



日本発の演劇にみるグローカリゼーション

倉田量介

東京大学, 早稲田大学
krtrysk@gmail.com

(受理: 2014年9月30日, 採択: 2015年1月29日)

要旨

本稿では、文化の交差という観点から、歌舞伎、能、狂言を取りあげ、グローカル化の現象を再考した。「文化化」と「暗黙知」の観点から、身体技法的な「型」がグローバル化し、ローカル化する原理を論じた。「芸」は地域的な個性を顕現させやすく、異文化相互の「翻訳」という作業を可視化する。日米の劇場は文化の序列を示唆する。訪欧歌舞伎、能役者によるベケットの不条理演劇、外国人による狂言の事例比較により、暗黙知の習得を前提とする日本の演劇は「型」を重視し、西洋文化も合理性への懐疑で日本の伝統芸能に接近しうることが理解された。差異を認めて融合に向かうインターカルチュラリズムの可能性もそこにみとられた。

キーワード: グローカル化, 型, 身体, 暗黙知, 翻訳

はじめに

本稿は演劇の分析を通じて、グローカル化という現象をとらえ返す試みである。筆者はラテンアメリカ地域をめぐる音楽研究と平行して、日本の「大衆演劇」および民俗芸能の参与観察を重ね、論文を発表してきた。本稿はそれらの成果を理論的に補完する意味合いを含む。ただし、「大衆演劇」については海外公演などが定着しておらず、グローカル化の考察と馴染みにくい。ここでは歌舞伎、能、狂言を主に取りあげる。

人類学者の上杉富之（上杉 2009）が説くように、グローカリゼーション（glocalization）すなわちグローカル化という概念は、1980年代の日本におけるマーケティング用語に起因し、英国の社会学者ローランド・ロバートソン（Roland Robertson）がアカデミックな分

析に導入した。企業が世界進出するうえで、現地のニーズに合わせた商品土着化の戦略をとるに至り、それが均質化と多様化というグローバル化の2局面を説明するアプローチと関連づけられた。今日では、そうした理解が浸透し、次のような言い換えもみられる。

グローカルとは、グローバル (global =世界的な) とローカル (local=地域的な) を合わせた造語である。今日の社会が、全世界を飲み込んでいくような世界普遍化のうねり (globalization) のなかにある反面、地域のもつユニークな特色や特性にも注目していこう (localization) とする2面性を有していることを表現しようとした言葉である。(今泉 2013: 3)

筆者もまた、かような定義に異議を唱えるものではなく、上記の共通認識について冗長な異口同音を避けたい。むしろ本稿では、「今日」という時代限定的な政治経済の容貌ではなく、いつでも起こりうる文化の交差という観点から、この現象を掘りさげる。とりわけ「芸」と称されたりする身体技法的な演劇の「型」が、どのようにグローバル化し、かつローカル化するのかという原理を、習得過程に着目しながら分析する。「芸」は「暗黙知」を軸にすることが多く、地域的な個別性を顕現させやすい。ゆえに、いわゆる異文化相互の「翻訳」という作業を可視化すると仮定されることが、対象に選んだ理由である。

社会学では、ゲマインシャフト (地縁や血縁などにもとづく共同体) とゲゼルシャフト (約縁などにもとづく利益社会) の区分が古くから主張されてきた。それにしたがいつつ、対面的な前者をローカル、非対面的な後者をグローバルと結びつける発想も相応には有効であろう。ただし、文化の交差はローカル間における人の移動による場合も多く、対面性の有無を問うだけでは視角として不充分という事実は慎重に検討されなければなるまい。演劇は、いわゆる文化と呼ばれる領域のなかでも生身の公開を基本とすることから、世界に拡散しても非対面的にはなりきれず、対面的な性格を保ちやすい。逆に映像と異なり、その特質は、高度情報化社会に顕著なマルチメディア前提のグローバル化だけに還元されないローカル化の議論に、新たな知見を加える要素となりうるのではなかろうか。

1. 「文化化」にもとづく「暗黙知」および「民俗知識」としての「型」

グローカルがグローバルとローカルの相互補完を意味する概念ならば、新自由主義的なグローバル化すなわち地球規模の標準を求めるグローバリズムの対義語は、ローカリズムないしリージョナリズムであろう。ともに地域主義と邦訳される。中規模を想定する後者は政治経済学で「統合」という別の文脈を指す場合に用いられたりもするが、共通に提起するのは、地域と称される空間がどこまでの範囲でいかに形成されるかという問いにほかなるまい。つまり、何がローカルとローカルを分かつかということである。

フランツ・ボアズ (Franz Boas) らの学派によって合衆国で育まれた文化相対主義は、地域の個別性を尊重しようという態度といえる。依拠するのは比較というアプローチだが、

それにも反論の積み重ねがあったことを見落とすべきではない。たとえば本質主義批判は、各ローカルに自閉するような文化の枠組をアプリアリに定めると、差異が誇張され、相互理解を阻みかねないという主旨に立脚する。それについて、沼崎一郎は、ボアズの弟子にあたるメルヴィル・ハースコヴィッツ (Melville J. Herskovits) の業績をたどり、「文化化」¹⁾ というキーワードで咀嚼している。沼崎は、ハースコヴィッツが文化相対主義を直接的に表明した最初の人類学者であるとして、以下のように述べる。

ハースコヴィッツによる文化相対主義の定義において、文化と学習という側面が強調されているということは、文化相対主義の本来の意味を知るうえで重要だ。(沼崎 2006: 61)

概括すると、技術や思想が開発されたり、他から導入されたりしても、文化化の過程が違えば、学習内容に改訂が加えられる。新しさに照らして経験の意味解釈が変わり、それに応じた判断も流動的となる。学習と経験の役割を重視するハースコヴィッツの文化相対主義は、人々の判断が移ろう可能性を最初から定義に含めるのである(同書、64頁)。

換言すれば、個性は文化そのものよりも文化化の社会環境に所在し、それが各地域で文化を多彩にさせる。ゆえに個々の背景を相対的に論じて、文化の差異を固定化させて語ることにはあたらず、本質主義批判は回避されるというロジックである。

ハースコヴィッツはラテンアメリカ地域を対象とするアフロ文化研究の先駆者として、文化混淆に注目した人物である。その点では、クレオール概念など混血主義的な創造性に比重を置く構築主義とも近いわけだが、文化相対主義が本質主義と同義でない以上、齟齬はないことがわかる。文化の習得とは伝承の営みにあたる。伝承というと、固定的な様式(型)を絶対視するような保守のイメージを与えかねない。しかしながら、型の授受とは裏腹に、実際の現場で観察される伝承は、むしろ創造性を助長する場合が多い。その基盤が文化化の多様なプロセスであり、ハースコヴィッツはそのことを指摘したのであった。

今日、文化化という概念は、学校に代表される教育の現場と結びつけて吟味されることが多い。このキーワードで検索すれば、少なからぬ論文に行きあたる。とりわけ帰国した日系中南米人社会におけるフィールドワークの成果が目につくようである。文化を身体化させるというのは周囲の環境に同調することでもあり、社会化と一体の側面を示す。その過程でローカルな「暗黙知」が内面化されていく。

「暗黙知」はハンガリー出身のマイケル・ポランニー (Michael Polanyi) が唱えた概念であり、日本では福島真人の人類学的な儀礼分析(福島 1993)などに着想²⁾を与えた。言語で知覚的に表現したり説明したりできない身体の所作をあらわす概念である。

儀礼は非言語的形式的行為であるため、福島は、それが言語的に「解釈」されることを問題視する。特に「神秘的」、「象徴的」な機能をアト・ランダムに決定する「儀礼=神話上演論」³⁾のような社会統合の機能主義的図式に疑念を抱く。そこで発する「機能とされる要件が

本当に儀礼そのものによって生じているのか、それとも単に研究者の空想に過ぎないのか」(同書, 105頁, 以下の引用は頁数のみを示す) という提起に留意すべきである。

文化人類学一般では、決まりごとの反復を儀礼と呼ぶ。福島という儀礼とは、「構成要素によって様々な民俗知識を喚起する高い能力」すなわち「喚起ポテンシャル」を有する営みである。その構成要素は、「当該共同体に共有されている民俗知識」のなかでも「喚起を引き起こしやすい素材が中心」となる。それをふまえて、「儀礼とはそれゆえこうした高い喚起ポテンシャルを持つ傾向がある種々の要素(言語, 行為, 物品)を, ある目的の為に時間軸にそって構成したもの」(134頁)として定義されている。

ただし、時間軸に沿うことで擬似的な意味や命題が生じるかにみえたとしても、実際の民俗知識すべてを喚起させるのではなく、一部の範囲に限られる。かたや当事者にとっての「儀礼とは慣習的行為」であり、「先祖の言い伝えに従うという事」(136頁)のうえに成立する。それゆえ観察者が軽視しがちな細則を手放しに遵守して執行されるにすぎず、無限の象徴を読みとろうとする好事家的な意志との間にギャップが生じる。様々な「積義」が作られてしまうのは、「何が実際に喚起されうるのか、そしてどの程度喚起されうるのか、という二つの不確定性」(137頁)に原因がある。もともと形式自体に理屈はない。

福島の論旨に戻ると、「記憶の呼び出しの母体となる民俗知識の集合が変化するに伴い、当然喚起される知識の形態も変化」(137頁)し、「儀礼が担う事になる擬似意味論的構成は、その文脈(喚起しうる民俗的知識の集合の傾向)によって大きく変化する」(137頁)のが普通である。さらに「政治化」, 「観光化」, 「重要文化財化」(144頁)の介入につれて、細則遵守にしか関心のなかった当事者に内的視点から外的視点への転換が起きる。外部の「観客」は内部の民俗知識を共有しないし、地域の儀礼的システムに必ずしも参加しない。それが解釈の恣意性を引き寄せるものの、当事者もそれを反照的に自覚するようになり、それまでの儀礼を文化的アイデンティティーの中心とみなすようになったりする。それが正統と異端をめぐる「解釈」の闘争にもつながる。福島という「儀礼の解釈学」(145頁)は、そのように登場する。

長くなったが、福島の主張が本稿に与えるヒントは多い。「民俗知識の集合」は「暗黙知」に置換可能な言葉である。それは地域で共有される非言語的形式的な慣習的行為であり、前述のとおり、文化化によって身体化ならびに内面化される細則すなわち「型」にあたる。そこから民俗芸能の伝承をめぐる身体資源論(菅原[et al.] 2005)が展開された例⁴⁾もある。

2. 演劇にみられる「ハイブラウ」と「ロウブラウ」のような「暗黙知」の分化

環境に左右されるため、暗黙知⁵⁾は各地域で異なりやすく、文化の分岐をうながすことがある。人としての普遍性を求める一方で社会化の個別的な文脈を尊重する文化人類学では、広義の文化すなわち人の生きかたについて優劣を決めない姿勢が一貫する。しかしながら、わざわざ文化ヒエラルキー的な見方を自覚しないまでも、「芸術」を「ハイブラウ」, 「民俗」を「ロウブラウ」のような高低のニュアンスに振り分ける傾向は、現代社会の日常生活で普

通に散見される。日本でも、文語中心の「歌舞伎」が知識人の教養として崇高な「伝統」と位置づけられやすいのに対して、口語中心の「大衆演劇」は一般庶民向けの「演芸」といったステレオタイプを脱しきれないという実情にある。

もちろん、そうした二分法に異議を申し立て、「上から」と「下から」の弁証法、いわば「ハイブラウ」と「ロウブラウ」のせめぎ合いに「ポピュラー文化」の創造原理をみいだそうとするジョン・フィスク (John Fiske)⁶⁾のような研究者も少なくない。とはいえ、それもまた文化の序列化が自明視されるようになったからこそその反論にほかならない。

そもそも「ハイブラウ」と「ロウブラウ」の概念を広く世に問うたのは、ローレンス・W・レヴィーン (Lawrence W. Levine) (レヴィーン 2005) であった。彼は19世紀の米国におけるシェイクスピア劇があらゆる娯楽と一緒に上演されていたことに目を向け、その大衆文化における位置づけを検討していく。具体的には「手品師や踊り子、歌手、アクロバット師や minstrel、コメディアンと同じ領域の一部として上演された」(同書、31頁、以下の引用は頁数のみを示す)とされ、幕間での出し物として、シェイクスピアをアメリカ文化に溶け込ませたという。以下の指摘は重要である。

十九世紀アメリカ演劇におけるシェイクスピア劇の位置は、ポピュラー・カルチャーとフォーク・カルチャーに恣意的な境界線をひくことがいかに困難かを示すだろう。ここに、多くの民俗的要素を含みつつ、知識豊かで参加型かつ多大な支配力を発揮する観客を有するプロフェッショナルな娯楽があったのである。文化全体にシェイクスピアが取り込まれていた事実は、文化を「ハイ」「ロウ」「マス」「フォーク」といった包括的な形容詞のカテゴリーによるヒエラルキーにきちんと分類されたものとして、垂直方向の規準でみてしまう我々の傾向に重大な疑問を投げかける。(レヴィーン 2005: 41)

シェイクスピア劇は、米国人にとって「今まで我々があまり注目せずにはいた共有文化」であるが、「ポピュラー」というカテゴリーを審美的に使ってしまう習慣により、その事実を曖昧にされてきた。それは高い人気を誇っていたものの、芸術的資質ゆえにポピュラー・カルチャーから除外され、大衆文化としてのダイナミックな複雑性を不可視にされたというのである (42頁)。

つまり、本稿でいう暗黙知のごとく多数に好まれていたシェイクスピアは、19世紀後半のどこかで「普通の人びと」と分離され、日常から遠ざけられた (45頁)。メロドラマのスタイルや常套の雄弁術と親和したことも過去における流行の理由であるが、「正統な文化へと変身」(46頁)させた要因がいくつかあげられる。メディアの推移もさることながら、「アメリカ演劇自体の変容」(61頁)、「英語を話さない人びとの大量流入」(63頁)、ひいては「平等主義のアメリカに生じた階級意識と階級分裂」(83頁)が根底にあった。劇場本来の「平土間、天井桟敷、樹席という伝統的な区分が崩れて」といったことは、「異なる観客の

ための個別の劇場創設を促進」させたが、それは米国社会における「広範囲の分岐の一部分」(80頁)であった。

その結果、20世紀に「文化的聖人と化した」(71頁)シェイクスピアは、階級分化に応じて「一般大衆のための劇作家から特定の観客のための劇作家へと変貌」(75頁)した。彼の作品は、崇拜されるべき「真面目な」文化(91頁)として、訓練を経た思慮深い階級が「分別ある顧客用の劇場」(95頁)で観る「正統な劇」(101頁)となった。もはや面白半分のパロディ化も許されず、大衆娯楽から離脱した。「ハイ」と「ロウ」、「ポピュラー」と「エリート」を区切る文化の序列化である。地方の劇場に密着した万人向けのストック劇団⁷⁾は、所定の演目で都市を起点に旅回りをするコンビネーション劇団⁸⁾に主流の座を奪われ、「全米予約システム」(104頁)が興行系列への依存を誘った。後者は富裕でない大衆がほとんど関心を抱かない「ハイブラウ」な文化(104頁)に転じていく。いずれも移民を含む社会経済的集団の多様化とそれぞれの嗜好的な差異に起因するが、レヴィーンは前後に「文化分裂というより大きな現象」(106頁)をみるべきであると提言している。

3. 日本の芝居に向けられる二重の視線

上記は米国の個別的な文脈であるが、日本も含めたローカルな文化が共通にたどりうる軌跡も示している。たとえば、歌舞伎の歴史においては同種の構造が浮かびあがる。

歌舞伎がいわゆる民俗芸能から派生したことは周知の事実⁹⁾として、それが劇場中心の興行として確立された経緯については、郡司正勝の論考(郡司 1956)が詳しい。「日本で演劇というものがはじめて今日のような劇場建築様式をもち、入場料をとって独立経済をもつようになったのはかぶき芝居からだ」(同書、23頁、以下の引用は頁数のみを示す)と述べ、茶屋の飲食パッケージと融合した江戸三座のような公認の鑑賞システムを描いている。それは官許による「興行権の独占と世襲制度」(43頁)に立脚し、客席も入場料別に「棧敷」、「切落し」、「土間」、「向棧敷」(56頁-57頁)などの分化がみられたという。その意味で、年号は違えども、米国における序列化との相似を指摘できる。

江戸時代の日本は士農工商の身分制社会であり、貧富の差も大きかった。ゆえに郡司は「各階層の人々が、すべて江戸ならば江戸三座のかぶきをみていたのであろうか。また、みる余裕があったのだろうか」(38頁)という設問を掲げる。一種の反語なので、当然、答えは否となり、普通の人々が愉しんでいた文化として「小芝居」と「地狂言」の存在を強調する。

これまでの日本演劇史は大劇場の歴史を説くのに専らであって、社会現象としての小芝居や地狂言の存在に触れることをあえてしなかった。したがって社会現象あるいは文化現象としてのかぶきの意義を究明することができなかったのが、その盲点であったのである。江戸民衆のもっとも大多数を占める下層階級の人々と歌舞伎を結びつけ、あるいは全国的に津々浦々にまで農村・漁村の人々に迎えられた旅芝居

と、それが土着した地狂言との関係は、江戸封建社会のあり方にとって重要な課題でなければならない。(郡司 1956 : 38)

引用が長くなったが、前述のレヴィーンによる主張に照らすと、歌舞伎が「ハイブラウ」、小芝居や地狂言が「ロウブラウ」に該当しよう。さらに後者は都市と地方という上演環境の違いをふまえて枝分かれした。筆者は個々のカテゴリーに関する論考を投稿中のため、ここでの反復は避けるが、再び郡司の記述に戻ると、いくつか留意すべき点がある。

江戸三座の歌舞伎すなわち「大芝居」は利権をともっており、商売敵になりかねない小芝居は公私ともに摘発や弾圧を受けた。小芝居は中世の宮座に起源を有しており、寺社や盛り場に分散したため、手軽に短時間の見物を望む労働者階級にとってアクセスが容易という有利な立地条件を備えていた。その分、庶民の人気は根強かったものの、「宮地芝居停止令と寺社門前の売女禁制とは、いつも同時に行なわれている」(40頁)ことからして、「私娼の地位とおなじ立場」(40頁)の見世物小屋扱いであった。大芝居で定番となった「引幕」、「花道」、「廻り舞台」は禁止され、15才以下の子供だけからなる「ちんこ芝居」や「首振芝居」のみが許可される時代もあった。一度でも小芝居に出演すると、「緞帳役者」という蔑称を付され、大芝居の檜舞台から永久追放された(41頁)。そのように小芝居と大芝居の間に厳格な上下の意識が根をおろしていた。

天保の改革で一時全廃されつつも、明治維新後は小芝居のなかから「大劇場に進出したものもできてきた」(41頁)というが、そうした階級差にもとづく序列構造が踏襲されたことは、筆者が続ける「大衆演劇」の研究でも明らかになっている。歌舞伎が伝統芸能として高尚な位置づけをなされる一方、小芝居は現在でいう「大衆演劇」に引き継がれた。米国に似て、観劇者側の態度にも分化が維持された。そのことは第二次世界大戦中に日本で刊行された歌舞伎論の読み比べにより、はっきりとした輪郭をあらわす。

そのような類書のなかで、まず、フランス文学者の太宰施門(太宰 1943)は、パリにおける自身の観劇体験に触れながら、都市の劇場における歌舞伎鑑賞の心得といったものを力説する。「上演時間の制限」に起因する内容無視の「無慈悲なカット」が批判されたり、興行のあり方が責められる一方、確かな判断力や趣味眼を有する識者すなわち「通(ツウ)」の養成ひいては「見物や聞き手の教育」が強調されている。

美的基準は劇場に何度も足を運ぶという経験で会得されるが、筆者の関心は太宰が「通」と「大衆」を相対させた点に向けられる。彼は「いい芝居」と「悪い浄瑠璃」、「古典藝術」と「通俗娯楽」に「見さかひ」をつけるべきだと信じている節がある。「大衆を當てにした上演曲目は、かふいふ平凡な欠陥がある」と述べることから、彼は必ずしも「大衆」を肯定的に評価していない。太宰は「大衆」を「多く勤勞生活者である」、「旺盛な物質力の人が多い」と決めつけている。さらに「生活力の旺盛な、大衆に對して喜びになるものは先づエロである。第二はグロである。第三は事件である」と断定し、「精神教養の不備」を責めてもいる(太宰 1943 : 211)。

あえて「エロ」, 「グロ」, 「事件」すなわちスキャンダルを糾弾するように, 太宰の批判対象が小芝居の系譜であるのはいうまでもない。一方, 「大衆上演も容易に良い藝術上演になり得る」(同書, 226 頁)とも記していることから, 非常に啓蒙色が勝る。結論部分では「自分の周囲から養はれた境遇によつて, その周囲が狭いといふことによつて, 養はれた眞實といふ判断が違ふのであります」(同書, 233 頁)と添える。学習と経験によつて視野を広げると主張する点では, ホセ・オルテガ・イ・ガセット (José Ortega y Gasset) やフランクフルト学派のような西欧近代の「大衆文化」批判¹⁰⁾に近いものの, 戦時中という特殊な環境をふまえ, 国体礼賛のバイアスも影をおとしている。

かたや江戸時代に小芝居と地狂言が人気を誇ったことを受け, 当時, 地方では「村芝居」の営みが続けられた。それについても筆者は別稿でまとめているが, 都市の大芝居で仕事にあぶれた歌舞伎役者が旅回りの出稼ぎで雇われる場合と, それに習った村人がみずから演じる場合に大別されていた。国文学者の瀧田貞治による『傳統演劇瑣談』(瀧田 1943)には, 自身の観劇記がつづられている。

瀧田が訪れた芝居の舞台は田んぼにしつらえられ, 見物席はゴザ敷きであった。民家を舞台に用いる場合は「座敷芝居」と呼ばれる。噂と寄せ太鼓で観客が集まり, 「自然木戸銭は無いが, その代り勧進元に熨斗をつけた御祝儀の金一封」で棧敷に案内される。昔から親しまれる「浄瑠璃歌舞伎」の古典が外題(演目)であり, 三味線をともなう。初日には三番叟が奉じられ, 2日間, 午後から中入りをはさんで夜半まで続く。「村の人達自身の手によって興行さるる歌舞伎」として, 「他からの援助を仰がないのが原則」であり, 役者は互いに顔見知りである(瀧田 1943: 265-275)。

そこまでは実体験を書きとめたフィールドノートである。そこで読み取られるのは都市の大芝居がモデルになっていることだが, 筆者が読み込みたいのは, やはり瀧田の「大衆」論である。やや長くなるが, 瀧田は次のように続けている。

過般私は「淡路の人形浄瑠璃」を見て農村娯楽の叫ばれてゐる今日, この問題に關して種々教えられるところが多かつた。淡路の村の人々は, 野良仕事が終り夕食がすむと稽古本を懐に入れてサッサと師匠の許に通ひ, 同好と楽しく稽古[...]農閑期をねらひ, 萬般の道具を荷車に積込んで巡業に出掛けるのである。(瀧田 1943: 275)

かように形成される「農村浄瑠璃團」は近隣の村を次々に廻るが, 巡業から帰った翌日から百姓の仕事に戻る(同書, 276 頁)。

彼等は娯楽の創造者であると同時に, その享受者と少しも變わりはない。彼等は大衆が何を求めてゐるかを身を以て知つてゐるのである。(瀧田 1943: 276)

瀧田の著書には新劇などを扱う章も含まれるが、「村芝居」について分析するこの箇所では、農村浄瑠璃団の例をあげている。ここにみられるのは百姓が演者と観客を兼ねる状況であり、しかも、その人々は「大衆」と同一視される。彼らは自分たち「大衆」の嗜好を日常生活における経験で熟知するからこそ、娯楽の創造者にも享受者にもなりうるというのが瀧田の主張である。彼もまた章の末尾で青年層の浄瑠璃・歌舞伎に期待しているが、「娯楽たる以上矢鱈に教訓のしもとが見えるのでは人は寄りつかない」（同書、279頁）と述べ、自発性を重視する点は、太宰による啓蒙主義的な「大衆」論と対照をなしている。

異文化はグローバルな文脈のみならず国内でも想定されうる。観察の場が都市か地方という相違だけでない。太宰と瀧田の見解を分かち要素は何か。結局、それは「大衆文化」に創造性を認められるかどうかという姿勢の違いではなかろうか。

一口にローカル礼賛といっても、太宰の場合は想像の共同体たるナショナリズム、瀧田の場合は対面の共同体とでもいうべきゲマインシャフトの村に依拠する点が異なる。太宰の演劇論には戦時中の挙国一致を前提とした大衆批判と啓蒙の色調が強く、瀧田の演劇論はむしろ民衆の自生的な想像力を評価しているように見える。もちろん、当時の村は国家の土台でもあったが、その議論は差し当たって保留する。審美の基準を経験に求める点は共通する。そのうえで、両者のようにベクトルの違うローカルな演劇観はグローバル化の時代において、いかなる意義を示すのであろうか。続けて外国との関係からグローバル化とローカル化、それらを合わせたグローカル化について考えてみたい。

4. 演劇をめぐる文化の交差

グローバル化と拮抗するローカルな嗜好の根強さを描く方法として、いわゆる伝統芸能が本拠地と別の社会で公演を敢行した場合のリアクションは、ひとつの目安になると考えられる。筆者が別稿で論じてきた「大衆演劇」はもともと旅回りを基本とする¹¹⁾ので、日々、そうした異文化接触的な状況に直面しているともいえる。ただし、近年、その分野の海外遠征も皆無ではないが、決して頻繁ではない。ここでは一般に伝統芸能と位置づけられる歌舞伎の例に触れておきたい。

国際文化振興会が発行した『訪欧歌舞伎—その記録と反響』（1966）という資料がある。これは文字どおり、1965年に実現されたヨーロッパ初舞台の全容を総括したものである。「使節団」は9月29日よりベルリン、パリ、リスボンを巡回し、11月5日に東京へ帰着した。団長の河竹登志夫が編者も務めたが、各国における劇評と観客へのアンケート結果が特に注目される。

河竹のまとめたところでは、上演された5つの外題を評判の高い順に並べると、最上位は『俊寛』、最下位は『車引』であったという。西洋ドラマの理念で理解できるかどうかの違いが好評不評の鍵を握った。装置や演技などがリアルに伝わらなければ、人気はでない。不評になるほど、「むずかしい」あるいは「ながすぎる」という感想が寄せられる。様式美が完全に否定されるわけではないが、女形のように「おどろきと関心」を呼び寄せることもあれ

ば、「明らかな違和、矛盾」が意識されると敬遠につながる。反応全般は「理解し、共感できる」という親近感・連帯感と「異質なものを、別の世界の発見とおどろき」に二分される。とはいえ、やはり「ドラマチックなものの方が、踊りや型物よりも外人にとってわかりやすく、入りやすい」という傾向もみられた。様式美の鑑賞には「経験の積み重ねを要する」が、「近代リアリズムからの突破口を、あれこれと試み」ながら、未知のものを現代の眼で解析し、自分のものに取り入れようと努力している西欧の人々に向けた公演は、とりあえず成功であったと認められている（河竹 1966：22-25）。

以上は時代が異なる日本人の間にも起こることである。人はあくまで自分自身が生きる「現在」の主観で好き嫌いを判断する。つまり、社会的経験の違いが「芸」への評価差を生じさせ、そこに過去を規範とする「伝統」の解釈が投影されるという図式は、古今東西に遍在しうる。グローバル化が近代を特徴づけるのか、あるいは脱近代を特徴づけるのかは研究者によって見解が分かれるとして、情報が世界規模で一挙に拡散する現代において、「伝統」と称されるローカルな個別性が薄まる可能性は大枠として否定できない。ただし、新鮮なアイデアが次々と補充されても、居心地のよい感性に落ち着くことは少なくない。かような揺らぎもまたグローバル化の副産物たるグローカル化の容貌といえる。

演劇については、ストーリーひいてはドラマの解体が共通の志向として浮かぶ。それは、誰もが近代的な制度の呪縛から解かれて一斉に発話する不条理劇などの形態であられ、いわゆるポストモダンの多声の状況と重なるかにみえる。したがって、西欧の観客が経験不足で「踊りや型物」にとまどいつつ、「近代リアリズムからの突破口」を歌舞伎に探ろうとしていたとする河竹の指摘は、きわめてグローカルな展開を予見していたともいえる。

日本では、もともと文楽や歌舞伎の戯曲と並び、ストーリーに最初から依拠しない身体重視の舞踊劇が「伝統」の一角をなしてきた。ある時期から、西欧でも「ドラマチックなもの」より「踊りや型物」に注目するという美的価値観の転換が生じ、日本との間に横たわる「伝統」の距離感が縮まったと仮定される。

その意味で、アイルランド生まれのサミュエル・ベケット (Samuel Beckett) が不条理演劇を世に問い、能や狂言の役者がそれを演じたりしてきたという事例は象徴的である。

楠原借子がいうように、日本の伝統芸能では、まず型で身体フォームを鍛えあげる。役者は様式化された所作を稽古で暗黙知とすることにより、はじめて「自由に身体の動きを使い得る」のであり、「行為そのものを示す—action 自体を present する」という「芸」の目標に到達する。型自体に疑問を抱いたりせず、西欧のように「テキストを分析し説明し合うことからリハーサル」したりもしない。さらに、能や狂言の役者は音楽と同じようなプロ仕様の教育を子供の頃より受け、かような俳優術は人形芝居やパントマイムに似るとされる（楠原 1995：61-76）。

「芸」という文化の習得をめぐる楠原の分析によって描かれるのは、日本と西欧の間にもみられる演劇作法の交差である。両者の相違は明らかとしても、それを埋める発想として「インターカルチュラルリズム」の概念が引かれている。今日、それは多文化主義すなわちマルチ

カルチュラリズムと区別される。どちらも価値観の対立を避けようというベクトルは共通するものの、前者は多数派集団による主流文化との二元性を意識したうえで、違いを直視し、少数派集団の複数文化とバランスのとれた関係調整に向かうことを理念とする。その意味でグローバル化による均質化に収束されない再ローカル化の構図を想起させる。

楠原の場合、相互交流という一般用語化のきらいはあるにせよ、それを共同作業への道と解釈し、「さまざまな分野の境界線が消えマージナルな部分で他分野との接点を見出して新しい表現の可能性が追求」（同書、62頁、以下の引用は頁数のみを示す）される方向とみなしている。再ローカル化に先行する脱国民文化の機運ととらえれば、グローバル化の定義に親しいかもしれない。「今日では形のうえからなぞらえてエキゾチズムを狙う時代は終わって」（65頁）いるとし、西欧に日本的な「新しい表現の可能性」が芽生えているととらえる見方は、前述した河竹の観察につながっていく。

ここであらためて浮かぶのは、いかなる要素が日本的であるかというローカルな問いである。再び楠原によれば、能や狂言の役者は「日頃息をととのえ身体の線を崩さずに保つということへの訓練を叩き込まれた」（66頁）がゆえに、西洋前衛戯曲への適応を意識しすぎると、「身体の使い方において作品の要求するものとずれて」（66頁）いき、「写実も徹底できなければ形を生む基礎訓練もない曖昧な身体の演技」（66頁）に陥ってしまう。それは「心理的一貫性を重んじて自然な身体表現を目指している近代的俳優術」（67頁）の逆をいく。日本の役者にとって「型で鍛えあげられた彼等の身体は、型の中でこそ最も解放され命を吹き込み得る」（67頁）ため、あくまで「形から入り、それに命を吹き込むことも物理的効果である、という演技への認識」（69頁）が踏襲されてきたのであった。つまり、台詞より身体的な「型」から入り、それに徹するのが日本的といえる。

細部の比較は省くが、いうまでもなく西欧の演劇は言語すなわち戯曲重視であり、日本と西欧では「伝統演劇」の劇場空間も構造的に異なる。そうした落差を埋めるのが、楠原のいうコラボレーションである。それもまた国際交流の一端とみなせば、グローバル化の側面に連なる。実際に楠原は、ベケット作品と能の間で主題や構造の類似性が指摘されてきた点、西欧の俳優術においても「近代的な心理主義を排し、かたちが内容を決めていくということに専念する方法」（76頁）が注目され始めた状況を指摘し、日本の演劇が共同作業で与える相互作用の可能性を強調しつつ、議論を閉じている。本稿に絡めると、そこから新しい西欧演劇の表現が結実した時、それこそがグローカル化の成果といえよう。

逆に西欧人が能や狂言を演ずるという事例も紹介されている。たとえば、大蔵流茂山家の狂言師たちと能法劇団を結成したジョナ・サルズ（Jonah Saltz）であり、楠原はサルズ本人による主張を引用している。

日本の俳優たちは、動きに疑問を持たずに、ただそれぞれで表現の明確さを心掛け、そして観客を動かす流れるような時と力の感覚を持ってそれらを一本の糸で繋いでいく。
（楠原 1995：61）

やはり「型」の重視を強調する演劇観については、サルズ自身が記した次のような論考（サルズ 2009）がみられる。最初に「演劇も未曾有の国際化を経験」していることから、「孤高を保っていた伝統芸能の担い手も、今や国際的な観客や研究者を相手にしなくてはならなくなってきた」という指摘がなされる。それは「内需向けに温室で育てられてきた日本の伝統芸能が、貴重な輸出商品として注目される」（同書、87頁、以下の引用は頁数のみを示す）とも言い換えられる。

外部を意識する上記はグローバル化の徴候であり、すでにみた福島による儀礼論の検討が想起される。「伝統的に受け継がれてきた厳格な約束事」（87頁）すなわち民俗知識たる暗黙知に明るい通（ツウ）の保護を離れ、「約束事をまったく知らない観客」、特に外国人の眼にさらされた時、芸能者は「言葉の壁」（87頁）にぶつかる。そこで生じるのが翻訳の問題にほかならない。

翻訳は他者の言葉を自分の言葉で説明したり、その逆をおこなうことである。サルズの場合、みずから取り組む狂言ほかの喜劇を主な例にあげている。

ローカルなユーモアをグローバルに紹介しようとすれば、翻訳上の戦略が必要となる。サルズによれば、ひとつは、マルチメディア的な環境を活かして視覚的・聴覚的な要素を重視する方法である。他方では、地域や階級または個人差に応じた「声」や話し方が鍵を握る場合、個性を排したニュートラルな翻訳は不可能に近く、古語を現代表現化するのに似た「大胆な置き換え」（89頁）が求められる。結局、翻訳者は以下の決断を迫られる。

原文にある曖昧さの程度（不透明か半透明か透明か）を保持しようとするか、それとも、わかりやすくするために原文のニュアンスを犠牲にして単純に訳すか、の二者択一[...]。（サルズ 2009：89）

そのうえで「舞台上演には、動作や表情など言語以外の要素もあって、それらが言葉とはまた別の意味を伝える」のであり、とりわけ「生上演（live performance）の翻訳には、リアルタイムで意味が伝わらないと取り返しのつかないことになる、という時間的制約」（90頁）が付随する。「喜劇の真髄は即興性」（91頁）にあり、現場の観客とタイミングの合った持続的なかわりが必須とされる。身ぶりのように「文化的・言語的な慣例への配慮」（91頁）すなわち暗黙知にあたる要素の処理も欠かせない。「本物志向」（authenticity）、「わかりやすさ志向」（accessibility）、「娯楽志向」（entertainment）が拮抗することで「緊張」（tension）が生じ、「世界のスタンド・アップ・コメディアン、道化師、不条理劇役者などと交わることで自らの芸術を拡充」（108頁）するという理想をサルズは掲げる。ローカルな文化の翻訳は三者のさじ加減によって差配され、それこそがまさしくバランス感覚に依拠したグローカル化の過程で要求されるものではなかろうか。

まとめ

狂言師の観世榮夫もまた他流派の「芸」すなわち身体技法的な暗黙知を習得し、他分野の演劇にも進出したひとりであった。本稿では江戸時代における歌舞伎のローカルな状況と第二次世界大戦後の初訪欧、能や狂言の役者がサミュエル・ベケットの戯曲を演じたり、外国人が狂言を翻訳したりといった越境の事例を扱ったが、個別性の意義はグローバル化の渦中で一層の議論を求められる。「グローバリゼーション」と題した『舞台芸術』創刊号の企画特集において、演劇批評家の鴻英良は「ローカリティは歴史的・地理的な限定性と多様性にいるどられていきますから、サイボーグ（異質なものの接合）は単一でも、均一でもありえず、様々な形態で出現してくる」（鴻 2002：81）と対談のなかで発言している。劇作家の平田オリザに関する観察映画「演劇1」「演劇2」（2012年）を公開した想田和弘監督は、「混沌とした、ありのままの世界」を舞台に構築し、観客とその世界を共有しようと試みるのが平田演劇と定義し、同時に「綿密な計算や操作、技術や鍛錬」すなわち「芸」の必要を説く（想田 2012：vi）。

つまり、言語表現としての台詞よりも身体的な「型」を重視する日本の演劇は西洋近代の論理的なドラマツルギーと対極をなし、「芸」の習得過程でローカルな傾向を共有する。ゆえに民俗芸能、能、狂言、歌舞伎などで連続性も共感される。サミュエル・ベケットの戯曲は、西欧文化の合理性を懐疑することで日本の伝統芸能に接近した。そうした前提にたち、楠原は前述のようにインターカルチュラリズム¹²⁾の可能性を検討したのである。それは文化の交差が生む新しい創造性の模索と換言できるかもしれない。グローバル化は境界を限りなく拡張する。それに歯止めをかける反発力が再ローカル化の所以と考えれば、グローカル化はいつの時代にどの地域でも原理的に起こりうる現象である。日本発の演劇は身体技法的な暗黙知の習得を前提としてきたからこそ、言語文化より変化の遅い非言語表現の構造を可視化させる。ただし、翻訳の過程において、そこには行く先々の土着性が付与されていく余地もある。本稿では、「大衆演劇」までを対照させる分析に至らなかったが、今後の課題としたい。

注

- (1) 「文化化」の原語として、異文化接触による変容と適応を説く概念は acculturation であり、ハースコヴィッツはその含意に傾く。ただし、教育学で一般的な名詞 enculturation の場合、本稿と関連する行動パターン（型）の習得という特質に焦点が移行している。
- (2) 福島には『暗黙知の解剖』（2001）などの著作がみられるものの、この稿では暗黙知の概念を直接的に強調するわけではない。ただし、民俗知識などの用語に着想が反映される。
- (3) 福島と研究会を組んだ橋本裕之が柳田國男や折口信夫ほか従来の民俗芸能研究を批判する際にも根拠とした。その辺りは『民俗芸能研究という神話』（2006）に詳しい。
- (4) それ自体は西浦田楽を扱う論考だが、あらかじめ「福島真人の理論の適用可能性を検討する」

と明言されている。

- (5) 概括が終わったので、以下ではカギ括弧なしの表記に切り替える。
- (6) そうした観点からポピュラー文化研究の著作を発表している。
- (7) 木戸銭の安い常打ち小屋に専属し、手持ち演目でやり繰りするバラエティ本位の一座。
- (8) 芸術的評価につながる作品ごとに役柄と釣り合ったキャストをオーディションなどで選抜し、大都市の舞台中心に高額入場料の公演ツアーをおこなう形態。
- (9) 出雲阿国らの「かぶき踊り」を原初とみることが定着している。
- (10) 『大衆の反逆』(原書 1929) やアドルノのジャズ批判を参照されたい。第二次世界大戦中の日本における演劇改良の国策については別の機会に扱う。
- (11) 「芸能の比較研究に向けて：キューバのルンバと日本の大衆演劇における大衆性と即興性」(2010), 「文化を売る：日本の「大衆演劇」におけるマーケティング」(2013) で論じられる。この分野でも口立て稽古と呼ばれる身体技法の伝習がみられる。
- (12) インターカルチュラリズムについては、青山学院大学国際共同研究センターの主催で「多文化社会の課題と挑戦 インターカルチュラリズムの可能性」と題したシンポジウム(2012年)が開かれた。PDF (<http://www.jripec.aoyama.ac.jp/publication/results/rlt0003.html>) で主旨ほかの内容を確認することができる。楠原の議論は演劇に関する記述が中心であり、概念そのものの検討を詳しくおこなっていないが、「異文化を持つ者の共同作業」を言い換えた語法になっている。差異の認知にインターカルチュラリズムの出発点があるならば、そこで生じるコラボレーションについては、ローカルとローカルの拮抗という文脈において、さらなる分析の余地がみいだされよう。

参考文献

- 太宰施門, 1943, 『歌舞伎考』晃文社。
- 福島真人, 1993, 「儀礼とその釈義」民俗芸能研究会／第一民俗芸能学会(編)『課題としての民俗芸能研究』ひつじ書房, 99-154頁。
- , 2001, 『暗黙知の解剖』金子書房。
- 郡司正勝, 1956, 『歌舞伎と吉原』淡路書房。
- 橋本裕之, 2006, 『民俗芸能研究という神話』森話社。
- 今泉礼右, 2013, 『グローカル時代の社会学：社会学の視点で読み解く現代社会の様相』みらい。
- 河竹登志夫, 1966, 「訪欧歌舞伎紀行総説」『訪欧歌舞伎：その記録と反響』国際文化振興会, 10-25頁。
- 倉田量介, 2010, 「芸能の比較研究に向けて：キューバのルンバと日本の大衆演劇における大衆性と即興性」『マテシス・ユニヴェルサリス』11(2)：117-130頁。
- , 2013, 「文化を売る：日本の「大衆演劇」におけるマーケティング」『人間関係学研究』14：263-275頁。
- 楠原借子, 1995, 「西洋戯曲と日本の伝統演劇俳優のコラボレーション：ベケット上演における能・狂

- 言役者の示唆するもの』『Booklet：コラボレーション—芸術の可能性』1：58-79頁。
- レヴィーン, ローレンス W., 2005, 『ハイブラウ／ロウブラウ：アメリカにおける文化ヒエラルキーの出現』常山菜穂子訳, 慶應義塾大学出版会。
- 沼崎一郎, 2006, 「文化相対主義」綾部恒雄(編)『文化人類学 20 の理論』弘文堂, 55-72頁。
- 鴻英良, 2002, 「共同討議：グローバリゼーションと表現の現在」『舞台芸術』1：61-86頁。
- オルテガ・イ・ガセット, ホセ, 1995, 『大衆の反逆 *La rebelión de las masas*』神吉敬三訳, 筑摩書房。
- サルズ, ジョナ, 2009, 「狂言の笑いをどう英訳するか—翻訳喜劇のさまざまな戦略」『芸術・メディアのカルチュラル・スタディーズ』ミネルヴァ書房。
- 想田和弘, 2012, 『演劇 VS 映画：ドキュメンタリーは「虚構」を映せるか』岩波書店。
- 菅原和孝・藤田隆則・細馬宏通, 2005, 「民俗芸能の継承における身体資源の再配分：西浦田楽からの試論 (<特集>文化のリソースとしての身体)」『文化人類学』70 (2), 182-205頁。
- 瀧田貞治, 1943, 『傳統演劇瑣談』書物展望社。
- 上杉富之, 2009, 「「グローカル研究」の構築に向けて：共振するグローバリゼーションとローカリゼーションの再対象化」『日本常民文化紀要』27：43-75頁。

Glocalization in the Dramas of Japanese Origin

Ryosuke KURATA

This paper reconsiders a phenomenon of “glocalization” from the point of view of cultural crossings while referring to the cases of ‘Kabuki,’ ‘Noh’ and ‘Kyogen.’ From the perspective of “culturization” and “tacit knowledge,” I have analyzed the principle through which the body technique like “kata (form)” was globalized and simultaneously became more local. A learning process of the body technique is easy to make regional individuality manifest, while “gei (performance)” allows us to see theatrical work as “translation” between different cultures. Theaters of Japan and the U.S. each suggest cultural hierarchy. By comparing the performance of ‘Kabuki’ in Europe by Japanese actors, Beckett’s theater of the absurd by a Noh actor and ‘Kyogen’ by a non-Japanese actor, it is understood that Japanese drama based on the acquisition of “tacit knowledge” prioritizes “kata (form),” and Western theatrical culture can take on a form close to a traditional Japanese entertainment when it begins to have some doubts over rationality. There we can see a possibility of interculturalism where differences are acknowledged and drawn into fusion.

Keywords: glocalization, kata (form), body, tacit knowledge, translation