

# 台湾現代演劇の創作者たち

：1980年代以降，および頼声川

Creators in Modern Taiwanese Theatres:  
Director Stan Lai (Lai Shengchuan), After the 1980s

榊原 真理子

Mariko SAKAKIBARA

## はじめに

台湾現代演劇は、1949年以降、国民党に伴って台湾に渡った人々により「反共抗俄」（共産党に反対し、ロシアに反抗する）の政治イデオロギーを描く演劇が行われ主流となった（ここでの「現代演劇」は、唱や立ち回りを主として演じる中華圏の伝統演劇と対置される演劇を指す。20世紀以降に興ったもので、台詞や自由な身体表現で上演される）。50年代半ばになると、反共抗俄劇の単調さ、無味乾燥さのために現代演劇は不振に陥り、60年代から欧米を模した演劇が興った。ただ、70年代までは、劇団や小劇場運動推動委員会などの推進団体は国民党政府下に組織され、脚本も当局の審査を受けなければならず、政府公式的な演劇としての展開であった。工業、経済の発展する80年代から民間の自由な演劇が興り、今日に至っている。稽古をしながらグループで脚本を作り上げる団体共同創作や、従来のリアリズム演劇の手法を踏襲しない自由さが、特徴と言える。

台湾演劇についての日本における先行研究は、元来数が少ないことに加え、ほとんどは日本統治時代の演劇を論じるものである。1980年代以降の現代演劇への着目は極めて少

ない<sup>1)</sup>。大陸（中華人民共和国）と台湾においては台湾演劇研究は比較的盛んであるが、中台関係からしばしば、台湾現代演劇において表象される、大陸を巡る歴史認識、政治的兩岸関係を指摘することに関心が寄せられている。台湾現代演劇の創作において、台湾人のナショナル・アイデンティティは切り離せないものではあるが、本稿では、台湾現代演劇の事象を検討しながら、より純粋に作品や作り手の演劇観を注視してみたい。

以下、まず1980年代以降の台湾現代演劇の趨勢、および、活躍した団体を整理する。次に、その中でもっとも注目され、評価も高い演出家である頼声川（1954-）の軌跡と作品を検討する。そして、その検討から見出される、頼声川の演劇観、台湾現代演劇が内包する問題について考察したい。

## 1. 1980年代からの台湾小劇場演劇

台湾で本格的な現代演劇が観客やマスコミ

1) 主要なものとして、瀬戸宏「台湾と香港・マカオの話劇」（『中国の現代演劇：中国話劇史概況』付章、東方書店、2018、267-285頁）、「特集 中国語圏で大ブレイク 台湾の頼声川作品」①②③、「特集 あらすじで読む頼声川のヒット作」①②（『幕』69号、話劇人社、2009、2-15頁）。

に注目されるようになったのは、1980～84年に台北で毎年1回、計5回開催された、中国話劇欣賞演出委員会による「実験劇展」からである。学生演劇に限られていた台湾の演劇活動を推進するため、一般の劇団を主な参加対象として、おおよそ毎年6月から8月の間に2週間ほどの日程で、全5回で36作品<sup>2)</sup>が上演された。

于善祿によると、これらの実験演劇には主に五つの実験性があった<sup>3)</sup>。①従来のように一人か二人の作家による脚本でなく、集団による脚本創作。②伝統的なリアリズム演劇の言語でなく、叙事、抑揚をつけた朗読、吟唱、古典の詩詞を借用して作った言語、オノマトペ、非論理的な言語など、音感やリズムを重んじた言語。③自由に時空間を転換させたり複数の時空間を合わせたり、また伝統演劇を現代化した、自由な舞台転換。④伝統演劇のように一人が複数役を演じ、具体的な演技と抽象的な演技を行き来したり、観客を情景の一部としたりする演技。⑤身振り、歌唱、映画、現代詩、絵画、一人芝居などを用いた独自の上演スタイル、である。5回の実験劇展から、こうしたこれまでになかった上演を試みる団体が生まれ、各々の実験を展開した。

民主化の進んだ1980年代後半から90年代は、アマチュア劇団を含め小劇場演劇組織の立ち上げが集中し、さらに前衛的な演劇活動が続いた。90年代後半には、ただ流行に則っただけのものやクオリティが十分とはいえないものも見受けられ、観客に飽きがるよう

になり、また道半ばで解消された団体もあった。90年代後半以降の特徴として、「実験性、問題提起性よりも娯楽性と観客動員を重視する演劇」が現れたことと、大陸との直接的な交流の活発化が見られた<sup>4)</sup>。21世紀は、90年代の傾向が継続している。

## 2. 1980～1990年代、台湾現代演劇を新しく形作ったカンパニー

1980年代から90年代にかけて、どのような団体が登場し台湾現代演劇を新しく形作ったのか、「実験劇展」に参加した作り手たちについて詳しく見てみる。11ほどの民間組織のカンパニーとして、蘭陵劇坊、表演工作坊、屏風表演班、河左岸劇場、果陀劇場、優劇場、425環境劇場、環墟劇場、臨界点劇象録、台湾渥克劇団、皇冠劇場があった。

これらは大まかには、実験の試みを前面に出した実験系、伝統演劇や外国古典戯曲文学を多く取り入れている古典系、大衆的な作風で多くの観客を獲得した商業系、そして学生によるアマチュア系の四つに分けることができよう。古典を援用したり新解釈したりすることも実験の一つであるが、ここでは一旦特色あるものとして古典系としておく。

### 2.1 実験系（蘭陵劇坊、屏風表演班、425環境劇場、環墟劇場、臨界点劇象録）

実験系として、蘭陵劇坊、屏風表演班、425環境劇場、環墟劇場、臨界点劇象録がある。

蘭陵劇坊は耕莘実験劇団を前身として、金士傑（1951-）、呉静吉、卓明をリーダーとして1980年に改称・設立し、1990年に資金不足などで活動停止、解散した。第1回実験劇展での『包袱』（1980）はストーリーや台詞のない無言劇で評判は芳しくなかったが、同じ

2) 「実験劇展」『台湾百科全書』文化部国家文化資料庫, <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6849> (2020年5月10日閲覧。URLは以下同様) 参照。実験劇展は1985年、経費計画が教育部に批准されず終了となった。

3) 于善祿「20世紀80年代以来の小劇場話劇」（総主編田本相、分冊主編方梓勛・胡志毅『中国話劇芸術通史』第3巻「上編台湾戲劇」陝西出版集團山西教育出版社、2007）21頁

4) 瀬戸宏「台湾と香港・マカオの話劇」（前掲）281-283頁

く実験劇展で上演した、京劇『荷珠配』を脚色して川劇など他の様々な伝統演劇も取り入れた『荷珠新配』は伝統演劇をよく把握しリメイクしたことが評価された。この2作から台湾小劇場演劇が始まり、台湾初の実験演劇団となったと言われている。1960年代の西洋の演技訓練と、京劇の身体訓練を取り入れ、集団で即興で創作し、東西融合の演劇を上演した<sup>5)</sup>。俳優・脚本家として活躍した李国修(1955-2013)も、蘭陵劇坊で活動した。

李国修は後に、頼声川と表演工作坊で活動し、自らも屏風表演班を立ち上げた。屏風表演班は、漫才の形式を取り入れた『三人行不行 I』(1987)、「私」(我)と言ってはいけない喜劇の『“私”のない劇』(没有“我”的戲)(1988)、レストランでの上演など、比較的实验的な上演を展開した。

425環境劇場は「社会情勢を洞察し、社会の発展に配慮する」<sup>6)</sup>ことを公言している。上演方法には街頭演劇(戸外の街頭、公共の場所等で行う演劇)もあった。作品に『孟母3000』(1989)、『愚公移山』(1990)などがある。

環墟劇場は1986年に設立された。実験性が強く、観客にとって馴染み難い上演もあったと言われている。『十五号半島：およびその後』(十五号半島：以及之後)(1986)、『舞台傾斜』(1986)などがある。

臨界点劇象録は田啓元、詹慧玲、林泰助によって1988年に設立された。権力と権力に抑圧される弱者の関係に注目して作品を創作している。物質が変質する温度である「臨界点」という用語を名称に用い、社会を打開する臨界点を求める、という意があるという<sup>7)</sup>。作

品に『毛屍』(1988)、『平方』(1993)などがある。

## 2.2 古典系(優劇場, 皇冠劇場)

古典系には、優劇場、皇冠劇場がある。

優劇場は1987年、劉静敏によって設立された。劉静敏は80年代にアメリカ留学し、グロトフスキの提唱する「貧しい演劇」<sup>8)</sup>を学び、その理念とテクニックによって優劇場を主宰した。また、伝統演劇、台湾地方劇、日本の能の技法を多く援用している。『地下室手記ファウスト』(地下室手記浮士徳)(1988)、『漠・水鏡記』(1992)などがある。

皇冠劇場は1993年に設立された、皇冠文化集団が支援する劇団で、同集団が経営する皇冠小劇場において活動している。この小劇場は他に河左岸、台湾渥克劇団、臨界点劇象録なども上演活動の出発点とした<sup>9)</sup>。主に外国戯曲を上演している。『三度の復習と一度の審判——民主の誕生』(三次復仇与一場審判——民主的誕生)(1994)、『ゴドーを待ちながら』(等待果陀)(1995)などがある。

## 2.3 商業系(表演工作坊, 果陀劇場, 台湾渥克劇団)

商業系は、表演工作坊、果陀劇場、台湾渥克劇団であろう。

表演工作坊は工作劇団を前身として、1984年に改称・設立した台湾でもっとも実力と商業性を持つ劇団と言われている。頼声川(後述)が主宰し、集団で即興でアイデアを出し

家文化資料庫, <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6681>

5)「蘭陵劇坊」(『台湾百科全書』文化部国家文化資料庫, <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=21105>)

6)「全国芸文団体総覧」(『中華民国文化館』<https://park.org/Taiwan/Culture/Resources/cartgroup/drama/index001.htm>)によると、設立年は1974年。

7)「臨界点劇象録劇団」(『台湾百科全書』文化部国

8) ポーランドの演出家グロトフスキ(1933-1999, Jerzy Grotowski)は、舞台の装飾的な物質(小道具、装置、照明、メイクなど)を排し、観客数も制限して、コントロールした肉体と声で演じる緊迫した演劇を試みた。

9)「皇冠小劇場」(『台湾百科全書』文化部国家文化資料庫, <http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6758>)

ながら創作する方法が特徴である。毎年新作を上演し多くの観客を獲得しており、商業演劇であることが指摘されているが、社会的な認知度、評価も高い。『あの夜、私たちは漫才をした』（那一夜、我們說相声）（1985）、『暗恋桃花源』（1986）が代表作で、特に後者は中国大陸の人気タレントのキャスティングによって大陸で巡演され、広く好評を得た。

果陀劇場は1988年、梁志民と林靈玉によって設立された。ベケット作の戯曲『ゴドーを待ちながら』の「ゴドー」（果陀）の名を冠している。毎年2～4作品の新作やリメイクが上演され、商業的にも多くの観客を獲得して成功している。『動物園の物語』（動物園の故事）（1988）、『淡水小鎮（第一版）』（1989）などがある<sup>10)</sup>。

1992年、陳梅毛、楊長燕によって設立された台湾渥克劇団は、通俗的で庶民的な作風が見られた。演劇の他、コンサート、講演、展覧などの活動、香港への巡演を行い、多くの観客を獲得したが、資金不足により2000年以降は上演が減少した。『新千刀万里追』（1999）などがある。<sup>11)</sup>

## 2.4 アマチュア系（河左岸劇場）

河左岸劇場は1985年に淡江大学の学生によって設立された。『自分の革靴を食べる』（我要吃我的皮鞋）（1985）、『闖入者』（1986）などがある。左派系で、80年代後半の台湾民主化運動に伴って活動を展開し、90年代以後民主化運動退潮の中で停滞、解散した。

以上の1980年代以降の目移りする小劇場演劇の展開の中で、今日に至るまでひと際注目

され、高い人気を獲得してきたのが、商業系として取り上げた頼声川とその主宰団体・表演工作坊である。86年初演の『暗恋桃花源』は台湾で好評であっただけでなく、大陸、香港で巡演されたことで名声を得、頼声川および表演工作坊の代名詞ともなっている。86年の初演から再演、リメイク、巡演を繰り返しており、92年には頼声川自身によって映画版も制作された<sup>12)</sup>。

以下、頼声川を台湾演劇の注目すべき事例として、その経歴、作品について掘り下げる。

## 3. 演出家・頼声川と表演工作坊

頼声川は原籍江西省、1954年ワシントンDC生まれ（父が駐米大使館一等書記官）、幼少期の66年に一家で台湾に移った。輔仁大学英語系を卒業後は友人らと音楽喫茶「アイディアハウス」を開き、弾き語りで多くの客を集めた。結婚し、カリフォルニア大学バークレー校に留学、演劇学博士を修めた。その後の職業としては、オランダ・アムステルダム・ワークシアターの客員教授、台湾芸術学院戯劇系主任等を経て、2002年から国立台北芸術大学戯劇学院の初代院長を務め、06年に辞職した。

演劇活動は、カリフォルニア大学バークレー校博士課程2年次在学時から始まった。課程の一環として、1979年、三島由紀夫作『卒塔婆小町』を大学の小劇場で演出・公演した。在学中は『卒塔婆小町』から卒業作品まで、5作品を演出した。台北では84年より、教職の学生指導の中から生まれてきた集団即興創作による作品の公演を行い始めた。前述の実験系の団体・蘭陵劇坊と共同制作したものも

10) 果陀劇場公式サイト <https://godot.org.tw/> 参照。

11) 「台湾渥克劇団」（『台湾百科全書』文化部国家文化資料庫、<http://nrch.culture.tw/twpedia.aspx?id=6699>）

12) 1992年、第5回東京国際映画祭ヤングシネマ・コンペティション部門シルバー賞受賞（「東京国際映画祭公式サイト」<http://history.tiff-jp.net/ja/index.html>）。陶慶梅・侯淑儀編著『刹那中：頼声川の劇場芸術』時報出版、2003、236-240頁



あった。同年、蘭陵劇坊の李国修、李立群とともに、漫才劇の相談をするうちにまとまった小さなグループとして表演工作坊を立ち上げた。85年の『あの夜、私たちは漫才をした』は初演で成功を収め、それ以来、表演工作坊の漫才劇は主力レパートリーとなって、香港やアメリカに巡演し、再演とリメイクが繰り返されている。翌年上演の『暗恋桃花源』では、さらに大きな成功を収めた。再演やリメイクの状況はすでに述べた。

頼声川の表演工作坊の活動は、ヒット作の再演のほか、創作劇、翻訳劇に力が注がれている。1985年『あの夜、私たちは漫才をした』から2019年までの約35年間で、64作品の公演が行われた（リメイクを含む。頼声川作・演出でも別の団体による上演は含まない）。そのうち、確認できる限り7作品ほどが外国戯曲の翻訳劇で、古典を原作としたものもある（『西遊記』1987）<sup>13</sup>。表演工作坊の演出・脚本を除く頼声川個人の活動は、作詞、戯曲翻訳、舞台デザイン、映画監督、テレビドラマ監督、オペラ演出、デフリンピック<sup>14</sup> 開会・閉会式総監督、台北国際花の博覧会開会式芸術総監督、台湾ランタンフェスティバル芸術総監督など、多岐にわたる<sup>15</sup>。

頼声川は創作方法として、演技の大まかなプランを立てた後、稽古をしながら全員で細部を作り込んでゆく「集団即興創作」を提唱している。この方法は、脚本、言語を中心に据えるのではなく身体による演劇を目指した、アルトー<sup>16</sup>の残酷演劇の影響と言われる。作風は、クスッと笑うような比較的穏やかな喜

劇と、人間の精神世界の内奥を描く仏教的な視点、この二つが特徴である。前者は大衆的であり、人気が高い。後者は仏教的な思想で精神世界を掘り下げる物語で、必ずしも好評でない作品もある。

頼声川は商業的にも安定した地位を築いている。頼声川に詳しい研究者である陶慶梅は、表演工作坊は「台湾の最も代表的な商業演劇団体として、早くから台湾社会の成熟した市場環境の下で、市場を操作するテクニックと方法を獲得」<sup>17</sup>していたと指摘する。この典型的な例は、大陸で巡演された『暗恋桃花源』である。劇中で喜劇の部分を担当するキャストが人気の男性タレント何炅と女性タレント謝娜<sup>18</sup>で、マスコミの注目と宣伝効果が大変大きく、舞台の喜劇効果も二人のレギュラーのバラエティ番組<sup>19</sup>とリンクするようで、好評となった。陶慶梅は、さらに「この舞台劇の影響力は“舞台劇”自体がもつ影響力の限界をすばやく超越し、たちまちのうちに大陸メディアの隅々にまで広がった。このような興行方式と、『暗恋桃花源』そのものの魅力が、この舞台劇を各地の演劇市場の寵児たらしめた」<sup>20</sup>と分析している。

頼声川は仏教に傾倒しており、その思想や価値観を作品においてしばしば表象している。著書の中でも、2000年代、釈迦が悟りを開いて仏陀となったと言われるインドのブツダガヤで行われた仏法研修会に参加したこと

13) 「表演工作坊」公式サイト (<http://www.pwshop.com/performance-memoirs/>) 参照。

14) 聴覚障害者のための国際総合競技会。2009年第21回夏季・台北。

15) 「頼声川創作筆記」（頼声川『頼声川の創意学』付録、広西師範大学出版社、2011）参照。

16) 1896-1948, Antoni Artaud, フランスの劇作家・詩人。

17) 陶慶梅著、松広彩訳「頼声川は大陸でどんな成功を取めたのか」（特集中国語圏で大ブレイク台湾の頼声川作品②、『幕』69号、話劇人社、2009）8頁

18) 中国版ツイッター（微博）フォロワー（微博粉絲）数ランキングの上位を争う人気若手タレント。

19) 「快樂大本營」（ハッピーキャンプ）。1997年から続くテレビのバラエティ番組。何炅と謝娜を含む数人のレギュラー司会者、およびゲストで、様々なゲームや出し物を行う。

20) 陶慶梅著、松広彩訳「頼声川は大陸でどんな成功を取めたのか」（前掲）6頁

があると触れている<sup>21)</sup>。1989年の『振り向けば彼岸』（回頭是彼岸）は「戒厳令解除後の中台関係をテーマとすると同時に、仏教的な死生観も反映」された作品である。2000年の『夢のような夢』（如夢之夢）は「新任の若い医師が品詞の病人の語る昔話を聞くという形で進行する幻想的な劇」で、「観客の四方で、時間、空間、人物が曼陀羅図のように変化する、8時間に及ぶ大作」だった<sup>22)</sup>。最新作、2019年の『水中の書』（水中之書）も仏教思想を反映したものである。

#### 4. 表演工作坊『暗恋桃花源』、『影のように寄り添って』

賴声川の代表作であり長年のレパトリーとして人気作である『暗恋桃花源』（1986年初演）、および、比較的近年の作であり賴声川の仏教思想の精神世界が強く反映された『影のように寄り添って』（如影随形。2007年初演）を事例として、賴声川の創作について見てみる。

##### 『暗恋桃花源』<sup>23)</sup>

『暗恋桃花源』は「国共内戦中の上海で生き別れになった恋人同士が40年後に台湾で再開する悲劇“暗恋”と、陶淵明の『桃花源記』に材を取った喜劇仕立ての時代劇“桃花源”が、劇中劇の形でクロスオーバーする。涙と笑いの向こう側に台湾人のアイデンティティーなどの問題が浮かび上がる」<sup>24)</sup> 作品で

ある。

一言で言うと、二つの劇の稽古が同じ場所です。劇の稽古場所がダブルブッキングされてしまい、一つの場所にそれぞれの劇を携えた二つの劇団が居合わせる。二つの劇団とも自分たちの場所だと主張して強引に稽古を始め、小競り合いをしたり融通を利かせたりしながら、シリアスな追憶のドラマ「暗恋」と時代劇の京劇風ミュージカルコメディ「桃花源」のシーンが交互に分断しながら展開する。「暗恋」は、入院中の老人が若かった頃の1940年代、国共内戦<sup>25)</sup>の時代に上海で生き別れた恋人と過ごした日々を具に回想し、再会を切望する、静かで情感豊かな郷愁の物語である。一方、「桃花源」は古代の着物の衣装で演じる時代劇である。子供ができないことを妻になじられて浮気をされた男が理想郷の「桃花源」に辿り着き、妻とその浮気相手そっくりな仙人に出会って愁いを解き放つ滑稽な展開と、再婚した妻と後夫（そしてその赤ん坊）のところへ舞い戻って驚かせる騒動を、京劇風の唄と演奏、しぐさで描いたミュージカル仕立ての喜劇である。台詞や唄は台湾語の発音で話される。

途中、水と油の両者の雰囲気交錯し、「暗恋」が「桃花源」風の時代劇のようになり、「暗恋」の老演出家が場所の融通を交渉しようとして「桃花源」の劇中に入り込んでしまったりして、笑いを誘う。最後、稽古場所の終了時間を告げる管理人に急かされた「暗恋」の老演出家が食い下がって10分間の猶予をもらい、クライマックス、主人公が40年越しに恋人と涙の再会を果たすシーンの稽古を入魂の思いでやり遂げる。このときばか

に置き換えた。

<sup>25)</sup> 1946～49年、第2次国共内戦（日中戦争終戦後の国民党と共産党の内戦）。

21) 賴声川『賴声川の創意学』広西師範大学出版社、2011、3頁

22) 飯塚容「問い続ける台湾人のアイデンティティー」（特集中国語圏で大ブレイク台湾の賴声川作品①、『幕』69号、話劇人社、2009）4頁

23) 表演工作坊『暗恋桃花源』（DVD、2006年。群声出版有限公司、2009）、および、賴声川『賴声川劇場第一輯：暗恋桃花源&紅色的天空』（脚本。東方出版社、2007）に依拠。

24) 飯塚容「問い続ける台湾人のアイデンティティー」（前掲）3頁。引用中の「」を適宜“ ”

りは「桃花源」の邪魔も入らない。劇中劇の主人公のかつての恋人を探し出すという長年の願が静かに遂げられ、幕が下りるとともに、すべての物語も終わる。

この作品は台湾でのバージョンは、冒頭とクライマックスは「暗恋」のシーンが占め、「桃花源」は「暗恋」が全体を貫く中に挿入される箸休めのような役割となっている。頼声川の名声を特に高めた大陸巡演の北京バージョン（2006-2007）<sup>26)</sup>では、同じ内容であるものの、「桃花源」を担う役に人気タレントが配役されたために（前述）、二つの劇中劇の比重が逆転する効果が生じた。これについて、陶慶梅は次のように分析している。

07年の大陸における『暗恋桃花源』公演の背景には、大きな面から見ると、30年近い改革開放が築き上げた物質的に豊かな現代社会があり、また小さな演劇的環境から見ると、「ドタバタ劇」や「お笑い」が舞台の中心となった現状がある。（中略）何昊と謝娜が主演を演じた「桃花源」部分が舞台の中心となり、「暗恋」部分は仕方なく添え物となった。二つの部分が一体となって作り出す悲喜の交錯や衝突には、必然的に偏向が生じた。この構造に内在する変更は、内容豊富な演劇をいささか浅薄にしてしまった<sup>27)</sup>。

この作品で要となっているところは二つある。一つは、「暗恋」の主人公である老人の、かつての恋人への想いと大陸の故郷（老人の故郷は東北地方）への懐旧の念が重なり合う、静かで切ない追憶の情景である。もう一つは、

26) 2007年、北京、上海、西安、深圳、広州、南京、成都、重慶、長沙を巡演（飯塚容「問い続ける台湾人のアイデンティティ」前掲、5頁）。

27) 陶慶梅著、松広彰訳「頼声川は大陸でどんな成功を取めたのか」（前掲）7頁。「（中略）」は引用者。

「桃花源」の台湾語による伝統演劇風の演出である。『暗恋桃花源』はこの二つの特徴によって、台湾文化、内戦によって台湾に渡った外省人の記憶、台湾にとっての大陸の存在感が渾然一体となっている。台湾演劇であるから描くことのできる情景が色濃く表れているであろう。

一方で、台湾語の中にあえて標準語を用いて笑いを誘っていたシーン<sup>28)</sup>は、2006-07年の北京バージョンでは削除されている<sup>29)</sup>。北京バージョンは脚本でしか確認できないが、台湾語全体は標準語に置き換えられたものと思われる。このようなりメイクの方法は、『暗恋桃花源』は「歴史の追憶」と「喜劇の時代劇」の「異素材ミックス」という大枠を保てば、細部や演出を大幅に変更することに堪える商業戦略的な作品である、ということも印象付けるであろう。

### 『影のように寄り添って』<sup>30)</sup>

『影のように寄り添って』は2007年に台北で初演の後、翌年台湾各地を巡演し、シンガポールの華人芸術祭に参加した<sup>31)</sup>。自分たちが死んだことに気付いていない幽霊たちと、彼らに調子を合わせてしまう人間たちの物語である。この作品は「仏教の“中陰（人が死んで次の世に生まれ変わるまで亡霊となって漂う49日間）”の概念」<sup>32)</sup>に基づきながら、亡霊が身近な人間のそばに留まり、一家の死の原因がクライマックスでようやく明らかにな

28) 「桃花源」の主人公・老陶が舟で桃花源に辿り着いて、感嘆するシーン。

29) 「暗恋桃花源」（頼声川『頼声川劇場第一輯：暗恋桃花源&紅色的天空』（前掲）48頁参照）。

30) 表演工作坊『如影隨形』（DVD、2007年台北国家戯劇院。群声出版有限公司、2008）に依拠。

31) 飯塚容「問い続ける台湾人のアイデンティティ」（前掲）5頁

32) 陶慶梅著、松広彰訳「頼声川は大陸でどんな成功を取めたのか」（前掲）7頁

るサスペンス風の展開になっている。

夫婦とその娘・真真ジェンジェンの一家三人は、少し奇妙だと思いながらも友人一家の傍を去来し、様々なことを語りかけている。友人一家の方は何やらごちなく、また、打ちひしがれている様子で、どうやら身近な人物が死んだらしい。友人一家の娘・露露ルールーは小さいときから架空の友達を作り出して一緒に遊ぶ風変わりな娘で、今は架空の友達を捨てて真真ジェンジェンと仲良くし、自分の両親にも真真ジェンジェンを歓待するよう強いていた。真真ジェンジェンの両親は大恋愛の末結婚した夫婦であったが、互いに孤独や嫉妬心に苛まれ、妻が作り出した架空の愛人まで登場して関係に亀裂が入り、銃を振り回して物騒な痴話喧嘩をした挙句、発砲して死んでしまう。そして、自分たちが死んだことに気付かず、亡霊となって友人一家の傍に留まっているのだ。最後、真真ジェンジェンは露露ルールーと一緒に葬儀に参列して父親に弔辞を送るが、自分の死を自覚した父親から「おまえも死んだんだ」と告げられ愕然とする。自分が随分前に死んでいたことを明かされ、亡霊が見えてしまう露露ルールー、そしてその両親はただ調子を合わせてくれていただけだったとわかる。

この中で、場違いな人物が一人登場する。発砲事件の死について調査する女性警察官である。露露ルールーたち一家の心理に喜々として好奇の目を向け、プライバシーに踏み込んで来る。最後、警察を辞めて小説家に転じることになるこの女性警察官は、発砲事件を調べ始めた当初、「仮に私たちが存在していないとしたら」と露露ルールー一家に問いかけて、戸惑わせる。しかし、女性警察官の言うとおりの、登場人物たちは皆架空の世界に生きていた。真真ジェンジェンは自分が死んだことを知らない。亡霊である真真ジェンが見えてしまう露露ルールーはそれを告げないまま調子を合わせ、両親にもごちない芝居を続けさせている。真真ジェンジェンの両親の間で言い争いに

なった愛人も妻が孤独を紛らわすために作り出した架空の人物であり、妻がその真実を主張すれば主張するほど夫は架空の愛人を信じ込み激しく妻を責めるのだった。

再び陶慶梅の分析を引いてみる。

（この作品は——引用者）現代人——現代のホワイトカラーや中産階級の精神的貧困を検討している。大陸に急速に出現した中産階級にとって、『影のように寄り添って』は人々を目醒めさせる良薬であったかもしれない。しかし、この作品で頼声川は、精神世界の内側にある苦悩に浸りすぎているきらいがある。この中産階級家庭の悲劇は、舞台上の表現が精神面に偏り、現実世界に拠り所を見出すことができない。『影のように寄り添って』の大陸での公演も、共感を得ることが難しかった<sup>33)</sup>。

『影のように寄り添って』には、あまり現実生活の要素はない。亡霊でない方の一家三人の仕事、学校、生活などの描写はほとんどなく、死んだ一家三人との交流を回想するシーン、真真ジェンジェンが幻想的な店でアルバイトをする不可思議なシーンが大半を占める。クライマックスに至るまでの間は、観客には死んだ一家三人と生きている一家三人の区別がわからず、噛み合わないシーンが続いて退屈であるとさえ感じさせる。

しかし、クライマックスではそれまでの展開がつながり、すべてが一つにまとめられる。この作品を観た観客は最後に、父親に対して、死んだことに気付いてほしい、と言っていた真真ジェンジェン自身も幽霊であったことに意表を突かれ、登場人物たちの行動や思惑はすべて虚構

33) 陶慶梅著、松広彩訳「頼声川は大陸でどんな成功を取めたのか」（前掲）7-8頁



に基づいていたことを知る。そこには、何事も考え次第で虚構が現実のような様相を呈して存在するようになる、という気付きがある。そして幕が閉じれば、当然ながら、観客自身が目にしていた劇場での上演もすべて虚構である。今度は観客が劇場を出て、現実の生活に戻る番である。そのとき、観客は自分の現実の世界にも自分の都合や不安から虚構を作り出していないか、点検することができよう。

### おわりに

「創作劇と翻訳劇を両輪とする頼声川と表演工作坊の20数年の活動は台湾だけにとどまらず、中国語圏の演劇界を席捲する勢いである」<sup>34)</sup>と評されたように、頼声川は台湾現代演劇において、一つの画期、指標となり、広く受け入れられている。

台湾現代演劇は、1980年代当初の前衛的、新奇的な実験から始まり、90年代後半から21世紀にかけてはより多くの観客を取り込む大衆的で笑いに溢れた作風が主流となった。頼声川とその表演工作坊がそうした路線の中心であったと言える。同時に、すでに多くの観客を獲得している頼声川においても、自己の心の内を静かに内省する作品を世の中に問うことが困難に突き当たっている。『影のように寄り添って』を観た観客が、気付きや自己との対話を得られず、失敗作だという感想を

抱いたなら、そこにはある程度観客の嗜好の傾向を見出せるであろう。

陶慶梅が指摘するように、大陸の現代演劇、ことに2000年代以降の小劇場演劇はテレビのバラエティ番組のようなお笑いの作品が多く、上演には若年世代が多く集まり、支持されている。日本の小劇場演劇も、1960年代に反体制や新劇解体を掲げて独自の表現を展開した学生運動的な第一世代があった後に、70年代のつかこうへいらの第二世代、80年代の野田秀樹、鴻上尚史らの第三世代には、饒舌で爆笑するような通俗的な小劇場へと変容した。台湾現代演劇も相似した趨勢があると言える。

台湾現代演劇にとって、個人の追憶から歴史認識やナショナル・アイデンティティ、戒厳令解除後の国際関係を描くことは大きな意味があることであろう。同時に、台湾現代演劇を俯瞰しようとするとき、大陸との関係、政治的な表象ばかりに着目する必要もあまりないように思われる。滑稽で大衆的な作品が主流を占める昨今、また、眼前に映し出されるものを素早いタップでたちまちのうちに切り替えることが日常となった昨今において、一個人の取るに足らない物語や奥深い精神世界を描き、人を内省に導く作品を創ることは、ある種の実験でもあると言えるのではないだろうか。

34) 飯塚容「問い続ける台湾人のアイデンティティ」(前掲) 5頁