

[シンガポール・マレーシア・日本]共同制作

スリー・チルドレン

国際交流基金アセアン文化センター

第7回企画・招聘公演

Bunkamura 共同プロデュース



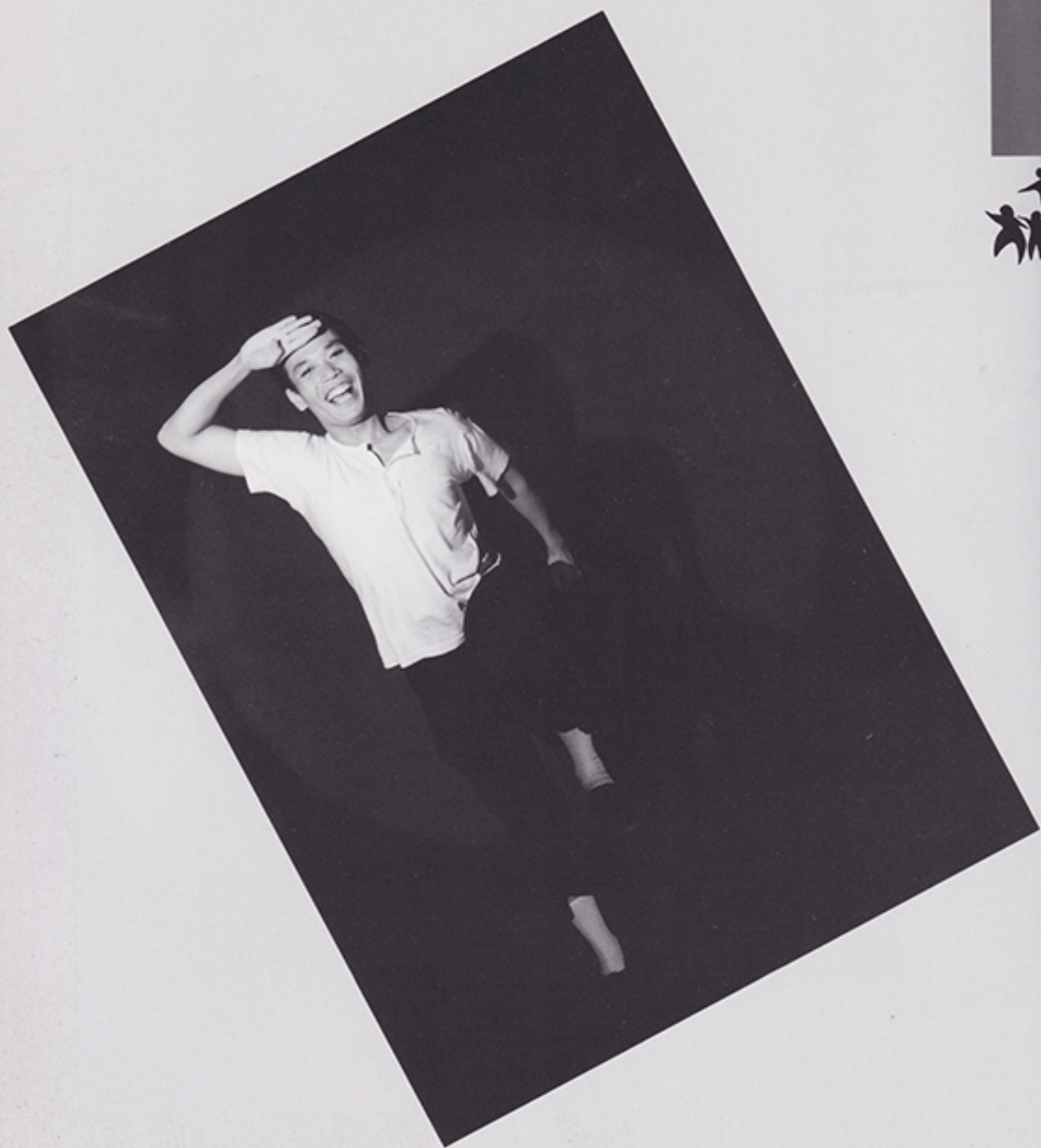
Singapore-Malaysia-Japan Co-Production

3 Children

The Japan Foundation ASEAN Culture Center
Performing Arts Program No.7
Co-produced by Bunkamura



昔々、何かがありました…丘の上に建つお寺[※]のようなもの[※]、甘い水の湧く井戸[※]のようなもの[※] …



スリー・チルドレン

●1992年

2月28日(金) 午後7時
東京/Bunkamuraシアターコクーン

29日(土) 午後2時
東京/Bunkamuraシアターコクーン

29日(土) 午後7時
東京/Bunkamuraシアターコクーン

3月1日(日) 午後2時
東京/Bunkamuraシアターコクーン

4日(水) 午後7時
横浜/横浜西公会堂

●制作
国際交流基金アセアン文化センター
Bunkamura

●主催
国際交流基金アセアン文化センター
Bunkamura
PAW '92 YOKOHAMA 運営委員会 +
横浜市西区役所 (横浜公演のみ)

●後援
外務省
シンガポール大使館
マレーシア大使館



3 Children

●1992

February 28 at 7:00p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo

29 at 2:00p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo

29 at 7:00p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo

March 1 at 2:00p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo

4 at 7:00p.m.
Nishi Ward Public Hall, Yokohama

●Produced by
The Japan Foundation ASEAN Culture Center
Bunkamura

●Sponsored by
The Japan Foundation ASEAN Culture Center
Bunkamura
PAW '92 YOKOHAMA Steering Committee and
Yokohama City Nishi Ward Office (for the Yokohama performance)

●Supported by
The Ministry of Foreign Affairs
The Embassy of Singapore
The Embassy of Malaysia



スリー・チルドレン / シンガポール大使館 / マレーシア大使館 / 外務省 / 横浜西公会堂 / 横浜西区役所 / 国際交流基金アセアン文化センター / Bunkamura



3 Children



子供よ、子供、私の子供。昔々、3人の子供がいました。3人は、小さい頃、カッパン通りという所で育ちました。

●●●

作……………リャオ・プエイ・ティン(マレーシア)

演出……………オン・ケン・セン(シンガポール)

クリシェン・ジット(マレーシア)

演出協力……………串田和美(日本)

音楽……………マーク・チャン(シンガポール)

広東劇団付……………ジョアンナ・ウォン(シンガポール)

●

台本翻訳……………松岡和子(日本)

山本勝美(日本)

ランナー監付……………マリオン・ドゥクルーズ(マレーシア)

●

美術……………ジャスティン・ヒル(オーストラリア)

照明……………トレーシー・ハウウィット(イギリス)

中野雅美(日本)

岡田勇輔(日本)

音響……………山岸和郎(日本)

舞台監督……………山田和彦(日本)

ダーン・ウエスター・ハウト(シンガポール)

技術コーディネーター……………

小倉 隆(日本)

リム・ユー・ベン(シンガポール)

●

シンガポール演劇団……………

テイ・トン(シンガポール)

通訳……………三田地里穂(日本)

●●●

俳優……………ロック・メン・チュー(シンガポール)

クレア・ウォン(マレーシア)

ルン・セン・オン(マレーシア)

吉田日出子(日本)

●

音楽……………マーク・チャン(シンガポール)

スネトラ・フェルナンド(マレーシア)

リム・ユー・ベン(シンガポール)

コー・ジュー・キム(シンガポール)

●●●

Written by……………Leow Puay Tin (Malaysia)

Artistic Directors……………Ong Keng Sen (Singapore) and

Krishen Jit (Malaysia)

Artistic Advisor……………Kazuyoshi Kushida (Japan)

Music……………Mark Chan (Singapore)

Cantonese Opera Choreographer……………Joanna Wong (Singapore)

●

Japanese Translation of the Script……………Kazuko Matsuoka (Japan) and

Katsumi Yamamoto (Japan)

Rampak Dance Choreographer……………Marion D'Cruz (Malaysia)

●

Stage Designer……………Justin Hill (Australia)

Lighting Designers……………Tracy Howitt (England),

Masami Nakano (Japan), and Yusuke Okada (Japan)

Sound Designer……………Kazuo Yamagishi (Japan)

Stage Managers……………Kazuhiko Yamada (Japan) and

Dawn Westerhout (Singapore)

Technical Coordinators……………Takashi Ogura (Japan) and

Lim Yu-Beng (Singapore)

●

Administrator in Singapore……………Tay Tong (Singapore)

Interpreter……………Riho Mitachi (Japan)

●

Actors……………Lok Meng Chue (Singapore)

Claire Wong (Malaysia)

Loong Seng Onn (Malaysia)

Hideko Yoshida (Japan)

●

Musicians……………Mark Chan (Singapore)

Sunetra Fernando (Malaysia)

Lim Yu-Beng (Singapore)

Koh Joo Kim (Singapore)





左から車田和美、オン・ケン・セン、クリシェン・ジット
From left to right, Kazuyoshi Kushida, Ong Keng Sen, and Krishen Jit

●オン・ケン・セン

1963年生まれ。シンガポール大学で法律学専攻。在学中、シンガポール大学の劇団ヴァーシティ・プレイハウスの部長、演出家として活躍。初演出は1985年の「こどもたちの時間」(シンガポール演劇祭参加)。1988年よりシアターワークス演出家として活躍。

●クリシェン・ジット

1939年生まれ。マラヤ大学歴史学部助教授(歴史と演劇)。1984年に舞踊家、小説家等と共に、演劇・ダンス・美術・小説の制作集団、ファイヴ・アーツ・センターを設立。東南アジア演劇研究・評論の第一人者として広く知られる他、演出家、プロデューサーとしてマレーシア演劇界をリードする。

●車田和美(くしだ・かずよし)

1942年生まれ。俳優座養成所を経て、1966年、斎藤寅次郎、佐藤信等と共に、劇団自由劇場(1975年にオンシアター自由劇場と改名)設立。現在、同劇団代表・演出家であると同時に、1989年よりBunkamuraシアターコクーン芸術監督。代表作に「上海パンスキング」(演出、1979年初演)、「もっと泣いてよフラッパー」(作・演出、1977年初演)、「クスコ愛の反乱」(演出、1982年初演)など。

●Ong Keng Sen

Born in 1963, Ong studied law at the National University of Singapore. While still a student at the university, he was active as the President and Artistic Director of the Varsity Playhouse, the university's theatre company. His debut in directing came in 1985 with *The Children's Hour* (an entry in the Singapore Drama Festival). Since 1988, he has been active as the Artistic Director of TheatreWorks.

●Krishen Jit

Born in 1939. He is Associate Professor in the History Department of the University of Malaya, where he teaches history and drama. In 1984, with a dancer, novelist, and others, he founded the Five Arts Centre, a producing body of theatre, dance, the visual arts, and creative writing. He is widely recognized as the doyen of Southeast Asian theatre as well as for his insight as a drama critic. In his role as artistic director and producer, he leads the Malaysian theatre world.

●Kazuyoshi Kushida

Born in 1942. After graduating from the Haiyuza Actor's Training School, in 1966 he founded the Jiyu Gekijo theatre company with Ren Saito (playwright), Hideo Kanze (nob actor/artistic director), Makoto Sato (artistic director), and others; in 1975, the name was changed to

On Theatre Jiyu Gekijo. Continuing his activities as the representative and artistic director of the above company, he has also taken on duties as the Art Director of Bunkamura's Theatre Cocoon (since 1989). His representative works include *Shanghai Vance King* (artistic director; first performed in 1979), *Motto Naiteyo Frappa* (Cry some more, Flappers) (playwright and artistic director; first performed in 1977), and *Cousceau, Ai no Hanran* (Cousceau — Rebellion of love) (artistic director; first performed in 1982).



マーク・チャン
Mark Chan

●マーク・チャン

1958年生まれ。シンガーソングライター、作曲家。最新アルバムは「チャイナ・ブルー」。東洋と西洋をフュージョンした独特の作風で知られる。芝居音楽の作曲も多く、シアターワークスの「サウンド・オブ・ア・ボイス」「ダンスと鉄道」「毛夫人の思い出」などを担当。

●Mark Chan

Born in 1958, he is a singer-songwriter and composer. His most recent album is "China Blue." His work is known for its unique style that blends Eastern and Western music. He has written numerous scores for the theatre, including those for TheatreWorks productions such as *Sound of a Voice*, *The Dance and the Railroad*, and *Madame Mao's Memories*.



左からロック・メン・チュー、クレア・ウォン、ルン・セン・オン
From left, Lok Meng Chue, Claire Wong, and Loong Seng Onn

●ロック・メン・チュー

クレア・ウォン

ルン・セン・オン

ロック・メン・チューはシアターワークス最古メンバー。クレア・ウォンとルン・セン・オンはシンガポール大学の同期で、共にヴァーシティ・プレイハウスのメンバーだった同僚。ロック・メン・チューとクレア・ウォンは、1988年の「スリー・チルドレン」シンガポール公演にも少女1と少女2で出演。ルン・セン・オンは初登場である。

大きくならぬと三人はもう一度カッパン通りに帰ってみなくちゃと思うようになりました。





カツパ通りには、いろいろな人がいました。肉屋に乾屋、宝石商に仕立屋、茶店やアヘン客の経営者—

●Lok Meng Chue, Claire Wong, and Loong Seng Onn

Lok Meng Chue is a veteran member of TheatreWorks. Claire Wong and Loong Seng Onn, contemporaries at the National University of Singapore, performed together during their Varsity Playhouse days. Lok Meng Chue and Claire Wong performed in the Singapore performance of *3 Children* in 1988 as Girl 1 and Girl 2. It is Loong Seng Onn's first appearance in this play.



吉田日出子
Hideko Yoshida

●吉田日出子(ふじだ・ひでこ)

オンシアター自由劇場の主演女優として数々の舞台をこなすと共に、映画、テレビでも活躍。代表作に「上海バンスキング」「もっと泣いてよフラッパー」「タスコ—愛の反乱—」「星の王子様」「赤目」(第2回伊勢屋演劇賞個人賞)、結城人形座公演「型三五大切」と冥の会「天守物語」(第11回伊勢屋演劇賞個人賞)、東映映画「社寮」(第14回加東映画賞助演女優賞)など。最近「男はつらいよ・寅次郎の告白」に出演。

●Hideko Yoshida

While being actively engaged as the leading actress of On Theatre Jiyu Gekijo, she also makes frequent appearances in television and film, her latest role being in *Otoko wa Tsuraiyo: Torajiro no Kokuhaku* (Torajiro confesses). Her representative works include *Shanghai Vance King*, *Motto Naiteyo Frappa*, *Couscous*, *Ai no Hanran*, and *Le Petit Prince*. Among the awards she has received are the Kinokuniya Theatre Award's Individual Prize in both 1968 and 1976, and the prize for Best Supporting Actress at the 14th Hochi Film Awards.



フォート・カニングの丘に建つ、シアターワークスの事務所兼稽古場。小さな劇場ブラックボックスが併設されている。TheatreWorks' office and rehearsal hall which is situated on Fort Canning Hill. Attached is their small theatre, the Black Box.

●シアターワークス

マレー系、中国系、インド系より構成される多民族国家シンガポールでは、マレー語、マンダリン、タミル語、英語の4言語を公用語とする。歴史的には、演劇もまたマレー、マンダリン、タミルのそれぞれの言語で上演されてきたため、民族の枠を超えることは難しい状況にあった。それを乗り越える試みがクオ・パオクン(現在、プラクティス・シアター・アンサンブル)の演出家、脚本家などによって始められたのは、80年代に入ってからのものである。シアターワークスはそうした流れの中から現れた、初の英語によるプロ劇団である。1985年に、俳優のリム・ケイ・トン、リム・スイアウ・チョン、舞台美術家のジャスティン・ヒルによって創立。以来次々と実験的な試みを発表してシンガポール演劇界に新鮮な風を送り込み、いまや最も動員力のある劇団に成長。他民族国家らしく、制作には中国系、マレー系、インド系を始めとして、オーストラリア、イギリスなど様々な国籍のスタッフがかわり、シンガポールのコスモポリタン的な顔を覗かせている。

レパートリーはブロードウェイ・ミュージカルから三島由紀夫の「近代能楽集」まで幅広いが、特に、シンガポールの現在をなぞる見えたオリジナル作品に定評がある。1988年の「ビューティー・ワールド」は、シンガポール初のオリジナル・ミュージカルとして大きな話題をさらった。

近年はマレーシア、フィリピン、インドネシアなどから演出家を招いて上演する他、新しい戯曲の創造をめざした「ライターズ・ラボラトリー」プロジェクトにも取り組んでいる(「ライターズ・ラボラトリー」に関しては、22頁参照)。

●TheatreWorks

Composed of Malays, Chinese, and Indians, the multiethnic nation Singapore boasts four official languages: Malay, Mandarin, Tamil, and English. Historically, because theatre was also performed in Malay, Mandarin, and Tamil, it was difficult to get beyond ethnic boundaries. In the eighties, however, attempts to overcome those boundaries were made, led by Kuo Paokun (currently Artistic Director and playwright of the Practice Theatre Ensemble) and others. TheatreWorks is the first English-language professional theatre company to have emerged during this period. Founded in 1985 by actors Lim Kay Tong and Lim Siau Chong, and stage designer Justin Hill, it has continued to produce experimental works; the troupe is recognized for their refreshing interpretations. Currently, they enjoy one of the highest audience rates in Singapore. True to Singapore's multiethnic and cosmopolitan character, the members of the production staff and cast include people of Chinese, Malay, and Indian descent, as well as those from Australia and England.

The company has a wide repertoire, ranging from Broadway musicals to the Japanese *Kindai nogaku shu* ("Collection of Modern Noh Plays") by Yukio Mishima; however, it is especially recognized for its original pieces that keenly reflect contemporary Singapore. Their 1988 musical "Beauty World," the first made-in-Singapore original musical, caused a sensation.

In recent years, aside from inviting artistic directors from Malaysia, the Philippines, and Indonesia to put on their own plays, the troupe has also organized a "Writers' Laboratory," its goal being to nurture new playwrights. (Refer to p. 23 regarding the "Writers' Laboratory.")





「羅生門」1986
"Rashomon" 1986



「ビューティー・ワールド」1988
"Beauty World" 1988



「みどりの長靴下」1990
"Long Green Socks" 1990



「フライド・ライス・パラダイス」1991
"Fried Rice Paradise" 1991

主要作品

——1985年

- 「今夜は僕の寿司になってよ」—マイク・レー「鳥肌」原作
「パラダイス・ハイツ」—デイヴィッド・マメット「グレンガリー」
—グレン・ロス「原作」
「愛とベラちゃん」—マイケル・チャン作
「ファンシェン」—中国のある抑圧された村の運命の物語
—デイヴィッド・ヘア作

——1986年

- 「怖れずに思い出して」—キム・ラマクリシュナン作
「羅生門」—芥川龍之介原作
「狂人日記」—ニコライ・ゴゴル作と「女中」—ジャン・ジュネ
作
「灰と影なし」—チュア・ゾー・ウェイ作
「窓」—フランク・マーカス作

——1987年

- 「近代能楽集」—三島由紀夫作
「軍隊の狂歌」—マイケル・チャン作
「エレファント・マン」—バーナード・ボメランス作
「ドリームキーパー」—エリス・ネス作「夢の小路」と「第2
のチャンス」

——1988年

- 「ビューティー・ワールド」—マイケル・チャン作、ディック・
リー音楽
「スリー・チルドレン (3人の子供たち)」—リチャード・ブレイ・ティ
ン作

——1989年

- 「ミス・ジュリー」—オーガスト・ストリンダベリ作
「誤解」—マイケル・チャン作
「変態」—奇妙な夢が現実になる—スティーヴン・ソークコフ作
「微笑みをもって我が胸に」—ある魅惑的な永遠の愛の物語
—ウォン・モー・キップ原作
「安全なセックス」—チェイ・ユー作「まるで聞いたように」と
エレノア・ウォン作「ジャクソンの旅」

——1990年

- 「ダンスと鉄道」「サウンド・オブ・ア・ボイス」—いずれもデイ
ヴィッド・ファン作
「M. バクフライ」—デイヴィッド・ファン作
「みどりの長くつした」—ウィルソン・ウォン作
「シンガポール1960~90年の演劇」—回顧展

——1991年

- 「フライド・ライス・パラダイス」—ディック・リー作・音楽
「トロイアの女」—エウリピデス原作
「南への旅」—トニー・ペレス作
「オゾン」—アリフィン C. ノール作

TheatreWorks' Repertoire

——1985

- "Be My Sushi Tonight" (Adapted from "Goose Pimples"
by Mike Leigh)
"Paradise Heights" (Adapted from "Glengarry Glen
Ross" by David Mamet)
"Love and Belacan" by Michael Chiang
"Fanshen — The Story of Change in an Oppressed
Village in China" by David Hare

——1986

- "Not Afraid To Remember" by Kim Ramakrishnan
"Rashomon" by Ryunosuke Akutagawa
"Diary of a Madman" by Nikolai Gogol and "The
Maids" by Jean Genet
"Ash and Shadowless" by Chua Tze Wei
"The Window" by Frank Marcus

——1987

- "Kindai nogaku shu (Collection of Modern Noh Plays)" by
Yukio Mishima
"Army Daze" by Michael Chiang
"Elephant Man" by Bernard Pomerance
"Dreamkeepers" ("Avenue of Dream" and "Second
Chance") by Elyse Nass

——1988

- "Beauty World" by Michael Chiang and Dick Lee
"3 Children" by Leow Puay Tin

——1989

- "Miss Julie" by August Strindberg
"Mixed Signals" by Michael Chiang
"Metamorphosis — A Bizarre Nightmare Comes
Alive" by Steven Berkoff
"To My Heart With Smiles — An Enchanting Story of
a Timeless Romance" (Based on the book of the
same title by Wong Moh Keed)
"Safe Sex" ("As If He Hears" by Chay Yew and "Jackson
on a Jaunt" by Eleanor Wong)

——1990

- "The Dance and the Railroad" and "The Sound of a
Voice" by David Hwang
"M. Butterfly" by David Hwang
"Long Green Socks" by Wilson Wong
"The Retrospective — A Festival of Singaporean Plays
1960-1990"

——1991

- "Fried Rice Paradise" by Dick Lee
"Trojan Women" by Euripides
"Trip to the South" by Tony Perez
"Ozone" by Arifin C. Noer

僕は、アー・チョン。私は、メイ・リン。私は、ミセス・リー。善良なる母親です。





「スリー・チルドレン」のできるまで

作者のリュウ・ブエイ・ティン氏は、1954年、マレーシアのマラッカで生まれた。マラヤ大学で英文学を専攻。1985年から2年間、ハワイ大学大学院で戯曲を学び、修士号取得。「スリー・チルドレン」を書いたのは、ハワイ大学在学中である。

●
「スリー・チルドレン」の萌芽はそもそも、ブエイ・ティン氏が1981年に創作して自ら演じた一人芝居「ティカム・ティカム——そしてお祖母ちゃんは言った」にありました。私が演出したのですが、そもそもこの芝居には台本というものはありませんでした。12週間の稽古の間、ブエイ・ティン氏はひたすら自分のことを語り続けました——親の世代が中国からマラッカへ移住してきたこと、その世代が自分たちのいまを導いたことなどなど。たったワン・フレーズのものから5分くらいのもので長さのまちまちの、100余りのストーリーがこうして生まれました。上演は、一風変わったものになりました。観客は辞書を渡され、そこからランダムに語彙を拾い出します。ブエイ・ティン氏はそれらの語彙によって、記憶を触発されたストーリーを選んで演じていくというわけです。一方、音楽はガムランを使用しましたが、さまざまな旋律と韻律に番号をふって、その中から、ダーツをして当たった番号で決めていく、という具合でした。こうして現れたのは、直線的でない、心象風景に満ちた語りものでした。この「ティカム・ティカム」が「スリー・チルドレン」の下敷きだったというのは、後者もまた、彼女が生まれたマラッカのカップン通りの人々の生き様を照らし出す心象風景と逸話に満ち満ちていたからです。

「ティカム・ティカム」と違って、「スリー・チルドレン」には台本がありました。しかし役者たちには、ブエイ・ティン氏がそうであったように、自らの子供時代を辿ることを要求しました。台本に出てくる様々な情景が、彼らの実体験と重なっていききました。2か月間そんなことを続け、セリフをつけたのはようやく3か月目に入っていることです。1988年7月、「スリー・チルドレン」は、マラヤ大学の実験劇場で、私の主宰するファイブ・アーツ・センターの制作により上演されました。

——クリシェン・ジット

●
ことの始まりは、1988年の6月、僕らの劇団シアターワークスがシンガポール芸術祭でシンガポール初のオリジナルミュージカル「ビューティー・ワールド」を上演していた時のことです。楽日の芝居がハネてから、クリシェン・ジットが僕を訪ねて来ました。彼は、このシンガポール製ミュージカルにひどく興奮し



1991年11月28日の記者会見。
左から岸田和美、吉田日出子、オン・ケン・セン
At a press conference on November 28, 1991.
From left, Kazuyoshi Kushida, Hideko Yoshida, and Ong Keng Sen.

た様子でした。僕は、シアターワークスとファイブ・アーツ・センターで何かできないかと話し合いました。

7月のある日、僕はクリシェンから電話をもらいました。リュウ・ブエイ・ティン氏が書いた「スリー・チルドレン」を上演するから見に来ないかという誘いでした。ブエイ・ティン氏はシンガポールでは、ステラ・コン作の「エメラルドが丘のエミリー」という一人芝居を演じていて、女優として既にお馴染みでした。2つの芝居（「スリー・チルドレン」は2人のお祖母ちゃんとの2本立てでした）を見て、クリシェンと僕は、朝まで話し込みました。2人とも、「スリー・チルドレン」の可能性にゾクゾクしていたのです。短かすぎたし、シンガポールにもっと引きつけた仕掛けが必要だと思ったけれど、とにかくクリシェンはさっそくブエイ・ティンと連絡を取り、彼女は書き直すことに同意してくれました。

シンガポールの役者たちで稽古が始まりました。演出はクリシェンと僕との共同でしたが、互いにバランスをとりあいましたから、役者の混乱はありませんでした。そこには創造精神とヴィジョンの強い出会いがあり、まさに共同演出の醍醐味というところでした。ただはっきりしておいたのは、「スリー・チルドレン」は、役者自身のイメージーションから湧き出てこなければいけないということでした。演出家は、役者の潜在能力を引き出し、役者が自分と対峙するよう仕向けていくカタリストとなり、役者は演出家と一緒に3人の子供の世界を築いていく——。すべてのプロセスは、理性よりも身体体験や記憶に基づいて構築されていきました。あらたに広東劇と大極拳のスタイルを取り入れましたから、役者はその方の練習でも大変でした。

Creating 3 Children

The playwright Leow Puay Tin was born in Malacca, Malaysia in 1954. She majored in English literature at Malaya University and received a master's degree from the University of Hawaii, where she studied playwriting for two years, beginning in 1985. *3 Children* was written while she was at the University of Hawaii.

The origins of *3 Children* go back to a monologue called *Tikam-Tikam: and the Grandmother Said*, which Leow Puay Tin created and performed in 1981. This play, which I directed, had no script. During the rehearsals, which lasted twelve weeks, Puay Tin simply talked about herself, relating such matters as how her parents' generation emigrated to Malacca from China and how it guides the world of her contemporaries and herself today. More than a hundred stories varying in length from a single phrase to stories that took five minutes to recount were created in this manner. The performance was unusual. The members of the audience were given dictionaries and asked to choose words at random. Puay Tin chose stories triggered by the memories evoked by those words. Gamelan music accompanied the performance. Numbers were assigned to various melodies and meters, and the numbers were then chosen at random by means of darts. What emerged from this process was not a linear narrative, but rather a story abounding in images.

Tikam-Tikam provided the basis for *3 Children* in the sense that the latter also abounds in images and anecdotes illuminating the life of the people residing on Kappan Road in Malacca, where Puay Tin was born. Although *3 Children*, unlike *Tikam-Tikam*, had a script, it too demanded that the actors retrace their childhood, as Puay Tin had done in *Tikam-Tikam*. The scenes in the script overlapped with the actors' personal experiences. This process continued for two months; the dialogue was finally added in the third month. In July 1988 *3 Children* was produced by my troupe, Five Arts Centre, at the Experimental Theatre at Malaya University.

—Krishen Jit

It all began in June 1988 when our troupe TheatreWorks was performing the musical *Beauty World* at the Singapore Arts Festival. After the final performance, Krishen Jit came to see me. He seemed extremely excited about the show, the first musical ever originally created and produced in Singapore. We talked about the possibility of having TheatreWorks and the Five Arts Centre produce something jointly.

In July, I received a telephone call from Krishen inviting me to see a performance of Leow Puay Tin's play *3 Children*. Puay Tin, who had performed a monologue by Stella Kon called *Emily of Emerald Hill* in Singapore, had already made a name for herself in our country as an actor. After seeing the two plays (*3 Children* was on a

double-bill with *Two Grandmothers*), Krishen and I talked well into the night. Both of us were excited about *3 Children*'s possibilities, although the play was too short and we needed to establish a connection to Singapore itself. In any event, Krishen immediately contacted Puay Tin, who agreed to revise the script.

The actors in Singapore began rehearsals. Although Krishen and I both served as directors, we managed to strike a balance that avoided confusing the actors. A powerful meeting between different creative spirits and visions occurred. It represented the finest essence of co-directing. One thing, though, was clearly understood: *3 Children* had to well up from the actors' own imagination. The directors' role was to draw out the latent ability of the actors, serving as a catalyst enabling the actors to confront themselves, as the actors, together with the directors, created the world of the three children. The entire process was generated by physical experiences and memories rather than rationality. The introduction of elements of Cantonese opera and *taichi* into the play also made the actors' rehearsals extremely rigorous.

In November 1988 the new version of *3 Children* made its debut at the Drama Centre in Singapore. It was hailed as the vanguard of a new movement in Singapore theatre.

—Ong Keng Sen

Since then, the creative exchange between TheatreWorks and Five Arts Centre has continued, with Ong Keng Sen directing for the Five Arts Centre, and Krishen Jit directing for TheatreWorks.

In April 1991 TheatreWorks' most recent musical, *Fried Rice Paradise*, was performed in Singapore. It was written and composed by Dick Lee and directed by Ong Keng Sen. Members of the Japan Foundation ASEAN Culture Center and Bunkamura went to Singapore with Kazuyoshi Kushida, the Art Director of Bunkamura Theatre Cocoon and Artistic Director of On Theatre Jiyu Gekijo. After Kushida saw his first play in Singapore, he and Ong engaged in a lively discussion about their respective theatre environments. On the final day of Kushida's visit to Singapore, Krishen Jit rushed from Kuala Lumpur to participate in the discussion. An idea was presented for a Japanese actor to be included in the cast when *3 Children* was performed in Japan. And so, Hideko Yoshida joined the production.

I am not especially involved in cultural exchange; I just put on plays. My job as Art Director at Bunkamura has given me an opportunity to meet a variety of people and undertake different kinds of work. The position has also enabled me to interact like this with directors from Singapore and Malaysia. The frequency of such opportunities has been an unexpected delight for me. There is plenty of opportunity to see European and American musicals in Japan. Although traditional theatre and dance from other parts of Asia are also performed here, works that express the problems facing young Asians are hard to



僕、夢を見たよ...プールで泳いでいる夢。緑色のプールなんだ...水の子...夢。そいつら、顔がなくて...





その昔、髪が三毛しかない少年がいました。それで、サン・マオ(三毛)と呼ばれていました。サン・マオはとてもなまけ者。

こうして、新制「スリー・チルドレン」は1988年11月に、シンガポールのドラマ・センターで上演され、シンガポールの演劇に新しい動きを導いたものとして評価されたのです。

——オン・ケン・セン

●

この後、オン・ケン・センが、ファイブ・アーツ・センターを演出したり、クリシェン・ジットがシアターワークスを演出したりと、両者の交流は続いた。

1991年4月シンガポールで、シアターワークスによる最新ミュージカル「フライド・ライス・パラダイス」の公演が行なわれた。ディック・リー作、オン・ケン・センの演出である。国際交流基金アセアン文化センターとBunkamuraの担当者、そしてBunkamuraシアターコクーン芸術監督でありオンシアター自由劇場の演出家でもある串田和美がシンガポールに出かけた。初めてシンガポールの芝居を見た後、串田とオン・ケン・センは、双方の演劇状況について熱い意見を交わした。シンガポール滞在の最終日、クアランプールからかけつけたクリシェン・ジットも加わり、日本で上演する「スリー・チルドレン」は日本の役者と一緒にやろうということになってきた。こうして、吉田日出子が加わるようになった。

●

僕は特に文化交流に携わっているわけではなく、単なる芝居作りの人間です。その僕がBunkamuraの芸術監督という仕事を引き受けたことで、いろいろな人に出会い、いろいろな形の仕事をやるチャンスをもたらされたこと、さらにはこうしてシンガポールやマレーシアの演出家と一緒に仕事ができる——という出来事がどんどん起きてくるのは、僕自身にとっても事件です。欧米のミュージカルなどは頻りに来日するし、目にする機会は結構多い。アジアでも伝統演劇や舞踊は来日するけれども、アジアの若い人が抱えている問題を表現しているものはなかなか来日することもないから、よくわからなかったというのが正直なところです。昔、学校の演劇部で、隣の学校のやつは面白いらしいぞという噂が聞こえてきて、気になって仕方がなかった——そんな感じだったのです。西洋演劇の洗礼を受け、その流れのなかで育った人間がもう一回、心の奥にあるアジアの感性やアイデンティティやオリジナリティを再発見したいという気持は、僕にもありました。だからこそ自分たちの劇団を作ったし、小劇場運動にかかわってきたんだと思うんです。アジアをやらねばならぬという大義名分ではなく、人と人が出会って、面白そうなやつだと友達になっていったり、ものづくりの仲間になっていく——そんな出会いの仕方がいま始まっているんだなという気がしています。ただ、僕らはさまざまな民族の人が一緒に暮らしているシンガポールやマレーシアと違って、交流の仕方にあまり慣れていない。今度の芝居にしても実に多様な文化的背景の人がかかわっているわけですが、僕らはそんな体験がないから、相手を認めるやり方や自分の主張の仕方がわからなくて戸惑うだろうなという気はしています。

——串田和美(1991年11月28日記者会見より)

●

私がアジアに旅したのは、12年ほど前、「天平の甕」という映画

の撮影で中国に行った時のことです。その時、たった3時間しか離れていない、同じ顔の人たちのいるところにこんなにも違う文化があるのかと驚きました。この時、揚州で小さな劇団のお芝居を見ました。私にはそれが喜劇なのか悲劇なのかよくわかりませんでしたが、回りを見ると、昔の浅草のお客さんはこんなだったのではないかという人がたくさんいて、その人たちが笑っているのが、ああ、これは喜劇なんだと思ったりしました。これが実にダイナミックで、こういう喜劇は日本にはないという感じがした。私はその時、アジアの人たちと何か一緒に作れたらいいなと思ったんです。で、中国に留学したいと思って関係機関に頼んでみましたが、当時は普通の人にはどうしようもなかった。私は、自分だけではなく自由劇場の全員がアジアを旅して歩かなければいけないと思っていましたから、お金もかかる。で、テレビに出る度、あるいは新聞のインタビューの度に、スポンサーになってくれる人はいないかと言っていたのですが、結局はだめで、もうこれは自分で探さずにはいけないと思いました。

ですから、「スリー・チルドレン」の話を聞いた時は、一にも二にもすぐ飛びつきました。中国の体験から12年たって、やっという機会に恵まれたわけです。たまたまシンガポールに生まれた人、たまたまマレーシアに生まれた人、たまたま日本に生まれた私が、一緒に何かを作れるというのはすごく面白い。先がどうなるかはわからないけれど、楽しみです。

——吉田日出子(1991年11月28日記者会見より)

●

ご存じのように、シンガポールは極めてコスモポリタンな土地です。ですから僕たちの世代が見に行く芝居は、西洋の演劇です。子供の頃は、大道で演じられるチャイニーズ・オペラも見に行きましたが、あれは今ではそれほど人気がありません。「スリー・チルドレン」は考古学的な発掘調査のようなものです。僕たちは「スリー・チルドレン」によって、シンガポール人ひとりひとりの意識下に入り込んでいて、眠っていたさまざまな記憶を掘り起こしてきたのだと思います——僕自身の場合で言えば、子供の時に母親に手を引かれて、スツール片手に路上のチャイニーズ・オペラを見に行っていた思い出であったりします。シアターワークスにかかわっているメンバーは、ほとんどが20代か30代ですが、親の世代は中国大陸などからやって来ましたが、ですから、「スリー・チルドレン」は僕たちの世界を理解しようとする手段なのです。

「スリー・チルドレン」のスリーは、シンガポール、マレーシア、日本という、共同制作に携わる3つの国、あるいは、私、マレーシアのクリシェン・ジット、日本の串田さんという3人の演出家に置き換えることができます。しかし同時に、この3という魔法の数字は日本では3+1の4になります。4人目の子供として吉田さんが加わるからです。

これから、4人の子供たちとクリシェンと串田さんと私との、未知の旅が始まるのです。

——オン・ケン・セン(1991年11月28日記者会見より)





find. And so, frankly speaking, my knowledge of this area was limited. It was like hearing tantalizing rumors at the school drama club that the club at the school nearby was doing something really interesting. I felt the urge to rediscover the Asian sensibilities, identity, and originality hidden in the recesses of my heart after having been baptised and raised in the Western theatre tradition. I think that explains why I created my own theatre troupe and have participated in the small-theatre movement. It seems to me that encounters are beginning to take place because people are forming friendships and working with people they find interesting, and not because of a sense of duty about becoming involved in Asia. But unlike in Singapore and Malaysia, where people from different ethnic backgrounds live together, we lack experience in cross-cultural interaction. Since people from a very broad range of cultural backgrounds are involved in *3 Children*, I expect that we will experience some confusion about how to accept others and assert our own views.

—Kozuyoshi Kushida,

at a press conference on November 28, 1991.

My first travel experience in Asia was a visit to China twelve years ago while making the film *Tempyo no Iraka* (The roof tiles of the Tempyo Era). I was astonished that such a radically different culture existed only three hours away from Japan in a place where people looked the same as Japanese people. During my trip, I saw a play performed by a small theatre group in Yangzhou. I did not know whether it was a comedy or tragedy, but I saw many people who fit my image of audiences in the Asakusa district of Tokyo long ago. Since the audience was laughing, I figured that the play was a comedy. It seemed very dynamic, I thought, musing that there weren't any comedies like it in Japan. The idea suddenly occurred to produce something with other Asians. I wanted to study in China, and asked the relevant organizations, but back then projects of that nature were out of the question for ordinary people. I thought that all the members of the Jiyu Gekijo, not just myself, should travel in Asia, which would entail a great deal of money. Whenever I was on television,

or was interviewed for the newspapers, I asked for somebody to serve as a sponsor, to no avail, and I came to the conclusion that I would have to accumulate the money myself.

Consequently, when the subject of *3 Children* came up, I jumped at the opportunity. Twelve years after my experience in China, my chance finally arrived. It is extremely interesting to think that individuals that just happened to be born in Singapore, Malaysia, and Japan can create something together. I do not know what will happen, but I am looking forward to the experience.

—Hideko Yoshida,

at a press conference on November 28, 1991

As you know, Singapore is an extremely cosmopolitan place, and when members of my generation go to the theatre they choose Western plays. As a child, I used to see Chinese opera, which was performed in the streets, but it is not very popular nowadays. *3 Children* is like an archaeological excavation. Through it, we have delved into the unconscious of the inhabitants of Singapore and dug up various memories sleeping there. In my own case, I recall as a child being led by the hand by my mother to see Chinese opera performed in the streets and taking my own stool. Virtually all the members of TheatreWorks are in their twenties and thirties. Our parents' generation came from mainland China, and *3 Children* provides a way for us to understand our world.

The "3" in *3 Children* could signify the three countries participating in the production—Singapore, Malaysia, and Japan. It could also suggest the three directors: Krishen Jit from Malaysia, Kazuyoshi Kushida from Japan, and myself from Singapore. In Japan, however, this magic number is transformed into four, as a result of including Hideko Yoshida as a fourth child. The four children, Krishen, Kushida-san, and I are about to begin a journey into the unknown.

—Ong Keng Sen,

at a press conference on November 28, 1991



サン・マオはとてつもなく大きな風を作り、空高く飛ばしました。すると、その風が敵軍の飛行機をひっかけて...





その昔、ジャングルがあって、その中に川が流れていて、川には漁り船が浮かんでいて、舟の中には食物がありました。

「スリー・チルドレン」

——演目解説

この芝居の舞台は、マレーシアの古都マラッカ(マレーシアではムラカと呼ばれる)である。マラッカ海峡に面するこの町はかつて、強大なマラッカ王国が築かれ、また、東西を繋ぐ東南アジア随一の大交易港として、繁栄を極めた。町の中心部にはポルトガル、オランダ、イギリスそれぞれの統治時代の建物が点在し、その波瀾に満ちた歴史をうかがわせている。

マラッカのもう1つの顔は、西欧列強の強い残像と対照的に、小さくて古い家々が軒を連ねる路地裏の町なみである。種々雑多な店がひしめきあうこうした路地の1つ、カッパン通りで、「スリー・チルドレン」の作者リャオ・ブエイ・ティンが生まれ育った。中国系の人々が住み、鍛冶屋が多いその通りはさしずめ鍛冶屋横丁といったところで、「スリー・チルドレン」に出てくるとおり、そこにはさまざまな職業、さまざまな人生を背負った人々がしたたかに生を営んでいた。

「スリー・チルドレン」は、3人の姉弟が、漠とした不安と罪悪感に襲われ、その源を探るために子供時代に「心理の旅」(クリシェン・ジット)をする、というものである。子供たちの旅は自由に時空を飛び交い、1960年代のカッパン通りでの様々な出来事生き生きと記憶の彼方から甦らせる。かつての統治国イギリスの子供になった気分で、見たこともない北極星の下で、食べたこともないベーコンを食べる真似をしたほろ苦い思い出、誰もが身に覚えのあるオネショの思い出など倫愛のないことに混じって、カッパン通りの大人たちの哀しくも可笑しい人間模様がだんだん浮き彫りになってくる。こうした断片的な逸話が積み重なっていくことによって、観る者は、カッパン通りの輪郭を徐々に描いていくことになるのだ。

3人の子供たちの旅は、そのままブエイ・ティンの精神の旅でもある。逸話のあるものは実際にブエイ・ティンが経験したこと、あるものは幼い頃に誰かから聞いた話、あるものは作り話であったりする。ブエイ・ティンは言う。「事実の部分は、働く人たちの生への声なき希求から得ました。あの人たちはどんなに元気よく、あの不完全で、ないものだらけの世界——実は私たちの世界だってそうなのですが——に繰り出していったことか。対して、創作の部分は、あの人たちに決して向き合おうとしない人たちに代わって、あの人たちのことを語ったのだという幻影から来ています。」この



マラッカの中国人街
Malacca's China Town

芝居が出来上がってくるプロセスは、本プログラム「スリー・チルドレン」ができるまで(6頁)のクリシェン・ジット氏の言に詳しい。

後半、子供たちの旅は核心に迫る。何かに行き当たる度に、彼らの目指す何か——場所なのか、心の状態なのか——に近づいていく。そして最後に行き着くのは、何もない空間である。彼らは自らに問いかける——この旅は何だったの？ この旅は私たちを変えたのだろうか？「多分、何も変わりはないことが明らかになったのです。この旅はしかし、3人を明日に向かってそっと押し出してくれるものなのです。」(作者)

軽快なタッチのこの作品の底に流れる死の匂いを、しかし私たちは気にかけずにはおけない。これは、上流社会とは無縁の裏通りで成長し、マラヤ大学に進み、ハワイ大学に留学し、劇作家・俳優・ジャーナリストとしての人生を歩むことになったブエイ・ティンからカッパン通りの人々への、鎮魂歌なのかもしれない。

——峰岸由紀



3 Children

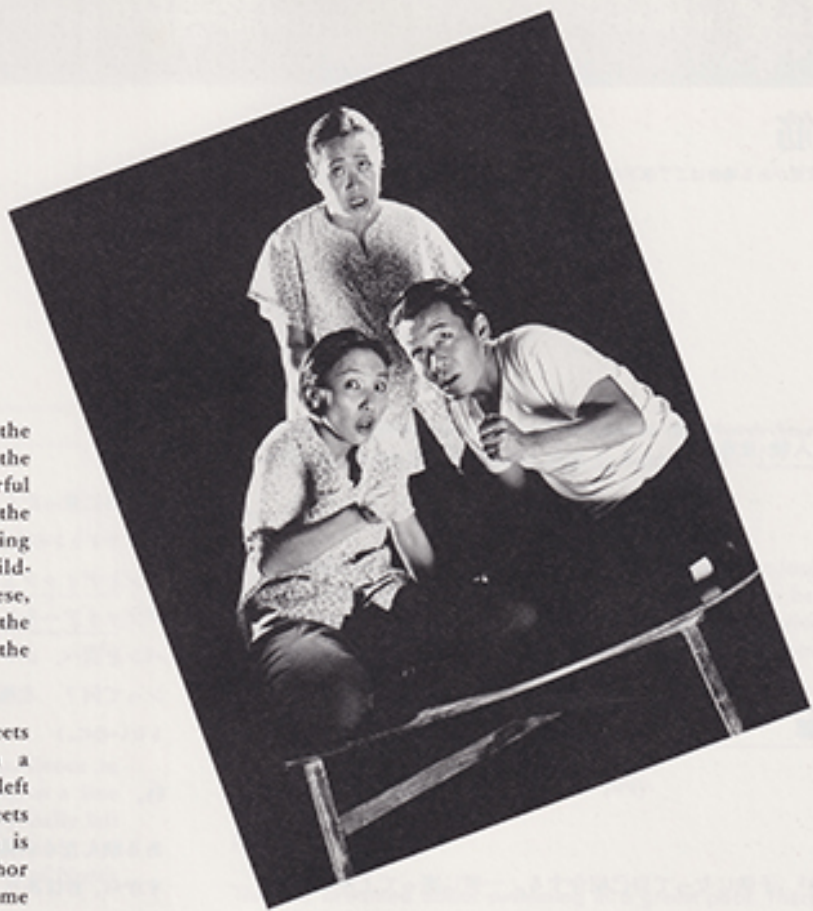
—Introduction

The play is set in Malacca (Melaka in Malay), the ancient city of Malaysia. The city overlooking the Straits of Malacca flourished when the powerful Malacca Kingdom was founded. Its position as the most major trading port in Southeast Asia linking East and West contributed to its prosperity. Buildings dating from respective periods of Portuguese, Dutch, and British rule are scattered around the center of the city, providing a glimpse of the turbulent history of the city.

Malacca has another face: narrow back streets lined with small, old houses, which form a marked contrast to the powerful images left behind by the Western powers. One of the streets overflowing with shops of every description is Kappan Road, where Leow Puay Tin, the author of *3 Children*, was born and raised. The home of Malaysians of Chinese descent, the road boasts numerous blacksmith shops, hence, "the blacksmith alley." As *3 Children* shows, the people living there, who possess a variety of occupations and destinies, have a tough life.

3 Children depicts two women and a man, seemingly two sisters and a brother, who are overcome by a vague uneasiness and guilt. Seeking the roots behind their feelings, they take a "psychic trek," in Krishen Jit's words, back to their childhood. The children's journey moves freely in time and space, vividly reawakening forgotten memories of things that happened on Kappan Road in the 1960s. In the spirit of British children whose countrymen ruled Malaysia, they recount bitter-sweet memories, pretending, for instance, to eat bacon, for the first time, under the North Star, which they had never seen before. Other memories include the childish recollection of bed-wetting, an experience familiar to everybody. In the process, the charming contours of the people of Kappan Road gradually take shape. As the jumble of fragmentary anecdotes accumulates, spectators begin to feel that they have known the inhabitants of Kappan Road for a long time.

The journey of the three children is also a spiritual trek on the part of the playwright Leow Puay Tin. Some of the anecdotal parts are drawn from her own experience; other parts are fictional or came from what she heard as a small child. Leow Puay Tin says, "The fact was the encounter with the working people's mute drive for life, how they sallied forth into a world as imperfect and wanting as they (as we also) are. The fiction comes from the illusion of speaking for them, interpreting them for people who will never meet them." Krishen Jit relates in detail the process by which



the play came into being in "Creating *3 Children*" (p.7 of this program).

In the second part of the play, the children's journey moves toward the heart of the matter. Whenever they happen upon something, they draw near what they are seeking. (Is it a place or a psychological state?) In the end, they arrive at an empty space. They ask themselves what the meaning of the journey was, and whether it had changed them. "Maybe it is already clear that nothing makes a difference. But this trek nudges them towards another day." (Leow Puay Tin)

But we cannot help perceiving that an aura of death underlies this play, despite its having been written with a light touch. Perhaps *3 Children* is a requiem written in honor of the people of Kappan Road by Puay Tin, who grew up in the back streets of Malacca far from upper-class society, attended Malay University, studied at the University of Hawaii, and now makes her way in the world as a playwright, actress, and journalist.

—Yuki Minegishi



ダメよ、ダメ。あの食物は死人へのお供えなんだから。早く舟から降りなさい。ほら、飛びこえて。





あら筋

※内容に変更がある場合はご了承下さい。

●登場人物(登場順)

少女2

少女1

少年

語り部

●第1部

1.

出演者が、子供になって自己紹介する。一列に座って上体を斜め左右に伸縮させるこの動きは、インドネシア・スマトラ島北部アチェ地方の、ランブーまたはサマンと呼ばれるイスラム芸能から取ったもの。

2.

広東劇風に馬に乗った3人の子供(姉2人と弟1人)が、ジャングル奥深くへと入っていく。3人が探しているのは、お寺“のようなもの”、丘の上にある家“のようなもの”、体を洗う甘い水の井戸“のようなもの”。何かが3人を追いかけて来る。お化け? 3人は必死で逃げる。山を駆け登っててっぺんに着いたら、そこは崖っぷちで、下は川。意を決して飛び込んだ3人の運命やいかに。

3.

語り部の話。3人は、マラッカの下町カッパン通りで大きくなりました。そこには鍛冶屋、棺桶屋、阿片宿の主人、やくざ、飲んだくれ、ばくち打ち、みなし児、やもめ、妻を虐待する夫、嫁いびりする姑など、いろいろな人が生を営んでいました。そして、3人は成長すると、もう一度カッパン通りに帰ってみなくちやと思うようになったのです。

4.

子供たちは学校で授業中です。

リー夫人は、かまぼこを焼いて戸棚にしまっておきました。リー夫人の2人の子供、アー・チョンとメイ・リンはとてもお腹がすいていたものだから、それを失敬してしまいました。まったくいたずらな悪ガキども。でも、そんな2人を、リー夫人は大好きでした。

5.

自転車に乗った3人は、すっかり“腕白5人組”(注:イギリスのE. ブライトンの少年少女小説)気取りでした。3人が演じるジュリアンとディックとジョージとアンと犬のティモシーは、キャンプファイアーをして、北極星の下で、ソーセージとベーコンとパンを食べ、ジンジャエールを飲んだのでした。でも、ベーコンって何? 北極星はどこ?(シンガポールにはベーコンも北極星もないのに。)

6.

ある飲んだくれ男の娘が、通知表に父親の署名が必要なものですから、おばあちゃんと一緒に、男を探しに酒屋に行きました。男はこんな悪い点に署名なんかできるかと怒りながら署名した後、通知表をポイと床に投げ捨てました。

7.

おばあちゃんは女の子に、神様へのお祈りの仕方を教えました。

8.

少年は、夢を見ました。緑色のプールで泳いでいる夢。そこには、メリケン粉でできていて顔のない“水の子”がたくさん浮いていました。僕、知ってるよ、あれは悪魔の子なんだ。目が覚めると、「おしっこしてらっしゃい」とお母さん。

9.

少年が3つの話をする。

1つ目は王様と3人のお姫さまのお話。3番目のお姫様は、お城のそばの海に行き、そこでおしっこしちゃうのがお気に入りでしたとき。

2つ目はサン・マオ(三毛)のお話。サン・マオは髪が三房しかなかったのも、サン・マオと呼ばれていました。サン・マオはとても怠け者で風揚げばかりしていたので、父親に毎日小言を食らっていました。ある日、サン・マオの揚げた大風が敵の飛行機にひっかかって、その飛行機が落ちてしまいました。さあ一躍、サン・マオは英雄です。何と司令官は自分の娘をサン・マオに与えました。でも、サン・マオは字が書けなかったのも、文書の署名ができません。そこで、三房の髪にインクをつけて、それで捺印したとか……。

3つ目の話はこうです。昔、ジャングルがあって、その中に川があって、その川に漁り舟が浮かんでいて、その舟の中に食べ



Synopsis

Please note that the actual performance may differ slightly.

● **Characters** (in order of appearance)

Gini 2

Girl 1

Boy

Narrator

● Part 1

1.

The performers introduce themselves to the audience in the guise of children. Their movements, sitting in a line and stretching and contracting their torsos diagonally left and right, are inspired by the Islamic performing art called *rumpuh* or *saman* from the Aceh region of North Sumatra in Indonesia.

2.

The three children, two sisters and a brother, journey together into the jungle riding on horses in a manner echoing Cantonese opera. They are searching for something — such as a temple or a house on a hill, or a well of sweet water to cleanse themselves. Something is chasing after them. A horrifying creature? The three frantically flee. They ride to the top of a hill, where they come to a cliff, below which is a river. What awaits the children when they leap into the river?

3.

The narrator talks about the three children. She tells how they grew up on Kappan Road in the town of Malacca. There were blacksmiths, coffin makers, owners of opium dens, gangsters, drunks, gamblers, orphans, widows, wife-beaters, and daughter-in-law beaters. People of every kind were living there. When the three grew up, they felt an urge to return to Kappan Road.

4.

The children learn a lesson while in school about how Mrs. Lee baked fishcakes and left them in the cupboard. Mrs. Lee's children, Ah Chong and Mei Ling, were both very hungry. They snatched some fishcakes in her absence. What naughty children! But Mrs. Lee loved them just the same.

5.

Riding on bicycles, the children pretend to be the "Famous Five" (from Enid. Blyton's English children's novels). They act out Julian and Dick and George and Anne and their dog, Timothy, who are playing by a campfire, eating sausages, bacon, and bread, and drinking ginger ale under the

North Star. But what is bacon? Where is the North Star? (Neither bacon nor the North Star exist on Kappan Road...)

6.

A girl went to the wine shop with her grandmother to look for her drunk father. She needed her father to sign her school report card. After screaming at the girl and saying that he could not sign a report card that had such bad marks, he signed it anyway and threw it on the floor.

7.

The grandmother teaches Girl 1 to pray.

8.

The boy dreamed about swimming in a green pool. There were faceless water babies made of flour floating in the pool. When he awakened, his mother said, "go and pass water!" (go and pee).

9.

The boy tells stories to his audience. The first story is about a king and his three daughters. The third daughter liked to go to the sea near the castle and pass water there. The second story is about San Mao. He was named San Mao ("Three Hair") because he had only three strands of hair. He was a very lazy boy who was constantly flying kites, so his father was always scolding him. One day the kite that San Mao was flying got tangled with an enemy plane, bringing the plane down. This instantly made San Mao a hero. The commander gave him his daughter to marry. But San Mao couldn't write, so he couldn't sign his name on his letters. He decided to put ink on his three strands of hair and stamp them on paper. The third story tells how once upon a time there was a jungle, and in that jungle there was a river in which there floated a *sampan* (fishing boat), and in the *sampan*, there was food. The boy happily climbed into the *sampan*. However, the food had been left there for the dead.

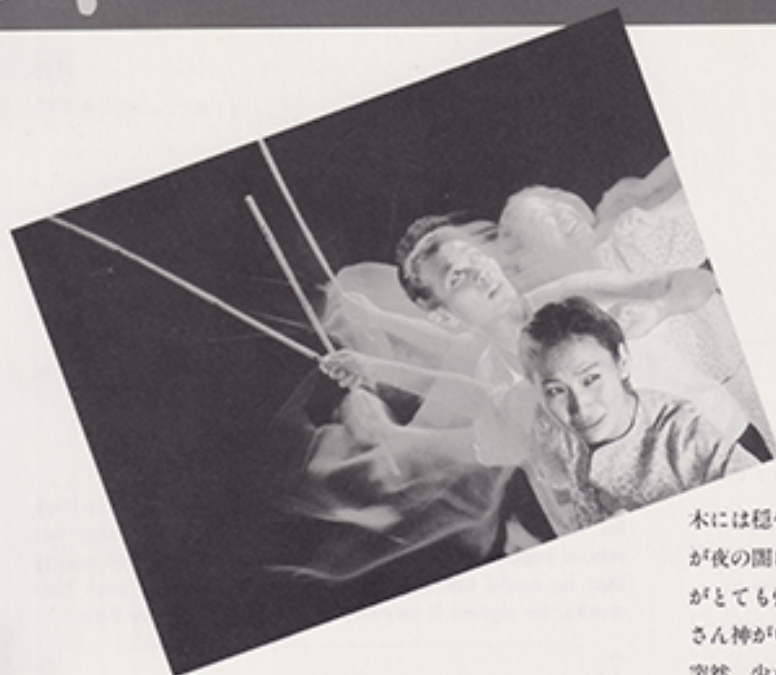
10.

Catching the children fighting, their mother tells a bedtime story. There was once a man named Ah Ter ("Piggy"). He got into a fight with his son-in-law Tua Pui ("Fatso"). Because they fought all the way from their house to Kappon Road, people came out of their houses to watch them. Tua Pui: "Who said I slept with your wife! She is my mother-in-law!" Ah Ter: "Liar! If you can sleep with my wife, I can sleep with yours!"

11.

Girl 2, feeling that she is the strongest, is riding far ahead





物がありました。少年はそれに乗り込んで、嬉しそうです。でも、その食べ物も死人への供えもの……。

10.

ケンカしている子供たちをつかまえて、お母さんは寝る時にこんな話をしてくれました。その昔、アー・トゥー（「子豚」）という男がいました。アー・トゥーは義理の息子トゥー・ブイ（「デブ」）と喧嘩をしました。2人は家からカップン通りまでずっと言い争いをしながら歩いたものですから、何事かと皆が家から出てきました。トゥー・ブイ「おとつあんのカカアと寝ただなんて、誰が技かした！ 俺の義理の母親じゃねえか！」アー・トゥー「嘘つけ！ お前が俺のカカアと寝るんなら、俺だってお前のカカアと寝たっていいんだ！」

11.

少女2は、自分が一番強いと思っていて、どんどん先へ行ってしまう。あとの2人は一生懸命追いかけるが、馬がダウン。仕方なく、休むことにする。

12.

これは、子供たちのおばあちゃんがとても若かった頃の話です。彼女は、もう5人も子供がいましたし、家が貧しかったものですから、6人目の赤ん坊を尼寺に預けようとしていました。でも、尼寺はみなし児しか預かってくれなかったのが、彼女は仕方なくアー・ビエン・テム（「阿片おばさん」）に赤ん坊を5ドルで売ってしまいました。遅くに帰ってきてそれを知った亭主は、赤ん坊を取り戻しに行こうと彼女に言いますが、「あのご祝儀なら、もう使っちゃったよ」と彼女は言うのです。亭主は、ご飯に箸もつけず、長いこと、彼女の体にも触れませんでした。

13.

少女1は、ゴム林の中を馬で駆けて行く夢を見る——1本1本の

木には穏やかな顔の神さまのお面がついている。ウインド・ベルが夜の闇にうたっている。何と平和なこと——。少女は、神様がとても強かった昔のことを思い描く——昔々、父さん神と母さん神がいたの。私はその娘。私は2人の宝物だったのよ。——突然、少女はどこかに到着する——さあ着いたわ、父も母も兄弟も姉妹もみんなが私を出迎えてくれる。やっと帰ってきたんだわ。でも何だか変ね。中は真っ暗。みんなはどこ？ 私を置いて行っちゃったの？

14.

3人の子供たちの家族が、おばあちゃんを置き去りにして、家を出て行こうとしています。おばあちゃんは少女1に家族の肖像画をもたせようと思いますが、少年は、そんなものは邪魔だから置いていこうと言います。そして、絵を積んだ手押し車を川に捨ててしまいました。

15.

3人は眠りから目覚める。行く手を見て、とにかく先へ行ってみようということになる。ところが突然また雨が落ち、暗闇が3人を包むのだった。

16.

老人たちが話していました——トイレに行ったら気をつけなきゃいけません。大便と一緒にいろんなものが出て来ることがあって、いつかなど、ある女性がお腹が痛いというのでトイレに行ったら、赤ん坊が出て来ちゃったんだから——。

17.

薄汚れた感じの老人ベン・チェック（「ベンおじさん」）は、私たちの隣に住んでいて、毎日、夕方になるとおばあちゃんのところに来ては、大きな藤椅子に腰掛けてよもやま話をしていました。ベン・チェックはギネス・ビールが好きで、息子が3人と孫が18人いました。ベン・チェックは貸し部屋を持っていて、女の人だけに貸していました。女の人が部屋を借りにくると、ベン・チェックはいつも一緒に部屋に入って、鍵をかけました。それを次男の線アー・リンが覗き見るのです。覗き見がばれる度に、アー・リンはベン・チェックに暴力をふるわれていました。アー・



of the others. The other two try frantically to catch up with her but their horses are too tired. They decide to rest.

12.

This is the story of the children's grandmother when she was much younger. She already had five children. She decided to put her sixth child in a convent as the family was too poor. But the convent would only take orphans so the mother sold her baby to Ah Piem Chim ("Opium Aunty") for five dollars. When the husband came home late that night and found out what had happened, he told his wife that they had to bring the baby back. However, the wife said, "I have spent the *angpow* (monetary present in a red envelope) that Ah Piem Chim had given me." The husband did not say another word, nor did he eat his supper. And for a long time after that, he did not touch his wife.

13.

Girl 1 dreams of riding past rubber trees. On each tree, there is a mask of a god's face. The faces are very peaceful. Windbells are singing in the night. It is very tranquil. She conjures the age when the gods were powerful. There was a father god and a mother god. She was their daughter, their treasure. Suddenly she arrives and sees her father and mother, brothers and sisters and her grandmother — all are there to welcome her. She has finally come home. But something is strange. It's so dark in the house. Where is everyone? Gone without her?

14.

The three children and their family are about to leave their

house for good. They are leaving the grandmother behind. The grandmother gives Girl 1 the paintings of their people to take with her. Boy objects, saying that the paintings are rubbish and should be left behind. But Girl 1 forces him to push the wheel-barrow carrying the paintings. Boy takes revenge by throwing the paintings down the cliff.

15.

The three children wake up from their sleep. They see a path ahead and are about to resume their journey. But the sun suddenly sets again and darkness descends upon them.

16.

Two old women and a man are talking amongst themselves. "You must be very careful when you go to the toilet. Sometimes you can shit a lot of different things. Once a woman had a stomachache and when she went to the toilet, she shitted a baby!"

17.

Peng Chek ("Uncle Peng"), a dirty old man, lived next door to the three children. He liked Guinness Stout. He had three sons and eighteen grandchildren. Every evening, Peng Chek would come and sit in a big rattan chair and talk to their grandmother. Peng Chek had a room that he rented out only to women. Each time a woman came to rent the room, he would go into the room with her and lock the door. His second son's wife, Ah Lin, would then go and peep. Peng Chek would catch her and beat her. When Ah Lin died of cancer, Peng Chek, pretending to be grief-stricken, came to their grandmother. Grandmother gave him four dollars so that he could buy himself some Guinness Stout on the day of Ah Lin's funeral.

18.

A Malay woman went to a beauty parlour on Kappan Road with her husband. In those days, they connected wires to a plug and ran electricity through them in order to perm hair. On this particular day, the Malay woman was accidentally electrocuted while her hair was being done. The hairdressers stuffed her body in a bag and threw it into the river.

19.

The children are in the jungle. They suspect they are being followed. Their anxiety grows and their horses will not move. As the sounds grow louder, their horses jerk into motion and they flee in confusion. Suddenly they hear Mother's voice saying, "Children! It's only a dream!" But when she is told that it is all too real, their mother in the dream waves the children goodbye, saying, "See you, see you." Girl 1 finds the solution to their troubles by playing a game. Their Kappan Road mother appears, saying, "Children, it's time to sleep!"

20.

Mother tells another bedtime story. There was once a village thief named Tan Chek ("Uncle Tan"). Although he stole from the villagers, the villagers forgave him because his family was the poorest in the village. One day, his relatives tied him to a tree and knocked out his eyes. Having become blind, Tan Chek stayed in his house all





駆けろ、駆けろ、駆けろ、駆けろ、駆けろ
ジャングルの中へ

駆けろ、駆けろ、駆けろ

“何か”をさがして

駆けろ、駆けろ、駆けろ

わたしの馬、忠実な馬

駆けろ、駆けろ、駆けろ

二人の姉と弟よ

駆けろ、駆けろ、駆けろ

ジャングルの中を駆けろ

駆けろ、駆けろ、駆けろ

過去からくぐんくぐん遠ざかり

“何か”にむかって

駆けろ、駆けろ、駆けろ

わたしの馬、忠実な馬

駆けろ、駆けろ、駆けろ、駆けろ、駆けろ

駆けろ、駆けろ、駆けろ、駆けろ、駆けろ

Ride, ride, ride, ride, ride...

Into the jungle

Ride, ride, ride...

Looking for a something

Ride, ride, ride...

On my horse, my faith

Ride, ride, ride...

Two sisters and a brother

Ride, ride, ride...

Riding in the jungle

Ride, ride, ride...

Away from the past

Into the something

Ride, ride, ride...

On my horse, my faith

Ride, ride, ride, ride, ride...

Ride, ride, ride, ride, ride...





「スリーチルドレン」シンガポール公演(1988)の
ポスター
Poster of the 3 Children Singapore
performance (1988)



おばさん、私を養女にしてくれない？ 私の養親の父は、おばさまを信じることができないのだ。私をなつてね。



田親は、アー・リンの葬式の日ギネス・ビールをかうようにと、ベン・チェックに4ドル渡しました。

リンが癌で死んだ時、ベン・チェックはおばあちゃんのところにきて、涙にくれた風を装いました。おばあちゃんは葬式にギネス・ビールをかうようにと、ベン・チェックに4ドル渡しました。

18.

マレー人の女の人が、亭主をつれてカッパン通りの美容院にやって来ました。当時のパーマは、コンセントに針金を繋いで電気を通していましたが、あろうことか、その女の人が感電死しました。美容師たちは、死体を袋詰めにし、川に投げ捨ててしまいました。

19.

子供たちは、ジャングルの中で何かにつけられているような気がしてならない。不安は高まり、馬も進もうとしない。何かが聞こえる。音はだんだん高くなり、馬が突然がばと動きだす。子供たちはあわてふためて逃げる。突然、「あなたたちは夢を見てのよ」と母の声。子供たちは、これは夢じゃないよ、本当だよときかないが、夢の母は「さよなら、さよなら See you, See you」と行ってしまったのだ。少女「See you, see you ... c-u-c-u ... わかった、答えは c-u-c-u-m-b-e-r(きゅうり)ね！」本物の母が現れて、「あんたたち、寝る時間ですよ！」

20.

寝る時に母がしてくれた話。昔、タン・チェック(「タンおじさん」と呼ばれるこぞ泥がいました。タン・チェックの家は村で一番貧しかったので、タン・チェックが盗みを行っても、村の人たちは咎めませんでした。でもある日、タン・チェックは、親類の者たちに木に縛りつけられ、両目をえぐり取られてしまいました。盲目になったタン・チェックは毎日家にいましたが、ある日、妻の仕事を手伝おうと、生煮えの山芋を豚に与えてしまい、豚は窒息死してしまいました。さて、タン・チェックには2人の息子がいましたが、仕方なく隣村の広東劇の一座に売り飛ばしてしまいました。2人はしごきに耐えられず、何度も家に逃げ帰りましたが、その度に送り返されました。

21.

子供たちは、劇を演じる。ある女が、戦場に行った夫を18年も待ち続けていました。夫は戦勝を立てて帰還しますが、あまりの年取りように、妻はそれが夫であることを認めようとしません。「お前、自分には髪も白髪もないと思っているのか。鏡でも見てこい」「鏡なんてないよ」「ならば、たらいに水でも張って覗いてみることにだ」我が身を水に映してみた妻「あんた、本当にあんたなの？ だったらあんたの書いた字を見せてちょうだい」……「あんた！」

22.

夫(少年)は妻(少女1)を抱きしめようと近寄るが、妻は逃げる。夫が追いつくと、妻は包丁で夫を刺す。少女2が現われ、少女2人は笑いながら馬で駆け去って行く。道行きは悪夢へと変わる。

る。突然、少年が「姉さんたち、どこ行くの？」

●第2部

1.

カッパン通りにいた、少女売春婦アン・タウ・ムイ(「あずき姉さん」)の話。「やーいやーい、アン・タウ・ムイ、カッパン通りのお笑いぐさだよ。カッパン通りの花嫁は、髪に花もささずに嫁に行ったよ。」「アン・タウ・ムイさんどこ行ったの？ カッパン通りから、髪飾りもしない花嫁さんがやって来る。」

2.

アン・タウ・ムイは、学校がひけると毎日、あずき汁を売るふりをして、春を売っていました。ある日突然アン・タウ・ムイはあずき汁を売らなくなり、そんなことが何日も続きました。お母さんにアン・タウ・ムイはいつ帰って来るのって聞いたら、死んじゃったんだって言うんです。

3.

語り部の話。もらわれていったあの子供は、実は3人の子供たちの叔母アー・キムだったのです。本当の「腕白15人組」はいろんな冒険をしたけれど、カッパン通りの子供たちの遊び場は相変わらず裏通りでした。そして夜になると、子供たちはいろんな夢を見ました。子供は誰でも見るのに、大人になると忘れてしまう夢ばかり――。

4.

さて、アー・キムの養母アー・ビエン・チムは、アー・キムを甘やかしか放蕩で育てたので、アー・キムはすっかり気ままな娘に育ってしまいました。アー・ビエン・チムが死ぬと、アー・キムはタクシーの運転手と結婚しました。しかし、彼女のお騒がせは結婚後もおさまりません。夫が暴力をふるい、生活費も入れてくれない、金を工面してくれと、実の母、つまり3人の子供たちのおばあちゃんに泣きついて来るのです。おばあちゃんがアー・キムの亭主に聞いただと、彼は毎月200ドル入れているのにアー・キムが賭博ですってしようとのこと。おばあちゃんは怒ってアー・キムに、お前はよそにやった人間なんだ、結婚だってして、この家に何の文句があるのってつづねるのですが、借金取りに追われるアー・キムはこれが最後だとせざるを得ない。

5.

3人は並んで、どこかの扉が開くのを待っている。少女2が突然、少女1が靴をはいていないことに気づく。靴をはいていないと入れてもらえないよと、少女2と少年は、近くの靴屋に飛んで行って、少女1のサイズ195を探す。どのサイズもあるのに、195だけがない。さんざんもめた後、大きいより小さいほうがい



day. To help his wife with the chores, he boiled rotten yam to feed the pig, but because the yam was not well-cooked, the pig choked and died. Tan Chek was then forced to sell his two sons to the opera troupe in the next village. The two children could not endure the hard training and they often tried to escape back to their home, but each time they returned they were sent back.

21.

The three children re-enact an opera. For 18 years a woman waits for her warrior husband to return from the wars. The husband returns, but because he has aged, the woman refuses to admit that he is her husband. "Do you think you have no wrinkles or grey hair? Go look in the mirror." "I don't have a mirror." "Fill a basin with water and look closely." After seeing her reflection in the water, the woman says, "Are you really my husband? Show me a sample of your writing." "...My husband!"

22.

The husband (Boy) moves to embrace his wife (Girl 1), but she runs away from him. He pursues her. She stabs him with a knife. Girl 2 appears and the two girls ride away in laughter. The journey turns into a nightmare. Suddenly the boy appears, yelling: "Sisters, where are you going?"

● Part 2

1.

The narrator appears to introduce the story of Ang Tau Mui ("Red Bean Sister"), a Kappan Road child prostitute. "Oi, oi, Ang Tau Mui, there is a joke. From Kappan Road, the bride was married without flowers in her hair!"

2.

Every day after school, Ang Tau Mui sold her favours in the guise of selling red bean soup. One day, she suddenly stopped selling red bean soup, and the children did not see her for many days. When they asked Mother when Ang Tau Mui was coming back, she told them that Ang Tau Mui was dead.

3.

The narrator reappears to tell about the child who was given away, who was really Ah Kim, the aunt of the three children. The "Famous Five" went on many adventures while the three children of Kappan Road continued to play in the back streets. When night came, they dreamt the dreams that children usually dream of but which adults forget.

4.

Ah Kim was spoilt by her foster mother, Ah Piem Chim. After Ah Piem Chim's death, she married a taxi driver. However, even marriage did not settle her. She told her real mother, the children's grandmother, that her husband beat her, that he didn't give her any living expenses, and to please lend her some money. When her mother accused her son-in-law of not supporting his wife, he told her that he gave her 200 dollars a month but that she spent it all on gambling. In anger, the mother told Ah Kim that she



belonged to another family, that she was even married, and that she had no claim on this family. Ah Kim, who has debt-collectors chasing after her, begged her mother, saying that this was the last time.

5.

The three children are waiting in line in front of a door. Suddenly, Girl 2 notices that Girl 1 is not wearing any shoes. Saying that she cannot enter unless she has shoes on, Girl 2 rushes with Boy to a nearby shop to look for size 195 shoes for Girl 1. The shop carries all sizes but 195. After much arguing, Girl 2 decides that it is better to wear shoes that are too small than too large, so they return with size 193 shoes. The shoes are too small. While bitterly blaming each other for buying shoes that do not fit, they suddenly realize that everyone is bare-foot. The door opens. Despite Girl 1's resistance, the children enter.

6.

It seems to be the children's house. They hear their mother's voice while they are hesitating at the entrance. "Death has already taken place. Get on your knees to enter the house. It is our custom to enter on your knees if you have been late." The children enter...

7.

Girl 2 and Boy emerge from a narrow tunnel into what

あんなに可愛かった三人組が、突然、死んでしまった。川へ投げ込まれた。美少女たちは死体を川へ運び、涙を流して川へ投げ込みました。





いと193を買って帰ったが、少女1には小さくて入らない。少女2と少年が互いに非難し合っている時、突然2人は、誰も彼もが裸足なのに気がつく。扉が開く。少女1は嫌がるが、とにかく3人は中に入る。

6.

そこは彼らの家ようであった。入るのをためらっていると母が声をかける。「死はもうおこってしまったんだよ。お前たちは遅れたんだから、膝をついて家にお入り。遅れて来た者はそうするのが私たちのしきたりだからね。」3人は中に入る……。

7.

少女2と少年が、狭いトンネルから出て来る。ここはどうやら病院。2人はそこで、自殺未遂の女に出会う。

8.

2人は再びトンネルから出て来る。そこには、死に旅立とうとしている女がいた。「私は長いこと一人だった。あなたたちに話すことが山ほどあったんだけど、もう手遅れね、私は罰で死ななければならないの、私は語り草になるのよ。これが私の罰なのね。」女は死ぬ。

9.

3人の子供たちのおじいちゃんは娘のアー・キムが死にかけていると聞いて、病院に行けなかつたおばあちゃんに言いましたが、おばあちゃんは「アー・キムは私たちの娘じゃない。アー・ビエム・チムの娘なのよ。私はずっと前にあの子をあげちゃったのよ」と言うのでした。

10.

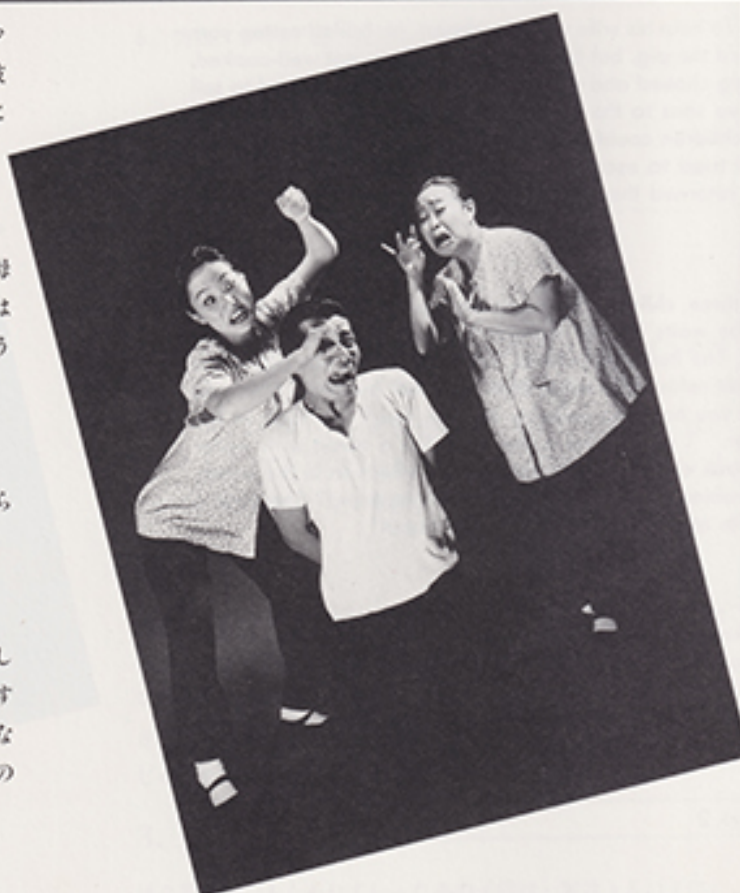
子供たちのおじいちゃんは、アー・キムの葬式は陰うつでわびしかったよと話してました。

11.

アー・キムの夫は安い墓地を買いました。葬式の後、棺桶を運ぶと、そこにはもう誰かの棺桶が埋めてありました。夫が町のお寺に行って聞いて来たところ、隣の142番ならいいというので、そこに棺桶を埋めることにしました。でも、土が足りなくて、棺桶はむき出しになったままでした。そのことを少女1から聞いたおばあちゃんは、ひどいことをしてしまったと後悔するのでした。

12.

3人の子供たちは劇を演じる。アー・キムは幽霊になりました。冥界の門が閉じようとしているのに、アー・キムは中に入ろうとしません。門番は、アー・キムをつれ戻して鍵をかけようと言います。その時、1人の女がやって来て、我が子に会わせてくれと頼みこみます。アー・キムは女に同情し、一緒に門番に交渉します。門番は閻魔さまが怖く



てどうも気が進まないのですが、うまく言いふくめられてしまいます。こうして中に入ってみたものの、我が子は見つかりません。突然、奇妙な音が聞こえます。閻魔さま？ 善良な母たる女とアー・キムは、ならばしょうどいい、閻魔さまに嘆願しようと走り出し、門番は2人を追いかけます。

13.

3人は走り走る。いつの間にか3人は姉と弟になっている。3人は、不思議な家に着く。「あら、ここ私たちの家じゃない。」中には誰もいない。突然、大勢の人が太鼓を叩きながら口々に叫んでいるのが聞こえる。もはや彼らは扉を壊し始めている。恐怖は募る。でも、3人は断固、旅を続けるのだ。「追いかける、追いかける。丘の上の家、甘い水の井戸を探して。私たちは何かを探しちゃ、夢見たり覚めたり、追いかけて隠れたりしてきたのよ。」

14.

3人は、どこか新しい空間、最後の空間に入り込む。そこには何もなくて、誰もいない空白の場所。閻魔さまもいない。——じゃあ私たちは誰を怖がればいいというの？ 自分自身を怖がるしかないじゃない。お怖い、これが一番怖い——。3人は裁判官ごっこをする。「これまでにしてきたこと、聞いたこと、見たこと、ゼーんぶ陳述しなさい。」でも駄目……。これで旅は終りにする？ それとももっと行ってみる？」



appears to be a hospital. They encounter a woman who has tried to commit suicide.

8.

Girl 2 and Boy again emerge from a narrow tunnel to enter a hospital. Another woman is nearing death. She says, "I was alone for a long time. I remembered so many things to tell you. But now, all's too late. I shall die a public death and be a completed story to be told. That's my punishment." Then the woman dies.

9.

The children's grandfather hears about his dying daughter, Ah Kim. He tells his wife that they must go see her but the wife says, "She is not our daughter. She is Ah Piem Chim's daughter. I gave her away a long time ago."

10.

The grandfather talks about going to Ah Kim's dismal and desolate funeral.

11.

Ah Kim's husband buys a cheap lot in the cemetery. When they carry her coffin over to the lot after the funeral, someone else's coffin is already buried there. The husband goes to the town's monastery to enquire and finds out that lot number 142 is open, so they decide to bury the coffin there. However, there is not enough soil to cover the coffin, and it is left exposed. Hearing from Girl 1 that the coffin had been left exposed, the grandmother realises that she has done a terrible thing.

12.

Ah Kim has turned into a ghost in an opera performed by

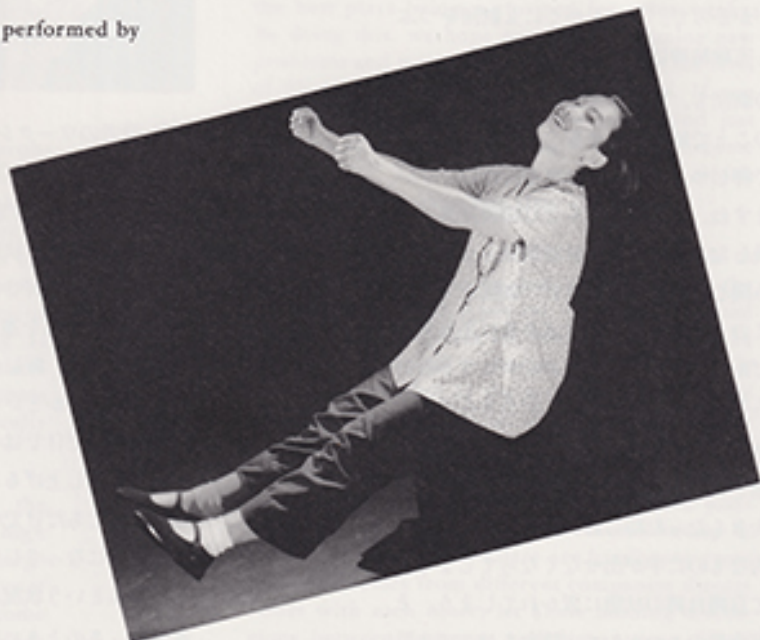
the children. She refuses to return to the underworld. The gatekeeper of the underworld forces her back and locks the door. Suddenly, a woman appears and begs to see her children. Ah Kim sympathizes with her, and together, they plead her case to the gatekeeper. The gatekeeper, fearing the Judge, is reluctant to let the good mother in, but is seduced into doing so. The good mother cannot find her children. Suddenly, strange sounds are heard. Is it the Judge approaching? The good mother and Ah Kim run to plead their cases before the Judge. The gatekeeper runs after them.

13.

They run and run, turning into the two sisters and the brother. They arrive at a strange house and enter it. "We live here, don't we?" There is nobody inside. Suddenly, there are many people outside beating on drums and screaming. They have even begun to break the windows. The children's fear deepens. They, however, resolutely continue their journey. "Oh hunt the hunt, hunt the hunt... looking for a house on a hill...a well of sweet water...we dreamt and woken...hunted and hidden in search of a something..."

14.

The children enter a new space, the final space. It is an empty space, devoid of objects or people. The Judge is not there either. "Who shall I fear now? Who will punish me, who will forgive me, will we remain forever guilty? Oh horror!" They attempt to play a game, make-believing that they are judges. "Tell me all the bad things you have done, heard, and seen!" But it is no use..."Shall we end the journey here, or shall we choose to go further?"



ある日、タン・チエツツがほんやりしていたからか、眠にやる山芋が生煮えでした。それでもつて眠は窒息死してしまいました。





お聞き、私の旦那さまはあなたとは似ても似つかないわ。あの人の顔にはしわなんてないもの。あの人には白髪なんてないもの。

〈舞台〉

僕らの時代の演劇——シンガポールと日本

オン・ケン・セン (シアターワークス演出家)

ジャスティン・ヒル (シアターワークス創立ディレクター、舞台美術家)

串田和美 (Bunkamuraシアターコクーン芸術監督、オンシアター自由劇場演出家)

オン……串田さんはシアターコクーンの芸術監督ですが、オンシアター自由劇場の活動とどう関係づけているんですか。

串田……コクーンができて3年目だから今はまだかなりきりなげなんです。僕としてはコクーンのような大きな公演だけでなく、年に1回くらいは実験的な小さい公演をやりたいと思っています。

ヒル……いろんな所でいろんな形の公演をしていくということは、とても大切ですね。それによって、型にはまることも避けられる。

串田……4月にシンガポールの君たちの劇場ブラックボックスを訪ねた時、僕らもああいうところ(六本木の自由劇場)で始めたな、と感慨深かった。あそこで得たことが、今の原動力になっているような気がするんです。だから、そういう場所も大切にしていきたいのね。

オン……僕らが気をつけているのも、そういう点なんです。活動が発展していくにつれて、インフラストラクチャーもどんどん抱え込むことになる。もろもろのプレッシャーがかかって、とにもかくにも劇団をつぶさないようにと実験精神は薄れていくんですね。

串田……僕らの劇団も、団員が増えたり子供が生まれたり、生活のことで頭を悩ませることが年々増えてくる。その中で押しつぶされない知恵を持たなきゃいけないと思います。と同時に日本では経済発展につれて、何人動員したかとかでどれだけ評判をとったかということにのみ関心の向かっている若い劇団がすごく増えている。このことに関しては僕は非常に不安を感じているし、だからこそ貧しい時代からやってきた自分たちが頑張らなくてはという気持ちがあるんです。

オン……それはきっと世界中の劇団が抱えている問題ですね。劇団というのは、作った時は理想があるお金がない。大きくなった時には、客に逃げられるのが怖くて実験的なものに手が出せなくなってしまっている。こうして自縄自縛の状態に置かれてしまう。そうした問題の解決策の1つとして、僕たちはこの3月からライターズ・ラボラトリーという催しを始めたんです。

13人の新進劇作家が週1回程度集まって、共作したり互いの作品を批評したりします。外国の作家を呼ぶこともあります。そしてこれらの作品の朗読会と、



オン・ケン・セン
Ong Keng Sen



ジャスティン・ヒル
Justin Hill



串田和美
Kazuyoshi Kushida

作家・役者のワークショップを、1週間、作品を違えて毎晩行います。そこで出てきた観客のコメントなどを参考にしながら、作家はさらに手を加えます。つまり、実際に演じられた状態で作品を見つめること、生成の過程を見ることが出来るわけです。こうして来年の4月に12本の作品を選び、3週間にわたって上演します。これによって、新しい問題は何なのか、新しいスタイルとは何なのかといったことを提示すると共に、自分たちのためだけでなく、シンガポールの戯曲全体のレベルを押し上げることを意識しています。と言うのは、自分たちだけでやっているといふ近視眼的、自己満足的になってしまい、ついにはそれすら退屈になってくるという状況が生まれるからなんです。

串田……そのように落ち着いて取り組める時間を持つこと、またそういうことに関心を持つ人が集まっていることは、すごくうらやましい。日本は何か先に行っているように見えるかもしれないけれども、今の話を聞いて、もしかしたら忘れちゃっていることがたくさんあるような気がしましたね。



Theatre in Our Generation—Singapore and Japan

Ong Keng Sen (Artistic Director, TheatreWorks)

Justin Hill (Founder Director/Stage Designer, TheatreWorks)

Kazuyoshi Kushida (Art Director, Bunkamura Theatre Cocoon/Artistic Director, On Theatre Jiyu Gekijo)

Ong.....As Art Director of Theatre Cocoon, how do you combine your work there with your activities at On Theatre Jiyu Gekijo?

Kushida.....Well, it has only been three years since Theatre Cocoon opened, so it's been taking up most of my time and energy. Personally, I'd like to do some more experimental productions in smaller venues, maybe once a year or so, rather than all the time in a large-scale theatre like the Cocoon.

Hill.....Yes, it's very important to have various types of venues. That prevents you from getting stereotyped.

Kushida.....I was very touched when I visited your theatre, the Black Box, in Singapore this past April because we also started out in a theatre similar to that one (the Jiyu Gekijo in Roppongi, Tokyo). I think that what we learned there is a great motivating force today, so I really value places like that.

Ong.....That's also one of our concerns. As our activities develop, we have more and more infrastructure to deal with, leading to our spirit of experimentation declining because of other pressures, such as the struggle to keep the company afloat, for example.

Kushida.....In our group too, each year our problems of making a living grow more serious, as the company gets bigger and the members now have children to take care of. We really have to exercise our ingenuity in order not to get crushed. At the same time, the number of young theatre groups whose main concern is the size of the audience or how much publicity they get is increasing as Japan's economy develops. I feel quite apprehensive about that, and feel that, as people who come from a generation that was very poor, it is really up to us to keep the old spirit going.

Ong.....I guess that's happening all over the world. Most theatre companies start with high ideals, but no money. By the time you have a large company, you become afraid of losing audiences if you do anything experimental, and you become caught in your own trap. As one way to remedy that situation, we began the Writers' Laboratory program this March.

Thirteen up-and-coming young playwrights meet once a week to co-write plays and to critique each other's works. We sometimes invite foreign playwrights as well. We have public readings where different plays are worked on by the



ブラックボックス
The Black Box

writers and actors every night for a week. Then, also bearing in mind the comments of the audience, the playwrights redraft their work. The whole idea is to see a play actually being performed and to see it as a process of development. This will culminate in April next year with twelve of the best plays being performed for three weeks. By doing this, we hope not only to examine new problems and new styles, but also to raise the level of Singaporean playwriting as a whole. If you affiliate yourself only with one group and just continue to do your own thing, it starts to become "incestuous." This leads to complacency, which then turns into boredom after a while.

Kushida.....I am very envious that you're able to spend so much time in just preparing for the eruption and also that you can count on interested people getting together for that type of activity. In Japan, it might look as though Japanese theatre is very advanced, but at the same time I think we have forgotten a great deal of the concepts that we started with.

Although there are a lot of theatre companies in Japan, all the companies have their own playwrights with them and they shut themselves up in their own little shells. There are hardly any cases where directors from different companies discuss issues with each other, let alone holding discussions between Japanese and Singaporean directors! Actually, we're in the midst of accepting applications for a playwright's award at the Cocoon. So far, more than 200 scripts have been sent in — far exceeding what we expected — so it's rather overwhelming. The idea is to award a prize to a play not just because of literary merit but to try to see what new directions we can



死んじやつたのや／スエ、死んでるわ。／心臓止まってるや／スエ、止まってるわ。／眠は？／ない／





私、疲れちゃった。ちょっと寝かせて。明日発てばいいじゃない。／今発たなきゃ、取り返しがつかなくなるのよ。



日本には劇団が山ほどあるけど、どこも座付きの作家がいて閉鎖的になっちゃってる。だから日本とシンガポールはおろか、他の劇団の演出家と議論することすらあまりない。実はコクーンでも戯曲賞の募集をしている最中です。予想を超えて200以上の戯曲が届いちゃって大仕事になってるんだけど、文学的な賞ではなく、どういう戯曲がこれからの僕らにとって必要なかを踏まえて、5人の演出家に1本ずつ選んでもらい、次の年に上演してもらう、こんな試みをいま始めたところなんです。作家の横の繋がりほとんどないから、これは1つのきっかけになるんじゃないかと期待しています。

●

ヒル……僕がシンガポールに来たのは10年ほど前です。ケン・センはまだ学生で、僕はアマチュアの英語劇団のメンバーでした。英語劇団は、実は植民地時代の遺物みたいなものだったんですが、定期的に何かを上演しているのはこのグループぐらいしかなかったんです。この時の仲間には、後にシアターワークスのメンバーになった人も少なくありませんが、僕は皆、このアマチュアの英語劇に欲求不満を募らせていました。“シンガポールの”劇団を作ろうじゃないか——そして5年後にシアターワークスが生まれました。シンガポールの人たちはシンガポールの演劇にひどく飢えていたというわけです。

僕はシンガポールの演劇のあり方について考え、行動してきたつもりだけど、作家不足は痛感しています。大体において作家は戯曲を書かない。というのは、1つには検閲の問題があったからでもあるんです。でも僕はいま幸運なことに、質の高いアジアの演劇が必要だとシンガポールの誰かがわかってきた、そういう時代にいます。つまり検閲のことにしても、以前ならば許されなかったことができるようになってきているんです。例えば、「M. バタフライ」を上演した時は、シンガポールで初めてスードが登場しまし

た。そんなにセンセーショナルなことではないのに……とにかく僕は歩を進めることを許されたというわけです。だから僕は、作品は時代と共に歩まなきゃいけないんだということを確認しようとしている最中というところかな。

オン……日本では、この20～30年間の演劇の動きはどうなんですか。

串田……これは一言で言うのはとても大変だし、人によって見方も違うと思うから、僕の言うことが日本を代表しているわけではありません。でも、僕自身が俳優養成所を出て劇団を創ってからのこの20数年は、ちょうど変わり目の時期だったんだろうと思うな。同じ世代で頑張ってきた劇団の共通点は、同じ年月と一緒に歳をとり、経済発展だのもろもろのことに否応なしにしがらみを持たざるを得ないで来たことです。僕らが若い頃は政治的な問題が絶えず身近な問題としてあったものだから、よく討論したし、コミュニケーションせざるを得なかった。無駄な時間も多かったけど、とにかく人と話そうという気持ち、外に向けて話そうという気持ち、若い世代の中にたくさんあったんです。それがいろいろなことで——挫折感なども含めて——そういうことが必要な時代じゃなくなってきちゃった。本当の意味がどうかわからないけど、ある意味では平和な時代になってきて、討論するものがなくなってきた。その影響を受けて、演劇も内面だけを見る傾向になってきたんじゃないかと思うんです。

オン……シンガポールが抱えている問題は、ある意味ではまったく異なります。ジャスティンが言うように、シンガポールには検閲がありましたから、問題を公けの場で討論することが不可能な状態だったんです。僕は言わば政治的に去勢されたような状況でしたから、串田さんが若い頃に論じ合ったような状況とは全く違う。ですから、シンガポール人はいろいろなやり方で自己表現するという事に慣れていないんです。

ヒル……芸術家が最高の仕事をするのは、若くてハングリーな時、貧乏で、自分にないものは何でもほしいと思っている時じゃないかな。シンガポールはそういう意味では、いい状況に置かれています（笑）。いい芝居、僕らを知的にしてくれる芝居に飢えている。人生の中で起こることを知的に表現することを渴望しているんです。ところが、アジアの急激な経済成長の副産物として、観客の方が変わってきてしまった。中流になり、プチブルになった彼らは、自分を教育しようとはしません。そうすると、僕らが彼らを教育しなければならぬ？……全くおかしい。

串田……日本もそうだよ。人が芝居を見ない社会状況の頃は、まず見せるというこちらの努力の仕方が明確だったんだけど、今は芝居を見ることが1つのファッ



explore, what new possibilities we can look at. We get five directors to each choose a play, which will then be performed next year. Previously, there had been no horizontal ties between playwrights, and we're hoping that this will be a step towards more interaction.

Hill.....I first came to Singapore about ten years ago. Keng Sen was still a student and we were both members of an amateur English theatre company. The English theatre company was like a relic from the colonial days, but it was the only one doing theatre regularly. Many of the current TheatreWorks members were also part of this company, and our frustration used to build doing amateur theatre. We thought, "why don't we make our own 'Singaporean' theatre company?" And thus, TheatreWorks was founded five years later. That's when we found out that Singaporeans were actually extremely thirsty to see Singaporean theatre.

We have constantly sought for true Singaporean

theatre and thought about how it should exist, but we are now really recognizing the shortage of writers. For one thing, in the past there was a problem of censorship. However, we're quite lucky because we're now at a time when everybody in Singapore realizes the need for good Asian theatre. Even in regard to censorship, for example, the authorities have been letting us be more experimental and do things that were previously prohibited, such as the nudity that was allowed for the first time in Singaporean history in "M. Butterfly." It wasn't such a sensational thing but...we've been given permission to take our first step towards progress, and now we must make sure that the literary components that go along with progress accompany us in the future.

Ong.....What has the theatre movement in Japan been like in the last twenty or thirty years?

Kushida.....That's a very difficult question to answer, and each person has his or her own perspective, so what I say does not necessarily



シアターワークスの稽古風景
TheatreWorks' rehearsal scene



こんなシヨークがあつたとき。カッパン通りからカッパン通りから花嫁さんがやってくる。髪に花もささないで。





彼つたら、時々、夜、女の子を連れてくるの。でも、私は気にしない。私は別の部屋で子供達と遊ぶだけ。

オンになってきて、動員数だけはどんどん増えている。けど、そのことの本質は何なのか。見に来ない人に見てよという努力はしやすいけれども、既に見て笑ったり手をたたいたりしている人に、さらに何か主張するというのはとても難しい。

ヒル…… シンガポールでは、どんなにすばらしい舞台でも、スタンディング・オベーションはない。どうしたら自分の車をひとより早く駐車場から出せるかが気になって、とても拍手をしている場合ではないんです。僕らのブラックボックスの公演でも、芝居の感想はというと、椅子が堅いからお尻が痛いだの関係ないことばかり……(笑)。



オン…… 日本の演劇は、舞台技術がすごいですね。でも僕は、演劇というのは本来、人間が人間に対して何かを伝えようとするのだと思っているから、観客が、過剰な装置や照明や衣裳によってそこから引き離されてしまうことがあるんじゃないかと思えて仕方がないんです。演劇の魔法を感じさせてくれる瞬間というのは、とてもシンプルなことにあるんじゃないかという気がするんですが、串田さんはどう思いますか。

串田…… 本来、技術というのは目的のための手段としてあるんだけど、そのことを職業にする人が出てくると、手段であったものが目的になってくる。だから、いま指摘されたようなことが起きてくるんですね。この間、ブロードウェイの「ピーターパン」のフライングを日本でやりましたが、どうやって飛ばすんだろうかということにどうしても頭がいっちゃん。空中に浮かびたいという願望は、役者なら誰にでもあると思います。でも、本当に飛ぶのでなく、飛んだかと思客に錯覚させるのが役者の仕事だと思うんです。本当に空中に浮かんでいるように見せる技術が発達した時は、

それは既にイメージの世界ではない。多分、最初にそれを編み出した時のエネルギーは感動的だったんだろうけど、技術が一人歩きし出すと、違うものになってしまうんだと思います。

手段というのは、手のひらひとつであらうが大仕掛けのクレーンであらうが、同じことですよ。自分の言いたいことに有効な方を選べばいいんです。いま自分が使っている技術が、観客の想像力をより豊かに働かせるための手段になっているかたまたまの道具になっているかの判断は、とても大事です。人間が指を指してあっちと言った時に、犬や猫は指を見るかもしれないけど、人間は指さした方向を見る。僕らの仕事は、観客が僕らの指ばかり見てしまうようじゃいけないと思うんです。

ヒル…… 日本に較べれば、シンガポールの劇場は設備が貧弱だけど、そのことはかえって幸いかも知れません(笑)。僕はいつもそのことに文句ばかり言ってるけど、もしかしたらそのことが僕らをより創造的であれと駆り立ててくれるのかも知れない。

串田…… 僕らも、そういう時代につかんだことが今の自分を支えていると思うな。

こうして話していると、共通点があるものすごくある一方で、ちょっと角度を変えると随分違うと思うこともあります。その違いと共通点を、これから一緒に作業していく中で発見していくのが楽しみです。

ともあれ、いろいろな人たちのお蔭でこのような出会いに導かれたことに対して僕はいま素直に感謝しています。子供の頃、気になっていたやつとふと友達になれて、知らないことや知っていることを夢中になって話し合える——そんなふうにお互いが結びあえたらすごく嬉しいと思います。楽しい時間でした。

(1991年11月28日、国際交流基金アセアン文化センターにて)



クリシェン・ジット、オン・ケン・センとシアターワークスの劇団員たち
Krishen Jit, Ong Keng Sen, and the members of TheatreWorks

represent the Japanese as a whole. The twenty years since I graduated from the actors' training school and started the theatre company have witnessed a turning point in Japanese theatre. The one common factor binding all of us in theatre who started around the same time is that we all aged together; we could not be detached from the various problems that accompanied economic growth. When we were young, political events and problems were something close to our hearts, so we often debated issues and felt the need to communicate with each other. Perhaps we wasted a lot of time, but at least we were trying to speak to others, to the outside world. Today, we have entered an era when those same kinds of needs are not felt for various reasons, one of which may be disappointment. People have lost issues to debate about because we've entered a so-called "peaceful" era — whatever the true meaning of peace may be. Under its influence, there is now a trend in theatre to look only inward.

Ong.....In a sense, our problems in Singapore are quite different. As Justin mentioned earlier, because of censorship, it wasn't possible to discuss issues publicly. We were very oppressed politically, so we're talking about a very different situation from what Kushida-san talked about earlier, about debates between the young. The Singaporeans are just not accustomed to expressing themselves.

Hill.....I think that most artists produce their best work when they're young and hungry, when they're poor and thirsty for whatever it is they don't have. So in that sense, Singapore is in a good situation (laughter). We're hungry for good theatre, theatre that will stimulate us intellectually. We're thirsty to express intellectually what happens in our lives. But now, one of the side-effects of rapid economic growth in Asia has been a change in the audience. Now that they have become middle-class, petit-bourgeois, they're no longer interested in educating themselves, which means that we have to educate them....It's crazy.

Kushido.....It's the same in Japan. In the past, when the social situation was such that people didn't go to the theatre often, it was easy to focus our efforts on getting them to come. Now, that's not such a problem because going to the theatre has become "fashionable." The problem is getting to the true essence. It's easy to appeal to people that don't go to the theatre, to urge them to come. But it's extremely difficult to make a point, to make your position understood by an audience that is already there laughing and applauding.

Hill.....In Singapore, not even the most wonderful performances get a standing ovation. Audiences are more concerned about how to get their car out of the parking lot before the others, so they can't really be bothered to applaud. At our performances at the Black Box, if you ask for their opinion of the performances, we get comments that are completely unrelated, such as the seats are too hard and their rear ends hurt, etc. (laughter).

Ong.....Japanese theatre is technically very advanced, but I think that the essence of theatre lies more in one person trying to communicate something to another, so I'm afraid that because of the fancy sets, lighting, and costumes, the audience becomes more and more detached from that essence. I think that the moments of pure theatrical magic lies in simplicity... How do you feel about this, Kushida-san?

Kushido.....I think that originally, stage technology was developed as a means to an end. But when people started making this a profession in itself, the means became the goal, which leads to what you were just pointing out. When the Broadway show "Peter Pan" was performed in Japan, all you could think about was, "How are they making the actor fly?". I think that every actor has this hidden desire, this dream of being able to fly. But an actor's job is not actually to fly, but to make the audience imagine that you're flying. Once the technology to make actors actually fly is developed, the world of images ceases to exist. It was probably very exciting when that kind of technology was first developed, but once technology starts to have a life of its own, the original energy becomes lost.

For me, the means to an end doesn't really matter. It could be the motion of a hand or a fully automated crane. You just have to choose the most effective way for what you want to communicate. It is important to decipher whether the method you're using is stimulating the imagination of the audience or whether it has become merely a tool in itself. When a person points in a certain direction and says, "That way," dogs and cats look directly at the finger, whereas human beings look in the direction in which the finger is pointing. Likewise, our work cannot be such that all of the audience is looking at our fingers.

Hill.....Perhaps we're lucky that, compared to Japan, theatrical facilities in Singapore are not so advanced (laughter). We're always complaining about it, but maybe it's what's forcing us to be more imaginative.

Kushido.....Yes, and I think that what supports us today is what we learned from those days. Talking to each other like this, I'm realizing that on the one hand, we have so much in common; yet, on the other hand, if I change my perspective a little bit, there are so many differences as well. I'm really looking forward to discovering those similarities and differences in the process of working together.

Anyway, I'm truly grateful that we were led to each other through the hard work of various people. When you're a child, you become friends with someone who, for some reason, draws your attention, and you talk and talk about everything you know or don't know — I really hope that we can connect in that same way. Thank you for an enjoyable time.

(At the Japan Foundation ASEAN Culture Center, Tokyo, on November 28, 1991)

ふっして女房があんなにやせているか、判りますか？ かけ事に全部金をつぎこんじまつて...





シンガポールの演劇事情

オン・ケン・セン

シンガポール人が植民地的しがらみから脱出してシンガポール独自の表現形式を創り出そうと意識的な努力を始めたのは、60年代のことである。このことは特に、ゴー・ボー・セン、リム・チョー・ビーなどの作品に現われている。彼らによる初期シンガポール演劇は基本的に、中国の広東メロドラマと、ベケット、イブセン、チューホフ、ジョン・オズボーンなど西洋自然主義演劇双方の影響を受けたものであった。広東メロドラマの牽引力は特に強く、家族とか孝行とかいったテーマにその深い浸透振りが伺える。つまり当時も、シンガポール演劇は西と東という2つの世界を反映するものであったのである。このことは今日にも引き継がれている。

初期のこの楽観主義は間もなく影を潜め、60年代後半と70年代を支配したのは、いくつかの例外を除いて、国籍離脱的な演劇であった。

80年代に入ると、自分たちの演劇のアイデンティティーを確立しようという意識は、もはや個人的なレベルに留まらなかった。多くの劇団が演劇を通じてシンガポールというものを表現していくことを宣言したのである。シアターワークス、ネセサリー・ステージ、サード・ステージといった劇団がそれである。この演劇熱は、シンガポール人がシンガポール人としての自意識を高め始めた80年代後半のナショナリズムの盛り上がり、時を同じくするものであった。60年代の虚構のスタートと違って、今度はまさに地に足のついたものであった。

とは言え、取り敢えず始めたのは、西洋の翻案ものであった。シアターワークスの場合で言えば、プレヒトの「三文オペラ」を下敷きにした「サムセンとチュエティアの娘」、ピーター・ニコルの「ナショナル・ヘルズ」を下敷きにした「看護婦アンガムスのロマンス」などなど。しかし、翻案ものは本質的に接木のようなもので、西洋的な経験に根差すシンガポール社会の不満を呼び起こすことになってしまった。しかし、それらは必要な実験だったのである。やがてシンガポール演劇界は、ステラ・コン、クオ・パオクン、マイケル・チャンという3人の優れた作家の出現を見ることがなる。

クオの作品「棺桶が墓穴に大きすぎて」(1985年)とステラ・コンの「エメラルドが丘のエミリー」(1984

年)は、シンガポールの一人芝居の道を切り拓くものであった。今日に至るまで、シンガポールでは一人芝居は活況を呈している。「棺桶」と「エミリー」は海外(それぞれ香港とエディンバラ)で初めて上演されたシンガポール演劇となった。クオは「棺桶」で、効率的で名もなく冷たいものへと変貌していく世界の中での伝統というものを取り上げ、コンは「エミリー」でブラナカン(訳注:マレーシア人と中国人の混血)の女性の生活、そして優しく暖かかった世代と文化に焦点をあてた。両者とも記憶とノスタルジアを掘り起こし、過去と現在を、人間存在のよすがとして暖かく肯定的に見つめたものであった。

マイケル・チャンの「ビューティー・ワールド」(1988年)は、シンガポールに嵐を巻き起こすものであった。まさにこれがシンガポールという状況を舞台に乗せ、自分たちのコミュニケーション言語である「シングリッシュ」(訳注:シンガポール英語をやや卑下して言う言い方)を恥じることなく堂々と確立せしめたのである。この時期は奇しくも、シンガポール放送協会が、放送では容認発音(英国の標準発音)を使うべしと主張していた時であった。広東メロドラマとブロードウェイ・ミュージカルをベースに、60年代のシンガポールのキャバレーの世界を描いたこの作品もまた、薔薇色のノスタルジアを不意打ちするもので、シンガポール人の心の琴線に触れるものであった。見終わった観客たちは、ディック・リー作曲の忘れ難い歌を口ずさみながら劇場を後にしたのである。この3つの劇はいずれも、一見洗練されているかのように見えるシンガポール人の上っ面を突き破り、かつて人々が置き去りにした世界に再び観客を連れ戻すものであった。

記憶とノスタルジアの力は、他の作品にも多く現われている。それらはいずれも、観るものを、底の浅い近代化と洗練、あるいは過去や記憶や伝統への無意識の願望といった、シンガポール人の体験の本質に触れさせる。つまりは、現代という枠組みの中でアジア的な伝統美を追及していくことが、シンガポール演劇の主流となっているわけである。こうした傾向は、アジア・イン・リサーチ・サーカスの作品に特に強く現われている。「鳥の会議」(1991年)では人形と仮面が使われ、観客はその想像力豊かで生命に満ち溢れた世界が虚構のものであることをしばしば忘れ、鳥の世界に引き



The Practice of Theatre in Singapore

Ong Keng Sen

In the sixties, Singaporeans were consciously trying to forge a new expression, breaking away from colonial ties. This is especially evident from the work of Goh Poh Seng and Lim Chor Pee, among others. The early Singaporean plays by these two men were essentially influenced by Cantonese melodrama and Western naturalistic theatre. The latter included such writers as Beckett, Ibsen, Chekhov, and John Osborne. The pull of Cantonese melodrama was particularly strong; this permeated deeply as could be seen from the themes of family and filial piety. Even then, indigenous theatre reflected two worlds: the West and the East. This can be traced to present day theatre.

This early optimism soon petered off and the late sixties and seventies were mostly dominated by expatriate theatre.

In the eighties, the concern for identity was not confined to a small core of individuals. Many theatre companies have as their mission statement the promotion of Singaporean expression through their own plays. TheatreWorks, the Necessary Stage, and the Third Stage are some examples. The fervour in the theatre coincided with a nationalistic fervour in the late eighties when the Singaporeans were beginning to develop a national pride. The time was right unlike the false start in the sixties. The Singaporean play was here to stay.

The adaptation of the Western play was the tentative step taken by some companies. For example, some productions taken up by TheatreWorks include *Samseng and the Chettiar's Daughter* (adapted from Brecht's *Threepenny Opera*), and *Nurse Angamuthu's Romance* (adapted from Peter Nichol's *National Health*). The adapted play soon showed



シンガポールの劇団のプログラム類
The various programs of Singapore theatre

でも、もう何もかも手遅れ。私は死んで、語り部になるのみ。それが私の罰なのね。





遅かったわね。私の夢は紫色。赤いのは私の血液。もっと、もっとお話できたかもしれないのに、今はもう何もかも手遅れ。

込まれていく。観客と役者の間に成立するこの共犯関係は、アジア演劇の特徴である。一方コメディアデラルテ的要素を伴う役者たちの「共犯関係」と人生謳歌のフランス的影響は、彼らの強烈な西洋志向を示している。アジア的側面を、強い異国趣味を伴う西洋的な目で見ていたところが非常に興味深い。アジアと西洋の影響のこうした緊張関係はまだ未解決であり、それがシンガポール演劇を面白くしている。

さて、80年代後半を通じて意識的に行なわれてきたのは、過去30年間シンガポール演劇を支配してきたプロセニウムを取り崩す実験であった。この実験は91年に頂点に達した。同年、シアターワークスは「トロイアの女」の舞台を石切り場に仕立て、アジア・イン・リサーチ・サーカスは「鳥の会議」で廃倉庫を使った。実は倉庫を使うアイデアはゴッホ・ボーンセンが60年代に既に提唱していたのだが、それがようやく実現したというわけである。また、シアターワークスの「オルター・アート」では、観客をフォート・カニング丘であちこち移動させたり、屋外と屋内を行ったり来たりさせた。

こうしたことは、ハブニングの考えからきている。そこでは観客の存在は欠くべからざるもので、彼らは第2の演技者ともなる。パフォーマンス・アートはまた、劇場演劇の堅苦しさを打ち破る役割を果たしている。歴史的にはそれはアジプロ演劇として始まり、大道や大衆の場へ広がっていくことで、演劇をエリートの要塞から連れ出したのである。特に面白かったのは、1991年10月にチャイナタウンで行なわれたタン・ダウの「虎の鞭」であった。これは、その昔、薬売りがアクロバットと手品で人目をひきながら品物を売り歩いていたのを思い起こさせた。世界的な野生

動物保護協定にもかかわらず、シンガポールの漢方薬局では虎のペニスを売っているという題材のこのパフォーマンスには、まさにチャイナタウンはうってつけであった。と言うのは、虎のペニスの効能を信じている観客がターゲットで、しかもそれを売っている薬局がすぐそばにあったのだから。

こうした野外公演やパフォーマンス・アートは、観る者と演じる者の関係の直接性とか気楽さの点で、伝統的な大道芝居と関連がある。シンガポールの演劇が、ニューヨークのブロード・アンド・ハバセット劇の線ですらにストリート・シアター的な方向に向かうのか否かは、まだわからない。確かなのは、外で何かが起こる時はいつでも、山ほどの手続きが控えていること、そして即興の行列やデモンストレーション劇はまだはるか彼方にしか見えないということである。

90年代に何が起きるかを予測するのは早すぎるが、1つ言えるのは、観客たちは島国根性に陥る危険にさらされているということである。彼らは今は要求というものをしているし、その権利を持っている。しかし、市場は、観客がシンガポール人の体験とかけ離れていると感じる作品を締め出すかもしれない。観客がますます選択的になっていくのと重なって、これはとても危険なことだ。劇団はそれに損なわれることなくフロンティアを押し進めなければならない。

そしてもう1つ、91年8月の総選挙後に現れた新保守主義によって、現在成長しつつあるオルタナティブ演劇がどうなっていくのか。市場は、これを今以上に周辺的な存在にしてしまうだろうか。

〈シアターワークス演出家／構成＝峰岸由紀〉



its deficiencies. It was essentially a grafted work which was stilted and ultimately led to dissatisfying generalizations of Singaporean society based on the Western experience. However, it was a necessary experiment which was eventually counteracted by the emergence of three talented playwrights, Stella Kon, Kuo Paokun, and Michael Chiang.

Kuo's piece *The Coffin is Too Big for the Hole* (1985) and Stella Kon's *Emily of Emerald Hill* (1984) paved the way for Singaporean monodrama and its subsequent presence in Singaporean theatre. *Coffin* and *Emily* were the first Singaporean plays performed overseas—in Hong Kong and Edinburgh respectively. Kuo's *Coffin* dealt with tradition in a changing world which was efficient, nameless, and cold; Kon's *Emily* concentrated on the life of a *Peranakan* (of Malay and Chinese blood) woman and a gentler, warmer age and culture. Both pieces delved into memory and nostalgia; the past and tradition were viewed warmly and positively as anchors to one's existence.

Michael Chiang's *Beauty World* (1988) took Singapore by storm. It placed Singaporean stereotypes and situations on stage and unashamedly established Singlish (slang for Singaporean English) as our communicative language. This happened at a time when the Singapore Broadcasting Corporation was insistent on the use of received pronunciation (the standard British pronunciation) over the air. Based on Cantonese melodrama and the Broadway musical, this musical, depicting Singapore's cabaret world of the sixties, was another foray into rose-tinted nostalgia and it touched the hearts of many Singaporeans who left the theatre humming the memorable songs penned by Dick Lee. The three plays all broke through the sophisticated veneer of the Singaporean audience, and put them in touch with a world they had left behind.

The power of memory and nostalgia is demonstrated in other pieces as well. These were pieces which affected audiences and brought them into contact with the very soul and heart of the Singaporean experience: modernity and sophistication which is skin-deep, and a subconscious desire for the past, memory, and tradition. Experimentation in traditional Asian aesthetics within a contemporary framework has been a major direction of Singaporean theatre. This trend is particularly evident in the works of Asia in Research Circus. In *Conference of the Birds* (1991) the story was told through puppetry and mask; imaginative and full of life, it called on the audience to suspend its disbelief and enter into the world of the birds. The complicity between the audience and the performer was typical of the Asian performing arts. Asia in Research Circus' strong westernization was in the French influence of complicity and *joie de vivre* amongst the actors with hints of *commedia dell'arte*. What is interesting however is that the Asian quality of the piece seemed to have been seen through western eyes, with its strong sense of the exotic. This tension of the Asian and Western influence is still unresolved, which makes for exciting observation of the Sin-

gaporean theatre.

Through the late eighties, there were conscious experiments to break the proscenium arch, which had dominated Singaporean theatre through the last three decades. These experiments culminated in 1991; *Trojan Woman* by TheatreWorks was set in a quarry, while *Conference* by Asia in Research Circus was set in a disused warehouse. Actually, as far back as the sixties, there had been proposals to use warehouses as theatres by Goh Poh Seng, but it was only in 1991 that this was achieved. TheatreWorks' *Alter Art* had the audience moving from point to point on Fort Canning Hill and from outdoors to indoors.

These are based on the concept of "happenings," where the audience is absolutely vital and it becomes a secondary performer, as watchable as the performers. Performance art also has a role in breaking the rigidity of theatre within a theatre in Singapore. Historically, performance art began as agitprop theatre. It brought performance out of the stronghold of the elite by spilling out into the streets and public areas. Especially interesting was Tang Da Wu's performance piece *The Tiger's Whip* in Chinatown in October 1991. It was reminiscent of medicine men peddling their wares with a dash of acrobatics and magic, as in the old days. This was particularly appropriate as the piece was about the availability of tiger penises in Chinese medicinal halls in Singapore despite world wildlife conservation treaties. Chinatown was an important venue—it was a target audience who would believe in the efficacy of such a consumption and the medicinal halls were in the immediate vicinity.

These outdoor productions and performance art have a link with traditional street theatre in the immediacy and casualness of the audience-performer relationship. Whether or not Singaporean theatre will move further in the direction of street theatre along the lines of the Bread and Puppet Theatre in New York is left to be seen. What is certain is that there is abundant red tape whenever an outdoor production takes place and the theatre of spontaneous marches and demonstration seems far away.

It is still early to predict what will happen in the nineties. One is that theatre audiences may be in danger of becoming too insular. The audience is now making demands and this right belongs to them. However, market demands may begin to push out work which the audience feels is beyond their Singaporean experience. Coupled with the audience becoming more selective, this could be a real danger. Theatre companies have to hold onto their integrity and continue to push frontiers. Two, with a new conservatism happening in Singapore after the election results in August 1991, one wonders what will happen to the alternative theatre which was beginning to grow. Would market demands force this to become more peripheral than it already is?

(Artistic Director, TheatreWorks/Edited by Yuki Minegishi)



あの手達がわらないんです。どの顔も皆同じに見えてしまってます。





お願いします。あの人を入れてあげて。あの人、子供のために泣いてるだけじゃない。ただの母親よ。

スリー・チルドレン プログラム

●制作・発行
国際交流基金アセアン文化センター

●発行日
1992年2月28日

●構成——蜂岸由紀
解説——シアターワークス+蜂岸由紀
デザイン——山崎一夫
英訳編集——平山ヒサ子
邦訳——蜂岸由紀+真正節子
英訳——ジャネット・ゴフ+平山ヒサ子
写真——アルバート・リム+渡辺 弘+百野隆介

編集・発行——新潮社
印刷——日本写真印刷



●
©1992
国際交流基金アセアン文化センター（登録商標）
〒150 東京都渋谷区宇田川町34-5 サイタービル3F
Tel. 03-3780-6391



Program of 3 Children

●
Produced and published by
The Japan Foundation ASEAN Culture Center

●
Published on February 26, 1992

●
Editorial Director——Yuki Minegishi
Program Notes——TheatreWorks and Yuki Minegishi
Designer——Kazuo Yamasaki
English Translation Editor——Hisako Hirayama
Japanese Translation——Yuki Minegishi and Setsuko Shinsho
English Translation——Janet Goff and Hisako Hirayama
Photography——Albert Lim K. S., Hiroshi Watanabe, and
Ryusuke Hyakuno
Editing——Shinsosha, Ltd.
Printing——Nissha Printing Company

●
©1992 by the Japan Foundation ASEAN Culture Center
All rights reserved.
Saito Bldg. III, 34-5 Udagawacho, Shibuya-ku
Tokyo 150 JAPAN
Phone: 03-3780-6391



離れない。私達だけ。シーンとしてる。／何だかこわくなってきたわ。／聞いて。太鼓の音だ。外に離れいる。



3 Children

●発行
国際交流基金アセアン文化センター
Published by
The Japan Foundation ASEAN Culture Center

