

国際交流基金アジアセンター1997年企画・制作公演
The Japan Foundation Asia Center
Performing Arts Program 1997

Lear



「リア」公演にあたって

本日ここに、新作「リア」をご覧頂けますことは、私どもの大きな喜びです。

「リア」は、シェイクスピアの原作「リア王」を題材とします。演出のオン・ケンセン氏、脚本の岸田理生氏を始め、インドネシア、シンガポール、タイ、中国、日本、マレーシアからスタッフ、俳優、舞踊家、音楽家が集いました。国の違い、ジャンルの違い、伝統と現代の違い——かかわる人の数だけ、異なるバックグラウンドがありました。そうした者すべてが、差異を差異として認めあい、かつ新たな自分をどうやって見つけていくことができるかが、この作品のもう一つのテーマでした。それはまた、アジア演劇の現在を問い、未来を探る試みであったと言えるかもしれません。

足かけ3年にわたってこのプロジェクトに参加し、共に最後まで走り抜いたすべての方々、彼らを見守って下さったすべての方々に、心よりお礼申し上げます。どうか本日の公演をお楽しみ下さいますように。

主催者

1997年9月

A Word About *Lear*

We take great pleasure in welcoming everybody to today's performance of this new work called *Lear*.

The play is based on Shakespeare's tragedy *King Lear*. The production features the director Ong Keng Sen and the playwright Rio Kishida along with staff members, actors, dancers, and musicians from China, Indonesia, Japan, Malaysia, Singapore, and Thailand. In terms of nationality and genre, the traditional and the modern, the backgrounds represented by this group are as varied as the total number of individuals in it. An added theme of the project was for everybody to seek ways to discover a new self while acknowledging each others' differences. Thus this production could simultaneously be regarded as an attempt to question the nature of Asian theater today and probe its future.

We offer our heartfelt gratitude to all those who participated in this project, and stayed the course with us for the entire two years and more while it took shape. We also wish to thank everybody who supported them.

We hope that you enjoy the performance.

The Organizers

September 1997



国際交流基金アジアセンター
1997年企画・制作公演

リア

◎委嘱・制作

国際交流基金アジアセンター

◎共同制作

Bunkamura

◎主催

国際交流基金アジアセンター

朝日新聞社

【東京】—Bunkamura

【大阪】—財団法人大阪21世紀協会

財団法人門真市文化振興事業団

財団法人大阪府文化振興財団

【福岡】—アジアの舞台公演実行委員会

福岡市

◎後援

【大阪】—大阪府、大阪府教育委員会、門真市、

門真市教育委員会、門真市国際交流協会、

財団法人大阪国際交流センター

◎協賛

【東京】—鹿島建設株式会社、株式会社日立製作所、

日本電気株式会社、日本電信電話株式会社、

東京急行電鉄株式会社、株式会社東急百貨店

(以上、Bunkamuraのオフィシャルサプライヤー)

【大阪】—財団法人大阪府国際交流財団、松下電器産業株式会社、

サントリー株式会社、京阪電気鉄道株式会社

【福岡】—財団法人西日本銀行国際財団、財団法人九州文化協会

◎公演日程

1997年9月

- 9日(火) 午後7時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 10日(水) 午後7時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 11日(木) 午後7時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 12日(金) 午後7時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 13日(土) 午後2時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
午後7時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 14日(日) 午後2時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 15日(月) 午後2時
東京・Bunkamuraシアターコクーン
- 19日(金) 午後7時
大阪・門真市民文化会館ルミエールホール
- 20日(土) 午後2時
大阪・門真市民文化会館ルミエールホール
- 23日(火) 午後1時
福岡・福岡市立西市民センター
午後6時
福岡・福岡市立西市民センター

The Japan Foundation Asia Center
Performing Arts Program 1997

Lear

◎Commissioned and Produced by

The Japan Foundation Asia Center

◎Co-produced by

Bunkamura

◎Sponsored by

The Japan Foundation Asia Center

Asahi Shimbun

【Tokyo】Bunkamura

【Osaka】Osaka 21st Century Association

Kadoma City Foundation of Culture

Osaka Foundation of Culture

【Fukuoka】Executive Committee for Asian Performing Arts

Fukuoka City

◎Supported by

【Osaka】Osaka Prefectural Government

Osaka Prefectural Board of Education

Kadoma Municipal Government

Kadoma City Municipal Board of Education

Kadoma International Friendship Association

Osaka International House Foundation

◎With thanks for the cooperation of

【Tokyo】Kajima Corporation, Hitachi Ltd.

NEC Corporation, Nippon Telegraph and

Telephone Corporation,

Tokyo Department Store

(all the above are Bunkamura official suppliers)

【Osaka】Osaka Foundation of International Exchange

Matsushita Electric Industrial Co., Ltd.

Suntory Limited, Keihan Electric Railway Co., Ltd.

【Fukuoka】The Nishi-Nippon Bank Foundation

The Kyushu Culture Association

◎Performance Schedule

September 1997

- 9 (Tue) 7:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 10 (Wed) 7:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 11 (Thu) 7:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 12 (Fri) 7:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 13 (Sat) 2:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
7:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 14 (Sun) 2:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 15 (Mon) 2:00 p.m.
Bunkamura Theatre Cocoon, Tokyo
- 19 (Fri) 7:00 p.m.
Kadoma Citizens' Cultural Hall, Lumière Hall,
Osaka
- 20 (Sat) 2:00 p.m.
Kadoma Citizens' Cultural Hall, Lumière Hall,
Osaka
- 23 (Tue) 1:00 p.m.
Fukuoka City West Civic Center, Fukuoka
6:00 p.m.
Fukuoka City West Civic Center, Fukuoka

【スタッフ】

演出——オン・ケンセン

脚本——岸田理生

音楽——ラハユ・スパンガ

マーク・チャン

ビタマン

監督音楽——半田淳子

振付——ボーイ・サクティ

地の母たち振付——アイダ・レザ

装置——ジャスティン・ヒル

衣裳——浜井弘治

照明——原田保

井口眞

音響——井上正弘

仮面・小道具デザイン——小竹信節

ヘアメイク——高橋功直

脚本翻訳

英語——ジャネット・ゴフ

中国語——張志凡

インドネシア語——ウガ・ブルチエカ

技術監督——眞野純

舞台監督——萬賀浩男

舞台監督助手——山本園子

芳谷研

演出助手——ロク・メンチュー

演出部——森正夫、多部直美

阿部朱美、藤田秀治

中山宣義、田中政秀

照明操作——吉沢大志

山崎哲也

三谷恵子

音響操作——大野雅己

入倉幸司

白坂里奈子

字幕操作——兼松正昭

ヘアメイク助手——北田尚子、村松園美

舞台装置製作——C-COM舞台装置

オサフネ製作所

衣裳製作——浜井ファクトリー

仮面・小道具製作——工房ゼベット(福田秋雄)

かぶり物製作——金子里華、小玉しお

和泉松かつら

かぶり物製作協力——佐GORO

照明——クリエイティヴ・アート・シンク

音響——オフィス新音

字幕装置——朝日解説事業

【キャスト】

老人、母——梅若猶彦(日本)

長女——江其虎(中国)

次女——ビーラモン・チョムダワット(タイ)

通化——ナジブ・アリ(シンガポール)

女——片桐はいり(日本)

志願者——ザヒム・アルバクリ(マレーシア)

家来——アブドゥル・ガニ・カリム(シンガポール)

長女の影法師

野望——ロー・キーホン(シンガポール)

不測——タン・フークエン(シンガポール)

虚栄——ジェレマイアー・チヨイ(シンガポール)

家来の影法師——リム・ユーベン(シンガポール)

ベニー・クリスナワルディ(インドネシア)

ジェフリ・アンディ(インドネシア)

地の母たち——アイダ・レザ(マレーシア)

シャロン・リム(シンガポール)

スハイラ・スライマン(シンガポール)

ノーリナー・モハマッド(シンガポール)

ジーン・ング(シンガポール)

シーラ・ワヤット(シンガポール)

老人の首の横置——マーク・チャン(シンガポール)

長女の首の横置——半田淳子(日本)

演奏——ロジャー・ング(シンガポール)

ラハユ・スパンガ(インドネシア)

ビタマン(インドネシア)

スナルディ(インドネシア)

ダニス・スギヤント(インドネシア)

スヨト・マルトレジヨ(インドネシア)

【制作】

制作——国際交流基金アジアセンター

共同制作——Bunkamura

東南アジアチーム制作コーディネーター——

シンガポール・シアターワークス

制作プロデューサー——

島由紀(国際交流基金アジアセンター)

運営プロデューサー——

渡辺弘(Bunkamura)

加藤真規(Bunkamura)

制作総務——村上圭子(国際交流基金アジアセンター)

東南アジアチーム制作総務——

ティ・トン(シアターワークス)

広報——栗原喜美子(Bunkamura)

【Staff】

Directed by Ong Keng Sen
 Script by Rio Kishida
 Music by Rahayu Supanggah
 Mark Chan
 Pitermann
 Junko Handa
 Boi Sakti
 Choreography by Mothers by
 Aida Redza
 Justin Hill
 Costume Design by Koji Hamai
 Lighting Design by Tamotsu Harada
 Shin Inokuchi
 Sound Design by Masahiro Inoue
 Masks and Props Design by Nobutaka Kotake
 Hair and Makeup by Katsunobu Takahashi

Script Translation
 English Janet Goff
 Chinese Zhang Zhifan
 Indonesian Uga Perceka

Technical Director Jun Mano
 Stage Manager Hiroo Manpo
 Deputy Stage Managers Sonoko Yamamoto
 Ken Yoshitani
 Assistant Director Lok Meng Chue
 Assistant Stage Managers Masao Mori
 Naomi Tabe
 Shumi Abe
 Shuji Fujita
 Yoshinori Nakayama
 Masahide Tanaka
 Hiroyuki Yoshizawa
 Tetsuya Yamazaki
 Keiko Mitani
 Sound Operators Masami Ono
 Koji Irikura
 Rinako Shirasaka
 Subtitle Operator Masaaki Kanematsu
 Hair and Makeup Assistants Akiko Kitada
 Sonomi Muramatsu

Set by C-COM
 Osafune
 Costumes by Hamai Factory
 Masks and Props by Geppetto (Akio Fukuda)
 Headdress by Rika Kaneko
 Shio Kodama
 Okumatsu Katsura
 GORO
 Lighting by Creative Art Think Group
 Sound by Office Shinon
 Subtitle System by Asahi Kaisetsu Jigyo

【Cast】

Old Man and Mother Naohiko Umewaka (Japan)
 Older Daughter Jiang Qihu (China)
 Younger Daughter Peeramon Chomdhavat (Thailand)
 Fool Najip Ali (Singapore)
 Woman Hairi Katagiri (Japan)
 Loyal Attendant Zahim Albakri (Malaysia)
 Retainer Abdul Gani Karim (Singapore)
 Shadows to Older Daughter
 Ambition Low Kee Hong (Singapore)
 Unpredictability Tang Fu Kuen (Singapore)
 Vanity Jeremiah Choy (Singapore)
 Shadows to Retainer Lim Yu-Beng (Singapore)
 Benny Krisnawardi (Indonesia)
 Jefri Andi (Indonesia)

Earth Mothers
 Aida Redza (Malaysia)
 Sharon Lim (Singapore)
 Suhaila Sulaiman (Singapore)
 Noorlinah Mohd (Singapore)
 Jean Ng (Singapore)
 Sheila Wyatt (Singapore)

Music Spirit of Old Man Mark Chan (Singapore)
 Music Spirit of Older Daughter Junko Handa (Japan)

Musicians
 Rosita Ng (Singapore)
 Rahayu Supanggah (Indonesia)
 Pitermann (Indonesia)
 Sunardi (Indonesia)
 Danis Sugiyanto (Indonesia)
 Suyoto Martorejo (Indonesia)

【Production Team】

Produced by The Japan Foundation
 Asia Center
 Co-produced by Bunkamura
 Production Coordinator for the Southeast Asian Contingent TheatreWorks (Singapore) Ltd.

Producer Yuki Hata
 (The Japan Foundation
 Asia Center)

Associate Producers Hiroshi Watanabe
 (Bunkamura)
 Maki Kato (Bunkamura)

Production Administrator Keiko Murakami
 (The Japan Foundation
 Asia Center)

Production Administrator for the Southeast Asian Contingent Tay Tong (TheatreWorks)

Publicity Kimiko Kurihara
 (Bunkamura)

夜と昼を結ぶ「リア」

◎ オン・ケンセン

この「リア」では、新しい世界、新しいアジアを探し求めようとした。この新しいアジアは、旧きもの、伝統、そして歴史との対話を続けるアジアだ。と同時に、その精神は現世界が新たな新千年紀に向かっていく中で必要とする若さと新鮮さを内に持たねばならない。私が求めるのは調和ではなく、不協和だ。新しい千年紀の複雑さを象徴する不協和だ。もはや単純な答えなどありえない。新千年紀を迎える中、我々は差異と取り組まねばならないのだ。外部世界とか他者とか単純に割り切っていくことも、もはやかなわない。

かつては新たな移民をエリス島や出島に封じ込め、紅毛人や野蛮人と軽んずることもできた。この異文化間プロジェクトの指揮をとっていく中で私が望んだのは、これらの文化が共存する状況を生み出していくことである。しかし、差異を削った混合体とはなっていない。いかなる文化も、単独で「リア」の全体像を理解することはできないし、他文化を凌駕することもできないのだ。だから、何よりも大切だったのは、リアが多くの異言語によって上演されるべきだということである。この公演を完全に理解するためにはどの文化も翻訳を必要とする。

岸田理生と共に劇のテーマに取り組んでいく中、私は自らの歴史と向かい合う、若きアジアに特に関心を寄せていた。どうすれば歴史は荷物ではなく、未来のための建設的なものとなり得るのか。「リア王」を選んだのは老いた者と若者の問題を探ることが出来るからであった。

伝統的な手法では、父親を見捨てる娘たちの視点は示されてない。彼女たちは父親にひどい仕打ちをする邪悪な娘というだけである。リア王の視点はすぐに支持され、正当化される。私は劇中の別の声を探してみたかった。娘の若い女の声。正当化はしていない——すればこれもまた単純化になってしまう。けれども父親の支配によって閉じ込められてしまった女という、彼女の立場は掘り下げた。

この再構築した「リア」では、家父長制以外の世界観も登場させた。例えば「母」の世界。アジア世界では父と権威が尊重されるが、本当にこれだけが我々の選択しうるものなのか、若きアジア人として探してみたいのである。家族における権威が「母」、そして宇宙論すらをも象徴するのに、「リア王」を凌ぐ芝居があるだろうか。この共同作業が願うのは、旧世界と新世界の関係を再定義する「リア」を再構築することである。従って、この作品の全体、テキストからパフォーマンス

スのジャンル、演劇形態に至るまで、再構築がなされている。

アーティストとして、我々は変わりゆく文化的コンテキストに根ざした芸術を創り続けなくてはならない。リアはこうした反応のひとつだ。新千年紀においては「伝統」と「現代」の昔ながらの定義は、もはやあてはまらないように見える。旧き文化の解体と同時にくして、新しき文化の再構築がみられる。

現代は、伝統の再定義でもある。かつては現代的とされたバレエも、新千年紀においては20世紀の伝統舞踊と言われるかもしれない。時はいつも我々にコンテキストのしきりなおしを命ずる。最終的には、伝統と近代のディコトミーなどありはしないことを認識せねばならない。私たちはただ、この時系列を旅するのだ。父を殺める子は、いつの日か父となる。

伝統は常に、その意義を維持するために変化を取り込んできた。変化を恐れてはいけない。伝統を安定した現象として神話化をはかってきたのは、社会なのだ。伝統は単一体ではなく、一つの継統として見るのがふさわしいのかもしれない。伝統と呼ぶことすら、意味を堅い箱の中に閉じ込めてしまうかのようなものだから、やめるべきかもしれない。壁が崩壊する21世紀の世界では、伝統の厳密な定義もあまり意味をなさない。

この作品で我々が創り出しているのは現代の演劇作品だ。と同時に、これは変化を伴い、変化とかわろうとする伝統演劇でもある。ルーツ、アイデンティティ、伝統の間を分け入っていくもの。姉妹とその影法師たちのからむ場でそれが最もはっきり出てくることになるだろう。そうした瞬間に、現代演劇の中での過去の自分の作品と、伝統的な京劇が、複雑なスペクトラムへと融合し始めていく。これが「リア」の意味かもしれない。

我々は、伝統と現代のディコトミーを超えなければならない。伝統と現代は単に両極を示すものではない。夜明けが近くなれば、夜も朝となる。夜と昼を結ぶ、夜明けとリアがならんことを。

1997年7月20日



Lear: Linking Night and Day

© Ong Keng Sen

In this production of *Lear*, I have attempted to search for a new world, a new Asia. This new Asia will continue to have a dialogue with the old, with traditions, with history. But its spirit should contain the youth and freshness that the present world so desperately needs as it progresses into the new millennium. Harmony is not what I seek but discord. A discord which will be symbolic of the complexity of the new millennium. There are no simple answers anymore. We have to deal with difference as we face the new millennium. We can no longer hold onto simple visions of the outside world and "the other."

In the past, we could quarantine new immigrants on Ellis Island, we could contain them on the island of Dejima, we could trivialize them by calling them red haired devils or barbarians. In directing this intercultural project, I wanted these cultures to exist together as one but not in an amalgam which would reduce their difference. No one culture should be able to understand *Lear* in its entirety, no one culture appropriates another. Above all *Lear* would be performed in many different languages. Any culture would require translation to understand this production completely.

Working with Rio Kishida on the themes of the play, I was particularly interested in looking at young Asia as it grapples with its history. How can history not become baggage but become constructive for the future? I chose *King Lear* as it gives an opportunity to explore the old and the young.

In traditional Shakespeare, no perspective is usually given of the daughters who abandon their father. They are simply evil daughters who ill treat their father. King Lear's perspective is immediately supported, it is immediately right. I wanted to explore the other voices in the play, namely the young and the female voice of his elder daughter. She is not justified in the production, this would be another simplification. But her position of a woman trapped by patriarchy is explored. Other world views apart from patriarchy are introduced in this reinvented *Lear*, such as the world of the Mother. Patriarchy and authority is often respected in Asia. As a young Asian, I want to explore whether these are the only options for our countries. And what better play than *King Lear*, where family authority symbolizes the country and the larger cosmology. The ambition of this collaboration is to find a reinvented *Lear* that can redefine

the relationship between the old world and the new world.

Hence we can say that reinvention permeates this production of *Lear*. From the text, to the performance genre, to the form of the play. Reinvention includes in its meaning a relationship with the past.

As artists, we have to continue to produce art which is rooted in changing cultural contexts. *Lear* is such a response. Old definitions of traditional and modern no longer seem useful in the new millennium. There is a deconstruction of the old culture but at the same time, there is a reconstruction of a new culture. Contemporary can be seen to be a redefinition of tradition. Ballet was once considered to be modern, but it may come to be described as traditional 20th century dance in the new millennium. Time constantly forces us to recontextualise. Ultimately, we need to recognize that there is no such dichotomy of tradition and modern. We simply journey on this time line. The child who kills the father, one day becomes the father.

Tradition has continued to include change, in order to sustain its relevance. Change is not feared. It is only societies that have mythicized tradition into a stable phenomenon. Tradition has always changed to maintain its significance. Tradition is perhaps best seen as a continuum rather than as a monolith. Perhaps we should not even call it tradition as this seems to encase its meaning in a rigid box. The rigid meaning of tradition has little significance in the world of the twenty-first century where walls are breaking down.

What we are creating with this production of *Lear* is a contemporary piece of theater. At the same time, it is a traditional theater which involves and embraces change. It negotiates roots, identity and tradition. No where is this more evident than in the scenes involving the elder daughter and her shadows. At these moments, my past work in contemporary movement theater and traditional Chinese opera begins to merge into a complex spectrum. This perhaps is the meaning of *Lear*.

We must move beyond the dichotomy of tradition and contemporary. They are not just polar opposites. Night becomes day when dawn approaches *Lear* is hopefully the dawn that links night and day.

July 20, 1997

終わって始まる…「リア」

◎
岸田理生

1990年6月4日のことです。ポッケンハイマー・デポという名の劇場で「リア王」を観ました。ベルリンでの出来事です。演出はロバート・ウィルソン。そして「リア王」を演じていたのは、マリアンヌ・ホッペ。ホッペは、荒野を彷徨する場面で、たった一人、現れて来ました。その時、彼女は、「リア王」を演じるだけではなく、〈老い〉そのものを演じているように思われたのです。

それは、凄絶な〈老い〉でした。そこには、〈老い〉が背負う、引き算だけがありました。勝てて個である時、出来事は普遍化されてゆく。彼女の背後には、無数の老人たちがいました。〈老い〉の呻吟が波動のように伝わって来ました。ホッペの「リア王」が終わった、その夜、私にとっての「リア王」は終わったのです。

そして、6年後、ゆくりなくも「リア王」は、私は「リア王」に再会しました。驚愕を供って…。マリアンヌ・ホッペの演じた「リア王」を消し去ることが出来ぬまま、ふっと裡に浮かんで来たのは、〈母〉の存在でした。シェイクスピアの「リア王」には、3人の娘がい、沢山の登場人物がいます。けれども、誰一人として、〈母〉には触れません。それに気付いた時、娘による父殺し、そして〈母〉による救済という一本の線が引かれたような気がします。

そして連想機軸の糸は伸び、時に縛れ乍ら、今回の「リア」に登場する人々に繋がってゆきました。

これまで、私は何作かの父殺しを描いてきました。常に、娘による父殺しです。個人の殺人行為は、家父長制否定、天皇制否定に及んでゆきました。その時、〈母〉は、父に添い寝する存在であり、父の背後に隠れ潜んで姿を見せず、また、姿を見せた時には、父に代替され、殺されてゆきました。

父殺しは、私が描いて来た〈娘たち〉にとって、目的であり、殺人という行為が終わった時、物語も又、幕を閉じました。

今回の作品で、娘は3つの殺人を行います。それは里程標を読みつつ歩いてゆく旅に似ています。

そして旅の涯、孤りである自分に気付いた時、辛うじて彼女の口から吐かれる言葉は、

「うしろの正面 誰がいる？」

という問いです。

その時、〈母〉は、背後から現われ、罪人である娘を許し、救済します。そうした〈母〉を描いたのは、はじめてのことです。

そして〈母〉は、リアにとっては、〈妻〉です。今回の

作品を、「リア王」ではなく、「リア」と名付けたのは、王という冠詞を持った存在ではなく、老いてののちの生き方の選択を間違えた、一人の老人として捉えたかったからです。

老人の裡には、〈妻〉との出来事が去来しています。娘の背信を知った老人は、裡に棲む〈妻〉から、記憶の想起を教えられます。束の間、救済される老人……。そうした老人を描いたのははじめてのことです。

〈母〉による救済、老いを描いてみたいと思ったのは、私自身が、時折、陽炎を見るように老いを見る年頃になった為かも知れません。

そして、今回の作品には、物語の外から入って来て、出てゆく〈女〉が登場します。それと共に、

「あなたは、誰？」

「私は、誰？」

という問いかけが交わされます。これまでに描いて来た〈娘たち〉は、「私は、誰？」とのみ言い「あなたは、誰？」とは聞きませんでした。直接話法としての「あなたは、誰？」という問い。これも又、はじめてのことです。〈女〉によって、物語には、裂け目が生じます。

そのことを、学んだのは、ハイナー・ミュラーの作品からのような気がします。ミュラーが、シェイクスピアの「ハムレット」を解体し、再構築した「ハムレットマシーン」は、「私はハムレットだった」という言葉からはじまります。〈だった〉という過去形の中には、今の私は誰なのか、を問うことが内包されていると思います。

DOGという英語が逆立ちをすると、GODになり、GODが逆立ちをすれば、DOGになる。

「私は、誰？」

「あなたは、誰？」

という問いかけは、物語が終わったあと、観客に渡されてゆくものであって欲しいと思っています。

最後になりましたが、演出家であるオン・ケンセンとは、はじめての共同作業であり、構成の段階から常に話し合い、台本を作っていました。14年前に物故した、師匠山修司は「出会い」という言葉が好きでした。ふっとそれが脳裡を横切ってゆくのを覚えています。

「出会い」。そう……。暖かい言葉……。

1997年7月3日

Lear: An Ending and a Beginning

Rio Kishida

On June 4, 1990, I saw *King Lear* at a theater called the Bockenheimer Depot in Berlin. The director was Robert Wilson. The person who played King Lear was Marianne Hoppe. Hoppe entered alone in the scene in which the king wanders in the wilderness. It struck me that she was playing not only King Lear but old age itself.

It was a ghastly old age, containing only the diminution shouldered by old age. Highly isolated events become universalized. Behind Hoppe were countless old people. The moaning of old age was conveyed to the audience in waves. That evening, after Hoppe's *King Lear* ended, the play *King Lear* ended for me.

Then, to my amazement, I happened to re-encounter *King Lear* six years later. What suddenly welled up in my mind, without being able to erase Hoppe's *King Lear*, was the existence of the mother.

Shakespeare's play contains three daughters and numerous other characters, not one of whom ever refers to a mother. When I realized that, it seemed as if a line had been drawn between patricide committed by a daughter and salvation bestowed by a mother.

As the strands of associations grew and sometimes became entangled, they became linked to the characters who appear in this play.

Thus far, I have written a number of plays that deal with patricide. It has always been patricide by a daughter. By extension, the individual's act of murder denoted the rejection of paternalism and the emperor system. The mother was somebody who slept beside the father. She remained invisible, hidden in the father's shadows. When she was visible, she was killed as a substitute for the father.

Patricide was the goal of the daughters whom I depicted in the past. When it was achieved, the story also came to an end.

In the present work, the daughter commits three murders, in the manner of a journey in which one walks along counting milestones.

When the daughter realizes that she is all alone at the end of the journey, the words that emanate from her lips with great difficulty are questions:

Who is behind me?

The mother emerges from behind her. Forgiving her daughter for the evil that she has done, she bestows salvation. It is the first time that I have

depicted that kind of mother.

From Lear's perspective, the mother is a wife. The reason why I have named this work *Lear* instead of *King Lear* is because I wanted to depict him not as an existence bearing the definite article, namely, as the king, but rather as an old man who had made the wrong choice about life in his old age.

Events concerning himself and his wife come and go in his mind. When he learns of his daughter's betrayal, he is taught to recall memories by his wife, who dwells in his mind. For a brief time, the old man is saved.... It is also the first time that I have portrayed that kind of old man.

I perhaps wished to write about the salvation provided by a mother and about old age because I myself have reached the point in life where I occasionally see glimmerings of old age.

In this play, a woman enters from outside of the story frame and leaves again. As she does so, the questions "Who are you?" and "Who am I?" are exchanged. The daughters whom I have depicted in the past simply said "Who am I?" They did not ask "Who are you?" The question "Who are you?" is asked directly. A crack in the story is created by the woman.

I think that I learned this technique from the work of Heiner Mueller. Mueller's *Hamlet Machine*, which dismantles and reconstructs Shakespeare's *Hamlet*, begins with the words, "I was Hamlet." I think that the question, "Who am I now?" is connoted by the past tense.

Written backwards, the word "dog" becomes "God;" and vice versa.

"Who am I?" "Who are you?"

I hope that these questions will be taken up by the audience once the story ends.

This is my first collaboration with the director Ong Keng Sen. Ever since the planning stage, we have held constant discussions as the script has taken shape.

My mentor Shuji Terayama, who died 14 years ago, was fond of the word "encounter." I suddenly feel it pass through my mind. Encounter: it is a warm word, indeed.

July 3, 1997

あら筋

リハーサル開始後に脚本の変更が生じる場合があります。予めご了承下さい。

プロローグ

嵐が熄んだ静寂。何もない空間。不幸せに死んだ者たちへの鎮魂歌が、滲み出るかのように流れる。

①

一人の老人(に面)が現われる。「私は死の眠りを眠っていた。私は誰だったのか？」問いに答えるように、一人の娘(に面)が現われる。「私はあなたの長女。私の中には、三人の私がいます。さあ、出ておいで！」長女の三人の影法師——野望、不測、虚栄——が現われる。「一人の私は従順、一人の私は清純、一人の私は無垢。四人の私はいつでも、私の体と心をお父様にお返ししま



す。」

さらに一人の娘(に面)が現われる。長女は言う。「この子はあなたの二番目の娘、あなたの愛の残り滓。この子はいつも無言。心の中で何を企んでいるかわかりません。」次女は無言で微笑んだままである。

そこへ道化が現われ、「あなたは王様だった」と囁き立てる。時間は現在へと移行する。

②

老人は、旅に出るつもりである。長女は「玉座は空けておきます」と約束するが、次女は微笑を贈るばかりである。無言の次女に対して、老人は「お前は私に何も約束しないのか」と声を荒げ、放逐を宣言する。

忠義者と道化をつれて出発する老人。一行の姿が見えなくなると、長女は哄笑し、躊躇なく玉座に座る。「言葉は武器よ、生き残るための唯一の手段。」次女は無言のまま立ち去る。

③

老人一行は旅の途中、お前は誰だと問いあうゲームに興じている。道化が老人に問えば、老人は「私は、従順、清純、無垢と三拍子揃った娘のいる幸福な老人だ」と答え、老人が忠義者に問えば、忠義者は「私はあなたです」と答え、忠義者が道化に問えば、道化は「俺は人の肉」と答える。

そこに一人の女がふらりと現われる。道化が「あなたは誰だい」と問うと、女の答えは「わかんないよ、そんなこと。私は誰？」

一行は女を置いて、浮かれながら去って行く。

④

女は、独りぼっちな次女に出会う。「みんな哀しいんだよ。でも、とにかく生きようよ」と慰める女。

そこに現われる、母の幻。幻の母は、次女がまだ幼子の頃に死んだその時のままだに、若い姿である。母は、老人との出会いを歌う。

廻り廻りし 糸車
廻り廻りし 運命にて
出会い出会いし その人は
運命の糸の 糸車

母が貧しい糸紡ぎ女だったことを嫌悪している長女

Synopsis

Please note that there may be further revisions to the play during rehearsals.

Prologue

Silence after a raging storm. Empty space. Songs for the repose of the souls of people who have met an unhappy end permeate the air.

1

An old man (a ghost) appears. "I was sleeping the sleep of the dead. Who was I?" As if in response to his question, a young woman (a ghost) appears. "I am your older daughter. Inside of me are three people. Come out!" The older daughter's three shadows — Ambition, Unpredictability, and Vanity — appear. "One of my selves is obedient, one is pure, and one is innocent. My four selves are willing at any time to return my body and soul to my father," she says.

Another young woman (a ghost) appears. The older daughter says to the old man, "This is your younger daughter. The leftover dregs of your love. She never utters a word. Who knows what she is scheming in her head." The younger daughter simply smiles wordlessly.

A fool appears and merrily sings, "You were king." The time shifts to the present.

2

The old man plans to set out on a journey. The older daughter promises, "Your throne will remain unoccupied." Turning to his wordless younger daughter, the old man says angrily, "Aren't you going to promise me anything?" He casts her out.

The old man sets forth on his travels, accompanied by his loyal attendant and the fool. When the old man's party is out of sight, the older daughter laughs raucously and sits on the throne without a moment's hesitation. "Words are weapons! They are the only means of survival," she declares. The younger daughter leaves, still not having said a word.

3

During the journey, the old man and his companions play a game in which they ask each other who they are. When the fool asks the old man, he replies, "I am an old man blessed with a daughter who possesses obedience, purity, and



innocence." When the old man asks the loyal attendant, he replies, "I am you." When the loyal attendant asks the fool, he replies, "I am human flesh."

Suddenly, a woman appears. When the fool asks her who she is, she replies, "It's beyond me. Who am I?"

Leaving the woman there, the old man and his companions go on their merry way.

4

The woman encounters the younger daughter who is all alone. She consoles her saying, "Everybody's sad. But let's go on living anyway."

は玉座からその様子を見て、「私にはあなたの血など一滴も流れていない!」と母を追い払う。

5

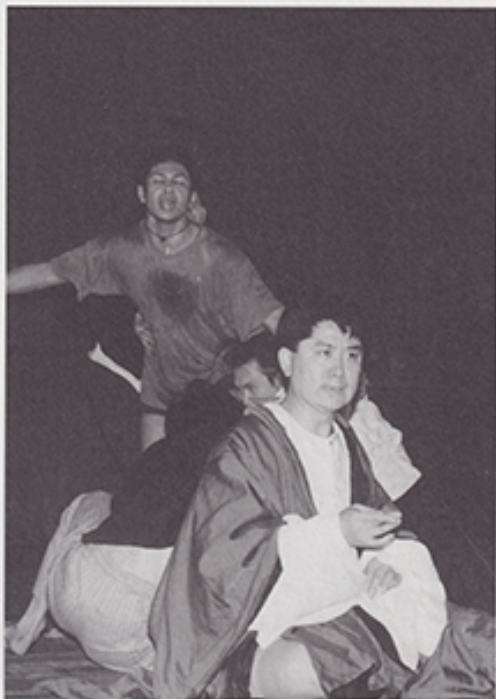
長女は「私は力が好き」と宣言し、家来とその影法師を集め、力競べをさせる。

老人一行が旅から帰って来て、見物人に加わる。

勝利した家来に老人が褒賞を与えようとするが、家来は受け取ろうとしない。戸惑う老人を長女は「娘に見捨てられた老人」と呼び、家来を抱き寄せる。

6

長女のもとを追われた老人、忠義者、道化、そして一行を追ってきた女が、荒野で宴を開いている。忠義者と女が老人を慰めているところに、道化がいきなり「この世は狂気。ひっくり返らないことなど何もない。裏切られたと嘆くんなら、今度はあんたが裏切り返せばいい」と囁く。その言葉に生氣を取り戻し、復讐を誓



う老人。女が「今のあんたはただの年寄り。いい加減にわかりなよ」と言うと、老人は腹を立て、去って行く。

7

女は、糸を紡いでいる次女と幻の母に出会う。春風のようにあたたかいひとときを過ごした女は、再び、自分にもわからないいずこかへと旅立つ。

8

王位についた長女は、父が生きている間は安心できないと感じている。そんな長女を、家来は「死は絶対。父を殺せば、あなたは真の王となる」と唆す。父殺しを決意しつつ、いつか起こるかもしれない家来の裏切りを漠と感じる長女。

9

荒野を彷徨う老人が寂寥の歌を歌っているところに、幻の次女が現れる。老人の眼には、その姿はまるで生まれたばかりの赤子のように映る。誰よりも可愛がっていた娘とゆっくりと踊る老人。

10

次女の幻が消えると、長女の影法師と家来の影法師が老人一行に襲いかかる。道化は罵倒語を浴びせて対抗するが、忠義者は捕えられてしまう。自分の武器である罵倒語が役立たなかったことを知った道化は、老人をも罵倒しながら去って行く。

11

捕えられた忠義者は、老人をそっとしておいてくれと長女に懇願するが、長女は家来に忠義者の眼をつぶさせ、老人のもとに送り返す。

12

老人は怒り、長女のもとに出かけ、人の道を説こうとするが、長女は、「父と娘の長くて深い掟は破られた」と退ける。打ちのめされ、歩き出す老人。

老人、血まみれの忠義者、女が出会う。忠義者は老人の心を代弁するかのように、「この世は仮の宿」と歌う。「私の人生は終わった」と嘆く老人。女は、「私は生きていきたい」と去って行く。





The phantom of the mother appears. Since she died when the younger daughter was still a child, she appears as a young woman.

The mother sings about how she first encountered the old man when they were young:

The spinning wheel went round and round,
Through the revolving of fate,
I met him, I met him,
like thread on a spinning wheel of fate.

The older daughter, who loathes the fact that her mother had been a poor, lowly spinner, watches from the throne. She drives away her mother, saying, "Not one drop of your blood flows inside me."

5

"I love power," announces the older daughter. She gathers together the retainer and his shadows and has them engage in a contest of strength.

The old man and his companions return from their travels and join the spectators. When the old man tries to bestow a prize on the victorious retainer, the retainer makes no effort to receive it. The older daughter calls the bewildered old man "an old man forsaken by his daughter," and she draws the retainer to her.

6

The old man, loyal attendant, and fool, along with the woman who had followed the group, are holding a feast in the wilderness. While the loyal attendant and woman are consoling the old man, the fool suddenly begins singing.

This world is mad, mad, mad.
Nothing is ever not overturned.
If you lament being betrayed,
you should do the betraying the next time.

At his words, the old man returns his senses, and vows to regain the throne. The woman says, "You're nothing but an old man now. It's about time you realized it." The old man angrily leaves.

7

The woman comes upon the younger daughter and the mother spinning thread. After spending a pleasant time as warm as a spring breeze, the woman departs once more on a journey whose destination even she does not know.

8

Having taken over the throne, the older daughter feels that she cannot rest in peace as long as her father is alive. Her retainer urges her on, saying, "Death is absolute. If you kill your father, you will become the true ruler." The older daughter makes up her mind to kill her father, while vaguely sensing the possibility of the retainer's betrayal someday.

9

While the old man sings a lonely song as he wanders in the wilderness, the phantom of the younger daughter appears. In the old man's eyes, she appears like a newborn infant. The old man slowly dances with his daughter, whom he had doted on the most.

10

When the younger daughter's phantom vanishes, the shadows of the older daughter and the retainer attack the old man and his companions. The fool, hurling curses, resists, but the loyal attendant is captured. Realizing that his curses —

13

玉座に一人座る長女。常は隠している孤独を歌う。
寂しさを閉じ込めた 硝子玉
手に乗せて 私はそれを見ている
落とせば割れて 寂しさが飛び散るから
決して落とさずに踏んでいる

14

長女の家来は、自分の影法師を集め、長女への反乱を企てている。「餓えを知る者から新しい王を」と叫ぶ家来に賛同する影法師たち。
だがその様子を、長女の影法師たちが盗み見ている。

15

次女は、父の身、そして姉の陰謀を哀しみ、長女を訪ねる。嘲りような眼で妹を見る長女に、次女は始めて言葉を使って訴える。「これ以上、父様をひどい目に



遣わせないで。」

次女は、子供の頃に父が教えてくれた子守歌を歌うが、父とのそのような思い出のない長女は激しい嫉妬を覚え、「思い出を殺して!」と叫び、家来に次女を絞め殺させる。「父様を救って」と言い残して死んでいく次女。それと共に、長女の影法師の虚栄が倒れる。「あなたの中の虚栄は死んだ。でもあなたは気づかない。」
長女は、次女の死体を父のもとへ送りつける。

16

鎮魂の歌が流れる中、老人は次女の死体を抱き、舞う。

忠義者は、「盲目の私はあなたの足手まとい。私は終生あなたを見ながらどこかで生きていきます」と告げ、去って行く。

17

長女と家来が愛しあっている。「私たちの時代が来た」と、家来はさらに父殺しを誘うが、長女はいきなり家来の首を刎ねる。そして、長女の影法師の不測が死んでいく。「あなたの中の不測は死んだ。でもあなたは気づかない。」

18

老人が亡き妻を呼ぶと、妻の幻が現われ、「どうか、私たちが過ごした恋の一夜を思い出し、生きて下さい」と歌い、老人は生きていくことを決意する。

老人は長女のもとを訪れ、「玉座にはお前が座るといい。私は庭の隅に庵を作り、そこに住もう」と言うが、長女は父を刺し殺す。「私は運命の捨小舟に乗ってこの世に送られてきた神の娘。私には母はない、父は要らない。死んで下さい、お父さん!」

19

無人の王国に立つ長女を、孤独が襲う。影法師の野望がゆっくりと倒れていく。「あなたの中の野望は死んだ。そしてあなたは、そのことに気づいた。」

20

狂気に襲われたかのような虚ろな視線の長女の背後に、幻の母が現れる。母の腕の中で、鳥になりたいと泣く長女。

うしろの正面 誰がいる

うしろの正面 だあれ

his weapon — were useless, the fool departs, cursing the old man as well.

11

The captured loyal attendant entreats the older daughter to leave the old man alone; instead, she has the retainer blind him and sends him back to the old man.

12

Enraged, the old man goes to see his older daughter and entreats her to follow the path of a human being, but the older daughter rejects him, saying, "The deep eternal bond between father and daughter has been sundered." The defeated old man begins to walk away.

The old man, blood-stained loyal attendant, and woman meet. As though expressing the feelings in the old man's heart, the loyal attendant sings, "This world is naught but a temporary dwelling." The old man mutters, "My life is over." The woman says, "I wish to go on living," and walks away.

13

The older daughter sits alone on the throne. She sings about the loneliness that she usually hides.

The glass ball enveloping loneliness
I place on my hand and gaze on it.
If I drop it, it will break
so I stare at it, never letting it drop.

14

The older daughter's retainer gathers together his shadows and plots a revolt against the older daughter. The shadows indicate their agreement with the retainer, who calls for "a new king who knows starvation."

But the older daughter's shadows have secretly been watching them.

15

Deeply distressed by her father's situation and her older sister's plot, the younger daughter visits the older sister. Using words for the first time, she begs, "Please do not cause Father any more suffering."

The younger daughter sings a song about how tenderly her father treated her when she was a child, but the old daughter, who possesses no such memories, is extremely jealous. She screams, "Kill the memories," and has the retainer choke

the younger daughter to death. "Save Father," the younger daughter pleads and dies, whereupon the older daughter's shadow Vanity falls to the ground, saying "The vanity inside of you has died. But you haven't noticed."

The older daughter has the younger daughter's body sent to her father.

16

Songs for the repose of the souls of the dead float through the air, while the old man dances with the younger daughter's body in his arms.

The loyal attendant announces, "As long as I am with you, blinded, I will be a hindrance. For the remainder of my life, I will go on living someplace, watching you." He departs.

17

The older daughter and retainer are making love. "The age belongs to you and me," says the retainer, and urges her to kill her father as well, but the older daughter suddenly chops off the retainer's head. The older daughter's shadow Unpredictability dies, saying, "The unpredictability inside of you has died, but you haven't noticed."

18

When the old man invokes his dead wife, her phantom appears and sings, "Go on living, remember the night of love we shared." The old man resolves to go on living.

He visits the older daughter. "Sit on the throne if you like. I will build a grass hut in corner of the garden and live there," he says. The older daughter stabs her father to death. "I am a daughter of the gods, who was dispatched to this world in the barque of destiny. I have no mother. I do not need a father. Die, Father!"

19

Loneliness assails the older daughter, standing in the uninhabited kingdom. Her shadow Ambition slowly falls to the ground. "The ambition inside of you has died. And you have noticed."

20

The phantom of the mother appears behind the older daughter who is staring vacantly into space. In her mother's arms, the older daughter mutters that she wishes to become a bird.

Who is behind me?
Who's behind me?



「リア」ができるまで

◎ 島山紀

出来上がった作品を招聘するだけでなく、新しい演劇を作らなければいけない、と思ったのは、今から2年前の1995年秋、フィリピンのミュージカル「エル・フィリ2部作」の上演中であつた。

93年に劇団タンハーラン・ビリビノの「エル・フィリ」を招聘上演した際、そのテーマの大きさと重さは、前編にあたる「ノリ・メ・タンヘレ(我にふれるな)」から一貫して上演しないと描き切れないと強く感じ、劇団に「ノリ」の制作をもちかけたのだ。95年によく前編と後編が揃い、2部作として上演がかなった。作品の出来はすばらしく、日本公演、その後のテレビ放映(96年11月10日NHK「芸術劇場」)でも深い感動を呼んだ。スペインからの独立というフィリピン固有の題材を扱いながら、この作品は、勝れて個であるものは勝れて普遍的となりうるという——期せずして、岸田理生氏もマリアヌス・ホッペのリア王を語る時にこの言葉を使っている——自分の信念を再確認するものとなった。

そして「エル・フィリ」をやりながら私は、今度は、始めから普遍を意識した作品を作ってみよう、と考え始めていた。それが、設立当初からアジア演劇の展開を見つめてきたアジアセンターの役割のような気がした。特定の国でも、特定の劇団でもなく、必要な人を集めて——そのための戦略として、共通軸としてのシェイクスピアを据えた。アジアにどうして西洋古典かといふ向きのあったが、かかわる全員が一定の距離を保つには、アジアの特定の国の作品でない方がよく、かつ全員がその作品について知っている方がいいと思ったからだ。

まず、演出にオン・ケンセンを立てることを決めた。10年近いつきあいを通して、また、彼の2作品の招聘を通して、互いに考え方を知つくしていたからではない。何より、さまざまな民族が共存し、それらの伝統をメガ都市文化が覆っているシンガポールの出身、そして33歳という若さに、このプロジェクトの意味を重ねたかったからだ。

オンはすぐに関心を示し、シェイクスピアなら「リア王」を選びたいと言った。

自分への愛を言葉によって現わさなかった末娘を追放し、姉妹たちに領土を分け与えたリア王が、信じた娘たちに裏切られ、王位を追われ、狂乱の果てに荒野を彷徨う。我が身の愚かさに気づいた時は既に遅く、すべては失われる——「リア王」をオンは、家長としての男性にのみ属する権力が女性によって剥ぎ取られた時、世界が混乱を来し、秩序もまた男性の力によ

てのみ回復するとした物語であると捉えた。オンは、この物語を女性作家の目で見直したいと要求した。かくして、岸田理生がプロジェクトに加わるようになった。

オンと岸田、そして私たち制作者の脚本ミーティングは、昨年の7月以来、これまでに5回にわたる。

最初のミーティングで岸田はオンの構想を受け、長女に父を殺させたい、そして、すべての者を救済する存在として、原作にはない母——これを私たちは「不在の母」と呼んだ——を登場させたいと言った。そしてまた私たちは、この作品を、嵐の中を狂気で彷徨う王の物語ではなく、嵐の後の、ただの老人の物語にしようということに一致した。この作品が「リア王」ではなく「リア」と名づけられた所以だ。

次第に、私たちの「リア」の登場人物は絞り込まれていった。父を欺き、王位を奪取する(長女)。言葉による契約を信じ、自らの愚かさによって殺されてしまう(老人)。言葉を用いなかったが故に父の怒りを買ひ、さらには長女に殺される(次女)(原作のコーディリア)。老人の替わりに目をつぶされ、自らの存在を主張しないことによって老人に尽くす(忠義者)(原作のグロスター伯を想わせる)。長女と身体で結びつくことで権力を得ようとするが、その心を得られずに葬られていく家来。世の中を嘲笑することによって生きるエネルギーを蓄え、若さと罵倒語が自分の武器だと信じている(道化)。物語の外から入ってきて「あなたは誰?」と問いかける(女)。すべての者を包み込む(母)。オンのアイデアで、長女と家来にそれぞれ3人の影法師が加わっただけでなく、構成の細部に到るまで、オンと岸田の共同作業は続いた。

岸田の初期の案では、父、妹、家来殺しの罪を背負う長女は、最後に幻の母に殺されることになっていたが、オンはこれに反対した。長女の家父長殺しに、アジアのあちこちで興っている、新世代による権威の殺戮の肯定的な面をも見ようとするオンは、長女を制裁することを好まなかった。殺すことによる救済という仏教的な思想を思い描いていた岸田は、最終的にオンの意向を汲んだ。

配役についてオンは当初、リアと忠義者を女優、長女と次女を男優にしたいという、強い希望を持っていた。「リア王」を女性原理で読み替える以上、クロスジェンダーな配役は必然の論理であつたし、男性が女性を演じることはアジア演劇の手法の延長でもあつた



Creating *Lear*

Yuki Hata

Two years ago, I was struck by the need to create a new play rather than simply inviting an Asian company to bring an already completed work to Japan. The idea occurred to me during the performance of the two-part Philippine musical *El Fili* in the autumn of 1995.

Two years before that, in 1993, the Japan Foundation Asia Center invited the Tanghalang Pilipino to tour Japan with *El Fili*. I strongly felt that the scale and weight of the themes could not be fully expressed unless the work was performed together with *Noli Me Tangere*, the prequel to the novel on which *El Fili* was based, and I approached the troupe with the idea of creating a musical version of *Noli*. Finally, in 1995 both plays were completed, and the performance of a two-part production became a reality. The plays were superb, and the stage performances, along with the broadcast televised on NHK on November 10, 1996, made a deep impression. The two-part work, which treated the unique Philipino theme of independence from Spain, reconfirmed my belief that the highly specific may become the universal — quite unexpectedly, Rio Kishida used the very same words when talking about Marianne Hoppe's *King Lear* in this program.

While working on *El Fili*, I began thinking about next creating a work that was consciously universal in outlook from the very outset. It seemed to me that that was the proper role for the Asia Center to play, for the organization has continued to track the development of Asian theater since its inception. My idea was to gather together the necessary staff and cast without settling upon a particular country or theater company: in pursuing that strategy, I settled upon Shakespeare as a common denominator. Although questions were raised about the choice of a Western classic to perform in Asia, I decided that avoiding a work from a specific Asian country would help enable everybody involved in the project to maintain a certain distance. At the same time, I thought that it would be better to use a work that everybody knew.

First of all, I decided to ask Ong Keng Sen to serve as the director. My decision was not based on the fact that we knew how each other thought, after having been friends for nearly a decade, and he had been invited by the Asia Center to direct two works in Japan. More than anything else, it was because he was a native of Singapore, a

multiracial society where respective ethnic traditions are all enveloped by the culture of a mega urban society, and was only 33 years old — which enhanced the meaning of this project.

Ong immediately expressed interest and said that, if Shakespeare was going to be the subject, he would like to do *King Lear*.

King Lear banishes his youngest daughter for failing to express her love for him, and divides his kingdom between his two elder daughters. The daughters whom he trusted betray him, he loses his throne and his sanity, and he wanders the heath in madness. By the time he realizes the folly of his ways, it is too late, and all is lost. Ong saw *King Lear* as the tale of what occurs when power which properly belongs only to the patriarch (i. e. only to men) is usurped and wrested away by women — the world is thrust into confusion, and order can only be restored through men. In order to bring in the gender perspective, Ong insisted that the story be re-interpreted through the eyes of a female playwright. That is how Rio Kishida became involved in the project.

Since last July, five meetings have been held by Ong, Kishida, and the producers to discuss the script. At the first meeting, Kishida listened to Ong's ideas and said that she wished to have the father killed by the oldest daughter, and to insert the role of the mother, who does not appear in the original play, as an existence that saves all beings. (We referred to her as the "absent mother.") We also unanimously agreed that the story should become simply the tale of an old man rather than that of the king wandering madly in the raging storm. That is why the present play is called *Lear* instead of *King Lear*.

Gradually, the number of characters in the play was pared down to: the older daughter, who betrays her father, and seizes the throne. The old man, who believes his elder daughter's given word, and who is killed by his own folly. The younger daughter (Cordelia in the original work) who incurs the wrath of her father because she does not speak and is killed by her older sister. The loyal attendant (suggesting the Earl of Gloucester in the original) whose eyes are gouged out in the old man's stead and who devotes himself body and soul to the old man by not asserting his own existence. The retainer who tries to obtain power through a physical liaison with the older daughter and is killed



からだ。しかし一方で、この作品を様式性の強いものにしたいという希望もあった。紆余曲折の末、女優よりも様式性を優先し、能の梅若猶彦がリアに決まった。

長女、その内面を表わす3人の影法師、次女は、当初予定通り、男優にした。長女役は、強い表現にふさわしい京劇から、裏とした演技を見せる江其虎を選んだ。無言の次女にはタイのピーラモン・チョムダワット。優雅なタイ舞踊の基礎を持ち、モダン・バレエで鍛えられたしなやかな身体は、私たちが求めていたコーディリアであった。

ラップを歌う奇妙な道化にナジブ・アリ、時代も場所の不明の物語にふと現代から迷い込んで来たような不思議な女に片桐はいり——この2人には、梅若と江の伝統の世界を常に現実に戻すことを期待した。

音楽は、ガムラン音楽をベースにするインドネシアのラハユ・スパンガ（スパンガはこの作品のために、通常のガムラン楽器より音域と音色の広がりのある新しい楽器を創った）、歌と老人の伴奏音楽がシンガポールのマーク・チャン、長女の伴奏音楽が琵琶の半田淳子、祈りの歌がスマトラ・ミナンカバウ音楽のビタマン。ここでも伝統と現代が交錯する。

こうして必要なキャスト、音楽家を集めている間にキャストは6ヵ国に広がってしまった。台詞は原則としてそれぞれの母国語としたから、脚本は英語、中国語、インドネシア語、そして一部タイ語に訳さなければならなかった。

キャストと音楽家たちは、昨年の11月、シンガポールに集まった。オンの劇団シアターワークスが3年計画で主宰する国際ワークショップ「東南アジア・ラボラトリー」に参加するためであった。12月末日まで6週間にわたって実施されたこのワークショップには、シンガポール、インドネシア、ヴェトナム、マレーシア、タイの伝統・現代舞台芸術の担い手たち延べ60名が参加し、国際的にも注目を集めた。「リア」の出演者の多くは、このワークショップの中心的な担い手であり、6週間の間に彼らは互いを知ることを学んでいった。

岸田の脚本もほぼ完成した今年の3月末、主なキャストが東京に集まった。

オンのワークショップのやり方は、様式を持つ身体と持たざる身体が、どう対峙していくのかを、即興を通して俳優自身に徹底的に探らせるものであった。梅若と江にとってそれは、どこまで能でどこまで京劇なのかを探ることを課すものであり、現代演劇の俳優、現代舞踊のダンサーには、各自の身体の中にどのような様式を生み出さうかを探らせるものであった。そしてまた、5つの異なる言語が「音」としてどのようなひとつの音楽を作り上げていけるのかを探ることも、大きなテーマであった。

それから脚本は数回にわたって手直しされた。デザイナーたちの作業も最終段階に入りつつある。ジャスティン・ヒルのデザインした床は、東南アジアの海でよく見られる高床式の魚捕り小屋のデッキをイメージしたもので、それはあたかも俳優たちのスムーズな動きを阻むかのように波うつことになるはずだ。

衣裳の浜井弘二、仮面・小道具の小竹信節、照明の原田保、音響の井上正弘もまた「リア」の世界に切り込みを入れようとしている。

3月以来4ヵ月を経て今日、全員が揃い、本格的なリハーサルが始まった。稽古場では5つの言語が飛び交っている。

6ヵ国もの人々をまとめ上げていくのは、予想していたとは言え、やはり大変なことであった。山のような作業に追い立てられながらことさらに重くのしかかっていたのは、長女が伝統的な家父長制を乗り越えようとしたように、伝統を我々自身がどのような新しい目で見直すことができるのか——しかし父を殺すことでなく——ということであった。演出家、作家、それぞれのデザイナー、出演者、かかわった者全員が、たくさんのアジアの伝統と、たくさんのアジアの現実を認めあいながら、そこから新しい現実を創出していく——それが成し得たかどうか、答えが出るのはこれからである。

1997年7月26日

(国際交流基金アジアセンター・舞台芸術コーディネーター)

without winning her heart. The fool who stores energy to live by laughing at the world and believes that his youth and curses are weapons. The woman who enters from outside of the story and asks: Who are you? The mother who embraces all beings. It was Ong's idea to add the three shadows of the older daughter and the retainer. In addition to this, the collaboration between Ong and Kishida extended into the minute details of the structure.

Kishida's original concept was for the older daughter having murdered her sister, father, and retainer, to be killed in the end by the mother's apparition. But Ong opposed this idea. He also saw in the older daughter's patricide the positive aspects of the assassination of authority that is undertaken by the new generation in many parts of Asia. Ong did not favor the idea of meting out punishment to the older daughter. In the end, Kishida incorporated Ong's views instead of depicting the Buddhist idea of attaining salvation through the act of taking of life.

Regarding the casting, Ong at first had a strong inclination to have actresses play Lear and the loyal attendant, and actors play the older and younger daughters. That was because cross-gender casting seemed inevitable if *King Lear* was going to be reinterpreted on female principles, and also because the performance of female roles by males was an extension of Asian theater methods. But he also had a strong desire to create a highly stylized work. After numerous twists and turns, stylization took precedence over the use of actresses, and the noh actor Naohiko Umewaka was chosen to play the role of Lear.

As originally planned, it was decided that actors would play the roles of the older daughter, the three shadows who represent her inner self, and the younger daughter. Jiang Qihu, an actor trained in Beijing Opera who possesses a crisp acting style, was chosen to perform the role of the older daughter, which demanded a strong mode of expression. The Thai dancer Peeramon Chomdhavat was chosen to play the wordless younger daughter, because his lithe body, trained in modern ballet as well as in graceful Thai dancing, was precisely the Cordelia that we were looking for.

Najip Ali was chosen to play the bizarre fool who sings rap songs; Hairi Katagiri, the strange woman who suddenly wanders from the modern world into the story, which is set in an unknown time and place. It was hoped that the pair would constantly bring the traditional world of Umewaka and Jiang back to reality.

The music was created by: Rahayu Supanggah from Indonesia, who draws from *gamelan* music (and who created new instruments for this work that have a wider range and tone than conventional *gamelan*); Mark Chan from Singapore, who wrote songs and the accompaniment for the old man; Junko Handa, the *biwa* musician, who provides the accompaniment for the older daughter; and Pitermann, the musician from the Minangkabau music tradition of Sumatra, who wrote the songs of prayer. Here again the traditional and the contemporary intersect.

In the process of assembling the cast and musicians, the list expanded to include six countries. Since the rule was for the dialogue to be spoken in the actor's native tongue, the script had





to be translated into English, Chinese, and Indonesian (the performers from Malaysia and Indonesia use the Indonesian script), as well as partially into Thai.

The cast and musicians met in Singapore last November. The reason for that location was to participate in the international workshop called Southeast Asian Laboratory, a three-year project run by Ong's theater company TheatreWorks. The workshop, which drew international attention, lasted for six weeks, until the end of December. During this period, a total of 60 individuals who form the backbone of traditional and modern performing arts in Indonesia, Malaysia, Singapore, Thailand and Vietnam took part. Most of the performers in *Lear* were also core participants of this workshop, and this six week period was a learning experience about one another.

At the end of March this year, when Kishida's script was more or less complete, the principal members of the cast met in Tokyo. Ong's approach for the workshops was to use improvisation in order to have the actors themselves thoroughly explore the interaction of bodies with formal stylization and bodies that did not possess such a style. For Umewaka and Jiang, this meant that they had to identify how much should be *noh*, and how much should be Beijing Opera. The actors and dancers from contemporary theater tried to identify what kind of style could be created within their own bodies. Another important theme was how we could weave music out of the 'sounds' of five different languages.

Thereafter, the script underwent a number of revisions. The work of the various designers also was entering the final phase. The floor designed by Justin Hill was inspired by the deck of a fishing hut widely found in Southeast Asia that rests on stilts rising from the sea. The floor undulates, as though it would impede the smooth movements of the actors. Costume designer Koji Hamai, masks/props designer Nobutaka Kotake, lighting designer Tamotsu Harada and sound designer Masahiro Inoue are all attempting to penetrate the world of *Lear* in their respective ways.

The entire group assembled today, and four months after preparations started in earnest in March, rehearsals with the entire cast have begun. Voices speaking in five different languages rise and sweep through the air in the studio.

Bringing together individuals from six countries was, as we had expected, a very arduous process. The overwhelming issue while we tackled the mountainous load of work was just as the older daughter attempted to overcome the traditional patriarch in her own way, how could we reassess tradition — while not resorting to patricide. Everybody involved in the production — from the director, playwright, and designers, to the performers — sought to numerous Asian traditions and Asian realities, and, out of it, to forge a new reality. Were they successful? The answer to this question lies ahead.

July 26, 1997

(Performing Arts Coordinator, The Japan Foundation Asia Center)



忠義者と道化をひきつれた老人。自身の影法師に囲まれた長女。裏切られる者と裏切る者。
The old man accompanied by the loyal attendant and the fool.
The older daughter surrounded by her shadows.
The betrayed and the betrayer.





長女、その影法師、次女、
忠義者——王家の人々の世界は、
欲望と哀しみにあふれる。
The older daughter,
her shadows,
the younger daughter
and the loyal attendant ——
the world surrounding
the royal family
overflows with
greed and sorrow.





〈道化〉は老人の世界を内から、〈女〉は外から揺さぶる。
The world of the old man is shaken by
the fool from within, the woman from without.



肉体で長女を魅了したと信じる家来は、謀反を企てている。
The retainer who believes that
he has physically enthralled
the older daughter plots rebellion.



人を罵倒することで自らの存在を誇示してきた道化は、
言葉が役に立たなかった時、自らの無力を老人にぶつける。
The fool asserted his presence by berating others.
When his curses fail,
he turns upon the old man in his powerlessness.







オン・ケンセン—演出

1963年シンガポール生まれ。シンガポール大学法律学科卒。86年よりシンガポール最大の英語劇団シアターワークスの演出家。次々と話題作を発表し、歴史の浅いシンガポールにあって「シンガポール演劇」を築く大きな原動力となった。その頃の作品の内、「スリー・チルドレン」が吉田日出子をキャストに加え、そしてミュージカル「ビューティ・ワールド」が、共に国際交流基金アジアセンターの招聘で日本公演している（いずれも1992年）。93年から95年にかけて、ニューヨーク大学で、演劇を通じたインターカルチャーリズムをテーマに研究。

一貫してアイデンティティをテーマにしつつ、最近とはみに空間や身体の様式性にこだわる。シンガポールに渡ったからゆきさんを壮大な野外劇に仕立てた「壊れた鳥」（1995年）、チャイナ・タウンにある古い商家をまるごと劇場として使い、中国移民一家の迫った時間を観客に追体験させた「楊ファミリー」（1995年）、噴水の中で演じた「鏡の中の（花たち）の運命」（今年4月）、1880年から1940年までシンガポールに生きた中国人移民人力車引きの人生と現在のインド人出稼ぎ労働者をたどらせて描いた「浮かぶ役馬」（今年6月）など、ドキュメント手法と大胆な様式的表現の組み合わせた作品は、アジアの現在、そしてアジア演劇の現在に常に問題提起をし続ける。

劇団の海外公演は、日本の他に、英国エジンバラ・フェスティバル（「毛夫人の思い出」、1992年）、オーストラリアのバース・フェスティバル（「老九」、1994年）、エジプトのカイロ実験演劇フェスティバル（「宦官提督の末裔たち」、1996年）。ゲスト演出に、ニューヨークのジョセフ・パップ・パブリック・シアター「彼ら自身の言葉」（1994年）。今年も、劇団のドイツ公演が予定されている。

Ong Keng Sen—Director

Born in Singapore in 1963, he received a degree in law from the National University of Singapore. Since 1986, he has been the Artistic Director of TheatreWorks, the largest English-language theater company in Singapore. He has turned out a steady stream of widely noted works, while serving as a major force behind the creation of "Singapore theatre." Two of his previous productions were invited to perform in Japan by the Japan Foundation Asia Center in 1992: *Three Children* and the musical *Beauty World*. At New York University from 1993 to 1995, Ong pursued the study of inter-culturalism in theater.

Throughout his works he has explored the question of identity; recently his attention has increasingly become focussed upon space and the stylized representation of the human body. In 1995, he directed an grand open-air production of *Broken Birds*, a play about Japanese women who went to Singapore to work as prostitutes. In *The Yang Family* in 1996, he used an old "shop house" (Singaporean phrase for a merchant's shop/dwelling) in Chinatown as a theater, enabling the audience to relive the time passed by an immigrant Chinese family. In May this year, *Destinies of Flowers in the Mirror* was performed inside a fountain. *Workhorse Afloat* in June juxtaposes the historical context of Chinese rickshaw coolies who lived in Singapore from 1880 to 1940, with the present foreign workers from the Indian subcontinents. Ong's work, which combines documentary methods with a bold, stylized mode of representation, continues to have an impact on Asian theater.

In addition to Japan, overseas performances by TheatreWorks include *Madame Mao's Memories* at the Edinburgh Festival (1992), *Lao Jiu* at the Perth Festival (1994), and *Descendants of the Eunuch Admiral* at the Cairo International Festival of Experimental Theatre (1996). Ong directed *Language of Their Own* at the Joseph Papp Public Theatre in New York (1994). Next year performances by TheatreWorks are scheduled in Germany.



岸田理生—脚本

1974年に故・寺山修司の主宰する演劇実験室天井土版に参加、「身毒丸」、「レミング」、「疫病流行記」などを共作。

1983年、岸田事務所+楽天団結成。日本史の底辺に生きる女たちを描いた「糸地獄」で第29回(1986年)岸田戯曲賞、中国人として生まれながら日本人として生きざるを得なかった川島芳子と、日本人として生まれながら中国人として生きざるを得なかった李香蘭の生涯を描いた「終の栖 仮の宿」で第23回(1988年)紀伊国屋演劇賞個人賞受賞。「女という性」、「父なるもの」を描き続ける。「糸地獄」は1992年にオーストラリアのアデレード、パース両フェスティバルにも参加、好評を博した。テレビ、映画のシナリオも多く、学生寮に取り残された少年たちを描いた映画「1999年の夏休み」で熊本映画祭シナリオ賞(1989年)受賞。1993年に劇団解散。

92年来、「岸田理生・国境を越える演劇シリーズ」と題して韓国を中心に演劇交流に力を注ぎ、李潤澤演出、韓国人俳優出演による「セオリ・チョッタ—歳月の恵み」は93年から94年にかけて東京、ソウル、ニューヨーク、サンフランシスコを巡演した。一方、昨年は、蜷川幸雄演出によって新版「身毒丸」、今年は同じく蜷川演出で「草迷宮」が上演されるなど、大型作品にも精力的に取り組む。

Rio Kishida—Playwright

A Japanese playwright. In 1974 she joined Experimental Theater Laboratory Tenjo-Sajiki, headed by the late Shuji Terayama, a major figure in theater whose work had a world-wide impact that continues even today, more than a decade after his death. She was an important collaborator who worked closely with Terayama on many pieces, including *Shintokumaru*, *Leming*, and *Ekibyō Ryūkoki* (Account of an Epidemic).

In 1983 after Terayama's death, she founded the theater company Kishida Jimusho + Rakutendan. In 1986 she won the 29th Annual Kishida Drama Prize for *Ito Jigoku* (Woven Hell), a play that depicts women living in obscurity in Japanese history. In 1992, it was performed at the Adelaide and Perth festivals in Australia. In 1988, she won the 23rd Kinokuniya Drama Prize for *Tsui no Sumika/Kari no Yado* (Final Home/Temporary Lodging), a play that portrays the lives of Yoshiko Kawashima, a woman of Chinese birth who was forced to live as a Japanese, and Li Koran, a woman of Japanese birth who was forced to live as a Chinese. Kishida continues to write about women from the perspective of gender as well as about the nature and role of "the Father." Kishida has also written many television and film scripts; she won the screenwriter's award at the 1989 Kumamoto Film Festival for *Senkyūyaku Kyūjūkyūmen no Natsuyasumi* (Summer Vacation 1999). In 1993 she dissolved her theater company.

Since 1992 Kishida has been active in international exchange in the theater world, with a focus on South Korea, through her theater series "Rio Kishida: Transcending National Borders." During 1993 and 1994, *Se-wool e jota* (The Blessings of the Years), performed by a South Korean cast under the direction of Lee Yun Taeg, toured Tokyo, Seoul, New York, and San Francisco.

Kishida is also hard at work on major productions. Last year a revised version of *Shintokumaru* was staged under the direction of Yukio Ninagawa. This year there has been a production of *Kusa Meikyū* (Grass Labyrinth) which was also directed by Ninagawa.





Rahayu Supanggah

ラハユ・スパンガ—音楽

インドネシアを代表する作曲家。中部ジャワ・ソロのダラン(影絵芝居の人形遣い・語り手)の家に生まれ、ガムラン音楽を学ぶ。ソロのASKI(現在のSTSI—国立芸術大学)で学位を取った後、ソルボンヌ大学から民族音楽学で博士号取得。ガムランを用いて現代音楽に取り組んだインドネシア初の作曲家で、コンピューター音楽とのコラボレーションなど、ガムラン音楽の可能性を広げる。その活動はインドネシア国内のみならず、欧米、アジア各地に及び、世界各国で作品が紹介されている。

現代舞踊作品の作曲も多く、その一つ、「ゴングの響きの彼方より」(ナルド・ノクスモ構成・振付)は昨年10月、国際交流基金アジアセンターの招きで日本公演が行われた。

本公演では、楽士としても加わる。



Mark Chan

マーク・チャン—音楽

シンガポールの作曲家・ミュージシャンで、アジア・ポップス界を代表する一人。1985年より作曲活動に入り、91年にリリースしたCD「チャイナ・ブルー」で、アジアの伝統的な音とポップな感覚の融合した独特の作風を確立。日本では96年に、CD「ネイチャー・ボーイ」が発売されている。

早くから劇音楽の作曲にも携わり、オン・ケンセンとは「スリー・チルドレン」「毛夫人の思い出」「老九」など、多くの仕事を共にしている。

歌手としてさまざまなインターナショナル・ソング・フェスティバルにシンガポール代表として参加する他、中国の笛を始めとするアジアの楽器の名手としても知られる。本公演では、歌の作曲を受け持つ他、リアの音の精霊として舞台に立つ。



Pitermann

ピタマン—音楽

インドネシア・スマトラの作曲家。パダンのASKIで音楽を修めた後、舞踊団グマラン・サクティ・ミナンカバウ(27頁参照)の作曲家、歌手として活躍。

本公演では西スマトラ・ミナンカバウ地

Rahayu Supanggah—Music

A leading Indonesian composer. Born into a family of traditional shadow theater puppeteers in Solo, Central Java, he studied *gamelan* music. After receiving a degree from ASKI (Indonesian Performing Arts Academy), now STSI (Indonesian College of the Arts) in Solo, he received a doctorate in ethnomusicology from the Sorbonne in Paris. The first Indonesian composer to mix *gamelan* music with contemporary music forms, he expands the potential of the former through collaboration with computer music and other genres. His works have been introduced all around the world, including Europe, the United States, and other countries in Asia.

Mark Chan—Music

A composer and musician from Singapore, Chan is a leading figure in the world of Asian pop music. He began composing music in 1985. His album *China Blue*, released as a CD in 1991, established a distinctive style that blended traditional Asian music with a pop sensibility.

Since early in his career, he has also composed music for the theater. He has collaborated with Ong Keng Sen on many productions, such as *Three Children*, *Madam Mao's Memories*, and *Lao Jiu*.

In addition to participating in various international music festivals as a singer representing Singapore, he has also established a reputation for his playing of Asian musical instruments, such as the Chinese flute.

In the present show, he is responsible for composing the lyrics, and also plays the role of Lear's music spirit.

Pitermann—Music

A composer from Sumatra, Indonesia, Pitermann studied music at ASKI in Padang, after which he has been active as a composer and singer for the distinguished Indonesian dance company, Gumarang Sakti Minangkabau



方のスタイルを取り入れ、第11場の折りの歌等の作曲・朗唱を担当する他、楽士として加わる。

半田淳子—琵琶音楽

琵琶演奏・作曲家。武満徹の「ノヴェンバー・ステップス」で世界に知られた鶴田錦史に薩摩琵琶を師事する。1972年、邦楽器による現代音楽グループ、日本音楽集団に入団。92年の退団まで、欧米、アジア各地の公演に参加する他、内外でのソロ・コンサートも多数。

ジャズ・ピアノの佐藤允彦(初演は1983年カーネギー・ホールでのクール・ジャズ・フェスティバル)や現代音楽との共演、創作オペラへの出演、スーパー歌舞伎や映画音楽の録音など、古典の世界に留まらない活動は、多岐にわたる。自身の作曲、弾き語りによるCDに「琵琶・半田淳子の世界」(コロムビア)、「琵琶半田淳子の世界」(テイチク)など。

ボーイ・サクティ—振付

インドネシア若手振付家の第一人者。同国を代表する現代舞踊家の一人、グスマティ・スイドを母として、西スマトラ・ミナンカバウに生まれ、ミナンカバウ固有の伝統舞踊や音楽の訓練を受けた後、ジャカルタ芸術大学で現代舞踊を学ぶ。

在学中から多くの舞台に立つと共に、ミナンカバウの伝統武術であるブンチャック・シラットなどを取り入れた斬新な振付で注目を集める。シラットのスタイルは、本作品の家来とその影法師たちの振付にふんだんに生かされている。

また、母の主宰する舞踊団、グマラン・サクティ・ミナンカバウと欧米、アジア各地のフェスティバルに出演。1991年のアメリカ公演には振付で参加し、公演は同国の代表的な舞踊賞であるベッシー賞を受賞した。

現在は、ボーイ・サクティ・ダンス・シアターを率いる。

In this work, he composed and will perform pieces such as the prayer in scene 11, all of which draw from the style of Minangkabau, West Sumatra. Pitermann will also be one of the musicians.

Junko Handa—Biwa Music

A performer and composer for the Japanese *biwa* (3-string lute). She studied the *satsuma biwa* (a smaller, 4-string lute) under Kinshi Tsuruta, who is internationally famous for Tohru Takemitsu's *November Steps*. In 1972, she became a member of Pro Musica Nipponia, a group that performs contemporary music using traditional Japanese instruments, with which she performed in concerts around Europe, the United States, and Asia, until leaving the group in 1992. She has also held many solo performances in Japan and abroad.

Handa is also active in exploring new directions, playing together with the jazz pianist Masahiko Sato (first joint session was at the Kool Jazz Festival at the Carnegie Hall, 1983), taking part in contemporary opera, performances of contemporary music and working on music for Super Kabuki by Ennosuke and films.

Boi Sakti—Choreography

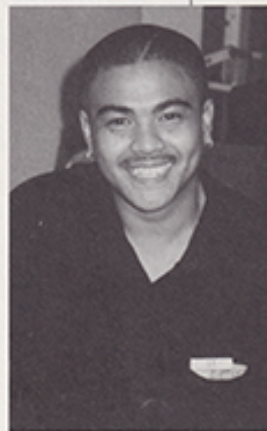
One of the leading young choreographers in Indonesia. He was born in Minangkabau, West Sumatra; his mother Gusmiati Suid, is a famous contemporary dancer. After being trained in the traditional dance and music of Minangkabau, he studied contemporary dance at IKJ (Jakarta Institute of the Performing Arts).

From his student days onward, he performed frequently while at the same time drawing attention for his innovative choreography, which incorporated elements such as *pencak silat*, a traditional martial art form in Minangkabau. *Silat* is also used as an important resource for the choreography for the retainer and his shadows in *Lear*.

He has also appeared with Gumarang Sakti Minangkabau, the dance company led by his mother, in festivals in Europe, the United States, and Asia. He served as the choreographer for the



Junko Handa



Boi Sakti



Aida Redza

アイダ・レザ—地の母たち振付

マレーシアの舞踊家・振付家。クラシック・バレエを修め、アメリカで活動した後、現在はマレーシア国立芸術学校で教鞭を取ると共に、舞踊団シャクティ・ダンスを主宰。

自身のグループだけでなく、内外の作品に振付家として参加。作品はインドネシア、中国、韓国などのダンス・フェスティバルで上演されている。



Justin Hill

ジャスティン・ヒル—美術

シンガポール在住のオーストラリア人舞台美術家・建築家。シンガポールの代表的な劇団、シアターワークスの主要作品のほとんどを手がけ、その内の「ビューティー・ワールド」と「スリー・チルドレン」(いずれもオン・ケンセン演出)が国際交流基金アジアセンターの招聘で日本公演している。昨年来、マレーシア初の大型オリジナル・ミュージカル「ストーリー・テラー」(クリステン・ジットとザ・ヒム・アルバクリ演出)、シンガポール歌劇場制作のオペラ「ファウスト」、シンガポール・シンフォニー・オーケストラ制作の児童向け大型オペラ「アリオンとイルカ」など、オペラ、ミュージカルづいている。

浜井弘治—衣裳

ファッション・デザイナー。三宅一生デザイン事務所デザイナーとして活躍した後、浜井ファクトリー設立。

町工場の機械織り職人との共同作業を大切に、一本の糸が一着の服となり、その服が糸屑に戻るまでを模索する。その視点は、銀座ソーニールの屋上に町工場から織機を持ち込み、工場に出る残り糸をTシャツに織り上げていく作品展「工場見学」シリーズでも実践される。今回の衣裳に使用されている、凝ったさまざまなテキスタイルも、

company's performance in the United States in 1991, which won the Bessie Award, a prestigious American dance prize. Currently, he is the head of the Boi Sakti Dance Theater.

Aida Redza — Choreographer

Malaysian dancer and choreographer. She trained in classical ballet and was active in America. Currently Artistic Director of Shakti Dances, as well as teaching at the National Arts Academy in Kuala Lumpur.

As a choreographer, she is also involved with Malaysian and foreign groups in addition to her work with Shakti Dances. Her work has been presented at dance festivals in countries such as Indonesia, China, and South Korea.

Justin Hill—Set design

An Australian stage designer and architect living in Singapore, Hill has handled almost all of the major productions of TheaterWorks, a leading Singaporean theater company.

Since last year, Hill has done the stage sets for a series of operas and musicals, including *Storyteller*, the first large-scale, original Malaysian musical (directed by Krishen Jit and Zahim Albakri); *Faust*, an opera produced by the Lyric Theater, Singapore; and *Arion and the Dolphin*, a large-scale opera for children produced by the Singapore Symphony Orchestra.

Koji Hamai—Costumes

A Japanese textile and fashion designer. After working as a designer on Issei Miyake's staff, he founded Hamai Factory.

Valuing collaborative work with weavers in small urban factories, he has explored the process by which a single thread turns into an article of clothing, and then is reduced to pieces of thread. His perspective was put into practice in *Field Trip to a Factory*, a series of exhibitions in which he placed a loom from a factory on the roof of the Sony Building in the Ginza and wove leftover



Koji Hamai



布への並外れたこだわりと町工場職人との連携作業から生まれたもの。

ダンス・シアター・グループ「パ・パ・タラマ」、音楽グループ「上々颯風」の衣裳も手がける。

原田保一照明

1983年に独立。蜷川幸雄作品を中心に、美輪明宏、野田秀樹、宮本亜門などの作品を手がける。蜷川作品に「リア王」、「テンペスト」、「ハムレット」、「昭和歌謡大全集」など、美輪作品に「黒蜥蜴」、野田作品に「虎」、宮本作品に「アステア・バイ・マイ・セルフ」など。坂本龍一、喜多郎、沢田研二、佐藤しのぶなど、コンサートも多い。1995年ユニバーシアード福岡大会の開・閉会式の照明デザインも担当。

井上正弘—音響

1981年、オフィス新音設立に参加。以来、蜷川幸雄演出作品、三谷幸喜演出作品、第三舞台、自転車キンクリット、ガジラなどを手がける。最近のデザインでは「草迷宮」(蜷川演出)、「昭和歌謡大全集」(蜷川演出)、「君となら'97」(三谷演出)、「朝日のような夕日をつれて'97」(第三舞台)など。

小竹信節—仮面、小道具デザイン

1975年より天井棧敷の美術監督を務め、「奴隷訓」を始めとする寺山後期全作品の美術を担当。寺山亡き後は、万有引力、劇団青い鳥、新宿梁山泊、遊●機械/全自動シアター、蜷川幸雄演出作品など。

自動機械をテーマにした造形作家としても活躍し、「新機械劇場」、「ムンヒハウゼン男爵の大冒険」(91年、青山スパイラルホール)で装置のみによる演劇を試みて反響を呼んだ他、「感傷の機械展」(92年、仏ボンビドー・センター他)など、招待出演多数。

thread from the factory into T-shirts. The various finely crafted textiles created for the present show are a product of extraordinary attachment to material and cooperation with urban weavers.

Hamai also designs the costumes for the Japanese dance-theater group Pappa Tarahumara and the pop music group Shanshan Typhoon.

Tamotsu Harada—Lighting

A Japanese lighting designer who went independent in 1983, Harada chiefly handles works directed by Yukio Ninagawa. He also does lighting for other directors such as Akihiro Miwa, Hideki Noda, and Amon Miyamoto. His extensive lighting designs for concerts include those of Ryuichi Sakamoto, Kitaro, Kenji Sawada, and Shinobu Sato. He also did the lighting for the opening and closing ceremonies at the 1995 Universiad in Fukuoka.

Masahiro Inoue—Sound

A Japanese sound designer, who has been active since being involved in the establishment of Office Shinon in 1981, he designed the sound for plays directed by Yukio Ninagawa and Koki Mitani, as well as for the theatre companies The Third Stage Company, Jiten-sha Kinkurito, and Gajira. His recent credits include *Kasa Meikyū* (Grass Labyrinth) and *Shōwa Kayō Daizenshū* (Popular Song Anthology of the Showa Period), both of which were directed by Ninagawa.

Nobutaka Kotake—Masks and props design

A Japanese set designer and visual artist. In 1975 Kotake became the artistic designer for Tenjo-Sajiki headed by the late Shuji Terayama, and was in charge of the stage designs for all of Terayama's later work, beginning with *Nabikun* (Directions to Servants).

Since Terayama's death, he has produced sets for the theater companies Banyu Inryoku, Aoi Tori, Shinjuku Ryoanpaku, and Yu-Kikai/Zenjido Theater.

In addition, Kotake is active as a sculptor who uses automated machinery as a theme.



Tamotsu Harada



Masahiro Inoue



Nobutaka Kotake



老人、母—梅若猶彦

親世流シテ方。父の梅若猶義、祖父の梅若萬三郎、曾祖父の梅若実と、代々続く能の名家に生まれる。3歳の時に「猩々」で初舞台、9歳の時に「土蜘蛛」で初シテ。

1991年より94年までロンドン大学で比較演劇学の研究に従事し、博士号を取得するなど、国際派の能楽師として知られる。海外での公演やワークショップも多く、今年ブラジル、昨年はフランス公演(ギメ美術館及びグランパレ)を率いている。

新作能にも力を注ぎ、ジュネーション・バイチマン作「漂炎」(1985年つくば万博)、門脇佳吉作「イエズスの洗礼」(1988年、バチカン、ローマ、ベルギー、ブリュッセル等で公演)、加賀乙彦作「安土の聖母」(1991年、国際比較文学会東京大会)、ワシントンD.C.のスミソニアン博物館「久保田一竹・自然への賛賞展」(1995年) オープニング記念新作能の作舞・シテなどがある。この7月にも、富士山嶺で久保田一竹衣裳・構成の「辻が花の舞い」を演じた。

また、ロンドン・アルメイダ劇場の三島由紀夫作「サド公爵夫人」振付(1994年)、同じくロンドンのスプリングロード・ダンス・フェスティバル(1994年)で、バレエダンサーとの共演による「Qui Affinity」の作舞・演出・主演、カナダ・日本合作、アメリカ配給映画「HIROSHIMA」の昭和天皇役出演(同作品は1996年NHKより放映)など、多彩な活動を展開する。



イエズスの洗礼
The Baptism of Jesus

Old Man and Mother—Naohiko Umewaka

A Kanze-school noh actor born into a famous hereditary family of noh actors that includes his father Naoyoshi Umewaka, grandfather Manzaburo Umewaka, and great-grandfather Minoru Umewaka.

Umewaka made his debut at the age of three in *Sbojo*; at age 9 he performed his first role as a *shite*, or principal actor, in *Tsuchigumo*. He has made a name for himself as an internationally oriented noh actor. From 1991 to 1994 he pursued the study of comparative theater at London University, and earned a doctorate. He has performed many plays abroad; the same is true of workshops. This year he took a play to Brazil; last year, one to France that was performed at the Musée Guimet and Grand Palais.

Umewaka has also been actively involved in performances of new noh plays. He choreographed and performed the role of the *shite* in such plays as Janine Beichman's *Hyoen* (Drifting Fires: 1985, Tsukuba Expo), Kakichi Kadowaki's *Jesus no Senrei* (The Baptism of Jesus: 1988, the Vatican, Rome; Brussels, Belgium, etc.), and Otohiko Kaga's *Azuchi no Seibo* (The Holy Mother in Azuchi: 1991, International Comparative Literature Association, Tokyo Conference). He also choreographed and played the *shite* in *Tsujigabana no Mai*, a new noh play written to commemorate the opening of the textile exhibition *Ichiku Kubota: In Praise of Nature* at the Smithsonian Institution, Washington, D.C. (1995). At the foot of Mt. Fuji this July he performed a new version of *Tsujigabana no Mai*.

Umewaka is active in a wide variety of other fields as well. In 1994 he choreographed Yukio Mishima's play *Madame de Sade* at the Almeida Theater in London. At the Spring Loaded Festival in London that same year, he performed with a ballet dancer in *Qui Affinity*, a dance that he choreographed and directed as well as starred in. In addition, he played the role of the Showa Emperor in the film *Hiroshima*, a joint Canadian-Japanese-U.S. production, that was televised by NHK in 1996.

長女—江其虎(ジャン・チーフー)

京劇俳優。京劇の殿堂である中国京劇院(北京)に所属する。小生(若い立役)のトップ俳優の一人で、国家第一級俳優の称号を持つ。全国優秀青年俳優コンクール小生組最優秀演技賞(1987年)、梅蘭芳金賞コンクール小生組で金賞(1993年)など、受賞多数。香港、台湾、フィンランド、日本でも公演している。

96年、中国京劇院とアメリカのニューヨーク・ギリシア・ドラマ・カンパニーとの合作による仮面劇「バクコス」で国王ペンテウスとその母アゴウエーの2役を演じ話題となったが、本格的な女性役は今回が初めてである。

Older Daughter — Jiang Qihu

Jiang is a member of the highly prestigious China National Beijing Opera Company in China's capital. One of the leading performers of *xiaosheng* (young man roles), he holds the title of National Artist, First Rank.

He is the recipient of numerous awards. In 1987, he won the Best Acting Prize in the *xiaosheng* category at the Competition for Outstanding Young Chinese Actors. In 1993, he won the Mei Lanfang Golden Prize in the same category. He has performed in Hong Kong, Taiwan, Finland, and Japan as well as in China.

In 1996 Jiang gained international recognition for his performances as King Pentheus and Agave, the king's mother, in a production of the masked drama *The Bacchae* jointly mounted by the China National Beijing Opera Company and the New York Greek Drama Company.

Lear is the first play in which Jiang performs a full-fledged female role.





Peeramon Chomdhavat

次女——ピーラモン・チョムダワット

タイの舞踊家。10歳よりタイの伝統舞踊コーンを学び、その後バレエ、モダンダンス、ジャズダンスを修める。チュラロンコン大学舞踊学科在学中よりバンコック・バレエ・シアター他、様々な舞台に立つ。

1992年から93年までフランスに留学。レ・ジェン・バレエ団のメンバーとしてフランス国内、及び海外公演に参加する他、ロマン・ポランスキー演出になるオペラ「ホフマン物語」(バステュー・オペラ座)にも出演。

現在、タイで最も注目される若手ダンサー・振付家として活躍中。

Younger Daughter——Peeramon Chomdhavat

A Thai dancer, he began studying *khon*, a form of traditional Thai dance, at the age of 10 and was later trained in ballet, modern dance, and jazz dance. Since his days as a dance student at Chulalongkorn University, he has appeared on various stages, including the Bangkok Ballet Theater.

From 1992 to 1993, he studied in France. In addition to participating as a member of the Le Jeune Ballet de France in concerts in France and abroad, he also appeared in Roman Polanski's opera *Les Contes d'Hoffmann* at the Opera de Paris Bastille. He is one of the most exciting young dancers/choreographers in Thailand today.



Najip Ali

道化——ナジブ・アリ

シンガポールのマルチ・タレント。アジア各国で放映されている人気テレビ番組「アジア・バグス」の、数ヶ国語を操る奇妙な司会者として知られる他、歌手、ロンドン仕込みのダンサー・振付師、とさまざまな分野で異才を発揮し、東京、ロンドン、東南アジア各国を飛び回る。

歌手として「ウニーク」他何枚かのCDがあり、振付ではオン・ケンセン演出のミュージカル「ビューティー・ワールド」他多数。

日本でも新譜「ロージャック」がリリースされたり、雑誌のグラビアを賑わせたり、コマーシャルに出たりと、最近とみに注目を集める顔である。

Fool——Najip Ali

This multi-talented artist from Singapore has acquired fame as the bizarre master of ceremonies who speaks various Asian languages on *Asia Bagus*, a popular television program shown all over Asia. He is also a singer and a London-trained dancer and choreographer who bustles around Tokyo, London, and Southeast Asia displaying his superb talent in various fields.

As a singer, he has brought out several CDs, including *Oonik*. He has also done the choreography for the musical *Beauty World* directed by Ong Keng Sen and many other works.

His popularity in Japan has seen a recent upswing. His latest album, *Ratujak* was just released, he is featured in magazines, and he appears in a television commercial.



Hairi Katagiri

女——片桐はいり

大学在学中の1982年、演出家・生田萬の主宰するブリキの自発団に入団。その個性的なキャラクターで、70年代のアンダーグラウンドを代表した銀粉蝶と共に主演女優を努める。94年退団。

退団後はフリーで活躍。94年から全国公演を続けている一人芝居「ベンチャーズの夜」(若松了演出)他、鶴山仁演出「女たちの十二夜」(1993年)、宮本亜門演出「狸御殿」(1996年)、松尾スズキ演出「マシーン日記」(1996-97年全国公演)、蜷川幸雄演出「昭和歌謡大全集」

Woman——Hairi Katagiri

A Japanese actress, Katagiri joined the theatre company Buriki no Jihatsu Dan, headed by the director Yorozu Ikuta, in 1982 while she was still a university student. Her highly individual acting made her one of the company's star actresses, together with Ginpuncho. In 1994 she left the company; since then, she has worked on her own.

She has received excellent reviews for *Ventures no Yoru* (Night of the Ventures), a one-woman show directed by Ryo Iwamatsu that she has continued to

(1997年)などで好演。テレビドラマ、コマーシャル、映画でもお馴染みである。

忠義者—ザヒム・アルバクリ

マレーシアの俳優・演出家。ロンドンのALRA (Academy of Live and Recorded Arts)で演技を学ぶ。1988年に帰国して劇団インスタント・カフェ設立。95年、オリジナル演劇の創造をめざして、あらたに劇団ドラマ・ラボを旗揚げする。

現在、マレーシア演劇のニューウェーブをリードする演出家、俳優として活躍。最近の主な演出に「エイズを語る」、「ミュージカル「ストーリーテラー」(いずれも1996年)など。

家来—アブドゥル・ガニ・カリム

シンガポールのタレント。切れ味のよいダンスを見せ、振付もこなす。オン・ケンセン作品への出演も多く、「ビューティー・ワールド」日本公演(1992年)にも参加。

perform nationwide since 1994. She has also drawn praise for her work in *Onnatachi no Juniya* (Women's Twelfth Night), directed by Hitoshi Uyama; *Tanuki Goten* (Raccoon Dog's Palace), directed by Amon Miyamoto (1996); *Machine Nikki* (Machine Diary), a play directed by Suzuki Matsuo (all-Japan tour, 1996, 1997); and *Shōwa Kayō Daizenshū* (Popular Song Anthology of the Showa Period; 1997), directed by Yukio Ninagawa. She is also a familiar figure in television dramas, commercials, and movies.

Loyal Attendant—Zahim Albakri

A Malaysian actor who studied acting at the ALRA (Academy of Live and Recorded Arts) in London. After returning to his homeland in 1988, he was one of the founders of the theatre company Instant Cafe. In 1995, he was a key founder of a new company, DramaLab, as a move to create original drama.

He is active as one of the leading directors/actors of the new wave of Malaysian theater. Major recent production that he has directed include *Talking AIDS* and the musical *Storyteller* (both 1996).

Retainer—Abdul Gani Karim

A Singaporean performer, Gani is a dynamic dancer and a skilled choreographer. He has appeared in many productions directed by Ong Keng Sen, and was in the cast that performed *Beauty World* in Japan in 1992.



Zahim Albakri



Abdul Gani Karim



Low Kee Hong



Tang Fu Kuen



Jeremiah Choy

長女の影法師たち

いずれもシンガポールの俳優。

野望のロー・キーホン(ロー・キーホン)はシンガポール大学修士課程の学生(社会学専攻)で、1995年のミュージカル「モータル・シン」以来、オン・ケンセンの作品に出演。

不測のタン・フークエンは最近のオンの作品のほとんどに出演。1996年カイロ国際実験演劇フェスティバルで上演した「宦官提督の末裔たち」で、同フェスのベスト俳優賞受賞。

虚栄のジェレマイア・チョイはこの10年来、「ビューティー・ワールド」日本公演、「宦官提督の末裔たち」カイロ公演を含む、オン作品の顔の一人である。

家来の影法師たち

リム・ユ・ベン(リム・ユ・ベン)はシンガポールの俳優。

オン・ケンセンの多くの作品で中心的な役を演じる。「ビューティー・ワールド」のキャバレーのビッグ・ボス役は日本公演でも印象深い。

ベニー・クリスナワルディとジェフリ・アンディはインドネシア・西スマトラの舞踊家で、グマラン・サクティ舞踊団(27頁参照)の主要メンバー。



Lim Yu-Beng



Benny Krisnawardi



Jefri Andi

The Older Daughter's Shadows

All three are Singaporean actors.

Low Kee Hong, who plays Ambition, is a graduate student in sociology at the National University of Singapore. He has worked with Ong Keng Sen since 1995, when he performed in the musical *Mortal Sins*.

Tang Fu Kuen, who plays Unpredictability, has appeared in almost all of Ong Keng Sen's recent productions. He was awarded the prize for Best Actor for his role in *Descendants of the Eunuch Admiral*, performed by TheatreWorks under Ong Keng Sen's direction at the 1996 Cairo International Festival of Experimental Theatre.

For the past decade, Jeremiah Choy, who plays Vanity, has been a familiar face in Ong Keng Sen's productions, including the tour of *Beauty World* in Japan and the performance of *Descendants of the Eunuch Admiral* in Cairo.

Retainer's Shadows

An actor from Singapore, Lim Yu-Beng has played a central role in many of Ong Keng Sen's productions. His performance in Japan as the cabaret boss in *Beauty World* made a strong impression.

Benny Krisnawardi and Jefri Andi are Indonesian dancers and principal members of the dance company Gumarang Sakti (see p. 27) in West Sumatra.

地の母たち

アイダ・レザはマレーシアの舞踊家・振付家(28頁参照)。

シャロン・リム、スハイラ・スライマン、ノールナ・モハメッド、ジーン・ング、シラ・ワットはシンガポールの女優。いずれも、オン作品の常連出演者である。

音楽家

ロジータ・ングはシンガポールの歌手で、ジャズ、クラシック、ポップスと、広い範囲をカバーし、また、ピアノ、フルートなどさまざまな楽器をこなす。ミュージカル「ビューティー・ワールド」日本公演では準主役のローズマリーを演じた。

ラハユ・スパンガはインドネシアの中部ジャワ、ビタマンは西スマトラの作曲家・演奏家(26頁参照)。

スナルディ、ダニス・スギヤント、スヨト・マルトレジョはインドネシア・中部ジャワのガムラン音楽の中心地、ソロで活躍する音楽家たちである。

Earth Mothers

Aida Redza is a Malaysian dancer and choreographer (see p. 28).

Sharon Lim, Suhaila Sulaiman, Noorlinah Mohd, Jean Ng, and Sheila Wyatt are actresses from Singapore. All regularly appear in Ong Keng Sen's productions.

Musicians

Rosita Ng is a Singaporean singer, whose repertoire covers a wide range of genres including jazz and classical and pop music. She plays a variety of musical instruments including the piano and flute. She played the important role of Rosemary in the production of the *Beauty World* Japan tour.

Rahayu Supanggah is a composer from Central Java, while Pitermann is a composer/performer from West Sumatra, both in Indonesia (see p.26).

Sunardi, Danis Sugiyanto, and Suyoto Martorejo are also Indonesian musicians active in Solo, a center for *gamelan* music in Central Java.



Sharon Lim



Suhaila Sulaiman



Noorlinah Mohd



Jean Ng



Sheila Wyatt



Rosita Ng



Sunardi



Danis Sugiyanto



Suyoto Martorejo

リア王と3人の娘、そして母

◎ 松岡和子

岸田理生台本、オン・ケンセン演出の「リア」では、「不在の母」が重要な役割を果たすと聞いている。その源であるシェイクスピアの「リア王」でも、確かに「母」は不在である。リアの妃でありゴネリル、リーガン、コーディリア3姉妹の母である女性（長女・次女の母親と末娘の母は別だという説もある）は、明らかにすでに死んでおり、劇中では一箇所を除いて言及されることもない（その一箇所とは第2幕4場。グロスターの城でリアがさんざん待ちぼうけを食わされた挙げ句、ようやく出てきたリーガンに向かってリアが言う。「俺に会って」嬉しくないと言うなら／おまえの母親の墓には離縁を言い渡す／森通した女を埋めていることになるからな）。また、副筋のグロスター伯爵の正妻であり長男エドガーの母も不在なら、彼の愛人であり次男エドモンドの母である女性も登場しない。ただし、エドモンドの母に関してだけは「いい女だった。こいつが出来たについてはかなり楽しい思い出をしたものだ」とグロスターが言っているのだけだ。

だが、興味深いことに、ゴネリルとリーガンがリアの母親だという発言と、リアの中に母親がいるとも読める言葉があるのだ。前者は、第1幕第4場、リアが王位を退きゴネリルの館に身を寄せたものの、扱いが粗略になったことに気づくくだりで道化が言う。

「（おいらが歌ばかり歌うようになったのは）あんたが娘2人を母親にしちゃってからだ。あんたは娘たちに鞭を渡し、ズボンを下ろしてケツを向けた。これは、悪さをした子供を母親が鞭でお仕置きするイメージである。また、後者は第2幕第4場、リアがグロスターの城でリーガン夫妻に会おうとする場面、自分の使者のカイアス（実は忠臣）が足枷をはめられているのを見て怒り心頭に発したリアの台詞に出てくる。拙訳では意味を重視して「ああ、はらわたが煮えくり返る！ 胸に突き上げてくる。怒りよ、沈め、湧き上がる悲しみ、／おまえの居場所は腹の中だ」としたので、イメージが薄らいでしまったが、原文はO, how this mother swells up toward my heart! / Hysteria passo, down, thou climbing sorrow!...「はらわた」「怒り」「湧き上がる悲しみ」はすなわちthis mother, Hysteria passo, climbing sorrowで同じものを指している。気も狂わんばかりの激情は「母親」だということだ。

さて、シェイクスピアの「リア王」開幕早々は有名な国譲りの場。老齢のリア王は、ゴネリル、リーガン、コーディリアの3人の娘を前にして言う。「お前たちのうち、誰が一番父を愛しているといえるかな？／親を

思う気持ちが最も深い者に／最も大きな贈り物を授けよう」

長女のゴネリルと次女のリーガンはここで美辞麗句を並べ立て、いかに父を愛しているかをアピールするが、末娘のコーディリアは「何もない」と答える。これがリアの怒りを掻き立て、コーディリアは勘当され、フランス王に妃として迎えられ、国を出て行く。これがリアの悲劇の始まりで、狂気の王は嵐の荒野をさまようことになる。ここに至るまでの、そして狂気に陥ってからの姉妹たちへの、取り分け長女への、リアの呪詛はすさまじい。まず第1幕第4場、ゴネリルを前にして天に向かってリアは言う。

「聞け、自然の女神、聞け！／こいつに子供を授けるつもりなら／思い止まれ！／この離の子宮には不毛を送り込め！／生み増やす機能を干上からせ／忌まわしい体から、こいつの養子となる子が／生まれないうにしろ！」

リアは呪詛によってゴネリルが母親になることを封じようとする。これはもう「母の不在」というよりは「母の否定」である。

そればかりか生む性への彼の呪詛は生態系から宇宙的な規模にまで広がる。嵐の荒野にさまよい出たリアは、吹きすさぶ風雨の中で叫ぶ。「天地を揺るがす雷よ／地球の丸い腹を真っ平らに叩きつぶせ！／大自然の鋳型を打ち壊し／思知らずな人間の種という種を／ただちに破壊しろ！」

現代の試験管ベビーはさておきとして、女が母になるには性交が不可欠である。それ故か、「リア王」には女の下半身・性器・生殖器に対する嫌悪・呪詛が充満している。引用したリアのゴネリルへの言葉もその一例だが、ドーヴァーの海岸での彼の言葉は忘恩の娘たちに対する怒りを大きく逸脱している。盲目のグロスターに「その男の命は救す。罪状は何だ？／森通？」と言ってから彼は続ける。「死罪は免除だ。森通で死罪！ばかな。（中略）やれ、やれ、助平ども、手当たり次第にやれ！／兵隊が足りないからな。見ろ、その作り笑いの貴婦人を／顔だけみれば股の間も雪のように清らかだと言わんばかり。／貞淑ぶって取り澄まし、色恋と聞いただけで／眉をひそめる。／ところが実は、さかりのついた猫や種馬も顔負けだ、／その女ほどがつつき厭えてはいない。／半人半馬のケンタウロス、腰から上は女だが／下半身は馬なのだ。神が造りたもうたのは帯のところまで、／そこから下は悪魔の持ち場だ。



King Lear, his three daughters, and the Mother

Kazuko Matsuoka

I understand that in *Lear*, the play written by Rio Kishida and directed by Ong Keng Sen, the "Absent Mother" is of great importance. In the source itself, Shakespeare's *King Lear*, the mother is not present. The woman who was Lear's queen and the mother of the three sisters — Gonerill, Regan and Cordelia (who, some say, may have been born to a different mother) — is clearly dead. She is hardly mentioned at all, save once: Act II, scene 4, where Lear berates Regan at Gloucester's castle after having been made to wait overlong, and answering her greeting that she is glad to see him:

...if thou shouldst not be glad, I would divorce me from thy mother's tomb

II, 4, 123-26

In the subplot also, Edgar's mother, who is Gloucester's wife, is absent, as is his mistress, Edmund's mother (whom Gloucester mentions: "yet was his mother fair; there was good sport at his making": I, 1, 21-22).

What is truly intriguing is the fact that Gonerill and Regan are described as Lear's mothers, and that there is a passage that may also be interpreted as a statement that there is a mother inside Lear. The first phrase is in Act I, scene 4, when the King comes to realise that Gonerill has treated him with disdain during his sojourn with her after he has yielded his kingdom to her and Regan. When Lear says to the Fool, "When were you so wont to be so full of songs, sirrah?" the Fool answers, "...e'er since thou madst thy daughters thy mothers; ...when thou gavest them the rod and puttest down thine own breeches..." (I, 4, 167-70).

The image is that of a child who is being caned by his mother for some mischief. The latter passage is in Lear's outburst in Act II, scene 4. When Lear visits Gloucester's residence in order to meet his daughter Regan and her husband, the Duke of Cornwall, he notices that his messenger Caius (his faithful courtier, Kent, in disguise) has been placed in the stocks:

O, how this mother swells up toward my heart! Hysterica Passio, down, thou climbing sorrow!

II, 4, 54-55

"This mother," "Hysterica Passio," and "climbing sorrow" are descriptions of the overwhelming rage and agony that Lear experiences. The passions and emotions that have the power to cause madness are what is referred to here as "this mother".

Shakespeare began his *Lear* with the famous scene of the dividing of the kingdom.

The aged king says to his three daughters, "Which of you shall we say doth love us most?/ That we our largest bounty may extend/Where nature doth with merit challenge..." (I, 1, 51-53).

The elder two respond in flowery flamboyant phrases, protesting their love for their father in extravagant terms, but when the youngest, Cordelia, is asked to speak, her reply is that she has nothing to say (I, 1, 87). This enrages Lear to the extent that she is immediately disowned, after which Cordelia accepts the suit of the King of France, and then leaves the country. This marks the beginning of the tragedy of Lear, in which driven to madness, he roams the heath in the midst of a raging storm. Lear rages and calls down the most terrible curses upon his elder daughters, both before and after his descent into insanity. His particular wrath is directed against Gonerill, as in Act I, scene 4, where Lear kneels and cries out to the heavens while his eldest daughter is present:

Hear, Nature, Hear! Dear goddess, hear!/ Suspend thy purpose if thou didst intend/To make this creature fruitful./Into her womb convey sterility,/Dry up in her the organs of increase,/And from her derogate body never spring/ A babe to honour her...

I, 4, 272-78

Through his curses, Lear attempts to make Gonerill barren: the Mother is no longer merely absent, she is now renounced.

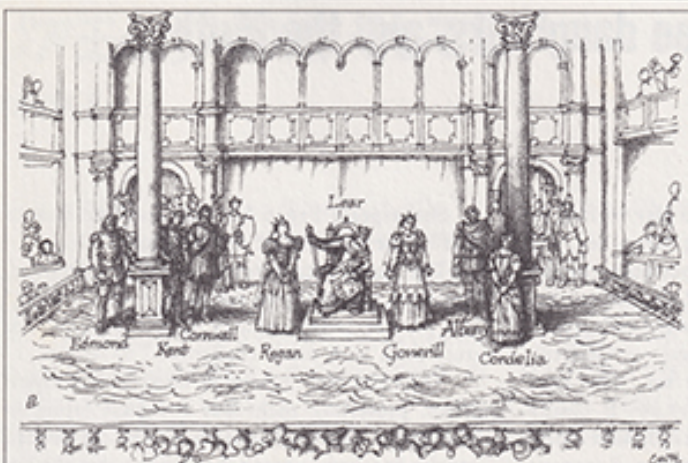
Lear's wrath against the feminine and its fertility encompasses not just living creatures, it spreads to a cosmic scale. While wandering on the stormy heath, Lear shouts out into the tempest:

And thou all-shaking thunder,/Strike flat the thick rotundity o'the world,/Crack Nature's moulds, all germens spill at once/That makes ingrateful man!

III, 2, 6-9

Except for test-tube babies, a woman can only become a mother after sexual intercourse. This may be the reason why *King Lear* is so full of curses and vilification that refer to the nether parts, the genitalia and the fertility of women. The passage above is one example, and the anger that he expresses on the cliffs of Dover seems to go far beyond the wrath that he feels for his ungrateful daughters. Upon encountering Gloucester, who has been blinded, he says:

I pardon that man's life. What was thy cause? Adultery?/Thou shalt not die. Die for adul-



リアと娘たち。
Lear and his daughters.
図版出典—Jay L. Halio (ed.)
The Tragedy of King Lear (Cambridge
University Press, 1992)

そこは地獄だ、闇だ、硫黄のくすぶる穴蔵だ—燃え立ち、煮えたぎる、／腐りただれ、悪臭を放つ。」

だが「不思議なことにコーディリアは女であるにもかかわらずリアの女性嫌悪を免れている。彼女は真実の純粋結晶であり、100パーセント「娘」なのだ。自らもそれを求めた(国譲りの場で「結婚したら愛の半ば、心遣いと義務の半ばを」夫の手に渡すと言ったコーディリアだが、実際はブリテン軍との戦いでも「私の出陣はお父様のため」と言い、全てを父親に捧げている)とは言え、彼女は父リアによって母になることはおろか、女になることも封じられているように思える。コーディリアからは女の性の気配は微塵も感じられない。

コーディリアが、父への愛の深さを示す言葉は「何もない」と答えたことはすでに述べたが、エリザベス朝にあっては①—寡黙は女の美点、おしゃべりは女の欠点、②—雄弁は男の長所、③—ガミガミ女・ドツキ女(shrewまたはscold)は女の中でも(男にとって)最悪、と言うのが定説と言うか「常識」だったようだ。常識が破られれば秩序は混乱する。その「常識」の上に立てば、リアがコーディリアに怒りをほとばしらせたのは①の無視になるわけだし、ゴネリルとリーガンのレトリカルなまでの「愛の言葉」を是としたのは②を女の中に見たことになる。リアはコーディリアが死んでからようやく①に気づくのである。「こいつの声はいつもおだやかで／優しく静かだった。女の何よりの美点だ」(第5幕第3場)。

ゴネリルとリーガン(特にゴネリル)が男の上に立とうとし、夫や父の尻を叩く(先述した「娘に鞭を渡してケツを出す」云々の道化の言葉を思い出してはいい)shrewないしはscoldであることは、この劇の随所で描かれている。

秩序の混乱が起これば、長幼の序は逆転し(娘たちがあなたを長頼な父親にしつづけてわけだ——第1幕第4場の台詞)、男女の特徴は乱れ、役割も入れ替わってくる(男化した女がこれすなわちshrew)。それを示す例を挙げてみよう。

「涙の雫は女の武器／男の頬を汚さないでくれ！」

(第2幕第4場、リア)

「私はここで武器の取り替えっこをしなくては。夫の手に／糸巻き棒を持ってもらおう」(第4幕第2場、ゴネリル)

「兄上の軍は出陣したの？ ご自身も？」というリーガンの問いにゴネリルの腹心オズワルドはこう答える。「それが、なだめすかしてやつのことで。姉上様の方がよほどの軍人です。」(第4幕第5場)

この混乱もコーディリアの場合は異色である。第5幕第3場、リアとコーディリアはブリテン軍の捕虜になるのだが、姉妹たちには会いたくないと言ったあとのリアの台詞はこうだ。「半へ行こう。／2人きりで、籠の鳥のように歌を歌おう。／お前が祝福を求めれば、私は踊き／お前に許しを乞う。そんなふう生きて行こう。／祈りを唱え、歌を歌い、昔話をし、金びかの蝶々どもを／笑い、哀れな戯し者たちの／宮廷の噂話を聴くのだ。私たちが話の仲間に入り、／誰が負け、誰が勝つか、誰が羽振りを利かせ、誰が落ち目かと、／さもこの世の神秘に通じているような顔をしよう。／神々の密使が何かのように。牢獄の中で、／月の出入りとともに満ち干を繰り返す／権力者どもの離合集散を眺めて暮らすのだ」

これは父が娘に語り掛ける言葉というよりは、夫が生涯を共にしようという妻に向かって言う言葉に聞こえないだろうか。この言葉に対しても、これに続く「私のコーディリア(中略)この手はお前をしっかりと握っているな？」に対しても、コーディリアは無言、寡黙である。「娘」から「伴侶」へ——これが、リアがコーディリアに求めたことであり、コーディリアはそれを黙って受け容れる。

「リア王」という劇の中では、3人の女のセクシュアリティもジェンダーも、リアという一人の男・父によって捻じ曲げられている。母の不在の背後にはこの捻じれがある。

(翻訳家・演劇評論家)

tery? No... To't, luxury, pell-mell, for I lack soldiers./Behold yon simpering dame/Whose face between her forks presages snow./That minces virtue and does shake the head/To hear of pleasure's name -/The fitchew nor the soiled horse goes to't/With a more riotous appetite./Down from the waist they are centaurs,/Though women all above; /But to the girdle do the gods inherit,/Beneath is all the fiends' -/There's hell, there's darkness, there is the sulphurous pit-burning, scalding, stench, consumption!

IV, 6, 109-29

Cordelia, strangely, is exempt from her father's misogyny and loathing of her sex. She is the purest embodiment of truth, and is a daughter, through and through, with no other role in her nature. In the opening scenes of the play, Cordelia states:

...Haply, when I shall wed,/That lord whose hand must take my plight shall carry/Half my love with him, half my care and duty

I, 1, 100-102

However, when she meets the British forces, it is for her father's sake (IV, 4, 22-24). While this is a role that she herself desires, it seems as if Lear, her father binds and keeps her from ever achieving womanhood, let alone maternity. Cordelia breathes not the faintest trace of female sexuality.

When called upon to express the depth of the love that she felt for her father, Cordelia replied that she had "Nothing" to say (I, 1, 87). The Elizabethans considered reticence to be a virtue, and talkativeness to be a vice in women. Eloquence was thought to be a trait desirable in a man, and shrews and scolds were considered to be undoubtedly the most lamentable types of women of all (at least by men). This is what was perceived to be "common wisdom," or "common sense" and the disruption of this upset the natural order. Based on these tenets it is possible to see Lear's anger at Cordelia for her reply to have ignored the first principle, and his acceptance of the almost rhetorical "words of love" that the elder daughters employ can be interpreted as his recognition of the supposedly masculine virtue in women. Lear belatedly becomes aware of the first virtue only after Cordelia's death: "...Her voice was ever soft, Gentle and low - an excellent thing in woman." (V, 3, 270-710).

Gonerill and Regan (Goneril in particular), constantly strive to dominate men, and whip on their husbands and their father in order to achieve their ends — as the Fool notes in his remarks in I, 4, 170, where he speaks of Lear's having given his daughters the rod — and the play abounds in examples of the fact that they are shrews and scolds. The upsetting of natural order also includes an overturning of seniority and precedence.

Lear: ...I had daughters.

Fool: Which they will make an obedient father.

I, 4, 230-31

Daughters attempt to train their father, and the characteristics and roles of men and women become confused and interchangeable. (The shrew is a woman who has become masculine.) There are examples such as the following:

Lear: And let not women's weapons, water drops,/Stain my man's cheeks II, 4, 271-72

Gonerill: I must change arms at home and give the distaff into my husband's hands.

IV, 2, 17-18

Regan: But are my brother's powers set forth? ...Himself in person there?

To which Gonerill's henchman replies;

Oswald: Madam, with much ado. Your sister is the better soldier.

IV, 5, 1-4

Here again, Cordelia is the exception to the general confusion. Act 5, scene 3 shows Lear and Cordelia captives of the British powers. After refusing to meet with his elder daughters, Lear says, "...Come, let's away to prison./We two alone will sing like birds i'the cage;/When thou dost ask me blessing, I'll kneel down/And ask of thee forgiveness; so we'll live/And pray, and sing, and tell old tales, and laugh/At gilded butterflies, and hear poor rogues/Talk of court news; and we'll talk with them too - /Who loses and who wins, who's in, who's out - /And take upon's the mystery of things/As if we were God's spies; and we'll wear out, /In a walled prison, packs and sects of great ones/That ebb and flow by the moon." (V, 3, 8-19).

These are words that seem more appropriate to a husband addressing his wife, to whom he has pledged life-long companionship, than to a father speaking to his daughter. Here, and even later still, when Lear asks, "...my Cordelia," "...Have I caught thee?" (V, 3, 20-21). Cordelia remains mute, and does not speak. Thus "daughter" becomes "partner." Cordelia accepts the roles tacitly.

In *King Lear*, the sexuality and genders of the three women who are his daughters is warped and distorted by the existence of a single man — their father. This distortion is what lies behind the absence of the mother.

(Translator and theatre critic)

○ All quotes from the New Penguin Shakespeare edition of *King Lear* (1972).



国際交流基金アジアセンター
1997年企画・制作公演

リア

[公演プログラム]

編集・発行 国際交流基金アジアセンター
発行日 1997年9月9日
編集 島山紀
デザイン 谷村彰彦
翻訳 ジャネット・ゴフ
横田佳世子
写真 島山紀
細野晋司 (40頁)
進行 村上圭子
写真提供 アルフォンソ・チャン/ザ・ス
トレーツ・タイムズ (23頁)
森田拾史郎 (30頁)
印刷 山信印刷株式会社

著作©1997
国際交流基金アジアセンター
〒107 東京都港区赤坂2-17-22
赤坂ツインタワー 1階
Tel. 03-5562-3892

本プログラムの一部あるいは全部を
発行者に無断で転載することを禁じます。

The Japan Foundation Asia Center
Performing Arts Program 1997

Lear

Edited and Published by
The Japan Foundation Asia Center
Published on
September 9, 1997

Editor Yuki Hata
Designer Akihiko Tanimura
Translators Janet Goff
Kayoko Yokota
Photographs by Yuki Hata
Shinji Hosono (p.40)
Editorial staff Keiko Murakami
Photo courtesy of
Alphonso Chan/
The Straits Times (p.23)
Toshiro Morita (p.30)
Printed by Yamashin Printing Company

Copyright©1997
The Japan Foundation Asia Center
Akasaka Twin Tower 1F
2-17-22 Akasaka, Minato-ku
Tokyo 107, 1997
Phone: 03-5562-3892
All rights reserved.

This book may not be reproduced,
in whole or in part, in any form,
without written permission from the publisher.



国際交流基金アジアセンター
現代演劇公演より

インドネシア・ベンケル・テアトル・レンドラ

スレイマンの子孫たちの祭事①

作・演出——レンドラ

出演——レンドラ、ケン・ズライダ他

1990年1月—東京・広島

◎

シンガポール(シアターワークス)+マレーシア+日本

スリー・チルドレン②

作——リヤオ・プエイ・ティン

演出——オン・ケンセン、クリシェン・ジット

出演——クレア・ウォン、吉田日出子他

1992年2・3月—東京・横浜

◎

シンガポール—シアターワークス

ビューティ—ワールド③

作——マイケル・チャン

作詞・作曲——ディック・リー

演出——オン・ケンセン

出演——シンディ・シム、ロージー・タング他

1992年10月—東京・大阪・広島・福岡

◎

フィリピン—タンハラン・ビリビノ

エル・フィリ——愛と反逆④

原作——ホセ・リサル

音楽——ラヤン・カヤブヤブ

脚本・作詞——ポール・ドウモル、ジョヴィ・ミロイ

演出——ノン・パディーリヤ

1993年10月—東京・大阪・広島・福岡

出演——オーディ・ヘモラ、セレス・レガスピ他

1995年9月—岐阜・福岡

出演——オーディ・ヘモラ、ジジ・ボサダス他

◎

フィリピン—タンハラン・ビリビノ

エル・フィリ——愛と反逆[2部作]

原作——ホセ・リサル

音楽——ラヤン・カヤブヤブ

「愛別篇」④脚本・作詞——ビエンヴェニド・ルンベラ

「反逆篇」⑤脚本・作詞——ポール・ドウモル、

ジョヴィ・ミロイ

演出——ノン・パディーリヤ

出演——オーディ・ヘモラ、モニク・ウィルソン他

1995年9月—東京

The Japan Foundation Asia Center
Contemporary Theater Programs

Indonesia: Bengkel Teater Rendra

*Selamatan Anak Cucu Seleiman*①

(The Ritual of Solomon's Children)

Written and Directed by Rendra

Starring: Rendra, Ken Zuraida, et al.

January 1990: Tokyo, Hiroshima

◎

Singapore (TheatreWorks), Malaysia, Japan

*Three Children*②

Written by Leow Puay Tin

Directed by Ong Keng Sen and Krishen Jit

Starring: Claire Wong, Hideko Yoshida, et al.

February-March 1992: Tokyo, Yokohama

◎

Singapore: TheatreWorks

*Beauty World*③

Written by Michael Chiang

Lyrics and Music by Dick Lee

Directed by Ong Keng Sen

Starring: Cindy Sim, Rosita Ng, et al.

September-October 1992: Tokyo, Osaka,

Hiroshima, Fukuoka

◎

Philippines: Tanghalang Pilipino

El Filibusterismo (Subversion)④

Based on the novel by Jose Rizal

Music by Ryan Cayabyab

Libretto by Paul Dumol and Jovy Miro

Directed by Nonon Padilla

October 1993: Tokyo, Osaka, Hiroshima,

Fukuyama, Fukuoka

Starring: Audie Gemora, Celeste

Legaspi, et al.

September 1995: Gifu, Fukuoka

Starring: Audie Gemora, Gigi Posadas, et al.

◎

Philippines: Tanghalang Pilipino

Noli Me Tangere (Touch Me Not)④ and

El Filibusterismo (Subversion)⑤

Based on the novels by Jose Rizal

Music by Ryan Cayabyab

Noli Me Tangere libretto by

Bienvenido Lumbera

El Filibusterismo libretto by

Paul Dumol and Jovy Miro

Directed by Nonon Padilla

Starring: Audie Gemora, Monique

Wilson, et al.

September 1995: Tokyo

