

2014年、「マレビトの会」のプロジェクト

「長崎を上演する」

マレビトの会が、昨年から取り組んでいる課題は大きく言うと二つある。一つは、長崎、広島、福島の三つの都市をテーマに劇を創作する、ということで、もう一つは、ドラマ演劇を再検討する、ということである。

このプロジェクトは、この二つの課題をふまえた上での、演劇作品の上演を目的とする。したがって、三つの都市が受けた被爆という出来事をどのようにドラマ化しうるのかが焦点となる。

しかし、「被爆という出来事」といっても、今の長崎においてそれは、69年前の出来事であり、「長崎を上演する」という今回のシリーズでは、精確に述べれば、かつて被爆した経験を持つ長崎（の現在）の出来事をドラマ化することとなるのであった。この出来事を、どのような時間的視野でとらえればよいのか、当然、早急に回答するには困難な問題であり、私たちにもうまく応えられない。ただ、「被爆」には、過去も現在も未来もないように思われるのである。つまり、そのような線分で分割し、想像できるようなどころには、この出来事の時間は流れていないのではないだろうか。

福島の原発事故のことが、この被爆の出来事とつながりがあるとか、容易に類似点を見つけるようなことはできないが、私たちの世界が抱えるこの放射能汚染の状況を、かつての、あの夏の被爆以降、絶え間なく継続している出来事としてとらえることもできる。「広島」「長崎」「福島」と、三つ並べてドラマをつくる、というのではあまりに安易であるが、私たちは、何度も繰り返し訪れ、街の光景を素描し戯曲を書き、上演し続けることで、この安易な「被爆都市」という象徴的意味を丁寧に分析分解し、三つの都市に生きる人々の生活のドラマを再度創造しうると信じている。あらゆる出来事は、人間の都合の良いようには消え去りはしないのだから。それらは、ひたすら残り、潜在している。

この「長崎」シリーズの創作過程は、基本的に以下の通りである。

- ①複数の戯曲の作者が長崎を訪問する。
- ②作者たちは、そこに身を置き、見聞きしたことを素材にして、なるべく会話に重きを置いた戯曲を書く。それは、一つの筋にまとめられない、いくつもの断片的な場面から構成されている。
- ③その戯曲を劇場（舞台空間）で上演する。

アリストテレスが「詩学」で云うように、ドラマを行動としてとらえるのならば、①と②の過程によって生み出された登場人物の行為を、③において再現すること、つまりドラマの上演（＝行動の再現）がこの「長崎」シリーズの課題となる。

ただし、ここでのドラマには、①の時点での、書き手による出来事の感取という特異な要素もあるのではないかと思われ、②における、登場人物の行為は、この特異な要素を起点にしている、とも言える。つまり、登場人物の行為は、そもそも劇全体を貫く筋（ミュトス）がないのであるから、その

筋による必然に起因するのではない。しかし、にもかかわらず、行動（ドラマ）は生まれたのである。

この、①長崎という場所と②戯曲の書き手が産出した「特異な行動」を、③において、演技者が「(再度) 行動する」にはどうすればいいのか。

今回、上演される「新地バスターミナル」という戯曲を例にあげると、この戯曲内での人物の行動は、「(チョコレート) 食べる」「話す」「(イヤホン) はめる・外す」「見る」「(紙袋) 提げる」等、20種類に及ぶ。

①現実の長崎において、「食べる」は、常に流動する運動と時間のなかで混在し、分割できない長崎の現在とともに推移しているのであるが、②において、書き手は、その、意識しないと「食べる」にさえならないで、日常に埋没している「食べる」を、戯曲の中に記号化し「食べる」として抽出し定位したのである。①の「食べる」が②の戯曲上で記号化したゆえ、③の舞台においても、演技者によって「食べる」が行動されうることになる。

ただ、ここで、戯曲上の「食べる」は、言葉で示せば、「食べる」と文字に書いた以上「食べる」以外には解釈できないのであるが、舞台空間上の「食べる」がどのようなことで提示されるのかが、演劇の重要な問題となる。

舞台空間で、演技者は「食べる」をどのように行動するのか。「チョコレートを食べる」と戯曲に書いてあれば、舞台上にある演技者は、「包み紙に包まれたチョコレートをデパートの紙袋から出し、チョコレートの中身を包みから剥ぎ取り、口に持って行き口をもぐもぐさせ、いらぬ包み紙のほうはポケットに持って行く」という流れの仕草をする。

このとき、本物のチョコレートは使用せず、演技者は、下手なパントマイムのように、見せかけの仕草をする。これが「チョコレートを食べる」という動きであり、その演劇的な記号化である。この動きは、精密なものであってはならない。私たちにとって、あたかも、今、まさに、舞台上で「チョコレートを食べている」ことが再現されることが重要なことではないからだ。「食べる」という言葉（動詞）がもたらす、その行動自体のほうが生起せねばならないのだ。

ここで「食べる」と「その身体の動き」の関係はどうなっているのだろうか。「食べる」という言葉があっても、「その身体の動き」があるのだろうか。その逆はあるのか。あるいは、その対応関係自身が危機的になる場合もあるのかもしれない。

舞台上にあっては、「その身体の動き」は、少なくとも演劇であればなおさらであるが、なんらかの言葉との対応関係を持つ。「その身体の動き」は、その身体の示す動詞に結びつかねばならない。「その身体の動き」は「食べるを表している」にならなければ、言葉（動詞）「食べる」をうまく演技したとはいえないはずなのだ。つまり、ここでは「その身体の動き」はその身体の示す言葉（動詞）に従属している。

しかし、私たちは、言葉とその動きという関係を保持しながらも、それに揺さぶりをかけることをしなければならないと考える。「その身体の動き」が、「食べる」という言葉（動詞）からの強固な結びつきを弱めること。そのために「その身体の動き」をあえて、やや粗雑な動きにするのである。私たちはそれを、疎かに演技をする、としている。この「疎かさ」は、しかし「行動」と「言葉」の「あ

いだ」を軋ませ、そこに亀裂を生み出すことでもある。「食べる」という記号が私たちの演劇では、解像度の低い記号として提示される。行動は「疎かに」なされる。それは、言語中心の世界への私たちがなりの一つの抵抗の手段である。「ものを鼻に持って行く」ことで「食べる」を行為とすることが、抵抗なのではない。それは、あくまでも鼻ではなく口なのだ。当たり前だが、鼻ではものを食べられない。演劇は冗談半分のことをするのではないのだ。

したがって、以下のように私たちの演劇における行動は定義される。

「ものを手で口に持って行く仕草（行動）」が「食べる」の舞台上における記号化であるが、それはしかし、たちどころに、あれは「チョコレートを食べている」のだと理解されてはならない。なにか（飴かもしれない）を口に持って行く行動をしていることが提示されるべきなのだ。そのような意味では、舞台上の「食べる」は、信頼度の低い記号なのである。演技者は、戯曲を先に読んでいるゆえ、口に持って行くこれはチョコレートだと思っているのだけれど、観客には、彼らがああ口に持って行くものはなんなのだろうか、と舞台上の行動を読み取ろうしなければならないのだ。

③において、私たちは、「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる行動をする」を「食べる」の記号として提示する。しかし、このとき「食べる」が戯曲上「食べる」と書かれているように「食べる」が「食べる」として観客に情報として確信とともに与えられてはならないと考えている。あくまでも、行動（ドラマ）として、「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」行動のことが前景化されねばならない。観客には、あれは、まあ、なんか食べているんだよな、という理解が与えられればいいのであり、確かにまあ、手を口に持って行って、口をもぐもぐさせているよな、ということだけがわかるほうがなお良いのだ。

つまり、行動はその行動以上でも以下であってもならない。「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」が、「食べる」に直結しないこと。「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」が、食べることでありながらも、なお、なにか別の感覚をも示すことになりえなければならない。そのためには、そこにある身体が示す行動が、あくまでも「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」ことでなくてはならない。

演技者の内面においては、戯曲上の「食べる」ことを起点にして演技を構成し「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」という行動を示していたとしても、舞台と観客の関係においては、「食べる」を「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」という演技で一般化するのではなく、「食べる」という演技対象を捨て去り、ただひたすら演技者が「ものを手で口に運び、口をもぐもぐさせる」行動をすることのほうに、演劇における記号の可能性の提示があるのである。

演劇は、舞台上における記号との出会いである。舞台上の運動は「疎かな記号」に満ちており、その「疎かさ」ゆえに既存の五官では感知しえない読み取りを観客に促しているのだ。そのような上演する者と観客との知的作業が、私たちの演劇なのである。