

2012/12/08

STUDIO VOICE

マレビトの会『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』

文=萩野亮 PLAY

人は本のように存在している

そこには身体と本があった。もとは体育館だった建物の内部は暗闇と沈黙に蔽われ、簡素な照明がわずかにそれらを照らしている。そう、そこには身体と本とが、薄明かりに照らされて在った。空間の片隅に置かれた薄くはない本はおもむろにわたしたちの手にとられ、他方それぞれに立ったり座ったりしているいくつかの身体は、わたしたちの存在を気にかけることもなく、ひたすらそこに在った。ときおりぼそぼそと何かをつぶやき、ささやく声が洩れ、手足に微妙なニュアンスが喚起している。自由にその空間をわたしたちは歩き、それらの身体に近づいては、その所作を、あるいは身体そのものを、眺め、離れては、また眺める。

なんだか初めはとても落ち着かなかった。この「上演」が、わたしたちが通常その語において諒解しているものとはまるで異なるものであることを、そうしてすぐさま知らされる。そしてこの「上演」は、なお7時間にわたって継続されるのである。もちろん、7時間やそれを越える上演時間をもつ作品は、演劇史、あるいは映画史や音楽史にいくつも認めることができる。つまりその「長さ」そのものが問題であるのではない。7時間にわたって、ただひたすら「身体」と「本」をそこに存在させた、そのことが真に問題であるのだといわなければならない。それらの身体と本は、わたしたちと共有されるべき「記憶」のようなものをもっており、その事実がこの「上演」の時間と空間を、途方もなく複雑で、かつあっけないほどシンプルなものにしている。

マレビトの会による『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』は、「第一の上演」と「第二の上演」から成り、にしすがも創造舎でその日行なわれていたのは「第二の上演」である。「第一の上演」は、約4ヶ月にわたって架空の劇団が東京から福島へと旅し、福島市内、および南相馬で『アンティゴネー』を上演するそのプロセスを現実の街中で実際に演じ、登場人物=俳優たちそれぞれのブログやツイッター、YouTubeなどのソーシャルメディアを通じて「記録」された、その総体を指している。「出来事」はあらかじめツイッターで予告され、わたしたちはそこに駆けつけて「上演」に立ち会うこともできる。ブログやツイッターは「第二の上演」の間際まで更新され、人物と俳優は、そこでは虚と実がないまぜになった個人として、ウェブ上にどこかあやうく存在していた。

「第一の上演」をどのように「観劇」するかは、まったくわたしたち観客にゆだねられていた。たとえば一度もその「上演」の現場をたずねることをしなかったわたしのような消極的観客は、人物＝俳優たちが「ほんとうに」福島をたずねていたかどうかを問題にしえない、つまりウェブ上でしかその「上演」を知りえなかった者においては、かれらのブログの記述および写真が、実際に「旅」の経験を通じて投稿されたものであるどうかは確かめようがなく、たえずその疑いを払拭することができないまま、ブラウザのフレームに枠取られた物語の群れ（およびその総体）と向き合わざるをえなかったのだ。

ところが松田正隆は、これらウェブ上に綴られる物語群とその総体のそうした「信憑性」に、ほとんど関心をよせてはいない。「第二の上演」に駆けつける前に、これら「第一の上演」の全容を知り尽くしていることを、松田正隆は決して求めてはいない。かれは、それが「観客にどう見えているか」ではなく、ひたすら人物＝俳優にフィクティブな「旅の経験」を積ませることだけに関心を集中させている。「第一の上演」の上演と観劇の形態のあまりの自由さ（それは見られなくてもかまわない）は、あくまでこの作品がわたしたちの観劇の瞳にではなく、人物＝俳優の「身体」にフォーカスしていることを如実に告げており、つまりはこの作品が、観客と俳優との馴れ合う「コミュニケーション」ではなく、あくまで弾かれ合う「ディスコミュニケーション」の地平を掬い取ろうとしていることを、わたしたちはやや遅れて知らされるばかりなのだ。そのとき、ウェブ上の物語群への不信からようようわたしたちは解放され、俳優たちの身体がたしかに東京から福島へと移動していたことを、いわばその没交渉の裏面から逆説的に確信させられる。松田正隆が「この上演は読まれる」と簡潔に述べるとき、見られることを決して要請しはしない「第一の上演」は、「見ること」のたやすさではなく、「読むこと」のかぎりなく不可能に近いむつかしさへと、わたしたちを誘い出そうとしている。

そう、そこには身体と本があった。人物＝俳優は、あくまで「身体」としてそこに存在していた。本には、ウェブ上で綴られた「第一の上演」の数かずの記録が採録され、頁の束としてその場所にいくらかの重みを得ていた。人物＝俳優の身体と本とは、ほとんど同じものなのだ。本をめくるように、身体をめくること。頁の厚みを指先に感じては、書かれてある文字の連なりを玩味するように、身体の厚みを目の先に感じ、そこに記入された無数の文を読むこと。そのとき身体は本として在り、本は身体としてそこに在る。本には必ず頁の尽きる時間があるように、人物＝俳優の身体がその想起の紙幅を使い果たすためには、7時間の時間が必要だったに相違ない。わたしたちもまた、その容易ではない「読むこと」のために、その時間を必死に、ゆたかに、費やすことができたろう。重要なのは、そこに7時間、頑なに居つづけることでは決してなく、「読むこと」のむつかしさとそれゆえの可能性に、わたしたちが気づくことではなかったのか。

なぜこうも「読むこと」は困難であるのか。わたしたちは、「かれら」ではないからだ。そう述べる「わたしたち」もまた、ここですぐさまいくつもの「わたし」に還らざるをえない。人物＝俳優たちによる架空の劇団「パトリオット劇場」が、福島でひとりの盲人のために『アンティゴネー』を演じたことは、だからとても示唆的である。震災の経験は、とりわけ福島第一原発事故の経験は、絶対的に「個人的なもの」でしかありえなかった。むしろ、それはいうまでもなく人の生がそもそも個人的なものであるというシンプルで峻厳な事実を、震災が否応なく直面させたのに他ならない。たとえばそれは、マレビトの会がこれまでの作品で長く描いてきた1945年の被爆の経験と記憶が直面させたものと重なるだろう。ソフォクレスによる『アンティゴネー』もまた、別れた兄妹の「再会」としての埋葬において、戦渦の例外状態ににべもなく強化される共同体の「法」に抵抗すべき「作法」を描いていた。松田正隆はこのアンティゴネーの作法を「冷静な狂気」と呼ぶ。パトリオット劇場の観客がひとりの「盲人」であったということは、そしてそれがやはり「見られるもの」ではなく、「読まれるもの」として演じられていることを直截に告げている。

「死んでこの世にはいない人々の言葉は私たちには理解できない言葉だろう。それを私たちの言葉へと翻訳するときには、私たちのなじみ深い母なる言葉は壊され、まるで見覚えも聞き覚えもない異国の言葉のように響くだろう。それゆえ「死者の言語」から「生きている者の言語」への翻訳は私たちに共有可能な意味の伝達ではなく、そのどちらでもない言葉の生成となるであろう。」(松田正隆、「創作ノート」)

そう、『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』において、「読むこと」とは、他者の身体を通じて、その記憶＝生を翻訳することの政治であるに違いない。わたしが、「わたしたち」から「わたし」へと還らされたように、この作品はひとりの観客でさえ、人物＝俳優＝本とほとんど等価にその空間に存在させる。わずかな照明で人物＝俳優がぼんやりと照らされることで、劇と日常とのぎりぎりの境界を演出しながら、なおこの作品はそれぞれの「わたし」さえも一個の身体へと還そうとする。かれらのように、わたしもまた読まれる記憶＝生を、埋葬されるべき身体を、たしかにもっている。それは、その空間に居合わせた見知らぬかれも、かの女も、間違いなくもっているはずのものだ。このように観客の視線を変容させることは、たしかに狂おしく、かつ冷静に政治的である。

人は本のように存在している。そして、それはそれぞれの瞳によって、政治的に読まれなければならない。