

マレビトの会 — 『長崎を上演する』

マレビトの会は、「ヒロシマーナガサキ」シリーズ(2009-2010)、『マレビト・ライブ N市民—緑下家の物語』(2011)、『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』(2012)といった近年の一連の作品を経て、2013年度から、長期的な演劇プロジェクトに取り組んでいます。

このプロジェクトは、複数の作者がひとつの都市をテーマに戯曲を書き、その上演を行うことを繰り返します。長崎、広島、福島をテーマに、現地取材、戯曲執筆、舞台上演を複数年にまたがって継続して行うことで、被爆都市として語られる大文字の歴史ではなく、それぞれの都市の日常に流れる時間や内在するドラマを戯曲として抽出し、舞台空間に立ち上げようとする試みです。2013年度からは、長崎をテーマに、取材、執筆、上演を行い、2015年8月に東京、横浜、大阪、福岡、鹿児島といった国内に住む7名の作者が執筆してきた戯曲20本(上演時間約7時間)を総集編として3日間にわたり上演しました。愛知公演ではこれらから選んだ戯曲に、ドイツ・ライプツィヒから本プロジェクトに参加する新たな作者が長崎取材を経て書き下ろした戯曲を加え、2日間にわけて上演します。海外からの視点を加えた本公演では新たな「長崎」が生成されることでしょう。 ※『長崎を上演する』のアーカイヴと戯曲はマレビトの会 web サイトからご覧いただけます。 <http://www.marebito.org/>

マレビトの会 | 2003年、舞台芸術の可能性を模索する集団として設立。2009、10年に被爆都市である広島・長崎をテーマとした「ヒロシマーナガサキ」シリーズ(「声紋都市—父への手紙」、『PARK CITY』、『HIROSHIMA—HAPCHEON: 二つの都市をめぐる展覧会』)を上演。2012年には、前年の3月に発生した震災と原発事故以後のメディアと社会の関係性に焦点を当てた「アンティゴネーへの旅の記録とその上演」を発表した。2013年より、複数の作者がひとつの都市をテーマに戯曲(ドラマ)を書き、その上演を行う長期的な演劇プロジェクトに取り組む。2013~2015年度にかけて『長崎を上演する』と題した上演会を実施。今後は、広島、福島へ対象を移し、プロジェクトを継続していく予定。『ヒロシマーナガサキ』シリーズ以降、集団創作に重きを置くとともに、展覧会形式での上演や、現実の街中での上演、インターネット上のソーシャルメディアを用いた上演など、既存の上演形式にとどまらない、様々な演劇表現の可能性を追求している。

日時 | 2016年3月26日(土) 15:00-☆ / 27日(日) 15:00-

☆終演後アフタートークを開催します。詳細はマレビトの会webサイトにてお知らせします。
※受付開始は開演30分前、開場は開演15分前です。整理券番号はございません。開場と同時に出入りいただけます。

会場 | 愛知県芸術劇場 小ホール (愛知芸術文化センターB1) 〒461-8525 愛知県名古屋市中区東桜1-13-2

チケット料金(全席自由席) |

◎一般 = 前売券3,000円 / 当日券3,500円 / 2日通し券4,000円 ◎学生 = 前売券2,000円 / 当日券2,500円 / 2日通し券3,000円

※2日通し券は限定枚数。お取り扱いは愛知芸術文化センター内プレイガイド、マレビトの会のみ。 ※学生チケットでご入場の際は学生証をご提示ください。 ※車椅子でご来場の方は事前にお問い合わせください。
※前売り券が完売した場合、当日券を販売できない場合があります。 ※未就学児のご入場はお断りします。

チケット発売 | 2016年2月6日(土)

チケット取り扱い |

マレビトの会

○URL..... <http://www.marebito.org/>

愛知芸術文化センター内プレイガイド(B2)

○TEL..... 052-972-0430

※営業時間 10:00~19:00 (土日祝は18:00まで)

※月曜定休、祝日・振替休日の場合は翌日振替

チケットぴあ(Pコード448-065)

○URL..... <http://t.pia.jp/> ○TEL..... 0570-02-9999

※サークルK・サンクス、セブンイレブンでも購入できます。

お問い合わせ | マレビトの会


○MAIL..... info@marebito.org ○TEL..... 090-4496-3512(ナカヤマ)

作 | アイダミツル、稲田真理、遠藤幹大、島田佳代、谷岡紗智、松田正隆、三宅一平、Helena Wöhl(ドイツ・ライプツィヒ大学演劇学研究所、friendly fire)

演出 | 松田正隆、三宅一平、山田咲 **出演** | アイダミツル、生実慧、上村梓、佐藤小実季、島崇、西山真来、弓井茉那、山科圭太、吉澤慎吾

照明 | 木藤歩 **舞台監督** | 世古口善徳(愛知県芸術劇場) **制作** | 中村みなみ、中山佐代

協力 | Günther Heeg(ドイツ・ライプツィヒ大学演劇学研究所教授・所長)、平田栄一郎(慶應義塾大学教授)

主催 | マレビトの会 / 愛知県芸術劇場 **助成** | 公益財団法人アサヒグループ芸術文化財団、芸術文化振興基金 

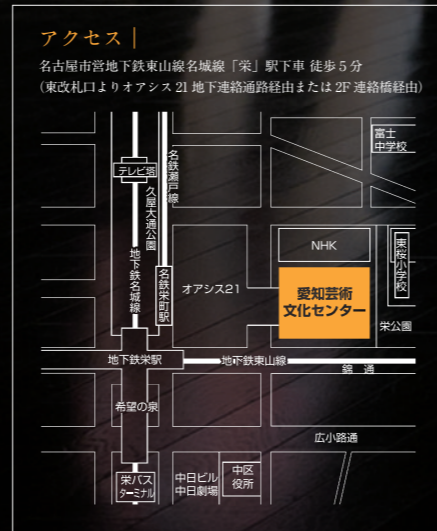


Photo: Masanobu Wshino Design: Yujiro Sagami

マレビトの会

長崎を上演する

Nagasaki aufführen

2016.3.26(sat)15:00- / 27(sun)15:00-

愛知県芸術劇場 小ホール (愛知芸術文化センター B1)

演劇の皮膚

松田正隆

演劇の皮膚というものがあのように思える。皮膚は表面であるが、感觸をともない、限りなく薄い膜であるが、それでも厚みをともなう。

皮膚は確かにある。ないところから、皮膚が生まれるということではない、厚みに刺激され、生み出されるような皮膚なのである。それは、しかし、ゼロの厚みというような想像上のことではない。厚みは演劇の時間と空間、あるいは舞台空間と俳優の身体、そして戯曲とその上演の狭間にあつて、なにかのきつかけで皮膚の感觸を産む。表面でありながらも厚みであることが皮膚からの知覚である。皮膚であるためには、なにか起こればいいのだろうか。すなわち、厚みが生まれること、厚みの再開がなされること、その契機はどうしたら訪れるのか。

俳優が身体とともに舞台空間に現れる。観客は俳優が面であるが、感觸をともない、限りなく薄い膜であるが、それでも厚みをともなう。皮膚は確かにある。ないところから、皮膚が生まれるということではない、厚みに刺激され、生み出されるような皮膚なのである。それは、しかし、ゼロの厚みというような想像上のことではない。厚みは演劇の時間と空間、あるいは舞台空間と俳優の身体、そして戯曲とその上演の狭間にあつて、なにかのきつかけで皮膚の感觸を産む。表面でありながらも厚みであることが皮膚からの知覚である。皮膚であるためには、なにか起こればいいのだろうか。すなわち、厚みが生まれること、厚みの再開がなされること、その契機はどうしたら訪れるのか。

俳優が身体とともに舞台空間に現れる。観客は俳優が面であるが、感觸をともない、限りなく薄い膜であるが、それでも厚みをともなう。皮膚は確かにある。ないところから、皮膚が生まれるということではない、厚みに刺激され、生み出されるような皮膚なのである。それは、しかし、ゼロの厚みというような想像上のことではない。厚みは演劇の時間と空間、あるいは舞台空間と俳優の身体、そして戯曲とその上演の狭間にあつて、なにかのきつかけで皮膚の感觸を産む。表面でありながらも厚みであることが皮膚からの知覚である。皮膚であるためには、なにか起こればいいのだろうか。すなわち、厚みが生まれること、厚みの再開がなされること、その契機はどうしたら訪れるのか。

俳優が身体とともに舞台空間に現れる。観客は俳優が面であるが、感觸をともない、限りなく薄い膜であるが、それでも厚みをともなう。皮膚は確かにある。ないところから、皮膚が生まれるということではない、厚みに刺激され、生み出されるような皮膚なのである。それは、しかし、ゼロの厚みというような想像上のことではない。厚みは演劇の時間と空間、あるいは舞台空間と俳優の身体、そして戯曲とその上演の狭間にあつて、なにかのきつかけで皮膚の感觸を産む。表面でありながらも厚みであることが皮膚からの知覚である。皮膚であるためには、なにか起こればいいのだろうか。すなわち、厚みが生まれること、厚みの再開がなされること、その契機はどうしたら訪れるのか。

出て来たと思議する。劇場であり舞台なのだ、俳優が出て来るのは当然ではあるが、その俳優は演劇の皮膚があること（＝ある感觸と厚みがあること）は、俳優が舞台上において認識（あ、俳優さんなんだな、とか、その劇の登場人物として認識）されることは違う何かが働き始めたからだ。その違う何かの働きは、観客のそれぞれに特異な身体があることにも対応している。私たちが、何者（たとえば観客という立場や社会的な人格等）であるか、ということとは別にこの現実をこの身体で生きているという逃れようのなさ、みたいなものと関係していると思えるのだ。

この現在の現実からの離れようのなさは、この身体と接する空間の広がりからの離れようのなさ、ともいえる。気がつけばこの身体が私の身体だったというように、このことからなるほど逃れられない。まさに、この事態は受動的である。疲れた身体だったら、その疲れた身体とともに持続する。怠らぶつと、身体と空間の接地面や疲労の持続が消え去ることはない。まずはこの身体のまわりの空間から身体は動きはじめなければならず、さっきまでの過去の疲労は身体のうちに引きずるように残っている。

演劇の皮膚とは、この逃れようのなさが何か結びつき変容して、はじめて生まれるものではなからうか。逃れようのなさを肯定的にとらえなければならぬ。なぜ「この身体」から逃れようとするのか。この身体と現在の空間の絶対的な結びつきを自由に解放したいと思うのは頭の中の働きである。身体に頭を沈めるようにして身体で思考すれば、この受動的な事態が「促し」としてとらえられはしないか。つまり、ある表現の再開の契機が生まれないだろうか。それは、むしろ「この身体」という受動性を経なければ生じない事態ではないのか。この逃れようのなさを、別の「逃れよう」として積極的に評価できはしないか。

それは、たとえば見えることと見えないことの関わりによつても起こる、と仮定してみる。俳優が舞台上にあるとすれば、ある登場人物として電車に乗っているということであれば、観客はそれを電車に乗っている人物として認識する。見えることは舞台上の俳優であり、見えないことは電車に乗る人物の像であるが、演技を媒介して見えない像が見えるようになる。これはだが、俳優は戯曲上の時空間と舞台上の時空間の両方にあるという、あの何度も演劇について述べられてきた問題のことでもある。

俳優の身体は、観客の目の前にありながら、俳優は戯曲の世界を登場人物として生きている。演技は、電車に乗る人物を模倣し再現する。しかし、演劇の皮膚とは、見えること（上演再現）によつて見えないものが像（演劇の約束事）として浮かび上がる表象（representation）のことではない。

俳優の身体そのものにもう感觸と厚みが見えない像のほうへと移植される過程で、もうひとつの演劇の皮膚が生まれる。この移植のプロセスは目に見えないわけではないが、俳優と登場人物の狭間に生きもののように生息するのである。この生きものように生息するのは、俳優でもなく登場人物でもない、極めて貧弱な受肉現象である。

しかし、俳優の身体が登場人物の像のほうへ帰属する事態が定着すると、俳優の演技は電車に乗る人物という意味情報を伝達する手段となる。そのとき演劇の皮膚も失われ、あの、ふてぶてしい登場人物としての役者の演技が舞台上を席卷することとなる。そこが劇場の舞台だとしても、俳優の演技が吊り革を握る仕草をすれば、どうやら電車の中らしい、ということになるのである。ここには皮膚の厚みも受肉現象もない、それは、上演する側からのひとつの記号の伝達と、その観客の想像を通じた読み取りでしかない。

それは、どうしたら受肉（Incarnation）が起るのか。受肉現象とは、「促し」「逃れよう」とする働きである。受肉現象は、俳優でもなく登場人物でもない、判断のつきがたい存在の持続が舞台上で推移するときに起こっている。「これは何々である」と認識できそうではない。舞台上の約束事が破綻し、吊り革を握る仕草をしているにはしているが、場合によってはそうとも言えないということとなり、演技の記号としての読み取りに失敗している。そんなときに起こる。だが、舞台上で進行する事態は、それはそれとして認めざるをえない、ということになつてしまふ。「これは何々である」と認識（言葉にして説明）できないにもかかわらず、舞台で進行することを、これはこれとして見続けざるをえないことになる。「これはこれとして」ひとまずは見続けるときに、演劇の皮膚が生成していると言えるのではないか。

そこでは一体なにが起こっているのか。それは次のような事態と似てはいないか。雑踏で誰かを見かける。見覚えのある人のようなだが誰かか思い出せない。会ったこともない人のようなだが知り合いのような気がする。見覚えのあることは確かだが、その人が誰だと特定できない。あるいは、今見ている光景が以前見た

曲の世界を登場人物として生きている。演技は、電車に乗る人物を模倣し再現する。しかし、演劇の皮膚とは、見えること（上演再現）によつて見えないものが像（演劇の約束事）として浮かび上がる表象（representation）のことではない。

俳優の身体そのものにもう感觸と厚みが見えない像のほうへと移植される過程で、もうひとつの演劇の皮膚が生まれる。この移植のプロセスは目に見えないわけではないが、俳優と登場人物の狭間に生きもののように生息するのである。この生きものように生息するのは、俳優でもなく登場人物でもない、極めて貧弱な受肉現象である。

しかし、俳優の身体が登場人物の像のほうへ帰属する事態が定着すると、俳優の演技は電車に乗る人物という意味情報を伝達する手段となる。そのとき演劇の皮膚も失われ、あの、ふてぶてしい登場人物としての役者の演技が舞台上を席卷することとなる。そこが劇場の舞台だとしても、俳優の演技が吊り革を握る仕草をすれば、どうやら電車の中らしい、ということになるのである。ここには皮膚の厚みも受肉現象もない、それは、上演する側からのひとつの記号の伝達と、その観客の想像を通じた読み取りでしかない。

それは、どうしたら受肉（Incarnation）が起るのか。受肉現象とは、「促し」「逃れよう」とする働きである。受肉現象は、俳優でもなく登場人物でもない、判断のつきがたい存在の持続が舞台上で推移するときに起こっている。「これは何々である」と認識できそうではない。舞台上の約束事が破綻し、吊り革を握る仕草をしているにはしているが、場合によってはそうとも言えないということとなり、演技の記号としての読み取りに失敗している。そんなときに起こる。だが、舞台上で進行する事態は、それはそれとして認めざるをえない、ということになつてしまふ。「これは何々である」と認識（言葉にして説明）できないにもかかわらず、舞台で進行することを、これはこれとして見続けざるをえないことになる。「これはこれとして」ひとまずは見続けるときに、演劇の皮膚が生成していると言えるのではないか。

そこでは一体なにが起こっているのか。それは次のような事態と似てはいないか。雑踏で誰かを見かける。見覚えのある人のようなだが誰かか思い出せない。会ったこともない人のようなだが知り合いのような気がする。見覚えのあることは確かだが、その人が誰だと特定できない。あるいは、今見ている光景が以前見た

まく実現できないが、その実現できなさを真つ当に舞台上で呈示することは、むしろ積極的な演劇表現としてありうるのではないか、ということである。演劇は、反・実現がなされる表現ではないか。

「食べる」をマイムするということは「食べる」を「食べる」手前で実現させず、「食べる」が現前しないで「食べるのマイム」のままにしていることなのだ。ただし決して、その「食べるのマイム」が上手に洗練された美的な振舞いになつてはならない。なぜなら、美的なものとしてそのマイムは成就してしまうからだ。「食べるのマイム」のままの持続であること、そのとき、「食べるのマイム」は「食べる」と「マイム」に分離し、食べるという意味のほうは脱色され、「マイム」は舞台空間に少しずつ意味を失いながら推移する。それでも「マイム」は「食べる」から離れられない。そのようにして「食べるのマイム」はゆらぎ、振動している。

マイムは「長崎を上演する」における重要な構成要素の一つ、俳優と登場人物を超越したアクターである。それは、地と図のように上演空間と相互に関係し合ひ、そこを特異な場所に創造するのである。俳優の動きは「食べる」「飲む」「歩く」「すわる」「立つ」「話す」「見る」「祈る」等の動詞へ（あるいは美しいものへ）と認定する視覚のみ支配されてはならないのである。審判のいる「いま、ここ」という凝固した現在時に還元されないで、行為を厚みの感觸をともなうイメージの空間のほうへ差し出すマイムの棲む場所。そこそが演劇の皮膚の生成の場であると思われる。

演劇には、三つの面（二つの位相 *position* と一つの局面 *phase*）がある。一つは、上演時の舞台において、俳優と観客に現前する空間とのアクチュアルな接地面。もうひとつは俳優の演技によつてできる戯曲上のイマジナリーな面。そして、この二つの静的な面（位相 *position*）が接触したときに走る亀裂面（局面 *phase*）が三つ目である。この現在の空間における私たちが振る舞うこと。し障りを与えるように俳優と登場人物が振る舞うこと。その振る舞い（動き）で二つ目の面を投入することによつて動的な亀裂を生じさせることが劇であり、厚みであり、演劇の皮膚である。それは生じるや再度、三つ目の亀裂面を生み厚みは持続し自己増殖してゆくだろう。それはすなわち、ある局面（*phase*）の発生、劇の時間が生じることでもある。

光景に思える既視感。これらは、今急に顔を出した過去が、自分の記憶の中でしっかりと支えを持たないときに起こる宙づりのような出来事である。見かけた人を誰々と、眼前の光景を何々と特定はできないが確かに過去のことだったとしか言いようがないときに、この事態は起こる。現在の流れの中にある者が、現在の出来事を過去の特定の記憶と再認できずに、けれどもそれを確かに過去と感じながら見届けざるをえない。このなんとも言えない感觸に、現前する主観の生の感覚とは違うもうひとつの生の厚みを覚えるとき、それこそが演劇の皮膚にさわつたと言えるのではないか。

私の身体が世界との接地面に直面して離れられないこと。これが現在ということなのだ、その接地面が揺るがされる事態、それが皮膚の出現である。

ひとりの俳優がなにもない舞台空間のある宙空に向けて指差し「この絵はどこ風景ですか」と問う。相手役の俳優が「セーヌ川です」と応える。舞台空間に、壁にかかった絵が現れる。セリフの情報から、セーヌ川の絵が出現する。舞台空間に戯曲の空間が立ち上がる。しかし、ここで重要なのは、俳優の演技（セリフと仕草）とともに表象された戯曲の空間、壁にかかったセーヌ川の絵ではない。俳優が、現在時の舞台の接地面（いま、俳優も観客もそこを生きている）に戯曲上の空間の接地面を上書きするようにもたらすことが重要なのだ。俳優の側からすればさういうことになる。観客のほうからは、戯曲上の空間は見えない。いま、舞台上の空間には何も無いのだ。セーヌ川の絵は現在見えているものの完全なる下書きでしかなく、舞台の宙空の下にあるとしか言いようがない。それでも、同時に俳優は確信を持ってその宙空に向けて「この絵はどこ風景ですか」とあたかも壁にかかった絵があるごとくに言うのである。そのとき、絵はどこにあるのか、俳優と登場人物はどこにいるのか、絵は戯曲上の空間にあり、俳優は登場人物としては戯曲上にあり、身体としては舞台空間にある。それゆえ、俳優は戯曲の世界と舞台上の両方を「重」に生きている。なにか、おさまりのついたような配置を言い当てたつもりになつても仕方ないことなのだ。何処ともの所在を問うのではなく、この特殊な配置のありようによつて、なにが起こっているのかを問うほうがいい。

あるいは、舞台上には俳優の身体による動きと発話があるのだが、それらのパフォーマンスは、それらの情報によつて与えられ、観客の頭の中に受容された戯曲のイ

「ワットソン 知覚・イメージ 映像生成の生成」せりが書房から抜粋したテキストに加工したものです。