



Title	ソロパフォーマンスとして観るNot One of These People
Author(s)	伊藤, 寧美
Citation	演劇学論叢. 2025, 24, p. 18-28
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/100615
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ソロパフォーマンスとして観る *Not One of These People*

伊藤 寧美

一 はじめに

二〇二二年十一月にロンドンのロイヤルコートシアターで上演された、劇作家マーティン・クリンプの新作、*Not One of These People*は、その実験的な劇作法で知られるクリンプの作品の中でもひと際特異な上演だったといえる。二九九の人物による短いモノローグだけで構成されたテキストは、慣例的な演劇におけるキャラクターの概念を揺るがすもので、その手法自体は過去のクリンプの戯曲作品にも通じるものである。しかし、この膨大なモノローグをすべてクリンプ自身が——生成AIの力を借りて——演じるという演出によって、劇作家自身が自ら書いた言葉を演じるという一見すると非常に作家中心主義的な仕掛けが、逆説的に劇作家の持つオーソリティを問うものとなった。その意味で、パフォーマンスの要素を多分に含む上演である。またこの作品が、英国の「劇作家の演劇」を代表

するロイヤルコートシアターで上演されたことも、英国演劇における作家性の問題を考える上で重要である。

この上演の特殊性の背景には、英米圏の演劇業界において近年注目されている、キャストイングの当事者性の問題を見て取ることもできる。マイノリティの要素を持つ登場人物の配役において、ジェンダーやセクシュアリティ、人種、民族、障害といった点で近い特徴を持つ俳優をキャストイングする傾向が強まる一方で、特にシエキスピアなどの古典作品の再演ではマジョリティと見なされる登場人物を多様なバックグラウンドを持つ俳優が演じるノントラディショナルキャストイングが主流となっている。俳優の当事者性をめぐって二極化しつつあるキャストイングの潮流の是非は本論では扱わないが、この状況が「劇作家の言葉とは何か」という劇作家中心主義的な問いを再考する要因になっているとはいえるだろう。

本論では、*Not One of These People*の戯曲テキストと上演の概要、制作背景を確認し、特にクリンプ自身の出演

に注目して分析を進める。また、ダン・レベラトの論じる一九九〇年代以降の英国演劇における「撤退する作者」の傾向と、レベッカ・シユナイダーのソロパフォーマンスの議論を援用し、本作の上演における作家としてのクリンプの両義的な存在を論じる。

II Not One of These People

本作は二〇二二年十一月にロンドンのロイヤルコートシアターで英国初演を迎えた。作・出演はマーティン・クリンプ、演出・舞台美術にカナダのケベックで活動する劇団Carte Blancheの演出家クリスチャン・ラポワントが手掛けた。同年六月にロンドン公演に先駆けてケベックで初演されており、その際は英語版上演にはクリンプが、フランス語版上演にはラポワントがそれぞれ出演している。

二― 戯曲テキスト

テキストは二九九のモノローグで構成されており、一、二行の短いものから一ページを超えるものまで、長短さまざまな台詞がナンバリングされリストになっている。クリンプは、これらの台詞を三つのセクションに分けている。最初の一〇〇の台詞は「文化的な歯痛 (cultural toothache)」

と呼ばれるセクションである。ベジタリアニズム、トランスジェンダー、代理母出産、反ユダヤ主義といったいわゆる「カルチャーウォー」の分断の中で論争的になるモチーフが随所に用いられている。また、「私が家父長制の一部であると彼女が私に説明してきたとき、私はとても驚いた⁽²⁾」という台詞や「今、白人であるということは本当に大変なことだ。今までが簡単だったとは言わないけれども現時点では?」「後略⁽³⁾」という台詞など、直接的な差別表現こそ使われないものの、人種やジェンダーについて特権性を持つ者を刺激するような台詞が目立つ。

次の一〇〇の台詞は英国のパフォーマンスグループ Forced Entertainment の *Speak Bitterness* (1994) から着想を得ており、様々な「告白 (confessions)」によって構成されている。その内容は、パートナーの歯ブラシをトイレに落としてしまったことについて嘘をついたという至ってくだらないものから、親子連れと同じ電車に乗ることが耐えられない⁽⁵⁾という攻撃的なものまで多岐にわたり、人々の隠された本音を描く。

そして最後のセクションは「偶然性」の概念をもとに構成されており、これらの台詞はオイディプス王のモチーフを緩くたどっている。また、このセクションの終盤には、タイトルにもなっている 'I'm not one of these people who

「.:」というフレーズを用いた台詞が並ぶ。この「.:」以下で描写される人々はここまでのセクションで登場した台詞の内容と明確に一致しているわけではない。しかし、自分は「スパゲッティでリスクを取ろうとする」^⑥ような人間や「女性の方がより不安になったり落ち込んだりしやすいと考える」^⑦ような人間ではない、と偏見やナンセンスな表明を否定する台詞は、ここまでのモノローグとは異なる語り手を表すとも考えられる。後述するが、このセクションの上演ではクリンプが書斎にいて書き物をしているという演出がなされており、この部分の台詞の語り手を作者であるクリンプ自身と見ることも可能だろう。

二二 上演

では、この戯曲の上演はどのようなものだったのか。私が観劇した二〇二二年のロイヤルコートシアターの公演をまとめておきたい。^⑧

舞台上には大きなスクリーンが設置され、その前にはカメラと照明機材、そして台本を置くためのスタンドが置かれている。上演が始まると、スクリーンにはA1で合成された実在しない人物の顔の画像^⑨が映され、クリンプがモノローグを読み上げることに、別の人物の画像に切り替わっていく。初めはクリンプは舞台上におらずその声だけが聞

こえている状態だが、やがて舞台上がりマイクの前でモノローグを読み上げていく。

モノローグの内容と映される人物にはある程度相関関係があり、子供が皮肉めいた台詞を言うといったコミカルな個所を除けば、例えば黒人の経験と思しきモノローグで白人の画像が使われるようなことはなかった。ただし、一貫してクリンプの声には変化は加えられてはいない。

さらにモノローグが読み進められるとクリンプがカメラを起動し、いわゆるディープフェイクの技術を用いて、画像の人物の顔とクリンプ自身の顔が対応して動くという仕掛けになる。しばらくしてクリンプはまた舞台袖に戻り、ぎこちなく動く顔写真とおそらく録音されたクリンプの声が読み上げるモノローグが流れる。このあたりから、顔のパーツがいびつになっていたり処理落ちの粗い画像が顔に浮かんでいたりという、合成のクオリティの落ちた画像が現れる。

これと並行して徐々にスクリーンが透け、舞台奥に書斎でクリンプが部屋を整え執筆にいそむ様子が見える。クリンプは原稿を書きながらその台詞を声に出すようになるが、その台詞が合成画像の語る台詞と重なり、やがてクリンプは画像の人物の語りを追い越して、今まさに書き終えられた最後のモノローグを読み上げていく。

二一三 制作背景と演出意図

批評家アレックス・シアーズとのインタビューの中で、クリンプは本作の制作背景を次のように説明している。^⑩二〇二〇年三月の新型コロナウイルスパンデミックによるロックダウンの際に、当時ロイヤルコートシアターの芸術監督だったヴィッキー・フェザーストーンと共に、劇場再開後すぐに上演が可能な作品を制作するという計画からこの作品のアイデアが生まれたという。ソーシャルディスタンスを想定した上演として、俳優間の物理的な接触を避け、短い稽古期間でも上演が可能とするためテキストを読み上げる形式とした。そして、数時間に及ぶ上演時間となるテキストを用い、少人数の観客がインターバル中に入りができるような作品を構想していたという。後者の点については、戯曲構成と同様にForced Entertainmentの舞台作品である*Speech Bitterness*から着想を得たとも話している。^⑪実際の上演時間は一時間四〇分程度だったためこの点は構想とは異なっていたものの、制作の初期からパフォーマンス作品の直接的な影響があげられている点は興味深い。

また、クリンプは作品のテーマについて、若手劇作家たちが抱える「私たちは」誰に『声を与える』ことができるのか^⑫という問いがあつたと話す。二〇一七年の

#MeToo、二〇二〇年のジョージ・フロイド氏殺害事件を受けたBlack Lives Matterといった近年のオンライン・アクティヴィズムによって、特にマジョリティの若手劇作家たちの特権性をめぐるナイーブな不安が刺激されたことは想像に難くない。一方、そうした不安がバックラッシュと結びつくことで「カルチャーウォー」とも呼ばれる価値観の分断を引き起こしているともいえる。クリンプは彼らがそのような不安を抱えていることに驚きつつも、この作品を通してその問いに答えることを試みている。「この戯曲は、誰が何を言い、何を演じる権利があるのかという『問題の』まさにその断層線の上に成り立っていると思う^⑬」というクリンプの言葉には、代理表象をめぐる問いそれ自体を舞台上に上げ表象の可能性を追求する意図が表れている。

さらにこの上演を特徴づけるのが、クリンプ自身が出演し、かつAIで合成された実在しない人物の顔の画像を通して台詞を語る、というユニークな仕掛けである。一見、前述の「誰が声を与えるのか」という問いへの解答のようであり、しかしながら誰が誰を演じるのかという点は巧妙にはぐらかされているため、作者でありパフォーマーであるクリンプの持つアンビバレントな権威が舞台上で露になっている。この演出案について、クリンプは当初は恐る

しいと思ったものの「隠れずに舞台上に現れることが正しい¹⁴」と考えたと語る。また、ドイツのシャウビューネ劇場のウェブサイトに掲載されたインタビューでは、今回の出演の経験から「身体に対する強烈な意識¹⁵」に気づいたと語り、それによって「作家「である自身」の実体は消えることができ、一方でパフォーマー「である自身」は具体化せざるを得ない¹⁶」と知ったと話す。作家とパフォーマーという二つの役割を負ったクリンプはその両義性を理解する上で、テキストよりも自身の身体性に着目する。そして、「作者マーティン・クリンプ」というパフォーマーとして舞台上立つクリンプの身体は、モノローグを語るキャラクターがAI生成の画像によって表現されるために、一層強調されている。

同じシャウビューネ劇場のインタビューの中では、クリスチャン・ラポワントもAI生成の画像の使用について語っている。興味深いのは、作中で使用される顔の画像自体は全てランダムに生成されたものだが、どの画像にどの台詞を割り振るかはランダムではなく演出家たちの判断である点だ¹⁷。ラポワントはこれを「キャストイング¹⁸」と表現しており、「誰が話すのか」という問題が政治的問いであるからこそ必要なプロセスであると語る。また、この演出手法に関連して、ラポワントはロベール・ルパージュの名

前を挙げ文化盗用の問題について触れている¹⁹。芸術作品におけるマイノリティの表象をめぐる議論が、本作における代理表象の問題に深くかかわっていることがうかがえるが、架空の——しかしながら極めてリアルな——人物の画像は、「誰が話すのか」という前提自体を問う仕掛けであるともいえる。

本作は形式においても内容においても、近年の欧米の芸術シーンを取り巻くマイノリティ表象の議論を明確に意識し作品に反映しているという点で非常にアクチュアルな作品である。この問題意識は政治的なモチーフを意図的に取り込む戯曲テキスト自体にも表れているが、さらにAI生成の顔の画像の使用と劇作家であるクリンプ自身の出演を通して、台詞の語り手を両義的で特定しがたい形で表象することによって、この問題への一つの応答を示している。

誰が誰が演じるのかという当事者性の問いを踏まえ、本作の重要な仕掛けであるクリンプ自身の出演がこの*Not One of These People*の上演にもたらす影響について考えてみたい。もちろん、観客が見まごうほどに「本物らしい」人物画像を作り上げる生成AIの使用自体も代理表象の問題を考える上で重要な要素ではあるが、実在しない架空のキャラクターを表象しているという点では通常のドラマの延長線上にあるとも言えるため、今回はこのフィク

ションの成否の問題は論じない。本作をクリンプのソロパフォーマンスとして考えながら、同時にテキスト中心的な英国演劇における作家性の問題を重ねることで、テキストの作者でありながらパフォーマーであるというクリンプの二重の存在を捉えることを試みたい。

三 テキストから撤退する作家たち

ダン・レバートは論文‘Exit the Author’の中で、作家の意図を重視する英国演劇において、戯曲の実験性というものが劇作家の作家性をめぐって試みられていると論じる⁽²⁰⁾。そして、現代の英国戯曲における作家性の立ち現れ方の重要な特徴として、テキストから作家が撤退しているという点を分析する。この作家の撤退についてレバートは二つの傾向を挙げる。

一つは二〇〇〇年代以降のドキュメンタリー演劇やバーベイタム演劇の展開と、その裏にあるフィクションへの疑いである⁽²¹⁾。とりわけ英国においては、二〇〇一年のアメリカ同時多発テロ事件以降バーベイタム演劇への注目が集まり、またテレビドラマや映画の領域ではいわゆる「ドキュドラマ」のジャンルが拡大していく。レバートはこの傾向の背景にフィクションへの反発があると考ええる。「あまり

に重要で、深刻で、危険すぎるために書き物が「中略」言及することができないテーマがある⁽²²⁾」という考え方が英国文化の中で広まっているとするデイヴィッド・エドガーの議論を受け、フィクション化することが矮小化であると見なされフィクションの作り手である劇作家もまた非難の対象になっているとレバートは分析する。すなわち、深刻な政治的テーマを扱うことへの劇作家に対する不信が、翻ってドキュメンタリー演劇への評価へつながっているのだ。

もう一つの傾向は、一九九〇年代半ば以降の戯曲作品において、劇作家がテキストから自身の存在を撤退させようと試みている点である⁽²³⁾。一つ目の特徴は戯曲の形式において、この時期クリンプの‘Attempts on Her Life’ (1997) を筆頭に、サラ・ケイン、‘4.48 Psychosis’ (2000) やサイモン・ステイーヴンス、‘Pornography’ (2007) など実験性に富んだ作品が目立ってくる。これらの作品は、時間や場所と言った具体的な舞台設定が無く、またいわゆる登場人物が存在せず台詞の割り振りもないなど、演出や俳優、観客に解釈を委ねる非常に開放的なテキストである。もう一つは登場人物の語りの特徴であり、ステイーヴンスの‘Country Music’ (2004) や‘Harper Regan’ (2008)、マイク・バートレットの‘Earthquakes in London’ (2010) が例として挙げられている。これらの作品では、登場人物があまりに純朴な台詞

を語るために却ってテーマに対する作者の考えを戯曲から伺うことが難しい。レベラトはこの特徴を「radical naivety」と呼び、「何らかの政治的価値を持つ作家性の実験」の一環と捉えている。²⁶

これらを踏まえると、*Not One of These People*はレベラトが論じる「作家が撤退した」戯曲のいわば典型例のような作品である。エドガーが論じる英国文化の傾向は、まさにクリンプが執筆動機として挙げた若手劇作家たちの不安と一致する。深刻な政治問題に対峙しようとした結果、テーマへの挑戦ではなく、フィクションの価値や劇作家の能力の矮小化に繋がってしまったているのだ。

また、具体的な舞台設定のない開放的な戯曲形式は、*Attempts on Her Life*を始めクリンプ自身が九〇年代から取り入れてきた手法であり、*Not One of These People*のモノローグのリストはその先鋭化された形であると言える。そして、マイノリティに対する攻撃性を匂わせるモノローグから日常のくだらない考えを述べるだけのものまで、様々な台詞を混在させ並置するナイーブさのために、クリンプの政治的意図を戯曲から読み取ることは難しい。テキストがその開放性から自由な解釈を呼び込む一方で作者の存在が隠されてしまったために、ジェンダーや人種問題に関わる台詞が極めて差別的に読まれる可能性も十分にある。

しかし、この上演におけるクリンプ自身の出演は、撤退した作者の存在を再びテキストに呼び戻すようなものとも言える。作品内に潜みそれをコントロールする抽象的な作家性を強化するのではなく、この戯曲を書いた一人の劇作家としての自身を舞台に上げる極めてパフォーマンス的な形で作家の存在を見せている。

四 ソロパフォーマンスとしてのクリンプ

*Not One of These People*の上演をパフォーマンスとして考える上で、二つの参照項があるだろう。一つは、クリンプ自身が着想元としてあげたForced Entertainmentの*Speak Bitterness*である。²⁷一九九四年にグラスゴーで初演されたこの作品は、舞台上のテーブルに広げられた「告白」のテキストをパフォーマンスが読み上げていくというパフォーマンスである。劇場版と「デュレーショナル版」の二つのバージョンがあり、後者は観客の会場への出入りが自由であり、また上演時間は六時間にも及ぶ。上演では、あらかじめ用意されたテキストを読み上げる場合と、パフォーマンスがその場で即興的に告白を語る場合があり、即興性を組み込む構成は劇場版、デュレーショナル版の両方で共通している。その告白の内容は、凶悪な犯罪についてのもの

もあれば、他人の日記を読んでしまったという些末なものまで様々で、またそれらの告白にはすべて「私たち (we)」という主語が用いられている。

結果として、*Not One of These People* の上演では当初のアイデアにあった長時間上演の形式は取られなかったが、*Speak Bitterness* における告白のモチーフと一人称の使用は、*Not One of These People* のパフォーマンスに影響していると言える。登場人物の一人称のモノローグを俳優が演じることそれ自体は、AI生成によって作られた架空の人物の顔を通してであつても、リアリズム演劇の実践と大差はないと言えるかもしれない。だが、テキストが非常に多数の断片化されたモノローグで構成され、クリンプのみがその声を担うために、テキスト上の告白の主体とパフォーマンスの主体とが混交を起している。その一方で、AI生成の画像が持つまさにその明示されたフィクション性が、結局のところ舞台上のクリンプの存在を際立たせるのだ。戯曲の備えていた作家性をめぐる実験性の諸要素が、演劇作品では極めてまれな作者自身の出演によって舞台上で具現化されている。

ではクリンプはいつたい何を演じているのか。この問いを掘り下げる上で、レベッカ・シュナイダーのソロパフォーマンスの議論を参照したい。シュナイダーは二〇世

紀後半に発展していくソロパフォーマンスを「舞台上で（あるいはあらゆる場所で）演じる [perform] 単一の身体」と見なし、後期資本主義社会において再生産を免れ得ない芸術的オブジェから消散するアウラが、複製されることのないアーティスト自身へと移ったと論じる⁽²⁸⁾。シュナイダーは次のように続ける。

アートを作るソロアーティストがアウラを宿すオブジェそれ自体になったのだ。アーティストはオブジェの場に足を踏み入れ（あるいは踊り）、その精密で人間的な振る舞い——すなわち彼のソロアクト——のまさに反復不可能で近づくことのできない性質にある、起源やオリジナリティ、真正性を取り戻したのだ。⁽²⁹⁾

すなわち、作品における真正性を取り戻すための振る舞いとして、ソロパフォーマンスを考えることができる。

クリンプの出演によって、ソロパフォーマンスが持ちうるこれらの価値や意味が *Not One of These People* にもたらされたと考えられるだろう。テキストと上演における主体の混交や、現実には存在しない人物のAI生成画像の使用のために、誰が誰を演じているのかという演劇的な問いが成立しがたい状況において、クリンプが彼自身としてパ

フォーマンズを行うことで作者としての真正性を上演に付与している。言い換えれば、本作の当初の執筆動機となった若手劇作家たちからの質問である「誰が声を与えるのか」という問いに対する紛れもない答えとして、「クリンプ自身」が舞台に立っているのだ。作者のクリンプがソロパフォーマーとして舞台上がることで、彼がマイノリティのキャラクターを演じるのではない形で、その人物の語りを上演することができる。戯曲から撤退した作者であり、作品を作るソロアーティストである両義的なクリンプの存在が、テキストとパフォーマンズを結びつけている。

五 おわりに

現代の英国演劇における作家性の問題を考える上で、*Not One of These People* は非常に示唆に富む作品である。レベラトが論じる「作者の撤退した戯曲」の典型ともいえるテキストが、その上演ではソロパフォーマーとしてのクリンプの出演によって作者の存在が露わになる。モノローグの羅列という構成やAI生成の画像の使用も相まって、誰が誰を演じているのかという問題が巧妙に回避された上演においては、両義的な作者の存在は結局のところマイノリティ表象の正当性をはぐらかしていると言えなくもな

い。しかし上演の終盤の、書斎で書きつけた原稿を読み上げる自伝的パフォーマンズとも受け取れるような一連のシーンには、語り手ではなく「書き手」としてのクリンプの姿を見ることが出来る。作家の存在がテキストとパフォーマンズを媒介する本作の上演に、劇作家の作家性をめぐる新しい実験があると言える。

注

- (1) Aleks Sierz, "Stripping Naked the Proces of Making Theatre": Martin Crimp Talks about His Latest Play, *The Arts Desk*, 31 October 2022, <https://theartsdesk.com/theatre/%E2%80%98stripping-naked-process-making-theatre%E2%80%99martin-crimp-talks-about-his-latest-play>, (accessed on 13 January 2025).
- (2) Martin Crimp, *Not One of These People* (London: Fabar and Fabar, 2022), pp. 9-59, (p. 10).
- (3) *Ibid.*, p. 14.
- (4) *Ibid.*, p. 25.
- (5) *Ibid.*, p. 35. この1つ前の台詞は大嫌いについてのもので、この台詞の順番には犬と子供を並べて扱う意図が感じられる。
- (6) *Ibid.*, p. 55.
- (7) *Ibid.*
- (8) 以下の上演の概要は、二〇二二年に筆者のウェブブログ (<https://>

navyblue85.hatenablog.com/)に掲載した記事を元にまとめている(当該の記事は現在非公開)。また観劇した公演の情報は次の通りである。『*Not One of These People*』, dir. Christian Lapointe, (Royal Court Theatre, London), 4 November 2022.

- (6) 日本語タイトルは「これら皆の人画像が『この人』で存在しない」。Joseph Pearson, 'FINND 2024 *I Am Not One of These People* Martin Crimp and Christian Lapointe in Conversation with Joseph Pearson', *Schaubühne*, 12 April 2024, <https://www.schaubuehne.de/en/blog/pearson-not-one-of-these-people.html> (accessed on 13 January 2025).
- (10) Sierz.
- (11) Martin Crimp, 'On Writing *Not One of These People*', in Martin Crimp, *Not One of These People* (London: Fabar and Fabar, 2022), pp. 61-2, (p. 61).
- (12) Sierz.
- (13) Ibid.
- (14) Ibid.
- (15) Pearson.
- (16) Ibid.
- (17) Ibid.
- (18) Ibid.
- (19) 二〇一八年、ロベール・ルパージュの演出作品である『*Slam*』(『*Kanata*』が文化盗用の批判のため相次いで上演中止となった)

とされている。

- Ashifa Kassam, 'Canadian Director behind Slave Songs Controversy Scraps New Indigenous Play', the *Guardian*, 27 July 2018, https://www.theguardian.com/world/2018/jul/27/canada-robert-lepage-kanata-play-indigenous-cultural-appropriation?CMP=share_btn_url (accessed on 9 February 2025).

- (20) Dan Rebellato, 'Exit the Author', in *Contemporary British Theatre: Breaking New Ground*, ed. by Vicky Angelaki (Hampshire: Palgrave Macmillan, 2013), pp. 9-31.
- (21) Ibid., pp. 12-15
- (22) Liz Tomlin, *Act and Apparatus: Discourses on the Real in Performance Practice and Theory, 1990-2010* (Manchester: Manchester University Press, 2013), pp. 116-7.
- (23) David Edgar, cited in Rebellato, 'Exit the Author', p. 14.
- (24) Rebellato, p. 14.
- (25) Ibid., pp. 15-18. レベラトは論文の後半でロラン・バルトの「作者の死」の概念を読み直し、劇作家たちの実験性を論じている。当然ながら作者の意図は作品から完全に分離できるものではなく、レベラトは『*Attempts on Her Life*』においてもクリンプが作品に対するコントロールを完全に手放しているわけではないと分析する。その意味で「作家の撤退」という傾向から考えられるのは、作家の完全な不在や消去ではなく、作家性それ自体が「私たちは何者なのか」「何者であり得るのか」を問う可能性を提示する芸術的実験のための重要な領域」になっ

よく聞かぬ。Ibid., p. 28.

(26) Ibid., pp. 17-18.

(27) Tim Etchells, 'Speak Bitterness', *Certain Fragments: Contemporary Performance and Forced Entertainment* (London and New York: Routledge, 1999), pp. 179-190, (pp. 179-80).

(28) Rebecca Schneider, 'Solo Solo Solo', *After Criticism: New Responses to Art and Performance* (Malden, MA: Blackwell Publishing), pp. 23-47, (p. 32).

(29) Ibid., p. 33.

(30) Ibid. 強調は原文の如く。