



Title	遅れてきた古典的実験作：マーティン・クリンプ作『アテンプツ・オン・ハー・ライフ』の上演より
Author(s)	平川, 大作
Citation	演劇学論叢. 2010, 11, p. 387-399
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97468
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

遅れてきた古典的実験作

——マーティン・クリンプ作『アテンブツ・オン・ハー・ライフ』の上演より——

平川 大作

イギリスの現代劇作家マーティン・クリンプの代表作『アテンブツ・オン・ハー・ライフ』(Friends on Her Life) (以下、『アテンブツ』と表記)は、一九九七年に初演されて以来、本国イギリスでは「四半世紀のイギリス劇界における事件」と称されるなど批評的にその重要性を認められただけでなく、二十以上の言語で翻訳上演されているほどのポピュラリティーを誇りながら、なぜか日本においては十年以上も未紹介であった。絶えず新しい上演台本を必要としている日本の演劇界において、海外、とりわけ英語圏で評判を得た作品はいち早く上演される例が多

いにもかかわらず、これまで『アテンブツ』が看過されてきたことはいささか意外に思える。この欠落は、海外の新しい劇作に刺激と影響を受けつつけてきた日本の現代演劇において、ひとつの損失、あるいはひとつの「ミッシング・リンク」であったのかもしれない。

たとえばこの数年、『渴望』や『4. 48サイコシス』などが日本でも上演の回数に恵まれ、強い関心と注目を集めてきたイギリスの女流劇作家サラ・ケイン(一九七〇—一九九)は、自ら死

を選ぶ前年、ガーディアン紙の求めに応じてクリンプを「お気に入りの劇作家」に挙げて、こう述べている。

容赦なく非感傷的で、強烈に鋭い。彼の戯曲は衆目を集めるために金切り声をあげたりしないが、劇作家として形式上の革新を真の意味で推し進めているひとりだ。常に自らの言語を鍛え、より精密な演劇的表現を開拓し……^①

妥協なき苛烈なせりふ表現と大胆な劇形式で知られるサラ・ケインは、イギリスにおいて「イン・ユア・フェイス」(In Your Face)の代表格とされている。「イン・ユア・フェイス」とは一九九〇年代、新しい感性と美意識をもった新人劇作家が大挙登場し、それまでタブーとされてきた領域や表現を舞台に乗せ、観客の度肝を抜くような戯曲を発表した現象を総括するジャーナリスティックな呼称である。^②かつての「不条理演劇」や「怒れる若者たち」がそうであったように、世代をひと括りにする概念は、本来別個に考察するべき対象をあれもこれもと

包含してしまう危険性があるが、時代状況の把握と整理には都合がいい。今後の演劇史において、「イン・ユア・フェイス」という呼称がどこまでの意義をもちうるかどうか定かではないが、少なくとも二十世紀の終わりにイギリスで劇作家の復権と**いうべき動向があったことは確かだ。**

『アテンプツ』がロンドンのロイヤル・コート劇場で初演された一九九七年は、まさに「イン・ユア・フェイス」の花盛り
に合致するが、この戯曲作品そのものは世代の勃興とは無関係
のものだった。一九七一年生まれのケインからすれば、五六年
生まれのクリンプは十五歳も年上であり全く世代が異なる。『ア
テンプツ』発表時にクリンプは四十一歳で劇作家としてすでに
充実に入っていた。二十八歳で没したケインはクリンプの作
品に、年齢とは関係なく表現の最前線に位置できる可能性を夢
見たのかもしれない。

先にあげたケインの評言からも連想できるように、マーティ
ン・クリンプはベケットやピンターの衣鉢を継ぐ実験的、前衛
的な劇作家であり、不安や恐怖など人間と世界の暗い側面に真
摯な眼差しを注ぎ続ける作風はすでに明確な個性を確立してい
る。一九七八年までケンブリッジ大学で英文学を学び、八年
にリッチモンドの「オレンジ・ツリー・シアター」に参加、そ
の後『Dealing with Clair』(1988)と『Play with Repeats』(1989)
などを上演した後、ロイヤル・コート劇場に転じ、『No One
Sees the Video』(1990)、『Getting Attention』(1991)、『The

Treatment』(1993)を経て『アテンプツ』を発表した。その後
も『Country』(2000)、『The City』(2008)などの新作だけでなく、
イヨネスコ、モリエール、チェーホフ、ジュネなどの英語翻訳
を手がけている。

本稿では、クリンプの『アテンプツ』を理解するためには上
演が不可欠であることを具体的に確認しながら、本作が単なる
斬新な前衛的作品ではなく、真に現代的な、あるいは根源的な
意味における戯曲テキストとは何か、という問いに対する優れ
た回答であることを示したい。議論の材料とするのは、二〇〇
九年三月十八日から二十一日まで新国立劇場の小劇場にて三回
催されたリーディング上演である。演出は北澤秀人、翻訳が平
川大作、新国立劇場演劇研究所第三期生の十四名が出演した。⁽³⁾

一 基本的構成要素

『アテンプツ』には全編で一貫した物語は存在しない。また
一般的な意味での登場人物も存在しない。時や場所の設定もな
い。あるのは「芝居のための十七のシナリオ」と付された長短
さまざまなテキストの断片である。通常の戯曲と呼べるような
形式ではないところから、この作品は一見したところ上演への
手だてを大きく欠いた難解な実験作と映るだろう。登場人物の
指定がないため、そもそも何人で上演するべきなのかも決めら
れていない。ただ作者の但し書きにおいて、俳優のグループが

「芝居の向こう側にある世界の構成を反映」するべきだと記されているだけだ。すなわち性別や年齢、人種などが偏らないような配慮が必要だということだろう。

典型的な箇所として「二 愛とイデオロギーの悲劇」から、その冒頭を引用する。⁽⁵⁾

― 夏。川。ヨーロッパ。これらが基本的構成要素。

― 川が流れているわけだ。

― そういうこと、巨大なヨーロッパの都市、一本の流れる川、川辺にたたずむカップル。これらが基本的構成要素。

― 女は？

― もちろん、若くて、美人だ。

― 男は？

― もちろん、年上で、悩んでいて、繊細な男。

― 男は繊細ではあるが、権力と権威をもった男で、これが悪いことだと分かっている。

― 彼ら二人とも、これが悪いことだと分かっている。

― 彼ら二人とも、これが悪いことだと分かっているが、自分たちでは／＼どうしようもないってわけだ。

― 彼らは男の部屋で愛し合っている。

― 何をしてるって？

― 愛し合っている。男の部屋で愛し合っている。贅沢な

部屋だ、当然ながら、街を丸々一望できる見晴らしの良い部屋。これらが／＼基本的構成要素だ。

― 街全体のパノラマ。無数の屋根がつくる魅力的な幾何学模様。天窓と古風な煙突。テレビのアンテナの向こうには文化的記念碑がある。サンタ・マリア・デル・フィオーレ大聖堂、グランデルシュ、ネルソン記念柱、ブランデンブルク門／＼とりあえず四つだけ挙げるとしたら。

それぞれのせりふを誰が話すのか一切指定はない。クリンプによれば、「行頭のダッシュ（―）はそこで話者が変わることを」、「スラッシュ（／）は、そこから対話が重なることを示している」。引用した箇所でダッシュは十四個あるのだから、クリンプの指示に従うためには最低二名、最大で十四人の話者が必要になる計算だ。せりふの振り分けはパターンとして最も単純なA B × 7回から、A B C D E F・・・L M Nまで可能性としては驚くほど多岐にわたることになる。

まず最初に引用箇所があくまで暫定的な訳文でしかないことを確認したい。たとえば、「I'm tired」というせりふは、青年ポールが親の説教に向かって話しているのであれば「うんざりだよ」と、主婦ジェーンが結婚生活について述べているならば「もうへとへとなの」と訳すべきだろう。ゴドーを待つ二人のやりとりは、ヴァージミルとエストラゴンがくたびれた中年以上の男

性であり、浮浪者風であるという設定にできるかぎり馴染むように訳出されるのだ。ところが『アテンブツ』には翻訳が参考にするべき、性別、年齢、職業や社会階層、具体的な話し相手の情報が決定的に欠けているため、机上でテキストを検討、解釈するだけでは翻訳の作業を完結することができない。原文を日本語のせりふとして最適化するためには、演出上の判断により、どのせりふをどの俳優が発するか決定が必要になる。

この点こそ『アテンブツ』がヨーロッパ系の言語ではなく、全く異質な日本語に翻訳されるときに孕む創造性であり、他の戯曲翻訳とは本質的に異なる面白さである。翻訳が根拠とすべきは、テキストに内在している物語要素ではなく、目の前にいる俳優なのだ。どこかに存在しているオリジナルのイメージを日本語でなぞるように再現するのではない。『アテンブツ』という戯曲テキストはどのような意味においても俳優に「再現」を強いるものではない。確かに登場人物は存在しないが、俳優は存在している。『アテンブツ』はまさに俳優のために書かれたテキストなのである。

あらためて先に引用した箇所で何が語られているかを確認しよう。「季節、風景、地域といった場面に関する基礎設定の提示」↓「風景の反復」↓「さらなる反復、地域と風景の具体化、人物像（男と女）を加えて基礎設定の再提示」↓「人物（女）の具体化を要求」↓「具体化」↓「人物（男）の具体化を要求」↓「具体化」↓「人物（男）のさらなる具体化、内面（罪悪感）の追加」

↓「内面（罪悪感）を人物（女）にも敷衍」↓「反復、内面の具体化」↓「前の話者に割り込んで、場面転換と男女の行動を提示」↓「聞き直し」↓「反復、場面のさらなる具体化、基礎設定の再確認」↓「風景の具体化、固有名詞の列挙」。

このようにせりふの連関は、提示や反復、具体化を重ねて徐々に何かの場面、あるいは何かの物語をつむぎ出すに至る様を描いている。話者は、語られる前にすでに確定している場面や物語を想起したり、その再現を試みているのではない。場面と物語は、俳優がせりふのやりとりにおいて、その瞬間に「決められていく」かのように書かれているのである。これは俳優が演技のレッスンの一環として経験するインプロビゼーションの手法、エチュードの準備に似ているものだが、『アテンブツ』の話者には完全な自由が与えられているわけではない。先述したように台詞間には明らかな構造への指向性、同じ目標（この場合は、ある境遇の女性について語ろうというもの）の共有があり、話者は基礎設定を確認しながら、競って細部をより具体化することで、場面と物語にある種の迫真性を持たせようとしている。クリンプにとって重要なのは、こうした台詞の連関による語りの構造のみである。彼がシナリオと称するものは、物語を創案しつつ演技する人物＝俳優を顕在化させる仕組みであり、あらかじめ書き留められた即興なのである。

これが『アテンブツ』の基本構想であり、基本構造だ。原題の attempts＝試みとは、作品が十七のシナリオから成ること

を指しながら、同時にそれぞれのシナリオの中で話者の数だけ「場面と物語を紡ぐ」とする試み」が並立していることを指していると考えてよい。シナリオ「一愛とイデオロギーの悲劇」はやがて視覚的な細部を丹念に積み上げながら、富と権力を手にしている男と、その「政治的なボスたちを、自分の存在のいわば細胞レベルにいたるまで憎み」、「若々しい理想主義に基づいて、その男たちと女たちにこそ、この世界の末期的不正の責任があるのだと考えている」女アンの愛に悲劇が訪れる様子を語り終える。

「基本的構成要素」はそれを素材に語りを進め、具体化し、拡張していくための基礎であり、また俳優たちが見失ってはいけないルールでもある。それはまた『アテンプツ』の各シナリオを貫くルールだとも言えるだろう。すなわち、以降のシナリオがどのような内容やどのような始まり方であろうとも、そのベースには俳優たちが繰り出す即興性、彼らが想像力と演技力を駆使しながら、「今まさに初めて語られている」ものとしてせりふを発しているというルールが存在しているということだ。もちろん戯曲である以上、せりふは厳密に書かれているものだが、それは物語の再現ではなく、あえて言えば、演技を通じて物語を作っていくプロセスの再現なのだ。

このルールが分かっていたら、以下のように一見支離滅裂にも思えるシナリオでさえ、俳優はこれを物語の萌芽の間として生き生きと演じることができるだろう。

八 素粒子物理学

— じゃあ、わたしの番ね。彼女はある種の灰皿を持っている。軸のある背の高いやつだ。平日の午後、旅先の街で出会ったばかりの男と一緒に数時間を過ごすために訪れる、そんなホテルのロビーに／置いてあるようなやつだ。

— 一度限りの男と一緒に。

— 確かに、出会ったばかりで、ふたたび会う気持ちなどこれっぽっちもない男と一緒に。それはそんな灰皿だった。クロムの皿にクロムの軸で、安ホテルの一室でふいにおこなわれる無防備なセックスの雰囲気を漂わせている灰皿だ。

— 彼女はまた五カ国語を話し、ジュネーブにあるヨーロッパ共同原子核研究所の高速加速器を利用して、新しい素粒子を発見した。その素粒子には彼女の名前がつけられ、わたしたちが宇宙をみる見方を完全に変えてしまうだろう。

このシナリオは以上が全てである。一人の話者は「彼女リアン」の所持品として灰皿を想像し、その灰皿からホテルを想像し、そこに相応しい行きずりの恋愛に思い至る。次の話者は、それが行きずりであることを追認、強調する。それに応えるかのように、次の話者が灰皿の材質と行為の内実を具体化する。

ところが、次の話者はそこまでの想像力の流れを無視するかの
ように、突然「彼女」を天才的な科学者にしたてあげてしまう。
他の話者が言葉を継げず、シナリオがここで頓挫するのは当然
である。もしかしたら大きく展開したかも知れない「灰皿↓安
ホテル↓無防備なセックス」という設定が一瞬にして抹消され
てしまったからだ。最後の話者が意気揚々と彼女の業績をうた
いあげた後、絶句している他の話者の顔が思い浮かぶようだ。

リーディング上演では、このシナリオとは同じ長さで構造
がよく似ている「四 ご契約のお客様」と「十三 エイリアン
と交信する」を合わせて、いずれも同じ二人の対話として演じ
るという演出をとった。シナリオ四は想像力のささいな掛け違
いにより、シナリオ十三は想像の飛躍が大きすぎて、いずれも
袋小路に陥ってしまう。あたかも狂言まわしのように、ワーク
シヨップの不首尾なサンプルが提示されるのだが、その短いプ
ロセスに説得力を与えるには、高い演技の力が必要とされるこ
とは言うまでもない。単に「灰皿」と発話するだけでは足りない
たった今、この瞬間に俳優のなかで想像力が起動して、その結
果「灰皿」という言葉が初めて生まれた、かのように発話する
ことが求められるからだ。

二 アンという主題

本作の冒頭部分であるシナリオ一「すべてのメッセージを消

去しました」は、「月曜日、午前八時五十三分」から「火曜日、
午前〇時十九分」に一台の留守番電話に残された十一のメッ
セージで構成されている。それぞれがアン、アニーと呼びかけ
を含んでおり、用件の中身からある程度話者が誰なのか想像す
ることができる。たとえば二件目のメッセージ、「やあ、アン、
聞いてくれ。時間がほとんどないんだ。そこにいる？（略）あ
れだ、ほら、あの話：木には名前があるってやつ？ だったっ
け？ そうだよー 木の話だ」は、その内容が名前を持つ木
をめぐるシナリオ三「我等自身の信条」に合致しているという
ように、それぞれのメッセージがやがて続くパートの導入と
なっている。

それ以降に続く十六のシナリオはすべて、アンという女性を
めぐる様々な語りのヴァリエーションであり、現代社会に流通
する言語の多様性を反映するかのように、コマーシャル、メデイ
アの取材、裁判、尋問、演説など異なる語り口をもっている。
観客は作品の前半、各シナリオにおいて語られた情報を整理し
つつ、果たして「アン」と呼ばれる女性がどのような人物なの
かと想像をめぐらせるだろうが、シナリオ「七 ニュー・アニー」
に至ったとき、そのような努力が無意味であると知るはずだ。
「ニュー・アニー」の中で語られているアニーが人間ではなく、
新車の名前だからだ。結局、すべてのシナリオにおいて語られ
ているアンの情報を総合したところで、ひとりの人物象に結実
することはない。そもそも名前すらアニー、アーニヤ、アヌー

シユカとバラバラであり、作品を通して最後までアンは不在のままなのだ。

ベケットの『ゴドーを待ちながら』は、不在のゴドーを待ちつづけるという行為に遊び＝演技を重ね合わせ、結果「待たせている人物の正体」よりも「待たされている二人の男」の存在と待つ行為を主題化した。『アテンプツ』もまた、「語られている人物の正体」よりも「語っている話者」とその語る行為を主題化していると考えるべきだろう。語っている話者とは、そのシナリオの中で何らかの役柄を即興的に担っている俳優自身にほかならない。

この戯曲作品は「登場人物」という約束事を一端消去するという戦略により、いやが上にも舞台の上で「演技するヒト」に焦点があたることを企図しているのだ。観客にとつて、話題の中にあらわれるだけのアンよりも、目の前の俳優が鋭く前景化されるという単純な事実を、戯曲テキストの検討だけで実感することは難しい。「実際にやってみる」ことにより、一見難解に思える『アテンプツ』が実は演劇の初期衝動、たとえば「ごっこ遊び」がはじまる瞬間とその展開を、巧妙なせりふの配置と構造のみで実現させようとしていることがよく理解できる。この作品が諸外国において演劇学校の発表などで上演される機会が多い理由は、俳優の人数に指定がないためキャストینگでかなり融通が利くという利便性にあるだけでなく、演技とは何かをむき出しに提示せねばならない点において、俳優に対して

ある種の教育的な効果が期待できるからではないかと思われる。さて、『ゴドーを待ちながら』において遂に現れないゴドーは、単に作品を成立させるために仮構された見えざる支点ではなかった。それは他でもないゴドーでなければならず、観客がその不在の形象を想像するときに、不毛、衰弱、主従関係といった作品全体の主題が強化される仕組みになっていた。『アテンプツ』においても、アンは女性であればどんな形象でも良いというわけではない。

先に挙げたシナリオ「七 ニュー・アニー」で発話者はコマーシャル、あるいはセールのうたい文句を真似て、発売されたばかりの最新型の乗用車を観客に紹介する。「車は地中海の道に沿ってまがりくねる」。快適な走行を視覚的に表現しながら、発話者は「ニュー・アニー」が各種の機能を標準装備していると明かす。「エアコン・・・盗難防止装置・・・それに携帯電話」。この車であれば、家族に幸せと安心が約束されるだけでなく、「アニーに乗って目的地につくと」、「私たちはいつも美男美女に抱きしめて迎えられます」。

英語において、乗り物を女性になぞらえて語る表現は一般的なもののだが、ここではより意識的に「女性と物の同一視」が強調されているだけでなく、資本主義の世界においてはできるかぎり高価な物を所有しなくては精神的な価値が得られない、という図式が自明のように語られている。また、このシナリオの冒頭には、以下のような但し書きが加えられていることに注目

したい。「それぞれのせりふはまず最初にアフリカ系か、東欧系の言語で語られる（初演時は、セルボ・クロアチア語だった）。直後に英語の訳文が続く」。すなわち、この車のセールの対象はいわゆる先進国ではなく、資本主義の観点から言えば開発途上の土地なのだ。ここに車という輸出品による、経済的文化的な侵略というイメージが生まれる。ここでのアニーは女性Ⅱ車Ⅱ映像メディアで反復されるイメージⅡ資本主義の尖兵である。やがて、語りは常識的な宣伝文句を逸脱しはじめる。アニーに乗っていれば「裏切られることも」、「拷問されることも」、「銃で撃たれることも」ない。清潔と環境を重んじるため「アニー二〇〇〇〇〇」には、「穢れたジブシー」や「薄汚い父なし子」「ギヤング」だけでなく、「精神的劣等者も」「身体的非健康者も」「ジブシーも、アラブ人も、ユダヤ人も、トルコ人も、クルド人も、黒人も、そのほか人間のクズを乗せる場所はありません」。

もちろん作家クリンプが差別的なのではない。資本主義に差別が内在していること、あるいは様々な政治的抑圧の上に資本主義が成立しているということが、宣伝文句のもじりにおいて高らかに謳われているのだ。しかも最初「現地の言語」によって。これこそ「容赦なく非感傷的で、強烈に鋭い」クリンプの真骨頂だと言えよう。

イメージはより残酷でネガティブに膨らんでいく。「誰も政治的目標のためにアニーに爆弾を詰め込んだりしません」。「誰

もアニーのなかで女性をレイプしたり、殺したり」しないし、「思いがけない衝突で子ども骨盤が粉々になること」もありません。「後部座席が精液でヌルヌルすることは絶対にありません」。「血でヌルヌルも」。「ビールでヌルヌルも」。「涎でヌルヌルも」……

先に指摘した点に加え、最後に浮かび上がる諸要素、すなわちテロリズム、死、性的暴力、傷ついた子ども、皮膚感覚と細部の具体化は、他のシナリオにおけるアニーの人物像にもほぼ共通している。「三 我等自身の信条」では殺戮の現場となった故郷の村で憎悪に震えて呪詛を吐く女、「五 カメラはあなたを愛している」では広告やメディアを通して増殖していくモデル、「六 ママとパパ」ではテロリスト志願の女の子、世界中の貧困地帯を旅し、やがて死んだボランティアの女性、「九 国際テロリズム（登録商標）の脅威」では法廷で罪を問われる女爆弾テロリスト、「十 笑える感じ」ではおそらく未来のアメリカとおぼしき土地で自警団的共同体を率いる女活動家、「十一 無題（百の単語）」では自殺未遂行為の跡を作品として展示する若き女性アーチスト、「十二 奇妙なことに」では未来の核戦争後に狂気に陥った女の（おそらくはもう殺されている）娘、「十六 ボルノ」ではチルドレン・ボルノで財を得て、自立したと主張する女性。

決して一貫性のある人物像に収斂することはないのだが、シナリオ毎にあらわれるアンの様々なイメージは、確かにある傾

向を持っている。あえて総括すれば、社会Ⅱ男性Ⅱ資本主義のなかで虐げられ、大きな傷を負い、ときに戦いを挑む女というところだろうか。アンという固有名詞はそうした痛ましい女性たち全てを包含する一般名詞として使われているというのが当たり障りのない解釈になりそうだ。

クリンプはなぜそのような女性のイメージを作品の中心に据えたのだろうか。構造的にアンが一貫性を持ってないのは、そのまま現代社会のなかで女性のアイデンティティーが抑圧され、断片化していることを表現しているのだろうか。結局、アンⅡ女性Ⅱは自ら語る存在ではなく、語られることでしか存在を許されないというのか。それを十全に議論するためには、クリンプの他の作品において女性がどのように表象されているかを精査する必要がある、別稿の課題とするほかない。

付言しておけば、各シナリオにおいてアンを生々しく冷酷に語る発話者の姿がひたすら嗜虐的に、あるいは倒錯的にみえるかと言え、そのようなことはない。時に同情的であったり、時に突き放して糾弾したり、時に恐れて遠巻きにみたりと、アンに対する語りの態度は様々だ。挑発的な表現は多々あるが、観客を不快にさせることは意図されていない。むしろ、せりふに散見されるイメージの鋭さや頻繁に使用される言葉遊びには、つい笑えてしまうようなものがある。もちろん快活な笑いではなく、濁いた、皮肉な笑いではあるが。

三 唱和による解放

十七のシナリオは無作為に並んでいるわけではない。よく検討すれば周到な配慮が施されていることが確認できる。アレックス・シアーズの指摘によれば、シナリオは時間軸にそってゆるやかなシンメトリーの構造を形成するように配置されているという。確かに、話者交代の指示が皆無で、頭韻や脚韻によりリズムカルな発話、すなわち歌や節回しによる演技が想定されるシナリオ「五 カメラはあなたを愛している」と「十四 隣の女の子」は、前半と後半の丁度同じような位置に配されている。せりふの連関が上手く働かず、物語の創出が中座してしまう三つのシナリオが、狂言まわしとして四、八、十三とほぼ等間隔に挿入されていることは先に述べた。物語やプロットという構成原理を持たない「アテンプツ」は、しかし幾何学的な、あるいは長短のリズムによる有機的な構造を生んでいるのだ。その意味で作品のクライマックスに相応しい大きさと内容を有しているのが「十六 ボルノ」だ。

シナリオは但し書きからはじまる。「主要な話し手は非常に若い女性。その女性が話すと、すぐさまその言葉は淡々とアメリカ系、南アメリカ、あるいは東ヨーロッパの言語に翻訳される」。リーディング公演においては、俳優の中に韓国語とフランス語を話せるものがいたため、それを採用した。逐次、別の言語に訳されて反復されることで、もともととのせりふに、聴取

可能でありながら意味をくみ取るまでには至らない言語的な残響が加わる。「主要な話し手」は自分のことではなく、あくまで三人称の「彼女」について、チルドレン・ボルノへの出演を仕事ととらえ、それを楽しんでいるという女性について語りはじめる。「ボルノによってある種の安心と独立を得ている」という彼女にとって、ボルノは「イメージを消費するというより」「イメージを産み出している」ゆえに美点があるという。

しかし、語られているせりふにある強い自己主張とは裏腹に、ト書きによればそのうち発話者は「言うべきことを忘れた様子。このことにより奇立ちが暗示されるが、それを表に現すことは決して許されない。彼女はプロンプを求める」。以下、主要な話し手である若い女性性は、プロンプから与えられるせりふをそのまま唱え続けようとするが、やがて「私には無理」と発話を止めてしまう。一体、何がなぜ無理なのかは明らかにされていない。実は三人称で語られている「彼女」とは若い女性自身のことであり、自立していると言いながら、謎のプロンプを介して誰かから語られることを強制されているのだろうか。続くト書きは観客のそうした予想を宙づりにする。「彼女は顔をそむける。一瞬の混乱。しかし、別の話し手が後を継ぐ。実際、他の一同がおそらくは姿をあらわし以下のせりふを分かち合う。一方、最初の女の子はグラスの水を飲み、落ち着く。やはり、彼女が舞台でアガっているのか、本当に心かき乱しているのかは明確になってはいけない。翻訳者は無感情のまま」。

「若い女の子」が自分ひとりでは貫徹できなかった語りは、複数の人物によるユニゾンの発話、すなわち唱和に移行し、そこに「若い女の子」があらためて加わる。ト書きによれば、発話は徐々に熱意を高め、「情熱的なジプシーの音楽」が聞こえてくる。そこで語られるのは、存在したかも知れないアンの将来、あたかも宇宙的視野から地球と人類そのものを見下ろして救済の手をさしのべようとする神にも似た姿である。

「たとえば彼女はモデルにも／テレビのアナウンサーにもなれました／カントリ・バブの経営も、世界旅行もできました／絵を描いたり／プロの水泳選手になったり／化学工学の学位を目指して勉強することもできました。／アンは世界を変え／動物を苦しみから解き放ち／人間を苦しみから解き放ち／ヘリコプターの操縦を学ぶことができました」。

「アンは宇宙から世界を眺めます／皺のような山脈を／コバルト色の河の流れを／彼女は浅い墓地を掘り起こして／粉々になった死者の頭蓋骨をひろいあつめました／彼女は視神経の情報攪乱し／光の粒子とともに踊りました」。

「アンは今世紀の不安から私たちを救い出し／精神と物質が／商売と無益なことが／波と粒子が／最終的に融合する時代を招くだろう！」

リーディング公演の稽古では、新興宗教の集会というイメージをヒントとして作業を進めた。確かに実際に舞台でこのシナリオを指示通り、多言語で、プロンプを配置し、唱和と音楽を

加えて演じると、奇妙な莊嚴さが現出し、舞台中央の若い女の子が一端は挫折しながらも群読のうねりに声をゆだねていく様には何かが解放されていくような力強さが宿った。それはあたかも、これまで語りの中で傷つき、苦しみ、絶命し、絶望していたアンという仮構の存在が作品の末尾に至り、癒され、救済されるかのような印象を生んだ。あるいはそうした印象は、俳優たちがそれまでさまざまな形式と語り口で語ってきたアンという形象から儀式にも似た唱和をもって解放されたことから生じるのかも知れない。⁽⁸⁾

『アテンプツ』のシナリオの中には、テレビや広告などマスメディアにおける言語使用を強く連想させるものがある。また本稿では詳述しなかったが、同じせりふの中にもイタリツクや大文字表記による強調や、頁の下限に単語をそろえて羅列している箇所(特に「十一 無題(百の単語)」などのタイポグラフィ的な意匠があり、それらはいかにも演出上の工夫として、たとえば語句をスクリーンに映示するなどメディア装置の導入を誘っているかのように見える。今回のリーディング公演においても、スクリーンにイメージ映像を写したり、あるいは今まさに俳優が語っている様子を別の俳優がビデオカメラで撮影し、ライブ映像としてモニターに流すなど、メディア装置を部分的に使用したが、それらはあくまで俳優たちの発話内容を装飾し、強調する程度の付随的な工夫に留まった。作品を正面からとらえれば、その核に位置すべきなのは演技する人物＝俳優であり、

それをメディア装置の過剰な利用によって代替することは無益というだけでなく、作品そのものの構想を歪めてしまいかねないだろう。

登場人物もなく、一貫したプロットもない『アテンプツ』は、いかにもポスト・モダン風の、斬新な実験作に見えるかも知れないが、実際は俳優に質の高い演技力を要求しながら、通常では得られない幅と領域に至る創造的余白を稽古場にゆだねている点において、戯曲テキストの新しい形式を提示している。物語世界の解釈が新しい上演を生むのではなく、誰がどのように演じるかによって『アテンプツ』は無数のヴァリエーションに開かれているのだ。

注

- (1) Sierz, Aleks, *The Theatre of Martin Crimp* (London: Methuen Drama, 2006) 55-56
- (2) 詳しくは、Sierz, Aleks, *In-Yer-Face Theatre British Drama Today* (London: Faber and Faber, 2001)
- (3) 二〇〇七年九月より二〇一〇年八月まで三年間の任期をつとめた鶴山仁芸術監督は、海外戯曲の新しい潮流を把握し、翻訳上演に役立てるため、「現代戯曲研究会」を組織した。新国立劇場のプレス記事にはこう紹介されている。
「新国立劇場演劇部門では二〇〇七年から、鶴山演劇芸術監督と制作部演劇のスタッフが中心となり、外部から小田島恒志、

佐藤康、新野守広、平川大作の各氏のご参加を得て、月に一度『現代戯曲研究会』を開催しています。英・独・仏の現代戯曲の最新情報を蓄積、発信、翻訳現場と劇場現場との関係をよりフランクなものにして、現代戯曲の翻訳上演についての問題意識を高めることが本研究会の趣旨ですが、その成果の一端は二〇〇八／二〇〇九シーズンの『シリーズ・同時代【海外編】』として小劇場での連続上演を通して発表するにいたしました。また、翻訳上演の新しい可能性を探る試みをさらに広く共有するため、本研究会で取り上げた作品を中心に『リーディングの会』を企画・開催。第一回リーディングの会は、〇八年七月、国立劇場演劇研修所の協力を得て『夜と旅の果てにー聖女とバス』を研修事業の成果発表の一環として上演しました」

『アテンブツ』のリーディング企画は、「シリーズ・同時代【海外編】」のうち『昔の女』（作・ローランド・シメルブフェニヒ、翻訳・大塚直、演出・倉持裕）上演期間中の小劇場を利用して実施された。そのため舞台セットは『昔の女』のためにデザインされた「室内」を流用することが前提条件であり、本公演の前売り券ないし半券を提示すればリーディングを無料で観劇できるという方法をとった。

リーディング上演である以上、俳優は台本を手にして舞台上がったが、実際にはほとんどせりふを頭に入れた状態であった。いわゆる「劇作品の朗読」ではなく一般的な上演に近似していたことを付記しておく。

(4) 各小題は以下の通りである。それぞれ原語表記に続いて、本リーディング上演における「イメージ・ヒント」と俳優の数を記す。

- 一 「すべてのメッセージを消去しました」 ALL MESSAGES DELETED 十一のメッセージ 九人
- 二 「愛とイデオロギーの悲劇」 TRAGEDY OF LOVE AND IDEOLOGY プルジョアのゲーム 四人
- 三 「我等自身の信条」 FAITH IN OURSELVES 〆キュメンタリー番組の収録現場 五人
- 四 「ご契約のお客様」 THE OCCUPIER 映画オタクのかしな二人 二人
- 五 「カメラはあなたを愛している」 THE CAMERA LOVES YOU ええじゃないか運動(マジテーション) 一人(十三人が一緒に踊る)
- 六 「ママとパパ」 MUM AND DAD 四人の精神科医のブロファイリング 九人
- 七 「ニュー・アニー」 THE NEW ANNY 新車のプロモーション(プロバガンダ)あるいは暗号化されたメッセージ 二人
- 八 「素粒子物理学」 PARTICLE PHYSICS 映画オタクのおかしな二人(PART D) 二人
- 九 「国際テロリズム(登録商標)の脅威」 THE THREAT OF INTERNATIONAL TERRORISM™ 法廷 七人
- 十 「笑える感じ」 KINDA FUNNY ラジオの公開生放送 一人(楽器演奏でもう一人)
- 十一 「無題(百の単語)」 UNTITLED (100 WORDS) テレビ討論会 四人(無言で十人)
- 十二 「奇妙なことにー」 STRANGELY 捕虜となった四人の

作家／尋問 四人（ほかユニゾンで十人）

十三「エイリアンと交信する」 COMMUNICATING WITH ALIENS 映画オタクのおかしな二人（PART Ⅲ）二人

十四「隣の女の子」 GIRL NEXT DOOR ラップ・ミュージック 一人（十三人のコーラス）

十五「供述」 THE STATEMENT 取調 二人

十六「ボルノ」 PORNO メサイア 四人（楽器演奏二人とユニゾンで八人）

十七「新鮮／＼」 PREVIOUSLY FROZEN オフ・トーク／打ち上げ 十四人

(5) Crimp, Martin, *Martin Crimp: Plays 2* (London: Faber and Faber, 2005) 197-284 を底本とした筆者訳。以下「アテンプツ」を引用する際は全て筆者の訳文であり、引用元はシナリオのタイトルを明示するにとどめた。

(6) 本作を英語圏以外で上演する際、アンという名前の響きをどこまで尊重するべきかは再考の余地がある。「アテンプツ」が俳優による即興的な物語作りを描いていると考えれば、日本人の俳優にとってアンという名前の女性はいかにも縁遠く、仮に「杏」と漢字に置き換えたところでそらぞらしい。俳優自身が想像力を自然にはたらかせるような日本の女性名に変えてしまう方法もなくはないが、そのような「テキストとの文化的距離感」は人名にとどまらず建物や土地など全ての固有名詞にも生じるものだ。ここに翻訳劇上演につきまとうジレンマがある。本作において、最後のシナリオ「十七 新鮮／？」はもともと「解凍品」を意味する「PREVIOUSLY FROZEN」という原題であっ

たが、他の言葉遊びとも合わせて、どうしても正確な翻訳がでなかったために、部分的に大胆な翻案を施さざるを得なかった。

(7) Szerz. Aleks. *The Theatre of Martin Crimp*, 49-55.

(8) 実際「ボルノ」に続く最後のシナリオはいかにも公演後の打ち上げパーティーを思わせるリラックスした雑談風の文体である。ここで俳優たちが素に戻っていることを示すために、リーディング上演では十四人全員が車座となった。

（本稿は、二〇〇九年七月二十五日の日本演劇学会近現代演劇研究会七月例会での発表内容に基づいている）