

小説を通して演劇を考える

講師：佐々木敦

佐々木は、演劇と小説のあいだを往還することから、それぞれのジャンルの特性を浮かび上げさせつつ、チェルフィッチュが提起した「語り／ナレーション」の問いが、小説と演劇の方法的革新へと結びついていったことを論じました。

小説を通して演劇を考えるとどういうことか

1日目、佐々木は「演劇を見ていて、頭のなかで起きていることは小説みたいだなと思うことがある。今回は、その方向を変えて、小説から演劇を考えてみようと思う」と述べて、小説と演劇の交差するところについて思考を働かせていきました。

そこでまず、演劇と小説が関係を結ぶ最も単純なかたちとして、小説家が戯曲を書く、あるいは演劇作家が小説を書くことについて言及しました。チャーホフ、ベケット、ジャン・ジェネ、イエリネク、そして日本国内では三島由紀夫、安部公房、寺山修司、唐十郎、柳美里、宮沢章夫、松尾スズキ、前田司郎、山下澄人、本谷有希子など、ジャンルを越境する作家たちの連なりをていねいに辿っていきます。

さらに 00 年代以後は、演劇作家が小説を執筆することが増えてきたことを指摘して――

「文学という言葉には様々な含意があり、定義もあいまいですが、少なくとも制度的には芥川賞の候補になる小説が文学ということになる。そこで芥川賞を生み出すゆりかごたる文芸誌に参入する方法は、新人賞を取るか、自分たちの文芸同人誌が中央の編集者の目に止まること、それと異業種からの越境なんですね。演劇作家に小説を書いてもらう流れが 00 年代以後にできていきました。」

そうした流れのなかで、演劇作家は文学賞の候補に挙げられる可能性が高い。なぜ優秀な劇作家は優れた小説を書けるのか？ 素朴に考えれば、劇作家はセリフを書くのが上手いから、即戦力として小説を書くこともできるという部分は確実にある。しかし、戯曲のセリフを小説のかたちに埋め込めば、小説になるのでしょうか？ やっぱりそこには違いがあり、その違いが重要なんだと思います」と問題提起をしていきます。

そこでひとつの思考フレームとなるのが、**戯曲における「ト書き」と小説における「地の文」の比較**です。佐々木いわく、ト書きを肉付けして膨らませれば、地の文になるとは言えない。なぜなら小説には人称があるから。ト書きは「男は振り向いて言った」のような三人称の形式。でも小説には一人称がある。「オレは学校の門をくぐった」のような一人称の地の文は戯曲にあるか？

「それはないんですよね」と、佐々木はト書きが作品を構成する表現ではなく、説明に属するものだと説明します。しかし、小説には人称の問題があるため、一人称小説を読む時は、「なんでこの人ずっと自分のこと喋ってんだろう」と不思議に思い、神視点の三人称小説を読む時は「これは誰が語っているんだろう」と疑問が湧くのだと言います。裏返せば、一人称は小説の約束事なのであり、三人称客観にはそれを語るものの視点がどこかに必ず潜在しているはずなのです。

それでは演劇には、地の文のような人称の問題はまったくないのでしょか？ こうした問いから演劇を考えてみることで、演劇に新しい要素や機能を付け加える可能性を発見できるのではないか？

ここで、チェルフィッチュの岡田利規が召喚されることとなります。

チェルフィッチュ——演劇における人称／ナラティブの実験

2 日目は、チェルフィッチュ『三月の 5 日間』の記録映像を見てから、岡田利規が遂行した小説と演劇の人称をめぐる実験についての議論が展開されました。

岡田利規は、『三月の 5 日間』(2004 年初演)で、2005 年に岸田國土戯曲賞を受賞しました。そして、2009 年には初めての小説単行本『わたしたちに許された特別な時間の終わり』を上梓します。小説版の『三月の 5 日間』と、演劇とは無関係に書いた『わたしの場所の複数』が収録されました。

チェルフィッチュの本作は、冗長語、言いよどみ、無駄な繰り返しを含んだノイジーなセリフ、ダラダラしたと形容される身体の独特な動き、そして「それじゃ『三月の 5 日間』って

のをはじめようって思うんですけど～」と始まるナラティブ／語りの手法と、既存の演劇形式に対する挑戦として受け止められ、賛否を含むさまざまな反応を引き起こし、「ポストチエルフィッチュ」とも言われる潮流を生み出しました。

佐々木は、岡田利規が平田オリザの現代口語演劇から、登場人物の性格や背景、セリフの意味や意図を伝えることがないノイズや冗長性を取り入れることも含めて「人工的に緻密に作り上げられたナチュラルズム」の方法的革新を引き継ぎ、さらにラディカルに発展させていったと述べます。

そのなかでも、佐々木が注目するのはナラティブ／ナレーターの前景化です。演劇にはアクター（役者）がキャラクター（役）を演じる構造がある。しかし、そこで岡田利規は、**小説の「地の文」に相当するような「ナレーションする存在」をキャラクター／アクターを担う存在に組み込んだ**と言います。

たとえば、『三月の5日間』では、俳優が「三月の5日間を始めます」と言って、観客にミノベの話始めるが、途中からミノベ本人になった俳優が聞き手のアズマに話しているようになり、そのままミノベと話している女の子のセリフを喋ったりもする。ここではアクター（役者）とキャラクター（役柄）の関係が接続されたり切断されたりすることが自由にできるようになっている。

しかし、それはアクター（役者）とキャラクター（役柄）がいくらでも交換可能、誰でも何役も演じられるということとは違う。役者は複数の知っている人の話をしているという意味合いにおいて、男1・男2……の話もできてしまう。言い換えれば、役者はミノベとして喋るのではなくて、ミノベという男の話を観客に語る。ナラティブ／語りの機能を介して、アクターはキャラクターを行き来するわけです。

「厳密な言い方ではないですが、**演劇には人称がない**んですよね。役者とそのセリフがあるだけ。普通なら人称を気にする必要はないのに、岡田利規は人称のことを気にして、語りの実験を始めたんです」。

これが『三月の5日間』の基本的な構造を成していると佐々木は解説します。それでは——この語りの実験を、小説に持ち込んだら、何が起きるでしょうか？

語っているのは誰か？——小説における新たな話法の開拓

小説では、三人称の語りの中に登場しない「語り手」が、登場人物の内面を吐露させたりさせなかったりする権能を持っているところに重要なポイントがあると佐々木は言います。しかし、小説の約束事では、語り手の一人称は、明示的なかたちで叙述のなかに登場しません。では、小説版『三月の5日間』はどうだったのでしょうか？

「そういったことをすべてわかっていたのは東だけだった。彼はこの日のパフォーマンスのことを人づてに聞いて知っていたのだったが、それは一昨日映画館で出会った若い女から聞いたのだった。……確かに若く見えた。肌がそうだったのだ。でも顔がダメだった。……形も尊厳も押しつぶされてしまっていて、見るに耐えなかった。いつもそうだったが、映画館はその日も客はまばらで、しかしそれにもかかわらず、**僕と彼女は隣り合った席で映画を見ていた。**」(佐々木の朗読を書き起こし)

三人称で書かれている小説のなかで、突然「僕」が出てくる。このように小説版『三月の5日間』は、三人称と一人称を自由に行き来するのですが、佐々木は三人称小説のなかで、そのうちの誰かにフォーカスして一人称的なものが出現するのは、それほど奇妙なことではないと言います。ところが、これが逆になると、つまり一人称小説の「私」の語りのなかに、三人称客観描写が紛れ込んでくると、ものすごく変なことになってしまう、ということをやったのが『わたしの場所の複数』だと佐々木は説明します。

「夫にメールをしてみようかと私は思った。**夫は飯田橋のJRの駅のすぐ脇にある、ベッカードの2階の禁煙エリアのカウンターの左端の、壁のすぐ側の席でコーヒーを飲み終わって、いまは突っ伏した姿勢で次のバイトまでの空き時間なので、仮眠をとっているところだった。**私が送ったメールが夫の携帯を短く振動させたことに、だから夫はこの時リアルタイムでは気づかなかった」

なぜ私はこんなことを言えるのか。ここでは一人称の私が知り得ないはずの夫の様子が詳細に描写され、語られている。一人称の語りは、語り手もしくは視点人物の感覚・知覚に依存しているので、その外側にあるものは語るできないはずなのに、岡田利規はそれをあっけなくやってしまったと佐々木は驚嘆の意を示します。

一人称の叙述がいきなり三人称になる。一時期、移人称とも呼ばれた話法によって、小説は新しい語り方をひとつ手に入れた。では、なぜそれが可能になったのか？ 佐々木の答えは、岡田利規が演劇から来た人だから、というものです。

演劇は、目の前にいる役者のダイアログで進行する。だから小説のように誰が語っているのか——一人称の「私」とは誰か？ 三人称の「語り手」とは誰か？——が問題にならない。

「誰が？」の疑問に対しては、目の前にいる役者が観客に向けて語っているという疑いえない事実があるからです。しかし、佐々木は、小説の語りが、読者とは関係なく自立しているのに対して、**演劇の場合は、ダイアログであっても、実はそれを観客に聞かせているという暗黙の語りの構造がある**と指摘します。

「小説は文字しかないの、見えないんですよ」と佐々木は言います。**小説は見えない。読むことしかできない。**ゆえに、そこで読者が読みうることの枠組みを形成している一人称の話法において、その外——読み得るはずのないこと——に出ることができない（ように思える）。

一方で、**演劇は見えている**。だからいつでも観客に向けた暗黙の語りの構造が成立する。ここでは、ある意味で、観客の立ち位置から、一人称で語られることの外側が——本当はあるはずのそれが——見えている。岡田利規のジャンルをまたぐ往復運動は、諸ジャンルの形式的特性を明らかにしながら、両者において新しい演劇・小説の可能性を開いていったことを佐々木は指し示すのです。

ポスト（・ポスト）チェルフィッチュ——モノログからダイアログへ

3日目、佐々木は、屋根裏ハイツ（中村大地）、小田尚稔、新聞家（村社祐太郎）を取り上げて、ポスト（・ポスト）チェルフィッチュと見ることのできる10年代以後の演劇における「モノログの演劇」の流行について言及していきました。

小田尚念の演劇は、舞台上に登場した役者が一礼して喋り始め、観客に向けて自分の物語を語っていくモノログのスタイルを基調としています。

小田の演劇を初めてみたとき、佐々木は「本当に小説みたいだな」と思ったとのこと。語りの要素を強くしていくとモノローグは小説の一人称に近づいていくわけです（ただし完全にイコールではない）。そこで佐々木は滝口悠生『高架線』の脚本・演出を小田に依頼して、公演を企画しました。滝口の同作は、登場人物が順番にモノローグをするという構成で書かれており、これはそのまま演劇のモノローグとして代用できるなと思った。そして実際に良い舞台になったと振り返ります。

次に紹介されたのが、村社祐太郎の『新聞家』です。新聞家の作品も、すべてモノローグです。ただ、『高架線』の場合は、一人称小説の要素を残していて、「観客に向かって物語を語る」構造は維持されていますが、新聞家の場合は、「物語を語る」というよりも「覚えたセリフを暗唱している」印象が強く、それゆえ新聞家は読者がプレーンに小説を読んでいるのに限りなく近いことを、生身の役者を使ってやっていると言います。

このように、モノローグ演劇は、チェルフィッチュが『三月の5日間』でやりはじめた役柄を演じると同時に物語を語る、言い換えればナレーターとキャラクターがアクターに畳み込まれる——ドラマの登場人物ではなく、彼／女が語っている語りのなかの登場人物を演じる——演劇のありかたを継承しています。

そして佐々木は次のように述べます。「架空の物語の中の登場人物として喋るわけでもなければ、落語の噺家のような全能の語り手＝作者として語るのでもない、そのあいだの中途半端なところに存在のあり方があるようなモノローグにいろいろな演劇の可能性があると、思ったんです」。

演じるのではなく、語ることを重点に考えたとき、演劇にはまだやられていないことがたくさんある。2010年代にモノローグ演劇が流行した本質的な理由はこれだと佐々木は考えます。

さらに、近年では、ラディカルなモノローグの実験を経て、新たなダイアローグの演劇が台頭しているとのこと。たとえば、過激なダイアローグの実験を行う演劇作家に松田正隆（マレビトの会）がいます。

「マレビトの会は、チェルフィッチュがやってきたナラティブ／ナレーターの要素がまっ

たかない純粋なダイアログだけの演劇をやったらどうなるかの実験をしている。語りの要素がないということは、セリフしかないということ。地明かりの素舞台で役者がほとんど棒立ちで喋る。演技態や舞台装置、音楽、照明といったストーリーテリングの要素が全部排除されて、セリフしかない。その異常さはすごくて、彼らがどこで喋っているのか、ぜんぜんわからないんですよ。セリフ以外の要素が物語の理解にとっていかに重要かを暴き出していると思います。」

普通に会話がなされていても、結局何が起きているのかわからない。そこで何が物語られようとしているのか、以前よりももっと「観客に仕事をさせる」演劇を見たいと佐々木は言います。それは、観客のそれぞれが、「これはなんの話をしているのだろう」と頭のなかで考えてしまう、つまり想像してしまう演劇のあり方です。「でも、それは現実にはごくごく普通にあることなんですよ」という印象的な言葉を残して、本講座は幕引きとなりました。