

発話内容と発話行為の乖離を意識することによって、発話行為そのものを浮かび上がらせようとした試みと繋がっているわけですね。今回は、松田さんのご関心が発話行為から声紋のアロジーとしての「書かれた文字=筆跡」へと向かっているようにも思ったのですが。

松田（今回の公演のポストカードを見ながら）なぜか知らないけれども、長崎の家の建ち方を見ていると、声紋という感じがするんですよ。「声が見える」ということにこだわってきたということもありますけれども。そのことは翻訳の問題とも関わっている。原文の翻訳がそれぞれの翻訳者によって異なるとしても、ある雰囲気がつねに残っているのはそのことだろうなと思うんですね。サリンジャーの『ライ麦畑でつかまえて』であれば、最近の村上春樹バージョンの方が面白いという人もいますよね。僕にはどちらも面白い。読みやすかったのは村上春樹バージョンですけれども。翻訳者を越えて、共通する雰囲気が生まれてくるのは、「声が見える」と似ているような気もするんですよね。

川村 声紋自体、声を図像化しているわけですから、一つの翻訳行為ということになりますね。声紋というあり方そのものがこうした翻訳の問題を内包している。声紋は指紋と同じように、誰かが発したという固有性を残している。しかし、声自体が本当は持っていた行為性は消え去ってしまう。

松田 様式化した演劇表現によって消えていくものがたくさんあると思うんですよね。俳優の本質のようなもの、たとえば沈黙しているときの息遣いなどは、演技によって見えなくなってしまうことがあるかもしれません。「声紋」というあり方を通じて、声を発した人物の固有性が露わになる形で、俳優のパフォーマンスが成立してほしいと思うんですけれども。

松田正隆（まつだ・まさたか）

1962年、長崎県生まれ。90～97年まで劇団「時空劇場」代表。96年『海と日傘』で岸田國士戯曲賞、97年『月の岬』で読売演劇大賞作品賞、98年『夏の砂の上』で読売文学賞受賞、2000年には京都府文化奨励賞など、数々の賞を受賞。舞台戯曲の他、黒木和雄監督作品『美しい夏キリマ』『紙屋悦子の青春』で、映画脚本・原作提供を行う。2003年より「マレビトの会」を結成。現在、京都造形芸術大学 舞台芸術学科客員教授。

川村健一郎（かわむら・けんいちろう）

立命館大学映像学部准教授。専門は映画史、非商業領域における映像のマネジメント。1995年1月から川崎市市民ミュージアム映画部門に勤務、映画の上映および収集、映画資料展示、ワークショップに携わる。2007年4月から現職。「空襲報道と天皇—『日本ニュース』第二四八号を巡って—」(岩本憲児編『映画のなかの天皇 禁断の肖像』森話社、2007年)、「戦争責任論と50年代の記録映画」(『立命館映像学』No.1、2008年)など。



公演情報
マレビトの会 演劇公演／フェスティバルドーキョー共同製作作品
声紋都市—父への手紙／Voiceprints City—Letter to FATHER

作・演出:松田正隆 出演:牛尾千聖 ごまのはえ 武田暁 西山真来 桥谷雄一郎 宮本統史 山口春美
美術:池田ともゆき 衣裳:堂本教子 照明:藤原康弘 音響:宮田充規 荒木優光 映像:遠藤幹大 舞台監督:夏目雅也 衣裳助手:権田真弓 演出助手:米谷有理子 制作:森真理子 橋本裕介
製作:マレビトの会 共同製作:フェスティバルドーキョー 協力:魚灯、ニットキャップシアター

伊丹公演

●日時:2009年3月6日(金)19:30開演、7日(土)15:00開演★／19:00開演、8日(日)15:00開演☆
★☆…終演後、ボストバーマンストークあり／ゲスト:★細見和之(「イソ思想」)、☆内野儀(演劇批評)
●会場:アイホール(伊丹市立演劇ホール)／〒664-0846 兵庫県伊丹市2-4-1(TEL:072-782-2000)／JR伊丹駅前すぐ、阪急伊丹駅より東へ徒歩7分
●料金(全席自由):一般 前売3,000円／当日3,300円 学生&ユース(25歳未満) 前売2,000円／当日2,300円
●チケット取扱い ○電子チケットぴあ tel.0570-02-9999(Pコード:392-417) URL: http://pia.jp/t/ ○京都芸術センターチケット窓口(10:00～20:00/直接販売のみ)tel.075-213-1000
○アイホール(9:00～22:00、火曜日休館/直接販売・電話予約) tel.072-782-2000 ○マレビトの会(ウェブ予約のみ)URL: http://www.marebito.org/
主催:マレビトの会 共催:アイホール 協力:シバインジン
助成:独立行政法人日本芸術文化振興会、Asahiアサヒビール芸術文化財団、財団法人セゾン文化財団、京都芸術センター制作支援事業

東京公演
●日時:2009年3月19日(木)19:00開演、20日(金)17:00開演★、21日(土)17:00開演☆、22日(日)14:00開演
★☆…終演後、ボストバーマンストークあり／ゲスト:★枝裕和(映画監督)、☆高山明(演出家/PortB代表)
●会場:東京芸術劇場 小ホール1／〒171-0021 東京都豊島区西池袋1-8-1(TEL:03-5391-2111)／池袋駅西口より徒歩2分(池袋駅2b出口より直結)
●料金(全席自由):一般 3,500円 学生3,000円 高校生以下1,000円 ※F/T特別割引チケットあり
●チケット取扱い ○フェスティバルドーキョー(HPのみ) http://festival-tokyo.jp/ ○ぶれいす(平日11:00～18:00/電話のみ) tel.03-5468-8113
○電子チケットぴあ tel.0570-02-9999(Pコード:391-408) URL: http://pia.jp/t/ ○イープラス http://eplus.jp/ ○東京芸術劇場チケットサービス tel.03-5985-1707
主催:フェスティバルドーキョー 助成:財団法人セゾン文化財団、京都芸術センター制作支援事業

マレビトの会 (Marebito - no - Kai)

2003年、舞台芸術の可能性を模索する集団として設立。代表の松田正隆の作・演出により、2004年に第一回公演『島式振動器官』を上演する。2007年に発表した『クリプトグラフ』では、エジプト・中国・インドを巡演するなど、その活動は海外にも広がる。非日常の世界を構想しながらも、演劇でしか実現できない表現・リアリティーを追求し、京都を作品製作の拠点として創作を続ける。

エジプトで『クリプトグラフ』を上演したからかもしれないのですが、ある実感をもって俳優たちが日本語をしゃべりながら、その発話内容を伝達することにおいて、つねに違和感を抱えながら語らなければならぬということを考えるんですよ。そのずれのようなものが伝わるといいなとも思うんですね。日本語がわからない人にも、日本に住んでいる人たちにも、日本語の会話劇を安易に受け止めもらうよりも、失語状態になって「あー」としか発話できないような、登場人物の発話行為そのものに焦点がいくような演劇をつくりたい。要するに、「声紋」を見てほしいと思います。

(2009年1月9日(金) 京都芸術センター 前田珈琲にて)



マレビトの会では、公演情報や活動内容を様々な視点から知っていただくため、代表・劇作・演出の松田正隆との対談やインタビューを中心としたニュースレター「marebito」を不定期で発行していきます。

第一回目は、マレビトの会の次回作『声紋都市—父への手紙／Voiceprints City — Letter to FATHER』を前に、立命館大学映像学部で教鞭を執る、映像の専門家・川村健一郎さんによるインタビューを行いました。本公演に先立つ試演会やこれまでのマレビトの会の作品を観劇した立場から、映像を用いた演出意図から作品のテーマ・手法まで、多岐にわたってお話を繰り広げていただきました。

対談 松田正隆(劇作・演出家) × 川村健一郎(立命館大学映像学部教員)

『声紋都市—父への手紙』をめぐって

父への映像取材

川村 近々上演される『声紋都市—父への手紙』(以下、「声紋都市」)では、松田さんはお父様に取材されて、それをもとに作品をつくられています。方法としては、取材した内容を戯曲に織り込むというやり方もあったと思いますが、あえて(故郷である)長崎への旅を映像で記録し、しかもそれを作品の舞台装置として使うというやり方を取られています。その理由をまずお聞かせください。

松田 テーマを父親にした理由は三つあって、一つは去年のはじめ頃に父親が大動脈瘤で危篤状況になって、その知らせを聞いたときに父親に原爆資料館へ連れて行かれたときに見た無脳児の写真を思い出したんですね。その理由はよくわからなかったけれども、父が大丈夫ということになって、そのときの感触を演劇にすることは可能だろうかと考えたんです。

二つ目は、ずっと考えていたことがあって、教育長をしていた父親の戦後の教育活動と

いうのが認められて、何年か前に父親が天皇から叙勲をされたんですね。やはり受勲のために皇居に行かなければならないらしくて、父親はものすごく緊張しているわけです。そのようにして身体に染み込んでいる「天皇」とは父親にとって何なのか、なぜ緊張するのかを考えていたとき、戦前父親が従軍していて一人の兵士だったということが自分には非常に不思議に思えてきたということがありました。長崎には元市長の本島等さんという方がいますが、彼は天皇にも戦争責任があると発言した人ですね。加えて、日本が侵略戦争を行なったことを踏まえて、要するに加害と被害の関わりを両方考えて、広島が世界遺産になるときに広島に対してさえ「広島よ、奢るなれ」、そこには加害の問題もあるではないかといった人もあります。本島さんも従軍していて、戦後そのことに対する悔悛の念がずっとつきまとっていた。彼は父親と同世代なのですが、圧倒的多数が私の父親のような人たちなんでしょうけれども、本島さんのような人もいるということを考えたときに、父と天皇の関わりとか、天皇と本島さんのような人の関わりということを考えたんです。三つ目は、父親というのは最初に出会う私たちの「尺度」のようなもので、どのように父をししないで尺度を否定し、新たな尺度を生成できるのか、さらにいえば、新たな尺度が

また父権化することも回避しながら、どのようにその尺度なるものとつきあうことができるのか。極めて個人的な問題からこうした抽象的な問題までの間で、父性、規範、父なるものというものを演劇にしてみたいと考えたわけです。

川村 実際の父、父の中にある父性、さらに制度としての父権という三重の階層を串刺しにするということですね。

松田 (笑)それはなかなか難しいでしょうから、問題意識はそこにあったということですね。作品化したときに、どのような形式で演劇的な構造の中で、それらの問題を扱うことができるかはやってみないとわからないと思っているのですが。

映像記録を撮って、それをテクストに活用したかったというのはありましたね。スタッフといっしょに長崎を訪れて、いろんな人に証言をもらって、その証言を台詞にして、俳優たちにそのまま移植することを試みたということもあった。それだけではなくて、演劇に映像も使えるというオプションを残しておきたいというのもあった。戯曲を書いてみると、自分の書いている台詞、自分のイマジネーションの中にしかオプションがないような感じがあるので、作品をつくりあげていく過程で、映像を用いることでもう少し幅が広がるような気がしたんです。

川村 そうすると、やはり映像の果たす役割は作者の試みの中に還元されない余剰を演劇にもたらすことだということになりますか。

松田 そうですね、外部性があると思います。

川村 『声紋都市』ではその外部性を装置として取り込んで、映像と演劇が全体の演劇作品の中で、いわば対比的に、互いを意識させるような形で構築されているということを強く感じます。単純に考えてみても、映像は長崎取材の記録なので、時制としては過去に属する。また、別の映像には松田さんが原稿用紙に万年筆で戯曲をお書きになられている様子が記録されている。そういう意味で、今生み出されつつある、生成されている戯曲が映像の中に記録されている。一方で、実際に役者が演じている空間は、まさしくそこで戯曲が演じられているのだから、これは現在の時制に属する。しかし、たとえば俳優が軍服を着た兵士として出てくるといったように、時制としては過去に属することがそこで演じられている。映像が長崎という具体的な場所を示していたのに對して、演じられている場所は抽象性をもった、理念としての都市の像を提起している。そういう意味では演劇空間のほうが本当は現実的で、その場固有のここにしかない表現をするにも関わらず、役割が反転してねじれているように思えます。

松田 上演という現在時の中に俳優がいて、ある空間を演劇的な強度をもってつくりあげていくときに、映像はせいぜいその演劇的強度を強める役割、つまり背景としての効果だけを狙ったものが多くて、それに対する疑惑をつなげ思っていたんですね。『クリプトグラフ』(注1)のときは、写真ということで、写真が演劇空間にはみ出してくればいいなと思っていたのですが、動画だとやはりつくりにくい。動画は、観客を現在行われている舞台空間の中へ同化し、魅了する効果を持っている。そうではない動画の効果というか、演劇空間とぶつかってしまうというか、映像を見ていると、手前の空間で俳優が演じていることが不思議に思えてきてしまうし、手前の俳優の演技を見ていると映像が違和感をもって立ち現れてくる。その映像と演劇の軋みが、今おしゃったような「時制のずれ」といった形で、演劇作品の尺度を切り崩していくようなことが生まれてくるといいなと思いますけれども。

川村 『クリプトグラフ』のときは、演劇的な強度を解体する一つの要素として、写真と演劇の対比ということ以上に、無意味な言葉(スパムメール)を発声させることによって、演者の身体性における差異やズレを感じさせる側面がやはり大きかったように思います。『クリプトグラフ』の場合は、「言葉」に対する松田さんの考え方を作品の中に織り込むことで、そういった差異の意識、あるいはメタ的な視点を作品にもたらすことができていたのだと思いますが、今回の『声紋都市』においては、確かにシェイクスピアの『ハムレット』やカ夫の『父への手紙』など、既成の言葉を活用する側面もありますけれども、それ以上に、動く映像という外部性を導入することによって、スタジオ的な視点を確保されようとしている感じです。

松田 確かに、演劇においては、現在ここで行われていること同時に、過去や異なった場所を想起させるようなことをやらなければいけないわけです。映像の導入は、その狭間にとどまらず、どちらにも行かないような状況を舞台空間に現前させる方法だと思うんですね。要するに、普通の演劇では、俳優たちが劇作家の書いたことをあたかも自然に、自發的にしゃべっているのですが、本当は演出家がディクティターになって、劇作家の

書いたものを俳優たちにしゃべらせているわけです。そういうことをもう少し裸にしたいという意図があつたんですね。

川村 そうすると演劇においても父権という問題が立ち上がってくる。そのとき、父とはやはり作者=演出家ですね。『声紋都市』の試演会(注2)を拝見させていただいたとき、冒頭に登場する、松田さんをクロースアップで捉えた映像がとても印象的でした。それはやはり演劇における父権、つまり演出家が操り人形的に役者を配置することを解体する試みを予告するものと考えていよいのでしょうか。松田さんが、いわば「掟」としての戯曲を書かれるところまで映像化されています。

松田 試演会のときは如実に意識しましたね。今後使うかどうかはこれから作業次第なのですが。『クリプトグラフ』では非常に抽象的な都市のイメージでしたが、『声紋都市』ではやはり「私が父へ手紙を書く」という具体的な「私」性を基盤に置きたいと思う。「父への手紙」というのは、実際の父に対してだけでなく、天皇に対して、日本に対して、世界に対して字を書くという行為をしてみようということです。その起点は「私」から始まる。それは私演劇ではないと思います。「私」が俳優たちや舞台空間、その上演によって横領されていくと、「作者の主体」が浮遊していくのではないか、それでいくのではないかということを目論んでいるんです。



カ夫の『父への手紙』について

川村 「父への手紙」という副題については、やはりカ夫というモチーフが大きかったのですか。

松田 そうですね。カ夫は父に宛てて手紙を書いたのに出さなかった。そして父からの反論も手紙の中に自分で書いてしまった。「父への手紙」は、別に作品ではなく、死後ずいぶん経ってから公表されたものですが、返答も自分で書いているということである意味演劇性というか、戯曲性というか、そうした感じを受けるんですね。このモチーフはこの作品を貫いています。

川村 松田さんはカ夫と同じように、父に宛てて手紙を書きながら、その手紙に対する答えも用意するわけですね。しかし、その答えは本当の父からの答えとつねにずれていく。

松田 そうですね。第一に、父親に対して、なぜ天皇から叙勲を受けたのか、拒否できなかつたのかという具体的な疑惑がある。そのことはまだ質問できていないけれども。でも、父親も薄々この疑惑に気づいているような気もするし、それをいうことが父親に対して何か酷な氣もする。だから、それは非常にカ夫的なんですね。

川村 概念としての父権が従軍などしていない我々の世代において、つねに用意されているものだとすれば、先ほどの松田さんのお話でいうと、戦後において素直に叙勲を受けられるとはどのような事態を指すのかという具体的な問い合わせが、今回の作品の主題として大きく浮かび上がってくるように思います。その主題が演劇そのものを反省的に考えていくこと深く結びついていると考えていいのですか。

松田 父親にとって、戦後の復興と平和教育の中で、教育者として一つの仕事を成し遂げた成果が天皇によって褒め讃えられるのは名誉だった。叙勲をするのが前の天皇ではなく、今の天皇であっても父親は緊張しているんですね。同じなんですね。そこには明らかに朝鮮半島や中国への侵略が抜け落ちている。ただ、そのことをどうしたらいいのかと僕はいつも思うんですね。演劇でそのことをどのように上演するのかというの、試行錯誤しながらやっていますね。

川村 つまり、カ夫ほど強烈な罪の意識がなく、戦後という時間を生きてきた人たちが、

カ夫的な有罪意識を共有できるのかどうかという問い合わせが、今回カ夫をモチーフにすることの狙いの中にあつたということですか。

松田 たとえば、『ヨブ記』のヨブは自分に何の罪もないのに、神から無茶苦茶にされますよね。あるいは、アブラハムが自分の息子を差し出せといわれて、意味がわからないまま差し出そうとする。自分に原因があって結果があるならまだいいですね。カ夫は、身に覚えがないのにいつのまにか有罪にされているという、そのことを徹底して考えた人だったと思うんですよ。受難というのはつねにそういうふうにできあがっているように思います。震災も、原爆も、ガザも。だから、そうしたときに、我々が対処する術のようなことを考えたいなと思うんですね。応報としての正義を振りかざすことは可能だけれども、それがないにもかかわらず、有罪を受け入れができるのか。日本には侵略戦争の責任があるということはみんないますよね。それをもう少し実感を得られるような形で、父親と僕のことを見てみたかった。国がやったのだからということで、安易に有罪宣告を受け入れる前に、確かに有罪かもしれないけれども、有罪・無罪の尺度はどこからきているのかをもう少し見極めたい。『ヨブ記』でも、ヨブの人たちは「こんな痛い思いをするくらいなら、ちょっと何かしたといつしまつた」みたいなことをいっています。「君は有罪だったんだよ、それを認めようよ」と。でも、ヨブは安易に認めないんですね。覚えはないということを貫き通す。安易に認めずに、しかし自分が有罪であるかどうかを迷い続ける。



演劇空間における垂直構造

川村 『クリプトグラフ』以降の作品を拝見させていただく中で、演劇空間における「縦」の活用に興味を持っています。『クリプトグラフ』の舞台には、大きな二つの柱が屹立していますが、それだけではなく、測量士が死んで埋葬されますね。埋葬には掘って埋めるという縦の動きがある。でも、あの作品の場合は、捨てられたものを土の中に隠すではなくて、吊るすことで埋葬する。俳優による水平の動きが演劇空間を占め、それが俗な時間を作成しているとすると、それに対して、松田さんは必ず演劇空間の中に聖なる縦の軸を導入されようとしているなと感じます。『血の婚禮』(注3)で、吊るされたベットボトルから水がぽたぽた垂れていたのも、観客の意識からすると、演じている人たちの関知しないところで、何かが彼らのもとに落下している、もたらされているという感覚を強く感じさせる。実際に水が落ちてきているところに人物がいたり、たらいが置いてあったり、音がしたりということで、我々自身は演じている人たちが何か手の届かない運命にさらされているという感じを持つわけですね。『デイケテ』(注4)のときは映像が垂直だったんですね。舞台の奥にある映像は確かにモニター自体も垂直ですけれども、そこに映されている映像もまた上から撮影されている映像なわけですね。あの映像はすべてベッドに横たわっている登場人物たちを映していたけれども、ここでも現実の演劇空間の中で動き回っている演者たちは見られている、観察されているということを観客に強く意識させる。では、何が観察しているのかというと、天であり父ですね。今回の『声紋都市』の場合は、スクリーンの大きさが大事で、巨大なスクリーンは背景でありながら、同時に手前にいる演者を見下ろしているように感じられます。松田さんの演劇空間にはいつも、いわゆる垂直構造が見られるように思うのですが、そこには狙いがあるのですか。

松田 映像でももちろんスクリーンの中に上下関係を映し出すことはできます。引きの映像で上部に空を大きく映すことはできるわけですね。でも、演劇の方がそうした上下関係を出せるなとは思うんです。台詞の中にも「浮いて飛行船」などというのは、以前はよく出していたのですけれども、台詞にもできるだけ浮遊感があるようにならうと思っています。基本的に、俳優は地べたをすり歩かなくてはいけないから、俳優を吊ったり、上に引き上げたりすることは意識的にやっています。吊られてはいけないけれども、能を観ると、亡靈が浮遊しているように感じられる。橋掛りを観ているときには、10cmから20cm身体が浮いているように見えることがある。この地面への重力がはたらくどうしよう

もない現実の空間を観客と共に共有しながら、舞台上に何かを浮遊させるということに対しての憧れがあるんですね。

川村 演劇空間における上下関係は権力関係を示すようなものではないですか。少なくとも松田さんの作品に関して意識させられるのは、俳優たちが一つの閉鎖的な空間の中に置かれていること。しかも、彼ら自身は意識しようと何らかの形で抑圧されている、あるいは負を背負わされている。そういうことを観客に意識させるときに、垂直空間の活用は効果を發揮するのではないか。今回の『声紋都市』への流れを考えたときに、そういう縦の空間の生かされ方は、モチーフとして繋がっていくという感じも受けるんですね。それを代替しているのが大きなスクリーンと、そこで表現されている作者の存在。戯曲が今まさに書かれている、つまり制度としての演劇がそこに生成していくという映像があって、その演劇が手前の俳優たちのいる現実空間に立ち現れてくる。

松田 『クリプトグラフ』のときは、(舞台美術の)ツインタワーが壊れたところからはじめたと考えていました。そこに映し出されている映像で(ツインタワーの)柱を壊すということなのですが、そうすると舞台上の柱が急にモニュメントに見えてくる。そういう壊れたものによって、あるは廃墟の遺品、遺物、捨てられたものによって、演劇なりの尺度をつくりたいという考えがあった。捧げるときには確かに垂直の構造があるだろうし、発掘もそうですね。発掘は今までの権力構造を解体して、前に埋葬されたものをもう一度再埋葬することでもあります。埋葬されたものの価値をもう一度復権させるわけですから。『アウトダーフ』(注5)では巨大な穴をつくりました。そういう意味では、それまでの上下関係に対して、それとは異なる尺度を塗り込めるためには、重力によって地面に身体を貼り付けられている人たちが、その状態から飛躍することを舞台演出として企てなくてはならないということですね。

川村 『声紋都市』は、その垂直構造を映像が代替すると考えていいのですか。

松田 今度は、本当に単純なんです。中央に大きな斜面があって、その上に映像がある。その斜面を俳優が登ったり、下りたりする。長崎にはロープウェイがあって、ロープウェイ娘が長崎の説明をするんですよ。ロープウェイのあら稻佐山が面白くて、高さが333m。考えてみると東京タワーと同じ高さんですね。今回の舞台もロープウェイ娘の説明からはじまっていて、斜面がロープウェイを象徴的に示すものにしようと考えているんです。



「声紋」について

川村 今回の戯曲のタイトルは『声紋都市』ですが、「声紋」とは何だろうかとやはり考えますよね。声には音という他に代えがたい具体性がありますけれども、声紋という空間化された団に置き換えた途端に、その具体性が消えてしましますよね。しかし、声紋には指紋と同じように、発話者の固有性だけは残っています。だから、「声紋」に着目することで、かえって声の具体性そのものが浮かび上がってくるように思います。それは文字にも似たところがある。書かれた文字で考えると、松田さんご自身の筆跡として現れてくる文字は、文字によって表現されている意味を越える余剰があると思うんですね。声が持つ具体性というのもこうした余剰を指示するのではないか。それは発話する行為そのものといつてもいいかもしれません。

松田 発話内容よりも発話行為がその人を決定づけているという感じですよね。雰囲気、表情も含めた上で私たちは発話者を見ている。

川村 発話行為が持っている、発話内容に還元できない余剰が、実は現在だったり、身体だったりするわけですね。それはまさに、あの『クリプトグラフ』で、スパムメールを用いて、