

優秀修士論文概要

クィア演劇としての『綿畑の孤独のなかで』をめぐって

川 本 瑠

1948年にフランスのメッスで生まれ、70年代後半から89年にエイズで死去するまで劇作家として執筆をおこなった劇作家ベルナル＝マリ・コルテスは、フランス演劇における1970年代前後の「演出家の時代」に対して、テキストを「読む」こと、すなわち戯曲の言葉やその意味が重要となる劇作家のひとりである。日本では主に佐伯隆幸によって戯曲の多くが翻訳・出版され、また佐藤信がいくつかの作品を（リーディング形式を含め）上演し、2022年現在においても劇団「地点」が『綿畑の孤独のなかで』を上演するなど、決して知られていない作家ではない。だがその研究となると日本語の文献は非常に少なく、当然ながら西洋における演劇研究の場に比べれば多く論じられているとは言いがたい。

そうした状況を踏まえ、本修士論文ではベルナル＝マリ・コルテスの劇作家としての生涯や仕事を概観し紹介したうえで、1986年に書かれた『綿畑の孤独のなかで』に焦点を当てて論じた。1987年にパトリス・シェローによってアマンディエ劇場で初演されたこの作品は、「ディーラー」、「客」と呼ばれる名前を持たない人物たちによる二人芝居であり、会話とは言い難い、いわばすれ違い続ける彼らの台詞の応酬が描かれた50ページほどの作品である。2人の欲望やその齟齬、力関係、愛などが曖昧に、そしてコルテスらしい要素を凝縮しながら書かれているこの作品を、いくつかの視座から論じたが、その際に、本論としては『綿畑』をクィア演劇として読み解くという立場を一つの基本的な態度として選択した。同時に、社会におけるマージナルな存在に注目して書いた作品として、すなわちそれが黒人と白人との関係として読めること、さらには異邦人による非合法薬物の取引として読めることについても、コルテスの生涯や作品執筆の動機と絡めながら論じている。

さらに、『綿畑』を起点として射程を広げ、クィア演劇についても検討を行った。すなわち、クィア演劇とは何か、さらに『綿畑』はどのようにクィア演劇なのか、という問いへの考察を得ることを目指した。また、先行研究においてもコルテス戯曲のその要素について触れられているのは決して多くないため、シェロー演出を参照しながら分析を行った。テキストにすでに内在されたクィア性は佐伯を中心に日本に紹介されたコルテスの姿だと見えづらいものとなっていることは否めず、ここで改めて議論し直す必要性は大きいだろう。また、『綿畑』がこれまで語られてきたクィア演劇とは違うタイプのものであることが見えてきたとき、クィア演劇はより多様なものになるのではないか。その問いを解き明かすという狙いも踏まえたうえで本論は書かれた。

議論の流れについては次の通りである。本論はまず一章において、コルテスという人物について彼自身や彼の周囲の人物たちの証言、これまでに書かれた評伝などからその生を追って概観した。彼が異国への旅やその地での出会いから影響を受けて様々な作品を書いていることが見えてくる。例えば、青年期に旅したニューヨークにて同性間の性行為を初めて経験し、以後繰り返しその地を訪れたことが『西埠頭』という作品の背景にあったことがコルテス自身の発言からわかる。夜の闇における、不定の場所、

不定の時間における犯罪行為という『西埠頭』の主題が『綿畑』に引き継がれたことも本論で触れている。

続いて、『綿畑』に影響を与えたいくつかの作品もここで取り上げた。特に、これまであまり影響関係が論じられていない『綿畑の孤独のなかで』というタイトルの引用元となっている、カーソン・マッカーズの小説『結婚式のメンバー』、コルテス自身が参照したと語るジム・ジャームッシュの映画『ダウン・バイ・ロー』についても扱った。これらに共通するのは社会の周縁におかれたマージナルな人物たちや社会を、つまりマイノリティを描写しているところであり、それらの影響下で『綿畑』を書かれたことを踏まえることで、『綿畑』が持っている複数の意味への議論への接続を試みた。なお、本論では『綿畑』が書かれた以後、コルテスの死までその生涯や作品を追っている。彼が『綿畑』をエイズの症状が出ているなかで書き、そしてエイズが原因で亡くなったことはいくつかの重要な意味を持っている。例えば、死が迫っていたために彼が幼少期の記憶に向き合ったことで『砂漠への帰還』という私的な作品が生まれたと論じた。

それでは、いかに『綿畑』は書かれているのか。二章においては、コルテスの生涯を踏まえ、具体的に『綿畑』の戯曲について「マージナリティ」をキーワードに複数の視座から分析していった。この戯曲が三単一の規則を守った形式主義的とさえ呼びうる作品でありながら、様々な点において「曖昧さ」を保っていることに着目し、そのうえでいくつかの意味、すなわち非合法薬物の取引、黒人について、同性愛的な欲望の交歓がそれぞれ一筋縄ではいかない形で表現されていることを議論した。戯曲の形式や内容について論じながら、それぞれの意味を順に取り上げている。

取引は、例えばディーラーが「俺は、商売人でいたいから、けだものじゃなく本物の商売人でいたいから、自分が持っていて、あんたに勧めてるものをしゃべらないんだ。拒絶には耐えたくないからな。拒絶は商売人のすべてが一番恐れるものだ、そいつは商売人には使えない武器だからな。だから俺は、ノーと言うのを学んだことはないし、学びたいとも思わない」⁽¹⁾というように、自らが売ろうとしているものを客に対して明かさずに続けられ、そのことは引き延ばされた「歓談」として機能する。本論ではそれが示す意義を論じた。

また、戯曲における「闇 (obscurité, ténèbres)」は、客が「違法な取り引きには、人間の関係は存在しないし、売買の対象もなければ有効な通貨や価格体系もない。脅迫と逃亡と殴る暴力があるだけだ。暗闇、夜の闇のなかで近づき合い、言葉をかわす人間どもの暗闇だ」⁽²⁾というように、暴力的な関係の場として述べられている。この「闇」をコルテス自身の発言などから、白人と対置されるものとしての黒人についての描写と捉え、どのように書かれているかを論じた。

さらに、『綿畑』が同性間の性的な欲望を描いた戯曲として読めることについて検討した。この戯曲において、欲望とその対象はディーラーと客との会話の中では明確には名指されないままで、二人の間をひたすら行き来するのみである。そのことを、ジャック・ラカンの有名な格言（「つまり、愛とは持っていないものを与えることだということです」⁽³⁾）や、コルテス自身の愛についての言及を引用しながら

(1) ベルナル＝マリ・コルテス『綿畑の孤独のなかで』、『コルテス戯曲選』佐伯隆幸訳、れんが書房新社、2001年、p. 76-77。

(2) 同上、p. 74。

(3) ジャック・ラカン『転移 (上)』ジャック＝アラン・ミレール編、小出浩之・鈴木國文・菅原誠一訳、岩波書店、2015年、p. 49。

ら、愛と敵対、会話とすれ違いの両方を表現しうる取引の表現こそ、(同性)愛を隠す手段であると同時に、それを一つの意味として読みとらせる手段であったと論じた。

三章では、前章を踏まえてクィア演劇として『綿畑』を捉え直し、そしてクィア演劇とは何かを具体的な考察を行った。そのために、まずクィア理論についての議論を整理し、さらにどのような演劇をクィア演劇と呼ぶるか、あるいは呼ばれてきたかについて論じた。そしてここでは、スーザン・ソントグのキャンプ論と結びついたクィア演劇ではなく、レオ・バルサーニによるクィア理論を参照したクィア演劇として『綿畑』が書かれていることを提示した。すなわち、反規範的な性愛を「非人称な親密性」まで徹底した、いわばアウトロー／マージナルであることを徹底したその先のクィア性を『綿畑』を持っており、曖昧な時空間という闇のなかで、固有名を持たない者同士でこのような欲望が交わされるとき、バルサーニの言うような非人称的な親密性というクィア性を描いた戯曲だと論じた。なお、ケイト・ボーンスタインの著書『隠されたジェンダー』の議論も用いて、形式面においても、ボーンスタインの言うように、伝統的な戯曲の装いでありながら異性愛の出会いを裏向けにしたものとしてのクィア演劇であることを述べた。

そして、シェローの演出による1995年に上演された『綿畑』についても議論した。この上演は、ディーラーと客とのエロティックな関係、つまり同性愛的なイメージを表出したものとなっており、それを前面に出そうとしなかったコルテスの意図を裏切ったものとなっている。そのイメージは中盤に挿入された、戯曲の指示にないダンスシーンによって特に強調されている。シェローによるそのような「裏切り」がいかに『綿畑』のクィア性を表現しているのか、という問いを元に議論を展開した。

本論の最後では、日本の劇団「地点」による2022年の上演にも触れている。この上演は戯曲のクィア性を前面に出して表現しているとは言い難いが、戯曲の別の現在の読解の可能性を示していることを述べた。こうした可能性についても検討することで、どの場所にも、どんな時間にも固着しづらいコルテスという作家がこれから改めて見直されていく一助になることを願い、またそれを目的の一つとして、本論は書かれている。

優秀修士論文概要

村川拓也論

——ドキュメンタリーのテーマと「演劇」の相互照射的関係をめぐって——

関 根 遼

本修士論文では、京都を拠点に活動する演出家村川拓也(1985-)の演劇作品の中から、代表作である『ツァイトゲーバー』(2011)、『ムーンライト』(2018)、『事件』(2021)の三作品を取り上げて作品分析を行った。『ツァイトゲーバー』と『ムーンライト』、『事件』の三作品はそれぞれ「(訪問)介護」、「無名の個人の歴史=物語」、「事件」とテーマの異なる作品だが、日常において不可視化された事象や存在を取り上げ、出演者や舞台装置、小道具などの要素を極限まで切り詰めたシンプルかつミニマルな形態で上演している点は、いずれにも共通している。最終的にこれらの作品分析を通して、村川作品が持つ特異な構造、すなわち作品のテーマと「演劇」というメディアとの間の相互照射的な関係を明らかにした。

本論文では、村川から提供された記録映像と筆者自身の観劇体験をもとにしつつ、2022年10月25日にzoomを用いて行った村川に対するインタビューを適宜参照して分析を行った。分析に際しては、村川についての先行研究や批評はもちろん、エリカ・フィッシャー=リヒテやハンス=ティース・レーマンらによる演劇学の知見を主たる理論的枠組みとして援用した。

第1章

ここでは、先行研究や批評などで「ドキュメンタリー」や「フィールドワーク」の手法を用いて制作されたと指摘されている村川作品を論じるために、「ドキュメンタリー演劇」と呼ばれる演劇実践の歴史的展開を概観し、演劇においてドキュメンタリーの実践がいかに行われてきたのか確認した。ドキュメンタリー演劇は1920年代ドイツにおけるエルヴィン・ピスカートの実践を起源とし、その後1930年代にはロシアやアメリカ、イギリスなどでも広く受容されていった。その特徴は、様々なドキュメント／アーカイヴを調査し、それに依拠して作品を制作することで、社会の中で隠蔽され、歪曲され、不可視化された事象を明らかにすることにあった。だが1990年代以降は、ハンス=ティース・レーマンやジャック・ランシエールなどの影響を受けて、直接的な政治批判よりも、演劇それ自体を問題化するようなポストドラマ的なドキュメンタリー演劇が増加した。村川もまた、その流れの中に位置付けられるアーティストの一人だと指摘した。

第2章

続いて、現在に至るまでの村川の経歴や活動、および作品の特徴を簡単に紹介したのち、いまだ数少ない先行研究を整理して、本研究の目的を明らかにした。村川は京都造形芸術大学(現:京都芸術大学)でドキュメンタリー映画監督の佐藤真、演出家の宮沢章夫らに師事し、在学中から演劇活動を開始した。同じく在学中に、劇団地点を主宰する演出家・三浦基と出会い、卒業後は2005年から2009年まで地点の

演出助手を務めた。2011年にフェスティバル/トーキョー11で初演した『ツァイトゲーバー』で一躍注目を集めた。同作は国内外のフェスティバルに招聘され、再演を重ねており、村川の代表作といえる。この作品は、舞台上はほとんど「何もない空間」で出演者も一人だけという、いわば上演を構成する要素を必要最低限まで切り詰めた「貧しい演劇」であり、これは現在に至るまで多くの村川作品に共通する特徴である。

村川作品に対する先行研究は少ないが、ここでは高嶋慈と山崎健太の批評的論考を本研究の出発点として位置付けた。両者とも村川作品におけるドキュメンタリー的なテーマと演劇というメディアの関係性に注目して論じており、この両者の論考を出発点にして、本研究では最終的に、テーマと演劇がいかなる関係にあるのか明らかにすることを目的とした。

第3章

まずは村川の出世作であり、初期代表作の『ツァイトゲーバー』を取り上げた。本作の出演者は実際に介護士として働く男性であり、舞台上で被介護者役の観客（女性限定）を相手に、日々行なっている「介護」をマイム的に再現する。本作では、社会の中で周縁化され、不可視化された「介護」の実態を再現して見せているだけでなく、舞台上には不在の被介護者の姿を間接的に浮かび上がらせていたことを指摘した。さらに女性観客に被介護者役を担わせるという仕掛けによって、実際の「介護」が有する暴力性を明らかにするとともに、それを客席から眺めるという観客の立場を不安定化し、揺さぶり、問い直していたのだと論じた。

第4章

続いて、村川の近年の代表作である『ムーンライト』を取り上げて分析を行った。本作の主人公は「中島さん」と呼ばれる年老いた男性で、彼のこれまでの人生を趣味のピアノや音楽にまつわる私的な歴史＝物語をインタビューの形式を借りて語らせることによって、彼をハンナ・アレント的な意味で「現れ」させていたことを指摘した。ただしその一方で、本作の最後の場面（中島さんがベートーベン『月光』を演奏しようとするが、失敗してしまう）によって、この「現れ」を生じさせる他者の眼差しは、客席から一方的に中島さんを眺め、作品として消費しようとする観客の眼差しと表裏一体のものであることが明らかになっていたこと、それによって舞台と客席の非対称的な権力関係が明らかにされていたのだと論じた。

第5章

続いて、上記二作品の分析を踏まえて、作品の中に組み込まれた、偶然性や即興性を生じさせる仕掛けや、「当事者」を起用することによって、作品が常に流動的で可変的な状態に置かれていることを指摘した。特に『ムーンライト』の主人公だった中島さんは2021年に亡くなってしまい、その後札幌で再演された『ムーンライト』は、本作でドラマトウルクを務めた林立騎が「これまでとは全く異なる作品」と語るほど変化していた。ただし、このような可変的な性質は、出演者全員がプロの俳優であり、なおかつ村川が執筆した戯曲に基づいて上演された『事件』で変化する兆しを見せていると指摘した。

第6章

最後に、村川拓也作・演出『事件』の上演を分析した。まず本作は、2018年に京都市内のスーパーで起きた刺傷事件と、それを目撃した村川自身の体験に基づく作品であり、舞台上ではハザマと呼ばれる女性店員、引きこもりの男子高校生、店長、そして（最終的に「事件」を起こす）男性客らによって、スーパーの日常的な場面が淡々とマイム的な動作を中心にして再現される。このようなスーパーの描写を通して、（村川の言葉を用いれば）資本主義社会が有する「グロさ」が可視化されていたことをまず指摘した。続いて、作品終盤に生じる「事件」も、本来は非日常的な出来事であるはずのそれが、日常的な出来事のひとつとしてスーパー＝資本主義社会の中に取り込まれてしまい、「なかったこと」として不可視化されている現実を浮かび上がらせていたのだと論じた。最後に、「事件」のあとで舞台上に存在する全てのものを舞台裏に片付けてしまう、という「閉店作業」が、観客の舞台に対する眼差しを異化＝一時停止させ、演劇それ自体を問い直す仕掛けとして機能していたのだと結論づけた。

さいごに

以上三作品の分析を通して、これらの作品では日常の中で不可視化されたテーマを可視化してみせると同時に、それが演劇というメディアそれ自体を可視化し、映し出し、揺さぶる「鏡」のようなものとしても機能しており、両者の間に鏡映的、あるいは相互照射的な関係が構築されていたことを明らかにした。村川作品においては、客席から舞台を眺めるといふ、これまで劇場空間においては当然のこととされてきた観客の行為が孕む倫理的問題が浮かび上がってくるのである。