

# ドキュメント的に、そして神話的に

ジャン＝ミシェル・ブリュイエール／LFKs『たった一人の中庭』をめぐる

堀切 克洋

2011年3月11日に起こった東日本大震災から、ほぼちょうど一年を迎える日に、国際大学都市・日本館に居住している友人の誘いを通じて、パリで震災後の日本演劇について報告するという機会に恵まれた<sup>1</sup>。まずは、自身の出身地である福島市という場所を説明するために、原発事故の起きている「浜通り」と、いわゆる「中通り」の文化的・経済的な格差について触れることから始めて——端的に言って「中通り」に住む人々だけが、「東京」に容易にアクセスできる——、震災後の一年間のうちに上演された演劇に見られる傾向について<sup>2</sup>、「ドキュメント性」と「神話性」という二つの傾向を提示した<sup>3</sup>。一方では「現実」そのものに取材して分析的に「虚構」を構成するという傾向が、また他方では普遍性を志向する「虚構」の世界を組み立てることで、「現実」に何らかの解釈を与えようとする傾向が見受けられたように思われていたのである。

「現実が大津波のように劇場のなかへ入り込んできてしまった」<sup>4</sup>と、わたしは震災直後に執筆したある劇評のなかで乱暴に書きつけたのだが、それは日本における演劇が「趣味的共同体」という自閉的な空間のなかで展開されてきたという事情を多少なりとも踏まえてのことだった。しかし、それからさらに一年が経過してみて、事態は少し変わりつつある。すなわち、「〈3・11〉後を生きるわたしたちにとってみれば、あえて注意を喚起しておくなら、それらには、仮想的であれ何であれ、なんらかの共同性、つまりは伝統的な意味での社会性への『配慮』がほぼ完全に欠落してしまっていることが、以前よりも際立ってしまうようになったことに気づかないわけにはいかない」<sup>5</sup>。「社会性への配慮」は、90年代における助成金システムの拡大を背景として、演劇の「公共性」を考えるうえで避けては通ることのできない主題であるにもかかわらず、「〈3・11〉以後も依然として不透明なまま、公演が量産されているのだ。

そのようななかで、改めて震災後の舞台芸術の二つの可能性を再認識したのが、ジャン＝ミシェル・ブリュイエールが主宰するLFKsによる『たった一人の中庭』(2012年10月27日～11月4日、にしがも創造舎)だった。これは、ヨーロッパ全域に点在する移民キャンプを主題としたインスタレーション・パフォーマンスで、2008年にベルリン世界文化会館で初演された後に、2009年にアヴィニオン演劇祭で上演されて大きな話題を呼んだ作品である。本作品をめぐるのは、すでに別のところで論じる機会があったため<sup>6</sup>、本稿では、作品内で重要な鍵を握る「政治オフィス」という部屋での作業について、詳細に論じてみたい。

この作品は、観客がさまざまなインスタレーションやパフォーマンスが仕掛けられた部屋や空間を順番に巡っていくという趣向だが、そのなかのひとつに「政治オフィス」と呼ばれる一室がある。アヴィニオン版では、この部屋のなかで白いマスクで顔を覆った七～八名のパフォーマーがひとつの机に集まって「CAMPCAMP」という批評ジャーナルの編集を行っており、彼らは、記事の作成からレイアウト、そして印刷に至るまでの作業を請け負って、毎日異なる新聞を刊行するという任務を担っていた。このジャーナルのタイトルは、もちろん公演の主題である「キャンプ」と関係するものだが、しかし同時にフランス語話者にとっては、同じ発音で「陰口」「悪口」を意味するcancanという語を連想させるようである<sup>7</sup>。アイロニーと挑発に満ち満ちている「CAMPCAMP」(全10号)は、そのすべてをLFKsのホームページで閲覧することができる<sup>8</sup>。

一方で、言語的にも規模的にも制約を受けざるをえない日本版では、この批評ジャーナルの代わりに、哲学者のジャン＝ポー

ル・キュルニエ<sup>9</sup>とブリュイエール自身、そして日本の識者二名——やはり全員が白いマスクで顔を覆っている——によるビデオ会議が公演中、毎日(二～三時間にわたって)行われた。彼らは日本社会の問題点について議論しながら、ブリュイエールが選び出してきた仏語のテキストを日本語に翻訳していくという作業を担う。翻訳を終えたテキストの原文は公演期間中、ペイント専門のスタッフの繊細な技巧によって白い大きなバナーにレタリングされ、校庭の防球ネットの上方に展示されていく。校内の窓から外界を眺めるとき、まるでデモのプラカードに描かれた言葉のような「強烈なメッセージ」が、観客の眼に飛び込んでくる。

バナーのフランス語の翻訳は、[図1]のようなかたちで、窓の手前に掲示されていた。これらのなかで、明らかな参照項を導き出すことができるのは、中央に位置している「ここは静かな最前線／ICI EST LE FRONT SILENCIEUX」である。これは、若松孝二の映画『天使の恍惚』(1972年)の主題歌として、山下洋輔トリオの演奏と横山リエによって唄われた歌謡曲であり、横山の低く、少し掠れた、退廃的なエロティシズムに満ちた声は一度聴けば、わたしたちの耳から離れることがない。「ここは静かな最前線」は、映画冒頭でやはり横山によって唄われる曲「ウミツバメ」と双子のような関係になっていて、その双方に用いられている言葉でもある。

実際に、右下には「ウミツバメ」の後半部分の歌詞が配置されている。ただし、ここに掲げられているのは、仏訳から訳された言葉であるがゆえに、映画内の歌詞とはかなり雰囲気が異なっている。

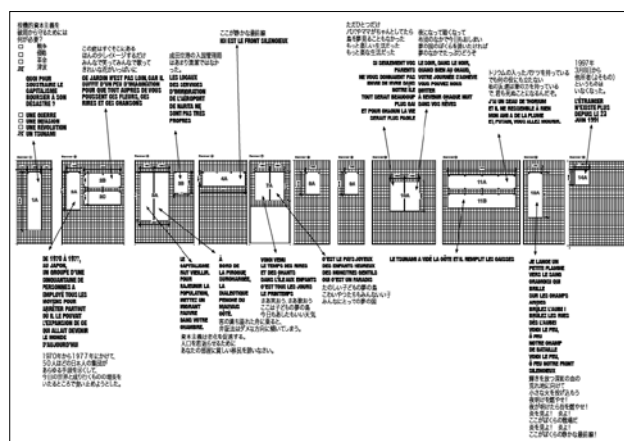


図1 バナーのテキスト指示書

### 【日本語原文】

シンジュ色した 血への荒野に  
オレは小さな炎を放つ  
燃やせよ 夜明けよ  
燃やせよ 夜の夜明けを  
炎よこは 炎よこは  
オレたちの戦場  
炎よこは 炎よこは  
静かな最前線

### 【フランス語訳】

Je lance une petite flamme  
vers le sang cramoisi qui brille  
sur les champs arides  
Brûlez l'aube !  
Brûlez les rues des l'aube !  
Voici le feu, Ô feu  
Notre champ de bataille  
Voici le feu, Ô feu  
Notre front silencieux

### 【日本語再訳】

輝きを放つ深紅の血の  
荒地に向けて  
小さな火を投げ込もう  
夜明けを燃やせ！  
夜が明けたら街を燃やせ！  
炎を見よ！ 炎よ！  
ここがぼくらの戦場だ  
炎を見よ！ 炎よ！  
ここがぼくらの静かな最前線

日本語の原テキストにおいて「詩的な表現」と

して成立している言葉は、フランス語訳とそこからの再翻訳という過程を通じて、どちらかと言えば、平易で散文的な表現に変化しているようだ。逆に言えば、仏訳において特徴的ないくつかの言葉、すなわち「輝きを放つ深紅の血」や「炎を見よ！」などの表現が、そのぶんだけ強調されているということになるだろう。結果として再訳で強調されているのは、どす黒い色をした血と、そこに投げ込まれる炎のイメージである。また、字義通りに解釈するならば、戦場である「ここ」とは、まさしくパフォーマンスの会場そのものを指していることになるだろう。

そうであるならば、観客がこの公演において『天使の恍惚』という若松映画を想起するかどうかは、さほど重要ではない。この作品で観客が最初に訪れる「ダンスフロア」では、シュレッダーの紙屑を身に纏った複数体のモンスターたちが軽快なダンス・ミュージックに合わせて踊り狂うなかに、ジャクソン・ポロック流の抽象表現主義的絵画が飾られているが、作品内の重要な仕掛けのひとつとして、この「アート」がみすばらしい電動のアームによって粗造されているということが、のちに判明する。このアームの先端につけられたスポンジが、深紅の「絵の具」（豚の血液）を吸収している様を目にすると、かのフレーズは元の映画とは違った文脈をもってくる。

もちろん、だからといって、『天使の恍惚』の映画のイメージが無化されているというわけではない。作品中に登場する革命軍「四季協会」が、パリ・コミューンの「炎」のなかで激烈な闘いを演じたブランキストの結社（Société des saisons）の名から採られているように、『たった一人の中庭』における革命の烽火は、

まさしく革命派のテロリストたちの強烈なイメージと重ね合わせられている（作品では、ブラック・パンサーの演説などが随所に用いられていた）。本稿では誌面の都合上割愛せざるをえなかったが、ブリュイエルはアフリカの移民たちが亡命のために用いるボートを使ったインスタレーションを制作するなど、「ドキュメンタリー性」を決して疎かにしていない<sup>10</sup>。しかしその一方でこの作品を構成しているのは、言語や視覚性によって喚起されるイメージの数々が織りなす「虚」の世界なのである。しかもこの世界は、理論的には無限に要素を取り込んで膨張しつづけることができるのだ。こうした無数のテキストやイメージの引用（転用）は、「危機的な現実」に対して歴史的・文学的な解釈の余地を与えるという仕事であり、ここでは冒頭に述べた「神話性」という要素が、狭義の「物語」という枠組みに依拠せずに成立していることが興味深い。

したがって、「ドキュメント性」と「神話性」という二つの傾向は、決して反目しあうのではなく、むしろ二つの座標軸に取ることができる。逆から見れば、「趣味的共同体」が抱えているのは、作品創造のベースとしての「ドキュメント性」が最初から放棄されていて、結果的に「神話性」を獲得することなど困難になってしまう、という構造的な問題なのかもしれない。そうだとするならば、わたしたちに必要なのは、嘘でもいいから「ここ」が「ぼくらの静かな最前線」なのだとして主張して、社会的・現実的な問題を「共有」しようと努力する身ぶりだということになるだろうか。『天使の恍惚』に描かれた若者たちのように、東京の街に爆発物を仕掛けることが、「震災以後の現実」を上演するための唯一の方法なのかもしれない<sup>11</sup>。

<sup>1</sup> Katsuhiko HORIKIRI, « Du théâtre à Tokyo depuis le grand séisme du nord-est en mars 2011 : au point du vue du critique de théâtre né à Fukushima », le 10 mars 2012, à la Cité Internationale Universitaire de Paris (Maison du Japon).

<sup>2</sup> ここで主として取り上げたのは、中津留章仁lovers『黄色い叫び』（2011年5月、八幡山ワーサルシアター）、Port B『国民投票プロジェクト』（2011年10-11月、東京都内および福島県内各所）、ピーチャムカンパニー『復活』（2011年11月、都立芝公園 集会広場23号地）、そして蓬萊竜太『まほろば』（2012年4月、新国立劇場）の四作品である。

<sup>3</sup> この座標軸は、「中通り」である郡山市出身の小説家・古川日出男が震災後に出版した『馬たちよ、それでも光は無垢で』（新潮社、2011年7月刊）におけるドキュメンタリー性、およびそのなかで再帰的な仕方でも語られる自身の小説『聖家族』（2008年）における「神話性」に着想を得た。

<sup>4</sup> 堀切克洋「ヘドロに満ちた劇場で 中津留章仁lovers『黄色い叫び』」『シアターアーツ』第47号、2011年夏号、111ページ。

<sup>5</sup> 内野儀『魂の労働』としての演劇実践 公募プログラムについて『FESTIVAL/TOKYO12 : DOCUMENTS』フェスティバル／トーキョー実行委員会事務局、2013年、159ページ。

<sup>6</sup> 堀切克洋「翻訳(不)可能な文化をめぐる旅 ジャン＝ミシェル・ブリュイエル『たった一人の中庭』」『シアターアーツ』第54号、2013年春号、101-113ページ。

<sup>7</sup> バトリック・ドゥヴォス「政治的演劇をめぐる『たった一人の中庭』」『FESTIVAL/TOKYO12 : DOCUMENTS』前掲書、100ページ。

<sup>8</sup> <http://www.epidemic.net/fr/art/bruyere/publications/campcamp.html>を参照。

<sup>9</sup> ジャン＝ポール・キュルニエ (Jean-Paul Curnier) は、1951

年生まれフランスの哲学者。美術、メディア、文化政策に関する著作を多く執筆しており、ジャン＝リュック・ゴダールの映画『アワーミュージック』（2004年）にも実名で出演している。

<sup>10</sup> 詳しくは、註6および7で取り上げたテキストを参照。

<sup>11</sup> 堀切克洋「いつか、トーキョーを離れるために Port B『Referendum 国民投票プロジェクト』」(<http://www.wonderlands.jp/archives/19562/>)において、かつて私は「東京を文化的に活性化することができる」というロジックを正当化しつつ最終的に「東京の外側に向かう」ことの必要を問うたが、もっとも大衆的な仕方でもそれがドラマ化されているのは目下のところ、宮藤官九郎作のNHK朝の連続テレビ小説『あまちゃん』（2013年4月～9月）かもしれない。