

岡田利規『三月の5日間』の方法——ポスト平田オリザという視座から

松 本 和 也

キーワード 岡田利規、チェルフィツチュ、『三月の5日間』、
超リアル口語、アフオーダンス、平田オリザ

I

平田オリザが青年団での演劇活動を通じて一九九〇年代に確立していった方法論とその帰結としての様式は、〈静かな演劇〉として後続世代にも大きな影響力を及ぼしていった。その後、単なる模倣ではなく、様式の批判的継承を伴った後続世代の活躍は、二〇〇〇年代に入って本格的な展開をみせていく。二〇〇六年、「平田オリザや岩松了、長谷川孝治、松田正隆ら九〇年代の「関係性の演劇」の影響を受けながらも、先行する作家たちと志向性の異なる若手劇作家が今世紀に入り、相次ぎ登場している」という認識を示した中西理は、「ポスト平田オリザ」世代の劇作家のなかでもっとも目立つ存在」として、岡田利規（チェルフィツチュ）と三浦大輔（ポツドル）をあげている。²⁾

平田オリザ自身も二〇〇九年の対談で、³⁾「ポスト平田オリザ」について「ある種の顕微鏡的リアリズムの若い演劇作家がほかにいるといふことなんでしょうか」という高橋源一郎の問いかけに対し、「個別の才能ではなく、一つの流れとして、出てきていると思えます」とこたえ、次のようにつづけている。

岸田國士でも木下順二でも久保菜でも、何か伝えたいことがあるような文体でしたが、それが劇的に変わったのが、八〇年代の後半から九〇年代の前半くらい。岩松了さんと宮沢章夫さん、僕の三人がたて続けに岸田賞をもらった頃だと思えます。ひとまとめに「静かな演劇」と呼ばれて、その流れが定着しました。でも、すぐ次の世代がつまらなくなりました（笑）。ただ真似するだけだから。それから十年して、二〇〇四年くらいに前田君が出て来た時は、やはり「これは新しいな」という感じがありました。それから、岡田君の『三月の5日間』には、本当にみんな驚いた。⁴⁾

ここで言及された「前田君」は五反田団の前田司郎⁴⁾、「岡田君の『三月の5日間』」とは、チェルフィツチュの岡田利規による『三月の5日間』（作・演出＝岡田利規、初演二〇〇四・二一・一三―一五、於スフィアメックス、第49回岸田國士戯曲賞受賞作品／戯曲は『三月の5日間』白水社、二〇〇五⁵⁾）を指す。本作については、二〇〇七年に再演された際の舞台についてはあるけれど、たとえば柳美里が次のように絶賛している。

とてもスリリングな芝居でした。表面的なストーリーを追えば、イラクで米軍が空爆を行った二〇〇三年の三月に、渋谷の

ラブホテルで男女が五日間セックスばかりしていた、というだけなんです。具体的な戦場の様子など何も語られていないのに、確実に「戦時の空気」が伝わってくるんです。ひとが無意識のうちに反復している微妙な仕草を俳優に意識させ、無意識に見えるように再現させることによって、観客ひとりひとりの無意識の領域に立ち入ってくるような演出で、これは新しい、と思いました。

本稿では、このように評された岡田利規⁶作・演出／チェルフィッチュによる『三月の5日間』をとりあげて、「ポスト平田オリザ⁷」という観点も視野に入れつつ、多角的な分析を試みたい。

II

全一〇場からなる『三月の5日間』は、七人の俳優によって演じられる九〇分弱の作品である。六本木のライブ会場で出会った男女（ミノベとユッキー）が、渋谷のラブホテルでイラク戦争開戦前後に五日間を過ごすというのが、一応は中心的な出来事なのだけれど、舞台はその再現を目指すことなく、基本的に俳優のモノローグで構成されている（時折、観客への語りかけや、舞台上の俳優とのかけあいも混じる）。時系列的に言えば、この出来事の前に、ミノベはアズマに誘われてあるライブに行っており、その会場ではデモについてのMCもあった。さらに遡れば、アズマはそのライブを映画のレイトショーで知り、その時、ミッフィーに余った前売り券を買ってもらった縁から話をしている。その場でアズマに告白してふられたミッフィーは、その夜、映画前後のことをホームページの日記に

アップしていくが、その文章もまた舞台上で語られていく。ミノベとユッキーが連泊している間、渋谷ではデモがつづいており、それに参加するイシハラとヤスイが描かれもする。こうしたことごととは、それ自体に何かしら豊かな物語性があるわけでもなければ、対立や葛藤が作中に準備されていくということもない。また、一人の俳優が一つの役を演じる（生きる）わけではなく、死角を伴ったそれぞれの立場から、相対化された体験としての出来事が、（聞いた）「話」として七人の俳優によって語られていく。従って、俳優が語る時、そのほとんどが伝聞・回想という体裁を採り、演じられる登場人物と演じる俳優が重なってみえる場合にも、それを間接化する枠組みが周到に準備され、つねに語られる言葉と俳優の身体とのあいだには「距離」が確保されていく。

戯曲『三月の5日間』については、「第49回岸田國士戯曲賞選評」⁷が多面的に論じている。選考委員の中では、岡部耕大のみが「談合」「下部組織」といった言葉が飛び交った⁸で、「妙な蟠りがあった」と否定的な評価を下しているけれど、大勢としては好評であった。井上ひさしは「二作を推す」で、「遠くの戦争と、近くの、目の前のラブアフェアとを、絶妙の言語的詐術で対比させることに成功」したと評している。同様の論点にふれた竹内銃一郎も「あてどなく、あどけなく」で、「アメリカのイラク空爆という世界の〈大事〉をよそに渋谷で〈小事〉にかまける日本の若者、という物語の構図に、さほどの目新しさがあるわけではない」とした上で、「〈小事〉を当人ではない近い第三者たちが、伝聞⁹不確かな情報をもとに語り演じる」ところに、「演劇」に触れる感じがした¹⁰と、設定とその演じ方の相関関係から高く評価した。ひるがえってみれば、井上も設定を活かした「絶妙の言語的詐術」に注目していたし、つ

づけて「登場人物たちの話す内容が微妙にズレながら進む展開も、背筋がゾクゾクするほどおもしろく、一見平凡と見えるプロット進行の下に、遠くの虐殺よりも目の前の性行為の方が重要という人間の業のようなものが浮かび上がってくるところに凄味がありました」と、仕掛けのもたらす効果まで射程に収めていた。野田秀樹は「逆さ蟻地獄」と『ぎえ〜!』で、「五日の閉塞された享楽のうち、始まったばかりのイラク戦争が終わってはいないかと、ふと頭をよぎる瞬間、その一つ一つが、実に生々しい今の若い日本人である」と、その演劇表現に世代特有の「リアル」さを見出している。同様の論点を岩松了は、「岡田・宮藤、両氏を強く推す」で「そこ『三月の5日間』／引用者注)に描かれている世界はまさに青春のすべてではなからうか」と変奏し、そのポイントを次のように描き出す。

ゆきずりの男女がラブホテルですごしたイラクへの米国の空爆開始の日をくださった五日間、そして自覚的とも思えないままデモ隊に加わった若者たちとその周辺、ライブハウスで会った男に声をかけ、その自分に激しく落ちこみ火星に行きたいと語る女等々……いずれもが過不足のない的確な言葉で語られる。

その上で、ラストシーンにもふれ、「そこに用意されているのは、五日間外国のように見えた渋谷がいつもの渋谷に戻っているという、人間の内側で起こるドラマに加担した渋谷という街（世界）の無難作にしてグロテスクな存在だ」と、渋谷という街を描破した点も評価している。

形式面から『三月の5日間』の特異性に言及したのは、「〈テアト

ル〉を青ざめさせるもの」の太田省吾である。太田は、登場人物の発話が「渋谷の若者のあの、（私にはついていけない）あのことで連綿としゃべられている」ことに注目した上で、次のように述べている。

この作品には〈役〉がない。七名の役者が登場するが、彼等はいわば舞台上に登場し、ある男の行状を観客に向ってしゃべる（報告）者でしかなく、〈役〉を形成する氏素性はなにも与えられていない。役を演じる〈それらしさ〉なしに〈テアトル〉を成り立たせることが探られての構想だったにちがいない。

こうした様相にふれた上で太田は、「ここでの〈せりふ〉は、ある〈役〉が語るものではなく、これまでのごとく主体という〈せりふ〉概念を壊したもの」だと、演劇史的に意味づけている。

ここで論点を整理しておこう。第一に、イラク戦争（大文字の歴史）と若者の群像（小文字の日常）を対比させた設定が注目を集めた。第二に、その設定を支えた表現方法（言葉・伝聞・再話）が評価された。第三に、反復・変奏を基調とした劇全体の構成、第四に渋谷という街、第五に、描き出された「今の若い日本人」（群像）が特徴として指摘された。

本稿の当面のねらいは、右の第二・第三の論点から言葉の検討を行い（Ⅲ）、その上で、身体・演出という観点も加味しながら第四・第五の論点に第一の論点を重ねること（Ⅳ）、『三月の5日間』の特徴を明らかにすることにある。

III

『三月の5日間』第一場の冒頭部は、次のようなものである。

舞台セットは要らない。

男優1と男優2、登場。並んで立つ。

男優1（観客に）それじゃ『三月の5日間』ってのをはじめてうって思うんですけど、第一日目は、まずこれは去年の三月の話っていう設定でこれからやってこうって思ってるんですけど、朝起きたら、なんか、ミノべって男の話なんですけど、ホテルだったんですよ朝起きたら、なんでホテルにいるんだ俺とか思って、しかも隣にいる女が誰だよこいつ知らねえっていうのがいて、なんか寝てるよとか思って、つていう、でもすぐ思い出したんだけど「あ、昨日の夜さういえば」つていう、「あ、そうだ昨日の夜なんかすげえ酔っぱらって、ここ渋谷のラブホだ、思い出した」つてすぐ思い出してきたんですね、

この一節から、『三月の5日間』の特徴をあげていけば、まず、舞台セットが不要であることから、起源の出来事の再現が志向された舞台ではないことがわかる。また、はじめの台詞からも、この作品がいわゆるリアリズム志向の舞台ではなく、この『三月の5日間』を登場人物が劇中で対象化し相対化しながら進行していく、いわば手法の露呈を前景化させたものであることもわかる。さらには、言葉も特徴的である。台詞を「リアル」に近づけようとする営為に

ついては、助詞や語順の戦略的な操作によって平田オリザが「現代口語演劇」を構築したけれど、岡田利規は言葉（の意味）のエコノミーに頓着することなく、実際の発話をモデルとした徹底的にくだけた口語を、モノローグを基本として全編に配置することで、俳優七人（男五人・女二人）による語りを重層化させていくのだ。

この「いかにも不明瞭で、まわりくどく、冗長で、話しがいつまで経っても始まらない」ような「喋り方」が、その実「かなりすんなりと観れてしまう」理由を、佐々木敦は「私たちが普段、日常的に喋っている感じと、ほとんど同じ感じであるからだ」としている。もちろん、個々のモノローグばかりでなく、その構成についても、『三月の5日間』は戦略的な方法論を擁している。岡田利規に、次のような発言がある。

僕の芝居では、ある話題について、自分のことではなく、誰々さんの出来事として伝聞で話すということをよくやります。つまり、舞台上のAが舞台上のBに向かって話す内容が自分（A）のことではなく、第三者（C）のことである——すなわち、役者Aは「役柄Aを演ずる」のではなく、「役柄Cを演ずる役柄Aを演ずる」というような状況です。これはブレヒトの手法で、簡単に言うと「自分に与えられたセリフの最後に、『……と彼（彼女）は言った』と心の中で言う」というものなのですが、実際に試してみるとすごく使える。

しかもそれは、中西理が「モノローグを主体に複数のフェーズの会話を「入れ子」状にコラージュする」というそれまでに試みられなかったことがない独自の的方法論により構築されるまったく新しいタイプ

の「現代口語演劇」¹⁾なのだ」と指摘する、ユニークさをもとったものなのだ。

第一場では「ミノベって男の話」が、男優1と男優2とによって語られていく。ともすると、男優1がミノベに、男優2がアズマにみえなくもないのだけれど、『三月の5日間』では、一つの役(名)を一人の俳優が演じるという制度(擬制)は排されている。しかもそのことは、ミノベとユッキーが出会ったライブでの会話の模様が語られていくうちに差し挟まれる男優2の次のセリフによって、劇中において明示される。

男優2 っていうこの話は、アズマっていう、ミノベくんといっしょにライブに行ったほうの男なんですけど、彼のほうには別にその日ミノベくんみたいな面白い系のことは何もなかったんですけど、〔略〕今の話は五日目の朝にアズマくんがミノベくんと再会してそのときファミレスですごい早朝だったんですけどそのときは、聞いた話で、や、ミノベくんはその女の子と結局渋谷のラブホに三泊したんですよ、その間ずーっと渋谷にいたらしいんですけど、それで今の話はその三泊が終わったあとでミノベくんに会ってアズマくんが聞いた話だったんですけど、

それまでの上演を「この話・今の話」とまとめながら、それがミノベからアズマが「聞いた話」であったことまでが、男優2によって、反復Ⅱ強調を伴いながら語られる。してみると、やはりここでは起源の出来事は想定されておらず、はじめにあるのは「聞いた話」だということになり、「話」を聞いた者が(舞台上で)「話

として語っていく」というのが、『三月の5日間』の基本的な表現スタイルなのである。別のいいかたをするならば、作品の設定として、この舞台に立つ俳優Ⅱ登場人物たちは、聞いた「話」を、「話」として語る欲望に満ちた者たち」ということになる。

そればかりでなく、「聞いた話」を伝聞として語っていくうちに、さらに別の人物になりかわっていく——二重の代理Ⅱ演技の二重化——こともある。第一場で、男優1は、「聞いた話」に即してミノベの立場を代理Ⅱ演技して「話」すうちに、さらにユッキー役へと変じて話した後、再びミノベ役に戻るといった複雑な展開もみられる(「女の子の口調で」／「男に戻っている」といった説明が男1の台詞中にはみられる)。

このような、俳優と作中人物が1対1で対応しないことと、(起源の出来事を再現するのではなく)伝聞を介した「話」を語る表現スタイルは密接に関わっており、そこには対観客意識も織りこまれている。

第二場は、「男優1、退場。」(ト書き)の後、次の台詞からはじまる。

男優3 (観客に) で、これからはミノベって人と別行動になった、(男優2を示して)アズマくんの三月の5日間の一日目の話からなるんですけど、

ここでも、男優1はミノベ、男優2はアズマに擬せられているかみえるけれど、その実、男優2のこれ以後の言動は、男優3が伝聞として知り得た「話」を、舞台上で「聞いた話」として語るという行為の域を出るものではない。第二場では、先の引用の敷衍後に、

次の台詞がみられる。

男優3 (観客に) ライブ終わって、「あ、ミノベくんも行った、ちゃったなあ」ってことで、「あ、終電も終わってるし朝までこれから一人でどうするんだ、僕」みたいにアズマくん思ってた、っていうところからそれじゃいこうと思うんですけど、「とりあえず出るか、ここ」ってことでライブハウス出たんですけど、出つつも、「あー、あの女の子の人、来なかったなあ」って、アタマにあれがありながら、名残り、夜の六本木寒いんだけど、とか思いながら歩いてたんですけど、でもアズマくんはそういう女の子がもしかしたら来るかもしれないって、とかはミノベくんには特に言わないでいたんですね、でも僕にはすごいそれ話したんで、だから僕、聞いて知ってるんで、今話してるんですけど、僕、そのライブのあった次の日の夕方くらいにアズマくと会って、ちょっと僕、アズマくんにお金借りてたの返すっていう用事があるって、会ってそのときに今からやるみたいにアズマくんのその話聞いたんですけど、つてのを今からやります、

ここでもまた、アズマに「話」を聞いた男優3(僕)は、作品の文法通り、聞いた「話」を、「話」として語る欲望に満ちた者たちとして「話」を聞いた者が(舞台上で)「話」として語っていくだろう。

第二場から第三場にかけての、映画のレイトショーで出会い、アズマに告白して失敗し、一連の出来事をホームページにあげていくミツフィーをめぐるエピソードも同様である。女優1がミツフィー

その人を演じているようにみえても、(伝聞過程こそ明示されないものの)それが間接化された「話」であることにはわりはない。当初、女優1が用いていた「私」という代名詞は、第三場になるとみられなくなり、それまでの「少女/ミツフィー」に関する「話」は、同一俳優による次の台詞によって対象化されていく。

女優1 みたいなミツフィーちゃん、これ書いてアップしたのって三月二十日の午前四時とかいって、フセインのイラクからの四十八時間以内の亡命をアメリカが要求して、四十八時間以内の亡命がされなかった場合戦争がはじまるっていうタイムアウトがあと三十一時間のときだったんですけど、でもミツフィーちゃんの話はまあこのくらいでもうアレなんで、

一人称「私」による女優1のこれまでの語りを「話」として相対化する立ち位置から発せられた右の台詞は、作品中の他のエピソードとの関連を(結果的にせよ)示す、イラク戦争開戦を基準とした時間指標をさりげなく差し挟みつつ、言葉/身体の乖離——距離——を、作品上で明示していく。

第四場になると、(内容的には)すでに第一場でミノベの立場から語られた「話」が、別の立場(角度)から変奏を伴いつつ反復されていく。

女優2、登場。女優1の隣に立つ。

女優1 (女優2を示して) 関係ない話をしてくれるんで、

女優2 (観客に) 別の話ですけど、もう、三十一時間以上それから経って、実際に戦争がまあ始まってからの話になるんですけど、ユッキーっていう女の人で、その人は三月二十日の、あのー、イラクの戦争がはじまったのが二十日なんですけど、でも二十日なのは、日本の時間だとはじまったのはアメリカの時間の三月二十日なので、日本時間だと二十一日なんですけど、私ちようど下北行^{しもきた}く用事があって、井の頭線^{いのかぼ}の改札の少し手前、渋谷の駅のところにいたんですけど、そのとき、なんか駅からビルのガラス張りのところの、一番おっきいツタヤとかの交差点のところが見えるところがあるじゃないですか、あそこから、あれ、なんかすごい盛り上がり音か聞こえてきて、何かなって音か聞こえて、そしたらデモだったんですけど、私はそれ、そこから見ただけなんですけど、ちようどその頃渋谷とかかなりデモとか、結構すごい、いっぱいあって、ユッキーさんっていうのは、ちようどその辺のあいだじゅうずっと、渋谷の、道玄坂のほうのブティックホテルに、連続五泊くらい泊まってた人なんですけど、

男優3 (観客に) えっと、ミノベくんが即マンして朝起きたら誰か分かんない女の人かいたって話^{はな}してた続きを、今からそのユッキーさんっていう名前の女の人のほうから話^{はな}すつてのをやります。

そればかりでなく、同一の出来事に端を発すると思われる「話」が、いつ・どのような経路をへて、いま・ここ(舞台)で語る俳優にもたらされたかまでが、当の舞台上で開示されていく。

男優1 (観客に) アズマがファミレスで、すごい、早朝に起こされてミノベからの電話で今からファミレス来いって言われて、それでまあ行って、それで聞かされた話なんですけど、ミノベが女の子と結局、渋谷で四泊したんですけど、三泊説五泊説あるみたいですけどほんとは四泊なんですけど、その四泊が終わって別れてもう直後に、ミノベはアズマ呼んだんですけどファミレスに、奢^せるから来いって言って、それでまあ行って、基本的にアズマ、暇なんですけど、それで行ったらアズマはミノベの渋谷の四泊五日のやりまくり列伝の日々を話聞かされたんですけど、っていうのを今はやるうかなっていうところなんですけど、

男優3 (男優1に) 朝起きたら、なんか、ここどこだよ？
って思って(男優1「うん」)、しかも隣にいる女誰だよこいつ知らねえ、っていうのがいて、でもすぐ思い出したんですけど、「あ、昨日の夜そいういえば」って、

『三月の5日間』冒頭、第一場では、男優1がミノベ、男優2がアズマの役にみえもしたけれど、ここ(第七場)では、男優3がミノベを、男優1がアズマの役を演じているようである。してみれば、やはり一人一役という制度(擬制)は排されており、舞台上には複数の、様々な立場からの「話」があり、それを舞台上の俳優(の身体)が次々と語っていくばかりなのだ。

デモにしても、第四場のおわりで「男優3」で、ちよつとそのデモのことを今から少しやります。」という台詞がみられたかと思うと、つづく第五場の冒頭部には、「男優4と男優5、登場。並んで立つ。／男優4 (観客に) あ、じゃあ、今からデモの一部やります。

す。」とあり、デモが演じられることが予告され、そのまま実際に演じられてもいく。

このように、直後に演じられることを舞台上で明示すれば、観客にとってそれが虚構であることは疑いをいれない。それでも『三月の5日間』が作品として成立しているのは、モチーフとしての「話」やデモと、語られ、演じられるいま・ここ（という観客と共有される時空間）とを、語り・演じる身体の物質的な現前性が支えているからだろう。つまり、この作品で目指されているのは、（理念的な）近代劇よろしく起源の出来事の再現^{II}近似に応じた「リアル」なのではなく、眼前の俳優の声／身体と観客が同一の時空間に存在することを根柢とする現実的存在感——「リアル」なのだといってよい。そうであるがゆえに、虚構性を前景化する一方で、台詞には「今」が頻出することになる。

第九場は「男優2と男優5、退場。」というト書きからはじまる。

男優2（観客に）はい、今からやろうと思ってるのは、さっき、デモに参加してたヤスイくんが怒られちゃった、っていう話をやろうと思うんですけど、

だから、『三月の5日間』を構成するのは、時間軸や立場を異にしながらも、時空間と俳優の身体という物質的な現前性に支えられて展開していく、今する話^{III}の連鎖なのだ。起源の出来事の再現（による「リアル」^{IV}）は、『三月の5日間』においては実践されてもいなければ、目指されてもいない。ここにあるのは、起源の出来事からは徹底して間接化された「話」ばかりであり、それが登場人物をめぐる時間軸や立場を関数として、反復^{II}変奏^{III}されることで、

ごく限定された話題が重層的に描かれていくのだ¹³。しかも、その舞台では、虚構性をあからさまに前景化した台詞・身体表現を多用しながらも、しかし、俳優の声／身体による語りの現実的存在感^{IV}によって、逆説的に作品に「リアル」さを確保することが目指されていく。これこそが、『三月の5日間』の方法的特徴なのだ。

IV

本章Ⅲで検討した言葉の特異性は、『三月の5日間』において、身体表現や演出との相関において、さらなる「リアル」さを生成していく。それは、たとえば中西理によって、次のように指摘されている。

チェルフィツチュのもうひとつの特徴は舞台のなかで演じる俳優がたえず手や足をぶらぶらさせたり、落ち着きなく動き続けているという独特な演技スタイルだ。ダンス的とも評されるところで、一見無造作にだらしなく動いているように見えて、実は細かく演出された動きであり、そこには日常の身体を持つ不随意運動のようなノイズを俳優の演技にとりいれようという狙いがある¹⁴。

さらに、もう一つ、佐々木敦の指摘もみておこう。

ともかく、チェルフィツチュをはじめて観る者は——私自身¹⁵がそうだったのだが——まず最初にその演劇らしからぬドラマラした台詞廻しに驚き、次いでしかしそれが実は、普通の演劇

と同様に、いや普通の演劇以上の細心さと厳格さをもって緻密に書かれた台詞を精確に「再現」しているのだという事実を知って、二度驚くことになる。そしてそれは台詞のみならず身振りについてもそうで、『三月の5日間』を観ていくと、舞台に出てくる俳優たちが皆、程度の差はあれ台詞のドラドラさと相通ずる妙にドラドラした動きをしていることに気付く。足をもたもたさせたり組み合わせたり、腕をぶらぶらさせたり廻したり、それは私たちが普段、誰かと喋っていたりする時に、程度の差はあれ無意識にしている仕草によく似ており、台詞と同じくまるで俳優がその場で適当に振る舞った結果そう見えているように誤解してしまいうるのだが、それも台詞と同じく実は岡田利規によって厳密に演出されている¹⁵振り付けられているのだ。

両者がそろって指摘するように、何もない舞台上、モノローグを基調とした「話」をつづけていく俳優たちは、たえず身体を動かし、それは必ずしも台詞の意味に即したのではなく、語る俳優／語られる登場人物のクセを肥大化させ、あるいは不安定な体勢をとった上でバランスを保とうとするなど、動きや身振りを変奏させながら反復していく。それは、佐々木敦の指摘通り、もはや「演出¹⁶振り付け」と呼ぶべきものである。

こうした身体表現は、平田オリザが演出に組みこんできたアフォーダンスを採りいれ、さらにアレンジを加えたものにみえる。事実、「身体に意識をシフトさせるところまでは、平田さんの作業を追っかけている」という岡田利規は、つづけてそのアレンジについても言明している。

ところが、言葉に意識を集中させると言葉が死んでしまうように、身体に意識をシフトさせることによって今度は身体が死んでしまう。なので、身体に意識をとどまらせることもできませぬ。それで、意識をどこに持つていくかというところ(略)台詞や身体の動きに先立つものが人間の中にはあるはずだと。何かしゃべるにしろ、何か動くにしろ、故なくしてではない、それらの出てくるころのものがあはずだ¹⁷。

また、別の場所で岡田利規は、次のような整理・説明を試みている。

しぐさは、言葉からではなく、(イメージ)から生成されてくるものなのだと思っています。
そして言葉もまた、(イメージ)から生成されたものとしてパフォームされるべきものだと、僕は思っています。
ここでいう(イメージ)とは、言葉という形や、しぐさという形を取る以前の、グロテスクな塊のような状態のものが溜まっている場所みたいなものことです。人はそこから言葉という形にして、あるいはしぐさという形にして、一部を取り出して見せます¹⁸。

つまり、(理念的な)近代劇が重視してきた「台詞—意味」という要素を相対化し、その上で改めて言葉／身体の位置づけを模索していくこと。その際、双方に通底する水面下に「(イメージ)」を措定し、その一部が言葉として、あるいはしぐさとして表現されるというモデルを描く。逆にいえば、舞台上で表現される言葉／身体は、

それを通じて観客を「ヘイメージン」へと導くものであることが目指されている、ということになる。

実際、『三月の5日間』における身体表現は、言葉の意味を身体へと単純に変換したタイプのものはほとんどみられず、発話している際の心理状態（焦りや興奮、さらには無意識の情動など）を象徴的に示すかのような小刻みな動きや、負荷のかかる姿勢などが、安定した静止状態を排しつつつづいていく。

こうした言葉／身体が舞台上で展開にされることによって、『三月の5日間』に描かれた渋谷は、特別なものへと変じていく。逆に、こうした言葉／身体がなければ、『三月の5日間』において渋谷という街、さらには戦争という出来事は「リアル」さをもちえなかつただろう。

ミノベとユツキーが渋谷で過ごす五日間は、ただそのことだけで特別だったわけではない。その与件として、ホテルを出ればデモが行われており、電光掲示板に開戦のニュースが流れている渋谷という街、その中でテレビもみずに（情報を遮断して）セックスにふける、ということが必須だったのだ。ただし、それも単なる設定ではこと足りない。内野儀が正しく指摘するように、「（パフォームする身体）自身が、イラク攻撃前後の東京というきわめて政治的な文脈に解き放たれていること」もまた「重要」なのであり、それらが、方法化された言葉／身体によって表現されることではじめて「リアル」さは生成されていくのだ。女優2が、「たとえば外国の街に行つてどこどこに5日間滞在してきたんだーみたいな感じが、あるなあって思うんですけど、その5日間はすごく、なんか、渋谷でそんな感じの5日間を過ごしたんですけど、」と語った渋谷の特異性を、以下に検証していこう。

第四場から第五場にかけては、俳優がいれかわり、場も転じるけれど、一方で渋谷という街が共通する要素として話題にされつつけていく。

女優1 それでその、渋谷が渋谷じゃないみたいな感をさらに演出、つていう感じだったのが、私たち、お昼もう食えねえだろつていうくらい食べてからお店出たんですけど、そしてたらスクランブル（交差点）のほうから、あれ、なんかすごい盛り上がつてる音が聞こえてきて、何かなつていう音が、聞こえて、そしてたら、すごい、デモがちょうど通り過ぎていくところだったんですけど、あ、なんかデモやつてる、つて手エ引つ張つて行つてみて（時計を見て）、近づいていたら、デモ、結構人で、あ、なんかナマで迫力それなりだ、つて思ったんですけど、

男優3（観客に） で、あ、そうだ戦争どうなったんだらうつて思つて、そしてたらツタヤの大きいビジョンの字幕ニュースに、バグダッドに巡航ミサイル限定空爆開始、つて書いてあつて、あ、はじまつたんだやっぱりつて思いながら、デモ通るのとかちょっと見て、またホテル、割とすぐに戻つたんですけど、

男優3 で、ちょっとそのデモのことを今から少しやります。

昼食のために街へ出た二人は、渋谷でデモと、開戦を告げる字幕ニュースとを目にする。それだけでなく、最後の台詞で予告された「デモのこと」が、（すでにふれたように）、文字通り「今から」、舞台上で演じられていくことになる。

第五場

男優4と男優5、登場。並んで立つ。

男優4（観客に）あ、じゃあ、今からデモの一部やります。

並んでゆっくり歩き始める。

二人だけで、何もない舞台を歩くだけの動作が、ゆっくりと進められていく。少し状況を説明する台詞が挿まれた後、再び、「デモの一部」が繰り返されるのだけれど、その中には、次のような台詞もみられる。

男優4（観客に）〔略〕テンション高い系の人達はシヨルダー

タツクルみたいなのとか攻めていたり、「小泉の犬め」とか言ったりして、結構ホットな、あ、一触即発、みたいな、大丈夫かな、みたいな、みんな警察って柔道とかの有段者だぞってこと知ってるのかな、っていう、知っててやってるとしたらアツいな、っていう、そこはもうひとつの戦争、みたいな感じの盛り上がりがある、みたいな、

ここでデモに差しむけられた「もうひとつの戦争」という言葉に注目するならば、渋谷とは、戦闘行為など、直接的な「戦争」は行われていないものの、間接的なかたちでの「戦争」が起きている街だということになる。『三月の5日間』は、そのような街として渋谷を描いていく。そんな中、ミノベとユッキーも間接的な仕方だ「戦争」に出会っていく。

男優3 「や、たぶん俺の読みなんだけど」って、これはミノベ

くんが女の子に、何回目か、もうほんと分かんないくらいの回数セックスしたうちの何回目かが終わった後で、天井とか見て並んで話したりするじゃないですか、そのときにこれはミノベくんが言ったことなんですけど、「や、たぶん俺の読みなんだけど、たぶん三日後、俺らホテル出て、それぞれの生活にまあ戻るかな、みたいな、でもそのときって、たぶん俺の読みなんだけど、おそらくもう戦争、終わってるんじゃないかと思うんだよね、甘いかなー、〔略〕」

男優3 「テレビさ、えっと、ホテルいるあいだ、今までずっと

としまくってたってのもあるけど、テレビとかあるけど見なかったじゃない、なんか、それでさ、もし良かったら、今後も、敢えてもう見ないってことにしたいんだけど」ってミノベくんが言ったら、女の子は「え、いいよ」って言ったんですけど、「あ、ほんと、それいいかな」ってミノベくんが言ったら、女の子は「いいよ」って言ったんですけど、「あ、ほんと？俺ら何にも知らないまま、三日後にね、戻るじゃん、それぞれの、普通の生活（？）、そしてテレビ付けたらしたら、とりあえず、ね、あ、終わってる戦争、とか思うの俺ら、っていうシナリオ（？）、いいと思うんだけど。始まってみると終わるのが早かったな、これで良かったんじゃないの結果論、とか思うの俺ら、それで（キミは）「あ、ほんとだ終わってる、あいつの言った通りだ、なんか」とか思うの、それで「なんか、じゃあ、俺らもしかして戦争のあいだずっとやってた？」っていう、「なんか俺らが渋谷ですごいペースでやりまくってるあいだに、戦争始まって終わっちゃった？」っていう、なんかそういうのすごい、

歴史とリンクして思い出になると思って、かなり、いいっていか、人生死ぬ前に思い出す可能性相当高い思い出になるんじゃないかって思うんだけど、

「歴史とリンク」という台詞に集約されるように、ここには一見、イラク戦争という大文字の歴史と、渋谷のホテルでのセックス三昧という小文字の日常との交錯が描かれている。確かに、内田洋一がいうように、『三月の5日間』は「巨大な事件と小さな日常を対比させるという点で、平田オリザの『東京ノート』と対をなす²⁶⁾」面をもつけれど、中間領域として渋谷という街が描かれていたことを見落としてはならない。『三月の5日間』にはミノベとユツキーだけでなく、ライブ会場やレイトショーでの出会いと会話、デモに関することごとく話題とされ、アズマ、イシハラ、ヤスイ、ユツキーといった人々も登場していく。そうであればなおのこと、『三月の5日間』は大文字／小文字の「対比」を描いた作品というよりはむしろ、中間領域も含めた三層をフラットに往還し、媒介²⁷⁾接続していく若者の群像を描出し得た作品として特徴づけられるはずだ。

しかも、「ゼロ年代の社会意識が明確に表現されている²⁸⁾」とも評される『三月の5日間』は、岡田利規にとつて次のような主張をもった作品でもある。

『三月の5日間』の時に考えていたことについて言うと、戦争というものについて何かを言いたいと思ったんですが、例えば、反戦運動にコミットしていくことは、僕たちにフィットする感じじゃない気がするんです。だけど、それでも何がしかは思っています。そういうふうな、距離感を持った思い方というのを

僕たちははしていて、それは、思っていないということでは決まてない。そういうことを、距離感も含めた形で、提示したかったんです。イラク戦争が起こっていることに全然関心がなく、ただセックスしている若者たちを描いた作品という見方をされることもあります。僕自身はれっきとした反戦演劇だと思っています²⁹⁾。

右の引用にいう、戦争という出来事／モチーフに対する「距離感を持った思い方」——それを演劇作品として成立させるために、岡田利規は言葉の操作だけでなく、特別な街としての渋谷を基点（の一つ）として作品世界を構成し、「話」をしていく俳優からは、「イメージ」に即した身体表現を引き出していったのだ。

V

最後に、改めて「リアル」という観点から、『三月の5日間』にみられた限りではあるけれど、岡田利規の方法をまとめて結論にかけたい。

ポスト平田オリザの演劇について論じる山登敬之は、「リアル」という論点に関して、「舞台のリアルは「本物そっくり」ということではなく、いかに「ホントっぽい」かにある。重要なのは、ホントっぽさの「ぼさ」の部分をやって濃くできるかという問題だ³⁰⁾」と正しく指摘している。

ここで議論したい「リアル」とは、右に指摘もあるように、演劇としての「リアル」である。ポスト平田オリザ³¹⁾世代に位置する岡田利規による『三月の5日間』の方法論／実践については、本章

Ⅱ・Ⅲで具体的な考察を展開してきたが、その果てに目指される「リアル」について、劇作家・倉持裕との対談を参照しておきたい。「今「リアル」という言葉は話題になっていないの？」という倉持の問いかけに、岡田は「話題になっただけでなく、なんじゃないですかでも、そもそも何をもちってリアルとするのかという話が錯綜し過ぎていて、リアルという言葉が何も名指せていないのでは、という感じもします。」と応じていた。その上で、自身の目指す「リアル」を次のように語っている。

僕は見た目がどれだけナチュラルか、ということとはもう判断基準にしないことにしたんです。普通はこんな変な動きしないだろう、こんな言葉遣いはしないだろうという外観にはこだわらない。

本来セリフというのは覚えた文字を頭で追ってしゃべるものなんだけど、日常生活ではそんなふうには記憶させた文字との関係をいちいちたどらないでしゃべりますよね。演劇でもそうすることがいいんじゃないかと思っています。それが僕の考える「リアル」。外観とは全く関係ないところで生きるんですよ。今言ったような意味合いで、自分はリアリズムの演出家だと思ってるんです。

ここで岡田は、「ナチュラル／リアル」を対比的に捉えている。外観としてカメラやビデオで切りとり得るタイプの現実らしさを「ナチュラル」と呼んで自身の演劇から排し、外観にとらわれない「リアル」こそを演劇における「リアル」として目標にすえている。それは、外観を模倣することで起源の出来事の再現や近似を目指す

いわゆるリアリズムとは別のもので、にもかかわらず、自身の目指す方法論の方がより現実らしいという自負のもとに、岡田はアイロニカルに「リアリズムの演出家」だと自称してみせる。この時、岡田が目指しているのは、虚構^{フィクション}演劇の中で、「リアル」にたどりつくことだろう。その際に設定されるのは、現実世界での言動を分解して、その後、それらをどのように編みあげれば舞台上で「リアル」にみえるのか、という課題である。そのために、岡田は舞台上にあげる言葉と身体に操作^{操作}を施す。同対談中、次の発言もみてみよう。

役者はよく、言葉を自分が自由自在に操るように、その人物になつて言葉をしゃべっちゃうんだけど、むしろ言葉に操られているというニュアンスで話す方がしっくりくるんです。人はふだん、こう体を動かさうと思って動かしたり、こういう言葉遣いをしようと思ってしゃべったりしないですよ。それが、さっき言った、僕の考える「リアル」ということなんです。そこに意義を置くかどうかというのは人によるのかもしれないんだけど、僕にとつての基盤なんです。

(理念的な)近代劇にあつては、舞台上の俳優は登場人物として実存を生き、その仮構されたアイデンティティを根拠として主体的に台詞(言葉)を発し、演技(身体)を行ってきた。しかし、平田オリザらによる(静かな演劇)以降、そうした演技に関わる自明の前提は積極的に問い直されてきた。舞台上の諸要素を分節し、現実世界における日常の諸条件を参照しながら再構成することで、演劇としての「リアル」が目指されてきたのだ。『三月の5日間』の岡田利規もまた、こうした挑戦をひきつぎ、言葉と身体の関係を戦略

的にときほぐし／編みかえることで、新しい「リアル」と評される演劇表現を提出することに成功したのだ。⁽⁸⁾

注

- (1) 拙論「戯曲構造としての〈静かな演劇〉——平田オリザの作劇法^{スクリプト}」——『演劇学論集』二〇〇三・一二・同「青年団のストラテジイ——平田オリザ」(『解釈と鑑賞 別冊 現代演劇』二〇〇六・一二) 参照。
- (2) 中西理「岡田利規(チェルフィッチュ)と三浦大輔(ポッドール)——「ポスト平田オリザ」世代のトップランナー——」(『悲劇喜劇』二〇〇六・八)。同論で中西は、「平田オリザが自らの演劇を「現代口語演劇」と名づけたように岡田利規の場合も現代口語を舞台にのせるという意味では先行する平田、岩松らと共通する問題意識から出発している。先行世代が舞台の登場人物による会話を覗き見させるような形で追体験されていくような「リアル」志向の舞台(いわゆるリアリズム演劇ではないことには注意)を構築したのに対し、チェルフィッチュの岡田のアプローチは会話体において「ハイパーリアリズム」、演技・演出については「反リアリズム」というところに違いがある。」と指摘している。
- (3) 高橋源一郎・平田オリザ『《対談》追い風ゼロのリアル』(『図書』二〇〇九・七)
- (4) 前田司郎(一九七七～)は、五反田団を主宰する劇作家・演出家・小説家で、『生きてるものはいないのか』で、第五回岸田國士戯曲賞受賞。二〇〇五年より小説も執筆しており、『夏の水の半魚人』で三島由紀夫賞を受賞している。
- (5) 同作は、神戸・山口・高知・大阪などの国内公演の他、ベルギー・フランス・ドイツ・アメリカ・シンガポール・韓国・香港など、海

外公演も行われている。なお、岡田利規本人によって小説化もされ、大江健三郎賞を受賞するなど、高く評価されている。

- (6) 岡田利規・前田司郎・三浦大輔・柳美里「大座談会 新世代の超リアル演劇論」(『文学界』二〇〇七・一〇)。また、古川日出男は「設定と語りと才能」(『Esquire』二〇〇七・七)で、「イラク戦争がはじまる瞬間に互いに名前も知らない若い男女がラブホテルに入り、四泊五日を過ごす——という最高にキャッチーな設定」を特に高く評価している。
- (7) 白水社ホームページ内「第49回岸田國士戯曲賞選評(2005年)」(<http://www.hakususha.co.jp/kshida/review49.php>)
- (8) 平田オリザ「平田オリザの仕事①現代口語演劇のために」(晩聲社、一九九五)他参照。
- (9) 佐々木敦「即興の解体／懐胎 演奏と演劇のアポリア」(青土社、二〇一一)
- (10) 保坂和志・岡田利規「小説のリハーサル」(『新潮』二〇〇八・四)
- (11) 注(2)に同じ
- (12) 注(9)には、「三月の5日間」の新しさとは、いわゆるメタシアターの趣向そのものというよりも、それをたとえば「或る友だちの話なんですが」「聞いた話なんですけど」というような形で一見、その時その場の無駄話のようなフツツさに回収してみせたことにある」という指摘がみられる。
- (13) 第九場には、男優5による次の台詞があり、作品全体の絵解きともなっている。——「**観客に** 渋谷って、地理って、(略)六本木通りはハチ公を起点にしないでモヤイ像を起点にした方がいいんで、つてことに今気付いたんで、モヤイ像が中心の地図に地図の中心をちよつと変更したいんですけど、(略)」
- (14) 注(2)に同じ
- (15) 注(9)に同じ

- (16) たとえば、「吾妻橋ダンスクロッシング」(二〇〇五・九・二三、於アサヒアートスクエア)でのチェルフィッチュ(岡田利規)の作品「ティッシュ」は、「女2人が日常の会話を続けるなか、意味のない体の動きが不自然に膨張してゆく。体と言葉が遊離してゆく、この滑稽で妙な齟齬感^{そご}は独特だ。」と、「(舞踊) 吾妻橋ダンスクロッシング 繊細な創意と大胆な表現」(『朝日新聞』二〇〇五・一〇・二夕)で評された。
- (17) 「現代の若者を象徴するのなら、ノイジーな身体を繰る 岡田利規」(文化科学研究所編『パフォーマンスアートにみる日本人の文化力』水曜社、二〇〇七)
- (18) 岡田利規「演劇/演技の、ズレている/ズレてない、について」(『ユリイカ』二〇〇五・七)。なお、関連する対談として、手塚夏子・岡田利規「動き方」と「動くこと」の果てなき追究」(『美術手帖』二〇〇五・一一)参照。
- (19) 内野儀「Jと世界を語り直す チェルフィッチュ『三月の5日間』——Jの風景⑥」(『図書新聞』二〇〇四・三・二七)
- (20) 内田洋一「現代演劇の地図」(晩成書房、二〇一〇)
- (21) 新野守広「外」は消えたか?——『三月の5日間』と『夢の泪』(シアターアーツ)二〇一〇・九)
- (22) 注(17)に同じ
- (23) 山登敬之「新しい革袋はどこに?——ポスト平田オリザの演劇——」(『悲劇喜劇』二〇〇五・三)
- (24) 倉持裕・岡田利規「対話 身体に作用する『言葉』の力を引き出す」(『すばる』二〇〇八・七)
- (25) 注(24)に同じ
- (26) その後の岡田利規/チェルフィッチュの展開については、岡田利規『コンセプション』(BCCKS、二〇一〇)、岡田利規/聞き手=野村政之「リアリズムの可能性と更新について」(『ユリイカ』二〇一〇

〇・九)、四ツ谷亮子「地域の再生プログラムとパフォーマンスアートの可能性——「チェルフィッチュ(Cheffisch)」の活動を手がかりに」(愛知県立大学外国語学部紀要 言語・文学編)二〇一一)参照。

※戯曲の引用は、岡田利規『三月の5日間』(白水社、二〇〇五)により、議論に際しては映像資料『三月の5日間』(プリコグ、二〇〇七)も適宜参照した。なお、引用に付した傍線はすべて引用者による。

※議論には組みこめなかったが、脱稿後、嶋田直哉「ゼロ」度の言葉/身体——岡田利規『三月の5日間』を読む——」(『日本文学』二〇一一・一一)が発表されている。

(二〇一一年十月二十日受理、十一月三十日掲載承認)