

あふれるもの——『ペリクルーズ』

村 尾 敏 彦

如月小春の『家、世の果ての…』の初演は1980年である。人々はそれぞれに都会と記憶の中を、動きぶつかりさらに動く。男と妻と娘もまた、離れ離れに漂流する。都会はスーパーマーケットがそびえる迷路であり、時間はガラスのように砕ける。孤独に抗いながら孤独へと収斂するこの芝居の最後の台詞は、老人となった少女がひとり語る。「——ソコデハ 全テガ置キ去リニサレテ、関ワリアウコトナシニ プヨブヨト 共存スルノミ。個ハ辺境ニアリ、タダ 辺境ニアリ、楽シミハアマリニ稚ナクテ ザワメキノミガ タユタイ続ケル——コンナ夜ニ 正シイナンテ事ガ 何ニナルノサ。…都市よ！老いたる都市よ！」言葉が、言葉以上の何かになろうと、爪先立ちあふれでて咲いている。あまりにも薄く乾いた生の状況を描きながら。不思議なことに、日本の劇作家によるこの作品は、400年近く前にシェイクスピアが英国で生み出した作品『ペリクルーズ』(Pericluse)を想起させる。まるで『ペリクルーズ』が現代日本に投射され、陰画となって現れ出たかのように。

I

演劇は文学であろうか？文学はまずなによりも言葉である。言葉さえあればそこに世界は存在する、詩人はそんなふうに夢想する。そういう意味では、演劇は文学ではないように思える。演劇空間に身体としての役者が存在することは必須であるからだ。役者もまた台本を読む。そのとき、役者は文学の読者である。だが、役者が自分の部屋で台本を読んでいる姿をみて、誰も演劇とは呼

ばない。演出家や役者はまず文学として戯曲を読む。そのあとで、あるいはその途中で、舞台空間の構成、舞台美術や照明、音響について考案し始める。たとえば、立ち稽古が始まり舞台空間での身体の動きを試み始める時、文学が終わり演劇が始まるのだろうか。

文学を受容するさい、人は自分の部屋の中であれ、電車の中であれ、トイレの中であれ、自分がどこにいるかに関わりなく読書をおこなう。読み手にとって、白い紙の上の黒いしみが、言語としての働きを始める。小説を読んでいると仮定しよう。意味化作用によって、言葉が何かについて語る。語られた何かは次々とほかの何かに取って代わり、それらはある固有の空間を、たとえば物語世界を構築していく。読み手の意識に、こうした物語世界が前景化していく。読み手の前に現に存在するはずの机も、吊り輪に掴まった女性も、トイレット・ペーパーも、遠く背景へ退いていく。

演劇の観客は、ある空間を演劇空間として受け入れ、その中に役者の身体を発見する。街中を歩いているでも人間の身体を目にするが、身体を発見することはまれだ。舞台の役者の身体は、人間について新たな認識をもたらす。「そうだ。確かに人間はそういう存在なのだ。」と観客は思う。ちょうど詩や小説や音楽や美術によって、生きることに認識が追いつくという稀な体験をするように。セザンヌの絵を前にして、私たちは重層的な体験をする。果物や食器が、私たちに向かって、言葉や表象を剥ぎ取られて存在している。私たちは、始めて世界を見ている眼に、自分の眼を重ねている。見るという行為を再発見することになる。こうした生きていることへの驚愕を、演劇もまたもたらすことができる。文学の言葉は、言葉の向こうにまであふれようとする。演劇空間も、攪拌され鳴り響き輝きわたり、過剰に開いていく。ところが、まるで故郷に帰るように、どちらも生のありさまを私たちに差し出している。

『ペリクルーズ』の第1幕第2場で、主人公ペリクルーズはアンティオケという名の都に来ている。この地にいる王女に求婚しようとなると、王女の父アンタイオカス大王は謎が書かれたものをペリクルーズに与える。その謎を解けば、王女と結婚させるが、失敗すれば命を奪うと言う。ペリクルーズはこの試

練を引き受ける。この謎は韻文で書かれており、ジュリア・クリスティヴァが論文「詩と否定性」において詩的言語の特徴として挙げるいくつかの性質をもっている。

I am no viper, yet I feed
 On mother's flesh which did me breed.
 I sought a husband, in which labour
 I found that kindness in a father.
 He's father, son, and husband mild ;
 I mother, wife, and yet his child.
 How they may be, and yet in two,
 As you will live resolve it you. (1. 1. 65-72)

(私はクサリヘビではない、だが私は喰う、私を育てる母の肉を。私は夫を探し求め、父親に夫のやさしさを見つけた。彼は父親で、息子で、穏やかな夫です。私は母親で、妻で、だが彼の子です。どうしてそんなにも、だがふたりでしかないのに。謎を解け、生きたいなら。)

非一詩的な言語表現であれば、語句の位置を変えても意味内容はあまり変わらず、可換の法則が成り立つ。だが、詩的言語では成り立たない、とクリスティヴァは主張する。アンタイオカス大王の謎は韻文であり、各行は弱強4歩脚のリズムから成っている。1行目の行末 *feed* と2行目の行末 *breed* は韻を踏んでおり、5行目と6行目、7行目と8行目も脚韻を踏んでいる。こうした言葉のリズムと音は、文中の語句の位置を変えることを拒んでいる。可換の法則は成り立たない。詩の言葉は、たとえ声に出して読まなくても、言葉の音のリズムが常に読み手に鳴り響いている。詩人が作り上げたリズム、独自の語の選択が、読み手をいままで経験したことのない新しい地平線へと導いていく。

5行目では、「彼は父親で、息子で、穏やかな夫です。」と語られる。異なる

複数の人物の視点から見れば、論理的な理解が成り立つ。息子から見て父親であり、両親から見て息子であり、妻から見て夫であるような人物を想定することは容易である。しかし、ひとつの視点から同時に三つの様態が成り立つ人物を見つけるのは不可能にみえる。ここにも、クリスティヴァの言う詩的言語の特徴のひとつ、不可能と可能、虚構と現実の同時性が見てとれる。6行目の「わたしは、母親で、妻で、だが彼の子です。」もまた同じ意味構造をもっている。

さらに、クリスティヴァによれば、非一詩的な言語表現では語句が反復されても同じ意味内容をもたらすだけであるが、詩的言語では反復された語句は差異をはらんでいる。文中で3回繰り返される and は単語を繋ぐだけではない。同じく3回繰り返される yet も、単に同一の「それにもかかわらず」という逆説の意味を繰り返し運ぶだけではない。2回目3回目では and と yet とが他の語を間に入れることなく結合して、and の順接の意味と yet の逆説の意味とが紙の表裏のように隣接して、ますます矛盾の緊張を高めている。一人の男が一人の女にとって同時に父親・息子・夫であること、一人の女が一人の男にとって同時に母親・妻・子であること、六つの名称が同時にふたつの実体に共存すること、こうした命題は飢えた獅子と虎と狼を1つ檻に詰め込んで殺戮が迫っているような緊張をもたらす。3回繰り返す and と yet は、互いの間に摩擦で熱を生じながら、この文が運ぶ意味上の矛盾を積み上げてそのたびに不気味さを嵩上げし、謎を読む者を加速度的に窮地に追い込んでいく。

謎の文は冒頭で「私はクサリヘビではない」と言う。ところが、言い伝えでは、クサリヘビの子どもたちは母親の肉を食い破って外界に出ると言われていた。謎の文はすぐに続けて「私を育てる母の肉を食う」と言う。したがって、「私はクサリヘビである」と暗示している。冒頭の1~2行は、「私はクサリヘビでないが、私はクサリヘビである」という矛盾を表現している。こうした肯定と否定の結合、対立したふたつの項を排除しない非統合的結合をも、クリスティヴァは詩的言語の特徴として挙げている。

アンタイオカス大王の謎から、論理だけを読み拾おうとすれば、この文は無

意味であるように思われる。だが詩的言語として読めば、もっと他のことが受容できる。論理の体系であるパロールが非存在として拒む対象を、この詩表現のシニフィエは含みこんで、不気味な黒々としたうねりを形成する。それが、高い波が迫り来るように、読み手の前に不透明な意味内容として堆積していく。最後の一行は、津波が目の前に高い壁となってこちらを一飲みにしようと待ち構えているようだ。語り手の「私」は謎を解くことを強く迫るが、その背後には決して解けないだろうという自負があるらしい。

ところが、ペリクルーズはこの謎を解いてしまう。アンタイオカス大王は実の娘を抱くことで、父でありながら娘の夫となった。娘の夫は、娘の父から見れば息子である。王女は自分の母親のベッドを汚すことで、母親の肉を食らっている。このようにペリクルーズは語る。謎の文を、ペリクルーズは非詩的言語として読み、複雑に錯綜したシニフィアンが指示する現実の対応物を発見したらしいのだ。だがペリクルーズは、近親相姦を犯したふたりを蛇と呼んでいる。1~2行目の「わたしはクサリヘビでないが、クサリヘビである」という詩的意味内容が、ここには生きている。人々の日常的言語活動は、いつも論理体系に支配されているわけではない。詩的言語表現は、特権的な才能に恵まれた詩人だけが住み着く王宮ではない。

クリスティヴァが、詩的言語に注目したのは、そこに記号としての言語活動の外部を見出したからである。記号としての言語が機能するのを支えるのは、論理的宇宙であり、主体であり、パロールの社会的体系である。そこでは、シニフィアンは、シニフィエへと意味へとレファランスへと交換される。だが、言語はもっと異なる面をもつ。具体的であると同時に一般的でもあるような言語表現、不可能と可能を共存させる言語表現、相互テクスト性によって形成された言語表現などは、主体なき空間、パロールやテクストが解体した空間に存在する。そこでは、言葉は交換ではなく、生産に従事している。このように、クリスティヴァは、マルクスの資本分析を言語分析に適用している。労働力と賃金とが等価交換されているという理解からは、剰余価値を発見できない。言語の意味化作用についてシニフィアンとシニフィエとが交換されていると理解

すると、詩的言語表現の価値を発見できない。結合できないものが互いに結合し意味が生産される言語空間こそ、クリスティヴァが求める未来を孕む言語行為であるらしい。

言語分析の枠組みを演劇に応用してみよう。まずコミュニケーション理論の観点からすると、台本に書かれた意味内容を伝達する媒体が、演劇空間であると考えられるだろう。とりわけ役者が、シニフィアンとして機能している。役者は自らの身体の動きによって、台本の意味内容を観客に伝達する。もっとも効率の高い役者の演技は、台本に書かれた意味をもっとも正確に欠けることなく観客に手渡すことになる。シニフィアンはシニフィエに交換され消失する。演技は観客に台本の内容を手渡して消失することになる。演劇は文学の手段にすぎないことになる。

次に、クリスティヴァの言う、記号の外に生まれる言語の働きと意味生産に注目しよう。役者は台本の台詞からできる限りの材料を収集する。さらに役者は自分独自の材料を、自分のこれまでの体験や他の人々の体験から収集する。それらが、混合し醗酵してある新しい身体表現を産出する。こうした表現は、観客自身の体験の堆積との独特な結合を果たして、観客ひとりひとりにおいて、意味生産を成就する。

謎を解いたペリクルーズは大王の圧倒的に強大な権力の脅威に晒される。斧を頭上に振りかざされたような窮地を、役者はどうやって演じるだろうか。役者自身がこれまで生きてきた道程から、類似した体験を拾い上げて想像力で再構築していこう。観客もまたそれぞれに、これまでどんな権力への恐怖を体験しているかによって、この場面の受容の仕方が異なってくるだろう。このように、クリスティヴァが提出した言語理解を演劇へと応用すると、その意義が明らかになる。

さらにクリスティヴァが別の論考『詩的言語の革命』で言語分析をするさい、言語の意味生成過程にふたつの様態を見出している。サンボリックとセミオティックである。前者は、性的差異や家族構成による拘束をとおして、他者との関係から生じる社会の所産であり、言表行為の主体の形成に係わってい

る。後者のセミオティックなリズムとは、クリスティヴァによれば、謎めいて女性的な、書かれたものに潜む空間であり、言葉に置き換えて理解の対象にすることはできない。エディプス期以前のセミオティックな機能は、母親に対して身体を結びつけ、方向を示すエネルギー放出である、とクリスティヴァは言う。

この2つの様態もまた、演技論へと応用できそう。役者は台本から台詞を読み取り記憶する。だが、登場人物は舞台で誰かとともに社会的空間を作っている。誰かに向けて台詞は語られる。その誰かとの関係性を役者が台詞によって舞台上で成就したとき、役者は言表行為の主体形成に成功したのだ。そのとき、役者は登場人物として舞台に生きることができたのだ。それは、サンボリックな様態の成就である。だがその発話直前に、役者は演技上の重要な課題を果たしている。それは台詞を声に乗せるための身体準備であり、セミオティックな課題である。台詞が発話され生産されるために、それにもっとも相応しい身体状態が必要である。発話へ向けて身体が始動する以前の状態から、エネルギーをある方向へ放出しようとする身体状態へと大きく変化する。

舞台上のペリクルーズは謎を読んでいる途中で、あるいは読み終わってから、ある時点で身体状態が大きく変化するであろう。謎が解けると同時に、アンタイオカス大王とその娘に対する関係性が変化するからだ。それまでは、大王の娘と結婚して美しい花嫁を獲得し、さらに大王の後継ぎの権利をも手にしようとして、ペリクルーズはそこにいた。しかし、いまはそうした望みを捨てながらもそこにいなければならない。

役者は演技について選択しなければならない。たとえば、謎を与えられる前までは、内部から外部へと、美しい女王へ向かって広がり脈打つリズムによって身体は伸びやかに開いて躍動しているかもしれない。だが謎を手にとると、身体は内部へと収縮し緊張して、読むことへと集中する。最初の一行目からして不可解な表現であるため不安に襲われ、動悸が高まり息は浅く速まるだろう。読み進むに連れて、謎解きはますます困難に思えてくる。謎解きを引き受けたことに後悔するかもしれない。干物のように身体はこわばる。しかし合理

的解釈の糸がわずかに見え始め、それがますます確実な理解に思えてくる。再び、息は深さと広がりを取り戻し、これで女王と結婚できると胸が膨らみ身体が開きかけた直後に、この謎は大王と女王との秘密を告げていることに気づく。希望のしっぽには絶望が噛み付いていた。異空間から落ちてきた隕石のように、身体は周囲を拒絶して呼吸さえ忘れる。天と地が転倒したかのような混乱でよろけるかもしれない。手に持った謎の書き物を落としてしまうかもしれない。反射的に拾い上げると、大王と女王の姿が目に入る。ふたりの眼差しに、見られた自分が陥っている窮地を見てとる。今はなんとしても冷静にならなければいけない、さもないと命を落とす、と必死に崩れようとする身体を引き締める。

ペリクルーズは謎を読んでしまった。書かれた謎は、文字によるシニフィアンがシニフィエと交換されて消失したと見えたあとも、さらに別なエネルギーを内包していた。書かれたものにさらなる空間が潜んでいたのだ。そのセミオティックな空間が乗り越えられ、サンボリックな様態を通して、大王と娘の相姦関係が明示される。だが、この謎にはさらなる空間が潜んでいた。大王の強大な権力の圧力である。そして、今度は人に見せずにしまっておこうとする。先に、ペリクルーズは娘の顔を「賞賛が書かれた書物」(“the book of praises”)と呼んだ。彼は、人々の王女への賞賛をそこに読み取り、欲望の模倣を行い、その反射として自分の賞賛をさらに読み取った。だが、いま彼は、その美しい書物に近親相姦の原因を読みとった。読むことは、まるで入れ子構造のマトリョーシカのように、限りなく空間を押し広げ続ける。限りない意味生成の過程が持続することになる。理解には限りがない。

ペリクルーズが謎の書き物を読んで、次々と意味空間を切り開き理解を進めていったように、この物語を戯曲文学として受容する読者もいる。この物語の演出家や役者も台本を読みながら、より新しい理解の空間を開き続ける。書かれたものには、書き手の意図しなかったことさえも書き込まれている。どんなに意識的な書き手であっても、自分の手の動きに自らを委ねることがあり、そこに世界という無意識が語り始める余地がある。それだけではない、読み手は

書き手とは異なるコンテキストを背景にして生きてきたからだ。21世紀の演出家・役者は、およそ400年前の書き手の文を前にして発見が続けるだろう。

演出家は、ガウワーを視覚化して、現代の大学教授が黒板の前で講義している姿をつくるかもしれない。古代的な衣装に白髪が老人が琵琶を抱えて歌う姿をつくるかもしれない。あるいはガウワーのいない演劇空間を創造するかもしれない。役者の身体は、ゆったりとお腹を突き出し、観客たちを見下ろしながら、大きな身振りで歩くガウワーを創造するかもしれない。うつむき眼をつむって、人々の苦悩を背負ったように背中を丸めたガウワーをつくるかもしれない。演出家や役者にとって台本を読むことは発見し続けることであり、演劇空間の創出へ向かって書き込むことである。だが、通常の読み手もまた、ガウワーの姿やアンティオケの都の光景を思い描き、登場人物の体験に共感したり嫌悪したりする。そのとき、心だけでなく身体もまた運動していないだろうか。ガウワーが冒頭で語り始めるとき、語り手の興奮が読者の心身にひろがり、夜明けの水平線を目の前にしたときのような身体の延長感覚をもたないだろうか。

ペリクルーズが謎を解いて語っているとき、アンタイオカス大王の台詞はない。大王は舞台上で立ち尽くしているとしても、ペリクルーズの言葉に反応して、大王役の役者の身体は内部において絶えず運動を続けているはずだ。演出家や役者の読む行為は、通常の読む行為の隠れた部分を明るみにだしてくれる。読むことは、身体行為である。誰も意識だけで生きていけないように、心だけで読むこともない。読む人がすわりこんで身体をまったく動かさないように見えるときでさえ、身体の内部は運動を続けている。読む行為は、言語の意味化作用であり、心身による産出の過剰なる行為である。文学は演劇である。

II

ペリクルーズは、亡命者である。アンタイオカス大王に暗殺されることを恐れて、ツロの領地から脱出する。領主であったものの、海難に遭い、ただひと

りペンタポリスの海岸に打ちあげられる。すべてを失ったペリクルーズは、ひとり異国で生きなければならない。さらには、異国の地で妻のセーザ、娘のマリーナと離別する。ペリクルーズは、難民のように各地を漂流する体験をしている。そして最後には失ったものすべてを取り戻す。まるで難民が抱き続ける夢の成就のように。

こうした劇の特質に注目した演出家エイドリアン・ジャクソン (Adrian Jackson) は、この劇の冒頭にガウワーでなく難民たちを登場させた。その公演は2003年8月3日にロンドンの大きな倉庫で、プロムナード劇場の形式で行われた。倉庫にはいくつもの広い部屋があり、場面ごとに異なる部屋が割りふられ、それぞれに舞台美術が用意された。倉庫前に集められた観客は数名の人々に誘導されて、冒頭の場面が演じられる広い部屋にはいった。そこは、大学の講義室のように、正面には黒板と教壇があり、向かいにはびっしり机と椅子が並んでいた。すでに数十名の人々が座っていた。入ってきた観客たちが椅子に座ってしばらくすると、突然、椅子に座っていた一人の人物が正面の教壇に駆け上がり、マイクを握んで語り始めた。自分が自国でどんな体験をして亡命せざるを得なかったかを語った。すると、次々と人々が教壇に駆け上がり、マイクを奪い合うように自らの体験を語った。世界の各地で暴力によって故郷を奪われ、家族と別れねばならなかった人々だった。そしてその後、人々はペリクルーズの物語中の人物へと変化していった。

この公演は、劇団カードボード・シティズンズ (Cardboard Citizens) がロイヤル・シェイクスピア・カンパニーと協力して行なった。カードボード・シティズンズはホームレスの人々のためのプロの劇団である。この劇団は、演劇の公演以外にも社会的目的をもっている。ホームレスの人々、社会から排除された人々、難民・亡命者が、芸術をとおして自身の潜在能力に気づき、自らの言葉と声を取り戻すようにすること。ワークショップをホームレスの人々に提供し役者として育成して、収入を得られるようにすること。フォーラム・シアターを学校や施設で実践すること。フォーラム・シアターは、ブラジルのオーガスト・ボアールが考案したもので、人々が政治的社会的な抑圧や不正から自

らを解放するための演劇行為である。

この劇団の思想からして、『ペリクルーズ』を難民の問題と結びつけて上演することは想像に難くない。この劇団の方法は、21世紀の現実と400年前の台本とを結合させる。400年前に書かれた意味内容を観客に伝達するだけではなく、新しい意味生成を目指している。この劇団の方法は、物語の内容にかかわるだけではなかった。舞台美術に対しても積極的な提起があった。ペンタポリスの海岸にペリクルーズが漂着する場面が演じられる部屋では、大型洗濯機数台が音を立てて動いていた。そこには、海を表現するためのセットは何もなかった。板製のすのこがいくつか並び、黒いゴム製のオーバーオールを着込んだ役者たちが漁師として、洗濯機相手に仕事をしていた。激しく旋回する水のイメージが、海難に遭ったペリクルーズの体験と結合されて、現実に存在する具体物である洗濯機を、物語世界の海岸へと挿入している。その結果、遠い過去でもあり現代でもあり、海ではなく海でもある、という詩的効果を生み出している。結合できないものが互いに結合して意味が生産される空間、物が記号的表象を脱して過剰な意味を生産する空間である。

2003年5月4日にロンドンの国立劇場で、蜷川幸雄が演出した『ペリクルーズ』の公演があった。そこでは、歌舞伎で使われそうな写実的な舞台美術が登場した。船が海難に出遭う場面で、水の文様が描かれた布が舞台上で揺れ回り、布と布の間を小さな船の模型が動いていく。激しく翻る布に呑み込まれたあと、舞台には波が描かれた布が敷かれている。その布の下から、ペリクルーズが這い出てくる。シニフィアンとしての水色の布は、波というシニフィエと交換されながらも消失しきらなかったとすれば、日本的な文様の抽象性のゆえである。

蜷川演出のこの公演では、異文化への置き換えによる異化効果がみられる。ペンタポリスで集まる闘士たちはモンゴル風の衣装と刀をもっている。ダイアナの神殿では、神道の巫女の衣装や能楽の面が使われている。シェイクスピアの台本によれば、アンタイオカス大王の都アンティオケはシリアにあるとされている。すると、ペリクルーズが航海するのは地中海であり、この物語中の事

件は中東付近で起きるらしい。蜷川演出の公演では、役者たちはみな日本語を話し、舞台上では中東文化が東アジア文化に置き換えられている。

だが、蜷川演出のこの公演にも、難民へのレファレンスがある。冒頭の舞台には、水道の蛇口とバケツがいくつも配置され、どこからか、銃声が聞こえてくる。そこに、戦争によって住まいを奪われ、荷物を持って逃げ惑う人々が現れる。ひどい怪我をしているひとたちもいる。彼らは、蛇口から出ている水を飲みながら休息する。最後の場面でも、同じ光景が繰り返される。ロンドン公演はイラク戦争が始まった直後であったので、銃声は観客にイラク戦争を連想させた。

ニール・バートレット (Neil Bartlett) が演出した公演では、舞台は病院であり、舞台奥の扉は手術室に通じるらしかった。ペリクルーズを演じた役者ウィル・キーン (Will Keen) はパジャマを着ていた。この公演は2003年9月19日にロンドンのリリック・ハマースミス劇場 (The Lyric Hammersmith Theatre) で行われた。病院で生死の境界をさまよう患者のありさまが、ペリクルーズが体験する漂流的生涯の暗喩として表現された。

現代のシリア付近でも、難民の人々が漂流的生活を繰り返している。1948年4月、ユダヤ人組織がエルサレム郊外のデイル・ヤーシーンで254人の村人を虐殺した。そして、恐怖に追い立てられたパレスチナ人の大量脱出が始まった。5月に英国のパレスチナ委任統治が終わる。5月14日イスラエルによる独立宣言と同時に、アラブ連盟5カ国の軍隊が独立を阻止するためにパレスチナに侵攻した。第一次中東戦争である。イスラエルが戦勝し、パレスチナに住んでいた70~80万の人々が故郷を離れた。パレスチナ難民が生まれたのだった。1950年に不在者財産没収法が施行され、居住地を離れて避難したパレスチナ難民たちは、家屋・財産を没収された。土地も没収され、ユダヤ人入植者に与えられた。

エドワード・W・サイドは、『パレスチナとは何か』において、ある人物について報告している。アメリカでイスラエルとパレスチナの知識人の間で対話をめざした会議が行われたさい、聴衆の中から一人の男が立ち上がってこう

言った。「私はパレスチナ人で農業に従事しております。私の手を見て下さい。…1948年に私は追い出されてレバノンに行きました。するとまた追い立てられてアフリカに行きました。その次の行き先はヨーロッパでした。それからここアメリカに来たわけです。今日 [と意味づつ彼は封筒を取り出す]、アメリカから退去せよという文章を受け取りました。壇上の先生方のどなたでも、どうかお答えください。私は今度は、どこへ行ったらよいのでしょうか」。(43)

ペリクルーズはツロの領主であったが、強大な権力をもつアンタイオカス大王の近親相姦の秘密を暴露して告発することはできなかった。それどころか、秘密の隠蔽を図る大王に暗殺されることを恐れて、ペリクルーズはアンティオケの都から逃げ出さなければならなかった。ツロに戻っても、大王が戦争を仕掛けてツロの人々を殺害することを恐れ、他国へ亡命しなければならなかった。タルソという国に逃げ込んだあと、ツロの忠臣ヘリケーナスからの手紙で、大王が暗殺者をツロに送り込んだことを知る。そこでタルソもまた安全でないと判断して、ペリクルーズはさらに航海に出発する。ペリクルーズもまた言うべきだったのだ、「私は今度は、どこへ行ったらよいのでしょうか」と。

サイドは、パレスチナ人の両親をもつ。1935年にエルサレムに生まれ、1947年にパレスチナを離れエジプトに移り住み、学生時代にアメリカ合衆国に渡った。サイドはジャン・モアが写した写真に触れて、パレスチナ難民として生きることについて分析している。サイドの母親の故郷ナザレで暮らす人々の写真を見て、サイドは語る。サイドはナザレについて本当に思い出せることはほとんどなく、その写真を見てもアラブのほかの場所と同じに見える。「パレスチナとは亡命、強奪であり、ある場所の不確かな記憶は、そのままなしくずしに他の場所の曖昧な記憶へと移り行き、…パレスチナの物語は、よどみなく語られるというわけにはいかない。その代わりに、過去は、現在と同じように、様々な出来事や偶然の一致だけを提供してくれる」(42)。

ペリクルーズの人生は、なめらかに連続する出来事からなる物語でなく、強大な権力と自然力によって寸断されさまざまな破片に砕けた物語である。故郷

を失った世代を親に持つ子にとっても、生きることは漂流することになるらしい。ペリクルーズの娘マリーナは、どこからどこへ移動しているのか不明なままに漂流を続ける。生まれたばかりのマリーナはタルソの太守に預けられる。太守の妻は、自分の娘が何かにつけてマリーナに劣っていることをくやしがる。嫉妬のあまり、家臣にマリーナを殺害するように命じる。ちょうど、アンタイオカス大王が、謎を解読されたために、ペリクルーズ暗殺を家臣に命じたように。だが、たまたま海賊が現れてマリーナをさらったために、命は救われるが、女郎屋に連れ込まれる。たまたまミティリーニの太守に気に入られ、連れて行かれた船の上で、たまたま父親に出会うことになる。様々な破天荒な出来事を偶然が繋いで、マリーナの人生を形成しているように見える。

ペリクルーズ、その妻セーザ、娘マリーナの三人とも、個々の人間が統御できる範囲をはるかに超えた巨大な力によって、人生を支配されているのだ。そのため、ひとりひとりからみれば、人生を動かすのは、不運や天啓と解釈するより仕方ないのだ。その偶然性が、この家族の物語にいくつもの裂目をつくっている。その裂目をのぞけば、それぞれに可能世界が底なしの暗がりを形成する。ペリクルーズが海難に遭いペンタポリスの海岸に漂着したとき、たまたま親戚な漁師たちに会え、たまたま父親の鎧が流れ着いて、たまたまサイモニディーズが馬上試合を開催して、たまたまセーザがペリクルーズを見初め、たまたま父親のサイモニディーズもペリクルーズが気に入った。だが、たまたまそうならなかったとしたら、どうなったのか？ペリクルーズは、かつてツロの領主であったのに、身分の高い者としての生活、立派な衣服と住居、家臣・領民たちとの主従関係、それらすべてを失っていたのだから。

ムスタファーという名のパレスチナ人の男について、サイドは回想している。ムスタファーは難民になる以前には巡査部長であったのに、新しく居住した社会では臨時雇いの保安要員になった。建物の管理一般のほか、使い走りもするし、何でも屋として働いていた。サイドには、失意のため悲しみに沈んでいる人間に見えた。「力強い運動選手のような体格をしながら、彼の動作は、不自然なまでにゆっくりとしており、見かけと身のこなしは、まるで

別人のように思われた。」(163)

ペリクルーズには別な可能世界があったのだ。ムスタファーのように、領主としての誇りを奪われた無一文の男としての人生である。海の底へと沈んでいくセーザ、女郎屋から抜け出せなくなったマリーナ、さまざまな可能世界の深い闇が見せてくれるのは、むしろ現実の難民の姿であろう。難民の現実が、ペリクルーズ一家の物語の底深く、可能世界として透視される。舞台上で、ペリクルーズを凛々しく闊達な不屈の英雄として表現することもできる。だが、深い闇にいまにも落下しかねないタイトロープを渡る人物でもある。

III

現在の日本には、ネットカフェ難民と呼ばれる人々がいる。バブル経済が崩壊した後、企業は人件費を削減しようとして正社員を減らし、パートや派遣社員を増やした。より安価な労働力を求めて資本が世界化し、競争が激化していった。経済界の要望に答えて、日本政府は規制緩和を進め、人材派遣会社が急成長した。2001年から2007年にかけて、非正社員の数 は 366 万人増え、正社員の数 は 247 万人減った。全労働者に占める非正社員の割合は 33.7% に拡大した。こうした状況の中から、坂道をころがり落ちるようにより深い貧困へと沈んでいく人々がいる。住まいを失い、インターネット・カフェや漫画喫茶やマクドナルドなどで一夜を過ごす人たちが現れた。彼らは、コインロッカーに荷物を入れ、携帯電話を活用して日雇い派遣の仕事を得る。日雇いの仕事であるため、仕事が見つからない日もある。厚生労働省によれば、その人数はおよそ 5400 人にのぼる。労働組合によって労働者としての権利を守ることも難しい。そのため、派遣会社による賃金からの天引きが問題になることもある。彼らは、家族との関係や地域との関係を失っただけではない。頻繁に職場を替えるため、同じ職場の人々との関係も乏しくなりがちだ。

だが、引きこもりの生活から自らネットカフェ難民となった若者が著した書物『ネットカフェ難民』によると、彼らは意図的に他の人たちとの関係を希薄

にしようとしているらしい。著者川崎昌平はそれを「薄いコミュニケーション」(124)と呼んでいる。

ネットカフェで寝起きして、狭い店内ですれ違う他人に挨拶しようとは決して思わない。まして言葉を交そうなどと考えることは皆無。ネットカフェ常連となり、顔見知りの店員ができたとしても、それは顔を見知っているだけのことで、世間話に興じたりすることは、まずない。日雇いバイトの派遣先で出会ういくばくかの人間たちとも、積極的に会話しようとはしない。話をしたくないからではない。他人と関ることを恐れているためでも、自分の境遇が相手に知れ、そこでなんらかのアクションを示されるのがイヤだからでも、ない。もっとシンプルな理由。自分の中に他人というアーカイブを形成するのが、億劫なだけなのである。あるいは、そこから生じる義務や責任を逃れたいと考えるからかもしれない。したがって、こうした人種は、できる限りコミュニケーションにレンジの広さと発展性を与えないように細心する。(129)

話し合う相手を持たないネットカフェ難民は誰と語るのだろうか。川崎昌平によると、「脳内でもう一人の自分と延々会話する」(82)ことになる。関係の乏しさに人間は耐えられないものらしい。そのため独り言という別の乏しさへと逃げ込まざるをえない。言葉を眼差しを表情を気持ちを、他の人々と交換する代わりに、もうひとりの自分との会話という擬制の関係が、ネットカフェ難民に関係の幻影をもたらす。

マリーナも独り言を言う。母親とも父親とも別れ、ついに乳母とも死に別れ、第4幕第1場ではタルソの海岸近くでマリーナはひとりで語る。

No, I will rob Tellus of her weed
 To strew thy grave with flowers ; the yellows, blues,
 The purple violets and marigolds
 Shall as a carpet hang upon the green

While summer days doth last. Ah me, poor maid,
 Born in a tempest when my mother died,
 This world to me is as a lasting storm,
 Whirring me from my friends. (4. 1. 12-9)

(だめよ、私が大地の女神から衣服を奪い、その花をあなたのお墓に撒いてあげる。黄色と青色と紫色のスミレやキンセンカが、カーペットみたいに墓の緑にかかっているわ、夏の日が続く間ね。まあ私、かわいそうな乙女、お母さんが亡くなる時に嵐の中に生まれたの、私にとってこの世は絶え間ない嵐みたい、私を友たちから引き離すの。)

「その花をあなたのお墓に撒いてあげる」とマリーナが言うとき、墓に埋葬された乳母を思い描いて語りかけている。だが、スミレやキンセンカの花がカーペットのようにかかっている対象は、墓土の上に広がる緑の芝である。そこには、乳母の顔はない、マリーナを見守ってくれる眼差しはない。マリーナが死後の乳母を思いやるようには、もう乳母はマリーナを思いやってはくれない。そこから「まあ私、かわいそうな乙女」という言葉が出てくる。マリーナが「まあ私、かわいそうな乙女」と言っても、誰もそれを聞いてくれない。「この世は絶え間ない嵐みたい、私を友たちから引き離す」ため、マリーナは一人で生きなければならない。自分が孤独であるという無力感に、それを声にしても聴くのは自分ひとりであるというさらなる無力感を、重ね合わせることしかできない。マリーナを演じる役者は、演技について選択しなければならない。マリーナの台詞「まあ私、かわいそうな乙女」を湿っぽく自己憐憫から発話することもできる。だが、「まあ私」という驚きは、世界像の発見からくる。強風に枝から引きちぎられた一枚の葉が、嵐に翻弄され漂い続けるビジョンに捉えられた驚きである。

日本の今を生きるネットカフェ難民は、どんなビジョンをもたらすのだろうか？川崎昌平は言う、「合理主義の終焉、あるいは新しい合理哲学の実践の兆

候、気配、漠とした予感が、ネットカフェ難民の勃興と展開とに顕在化しつつあるのではないか。」(128) 発展途上国のより安価な労働力を活用できるようになった世界資本主義は、より低い生産コストを実現している。そのため資本主義先進国の日本社会の中でも、発展途上国内の安価な労働力に対抗できるほどの安価な労働力を作らねばならなかった。安価な日雇い派遣の仕事を請け負うネットカフェ難民は、気づかないままに世界規模での労働市場にその身を置いている。そして資本の世界化という嵐に翻弄され漂い続けている。マルクスなら言うかもしれない、ネットカフェ難民は世界資本主義の矛盾の体现者であるため、自らを解放するためには世界化した資本を止揚しなければならない。それは川崎昌平の言う「合理主義の終焉」、近代の終焉であるかもしれない。

ペリクルーズの家族が、それぞれに自分の人生として、出来事が次々となめらかに自然に繋がった物語をもてなかったように、劇『ペリクルーズ』もまた場面転換がめまぐるしく、断片の集積からなっている。場面の推移を見てみよう。ガウワーの歌。アンティオケ(大王の都)。ツロ(ペリクルーズの領地)。タルソ(ペリクルーズが船でやってくる)。ガウワーの歌、黙劇(ペリクルーズがツロからの手紙を読んで出発)。ペンタポリス(ペリクルーズが海難で漂着する。)ツロ(ヘリケーナスたちの相談)。ペンタポリス(ペリクルーズが結婚)。ガウワーの歌、黙劇(ペリクルーズがツロからの手紙を読んで出発)。船の上(嵐とペリクルーズの妻セーザの死)。エベソス(セーザの救出)。タルソ(マリナーを太守に託す)。エベソス(生き返ったセーザ)ガウワーの歌。タルソ(マリナーが殺害されかかる)。ミティリーニ(マリナーが女郎屋に連れ込まれる)。タルソ(太守夫婦の会話)。ガウワーの歌、黙劇(ペリクルーズがマリナーの墓に案内される)。ミティリーニ(女郎屋でのマリナー)。ガウワーの歌。ミティリーニの沖(ペリクルーズが船でマリナーに再会する)。ガウワーの歌。エベソス(ダイアナの神殿前でセーザと再会する)。ガウワーの歌。6箇所異なる地域に場面が移動し、さらに8回のガウワーの歌と3回の黙劇が挿入されている。

娘マリーナが自分の物語を語り聞かせることで、ペリクルーズは娘と再会する。次にペリクルーズがダイアナの神殿で自分の物語を語ることで、妻のセーザに再会する。生き別れていた家族と再会することは、バラバラなエピソードがひとつの物語へと再統合することである。三人のそれぞれに抱える自己の物語は、ジグソーパズルのワン・ピースのように、欠如に囲まれた不恰好で非対称の物語であった。家族が再会したとき、物語がついに結び合い、失なわれたものを互いに取り戻す。物語が結合することは、たんに伝達すべき情報量が増大したのではない。互いに異なる物語が融合し新しい化学反応を生み出し、過剰なるものを産出し始める。過剰なるもの、愛、の物語こそ、この劇の上演が観客にもたらず体験である。

難民は、漂流するシニフィアンである。どんなシニフィエ、レファランスへも交換することができない。自分が何者であるか断定できない。故郷では何者かであったが、自分の故郷から遠ざかりいつになったら帰還できるのかもわからない。故郷はすでにすっかり別の場所に変わっているであろう。ネットカフェ難民もまた漂流するシニフィアンである。自分を自分として規定し形成するはずの周囲の人々との関係があまりに希薄で、自分が何者であるか不定である。いま暮らしている場所にいつまで滞在できるのかわからず、近い将来さえ間中である。漂流者は、自分がどこから来てどこに向かっているのか、何もわからないまま漂い続ける。コミュニケーションはたえず中断される。言葉を求めてわきあがるセミオティックなエネルギーは中絶してどこかへ押し流される。サンボリックな様態が働くことを、沈黙の現実があらかじめ無用にしてしまう。言表主体として自己形成すれば、法律や道徳が、実行できない責務を押し付けるだけなのだ。クリスティヴァなら言うかもしれない、ネットカフェ難民が心身の総体においてあの限界を越えてあふれでる活動、真の意味生成を生きるならば、現代の社会システム体系を解体した詩的空間を創造するであろうと。

引用・参考文献

Shakespeare, William. *Pericluse*. Ed. Suzanne Gossett. The Arden Shakespeare.

London: Thomson Learning, 2005

サイード, エドワード 島 弘之 訳『パレスチナとは何か』岩波書店 2001

サンバー, エリアス 飯田ゆき・後藤淳一 訳『パレスチナ』創元社 2002

川崎昌平『ネットカフェ難民』幻冬舎 2007

如月小春『家、世の果ての・・・』『如月小春精選戯曲集』新宿書房 2001

クリスティヴァ, ジュリア 中沢新一 訳『詩の否定性』『記号の生成論セメイオチケ 2』せりか書房 1984

——— 原田邦夫 訳『詩的言語の革命』勁草書房 1991

<http://www.cardboardcitizens.org.uk/>

