

演劇による震災体験伝達の試み

——「劇団青い森」の公演をめぐる——

矢 守 克 也*

Drama as a means for narrating disaster experiences:
The case of 'Aoi-mori' theatrical company

Katsuya YAMORI

要 旨

本論は、阪神・淡路大震災に関する記憶の保存と伝達をテーマに展開してきた一連研究の一環として、演劇（フィクション）が果たす役割について検討したものである。具体的には、神戸市に本拠地をおく「劇団青い森」（細見圭代表）が、震災を題材として書き下ろした舞台作品「見えないネコ、声を出せない僕（以下、くネコ）」をとりあげ、代表はじめ劇団メンバーに対するインタビュー、上演現場の参与観察、鑑賞者が記した感想文などを基礎データとして、以下の点について論じた。第1に、くネコは、震災に想を得た作品ではあるが、観る者がそこに期待するような普遍的メッセージ（普遍的意味）は、最初から想定されていない。第2に、その理由は、くネコというフィクションが、震災という体験（出来事）を普遍化すること（すなわち、「記憶/記録」化すること）を避け、その原初の様相（すなわち、「身構え/純粋な風景」の世界）を再生するための構成作業に、伝達する者（創り、演じる者）、伝達される者（観る者）の双方を主体的に関与させることを志向しているためである。

I. 「見えないネコ、声を出せない僕」

「ある地方都市の公園。神戸から来たという一人の老人が、誰も見ていないのにいつものように紙芝居を続けている。そこへこの街の高校生グループがやってきて、ボランティアと称して老人をからかい始める。受験生の彼らにとっては、ストレス解消のひとつ。老人も正気と狂気の狭間で生き生きと彼らとのゲームを楽しんでいる。初めてその場に居合わせた少年1は不快感を覚える。皆が去った後、老人を探しに来た少女1（孫娘）と出会い、神戸での体験や美術大学在学中の話などを聞くうちに、彼女に魅かれていく……。」（劇団青い森、2000）

「劇団青い森」（神戸市東灘区魚崎中町）の代表である細見圭さんは、被災後、阪神・淡路大震災（1995年）を題材にした演劇脚本「見えないネコ、声を出せない僕（以下、くネコ）」を書
平成13年9月28日受理 *社会学部人間関係学科

き下ろした(図1)。本作は、自身、被災者である細見代表が、「生き残った自分に何ができるのかを自分自身に問いつめた」末に生まれた作品であり、もちろん、震災体験の記憶と伝達を意図したものである。また、演じる役者や劇団スタッフの多くも、神戸市内で被災している。初演は、1997年3月。以後、本作は、各地で、一般公演、学校公演を重ねた。初演から4年間に、1都2府17県、270ステージ(観客16万人)を数え、現時点(2002年1月)でも、学校公演を中心に上演が続けられている(劇団青い森, 2001)。また、多くの場合、公演後、観客に劇団関係者(代表はじめスタッフ、役者)を交えた「座談会」を開き、〈ネコ〉を演じた者と鑑賞した者とがそれぞれの思いをぶつけあう機会をもっている点も特徴の一つである。

本論は、「記憶と記録の社会心理学」に関する一連の研究(矢守, 1996a; 1996b; 1999; 2000a; 2000b; 2001a; 2001b; 2001c; 2001d; 印刷中a; 印刷中b; Yamori, 2001a; 2001b)の一環として同劇団の公演活動を取りあげ、その概要を報告するとともに、以下に列挙する問題群について考察を加えたものである。すなわち、第1に、震災体験の記憶と伝達に関して、〈ネコ〉は何を意図しているのか。また、そうした意図は、どの程度、そして、どのように実現されているのか。第2に、上記の点は、〈ネコ〉の演劇作品としての特徴とどのように関連しているのか。そして、最後に、一般に、演劇(フィクション)という手段は、現実の出来事や体験の記憶・伝達にいかん資するのか。本研究では、これらの諸点について、代表はじめ劇団メンバーに対するインタビュー、上演現場の参与観察、鑑賞者が記した感想文、さらに、「座談会」における発言などを基礎データとして考察した。

Ⅱ. 〈ネコ〉が発するメッセージ

(1) 観客の反応

〈ネコ〉を観た観客の感想文を紹介するところから本論を始めたいと思う。感想AとCは高校2年生の手になる感想文であり、感想BとDは生徒とともに〈ネコ〉を鑑賞した高校の教員から寄せられたコメント文である。

感想A：全部が印象に残った。不思議な感じがした。おじいさんのことなど、ひとつひとつの言葉、歌、それぞれがいろいろな意味をもっていてすごく良かった。見終わって、いろいろと考えさせられた。生きる理由、ここにいる理由など、ふだん考える機会がないことを考えさせられた。(高校生)

感想B：生徒の感想文を読んでいますと、「大変難しい劇だった」という内容がその多くを占めていました。正直に「よく分からなかった」と書いてきた生徒の多かったのも事実です。我々職員ですら「分からなかった」というのが精一杯の者もいたくらいですので、生徒からそのようなコメントが多く出されても、これはこれで仕方のないことなのかなと思われました。

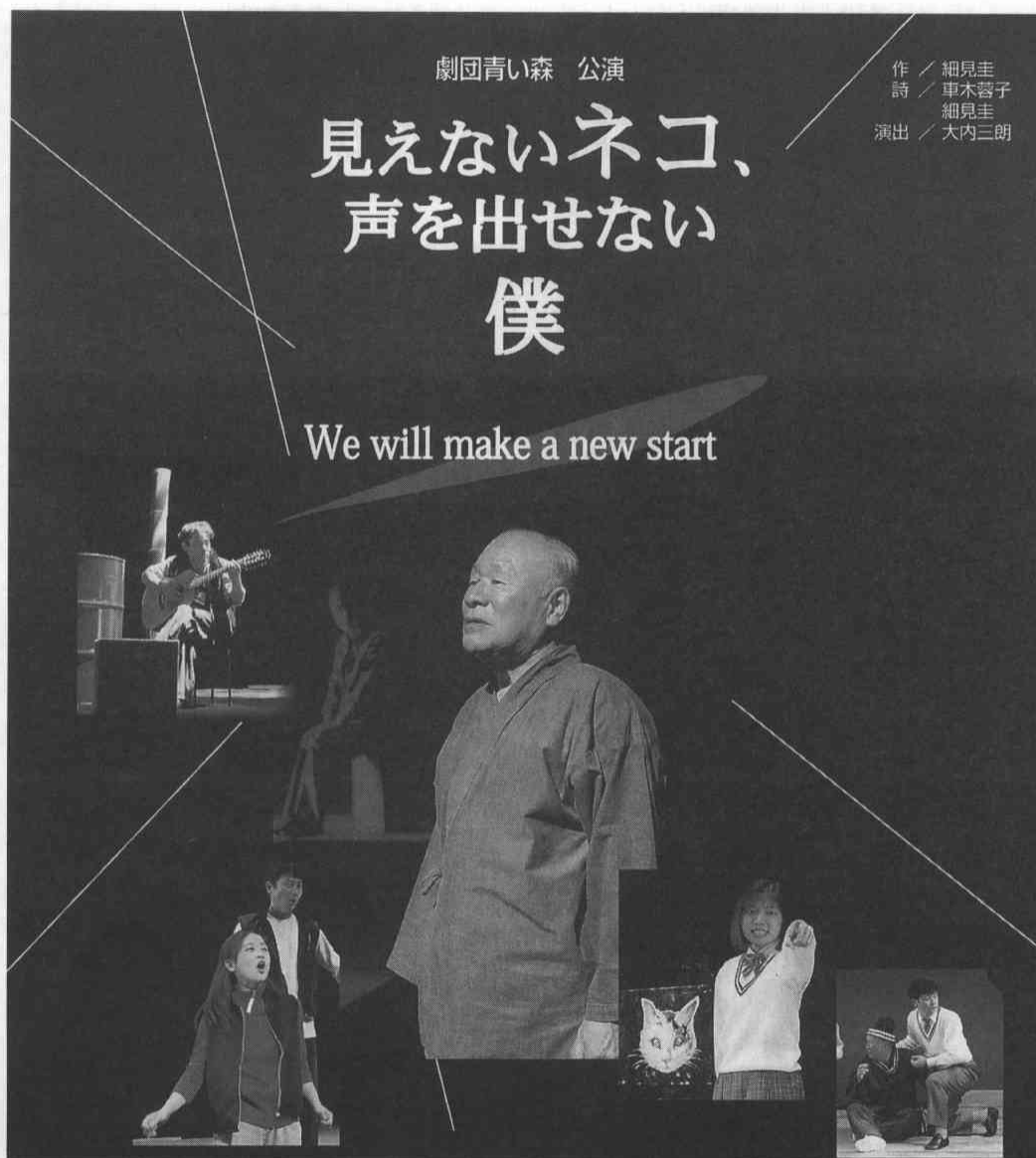
そのような感想をお読み頂いて、貴劇団の皆様はどのように思われるのでしょうか。「な

劇団青い森 公演

作 / 細見圭
詩 / 車木蓉子
演出 / 大内三朗

見えないネコ、 声を出せない 僕

We will make a new start



**1997年3月初演より200ステージ突破！
中学・高校 好評巡演中！！**

息の抜けない80分間を楽しませて頂きました。
何だか舞台全体が楽器になっているようなすごさを感じました。

—— 211ステージ目（2000年3月19日
神戸アートビレッジセンター公演）感想文より ——

◆ 1都2府16県 14万人の観客と出会いました。 ◆

生演奏&歌の迫力
劇団青い森

図1 劇団青い森公演「見えないネコ、声を出せない僕」チラシ

んだ、がっかり」と失望感にも似たような思いで悲観されてしまうのでしょうか。それとも、「してやったり。むしろこういう感想がたくさん出てきて欲しいと願っていたところなんだ」と満足なさっているのでしょうか。その辺りがよく分からないのですが、いつかそのお答えが聞ければなあ、と思っています。

しかし今回のことでは、私は実に不思議なことがあるものだ、とも思わされました。それは、「分からなかった」というコメントは確かに多かったのですが、「つまらなかった。」というコメントもほとんど聞かされていないということです。これは教師感覚でいうと普通ではありえないことです。「授業がつまらない」という理由のそのほとんどが「授業が分からないから」ということで、「授業は分からないけど楽しい」とは普通はならない。ところが生徒と同じあの会場に居合わせて、「つまらなそうに観劇している」とはとても思えなかった。ほとんど多くの生徒が劇に引き込まれているような空気を感じていました。それどころか、「この劇の意味はなんだろう」と全身全霊を傾けて見ていた生徒も少なくなかったようなことも聞いています。…(中略)…生徒にとっては「感動した」という劇ではなかったのかもしれませんが。でも、何か引っ掛かる、いつまでも引きずられてしまう、という劇だったように思います。

私個人としては、そういう劇もあっていい、いやあるべきだと実は思いました。普通日常の出来事のなかで、そんなに簡単に理解しやすいようなことばかり起きることはない、むしろ理解して分かったつもりになっているだけで、真実は全然捉えていなかったと、あとで反省させられるような事象のほうが圧倒的に多いはずですね。(高校教員)

感想C：面白かったけど、全体的に内容が難しくつかみにくかった。特に、内容が盛りだくさんで、たくさんのシーンが絡み合っていて、阪神大震災と戦争がごちゃ混ぜになっていて、よく理解できないところがあった。震災、戦争、いじめのどこが一番言いたかった(伝えたかった)のかははっきりしなかった。細かいことでは、自転車でぐるぐると回っている理由、ボールの意味とかが分からなかった。それで、結局、どういうことが言いたいの、という疑問が残った。(高校生)

感想D：テーマが多岐にわたり分散してしまい、本校の生徒にはわかりにくかったように思う。『考えさせる』内容よりも、単に、笑え、おどろき、感動できるものの方が生徒に合っている。(高校教員)

言うまでもなく、〈ネコ〉は一つの演劇作品であるから、それに対する受けとめ方や評価が、——とりわけ、好悪の次元で——分かれるのは、ごく自然なことであろう。実際、上掲の感想文においても、また、ここに紹介しなかった多くの感想文においても、観客の〈ネコ〉に対する印象には、ばらつきが見られる。ここに引用したものについては、感想AとBは好意的、肯定的な評価を、感想CとDは消極的、否定的な評価を代表していると言えよう。しかし、ここで強調したいことは、〈ネコ〉に対する評価・印象の多様性そのことではない。そうではなく、そう

した多様性が、何をめぐって生じているかである。筆者の考えでは——そして、後述するように、代表自身の考えでも——、「ネコ」に対する評価・印象のちがいは、「ネコ」という演劇がもつメッセージ性に対する反応のちがいに起因するようである。

すなわち、まず、「ネコ」に対する否定的な評価・印象を特徴づけているのは、感想CやDに典型的に見られるように（一部、感想Bでも言及されているように）、「わかりにくい」というキーワードである。たしかに、「ネコ」は、わかりにくい一面をもつ。すなわち、震災と、老人がかつて体験した戦争とのクロスオーバー、現実と想像が交錯する場面構成、詩を多用するなど含みをもたせた台詞の数々、そして、「見えないネコ」、「声を出せない僕」という寓意に富んだ存在（タイトル）など、演劇それ自体が有する特性も、「わかりにくさ」の一因となっていると思われる。しかし、こうした点は、派生的な理由に過ぎない。より肝要なことは、「わかりにくさ」の主因は、それを訴える観客が事前に想定し、かつ期待していたような阪神大震災という名の出来事の意味を同定する普遍的な——すなわち、わかりやすい——意味、あるいは、言語的メッセージが、「ネコ」に不在、もしくは少なくとも希薄である点に求められることである。

ところで、すべての現実的な体験（出来事）は、特定の時空間において生じる。震災体験も例外ではない。よって、特定の時空間に存在した人と、それ以外のすべての人々との間には、絶対に架橋できない溝があると言える。「同じ」体験は、原理的に存在しないし、「同じ」体験を反復経験することも不可能である。それにもかかわらず、われわれが、体験（出来事）について、それを共有することができる（と想定しうる）のは、時空的限定を超越する普遍的媒体が、体験した者（伝達する者）と体験していない者（伝達される者）とを接続しているからである。言語、あるいは、言語の意味は、こうした普遍的媒体の典型である。したがって、「ネコ」に対して「わかりにくさ」を訴える観客は、「ネコ」という表現から普遍的な意味（言語的メッセージ）を感受できないことに苛立ちを覚えていると言えるだろう。

他方、「ネコ」に対する肯定的な評価・印象を特徴づけているのは、感想AやBに見られるとおり、「考えさせられる」、あるいは、「ひっかかる」というキーワードである。重要なことは、こうした感想を述べる観客もまた、ある意味で、「わかりにくさ」を感じているという事実である（例えば、感想Bに明示されているように）。つまり、2つの評価・印象の対照性は、「わかりにくさ」の感覚の有無あるのではない。そうではなく、「わかりにくさ」に対する応答のちがいにある。前者が、「ネコ」に普遍的意味（メッセージ）を読みとることに固執して「わかりにくさ」を覚えるのに対して、後者は、それが希薄・不在であることを引き受けしてしまうのである。言いかえれば、不在である普遍的意味に固執するのではなく、それを自ら主体的に見いだす作業を開始するのである。これが、まさに、「考えさせられる」、あるいは、「ひっかかる」ということである。

（2）製作者の意図

観客の反応、すなわち、「ネコ」を鑑賞した生徒や教員の評価・印象を以上のように整理できるとして、「ネコ」を生み出した側、すなわち、代表（脚本家）や役者は、どのような意図をもって、「ネコ」を送り出したのだろうか。ここでも、まず、劇団関係者のコメント（劇団青い森、

1999) から論を起こそう。

細見：学校の先生はよく、「高校生には難しい」とおっしゃるじゃないですか。座談会ではどうですか。

東山：あまり、難しいって言わなかったけどね。

森畑：そうですね。Kの公演のときも、被災された方も多し、その時神戸の学校に勤務されていた先生もおられて、受けとめ方が違うなと思いましたね。「考えさせられるお芝居でした」と言われた。

… (中略) …

細見：正解なんてないんですけどね。感じ方は人それぞれで。

森畑：先生自身もいろいろ思いながらだし…。

東山：「難しすぎて、生徒には無理です」って頭からそういう先生もいるし。

森畑：「何が難しいの？」って聞きたい。

東山：こうなって、こうなって、そして終わりです、という観かたをして、それで分からないって言うんなら、それでもいいんだけど、そうじゃなくて、「分からない」「難しい」で。何がやる？ で、「生徒の理解力には及ばないだろう」って…。それは先生が考えることとちゃうやんか。生徒に聞いてみい、って思うよね。

これは、細見代表に、老人役を演じた東山三六さん、および、老人の娘（少女1の叔母）役を演じた森畑結美子さんを加えた3人の座談会である。一読して明らかなように、観客の評価の分かれ目となっていた「わかりにくさ」は、伝達者の側が意図したものである。そして、対照的な2つの評価とも、「わかりにくさ」を感受した点では共通していたのだから、製作者の側のこの意図は、首尾よく成就していると結論づけてよいだろう。もっとも、これまで提示してきた感想文からも示唆されるように、この種の「わかりにくさ」は舞台の興行的成功にとっては必ずしもプラスには作用しないこともあろう。よって、こうしたマイナス面を度外視してまで、「わかりにくさ」や「考えさせる」ことにこだわった製作者の意図が奈辺にあるかが、重要なポイントとなる。

この点について、劇団の細見代表の見解を詳しく見ていこう。代表は、筆者や新聞記者のインタビューに対して次のように語っている。第1に注目すべきは、「自分にはドキュメンタリーは書けない。言葉にならない雰囲気、空気感、温度を演劇で伝えたい」（筆者聞き取り）、「震災の悲惨さではなく、生き残った人たちのこころの変化を描きたい。皆がそれぞれ違った思いで生きていること、そして、その一人一人が、かけがえのない存在だと気づく過程を」（日本経済新聞、2001）といったコメントである。これらの考えを本稿で用いてきた用語で表現すれば、体験（出来事）を普遍的意味で指示することへの躊躇、ということになる。つまり、普遍的意味をもって体験（出来事）を指示することが伴う体験（出来事）の固有性の破壊への躊躇である。細見代表が示すこの躊躇の意味について詳しくは、後にIV節で考察することとして、ここでは次の点だけをおさえておこう。すなわち、〈ネコ〉は、もちろん震災に想を得た作品であるが、観客

がそこに期待するような普遍的意味——「震災とは、××である」——は、最初からそこに想定されていない。これが、〈ネコ〉の「わかりにくさ」を生んでいたのである。

第2に注目すべきは、「観客の想像力をかき立てる舞台を目指した」（筆者聞き取り）、「あなたはどうか、あなたはどうか、としつこく問われれば、観ている方はたしかにきついかもしれない」（筆者聞き取り）、「あなた方一人一人、心に引っかかったものが違ったことがうれしい」（高校での座談会における発言（日本経済新聞、2001））といったコメントである。これらも、先に指摘した点とは別の意味で、体験の普遍化への距離を表している。すなわち、ここで代表が重要視しているのは、観客、つまり、〈ネコ〉の受容者の側が、〈ネコ〉に対して個別のかつ主体的に関与（意味付与）することである。言うまでもなく、こうした姿勢が、〈ネコ〉に「考えさせられる」という特性を生んでいたのである。以上2点を集約すれば、そこから普遍的意味を導出することを留保した形で震災という出来事を描き出し（「わかりにくい」）、かつ、観客一人一人に主体的に意味を構成する作業への参画を求める（「考えさせられる」）——これが、〈ネコ〉を生み出した側のねらいであったと言えるであろう。

以上、本節では、「わかりにくい」、「考えさせられる」、「ひっかかる」をキーワードに、観客、作者（演者）双方のサイドから〈ネコ〉の特徴を略述してきた。次に、Ⅲ節では、以上の特徴を、角度を変えて、つまり、〈ネコ〉の内容そのものに即して、もう一度見ておこう。その上で、Ⅳ節において、〈ネコ〉という演劇、あるいは、演劇一般（フィクション一般）という伝達形式が、現実的な体験（出来事）の記憶・伝達に対して有する意味について考察する。

Ⅲ. 〈ネコ〉の内部構造

(1) 震災の「内部」と「外部」

〈ネコ〉の登場人物間の関係と震災をめぐる現実社会のありようが、パラレルになっている点が重要である。〈ネコ〉には、5組の主要登場人物が存在する。少女1（老人の孫娘）／老人／高校生グループ／少年1（高校生グループの一員でもある）／少女1の叔母（老人の娘）である。

まず、代表自らが認めるように、主人公である少女1には、代表自身が色濃く投影されている。すなわち、少女1も代表も、言わば、震災の「内部」と「外部」とをまたごうとして苦難する立場にある。具体的には、少女1には、老人（祖父）が大切にしていたネコを救えなかったことへのこだわりがある。また、代表には、「震災のとき、多くのことができなかった」という自身の非力への思いと、「今、できることをしたい」との意気込みがある。

老人は、震災と戦争によって受けた心身のダメージを、被害者として、かつ、加害者として、重く抱えている。だれも聞いていない紙芝居を黙々と演じる姿、また、高校生グループの揶揄いの対象となる様子がそれを象徴している。実際、同劇団の本拠は、阪神間でも被害がもっとも大きかった地域にあり、震災による心身両面での打撃から回復しえず周囲からも孤立する人々が今も少なからず存在する。老人は、震災の「内部」の奥深くに閉塞する位置にある。

高校生グループは、震災を自ら体験していない人々として描かれる。彼らは、友人関係や受験

勉強、そして、お仕着せのボランティア活動といった、ごくふつうの高校生の「日常」を生きている。ボランティアと称して一人紙芝居を演じる老人にちょっかいを出すのも、そうした「日常」のひとつまでである。つまり、彼らは、社会の大多数を占める震災非体験者、言いかえれば、震災から遠く離れた「日常」を生きる人々に照応しており、震災の「外部」に位置する。代表の周囲にも、もちろん、こうした人々は多数存在する。

もう一人の主人公である少年1も、震災を体験していない。つまり、上記の高校生グループの一員である。しかし、少年1は、少女1との個人的な関わりを通じて、震災の「外部」として生きることに疑問をもつ人物として造形されている。もっとも、その姿勢は決して透徹したのではなく、仲間の高校生らと生きる「外部」と、少女1（あるいは、老人）が生きる震災の「内部」との間でしばしば揺れ動く。実際、震災後、直接的には震災を体験していない人々が、例えば、ボランティアという形式で、震災の「内部」に身を置いた。つまり、震災の「外部」から「内部」へと入ってきた。しかし、時の経過とともに、一部の例外を除いて震災の「外部」へと戻っていった。震災の「内部」と「外部」との間で苦悩した人々は少なくない。

叔母は、老人とともに生活しており、もっとも切実に現実の労苦を背負う立場にある。一方、それだけに、老人の深層にまで立ち入るのを回避する一面ももつ。つまり、老人（と少女）を「日常」（震災の「外部」）へと連れ戻そうとする。典型的なのは、「いつまで、こだわっているの？」という舞台上の台詞であるが、これは、代表が現実世界でも実際に投げかけられたことのある言葉とのことである。

以上の対応関係は、現実社会のありよう一般に対応するのみならず、代表のごく身近な人間関係にも照応している。すでに述べたように、少女1は代表が姿を変えたものである。さらに、代表によれば、〈ネコ〉の制作・上演に携わる団員、スタッフも全員が被災者というわけではなく、震災（〈ネコ〉）への思いには、濃淡がある。だから、代表を含め、団員は、〈ネコ〉の構想から現在に至るまで、稽古やミーティングを通して〈ネコ〉をめぐる議論——つまり、震災をめぐる議論——を続けている。実際、脚本、演出の手直しも数回に及んでいる。

（2）〈対話〉を続けること

要するに、〈ネコ〉で少女1が取り組んでいることは、代表が現実的に格闘していることに他ならない。すなわち、登場人物たちが観客の前で繰り広げることは、代表をはじめ表現者たちが現実に取り組んでいることの写しであり、かつ、観客の周囲にある現実社会の写しでもある。

この点に関して、平田（1998）が、演劇とは、以下の3つの〈対話〉を内包する表現だと述べていることは興味深い。第1は、演劇作品内での役柄同士の〈対話〉、第2は、演劇集団内での劇作家、演出家、俳優相互の〈対話〉、第3に、劇場における表現する側とそれを見る側との〈対話〉、である。ここで〈対話〉とは、「お互いに相手のことをよく知らない、未知の人物と交わす新たな情報交換や交流」のことである。未知の、新たな、という形容詞に注目したい。つまり、平田の言う〈対話〉とは、ここでの文脈に移せば、震災の「内部」に閉塞するのでも「外部」に安住するのでもなく、容易には〈対話〉しえない互いに未知の両側を接続する試みである。

重要なことは、演劇が、体験の記憶・伝達に資するのは、演劇が、〈対話〉の完成された理想

像を提示するからではないという点である。逆である。演劇〈ネコ〉が、人の心を打つのは、〈対話〉が困難であることを認識し〈対話〉の試みを継続することの重要性を、〈ネコ〉が、演劇の内部構造においても、同時に、演劇という営みそのことにおいても体現しているからである。〈ネコ〉を観る者は、高校生たちが「僕たち、悪かったです」と頭を垂れる姿を見るわけではない。老人が生气を取り戻すわけでもない。そうではなく、観客は、老人（内部）、高校生たち（外部）、叔母（外部）、少女1（内部→外部）、少年1（外部→内部）といった、震災をめぐる様々な立場に否応なく置かれた人々の苦しみや葛藤（〈第1の対話〉）をこそ、劇場で体験するのである。

同じことを、本論と同じ対象、すなわち、阪神・淡路大震災をモチーフにした演劇について考察した上念（2000）が、以下のように指摘している。「震災をテーマにした演劇で失敗した、と私に思えたものは、概してなまなまし過ぎたり、必要以上に声高だったりしたものだったように思います。…（中略）…私は、文学、そして芸術の意義というものは、正しい答えが複数あるというところにあると思います。ですから、一つの真実だけを探り出して提示するのでは、ダメなのだと思います。何人かいれば、それぞれに真実があって、それが三すくみ、四すくみになってどうにも身動きできないような状態、それを描くのが文学や芸術、特に演劇ではそのような現場をリアルに描きやすいのではないかと、思っています。」（p.42）

さて、上記の意味での〈第1の対話〉は、震災とは無縁の「日常」を送る多くの観客と、代表や役者とを仲介する〈第3の対話〉としても展開される。劇場で展開される、この〈第3の対話〉も、決して容易ではない。まず、先述の通り、代表と団員との間で〈第2の対話〉が今も続いている。加えて、団員や代表が、自らの思いを観客に伝えたいと切望すると同時に、その困難を認識し、演技を変え、脚本や演出を修正することを通じて〈第3の対話〉へ向けた努力を今も継続している。

以上に見てきた〈ネコ〉の内部構造が、2節で述べた2つの特徴——「わかりにくい」、「ひっかかる」、「考えさせられる」——と密接な関わりをもっていることは明らかだろう。本節の用語を使えば、細見代表にとって重要なことは、〈第3の対話〉を創始・継続することである。それが、「考える（考えさせられる）」ということだからである。〈第2の対話〉を通じて練り上げられた〈第1の対話〉は、そのためにこそ配されている。つまり、〈第1の対話〉と〈第3の対話〉は、まったく等価なのである。そうであればこそ、〈第3の対話〉を忌避する観客——平田の言を借りて別言すれば、「よく知らない、未知の人物（被災者でもあるところの劇団メンバー）と交わす新たな情報交換や交流」を通して震災を体感するのではなく、自らの日常世界に既に存在する普遍的意味でもって震災を知解しようとする観客——にとっては、〈第1の対話〉は、単に、「わかりにくさ」のみを誘発する刺激となってしまうのである。

Ⅳ. 演劇 (フィクション) のはたらき——「身構え/純粋な風景」を再生すること

(1) 「記憶」と「記録」

図2は、阪神・淡路大震災を中心とする災害体験の記憶と伝達に関する一連の研究を通して依拠してきたフレーム・ワークである。図2の意味は、以下の通りである。まず、あらゆる現実的な体験(出来事)は、時空限定的・特箇的な事象として生じる。つまり、かけがえのない一回限り、その場限りの事象として生じる。しかし、それらの出来事は、通常は、それが「意味」によって同定されている限り、すでに、一定の普遍性・一般性を宿した存在として生じている。言いかえれば、出来事の「かけがえのなさ」を部分的に喪失している。

| | 時空限定的・特箇的 | 時空普遍的・一般的 |
|-----|--------------|------------------|
| 主体側 | 「身構え」 未分化 | 感情・認知＝「記憶」 分化 |
| 客体側 | 「純粋な風景」 | コト・モノ＝「記録」 |

図2 考察のためのフレーム・ワーク

この意味での普遍性・一般性が、主体-客体の2項図式における客体側で物象化したものを、筆者は「記録」と呼んできた(矢守, 2001d; 2001e)。「記録」とは、日常語に言う記録(記録集や記念碑の類)を含む広義のそれであり、その出来事について主体による認識の対象として現れるもの一般を指す。よって、例えば、6400人余りが亡くなったコトも、高架橋が倒壊したコトも、倒壊した高架橋というモノそれ自体も、すべて、広義の「記録」である。

他方、それが主体側で物象化したものを、筆者は「記憶」と呼んできた。「記憶」も、日常語に言う記憶を含む広義のそれであり、その出来事について主体の側に帰属された相で現れるもの一般を指す。よって、例えば、「とても寒かったことを覚えている」といった狭義の記憶は、もちろん「記憶」であるが、「記憶」は他にもある。例えば、「今後、都市防災機能の向上が重要」といった認識・態度や、「何も思いたくない」、「何も覚えていない」といった感覚も、そうした主体帰属的な態度・感覚が時空普遍的な意味を帯びて表明されている限りで(例えば、「何も覚えていない」という文の意味は、だれにでも分かるのだから)、これらも、「記憶」の一種である。以上が、図2の右サイドの説明である。

さて、突発的で、かつ激甚な自然災害という体験(出来事)の特徴は、上記の普遍化・一般化が阻害されがちな点にある。換言すれば、相対的に、出来事の「かけがえのなさ」が残留する傾向が強いのである。ここで誤解してはならないことは、「かけがえのなさ」とは、その出来事の体験者が、強烈な(言いかえれば、クリアーな)「記憶」を有することではないという点である。そうではなく、既存の意味体系に違背するような、あるいは、体系そのものを破壊するような強烈な出来事は、「記憶」と「記録」の双方の生成(つまり、出来事の普遍化・一般化)を拒む形

式で生じるのである。なぜなら、普遍化・一般化を可能たらしめているのが、当の出来事によって動揺を余儀なくされている、他ならぬ、その意味体系だからである。この点に関しては、戦場体験を分析した富山（1995; p.104）が肯綮に中たった鋭切な考えを披露している。「動かしがたい個人的な体験〔「記憶」；引用者〕を語っているのではなく、語れば語るほど個人的な領域が解体してしまう不安な発話こそ、戦争体験の語りなのである」。

では、こうした普遍化・一般化に至る以前の出来事は、どのような原初の様相を呈しているのだろうか。それを表したのが、図2の左サイドである。もっとも肝要なことは、こうした境位にあっては、主体側と客体側の分離そのものが脆弱だという点である。例えば、大地が揺らぐ地震という出来事は、通常、もっとも安定した客体を文字通り動揺させ、ひいては、主客分化をも揺るがせる。要するに、この種の出来事は、主体（私）が客体（地震）に対峙しているという実感（構図）そのものを根こそぎ奪い取るのである。これは、何も特別な体験ではない。だれしも、強烈な出来事の渦中にあるときには、明確な感情（「記憶」）が生じるのではなく、「放心状態」、「真っ白」といった形容がフィットするような様相を生きることを（回顧的に）知っているだろう（矢守, 2000b; 2001b）。これは、Bowlby（1980）の言う「無感覚の段階」や、やまだ他（1999）の言う「実感なしの段階」にも照応する。図2の「身構え」、「純粋な風景」とは、こうした、本来、主客未分化な事態を、あえて、両契機の分割を前提に概念化したものである。つまり、この主客混融事態を、主体側から見たさまを「身構え」（高木, 1996）と、客体側から見たさまを「純粋な風景」（宮本, 1997）と、それぞれ呼んだのである。

（2）「身構え/純粋な風景」への回帰

〈ネコ〉、あるいは一般に、演劇は、前項で示したフレームワークにおいていかなる位置を占めるだろうか。結論を先に述べれば、それは、体験の原初の様相、すなわち、図2の左サイド（「身構え/純粋な風景」の世界）への回帰を目指す試みの一つと位置づけることができると思われる。以下、このことを2つの観点から考えてみよう。

第1に、演者と観客とが相在する場——すなわち、平田が言う〈第3の対話〉が展開される現場——が重要である。この場は、演場という形で時空的に両者に共有される。しかも、〈ネコ〉は、フィクションである（として提示されている）がゆえに——つまり、体験者の直接の体験の提示ではないと受け取られるがゆえに——、体験者に固有の現場からも、被伝達者の「日常」という現場からも相対的に自由である。そのために、演場は、逆説的に、双方の現場に浸融しうる新たな現場として構成され、両者は、そこに新たな「身構え」をもって臨むことになる。劇中、威嚇的に鳴り響くドラム缶の音、生ギターにあわせた挿入歌——こうした強力な感覚刺激が、新たな「純粋な風景」の構成を定礎する。すなわち、〈ネコ〉、あるいは、フィクションという伝達手段は、他の伝達手段——文書記録や後述する語り部活動など——と比較して、それ自体が、「日常」から離脱した固有の「身構え/純粋な風景」を随伴する強力な体験（出来事）——体験（出来事）を伝達するための体験（出来事）——として確立されやすいと言えよう。

実際、下記の通り、〈ネコ〉に対しては、こうした現場それ自体に対して、つまり、ライブの感覚刺激に対して強い印象を受けたという感想が多く寄せられる。

感想E：太鼓や竹をたたく場面、竹をたたく音が印象的でした。(高校教員)

感想F：ギターの効果音がよかった。生の演奏は迫力がありよかった。ギターは隅っこで弾いていたけど重要な役割だと思った。(高校生)

感想G：息の抜けない80分間を楽しませて頂きました。何だか舞台全体が楽器になっているようなすごさを感じました。(高校生)

この演場という現場における「身構え/純粋な風景」は、伝達者=体験者にとっては、原初の体験にあったそれと同一ではないが、演劇がその再生を志向して創造されたフィクションである以上、そのエッセンスが抽出・表現されたものとなる。同時に、被伝達者(多くは、中高校生)にとっても、演劇が初めから観客を想定して練り上げられたものである以上、それは彼らの現在における「身構え/純粋な風景」とも共振しやすい。具体的には、劇中の高校生らが口にする言葉の数々——例えば、「ボランティアして点数上げよう」、「僕たち、塾がありますから先に失礼します」——が、鑑賞者の現在に、強力に介入する役割を果たしている。たしかに、こうした伝達方式によって、普遍的な意味同一性を確保することは困難である(だから、「わかりにくい」のである)。しかし、演場という現場でライブに展開される〈ネコ〉は、それ自体、一つの新たな体験(出来事)——体験(出来事)を伝えるための体験(出来事)——として、言いかえれば、伝達者、被伝達者双方が関与する「身構え/純粋な風景」として、両者を媒介する性能を有する。

第2に、〈ネコ〉が、「身構え/純粋な風景」を志向しつつも——言いかえれば、「記憶」と「記録」による伝達を回避しつつも——そこに反復可能性を求めようとしている点を強調しておきたい。述べてきたように、「身構え/純粋な風景」という様相は、時空限定的で特箇的な原初の出来事に焦点化し、そこから普遍的な意味(「記憶」と「記録」)を抽出する以前の段階にある。よって、本来的には、これを反復可能な形で、言いかえれば、再現可能な形で再生することは困難である。なぜなら、反復可能性、再現可能性は、普遍性(いつ、どこで、だれに対しても妥当するような意味をもたらすこと)によって裏打ちされるからである。

しかし、にもかかわらず、「身構え/純粋な風景」そのものを再生することを志向したアプローチは、皆無ではない。いくつかの取り組みが存在する。例えば、高木(1996)は、映画「ショアー」を、「身構え」の再生を志向した作品として位置づける。「ショアー」には、いくつか著名なシーンが存在する。例えば、かつてドイツ人将兵に命ぜられたのと同じ歌を当時と同様に川を舟で下りながら歌うユダヤ人をとらえたシーン、あるいは、強制収容所で死に臨んだ同胞の髪を切る役割を担われ現在は理髪店で働くユダヤ人が、髪を切りながらインタビューに答えるシーン、などである。これらはいずれも、普遍的な意味を表示し、その伝達を志向するものとは言い難い。むしろ、ランズマン監督が明言するように(ランズマン, 1995)、「純粋な風景」——往事のままの収容所近傍の森林や小川、髪を切るハサミ——、そして、「身構え」——歌うこと、髪を切ること——のみを純粋な形式で提示することが目指されている。

また、筆者自身も、本稿で検討している阪神・淡路大震災の記憶の保存に関わる取り組みとし

て、「語り部グループ117」、および、「モニュメント・ウォーク」の活動に継続的に関与してきた。すでに、矢守 (2001c; 2001d) で指摘したように、これらの活動においても、いくつかの方法を通して、「身構え/純粋な風景」の再生が期されている。例えば、「語り部グループ117」では、体験の当事者がその極めて個別的な体験を語ること、しかも、それを、体験（出来事）が生じた同じ現場で語ることを実践している。あるいは、「モニュメント・ウォーク」では、震災発生と同じ期日（1月17日）に、当時と同様に救援物資を背負い、肉親や知人の安否を案じながらそうしたのと同じ動作（歩くこと）を反復しつつ、往事を語り合うイベントも実行された。

〈ネコ〉もまた、演劇という異なるアプローチを通してではあるが、以上に見てきた取り組みと同様の方向性を志向していると言えるだろう。すなわち、先にⅡ節において、「わかりにくい」、「ひっかかる」、「考えさせられる」をキーワードに指摘したことは、次のように言い換えることができる。〈ネコ〉をめぐるのは、演じる者（伝える者）と鑑賞する者（伝えられる者）とを一見容易に媒介するかに見える言語的メッセージに回収されない余剰に「ひっかかる」ことの中にこそ、換言すれば、その「わかりにくさ」の中にこそ、「身構え/純粋な風景」の再生が期されている、と。もっとも、震災をめぐる生じた「身構え/純粋な風景」が、〈ネコ〉の中にそっくりそのまま再現されるわけではない。〈ネコ〉は、震災とまったく同じ体験を再現しているのではないからである（これは、先に指摘したように不可能なのだから）。そうではなくて、〈ネコ〉は、それを観る側が演場という現場で演じる者とともにそれを構成することを促しているのである。よって、この構成作業には、演じる側のみならず観る側もまた主体的に関与することが求められている。この意味で、〈ネコ〉に「ひっかかり」、それをめぐって「考えさせられる」観客は、細見代表はじめ劇団関係者のねらい通り、この構成作業の現場に足を踏み入れた人々だと言える。細見代表は、次のように述べる。

文学や絵画といった芸術は、作品ができあがった段階で自己完結します。でも、演劇は観客がいないと完成しませんし、脚本を書き直したりキャストを変えると、また新しく生まれ変わる。演劇は終わるところがない、生きている芸術です。（細見, 1998）

〈ネコ〉というフィクションは、観客の出来事への主体的関与を引き出すことによって、原初の出来事（体験）に伴う「身構え/純粋な風景」を反復的に再生する可能性を探る試みなのである。

付記： 末尾ながら、筆者の取材に快く応じて下さり、また貴重な資料を提供いただいた「劇団青い森」の皆様には厚く御礼申し上げます。特に、代表の細見圭さん（神戸市東灘区で被災）には、筆者との討論に多くの時間を割いていただきました。その意味で、本論は、細見さんとの〈対話〉の産物に他なりません。〈ネコ〉は、震災のみならず、戦争の傷跡、いじめなど、社会に存在する諸問題を、中高校生との〈対話〉を通して提示する刺激的な作品です。関心を抱かれた方には、「劇団青い森」（tel: 078-412-6180）に問い合わせされることを、ぜひお勧めします。また、本研究の実施にあたっては、平成12-13年度科学研究費補助金（奨励研究 A（課題番号：12710084）、研究代表者：矢守克也）の補助を受けました。

文 献

- Bowlby, J. 1980 Attachment and loss (Vol.3), Loss: Sadness and depression. 黒田実郎・吉田恒子・横浜恵三子(訳) 1981 母子関係の理論Ⅲ:対象喪失 岩崎学術出版社
- 劇団青い森 1999 対談:見えないネコ、声を出せない僕 AOIMORI, 12, 2-3.
- 劇団青い森 2000 「見えないネコ、声を出せない僕」(劇団青い森第24回公演(於神戸アートビレッジセンター-KAVCホール)パンフレット)
- 劇団青い森 2001 遂にやってきた21世紀 AOIMORI, 16, 1.
- 平田オリザ 1998 演劇入門 講談社
- 細見 圭 1998 演劇は終わることのない生きている芸術 ひょうご舞台芸術, 15, 21.
- 上念省三 2000 演劇の言葉、ひとりの言葉 上念省三・季村敏夫(編著)「震災と言葉」(《叢書》震災・記憶・記録) 震災・まちのアーカイブ
- ランズマン, C. 1995 場処と言葉(下澤和義(訳)) 現代思想, 23 (7), 82-93.
- 宮本佳明 1997 もうひとつの廃墟論 笠原芳光・季村敏夫(編)「生者と死者のほitori:阪神大震災:記憶のための試み」人文書院 p.224-258.
- 日本経済新聞 2001 演劇通じ「生」を問い直す(2001年5月29日付)
- 高木光太郎 1996 身構えの回復 佐々木正人(編)「想起のフィールド」新曜社 第7章
- 富山一郎 1995 戦場の記憶 日本経済評論社
- やまだようこ・河原紀子・藤野友紀・小原佳代・田垣正晋・藤田志穂・堀川学 1999 人は身近な「死者」から何を学ぶか——阪神大震災における「友人の死の経験」の語りより——教育方法の探究, 2, 61-78.
- 矢守克也 1996a 災害の「風化」に関する基礎的研究 実験社会心理学研究, 36, 20-31.
- 矢守克也 1996b 「風化」とは忘れさることにあらず——災害体験の風化メカニズムと防止策——TOMORROW, 10 (4), 12-29.
- 矢守克也 1999 記念と記憶の社会心理学——断層上の語り——日本グループ・ダイナミックス学会第47回大会発表論文集, 32-33.
- 矢守克也 2000a 記憶と記念の社会心理学Ⅳ——モノ語りと修学旅行——日本グループ・ダイナミックス学会第49回大会発表論文集, 88-91
- 矢守克也 2000b 記憶と記念の社会心理学Ⅰ——身近な死についての語り——奈良大学紀要, 28, 159-168.
- 矢守克也 2001a 災害体験の記憶と伝達 やまだようこ・サトウタツヤ・南博文(編)「カタログ現場心理学」金子書房 第14章
- 矢守克也 2001b 〈戦争〉の記憶 奈良大学紀要, 29, 149-161.
- 矢守克也 2001c 記憶と記録の社会心理学Ⅴ——「語り部ボランティア」を活用した震災教育プログラム——日本心理学会第65回大会発表論文集, 831.
- 矢守克也 2001d 記憶と記録の社会心理学Ⅵ——「モニュメント・ウォーク」の試み——日本社会心理学会第42回大会発表論文集, 138-139.
- 矢守克也 2001e 社会的表象理論と社会構成主義——W.Wagnerの見解をめぐって——実験社会心理学研究, 40, 95-114.
- 矢守克也 印刷中a 社会的表象としての活断層——内容分析法による検討——実験社会心理学研究, 41
- 矢守克也 印刷中b 博物館における震災体験の記憶と伝達——「北淡町震災記念公園(野島断層保存館)」をめぐって——奈良大学大学院研究年報, 7
- Yamori, K. 2001a How do people recall and communicate experiences of being damaged by a disaster? Proceedings of the 4th. Conference of Asian Association of Social Psychology, 287.

Yamori, K. 2001b How do people create historical representations of natural disasters? Proceedings of the 49th. Conference of Japanese Group Dynamics Association, 16.

Summary

The present article is the result of a case study of a stage drama, 'Invisible Cat, My Voiceless Self', written to describe and pass down the experiences of the Great Hanshin Quake in 1995, and performed by a theatrical company in Kobe, Aoi-mori. The drama has been played more than 270 times and got over 160 thousands audiences since the first stage in 1997. The purpose is to examine how disaster experiences are transmitted through this theater drama. I conducted observations on the stage, a depth interview with a scriptwriter and actors/actresses, and performed content analyses of the written descriptions by the audiences about their impressions. The results shows that as a means of communication the drama did not lead to acceptance of the socially and universally-shared meaning of the disaster, but was rather more effective in inducing the audience to "rethink" about the disaster, both personally and practically. For the drama was conceived so that it provides the audience with an ambiguous and a vaguely defined picture of the disaster, preventing thus people from being too overwhelmed by common knowledge, and, consequently, a too rough understanding of the disaster. This function of the drama was promoted by creating on stage an oppressive but vivid atmosphere, using rumbling live guitar sounds and percussions likely to remind the audience of the ground rumble during the earthquake.

