

Title	不可能性の演技：劇団三条会の「不気味な」名人芸
Sub Title	Schauspiel der Unmöglichkeit : die „unheimliche" Virtuosität von Sanjokai
Author	寺尾, 恵仁(Terao, Ehito)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2014
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.107, (2014. 12) ,p.181 (112)- 199 (94)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01070001-0181

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

不可能性の演技

一劇団三条会の「不気味な」名人芸

寺尾 恵仁

序論：名人芸とは何か

演劇上演における俳優の名人芸（Virtuosität）は、観客と俳優との直接的・身体的コミュニケーションという演劇独自のメディア性における大きな魅力であると共に、芸術表現上の限界も孕んでいる。もしも観客が、好みの俳優の、巧みではあるが「お決まり」の演技だけを期待し、俳優も自己模倣によってそれに応答するような場合、そこに新たな表現の可能性や芸術を通じた時代・社会・人間存在へのラディカルな問いかけは望むべくもない。何故なら、そうした場合には観客と俳優の関係は、極端に言ってしまうと「その俳優が登場するだけで喝采が起きる」というような、なれ合いとしてのルーティンに必然的に陥っていくからだ。

とは言え、俳優の名人芸が持つ豊かな可能性もやはり軽視すべきではない。真の名人芸は、単なる自己模倣からは生まれえない。むしろ、自己引用や自己パロディ化といった手法を用いて、観客の期待を満たすと同時に裏切り、独自の規範を作り出すと同時に破壊するといった、パラドキシカルな二重性を内包する身振りこそが、演技における名人芸として理解されるべきである。優れた俳優は、自らのパラドキシカルな特性を活かすことで、既存の制度や思考様式について問題提起を行う「可能性の空間」（ハンス＝ティース・レーマン）としての現代演劇においても重要な役割を担うことができる。と言うのも、名人芸的俳優とは、時に説明し難く、見通し難い

存在の揺らぎ、多様な表現の「可能・性」ではなく逆説的な「不可能・性」によって、舞台と客席との関係を問い直し続ける存在だからである。

その意味で、演劇表現における名人的俳優は、舞台と客席が互いに作用し合うプロセスの産物であると言える。彼らは戯曲に記された役を身体化すると同時に、役の身体化から逸脱し、名人＝俳優個人としても観客に知覚される。すなわち観客は名人芸的俳優に対して、表現されるべき役を投影すると同時に、役からの逸脱をも同時に期待する。その結果、役の「再現／代理表象 (Repräsentation)」と自己の身体の「現前／呈示 (Präsentation)」の両義性という俳優の本質的特徴は、名人においてその矛盾を明確に顕現させる。すなわち俳優の名人芸とは、観客との関係においてのみ考察可能なのである。俳優の、表現される役としての身振りと、自身の身体性を顕示する自己引用や自己パロディの身振りとの緊張関係は、観客に対して同化と異化の双方の効果をもたらす。彼らの演技は、感情移入を生み出す「恐怖と同情」の対象でもなく、全くの無関係な他者としての「異他的な (fremd)」行為としてのみ知覚される訳でもない。むしろ、名人の演技によって観客は、「自己」と「他者」または「内部」と「外部」といった二項対立的な発想を問い直し、自身の内に異他的な存在を見出す特殊な経験を持つのである。俳優の演技における独特の決定不可能の魅力とも言うべき効果は、このような観客の自己と他者の問い直しから生み出されるのである。

現代演劇ばかりでなく、西洋における伝統的な心理主義リアリズムを基調とする演技術においても、自己と異他性の兼ね合いによる名演は存在する。心理主義リアリズムにおいては、俳優は役の性格や内面を「再現」し、適切に身体化する事が求められる。しかし、そのような役の内面の適切な理解と身振り化というリアリズムの文法とは異なる意味での名人芸が、俳優自身が自らの異他性と遭遇する事によって生まれる場合も存在する。20世紀初頭のドイツの名優エリザベート・ベルクナーの事例がその事を証明している。演劇学者アンネマリー・マツケは、ベルクナーが稽古中は台本を手放せず役作りに不安を覚えるほどだったが、上演初日に舞台上に立って

初めて面目躍如の名演ができたという逸話を紹介している。

このこと [= 逸話] が物語っているのは、演技表現の概念が、意識的な役の造形と獲得を超え出たところにある遊戯／演技の形式だと言う事である。目的に沿って生産されることなく「演じられ (Es spielt)」、またコントロールから逃れる。この逸話によってベルクナーは、自分のなすべき演技上の事柄を上演から切り離れた状態では、自身の演技に自信を持つことができない女優だと示している。¹

俳優の演技が「意識的な役の造形と獲得を超え出たところに」存在し、「上演から切り離れた状態では」成立し得ないというこの逸話は、名人芸によって観客が異他的な自己と出会うばかりでなく、俳優自身も自らの演技を通じて異他的な自己と遭遇するという名人芸の興味深いあり方を示唆している。すなわち名人芸とは、俳優の身体的コントロールによる「巧みな演技」というだけではなく、それを通じて俳優と観客の双方が無意識化の見知らぬ自分と出会う経験でもあるのだ。

観客との関係に基づく俳優の演技の様態を人類学的に考察したのが、演劇学者ゲルダ・バウムバッハである。バウムバッハは、17世紀から19世紀にかけて、ヨーロッパにおける演技のあり方が「コメディスタイル」「レトリックスタイル」「写実スタイル」と変化していったと論じる。「コメディスタイル」はバロック喜劇におけるアクロバティックな肉体の運動、「レトリックスタイル」は古典主義時代の記号的身振りを伴う朗誦、そして「写実スタイル」は自然主義的な感情の表現と身体化が想定される。ただし、歴史的区分以上に重要なのは、それぞれのスタイルにおいて、観客と俳優との関係性が決定的に変化する点である。すなわちこの三つのスタイルにおいて、観客と俳優が実際に存在する「リアリティ領域」と、イメージネーションの芸術空間である「フィクション領域」との関係性が、それぞれ異なるあり方で現れる。

類型学的比較の中心は、リアリティ領域とフィクション領域の境界の扱いです。演劇はフィクションの仕切りないし再現の境界を必要とする。その透過性あるいは閉鎖性の程度、またその可変性あるいは固定性が、演技遂行のありようを決定する。²

バウムバッハによれば、コメディスタイルの俳優は、フィクションとリアリティ間の境界を自在に越境し、「演者」「芸術家」「役」という、俳優存在の異なるレベルの間を絶え間なく揺れ動く。こうした「あいだ」の領域において、観客と俳優との独自のコミュニケーションが生じる。レトリックスタイルの俳優は、記号的身振り——例えば右手を握り上方に高く掲げると怒りを表すというように——によって情動を観客に伝達する。ここでは俳優は、戯曲の人物を再現すると言うよりも、意味を伝達するための道具・メディアとして機能する。すなわちリアリティとフィクションとの境界が明確に示される。そして写実スタイルの俳優は、フィクショナルな役を、あたかも本人であるかのように演じる。そこではこの境界は覆い隠され、イリュージョンが形成されるのである。

バウムバッハの演技論は、客席と舞台およびリアルとフィクションとの越境性という観点から演技の構造を明らかにする事で、いまだ演劇表現において支配的な地位を占める心理主義リアリズムを相対化するための観点を提供してくれる。すでに述べたように、名人は再現と呈示の二重性によって、本来写実スタイルでは隠蔽され、無意識化されるはずのリアルとフィクションの境界を易々と踏み越える。それは俳優自身にとっても、慣れ親しんだ自分とは異なる、見知らぬ他者としての自己の領域へと越境する経験だと考えられる。演劇学者イェンス・ローゼルトが言うように、演劇上演を俳優の志向性と観客の応答性による「対話的あいだの出来事 (dialogisches Zwischengeschehen)」³として捉えるなら、名人芸的俳優とは、「自分が今まさにやっている事との独自の距離の取り方を創出し、「自身の潜在的なアイロニーによって観客を魅惑」する「演技術のセンス」⁴を駆使するような俳優であると言う事ができる。すなわち名優とは、明確な表

現の枠組みを自身で設定し、俳優としてのアイデンティティを構築しながら、同時に絶えず表現主体としての自律性を自ら解消し続けるような存在なのだ。

本論考では、俳優の名人芸を技術的巧拙や道徳的人格の概念では捉えない。リアルとフィクション、再現／代理表象と現前／呈示の境界を自在に越境し、観客に決定不可能の知覚の揺らぎをもたらすような越境性の身振りを、演技の名人芸として理解して、その特徴を詳細に考察する。名演とは、換言すれば、名人芸的でありながら、同時に名人芸を否定するような二重性ないし自己矛盾の特殊なあり方に特徴があるのである。

その意味で、日本の演劇伝統において、西洋とは異なる形式での名人芸が表現の重要な位置を占めていた事は興味深い。良かれ悪しかれ心理主義リアリズムに基づく写実スタイルの演技術に裏打ちされた西洋の名人芸とは異なる日本の演技表現を分析する際に、「不気味なもの (das Unheimliche)」という概念が手掛かりになるだろう。第2章で詳述するが、フロイトは「不気味なもの」という概念に、かつて慣れ親しんだものでありながら疎遠なものという両義的な構造を見出した。すなわち「不気味なもの」とは、観客にとって単なる疎遠で異他的なものではなく、すでに知っているが無意識に抑圧していたような、隠された自己の一部であると言える。そのような「不気味な演技」は、一般的に「名人芸」として想定されるような身体コントロールの技術とは異なり、上演の文脈を中断し、観客に「一体これは何なのか」という問いを投げかける事で、観客を不確定な「ためらい」、認識と反応の中間状態へと導く。その意味で名人芸には、観客側の一般的な価値観からすれば疎遠で非合理的な、異他的な要素が多分に含まれている。そのような演技を観客が「名演」とみなすとき、観客は演技を見る自己の異他的な領域を受け入れることになる。観客が演技を名人芸とみなすプロセスとは、演技を何らかの価値基準によって主体的・合理的に判断するだけでなく、演技の異他的な要素によって、今まで自分にとって疎遠だった新たな審美眼を見出すプロセスでもある。この疎遠だった新しい価値観が、自己のなかに潜在化されていた異他なるもの

であり、それが名演によってもたらされる「異他経験 (Fremderfahrung)」なのである。

本論では、名人芸的俳優が、一種の自己矛盾をはらんだ存在感によって独自の異他経験を可能にさせている事例を、千葉の劇団三条会の上演『ひかりごけ』(2001年初演)と『班女／卒塔婆小町』(2001)⁵から取り上げる。俳優達は、テキストとの関係において、いわゆる名人芸的な存在感を舞台上で発揮する。ところがその一方で、彼らは一見すると無駄で無意味とも思われるような、異様な振る舞いを見せる。彼らの演技が自己模倣としてのマンネリズムに陥らないのは、名人芸的でありながら同時に名人芸を逸脱し、観客に独自の異他経験を可能にするような「不気味さ」を持つからに他ならない。

1. 『ひかりごけ』の名人芸

関美能留(1972～)は、自身の主宰する劇団「三条会」において、圧倒的な身体のパレナスとテキストとの距離を遊戯的に構成する演出で高い評価を得ている。中心的な役割を担ってきた数人の俳優が、近年相次いで劇団を脱退したために、集団としての今後の評価は未知数だが、2000年代前半に関が手がけた作品群は、東京近辺における若手の小劇場演劇の一つの成果を示している。

武田泰淳作『ひかりごけ』では、生き延びるために人肉を食べた漂流船の船長の裁判劇という陰惨なテキストが、学校の教室での劇中劇に置き換えられた。裁判の中で、遭難した船長と船員達の対話が再現されるのだが、船長と船員、被告人と検事それぞれの権力関係が、教師と生徒の権力関係に重ねられ、重厚な演技と軽妙な身振りが混然とする独特の雰囲気を作り出す上演となった。

最後に残った船員が船長によって殺害される、中盤のクライマックスの場面で、船長を演じる榎原毅は、すでに服を脱ぎ下着姿なのだが、船長の台詞を力強く朗誦する。その後『砂の女』(2002)、『女の平和』(2004)、『若草物語』(2005)、『メディア』(2005)と、榎原は必ず舞台上で下着姿

になり、クライマックスの台詞を朗誦する。もちろん、観客には何故榊原が服を脱ぐのか、一切明らかにされない。2000年代前半に三条会の上演を複数見た観客にとって、榊原の「脱ぎ芸」は、テキスト解釈に基づく合理的な演出というよりも、「お決まり」の演出として知覚されていた事は想像に難くない。それでは榊原の身振りは、単なる自己模倣のマンネリズムなのか？それは、以下の三つの理由から否定する事ができるだろう。一つには、榊原が常に自身の肉体に過剰とも思える負担をかけ、肉体的限界に挑み続けている事である。一見すると激しい身振りは行っていないにも関わらず、服を脱いだ榊原は必ず滝のような汗を流している。2004年11月の『ひかりごけ』野外上演では、榊原が服を脱いだ瞬間に上半身から湯気がもうもうと立ち上り、それが上演が終わるまで続くのである。だからと言って榊原が、効率的な身体運用を放棄している訳ではない。明らかに意図的に、身体内部のエネルギーを極限まで燃焼させ、かつ身振りとしては最小限にとどめるその姿は、むしろ舞踏家の身体に近いと言えるかもしれない。演出家鈴木忠志は土方巽の舞踏を「形あるものにからめとられたり、たどり着くことで安心する精神への拒否の姿勢」としての「痙攣の身体」⁶と名付け、演劇学者クリステル・ヴァイラーは大野一雄の『ラ・アルヘンチーナ頌』における死を思わせる肉体を「表現者の物理的存在性を超越する、思考と感覚のもう一つの次元」⁷における経験と論じている。土方や大野が可視的・合理的な身体運用を拒み、「見えないが、感じられるもの」⁸として自己の身体を呈示したように、榊原は燃焼させた内的エネルギーを外部に発散させず抑制する事で、異様とも言える身体的緊張感を生み出している。

しかし、榊原が単なる「強いプレゼンス」⁹に留まるだけの俳優であれば、それは特に目新しいものではない。第二の点として、榊原の反復的な身振りが、常にテキストと身体との二重の関係を示す点が挙げられる。『ひかりごけ』の終幕では、円形に並べられた机の中央で、榊原はトイレに座って煙草をふかす（と思われる）身振りを反復しながら、最後の船長の長台詞を朗誦する。この反復的身振りは、レーマンが言う「微小な差異へ

の意識を集中」させる「反復の美学」¹⁰、すなわちある行為の反復によって、筋や意味、形式の全体性を解体・脱構築し、繰り返される行為の知覚そのものを問題とする表現方法とは異なる性質のものである。何故なら榊原の身振りにおいては、反復によって身体が語られる言葉から逸脱し、テキストが異化されると同時に、やはり反復によって語られる言葉そのものが際立たせられ、テキストの意味内容が強調されるからである。この身振りそのものは語られる言葉と全く関わりなく、船長という役の身体化には一切寄与しない。にもかかわらず、他の共演者に取り囲まれながら繰り返される身振りは、学校という権力構造における集団的な懲罰を想起させ、それがまもなく死刑になるであろう『ひかりごけ』の船長と重ねられる。身振りそのものが異化的である事によって、逆にテキストの構造を浮かび上がらせていると言えるだろう。同様の事は、『砂の女』におけるスコップで砂を掘る身振り、『メデア』における包丁で刺されては蘇る身振りにも当てはまる。特定の身振りが反復される事で、テキストの意味の連続性は一時中断され、観客には反復行為そのものが強く印象付けられる。しかし、そこで反復される行為がテキストの解釈に基づいて行われるものである以上、同時にテキストの意味内容もまた強調される。このような、自身の身体性を呈示する事でテキストを中断し、同時にドラマ的出来事における身振りを強調する事でテキストを象徴的に身体化するという、俳優とテキストとの間の遊戯的な距離感が三条会の名人芸においてひときわ特徴的に見出される。

第三の点は、俳優によって表現されるべき戯曲上の人物が、常にアイデンティティの矛盾を抱え、その結果観客の知覚の秩序を揺るがし、戸惑い・ためらいの状態に置く事である。ヨーゼフ・フォークルが論じる「根本的なためらい」とは、行為と非・行為の中間状態であり、出来事の連続性が中断され問い直される「間 (Intervall)」としての空間である。「ためらい」においては、主体は理解欲求と理解不能性の緊張関係の中で進むも退くもならず宙吊りにされる¹¹。カール・シュミットが、法秩序が中断し、法の執行が宙吊りにされた「例外状態」——例えば戒厳令——における「決

定」を主権者の役割として重視したのに対して、フォーゲルは決定の前提となる主体的行為を「ためらう」瞬間こそ、決定や判断といった一般的に是とされる行為の問題性を根本から問い直す契機となると指摘したのである。こうした「困惑させる知覚と、逡巡する行動とのあいだ」¹²での主体の揺らぎは、三条会の『ひかりごけ』において、船長の役が榊原はじめ複数の俳優によって分割して演じられる点において論じる事ができる。船長の台詞は、上演前半部の枠構造としての教室の場面では教師（舟川晶子）によって発せられ、中盤では大川潤子と榊原が共同で、そして後半部の裁判の場面では榊原が一人で船長の役を演じる。中盤まで榊原は舞台上で強烈な存在感を示すにも関わらず、一言も台詞を発しない。彼は人肉食の場面でマクドナルドのハンバーガーに喰らいつき、船長と船員達の対話が教師（舟川）と生徒達（岡野暢・中村岳人・橋口久男）によって発せられる中、一枚ずつ服を脱いで半裸になる。観客には、彼が大川と共に船長の台詞を発し始めるまで、彼が一体何者なのか明らかにされない。ところが、ひとたび口を開くと、彼は圧倒的な語りの力によって場を支配してしまう。そこで観客が感じる俳優の魅力とは、戯曲上の役への感情移入に基づくものではなく、意図的に多層化されたアイデンティティに対する知覚の揺らぎが生み出す「ためらい」によるものである。

同様の構図は、榊原とは異なる方向からではあるが、大川潤子の存在にも見て取る事ができる。大川は上演中盤では船長を（榊原と共同で）演じ、後半の裁判の場面では船長を糾弾する検事として、また同時に弁護人としても振る舞う。他の俳優達が常に特定の人物を表象するのに対して、彼女だけは場面ごとに異なる人物として発語し、行為する。彼女の野獣のような存在感と気迫ある語りは充分に名人芸の名に値するものではあるが、であるが故にいつそう観客は彼女を特定の人物としてアイデンティファイする事ができない。何故なら彼女がどの役を演じている場合でも、観客が知覚するのはまず大川潤子という俳優の存在であるからだ。通常の名人芸が内包する「表現する俳優と表現される役との緊張関係」は、榊原と大川の存在によって際立たせられ、その結果観客は感情移入と疎外の両極におけ

る知覚のダイナミズムを経験するのである。

2. 『班女／卒塔婆小町』の不気味な演技

序論で述べたように、名人芸という概念は前提としてパラドックスを内包している。三条会の俳優達が、肉体のプレゼンス、反復によるテキストと身体の遊戯的な距離、観客を「ためらい」の状態へと導くアイデンティティの多層化という三点において名人芸的表現を遂行しているとしても、それだけでは三条会の演技が、例えばエリザベート・ベルクナーのそれと比べてどのような特徴を帯びているのかが明らかにならない。それ故にここでは、三条会の演技を、後述するヴァルデンフェルスの言う「異他経験」を可能にする越境的な「不気味さの演技」として考察してみたい。

「不気味なもの」については、すでにフロイトの論考に「内密にして一慣れ親しまれたもの、抑圧を経験しつつもその状態から回帰したもの」¹³という定義が与えられている。外見と本質のズレの予感、幼少期のコンプレックスの再来、同様の事態の反復、死者の回帰といった「不気味なもの」は、かつて慣れ親しんだもの、古くからなじみのものではあるが、隠され抑圧されたものと出会う事によって現れる。すなわち「不気味さ」とは、その対義語であるはずの「旧知の／なじみの (heimlich)」ものと重なり合うという二律背反を含んでいる。「unheimlich であるとは、どのようにしてか、ある種 heimlich であることなのだ」¹⁴。故に、「自分の家にいると感じられない／不気味な (un-heim-lich)」感覚とは、「自分の家 (das Heim)」すなわち「自分」に対する問いかけの状態、「自分は今どこにいるのか?」「これは自分にとって何者なのか?」「なぜそれが自分のもとに現れたのか?」という問いの中で「ためらう」状態として捉える事ができる。

ハイデガーが、ある共同体や共有されたハビトゥス内で特定の危険に対して感じる「恐怖 (die Furcht)」と、境界の埒外で「世界への露出」に対して感じる、対象を持たない「不安 (die Angst)」とを区別した¹⁵事はよく知られているが、その意味では「不気味なもの」は「恐怖」とも「不安」とも異なる概念として捉えられる。ハイデガーが、自己の圏域の境界を明確

に意識し、その内外で「恐怖」と「不安」を区別したのに対して、「不気味なもの」は実体的な境界が失われ、たとえどこに存在しようとも「自分の家にいると感じられない／不気味」な状態の中で、「自分とは何か」という問いに突き当たる、主体性の揺らぎの経験に他ならないからである。

自己に対する問いかけ、自身の中に他者的なものを見出し、他者の中で自己と等しいものと出会う「不気味な」経験を劇的人物によって表現したのが三島由紀夫である。「自分の家」における境界の消失と、それによる主体性の揺らぎというテーマは、とりわけ能のテキストを脚色した『近代能楽集』において様々な形で展開されている。『班女』では恋人を目の前にしながらそれを認識できない花子が（「これは私の体なの？ 私はしまらない窓なの？ しまらない戸なの？ あの戸のように」¹⁶）、『葵上』では壁を通り抜けて夜の病室に現れる六条の生霊が（「この壁も、簞笥も、窓硝子も、ドアも、みんな眠っているの。眠っていて、みんな隙間だらけなの。そのあいだを通るのは造作もないのよ」）、また『綾の鼓』では、窓を通して鳴らない鼓の音を聞こうとする華子が（「この部屋とあなたの部屋とは、声がとおらなかったほうがよかったです」）、象徴的に内外の境界を見失い、同時に主体性を喪失する。『近代能楽集』の登場人物達はいずれも、強固に自身の周囲に壁を作り、主体性を獲得しようと試みるが、決してそれに成功せず、ただ「自分の家」ないし自分自身についての不確定の問いかけの中で「ためらい」を経験する。『道成寺』の堅固な簞笥すら、そうした人間存在の境界の喪失を逆説的に象徴していると言える。

三条会の『班女／卒塔婆小町』では、来ない男を待ち続け、気が狂う女をめぐる物語『班女』と、100年間男を待ち続け老婆に成り果てる小町伝説を題材にした『卒塔婆小町』が緩やかに接続され、円環的な構造を持つ。どちらのテキストも、物語の中心を占めるのは「待つ」という行為である。「待つ」という行為は、例えばベケットを引き合いに出すまでもなく、どこにもたどり着かず、何も生み出す事がない。自分の行為、前進していこうとする営みを中断した宙吊り状態であり、能動的な行為としての側面と、受動的な状態としての側面を同時に持つ。鷲田清一は、『ゴドーを待ちな

がら』の登場人物達を参照しながら、彼らが本当の意味で「待つ」事をしていないと指摘する。鷺田によれば、ヴラジーミルとエストラゴンはいづかゴドーがやって来るという未来に自己の目的を設定し、そこからしか自分の現在を意味づける事をしていない。ゴドーが現れるはずの未来のどこかの瞬間まで時間の空白を埋め、待つことの空虚をやり過ごすための「時間つぶし」を続けるのだが、それは「倦怠」しかもたらさない。つまり彼らはゴドーを「待つ」事に依存し、期待／予想（die Erwartung）の中で時間をわが物にしようと気散じを続けているが故に、最終的には「待つ」事に対して身を閉じているというのである。

ヴラジーミルとエストラゴンはなぜことさらにゴドーの到来を待ち望むのか。逆説的なことながら、彼らには待つことができないからである。時間を埋めるべきものと勘違いしているから、時間をみずから駆るべきものと錯覚しているからである。つまり、彼らの思いとは裏腹に、彼らにとってゴドーを待つことそのことがただの当座しのぎになっている。彼らにおいて、待つことは待つふりをすることと区別がつかない。

何かの到来を待つといういとなみは、結局、待つ者が待つことそのことを放棄したところからしかはじまらない。待つことを放棄することがそれでも待つことにつながるのは、そこに未知の事態へのなんらかの開けがあるからである。¹⁷

鷺田が言う「未知の事態への」「開け」とは、「何かの到来を迎え入れる用意があること」¹⁸すなわち「歓待」だとされる。未知の何かを迎え入れる時、我々が行うのは「他者の前に自己を差し出すこと」、「他者との関係のなかにみずからを据えること」であり、それ故に「歓待」とは「迎え入れる者をたえずその同一性から逸脱させる」¹⁹ことに他ならない。「待つことの放棄が〈待つ〉の最後のかたちである」²⁰という鷺田の指摘は、「待つ」ことが未知の何かの到来に対して自身を開き、その結果として「待ってい

る」はずの自己の存在を揺るがせる行為でもあるという意味において、「待つ」行為の異他経験としてのパラドキシカルな構造²¹を言い表している。

「待つことの放棄としての待つこと」は、『班女／卒塔婆小町』において、「待つ行為」と「待たない状態」との間で揺らぐ二人のヒロインを中心に表象される。『班女』の花子は狂気によって主観的な時間の中に生きる。彼女にとって時間とは直線的な規範ではなく、幻想の空間に過ぎない（「昼間も月が出、夜もお日様がかがやいていて、時計はもう役に立たないの、その島では。私、時計を捨ててしまうわ、きょうから」）。それに対して『卒塔婆小町』の老婆は、客観的な時間を自己の存在に結び付けて捉える事ができず、時間感覚を放棄する事でしか時間の流れを理解する事ができない（「あんまりみんなから別嬪だと言われつけて、もう七八十年この方、私は自分が美しくない、いや自分が美人のほかのものだと思直すのが、事面倒になっているのさ」）。彼女達は、確定され、固定された主体ないし人格として存在する事を放棄し、「自分の家にいると感じられない／不気味な」状態として存在する。彼女達は、自己の圏域の境界を見失い、時間の流れに対して「開かれ」る事で、すなわち未知の何かに対して身をゆだねる事で逆説的に「待つ」行為を遂行し続け、同時に「待つ」ことを放棄する。故に小町／老婆は、80年の長きにわたって待ち続けていたはずの恋人の死を、「もう百年」待つ事で放棄し、花子は、恋焦がれていたはずの吉雄が現れても、それを否認する。「実子さん、又私をだます気なのね。だましてむりやりに、旅へつれてゆくつもりなのね。こんな知らない人を呼んできて、吉雄さんなんて言わせたのね。待つことを、きのうも、きょうも、あしたも、同じように待つことを、私に諦めさせようというつもりなのね。…私は諦めないわ。もっと待つわ。もっともっと待つ力が私に残っているわ」。

実際の上演に際しては、俳優の身体と発せられる言葉との間に遊戯的なズレが生み出される。すなわち俳優達は、戯曲に書かれた台詞を発しているにも関わらず、時に悪ふざけとも思えるような過剰で不自然な身振りを行う事で、再現されるはずの戯曲上の人物から逸脱していくのである。『班女』では実子（榊原）と花子（大川）の間で吉雄（中村岳人）について

の緊迫した対話が交わされる中、当の吉雄は二人の間をうろついたり、舞台上の細かく千切られた新聞紙を雪のように舞い散らしたり、好き勝手に振る舞う。あたかも吉雄一人が異なる時間に生きているように、二人は吉雄に対して何の反応も示そうとしない。吉雄の方も、二人の対話の中で自分の名前が発語される度に反応を示すのだが、二人の対話に介入する事はない。それ故に、実子と花子が語っている男、花子の待っている男が果たして舞台上のこの男なのか、観客は戸惑いを覚える。次の場面では、何事も無かったかのように吉雄が二人の前に現れるので、観客の認識のズレはさらに大きくなる。しかしその結果、「待つ花子」と「待たれる吉雄」という二人の関係が中断され、多様な意味の乱反射を生み出すのである。

『卒塔婆小町』では、若い詩人（橋口久男）が小町／老婆（岡野暢）の若く美しい姿を幻視し、今まさに死を賭してその美を讃えようとする時も、公園の恋人を演じる榊原は、やはり服を脱ぎ、自らの肉体に陶醉するような身振りを行う。テキストと関わりなく行われるこうした身振りは、俳優を戯曲上の役から引きはがし、俳優と役、言葉と身体の同一性を分断する。三島が描き出した時間感覚のズレは、三条会の上演において俳優の身体による言葉と身体のズレという感性的なレベルでの「不気味な」身振りに置き換えられる。その結果観客は、感情移入と疎外の間での宙吊り、認識と反応との間での「ためらい」を経験しながら、「これは何なのか」という問いの中に投げ出されるのである。

榊原の服を脱ぎ肉体を誇示する身振りや反復の身振り、花子と実子の対話を茶化すような中村の軽妙な存在感、大川の機関銃のような早口の語りは、観客にとっては不気味で異様な、自分自身とは無関係な「異他的な」身振りだと感じられるだろう。その限りにおいて、彼らの演技は通常の名人芸の概念には当てはまらない。にもかかわらず、彼らの演技が観客を魅了するとすれば、それは観客自身がそうした「異他的な」演技に、ある種「自身の (eigen)」存在を見出す経験であるからに他ならない。つまり観客は、本来ならば異様で不気味であるはずの演技を「わがもの」として感じ、受け入れてしまう事で、通常抑圧されていた無意識化の「異他的な自己」

ないし「他者としての自己」という新たな可能性と出会うのである。演劇が俳優と観客との共同存在の場での芸術である以上、演劇の美的経験とはこのような観客の異他経験なのであり、そうした経験をもたらすのが「不気味な」名人芸のパラドキシカルな構造なのである。

ヴァルデンフェルスは、異他経験を「自己」と「他者」のあいだに現出するキアスム的な「自己他者化」すなわち「自己二重化」の経験だとしている。この経験は、

他なるものへと通じているのではなく、むしろ、他なるものをいわば創り出すのであり、その結果、私自身が他なるもののもとに存在し、私は私自身を他なるものを通じてあらかじめすでに触発されていると感じることになる。(中略) 異他経験はそれゆえ、単に私が異他なるものを経験することを意味するのではなく、私が自ら自身に対して異他的になることを意味する。固有性と異他性の間を解き明かすことはできない。私は他なる者であり、そして他なる者ではない。²²

ヴァルデンフェルスの他者論を演劇の場に置き換えるならば、名人芸のもたらす異他経験とは、一見すると過剰で異様とも思われるような俳優の「不気味な」身振りが、ある瞬間「慣れ親しんだ (heimisch)」「故郷のような (heimelich)」ものとして観客に知覚される事で、観客が自身の中の他者に出会うような経験なのだとと言える。ヴァルデンフェルスがまさに言い得ているが、異他経験を可能にするのは「不気味さ、恐れ、驚きという不特定の感情」²³によって、内部と外部という秩序の境界を「踏み越える」行為なのである。ただしその行為は、弁証法的に境界を取り去る事ではない。むしろ自己と他者、内部と外部の境界の根本的な越境不可能性を前提とした試みである。

他者 [= 異他] 経験においては、関わりと退去、結合と分離が相互内属的に関わりあっているように、到達可能性と到達不可能性や帰属性

と非帰属性もそのようにある。まさに異他的であるというのは、私たちが到達不可能なものとして経験する秩序であり、私たちがそこに帰属しないものとして経験する秩序である。こうした経験において、私たちは、別のどこかに到着することなしに、自分固有のものを越境する。²⁴

名人の異様で「不気味な」演技に接する事で、観客は「別のどこかに到着することなしに、自分固有のものを越境する」という異他経験と出会い、その事がまた名人の演技を規定していく。このような名人と観客の相関関係は、俳優の演技の技術的巧拙という視点だけでは捉え切れない。一見すると無駄で無意味な、それどころか「下手な」演技として受け取られかねないような過剰な身振りを「あえて」遂行する事で、三条会の俳優達は観客と俳優相互の異他経験を可能にする。通常の名人芸であれば、例えば歌舞伎の大向うや18世紀の西欧における「ポイント」（上演を中断して行われる名台詞とアンコール）²⁵のような、直接的な応答によって観客が上演に介入する事も不可能ではない。ところが「不気味さの演技」に対しては、観客はまず「これは名人芸なのか？」という問いかけの中に置かれる。名人芸とは確かに自己の身体と演じられるべき役柄との間の緊張関係の特殊なあり方だが、三条会の上演では、むしろその緊張関係が意図的に攪乱され、俳優と役との関係がユーモラスに問い直される。一見すると「上手い演技」を否定するような遊戯的・反復的身振りは、ドラマ的テキストにおける主体性の喪失と響き合いながら、テキストと身体の距離を様々に展開させる。そうした「不気味さの演技」によって、俳優の主体性が疑いの中に置かれるだけでなく、観客もまた、決して到達する事のない「異他的な自己」というパラドキシカルな経験に直面し続ける事になるのである。まるで「仮面の告白」を耳にしているように。

結論：「不可能・性」の演技

本論考では、日本の現代演劇から劇団三条会の『ひかりごけ』と『班女

／卒塔婆小町』を取り上げ、「名人芸」と「不気味なもの」という二つの視点からその特徴的な演技のあり方の分析を試みた。三条会は、(少なくとも2000年代後半までは)まず何よりも所属俳優の強烈な身体的プレゼンスとテキストに対する遊戯的な演出について論じられてきた²⁶。しかし、観客が舞台上の俳優の演技に魅了されるのは、限定的な意味での身体的「存在感」——声量、体つき、台詞回しの巧みさ、動きの力強さや優美さ等——のみによってもたらされるものではない。特に日本の演劇では、西洋の心理主義リアリズムに基づく感情表現・朗誦術・身振り言語等とは異なる演技術の系譜が存在するが故に、時として西洋の演劇学では論じられて来なかった演技のあり方が見出される。その一例が、自己矛盾を含みながら自己呈示を行う「不気味な」演技によって、観客に「内なる異他的な自己」と出会う異他経験を可能にする三条会の名人芸である。

鈴木忠志が、世阿弥の演技論を参照しつつ、演技衝動は「自己の存在と自己意識とのあいだにあるズレを感じることで、つまり自己であることの不可能性を、不断に感じるところから発してくる」²⁷と言うように、名人芸としての演技は俳優の「可能・性」のみならず「不可能・性」に基づくと言う事ができる。「不可能・性」としての名人芸は、観客に戯曲の筋や演出のコンセプトや、あるいは俳優のパーソナリティを伝達するためのメディアではなく、それ自体がパフォーマンスな意味を持つ。すなわち、何か特定の対象を再現／代理表象しつつ、常にそれを現前化／呈示する自己に立ち戻る、自己言及的な行為として捉えられる。再現と現前化、代理表象と呈示の揺らぎとして立ち現われる演技を眼前にして、観客はただ黙して物語を受け入れるという態度を一時中断して、「これは何なのか」という答えの出ない問いの中に立ち止まらなければならない。もちろん、一つ一つのディテールに対して解釈し、仮説を立てる事は可能である。『ひかりごけ』であれば、教室内の劇中劇としての『ひかりごけ』という演出の設定によって、少なからぬ部分に説明を付ける事はできる。しかし、榊原や大川の演技が観客を魅了するのは、まさにそうした設定や説明可能性を逸脱したところでの、俳優存在の根本的な二重性ないし決定不可能性を現出さ

せるからに他ならない。もちろん彼らの演技は、俳優としての豊富な経験と確かな技術に裏打ちされたものである事は言うまでもない。しかし、三条会の演技は、様々な説明不能のもの、どこかで会ったはずなのに見知らぬもの、明らかに矛盾を抱えるものとしての名人芸によって、俳優の演技における「不可能性の可能性」を指し示している。

註

- 1 Annemarie Matzke: *Inszenierte Co-Abhängigkeit*. In: Jens Roselt, Christel Weiler (Hg.) *Schauspielen heute*. Bielefeld 2001, 111–112 頁。
- 2 Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs*. Leipziger Universität Verlag 2012, 422 頁。
- 3 Jens Roselt: *Phänomenologie des Theaters*. München 2008, 194 頁。
- 4 Jens Roselt: *Lob der Marotte*. In: *Schauspielen heute*, 20 頁。
- 5 筆者は『ひかりごけ』を三回、『班女／卒塔婆小町』を一回観劇し、また本稿のために『ひかりごけ』（2007年スズナリ）および『班女／卒塔婆小町』（2004年こまばアゴラ劇場）の記録映像を参照した。記録映像の入手については三条会主宰・関美能留氏のご厚意による所が大きい。
- 6 鈴木忠志『追悼－土方巽』、『内角の和Ⅱ』所収、而立書房、2003、192-194 頁参照。
- 7 Christel Weiler: *Nichts zu inszenieren*. In: Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, Christel Weiler (Hg.) *Wege der Wahrnehmung*. Berlin, 2006, 68 頁。
- 8 同書、62 頁。
- 9 演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテは、舞台上の俳優の存在感を事実上の存在としての「弱いプレゼンス」、空間を支配する「強いプレゼンス」、観客とのエネルギー循環を生み出す「ラディカルなプレゼンス」に分類している。エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳、論創社、2009、139 – 147 頁参照。
- 10 ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳、同学社、2002、247 頁。
- 11 Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. 2. Aufl. Zürich-Berlin 2008, 14-16 頁参照。
- 12 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt/M. 1989, 96 頁。
- 13 ジークムント・フロイト『不気味なもの』、『フロイト全集17巻』所収、藤野寛訳、岩波書店、2006、42 頁。

- 14 同書、16頁。
- 15 ハイデガー『存在と時間（二）』熊野純彦訳、岩波書店、2013、175－185頁、359－383頁参照。
- 16 以下三島の引用は『近代能楽集』新潮社、1968より。
- 17 鷺田清一『「待つ」ということ』角川書店、2006、185頁。
- 18 同書、185頁。
- 19 同書、186頁。
- 20 同書、19頁。
- 21 アガンベンは、ハイデガーの「深き倦怠」において「世界に対する人間の開かれ」を見て取る。アガンベンによれば、人間（現存在）と世界（環世界）との関係が、「閉ざされへの開示」というパラドキシカルな形で露顕するのが、「深き倦怠」の空虚と可能性の宙吊りという二つの構造的契機なのである。「倦怠」に対する解釈としては鷺田とは異なるが、アガンベンもまた「待つ」ことにおける本質的な「不合理」ないし「無化」に着目していると言える。ジョルジョ・アガンベン『開かれ』岡田温司・多賀健太郎訳、平凡社、2011、100－126頁参照。
- 22 ベルンハルト・ヴァルデンフェルス『経験の裂け目』山口一郎監訳、知泉書館、2009、239－240頁。
- 23 同書、272頁。
- 24 同書、273頁。
- 25 リチャード・セネット『公共性の喪失』北山克彦他訳、晶文社、2000、114－115頁参照。
- 26 一例として大岡淳『自己循環する悲劇システム』、『演劇人20号』所収、舞台芸術財団演劇人会議、2005、103－104頁参照。
- 27 鈴木忠志『離見の見』、『内角の和Ⅰ』所収、而立書房、2003、62頁。