慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	余白としての演技 : 鈴木忠志演出『世界の果てからこんにちは』上演分析
Sub Title	Schauspielen als Freiraum : eine Aufführungsanalyse von »Greetings from the edge of the earth« von Suzuki Tadashi
Author	寺尾, 恵仁(Terao, Ehito)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2016
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.110, (2016. 6) ,p.192 (79)- 204 (67)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	冊子には前からの通しページあり
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01100001-0192

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.

余白としての演技
── 鈴木忠志演出『世界の果てからこんにちは』[1] 上演分析

寺尾　恵仁

1. 歴史のアレゴリー

鈴木忠志[2] 演出『世界の果てからこんにちは』（以下『世界』と略記）は、鈴木の創作拠点である富山県利賀芸術公園の野外劇場でのみ上演される一大祝祭劇である。劇中には明確な物語が存在せず、皇国史観を思わせるエッセイ、シェイクスピアやベケットの戯曲、梅崎春生の小説などの多彩なテクスト群と、様々な音楽や踊り、そして花火などの要素が入り乱れながら、「（戦後）日本とは何か」という問題提起がなされる。言わば『世界』は、演出家・鈴木忠志による演劇的日本論だと言える。

『トロイアの女』（1974 年初演）や『リア王』（1984）など、1970 ～ 80 年代に初演された鈴木の古典悲劇演出の多くが、例えば「精神病院の孤独な老人が『リア王』の物語を語る」という枠構造を持つ。つまり俳優は、リア王という戯曲上の役を演じるのではなく、狂気の中で『リア王』の劇中人物と同一化してしまう人物を演じる。こうした演出の枠組みによって、舞台上の言葉や行為は、『リア王』という戯曲の意味内容と、狂気の老人という舞台上の設定との二重性を常に帯びる事になる。鈴木は、こうした二重性ないし意味のズレを生み出す演出の枠組みを「本歌とり」[3] と名付けるのだが、これは単に言葉と身体が乖離した状況ではない。鈴木の俳優訓練法によって鍛錬された俳優は、その力強い身体性によって、神や運命に対して激しく抵抗する悲劇の主人公を舞台上に現出させる。しかしそれと同時に、狂人や乞食といった醜悪で滑稽な人間像が明確な枠組みとして表現される事で、その落差が戯曲の劇世界を批評的に異化すると共に、演劇表現なら

ではの劇的な効果を生み出すのである。

これらの作品に対して『世界』には、明確な枠組みが存在しない。より正確に言えば、「日本」という象徴に集約される（はずの）言説の枠組みは存在する。しかし、その枠組みが作り上げられると同時に解体されるという特色がある。と言うのも、舞台上の俳優が「日本」について雄弁に語っても、彼らが何者であるのか、どのような立場の下に彼らが存在するのかが不明瞭であるからだ。結果として「日本」という言説の象徴性（記号と指示対象の有機的連関、意味するものとされるものの統一性）は瓦解し、観客の主観や上演の時代状況に応じて多様な意味が生み出される。このような、象徴性を瓦解させ、枠組みの自明性を転倒させる意味効果を、ポール・ド・マンは「アレゴリー」と名付ける。

ド・マンのアレゴリー概念は一般的な「寓意」ではなく、「異なるものについて語る（other to speak）」というアレゴリーの語源が持つ記号としての性格に基づくものである。ド・マンによれば、言語がそれ自体とは異なるものを示すという記号としての役割を担う限り、ある言説が字義通りの意味を持つ「文法」なのか、それとも比喩としての「レトリック」なのか、最終的に決定する事はできない[4]。ド・マンの「アレゴリー」とは、「文法とレトリック」または「字義的なものと比喩的なもの」という、言語の構造的な二律背反、あるいは記号と指示対象の間に生じる本質的な間隙を指す概念である。故に言語のアレゴリーとは、意味するものと意味されるものの一致という記号の象徴性を解体する。ド・マンは「象徴」が同一化の可能性を前提とするのに対して、「アレゴリー」はそれ自身の根源・根拠に対する差異を示すと述べる[5]。つまりアレゴリーは、言語の決定不可能性を表すだけではなく、「無限代補的な作用＝戯れ」[6]として、直線的・統一的歴史観を中断し、問い直すための重要な概念でもある[7]。

『世界』における俳優の演技と音楽や花火などの諸要素は、コラージュ的に上演を形成しつつ、一方では「日本」という象徴的観念のもとに観客と舞台との一体感を演出するが、他方でそうした観念の自明性や歴史の連続性の欺瞞をも暴き出す。『世界』における俳優の身体は、（『リア王』のように）テクストの意味内容との差異によって新たな意味を再構成するのではなく、歴史の一貫性や連続性を中断し、様々に乱反射する意味の多様性を生み出す「余白」の演技だと言う事ができる。「余白」とは、デリダの言う「痕跡」、すなわち「秩序を中断させ、決定と呼ぶに値するすべての決定と同じように、時間性または歴史の正常な織り目

を引き裂くもの」[8] と言い換える事もできる。歴史とは、所与の絶対的プロセスではなく、権力的・イデオロギー的な言説の暴力によって恣意的に連結された「断片」であるとする考え方を、デリダはド・マンと基本的に共有する[9]。直線的な歴史の普遍性・客観性を問い直し、「歴史／物語」の暴力性を明らかにするのが、「痕跡」あるいは決定不可能のアレゴリーのダイナミズムにおける「余白」なのである[10]。こうした「余白」としての演技を、まずは一人の俳優の語りの中に見出してみたい。

日本の男　おれは数え年二十九の時、独りでシンガポールの渚に立った。そして突然何とも知れん懐かしさの情緒に襲われた。おれは此の時以来日本民族と云うものの、現世を越えた実在を信じている。
日本民族の起源は三十万年位前であって、其の中核は神々であって、これは他の星から来たと思っている。[11]

「日本の男」と名付けられた、車椅子に座る主人公と思しき人物の、上演前半部における語りである。この文章は数学者岡潔の随筆からの引用だが、観客は非常に滑稽な印象を抱く。何故なら、山と人工池を借景とする広大な野外劇場空間で、重厚な存在感の俳優によって重々しく語られる内容が、ほとんど荒唐無稽な妄言であるからだ。背景の広大な自然空間と俳優の力強い発語は、語られる内容を象徴的に表象しない。むしろ、自然と俳優身体の雄大で荘重な雰囲気が、発語の意味内容に対して反発し、不可思議な雰囲気が醸し出される。

日本の男　日本民族の中核の人達の描く日本歴史も実に美しい。（中略）楠正成、正行父子の、皇統を護持する為に行った、純粋な行為は其の典型であった。
明治維新は志士たちが楠父子の末期の念を念として行為したから成就されたのであることが歴史をよく見ればわかる。

彼の語りは、歴史／物語（Geschichte）における反復を過去へと遡行すると同時に、その語りそのものが幻想の断片でしかない事を露呈させる。すなわち彼の語りは、車椅子に座す現在→若き日のシンガポールの渚[12]→明治維新→南北朝

→創世神話…と、直線的な歴史を過去へと辿っていく。しかし、そこで語られる「美しい」「日本歴史」、すなわち「他の星から来た」「神々」が民族の中核として描く歴史というものは、そもそも彼の幻想の中にしか存在しない。語られる内容が荒唐無稽であるばかりでなく、車椅子に座る病人ないし狂人という（鈴木演出ではおなじみの）設定によって、言説の信憑性そのものが失われるからである。「歴史をよく見ればわかる」と、あまりにも自明なものとされる歴史は、かえって語られる歴史の信憑性を失わせ、歴史概念そのものの自明性の空虚さを浮かび上がらせるのである。

ただし、彼の語りが歴史の連続性を逆説的に否定するのだとしても、彼の演技が稚拙であるとか、観客に対して効果を持たないという事では決してない。むしろ、この演劇空間における彼の重厚な存在感と語りの力量は、歴史の連続性や日常的な知覚秩序を中断し、異なる世界を現出させるという近代以前の俳優の根源的な特殊能力を示している。近代演劇においては、俳優は架空の人物を「あたかも」舞台上に生きているかのように再現・表象する事が課題とされ、戯曲上の役と同一化・一体化する事が俳優の規範とされた。俳優の身体は、舞台上に表象されるべき役自身の身体として観客に知覚されなければならず、それを逸脱するようなナマの身体性は隠蔽されなければならなかった[13]。しかしこうした（現代でもいまだ支配的な）俳優像は、西洋の市民劇場の発展と共に現れたリアリズム演劇の規範であり、あらゆる演劇表現に普遍的な基準ではない。鈴木はじめ 1960 年代に近代リアリズム演劇に対する批判として起こった演劇運動の担い手達は、まさに近代演劇において否定されたナマの身体性によって、舞台上に異様な時空間を現出させ、日常の自明性を打ち砕く事を問題意識として共有していたのである[14]。そうした非・近代的俳優の身体性とは、調和的・統一的・合理的な「形象」ではなく、断片的・直接的・非合理的な「出来事」として観客に経験される。リアルがフィクションによって覆い隠されるのではなく、リアルとフィクションの「二重の場」[15]としての俳優の身体が、戯曲の再現／表象に留まらない、観客と俳優との直接的コミュニケーションという演劇独自のメディア性がもたらす特殊な経験を可能にするのである。

こうした俳優独自の二重性について、鈴木は 1960 年代にすでに言及している[16]が、ただし 1969 年の時点の鈴木は俳優の演技を「弁証法的な」場として捉えていた[17]。しかし 1991 年の『世界』初演に至って鈴木は、俳優存在を止揚され得

ない矛盾の場、すなわちアレゴリカルな構造が持つ可能性の場として捉えていたのではないか。それを思わせるのが、「日本の男」の発語に続く次の場面である。

車椅子の男たち　歴史よ…
それをすてられたら…／お前は休めるのに…
眠れるのに…／だがそれまでは…
いやわかっている…／千と一つのそのまた何倍も…
そればかりが…／わたしの人生…
歴史にもおさらば…／記憶にもおさらば…
だが終わってみると…／そいつもよくない…
休めるどころか…／休むどころか…／すぐもう一つ…
だが今度のは…／いつもと違う…
こいつを終えよう　そうしたら休める…
すでに長い生涯を…／ひとがなんと言おうと…
いくらかの不幸…／それで充分…
百年後か…／永遠にか…／もうわからないが…
死ね…／壊れろ…
歴史にもおさらば…／記憶にもおさらば…

ベケットの戯曲『カスカンド』からの引用だが、このテクストを朗誦する男達は、一様にサングラスをかけ、奇矯な出で立ちで車椅子に座ったまま足をゆっくりと動かして進んで来る。彼らが到来するのは、舞台の遥か奥から長く続く花道を通ってであり、異世界からの来訪者である事が窺える[18]。彼らは、上手の花道を通って舞台に登場するが、舞台を横切ってそのまま下手のもう一本の花道から退場してしまう。彼らが一体何者なのか、誰に対して、何について語っているのか判然としないまま、先頭をゆくリーダーと後に続く他のコロスによって、各行はそれぞれ二度ずつ朗誦される。つまり、「千と一つのそのまた何倍」も反復され続ける「記憶／歴史」という、テクストの意味内容のモチーフが、リーダーの朗誦とコロスの復唱という演出形式として現在化される。だが、それにも関わらず、観客にとって彼らの語りはアレゴリカルであり続ける。何故なら、彼らが語る意味内容は、「歴史／記憶」の営みを中断し、「休む」こと、「眠れる」ことを

欲求するものだが、まさに語りの反復という彼らの行為によって「歴史／記憶」の営みが行為遂行的に現前されるからである。歴史とは記憶し、想起し、語るプロセスの中で、あるいはプロセスそのものとして立ち上がってくる相対的な関係性[19]だとすれば、彼らの「こいつを終えよう　そうしたら休める」という語りそのものが、「休む」事を不可能にする歴史の反復そのものなのである。故に、「歴史にもおさらば」「記憶にもおさらば」と彼らが語れば語るほど、新たな記憶／想起／語りとしての歴史が生み出されていくという逆説的な意味合いが浮かび上がる。一つの言説の意味が揺らぎ、正反対の意味すら生み出してしまうような状況を、演出と演技のアレゴリカルな効果と言って良いだろう。

舞台中央からほとんど動く事のない「日本の男」が、幻想の「もう一つの歴史」について語る事で歴史の連続性を問いに付すとすれば、花道を通って到来し、過ぎ去っていく 10 名の車椅子の男達は、歴史の中断を求める事で、立ち止まる事なく流れ続ける歴史性を体現する。俳優と歴史性とのアレゴリカルな関係を前にして、観客は常に決定不可能な問いの中に置かれる。ただし、観客にとってそれは単なる理解不能なネガティヴな経験ではなく、「苦い笑いと鋭い痛みを感じさせる」[20]かけがえのないパフォーマンス経験となりうる。と言うのも、『世界』における演出と演技が生み出すアレゴリーは、観客に単なる受動的な消費者であるに留まらず、そこに生じる余白に対して積極的に働きかける参加者である事を潜在的に要求するものだからである。鈴木演劇における俳優の圧倒的な存在感や多彩な演出要素は、一見すると観客に過度な緊張と受動性を強いるようにも見える。しかし、実際のところ観客は、それぞれの持つ知識や問題意識やアクチュアルな政治状況に基づいて、上演の中で新たな意味を積極的に紡ぎ出していく事ができる。もちろんそうした意味は固定される事なく、常に新たな要素によって否定・解体されていくのだが、こうした俳優と観客との（潜在的な）コミュニケーションを可能にする構造こそ、「意味の余白」としての演技と演出のアレゴリカルな構造に他ならない。

2.「可笑しさ」の身体

『世界』における種々の過剰な演劇的要素は、単なる卑俗なものに対する笑いではなく、「存在の不安」を覚えさせるグロテスクな「可笑しさ」[21]を生み出す。

とりわけ俳優の身体は、近代演劇の俳優術において規範とされた、統一的で合理的な意味を担う「自然な」「身振り（Geste）」ではなく、規範を逸脱する極端でグロテスクな「ジェスチャー（Gestikulation）」[22] の遂行において、際立った効果を生み出す。上演冒頭、シュトラウス兄弟作曲の「ピチカート・ポルカ」が流れる中、大きな籠を身にまとった 5 人の僧侶が現れる。彼らは細かく駆け回りながら箒で舞台上を掃くのだが、やがて音楽が盛り上がると、リズムに合わせて奇声を上げ、飛び跳ねる。弦楽器のピチカートのみで演奏されるこの曲は、いかにも軽快で観客との親和性に富むのだが、それだけに舞台上の俳優達の異様さが際立つ。彼らは曲が終わると、「食べた物が即座に排泄されるのは消化過剰か、それとも消化不良か」というナンセンスな対話を行う。彼らの発話は幾度も繰り返される度に少しずつズレていき、やがて「仏様」が排泄される事になってしまう。この僧侶達は、鈴木演出『ディオニュソス』に登場するディオニュソス教の信者達と同じ扮装（および『イワーノフ』演出の籠人間達）であり、故に彼らはオウム真理教に代表される狂信的カルト集団のパロディとして造形された役柄だと考えられる[23]。しかし『ディオニュソス』では世俗の権力と衝突する宗教集団を象徴的に表象していた僧侶達は、『世界』ではそうした意味を担わない[24]。本橋哲也は彼らの行為を「意味を欠落させた反復によって記号の枠組みを解体」する、「原因－結果－反省という線状的歴史観への挑戦、というか関節外し」[25] の行為として解釈する。本橋の指摘に付け加えるならば、彼らは「シニフィアンとシニフィエの乖離」および「語り手と聞き手とのコミュニケーションの失調」を表すだけではなく、身体と言葉との構造的な差異を体現していると言う事ができる。彼らの対話の中では、身体（食事、消化、排泄）と言葉（信仰、精神）とが不可解に捻じれながら連結される。こうした身体と言葉のグロテスクな連結は、これまでの鈴木演出においても度々試みられてきた手法である[26]。ただし『世界』冒頭の僧侶達は、ベケット的な身体性が欠如した存在ではない。むしろ、過剰なまでの身体性、多弁さと奇矯な振る舞いによって、身体と音楽、身体と言葉の有機的連関を中断する。結果として彼らの茶番劇は、過剰な「可笑しさ」によって「意味の余白」が生じる事を予感させる、上演全体のプロローグとして機能するのである。

俳優の身体性と音楽との関係が最も効果的に用いられているのは、前項で述べた車椅子の男達の退場後の場面である。伊藤久男の「海ゆかば」の前奏が流れ、「日

本の男」が語り出す。

日本の男　終戦後
天照大御神は再び天の岩戸にお隠れになった。
だから日本の天地には愴然として真の喜びがない。
私達は大御神に再び岩戸から出て頂く為、
身命を抛って働かなければならない。

こう語り終わると、男は大音量で流れる「海ゆかば」を共に歌う。それに合わせて、野外劇場背後の人工池には、次々と花火が上げられる。男の調子はずれの歌声や観客の頭上に上げられる花火は、日常の知覚秩序をはるかに跳躍する過剰な経験であり、絶妙の「可笑しさ」を生み出す。周知の通り大伴家持の長歌の一節に信時潔が曲を付けた「海ゆかば」は、昭和 12 年に国民精神総動員運動の一環として制作され、軍部の儀礼やラジオでの玉砕報道の際などに演奏された。軍国主義時代の日本において「準国歌」として扱われたという事実をどう評価するにせよ、歌曲としての完成度と伊藤の朗々とした歌声の魅力は否定し難い。野外劇場を包む歌声と、観客の真上に次々と上げられる花火の迫力は、舞台と客席の一体感を高め、強烈なパフォーマンス経験として観客の情動に強く訴えかける[27]。男の語る内容が荒唐無稽で時代錯誤であり、大量の花火が眼前に上がるほど、その過剰さは悪魔的とも言える「可笑しさ」として、日常の秩序を打ち破る。

しかしながら、情動の作用によって「共感の共同体」[28]を生み出すはずの音楽は、同時に圧倒的な異化効果をももたらす。何故なら、これまでの上演の展開によって、舞台上で語られる言葉や行為される事の信憑性はすでに揺らいでおり、観客としては安心して音楽の高揚と共感の作用に身を任せる事にためらいを覚えるからである。それ故に、音楽と語りと花火が極端な「可笑しさ」として盛り上がれば盛り上がるほど、それは観客にとって同化と異化、共感と疎外のアレゴリカルな経験となる。

同様の構図が、上演中盤に島倉千代子の「からたち日記」が流れる場面でも反復される。からたちの花に悲恋の経験を託して歌う「からたち日記」が流れると共に、再び花火が次々と打ち上げられる。先述の僧侶達や、舞台袖から長く伸びる紅白の衣装を身に付けた女性達[29]が踊りながら登場し、舞台は音楽と踊り

と花火の壮大な絵巻となる。感極まった様子で「日本の男」が「みんなで歌って！」と絶叫すると、「子ども」や僧侶も併せて「からたち日記」の大合唱となる。観客の眼前で上がる大量の花火、大音量で流れる島倉千代子の抒情的な歌声、舞台を横切る女性達の長い紅白の衣装、僧侶達が歌に合わせて入れる「ヂャヂャヂャッ、ヂャヂャッ」という合いの手など、あらゆる要素が極端で過剰であり、狂乱のカオスとも言うべき時空間が出現する。この場面の契機となるのは言うまでもなく「からたち日記」だが、鈴木の多くの演出で歌謡曲が用いられる場合[30]と同様、シミュラークルとしての「演歌（艶歌）」概念[31]に言寄せて、「日本的なもの」という象徴の幻想を暴露する。それに対して「日本の男」は、「じつにいい、日本の歌はじつにいい」と、無批判に呟くのである。

3. 喪失の想起

2011 年版の演出では、上演終盤、「日本の男」と「子ども」との間で、シェイクスピアの『マクベス』を一部改変した以下の対話が行われる。

日本の男　ところで日本はどうだな？日本をなおしてやってくれ。
　　おまえたちにも日本の病は手に負えぬと言うのか！
　　（中略）
　　なにを騒いでいた？
子ども　　日本が、父ちゃん、お亡くなりに。
日本の男　日本もいつかは死なねばならなかった。
　　このような知らせを一度は聞くだろうと思っていた。

2011 年 3 月の東日本大震災の直後、そして収束の兆しを見せない原発事故の只中にあって、この対話は異様な迫力とリアリティを伴って演じられた[32]。同様に 2015 年の上演の際には、折しも自公政権による安全保障関連法案の強行採決が進む中、全く同様の場面が、言わば「法治国家日本の解体」を思わせる場面として強い印象を与えた。演出そのものはほとんど変化していないにも関わらず、このようにその時々のアクチュアルな状況と響き合い、強い効果を生み出すのは、極端で過剰な要素が織り成す舞台空間の中心にあるアレゴリーの余白ゆえに他な

らない。

前項で述べたように、この余白は一方で観客の情動に強く訴えながら、他方でその構造そのものの危うさを露呈させる。『世界』終幕は、まさにそうした意味の余白が、すでに失われてしまった「日本的なもの」への想起という形で経験される。スコットランドの王位簒奪者マクベスの姿は、繰り返し子供の名を呼んでは自身の幻想にしがみつく老人の姿に置き換えられる。彼は世界中の軍勢が押し寄せる中、死の床にある「日本」を守って必死に虚勢を張る。しかし、その彼の奮闘も空しく、「日本がお亡くなりに」という報告が「子ども」によってなされるのである。そして男は「明日、また明日、また明日と」で始まる、第 5 幕第 5 場のマクベスの決め台詞を朗誦する。この台詞は、鈴木が考案した俳優訓練法「スズキ・メソッド」の中で用いられるテクストであり、SCOT の俳優達は文字通り何万回とこの台詞を発語している。しかし、あるいはそれ故に、俳優はマクベスという役と同一化してこの台詞を高らかに朗誦する事は許されない。一度でもスズキ・メソッドの訓練を目にした経験のある観客ならば、この台詞が訓練中いかにも朗々と、名台詞として発せられる訳ではない事をよく知っている。むしろ、多大な負荷がかけられた身体から発せられる厳格に統制された言葉は、身体に対する異物として現れる。同様に、『世界』最終場面において語られる言葉は、マクベスという役とも、マクベスに同一化する「日本の男」という設定にも集約されない。ただ現れるのは、俳優の身体と言葉との間に生じる、つかの間の間隙である。一大祝祭劇のクライマックスにおいてたった一人舞台に立つ彼は、マクベス（に同一化する男）という役と、その台詞を数え切れないほど発語してきた俳優という二重性を解消する事ができない。何故なら、舞台上の「意味するもの」と「意味されるもの」との理想的一致すなわち「象徴」としての「日本」は、すでに失われた事が宣言されてしまったからだ。もちろんその台詞は上演台本に記載された、演出家・鈴木が創作したテクストに過ぎない。しかし、その台詞が舞台上で発せられる時、そして『マクベス』の台詞がまさに「白痴のしゃべる物語」として現出する時、観客はそれを「喪失を想起する」というアレゴリーとして経験するのである。

これまで確認してきたように、『世界』の演出および演技の独自性とは、一見すると舞台空間を充溢させ、観客に対して受動的である事を強制するかのような過剰な身体性や演劇的要素が、その実「意味の余白」とも言うべき決定不可能な

空白地帯を生み出し、観客に能動的な知覚経験を可能にする点にある。それは、単なる言葉と身体との乖離によってもたらされたものではなく、俳優存在のアレゴリカルな本質に対する鈴木の理論的･実践的格闘の成果と呼ぶべきだろう。『世界』における一貫した物語や統一的な意味連関の不在は、決して単なるモチーフの切り貼りや偶然性の戯れではない。そこでは近代演劇における＜俳優：能動＞＜観客：受動＞という一方的な関係とは異なる、俳優と観客との（潜在的な）コミュニケーションという演劇独自の表現の可能性が、「歴史を語る（騙る）」という原初の俳優の姿を通じて示されている。その事が、初演から二十年以上経過した現在においても、『世界』に新たな意味づけと経験を可能にしているのである。

註

1　筆者はこの作品を2008年から2015年にかけて4回観劇した。また本稿執筆にあたっては、初演時の記録映像（『鈴木忠志の世界』所収、株式会社カズモ、2011）を参照した。

2　演出家鈴木忠志（1939-）は、1960年代のテント・小劇場演劇運動（いわゆる「アングラ演劇」）を主導し、現在まで精力的に活動を続けている。彼の実践的・理論的成果についてはすでに多くの論考があるが、一例として菅孝行『戦う演劇人　戦後演劇の思想』而立書房、2007、205-327頁参照。

3　鈴木忠志『鈴木忠志演劇論集　内角の和・I』而立書房、2003、229-234頁参照。

4　ポール・ド・マン『読むことのアレゴリー』土田知則訳、岩波書店、2012、10-23頁参照。

5　Christoph Menke (Hg.): *Die Ideologie des Ästhetischen*. 2. Aufl. Berlin 1994, S. 104.

6　土田知則『ポール・ド・マン　言語の不可能性、倫理の可能性』岩波書店、2012、57頁。

7　ただしド・マンは、象徴とアレゴリーの二項対立もまた「象徴のイデオロギー」の所産だと述べている。ド・マン自身の理論における「象徴」概念の多様性については、今後の研究課題としたい。ポール・ド・マン『美学イデオロギー』上野成利訳、平凡社、2005、238頁参照。

8　ジャック・デリダ『パピエ・マシン（上）』中山元訳、筑摩書房、2005、207頁。

9　土田、85-112頁参照。

10　ヨーゼフ・フォーグルは、認識と行為の中間にある余白としての「ためらい」が、事象の連続性を中断し、因果のロジックを問い直す「情動の場」として機能すると論じる。Joseph Vogl: *Über das Zaudern*. 2. Aufl. Zürich-Berlin 2008, S. 7-24.

11 台詞の引用は全て『鈴木忠志演出・台本集III』（劇団SCOT、2012）より。

12 批評家・編集者山村武善は、この人物を第二次大戦中の「シンガポール侵攻作戦の生き残り」として解釈している。山村武善「「戦前」と「戦後」の＜間＞で考える――『世界の果てからこんにちは』の方法的視座」、『鈴木忠志演出・台本集III 世界の果てからこんにちは／帰ってきた日本』所収、82-85頁参照。

13 18世紀の市民演劇の発展に伴う近代演技術の形成については、一例として以下の資料を参照。Günter Heeg: *Das Phanstasma der natürlichen Gestalt*. Frankfurt/M und Basel 2000.

14 菅孝行『〔増補〕戦後演劇』社会評論社、2003、184-215頁参照。

15 Gerda Baumbach: *Schauspieler. Historische Anthropologie des Akteurs. Bd 1. Schauspielstile*. Leipzig 2012, S. 200-245参照。

16 鈴木、62頁。

17 鈴木、61頁。

18 能舞台の橋掛かりが、単なる登退場の通路ではなく、黄泉の国などの異世界との接点としての象徴的機能を有している事については、例えば山中玲子「能の舞台と演出・演技」服部幸雄監修『日本の伝統芸能講座　舞踊・演劇』所収、淡交社, 2009、138-139頁参照。

19 「歴史は構成の対象であって、この構成の場を成すのは均質で空虚な時間ではなく、現在時（Jetztzeit）によって満たされた時間である。」浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション１』筑摩書房、2000、659頁。

20 山村、80頁。

21 民衆文化における「笑い」は日常生活を支配する権力や抑圧を中断し、死の恐怖を打ち破るものであり、生の肯定、人間の創造力を表出するものである。民衆演劇と「笑い」の関係については、以下の資料を参照。Rudolf Münz: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Berlin 1998, S. 259-272.

22 ゲルダ・バウムバッハは、俳優身体における「身振り」から「ジェスチャー」への跳躍と回帰という観点からメイエルホリドの演技論を論じている。Gerda Baumbach: *Meyerholds „Biomechanik". (Re-)Konstruktion der Schauspielkunst*. In: Gerda Baumbach (Hg.) *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik „des" Theaters*. Leipzig 2010, S. 333.

23 エリカ・フィッシャー＝リヒテは、1990年前後以降の鈴木の『バッコスの信女』演出におけるオウム真理教の影響を指摘している。Erika Fischer-Lichte: *Dionysus resurrected*. West Sussex 2014, p. 173-178.

24 イアン・カラザースはこの場面について、西洋文化をあまりにも貪欲に吸収する日本社会の暗喩という解釈の可能性を示している。もちろんそうした解釈は不可能ではないが、俳優達のグロテスクな身振りは、むしろ一義的な「正解探し」を中断させる方向に機能する。Ian Carruthers, Takahashi Yasunari: *The theatre of Suzuki Tadashi*.

Cambridge 2004, p. 240.

25 本橋哲也「車椅子の葬送行進、花火の永続敗戦」（公財）舞台芸術財団演劇人会議『利賀から世界へ No. 7』所収、2015、40頁。

26 例えば1978年『サロメ』演出では、床から首だけ出した男二人による対話の場面があるが、鴻英良はこの場面について、ベケット的な身体性の欠如に伴う「論理実証哲学の矛盾」についての合理的精神の煩悶だと論じている。鴻英良「「スウィーニ・トッド」への序奏」財団法人静岡県舞台芸術センター『演劇の思想　鈴木忠志論集成』所収、2003、55-56頁。

27 筆者が観劇した際には、『海ゆかば』が終わるとまず例外なく客席から大きな拍手が沸き起こった。

28 酒井直樹は、『日本／映像／米国』（青土社、2007）において、歌によって自己憐憫の情緒を共有し、それを国家ないし民族へと反映させていくプロセスを「自己憐憫の共同体」すなわち「共感の共同体」と名付ける。

29 この女性達も、鈴木の『ディオニュソス』演出に信女達として登場する。

30 例えばゴーリキーの『どん底』を改作した『廃車長屋の異人さん』（2005）では、美空ひばりの歌曲が劇中しばしば挿入される。新劇運動の象徴的な存在である小山内薫が演出した『どん底』と、日本の民衆文化のシンボル的存在とも言える美空ひばりの組み合わせは、共感と違和とのない交ぜとなった絶妙の効果を生み出した。

31 輪島裕介『創られた「日本の心」神話 「演歌」をめぐる戦後大衆音楽史』（光文社、2010）によれば、自由民権運動の演説形式であった「演歌」概念が、1960～70年代に新左翼系文化人の大衆歌謡の肯定的評価のために流用され、現代の「演歌（艶歌）」のイメージが流布されていく。その結果、同時代的にはレコード歌謡の特定の時代・ジャンルの呼称に過ぎなかった「演歌（艶歌）」が、「真正な日本の文化」としてのシミュラークルを獲得していく事になる。

32 教育学者の加藤裕明は、『世界』初演時の「近代国家解体」のイメージが、3.11後の先行き不透明な政治情勢において、「現代国家日本の解体」の表象として機能したと論じる。表象文化論学会第6回研究発表集会（2011年11月12日東京大学駒場キャンパス）、加藤裕明「鈴木忠志『世界の果てからこんにちは』（SCOT Summer Season 2011）の表象する世界」より。