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

Title	弔う演劇の可能性 : イェリネク/地点「光のない。」上演分析
Sub Title	Möglichkeit des trauernden Theaters : Aufführungsanalyse von Chitens ,,Kein Licht."
Author	石見, 舟(Ishimi, Shū)
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.205 (66)- 216 (55)
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=AN00072643-01100001-0205

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.

弔う演劇の可能性
――イェリネク／地点「光のない。」上演分析

石見　舟

序論

1.1. 演劇における死

長い歴史のなかで演劇は――洋の東西を問わず――死を様々な仕方で扱ってきた。むしろ死への多彩なアプローチを呈示することこそ演劇の主要な営為であるとさえ言えよう。演劇学者ハンス＝ティース・レーマンの主張するように、「演劇」を――芸術あるいは芸術の制度として定義することに異議が申し立てられるとしても――ひとまず「寄り集り（Versammlung）の一種」[1]であると言うことに疑いの余地はないだろう。すなわち、人々が寄り集まる状況を演劇は作り出しうるのである。また、演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテは演劇学入門書のプロローグで、演劇の一般的了解に疑問を呈するように四つの例を呈示する[2]。興味深いのは、そのいずれもが死と臨終を主題としている点である。ここでは死体あるいは死にゆく人間が――現実のものであれ、フィクションによるものであれ――観客に呈示されている。両者の見解をまとめるならば、「演劇」において〈いまここ〉を共にする観客たちは、自らより先に死ぬ人間を見届けるのである。この状況を通して、演劇における喪の問題が浮かび上がる[3]。具体的には、演劇実践を通してどのように死者を弔うことが可能なのか、という問題である。

そもそも死者を弔うこと、あるいは喪に服することの内実はどのように求められるのだろうか。まずは本論文で用いる「弔い」や「喪」についてより厳密な定義を与えなければならない。「弔い」は『広辞苑』第六版によれば、「訪い」と読みだけでなく意味の上でも同じくし、「人の死をいたんで、喪にある人をたずね

て慰める」、「亡き人の冥福を祈る。法要を営む」という意味を持っている。また、すでに言及されているように「喪」は遺された者たちが一定の行動を制限することを意味する。本論文ではこれらの語を、ドイツ語の„Trauer“に対応する語として用いる。このドイツ語は、喪に服する期間だけでなく、他にも哀悼、悲哀の意味を持つ。

1.2. 喪と共同体

この„Trauer“について、ジグムント・フロイトは1917年に発表した論文„Trauer und Melancholie“で考察している。この論文は日本語では「悲哀とメランコリー」あるいは「喪とメランコリー」と訳される[4]。フロイトはこの論文のなかで、愛する人との死別、あるいは「祖国、自由、理想などのような［…］抽象物の喪失」[5]の悲しみからなる抑鬱反応に抗して、通常の状態へと回復するための一連の心的過程を„Trauerarbeit“、すなわち「喪の作業」と呼んでいる[6]。喪の作業を通して、人はリビドーの対象を亡くなったものから別の現存する対象へと移行させ、死別を乗り越えるのだ。この喪の作業に対比して、病的な服喪としてのメランコリーが考察される。正常な喪の仕事が、愛の対象の喪失に端を発するのに対し、メランコリー状態においては、対象性そのものの喪失が発覚するのである。つまり、死別によって愛の対象のみならず対象を愛する主体さえも失われてしまうのだ。したがって、フロイトの報告するところによれば、メランコリー患者は自責や自嘲といった行動を起こすことがあるが、これは「愛する対象に向けられた非難が方向を変えて自分自身の自我に反転したもの」[7]なのだ。非難する自我とその対象が同一であるということに、喪の作業にはない、特殊な事態が見出される。つまり弔われる死者とそれを弔う主体との区別が曖昧になり、主客未分の状態へと陥ることによって、いったい何が失われ、何が遺されたのかが分からなくなってしまうのだ。

フロイトの死別の経験についての考察は、あくまで個人のなかでなされるものに対してであった。すでに見たように、演劇は複数の人々からなる「寄り集りの一種」である。したがって、演劇が実践を通して喪の作業をなしうるならば、演劇は人間集団における過去の回顧とそれと一区切りをつけるという意味での清算をなしうるだろう。しかし一方で演劇が病的なメランコリーの状態に陥ることもありうるのではないだろうか。とある喪失があまりにも大きく異質であるために

清算不可能なものとして私たちの目の前に現われる。このとき「観客が舞台上で死者を見る」という演劇的構図が破綻する。なぜならば、多量異質な喪失は、死者を同定することを不可能とし、同時に「生き残る者」としての観客の地位も揺さぶるからである。観客は上演に与りながらも、見る対象を失ってしまうのだ。ジャン＝リュック・ナンシーの共同体についての思索は、この見る私の確実さ、すなわち主体性を疑うことからはじまる。

ナンシーは、共同体とは共通の根源の下に集まる、何かを生み出す複数の個人からなる、という定義を否定し、「無為の共同体」を唱えた。それは、マルティン・ハイデガーに代表されるような「私」なる存在者を世界理解の原点に据える発想に異を唱えることを意味する。ハイデガーの文脈において死は現存在の終局点である。この死を積極的、主体的に受け入れ、現在時からではなく、むしろ未来の死から現在を理解することによって現存在は自らの意義を取り出すのである。このように考えると、共同体とはこの現存在たちの集合、つまり間主観的あり方として了解されるだろう。これに対してナンシーは、死が当事者自らのものとして引き受けられないことを指摘する。むしろ死の局面によって「私が何かを所有する、何かに働きかける」という構図が崩れ去るというのだ。端的に言えば、誰も事実確認的に「私は死んでいる」と言えないのだ。私は私の死を確認できないという事実にナンシーは主体性が立ち行かなくなる領域を認める。死の経験は常に他人のものとしてしかなされえないのである。それゆえに人は死を看取る他人を必要としている。これがナンシーの「共同体は他人（たじん）の死のうちに開示される」[8]という言に暗示されていることである。共同体を主体的個人の寄り集りから構想するのではなく、他人の死という出来事から考えるという発想の転換が起こっているのだ。つまり死という出来事によってはじめて人々は主体としての有限性を経験し、この経験を共有するのである。このような、分割されることによって共有が確認される事態を彼は「パルタージュ」と呼んだ。これは共通の起源を持ち、そこへ溶け込むこと、換言すれば合一によって共同体を作り上げるのとはまったく別のあり方である。このパルタージュの文脈から〈あいだ〉は再考される。というのも主体同士の〈あいだ〉に取り結ばれる絆のようなものとしては、もはやそれは考えられないからだ。パルタージュによる共同体は〈あいだ〉を「アトピックなトポロジー」ないし「非現域性」[9]において理解する。この実在しない〈あいだ〉を行き交うことは、有限的な自己が自らを自らの外部へと曝

露することを意味する。これがナンシーが洞察する「コミュニケーション」の実態であり、ジョルジュ・バタイユの言葉を借りて脱自＝恍惚（extase）とも呼ばれる。つまりコミュニケーションは、意味を他者へ伝達することなのではなく、内容は何であれ伝達の可能性そのものとして理解されるのである。

寄り集りとしての演劇が個人の有限性を知ることを通して、間主観的な共同体から、ナンシー的な意味での共同体へと開示されるとき、はじめて真の意味で死に触れることができるのではないか。それが可能となるのは、死者を正当に弔うとか、過去を清算し一区切りをつけるといった仕方ではなく、むしろメランコリー患者に見られるような死の扱いがたさを経験のなかから問うことによってである。本論文が扱うオーストリアの劇作家エルフリーデ・イェリネクの戯曲『光のない。』の上演は、このような共同体への開示の試みであると言えるだろう。

本論

2.1.『光のない。』について

まずは戯曲について紹介しよう。『光のない。（*Kein Licht.*）』は、2011年3月の東日本大震災と原子力発電所事故という破局（カタストロフィー）を受けて、イェリネクが2011年夏に完成させた戯曲であり、同年9月にはケルン市立劇場でカリン・バイヤーの演出によって初演された[10]。さらに同年末には彼女自身のホームページに全文が掲載された。これは2016年5月現在も閲覧可能である。その後『エピローグ？［光のないⅡ］（*Epilog?*）』、『光のない：プロローグ？（*Kein Licht: Prolog?*）』と震災を扱った一連の作品が発表されている。

戯曲の構造は、AとBにあてられた台詞のやりとりからなる。両者は、自らを時として第一ヴァイオリン奏者と第二ヴァイオリン奏者、あるいは素粒子などと様々に自称し、明確な役を負うことはない。さらに途中のト書きで両者は同一のテクストを声を重ねて発するように指示されている。このとき言表の内容が「部分的に理解不可能になってもよい」[11]とまで言われており、両者の差異だけでなく、個性そのものが軽視されているようにも受け取れる。これらの言表では、直接津波や放射能汚染を想起させる単語が用いられており、日本政府や東京電力の批判と読める箇所も存在する。しかしただの時事コメントに留まってはおらず、様々な題材が複層的に折り合わされている。AとBは長短様々な独白を互いに言

い合う。これが対話と呼べないのは、この戯曲の主題が、声が聞こえないこと、すなわちコミュニケーション不全にあるからだ。冒頭のAの言葉は以下のように始まる。

> A　ああ、わたしはあなたの声がほとんど聞こえない、どうにかしてほしい。あなたの声を響かせてほしい。わたしはわたしを聞きたくない、あなたにわたしをかき消してほしい。ただ、少し前から思っている、わたしはわたしも聞こえない、耳を制御盤（せいぎょばん）にあて、つかもうとしているのに、音を。[12]

Aは音が聞こえない状況にいる。しかしこの状況に満足せずに、コミュニケーションが成立する条件、すなわち相手の声が聞こえることを求めている。しかしここで読者を戸惑わせるのは、「わたしはわたしも聞こえない」という個所である。その声はどこで、どのように響くのか。果たしてこの声を聞き取り、Aの存在を認識する人はいるのだろうか。イェリネクが書き記したこの矛盾は、演劇を、いわゆる「原作に忠実な視覚化」では太刀打ちできない極点へと導くのだ[13]。

さて、本論文が分析対象とするのは京都に居を構える劇団地点による2012年11月の東京芸術劇場での上演である[14]。本上演はテクストを大胆に刈り込みながらも、新しい場面を加えたり「合唱隊」を導入するなどして斬新な試みを行っている。本上演において死者を弔う行為や破局を語ることが散見されるものの、そこにはどこか異質な雰囲気がつきまとう。換言すれば、それらの行為が真剣かつ不可逆的に行われることがなく、常に冷笑的な仕方で無化され、繰り返されるのである。しかし言及される単語などから、それでもこの上演が破局とその犠牲者を扱う作品群に属するのは疑いがないように思われる。

したがって本上演によって観客は死者を弔う必要性を痛感しながらも、同時に弔いの不可能性を経験することとなる。本上演において弔いが不可能であることは具体的には（1）主体性に対して疑いが持たれること、（2）通常の演劇において前提とされるようなコミュニケーションが成立しないこと、によって呈示される。以下で上演を詳細に分析することによって、二点の不可能性の経験が演劇を単なる寄り集りからナンシー的な共同体へと変容させうる過程を追っていきたい。

2.2.1. 上演分析 ── 主体性の懐疑

まずは、上演の冒頭で観客に何が呈示されるかを述べよう。三浦基による演出は、「私」と「私たち」、「あなた」という人称代名詞を巡るやりとりから始まる。これは戯曲には存在しない場面である。観客席からヴァイオリンケースを手に、黒のウェットスーツを着、足にフィンを履いた俳優・河野早紀が現われ、観客席にせり出した舞台へとよじ登る。そして観客席へと向かって三度「私たちー」と叫ぶ。声の調子はその度毎に微妙に変化するが、隠れている誰かに向かって出てくるように呼びかけるときの調子を思わせる。すると今度は別の二人の俳優が登場する。その内の一人の石田大が、観客席のなかで観客たちに向かって手を挙げて「あなたたち」と呼びかける。舞台に上がった三人の俳優は、互いへ指を差したり、顔を向けながら、「私」「あなた」「私たち」「あなたたち」と呼びかける。先に「あなたたち」と呼びかけた石田は、自らが「あなた」と呼ばれると、一転驚くようなあるいはそれに不服を示すような調子で「あなた？」と答える。そしてもう一人の俳優・安部聡子が残りの二人をそれぞれ指差して「私、私」と呼び、二人を「私たち」と呼ぶと、石田はさらにその呼称に驚くように「私、たっち？」と「たち」の部分をやはり驚きのニュアンスを込めて異質に響かせる。袖から俳優・窪田史恵が登場し、俳優と観客をひとりひとり指差しながら「私、私、私……」と名指してゆく。特筆すべきは、この人称代名詞のやりとりがある手順に則って ── 俳優の入替えや口パクなどの変奏を加えながら ── 繰り返されることである。さて、このやりとりと並行して、安部はイェリネクのテクストを発する。最初の内容は、2. 1. で引用した、戯曲の冒頭個所である。ここで安部は、独特の調子や声色、意図的な言い直し、単語の挿入あるいは繰り返しによって、テクストを完全に再現することをしない。この台詞術は俳優五人に共有されており、上演全体を通して遂行される。

人称代名詞のやりとりの後、せり出した舞台の壁が上がり、本舞台が現れる。本舞台は観客席に向かって広がる漏斗状の構造になっており、奥の収束部分は四角いスクリーンによって切り取られるようになっている。せり出した舞台と本舞台の間には隙間があり、ここが12人の合唱隊の定位置、コーラスピットである。合唱隊は漏斗状の本舞台の奥の方へと足を投げ出して、寝そべっており、観客に見えるのは逆さまの脚のみである。同じく黒いウェットスーツにヴァイオリンケースを持った俳優・小林洋平は観客席と本舞台奥に向かって「誰かいますかー」

と手を挙げて二度叫ぶ。

ここで起こっていることは、演劇実践における「私」の自明性の崩壊である。「私」という単語がその発話者を指すのではなく、指示対象を失い、置き換え可能な「私」として響いてくるからだ。すなわち、俳優の発する「私」は、その俳優自身と一致することがなく、俳優とテクスト上の「私」との間の断絶を明らかにする。また人称代名詞のやりとりは俳優の発する「私」だけでなく、観客の「私」をも揺さぶる。観客は俳優たちに「私たちー」と目の前にいながら探されることで、俳優たちと同じ「私たち」であることを否定される。さらに小林の「誰かいますかー」という明らかに観客全体に対してなされる呼びかけは、その反応が誰からも得られないことによって、観客が劇場内に存在することの自明性を揺さぶる。つまり、観客席に座っているという事実によって条件が満たされる単なる寄り集りとしての演劇はもはや成立しないことが告発されるのである。

2.2.2. 上演分析――コミュニケーションの焦点化

こうした「私」の自明性が揺るがされることを通して、俳優とテクストの関係性、俳優と観客の関係性が危うくなる。また人称代名詞のやりとりが何度も執拗に繰り返されることによって、主体性の懐疑を呈示することそのものへの不信も露わになる。というのも、一度の呈示によってそのような批判を観客が受け取るという事態、つまり演劇においてコミュニケーションが円滑に機能するという事態に対しても異議が申し立てられるからだ。

このようにコミュニケーション空間としての演劇を異質なものとして焦点化する試みは、通常の演劇的行為がもはや成立しないところへと上演を導く。例えば、リプレゼンテーション、再現＝代理という古典的手法は、本上演において「私」が死者を再現したり、生き残った証人として破局を再現することを可能にするのではなく[15]、むしろ一種の暴力として働くのだ。上演の前後半に一回ずつ流されるヘリコプターの効果音は、観客席頭上に設置された複数台のスピーカーを用いることによって、「リアル」に、つまり本当にヘリコプターが低空飛行をしながら本舞台にいる俳優たちのもとへと飛んでいるかのように聞こえる。このとき、舞台上の光景が、津波に取り残された住居の屋根の上で救助ヘリコプターを待つ人の再現として認識される。本舞台で手を挙げて上を眺める俳優以外に、寝そべる俳優や合唱隊の投げ出す脚は死体のように見える。ヘリコプターの音に

場内が包まれるなかで、音のする方に向かって寝そべる石田がおもむろに宙を指差し「今聞こえたのは口笛だろうか。」[16]と肉声で尋ねるのは、リプレゼンテーションに対する抵抗と取れるだろう。

それに加えて本上演では、演劇という芸術制度自体がそもそもコミュニケーション不全の危機に瀕していることが焦点化される。ドイツ語をはじめとする西洋語で「演劇」と「劇場」が同じ単語によって呼ばれることはとても示唆深い[17]。なぜならば、このことは以下のことを暗示しているように考えられるからだ。つまり、コミュニケーションの雛型としての演劇を問うことは、同時に建築物としての劇場を問うことと必然的に繋がっている。地点の上演はプロセニアム式劇場で行われる。この建築物の大きさは、俳優が肉声で言葉を聞き取れるように発するには困難が伴う物理的規模である。俳優と観客のコミュニケーションのためには、声が充分に反響するような物理的な空間が必要である。これによって一見「私」と「あなた」だけの直接的なコミュニケーションを実現させると考えられるような肉声の〈非直接性＝媒介性〉が露わになる[18]。

このことは上演中盤の安部による肉声と、マイクロフォンによる増幅された声との極端な対比によって焦点化される。五人の俳優は、コロスの足先に安部を中央にして横一列に並ぶ。すると、安部はコーラスピットからマイクを取り出す。はじめマイクには電源が入っていない。彼女が「電気を送ってください」と音響ブースへ指示を出すと、マイクに電源が入り、今までの一時間には聞かれることのなかった、増幅された声が響く。この増幅された声によって、テクストは益々リズミカルかつ熱狂的に発されることとなる。しかしマイクの電源はずっと入っているわけではない。彼女の意図しないタイミングで電源が操作されるために、マイクが使えないときには彼女は今度は肉声で、増幅された声に引けを取らない音量でテクストを発することを要求されるのだ。こうして観客は、増幅された声による熱狂と過剰に張り上げる肉声の緊張の混交を経験する。これによって ── たとえ俳優の卓越的な発声が示されていても ── 肉声の脆さと〈非直接性＝媒介性〉が露わになり、演劇が直接的なコミュニケーションを可能にするという幻想は棄却される。プロセニアム式劇場において肉声は物理的限界を迎えているということ、そしてマイクが電気を必要とするということ。原発事故の破局を語ろうとする本上演においてのコミュニケーションのあり方はきわめて絶望的な状況にあることが示される ── 先に挙げたヘリコプターの効果音もスピーカーによって

鳴らされていたのを思い出したい。

さらに電気のグロテスクさは、音楽監督三輪眞弘による楽器「PiriPiri」によってよりはっきりとした仕方で知覚される。安部がマイクでテクストを発している間、残りの四人の俳優はこの楽器の「一部」となる。彼らはヴァイオリンケースから電極を取りだし、それを両腕に貼る。そしてそれをコーラスピット内の電線と繋ぎ、両手で鈴をつかむのだ。こうして四人の両腕に握られた都合八つの鈴は、通電による筋肉の不随意運動によって、俳優の意図しないときに鳴らされる。先ほど俳優たちが楽器の「一部」となると述べたのはこのためである。安部の「電気を送ってください」という指示のあと、まずこの「PiriPiri」が、線の接続を試すように上手側の鈴からひとつずつ順番に鳴らされる。こうして電流は鈴の鳴る音によって可視化されるのだ。

このように肉声の脆さとそれを克服するかに見えた電気のグロテスクさに焦点があてられることによって、コミュニケーションの場としての演劇＝劇場の自明性も疑われた。このように2. 1. で示した二つの不可能性を経験することによって、観客は上演において喪の作業を行いえないばかりか、演劇そのもののあり方が大きく揺さぶられていることを認識するのである。

結論

3.　不可能性の変容

本上演では、人称代名詞の不確かさを通して主体性が揺らぐ瞬間が呈示された。さらに物理的な反響空間としての演劇＝劇場を見ても、コミュニケーションの不全が告発された。注目に値するのは、この告発が二時間弱に及ぶ本上演全体を通してなされる点である。つまり、弔う主体である「私」と弔われるべき客体との関係性が成立することがなく、また言表に託された意見を受け取ることすらも疑問視される観客は上演における自身の地位を失うのだ。しかし明瞭に聞き取られる声が観客へと向けて発されるのは ── 漏斗状の本舞台が拡声器の役割を果たしていることからも分かるように ── 疑いようがない。観客は、弔う対象を見出せないながらも、破局がもたらした多量異質の死へと向き合うように文字通り「呼びかけられる」のである。俳優の呼びかけに、何もなすことができないというこの状況は、破局を想えばそれだけ一層絶望的なものとなる。

上演の最後、本舞台とせり出し舞台の間の壁がゆっくりと降りていくなかで、安部は観客席の方を指差しながら、壁と一緒に身を屈めて、隙間から観客席へ声を届けようと絶叫する。「判決がほしい。あなたたちの判決がほしい！」[19]と。上演冒頭から問題視されてきた人称代名詞がここでも用いられる。観客は「あなたたち」と呼ばれ、判決の執行に対して責任を負うこととなる。しかし何について、どのように、といった具体的な情報はない。さらにカーテンコールの後、石田が「あなたたっち、待ってほしい。」と言いながら登場し、最後にアンコールのようにして駄目押しでイェリネクのテクストを朗唱する。壁は降り、場内はすでに明るい。したがって俳優がせり出し舞台からいなくなると、場内は開演前の状態へと戻るのだ。

イェリネクの戯曲が呈示した「聞こえない声が発される」という矛盾に対して、地点の上演は円環的構造をもって応える。決定打を欠く俳優たちの言表は、しかし常に多量異質の死の出来事である破局に向き合うことを「呼びかけ」ている。つまり観客は主体性の崩壊と服喪の要請との間で引き裂かれるような状況に置かれるのだ。しかしこのような喪の作業やコミュニケーションが不可能だという状況は、それが観客に認識されうる点において、積極的な意味へと変容しうるのではないだろうか。つまり、服喪の不可能性が経験されることを通して、寄り集りとしての演劇はナンシー的共同体へと開示されるのではないか。ナンシーは死という出来事を契機として、個人の有限性を知り、共有する共同体を構想した。この無為の共同体において、言語もまた分割され共有されるものとして了解される。言語が所与の、あるいは先 - 措定されるラングとして存在し、そのうえでそれぞれの言表が普遍妥当的なものとして現われるという構図は成り立たない。むしろその都度言表という出来事をめぐって発話者と受容者とが分離しながら、言表を共有するのだ[20]。本上演中に観客は ── リプレゼンテーションによるものでさえ確信的に ── 死者を目にすることはない。しかし言表がなされること自体に接することで、観客は自らの有限性へと差し戻される。この経験が共有されることこそ、寄り集りとしての演劇が、ナンシー的な共同体へと、すなわちより深部で死に接することができるような共同体へと開示される契機となるのである。

※本論文は平成27年度慶應義塾大学大学院博士課程学生研究支援プログラムによる研究成果の一部である。なお、本論文は2015年12月12日に同大学で開催されたシンポジウム「聴覚の（不）可能性をめぐって」で口頭発表された「声と喪の作業 ── 地点『光のない。』を例に（原題: Stimme und Trauerarbeit. Am Beispiel von Chitens *Kein Licht*.）」に大幅な加筆・修正を加えた物である。

註

1 Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. 2. Aufl. Berlin 2012, S.17.（ハンス＝ティース・レーマン、林立騎訳「ポストドラマ演劇はいかに政治的か?」所収：早稲田大学演劇博物館編『ポストドラマ時代の創造力　新しい演劇のための12のレッスン　F/Tユニバーシティ』白水社、2014年、227頁。）

2 Erika Fischer-Lichte: *Theaterwissenschaft*. Tübingen 2010, S. 1-4.（エリカ・フィッシャー＝リヒテ、山下純照他訳『演劇学へのいざない　研究の基礎』国書刊行会、2013年、9-13頁。）ここで示される例は以下のものである。（1）18世紀の公開人体解剖 ── 史料では、解剖の実施場所が「解剖劇場（ANATOMISCHE[S] THEATER）」と呼ばれている、（2）18世紀の女優の絶命の演技を絶賛するG・E・レッシングの文章、（3）1992年不治の病に冒された芸術家B・フラナガンが、画廊を自らの病室にしたパフォーマンス、（4）2004年死期の迫るなか、難病患者が、唯一のコミュニケーション手段であるコンピューターを使って観客に訴えかけるCh・シュリンゲンズィーフ演出の上演。

3 演劇と服喪について考えるとき、二つの方向性があることに注意したい。すなわち、人類学的方法論として、葬儀を演劇性の観点から考察する方向性 、そして美学的あるいは演劇学的方法論として、舞台芸術における服喪のあり方を考察する方向性である。本論文では後者の方向性を採用し、上演分析を行うことで考察を深めたい。（前者の方向性に関しては、E. Fischer-Lichte u.a. (Hrsg.) : *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart 2005, S. 358-364. „Theatralität“ の項を参照。）

4 井村恒郎訳（人文書院、1970年）は「悲哀とメランコリー」という題を採用している。しかし『精神分析事典』と『新版精神分析事典』を参照したところ、„Trauer“ に対して「喪」という訳語があてられている。この論文で用いられる „Trauer“ はもっぱら遺された者のいたみを指しているため、「悲哀」を用いることにも妥当性が認められるが、本論文では二つの事典が採用している慣習に従った。

5 ジグムント・フロイト、井村恒郎訳「悲哀とメランコリー」137頁。所収：『フロイト著作集6』人文書院、1970年、137-149頁。

6 小此木啓吾他編『精神分析事典』岩崎学術出版社、2002年、464-466頁「喪の作業」

の項参照。小出浩之他編『新版精神分析事典』弘文堂、2002年、476-478頁「喪」の項、489頁「喪の作業」の項参照。

7 フロイト「悲哀とメランコリー」141頁。

8 ジャン＝リュック・ナンシー、西谷修他訳『無為の共同体』以文社、2001年、28頁。

9 同上、36頁。

10 Pia Janke u.a. (Hrsg.) : *Jelinek Handbuch*. Stuttgart 2013, S. 185-190.

11 エルフリーデ・イェリネク、林立騎訳『光のない。』白水社、2012年、47頁。

12 同上、9頁。

13 翻訳にあたって、訳者林立騎は、口語を前提とする既存の翻訳態度に疑問を呈している。そのような方針からか本作ではドイツ語の人称代名詞が、日本語の口語の感覚からすると奇異に映るほど徹底的に訳出されている。以下に分析するようにこの翻訳方針は地点の上演に大きな影響を与えている。イェリネク『光のない。』256-257頁を参照。

14 筆者は2014年10月11日に本上演の再演を観劇した。舞台終盤に六人目の俳優・小河原康二が登場する点が初演との大きな違いである。本論文では初演の記録映像を参照した。映像を提供いただいたフェスティバル/トーキョーに記して感謝申し上げる。

15 破局の死者と証言については以下を参照。ジョルジョ・アガンベン、上村忠男他訳『アウシュヴィッツの残りのもの――アルシーヴと証人』月曜社、2001年。

16 イェリネク『光のない。』55頁。

17 元は古典ギリシア語の「観客席」を示す単語„theatron“が、芸術形式としての演劇全般を指す言葉として用いられるようになった。

18 プロセニアム式劇場は「額縁型劇場」とも呼ばれる。これは、観客席と舞台を額縁で画するような構造になっている。三浦は、再演時の演出ノートで以下のように書いている。「プロセニアムの劇場で、歌でも踊りでもなく演劇をまともに見たことがあるのか？　まともにというのは、俳優がピンマイクを使わずにその体と声だけで、堂々と存在をあらわにしたことがあるのかというシンプルな意味だ。日本人よ、ないだろう。」（2014年10月配布）本上演では、俳優が漏斗状の本舞台の奥から観客席の方へと向かって声を発する際、本舞台が拡声器の役割を果たしていることが分かる。なお「反響空間（Hohl- und Resonanzräume）」については以下を参照。Dolis Kolesch: Natürlich Künstlich. In: D. Kolesch u.a. (Hrsg.) : *Kunst-Stimmen*. Berlin 2004, S. 22.

19 イェリネク『光のない。』62頁。

20 ナンシー『無為の共同体』35頁。また、ナンシーの言語観については以下を参照。ジャン＝リュック・ナンシー、加藤恵介訳『声の分割』松籟社、1999年、特に74-83頁。