

Title	「残余」としての演劇：ブレヒト作『ファッツァー』を例に
Sub Title	Das Theater als „Überrest“. : Zu Brechts Fatzer-Fragment
Author	平田, 栄一郎(Hirata, Eiichiro)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2018
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. ドイツ語学・文学 (Hiyoshi-Studien zur Germanistik). No.56 (2018.) ,p.11- 30
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	中山豊教授退職記念号 = Sonderheft für Prof. Yutaka Nakayama
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10032372-20180332-0011

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.

「残余」としての演劇

——ブレヒト作『ファッツァー』を例に

平 田 栄一朗

1. 残余への関心

最近のドイツ人文学研究において、「残余 (Überrest)」という語が理論的な文脈のなかに登場することがある。一般的にこの語は、単なる「残り (Rest)」を意味するのではなく、かつて存在したものの名残が期せずして、あるいは無造作に残っている何かを意味する。それは例えば「古代ギリシアの名残」や「いにしえの要塞の哀れな残滓」という表現に確認できる¹⁾。この語が人文学の概念とほぼ同等に用いられるのである。例をいくつか挙げてみよう。ドイツの歴史学では、残余が伝記や編年史、報告文などの「伝統的な」一次文献と共に重要な資料とみなされている²⁾。一次文献の資

* 本論文執筆に当たり、科研費による共同研究「越境文化演劇研究——異他の視点からの演劇論」(課題番号: 17H02304)の支援を受けた。

- 1) ここでは Duden のドイツ語辞典に挙げられた例を紹介する。Duden. Deutsches Universalwörterbuch. Hrsg. von der Dudenredaktion. 8. überarbeitete und erweiterte Auflage, Berlin: Bibliographisches Institut 2015, S.1816. “Überrest” は文脈によっては「残滓」「名残」「残り」「残りもの」などにも訳される。本論では多くの場合、取り上げる舞台作品の内容に相応しい意味合いの語「残余」を用いる。
- 2) Opgenoorth, Ernst/Schulz, Günther: Einführung in das Studium der Neueren Geschichte. 7.Aufl. Paderborn: Ferdinand Schöningh 2010, S.52f.

料が出来事を後世に伝える意図で成立されるのがほとんどであるのに対し、残余としての資料は、当時何らかの目的で使用された後、用済みとなったが、期せずして後世に残されたものである。例えば書簡や行政機関の証明書、現在は遺物となった衣類や家具調度類がこれに相当する。残余としての資料は、後世に何らかの意味を伝える意図を持たぬまま成立したからこそ、一般的な歴史資料と異なる視座をもたらす点で有効とみなされる。

文化論では「痕跡」論において、残余が痕跡の特徴を説明する際に用いられる。「痕跡 (Spur)」には二つの意味で了解されている。それは一方では足跡、指紋などの具体的で物質的な残り物を表す。他方で痕跡は——エマニュエル・レヴィナスやジャック・デリダの論にみられるように——実証できないが、だからと言って完全に否定すべきではないとされる神や理想などの精神的存在を探る際に用いられる³⁾。物質的であれ、精神的であれ、痕跡は意図せずして残されているものであり、そこから何かを読み取ろうとする受け手の特殊な探究方法により、何らかの意味をもたらすかもしれない。このような期待を背景にして重視される痕跡の類義語として、残余という語が用いられる。ジビレ・クレーマーは痕跡論で次のように記している。「痕跡は無言の残余 [stumme Überreste] である。それが雄弁になるとしたら、痕跡の探究に熱心な者が目的意識をもって調べようとするときだけである」⁴⁾。痕跡と同様に残余は見落とされがちであるが、受け

3) レヴィナスとデリダの痕跡論については：Levy, Ze'ev: Die Rolle der Spur in der Philosophie von Emmanuel Levinas und Jacques Derrida. In: Krämer, Sybille u.a. (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2007, S.146–152. この論考では“Überrest”は用いられないが、神的なものは、単にその痕跡としてあるのではなく、痕跡として残されているかもしれないもの、すなわち痕跡の「残り」(Rest)とみなされる。この残りは「痕跡の痕跡」と言い換えられており、これが“Überrest”に相当する。

4) Krämer, Sybille: Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Krämer (Hg.): a.a.O., S.160.

手の積極的な働きかけによって重要な意味をもたらすかもしれないと期待されるものである。

文学者・文化論者ヨーゼフ・フォーグルも残余を痕跡と同様の意味合いで引き合いに出しつつ、残余には動きのダイナミズムが潜在的に込められていると指摘する。フォーグルは著作『逡巡について』において、座って静止しているはずのミケランジェロのモーセ像には、立ち上がって行動に出るべきか否かを巡って逡巡する内的衝動が暗示されていると述べる。彫像は本来動かないが、見方によっては「行ったり来たり」の動きが、それが終わったところから、残余 [Überrest] として立ち現れてくるのである⁵⁾。残余は打ちやられた遺物のようにして、大人しく潜んでいるだけではない。そこには、新たに始動する動きの萌芽が秘められている。残余には、それに内在する動的な力が宿っている。

これらの人文学研究における残余の論には次の三点が特徴として挙げられる。一つ目は、かつてあった何かが意図せずして、あるいは意図に反するようにして何らかの意味や、それに相当するものを示唆すること。二つ目は、その意味は、受け手の積極的な試行錯誤によって解明されうること。三つ目は、受け手の見方次第では、残余そのものに動的な力が発揮されうることである。そのすべてが単純に当てはまるわけではないが、これらの特徴は新しい演劇論にも通用する。観客に参加を求めたり、観客との双方向的なコミュニケーションから成るパフォーマンスでは、制作者側の意図を超えた何かが上演の一部となる。踊らない舞踊や、俳優術を放棄したようにみえる身振りを示す俳優を見る観客は、その不可解な舞台上の出来事についてあれこれと思案を重ねて見ることになり、より積極的で大胆な観劇の姿勢を求められる。舞台上の出来事は、立ち現れては消えるはかない現象とみなされるが、観客がそのように消えゆく現象を見る行為は、現象の残余を掬い取り、記憶に留める作業とも言えるだろう。

5) Vogl, Joseph: Über das Zaudern. 2.Aufl., Zürich-Berlin: diaphanes 2008, S.10.

このように演劇にも残余の特徴が当てはまるが、それらを踏まえた演劇独自の残余についての考察はまだほとんど行われていない。残余の演劇研究はベルリン自由大学の舞踊研究者らによって始められたが、その多くは美術論や文化論の枠にとどまり、本格的な残余の演劇論として確立されてはいない⁶⁾。本論は、残余と演劇の関連が新しい独自の演劇論を生み出すことを目指して、以下に両者の関連を詳細に検討する。

その具体例として挙げられるのが、ベルトルト・ブレヒトの未完の戯曲『ファッツァー』である。断章とも呼べるこの戯曲には、主人公で脱走兵のファッツァーが仲間に「俺は」何も「やらないぞ」と宣言した上で、「俺に残されたものすべてを持っておいでくれ／お前たちに役立つものだけを／残りがファッツァーだ」と述べる⁷⁾。この「残り」は単にファッツァーに残された何かを意味するのではなく、他人からみて無価値になり、当てにならない状態となった人間に残されたもの、すなわち残余でもある。ファッツァーが何者かであるとしたら、それはもはや計算外となった余剰のような存在であるというのである。これが私たちに示唆するのは、個人

6) 舞踊学者ズザンネ・フェルマーがベルリン自由大学で残余の研究を行い、その成果を2016年4月にゾフィーエン劇場で開催された国際会議 „Über Reste. Strategien des Bleibens in den darstellenden Künsten“ で公表した。この研究プロジェクトについてはURL: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/we07/institut/forschung/Forschungsprojekte/UeberReste.html> 最終確認日: 2017年9月25日

7) Brecht, Bertolt: Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Bd.10-1, hrsg. von Hecht, Werner u.a., Berlin/Weimar: Aufbau 1997 S.495. ただし本論文では、断章を編集して、一定の物語と人物像を浮き彫りにしたハイナー・ミュラーの上演版を優先して参照する。ミュラー版の該当箇所は: Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer. Bühnenfassung von Heiner Müller. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.60. ミュラー版の邦訳は次の雑誌に公表されている。ベルトルト・ブレヒト「ファッツァー」津崎正行訳、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター『舞台芸術』第18号 2014, S.138-181. 本論では適宜この翻訳を参照した。

とは他人にはもはや図り切れない存在、すなわち残余でもあるということである。人間が残余であることは、人文学の残余論が事物や神などの特殊な存在可能性を考察対象とすることに鑑みると、特異な見方であるかもしれない。しかしこの特異な見方を敢えて活かして、人間とその社会を考えるのが残余としての演劇の特色と言えよう。以下の論では、『ファッツァー』を例としてこの特色の意味を考察することで、残余と演劇との特異な関連性を明らかにする。

2. 否定性と過剰性

ブレヒトが1926年から1931年まで断続的に執筆し、完成を断念した断章『ファッツァー』では、第一次世界大戦に従軍した四名のドイツ人兵士たちが終戦前に脱走し、脱走兵としてミュールハイムに潜伏し、おそらく全員が事故で死亡したか、リーダー格のヨハン・ファッツァーが逃走仲間に射殺されることで終わる筋が暗示される⁸⁾。彼らはドイツの敗戦を予感し、ロシアで起きた革命がドイツでも実現されることを期して軍を脱走し、民家に潜伏しつつ、ドイツ社会が社会主義の方向に舵を取る流れに汲みしようとする。しかしその試みを主導したファッツァーは革命の精神を説く割に、それを実践しようとせず、仲間の妻とねんごろとなったり、いつの間にか後ろ向きの世界観を語り始めることで仲間から輦轡を買ってしまふ。また四人はつねに飢えと直面し、脱走兵ゆえ人前に出ることができない不自由な生活を強いられ、焦燥感を強く感じる。やがて、口が立つ割に何もしないファッツァーと、現状の打開を重視する仲間の一人コッホが

8) 断章に終わった作品ゆえ、仲間の人数にばらつきがあるが、多くの箇所ですべて「四人」と記されるので仲間は四人と考えてよいだろう。またその構成員は四名以上のときもあるが、筋の最ではファッツァー、コッホ、カウマン、ビュッシングの名が挙げられるので、これら四人とみなしてよいと考えられる。またファッツァーが仲間たちに殺害されることや、四人全員が死ぬという結末も、前半の多くの箇所ですべて「皆がまもなく死ぬ」と記されているので、信憑性のある出来事と考えられるだろう。

対立し始める。対立は次第に深刻化し、最後はファッツァーが仲間から粛清され、その際の暴発的な事故で全員が死んでしまう。筋展開が曖昧で、完結から遠いこの断章では、複数の終わり方が暗示されるだけで明確な結末は特定できないが、いずれも全員の死で結末を迎えることは推察できよう。

この不幸な結末が近づくなかで、ファッツァーは仲間に、自分がいわば残余のよう存在であると語る。

俺は、お前たちの機械みたいなやり方には反対だ。
 人間はレバーじゃないんだからな。
 たくさんある行為のうち
 自分の役に立つことだけをするのも大嫌いだ。[…]
 しかし、お前たちは、俺がまだしていないことを
 細部に至るまで計算し、それを考慮に入れるんだ。
 だが、俺はそんなことはしない。計算するがいい。
 ファッツァーの十グロッシェンの忍耐力と
 ファッツァーの毎日の思いつきを計算に入れておけ。
 俺の底知れぬ深みを測り
 予想外のことがあったら、五と書いておけ。
 俺にあるもののうち
 お前たちの役に立つものだけを取っておけ。
 残りがファッツァーだ。⁹⁾

「残り」としてのファッツァーは、人文学で指摘される残余の特徴をある程度反映している。仲間から利用され尽くした後、もはやどんな意図を持ってしても役立たない予想不可能な余計者となる点において、ファッツァーは残余と同じ状態である。他方、ファッツァーはこれまで指摘されて

9) Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, S.60.

きた残余の意味合いをはるかに超え、非常に厄介な余剰でもある。というのもファッツァーは、いかようにしても役たつことはないと言言することで、仲間にとって救いようのない邪魔者となったからである。ファッツァーは、周囲の者がどれほど積極的に解釈しても計算外の余剰であり続ける点で、見方によっては意義をもたらす一般的な残余と大きく異なる¹⁰⁾。

事実、仲間たちは厄介な余計者となったファッツァーを肅清しようと考える。先述の台詞に対して、仲間の一人コッホは次のように応える。「世界の籠が外れているというのに／お前はそうやって斜に構えて眺めている。そのせいで／俺はここに座って、お前が口に肉を／くわえているのをうらやましがっているんだ。夜中に／お前を犬のように射殺しないとイケない」¹¹⁾。ファッツァーは仲間からみて「余りに (über)」計算外・予想外であるために邪魔者となり、肅清の対象とされてしまう。“Überrest”は、周囲を巻き込む過剰な力、すなわち破壊力を有する。またその破壊力は強い否定性を帯びる。

残余の強い否定的意味は、ファッツァーが脱走仲間のために行動すべきところ、それが過剰なほどの不作為に転じてしまう反転のプロセスにも暗示される。交渉術に長けるファッツァーは、潜伏先のミュールハイムの街中で食料を調達することになっていた。ところがファッツァーは街中に出て精肉の取引業者や行き交う人々を観察しているうちに、戦時下の食糧配給の不公平さと、それに無頓着なまま人々が取引する問題に気づき、取引業者と喧嘩をしたり、取引の機会をわざと逃してしまう。ファッツァーは仲間のためにすべき行為を何度もしくじり、義務を果たさないのに喧嘩を

10) ファッツァーの「残り」が仲間たちに混乱をもたらし、何らかの利益や意味に基づく通常のコミュニケーションを覆すことを彼らに促していると、ユーディット・ヴィルケが解釈している。本論の文脈と異なるが、この解釈も通常の「残余」論と異なる特徴を指摘する。Judith Wilke: Brechts „Fatzter“-Fragment. Lektüren zum Verhältnis von Dokument und Kommentar. Bielefeld: Aisthesis Verlag 1998, S.156.

11) Ebd. S.60f.

引き起こす点で、仲間を大きく失望させる。その一方で彼は世界の変革とその（不）可能性について仲間へ吹聴する。つまりファッツァーは一方では不作為ゆえ無為の存在であるが、他方では余計なことを繰り返すため、周囲からみて当てにならない「過剰（über）」である。“Überrest”としての彼はこの過剰なギャップゆえに、仲間から「計算外」となり、いわば見切りをつけられることになる。

さらにファッツァーは残余のラディカルな一変種を示す。一般的に残余は、過去に役立ったが、やがて用無しとなった遺物が一定の時を経た後、後世の者から新たに解釈される。しかし軍からの脱走時に活躍したが、やがて用済みとなったファッツァーは、今まさに生き延びようとする仲間から見て邪魔者のように映る。この構図は、残余が、仮に現在に立ち現れるとしたら、大きな混乱をもたらすことを示唆する。過去の遺物が現在形として立ち現れることは一般的にはありえない。しかしブレヒト／ミュラーはこの不可能性をファッツァーの構想に持ち込もうとした。それはテキストには次のように記されている。

ファッツァーは盲目的に怒り狂う偶然を信じる。すなわち、ここにあるものが、**取り残されたもの**であるというカオスを信じるのだ。¹²⁾

「取り残されたもの」として今「ここにある」のはファッツァーに他ならない。本来過去に属する残余は「今ここ」に立ち現れるとき、「カオス」をもたらすのである。ファッツァーが仲間にとってカオスであるのは、先述のように彼が計算外の余剰のような存在だからである。しかし理由はこれに留まらない。本来、残余は過去の遺物として大人しく潜み、後世の者の意向次第で活用されるわけだが、ファッツァーという残余は現在を生きんとする人々、すなわち仲間へ介入し、彼らの思惑を超えて現在の状況をかき回す。これは、過去の存在である残余が現在の状況に本格的にコミ

12) Ebd. S.103. 強調は原文に基づく。

ットしたら、現在の一般的な進行を妨げることになる。ここに、残余はカオスを引き起こす要因がみられる。

過去に属する残余が現在に立ち現れることは一般的にはありえない。しかし演劇は亡霊を舞台上に登場させることで、この不可能性に挑んできた。能の多くの作品では亡霊が登場し、西洋演劇でも、「残りは沈黙」という台詞で主人公が死ぬ『ハムレット』やメーテルランクの作品に代表されるように、亡霊が描かれ、本来存在しないはずの死者が現れうるように見せる試みが行われてきた。『ファッツァー』でもそれが企図されていた¹³⁾。一般的に演劇公演で亡霊が登場しても、観客はさほど驚かない。亡霊は実際は亡霊ではなく、俳優が演じる虚構であるというイリュージョンが、観客に了解されているからである。『ファッツァー』では事情が少し異なる。ファッツァーは本来生きて「今ここ」にいる存在であるのに、過去の遺物として、すなわち亡霊のような存在として仲間の前に立ち現れ、彼らが生き延びるための行動を邪魔し、カオスをもたらす。これは、残余論としては次のように説明できるだろう。一般的に残余は遺物である以上、後世に生きる者たちが独自に解釈することで自由に扱うことができる。しかしフォークが指摘したように、残余そのものにも「行ったり来たりする」ダイナミズムが潜んでいるが、ファッツァーの場合この力が過剰となって仲間たちの前に現れる。残余は過剰な力を発揮し、過去を越境して現在に闖入することがありえることが『ファッツァー』において示唆されるのだが、いずれも仲間たちの反応に示されるように、受け手からみて厄介で余計な存在にしか映らない。残余は内包する破壊力を発揮して、現在の秩序を乱しうるのである。

13) ミュラーの上演版ではコロスが「亡霊はかつて過去からやって来たが、今は未来からやって来る、そして嘆き訴えて、我々を麻痺させるほど不可解なものだ」(Ebd, S.73)と語るように、ユートピア志向のファッツァーは亡霊のような存在である。この点は次節(3節)で詳論する。

3. 越境性

ファッツァーは生きているのに、死者のようであり、遺物同然なのに、現在の世界に邪魔するようにして介入する。生者と死者、過去と現在の境界をまたがる越境性は、残余という語の場合、“über”（超える）に示唆されている。“Überrest”という語には、「余りに」の意味だけでなく、越境の力も含まれている。

残余の越境性はファッツァーと仲間たちとの人物関係にも及んでいる。ファッツァーと仲間たちは、潜伏先でしばしば対立し、両者は価値観において大きく隔たる。例えば仲間たちが餓えて食料獲得を優先するのに、ファッツァーは精神論を説くだけで行動に出ようとしない。ファッツァーが社会変革に懐疑的になるのに反比例するように、仲間のコッホが急進的な改革への運動を説く。他方、これらの対立や緊張関係は、全員が死んでしまうことで無効となってしまう。計算外の余計者となったファッツァーは、生き延びようとする仲間たちと対立し、処刑されるようにして殺されるが、仲間たちもその煽りを受けるようにして死んでしまう。こうして全員が残余となってしまうのである。この一連のプロセスは、残余の存在を拒んでいた者たちが、それを抹殺するからこそ、みずから残余となるというパラドシカルな変転を暗示する。残余は、それを否定する者に破壊的な越境力を発揮するのである。このプロセスを、ミュラー上演版において確認してみよう。

「死の章二」という副題の場面でファッツァーと三人の仲間たちは決裂する。仲間たちは潜伏生活を続け、来るべき大戦終結と、それと同時に起こるべきとされた社会主義的な変革を待とうとするが、これに懐疑的となったファッツァーは仲間たちの説得にも応ぜず、三人の下から離れると主張する。ファッツァーが離脱して一般社会に現れれば、やがて脱獄兵として逮捕されるだろうし、その結果仲間たちも逮捕されるだろう。脱獄は死刑を意味する。離脱の意向を撤回しないファッツァーは三人の命を脅かす

存在となり、彼らはファッツァーを処刑する。

([…] 銃撃が始まる)

ファッツァー：

この戦いで

誰が勝つのかは、分らない。

だが、誰が勝つにせよ——ファッツァーは
負けたんだ。

お前たちが俺を疑ったときに
俺は負けたんだ。

そして、これからいつまでも
お前たちの世界に勝利者はいない。

いるのはただ
敗北者だけだ。

ビュッシング：

それでは、撃て。カウマン。

(カウマンは撃つ。部屋は爆発で破壊され、最後の場面となるが、爆
破された部屋に死者たちが横たわる。[…])¹⁴⁾

ビュッシングの命令でカウマンがファッツァーを撃つと、部屋が爆発し、そこにいた全員が死ぬ。なぜ部屋が爆発したのかは定かではない。明らかなのは、仲間たちがファッツァーを射殺した際、それが暴発するようにして部屋が爆発し、全員が死んだことである。ファッツァーが死の直前に述べたように、勝利者は一人もなく、全員が「敗北者」となった。残余としてのファッツァーが粛清したことで、その実行者たちも死体として横たわる、すなわち残余となった。

ここに残余の越境の破壊力が暗示されている。“Überrest” は否定される

14) Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, S.116.

ことで、それを否定する者に移行され (sich übertragen), その者も同様の存在となる。残余は、それを否定する者に乗り移るように移行し、そこで炸裂し、他者を破壊する。残余に過剰な力、すなわち破壊力があることは前節で指摘したが、その破壊力は越境することで、他者を消失させる。残余は、それを取り扱う者を破壊する危険なブーメラン効果を有する。

このように戯曲『ファッツァー』では残余がラディカルな破壊性と越境力を発揮するが、演劇上演ではこれが観客にとってどのような意味を成しうるだろうか。この問いの解は、上演の実例から推し量ることができるが、まずはミュラー版で考察してみる。ミュラー版では、先の処刑の場面が上演の最後に相当することになるが、この場面の出来事は、上演の早い段階で観客に予告される。上演冒頭でファッツァーと仲間たちが脱獄し、これからミュールハイムで潜伏生活を始めようとする前に、コロスが観客に向かって次の台詞を語る。

しかし、すべてのことが起こったとき
無秩序が生じた。そして完全に壊された
部屋、そしてその中には
四人の死んだ男たちと
ひとつの名前！ そしてドア、そこには
理解不可能なことが書かれていた。
しかし、あなたたちは今
すべてを見るのだ。起こったことを、我々は
並べた
時間において正確な
順番で、正確な場所で、そして
発せられた通りの
正確な言葉で。¹⁵⁾

15) Ebd. S.41.

ミュラー版では、脱走した者たち全員がやがて死ぬことは予告され、観客はそれまでの過程をしっかりと見届けるべきと促される。その後、最後の場面で四人は予告通りに死ぬ。その出来事とは、先述のように、ファッツァーが処刑されると、それに関わった者たちも死ぬ、すなわち全員が「残余」のようになることである。これを踏まえてコルスは、観客に「四人の死んだ男たち」と「すべてを見る」以上、残余となった者たちをどのように扱うべきかという問いを観客に託すのである。冒頭で述べたように、残余は受け手の積極的な働きかけによって初めて意味を成すものだが、『ファッツァー』の観客も残余としての四人に積極的に働きかけるように要請されるのである。四人が死ぬ出来事とそのプロセスをどのように受け止めるかは、観客各人に委ねられている。しかしそれは観客に等しく課せられている問題であることが、コルスによって謳われるのである。こうして残余は観客に課せられた問題となり、観客の側へ越境するのである。これはもちろん、残余が観客にそのまま移行し、仲間たちと同様に残余と同じ存在となることを意味するのではない。観客は舞台上の出来事に距離を置いてそれを見届けるのである。重要なのは、残余が観客にとって無関係ではなく、望もうが望むまいが、観客の領域にまで越境してきた問題として受け止められるべきだという促しである。

この促しは、実際の上演でははっきりと観客に示される。フランス出身でドイツの演劇界で活動する演出家・振付家ローラン・シェトゥアーヌがミュラー版『ファッツァー』を基にしつつ、上演の一部にヘルダーリンの戯曲『エムペドクレス』を加えた舞台作品『エムペドクレス／ファッツァー』（2008年、ケルン劇場で初演）の冒頭では、ファッツァーを演じる俳優ファビアン・ヒンリックスが観客に向かい、「しかし、すべてのことが起こったとき……」の台詞をゆっくりと繰り返し語り、その意図の重要性を観客に伝える¹⁶⁾。その後、もう一人の俳優ヤン＝ペーター・カンブヴィルトと舞踊家シガル・ズークが加わって、作品の筋を繰り返していき、

16) 筆者は2008年6月にケルン劇場にてこの公演を鑑賞した。

彼らは他の登場人物（カウマン、その妻、コッホ、ビュッシング）一人ひとりを個別に演じない。カンブヴィルトとズークが仲間のうちの誰かを任意で演じて、ファッツァーとの会話を繰り広げることがほとんどである。この作品は最低でも五人の俳優を必要とするが、シェトゥアーヌの演出では二人の俳優と一人の舞踊家しか登場しない。舞踊家は基本的にソロの踊りを繰り返すだけである。その結果、カンブヴィルトが三人の仲間の一人を演じたが、それぞれの役を示す身振りは一切示さずに、仲間の誰かを任意に演じるだけだった。この演出と演技により、ファッツァー以外の人物の個性がほとんど目立たなくなり、もっぱらファッツァーと任意の誰かとの対話や、長い独白が強調されることになった。

この対話と長い独白は、暗闇のなかで静かに、切れ切れに語られる。舞踊家も手足をゆっくりと前後や左右に動かしつつ、その動きを中途半端に止めることを繰り返す。その結果、あてどない動きとその中断が静かに反復されるだけとなる。劇評で指摘されたように、ベケット流の沈黙劇や、夜のしじまの寂寥さが強調される¹⁷⁾。人物のアイデンティティが希薄で、夜の静寂が漂うなかで三人が静寂を保った演技と舞踊を繰り広げるので、舞台上の人物はすでに死んでおり、亡霊たちが語っているような雰囲気醸し出す。つまり舞台上の三人は、上演の冒頭から残余のようにして登場し、その余韻を残すようにして消えていく過程を示すのだが、先述のコロスの台詞にあるように、観客はこの過程の「すべてを見る」のである。三人は観客に挑発的に語ったり、観客を巻き込む仕掛けを行うわけでないで、舞台上の残余としての人物たちが観客にまざまざと越境するわけではない。しかし観客は上演の最初から最後まで亡霊のような者たちとずっと対峙し、登場人物の意図や台詞の意味が希薄になった残余と向き合い続け

17) ベケットの作品を彷彿させるシェトゥアーヌの演出についてクリスティアン・ボスが劇評で指摘している。Bos, Christian: Es gilt das gesprochene Wort. In: Kölner Anzeiger vom 24.02.2008. URL: <http://www.ksta.de/es-gilt-das-gesprochene-wort-13142302>. 最終確認日：2017年9月25日

る。シェトゥアーヌの演出では、観客は戯曲のテーマである革命の挫折を言説の次元で問い直すことを促されるのではなく、残余のようになって漂い続ける人間たちの世界をそのまま受け止めることを要請されるのである。観客がしっかりと受け止めない限り、不明瞭で不活発にみえる身振りや切れ切れの言葉はすぐに闇のなかに消えてしまう。観客が進んで舞台との境界線を超えるようにして言葉を受け止めることで、それは意味をなす。シェトゥアーヌの演出は、舞台上の出来事をラディカルに極小化することで、観客が舞台へと越境するようにしてそれを受け止めることを促す。

舞台上で残余が重要性を帯びる状況は、まったく異なる演出でも可能である。これを裏づけるのが、劇団地点が2013年に京都で上演した『ファッツァー』である。三浦基がミューラー版のテキストを演出したこの舞台では、オルタナティブ・ロックバンド「空間現代」のメンバーの三人がギター、ドラム、ベースで短いノイズを一定の時間間隔で発する¹⁸⁾。ノイズに加えて、舞台の床に仕掛けられたセンサーが、俳優が通り過ぎるたびに反応し、ブザー音が鳴る。登場する六人の俳優たちは、バンドとブザーによって二重に設定されたリズム音の合間を縫って自らの台詞を発しなければならない。その際俳優たちに過酷なルールが課せられる。彼らは自分の台詞をしゃべる間、期せずしてバンドのリズム音が鳴った場合、語りを止めて、銃に撃たれたようにして倒れなければならないのである。倒れると、体の一部がセンサーに触れ、ブザー音になる。つまり俳優たちは、定期的に迫りくるノイズの「射撃」をかわしつつ台詞を語り、ノイズに「当たった」場合は死んだように倒れ、自らがノイズのようになるのである。シェ

18) 筆者は同上演を2013年10月と2014年4月に京都の劇場「アンダースロー」で、2016年7月にライブツィヒの劇場「ロフト」で観劇した。三浦基の演出でも6人の俳優たちに明確な役の配分が行われず、俳優はそれぞれ任意に選ばれた誰かの台詞を語るのもので、誰がファッツァーや仲間であるかという問いがほとんど重要にならない。むしろ上演の後半では俳優のほぼ全員がしばしばファッツァーの台詞を語るのもので、この演出は、人間がやがてファッツァーのようになっていくプロセスを示しているとも考えられる。

トゥアースの静寂の演出と異なり、地点の舞台では、定期的に耳を襲うノイズと、その空隙を埋めて一気に語られる台詞が絢交ぜとなって鳴り響くことで、音響的なエネルギーがカオスようになって上演空間を占有する。

俳優たちはノイズに「当たる」と撃たれたようにして倒れるが、やがて起き上がり、新たな台詞を語る。つまり彼らは何度も死に、そのつど新たに起き上がるゾンビや「生死人」と同然である。それは、彼らが死んだはずなのに、いまだ居残っている残余のような存在であることを暗示すると同時に、この残余は過剰な力で観客の耳を襲い、舞台を把握しようとする試みを妨げることで、観客の領分を侵すようにして越境する。これによって地点の上演が示すのは次のことである。すなわち、観客へと越境して差し迫る過剰なエネルギーは、単にあり余る力の発散ではなく、もはや力がなくなったようにみえる存在に残された何かが着火し、そのつど復活してはすぐに消える反復的な運動性である。死んだようなもの、力の尽きたようなものは、その存在が完全に消尽したわけではない。そこにはその存在の何かが残されており、しかも残り物にはまだ爆発するエネルギーも秘められている¹⁹⁾。このエネルギーがかろうじて燃え上がることで、登場人物としてのファッツァーは仲間を巻き込むようにして脱走し、計算外の「残り」となっても、「昨日と明日のあいだ」や社会変革とその不可能性のあいだであがき続ける²⁰⁾。地点の上演は、消尽したようにみえる存在の「足掻き」にはまだ過剰なエネルギーが秘められていることに気づかせるために、ゾンビのように倒れては起き上がる俳優たちの動きを騒々しく示しつつ、過剰なノイズ音で観客の耳を挑発したと言える。

シェトゥアースと三浦の演出は、前者が静寂や空疎な雰囲気、後者が饒舌と過剰なエネルギーを前面に押し出した点で大きく異なる。しかしど

19) 「消尽したもの」が完全に消失せず、何かが残っていることは、ジル・ドゥルーズがベケット論で指摘している。ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』宇野邦一他訳、白水社、1994、S.7.

20) Der Untergang des Egoisten Johann Fatzer, S.54.

ちらも、死んだに等しい者たちの何かが観客に迫り来る点で同じである。残余としてのファッツァーの越境力は、演出方法に大きな差があったとしても、観客に経験可能になるのである。

4. 残余の力＝ラディカルな演劇の力

以上の考察で明らかになったのは、戯曲『ファッツァー』とその舞台化には残余の過剰性・越境性・否定性が示唆されることである。これまでの残余論では、それと相対する者をして、そこから何かを積極的に導き出させようとする使役の効果が指摘されてきたが、『ファッツァー』の場合、残余の迫りくる余剰と越境の力が、それと相対する者の主体的自由を脅かす。残余は、それを積極的に受け止めようとする者にすら否定的な意味をもたらす。

『ファッツァー』に示唆される残余はこの作品にのみ当てはまるのではない。これはラディカルな演劇の特徴をも示す。「ラディカル」の語源は根であるが、ラディカルな演劇とは、演劇が演劇として成り立たせる「根元」を剥き出しにする演劇と言える。この根元は演劇を他の芸術ジャンルと分け隔て、舞台芸術独自の特性を示すものでもある。演劇をこの根元から問い直し、伝統的な演劇観を批判し、演劇本来の可能性を追求したのがアントナン・アルトーである。アルトーが演劇をペストに喩えたのは周知のことであるが、それを額面どおりに受け取るべきではないだろう。むしろ演劇にしかできないことを追求すれば、それは俳優や観客に暗示される人間たちの生の力であり、その力は、ペストの猛威のような極限状態にまで追い込まれても、残っている何かである。アルトーはこの残余を、ペストの屍体が至る所にある状況で、生き残った人々が「無意味で戯けた行動」に喩えるが、この行動が演劇を誕生させると述べる。さらにアルトーは、この演劇の力は、ペストに襲われても、決して根絶されることのない、残されたものの力であるとも考える。この特異でラディカルな残余の演劇論は、次のくだりで確認できる。

ひとたびベストが町を襲うと、正常な社会の枠は崩れ去る。もはや衛生局も軍隊も市当局もなくなる。手の空いた者たちが、勝手に屍体を焼く薪に火をつける。[…] やがて屍体の数が増えすぎて、ついに全面的な避難が始まる。すでに道の至るところに屍体が転がっている。それは山をなし、崩れ落ち、その端を蛆虫がかじり始める。臭気が炎のように立ち昇る。[…]

[生き残った人びとが] 欲に憑かれて […] 開け放たれた家々へ […] なだれこみ、他人の富に手をかけるが、やがて、それが何の役にも立たないことを思い知る。そして、その時、演劇が生まれ出る。[…]

生き残った最後の人びとは猛り狂う。[…] 守銭奴が窓から金貨を手づかみで投げる。[…] 洒落者があくどく着飾って屍体の山を練り歩く。これほど無意味で戯けた行動の動機としては、処罰がなくなったとか、死が近いというだけでは充分ではない。死が何一つとして終わりにすることができないと信じていた人びとのことなのである。²¹⁾

ラディカルな演劇が生まれ出るのは、すべてが消滅しつつあるなかで、生き残った人々が、それでもすべてが終わったわけではなく、何かが残っていると信じて、何らかの行為を行うときである。無論、この限界状況で行う行為はほとんど無意味な戯れでしかない。しかし彼らは残された力をあえて遊戯的な行動に応用し、すべてが終わることに抵抗してもいる。このラディカルな遊戯的抵抗力が、アルトーが目指した演劇の力であった。

アルトーが目指したラディカルな演劇に残余の要素が関連するという推察は、演劇の隠れた側面を浮き彫りにする。それは、「今ここ」において何かが呈示されるものをその場で見届ける演劇のライブ性の活力は、単に現在形に留まらず、過去に残された力に由来するという事実である。アメ

21) アントナン・アルトー『演劇とその分身——アントナン・アルトー著作集 I』安堂信也訳 白水社 1996, S.34-6.

リカの文化論者サミュエル・ウェーバーがアルトー論で指摘したように、「ペストと演劇は、[屍体の臭気をもたらす刺戟と同様に]すでにそこにあったのだが、もしかしたら今まさに用いられるかもしれないと待ち望んでいる力を引き起こす」²²⁾。

20世紀の演劇界において対極に位置づけられるアルトーとブレヒトは、ラディカルな残余からの出発とその力という点で接近している。ペストとしての演劇も『ファッツァー』も、すべてがほとんど終わりがけたなかで、生き残った者たちがさらに生き延びようとすることを出発点とする。そして、そのための有益な策はもはやなく、彼らには無意味な戯れを繰り返すことしか残されていない。そこで彼らはあえてその無意味味を実行し、そして死ぬ。残されたのは、無意味で、余計で、周囲に悪影響を及ぼしかねないもの、すなわち否定的で過剰で越境的な残余である。

『ファッツァー』が残余においてアルトーの演劇観と関連するとき、この戯曲の残余はラディカルな演劇の特徴を顕著に示していると考えてよいだろう。アルトーの残酷演劇に残余の力を導き出したのは上述のウェーバーだけでなく、ハンス＝ティース・レーマンでもあるが、レーマンは自身の現代演劇論『ポストドラマ演劇』において、アルトー演劇と『ファッツァー』の残余を現代演劇の特徴として取り上げている²³⁾。ラディカルな演劇は単に「今ここ」のエネルギーや過剰さを前面に押し出すだけでなく、過ぎ去ったもの、あるいは、生の力が消尽しつつある絶望的な状況に残されたものから何かを始める。そこからさらに起きる一連の出来事に、積極的な意味をすぐに見出せないことは、『ファッツァー』の筋でも、アルトーの残酷演劇論においても明らかである。しかしそれがわかっている、残されたものから何かを始め、戯れながら試行錯誤することがラディカル

22) Weber, Samuel: “Virtual Reality of Theater”: Antonin Artaud. In: Theatricality as Medium, New York: Fordham University Press 2004, S.293.

23) Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. 6. Auflage, Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren 2005, S.57, 458f.

な演劇ならではの特徴である。残余は、人間と演劇の根元に潜在する力が遊戯的状况において発揮されるための重要な要素なのである。