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

Title	演劇におけるイディオリトミーの(不)可能性 : クリストフ・マルターラー『ゼロからの出発、あるいは給仕の技法』における「中間」としてのリズム
Sub Title	(Un-)Möglichkeit der Idiorrhythmie im Theater. : Rhythmus als „Dazwischen" in Stunde Null oder die Kunst des Servierens von Christoph Marthaler
Author	三宅, 舞(Miyake, Mai)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2014
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.31 (2014. 3) ,p.108- 128
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20140331-0108

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.

演劇におけるイディオリトミーの（不）可能性

――クリストフ・マルターラー『ゼロからの出発、あるいは給仕の技法』における「中間」としてのリズム

三宅　舞

0. はじめに：現代演劇におけるリズム

現代演劇の一つの傾向として「上演の音楽化（Musikalisierung）」はよく指摘されることであるが、それはドイツの演劇学者ハンス＝ティース・レーマンが『ポストドラマ演劇』の中でも言及しているとおり、演劇上演における音楽の存在感がより増してきているということ以上に、音楽以外の様々な演劇的要素が音楽として扱われているということを意味するうえで重要な傾向である[1)]。それはたとえば、俳優の発するセリフやその身振り、上演全体の構成などが音楽的要素のように扱われるということであり、その傾向は多くの場合、演劇的要素を「リズム化（Rhythmisierung）」しているものであるともいえよう。たとえばセリフについては、その意味内容よりもその音やアクセントなどの感覚的要素を強調するように再構築されているような場合や、俳優の身振りが一連の流れを持つ構造として知覚されるような場合などがそれにあたる。現代の演劇においては、聴覚的なものに限らず、あらゆる要素がリズム化されて扱われている。

スイスの演出家クリストフ・マルターラー（Christoph Marthaler, 1951 ～）は、ドイツ語圏の多数の劇場で活動しており、90 年代以降その独特な舞台空間と演出方法により高く評価されているが、彼は現代演劇の音楽化の傾向を顕著に示す演出家として名が挙げられる。それは、彼自身に音楽の素養があること[2)]や、舞台上で生で音楽を演奏させたり俳優たちに歌を歌

---

1) ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同学社、2002 年、115-118 頁。

わせるという彼の演出法からも説明できるが、それ以前にマルターラーは、あらゆる演劇的要素をまさに音楽として扱うのである。彼は舞台進行の全体を音楽の総譜（Partitur）のように組み立てていき、俳優のセリフや身振りをリズム化する。

マルターラーの演出作品『ゼロからの出発、あるいは給仕の技法（*Stunde Null oder die Kunst des Servierens*）』[3]（以下『ゼロからの出発』）では、舞台上の人物たちがそれぞれ独自のリズムをもって様々な行為を見せる。彼らは同時に行動しながらも各自が自身の独立した身体的リズムを保っているのである。つまり、そこには多様なリズムが現れているといえる。尚且つそこでは、彼らが自分たちの行為を不器用に進行するさま、あるいはなかなか上手くこなせずに失敗を繰り返すさまが執拗に描かれる。通常「不器用」や「失敗」という言葉からリズムが連想されることは少ないであろうが、マルターラーにおける人物たちが見せる「不器用」や「失敗」は、リズミカルな印象を与えるものになっている。本論は、とりわけ身体的リズムという観点から『ゼロからの出発』を詳細に見ていくことによって、演劇上演における上記のようなリズム現象を解釈するための一つの可能性を提示することを目指すものである。

1.リズムの原則と解釈

まず、リズムの原則とは何かという問題を確認しておく必要がある。リズムの主要な特徴は、「規則的な流れ」、また「繰り返し」であるとされてきた。ドイツの演劇理論辞典 *Metzler Lexikon Theatertheorie* によれば、リズムの語源はギリシャ語の rhéo（流れる）であるとされている[4]。そのこと

---

2) 彼自身、パリのルコック演劇学校で演劇を学ぶ以前は、音楽学校で音楽の教育を受けており、劇場での仕事についても初めのうちは舞台音楽の作曲を手掛けていたという背景をもつ。

3) この作品は 1995 年にハンブルクで初演を迎え、ベルリン演劇祭にも招待された。

4) Risi, Clemens: »Rhythmus«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, S. 271-274.

からもわかるとおり、リズムとはもともとは規則性を持った時間的な流れのことを意味していた。古代ギリシア以来、リズムは時間の構造、または動きや韻律、音や画像のようなものの時間的流れにおける秩序として定義されてきたということである。

本論の関連において重要なのは、リズムとはそもそも「動き」、つまり力学的（dynamisch）なものだということである。メディア論、言語哲学や美学など幅広い分野を扱うドイツの哲学者ディーター・メルシュは、リズムについての論考の中で、メロディーとは異なりリズムは「聞かれる」ものというよりも「感じられる（gefühlt、gespürt）」ものであるとしている[5)]。リズムとは、耳で聞くのではなく、身体全体で感じるものであるということである。これがリズムのもつ特異性であり、またこれこそが、リズムと演劇との相性を支える重要な点である。身体の動きや場面の転換、また音楽や声などの音声的な動きも含め、あらゆる動きが身体的かつ現象的に観客に影響を及ぼす演劇において、動的なものであるリズムが重要な要素であることは、当然のことといえるだろう。

このような基本的概念を背景にしながらも、近代に至るとリズム解釈には大きな転換が訪れた。それは、リズムの原則としての規則的な流れ、反復という性格の中に、「不規則性」や「変化」を見出すという解釈であった。それは主に、リズムをただ機械的に繰り返される規則的な運動として見るのではなく、リズムに生命とのつながりを見出すことと関連していた。生の哲学を展開したベルグソンが20世紀初頭に「生命の躍動（エラン・ヴィタール）」と呼んだものは、生命のエネルギーがもつリズムのことであるといえよう。彼は以下のように書いている。

> 生命の根源的躍動は、成体となった有機体を介して、一世代の胚から次の世代の胚へと移っていく。（…）かかる躍動は、もろもろの進化系統に分かれながら存続しており、これこそが、諸変異の根本原因で

---

5) Mersch, Dieter: »Maß und Differenz. Zum Verhältnis von Mélos und Rhythmós im europäischen Musikdenken«, in: *Geteilte Zeit. Zur Kritik des Rhythmus in den Künsten*, hrsg. von Patrick Primavesi / Simone Mahrenholz, Schliengen 2005, S. 41.

ある。（…）生命は諸要素の結合や累積によって進行するのでなく、分離と分裂によって進行する。[6]

（…）動物的生命にせよ植物的生命にせよ、生命全体は、その本質において、まずエネルギーを蓄積し、ついでそれを従順で変形可能な径路に放流しようとする一つの努力であるように思われる。（…）この躍動が生ぜしめる運動は、あるときは逸脱し、あるときは分裂し、つねに妨害に出会う。有機界の進化は、かかる闘争の展開でしかない。[7]（強調は筆者）

重要なことは、彼が生命の躍動を（偶然によって引き起こされる）分離や分裂という変異の可能性を備えるものとして捉えていたことである。ベルグソンにとって生命とはすなわち、反復しながらも不断に変化するということである。

この「生命の躍動」について、よりリズムの観点から論じたのがルートヴィヒ・クラーゲスである。彼は、1933 年の著書『リズムの本質について』の中で、拍子（タクト）とリズムとをその性質において明確に区別している。クラーゲスによれば、拍子が車輪やメトロノーム、時計の針の動きなどに見られるような機械的で不変的な「反復」であるのに対して、リズムはダンスや波の動きなどに見られるような変動性を伴う規則的な動きで、それは「類似の回帰」、「更新」である。このそれぞれの持つ特徴から、拍子は精神に属するもの、リズムは生命に属するものとクラーゲスは捉える[8]。

これらの傾向は、社会学者・人間学者であるヘルムート・プレスナーの言葉を借りれば「規則的な不規則性」[9] としてのリズムへの注目であっ

---

6) 『ベルグソン全集　第四巻　創造的進化』松浪信三郎／高橋允昭訳、白水社、1966 年、109-111 頁。
7) 同上、288 頁。
8) L.クラーゲス『リズムの本質について』平澤伸一／吉増克實訳、うぶすな書院、2011 年、49-50 頁。
9) Plessner, Helmuth: *Gesammelte Schriften IV, Die Stufen des Organischen und der Mensch. Einleitung in die philosophische Anthropologie*, Frankfurt am Main 1981,

た。[10)]

2. イディオリトミー

上記のようなリズムの性格、つまり「変動性」や「不規則性」と密接に関わる観点が、「差異」や「多様性」であるといえる。変化とは差異を伴うものであり、継続的に変化することは多様な在り方が認められるということを意味するからである。リズムはもはや一様に刻まれるものとしてではなく、様々な形をとって発生するものとして意識されるようになった。そして、このようなリズムの不規則性や変化を前提として、個々のリズム同士の差異、いわば独立性に着目し、それをラディカルな形で捉えたリズムの形態が「イディオリトミー（Idiorrhythmie）」である。

この「イディオリトミー」を、自身の生の哲学の一つのキーワードとして評価したのはロラン・バルトであった。この言葉はバルトが 1976 年から 77 年にかけてコレージュ・ド・フランスで開講した講義を記録した論集の中の『いかにしてともに生きるか』と題された巻で扱われている[11)]。バルトは、我々がいかにしてともに生きていけるか、すなわち共生していけるかということについてのファンタスム、いわばおぼろげな個人的情動からくる幻想を、ただ個人的なものや自己中心的なものに陥らせないための可能性を探っていたという。いうなれば彼は、「共生」に関する理想的

S. 178.

10) 演劇学者パトリック・プリマヴェジは、リズムのこの現代的解釈を演劇学的分析方法に取り入れているといえる。プリマヴェジは、演劇上演におけるリズムのズレや中断による瞬間を „Markierung“（「マーキング」、つまり印を刻むこと、または強調）と描写し、それはリズムによる批判的且つ創造的な瞬間であるとしている。（Primavesi, Patrick: »Markierungen. Zur Kritik des Rhythmus im postdramatischen Theater«, in: *AUS DEM TAKT. Rhythmus in Kunst, Kultur und Natur*, Bielefeld 2005, S. 249-268.）なお、この点については拙論「リズムの間様態性——アクラム・カーン／シディ・ラルビ・シェルカウイによるダンス作品「ゼロ度」におけるリズム間の緊張」（慶應義塾大学藝文学会発行『藝文研究』第 104 号、78-95 頁）の中でも扱った。

11) ロラン・バルト『いかにしてともに生きるか（ロラン・バルト講義集成Ⅰ）』野崎歓訳、筑摩書房、2006 年。

な文化的状態を表すことのできるものを探求していたのである。そして、彼はそのようなファンタスムの探究の可能性を広げるひとつの言葉、すなわち「イディオリトミー」という言葉と出会ったのである[12)]。

「固有な」という意味の〈イディオス〉と「リズム」であるところの〈リュトモス〉からなるこの語は、宗教用語に属するもので、各個人のリズムを保つことができるような共同体のあり方を意味している。ギリシャ・アトス山[13)]の修道士には、修道院に属しながらもひとりで暮らす者たちがおり、その生活形態が「イディオリトミー」と呼ばれていたのである。アトス山の周辺はギリシャ正教の聖地となっており、そこには多くの修道院が所在し、東方正教の中心地であるとされている。そこでは、原理として「各修道士は自分に固有の暮らしのリズムを決める自由を」[14)]持ちながら、共同体としての連帯を崩さないためにも、年に一度は全員が一緒に食事の席を囲む。そこに共有されているのは、「束縛に関する柔軟な考え方」であり、「流動性（…）と自由さ：共同体中心主義にも、絶対的孤独にも、いつでも移行できる可能性」である[15)]。通常西欧で考えられるキリスト教の修道院では、皆が統一的な規則の下、同じリズムをもって生活することが求められる。バルトはそこに、キリスト教が権威の主体として、人々の生活文化に一つのリズムを強制しているという図式を見ていた。それに対し、アトス山で暮らす修道士の、自立していながらも共同体のメンバーであり、孤独でありながらも組織に組み込まれているという「イディオリトミック」な生活形態に、つまり個が重視されながらも多が共生して

---

12) 人間の共生（ともに生きること）をめぐるファンタスムを啓示するその言葉をバルトに提供したのは、フランス人の作家ジャック・ラカリエール（1925～2005）によるエッセイ『ギリシアの夏』（1976）であった（バルト、xviii頁参照）。

13) ギリシャ北東部・アトス半島の先端に位置する山。

14) バルト、55頁。バルトによるJ.デカローの論文「原始的修道形態からアトス的修道形態へ」（『アトス山の千年（963年、1963年）』所収。『研究と雑録』、第1巻）の引用。

15) 同上。バルトは『エンサイクロペディア・ユニヴェルサリス』の「アトス（山）」の項目を引いている。

いるという生活形態に、バルトは自らの生の哲学が目指すものの端緒を見た思いだったのであろう。西方キリスト教の修道院における共同生活に象徴されるような、一つの統一的なリズムを強制する共同体に、個々のリズムが尊重されつつもそれがゆるやかな結束でもって共にあるというイディオリトミーが対置されているのである。バルトにおいてイディオリトミーとは、個人の生活と集団生活、独立した主体とグループの人間関係の両立を目指すものとして捉えられている。そして彼は、この本来宗教的な意味合いを持つ「イディオリトミー」という言葉を隠喩として、文学作品の中にその顕現を見出そうとする[16)]。

だがイディオリトミーは、文学作品だけではなく、演劇上演を分析するうえでも多くの示唆を与えてくれる概念である。イディオリトミックな瞬間は、特にダンスなど身体性が強調されるようなパフォーマンス作品に見られる場合が多い[17)]。たとえば、ダンス・カンパニー „les ballets C de la B“を率いる演出家・振付家のアラン・プラテル（Alain Platel, 1956 ～）は、ダンス作品 *OUT OF CONTEXT——for PINA*[18)] において、複数のダンサーに

---

16) バルトはイディオリトミックな「共生」を描いている小説として、デフォーの『ロビンソン・クルーソー』、トーマス・マンの『魔の山』などを挙げている（バルト、23-28 頁参照）。

17) 主にドイツで活躍しているフランス出身の演出家・振付家ローラン・シェトゥアーヌ（Laurent Chétouane, 1973 ～）によるダンス作品 *Tanzstück #4: leben wollen (zusammen)*（2009 年初演）は、まさにこの「イディオリトミー」に想を得て制作されたものである。この作品では、5 人の男女がそれぞれに思い思いの身振りを見せていく。彼らは互いに向き合ったり触れ合ったりしつつ、自らの動きとそのリズムを保っている。ダンサーたちはばらばらのリズムを同時に提示するのである。しかしそれと同時に、彼らは多くの場合は広い舞台空間の中で一つのグループを形成するように一か所に集まって踊り、移動するときもそれぞれが独自の動きを展開しながらひとまとまりになって舞台上を動く。彼らは完全に分裂したり離散することがない。その様子は、ある共同体かグループの縮図が目の前に象徴化されているかのようである。

18) 2010 年初演。ドイツの革新的ダンサー且つ振付家であったピナ・バウシュ（Pina Bausch）が 2009 年に逝去したのを受け、アラン・プラテルが彼女にささげる意図で制作した作品である。2012 年 10 月に青山円形劇場での来日公演も果たしている。

よる身体の様々に異なる動きを同時に見せることによって独特な舞台空間を生み出している。このダンス作品では、何もないシンプルな舞台上で9人のダンサーが、言語を持たない原始的な生命体のように多様な動きや様相を提示しながら身体性を強調するダンスを見せる。そのような中、ある場面で一定の規則的な拍子（タクト）を刻むビートが流れ始めると、ダンサーたちはその拍子に合わせて、互いに共鳴し合うように揃って同じダンスを踊ったり、そうかと思えばそれぞれがまったく異なるリズムで独自のダンスを展開させていく。背景に流れている音楽の拍子を基準としながらも、彼らのそれぞれのダンスは様々なアクセントをつけながら個別のリズムを刻んでいく。彼らのダンスは、決して一様の印象を与えない多様性を帯びたものとして表現されている。また、一人のダンサーだけに注目してみると、そのダンスが持つ動きのリズムは次から次へと変化し、それとともに我々観客がそこから受ける印象も変わっていくことがわかる。つまり、ここでは変動性を持ったリズムが、複数で、しかも共時的に舞台上に提示されているのである。彼らのダンスは、時には互いに作用しあい、時には共鳴しながら（彼らはばらばらに踊りながらも、他のダンサーの動きに影響を受けて、彼／彼女とペアになって同じ動きで踊り始めたりもする）も、それぞれ一人ずつが異なるリズムを独立して持っている。

このように、バルトが分析対象としたような文学作品に限らず、演劇上演においてもイディオリトミーは表現可能なものであるといえよう。いやむしろ、イディオリトミー自体が人間の個々の行為あるいは動きを原点とすることから、演劇上演こそイディオリトミーの表現に格好の場であるといえる。なぜなら、演劇上演はまさに行為や動きが提示される場なのであるから。

ただし、イディオリトミーの顕現を上演に見出そうとする場合、それは必ずしも常に（アトス山の修道士たちのように）「多様なものが融和的に共存している」というような平和的で肯定的な状態を表すものとしてのみ理解されるべきではない。イディオリトミーとは、ここではあくまで多様なリズムが現れる形態と捉えられるべきであり、それがどのような状態を意味するかという問題は、作品によって個別に議論されなければならない。つまり、イディオリトミックな状況をポジティブなものとして措定するこ

とはできないのである。それでは、イディオリトミーが決して肯定的には現れていない上演とはどのようなものであろうか。その好例を示してくれるのが、クリストフ・マルターラーの作品である。彼の演出におけるイディオリトミックな状況は、とても平和的なものとはいえない。しかし、だからといってそれは「破滅的」というほどに否定的にも描かれてはいないのだ。このことをどのように理解するべきか、以下で考察していく。

3. クリストフ・マルターラー『ゼロからの出発、あるいは給仕の技法』

マルターラーは、音楽や身振りなどの様々な演劇的要素のリズムを巧みに使って演出を施す。だがそれについて精察する前に、いくつか彼の演出の特色を確認しておく。まず、マルターラーの演出において重要な特徴は、物語や筋の不在[19]にある。物語の不在とは、「ドラマの不在」と言い換えることができようが、演劇学者のイェンス・ローゼルト曰く、マルターラーの舞台においては、異なる意見や信条が衝突したり、その衝突から何か弁証法的な結論が導き出されるようなことは何も起こらない[20]。この意味において、マルターラーの舞台にはドラマが存在しない。彼の舞台にはある状況が提示されるだけなのである。このことは、マルターラーの作品のさらなる特徴、すなわち舞台上に構築された閉鎖空間と舞台全体を支配している緩慢な時間の流れと関連している。マルターラーの作品は多くの場合、舞台全体を使い、待合室か広間のように見える大きな一つの部屋として設計されている[21]。そこには扉などはあるものの、その先の部屋あるい

---

19) そこに物語や筋が無いということ、つまり「ドラマの不在」については、平田栄一朗がマルターラーの『リーナ・ベクリの旅』の演出における死者の問題と関連づけて考察しており（平田栄一朗「呼び出された死者――マルターラーの『リーナ・ベクリの旅』における死者の演出」、所収：『慶應義塾大学日吉紀要　ドイツ語学・文学』第 39 号、2004 年 9 月、15-29 頁）、イェンス・ローゼルトは、演劇におけるイロニーの効果と結びつけて言及している（Roselt, Jens: *Die Ironie des Theaters*, Wien 1999, S. 34-35）。

20) Roselt, Jens: *Die Ironie des Theaters*, S. 34-35.

21) この閉鎖空間の創造については、長年マルターラーと共同作業を行ってきた舞台美術家のアンナ・フィーブロック（Anna Viebrock）の空間デザインが寄与している。

は外部がこちら側から見えることはなく、そこに空間の連続性は感じられない。舞台上の大きな部屋はそれだけで完結しており、まるで外の世界から隔絶された異次元空間のようである。演劇批評家のクラウス・デアムーツによれば、マルターラーが作り出すドラマ的でない演劇においては、人物（俳優）たちは舞台上の空間に閉じこめられており、そこからどこかへ向かっていく様子もなく、ただそこに留まっている。彼らは何の変化も求めず、目的地のない状態を受け入れている。現実社会から閉め出されたような舞台空間の中で、彼らはそこを流れる緩慢な時間に身を任せ、ゆっくりと、しかし真剣に自分たちの行為に専念する。その行為は、たいていは何の目的も果たさず、「物語」的観点からすれば何ら重要な意味も成さない。マルターラーにおける人物は、現実世界からはみ出しているという意味で「疎外者（die Ausrangierten）」であり、何事も成し遂げないという意味で「挫折者（die Gescheiterten）」なのである[22)]。しかしそのようないわば悲劇的ともいえるような人物たちは、マルターラーにおいてはかなり諷刺的にではあれ、同時にまたコミカルに描かれるのである。その意味で、マルターラーの作品は悲劇でも喜劇でもない。この、「悲劇でも喜劇でもない」という規定不可能性（Unbestimmbarkeit）は、本論が主眼を置いている、演劇におけるイディオリトミーの問題を考察するうえでも重要な観点である。

では上記の観点をふまえて、彼の演出作品『ゼロからの出発』ではイディオリトミーがどのように現れているかについて検証していきたい。『ゼロからの出発』は、7人の政治家らしき男性が、（第二次世界大戦終結を記念するものと思しき）式典で行う演説や政治的儀礼の練習をしている様子を、様々な形で滑稽に見せる作品となっている。舞台上で、彼らはそれぞれマイクに向かって演説の練習をしているかと思えば、突然客席に向かって一列に並んで歌曲を歌ったり、握手やテープカットの練習をまるで体操かバレエのトレーニングのように音楽に合わせて行ったりする。多くの場合、この男たちは立派なスーツに身を包んで演説の練習をしたり休憩を

22) Dermutz, Klaus: *Christoph Marthaler. Die einsamen Menschen sind die besonderen Menschen*, Salzburg und Wien 2001, S. 104.

取ったりする。その時の彼らは政治家にふさわしい毅然とした態度で振る舞っている。しかし、握手やテープカットのトレーニングが始まると、7人はランニングと短パンに着替えるが、この時の彼らの行動は、外見に似合わぬ幼児的なものになる。少年同士がするように互いの短パンの中を見せ合ったり、退屈そうに床に座り込んだり、鼻をほじったりなど、彼らはまるで子供のように不器用かつ落ち着きがない。その幼稚で単純な様子は、政治家の厳粛な儀礼的行為という内容と合致せず、笑いを誘うものになっている。

この作品におけるイディオリトミーの問題を考察するにあたっては、まずはこの7人の男たちの集団性に注目せねばなるまい。つまり、彼らはどのような集団を形成しているのかという点が重要なのである。

4. ヴァリエーションの美学——マルターラーにおける集団と個

マルターラーの演出では、俳優たちはほとんどの場合上演を通して常に舞台上に留まっている[23)]。特定の人物が入れ代わり立ち代わり出入りをして舞台上で出会い、その都度やり取りをする、というようなドラマチックな展開はそこでは見られない。『ゼロからの出発』においても、やはり7人の男たちは常に行動を共にする。彼らは場面転換の際に舞台裏に退場することもあるが、その際も皆が同時に退場し、再び一緒に舞台に戻ってくる。ある場面では、長時間かけて7人が順番に演説を披露するが、自分の番が回ってきた一人はその都度彼らの中から舞台前面に進み出て客席に向かって語りかける。その間も他の男たちは彼の背後に並んで立ち、舞台から去ることはしない。そして演説を終えた政治家は、また彼らの列に戻っていく[24)]。西村龍一は、マルターラーの演劇を簡潔に「アンサンブルの演

---

23) このことから、マルターラーの作品中の人物たちを「コロス（Chor）」と解釈する向きもある。この観点からマルターラーを分析しようとすると、古代ギリシア以来コロスがもつ歴史的背景や社会的機能を顧慮し、本論のテーマとは別の視点から作品を捉える必要が出てくるため、ここではコロス論には立ち入らない。

24) マルターラーの舞台における人物像について論じたズザンネ・シュルツによれば、この場面で演説者以外の残りの男たちが演説中もそこに留まり、そし

劇」と評し、それは「個々の役者がテクストに支配されない身体的な芸を発揮する余地を最大限に認める演劇、およびそうした芸が有機的に劇の演出全体に組み込まれている演劇」であるとしているが[25]、このことは一体何を意味しているのだろうか。集団とは、ある特定の共通点あるいは枠組みを共有する一つのまとまりとして一体的に捉えられるものである。しかしマルターラーにおける集団は、それぞれが独自の強烈な性格・キャラクター、つまりは個性を持っているように見える。だがそれは、悲劇的主人公のようなドラマ的な個ではない。それは現象としての身体に保障された個なのである。

マルターラーにおける集団と個の問題との関連で、リズム的観点からも重要なポイントとなるのは「繰り返し」である[26]。より厳密にいえば、それはクラーゲスがいうような意味での全く同一の動きの機械的反復ではなく、繰り返されながらも少しずつ形を変えていく反復、つまり「ヴァリエーション」である。ヴァリエーションは、7 人の男たちの動きに見られるのだが、それは特に前述のトレーニングの場面に顕著に現れる。ここで重要な点は、一人の人物が一つの動きを変化（ヴァリエーション）をつけて繰り返すのではなく、7 人が同時あるいは順番に同じ行動を繰り返す際に、彼らの動きが互いに少しずつ異なる特徴を見せるということである。つまり、一見同じように見える、複数人の身体の動きの中に、ヴァリエーショ

て演説者がまた彼らの輪の中に戻っていくというこの一連の流れが、彼らのコロスへの従属性を裏付けているという。（Schulz, Susanne: *Die Figur im Theater Christoph Marthalers*, St. Augustin 2002, S. 78-79.）

25) 西村龍一「変貌する演出家演劇——フランク・カストルフとクリストフ・マルターラー——」、所収：『ドイツ文学』第 103 号、1999 年 10 月、12 頁。

26) デヴィッド・レスナーは、演劇的要素を音楽的アプローチで細かく分析しようと試みる中で、アイナー・シュレーフ、ロバート・ウィルソンと並んでマルターラーについても扱っている。レスナーによれば、マルターラーにおけるリズムとは、個々の要素や部分が形式的に関係づけられるその様式であり、それは反復という形であるとは限らない。つまり、反復自体をリズムと同一視することはできない。しかし彼はまた、反復が多少なりともリズム的印象を与えることがあることも認めている。（Roesner, David: *Theater als Musik*, Tübingen 2003, S. 103-104.）

ンが現れているのである。体育の授業のようにランニングと短パンに着替えた政治家たちは、ピアノがシューベルトの『楽興の時（*Moments Musicaux*）』第 3 番ヘ短調を奏で始めると、その音楽にのせて軽快な足取りで一度舞台裏に引っ込み、クッションに乗せたハサミと長いビニールテープを持って再び現れる。彼らはこれを使って、記念式典や祝いの儀式の際によく見られるような「テープカット」の練習を始めるのである。引き続き流れるピアノ音楽をバックに、二人の男が舞台前面に平行になるようテープを横に張り、一人がその正面に立つ。彼の横では、もう一人がハサミの乗ったクッションを差し出している。残りの男たちは脇に一列に並んで順番を待っている。テープの正面の男は、おもむろにハサミを手に取ると、テープに近づき、それをハサミで切る。残りの男たちが拍手をする中、彼は自らが切ったテープを越えて、客席のほうに向って真剣な表情でゆっくりと歩を進める。そして、しばらく客席のほうを見つめると、音楽の拍子に合わせて再び軽快なステップで、一列に並んでいる男たちの最後尾につく。そしてこれに二人目、三人目が続いて同じ一連のプロセスをふみ、全員が一周するまで同じ行為が繰り返されるのである。彼らが繰り返すこの「政治的な」行為は、それがまるでトレーニングかバレエのレッスンのように行われることによって、絶妙なおかしみを生み出している。この「テープカット」ではしかし、順番に同じ工程が繰り返されるものの、彼ら一人一人が与える印象は、少しずつ異なっている。それは、彼らの容姿（彼らの背丈も体格も実に多様である）や顔の表情による効果もあるであろうが、多くは彼らの動きのリズムが多様であることによる。ハサミでテープを切るときの腕の動きについては、迷いがなく素早い者もいれば、慎重にゆっくりとハサミをテープに向かわせる者もいる。そして、テープを切った後の歩行についても、基本的には音楽の拍子に合わせながらも、ゆったりとした歩き方をする者もいれば、前のめりをするように歩く者もいる。テープを切った後に少し間をおいて歩き出す者もいる。舞台前面から列の最後尾につくために軽快なステップに戻るタイミングも、7 人で少しずつ異なっている。彼らは音楽に合わせながらも、自らに備わったリズムに従ってトレーニングを行っている。いわば彼らは自分たちの「間（ま）」を持っているのである。ここでは、行為は複数の人物を介して何度も繰り返さ

れるが、その様相は少しずつ変化し、一つの動き（ここではハサミでテープを切るという動き）のあらゆる変種（Variante）が提示されている。このようなヴァリエーションが繰り広げられることが、マルターラーの舞台がしばしば「ミニマリズム」と称される所以でもある[27]。レーマン曰く、『ゼロからの出発』は「けっして終ろうとしない反復のユーモラスなヴァリエーションを構成している」[28]。さらにいえば、それは彼らそれぞれの身体的リズムによって現れるヴァリエーションでもある。つまり、彼らが互いに見せる身体的リズムの差異が、彼らを集団の中においても個として存在せしめているのだ。よって、マルターラーにおける集団は決して「没個性」を意味するものではない。7 人の男たちは、常に共にありながらそれぞれが独自のリズムを持っている。その意味で彼らの在り方もまたイディオリトミックであるといえよう。演劇学者のズザンネ・シュルツも、マルターラーの人物たちは、セリフや動きの連鎖の中に埋没したとしても、決して「脱個人化（deindividualisiert）」はされていないとしている。彼らの一人一人は極端な匿名性や交換可能性に陥ることはないのである。[29]

しかし、シュルツも言及しているとおり、彼らが負っているのは現実的な「個人」ではなく、あくまでフィクションとしての「個人」である[30]。すなわち、彼らは誰か特定の人物像を担っているのではなく、ある程度の普遍性を持つ人間的特性を体現しているといえる。そのような意味での人物は、とりわけ演劇上演を分析するうえでは „Figur“という言葉で表される。ドラマの中の役柄、つまり言語的・文学的にのみ捉えられる人物像に関してであれば、それは「タイプ」[31] や「キャラクター」などと表現しう

---

27) 西村龍一「変貌する演出家演劇——フランク・カストフルとクリストフ・マルターラー——」、所収：『ドイツ文学』第 103 号、16-20 頁；新野守広『演劇都市ベルリン——舞台表現の新しい姿』、れんが書房新社、2005 年、238-240 頁参照。

28) レーマン、247 頁。

29) Schulz, S. 91.

30) Ebd., S. 52.

31) 演劇における「タイプ」は、ベルグソンによれば喜劇がその表現を担っている。彼は、悲劇のタイトルが固有名詞（「オイディプス王」や「リア王」な

るだろうが、演劇上演では、舞台上で演じている俳優の身体そのものの存在も考慮に入れなければならない。Figur は、俳優が演じる役の個人名（「ハムレット」など）やいわゆるタイプ（たとえば「酒飲み」や「愚か者」など）を指す場合もあるが、演劇学的には「役（Rolle）と個々の俳優のその時々の関係性の中で初めて構成され、観客の知覚によって生じる」ものとして、タイプやキャラクターよりも、上演分析に適した概念であるとされる。すなわち、Figur はドラマの中で言語によって描かれる役だけに限定されず、それを演じる俳優の身体の現前をも包含しているのである。[32)] 『ゼロからの出発』の 7 人の男たちは、個人名を持っておらず、彼らはそれぞれ「まじめな男（der Seriöse）」「硬直した男（der Erstarrte）」「慎重な男（der Skrupulöse）」「幼稚な男（der Infantile）」「質問する男（der Frager）」「嘆く男（der Wehleider）」「故郷のない同盟者（der heimatlose Alliierte）」という名を与えられている[33)]。そして、彼らはまさにそれぞれの特性を表現しているといえる。「幼稚な男」は一つ一つの動きがまるで幼児のように無頓着であるし、「慎重な男」は厳格で神経質そうな表情を見せる。このように彼らは一人一人が明確に区別されているのであるが、しかし彼らの

ど）であるのに対して、喜劇は「守銭奴」や「賭博者」などの普通名詞を掲げていることを指摘し、「喜劇的人物なるものはひとつのタイプ」であり、「或るタイプに類似しているものは多少とも喜劇味を有する」としている。すなわち、悲劇が個別的な事象を描く一方で、喜劇は一般的なタイプを描くのである（ベルクソン『笑い』林達夫訳、岩波書店、1938 年、23 頁； 137-138 頁）。この意味に限っては、マルターラーの演出における笑いの要素を、俳優たちが演じる「タイプ」の一般性に還元することもできよう。

32) Roselt, Jens: »Figur«, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 104-107.
（本文中の引用は筆者による翻訳。）

33) ただし、これらの名前は台本上でマルターラーが与えているもので、あくまで演出上の指針とされたものである。彼らが実際に上演の中でそのように呼ばれることはない。
なお、それぞれの役柄を演じている俳優は以下のとおりである。
Klaus Mertens（まじめな男）、Martin Pawlowsky（硬直した男）、André Jung（慎重な男）、Josef Ostendorf（幼稚な男）、Siggi Schwientek（質問する男）、Jean-Pierre Cornu（嘆く男）、Graham F. Valentine（故郷のない同盟者）。

間の差異は、決して「幼稚」や「慎重」や「まじめ」などといった性格の違いだけでは説明できないもののようにも見える。それは、テープカットの場面で見たように、彼らがそれぞれに自らの動きのリズムを持っているからである。彼らの動きのリズムには表現として意図的に強調されている部分はあるが、やはりそこには彼ら自身に備わっている身体的リズムも含まれているのである。その意味で、彼らの動きを作り出しているのは、上記のように言語化可能な人間的特性（幼稚、慎重、まじめ etc.）と、彼らが俳優として持っている身体的リズムの両方なのである。すなわち、マルターラーの俳優たちが演じているのは「役」ではなく、様々な Figur であり、それを特徴づけているのが、俳優としての彼らの身体能力、表現力、ひいては彼らの身体的リズムなのである。

5. イディオリトミーによる悲喜劇的瞬間

ここまでで、マルターラーにおける集団が、イディオリトミーという多様なリズムをもって動きのヴァリエーションを展開することが確認できた。以下では、『ゼロからの出発』においてイディオリトミーが肯定的でもなく否定的でもない、その中間を示すような瞬間、いわば悲喜劇的瞬間として顕著に表れている場面を見ていきたい。

この作品の後半部には、7 人の政治家たちが演説の練習やハードな身体トレーニングを終え、舞台上で就寝しようとする場面がある。彼らは組み立て式の簡易ベッドを持ち出してきて、それぞれ自分でベッドをセットし、眠りにつこうとする。しかし、ベッドは思うように上手く組み立てられず、彼らはなかなか床に就くことができない。舞台脇ではピアノが穏やかな音楽を演奏し、その音楽を背景に彼らはベッドと格闘を続ける。この場面でもやはり彼らは幼児的な不器用さをもって描かれている。上手く組み立てたと思ったベッドが崩れるときに立てる音が、舞台のそこかしこで響き渡り、その「失敗」の音の連鎖が、そもそもこの場面全体をリズミカルに構成している。故に、この場面は大いに観客の笑いを誘うものにも仕上がっている。しかし、より重要なのは、彼らがこの行為を不器用なりに自分のリズムで行っていることである。ベッドを上手くセットできないのに対して、子供のように執拗に何度も試みを繰り返す彼らの動きは、音楽をバッ

クにしてそれぞれ独自のリズムをもっている。ここでも彼らの営みはイディオリトミックであるが、その営みは極めて不器用に進行する。ある男は横になろうとしてもベッドの骨組みが山折りに崩れてしまうというプロセスを何度も繰り返している。その後ろでは布団をクローゼットから引っ張り出した男が勢い余って後ろに来ていた別の者に布団ごとぶつかるが、ぶつかられた方は意に介さぬ様子でゆっくりと自分用の布団を取りに行く。その間、また別の者は二つ折りになったベッドに体が挟まれてしまうが、そこから異様に遅いスピードで体勢を戻す。すると、最初の男が今度はベッドに横になったままギッコンバッタンとベッドごと前後に折れ曲がり先ほどとはまた別のリズムを刻み、かと思えばその脇では自分のベッドに専念している者の体につまづいた男が俊敏なでんぐり返しを披露している。このように、さまざまな「失敗」が舞台上のそこかしこで同時に繰り広げられる。マルターラーはこの場面によって、個々が上手くことを運べないさまを、彼らがもつ多様なリズムをもって描いている。つまり、イディオリトミーは、「不器用」で「不本意」なものとして諷刺的に表現されているのである。だが、ただ「諷刺」という形式に分類されるにはとどまらないところが、マルターラーの作品の特殊性である。

マルターラーの演劇におけるヴァリエーションの手法を、ユーモアに富んだ生の肯定と捉える解釈もある。たとえばデアムーツは、マルターラーにおける繰り返しには、（いつかは成功するかもしれないという）希望があると主張している[34]。しかし、上記のシーンを見ればわかるとおり、マルターラーにおいてはその希望が何度もくじかれるということも事実である。人物たちの営みは、ことごとく失敗するのである。とはいえ、彼らは何度失敗してもくじけたり絶望するということがない。彼らはまた何度でも試みを繰り返すのだ。それ故に、ここでの失敗は悲劇的であるとはいえるが完全なる悲劇ではなく、彼らの動きの不器用さは確かに笑いを誘うものでもある[35]。そしてこの場面は、大の大人が単純な行為もこなせないという点で諷刺的

---

34) Dermutz, S. 80.

35) 「不器用」や「不本意」は、おかしみや笑いの問題と密接に関係している。ベルグソンは、走っていた男がよろめいて倒れたのを見た人々が笑う場合を例にとり、人々が笑っているのは「彼の態度の急激な変化ではなくして、変

に描かれてはいるが、彼らが見せる様々な動きはリズム的に構築されているためユーモラスでもある。この点において、マルターラーの作品では諷刺（Satire）とおかしみ（Komik）、悲劇（Tragödie）と喜劇（Komödie）の境界の曖昧さが浮き彫りになる。彼の演出は常にそれらの中間に位置しているのである。ニコライ・ハルトマンが、著書『美学』の中の「滑稽」に関する章で指摘しているように、古代において文芸が初めて悲劇と喜劇という分離形式を創作したのであり、実際の人生はそのように明確に区分できるものではない。滑稽というものは、文芸のそのような区分法に従えば喜劇に属するものであるが、悲喜劇（Tragikomödie）という形式においては、「悲劇的なもの自体が同時に滑稽である」。悲喜劇は、「人間の悲劇的、喜劇的性向の混合ではなく、はるかに内的な絡み合いにある」という点で、人生の様相により近いものであるかもしれない。[36]『ゼロからの出発』に戻って考えると、7 人の男たちがそれぞれのリズムで取る行為、つまりイディオリトミックな行為は、決して完遂されることがない。この作品では、一人の老婦人（「ゼロ時夫人（Frau Stunde Null）」）が、終始舞台上で政治家たちのトレーニングを管理指導しているが、その際、彼女の脇に位置する電話機に、誰からのものかは我々には不明な電話が何度かかかってくる。その電話に対して彼女は毎回ただ一言、「まだ練習中！（Sie üben noch!）」と答える。その言葉に象徴されているように、男たちは永遠に「練習中」であり、彼らの練習は終りを見ないのである。彼らの行為はこの点において悲劇的でありながら、何度も不器用に繰り返されるという点で滑稽である。その意味では、『ゼロからの出発』における身振りのイディオリトミーは悲喜劇的であるといえる。そこにはっきりとした区分、境界はないのである。

化の中にある不本意的なものであり、不器用である」（強調は筆者）とした。（ベルクソン『笑い』、18 頁）

36) ニコライ・ハルトマン『美学』福田敬訳、作品社、2001 年、551-554 頁。ハルトマンは、悲劇的なものと滑稽とが複雑に絡み合う真の悲喜劇を創作したとしてシェークスピアを評価している。

6. おわりに：中間としてのイディオリトミー

本論では、演劇上演においては身体的リズムがイディオリトミーという多様なものとして現れうるということを、マルターラーの作品をつうじて検証してきた。その際、イディオリトミックな状態は人物たちの不器用さと絡み合うことで「成功／失敗」や「悲劇／喜劇」などというあらゆる二項対立のどちらかに措定されるものではなく、その中間として提示されているということが重要であった。マルターラーの演出はイディオリトミーが見せるこの中間という緊張状態によって、我々の日常的なものの見方や判断について、問いかけを発しているようである。すなわち、我々が直面しているあらゆる事象は、「悲劇／喜劇」というように明確に区分可能なのであろうか、と。ここにイディオリトミーの空間の可能性がある。バルトにおいては、イディオリトミーという言葉が「共生」をめぐる彼のポジティブなファンタスムを支えたものであったとするならば、演劇におけるイディオリトミーは、「ポジ」と「ネガ」の中間という、生の一つの側面を身体的に表現しうるものなのではないだろうか。

（慶應義塾大学大学院文学研究科独文学専攻後期博士課程）

(Un-)Möglichkeit der Idiorrhythmie im Theater.

Rhythmus als „Dazwischen“ in *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* von Christoph Marthaler

MIYAKE, Mai

„Musikalisierung der Aufführung“ als eine Tendenz im Gegenwartstheater ist verstehbar auch als „Rhythmisierung“ der theatralen Elemente. Der Schweizer Regisseur Christoph Marthaler baut Szenen wie eine musikalische Partitur auf, er rhythmisiert nämlich Gespräche und Gesten der Akteure. In seinen Inszenierungen wird zugleich gezeigt, wie die Figuren auf der Bühne verschiedene Aktionen *ungeschickt* entwickeln oder wiederholt damit *scheitern*. Aber selbst ihre gescheiterten Aktionen hinterlassen rhythmische Eindrücke. Der vorliegende Aufsatz befasst sich mit Ungeschicktheit oder Scheitern in Bezug auf körperlichen Rhythmus bei Marthaler, indem er die Inszenierung *Stunde Null oder die Kunst des Servierens* analysiert.

Veränderlichkeit und Unregelmäßigkeit des Rhythmus, welche man auch mit der Lebensphilosophie bei Bergson oder L. Klages verbinden kann, heißt genauer, im Rhythmus als einer regelmäßigen Wiederholung doch Differenzen zu entdecken. Eine rhythmische Form, die solche Differenzen der verschiedenen Rhythmen radikal individualisiert, nennt man „Idiorrhythmie“. Idiorrhythmie, auf die Roland Barthes seine Philosophie des Zusammenlebens zurückführt, bedeutet einen Zustand der Gemeinschaft, wo alle Mitglieder ihre eigenen Rhythmen behalten können. Eine Form, in der Individuen berücksichtigt werden, sie aber zugleich zusammenleben. Idiorrhythmie ist auch in der Theateraufführung eine Situation, in der Akteure oder Tänzer ihre eigenen körperlichen Rhythmen behaltend zusammen auf der Bühne existieren. Idiorrhythmie in der Aufführung lässt sich aber nicht unbedingt als eine positive Situation begreifen, wo die

Verschiedenen stets *friedlich* zusammenleben. Die Charakteristik eines idiorrhythmischen Zustands ist nicht allgemein bestimmbar. Idiorrhythmie darf nur als eine Erscheinungsform verschiedener Rhythmen aufgefasst werden, was sie darüber hinaus darstellt, ist je nach Inszenierung unterschiedlich.

Die sieben vermeintlichen Politiker in *Stunde Null* stehen als eine Gruppe auf der Bühne, und sie zeigen „Variationen", indem sie, einer nach dem anderen, die gleiche Aktion (eine Übung des politischen Rituals usw.) wiederholen. Die Varianten einer bestimmten Aktion beruhen auf den verschiedenen gestischen Rhythmen der Männer. Die sieben Männer haben keine Eigennamen, sondern Namen, die menschliche Eigenschaften beschreiben („der Seriöse", „der Erstarrte", „der Skrupulöse", „der Infantile", „der Frager", „der Wehleider" und „der heimatlose Alliierte"). Sie verkörpern diese Eigenschaften mit ihren gestischen und mimischen Ausdrücken, aber auch die eigenen körperlichen Rhythmen von ihnen als Schauspieler machen ihre Bewegungen aus. In diesem Sinne sind sie als die genannten Figuren und zugleich als sie selbst mit ihren körperlichen Rhythmen präsent.

In der Szene, wo die Männer auf der Bühne zu schlafen versuchen, gelingt es ihnen nicht, die Betten für sich selbst aufzubauen; sie scheitern mit den Betten wieder und wieder. Sie handeln allzu ungeschickt, aber auch in ihren eigenen Rhythmen. Ihre idiorrhythmischen Beschäftigungen verlaufen ungeschickt. Das Scheitern oder die Ungeschicktheit ist ebenso (idior)rhythmisch bei Marthaler. Der Rhythmus des Scheiterns / der Ungeschicktheit ist dabei tragisch aber zugleich auch höchst komisch. In diesem Sinne ist die Grenze zwischen Komik und Satire, zwischen Tragödie und Komödie unklar bei Marthaler. Seine Inszenierung liegt immer *dazwischen*. Tragikomödie, in der, nach Nicolai Hartmann, das Tragische zugleich als komisch vorkommt, stellt Marthaler mit der Idiorrhythmie der Gestik dar. Indem er die Idiorrhythmie nicht auf einer der beiden Seiten von Dichotomien wie „Erfolg und Scheitern" oder „Geschickt- und Ungeschicktheit" verortet, sondern als eine Spannung zwischen der beiden Polen der Dichotomie zeigt, provoziert er uns, die Zuschauer. Er scheint uns die Frage zu stellen, wie wir eigentlich unsere eigene Situationen betrachten wollen.