

鈴木忠志の演技論

村 尾 敏 彦

1960年代の日本に新しい演劇運動が生まれた。その特徴のひとつは、演劇の固有性に固執することであった。日本の外でも「演劇にとって本質的でないものすべてをはぎ取ることで、演劇という芸術形式にある豊かさが明らかとなる」(『実験演劇論』21)と語っているグロトフスキーに、同様な指向性を見て取ることができる。この時代背景としては、近代化の矛盾が、日本では、日米安全保障条約に対する反対運動から始まり、全共闘運動へと激しい形で現れた。アメリカでは、公民権運動、ベトナム戦争反対運動という形で、西ヨーロッパでは1968年の学生を中心とした異議申し立てにおいて、社会はマグマのような流動性を見せた。既成の形に折り合えない感覚がより深い根拠を求め、文化は新しい形の創造のため探索を続けた。

寺山修司は演劇を社会参加の手段と考え、「政治を通さない日常の現実原則の革命」(『寺山修司演劇論集』8)を目的として、演劇の可能性を「肉体言語の探求」(205)に見出した。唐十郎は野外に設置した紅テントの演劇空間の中で、「特権的肉体」を差し出す役者とそれを見る観客を出会わせた。その時、役者は見られるだけでなく、観客を見返し、観客は「時代の生の極限的状况に自分を投企」(『特権的肉体論』22)することになる。太田省吾もまた、観客が単に役者を見て理解するものとしてではなく、「見返し見返されるという身体の関わる行為」(『裸形の劇場』46)として、演劇を捉えた。寺山修司、唐十郎、太田省吾、彼らにとって演劇の固有性とは、観客と俳優との関係性、そして身体であった。

演出家鈴木忠志もまた、1960年代に生まれた新しい演劇運動の渦中で活動した。本論は、鈴木忠志の演技論＝演劇論について、実践された舞台表現を参照しつつ考察するものである。

I

斎藤孝は『身体感覚を取り戻す』において、日本の伝統的身体文化を腰肚文化と呼んで、その失われた身体感覚の重要性を指摘している。腰肚文化においては、腰と肚の身体感覚によって、身体を中心への感覚が明確になっていた。「腰を据える」とか「肚を据える」といった言語表現には、日本人に定着したこの身体感覚が現れている。この身体感覚は、地面に対する足の感覚を形成し、足の親指の付け根に体重がのって、やや膝が曲がって、自然体の立ち方を形成する。さらに、帯が腰を締めることで、身体を中心感覚を生むのに役立つ、と斎藤は論じている。

こうした日本の身体の歴史性を、鈴木忠志は俳優の演技論＝身体論として展開している。鈴木

の「足の文法」(『文化は身体にある』)によれば、大地に根を生やしたように立っている感覚、足が地についている感覚こそが、俳優の演技の始まりであり、足を中心とした下半身の接地感覚の多様さを楽しむことが演技にとって重要である。この主張は、俳優養成のためのスズキメソッドにおいて、日本の伝統演劇の身体性を活用した方法として実現されている。さらに鈴木がつくる舞台にも演出上の方法として見て取ることができる。『トロイアの女』では、古代ギリシアの神であり、地蔵でもある俳優は、膝を伸ばして高く足を上げてゆっくりと歩む。戦争に敗れたトロイの人々は、腰を低くかがめて素早くチョコチョコと歩く。戦争に勝ったギリシア軍の兵たちは、ふんぞり返って、足裏を天に向け高く掲げて歩く。日常の人の歩き方からは大きく外れた歩き方によって、足の表現の地平を開くことに挑戦している。東京空襲で焼け出された老婆がゆっくりとした足取りで登場し、ヘカベとして立った時、舞台の床から足裏へ、膝へ、そして腰へと力が這い上るかのよう、大地への根付きが腰にグリップされていた。

日本の身体文化の歴史のさらなる展開についても、「日本社会の変化と伝統」(『文化は身体にある』)において鈴木忠志は論じている。まず、1960年代に住居空間が変化し、床の間、廊下、和式トイレが消失することで、日本の身体文化が変化した点である。床の間は、空間の中心を生み出し、そこを起点として人々は階層化されていた。床の間を背にして座る人こそが、そこでの最上位に位置して、その人からどのように見られるかを他の人々は意識していた。廊下の両脇には障子やふすま越しに他の部屋があり、そこにはほかの人々がいた。廊下を歩くとき、こうした他の人々と自らが空間を共有していることを意識しながら、静かに歩くことを覚えていたのだった。さらに、1990年代にIT化が進むと、電車で携帯電話に向かって夢中になって話し続ける人々さえ現れた。周囲にいる人々が聴いているのに気にしない。空間に他人が存在するという身体感覚が失われたのだった。

俳優の身体は舞台上の他者との関係性において成立する。登場人物たちが直接に向かい合って対話する場合はもちろん、そうでない場合にも他者が存在するという身体感覚は必要である。『ディオニュソス』の冒頭で、僧侶たちを背後にして、国王ペンテウスは祖父カドモスと対話する。ペンテウスが非難している相手こそ、ペンテウス登場の前にカドモスと語り合っていた僧侶たちである。ペンテウスは、ディオニュソスを信仰して踊り狂う者たちを捕えて処罰しようと語る。このとき、背後の僧侶たちの存在を感じながら発話することが、演出上、意図されている。僧侶たちも、自分たちに敵対する国家権力の中心人物の存在を自分たちの身体に感じて緊張していなければならない。

テーバイの国では、ディオニュソスを信仰する新しい宗教が、人々の支持を集め始めていた。それが、国の支配的イデオロギーに敵対する、新しい政治運動であることを、王のペンテウスは直感しているらしく、信者たちの行動を激しく嫌悪し軽蔑する。だが、祖父のカドモスは、この新宗教の影響力を認めてディオニュソス信仰を受け入れていた。そのため、ペンテウスとカドモスは、互いに相手が無分別であると非難し合う。だが、ペンテウスは同時に、この新宗教に熱狂する女たちのありさまに惹きつけられてもいる。この宗教=政治集団はその時代に生きる人々の

抱える抑圧と苦難に寄り添い慰撫する何かをもっているらしい。信仰する女たちの姿を盗み見しなくなったペンテウスが女の衣装を着て再び現れるとき、性的な解放を非難し道徳を唱道する支配者とは異なる身体性を帯びている。

ペンテウスが盗み見した女たちの中に、母親のアガウエもいたのだった。最後のシーンで、アガウエはペンテウスの頭を腕に抱えて、ディオニュソス教信女たちと同様に狂信にとりつかれ、紅白のすその長い着物を身につけて、舞台に現れる。アガウエは獅子の頭を切り取って持ち帰ったと思い込んで、意気揚々と現れる。だが、アガウエは、息子の頭を切り落としたのだった。新宗教を狂信しているアガウエにとって、ペンテウスはディオニュソスを理解しないがために、ただの獣に見えたのだった。

三島由紀夫の『サド侯爵夫人』の第2幕で、サドの妻であり、ただひとりサドを擁護するルネが、サドを批判する母親に向かって「あなた方」ということばを用いるシーンがある。鈴木は、小論「サド侯爵夫人」(『内角の和Ⅱ』)において、この言葉からテレビで見たある場面を連想している。それは、地下鉄サリン事件を起こす以前のオーム真理教の信徒が、両親と対決する場面である。オームの信徒になって家を出てしまった娘の両親が、浅原彰晃に娘を家に戻してくれるように求めるために記者会見しているところへ、その娘たちが記者会見を中止しろとのりこんで、私たちは騙されてはいない、と怒鳴るのである。このとき両親は初めて、娘たちは騙されたのではなく、共犯になったのだということを感じ、自分たちはもはや娘たちにとってかけがえのない存在ではなく、信仰を異にする他人と同じように「あなた方」にすぎないということを思い知らされる、と鈴木は論じる。

アガウエから見れば、ペンテウスはもはやかけがえのない息子ではなく、ディオニュソス教を非難する教団外部の者たちと同じように「あなた方」であったのだ。ここには、宗教＝政治の共犯のメカニズムが露呈している。現代日本社会の国家権力に対決する宗教＝政治集団の暴力性の行方を典型的に表現するのは、連合赤軍であり、オーム真理教の地下鉄サリン事件である。もしも地下鉄にサリンを散布した信者たちの家族がたまたま地下鉄内にいたなら、ペンテウスとアガウエとの悲劇に類似した事態が生じていたであろう。

自分が犯した蛮行に気づいたアガウエは、父であるカドモスに向かって、この国を出ていくことを宣言するが、アガウエは舞台のその場から動かず、息子の首を抱いたまま身じろぎもしない。アガウエの登場から終幕までのこの静止まで、宗教＝政治に裏切られたこの悲劇の人の姿は、観客の目を強く引き付ける。つまり〈見る－見られる〉という俳優と観客の関係をとりわけ意識させる。

三浦雅士の『身体の零度』によれば、ヨーロッパにおいて、18世紀以前には王や貴族は見られる存在だったが、19世紀ブルジョアは見る者であることを選び、プライベートな空間が成立した。バレエもまた踊られるものから見られるものになり、一方的に見られる存在、つまり女性ダンサーが誕生した。三浦はこのように身体の歴史性を記述している。近代が生んだ〈見る－見られる〉関係においては、見られる者よりも、見る者のほうがより優位の立場にいる。このよ

うな〈見る-見られる〉関係は、近代ヨーロッパ演劇における観客と俳優の関係にも適合する。近代ヨーロッパ演劇において、観客は、見えない第4の壁越しに舞台上の俳優を覗き見する。俳優はそこに第4の壁があることを想定して演じるため、観客が存在していないかのようにふるまうことが約束事になった。鈴木忠志は、「側面的演技考」(『内角の和Ⅰ』)において、自分たちの情事を見世物にする夫婦の例をあげて、〈見る-見られる〉関係を反転させる演技論について述べている。その夫婦は見られることによって「自分たちが一瞬でも他者の主人になれる」(74)のだから、見事に演技を実現している、と鈴木は考える。

アガウエの登場の時から、アガウエに見えないもの、つまりペンテウスの切り取られた頭を、観客は見ている。アガウエは、観客に自己を見せることで観客を支配するだけでなく、さらに観客を凝視する見返す目によって、ついには観客の内部を侵食することができる。腕に抱えているのは息子の頭だと認識した時、アガウエはこの上なく孤立した存在となる。もはやディオニュソスへの信仰に生きることは出来ないし、国王である息子を殺した母親としては以前の社会に戻ることもできない。

登場したときのアガウエは、舞台上にいる信女たち、僧侶たちを、信仰を同じくする味方として、その存在を感受していたであろう。しかし、息子の頭を抱えていることに気づいてからは、彼らは自分を罪に陥れた者たちである。その誰一人、アガウエに寄り添うものはいない。共有する事柄が何一つない、黒い石のような他者に囲まれた身体感覚が、俳優にここで求められるであろう。

舞台上の俳優の演技をとおして、「われわれが置かれている状況の全体を、逆説的に感受しないで、なにゆえに劇場などへいく理由があらうか」(「演技と情況」『内角の和Ⅰ』51)と鈴木は主張している。アガウエの孤立への共振を観客が自身の身体の奥底で感じるとき、連合赤軍の革命運動やオーム真理教の信者の運動に典型的に現れているように、日本の現代史の運動に翻弄され現実に裏切られ続ける人間の宿命を観客は生き直しているのだ。「その時代の無名の人々＝観客の生活感覚の深部にある語られない言葉」(「新劇」と呼べるもの『内角の和Ⅰ』154)と鈴木が呼ぶ何かに、アガウエを演じた俳優は舞台上から触れることができる。

II

鈴木忠志が「演劇への道、演劇からの道——鈴木忠志「演劇書」50選と人文学の地平」というイベントで、演劇書として多数の本を推薦したなかに、メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』がはいっている。この本は演劇について論じているわけではない。わずかに俳優や演技について言及しているが、あくまで知覚に関する議論の説明のために挙げられた例や比喩としてである。ところが、演劇とは何の関連もない記述の中にむしろ、演劇への深い洞察を読み取れる箇所が少なくない。メルロ＝ポンティの思考は、舞台上の現象に適合するらしい。情動について、「内的な心的事実ではない。身体的態度のうちに読み取れる我々の対人的・対他的諸関係の変容」(137)

に他ならないと、メルロ＝ポンティは言う。この記述に、舞台上で俳優は身体をその本来の可能性において全的に実現することで、観客との関係において演技者としてそこに存在できる、といった現象を読み取ることができる。

メルロ＝ポンティの基本的枠組みには、現実への仮借ないまざしがある。古典的哲学が、精神と世界、自己の意識と他人の意識とを分離して提示するとしてメルロ＝ポンティは批判し、それに対して自らが加担する現代哲学は、「世界に投げ出され、他者たちのまなざしに委ねられ、自分が何であるかを彼らから学ぶような意識を提示する」(『映画と新しい心理学』『幼児の対人関係』147)と主張する。世界、他者、自己とが関わり合うところに、人間の生を見ようとする態度がそこにある。より小さな単位へと遡行して分析しようとするのではなく、人間存在をその現実全体において捉えようとする指向性がそこにある。

メルロ＝ポンティは『意識と言語の獲得』において、他者の存在に関する問題についてフッサールは未解決のままであると指摘する。私たちに他者体験が与えられているのに、それを論理的に認めることができない、という問題である。その際メルロ＝ポンティは、その原因としてふたつの考え方を挙げている。ひとつは意識は本質的に自己意識だという考え方、もうひとつは他者はもう一人の私であるという考え方、である。演劇にも類似したパラドックスがある。観客と俳優の関係がそうである。俳優は台本上の登場人物として舞台上に上がり演技する。そこでは、日常の自己とは異なる虚構上の人物として存在する。観客は劇場で目の前の舞台上の俳優の言動を観察する。俳優と観客がそれぞれに絶対的独立性をもつ自己意識的存在であるなら、両者はそれぞれの固有の地平に意識を形成している「わたし」である。観客にとっては、一方には見る自己が、他方には見られる他者が存在する。観客にとって舞台空間が完全に客観的空間であるなら、舞台の外の観客が俳優の言動を知覚しながら意味を編み上げていくとき、それは不確定で恣意的な解釈の束にすぎないであろう。俳優の舞台上での意識は、虚構内部に存在するはずのない観客をあえて排除しつつ、自らは虚構世界に存在しようとしている。観客の意識はひとりずつが、固有な観劇体験をもっており、それらは俳優とも他の観客とも交換不可能である。このような理解からすると、俳優と観客の間には、絶対的な隔たりがあるように思える。ところが現実の劇場では、観客と俳優とがひとつになって初めて、演劇はその本来的な姿を実現できる。劇場において、俳優と観客はある特有な共同性的体験を知ることができるのに、それを論理的に矛盾なく認めることが困難なのだ。

鈴木忠志は、この問題について、「離見の見」(『内角の和』Ⅰ)において、世阿弥の『花鏡』の文章を引用して論じている。能役者は舞台上で自分の眼で見ることのできる範囲を越えて、観客が見る視界をも獲得する必要がある、と世阿弥は主張している。舞台上に存在するほかの登場人物や観客を視野に収めるだけでなく、自己を見ている他者の眼を受容し自身に組み込むことで演技が成立するのである。

鈴木は、世阿弥について「人間は身体をもつだけで疎外されているということ、そういう他者による疎外のもとで、自分自身を不断に創造していく人間行為が舞台空間の中でのみ、純粹に結

実していくという鋭い直感を所有していた」(60-1)と述べている。この考えは、俳優が舞台上にいるときにだけ本当に自分が生きているかのような感じがする、などといったよくある体験談以上のことを意味している。さらに、世阿弥の論がすぐれている点は、「演技を俳優の行為と、それに臨場する観客の行為が、二つの項をもちながらもたえずひとつの全体としてしか働かない関係の中で考えようとする一貫性」(61)である、と鈴木は指摘する。

鈴木はさらに演技論を展開すべく、世阿弥の演技論にメルロ=ポンティの小論「幼児の対人関係」(『幼児の対人関係』)からの引用を並置させている。メルロ=ポンティによれば、古典的心理学の枠組みでは、身体を私個人にのみ属する感覚としてとらえるため、幼児が比較的早い時期に他人知覚を行えることが説明できない。そこで、新しい理解の枠組みによって、他人知覚を捉えることを提案している。古典的心理学の理解の枠組みは、私の心理作用、私の身体像、私に見えている他人の身体像、私が再構成すべき他人の心理作用、という4つの項をもった1つの系である。すると、人が他人の笑顔を知覚できるためには、他人の身体像の笑顔を、自分がうれしい時に行う身体の運動と結びつけ、他人の心理作用としてうれしい気持ちを推測しなければならないのだが、こうした作業は幼児にはできない、とメルロ=ポンティは断じている。そこで、メルロ=ポンティは、鈴木が引用する文章を語っている。

他人知覚においては、私の身体と他人の身体は対にされ、言わば二つで一つの行為を成し遂げることになるのです。つまり私は、自分がただ見ているに過ぎない行為を、言わば離れた所から生き、それを私の行為とし、それを自分で行い、また理解するわけです。また逆に、私自身の行う動作が、他人にとってもその志向対象になりうることを、私は知っています。こうして私の志向が他人の身体に移され、他人の志向も私の身体に移されるということ、また他人が私によって疎外され、私もまた他人によって疎外されるということこそが、他人知覚というものを可能にするのです。(61-2)

「ただ見ているに過ぎない行為」は、鈴木の本脈では、観客が俳優を見る行為として理解される。俳優の行為を「私の行為」として行い理解することが、演劇を見るという行為である。座席に座ったままであっても、観客は俳優の心身の運動を自己の身体の内面で反復しながら見ているのだ。鈴木は、引用箇所から俳優の演技論を展開して、演技への衝動を、「自己の存在と自己意識との間にあるずれを感じることに」(62)に見出している。そして演技を定義して、「他者によって疎外され、非現実化している自己を、現実性として取り戻そうとする無償な行為」(62)と語っている。他人に見られるだけで、私たちは皮膚がこわばるのを感じることもある。それだけではない、相手が自分をどう思っているのかを推測し、同時に自分は実はそうではない、と心の中で反論したりする。対人関係の中でのそうしたことの積み重ねが、社会的な自己を形成するであろうが、もっとも深いところで、いや私はそうじゃないと叫び声が続く。台本の虚構世界の中で、ある台詞を発することで、俳優は日常の自己の中には見いだせない別な自己を呼び出すこと

ができる。それが現れ出た瞬間には、驚きと自由の感覚が伴う。自己と世界との関係を捉えなおすことで、自分の生命を生き直すことが可能になる。メルロ＝ポンティの他人知覚に関する言説は、鈴木によって、演技論へと展開されたのだ。

鈴木が演出するイワーノフは、まさに「自己の存在と自己意識との間にあるずれ」を苛酷に感じる登場人物である。そこで、チェーホフの戯曲の読解から演出に至る道程を推論してみたい。チェーホフの戯曲において、正直者を自称して周囲の人々を厳しく批判し続ける医師のリヴォーフに向けて、イワーノフはロシア社会でいかに生きるべきかについて語る。「全体的に型どおりの生活を築き上げることですよ。背景は灰色であるほど、単調であればあるほど宜しい。決して一人で千人を向こうに回してはいけません。風車あいてに戦ったり、壁に額をぶつけてはいけません。…合理的な農村経営だの、平民学校だの、熱烈な演説だのから遠のくことです。…自分の殻に閉じこもって、神の与え給うた自分の小さな仕事を果たすことです。…これこそずっと実のある、正直な、健康なことです。僕の味わった人生。…その辛さと言ったら！」(15-6) ドンキホーテのように理想の実現のために冒険を続ける生き方を、イワーノフはここで強く否定している。

だがここで否定している生き方こそ、イワーノフがかつてめざしていた生き方に他ならない。「自分の殻に閉じこもって、神の与え給うた自分の小さな仕事を果たす」ような生き方、それをイワーノフは周囲の人々の中に見出している。だが、実は彼はそうした人々を深く嫌悪している。自己意識においてドンキホーテのような理想主義者でありたいのだが、その理想を実現すべき適切な現実の条件を捉え損ない、企てに失敗し続けた。現実の自己は、いまでは借金に汲々としながら、周囲の人々からの金の無心に苛立つ毎日である。イワーノフは、自分を失敗者だと考えるようになっていく。

鈴木の世界では、イワーノフに会いに来る周囲の人々は、全身を籠に入れて鼻メガネをかけ、床近くまでしゃがみながら裸足でちょこちょこ歩いてやってくる。これは、イワーノフの自己意識の鏡面に映る周囲の人々の姿である。イワーノフの「自己の存在と自己意識との間にあるずれ」が他者に投影されたとき、周囲の人々は、ニーチェの『ツアラトウストラ』に現れる「小人」のように、イワーノフには見える。観客が舞台上に見る「小人」のような人々は、まさに「殻に閉じこもって」いる人々である。

イワーノフはユダヤ人女性アンナを愛し求婚し、アンナはそれに答えて親たちを捨ててイワーノフと暮らし始めた。アンナの親たちは怒り、イワーノフに持参金を渡さなかった。周囲の人々は、ユダヤ人のアンナとあえて結婚したのは持参金目当てだったと憶測した。いまはアンナの死を待ち望み、若い娘アーシャとの結婚で新たな持参金を手に入れようとしている、と噂する。イワーノフは、見当はずれな批判に苛立ち、ますます周囲の人々を嫌悪する。

鈴木の世界では、妻のアンナは車椅子に乗ってずっと舞台上にいる。アンナは重病人で医師に診てもらっているのだが、イワーノフがアーシャに会いに行くことに気づいて、嫉妬にも病んでいる。イワーノフを愛し続けているアンナは、失敗者として自覚するイワーノフにとっては、深

く自意識を痛めつける存在である。イワーノフは、アンナに冷たくあたり続ける。イワーノフはアンナとの結婚が失敗だったと考え、アーシャが愛の告白をすると、人生をやり直すことに惹かれるようになる。

この舞台では、イワーノフの周囲の人々は、籠に入っていたり、車椅子に乗っていたりする。この人々は、近代ロシアの過渡期における歴史的制約に縛られて一步もその外にでることなく、その制約に深く病んで生きている人々である。イワーノフだけが、車椅子も籠もなしに、手足を自由に動かして舞台上に生きているのだが、この芝居の終わり近くになると通常の動きをするイワーノフが、むしろ不格好で身体の動かし方に当惑しているように見えてくる。イワーノフは次の時代の価値観を先取りすることで、目の前の状況を歴史的制約から少し視点をずらして見ることができた。そして、この芝居の最後では、イワーノフもまた全身が籠にはいつている。ついに完全に自由を失ったのだった。イワーノフは、潜在的には、すばらしい俳優になる可能性をもっているらしい。

III

『鈴木忠志演出・台本集①』に『リア王』が収められている。この台本の冒頭あたりの記述には、不思議な表現がある。

車椅子に座った老人が、廊下の下手から現れ、廊下中央で斜め後ろ向きに静止する。古ぼけた衣装を身にまとった老人は、新聞を読んでいる。記憶の底から湧き上がるように音楽が静かに流れだす。

音楽の高まりとともに、病院に閉じ込められた老人の人生の記憶が幻想〈リアの境遇〉となって膨らむ。扉の陰からシェイクスピアの『リア王』の登場人物たちが現れ、廊下に立つ。
(14-5)

なぜ「病院に閉じ込められ」ているのか？鈴木忠志はこの台本の前書きに、舞台上のシチュエーションが精神病院であると述べている。「病院に閉じ込められた」という言い回しは、そうした文脈で理解できる。だが、なぜ音楽は「記憶の底から湧き上がるように」流れだすのか？「老人の人生の記憶が幻想〈リアの境遇〉となって膨らむ」のは何故なのか。老人はおそらくはいくつもの出来事を経てここ精神病院に至っているはずである。その出来事の記憶の内容は、リアの体験内容と同一であるはずがない。したがって、「人生の記憶」と「リアの境遇」とは重なり合うはずがないのだ。実際には、舞台上で看護婦が『リア王』の本を読んでおり、その内容が「リアの境遇」である。扉の陰からゴネリル、リーガン、コーディーリアが現れる、と表現しないのはなぜか？「シェイクスピアの『リア王』の登場人物たち」という言い回しは、このト書きがまだ『リア王』の世界の外に視点を置いていることを示す。

(50)

リアの最初の台詞の直前にあるト書きは、こうなっている。

幻想の中、リア王となった老人が新聞から目を離して正面に振り返り、リアの台詞を言いながら奥から本舞台中央に進んでくる。(15)

つまり虚構としての演劇空間は2層になっている。第1層では老人が精神病院にはいついて、新聞を読んだ後にこれまでの人生体験を想起している。第2層は、リア王が王位から引退したあとに悲惨な体験をする物語である。台本の終わり近くのト書きには、このように書かれている。

リアは再び喉をかきむしるようにしてその場で息絶える。幻想の終わりでもある。死んだコーディーリアとエドモンドがゆっくり身を起こし、オールバニ、エドガーと共に立ち上がる。登場人物たちは一斉に歩きだし、亡霊のように去っていく。病院の片すみにゴミのように横たわる老人〈リア〉の死体。(118-9)

コーディーリアの死体を前に嘆きつつリアが死亡することで、第2層のリアの物語は消失する。「病院の片すみにゴミのように横たわる老人〈リア〉の死体」という記述は、第1層だけが舞台に残り、老人もまた死亡したことを示す。2つの層での死の同時性、入院中の老人の人生体験からリア王の体験への飛躍、これらをどう理解すべきだろうか。

人は一般に家族や社会の中で自らの居場所をもっているが、高齢になることで通常はその居場所を失っていく。そこで、第2の人生といった言葉があるように、あらためて自分の居場所を見出さねばならない。このとき、高齢者はしばしば孤独を余儀なくされる。リアも、王位を退くことで自らの居場所を失い、王としての気位の高さもあって孤独に陥る。精神病院に入った老人もまた、おそらくは似たような孤独な体験をもっていたのであろう。老人は『リア王』の本を読む看護婦の声を聞きながら、リアの世界の幻想に浸っている。そして、その幻想の世界が具現化したのが、舞台空間ということになる。だが、なぜリアが死んだとき、同時に老人も死ななければならないのだろうか。幻想は、老人の意識の中にあるのだが、実際には舞台上で老人はリアとなっている。つまり、老人はリアを演じる俳優なのだ。老人としての孤独な体験をもちその記憶を想起することで、リアという登場人物をより深く理解でき、舞台上でリアを正確に再現してその役をリアルに生きることができるとすれば、まさにスタニスラフスキー的俳優論に適合する。だが、鈴木忠志の演技論は少し異なるのだ。

昭和11年に東京の待合「まさき」で、料理屋の主人が、愛人関係にあった阿部定によって腰ひもで首を絞められ殺された。この阿部定事件の予審調書を読んだ鈴木忠志は、阿部定が「いままさきに語っているその場に、過去の体験の原基のようなものを現前させて」(『演技と思想』『内角の和I』269) いることに驚いた。彼女の語り口に、「過去の体験を現在において演じなおし

ているその結果」(272)をみだし、供述をしている阿部定の心身状態に、演技の本質を発見したのだった。鈴木によれば、彼女の言葉はかつて愛人と体験した身体的な快感をひきだし、その快感がさらに次の言葉をひきだし、さらにこれらの言葉は身体に働きかけ新たな言葉を生み、「語ることじたいが身体的快感として持続されていくという構造」(278)をもった。供述を聞いている検事さえも、語る快感を得るための素材となっていた。阿部定にとって、「過去の事件は思い出として生きられているのではなく、まさしく現在語ることの快感の中で生きられている」(279)と、鈴木は分析する。

阿部定は、自分の体験について思い出しながら語っているはずなのだが、それは過去の再現ではなく、語るいまにおいて新しい体験として現前している。鈴木はここに演技論を発見して、以下のように主張する。「こういうことばを生きるためには、俳優が舞台に上がる前にしておかねばならぬと同じような手続き」(280)が必要であり、「自己が自己に憑かれるような狂いとしてしか体験しえぬ身体のリズム」(280)を手に入れなければならない。

俳優は台本の中の登場人物の体験を再現し、あらかじめ決定されたことばを台詞として暗記して、そっくりそのまま舞台上で繰り返す、と考えられがちだ。しかし、鈴木は、舞台での演技は、その都度一回性の性質をもち、俳優の個的な生活史を舞台で組織化・対象化することを求める。つまり「現在を生きている自分の何が顕在化し対象化されるのか、それがこの状況の中でどのような有意味的な価値を担うのか、という自己の表現行為への思想的自覚」(284)を重視する。すると『リア王』の老人＝俳優がリアを演じるとは、老人の生活史での社会と家族からの疎外から生じる孤独が、リアが味わう苦渋の体験の一つ一つにおいて顕在化し対象化され、台詞を発話するのに適切な身体のリズムを作り上げることである。

だが、台本によってすでに決定している台詞を発話するのに、その登場人物の物語内部での心身の軌跡以外に、どこに発話の根拠を見つけ出せるのだろうか？鈴木は、ひとつの台詞が音声として表出される以前において、「身体的知覚それ自体が意味を放射するような時」(『側面的演技考』『内角の和Ⅰ』72)を演技と呼んでいる。台詞が発話される直前を身体的に生きること、俳優は自分自身に出会い、自分自身が「自由そのものであるという瞬間」(73)をめざすべきだと、鈴木は言う。

演じる最中に会おう自分は、日常では気づくことのない自分である。これまで生きてきた生活史の総体のどこかに潜在していたのであろうが、それまでそんな自分が存在するとは思ってもいなかったのに、ある台詞の発話を支える身体の根っこから不意に現れたのだ。俳優は、はじめての知覚に驚くかもしれないが、それは本来そうあるべき何かとして到来したことを受け入れることができる。なぜなら、それは確かに自分自身であると、事後的に納得することができるから。

『リア王』の台本には、第4場におもしろい注がある。それは、リアがグロスターに向かって発する台詞に対してである。

お前の目はよくおぼえておる。なんだ、わしに色目を使うのか？いくらでもみだらな目つ

きをするがいい、わしは惚れたりはせぬぞ。本を読むのを、やめろ！

この挑戦状をよんでみろ、文句に気をつけてな。(98)

リアの台詞「本を読むのを、やめろ！」についている脚注に「この台詞だけはシェイクスピアの原典にはない」とあるのだ。この台詞の直前にある台詞への脚注が「リアは、看護婦1がいつの間にか本を読みふけているのに気がつく」とあるので、ここではリアを演じている老人が、シェイクスピアの『リア王』の本を読んでいる看護婦に向かって語っているのだ。したがって「シェイクスピアの原典にはない」となる。さらに、リアは「この挑戦状をよんでみろ、文句に気をつけてな」と言って、看護婦1から取りあげた本をグロスターに突きつける。このシーンは原典では、リアは「この挑戦状を読んでみろ」(“Read thou this challenge” (IV. VI. 140)) と言っているが、「挑戦状」とは娼婦の誘いを断ることを指示しており、具体的な物を指しているわけではない。おそらくは、「挑戦状」が指示する具体的な物を鈴木忠志は必要としたのであろう。だが、それだけではない。この芝居の第1層の物語をここであえて露出させているのだ。

このシーンでは、両眼を失ったグロスターがドーヴァーの崖から自殺しようとして、エドガーの気転によって救われた直後、狂気のリアに出会う。原典では、リアは草の花を身につけて登場するのだが、鈴木芝居では看護婦たちが日本の歌「早春賦」を歌い、他の登場人物たちが車椅子で通り過ぎて、精神病院という第1層の物語を露わにしたあとで、リアが登場する。リアを演じる老人の狂気が、リアの狂気と重ね合わさって表出されている。このシーンではとりわけ、老人の入院に至る私的生活史に根拠をもつ狂気が現れることが期待されている。ここで求められているのは、ブリテンの元王リアをそれらしく舞台上で演じることではない。リアを演じる老人の存在の広がりの中から、そのもっとも悲痛な思い出がその時ありありと現前しながら、発する言葉はリアの台詞である、という状態が求められているのだ。だが、これはこの芝居の最初から終わりまで求められている演技であるらしい。リアの苛酷な体験がリアに死をもたらしただけでなく、老人の私的生活史の苛酷な体験も老人に死をもたらしただけだった。演技において俳優は自分自身に出会う、という演技論を露わにするような構造を、この芝居はもっている。

引用・参考文献

- 鈴木忠志『演劇論 越境する力』PARCO 出版局 1984
- 鈴木忠志『内角の和Ⅰ』而立書房 2003
- 鈴木忠志『内角の和Ⅱ』而立書房 2003
- 鈴木忠志『文化は身体にある』SCOT 2008
- 鈴木忠志『演出・台本集』Ⅰ 静岡県舞台芸術センター 2009
- 寺山修司『寺山修司演劇論集』国文社 2000
- 唐十郎『特権的肉体論』白水社 1997
- 太田省吾『裸形の劇場』而立書房 1980
- 斎藤孝『身体感覚を取り戻す』日本放送出版協会 2006

三浦雅士『身体の零度』講談社 1997

イエジュイ・グロトフスキ『実験演劇論』大島勉訳 テアトロ 1971

メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』竹内芳彦・小木貞孝訳 みすず書房 1978

メルロ＝ポンティ『幼児の対人関係』木田元・清浦静雄訳 みすず書房 2001

メルロ＝ポンティ『意識と言語の獲得』木田元・鯨岡峻訳 みすず書房 1993

アントン・チェーホフ「イワーノフ」『チェーホフ全集 12』神西清・池田健太郎訳 中央公論社 1968

世阿弥「花鏡」『日本の名著 10』山崎正和訳 中央公論社 1959

The Arden Shakespeare: King Lear ed. Kenneth Muir (London: Methuen and Co. Ltd. 1963)

