



## 鈴木忠志と日本人論

村 尾 敏 彦

「日本」は日本人にとってやっかいなテーマである。言語学が言葉で言葉を扱う自己言及的不気味さを伴うように、自分を自分自身で持ち上げるような無理な姿勢を余儀なくされるだけではない。個人としてのアイデンティティと日本人としてのアイデンティティのずれに困惑することにもなる。人類としての共通部分や世界史的類似性と、「日本人」や「日本」との境界線がはけて見えることもある。それにもかかわらず、日本人は多くの日本人論、日本論を考案してきた。そうしてつくりだされた「日本」という物語は、私たちの思考と行動を呪文のように拘束することがある。自由になるためには、「日本」という物語への批判が必要になる。

現代の日本演劇で、鈴木忠志ほどに「日本」に言及する演劇人は少ないであろう。鈴木は「日本」という問題を苛立ちながらも担い続けているように見える。スズキメソッドが、歌舞伎や能・狂言などの日本の伝統的演技に基づいてつくられているだけではない。近代以前から、明治以降の近代化、戦争、戦後の変革、グローバル化の現在などを視野に入れたパースペクティブで、鈴木演劇は繰り返し「日本」を思索している。

### I

ポール・アラン (Paul Allain) は *The Art of Stillness* という著書で、鈴木忠志の演劇生成の時代背景として 1960 年代 70 年代の日本に流行した「日本人論」を挙げて、その特徴を文化的自己定義と探求への国民的偏執と呼んでいる。船曳建夫は著書『「日本人論」再考』において、明治期以降に書かれた「日本人論」について、近代化=西洋化をめざす日本が西洋に所属しない地域であることから、日本人はアイデンティティの不安をもち、日本人論によってこの不安を取り除こうとした、と説明している。船曳によれば、日本人論は、通常、前半部分で文化的存在としての日本人を分析して、後半部分で国家的存在としての日本人を扱うことになる。そこには「日本」という物語が息づいている。

こうした「日本人論」に適合するような演劇運動は新劇であろう。旧劇と呼ばれた歌舞伎は、西洋演劇にあまり影響を受けずに江戸時代からの伝統を維持していった。新派や新国劇は、新しい歌舞伎をめざし、日本の伝統を踏まえながら新しい大衆演劇をつくっていった。それに対して、新劇は、歌舞伎や能・狂言など日本の伝統演劇から手を切って、新しく西洋演劇を模倣することから始まった。新劇は、日本語と日本人身体によって西洋舞台をどこまで再現できるのか、

あるいは再現すべきなのか、という課題を抱えることになった。西洋演劇を受容し理解しつつ、日本の演劇はどこへ向かうべきなのか、といった問題にさらされることになる。これは、西洋化をめざす日本人のアイデンティティの不安に他ならない。

新劇の創始者のひとり小山内薫は、著書『芝居入門』でゴードン・クレイグ (Gordon Craig) の主張に基づいて、日本の歌舞伎などの伝統演劇とは異なり、演出家重視の演劇論を述べている。演出家は、舞台上での役者の動き、照明、音響、美術セットなどすべてについて統括して、芝居の創造を引き受けるべきだ、脚本の台詞に忠実に仕事を行うべきだが、戯曲のト書きはむしろ演出家に対する越権行為だ、とさえ考えている。この演出家重視の考え方は、現代演劇の芝居作りと矛盾しない。しかし、小山内の語る演技論は鈴木を始めとする身体重視の演技論とはずいぶん異なっている。小山内は、舞台上での役者の演技を、「自分の役として引き受けた人物が、脚本に書かれたやうな境遇の下に、実際の生活で動いたり物を言ったりするやうに、舞台上で動いたり物を言ったりするやうに見せる藝である」(3-4)と説明している。この言い回しは、現実に生きる人間としての役者が、戯曲の登場人物へと飛躍しなければならない隔たりにかすかに触れつつ、それを注視することなく当然のこととして通り過ぎる思考の動きを表している。ここにあるのは、脚本に書かれた登場人物のありさまを自然主義的に把握してそれを表現しようとする写實的演技論である。

これに対して鈴木は演劇評論集『内角の和・I』で、「演技は表現ではない、一回性の生なのだ」(79)、「われわれが劇場へいくのは、戯曲をききにいくのではなく、俳優と呼ばれる人間が可能態としての自己の姿に出会うように生きる瞬間に立合うのだ。．．．魅力ある俳優とは、舞台上に立って演ずるといふことの根柢の深さを、自己の肉体のうちに自覚している人間のことであって。．．．」(99)と言う。役者が舞台上で「生きる」ことを実現する瞬間に立合う演出家の目が、この言葉の背後にある。それは、台詞を契機に、役者自身さえも知らなかった別な自己が生まれ出る瞬間である。このように新劇は、1960年代の小劇場運動以降、根源的な批判にさらされた。

日本と西洋とを二項対立として並べるだけの日本人論では、日本が単数形で論じられがちで、日本を構造としてあるいは複数形として理解することが難しい。日本が近代化＝西洋文化を経て変わっていくありさまが、線型的に想像されており、日本の過去が今にどのように滞留しているかも見落とされる。『鈴木忠志対談集』において、鈴木忠志は、月村敏行との対談(1979年)で、「時間というものは歴史的に一本のものが持続して流れているんじゃなくて、むしろ、多層な物としてね、層を成して、いろいろ浮かんだり沈んだりしながらそういうような形で流れていると思うんです。それが身体の中でいろいろに生きている。」(102)と語っている。ここでの「身体」は、舞台上の役者の身体について考え続けた鈴木だからこその発想であろう。日本人役者の身体がテキストを声へと肉化するとき、役者個人の過去だけでなく、日本の過去や日本演劇の過去と、役者と観客のいま・ここがどう出会うかという課題が、ここで指摘されている。

鈴木は、アメリカやヨーロッパで公演しただけでなく、スズキメソッドと呼ばれる役者の訓練

方法を伝え、自らの演劇を複数の言語、複数の国籍の役者で上演している。たとえば2010年5月に静岡芸術公園で上演された『エレクトラ』では、日本語を話す役者と韓国語を話す役者が同じ舞台上に登場する。鈴木は、グローバリゼーションが生み出す文化の複合化、混合化に対して積極的に取り組んでいる。演劇の構成要素である役者の身体自体が、それぞれに出自の言語・文化を担っており、稽古の中で衝突と発見と変革を通して演劇が形成されていく。こうした鈴木の特徴を、ポール・アランは、間文化主義（interculturalism）と呼んでいる。

このように、鈴木には日本人論の対極にある世界的普遍への志向性がある。それは、柄谷行人の試みに似ている。回し車の中をネズミが走り続けるように、人類はいま右に振れたり左に振れたりしながらも、同じ構造の中を走り続けているらしい。こうした円環構造を、柄谷行人は著書『世界史の構造』で資本＝ネーション＝ステートと呼んでいる。

たとえば、資本制経済は放置すれば、必ず経済的格差と対立に帰着する。だが、ネーションは共同性と平等性を志向するものであるから、資本制がもたらす格差や諸矛盾を解決するように要求する。そして、国家が、課税と再配分や諸規制によって、それを果たす。(vii)

さらに、資本主義経済は自らの存続と発展のために、国家による支援をもとめる。実際、国家が自国の経済不況を解決する政策の延長上に、20世紀の2度の世界大戦があった。こうした円環構造がどのように成立したのかを、柄谷は交換様式に注目して社会構成体を世界史的に捉えなおすことから説明している。つまり、民族的社会において支配的であった交換様式は互酬性であり、これがネーションの運動を推進する。世界帝国の時代の略奪－再分配の交換様式は、ステート（国家）に息づいている。歴史上もっとも遅く生まれた資本主義的社会の商品交換は、資本を生み出し、資本の拡大再生産の運動を支える原理であり、近代社会でもっとも支配的な交換様式である。これら異なる交換様式は現在においても共存して、人々の思考と行動とを支配している。柄谷行人の考察では、西洋と東洋の優劣関係は存在の根拠を失う。そして、日本を認識することと世界を認識することが同時であるような理解の枠組みが提出されている。

非西洋の西洋に対する劣等感の反対物が、サイドがオリエンタリズムと呼んだ思考方法である。西洋人が非西洋文化を受容するさいの理解の仕方である。そこでは、単純な優越感だけでなく、自らに禁じ抑圧した価値観を非西洋文化に投影することさえある。ポール・アランは、20世紀に西洋のアカデミズムがオリエンタリズムから遠ざかるにあたって、鈴木演劇活動が貢献したと指摘している。

## II

船曳建夫は、日本における「母」の意味を日本人論の一項目として挙げて、以下のように論じている。江戸時代の農業文明段階で、イエというタテ組織の中で日本的「母」が形成された。

子、とりわけ息子は、イエの中のタテの序列に位置付けられて、父からも兄弟姉妹からも競合する関係を強要されるが、母とは競争する必要がない。女は嫁としてイエの外からやって来るため、子どもを産むことでイエの中で自らの位置を確保できる。さらに、息子、とりわけ長男は、母としてのイエでの存在価値と老後を保障してくれる。息子と母は、共同体とも言うべき親和的關係を形成することになる。息子は、他のどんな人も与えてくれない深い慰めを母から受け取り、そこから母親の愛についての過剰なイメージが生まれた。

鈴木忠志演出の『新・帰ってきた日本』は2010年8月に利賀において新作として上演されたが、この作品の冒頭は、息子と母との会話である。舞台の上手前方の囲炉裏の前で、母と息子が食事を始めようとしている。母は大根料理、ジースターゼの効用について語り、息子に食べることを薦める。息子はすでに大人であり任侠に生きる者だが、所属していた一家が没落して孤立している。饒舌な母親は寡黙な息子の心身の世話をして支え励ましている。この劇ではこの息子の父親は現れない。母親は会話の主導権をとっているが、この息子だけを生きがいとしているらしい。逆に、任侠社会で孤立した息子もまた、母親だけを唯一の味方として生きているようだ。母親と息子だけで共同体が形成され、濃密な情緒が充満するふたりだけの独立した空気圏が舞台にできあがっている。配役表には、「患者1 日本の母親」「患者2 日本の落ちこぼれ」と書かれている。この劇で演じられる物語の総体は病院の患者が演じている、という前提がある。つまり、世界は病院であり人々はみな病人である、という鈴木忠志が繰り返し舞台に提示する枠組みである。「日本の . . .」という表記は、鈴木忠志がステレオタイプとしての日本人を提示したいという意思の表明であろう。この劇のタイトルには「前衛漫画劇」というサブタイトルが付けられている。劇冒頭の親子の姿は、日本の過剰な母性愛のイメージがパロディとなって表れている。

船曳建夫はさらに、日本の女は、母としても芸者としても、男に対して身体的世話(ケア)をするジェンダー的役割を担ってきた、と指摘する。女は舅を介護し、夫に対して性的にケアをし、子どもに対して養育を行ってきた。芸者は婚外性交渉の対象としてイエの外で男のケアを行った。現在では、芸者は新しい売春産業に取って代わられている。この芝居では、「患者12 演歌好きの看護婦」という配役もある。鈴木忠志の芝居にはしばしば看護婦が現れる。世界は病院である、というテーマから出てくる発想であろうが、看護婦は性的な魅力を誇示する場合が多い。「患者3 任侠研究家」の女は、肌の露出の多い派手な色の衣装を身につけて本を読んでいる。舞台上のヤクザの物語は、この女が読んでいる本の内容である、という解釈も可能になっている。この女は中年男に愛人のように寄り添い甘える。任侠社会を脳で楽しみながらも、義理人情の軋轢に陥るストイックな生き方からは身はずして有閑生活をおくっている患者である。この二重性は、現実と幻想の二重性であり、現代を生きるわれわれ日本人の二重性でもある。「日本の落ちこぼれ」をケアする母親、患者をケアする看護婦、性的に挑発する任侠研究家、この3種の女性は、日本における女のジェンダー的役割を示している。

「日本の落ちこぼれ」が所属していたヤクザ一家を吸収しようとする別なヤクザ集団が、ひと

りで一家を守ろうとする「日本の落ちこぼれ」の殺害を企てる。渡世人たちは互いを「韓国の！」「モンゴルの！」「ベトナムの！」「インドの！」と呼び合って、「日本の落ちこぼれ」の殺害を相談する。そこでは、目的のためには手段を選ばない国家の冷酷なパワーポリティクスの原理が、戯画化されている。渡世人たちは、暴走族を連想させる衣服とサングラスを身につけている。彼らは集団で「日本の落ちこぼれ」に襲いかかるが、返り討ちにあい逃げ出す。そこで、「中国の！」と呼ばれる渡世人に委ねることにする。この「患者4 中国の渡世人」と配役表に記された人物は、任侠道に忠実で、一宿一飯の恩義に報いるために「日本の落ちこぼれ」の家に押し入り、果たし合いを申し入れる。一對一の正々堂々とした戦いで、両者は刀を持ち向かい合い、歌舞伎のように様式化されたゆっくりとした動きとストップモーションで殺陣を見せる。「日本の落ちこぼれ」は、敵対している「中国の渡世人」の任侠道に感動する。果たし合いにおいて、「日本の落ちこぼれ」が深手を負い、「中国の渡世人」に母親の世話を頼んで死ぬ。「中国の渡世人」は、この頼みを深く受け止める。「中国の渡世人」もまた「母」の持つ意味を共有していたのだ。他の渡世人たちが母親を殺そうとすると、「中国の渡世人」はひとりでも母親を守り通す。「中国の渡世人」の任侠道は、一宿一飯の恩義に報いるために「日本の落ちこぼれ」を殺すが、「日本の落ちこぼれ」にも義理を感じ「母」を崇拝し救おうとする。

「韓国の」「モンゴルの」「ベトナムの」「インドの」と呼び合う渡世人たちは、ヤクザの組織として別な組織を破壊し吸収しようとしている。その行動原理は、国家の対外的な原理に似ている。つまり戦争において典型的な姿をみせる略奪－再配分の交換様式である。それに対して、「中国の渡世人」の任侠道の原理は、互酬性の交換様式に類似している。ヤクザのある一家が滞在させ食事の面倒をみてくれたことに対して、負債を感じて返礼しなければならないのだ。

さらに、「中国の渡世人」の行動を規定しているのは、江戸時代の農業文明が育んだ「母」のイメージである。ここには儒教的な親を敬い孝行すべしという思想も混入しているかもしれないが、ここでの対象は父でなく母である。母が出産し養育するという一方的なケアの贈与を行うことから、「母」の概念は子に絶対的な負債を感じさせる。同時に母から他の誰からも与えられない安心と慰めを得ている。

「中国の渡世人」は、二種類の互酬性の交換様式に引き裂かれた。任侠社会の義理の掟である一宿一飯の負債と、「母」への負債である。氏族社会で贈与に対して贈与を返せないと相手に屈することになるように、ヤクザ社会ではヤクザ社会の一員として認められなくなり、社会で生きるべき場所を失うことになる。「日本の落ちこぼれ」が死ぬことでその母が拠り所を失い被滅することに痛みを感じながら、「中国の渡世人」は任侠社会の義理を優先し引き裂かれる。これは、日本の大衆芸能が繰り返し表現してきた断腸の軋轢である。

鈴木のプロログラムでの記述によれば、この芝居の素材は長谷川伸の戯曲である。確かに、この芝居の大筋は『杵掛時次郎』からつくられている。時次郎は、ヤクザの一家に泊ったことから喧嘩の助っ人を頼まれ、ヤクザの三蔵を殺す。三蔵の親分が召捕りになり一家の身内は皆いなくなった後、三蔵だけが残って一家の再生を願っていたが、時次郎が立ち寄った別な一家がその縄張

りを手に入れるために三蔵を殺害しようとした。死に際に三蔵は女房おきぬと子ども太郎吉を伯父に届けてくれるように、時次郎に頼む。時次郎はおきぬと太郎吉とともに放浪して二人の生活を支えていく。おきぬと時次郎は互いに心が通う仲になるが、お互いに気持を隠し合う。おきぬは三蔵の子どもを妊娠しており、最後の場面で出産のため死亡する。

佐藤忠男の著書『長谷川伸論』によれば、一宿一飯の仁義、喧嘩の助っ人、夫婦でない男女の放浪生活などは、長谷川伸が明治30年代に体験的に知っていた職人の現実であった。長谷川伸は、明治の民衆の現実を博徒の世界に移し込んで創作した。こうした職人の任侠道は、武士道と異なり、民衆の生き方であった。武士道は社会の支配者層の道徳であり、主君がたとへどのような者であったとしても家臣としては忠義を尽くさねばならず、それによって栄光が与えられる。それに対して、任侠道では、親分があまりに酷ければ刃を向けることもあり、弱い者が自分よりもさらに弱い者に負い目を感じて助けようとする。佐藤はこのように、任侠道と武士道を区別して論じている。

『沓掛時次郎』では、時次郎が殺した三蔵が残す家族は女房と子どもであるが、『新・帰ってきた日本』では母親に代わっている。「母」の表現は、長谷川伸の戯曲としては『険の母』に見てとれる。主人公番場の忠太郎の母は、夫との関係がうまくいかず、忠太郎が5歳のころに家を出てしまう。忠太郎は成人しヤクザになった後に、幼いころに離れ離れになった母を探して江戸に出て、おはまという女に会いに行く。おはまは、やくざ社会から脱出して料亭の女主人となり、いまでは忠太郎の妹にあたる娘は木綿問屋の息子との婚姻を控えていた。おはまは、まず忠太郎が偽物ではないかと疑い、次にヤクザでは息子として受け入れられないと考えて拒んだのだ。忠太郎は拒まれたことに怒りを感じて立ち去る。おはまはすぐに忠太郎を息子として受け入れなかったことを後悔して後を追うが、忠太郎は姿を隠してやりすごす。

忠太郎はしばしば「母」に対して過剰な反応を示す。江戸に行く前に、ヤクザの義兄弟である半次郎の実家に行ったとき、忠太郎は字が書けないので、半次郎の母親に手を取ってもらって手紙を書く場面がある。このとき、忠太郎は母親に甘えているような気がして、涙をこぼす。さらに、5歳のときに母親から捨てられ、そのあとはどんな援助も受けず関わりもないのに、母親がお金に困っていたら助けるつもりで100両のお金を貯めているのだ。佐藤忠男は、忠太郎の心理を以下のように分析している。親に孝行を尽くすことができなかつた息子の負い目がそこにあり、おはまが受け入れてくれなかつた時でさえも、ヤクザになってしまった自分が悪いのだと自責の念にかられている。そこには、より弱い存在であるはずの女、子どもを支え幸せにできる男でありたい、という家父長的理想がある。だから、ヤクザであることからその理想を実現できずに、自責の念にかられる。

たった5年間の親子関係しかないのだから、そこにはわずかな義理しかないはずなのに人情で埋めようと努める忠太郎に、佐藤忠男は、天皇を親として理解しようとする近代日本人の精神構造を発見している。武士階級の封建的道徳は「忠孝」であるが、農民や職人が抱いていた道徳は何よりも「孝」であった。しかし明治23年の「教育勅語」によって忠が孝に優先するような

国家主義的徳徳が成立し、日本人は天皇を親として敬うように教育されていった。忠義という義理の関係を、親子の人情の関係へと変容させる過程が、近代日本人の徳徳史に現れた、このように佐藤忠男は分析する。

忠太郎は、肥大化した母性愛のイメージを抱えていた。社会からドロップアウトした者たちが形成するヤクザ社会という地獄にいるからこそ、その反転した夢の世界として「母」の天国的イメージが忠太郎の心を占めていた。忠太郎は自己を犠牲にして再びヤクザ社会に戻っていくが、彼は夢の世界をますます高い位置へと引き上げたままである。この構図は、民衆が支配権力を受容する仕組みと類似している。社会への否定がもう一度否定されて、巨大な天国的幻想が吊り上げられていく。こうした大衆芸能を受容する観客は、忠太郎の心的運動をたどることでカストロフィを体験したであろう。矛盾が集中して忠太郎の負い目へと凝縮するとき、観客は自らの社会的存在の軌轢をあらためて体験し、自己憐憫に裏打ちされた感涙をへて権力構造を自らの心的世界に再創造し、それを積極的に受容することになる。

『鈴木忠志対談集』によれば、月村敏行との対談（1979年）で、鈴木忠志は、「行為の型としての美意識、倫理、人間の生き方を一般的に伝播させたのは、日本では芸能だった。」（99）と語り、さらに、「感じ方としての天皇は能と歌舞伎が持っているような何かとして出てくる。深層としての天皇制は、芸能とそれを支持する感性の中に、その実質的なものがあらわれている。」（100）とも語っている。日本の権力構造は芸能において再創造と受容が繰り返されてきたとすると、現代演劇はどう対処すべきなのか。鈴木はさらに、「生理にまでなっているような日本人の感じ方というところを変革するというか、あるいは対象化することをしないと、演劇で何かをやったことにならない。」（98）と語る。『新・帰ってきた日本』では、渡世人たちは破天荒でパンクな衣装を身につけ、奇妙な歩き方をする。全身を静止させたうえで、膝をほぼ伸ばしたまま腰と脚を上下に小刻みに振動させるだけで移動する。幼児のようにも、ロボットのようにも見える動きとともに、「前衛漫画劇」というサブタイトルのとおり漫画的なキャラクター作りがなされている。日本人の生理にまでなった義理人情の軌轢を、このようなやり方で対象化している。

西洋化をめざす日本人のアイデンティティの不安、そして過剰な「母」のイメージによる救済と権力の受容、これらは「日本」という物語をひそかに語っているようだ。農村で労働にあふれた人々が都市へ移動して賃金労働者となり、田畑や山や海や川を故郷の原風景として懐かしく思い描き安らぎを感じる、そんなありさまを補助線として描いてみよう。日本は、西洋の圧力のもと近代化のために西洋の模倣をめざすが、非西洋という出自からくる不安と劣等感から自らを振り返り、自らにとって母なるもの、自然への回帰、古い権力装置の天皇制にあこがれる。しかしそれらは、社会的な軌轢の現実＝地獄を越え出る天国の幻想であり、一時的な救済は永続する権力の囲い込みでもあり、ほころびかけた社会秩序が再生され、そしてまた不安と劣等感が繰り返されたのである。日本という物語もまた、外のない円環構造を持っている。



## III

長谷川伸の『沓掛時次郎』での任侠道の間人間関係を転倒させた表現を、鈴木忠志演出の『別冊谷崎潤一郎』の武士道の間人間関係に見てとることができる。『別冊谷崎潤一郎』の原作は、谷崎潤一郎の戯曲『お國と五平』である。この戯曲では、武士である友之丞が、別な武士に嫁いでいるお國という人妻を恋するあまりその夫を殺害して逃亡する。嫁ぐ前からお國を恋していた友之丞だが、武道に弱く出世の見込みもないことから、お國は他の男へ嫁ぐ。しかしお國を諦められず、夫を闇に乗じて殺害したのだった。お國は家臣の五平とともに、かたき討ちのために友之丞を追う。お國と五平が仇討ちの旅に出ると、友之丞はその後を追い、お國を観察し続け五平との性的関係に気づく。ふたりの前に現れた友之丞は、自分と五平とどれほど違うのかと問う。

もしもこの物語を写實的に舞台上で提示することを重視する演出方法で上演すれば、まず街道を歩くお國と五平の姿が提示されるであろう。お國は夫の敵討ちに必死な健気な妻であり、五平は生真面目に仇を討とうとする忠臣である。ふたりは仲良く支え合って旅を続けている。ところが、友之丞が姿を現し、お國と五平との男女の関係が暴露される。友之丞はお國の夫を闇討ちにした男であるという情報がまず観客に提示されるが、次第にその滑稽で一途な恋の真実が明らかになる。

よじれた三人の関係は、封建的社會の道徳を滑稽な図にして見せることになる。卑怯で未練たらしい友之丞は、男としての理想、武士としての理想からかけ離れた落ちこぼれであり、当時の支配的な社會コードから大いにはみ出していたが、恋する男としては一途な真実をもっている。五平は、封建的関係の主君の仇討ちのためにすべてを投げうってお國に従う忠臣である。劍術も友之丞と違って優れており、お國が性的関係を結ぶようになるだけの魅力もあるのだろう。だが、主君の妻と男女の関係になるという点で、嫁いだお國を恋した友之丞とどれほど違うのか。男女関係がその際立ったリアルな姿を現すと、社会的主従関係も社會道徳も根拠を削られ透明になってしまう。

だが、こうした物語の時間的展開を、鈴木の舞台は求めない。2008年11月の静岡芸術公園での公演では、黒いシュミーズのお國と、赤いパンツにタオルを肩にかけた五平は、登場した時から男女の性的関係を表出する。そこは、街道でなく現代の瀟洒な室内である。ラジオとかばんをもった友之丞が現れて、一挙に対決の核心が露わになる。そして、江戸時代という歴史的背景は、舞台セットからも衣装からも消去され、台詞は現代日本へと接続されることになる。

仇討ちはたとえば『忠臣蔵』で忠臣の美德として賛美され、長く日本人の心を捉えてきた。仇討ちの成就が社會正義の実現である、という理解がそこにあるからであろう。仇討ちは復讐であり私刑なのだが、主君が封建的主従関係において収入と地位を保全してくれた恩に対して報いる、という意味で互酬的な行為である。地位の贈与に対する返礼が成立して始めて、あるべき主従関係が実現し武士社會の秩序は守られる。幕府はいつさい責任を問われることなく、赤穂浪士

たちを犯罪者として断罪した。芸能によって演じ続けられた『忠臣蔵』は、日本の民衆に社会正義を実現した勇気ある行為のお手本を提示し続けた。と同時に、武家社会の権力構造を保存する秩序を、民衆の心的世界で再創造し続けた。

だが『お國と五平』では、秩序の再創造というよりも秩序の脱構築が行われている。仇討ちをする正義の側のお國は、国に戻って家督を継いで五平と夫婦になることをめざしている。そこで、夫の仇を討つという大義名分は看板にすぎない。お國と五平は性的存在として現れているので、武士道の脱構築は徹底している。悪役のはずの友之丞は、武家に生まれながら剣術が苦手な劣等感に病む男であり、ひとりの女を恋し続けることで身を破滅させた社会的弱者である。あるいは、男の心身をケアしてくれるジェンダー的役割をあくまでも女に期待する、日本の男の典型的な甘えを、友之丞は示している。いずれにせよ、ここでは封建的人間関係の秩序を維持する規範の根拠が浮き上がり漂い始めている。

さらに、『別冊谷崎潤一郎』の舞台上では作家が机に向かっている。三人の男女の奇妙な状況を想像している作家は、日本の現実をも生きているはずである。創作者は最初の作品受容者であり、自分が創り出したものであるにもかかわらず、作品の意味に驚く最初のヒトでもある。舞台上で、友之丞はおそらくは日雇いで食いつなぐくたびれた中年男であるが、お國と五平は、自信に満ちた肉体と、瀟洒な部屋に象徴される財力を誇示している。追いつめられた弱者からは正当化の論理が剥ぎ取られ、支配的階層は富だけでなく正当化の論理をも独占するありさまが描かれている。『お國と五平』のテキストが、役者の身体をとおして現代日本の空間へと肉化されて、『別冊谷崎潤一郎』の舞台は、現代の支配的社会道徳をも脱構築している。世界史的現在を生きる現代人が、いかにして社会的円環構造から脱出するか、これが柄谷行人の本来のモチーフであるのに対して、日本の現実という病院、その歴史が生み出す「日本」という物語の円環構造からの脱出への希求とその困難が、鈴木忠志の芝居が暗示するものである。

鈴木忠志の『シラノ・ド・ベルジュラック』においては、舞台上で生じる出来事すべてが喬三という日本人の幻想である。冒頭で刺客が喬三に斬りかかり、喬三は逆に斬り捨てるが、このときすでに喬三は剣客シラノになっており、このシーンも喬三の幻想であるらしい。喬三は机に座り物語を書く、そしてその内容が舞台上で形になって現れる。シラノの物語は、19世紀末に著されたエドモン・ロスタンによる『シラノ・ド・ベルジュラック』である。

シラノは従妹ロクサーヌに恋するが、容姿に劣等感をもつため愛を告白することができない。逆に、ロクサーヌがクリスチャンという美しい男を恋していると打ち明けると、シラノはその男のために配慮することを約束する。クリスチャンは美しい容姿をもつが、美しい恋の言葉を発することができない。シラノはクリスチャンの代わりに恋の言葉をロクサーヌに注いで、クリスチャンとロクサーヌの恋が成就する。

しかし、舞台上で現れるのはシラノの物語だけではない。2010年8月の利賀での公演では、喬三の現実生活について噂する人々が現れて、「フランス人の女と結婚したがうまくいかなかったらしい」などと語る。この噂は、喬三のフランスへのあこがれとその挫折を暗示する。シラノ

がロクサーヌにあこがれつつ、容姿への劣等感から怖気づくありさまには、日本人の西洋へのあこがれと劣等感が投影されている。鈴木『シラノ』は、近代化＝西洋化をめざす日本の劣等感を自己愛的に抱きしめていた日本人に、それを対象化するように要求している。

鈴木『シラノ』は、これまで日本で上演されてきた『シラノ』、さらに『白野弁十郎』という翻案劇、それらすべてにおいて対象化されないまま役者と観客によって共有されていた甘美なロマンチズムの正体を暴く試みでもある。武道においても文学的才能においても優れているのに、容姿に対する劣等感から恋する女に怖気づいて、別の男との恋のために自らを犠牲にするシラノのありさまを、日本では義理人情を受け皿にして受容していたようだ。沓掛時次郎が三蔵の女房を好きになったあとも自分の気持ちを隠したまま尽くした姿が投影されている。それを美しい義理人情として日本人が涙して受容したように、日本人はシラノを熱烈に愛してきた。鈴木はシラノの物語を想像する人物を作り上げることで、現実から幻想へ至る過程に隠された転倒、ロマンチズムの正体としての日本人のアイデンティティの不安を露わにした。

鈴木はプログラムに掲載された「かえがえのないミスマッチへの試み」という文章で、この芝居について「物語はフランス的、音楽はイタリア的、背景や演技は日本的といった組み合わせによって、鈴木式の舞台化を試みてみた。思えば日本人は明治維新以来、西洋文化に憧れすぎたために自らの居場所を見失い、虚しいミスマッチともいうべき文化活動をつづけてきた。しかしそのミスマッチを、もうそろそろ偉大でかえがえのないミスマッチにして、世界共通の財産にしなければならぬというのが、舞台芸術家としての私の仕事でもあると思っている」と述べている。鈴木は、「日本」という物語を書き直すことを通して、「日本人論」を脱構築したのだった。

#### 引用参考文献

- Allain, Paul. *The Art of Stillness*. New York: Palgrave Macmillan, 2003  
 柄谷行人『世界史の構造』岩波書店 2010  
 船曳建夫『「日本人論」再考』講談社 2010  
 小山内薫『芝居入門』岩波書店 1939  
 鈴木忠志『内角の和・I』而立書房 2003  
 長谷川伸『長谷川伸傑作選』国書刊行会 2008  
 佐藤忠男『長谷川伸論』岩波書店 2004  
 鈴木忠志『鈴木忠志対談集』リプロボート 1984

