

恐怖の研究 ——『ジョン王』と『マクベス』

村 尾 敏 彦

2006年8月中旬に、ロンドンでアメリカ行きの旅客飛行機に対する爆弾テロ計画が発覚し逮捕者を出した。その直後、ロンドン・ヒースロー空港では飛行機テロを恐れて極端な警戒体制がひかれた。地下鉄の駅を降りた直後から人々は長い列をつくっていた、まるで『神曲』に描かれた辺獄でダンテが目にした夥しい死者の列のように。空港前には、大きな銃を赤ん坊のように抱えた警察官たちが歩き回っていた。乗客たちが飛行機会社のカウンターに辿り着くまでに半時間もかかるありさまだった。次第に恐怖の中心に近づいているような緊張感があった。チェックインの前に、小さな透明なビニール袋を渡され、機内に持ち込むものはすべてその中に入れなければならない、衣服のポケットは空にしなければならない、と告げられた。持ち込めるのは、パスポート、搭乗券、ハンカチ、メガネ、財布くらいだった。携帯電話もノートパソコンも液体も禁止されていた。出国検査では、靴まで脱いで身体を隅々まで入念に探られた。この出国検査のために、3時間以上も長い列を作らねばならなかった。列の人々は、不安とあきらめと不快感を、銃のように抱えて持て余していた。検査官は出国しようとする者の顔とパスポートとを交互に見つめて、自らの出国許可への疑わしさのためか、躊躇いがちな硬い表情で、乗客たちを通過させていく。飛行機の中に辿り着いた乗客たちには、そこが恐怖の中心であるはずなのに、むしろすべてが終わったかのような安堵感があった。

2006年ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーは、シェイクスピアの全作

品を一年間ですべて上演するという企画を実行にうつした。これは退廃なのかもしれない。上演作品の選択からして、歴史的現在にどの時代のどんな意味空間を衝突させ、いかなる戦慄を発火させるか、という演劇的課題の一部なのだ。アクチュアリティという批評の欠如であろうか？英国演劇状況の停滞がシェイクスピア産業の活況を結果として生んでいるのか？日本だけでなく、英国でも演劇は乏しい時代を迎えているのか？英国中部の美しい田園地帯にある町ストラットフォード・アポン・エイボンに新しい劇場コートヤード・シアターが建設され、夏から『ジョン王』(*King John*) (演出 Josie Rourke) と『ヘンリー 6 世』(*King Henry VI*) (演出 Michael Boyd) を上演した。『ジョン王』は 13 世紀初頭のイングランド王ジョンの時代を描いている。もともとブリテン島と大陸の両方に領土をもっていたプランタジネット王朝が、大陸の領土の大半を失う戦争の時代である。第 2 幕第 1 場で、イングランド王とフランス王が、ヨーロッパ大陸の町アンジェを取り合って対峙し、それぞれ自分こそがこの町の本当の王だと権利を主張する。そのとき、アンジェの市民は、どちらが本当の王なのかかわからない、いま自分たちを支配しているのは「我らの恐怖という王たち (“Kings of our fear”）」であると言った。

ヒーロー空港もまた、2006 年夏、人々の恐怖が王となって支配していた。英国政府がいかに厳重な警戒体制を整えようとも、敵対勢力の戦術のすべてを未然に防ぐことは不可能である。英国政府は、空港の乗客たちに対して「王」として君臨できない。隣で不機嫌そうにうつむく人が、テロリストかもしれない、恐怖の対象は匿名でいたるところに偏在する。2001 年の 9・11 事件、アフガニスタン戦争、イラク戦争という暴力と復讐の連鎖に、世界中の人々が繋がれていた。大航海時代以来のヨーロッパによる世界支配が安全装置をはずし、資本の世界化が引き金を引いた、世界史上未知の新しい恐怖の時代、世界規模で恐怖にとりつかれた時代の顕現であるらしい。

I

ストラットフォード・アポン・エイボンにはロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの本拠地でありこれまで二つの劇場があった。ひとつは額縁舞台の劇場であり、もうひとつのスワン・シアターは出ベソ舞台であった。新設のコートヤード・シアターも出ベソ舞台である。額縁舞台と出ベソ舞台とは、舞台空間の作り方が異なる。額縁舞台では観客は四方向のうち一方向にしかいない。横と奥に対して広く役者のアクティング・エリアを設定できるが、役者は一方からの視線のみを注意して演技し、舞台上の動きが慣習的約束ごとに従うことがある。なるべく観客に後ろ姿を見せないような動きにするとか、人物が向かい合って話すときには、ふたりともできるだけ観客に身体の正面を向けながら、少し斜めに顔を向けて相手役を見るようにするとか。ヨーロッパの近代絵画が、三次元的現実世界を画布上で二次元化するために、さまざまな技法を作り出してきたように、額縁舞台において演劇空間を構築する技法も発見され継承され蓄積されてきた。

出ベソ舞台は、三方向から観客が見ている。どの方向から見ても役者が背中を見せないようにすると、役者たちはみな蟹のような横歩きになるであろう。そんなことは不可能である。三方向のどこから見ても、舞台空間の中で役者たちが劇的構造を作るように、立ち位置や動きの軌跡を演出しなければならない。これは、たいへんな制約に思えるが、逆に役者の後ろ姿や側面の組み合わせを活用することによって、新しい舞台空間の表現を可能にする。エリザベス朝の時代に出ベソ舞台は存在したのだが、当時の役者がどんな動きをしたかまではいまではわからない。さらに、出ベソ舞台は三方向から観客に囲まれているので、演劇空間の中に観客を取り込みやすい。シェイクスピアの歴史劇で王が国民に向かって呼びかけるさいには、しばしば観客に向かって台詞を投げかける。観客は、自らの意志に関らず、物語世界の内部のイングランド国民を演じている。

同じく出ベソ舞台であるロンドン・グロブ座で2006年に『コリオレーナス』(Coriolanus) (演出 Dominic Dromgoole) を上演するさいも、平土間の観客たちを巧みに物語世界に引き込んでいた。上演直前に、数名の役者たちが楽器をもって観客の間を巡り、役者のアクティング・エリアを予め押し広げておいた。古代ローマの民衆を扇動する者たちは、観客の中に立って舞台上のコリオレーナスに台詞を投げかけ、舞台上に駆け上がると、観客をローマ市民と見なして自らへの支持を呼びかけた。観客は、ローマ市民としての反応が自らの内部で湧き上がるのを感じることで、物語世界をまるで自らの身体的延長であるかのように受容することができる。観客も役者のように物語に参加しているのだ。これに対して、役者は、物語世界内部に存在する人物を演じると同時に、観客のように外から自らの姿を捉える視点を持たねばならない。

2006年に上演された『ヘンリー6世』第1・2・3部は、空間的舞台装置をとりわけ垂直方向に縦横に駆使して劇空間を形成していた。フランス軍との戦闘場面では、イングランド兵士たちは二階席のバルコニーからロープを掴んで舞台上に降下した。サフォークがのちにヘンリー王の妃となるマーガレットについて言及すると、大きな額縁に収まった女優が舞台の天から下降してきた。空中にいる間、役者たちは動きの自由が大きく制約されるという問題はあるものの、出ベソ舞台が舞台空間を水平方向で活性化するのに有利であるだけでなく、垂直方向にも活性化できることを示している。舞台空間が活性化すればその空間が息づき、観客の生きた身体がそれに共振するようになる。

『ジョン王』の舞台の床面は鉄板でおおわれ、まるで血の跡のように錆がところどころに染み付いている。舞台美術はごくわずかで、冒頭の場面では、奥にある大きな観音開きの鉄製扉が閉じて、玉座が中央に置かれていただけだ。玉座に座ろうとするジョン王の前に少年が現れ邪魔する、という無言のムーヴメントが劇の始まりであった。舞台美術に頼らない舞台空間は、役者たちの身体とその延長である声＝台詞こそが、主役になる。『ヘンリー6世』のように、特殊な装置を活用して役者たちが天から降下することはなかった。せいぜい、ジャンヌ・ダルクの登場のさいに白い羽が天から落ちて来ることで、垂直

方向で舞台空間を活性化するのみであった。第2幕第1場で、アンジェの町にフランス軍、そしてイングランド軍がやってくる。出ベソ舞台の張り出した一面のふたつの角へ向けて、それぞれに観客を突っ切って入場する。一列になって行進するだけだが、両者の対立が視覚化される。舞台奥の鉄製の巨大な扉が、アンジェの町の門と見なされている。アンジェの町を支配する王がどちらであるか決するために、両軍が戦う。その後、再びふたりの王がアンジェの市民にどちらの王を選ぶかと詰め寄る。「恐怖が一掃されるまでは、恐怖こそが自分たちの王である」、と市民が答える。すると、先のイングランド王リチャードの私生児が、劇場の比喻でふたりの王に向かって語る。「劇場で激しい死の場面をぼかんと指差しながら眺めている観客みたいに、卑しい市民たちは安穩と胸壁で見物して、王よ、あなたがたふたりを侮蔑している。」(“By heaven, these scroyles of Angiers flout you, kings, /And stand securely on their battlements, /As in a theatre, whence they gape and point /At your industrious scenes and acts of death.”)。

ストラットフォード・アポン・エイボンの新しい劇場コートヤード・シアターの観客たちもまた、このフランスとイングランドの戦闘を見守っている。自分たちに剣が振り降ろされる危険もなく、柔らかなクッションのある座席に守られて。だが、アンジェの市民のように、観客たちもまた21世紀の新しい恐怖の時代、戦争とテロリズムの時代、肥満と飢餓の時代、宗教的対立の表層に覆われた貧富格差対立の時代を生きている。

「ふたりを侮蔑している」という台詞はさらに示唆的である。もしも、舞台上で展開していく物語世界をいかなる点でも観客が受容できなかったなら、役者たちは観客に侮辱されたと言えるかもしれない。観客にしてみれば、動物園のゴリラの前にしばらく座っていたと同じなのだ。舞台空間は生きた空間として観客の身体に訴えることができなかつたのだ。つまり、上演は失敗だったのだ。もしも観客が物語を受容できたとすれば、『ジョン王』という舞台空間は、受容者の身体の内的リズムを変化させ、受容者の意味世界に亀裂を走らせるだろう。それによって、受容者は恐怖が充満する独特な時間を生きる。たと

えどんなにわずかな穴であれ、観客の世界像に穿つことで、そこから新しい風が流れ込んでくることだろう。いま・ここを根こそぎに暴露する洞察をもたらすことで、400年以上前から吹いてくる風が、鮮烈な息吹に感じられることだろう。

恐怖に支配されているのはアンジェの市民だけではない。コンスタンスは、息子アーサーが、ジョン王よりもより優位なイングランドの王位継承権を持つと主張して、フランス王を味方につけたのだった。しかし、アンジェにおいて、フランス王はアーサーのもつ権利を放棄してイングランド王と和解しようとする。さらにフランス皇太子ルイと、イングランド王の姪でスペイン王女ブランシュを結婚させようとする。第2幕第2場でソールズベリがそれを伝えると、コンスタンスは恐怖について語る。「こんなにも私を怖がらせるのだから、あなたは罰を受けるでしょう。わたしは恐怖にうんざりしながらも怖がり続けています、悪事に押しつぶされ、恐怖に満たされて、夫のいない未亡人ですから、恐怖のえじきですよ、女ですから、恐怖に生まれついているのです。」(“Thou shalt be punish’d for thus frightening me, /For I am sick and capable of fears, /Oppress’d with wrongs and therefore full of fears, /A widow, husbandless, subject to fears, /A woman, naturally born to fears”)

その後、第3幕第1場でキリスト教会がフランスにイングランドとの和解を取り消すことを求める。すると「法律は私の息子に自分の王国を与えることができない、なぜなら王国を抑える男が法律を抑えているからです。法律そのものが悪なのです。」(“Law cannot give my child his kingdom here, /For he that holds his kingdom holds the law ; /Therefore, since law itself is perfect wrong,”) と言って、コンスタンスはフランスに戦うことを求める。フランス王がイングランド王と和解したあとの、コンスタンスの恐怖と孤独は、人物たちの立位置、その群像としての表情、相互の視線の対立などによって、見事に表現されていた。役者の的確な動きがいかに空間に命を吹き込むものであるか、役者の身体を意味空間の文節へと変容させるものか、この上演が見せてくれた。

コンスタンスには、条理を求めて拒絶された人間の怒りが、世界との決別に到る不条理への覚醒が、見て取れる。フランスはイングランドと戦争するが敗北し、アーサーはジョン王に捕えられる。するとコンスタンスは、恐怖の対象である死を、自分にとって真の救済として求めるようになる。21世紀の観客にとって、コンスタンスは、アフガニスタンやイラクに多く存在する。爆撃によって肉親を殺害された人々の中には、死への情熱をもって自爆テロを決意する人々が少なくないだろう。

ジョン王に捕えられたアーサーは、いつ命を奪われるともしれない。たしかにアーサーはより優位な王位継承権をもち、叔父であるジョン王はそれを恐れているのだから。第4幕第1場で、ヒューバートがアーサーを暗殺しようと決心して近づくと、アーサー自身が、「叔父は僕を怖がり、僕は叔父を怖がっている」(“He is afraid of me and I of him”)と語る。第4幕第2場で、フランスがイングランドに攻め寄せてくるという知らせをもたらしてきた使者を見て、ジョン王は「恐怖におののく目をしているな」(“A fearful eye thou hast”)と言う。さらに先王の私生児によれば、イングランドの民衆たちは何を恐れているのかわからないまま、恐怖でいっぱいになっている。ヒューバートによれば、アーサーが死んだという噂がひろまり、話し手は聞き手の手首を握り締め、聞き手は恐ろしげな身振りをする。ジョン王がアーサーを殺害したと思ひ込んだ貴族たちはジョン王から離れ、フランス側についてジョン王と戦い始める。

第4幕第3場で、城壁から飛び降りたアーサーの死体をヒューバートが抱えあげると、私生児はアーサーの姿にイングランドの恐るべき現状のメタファーを見て取る。「このイングランドという領土の生命、権利、真実が天国に去ってしまった。」(“The life, the right and truth of all this realm /Is fled to heaven”)さらに、王位継承権をもったアーサーの死後、王位を巡って国内外から篡奪者が現れているさまが、犬の喧嘩に喩えられている。これらの台詞は、イングランドの政治的混乱に対する恐怖を語っているだけではない。ここには、恐怖と同時に恐怖を克服しようとする意志も現れている。それは、イン

グランド・ナショナリズムである。その後、ジョン王は病死するが、貴族たちはイングランドの陣営にもどり、フランスとの和睦が成立する。最後の台詞で、私生児はイングランド・ナショナリズムを高らかに宣言しているようだ。「このイングランドは、まず最初に自分で自分を傷つける手伝いをしない限り、決して、これまで征服者に屈したことはなかった、これからもないであろう」(“This England never did, nor never shall, /Lie at the proud foot of a conqueror, /But when it first did help to wound itself.”)。『ジョン王』は、恐怖に満ちている。だが、恐怖がこの物語世界を充満したとき、まるで機械仕掛けの神のように、イングランド・ナショナリズムが出現した。エリザベス朝時代にこの戯曲が上演されたさい、おそらく観客は同時代のヨーロッパ国際政治上の緊張関係を想起しつつ、エリザベス女王を中心にしたイングランド王国への愛国心を昂揚されたことだろう。18世紀以降、英文学が、近代英国ナショナリズムを形成するための文化的核のひとつとなった。とりわけシェイクスピアは重要な位置を占めていた。『ジョン王』で私生児が語るナショナリズムは、ブルジョア階級を取り込んだナショナリズムへの求心力として機能したであろう。恐怖こそ、ナショナリズムの母胎であり、ナショナリズムは恐怖からの避難所である。

II

テリー・イーグルトンによれば、シェイクスピアが追い求めたのは、肉体と意識の統合、個人を政治体に統合すること、シニフィアンをシニフィエに繋ぎ止め、記号を安定させること、であった⁽¹⁾。言い換えれば、シェイクスピアは、肉体と意識が引き裂かれ、個人が政治体から離脱し、シニフィアンがシニフィエから逸脱する事態を描いているのだ。『マクベス』では、魔女こそが秩序を崩壊させ限りない豊穡な意味生成によって想像界を沸騰させる存在である。劇の冒頭から「戦いに勝ち負けるとき」(“When the battle's lost and won”)「きれいはいきたない、きたないはきれい」(“Fair is foul, and foul is

fair”)といった両義的言説を語る魔女は、肉体においても髭をはやした女という両性的特質をもつ。マクベスを、スコットランド王ダンカンのもとに統括された政治体から離脱させ王殺しに誘惑したのは、魔女だった。「マクベスは滅びない、パーナムの森がダンシネーの丘に向かってくるまでは」(“Macbeth shall never vanquish’d be, until /Great Birnam wood to high Dunsinane hill /Shall come against him”)という魔女の言説の意味内容が両義性をもつことが発覚し、シニフィアンが思いがけないシニフィエと野合する。言語記号は動揺し、マクベスの頭を混迷へと突き落とす。王殺しをテーマに展開するスコットランドの政治的現実に対して、魔女はつねに周辺に位置している。現実生活への適応のために快感への欲求を抑制する現実原則から遠くへだたって、変幻自在に動き続ける風のような存在である。まるで神のように、口にてた言葉はそのまま実現すべき運命である。たとえ、その言葉が、シニフィアンとシニフィエが離反し拡散し不可能な結合を行う、万華鏡のような美しく汚い混沌地であるとしても。魔女は、人間にとって、日常の彼岸であり、世界の果てであり、理解不可能な夢である。

マクベスは、もともとグラームズの領主であったが、戦争での活躍のためスコットランド王ダンカンから、コーダーの領地を与えられる。第1幕第3場で、それについて報告を受けると、「ふたつの真実が語られたわけだ、王位を主題とする壮大な芝居のためのうってつけの序幕として」(“Two truths are told, /As happy prologues to the swelling act /Of the imperial theme”)と言う。「万歳、マクベス！ 将来の国王！」(“All hail, Macbeth! That shall be King hereafter.”)という魔女たちの予言を思い出しているのだ。さらに、芝居の暗喩で表現されたこの想像が、彼の心を支配していくありさまを、「存在しないものしか、存在しないようだ」(“nothing is, but what is not”)と言う。存在しないものとは、ダンカン王殺しの想像である。マクベスは王殺しの幻想にとりつかれて、現実よりも幻想のほうがより現実的に思えたのだ。おもしろいことに、「存在しないものしか、存在しないようだ」とは舞台空間に他ならない。観客が目の前に繰り広げられる舞台上の劇に夢中になって、自分の

現実生活を忘れてしまっている状態である。マクベスは、「目の前の恐怖よりも、想像力の生み出した恐怖のほうが、より恐ろしい」(“Present fears /Are less than horrible imaginings”)とも言う。マクベスは、漏斗状の蟻地獄の縁に立つアリに似ている。王位に引きつけられ、同時に王殺しへの恐怖で震えている。だがこの想像はもともと魔女が作り上げたものだ。魔女こそ、想像力そのものと言っていい。

2003年3月イラク戦争が始まって以来、ロンドンの人々は地下鉄で爆弾テロが起こることを予測していた。通勤のため地下鉄を利用しなければならない人たちは、想像力が生み出す恐怖に耐えなければならなかった。さらに、2005年夏には地下鉄テロが現実のものとなり、目の前の恐怖にも耐えなければならなかった。イラクの人たちが、爆撃機による爆弾投下前の想像力の恐怖とともに、爆撃直後の殺害跡という目の前の恐怖にも耐えなければならなかったように。だが、政治としての戦争は、軍事力を持つという行為それだけですでに、想像力において始まっている。軍事力が政治的な力を発揮するのは、想像力が生み出す恐怖によってである。軍事力を持つ他国と対立するために、国は軍事力を準備しようとする。恐怖に対して恐怖で対抗しようというわけだ。

殺害と復讐の連鎖という点でなら、『タイタス・アンドロニカス』は『マクベス』以上に顕著な現代社会の表現である。劇の冒頭で、タイタスは、ゴート人と戦って死んだ息子たちへの生贄として、捕虜にした女王タモーラの長男の身体を切り刻み焼くことを宣言する。その後タモーラはタイタスの息子を殺し、娘を強姦させる。こうして復讐の連鎖が続くのだ。しかも、身体を傷つけるという方法が繰り返される。ついには人肉を食べるところまで行き着くのだが、その直前に、タイタスは正義の女神を捜し求め、タモーラはタイタスを騙すために復讐の女神の姿で現れる。正義を求めれば、復讐の連鎖は終わることがない。殺害に釣り合う復讐は、殺害しかないのだ。だが、『マクベス』は殺害者の抱える闇を切開している。

マクベスはテロリストであり、テロリズムを指令する権力者でもある。マクベスの恐怖は殺害を思い描いたとき生じ、実際に多くの人物を殺害させるにつ

れて、マクベスの恐怖は消えていく。観客にとって恐ろしいのは、マクベスが恐怖を失ったことである。マクベスは、スコットランド王ダンカンを殺すことを想像することで、恐ろしさに身の毛がよだつ。ところが、夫人が死んで女たちが悲鳴をあげるのを聞いて、「恐怖の味を忘れていた。……俺は恐怖をたっぷり腹に入れ、どんな恐怖も人殺しの俺には見慣れたもので、身震いひとつしない」(“I have almost forgot the taste of fears. . . . I have suppd full with horrors : /Direness, familiar to my slaughterous thoughts : /Cannot once start me”)と言う。当時の封建制度での社会倫理からすると、マクベスは臣下として、子が親にするようにダンカンに仕えるべきであった。マクベスはそうした封建的の制度の中で活躍し、新しい地位も得ていたが、王を殺して自ら王になった。封建制度内部で最高地位に登りつめることで自らの欲望を実現したはずなのだが、王殺しは封建的の制度自体に敵対する行為である。彼は、社会規範を犯すことで、自分にとっての社会規範を失い、社会規範を遵守することから生じる安心も失う。マクベスは恐るべき自由と孤独を手に入れたのだ。

さらにマクベスは、人生を役者にたとえる。「人生は歩く影、あわれな役者だ。舞台の上で、自分の持ち時間の間はふんぞりかえっていきになっているが、そのあとはもう声が聞こえなくなる」(“Life’s but a walking shadow ; a poor player, /That struts and frets his hour upon the stage, /And then is heard no more”)人間が死すべき存在であるという先験的覚悟性について語られている。舞台上で上演される物語もまた、通常はせいぜい2時間以内には終わってしまう。役者は自分の出番が終われば舞台から退場して、日常の自分に戻らねばならない。日常を生きる人間は、自分が死に向かって近づきつつあることを意識しながら生活しないものだ。しかし、役者はしばらくすれば自分が舞台から退場することを意識しているだけではない。照明によって明るみにだされた舞台、観客の視線に捉えられた空間と同時に、闇の中に隠れた舞台袖や舞台奥が空無でないことを知っている。物語世界と現実世界とが断絶しつつも、紙の表裏のようにぴったりと繋がっていることを知っている。だから、物語が現実に対していかに脆弱なものかを知りつつ、物語を強く信じ続けること

ではじめて舞台空間が可能になることも知っている。一瞬一瞬が終わりへの道程であることを知りつつ、舞台での一瞬一瞬を信じている。マクベスは、日常生活では不可能な生への感覚、人間はつねに死につつ生きていることへの洞察を語っている。

こうした認識をマクベスにもたらしたきっかけは、夫人の死である。マクベスの台詞は夫人が死亡したという報告を聞いた直後に語られている。人間が死すべきものであるという先験的覚悟性は、自分の死についての洞察である。人間の死には、自分の死だけでなく、他者の死がある。劇の冒頭で、マクベスは戦場で多くの人々の死に囲まれ、多くの人々を殺してもいる。だが、これは軍人としてのマクベスにとって、いかなる意味でも躓きの石にはならない。コーダー領主がダンカン王を裏切ったが戦いに敗れ捕えられたため、マクベスはコーダーの領地を手に入れることになる。社会の中で人の死が生み出す空白は、すぐに他の人によって埋められる。まるで自然が真空を嫌うように。だが、交換不可能な人の死は、空白をもたらす。マクベスにとって夫人の死がそうだった。夫人の死は、躓きの石となって、マクベスに言葉を吐かせる。

実際に『マクベス』が上演される時、このマクベスの台詞には、マクベスを演じている役者ひとりひとりが異なった表現を与える。そしてそれは、それぞれの役者が演じるマクベス像の差異に一致している。シートンに向かってマクベスが語る場合もあり、シートンが立ち去るのを待って独白する場合もある。マクベスの主調低音は、悲哀、失望、怒り、不安、など役者によって異なる。だが、そのどれもが夫人の死がもたらす空白に染み出していく。マクベスの身体はこの空白を抱え、台詞はこの空白の輪郭をなぞっている。

マクベスは、王位を篡奪することで榮譽と権力を分かち合うべきパートナーを失った。夫人が王の殺害に同意し叱咤激励してくれたからこそ、マクベスは決断した。軍人としては非凡だったかもしれないが、男としてはあまりに普通の男だった。だから普通に空白を穿たれた。自然でもあるかのようにほとんど無意識に形成されて日常生活を成立させている諸関係の網の目が、突然に破られたとき、それが空や海のような自然ではないことに気づく。人間の意識が社

会の関係の総体であるという意味で、諸関係の網の目は歴史的に形成されたものである。現実とは過去から必然の網で束ねられて作られているのではなく、可能世界のひとつが現実化したにすぎない。このように現実が可能性の中空に浮いていく感覚は、マクベスが人生を「哀れな役者」に喩えるとき、役者が演じる物語のフィクション性に対応するようだ。他者の死がもたらす空白は、現実の不定性を感じさせ、それは舞台空間のフィクション性に対応する。

そしてマクベスは再び戦いという現実にもどる。恐怖を失った戦士、司令官として。マクベスの最後の言葉は、戦いを挑むマクダフに向けられた。「女から生まれた者にマクベスは殺されない」(“none of woman born / Shall harm Macbeth”)という魔女の予言が思いがけない罫とわかり、マクベスは言う。「たとえバーナムの森がダンシネーンに向かってこようと、女から生まれぬというおまえを相手にしようと、最後までやってやる」(“Though Birnam wood be come to Dunsinane, / And thou oppos'd, being of no woman born, / Yet I will try the last”)。マクベスは魔女の予言に依存することをやめたとき、最大の自由を手に入れたはずなのだが、実際には死への最後の一步を踏み出ただけだった。恐怖を失うとは、戦争とテロリズムそのものへと同化することである。自らが暴力そのものに、「最後までやってやる」という単純さに収斂していく。魔女とは、人間の歴史的條件からの自由の象徴であろう。魔女は初めから人間のような身体を持たない、風そのものなのだ。王とは人間社会の中でもっとも自由であるため、魔女に近い存在である。しかし、権力を持つ者であることで逆に権力に呪縛される。マクベスは殺害者となることで恐怖を失った。それは、世界と人間を感受する身体性を失うことであり、世界内で孤立すること、あるいは本来の意味での世界を失うことだった。それは、劇場で役者と観客が体験している、身体性を媒介にしたコミュニケーションの対極にある。マクベスは権力という観念へと転倒し、逆立ちして歩いていたのだ。身体を放棄して観念を地面に載せて歩行しようとしていた。マクベスのにせの身体は、あまりにも単純なもの、戦争への意志、殺害への意志を生んだ。

III

即興劇を実行するためのさまざまなウォーミングアップを挙げるさいに、ヴァイオラ・スポーリンはこんなことを提案している。参加者をふたつのグループに分け、一方を舞台に並ばせて、他方を客席に座らせる。舞台にいる人たちはただそこにいるだけで、何もしないように指示する。客席の人たちは、ただそれをながめ続ける。舞台上の人たちは、とても窮屈ないたたまれない状態になる。スポーリンは、舞台上にいる役者は何かを行為するものだと理解させたいらしい⁽²⁾。だが、役者が舞台に充実した状態であるために必要なのは、行為ではない。何もせずただ立っているだけでも充実しうるのだ。舞台空間の中に、自らを位置づけることが必要なのだ。スタニスラフスキーのように、劇作家が言わずにおくものを埋めて、登場人物のために途切れのない線を創造してもいい⁽³⁾。オーガスト・ボアールのように、その人物がなにを欲しているか理解してもいい⁽⁴⁾。

役者にとって、舞台の袖から舞台を眺めることは、恐ろしい。自分がこれから立つべき舞台空間は、すべてが観客の五感に晒されている。だからこそ役者は観客の役割を知らなければならない、とスポーリンは言う⁽⁵⁾。観客とは、劇場内での体験を役者と分かち合う存在であり、劇場での出来事を構成する必要不可欠な要素なのだ、と主張する。たしかに、この認識は役者たちに勇気を与えるものだ。しかし、観客席から舞台に向けられる夥しい小さな光が、第四の壁から覗き見する人々の目にしろ、あら探しに必死のきびしい批評家たちの目にしろ、共感的な親しげな目にしろ、役者は自らのすべてを晒さねばならない。

舞台空間で成立する意味世界と人間関係の総体は、すっかり虚構なのだ。現実の中では多くは無意識のままに諸関係に従い行動しているのに、舞台上では役者が、物語を構成する諸関係の総体を、意識的にあらためて再構築していく。登場人物として生きているはずの物語が、魔法が解けるように、舞台上で

消失することも役者は恐れている。舞台上に立つためには、役者は、演じるべき人物の抱える身体感覚や内的イメージを掴み取る必要がある。だが、もしも役者がそうした身体感覚やイメージを舞台上で失ったとしたらどうなるだろう。棒立ちになったり、台詞が口から出なくなったりするだろう。もしもそのとき、観客に対峙する場面であったとすれば、素っ裸になった役者は観客の夥しい数の目によって全身を射抜かれるであろう。

だが、このメドーサの頭のような魔力をもつ観客の視線は、別な魔力を發揮することも可能なのだ。演じるべき人物の身体感覚とイメージを抱きしめて舞台空間に立つことで、役者がその人物を提示できたとする。するとそれを見る観客の目は、見られる対象を支配する視線であることをやめる。むしろ、見ずにいられなくて、対象の姿に支配された視線となる。役者は自らの姿を観客に見せつけることで、観客の視線からエネルギーを受容して、さらにますます自らの演じる力を増大させる。そしてその演技がさらに観客に強い喚起力を注いでいく。ここには、循環し増幅する役者と観客との協働がある。

物語世界が舞台上で存続しているとしても、それはつねに虚構であることに変わりはない。どんなに自分のイメージを深く信じることの出来る役者であっても、虚構を現実と思いついでしまえば、狂気に傾くことになるだろう。役者の心はいつも二重である。登場人物としての位相と、役者としての位相を、ともに維持している。そして舞台上ではその両者が互いに相対的なのだ。

役者が舞台に立ち、他の役者たちと息でつながり物語を動かし、それによって時間を作り出していこうとしている。舞台空間が適切に働こうとしているまさにその瞬間、役者は別な恐怖に襲われる。役者は自分が演劇的リアリティに触れようとしていることを感じている。ところがそれは宇宙の芯へと吸い込まれる強い風であり、恐れとおののきを掻き立てるのだ。そこには、この世に生まれてくるような孤独がある。あえて踏み出すことで、始めて時間が動き出し、ほかの役者たちとの身体的交信が始まり、観客との協働も可能になる。

いずれにせよ、世界という地平に存在することが必要なのだが、まずは舞台

とはどこにもない空間なのだ。もちろん、劇場と呼ばれる、切り取られた空間でしかないのだが、舞台は観客と役者の想像力によっていつもすでにどこにもない空間である。なにもない裸舞台は、焦点のない空漠とした無限の広がりでありうる。そこにたったひとつの石を置いただけで、空間に中心ができ、床や壁の面と線がその中心に向かって集中し、そこから放射する。三次元の立体感が生まれる。ひとりの人物が舞台に現れて「これはスイカじゃないぞ。」と言えば、そこから新しい物語が始まり、世界が、意味の脈絡が広がっていく。そして、舞台上の物語は必ず終わる。物語の始まりからその途上においても、役者も観客もそれが終わるものであることを知っている。

役者は日常の関係性の総体を舞台空間で再現しなければならないが、同時にそれが虚構であり崩壊可能であることをたえず感じ取っている。実際、2時間かそこらすれば、その芝居が終わり、物語を構成する関係性の総体は崩壊する。役者は物語の中にある歴史的关系性を意識的に構築しそれを維持することで、登場人物として生きることができる。しかし、同時に、役者は役者として舞台上に存在している、何者でもなく何者にもなりうる存在として。

人間が歴史的存在を生きなければならないことを、役者は舞台上で特権的に体感しているらしい。役者は、宇宙創造のときから吹いてくる風に、歴史という視線に晒されている。役者はその風に答えようと舞台上に立っている。マクベスと違って、身体のすべての感覚を大きく開き、その延長によって他の役者たちのみならず観客とも繋がっている。もしもその役者がマクベスを演じていたなら、身体性を失った孤独なマクベスを、役者は自分の全身体によって観客に届けるであろう、もしも観客の身体がそれに共振できたならば。その反射によって、マクベスという役柄を媒介にして、役者は自らの生がこれまで体験したこともないほどに充実して、世界に向かって開いていくのを感じとるかもしれない。しかし、そうした充実の直前に、まるでマクベスのような孤独を、ひとりでこの世に生まれ出るときのような果てしない孤独を、克服しなければならない。宇宙の中心へと吸い寄せられるような恐怖を、乗り越えなければならないだろう。恐怖を失ったテロリストとは異なり、息づく劇空間に浸透してい

く身体をもつ観客は、マクベスを恐怖することができるだろう。

注

『ジョン王』からの引用はすべて、*King John*, ed. E. A. J. Honingmann (*The Arden Shakespeare*; London: Thomson Learning, 2001) による。『マクベス』からの引用はすべて、*Macbeth*, ed. Kenneth Muir (*The Arden Shakespeare*; London: Thomson Learning, 2004) による。

- (1) Terry Eagleton, *William Shakespeare* (Oxford: Blackwell Publishers, 2000) 1-8
- (2) Viola Spolin, *Improvisation for the Theatre* (Illinois: Northwestern University Press, 1999) 55
- (3) コンスタンチン・セルゲイヴィッチ・スタニスラフスキー『俳優修業』第一部 山田 肇訳 (東京: 未来社, 2003) 第13章
- (4) Augusto Boal, *Games for Actors and Non-Actors*, trans. Adrian Jackson (London: Routledge, 2002) 40
- (5) Viola Spolin, *op. cit.*, 13