

「待つ」という絶望／希望——1990年代以降の 鈴木忠志の演劇実践——

本橋哲也

はじめに

鈴木忠志は1960年代から現在まで、日本の文化と風土に出自を持ちながら、世界の演劇界の第一線で活躍する演出家として、不動の地位を築いてきた。早稲田小劇場、水戸芸術館、静岡舞台芸術センター、利賀芸術公園と拠点を移動しながら、半世紀以上にわたる彼の演劇活動は、演劇理論、俳優の身体訓練、SCOT (Suzuki Company of Toga) という劇団に対する統率力、劇場を中核とする演劇共同体の建設と維持といった自律した舞台創造の側面のどれを取っても、他の演劇人の追隨をいまだに許さない。本稿の目的は、鈴木忠志の演劇実践を、とくに1990年代以降の活動に焦点を合わせて、概観することである。その際、ここでは「待つ」ということを一つの鍵として考察したい。各論として鈴木代表作である『エレクトラ』『シラノ・ド・ベルジュラック』『トロイアの女』という三つの作品を論じるが、まず「待つ」ことの鈴木演劇における重要性について概観したい。

サミュエル・ベケットにおける「待つ」こと

議論の出発点として、「ベケットと能がすべての鈴木演劇の根底にある」という仮説を立ててみたい。2007年に鈴木忠志の後をついで、静岡舞台芸術センターの芸術総監督となった宮城聡が鈴木との対談のなかで、「ぼくは、世界のチェーホフ上演史において鈴木さんの『イワーノフ』の演出が輝けるものである大きな理由は、ベケットを通してチェーホフを描いていることだと思うんです」と言っているが、言い得て妙ではないだろうか¹⁾。ベケットの演劇の主題の一つが「待つ」ことであるのは自明だが、加えて鈴木演劇は、日本の伝統芸能である能からも多大な恩恵を受けている。能とは、「僧侶というメディア」による「亡霊＝過去」の召還であると言っているであろうし、能舞台の「松羽目板＝鏡板」は、宇宙樹の一種でもあろう。鈴木演劇は、メビウスの環的な「劇中劇」構造が外枠としてあり、それがベケットや能との共通点だが、これは構造の類似に過ぎないのであって、後でも論じるように、鈴木演劇にはベケットにある「外部」や能の「成仏」という契機が決定的に欠落している。

単純な問いだが、なぜ鈴木忠志は『ゴドーを待ちながら』を上演しないのだろうか？ 加藤雅治と塩原充知はおそらく理想のウラジミルとエストラゴンと言えるだろうし、実際この二人の傑出した俳優は、別役実の『AとBと一人の女』という、もう一つの『ゴドー待ち』を上演している。この問いに対する端的な答えは、あらゆる鈴木作品がつねにすでに『ゴドー待ち』の「本歌取り」だから、というものだろう。

ウラジミルとエストラゴンはいったい何を待っているのか？ 実のところ、二人の主人公自身も自分が何を待っているのか、わからないのではないか。つまり私たちの考察の主眼を、存在論から認識論へと移行してみれば、大事なものは、彼らが何を待っているか、ではなく、「待つ」という行為そのものの意義にあることが見えてくる。待つ、しかも誰も何もやっこないことを知りながら待ち続ける——それは絶望とか希望といったことを超えた、身体と精神の到さの証である。とすれば、ウラジミルとエストラゴンとが西洋文明の末期的崩壊状況において、ひたすら何かを待っているという姿勢に、宗教や芸術や経済や政治に関わる力学の「以降」の思想、大きな物語が終焉した後の「ポスト」にとって決定的なカギがあるのではないか。

「待望」とは文字通り「耐乏」に耐えることだ。「待つ」ことは、もちろん何らかの「待たれる」対象を必要とするのだが、その対象がはたして存在するのか、あるいは相手が自分が待っているということを知って応えてくれるのかどうか分からない、という中吊りの状態に耐えることにほかならない。

しかしここで注目すべきことは、『ゴドー待ち』には存在する神の降臨する場所である「木」と、ラッキーたちのような通行人的他者である「偽ゴドー」が、鈴木演劇には不在であることだ。このことは、鈴木演劇における外部の不在を示唆する。登場人物たちは、「木」や「他者」が存在しないので、自分の身体自体を「宿り木」や「病院」にするほかになく、そこに「狂気」が育まれる。そのことは神の不在や宗教への不信を示唆するだけでなく、自己や主体の外部が無いことによる救済や希望の絶対的な断念をも提示するだろう。そのことは、鈴木演劇における「車椅子」の運動が外部への通行を保証せず、「籠」の男女はそこから抜け出せず、「廃車」の男はけっして外に出ることが無いことによっても示されている。

さらにここで、欲望と所有との対立を考えてみれば、待ち続けるという「欲望」により、対象の「所有」を断念するというテーマが鈴木演劇には遍在する。たとえば、『サド侯爵夫人』におけるルネのモントルイユ夫人に対する「勝利」、『験の母』における母親のイメージの永続性＝現実における邂逅の不全、『世界の果てからこんにちは』における国家／民族の崩壊とユートピア幻想といった例が思い浮かぶだろう。

「待つ」というテーマは、鈴木演劇の特徴でもある多言語上演と翻訳にも関わる。翻訳が観客に意識させる言語の差異が、複数の身体を顕在化させることで、俳優と観客との間に「待望／耐乏」の空間（＝ズレ）を作り出すからだ。鈴木演劇のトレードマークの一つであ

る多言語上演の特質は、シニフィアン（記号イメージ）のシニフィエ（意味内容）に対する優越であり、意味の専制に対する抵抗である。それは、「言語はいつも帝国の伴侶でありましたし、また永遠に同志としての役割を果たしつつあります」というアントニオ・デ・ネブリハ『カスティリア語文法典』（1492）の序文にあるような²⁾、標準語教育によるナショナルな言語幻想が支える近代国民国家の自言語中心主義だけでなく、言語記号のシニフィエ重視による意味の専制に支えられた新自由主義グローバリゼーションによる労働する身体と欲望の支配をも撃つのである。

では「待つ」という物語は鈴木演劇において、どのような空間に展開するのだろうか？ 鈴木創造する舞台では、俳優の肉体から「新劇的な」意味を剝奪して空白を記号化することで、原初の物語に満ちた空間を作りだす。鈴木演劇は、近代技術的思考に侵されてしまった物語を「前言語的」次元に差し戻し、空間の復興を目指すのである³⁾。

そこには歴史や物語や記憶からの解放への希求があるのだが、ベケットの『カスカンド』からの「歴史にもおさらば、記憶にもおさらば」という台詞が鈴木演劇では頻繁に引用されるように、そのような解放の希望も、「もう待たない」ことへの熱望が「待つ」ことを支えるというベケット的パラドックスによって相対化されているのである。

さらに鈴木が舞台で使う歌謡曲やオペラはすべて「女が男を待つ」というステレオタイプを反復するのだが、それは単なる反復ではなく、流行歌による物語の切斷が、「待つ」という契機を増幅させることで、日常に隠された異次元の世界への跳躍を可能とする。たとえば、『世界の果てからこんにちは』の主題歌とも言える小川順子が歌う「夜の訪問者」は、「ゴドー待ち」のパステリーシュに他なるまい。「きっと、きっと、また来てね」と繰り返される、この歌の突然の侵入と同時に起きる花火の爆発は、「待つ」ことが反転して、けっして到来しないもの（到来してはならないと自ら知っているもの）、いわばカント的な「崇高」の徴とも言うべきものを待ち続けるという、純粋な欲望の強靱さに他ならないことを示すのである。

『エレクトラ』における「待つ」ことの永続

「世界は病院である」という有名な鈴木演劇のテーゼには、二つの意味があると考えられる。ひとつは病院という世界に外部がないこと。舞台は閉じられた共同体であって、外の社会、他者との交通空間が存在しないことが狂気を育む。もうひとつは、この病院は精神病院であること。人物たちは体ではなく心の病、つまり狂気と正気との境がたえまなく侵犯される病気にかかっている。

その病院の中では、車椅子がほぼ唯一の移動手段であり、それを駆使するコロスは、距離を置いた観察者ではなく、エレクトラの分身である。いわば車椅子は、過剰な身体能力を持

つが故にそれが「障害」となる者たちの病を抑え込み、病院という世界に幽閉する機械でもあるのだ。

エレクトラは殺された父親の声をつねにすでに待望しているのだが、それを表明するのが、コロスとエレクトラの対照と相互依存である。車椅子の男たちとは違って、エレクトラは凄まじい葛藤を内に抱えているがゆえに動けず、あまりに多くの言葉が内にあるために声とはならない。佐藤ジョンソン亜紀の演じるエレクトラのスローモーションとストップモーションを同時に行うような動作が、生と死の境界を侵し、人間と機械を並存させることで、エレクトラによる父親の声に対する切望を極限にまで推し進めるのだ。

コロスが語るエレクトラの内声は、彼女が熱望している父親の生霊の声なのだが、それを待っていても結局は訪れないのではないかという絶望と不安が、身体と声の分割というよりは、聞いている意識と語っている意識の分離によって表明される。

そのような絶望的待望／耐乏状況を言葉ではなく肉体で表現するのが、エレクトラの「舞踊」だ。それは、言葉の力によって肉体が極限的に制約された運動であって、その動きに触発されたように、コロスが父の復讐を想像するエレクトラの「魂の声」を語る。「そしてすべてが思い通りに運んで、たくさんの血煙が空に向かって立ち昇り、それが太陽の光に映えて真っ赤なドームのようになって私たちを包んだら、そうしたら私たち、私と弟のオレステスはお父さんのお墓の周りを踊ります……」⁴⁾ という彼女の内心の声は、しかし、はたして実現可能なのか？

鈴木忠志の『エレクトラ』において「待つ」ことを永続させてしまうのは、「時間の関節がはずれている」とでも言うべき、時間のズレをはらんだ反復なのだが、そのような観客からはズレに見えるものが、エレクトラから見ればズレでないことが、彼女の「狂気」の証左であり、狂気とは「待つ」ことを意識的に永続化することに他ならない。いわばそれは、あまりに正気すぎるがゆえの「狂気」なのである。

鈴木はこの劇に「オレステスを待ちつつ」という副題を付けたが、そのとおり三人の女たちはそれぞれオレステスを異なった様態で待ち続けている。姉のエレクトラは弟が帰ってきて復讐を果たしてくれることを願いつつ、母親のクリテムネストラは息子に殺される夢に脅え続け、もう一人の娘のクリソテミスは兄が死ぬことで閉塞状態から解放されることを望み続けている。つまり「待つ」とは「続ける」ことだとすれば、来ないかもしれないものを待ち続ける精神と身体の強度がドラマとなっているのである。

ここで注目すべきなのは、三人の女たちによる記憶とアイデンティティの混乱だ。まずクリソテミスは「いくら待たたって、だれも来はしないわ」「今日のことが、本当にあったのかどうかも、分からない。わたしはわたしのことが分からない」と言って、一種の記憶喪失に陥り、「待つ」ことにもうこれ以上耐えられないことを表明する。次にエレクトラは、「オレステスはきっと来る、きっと帰ってくる、復讐をしてくれる！」「斧が、斧がある、血の

ついた、あいつらがお父さんを殺した、証拠の斧！」と言うのだが、それが表すのは「待つ」ことへの過度の依存であって、ここでオレステスと斧とがまさに「父親という不在のファルス」として絶対視されていると言ってもいい。さらに母親のクリテムネストラは、「夢を追い払いたいんだよ。……ねえ、お前、夢を追い払う方法を知ってるんだろ？ 頼むよ、母さんに教えておくれよ！」と言って、「待つ」ことへの恐怖が幻想を生んでいる。それに対するエレクトラの答え、「正しい生けにえの血が、正しい斧によって流されれば、あなたはもう夢を見なくなるわ」という台詞が「正しい」という形容詞の強調によって予言するのは、復讐が果たされず「待つ」ことに終わりが無いのではないか、という不安、狂気の永続化ではないだろうか？

いったい、誰がクリテムネストラを殺したのか、そもそも彼女は殺されたのか？ これがこの劇が提示する最大の疑問である。まずクリソテミスの「オレステスが死んだのよ」という台詞を私たちはどう受け取ったらいいのか？ それは彼女の「待機」を終わらせたいという願望の表現に過ぎないのではなからうか。

そしてついに医者押す車椅子に乗っている一人の男が背後に登場すると、エレクトラは彼をオレステスとして、過剰に自意識を噴出させ、ここで「待つ」という主題の観点からして、もっとも興味深い反復的対話が姉と弟の間で交わされる。「対話」と言っても、鈴木演劇に特徴的なように、この会話はまったく人物同士が対面することなく、舞台前面のエレクトラを、背後のオレステスが観客に対して独白するように語られる。

オレステス この行いを許された者は幸いだ。

エレクトラ 自己の行いに至る者は幸いだ。

オレステス それを行う為に来た者は幸いだ。

エレクトラ 彼を待ち焦がれる者は幸いだ。

こうしてまるで、「正しい斧」という「ファルス」の欠如が「待つ」ことを永続させるかのように、オレステスが舞台外に去った後で、エレクトラは次のように叫ぶ。「斧を渡せなかった！ あの子に斧を渡すのを忘れた！ オレステスが行ってしまったのに、斧を渡すことができなかった！」「正しい生けにえの血が、正しい斧によって流され」ないと、クリテムネストラの悪夢も、クリソテミスの閉塞も、そしてエレクトラの待機も終わらない。彼女は斧を渡し忘れたのではなく、そもそも「斧」とはファルスであるから、去勢の象徴、不在の父のシンボルとして存在などしていなかったのではないだろうか？

結局のところ、斧であるオレステスという「去勢された父」が不在であるならば、クリテムネストラは果たして殺されたのか？ それはもちろん解答の無い問いであって、生（存在）も死（不在）も声や音でしか表象されない舞台においては、かろうじてその答えは上演を締めくくる高田みどりの打楽器と、エレクトラによる死の舞踏にしかない。

五人のコロス、クリソテミス、オレステス、クリテムネストラ、それぞれが車椅子に乗せられての葬送行進に、エレクトラの姿はない。すべてはエレクトラの父親の復讐を熱望する夢だったのか、彼女は孤独な病棟へと移されて、永遠に不在のファルスを待ち続けるのか？しかしこのような彼女の「待つこと」の強靱さは、同時に、これまで「エレクトラ・コンプレックス」などと称されて、周縁化されてきた娘による、狂気と待機に力づけられた「女の歴史=Her-story」を自らの言葉と身体で書き綴る「待つ」主体の誕生と永続なのである。

『シラノ・ド・ベルジュラック』における「待つ」ことの欲望

鈴木忠志によるこの戯曲解釈の目覚しきは、この声と身体との分離による恋愛物語を、日本の近代化批判の文脈に置き換えたことだ。ひとつは、文明開化の時代に、主人公たちの軍事行動は時代錯誤で国民国家防衛の邪魔になるとして、彼らが犠牲とされること。もうひとつは、西洋白人より「容姿が劣る」東洋人男性の西洋白人女性に対する幻想と憧憬を描くことで、後進国日本と先進国フランスの対立をジェンダー化する発想、この二つが喬三という作家がシラノの物語を書くという劇中劇構造によって示されるのである。

「待つ」という視点からは、この劇には三つのメビウスの円環構造がある。まずロクサアヌは、クリスチャンの「手紙」を待ち、クリスチャンはシラノが書く「手紙」を待ち、シラノはロクサアヌとクリスチャンが「待っている」ことを待望する。つまりシラノの願望は、「読者が自分の作品を待っていてほしい」という作家の欲望に近い。クリスチャンの声によってしかシラノの恋文は実現しないので、三人が互いを「待つ」構造が、シラノの筆による書記言語と、クリスチャンの声による口承言語と、ロクサアヌの耳という言語理解器官の相互依存によって成立しているのである。

鈴木による『シラノ・ド・ベルジュラック』解釈の特徴は、この劇におけるこのような言語に関する問いを、多言語上演によって国民国家批判へと繋げていることだ。スズキメソッドは、普通考えられているように、言語間の境界ではなく、声と意味との境界を越える。たとえばこの劇の最新版である三ヶ国語上演でも、意味に頼って字幕ではなく音に集中すると、ロシア語も中国語も日本語も、スズキメソッドの共通文法である半音階で語られていることがわかる⁵⁾。言わばそれは、下腹部による半音階技法の音楽の創造とも言えよう。このような実践は、近代国民国家を支える意味中心主義から声を解放する〈翻訳〉の営みとも考えられる。ヴァルター・ベンヤミンの「純粹言語」という有名な表明を、演劇において実現しているのが鈴木演劇なのである⁶⁾。

この劇は、欲望の三角形による「待つ」ことの実現を描いているが、それは明治期の作家による自己表現の物語としてシラノの物語が読みかえられることで、シラノ=喬三という作家の自己中心主義が演劇的な共同性によって相対化されることでもある。シラノがロクサア

ヌを「愛する」ようになったのは、クリスチャンがシラノに彼女に対する恋を告白してからであり、シラノが求めているのはロクサアヌとの恋愛の成就というよりも、クリスチャンという語り手を通じて、自分の作品がロクサアヌという理想の観客に享受されることなのである。

この劇では『椿姫』という典型的な「待つ女」の悲劇の音楽が頻繁に引用される。このオペラは、アルフレードを待ち続けたヴィオレッタが、自らの死によって家父長制度に抵抗するドラマとも言えるが、彼女の待つ姿勢がシラノ＝喬三に受け継がれて、この劇は終わりを告げる。

鈴木演劇の場である利賀という場所についても、ここで考察しておきたい。利賀は「咎」という意味ではないかという説もあるが、ここは流刑に処せられた罪人にとってはディストピアでも、芸術家にとってはユートピアだろう。その地で、『シラノ・ド・ベルジュラック』という劇は、鈴木演劇の構造的メタファーである「三角交易」を実現している。つまり、シラノという作家、ロクサアヌという観客、クリスチャン＝手紙による伝達という共同作業を実現する理想の俳優という三者の協働によって、この演劇が成り立っており、シラノとクリスチャンは共依存関係にある芸術創造の共犯者と言える。

劇の最後で、ロスタンが死に瀕したシラノに託した芸術家の「^{こころいき}羽根飾」とは、チョムスキーが言う生成文法が想像／創造したコミュニケーションの基底にある多重音声による「前言語状態」を通して、SCOTの俳優の身体／言語が明治以来の演劇伝統を支えてきた西洋言語の優位性を掘り崩し、現代のコンピューター言語と英語帝国主義の支配を解体する劇の心意気でもある。鈴木演劇は、利賀という場所で、世阿弥の「離見の見」と、メルロ＝ポンティの「他人知覚」によって、いわば究極の「村芝居」による自己と他者の疎外関係のグローバルな昇華を実現しているのである⁷⁾。

『トロイアの女』における「待つ」ことの記憶

鈴木忠志の『トロイアの女』には、舞台奥に最初から最後まで「神像」が立って居る。しかしその像は、目前で起きる惨劇に対して、終始たいした反応もせず沈黙しており、まるで証言能力を拒まれた悲劇の目撃者のように、無力である。この神像の實在は、神の不在や宗教の無力を象徴しているのではあろうが、鈴木演劇の戯曲解釈の独創性は、そこに留まらず、舞台奥に座視し続ける「廃車の男」を配し、彼がベケットの『カスカンド』からの台詞を語ることで、戦争・ジェノサイドの継続と、歴史という断片的言語による身体的記憶とが、トロイアの滅亡と日本の敗戦という二重の文脈によって刻印されることにある。

『トロイアの女』という劇の特質は、すでにトロイアの崩壊という出来事は終わっているので、劇の焦点が、敗残者たちの証言の伝承と記憶の構築にあることだ。ヘカベは神々を告

発しながらも召喚する老婆であり、その娘でヘクトルの未亡人であるアンドロマケはトロイア国家の最後の血筋を維持する役目を担っている。彼女たちに対するギリシャ軍兵士は、征服者として国家と女性の身体を領有し、暴力を恣にする男たちで、それにクロスとして、無言の犠牲者としての民衆、いわば「ほとんど語ることのできないクロス」が配されている。

この舞台では、最初の場面と最後の場面とが、鈴木特有のデジタル画像的な明晰さで繰り返される。それは何度再生・コピーしても劣化しない俳優の身体の強さと光沢によって、複写がオリジナルと変わらない硬質で明澄な舞台空間を形成するのであり、それがこの劇における歴史の反復と記憶の強度を支えているのだ。

齊藤真紀が演じるヘカベは冒頭の台詞で、「ああ神々も照覧あれ——頼りにならぬ神々とお恨み申してはみるものの、不幸にあえば、やはり神々の名を呼ばずにはおれぬもの」と言って、観客の意識に神々の存在と不在とを同時に印象付ける。すでに戦争は終わっているので、劇は戦後処理の様子を描き、勝者ギリシャによる戦利品である女たちの分配と、敗者トロイアによる惨禍の確認と悲嘆の共有が行われるのだが、ヘカベの強靱な言葉と身体が示すのは、記憶による歴史への抵抗に他ならない。彼女は娘たちと対話しながら、歴史の断片の収集と記憶の再生を試み、神々への祈りではなく、人間の言葉による記憶構築が行われるのである。

ここで注目すべきことは、三つの記憶をめぐる対話が、時間の遅延という「待機」のモーメントによって形成されていることだ。まず母親ヘカベの嘆きが、娘カサンドラの言葉によって記憶に変換されるのだが、ここで齊藤真紀が一人で二役を演じることによって、見事に時間の往還と空間の伸縮を表明し、遅延による記憶の再構築を実現する。次にヘカベと義理の娘アンドロマケ（佐藤ジョンソン亜紀）の対面が結果としてもたらすのは、王国再興の希望という「待つ」ことの根絶だ。そのとき、この高尚な文語によって語られる戯曲に、突然ギリシャ兵士の口語として「ギリシャへ行こうよ」という卑俗な言葉が挿入され、異なる時空間が侵入すると即座に、アンドロマケが暴行され、息子でトロイア王家の世継ぎであるアステュアナクスが殺害される。そこから、「待つ」という主題にとって重要なヘカベによる孫アステュアナクスの死体の哀悼が行われていくのだが、ここではアステュアナクスの死骸は白い無機質な人形で表象されている。これが記憶の媒体となって、ヘカベによる喪の対象の発見となり、彼女のメランコリーからの脱出を導くのである。舞台上でギリシャ軍兵士の手によって、惨劇が行われている間、ヘカベはそれを見ているのか見ていないのか、全く動かない。彼女の沈黙の「待機」をどう解釈したらいいのだろうか？

おそらくそれは「トロイア再興という希望の根を絶たれて絶望に陥った」という道徳的解釈を超えた普遍的な倫理を示唆するものだろう。そのとき、鈴木演劇の特質の一つである異次元音楽の介入、不気味な「通りゃんせ」のメロディが流れる。そのとき私たちは悟るのだ、ヘカベが孫の死体が自分の目の前に投げ捨てられるのを待っていたことを。彼女は永遠

かもしれない遅延に耐え続けることを決意していたことを。待つべき対象の喪失の後に、なお待ち続けること——この姿勢こそは、他者の存在に対する未来の願望ではなく、過去への自己認識に対する絶対の信頼をおく記憶への信仰と言えないだろうか？そしてそれは、永遠に繰り延べられる過去の来訪をただ耐えて「待つ」精神と身体の強さを絶対に必要とするのである。

さらに次のヘカベの台詞が三つの時間の共存を示唆することで、プライベートな記憶のパブリックにしてポエティックな演劇への昇華が可能となる——「しかしまた、神様がこれほどまで根こそぎに、トロイアを亡ぼされることがなかったなら、わたしらは名も知られず、後の世の人に歌いつがれることもなかったであろうし……」というこの台詞は、トロイア戦争の時間を指示することで出来事による記憶構築を、作者エウリピデスの時間を指示することで創作による記憶構築を、そして現在の観客の時間を指示することで演劇による記憶構築を可能とする。それは家族と国家の喪失という歴史から、演劇という集団的な喪の儀式への移行とも言える。

最後にこの舞台は老婆と街娼の出会いによって、日本の戦後闇市の記憶を召喚することで、ふたたび時空間のワープを行う。ここで再度、「寄ってかない？ あたしひとりなの」という若い女（佐藤ジョンソン亜紀）の口語が介入し、トロイアと日本を横断した歴史暴力の犠牲者同士の連帯が行われようとするのだが、それは老婆の拒絶によって未遂に終わる。女が投げたバラの花束の爆弾によって、神像が体勢を崩し、老婆が横倒しとなる、この場面を彩るのが日本語ネイティブではない欧陽菲菲の『恋の十字路』である。「あなたひとりにかけた恋 恋/I want you love me tonight」という典型的な「女の恋」の歌が、しかし「恋」の（不）可能性とともに、神を「待つ」ことの最終的な断念を示唆するのだ。それは歴史の不能と記憶の可能との裂傷であり、「弱い私は 待つだけなのね」という「男を待つ女」という東洋人女性のステレオタイプを強化する歌詞が、地理も時間もジェンダーも階級も人種も民族も年齢も超えた想像上の位置で、私たちの現存を撃つのである。

鈴木忠志の『トロイアの女』が掘り起こす「待つ」という絶望にして希望は、「歴史におさらば」「記憶におさらば」することの（不）可能性に迫る。日本の戦後闇市の娼婦と、トロイア落城のヘカベの時間との断裂が究極的に示すのは、歴史には哀悼が不可能である、という冷酷な真理だ。だからこそ鈴木演劇は、無数の女たちの慙愧を忘却することなく、絶望を抱えて待ち続けさせる。能とは異なり、「成仏」が不可能であることは観客を安心させず、言語では十全に語り得ない「現実界」に永劫に待機させる。ヘカベが「トロイアの最後の音」と呼ぶ空き缶の転がる音は、空き缶による死者を悼む葬礼の弔鐘として、敗者の記憶による勝者の歴史の書き換えを行う。それは「歴史は繰り返す、一度めは悲劇として、二度めは笑劇として」というマルクスの言葉どおりに、繰り返される「待機」（反復、コピー）としての歴史の証なのである。

附記 本稿は東京経済大学2018年度個人研究助成費（研究番号18-29）による研究成果の一部である。

注

- 1) 鈴木忠志+宮城聡「見えないものを見せる」ということ——鈴木忠志『オイディプス王』・『シラノ・ド・ベルジュラック』『イワーノフ』『リア王』四作品上演をめぐる『演出家の仕事——鈴木忠志読本』山村武善編集（SCOT, 2007年），72頁。
- 2) I. イリイチ『シャドウ・ワーク』玉野井芳郎・栗原彬訳（岩波同時代ライブラリー，1990年），91頁。
- 3) 「前言語的次元」については、鈴木自身が次のように述べている——「演技とはある形とか、意味伝達の道具として空虚な空間のうちを浮遊しているのではない。[...] 演技とは、感覚的なプレロジカルな領域として、透明な全体性の相貌のもとにあるものである。そういう前言語的領域を透視して、何ごとか語らなければならない必然性を内部に所有するとは、やはり語る主体が、既成の言語体験の拘束を逃れて、新しい言語領域のなかを生きたいという希求をもつということに等しい。そういう緊張が言葉が獲得したとき、語ることを拒否するひとつの世界が、発見として我々の面前に初めて顕現する。」（『離見の見』『鈴木忠志演劇論集 内角の和』而立書房，1973年，59-60頁）

「音声表出以前に、前言語状態ともいべき身体的知覚があるのであり、演技とは既知としてすでに構成されてしまった言語、表現が完了した言語からその根源の沈黙ともいべき前言語状態を、身体的に生きようと狙うものなのである。それは、自己が現実体験したものを追体験するというようなものではなく、また、スタニスラフスキーがいうように、「好きだ」という台詞を発する戯曲の登場人物の感情を生きるなどというのではない。」（『側面的演技考』『鈴木忠志演劇論集 内角の和』72頁）

「僕の芝居はどうしても、演劇論を内包した演劇ということになるのですよね。そして、そこで扱っている情念は、日常的な意識の振幅を越えるような情念というか狂気になっちゃう。それはなぜかという、僕の考えのなかに、演劇表現が演劇を越えた広い領域で言語の契機になるようなものでないなら演劇というものはつまらないのじゃないか、ということがあるわけです。そうでないとテーマ主義になってしまっ、あるテーマを観客にコミュニケーションするなりアジテーションするだけのことになっちゃいます。僕の考える演劇はそうじゃなくて、そこから何か言語化し得る——普遍化し得る——素材に、演劇がなり得なくてはならない。前言語状態みたいなものの現出が、演劇行為の基本的なあり方だろうと思うのです。」

（「主章Ⅲ 劇的構造」鈴木忠志・中村雄二郎『劇的言語 [増補版]』朝日新聞社，一九九九年，166-167頁）

- 4) この論文における、鈴木演劇からの台詞の引用は、すべてSCOT提供の上演台本による。台本を提供していただいた重政良恵氏に感謝する。
- 5) 「三ヶ国語上演」の配役は、シラノ／喬三＝竹森陽一（日本語）、クリスチャン＝田沖（中国語）、ロクサアヌ＝ナナ・タチシビリ（ロシア語）である。さらにこの上演では、日本語を母語としない三人の俳優（谷京盛、千宇立、李俊）が日本語で青年隊を演じた。この上演におけ

る翻訳の問題については、本橋哲也「近代国民国家はグローバリゼーションの夢を見るか——鈴木忠志の演劇における労働、欲望、声のトポス」(『利賀から世界へ』No.9, 舞台芸術財団演劇人会議, 2017年, 112-126頁)を参照せよ。

- 6) ベンヤミンは「翻訳者の使命」のなかで、こう述べている——「翻訳者の使命とは、翻訳者自身の言語において、他の言語の呪縛に囚われている純粹言語を解放することにある。すなわちそれは、翻訳者が作品を再創造することによって、その作品のなかに幽閉されていた言語を自由にすることだ。純粹言語のために、翻訳者は自身の言語の古ぼけた障壁を打ち破るのである。」(Walter Benjamin, “The Task of the Translator” in *Illuminations*, Edited with an Introduction by Hannah Arendt, Translated by Harry Zohn, Fontana/Collins, 1973, p. 80. 日本語訳は拙訳。)
- 7) 「離見の見」と「他人知覚」について、鈴木は次のように言う——「我見とか離見とかは、意識の機能の仕方のことであって、演技というものが絶対的独自性を主張するような自己意識によって行われるものではなく、他人知覚を前提としつつ、自己に対する想像的意識に支えられていくという弁証法的なダイナミズムのなかでしか捉えられない、ということの世阿弥的表現であろう。彼の中心概念である“花”にしてもそうだが、彼の論がすぐれていると思えるゆえんは、演技を俳優の行為と、それに臨場する観客の行為と、ふたつの項をもちながらもたえずひとつの全体性としてしか働かない関係のなかで考えようとする一貫性にある。」(「離見の見」『鈴木忠志演劇論集 内角の和』61頁)