

他者を待望する

——鈴木忠志／SCOT『シンデレラ』における分身の構造

本橋 哲也

1. 〈待つ〉とは、どういうことか？

本稿の目的は、鈴木忠志の構成演出による『シンデレラ』の舞台を分析しながら、SCOT (Suzuki Company of Toga) のドラマトゥルギーの本質の一つではないかと筆者が推察する〈待望〉という主題について考察することである。半世紀近くをかけて築き上げられた「演劇の聖地」としての利賀という場所が、SCOTのメンバーたちの「動物性エネルギー」によって、生活という日常と演劇という仮構との独特な結合を通じて、稀有な時空間として出現する——その中核には、待つという特殊な営為があることを、この舞台作品の検証をとおして明らかにしたい。

作品の考察に入る前に、まず仮説として、サミュエル・ベケットのドラマトゥルギーが鈴木忠志演劇の根底にあるのではないかと、という問いを立ててみよう。ベケットは20世紀の西洋において「不条理演劇」の代表者の一人として、これまでの「西洋リアリズム演劇」とはまったく異なった戯曲の言葉と登場人物の造形、そして空間構成によって、演劇において西洋ヒューマニズム文明の終焉を告知した演劇人であった。近代西洋文明の批判にとどまらず、グローバルな規模で肥大した経済・政治・文化全般にわたる人間性の危機を20世紀後半から演劇によって摘出してきた鈴木忠志が、そのようなベケットのドラマトゥルギーに注目したのは当然とも言えるが、本稿では「待つ」という人間独自の行為を鍵として、鈴木演劇における身体的・空間的・心理的様相に迫ってみたい。

「人間独自の行為」といま書いたが、それは人間の待機という営みが、人間以外の動物のそれと様相を異にするからだ。人間以外の動物も「待つ」が、それは本能的に、あるいは習慣として、待つ対象（それが自ら狙う獲物であれ、与えられる餌であれ、交尾すべき相手であれ、天候の変化であれ…）が必ずやってくることを知っているからだ。つまり、そこには確固とした存在への確信があり、そうした動物的営みの基礎には、自己と他者との厳然とした区別がある。しかし人間は、もう少し限定すれば「近代人は」と言うべきかもしれないが、そのような主体と客体、自己と他者、言葉と物との関係が、不安定となった時空間に生きている。神のような絶対的他者との厳然とした区別によって自己の存在が保証されていた時代がはるかに過ぎ去ったことを、近代の末裔にいる20世紀以降の現代人は認知せざるを得な

他者を待望する

かった。その意味で、ベケットの演劇も、神は死んだと言ったニーチェ、心の深層を探ったフロイト、社会の下部構造に注目したマルクスに倣っている。それを、存在論から認識論への転換と言っていいかもしれない。つまり、「何を what」という対象の実在性への依存ではなく、「どのようにして how」という身体の遂行性への信頼。他者へのまなざしではなく、自己の意識に重点が移動する——その時の鍵が、何を待っているかという存在への関心ではなく、待つという行為そのものの意味（ないしは無意味）への注目となるのである。

『ゴドーを待ちながら』や『しあわせな日々』が典型的だろうが、ベケット作品の主人公たちは、待つ、しかも誰も何もやってこないことを知りながら待ち続ける、という姿勢において際立っている。ヴラジーミルやエストラゴンやウィニーが西洋文明の末期的状況において、ひたすら何かを待つという姿勢に、大きな物語が終焉して以降の「ポスト」の論理を見ることは容易だろう。本稿が発想の出発点としているのも、鈴木演劇の根底にベケットと同様の現代の西洋文明に対する批判精神が胚胎しており、それを一貫して表現しているのが、主人公たちの身体が表明している待機の継続ではないかという問いである。

鈴木は多くの作品においてベケットからの引用を使っているが、ベケット作品そのものを上演したことはない。『ゴドーを待ちながら』についても、鈴木は著書の中でこの作品を現代不条理演劇の代表作として詳しく論じており、またそれを上演するのに最適な俳優たちを SCOT は擁していると思われるのにもかかわらず、主題としても形態としてもそれに近似した別役実作の『A と B と一人の女』は上演されていても、『ゴドーを待ちながら』は上演されていないのである。この理由を探るのが本稿の目的ではないが、ひとつのヒントは、鈴木演劇における外部の不在という点にあるかもしれない。

鈴木演劇における〈待機〉というテーマを考えるために、鈴木が『ゴドーを待ちながら』について論じている文章を、まずここで参照しよう。鈴木は、『ゴドーを待ちながら』においては、「人物の心理の展開や行動の変化があるわけではなく、待っていることの状態だけが浮き彫りにされて」くと述べて、ヴラジーミルとエストラゴンの会話を引用し、彼らの「会話」が相手に言われているというよりは自分自身に言われており、それは「意志する対象がはっきりわからなくなって、受身の意志とでもいうべき待つという行為、欲望する対象が出てくるのを待つことしかできなくなって」「本人たちが何を欲望しているのかわからない」からだ論じる。鈴木は続けて次のように述べる——

「内面の抑圧」とか「内面の分裂」とか「自己欺瞞」といった心理をあらわす言葉があります。これは、接触しようとする対象に向かって目的性をもって手段的に行動するとき起こる、さまざまな心理的軋轢のことですが、『ゴドーを待ちながら』の登場人物にはそうした心理的軋轢や葛藤がまったくありません。ただお喋りをして退屈をまぎらわしている。目的性がないために遊びになってしまうのです。言葉も行為も断片的で、論理的な

整合性はありません。ですから、そこで語られる言葉は方向性をもっていません。欲望の反映でも、欲望の挫折がもたらす内面的感情の表出でもなく、すべてが自分自身にのみ語りかける遊びになってしまうのです。そこに最低の対象や方向があるとすれば、「待つ」という行為それ自体であって、言葉やしぐさはすべてこの状態を生きているという証し以外のなにものでもなくなっています。

(鈴木忠志『演劇とは何か』岩波新書, 1988年, 34頁。)

ここに明確に述べられているように、ヴラジーミルとエストラゴンにとって欲望の対象や言葉やしぐさに方向性がないということは、外部の他者が不在だということである。ということはつまり、そうした他者の存在によって構築されたり規定されたりする自己の存在も空白であって、語るべき内面的感情や心理的葛藤もないということになる。鈴木忠志は『ゴドーを待ちながら』を上演してこなかったかもしれないが、ベケット演劇の根底にある、この他者や外部の不在という思想は正確に受け継いでいるのであって、それだからこそ、一方でベケット作品そのものを上演する必要はなく、また他方において、ギリシャ悲劇であろうが、シェイクスピアであろうが、チャーホフであろうが、長谷川伸であろうが、三島由紀夫であろうが、鈴木演劇は「ベケット的」になるのである。

鈴木演劇の登場人物たちには、外部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、そこに「狂気」が胚胎する。究極の他者である神の沈黙が問われ、宗教や信者団体への不信が語られる。舞台上で頻繁に使われる歌謡曲やオペラは「女がやって来ない男を待つ」というステレオタイプを反復する。「車椅子」の運動はけっして外部への通交とはならず、「籠」の男女はそこから抜け出せず、「廃車」の男は外に出ることが無い。流行歌や花火のような崇高でグロテスクな形象による物語の切断が、待つという契機を増幅させ、日常に隠された異次元的世界への跳躍を可能とする。つまり、鈴木演劇における普遍的なテーマとしての〈待望〉とは「耐乏」でもあるのだ。待つことは、何らかの待たれる対象を必要とするが、その対象がはたして存在するのか、あるいは相手が自分の待機を知って応えてくれるのかがわからない、という中吊りの状態に耐えること、これが外部や他者の不在を前提とした鈴木演劇における待望という「希なる絶望」の様相なのである。

2. 『シンデレラ』における分身への待望

『シンデレラ』は、鈴木忠志が「親子のための音楽劇」として2012年に静岡で初演した劇を基にしており、2022年夏の「SCOT サマーシーズン」では利賀大山房で8月27日、9月3日、9月10日の3回上演された。鈴木はこの人口に膾炙した少女の夢物語を、現代世界の権力闘争の寓話とするために、〈分身への待望〉というモチーフを導入する。この分身構造

他者を待望する

をより明確に示すために、外枠として使われるのが「劇中劇構造」、すなわち劇中の登場人物が書いている物語を「稽古」として上演してもらう、という仮託の構造である。この「リハーサル」という形式は、鈴木忠志と SCOT のドラマトゥルギーの模倣やパロディである以上に、自らの分身を待つ／待たない演劇として、シンデレラ物語を相対化するという異化効果を発揮している。



SCOT『シンデレラ』演出助手(植田大介), 演出家(竹森陽一), 父親(齊藤真紀), サチ(杉本幸)

鈴木演劇においては、つねに物語の伝達よりも空間の造形が優先する。「スズキ・トレーニング・メソッド」によって徹底的に鍛えられた役者たちの身体の動きと台詞術、一点の曖昧さも曇りもない照明、幾何学的に計算しつくされた装置と小道具といった特質が、鈴木舞台に「デジタル映像的な」輪郭を付与するのだが、この『シンデレラ』においても、そうした明確な空間造形が、虚構と現実の交錯という主題を際立たせる。そのような確固たる空間構成があるからこそ、開幕劈頭の主演女優の父(イ・ソンウォン)の登場といった「観客参加」の仕掛けや、シンデレラ物語を演じる俳優と彼女たちのリハーサルを支える制作者たち(演出家、演出助手、舞台・照明・音響・衣裳スタッフ)の舞台上での交流が、単なる「劇中劇的な裏話」をはるかに超える強度を生むのだ。空間の形式を整えることが物語の表層を突きぬけるドラマ性を保証する、という鈴木演劇の基本がここでも貫徹されているのである。

緊密な空間構成に支えられた練習と本番、偽と真、夢と現実とを入り組ませた仕掛け、それが『シンデレラ』というドラマを動かすのだが、その点をここではジェンダーという視点から考えてみたい。おそらく今回の『シンデレラ』は鈴木演劇において、ジェンダーによっ

て分別された舞台構成という点から見て、もっとも興味深いものの一つではないかと思われる。まず舞台上の人物配置として、舞台下手の半分には演出家（竹森陽一）を中心に制作側、つまり見る側の「男性」たちが座を占める（途中、女性プロデューサー（ディアナ・ベルネド）が登場するが、彼女は「外人」ということも含めて、「男性的な強者」のひとりである）。舞台上手の半分には演者側、つまり見られる側である『シンデレラ』の物語本体を稽古する女優たち（父親役の齊藤真紀、姉役の鬼頭理沙、妹役の木山はるか、ニセの王子役の佐藤ジョンソンあき）がおり、その両端に主人公のシンデレラを演じる（その物語の作者でもある）サチ（杉本幸）と、衣裳スタッフ（満田年水）が配置されている。サチは舞台全体の中心にいて、彼女を目にかけている演出助手（植田大介）が一種の舞台回しとして、下手の男性領域と上手の女性領域をかなり自由に横断することができる、といった構造である。



プロデューサー（ディアナ・ベルネド）、ニセの王子（佐藤ジョンソンあき）、
演出助手（植田大介）、演出家（竹森陽一）

このような男女の人物配置の力学を〈分身への待望〉というモチーフをめぐって如実に示すのが、幻想の王子（進真理恵）が登場してサチと会話する二回の場面である。一度目はオリブの国からやってきたという王子がサチと初めて出会う場面、二度目は舞踏会にもぐりこんだサチを王子が追うことになる場面だが、このシンデレラ物語にとって中核となる男女の交感を描く場面において瞳目すべきなのは、ほとんど台詞のない衣裳スタッフの満田の演技だ。ドライアイスのスモークに魔法の雲のように乗った幻想の王子とヒロインのシンデレラ／サチの存在に観客の注意が集中するところだろうが、私たちがまなざしの方向を少しずらすと、鈴木の高確無比な照明が照らし出す満田の思いつめたような表情と静謐なたたずま

他者を待望する

いが目に入る。かくして私たちの想像のなかで、表層の物語の中核にあるヒロインとヒーローとの幻想的な時空と、それを認識論的に補足し脱構築する「脇役」の女性の現実的時空とが交錯する。とくに二度目の王子とシンデレラ／サチとの邂逅における衣裳スタッフの女性の存在は、この『シンデレラ』全体の主題と構造を照らし出すといっても過言ではない。幻想の王子とシンデレラ／サチがロマンチックな会話を交わしているあいだ（ここでも同じく2022年夏の「SCOT サマーシーズン」で上演された『エレクトラ』における姉弟の会話での構造と同様、舞台の中心にいるシンデレラ／サチの背後に重なるように立つ王子という人物配置によって、二人は対話するというよりは、〈分身〉として互いの言葉を復唱し、互いの幻想を補強するのだが）、衣裳スタッフ役の満田はまるで自らの記憶を回顧するかのようになり、静かに、そして真剣に二人の会話を聞いている。その姿はまるで、その光と影の交錯の描写において世界で最も美しい絵画の一つと言われるフェルメールの「レースを編む女」と「真珠の耳飾りの少女」のような趣きと雰囲気醸し出す。王子とヒロインの会話を聞いている彼女の照明に照らし出された横顔の美しさは比類なく、それは無言の認識的コメントとなって、多弁な恋人たちの存在を逆照射する。それはまるで、かつて自らも「シンデレラ」として幻想の王子に憧れていた彼女自身の青春を回想するようでもあり、そのような過去を現在という時点から批評するようでもある。若い男女の場面が終わると、この「お針子」はひそやかに溜息をついて、自分の背後にあった白いドレスを慈しむように撫でる——それはおそらくシンデレラが着る衣装であって、もしかしたら彼女自身の若き日の形見なのかもしれない。

このように舞台上の人物配置に注目することで、本来は脇役であるはずの衣裳スタッフの心理にまで議論の射程を広げれば、この劇が持っている〈分身への待望〉というモチーフが、あらためて明晰に浮かび上がっては来ないだろうか。つまり、こういうことだ——サチの父親の話によれば、サチには彼女の俳優としての才能や現状を心配している母親がいるが、母親は舞台には登場しない。彼女が劇中劇（リハーサル）のなかで演じているシンデレラの母親はすでに亡くなって不在である。そしてシンデレラ／サチの言葉を静かに聞き、その存在を見守る衣裳スタッフの女性はある意味で、シンデレラ／サチの母親でもあり、かつての娘（サチ／シンデレラ）自身でもある。このような分身構造を念頭に置けば、実はこの劇の劇中劇構造や、俳優とスタッフとの混成という仕組み、ニセの王子に体现された主人と召使の依存関係、イタリア語と日本語との転換と共存、といった表層の二重構造が、実はシンデレラ／サチとお針子との分身関係（自己とその影）によってドラマ化されていることが納得されてくる。

そもそもシンデレラに代表される、おとぎ話や童話のヒロインは、女王と侍女、母親と娘、美貌と醜態、若さと老い、富裕と貧窮、怠惰と労働、真実と虚偽、食事と炊事、舞踏会と掃除、衣服をまとう貴族と裁縫をする下女、といった二項対立をはらみ、かつ超越する存在だ

ったはずで、ジェンダーの差異を空間的に表現した SCOT 版『シンデレラ』の舞台は、そのことの意識化を観客に迫る。舞台の空間的人物配置が示唆する「見る側」と「見られる側」のジェンダー的分割は、その中心にこの物語を書くことによって自らの存在を自己にも他者にも認知されているサチを置くことで、確認されると同時に解体されてもいる。彼女が書いているシンデレラの物語は、男が主体となってきた支配的な歴史 (his-story) を書き換える「女の歴史=her-story」であって、それゆえに〈分身〉構造を介して、様々な母親たちや妻たちや娘たちや乳母たちやお針子たちの物語ともなっている。しかし、その物語が演劇として上演されるためには、演出家を頂点とする男性中心的なハイアーキーが支配する演劇空間が必要であることを、この何重にも重なる入れ子構造をもった舞台は示してもいる。とすれば、私たちが考えるべきなのは、舞台の人物配置と、分身への待望という契機が、この劇の入れ子構造の中で、どのように有機的に連関しているのか、という問いだろう。



サチ (杉本幸), 父親 (齊藤真紀), 姉 (鬼頭理沙), 妹 (木山はるか)

すでに述べたように、『シンデレラ』の劇中劇的仕掛けは、あらゆる登場人物が俳優の本人とその役柄という二重構造のなかにあることを提示するのだが、そのような〈分身〉の構図は、演じ見られる側にある女優たちを舞台の上手半分配置するというジェンダー的な分割によって、さらに強化されている。ニセ王子や父親役を女優が演じることで、分身構造が明快になると同時に、見る側と見られる側という安定した構造がズラされるのだ。下手側の男性制作者たちが SCOT の俳優と『シンデレラ』の役柄という二重構造のうちにいるとすれば、上手側の女性俳優たちは、SCOT の俳優と『シンデレラ』の役柄と偽物・本物を演じている存在という三重構造のうちにあるからだ。分身というモチーフをめぐって、男たち

他者を待望する

は一層構造，女たちは多層構造のなかに置かれていると言ってもいい。（舞台冒頭に登場したサチの父親によって喚起されているように，観客もその多層構造に巻き込まれている。）

そもそもジェンダーという社会的な性別分類などと言われる概念は，ひとりの人間の多層で曖昧でさまざまな性的欲望や可変的な性的ありさまを，便宜的に男女に判別した範疇であり，〈分身〉という人間に不可避の認識論的構造を隠蔽する方便に過ぎない。そう考えれば、『シンデレラ』という一見ジェンダー分割によって整然と制御されているかに見える舞台が，実は男たちのコントロールを超えて女たちが暴走するドラマであることがわかってくる。「ニセの王子」は「理想の妻を求めよ」という家父長（「本物の王子」の父親である王）の至上命令を領有して，シンデレラの父親を騙すのであるし，その父親役を演じている女優が自らの家父長的権威を強調すればするほど，家父長制度の権勢なるものも見たいものだけを見て信じていものだけを信じる「ポスト・トゥルース」の言説に過ぎないことが暴露される。そしてここで改めて強調しておかなくてはならないことは，このことを観客に如実に明らかにするのは，「ニセの王子」と「父親役」を演じている佐藤ジョンソンあきと齊藤真紀という，男と女，現実と虚構，身体と言葉，存在と非在，といった境界を途轍もない強度で侵犯してしまう女優たちの身体である，ということだ。演劇の深層には〈分身〉というモチーフがあること，それを彼女たちのグロテスクにして崇高な演技は，驚嘆すべき集中力と密度によって明示するのである。

そして「本物の王子」と「シンデレラ／サチ」との関係，「ニセの王子」と「父親役」および「姉役」「妹役」との関係との対比において考察するとき，重要となるのが〈待つ〉という契機である。嫁選びにやってきたニセ王子が「偽物」なのは，彼／彼女が高貴な家系の維持に必死な父親と娘二人に待望されていた存在であるからだ。しかし父親も姉も妹も，けっして「本物の王子」に到達することはないし，「ニセの王子」に出会い騙されたという幻想を反復するほかない。他方において，サチはニセであろうが本物であろうが「王子」など待望していない。この舞台でも，幻想の王子はあくまで「幻想」であって，その登場は2回とも中央舞台奥でスモークの雲に支えられ，スモークとともに雲散霧消する。サチは幻想の王子を演じる彼／彼女（進真理恵の静謐で浮世離れした存在感がここでの鍵となる）の存在など最後まで信じていないからこそ，シンデレラ物語の作者となることができているのだ。あくまで彼／彼女は，サチが毎夜書いている物語のなかの登場人物に過ぎないので，一回目は王子を追い払い，二回目は王子の呼びかけに対する応答を中断して，自らが書いた詩を独白することで幻想を断ち切る。そして何より（ロマンチックな男女の結びつきを期待する観客にとって）冷酷なことに，この劇は，サチによる待望の断念，つまり童話のハッピーエンドを最終的に否定する「王子様なんていないからね」という台詞によって終わるのだ。

『ゴドーを待ちながら』におけるように，ゴドーも王子様もけっしてやってはこない。もし『シンデレラ』という劇全体が，その劇中劇的構造も含めて，サチの書いている物語に

過ぎないとすれば、「王子様なんていないからね」という彼女の声明は、劇作家の自己否定であると同時に、西洋近代リアリズム演劇の終焉を画した『ゴドーを待ちながら』をも葬り去ろうとする「ポスト・ポスト・リアリズム演劇」を指し示すものなのだろうか？ この問いの答えは、おそらくその言葉を聞いた衣裳スタッフ満田の諦念とも認可ともつかない、微妙に影をはらんだ微笑みに探すほかないだろう。かつて少女時代にシンデレラを夢見た彼女たちが、王子など決してやってこないことを知りながら、それでも待ち続けるのか、それとも待望を最終的に断念するのか、それは私たち自身に託された問いでもあるだろう。『シンデレラ』は、サチがフランスのシャンソン歌手アダモに自作の詩を提供して名声を得ている、という少女の自立の承認を経て、その歌が流れる中、舞台装置が片付けられて終わる。最後に残るのは、俳優である杉本幸と、SCOTのスタッフである照明の丹羽誠と音響の小林淳哉、それに衣裳の満田年水だけだ。かくしてこの劇は、劇作家とスタッフだけを残して、つまり演劇にとって必須の要素である俳優たちを消去した「非演劇」として終結するのである。

しかし、ここであらためて忘れてはならないことは、このような演劇を空洞化する非演劇、あるいは童話へのアンチテーゼとしての反童話、あるいは『ゴドーなんて待たないからね』とも名付けられるべき『シンデレラ』という演劇が、結局は、SCOTの俳優たちの強靱な身体性によって支えられているからこそ可能となっている、という事実である。そこでは、シンデレラの姉たちのグロテスクな存在感が美醜やセクシュアリティをめぐる二項対立的な社会的基準を超越する怪奇で不気味な次元に到達し、ニセの王子の千変万化する衝撃的／笑劇的な様相はまるでクレタ島の嘘つき男のような「真正の偽者」ぶりを発揮する。また「スズキ・トレーニング・メソッド」による役者の鍛錬法や、父親役がシンデレラ役のサチのタイミングの悪さを訴える、「監督、こんなところで立たれては次の台詞言えません」といった発言も、スズキ・メソッド的発声法によってきわめて真剣に演じられることによって「パロディ」が実のところ鈴木演劇においては、言葉やしぐさの意味の一義性を突き抜けるような重みをもっていることが提示される。

このような二項対立の脱構築を如実に示すのが、ニセの王子と父親との「イタリア語」による掛け合いにおける翻訳の力学である。突然思いついたかのように演出家が「ここからはイタリアオペラ風でやってみようか。音楽はロッシーニのシンデレラだ！」と言って『ラ・チェネレントラ』がかかると、父親役とニセの王子役の俳優が高速でイタリア語歌唱を披露し、その脇で紙芝居風の相当に割愛された、いい加減な「字幕」が展示される。佐藤ジョンソンあきと齊藤真紀という、「スズキ・トレーニング・メソッド」が身体の奥底にまで浸透した二人の俳優が、半音階進行の腹式呼吸発声法で、それとは真逆とも言うべき全音階進行のロッシーニの曲に合わせて、ベルカントのイタリア語で歌うというグロテスクにしてサブライムの極致。この不整合に観客はあっけにとられてしまうのだが、笑いながらも私たちは翻訳の政治学に気づかされる。「パロディ」と「真正さ」との境界が曖昧となると同時に、

他者を待望する

言葉の意味内容（シニフィエ）が言葉という記号（シニフィアン）に侵犯されることで、国民国家言語間の翻訳において、いかに恣意性が優先されてしまうかが暴かれるのだ。翻訳とは実のところ、シニフィアン間の置き換えに過ぎないのだが、それをシニフィエ間の意味の通訳と思ひこむことによって、あらゆる翻訳行為は成立している。よって、この「日本語訛り」でありながら見事に「イタリア語らしい」無国籍言語をロッシェニ独特の軽快な音楽に乗せられて聴いてしまう観客は、自らの言語能力の無根拠性を問われるような自虐的な笑いに溺れる。さらに演出家はまたしても突然に「そこから日本語！」と宣言、ロッシェニの曲が速すぎて馴染むはずのない日本語、しかも日常では話されることのない「スズキ・トレーニング・メソッド」による特殊な日本語での歌唱が続き、今度は自らの「母語」のほうが「外国語」よりも理解しやすいという私たちの常識の根拠の不確定性が暴かれてしまうのだ。通常、翻訳は「日本語」「イタリア語」といった国境や民族といった「想像の共同体」同士の意味通約性を前提とした「国民国家言語」間で行われると考えられているが、実のところ、そうした異文化交流の可能性は、記号運用の恣意性や言語イメージの豊かさをもたらす意味の不確定性という効果によって支えられている。そして、そのことを明らかにするには、言語記号の意味ではなく、言語記号の形式そのものである音を国民国家言語の種別に関わらず只管^{ひたすら}に発声できる俳優たちの怪奇で崇高な身体が必要なのだ。かくして『シンデレラ』という劇は、鈴木演劇の特質であるところの、そのような超越的な身体を囲む堅固で明晰な空間構築を基盤として、ジェンダーの分割を顕在化させる外見の下に、登場人物たちの幻想と現実、過去と現在、実体と影、本物と偽物といった二項対立を待望の断念という契機によって解体するのである。

鈴木忠志がSCOTの俳優たちと共に半世紀近くにわたって利賀という日本の寒村で創造してきたドラマトゥルギーの中核には〈待つ〉という契機、すなわち西洋近代リアリズム演劇を根底から批判する精神と肉体の営みがある。ゴドーも王子も決してやってくるということが明白となった現代において、ジェンダーによる差別や家父長主義に退行することなく、演劇という身体的試みに賭けること——SCOTが『シンデレラ』のような大人のファンタジーを上演し続ける意義もそこにあるのではないだろうか。

★本稿内の台詞の引用は全てSCOT提供の上演台本によります。また舞台写真もSCOTから提供していただきました。便宜を図っていただきました制作の重政良恵さまにこの場を借りて感謝申し上げます。

*本稿は、2022年度東京経済大学研究助成費（研究番号21-32）による研究成果の一部です。記して感謝申し上げます。