

ドラマと「見る存在」

高 師 昭 南

Dimension Through Which Spectators Experience Drama

Akinami Takashi

Theatrical spectators are, according to the aesthetician Nakai Shoichi (中井正一), adventurers expected to recognize something substantial of the world beyond ordinary phenomena. This paper examines an unexplored aspect of Nakai's view that the key to theatrical appreciation is "Seeing existence (見る存在)". I first define the fundamental nature and essential characteristics of this state. The key to this state is "rhythmic courage." Courage, in the instance, refers to the capacity and willingness to become theatrically engaged. The rhythmic aspect derives from a two-fold process. The spectator's engagement in the instability of the dramatic moment is matched and rhythmically amplified by the actor's ambivalent use of "drive" and "restraint" during the performance. Furthermore, the deliberate use of this ambivalence by the performer creates a rhythm which I link with the theatrically staged function of Kata (型). The importance of rhythmic courage in the "Seeing existence" state of the theatre spectator concerns the realization that authentic human existence is premised upon instability.

I はじめに

ある日、目が覚めたら、めくらだった、まるで運命の神のように。

ベケット『ゴドーを待ちながら』より

傑作の条件は何か。「成功は時の運」「計画を企てることはできるが、成功を企てることはできない」という言葉が示すように、成功と傑作との間には乖離がある。音楽の歴史をひもとけば、そうした事例をあげるに事欠かない。演劇においても同じであろう。そうした中で例えば、ラヴェルの『ボレロ』とベケットの『ゴドーを待ちながら』は似たところを感じさせる。——創造とは新開地を拓り開くことであるかぎり当初否定されるのは、傑作の運命的条件とさえ言えるのかもしれないが。当時、転調・移調を使つての変化そして第一第二主題、トニックとドミナントによる対立の構造は音楽の音楽たる常識であったにもかかわらず、ラヴェルは小太鼓と弦楽器のピチカートによる3拍子リズムとクレッシェンドはしていくも単純な旋律(対立性希薄な主題と副主題の組み合わせ)の繰り返し(最後に転調が一個所あるだけである)から『ボレロ』なる曲を作っている。挑戦であるといつても言いわけであるが、今日では誰もそれが傑作であることを疑わない。『ゴドーを待ちながら』についても同じようなことが言える。対立、葛藤、危機、緊張、といったものが劇をして劇たらしめているものとの認識が一般であったにもかかわらず、この作品はとりたててそういった条件を示していない。これといった出来事もなく、登場人物の性格も曖昧である。にもかかわらず、今日、『ゴドーを待ちながら』を抜かして演劇の歴史を語ることは不可能である。従来の必須と考えられていた条件が修正を迫られることになる。このことは時間が経ってみなければ、何が傑作であるかわからないということを意味するのだろうか。厳密に言えばそうとも言えるのであるが、傑作たるものの充分条件はともかくも、必要条件は考えられないだろうか。そこに行く前に、ここまでで少なくとも一つのことをはっきりさせておかねばならない。『ゴドーを待ちながら』と言いつつ、それは戯曲をさしているのか、それとも上演をさしているのか、という問題である。あくまで上演として演劇を見る、というのが私の基本姿勢であるが、そのことはしかし戯曲の少なからぬ決定力を否定するものではない。否、傑作のための構造は多くの場合、戯曲に内在すると見ている。『ゴドーを待ちながら』の場合も当初、その傑作たる構造が読みきれなかったというわけである。ヴォードヴィルの熟練した技術などはむしろ「成功」のための仕上げ過程であるとみる。

ラヴェルの名作『ボレロ』を借りて振付けた舞踊で、VTRなどでもその振付けを容易に見ることができるバージョンが幾つかある。モーリス・ベジャール『ボレロ』(ジョルジュ・ドン版及びジョナ・ミルク版)、ホセ・グラネーロ『ボレロ』(スペイン国立舞踊団、ホセ・アントニオ版)らはその中でも代表といえるであろう。それぞれに素晴らしいが、それはそれらが、舞踊がそして創造が集中すべき一つのことを成就しているからと言える。

一つのこと、それは希有の適切なる集中が自らの型とすべき柔軟にして力強い規範的なリズム構造の形成という問題である。

舞踊と演劇は表現媒体を異にするも、このリズム構造の形成を目的とする点では共通している。シェイクスピアの『ハムレット』が傑作なのも、プレヒトの『三文オペラ』が傑作なのも戯曲の段階ですでに、決定力としてのリズム構造の原型が出来上がっているからというのが私の見解である。その為、上演におけるリズム構造の形成において、観客の存在構成と俳優の存在構成が一つのものとして成就し易い。以上の問題を演劇の上演にしばって、考えていきたい、別言すれば、行動のリズム構造形成というコンセプトconceptに従って演劇の上演をみる見方の有効性の検証でもあるが……。

項の終わりに、ここで対象とする「演劇」の概念をはっきりさせておきたい。

ここで言う演劇は、ドラマの上演を示し、論点を明確化する意味もあって、さらにドラマの中

でも特にドラマチックな性格をもつドラマの上演を考える。では、ドラマとは何か。ドラマチックな性格とは何か。次のように考えるのが最も矛盾の少ないところであろう。ドラマとは「疎外として現象する生活の真実を認識 (re-cognize) するべく、行動 (action, つまり、～外界に働きかける姿勢とその持続としての行動) による日常生活の相対化であり、為されたことの身体的行動をもってする再現である」と考える。ドラマチックは、ambivalent説——世界の多義的、背理的本質の認識、あるいは人生の無意味をたじろぐことなく、あるいはたじろぎながらも敢然と直視する姿勢——を採る。日常生活者としての我々の (ひ弱な) 精神は、飼い慣らした世界観のうちに現実を見ようとするが、それは虚構に過ぎず、そうしている時もその背後にあって密かに我々を不安にしている人間を超えた真実の世界の現実がある。そうした虚構の世界の奥にある一元化をはねつける (統一的な世界観を超えた) 「本来の世界」=宇宙 (シェイクスピア劇について言われる大文字の NATURE) を顕在化する——したがって、有限の人間にとってその状況は ambivalent であり、その世界の体験は不安である——ところにドラマチックなドラマの本来がある。実のところ、これは日常<生活>の相対化 (これがドラマの世界である) というよりも、日常生活<世界>の相対化に関係する問題として、ある意味で古代ギリシアの tragoidia (*1) に近い概念と私は考えている。なお、この ambivalent をここでは行動との関係で「存在の真実という不安の源に向かう」としたい。したがって、ドラマチックの性格をもつドラマとは、「存在の真実という不安の源に向かう」ambivalent の姿勢や行為に貫かれたドラマということになる。なぜそれが魅力 (attraction 惹きつけること) となるのか。このことは、例えば人物像にしても、人間の真実という魅力 (力強い美しいリズム) が姿を現す時は決まったように、ambivalent な「正体」を通すという過程がなぜあるのか、逆に、いわゆる整合的な美しい物語がツクリモノめいて見えるのはなぜかと、関連してくる問題なのであるが……………。

II 観客の存在構成

劇場で後ろの方の席に座る時、ドラマが始まっても最初は、舞台でただ人が動いていることしか見えない。それが、ドラマが進行するにつれて、登場人物が生き生きと見えてき、その心の動きまでが手に取るようになってくる。何によるのだろうか。次のように考えることができよう。ドラマがある程度機能し始めると、目の前のものを対象として客観的に眺めるというよりは、向かう姿勢をもつ俳優の存在構成を介して、受動的能動性としての身体的認識 (ワロンの言う姿勢反応) がおこなわれるからと言えよう。この「ドラマが機能し始め充満する姿勢反応がおこる」メカニズムには少なくとも、<現前性>及び俳優の存在構成と相即的なく見る存在>への惹き込み現象が深くかかわっていると思われる。このあたりを糸口にして、観客の存在構成=観客とは一体どのような存在になることか、を考えていきたい。

現前性——

『演劇の本質』の著者アンリ・グイエは、その認識が「歌を支える低音部のように連続的で力強い確信、虚空に落ちることを恐れずに前に進むことを私に許してくれる確信」(*2) であるところの現前を原理とするところに、演劇の本質があるとする。不信の停止を導く現前性と言っていい。現前性——フランスの哲学者アランの引く例と言葉を借りれば、お母さんと赤ちゃんの微笑みの応答に見るごとき、意識的な行動以前の「応答しあう同じしるし (絶対言語)」の交換であり、意味や概念や屈屈を介在させることなく、互いに互いをして現前に呼応する現前とする根底的な存在のシステムである (*3)。人間と世界の神秘的な原初的関係の様態である。その響存

関係において、存在を鼓舞し、それなりの生き生きとした洞察を可能にするが、それはある意味で「環境に癒着した」浅き響存として、世界の奥行きをもたず、本来の神秘としての生、人類の生が反響している生の前段階のものである。

神秘としての本来的な生、充分に内奥の開かれゆく響存、それは発達心理学者やまだようこが乳幼児の発達を論じて述べる、指差しや延滞模倣の能力の延長上に開かれる他者を生かすことによって自らを生かす生であり、より深い響存である。無関心・無感動あるいは逆の過剰な同調・共振に揺れ動く生き方が見失っている生である。やまだの説明を聞いてみよう（*4）。彼女は、惹きつけられるものに対峙して、静かに待つ時の抑制された身体の動き、緊張をはらんだまま保持される「待ち」の時間、「待ち」の姿勢を通して、ワロンのいう姿勢の二重機能（姿勢的即融と姿勢的浸透）が完全に働き、「他者の声たちの響きから自分の声」が、個性が、生まれ出ると見る（*5）。出来事は、喧騒を離れ静寂として私の注意の集中を誘い、それにともない内と外が入れ子になって二重化し、有意味の動きが自己の肉体の奥深くの感覚に響いてくるといふ。

「待ち」の時間、「待ち」の姿勢について、もう少し見ておきたい。トスカニーニの有名な言葉に「音符が近づいてくるまでは指揮をするな」があるが、画家の津田清楓は素描を教えるにあたって、描くのだと思わず、ただ観るのですよと生徒に指示した。和辻哲郎はその本質を説明する。単に手段としてではなく、純粹に観る立場に立ちかえることによって、無限に新しいものを見出していくと（*6）。心理学者の桜林仁は実験を通して、持続視（やまだの言う「待ち」の時間、「待ち」の姿勢に相当しよう）により、ものは日常の静的に安定したゲシュタルトを解体して、動的に力強い本質的なゲシュタルトを構成することを確かめ、「セザンヌは描くことよりもはるかに見ることに時間を費やした」と述べた（*7）。以上は、持続視（「待ち」の時間、「待ち」の姿勢）によって、努力的に何々を見るを脱して、「生き生きと見えてくる」構成を手に入れることができるということの意味している。思えば、観客もまた、舞台に導かれて、そうした構成を手にするのではないだろうか。

「待ち」の時間、「待ち」の姿勢——内奥の開かれゆく響存——について最も早い時期に独創的で鋭い洞察を示したのは、美学者中井正一である。中井は演劇の機構を論じるにあたり、「見る」ということに注目する。我々をして、日常の現実についてまわる見られている（聞かれている）間の悪さを脱して、「見る存在」へと成り入らせてくれるところに演劇（実のところ、それは芸術全般に言えることであろうが）の本質があるとする。中井の説明を聞いてみよう。「見る存在」は見物人になるとか、傍観者になるとかいうのではなく、実験してみる、やってみる存在であるとの洞察を次のように書いている（*8）。

「見ること」の機みをもって、自分自身がいつのまにか他のものになっていることを確かめる。「見ること」の機みをもって、自分自身を脱けだし、自分自身を対象化すること、「見ること」を機みとして、自分自身を自分自身に矛盾せしめ、自分自身をスプリングボードとして時の中に跳ねかえり、突きすすむ。これが芸術気分である。「見る存在」の中に人間が身を置く時、時の中に鬱勃としてひろがっている自分と民衆に一樣に響きくる反響である。

「同一の自分」と「移る自分」とをつなぐ神秘の重々無尽の鏡の間として、見ることに意味をもってくるのである、とも述べている（*9）。内奥の開かれゆく響存である。「見る存在」に成りいるとき、人は、通念や貼られたレッテルで見るのではなく、ありのままの世界（これがここで

いう ambivalent の世界) に面と向かい合う弾みのついた人間になる、と見たところが重要である。大切なことは、ロック・コンサートによくみるような、「見る——面する——」ことを失っての共同忘我の過度の同調・共振ではなく、過度のコミュニケーションを抑えた人間的な距離化によって始めて生じる響存の世界であるということである。ユージュンヌ・ミンコフスキーのいう「人間的な響きは、特徴的には共感や熟視という現象としてあらわれ、沈黙のなかで反響する」である(*10)。ルイ・ジューベが幕が開く時の出の興奮を述べた、「みなさんは、ようやく沈黙の内に幕が上がるとき、すっかり人間の息吹きで塗り込められた客席という“じょうご”からしたたり落ちるあの甘美なおのき、感受性の拡大していく姿、もはや愛情とも恐怖ともわからない、あの興奮をごぞんじない……。その瞬間、極度に研ぎすまされ、あらゆるニュアンスを読みつつ、信頼と内面の美に溢れる人間感情の波が、突如として舞台に居る俳優におそいかかってくる」(*11)は、「待ち」の時間、「待ち」の姿勢によって開かれた現前である。ガストン・バシュラールがナルシスの夢想(*12)——同一性と二重性、男性と女性との二重の能力、とりわけおのれ現実性と観念性の啓示を所有する夢想の仕掛けについて言う、「ナルシスは、自分の呼吸を抑えるのだ」は、身体表現全般について言われる「息の支え」と通ずるものとして、「待ち」の時間、「待ち」の姿勢の定式つまり「見る存在」の定式と言ってよいであろう。

では、どのようにして我々を「見る存在」、「持続視」に惹き込んでいくのだろうか。

Ⅲ 俳優の存在構成

スタニスラフスキー『俳優修行』の中に次の一文がある、「彼は、素早く立ち上がると、てきぱきと舞台上がって行って、脇掛椅子にずしんとばかり腰を降ろすと、まるで家にいるみたいにくつろいだのである。彼は、なんもしなければ、しようもしなかったのだが、それでいて、彼の、ただ腰をかけている姿勢が素晴らしかった。僕らは彼をみまもった、すると、彼の内部に進行していることが知りたくなった。彼が、微笑した。すると、僕らも微笑したのである」(*13)。ベテラン俳優が、演技の何であるかを俳優の卵に身をもって説明している件である。

パブロ・ピカソに「フランソワーズ、パロマとクロード」と題した絵がある。「無心で何かを地面に書きながら考え込んでいる少年(クロード)。それに引き込まれるようにのぞき込む妹(パロマ)。その背後からやさしくパロマの肩に手をやりながら見守る母親(フランソワーズ)。絵を見る私たちも引きこまれて、一緒にのぞき込んでしまいそうになるではないか」、評者の佐伯は続けて、「“思い”が無心であれば、それはさまざま人びとの“思い”を引き込み、そこには落ち着いた”ともにいる場”が自然にできあがる。その”場”はのぞき込むすべての人を引き込んでいく」と言う(*14)。だが、先ほどのベテラン俳優の例にしろ、この無心の少年の例にしろ、我々を惹き込むことになるのは、何によるのだろうか。J・コンドンの研究が明らかにした相互同調(interactive tuning)機能が働いているということになるが、それがよりよく働く、あるいはより完全に働いて、間身体性の次元を用意する環境と仕掛けといったものが問題となろう。どのような環境と仕掛けがあるのか。

闇の機能と呼ぶべきものが一つ挙げられよう。現象学的心理学のミンコフスキーによれば闇の中で物は、「その不動の状態から脱け出し、奇妙で可動的なしかも魅力と詩情にみちた形をとって、……新しい生命に活気づけられる。私のまわりの世界は、ぼんやりとはしているが生き生きとした神秘的な幽体とイメージでいっぱいになる。そして、この私は、新しい世界と一つになり、その形と合致し、その世界に浸透されつつその中にある神秘の源に浸るのである」(*15)。

核心部分として劇場時空と俳優の関係があろう。登場が待たれている時空があり、それに連続する登場によって、関心の目がそれを取り囲む反響の空間が現出するかどうか。そして、そこにおいて俳優が環境とふれあっているかどうか、さらに俳優自身の仕掛ける「見る存在」の持続性があるかどうかに関係してこよう。ドナルド・キーンはマリア・カラスの『トスカ』を見た時の感動を次のように書いている、「彼女が登場して、ドアのところ、ぜんぜん動かないで立っただけです。目も動かさないで、ただ立った。そのとき、観衆はみんなふるえました。なにか素晴らしい存在が自分たちの目の前に現れたのです」(*16)。「目も動かないで、ただ立った」。私はここに、一挙に観客にまで同調・響存させずにはおかない「見る存在」の深さがあつたと見たい。それゆえ、静かに深く生気に充たされたマリア・カラスとともに観客も沈黙を充たす響きによって、ふるえたのではないか。反響する時空の好例であろう。先にあげたベテラン俳優のデモンストラーションは環境とのふれあいがしっかりしているために同調の起こっている例であろう。女優サルヴィーニは「俳優は舞台上、生き、泣き、笑い、しかもそうしていながら、彼は、彼自身の涙や笑いを監視している。この二重機能、生活と演技のバランスこそ、彼の芸術をつくるものである」(*17)と述べている。福田恒存は「演戯の演戯たるゆえんは、演戯者の内部に演戯せぬゼロの時間があるということでありませう」(*18)と述べて、演技に仕掛けられたゼロの時間つまり「見る存在」の不可欠を指摘する。能では「離見の見」という。それぞれの文脈で話されたことではあるが、いずれも共通して演技にとって、もう一人の持続的な「見る存在」を仕掛けることの肝要を言っていると見てさしつかえあるまい。スタニスラフスキーの言葉が正しいならば、「観客は俳優の見るものを見る」のであり、俳優が演技の内に持続的に「見る存在」を持つ限り、観客もまたその持続性を得ることになるであろう。こうした複合化した装置、仕掛けを介して、観客は日常の「見る人」を超越して、演技者であるとともに「見る存在」であるという分身化を遂げ、制作の原理的仕組みである「作りつつ・作られる」といったフィードバック・ループ・システムを実現しつつあるのではないか。

「見る存在」の持続性に働くのは、演技者の仕掛ける持続的「見る存在」ばかりではあるまい。ドラマあるいはドラマチックなる性格をもつドラマが仕掛ける、「予感・予期 anticipation」であろう。ドラマの段階では主に身体的行動のあり方に依存していた「予感、予期」も、存在の真実という不安の源へと向かう ambivalent な体験であるドラマチックなドラマにおいては、強力な前駆性と受動的能動性をもつリズム構造によって、「見極め、見届ける」精神的な行動の層をも重ねもって持続する。次項はこのことに焦点を当てる。

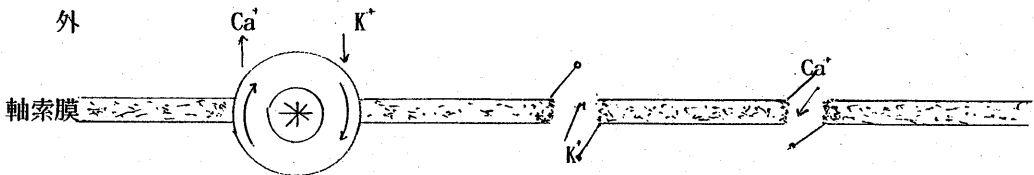
Ⅳ 行動のリズム構造と「見極める」・「見届ける」

なぜ貧乏揺すりをするのか。テニスのプレイヤーはなぜ左右に身体をゆすってボールの来るのを待つのか。盲人はなぜ杖を前方左右に地面を突くのか。眼震、眼振といった眼球の動き＝ゆらぎ、無しには物の姿を見ることができないのはなぜか。反対に、メトロノームに合わせて手拍子を打つと、一見規則的に見えてその実ランダムになってしまうのはなぜか。一方、六代目菊五郎の踊りの心得「一尺のところを、一寸一寸に十回踊れば、一尺になるだろう。けれども、それを八寸はとんとんと早く踊って、あとの二寸をゆっくり踊っても一尺は一尺だ。その方が踊りの面白さがあるんだ」には、いかなる意味があるのか。ユー・ジェニオ・バルバ『俳優の解剖学』(*19)が東洋の演劇に一般に見られることとして注目した「右に向かう時、いったん左に振ってから右に向かう」は、いかなる真実を秘めているのか。木下順二の言葉「ドラマは、競馬ではな

く、馬術のようなものだ。拍車を蹴って、馬を前に出させながら手綱を引いて、舞わせる。このようにして時間の流れを堰き止めて、撓めたところにドラマの時間性があり、世界がある」(*20) は、いかなる根拠をもつのか。

ドラマにおける行動のリズム構造——「行動=～すること」の規範となるリズムの構造——という概念をはっきりさせておきたい。生体に説明の場を借りて、先ず、リズムの前提に「ゆらぎ」があることを確認しておきたい（以下の模式図を参照）。

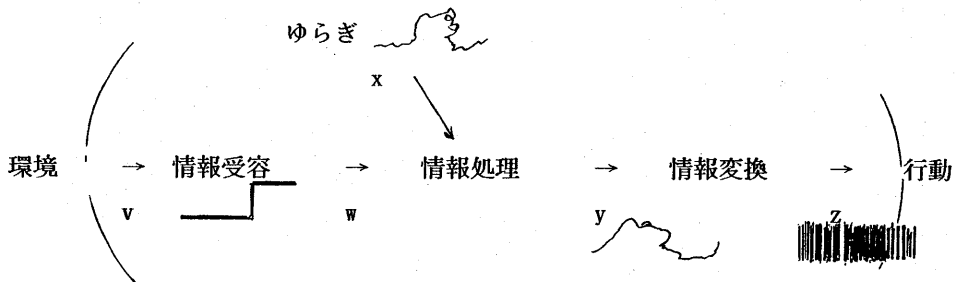
模式図①生体（この場合、神経軸索）におけるゆらぎ=リズム発生の機構(*21)



内 *イオン・ポンプは連続的の汲み出し*イオン・チャンネルは間欠的、連動的の開閉

（説明——イオン・ポンプは絶えず働いて Ca^{2+} を外に汲み出し、 K^{+} を内に汲み入れている。イオン・チャンネルは二種類あり間欠的、連動的に開閉する。つまり、軸索内の K^{+} が飽和状態になると片方のチャンネル開き、 K^{+} が外にでる。すると連動してもう片方のチャンネルが開き、ポンプを通して外に出ていた Ca^{2+} が勢いよく内に入ってくる——これが電気刺激を加えたのと同じ働きをする。軸索内外の K^{+} 濃度が平衡状態になるとチャンネルは閉じ、連動して Ca^{2+} 側のチャンネルも閉じ、再び軸索内の K^{+} 濃度が飽和状態になるのを「待つ」。チャンネルの開閉間隔は、以上のごとき非平衡系非線形機構により幾何学的な正確さをもたず「ゆらいで」いる。つまり、刺激は、揺らぎによって調整される。呼息と吸息の関係は生体における非平衡系非線形機構とゆらぎの分かりやすい例である）

模式図②生体における行動のリズム発生の機構(*22)



（説明——先ず注目しなければならないことは、zの段階で信号は波形ではなく電気パルスの密度に翻訳されているということである。①で作られた「ゆらぎ」によって、受容された情報の処理が行われ、次の情報変換過程で情報は波形からパルス密度に変換するわけであるが、こうした過程で行動にそれなりの型（つまり、変形に耐え得る構造=行動のリズム構造——ここではそれを、

生まれたるリズム構造と呼んでおく——が与えられているものと考えられる。しかしそれは十分に構造化されたリズムとは言い難く、シュミレートされた条件と異なる外界の現実によって、行動の目的が遂行された場合においても行動はリズムの恩恵にあずからない努力的なものとなる傾向にある。ストレスがたまる、疲れるというのは、そのことである。それは、目的志向的な日常の現実行動（より先の目的のために現在及び現在としてある身体ががその都度手段となる行動）の宿命であるが、芸術活動は、これとは対峙的な現在と現在としての身体の充実つまり精神の生命力の旺盛をもたらしリズムを成就することを目的とする再現行動として演技的行動と呼ばれるものである。）

では、リズムとは何か、そして生まれたるリズム構造と演技的行動による作られたるリズム構造はどう違うのか。

リズムはギリシア語の「リュトモス *rhythmos*」に由来すると考えられているが、語源は「流れる *rhyeō*、それよりも古い語源として「引く *rhyo*」があるとも言われてきた(*23)。「流れる」それとも「引く」、どちらが正しいのであろうか。私は、どちらが正しいというのではなく、「引き込むことで、流れる」として、波乗りの波に見るごときものが、リズムの姿であると考え。L・クラーク『リズムの本質』は、波にリズム現象をみたが、いわゆる波一般は動機としてのリズム、潜在するリズムあるいはカオスと呼ぶべきものであり、「流動と制御のフィードバック・ループ・システムを介して自励的に弾む力を生む」行動の真の規範としてのリズムは、波乗りの波までいかねばならないと考えている。このことは実は、ドラマチックなるドラマのもつ、行動のリズム構造形成のための優れた決定力と被担性について言及していることにもなるのであるが……。

いわゆる波の場合、エネルギーを運ぶのは波動であり、分子そのものはその場で小さく回転するにとどまる。一方、波乗りの波は、分子自体が運ばれるのである。簡単にそのメカニズムを説明すれば、以下ようになる。沖からの波動を受けて、波が浜辺に向かうとき、浜辺に近くなり、水の表面部と底の部分（表面より摩擦が大きい）では進む速度にズレができ、間により真空に近い部分ができ、それが、浜辺から返ってくる波をポンピングする（引き込む）ことで、うねりの高まりをもたらし、ついにはそのうねりのポテンシャルティが過飽和に達して、そのサイン波の波形を維持できず前のめりに崩れんとして崩れず波濤が前に走る、というわけである。リズムのもつ前駆性、被担性、そしてさらに言えば受動的能動性——リズムに乗っていると疲れないのは、リズムにこうした機能があるからである——は、以上のメカニズムによる。

生体では、 y と z の二段階にわたってリズム化が行われ、そこに生まれたる行動のリズム構造が誕生していると思われるが、その際の原理的な操作の一つが、「敢えて差し控えてみる」ということであろう。演技的行動がリズムの成就を目的とする行動であるのも、再現行動としてそれが目的を括弧に入れた、つまり「敢えて差し控えてみせる」行動であることに大きく依る。では、敢えて差し控えてみせるということは、いかなることをしていることになるのか。今日その生成力が注目されているカオス、もう少し正確に言えば、秩序と混沌の中間形態としての（浅田彰の言葉を借りれば、）*ambiguous*なるカオスモスを作り出していると言えよう(*24)。カオスモスそれは物理学でいう f 分 1 ゆらぎの場に相当すると思われる（これは仮説であるが、今はこの仮説が正しいものとして話しを進める）。では、 f 分 1 ゆらぎの場とは、何か。 f 分の 1 ゆらぎとは、時系列変動値のゆらぎを周波数スペクトルとして分析するとき検出される或る（ゆらぎの成分が周波数 f に逆比例するという確率的規則性をもった）現象であり、典型例として「トランジ

スタで電気信号を増幅するとき、必ず現れる予測不可能性をもった変動（雑音）」があげられる。が、この雑音のない「まったく静かな状態からは、発振を開始することができない」ことが分かっている。（*25）。音楽の領域では、演奏の始まる環境は無音、無響では不可能で、かすかな音響が存在する＜静寂＞でなければならない（*26）と言われるが、これに相当しよう。画家にしてパフォーマンスの優れた演出家ヤン・ファールブルの代表作の一つ、青のボールペンで画面全体を描き潰した「青の時間」——朝方、今まさに目覚めんとしている森羅万象のざわめき——は、最もよくこの＜静寂＞をとらえていると思われる。それは、生まれ出る「勢い」としてのざわめきの現象である。私たちが劇場に入って座席に座り場内が暗くなり開始のベルがなるのを待つとき、落ち着いていながら気が華やいで目には見えない身体がのりだして行くのは、誰しも経験することであるが、この＜静寂＞とってよかろう。場内がシラケていたり、ハシャギ過ぎていたりする時、俳優は演技のキッカケを探すのに苦勞するのは、自己が拍節を加えてリズムをつくり為す原材料としての「f分の1ゆらぎ」が見つけれないことによる。山崎正和が、劇場において行動のリズムが生成されるにあたっては、どちらかと言えば観客が「流動」や「持続性」を、俳優が「拍節（制御）」を分担すると言った場合（*27）の観客の持続性の実質は、この＜静寂＞であると考えてもよかろう。

敢えて差し控えてみせる＝引き込むことで、流れるというリズムの構造、フィードバック・システムが創出されるものと思われる。生まれたるリズムの構造では、ゆらぎを通して ambigulous を創出する（生まれたる行動のリズム構造）が、演技的行動においては敢えて、ambivalent に向かうという操作が加わることで高密度の f 分の 1 ゆらぎが生まれ、それにより柔軟にして力強い行動のリズム構造（芸術などの作られたる行動のリズム構造）が出来上がってくると思われる。芸の世界で、しっかりマスターした型を敢えて空無化する時に（芸道の世界の言葉でいえば、「守」を越え「破」から「離」に立ち至って）、真の芸が始まるとする意味も以上にある。

木下の言葉「ドラマは馬術のようなものである」、そして何よりもドラマチックな性格を持つドラマ——つまり行動のリズム構造において存在の真実を認識するべく、敢えて不安の源に向かう、つまり敢えて ambivalent な状態、状況を仕掛けること——の意味がどの辺りにあるかは理解できよう。ここにきて、前項の「見る存在」の持続性はいかにしてという質問に対して、～に向かう active な俳優の存在構成を介して不安の源に向かう時、「見極めんとする」精神の性向が頭をもたげ、その ambivalent に由来するリズムにおいて持続性のある動的エネルギーを与えられるからと説明されよう。最初に挙げたテニスのプレイヤーの例、盲人の杖、左に振って右に向かう等についてこれ以上説明は不要であろう。

註

- (1) 普通、悲劇と訳されるが、今日いう悲劇とは異なり、英雄つまり死んで神に祭られた者の物語として、komoidia が日常＜生活＞を相対化するに対して、日常生活＜世界＞を相対化する。田中美知太郎「ギリシア悲劇への案内」、『ギリシア悲劇全集Ⅰ』人文書院参照
- (2) 『演劇の本質』佐々木健一訳 P31 TBSブリタニカ
- (3) アラン著作集5 矢内原伊作他訳 白水社
- (4) 共鳴してうたうこと・自身の声がうまれること（叢書『身体と文化』②コミュニケーションとしての身体、所収大修館書店）参照

- (5) 共同的なものから個性が生まれるという理解は既に、山崎正和『演技する精神』（中央公論社）に詳しい。
- (6) 和辻哲郎『風土』筑摩文庫
- (7) 『生活の芸術』誠信書房
- (8) (9) 中井正一全集3 P306~310 美術出版社
- (10) 『精神のコスモロジーへ』中村雄二郎他訳 人文書院
- (11) 『演劇概論』アンドレ・ヴィリエ 岩瀬孝訳 白水社
- (12) 『水の夢想』小浜俊郎訳 国文社
- (13) 『俳優修業』山田肇訳 未来社
- (14) 認知科学叢書8『知るということ』表紙より 東京大学出版会
- (15) 前掲『精神のコスモロジーへ』
- (16) 安部公房＝ドナルド・キーン対談『反劇的人間』中公新書
- (17) 前掲『演劇概論』
- (18) 『芸術とはなにか』新潮文庫
- (19) 『俳優の解剖学——演劇人類学事典——』PARCO出版
- (20) NHKテキスト人間大学テキスト「劇的ということ」及び『ドラマが成り立つとき』岩波書店
- (21) (22) 大沢文夫「微生物の行動」（叢書：ヒューマンサイエンスの3『生命現象のダイナミズム』所収中山書店）の模式図を用途に合わせて一部改変。なお、こうした原理的なことに関しては微生物も人間も違いがないと考えられている。
- (23) 『標準音楽辞典』音楽之友社
- (24) 浅田彰「カオスモスをめぐるカオス」（現代詩手帖1983年11月号）にジェイムズ・ジョイス以来の用例に対する批判がみられるが、ここではそれらとは別の文脈で生物物理学的理解に基づき、反応中間体の意味でこの語を使用する。
- (25) 武者利光『ゆらぎの発想』NHK出版 P33~34。——ゆらぎに関しては他に雑誌『現代思想』～特集プリゴジヌ～ 1986年 vol 14-14参照
- (26) 藤原義章『リズムはゆらぐ』白水社
- (27) 前掲『演技する精神』