

演劇と行動のリズム

高 師 昭 南

The Rhythm of Action in theatrical Staging

Akinami Takashi

Hitherto, the unity and order of theatrical staging has been said to be realized by the hierarchy of theatrical elements. Those who doubted this explanation could not provide an alternative explanation. In place of the above doctrine, I put forward a new theory concerning the unity and order of the staging, which understands that the reciprocal cooperation of the theatrical elements, arranged toward realizing the rhythm of action, maintains the dynamic order on the stage during the performance.

The theatrical experience consists of its aesthetic emotion, an ek-stasis that has an audience transform into both the spectator and the performer. The rhythm of action enables the audience to realize this transformation, through its “引き込み” hikikomi sayō, entrainment’ or its power to release one from egocentricity. The concept of dynamic cooperation can explain this transformation, because it is a process of realizing the rhythm of the performance, while the hierarchy doctrine is a more superficial one derived from the judgement of appearance, which contradicts the real state of theatrical activity and has no ability to explain the significance of the theatrical experience.

What, then, is the rhythm of action? 「演技する精神 ENGI SURU SEISHIN」 by 山崎正和 YAMAZAKI MASAKAZU studies this theme in detail, but it does not explain the mechanism. The system of a ‘limit cycle’ meets the conditions described by the author as the rhythm of action. What is the rhythm of action as a system? The mechanism of a wave enabling a surfbord-riding demonstrates that system. The unstable state of an upheaved wave with its too high potential energy, involving the current returning from the shore, finally gets unbalanced and falls forward, making a feed-back loop. This system of a feed-back loop driving a surfer or an audience forward but detaining the climax corresponds to the structure of ek-stasis.

Through what kind of concrete forms or phases is the rhythm of action realized? Analyzing the staging of 『OEDIPUS THE KING』 by NATIONAL THEATRE OF GREECE, 1974, which is discussed in the last section, aims to answer the above question.

I はじめに

十七世勘三郎の「お祭り」や「うかれ坊主」を見て、舞台というものを堪能した人は多い。今となつては、「(あの世への) お持ち帰り」の感がするとする人は少なくない。だが、その作品がドラマだという人はいない。ドラマがある、という人は、びよっとするといないものでもないが。一方、ソポクレス『オイディプス王』の舞台は多くの人を感動させてきた。その舞台を見て、(演出がその戯曲をズタズタにでもしていない限り) ドラマを感じない人は、おそらくいまい。

「お祭り」の台本を読むと、清元のオキがあり、クドキになり、どとのつまり、きまって祭り囃子にて幕となる。その間、ほろ酔い機嫌の鷹頭勘七に祭りの若い衆や芸者のからみがあるだけのものである。読んだだけでは、ある雰囲気は伝わっても、感動とは程遠いであろう。『オイディプス王』の場合、その戯曲を読むだけでも感動する。

「お祭り」のようなシナリオ台本は、読んで感動をひき興すようなものではない。それでは戯曲はすべて、読んで感動をひき興す種類のものであろうか。ベケットの戯曲『ゴドーを待ちながら』の舞台は、多くの人を感動させたが、読んでもあまり感動する種類のものではない。

では、何がこうした違いを生んでいるのだろうか。焦点をしぼって言えば、演劇において何が、どうして、人を感動させるのだろうか。もちろん、演劇は多くの次元を含むがゆえに、可能性として多くの種類の感動が考えられる。テーマが人をひきつける場合もあろう、あの衣装が素晴らしかった、というのもある。しかし、演劇作品として素晴らしかったという場合は、初演、再演というような上演過程のなかではっきりすることであるが、次のことを指していると考えて間違いない。局面、局面のかみあわせがしっくりしてき、筋の運びが滑らかでしかもメリハリがきき、人物が立ち上がってきて舞台が息づいているのがはっきり伝わってくる。呼吸が生きてきて、成長したなど感じられる。舞台は生き物だなどひしひしと感じられる。そこにあるのは、ものを見るのではなく、ものが見えてくる勢いであり、演劇がまさにこの〈ものが見えてくる勢いの実現^(*1)〉に向かっていたことがわかる、こうした瞬間瞬間の積み重なりが感動の正体だといってよい。(詳しい説明は後ほどとするとして) 顕在化した行動のリズムがある、と今そのことを表現したい。

『オイディプス王』を読んで感動するのは、そこに生きた行動のリズムが感じられるからではないだろうか。読むだけでは台本「お祭り」には、それが無いが、舞台にかかり、勘三郎が踊るとき、そこに行動のリズムが生みだされ、それが人を感動させるのではないだろうか、まさに演劇なるものの感動として。

上演とは、この行動のリズムを実現することではないか。もし私のこの考えが正しいならば、そう考えることで、従来の安易な差別的な演劇観——例えば戯曲優位の演劇観(ドラマの翻訳行為として演技がある)、俳優芸術優位の演劇観(演技の材料としてドラマがある)、や演出優位の演劇観(マイエルホルドらの演劇に支配的な、ドラマや演技は表現のための材料であるという考え)——を脱し、何が大切で、何が付随的なものか今よりもはっきり認識し、よりふさわしい姿勢で演劇にのぞむことができる。

では、行動のリズムとはなにか。感動に結びつく根拠はなにか。上演と行動のリズムとのかかわりは具体的にどのようなものか。

II 行動のリズムとはなにか

行動のリズムについては、山崎正和『演技する精神^(*2)』が詳しい。山崎は従来の行動理論が見逃

してきた〈失念事の想起〉の問題に注目し、行動のリズムの能動性を説く。失念した事柄を思い出す、つまり探すべき対象が何であるかわからぬまま探し、そして探し出す体験の分析をふまえて説明する「……われわれの意識には欠損を直接に感知する装置が内蔵されてあると考へざるをえない。そして、それがほかならぬ認識の〈地〉そのものであり、具体的には、認識を支へる行動のリズム以外にありえないことも自然に予想されるところであろう。認識の〈地〉に欠損が生まれたときには、じつはその〈地〉となる行動にも欠損が起こってゐるのであって、そのさいわれわれはそれがもつリズム構造のおかげで、行動が結果を見せるまへに、いち早くその欠損に気づくことができるのである^(*)3)」。行為は、その体験のリズム構造の完成度に応じながら、行動のリズムとして記憶されるということである。記憶としてしまいこまれた行動のリズムが意識の図として浮上する契機については、「現実行動が一段落して、それを導く目的志向の姿勢が弱まり、いひかへれば、意識の「地」を抑圧する知的認識の働きが弱まることであろう。……。しかし、それよりも重要な条件は、もとの行動が一定の適当な大きさを持ち、ある程度の滑らかさと首尾結構を感じさせ、また、われわれがそれに心身両面を動かして従事してゐた、といふ印象をとともなふことであろう」と指摘する。更に山崎はリズムがもつ、世界受容の特性にふれる。「あるものの外にないものを閉め出す」排除の原理をもつ「図」を作る意識とは対照的に、行動のリズムは「それぞれの現在においてあるもののうちにないものを含み、緊張の内部に弛緩を含み、現在のなかに現在でない時間を内蔵して成立する。……。何かをいひ落としたという不安は、当面、いへるだけのことはいひ終へた、といふ実感のなかに忍びこむものであり、数小節の音程を誤ったといふ違和感は、現在まさに歌ってゐるメロディーのなかに滲み出るものである。忘却を自覚する意識は、その意味で、排除とは反対の原理によって働くものであって、……^(*)5)」。いうまでもなく、忘却を自覚する意識とは、行動のリズムである。

以上からも推測できるように、行動のリズムは日常、普段は意識としては潜在能力である。それが顕在化してき、一定の時間その顕在化が持続する場が潜在意識であり、それは絶えず喚起される anticipation において行為の持続的集中を約束し、前駆性（「流動」）^(*)6) が与えられると外の構造体の tuning を誘う引き込み作用をもつ。対応した活動の一つが、上演芸術である。そして、この行動のリズムの顕在化を支えるものが、〈確実さの感覚〉である。確実さの感覚とは、実存の側から言えば、anticipation とそれに響きあう（響きあうとは、もちろん、行為の深さにおいてそこに発見があり、再認識としての実感、味わいがあるということにほかならないが。別の言葉を使えば、「先んじてあるもの」の実現にむかって、事と行動が仕組まれていたことを知る）応答の構造（今、これを響導構造と呼ぶ）に由来し、行動のリズムに確固たる前駆性を与えるものである。とともに、かくいう行動のリズムを通して行動の形式としての上演の体験を成立させるところのものである。響導構造は二つに分けて考えることができる。一つは、筋の展開にみる局面、局面のバランス、コントラストの妙をもった噛み合わせなどの見事さにみるものであり、anticipation が無意識的なものであり、ああ、こうした展開を待っていたと結果を与えられて初めて anticipation の存在を知るもの。もう一つは、anticipation と「知りたい」「見たい」という欲求が手を携えて、欲求充足過程に「発見・再認識・味わい」が組み込まれているもの。実のところ、最初の響導構造は、それだけで独立してあるというものではなく、むしろ二番目の響導構造と組合わさってはじめて意味をもつ。ともかくも、この確実さの感覚なしには、それを上演芸術とは呼びえないと私は考えている。芸術はメッセージつまり企てや企ての意味にとどまるものではなく、それを越えた確実さの完成でなければならぬし、そこに完成をめざす技術の裏打

ちを必須とする。上演芸術におけるその典型の一つは、「見透された結末にむかって事が確実に運んでいく」この確実さの感覚であり、ここにおいては、行動のリズムと確実さの感覚は一つのものになっている。この時おきる、未来を手元に引き寄せて前進する波動の感覚、未来を引き込むことで強烈化していく現在の感覚、これこそが上演芸術の完成であるといわねばならない。

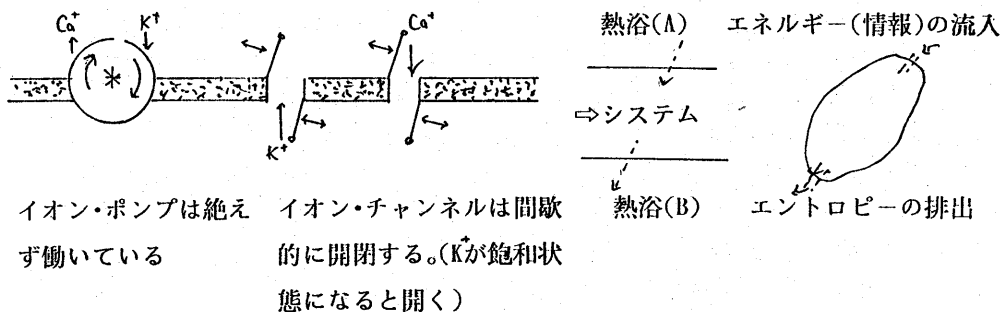
今や、行動のリズム実現の問いはこのように言い換えられてよいであろう。この未来を引き込みつつ前進する波動の感覚、あるいは強烈化していく現在の感覚はいかなる条件のもとに生まれるのかと。

Ⅲ 行動のリズム実現の基礎的条件

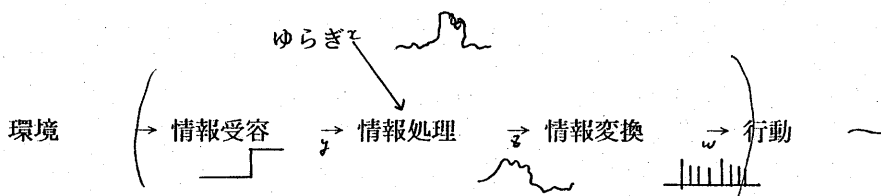
実ところ生物はすべて、それなりにこの行動のリズムを実現することで生きているといえる。そこで、まず生物の行動のリズムを通して、その基礎条件を理解し、次にそのことを身体活動のありかたとして考えてみたい。

生物が「柔らかな分子機械」であることを明らかにした生物物理学者の一人に大沢文夫がいる。生体における「ゆらぎ」は、すでにフィードバック・ループをもつリミットサイクルとよばれる機構によって作りだされていることは確認されていたわけであるが、その「ゆらぎ」を反応系にも表現系にも組み込むことで、機械そのものにはないより柔軟な行動が行えるメカニズムを実証したのである。大沢に従い、生体における「ゆらぎ」発生から、より柔軟な行動（外にみえる行動のリズム）までの過程をおさらいしておきたい。その過程は図示すれば以下のようなものである。

①生体における「ゆらぎ」発生の機構とその熱力学的理解



②生体における行動のリズム発生の機構



例えば、そのことによりゾウリムシは直進しほぼ10秒に一度の周期で進む方向を反転させる。直進・反転のパターンはほぼ機械的であるが、しかし環境に応じて直進の距離と速さを調節することで、迂回を可能にし、適当な場所にたどり着く。wの段階で、行動のリズムとして直進し反転する（ある程度幅のある）タイミングの周期がイン・プットされる。原理的には人間の歩行も同じである。ただし、この場合における行動のリズムは、行為というよりも習慣化された動作（あるいはゾウリムシなど単細胞生物の場合でいえば、動作的行為）のレベルのものである。ここで人間の歩行を例にとり、そのリズムをみてみよう。左足が前にでるとき、左足よりも大きくふられていた左手は後ろにふられ振り子の原理よろしく反動にて前にもどるとき、前にでる右足と呼応し、それを引率し、右手は後ろにふられ、左足が前にでると呼応しそれを引率する姿勢に入る。このとき注目したいことは、全体がスイッチ・バックの節目をもちながら流れをなしているということ、左足が前に出るとき、右手も前に出るが、両者の間に降られる角度のズレがあることで「ゆるぎ」をうみ、タメを取り節づける働きをなし、反転する右手を引き込むようにして右足が出ることで生理になかった歩行のリズミカルな動きが形成される。これに比べてナンバの歩行は身体生理学的には、リズムをあえて否定したかたちとしてギコチナク、不自然であるが、そのことでかえって人間以下や人間以上を演出する^{(*)9}。では能の「ハコビ」はどうであろう。「体全体の力を解放し、腰なら腰というただ一点に意識と緊張を集め、すべての動きや発声のもとになる呼吸を調節して……。体が上下左右にふれ動くことなく、接続する流れとなって……。……舞台上に一本の線を画くように歩く、すなわち人間の肉体が歩いていることを忘れさせるほど、歩く姿が一本の線になれるように体を運ぶ^{(*)10}」、それがハコビである。少し前傾して腰をのぼした姿勢であることにも注意すべきであろう。実践者である能楽師観世栄夫は、その前進運動を、「アクセルを踏みながらブレーキをかけている^{(*)11}」と形容している。ファミリー・カーとスポーツ・カーの走りの違いを思わせる。とくにカーブのきつい道を走るとき、その違いははっきりする。前者がガラガラに近い曲がりかたをするのに、後者は前方の地面を車輪の下に引き込むようにしてしかも車体自体ぴったり地面にはりつくようにして曲がりきっていく。どこに違いがあるのか、前者では踏まれるブレーキは摩擦を通して動きを止めるだけのものとしてあり、走りを加速するアクセルと全く別個で反対の機能をもっている。が、後者にあっては、ブレーキは単に減速のために働くだけでなく、摩擦を通してタイヤが地面を蹴る力を持続的に増大させる動きをもつ。そこにスポーツ・カーの走りのダイナミズムがあるわけだが、そのメカニズムは能のハコビに、更について波乗りの状況に共通したものがあろう。摩擦をして前進する力に転化していくメカニズムと、そこに働く「没入と展望」という身体の両義性を、波乗りの例でみておきたい。

いうまでもなく波乗りは、そこにうねりがあればできるというものではない。サイン波がエネルギー的に過飽和になって波頭が前へと崩れて走る勢いに乗るわけである。そのため、乗るタイミングと、乗って走り続けるための姿勢——一言でいえば身をまかせつつ乗りこなす「没入と展望」の身体のバランス——が必要となる。では、うねりの状態と、うねりの隆起が次から次と波頭となって崩れ落ちる勢いで波が走る状況はどう違うのであろうか。うねっている波は、その水面近くの分子が波動を伝えつつ回転しているだけで、（波動の分だけは移動するが）遠くまで運ばれるわけではない。波乗りの波との違いであるが、なにがどう違うことによってそのようなことになるのであろうか。波頭の崩れは、岸辺近くなって、岸にあたり折り返してくる流れを受けて水面部分と海底部分が一つ系になり、対流などにみられるリミットサイクルの状況——ふたつの熱浴に挟まれた系の状況——が現出したことによると見てよい。つまり、波が連続的に崩れて

前に進む力を持続させるのは、海底の流れが地面との摩擦をうけて遅くなり水の表面部分の流れの速さに追いつけなくなり、このインバランスがある閾地を越えたところでリミットサイクルの状況にはいるからである。沖から寄せてきた波が連続的に、岸から折り返してくる波を引き込んでエネルギー一過飽和の状態になり、サイン波のかたちを持続できなくなって前へと崩落ちる。アクセルを踏みこみながらエンジンブレーキがかかり前倒しになる状態……。この勢いよく前に倒れる力をさりげなく前進する力に変えていくところに能のハコビとその持続性があり、波乗りのコツがある。

ハコビでいえば、前のめりの力をうけながら、その力を身体を美しく張る力と前進する力に変えていく。波乗りでいえば波が崩れて走る勢いを、十二分に受けつつ決して波に巻き込まれないようにサーフ・ボードの先端を水平面よりいくぶん持ち上げるその気味相いを加減する。いずれの場合も、作用を十二分にうけつつ（「没入」の必要性）、その力と自己の行方をコントロールする（「展望」の必要性）べく身体と気力の張りが大切となる。滝沢修がリアルな演技について、次のように言うとき、上のことと違ってない。「リアルにやるといふことを日常生活そのままの自然らしさに従うことだと誤解している人がいるが、そうではなくて、大事なことは気持ちのほりを上げておいて、その高くはった弦でうんと微妙に心の調べを奏でるといふ点なのです。これができてはじめて迫力のあってしかもデリカシイを失わない演技が生まれるのです^(*)12)」。高く張った弦は、敏感に選びぬかれた本質的なものの作用を受けつつ（没入）、コントロール（展望）する働きを示していると考えられるからである。

Ⅳ 上演と行動のリズム

先ず、それが上演芸術としての演劇であるということ、どう考えたらよいのであろうか。ドラマをもち、上演され、作用として芸術的感動とカタルシスをもたらす、以上の三条件を充たすものという具合に従来、答えられてきたとってよい。こうした答えは当然のように、ドラマとはなにか、上演とはなにか、芸術的感動とはなにか、といった各論的な問いかけにつながった。そこで各論的な問いかけとその成果を中心にして、行動のリズムなるものを考えてみたい。

ドラマとはなにか。戯曲とドラマは同義語か。行動のリズムとの関連はいかなるものか。

音楽が音符という記号に置き換えられ楽譜というかたちに固定されているように、ドラマは文字による概念に置き換えられて戯曲というかたちに固定されている。そこで、戯曲の分析を通して、ドラマなるものを考えるのは至極当然と言わねばならない。だが、戯曲は無数といってよいほど書かれている。いかなる戯曲を対象として、ドラマなるものを考えたらよいのか。この段階で、独断、直観、主観といったことが入り込み、科学的方法からの逸脱がおきるのはやむをえない。畢竟、論として説得性があるかないかになるであろう。対象選択には三つのかたちがあり、そこからドラマなるものをとりだすには二つの姿勢がみられるが、具体的に次の三通りのアプローチでドラマなるものが論議されたといってよい。古典といわれるものを対象として、その典型なる姿を探るものと、その時代を代表するであろうと思われる演劇作品の戯曲に共通したものを探ろうとするもの、従来のドラマの概念に外れているようであってドラマなるものを直観させるものを分析する、の三通りである。その時代を代表すると思われる作品を採り上げ、共通項を探ったものに、ブルンチュールらの葛藤説、アーチャーらの危機説、その他、対立説、感応説などがあるが、これらはすべてその芯にロマンチズムの影響をかかえながら写実主義に向かった19世紀後半から20世紀にかけてのいわゆる近代劇を分析対象としたものである。が、葛藤とか危

機とか対立、感応などということは日常でもそこかしこあることであり、それらを指してなんでもかんでもドラマなどと言えたものではない。問題は、戯曲すなわちドラマだという、これから究明すべきものが前提になってしまった誤りに気づくことなく論議が展開し、結果、ドラマを効果として見てしまった、つまり近代的人間像を描くのにも最も効果的な方法は何かという視点で見てしまったことにあるといつてよい。

1953年パリのバピロン座でベケットの『ゴドーを待ちながら』が上演され、人気をよび、演劇人の注目をあびた。そこには、これといった葛藤も、危機も、対立も、否、満足な対話もないといつてよかった。しかし、確実にこれはドラマだと直観させるものがあって世界の演劇人の関心の的となって今日にいたっている。今日では、ドラマなるものの羅針盤、北極星ともみなされてきた『オイディプス王』と並ぶもうひとつの、ドラマ論の試金石がこの作品により用意されたといえる。山内登美雄『ドラマトゥルギー^{(*)13}』は、『オイディプス王』と『ゴドーを待ちながら』の分析から、その行動にみる主体的受容性がドラマをしてドラマたらしめるといふ見解を示した。

山内はテネシー・ウィリアムズ、三好十郎といった作家たちのいわゆるリアリズムの作品をドラマとしては不十分なるものとして批判する。その行動に主体的受容性が見られないからである。だが、例えばテネシー・ウィリアムズの『欲望という名の電車』の行動には主体的受容性が見られるとはいえないが、生きていくために人間が背負わねばならない残酷性、内面に潜ませて生きねばならない残酷性を見事にえぐり出した優れた戯曲であると言わねばならない。が、また、この作品をさして、ドラマの形式をもっているとは言えても、これがドラマの典型だといえる直感はない。ここにきて、近代以来引きずってきた戯曲すなわちドラマという考えには疑問符がつくことがはっきりする。しかし、このことはなにも戯曲をとおしてドラマを探るという方法が無駄ということの意味するものではない。その好例が解釈学派の巨頭エミール・シュタイガー『詩学の根本概念』にみるドラマ論^{(*)14}である。彼は、無限に多数の実例から本質を帰納するのは不可能とし、古典を対象として解釈学的還元という方法のもとで、「先んじてあるものが、判断的行動を要求し、やむにやまれぬ行動を通して、その先んじてあるものが強い緊張感のうちに顕在化する」ところにドラマの典型的な姿があると論じた。今日もなお説得力のある論であるといえる。確かに、古典にあっては「先んじてあるもの」は、予言、予感を通して姿をあらわす運命的なものとして半ば実体化されてい、現代劇ではそのようなかたちをとるものはあまりない。しかし「先んじてあるもの」と言えるのがやはりある、といえる。防衛本能により、過去の問題を未精算のままにしてなし崩しに未来へとむかう日常の生き方のもとに成立している、先入観、日常的現実の秩序に、破綻が生じ、混沌がなだれ込む。その時、人は、暗闇の中に光を見るように「ありのままの世界」「本来の世界」「人間の根本状況」を知覚する。それが、現代の「先んじてあるもの」だといつてよからう。

シェイクスピア劇にドラマなるもののありかたを求めたエリス＝ファーマーは、日常の事実と真実との悲劇的なあるいはアイロニカルな関係の認識をもたらし体験にドラマをみた。^{(*)16}ギリシア悲劇とシェイクスピア劇を中心に演劇における受容美学の日本における先導者である笹山隆は、リアリズムでおって来た行動のうちに、行為のパターン（感得される人知、人倫をこえた宇宙論的秩序）を直観的に読み取る、見いだすことをもってドラマの体験であるとした。^{(*)17}劇作家木下順二は、ドラマの形式とその“精神”にふれて、ドラマは「限られた上演時間と限られた舞台空間の中に、引き摺り凝縮的、圧縮的に表現された人生」であり、人間と人間の力を越えるものとの対立を、その発見が自己否定になるような発見・運命の急転の筋をもつ行動の形式のうちにと

らえるものがドラマであると説明する^{(*)18}。劇作家であり美学者である山崎正和は、互いにあい入れることのないヴィジョンによって構成されている本来的世界の質を、観客が受容する（別の言葉を使えば、先入観のむこうにあるありのままの世界を受容する）、そのことのうちにドラマがあると^{(*)19}した。真実といい、行為のパターンといい、人間と人間の力をこえた秩序を知覚・認識させるところにドラマのドラマたる所以を直観しているといつてよい。こういった次元を開示できないとき、作品の多くは、対立・事件・葛藤といった行動の筋立てにすぎないものになり、いわゆるメロドラマとなる。

では、何故、ドラマが人間の力を超えた秩序を知覚、認識させることに関係するのであろうか。ドラマのギリシア語の語源ドロメノン「なされたこと」は、この間の事情を幾分か暗示するかもしれない。「なされたこと」とは、人間が過去にしたことをさすのではない。ドラマを論じながら、ドロメノンにふれ、その意味を叙事詩、叙情詩と区別される劇詩の性格として「目の前で今まさに起こっているかのように演じられること」の意味だけにとっている演劇学者が殆どなのは、驚く。古代ギリシアにおいて、「なされたこと」とは、人間がしたこと、つまり単なる行為を意味するのではなく、祭式に表現された神話の出来事、つまり神的存在が人間のために、秩序回復のためになしたこと、身体を通して知る死と再生の神秘であったといつてよい。ドラマが、人間の限界（死）を知らしめることを通して精神と生の甦り（再生）を体験することに関係するのも、それがドラマ誕生以来の本能である、あるいは暗黙のうちにドラマに割り振られた役割であるからかもしれないと考えるほかはなさそうである。

では祭式とは何か。見ておく必要がある。祭式はリズムとして次のような構造をもっている。イニシエーションと農耕儀礼に適應されたリズムの構造である。アゴン（年の神と敵との戦い）・パトス（年の神の受難）・スパラグモ（八つ裂きにされる年の神）・トレノス（会衆の嘆き・蘇りの予感といったアンビヴァレンツの状態）・使者の登場により新しき神の誕生が告げられる・アナグノリス（誕生した神の発見・認知）・ペリペティア（悲嘆から喜びへの感情の反転）という式次第に正しい循環と再生を予見する生命の哲学である。では、何故、混沌状態（年の神の死）が導入されていたのか。文化人類学者、山口昌男の次の言葉はその答えともなるであろう。「混沌の対象化は、秩序の確認への第一歩であったことは疑えない。……混沌こそは、すべての精神が、そこへ立ち還ることによって、あらゆる事物との結びつきの可能性を再獲得することができる豊饒性を帯びた闇である。それ故、すべての文化は、それがいかに論理的明晰性を公的な価値として称揚していても、文化構造のあらゆる片隅に、人がこうした暗闇と遭遇することができる仕掛けを秘め匿している^{(*)20}」。これは、また、J・プリゴジンらが証明した「頭脳は、カオスを導入することによってその柔軟性をもつ」に対応していると言えよう。

common sense をはみでる知覚と認識の体験として宇宙論的性格がドラマの条件であるとともに、先の山内の見解においても示されたように行動なるものがドラマの質を決定していることに注目しなければならない。アリストテレスは、ドラマとは、叙述ではなく行動の形式による行為の模倣である、と定義した。この定義は、ドラマの根底的な理解として今日もかわることはない。この行動の概念については、フランシス・ファーガソン『演劇の理念』^{(*)21}がでて行動とは、to do のかたちでいわれるもの、つまり～することという不定詞の名詞用法でいわれるものである、で一応その基底的理解が与えられたといつてよい。ドラマの行動そのものについては、先の山内の「行動にみる主体的受容性」など、究明が進んでいるといえる。「行動の形式」についてもまた、フランシス・ファーガソン『演劇の理念』においてかなりの前進をみた。先ず彼の理

解を見ておきたい。彼は、J・E・ハリソン、G・マレー、F・N・コンフォートらケンブリッジ人類学派の影響のもとに、『オイディプス王』の分析において、人生の多義的認識方法としての劇という観念さらには「悲劇的リズム」——その行動が行動の目的を破壊するそうした行動が、目的設定・受動的な苦悩・新しい認識というリズムの構造をもって展開するとき、先入観に被覆されていたありのままの人生が見えてくる——を明らかにした。この「悲劇的リズム」と彼がよんだものと行動のリズムとの関係について少し考えておきたい。

彼がそれを「悲劇的リズム」とよんだのは、祭式のリズム構造とギリシア人の中庸観の根底にある（コンフォートらにより、歴史の認識にも共通したギリシア人の神話的思考とよばれた）悲劇的認識に、劇に普遍的認識構造を見ていたからにはほかならぬ。祭式の構造については先述したので、ここでは省く。悲劇的認識とは、英雄（一段と高みにある人＝英雄）には誘惑（ペイトー）、希望（エルピス）、愛欲（エロース）といった悪霊（ケール）が憑依しやすく、憑りつかれた人は激情（パトス）の状態になり傲慢（フィブリス）な行動にはしり、自らの行動を通して運命の反転を招く、つまり破滅（アテー）にいたる、とする究極的な人生の理解である。つまり、後者にみる「悲劇的」認識を、前者にみるリズムの構造において見るとき、破滅に受難の本義が通い、その両義性のうちに、崇高という人間の神秘が顕現するのを見た、それが劇であるとみたわけである。だが、これ以外に劇のありようはないのであろうか。『ゴトーを待ちながら』など違うタイプの劇の傑作を見てきた常識は、否という。行動のリズムそのものが大切なのであり、「悲劇的リズム」は基本的ではあっても一つのタイプに過ぎないのではないのか。この問題を考えてみる必要がある。古代ギリシアに源を発する科学の根底には、自然現象に読み込まれた周期の観念があったとしたのは今世紀最大の哲学者の一人ホワイトヘッドであるが、その周期が分節化されて行動のかたちで模倣された典型がこの祭式のリズムとよばれてきたところのものである。その意味で祭式のリズムは身体性を要求するとともに観念でもあるという両義性をもっていた。またそこには、想起して、現実を再生させる——寺山修司の言葉（*22）を借りれば、「意味表現が経験に先立っている世界、記憶が現実を追いこしてしまっている」——行動としての世界があるといってもよい。では祭式のリズムだけが身体性を要求するのか、それともリズムなるものが身体性を要求するのか。楽譜（そして戯曲）はリズムの観念性を示す最たるものであるが、そのリズムが立ち上がるのは、それを読む者に培われた音楽の素養つまり身体性の呼応があって初めて可能だということに思い至れば、身体性の要求はリズムそのものの本質だといってよかろう。破滅＝受難のテーマを描かずとも、この身体性の要求が「～すること」という不定詞の名詞的用法でいわれるものとしてあるとき、それこそが演技とよばれる行動のリズムであると考えうる。かくて劇は「悲劇的リズム」に限定されることなく、行動のリズムを媒質として成立する世界なのであるといえる。

では、この場合の身体性の対応とはいかなるものか、先ず次のことはしっかり確認しておかねばならない。行動のリズムは実体として我々に与えられているものではなく、気分としてあるいは動機としてあるものであり、そのつど、我々の身体的参加——流れのうちに変わり目を読みこんで祝うことで流れを節づけること——において節づけられてよみがえり、節づけたわれわれをリズムづけるものであるということである。L・クラークスによってリズム的なものと考えられた海の波をみてみよう。広い海のただ中に見るうねり——ただよっているうねり——は、動機づけの状態にあるとはいえ、行動のリズムとは感じられない。前駆性が感じられないからである。これに比べて、岸に寄せくる波の様子はどうかであろう。節づけられていることと、反転する

動きを引き込んでの一方へ前駆性がわれわれを強く引き込み、それにより弾みのついた流動があることがみてとれよう。これが行動のリズムだといってよかろう。この行動のリズムを通して「確実さの感覚」としてすでに述べた、anticipation とそれに響きあう（響きあうとは、行為の深さにおいてそこに発見があり、再認識としての実感、味わいがあるということ）応答の構造が見えてくるとき、行動の形式が実現し、上演たるものの体験が成立すると考える。行動のリズムについては、その身体的基礎を明確にしたのは山崎正和『演技する精神』であった。「不定法の文節は、すでに行動を語りながらまた語ってゐない表現であり、いひかへれば、語ろうと身がまへながらあへて語ることを断念してゐる表現だ、と見ることができる。これに対応して、そこに捉へられた行動もまた、当然、時間の点で宙吊りの状態に置かれ、行動しながらまだしてゐない行動として、あるいは、身がまへながらその姿勢を凍結した行動として捉へられてゐる。それは、生きた動詞に導かれるかぎりにおいて、なおあくまで経過の性格を保ち、しかし、半ば名詞化されてゐるかぎりにおいて観念性の萌芽を含んでゐると考へられる^{(*)24}」。それに続けて、「行動へと身がまへながらその実現を断念するのは、いふまでもなく、まさに演技の本質^{(*)25}」であり、「行動のリズムは動詞の不定法のかたちで存在してゐる^{(*)26}」。私としては、ここに「確実さの感覚」が対応して、かくて「行動の形式」とは、つくりだされゆく行動のリズムにおいて物事が展開する形式ということになる。このように行動の形式なるものを理解することによって、何故、宇宙論に関係しえるのか、そしてドラマと演技の互惠的結合の意味が開示されうる。

では次に、上演する、とはどういうことか。日常語の範囲では自明のことであるが、いったん上演とはなにかと問うと事態はやっかいなことになる。ここでは、本論全体の趣旨がそれに答えることにもなるので、ここでは取り扱わない。

では、芸術的感動、カタルシスとはいかなるものであり、行動のリズムとどう関連するのか。芸術的感動についてはとりあえず、「静観的にしてしかも創造的、統一・秩序をそなえながら自由で能動性を持ち、静謐・明朗であると同時に強烈・旺盛であること、しかもこの強さが内面化されてく〈深さ〉の方向に発展する^{(*)27}」という美学事典の定義で十分とし、その顕著な両義性の指摘に注目しつつ、ここでは立ち入らない。カタルシスの部分はやはり少し検討する必要があるそうである。「恐怖と哀憐によるカタルシス」というアリストテレスの言葉に発する演劇体験の目的は今日まで連綿と肯定されてきたといえる。ホラチウスの「楽しみながら教育する」、能における「壽福増長」、歌舞伎における「慰み」、これらはそれぞれの時代の演劇におけるカタルシスの必要を説いたものといえる。アリストテレスがいかなる意味においてカタルシスの語を用いたのか、必ずしも明白ではないが、後のカタルシスはおおむね、コンプレックスや欲求不満の解消を意味しているとしてさしつかえない。これに対して木下順二は、小さなコンプレックスや欲求不満が解消されるといったような具合に考えられてきたが、自分としてはそうした一過性のものではなく、「価値の転換」「一段高いところに抜け出て、人間なり、人生なりを考えうる^{(*)28}」精神的状态にたちいたることを考えたいと述べている。もしかしたら、それこそアリストテレスの言わんとしたことかもしれないが。私としては、カタルシス論は目的を一般化し過ぎる、あるいはカタルシスに特別の意味を付与して特権化する傾向にあることもあり、それにこだわることなく、私としては、創造ということがかかわってくるこの次元では作用はこうだと限定することは避けたい。行動のリズムを通して、なんらかの感興のうちに個別の人間、個別の人生ではなく、人間というもの、人生というものが見えてくる、このことをもって上演としての演劇のすべてであると考えたい。舞台という実存の「限られた時空」は、かえって、人間というもの、人生というもの

のが見えてくるに恰好の実存様式であり、そうなることのうちに良質のカタルシスが含まれると直観するからである。

次に、より具体的にギリシア国立劇場の来日公演『オイディプス王』（1974年3月）の上演に沿って、行動のリズムを通しての行動の形式実現の問題を考えてみたい。

『オイディプス王』と行動のリズム

先ず、簡単に筋を見ておこう。クレオンによって報告されるデルフォイのアポロン神のお告げは、「テーバイを見舞っている災厄の原因は、この地を汚す不浄のもの、前王ライオスの殺害者が処罰されることなくこの地にとどまっていることによる」。オイディプスは犯人捜しにのりですが、ようやくわかったことと言えば、ライオスはテーバイからの道がコリントスとフォルキスへ分岐する三差路で〈賊ども〉によって殺害されたということだけ。三差路！……オイディプスの暗い記憶にまさにその三差路で、テーバイからの一行と喧嘩になり、轟上の身分卑しからぬ人物を打ち殺したときのことが浮かぶ。だが、自分は一人、〈賊ども〉ではなかった。予言者テレシアが登場。罵倒するオイディプスにむかってテレシアスが投げかえす言葉、「今夕、御身は生をうけ滅びる。……。ライオス王の殺害者はここにおる。その者はよそ者とはいえ当地の生まれ。だが、喜ぶのは早い。やがて、光がかげり、富も無になり、盲目となって、異郷をさまよおう。わが子には父であるとともに兄、母には子にして夫、父とは妻をとともにする男、さらに父の殺害者^{(*)29}」。不安におののくオイディプスに王妃イオカステはいう、「予言など当てになりせぬ。証拠もあります。かつてライオス殿に神託の予言があり、私との間にできた子によって殺されると……。だが実際は三筋の道で盗賊によって殺されたのです。それに当の子は両足を縛り、人手に渡し、捨てさせました。ですから、わが子が父親を殺すことはありません」と。何という悲劇的アイロニーであろう。屈辱として王の蹠に残る留金の傷！ すべてのが確実にオイディプスをさして、おまえが殺害者だと！ ただ一つ、頼みの綱はただ一人三差路の事件から戻ったライオス王の従者の「賊どもに殺された」との言葉。やがて、その従者も呼び出され、その言葉が虚偽であることが判明する。王妃イオカステから捨てるようにと命令されたが、可哀想に思い、コリントスの羊飼いに渡したと。すべてが明白となる。すでにアポロン神の神託は実現していたのだ。テレシアが予言したように、両目を突き盲目となってオイディプスはテーバイを去り、キタイロンの山に向かう。かつて父母がオイディプスの墓所と定めて捨てさせたそのキタイロンの山に自らの命の捨て場所として向かうのである。

anticipation とそれに響きあう応答の問題。それには、同一パターンの直観というリズム構造があろう。確かに、山崎が指摘するように、同一物の周期的反復はリズムの結果であって原因ではないが、このことと、同一パターンの直観は区別されねばならない。同一パターンの直観——音楽におけるソナタ形式（A—B—A）はその分かりやすい一例となるであろう。ガストン・バシュラルの言葉に「すでに夢見られた光景でなければ、人はそれを美的感動をもって眺めることはできない」というのがあがあるが、例えば、ある娘さんのうちに、その母親の面影を直観するとき、感動があり、〈そこ〉にはリズムがあると言わねばならない。ことわるまでもないとは思いますが、〈そこ〉というのは、娘さんに実体としてリズムがあるわけではなく、娘さんはあくまでリズム誕生のための動機であり、娘さんに母親の面影を直観する〈そこ〉にという意味である。

幕はあいている。舞台から肩の高さほどに敷設されたほぼ円形の（客席からは楕円に見える）王宮前の広場が、暗闇の中に、ほの明るく浮かんで見えている。広場の正面奥には、城壁にうが

たれた城門があり、その岩柱の間から、道が王宮へと通じているのが見てとれる。災厄に見舞われたテーバイの地がうめくかのごとく、シンセサイザーによる地のうなり音が聞こえている。1秒2秒、3秒と経ち……、奥からオイディプス王が登場する。着ているものは赤、山羊の毛なのだろうか毛羽だってみえる。約束事にのっとなって、受難を象徴する赤である。この王の登場は、かってそうであったように不幸な、母なる子宮からのこの世への登場、かってそうであったように不幸な、暗闇の世界から栄光の座への登場と無意識のどこかで響きあっている。思えば、筋の展開の全体を通して、追放されるべき戻ってきた英雄、死にむかうべく生をうけた者、暗闇にかえるべく明るみに登場した者、オイディプス！の三重のかたちで運命の反転が直観される。……暗闇に浮かぶ王宮前の広場は、王宮からそこへと通じる道と、そこから、上手デルフォイに通じる道、下手予言者テレーシアスが登場する道の三つが交差する三差路！、そこで、かってライオスがそうであったように、オイディプス受難の、物語が展開する。オイディプスの受難にライオスの三差路での受難が直観される。だが、こうした同一パターンの直観は、動機としてのリズムと位置づけ得る。動機としてのリズムが、オイディプスの登場、クレオンの登場、テレーシアスの登場、コリントスからの使者の登場などに始まる局面のしっかりした組み立て噛み合わせによって「節づけられ」、行動のリズムとなり、行動の形式となる。

ギルバート・マレーら人類学派にならって、「コロノスのオイディプス」まで含めて、そこに祭式のリズム構造を直観するのも不可能ではない。

が、ともかくも、それらとともに大切なのは、響導構造による確実さの感覚、つまり「未来を引き込みつつ前進する波動の感覚、あるいは強烈化していく現在の感覚」をもたらずもの。王の陥る「自分がその犯人ではないか」というパトス状態が、王を「認識に向けてのやむにやまれぬ行動」に駆り立てるがそこにある時間構造、未来に向かって過去を捜して行く〈ルーツ探し〉という響導構造のもと、「先んじてあるもの」つまりオイディプスのルーツとアポロン神の神託の予言の確かさが、テレーシアスの予言の実現という妙なるかたちを通して強い緊張感のうちに顕現する。呪われた運命がはっきりと見えてくる。このことが、上述した「節づけられた」行動のリズムと協働してい、そこには行動の形式の実現つまるところ上演芸術としての体験があったといいたい。

注

- 1 このことは別の領域に例を拾えば、「よくボールが見え、手元にボールを呼び込む」ことができる打者の状態に対応している。打者の場合は自らその状態を作り出すのであるが。
- 2 中央公論社刊
- 3 『演技する精神』p179
- 4 前掲書p183
- 5 前掲書p180
- 6 人間は非平衡開放系の構造体であり、「流動」を介して、他者のリズムにtuningする。
- 7 笹山隆『ドラマと観客』研究社出版序章参照
- 8 大沢文夫『微生物と行動』『ヒューマンサイエンス』第3巻所収 中山書店
- 9 日本舞踊はナンバを基本とするが、右肩―右足、左肩―左足の肩と足の出方にズレをもちタメをとることで、動きに柔らかさと強さをもたせる。
- 10 『伝統と現代』③学藝書林

- 11 『伝統と現代』④
- 12 滝沢修 『俳優の創造』 p 177
- 13 紀国屋新書 参照
- 14 高橋英夫訳 法政大学出版局。
- 15 木下順二 『劇的ということ』中の言葉。NHK 人間大学テキスト
- 16 17 『ドラマと観客』参照
- 18 『劇的ということ』参照
- 19 『演技する精神』参照
- 20 『文化と両義性』p1 岩波書店
- 21 山内登美雄訳 未来社
- 22 ギリシア国立劇場来日公園パンフレットより
- 23 『演技する精神』参照
- 24 25 26 『演技する精神』より
- 27 美学事典 弘文堂
- 28 『劇的ということ』参照
- 29 30 ギリシア国立劇場来日公園『オイディプス王』の上演台本より