

# 上演芸術におけるリズムの問題

高 師 昭 南

## The Potentiality of the Rhythm in the Performing Arts

Akinami Takashi

This is a paper to understand the essential structure of the staging process of the performing arts from the view point of rhythm. Hitherto rhythm is usually thought a mere element of the art, but I think we should regard it as the body, especially as for performing arts. And I employed a new conception of rhythm from the field of biophysics, namely the rhythm of "limit cycle" to produce the living state of the organism.

What is the function-structure of the limit cycle and how it corresponds to the function-structure of the performing arts is the theme of the chapter I. Limit cycle is a system put between two different energy-environments, in which a kind of the magnetic field that unstable state with high potential energy is continually and dynamically reversed into stable state, is produced influenced by the energy difference of the two environments. In the performing arts, the two different environments are ordinary world and fictional world between which the audience are. So the most important thing is what is the "energy" in the performing arts. I concluded that it is novelty with sympathetic reality. I am sure we can suppose our limit cycle will be produced when the novelty constantly reaches a high level.

But the performing arts are not only being penetrated by the rhythm but also for realizing the transformation into both one to observe and one to perform. How to realize the transformation as limit cycle is the theme of the chapter II. In this case, the two environments are "observe-position" and "perform-position". Analyzing some examples, I extracted the fundamental factors or devices to realize the transformation, such as observance-observation device in the performer himself and the reversal device of the acting or actions to have audience expect something.

上演とは何かと聞かれれば、観衆を前にして演者が何かを演ずるもの、といったような答えがかえってき、それはそれとして間違っていないだろう。しかし、それでは芸術とよばれるにふさわしい上演作品とはどのような

なものかと聞かれると、そう簡単には答えられない。せめてものところは美学事典でも引いて芸術における感動の項の解説を読んで、先程述べたような形式でかくいう感動をもたらすところのもの、それが芸術の資格をもつ

上演作品だとしても答えることになるのではないか。実際のところ作家や演出家自身も、芸術についての突き詰めた認識をもって作品をつくってはいない。テーマがあり、そのテーマを観衆に感性的体験として伝える、あるいはとにかく観衆の感動を勝ち取りたい、そのためにはどうしたらよいか、その技術は過去の成功例を参照にした殆ど直感的なものだといつてよい。つまるところ感動をもたらすにいたる過程の技術については文明ではない。本論はこの過程の技術について考えてみようとするものであるが、従来こうした領域の学問研究は、単なる技法論にとどまりその本質的な意味を問うものは殆どないにひとしい。私はこの過程の技術の意味は「心理的・生理的リズムから〈expect〉を通して潜在意識的リズムを実現、ついには〈見守る者と典型者〉への分身化をリミット・サイクルとして成立させることにある」と考えている。こうした答えにたいして、それはお前の考える芸術としての上演作品の定義であり、それが本当に芸術としての上演作品の姿であるとお前は どうやって証明するのか、と質問があるかもしれない。実のところ、これゆえにそれは そうなのだ と証明することは不可能であろう。ただ、傑作といわれる上演作品を見てごらん なさい、そのような過程の技術が見事なほど消化されているではありませんか、と答える ほかはないであろう。

「私を生んだ人、私が一番憎んだ人」、これはギリシア悲劇に題材をとったマイケル・カコヤヌス監督『エレクトラ』——神のお告げに従って自分の母を殺さなければならなかった王女エレクトラの物語である——の最後の場面でエレクトラがのべるセリフであるが、これはまぎれもなくドラマのセリフであり、叙情詩や叙事詩ましてや小説の会話部分のセリフとはなりえない。なぜ、直観的にそれがほかならぬドラマのセリフ以外ではないのはわかるが、上演レベルの問題としてなぜそ

うなのかについては、従来答えられてこなかった<sup>(\*)</sup>。答えは、それが(1)中心と周縁を反転させる力を備えていること (2)待つ者と待たれている者から見守る者と典型者への分身化の座標を内在させているからである——今まで過程の技術についてこうした見方は提示されてなかったが、こう考えることで直観に見合う認識ができると私は確信している。

ではここでいう心理的・生理的リズムとはどのようなものなのだろうか。リズム一般については「強弱の周期的反復」とか「長短の周期的反復」とかあるいは強弱アクセントもなければ長短パルスもないが立派に音楽と呼べるものもあるがゆえに「一つまたは一つ以上のアクセントのない拍が、一つのアクセントのある拍との関係で“グループ化”される仕方<sup>(\*\*)</sup>」と考えられている。これはこれでリズムの定義として大切であるが、リズムとは上演芸術にとって単なる構成要素にとどまるものではなくその本体であるという認識に立って、創作や演出を考えんとする私としてはリズムについてももう少し具体的なイメージがほしい。そこでより所としたのは生物物理学でいうリミット・サイクル(持続的自動的リズム発振機構)の問題である。一見したところ生体の問題を意味論の領域にまで拡充適用することには無理があると見るむきもあろうが、機能構造の問題に限って言えば、両者はまったくエネルギー非平衡の問題として共通であることから、通訳は基本的に可能と考える。この問題に関する認識を方法論に沿って述べれば——生物物理学が明らかにした、リミット・サイクル、トールス、カオスを含んで考える生体の自己組織現象=動的秩序の自己形成現象としてのリズムに対応するものとして上演芸術の表現を見る一方、表現における ek-stasis の構造をもつ反転性(後に〈演出のかたちとしてのリズム〉と呼ぶところのもの)といった切り口から上演芸術の自己組織現象を考えることで、上演芸術におけ

る過程の技術構造について明らかにすることができると言うことになるうか。

## I エネルギー非平衡の問題と上演芸術

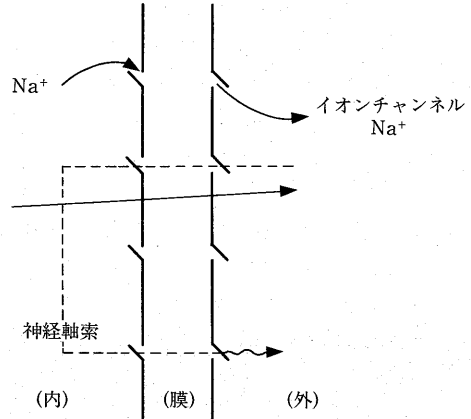
ここでは生物物理学でいうリミット・サイクルなるものがいかなるものであるかについての理解と、上演芸術もまた原理的には共通する機能構造をもつことを説明したい。

芸術はリズムの問題としてとらえることができるとしたのはルートヴィヒ・クラークスであるが、さて具体的に芸術におけるリズムをどうとらえるかという点になると、いままでのところ納得のいく方式は無かったように思われる。私は、二つの異なる〈熱浴＝環境体〉に生体が接することと、表現にみられるメビウスの環的反転性が、協力してリミット・サイクルとよばれるリズムの安定持続的な自励的発振機構をつくり、表現のリズムと生体のリズムとの間の〈引き込み現象 entrainment〉を可能にし、ここにリズムという内実をもって情報が増幅されたかたちで体験的に伝達され芸術表現が完成すると考える。

リズムの生物物理学的基礎に I・プリゴジヌらが明らかにした〈ゆらぎ〉と散逸構造の問題があるが<sup>(\*)3</sup>、要するに、あるシステムが互いに異なる二つの熱浴に接しているとき、Aの熱浴ともBの熱浴とも平衡に達せんとして〈ゆらぎ〉が起こりパラメータ(A, B熱浴のエネルギー差)が、ある閾値をこえると〈ゆらぎ〉は不安定から安定した循環的な〈ゆらぎ〉となる。これがリミット・サイクルとよばれる構造安定的な持続的自励的リズム発振の機構であるが、注目すべきはリミット・サイクルには〈引き込み現象〉といて、あまり周波数の違わないかぎり柔軟に、外在する周波数に自らの周波数をシフトすることができる性質があることである。つまり作品を介して、鑑賞者の行動(情報を受容、解釈、変換し表現へと結びつけていくこと)のリズムが、演者の行動のリズムへと同

調していく可能性を意味する。

図1. ヤリイカの神経軸索における活動電位(興奮)発生と伝播の仕組み



図Iは散逸構造理論の原理と基本をより具体的に把握するための、ヤリイカの神経軸索における興奮(活動電位発生)の仕組みの概略図である<sup>(\*)4</sup>。人間の神経でも原理と基本的なことは共通であり、問題はこうした細胞レベルだけでなく、器官、生体、社会、生態系のレベルでも(何が、パラメータ=媒介変数となるかは個々別々であるが)ほぼ同様のシステムが今日確認されつつある。

- 1 イオンチャンネルを通してNaイオンは絶えず軸索膜の外に汲みだされ、内と外のNa濃度差が0にならないようにしている(非平衡の維持)。
- 2 外側に塩分(Na)を少しずつ加えていき、内外のNa濃度差がある閾値をこえたところで外力を加えなくとも持続的、自励的に活動電位が発振される(リミット・サイクルの状態)。
- 3 さらに塩分を加え続けるとトーラス(準周期的軌道)の状態をへてカオスの状態になる。
- 4 (軸索内側から外側に向けての)外向き電気インパルス(実線矢印)を加え、その強度がある閾値に達すると活動電位が発振され、さらに強度が高まると連続的に活動電位が発振される(リミット)

ト・サイクルの状態)。

- 5 活動電位が発振される際、Na 電流が点線矢印で示したように、いったん神経軸索に入り込み未興奮部位をへて再び軸索膜の外に出される。これはその未興奮部位に外向き電気インパルスを加えるのと実効的に同じであることが確認されている(電気インパルスに転換された情報の伝播、伝達)。
- 6 Na イオンの内外の濃度差と電気インパルス(これが通常の外部刺激に対する生体内の転換因子)が相補的に働いて、入力時の過度の刺激をも過微小の刺激をも反応に適度なものにその差異を調節して(コヒーレンスのよい、つまり位相の崩れのない波形の連続として)、情報を神経中枢部へ、あるいは筋肉へと伝達する働きをなすものと思われる。

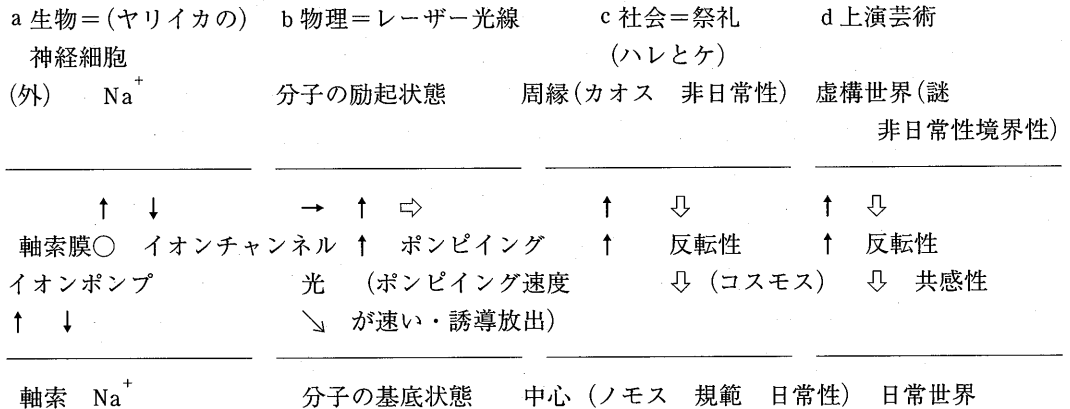
リミット・サイクルの安定性といっても範囲のあることで、非平衡の度合いがだんだん過度に振れるとトーラスとよばれる変則リズムの段階をへてカオスの状態に陥る。ただ生物の場合、正常に機能が働いているとき、リズムに故意にカオスの状態をもたらす要素をもちこんで、トーラスの状態を介してリズムの更新をはかる積極的防衛規制があることにも留意するべきであろう。尚、II でふれることになる〈演出のかたちとしてのリズム〉とは表現であるとともに、〈スリットの入った伸縮する閉空間〉にカオスを招き入れてリズ

ムの更新をはかる仕掛けとして具体的ありようが今後一層検討されねばならないと考えている。

では、こうしたリズム発振の機構と上演芸術の表現がどう関係するか見ていきたい。ここでは作品を構成する基本ファクターは非日常性と共感的現実性(リアルとよばれるもの)ではないかと考える。それが図 I における Na イオンと電気インパルスに相当すると考えるわけだが、作品を鑑賞するとはまさに生体が虚構の非日常性の濃密な〈熱浴〉と日常の非日常性の希薄な〈熱浴〉の両方に接することで、〈ゆらぎ〉を生じることを意味する。そして、その濃度差がある値に達したとき、あるいは共感的現実性の手をかりながら、〈行動者としての生体〉レヴェルでのリミット・サイクル=心理的生理的リズム=関心が持続的に喚起・更新される状態の機構ができあがると考える。

上演芸術鑑賞の場合、非日常性の濃度差といっても、それを客観的に測定するのは難しいが、芸術鑑賞の環境変化にともなう体験変容のさまざまな事例は、こうした濃度差の一点があることを証明しているように思われる。また、作品鑑賞にとって非日常性の濃度差、共感的現実性とならんで重要と思われるのは(非日常性を構成要素とする)作品のもつ求

図 2 リミット・サイクル(安定にかえるべく故意にポテンシャルティの高揚・不安定を作る)



心性、つまるところ我々の身体と同じく〈スリットの入った伸縮する閉空間＝演出のかたちとしてのリズムによってつくられるところのもの〉の問題ではないかと思われる。鑑賞者は作品に接するといった段階から、やがて作品のもつ求心性（それを保証するハードが舞台であり額縁であり、ソフトが虚構性その他）によって、作品の世界へと好奇心にも助けられて一步踏み込むことになる。一步踏み込むとは、あえて生体の外の（つまり作品の）濃度の高い非日常性を生体システム内に取り込んでみせることになる。文化記号論が〈中心と周縁〉という方式のもとに明らかにしつつある周縁部のカオスの現実<sup>(\*)</sup>の体験を心理的レベルで行うことになる。そのことは逆に日常へと返る力を反作用的に生むのでそこにおける行動は、メビウスの環的反転性という概念で意味されるところのものとなる——その体験の質は一言でいえば ek-stasis 脱自、越境、恍惚であり、生体（＝観客）が作品世界とふれあい一体化していくのを助けると考える。

最後にこうしたリミット・サイクルが何も生体のリズムに限らず物理現象にも、また社会現象にも見いだされているということそれらの構造の図示で理解するとともに、それらをもって、生体と社会の間において両者を〈反映〉というかたちで結びつけている上演芸術の上演にもかくいう機能構造が想定されてもおかしくないとして呈示したのが図2である。

## II 上演芸術の上演場のリミット・サイクルはいかにして成立するか

Iは生体が日常と非日常という二つの熱浴に接して、志向（神経細胞のシステムにおけるNaイオンに相当）の流れに循環＝関心が持続的に喚起・更新される状態がおりうることを述べたものであるが、しかし上演芸術の場合に大切なのはそうした生物物理的リズ

ムだけの問題ではなく、観客と演者という道具立てのもと〈見守る者にして典型者〉という本来の人間の座標を志向の循環をベースにいかにして実現するかである。ここにおける指標の一つに、〈見る〉から〈見えてくる＝潜在意識的リズム〉を考えることができるかと思うが、その前に本来の人間の座標実現の根底になる知覚の同調機能について市川浩『精神としての身体』に学んでおきたい。例も加わり長いが、上演芸術にリミット・サイクルを考えるにあたっての基本確認事項でもあり、この問題をこれ以上要領よく説明するのも不可能なのでそのまま引用させていただく<sup>(\*)</sup>、

〈同調〉には同型的な同調と相補的ないし応答的な同調がある。前者はもっともふつうにみられる同調である。テレビの画面で俳優が泣くと子供は泣き顔になって見ている。ボクシングの観衆は、ひいきのボクサーの動作を無意識のうちになぞり、表面的には身体を動かしていない場合でも、相応する筋肉の緊張によって、ひそかにボクサーの動きに感応し、同調している。それは少しおくらせて対象の動作をなぞる模倣、というよりは、むしろ対象の志向に感応し、対象の動作を先どりする予期的な同調である。バレリーナの踊りを見ているとき、われわれはバレリーナの優雅な動きを目で追っているのみならず、その形態のメロディとリズムを少しずつ先どりしている。そこで予期に反してバレリーナが失敗したときには、私は自分の身体がつまづいたような不快感をおぼえ、自分がすでにその先までバレリーナの動きを内面的に素描していたことに気づくのである。同型的な同調が完全に内面化されると、相補的ないし応答的な同調が可能になる。相手の行動や仕草や表情に同型的に感応し、同調するばかりでなく、それらに応えるという仕方で相

補的に同調する。したがって顕在的な相補的同調は、潜在的なレベルでの同型的同調を前提としており、それと円環をなすことによって、より深いレベルの同調に達する可能性を秘めている。対話や合奏は、そのような相補的同調によってはじめて可能になる。すでにのべたように、このとき、他者の演奏、他者の言葉、他者の行為は、私の演奏、私の言葉、私の行為によって完成され、またその逆でもある。同型的同調と相補的同調が、潜在的レベルと顕在的レベルでフーガ風に進行することにより、二つの構造が参与する一つの共同主観的な場が生成するのである。また同型的な同調と相補的な同調が、顕在的レベルと潜在的レベルで、不規則にみわけがたく交錯し、二重化されているときもある。ボクシングの試合の場合、最初はひいきのボクサーの動作に同型的に同調しているにすぎないが、白熱するにつれて、むしろ敵方のボクサーの動作をなぞりつつ、それに応える形で相補的に同調し、ひいきのボクサーの動作を先どりする。ここではひいきのボクサーの動作にたいする同型的な同調と、相手のボクサーの動作にたいする相補的な同調が、たえまなく交替し、入り交い、あるいはまれな瞬間にだが、一致している。〈同調〉は、同型的な同調の場合でも、構造的なアナロジーによる同調であって、かならずしも完全な合致を意味するわけではない。メロディが移調されるように、同調にさいして構造もまた移調されることがある。(中略)。このような移調をふくむ他の構造への〈同調〉ないし〈感応〉が、他者あるいは物の内面的理解を可能にし、世界をその表面にそってではなく、その深さにそって理解させるのである。

ここにおいて観客が、〈見る者と演者〉の二つの座標を所有しえる機構が確認されるで

あろう。問題は〈見る者と演者〉の二焦点楕円座標を、更に〈見守る者と典型者〉という二焦点楕円座標にもっていきることである。だが問題はそう簡単ではない。というのも上演は、こうした機構が成立しやすいよう工夫がある反面、こうした機構の成立を阻害する要因が少なくないからである。例えば観客がその行動において〈同調〉することになる演者であるが、観客を前にして舞台上立つとき、どうしてもいい恰好をしたいとか裏腹にへまをして笑われるのではないかといった自意識にとらわれる。こうなるとかくいう二焦点楕円座標は成立しがたい。クライブ・バーカー『シアター・ゲーム』は、自意識に縛られたひとりよがりの熱演の場合のみじめさを次のように述べている<sup>(\*)</sup>、

どんなに熱演しようと、相手の受けがひとつもなければ、つまりは舞台ではなにごともおこっていないに等しい。したがって観客の理解は、ただのことばのレベルでしかありえない。観客は肉体的には反応しないで、ただ見て知的に解釈するだけである。(中略)。しかし言葉がいくら聞こえても、伝達プロセスは聴視者体内の共感的な筋肉活動にもとづく理解の深さしだいなので、ことばの意味は失われてしまう。その共感的反応が抑圧されているからである。

実のところこうした観客の共感的反応が抑圧されないようにするところに、俳優の訓練の意味がある。その訓練はひとこと言えば、どうやったら自意識を離れて潜在意識の次元に入ることができるか、そしてそれをどうやって上演中、維持することができるかということである。一般的な公式でいえば、あがったり、わざとらしくなったりすることを避けようとするのではなく、自分が扮する登場人物の〈その人らしさが感じられる〉までその人物ととことんつきあうことが大切と考

えられている。〈その人らしさが感じられる〉ためには、外からその人物を眺め、批判したりするというようなことでは、どうにもならない。たとえ悪人いやな奴であろうと、その登場人物に対する無条件の積極的肯定的配慮、心からなる関心、独自性の尊重を通してその登場人物が生きて動き出すまで、その人物とその人物の身になって生きてみなければならぬ。ここには精神医学における治療法として診断的心理治療に対峙する共感的心理治療——セラピストが、患者が心をひらき心理的に共感のはずみをもって行動するにいたるまで患者の身になってとことんつきあう共感的心理治療の献身と忍耐強さが要求される。そしてここにおいて大切なのは、共感的心理治療で共感のはずみをもって生きてきたのは患者であるとともにその患者の身になりその患者を生かしたセラピスト自身であるように、俳優その人が共感のはずみ<sup>(\*)</sup>をもって生きてくるといふ自然である。その自分を生かし、それを確認する場がそのまま舞台なのである。「観客は俳優の見るものを見る」と述べたのは近代俳優術を完成したロシアの演出家コンスタンチン・スタニスラフスキーであるが、この言葉の意味することは、観客は俳優をとおしてドラマに設定された世界を体験するのであり、もし俳優がその世界に生きていなかったら——恰好だけで、その世界とふれあっていなかったら——観客は何も体験することができず、ただ舞台の上で俳優という名の物体が動くのを眺めるだけだというのである。すでにアリストテレスが『詩学』で述べたように演劇という上演芸術は、行動をとおして世界を体験する芸術様式であり、俳優がドラマのその世界に生きていなければ（俳優に同調することで初めて行動しえる）観客は自らの行動の根拠を失ってしまい、芸術としての演劇は成立しないことになる。日本を代表する俳優の一人千田是也は俳優の立場から芸術としての演劇はいかにあるべきかを検討

し、透明な演技という結論を導いたが、それは表現媒体としての演劇が映画や他の表現媒体にたちうちできる唯一のことはそれが行動を通して世界を体験するその質以外にないと気づいたことによる。ショウの要素もスペクタクルの要素も含むことはできるが、根底になっているのはショウでもスペクタクルでもない。ただ観客をひきつけようとして、行動を通して世界を体験するという根拠を忘れてショウやスペクタクルに走るとき、もはやそこには芸術としての演劇はない。行動を通して世界を体験することを可能にするとは、一見したところ地味な魅力であり、それにひきかえその技術をマスターするのはすでにふれたように献身と忍耐つまりかなりの時間と労力を必要として今日的ではないかもしれないが、人間が世界内存在としての人間を体験的自覚的に理解するに最も重要な芸術様式の一つなのである。では具体的にいつて透明な演技とはどのような演技なのであろうか、それを説明するに適切と私なりに思う一例をスタニスラフスキー『俳優修業』から引用しておく。これはベテラン俳優が、俳優の卵に演技のなんたるかを身をもって説明しているのを俳優の卵の立場から描写した件であるが<sup>(\*)</sup>、

彼は、素早く立ち上がると、てきぱきと舞台に上がって行って、肘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、なんにもしなければ、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。彼は物思わしげに見えた。僕らは、彼の心の中を通り過ぎるのがなんであるのか、知りたくてたまらなかった。彼がなにかに目をやった、すると、僕らは、彼の注意を惹いたのがな

んなのか、知らなければならぬように感じたのである。

これはスタニスラフスキーが過去の類似した体験をもとにして、演技の理想の姿を今まさにその場に立ち会っているというかたちで分かりやすく説明したものと思えるが、「彼をみまもった、すると……」「彼の注意を惹いたのがなんなのか……」、ここには見る者が俳優の行動に同調し、(入り口のところであるが) ドラマの世界へと参入していく様子が見てとれよう。演技にとっては俳優が世界とふれあいそこに生きていることそのことが重要であり、観客の気を引くような動作は必要ではなく、かえってマイナスに働くことをこの件りは教えているのだが、ここには、人間にとって人間はこのうえない関心事であり、余計なことをしさえしなければ人間は必然的に相手の行動に共感し同調するものであり、特に劇場という時空はそうした人間的行為に解放された場であるという哲学があるといっ

てよい。

だが俳優が舞台上で登場人物としてドラマの世界に生きるといっても、その生きる深さは、その俳優の演技力とともに観客の対応と関係して成立している上演場の〈磁力〉に影響される。観客がしらけきっていたら、いかなる俳優もドラマの世界に深く生きることは難しい。そこには俳優が登場人物を生かし生かされ、またその俳優を観客が生かし生かされるという上演の構造があるわけであるが、そこで今度は上演場の〈磁力〉に少なからぬ影響をもつ観客なるものの条件を見ておきたい。この問題を唐突ではあるが、ガストン・バシュラール『水と夢』におけるナルシスの夢想についての記述から始めることにする。「……ナルシスは、秘められた泉や森に向かう。そこでだけ彼は自分が自然に二重であると感じるのだ、つまり、自分自身のイメージに向かって腕を伸ばし手を浸し、自分自

身の声に話しかけるわけである。罅は遠くにいる水の精ではない。彼女は泉の洞穴に生きている。罅はたえずナルシスとともにいる。彼女は彼である。彼女はおのれの声を持っている。彼女はおのれの顔を持っている。ナルシスは彼女の大きい叫び声を聞かない。彼は誘惑者の魅惑的な声としてすでに彼女のささやき声を聞いている。水を前にしたナルシスはおのれの同一性と二重性、男性と女性との二重の能力、とりわけおのれの現実性と観念性の啓示を所有するのである<sup>(\*10)</sup>」。ナルシスが観客に、水の精が俳優に、秘められた泉や森が劇場に比定しうるとしての引用であるが、観客が同調機能を発揮するに適切な状態は、なにかに〈コモル〉ということと相関的な夢想にあることは言えよう。そしてまさに劇場に行くということは幾分かでもコモルことであり夢想の場に入ることである。「ナルシスは、自分の呼吸を抑えるのだ」、バシュラールは言う、その夢想を続けるには呼吸を抑えることを。そのことは必然的に見守る姿勢をその人に与えるであろう、このとき「彼女は彼で」あり、「ナルシスはおのれの同一性と二重性、男性と女性との二重の能力、とりわけおのれの現実性と観念性の啓示を所有する」のである。しかし現実の観客一般はどうであろう、劇場にくる以上自分の呼吸を抑える用意、見守る用意はあると言ってよいかもしれないが、余程のスターを前にする以外呼吸を抑えた状態で座席に座っていることは稀である。ここにおいて演者が仕掛ける〈見守る〉(このことについては後でふれることになるが)とともに、私が〈演出のかたちとしてのリズム〉と名づけているものの存在が浮上してくる。〈演出のかたちとしてのリズム〉として今のところ考えられるのは、「運動の軌跡として見れば、流れて行く波のうねりの上昇と下降、あるいは蛇の蛇行に見るとき全体的進行方向の周期的反転」とか「鹿威しに似てエネルギーの溜めが放出に、放出が溜



めへとつながる反転機構をもつ」とか「舞台の状況が肺に似て、スリットの入った閉空間性を持つ」とか「状況の展開がホメオスタシスに見るとき共軛的反転性を持つ」とか「中心と周縁の反転性を持つ」とか、更に「待つ者と待たれる者の関係がある」とかがあげられる。それらはすべて観客に〈expect〉の感情を喚起する仕掛けであり、〈expect〉の感情を喚起することにおいて充実たる反転性を実現して ek-stasis の構造と質を持つ。ここにおいて観客は「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」(ユジュンヌ・ミンコフスキー)を確認する上演の質に入る可能性をもつ。つまり〈expect〉の必然として「呼吸を抑える」ことになる。観客が見る者の次元にあるとき観客は〈外に〉目を向けているにしても未だ自我の殻の中から外をみているが、ものを見るのではなく、ものが見えてくるようになるとき観客はすでに ek-stasis の体験をもつ——自我の殻の外に出て世界を体験している——それが見守る者の次元であり、見守られることにおいて演者は沈黙の背景と威厳を備えて典型者へとなっていく。

だが、上演場において〈見守る〉は一体いかなるかたちで現れているのだろうか、例を通して少し見てみたい。まずはフランスの名優ルイ・ジューベが幕が開くときの出の興奮を俳優の立場から述べたものであるが<sup>(\*)</sup>、

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

いる俳優におそいかかってくる。

当然ここには息をころして俳優の出を今か今かと待ち構えている——待つ者と待たれている者の関係——観客の“見守る”や“聴き入る”があると見てよかろう。なにも舞台にかぎらない、人前で講演や講義をしたことのある者なら、聴衆のこの“見守る”や“聴き入る”が精神と魂をいかに生气づけ、活性化するか体験していよう。また、その充実が“見守る”や“聴き入る”がもつ沈黙の豊かさ・深さと不可分であることも納得してもらえらるであろう。実のところここには魂における、宇宙のリズムとよばれてきているものの受胎があるといいたい。坂部恵「ふれることについてのノート」は沈黙のなかへとあとを引きながら消え入っていく響きに聴き入るとき〈ふれる〉ということがおき、それは宇宙の鼓動にふれあうことであり“読み”を成立させるところのものであるとして次のように書いている。「ふれることは、単にさぐることではなく、また単なる触覚に尽くされるものでもない。それはむしろすべての感覚による弁別ないし差異化の働きの根底にあって、それらすべてを活性化する宇宙の力動的場の、全体的布置の一つの切り口との出会い、しかもある布置のカタストロフィックな変換を伴う特異な切り口として〈兆候空間〉との出会いである。言いかえればふれることは、われわれの生活空間そのものを成り立たしめそしてそれをひそかに活性化しつつありながら、通常は目にみえぬ垂直の次元にうがたれた切り口への微分回路を通しての出会い、そこで特権的に生活空間の前後の布置への見通しが一息に総合志向性によって得られるような出会いにほかならない」<sup>(\*)</sup>と。ジューベの例にみる感度が高まり、「感受性の拡大していく姿」、それは宇宙の鼓動を受胎して響きに充ちた状態であり、その響きに充たされた時空は「沈黙のうちに幕が上がる」によっても

たらされたのである。

宇宙の鼓動にふれる、ふれあうの体験をもたらす〈見守る〉はたまさかなる場の偶然に委ねられるだけとしたら、上演の成功はあまりに賭けに過ぎるであろう。が、俳優が自らに仕掛ける仕掛けとして〈見守る〉を導くことも可能なのである。例えば名優サルヴィーニは「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。この二重の機能、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」<sup>(\*13)</sup>と述べている。名優ローレンス・オリビエの、たとえ映画であろうと『オセロ』や『レベッカ』の演技をみると、「見守る」や“沈黙”がそなわって威厳と不思議な充実や存在感を与えている。福田恒存は酔っていて同時に醒めていなければ演戯ではなく、「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もあります」<sup>(\*14)</sup>と言ひ、能では「離見の見」と言う。それぞれの文脈で話されたことではあるが、いずれの指摘も共通して演技にとって、もう一人の“見守る”自分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。が意味するところは、演技者自身が“沈黙”を介して自らの充実をはかるといふだけのことではない。スタニスラフスキーの言葉、「演劇の上演において観客は俳優の見ものを見る」を思い出していただきたい。舞台の人物が示す“見守る”は〈同調tuning〉という自然の装置を通して観客の“見守る”姿勢をよびおこし、“見守る”姿勢の生む“沈黙”の媒質は宇宙の鼓動を伝えるのである。ドナルド・キーンはマリア・カラスの『トスカ』を見たとき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のです。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前に現れたのです」<sup>(\*15)</sup>と。

「目も動かさないで、ただ立った」、私はここに、一挙に観客にまで同調させずにはおかないマリア・カラスの“見守る”姿勢の深さがあったとみたい。それゆえ、静かに深く生氣に充たされたマリア・カラスとともに観客も響きに充たされ、ふるえたのではないか。このとき観客は（それがどこまで続くかは、しばらくおくとしても）〈見守る者と演者〉への分身化をリミット・サイクルとして実現したのではなかったか。上演における観客の究極的な境位である〈見守る〉は、このようにして演者の力量によって主導的に達成されることが可能である。が、一般的に言えば循環的なゆらぎ、つまり関心の持続的喚起・更新をベースに、コモルことによる夢想の質、同調対象としての演者が仕掛ける〈見守る〉、expectを喚起する演出のかたちとしてのリズムに加えて、ドラマが示す共感的現実性、これらが協力的に作用して達成される境位であり、ここにおいて芸術における感動「静観的にしてしかも想像的、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〈深さ〉の方向に発展する」<sup>(\*16)</sup>がもたらされると考える。

#### 註

- 1 エミール・シュタイガー『詩学の根本概念』は叙情的なもの、叙事的なもの、劇的のものの本質を問ひ、「先んじてあるもの」が判断の形式で示されるところに劇的のものの様式があるとしたが、理解は上演のレヴェルでなされたものではなく文学としての解釈にとどまった。
- 2 日本音楽大辞典（平凡社）、リズムの項—徳丸吉彦担当—より引用
- 3 『散逸構造—自己秩序形成の物理学的基礎—』小島陽之助・相沢洋二訳 岩波書店
- 4 図と説明は松本元「生体とゆらぎ」『ヒューマンサイエンス3』中山書店所収 参照
- 5 山口昌男『文化と両義性』岩波書店 P90参照

- 6 『精神としての身体』 勁草書房 P105—107
- 7 『シアター・ゲーム』 米村暎他訳 劇書房 P58
- 8 リミット・サイクル形成に不可欠の他者の志向との“動的協力性”を背景とする現象
- 9 『俳優修業』 山田肇訳 未来社
- 10 『水と夢』 小浜俊郎他訳 国文社
- 11 『演劇概論』 アンドレ・ヴィリエ 岩瀬孝訳 白水社
- 12 叢書『文化の現在』 全15巻のうち第3巻「文化の活性化」所収 岩波書店
- 13 『俳優修業』 山田肇訳 未来社
- 14 『芸術とはなにか』 福田恒存著作集全7巻の第1巻
- 15 安倍公房=ドナルド・キーン対談『反劇的人間』中公新書
- 16 『美学事典』 弘文社