

演出のかたちとしての反転性

高 師 昭 南

The Productive Form of Movement in the Performing Arts

Akinami Takashi

To understand the essential structure of the staging process of the performing arts from the viewpoint of the rhythm of "limit cycle" to produce the living state of the organism, is a new but fruitful type of study. "Limit cycle" is the function-structure in which an unstable state with high potential energy is continuously and dynamically reversed into a stable state, introducing outer energy through some slit. We can infer its principle of the function-structure from the '鹿威し shishiodoshi' or convection phenomenon, and its dynamics as the visible movements from waves in the sea.

How are the dynamics experienced? Let's analyze the experience of a wave as a model. When we see the wave, we feel an invisible center and a sensuous boundary in the movement. When we live in the field, we feel the cosmos restraining our freedom, but the movable boundary of these cosmos as the object of our challenge will give us ek-stasis like a kind of surf-riding, I think.

What in the performing arts corresponds to these dynamics? Reversal form of central-marginal in every movement entraining opposites into one. We can distinguish two types of reversal form, one vertical, the other horizontal. The former is a potential one which appears as scenography, like darkness, silence and a symbolically closed situation with some slit, the latter actually being realized through action. The important thing is that both are superimposed to produce the 'real', involving the anticipation and sympathy of the audience. This paper is devoted to demonstrating the above more concretely by discussing some stagings in the performing arts.

論文「上演芸術におけるリズムの問題」^(*1)で述べた、〈演出のかたちとしての反転性〉を具体例を通してその意味するところを理解せんとするのが本論の目的である。前掲論文で上演芸術の意味は「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」、「表現における ek-stasis の構造をもつ反転性」を〈演出のかたちとしての反転性〉と呼ぶ、そしてそれは

「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持続的前駆過程に見る上下あるいは左右といった対向への周期的反転、あるいは対向への動きをentrainして前駆する運動」とか、エネルギーの状況からみれば「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性をもつ」とか、空間性のありようからみて「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、その象徴性のダイナミズムからみて「中心と周縁の反転性を持つ」とか、更に言ってそこに「待つ者と待たれる者の関係がある」とかがあげられ、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た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。「上演における観客の究極的な境位である〈見守る〉は、…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反転性に加えて、ドラマが示す共感的現実性(リアリティ)、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がもたらされる」云々と書いたその〈演出のかたちとしての反転性〉の意味——当然それは上演の本質的仕掛けの究明に連なるであろう——をより具体的に理解したいと思うわけである。

本論に入る前に目的の部分のプロット概念と合わせてもう一度整理しておきたい。上演(ここではドラマの上演)の目的は感動であるにしてもそれは「生まれ変わるek-stasis」と「自己発見」の二重性の感動であり、1見透かされた帰結に向かって事柄が確実に動いていく、2生命あるいは自然とその秩序に対する動物的・本能的な信頼の回復、3自己の内部に意識されざる希求が喚起され、それが象徴的なかたちで解決される、といったようなプロット展開を通して可能なことであり(*2)、そうした感動を生み出し支える上演の機能構造のありようは「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」、これが演出の具体的な目的であり、その目的実現のためには手段「表現におけるek-stasisの構造をもつ反転性」つまり〈演出のかたちとしての反転性〉と呼ぶところのものについての認識が必要であり、それが如何なるものであるのか大体のところを明らかにした上で、再びこうした脈絡で上演の全体像を考えることが妥当であるのかどうかを具体的に検討してみたいわけであるが、今回はともかくも私が本質的〈表現手段〉と考えるものについて明確にしておきたい、というわけである。

I “刺激的”あるいは“意外性”

境界には、日常生活の現実には収まり切らないが、人が秘かに培養することを欲する様々のイメージが仮託されてきた。これらのイメージは、日常生活を構成する見慣れた記号と較べて、絶えず発生し、変形を行う状態にあるので生き生きとしている。日常生活の内側にあった記号でさえ、境界に押し出されると、意味の増殖作用を再び開始して、新鮮さを再獲得する。これは、人間についても言うことで、人は、自らを、特定の時間の中で境界の上または中に置くことによって、日常生活の効用性に支配された時間、空間の軛から自らを解き放ち、自らの行為、言語が潜在的に持っている意味作用と直面し、「生れ変わる」といった体験を持つことが

出来る。(山口昌男『文化と両義性』P90)

「生れ変る」という性質において上演もまた境界性をもたなければならない。祭式という境界性の現象から演劇の上演が生まれて来た出自からいっても境界性は上演にとって本質的な問題であるが、併せて「自己発見」という契機のあることを忘れてはならないだろう。ところで芸術を学問としてとらえていこうとするとき、学問=客観的、科学的立場という理解に従って実験美学にみられるように上演中の反応を身体の各部分に取り付けた機械に読み取らせコンピュータにかけて分析することで作品を理解出来るとする考えがあるが、これは作品を刺激として理解することであり、刺激とは所詮受け身の表層の反応であり、作品の芸術性を理解することにはならない。芸術作品は人格という、より深い層の反応をも総動員しての主体的な意味の形成活動であるからである。演出家の中には観客にショックを与えることで虚偽の日常に安住している人々の目を覚まそうとし、刺激的でショッキングな表現を前衛なる演出家の手段であり姿勢であると考えられる傾向がある。アントナン・アルトの『残酷演劇』理論とアルフレッド・ジャリ『ユピュ王』のセットに一つの具体例をみるものであるが、一般的に言えば〈刺激的〉とか〈意外性〉は「生れ変る」と「自己発見」を安易に実現せんとする短絡的表現と考えてさしつかえない。

アリストテレスはドラマ^{(*)3}を定義して「それ自身まとまりのついた、全き一つのものを形づくり、しかも、ある大きさをもった、人生の行動の模倣である。全きものとは、初めあり、中あり、終りあるものをいう。初めとは、それ自身、他のものの後に必ずしも従わず、何物かが当然後にあり、また来たらんとするものをいう。終りとは、反対にそれ自身が必然に、もしくは普通の結果として、他のものの後に来たり、何物をも後に持たないものをいう。中とは、当然あるものの後に来たり、他のあるものを従えているものをいう」とする。現代の演劇に多大の影響をもつベルトルト・ブレヒト^{(*)4}は同化をむねとする唾棄すべきブルジョワ演劇をさしてアリストテレス的演劇とよび、異化効果(意外性の効果)によるショックを手段とする自らの演劇を叙事的演劇とよんだ。プロットの展開の在り方として同化か異化かということについては演劇学者山本修二『演劇芸術の問題点』^{(*)5}が論及し、異化といってもそれが意味をもつのは同化の流れの中にあってではないかと指摘した。現実にはブレヒトの演劇の上演が成功するのは、リズムの流れが拍によってより力強いリズムの流れになるように、同化の流れがあつてそこに彼のいう異化効果の効果が拍のように働き、同化と異化の対立と統一の作用が生み出す力強い〈リズム〉において彼のいう知的でメリハリの効いた上演作品を作る場合であり、同化の力以上に異化する力が強力であつては、つまりショックの刺激として表現が独り立ちするときは成功しないことが確認されている。ブレヒトが自らの叙事的演劇に対峙する退廃したブルジョワ演劇の代表としてあげたシェイクスピアの演劇はしかし、ブレヒトの最も上質の演劇がいたらんとしている演劇形態であることが今日常識となっている。笹山隆『ドラマと観客』は現象学的受容美学の立場に立って同化と異化の効果を、観客の反応の様相 engagement と detachment を作り上げるものととらえ、その交替のリズムを通して英知を含むヴィジョンを作り上げてシェイクスピア劇が自らの表現を完成することを証明してみせた。

真に演劇的なすべての可能性はすでにシェイクスピアの演劇にあるといわれているが、そのシェイクスピアの演劇についていわれる言葉に「シェイクスピアの演劇ほど意外性を廃した演劇はない」というのがある。意外性が演劇の本来にとって必要なものかどうかを検討したのはレッシング『ハンブルグ演劇評論』(1767~9年)であるが、この時すでにレッシングは意外性が演

劇にとって不必要なものであることを説いた。正しくは、より強いリズムを作るべく拍的に働く意外性、あるいは英知のヴィジョンをもたらすべく detachment としての意外性は評価されるべきであるが、表現をやたら刺激的にし、あるいは安易に意外性を用いて観客をひきつけようとする傾向は今尚、根強く、ポルノ映画やメロドラマはそうしたことに頼る傾向がある。娯楽としてはそれなりに意味があるとしても、芸術としての上演にとっては注意しなければならない。反応を表層のものにし、「生れ変る」と「自己発見」の契機を萎えさせてしまうからである。上演における感動は、あるものにうちこむ——身をのりだすことでいっさいの事と次第を身にうけてみる姿勢——以外に決して見えてこない質であるが、“刺激的”や“意外性”に頼るとき、メロドラマは安易な享楽であり、ポルノ映画はつまみ食いであり、そこには一つ事にうちこむ姿勢はない。アリストテレスの言った‘それ自身まとまりのついた、全きひとつのもの’とは観客をして感情の論理に従って納得的に一つのことのうちこませる方法であると私は考えている。上演の感動を平たい言葉でいえば、生きるとはこういうことなのかと実感され、体験的に納得することであるが、中井正一の言葉を借りれば「本来の自己」との出会い、発見。そしてそこにはうちこむ姿勢において困難と抵抗を克服せんと努めるときに見えてくるより大きな、自分をつつみ生かしてくれているものの存在に気づくことからくる感謝の念と謙虚さと信頼の深さがあるといいたい。

上演というものは前掲論文^(*6)でもふれたように、「生きた系」がそうであるようにエントロピー過飽和を通して実現するエントロピー負化の活動であるが、刺激的なるものによって構成された演劇の欠点はエントロピー増大の方向にしか働きようがない点にある。周知のように少なくとも理論的には、初回と同じ刺激を次回に与えんとすれば二乗倍の刺激を用意しなければならないからである。このことは実のところ刺激的なるものがエントロピー負化の現象である潜在意識のリズム形成につながらないことによると考えてさしつかえない。刺激の刺激たる特徴は人をして魅了というかたちにしるそこに釘付けにすることにあるが、リズムの本来は潜在意識的リズムの質をもち、同一性ととも持続的変化の流れとして体験される現象であるからである。

では表現は“刺激的”や“意外性”であってはならないとしたら、どのような在り方でなければならないのか。〈expect〉を（持続的前駆性のもとでの）反転性において実現するかどうかである、別の言葉を使えば潜在意識的リズムを実現するかどうかである。ポルノ映画もまた巧妙に〈expect〉の感情を喚起するようになっているが、肝心なのは〈反転性において〉ということである。わかりやすいように例を通してこの反転性なるものを説明しておきたい。貞節な妻が実は非常にみだらな女であったというようなテーマはポルノ映画にしばしば見られるが、それだけでは逆転であって反転性をもつとはいえない。貞節な妻のうちに“みだらなるもの”への欲求がリアリティをもって納得され、それゆえ淫らなる？ことのうちにも貞節なる姿が感じられる、——これがここで言わんとする反転性である。うわべと本心が全く違うとかいった（刺激的な、あるいは意外性の）ありようのことではない。

反転性について理解するには、波の持続的前駆運動をイメージしていただきたい——ある方向に進む運動が、時間の経過とともに抵抗を増して（ポテンシャルの増大した不安定な状態をつくりあげて、そのことの必然として）、ついには安定状態に戻るべくエネルギーを放出して反転（うねり）運動すること、あるいは知覚的に持続的前駆性のもとで対向者の交替とその交替の必然を予感させる性質である。繰り返しになるが、自由エネルギーを絶えず流入することを通して、ポテンシャルエネルギーを増大、過飽和な不安定な状態（つまりエネルギーを散逸して安定にかえろうとする力のより増大した状態）を、いったん作り上げて堪えられるだけ堪えてダムの

堰を開ける具合に切って落とすとき、エネルギーが束となって出てくるのを利用して秩序のある（つまり、エントロピーの減少した）状態を作り出す作用と性質である。

このような意味での反転性、つまり〈expect〉を相補的關係に立つ対向者の反転性として充分に実現していく根底的条件として、上演が先ず考慮しなければならないそれ自体が反転性のダイナミズムと ek-stasis を潜在している条件は、闇と沈黙そして、「閉ざされているという状況」であり、こうした点に対する理解なしに演出を成功させるのは奇跡に近いといいたい。

Ⅱ 影と闇 存在と沈黙

絵画の歴史において、ものをあるがままに表現できるようになったのはそう古いことではなく、遠近法の技法と明暗技法が修得されて初めて可能になったと言われている。せいぜいここ五百年位のことであるとされる。ものの真実に迫るいわゆるリアリズムの手法の力は幕末から明治にかけて西洋のリアリズム手法を独力で我が物にせんとした高橋由一の苦闘の画業に如実に示されている。明暗技法を持たなかったそれまでの日本絵画と比べて見ればその違いは明白である——それまでの日本絵画は一般に平面的で、装飾性が優勢で、ものそのものよりも、ものとの位置関係その他の関係が作り出すリズムに表現の主体があった。一言でいえば、ものそのものもつつ存在のリズムをとらえられないできたと言える。例えば俵屋宗達の「風神雷神図」と由一の組板に残る包丁の傷跡まで生々しくとらえた「豆腐」を比較してみれば一目瞭然であろう。雷神のその力動的表現は審美的昇化をうけて、もの本来の迫力をもたないが、日常のありきたりの現実である豆腐は由一の筆になるとき実在感をもって見る人に迫る。何がこの違いを生んでいるのであろうか。明暗の技法によってももの内面の体験を、あるいは深さの神秘を実感的にとらえることが可能になっているからだと解釈してさしつかえあるまい。論より証拠、分かりやすい例としてはレンブラントの自画像をみよ、ということになろうか。

もちろん上演芸術と絵画は同じものではなく前者にあつては、セリフと行動において人物像を彫琢することが本来——だれがそう決めたのかと質問されても答えることは出来ないが、芸術は理屈ではなく、直観にこたえる魅力という実感の判断に従うほかはないし、その直観が今現在までに教えるところでは、ということになろうか——であるが、斜め頭上からの照明（観客から見て、内面と外面の交錯が最も感じられる照明）を基本とするあたりに原則的共通をみることができる。

影とは光の存在を前提とし、光の当たらない面の結果としての様相であろうが、光の当たった面との統一関係のなかでつくりなしていく実在感はどこか化粧の ek-stasis において自らに感じられてくる個性の存在と似ている。比べて、闇は仮面に似てい、変身の ek-stasis において世界を創出する役割をもつ——フランスの著名な精神病理学者イジュンヌ・ミンコフスキー『精神のコスモロジーへ』^(*)に従えば、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、ほ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。（中略）。曖昧で神秘的であるが、非常に内容豊かな生が到るところから浸透してくるのを感じる。そして、生のある特殊な形を実現し、その源の一つに触れるという確信によって、静かに、円滑に、そして心の底からその生に投入するのである。」。闇が山口昌男のいう境界性をもつことは明らかであろう。一方沈黙についてはミンコフスキーは「沈黙は何か重々

しく、厳粛なものを蔵している。(中略)。沈黙は豊かで偉大であり、宇宙をその荘重さで充たし、それをわれわれの前に明らかにする。」。沈黙については「ものに存在感を与えるもの」としたマックス・ピカートの理解にも耳を傾けるべきであろう^{(*)8}。「音楽は、夢みながら響きはじめる沈黙なのだ」、「もしも言葉に沈黙の背景がなければ、言葉は深さを失ってしまうだろう」、「沈黙は人間の本質のなかへ全面的に織り込まれている。しかし、沈黙はつねに、そのうえにより高度のものが現れるための単なる土台なのである」、「人間の魂のなかでは、沈黙はもろもろの事物との無言の調和として、そしてまた、耳に聞こえうる調和として、とりもおさず音楽として存在している」。柔軟に変化する生のかたちの模倣をとおして硬直した生を活性化するのが闇の体験とすれば、反響をとおして存在の生命的な充実と自己発見の荘厳をはかるのが沈黙と言えようか。上演の開始のベルがなり幕が開くまでの時間、暗い劇場内の座席に座っているときその沈黙の闇のなかで、座席に気持ちよく沈みこみながら目には見えない身はのりだしていく感じ、あるいは気持ちが落ち着いてる感じが報告される場所であるが、そこには変身への予感と存在の充実への予感がそうさせるといってよいであろう。闇と沈黙のリズムを最も効果的に演出しているのは多分ミサであろう——特に早朝、ゴシックの聖堂の沈黙の闇に斜め上からステンドグラスを透かして差し込む‘神の御光’が生み出す変身と存在の始源的なリズムによって演出されるミサを体験するとき、それは宗教儀礼であって上演芸術ではないにしても、「ミサは上演芸術の核心であり、最高の演劇である(ポール・クロードル)」が理解される。

闇と沈黙の意味を考えるに上演芸術の領域から、具体的な例をひろってみる。1991年来日スペイン国立舞踊団公演『ボレロ』(ホセ・アントニオ主演、ホセ・グラネーロ振り付け)の演出。闇をバックに、モーリス・ラヴェルのボレロのリズムが繰り返される。観客の自然なる光への欲求の高まりを見計らうようにして、明かりが差し込み、舞台奥に大きな鏡が置かれてあるのを知る。この世と冥界を行き来するオルフェがそうであったように^{(*)9}プリマはその鏡から登場しその鏡の中へと姿を消す。キリストの役を演じていると思われるダンサーは黒の革パンツに(照明の加減で?)濃紺にみえるシャツをつけ、その鏡に姿を消し、再び登場するときは受難の赤いシャツをきて舞台に姿をあらわす。人物の出し入れと変身の幻想を助ける鏡は、光の神秘的浸透性を集約的に構成する要素であり、また外界との交通を視覚的に演出したものとして変身と存在の始源的二重性を現実化したと考えたい。音楽はだんだんアップ・テンポになり、いくつかのコンフィギュレーション・パターンを繰り返しながら分散と凝集の質を高めていく。踊りのテンポもはやまり、全体として場のポテンシャルをあげていく。ついには踊りの輪が強く大きく凝集していき、引き絞った弓のごときポテンシャル・エネルギーの最高潮に達して凝集は隆起となり、空中高く捧げあげられた十字架のイエス・キリスト像を象した踊り手たちは次の瞬間、波のように崩壊して、闇に沈んでいく。沈黙の中、再びボレロのリズムが低く聞こえてきて奥から踊り手たちが姿をあらわし、舞台前面に進み出る。カーテン・コールが作品の余韻のうちに見事に演出される。生が死を背景に輝きながら死にのみこまれるように、存在は闇の中に浮かび上がり、自らの宿命のように闇に帰っていく。沈黙の背景のもと、闇と光には死と生の反転性が俯しているといつてよからう。本来の闇は包み浸透する闇として、〈その中〉に存在を浮かび上げらせ、変身を可能にするが、闇が背景に退くとき本来の始源性を失う反面、影の性格を帯びて個性を演出するのを助ける。

1990年のNHK紅白歌合戦は歌を聴きたいと思っている人には不満足なものだった。装置が

安っぽかったというだけのことでなく、全体のコンセプトにスペクタクルがきたことは置くとしてもそれを充分フォローするものをもたなかったからである。言葉を代えれば、上演作品における“表現”の何たるかにたいする配慮を欠いていた。明るい光のもとで楽しく、賑やかな舞台や歌手が隅々までよく見えることただそれだけであった。だが表現とは、変身あるいは超越 ek-stasis と関心と共感に関するものであることを忘れてはならない。1991年大晦日の紅白歌合戦、スペイン国立舞踊団の衝撃的な日本公演から数カ月おいてのこの紅白歌合戦では闇を背景とし、舞台少し奥に中二階的にしつらえた土手、その土手の中央部から張り出した（その中から人の出入りもできる）四角い階段部屋風の迫り出し、その上に載せた地球を象徴した大きな球体、その迫り出しの左右には土手からラセン状に降りてくる階段、その前の歌手の立つあたりに明かりをあて、その上に赤系の衣服なら赤、青系の衣服なら青のライトをかけるといった照明を基本コンセプトとしていた。照明の基本はスペイン国立舞踊団と共通である。闇を背景とすることで歌手と観客はガストン・バジュラルのいう夢想の質を得ていたといたい、歌手と歌に集中することができた。このことが歌手そのものにマイナスに働くはずはない。前年に比べて歌手自体の集中度も高かったと思う。1992年4月NHKホールでの都はるみ復活コンサートの大成功。致命的とも思えるほど長く歌ってなかったにもかかわらず、歌に円熟味を加えたのはともかくも声に張りりと艶を増していたこと、それだけではなく闇を背景として舞台をつくりあげていたという簡単過ぎる程の真実を見逃してはなるまい。（反転性ということで付け加えれば、彼女は小柄の身に和服——ピンク地に牡丹をあしらった長振り袖——、ポックリと草履の中間の高さの草履姿で登場して、「アンコ椿は恋の花」「好きになった人」ら二十才前の歌から「千年の古都」ら四十才を前後する最近の歌まで歌ったが、歌と姿のイメージが交錯して、若い華やかさに現在の円熟が、円熟の中に初々しさが、二十才の勢いの中に四十才の年輪が、四十才の実質の中に二十才の夢が浮かび上がり、人を魅き付けていた）。

……白昼、光の燦々と降り注ぐ戸外で歌手のワンマン・ショーが行われたという話はあまり聞かないのは何故か。上演芸術にとって少し薄暗い場内とは何か。背景の暗闇はいかなる意味を持つのか。なぜ夜目、遠目、傘の内なのか……。

Ⅲ 表現と反転性

1992年ポンピドー美術館の一角に‘反転するもの’の展示があった。植物における葉のつき方、花びらのつき方、貝における殻の巻き方、DNAの二重螺旋などを紹介した写真とともに基本コンセプトに螺旋をおいた作品が目をついた。写真の横には文字の説明がついていたがフランス語でもあり文字が細かく見にくいので、成長における螺旋の始源性を指摘したゲーテへの言及があったものと勝手に想像して、判読しないで通り過ぎた。

ゲーテの時代にはまだ分かっていなかった内臓、筋肉、遺伝子などの螺旋構造が明らかにされた今日、改めてゲーテの仮説の正しさを知るとともに、存在の表現は螺旋（運動の主体から見れば反転）以外にありえようかという疑問に立たされる——私たちは、たとえばハサミがあったとしても既に定められている適切な位置を握り力を加えることなしに物を十分に切ることができないように、自らの生を伝達あるいは表現し、味わうにも一定の原理に従う以外になく、その共通の原理として反転性ということがあるのではないか、反転性の原理に従わずして表現が成立しえるものか、と。表現と世界にはその両者をつなぐものとして、身体を介して内在する反転性の文法があるのではないか、と。身体に内在する反転性と響き合う、文化における反転性があり、そ

の響合いにおいて真の表現なるものが成立するのではないかと。

HOMEO-STASISから身体の機能・構造に関する反転性から、いわゆる表現の世界（文化）に目を移してみる。ポピュラー音楽の出だしになぜソドレミが好まれるのか。なぜ神楽においては「順逆順」と舞の反転性が指定されているのか、否、神楽ばかりでなく舞踊全般において反転のない舞踊がないのはなぜ、能の橋掛りの次元、「一声の匂ひから、舞へ移る境にて妙力あるべし」「動十分心、動七分身（心は十分に動かし身体は七分に動かすこと）」「強身動宥足踏、強足踏宥身動（身体を強く動かすときは足は柔らかく踏みならし、足を強く踏むときは身体を静かに動かすこと）」ら世阿弥『花鏡』に読み取れる結節面とそこに見る反転性の重視は特殊な幽玄効果の演出にだけとどまるものではなく普遍性をもつ。シェイクスピア喜劇の場面設定が都市、森、そして再び都市と戻ってくる時の過不足のなさ。ハレとケの反転によつて構成される共同体の文化なるもの。山口県のある地方では生まれた赤ちゃんの息災を祈って鳥居の柱の周りを八の字に回ると。同じようなことは京都の上賀茂神社などの六月三十日の夏越の祓にもみられる。以上、思いつくままに幾つか反転性の表現をあげてみただけであるが、よく観察すればそこには共通して、日常ではふれえないもの、ふれえ難いものにふれあって、沈黙の深さと豊かさのもと、身体が生气に満ちた状態になるための仕掛けとしての〈反転性〉が見えている。福田恒存『芸術とはなにか』は「もともと芸術家自身、問ひを発する人です。問ひを發し答へをえる——が、それは現実の意味を問ひ答へることではない。答へとはその限界にまでゆきつくことであります。そこでは問ひがそのまま答へにならなければならない」と指摘し、フランスの哲学者ガブリエル＝マルセルは互いを発見し、互いを勇気づける我と汝の関係を「私においてと、私の前で、とを区別することが当初の意義と価値を失う、互いに現前関係にあるがゆえの二者にして一つの領域なるもの」とみたが、存在と表現の真実はただ唯一反転性の文法に従つてのみ展開するとみたら、うがちすぎであろうか。

IV 対立と反転性

近代に入り芸術学の成立にともないドラマをしてドラマたらしめている条件の研究も盛んに行われ対立説、意志葛藤説、争闘説、危機説、身振り表現説、緊張様式説など諸説が出されたが、その多くは理想のドラマをどう考えるか、何を模範に近いドラマとして考えるかにより、ポイントの置き方にズレがあるもののかかなり共通したものであり私としては、創造という事がからむこの問題に関しては余り先鋭になることなく、倉橋健『演出のしかた』が良き脚本を選ぶ時の条件としてあげているものが、対象を狭く限ることもなくまた芸術なるものの枠組みをおさえた意見として適当であると考えている。以下のようなものである（*10）。

- 1 主たる行動としての明確な対立が、一貫して具体的に描かれているだろうか。
- 2 その対立は、見る人の興味を引きつけるに足るだけの普遍性を持ったものであろうか。
- 3 その対立は真に重要な意味を与えられているだろうか。
- 4 その対立は満足すべき展開をもって解決されているだろうか。

上記『演出のしかた』に沿って内容に不備のないようにしておきたい。まず様々なエピソードをまとめあげる中心となる行動（何々すること、という具合に不定詞の名詞用法で言い表すことの出来るところのもの）があり、その行動はドラマ全体をとおして一つであり且つ、一貫したも

のでなければならない。次にその行動は対立において行動の本来となるが対立者は、人間の場合もあれば、社会との対立、神や運命との対立、あるいは自分の中にある性格的な弱さ、欲望、野心といった場合もある。そして大切なことは、こうした対立が事件の契機となり、また事件が新たな対立の契機となる関係のもとで、起承転結あるいは序破急とよばれる展開のリズムにより何かが成就したという気持ちを観客に与えて幕がおりる、ということである。

ドラマのドラマたる基本条件は以上に尽きると思うが、しかし戯曲として読むだけでなく、上演するものとして見た場合、更に一方向に積み重なる時間の経過にともない筋肉感覚のリズムと対応している潜在意識的リズムの形成が必要であり、ここに「想念と現実、顕在する現実と潜在する現実、部分と全体、あるいは中心と周縁など対向者の呼応による現前関係」という反転性つまり〈演出のかたちとしての反転性〉が問題となると言いたい。例としては幾つかのパターンがあるかと思うが、ここではパターンの分類は置いておいて、ともかくも幾つかの例を挙げて言わんとすることの理解の助けとしたい。

周縁世界へ永遠に追放されるべく中心（都市、自らの出生の土地）に戻って来た英雄の物語、ソポクレス『オイディプス王』——コリントス王の王子として育ったオイディプス（その名前は踵に傷を持つ者の意味がある）は「汝は実の父親を殺し、実の母と結婚するであろう」との恐ろしいアポロンの予言を受けて、その不幸を逃れるためにコリントスの地を後にし三差路を通り旅を続け、テーバイの地にやって来て、人々を悩ましていたスフィンクスの謎を解く。知恵ある者として、テーバイ王に迎えられる（その時、前王はすでに殺されて亡く、王の座は空位であった）。十年の歳月がたつ。テーバイの地を激しく災厄が襲う。災厄の原因は前王ライオスの殺害者が罰せられもせず、この世に生きていることだとのアポロンのお告げをうけて、オイディプスは犯人捜しにのりだす。だが、どういうわけか証言の一つ一つが胸にこたえる。盲目の予言者がよばれるが、何かを知っている様子なのに口を開こうとしない。非協力的なテレシアスにいらだち、思わずののしるオイディプスに対する返事は「汝は前王の殺害者であり、一番血のつながりの濃い人と交わっている」であった。かたちの上で知恵ある者としてオイディプスはテレシアスと対立するが、その対立を通して、更にドラマの展開に沿って明らかになっていくことは、オイディプスが真に対立せねばならないのはデルフォイ神殿のアポロンのかの神託「汝は自らの父を殺し、母と結婚するであろう」であることが明らかになっていく。——自らが死あるいは追放を宣言して捜し求めている前王の殺害者がほかならぬ自分であり、その前王が実の父、現在の妻が自分の母であったという不条理な運命。そうした不条理な運命にあってなお自らの人間としての尊厳を貫かんとするオイディプス王——すべてが明白になったとき自らの目を突き、（かつて対立したテレシアスと同じく）盲目の身となり、父母が墓所と定めて動けないよう踵に針金を通して幼子の自分を捨てたキタイロンの山を死ぬまで生きてさ迷うことを誓い、テーバイの地を去る。あらゆるものが相反する二重の意味（アイロニーの反転性）をもってオイディプスの運命を蹂躪する。犯人を捜す者にして犯人、妻にして母、子供にして兄弟、運命から逃れるための行為が運命の成就をなす行為、英雄——神にして人間、人間にして神という反転の二重性。彼が後生をかけて、さすらうことを誓ったキタイロンの山——この世でもあの世でもない世界であり、またこの世でもあの世でもある世界。解釈学派の巨頭エミール・シュタイガーは、「予言」のような現実化されるべき潜在者と逃れがたくその予言を現実化する人間の関係を、劇の原型的な様式「先んじて在るもの Voraussein」として、『オイディプス王』をその典型としてあげている（*11）。ともかくも、ここにおいて潜在意識的リズムの形成をもたらず対向者の呼応による現

前関係の反転性は明らかであろう。この作品が古来第一等のドラマと評価されるのは、以上のような対立というドラマの基本に加えた深い沈黙の響存様式（潜在する状況の反転性をその行動において現実化する様式）の見事な構成によると私は考えている。

義太夫狂言『熊谷陣屋』——相模は夫、熊谷直実より来るなど止めおかれたにもかかわらず十六才で初陣のわが子小次郎の安否を思う心に引かされて、いつしか一の谷まできてしまう。二人の最初の対話は「コリヤ女房、何故使いさえとめおいたのに、陣中に来るとはふとどきな」「そのお叱りを存じながら、……子にひかされる親の因果、ご料簡下さりませ、シテ、小次郎は息災ですか」。結末で知られるように既に小次郎は恩人の子敦盛の身替わりに、諒解のもととはいえ父親熊谷の手によって首はねられ、息災でなく、あまつさえ、相模は結末〈首実検〉でわが子小次郎の首と知ってもわが子と名乗りえず、敦盛様の御首と騙りとおしてみせねばならない。「さいなァ、これをようご覧遊ばして、お恨みはらし、よい首じゃと褒ておやりなさいませ」と、本音と建前のめくるめく反転性のうちに日本の伝統的なドラマの主調音「哀」が演出されるが、こうして相模の運命から見たとき、最初の対話に始まってドラマ全体が響存様式に貫かれることになる。『寺子屋』も同じパターンに属する。主君菅秀才を救うべく身替わりにわが子小太郎の首をはねざるをえなかった松王丸夫婦の苦渋は、段切れ、首のないわが子の亡きがらを前にしての「イヤイヤ、これはわが子にあらず、菅秀才の亡きがらに御供す、いずれもには、門火々々」に収斂し反響する。主題的な言い方をすれば『オイディップス王』は犯人を捜す者にして犯人という反転性をもつが、同じような言い方で反転性の幾つかを列記しておけば、保護者にして被保護者の反転性——『ライムライト』（チャップリン主演）、被害者にして加害者の反転性——山崎哲『ジロさんの憂鬱』、などなど。

V 「スリットの入った閉じられた空間」と〈中心と周縁〉の反転性。

封じ込められている、閉ざされているという意識あるいは状況はそこからの脱出や解放の expect を本能的に生んでリズムの形成に資するが、完全に閉じられているとなれば希求はただ絶望の現実を知るばかりでリズムは萎えていく。「生きた系」として外界との辛うじての交通がある（ここではそれを、スリットが入っていると表現する）ことの意味はそこにあり、演劇のもう一つの根底的反転性の基本設定とみる。実のところ映画においてカメラの向けられた時空あるいは演劇における舞台は、程度の差はあるにしても（関心が向けられる所として中心性を持つとともに、）「スリットの入った閉じられた空間」であることにおいて、リズムを生む条件を備えている。そこで戯曲に「スリットの入った閉じられた空間」を読み取りその思想を、その思想にふさわしく舞台に視覚化することが先ず演出家に課せられた仕事となるはずであり、そしてこの時初めて、演劇性=ek-stasis をもたらず境界性と自己発見、変身と存在を、インテンシブなかたちで実現することができ、これ以外のありようはないと考える。

「スリットの入った閉ざされた空間」は舞台、戯曲（登場人物のおかれた状況）とともに当然演技のありかたともなってくる。真の演技はどのような時も日常の自我を超越する陶醉とともにそれを覚醒して見つめる抑制の二重構造の自己であることを要求されるが、ドラマは対立を基本とするが故に深い浅いの違いはあっても心理的な状況の閉鎖性とそれに対応した抑圧の契機が絶えず存在するからである。——スタニスラフスキーのリアリズムの演技論にフロイドの理論を組み入れたエリア・カザン率いるアクターズ・スタジオ出身のジェームズ・デーン、マーロン・ブランド、ポール・ニューマンらの「抑圧」の演技、そしてかのローレンス・オリビエの『オセロ』

の演技が一つの演技様式とも個性ともなって、不自然よりも魅力になっているのは演劇の本来に沿っての誇張であるからである。

ローレンス・オリビエ主演・監督の映画『オセロ』を例として、「スリットの入った閉ざされた空間」のイメージを先ず理解しておきたい。性格描写の基本は、白人社会に生きるムーア人の将軍として、豪胆な中に抑制と抑圧の感情を見せることである。プロットは物語の展開にともないオセロの関心が外の世界と内の世界を行き来しながら、だんだん内の世界に限られて行くように仕組まれている——抑圧の比重が大きくなっていくよう状況を仕組んである。オセロの対社会的活動や元老院議員（白人）の娘デズネモーナとの信頼と愛に結ばれた開かれた関係から、イアゴの奸計にあってだんだん嫉妬の深みにはまって、心理的に追い詰められ私の世界に閉じ籠って行く。並行するように舞台は、外界から室内そして密室性をもつ寝室へと移って行く。演出はその画面の基調の色彩を暖色から寒色へと移行させる。こうして「閉じられた空間」概念のもとでドラマの状況、場面設定、演出、演技がチューニングしていることで過不足も不自然もなく『オセロ』の思想の展開をリズムとして伝えていくことが可能となる。心理的な状況の閉鎖性において外界との交通＝スリットをかるうじて形成しているのは、デズデモーナによる充分なる申し開きへの一抹の期待、だが今その期待のスリットの弁が閉じようとしている。閉じ込められて行く状況のなかでオセロの一方的、心理的な内圧がスリットの疎通を不可能にする。リズムの条件を失った状況のなかで劇を展開することはできない。嫉妬に狂ったオセロは愛しているにもかかわらず、愛しているがゆえにといいアンビヴァレントな反転する感情の中でデズデモーナを扼殺することになる。ヴェニスという当時の文化的地理的世界の中心からサイプラス島という周縁世界に場所が移って、そこが観客の関心の場所として中心化されるが、最終場面ではヴェニスからの全権大使がこの不幸な事件の締めくくりを中央からの命令のかたちで告げることで再びサイプラス島は、逆さまに望遠鏡をのぞく具合に、周縁化し、私たちは境界性からの蘇りの意識をもって日常へと帰って行く。劇場を後にすることになる。

映画『望郷』、映画『カサブランカ』、義太夫狂言『俊寛』らは「スリットの入った閉じられた空間」と境界性（周縁世界の質、異和性ともいわれる）の表立った組み合わせにおいて、状況設定の段階ですでにポピュラリティを手に入れていることがわかる。一例として『望郷』をとりあげ、それが如何に反転性の文法に貫かれているか、いかに響存様式を駆使しているか見てみよう。北アフリカ、アルジェのカスバ——この映画の主な観客からみれば地理的にも文化的にも彼らの周縁部の世界。警察の壁には海に開けたアルジェ市の地図がかかっている。その市の一角がカスバである。カスバに潜入したペベル・モコを追ってパリからやってきた警部の「居場所が分かっているのに何故逮捕できないのだ」という詰問に、（カスバの内と外の両方の世界を知り尽くしているどこか両棲類を感じさせる）当地のスリマン警部は苦笑いをうかべる。「カスバの中ではうっかり手をだせませんよ。警察でさえ命が危ない。彼が出てくるまで待たなければなりません」と説明する。カメラは、入り組んで迷路となっている路地、得たいの知れない人種のるつば、正体不明な人々のうごめき住むカスバの様を映し出して行く。人々の会話とカメラで、周縁世界アルジェが海に開口部を持つ「スリットの入った閉じられた空間」であることで、その中にあるカスバは二重に「スリットの入った閉じられた空間」であり、二重に周縁世界であることが観客に知らされていく。カスバと外部との交通可能性は、そこを自由に行き来するスリマン警部と密告者レジスの暗い存在に象徴される。こうした潜在する状況の反転性を現実化するかたちで行動

の反転性が展開する（響存様式）。主人公ペペル・モコはこの周縁世界カスバに身を潜めているかぎり安全であるが、パリへの望郷の念は年とともに押さえがたくつもの。そこにパリからやってきた物好きな旅人たち、カスバを見たいという——「危機」あるいは「事件」が観客に予感される（expect）。カスバに流れ込んだパリの香が、ペペルをこのカスバに留めておいた最後の留め金を外させる。パリ女ギャビーへの恋心はパリへの思いと重なる。カスバに来そしてパリへと戻って行くギャビーは、誘い水としてペペル・モコをカスバ（という閉じられたしかし安全な空間）の外へと導き出す。ギャビー（そして旅人に仮託された我々の意識）がパリという日常へと向かって出帆する時がやってくる。望郷の念やみがたくカスバを出て、生が死に向かって歩きつづける時間であるかのように、海に向かって、自由に向かって歩き続けるペペル・モコ。カスバからペペルの出る日を待っていた警察がいち早く情報をキャッチして港で待機しているとも知らず、港に向かって歩きつづけるペペル・モコ。逮捕されたが警察のお情けでギャビーの出航を見送ることを許されて、埠頭にたったペペル・モコ。甲板に彼女の姿を認めて「ギャビーッ」と叫ぶ。この目にアルジェを見納めんと甲板に出たギャビーは耳をふさぐ。ポーッという汽笛にペペル・モコの声はかき消されてギャビーの耳には届かない。汽笛の妨げがなくても、はたして彼女に聞く耳などあったのだろうか。ギャビーがペペル・モコに見せた態度は、旅人の一時の遊び、きまぐれでなかったか。船は港を離れ、小さくなっていく。隠し持っていたカミソリで手首を切って崩れ落ちるペペル・モコ。遠く小さくなっていくアルジェの町並みが観客に境界性からの蘇りと日常へと帰りいく意識を蘇らせて終わる。中心と周縁の象徴的反転性、「スリットの入った閉じられた空間」、「expectを反転性において」、そして感動のかたちの一つ「見透かされた帰結に向かって、事が確実に動いて行く」は明らかであろう。

ヴォジーンはいう「宇宙は時々振らねばならない」^(*12)、「女たちよ、腰を振れ（リロイ・ジョーンズ）」、魂振りは魂触れであり目的は魂殖ゆであるともいう。中心と周縁というものの考え方を文化の謎を解く鍵として全面的にうちだしてきたのは文化人類学者山口昌男らであるが、今では美学の領域にも浸透して例えば大岡信は芭蕉の「不易流行」にふれ、「創造とは不断に中心と周縁を反転させることである」という意味の意見を述べている^(*13)。日常化しマンネリ化した世界からぬけ出し境界あるいは闇の世界——どこかいかかわしく、危険をひめて、不可解であるが人をひきつける世界に「触れる、狂れる」、あるいは身をおいてみる。変身をとげつつある自己を見つめながら闇の底に‘しじま’を聞く。闇と沈黙この二つの体験を潜在化した「スリットの入った閉じられた空間」のなかで、行動が反転性の文法をもって展開するとき世界と表現はドラマとして一つになり、成就を現実化する——これがともかくも私の言いたかったことである。

註

- 1 文教大学国際学部紀要2号所収
- 2 ここに述べた基本的と私が考えるプロットのパターンは笹山隆『ドラマと観客』（研究社）より借用。
- 3 アリストテレス『詩学』ではトラジェディの定義であるが、今日ではドラマの概念がそれにあたると思われる。
- 4 『プレヒトー政治的詩人の背理』 山内富美雄訳 白鳳堂 その他参照
- 5 アポロン社刊
- 6 「上演芸術におけるリズムの問題」

- 7 中村雄二郎他訳 人文書院
- 8 『沈黙の世界』 佐野利勝訳 みすず書房
- 9 ジャン・コクトー監督『オルフェ』(仏 1949年)
- 10 倉橋健『演出のしかた』 晩成書房 参照
- 11 『詩学の根本問題』 高橋英夫訳 法政大学出版局
- 12 M・ヴォージン『イメージの博物学—神聖舞踊』 市川雅訳 岩波書店
- 13 叢書・文化の現在(15巻)の第3巻 参照