

危機の時代の太田省吾

西 堂 行 人

1、〈裸形〉^{らぎよう}から現実を見る

二〇一一年の三月十一日、東日本を襲った大地震は、改めて日本という国のあり方が問われる大きな事件だった。日本および日本人はつねに地震という自然災害と隣り合せて生きていること、資源に恵まれない日本が一九七〇年代以降、原子力発電を推進し、放射能の危機を内包してきたこと等々である。そう考えると、日本がこの世界に存在すること自体が危うい綱渡りであることに気づかされる。

実際、大震災という非常事態に遭遇した時、日本人がパニックを起こさず、さほど平常心を失わずに対応したことに ついて、世界中から賞賛を受けた。なぜそういうことが可能だったのか。おそらく日本人には、こうした事態は「いつか来るかもしれない」という備えが無意識の裡に埋めこまれていたからではないだろうか。非常事態や危機意識を生活の中に折り込み済みであることが、日本人のメンタリテイを形成してきたのである。

今回、こうした危機の事態に直面したとき、真っ先に思い浮かべたのが太田省吾の存在だった。太田だったらこの事態をどう考えるだろう。何を発言するだろうか、折につけ思いを巡らした。彼の作品を再見し、彼の発言にもう一度耳を傾けてみたい、というのが率直な思いだった。

震災後、東北の演劇人らと、幾度かシンポジウムを行なったが⁽¹⁾、そのさい、「震災と演劇」の関係を考えるのに示唆的だったのは、やはり太田発言だった。

例えば、以下のような言葉である。

「……こういった体験、つまり〈裸形〉から自分を見、人間を見るといったことは、震災とか戦争とかいった現実の大きな事件に遭遇しなくともありうることで、すし、だれでもがなんらかのかたちで体験していることだと思います。」⁽²⁾

これは関東大震災に遭遇した演劇研究者・浜村米蔵が、

「焼け野原の真ん中に投げ出された時、〈これが俺か〉と思った」（日本演劇略史）と言ったことを引いて、太田は「焼け野原に投げ出され」た時、〈俺〉はすべてを失ったと考えるのではなく、「その引き算のうちに、はじめて」自分が現われたと考えた。つまりすべてを失って〈裸形〉になった時、人間の本质が露わになり、物事の本质が浮上するのである。と同時に、いっさいを失っても「自分はちゃんと立っている」という事実にも気づかされた。

太田は、一九九五年一月の阪神淡路大震災のさいにも、この浜村発言を参照している。引き算によって顕在してくるのは、自分であり、〈裸形〉である、と。

2、危機の時代に向き合う表現としての「沈黙劇」

ここで劇作家・演出家の太田省吾（一九三九～二〇〇七）の「沈黙劇」について考えてみよう。

彼が創造した「沈黙劇」とは一個の「形式」である以上に、何故それが生み出されてきたのか、その「プロセス」が重要である。

例えば、太田は「しゃべることのできない言葉というものが相当多くこの世に存在する」⁽³⁾と言っている。例えば、

「不幸」について、「身体をもって語る場面では、その身体を維持できている範囲内の不幸」⁽⁴⁾に留まるといった。

つまり、かつては不幸だったが、今それを語る事ができるのだから、不幸は克服された、ということになる。つまり他人⇨観客を前にすると、実際の不幸を減殺してしか語る事ができない。

その逆に、「書くこと、あるいは頭の中で考えることには、基本的には〈身体〉がなくてすむ」⁽⁵⁾とも言っている。そうであれば、身体をもってしまった者たちは人前で直接「不幸」を語る事ができず、比喩的に迂回して語るか、あるいは「黙る」しかないのである。つまり身体を持つことで言葉が不自由になり、限定枠をつくってしまう。太田は台詞を書いてしまうと、言葉は意味という方向性を持ってしまうので、「直接形で書くことができなかつた」⁽⁶⁾と語っている。

こうした現実から出発して、太田は「沈黙劇」に到り着いた。

「危機」とは、つねに不安定な局面にさらされていることである。生身の身体を他人⇨観客の前にさらす表現である演劇にとって「危機」とは、身体に異常を来たすことであり、その究極が「死」であろう。身体とはつねに「死」を内包し

ている。それが生きることの逆説的な意味である。死への欲動の裏側に、生へのあくなき執着があるのである。

人間の原型的な姿、すなわち〈裸形〉をさらすことは、死と向き合った人間の状況を拡大して見せてくれるだろう。

3、危機の時代に見えてきた別の側面

—『更地』『砂の駅』から

太田劇は危機の時代に、物事を覆うカヴァーを剥がして、その本質を見せる。それが discover、発見ということである。

ここで太田作品の中から、『更地』と『砂の駅』を取り上げてみよう。この二つの舞台は転形劇場を解散（八八年）後に初演されたものである。

昨（二〇一〇）年わたしは、自分の勤める近畿大学の院生らと一緒に、この二つの作品のビデオ映像を観た。その時、彼らの感想から二つの作品について、意外な側面を発見した。

『更地』は一九九二年、湘南台市民シアターで初演された。初老を迎えた夫婦が、かつて住んでいた家を再訪し、懐かしむという話である。院生が着目したのは、二人の登場人物の衣裳だった。二人はレインコートの下にパジャマやネグリ

ジェを着ていたのである。初演時、わたしはその衣裳になんら不自然なものを感じなかった。しかしビデオを観ていたある院生は、「これはもしかしたら震災かなにかで、家から投げ出された直後の光景ではないか」と言ったのである。たしかに、思い出を訪ねるといふ設定としては、どうにも衣裳が不自然である。あるいは倒壊した家を再訪しているのか。

関西に育った彼らにとって、「震災」とは言うまでもなく、一九九五年一月十七日の「阪神淡路大震災」のことである。つまり彼らは身近な体験から連想して、『更地』とは非常時を舞台にした作品ではないかと捉えたのである。

作者の太田省吾はこの舞台のモチーフを、一九五四年に上映された映画『ゴジラ』から得たと言っている。東京湾から現われた怪獣ゴジラに踏み潰されて、廃墟と化した東京の光景から発想したと語っているのだ。ゴジラは放射能から生まれた突然変異の怪獣であり、福島原発の放射能危機と無縁ではないが、ここでは触れないでおこう。⁽⁷⁾

「更地」という言葉は「空き地」を意味する。それは一九九一年に崩壊した「バブル経済」の過程で生み出された都市部の陥没した空間である。この言葉を通して太田は、戦後の経済至上主義の最終的なツケが回ってきたことを総括したのだろう。

バブル崩壊を象徴的に表わした『更地』という彼の思惑と、阪神大震災を背景にしたという院生の感性は、したがって合致していない。けれども、この舞台から三年後に発生した大震災を『更地』は予見していたと考えることはできないだろうか。これは別段、太田の予知能力を評して言っているのではない。むしろここでは、何故そんな見方が可能になったのか、それを考えてみるのが重要であろう。

太田作品から危機の産物を考えるためのもう一本は、『砂の駅』である。

この作品は一九九二年にベルリンで初演された国際プロジェクトで、翌九三年に湘南台市民シアターで再演された。だが実際には、「再演」という言葉はふさわしくない。これはまぎれもなく「新作」だった。⁽⁸⁾

『砂の駅』は砂場に人が集まり、出会い、衝突し、葛藤があり、やがて去って行く。その様子を綴ったものである。最後に、砂の地面から水が湧き出てきて、最終的には全面を水が覆う。留まっていた人々は逃げ場を失い、砂の縁に上がって呆然とこの光景を見下ろす。これは果たしてカタストロフィを描いたシーンだろうか。

一九九三年にわたしは劇評でこう書いた。

「……砂の一角から突如水が湧き出し、次第にその水が砂の上に広がり、ついには砂全面を覆い尽くす終幕のシーンでは、なんともいぬ感動が押し寄せてきた。水という不定形が砂という地の上に画を描いていく、そのまどろっこしくも透明な時間に固唾を吞まされたのだ。人間の行為を清濁併せて呑み込んでしまう浄化の力がこの瞬間に立ち現われてきたといえ、少しはその光景を言い当てたことになるだろうか。それにして何とも鮮やかな力業である。」⁽⁹⁾

わたしには湧いた「水」はオアシスのように見え、それは「救済」だと捉えた。水はすべての人々の営みを優しく包み込み、慈しむように昇華させていく。「浄化」カタルシス」という言葉で表現したのは、そういうことだ。

だがこのシーンをビデオで観ていた別の院生は、昨年起こった震災、それに続く津波のことを連想したと語った。たしかに津波の威力によってすべてが押し流されてしまった町の陥没した姿を連想したとすれば、そこに「救済」を読みとることはできないだろう。むしろ自然の脅威や暴力を感じとる方が妥当だろう。ここでもわたしは大幅に見方を変更せざ

るをえなかったのである。

一個の作品は現実の状況が変わること、受け止め方も百八十度変わってしまう。それは単なる解釈の多義性ということだろうか。わたしはそうは考えない。作品は状況の変化を十分射程に入れて創作されているからである。だから状況が変わること、その都度、変化する現実を「映し」出すことができるのである。そこに観客はアクチュアリティを感じとる。

4、「危機」についての発言から

ここで太田省吾が、「危機」というものをどう捉えていたかをいくつかの発言から見ていこう。

災害や事件、天災や人災を考えると、一九九五年の阪神淡路大震災や二〇一一年の東日本大震災がまず思い起こされる。これに一九九五年の地下鉄サリン事件、そして二〇〇一年の9・11ニューヨーク貿易センタービル破壊事件も加えられるだろう。

こうした非常時に太田省吾は何を考え、どうコメントしたか。

阪神大震災のとき、太田は、直接被災したわけではなかつ

たが、大阪の近畿大学に勤めていたこともあり、身近に感じたと語っている。それが先述した焼け跡に投げ出された時の「自己の発見」だ。

この時太田は、被災者の中にも、いつさいを失ったことにかえって自由と感じ、今まで気づかなかった自己を発見する「喜び」があったのではないかと書いている。¹⁰⁰

だがそのさい、「当事者でないから、そんな呑気なことを言ってもらえるのだ」というお叱りを受けたという。被災した者にとって、「喜び」があると言えば、やはり癩に障るのだろう。

「当事者」の体験の重みは、たしかに疑いのないものである。けれども、当事者でない者は何も言えなくなるといふ事態は決して健全なものではない。太田は「発見されたのは、生きものである〈私〉だと言つてよいかもしいない」¹⁰¹として、社会的な自己の死と引き換えに、生命体としての〈私〉の発見について語っている。

ここで改めて認識したのは、演劇とはそもそも「代理」の行為であるということだ。つまり事件の非当事者が当事者になり代わつて、事件のあらましを語る。これが演劇の成立構造である。演じるとは他人を演じるのであって、自己をそのまま語る訳ではない。とすれば、非当事者である者の「語り

「口」こそ問題にしなくてはならない。そこに発生する倫理や他人への配慮という観点が生じるのだ。その点、「喜び」という言葉は少々刺激が強すぎた。

当事者は身体を持っているがゆえに、自己を語ることできにくい、というさきほどの問題も出てくる。だからこそ、かえって非当事者の他人が出来事を語る「演劇」が必要なのだろう。ここにこそ演劇の本質、代行性 Representation がある。

非常時に太田が語ったコメントで、もう一つ記憶に残っているのは、サラエヴォの『ゴドー』批判である。旧ユーゴのボスニアでの戦争のさい、米国の批評家で演出家のスーザン・ソントグがサラエヴォに出かけて、ベケットの『ゴドーを待ちながら』を上演した。それについて批評家がこぞって称賛したことを太田は批判しているのである。¹²⁾

太田には、非常事態を想定して行動するのが演劇人であるという自負がある。けれども、実際に非常事態が発生した「後」になって、知識人が行動を起こすことに疑問を呈しているのだ。結局それは、自分の存在理由を証明するためではないか。またサラエヴォという極限状況で上演したからといって手放しで礼讃する批評家たちは、あまりに政治的にナイヴだろうと批判した。「いつかこういふ事態が来るだろ

う」と無意識に備えている日本人には、太田の見解はきわめて示唆的である。

9・11に関して、太田はわたしのインタビューに答えてこう言っている。

「僕の中に残った像というのは、スポンジケーキのなかにナイフがスパーツと突き刺さったというものなんです。その後、一時間くらいしてビルが崩れていくのですが、あれは完全に角砂糖という感じでした。つまり「スポンジケーキ」と「角砂糖」のあいだに物質文明の到達点と思われていたビルディングがあった。しかも世界の中心と思われていたものが、実は脆いものにすぎなかった。ビルディングはたしかに堅固でかいブツですが、その内部でとり行なわれている金融というものは、まったくフィクションナルなものです。最初に「ナイフ」がスパーツと入っていったとき、マネー支配が崩壊したと思えました。実と虚のあいだには実に複雑ないろいろなものがからまりあっていることを深く考えさせられた経験でした。」¹³⁾

表現は文学的だが、ビルの崩壊の中にマネー経済への不信

と脆弱さを見て取るあたり、いかにも太田らしいアクチュアルな発言だ。この時太田は、新作の『ヤジルしく誘われて』を書いた直後だった。装置に「廢墟」を使うことを決めればかりだったので、余計その予見性に自分でも驚いたと語っている。

芸術家は、あらかじめ非常事態を折り込み済みで作品創造する。

だが何故、太田作品が「危機」を映しとってしまおうのか。それは彼の方法と構えに要因があるのではないか。

5、受動的身体が映し出す危機―太田省吾の方法

自分の作品についての評価で、太田が嬉しかったことは、「歴史性」を作品に見出してくれた評価だったと筆者に語ったことがある。

太田はタデウシユ・カントールの『死の教室』¹⁴⁾を非常に高く評価していた。この作品はアウシユヴィッツへの批判という側面がある。カントールは若い頃、アウシユヴィッツに近いクラコフでナチへの抵抗運動をやっており、それがこの作品の底流にあるというのだ。

一見、静謐に見えるカントールの舞台は、鋭い政治的な緊

張感をはらんでいる。ただそう見えないのは、彼の舞台が極度に抽象化されているからだ。いいかえれば、現実をリアルに反映していないからである。ここでリアリズムの限界が想起される。現実を「再現」していく方法では、現実を批評的に切り取ることができないのである。

そこでカントールは、現実の残骸をさらす手法をとった。舞台の上には素人の俳優と、日常的で具体的な生活の匂いのあるモノばかりが溢れている。それは何かを直接的に表わすのではなく、ただモノという素材を投げ出しているだけである。だがそうであるが故に、モノや人は極度に抽象度を増していく。カントールの前衛的舞台は、こうした歴史的な対応から生まれたものなのだ。

前衛芸術とは、その根底に、歴史批判の想像力が捉えられている。抽象性を帯びるとは、現実の手触りを捨象して、その根っこにある「裸性」を抉り出すからに他ならない。

同様のことを太田作品にも見られないだろうか。ここでは深入りしないが、『小町風伝』などは、太田の昭和史批判が込められていると、わたしは考えている。昭和の家庭によく見られた家父長制への揶揄と滑稽さ故の批判、一人暮らしの老婆を取り巻く長屋住宅の持つ一種の共同体性、運動会や朝のラジオ体操といった日常的な風景の陰に隠された全体主義

と紙一重の共同体主義。こうした些細な出来事の集成に、何故日本人がアジアへ向けて戦争を仕掛けていったのかのメンタリテイが仄かに、しかもおかしみの中で暗示されている。これは一つの歴史批判と考えることができる。

太田の舞台には、ただの何気ない、日常的な「行為」が取り出されている。水を飲む、目と目を合わず、大きなバックを背負って歩く、座り込む、眠る。そこに従来の物語はありえない。装飾もない。それは人間のありさまを限りなく「裸形」で見えていくことである。

けれども、その行為の中に、人間はこのように生きているのだ、といった基本的な動作や身振りに還元される要素が潜伏している。そこから太田は演劇をこう規定する。

「劇という表現が、他の表現と分けられるところは、そこに生きた人間がいるという直接的事実を前提とする表現だということである。そこに人間がいるということは、生命存在、意識存在がいるということであり、要約のきかない面をもった者、概念化からはみ出す者、多義性をもった者がいるということである。」¹⁵⁾

丸腰の人間がそこに投げ出されている。彼は何かを演じる

わけではない。何も伝達するわけでもない。ただそこにポツンといるにすぎない。だからこそ、われわれはその場面や行為に、自由に意味づけを行なうことが出来る。白いキャンバスに自由に彩色を施すことが可能になるのだ。

身体とはそもそも「受動的」なものではないかと太田は考える。俳優が何かを伝達＝表現するとは、比喩的にいえば、俳優が一步「前に出ること」である。それを拒否すること、つまり後ろへ引くこと。そこに太田の表現の核がある。後方へ引いて他人の視線を浴び、他人つまり観客の視線を引き出す。あるいは、解読しようとする観客の意志の前にすすんで身を投げ出す。太田劇が時代の相を映しとることを可能としているのは、こうした表現の構えがあるからではないか。現実との緊張を身体に引き込む。それは「危機」を内在させた身体と言えるだろう。

ポーランドのイエージェイ・グロトフスキは身体を受動的、受苦的 (passive) なものと見なした。そこにはキリスト教の供犠という思考もあるのだが、能動のための受動的な身構えの必要を説いている。

「ぜったいに欠かすことのできない精神状態は、能動的な役を実現するために、受動的な身構えである。」

『それをやろう』という状態ではなくて、『甘んじて身をひいた』状態である。⁴⁶⁾

太田はこう語っている。

「〈伝達〉ではたしかに能動が力である。しかし、〈表現〉では必ずしもそうではない。むしろ、ふつう力とは前の方向への力のことだ。しかし、よい表現に触れる時、わたしたちは、前の方への力とは違った力を感じないだろうか。(略)〈表現〉に触れるとはこの力に触れることだ。とすると、〈伝達〉では能動の力だが、〈表現〉では受動が力だと言えないだろうか。」⁴⁷⁾

受動性を前提にすることにおいて、グロトフスキと太田の方法は合致している。

こうした「受動的身体」の究極は、「何もやらない」「何も演じない」ことに行き着くだろう。「沈黙」とはそういう段階で生み出されたものである。われわれはそうした「まっさらな身体」にこそ、今の時代感覚をより強烈に投影してしまおうのだ。太田作品を再見し、太田発言を呼び出したいと思うのは、この時代が危機的状況にあり、それを強烈に呼び覚ま

してくれるからに他ならない。

6、最後に―3・11を太田はどう考えただろうか

最後に〈3・11以後〉の状況を太田省吾ならどう考えるだろうかで締め括ろう。

太田の事実上の最後のエッセイ集のタイトルは「なにもかもなくしてみる」である。これは宮澤賢治の詩からとられたもので、『更地』の台詞にも使われている。

『更地』は劇の終盤、舞台の上には、家財道具が乱雑に並べられている。そこへ「なにもかもなくしてみるんだよ」という台詞を合図に、男優が奥から取り出した巨大な白い布で舞台を覆い尽くしてしまう。アツと息を飲むシーンである。

白い布はすべての過去をリセットし、清算してしまう。と同時に、ここから新しい生活が始まるのだと予感させる「希望」があった。このシーンを今、津波に呑み込まれた光景にしたいのではない。そうではなく、ここから何かを始める予兆を探りたいのだ。

大震災の後、誰もが「何をなすべきか」を問うようになった。日本が一つになり、被災地に勇気や激励を届けようという政府レベルから、演劇に何が出来るか、批評家や研究者に

何ができるかといった演劇内部の問いかけに至るまで、実にさまざまな行動があった。だがそれは、サラエヴォで『ゴドー』を上演したソンググのように、自己の存在証明を求めることにならなかっただろうか。被災者にとって果たして、その行為は役に立ったのか。

そこで「なにもかもなくしてみる」である。

太田の演劇観は、次々と選択肢を捨てていく「引き算」の方法である。そこでどこまで捨てられるか。

太田ならば、宮澤賢治から、こういう言葉を引き出してくるのではないだろうか。

「人はどういふことがしないであらねないだろう」かと、この問いの立て方を太田は、「なすべき―なすべきでない」という正―反の選択を超えた問いだと言っている。「なすべきか」が能動的な問いだとしたら、「しないでいられない」とは受動的の問いである。どこまでも後退していった、「やらなくていいことをやらない」を探っていく。前傾姿勢にならず、どこまでも後ろに身を引き、どっしりと構えていく。

この受動性の構えの中に演劇的思考が宿っている。演劇には強靱な思考の構造があるのだと太田は考えたのだろう。それが〈3・11〉をも含む「災害」に対する、演劇側からの回答ではないだろうか。

わたしが太田省吾から受け止めたのは、こうした演劇に対する「信」である。

付記

本稿は、二〇一一年二月四日、早稲田大学における「日本演劇学会研究集会」(テーマは「災害と演劇」)にて発表され、さらに二〇一二年五月一日、釜山国際演劇祭のシンポジウム「アジア演劇の現代」にて、加筆して発表した原稿をもとにしている。なおこのシンポジウムは韓国から高勝吉(演劇学・中央大学名誉教授)、李潤澤(演出家・演劇団コリペ代表)、日本側から平田オリザ(劇作家・青年団代表)と筆者が参加。発表の後、質疑応答が行なわれた。

〈注〉

(1) 公開フォーラム「震災後の演劇を語る」(二〇一一年五月八日、世田谷パブリックシアター・セミナールームにて。パネラーは石川裕人(劇作家・OCT/PASS)、永井愛(劇作家・二兎社)、内田洋一(演劇評論家・日本経済新聞)、西堂行人。

「PAW 東北復興 Week」演劇に出来ること」(二〇一一年九月二五日、横浜相鉄本多劇場。パネラーは倉持裕(盛岡・架空の

- 劇団)、鈴木拓(仙台・ARC)、大信ペリカン(福島・満
 里鳥王一座)、大西一郎(日本演出者協会)、柁木博行(シア
 ターアーツ)、西堂行人。
 なお「震災後の演劇を考える」は「シアターアーツ」四七号、
 二〇一一年夏号の掲載。8〜33頁。
- (2) 「老いの意味について」(一九七八)・『プロセス』、而立書房、
 二〇〇六、211頁。
- (3) 「震災に何をみるのか」(一九九五)・『なにもかもなくしてみ
 る』五柳書院、二〇〇五、90〜95頁。
- (4) 「劇における〈身体の意味〉」、『プロセス』、184頁。
 (4)と同じ。
- (6) 「『水の駅』の台本について」、『劇の希望』筑摩書房、一九八八、
 90頁。
- (7) 「ゴジラと『更地』」。『なにもかもなくしてみる』五柳書院、85
 頁。
- (8) ベルリンで公演のときのタイトルは『WIND』だった。これは
 転形劇場解散の最終公演となった『風の駅』の新バージョン
 だったと考えることができる。この舞台は必ずしも成功したも
 のではなかったが、その先を考えていた時、不意に「砂」が浮
 かんできたのではないか、そうわたしは推測している。
- (9) 拙著『劇的クロニクル』論創社、二〇〇六、312頁。
- (10) 『なにもかもなくしてみる』160頁。
 (10)と同じ。
- (11) 「阪神大震災と演劇」『シアターアーツ』四号、晩成書房、
 一九九六年一月、139頁。
- (12) 拙著『現代演劇の条件』晩成書房、二〇〇六年、266〜7頁。
- (13) タデウシュ・カントールは一九一五年、ポーランドのクラコフ
 近郊に生まれた世界的な演出家。一九九〇年没。『死の教室』
 は一九七六年に彼が主宰する〈クリコット2〉で初演された。
 その後、世界中で上演され、高い評価を得た。日本では
 一九八二年、利賀フェスティバルに招聘され、その後、パルコ
 パートIIで上演された。
- (14) 「劇の方法」、『プロセス』334頁。
- (15) イエージェイ・グロトフスキ著『実験演劇論―持たざる演劇をめ
 ざして』大島勉訳、テアトロ社、一九七一年、45〜46頁。
- (16) 「受動の力／フィクションの力」、『プロセス』、329頁。