

演劇における身体の地平

Embodying the Theatrical Space

森野和弥

Kazuya MORINO

（平成8年10月7日受理）

0 はじめに

演劇において、最も基本的でかつ重要な要素は、「空間」と「身体」であり、「身体」が、いかにして「空間」を構築するのかに演劇の醍醐味は存在する¹⁾。演劇の意味生成の部分は、言語テキスト(脚本)と「身体」テキストの二つの層から成ると考えられる。したがって、言語テキストではなく「身体」テキストを中心に、つまり「身体」による「空間」の意味づけという観点から、演劇批評を展開することも可能である。この場合、問題となるのは単に舞台上の身体的行為、即ち演技だけではない。劇場においては、観客、俳優、そして登場人物の三つの「身体」が共時的に存在し、それぞれが織りなす意味空間の総和が、「演劇」というものをつくりだすのである。

俳優の「身体」は、モノとして、舞台上に置かれているわけではない。俳優は、自身の「生活空間」(life-world, Lebenswelt, 生きていく場所としての空間)²⁾を観客の前に現出させながら、演技をしているわけであり、登場人物もまた「虚構の生活空間」を構築する。そして、観客は、この、俳優と同時に登場人物である「身体」と同化/異化することにより、現実であり虚構でもある観客自身の「空間」を体験する。俳優と観客は、劇場内で、それぞれ「空間」を構築するだけではない。劇場の外での、一市民としての空間意識を携えて劇場内の人となるのである。登場人物は、舞台上に上がっていないときでも、脚本のストーリーの中(ストーリーのある劇の場合)では、存在を続けている。演劇の特色とは、このように異なる次元の「空間」が、劇場という「同一の空間」内に、重層的に現出することにあるのだ。そして、このためには、それぞれの「空間」が「身体」によって意味づけられる必要がある。

ギリシャ悲劇以来、「身体」と「空間」は、有機的なつながりを保持しながら、劇的体験を構築してきた。本論では、両者の連関が近代演劇ではどうして失われていったのか、また、近代演劇のアンチテーゼとして出てきた様々な演劇運動が、「身体」の復権をどのような形式で行おうとしたのかを、その時代、社会における身体観をふまえながら検証する。それによって、現在の演劇における「身体」と「空間」の理想的関係について考えてみたい。

1 世界劇場における「身体」と「空間」

そもそも、西洋において「演劇空間」とは「世界劇場」であった。中世には、町の広場や教会の庭、旅籠の中庭など、青天井の下、まさに世界の只中に、ハレの場としての「祝祭空間」が設えられた。「地球座」(1599)の前身である「劇場座」(1576)は、イングランド初の演劇専

門劇場であったが、その「劇場空間」は、中世からの連続性と同質性を保っていた。そして、その入り口に、“Totus mundus agit histrionem”（全世界が劇を演じる）と刻まれた「地球座」は、この「世界劇場」というトポスを明確に意識した「空間」だったのだ。

エリザベス時代の公衆劇場の「演劇空間」は、物理的構造として、まさに世界を表象していた。「劇場座」や「地球座」では、舞台の上にだけ独立した屋根が設けられ、その天上には、巨大な黄道十二宮や日月星辰の姿が描かれ、「天」と呼ばれていた。舞台の下の奈落は「地獄」であり、その中間の舞台は「この世」、「地上」となる。地球座という名称も、まさしく象徴的だ³⁾。

ルネッサンス人の空間志向型の思考方法の中で、この「劇場空間」は、マイクロ・コスモスとして、マクロ・コスモスである宇宙と照応していた。劇場の中のことがらは、たちまち宇宙規模に拡大した。図1は、ジョン・ディー(John Dee, 1527-1608)と共にイギリス、ルネッサンスの代表的哲学者とされる、ロバート・フラッド(Robert Fludd, 1574-1637)の『両宇宙誌』(1617-19)からのものだが、神、自然、そして自然を真似る猿としての人間が、大いなる鎖によって結び付けられている。ラブジョイ(Lovejoy, 1936)の「存在の大いなる鎖」が示すような整然とした、スタティックなコスモスの中で、全てのものはつながっていた。

「宇宙空間」を表象する装置はそれだけではなかった。イエイツ(1978)が復原した、ロンドンの「地球座」の平面図(図2)によれば、「地球座」は、正六角形と円の組み合わせからできていたことがわかる。当時、多角形と円の組み合わせは、宇宙の調和を表すものと考えられていた。これは、1414年、イタリアで再発見されたウィトルウィウス(Marcus Vitruvius Pollio, 生没年不詳)の『建築書』(*De Architectura Libridecem*)の影響である。彼によると、宇宙の調和は比例とシンメトリーとして象徴される。これを基にルネッサンス期の教会、劇場などの建造物が造られるのだ。

この調和的關係は、マイクロ・コスモスとしての「身体」にもあるとされた。ウィトルウィウスの人体図(図3)は、これを端的に示している。この比例とシンメトリーで表される「身体」は、有機体であることによっても宇宙とつながっていた⁴⁾。エリザベス女王の「身体」として、スカートの中に収まっている統治体、あるいは、建築と生物の間のアナロジーとしてそれは表象されている。

このような「劇場空間」における当時の観客の身体的体験とは、いかなるものだったのだろうか。

劇上演の合図は、早朝に聞こえるラッパの響きだった。街中に貼ってあるポスターを見て、観劇を楽しみにしていたであろう観客は、テムズにかかる橋を渡ったり、舟ののったりして、「地球座」へと繰り出してくる。カールソン(Carlson, 1989: 70-72)も指摘するように、当時の劇場は、まだまだ街の外れにあり、観客は日常と隔絶した「異空間」へと足を運んできたのだった。劇場に一步踏み込むと、そこは天国も地獄もある「宇宙空間」であり、平土間に立つ観客の「身体」は、舞台という「現世」と同一平面上に置かれることになる。

後世の額縁舞台と違い、平土間へ張り出したエプロンステージは、壇上の「劇的空間」への観客の参入を容易なものとしたであろう。しかも、シェイクスピア時代の演劇は、見るだけでなく、聴くためのものでもあった。書割りも大道具も照明もない裸舞台。だが、俳優の「身体」から発せられる台詞が、天上と奈落に響き渡り、この「何もない空間」を宇宙的意味合いで満たしていく⁵⁾。

ここで注目したいのは、この世界という劇場に置かれた「身体」は、美しく、均整のとれたルネッサンス的美の化身ではなく、いびつな、肥大した、「グロテスクな身体」であったことだ。

人間は、傲慢な人間は、
束の間のあわれな権威に身を包み、
ガラスのように脆い身の上とも気がつかず、
怒り狂った猿さながらの狂態を演じ続ける。
これを見ては、天上の棧敷に居並ぶ天使の群れも泣くという。

『尺には尺を』二幕二場（安西、1988：6）

今や、人間の行為は意味づけを失って、舞台上の「身体」は、「狂態」を演ずる「道化」の群れと化す。

忍耐せねばならぬぞ。人間、泣きながらこの世に
やってくる、そうだろう、はじめて息を吸い込むとき
おぎゃあおぎゃあと泣くだろう。おまえに一つ
説教してやろう。

.....

人間、生まれてくるとき泣くのはな、この
阿呆どもの舞台に引き出されたのが悲しいからだ。

『リア王』二幕二場（小田島訳）

荒野をさまよう狂気のリア。白い柔肌を抱く漆黒の腕を、嫉妬の炎に焦がすオセロ。強欲の権化の、ユダヤ人シャイロック。男性を演じる女性として、「舞台空間」に登場する少年の「身体」。これら「異形の身体」は、「この世のたががはずれてしまった」と叫ぶハムレットと共に、コスモスたる「空間」の中で、自分の存在（“to be”）のあるべき場所を問いかける。

そして、実はこの「異形の身体」こそ、谷川(1995)が指摘するように、シンメトリーとプロポーションによって、コスモスを表象するウィトルウィウスの図に隠されていたもう一つの意味だった。プロポーションとはそもそも分割することであり、その意味では、ラカン (Lacan, 1977: 4)もいうように、「身体」のイメージは寸断されたものとしてあるといえよう。ルネッサンス以降、数多く発見されていく古代彫刻の断片は、その多くが手や足など、構造的に弱い部分を欠いたトルソであり、その意味では、まさにこの「寸断された身体」そのものだった。ルネッサンスが見い出した古代の「身体」は、現象の世界においては、アイデアとしての美に収まりきれない塊（マッス）－ 異形のもの － として圧倒的存在感をもって立ち現われたのである。この「コスモスとしての身体」と「異形の身体」の「舞台空間」の構築をめぐる葛藤がドラマを生み出したのであり、それが、「地球座」におけるシェイクスピア劇の「身体」の発するエネルギーだったといえるのではあるまいか。

2 身体 - リアリズムの演劇の場合

1637年、デカルト(Rene Descartes,1596-1650)の『方法序説』(*Discours De La Methode*)により、物心二元論が打ち立てられる。人間を中心に世界を捉え直そうとした点で画期的だったこの書物により、しかしながら、精神と「身体」、心とからだは二つに分れてしまうことになる⁶⁾。そして、二分法の例に漏れず、優劣がつけられ、心は「身体」に優越することになる。「身体」受難時代の幕開けとも言える。同時にこれは、シェイクスピアの「劇場空間」においては分けることができなかつた、「身体」とロゴス、言説の分離をも意味していたのである。

もっとも、「身体」と心という二分法自体は、プラトンにもうかがわれるし、中世の思想を支配したキリスト教においても、不死なる存在としての魂と、死すべきものとしての「身体」は分けられていた。17世紀におけるデカルトの注目すべき点は、心の世界、自然から追放してしまったということだ。現実、「実体」は、考えるモノ (*res cogitans*,mind)と延長(*res extensa*,body)に分けられた。つまり、「身体」だけが世界の一部であり、物理的な法則、自然の法則、因果の法則に従う機械的なものであり、心によって見られる存在、と考えられたのだ。心は、自然界、世界の中に居場所を失っただけでなく、自然、世界、自分自身の「身体」から隔てられ、世界を直接的に理解することが不可能となった。他人の心を知る術もなく、果たして他人が、そしてつまりは、自分自身の「身体」が現実に存在するののかも信じることができない。パットナム (Putnam, 1981, 5-6)が空想するように、コンピュータに接続された脳が、幻を見せられているに過ぎないのかも知れない、ということにもなってしまう。

このような唯心論を一方の極として、主観と客観が一致しているかどうか、つまりは真理の問題が解きたい命題として登場してくる。主観と客観の間には、越えることのできない深い溝ができてしまうことになった。エリアス (1977) はホモ・クラウススという用語で、孤立化していく近代人を、豊富な資料を用いて検証している。

1640年と1680年の間

クランジェ侯爵の歌

昔は格式ばらずに、

共同の大皿からスープをのんだ。

そしてスプーンをしばしば、

煮た鳥肉の上でふいた。

かつてはパンや指を

ソースの中につけた。

今では誰もがスープを

自分の皿で飲む。

スプーンやフォークは、

行儀よく使わなければならない。

それを召使いがときどき

調理台へ洗いに行く。(215-216)⁷⁾

他人との間に境界を引いていくことで、宇宙的広がりをもっていた「身体」はどんどん縮小

していく。見ること、あるいは見られているという意識により、主観はその回りに厚い殻を築き上げていく⁹⁾。

見るべく宿命づけられた主観の、空間の中での位置を端的に示したのが、遠近法である。この正確には線的遠近法は、15世紀、建築家ブルネレスキ(Filippo Brunelleschi, 1377-1446)によって発明され、レオン・アルベルティ(Leon Battista Alberti, 1404-72)の『絵画論』(De Pictura) (1435)で理論化されたと言われている(辻、1995)。どのくらい本物に近く描かれているか、といったようなことを人々は見て楽しむようになり、見る欲望というものが生じてくる。演劇史の上では、16世紀初めにはイタリアで、遠近画法が舞台背景に使用されている。言うまでもなく、遠近法の特徴は、空間内のただ一つの点からしか、理想的な視野が得られないということだ。この地点は、見る対象から分離した眼そのものとして表される。

この遠近法の影響を演劇史において顕著に表すのは、コートシアターである。そもそも、見ることは支配することに通じる。人間は、ハイハイの赤ん坊であることから、立つことによって視野を広げ、環境への新たな働き掛けを可能にする。その経験は、空間を垂直方向に対して価値付けることになる。上京する、都落ちなどの言葉が指し示す通りである。同様に、遠近法の、ただ一つの視点は絶対的な権力に結び付き、テアトロクラシー、政治の演劇化に貢献することになる。そこでは、ただ一つの視点である王の場所からの隔たりによって、宮廷人達はランクづけされた。

もっともこの時点では、まだ劇場空間そして俳優の身体には、神話的要素が存在していたといえる。これは一つには、王は、観客として見る人であると同時に、俳優として見られる人でもあったということに起因する。観客としてただ一つの定席を確保していた王は、王を讃えるイコングラフィーに満ち溢れた舞台の主演であった。清水(1985、145-154)は、「バロック劇場における演技空間の非パースペクティブ性格」として、初期のコートシアターにおける、一般大衆に囲まれた平土間の重要性に言及している。大衆の面前で、「万物に君臨する神の具体的な身体としての王」が、神話を演じたのである。

絶対王政が確立していくに従い、しかしながら、「演技空間」でもあった平土間は、「客席空間」となっていく。1670年をもって、時の王、ルイ14世はバレエを踊ることをやめ、自らを観るものに限定していく。リシュリュー(Richelieu)のパレ・ロワイアル(Palais-Royal)は、17世紀後半は、モリエール(Moliere)のものであった。17世紀始めに登場したオペラは、この頃には全ヨーロッパを席卷し、各地にオペラハウスが建てられていた。ここにおいても、「平土間」は「客席空間」であった。

そして舞台と客席の間には、1618年、パロマのテアトロ・ファルネーゼに始まるとされるプロセニウムアーチが築かれる。遠近法がもたらした演劇空間における軸線方向の指向性は強化され、舞台と客席は隔てられ、前述した見る見られるの構造を持った絵のような舞台が誕生することになった。オペラハウスでは、オーケストラピットが「空間」の分離を促進し、「平土間」の前方の玉座は、一段高いところで、王の視線を確保した。

この遠近法から額縁舞台へと至る演劇史は、高山(1985)のいう「劇場という空間がそれに対応すべきコスモス(宇宙)を喪失していった脱-神話化」(16)の過程に他ならない。これは、イギリスにおいては、イニゴ・ジョーンズ(Inigo Jones, 1573-1652)から始まり、ドゥルリー・レーン(Drury Lane)劇場のリチャード・シェリダン(Richard Brinsley Sheridan, 1751-1861)のコメディ・オブ・マナーズなどを経て、19世紀に至るまでの演劇、そして身体を貫く

ことになる。

19世紀後半は、大衆化の時代とも言われる。劇場も、従来の貴族やブルジョワ向けのものに加えて、国民劇場が盛んに作られるようになる。1876年、リヒャルト・ワーグナー(Richard Wagner, 1813-83)のバイロイト祝祭劇場(the Festpielhaus at Bayreuth)が完成する。社交の場としての栈敷席を排除した「劇場空間」は、オーケストラピットを地下の部分に沈め、二つのプロセニウムアーチを設けて、舞台と客席を完全に遮断する。これは、ワーグナーの芸術的意図にもよるのだが、より重要な点は、「客席空間」を均質化するためであった。民衆の劇場においては、特権的な席は排除しなければならないのであり、そのためには清水(1985)も指摘するように、「舞台を完全に客席の中に引き込んでしまうか、或いは、ワーグナーのように完全に分離して」(201)、舞台に収斂していく複数の視線を可能にするかのどちらかしかなかったのである。

劇場空間における見ることの偏重と「空間」の均質化は、空間一般の捉え方における身体の役割の後退と相関する。空間は体験するものではなく眺めるものになってしまったのである。動く身体を中心に組織された「空間」のダイナミックなイメージは失われ、抽象的で、絶対的な一点から眺められた均質なものと変化していく⁹⁾。ここにおいても一つ重要なのは、この抽象的な視点を一般大衆も金さえ払えば手に入れることができた、という点である。コートシアターの場合のように王だけでなく、文化全体が視覚化されてくることになる。近代以降の演劇においては、観客の抽象的なまなざしによって舞台空間、そして俳優は見られるようになったのである。

この抽象的なまなざしは、ベンサムのパノプティコン(一望監視施設)を例にフーコー(1977)が指摘したように、「見られるもの」の精神構造を変容させる。これには、解剖学の影響も見逃すことはできない。16世紀より、死体を見ることにより、身体への新たなまなざしが生じていく。身体の内部の開示により、神秘的であった見えざる体内と大宇宙の関連は消滅する。身体は象徴の担い手でなく、記述、つまりは、一個のモノとして外側から見られる対象となる¹⁰⁾。かくして世界は、身体とかわる統一された有機体ではなくなってしまう。やがて近代のまなざしは、切り刻まれた世界/身体の彼方に注がれる。具体的なモノではなく、抽象的なことがらが重要になってくるのであり、見えない真理こそが求められることになる¹¹⁾。

フーコーは、フランスでは18世紀末には、見せしめをとまなうような身体刑は消滅したと述べている。これを転機に身体への意識も変わってくる。それ以前は、罪を犯せば、罪を犯した肉体への刑が行われていた。罰を与える対象としての身体は非常に重要だった。罰は、具体的で目に見えるものだった。しかし、身体の介在する割合が減少すると、普遍的、抽象的なものに重きが置かれるようになる。犯罪者は権力が、矯正し社会復帰させてやる対象となる。悪いのは、犯罪を犯すに至らしめた精神で、肉体は関係なくなってくる。権力が支配している、ある言説、システム、規範から逸脱した、という抽象的な点が罰せられることとなる。犯人が誰で、本当にそれをやったのかどうか、ということよりも、なぜこんなことをしたのか、つまり罪を犯すに至った考え(言説)を罰するというようになってくる。これを象徴的に表すのが、フランス革命で盛んに使われた断頭台である。万人にとって平等で、一瞬で達成される刑。法の執行者と犯罪者の身体の間を最小限で済ます道具といえる。

このモノとしての身体を構成要素として、見えない真理を探るのが、イブセン(Henrik Ibsen, 1828-1906)以降のリアリズムの演劇である。この額縁で限定された、閉ざされた空間は

劇場の外の社会のメトニミーである。そして、『ヘッダ・ガブラー』(Hedda Gabler, 1890)の第一幕のように日常的なモノで充満している。

広い客間、趣味良くしつらえてあるが、壁その他装飾の色調はくすんでいる。奥手に広い出入口。カーテンが絞ってある...

客間の前方に、卓布をかけた楕円形のテーブル。その周囲に椅子二三脚。右手、壁の前寄りに、黒味がかかった陶器製の大きな暖炉。... (77) (菅原・原訳)

このような「空間」において「身体」は、ファンクショナルリティーを持った部品として、受け身的に存在しているモノを支配する。「ガラス戸に近寄って、一杯に戸を開」いたり、「ピアノの上に花束を置」(78) いたり、そしてヘッダが、「まあ、あの女中ったら、ベランダの戸をすっかり開けてしまって」(84) というとき、彼女はまさに、この部屋の主なのであり、ここが彼女の「生活空間」なのである。しかし、ここでは、彼女の「身体」は、額縁によって、あらかじめ意味づけられた「空間」の中の一こまとして、マジックミラーを通して観客に眺められるに過ぎない。観客の視線は、この絵の向こうの真理に到達することを欲している。目に見える動作は、真理の裏付けとしてのみ意味を持つ。従ってハプニング(即興の演技) は許されない。人生はハプニングの連続のはずなのに、リアリズムは最もリアルでないという逆説も生まれることになる。

言い換えるならば、リアリズムの劇とは言説が支配する劇である。クライマックスは、真実、つまりは過去に何が起こったのかを発見することである。それは、アクションとして現実化されるのではなく、台詞として呼び起こされるものなのだ。コメディ・オブ・マナーズの流れをくむ、オスカー・ワイルド(Oscar Wilde, 1854-1900)の『真面目が肝心』(*The Importance of Being Earnest*, 1895)でも、アーネストは誰なのか、ということが問題となる。そして劇は、ウィットに富んだ台詞、言説によって構成される。世界劇場においては、俳優は観客に向かって直接台詞を語りかけ、ミクロとマクロのコスモスのつながりに彼らの想像力を飛翔させるものだった。シーザーの暗殺のあと、アントニーは群衆を前に演説をする。

友よ、ローマ市民よ、同胞諸君、耳を貸していただきたい。

『ジュリアス・シーザー』三幕二場(福田訳)

リアリズムの劇では、役者の身体に象徴性は無くなり、裏の言説を伝える単なるマウスピースとなる。俳優の「従順なる身体」が、観客のまなざしで造られることになるのである¹²⁾。

3 暴力としての身体 - 不条理の演劇の場合

近代における人間の心とからだの分離の結果、言説のマウスピースと化してしまった身体に、本来持っていた存在感を復権し、ロゴスへの攻撃を仕掛けたものとして、アルトール(Antonin Artaud, 1896-1948)の名を挙げることができる。バリ島の演劇を見て刺激を受けた彼は、『演劇とその分身』(*Le Theatre et son double*, 1938)で理論化した残酷演劇により、肉体派の演劇の創始者ともくされた。演劇は、観客を目覚めさせ、その分身(人生)にショックを与える

べきだとする彼は、バリ島の踊り手やメキシコの祭式に影響を受け、俳優と観客の分離をなくすなど演劇の原点に立ち戻ろうとした。彼の影響のもとで、不条理の演劇を数多く演出したブリン(Roger Blin, 1907-84)や現在でも刺激的な舞台を作り続けているピーター・ブルック(Peter Stephen Paul Brook, 1925-)などが輩出している。しかしながら、寺山(1982)が指摘するように、アルトーの肉体は、その背後に霊の世界を前提とするものであった。

アルトーはさかんに〈マナ〉という言葉をつかっているけれども、形体ではなく形体の奥に眠っている力をひきだして、それをとらえる。肉眼で見える〈網膜的な世界〉の奥に内実を見るということです。(8)

アルトーに代表されるように、肉体派の演劇は、心身二元論から出発した上での、言語の否定という側面を拭いきれなかったといえる。

アルトーは、同時代人だったピランデルロ(Luigi Pirandello, 1867-1936)の『作者を探す六人の登場人物』(Sei personaggi in cerca d'autore, 1922)のパリ初演(1923年)に出演して以来、「狂気」、「分身」、「鏡」などのテーマを巡るピランデルロの劇作に、多大な関心を示している(田之倉、186)。『作者を探す六人の登場人物』は、パリでは、シェイクスピアの劇場を思い起こさせるような、裸舞台、「何もない空間」で始まった。それは、近代リアリズム演劇が前提とした、額縁の中で保証された「本当らしさ」を崩壊させることを意図した出来事だった。登場人物は、「父親」、「息子」、「男の子」などの「登場人物」と、「舞台監督」、「筆頭女優」、「二枚目俳優」などの「劇場の人々」から成り、それぞれが固有の「身体」として舞台上に存在する。「登場人物」の「身体」は、舞台上で生きるために「作者」を探している。

舞台監督 …で、つまるところお望みは？

父親 われわれは生きたいのです、先生。

舞台監督 (皮肉に) 永遠にですか？

父親 いいえ、ほんの一瞬間でもよろしいから、あなたがたのなかに。(14-15)

(岩田訳)

「あなたがた」とは、俳優であると同時に観客も指し示すものだ。シェイクスピアのアントニーは観客に、想像力を働かせてくれと呼びかけた。舞台と観客の共同作業である演劇の立ち上がる瞬間を捉えようとしたこの劇で、過去に出来上がっている言語テキストのなかの「登場人物」たちは、現在を生きようとする。ストーリーの世界を飛び越えて、「舞台監督」と交渉し、「俳優」の演技になんくせをつける。「身体」は、額縁の中で見られるだけの存在であることに反逆し、「本当らしく」演じることの意味はずらされていく。

(ピストルの音が男の子の隠れていた立木のうしろから聞える) …

舞台監督 (ぐんなり手足を垂れた男の子が運ばれてくる。舞台監督が騒ぐ人々を制して道を作ってやる) 怪我をしたのか？ほんとに怪我をしたのか？

二三の俳優 ほんとにもなんにも！死んでます…死んでます！

他の二三の俳優 なあに、狸をきめてるんです！その手に乗っちゃいけませんぜ！狂言

ですよ！ちょっと真似をしてみたんだ！

息子 （頗る大きな声で叫ぶ） 狂言ですって！これが真実というものですよ、君！
（急いで死骸のほうへ駆けてゆく）

舞台監督 狂言！真実！どちらも鬼に食われてしまえ！こんな目に遭ったのは生まれてから初めてだ！...また一日無駄にしちまった！（67）

脚本のなかでは「永遠の生命をさずけられ」（14）ているのだ、と豪語していた「登場人物」のうち、「男の子」は死んでしまう。舞台の上で生きている「身体」であるためには、死をもって証しする必要があるかのように。ピランデルロにおいては、言説としてのリアリズム劇は存在意義をなくしてしまう。「登場人物」も「俳優」も、自分たちに与えられた台本を、もはや「生きる」ことはできない。ストーリーの意味するところを、唯一知っているはずの「作者」は舞台上に不在であり、「真実」は永遠に失われたままである。ピランデルロの打ち出した、言語によるコミュニケーションの不可能性は、二つの大戦を経て、演劇の主要命題を形成することになる。

1953年、ベケット(Samuel Beckett, 1906-1989)の『ゴドーを待ちながら』(*En attendant Godot*)が登場する。首に縄を付けて相手を引っ張り回すなど、身体的行為に溢れたこの劇は、居場所(存在の意義)を探しながら待ち(生き)続けるという実存的な意味も含んでいた。しかし後期の作品群では、限定された空間の中で、ほとんどコミュニケーションは不可能になっていく。モノローグのみで構成された劇の中に、孤独な人間の存在が見据えられていく¹⁹⁾。

1957年、ピンター(Harold Pinter, 1930-)は『部屋』(*The Room*)により、コミュニケーションではなく攻撃の手段としての言語の在り方を示す。そして同じ頃、オールビー(Edward Franklin Albee, 1928-)は『動物園物語』(*The Zoo Story*, 1959)で、残されているのは、言語ではなく肉体の暴力によるコミュニケーションのみであることを訴える。たまたま公園に居合わせた、見ず知らずのピーターとジェリーの会話は、どこまで行っても噛み合わず、その先には暴力があるだけである。ジェリーは、ピーターに自分をナイフで刺してくれるように頼む。ピーターが、ジェリーを刺して逃げるところで幕は下りる。ジェリーは、「さげすむような、哀願ををこめた調子」で、ピーターの台詞を繰り返す。“Oh...my...God.”(185)彼は息絶える。神、つまりはロゴスなき世界では、結局のところ、受苦、痛みの感覚のみが、現実を保証しているかのようである。「身体」と共に世界という「空間」を現出させていた言語を否定したところでは、人間の存在を、死に至ることなしに確かなものにすることはできない。「身体」は「空間」とのむすびつきを求め、やみくもな暴力に陥ることとなる。

4 結び - 身体の新しい地平

言語による世界の記述への信憑性を否定した後の「身体」を強調することは、主観と客観の乖離を促進するのみであり、「身体」は、意味ある世界としての、豊かで生き生きとした‘life-world’を構築することはできない。「身体」に「空間」を記述する言語を取り戻さなくてはならないのであり、「身体」を「記述する身体」とみなすことこそが、現在求められることなのである。

メルロー＝ポンティ(1967)は、「身体」における主観と客観の不可分性を、右手をつかむ左手という例で示している。

二つの手がそれぞれ〈触れるもの〉と〈触れられるもの〉との機能のなかで交互に交代できるような、あいまいな体制が問題なのである。〈二重感覚〉という言葉でひとが言おうと思ったところは、[触れるという]一つの機能から[触れられるという]他の機能への移行において、私は触れられている手を、すぐつぎには触れる手となるであろうその同じものとして認めることができるということ、[触れようとする]私の左手にとっては[触れられる]右手は骨と筋肉との束でしかないのに、この束のなかにたちまち私は、対象を探ろうとして対象の方へ伸ばすあの生き活きと働く別の右手[主体としての右手]の、外皮または受肉した化身を看取るとのこと、これである。(165)

主観と客観の不可分性は「身体」において現出するのであり、ここにおいて新たな空間意識がつくりあげられる。それは、そのような「身体」を中心とした「空間」の創出であり、これが「記述する身体」という術語として私が言い表わそうとするものである。メルロー＝ポンティ(1967)は、「身体」を中心としないかぎりには、テーブルの「上に」も「下に」も区別が無くなってしまふことを示している。「空間」の把握には、「身体」の経験が不可欠なのである。ポンティは、対象に触れることは、「火箭のように空間をよぎって外面的対象をその場所で開示しにゆく運動」(163)であると述べている。

私の身体は、それが見たり触れたりするものであるそのかぎりでは、触れられも見られもしないものである。したがって身体とは、外面的諸対象のうちの任意の一つ、ただ、いつもそこに在るという特性を示す点でのみ他と異なるような任意の一つなぞではない。それが永続的であるとしても、その永続性は、あつたりなかつたりするような諸対象の、つまり真の諸対象の相対的な永続性にたいして、地の役をするような絶対的な永続性なのだ。(163)

そして、この「身体」は行動するものとしてある。ヘルドとハイン(Held and Hein, 1963)は、誕生時から母猫と暗闇のなかで育てられた小猫数匹が歩けるようになるのを待ってから、1日3時間ずつ明かりの体験をさせる実験をした。その際、一匹の猫は自由に動き回れるようにし、もう一匹はゴンドラに乗せ、他の猫の動きに従った動きの体験しかできないようにした。10日ほど経ってから調べたところ、ゴンドラの猫は、突然現われる人の手に対して目を閉じることができなかつたり、見た目には地面がなくなったようだが、実際にはガラス板があるという「視覚的崖」を回避しようとする行動が起こらなかつた。「身体」の動きが「空間」の変化に対応するという経験を、ゴンドラの猫はしていなかつたのだ。ギブソン(1985)は、行動と結び付いた対象の性質をアフォーダンス(affordance)と呼んでいる。それは、「客観的特性でも主観的特性でも」なく、「主観的-客観的の二分法を越えて」、「二分法の不適切さを我々に理解させる助け」(139)となるものである。ゴンドラ猫は、このアフォーダンスを制御されていたわけである。

かつて世界劇場では、「身体」とは、それ自身が言語(台詞)と不可分の豊潤なテキストであった。観客の「身体」に直接働きかけ、舞台上に演劇の現前性(いま)を開示していた。スタイナー(Steiner, 1961)の指摘するように、象徴的世界観/神話の喪失は、今日、世界劇場

の成立を困難なものにしている。しかし、現象学などの提唱する新しい「身体」の有様を反映させる意味でも、現代における身体的空間としての演劇の根源に立ち戻ることが、今こそ必要だろう。「身体」にとって「空間」とは動きによって変容するものである¹⁴⁾。「舞台空間」を様々に変容することを特徴とする演劇において、この「空間」を現実化する「身体」という観点を基に批評を行うことが今後ますます重要となってくるだろう¹⁵⁾。

注

1) 例えば、ガーナー (Garner, 1994) は次のように述べている。 “...two of drama's most essential and elusive elements: spatiality, through which plays establish fields of visual and environmental relationship, and the human body, through which these fields receive their primary orientation.”(1)

2) ここで言う「身体」とは、すなわち、外から観察されるKörperではなく、経験する身体としてのLeibである。ブルデュ (1988) のハビトゥスの概念も参考になる。ハビトゥスとは、石井 (1993) も指摘するように、まず第一に「身体化」されているものであり、慣習行動と異なり、「獲得された経験を通してみずからを作り変え、そのつど新たな慣習行動を生産しつづける」(144)。同一の物理的空間が、刻一刻とその意味を変容させていくという構造をもつ演劇にとって、有益な視座を提供するものだろう。

3) 当時の劇場の構造については、イエイツ (1978)、リークロフト (Leacroft, 1984)、清水 (1985)、安西 (1988)、ホッジス (1993)、トゥアン (1993)、カールソン (Carlson, 1989) などを参照のこと。

4) トゥアン(1988) は、世界の様々な地域において、「身体」を世界を分節する言語として、この世界が同じように切り取られ、表象されることを示している。例えば、中国の民間伝承によれば、「大地を一つの大きな生き物」とみなし、「山は胴体、岩は骨、水は血管を流れる血液、樹木と草は髪、雲と霧は呼吸気 (眼に見える生命の本質である宇宙の息、つまり雲の息)」(141) と考えられる。ここでは、「身体」という、自分に一番身近な言語を投影することにより、自然の様々な面とのアナロジーにより、象徴的に環境の意味が読み取られる。

5) 1996年夏、ロンドン、テムズ南岸に「地球座」が復原された。扇田(1996)によると、音響も照明もない「簡素すぎるほど簡素な舞台」では、かえって舞台と観客が、活発に結び付いていたという。

照明や音響や装置で人工的なイリュージョンを作り出すことができないから、ここでは俳優の演技の魅力がすべてに優先する。

.....

俳優たちはなるべく舞台の前面に進み出て、間近な観客に直接語りかける親密な演技スタイルをとっていた。映画的なナチュラルな演技は通用しない空間なのだ。... 舞台と客席の間に一種祝祭的な対話が生まれていた。シェークスピア劇のしたたかな生命力は、何よりもこのような野性的な劇場空間で生まれ、きたえられたことを実感した観劇体験だった。

6) デカルト自身は心身の相互作用は無視することができず、松果腺によって精神と身体は

交じりあうと考えていた。

7) エリアス自身は、フランクリン食事論(A. Franklin: *Les Repas*)より引用しているが、書誌情報は明らかにしていない。

8) 日本では、明治政府による衣服の強制的な着用が身体意識を変化させたことを、野村(1982)及び奥(1993)が指摘している。

9) 多木(1982、125-137)は、1868年にナダールが撮影したパリの航空写真により、大衆にとっても「『眼』の外化」(130)が進んでいくことを指摘している。空間の均質化が促されるわけである。また、身体を中心とした地図を佐々木(1987)は、「そこにある感じ地図」と呼んでいる。

10) 自動人形の世紀ともいわれる18世紀には、1704年ニュートン(Sir Isaac Newton, 1642-1727)の『光学』(*Opticks*)が登場し、1747年にはラ・メトリ(Julien Offroy de La Mettrie, 1709-51)の『人間機械論』(*L'hommemachine*)が書かれる。身体は、解剖により分析可能で、権力という言葉によって操作可能なモノとなり、ホーン(Horn, 1994)がファシズムのイタリアを例に示したように、国家が権力を得るための支配の対象となっていく。

11) このようなまなざしの下で孤立化した身体は、ドゥーデン(1994)によれば、19世紀の間に個人個人が「持つ」ものとなっていく。身体は個人が、その健康を維持、管理するものとなる。そして、ヴィガレロ(1994)が指摘するように、19世紀初頭には環境を計画的に操作する「衛生」という新語が健康の維持、管理という言葉に取って代わることとなる。

衛生は医学の一つの専門領域となった。つまり衛生は、身体の状態ではなく、知識の体系そのものとなったのである。(219)

見られた身体ではなく、その向こう側の見られない体系が問題となってくる。ここにおいて、フーコー(1969)の指摘するように、身体を見ることの意味は変容している。

臨床医学が観察に対してみとめた特権ははるかに多いし、その質も全く異なっている。その特権とは同時に次の二つのまなざしのものである。その一つは純粹なもので、あらゆる介入以前のものであり、直接所与に忠実であって、これをなんら変えることなくとりあげるまなざしである。もう一つは、論理的な枠組みが完全に出来上がっており、これが不用意な経験主義のそぼくさを初めからはらいのけてしまう、そうしたまなざしである。(152)

12) ルークス(1983)の指摘によれば、フランスの農村部では、18、19世紀に至るまで、幼児の身体は加工されるべきものだった。見える身体を操作することにより、目に見えない精神を教化しようとする。「従順なる身体」(フーコー、1977)の登場である。ルソーは、自然を賛美したが、子供の外見は、生まれつき、つまりは自然な状態で完璧でなければならない、とされた。自然の実体はこのように「不自然」なものだったのだ。

13) 例えば『クラップ最後のテープ』(*Krapp's Last Tape*, 1958)では、過去はリアリズム演劇のように会話ではなく、テープレコーダからモノログの変奏として運ばれてくる。

14) ソンタグ(Sontag, 1979: 366)は、演劇における「論理的で連続的な」空間のありかたを

「非論理的で非連続な」映画の場合と比較している。

15) 例えばアーサー・ミラー(Arthur Miller, 1915-)の『セールスマンの死』(*Death of a Salesman*, 1949)は、Morino(1996)で示したように、ウィリーの「身体」と変わりゆく「生活空間」との関わりとして読みとくことで現代的意味を獲得することができる。

参照文献

- Albee, Edward. *The Zoo Story*. In *Absurd Drama*. New York: Penguin, 1965.
- 安西徹雄、『この世界という大きな舞台 - シェイクスピアのメタシアター』、筑摩書房、1988年。
- ブルデュ、ピエール、『実践感覚』、第1巻、今村仁司、港道隆訳、みすず書房、1988年。
- Carlson, Marvin. *Places of Performance: The Semiotics of Theatre Architecture*. Ithaca: Cornell UP., 1989.
- デカルト、ルネ、『方法序説』、野田又夫訳、『世界文学大系13』、筑摩書房、1959年。
- ドゥーデン、バーバラ、『女の皮膚の下 - 18世紀のある医師とその患者たち』、井上茂子訳、藤原書店、1994年。
- エリアス・ノルベルト、『文明化の過程 - ヨーロッパ上流階層の風俗の変遷(上)』、赤井慧爾、中村元保、吉田正勝訳、法政大学出版局、1977年。
- フーコー、ミシェル、『監獄の誕生』、田村俣 訳、新潮社、1977年。
- 、『臨床医学の誕生 - 医学的まなざしの考古学』、神谷美恵子訳、みすず書房、1969年。
- Garner, Jr., Stanton B. *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*. Ithaca: Cornell UP., 1994.
- ギブソン、J.J.、『生態学的視覚論』、古崎敬・古崎愛子・辻敬一郎、村瀬旻訳、サイエンス社、1985年。
- Held, R., and A. Hein. "Movement-produced Stimulation in the Development of Visually Guided Behavior." *Journal of Comparative & Physiological Psychology*, 56, 872-76. 佐々木(1987)による。
- ホッジス、ウォルター、『シェイクスピアの劇場 - 「グローブ座」の歴史』、井村君江訳、筑摩書房、1993年。
- Horn, David G. *Social Bodies: Science, Reproduction, and Italian Modernity*. Princeton: Princeton UP., 1994.
- イプセン、ヘンリク、『ヘッダ・ガブラー』、菅原卓・原千代海訳、『イプセン名作集』、白水社、1956年。
- 石井洋二郎、『差異と欲望』、藤原書店、1993年。
- Lacan, Jacques. *Ecrits: A Selection*. Trans. Alan Sheridan. New York: W・W・Norton and Company, 1977.
- Leacroft, Richard and Helen. *Theatre and Playhouse: An Illustrated Survey of Theatre Building from Ancient Greece to the Present Day*. London: Methuen, 1984.
- ルークス、フランソワーズ、『肉体 - 伝統社会における慣習と知恵』、蔵持不二也・信

部保隆訳、大丸弘監修、マルジュ社、1983年。

Lovejoy, Arthur O. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge: Harvard UP., 1936.

メルロー＝ポンティ、モーリス、『知覚の現象学1』、竹内芳郎、小木貞孝訳、みすず書房、1967年。

Morino, Kazuya. "The Body of a Salesman: Arthur Miller's *Death of a Salesman*". 『アメリカ文学研究』、33号、審査の後、刊行中。

野村雅一、『しぐさの世界 - 身体表現の民族学』、日本放送出版協会、1982年。

奥武則、『文明開化と民衆 - 近代日本精神史断章』、新評論、1993年。

ピランデルロ、ルイジ、『作者を探す六人の登場人物』、岩田豊雄訳、『ピランデルロ名作集』、白水社、1958年。

Putnam, H. *Reason, Truth and History*. Cambridge: Cambridge UP., 1981.

佐々木正人、『からだ：認識の原点』、東京大学出版会、1987年。

扇田昭彦、『復元されたグローブ座』、朝日新聞、1996年9月28日、12版、23。

Sennett, Richard. *Flesh and Stone: The Body and the City in Western Civilization*. London: Faber and Faber, 1994.

シェイクスピア、ウィリアム、『ジュリアス・シーザー』、福田恒在訳、新潮社、1968年。

———、『リア王』、小田島雄志訳、『シェイクスピア全集II』、白水社、1974年。

清水裕之、『劇場の構図』、鹿島出版会、1985年。

Sontag, Susan. "Film and Theatre." *Film Theory and Criticism* ed. Gerald Mast and Marshall Cohen, 2d ed. Oxford: Oxford UP., 1979.

Steiner, George. *The Death of Tragedy*. New York: Oxford UP., 1961.

高山宏、『目の中の劇場』、青土社、1985年。

多木浩二、『眼の陰喩 - 視線の現象学』、青土社、1982年。

谷川渥、『寸断された身体』、『imago[イマーゴ]』、1995年、第6巻第1号、92-101。

田之倉稔、『イタリアのアヴァン・ギャルド - 未来派からピランデルロへ』、白水社、1981年。

寺山修司、『アルトーの残酷・演劇の肉体』、『夜想』6、1982年5月、8-15。

辻茂、『遠近法の誕生 - ルネッサンスの芸術家と科学』、朝日新聞社、1995年。

トゥアン、イーファー、『空間の経験 - 身体から都市へ』、山本浩訳、筑摩書房、1988年。

———、『個人空間の誕生 - 食卓・家屋・劇場・世界』、阿部一訳、せりか書房、1993年。

ヴィガレロ、ジョルジュ、『清潔きんじになる<私> - 身体管理の文化誌』、見市雅俊、同文館、1994年。

イエイツ、フランセス、『世界劇場』、藤田実訳、昌文社、1978年。

Integræ Naturæ Speculum Artisque imago.

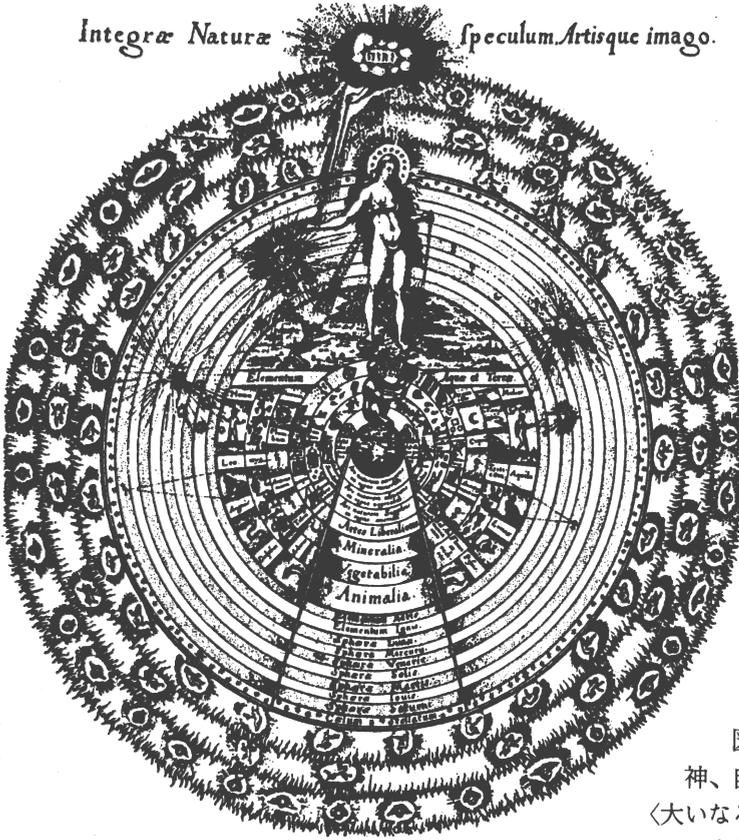


図1 フラッド『両宇宙誌』より
 神、自然、自然を真似る猿としての人間を
 〈大いなる鎖〉がつかないでいる図。

出典 高山(1985, 19)

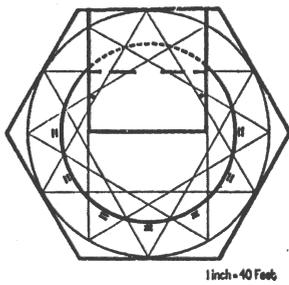


図2
 イエイツ試案による
 地球座平面図。
 出典 イエイツ(1978, 165)

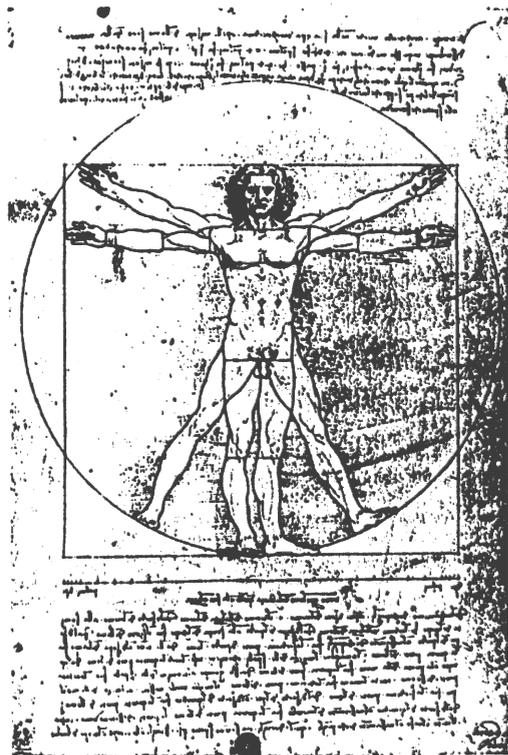


図3
 レオナルド・ダ・ヴィンチによる
 円の中の人体図

出典 Sennett(1994, 105)