

## 「出来事の演劇」宣言

演劇の上演が、現実の出来事の模倣にとどまることなく、新たな意味の生成となること。これを私たちは「出来事の演劇」と呼ぶ。

その空間では、身体や物体が変形を被るようなアクシデントや予想もつかないハプニングが起こるのではなく、「言葉と見えるもの」の結びつきが改変され、得体の知れない私たちの「生」そのものが創出されることが起こるのである。「生」そのものは未見の様相の持続を呈するが、演劇という厳密な構想力によって生まれたものであり、それは決して無秩序やカオスに陥ることはない。

出来事の演劇は、俳優の演技と戯曲の再現から縁を切る。演劇の空間は、俳優の演技や戯曲に書かれた関係を見せる場所ではない。舞台の壁やそこにある身体は、演技や戯曲の表象に還元されない「力」を生み出す素材であり身振りである。

「生」と「力」は、演劇において「言葉と見えるもの」を出来事の次元につくり直す。そのとき、石の中に流れる水があるように、過去と現在は混在し演劇の時間が顔を出すのだ。

## 言葉と重さ

ある人物が国会において「良心に従って真実を述べ何事も隠さず、また、何事も付け加えないことを誓います」と宣誓したときに、その人は、宣誓前と後では何が変わったのだろうか。証言の内容の真偽よりも、宣誓するという行為によって、その証言者の言葉に重みが生じるということ。証言する人の重みはどのようにして計測可能か。宣誓の言葉の重み、あるいはそれを発話した人の重みは、物質的に計量することはできず、質的な重さとして私たちは感知しているのではなかろうか。その質的な重みの感触を、社会的に重いとすれば、理解できたような気がするが、宣誓することの、社会的な重大さをここでは吟味しているのではない。その人が、言語行為によってたちどころに変質する、その瞬間の異変の感触をどのように考えればいいのか、ということなのだ。むしろ、そのような変質の瞬間に重みはない。

ある人物が劇場の舞台において「海が見えますね」と言ったときに、本当に海が見えているように演技することが演劇ではないか、とと思っていた。どうしてそう思っていたのかわからない。演劇とは、演技をすることであり、それを見せることであり、それは自明のことだと思っていたからだろう。舞台からは、海は見えない。それなのに、あたかも見えるように演技をする。演技とは、そのような本当らしさの追求である。海を見ることの模倣である。

その行為（演技）に現実味が増えられるということは、俳優の身体に有機的な重みが足されるということだ。このことには、リアルな演技を見せること、そのリアルさを他者から承認されることが試されている。それは、誰に向けての表現か、という問題ともつながる。その誰かというのは、あるリアルさを感知しうる判断基準を所持している誰かということだろう。一つの現実を経験し、その現実に対応するリアルさを感知しうる基準があるというのは、ある集団で共鳴しうる経験を所持していることであり、なお

かつ、その経験がその集団を構成する人たちにおいて共有可能であることを前提としている。演技による重さは、集団による経験の共有によって初めて生じることになる。すなわち、その経験をよりうまく再現した演技がリアリティーがあり、それは演技としても重いのである。私たちは、このような重みと縁を切りたいのだ。演技の重みから、逃れたいのだ。なぜなら、ある集団内部（人類という枠組みも含む）で共有しうる経験に向けて上演しようとは思わないからだ。そのためには、演技という重力の磁場やそれを支える既存の社会的な価値観とは別の位相の重みを考案しなければならない。そのことを、私たちの演劇においては「表象の演劇」から「出来事の演劇」への転換として考えてみたいのである。

では、表象とはなんだろうか。それは、空間と時間のもとにあるさまざまな事象が総合され、多様で個別な事柄が一般化された現象として認識されるものを言う。直感的に一つのカタチとしてさまざまな個別事象が総合されるとき、把捉的になされるか、再生産的に再認されるかの、二つの道筋がある。把捉的に総合された表象の場合、直感が捉える事象は空間と時間になんの規定もなく仮定的に措置される。他方で、再認として総合された表象においては、直感は先行する既存の表象を後続する事象に必然的に当てはめる。私たちが何かを認識する（さまざまな個別な出来事を表象として総合する）とき、この二つの道筋は権利上分けられるが事実上は混ざり合っていて分けることは困難であろう。それゆえ、私たちは常にあらゆる事象を自動的（規定的あるいは必然的とも言える）に再認する後者の表象のシステムに捕らえられている。その堅牢なシステムが揺さぶられ、裂け目の生じる事態が起こるのが「出来事の演劇」であるが、その事態は、あくまでもこの表象のシステムの領域で起こるのであり、それゆえ、決して「出来事の演劇」は「表象の演劇」を否定するのではない。出来事 (events) が受肉・顕在・実現 (incarnation) するのは表象においてなのである。

むしろ海が見えない場所（劇場）で、「海が見えますね」と発話すること自体の問題のほうが重要だったのではないか。「海が見えますね」が、偽りなのか真実なのか、本当かそうでないかではなく、「海が見えますね」と舞台上で発話することによって、そこでは何が起きているのか。それは、そのことによって海のイメージが観客に想起される、というような舞台上のみならず観客の意識に海の表象が拡張されるということが問われているのではない。ましてや、それによって、観客の意識の中で自由に連想が飛躍するのを期待したいのでもない。ここと隔たっているそこでの発話は、一種の宣誓なのだ。いや、発話だけではなく、一人の人物が舞台上から遠くへ眼差しを送るとき、そこでは何が起きているのか。マイムという無言の宣誓によって。

それは重みのない宣誓であり、身体とその周囲の空間を非有機的に変容させる。そのとき、こことそこに隔たりが生じる。それは空間的なものではなく、物質や身体の変容によって有機的にもたらされるのでもない。そこで光が発せられたのをここで感じるような、理念的で無機質な隔たりである。ここの延長としては捉えきれない隔たりをそこに感じる。そこには意味の生成という出来事がある。そんな意味の発光に有機的な重みはない。そのことを、私たちは「演劇の皮膚」と定義する。

しかし、そんな非有機的な「演劇の皮膚」の発生（出来事）の問題が、今度は身体とその空間に対してどのように感覚的な影響を及ぼすのかを見ていかななくてはならない。

## 劇場、上演と空間

劇場は、演劇を上演する空間、「見る」ため「聴く」ための空間である。だから上演空間は観客がよりよく見、聴くようにつくられている。なにを見て聴くのか、というと上演を、ということになる。

では、そこから、上演を差し引いたらなにが残るのか。殺風景な、なにもない虚ろな空間が残る。上演がなされないのであれば、そこは劇場とは言えないのかもしれないが、それでも、上演がなされない劇場の存在は不可能なものではない。つまり、そこは、それでもあるに違いない。上演は契機、始まりがあり終わりがあるという一つの機会だが、ある意味（朽ち果てない限り）で劇場空間は恒常的である。

この恒常的な劇場空間は、いつかの上演を要請している場所（あるいは、かつて上演された場所）だが、上演と切り離しても存在していることになる。空間の目的とは別の位相で空間自体を見ると、そこが空虚で殺風景なところだったということなのかもしれない。上演に関わる装置を外した、建造物をむき出しにした空間には、有意義な事物はなにもない。そこは建造物なのであり、それゆえ壁面があり床があり、天井がある。空間といえども、なにもない器なのではなく空間を構成する物質なのである。そこに漂う空気や雰囲気も含めて。それゆえ、その劇場空間は、ただ、上演を包み込むハコ、入れ物、上演を下支えするだけの舞台というだけではなく、それは上演と同時に見える物体であり表現の素材とも言えるのではなかろうか。

別の言い方をすると、劇場は、見る・聴く空間ではあるが、私たちが日常生活をおくっているこの世界をリアルに再現する表象のための装置というだけのものではない。まずは、あるがままの劇場の壁面を見るべきなのだ。さらに、上演さえも、そのような物質としての劇場でなされていることを観客に意識させなくてはならないのではないか。劇場を、なにもない殺風景で空虚な容器としての空間とのみとらえるのではなく、そこでこそはじめて演劇の上演がなされなければならないと考える。それは、劇場（物質的な素材）と上演を分けて、その上でその二つの要素が組み合わせられて演劇がなされる、ということなのかもしれない。その二つはどちらか一方に従属するのではないということだ。

図と地というイメージを思い浮かべてみる。向かいあっている二つの横顔と壺の形は、そのフレーム内で二つの図を内在しているが、一方が図となるためには他方が地にならなければならない。図の両方を一気に両立させることはできない。一方の図（向き合う横顔）は他方の図（壺）が背景としての地に退いた時にはじめて図を構成する。それでも、その関係は微妙な駆け引きを発揮しているようにも思えるのはなぜか。図が図として、地が地としておとなしくそこに収まっている感じがしないのだ。そこには境界線を浸食するような、なんとも言えない領域が醸し出されているのではないか。顔でも壺でもない（そしてまた顔であり壺である）不安定なもどかしさが、そこに差し出されている。

上演を図とした場合、地は舞台装置としての劇場空間となる。しかし、その空間も表現の素材と考えるのであれば、上演が地となり、空間が図となるとも言えないか。つまり、演劇の上演における地と図はいつでも反転可能な不安定さを持っているとも言える。なぜなら、そこは劇場という構造を持つ建築物であるからだ。構造物としての劇場であることを包み隠さないことは、すなわち、その上演が演劇であることを隠蔽しないことでもある。

俳優が「雨が降ってきた」と言って差し出す手のひらは、手のひらの差し出しという行為（見えること）

によって「雨が降ってきた」状況（言葉による視覚イメージ）を説明するのみではない。そこは劇場であり、雨は降ってはいない。にもかかわらず、手のひらはその空間上で運動し、一つの仕草（図）を表しつつ、その手のひら自身をその空間（地）に浮かびあがらせる。手のひらの差し出しがその手のひら自身を背景から浮き立たせるのは、そこが演劇空間だからである。これは演劇の約束事（本当には雨は降ってないが、その行為から雨降りであることを観客が読み取る）という問題でおさまることではないように思える。手のひらの差し出しが雨降りと結びつく記号であると同時に手のひら自身を浮き立たせるというのは、なにも手のひら自身の存在感のことに焦点をあてたいから、こんなことを言っているのではない。そこに見えるものが、ただ、物として見えているにすぎないという素朴な驚きに寄り添いたいのでもない。

舞台の上で見えるものはその厚みの感触としても感じられてもいる。見ることは、視覚のみの幅におさまることではないのだ。手のひらの差し出しが空間から支えられもし、差し出す手のひらが空間を支えてもいる。そして、ここでの地と図は、地が完全に退いて、図を浮かび上がらせているということではない。手のひらの差し出しという図は背景という地を引きずり込むようにして前に出る。そこに間隙（視覚にはとらえきれない厚みのない厚み）が生まれるのだ。気配の発生である。地から図が浮かぶとき、地の未練のようなものがあるのだ。つまり、図が、約束事が、記号が、表象が、意味作用（意義）が重要なのではない。もちろん、それも大事なんだけど、それを押し出し支えている背景（素材としての劇場の壁等）の気配が演劇の皮膚を生むのである。見えないようにして見えているものを私たちは感じているのである。それはすなわち、見えるようできて見えないのだ。このことは、図と地の関係が反転し「地」のほうに際立ったとき、途端に俳優の身振りという「図」が意味作用を失い空疎な存在になることと同時になのだ。

劇場の空間（ここ）と上演の空間（そこ）は分離しつつ結合している。「ここ・そこ」では結合する分離という事態が起こっている。

## 観客と上演を隔てること

Theatre はそもそも「見る」ことを目的とした場所である。観客は客席にあって、見られることなく見るのである。その一方向からの眼差しの対象として、舞台＝空間はある。そこには俳優がいる。観客を見ることなく、観客から見られる存在として。

登場人物を演じている俳優は、登場人物の見ているものを見ているのだから、いま・そこにいながら観客を見返すことはない。この演劇の構造をまずは受け入れること。観客と俳優は同じ場所にいるにもかかわらず、俳優は観客を見ない、というか、見えない。これは、どういうことなのか。

実際のところは、俳優には観客が見えているが、見えないことにしておくというのが本当ではあるのだが、そのように実際、俳優がなにを見ているのかを、俳優の身になって語ってみたところで何にもならない。俳優は、いま・そこにいてなにを見ているのか。私たち観客のいる空間の延長線上にあるのだから、私たちと同じものを見、彼らがこちらを向くのであれば私たちを見ているのだと、はっきりと言えない



気がするのだ。それは、どうしてなのだろうか。

観客と演技者の境界線の問題は複雑である。それを隔てるフレームは明瞭になったり曖昧になったりするが、フレームがなくなることはない。そのフレームの位置、あるいは強度や画角は、私の身体とのかかりによって決定されている。

私たちは一体、なにを見ているのか。そのときに、まずはともあれ最初に、この身体を見ているというのは当たり前すぎて驚くことでもないのだが、考えようによってはもっと驚いてもよい。自身の身体は自身の眼によって見られている。というよりも、どうしても見えてしまうものとして「この」身体がある。そう考えると、あの演劇という「見られることなく見る」装置の前提が綻びを見せる気がするのだ。観客からの、見られることなく見るという安全地帯からの視点は幻にすぎない。ある観劇する主体が理想の一点から最高の画角・視界で画面を見るようにして表象の時空間を見る、というのは一種の抑圧、強制のようなものなのかもしれない。その主体からの視線を呼び寄せているのは、この見えてしまうほう（見られるほう）の身体ではないのか。いや、どちらが先というよりも、眼差しは、ある視点からの対象への二点の関係というよりも、その眼差し自身に、起点を持ち得ない、ある自律性があるのではないか。

眼差しの線が緩やかな安全な線を描くとき、まるで美しい円を描くように視線と舞台上で展開される形状は幸福な関係を構成する。一つの身振りから次の身振りへと持続する展開は安定した形、意味内容を観る者に提供する。雨に降られた人物とその周囲の空間の表象が成立する。しかし、その形状が既存の意味作用とうまく結びつかないで雨の表象に失敗するとき、視線はさまよい、途切れ、それでも何かに惹かれるように自動的に線自身の力で視線は動き始めるようになる。見る起点からの視線と形状との幸福な関係は崩れ、視線自身が生きもののように上演を徘徊するのだ。そのとき、その定まらない線はさらなる追従してくる不安定な視線とも交わり、あてどのない視線の旅を勝手に始めるのだ。舞台上を縦横無尽に走り回る観客と上演する者たちによる無数の線。それは、あくまでヴァーチャルな線である。

この身体の延長線上にこの身体の運動を支える空間がある。そこに私という主体がたまたま受肉しているということ。観劇も演技も、この主体を変数としてとらえ、いくつもの外からの主体（無数の私の代役）をこの身体とその空間へと受肉させることではないのか。演劇というのは、見るものと見られるものによって、相互になにかを投射し合うような装置というだけではない。「この」特異な身体が現前する「この」出来事の空間に外からの視点を招き入れ、新たな組み合わせで視界がひらけることではないだろうか。しかし、その「視界のひらけ」は、視覚的なイメージの明瞭さを必ずしもあらわすのではない。むしろ、見えないものを別の仕方で感じることを要請しているのかもしれない。例えば、ベルクソンの言う、溶ける角砂糖を見守る時のような心理的契機がそれである。水と砂糖を空間的に分割（その二つを名詞的に比較）しても「溶ける」プロセスはわからない。持続を見守る感覚は、あきらかに他の空間的な差異を判断することとは位相の違うところで「溶ける」を感取することなのである。同様にして、いま・そこで、俳優は観客を見ることはない（観客の前で彼らはまるで盲目である）が、登場人物の眼でなにかを見ているのだから、私たちは、その見ているものを感じるしかないのだ。現在時にある何かを見る身体とそれが見ている対象は互いに浸透している。上演の現在において彼らが見ているものは、もうすでに、その対象は過去なのだ。にもかかわらず、鮮やかに演劇ではそれが両立する。それは、砂糖が水に溶けるような持続としての記号の生成である。

再び考えてみたいが、では、そこにいる彼らはなにを見ているというのか。戯曲という言語を通して見えるもの、私たちには未知なる上演空間の外のほうを、である。それは、やはり私たちには見えないのだから、それを言葉にすることが、果たして可能だろうか。俳優の語るせりふは、彼が見ているもの、彼がどこにいてなにを見聞きし、なにをしているのかを知るための手がかりにすぎない。しかし、それを知ることが、演劇の目的ではないのだ。上演は、そのようにして見る対象を失った視線が縦横無尽に走ることであり、その対象は見ること自体（視線）に、今も溶け続けている。

絵画の事例を述べよう。

マネの「笛を吹く少年」の少年は、どこにいてなにを見ているのか。少年が笛を吹いているのはわかるが、それ以上のことはなにもわからない。それでもこの少年が私たち鑑賞者の側からの強い眼差しの光で照らされているのはわかる。ミシェル・フーコーが指摘する通り、少年はタブローという鑑賞者とは隔てられたフレーム内にありながらも、絵のこちら側からの視線を一身に浴びている。光の起点は、絵の向こうにはなく、こちら(鑑賞者)にあって絵の内部をほとんど隈なく照らしている。笛を持つ右の手にある笛の横線の濃い影とそれに平行して白いたすきの布に落ちる薄い影、そして両足の下のかすかな影がそのことを明かしている。

少年はいま・そこにいながらも、どこにいるのかわからない。私はこの絵を見ながら、そのような不安に陥る。不安になりながらも、明らかに、今までに感じたことのない関係がこの少年、もしくは彼のいる空間との間に生まれつつあることも感じる。

少年が、いま・そこにいると思えるのは、私の眼差しが彼をはっきりと照らし、そのことで彼が私には親密に感じるからだ。私(=鑑賞者)のいるほうの空間の光が彼を照らすこと。それに私はいささか恥じらいを覚えざるをえない。それでも、彼は右足に重心を乗せ、左足をまっすぐに差し出し、笛を吹くというポーズをとるのだ。あくまでその行為はポーズであり、笛吹きに没入しているわけでもなく、誰かに見られていることに自覚的なようだ。ただ、その彼がいる場所がわからない。彼はこちらを向いているが、彼が見ているものはわからない。同じ空間にありながらも、彼は絵画というフレームに隔てられ違う場所にいる。ここでフレームを無効にしつつも有効にしているものは何なのか。もう少し、わかりやすく言ってもいい。彼がなぜ笛を吹きながらこっちを見ているのか、そのことが理解できないのだ。こちらを向く彼の表情を読めない、となった時、突然隔たりが訪れる。マネの絵の人物がこちらを向くとき(「オランピア」、「給仕する女」、「草上の昼食」、「バルコニー」)、なにがなされているのかわからないうちに、絵の中の人物にこちらを見られ、その表情の空虚さに戸惑うのだ。その戸惑いは、鑑賞者(というよりもなにかを見る者)は、読み取るべき意味もなくただ単に見てもいいのか、ということから来ているのかもしれない。あまりに無造作な視線に少年は晒されている。なぜなら、絵の構図に笛吹き以上の意義はなく、この絵を見ることは、そこにあるものをただ見ることでしかないからだ。視線のさまよいが生まれたのだ。

同様のことが、上演と観客との間にも起こっているとは言えないだろうか。上演のさなかにある演技者は、観客と同じ空間にありながらも違う場所にある。同じ一つの上演空間の中に二つの位相(上演の内にある演技者の空間と観客席)が同時に存在している。しかし、もはやこのことは配置の問題ではないのだ。二つのブロックの結節点において、ある出来事が起きていると考えてもいいのではないか。劇場とい

う空間を物質的に意味づけるのではないやり方を考案すべきなのだ。上演空間を物語上の属性において表象することから、逃れなければならない。

演劇において、空間は名づけうるもの（物質）として分割し接合されるのではなく、名づけえないこと（出来事）の次元が起きる場となる。上演空間に生じた厚みのない厚みである間隙（非物体的なもの）、すなわち演劇の皮膚も出来事として論じなければならないのである。

## 上演中の俳優はどこにいるのか

上演中の俳優はどこにいるのか、という演劇の問題があるように思う。いま・ここに私があるようにして、彼らもまた、いま・そこにある。演劇においては「いま・ここ」と「いま・そこ」の間のことを丁寧に厳密に考えねばならない。

演劇には、いま、という現前の問題がまずあって、この空間上に観客と俳優が同時に存在していることからどうしても逃れられない。にもかかわらず、こことそこには、ある隔たりがある。そして、その隔たりこそが重要な問題なのだ。これほどまでに現前の内にありながらも、演劇の上演の際には、「ここ」と「そこ」に間隙が生じるのはなぜなのか。

一人の俳優が舞台上に現れる。その時はまだ、彼はここ（客席）とそこ（舞台）の間で現前している。現前しているとは、確信を持って「ここ」の延長線上の「そこ」に人物が存在しているという現実である。そこに別の俳優が来て、「雨が降ってきました」と言う。その時、そこでは、こことは違う、何かが起こったことになる。これは、法廷において、犯罪者（容疑者）が刑の執行を宣告された途端、受刑囚になることとよく似ている。一つの言語行為（前述した宣誓する行為もその一つ）による出来事（非物体的なこと）が身体（物体）に影響を与えたのである。舞台上に現れた俳優の存在は変容（身体的な変形や表情が変化するのではない）を強いられ、上演空間はその都度、出来事によって再構成されていくことになる。この場合、その都度の出来事とは、「雨が降ってきましたね」というようなテキストに書かれているセリフの発話や仕草による表現とそれによる空間上の運動のことであるが、そこでは、こことは違う、何かが起こっているということが問題なのである。まさに、「いま」において生じる「ここ」と「そこ」の隔たりは、そのことに尽きる。そこで行われる演技が何かを模倣しているとか、そこでなされた演技がある状況に置かれた人物の心理を表しているとか、上演空間が物語の説明に奉仕するような場面を構成していくようなことではないのだ。私は演技が、何かの模倣であるなら、何かの行動をなぞるようなこと（つまりは表象）には興味を覚えない。役を演じるとか演技を見せる、ということには何か言い知れぬ恥じらいを感じる。前述したようにそれよりも、出来事が起こり、たちどころに時空間が変容することに喜びを感じている。

隔たり、とは、こことその空間上の物体的な距離のことではない。俳優の発話した言葉によってもたらされた雨降りという意味の発生（出来事）がこことの隔たりを生む。こことの物体的（空間的）な延長上にありながら、そこでの雨降りの意味の生成の瞬間（非物体的な出来事）に、一種の間隙（演劇の皮膚）の面を感取することができる。

しかし、その現前性のうちに、雨降りという意味が生成したにもかかわらず、そこが「雨降り」という戯曲上の有用性のある意味作用の空間、表象の空間に収束した途端、実在する空間の凝固した模倣となり果てるのだ。過去と現在という収まりの良い時間配分のもと、過去は常に現在に従属することになる。観客の視点は現在にあり、すでに過ぎ去った過去は、ここから遡行することによってしか見出しえない。そのような固着した時間配分のもとにある従属関係でしかない。そして、現在時にある舞台空間において過去の「雨降り」を表現するということは、その雨降りの状況を模倣し、再現し、表象せざるをえない。つまり、それは身体表現や舞台装置や照明・音響効果によって、いま・この現前性において演劇的に偽装されるのである。演劇の上演として、雨降りを演じる、と言ってもいい。さらに、そこでは、リアルさの問題が問われることになる。リアルさは、可能性の問題である。いま・ここで、過去のあの時の（戯曲上の）雨降りが、どれほど再現可能かという程度の問題となる。いかに本物の雨降りに近づけていけるのか。いま・ここで演じられる上演のリアルさの質や、その度合いが問題になる。リアルさとは、観客が、目の前で演じられることが、どれほど過去の雨降りに似通っているのかを判定するのである（裁きのシステム）。

それらの表象による上演と、出来事による上演は本質的に異なる。ここでは、雨は降っていないにもかかわらず、雨が降っているという意味が起こること。それによって、こことそこに隔たりを生じさせること。それを、出来事による上演と、私は言いたいのだ。演技を、現実味を表象することの可能性の問題から解放すること。演技は、単なる、演劇作品、上演、を構成する素材に過ぎない。そのとき、俳優は、衣装や小道具の制約からも解放される。舞台は、戯曲を説明する舞台美術からも解放される。演劇は、演劇自身を説明することからも解放される。

舞台上において、ある人物がリアルにそこにいるという存在感を重視する演劇から決別したいのだ。それは、ある人物があやふやに弱々しくそこにいるということではない。存在感が強かろうが弱かろうが、存在感のあるなしで、演劇が問われることから離別しなければならない。存在のありようというより、出来事のあらわれが問われなければならない。出来事のあらわれは、存在のありようを起点とするのではなく、それを変容させる契機として働く。それゆえ、舞台上の人物や空間は、それが何で「ある」というよりも、それが何かに「なる」という動詞で言い表されるしかない。出来事のあらわれは、ある状況の生成変化である。

存在の演劇とは、その上演の意義は何々で「ある」という実在性・存在感（リアルさ）を基軸としている。その場合、演劇はリアルな存在への可能性が問われることになり、いかにうまく本当の存在を俳優が演じるのかということ、それを舞台空間が模倣することができるかどうか問題となる。その場合の時間の推移も、観客と一般的に共有しうる過去、現在、未来に分割し、現在時にある観客の視点から、時間を凝固させ、過去は現在に従属し、遡行することで到達するような分類可能な時制を前提としている。

出来事の演劇とは、その上演が何かに「なる」という生成変化のプロセスそのものである。その演劇の上演は常に生成変化し、生の現実と潜在性が自由に分割と結合を繰り返すことによって、空間上の出来事を時間の持続のうちに表現する。それは、上演を特異性とし、過去・現在・未来を判別できない時間の流れにする。その空間では「既に」と「未だ」が混在しているのだ。

しかし、現代演劇においては、劇場の舞台装置という強い呪縛によって、そこで上演される舞台空間が



何かで「ある」ことを要請する。俳優は、戯曲の登場人物（役）を演じることの呪縛からは決して逃れられない。

## 任意性と多膜空間

夢の中の時の流れ、前後の脈絡はおかしなことになっていることが多い。先日見た夢はこんなことになっていた。私は医者で、担当する患者が死んだので、葬式に呼ばれたらしく葬式に出席することになった。呼ばれたことと出席したことは、ほとんど同時で、私は葬列に並んでいるのだが、そのとき自分がそこで転んでしまったら葬列に影響をきたすのではないかと別の参列者に聞いたかどうだかしたら、すでにもう私はその場に転んでいて、それでも葬式の列ははるか道の向こうまで続いていて何の影響もなく粛々と取り行われている、という夢だった。

今こうして書いたり、誰かにこの夢のことを語ったりすると、なんだかこの夢の奇妙で肝心な部分が抜け落ちる感じがする。それは何のことかと言うと、私が担当する患者から呼ばれ、その人の葬儀には出なくていいのではないかという思案の間もなく、即、出席しているという感覚である。その夢の中でも思案しなかったというわけではないのだが、今から思えば、すでにもう、出ていることになっていた。あるいは、私が転ぶと参列者には迷惑かと聞いたはなから、すでにもう転んでいた。時間の流れの前後の「決まりごと」がどうにもおかしなことになっている。その不可解さは、こう言うこともできる。未だに起こってはいないことが既にもう起きている。これは、「未だ」と「既に」が不可分で互いに溶け合っているということなのだろうか。こういうことは普通、日常の世界では起こってはいけない。

物語の脈絡には発端と結末の述語がある。この場合発端の述語は、葬儀に出席しないかと呼ばれること、つまり未だ決定されず未来に向けて留保されている「出席する」である。これに対応する結末の述語は、結果的にどうしたのかが問われる「出席した」（もしくはしなかった）、である。転ぶことで葬式の邪魔になるのではないか、の場合は、転ぶという述語が、発端と結末にあり、夢の中では発端と結末は浸透し合っている。夢の中で「未だ」と「既に」が混濁すると、これから出席するかもしれないことは出席することを包含してしまっていることになってしまう。「ここで転ぶとやばいかな」はもう転んでしまった、なのである。しかし、これには突然そうってしまった、という唐突さはない。ましてや、出席していたこと（あるいは転んだこと）が先にあったわけではなく、出来事の経過の順番はかろうじて保たれている。ただどうしても、目覚めた後で語るときに説明する言葉の表現に限界があるのか、なんとなく違和感のままに語ってしまいがちになるが、夢の中ではその展開はスムーズで当を得ている。「出席する」や「転ぶ」において、「未だ」と「既に」が同時であることは、言葉では語りにくい、イメージ的には合点がいくということかもしれない。夢の中で推移する光景に対しては、それにしてもおかしなことになってしまったぞ、と訝しむ主体がない。あとから（少なくとも目覚めの直前くらいから）、見ている夢に対するこちら側からの疑念が始まるのだ。だが深い夢の中では、その夢の時間感覚に私の身体も溶けている。

演劇のマイムも、この夢の中の出来事によく似ている。上演において「食べる」のマイムをすることは食べていないにもかかわらず既にもう食べていることになっているからだ。もちろん食べ真似をしてい

ることでもあるにはあるが、それだけではなく理念としての「食べる」が俳優の「身体」に受肉するということはそういうことである。戯曲上の「食べる」を今その舞台上で「食べる」としていること。それが矛盾なく同時に成り立つのは、夢と同様に演劇の時間感覚に俳優も観客も溶けきっているからだ。食べる（食べ始めて食べ終わる）という行為の現実的な成就を目的とするのではなく、実現することのない未然の「食べる」がそこで行われること（これこそが演劇の「食べるという出来事」である）。「未だ」と「既に」の時制から解き放たれた「食べる」を行為することが私たちの演劇の上演（食べるをマイムすること）なのだろう。

確かな存在感を持った物語のタガが外れると途端に任意性が顔を出す。物語を成立させる前提には、発端になる述語に対して結末の述語が応答する、ということがある。発端と結末の間にいくつもの出来事のプロセスが連なるのであるが、そのプロセスがどのように展開しようが、最初と最後の述語の辻褃を合わせると物語は成立する。

赤ん坊が泣いた（発端）。パパは彼を抱き上げた（プロセス）。赤ん坊は泣き止んだ（結末）。この出来事の推移の軸にあるのは泣くという述語であるが、それがどういう結末をむかえるのかがはっきりするほど物語性の強度は増す。しかし、発端と結末が曖昧になると、物語は軸を失い、プロセスとの差異がなくなる。物語性よりも出来事の任意性が強まると物事の流れは発端も結末もないプロセスの連続体という側面が際立ってくるのである。

吉本隆明が、島尾敏雄の小説の世界について述べた文章の中に任意性という概念が出てくる。島尾の小説には、「死」の像の反復があり、とくに『夢の中での日常』『鬼剥げ』『島へ』という夢の系列においては任意性をともないながら小説内の物事の状況は推移する。

「これらの作品では、物語の輪郭も作品の輪郭（コンポジション）も、すでに放棄されている。体験があっても存在の輪郭をもった体験ではなく「私」が登場しても性格としての輪郭も第一人称としての輪郭も要らなくなっている」と、吉本が述べるように、物語の輪郭の溶解によって任意性が前景化する。

『夢の中での日常』において、語り手で主人公の「私」はいつも〈任意な〉出来ごとに出会い、〈任意な〉振る舞いをする、そのとおり身体が変形したり、畸形物ができたり、裏返ったりして、存在自体が輪郭も、人間として定められた形ももたない軟体動物のように変形してしまうのだ」

続けて吉本は次のように述べる。

「わたしたちはここで、作者がそう描写したから「私」の身体はそのときどきのコンプレックスにしたがって変形してしまうのか、「私」の身体のままさまざまな変形が、じっさいに感覚できる如実感が支配しているために、作者のこういう変形の叙述が可能になっているのかを、区別することができない。いいかえればここで身体が存在のイメージと言語の像とが交換の反応を起こし、その反応を増殖しはじめ、そこで身体が存在と言語のあいだの関係の構造が白熱した波動関数のもとに明らかにされてくるのを感じる」

ここで述べられている、「身体が存在のイメージと言語の像とが交換の反応を起こし」ているというのは一体どういうことなのだろうか。その反応は増殖し、身体と言語の関係が白熱し波動関数を持つというのは、何のことを言っているのか。

身体イメージと言語の像が交換の反応を起こす条件として、任意性がある。おそらく物語性の支配の強さから逃れたところでないと、その反応が増殖し、身体と言語の関係の白熱、波動関数は生じないの

だろう。身体が言葉と反応する場こそが小説という表現の空間である。そこは、演劇と同様に有機的であり非有機的な空間でもある。まさにそのことを吉本隆明は、「作者がそう描写したから「私」の身体はそのときどきのコンプレックスにしたがって変形してしまうのか、「私」の身体のままさまざまな変形が、じっさいに感覚できる如実感が支配しているために、作者のこういう変形の叙述が可能になっているのかを、区別することができない」と述べている。

見えるもの（身体、その仕草や運動）と言語が、既存の結びつきから解き放たれ、再度関係を結び直す、そのような物語の軸線に支配されない場所こそが私たちの求める出来事の演劇の空間であることは、これまで述べてきた。私たちの演劇的な振る舞い（マイム）が、ここで述べられている島尾敏雄の小説の「任意性」と無縁であるはずはないだろう。任意性は、演劇のドラマの流れの内に、ある特異な時間的な膜を生成させる契機である。「未だ」と「既に」の間に膜が生じることで、それらは分離しながら結びつくのだ。演劇であれ夢であれ、その出来事の自由自在な癒着はこのようにして起こり、既存の物語の価値観に抵抗している。

『鬼剥げ』という小説では、そこに描かれた空間は、やはりいくつもの膜で仕切られている。

語り手は弟から S という男の話を聞く。S の家は崖の上であり、その二階にある S の部屋からは崖下の家の二階が見える。ある夜に何気なく外を見ていると S は「へんな場面」を見てしまう。

「奥の六畳に白い肉塊が重なり合っていて動いていた。電灯はつけっ放しなので、大きな劇場の三階の立ち見席から舞台を見ている感じだが、手前の四畳半と奥の六畳で仕切られ、それを分かつ襖の開き具合で、奥の部屋の見通しが決まる。このように奥の六畳の白い肉塊までの視線はいくつもの膜によって隔てられている。S の部屋の雨戸は、電灯を消してから再度、細めにあけられ、すき間がつくられる。こちら側（=S 側）からの視線の起点のほうも、周到に覗きの体勢が整えられ、その視線はまるで見る側の身体感覚の延長のようにして白い肉塊まで到達する。複数の間仕切りによって隔てられ、見通しは悪い。しかし、その見通しの悪さこそが対象との距離を縮めているのだ。いきをひそめた視線が対象に密着するのを促しているのは、それが届くまでの過程にある幾重もの膜である。

こうして見る側（S）の身体感覚は次の描写のように高揚する。

「からだがかくかくふるえた。そのうちに S は距離の観念を失ってしまった。つまり距離と物体の大きさの関係があいまいになってしまったのだ。その動くもの大きさがどれだけのものかを言い表すことが出来ない。眼の底に白い動くものが焼きついているだけだ」

リアルな遠近法の見通しは、ここでは崩壊している。崩壊して生まれたのはその視線を持つ者の対象との特異な接触である。これはしかし、見る者（S という当事者）の経験に集約されることではない。この「いきをひそめた」視線は、その当事者の経験としてのみ、ひそめられているわけではない。これはとても重要なことだ。このひそやかな視線は、S から弟に伝えられ、それをまた弟は兄に語り、語り手でもある兄自身がここにこうして書いているのである。この小説の語りの構造自体にも、複数の隔たりがあ

り、それを介して私たち読み手のもとまで、あの S の対象への視線は届けられている。このような言語表現の構造という隔たりが、私たちを特異な遠近法に誘っている。S だけではなく、弟も兄も、そして私たちもその出来事の渦中に放り込まれ、奇妙な経験をするのだ。

## 場所の経験とその上演

俳優が、そこに立って、こちらに向いている。「そこ」とは、舞台上、「こちら」とは客席である。そこはこちらの延長線上にあり、それでも「そこ」が「ここ」と隔たりがあると感じるということ、私はこれまで執拗に述べてきた。「そこにあること」をここからの距離感で安易に「そこにあるのだ」とは確定できない事態。これが私たちの目指す演劇である。隔たりの生成によって、そこはそこではなくなる。それではなぜ、隔たりは生まれるのか。空間上の移動、有機的にここから離れたたり近づいたりするのではなく「そこ」は「ここ」からどのようにして隔たろうとし、隔たりつつあるのか。あるいは、すでに隔たっているのか、まだ隔たっていないのか。

そこにいる人が、ここは別の場所に取り憑かれてしまって、そこを別の場所だと思い込んでいるのを感じるからである。その時、ここにいる私たち（観客）も、そのオブセッションに感染するのではなからうか。俳優がすでに戯曲の言葉を身体に入れているということはそういう場所の経験を身体化していることでもあるだろう。そして、その経験の身体化は上演空間に気配をともなって滲み出る。彼は、そこにいながら、そこは別の場所の経験のさなかにいる。

では、戯曲に書かれた場所の出来事を俳優はすでに経験しているとして、その経験を演技を通して上演空間で表現すること、そのような観客への伝達行為を見せることが演劇なのだろうか。

しかし、それにしても経験とは、どういうことを言うのか。演劇においての、経験と行動のことを考えなければならない。

島尾敏雄の『島へ』という小説の中に、このような描写がある。妻の故郷である、南方にある島へ訪れることになった語り手の「私」は岬の突端の、地図で見た未測定のところへ行きたいと思い、妻にたしなめられながらも行くことにする。そこは未測定ではあるが、地図上にはあるわけで、実在しないわけではないのだ。

「あれが自分の妻の背中、と遠ざかって行くそのうしろすがたを私はしばらくながめていたが、軽いめまいに襲われたので、右手で額をおさえ、目をつぶっておさまるのを待った。しかし目の隅の旋回はいっこうに消えそうではない。刻みのついた光線の輪が、頭蓋の内と外とのあいまいな場所を取りまき、私の世界を小さく限定しようとする。その現象が経過するのに必要な時間がたたなければ、その輪はずれてくれないので、自分より巨大な空虚な時間を抱えた蜘蛛のように、その場でじっと待っていなければならない」（島尾敏雄「島へ」）

ここで「私」が陥った「めまい」という特殊な経験を、演劇ではどう表現すればいいのか。舞台上において行動としてとりうることは、「軽いめまいに襲われたので、右手で額をおさえ、目をつぶっておさまるのを待った」ということでしかない。どのような特殊な状況で、文学的な前後不覚の描写でめまいに見



舞われたとしても、演劇では、ステレオタイプなめまいの仕草、目をつむって手で額をおさえ、ふらつくことぐらいしかできないのではないか。

だが、このような特殊な経験がめまいの表象というステレオタイプな行動に従属しているのではない。このように描写された、光の輪や空虚な時間を抱えた蜘蛛のような経験が行動によって再現されるのでもない。ここに描写された経験は「私」という人物の極めて特殊な経験として表現されているのだが、それでいながら個人の経験に還元できないような非人称的な出来事の推移にも思える。ここで表現されたのは、それに立ち会う「私」の描写としての異常な書きぶりなのであって、世界の側からすれば実はものすごく凡庸な出来事の一つに過ぎないのではないか。でも、それは一回限りなのである。それは、一般的か特殊かという二項対立ではなく「これはこれでしかない出来事の経験」なのである。それを島尾は小説でこう表現したのだ。それを、模倣する演技は不可能である。その特殊さを再現することはできない。それはかけがえのない特殊な経験をそれに近づけようと演技するのでもない。それは「この」経験としか言い表すことのできない特異な出来事なのであり、それはステレオタイプな見せかけのままの「めまいの表現」でしか舞台上にはあわせない。つまり、その「めまい」には特殊も一般もないのである。「めまい」をあらわす、お約束のような記号的形象と動きを提示すること。そんな紋切型でめまいをあらわさなければならない。

とにかく特異であれなんであれ「めまいの身振り」は観客にめまいとわかるように表現されなければならない。あくまでも、ひたすらステレオタイプに、である。こうして『島へ』という小説の「私」の特殊な内面の経験は演劇の上演では捨象されることになる。だがしかし、「このめまい」は上演される。見せかけのシミュラクルとしての「この・めまい」は「この」という特異性を携えたままに上演されるべきなのである。それならば、小説的には特殊な内面の経験として表現しえた出来事が、その特殊性を捨象して、なぜ演劇で表現できると言えるのか。

「経験と貧困」というエッセイで、ベンヤミンは、もはや第一次世界大戦後の世界においては語り継ぐべき経験などないと述べた。ベンヤミンは、経験の相場が下がったという言い方をする。経験とそれを言葉で語る物語の対応関係がうまくいかなかったのだ。「当時私たちは、戦場から帰還してくる兵士らが押し黙ったままであることを、はっきりと確認できたのではなかったか？ 伝達可能な経験が豊かになって、ではなく、それがいっそう乏しくなって、彼らは帰ってきたのだった」（ベンヤミン「経験と貧困」）

経験自身がやせ細ったのではない。戦場の出来事のあまりの途方もなさに、それを脈絡のあることとして言葉で語るすべがないのだ。そのことは、ベンヤミンの叙述をはるかに超えて、アウシュヴィッツやヒロシマという場所の経験が実証しているし、現在に至るまで、そしてこれからも経験とその伝達の不均衡は解消されることはないだろう。経験と行動の関係は、過去の経験へと遡り、それを行動で現在という空間に表出することにあるのではない。経験はもはや誰にも見えない。それは、知覚されないものとしてあり、それでも行動（発話や身振りなど）を通していつかどこかで知覚されるべきものとして存在している。経験とはそのような決して顕在化しえない無限のポテンシャルである。

島尾の岬での特異な経験の描写はこう続く。

「しばらく目をとじたままにしておいたあとでためすように急にひらいて、そここのところを、よく見た。やはり、足もとの五、六米ほど先から、むしりとられたように消え失せ、海とも空とも見分けのつか

ぬ混沌とした未分の状態がわきたっている。そのあわい湿気に似た蒸気がたゆたっているのを見ると、煮えたぎっているのかもしれない」（島尾敏雄「島へ」）

この描写は、過去にこのような経験をして、それを想起して再び記述しているという感じがしない。それは、人類を代表して、今初めて起こっていることに立ち会い、その地味な興奮をなんとか報告している感じのする描写である。しかし、それは特殊な経験ということだけではなく、私たちにも馴染み深い夏の激しい夕立の前後の予感や余韻と関わりがあるような感じがする。そこでは、「大気は海とも空とも見分けのつかぬ混沌とした未分の状態がわきたっている」と、あるように、その蒸気を感じて、私たちにもあの夏がやって来たのかと了解する。この一瞬の、しみじみとしたひと連なりの出来事に遭遇したとき、私は、「ああこれだな」という経験をする。何度も何度も経験した、夕立のあとさきの「ああこれだな」との出会い。そのことと、『島へ』における岬での「私」の経験、もしかするとこれは人類にとって初めての経験として出会っているのではないか？ という経験は近いのではなかろうか。その二つの経験の存立する条件（同じもののうちに差異を感取する条件）は、「蒸気のとゆたい」の度合いでもある。それは、あの夕立のお馴染みの感触の記憶との結びつきを誘発しているのだろうか。それが起こる理由は、それを感じる主体の側にあるだけではないだろう。過去の経験に遡って、「蒸気のとゆたい」に対して私という主体が、それを「ああ、あの時と同じ蒸気を感じだな」と判断して「これだな」と思っただけではなく、「蒸気のとゆたい」の際立ちが、蒸気自身のうちから生じているのを感じているという面もあるはずなのだ。それは、あのデジャビュの感覚。まさに今見ている光景を過去の記憶に結びつけられず再認に失敗し、眼前の光景を判別できないままにやり過ぎざるをえないときの奇妙な感覚である。

あまりにも凡庸な光景が、まるで奇跡のように思えるときがある。エドワード・ホッパーによって描かれたいくつものアメリカの風景たち。凡庸なる事物にこそ奇跡があるとか、奇跡的な事物はむしろ凡庸なものなのだ、というようなことを述べたいのではない。「あれ」でもなく「それ」でもない「この」光景を今見ていることが、どうしても胸騒ぎのように感じる。「この」光景はアメリカでの出来事であり、私個人の経験の記憶にはないにもかかわらず、それでもこの絵を「この・こと」という永遠と一瞬の同居に感じてしまうのはなぜか。ホッパーの絵には、そんな選択の余地のない静かな明証性がある。ここにあるのは不穏ではなく不均衡なのだ。不穏は何か得体の知れない状況から醸し出されるが、不均衡は非有機的な出来事が生起する契機である。そこは底抜けに明るい。

私たちの演劇の起点もそこにある。今、そこにあることが突然きらめくように隔たること。そんな一度きりの経験を私たちの演劇は準備する。何度もやり過ぎてきた明晰な昼間のような人類初めての時間をつくりだすために。

\*この「演劇論」は、マレビトの会『長崎を上演する』（2013～2016）、『福島を上演する』（2016～）の創作を経た思考をまとめたもので、今後も継続され、現時点では未完のものとなります。