

アウシュヴィッツ、ヒロシマ、そしてフクシマ以後 ——ドイツ語圏現代演劇との接点——

寺尾 格

現代演劇の「現代」は、その時間座標をどこに置くのかによって、様々な問題性が出てくる。最も広く理解すれば 19 世紀後半から 20 世紀初頭のアヴァンギャルド以降だろうし、あるいは第二次世界大戦集結以降、そして 1970 年代や 1990 年代等々の区切りを経て、最も狭く理解すれば 21 世紀の 9.11 以降の世界、あるいは 3.11 以降の日本ということになる。これらの様々な「以降/ポスト」という接頭辞のつく区切りは、もちろん相互に関連するのだが、本稿では、第二次大戦後から「フクシマ以後」までにおいて、ドイツ語圏の現代演劇が日本において持つ（持ってほしい）意味という視点から考えていきたい。

「のだめ」と「マヤ」の問題性

まずは斜め脇から見て、『のだめカンタービレ』というコミックを取り上げる。クラシック音楽を素材にしながら、音大生たちの友情、恋、不安や挫折感などを描く青春群像物語で、主人公のピアノ少女「のだめ」は、あまりにも音感が良いために、厳密に楽譜に従う演奏がひどく不得手で、これは「クラシック」音楽では致命傷となる重大な欠陥となる。指揮者志望の恋人は音楽的なエリートで、楽譜の「読解」を教授しつつも、彼女の音楽性に影響されもする。従って音楽的「感性」にのみ依存する彼女の「野蛮さ」と、楽譜の記号的な意味の正しい「理解」にもとづく統御（＝身体的技能）という彼の「理性」とは、それぞれが交錯することによって、それぞれの成長に繋がるというのがミソで、このような構造特性は、明らかに「苦難を経て、完成に至る」という 19 世紀的な、いわゆる「教養小説」のドラマトゥルギーに依拠している。宮本武蔵も、少年漫画も、ハリウッド映画も、目指すべき方向性が「結末」として、最初から前提とされる予定調和の世界である。

同様の人気コミックとして、美内すずえの『ガラスの仮面』がある。1976 年の第 1 巻から 2012 年の第 49 巻まで、なかなか完結しない。主人公の少女は貧しく、容貌も冴えない地味な存在でありながらも、天才的な演技感覚を持つために周囲の協力を得て、少しずつ才能を開花して行く。主人公の対抗役として、演劇のエリート教育を裕福な環境の中で享受する華やかな美少女が登場する。男女の相違こそあれ、基本の構図は「のだめ」と同じで、ふたりの少女の女優としての「成長」が、近代古典劇なども含めた多様な演劇的素材を使って巧妙に展開されるので、筋立ての徹底したメロドラマ性にもかかわらず、演劇的に興味深い問題設定を可能にしてくれる。

役柄への内面的な一体化に天才的な冴えを見せる「感性」の少女マヤと、厳格な基礎訓練による意識的な身体「統御」に意志の強さを見せる少女亜弓とのライバル関係という対立構図には、「のだめ」と同様の「教養小説」的な「成長・発展」の図式と、「野蛮」と「理性」との対立図式とが明瞭である。舞台の作り方や演技指導の考え方などに、現代演劇的な可能性が時折は示されつつも、全体としては 19 世紀的な近代リアリズム心理劇が随所で強調される。すなわち演劇とは、テキストの文学世界を「読解/解釈」して、それを俳優の身体「統御」によって「再現」する芸術とされる。

しかし「結末」であるはずの「紅天女」が具体的になると、それまでの前提としての近

代リアリズム心理劇的な了解との破綻が生じる。例えば「風」「火」「土」「水」をめぐる演技のエチュードを求められるというような、きわめて現代演劇的な非テキスト・非心理表現の課題が出されるのだが、その方向性は深められずに伝統的な「能」の古典表現へとリンクさせられ、その結果、単にメロドラマ上の錯綜のみならず、演劇的な表現理解の点でも、錯綜の度合いを一層強めているように思える。

「のだめ」における「楽譜」、および「マヤ」における「テキスト」は、いずれも準拠すべき枠組みであり、楽譜における和声とリズムも、あるいはテキストにおける文体とリズムも、いずれも論理的な構造特性を「読解/解釈」されて「演奏」あるいは「演技」される。ちなみにドイツ語では、演奏も演技も *spielen (play)* と一語なので、どちらも区別できない。それらの演奏または演技における厳格な身体統御の前提には、統御可能な世界(と私)に対する圧倒的な信頼がある。

ブレヒトの再評価

さて、枢軸同盟関係で第二次世界大戦を迎え、共に無条件降伏という結果に至った日本とドイツの両国は、戦後の復興においても、政治的な占領体制からの独立、さらに「奇跡」と呼ばれた経済「成長」という共通性を示した。しかし背景となる東西冷戦構造の現れ方が、ドイツでは日本よりもはるかにシビアであった。ひとつは過去における「アウシュヴィッツ」の意識であり、もうひとつが戦後、40年以上も続く「東西分裂」の現実である。とりわけベルリンは、東西対立の最前線という位置づけであり、国境沿いでの核ミサイルの配備は、公然の事実であった。

1950年代から1960年代へと先鋭化する政治的な対立の中で、ブレヒトの作品および東ベルリンでの演出活動に対する演劇的な評価は、かなり微妙な問題を含んでいた。西でも東でも、互いの非難合戦はエスカレートして、西側が「ソビエト支配の全体主義国家」と非難すれば、東側が「アメリカ支配の帝国主義ファシズム国家」と応酬する。その結果、西側諸国でのブレヒト劇の上演は、東側でのベケット上演と同様、相当に困難な状況が続いた。東ドイツにおけるブレヒトも、公式イデオロギーである「社会主義リアリズム」に距離を取るために、活動の中心は改作や演出に限定されていた。

西ドイツにおける本格的なブレヒト再評価は、1960年代の後半からである。これには政治的と演劇的とのふたつの側面が相互に関連している。まず政治的な側面とは、ブレヒトによる資本主義批判の演劇が、戦後ドイツの「非ナチ化」の実質を問いかける姿勢と重なる点である。西側からは、東ドイツ政府による西側体制批判の宣伝にすぎないというイデオロギー的な理解がなされて、西ドイツの保守層からの強い反発を受けたわけであるが、しかしブレヒト劇は、戦後復興のかけ声の中で醸成されつつあった「過去の忘却」に対する思想的・知的な抵抗意識とリンクする面があった。言うまでもないことだが、ワイマール憲法の「民主的」な選挙の結果であるヒトラーの政権掌握、全権委任法、ポーランド侵攻からアウシュヴィッツへと至る経過に対する歴史的認識と反省は、戦後のドイツにおいては、単なる東西の政治的対立を越える最重要の社会教育的課題であった。従ってブレヒト劇の上演は、経済復興にのみ邁進する反共自由主義に対する知的自己批判の機会として、特に1960年代末の学生反乱の時代状況と繋がる形で、ドイツの演劇人の強い歴史的自意識

の現れとなった。ここにブレヒト劇の再評価の政治的な意味がある。

1960年代末の学生運動は、その後四分五裂してテロリズムへと過激化するのだが、そのような時代状況の中で、古典中心の教養主義的な演劇が同時代性を問われ、演出家による古典の再解釈を中心とする、いわゆる「レジーテアター（演出演劇）」が活性化する。幾つもの伝説的な舞台で、その代表者とも言えるペーター・シュタインが、1970年に西ベルリンに招聘されたシャウビューネ劇場で、初めての演出として選んだ作品が、例えばブレヒトの『母』（1970年）であった。ブレヒト上演は、それ以後のドイツ語圏の劇場における定番となり、ブレヒトの資本主義批判の遺産は、例えば現在のシャウビューネ劇場の総監督で、2010年のベルトルト・ブレヒト賞を受賞したトーマス・オスターマイヤーの次のようなインタビュー発言からも明らかである。

我々演劇人は資本主義批判を別の法廷で行っています。その結果、左翼保守主義者との非難をあびることにもなるのですが、保守というのは、つねに既成のシステムについて考慮できること、別の可能性を考えられるということです。今のような危機の中にあって、私は少々怒っており、われわれ演劇人は実際、否応なく対応せざるを得ないじゃないかと、自問しているわけです。¹

ブレヒトによる資本主義批判としてのマルクス主義理論への言及は、現状の「社会システム」の持つ非人間性を析出する触媒としての利用であって、政治主導的な「プロパガンダ演劇」とは本質を異にする。それが「別の法廷」という表現をするオスターマイヤーの趣旨であろう。しかし、そのような社会的・政治的な側面におけるブレヒト理解のみならず、むしろ演劇美学的な視点でのブレヒトの再評価が、「ブレヒト以後」の演劇との生産的な関連性を生み出すだろう。

俳優が役柄の人物になりきること、あるいは観客が舞台上の出来事に没入すること、その両方の「イリュージョン化」を拒否するブレヒトの「叙事的演劇」あるいは「異化効果」の主張は、まずは役柄に「一体化」する俳優と、俳優に「一体化」する観客の双方を批判して、「役者が役を演じていること、芝居が芝居であることをはじめから隠そうとせず、自明のこととして扱う演劇」²を求める。なぜならば一体化のイリュージョンは、しばしば危機的な状況を示す舞台上の「出来事」に対して、ただ甘受するだけの態度を観客に醸成し、観客を単なる「傍観者」にするからである。

「傍観者」は、自らが見ている「出来事」を、ただ見ているだけで、事実を事実として認めることしかしない。従って「黙って見ている」行為とは、その「出来事」を実は「肯定する」ことと同じ効果を持ち、その結果、その出来事のさらなる再生産に協力し、間接的に「促進する」ことに他ならないのではないか。このような反省的視点の背景には、単なる資本主義批判にとどまらない批判性が明らかで、ナチの台頭を「甘受」したドイツの苦い歴史的経験が生きているだろう。

ブレヒトによる「傍観者拒否」の演劇美学の方向性は、1960年代末のベトナム反戦運動を契機とする学生反乱世代の積極的な政治意識と共鳴していた。演劇上演と政治意識との対応関係は、狭い意味での「政治」を越えて、アウシュヴィッツの「過ぎ去らざる過去」に対する倫理的・知的な態度表明と結びつき、より深い社会的認識としてのブレヒトの演

劇「上演」が、さらに広く受容される環境を用意したわけである。

君たちに強くお願いしたいのは
絶えず起こっていることを当然だと思ってしまうことだ！
秩序化された無秩序の、計画された放埒の時代に
人間性が非人間化されたこの時代に
当然と考えられるものなどあってはならない それが
不変なものなど認めないことに繋がるのだ³

このようなブレヒトの問題意識の持つ同時代感覚には、普遍的な説得力があるだろう。ドイツであれ、日本であれ、「アウシュヴィッツとヒロシマ（そしてフクシマ）」を経験した社会は、それが「当然だと思ってしまうこと」を強く意識せざるをえない。もしも「当然と思つて」しまえば、その出来事を「肯定する」ことと同じであり、さらに「促進する」ことにもなるからである。「繰り返してはならない」意識への敏感さは、現実起こりうる事態への不安とシニシズムに対抗するための戦略でもある。そのような同時代意識こそが、演劇の「現代」という自覚につながるはずだろう。

従つて「現代」演劇とは、ドイツであれ、日本であれ、すでに存在している特定の「結末」へと収斂する出来事が「当然だと思ってしまうこと」を趣旨として構築される表現運動とも言える。結末が「当然」であるとは、その結末が「誰か」によって「あらかじめ決められている」ということである。ひとつの結末に向かって、「合理的」かつ「必然的」に進行する出来事の連鎖形式を「ドラマ」と言うのであるから、もしも「アウシュヴィッツ、ヒロシマ（そしてフクシマ）」という「結末」が、「合理的」かつ「必然的」にしか進行しない「ドラマ」としてしか考えられなければ、その「結末」は「甘受」されるしかないのだろうか。

しかし「結末」とは、実は不確定ではないのか。もちろん不確定さは大きな「不安」を伴うのだが、それにもかかわらず「結末」に向かって「必然的」に進むのとは異なるような、それが「当然だと思ってしまう」ような新たな別の可能性が、不確定という事実の別の側面であろう。「誰か」が決めるのではなく、「俳優も観客も」共に考えるような演劇上演が、ブレヒトの演劇美学上の問題意識であるのだから、「ブレヒト以後」の演劇とは、必然的に「ドラマ以後」の演劇を要請するし、つまりは「ポストドラマ」演劇とならざるをえないわけである。

（幕の前に一人の俳優が登場して、観客に向かって詫びるように次のエピローグを語る。）

俳優 観客の皆様、気を悪くしないで下さい

まともな終わりかたでないことはこちらにもわかっております。（略）

私たちがっかりし、ぼかんとして

閉まった幕を眺めています。問題はすべて未解決

ところが劇場に来て楽しんでいただけるかどうかは

皆さん次第なんです。

皆さんにアイデアを出していただかないと、こっちは種切れです。
あんまり不安になったせいで私たちには名案が浮かびませんでした。
それでこういうことになりました。解決はどうすればいいんでしょう？（略）
この迷路を抜け出す道はただひとつ、
どうしたら善人に終わりをまっとうさせてやれるかを
すぐ皆さんご自身で考えることです。
さあ観客の皆さん、始めた！自分で結末を探してください！
いい解決がきっとあるはずだ、きっと、きっと、きっと！⁴

ブレヒト劇において重要なのは、「結末」をドグマ化することなく、「開いた」状態にするという方向での「筋（ファーベル）」の効果であろう。そこでは「結末」に進む個々の出来事のみならず、俳優と観客との関係も、「啓蒙する」という一方的な方向性が維持できなくなっている。なにしろ舞台上にいる「私たち」には名案が浮かばないのであるから、観客の「皆さんご自身」で考える材料を提示する仕方の工夫に焦点が合わされざるをえない。つねに「拍手喝采」で終わるような「時間つぶし」の消費的娯楽の巧妙さに隠された「思考停止＝現状固定化」への疑問が、ブレヒトの「異化」の勘どころである。それならば「結末」のみならず、途中の「筋」も、それぞれの場面連関も、あるいはテキストすらも、同様な問題意識を追求することで、「現代演劇」は「ポストドラマ」から、さらに「パフォーマンス論」への展開を示すことになる。「おもしろく見せる」ことを強調しながら、舞台と観客との関係性が、従来とは全く変化するのである。

ポストドラマ

「対話」による古典的な「ドラマ」の「危機」という視点から、様々な「解決の試み」として現代演劇を理解したのが、ペーター・シオンディの『現代戯曲の理論』である。⁵原著は1963年であり、ブレヒトを「叙事性」という文学論の枠組みでしか把握していないことや、ヘーゲル弁証法の発想が論の全体を貫いて、十分に相対化できていないことなどを時代的な限界としつつも、「ドラマ」という問題のありようを否定的な修辭で的確に指摘している。日本語への翻訳は遅れて、16年後の1979年となった。

シオンディの言う「ドラマの危機」を積極的に読みかえて、現代演劇論のエポック・メーカーとなったのが、ハンス＝ティース・レーマンの『ポストドラマ演劇』である。⁶これは原著が1999年で、翻訳が3年後の2002年には出ており、日本とドイツとの問題意識の共有化のスピード・アップが明瞭である。レーマンの「ポストドラマ」概念の背景には、先述の学生反乱世代と連動した1970年代から1980年代に活性化した、ドイツの「演出演劇」という実践面での試みが強い刺激となっている。古典作品を実験的に「読み替える」意識の強い演出に対応して、従来の古典的ドラマトゥルギーを無化する作品も多様に出現した。ちなみに古典の再解釈なり、劇場空間の拡大等々においては、ドラマトゥルク（文芸部員という訳語は実態に合わない）の支えが「演出演劇」の活躍には欠かせないのだが、その詳細と重要性は平田栄一郎『ドラマトゥルク』をお読みいただきたい。⁷

例えばペーター・ハントケ、トーマス・ベルンハルト、ボート・シュトラウスのように、

ブレヒト以後の 1970 年代から 1980 年代を代表するような重要な劇作家たちは、言語実験的（ハントケ）であったり、特異な饒舌のリズム（ベルンハルト）や、微妙な内面意識（シュトラウス）を表出するなど、いずれもドイツ語の文体的特徴を極限にまで利用する繊細なテキストを紡ぎだすために、どうしても翻訳にはなじみにくく、ハイナー・ミュラーなどの一部の例外を除けば、実は日本での紹介は微々たるものでしかなかった。

ドイツ現代演劇と日本との接続の停滞を破る、ひとつのきっかけとなったのが、レーマンの『ポストドラマ演劇』であり、例えば章立てを覗くだけでも、従来の演劇史中心の論述と比べて、その視点の斬新さが目瞭然である。プロローグに続き、第一章・ドラマ、第二章・前史、第三章・ポストドラマ演劇のパノラマ、第四章・パフォーマンス、第五章・テキスト、第六章・空間、第七章・時間、第八章・身体、第九章・メディア、そしてエピローグの最後のふたつの節は、「知覚の政治学、責任の美学」と「リスクの美学」である。最後の部分だけを引用する。

境界と戯れることができるというこの演劇的現実こそが、演劇を行為やアクションへと宿命付け、それが「倫理的」現実あるいは倫理的命題に定式化されることなく、観客が底知れぬ不安や羞恥、攻撃性の上昇に直面させられるような状況を生み出すのだ。

（略）逆にいえば、恐怖や感情の侵犯、混迷を現実化することは、演劇の性状に属するものである。（略）それであればこそ、我々は演劇において我々自身に出会うのである。

8

日本におけるドイツ年

ブレヒトの要請する「自分で結末をさがす」ことを、レーマンは「境界と戯れ」、「定式化」された「命題」に拘束されない「混迷」を通じて、「我々自身に出会う」と言い換えているが、趣旨は同じであろう。わかりやすく（感動的！に）展開するドラマ舞台なんか、むしろ嘘っぽくて仕方がないではないか！ということになるだろうか。そして「ポストドラマ」という概念が、日本でそれなりに一般化するに際して、おそらく重要な契機となったのが 2005 年の「日本におけるドイツ年」であろう。ドイツ演劇の翻訳、上演、著作、そして日本での実践と、多様な展開が一気に花開いた年であった。

まずは「ドイツ現代戯曲選 30」の作品翻訳シリーズ（論創社）で、1970 年以降の現代劇作家の未翻訳作品が毎月三作ずつ刊行されて、ブレヒトとハイナー・ミュラー以外のドイツ現代劇作家の多才と多彩ぶりが、容易に一覧できるようになった。また新野守広『演劇都市ベルリン』（れんが書房新社）は、ベルリンの壁崩壊以降の沸騰するベルリンを見据えながら、1970 年代以降のドイツ現代演劇事情を活写して、劇場や上演の雰囲気のみならず、歴史的背景や劇場制度の問題点にまで踏み込んだ解説をおこない、おかげで日本の演劇人がベルリン演劇を体験するための格好の基礎文献となっている。

そして何よりも 2005 年のシーズンには、ベルリンの主要な四つの劇場アンサンブルの日本での上演が話題となった。まずフォルクスビューネ（＝民衆舞台）劇場による『終着駅アメリカ』（演出フランク・カストルフ、初演 2000 年）は、テネシー・ウィリアムズ『欲望という名の電車』に、原作とは無関係な旧東ドイツの現実と政治的ドキュメントを組み

合わた結果、著作権者が上演拒否をしてタイトル変更を余儀なくされたほどに「錯乱」の舞台。次にシャウビューネ（＝劇場）劇場によるイプセン『ノラ』（演出トーマス・オスターマイヤー、初演 2002 年）では、近代心理ドラマにおける「真実」暴露の緊張感を、むしろ相対化するように単調な音楽を用いながら、「暴力」の結末という全く別の可能性を突きつける「改変」の舞台。もうひとつのマリウス・フォン・マイエンブルクの『火の顔』（トーマス・オスターマイヤー演出、初演 2000 年）も、30 代前半の若い作家による若者の「閉塞感」「暴力」「憎悪」という舞台。そしてベルリーナー・アンサンブル劇場によるブレヒトの『アルトゥル・ウィの興隆』（ハイナー・ミュラー演出、初演 1995 年）は、ヒトラーを戯画化した俳優マルティン・ヴトケの特異な身体表現が伝説的となった「怪演」の舞台。

「ポストドラマ」の成果を実感させたのが、ドイツ座によるレッシング『エミリア・ガロッチィ』（ミヒャエル・タールハイマー演出、初演 2001 年）で、啓蒙主義を代表する作品にもかかわらず、市民悲劇の理念を示すような「演説」的テキストは大幅にカットされて、聞き取れないほどの早口で語られるか、あるいは沈黙だけが支配する「不安」を強調して、例えば「愛」というような関係性への疑問を「言語不能」として、極端なミニマリズムを通して身体化する。「今」との対決を主要テーマとする「ポストドラマ」は、既成の「結末」のみならず、そもそもテキストの「再現」をも拒否しつつ、新たな「再構築」の試行錯誤の成果を積極的に示している。⁹

この 2005 年には、ドイツ招待公演のみならず、ドイツ滞在の長い高山明が演出・構成する『ホラティ人』の上演もあった。ブレヒトの教育劇『ホラティ人とクレアティ人』にハイナー・ミュラーやアガンベンなどのテキストや、さらに実際の精神科医師本人の解説、映像、ワープロ文字の同時入力などもコラージュする舞台であって、「ポストドラマ」の可能性を、さらに踏み込んだ「パフォーマンス性」へと深めている。例えば後に触れるフェスティバル/トーキョーの一環として、2009 年の『サンシャイン 63』は、5 人 1 組が池袋の町を探索して、高層ビル（サンシャイン 60）に隠れた戦後史の闇を想起するツアー・パフォーマンスであり、同年の『個室都市東京』は、個室ビデオと出会いカフェを模した体験パフォーマンスで、これは 2010 年に京都、さらに 2011 年にはウィーンでも実施された。

パフォーマンス性

「ポストドラマ」という概念は、「ポスト（後）」という接頭辞からも了解されるように、あくまでも伝統的な「ドラマ」概念を相対化する視点にとどまったことで、多様性を確保するプラス面と、多義性に拡散しがちなマイナス面とがある。それに対して、演劇の「上演」の意味をより積極的に位置づけようとする概念が「パフォーマンス性」である。日常表現では「パフォーマンスにすぎない！」と、むしろ否定的に使われるニュアンスも強く、やはり概念使用の拡散傾向も強いのだが、1960 年代から 1970 年代のアメリカでのカウンター・カルチャーなどを背景に、特にリヴィング・シアターの舞台活動などの刺激により、アメリカのリチャード・シェクナーを嚆矢とした研究が進んでいる。ただしアメリカのパフォーマンス研究は、文化人類学やカルチュラル・スタディーズなど、むしろ社

会学的な問題設定へと進む傾向が強いものに対して、¹⁰ドイツのパフォーマンス研究は、より哲学的・美学的な方向性が顕著であり、パフォーマンス研究を演劇美学へと応用した成果が、2004年に原著が出て、2009年に翻訳されたエリカ・フィッシャー＝リヒテの『パフォーマンスの美学』である。¹¹

レーマンと同様に、フィッシャー＝リヒテの演劇美学も、実際のドイツの演劇実践活動や多くの観劇経験を通して理論的な深化が行われており、20世紀初頭のアヴァンギャルド、1960年代のハプニング、フルクサス、ウィーン・グループなどにも言及しつつ、現代ドイツの重要な劇作家や演出家をほとんど網羅して、一見すると難解にしか思えない現代演劇・現代演出による舞台表現の持つパフォーマンス的な意味を明らかにしている。

フィッシャー＝リヒテの中心的な視点のひとつは、ブレヒトが焦点を当て、レーマンが様々な実践に対する理論的な見取り図を描いた「俳優と観客の相互性」にあり、さらに理論的、演劇美学的に展開している。従来のドラマ演劇における意味の「伝達」「解釈」という「記号論的」な「再現」とは全く異なるような、俳優と観客のみならず様々な演劇的な諸要素のすべてが相互に絡み合い、互いが互いを前提とする「不確定性」の中で、その時々意味が「産出」される「現象学的」なダイナミズムを「上演＝パフォーマンス性」の核心部であると提唱している。

例えば俳優の身体という点だけを見ても、役柄としての「記号論的な身体」と、俳優自身の「現象学的な身体」との二重性の中にある。ここでの「身体」は、英訳では *body* の一語であり、日本語でも相違がわかりにくい、ドイツ語では *Körper* (ケルパー) と *Leib* (ライプ) と明確に区別している。ドイツ語の「ケルパー」は、英語の死体 (*corpus*) とラテン語の原義を共にしているように、固定された「物」的ニュアンスの強い名詞で、主体が「統御」しうる「客体/物体/道具」としての「記号論的」身体である。これは比較的わかりやすく、「技能」としての身体操作や、パントマイム的な言語とも接続可能な「身振り」は、このレベルでの身体感覚である。

他方、「生きる (*leben / live*)」という動詞から派生するゲルマン語起源の「ライプ」は、「物」と言うよりも、むしろ「主体/客体」という「認識＝統御」の関係図式が成立する根拠としての「実存感覚」に関わるので、少々わかりにくい。

身体を統御する「俳優＝私」は、当の身体を通してしか「俳優＝私」ではありえないのだから、そのような場合の「俳優＝私」は、身体を離れた別のどこかに存在するわけではなく、自分の身体を通してしか気づかれることがない。「俳優＝私」が「統御する」のではなく、むしろ逆に「俳優＝私」が「統御され」てしまうような身体は、自分自身の成立根拠となる身体感覚 (= 五感) と切り離すことができない。そのような意味での「身体」は、「俳優＝私」との相互依存性の中にあり、「主体 (= 主語)」による「客体 (= 目的語)」の「支配 (= 動詞の主語人称変化)」という一方向的な、記号論的な「解釈」の身体意識 (= 認識/意味 *Sinn*) ではなくて、「生きる」という動詞的な「変容」の相における身体意識 (= 感覚 *Sinn*) そのものでもある。

言語的に明示化される二項対立的な図式を超えた、いわば「実存＝世界内存在」の関係性の中で理解される身体意識を「現象学的な身体」と言う。「記号論的な身体」と区別するために「からだ」あるいは「肉体」という言葉で訳し分けることも、『パフォーマンスの美学』の記者たちの間では検討されたが、「からだ」の「から」とか「肉」という日本

語に引きずられると、店先で売られている「物」の連想へと誤解されやすく、何よりも俳優の身体の「現前」の説得力は、実は記号論的身体（役柄）と現象学的身体（俳優自身）との「区別の不可能性」にこそ成立するのだ、という最も肝心な点が見えにくくなってしまふ。結局、「身体」に「ライブ」という振り仮名をつけるという、ひどく苦しい対応になってしまった。

身体の二重性に着目することは、両者の「不確定性」の中で様々なレベルの「現前」が交錯して、意味の「産出」を促進するという、まさに演劇表現に固有の「間（*Dazwischenheit*）」の構造に意識を向けることでもある。そのような理解があれば、例えば「俳優と観客」、「台詞と身振り」、「テキストと身体」、「視覚と聴覚」、「劇場と都市」、「個人と社会」等々の二項対立的関係図式の閉塞を超える「と（*und / and*）」の持つ積極的な視点を確保できるかもしれない。このあたりが、フィッシャー＝リヒテの提唱する「パフォーマンス性」概念の勘どころであるだろう。

フェスティバル / トーキョー

以上のような「上演＝パフォーマンス性」の演劇美学的な理論化とも対応しつつ行われているのが、ドイツの現代演劇の舞台実践である。そしてドイツ演劇の日本への接点は、例えば静岡県舞台芸術センター（*SPAC*）や山口情報芸術センター（*YCAM*）等々、数多く見られるのだが、とりわけフェスティバル/トーキョー（*F/T*）には言及しておく価値があるだろう。

「フェスティバル」の意味も、単なる消費的娯楽の機会や、共同体的な絆の一体化の称揚にとどまるわけではない。「祭り」という非日常の時空間を設定することは、安定した日常を相対化する契機であるがゆえに、常に微妙なバランスの意識を涵養し、社会の中に隠された様々な二重性を顕在化する場を作り出すことでもある。2000年からの東京国際芸術祭（*TIF*）の活動は、2009年にフェスティバル/トーキョーと名称を変えて、「あたらしいリアルへ」「いま、ここ」「演劇を脱ぐ」等の毎回のテーマの推移からも了解されるように、非常に刺激的な現代演劇作品のラインナップを通じて、国際演劇祭としての存在感を強く打ち出している。ドイツのポストドラマ的な上演を積極的に取り入れて、2009年のパフォーマンス集団リミニ・プロトコルの『カール・マルクス：資本論第一巻』（ヘルガルド・ハウグ、ダニエル・ヴェツェル演出、2007年初演）は、実際の学者や企業家などによる舞台構成で、『*Cargo Tokyo-Yokohama*』（イェルク・カレンバウアー演出）は、観客自身が「荷物」としてトラック上から物流の現場を体感する等々。その後も2010年のクリストフ・マルターラーやシーシー・ポップ、2011年のルネ・ポレシュなど、従来のドラマ演劇とは全く異なったポストドラマのパフォーマンス体験を提供してくれたのだが、特筆すべきは、やはり2011年の東日本大震災と福島原発事故への対応であろう。コンセプトは「私たちは何を語るができるのか？」であった。

個人的に特に感銘を受けたのは、2011年秋のオープニング作品で、夢の島の芝生広場をロメオ・カステルッチが野外円形劇場のように利用した『わたくしという現象』である。無数の椅子だけが並ぶ、誰もいない空間に立ち上がる「喪失」の実感は、「傍観者」でしかありえなかった津波の状況を観客に突きつけて、すさまじく痛切な迫力があつた。彼は

イタリア人なので本稿とは趣旨が少々ずれるものの、あのように圧倒的な体験が、直接的な感覚と異化的な反省との両方を伴いながら、しかも「物のエクスターゼ」を否定的に構築しえたところに、「パフォーマンス」のダイゴミがあるように思える。¹²

イエリネク『光のない』

福島原発事故に対して、いち早く反応したのがオーストリアの作家、エルフリーデ・イエリネクである。事故半年後の8月末に『光のない (Kein Licht)』を作成、9月にケルンで初演された。¹³第一バイオリンのAと第二バイオリンのBとのモノローグ・テキストが交互に延々と続く。自分や相手の声も演奏する音も、何も「聞こえない/ 分からない/ 分けられない」不安に対するテキストは、様々な連想を呼び起こしつつ、しかし連想の「意味」をどこにも着地させずに、押し寄せる大波のように次々と重ねられて、読者も観客も常に「宙づり」のまま、無理矢理に先へ先へと漂わさせられる。ブレヒトの問題意識が、遠くに響いているだろう。

フェスティバル/トーキョーでの三浦基（地点）演出による日本での初演は、単純な黒と光だけの舞台に、脚だけを見せた十数名のコロスの不明瞭な「声/音？」が劇場空間を満たし、「語り」も不自然な中断や無機的なイントネーションによって、不安な「揺らぎ」を強調する。言葉と意味との「乖離」を積極的に体感させて、難解さを際立たせるイエリネクの言葉/文体が、舞台上の「出来事」の不透明さと生産的にスパークを起こすような秀逸な二時間であった。具体的な物語/ドラマを一切持たないポストドラマ的なテキストを、偶然性を媒介させたアルゴリズムのコロスで処理する演出スタイルは、チャーホフの『三人姉妹』等における過去の上演での試行錯誤によって獲得された「亡霊の語り口」であると、三浦本人がアフター・トークで説明していた。例えば、「お・・・（忘却に抵抗する沈黙の間）・・・とうさまが亡くなったのは・・・」というような語り方の発想である。慧眼と云うべきだろう。

イエリネクのテキストは、しばしば「誰が」語っているのかすら不分明になるような錯綜したパースペクティブを特徴とするので、テキストを「解釈」して、それを舞台上に「再現」し、観客を「啓蒙」するような、従来のドラマ的発想とは全く異なる対応を、演出家や俳優のみならず、観客にも要求している。つまりどのような「意味」であれ、ブレヒトが「結末」を拒否したように、あらかじめ決められて与えられるものではないし、レーマンが「ポストドラマ」で示したように、多様な不確定さとの対峙を避けては把握できないものであるし、フィッシャー＝リヒテが「パフォーマンス性」で示したように、それぞれの行為の瞬間の相互性の中でしか産出されないものなのだ。

最後に、エリカ・フィッシャー＝リヒテの『パフォーマンスの美学』の結びを引用して、「ドイツ現代演劇の接点」という趣旨の拙稿を終えたいと思う。

パフォーマンスの美学は、（略）人間を自然——自分自身と、それを取り巻く自然も含めて——の支配者として召喚し、支配へと駆り立てるのではなく、むしろ人間が自分自身と世界に対して、二者択一の「あれかこれか」ではなく、相互的な「あれもこれも」で規定されるような新たな関係性を模索していけるように、芸術の上演におけるがごと

く、実人生においても自己を上演するように、強く勇気づけているのである。¹⁴

-
- ¹ Theater und Krise? In : Die deutsche Bühne. 7 / 2009. S.46.
- ² 岩淵達治訳『ブレヒト戯曲全集 8』作品解題、1999年（未来社）406頁。
- ³ 岩淵達治編訳『ブレヒトの写針詩』2002年（みすず書房）60頁。
- ⁴ 岩淵達治訳『ゼチュアンの善人』ブレヒト戯曲全集 5 1999年（未来社）251頁以下。
- ⁵ ペーター・シヨンディ『現代戯曲の理論』市村仁/丸山巧訳（法政大学出版局）1979年
- ⁶ ハンス＝ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子他訳（同学社）2002年
- ⁷ 平田栄一郎『ドラマトゥルク』（三元社）2010年。
- ⁸ レーマン『ポストドラマ演劇』344頁。
- ⁹ 2006年に山口情報芸術センターでも上演。劇評・寺尾格『エミーリア・ガロッティ』タールハイマー演出 ドイツ座公演。『デリ』第6号、2006年（沖積舎）128頁以下参照。
- ¹⁰ 例えば以下を参照。高橋雄一郎/鈴木健『パフォーマンス研究のキーワード 批判的カルチュラル・スタディーズ入門』（世界思想社）2011年。
- ¹¹ エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』中島裕昭他訳（論創社）2009年。2010年には同書の内容を集約した『Theaterwissenschaft（演劇学）』が出て、翻訳は『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照他訳（国書刊行会）2013年。
- ¹² 俳優の「現前」と対応した、事物の「エクスターゼ」については、『パフォーマンスの美学』第四章の二・現前、特に149頁を参照されたい。
- ¹³ エルフリーデ・イエリネク『光のない』林立騎訳（白水社）2012年。
- ¹⁴ フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』300頁。