

「現代能楽集」の作業：錬肉工房の挑戦

岡本，章

(出版者 / Publisher)

野上記念法政大学能楽研究所共同利用・共同研究拠点「能楽の国際・学際的研究拠点」 / The Nogami Memorial Noh Theatre Research Institute of Hosei University

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

能楽の現在と未来 (能楽研究叢書 ; 5)

(巻 / Volume)

5

(開始ページ / Start Page)

175

(終了ページ / End Page)

199

(発行年 / Year)

2015-11

「現代能楽集」の作業—錬肉工房の挑戦

岡本 章

はじめに

今、ご紹介いただきましたように、私は錬肉工房という演劇集団を主宰しております、1971年に創設しましたので、今年で43年になります。その間に様々な演劇的な試みを行ってきましたが、中でも能を現代に開き、現代演劇にどのように活かすのか、また、「伝統と現代」の問題を多様な角度からどのように捉え返すのかといった作業は、特に重要な課題であったと言えます。そのことは活動の初期から持続的に取り組んできましたが、1989年からはさらに深め展開するために、「現代能楽集」というタイトルで連作を始めました。現在、他にも「現代能楽集」という名称の試みがありますが、これは私が最初に名付けて始めたもので、今年の3月に国立能楽堂で行いました現代能『始皇帝』まで、13作品を上演してきました。今日はその「現代能楽集」の連作の試みの課題、問題意識、具体的な作業の内実、方法論などについて、いくつかの代表的な上演作品も取り上げ、映像も交えてお話させていただきます。

「現代能楽集」の課題

ところで、今回のセミナーの第一日目に私も参加しましたが、「現代に生きる能楽」ということで様々な現場で意欲的な試みが行われていて、興味深く聞きました。その中で観世喜正さんや野村万蔵さんの話を聞いていて、どちらもその根底に、能・狂言の現在の状況に対するある種の危機意識のようなものを感じました。その危機意識の超え方はいろいろとあるのですが、

例えば喜正さんは、社会経済的な基盤に着目し、集客の工夫などをする事で、ある意味で裾野を広げていくことを積極的にされている。これは一つ大事なことだと思います。それとともに他方で山中玲子さんが話されていた、どんなジャンル、場でもこれこそ能と言えるものは何か、本物の能といえますか、能の本質、核に関する問い直しの重要な課題があるはずです。私が持続的に展開してきた「現代能楽集」の作業は、こちらの問題と深く関わってくる所があるのですが、危機意識の超え方としては、この両者を見据えながらその引っ張り合い、緊張関係の中で考えてみることから、何かその手掛り、方向性も見えてくるのではないかと、この前は聞いておりました。

さて、私は現代演劇の世界に長年携わってきましたので、もちろん現代演劇は数多く観てきましたし、他にもバレエやダンス、舞踏、ミュージカルなど様々なジャンルの舞台芸術に接しています。そうした時、比較してみると能の舞台上演が与えてくれる独自の時間、空間体験、自在な関係性のあり方、美的であるとともに深く強い存在感など、他のジャンルの表現では決して味わうことの出来ないものがそこにある。そしてこれを支え、可能にしている演技、演出の工夫、仕掛け、テキストの構造も非常に興味深いものがあります。と言いますのも、現代演劇の分野では、ここ40年以上、重要な課題として近代劇批判がありました。そこでは近代リアリズム演劇の枠組みに対して、戯曲、俳優、観客、劇場と多面的な角度からの捉え返しの作業が世界同時的に行われました。我が国でも1960年代末からアングラ小劇場と呼ばれた現代演劇の運動がそれにあたりますが、近代リアリズム演劇の戯曲中心主義が崩れ、俳優の表現が、戯曲の思想やテーマの表象＝代行、単なる身振りつき文学の再現ではないことが主張されました。そのような過程で能や歌舞伎などの伝統演劇の本質的な構造、特に演技や身体技法が注目されるということがありました。現代演劇に携わる私が、どうして能に興味を持ち、「現代能楽集」の連作を試みてきたのかという理由の一つはそこにあります。

そして、それとともに大事な課題として「伝統と現代の断絶」の問題があります。これは大きな課題で、明治以後の日本の近代化の中で、多様な領域

でそれまでにあった文化伝統を否定、切断する必要が生じたわけでした、それは演劇の世界でも、築地小劇場の小山内薫の、『『歌舞伎を離れよ。』／『伝統を無視せよ。』／『踊るな。動け。』／『歌うな。語れ。』』のモットーに見られるような、意志的な伝統との切断がありました。しかし、その時同時に、それまでの演劇伝統とどのように切り結び、関係づけていくのかという、「断絶と接合」の課題も浮上してくるわけでした、これは現在に至るまでいまだ解決していない、困難な課題でもあります。私が能の本質を捉え返し、それを現代に開き、現代演劇にどのように活かすのかといった「現代能楽集」の作業を積極的に展開してきた背景には、このような重要な課題を少しでも実践的に捉え返してみたいという思いがありました。

「現代能楽集」の問題意識

さて、それでは具体的に「現代能楽集」の連作の問題意識について話したいと思います。お手元の資料をご覧ください。そこには三点の重要な問題意識が挙っています。まずその第一点として、

1. 謡曲などの言語、テキスト・レベルだけでなく、演技や身体性、能舞台の空間性など、多様な側面から能を捉え返していくこと。特に、夢幻能の演技の持つ自在で深い存在感、関係性、それを支えている身体技法に注目し、対象化の作業を行う。

三島由紀夫氏の『近代能楽集』は、言語レベルでの能の現代化の類まれな達成であることは言うまでもありませんが、私が「現代能楽集」と名称を付けたのも、もちろん三島氏の『近代能楽集』を意識してのものです。三島氏の『近代能楽集』八篇は能に触発され、緊密な構成と文体で、写実的な近代劇、詩劇として見事に翻案したのですが、残念ながら能の演技や身体技法を前提に書かれたものではありません。もちろん、だからこそ様々な演出処理も可能なわけですが、そこに同時に大きな課題も見過ごされているはず

です。

ご承知のようにクローデルが、「劇、それは何事かの到来であり、能、それは何者かの到来である」と定義づけたように、夢幻能では、西洋演劇のような登場人物の対立、葛藤、劇的展開を描くことを目的としていません。シテは通常の登場人物を超えた何者かであり、その身体に劇世界、記憶、さらには自然や宇宙まで担い、内蔵し、到来します。観世寿夫氏がかつて語ったような、「ただ立っているだけでひとつの宇宙を象り得る存在感」。そして後場の回想の、鎮魂の舞のクライマックスでは、時間、空間が自在に往還、伸縮し、複雑で高度な〈変身〉の演技が刻々豊かに生きられます。これは、もちろん近代劇の写実主義や心理主義の感情移入の使い分けでは実現出来ないわけですし、ここには高度で複雑ではありますが、現代演劇にとりましても刺激的な演技のあり方、身体技法が存在すると言えます。私の行ってきた「現代能楽集」の作業では、まず夢幻能の構造に一つの的を絞り、謡曲、テキスト・レヴェルでの捉え返しとともに、さらには夢幻能を成立させている能の根底の本質的な演技の、身体技法のあり方を射程に入れ、その対象化の作業を積極的に行って来ました。

続いて第二点としまして、

2. そのため「現代能楽集」の連作では、実際に能舞台を使用したり、また能、狂言、囃子方などの古典の演者の参加を得、共同作業を行うことで具体的に身体技法や空間性を射程に入れ、その本質的な構造を浮き彫りにする。そしてその作業が同時に「現在」に根差した、新鮮でラディカルな実験的な作業として息づくように模索する。

夢幻能の演技の構造を根底から捉え返し展開するために、これまで毎回必ず能・狂言の演者の方々に参加していただき共同作業を行って来ました。私の長年の演出作品は、ある意味で全部がどこかで能と関係していると言えるかもしれませんが、「現代能楽集」の連作とそうでないものとの区分けは

はっきりしてしまっていて、具体的には能・狂言の演者に参加してもらったり、能舞台を使用するとか、直接能に関係する作品を「現代能楽集」の連作としてしています。それは演技や身体技法のあり方を射程に入れ、そして、その共同作業の中で能の本質的な構造が明瞭に浮かび上るとともに、それが同時に、これまでにない新鮮な現代の表現として現出することが目指されてきました。

そのことは単に現代演劇の表現の問題だけではなく、能・狂言の演者にとっても色々と発見や気づきになり、芸の手掛りになってくる所があると思います。能・狂言における型や様式は、演者を人間存在の根底の場に下降させ、運び込んでくれる通路の役割を果たしてくれる重要なものですが、しかし同時に、正に「型通り」演じられ、なんの新鮮さもない惰性化、固定化したなぞりの演技に陥る危険も伴っています。「現代能楽集」の共同作業の中で、型や様式の基盤にある原理的な筋道を、具体的な腰や肚、息の詰め方といった身体技法のレベルにまで下降して、そこで多面的な角度から対象化の作業を試みる。その中から、普段自明となっている型や様式の深い意味の内実、構造が自覚的に捉え返され、また芸の深奥を窮めていく大事な手掛かりも、そこに見いだせるのではないかと考えてきました。

そして三つ目の問題意識としましては、

3. 能以外の、現代演劇、舞踏、ダンス、現代音楽、現代美術、現代詩などの多様なジャンルの表現者と能との共同作業の場を設える。そして、それが単に相互の手の内の技芸の寄せ集めの縮小再生産ではなく、絶えず各ジャンルの根元のゼロ地点に戻ってみる、自在で「開かれた」新たな表現の、関係の場の探求になること。

能の演技や身体性の問題を射程に入れ、他のジャンルの表現と共同作業を行う場合、その方向性として三つのパターンが考えられます。一つは能の型や様式をそのまま保持し、他のジャンルの表現と緊張関係を取る場合。二つ目は、能の型や様式を保持しながらも、他のジャンルから吸収、取り込みを

行い変化を模索する場合。そして三つ目は、能の型や様式を方法的に一度離れて、型や様式の根源に戻ってみる場合です。もちろん私が行ってきた「現代能楽集」の連作は三番目の作業ですが、これは私も体験があるのですが、共同作業といっても多くの場合、残念ながら単に相互の手の内の技芸の寄せ集め、ある種の縮小再生産に終ることが多いわけです。そこで工夫、仕掛けが必要となってきます。なかなか困難な課題ですが、そのためにそれぞれの技芸、型や様式を方法的に一度離れてもらい、各ジャンルの分かれる前のゼロ地点に戻ってもらう。もちろん離れると言っても、他のジャンルの表層的な真似をすとかではないわけで、能、特に夢幻能が持っている本質的な演技の構造を、方法的にさらに徹底、拡大し、それをゼロ地点の共同作業の場で受け止め直し、捉え返してみるという作業を丁寧に行ってきたということがあります。そのため毎回共通の課題、テーマを掲げ、能以外の、現代演劇、舞踏、ダンス、現代音楽、現代美術、現代詩などの多様なジャンルの人々と、長期間にわたって開かれた新たな表現の、関係の場で、多面的な角度からの探求が目指されました。もちろん古典の能の様式、構造による新作能は、そこに新しい題材、テーマなどを盛り込むことで、これまでも成果を挙げているわけですが、私が新作能ではなく、あえて現代能と呼び、「現代能楽集」の連作を持続的にやってきた背景には、こうした問題意識がありました。

『水の声』

お手元の資料をご覧ください。そこに私がこれまで企画・演出してきました「現代能楽集」の連作の一覧があります。錬肉工房の主催公演が中心ですが、ご覧のように毎回、能・狂言の第一線で活躍されている演者の方々のご理解、ご協力、ご参加を得て共同作業を重ねてくることが出来ました。この後、その中からいくつかの私が構成・演出しました代表的な上演作品を取り上げ、映像も交え、具体的に作業の内実、方法論などについてお話しさせていただきます。

まず1990年に上演しました『水の声』は、現代演劇、能、音響彫刻、コ



『水の声』1990年（撮影：高島史於）

コンピュータ音楽と多様なジャンルの人々が参加し共同作業が行われました。テキストは、W・B・イェイツの詩劇『鷹の井戸』をもとにした横道萬里雄氏の新作能『鷹姫』を基盤にしながらも、一先ず解体、断片化し、他の言語素材を自由にコラージュする形で再構成してみました。そして作業の共通の課題としましては、〈即興性〉、〈偶然性〉、プロセスの問題に的が絞られました。

こうした課題が掲げられましたのは、能は通常堅固な様式に守られ、型通りに行われている印象があります。確かに様式の洗練化が極まで進んでいるのですが、同時に一方で、例えば能『道成寺』の乱拍子の段等に凝縮してみられる、シテと囃子方との間の、息をはかりあつての緊張感のある引っ張り合い、また、メトロノーム的な拍ではない伸縮可能な時間性、自在で充実した「間」といった側面は重要です。こうした偶然性の中に必然を探っていくような、ある種の本来的な意味での〈即興性〉は、能の本質的な構造の一つであり魅力でもあります。「自在な関係の生成のシステム」とでも呼べる

「間」、〈偶然性〉、〈即興性〉の高度な演技のあり方の背景には、理論的、実践的な筋道、身体技法が存在しているはずでず。例えば理論的には、世阿弥が『花鏡』の「万事を一心に縮ぐ事」で述べている「せぬ隙」の充実した自在な「間」、内心の集中の位相、また、冒頭の「一調二機三声」の論は、単に発声法の問題だけではなく、能の多様な身体表現全体に関わり、そして「せぬ隙」の前後を縮いでいく重要な身体技法のメカニズムであったと考えられます。そこに表現におけるプロセスの問題も浮かび上がってきます。

鏡仙会能楽研修所などで行われたこの『水の声』の舞台では、能の「三鉢の会」の浅井文義氏、粟谷能夫氏、瀬尾菊次氏と、錬肉工場の関口綾子を中心とする女優陣が共演しました。当時、能舞台で現代演劇の女優と能楽師が本格的に共演するのはほとんど初めてだったと思いますが、共通の課題を探求するため、稽古の初期の段階から色々と演出的な工夫、仕掛けを設えました。その一つとして参加者の能シテ方の演者の方々には、能の構エや運び、摺り足といった定型的な様式、技法を方法的に一度離れてもらい、即興の演技の稽古を行うという難しい課題に挑戦していただきました。これは先にお話しました問題意識にあるように、共同作業が単に手の内の技芸の寄せ集め、縮小再生産になるのではなく、絶えず根底のゼロ地点に戻り、自在でスリリングな関係性の場がそこで目指されていたからでありました。そのことは奇を衒ったことではなく、具体的には世阿弥の「せぬ隙」の高度で充実した自在な「間」、内心の深い集中といったあり方や、「一調二機三声」のプロセスの課題を、普段の能舞台以上に徹底、拡大化し、自覚的に生きてみるということを方法的に試みたわけです。実際、本番の舞台でもほとんど型付けをせず、思い切った即興の演技を主体に進行させてみました。

そしてこの課題をさらに探求、実現するための演出的な仕掛けとして、美音子グリマー氏の音響彫刻、藤枝守氏のコンピュータ音楽の参加がありました。どちらもかなり徹底した〈偶然性〉のプロセスを持っていて、舞台が一方的に固定化され、予定調和にならないよう、絶えず異化し、根底から揺さぶりがかけられるといった、重要な仕掛けとして機能したと思います。映像

をご覧ください。これが美音子グリマー氏の音響彫刻で、一昼夜かけて氷結された、ピラミッド状の小石が能舞台に吊るされています。形態としても美的なものです、それが室温によりひとつ、ひとつ溶け落ち、その下の柵に仕組みられた水、竹、ピアノ線を美しく響かせます。言うまでもなく、その小石の落下、音の発生に関してはほとんど全くコントロール不可能なわけです。このような偶然性のプロセスに満ちた音響彫刻を、舞台全体の進行を取り仕切るある種の囃子方の役割として、根底の、何より一番の基準にしてみました。そして能、現代演劇の演者たちは体全体で耳を澄ませながら、その音との緊張関係の中で演技が自在に進行するよう仕掛け、設えてみました。

こうした様々な工夫、仕掛けや丁寧な探求の共同作業を行い、また、舞台上演を経てあらためて浮き彫りになってきましたのは、能の演技、身体技法の本質、核の部分に対してある自覚的なの絞り方をし、その方法的な拡大、徹底化をすることによって、演技の本質構造がよりくっきりと浮び上がるとともに、新たに生き直され、展開してくる可能性があるということでした。そして、さらにそれとともに興味深いのは、作者や人間のコントロールを超えたこうした〈偶然性〉のプロセスの課題は、現代音楽のジョン・ケージの作業などとも通底するものがありますし、またそれは現代演劇の分野でも、近代劇批判の中で出てきた、俳優の演技や身体性の問題とも深く絡んでくる所がありました。そのことは、単に俳優が戯曲や文学の表象＝代行の媒体となるのではなく、観客ともども、〈場〉そのものから一回一回新たな関係性、「出来事」そのものが生起してくるような、本来的な意味での〈即興性〉の可能性を探る試みになっていたのではないかと考えています。

現代能『無』

続いて1998年に上演しました現代能『無』についてお話しします。この公演は舞踏家大野一雄氏、能楽師観世榮夫氏の共演で話題になりましたが、テキストは能の老女物の秘曲『姨捨』、サミュエル・ベケットの『ロッカバイ』、那珂太郎氏の現代詩「秋」から引用、構成しました。ご承知のように能『姨



現代能『無』1998年（撮影：宮内勝）

捨』は、棄老の悲惨さを超えた老女の霊の透明で無心な遊舞の姿を描いたものであり、また『ロッカバイ』は、徹底した孤独で空無化した近代の果ての老いの虚無の深淵を見つめたもので、こうした東西の極北のような「無」の、「老い」の生死の姿が演者の身に引き寄せられ、生き直される中で、「老い」と「救済」の課題が問い直されました。

それとともにもう一つの重要な課題としまして、日本の伝統演劇の中で連綿と探求されてきた「老いの芸」について、新たな形で捉え返して、展開を目指したということがありました。能におきましても、例えば世阿弥は、40歳前に書いた『花伝』の「年来稽古条々」の「五十有余」の所で、「せぬならでは手立あるまじ」と述べていますが、実際世阿弥自身はその後81歳ま

で生きたわけでして、彼自身、「老いの芸」の問題に対面せざるを得なかったはずです。そしてその格闘の中から紡ぎ出されてきたのが、『花鏡』の「せぬ隙」や「動十分心、動七分身」などの演技論でして、そこで「せぬ」の位置づけが大きく変化しています。身体の老い、衰えを単に演じないという方向の「せぬ」から、積極的に高度で充実した自在な「間」、内心の深い集中の「せぬ隙」に転じ、さらにそれは「心より出来る能」、「無心の能とも、又は無文の能とも申也」に至るわけです。丁度この舞台の出演時に、大野氏は91歳、観世氏は71歳でありました。この現代能『無』では、長いキャリアと実績を持つ、第一人者の二人の表現者が取り組み、切り結ぶことによって、能が年月をかけて探求してきた「老いの芸」の演技のあり方を、開かれた新たな表現の、関係の場でもう一度改めて捉え直す作業となったと言えます。

ところで、私がこうした企画を考え、公演の場を設えましたのは、1977年に大野一雄氏の舞踏公演『ラ・アルヘンチーナ頌』を見たことにあります。それは圧倒的な舞踏体験でして、あまりそんなことはないのですが、見終わった後しばらく席を立てずにいて、じっと深い感動に身を浸していました。その時、この感動の質が何かに似ているなど感じ、しばらくして思い至りましたのが、優れた演者の夢幻能の舞台でした。透明感を帯びた軽やかで華麗な舞踏、豊饒で根源的な時間性は、「せぬ隙」の内心の持続に貫かれ、身体の、〈場〉の大きな働き、リズムに支えられ、自在に生成され、それはある種の「無心の能」にも通じていくように思われました。もちろん大野氏は能の修行をしたわけではなく、その舞台でも能の型や様式は全く使用していませんし、それは即興性に貫かれた紛れもない現代舞踊でした。しかし両者のそのような差異にもかかわらず、上演の場での深い体験、感銘の質に通底するものを強く感じたわけで、そこには問い直すべき重要な演技、身体性の問題があるはずで、その後、実現には大分時間はかかりましたが、能の観世築夫氏との共演という願ってもない形で、「現代能楽集」の連作の作業の展開として、捉え返しの試みが実現しました。

シアターコクーンで行われた実際の現代能『無』の舞台では、観世氏の強度のある身体性を持った声、言葉、多様な語り、大野氏の身体に依り憑く形で三つの場面を構成・演出してみました。今日は映像でその第三場の一部をご覧いただこうと思います。ここではまず観世氏が能『姨捨』の間狂言の部分、コメディア・デッラルテのタルターリアの仮面をかけ、狂言でも現代演劇でもない独自の絶妙の語りを聞かせます。そして能の地謡の声、囃子の音に引かれるように、白塗りの裸体に長絹を羽織った大野氏が登場し、能『姨捨』の序ノ舞を舞います。ご覧いただきますように、もちろんそれは能の様式とはまったく異なった、独自の即興舞踏なのですが、長絹の袖を翻して舞う老女の霊に月の光が静かに映り、沁みこんでいき、そして広げられた指先の微細な動きの中に、世界が、宇宙が宿の様が一瞬垣間見られるのがお分かりになると思います。当時大野氏は老齢に加えて、直前に腰を痛められました、その動きは極端に少なくなり、ふと、よろけそうになる時もありました。しかし、動きづらくなった不自由な老いた身体の隅々にまで気が通っていて、その深奥から響いてくるのは強靱な生命の波動のようなものでした。そして太鼓の音に誘われ、幼児が戯れるように足踏みし、天空を仰ぐ様は、澄みきって飄逸感さえ漂っていました。現代能『無』の舞台において、観世榮夫氏をはじめとして第一線の囃子方、地謡、現代音楽家と大野一雄氏が出会い、相互に精一杯切り結び、引っ張り合うことによって、このような孤心の極みの無心で自在な舞姿が現出し、それは能が長い年月をかけて探求してきた最奥の演技の位相、「老いの芸」とどこか深部で響き合いながらも、独自で新鮮な展開を示したもののようには思われました。

『ハムレットマシーン』

1998年には、現代能『紫上』、現代能『無』、『ハムレットマシーン』と三連続で、多様な角度から「現代能楽集」の連作の捉え返しの共同作業を行いました。『ハムレットマシーン』は、旧東独の劇作家ハイナー・ミュラーの作品で、戯曲としては徹底して解体され、様々なモノローグの断片の集積で



『ハムレットマシーン』1998年（撮影：宮内勝）

あるテキストで、現代演劇のラディカルな問題作と言えます。この作品を初めて読みました時に、是非能の演者で演ってみたいと思いました。と言いますのも、ここでは表層の『ハムレット』の世界が解体、二重化され、東欧の現実が浮かび上り、さらにはナチスやマルクス主義の専制の支配下を生き抜いてきたミュラーの個人的な記憶、そして古今の様々なテキストや記号体系の引用が錯綜していて、上演の作業や演技の課題など大きな工夫、仕掛けが必要とされます。しかし、それとともにそこにはある奇妙な自由さと、空無化、冷えの果ての「熱」のようなものが確かにあり、それが根底の部分で激しくこちらを揺さぶり、「現代能楽集」の試みの問題意識にも触れてくるものを感じたからです。

この「熱」の正体は一体何なのか、テキストを読み込む中で次第に明らかになってきましたのが、ある死者の声、視線でした。それは激動の20世紀の戦争、暴動、革命の過程で、また、さらには歴史や伝統を超えた、例えばギリシャ悲劇の発生や、日本の能や歌舞伎の成立と密接に関連している御霊

信仰にも通じていくような、そうした非業の死者たちの声、視線でした。ご承知のように夢幻能には死者（亡霊）が登場し、過去の記憶を語り、思い出が思い起こされ、鎮魂の、カタルシスの舞が舞われます。そこには何百年後の死の視点から生を振り返り、人生や運命を凝縮して生き直す画期的な演劇的な構造、達成があるわけです。もちろんミュラーの『ハムレットマシーン』は、直接的に夢幻能的な構造を持ってはいませんが、そのテキストの言葉にはかなり深く重層的な記憶の層があり、そこから絶えず非業の死者たちが召喚され、その声が「熱」となってこちらに伝わってきます。先に述べましたように、「現代能楽集」の重要な問題意識に夢幻能のテキスト、またそれを支える演技、身体性の捉え返し、対象化の作業がありました。そこで、『ハムレットマシーン』のテキストを大きな手掛かりにして、そのような課題を根底から問い直してみたいと、能、現代演劇、ドイツ語朗唱の共同作業の形で取り組むことになりました。このことは、世界の現代演劇研究を牽引してきたハンス＝ティース・レーマン氏が、ここ40年以上、世界各地で試みられてきました戯曲中心主義の近代劇、ドラマ演劇の多面的な捉え返しの作業をポストドラマ演劇と呼び、もちろん『ハムレットマシーン』はその重要な成果の一つですが、そうしたポストドラマ演劇とギリシャ悲劇や能などのプレドラマ演劇が、多くの点で共通するものを持っていると述べていることを想起してみましても、別に突飛なことではないと思われます。

さて、そのための具体的な作業課題として出てきましたのが、思い出の「思い出され方」の構造、あるいは〈思い出される身体〉でした。振り返ってみますと、近代劇、ドラマ演劇は多くの場合、こうした記憶の構造、身体のあり方を隠蔽し、切り離してきました。テキストの上で、いくらラディカルな現状批判を行っても、結局はテキストの言語の表象＝代行の回路に回収され、舞台上で死者たちの声、視線が真に呼び起こされ、蘇ることはありません。そこでは演技の重要な課題である〈役〉と〈自己〉の関係が捉え返されることなく演じられ、俳優の〈自己〉が抑圧され、消されてしまっています。

そうした時示唆深いのが、伝統演劇、能における〈役〉と〈自己〉の関係だと思われます。例えば、能で若い女を演じる場合、能面を付けますが、その時、面をすっぽりかけるのではなく、面の下から男の演者の顎がのぞいています。絶えず〈役〉と〈自己〉の二重性が保持され、その関係性の中で〈役〉が演じられています。もちろん、その〈自己〉は日常の素顔の自己そのままではないのですが、消されることなく確かに〈自己〉は舞台上に存在しています。そして夢幻能の後場では、死者（亡霊）は過去の記憶を語り、鎮魂の舞が舞われるのですが、その時演者は、深い集中の回路を基盤にして、言葉の深奥に耳を澄ませ、自己の身体の、存在の根底に下降していきます。日常意識が一旦無化された、そうした本来の意味での〈受動性〉の中で、ある刹那、亡霊の過去の記憶、思い出が思い起こされ生きられます。それは感情移入の同化ではなく、プルーストの「無意志的記憶」のように、他者である死者の声、記憶が突如、思いがけず自己の切実な言葉、体験として蘇り、語り出されてくるわけです。このような夢幻能の思い出の「思い出され方」の構造、〈思い出される身体〉には興味深いものがありますが、それを現代演劇においてどのように対象化し、展開していくのか。また同時に、能の演者が現代の先端のポストドラマ演劇のテキストと切り結ぶことで、どのように演技の本質的な構造を見つめ直し、さらには新たな展開の可能性を模索していくことが出来るのかということは、重要な課題であるはずで

能、櫻間金記氏、ドイツ語朗唱、川手鷹彦氏、現代演劇、岡本章、長谷川功により、三度の試演会を重ね、一年がかりで根底のゼロ地点での共同作業、稽古が行われました。それでは映像をご覧ください。世田谷パブリックシアターでの初演では、高次郎氏の秀逸な美術プランにより鉄板が敷き詰められた能舞台が出現しました。観客は鉄板であることはほとんど気づかなかったと思いますが、後半の暴動のシーンで、鉄板をコツコツと鉄パイプ棒で打ち叩いていた演者が、それを手放した瞬間、カーンという金属音が空間に響き、床が鉄板であることに初めて気づくとともに、『ハムレットマシン』の根底にある、無機的で空無化されたメカニカルな世界が、そこに鮮や

かに浮かび上ったことを印象的に覚えています。今、ご覧いただいていますのが、第三場の「女のヨーロッパ」と名付けられた場面ですが、若い女面をかけ、黒のシャツ、ズボン姿のオフィーリア役の能の櫻間金記氏が暗闇に浮かびます。長い緊張感のある充実した「間」の後、大地が、空間がひび割れるように、うめき声にも似た音、声が内奥から響いてきます。それは様式化された能の語りや謡のもう一つ根底の、分節化以前の言^オ霊^トとでも言える新鮮な響き、声でした。そしてその次の「死者たちの大学。眩きや囁きの声。死んだ哲学者たちが墓（教壇）から自分の著書をハムレットに投げつける。死んだ女たちのギャラリー」というト書きのある、「スケルツォ」の場面で、花嫁衣裳の白のヴェールを着け、二人の男（コロス）たちとゆっくり舞い終えたオフィーリアの女面が、突如剥ぎ取られます。「能の600年の肉付きの仮面が割れた瞬間に立ち合ったような衝撃が走った」という評がありましたが、そこには、オフィーリアであり、ハムレットであり、また生身の初老の一人の男の姿であり、そしてさらには、非業の最期を遂げた行き場のない累々たる死者たちの呪詛の声、姿、ある無垢なものが確かに蘇り、浮き彫りになり、響き合っているように思われました。能は能面を付けることで日常性を超える回路を持っていますが、ここでは能面を剥ぎ取ることを通して、その回路、枠組み自体にもう一度揺さぶりをかけ、さらに根底の身体の、存在の共同作業の場に戻ってみたいと考え試みました。『ハムレットマシン』の上演では、夢幻能の演技の持つ自在で深い存在感、関係性、それを支えている身体技法も射程に入れ、思い出の「思い出され方」の構造を手掛りに、能の演技の本質構造を浮き彫りにし、それを現代に活かし、展開することが目指されたと言えます。

現代能『始皇帝』

それでは最後に、2014年に上演しました現代能『始皇帝』についてお話しします。「現代能楽集」の連作には、共同作業を能・狂言の演者と多様な現代芸術ジャンルの表現者との間で行うケースと、能・狂言の演者だけで行う



現代能『始皇帝』2014年（撮影：前島吉裕）

ケースがあり、この現代能『始皇帝』は後者の試みとなります。この作品は、日本語の美、言葉の響きを深く追求してきた詩人那珂太郎氏に私が依頼して書き下ろしていただいたもので、観世鏡之丞氏、山本東次郎氏、宝生欣哉氏をはじめ能界の実力者の方々が意欲的に取り組んでくださり、国立能楽堂で上演されました。もともと2003年に能楽座の主催でテキスト・リーディングの形で、梅若六郎氏、観世榮夫氏、宝生閑氏、山本東次郎氏、櫻間金記氏などによって上演されましたが、今回は装束を着けた本格的な現代能としての待望の上演となりました。

那珂太郎氏とは、活動の初期からご縁があって、その詩作品を舞台に使用させていただいたりして、長いお付き合いがありましたが、那珂氏は1985年に中国西安郊外の兵馬俑坑を見て、衝撃を受け、深く感じる所があって長篇詩「皇帝」を書かれました。これが素晴らしい詩作品で、始皇帝の事跡や出生の秘密を踏まえながら、始皇帝の内面、存在の根源が浮き彫りになっていて、読んだ時に是非、能にしてもらいたいと思いお願いした経緯がありま

す。

現代能『始皇帝』は、永遠の生命、栄華、権力を求める始皇帝と、その命を受け不老不死の仙薬を求めて旅立った方士の徐福の、その二人の魂が2200年後の舞台で出会い、語り合うことを通して、人間存在の真理と深淵を明瞭に浮び上らせた作品と言えます。この上演においても能の本質的な構造を捉え返し、新たに展開を模索する試みを多様な側面から行いましたが、重要なものは次の三点でした。まず最初は那珂氏の能本、テキストについては、日中の古典を織り込みつつ、漢語を主体にしたその簡潔で力強い新たな文体、リズムが挙げられます。能には中国種の作品は色々ありますが、そのほとんどはやはり大和言葉のレトリックを使用しているわけで、能の演技、発声と深部で響き合う、この新たな文体は効果的だったと思います。そして前場では、夢幻能の構造を図式的になぞるのではなく、現代の日本人、徐福の後裔が始皇帝陵を訪ね、往時の始皇帝と徐福の対面の場面を、白昼夢の中に見るという形で展開します。そこでは現在と2200年前の過去が、また中国と日本が交錯、往還するスケールの大きな舞台の創出が目指されています。

さらに後場では、後裔の夢の中に、始皇帝の亡霊が現れ、自らの死を、また徹底した人間不信、絶対的な権力への希求を語りますが、後裔はいつの間にか徐福その人に変身します。そして、そこで交わされる2200年後の緊迫感のある二人の対話を通して、永遠の生命、栄華、権力を求める私たちの根深い欲望や願望、「実体化」の傾向が浮かび上り、それが曇りなく見定められ、ついには、その執着の空しさが語られていきます。ご承知のように、始皇帝は、絶大な権力を持って中国最初の統一帝国を創ったわけで、言ってみれば人間の持っている欲望や願望を凝縮、拡大したような人物であり、だからこそのような作品のテーマ、問題意識が説得力を持つてくるのだと思います。

そうした時、ここで重要な意味を持つのが、那珂氏自身が「虹棧（こうさん）虚空（こくう）の舞」と名付けたキリの舞であり、その直後に置かれた

「限りなき権力への欲／永遠の命への望み」という言葉です。那珂氏自身が、「『限りなき権力への欲』は、ニーチェ的な権力意志のつもりだ」と語っているように、ここでは始皇帝が担う、人間の持つ凝縮された執着のあり方が、そのまま変化せずずっと持続しているではありません。始皇帝と徐福の二人の対話、そして何よりキリの舞を通して、それが無化され、空じられて、自然界の到る所に働いている大いなる生成、力への意志への変容が願われ、ついには宇宙の塵となって消え去ります。ここには他の能にあまり見られない、この作品の重要なテーマ、また見所の一つが存在しています。

続いて二つ目は、演出、演技の面での工夫、仕掛けとしまして「クロス劇」の課題があります。ギリシャ悲劇の特色としましてクロス（合唱隊）の存在があり、能の地謡との共通点もこれまで語られてきました。那珂氏は作中で、シテである始皇帝と同時に、兵馬俑坑の地下軍団の兵士たちを重要視し、役柄を担い、中心的に活躍する地謡、クロスとして構想していました。さらにそれとともにこの上演では、私の演出上の仕掛け、方向性としまして、彼らを宇宙の生成の大きな働きとしての「無」、無限の存在や意味を生成し、消滅させる場所、システムとしての「無」の役割を生きるクロスとして位置づけてみました。これはそんなに突飛なことではなく、後場でクロスがクセで謡う、「無のゆらぎよりあらゆる有、萬物は生じ しかしてあらゆる有、萬物はやがて無に歸すべきもの 宙有のあらゆる有は 無より無への途上に他ならず 人の命もまたこれに異ならず」に描かれているように、それは『始皇帝』の劇世界の根底の部分を明瞭に浮かび上らせるとともに、能の本質的な構造、特に地謡のあり方を思い切って捉え返すための仕掛けであると言えます。それは例えば、ギリシャ悲劇ではクロス（合唱隊）からヒーローやヒロイン、対話が発生したと考えられていますが、この現代能『始皇帝』の「クロス劇」の試みは、そうした視座から現在分業化し、役割分担が固定化してしまっている地謡のあり方を、もう一度根元から見つめ直し、展開する作業であったと言うことが出来ます。それは具体的には、印象的な舞台の冒頭の場面で、暗闇の中、「無」そのものであるクロスたちによる語りから

始まり、そこから様々な存在、役柄が、例えば始皇帝も、徐福も、その後裔も生み出され、消滅していくように演出的に工夫して設えてみました。

最後に三つ目としまして、こうした「コロス劇」の、さらにもう一步踏み込んだ展開の可能性を探る作業としまして、中入の場面について触れておきます。通常、前場で始皇帝が退場すると間語りになりますが、今回はコロスが緊張感を持って静かに舞台上に登場し、那珂氏の初期の代表作、詩集『音楽』に収められた「鎮魂歌」を語ります。この作品には、日本語の美、音韻、リズムを大事にしながら、人間の生と死、生者と死者の関係性、そして深い鎮魂の思いが定着されていて、能の世界の根底とも繋がってくるものがあります。前場が暗闇の「無」の場所から始まったように、この場面では、もう一度コロスがさらに深く「無」の場所に下降し、そこに足を着けることが求められていました。そして「鎮魂歌」の言葉に、また様々な非業の死者たちの声に耳を澄ませることで、人間の、万物の生死の相がそこで見つめ返されることになりました。

このように現代能『始皇帝』の舞台では、重要な課題として地謡、コロスのあり方を多面的に捉え返し、展開することが探られました。ここで冒頭の場面を映像でご覧いただきます。舞台は一度暗転となり、漆黒の暗闇の中、しばらく深い沈黙が支配します。演者と観客ともども意識の集中が高まってくると、やがて闇の中から「無」そのものであるコロスの声、言葉が浮かび上がってきます。「西安の東郊約三十五公里 黄沙のなかよりむくむくと身をもたげ 奇怪なる軍團現れたり」。一条の光が入り、始皇帝陵の地下軍団の兵士たちの姿が、存在感を持って描写され、語られます。そして徐々に明かりが増す中、コロス、地下軍団の兵士の一人が、羽織っていた水衣を静かに脱ぐと、そこには徐福の後裔の姿があり、浮かび上がってきます。こうして「無」であるコロスから、様々な存在、役柄が生成、消滅するように演出がなされていたのですが、現代能『始皇帝』の試み、作業において、能・狂言の演者の真摯で意欲的な取り組みの中、那珂氏の根源的で斬新なテキストの言葉と切り結び、相互に響き合うことで、その技芸、声や身体性がもう一度

根底から捉え直され、新鮮な展開が探られたと言えると思います。

おわりに

今日は、1989年から開始しました「現代能楽集」の連作の作業の、その課題、問題意識、具体的な作業の内実などについてお話させていただきました。これまで能・狂言をはじめ、現代演劇、舞踏、ダンス、現代音楽、現代美術、現代詩など多くの意欲的な表現者の方々の参加を得、長期間作業を継続し、積み重ねて来れましたことを、改めまして有難いことだと思っております。お聞きいただきましたように、この連作の共同作業では単に寄せ集めのものではなく、毎回異なった共通の課題、テーマを掲げ、多面的な角度からその捉え返しの試み、探求を持続的に行ってきました。そしてそのことを通して、色々と貴重な発見や成果も挙ってきましたし、それとともに、最初に重要な課題としてお話しました「伝統と現代の断絶」の根源的な問題を、少しでも具体的、可視的な形で対象化出来ることがあればと考え、進めてきた所がありました。こうした接点、交流を探る地道な作業の中で、「伝統と現代の断絶」を超えていくための手掛かりを、そこに見出ししていくことも可能になるのではないかと思います。さらに言えば、その共同作業の場が最良の形で機能する時には、交流、格闘の作業の中で、それぞれのジャンルの深奥の本質的な構造が浮かび上り、また同時に、それが現代に開かれた新たな舞台創造のあり方として展開していく可能性を持っているはずだと思われます。

もちろん、このことは現代演劇や現代芸術の表現者だけではなく、能・狂言の演者にとっても同様であり、例えば、今年の9月の『能楽タイムズ』の櫻間金記さんの能楽対談で、長年、二十数年ご一緒に作業を重ねてきました金記さんが、「岡本さんの意図としては、能的な動きだけでやるのではなく、それを少し崩すとどうなるかを試すという思いもあったのでしょうか。それはやっているうちに解ってきたのですが、最初は随分戸惑いました。……自分で言うのは変ですが、最近では体の中心に力を集めて、それ以外は力を抜いて

身体を動かすことができるような気がします。そうなると、仕舞を舞っていても、構エやハコビなどでも、以前は型にはまってやろうとしていたのですが、お腹に力を入れて気持ちさえ集中していれば立っているだけでいい、という具合になりました」と話されているのを目にしました。また鶴澤久さんも、演劇雑誌での対談で、参加された現代能『春と修羅』の稽古の中で、丁寧に呼吸や声の点検、捉え返しの作業が行われたが、その公演直後の能で、自分でも驚くほどの開放的な声が出、能評においても、その声が今までにはない凄みがあったと書かれたと述べておられるのを読んだりしますと、やはりほっとしますとともに、何よりもうれしく思います。こうした「現代能楽集」の連作の共同作業は、長期間の稽古、持続が必要であり、大変なご苦労をかけていますし、また同時に、能界の方々にとって、型や様式の基盤にある声や動きの原理的な筋道や、芸の深奥を体得される、何らかの手掛かりになればと願ってやってきた所がありますので。ともあれ、これからもこのような「開かれた」新たな表現の、関係の場を大事にしながら作業を持続し、展開していくことが出来ればと思っております。

岡本章企画・演出の「現代能楽集」の連作一覧

1. 『AYAKO SEKIGUCHI のための「娼捨」』—フェデリーコ・モンポウ『沈黙の音楽』を中心に
構成・演出・岡本章 出演・関口綾子、岡本章、大木晶子、金子三郎他 主催・錬肉工房
シンポジウム「〈ことば〉のいのち、〈からだ〉の声—能のコスモロジーと身体性」
出席・大野一雄、観世鏡之丞、高橋康也、那珂太郎、渡邊守章、岡本章
1989年11月 錬仙会能楽研修所
2. 『水の声』—能『鷹姫』によるヴァリエーション
構成・演出・岡本章 出演・関口綾子、浅井文義、粟谷能夫、瀬尾菊次、大木晶子他 音響彫刻・美音子グリマー コンピュータ音楽・藤枝守 主催・錬肉工房
1990年9月 錬肉工房アトリエ
1990年11月 錬仙会能楽研修所
1991年6月 青山円形劇場、梅若能楽学院会館
3. 『井筒・AM BRUNNENRAND』
構成・演出・岡本章 出演・関口綾子、川手鷹彦、岡本章、長谷川功他 主催・錬肉工房
1992年12月 錬肉工房アトリエ
4. 『〈春と修羅〉への序章』
構成・演出・岡本章 出演・関口綾子、浅井文義、瀬尾菊次、岡本章、長谷川功他 主催・錬肉工房
1993年3月 錬肉工房アトリエ
5. 現代能『紫上』
作・深瀬サキ 構成・演出・岡本章 出演・野村万蔵（萬）、浅見真州他 音楽・藤枝守 主催・橋の会
1997年10月 新津市美術館
1998年3月 国立能楽堂

6. 現代能『無』

構成・演出・岡本章 出演・大野一雄、観世榮夫他 音楽・三宅榛名 美術・
高次郎 主催・Bunkamura

1998年6月 シアターコクーン

1998年7月 イタリア・サンタルカンジェロ演劇祭

7. 『ハムレットマシーン』

作・ハイナー・ミュラー 演出・岡本章 出演・川手鷹彦、瀬尾菊次、岡本章、
長谷川功 音楽・藤井喬梓 美術・鳥次郎 主催・錬肉工房

1998年10月 世田谷パブリックシアター

2003年11月 麻布 die pratz

8. 現代能『ベルナルダ・アルバの家』

作・ガルシア・ロルカ／水原紫苑 構成・演出・岡本章 出演・観世榮夫、山
本順之、瀬尾菊次、新井純、鈴木理江子、上杉貢代他 音楽・藤枝守 主催・
神奈川芸術文化財団

2002年2月 テアトルフォンテ

3月 横浜能楽堂

2008年9月 錬肉工房アトリエ

9. 現代能『始皇帝』—テキスト・リーディングの試み

作・那珂太郎 出演・岡本章 出演・梅若六郎、観世榮夫、宝生閑、山本東次
郎、櫻間金記他 主催・能楽座

2003年12月 国立能楽堂

10. 『バツカイ』

作・エウリピデス／高柳誠 構成・演出・岡本章 出演・田中純、櫻間金記、
笛田宇一郎、美加理、結城一糸他 音楽・細川俊夫 美術・鳥次郎 主催・江
戸糸あやつり人形座

2009年10月 明治学院大学アートホール

2010年2月 赤坂 RED／THEATER

11. 現代能『春と修羅』

作・宮沢賢治 構成・演出・岡本章 出演・鶴澤久、古屋和子、横田桂子、北
畑麻実、牧三千子、村本浩子、吉村ちひろ 主催・錬肉工房

2011年10月 明治学院大学アートホール

2012年3月 赤坂RED／THEATER

12. 『オイディプス』

作・ソポクレス／高柳誠 構成・演出・岡本章 出演・櫻間金記、田中純、
田宇一郎、鵜澤久、塩田雪、岡本章、北畑麻実 音楽・細川俊夫 美術・島次
郎 主催・錬肉工房

2013年3月 上野ストアハウス

2015年3月 座・高円寺 2

13. 現代能『始皇帝』

作・那珂太郎 演出・岡本章 出演・観世鍬之丞、山本東次郎、宝生欣哉、柴
田稔、小早川修他 主催・錬肉工房

2014年3月 国立能楽堂