

能と現代演劇の接点：『奇ッ怪 其ノ式』と『地面と床』

小田, 幸子

(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) / 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)

157

(終了ページ / End Page)

174

(発行年 / Year)

2015-11

能と現代演劇の接点

— 『奇ッ怪 其ノ式』 と 『地面と床』 —

小田 幸子

はじめに

能と現代演劇はいかなる接点をもちうるのか。能が現代演劇に影響を与えうるとしたら、どのような意味においてであるのか。この問題を、2000年以降に台頭した、主として小劇場系統の演劇人と舞台作品について検討したいと以前から考えてきた。過去の歴史をたどって検証するのも大切だが、現在に視点を据え、そこから見えてくる両者の新しいかかわりを探ることも重要であろう。2000年以降という区切りは、あくまでひとつの目安である。「青年団」を主催する平田オリザ（1962～）が『東京ノート』で第39回岸田國士戯曲賞を受賞したのが1995年、同年には初の演劇論集『現代口語演劇のために』（晩聲社）が出版されている。「平田以前、平田以後」という言葉が生まれたほど、平田の演劇とその理論は衝撃的であり、演劇を志す若者に多大な影響を与えた。平田の登場をきっかけに現代演劇の様相が大きく転換したのは事実だろう。「淡々とした日常会話で進行するスタイルによって、90年代以降の新しい潮流となった『静かな演劇』^{注1}の旗手とされる平田の舞台は、時代設定を未来に置いた場合であっても、中身は常に現実的な日常生活に立脚している。その流れを汲む若手演劇人たちも、ごく身近な日常世

注1 扇田昭彦は「静かな演劇」を定義して、「…物語が時空を飛び越えたりせず、日常的な時間の中で展開するリアリティー重視の劇作術である。…ここでは微細な日常がハイパーリアルな表現でクローズアップされる」と述べている（「一九九〇年代の劇作家たち ドラマの戦略」。高橋康也編、『21世紀文学の創造（6） 声と身体のある場所』岩波書店、2002年）。

界を多く描いてきた。この点は、能や歌舞伎と積極的に交流を持った60年代後半のいわゆる「アンガラ劇」とは明らかに異なっており、神霊や亡霊が出現して過去の時間が現前する能とは、一見あいられない性格を持つ。そのなかで、現代劇の潮流とは異質な面を有する能は、「ひとにぎりの好事家がありがたがる、難解な古典劇」として敬遠されてしまうのだろうか。このような問題意識のもと、2014年の法政大学主催第18回能楽セミナー「能楽の現在と未来」において、わたしは「現代演劇と能」と題して報告を行った(10月26日〈シンポジウム 能のエッセンス・能のかたち〉)。発表では、複数の若手演劇人と舞台を取り上げたが、本稿は、前川知大作・演出『奇ッ怪 其ノ弐』と岡田利規作・演出『地面と床』の二作品についてまとめることとした。

2011年3月の東日本大震災と原発事故以降、これと関連したいくつかの舞台が生まれ、2015年の現在も続いている。多くの演劇人が震災に向き合い、日本の状況とからめて演劇の意義や役割をめぐって真摯に取り組んでいくなかであって、上記二作品は、能の劇構造と現代演劇が直接切り結んだ舞台として注目される。

一、『奇ッ怪 其ノ弐』の概要

『奇ッ怪 其ノ弐』(以下『奇ッ怪』と略称する)は、「現代能楽集VI」として、2011年8月19日～9月1日、世田谷パブリックシアターで上演された。このシリーズは、同劇場の芸術監督・野村萬斎による企画で、能と現代演劇の融合を目標とし、毎回現代演劇の劇作家に委嘱して、能をヒントにした台本を執筆・演出してもらう、というものである。2003年、川村毅作・演出『AOI/KOMACHI』を皮切りに、2014年、倉持裕作・演出『花子について』にいたるまで8回を継続し、延べ12作品が上演されている。

作・演出の前川知大(1974～)は、劇団「イキウメ」の主催者(2003年結成)。身近な生活と隣り合わせにあらわれる異界を描く作風を特色とする。2008年の『表と裏と、その向こう』で読売演劇大賞優秀作品賞・優秀演出

家賞を受賞、2009年の『関数ドミノ』・『奇ッ怪～小泉八雲から聞いた話』で紀伊國屋演劇賞個人賞・芸術選奨新人賞を受賞し、2011年には、本作および『太陽』の成果により第19回読売演劇大賞グランプリ、最優秀演出家賞を受賞した。小説・絵本・ラジオドラマの脚本も手がけ、2014年にはスーパー歌舞伎『空ヲ刻ム者』の作・演出を担当するなど、現在最も注目される若手演劇人のひとりである。なお、本作が『奇ッ怪 其ノ式』と題するのは、世田谷パブリックシアターで上演して大きな評判を呼んだ『奇ッ怪～小泉八雲から聞いた話』の第二弾として作られたことに由来する。

東日本大震災の発生から約5ヶ月後に上演された『奇ッ怪』を見た時、「夢幻能」の劇世界がこれまでにないほど身近に感じられた。夢幻能に登場する亡霊は、しばしば現世での満たされなかった思いを語る。だが、彼らの人生や思いに深く共感できたとしても、所詮は縁もゆかりもないはるか昔の人々であり、埋められない距離が残る。それに対して、『奇ッ怪』の登場人物たちは、あの事故を体験したわたしたち日本人の姿にストレートに重なり、他人事では済まされない気持がした。同時に、中世の古い劇形式が、掛け値なく現代劇の中に息づいていることに驚かされたのである。能との接点を検討するにあたって、まずは、ストーリーを述べておこう。

所は、地震と硫化水素ガス噴出のため廃墟となった山間の集落。故郷を離れていた神主の息子矢口は五年ぶりに村を訪れ、神社に住み着いている山田と出会う。そこへ、村の再開発を計画する業者の橋本と、地質調査を請け負った曾我がやってくる。神社の周囲には口をきかない浮浪者の群れがおり（彼らは、無表情な白い面を着けていて、床に開けられた穴から出てきたりする）、山田によると、彼らは亡霊で、自分が死んだことに気づいていないらしい。

山田は、矢口に三つのエピソードを語りはじめ、それが劇中劇として展開する。――息子の臓器を移植した患者を探し回る母親の話、道端の暴力行為を見過ごした男が被害者の幻影にさいなまれる話、妻を自殺に追い込ん

だ夫が、鬱病の女性を救おうとしてつきまとった末、自殺寸前に到る話——である。その後、実は橋本と曾我は四年前に水素ガスにまかれて死んでいたことが判明し、場面は大地震の前夜の神社に変わる。

矢口の父親（山田役の俳優が演じる）と村人たちは、祭りの準備に忙殺されている。妻と農業をはじめめるために村に戻った青年を交え、再開発に向けた取り組みを計画するなど、明るい未来が語られるただ中で、山田が「このあとすぐ、この村をあれが襲ったんだよ」とつぶやき、舞台は暗転する。再び明転すると、神社は廃墟になっている。家具が散乱し、矢口だけが呆然と立っている。彼は、ゆっくりと社を歩きながら、散乱した物をさわり、先ほどまでいた人々の動きをなぞるように体を動かしてみる。それを、遠くから山田が見つめ、亡霊たちは、矢口の動きをまねしはじめる。

さて、従来の「現代能楽集」は、すべて既成の能作品を踏まえ、それを現代化する方向で作られてきた。出発点として、能作品が先行するわけである。

しかし、『奇ッ怪』は、「能の物語の翻案ではなく、能の形式と能のテーマに寄せて作る」(注2)と前川自身が述べるように、特定の能とは無関係な創作である。その理由について前川は、「どの物語を現代に置き換えるか、どれだけ気の利いた置き換え方をするかという問題になってしまう」からだと説明する。三島由紀夫の『近代能楽集』以来、能作品の翻案・アダプテーションは、能を現代化する際のいわば定番となってきた。現代の物語と能の物語を二重写しにして互いを照らし合う方法は、あたかも「本歌取り」の如く作品に深みや歴史性を与える働きをする。一方、特定の能に依拠すればその内容に縛られるのは必定で、ともすれば複雑・難解になったり、才気に走ったりする傾向がみられるのも事実である。観客も、能との連関をはかりつつ知的に鑑賞する姿勢をまぬがれない。

企画は早くから進行していたようだが、実際の台本執筆は震災直後あたりが山場だったと推測される。不慮の命が多く失われた現代日本において、最も切実な行いは、その魂を悼み鎮めることにほかならない。はからずも夢幻能の最大テーマは「死者の鎮魂」(死者の物語を生きている者が聞く)であり、それを表現するための特別な劇構造を備えている。そこで、この劇形式を土台に「現代の鎮魂劇」を作ることによって「現代能」になりうる、というのが前川の意図だったろう。その結果、震災直後のわれわれの「思い」に直結するような作品が誕生した。むろん、「現代能楽集」が能の現代化ないしは古典劇と現代劇の融合を意図する以上、従来の作品においても「現代」は常に射程にあったし、他方では、現代社会の問題をテーマとした新作能も書かれてきてはいる。だが、特殊な状況が作り手にも観客にも大きく作用したとはいえ、ここまでストレートに現実を反映した作品は作られてこなかったと思う。

注2 「イクユメ前川知大が語る『太陽』と2011年、そしてこれから」(演劇情報サイト・ステージウェブ 2012・3)。以下の前川の発言も同じ。

二、「聞く」ことと、相互的鎮魂

次に、具体的に夢幻能形式がどのように用いられているのか、相違点に注意しながら検討したい。

ある土地を訪れたワキが、その地にまつわる物語をシテの亡霊から聞くという夢幻能構造にあてはめると、故郷を訪れた矢口が聞き手としてのワキ、在地の山田が語り手としてのシテということになろう。また、村祭りの準備を進めるシーン（その中心に神主役の山田がいる）は、亡霊による「過去再現」（過去の現前）に相当しよう。ただし、亡霊はひとりではなく、複数の人物の物語を矢口は見聞する。さらに、山田のセリフから推測すると、どうやら彼は、神社に祀られている氏神らしい。従って、山田は人々の物語を聞き、それを受け止めてきた「聞き手」でもあって、ワキと共通する性格を有している。地主神である山田は、生者と死者とを媒介する役なのだ。

人間たちのエピソードから見えてくるのは「聞く」ことの重要性である。具体的なセリフとして、男の自殺を食い止めたこと（三番目のエピソード）に関する、矢口と山田のやりとりを引用しておこう。

矢口 人救っちゃいましたね。

山田 俺は話聞いただけだけどな。

矢口 まあそれだけで良かったりするんでしょうね。

山田 そうみたいね。話して楽になったって言ってたから。

ここからうかがえる「話を聞くだけで、苦しんでいた人の心は安らぐ」という作者のメッセージは、作品全体を貫く通奏低音になっている。その際注意すべきは、「死者と、残された生者への鎮魂」という前川の発言である。前川のまなごしは、生き残った者、取り残された者にも注がれている。いや、むしろ、生き残った側の心の揺れの方を描きたかったのではないだろうか。劇中劇として展開する三つのエピソードを確認してみよう。三者に共通するのは「死者や被害者に対する心残りによって、次第に追いつめられていく人間の心」である。たとえば、息子の臓器提供者を執拗に捜し回っていた母親は、最後に息子の霊と携帯電話で話すことによって、ようやく深い喪失感か

ら抜け出す。息子の言葉は「あ、お母さん？あの、俺大丈夫だから。今まで、その、ありがとう。」というものだった。この場合、どちらかというところ死者が生者の魂を鎮めてくれたと考えられる。この話を語り終わった山田のセリフを引用しよう。

山田 …だから区切りというか、どっかで終わらせてあげないとね、次にいけないんだよな、生きている奴も死んでる奴も。

第二話の主人公は暴力を見逃したうしろめたさから、あちこちに被害者の幻影を見、声を聞くようになる。被害者は植物人間になっており生霊のように取り憑いていたらしい。病院を訪れた男が謝罪して心の安定を得たことについて橋本と山田は次のような会話を交わす。

橋本 まあこの場合、見舞い行って話しかけたり、家族の話の聞いたり？そういうことでしかないだろうね。

山田 俺もそう思います。供養ってやつだな。

橋本 うん、治療ってやつだね。

三つのエピソードから浮上するのは、第一に人間の心の不安であり、第二に生者と死者は互に関係を持ち続けるということである。実は矢口も、村を見捨てたことに負い目を持っており、しばしば物言わぬ父親の姿を夢に見ていた。このままでは、一歩も先へ進めないような思いで故郷に戻り、父親と村人の最後の姿をありありと目にしたのである。だが、時間は戻らない。矢口ができたことは死者の痕跡をなぞってみただけだった。

「生き残った者が死者を理解しようと試みる」というのが『奇ッ怪』全体のテーマであろう。矢口は、肉親や愛する人を失った人間の代表であり、死者の声なき声に耳を澄ませ、とりあえず彼らのしぐさをなぞる行為を通して、ようやくコミュニケーションが成立する道筋が開かれたところで、この物語は終わる。ここには、前川の言う鎮魂の相互関係が明確に表れている。死者は生者に語りたい人生の物語りがあり、生者はそれを聞くことで「自分が生きている意味」を見いだそうとする。鎮魂とは、決して死者に対する一方通行ではなく、残された者自身の魂を鎮めることにほかならない。この作品

では、夢幻能における「聞く者」としてのワキの意味が問い直され拡張されている。

また、このこととは別に、『奇ッ怪』のなかで戦慄を覚えた箇所があったので付言しておきたい。橋本と曾我が死者だと判明するシーンである。四年前に駐車場で水素ガスを吸って死んだ二人は、霊になった後も、「こんにちは」と神社訪問をくりかえす。止まらないレコードが同じ旋律を奏でるように、二人が登場するシーンが三回、ほぼ同じやりとりで展開するのだ。死んだことに気づかない彼らは、果てることなく永遠に死を演じ続けるのだろうか。矢口の父親と村人たちも同様なのではないだろうか。「輪廻」としか言いようがない。同じことは夢幻能の亡霊についても言い得よう。未来永劫成仏できない霊はむろんのこと、たとえ作品の中で一旦成仏したとしても、上演のたびごとに彼らは同じ物語を演じ続けるのだから。能との連関は、この点にも見いだせるのではなかろうか(注3)。

四、夢幻能の原点を照らし出す

以上のように、『奇ッ怪』は、全体の枠組みとして夢幻能の形式を踏襲しつつも、複数の物語を導入し、語り手・聞き手の関係を重層化し、さらに、鎮魂の相互的關係をテーマにするなどの工夫を施している。なかでも注目されるのは、前節で述べたように生者と死者を同時代人とし、魂の交流を描いたことにある。夢幻能のワキとシテは、時代を異にする無関係な人物であることが多く、死者は一方的に自己について物語る。ワキにとっても観客にとっても「過去の物語」として閉じているのだ。ただし、能の中には、ワキとシテが肉親や夫婦などである場合があり、『奇ッ怪』のテーマは夢幻能の典型からやや外れるこの種の作品と通い合う。曲名をあげると、〈昭君〉・〈海士〉・〈清経〉・〈砧〉・〈隅田川〉・〈藤戸〉・〈小敦盛〉などで、夢幻能完成期以前の古作を筆頭に、世阿弥時代を経て、次世代の元雅・禅竹時代から室

注3 サイエンスフィクションには、同じ出来事を何度も繰り返す「リプレイ」のモチーフがよくある。前川は、それに影響を受けていよう。

町後期に到るまで、成立時期は幅広い時代にわたっている。たとえば、〈海士〉の場合、身分の低い海士が母親だと聞かされた息子（藤原房前）が生地に赴き、母の亡霊から自己の出生にまつわる物語を聞いて供養を営む。母が自分のために命を落としたことを知った息子は出生の悩みから解放される一方、母も供養を通じて成仏を果たすことができる。また、〈藤戸〉では、息子を殺された母親が殺害者にむかって恨みを述べ、その後、供養の場にあらわれた息子の霊が殺された当時の有様を再現する。上記の他の作品でも、生き残った者が、愛する者の魂の行方を求め、出会いをはたす。先に、『奇ッ怪』を見た当初、夢幻能を身近に感じたと言ったのは、ひとつにはこれらの能を思い起こしたからである。また同時に、夢幻能の歴史的・社会的意義も実感された。

ところで、死者との邂逅は能の専売特許ではない。事実、東日本大震災と原発事故を受けて生まれた現代劇には、死者と生者が織りなす物語が目をついた。評判を呼んだ作品をひとつ紹介しよう。青森を拠点に活動する演劇プロデュース集団「渡辺源四郎商店」を主催する畑澤聖悟が、勤務する青森中央高校演劇部のために作・演出した『もしイタ～もし高校野球部の女子マネージャーが青森の「イタコ」を呼んだら』（2011年秋初演）である。

津波で家も学校も失い、青森に転校してきたもと野球部員の少年は、新しい野球部で、伝説の名投手の魂を憑依され、試合に連勝するが、最終試合で、霊魂が去り、負けてしまう。実は少年は、自分だけが生き残ったことに対する罪悪感を抱えていた。野球部員たちは、亡くなったチームメイトや顧問や彼の母の霊を降ろす。死者たちは、自分たちのかわりにやってくれと少年を励まし、彼の望みをかなえるべく、ともに野球をはじめた。

2012年夏の高校演劇全国大会で最優秀賞を獲得し、被災地をはじめ全国を巡回し続けているこの作品では、死者（死者が憑依した今のチームメイト）が生き残った少年の魂を癒やす。この作品も、生者と死者の相互的鎮魂

がテーマとなっている。『もしイタ〜』が興味深いもうひとつの点は、「イタコ」による「ホトケオロシ」がモチーフに利用されていることである。青森に古くから伝わる風習が、現代の高校生に再認識され、死者との交通手段として生かされているのだ。付言すれば、能の現行曲にも憑依による死者出現のモチーフがあり、夢幻能成立以前に遡ると、たくさんの憑依の能が作られたと推測されている。このようにみえてくると、『もしイタ〜』も一種の「現代能」と言ってよいかもしれない。それはともかく、現代の日本人が、死者との交流を切実に望んでいることを痛感させる舞台はほかにも少なくならずあり、さまざまなやり方で、死者を舞台に呼び出していた。その意味で、『奇ッ怪』は特殊な作品ではなく、震災後の演劇を特徴付ける広がりの中に位置していることがわかる。

これらの現代演劇を念頭に置くと、先に例示した能の諸作品は、「生き残った人々のための物語」という側面をあらわにする。夢幻能のそもそもの出発点は、当時の一般人の心情に直接訴えかけてくる、死者との邂逅物語にあったのではないか。だからこそ、能の成立期以来長い時期を通じて書き続けられてきたのだろう。満たされぬ思いを抱く人々の魂が出会う劇が中世に生まれ、やがて特定の劇形式を作り上げるまでに到った。時代を越えた普遍的人間感情に根ざしたテーマを持つだけでなく、それを実現させるための形式を考案したことは特筆に値する。この形式をさまざまな方法で用いることによって、今後も、能は現代劇の中に再生する可能性があるだろう。

四、死者との対立

震災直後の生々しい状況と、作者の内的衝動と、夢幻能形式がびたっとかみ合って成立した『奇ッ怪』に対して、2013年5月にブリュッセルの演劇祭「クンステン・フェスティバル・デザール」で初演した『地面と床』は、能を踏まえ、正者と死者の関わりを内容としながらも、能との距離の取り方が異なる舞台であった。日本では、2013年9月に京都で上演後、12月14日～23日、神奈川芸術劇場（KAAT）で上演された。はじめに、作・演出

の岡田利規のプロフィール、ならびに作品の概要を記しておく。

1973年生まれの岡田利規は、1997年にソロ・ユニット「チェルフィッチュ」を結成。2004年、『三月の5日間』で第49回岸田國士戯曲賞を受賞。演劇というシステムを逆手に取った構想と、「超リアル日本語」と称される、現代の若者たちによるしゃべり言葉と、特異な身体の動きなどが注目された。『目的地』（05年）、『エンジョイ』（06年）、『フリータイム』（08年）、『わたしたちは無傷な別人であるのか』（10年）、『現在地』（12年）など、次々に話題作を発表。08年、小説『わたしたちに許された特別な時間の終わり』で大江健三郎賞受賞。海外公演も多く、若手演劇人のトップスターである。

舞台は衰退に向かう近未来の日本。戦争の気配も漂う。二年半前になくなった母親・美智子の霊が登場する。次男の由紀夫は母の墓を頻繁に訪れて語りかける一方、妊娠中の長男の嫁・遙は、子供の未来のため日本を脱出しようと考えており、地下で安らかに眠りたい母の霊や、次男と対立する。弟に後ろめたさを抱きながら墓参をしない長男・由多加は、中国と日本が交戦する悪夢にうなされる。彼らに加えて、由多加夫婦の友人・さとみが登場する。引きこもりになっているさとみは、滅び行く日本語で早口に心情をまくしたてる。

『地面と床』でも、生者と死者は同じ舞台で会話を交わす。だが、霊の姿は生者にはっきりと見えてはいないようだ。また、関わり方は一様ではなく、母と密にコミュニケーションをとる次男がいる一方で、関係を断ち切ろうとする嫁がいる。死者と生者の対立と家族間の対立にあってとりわけ強い印象を与えるのが、共存を拒絶する遙の姿勢である。「死んでいる人が生きている人にする要求は、それだけでもう高望みだと思う」・「生きている人間には義務があるの。命を守らなきゃいけない。あなたたちはもう、そのくびきか

ら解かれている」と考える遙は、実は母の幽霊につきまわられているのだが、その存在を認めようとしない。それだけでなく、「生きているけれど幽霊みたいな」さとみも、見えていないことにしてしまう。生き延びるために死者と弱者を切り捨てる遙の姿には、日本が向かおうとしているひとつの方向が暗示されていよう。「死者には権利がある。忘却に抗う権利が」という言葉が字幕で示されると、「あなたたちはじゃあ、わたしたちのためになる何ができるの？何をしてる？何もしてない。そのくせに、わがままな言い分だけ持ってる。そのわがままが通らないからといって、いやらしくつきまとってくる…」と遙は言い放つ。対立が沸点に達したあと、舞台は由紀夫に話しかける母の言葉で締めくくられる。その一部を引用しよう。

由紀夫、わたしは信じてる。あなたの人生がこれからきっとよくなる。この国で、わたしがねむっているのと地続きの地面で、これからも働く。それが報われてあなたは幸せになる。絶対に。ねえ、これまでみたいに、これからも、時々でいい、今よりもっと時々でもいいのよ。大切な日本語でわたしに話しかけて。わたしはそれ以上にも望まない。

震災後に、祖先の墓がある故郷にとどまるべきか、子供の将来を思って危険な地を離れるべきかで悩んだ人々は少なくなかった。遙と由紀夫の対立は、二つの方向に引き裂かれた心の揺れを表象するものだろう。岡田はどちらかの側に荷担しているわけではなく、解決できない葛藤をそのまま作品に反映させている。そのことは、次の岡田の発言、特に傍線箇所からわかる。

①2011年に日本で起きた地震と、それが引き起こした日本社会への影響は、わたしに大きく及んだままです。この作品で、死者と生者の関係を扱っていることも、全然無関係なものではありません。死者との関係について、考えないわけにはいなくなってしまったのです。…死者と生者の利害が対立する事態を見つめるために、この作品をつくりました。双方の利害関係の調整のために、もっと多大な〈外交的努力〉が払われるべきではないか、なん

てことを最近ときどき思うのです。わたしたちはその努力を、ずいぶん怠っている気がします。(注4)

生き残った者は、死者とともに生き続けている。その自覚に立って、この先も彼らとより良い関係を築いていくための方法を、個人個人が探る必要がある。岡田が作品に託したメッセージをこのように考えると、死者の行為を追体験するところで終わった『奇ッ怪』の一步先へ踏み込んだ作品として位置づけられるだろう。この差は、2011年と2013年という制作年次の反映であるかもしれない。

さて、『地面と床』と能の関係はどこにあるのだろうか。全体が能の劇構造に則っているのでもなければ、夢幻能に付きものの過去再現も出てこない。



『地面と床』 撮影：清水ミサコ

注4 以下の岡田の発言のうち、①④⑤は「クンステンのための『地面と床』ノート」(2013・5・9)に、②は、「チェルフィッチュ『地面と床』鼎談。岡田利規×小泉篤宏×橋本裕介」(2013・9・5)に、③⑥⑦は「岡田利規『地面と床』インタビュー」(2013・7・30)による。インタビューアーは、パフォーマンス・アーティスト・ジャーナリストの岩城京子。

死者と生者が緊張関係を以て対峙する作品としては、〈敦盛〉・〈藤戸〉など多少はあるものの、岡田がそれらを念頭に置いているとも思われない。構想上能と共通するのは幽霊のモチーフくらいではないだろうか。しかし、先述のように、霊の出現は能の専売特許ではないから、そのことだけで能に依拠したとは言えまい。事実、岡田は幽霊について「能のイメージもありますが、劇中に幽霊を登場させることは、これまでも考えたことはありました。演劇において幽霊は決して決して突飛ではない、そういう本性を演劇は持っていると思うんです」(②)、「震災だけではなく、…これまで日本で亡くなった人たち全員の権利のようなものについて徐々に考えるようになっていきました」(③)と述べている。この発言からうかがえるのは、広く演劇全体に及ぶことがらとして、また過去から未来にわたる歴史的・社会的問題として、死者との関係を捉えていこうとする姿勢である。その文脈において能は注目すべき演劇なのだ。「生命への不安。社会への不安。政治への不安。日本への不安」(④)を刻みこんだという『地面と床』は、夢幻能構造という補助線だけで解説できる作品ではない。だが、にもかかわらず、『地面と床』は、能を強く意識している。この点については、節を改めて述べたい。

五、新しい音楽舞踊劇

岡田は『地面と床』を「音楽劇」と規定している。といっても、いわゆる「ミュージカル」のような種類ではなく、「舞台という時間/場所を音楽と劇とでシェアすること」(⑤)だという。その際念頭にあったのが能だった。岡田は次のように言う。

⑥音楽劇を劇と音楽の対等なシェアリングの様相としてとらえるアイデアは、別にそれ自体、新しくもなんともないものです。昔々から行われていることであり、たとえば日本には、能というスタイルがあります。『地面と床』は能のスタイルを、ある程度参照しています。

さらに、能舞台を模した舞台セットの使用についての発言もある。

⑦能舞台のセットは、他のあらゆるものと絡み合って有機的にシンクロして出てきたアイデアです。…ミュージシャンとコラボするという思考を深めたとき、能のことが浮かんできた。…「コンテンポラリー能」という言葉が出てきたりもしました。だから能のようなミュージカル・シアターを作ろうと考えた末にこういうストーリーが生まれてきたとも言えるし、物語の萌芽はすでにあってそれで能のアイデアが出てきたとも言える。

「コンテンポラリー能」とは、以下に述べるように、「言葉と音楽と舞踊が融合した舞台劇」としての能の現代化を意味していよう。確かに、『地面と床』は、内容よりも舞台の構成方法に能のエッセンスがあらわれていたと思う。ただし、能の囃子や謡や所作（アレンジも含めて）を導入していたわけではない。いくつかのポイントに即して具体的に検討しよう。

舞台構造はシンプルである。リノリウムの床面に長方形の板張りをアクティングエリアとしてしつらえ、舞台中央後方に大きな十字架型の字幕装置を置く。周囲が暗いだけに、スクリーンはかなり目立つ。ここには、日本語のセリフを英語や中国語に翻訳した文字が投影され、ときどき、セリフ以外の文字も投影される。「滅び行く日本と日本語」を背景とする本作にとって、字幕は単に海外公演向けの便宜にとどまらない意味を持つが、本稿の主題から外れるため、ここでは、十字架の形態が墓標のようにも見えることを付言するにとどめておく。右手の床に、青白い光を放つ円形の低いオブジェがある。「塚」と称されるこのオブジェは、母親の墓をあらわしており、墓参する次男は、ここに向かって話しかける。また、右手に等身大の姿見を置くが、鏡面は観客席からはあまり見えない。抽象的・禁欲的なことを除けば、正方形の舞台に橋掛りと四本の柱を持つ能舞台との直接的類似はみいだせない。

役者の動きは、日常的な動作から外れており、おおむね緩慢である。ゆっくり歩く、片足立ちで足をあげていく、背中を曲げしゃがみこむ、手をぶらぶら振り続ける、両足を大きく開いていくなど、体を不安定な状態を持って行く動作が目につく。感情の揺れや定まらない状況の比喩かもしれない。セ

リフを言いつつ動くことも、動きだけのこともあるが、セリフとは別の文脈で演じられる身体表現というのが妥当だろう。抽象的な一種のダンスとも受け取れ、言葉の意味に回収されることを拒否した独立的動きである。

セリフは、早口のさとみを除いて、ゆっくりと発語される。棒読みに近い淡々としたしゃべり方である。内面が激しい感情で波立っている、大声で叫ぶことはない。最大の特色は、セリフの後にしばしば置かれる沈黙である。沈黙は意味ありげだ。観客は、セリフの言いまわしから人物の感情を読み取るのではなく、沈黙のなかに意味を見だし、込められているであろう感情を掬い取ろうと試みる。身体表現と言葉（セリフ）が切り離され、別個に行われながら、ハーモニーを生み出すこの作品は、言葉とその意味とが主体となってストーリーを進める「セリフ劇」とは様相を異にしている。

音楽は、情感をかきたてるメロディックな旋律も大音響も用いず、単純なフレーズの繰り返しが大半で、寄せては返す波を思わせ、時には胸の鼓動かとも感じられる。動作や場面との関連をはかりながら、その場で即興的に奏でているように思われた（実際は録音）。音楽製作は、これまで何度かチェルフィッチュと舞台をともにしてきた「サンガツ」を率いる小泉篤宏（1973～）である。

シンプルな舞台上に、身体演技と言葉と音楽とが、互いをはかり合い、反映し合いながら展開していく『地面と床』は、能の「何か」に直接倣っているのではあるまい。能の構成要素である「音楽・身体表現・言葉」をヒントに、現代劇の手法で作られた「新しい音楽舞踊劇」であり、全体として「能のイメージ」を持つということだろう。

身体演技を言葉と切り離す手法は、初期の岡田の舞台以来の顕著な特色である。もっとも、「超リアル日本語」と称される饒舌なしゃべり言葉は『地面と床』にはみられないし、かつて身体演技はもっと言葉と遊離していた。また、ここでは詳しく述べられないが、主体が変化していく岡田の劇言語には能との共通性が感じられる。亡霊の登場も含め、岡田が能に接近する必然性は早くからあったように思う。能の劇構造の導入は方法として比較的容易

なのに対して、音楽舞踊劇としての側面を反映させた現代劇を作るのは困難を伴う。その意味で『地面と床』は、岡田の新しい挑戦とみてよからう。

静けさと不安感に満たされたこの舞台を、能に近いとみるか、ほとんど関係ないとみるか、意見が別れるかもしれない。何を以て「能」と称するのか、何を備えていれば「能」たり得るのかの判断は、突き詰めていくと難しい。『地面と床』は、能とは何か問いかけてくる作品ではないだろうか。「現代の能」としてあらたに作品をつくる場合、新作能であれ現代能であれ重要なのは、この問いかけの有無にあるとわたしは考えている。既成の能様式との鋭い拮抗を欠いてしまえば、能の活性化にはつながらないと思うからである。作り手としての岡田が、能を「幽霊が登場する音楽舞踊劇」として捉え、どのように現代劇の中に生かそうとしたか、方法的にはある程度つかめる。しかし、受け手の側に共有され、開花するにはさらなる時間と工夫が必要であろう。今後の展開を期待したい。

おわりに

古典劇は、再発見されることで生き続けていく。本稿で考察した二つの舞台は、タイプは異なるものの、能の重要なテーマである死者との交流が、現代人にとって切実であることを幅広い層に認識させ、また、劇構造や構成要素が、さまざまな形で現代劇に生かされる道を推し進めた。繰り返しになるが、東日本大震災を体験し、多くの人が亡くなるなかで、生き残った人は何をすればいいのか、何ができるのかを模索し続けている現代社会において、死者を弔う劇形式の存在が、ある意味大きな力になったように思う。同時に、能がかつて持っていた社会的な意味について深く納得する機会でもあった。

シンポジウム発表時の2014年には、能と深く関わる現代劇が三作品上演されているので参考のため挙げておきたい。

イ、『UTOU』ARICA コンセプト・テキスト：倉石信乃。演出・藤田康城 音楽・福岡ユタカ 7月。

ロ、能『弱法師』 演出・蜂巢もも。ドラマトゥルク・中村みなみ 8月。

ハ、近未来能『天鼓』 文学座 作・青木豪。演出・高橋正徳 10月。

イは、能〈善知鳥〉をもとに、能舞台を模した演技空間のなか、ボイスとパフォーマンスによって演じられた。死者との対話とその不可能性を主題とする。ロは、能の〈弱法師〉にヒントを得た現代劇。形式上の関連性はあまりないが、震災で生き別れた親子をテーマとしているらしい。ハは、五種類の能を取り入れたSF風な現代劇である。

一応安定した興業システムを持つ能の業界は、ことさら新しい要素を導入しなくても、当面は継続していけるだろう。そのなかで、個人的な役者レベルの交流はできても、現代劇の側から能に働きかけ、動かしていくには、よほどの力が必要になろう。能の研究者や関係者・愛好者は、ともすれば能の特異性や独自性を強調しがちであり、また、高度に洗練された技芸を中心に鑑賞する傾向がある。しかし、孤立した特別な劇として能を高いところに祭りあげてしまうのではなく、広く演劇全体に通じる側面に目を向けていかねばなるまい。そのことで、能と現代劇がより深く交流する道が少しは開かれるはずである。

〔付記〕テキストの引用について。

『地面と床』はKAATの上演を収録した市販のDVD（株式会社Precog発行）から起こした。

『奇ッ怪 其ノ式』は世田谷パブリックシアターの上舞台本を参照した。記して感謝する。