

能を現代に活かす——研究と実践

岡本 章

本日は多数お集まりいただき誠にありがとうございます。只今は、芸術学科主任の古川柳子先生より身に余るご紹介をいただき重ねて御礼申します。ご紹介にもありましたように、私は一九七一年に錬肉工房という劇団を創設し、演出家や俳優として演劇活動を行ってきました。本年で四十七年目になります。また二〇〇六年より本学芸術学科教授として着任し、演劇や身体表現などの舞台芸術を座学を中心にして講義を行ってきました。思い起こしてみますと、その中で多くの方々との得難い出会い、またご助力、支えがあって作業や仕事を継続、展開することが出来ました。まず最初に、それらの出会いのあった多くの方々に感謝の気持ちを述べさせていただきます。

研究と実践

さて、本日の最終講義のタイトルは、「能を現代に活かす——研究と実践」となっております。サブタイトルに「研究と実践」と掲げましたので、そのことについてまず少しお話ししたいと思います。「研究と実践」、あるいは「理論と実践」の課題は言うまでもなく重要で、学問研究の現場でも多様な立場、方法論でこれまでも試みがなされてきました。従来の人文社会科学の領域では、研究（理論）が重視されてきましたが、その専門主義への問い直しから、改めて研究（理論）

と実践の関係性が捉え返される事態も生じています。

既に述べましたように、私は大学での教育、研究活動だけではなく、長らく演劇の現場での実践活動を行っておりまして、研究（理論）と実践が密接に関連し、照らし合う形でこれまで取り組んできました。そのことは単に私が両方の営みに関わり活動してきたからというだけではなく、私なりに自覚的、方法的に取り組んできた側面があります。それは一つには、演劇の実践活動を持続的に行っていますと、すぐにパターン化し、方向付き、固定化、形骸化してきます。そうした自閉化の事態を絶えず批判的に対象化し、問い直し開いていく必要性を痛感してきました。そのため、過去の様々な舞台芸術の方法論の歴史的蓄積、また同時代の他の芸術ジャンルの動向や問題意識、そしてアカチュアルな社会状況の核心部分の把握といった課題の専門的な知、研究、理論を積極的に導入してみる。そのことによって、実践活動のパターン化に揺さぶりをかけ、風穴を開けるとともに、独自性を持った理論化の作業を鍛え、展開していくことが出来ないだろうか。またそれとともにもう一方では、研究（理論）の自閉化の問題があります。いくら精緻な研究（理論）でも現実から浮き上り、空回りし、机上の空論となってしまう可能性がある。だからこそ現実の実践活動と対面し、照らされることで、こちらにも揺さぶりがかかり、験され、鍛えられていく必要性があるはずです。そんな問題意識がありまして、こ



図1 岡本章最終講義 2301 教室

所がありましたら幸いです。

能の存在

ところで、先にもお話ししましたように、私は一九七一年に早稲田大学の六号館五階のアトリエで錬肉工房を創設しました。まだ大学四年生の時でしたけれど、その後活動を持續する中で様々な演劇的な作業、試みを行ってきました。振り返ってみますと、その中心的な課題は四つありまして、まず一つ目は、〈言葉〉と〈身体〉の関係を根柢から問い直し、新たな〈声〉や〈身体性〉の可能性を模索する作業。二つ目は、能を中心に、前近代の演劇、伝統的な文化とどのような関

れまで私なりに研究（理論）と実践の課題に、出来るだけ両者が緊張関係を持ち、密接に照らし合い、往復運動する形で取り組んできました。なかなか上手くは行きませんが、今回の最終講義で、私の演劇の実践活動の変遷、展開の跡を、初期から現在まで映像なども交えて具体的に話すことで、研究（理論）と実践の課題に、少しでも手掛かりや参考になる

係を持ち、切り結んでいくのか。三つ目は、様々な芸術ジャンルの表現者たちとの脱領域的、横断的な作業の課題。そして最後に、テクノロジーやメディアと身体がどのように関わっていくのか。高度情報化社会の中での身体のあり方を見つめ直してみる、という問題があります。これらは相互に密接に関係しあっているわけですけれども、その中でも二番目の、能を中心に前近代の演劇、伝統的な文化とどのような関係を持ち、切り結んでいくのか、という課題が最も重要な軸であり、そのため今日の最終講義のタイトルも「能を現代に活かす」となっております。

そうしたこともあって、能を現代に開き、現代演劇にどのように活かすのかという作業は、活動の初期から積極的に取り組んできましたが、一九八九年からはそれをさらに深め展開するために、「現代能楽集」という名称で連作を始めました。昨年、二〇一七年に行いました『西埠頭／鶴』まで、十四作品を上演してきましたが、そこで、それでは何故能に興味を持ち、そうした作業に持続的に取り組んできたのかということについてお話ししたいと思えます。先程の古川先生のご紹介でも触れていただきましたように、そこには観世寿夫体験というものがありました。観世寿夫氏は「世阿弥の再来」と言われた優れた能のシテ方の演者で、それとともに、現代音楽、現代美術、現代演劇とも活発に共同作業をされ多方面に影響を与えた方ですが、その人の能を見て驚かされました。

当時私は学生で、十八、九歳の頃でしたけれど、ちょうど大学に入学したのが一九六八年で、周知のように六〇年代後半は、社会や文化状況が激しく揺れ動き、芸術表現の領域も活気がありました。もともとと詩や小説の勉強がしたくて上京したのですが、演劇や映画、美術、音楽と様々なジャンルの表現の場に足を運びました。その中でも特に興味を惹かれたのが演劇などの舞台芸術でして、一年の同級生に演劇好きが何人もいて、声をかけられ、新劇の大手劇団から、唐十郎、鈴木忠志、寺山修司、佐藤信などの各氏のアンゲラ・小劇場と呼ばれた



図2 能『井筒』 後シテ・観世寿夫 1969年 撮影・吉越立雄

現代演劇、そして舞踏など色々と見歩きました。そして同じ頃能や歌舞伎などの伝統演劇にも関心が向き、大学の能のサークル「観世会」に属し、熱心に能を見るようになったのですが、そこで観世寿夫さんの能と出会い、不思議な体験をしたわけです。

その舞台は世阿弥の代表作である『井筒』だったのですが、当時大曲にありました観世会館の二階席で見ました。『井筒』は、紀有常の娘の永遠の愛が描かれた夢幻能の傑作なのですが、後場になって井筒の女の霊は、夫であった在原業平の形見の装束を身に付けて舞台にあらわれます。「恥づかしや、昔男に移り舞」「雪を廻らす花の袖」と、ゆったりとした序ノ舞を舞い上げ、そのクライマックスの場面で名残りの井筒に近づき、すすきをかき分けます。その時に思いがけないこ

とが起きました。前に差し出されたシテのその腕が、息をつめて見えていた二階席の私の胸元まですっと伸び、届いてきたように思われたのです。さらに続いて、「見れば懐かしや」と名残りの井筒をじっと見込む場面で不思議なことが起きました。その集中の瞬間、舞台上に数百年の時間が還流し、また高度で自在な〈変身〉の演技が現出したわけで、これはそれまで味わったことのない時空体験でした。そしてその時、さらに驚かされたのは古典の能を見ているにもかかわらず、その頃盛んに見、引き込まれていたアングラ・小劇場や舞踏などと同様に、いやそれ以上に「現在」を生きているという実感、手応えが切実に届いてきまして魂を揺さぶられました。これは本当に目から鱗の体験でした。こうした稀有な体験は、その背後に常に時代、世界と向き合い、能を根底から捉え直す様々な実践的な作業、

また、能が現代に対して訴えかけを持つ演劇であらねばならない、という強い危機意識が支えているということ、その後観世寿夫さんに親しく交流してもらった中で知ることになりました。

初期の活動

そんなこともあり能、特に夢幻能の演技の持つ独自の根源的な声や身体性に強く興味を持つことになるのですが、また、直接生身に強く興味を持つことになるの、自分と他者、社会との関係性を丁寧に問い、探り、緊張感を持って生き直せる演劇にアクチュアルな魅力を感じ、深入りしていきまして、自分でもやってみたくなり、学生劇団の「自由舞台」にも属することになりました。その中で別役実さんの戯曲『カンガルー』に取り組み、構成・演出するのですが、それが初演出でした。まだまだ手探りでしたが、その上演で既に能を

現代演劇に活かす演技の課題に色々と挑戦するということがありました。

私が一九七一年に錬肉工房を創設する以前に、このような能や現代演劇との大きな出会いがあったのですが、それとともに重要だったのは舞踏との出会いでした。周知のように土方巽さんや大野一雄さんによって創始された舞踏は、独自の日本発のコンテンポラリーダンスとして世界の表現者に影響を与えていますが、その創始者の一人に舞踏家の笠井勲さんがいて、その「天使館」の開館の際に参加し、一年足らずでしたがお世話になりました。「天使館」の稽古場は、即興舞踏が中心で自由な雰囲気があり、色々と刺激を受けましたが、同時に私自身の内部で浮上してきましたのが、「言葉」と「身体」の関係性の問題でした。それは舞踏の強度と深さを持った身体性と通底し、拮抗するような「言葉」の発語のあり方で、解決していくべき大事な課題として出てきました。振り返ってみましたら、この頃、六〇年代末から七〇年にかけての数年間は、時代、状況の変転の中で揺さぶられ、悩みながらも、私なりにかなりの集中とある種の直観力を働かせて、短期間にめまぐるしいスピードで様々なひと、ものと出会い、吸収しながら生きていた時期だったと言えらると思います。そんな中で、能と現代演劇の関係を捉え返すことを軸に、演劇の枠組みを根底から問い直し、少しでも閉塞状況に揺さぶりをかけられればと、私なりの独自の作業の必要性を感じ、「自由舞台」の仲間を中心に、錬肉工房を結成し、活動を開始しました。

その旗揚げ公演として、早稲田のJAZZ SPOTを会場に上演しましたのが『セント・おみなえし聖・女郎花』でした。ここでは夢幻能の根源的な時間性や演技のあり方を、「歌舞」や「老体」といった作業課題を掲げて捉え返しを行ってみました。実はこの上演にはプレ公演がありました。東大の劇団から駒場祭で競演しないかという申し出がありましたので、それを受けて劇団員と一緒に駒場行き、『聖・女郎花のための序章』を教室で上演しました。しかし折角行くのだからと、同時に



図3 駒場祭での屋外の舞踏行為 岡本章 1971年

せしたことがないのですが、こういう機会ですので掲載することにしました。広場でバッハの無伴奏バイオリンソナタを背景に即興で踊っています。

こうした初期の様々な試みが結実していきまされたのが、一九七四年に那珂太郎氏の詩集『音楽』を中心に私が構成・演出した、『須磨の女ともだちへ』、『アメリカの雨』の連作でした。『須磨の女ともだちへ』では能『松風』が、『アメリカの雨』では能『卒都婆小町』、『通小町』が引用されて、全体の構成の大きな枠組みとなりました。またどちらの作品も途中で喜劇的な場面が挿入されていて、能と狂言の並

屋外広場で「死と再生」の儀礼をモチーフにした即興の舞踏行為を行いました。お配りしてあるお手元の私の「著作・活動目録」をご覧ください。冒頭に「錬肉工房上演作品抄」という写真ページがあります。その最初の写真がその時のものです。これまでもありお見

立の作業が試みられました。それとともに具体的な演技の課題とし、『須磨の女ともだちへ』では冒頭の場面で、深い意識の集中の中、三人の男優による音も台詞もない、緊張感のある数分間の超スローモーションの歩行の演技も探られました。さらにまた舞台全体の設置として、能の地謡やギリシャ悲劇のコロスのあり方を捉え返した原コロスの存在を、「根源的な関係の生成の磁場の運動」として構造化し、演技の重要な課題として身体化が試みられました。このように活動の初期から、理論と実践の課題を踏まえながら、能を現代演劇に開き、活かす試みを色々と行っているのですが、この両作品は手応えもあり、観客の反響も良く、私の演劇界へのデビュー作ともなったものです。

「現代能楽集」の連作

それ以降も持続しながら、毎回多面的な角度から能を現代に活かすための捉え返しの上演作業を行ってきましたが、先程お話ししましたように、それをさらに深く展開するために、一九八九年の『AYAKO SEKIGUCHIのための「娵捨」』という作品から「現代能楽集」という名称で連作の試みを開始しました。これは現代演劇、能、現代音楽、現代美術、現代詩、舞踏といった様々な芸術ジャンルの表現者に参加していただき、共同作業を積み重ねることになりました。この連作の試みでは、能を現代に開き、現代演劇、現代芸術にどのように活かすのか、さらにまた「伝統と現代」の問題をどのように捉え返すのかといった作業が、何よりも重要な課題であったことは言うまでもありません。そしてそれとともに大事に考えてきましたのは、多様なジャンルの現代芸術の表現者たちが、この作業の中で能と直接出会い、手掛かりにすることで、それぞれが新たな発見や展開をしていけるような共同作業の場を設けたいということでした。と言いますのは、私たちの演劇を含めた芸術創造の現場は、かなり閉鎖的に分断されてい

て、風通しの悪い状態にあります。私は「ただの現在」と呼んでいるのですが、各ジャンル間、そして過去とも、アクチュアルな今とも切れてしまっている。他方ではポストモダン状況、大衆消費社会の中で、一見易々とジャンルの横断が可能のようであり、それがすぐに商品化され、囲い込まれてしまう。そうした状況を見据えながら、能の演者の方々にも参加してもらい、能を一つの重要な手掛かり、核として本来的な意味での横断的で風通しの良い共同作業の現場を創出したいと考えてやってきました。それはもちろん能の演者にとっても同様で、自分達が身につけてきた型や様式、身体技法に根底から揺さぶりがかり、捉え返しになり、発見があるはずで

さて、こうした共同作業の現場を可能とするための重要な工夫、仕掛けとして、毎回異なった共通の課題、テーマを掲げ、それを多面的な角度から具体的、実践的に問い直すことを行ってきました。これはまさに研究（理論）と実践の往復運動の課題そのものなのですが、ここで一貫して問われてきた根底の何よりも大事な課題として、「伝統と現代の断絶と接合」の問題がありました。周知のように、明治維新以降の日本の近代化の中で、多様な領域でそれまであった文化伝統を否定、切断する必要が生じたわけであり、そのことは演劇の領域でも、近代リアリズム演劇を移入、定着することは重要な課題でした。それは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ますよ。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す。現代演劇の分野でのここ三、四十年来の、近代劇批判の様々な試みはそのことと関係しているはずで、それとともに、こうした日本の明治以降の伝統と近代の二重構造、「伝統と現代の断絶と接合」の問題は、単に芸術の領域だけでなく、文化、社会の構造をも貫く、これは現在に至るまでいまだ解決していない大きな課題でもあると思われまます。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」の作業を積極的に持続、展開してきた背景には、近代劇の枠組みを超えた斬新な演劇表現探求の手掛かりであるとともに、このような拮据を持った根源的で重要な課題を少しでも実践的、具体的に問い直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お話ししたいと思います。お手元の資料をご覧ください。「現代能楽集」の試みでは、毎回様々な視座から挑戦を行ってきましたが、次の三点がその重要な問題意識となっています。

まずその第一点としまして、

- 一．謡曲などの言語、テキスト・レヴェルだけでなく、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。

「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、何よりも夢幻能を成立させている能の根底的な演技の、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きました。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。そして後場の回想の、鎮魂の舞のクライマックスの場面では、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して、ここには現代演劇にとりましても刺激的な演技のあり方、身体技法が存在します。

続いて第二点としましては、

- 二．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。

先にも述べましたように、能を一つの重要な手掛かり、核として、本来的な意味での横断的で風通しの良い共同作業の場を創出するため、これまで毎回能や狂言の演者の方々に参加していただけてきました。そしてそれは同時に、夢幻能の演技や身体技法のあり方を具体的に射程に入れることで、その共同作業の中で能の本質的な構造が浮かび上がるとともに、さらにそれが、これまでにない新鮮な「現在」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、型や様式の基盤にある身体技法の原理的な筋道の捉え返し、また発見や気づきとなり、芸の深奥を体得する手掛かりになってくる所があると思われれます。

そして、三つ目の問題意識としまして、

- 三．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ける。そして、それが単に相互の手の内の技法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

口地点に戻ってみる、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。

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艺の寄せ集め、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。私はゼロ地点と言っているのですが、そのためにそれぞれの技艺、型や様式を方法的に一度離れてもらい、各ジャンルの分れる前の、そうした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る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、捉え返してみる作業を丁寧に行ってきました。そのため毎回、上演作品ごとに新たな共通の課題、テーマを掲げ、能、そして多様な現代芸術のジャンルの人々との、長期間にわたっての開かれた表現、関係の場での探求が目指されました。これまで「現代能楽集」の連作を積極的、持続的に行ってきた背景には、こうした三点の問題意識がありました。

『近代能楽集』との比較

ところで、私は一九八九年からこのような問題意識を持ち、「現代能楽集」の連作を始めたのですが、そうした名称にしましたのはもちろん三島由紀夫氏の『近代能楽集』を意識してのことです。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す。それで、少しここで三島さんの『近代能楽集』の試みと比較することで、さらに問題意識を掘り下げてみたいと思います。

『近代能楽集』は、「能楽の自由な空間と時間の処理や、露はな形而上の主題などを、そのまま現代に生かすために、シチュエーションの

ほうを現代化したのである」と三島さんもとがきに述べているように、その八篇は能に触発され、緊密な構成と文体で、写実的な近代劇として見事に翻案したものです。言語レヴェ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、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。だからこそ様々な演出処理も可能なわけですが、そこに大きな課題も見過ごされているはずですが。先に能の特質として根源的な演技のあり方、身体技法について少し触れましたが、さらに言えば、それは例えばクロードルが西洋演劇と比較し、「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、また観世寿夫さん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」、そして自在な時間、空間の往還、高度な〈変身〉の演技など、現代演劇、現代芸術にとりまして、刺激的、示唆的な演技、身体技法のあり方がそこに存在します。これは何より重要な能の本質的な構造、特質であると思われまます。

しかし、このような根源的で自在な演技のあり方は、型や様式を基盤にして、プロの能楽師でもなかなか到達出来ない至難の課題でもあります。昔、私は学生の頃、三島さんが観世寿夫さんの能を見に能楽堂にいられているのに出会ったことがありますが、三島さんが、言語レヴェルでの能の現代化の方向で『近代能楽集』を執筆したのは、それは能に通曉し、その魅力と困難さが分っていたので、やはり戦術的にこうした重要な演技の課題を残念ながら周到に避けたとも考えられます。もちろん能を現代に開き、活かしていくには多様な取り組みが可能ですが、しかし、まずはこのような能の根底の本質的な演技のあり方を射程に入れ、そのため能、狂言の演者にも参加してもらい、それと真正面から格闘していくことは、一番の重要な方向性だと思いい、「現代能楽集」の連作でその対象化の試みを積極的に行ってきたわけです。先にもお話ししましたように、劇団創設の初期より能を現代演劇に活かす試みに取り組んできましたが、実はその頃からテキスト、

詞章レヴェルだけではなく、能の演技や身体性のあり方も射程に入れて、直接能の演者の方々にも関わってもらい、捉え返す試みをやってみたいと思っていました。しかし、とは言いましても堅固な様式を持つ能の演技を射程に入れて能の演者と共同作業することは、なかなか困難な課題で安易に取り組むことは嫌でしたので、実際に実現するのにはやはり時間がかかりました。それは通常の新作能のように型、様式をそのまま使用するのではなく、一度離れて緊張感のあるゼロ地点での共同作業の中で、少しでも新たな演技のあり方を探りたかったのだ、それを対象化出来る声や身体、演技の方法論をまず私の方できちんと持つ必要がありました。具体的には能の演技の型や様式の基盤にある原理的な筋道、「息」や「間」のあり方に注目して、身体技法のレヴェルにまで下降し、分解、分析することを時間をかけ丁寧に積み重ねました。その取り組みの中で対象化が進み、私の演技の方法論やメソッドが深まり展開し、手応えが出てきましたので、思い切って一九八九年に踏み出しましたのが「現代能楽集」の連作の試みでした。まあ、その準備に二十年ぐらいかかったとも言えますが、その積み重ねの探求の作業の中で、様々な発見、展開があり、それがその後の「現代能楽集」のゼロ地点での共同作業の重要な基盤になりました。その連作の作業の内実、方法論につきましては、この後具体的に、私の演出しました「現代能楽集」の代表的な上演作品をいくつか取り上げ、映像も交えお話しさせていただきます。

現代能『水の声』

お手元の「著作・活動目録」をご覧ください。その最後に、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。十四作挙っておりますが、もちろん活動公演年譜にありますように、他にも私の演出作品は多数あります。また私の演出作品は、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、



図4 現代能『水の声』 鍊仙会能楽研修所 1990年 後方に音響彫刻 撮影・高島史於

「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いません、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」の連作としています。

その中から、まず一九九〇年に鍊仙会能楽研修所、九一年に梅若能楽学院会館、青山円形劇場などで上演しました、現代能『水の声』を取り上げたいと思います。この作品は、現代演劇、能、音響彫刻、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イエイツの詩劇『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、谷崎潤一郎『鍵』、那珂太郎氏の詩作品なども引用、コラージュ自由にも再構成してみました。先程連作の問題意識の所で、こうした共同作業の現場を可能とするための重要な工夫、仕掛けとしまして、毎回異なった共通の課題、テーマを掲げ、それを多面的な角度から具体的、実践的に問い直すことを行ってきたと述べました。まさに研究（理論）と実践の往復運動そのものなのですが、この現代能『水の声』での共通の課題としまして、〈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み、その典型のような所もあるのですが、同時に一方で、例えば能『道成寺』の乱拍子の段など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ます。そして、それは先程の観世寿夫体験の所で述べました、夢幻能『井筒』の後場で生起してくる、時間、空間の自在な往還、重層的で高度な〈変身〉の演技のあり方とも通底していると思われまます。能には型に縛られ、拘束されたイメージ、側面があることは否めませんが、しかしそれとは逆に、私は能の魅力の何より重要な側面が、様式美とともに、こうした本来的な意味での「自在さ」にあると考えています。「自在な関係の生成のシステム」とでも名付けられる、このよ

うな〈即興性〉、高度な〈変身〉のあり方は、能の欠くことの出来ない重要で本質的な構造であるはずですが、またそれを深部で支え、密接に関連しているのが、あの拘束力を持った型や様式であつてみれば、そこに型や様式の問題の持つ複雑さの一端が浮かび上つてきます。

型、様式の二面性

現代能『水の声』の試みでは、共通の課題としての、〈即興性〉、〈偶然性〉、プロセスの問題を探っていく中で、そうした根源的な型や様式の問題が浮かび上つてきました。もちろん能にとつて「型」や様式の問題が重要なことは言うまでもありません。だからこそ、同じ定型の問題が重要なことは言うまでもありません。だからこそ、同じ定型的な型や動きも、演者によって深い感銘を与えたり、正に「型通り」演じられ、退屈極まりないなぞりでしかない、と言った両極の事態も赤裸々に浮き彫りになってきます。能の何代にも踏襲されてきた型や様式とは、日常的な自己の枠組みを超えさせ、演者を人間存在の、生命の根源の流動の場に下降させ、運び込んでくれるある種の通路の役割を果たしてくれるものと思われまます。しかし同時に、無自覚に型や様式に寄りかかり、支えにすることで、なんの新鮮さもない惰性化、固定化、形骸化したなぞりの演技に陥つてしまう二面性があるわけですので、そこに型や様式の問題の持つ面白味とその怖さ、難しさも見えてきます。

このことは別に能の演者だけの課題ではなく、他のジャンルの表現者にとつても重要であるはずですが、現代演劇や現代芸術でも五年、十年と作業を継続していれば、能のような強固な型とまでは行かなくても、その人なりのパターンが形成され、固定化、形骸化が起こってきます。これはある意味で普遍的、本質的な課題で、それが凝縮して能の演技に現れているわけで、そうした時、例えば、精神病理学者の木村敏氏の生命と形についての考察は示唆深いものがあります。少しそれを引用してみましたので、お手元の資料をご覧ください。

生命それ自身にはかたぢがない。かたぢを作り、かたぢを保つ、これが無機世界をも含めた最広義の生命の営みだと言っている。(中略) それは、一見安定して連続しているように見えるかたぢが自己を更新する刹那、以前のかたぢが壊れて新しいかたぢがそれにとって代わるその瞬間である。ヴァイツェッカーがクリーゼ(転機||危機)と呼んだ転換の一瞬である。この一瞬にかたぢは消滅し、そして生成する」(木村敏『生命のかたぢ／かたぢの生命』)

様々な形を作り、生成消滅させている形なきはたらきとしての生命は、普段は形の底深くにひそんで姿を見せません。しかし、その生命がキラッと姿を垣間見させてくれる一瞬があると木村さんは述べていて、「一見安定して連続しているように見えるかたぢが自己を更新する刹那」、「以前のかたぢが壊れて新しい、かたぢがそれにとって代わるその瞬間」といった、クリーゼ(転機||危機)の解体が即生成となるような、根底の、生きた「形」のはたらきに焦点を当てています。この指摘は刺激的、示唆的で、二面性の形骸化を超えていく型や様式の問題、そして「即興性」、偶然性、プロセスの問題を探っていく上で大きな手掛かりを与えてくれるものと思われれます。

〈即興性〉、〈偶然性〉、プロセスの問題

それではこのような理論的な課題が、現代能『水の声』の稽古の過程、そして舞台の現場でどのような実践的な作業を通して探られたかについてお話ししたいと思います。この共同作業では、能は流派を越えたシテ方の演能グループ「三鈴さんねの会」の浅井文義、粟谷能夫、瀬尾菊次(櫻間金記)の各氏と、鍛肉工房の関口綾子を中心とする女優陣が共演しました。そして共通の課題を探索するために、稽古の初期の段階から色々と演出的な工夫、仕掛けを設けました。その一つとして

参加者の能シテ方の演者の方々には、足袋を脱ぎ素足になって、能の構工や運び、摺り足といった定型の様式、技法を方法的に一度離れてもらい、連日、即興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の場がそこに目指されていたからでした。そのことは奇を衒ったことではなく、即興と言いつても恣意的なものとは異なり、具体的には世阿弥の能楽論の「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」の発声のプロセスの課題を、普段の能舞台以上に徹底化し、拡大化して、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。それでは映像をご覧ください。これが美音子グリマーさんの音響彫刻で、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が、それが室温によりひとつ、ひとつ溶け落ち、その下の木の柵に仕組まれた水面、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ある種々の音響彫刻を、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、何より一番根底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、設けてみました。

こうした様々な工夫、仕掛けの中で、改めて浮き彫りになってきた重要な点は、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絞りをし、それを方法的に拡大、徹底化することによって、演技の本質構造がよりくっきりと浮かび上がるとともに、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。例えばそれは、長時間そうしたゼロ地点での丁寧な稽古、共同作業を続ける中で、テキストに引用された谷崎の『鍵』の一節を語っていた能シテ方の瀬尾菊次（櫻間金記）さんの顔に、ある瞬間、思いがけず笑みが浮かびました。周知のように、能役者は舞台上で笑うという表現をすることはありません。その表情の消えた「直面」の顔に浮かんだ笑みは、もちろん現代劇の写実的な笑いでも、狂言の様式的なものでも、また日常的な微笑でもなく、型や様式の堅固なシステムに揺さぶりがかかると、言ってみれば、六百年の肉づきの仮面がニッとひび割れて、そこからゆらゆらと官能的、生命的なものが現れ出てきたように思われました。それは独自で新鮮な笑みの表出であり、同時に紛れもなく能そのものだという感じもして、久方ぶりにインパクトのある瞬間に立ち会うことが出来ました。

そして、さらに加えて言えば、興味深いのは、作者や人間のコントロールを超えた〈偶然性〉のプロセスの課題は、現代音楽のジョン・ケージなどの作業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に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行くような、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ないかと思っています。

現代能『無』

それでは続きまして一九九八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、また一方『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その身に引き受けられ、新たに生き直される中で、現在の私たちの「老い」と「救済」のテーマが問い直されました。

そしてこの作業の中で二つの重要な課題が浮上し、捉え返されました。その一つが「老いの芸」の問題であり、もう一つはそれと深く関係しているのですが、演技や身体性の「自然さ」についての課題でした。まず「老いの芸」の問題ですが、これはこれまで日本の伝統演劇の中で連綿と探求されてきているわけですし、例えば能の世阿弥は、四十歳前に書いた『風姿花伝』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。当時は人生五十年でしたから、老年に至り衰えを自覚する時期には、「せぬならでは手立あるまじ」という逆説的な方向性を語っています。しかし、実際世阿弥自身は八十一歳まで生き、彼自身、「老いの芸」の問題に直面せざるを得なかったはずですが。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。身体が老い、衰えを単に演じないという方向の「せぬ」から、「何もしない所が面白い」といった、積極的に高度で充実した自在な「間」、



図5 現代能『無』 シアターコクーン 大野一雄
1998年 撮影・宮内勝

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、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。もちろん大野さん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関わらず、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、そこに問い直すべき重要な演技、身体性の問題があるはずでして、実現には大分時間がかかりましたが、能の観世榮夫さんとの共演という願ってもない形で、その捉え返しの試みを実現しました。

「老いの芸」と「自然さ」

シアターコクーンで行われた現代能『無』の実際の舞台では、観世さんの強度のある身体性を持った声、言葉、多様な語りが大野さん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。それでは映像でその第三場の一部をご覧ください。ここではまず観世さんが能『姨捨』の間狂言の部分を、コメディア・デッラルテのタルタリーアの仮面をかけ、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。そして舞台上に坐した能の第一線の地謡、囃子方により能『姨捨』の後場が奏演され、その声、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さんが登場し、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繊細な動きの中に、世界が、宇宙が宿る様が一瞬垣間見られるのがお分かりになると思います。当時大野さんは老齢に加えて、直前に腰を痛められまして、その動きは極端に少なく

内心の深い集中の「せぬ隙」に転じ、さらにはそれは「心より出来る能」、「無心の能とも、又は無文の能とも申也」の自在の境に至るわけです。ちょうどこの現代能『無』の出演時に、大野さんは九十一歳、観世さんは七十一歳でありました。この舞台は、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問い直す作業として試みられたと言えます。

ところで、私がこうした企画を考えましたのは、一九七七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と感じ、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

り、ふと、よろけ転びそうになる時もありました。しかし、動きづらくなつた不自由な老いた身体の間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。このような孤心の極みの無心で自在な舞姿は、能が長い年月をかけて探求してきた「老いの芸」と、どこか深部で響き合いながらも、独自の展開を示したもののよう思われました。

そして、そのことをさらに深めて考えていくうえで重要な手掛かりになつたのが、演技や身体性の「自然さ」についての問いでした。それは例えば能や狂言では、老境に入り、体力は衰えているけれど、なんとも自在で深い存在感、奥行きのある老名人の芸と稀に出会うことがあります。その姿は自然なのですが、もちろんそれは近代劇の日常の写実的な再現の「自然さ」とは異なつたものです。natureの翻訳語として「自然」が選ばれましたが、もともと日本語の自然には「おのづから」の生成の意味が強く含み込まれていて、能や狂言の老名人の「老いの芸」には、作意を超えた無心の状態とでも言える、そうした「自然さ」が生きられています。

ここで注目すべきなのは、生涯にわたって芸の向上を求めた世阿弥が、晩年に「却来きやくらい」の思想を語っていることです。「却来」とは、「せぬ隙」から「心より出来る能」や「無心の能」といった自在で品格のある芸境に至つた名人が、あえて下位の荒々しい芸に立ち戻ることを言うのですが、現代能『無』における大野さんの序ノ舞での「無心」の境は、もちろんそのような世阿弥の探求と深部で通底している所があるはずです。しかし、老齢で腰を痛めた大野さんが、はからずもふと、よろけ転びそうになる、ある種の「却来」の姿は、世阿弥のそれのように芸の幅を求め、意識的に高い芸境から低い所に下降するわけではありません。それは、一つ間違えば舞踏家として生命を全く失つてしまうような無化、自己否定を伴う「却来」の姿、事態ですが、舞

台上で起こっていたのは、言ってみればそれは、コップか何かモノが倒れるように「自然」に、人がよろけ、転ぶことも含み込んだ、そうした「却来」の、見事な自在のあり方でした。通常はそうした事態になれば、「あつ、しまった」とか、何とか対応しようとかはからうのですが、そんなことは全くなかつたわけで、これは印象深い体験でした。そこでは「老い」の現実を徹し、逃げも隠れもなくそのまま背負い、さらけ出し、格闘し、限りを尽くして精一杯生きる姿がありました。これは生半の覚悟や研鑽、工夫ではやはり不可能だと思われまふ。そしてさらには、大野さんが何度かよろけ、転びそうになつた時、不思議に、かえってこちらの心身が根底から解き放たれたような感覚を味わえたのも、大野さん自身が嬉々として、そうしたとらわれのない至難の自在な、「無心」の芸境に遊戯していたからに違いありません。ここには、作意を超えた無心の、「自然さ」の一つの展開の姿が浮かび上ってきます。現代能『無』の舞台において、観世榮夫さんをはじめとして第一線の囃子方、地謡、現代音楽家と大野さんが出会い、開かれた関係の場で、相互に精一杯切り結び、引っ張り合うことによつて、改めて「老いの芸」や「自然さ」について深部からの捉え返しの作業が実現したと言えます。

『ハムレットマシーン』

それでは次に『ハムレットマシーン』を取り上げたいと思います。一九九八年には、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」の連作の上演を行いました。世田谷パブリックシアターで初演された『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、様々なモノローグの断片の集積であるテキストで、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。と言いますのは、そこでは表層の『ハムレット』



図6 『ハムレットマシーン』 世田谷パブリックシアター 中央に櫻間金記 1998年
撮影・宮内勝

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、そして古今の西洋の様々な文学、演劇作品や記号体系の引用が錯綜していて、ある意味で現在の日本の状況からは、「遠く」、「重たい」テキストで、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。テキストの冒頭の「私はハムレットだった」のすぐ後に、「背後には廃墟のヨーロッパ」という言葉が続き、絶望的でペシステイックな、冷え冷えとして空無化した世界が描かれています。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。それは激動の二十世紀の戦争、暴動、革命の過程で、またさらには歴史や文化、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。この作品は、もちろんミュラー自身が書いたものですが、同時に、このような死者たちの声、視線に突き動かされ、大きな力によって我知らず書かされた側面もあったのではないかと思われまします。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、「現代能楽集」の新たな挑戦の試みとして、『ハムレットマシーン』のテキストを大きな手掛かりに、そのような課題を根底から問い直してみたいと、ジャンルを超えた能、現代演劇、ドイツ語朗誦の共同作業の形で取り組むことになりました。

思い出される身体

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、通常近代劇では、こうした記憶の構造、身体のある方を隠蔽し、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、感情移入の同化で〈役〉が演じられることで、結局はテキストの言語の表象Ⅱ代行の回路に回収され、舞台上で他者の切実な記憶や死者たちの声、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、伝統演劇の能における〈役〉と〈自己〉の関係だと思われれます。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覗いています。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、そうした本来的な意味での〈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。

それは近代劇の心理描写や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。そして同時に優れた演者の舞台では、切り詰めた抽象度の高い演

技の中で、生と死、夢幻と現実、虚と実、そして過去と現在といった二重性が自在に戯れ、交錯していきます。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。それをこの作業の中で、現代演劇の課題としてどのように対象化し、展開していくのか。またそれとともに、さらには能の演者が、こうした現代の先端のポストドラマ演劇のテキストと真正面から切り結ぶことで、どのように演技の本質的な構造を見つめ直し、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、瀬尾菊次（櫻間金記）氏、ドイツ語朗誦、川手鷹彦氏、現代演劇、岡本章、長谷川功、作曲、藤井喬梓氏、そして能の大鼓、フルート、ヴァイオリンの演奏者も加え、異なった言葉や身体、文化や歴史を背負い、その根底の地下水脈に下降することを目指し、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。そして世田谷パブリックシアターでの初演では、鳥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、『ハムレットマシーン』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がったことを印象的に覚えていきます。

根源的でアクチュアルな課題

それでは『ハムレットマシーン』の映像をご覧ください。これは第三場の「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瀬尾菊次（櫻間金記）さん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、分節化以前の言霊^{オト}とも言える新鮮な響き、声でした。「私はオフィーリア。川に拒否された女」「昨日私は自殺するのをやめた。私は一人、自分の乳房、腿、子宮があるだけ」。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」というト書きのある、「スケルトン」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。これはト書きとは全く違った演出にしたのですが、「能の六百年の肉付きの仮面が割れた瞬間に立ち会ったような衝撃が走った」という評がありました。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、浮かび上ってきたように思われました。その時私はコロスとして出演していました、背後から近寄っていき面を取る役だったのですが、それは私が一方的な加害者風の立場だったのではなく、面を取った瞬間、同時に思いがけず私の顔の皮膚もベリッと剥がされるような、恐怖と昂揚が緋い交ぜになった不思議な感覚があったことを覚えています。能は逆説的ですが、能面を付け覆うことで、日常を超えた深層の部分が顕わになってくるといふ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、存在の相互変換する自在な共同作業の場に戻ってみたいと考えて試みました。これは型、様式の二面性の所で先に述べました、解体が即生成となってくるようなクリーゼ(転機≒危機)の転換の一瞬间ともどこかで結びついてくるものと思われまます。

『ハムレットマシーン』のテキストは、ある意味で現在の日本の状況からは、「遠く」、「重い」ものですが、その濃密な意味を回避せず、

日本の文化、社会、歴史の文脈に確かに足を着けながら、言葉と身体の関係性の問題を軸に真正面から格闘することで、日本の現実の中でどのようにアクチュアリティを持って上演することが出来るのか。これは常に根底にあった、根源的でアクチュアルな重要な課題でした。この作品では、死者の声、視線を大事にしながら、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」の構造を手掛かりに、様々な工夫、仕掛けを行うことで、能の演技の本質的な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、挑戦されたと言えます。

現代能『始皇帝』

それでは最後に、二〇一四年に上演しました現代能『始皇帝』についてお話しします。これまで捉え返してきました「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、音楽性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もので、観世鍔之丞氏、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。もともと二〇〇三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(実)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。

那珂太郎さんとは、活動の初期からご縁があって、先にもお話ししましたように、一九七四年には那珂さんの詩集『音楽』を中心に、『須磨の女ともだちへ』、『アメリカの雨』の連作を上演しました。その後詩作品を舞台で使用させていただいたりして、長いお付き合い



図7 現代能『始皇帝』 国立能楽堂 冒頭の場面 2014年 撮影・前島吉裕

がありました。が、那珂さんは一九八五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、読んだ後に、是非能にしてみたいと思ってお願ひした経緯がありました。

ご承知のように始皇帝は、強力な中央集権国家を築き上げ、死後も生前と変わらぬ権力と武力を保持しようと膨大な地下世界を造っていました。それが一九七四年に発見された兵馬俑坑ですが、現代能『始皇帝』では、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、海の彼方の三神山に旅立ち帰国しなかった方士の徐福の、その二人の魂が二千二百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かび上らせた作品と言えます。それとともに兵馬俑坑の地下軍団の兵士たちもクロスとして重要な役割を果たすのですが、もちろんこの作品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。その重要なものとして二点挙げますと、一つは、那珂さんの能本、テキストにおける新たな試み、挑戦、そして二つ目は、演出、演技の面での工夫、仕掛けとしまして「クロス劇」の課題がありました。

斬新な文体と構成

まず一つ目の試みですが、今回書き下ろされた那珂さんの能本、テキストの特色として、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。そこでは現在と二千二百年前の過去が、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、そこで交わされる二千二百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人間の根深い欲望や願望が浮かび上り、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。始皇帝は、絶大な権力を持って中国最初の統一帝国をつくったわけで、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、だからこそこ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、ここで重要な役割を果たしたのが、那珂さん自身が「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。那珂さん自身が、「『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。ここにはほかの能にはあまり見られない、根源的な権力批判とでもいえる、この作品の重要なテーマまた見所の一つが存在していると思われる。このように現代能『始皇帝』では、夢幻能の演技や舞のあり方と絡めながら、能本、テキストの言語レベルにおいて斬新な捉え返し、試みが行われたと言えます。

「コロス劇」の課題

二つ目の工夫、仕掛けとしまして「コロス劇」の課題があります。ギリシャ悲劇の特色としましてコロス（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。那珂さんはテキスト上

での工夫として、シテである始皇帝と同時に、兵馬備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、コロスとして構想していました。さらにそのことを踏まえこの上演では、私の演出、演技上の仕掛け、方向性として、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」の役割を生きるコ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、後場でコロスがクセで謡う、「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、同時に能の本質的な構造、特に地謡のあり方を思い切った捉え返すための仕掛けであると言えます。それは例えば、ギリシャ悲劇ではコロス（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。この現代能『始皇帝』の「コロス劇」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いうことが出来ます。それは具体的には、舞台の冒頭の場面で、暗闇の中、「無」そのものであるコ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けてみました。それではここで冒頭の場面を映像をご覧ください。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、言葉が浮かび上ってきます。「西安の東郊約三十五公里 黄沙のなか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、浮かび上ってきます。こうして「無」であるクロスから、様々な存在、役柄が生成、消滅するのが視覚的にも見えるように演出的な工夫を行いました。「クロス劇」の課題は、活動の初期から、「根源的な関係の生成の磁場の運動」として捉え返し、またその後の様々な作品でも対象化し探求を積み重ねてきました。そしてさらには、この現代能『始皇帝』の試み、作業においては、能・狂言の演者の真摯で意欲的な取り組みの中、その卓越した身体性と、那珂氏の根源的で斬新なテキストの言葉とが切り結び、相互に響き合うことで、新たな展開が探られたと言えらると思います。

根源的な自由

今日は最終講義として、「能を現代に活かす」という切り口から、私の演劇の実践活動の変遷の跡を、初期からお話しさせていただきました。特に一九八九年から開始しました「現代能楽集」の連作の作業では、具体的にいくつかの作品を取り上げ、映像も交え、その課題、問題意識、実際の作業の内実、意味などについて捉え返してみました。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思い付きの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、ゼロ地点に立って、多面的な角度から問い直しの試み、探求を継続的に行ってきました。なかなか上手くは行きませんが、そこでは作業がパターン化し、固定化、形骸化していくのを少しでも超えていくために、常に研究（理論）と実践が密接に関係し、照らし合い、往復運動する形で取り組んできたと言えらると思います。そしてそのことを通して、色々と貴重な発見や成果も挙げてきました。それとともに最初にも述べましたように、そこで一貫して問われてきた根底の何より重要な課題として、明治以降の伝統と近代の二重構造、「伝統と現代の断絶と接合」の問題が浮かび上がってきました。これは芸術の領域だけではなく、日本の文化、社会の構造をも貫き、またさらには、現

在のグローバルズムとナショナルリズムの対立といった事態ともつながってくる、大きな課題だと思われれますが、それを少しでも具体的に、可視的な形で対象化出来ればと、「伝統と現代」の関係性を問う実践的な共同作業を進めてきた所がありました。

また、この「現代能楽集」の連作で、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、長期間作業を積み重ねてこれましたことを、改めて有難いことだと思っております。そこでは能を一つの重要な手掛かり、核として閉鎖的に分断された状況を超え、本来の意味での横断的で風通しの良い共同作業の現場を創出したと考え取り組んできました。そして能と直接出会い、交流、格闘することで、能の本質的な構造が大きな刺激、手掛かりとなり、それぞれの芸術ジャンルの枠組み、また個々の課題が照らし出され、新たな舞台創造、表現のあり方の展開の可能性もそこに示されました。

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、長年、二十数年ご一緒に作業を重ねてきました櫻間金記さんが能の専門紙のインタビューで、「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。それはやっていく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ただけでいい、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。また能シテ方の鶴澤久さんも、演劇雑誌での対談で、参加された私の演出した現代能『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、その公演の直後の能で、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、それが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したので。

先日、ある所で能の究極の姿、本質は何なのかという質問を受けました。私はそれに対して、「自由である」と答えました。能には型に縛られたイメージがありますが、その本質は「自由」であると思っています。もちろんそれは勝手気儘の恣意的な自由ではありません。能は型、様式の洗練化が極まで進み、型に縛られ、拘束されている側面がありますが、そうした強い規範性、法則性を背負った中での、根源的な自由です。あの『道成寺』の乱拍子の段の自在で充実した「間」、夢幻能『井筒』の高度な〈変身〉の演技などは、そうした緊張感のある根源的な自由の一つの現れ、姿だと思われまます。能の演者の長年に亘る修行、研鑽工夫とは、ある時期、徹底して型や様式をその身を持って学び、体得するとともに、いつしかその枠を破り、さらにはそこから離脱して自在に生きるといった、揺さぶりの、格闘のプロセスがそこに必要とされていたはずですが、しかし、そこには絶えず、正に「型通り」演じられ、退屈極まりない、なぞりの演技のパターン化、形骸化の罣が忍び込んできます。これは普遍的、本質的な課題であるはずで、それを超えていくための、クリーゼ（転機＝危機）の、解体が即生成となるような、転換の一瞬をどのように設えることが出来るのか。これは何よりも重要な課題であり、能にはそうした根源的な自由への手掛かり、知恵が秘められていると思います。先にお話ししましたように、私がかつて観世寿夫さんの能と出会い、魂を揺さぶられましたのも、言うまでもなく、寿夫さん自身が誰よりもこうした事態に自覚的であり、常に危機意識を持って世界や歴史、時代と向き合い、転換

の一瞬に向かって挑戦し、格闘されていたからだと思われまます。そうした姿勢、物腰こそ大事に受け止めていければと、これまで私なりに考えながらやってきた所がありました。今回、最終講義でお話しさせていただいた、「現代能楽集」の様々な課題、工夫、仕掛けは、このような能の本質としての根源的な自由を確かに射程に入れ、少しでも「開かれた」新たな表現の、関係の場で、刻々独自に展開していきたくてという願いで試みられてきました。今後とも多様な角度から工夫を重ね、息長く持続していければと思っております。本日は、最後まで熱心に清聴いただきましてありがとうございます。

〔附記〕

最終講義は二〇一八年二月十七日（土）十三時より、明治学院大学白金校舎三三〇一教室で行われた。本稿は、その時の録音をテープ起こしたものを元に、『現代能楽集』の作業（『能楽の現在と未来』所収）などの拙論も参照し、加筆、修正したものである。

「現代能楽集」の連作一覧

本章、長谷川功他 音楽・藤枝守 主催・鍛肉工房
一九九三年 三月 鍛肉工房アトリエ

1. 『AYAKO SEKIGUCHIのための「嫉捨」』——フェデリコ・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 音楽・藤枝守 主催・鍛肉工房
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」

5. 現代能『紫上』

作・深瀬サキ 構成・演出・岡本章 出演・野村万蔵、浅見真州他 音楽・藤枝守 主催・橋の会
一九九七年一〇月 新津市美術館
一九九八年 三月 国立能楽堂

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

一九八九年一月 鉄仙会能楽研修所

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・島次郎 照明・服部基 衣装・緒方規矩子／大野悦子 主催・Bunkamura

2. 現代能『水の声』——能「鷹姫」によるヴァリアント

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・鍛肉工房

一九九〇年 九月 鍛肉工房アトリエ

一九九〇年一月 鉄仙会能楽研修所

一九九一年 六月 青山円形劇場、梅若能楽学院会館（二〇周年記念公演）

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・瀬尾菊次、川手鷹彦、岡本章、長谷川功 音楽・藤井喬梓 美術・島次郎 照明・山口暁 音響・須藤力 主催・鍛肉工房
一九九八年一〇月 世田谷パブリックシアター
二〇〇三年一月 麻布die pratz

3. 『井筒・AMBRUNNENRAND』

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 音楽・藤井孝 主催・鍛肉工房
一九九二年一二月 鍛肉工房アトリエ

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、横田桂子、上杉貢代他 音楽・藤枝守 美術・島次郎 照明・山口暁 音響・須藤力 主催・神奈川芸術文化財団

二〇〇二年 二月 テアトルフォンテ 三月 横浜能楽堂

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

二〇〇八年 九月 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 演出・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
二〇〇三年一二月 国立能楽堂

二〇一三年 三月 上野ストアハウス
二〇一五年 三月 座・高円寺²

13. 現代能『始皇帝』

作・那珂太郎 演出・岡本章 出演・観世鏡之丞、山本東次郎、
宝生欣哉、柴田稔、小早川修他 主催・錬肉工房
二〇一四年 三月 国立能楽堂

10. 『バックイ』

作・エウリビデス／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・島次郎 照明・山口暁 音響・須藤力 主催・江戸糸あや
つり人形座

14. 『西埠頭／鶴』

作・ベルナルド・マリ・コルテス／世阿弥 構成・演出・岡本章
出演・上杉満代、笛田宇一郎、横田桂子、岡本章、川根隆伸、牧
三千子、村本浩子、吉村ちひろ 美術・島次郎 音楽・曾我傑
主催・錬肉工房
二〇一七年 三月 上野ストアハウス（四五周年記念公演）
二〇一七年 六月 明治学院大学アートホール

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 美術・
島次郎 照明・山口暁 音響・須藤力 主催・錬肉工房
二〇一一年一〇月 明治学院大学アートホール（アートホール版）
二〇一二年 三月 赤坂RED／THEATER（四〇周年記念
公演）

二〇一八年 三月 d—倉庫（決定版公演）

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、笛田宇一郎、鶴澤久、塩田雪、岡本章、北畑麻実 音楽・
細川俊夫 美術・島次郎 照明・山口暁 音響・須藤力 主催・
錬肉工房