

叙事という名の抒情

——安部公房の演劇論

高橋 信良

一 原風景——「墓の中の誕生」

終った所から始めた旅に、終りはない。墓の中の誕生のことを語らねばならぬ。何故に人間はかく在らねばならぬのか？⁽¹⁾

これは『終りし道の標べに』の冒頭部分である。安部公房がこの存在論的な問いから出発したことは、多くの批評家たちによって注目され続けてきた。作者自身もこの作品を「出発点」と認めているのだから、彼の創作活動の第一歩として、また彼の作品全体を特徴づけるものとして、分析されることもうなずける。たしかに、この形而上学的な問いにはわれわれを引きつける一種独特な魅力がある。しかし、魅惑的な問いというものは、往々にして安直な誤解と結びつきやすいものである。例えば、この問いを虚無主義者の精神像と結びつけたり、詩的幻想を膨らました果ての「絶望よりの甦り」などと結論づけられ、安部公房は一つの時代に固着され、あとはノスタルジックに語られることしかなくなってしまうだろう。つまり、

この小論の目的は、様々な表現を単なる比喩として短絡的に解釈することをさけ、作者の言葉のおもひを引き受けることにある。そうすることによって、逆説的ではあるが、郷愁としてではない安部作品の時代的な位置づけも可能となるであろう。

「人間はかく在らねばならぬのか？」と問うとき、作者は、すでに「人間はかく在るのか？」という実在的な疑問を超越した次元に位置する。そして同作品の主人公が、「永い逃走……目的のような手段、手段のような目的……正直いって、私にはもう、物事の終りという観念がなくなってしまったらしいのだ」⁽²⁾と呟くとき、「墓」は人生という限界点を持った終局的な意味での死を意味しなくなり、「墓の中の誕生」も死と絶望からの甦りとして機能することをやめる。そのうえ、原因／目的の二項関係が不鮮明になることで、この主人公は二元論を超越したかにみえる。しかし、ここで重要なのは、主人公が何かを超越したか否かという結果ではなく、二元論の世界から顔をそらさず、その狭間でもがき苦しんだという事実である。その点において、「人間はかく在らねばならぬのか？」という言葉が究

極的に絞り出されるのである。

安部公房の言葉との格闘のなかには、常にこのような二元論の問題が存在した。そして、「名づけるもの」と「名づけられるもの」との関係から、こぼれ落ちてしまう「名づけえぬもの」の存在が、言葉に対する飽くなき探求を彼に課すことになるのである。つまり、安部公房に「超越」といった言葉はふさわしくなく、彼はまさに二元論の渦のなかに留まり、現実と非現実といったような対立をまじめに考え続けたといえるだろう。そう考えれば、言葉の問題が肉体の問題へと、つまり、小説の問題が演劇の問題へと発展することは、安部公房の創作活動においてなんら不自然なことではないのだ。

「小説は考えて書くものではない。書くことによって考える作業である」と語る安部にとって演劇とは、「戯曲をもとに演出されるものではなく、俳優をつかって舞台空間に戯曲を創り出す作業⁽³⁾」であった。この過程そのものを重視することから、創作のあとには哀しみだけがあり、喜びなどないことを彼は主張する。つまり、「行手にあるのが、死という虚無にすぎないことを知りつつ、なおも生き続けているという事実」において、「創造は生に似て」おり、「作品の完成は、その終局にある死にすぎ」ず、哀しいのである。しかし、本当の死と違って、創造の死は新たな創造のために生き返ることを可能とする。この点において、創造の死は「仮死ないしは擬死状態」であり、よって、創造そのものも生と同一ではなく、「仮生、もしくは擬生とも呼ぶべき」ものである。そして、そのことを混同し、「生と芸術の区別を見失った作家は、自殺の誘惑にさからいえない

い」、と安部は断言する。しかし、彼はその直後の文章で我々にもう一つの注意を促すことも忘れてはいない。

本物の死とくらべれば、擬死などむろん相対的なものにすぎない。だが、生に対して相対的なのであって、それに対応する擬生に対しては、やはりそれなりに絶対的なのである。その擬生を生きた（創造した）主体にとっては、死そのものなのである⁽⁴⁾。

この点がまさに同時代を生きた三島由紀夫との決定的な違いであり、同一視されやすいところでもある。この問題に関しては後で詳しく触れることにして、ここでは安部の芸術観のみを考えることにしよう。

『砂の女』の主人公、仁木順平が、「砂は流動する」という固定観念から「流動性が砂である」という判断に至るとき、対象となる世界は根本的に再構成されてしまう。そして、「壁——S・カルマ氏の犯罪」で、主人公のカルマ氏がグラビアから唐突に砂漠を体内に吸い込んでしまうのは、空虚な内部を抱えていたからであった。この二つの出来事を難しくいえば、砂への内在化と砂の内在化ということになる。しかし、ここで注目せねばならないのは、安部の芸術空間がつねにわれわれに「生存感覚の質⁽⁵⁾」の再構成を要求していることである。いいかえれば、「物そのもの」の世界を、ときには微視的に、ときには巨視的に、直視することでわれわれの「生存感覚」を揺さぶり、対象物との関係を常に問いなおすのである。この点に

において、創造の過程そのものが重要であり、その過程における問かけの連続がつねに生に対するさまざまな解答をはらんでいる。そして、その結果には、イデオロギー、道徳、哲学などと呼んでもよいが、ただ固着した一つの解答しか残らず、作品は停滞し、「創造の喜び」などそこには存在しえない。こう断言すれば、読者の解釈の問題をすり抜けているように見える。しかし、ここでの安部の問題は、創造者の立場のことなのである。そして、俳優も創造者という考えにたつ彼にとって、演劇は言葉と肉体の関係、あるいは人と人との関係をより具体的に考察する場として興味深い、いや必要不可欠な手段となるのである。そのことは先ほどの、生と死、擬死と擬生の関係を考えればわかることであろう。本物と偽物の関係は相対的なものであるが、本物どうし、あるいは偽物どうしの関係は絶対的なのである。よって、この絶対的な対立関係そのものが本物と偽物の類似点ではあるが、相対的な関係は土俵が違うのであるから語りえない。しかし、演劇において俳優は現実と虚構の相いれない世界を「演ずる」ことによつて生理的に体験しえるのであり、その事実から演劇は、相対性と絶対性の断絶に新たな光を与える総合芸術たりえるのである。

岩崎力は次のように語る。「安部公房はいわゆる私小説からもっとも遠いところに位置している。しかしそれは、彼の作品のなかに彼がないことを意味しない。いわば原光景とでもいうべきものがある。壁だつたり穴だつたり迷路だつたり箱だつたり、形象はさまざまだが、閉塞の確認と、そこからの脱出への願望と表現してみれば、

彼の原光景の特質が見えてくる⁽⁶⁾」。たしかに安部は、「閉塞」感をつねに意識するが、それは脱出するためではない。彼にとつて、絶対的な関係が存在する世界とは現実と虚構の二重の世界のことであり、その二つの世界を結びつけるために相対的な関係をつねに意識せねばならないのである。つまり、「閉塞」感とは、新たな誕生であり、まさに「墓の中の誕生」なのである。安部文学は関係性のなかで育まれ、安部演劇はその関係性をよりリアルなものへと発展させる。つまり、安部はつねに「生々しい現実性」へと前進し、「現実的な表現の総和が非現実となり、その非現実が逆に現実に新しい照射を与える⁽⁷⁾」ことになる。人に内在しているだろうもの／ことを外在化させる作業が新たな認識の可能性を生み、その場合、外在化と内在化の相いれない行為は、安部作品において同一の意味をもつて機能することになるだろう。

二 時間と空間

安部公房にとつて、時間概念を理解することは非常に困難なことであると同時に重要なことであつた。何度かこのテーマで文章を書いているが、舞台と時間との関係を明確に述べたのは、雑誌『波』（昭和四九年二月号）に掲載した「時空の交差点としての舞台」でのことである。このエッセイは、おもしろいスライド写真を見せられた体験談から始められている。少々長くなるが、まずはスライドの内容説明を引用しておく。というのも、これが時間に対する安部の考え方を理解するもつともよい例だと考えるからである。

まず、仔猫を抱いている少女。次は、その部分を拡大したもので、仔猫の半身と、それにかかっている少女の手。さらに拡大されて、猫の毛。それから、猫の毛数本の拡大、するとノミが一匹とまっている。次は、そのノミ。ノミの体の部分のアップ。最後はそのノミの体内の構造の顕微鏡写真。／スライドは再び最初の仔猫を抱いている少女に戻る。カメラが引いて、少女は大きな木の下に坐っている。次は、どこか大きな農家の庭になり、木が一本、その下に白い斑点のような少女。さらに場面が広がり、その農家を含んだ農村の航空写真。つづいて、かなりの高空からの、山や谷間や海をふくんだ写真。それから突然、地球になる。カメラはさらに宇宙へと飛出し、地球をふくんだ太陽系。銀河系。ついには星雲の群にまで視界をひろげ、いきなり仔猫の少女に戻って終り。⁽⁸⁾

このスライドは日常の空間概念を揺るがすものとして、感動を与えるものであり、微視的であると同時に巨視的な観察の必要性を促すものである。また、情景描写としては、へたな演劇（小説）より観るもの（読むもの）を引きつける力がある。しかし安部は、新しい空間体験として感動を覚えながらも、このスライドが芸術になりえないと言い切る。そこには何が欠けているのだろうか。安部は明言する。「はつきりしているのは、時間の欠如だ。純粹に空間の操作だけにとどまっていて、時間は一点に静止したままである」と。

社会的動物である人間は、時間なしで生きることはいできない。そ

れでは時間とは人間にとっていったい何であろうか。分かり切っていることは、誕生から死という一定期間が生き物に定められており、そこから年齢という死へのカウントダウンが始まり、各世代の経験が蓄積されることで歴史という過去への参照行為が行われるということだ。しかし、それでもなお時間そのものは見えてこない。そこでわれわれは、時計という計器を考案し、時間を空間化（可視化）して納得する。そのことは文学や造形美術にもいえることで、そこにおける「因果関係は、単なる時間の影にしかすぎ」ず、「空間の変化、もしくは空間に刻まれた時間の爪跡にすぎない」。それでは何故、文学は時間という不可視の概念にこだわるのだろうか。この謎を解く手がかりとして、安部は音に着目し、時間芸術としか考えられない音楽について検討する。

音はわれわれに時間を感じさせてくれる唯一のものである。例えば、真つ暗闇の潜水艦に閉じこめられて、酸素が徐々にではあるが確実に減っているとしよう。この場合、酸素の持ち時間を目で確認できず、静寂のなかで正確に時を刻む腕時計の秒針の音だけが確実にやってくる死への秒読みとなる。そして、人は終わりのある時間を実感することで恐怖を増大させるのである。つまり、音は「空間以上に鋭くわれわれの情感を刺戟するのだ」。

この「聞く」という行為で成立する芸術が音楽である。安部はこの芸術を次のように定義づける。「音楽は、現在進行形でしか感じられない芸術である。たとえば小説や絵画は、かなりの程度記憶のなかで再現することが可能だし、とくに小説は、読み終えた後で感動

をいつそう深めるとい場合も珍しくない。しかし、音楽は、聞き終えたたん、せいぜい思い出すのは聞いていた時の感動の記憶だけである」と。そして、「この限定性が、好きな音楽を繰返して聞きたい気持ちにさせる理由でもあり」、「弱味は同時に音楽の強味にもなっている」と説明し、文学作品にはその逆のことがいえると指摘する。尤もなことに思えるが、この点に関しては少し疑問が残る。

われわれは、日常生活において好きな歌を、いや時には好みに関わらず印象に残ってしまった歌を口ずさむときがある。それに、好きな小説を読み返したい衝動に駆られることもあれば、有名作家の絵を見てもそのイメージを後から思い出すことすらできないこともある。つまり、「現在進行形」の時間や「空間に刻み込まれた時間」などという区別をしないで、われわれは、芸術作品の心の琴線へのふれ方によって、つまり個人的な印象によって時空の区別なく作品に対するイメージを増幅させる。こう考えると、時間概念の視覚（空間化）と聴覚による実在性は、芸術のレベルでは区別できないのだろうか。否、結論はそれほど単純なものではないだろう。

われわれは日常的に、対象物を言語化することでこの世界を成立させようとする。人はみな、個人の経験にもとづいた語彙から、音楽の歌詞や絵画の題名、小説の粗筋などを自分に引きつけたイメージとして膨らませる。例えば、抽象絵画を目の前にして、その意味を探る手がかりとして題名を参照する。また、あるイメージを眺めながらメロディーが浮かんだり、音楽を聴きながらあるイメージが心に広がることも往々にしてあるだろう。つまり、日常生活におい

て、われわれは、無意識のうちに時間と空間を融合させ、その平衡を保っているのである。もちろん安部もそのことを意識したうえで、時間と空間の区別を強調しているのである。つまり、言わずもがなのことである時空の関係を再認識することで、安部は、あらゆる知覚が人間の「生理的リズム」の範囲でなされていることを示唆するのである。

ただ、ある「生理的」リズムの幅の間でだけ、人間は時間を感じることが出来る。自分の存在を、時間の流れとして感じる事が出来る。無限にあるリズムの中で、ただその範囲内のリズムだけが、時間をのぞく覗き穴になってくれるのだ。しかも、かならずしも持続の感覚ではない。「今」という瞬間の實在感と言ったほうが適切かもしれない。記憶にとどめることも、未来に予測することも、ただ「今」の感覚の幅でだけという、まさに現在進行形でしか存在しない時間の姿。

宇波彰は、『第四間水期』に登場する水棲人たちの意識がほとんど人間のものであることを例に挙げ、安部公房の想像力において支配的であるものが、「同一性の論理」であり、「差異性の論理」ではないことを強調した。⁽⁹⁾ このことはSFにおける想像力の限界を言い得て妙である。つまり、未来社会のイメージは、現代社会との「断絶」によってではなく、その「連続」として想像されるのである。そして、両者の差異は、実はその連続性でしか語れない。言い換えれば、

自／他の区別はその関係でしか語れず、真の意味での他者（別世界）は「現在進行形」の時間において存在しえないのである。従って、安部作品において、変身や、SF、幽霊のような非存在は、「生理的リズム」の範囲で把握しえるものであり、今、ここという現実に再び光をあて、その真実を剥き出しにする要素として機能するのである。

時空の区別を再認識し、生理的に知覚しえることの限界を明確に把握することで、あらゆる差異化の作業が今、ここにある存在に基づくことが理解される。そして、仮にこの現実世界がわれわれの自我によって形成されていると仮定するならば、さまざまな世界の差異性は同一性と等価値の意味を持つだろう。言い換えれば、自我によって引き起こされた、時間的にも空間的にも異なったあらゆる別世界は、最終的には自我の支配する現実世界へと収斂される。

このことは、量子物理学で仮定される、自我の存在するだろう「並行世界」やSFでよく題材とされるパラレル・ワールド（多次元宇宙）までも含めて、安部が題材として取り上げる理由であろう。すなわち、素粒子から四次元空間まで、ミクロコスモスからマクロコスモスまでが安部作品の範疇だとしても、そこでは常に生理的知覚が重要であり、「生存感覚の質」が問われるのである。そして、先に引用したスライド写真の内容は、微視的と巨視的という視点からの対象物の多元的な把握と、時空の二つの要素から限定しえる対象物の一元的な把握とが、常に共存することを示唆しているのである。しかし、理論的にすべての世界が自我の世界として括られるとして

も、先にも触れた現実問題としての「相対性」と「絶対性」の断絶の解消はどのように成されるのであろうか。そのことに関する問題提起と解答の場が舞台なのである。

もし、文学が文学の枠を破って、時間そのものに目を向け、音楽が音楽の枠を破って、空間そのものに目を向け、しかも自己を喪わずにすませられる場所があるとしたら……つまりそれが、いまぼくが考えている舞台なのである。ぼくにとつての、新しい舞台芸術とは、時間と空間のどちらかが、どちらかに従属することでもないし、またむろん両者の折衷でもありえない。両者が交差する場所としての舞台なのだ。

そして、その舞台で役を演ずる俳優は、「時間と空間の両軸を、自由往来できる使者」となる。つまり、その俳優は、生理的知覚の意味を把握せねばならず、それによって、時空を表現すると同時に、本物と偽物（現実と非現実）の関係を剥き出しにする機能を持つことになるのである。

それでは、安部は人間の生理をどのように規定し、舞台でどう生かそうとするのか。次章はこの疑問から、具体的に安部の演出方法を考えてみる。

三 ニュートラル——演技の生理学

「ニュートラル」という語は、安部が考案した演技についての一

概念としてのものであり、必ずしも一般的な意味(中立、中間など)を持つものではない。従って、安部は慎重に言葉を選びながらこの用語の説明を行っている。そこで本章では、彼の説明を段階的に整理⁽¹⁰⁾し、安部演劇における演技の可能性を明らかにしたい。

ニュートラルというのは、要するに、存在自体が表現として成立つための、基本条件なのである。

われわれはここで安部の基本的な演劇論を思い出さねばならない。つまり、それは、「戯曲をもとに演出されるものではなく、俳優をつかって舞台空間に戯曲を創り出す作業」が演劇であるというものであった。その場合、俳優は「意味や筋書の運搬人(説明役)」ではなく、「雄弁術」など必要としない。言い換えれば、型芝居や気持ち芝居など必要ないのである。

芝居において心理が先行すれば、舞台のうえでの表現は、喜怒哀楽がいつ、どこで、どんな理由で出されるかの後追い説明となってしまう。乱暴な言い方をすれば、誇張した、わざとらしい、新劇調の演技ということになる。つまり、安部演劇においては、「戯曲が出発点ではない」のである。だからこそ、「俳優をつかって舞台空間に戯曲を創り出す」のである。そしてその入口が「ニュートラル」である。

しかし、「戯曲が出発点ではない」といっても、役者は台本を読み、台詞を頭に入れて演技をする。そして、その台本には、ト書き

のような簡単な状況説明しか記されていない。例えば、「間」と指示されていて、どのくらい長い「間」なのか、そのあいだ役者はどうしていればよいのか。そんなことは台本には書かれていない。だからこそ演出家が必要なんだといわれるかもしれないが、その「間」を生理的に実感するのは、演出家ではなく、舞台上で演ずる俳優自身なのである。ここが演技指導の抱える大きな問題点でもある。演技指導にだけ絞れば、演出家は俳優自身に状況を肌で理解させる役割を持つのである。

いずれにせよ俳優にとって、舞台にいかに関心するかということが最初の問題になってくる。観客の好奇のまなざしの圧迫から逃れようとして、演技にさまざまな装飾をつけ加えることなく、ただ舞台にぼつんと突っ立っているだけで、すべての視線を引きつけてしまうような、そんな存在の術を身につけねばならない。その基本條件が「ニュートラル」なのである。

この基本条件を理解するために安部は、一つの音に集中する訓練を奨める。自然に聞こえてくる何種類もの音のなかで、「比較的聞き分けやすく、持続的な音を選び出し、それに集中する」こと。そうすることは大変な緊張を伴うが、その一方、「他の部分では抑制がおり、「その抑制を明示することによって、集中の方向(状況との関係)」は、容易に示され、表現されることになる。これが「ゼロのニュートラル」と呼ばれ、「ニュートラル」の原型となる。

例えば、考え事をしながら歩いていて、人にぶつかってしまうという演技をするでしょう。あらかじめ筋書に忠実に段取りをつけた

場合、意識の集中点は、考え事をするというポーズと何歩で相手にぶつかるかというタイミングとに分散され、演技はわざとらしい型芝居となる。しかし、考え事に本当に集中すれば、衝突は本当のハプニングとなり、そこからまた新たな集中が生まれる。要するに、「ニュートラル」は、「姿勢の一つでも、単なる弛緩でもない」。そして、その集中の度合いの切り替えのために、安部は次のような練習例を挙げる。

それは、背後からピストルをもった男が迫ってくるという状況である。はじめ、演技者は音への集中を保っている。次に、その男に向かって行動を起こす寸前まで緊張を高める。そして一気に緊張を抜き、最初の「ニュートラル」の状態に戻す（これは映画『おとし穴』の井川比佐志の追いつめられる演技を参考にすればよい）。これを何度も繰り返すのである。これは、「ニュートラルの中の両極のあいだを、出来るだけ早く、何度も往復」する練習であり、そうすること、さまざまな階層の集中の切り替えの訓練となる。そしてこの集中法は、あらかじめ段取りを決めることによって、萎縮してしまう演技に「突破口をつくるための一つの試み」となる。

それでは、演技には心理が全く介入しないのだろうか。

「ニュートラル」という概念において、段取り芝居としての心理は一切排斥されている。しかし、「心理から人間関係が生ずるのではなく、人間関係から心理が生まれる」と説明されるとき、心理そのものが演技から排除されたわけではないことがわかる。そして、このことをより具体的に理解するために、一つの例題が提示される。

それは、「心理的に、怒り、あるいは恐怖として表現されるものの、生理的対応点を探せ」というものである。そしてその答えは、「体の適当な場所に、痛みの感覚を設定すればよい。足首の捻挫、虫歯の痛み、等々……その状態で、体表面を拡大させ、突出させれば、怒りになる。逆に、縮小させ、自分を内側にくぼませれば、恐怖になる」ということであつた。

この体表面の拡大・縮小は、相手との関係で生まれるものである。人間関係のシーソー・ゲームのようなこのバランス運動は、安部の演劇では「ゴム人間のゲーム」と称され、「ニュートラル」の訓練の中に導入される。つまり、生理的な集中点の発見からさまざまな感覚が生まれるが、それはあくまで生理的なもので、その感覚を伴った心理的感情は、あくまで相手との関係においてしか生じえないのである。例えば、歩道を歩いている二人の人間の肩がぶつかったという状況で、痛いと感じるのは生理的な感覚である。そこで相手に対して怒りをぶつける方は、必ず体表面を開いており、もう一方はそれによって恐怖を感じ、体表面を縮小させるであろう。ここがまさに心理の生じる瞬間である。

「ニュートラル」の概念において、心理や感情は、俳優の肉体運動として捉えられ、そこから相手との関係を生み出すことが重要なこととなってくる。そして、生理的な感覚を軸とする集中と排除の連続運動が、集中と抑制という肉体的なフォルムを浮き彫りにする。そして、その行為がその集中の方向をより鮮明なものとし、演じている状況をよりリアルに舞台上に再現することを可能とするのである。

る。

このことは、生理的なレベルではすぐに実感できる。しかし、俳優に言葉（台詞）と仮面（役柄）が課されるとき、心理主義的なものがふたたび演技を支配するようになる。それが次の段階の問題である。

そこでまず注意せねばならないことがある。それは、今まで説明してきた「わざとらしい演技を回避する」という意味についてである。

舞台経験のない観客であっても、俳優の演技にダメ出しをすることは容易であるし、またそのダメ出しが的をえている場合が多い。

この事実から、演技論はしばしば妙な方向へと進むことがある。それはつまり、演技をよりリアルに、実生活の中の行動に近づけようとする考え方である。一見それは正しいように見えるが、「リアル」という語の意味を取り違えると、現実とはほど遠い誇張表現しか生まれてこない。例えば先ほど例としてあげた、「歩道を歩く二人の間」の登場人物を「チンピラと臆病な学生」と限定してみよう。一般的に俳優は、現実在即した演技を目指すあまり、まず与えられた役になりきろうとする。そして、「チンピラの方が強い」という固定観念、あるいは印象から演技にはいつてしまひ、生理的な感覚など表現されなくなってしまう。

ここで言いたいことは、「ニュートラル」をつかつてより現実的な（リアルな）演技を追求しようということではない。あくまで舞台は虚構の世界であり、そこは、現実世界を切り取ってみせる場所である。

はなく、相対的な立場から現実を照射する場なのである。そして、その照射する（伝達する）基準となるのが生理的な感覚であり、その点において、印象からの演技が排斥されねばならないのだ。

今、ある俳優が、自分自身を本名のまま舞台にのせる必要があったとする。それでも、その俳優は、舞台という視野の中で、自身にできるだけ似るためには、メイキャップをしなければならなくなるのである。レアリスムというのは表面だけのことであり、一種の罠でしかない。⁽¹²⁾

従って、台詞や役柄が決められたからといって、そのことが舞台上の関係を限定したことにはならない。そのことを理解させるために、安部公房は二つの練習を提案する。

一つめは「ガイド・ブック」という練習方法である。二人の俳優にそれぞれ異なった状況を指示したガイド・ブックを手渡す。そして、その二人にアドリブで対話させる。とうぜん、対話は「ちぐはぐなものとなり、互に相手の立場を突きとめようとして、二人の関係は鋭くとぎすまされる。その緊張から、俳優たちはいやでもニュートラルにならざるを得ない。肉体的にニュートラルになるばかりでなく、言葉の領域でも主観的な気持芝居は剥げ落ちてしまうのだ」。もう一つは「写真のぞき」という一種のゲームである。これは、一人の俳優が写真をのぞいて、その内容を他の俳優に言葉だけで（他の伝達方法を一切用いず）説明し、その後、聞き役の俳優たちが、

その説明から生じるイメージと実物とをくらべて検討しようというものである。この説明は、写真を見て、即座に行わねばならなく、しかも段取りを考えながら行つてはならない。従つて、この作業は俳優に伝達の難しさを実感させる。その理由は、「伝達しなければならぬ必然性が発見できない」からであり、「俳優はここで、発見すべきものが単なる写真ではなく、伝達という行為の発見であることに気付かざるを得ない」。

これら二つの練習を通して、「観察する」という行為と「表現力」が切り離せない関係にあることが主張される。つまり、「的確な表現力は、かならず的確な観察力に裏付けられたものだし、また的確な観察力は、かならず的確な表現力に辿り着きうるものである」。そして、言葉と「ニュートラル」の関係において、以上のことは次のような台詞の表現のなかに結実する。

貝殻草のにおいを嗅ぐと、魚になった夢を見るといふ。

これは「贗魚」の一節であるが、問題は、この台詞を言うとき、どこに集中点があるのかということである。この場合、朗読調の読み、つまりあの独特の「うねり（節まわし）」は絶対にさけられなければならない。そうは言っても、まず、「貝殻草」という聞き慣れない名詞によつて、その草のイメージが頭の中を支配する。そして次に、「魚になった夢を見る」というイメージを想像してみたくなり、そこには自然と「うねり」を生み出す可能性があるだろう。しかし、

安部公房は、このような台詞にも「ニュートラル」を適用できることをいとも簡単に説明している。「生理的に集中できるのは、まず『におい』であると言う。そして、『貝殻草のにおい』を、現実のものとして喚起してみる」よう促す。「もし集中できれば——実際に臭覚が働きはじめれば——しぜん好ましい匂い、あるいは嫌な臭い、といった生理反応が伴うはずである。さらに、そこを集中点にすれば、おのずから後段の『魚になった夢を見るといふ』の言い方も生理化されるはず」だと言う。このことは至極当たり前のことのように感じるが、こと演技における集中の問題となると、生理的に考えることは現実的であるだけに難しいといえよう。もしこの段階が克服できれば、この生理にもとづいた台詞を演じている相手との関係の中に投げ入れることで、そこに「関係の集中点」もおのずと生じてくる。そして、普段われわれが意識していない、生理的なレベルでのリアルな行動が舞台上に再現されることとなる。

ここに至つて、台本を理解することは、「台本の総合力に抗して、どこまで自己を解析しうるかということ」⁽¹³⁾であり、演じるために必要なことは、「行動を意味以前の生理的な、場合によつては物理的な段階にまで、細分化しつくしてしまう能力」⁽¹⁴⁾であることが明らかとなる。

要するに、「ニュートラル」とは、状況とのかかわりあいの深さにほかならないのである。

そして、仮面という語は、俳優にとって役柄の意味をもつと同時に、自己を客体化する作業の過程そのものを意味することになる。

仮面は、現実と虚構の架け橋となると同時に、「時空の交差点としての舞台」において、俳優と役柄と観客のア・プリオリな関係を崩す、言い換えれば、われわれがすでに了解済みだと思っている劇場内のアリバイ崩しを行うきっかけとなる。安部演劇の舞台において、すべてはこのように始められるのだ。

四 外在化と内在化

なぜ露出した腸が凄惨なのであろう。何故人間の内側を見て、悚然として、目を覆ったりしなければならぬのであろう。何故血の流出が、人に衝撃を与えるのだろうか。何故人間の内臓が醜いのだろうか。……内側と外側、たとえば人間を薔薇の花のように内も外もないものとして眺めること、この考えがどうして非人間的に見えてくるのであろうか？もし人間がその精神の内側と肉体の内側を、薔薇の花弁のように、しなやかに翻えし、捲き返して、日光や五月の微風にさらすことができたとしたら……⁽¹⁵⁾

これは『金閣寺』の主人公が述懐する有名な場面であるが、三島由紀夫において、内面／外面の問題がどのように設定されていたかを理解しえる一節であろう。最初の長編『仮面の告白』では、内部を外部にさらけ出す告白という形で、この二元論を解体してみせた。そして、『金閣寺』における内部の賞賛は、外部と等価値な美として

はつきり打ち出されている。それは、谷川渥が「バロック的な表面の肯定」と指摘しているように⁽¹⁶⁾、三島由紀夫独自の美学であり、バランス感覚であつたといえる。

同時代人である安部公房も、人間に対する深い認識と洞察力をもっていた。そして、三島同様に、外と内との二元的な問題をつねに考えていた。しかし、そこにはただ一つだけ、大きな違いがあつた。それは、安部公房がつねに日常性という現実を前提にして、この二元論を追求したことである。つまり、内面への意識の強さを外在化することで折り合いをつけようとした三島に対して、安部は、即物的な外部の描写を徹底的に追求することによって、そのことがフィード・バックする内面の情緒的問題へと結びつけてゆくのである。

それでは安部演劇にとって、現実とはいったいどのような意味をもつのか。以上に述べた外在化と内在化の問題をふまえて考えてみたいとおもう。

昭和三〇年三月に初演された『制服』以降ずっと、安部戯曲には一貫した特徴があるようにおもわれる。それを一言で説明すると、非存在物の登場ということになる。例えば、『制服』では亡霊、『どれい狩り』ではウェーという人間そっくりの動物、『快速船』ではピューという架空の薬、そして、『幽霊はここにいろ』と『棒になった男』では題名どおりの非存在物が登場する。厳密に言えば、『友達』などは非存在なものなど登場しない。しかしそういう場合でも、状況は非日常的に設定されており、彼の戯曲のなかには何らかのアレ

ゴリーが潜んでいるのではないかと、つい勘ぐりたくなってしまふ。それでは、これらパラレル・ワールド的な安部戯曲において、われわれの日常はどのように捉えられているのだろうか。

安部公房は、「死人登場」という『制服』について語った文章のなかで、「人間の精神活動」が「理性と感性の統一物である」という⁽¹⁷⁾。つまり、「精神活動が方向をもち、意味をもつというのは、いうまでもなく行動との関係においてだが、行動とはもつとも広い意味での対象の変革であり「……」理性と感性はそのための二本の手綱である」、というのである。たしかに、言語化能力をもった人間(ホモ・サピエンス)は、感性だけで行動する動物ではない。そして、精神のバランスを保とうとして、理性と感性は、互いに対しての抑制機能として働く。しかし当然のことながら、恒久的な安定などありえず、その両者の「秤」は、安定を目指しながらつねに不安定である。安部は、この「ゆれ」の「振幅がある範囲内にたもたれていることを」、「日常性」と呼ぶのである。

日常性に埋没したわれわれは、安定という錯覚のもとに、フィクションよりノン・フィクションに刺激をもとめるようになった。そして、われわれ自身に関係ない大惨事より、自分の身のまわりにおける些細なトラブルによって、日常という安定はいとも簡単に崩れさってしまう。ここで重要なのは、ハプニングの大小でもないし、ましてや道徳的な問題でもない。そうではなくて、安定の基準線の引き方にたしかなものなどなく、不安定との境界線は不透明であるということが問題なのだ。安定の崩壊が異常現象であって、日常と

は関係ないとすれば、例えば、毎日人が死んでも、自分は死なないといった勝手な論理が日常という安定を作り出していることになる。個人差があるとすれば、明後日は死ぬかもしれないが明日は死なないだろうという老人もいれば、二十年は死なないだろうと考える中年、勢い余って「俺は二十歳で死んでやる!」、などと戯言をいう子どもさえいる始末である。

安部は説明する。理性と感性の秤が傾いていても、「目盛の方を修正してしまえば、針は零をさすにちがいない。思いきつて、目盛の数字をぜんぶ零にしてしまえば、どこにとまっけていても平衡、どんなにゆれていても安定だということになるのではないか」。この秤のゆれのなかにこそ、いいかえれば、この「日常性」においてこそ、安部戯曲の非実在物たちは登場することができるのである。

この激しい転形期に、もし人が昨日と今日を同じ日だと考えるなら、家庭の垣根が、孤独と平安を保証するものだと思えるなら、そこにはかならず実在しえないものが巣くっているはずである。亡霊は、もしかすると、もつとも日常的なものですらあるのかもしれないのだ。／私が舞台にこのんで非実在物を招いたのも、つねに現実を直視しようと心掛けたからにほかならなかった。

非実在物は、安定という「ごまかしのセメント」を剥ぎとつてくれる。そして、理性と感性のあいだのゆれそのものに光があてられ、日常性という名の虚構にかくされていた現実を覗くフィルターに

なってくれることだろう。

ここに至ってもはや、安部が医学部出身の作家であつたことを引き合いにだすつもりは毛頭ない。しかし、状況に対するあまりにも微視的な観察が、人の内面へ達する手段となつたことは事実である。彼は、内面の精神を薔薇の花びらのように可憐にみせてはくれない。そうするかわりに、つねにゆれ動く状況のさまざまな断面をえぐりだしながら、まるで果肉につつまれた果実の種を取り出すがごとくわれわれの精神を剥きだしにする。つまり、安部演劇では、舞台上の「擬生」によって本当の生のアリバイ崩しが開始されるのである。

「悲劇は、この傾斜「ゆれ」を人為的におこし、観客から平衡をとりもどそうとするエネルギーをさそいだす。喜劇は傾斜した状態を客観的に示して批判と反省をうながす。観客は悲劇にたいしては、さそいこまれて、みずから傾斜状態におちいり、喜劇にたいしては、笑いをもって傾斜に対抗しようとする。」このような規定からすれば、安部公房の発想も既成の演劇概念からそれほど遠くにあるとは思えない。しかし、安部演劇においては、イデオロギーや道徳律など重要ではないし、ましてや観客にたいするカタルシスなどが目的となつてゐるわけでもない。彼の舞台にはもはや悲劇も喜劇も存在せず、そこではジャンルとしての意味ではないドラマが淡々と展開されるだけである。言い換えれば、舞台で創造された生や死に対しても、どのような情緒的思い入れもなく、即物的に表現され、その状況に対しての哀れみや凄惨な印象、滑稽さや軽蔑の感情などが引き起こされることなど決してないのだ。

安部は、理性と感性のあいだのゆれの大きさを測量することで、安定へと導く方法を模索したわけではない。舞台ではいぜんとして、われわれのアリバイが崩されつづけるだけで、現実の再構築は、もはや新たな制度化、あるいは秩序化などではないのである。

安部公房の演劇作法について、今までさまざまな演劇人からの影響が語られてきた。例えば、題材的には不条理演劇として括られる劇作家たちと、いくつもの共通点があるし、手法的には、「叙事演劇」のプレヒトからの影響があることも事実である。しかしその一方で、安部演劇の独自性を語るばあい、どうしても安部文学の全体的な問題として語ることしかできず、そのために彼の演劇はジャンルの特定化されにくかつたことも事実である。だからこそ、新劇とアングラ劇という両時代の狭間で、過渡期におけるある出来事のように七十年代に埋没しているのだ。しかし、それでいいのかもしれない。これは決してノスタルジックな意味ではない。

安部公房は、われわれが当たり前すぎて気づこうとしない外部と内部のバランス感覚を問題提起してくれた。そのことは、演劇というよりも、われわれの生きるうえでのあらゆる行動に連結されてしまふ。つまり、安部の演劇論は、その点において時代や文化的ちがいを越えて普遍的なのであつて、舞台芸術そのものの変革として神格化する必要は少しもないのである。彼が演劇活動をしていた時代に、正当な評価がされず、そのために、小説家安部公房が演劇活動をしてゐたことすら今日では忘れ去られている、などといったら、全くもって穿った見解であり、勘違いもはなはだしいだろう。そう

ではなくてわれわれは、演劇を通じての彼のものの見方が現在でも十分時代性を帯びたものであることに気づかねばならないのだ。安部演劇が過去に埋没した理由を時代だけのせいにして、彼が「将来の読者のために夢の種を蒔いた」⁽¹⁸⁾などと、平和な理想論だけをいうのはもうやめよう。

安部公房に触れたわれわれは、日常という現実において、叙事的に描かれた現実において、もはやその状況の関わりの深さそのものしか現実とみなしはしない。その現実、われわれの心に「裏返された情緒」としてしみこんでくるのだ。そして、現実が抒情的に語られる。

時計の文字盤は片減りする

いちばんすり減っているのが

8の字あたり

かならず一日に二度

ざらついた眼で見つめられるので

風化してしまうのだ

その反対側が

2の字のあたり

夜は閉じた眼が

無停電で通過してくれるので

減り方も半分ですむ

もし まんべんなく風化した

平らな時計を持っている者がいたら
それはスタートしそこなった
一周おくれの彼

だからいつも世界は
一周進みすぎている
彼が見ているつもりになっているのは
まだ始まってもない世界
幻の時

針は文字盤に垂直に立ち
開幕のベルも聞かずに
劇は終った⁽¹⁹⁾

註

- (1) 『安部公房全作品』第一巻、昭和四七年、新潮社、九ページ。
- (2) 前掲書、十ページ。
- (3) 「水中都市」上演パンフレット参照。
- (4) 「創造の哀しみ」(連載「周辺飛行」三八)、『波』、昭和四九年十二月号、新潮社、三〇四ページ。
- (5) 高野斗志美、『安部文学の「キイ・ワード」』、『作家の世界 安部公房』、番町書房、昭和五三年、二四八ページ。
- (6) 岩崎力、『断想・安部公房』、『ユリイカ』第八卷第三号、青土社、昭和五一年、二〇八ページ。
- (7) 前掲書、二〇九ページ。
- (8) 「時空の交差点としての舞台」(連載「周辺飛行」二八)、『波』、昭和四九年二月号、新潮社、二ページ。本章での引用は断りのない限りこのエッセ

セイからのものである。

- (9) 宇波彰、「安部公房の想像力の構造」、『ユリイカ』第八卷第三号、青土社、昭和五十一年、八六ページ参照。
- (10) 本章での引用は断りのない限り「ニュートラル」に関する以下のエッセイからのものである。「周辺飛行」十七〜二二、『波』、昭和四十八年三月号〜七月号、新潮社。
- (11) 「ゴム人間のことなど」(連載「周辺飛行」十五)、『波』、昭和四十八年一月号、新潮社、二ページ。
- (12) ポール・ブランシャール、『演出の歴史』(安堂信也訳)、文庫クセジュ三一一、白水社、昭和三十六年、十二ページ。
- (13) 「映画俳優論」、『安部公房全作品』第十五卷、新潮社、昭和四十八年、二三六ページ。
- (14) 前掲書、二五二ページ。
- (15) 三島由紀夫、『金閣寺』、新潮文庫、昭和三十五年、六二〜六三ページ。
- (16) 谷川渥、『文学の皮膚 ホモ・エステティクス』、白水社、平成八年、七二〜九八ページ参照。
- (17) 「死人登場——実在しないものについて」、『安部公房全作品』第十五卷、二二三ページ。本章での引用は断りのない限りこのエッセイからのものである。
- (18) ナンシー・K・シールズ、『安部公房の劇場』(安保大有訳)、新潮社、平成九年、二二四ページ。なお、この本は回想形式をとっているが、安部スタジオの活動内容を具体的に知るために、唯一入手可能なもの。
- (19) 『箱男』、新潮文庫、昭和五十七年、二〇七〜二〇八ページ。