

現代演劇における発話と嘘

——三浦基論——

得能想平

1. はじめに

前年に引き続き二回目となる京都国際舞台芸術祭が 2011 年 10 月 16 日に大盛況の内に、幕を閉じた。今年はアメリカ、ブラジル、ドイツの三カ国の演目を含む 11 のメイン・プログラム、さらに砂場という場所をテーマにした若手アーティストによる 9 つのフリンジ・プログラム、そしてその他トークイベントなど、パフォーマンスのない日が見当たらないくらいの激しい一か月弱となり、日本だけでなく海外からの集客も多かったと聞く。

ところで、このグローバルなイベントのトリを務めたのは、劇団・地点という京都を拠点に活動するユニットである。コンテンポラリーダンスなどの演目が目立つ中で、地点はチェーホフの「かもめ」という題材を選択し、かえって演劇の古典へと眼差しを向け、劇の枠組みを拡張することによって、舞台芸術の現代性に対して一つの答えを提示した。本稿の目的は、この地点の現代性の一端を明らかにすることである。ただ、舞台芸術である以上、この現代性をそう簡単に哲学的に論ずることはできないだろう。本稿は、劇団地点の演出家、三浦基の著書『おもしろければ OK か?—現代演劇考』を参照することで、地点の劇作に働いているプロセスを考える。

現代性は、常に二つの面を持つ。一つはある価値観への疑いや破壊、もう一つは別の新しい価値観の構築である。三浦の思想において疑われるのは、演劇が現実とは違うフィクションであるという嘘である。そして、構築されるのは、発話そのものの虚構性の上に開かれる役者と台詞の新しい関係である。2 章では演劇そのものがどのような問題点を抱えているかを論者の視点から描き、そして 3 章では三浦が提示する戯曲編集手法を二つ取り上げる。フィクションという意味での嘘ではなく、さらに拡張した発話の嘘を問い詰めることによって、そしてそれらを引き受けることによって、別のリアリティを創出するプロセスは、演劇だけでなく、われわれは日常の発話への反省を促す絶好の視点になるだろう。

2. 役者の嘘と身体性

まず、われわれは現代演劇という括りがどのようなものかを考えてみよう。それは、ある現代的なテーマについて演劇を創作するものとするだけではうまくないと思われる

し、連綿と続けられてきた過去の演劇に対しての応答というだけでもしっくりこない。というのも、これらの定義では、今の現代演劇の多種多様な現れ方を説明できないからだ。そこに共通しているのは演劇という形式そのものに対する批判の眼差しではないだろうか。脚本があり、演出家が演出をし、そして劇場で役者たちが役を演じる。このような演劇の構成要素の一部分を他と変えてみる。脚本や演出をなくすことで、即興的に緊張の瞬間を作り出す。劇場ではなくてテントでやってみる。ストーリーがない。役者に役がない。役者が沈黙したままだ。そして、このような現代演劇は新しさを求めて他のジャンルとの敷居も軽々と飛び越えるだろう。最終的な共通点は、生身の人間がある作品を上演するというくらいではないだろうか。とりあえずはこの点を出発点と考えたい。

さて、ここに二つのことを読みとることができるだろう。一方で脚本、演出、そして役者がどのような編成をとるかは別として、それらが全体として一つの作品を形作っているということである。舞台上の表現は、全体として一つの「意味」を表現し、観客は多かれ少なかれその意図を解釈することを強られる。これは、観劇する人間がすべて批評的な視点を持つという意味ではない。ある劇を見て、単純におもしろいであるとかつまらないという感想を持つためにさえ、ある視点、ある解釈が必要である。さらに、このような意味は、一般的に言葉が伝える意味とは異なり、むしろ一つのある種の感覚のようなものへと近づいていくことになる。観客はこの意味に対して、経験や心に現れるものすべてを用いて立ち向かい、それを我が物にして、思い思いに楽しみ、帰って行くことになるだろう。

他方で、演劇の内容である意味に対し、その全体性を表現する個々の人間の動きが存在するという点である。意味を観客に伝える手段は、舞台に立つ役者の身体以外にはない。身のこなしや発話の仕方、さらに登場人物の位置関係などを計算し、自分自身の身体を観客にさらすことではじめて役者は部分として機能し、全体を表現する。われわれは、ここにこそ、演劇を他の芸術の区別するものを見つけることができる。たとえば、小説においては意味があるという点では同じであるが、意味を伝える手段は人間の動きではなく文字である。

意味という秩序と、それを表現する人間の動きという身体性の秩序——発話行為もこの中に含めよう——の二つの総合こそが、演劇が演劇たる一つの条件である。全体としての意味と、それを表現する部分としての役者、本質としての意味と、それを伝える道具としての役者。このような二項対立をわれわれは想定している。しかし、そう簡単に図式化するつもりはない。本稿が扱うのは、この二項対立を突き崩す第三の要素である。さらに分析を続けよう。

ところで、人間の身体性という部分の集まりに全体として意味が宿るということは、演

劇にとって本質的であるが、日常的なものではない。身体性と意味の総合は、劇場という場所における特殊な総合である。それならば、身体性は日常的にどのように見られているのか、つまり、演劇という魔術的な場の外で身体は何を表現しているのかについて考えてみよう。誰でもひざが痒ければ、ひざを搔くだろう。腹が減れば、食を求めるだろう。金を稼ぐために労働し、生きるために呼吸をするだろう。これらはいったい何なのか。

われわれは、身体性はその身体の持ち主そのものの特性を表現していると考えているのではないか。われわれはある行為をみたとき、即座に行為を行為者に結び付ける。つまり、行為を行為者の表現であると考えている。たとえば、ひざを搔くのであれば、その人間はひざが痒いのだろうと考える。何かを食べている姿を見るならば、腹が減っているのだろうと考える。このような見方ができないのであれば、人間同士の対話さえままならないだろう。ある人間の発言やふるまいが、ある人間そのものを表現していないということになってしまえば、われわれは何を手掛かりに別の人間とコミュニケーションをとればよいのだろうか。身体性と、その持ち主の結び付きは人間が社交性をもって活動する際の本質的な条件であると言えるだろう。

このような身体性の見方は社会の中の奥深くにまで根付いているといえる。行為と行為者とをそのまま結び付けるやり方が、社会が成り立つ条件にさえなっていると言えるだろう。たとえば、面接におけるふるまいによって人間の能力が評価される。盗みという行為をはたらいた人間は法律に基づいて逮捕される。われわれは他にもさまざまな場面において、身体性と行為者が結び付く例をあげることができるだろうが、国家や法や経済といった人間の創造的な活動の条件といったものにおいてさえ、行為そのものと行為者を結び付けることは本質的な役割を持っている。もし、これらが切り離されることが正当化されるのであるならば、罪を問うことも、契約することもままならない。

そして、現代社会において、この行為と行為者の結び付きから、全体としての意味の領域が切り離されてしまう傾向性が強い。というのも、「何が全体であるのかははっきりわからない」からだ。簡単な例をあげよう。たとえば、AさんがBさんに頼みごとをしたが、Bさんはどうしてもはずせない用事があるといって断ったとする。Aさんはこのことから、前にも似たような状況でBさんに断られたことがあるのを思い出す。そして、さらにふとBさんが自分にだけ冷たい態度をとっているように感じはじめる。AさんはBさんの行為を全体的に解釈して、一つの結論、Bさんはわたしを嫌っているということに思い至る。このようなことは、日常的にはよくあることだろう。しかし、同時に次のようなことが続くことになるだろう。よく思い出してみると、Bさんは自分の誕生日においしいケーキをくれたのであった。自分の手伝いを快く引き受けてくれたこともあった。よく考えてみる

と、Bさんがわたしを嫌っているということが正しいとはいえない。だから、最終的な結論としては、Bさんは今日のわたしの頼みごととは断ったというだけであり、それ以上の意味は解釈できないということになる。

ここでの問題は、Bさんのどの行為をどこまで全体の意味を解釈に用いるかの尺度が存在しないということである。Bさんについて知っていることは限られており、いつまでたっても全体がはつきりしない。しかし、Bさんの行為は明らかにBさんについての一部をなしているということはわかる。われわれが生活している現代社会は、このような曖昧さ、つまり行為と行為者の連関は保証されているが、全体性の意味を安易に生みださないという特質をもっているのではないか。

われわれが指摘したいのは、現代演劇と社交、現代演劇と社会といった単純な対立関係などではない。さらに、社交性、社会性に対する現代演劇の優位性などでもない。それは、社会の本質的な条件に対する現代演劇の嘘のことである。つまり、強調したいことは、身体性が一つの作品を、一つの全体性としての意味を表現しているということさえも現代演劇が批判すべき形式のひとつであるということである。社会において身体性は個人の表現の範囲に止められているのに対し、特別な場所である劇場においては、そうではない。全体を提示する演劇の形式は、演劇が社会と隔絶されたものであるという嘘を前提にしているのだ。しかし、われわれは知っている。演劇をいくら芸術としての特権を主張しても、社会からは逃れることができない。われわれは例をいくつもあげることができる。たとえば、劇場の中であっても、殺人や盗みが起これば警察が介入してくることになる。さらに、金銭のやり取りも劇団運営には不可欠である。演劇が終われば役者たちも自分たちの生活に戻るだろう。もし、現代演劇が身体性を用いて全体性を表現するとするならば、社会の身体性に対して、特権的な演劇の身体性を提示し、それを観客に押し付けることになってしまう。そしてこれこそ現代演劇がなんとしても避けたいやり方ではなかったか。

このことを役者の視点からも見てみよう。演劇がある種の全体性を目指すならば、役者は全体としての意味の一部として機能することで、自分自身の役割をまっとうせざるをえない。つまり、全体性の意味を担うキャラクターという役者自身とは違う身体性を担わなければならないのである。しかし、ここまで述べてきたことから、このことは特別なものであることがわかる。守られるべきものは身体の一義性である。演劇の場であろうと、社会であろうと、個人的な場であろうと、身体の実現可能性はいつも同じであるべきであらうということをわれわれは見た。そしていくら演劇が全体性を僭称しようとも、全体性とは異なった身体性は働き続ける。たとえば、役者目当てのファンや、知り合いが参加するから劇を見に行くというのはこのような見方によるだろう。さらに、もし役のみが

存在し役者そのものの人間性が存在しないのであれば、そもそも配役は誰でもよいことになる。

それならば、今度はここで言われる役者自身が、何によって構成されることになるのだろうかを問うべきだろう。それは、年齢、性別などから始まり、好き嫌いや、人間関係、しぐさの癖、など、それらしいものを挙げていくことはできるが、すべてを数え上げることはできない。役者自身とは誰かという問いは、社会的な身体性の次元にある。つまり、役者自身を一つの意味として考えるための全体は常に確定できない。しかし、ある個人としてのかけがえのない役者がそこにいるという実感は、常に与えられているのである。

われわれは非常に難しい立場に立たされている。つまり、全体性なしに、どのようにして観客を楽しませるような意味を作り出すかということが問題になる。一義的な身体性を持つ役者が存在するというだけで、ある種の芸術性を自律させなければならないのである。さらに、先にのべたように社会的な身体性の本質は、「何が全体であるのかはつきりわからない」というところにある。つまりAさんとBさんの例で挙げたように、身体性の表現自体は、観客の気分や経験によってどのようにでも解釈されうる。全体性なしというよりも、常に変わり続ける全体性の中で、と言った方がよいのかもしれない。このような不確かさ、全体性の流転の中で、それでも意味を表現しつづけるもの、それが現代演劇である。

次の章でわれわれは、発語という観点から三浦の古典戯曲を再編集する手法をみる。三浦は舞台芸術における観客という要素に注目することで、この章で述べたような現代演劇の全体性の流転という状況に対する答えを提示しているように思われる。先回りして言ってしまうと、答えとは身体性と台詞の総合、そして台詞の人称を縮約するという手法である。

3. 三浦の手法

身体性の一部として定義した発語行為も、原理の上では劇の全体を表現している部分と見なすことができる。しかし、そのような演劇の原理こそ疑うべきであり、身体性は個人そのものや、固定された全体に対応する意味とは別の何かを表現してしまうということは前の章でみた。三浦はこの意味と身体性の曖昧な関係の中に、劇を見る観客という契機を導入する。

私が発語の根拠にこだわるのは、舞台において、観客を無視してはならないという一点にある。いや、むしろ観客の方がそこにいる俳優を無視しない、というのが正

しい。それは演劇というものが内包しているどうしようもない磁場であり、観客こそが、したたかにそれを利用するのである。(三浦, 2010, 17 頁)

観客は、「どうしようもない磁場」を利用し意味のための全体性を常に構成しつづける。ここでの磁場とは、「観客がそこにいる俳優を無視しない」ということを無視しない、演出家の目に映る演劇空間のことである。観客の視線や観客の解釈を肯定すること、つまり意味を学習する観客の視点から発語を考えるということが問題になるのである。

どうして観客の視線が意味と身体性の構造を変化させるのだろうか。それは、意味と身体性の構造は、それだけで観客に「能動的な態度を要求」してしまうからである。三浦はシェイクスピアを参照しながら、このような発話行為は、「わたし」と「あなた」という確固たるアイデンティティをもった関係は無責任にも押し付け、解釈を要求すると考える。

ジュリエットが〈この私のすべてをお取りになっていただきたいの〉と言うからには、観客はジュリエットの死体を抱える覚悟がなければ、受け止められないのだ。しかし、われわれとあえて言うが、われわれは冷たい。ジュリエットもしくはロミオという絶対的な存在の悩みを信じていない。なぜならば、ここに語られているのは、〈なぜロミオ様でいらっしゃるの、あなたは〉とジュリエットが言うように〈あなた〉が何者かという構造に終始しているのであり、いくら〈キャピュレットの名を捨てて見せます〉と言っても、〈あの花の、名前がなんと変わろうとも、薫りに違いはないはず〉で、つまりどんなに名前を変えても「わたしはわたし」という強固なアイデンティティに支えられているのである。(三浦, 2010, 26 頁)

三浦は、演劇の全体的なストーリー、決められた脚本に対して冷淡であり続ける観客を想定する。事実、観客はそのようなストーリーを知らずに劇に接することになるのであり、「この人物は何者なのか」という問いとともに舞台を見つめることになるだろう。

そこで観客が第一に発見するものは、役者それぞれの身体や声、そして舞台装置だけであり、ストーリーではない。しかし、そこには身体が存在し、役者たちの存在はそれ自身で全体性の一部としてメッセージを発しているように見える。観客は手掛かりなしの状態から、役者の存在の意味を解釈しなければならない。どのような役割を担うかわからない人物を解釈するための手掛かりは、ストーリーと身体性の構造の外のものを用いるしかないだろう。よって劇中で発せられた言語は、演劇の全体性とは関係なしに、その発語そのものの価値を明るみ出すことになる。これを別の言い方で言えば、発語を解釈するために

観客は自分の心の中にあるすべてのものを参照して、役者そのものの存在を解釈する羽目に陥るということである。つまり、前章の言い方言えば、発語という身体性が、ストーリーという固定化された全体性に支えられた身体性を超えて、一義的で社会的な身体性の次元で解釈されることになる。

三浦は、全体と部分の構造を突き崩す観客という契機から、二つの方法を生み出す。一つ目は、発語と役者の総合に関わる。ストーリーが理解される以前の「この人物は何者か」という問いの次元においては、役者の動きと発語のみが手掛かりとなるのであった。つまり、発語されたものを耳にして役者に目を向けた観客の視点に立てば、役者の身体は言葉を発したそのときに初めてある役割を担うものとして立ち現れることになる。よって重要になるのは、発語と身体との重なり合いである。役者の身体性は、「台詞と観客の間にあるクッション」(三浦, 2010, 22 頁)へと変貌する。

ここで、改めて〈劇〉において俳優が〈何者か〉を通過させるための準備が必要となる。私は、〈劇〉の台詞はそのためにあると考える。〈劇〉の〈何事か〉のために台詞があるのではなくである。私がほとんどの演出作品で戯曲をそのまま原作通りにやらず、再構成し、特に古典の場合はその分量を半分知覚までにそぎ落とすのは、この考え方に拠っている。俳優は、〈劇〉の台詞を持っていると考える。しかし、そのすべてを使うことはない。この考え方は、俳優は物語の流れとは関係なくいつでも台詞を行使できるということに発展する。(三浦, 2010, 34-35 頁)

観客にとって未知である身体に、ストーリーの中のキャラクターでもなく、社会的な個人でもない、何者かを到来させること、これが望まれていることである。つまり、観客の視点で考えた場合、発語以前の段階では、舞台上にいる人間は普通の人間である。しかし、その人間が、舞台上にいる他の人間と呼応する形で何らかの発語を行うとき、はじめて観客の中で作品の意味が作られることになる。そうであるから、まず役者それぞれの身体と、台詞を結び付ける作業こそ丁寧に行わなければならない。だからこそ、三浦が行うのは、俳優に対してあらかじめ「持ち台詞」を与えることである。つまり、観客に対して初めて現れる役者が台詞と一体になるのであれば、その役者の個性（身長、肩幅、声の出し方、髪の長さ、衣服、立ち居振る舞いの仕方など）と、バランスがとれるような台詞を稽古の段階で実験し決めてしまうのである。

そして、その台詞を持ち台詞として劇中に何度か言えるようにする。このことが演劇に対してどのような効果をもたらすかはくわしく述べられていない。ただ、役者が持ってい

る身体と、言語が結び付けられることで生まれる意味が強調されるのは確かである。

三浦は、このような持ち台詞をいくつか設定した上で、即興練習を繰り返す。俳優は、持ち台詞という権利をどのように行使してもよいが、それ以外の台詞を発することはできない。ふるまいは自由に行うことができる。このような条件の中で、どのようなことが起こりうるのか。少々長いが引用してみよう。

さて、稽古の初期段階では、即興を用いることが多い。例えば、「墓参り」という設定で、ある人物を舞台の真ん中に据える。その人物を墓標と仮定して、他の人物が墓参りに来るといったものだ。(…)俳優は、「持ち台詞」を抱えて、その人物に何を語るのかを選択してゆく。ここで明らかにされていくのは、戯曲に描かれている「役」というものについてである。墓参りにくる人物が、墓標である人物へと語る内容は、その「役」同士の関係を頼りに語られてゆく。(…)想像してみてほしい。たいてい関係のない人の墓参りをしたことがあるだろうか。あまりないだろう。しかし、そのような状況があったとして、そこでいったい何を語ればよいのだろうか。少しでも関わった事柄を掘り出し、無理に語るかもしれない。この過程が、実際に「持ち台詞」から何を口にするのかを選ぶ作業ということになる。(…)いずれにせよここで問われることは、その語られる内容もさることながら、なぜ語らなければならないのか、という発語の前段階にあたる根拠と言ってよい。あらかじめ作家に規定された筋道に従うことなく、つまり出来事によって説明されるようなものではない、すでに終わってしまったところから関係性そのものをあぶりだす実験である。そしてそれは、俳優と「役」との距離を見積もる作業に他ならない。(三浦, 2010, 37-39 頁)

ここで挙げられている墓標の例は三浦が公演したチェーホフの「ワーニャ伯父さん」の即興練習の様子である。決定的なことが起こったのは、ワーニャを墓標役にして、姪であるソーニャが墓参りに訪れるという状況であった。そこで、ソーニャを演じている俳優は一言も口にすることなく十分以上沈黙してしまい、ようやく何かが語られるのではないかという雰囲気になるものの、別の俳優が自分たちの「持ち台詞」を使って割り込み、それをきっかけに舞台上の他の俳優たちも火がついたようにしゃべりだすということが起こる。そして、このような状況の中で、ソーニャは原作にはない新しい関係性を創出することになる。

いつの間にか即興は進行し、気がつけば、ソーニャがワーニャを蹴り続けている、こ

れには大笑いをした。正しいということが、こんなにも爽快に感じられたことはなかった。関係性が正しいのである。(…)このようなとき、俳優は蹴ること蹴られることをやめない、それどころか、まわりの俳優も水を得た魚のように生き活きとその状況を受け入れる、ほとんど誰の意志も働いていないかのように、時間は過ぎてゆく。つまり、俳優は演劇の領域に入ったのであり、〈何者かが到来する〉ということは、このようなことではないか。そしてそれは〈劇〉が滑り出した瞬間でもある。(三浦, 2010, 40-41 頁)

何者かが到来し、古典の戯曲が持ち台詞という手法の下で書き換えられ、新しさを獲得する。台詞を役者にそれぞれ割り当てることは、個人としての役者、ストーリーを表現するものとしての役者を取りまとめ、役者同士の関係性の中で、ある役者に身体性を超える何者かが到来させ、戯曲そのものが持っていた可能性を拡張するのである。

三浦の二つ目の手法である「人称の縮約」は、舞台の上にはダイアログが存在できないということに関わっている。われわれは、ある役者が観客に立ち現れる際に身体性と台詞からこそ考えなければならないということを見てきた。さらに、全体が配分している役者の関係性の知識がゼロの状態の観客を想定しなければならないと三浦は考える。ここでは、役者同士を対話させる条件のほとんどが抜け落ちた状態からの発語が問題になる。このことが意味するのは、そのような観客の前では、対話がありえないという端的な事実である。

ダイアログとは、二人以上が発語する対話あるいは会話というように考えてよい。当たり前にも思われることをわざわざ定義したのは、実は、私は、劇においてダイアログはありえないのではないかと考えているからだ。(三浦, 2010, 19 頁)

これはなぜだろうか。前の章で挙げたAさんとBさんの例に戻って考えてみよう。AさんがBさんの行為を意味として解釈できたのは、Bさんに関する知識を想起することによってだった。このようなAさんとBさんを眺める視点に今は立っているのである。観客であるわれわれはAさんが持つBさんについての知識、そしてBさんが持つAさんについての知識がどのようなものであるかわからない。そして、舞台の上で演じる役者も、身体性が一義的でなければいけないという要請から、観客が知らない知識を前提にして会話を始めることができない。よって、舞台の上での対話は不可能となるのである。

対話がありえないのであれば、そして台詞ごとに俳優性が存在するという持ち台詞の考

え方が可能であるならば、二人の対話を一つ発語に縮めることができるのではないか。三浦のアイデアはここにある。三浦が、デイヴィッド・ハロワーの戯曲『雌鷄の中のナイフ』の冒頭の対話を縮めた例を挙げる。

わたし、畑じゃない。なんで、わたしが畑？ 畑って何？ 平ら。湿ってる。雨が降ると黒くなる。わたし、畑じゃない。……畑が座ってるって言った。……畑が座ってるって言ったよ。……おんなじよ。……もし畑みたいなんだったら、畑じゃなきゃヘン。……そんなこと、言ってない。……畑みたいだって言ったんだ。……畑みたいだって言ったんだ。畑みたい。……ぜんぜん違う。

もちろん実際にこのように上演することはないにしても、私はこの台詞はこのようにして「言える」と考える。もし、それではわからなくなると思われるのであれば、その思いは台詞の意味内容がわからなくなっているという視点からでしかない。それは物語、つまり話の筋がわからないということである。今、大事にしていることは、発語という観点であり、それは俳優の「体」を見る側の担保とできるのかどうかだけを問題にしている。(三浦, 2010, 20 頁)

実際に口に出してみれば、縮約された台詞の不思議な効果を実感することができるだろう。三浦の言うように、台詞の意味内容がわからないというのは別として、自分の口にのぼる言葉のやりとりの感覚は意外にも自然と理解できるのではないだろうか。三浦は、このように縮めた台詞を様々な仕方で用いる。これを一人で読むこともあれば、さらに、発語そのものが際立つように、台詞を再配分したりすることもある。さらに、話の筋とは独立したひとつの発語としての単位は、ある筋を他の筋と結び付ける結節点の役割も果たす。実際に三浦は、玉音放送、日本国憲法、犬養毅の演説などをこの発語という観点から混ぜ合わせることで、一つの舞台芸術を創作している。

「持ち台詞」という技法が、観客に意識に現れる際の役者に対する配慮であるならば、この「台詞の縮約」という技法は、その現れた役者の身体性に反応する観客の心に対する配慮であると言えるだろう。何度も述べるように、ここでの身体性は演劇の中だけに存在するものではない。身体とはいつでも同じ表現可能性を持つ存在である。そうすると、この身体は舞台の上と、舞台の外をつなぐ一つのかけ橋となる。観客は日常的な習慣にしたがって役者の身体を見る。すると、「わたし、畑じゃない」という台詞は観客の心に理解できる台詞の一つであるように思われる。そしてそこから続く一連の言葉の流れも一義的な

身体レベルを担保にして、観客の心の中に入りこんでいけるものとなるのではないだろうか。

4. おわりに

われわれは、全体性と役者という構造を、打ち崩す三浦の手法を見てきた。彼は、観客の視点を重視し、発語という問題を考えることで、持ち台詞や脚本の人称を切り詰めるという方法を生みだし、古典的な戯曲を書き換える武器とした。このような方法は、演劇がフィクションという枠組みを踏み越え、観客の視線を通じて、演劇の固定された全体性という嘘を批判し、身体性の一義性という領域を作り出していると言えるだろう。われわれは最後に、演劇に対するこのようなアプローチがわれわれの日々のコミュニケーションにどのような示唆を与えるか考えてみよう。というのも、現代演劇が切り開く身体性の一義性という領域は、意味の自律と結び付いているからだ。

三浦は著書の中でも、稽古に非常に多くの時間をかけていると述べる。これは、台詞と身体性的一致について、発語できるかできないかについての実験を行うためである。しかし、それならば日々のコミュニケーションの中に、偶然ある種の意味が立ち上る瞬間が存在しうると考えてよいのではないか。Aさんが、Bさんの行為の意味をその場に現れた台詞と身体性だけで読みとる瞬間が存在しうのではないか。そして、そのときAさんの意味の解釈はある種の客観性を持ち、流転する全体性の中で何か新しいものが表現され、AさんとBさんの関係が根本的に変わってしまうことがあるのではないか。そして、会話そのものが、会話する複数人による創作であり、そのとき会話者たちは別の秩序の部分として、別の何かを表現しうるということはできないだろうか。つまり、日常会話の楽しみを、創造性と関連付けることができるのではないだろうか。もちろん、三浦が行っている試みを、日常会話と同じレベルだなどと言っているのではない。三浦の試みは現代演劇という表現に関わるだけのものではなく、われわれのコミュニケーションそのものをも書き換えるような大きな可能性を秘めているのではないか。筆者はそうに考えている。

文献

三浦基 (2010). 『おもしろければOKか?—現代演劇考』, 五柳叢書.

〔京都大学大学院修士課程・哲学〕