

舞台上の存在力学と「在りて在る者」についての試論

—— ヴァレール・ノヴァリナにおける « Je suis » をめぐって ——

中 筋 朋

序 舞台上の身体というくできごと—存在—

観劇体験において、わたしたちが舞台上に見る身体とはなんだろうか。それは物理的には役者の身体だが、わたしたちはいつもそこに登場人物のイメージをいくらか投影させている。その投影の度合いは、それぞれの観客によって、そして同じ受け手でも芝居のそれぞれの瞬間によって異なるだろう。またそれは、作品そのものによってもある程度規定される。素朴な意味でのリアリズム劇であれば物語が佳境に入るにつれ登場人物と役者を同化する傾向が高まるだろうし、役者のモデルを「集まった人たちに事故の様子を実地教示する交通事故の目撃者」¹⁾とするようなプレヒトの叙事的演劇であれば、そのような同化はほとんどおこらないだろう。ただしその場合は「語り手」というべつの審級があらわれてくることになる。これは語られる登場人物とは様相を異にするが、かといって役者その人でもない。

どのような場合にせよ、舞台上の身体をひとつの様な存在としてとらえることはほとんど不可能である。これは、その身体のおもな存在様態である登場人物と役者が、どちらも自立した存在ではないからだと考えられる。戯曲の登場人物は役者の身体なしには十全に「存在」することはできないし、役者は舞台に立つための一定の拠りどころを必要とする。だからこそ、わたしたちが舞台上に見る身体は、登場人物でも役者でもなく、同時にどちらでもあるものとなる。つまり、登場人物と役者がその存在にそれぞれ欠如を抱えていることによって、舞台上の身体は複数の可能性を、可能性のままに孕むことができるのである。そのときこの身体は、さまざまな様態があらわれては消え、通りすぎたり混在したりするひとつのく場>と考えられる。そのような「動き」は、それ自体がドラマである²⁾。物語の筋の展開のダイナミズムに勝るとも劣らず、身体を介して知覚される存在の揺らぎが生みだすダイナミズムは、演劇性のゆたかな源泉である。

この問題を検討するには、役者と登場人物のどちらについても考察が必要だが、なによりも両者の関係を考えなければならない。近年では、H=T・レーマンが「ポストドラマ演劇」と形容したようなパフォーマンス要素のつよい演劇³⁾が一般的なものになってきたという事情もあり、役者と登場人物の関係については再考されはじめているところではあるが⁴⁾、まとまった研究はいまだなされていない。もちろん登場人物と役者についての個別研究はある。登場人物についてはR・アビラシェッドの『近代演劇における登場人物の危機』(1978)が現在もなお重要な参照点と

なっている。しかし、刊行から30年以上が経ち、舞台の状況も大きく変化した今、その考察は大きく検討しなおされる必要がある。また、最近になって現代演劇における登場人物についての研究が上梓されたが⁵⁾、役者との関係についての分析はいまだ不十分であると言わざるを得ない。一方、役者についてはD・ゲヌンの研究がテキストとの関係に注目しているが⁶⁾、ゲヌンはパフォーマンス性を重視するあまりドラマを基盤とした演劇を完全に否定してしまう傾向があり、舞台の可能性を限定してしまっている。必要なのはドラマ自体を否定することではなく、むしろその変容をとらえることである。たとえば劇的衝突（アゴーン）は現代演劇においては表面的に不在であるように見えるが、それはレーマンが指摘したように、劇的なプロセスの場の複数の身体の「あいだ」から一個の身体の「内部」への移行としてとらえることもできる⁷⁾。つまり、衝突や争いが、人物間に起こるできごととして模倣により再現され複数の登場人物によってになわれるのではなく、一人の登場人物・役者の身体のうちで起こる内的・身体的なできごと⁸⁾となってきたのである。はじめに述べたような舞台上の身体の中でのさまざまな存在審級の往来は、このような内的なできごととして考えられるもののひとつである。舞台上にわたしたちが見る身体を、役者でも登場人物でもないという意味で＜第三のもの＞とするならば、それは＜できごと＞のダイナミズムによって織りなされるある種の「存在」である。

本論では、身体という＜場＞で顕在化する存在の揺らぎについて考えることで、観劇体験の特殊性を浮き彫りにしたい。そのために今回とりあげるのがフランスの劇作家・演出家・画家ヴァレール・ノヴァリナ（1942-）である。劇的衝突の内面化を語るうえでレーマンが引用しているのがこの作家の文章の一節である⁹⁾。ノヴァリナは、1960年代の終わりから本格的に劇作を始めた作家であり、フランスにおいて劇作がさかんになった90年代にあらわれた多くの作家たちとは文脈を異にしている¹⁰⁾。また、ノヴァリナが現代の劇作家のなかで特異な位置を占めているのは、テキストの特殊性による部分も大きい。90年代の作家たちがどちらかといえば形式上の実験にむかったのに対し、ノヴァリナの戯曲は形式的には伝統的な体裁を保っている代わりに、テキストレベルでは造語を駆使した実験的な言語が用いられている。さらにそれが思索と深く結びついているところがノヴァリナの大きな特徴である。ノヴァリナは、初期のころから現在にいたるまで、戯曲だけでなく思索的な文章を発表してきている。そこでは言語と人間の関わりについてのこの作家の考えが多く述べられているが、それはノヴァリナの言語の実験に直接反映しているばかりでなく、戯曲作品とほとんど同等の芸術的価値をもっている。戯曲と理論的著作とともに理論と実作の中間的なものとして位置づける論者もいるほどであり¹¹⁾、理論的著作が舞台化されることもしばしばである。このような特徴がノヴァリナをほかの作家たちからへだてていると言えるだろう。しかし、ノヴァリナの作品がフランス現代演劇において確実に一風景をなしていることは確実である。かれの作品は2005-06年のシーズンにコメディイ・フランセーズのレパートリー入りを果たし、さらに2010-11年にはオデオン座で大きくとり上げられる予定になっている。

こうした状況をうけて、ノヴァリナの演劇理論をふたたび検討することは重要である。レーマンが引いていたのは初期の理論書だが、時間の経過とともに、そして演出家として仕事をしていくなかで、ノヴァリナの思想はより明確になってきている。そこで、ノヴァリナの理論的著作を

通じて、舞台上の身体における存在の揺らぎについて考えてみたい。さきほど「登場人物や役者の存在が完成し閉じたものでないことが演劇性の根源となっている」と述べたが、ノヴァリナのテーマにおいて、まさにこの存在における欠如を示すものがある。それが「Je suis」というテーマである。これはそのまま作品のタイトルとなり、その作品は数本の戯曲の原本となっている¹²⁾。また、この表現は理論的著作でもしばしば言及される。「Je suis」という表現は、もともと『出エジプト記』に由来している。モーセに名まえを尋ねられた神は、まず「わたしは在りて在る者である Je suis ce que je suis」¹³⁾と答え、「わたしはある Je suis」を自分の名としている。このトートロジーによる自己規定に、根拠を必要とせず成り立つ存在の絶対性を見ることができようが、ノヴァリナは、フランス語では動詞 être の現在形として訳されている部分が、ヘブライ語では未来をも示せることに着目し、神をすでに確固として「ある être」ものではなく、待たれて生成してくるもの devenir だと考えている¹⁴⁾。そこに見いだせるのは堅牢な存在のあり方ではなくむしろ「空」としての存在のあり方である。

本稿では、「Je suis」のテーマが「空 vide」「穴 trou」と結びついていくことに注目して論を進めていく。「Je suis」という表現だけをとり上げるなら、これはノヴァリナの作品全体においては周延的なテーマである。しかし、これは「穴」という、ノヴァリナにとってはことば・世界・人間すべてを規定する重要なイメージと共振することにより、ノヴァリナにおける、ひいては現代演劇における登場人物、役者、そして両者の関係性について重要な示唆を与えてくれる。また、フランス語において、「suis」は être であると同時に suivre の活用形でもある。この suivre が示す運動性も鍵となるであろう。

1. « Je suis (être) » と「穴」——登場人物とゆたかな空虚

トートロジーの穴

« Je suis » とは、一見存在の確固としたあり方を焦点としているような印象を与えるかもしれないが、ノヴァリナは「わたしは在りて在る者である Je suis ce que je suis」という表現のなかには「存る存在の堅牢さ la stabilité de l'être qui est」は見いだせないと述べている¹⁵⁾。この自己規定がトートロジーとなっていることに着目すると、その言わんとするところが見えてくる。つまりこの表現は、一見情報量 0 の語をわざわざ繰り返しているという意味において、空虚の過剰によって自らを定義しているとも読めるのである。これは存在の中核に定義不可能性を置くようなものである。「je suis」という句の過剰によって、神は固有名詞によって命名されることを避け、その存在は回避によってこそ示されることになる。ノヴァリナが「« Je suis »と言うとき、自分のなかを通る穴がある」というのは、このような意味で理解することができる。

Il y a un trou qui passe par moi quand je dis : Je suis, ou Je deviens celui qui sera. Quoi que je sois celui qui redevient, ou que ce soit celui qui est, je suis tu, c'est-à-dire toi-même. Je suis celui qui devient ce qu'il est¹⁶⁾.

« Je suis » が、己のなかに「穴」、あるいは空白を穿ちながら存在しようとする試みであるとするれば¹⁷⁾、これは、J=P・サラザックが近代演劇¹⁸⁾における主体について述べていることと重なるものである。かれはストリンドベリを例にとってそれを「欠如による自己のようなもの *une sorte de soi par défaut*」と表現し、さらにルイ＝ルネ・デ・フォレの表現を参照しながら、「自己を欠いたわたし *je privé de soi*」があらたな劇における主体となっていると主張している¹⁹⁾。「Je suis」によって規定される「わたし」は、まさにこの欠如による自己である。トートロジーによる自己規定が繰り返されるたび、名の不在が強調されることにより、通常なら名前によって作りだされるはずの存在の保証が失われるのである。しかし、サラザック自身が「とりかえしがつかないほどに自己を喪失したわたし」が「抽象的な主体、死んだ主体、いつわりの主体であり、主観的すなわち独自の発話の可能性を創出するどころか、その可能性を消し去ってしまうと考えるのは早計ではないか」²⁰⁾と指摘しているように、この欠如に否定的な意味ばかりを付与するのは誤りである。上の引用でノヴァリナは、「在りて在る者 *ce que je suis*」がヘブライ語で現在形とも未来形ともとれる動詞で表現されていることから、être の現在形・未来形にくわえて、「(これから)～になる」という現在と未来をつなぐ意味を持つ動詞 *devenir* を導入し、ほとんど言葉遊びのようにこの表現と戯れている。このような軽やかさや、*devenir* という動詞が未来へひらかれていること（これはさらに、「Je deviens celui qui sera」という、「これから存在するだろうものになる」という二重の未来性にまで押しすすめられる）はまさに、空白を自動的に「非存在」や「死」、あるいは意味を持たないものとして無化してしまう立場から自由である。このような空白の性質は、ノヴァリナにとっての言語、さらには登場人物²¹⁾のあり方をよく示してくれる。順に見ていこう。

「言語は無である」？

はじめに言語について見てみよう。ノヴァリナは、言語というのは「無（＝虚） *rien*」であるからこそものを描き出すことができるのだと述べている。

Le langage figure la matière car il est *rien* : un jeu de forces, un théâtre des ombres, une lutte qui reprend ; il va par flux et reflux, agit par le vide, respire par combustion des contradictoires, opère l'espace par ressac, déversement, inversion, réversion et capillarité. Si le langage figure si bien le drame des *choses*, c'est qu'il n'est *rien*²²⁾.

ここで言われる「無」とはなにを指すのだろうか。ノヴァリナの台詞のなかの造語について考えてみるとわかりやすい。それは、型にはまった話し方や表現が少し歪形されたパロディであったり、あるいは増殖した名まえであったりする²³⁾。前者は、わずかな変化で支離滅裂なものになってしまう日常言語の不安定性を示していると解釈できるだろうし、後者については、つぎつぎとあたらしい語をつくりだすことで言語の恣意性を浮き彫りにしていると考えられる。外国語を学ぶとき、わたしたちは語と物の結びつきが必然的なものではなかったことに気づかされる。言語は、語と物の恣意的な関係が受け入れられてこそ機能しはじめるものなのである。言語がいか

に完璧に整備されようと、このはじめの虚は決して満たされることはない。しかし、この決定的な「穴」を迎え入れさえすれば、言語はいちどにその全体として機能しはじめるのである。空虚はうめるべきものではなく、その虚の性質のままに受け入れるべきもののなのである。ノヴァリナは、言語を「空の構築物 *architecture de vide*」²⁴⁾と形容するが、それは人間の言語が空虚に支えられていることに目を向けるためである。そして欠如は、「空の力 *énergie du vide*」²⁵⁾という表現を通じて、なにかの息の根をとめてしまうものではなく、動きを生む大きなエネルギーとして理解される。この点で、ノヴァリナの「空 *vide*」のとらえかたは、東洋における＜空＞観念と近いものがある。フランソワ・チェンは中国の絵画を例にとりながら「空虚は曖昧模糊としたもの、あるいは存在しないものではなく、著しく力動的で働きかける力のあるもののなのである」²⁶⁾と述べているが、ノヴァリナは空虚が引き合う力を磁石や引力にたとえて演劇性の基本においている²⁷⁾。

千のフィギュールの場合——「登場人物自身が舞台である」

そして欠如において規定されるのは、人間も同じである。ノヴァリナは、人間が「欠如の場 *le lieu du manque*」であり、「人間であるとは、自己 *soi* のなかに人間の不在 *l'absence d'homme* をもつことである」²⁸⁾と述べる。では自己の中核に欠如を置くことはなにを可能にするのだろうか。これはかれの登場人物観を通じて見たほうがわかりやすい。ノヴァリナは登場人物を「*vêtements habités*」²⁹⁾という言葉で置き換え、その中身が空であることを強調する。それは空虚であることによって「いつでもすべてを中に入れさせる」ことができるからである³⁰⁾。興味深いのは、多様な可能性にひらかれているのが、さまざまな役を演じる役者ではなく、登場人物とされている点である。登場人物は、ノヴァリナにおいては、役者が個人を演じることであり得るような核を為すことはない³¹⁾。登場人物は、役者にとって存在を構築するためというよりも逆に、その無差別なゆたかさによって実体的な存在を破壊することを誘っているようである。

ノヴァリナが表象をタブーとするのも、それがひとつのはっきりとしたモデルを前提とするからである。

Plane peut-être ici quelque chose comme *un interdit de la représentation*. L'homme doit éviter de représenter l'homme, il n'est pas fait pour ça. [...] Nous voulons retrouver l'homme identique au modèle que nous venons de forger de nos mains. Alors que *l'homme* est le seul des animaux qui a su s'inventer mille figures, le seul qui émet sans cesse un nouveau visage³²⁾.

ひとつの固定したモデルを参照することは、「千のフィギュールを生み出し」、「絶え間なくあらたな顔を発信する」ことのできる人間の存在のゆたかさの可能性を無化してしまうというのがノヴァリナの考えなのである。ふたたびフランソワ・チェンを参照するなら、「＜空＞は充溢をめざす」ものであり、「＜空＞によってこそ、本当の充溢が可能になるのである」³³⁾が、まさにノヴァリナが舞台上において人間を否定するのは、むしろ人間の可能性を十全に引き出すためなのである。

そしてこのとき「登場人物自体が舞台」³⁴⁾となり、演劇は「自我なき抒情性 *lyrisme sans moi* の場」³⁵⁾となる。ここでもまた、自我がないということは抒情性の妨げにはならないのである。むしろそれは情動の動きの場となる。

Entrent des marionnettes vivantes dont le centre est creusé. Au cœur de l'homme, personne : l'émotion c'est le mouvement... Il y entre, il y danse, il y chute, non des individus mais des sujets accidentés. Des verbes tombent³⁶⁾.

文中の「中心に穴をあけられた生きた人形」という表現のなかの「生きた人形」が役者だとすれば、ノヴァリナにおける登場人物は「中心にあけられた穴」のようなものだと考えられる。「*Je suis*」の穴が存在の中心に穿たれているのと同じように、中心にある「だれもない *personne*」という不在こそが、多様な動きを可能にするのである。

2. « *Je suis (suivre)* » の運動性——役者と受動のダイナミズム

人間存在の π

それでは、このようなゆたかな空虚としての登場人物に対して、役者はどのように関係するのだろうか。ここで注目したいのは、「空の力」から発する運動について述べる時、ノヴァリナが「引力によって周囲をまわる」ということを指す« *graviter* »という動詞を使っていることである³⁷⁾。「空」に引きよせられてきたものは、そこで「空」と融合するのではなく、その引力の働きでつかず離れずの位置に置かれ、そこをまわることになる。

« *Je suis* » という「空」についても同じことが言えないだろうか。つまり、トートロジーによって穿たれた神という巨大な穴をまえに、人はその周囲をまわるしかない。「在りて在る者」という言葉によって神の定義が与えられるわけではない。その存在の神秘にせまろうとする人間は、「わたしは～である」の述語の部分にも「わたしはある」を見だし、「*Je suis*」のめまいに巻きこまれるだけである。これはノヴァリナ自身が「空は虚無ではなく、めまいを起こすような引力 *attraction* の穴である」とも言っているとおりである³⁸⁾。

そう考えると、この「在りて在る者」という表現が、『出エジプト記』の3章14節に置かれていることは象徴的である。ノヴァリナ自身がそのことに言及する部分がある。

Louis de Funès revenait dire : « En Exode 3,14 (*trois quatorze*, c'est-à-dire en π) *Je suis* nous dit non pas *Deviens ce que tu es* mais *Sois ce que tu deviens* ; l'éternel, c'est le mouvement. » Et il sortait³⁹⁾.

つまり、3章14節、3,14という数字が円周率 π を示すという符合である。対象との距離の2倍に π を掛け算すると、その対象を中心とした円の外周、つまり対象の周りを一周した分の長さに

なる。人間がその周囲をまわることが定められていたかのように、神の名という根源的な穴は、埋められない距離とその代替としての旋回運動をつなぐ定数の節に記されているのである。

「我歩く」と言語の深淵

この文脈では、「我歩くゆえに我在り」⁴⁰⁾ というノヴァリナによるコギトの変奏も興味深く響いてくる。人間の存在は空虚のまわりを歩きつづけることにより成り立つのである。その空虚は神である以上に、ノヴァリナにおいては言語である。そしてその運動において、人間だけが存在を為すのではない。「穴」もまた、外周をなぞられることによって現れてくるのである。穴は空虚であるという性質ゆえに、それ自体として存在を主張することはできない。微分において接線が曲線を浮かび上がらせるのと同じ原理で、人間の歩みで輪郭がなぞられることによって、それが間接的に知覚されることになる。言語の場合、それは語と事物のあいだをへだてる深淵の穴である。

そしてノヴァリナにおいてこのような語の空虚さを示す役割を担うのが役者である。ノヴァリナは、役者によって示されるとき、言語がわたしたちにとって「見える虚空 *vide visible* のようなものとなる」⁴¹⁾ と述べている。また、役者が「語を焼いて灰にってしまう」⁴²⁾ という表現も見られる。これは、まったく別の箇所になるのだが、「焼かれた語は語りえないことを我々に言うことで死ぬ」⁴³⁾ という表現と考え合わせるとより理解しやすい。語りえないことが、「*Je suis*」が示すような、それ自体は直接表現することのできない「空」だとすれば、語は焼かれたとき、言語の成り立ちを可能にしている根本的な「穴」についてわたしたちに告げることになる。つまり、役者により焼き切られるのは、語と物の結びつきの恣意性が忘れられることによって、指し示す事物とほぼ同一視された語の外側のようなものだと考えられる。こうしてノヴァリナは、役者が見せるのは「空間のなかでの言語のカタストロフィーという『芝居』」であると述べる⁴⁴⁾。ここで言語の破綻が「空間のなかで」起こると明記されていることにも注目したい。さきほど述べたように、「穴」は動きによって間接的に示されるものなのである。ノヴァリナにおいて役者は、「我歩く」ことにより、普段は見えないままになっている「穴」を浮かび上がらせる存在なのである。

suivre と受動性——不動のなかの動

こうして、役者という次元を考え合わせるとき、「*Je suis*」の二つ目の意味、すなわち動詞 *suivre* による意味が現れてくることになる。それは「*je suis le vide*」あるいは、「*je suis le vide circulaire*」⁴⁵⁾ と言い表すことができるだろう。登場人物を理解しようとするときにはこの「*suis*」は *être* に振れ、役者の場合には *suivre* に振れる。ノヴァリナにとって役者は、登場人物が提供してくれるゆたかな穴に動きを与える存在である。この運動性がどのようなものか少し見ていこう。

そもそもノヴァリナは、「*Je suis ce que je suis*」という表現が、音声的にも、また文字としても与える印象としても、流れのある動いているものであることを重視しており⁴⁶⁾、「*Je suis*」のテーマと運動性はこの劇作家のなかではほとんど自明に結びついていたと言える。しかしこれは *suivre*

という動詞の「ついていく」・「たどる」といった意味が示すように、目的地に向かって自ら動きの道筋を作り出すような能動的な動きではなく、動きの方向性を決める主体を外部ににおいた、主体度のひくい運動である。しかしノヴァリナにおいては、能動性の欠如は必ずしも弱さや勢いのなさを示すわけではない。むしろ「待つ attendre」という受動的な状態がしばしば「呼ぶこと appel」と同一視され、世界を変える可能性すらあるような強度の高い行為として考えられることからわかるように、ノヴァリナにおいては受動性は動きのつよさを表しうるものである。その劇作において重要な役割をもつ「数字」⁴⁶⁾について、ノヴァリナはそれが« battement »であり、「円を描いて待つこと attente circulaire」であると述べている⁴⁷⁾。「battement」がおもに規則的な反復運動を指すことを考えれば、やはりこれも行為主体の意志の反映の度合いがひくい運動であると言えるだろう。また、「円環の運動性のなかで待つ」ことはわれわれの文脈では「穴」の周りを回ることを思わせる。

ところで、待つことのなかに見いだせる運動性は、直接的な動きとはまた性質を異にするものに思われる。示唆的な一節を見てみよう。

Et si le danseur tout d'un coup ne danse pas, il danse encore : car il se tient en réalité debout devant nous - et il nous observe immobile depuis l'âme du mouvement... Et s'il se tait, c'est pour faire entendre qu'au centre du silence est la parole. Et s'il attend, c'est parce qu'au centre de temps quelqu'un respire⁴⁸⁾.

ここでは、「踊り手が突然踊るのをやめた」ときにもまだ続いているダンスが問題になっている⁴⁹⁾。かれは「沈黙のさなかにことば parole があるということを聞くために黙る」とも書かれているが、ここでは動かないことが<動き>を、黙ることが<ことば>⁵⁰⁾を招くことが考えられているのである。これと対偶をなすように、ヴァレリーは回転をつづけるバレリーナについて「踊り子はまさに動きの中心で不動に休らっているかのようだ」⁵¹⁾と書いたが、動と不動はわがちがたく結びついており、それは正反対の極であるというよりもむしろ、一方を押しすすめることで他方にいたることができるような関係にあるのである。

そしてこのように不動のさなかに呼びこまれる動きは、ドゥルーズがベケットの作品について書いた、動きが終わったあとに動きはじめるものを思い起こさせるような⁵²⁾、現実からはいくぶん遊離した、抽出された<動>である。それは、普通の動きと同じようには知覚できないことを代償に、手段であることから解放され、純粋な動性のようなものとしてそこで喚起される。ノヴァリナはまさに、ダイナミズムを« Aller vers. »と目的地なしに動詞の原形で表現し⁵³⁾、運動の到達点は空白のままにしている。そして、「Je suis」の穴において、どこか明確な目的地へたどり着くための通過点としてそれを通り過ぎることではなく、「穴」のなかにとどまり、そのなかでその「穴」を被る subir ことが適切な方策であるのと同じように、その<動>は、それを直接体現するような動きを模倣することによってではなく、その周辺をただなぞり、待つことによって可能性として仰ぎ見られるようなものである。そして、直接に示されるより、喚起されたほうがなまましく感じられることがある。「Je suis」が暗示する舞台上の存在のあり方は、まさにそう

したものである。はじめの être が「空」としての登場人物であり、その穴をなぞる suivre ことによって運動性を導入するのが役者であったとすれば、その運動性からあらわれる二度目の être が演劇という芸術において観客が舞台上に見る存在となる。それがどのようなものかを探るために、その<動>から現れるものについて検討してみたい。

3. 穴から螺旋へ——« Je suis » のくめくれ>

垂直への起ち上げ

さきほど見た引用で、踊りがやめられたにもかかわらずダンスが成り立っていたのは、「踊り手がわれわれのまえて立っているから」とされていた。人間が垂直に立っているということのインパクトは、それだけつよいものである。ピーター・ブルックとともに長く活動している役者ヨシ笈田は、俳優として活動していくなかで実感として得た存在と垂直性のかかわりを次のように述べている。

「丹田に力を入れること」その通りにすると、なんとなく自分が天地の間に存在しているように思えた。その存在感は自分のものようでもあり、自分ではないようにも思われた。何か自分が違った存在であるような気がした。砂漠は僕を変えてしまったのだ。

背骨を大地に水平に置くことは、眠ること、死んでいること、意識として存在していないことを意味し、背骨を大地に垂直に置くことは、生きていること、存在していることを意味している。人間だけが背骨を大地から垂直に置くことを選んだのだ。

キリストも釈迦もモハメッドも、砂漠に自分の背骨を垂直に置いて霊的体验を得た。背骨を大地に水平に置いて悟りを開いた、という話は聞いたことがない。この宇宙にある何か目に見えない偉大なエネルギーと交信するためには、背骨を垂直に置く必要があるらしい。人間は単に天地の間に存在するだけでなく、天と地を結びつける存在であるべきだ⁵⁴⁾。

ここに言われているように、立っていること、つまり「背骨を大地に垂直に置く」ことはすでにひとつの行為であり、それが存在を別様に感じさせるという点でひとつの出来事である。このことに関連して、ノヴァリナが役者とテキストの関わりについて語った示唆的な一節がある。

Le texte revient de la mort. En grec moderne, le texte se dit : *keimeno*, κείμενο. *Keimeno*, c'est-à-dire, littéralement, le *gisant* : celui qui est couché et que l'acteur relève, ce qui est mort et que l'acteur ressuscite. L'acteur est un homme debout qui relève celui qui gisait. Il change les lettres en parole. Par le corps de l'acteur, la lettre vit ; par le don du souffle, le texte ressuscite. Seul l'acteur, par son souffle, son offrande respiratoire - par son pouvoir d'inversion et de renversement -, fait que le texte se relève et *tient debout*⁵⁵⁾.

ここで言われているのは、役者が「文字をことば *parole*⁵⁶⁾ に変える」こと、つまり役者がその

声と身体によりテキストに生命を与えることである。興味深いのは、それが、起ち上げるという比喻によって語られているということである。現代ギリシア語でテキストを示す単語が、字義通りには「横たわったもの」を意味することに言及しながら、テキストがいのちを得てことば parole になる瞬間は、テキストが起こされ、直立させられる瞬間として描かれる。ここで「復活」という語彙が用いられていることも象徴的である。というのも、まさに聖書におけるキリストの復活を示すギリシア語「アナスタシス」が、「自らを起ち上がらせる、立て直す」ことを意味するからである⁵⁷⁾。

反作用のダイナミズム

そしてこのような垂直性は、さきほど見たような不動と動が交わる地点に現れるものでもある。すでに引いたヴァレリーの表現が示唆的である。ヴァレリーが「まさに動きの中心で不動に休らっているかのようだ」⁵⁸⁾と表現していたのは、踊り子がピルエットをしている最中の状態である。つまり、トゥシューズの先の一点で体をささえて回転している状態である。これはきわめて垂直性を喚起する動きである。なぜなら、このように回するためには、身体を中心に垂直の軸をつよく通さなければならないからである。つまり、軸を中心に集め、つま先をしっかりと地面につきさすと同時に上体をしっかり引き上げなければならない。バレエにおいて、足を高く上げるためにむしろ軸足をつよく踏むことが重要であるのと同じ原理で、ポワントがつよく舞台上に押しつけられることの反作用で回転が起こる（上体の引き上げはこの反作用を助ける）。下方向の運動性が押しすすめられることで、正反対の方向の運動性が生まれてくる。この運動性の行き交いが垂直性の印象を与える。見る立場からすれば主要な動きである回転は、結果的に生まれるものである。

これこそノヴァリナが、舟の上に立ちながら島が遠ざかっていく光景を眺めているときに突然体感されたと語っている「動きの受動性」ではないだろうか⁵⁹⁾。それは、ピルエットの場合と同じように、運動性がある磁場をなすときにそのなかに身をおき、そこで動かされるまゝにすることを指している。そしてノヴァリナは、舞台上では「わたしたちのなかで互いに混ざり合った時間と空間による宙ぶりの不安が感じられる」⁶⁰⁾とも書いている。時間と空間の混ざり合いが「わたしたちのなかで」起こるとされていることが重要である。だからこそそれはほとんど身体的な不安を引き起こすのである。ノヴァリナは「時間的な遠近法」⁶¹⁾や「空間に投影された時間」⁶²⁾、「時間により掛け算された空間」⁶³⁾といった表現を用いて、劇空間という特異な運動性の磁場をあらわそうとするが、このような時間と空間の作用は、登場人物と役者のあいだに起こる反応を暗示するものとしても読むことができるのではないだろうか。そして、役者が登場人物という「穴」を動かすことによって発生する運動性に巻きこまれたときにひきおこされる体感こそ、観劇体験に固有の経験ではないだろうか。それは、「理解不可能な遠近法に投げこまれ」⁶⁴⁾、そこで行き交いあう運動性に横断され、身体感覚があらたに書きかえられるかのような一種のめまいを起こすことだと考えることができる。「Je suis」の「穴」は、まずそのトートロジーのめまいによってわたしたちを演劇性の入り口へと誘ったが、これはそれとは別の次元のめまいであり、ここにこそ演劇性の核がある。定義不可能性のめまいをわたしたちはひとつめの être として読んだ

が、それは *suivre* の運動性を経て、「その運動性のなかであらたな身体感覚とともに存在する」というふたつめの *être* にいたるのである。

そして « *Je suis* » の穴は、この運動性の交錯のなかで、垂直の高さ、あるいは三次元としての奥行きをもつことになる。これは、さきほどの「理解不可能な遠近法」という表現を含む一節によっても示唆されている。

Une fenêtre pour voir la croisée du temps : le temps sort de l'espace comme d'une coquille ; nous sommes brutalement jetés devant sa perspective incompréhensible⁶⁵ .

ここで注目したいのは、「窓」という二次元の平面を通して時間を見ようとするとき、「時間が、巻き貝から出てくるように空間から出てくる」ことである。巻き貝 *coquille* の内部をたどるように出てくるとすれば、その運動は螺旋を描くことになる。そして螺旋の運動とは、円運動の繰りかえしを三次元の高さを含んでおこなわれるものである。「穴」の周りを回る運動に垂直性が導入されるとき、それは竜巻のような螺旋の渦になるのではないだろうか。これはまた、「役者は語を灰になるまで焼き尽くしながら時間を *circulaire-pulsif* にする」⁶⁶ という表現に読みとることも可能だろう。「*pulsif*」の語幹である *puls* が「押し出す」という意味であることを考えると、舞台において、「*Je suis*」の円運動は平面上を回るだけでは終わらず、運動の衝動力によってその平面を押しだし、わたしたちが通常参照している遠近法——わたしたちが拠って立っている地面——をゆるがしてくるのである。

<めくれ>と二重性

この螺旋の瞬間に働く力学をもう少し見てみよう。そのために参考になるのが絵画についての一節である。ノヴァリナは、空間と時間が混ざり合い作用しあう可能性を絵画に見ている。そしてノヴァリナにとって「時間による空間の逆転を描く超-論理の画家」であるピエロ・デラ・フランチェスカの絵について、「すべてが綿密にひとつの遠近法的秩序にむかい、そして裏返しになる(*se retourner*)」と書いている⁶⁷。押しすすめられた一点は、臨界点を超えると逆方向へとめくれるのである。このようなくめくれ>に関する表現はほかの箇所にも見られる。

Drame en sens inverse. Tout le langage s'accumule dans un seul sens et à la fin se retourne⁶⁸ .

C'est parce que notre parole se souvient d'absolument *tout* ; parce que – mémoire pratiquante – elle se retourne jusque vers les tout premiers qui ont parlé et parce qu'elle annonce en tournant...⁶⁹

ここでは言語について、一方向へと堆積したものが裏返しになることが言及され、それが「あべこべの劇 *drame en sens inverse*」と形容される。逆方向への動きというのは、2つめの引用にも表れているように、ノヴァリナにおいては記憶の経験と結びつき、その演劇を考えるうえで重要な役割を担っている⁷⁰。そしてこれは « *Je suis* » の力学を理解する上でも重要である。というの

も、ふたつめの引用で「ことば parole は迂回しながら告げる」と言われているように、ノヴァリナが提唱する演劇において知覚されることは、直線的・直接的に提示されるのではなく、「しりぞき」によって告げられるからである。それは「Je suis」の穴が間接的に浮かび上がらせられたのと同じ原理である。

Retirer, laisser jouer à son tour le vide. Le théâtre nous assemble en un lieu de *retrait* où pratiquer ensemble un pas en arrière. L'acteur entre comme un homme à l'envers sur un sol de désadhérence et de désincarnation⁷¹⁾.

ここで「空 vide を作用させる」ことが「しりぞく」と同一視されていることに注意したい。また、演劇は「後ろへの歩みを実践する」ための場であることが言われている。ノヴァリナが「人間をはなれる quitter l'homme」⁷²⁾と言うとすれば、それはむしろより深く人間と関わるためである。また、特に初期の理論において「破壊」が強調され、「ことばを破壊する」・「人間を破壊する」⁷³⁾ことがつよく主張されるのも、ことばや人間をうちほろぼすためではない。そもそもノヴァリナにおいて破壊とは、返す刀で創造をひきおこすものである。

[...] tout a été détruit dans le même temps que crée et qu'il y a un mouvement, encore inconnu en physique, qui fait que toute chose entre en même temps qu'elle disparaît. L'être est né en se retirant de lui-même : c'est juste pour jour⁷⁴⁾.

「存在は自身からしりぞきながら生まれる」と言われていることにも注目したい。ここで問題になっているのは、後ずさりながら進むような運動である。そして呼吸もその例である。ここで、一番最初にふれた絵画についての引用のつづきを見てみたい。

Piero est le peintre sur-logique d'un renversement de l'espace par le temps. Tout tend méticuleusement vers un ordre perspectif qui se retourne. Une seule grande respiration réunit ici devant nous le temps en entier. [...] Celui qui naît et expire devant nous tient liés le début et la fin dans une grande figure respiratoire comprenant le temps tout entier. Il l'embrasse. Lui seul comprend le temps tout entier, celui qui se relève et respire. [...] Expirer et surgir sont un seul geste. Le messie est une figure du temps qui embrasse l'attente et la venue⁷⁵⁾.

ここでは、「一息の大きな呼吸」が「時間全体をひとつにまとめる」ことが述べられている。そしてそこから敷衍して、「息絶えることと出現することはひとつの同じ動作である」という文章がつづく。そしてそのように、同じ瞬間に死に、生きることを可能にするのが、「Je suis」の「穴」が螺旋になるような磁場であると考えられる。そこでは、息を吐くことと吸うことが切り離せないひとつの動作をなすように、運動はいつも二重になっている。それは『「光あれ」、と言

われるのはたった一度、そして光は二度あった」⁷⁶⁾ということが当然に起こる世界であり、そこでは「言われたことすべてと、言われたことすべての裏がわを同時に聞く」⁷⁷⁾ことが可能になる。表と裏は同じ一瞬に知覚され、そこでは知覚はいつも二重化するのである。

しかしこの「言われたことすべての裏側」というのは、＜黙られたことのすべて＞ということができるのではないだろうか。この二層の伝達についてもう少し見てみよう。

[...] c'est seulement dans l'écoulement, dans la dépense, la perte et la reprise du sens – et avec son ombre négative –, que la phrase existe...⁷⁸⁾

「意味の喪失と再獲得」を通じてなされる伝達において、ノヴァリナがそれを「ネガティブの影」がともなうものと形容していることは興味深い。この「ネガティブ」は、写真の陰画の意味合いも含んでいると考えられる。つまり＜めくれ＞の利点は、その性質の二重性によって、つねに＜ネガティブ＞——それはたとえば「黙られたこと」や「見えないもの」となるだろう——を伝える可能性をもっていることである。

そして「意味の喪失」を経た「再獲得」というプロセスは「浪費 dépense」とも言われているが、＜めくれ＞も非効率的な線を描くと言える。なぜなら、線の運動として考えると、それはのびていく線が、あたらしい空間をひらく代わりに同じところへ戻るものだからである。しかしこの運動は、逆行によって重なる2本の線に、もう1本の見えない線をくわえるようにも見える。1本の線のうちの前進するものを第一の線、後進するものを第二の線とすると、逆行がはじまったとき、第二の線が後ろに向かうにつれ、第一の線は短くなる。逆行の運動のなかでは、この第一の線のうちの消えていく部分が、第三の線に見えはしないだろうか。それは物質的には単なる空白だが、空白であるからこそ、運動がつづくにつれ次第に、実際に第一の線が見えていた部分よりも長くのびていくように見えるかもしれない。そしてそのような錯覚的な知覚は、見ているものの参与を必要とするという意味で、より身体的なものである。ノヴァリナにおいて、「空 vide」が触覚に結びついていくことは、この点で示唆的である。

C'est de la présence tangible et tactile de cette *architecture de vide*, de cette œuvre du souffle, que vient l'émotion⁷⁹⁾.

第1節でも見た「空の構築物」が「触知できる、触覚的な現存」となるのは、われわれの空間的な存在実感がぶれを起こす反作用のダイナミズムのなかで＜めくれ＞が起これ、第三の虚の線が感じられるときではないだろうか。＜登場人物＞を第一の線、＜役者＞を第二の線と考えると、われわれが舞台上に感知するのは、この第三の線のような存在であると考えられる。そして、そのような視覚でも聴覚でもとらえられないが、いわば架空の、虚の触覚により体感される＜あいだの存在＞こそが、舞台芸術において惹起される情動のゆたかな源なのである。

むすび 生のフィギュール

« Je suis » の「穴」は、最終的に、独自の実在感をもち、知覚する側にも独特の身体性を要請するようなくあいだの存在へといった。この存在の特異さは、J=L・ナンシーの考えるキリストの復活した身体とも共通する。垂直性の項でふれたように、ナンシーは『ノリ・メ・タンゲレ（私にふれるな）』という著作において、復活という身体の起ち上げが、地面の水平性に対して垂直性という方向 sens の変化であることに注目している。そして« sens » という語が「方向」と同時に「意味」を指すことから、方向 sens は真理と混同されていき、方向の変化はあらたな真理の示し方の示唆として読み解かれていく。ナンシーはそれが近代芸術全体と本質的に関わっているのではないかという仮説のもとに論を進めていく。« sens » という語の意味の二重性から、空間の比喻とともに意味のあり方を考え直そうとする傾向はノヴァリナにも見いだすことができる⁸⁰⁾。またナンシーが、キリスト教のたとえ parabole⁸¹⁾ を受容することのできる感受性の資質を« vue » とするが、この« vue » はまさに、« Je suis » の「穴」のようなものである。つまり、それ自体は説明することはできないが、そのひとつの「空」を受け入れることですべて（ナンシーにおいてはこれは特にイマージュを指す）が可能になるという性質のものなのである。そしてこの本はタイトルからもわかるように「ふれること」を扱っているが、その禁止の場面を題材にすることによって、むしろそれは第3節でみたような虚の触覚の探求となっている⁸²⁾。「私にふれるな」の解釈のひとつとして、ナンシーは« Touche-moi d'une touche vraie, retirée »⁸³⁾ とし、「しりぞいた触れ」に焦点を当てている。

最後にナンシーのこの論を挙げたのは、このようにノヴァリナと共鳴する点が多いこともあるが、なによりもそこで問題になっているのが「特異な生あるいは実存としての真理の実際的な呈示」⁸⁴⁾ であるという点で、今後舞台上の身体という＜存在＞について考えるときに重要な参照点となるからである。ナンシーは、このように生を通じて「真理」が示されるとき、「ロゴスはもはやフィギュールあるいはイマージュと区別できなくなる」と言うが、これは演劇において、役者の現存が与えるものについて重要な示唆を与えてくれる。古代ギリシアにおいてミュトスは思想を説明するのではなく、それ自体として思想であったことを指摘する J・ランシエール⁸⁵⁾ と呼応しながら、これは芸術的形象がどのように「意味」をなすかについての思索の誘いなのである。

注

- 1) ベルトルト・ブレヒト、「町の場面——叙事詩的演劇の基本モデル」（1940）、『今日の世界は演劇によって再現できるか——ブレヒト演劇論集』、千田是也訳編、白水社、1962年、pp. 128-138.
- 2) 抽象的な概念ではあるが、「動き」を現代演劇を読みとく鍵と考え、action ではなく mouvement を通じて演劇を描き出そうとする論者もいる。Joseph Danan, *Le Théâtre de la pensée*, Rouen, Médianes, "Villégiatures/essais", 1995.
- 3) Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique* [Verlag der Autoren, Francfort-sur-le-Main, 1999], traduit de l'allemand par Philippe-Henri Ledru, L'Arche, 2002.

- 4) ex. *Études théâtrales*, « L'acteur entre personnage et performance. Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », Louvain-la-Neuve, n°26, 2003.
- 5) Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Éditions théâtrales, 2006.
- 6) *L'Exhibition des mots*, Belfort, Circé, "Penser le théâtre", 1998 ; *Actions et acteurs. Raisons du drame sur scène*, Belin, 2005.
- 7) Hans-Thies Lehmann, *op.cit.*, p.264.
- 8) ここで、内的であることと身体的であることは矛盾しない。というのも、俳優トレーニングの発展を見てもわかるように、身体のワークは外面的な型をつくるためというよりも、内面へと働きかけるためのものになっているからである。この点についてはドラマの変容と併せてこれから分析をすすめていく予定である。
- 9) Hans-Thies Lehmann, *loc.cit.*
- 10) 世代が少しさかのぼる劇作家と言えば、もう一人ベルナール＝マリー・コルテスが挙げられる。しかし、コルテスの場合、作品の特徴からフィリップ・ミンヤナやオリヴィエ・ピイに代表されるような90年代の作家たちとより連続的な地平のなかでとらえられる。
- 11) Marco Baschera, « Pour une pensée dramatique » in *Le Théâtre de Valère Novarina. Une scène de délivrance* (sous la dir. de Louis Dieuzayde), Publications de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, 2004, p.177.
- 12) Valère Novarina, *Je suis*, P.O.L, 1991 [以下 JS と略記する]。これは戯曲ではなくノヴァリナの言によれば「本 livre」であり、これをもとにした戯曲が2本書かれた。ともに P.O.L. から1997年に出版された上演版のタイトルが *Le Jardin de reconnaissance*, *L'Espace furieux* であり、*L'Espace furieux* がコメディ・フランセーズのレパートリーに入った作品である。
- 13) 『出エジプト記』3-14、ここでのフランス語訳は、これが存在の絶対性を示すものではないことを勘案して *La Bible de Jérusalem* において字義通りの訳とされている「Je suis ce que je suis」と「Je suis celui qui suis」のうちの前者を採用した。また、日本語では「有って有る者」(口語訳)、「有りて在る者」(日本聖書協会旧訳)、「わたしはある。わたしはあるという者だ」(新共同訳)、「わたしは自分になるところのものとなる」(新世界聖書)などのさまざまな訳があるが、本論では、山田晶に倣い、存在論の文脈であることを考量して「在りて在る者」を採用する。(山田晶、「在りて在る者：アウグスティヌスとトマスの Exod. 3,14 解釈」、『京都大学文学部研究紀要』第13号、1971年、pp. 1-95。また、以下の論文も参照のこと。佐藤啓介、「ありてある哲学者の神——マリオンとリクールの思索を手がかりに」、『基督教学研究』第25号、2005年、pp. 235-258)
- 14) Valère Novarina, *Devant la parole*, P.O.L, 1999 [以下 DP と略記する] , pp. 125-126.
- 15) DP, p. 125.
- 16) JS, p.84.
- 17) ノヴァリナはまた、「神」と「空」がフランス語ではアナグラムとなっていることに注目している。「Dans notre langue, il y a un splendide anagramme de DIEU, c'est VIDE. Chaque langue pense aussi par ses anagrammes. Dans toute phrase, Dieu est un mot de silence, un appel, un trou d'air qui permet dans l'esprit de retrouver souffle et mouvement comme dans le jeu où, dans un carré, vingt-cinq lettres permutent autour d'une case vide. C'est un appel d'air qui permet le jeu du langage. Aucun mot ne *troue* autant. C'est dans notre langage un vide, un mot-aimant. » (Valère Novarina, *Lumières du corps*, P.O.L, 2006 [以下 LC と略記する] , p. 52)
- 18) ここで「近代演劇」というのは、ペーター・ションディが『近代戯曲論』(1956)で明らかにしたような、19世紀と20世紀の変わり目に現れた「ドラマの危機」の兆候を示し、現代の劇作術の基盤となった作品

を指している。

- 19) Jean-Pierre Sarrazac, *Jeux de rêves et autres détours*, Belval, Circé, 2004, p.83.
- 20) Jean-Pierre Sarrazac, « L'Impersonnage », *Études théâtrales*, « Jouer le monde », Louvain-la-Neuve, n°20, 2001, p. 48.
- 21) そもそも登場人物の人格の解体が進んでいくと、言語つまり台詞と、登場人物はほとんど同義になるのではないだろうか。
- 22) LC, p. 157.
- 23) たとえば *Le Discours aux animaux* (1987) の最後には、鳥の名が1111個羅列される部分がある。また、架空の植物の名まえの羅列などもしばしば挿入される。
- 24) LC, p.127.
- 25) *Ibid.*, p.58.
- 26) François Cheng, *Vide et plein. Le langage pictural chinois*, Seuil, “Points”, 1991, p.45.
- 27) LC, p. 58.
- 28) DP, p. 87.
- 29) Valère Novarina, *Le Théâtre des paroles*, P.O.L, 1989 [以下 TP と略記する], p. 35.
- 30) *Loc.cit.* また、DP, p. 137; LC, pp. 28-29 も参照のこと。
- 31) ノヴァリナの作品の登場人物は、名が次々に変わったり、話し方などの特徴がそれぞれの場面のトーンにともなって変化したりする。
- 32) LC, p. 49.
- 33) François Cheng, *op.cit.*, p. 56.
- 34) LC, p. 64.
- 35) *Ibid.*, p. 32.
- 36) DP, p. 45.
- 37) LC, p. 58.
- 38) *Ibid.*, p. 125. attraction という語について、ノヴァリナは、「われわれをサーカスへと同時に惑星へも導いてくれる美しい語である」(*Ibid.*, p.39) と言っている。
- 39) DP, p. 129.
- 40) JS, p. 123.
- 41) DP, p. 158.
- 42) LC, p. 40.
- 43) DP, p. 29.
- 44) LC, pp. 134-135.
- 45) DP, pp. 125-126.
- 46) ノヴァリナは、数字は「超自然へとひらかれる」鍵となるとも言っている (LC, p. 14)。また、かれ自身指摘するように、フランス語の数字 *chiffre* という語がアラビア語で空虚を示す語 *sifr* から来ていることも示唆的である (LC, p. 13)。
- 47) LC, p. 13.
- 48) DP, p. 142.
- 49) これは作品にも用いられ、« *Il danse et s'arrête.* » というト書きが二度つづく箇所がある (JS, pp. 195-196)。
- 50) ノヴァリナにおいては、*langage* や *mots* はしばしば破壊の対象だが、*parole* は、むしろ演劇においてその到来が期待されるような特異な力をもったものとしてとらえられている。*langage* と *mots* はノヴァリナが否定する表象の代表として考えられることが多いが、*parole* は「あらゆる交換の外、あらゆる事物

の外、そしてわれわれの外」(DP, p. 15)にあるものである。

- 51) Paul Valéry, *L'Âme et la Danse*, in *Œuvre II*, éd. par Jean Hytier, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade", 1960, p. 174.
- 52) « Mais rien ne finit chez Beckett, rien ne meurt. Quand la berceuse s'immobilise, c'est l'idée platonicienne de Berceuse, la berceuse de l'esprit, qui se met en branle. Quand le personnage meurt, comme disait Murphy, c'est qu'il commence déjà à se mouvoir en esprit. Il se porte aussi bien qu'un bouchon sur l'océan déchaîné. Il ne bouge plus, mais il est dans un élément qui bouge. [...] La chambre a perdu ses closions, et lâche dans le vide lumineux un atome, impersonnel et pourtant singulier, qui n'a plus de Soi pour se distinguer ni se confondre avec les autres. Devenir imperceptible est la Vie, « sans cesse ni condition », atteindre au clapotement cosmique et spirituel. » (Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Minuit, 1993, pp. 38-39)
- 53) LC, p. 44.
- 54) 笈田勝弘、『俳優漂流』、五柳書院、1989年、p.110.
- 55) LC, p. 107.
- 56) parole という語については註50を参照。
- 57) このことに注目してキリストの復活した身体の特異性を読み解こうとするところみが J=L・ナンシーの『ノリ・メ・タンゲレ (私にふれるな)』(2003)である。この本と本論の関わりについてはむすびで触れる。
- 58) Paul Valéry, *Loc.cit.*
- 59) LC, p. 145.
- 60) DP, p. 110.
- 61) *Ibid.*, p. 102.
- 62) *Ibid.*, p. 144.
- 63) *Ibid.*, p. 117.
- 64) *Ibid.*, p. 103.
- 65) *Loc.cit.*
- 66) LC, p. 40.
- 67) DP, p. 104.
- 68) LC, p. 173
- 69) DP, p. 162.
- 70) 拙論「ヴァレール・ノヴァリナ試論 役者の身体/記憶の経験」、京都大学フランス語学フランス文学研究会紀要『仏文研究』、第36号、2005年、pp.121-139.
- 71) LC, p. 155.
- 72) *Ibid.*, p. 29.
- 73) Valère Novarina, *Pendant la matière*, P.O.L, 1991, p. 58.
- 74) TP, p. 125.
- 75) DP, pp. 102-103.
- 76) Valère Novarina, *Le Discours aux animaux*, P.O.L, 1987, p. 26.
- 77) LC, pp. 127-128.
- 78) *Ibid.*, p. 17.
- 79) *Ibid.*, p. 127
- 80) たとえばDP, p. 22 ; LC, p. 44を参照のこと
- 81) parabole と演劇の関わりについては、第1節で引用した演劇理論家J=P・サラザックの著作にくわしい(*La Parabole ou l'enfance du théâtre*, Belfort, Circé, "Penser le théâtre", 2002)。この著作についてはナンシー

自身も言及している。また、*parabole* が *parole* の語源となっていることも注目に値する。これについては、より精密な理論化が必要になるだろう。

- 82) ナンシー自身が述べていることであるが、それは必ずしもキリスト教自体に内在する問題というわけではない。神の身体が食べ物・飲み物として与えられている点で、キリスト教は、むしろふれることの宗教としてとらえられている。ナンシーが、そのことを認識しながらも、キリスト教において「生の呈示」について考えるうえでふれることの禁止の問題に注目したことは興味深い。
- 83) Jean-Luc Nancy, *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Bayard, 2003, p. 82.
- 84) *Ibid.*, pp. 8-9.
- 85) Jacques Rancière, *L'inconscient esthétique*, Galilée, “La philosophie en effet”, 2001, pp. 28-30.