

二〇二一年一月五日

二〇二一年度 学位論文（博士）

太田省吾研究―「述語の演劇」へのプロセス―
On Shogo Ota and the Theatre of Predicate

京都芸術大学大学院 芸術研究科芸術専攻
新里 直之

二〇二二年度 学位論文(博士)
太田省吾研究―「述語の演劇」へのプロセス―

目次

序章	ありふれたこと、自明なもの	
第一節	人間存在・舞台芸術へのヴィジョン	1
第二節	先行研究の傾向	2
第三節	初期演劇活動の軌跡	4
第四節	述語の水脈	6
第一章	沈黙劇の成立―『水の駅』の背景―	
第一節	準沈黙劇から沈黙劇へ	9
第二節	駅の形成	13
第三節	間接的な限定―初演の上演台本―	17
第四節	ふれること、見ること―上演作品の構造―	20
第五節	不定詞の際立ち、述語的統合	26
第二章	引用劇の実験―『↑(やじるし)』の構造―	
第一節	内なる演出家、内なる劇作家	30
第二節	思索的背景と着想	33
第三節	受容・受動のドラマトウルギー	36
第四節	空虚な矢印のほうへ―劇テクストの構造―	39
第五節	人称的世界、述語的限定	44
第三章	「述語の演劇」へのプロセス	
第一節	後期演劇活動の軌跡①―新たな創造の場へ―	47
第二節	後期演劇活動の軌跡②―創作の変遷―	49
第三節	存在と言語をめぐる思索プロセス	51
第四節	『ある夜・老いた大地よ』の創作背景	56
第五節	象られつつあること―上演作品の特質―	58
第六節	吃音化、多声化―上演台本の特質―	60
第七節	構文的秩序の亀裂	64
終章	希望のプロセス	
第一節	光を嫌う	67
第二節	「述語の演劇」の消息	68
第三節	希・望の演劇	70
注釈		74
参考文献		86
資料一覧／未刊演劇上演資料		91
表		99
発表論文リスト		123

序章 ありふれたこと、自明なもの

第一節 人間存在・舞台芸術へのヴィジョン

太田省吾（一九三九・二〇〇七）は、一九六〇年代以降に興った日本の現代演劇の新しい潮流を代表する演出家・劇作家の一人である。〈沈黙劇〉と呼ばれる、俳優がきわめて緩やかに動き、言葉を発することなく演じる独特のスタイルを確立し、演劇の新たな表現領域を切り拓いたことで知られている。太田の作品は、時代、地域、あるいは舞台芸術というジャンルを超えて、数多くの人々の関心を集めてきたが、これまでその内実が充分に見極められてきたとは言い難い。本論文の意図は、この演劇人の創作の本質的契機を明らかにすることにあるが、まずは太田の創作ヴィジョンを確かめることにしたい。

太田省吾の仕事は、大きく二つに分かつことができる。劇団転形劇場を主宰し、演劇活動を展開した一九七〇年から一九八八年、そして公共劇場（藤沢市湘南台文化センター市民シアター）、大学（京都造形芸術大学／現・京都芸術大学、近畿大学）の仕事に携わりつつ創作を行った一九九〇年から二〇〇七年である。長らく継続してきた劇団の活動を止め、新たな創造の場へと踏み出したつあった時期のエピソードに目を向けてみたい。

ベルリンの壁の崩壊という時代の転換点を目前に控えた一九八九年八月、太田はハワイ大学で開催された第六回東西哲学者会議（Sixth East-West Philosophers' Conference）に招かれ講演を行っている。同会議の全体のテーマは「文化と全体性―過去の権威」だった。日本の近現代演劇をめぐる歴史的

な規定性（西洋近代との葛藤）に簡略にふれた上で、〈遅いテンポ〉と〈沈黙〉を表現の中心に据える自らの表現の思索的な背景について、太田は次のように述べている。

演劇という表現が他の表現と異なるところは、そこに、目の前に生きた人間がいるという直接的な事実を前提とする表現だということです。そこに生きた人間がいるということは、生命存在、意識存在がいるということです。そして、それを言いなおすと、要約できない面をもった者、概念化からはみだす者、あるいは多義性をもった者がいるということであると思います。（中略）

私は、近代社会で削除されるこの生命存在としての時間、そして要約できない多義性をもった人間の姿に強いアクセントを置きたかったのです¹。

目の前に生きた人間がいるという直接的な事実。あまりに自明で、日常なかではそれがどのようなことなのか問われることのない、ありふれた現象。そこから微かな生の息づかいを引き出そうとするアーティストは、いかに多くの問題と向き合わねばならなかったのだろうか。この講演では西欧型の近代リアリズム演劇が念頭に置かれているが、近代演劇の中枢を占めるドラマも、近代社会を支える効率性や合目的性に重きをおく価値観も、とりたてて意味をもたない時間を切り詰める発想の上に成り立っている。そうした「要約」からこぼれ落ちる人間の姿をもう一度蘇らせるために、遅いテンポと沈黙は要請されている。

右の引用箇所、最後の一文には「生命存在としての時間」という言葉が含まれている。目の前に生きた人間がいる、そしてそれを意識する存在がいるということは、時間の経験と切り離すことができない。太田省吾はこの一事にあくまでこだわりの、演劇の可能性を探索した演劇人である。沈黙劇では、緩やかに移ろう沈黙の身振りが前景化しているが、そればかりではない。初期作品以来、くりかえし不均質で意味の濃淡に満ちた意識の流れを扱い、空間的な変化よりも時間的な変容を、あるいは対象的な事実よりも身体性を帯びた状態を重視し

ている。記念碑のように固定化された美の形象ではなく、一瞬一瞬生まれ、流れ動き、消えていく人間存在の姿を追い求める果てに到達したヴィジョンは、次のように表明されている。

人間の生を、〈日々〉〈時代〉〈永遠〉の相で考えてみる。(中略)

現在この世界に在ることは、この世に生まれて今ここに在るということ、それは偶然与えられたこの時代の中の、たとえばこの日本と枠づけられた地域に生まれたということであり、その時代、地域とその文化を〈宿命〉の生の前提として一〇〇年を限度に生き、そして死に、消滅するということだろう。いいかえれば、われわれ人間はそれを〈わが生涯〉として生きて生きる者だ。

それは、〈宇宙||永遠〉の相で見れば、一瞬の砂粒の動きを超えないものである²。

二〇〇二年、京都造形芸術大学舞台芸術研究センターの機関誌『舞台芸術』の創刊にあたって発表された文章の一節である。時間の諸相(日々、時代、永遠)を折り重ねて、異なる規模のパスpekティブで、異なるポジションから、人間の生にまつわる意味と無意味、あるいは根拠と無根拠を掴み直していくこと。これは太田省吾の思考に、くりかえし立ち現れる原型的な枠組みである。微細に観察するならば、日々の暮らしのなかには、毎時、捉え切れないほど極小のさざめきが生まれては消えている。一方、広大無辺な時間的スケールのもとに置き直された人間の「生涯」は、「一瞬の砂粒の動きを超えない」。こうしたありようは、舞台芸術そのものの様相と深く結びついているのではないかと太田は問いかけている。

舞台芸術は、その表現の生命を、生成と同時に消滅していくところにおいている。またその素材を、生きた人間とするところで成り立たせる。いわばわれわれの生の〈宇宙||永遠〉の中の〈一瞬〉に対する抗いを基底とした表現形式ではないだろうか³。

このような人間存在・舞台芸術へのヴィジョンがいかに演劇実践に昇華されているのか、後の作品考察の際に確かめることになるが、ここでは二つの点を補足しておきたい。一つは、演劇の抱き留める人間の生が、ア・プリオリに実在するモノではなく、持続的な相にある動態として捉えられていること。もう一つは、生成・消滅という現象とともに、不断に還らぬ時とふれ合い、自らに衰弱と死を招き寄せる、有限な「生命存在」の条件が、見据えられていることである。

ありふれたことに立ち止まり、そこに生じている細やかな動きを凝視しようとする演劇人は、人間の生の一瞬をかけがえのないものとして希求している。その思索と実践は、一面では物事を広く包み込むような大らかさを湛えているが、素朴な生命の謳歌とは明らかに異なる。社会のなかで、あるいは日常と呼ばれる時間のなかで自明裡に見失われていく現象に留まるためには方法が要る。太田省吾はそう自覚し、言葉と身体、あるいは存在と時間について、根本的な再検討を図り続けている。本論文では、その内実を具体的な創作の場面に即してつぶさに見直していくことにしたい。

第二節 先行研究の傾向

太田省吾の仕事に関しては、劇団転形劇場の活動を記録した書籍(『水の希望 ドキュメント 転形劇場』弓立社、一九八九年)、作家没後に編まれた雑誌特集(『舞台芸術』一三三号、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編、二〇〇八年三月)をはじめ、基礎資料となる各種文献や視聴覚資料などがある(「表1」太田省吾研究の基礎資料「一〇〇頁を参照」)。一方、その創作活動を包括的に論じたモノグラフは存在しない。先行研究に相当するのは演劇批評・演劇ジャーナリズムの評言であり、それらの大半は雑誌・新聞に掲載された比較的短い劇評や紹介記事である(一定程度の分量の論及を含む書籍については、「表2」主な先行研究「一〇一頁にまとめてある」)。

一九六〇年代以降の日本現代演劇を対象とする作家研究におおむね共通す

ることではあるが、太田の仕事に対する研究・批評の側からの応答は、現時点ではおよそ十全なものとはいえない。本論文では既往の重要な論及を、適宜取り上げつつ議論を進めていくが、ここでは先行研究の傾向を大まかに把握しておきたい。

先行研究を見渡すと、まず気づかされるのは〈沈黙劇の作り手〉の側面が強調されていることである。従来の演劇評論・ジャーナリズムが大きな関心を払ってきたのは国際的にも評価の高い沈黙劇であり、とりわけ代表作『水の駅』（一九八一年初演、構成・演出＝太田省吾）の達成に指摘は集中している⁴。沈黙劇の作り手は安易に社会を描くことを回避し、露わな人間の生を見つめようとしているといった理解は広く行き渡っている。その一方で、太田の〈沈黙〉は、素朴な印象レヴェルの対比にもとづく修辭に、少なからずさらされてもきた。たとえば〈沈黙〉の作家は、一九六〇・七〇年代の社会運動の〈喧騒〉や一九八〇年代の都市文化の〈活況〉とは縁遠い孤高の存在であり、彼の作品には時代離れた普遍性が宿っている、というように⁵。

さらにこうした作家の位置づけは、同時代の動きと切り離して作品を受け取る観照の姿勢と隣り合っている。沈黙劇の舞台の装い（場景の匿名性、登場人物の社会的属性の希薄さ）にもとづく作品解釈の事例は、枚挙にいとまがない。特に〈駅〉シリーズと称される、水・地・砂などの物質、古来のエレメント（元素）が上演空間に導入されている沈黙劇の場合では、作品を象徴性・寓意性に沿って説明する解釈が、かなり顕著にあらわれている⁶。

以上を概括すると、①太田の仕事のうち沈黙劇だけを焦点化する〈創作における沈黙の特権化〉、②二項対立的な構図に作家を位置づける〈社会・文化状況における沈黙の周縁化〉、③作品を同時代性とかけ離れたコードで解釈する〈作品受容における沈黙の普遍化〉といった傾向を汲み出すことができる。あくまで全般的な傾向に過ぎないとはいえ、これらが太田省吾のイメージを固定化し、いくつかの重要な問題を覆い隠してきた面があることは否定し難いように思われる。

①の傾向―沈黙の特権化―とは裏腹に、そもそも太田が演出を手がけた総作

品に占める沈黙劇の割合は半数に満たない。沈黙劇が一つの到達点であるとしても、数多く手がけられた台詞劇に目を向けることなしに、太田の創作の全体像に近づくことは困難である。

また②の傾向―沈黙の周縁化―は、遅いテンポ、沈黙といった演劇スタイルの特徴が、近代以降の社会のベースにある原理、すなわち生産・消費の相補的システムに合う、円滑なコミュニケーションや、効率的なスピードに対する〈反価値〉であるという理解を前提とすることが少なくない⁷。すでに見てきた通り、確かに沈黙劇の背景には近代社会・近代演劇からの逸脱という動機が控えているが、同時に太田は自らの表現が〈規範―反規範〉〈正―反〉の対立に収まらないという自負を示している⁸。この点については、大まかな図式に回収するのではなく、個々の表現の実質に迫って判断するべきだろう。

作品受容に関する③の傾向―沈黙の普遍化―によって覆い隠される問題は、太田作品の同時代性ばかりではない。後述するように、沈黙劇の上演は、観客に息詰まるような緊張を強いるものだったことが伝えられている。そうした劇場体験を、類比的なイメージや記号的な解釈に還元することは、どこまで妥当なのだろうか。少なくとも、特有の劇場体験が、作品の根幹に関わるものであるとすれば、解釈というアプローチ自体に再考するべき余地があるに違いない。

このように先行研究を俯瞰するかぎり、いくつかの課題が浮き彫りになっていることがわかる。来たるべき研究には、太田省吾の創作活動の軌跡を、詳細に把握し直すこと、そして、ここまで取り上げた傾向に収まらない論及をも広く再点検しながら、考察の範囲、精度、アプローチを見直すことが求められている。

以上のような問題意識のもとで、本論文では公開されている資料とあわせて、太田省吾の演劇活動に関する未公開資料の調査・考察を進めている（上演関係資料の調査については「表3」未公開演劇上演資料の調査概要「一〇二―一〇四頁にまとめている」。なお初期の演劇活動（一九六〇―一九七八年）に関しては、すでに拙論「太田省吾論―初期作品における言語と政治をめぐる」にて、同様の資料調査・考察を行っているため、本論文の考察はこれを敷衍して一九七八年から二〇〇七年までを主な対象範囲としている⁹。

本論文の主眼は、各種資料を読み解きつつ、創作の転機となった主要作品とその思索的な背景を検討すること、そして太田省吾の演劇、その本質的契機を〈述語〉をめぐる問題群から検証することにある。ここでいう〈述語〉をめぐる問題群とは、〈主語―述語〉の言語形式と相即する〈実体―属性〉〈主題―方法〉〈目的―手段〉等の把握形式に関する諸問題を指しているが、これについては前提となる事柄をたどりながら説明を加えていきたい。

太田は沈黙劇のほかにも、複数の作品系列を残しているが、そうした多岐にわたる創作をいかに統一的に受けとめたらよいのか、従来の研究・批評において明確な見解は示されていない。別の言葉でいえば、表面的には互いに異なる特徴をもつようにも見える複数の作品系列、その共通分母にあたる本質的契機は、これまでほとんど見過ごされてきた。これを〈述語〉というキーワードで明らかにするというのが、本論文の立場である。

具体的な検討に入る前に、論述の見取り図を示しておこう。本論文は、序章、終章を含めて計五章からなり、論文前半（序章、第一章、第二章）では、一九八〇年代、太田が劇団転形劇場を主宰し、精力的に上演活動を展開した時期の作品を考察する。また論文後半（第三章、終章）では、一九九〇年代以降、藤沢市湘南台文化センター市民シアター、京都造形芸術大学を拠点として、新たな創造の場の実現に取り組みつつ手がけた創作を論じる。議論の基幹部分のアウトラインは以下の通りである。

第一章「沈黙劇の成立―『水の駅』の背景―」では、代表作との呼び声も高い沈黙劇を取り上げ、〈言葉〉について問い続ける果てに、〈沈黙〉へと到達した思索的背景に光を当てつつ、上演資料の読解にもとづき作品の形成過程を検証する。また第二章「引用劇の実験―『↑（やじるし）』の構造―」では、上演台本の大部分が引用で編まれている台詞劇を取り上げ、執筆経緯や構想を詳らかにした上で、テキストの構造を分析する。

そして第三章「『述語の演劇』へのプロセス」では、前半の調査・考察を踏まえて、後期の演劇活動に目を転じる。人間の生の基盤と演劇の表現構造をめぐる太田の実践的な思考を解きほぐしながら、最後の演出作品『ある夜、古い大地よ（また終わるために）より』（作＝サミュエル・ベケット、二〇〇

六年）の特質と、最晩年に表明された「述語の演劇」という創作の企図とを重ね合わせながら検討することを試みる。

第三節 初期演劇活動の軌跡

本論文の最初の課題は、『水の駅』の成立過程の検証であるが、これに先立って、創作の来歴を視野に入れておかなければならない。沈黙劇の特徴である遅いテンポと沈黙は、すでに先行作品で表面化しているからである。一九六〇・七〇年代における初期の演劇活動は、大衆消費社会の拡大、左翼学生運動の高揚と退潮などを背景とする日本の社会・文化状況と切り離し難い関係にあるが、さしあたり演劇論に照準を合わせてその要点を振り返っておくことにしよう¹⁰。

太田省吾は一九三九年、中国済南市に生まれ、六歳のとき、敗戦にともなう引き揚げではじめて日本の土を踏んでいる。高校時代に書いた戯曲が、進学した学習院大学のサークル・戯曲研究会の上演台本として取り上げられ、学生演劇と関わりを持つようになる。日米安全保障条約改定阻止闘争が高揚していた当時（一九六〇年六月）、太田は積極的にデモに加わったが、安保闘争の挫折を通して、政治的認識の表明としての言語の失効を痛感する。その後、〈発見の会〉〈演劇企画66〉など、いくつかの劇団の創作現場に演出助手として関わり、表現者としての立脚点をめぐる長い内省を経て、一九六八年、劇団転形劇場の創立に参加している。

この間、日本の現代演劇の動向は大きく変化している。若い世代の演劇人は、先行世代の新劇を硬直した制度と捉え、その美学的な規範である西洋近代のリアリズムにとって代わる、新たな演劇のありかたをさまざまに模索している。〈小劇場運動〉〈アンダーグラウンド演劇〉とも称されるこうしたムーヴメントの後発者として、太田が本格的な創作の端緒についたのは一九七〇年。以後、転形劇場の主宰者として劇団の小さな工房―東京都港区赤坂に設置された転

形劇場工房―を拠点に、独自の視点から〈沖縄〉や〈若い〉のモチーフを扱った作・演出作品を手がけている。

一九七〇年代半ばまでは、小劇場運動、アンダーグラウンド演劇の海外公演は稀であり、寺山修司が率いる演劇実験室天井桟敷、鈴木忠志らの早稲田小劇場、唐十郎らの状況劇場による、それぞれ数回の公演を数えるばかりだった。一九七五年、転形劇場は初めての海外公演としてポーランド四都市で『飢餓の祭り』（構成・演出＝太田省吾）を上演しているが、これを機に劇団の創作活動は新たな段階に移行していくことになる。

言葉の通じない場所で、自身の差し出す表現と他者との距離を強く意識することを通して、太田は舞台芸術の根拠と人間存在への眼差しについて認識を新たにしている。そして表現の構造を抜本的に見直していった末に、代表作の一つ『小町風伝』（一九七七年初演）を発表するのである。能舞台（矢来能楽堂、東京都新宿区矢来町）で初演された同作には、劇作家の登竜門とされる岸田國士戯曲賞が与えられ、太田と転形劇場の名声は飛躍的に高まっている。

以上に挙げた一九七〇年代までの創作の歩みのなかで、とりわけ重要な契機は、六〇年の安保闘争、そして七五年のポーランド公演の体験をきっかけとする演劇論的な姿勢の深化である。六〇年代の長い内省を経て、本格的な演劇活動を開始した太田の初期作品を貫いているのは、演劇の中心的課題は〈政治〉や〈社会〉を言語的に表象することではなく、〈政治〉〈社会〉に先立つ言語そのものの政治性を問題化することにあるという自覚である¹¹。一方、七五年のポーランドでの演劇的な体験について、太田は「観客との関係を距りをもった存在として意識できたこと、そしてその距った他者とのようになにをもつて関係を結べるのかという演劇の基本的課題に直面したこと」「つまり、〈通じなさ〉に直面し、今まで〈通じている〉と思っていたことは何なのかという原理的な問いが裸で露出してきた」と振り返っている¹²。

太田が直面した「演劇の基本的課題」とは、一般的なコミュニケーションの疎通とは異なり、あくまで他者との埋めがたい「距り」を前提とした通じ合いの模索である。すなわち、それは従来の演劇における伝達の回路（ドラマや役を描くために費やされる意味の脈絡）を離れて、どのような表現が可能かとい

う問いに接している。

描く・再現するという行為を基準とする演劇においては、観客の意識の焦点に置かれるのは何らかの図柄、たとえばドラマや役であり、目の前に生きた人間がいるという直接的な事実は、いわばその背後にある〈地〉の領域に沈み込み、不分明に把握されざるをえない。こうした〈図―地〉の秩序を批判し、従来、演劇の与件と見なされてきた人間の生、その固有の質を際立たせる方法の探究へと向かう姿勢は、先述の、ありふれた人間の生に佇むというヴィジョンのはるかな根拠にほかならない。

〈政治の言語〉から〈言語の政治〉へという言語論的な転回。〈図〉の求心力を超えて、〈地〉を浮かびあがらせるといふ演劇論的な布置の転換。これらを背景に、〈若い〉をモチーフとする連作の飛躍的な結実として『小町風伝』は生み出されている。本作は、半覚醒状態にある作中人物（老婆）の意識をかすめる断片的な記憶や関係性の交錯を通して、現実と幻影を互いに転写し合う多重露光の光景のように移ろわせるテクストの構造。また老婆が裸舞台上に現れ、次いでそれが小部屋に囲まれ、再びまた小部屋が解体されるといった様相を、能舞台を活かしてシアトリカルに立ち上げる上演の構造を、大きな特徴としている。

『小町風伝』は、構想から発表までの間に、かなりの紆余曲折の経緯をたどった作品であるが、後の沈黙劇との異同を明確にするために、創作プロセスについて時系列に沿って点描しておこう。

- ① 劇団の工房を離れて能舞台上演する新作として構想される。
- ② 〈小町もの〉の謡曲などに材を求めた上演台本が手がけられる。
- ③ 能舞台でのリハーサルの際に、当初、稽古で試みていた台詞を発する演技のありようが急転する。その結果、上演時間の大半が伸びやかなテンポに浸された沈黙の演技で展開されることになる。
- ④ 上演後に発表された戯曲テクストに、大部分の台詞が「沈黙のうちにあつて、〈科白〉として外化されることがない」といった特異な指定を含む序文が付される¹³。

右のように上演に先立つ能舞台でのリハーサル(③)を転機として、作品は沈黙劇へと近接しているが、その際に台詞を発する演技が一掃されたわけではない。そして台詞劇と沈黙劇とのある種の中間的な性格を帯びている『小町風伝』は、いくつかの問題提起を投げかけている。

主だった三つの事項を挙げておくと、第一に沈黙の浮上である。本作は、能楽(能舞台、謡曲)との関係を軸に、現代演劇のアクチュアリティを探っているが、沈黙の演技がもたらされた決定的な要因は、能舞台に特有の威圧と折り合いをつけるという要請である。遅いテンポを糸口として身体演技を抜本的に再検討するなかで結果として浮上した沈黙は、台詞とそれを担う身体とのせめぎ合いを突き詰める果てに生じた、葛藤に満ちた言語的事態にほかならない¹⁴。

第二に、テキストの機能である。前掲のプロセス(①②③)をたどり、大部分の台詞は発せられなくなるが、言葉自体が切り落とされたわけではなく、俳優は発することのない台詞を担うことを求められている。こうした劇言語のありようは、演劇において発話の特権的な行為と位置づける前提を離れて、狭義の言語記号(台詞)と上演の言語性(身ぶりなども含めた舞台上の表現性)との関係を見直そうとする姿勢に裏づけられている。

第三に、上演と観客の関係である。遅いテンポと沈黙は、観客の意識を舞台上の出来事や生きた人間へと誘うばかりではなく、観客が自己の体験のありようを自問する強い促しとして働いている。たとえば作品冒頭、老婆が二〇分ほどかけて橋掛りから登場し、舞台中央に至る極度に緩慢な歩みを目の当りにする観客が、自己の時間経験との向き合い方を問われたことは、初演時の劇評に窺うことができる¹⁵。上演の経過につれて、老婆の生活をめぐる日常的な手触りが立ち上がってくることを含めて、劇場体験の質的な変貌はこの作品の核心に関わる。

このような三つの問題提起は、『小町風伝』が〈戯曲の再現〉という枠組みから離脱することによって生じているが、第二十二回岸田國士戯曲賞選考会の討議においても、本作に関する指摘は評価そのものよりも評価基準に集中している¹⁶。台詞劇と沈黙劇との中間的な性格も相まって、本作が近代演劇に對

する独特の批評性を發揮している証左だといえるだろう。

以上、垣間見てきた創作のありようは、本格的な沈黙劇の土台となるものだが、沈黙は言葉を断つた無の状態でない、と太田が主張しているように、その後も言葉との関係は、大きな課題であり続けている¹⁷。ただし『小町風伝』と『水の駅』の間には、作業仮説、実現化の手続き、発表作品の特質、いずれにおいても重要な違いがある。沈黙の浮上、テキストの機能、上演と観客の関係をめぐる問題提起は、表現者自身によって、いかに捉え返されていったのか。また新たな沈黙劇へと向かう推進力はどうなものだったのか。次章では『水の駅』に照準を定めて詳しく検討することにした。

第四節 述語の水脈

一九六〇年代後半に台頭した小劇場運動、アンダーグラウンド演劇の代表的な担い手である唐十郎、佐藤信、鈴木忠志、寺山修司、別役実らは、戯曲テキスト、演出、俳優の身体演技、上演空間、観客との関係、集団創作の形態、イデオロギーなど、さまざまな点で既存の演劇との差異化を図っている。こうした動きは、同時代の世界の前衛演劇の動向と一定程度まで呼応している面があるが、同時に特有の歴史的な規定性を帯びてもいる。

小劇場運動には、演劇とは何かという問い、あるいは〈演劇にとつての近代〉を問い直すという問題意識が広く共有されている。その一方で、社会・文化の情勢に積極的に働きかける言説のなかで〈反近代〉〈反新劇〉が主張されること、また実践においてある種の〈前近代性〉〈始原性〉への回帰が志向されることは少なくなかった¹⁸。原理論と情勢論が交錯し、近代批判と前近代への傾斜とが混淆する錯綜した動きを総体として捉えることが容易でない一因は、そもそも〈小劇場運動〉という言葉自体が、時を同じくして台頭した多様な演劇活動をまとめる呼称であることに由来している¹⁹。こうした演劇の原理／情勢、あるいは近代／前近代性をめぐる問題の内実を一般論だけで片づけるこ

とはできない以上、個々の演劇人にとって何が中心課題とされていたのか具体的に検討されなければならないだろう。

先に挙げた小劇場運動の担い手たちと同世代の太田省吾は、『反新劇』(反近代)の旗幟を鮮明にすることも、同時代の演劇状況にレミックスに参加することもほとんどなかった。その初期作品は『前近代性』(始原性)と無縁ではないが、『反指定』や『否定的媒介』を目指す実践ではない²⁰。それは太田が次のように内省し、『正一反』の構図に位置づけられない『負』の位相が自らの立脚点であることを表明していることから明らかだろう。

反とは、正に対してもちこむ抗争、主張、立場の表明である。だが、負は正なるものをあてにしない行為の場であり、生きる場を基礎とするのであり、自分にとつてもかならずしも正当性によって裏づけることのできないような内容をもっている²¹。

すでに確かめてきたように、『小町風伝』は、テクスト性、身体性、上演化の連続の点で、近代演劇の規範から離れて、舞台表現の構造的な変容へと向かう実践だった。また、その後の沈黙劇の思索的背景には「近代社会で削除される」ものへの着目が関わっていた。だが太田が近代性をどのように見据え、それと対峙していたのか。そして「生きる場を基礎とする」という地点で、どのような問題に直面していたのかについては、さらにもう一步踏み込んで考えなければならない。

劇には分厚い力がある。あるいは、劇は分厚い力に支配される。そこへ足を踏み入れると、ほとんど不可避のようにその力にひきずられる。端的に言えば、劇は『劇的』になろうとすることだ。劇のどんな工夫にもその力、その性向がほとんど自然のように働く。劇は、放っておいても『劇的』になろうとするものだ。そして、その性向に疑いをもつ者にとつては、劇は放っておけば『劇的』になろうとするものだというように感じられる²²。

一九八八年一二月、転形劇場は二〇年に及ぶ活動に終止符を打っているが、右の引用はその直前に刊行された太田の著書『劇の希望』(筑摩書房、一九八八年)の冒頭部分である。創作活動の節目を前にして書かれた本書には、著者が長年抱えてきた創作上の葛藤が示唆されている。引用した箇所だけでは、微妙なニュアンスはやや汲み取りがたいかもしれないが、演劇そのものにそなわる傾動性、もしくは演劇を隠微に規定している磁場のようなものが語り出されつつあることは感じとれるだろう。

この書き出しから、著者は演劇が生起する場と人間が暮らし生きる場とを行き交うようにして、そこに潜む「劇的」な契機を探り、人生の退屈な時間、とりたてて意味や価値を持たないと思われる時間を捨象していく(近代演劇的なドラマと同様の原理が、われわれの生活に深く根を下ろしているという見解を示している。そして目の前に人間がいるという直接的な事実から、固有の生の息づかいを汲み出そうとする演劇方法を自省し、知覚や思考の働きの関する二つの懸案に行き当たっている。一つは目の当りにする人や物事に「名や意味を見失う」言語の一般化、もう一つは遭遇した状況や事態を「なになにがどうした」あるいは、「なにをどう」という脈絡に乗せる」把握形式の傾向性である²³。

ありふれたことに方法的に留まるためには、日常のなかでそれがいかに見過ごされているのか、深く問い直さなくてはならない。そこで問題となるのは、いわば自明性に溶け込んでいいる「劇的」な契機であると同時に、あまりに身近であるがゆえに、もはや意識されなくなっている日常的な知覚や思考のあり方である。自明なるもの、劇的なもののほどこ目を探り、そこに不可避的に働いている力を察知し、その力に抗って表現を企てるということ。つまり、先述の近代社会・近代演劇との葛藤は、自明性において近代を問うという姿勢に裏づけられていると考えられる。

演劇が生起する場、そして人間が暮らし生きる場に介在する第一の懸案―言語の一般化―は、前節で見てきた言語論的・演劇論的な転回と密接に結びついている。上演作品における人間や事物の固有の質の追求が明確化するにつれて、演出家は「見ること」に介在する言語の作用により一層敏感に反応するようになる。

見るとは、いわば名を与えないでそれを見ることだ。だが、わたしたちは「なんでもなく」見ることができない。名を与えないわけにはいかない。つまり、見るとは、名を与えないわけにいかない者が、名を与えないで見ようとするようなことである（傍点、原文）²⁴。

これを踏まえて、本論文が深く立ち入りたいのは知覚や思考の働きに関する第二の懸案、すなわち対象の把握形式の傾向性である。「へなにがどうした」あるいは、「へなにをどう」という脈絡」に、「主語―述語」という言語形式を重ね合わせると、そこから多様な問題が喚起されるように思われるが、ここでは『水の駅』の創作に先立って表面化している問題に目を留めておきたい。

演劇について述べることにつねにまつわるむつかしさは、演劇が、失せてゆくことにその総量をかけているというあり方をもつものだということによる。《意識》や《行動》などが論述の対象となるとき、実体的なものであると考えられやすいように、演劇も往々にしてある確固としたものとして考えられ、その総量が見放される。

演じられる劇とは、実体としてあるのではなく、ある一定の場で一定の時間に果たされる動きの総体そのもののことである（傍点、原文）²⁵。

演劇の時間的な特性を探索し、《古い》のモチーフを反復する創作を手がけていた太田は、自らの演劇観と素朴実在論的な通念との食い違いに直面している。一九七四年に書かれた右の一節で打ち出されている、演劇は「実体」（意識されるモノ）ではなく「動き」（失せてゆくコト）であるという根底的な了解を基点として、対象が次の瞬間も同一であり続ける、あるいはあらかじめ固定した同一性もつ主語的な実体・実在がそこにある、といった惰性的な把握を退けて、人間の生を捉え返そうとする試行錯誤が積み重ねられていくのである。

舞台の上では、動詞というか動作をとどめられる。一つ一つの動作をそういうふうにとどめて見られるようにできる。（中略）人間というものは

日常がきわめて普通というか、流れて生きている、あるいはそういうふうにしかな生きられないというせいかもしれないけれども、自分の一個の動作をとどめたいという欲求というのがある。あるいは自分を一個の動詞にしてしまいたい²⁶。

太田は『小町風伝』から『水の駅』へと向かう途上にあつて、このように述べている。日常において見失われる動きを、舞台にとどめるという着想は、遅いテンポの演技表現を追求する演出と見合うものだが、ここで注目すべきは同時に「動詞」について語り出されていることである。人間が日常的に「流れて生きている」ととき、「動詞」は意識されることのない領野に沈み込んでいる。この状態を再活性化するためには、「動詞」の動きや性質を従属的に位置づける知覚や思考の基盤を掘りおこさなければならぬ。実体（主語）を指定し、それとの関係として属性（述語）を位置づける把握形式との相克が、ここでもほとんど不可避の問題として持ち上がってくることになる。

もちろん演劇における「動詞」の着目は、テキストのレヴェル、上演のレヴェルでさまざまに捉え返すことが可能であるから、この点に端を発する問題は多岐にわたることになるが、実践のアプローチについては後述することにして、その後の思索の変遷を大まかにたどっておくことにしよう。

太田の「動詞」をめぐる関心は、大筋のところ、演じられる動詞（＝動作）の問題から、言語それ自体の問題へと近づいていくという軌跡を描いている。一九八〇年代ころから《見る》《歩く》《触れる》といった具体的な動詞を表題とするエッセイ・論考が多数書き継がれているが、これらは少なくとも表面上は、文や節のなかでの動詞の働きを視野の中心に据えたものではなかった²⁷。一方、九〇年代半ば以降になると「言語の基本文型、《へなにが―どうした》《へなにを―いかに》に還元できない文型を見出し語らなければならぬ」と述べているように、言語形式のアナロジーで、演劇表現や思考の構造がくりかえし再考されている²⁸。「言語の基本文型」からの脱却、あるいはその内部における主辞と属辞の関係の問い直し、しだいに鮮明な課題として浮かびあがってくるのである。さらに二〇〇〇年代に入ると、動詞の上位カテゴリーであ

る「述語」の言表をともなつて、問題は次のように捉え返されている。

われわれは〈主語―述語〉を基本構文として生きているのだということにあらためて気づかされる。表現は〈主語―述語〉構文では〈述語〉にあたる。〈主語―述語〉構文では、〈述語〉は〈主語〉に依存してしか存在しないものとなる。(中略)

「主語が述語のうちに吸収される」、この〈内語〉のあり方で表現を見直してみることはできないだろうか²⁹。

引用中の「内語」は、レフ・セミョノヴィチ・ヴィゴツキーの内言理論を踏まえた語句である。「主語」が「述語」のうちに吸収されるという包摂関係を手がかりとする基本構文の再検討、それによる表現の抜本的な見直し。これらめぐる太田省吾が「述語の演劇」という言葉を用い始めたのは二〇〇五年左右。この最晩年の創作企図は、少なくとも太田自身と意図と結びつく実践としては、端緒についたところで途絶えている(第三章第三節参照)。しかし、ここには一人の演劇人が長年の創作活動のなかで向き合い続いてきた課題が集約されていると考えられる。本論文では、そうした脈々と流れる問題意識、いわば〈述語の水脈〉を実践と思索、両面から考察し、太田省吾の仕事に通底する本質的な契機を明らかにすることをねらいとしている³⁰。

第一章 沈黙劇の成立―『水の駅』の背景―

第一節 準沈黙劇から沈黙劇へ

舞台中央に、把手の壊れた水道。その蛇口から一筋の水が細く流れつづけている。奥には古靴など投棄物の堆積した山。少女、二人の男、夫婦、老婆などさまざまな人々が水場を通りがかり、水にふれ、水を飲み、遠くを見つめ、やがてどこへともなく去っていく――。

一九八一年四月、転形劇場は劇団の工房で『水の駅』を発表している。俳優が沈黙したまま遅いテンポで演じることを前提として手がけられた沈黙劇の第一作であり、上演中、一言の台詞も発せられることなく、きわめてゆるやかなテンポで劇は進行する。

なぜこのような特異なスタイルが突き詰められたのか。どのように作品は構想され、発表されるに至ったのか。これらに答えるためには、いくつかの角度から創作の背景に目を向けておく必要がある。まずは『水の駅』発表当時の状況から確かめておくことにしよう。

一九七〇年代半ば以降、長らく日本の近現代演劇に直接・間接に作用を及ぼしてきた左翼的な政治思想の影響は後退し、それに代わって大衆消費社会と演劇との関係が表立ってくる。先鋭的な芸術表現やカウンターカルチャーのそれを含めて、あらゆる価値を相対化し、自らのうちに同化吸収していく社会のなかで、六〇年代・七〇年代に台頭した小劇場運動／アンダーグラウンド演劇の担い手の活動も、またさまざまに変化している。

鈴木忠志の早稲田小劇場（後にSCOT）や佐藤信らの68/71黒色テント（後に黒テント）のように、東京という一都市からあえて距離を置く活動に向かう場合もあれば、蜷川幸雄や別役実のように商業演劇や新劇に活動の場を広げる場合もあり、個々の変化とその内実はさまざまである。いずれにしても、消費の対象となる相対的な差異が優勢となるなかで、既存の文化的秩序との対立や、ダイレクトに日常の異化・活性化を図るドラマトゥルギーが、それ以前のように「現実」への衝迫力を持ちえなくなり、前衛演劇の実践ないし方法論が変化を余儀なくされる面があったことは確かだろう。

一方、八〇年代に入ると、首都圏の現代演劇シーンには、経済の好況や消費・投資ブームと適合する（小劇場ブーム）と呼ばれる現象が生まれている。新たに登場した若い世代（野田秀樹、北村想、渡辺えり子、鴻上尚史ら）の舞台に関しては、娯楽性を重視した作風に加えて、六〇・七〇年代の小劇場演劇のような生々しい情念や肉体の感触（あるいは政治・社会的色彩）の希薄さ、また内面との有機的なつながりを感じさせることが比較的少ない表層との戯れといった特徴が指摘されている³¹。

太田省吾が沈黙劇へと向かう時期は、小劇場運動の動きが安定化ないし風化し、小劇場ブームが到来をむかえつつある移行期にあたる。同世代の演劇人のなかで、八〇年代の東京を拠点として一際、精力的に創作活動を持続した太田は「八〇年代の前衛」（西堂行人）と呼ばれ、あるいは退潮期にある六〇・七〇年代演劇の「孤塁を守る」（菅孝行）存在と見なされている³²。

こうした見方は、表現者のイメージのある面を捉えているかもしれないが、時代状況と演劇状況を同一視し、そこからの疎隔を偏に強調するべきではないだろう。当時の東京の演劇シーンにあつて転形劇場の舞台が異彩を放っていたことを（時代離れ）と短絡することなく、表現者がいかに社会的な基盤の変化と向き合い、時代への応答を模索していたのか注視する必要がある。

『水の駅』の初演と同じタイミングで、太田は動詞をテーマに思考するという着想にもとづく連載エッセイを開始している（「劇の陰翳―マンスリー・ノート」『新劇』白水社、一九八一年四月〜八二年三月）。これらをまとめた単行本『動詞の陰翳―演出手帖』（白水社、一九八三年）は、動詞によって表され

る人間の様態と、世界の微細なざわめきとの響きあいを吟味する密やかな思考の趣を湛えているが、「（中心）の喪失」「消費社会」「情報量の大規模な増大」等の語句が垣間見られるように、そこには同時代の社会的な変動に対する意識が底流している³³。

もちろん当時、東京を拠点に活動する演劇人の多くに、程度や内実の差こそあれ共有されている社会情勢への意識というものがあろう。たとえば別役実は、情報消費社会にあつて「物とその存在感というのが完全に見えなくなってきた」とし、それがリアリズムの基礎の喪失に及んでいると語っている。また如月小春は、メディア環境の変化につれて現実感覚そのものが変質するなかで、演劇は「現在人間がどういう在り方で存在しているのか」という問題に直面していると述べている³⁴。関心の持ち方は一様ではないが、物質文化や情報化された都市空間のあり方によって、演劇創造がそれまでと同じように立ち行かなくなっている、つまり生きた人間を素材として成り立ってきた従来の舞台芸術の拠り所が揺らぎ始めているといった自覚はおよそ共通している。

太田省吾もこのような同時代的な反応と無縁ではなく、さらに自身が目指し、実現しようとする表現に即して、独自の角度から演劇の成立基盤の変化について思考を重ねている。沈黙劇の表現との関係から、とりわけ切実に捉えられていたのは、現代社会における人間の存在様態の問題だった。

太田は「（在る）ことを問おうとする本質的な劇は、（在る）ことができない状況をめぐってのものであらざるをえない」と述べ、生きた人間が在るという直接的な事実とそれをめぐる感受性が、大きな変化に見舞われているという認識を示している。「在る」という動詞は、「自己」とその外側に広がる世界の構造との安定的な関係を前提とするものではなくなりつつある。「主語を消す。動詞で書きはじめ」（石原吉郎『海を流れる河』）という詩人の言葉の検討に始まる思索のなかで、太田は断片的な行為・動態を徹底して意識化し、そのアクチュアリティを問い直すことが、演劇の現在の課題であるという立場を示唆している³⁵。

もう一つ、沈黙劇の構想に色濃い影を落としているのは、言語表現の可能性にまつわる意識である。太田の言語への洞察は、複雑なニュアンスを孕んでいるが、まずは問題の所在を、ごく大まかに確認しておくことにしたい。

言葉の文明は、言葉の模造貨幣の絶え間ないインフレーションがかつては書かれたものによるコミュニケーションという神霊の行為の価値を非常に低くしたために、真実新しくかつ価値のあるものがもうほとんど人々に聞いてもらえなくなった文明なのである。

(ジョージ・スタイナー『沈黙と言語』)³⁶

言葉の価値の切り下げによって、言語はもはや行動・思考・感性のありようを明晰に伝えるものではなくなってしまうというスタイナーの見解は、マーティン・エスリンが一九五〇年代前後に生まれた前衛演劇(不条理の演劇)の背後に広がる言語への信頼の著しい減退、言語と現実との乖離といった要因を指摘する際に援用されている(なおエスリンの指摘は、かなり多様な対象を一括りにしてその背後要因を説いているが、ここではその妥当性はともかくとして一つの視座を受けとめておく)³⁷。

広告産業・意識産業が膨張し、商品としての言葉がめまぐるしく浪費される八〇年前後の東京にあつて、芸術もまた状況のなかの言語であらざるをえないと痛感するアーティストにとって、言語の重みが拡散し、失われていくという事態への応答が、きわめて切実なものでありえたことは推察に難くない。

太田は「情報社会の中で言葉が言葉としての力をもつとしたら相当な方法がある」「その方法を考えていくことが芸術の仕事ではないか」と述べ、沈黙劇の動機が、言語表現の無力感から脱するための方策の模索にあつたと振り返っている³⁸。『水の駅』に潜在する〈言葉〉をめぐる問題には、独特の表現形態と不可分な要因がさまざまに絡み合っているが、際限なく再生産される記号の群れが浮遊し、渦巻く時代のなかで、演劇はどのような言葉を発することができるとかという問いを、基本的なものとしておさえておくべきだろう。

*

「在る」ことができない、「言葉」が力を持ちえない状況において、存在を問

い、言葉の力を保つ方法を探り出すこと。存在と言語にまつわる演出家の思考は、『水の駅』の創作プロセスと照らし合わせつつ後に再び取り上げることにして、次に先行の創作作業に目を向けておこう。

太田は『小町風伝』が「近代劇上の実験」であり、『水の駅』はそれとは異なる「沈黙」の現代的な可能性の追求であると語っているが、両作品の成り立ちや特質を踏まえて、以下では前者を『準沈黙劇』、後者を『沈黙劇』と呼び分ける³⁹。沈黙劇の試みは、準沈黙劇のコード(老婆をめぐるシチュエーション、それを取り巻く人々の台詞)を切り詰めた上演のコンテクストにあつて、沈黙が、観客という他者とのような関係を結べるのかを模索することにあつた。

準沈黙劇から沈黙劇に至る期間(一九七七年から一九八一年まで)に、転形劇場は大きな反響をもってむかえられた『小町風伝』を国内外で数多く再演し、それと並行して劇団の工房で四つの新作を発表している。『風枕』(一九七八年)、『抱擁ワルツ』(一九七九年)、『裸足のフーガ』(一九八〇年)。以上三作とも作・演出は太田省吾、そして『水の駅』(一九八一年)である。

最初の三作品では台詞を発するという条件のもとで劇言語の再検討が重ねられ、その後、『水の駅』では遅いテンポと沈黙が、創作の始発点における作業仮説として見据えられている。ただし『水の駅』に至って、創作の連続性は途切れたわけではない。

『風枕』は、作中の童話の語りの進行と、老衰のため死に至る登場人物(老婆)の内的時間の流れを交錯させて構造化した作品である。一方、『抱擁ワルツ』は、主要な登場人物のペア(老人1、老人2)の一半が、一種の失語状態にあるという設定のもとで、非対称な対話により性的な回想をめぐるやりとりを繰り返している。老いの主題を反復する〈老態〉シリーズの延長線上にあり、テクストの構造、台詞の音声化の面で、それぞれ新たな仕掛けを導入している両作品について、小苺米唄は、作者が音声言語の意味作用が発揮される条件を変化させつつ、準沈黙劇により開示された「舞台空間の多義性」「沈黙の饒舌さ」を測り直していると指摘している⁴⁰。

一方、『裸足のフーガ』は、新たな作品系列である〈フーガ〉シリーズの最初の作品であり、作者が「これまでのわれわれの舞台と断絶をもった歩みをは

じめようとしている」と自負するように（資料一覧／未公刊演劇上演資料、九二頁）、先行のドラマトゥルギーとの構造的な違いの際立つ作品である。そこでは老態シリーズの諸特徴（モノローグ・比喩の効果、回帰的幻想シーンの重視など）は薄らぎ、なだらかに変奏する対話のリフレインと、抑制の効いた平明なことばづかいが表面化している。〈退院〉を翌日に控えた二人の登場人物（女1、女2）が交わす、緻密に隣り合う台詞の連なりは、時に食い違い、時にもつれ合いながら関係性の齟齬を覗かせているが、三浦雅士はこの対話のありようが「自己の自己自身からの、また自己の他者からの隔たり」の主題をめぐめるものであると指摘している⁴¹。

『裸足のフーガ』には、上演レヴェルでもさらに注目すべき点が二つある。一つは、冒頭場面における沈黙のパフォーマンスである。薄闇に浮かびあがる異形の人影が列をなし、屈めた身体を寄せ合いながら、きわめて緩やかな動きで舞台を通りすぎる濃密な俳優の身体演技は十数分に及んでいるが、発表テキストでこれに相当するのは「人々の列が通りすぎる。」という一行のト書である（上演の記録動画は、資料一覧／未公刊演劇上演資料、九二頁を参照）。

もう一つは、その後、太田作品でくりかえし用いられることになるエリック・サティの楽曲が初めて使用されていることである（使用楽曲はグノシエンヌ第一番）。俳優の演技と楽曲の流れとを並行させ相乗効果を図るありようは、沈黙劇のそれに近づきつつあるが、当時、太田はサティの楽曲から受けた刺激について次のように述べている。『水の駅』発表の直前、自らの創作姿勢との深い共鳴において語り出された言葉であることに留意しておきたい。

単純な、良いものを生み出すということは、おそらく賜物のような、そうとしか言いようのない、あるめぐまれた、つまり人為を超えたような状態がなければならない。単純な、良いものにぶつかると、そんな気持ちにさせられるのだが、『グノシエンヌ』にもそういった力が感じられる。この賜物の単純さは、それを狙った単純さ、あるいは即自的な単純さとも、どこがちがう。わずかだが決定的にちがうのである。

賜物としての単純さの生れる素地は、決して〈単純〉であることはい⁴²。

老態シリーズ		フーガシリーズ
①モチーフ	古い、 回帰的な幻想。	精神病理、 （間）人格的な関係の齟齬。
②時間性	過去と現在のあいだ （記憶の劇）。	現在と未来のあいだ （兆候の劇）。
③発話様相	日常会話、内的言語。	失語、ささやき。
④言語態	比喩の効果、 モノローグ的。	平明な言葉の変奏・反復、 ダイアローグ的。
⑤構成法	ドラマの核、求心点の仮象。 旋律／主題的なシーンの仮構。	ドラマの断片を分散的に担う人物。 旋律／伴奏的なシーンの継起。

前頁の略表には沈黙劇に先行する二つの作品系列（老態シリーズ、フーガシリーズ）に関して、①モチーフ、②時間性、③発話様相、④言語態、⑤構成法の特徴をまとめてある。あくまでこれは『水の駅』との大まかな相関関係を把握するための目安であり、個々の作品がここに示した特徴に尽きるものではないことをあらかじめ断っておきたい。

表を補足すると、まず〈古い〉から〈精神病理〉へというモチーフ（①）の変化は見易いが、より重要なのはこれにともない太田作品のエッセンスである時間性（②）の焦点が移行していることである。もとより〈過去―現在―未来〉という直線的な時間軸を逸脱することに諸作品の本領はあるため、〈過去―現在〉（未来）の語句は、焦点化されている時間意識の大まかな範囲を示しているに過ぎないが、この違いの意味は小さくない。

『裸足のフーガ』において退院を間近に控えた作中人物がとらわれているのは、やがて自らがその場から立ち去るという未来の先取りの意識であるが、これは〈記憶の劇〉とも呼びうる老態シリーズのありようとは明らかに異なる。中井久夫は、統合失調症の患者の経験について「もつとも杳かな兆候をもつとも強烈に感じ、あたかもその事態が現前するごとく恐怖し憧憬する」と述べているが⁴³、前頁の略表ではこれに倣ってフーガシリーズを〈兆候の劇〉と呼んでいる。

発話様相（③）に関しては、準沈黙劇以降の諸作品において会話の齟齬の様子はさまざまあらわれているが、特に作品系列の移り目にある二作（『抱擁ワルツ』『裸足のフーガ』）では、語ろうとして語るべき言葉に到達しえないという一種の失語状態が広く行き渡っている。ダイアローグ的な台詞の流れを空洞化する方向で、いわば〈言葉の一形態としての沈黙〉を追求する試みは、沈黙劇以後の台詞劇にも引き継がれることになる。

最後に言語態（④）と構成法（⑤）であるが、フーガシリーズでは、老態シリーズの特色であるモノローグが減少し、隠喩の効果は薄らいでいる。個々の台詞で詩的造形の厚みを形づくるのではなく、構成の案出に力を注ぎ、台詞の新たな機能を開発することに重点は移っているのである。これに関して作者は、タイトルに採られている『フーガ』の語句に触れて、「最初から最後まで、同時に旋律であり伴奏である」「展開として作品を成立させること」「主・従、

主部・述部の区別をなくすこと」「すべての部分が等しい重要性をもつということ、その区別のなさの中で人間を見ようとすること」と述べている。⁴⁴

老態シリーズでは、『小町風伝』のように主人公の装いをもつ人物、その主体としての〈わたし〉のありようが分裂、離散するケースも少なくないが、老いた人物をひとまず求心点として設定し、旋律・主題的にシーンを仮構する傾向は、ある程度まで認められる。これに対してフーガシリーズでは、主部（個々のシーン、人物の様態）を等価に並べる方向へとシフトし、舞台の上に「動詞」をとどめるという先述の着想と対応する変化が生まれている。

以上のような先行作品の諸特徴は、沈黙劇が創作の蓄積を土台とし、かつ新たな実験により飛躍を遂げていったという両面を物語っている。主人公や主旋律をそこに見出し難いフーガシリーズの構成法が、『水の駅』における順次、人々が現れ去るという行動の流れに通っていること。老態シリーズのモチーフが、『水の駅』の構成の中央に位置するシーン（老婆の死、それを取り囲む多数の人影の情景）に面影を残していることをはじめ、沈黙劇は先行の試行によりさまざまに基礎づけられている。他方、遅いテンポと沈黙の全面的な導入により、時間性・言語性の点でドラスティックに表現の拡張が図られているように、沈黙劇の転機には、創作の歩みが新たな段階に移行するときに経験する、持ちこたえてきたものと、来るべきものとの融合や摩擦が、複雑に反映しているのである。

第二節 駅の形成

劇団転形劇場『水の駅』は、一九八一年四月二八日に初日をむかえ、翌月二四日まで三週間にわたり、劇団の工房で計一九ステージ上演されている。

舞台の設えは、中央付近に一本の壊れた水道、奥に古靴などの投棄物の堆積があるだけの簡素なものである。二時間二〇分あまりに及ぶ上演の間、蛇口から水は細く流れ続け、水場をさまざまな人々が通りがかる。一言の台詞も発せられることのない沈黙のなか、歩く、立つ、見る、触れる、と要約してしまえ

ばそれだけの些細な人間の動作が、きわめて緩慢なテンポであらわれては立ち消えていく。

ドラマとしての実質を感じさせると同時に、見終わってある感慨をもよおさせる（中略）目の前の肉体から連想して、想像力の世界においてわれわれは無数のことばに接する。

（大笹吉雄）

人生の記憶があざやかによみがえってきたばかりではなく、人間の奥深くひそんでいる心象風景があざやかに私たちの前にあらわれた。

（始祖鳥）

沈黙劇の第一作は、おおむね好意的に受けとめられているが、『小町風伝』と比べると初演時の舞台の反響はささやかなものにとどまっている。遅いテンポと沈黙の表現が注目を集めているものの、右の論評に見られるように、この作品が切り詰めているはずの、ドラマのコードを想像的に補おうとする言及も散見され、上演のコンテクストの単純さは、必ずしも単純さそのままに受け入れられていたわけではなかった⁴⁵。

翌八二年、『水の駅』は劇団の工房で再演されているが、従来のドラマ的演劇とも準沈黙劇とも異なる表現は、その後、くりかえし作品が世に問われるなかでしだいに波紋を広げている。海外では八三年のヨーロッパ九都市での公演を皮切りに、オーストラリア、アメリカ、カナダ、韓国で公演を重ね、劇団が解散する八八年までに国内外二四都市で行われた上演は約二〇〇回。現代演劇の画期をなす作品の一つとして評価を確立している。

転形劇場『水の駅』に関する数々の劇評は、今日ほど舞台芸術のグローバル化が進んでいなかった当時、異なる文化的背景をもつ評者によって、作品がいかに観られ、語られたのかを伝える貴重な資料であるが、ここでは作品に対する主要な反応を確認しておくことにしたい⁴⁶。

劇評全般にいえることとしては、まず掲載媒体の多くが新聞等の定期刊行物

であるという事情もあり、本格的な作品論と呼べるものは少ない。内容や語り口はさまざまであるが、作品から詩情ないし詩的イメージを汲み取ろうとする傾向は強く、海外劇評では舞台芸術における沈黙劇の位置（パントマイムや舞踊との違い、サミュエル・ベケット作品との類縁性や差異など）、国内劇評では太田の演劇論との関連にまつわる指摘が幾分か目立つ。表現スタイルに焦点をあてた議論としては、遅いテンポについては村瀬学が、沈黙については三浦雅士が、それぞれ立ち入って論じている⁴⁷。

劇評における主な反応は、解釈への傾斜、そして解釈とは別次元にある劇場体験への着目という二つの尺度で捉えることが可能である。前者については、次の論評を典型的な例の一つとして挙げるができるだろう。

この作品を観ていると、夢うつつの状態となり、いつのまにか源初的な世界の光景が心に浮かんでくる。そこに、世界から記号が立ち現れてくる様が見えてくる。登場人物たちが荒涼たる大地に棲まっていることは明白であろう。そのなかで水場が生の根拠、共同体の核を象徴しているよう。その周りで、そしてそこでだけでひとびとは愛と再生の儀式を営むのだ。水そのものが魂を癒し、清め、救済するのである⁴⁸。

『ニューヨーク・タイムズ』の劇評家、メル・ガッツはこのように述べているが、作品を記号的なものに還元する解釈の典型がここにあらわれている。別の劇評、とりわけ海外公演の劇評において、作品の印象を集約するために選ばれている語句―「神秘の感」「普遍的メッセージ」「シンボリズムの探索」―に違いはあるものの、「水＝生命の源泉」という象徴性やそれにまつわる寓意に沿って根源的な人間のドラマが読みとられることは少なくない⁴⁹。

他方、解釈とは別次元にある着目には、「このペースに慣れるのに半時間はかかる」「この舞台は観客の緊張した集中力を要求している（ケニス・リー）」「解決方法を教えず、説明もなされず、また観客に多くの質問もさせない」（マгда・ポリ）、「演劇は人生の比喩だといった感じ方そのものが、完全に失くなってしまふ」（植田実）といった指摘がある⁵⁰。作品という不分明な問い

を前にして沸き起こる、戸惑い、倦怠、生理的な負荷。あるいは沈黙劇の特殊なスタイルに馴染み、同調するまでの過程に付随する体感に留意が払われているが、惜しむらくは作品紹介や解釈が多くを占める紙幅の限られた劇評のなかで、こうした着眼がごく短い記述にとどまっていることである。

既往の作品受容には、いくつか重要な指摘も含まれているが、概して方法意識に貫かれた〈時代の作品〉としての意義を問うという視点は脱落しがちである。特異なスタイルを持つ演劇が生み出された内実、そしてその表現の真価に迫るために、ここからは『水の駅』初演に関する上演資料の調査にもとづき、作品およびその生成過程に秘められた問題を探ることにしたい。

以下の検討にあたっては、沈黙劇の創作の多面性に応じて、①創作プロセスの輪郭、②初演の上演台本、③初演の舞台、④〈述語〉をめぐる問題群という四つに考察範囲を分けている。①・②では、本作初演時の稽古期間に目を向けて、作品の形成過程、またクリエイションで用いられた特殊な上演台本のありようを点検する。③では、記録映像を参照しながら上演レヴェルにおける作品の諸相を考察する。これらを踏まえて沈黙劇の特質を、〈述語〉をめぐる問題群から再考するというのがおよそその道筋となるだろう。

*

本作初演に先立つ創作プロセスに関しては、議論の前提となる資料の関係が、若干込み入っている。まずは初演時に用いられた上演台本と、発表テキストとが、根本的に異なる性質をもつことを確かめておこう。

テキストⅠ … 未発表上演台本（未公刊演劇上演資料）。
テキストⅡ … 発表テキスト（『水の駅』三つの〈駅〉―記録としての上演台本― 太田省吾『劇の希望』筑摩書房、一九八八年所収）。

右のように、本作に関するテキストには、クリエイションで用いられた未発表台本（テキストⅠ）、後年、太田が「記録としての上演台本」と名づけて発

表したスクリプト（テキストⅡ）の二種類がある⁵¹。

もう一つ、作品発表の経過について確認しておきたい。「(表4)『水の駅』関連年表」(二〇五頁)に、舞台作品・テキスト作品の発表、およびその関連事項をまとめてある。このうち太字で示した「①テキストⅠ/未発表上演台本の劇団内での共有」、「②舞台の初演」、「③テキストⅡ/劇テキストの初出」の三項目について補足しておく。

一九七〇年代半ば以降、太田の演劇作品は、舞台の初演に前後して上演台本が雑誌に掲載されることが通例となっていたが、『水の駅』では、「②舞台の初演」から「③テキストⅡ/上演台本の初出」までに、六年半あまりの時間が経過している。この間、同作は約一六〇回の上演を重ねているが、劇評などで「①テキストⅠ/未発表上演台本の劇団内での共有」が話題に上ることはほとんどなく、初演時のクリエイションのありようが広く知られるようになるのは「③テキストⅡ/上演台本の初出」の時点である。

次に太田自身による注釈（テキストⅡの序文、前掲、九〇頁）を参照しつつ、『水の駅』における上演とテキストⅠ・Ⅱとの大まかな関係をおさえておこう。太田はテキストⅡの発表に際して、これが初演時に稽古で用いたテキストⅠとは全く性質が異なると断った上で、作品の生成過程が、おおむね次の三つの段階を経ていることを示唆している。

〔1〕構想の段階…沈黙と遅いテンポの表現を作業仮説に据えて、水道の舞台装置の着想から実現へ向けての目処をつける。

〔2〕テキスト作成の段階…大まかな構成および各シーンの行動の指示をまとめたテキストⅠを作成する。テキストⅠには「登場人物の行動や意識を間接的に限定する」（傍点、原文）ために、詩篇、小説、戯曲、絵画など多様な資料を取り込む。

〔3〕稽古場作業の段階…テキストⅠを用いて俳優の演技表現の試行を進める。度重なる複雑な検討作業は「間接的な限定によって、具体化

のための発端を手にし、演技の現場でまったく別の直接性を生んでいくという過程」をとる。

このように『水の駅』初演のクリエイションがたどった過程を示唆した上で、太田はテキストⅡが、稽古場における検討作業の「結果としての行動」「その外面的記録としての台本」（傍点、原文）であると記している。事情はやや込み入っているが、ひとまずテキストⅠを用いた演技創造の手続きが、一般的な戯曲を用いたそれと大きく異なることに注目しておきたい。

以上を念頭において、初演時の上演資料に依拠して、「2」テキスト作成の段階、「3」稽古場作業の段階について探っていこう。該当資料のなかで創作プロセスを窺うことのできる主なものは、次の四件（六点）である。

- i／テキストⅠ（謄写版、全一三九頁の未定稿・上演台本）。
 - ii／文書（案内状）。
 - iii／手稿（シノプシス二点）。
 - iv／記録動画（VHSテープ二点。通しリハーサルを収録）。
- ※ 概略は、資料一覧／未公演上演資料、九二―九三頁を参照。

各資料が手がけられた時期は、およそ次の通りである（日付の明記されていない資料については、推定の作成時期を示してある）。

- 一九八一年三月初旬以前 i／テキストⅠの作成。
- 三月六日ころ 稽古の開始。
- 三月二三日ころ ii／文書の作成。
- 三月下旬ころ iii／手稿の作成。
- 四月二六日 iv／記録動画の作成。
- 四月二八日 転形劇場公演『水の駅』初日。

稽古場での集中的なクリエイションは二ヵ月ほど。導入として本読みや歩行

を中心とする稽古が行われた形跡が残っている（i／テキストⅠ、稽古日程表および書入れ）。また公演初日の一ヶ月ほど前に、太田は「舞台がこれからどうなるのかということが不明な時期」「今回は、無言の劇、黙劇という新たな試みにとりかかっている」「無言という一事は、劇作法あるいは稽古手順、そして、われわれの身体や言語のいちいちに困惑させる種をうえつけてくる」と書き記している（ii／文書、「転形劇場Ⅱ 19 『水の駅』について 太田省吾」）。

その後、テキストⅠを用いた演技表現の検討を経た、初演時のパフォーマンスのありようは、公演初日の二日前に撮影された通しリハーサルの模様を窺うことができる（iv／記録動画）。

続いて上演資料から推察される作品の形成過程について、構成とセノグラフィの面から捉えておこう。まず構成であるが、テキストⅠの冒頭には次の行動の指示が並べ挙げられている。

《構成》

- 1 少女が水を飲み、去っていく。
- 2 二人の男が水を飲み、去っていく。
- 3 女が水を飲まずに去っていく。
- 4 男と女が水を飲み、去っていく。
- 5 多勢が水を飲み、去っていく。
（老婆と少女が残る。）
- 6 男と女が水を飲み、水を浴び、去っていく。
- 7 男が水を飲まずに去っていく。
- 8 二人の女が水を飲み、去っていく。
- 9 やってきた男と少女が老婆を穴へ埋めて去っていく。

水場を通りすぎるさまざまな人々の行動がごく簡潔に記されているが、中盤（右のシーン6）までは、おおむねそのまま上演の人物配置と対応している。なおi／テキストⅠ（八一年三月）、iv／記録動画（八一年四月）、テキストⅡ

(八八年一〇月)、三者における構成上の異同は「(表5)『水の駅』構成比較」(一〇六頁)にまとめてある。前二者の間では、暗闇に「靴を履きかえる男」があらわれるプロログと、作品終盤(右のシーン7・9)の構成に違いがあり、初日に先立つ一ヶ月ほどの稽古期間に作品構造が固められていったと推察される(なお本作の上演は、発表後、再演を重ねるなかでも、登場人物などが若干変化しているが、これについては後述する)。

セノグラフィーに目を向けると、テキストIの冒頭に謄写印刷で掲げられている指定の全文は「まだ暗い舞台に細く立っている影は、壊れた水道。わずかに聞こえているのは、そこから細く流れつづけている水の音」である。さらに、ここに次の書入れが加えられている。「舞台奥には、ここを通りすぎてった無数の人々が捨てていった古靴や下着や壊れた食器、自転車、鳥カゴなどの堆積した小さな山」。上演作品では謄写印刷・書入れの両方が舞台装置(水道、投棄物の堆積した山)に活かされている。その他、音響、照明、演出指定を含めて、初演の時点で『水の駅』の基本的なプランがほぼ出揃っていることは、関連資料(iv/記録動画、劇評など)から推察される。

以上をまとめると、テキストIの提出から初演に至るまでの主要な変化は、①作品終盤の改編、②舞台装置の追加に、ほぼ集約されるといえる(なおプロログは初演のみ試みられている)。作品全体に占める変化の割合はそう大きいものではない。しかし①・②は、どちらも作品の根幹に関わる、きわめて重要な動きを示している。

①の改編を反映して、上演では冒頭部分と終幕部分で「少女」が二度登場し、作品のほぼ中間にあたる「老婆」の場面、その前後に据えられる「男と女」「夫婦」の情事の場面、さらに最周縁部に「少女」の場面が配されることになる。生命のサイクルの再構成が明確化し、シンメトリーに近かった構造は円環的な構造へと発展しているが、この変化は、生命(Ⅱ水、人間)の循環・流転といった解釈の余地を新たに生み出しているばかりではない。作品における反復性(あらわれ去っていく俳優の行動の反復、構成上の反復)が強まっていることに注意しておきたい。

一方、②の舞台装置の追加であるが、これにともない「投棄物の中から見物

する男」という登場人物が加えられている。本作では基本的に俳優は上手から下手へという運動の軌跡を描いているが(水場を通り過ぎ、去っていく)、この動線に属さない、観客と対向的な位置関係にある事物・人物が設定されていることになる。

清水裕之は、舞台芸術の上演空間における観客/演技者と志向的対象との位置関係を示す「視軸」という概念を提起し、線的な運動を基本とする空間形態(道行型)の特質が、「演技者が近づきそして去ってゆく」という時間の強調効果にあると述べている²⁾。『水の駅』における運動の軌跡にもある程度まであてはまる見解であると思われるが、セノグラフィーの変化によって、さらにここに直交する軸線(観客―投棄物)が引き込まれ、上演空間における舞台と観客の関係が基礎づけられているのである。

以上、二つの主要な変化にもとづく上演の表現性については、作品考察の際に改めて取り上げることにしよう。

第三節 間接的な限定―初演の上演台本―

『水の駅』は、特殊な上演台本を用いて俳優の身体表現を探索しているが、これまで本作におけるテキストの役割、あるいはテキストと上演との関係はほとんど問われてこなかった。以下では、この欠を補うために、テキストIに的を絞って検討を行うことにしたい。太田は台本に一群の資料を取り込むことを「詩の引用や小説、戯曲、絵の引用」と呼んでいるが(テキストIIの序文、前掲、九〇頁)、まずは「引用」されている資料に目を向けておこう。

各資料の出典・書誌事項を(表6)『水の駅』テキストI・引用資料「(一〇七頁)にまとめる通り、テキストIを構成している資料の大半は文学作品(詩篇、戯曲、小説)の文字テキストであり、一部、画像が挿入されている(絵画・映画スチールのモノクロコピーの貼付)。

テキストIは、一般的な戯曲はもとより、いわゆる構成劇の台本とも、異質な要素をつなぎ合わせたコラージュとも様相が異なる。「間接的な限定」のた

めの台本と呼ばれているように、資料群は直接的に演じる（再現・模倣する）ことを見込んだ材料ではなく、前出の行動指示などを別にとすると、各資料と上演で表面化しているシーンとの関連はたどりにくい。引用されている文字テキストの形式・言語態は多種多様であり、さらにそこに画像が入り混じっている様子は、一見、雑多な同居に見えかねないのだが、遠目に眺めるかぎりでも、そこにいくつかの特徴を認めることは可能である。

たとえば資料の同時代性である。台本に取り込まれている資料の多くは、一九七〇年代に発表（書籍の場合は刊行、劇作品の場合は上演）されている作品であり、現代日本の前衛的な舞台芸術と縁の深い劇作家・詩人の作品が目立つ。また画像資料に関しては、テキストIの作成と近い時期に開催された、関連の上映や展示を指摘することができる⁵³。

あるいは戦中戦後の主題である。引用資料の一つである詩篇「死児」について、作者の吉岡実「私の戦中戦後」を「死児」という題名で書くことにした⁵⁴と述べている。これと他の資料群との主題的な連関は、第二次世界大戦前後の状況を背景とする生者と死者の漂流（石澤富子「木蓮沼」）、日本の精神風土から逸脱する流浪者（金子光晴「どぶ」）など、ある程度はつきりあらわれている。

また『水の駅』の創作に入る直前に、太田は演劇と場所の記憶との関係をめぐって「（敗戦直後―引用者註）中国から引き揚げてきたんですが、引き揚げてくるときの地平線の見えるようなところを、大人たちにくつついて、列になつて延々と歩いたっていう、その風景が場所をイメージする時に一番先に思い浮かぶものです」と語っている⁵⁵。テキストIに、作成者自身の体験が介在していることも視野の片隅に入れておいていいだろう。

次に作品の構成に沿って、もう少し詳しく見ていくことにしよう。テキストIにおける引用資料の配置は「（表7）『水の駅』テキストI・略表」（一〇八頁）にまとめてある。この台本では、冒頭に掲げられた舞台・構成に関する記述に続いて、場面ごとに引用資料が配されており、基本的には一場面につき一・二個の資料が割り振られている（一群の人々が登場するシーン5では、小区分を設けてシーケンスごとに資料が配されている）。

テキストIには、短いト書き・注記が僅かに含まれているものの、資料についてのコメント、引用の企図などは示されておらず、終盤（シーン6以降）にはブランクの箇所や「未定」の文字が散見される。なお引用の仕方は、おおむねプレテキスト（画像の場合は複写物）を大きな手を加えることなく割り付けるといえるものであり、台本作成者による積極的な潤色・加工は認められない。文字テキストに再び目を戻すと、写実的な形象に類比しがたい詩行（鈴木志郎康「逆転する処女」、吉岡実「死児」、対人関係の歪みを内に秘めた会話文や台詞（尾形亀之助「話（小説）」、別役実「虫たちの日」）など、多彩でありながらも、資料のほとんどは、およそ日常的な論理だけをたよりにしては近づき難い、少なくともその微妙なニュアンスが汲み取りがたいものとなっている。

各資料には、旅、性的交渉、自己と他者の隔たりといった上演を構成する要素も見受けられるが、むしろそれら以上に、ひととき目を引くのは、死のイメージ、そして触覚・体性感覚のモチーフである。

テキストIには、沈鬱で不穏な気配を湛えた、もしくはある種のグロテスクな幻覚を喚起させてやまない死のイメージが充満している。死体、灰、死語（鈴木志郎康「逆転する処女」）、死児、棺、埋葬、喪服（吉岡実「死児」）、死姦、骸骨（フェルナンド・アラバル「厳肅な聖体拝領」「遁走曲エロチカ」）、死罪（石澤富子「木蓮沼」）といった言表。さらに死の運命や予感にまつわる言葉（ロートレアモン『マルドロールの歌』、尾形亀之助「話」、金子光晴「どぶ」）を拾い上げていくと、死のイメージがテキストIに広く行き渡っていることを確かめることができる。

また、これと関連して身体の欠損、もしくは各部位を統合する中枢をもたない断片的な身体像が、くりかえし立ちあらわれていることも特徴的である。たとえば太田が自作「抱擁ワルツ」から引用しているのは次のような台詞である。

……軀の中から出てくるの……生み出すのよ。夢……あたしの軀の中から生まれる……あなた、あたしから生まれたんだ。……首がない。いいの、首をくつつけると、胴体がなくなる。……声が、ない、言葉はしゃべるのに……⁵⁶。

触覚・体性感覚のモチーフの方は、行動指示を補足するかたちで、水を器に受け、飲む（シーン1）、蛇口に口をつけ、水を吸う（シーン2）、水を浴びる（シーン6）など、水との接触のヴァリエーションが盛り込まれている。さらに文字テキストにおける懐胎や性交にまつわるイメージ（太田省吾「裸足のフーガ」、金子光晴「どぶ」、フェルナンド・アラバル「厳肅な聖体拝領」、画像資料における複数の人間が身を寄せ合い、絡み合う屈曲・錯綜したフォルム（ウジェーヌ・ドラクロワ《キオス島の虐殺》、エゴン・シーレ《帰依》）に目を留めると、資料の選択に触覚・体性感覚への強いこだわりが働いていることが伝わってくる。

テキストは未定稿であり、かつ稽古場で一般的な台本とは異なる用いられ方をしているため、そこに刻まれた死のイメージや触覚・体性感覚のモチーフが何を語りかけているのか、解き明かし難い部分はある。ただし創作と並行して積み重ねられた演出家の思考との関連は、ある程度まで追うことができる。太田は「在る」という動詞を表題とするエッセイのなかで「死によつては日常の断片的行為も集めうる」と述べ、死の契機が俳優存在に対して持ちうる意義に言及している。前出の「主語を消す。動詞で書きはじめ」（石原吉郎『海を流れる河』）という一節の検討は、現代社会において「自己」ととつての大きな動詞のリアリティが揺らぎ、それが五感の動詞に断片化⁵⁷しているという認識に連なり、さらに鈴木志郎康の詩篇（「ピラミッド」）から人間の分解的・断片的な身体像のアクチュアリティが読み解かれているのである⁵⁷。太田が死の問題系をどのように実践的に見据えていたのかは後述するが、さしあたりここではテキストに、死のイメージ、断片的な人体像が積極的に入り入れられている事情に、演出ヴィジョンが深く関わることを指摘しておきたい。一方、触覚・体性感覚のモチーフへの関心の所在は、「触れる」という動詞をめぐる思索に探ることができる。

たとえば、視覚的イメージのように言語に〈近い〉かたちで記憶されていなくても、感触として記憶されていることがらがある。あるいは、言葉

にすればこうであるとして語るとき、その言葉によつてボツになっているという感覚をもつことがある。この時作動している感覚を触覚といえ、それは言語から、あるいは認識からは〈遠い〉かもしれないが、〈精神から遠い〉とは言えないのであり、むしろきわめて〈精神に近い〉動きをもつた感覚であると言つてよいのではないだろうか⁵⁸。

太田の触覚をめぐる思索では、いくつかの問題に力点が置かれているが、そのうちの1つは言語性・視覚性との関係である。右のような「言葉によつてボツになっている」という感覚と触覚とが連動するといったユニークな把握は、『水の駅』初演の稽古期間中に〈なぜ無言で演じるのか〉という質問に応じた、次の演出家の言葉と呼応している。

言葉の問題でいえば分析的理解よりも、それによつて没になる言葉を拾つていきたい。言葉を使つても拾えるのだがもう少し徹底したかった。人間の表層をはがしていくと、生きて死んでいく無言の営みがある⁵⁹。

明快な認識の伝達に仕える言葉との訣別。〈明視〉に優位に置く文化的脱路を脱却し、〈盲目〉に立脚した新たな劇言語を開発すること⁶⁰。太田にとつて触覚とは、そうした方法的態度を徹底し、慣習的な言葉の扱い方では脱落してしまう言葉を析出するための重要な足がかりであつたと見なして大過ないだろう。

*

稽古場の作業段階で、テキストは具体的にどのような用いられたのか。稽古における俳優の身体演技の検討のありようを探る手がかりは、資料調査ではほとんど見つからなかった。演出家による僅かな証言は、テキストのリアルが主に「行動の時間の中の言葉」として提出されたこと、また「言葉」に満たされた時間の質を細かく点検する試行錯誤のなかで、マテリアルの意味が変容を遂げ俳優の身体に溶け込んでいったという経緯をかるうじて示唆す

るばかりである⁶¹。

表現される演技は、台本をどう表現するかではありえず、台本の一応の枠、限定を発端にして引出していくものだった。

引出されたもの、その表現そのものだけが稽古での対象だった、そこから殺ぐものを殺ぎ、生きるものを生かしていく。その検討を繰返しているうちに、〈資料〉は意味を失い、跡を消していった。間接的な限定によって、具体化のための発端を手にし、演技の現場でまったく別の直接性を生んでいくという過程だったと思う（テキストⅡの序文、前掲、九〇頁）。

稽古場での演技創造に関して、太田はこのように述べ、さらに後続箇所ですべて「構成は私であるが、ここにまったく触れられていない、その行動、言葉として書けない内容は、これを演じた俳優のものである」と言い添えている。準沈黙劇以降の試みのなかで育まれ、沈黙劇の成立を決定づけた俳優の身体性を基軸とする協働の内実については、資料調査をベースとする本論文とは別のアプローチで論じるべきであろうが、さしあたりここでは創作プロセスにおけるテキストの機能について付言しておきたい。

リチャード・シェクナーは、演劇現象の包含するテキスト性について、書かれたテキストの水準と、パフォーマンス・テキスト（台本だけではなく上演全体の表現性を指す）の水準とを区別し、両者が互いに分離していく事例を挙げている⁶²。こうした基底的な構図は、沈黙劇におけるテキストとパフォーマンスとの関係にとっても無縁ではない。『水の駅』の創作過程において、当初、テキストは「間接的な限定」としての働きを帯びていたが、その後、パフォーマンスが生成されていくなかで「意味を失い、跡を消して」いった。パフォーマンスのテキストからの分離、あるいは両者の本質的な差異を意識化し、その相互作用から「まったく別の直接性」を生み出すことが、クリエイションを方向づけているのである。

第四節 ふれること、見ること——上演作品の構造——

暗闇に一本の水道が浮かんでいる。蛇口から切穴状の水槽へ、一筋の水が絶え間なく真っ直ぐに流れ落ち、水面を細かく破いている。耳目に入るものはそれだけ、といった時間が長く続いた末に、やがて人影が一つ、視界の隅に入り込んでくる。上手端、観客席の背後から忍び込んできたその後ろ姿は、足音ひとつ立てずに、薄暗がりの舞台へと真っ直ぐ引き寄せられていく。緩やかに、張りつめた強さを内に秘めて、歩を進める小さな背中が、舞台上のスロープの途中で、やってきた方向を振り返る。薄い光を受けた小柄な女性の前半身が浮かびあがる。彼女は距離を隔てて水道へと向き直り、おもむろに水場の場景へと足を踏み入れる。そして水道の傍に腰を下ろし、細い水の流れにコップを差し出す。すると途切れた水音から、ピアノの調べ（エリック・サティ「三つのジムノペディ」第一番）が湧き上がってくる——。

『水の駅』初演時のパフォーマンスのありようを窺うことのできる記録映像（前出、iv／記録動画）には、上演本番では開場時間からシームレスに流れたであろう場内の動きが収められている。撮影されているのは通しリハーサルであるため記録には観客は映っていないが、次のような上演への誘いが準備立てられていたことを推し量ることができる。

観客は劇場に入り座席につくと舞台装置を目の当たりにする。そして、透き通った水の輝きや、耳をくすぐる水音に馴染んでいるとき、不意に判然としなない開演の徴候を感じとる。冒頭シーンで「少女」——演じる俳優は安藤朋子——の歩みを延々と見続ける、先に記述した箇所までの経過時間はおよそ二〇分あまり。パフォーマンスの特異なテンポ、俳優の身体に収斂する繊細な知覚の働きを前にして、観客はゆつくりと、各々の仕方、自らの内に舞台と向き合う基調となるテンポを育む。水道の装置が設えられている劇場という〈現実〉の場、そしてフィクショナルな場景（渺漠とした地平、水場）、そうした上演空間の多層的な手ごたえを、その都度、確かめ直すことになるのだろう。

このような上演への誘いが、きわめて重要であるのは、沈黙劇の手法とともに

に、作品の構造が、シンプルかつ洗練されたかたちで差し出されているからである。切り詰めた演出・演技によってなだらかに水路づけられることになる観客の意識は、舞台を構成する諸要素の漸次的な変化という水平軸、さらに舞台形象の質や、臨場のアクチュアリティにまつわる垂直軸を、縦横に揺れ動くことになる。

上演の構造が鮮烈に開示されるのは、水の途切れる一瞬である。イリュージョンの被膜を破って、水の物質性が露わになる瞬間、俳優の歩みに惹きつけられるうちに、いつしか意識の焦点から外れかけ、覆い隠されかけていた領域が驚きをもって立ちあらわれてくる。あるいは、水の動きや響きに慣れ親しむ前の、まだ新鮮だった感覚が呼び覚まされる。観客が自らの意識の成層性や知覚の働きと出あい直す契機を措いて、『水の駅』の劇場体験の核心を語ることは難しかったのではないだろうか。

ワグナアやストラヴィンスキイは、それにドビッシイも、すぐれた蛸である。彼らに近づく者は、その触手から逃れるために苦勞する。サティは各人が自由に自分の足跡を残せる、白い路を示してくれる。

(ジャン・コクトー「雄鶏とアルルカン」)⁶³

太田省吾は、右の一節に共感を示しているが、『水の駅』はドラマ的演劇の主要な構成要素(筋立て、役の個性、台詞)で舞台を埋め尽くすことなく、それらができるかぎり抑制することで確保した「白い路」に観客を誘い込んでいる。表現が来たるべき劇場体験の可能性に向って開かれるということ。沈黙に浸されたゆるやかなパフォーマンスは(もう一つの舞台)の発見とともに、(もう一人の観客)の発見を試みているのである。従来、意味や価値がないと思われてきた素材も、そこに向き合う者との関係を根底から問い直すならば、精彩に富む媒体として生まれ変わらう。こうした演出家の確信を、沈黙劇に結実する手がかりとなったのは、水という物質の導入だった。

渡辺守章によれば、ヨーロッパの演出家で、舞台に実物の土や水をシステムティックに導入した最初の一人はロジェ・ブランションであり、なぜ本物の土

や水なのかという問いに対して、ブランションは「地面は人間が行動する時に重要な基盤だから」と答えたという⁶⁴。日本現代演劇における水の活用としては、唐十郎作品の上演におけるダイナミックな水のスペクタクルが語り継がれているが⁶⁵、太田が求めたのは、むしろ大仰な(劇的效果)を鎮める水の佇まいだった。沈黙劇の演出家は「一言で言えば、水の流れは単調でなければならなかった」と述べ、情景の飾りや、ドラマの再現的な説明ではなく、あくまで水を水として流しつつ、舞台で生きられる行為の条件を形づくるのが主眼であったと振り返っている⁶⁶。

水道の舞台装置の考案にあたっては即物的な単純さとわずかに、そして決定的に異なる絶妙の単調さをもたらすために、周到な手が凝らされている。普通に蛇口をひねっただけでは、『水の駅』の舞台に見られる糸のように細い水は出ない。本作の出演俳優の一人である鈴木理江子は、この仕掛けについて「水源の元栓をいっばいに開き、舞台の水道の栓をきつく閉め、耐圧ホースを用いて途切れることのない細い水を実現している」と証言している⁶⁷。人為的な負荷をかけて精妙に制御されている水の物質性。そのシアトリカルな質によって、舞台という仮構された空間と、水が流れているという現象の生成する時間とが織りなす、特有のフィクションの水位が支えられているのである(なお水を受けとめ続けながら一定の水かさを保つ水槽にも、人為的な加工を読み取ることができるかもしれない)。

わたしは遅いテンポと沈黙という演劇形式を着想した時、なにか演劇表現の可能性の扉を一つ開くことになるといった思い入れの中で高揚していた。しかし、それを演劇作品として実現するために、なにか大きなものが欠けていることにいらだっていた。脳の中に散らばっているさまざまなイメージが集合点をもたないままだった。その高揚しながら解釈の目度の立たない混濁の中から、ある日どこからか〈水〉が届けられた。(中略)それは言葉・表現・支配的言語構造からたどりついた〈水〉であり、したがってそれは〈無垢な〉〈自然な〉あるいは〈神秘的〉豊かさをたたえた〈水〉ではなかった。

しかし、現代文明の中に流れ、舞台という人工空間の中に流れる水は、

いざ流れはじめるとその基本的性格の流動性を發揮しはじめて、いわば言葉でギスギスした出自を溶かしていつてくれた⁶⁸。

『水の駅』の構想段階について、太田は右のように回顧しているが、水の特性が「流動性」と呼ばれていることは、幾重にも示唆的である。不定形のエレメントは、さまざまな関係性を受入れ、どのようにでも自らの形を変えて流れ動く。そうした水を人為的に制御し尽すことができないとすれば、ある意味では、先に見た舞台装置の仕掛けは、いわば制御不可能性の制御にほかならず、「自然」と「人為」の相克を引き入れつつ虚構を打ち立てようとする背離的な方法を体現しているといえるかもしれない。

また右の引用中では「言葉・表現・支配的言語構造」という独特の言い回しで、沈黙劇に潜在する言語的葛藤と、そこからすり抜けていく水の「流動性」が語り出されている。すでに目を留めてきたように『水の駅』の創作プロセスにおいてこれと類縁的に捉えられていたのは、視覚性とともに言語性との関連からも関心が寄せられていた触覚である。「触覚が（一番沈黙した感覚）であるのは、〈精神から遠い〉、なにもないための沈黙ではなく、言葉が追いつけないための、あるいは言葉では不足するための沈黙であると言うことができる」と太田は捉えている⁶⁹。

目の前にある舞台の水には、さまざまな視線を投げかけることができる。プラグマティックな、もしくはエコロジカルな視点から、水を社会的な存在（＝資源）と見なすこと。あるいは深遠な想像力の原基として、水を「可能性の総体を象徴する」「一切の存在可能性の源泉」または「死及び再生を含む」象徴（ミルチャ・エリアーデ）と見なすことも可能ではあるだろう⁷⁰。しかし水の「基本的性格の流動性」が、日常的慣習に従った理解や、主知主義的な解釈を含む、あらゆる「言語構造」をすり抜けていくことを演出家は感じつつている。

これは『水の駅』を読み解こうとするわれわれに折り返されるべき、切実な問題の一つである。水や触覚のモチーフに託されている言語では追いきれないモメントとは、どのようなものなのか。演劇が名づけ尽くしえない世界を希求するとは、どういうことなのか。これらの問いを念頭に置いて、水飲み場

の場面を見返していくことにしたい。

*

記録映像Ⅰ … 一九八一年、劇団転形劇場公演『水の駅』（初演）の通

しリハーサルを収録（未公刊演劇上演資料）。

記録映像Ⅱ … 一九八六年、劇団転形劇場ロングラン公演『水の駅』を

収録（DVD『太田省吾の世界』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、二〇〇八年所収）。

記録動画にもとづき、初演の舞台を対象とする検討を進める上で、前提となる事柄を確認しておこう。右のように転形劇場『水の駅』の記録映像には、初演時のリハーサルを収めた未公刊資料（iv／記録動画）のほかに、一九八六年のロングラン公演を収めた公刊の視聴覚資料がある。以下では、前者を《記録映像Ⅰ》、後者を《記録映像Ⅱ》と呼び分ける。

記録映像Ⅰは、映像はやや不鮮明であり、記録媒体の容量上限のため映像は二分割されているものの、上演会場（転形劇場工房）で行われたパフォーマンスのほぼ全篇が、ロングテイクで収録されている。収録時間は二時間二二分である。

一方、日本放送協会（NHK）の映像製作による記録映像Ⅱは、放映時間の都合等により記録が大幅にカットされており、クローズアップで印象的なイメージを強調する編集がほどこされている。上演会場は転形劇場T2スタジオ（東京都練馬区羽沢）、収録時間は一時間一五分である。

記録映像Ⅰ・Ⅱの間に、シーン、空間構成、演出指定の点でそれほど大きな違いはないが、記録映像Ⅱには再演を通して生まれたディテールの変化が反映されている⁷¹。初演の舞台を主な考察対象とする本論文では、原則として記録映像Ⅰにもとづき検討を進めているが、映像のクオリティが思わしくない箇所などは、適宜、記録映像Ⅱと照らし合わせて確認を行っている。

『水の駅』は、あくまで上演芸術の条件に即して人間が〈在る〉という端的な

事実性を捉え返そうとする実践である。そのため、その場に立ち会うことなしに、映像記録から上演作品を検討する作業にはもちろん限界はあるが、以下では表現スタイル、作品構造、主要モチーフの機能に、できるかぎり迫ることを試みてみたい。

そこでは極端にゆくりしたテンポによつて日常的な動作は微細な身ぶりの連なりへと解体され、言葉とともに社会的属性をぎりぎりまで剥ぎとられた生命存在が、原型的な〈男〉と〈女〉にまで切り詰められたミニマムな他者との関係の中で浮かび上がる⁷²。

八角聡仁は沈黙劇のスタイルについて右のように述べているが、この指摘は『水の駅』の初演にも、基本的にはあてはまる。初演の舞台は、その後、再演を重ね洗練されていった表現と比べると幾分か生硬ではあるが、未知の身体的領野へ足を踏み出しつつある特有の張りつめた気配が感じられるものとなっている。

沈黙劇の身体演技は、表情と身振りにより言語的表象を代替するパントマイムのそれとも、アクションから音声を差し引いたサイレント映画のそれとも異なる。またノン・ヴァーバルなコミュニケーションを通則化する方向から、言葉の空無を提示しているのではなく、言葉との関係を生きる人間的事象として沈黙を問題化していることは、すでに「行動の時間の中の言葉」の要請（テクストⅠ）が示唆していた通りである。

沈黙のパフォーマンスを担う俳優たちは、表情を洗い落とされたかのような虚ろな相貌であることが多い。時折、葛藤に満ちた、無声・失声の叫びがあらわれるが、人間が言葉を見放してしまったのか、言葉が人間を見放してしまったのか、沈黙と失語をめぐる問いは、問いのままに、観客に差し出されている。

一方、演出家が「二メートルを五分で歩くほどのもの」（テクストⅡの序文、前掲、九〇頁）と述べている、作品の基調となる遅いテンポもまた従来の表現技法に還元しがたい固有性をそなえている。舞台芸術でいわゆるスローモーションの演技が取り入れられることは珍しくないが、太田の沈黙劇では身体演

技のフォルムが抽象的に整序される度合いは比較的小さく、外観としてありふれた具体的な動作を大きく超え出することは少ない。異常な遅さと折り合いをつけようとする生の振動を浮き立たせること。つまり高速度撮影によって再現される滑らかなスローモーションのように一定の均質性が維持されるのではなく、基調となる遅さは、微細な濃淡に満ちたテンポとして不断に揺れ動いている。『水の駅』では、シーンによつて様相に違いはあるが、俳優は、表現上の制約であるテンポと、沈黙を支える言葉との狭間に立ち、刻々と変化する上演のコンテクストに応答する困難をその身に引き受けている。そしてそこには呼吸のそれをはじめ、きわめて強い身体的な負荷がかかっているのである。

『水の駅』海外劇評に「これはただ見ようと思うだけの人のための公演ではない」「これは参加するための演劇で舞台で踏み出される一步一步に心を集中させる」「その時はじめてこれは興味深い経験になるのである」（ヴィム・ギューセン）という一節がある⁷³。表現スタイルの特質が、舞台と向き合う体験に波及することは、初演以来の性格だったと推察される。観客の意識の集中と弛緩、理解し難い沈黙の前にする戸惑い、上演の時間プロセスに親しむまでにみまわれる生理的な負荷。これら呼び起こしながら、『水の駅』は劇場における身体的な共在・共振を通して、劇場に在ることの自明性を問い返しているのである。

上演作品の構造に立ち入る前に、時間プロセスについて補足しておきたい。上演において俳優が相次いで水場を通りがかる九つのシーンは円環的に連なっているが、開場中から終演を告げる闇が訪れるまで、暗転が差し挟まれることは一度もない。俳優の身体演技、音楽、照明の効果は重層的に移ろい続ける、つまり絶えずどこかで何か／誰かが動いており、水が流れているという時間が上演を貫いている、これが『水の駅』における時間ドラマトゥルギーの基礎にある。

こうした持続性を旨とするパフォーマンスにとつて、上演の長さが、それ自体として大きな意味合いを持つことはいうまでもないが、記録映像Ⅱではおよそ全篇の半分近く、主にシーンとシーンとの接続部分にあたる箇所が力

ットされている(記録映像Ⅰ・Ⅱの収録時間の内訳については「(表8)『水の駅』映像資料の収録時間」一〇九頁を参照)。

この省略箇所を記録映像Ⅰで確かめると、ここではサティ「ジムノペディ」が流れるなか、水場にいる俳優のもとへ別の俳優が近づき、両者が入れ替わっている。先に〈連接部分〉と呼んだが、より正確には二つのシーンは並行し、その境界が不明な時間、あるいは観客の注意が一極に定まりにくい状況がかなり長く続いていることになる。すでに作品冒頭で例を示したように、これは劇場体験を左右する重要な契機に関わっている。

仮に要約的な視線を送るならば、この劇には、ある地点へと人が近づき、立ち去る以上の出来事は何も起こらないことになる。もちろん表現の真価は〈何が起こる〉〈何も起こらない〉と事態を速断する生の習いからの逸脱にこそある。そうであるとすれば、行動の意味に回収がたい長い時間が、観客に引き渡されていたことの意義は、重ねて強調しておかなければならないように思われる。

この作品では、登場した俳優はずっと舞台にいつづける。せりふを語っている場面が旋律Ⅱ主題に集約される場面かといえ、そうでもない。叫び声を伴奏に、ただ舞台の端に黙って座っている者が旋律を奏でているのかもしれない⁷⁴。

上演空間における複数の俳優の共存について、太田は右のように述べている。台詞劇、フーガシリーズに関する言及であり、前出の「主部―述部の区別」をなくし「同時に旋律であり伴奏である」展開として作品を成立させるといふ企図をめぐる一節であるが、これは『水の駅』にも行き渡る、演出的な感受性を伝える言葉なのかもしれない。

*

作品構造を読み解く手ばかりについては、すでにいくつかの指摘がある。三浦雅士は『水の駅』(および前作『裸足のフーガ』)における五感のモチ

ーフに着目し、そこに〈見る・知る―さわる・なめる〉という対比的な位置づけを認めている。一方、村瀬字は、セノグラフィーに関して生命の泉(乳房・男性器に見立てられる水道の部位)、観念の山(文化・生活の遺物である投棄物の堆積)というコントラストを読みとっている⁷⁵。これらを解釈のフレームとして受け入れる方向だけで考察を済ませることはできないが、〈視覚と触覚〉〈知的認識と性的行動〉といった布置が、本作における水場のトポスやシーンの展開を規定している面があることは確かである。この点について、上演に組み込まれている〈見る〉〈ふれる〉という二つの動詞の働きを、詳しい目を向けながら再検討することにした(以下、テキストⅡに倣い【登場人物／シーン／俳優の氏名】という表記で、適宜、言及箇所を明示する)。

水場に近づく人物たちは、誰一人そこを素通りすることはない。深い衝動に突き動かされるように、水道へと引き寄せられる人々、その相貌を特徴づけているのは、目前の対象把握にどれほど役立っているのか窺い知れないまなざしのありようである。水場を超えてはるか遠くを見渡し、また空を仰ぐといった仕草と並行して、焦点の定まらない、時に虚空に瞠るかのような視線が舞台には漂っている(【少女／シーン1／安藤朋子】をはじめ、後続シーンで幾度となく反復)。

一方、水場をに歩み寄ることのない人物がただ一人だけいる。他の人物たちの動線に属さず、観客と対向的な位置関係にある「投棄物の中から見物する男」である(演じているのは辻上彰二)。この男の視線は、ほかの人物たちとは明らかに異なる。新聞や望遠鏡の小道具によって強調されているように、彼は絶えず対象物を視覚的にとらえるべく目を働かせている。さらに男は水場で行われる情事を覗き見ることで、見られることなく一方的に見るという行為を顕示し、劇場の内部で舞台と向き合っている不特定多数の見物(Ⅱ観客)のふるまいを想起させる要因としても働いている(【夫婦／シーン4／品川徹・鈴木理江子】、【列の人々／シーン6／瀬川哲也・北村青子ほか】)。

もう一つの〈ふれる〉という動詞にまつわる身振りも、上演全体に満ち溢れている。濡らす、洗う、身を浸すといった手指・全身の表皮での水との接触。飲む、吸う、口に含むといった身体に水を取り込む、つまり体性感覚の刺激を

ともなう接触。こうした水とのふれあいには豊富なヴァリエーションが数えられるが、さらに性的行動を含む対人的なふれあい、そしてその傍には脱衣・脱靴の動作、素足で地面に触れる身振りが配されているのである。

このような作中における〈見る〉〈ふれる〉という二つの動詞の組み込まれ方は、文化的な装飾を剥ぎ取り、露わな演出の言葉づかいで言い換えるならば「裸形の」——人間の存在様態へと迫ろうとする思考と対応している⁷⁶。だがそればかりではない。上演空間における〈見る——ふれる〉〈着衣——裸形〉の対比性とともに、あるいはそれ以上に重要なのは、ふれるという経験の領野が、物理的な接触を超えて捉え返されていることなのである。

テクストIには「乳母車の夫婦——触れる——振れる」という書入れがあるが（「夫婦／シーン4／品川徹・鈴木理江子」に関する書入れ）、上演には〈ふれる〉という言葉の多義性がさまざまに活かされている。ふれるは、振れる／狂れるに通っている。つまりそこに潜む精神の平衡の危機という含意は、狂気の主題が色濃く滲み出ている場面（「日傘を持つ女／シーン3／小針和美」）に限らず、作中に広く行き渡っている。さらにこの動詞の多義性は、パフォーマンスの分節にも深く関わっている。男女の性的行動の中断（「夫婦／シーン4／品川徹・鈴木理江子」）、【男と女／シーン7／佐藤和代・大杉漣】が最も見易い例であるように、水場における一連の行動の流れは人目にふれる、あるいは折にふれる（物事・機会に出くわす）といった他者の触知をきっかけとして度々、転調している。

ふれるというもつとも根源的な経験において、われわれは、自・他、内・外、能動・受動といった区別を超えたいわば相互浸透的な場に立ち会う。たとえば「人にふれる」というような表現において、能動・受動、主体・客体の別はいまださだかでない。（中略）われわれは、いつてみれば、そこでそれらの自・他、内・外、能動・受動をはじめとする諸々の差異がそこから発生してくる、ないしはそれまでの差異化の網目の布置がカタストロフィクな編成がえを受けてあらためて立ち現われてくるその点、ないしは宇宙の力動性の一つの切り口とふれ合うのである⁷⁷。

坂部恵はこのように述べ、ふれるという経験が、あらゆる感覚の基層に及ぶ、日常の構造安定的な布置を根底から揺り動かす契機であると指摘している。これは自己完結的な個の実体としての人格という觀念、あるいは近現代における文化の条理（視覚・言語の優位性）を乗り越え、接触のモティーフの深みに錘鉛を下ろそうとする演出家の思考と強い共振関係にある。《盲目》という言葉にも通い合っているように、太田省吾におけるふれることの導入は、主観や自我の〈見境い〉の外を志向している。それは理性的本性をもつと想定される〈主体〉の分別的判断、その基盤にあたる「自・他、内・外、能動・受動」などの硬直した区分を解消し、具体的に生きられる人間の活動を凝視するための方策にほかならない。

『水の駅』の上演において、ふれるという体験の実質が如実にあらわれているのは、劇の中盤で二度くりかえされる男女の〈ふれあい〉である。一度目は水場の地面に広げた腰巻の上で休息する男女（「夫婦／シーン4／品川徹・鈴木理江子」）、二度目は水を浴び水槽に身を浸す男女（「男と女／シーン7／佐藤和代・大杉漣」）が、それぞれ互いのパートナーとふれあう。前者では単なる性交の模倣的な再現ではないフィクション的な身振りと意識の流れに、後者では抑え込むことも発散することもかなわぬ情動の葛藤から漏れ出る力動感に、それぞれ目を奪われもするが、その独特のニュアンスについては、〈ふれる〉という動詞の奥行きを避けて語ることが難しいだろう。

腰巻の上で休息する夫婦のふるまいでは、妻が夫の手を引き寄せ、夫の手で自己の身体の部位を順々にたどる。他者との関係を包含する再帰的な自己への接触の果てに、ふれることとふれられることはもつれ合い、二つの身体が相互浸透的なまどろみのなかに沈み込んでいく。一方、水を浴びる男女の背後には、記憶という不可視の他者の気配が濃厚に漂っている。滴る水が身体をつたい、差し伸べられる相手の手が我が身をつたう状態性の折り重なり。過去を背負い点々と流れ動いてきたらしい二人の現在に、外皮の微細なさざめきと、内なる記憶の影とが交叉・転位している。

作中に散りばめられた〈ふれる〉という動詞は、水場を訪れる男と女の閉ざ

された同一性の殻を揺り動かし、二人の日常の境域を侵犯する。沈黙の微細な身振りは、自他関係の織りなす綾、ひいては自己の人格をかたどる統合のありかたが、スタティクなものではありえないこと。自己の境界面で相互的な働きかけが一瞬一瞬、生成消滅を遂げ、流れ動いていることを露わにしていく。

水場を通り過ぎる人々が何度となくくりかえす、水道から流れ落ちる水を見つめるというただそれだけのふるまいが、なぜ観客の目を奪い、胸を打つのだろうか。これもまた〈見る〉〈ふれる〉という動詞を分離的に捉えているかぎり片づかない問いの一つであるだろう。少なくとも見ることでふれようとする願いが、舞台から観客席へと反射されることなしには、ささやかなふるまいを、新鮮な驚きに満ちたものとして受け取る瞬間が訪れるとは考えにくい。水を見ること、水にふれること。これらは還ることのない現在、一瞬という時間を希求し、名づけ尽くしえない世界の切り口との偶発的な出会いを待望する身構えである。心身のわずかな乱れによって平衡が失われる表現上の制約——遅いテンポと沈黙——との折り合いを維持し続ける俳優たちの緊迫は、時間にあふれること、そして言葉の本性から逃れて見ることが、どれほどまでに困難であるのかわれわれに訴えかけてくる。

第五節 不定詞の際立ち、述語的統合

あの触れた瞬間の感覚をもう一度、あるいはもっと長く感じようと思えば、死んだ感覚を更新し、蘇生させなければならぬ。撫ぜるとは、あの瞬間を連続的に蘇生させ、更新しようとする手立ての動作である。つまり、撫ぜるという手立てが必要になるのは、触れるという感覚があまりに瞬間のものであり、すぐに死ぬ感覚であることによっていると同時に、自分の感覚をわがものにしたという欲求に基づいていると云ってよいのである⁷⁸。

「触れる」という動詞を表題とする右の太田省吾のエッセイにおいて、言語の問題とともに力点が置かれているのは時間の問題である。触れるという瞬間の感覚は、儚い時のなかに消え去っていく。そうであるがゆえに死滅する感覚を蘇生しようとする身振りは、対象ばかりではなく、自己にふれ、ふれることにふれるという持続的な働きかけを追い求め続ける。数々の事象を時間の観点から捉えてきた演出家の思考は、水場の場景において撫ぜるという仕草を突き動かしている欲望の所在、さらには〈触覚〉〈死〉というモチーフとの連関を思い起させてやまない。

ところでテクストⅠに充満していた死のイメージは、上演ではどのように表出しているのか。先述の通り、構成上の中間に老婆の死の場面があり（『老婆／シーン5／森屋由紀』）、その前後にはエロスの情景が配されている（『夫婦／シーン4／品川徹・鈴木理江子』、『男と女／シーン7／佐藤和代・大杉漣』）。死に至る存在と隣り合う男女は、自らの生を発光するかのようにな愛撫という蘇生の身振りがくりかえされているが、ただしこうした点を考慮に入れても、次のような疑問が直ちに払拭されるわけではないかもしれない。テクストⅠに充満していた死のイメージは、上演に十分に活かされているのか、むしろ混濁した死のイメージと、透明度の高さすら感じさせる生のパフォーマンストとは、本質的に相容れないものではないのか——。この問いに答えるためには、『水の駅』において死の契機が、第一義的には表現の潜勢力として捉えられている内実を顧みておかなければならない。先述のように太田は〈在る〉という動詞をめぐるエッセイのなかで、存在と死の問題を扱っているが、改めてその思考を振り返っておこう。

渡辺保の著作『女形の運命』には、次のような指摘がある。現今、近代的な人間主義は解体し、人々が自己の外側に広がる世界の構造を総体として感じることがますます難しくなっている。そうしたなかで自らを断片としてしか見出せなくなつた俳優存在が、個人・個体を超える死の契機に臨み、自らの肉体の消滅する瞬間の予感によって自己を規制することは特別な意義を持ちうる⁷⁹。

このような渡辺の指摘を、現代の生の感触と重ね合わせて再吟味しながら、

太田は二つの演出的な視点を示唆している。一つは、先述の、人間の存在を統合的な全体像ではなく断片的な動態として捉えること。もう一つは、生を生たらしめる媒介として死の契機を受けとめることである。テキストに「死児は棺の炎の中でなく／埋葬の泥の星の下でなく／生けるわれわれを見る側にいる」(吉岡実「死児」)という一節が引用されているように、死の側から生を見返すという想像力は、具体的な創作のマテリアルとも密接である⁸⁰。

太田省吾の演劇にとって死をめぐる問題は、一貫して大きな関心事であったが、〈老い〉の連作に取り組んでいる時期と、沈黙劇に向かいつつある時期とでは、思索の重心はやや異なっている。前者では〈生―老―死〉という過程が視野の中心に置かれることが少なくないが、後者ではいわば生の時間を垂直に貫く、別の言葉でいえば生の一瞬に根を下ろす〈死〉の契機を問う姿勢が、より研ぎ澄まされている⁸¹。

『水の駅』の創作に向かう演出家の心を支配していたのは、現代における生死に対する感覚が希薄になりつつある生存様態と、有限の身体をもつ生の事実性との隙間を、いかに意識化するかという問題だった。そして生存一般の意味ではなく、生の端的な事実性の傍にある小さな動きを表現の拠り所とすることすなわち生を無に帰するがゆえに生の意義を浮き彫りにする死の逆説を受けとめようとする立場に、太田は接近している。

毎時の行為、動作、運動を指して、これだけのことをやる生きものでは〈ある〉と言うことはできることになる。(中略)

あらゆる無価値とされる小さな動作(運動)が〈在る〉ととらえられるのではないか、という〈希望〉が考えられる。

すると、先に引用した「主語を消す。動詞で書きはじめる」の〈動詞〉とは、こういった背景をもった〈希望〉であるように思えてくる。そして、この〈希望〉を私は、劇の〈希望〉と言いかえてよいと考えようとしている、という気がするのである⁸²。

石原吉郎の「主語を消す。動詞で書きはじめる」という一節の検討は右のように結ばれている。鈴木志郎康の詩行など、他のいくつかのテキストの読解が

介在している言及であるため微妙なニュアンスには注意を要するが、いずれにしてもここに太田省吾の演劇的ヴィジョンを凝縮する「希望」という言葉が認められることは重要だろう。〈動詞の希望〉は『水の駅』という一作品の構想にとどまるものではない。太田が「あらゆる無価値とされる小さな動作(運動)」にこだわり抜き、人間存在と舞台芸術の生成と消滅の相から目をそらすまいとする姿勢を貫いたことは、その後の創作活動が示している。

*

さてここまでの考察を踏まえて、〈述語〉をめぐる問題群との関連を確かめておこう。

『水の駅』の背景には、太田が創作作業と並行して積み重ねていた実践的な思索が控えていた。遅いテンポ、沈黙の手法を前提として、演技表現を「間接的な限定」によつて生み出す試みを支えていたのは、舞台の上に動詞をとどめるという企図であり、また先行作品から引き継いだ「主・従、主部・述部の区別をなくす」構成法だった。そして一連の問題意識から導き出された二つのモチーフは、テキストとパフォーマンズの生成に通底している。〈ふれる〉という動詞は、自己完結的な個の実体もしくは近代的自我という主体の同一性を根底から揺り動かす契機として、〈死〉は生存の意味を超えて、逆説的に生の一瞬の手ごたえを確保する契機として、それぞれ創作に引き込まれている。

このような思索と実践は、モダニズム的な主体(ないし近代劇的な主題)の超克といった問題形成とある程度まで重なるものだが、沈黙劇の独自の位置は、どのあたりにあるのか。〈主体―動作〉〈主題―方法〉を問い直し、新たな表現領域を探る試みの中心を、本論文における〈主語―述語〉の基底的なモデル、すなわち世界の見方を基礎づける〈実体―属性〉の把握形式との関連から探ることにしたい。

いわば裸のくりかえしだった、コップを見、コップへ手をのびし、水を飲む。コップを見、コップへ手をのびし、水を飲む……。

この反復の中で浮かびあがってくるものがあつた。その動作が、いわば

不定詞のように、つまり「人間がコップを見るということ」であり、「コップ（物）へ手をのばすということ」であり、「水を飲むということ」といったように際立って見えてくる。そして、その主語は個別性を越えていくように見えたのだった⁸³。

『水の駅』では、稽古場の作業を経た改編の結果、作品における反復性（俳優の身体行動の反復、構成上の反復）が強まっていた。こうした沈黙劇における反復は、どのような効果を發揮しているのか。

演出家は、ある日の稽古で「いつ、どの作品の稽古であるのかは明示されていない」、些細な一つの身振りのくりかえしを見ているときに生まれた、意識の変容について右のように述べている。反復のなかで、フィクションの設定や、動作主という「主語」の「個別性」が後退し、代わって俳優存在が独特の知覚像として立ちあらわれてくる。引用中で「不定詞のように」「見るということ」「手をのばすということ」「飲むということ」と言い表わされている通り、この意識の変容には、対象的要素としての〈主語・実体〉と、作用的要素としての〈述語・属性〉との浮沈が関わっている。

先の引用の後続部分では「私の劇のテンポは遅い。かなり遅い。その遅さは、言ってみればどのような動作も、この、反復を含んだものとするため」であると述べられている⁸⁴。遅いテンポが徹底されることで、あらゆる身振りに含まれる微細な作用的要素の「反復」が浮かびあがる。そして僥倖にめぐりあうような「発見」として語り出されている意識の変容は、演出家一人のものではなく、劇場で沈黙劇を体験する人々に折り返されるものだろう。『水の駅』のパフォーマンスが、水場の状況や人物の境遇から、遠く隔たる次元に観客を連れ去る瞬間があるとすれば、そのとき観客の意識は、いわば固体化した〈主語・実体〉ではなく、反復的に波打つ〈述語・属性〉の流動性とも呼ぶべき名づけ尽くしえない現象と向きあっている。

もう一つ、後年、太田が〈目的―手段〉の関係と並行的に〈主語―述語〉を捉えている、次の用例を踏まえて考えてみたい。「〈手段〉とは〈目的〉という主語を語るためのものではないのか」「われわれは〈目的〉を主語として

語る以外に語るべき文法（思考構造）をもてないのだろうか」⁸⁵。

沈黙劇、すなわち日常的な動作を微細な身振りの連なりへと解体する表現のありようを改めて思い起こしてみると、〈目的―手段〉の関係からも再考すべき余地があることに気づかされる。日常的な動作は、通常、〈日常の有用性に適った目的〉〈目的に従った手段〉という枠組みに沿って生み出されているが、これに対して沈黙劇の手法は、この二重の枠組みの軛を逃れて、目的論的な把握に収斂されない手段の領野へと進もうとしている。

沈黙劇における手段性を考える上で、日常の流れを逸脱する遅いテンポや沈黙とともに重要であるのは、身体表現が展開されるフィクショナルな場の設定である。〈駅〉とは、目的や到達点を消失するフィクショナルな要請であり、これによりたとえば典型的な生活動作である歩行は、目的に仕える移動手段として確定しえないものとなる。先に挙げた太田の用例に倣えば、ここでは目的論的な〈主語・目的―述語・手段〉の把握形式を超えて、手段を手段として、述語を述語としてさらしだす方向から、どこへも行かない歩行が追求されている。沈黙劇、台詞劇の別を問わず、太田作品ではあてどなくさうらう人々、どこへも行かない旅がくりかえし扱われている。人間の生が〈人生の旅〉として表象されているかのような装いをとることも多いが、そこに手段性を問い直す方法意識が通っていることに留意しておくべきだろう。

以上、太田の思考に即して考えてきたが、さらに同時代思潮における〈述語〉の問題系との関連についても補足しておこう。先述のように三浦雅士は『裸足のフーガ』『水の駅』の両作品における、視覚性（見ること、知ること）と触覚性（さわりあう、なめる）との対比について指摘しているが、そこで念頭に置かれているのは、次のような〈述語〉にまつわる同時代の知見である⁸⁶。市川浩は、二分法的な主要対立に中心化される度合いが高い心身二元論から距離をおき、「身」（自らを差異化する動的なシステム）、身分け（「身」が世界と入り交い、環境とそれ自体を分節化していく様相）というタームを提起している。その上で、自己同一化と自己の多極分解化との可能性のあいだをゆれ動く「身」の現象を精察し、意識的な志向レベルの知覚における分別的判断（主語的統合）とあわせて、触覚や共通感覚にもとづく統合（述語的統合）

に言及している⁸⁷。

また坂部恵、木村敏は、西田幾多郎の「場所」「超越的述語面」の概念をそれぞれ独自に咀嚼しつつ、自己や人格の統一・かたどりについて考究している。ここでは自己の二相を「述語的はたらきとしてのノエシス的自己」と「主語的な実体としてのノエマ的自己」に区別し、両者が非対称的差異を形成すると捉える木村の指摘を挙げておこう。

ノエシス的自己とは、本来それだけではまだ「自己」とはいえないような、個別化以前・自己以前の根源的で無限定な自発性であり、「みずから」と「おのずから」がそこから分離・差別されて出てくる源泉としての純粹自然の純粹述語的なはたらきである⁸⁸。

その他、中村雄二郎『共通感覚論』（岩波書店、一九七九年）など、同時代に限っても関連言及は数多く存在する。それぞれ特有の文脈をもつ、抽象度の高い理論的言説をそのまま演劇実践につなげることはできないが、触覚を糸口として視覚などの特殊感覚を軸とする主語的・主体的統合の偏重を見直そうとする姿勢（坂部恵、市川浩）、あるいは〈述語的／主語的〉を〈ことの／もの〉と呼び換え、実体論的発想を退けつつ差異の動的構造として〈自己〉を掴み直そうとする思考の枠組み（木村敏）は、少なくともごく基底的なレヴェルにおいて『水の駅』の背後にある問題意識と、きわめて強い類縁性を感じさせるものとなっている。

もちろん、このことは太田が同時代の言説を参照して創作していたことを直ちに意味するわけではないし、また仮にそれらが念頭に置かれていたとしても、たんに思想哲学をトレースするだけで演劇が成り立たないことを、演出家が深く認識していなかったとは考えにくい。

いずれにしても重要なことは、『水の駅』が独自のアプローチで身体や自己のありかたへと問いかけるなかで、創作の本質的契機としての〈述語〉の問題に近接していること。そして後年、この問題系をより自覚的に再考していこうとする一連の演劇実践と思索の流れに占めるメルクマールが、ここに認められることであるに違いない⁸⁹。

*

転形劇場は『水の駅』を発表した後、しばらく再演を中心とする上演活動を展開している。三年半あまりの間に、手がけられた初演作品は、フーガシリーズに連なる『死の薔薇』（作・演出Ⅱ太田省吾、一九八二年）のみであるが、『水の駅』を世界各地で数多く上演するなど、精力的にパフォーマンスを世に問いつけているのである。その後、遅いテンポと沈黙を中心に据える方法は、『地』『風』という古来のエレメントを舞台で扱う、駅シリーズの作品で再び模索されている。

『地の駅』（作・演出Ⅱ太田省吾、一九八五年）の舞台は、巨大な地下空間（大谷資料館・大谷石地下採掘場跡、栃木県宇都宮市大谷町）に築かれた、高さ五メートル・裾野二〇メートルに及ぶ廃品の堆積の山である。さまざまな人々が隆起する大地を登り、休息し、頂上に立つ枯れ木を見つめ、やがて山の向うへと立ち去っていく。『風の駅』（作・演出Ⅱ太田省吾、一九八六年）の舞台は、当時の劇団の拠点であるスタジオに運び込まれた約五〇トンの砂によつて満たされている。点々と廃品の埋まった吹きさらしの砂場で、風が吹き流れるように軽やかな生の遊戯、死との交感が演じられている。

『水の駅』とあわせて〈沈黙劇三部作〉と称されるこれら二作品もまた模倣的な行動の意味を切り詰めた動態により、人間の微かな生存の呼吸を掬い上げようとする試みである。遅いテンポ、沈黙、また〈触覚〉〈死〉のモチーフといった共通項が認められるが、その一方で、三部作には作品構造、演技態などの点で、小さくない違いもある。個々の作品については機会を改めて論じなければならぬが、ここでは沈黙劇の創作プロセスの変遷について少しだけ補足しておきたい。

太田は、駅シリーズの創作をめぐって「しだいにもっと準備した言葉がない、つまり稽古の最初から本当に台詞がない、構成だけがある舞台作りを始めた」と語っている⁹⁰。沈黙劇三部作を通して、稽古場に提出された〈言葉〉が一作ごとにかなり大きく変化していることは、上演関係資料に確かめることができる。『地の駅』の上演台本では、切れ切れのフレーズ・行づかいで、シ

それぞれ性質の異なる三部作の台本が、演出・演技の試行にあたって、どのように扱われたのかは、稽古場での集団創作に関する多様な要因を考慮しながら判断しなければならぬだろう。さしあたり、本論文の暫定的な見解として、『水の駅』以後、資料群の引用を中心とする台本が再び準備されることはなかったこと。つまり『水の駅』がある種の一回性に支えられたクリエーションであると同時に、その後の沈黙劇が、創作のありかた自体を絶えず見直しつつ手がけられたと考えられることを指摘しておきたい⁹¹。

第一節 内なる演出家、内なる劇作家

一九八〇年代、転形劇場は、ほぼ一年一本のペースで新作タイトルを発表し、国内外で代表作品を再演しているが、この間に活動拠点を移転している。一九八五年六月、新たに開設した転形劇場T2スタジオは、大規模な倉庫の一部をリノベーションした小劇場である。さまざまな芸術ジャンルの表現活動が同居する開かれた創造空間を目指し、劇団の公演以外にも演劇、ダンス、音楽の公演、現代美術の展示を開催している（主な企画は「表9」転形劇場T2スタジオ公演等の記録「一一〇—一一頁を参照」）。

転形劇場の公演は、海外ではタデウシ・カントル、ロバート・ウィルソン、ウースター・グループ、スクアット・シアターによる実験的な舞台と交又しており、国内においても日本で初めて開催された国際演劇祭「利賀フェスティバル 82／第一回世界演劇祭」など、いくつかの機会では世界の前衛演劇と競演

している⁹³。ドラマ的演劇への批評性、慣習的な言語や時間の経験を歪める手法の開発、死の側から生を見返すヴィジョンといった太田作品の諸特徴を思い合わせると、「ポストドラマ演劇のパノラマ」(ハンス・ティース・レーマン)にこれを位置づけ、表現の質を見極めることにも一定の意義があるように思われる⁹⁴。ただし、そうした広い視野で相対化しながら検討を行うためには、この演劇人の創作の振幅、そして自らの創作活動を取り巻く文化的な理路に対して重ねた実践的な応答の内実を検証しておかなければならないだろう。

本章の企図は、太田省吾が八〇年代に手がけた台詞を発するスタイルの作品を考察することにある。テクストレビューの作品分析が主眼であるが、まずはその前提となる事項をピックアップしながら、改めて日本現代演劇の状況を振り返っておくことにしたい。

八〇年代に入ると日本の現代演劇は、アンダーグラウンド演劇・小劇場運動の流れを汲む活動を含めて、「文化」として認知されるようになり、劇団数・観客人口は拡大している。経済の好況を背景とする企業による芸術文化支援、文化行政の一環としての劇場・ホールの建設ラッシュなど、環境は変化しているが、現代演劇の創造的な基盤は、経済的にはきわめて脆弱であり、その社会的なコンセンサスや公共性に関する議論は未成熟な状態にあった⁹⁵。

八〇年代日本の象徴としてよく持ち出される、バブル経済や高度消費社会から、この時代の現代演劇は少なからず恩恵をこうむっているが、華やかで浮揚感の漂う装いの下には、さまざまな問題が控えている。地域主義や国際化へと向かう動きは例外であり、日々、国内の都市空間で消費されている演劇には、他者に対する自覚や近代批判の歴史意識が欠けていた(菅孝行)。また冷戦構造の下で達成すべき理念が見えない空洞が広がり、若い世代の演劇人が内向的に自作に趣向を凝らす方向へ向かった(扇田昭彦)という指摘があるが⁹⁶、そのほか演劇活動のプログラムや表現の実質にまつわる問題にも別角度から検討する余地がある。

別役実とは六〇年代以降、現代演劇の方法意識はしだいに薄れ、表現が多様化することへの緊張感が失われていったという見方を示しているが⁹⁷、これはアーティストが自らの表現について論理的に語ることが減少していく推移と

見合っている。八〇年代には、概して西欧近代のドラマ的演劇の規定性は不問に付され、かつての前衛的実験のように演劇の構成要素をラディカルに問い直す動きは影を潜めている。結果としてこの時期、新たに登場した若い演劇人の多くは、新劇的なリアリズムであるか、アンダーグラウンド演劇・小劇場運動的なドラマトウルギーであるかを問わず、先行の表現スタイルを(イデオロギ―を払拭しつつ)融通無碍に自らの趣向に取り込んでいる。その一方で、六〇年代以降に活動を開始した劇団の多くが採用してきた、劇作と演出を兼ねる一人の指導者を中心として舞台を創る新作主義は、演劇創造にとって自明の枠組みであるかのように継承されている。

劇作家をとりあえず演劇の創造主と仮定した場合、すでにわれわれの〈演劇史〉は成立してはくれない。それにもかかわらず演劇は依然として興隆なのであり、多くの観客がまだ確実に存在している。(中略)

われわれは、一歩進んで、何故演劇の新しさとは劇作家の登場とは無関係なのかを考えることが必要だろう⁹⁸。

梅本洋一は二〇世紀の世界演劇の動向と、八〇年代日本の演劇状況とを重ね合わせてこのように述べている。二〇世紀初頭の先駆的な演劇理論が戯曲中心の演劇史からの切断を志向し、一九六〇年代以降、世界的な演劇革新の流れのなかで「演出家の時代」の存在感が一層強まっているにもかかわらず、日本では「演劇の新しさ」は「新たな劇作家の登場」と混同され、真に新しい演劇の登場が阻まれている。こうした見方は、梅本だけのものではない。松本小四郎は異なる視座から八〇年代演劇を総括しているが、そのなかで特殊日本的な劇作中心主義、新作主義について次のように指摘している。

「小劇場」が終わったというのであれば、「小劇場」の演劇人たちのほとんどが自作演出という方法をとることで、依然として劇作家であろうとしたからだといっている。自作品を演出するだけでなく、自らも舞台に立つことで、近代の演劇がつくり上げてきた劇作家という特権的な個性をも結果的に生きてみようとしたのである。それによって、劇作家をつね

に他者として見つづけてきた演出家の目を失ってしまった⁹⁹。

劇作家の時代の終焉。あるいは演劇が近代的な劇作の表現領域の限界に達するという問題系は、サミュエル・ベケットのテクストから六〇年代以降の前衛演劇の実験的上演まで、二〇世紀後半、演劇史と連なる何らかの回路を有する実践にとって無縁ではありなかった。しかし演劇の歴史性や「演出家の目」に対する意識が薄らぎ、代わって表現が自閉的なネットワークに自足する傾向が高まるとき、現代演劇が近代演劇の擬制を再生産・消費することは、もはや反動と呼び難いまでに常態化してくる。

日本現代演劇に顕著な〈作・演出〉という職能的結合は、確かに松本の指摘するように、全体としては「劇作家という特権的な個性」への自覚なき依存を示している面があるかもしれない。しかし同時代の趨勢に還元しえない個々の表現者の位相を見過ごしてはならないだろう。転形劇場の創作上の中心に位置し続けた太田省吾に対しても、従来、〈作・演出〉の内的な関係性に目が向けられることは稀だった。演劇は戯曲の再現ではない、ドラマの枠を超えて表現は拡張されなければならない、といった太田の基本的な主張にあつて「演出家の目」が強調されていることもあり、とりわけ看過されてきたのが、戯曲テクストや上演台本の書き手としての意識なのである。

太田は『小町風伝』の企図をめぐって「戯曲というものに疑念がないわけではなく、むしろ疑念によつて劇を成立させようとしている」と述べている¹⁰⁰。沈黙劇に至る実験の歩みは、一般的な戯曲の概念からの飛躍にほかならないが、その大きな特徴は〈作〉・〈演出〉という二つの役割の間で融和的なバランスを図るのではなく、あくまで両者を対峙させて創作を進めていることにある。テクストとパフォーマンスの言語性を相互に転換し、表現に多義性を付与する試みは、演出的視点をもつテクストの書き手と、テクストを見つめ返す演出家との緊張関係なくしては成り立ちえないものだった。

いつからのことだろう。たぶん七〇年代の末あたりからだと思うのだが、戯曲を書くことがそれまでのように興味あることに思えなくなった、とい

う変化が訪れた。この変化は、自分の戯曲を越えていることにも気づいた。優れた戯曲に触れながらも、その〈優れた〉という判断になにかの減退が混じっていることに気づくようになっていたのである。

当時、私は〈沈黙劇〉をつくることに熱中していた。その促しには、その変化がからんでいたにちがいない。漠たる、しかし興味の有無についてはしだいに強まっっていく感覚の中でなんとか有をつかもうとしていたように思う。

その感覚を劇作者と演出者の内なる分裂の中にあつて、演出者としての私の存在の比重が増していることとして意識していた（後略）¹⁰¹。

自らの内的な作家・演出家の関係意識について、太田はこのように振り返っている。戯曲に対する関心の減退、沈黙劇に対する意欲の増進。ここに前章の調査・考察結果を重ね合わせると、『水の駅』では「劇作者と演出者の内なる分裂の中にあつて」稽古場に変則的な上演台本を提出することで、演出の領分を押し広げ、表現を掘り下げていったといえるだろうか。ただし、そうであったとしても視点を変えてテクストの側から大いに考えなければならない事柄がある。沈黙劇の発表以後にも、数多くの台詞劇が手がけられているように、戯曲に対する関心の減退は、単純に〈書くこと〉の後退を意味してはいないからである。

- 「裸足のフーガ」（八〇年）。
- 「死の薔薇」（八二年、後に「プラスチック・ローズ」と改題）。
- 「棲家」（八五年）。
- 「千年の夏」（八五年）。
- 「↑（やじるし）」（八五年）。
- 「午後の光」（八六年）。
- 「水の休日」（八七年）。
- 「夏の場所」（八八年）。

右の八作品は、太田が八〇年代に発表した台詞劇である。「棲家」「午後の光」

「夏の場所」の三作は、演劇集団〈円〉の中村伸郎のために書き下した作品であり、これらを別にする、転形劇場では沈黙劇と台詞劇をほぼ交互に発表していることになる。台詞ないし言葉を発する行為と向き合う作品が、小さくない比重を占めていることがわかるが、以下では八〇年代、最後にあらわれた作品系列である〈矢印〉シリーズに焦点をあて検討を進めることにしよう。

矢印シリーズは、引用を表現上のテーマとする連作であり、右に挙げた「↑（やじるし）」「水の休日」がこれに相当する。自らの作家的資質だけでテキストを塗り込めるのではなく、意識的に他者の言葉を引き込むこと。あるいは他者としての言葉に、書くという行為を開いていく新たな劇言語の模索は、同時代演劇の劇作中心主義とは異なり、またドラマからシアターへの転回という大まかな図式にあてはめるだけでも割り切り難い内実をもつ。

次節よりシリーズの第一作「↑（やじるし）」を中心に論じていくが、まずは作品考察の下準備を兼ねて、引用劇の背後にある思索、作者の書き手としての根拠を探っておきたい。「内なる劇作家」の自己完結性、すなわち作品の構成要素を統御する単一の作家性に対する疑問には、いくつかの問題が絡みついている。まずはそのありようを解きほぐすことから始めてみたい（以下、一般的な戯曲におさまらない上演台本を含むテクストの総称として、適宜〈劇テクスト〉という呼称を用いる）。

第二節 思索的背景と着想

無言で生きる、あるいは無言で生きられるということが、人間の生にとって最も基本的な価値である、という考えがチェーホフを深く支配していた考えではなかっただろうか。つまり、言葉をしゃべり、書くことは、生の基本的価値から距たりをもつことであり、とすれば、彼自身をも含め、作家とは無言の充実を生きられない、いわば〈負〉を負った者であることになるのであり、その自己把握が審判者、特権者としての作家という常識

と闘いつづけた彼の根拠を成しているように思えるのである¹⁰²。

無言で生きること、そこから「距たり」をもつ行為のありかた。この距たりが自然に解消されるかぎり、話すことも、書くことも日常の行為の一つにほかならない。だが太田省吾は、あくまで距たりにこだわり、言葉との葛藤という「負」の根拠を、演劇実践に対する態度そのものとして生きようとした。その意味において、アントン・チェーホフについての右の言及は、語り手自身の立場表明といった様相を呈している。

太田の繊細な言語感覚は、書くことを沈黙への離反として、また話すことを社会的存在に課せられた痛切なる条件として触知する。そしてその作品を特徴づける言葉／沈黙からの距たりの契機は、台詞とそれを担う作中人物との不穏な関係性に息づいている。先述の通りフーガシリーズでは自己と自己自身との距たりをめぐるちぐはぐな会話が、さらに矢印シリーズでは言葉が自らに帰属し、つき従うものではないという空漠の意識が、テクストに定着しているのである。

女3 あたし、この人を罵倒していました。でもそうしているうちに気づいたの。どこかで聞いた言葉ばかりしゃべっているじゃない、あたし。気づいたんです、罵倒するのも自分の言葉でできないのかって。それに気づいたら気が抜けて口が動かなくなつて。

（太田省吾「アヤジルシ——誘われて」）¹⁰³

右の台詞には、引用という表現上のテーマに送り返される自己言及性、それに〈個性〉や〈自己表出〉が表現の確固たる根拠ではありえないという認識が滲み出ている。加えて、あらゆる発話が社会性の刻印された言葉の反復であり、また社会的な行動としての演技と見なされるということ。つまり言語的営為の基底にある引用とそのパフォーマティビティ（行為遂行性）を捉え直すとする演劇的野心を、ここに読むことができるように思われる。

もちろん演劇表現が〈引用〉〈演技〉の問題系と関わりをもつ、もしくは一

種のメタ言語やそれを担う行為を扱うこと自体は珍しくはない。作中に自覚的に先行作品や他者の言葉を組み込む作劇法が、シェイクスピアやベケットの戯曲、あるいは能楽や歌舞伎のテキストに認められることはよく知られている通りである。日本現代演劇もまた例外ではない。しかし、そこでの引用が作品の本質と結びついていると即座には言い難い。七〇年代以降、文学や現代美術の領域では、テキストは堅固で不動な作品ではなく引用の無限の連鎖であるという考えがさまざまに提起されているが¹⁰⁴、これに対して日本現代演劇における引用は、おおむねコンセプトチュアルな思考とは縁遠い作劇の口にとどまっている。川本三郎は八〇年代の新進作家（如月小春、鴻上尚史、野田秀樹、渡辺えり子ら）の仕事をめぐる「オリジナリティよりも既成のものをどう使うかの引用・コラージュ・コピーの方法しか残されていない」と述べているが¹⁰⁵、大半の事例では、引用は劇作家の内面的な文脈の拡張という動機づけに委ねられ、戯曲という同一性のテキスト空間は担保されている。

また川本が「舞台と、舞台を演じている自分とのあいだの距離感をいや応なく意識してしまう」「メタ演劇」と呼んでいる¹⁰⁶、同時代演劇の性格についても同様の視点から把握することは可能である。〈生きることは演技することに通じている〉という人間存在の演劇性に関しては、二〇世紀後半さまざまな見解が提出されており¹⁰⁷、演劇という表象ジャンルにおいても、演じることへの問いを内包する作品は数多く生み出されている。しかし日本の八〇年代演劇に流行した、作品の内部に〈演技の演技〉〈演劇の演劇〉といった自意識的な多重構造を落とし込むメタシアターの趣向は、本質的に劇作家としての表現領域の限界に近接するものではない¹⁰⁸。屈折したドラマの意匠を支えているのは、メタシアター概念を提唱したライオネル・エイベルが次のように指摘する「劇作家の想像力」への信頼にほかならないのである。

近代以降のある視点からは、みずからの中に潜む演劇性を自覚した人生の姿以外のものは、舞台での興味の対象になり得ない。（中略）しかし、そうになると、今度は劇作家の方でも、作品の構造そのものを通じて、始めから終わりまで一貫して出来事を統御したのは劇作家の想像力であったことを、明確に示す必要が生じるのである¹⁰⁹。

太田省吾における〈引用〉〈演技〉をめぐる中心的課題、その同時代演劇における大まかな位置は、すでに明らかだろう。劇作家の内面的な文脈や想像力から離れて、また単一の作家による主体的な統御とは異なるやり方で、演劇の言語空間を成り立たせること。太田における〈引用〉〈演技〉は、戯曲の構築という目的に仕える手段ではなく、言葉をしゃべり／書くという行為、その遂行性の根本的再検討と深く結びついているのである。

＊

矢印シリーズの素地の一部が、先行の創作作業のなかで培われたことは、いくつかの観点から確かめることができる。すでに初期演劇活動において太田は自作に積極的に他者の言葉やイメージ、あるいは人間存在の演劇性というモチーフを組み込んでいる¹¹⁰。また先述の通り八〇年前後のドラマトウルギの構造的な変化には、引用で作品を形づくるという着想に相応しい、シーンの断片化の傾向が含まれている。これらに加えて引用劇の成立に大きな役割を果たしたのが、作者自身も予期していなかった、いくつかのめぐり合わせの働きかけであると考えられる。

矢印シリーズの嚆矢である「↑（やじるし）」の台本は、剣持和夫による廃屋インスタレーションの写真を見ながら執筆されている¹¹¹。作品の生成過程を跡づける手がかりは、残念ながらそれほど多く残っているわけではないが、各種資料を参照しながら劇テキストの成立背景、およびその核心に関わる着想に、できるかぎりの接近を試みることにしよう。

そもそも、作品や歌が一から十まで創造されうるとは誰も思っていない。作品や歌は、記憶のもつ揺るぎない現在のうちに、つねに前もって与えられているのだ。いったい誰が、伝承されたわけでもない新たな言葉に関心を抱くというのだろう。重要なのは、述べるのではなく、述べ直すことであり、そうして述べ直しながら、毎回、なおも初めて述べるということだ¹¹²。

モリス・ブランショはこのように述べている。ゼロからの全き創造という観念を排して、記憶のうちに、常に／すでに与えられているものを再訪すること。そして語るのではなく語り直すことに、もしくは語られた言葉をくりかえす行為の一回性に根拠をおくこと。太田が自覚的に選びとった態度は、「↑（やじるし）」に付された副題——「すでに、いつか、どこかで、だれかによって語られた言葉による〈地下演劇〉」——に示唆されている¹¹³。

一方、引用劇の実現にあたって大きな課題となったのは、劇テキストの構成原理であり、またフィクションの設定だったと考えられる。「↑（やじるし）」の創作に向いつつあった当時、太田省吾は谷川俊太郎の特異な詩集『日本語のカタログ』に初めて目を通したという。自作の詩、他者による多様な言葉のサンプル、図版、漫画などを交えた「詩的なもののカタログ」に対する演劇人の反応は、個々の素材の分離的な並置ではなく、引用テキスト間の関連性を重視して引用劇を構想したことを窺わせている¹¹⁴。やがて小さな構想の種は、複合的なイメージを創出する枠組みを得て成長し、具体化することになるのだが、その際に肥沃な土壌のような役目を果たしたのは、ポーランドの作家、ヴイトルド・ゴンブロヴィッチの小説「コスモス」だった。

部屋天井に謎めいた矢印が出現し、それに導かれるように作中人物が行動を開始する。矢印シリーズに共通するこのフィクションの設定は、ゴンブロヴィッチにインスパイアされて生み出されている。ゴンブロヴィッチが「カオスを組織するある試み」と呼んだ「コスモス」は、作中人物が身边のごく些細な事象に秘められた連関を探り、やがて矢印の跡をつけた張本人が自分自身であることが明らかになるという経過をたどっている¹¹⁵。何を指しているのか、いや何かを指しているのかどうかさえも不明な矢印の誘発。秩序立った現実の受け入れを留保し、その生成プロセスに迷い込む探索が、動作主に折り返されるという再帰性。太田省吾がゴンブロヴィッチから受け取り、また自らの創作的神経を通わせつつ加工している諸要素は、「↑（やじるし）」を語る上で欠かすことのできないものばかりである。

太田は「コスモス」について「この作品を読みながら」「ずっと胸の暗所にあつて表へ出るのを待たされていたものと出会ったように感じた」と振り返っ

ている¹¹⁶。「胸の暗所にあつて表へ出るのを待たされていたもの」とは、一体何なのだろうか。多くは語られていないが、前出の「↑（やじるし）」の副題に含まれる奇妙な語句——すでに、いつか、どこかで、だれかによって語られた言葉による〈地下演劇〉——と符合する次の記述から推察するかぎり、そこに人や事物が〈在る〉ことの偶然と必然をめぐる思索が関与していることは十分考えられる。

人間にとって必然は、あくまで必然に似た貌といったところにとどまるものであつて、その流れを遡ると、しだいに偶然の彩りが濃くなる。幼児期から出生時、さらに授精時へまで行きつくなら、そこでは全き偶然の源が地下水を湧き出させている光景にぶつかることとなる。

偶然から生れ、偶然の環境に囲まれて、さまざまな偶然にぶつかりながら育つうちに、しかし気づいてみると、いつのまにか必然のように存在していることになっている。

この変わり目は、なしくずしであり明確な時を示さぬが、確実に存在する¹¹⁷。

「↑（やじるし）」のフィクションの骨子は、右の一節のなかで仮定的に語られている「幼児期」「出生時」「授精時」のイマジナリーな再訪である。作中人物が謎めいた矢印を追跡する行動は、コスモス（秩序ある世界、その必然に似た貌）が解れつつある束の間の時間を糸口として、カオス（発達・発生以前の秩序なき状態、その偶然の彩り）へと流れをさかのぼっていく。別の言葉でいえば、〈地上〉の生活に染み出した矢印に誘惑され、人物は〈地下〉を幻視するかのよう動き出しているのであるが、こうした様態は表現上のテーマである引用の機能とも通い合っている。

アントワーン・コンパニオンは《引用》の語源にあたるラテン語《citra》の意味——運動状態に置くこと、休息から行為へと移行させること——を踏まえて「引用とは、誘惑するものであり、動かす力であり、その意味は、偶発時あるいは衝撃のうちに存している」と指摘している¹¹⁸。

誘惑するもの、あるいは偶発的に動かす力に身をさらすことは、引用劇の構

成原理やフィクションの基本設定と不可分である。矢印を追跡する作中人物は、数々の引用（で織りなされる相次ぐ光景との出あい）に動かされていく。他者の言葉、他者なる言葉に身をさらし、偶発的な促しを受けとめつつ書くことを持続させようとする作者にとつて、引用は能動的な手法ばかりではなく、エクリチュールの誘惑と密接な関係にあるのである。

第三節 受容・受動のドラマトウルギー

暗闇に緩やかな旋律―ブライアン・イーノ《First Light》―が流れる。淡い光が射し込み、バラック小屋を思わせるくすんだ廃材の構築物に、人影が二つ、ぼんやりと浮かびあがる。床に座り込み、壁にもたれ、足を投げ出したまま言葉をお互に交わす一組の男女が、天井にシミのような矢印を見つけ出したことをきっかけとして、おもむろに腰を上げる。その後、矢印に誘い出された二人が、数々の奇怪な光景に出くわす巡行が、劇場に流れる時間としては、かなり長く続くことになる。やがて男と女は、元の場所に立ち戻る。何の変哲もなくそこに自らが存在すること、またパートナーと共に在ることの不思議を探り合うかのよう、二人は互いの身体をふれあわせる。

一九八六年三月、転形劇場公演『↑（やじるし）』は初演をむかえ（於 転形劇場T2スタジオ）、同年八月には大阪国際演劇祭の参加演目として再演されている。およそ右に記したようなアウトラインをもつ上演の特質や先行の太田作品との差異については、鴻英良、佐々木幹郎、松本小四郎らの劇評のなかで論じられているが、本作は広く反響を呼ぶまでには至らず、舞台と前後して発表された劇テキストに関するまとまった論及はほとんど残っていない¹¹⁹。矢印シリーズの諸作品、ひいては太田省吾の台詞劇全般がそうであるように、本作もまた本格的な作品論をこくわずかしか持っていないのだが、以下では、未開拓なテキストの読解を中心に検討を行うことにしたい。

さて「↑（やじるし）」の読解に求められる最初のポイントは、やはり何と

いつてもタイトルに掲げられた記号であるだろう。街中の道路標識や誘導看板、あるいはさまざまに印刷され、また今日ではデジタル端末のインターフェースで表示される無数の《↑》。そんな日々の暮らしに遍在する記号は、時として目的論的な使い分けを離れた目に、いわく名状しがたい形態として映り込むことがあるうる、と太田はいう。

「↑」は、目標、目的地への方角を示す記号、あるいは標識であり、目的には自分の目的に必要に応じて利用し、不要な「↑」は捨てて歩いている。

しかし、「↑」が裸でぬつと現れたらどうだろう。目標、目的の不明な、したがって自分にとつての要、不要も不明、ただ方向だけが示されているわけだ。

この時「↑」は、なにか特別な力をはじめ。誘う力、どこか見知らぬところへ。あるいは、さらにその誘惑には空間を超えるものが含まれるようにも感じられはしないだろうか。

わたしたちはふだん「↑」を目的への、能動の道具とみなしているが、ここでは完（まった）き受動の者となる¹²⁰。

右の言及では矢印の二つの機能に加えて、それぞれに応じる二つの人間の姿が語り分けられている。一つは日常的な有用性を基準とする、社会存在による能動的な対処。もう一つは「目標、目的の不明な」「ただ方向だけが示されている」「↑」に身を委ね、社会的存在の根源へと向かっていく受動的な応答である。社会に住む／社会を逸脱するとは、どういうことなのかという問いがここに喚起されるが、さしあたり対照的な人間の行動・状態性を方向づける矢印の機能にとどまって考えてみたい。

矢印シリーズの要諦は、社会的な慣習・約定を受容しつつ育まれる人間の生を、受動的な応答の動きと交差させて浮き彫りにする受容・受動のドラマトウルギーにある。「↑（やじるし）」では、一對の男女が日常の奥底へと沈み込むように、自らの生命的存在のルーツにまつわる偶然性の水源へと接近していく。二人は外界の働きかけを受け容れてきた生の来歴を巡り、さらに出生や授精の

受動性—自己が自己自身を生み出す bear myself のではなく、生み出される be born という事実—を通り過ぎるのである。

「↑(やじるし)」の作品世界は、全体として社会性を脱色したような匿名性を帯びていながらも、進むべき方向(目的、目標、指針)の見定め難い状況に投げ出された人間の姿をひそやかに思い起させもする。社会・政治の動きを方向づけるマクロな目的や目標、また近代的な進歩史観やユートピア指向が確たるものでありえなくなった時代への洞察が、この劇テキストに伏流していることは、おそらく間違いない¹²¹。だが矢印のモチーフを一つの象徴と解して片づけてしまえば、あまりに多くの魅惑を取り逃がしてしまうことになるだろう¹²²。前章と同じく、やはりここでも問題の中心は〈矢印〉の寓意—たとえば充実した指向性の喪失—にはない。作品の構造的な特質、モチーフの複合的な機能こそが、問われなければならない。

テキストⅠ … 未発表台本(未公刊演劇上演資料)。

テキストⅡ … 発表台本(初出／「転形劇場公演用台本 ↑」『転形』創刊一号、T2スタジオ、一九八六年三月、一三四—一五七頁)。

上演台本に即して作品の構造を大きく捉えることから始めよう。転形劇場公演『↑(やじるし)』に関する上演資料には、チラシ・パンフレット類、上演台本、記録動画、それに若干の手稿がある(未公刊演劇上演資料、九四—九五頁)。このうち上演台本について確認しておく、本作では創作現場で使用された未発表台本(テキストⅠ)をもとに、舞台初演に向けて発表台本(テキストⅡ)が整理されている。テキストⅠ・Ⅱの間に、内容的にそれほど大きな違いはないが、後記の付加、シーンの部分的な改題など、いくつか注意すべき改変点がある¹²³。本章では上演初日を前にしての記録と目されるテキストⅡに依拠して検討を進めることにしたい。まずは作品を構成する一一のシーンのタイトルを掲げておこう。

- 1…季節探し
- 2…矢印の発見
- 3…静かな街
- 4…光からの贈物
- 5…犬と猫と笑顔
- 6…再び—光からの贈物
- 7…死の教え
- 8…誕生
- 9…死の体験
- 10…愛の完成
- 11…接触

※ 以下、各シーンについては、タイトルを任意に割愛し「#+数字」と略記する。たとえば「#1」は「1…季節探し」を示している。

「↑(やじるし)」の構成では、ファーストシーン(#1)がラストシーン(#11)に透写されているような対応関係が際立っている。一組の男女は、矢印の発見(#2)をきっかけに行動を起こし、傍観的に、もしくはそこに巻き込まれながら複数の光景(#3〜#10)を通りすぎる。そして彷徨の果てに再び元の場所で互いを見出すのである。冒頭に登場するカップルばかりではなく、この二人が遭遇する光景の内部でも、男女一対の人物配置が基本とされており、合計二〇人の作中人物(男1〜8、女1〜12)、その台詞の大部分が引用で編まれていることになる。

テキストⅡの後記には「引用させていただいた言葉は、ずいぶん多岐にわたる、全てをここで記すことはしない。署名のある言葉を中心に、ということにします」という一節が含まれている(前掲、一五七頁)。作品に組み込まれているのは、エッセイ、詩、小説、証言集、論考など、さまざまな種類の著作の断片であり、翻訳調のアフォリズム的な章句から日常の話し言葉に比較的近い会話まで、幅広い言語態が認められる(著作物の出典に関する書誌事項は、「表10」『↑(やじるし)』引用テキスト「一二二頁を参照」。

本作における引用の特異性は、いわゆる名言名句的な引用との違いにある。

著作物からの引用の多くは、一見して著者性の判別がつきがたい程度まで細かく裁断され、交ぜ合わされている。つまり先に作者が「署名のある言葉」と呼んでいる要素は、実際にはその署名性をかなり抜き去られた上で、テキストを満たしている。

さらに署名なき言葉への志向は、同じ後記のなかで、作者自身の見聞体験にもとづく情景が、「引用」元として併記されていることにも窺うことができる。作者の方法は、かつて誰かが語った言葉、匿名の会話としてしか呼び起こすことのできない断片的な記憶を、引用という営為のもとで意識化することにあるのである。

なお、このような引用の特質は、作中で高い構成比を占めている散文の引用の場合にとりわけ顕著であるのだが、これに対していくつか例外もある。その最たるものは伊藤比呂美の詩篇「カノコ殺し」の引用である（#8）。詩篇をひとつ、ほぼまるごと引き写し、単独で一つのシーンとなるようにコンテキストに嵌め込んでいるこの引用については、別途、取り上げることにしたい¹²⁴。

次に引用テキストの布置であるが、これについては「（表11）『↑（やじるし）』略表」（一一三頁）にまとめてある。作中において生死をめぐる主題の連関はある程度くつきりとあらわれており、特に終盤では、各シーンの表題に直接的・明喩的に示されている通り、出産、結婚、出会い、別離といった人生の諸局面にまつわる光景が継起している（#7「死の教え」、#8「誕生」、#9「死の体験」、#10「愛の完成」）。

ただしこうした見取り図は、想像世界に足を踏み入れる読み手にとって、それほど大きな助けとはならない。作中に散見されるト書き（大半は上演における行動・佇まいに関するもの）のうちで、フィクションの解説の手がかりとなるものは数少ない。（うつつーゆめ）〈現実―幻想〉の成層性や、〈想起すること―想起されたもの〉の関係性が、テキストの言表で説明されることは皆無に近い。各シーンには、ユーモラスな出来事がしばしば奇妙な歪曲を帯びて立ちあらわれているが、意味の脈絡や劇的なストーリーの起伏は、ほとんどそこに見出し難いのである。

一見、無邪気さに溢れているかに見える台詞の数々が、無意識の深みを刺激

するような独特の感触を残して、軽やかに拡散していく動きを受け容れること。そしてプロットに引き込まれるといった前のめりの没頭も、積極的に名づけ解釈するといった能動性も停止した上で、劇言語の促しに受け身の姿勢で応えること。劇テキストは、自らのドラマトウルギーを支える受容・受動の原理を、そのように読み手に引き渡している。こうした作品の特性は、結果としてある種の曖昧さに傾斜していると見なすことができるかもしれないが、この曖昧さを恣意性を取り違えてはならない。作品はあくまで引用テキストの綿密な読み込みにもとづき周到に構造化されているからである。

たとえば人間存在の「必然に似た貌」を遡及し「偶然の彩り」へと向かうという着想は、引用を介してどのように劇構造に組み込まれているのだろうか。この着想と密接な関係をもつ引用は、前述のゴンブリウッチ「コスモス」（#2）ばかりではない。ロベルト・ムージルの小説「愛の完成」の引用は、太田省吾がかねてからこだわってきた間人格的な関係性の不安をめぐる問題と重ね合わされてコンテキストに引き込まれている（#10）。ムージルは、しっかりと寄り添った夫婦の間柄の解体を、偶然性の方へ、メタフィジックな虚無の方へと向かう軌跡として描き出している。これに関する訳者・古井由吉による次の指摘は、「↑（やじるし）」におけるエロスの運動を相照らすものでもあるだろう。

夫との愛は、それがいかに深いものであっても、まわりにさまざまある現実を見れば、周囲にたいしておのれを閉ざしたもの、いつてみれば偶然にすぎない。（中略）

現在のこの愛は、囲いにより外界ないし外の時間から守られたところのひとつの結びつきでしかないのではないか。それをひろい外界にさらしてみたら偶然でしかないのではないか。このいかにも深い結びつきがそのままだ偶然なのではないか¹²⁵。

引用テキストが、恣意的な寄せ集めでないことは、作中の比喩的な言表に着目すると、より一層明らかとなる。佐々木幹郎が本作について「あらゆるシ―

ンで、性的な喩に満ちており、同時にそれが隠されたものとしてあらわれている」と指摘している通り、劇テキストには性的なメタファー、また性交や愛撫をよりダイレクトに思い起こさせる言葉が、豊富に含まれている¹²⁶。なかでも「隠された」喩にもとづく次のイメージの運動が、作品全体を貫いていることは重要である。

冒頭に配された引用テキスト（金鶴泳「心はあじさいの花」）には、あじさいの学名《ヒドラアンゲア》が、ギリシヤ語のヒドラ（水の意味）とアンゲア（容器の意味）に由来するという言及が含まれている¹²⁷。このヒドラとアンゲアの関係を念頭において、劇テキストをたどり直すと、次のような言表の推移を確かめることができる。季節をめぐる会話に顔を覗かせている「あじさい」（#1）、矢印の出現に際して作中人物が気にかける「雨もり」と「天井」（#2）、結婚礼賛の暗唱句に含まれる「水」と「鉄管」、「スプーン」と「皿」（#4・#6）、死の学習風景にあらわれる「水」と「洗面器」（#7）、「樹液」と「樹木」（#9）、そして妊婦たちの唱和の文句に含まれる「お乳」「白い液」「おしっこ」「つば」「涙」「おりもの」といった体液と、これらを排出する「母体」（#8）――。

もう一つ、作品の全域にわたるものとしては、喩的な明暗法とも呼ぶべき効果が挙げられる。基調をなすのは冒頭における「暗がりの中。舞台奥、裸電球の下に男と女」というト書き（#1）、さらに終幕部分における「裸電球の下」というト書きの反復的な刻印である（#11）。

一方、光と闇の対照にアクセントが置かれていることは、序盤の「あじさい」をめぐる台詞（#1／「光の玉が心に転がり込んできたように、気持ちちが躍った」、中盤のシーンの表題（#4／「光からの贈物」、#6／「再び―光からの贈物」、終盤の生死の領界にまつわる台詞（#9／「まつ暗な世界」「遠くに針の穴くらい光」など、各所で確かめることができる。

水は鉄管から、明るく音をたてて迸りでる。たとえば泉のように、水は鉄管から迸る。そして、夫と妻とに源泉的なもの、太古のものを追憶させるから、人間は、自分自身が大地の暗黒から明るく迸りでた一条の泉のように思えてくるのである。

（マックス・ピカート『ゆるぎなき結婚』¹²⁸）

右の作品中盤でくりかえされているマックス・ピカートの引用（#4・6）、「世界創造のはじめ」を夢想するかのような結婚家庭の情景描写が最も典型的だが、作中における〈闇―光〉の喩には、少なからず〈女性原理―男性原理〉（カオス―コスモス）〈退行―発達〉〈死―生命〉等々の対比的な含意が踏まえられている。

ただしこうした〈闇―光〉の鮮やかなコントラストが台詞によって生じているものであり、かつト書きの基調（「暗がり」）と異なる位相にあることに注意しなければならない。先述のように引用劇では、言葉からの〈距たり〉の契機が、台詞と作中人物との関係に息づいている。〈闇―光〉の喩に満ちた引用句もまた発話者と密着するものでないため、これらはあくまで距たりを考慮して読まれるべき言葉なのである（たとえば始原的な男女のイメージを宿したピカートの引用句は、劇中でくりかえし発せられるとき、発話者の男女との埋めがたい距離を開示して虚ろに響くことになる）。

さて、テキストに仕組まれたコードのいくつかを取り上げてきたが、これには作品の構成原理および隠された設計図の一部を明らかにする以上の意図はない。そもそもこの作品における暗喩的な言葉は、一義的な解釈で割り切り難い錯綜した性格を帯びている。むしろ複合的なイメージを生み出すために、密やかに連絡を取り合う触媒と捉えた方が相応しい場合が少なくないように思われる。

再び同じ問題にたどりついた。「↑（やじるし）」という作品を解釈で片づけることはできない。矢印という記号を、象徴としてではなく、機能として読み解くという企図に立ち戻り、次節では角度を変えて作品に光をあてることにしよう。つまり言葉を発する作中人物の形態と切り離さずに、引用を捉えること。テキストレベルにおける引用のパフォーマティビティ（行為遂行性）が、いかに仮構されているのか論じることにはしたい。

第四節 空虚な矢印のほうへ——劇テキストの構造——

テキストを前にして、まず目に飛び込んでくるのは、ほとんど意味の蒸発してしまつた抜け殻のような言葉の群れである。いくつかページをめくると、作中人物たちの遊戯にも似たふるまいが、確たるものを意味していないという手応え、ないし手応えのなさが徐々に伝わってくる。劇言語の上辺に難解なところはほとんどない。にもかかわらず次々と立ちあらわれる台詞、発語の身振りは、一定の理解のパスpekテイヴになかなかおさまってくれない。やがて判然としない導きの糸によつて、ゆるやかに方向づけられ、あるいは読み進めるべき方向を見失いかけながら不明瞭な人称的世界をさまよう自らの位置が、あの空虚な矢印を追跡する男女のそれと無縁でないことに気づかされる——。

「↑(やじるし)」を読むとはどういうことなのか。読むこと自体が、何かを指し示しているのか、あるいは何も指し示していないのかさえ判然としない〈テキストという矢印〉との遭遇にほかならないことを、まずは認めなければならぬ。その上で、テキスト体験を〈わからなさ〉に回収するのではなく、別の一步を踏み出すことにしよう。作者は述べている。「ほのめかされるものは、一步誤れば〈わからなさ〉へ落ちる賭けのようなどころがある。そうだとすると、それは意味ありげにぼかすことではなく、正確をきわめる作業でなければならぬ」と¹²⁹。テキストという矢印の〈ほのめかし〉は、〈わからなさ〉とは異なる地平で、読み解かれるべき実質をそなえているはずである。

以下の考察では、この作品に底流するモチーフ、すなわち言葉やふるまいを擬え、模倣する〈まねび〉、そして教えを受け、習い行う〈まなび〉に焦点をあてる。語源的に共通の根をもつ一対のモチーフは、互いに折り重なり、また引用という営為と絡み合いながら、作中の矢印の機能と強く響きあっている。このありようについて、冒頭に登場する男1・女1の出發、巡行、回帰といった作品内部の展開に沿つて、吟味することにしたい。

男1 気づいたかい、春だよ。……うん、さすが春だ、三月になると。

女1 あじさいは、まだ、咲かないわね。

男1 いつ気づくか、わかりやしないものだ。今ね、ふっと気づいたん

だよ。

女1 あれは六月ね、あじさいは。

男1 いい季節なんだよ、春ってのは。

女1 あれは、あじさいを見た時だった。光の玉が心に転がり込んできたように、気持ちちが躍った。

男1 春はね、心が躍るんだ。同じ温度でもね、秋とはそこがちがうんだ。
(#1「季節さがし」)

作品冒頭は、このように始まっている。各々の程度までまっとうに相手に返事をしているのか判然としない部分はあるが、この男女の台詞が指し示している〈季節〉のすれ違いによつて、およそ実のこもった応答とは呼び難い様子が露呈していることは確かだろう。シーンの表題が示唆するように、二人は〈季節〉を、ひいては今ここに生きている感覚を、さがし求めなければならぬ存在である。そしてファーストシーンには、引用劇を基礎づける〈距たり〉の契機が、すでにさまざまに定着している。下着姿でささやかなやりとりを交わす、夫婦と思しき男1・女1の姿には、生の感覚との〈距離〉のほかに、対人的な〈ふれあわなさ〉、日常的な時間からの〈疎隔〉、そして発話者と言葉との間の〈空隙〉があらわれている。

すでに語られた一群の言葉。そこからいくつかを掴み取つて再び語るという引用の身振り。これらの作中における最初の表出は、先に挙げた台詞がくりかえされる後続箇所にかめることができる。ここでは男女の発話者としての役割が入れ替わり、台詞が相互に転位している(二度目は、女1が「春」のくだりを、男1が「あじさい」のくだりをそれぞれ語り出す)。同一のフレーズが持ち回りで使用されているわけだが、他人もしくは自己自身が以前に用いた言葉(「まねび」という引用語法は、作中にさまざまに散りばめられている¹³⁰。

発話者を入れ替えて、シーン全体をそのまま反復している箇所(#4「光からの贈物」、#6「再び——光からの贈物」)にありありと浮かんできているように、劇テキストにおける引用語法の主調は、言葉が借り物の言葉であり、引用が引用であることを前景化すること、また言述レヴェルにおける言葉との表面的な戯れをあえて強調することで、深淵な意味(引用テキストのオーセンティック

な重み)を拡散させることにある。そして劇を満たしている空ろな語らいの場のありようは、あの謎めいた記号の闖入とも相関しているのである。

女1 あのひとつのどこが嫌いなの。

男1 え……どこが。

女1 はつきり言ってみて。こことこことここが嫌いなんだって。

男1 うん……眼と鼻と口と手と足と首と声と肩が嫌いだ。

女1 好きなところは、あとの残りの全部なの。

男1 あと、何が残っているんだ。

女1 髪も残っているし、胸も頬も、額も残っているわ。

男1 ずいぶん残っているんだな。

(#2 「矢印の発見」)

男1・女1は、天井に矢印を発見する過程で右のような会話を取り交わしている。不在の人物(「あの一と」)を含む三角関係を思わせる、一見とりとめない内容だが、この言葉のやりとりもくりかえされることになる。「あたしの、どこが好きなの」「眼と口と手と足と首と声と肩が好きだ」という受け答えを起点とする後続箇所では、言表上の題目は変化しているが(「あの一と」↓「あたし」、そのほかの一切は直前の発話の口まねであり、やはり異様に微に入った言い回しで、体の部位を空ろに指し示し続ける台詞が反復している。

この間に並行して生じている天井の矢印に対する反応は、どのようなものかまず二人はそれが物理的な痕跡か否かを訝り、形状の類似性に思いをめぐらす―「どうしたのかしら、雨もりかしらね」「なにに見える、あれ。魚に見えるかな」。その後、それを矢印と仮定し、指示対象、指示の働きの有無について語り合い―「あれが矢印だとすると、何かを指しているわけだ」「矢印でないとすると、何も指していない」―、その上で、矢印の方向をたしかめに出かけている。

空ろに指し示すという発語行為を行いながら、男1・女1は、観照から行動へ、あるいは類似記号を眺めることから指標記号の誘導に身を委ねることへと推移している。言述レヴェルにおける空虚な指示の追求と、より広いふるまい

のレヴェルにおける空虚な指標の追求との連動。あるいは指し示すことの欲望と、指し示すものの誘引との交差は、その後、男1・女1が遭遇するさまざまな光景のエッセンスと見なすことができるかもしれない。

*

男1・女1の巡行は、他の作中人物による「指さす」仕草、偶然、「指示された方向」「示された方向」(#4・5)に従い、たよりないたよりを受け入れながら前進していく。一方、二人が通過し、巻き込まれる光景の内部には、空ろに指し示すことの欲望が、(まねぶ)(まねぶ)という動詞を介在させつつ多彩に情景化されている。

たとえば「光からの贈物」(#4)と「再び―光からの贈物」(#6)では、それぞれ一組ずつの夫婦が登場し、同一の暗唱のやりとりを反復している。暗唱という他者の言葉をなぞらえる(まねび)、伝統的な教育慣行に通じている(まなび)が、再び語るといふ引用の身振りを強調しながら扱われている。夫婦たちは、記憶能力のテストを無邪気に楽しむかのように、記憶から引っぱり出した暗唱句(M・ピカート『ゆるぎなき結婚』)を指し示し合うことに終始しているが、台詞の端々には、学習する子どもとそれを見守る母親の姿を透かし見ることができ(「……ほら、覚えたよ、一言もまちがえずにさ」「ええ」「完全さ、一言もまちがえずにやれた」「一ヶ所だけね、あなた忘れたわ」)。

松本小四郎は、本作のドラマトゥルギーの時間性と、学習のモチーフに着目し、「学習という行為は懐かしい過去を思い出させる。それを演ずる彼らは寂漠とした現在にいる。この二つの時間が廃墟のような場所にたちこめ、若い夫婦はあたかも煉獄を巡るようにそのなかをさ迷う」と述べている¹³¹。

松本が指摘するように、人間の発達過程の再訪という着想を秘めているこの作品には、各所で退行のニュアンスが漏れ出ている。そして学習という行為は、暗唱のやりとりから、表情の習得にまつわるレッスン(#5)へ、さらに死や記憶をめぐる体験訓練(#7・9・10)へと継起している。

夢の中で物事が歪んで立ちあらわれるように、奇妙な行動が演じられる光景の内部において、(まなび)(まねび)の行為もまた抜け殻の言葉と同様に空洞

化している。言葉の一般的な意味に従えば〈学習〉とは主体的に現状に働きかけ、何事かの習熟・上達を目指す行為ということになるが、劇中の〈まなび〉〈まねび〉が到達すべき目標に近づくことはない。そこでは、なんら目的を果たすことのない手段、身振りの空転が虚ろに映り込んでいるのである¹³²。

作品中盤に目を向けてみよう。作者の見聞体験にもとづくシーン（#5「犬と猫と笑顔」）では、どんな気持ちのときでも固着したぎこちない笑い顔となつてしまう人物（男4）が、その友人らしき人々（男3・女3）から、状況にふさわしい喜怒哀楽の表情がとれるよう指導を受けている。

人はひとりでうかんでくる人びとの表情を人為的なものではなく自然なものと思いがちだ。だから、よるこびも悲しみも顔にあらわさないなどというのこそ人為的な努力の結果だと認めている。しかし、「いい笑顔」（幼児が母親の求めに応じてつくる表情―引用者註）にはじまり笑つたりにらんだりする表情はことごとく学習によって得たものである¹³³。

戸井田通三はこのように述べている。軽妙かつユーモラスな表情のレッスンでは、表情が〈人為〉のものではなく〈自然〉さの発露であるという俗見、また〈自然〉を〈人為〉によつて学びとろうとする倒錯が、戯画的に扱われている。さらに「例題」「シチュエーション」「セリフ」等々の語句が垣間見られるように、表情のレッスンへの適応は、模倣的な再現を課題とする、リアリズムの俳優訓練へのそれと重ね合わされている。つまり表情の〈まなび〉〈まねび〉の問題は、演劇表現における内発性や仮構性をめぐる作者の問いに及んでいるのである。

だが、それにしても数ある表情のなかで、なぜ〈笑い〉の固着が殊更に取り上げられているのだろうか。〈笑い〉〈笑み〉のモチーフは、このシーンばかりではなく、死を前にする嘲笑（#7）、産婦人科医に対応するへらへら笑い（#8）、夫婦の間の微笑み、つくり笑い（#9）など、作品後半へと流れ込んでいるのである。劇中の表情のモチーフと、人間の〈笑い〉の誘因に関する知見との関連には、いくつか注目すべき点があるが、そのうち最も重要であると

考えられるものを取りあげておこう¹³⁴。

最小限の有意義性なしでは、少なくとも或るものから他のものへの指示を見いだそうとする試みなしでは、つまり方向なしでは（意味とは方向であり、……への指示であり、結合の可能性なのだ）、人間的生は不可能である。（中略）

応答不可能な状況、つまりそこで人間が自分を方向づけることができないし、それに対して何の関係をみいだすこともできず、その事情を見通すこともできなければ、了解することも受けとめることもできず、したがって何をはじてよいか分からないような状況は、人間には耐えがたい状況である¹³⁵。

ヘルムート・ブレスナーは、笑いの誘因、その根底にある人間の存在様態について、このように述べている。人間は身体そのものであると同時に、周辺から自己の身体を見返そうとする脱中心的な存在であり、また自己の身体を方向づけ、世界に何らかの有意義的な指示を見いだそうとする。そしてあらゆる方向づけ、有意義的な指示の見通しが絶たれたとき「限界反応」として笑いが引き起こされる、とブレスナーは説いている¹³⁶。

ここには太田省吾の演劇を決定づける要素が含まれているように思われるが、ひとまず生の自己充足を支える最小限の有意義性（方向性、指示性、結合の可能性）、そして〈笑い〉の誘因にまつわるある種の限界状況への反応が、「↑（やじるし）」の成立に欠かすことのできない要件であることを指摘するにとどめたい¹³⁷。

本作のフィクションを始動させているのは、慣習規則、理知的判断によつて意味づけることのできない矢印の発見、いわば無意味の限界に直面する契機であった。その裏面には、自らを方向づけることなしに、また自己と世界とを関係づけることなしに生きられない存在様態が見据えられている。作中に満ち溢れている〈まなび〉〈まねび〉の多くは、あらかじめ困難や不可能性に条件づけられているが、これらはいわば矢印の発見（＝無意味の限界への直面）の拡散反射を受けとめている人間的状況なのである。

*

作品中盤まで言葉や表情の〈まなび〉と〈まねび〉、そして社会的・文化的環境に編入されていく人間存在の発達(不全)の記憶を切れ切れにたどってきた読み手は、しだいに異なる位相へと誘われていく。終盤にかけて一時、行き別れとなる男1・女1を待ち受けているのは、次のような光景である。

「死の教え」(#7)、「死の体験」(#9)では、車椅子に乗った奇怪な風体の男が、生死の意味について講じている。教えを乞う者たちは、洗面器の水に顔を浸す苦行を経て、死の淵で見た世界のありようについて語り出す(男1は、この奇妙な体験学習に組み込まれる)。一方、「愛の完成」(#10)では、礼装の二組の夫婦が、新婚初夜のベッドインの行動をあくせくとくりかえし、当時の気持ちを掴み直そうとしている(再合流した男1・女1は、この戯れのような行動に巻き込まれる)。

ウラジミール・ジャンケレヴィッチは「死を学ぶことはできません」「学習とか習得とかいうものは、時間の経過とともに進歩があるものにのみ当てはまります」と語っている¹³⁸。超越的な死を経験の内部で感得しようとする行為も、はじめての体験を反復の身振りで取り戻そうとする行為も、あらかじめ徒労に終わることが定められている。作中人物たちが到達不可能な目標を指し示す〈まなび〉〈まねび〉に、ひたすら打ち込んでいる様子は表面上はまことにユーモラスなものだが、そこには日常と呼ばれる時間を生きている者が強いられる生々の努力が歪曲・誇張を帯びて影を落としている。

〈日々〉を生きている人間は絶えず何らかの有意義性を指し示さずにはいられないが、異なる時間の相——瞬、時代、永遠——から見返すとき、その真剣な努力が、戯れでないと誰にも確言することはできない。こうした生の基底感覚を呼び起こしながら、終盤の死と性愛をめぐるレッスン、すなわち自己実現の〈まねび〉〈まなび〉の間には、異質な光景が挿入されている。

「誕生」(#8)と題されたシーンでは、看護婦の声を合図に、続々とあらわれ、群れをなす妊婦たちが、妊娠・出産・中絶にまつわる言葉をひたすらに唱和する(女1も、この熱狂的な唱和に参加する)。このシーンを構成している

伊藤比呂美の詩篇「カノコ殺し」が、作中において例外的な位置にある引用テクストであることはすでに述べた通りである。言葉の肌触りからしてその異色さは際立っているが、作品構造上の変転と関わる波及効果もまた抜きん出ている。

〈死の学習〉〈誕生の唱和〉には〈男〉〈女〉という人物配置の色分けがはっきりと表面化しているが、その背後では身体や声にまつわるイメージが相互浸透している¹³⁹。そして何より読む者を惹きつけてやまないのは、鮮烈な引用のコントラストであるだろう。死の学習で語り出されるのは、死を前にする生命という観念(E・ミンコフスキー『生きられる時間』、生と死の境域の幻像(「証言・私が見た死の瞬間」といった一種冷ややかに生死を振り返る言葉である。これに対して誕生の唱和は、一切の抽象化を排して、誕生の事実に覆い隠される大量の死(妊娠中絶、嬰兒殺し)とそこに絡みつく欲望にふれようとするある種の直截な詩行から成り立っている。

言語態、発話内容に加えて、作中人物による引用テクストの担い方も対照的である。男性の発話は個別的であることを旨としているが(個々に暗唱する、順々に瀕死体験を報告する)、女性の発話においては、さながら言葉が自己繁殖するかのような独特の詩行のリズムが活かされ、めまぐるしく発話者は入れ替わり、個を同定することがほとんど意味をなさない集合的・多声的な声が渦巻いている。

こうした引用のパフォーマンスのダイナミズムのなかで、誕生、死、性愛を捉える枠組みそのものが変動してくる。作品内容に即していえば生死の感覚をさがし、所有しようとする数々の〈まなび〉〈まねび〉を、異なるポジションから見つめ返す視座、太田の演劇論における語彙で言い換えると〈類性〉〈共同性〉の広がりの中で、はかない人間の営みを俯瞰するヴィジョンが、ここに開示されるのである¹⁴⁰。

誕生の唱和で連呼される「滅ぼしておめでとうございます」という「祝辞」は、結婚式に見立てた後続シーン(#10)へと揺曳している。類としての生命の時間をかすめてきた男1・女1は、あらゆる生殖現象の背後にある夫婦の結びつきに逢着しているかのようだ。ややあつて悪夢から目覚める間際さながら

ら、光景は攪拌され、混濁の度合いが増していく。そして劇中の人物を識別する手がかり―《男》《女》に添えられている数字―が脱落し、やがて匿名の夫婦の台詞だけが残る。有限な生命存在にとつての死の確実性とその瞬間の不確実性をめぐる匿名の声、その最後の響きは次のように掻き消えている。「消えるのね、あたし。」「そういうことになるな。」「それが、死ぬってことよ。」「それが死ぬってことだ。」「あたし、死ぬのよ。」「え……うん。」「いつかね。」「……うん。」「死ぬのよ。」「いつかだろ。」「いつかだけど、死ぬの。――」。

男1、女1、四つんばいのまま残る。

二人、立ち上り、舞台奥、裸電球の下へ。

音楽。

二人、互いの目を見合う。

女、手をのばし、男の乱れた髪をなぜつける。

男、女の乳をつつく。

女、男の髪をくしゃくしゃにする。

男、女の腹へ手をあてる。

女、男の性器へ手をあてる。

男の目が天井へ。

女の目が天井へ。

(#11「接触」)

「↑(やじるし)」のラストシーンに台詞は一つもない。右の短いト書きが全てである。元の場所にいるらしい男女の僅かなふるまいを前にして、二人に同道してきた読み手は、岐路に立たされることになる。

作中人物が遍歴の果てに元の場所に回帰するという行動の流れは、作劇上のパターンとしては必ずしも珍しいものではない。しかしそのような形式的把握は、このテキストを理解するために、ほとんど役に立たないだろう。連続性の切斷を根拠として、数々の光景を仮構している作品の本領は、シーンとシーンの縫い合わせではなく、時間の裂け目にこそあるのである。

裸電球の下にいる男女に、何ら目覚ましい出来事は起こらなかった。にもか

かわらず、その場に確かに浸潤しつつあるものが予感されるとすれば、それは二人の小さな身振りがそこにあるからにはかならない。ついさつきまで空ろに身体の部位を指し示していた二人は、空虚な指標との関わりあいのなかで意味を受け取り生存している人々の姿を見続けた末に、一言の言葉も発することなくからだをふれあわせている。そして再び天井へと視線を差し向ける。読み手にとつて、矢印の所在／不在を見定め、解釈すること以上に切実であるのは、いつか消え去る生命がそこに在る、あるいは消え去る生命同士が共に在るという意味を欠いたメッセージに、自らを開くことであるに違いない。

在ることが数知れぬ偶然の相乗の上に成り立っていることの在りえなさ。そしてそれが平生、ありふれたこととして受け入れられているという不思議。太田省吾は、日常の「必然に似た貌」から「偶然の彩り」へとさかのぼるという迂回路を自らに課し、仄かな存在の手応えを差し出そうとしている。束の間の時間を棲み処とする情景の継起によつて、生命存在の一瞬を祝祭する希みは、可視的に捉え難い微かな染みのように、ひっそりと劇テキストに定着している。

第五節 人称的世界、述語的限定

矢印シリーズにおける人間存在へのアプローチは、駅シリーズのそれとは異なる。どちらも生命の相にアクセントが置かれていると大まかに見なすことはできるが、生体が歴史・文化・社会の重層的な網目に編入されつつ自らの固有性を紡ぎ出すという制約は、あくまで別様に扱われている。同時に、太田省吾の演劇実践にあつて、発語行為の有無という区別を超える要因が、台詞劇と沈黙劇に通底していることは、ここまで検討してきた主題(死、接触、距たりの意識、身体 of 多極分解)や手法(引用、反復、慣習的な言語・時間体験の異化)が示している通りである。

述語の問題系についても、引用劇の考察結果を重ね合わせることで、さらに掘り下げることが可能になるだろう。たとえば「↑(やじるし)」を特徴づける《男と女》という性差の構図、冒頭部分・終幕部分で表面化しているミニマ

ムな関係性は、「わたし」「あなた」という人称の相互性にちなむ述語の問題から捉え返すことができる。若干、迂回する必要があるが、「わたし」「あなた」に相当する人称の指示子を「虚」記号と呼んでいるエミール・バンヴェニストの知見を起点に考えてみたい。

バンヴェニストは次のように説いている。人称の指示子（一人称、二人称）は、客観的・対象的領域において意味を補充するわけではない。言語上の現存——《わたし》／《あなた you》という語——を含む、目下の言述行為との関わりのおかげではじめて具体的な意味を受け取る、空虚な記号に過ぎない¹⁴¹。こうした「虚」記号の特性が、本作の劇テクストの基盤をなす人称と相対的な関係にあることは、引用劇における「わたし」「あなた」が、発話の場面、その変動する脈絡から意味を受けとること、その都度、自らの輪郭をえているありようを思い起しつつ確かめることができる。

「↑（やじるし）」という人称の世界、空／虚ろな言語と身体表象の横溢するフィクションには、対象的世界における客観的な「実像」を代行するような登場人物は不在である。そこでささやかに指し示されているのは、自己完結的、主語的な実体の似姿ではなく、相互的な働きかけ合いからしか問えない「わたし」（あなた）の関係の位相である。あのラストシーンの接触の身振りが試みているように、他者と自己の存在をかたどる構成契機として関係性を探ることを、この劇テクストは読み手に求めている。

このような人称の世界のありようと、述語の問題系との関連については、矢印シリーズに際立っている、アイデンティティや他者性の揺らぎを視野に入れるとよりはつきりしてくる。引用劇の第二作『水の休日』（一九八七年）は、休日の日常風景からはぐれていく一家の行動を扱った作品だが、その冒頭シーンで引用されているのは、R・D・レインが、述語的な「属性付与」の考察に際して例示している関係性の類型である¹⁴²。

夫婦や家族の間柄で取り交わされる「あなたは……である」という命題、その判断の述語部分の限定づけ（「属性付与」）によって、人間はどのような境地に置かれるのか。レインが考察している心的状況から、太田省吾が引用しているのは、「あなたは……である」「わたしは……である」という二つの命題が背離する述語的な限定に関する記述である。

太田省吾作品には、背離的な属性付与を抱え込み、あるいはそれを自らの役割として引き受け演じようとする人物形象が、くりかえし立ちあらわれる。自己自身の側と他人の側から発する二つの「わたしは……である」という判断の述語部分の限定、その両立困難に由来する主語（「わたし」）の浮動性、また主語と述語の統一的結合のゆるみが、そこでは幾度となく捉え返されているのである¹⁴³。

ある時代、ある社会のなかで日々、具体的に生きられている相互的な承認、あるいは述語的な限定（述語の属性付与）の意識的・無意識的な作用。これらを折り込んだ「関係性の劇」を、太田省吾はさまざまに設けている。「↑（やじるし）」では、言葉を発するという行為との関係において、ミニマムな相互性に働く微細な他者性の動きを、いかに見つめることができるのかという問いが意欲されているのである。

*

引用手法の前景化、そして矢印に誘われて作中人物たちが行動を起こすというフィクションの設定を共通項とする作品系列の展開について、上演レビューの問題を視野に入れながら、簡単に補足しておこう。

『水の休日』は、形式・内容ともに『↑（やじるし）』と強い類縁性をもつ作品であるが、さらにここに九〇年代以降に手がけられた『エレメント』（一九九四年）、『ヤジルシ 誘われて』（二〇〇二年）を並べてみると、引用劇の実験をはかる二つの尺度が浮かびあがってくる。

一つは引用の意識化である。九〇年代以降の二作に顕著な違いが認められるように、矢印シリーズでは、一作ごとに引用そのもののプレゼンスや、その効果は変化している。『エレメント』では、引用テクスト（津島佑子の小説「伏姫」、太田省吾「プラスチック・ローズ」など）が、比較的、コンテクストに融和するかたちで溶け込んでいる箇所が少なくない。これに対して明示されているだけでも四〇種類以上の言語的マテリアルの細片により作品が覆い尽くされている『ヤジルシ 誘われて』では、映像メディアを駆使した独特の方法によって引用が強調的に顕在化されている（舞台装置に埋もれたテレビモニ

ターにより、引用の出典が「盗用テキスト」として映し出される」¹⁴⁴。

もう一つは、物質の導入である。舞台一面に薄く敷き詰められた水『水の休日』や砂地『エレメント』、舞台床面に広がる廃品の堆積『オヤジルシ 誘われて』という具合に、沈黙劇の〈駅〉を満たしている物質は、矢印シリーズの諸作品にもさまざまに引き込まれている。そこには社会から微妙に遊離するフィクションの位相を確保するために、とりわけ足元の接地感覚を大事に場景を案出していた演出家の一貫した配慮を窺うことができる。

物質性と言語性の対応としては、「現代のデッド・スペースのような空間」『↑(やじるし)』、『廃品となった事物』『オヤジルシ 誘われて』と評されている造形上の特徴と、引用手法の背後にある言語意識との結びつきが、とりわけ重要であるだろう¹⁴⁵。発語は瑞々しい生きた内面の表出ではありえないという作者の基本的了解は、あえて有用性・功利性の奪い尽された、廃物(としての言語)を根拠として、自律的な表現を獲得しようとする選択につながっている。

私がここで引用しているものにも、批評は働いている。しかし、それは〈突き放す〉対象であるより、むしろもう一步近寄ってみたいという言葉へのものである。

だが、〈近寄りたい〉ような気持をもつことができ、まだ死んだわけではないと思われる言葉にも、ふと目をやると死斑が現われているように思えてくることがある。そういう言葉ほど、損傷を受けるといふことなのかもしれない。

「↑(やじるし)」の引用について、太田省吾はこのように述べている(テキストⅡ、後記)。一見して謎めいた語り口だが、対象を「突き放す」、対象に「近寄りたい」といった言葉との距離の問題は、特権的な作者のもとへ言葉を引き寄せ、統合する引用のポリテクスに対する意識に通っている。また言葉に「死斑が現われている」こと、もしくは言葉が「損傷を受ける」ことを察知する鋭敏な感受性は、因習的な制約を超えて、生の残骸、つまり残骸の生を、凝視しようとする創作姿勢と不可分であるだろう。

引用、すなわちすでに語られた言葉との再会は、言葉を語る行為そのものではなくその痕跡との出あいにはかならない。それは、ともすれば生のエネルギーの備給が途絶えた記録と向き合うことを意味してもいる。言葉に近寄りたいと希う者は、死の徴候を生彩のある経験として取り戻そうとする。しかし刻一刻と流れる人間の意識そのものが、絶えず死に臨んでいるのではないのか。

舞台芸術の真価が、瞬間的に消えゆくという特性の發揮のされ方にあると主張した演劇人は、読むことと書くこと、読むことと読まれることをめぐる関係意識を、言葉で刻み続けた。その痕跡、記録としての劇テキストは、未知なる他者の到来を待っている。絶えず蘇生の求められる意識を發揮して、自らに近寄り、ふれあおうとする者を待っている劇言語。それが新たな創造に開かれたマテリアルであることを、重ねて銘記しておきたい。

第三章 「述語の演劇」へのプロセス

第一節 後期演劇活動の軌跡① —新たな創造の場へ—

本章は、太田省吾が長らく継続してきた劇団の活動を止め、新たな創造の実現に取り組んでいった一九九〇年代以降を考察範囲としている。公共劇場、大学での仕事に携わりつつ行われた創作を論じることが中心となる。

後期演劇活動の大きな特徴の一つは、創作現場とともにその基盤や環境をより幅広く視野に収めて、活動のプログラムの更新が図られていることにある。創作を論じるための下準備として、まずは劇団の解散、そして新たな活動拠点での取り組みを簡略に振り返っておきたい。

創立からちょうど二〇年の作業でした。わたしたちの冒険の多い劇は、鋭くしかし温かい視線によって支えられ、それによって実行できたものでした。わたしたちの劇は劇的な熱気を求めるものではありませんでした。都市の中で一人一人の生活を生きる者同士が個人として出会うといったおもむきの強いものでした。そのような劇は、常に方法を改めつづければならないのかもしれませんが。わたしたちの作業は集団を持続しながらでは不可能な方法の変更の要る時を迎えたわけです。わたしたちは個人個人となって新しい劇の方法を見つけていくことになります¹⁴⁶。

右は劇団転形劇場が最終公演の際に、観客へ送ったメッセージである。一九八八年九月、転形劇場は記者会見を開き、同年十一月末をもって劇団を解散す

ることを発表している。国内外で精力的に活動し、高い評価を確立してきたカンパニーの決断は、各界で驚きをもって受けとめられ、解散を惜しむ声が数多く寄せられている¹⁴⁷。

記者会見の席で、太田省吾は同時代の日本の文化状況に対する違和感を表明しつつ、解散の背景要因を二つ挙げている。一つは経済的な問題。劇団が本拠とするT2スタジオの運営が行き詰まったこと。もう一つは創造の根本的なありかたに関わる問題である。劇団を維持したままで活動の継続が困難であるという認識について、太田は次のように語っている。「一九八〇年代には、私たちがなりに集団が活発化するためのさまざまな方法を試みた。上演の空間、場所を変え、(劇の) 中身もいろいろに変えた。だが、これからの考えた時、その規模は小さかったと言わざるをえない。もうすこし大きな方法を持たないと、時代を乗り切ることができない感じがする」¹⁴⁸。

二〇年の歳月、社会状況の変動や現実のさまざまな条件との葛藤をくぐりぬけながら、粘り強く演劇表現の質を追求し続ける試みに、どれほどの困難がともなったのか。その内実は察するに余りあるが、ここでは転形劇場の解散をきっかけとして日本現代演劇の構造をめぐる議論が持ち上がっていることを考慮に入れつつ、この時期の演劇状況に関する基本的事項を二つおさえておきたい。一つは未だ現代演劇を対象とする創造支援が萌芽期にあり、今日のような助成・支援システムが不在であったこと。もう一つは旧来の劇団制、八〇年代に増加したプロデュース制を含めて、演劇創造の集団性が見直される時機をむかえていたことである¹⁴⁹。

劇団の解散から一年あまりを経た一九九〇年四月、太田省吾は神奈川県藤沢市にオープンした藤沢市湘南台文化センター市民シアターの芸術監督に就任している(正式の役職名は藤沢市文化担当参与、在任期間は二〇〇〇年三月まで)¹⁵⁰。日本の公立劇場に芸術監督が置かれるのは一九九〇年にオープンした水戸芸術館ACM劇場が初めてであり、その直後に始動した湘南台における太田の仕事は、やがて国内各地で進められることになる公共劇場の活動の先駆けとなる事例の一つに数えられる。

湘南台文化センターは大小四つの球形構造物からなる複合文化施設であり、

設計を担当したのは建築家・長谷川逸子。市民シアターの内部（直径三三メートル、最高天井高二四・五メートル）には、天井の最高部まで剥き出しのダクトや機材などさまざまな装置が、球面に沿って立ち上がり、舞台は扇形すり鉢状に広がる六〇〇ほどの観客席に囲まれている。このユニークな劇場空間はさまざまな自主事業に活用され、また九〇年代の太田の代表作品の発表会場ともなった。

日本において長らく「公共劇場は公の施設」という捉え方は主流であり、舞台芸術の成果を広く社会が享受するという意味でのアクセスの公共性が語られる傾向が強かったのに対して、舞台芸術の創造そのものに備わる公共性については、それほど議論されてこなかった¹⁵¹。そうしたなかで太田は劇場を新たな芸術を生み出し発信する場と位置づけつつ、市民と共に歩む劇場のありかたを模索している。

太田の在任中、湘南台文化センター市民シアター及び財団法人藤沢市芸術文化振興財団の主催により実施された主な基調公演については「表12」湘南台文化センター市民シアター 基調公演の記録」（一一四―一一五頁）にまとめている。当時、国内の公立文化施設の事業としては集客の見込める興行の招致や貸館が中心だったが、湘南台では実験性・同時代性に重きをおいた公演ラインナップが組まれている。勅使河原三郎『*dah-dah-skodah-dah*』（九〇年度）、大野一雄『*ラ・アルヘンチーナ*』（九一年度）、DUMB TYPE『*S/N*の為のセミナー・ショー』（九二年度）など、先鋭的な舞台芸術作品をプロデュースし、また新進の演出家・ダンサーのサポートにも注力。そのほか、表では割愛した定例プログラムには、児童演劇（上演主体＝演劇集団巴）、伝統芸能・能楽（同＝鍊仙会）の公演があり、多様な角度から舞台芸術の魅力を発信する方針が探られている。

太田は、演劇の公共性をめぐって「演劇愛好者」から演劇を開放するということが考えられなければならない」「それによって、はじめて生活者としての市民（観客）と演劇との（必需品）をもった出会いがはじまる」と述べている¹⁵²。こうした考えのもと、市民が鑑賞とは異なる方法で舞台芸術に接することのできる機会も積極的に準備立てられている。公演以外の事業については「（表13）湘南台文化センター市民シアター ワークショップ・講座等の

記録」（一一六―一一七頁）にまとめている。市民参加型の演劇・ダンスワークショップをいち早く導入し、継続的に実施していること、また舞台芸術ならびにその周辺ジャンルに焦点をあてた多彩な講座、シンポジウム、レクチャーが企画されていることに特色がある。

湘南台での芸術監督在任中の九四年から九八年まで、太田は近畿大学教授を務めているが、その後、二〇〇七年に亡くなるまでは京都で多くの時間を過ごし、大学を拠点とする新たな創造の場の実現に取り組んでいる。九九年に京都造形芸術大学（現・京都芸術大学）教授に着任し、翌年、新たに開設された映像・舞台芸術学科の学科長としてその創設・運営に尽力。また二〇〇一年より同大学の附置研究機関の一つとして発足した舞台芸術研究センターの所長代行を兼務し、実践的な教育・研究活動を展開している¹⁵³。

映像・舞台芸術学科の発足にあたっては、第一線で活躍する幅広い舞台芸術家・映像作家が教授陣として顔を揃えている。現代演劇からは太田のほか、川村毅、松田正隆、宮沢章夫、ダンスから岩下徹、山田せつ子、伝統演劇から市川猿之助（現・猿翁）、観世榮夫、映像・映画から伊藤高志、佐藤真、林海象。さらにここに批評家、研究者が加わり、創作の息づかいを帯びたダイナミズムのなかで多彩な領域が複合的・横断的に扱われている。この教育現場は、現在、活躍する演劇人、ダンサーを数多く輩出しているが、自ら深くコミットした学科教育を念頭において次のように述べる太田にとっても、それは自身の創作を見つめ直す大事な場となった。「クラス（教育現場）とは、自らの表現の内なる普遍なところを見出すこと、あるいは普遍へ開くことである」「教師にとつての「必要の場」でなければ、クラスは豊かにならないということが第一原則とされなければならない」¹⁵⁴。

学科と連携し活動を進めている舞台芸術研究センターの最大の特徴は、日本の高等教育機関に開設された初の本格的な学内劇場である京都芸術劇場（大劇場＝春秋座、小劇場＝Studio21）を活用して、クリティカルなパフォーマンス・アーツの研究・創造を行っていることにある。二〇〇六年までにセンターが主催した主な基調公演については「（表14）京都造形芸術大学舞台芸術研究センター 基調公演の記録」（一一八―一九頁）にまとめている。「上演実験」

と称される基幹活動では、実際の上演を研究材料としてのみならず、それ自体、研究成果として位置づけ、アクチュアルな舞台芸術創造と、アカデミックな理論・分析とを有機的に接続。さらにシンポジウム、公開研究会等を通して社会に向けた発信が行われている（公演以外の研究事業の一部については「表15」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター シンポジウム・研究会の記録「一二〇―一二一頁を参照）。多様なネットワークと開かれた批評的な交流を介して、新たな研究領域・研究方法を開発していったセンターの活動の記録は、太田が二〇〇六年まで責任編集を務めた機関誌『舞台芸術』に読むことができる。

第二節 後期演劇活動の軌跡② ― 創作の変遷 ―

前節で駆け足でたどった劇団解散以後の活動は、日本の舞台芸術を取り巻く環境の整備に努めると同時に、その現状を変革しようとする意志に貫かれている。かつて劇団が本拠としてきた工房・スタジオとは、規模の異なる劇場を統括し、またそれと並行して多岐にわたる仕事に携わることには、当然、運営上の実務や折衝を含めて、狭義の〈創作〉にとどまらない要素が多分に含まれている。活動プログラムの大幅な変更の要請を痛感し、新たな創造の場の実現へと踏み出していった太田は、それらを引き受け、また新たな創作へ向かうための必要として受けとめながら、アーティストとしての歩みを更新している。

以上を踏まえて、創作の変遷に目を転じることにしよう。太田の後期の発表作品には、劇団で地道に積み重ねられた表現の実験に加えて、湘南台や京都での新たな出会いや刺激がさまざまなに反映している。さらにそこには一九八九年／九一年以降、グローバル化が進む現代世界において演劇が置かれている位置が刻々と変化していくことを意識しながら、自らの創作の根拠を見つめ直そうとした思索が介在している。こうした要因をおさえつつ複数の作品に立ち入り考察することは、機会を改めて行わなければならないが、本論文では、後期演劇活動における重要な問いの一つに照準を合わせることにしたい。すなわち太

田省吾の創作はどこへ向かおうとしていたのかという問題である。

太田の後期作品を順々にたどっていくと、一作ごとに先行の劇作や演出の手法を微妙に揺り動かしながら新たな表現を切り拓こうとする試行錯誤がそこに跡づけられていることに気づかされる。他方、本論文が重視する演劇の論理的な構築性、すなわち述語をめぐる一群の問題の発展という見地に立ち、前章までの調査・考察結果と、後期の演劇活動とを照らし合わせると、その決定的転機は晩年の創作にあると考えられる。問題の所在に近づくためには、多角的に創作実践を検討する必要があるが、まずは発表作品の変遷を把握しておくことにしよう。

一九九〇年から二〇〇六年までに、太田省吾が発表した主な作品は、新作タイトルで数えると一四本ある。このうちの大半は、八〇年代に導き出された作品系列の延長線上で捉えることが可能なものとなっている。

- ① 一九九二年、『WIND』（作・演出＝太田省吾）。
- 一九九三年、『砂の駅』（作・演出＝太田省吾）。
- 一九九五年、『水の駅・2』（作・演出＝太田省吾）。
- 一九九八年、『水の駅・3』（構成・演出＝太田省吾）。
- ② 一九九四年、『エレメント』（作・演出＝太田省吾）。
- 二〇〇二年、『フヤジルシー誘われて』（作・演出＝太田省吾）。
- ③ 二〇〇五年、『聞かえる、あなた？―fugate3』（作・演出＝太田省吾）。

①は駅シリーズ（沈黙劇）、②は矢印シリーズ（引用劇）、③はフーガシリーズに、それぞれ連なる作品である。このほか、明確に系列化されていない台詞劇にも、先行の自作との強い類縁性が認められるものが少なくない。たとえば後期の代表作の一つであり、台詞劇として最も数多く再演を重ねた『更地』（一九九二年初演）は、一組の男女の関係性を焦点化し、登場人物二人だけの作品に仕立てた最初の試みであるが、台詞、モチーフ、引用テキストなど、さま

ざまな面で、先行の自作をベースとしている¹⁵⁵。

こうした原型の反復や自作の〈引用〉に加えて、太田が〈作・演出〉を担うという創作の枠組み、さらには新作タイトルとして沈黙劇と台詞劇をほぼ交互に手がけるという歩み方など、ある時期までの創作活動には、八〇年代以来のスタイルが色濃く受け継がれている。もちろんこれは特定の方法を自己模倣的にくりかえしていたことを意味しているわけではない。ある種の反復をあえて意識的に選び取るうとする動機は、創作の条件の変化、そして移ろい変化していく時代のなかで、自らの培ってきた表現を再検証するという企図と深く関わっている。

創作の条件に関しては、太田の創作において劇団とそれ以後では、上演主体の制度的基盤や現代演劇を取り巻く環境が大きく異なる。そのためさまざまな局面で大きな変化が生まれているが（なお九〇年前後から公的助成は顕著に拡充している）、俳優との言語・身体感覚の共有を表現の根幹に据える演出家にとって特別な意味合いをもつ演技と集団性をめぐる問題を取り上げておきたい。

転形劇場の稀有な特徴としては、演出論とともに、集団内で独自に練り上げられた人間関係によって俳優表現が培われたことが指摘されている¹⁵⁶。一方、九〇年代以降の太田作品では、基本的にはプロジェクトごとに参集するメンバーによって創作は進められている。旧知の俳優との関係が軸となる場合もあれば、プロデュース制に近い場合もあり、個々の現場ごとに内実は異なるが、いずれにしても劇団とは根本的に異なる創造の集団的基盤と、自ら目指し、実現しようとする表現の要請とを向き合わせつつ、その都度、試行錯誤を重ねることは、後期の太田の創作にとって大きな課題であり続けた¹⁵⁷。

さらにこれと関連して、九〇年代以降に試みられている国際共同制作によるプロジェクトにおいて、新たなテーマが持ち上がっている。『WIND』『砂の駅』『水の駅・2』は、いずれも多国籍のキャストでの共同作業による沈黙劇であるが、ここには異なる文化的背景をもつ俳優たちが会する集団性と、演出家独自のフィクショナルな志向性——個的な差異を超える人間の存在様態としてある種の共同性を追い求めること——とをどのように融合するのかという問

題が控えている。

『WIND』『砂の駅』の実現に尽力したプロデュサーのミヒヤエル・ヘルターは、二つのプロジェクトで発起された問いを「太田とその劇団員たちが過去何年もかかって完成した『沈黙劇』メソッドが一般的に誰にでも通用するものかどうかという事だった」と振り返っている。そうした「メソッド」の共有の難しさに加えて、それが他者性の同質化や消失と隣り合わせであるといった問題も、九〇年代以降の沈黙劇にとって切実な課題の一つとして想定できるものだろう¹⁵⁸。

この一七年という時間の旅は、時代の旅という貌としてあらわれ、その中でこの〈遅いテンポと沈黙〉という演劇スタイルが何ものなのかと問われつつける旅だった。今回の『水の駅・3』は、〈水の駅〉の最終駅のつもりでつくった¹⁵⁹。

先述の、太田が反復的な創作を試みつつ、時代の変化に応じようとしていたという点に立ち戻り、後期演劇活動の転機を確かめておこう。駅シリーズの最後の新作タイトルとなった『水の駅・3』の発表に際して、太田は右のように述べている。引用中の「一七年」とは、一九八一年の『水の駅』初演から、一九八八年の『水の駅・3』初演までの歳月を指している。『水の駅・3』では一七年前に手がけた最初のヴァージョンと近似のシーンが意識的に組み込まれている——シーン4〈夫と妻 今ここで〉。これは最初のヴァージョンのシーン4〈夫婦〉に対応している¹⁶⁰。この意味において、きわめて具体的に自らの表現スタイルが測り直されているのであるが、この時点で、演出家は移りゆく時代のなかで、遅いテンポと沈黙を中心に据える表現スタイルを持続することの困難、そして沈黙劇と台詞劇を往復する歩みのままで創作を延長することに対する逡巡を吐露している¹⁶¹。

九〇年代以降、太田省吾の創作ヴァージョンは洗練を重ね、本論文の序章で掲げたような、広大な「宇宙」のなかにある極小の生命存在として人間を見つめようとするヴァージョンは明確なものとなっている¹⁶²。一方、その背後では沈黙劇とは異なるかたちでの時代への応答、つまり言葉を発するということ、

つまり社会と無縁ではありえない行為、社会的存在の条件を改めて再考し、新たな表現形態の可能性を模索する意欲が高まりつつあった。

二〇〇〇年、『更地（韓国版）』（作・演出＝太田省吾）。

二〇〇二年、『ヤジルシー誘われて』（作・演出＝太田省吾）。

二〇〇四年、『だれか、来る』（作＝ヨン・フォッセ／演出＝太田省吾）。

二〇〇五年、『聞こえる、あなた？—I can hear you—』（作・演出＝太田省吾）。

二〇〇六年、『ある夜、老いた大地よ（「また終わるために」より）』

（作＝サミュエル・ベケット／演出・美術＝太田省吾）。

右は、二〇〇〇年以降の主な初演作品である。ここには、もはや沈黙劇と台詞劇の往復は見られない。〈沈黙劇以後〉の歩みにおいては、先行の台詞劇からの流れがある程度まで受け継がれている反面、〈作・演出〉を一貫して担うというありかたは半ば変化している。太田省吾の作品史を眺めるとき、ヨン・フォッセとサミュエル・ベケットのテクストにもとづく演出作品は異彩を放っているようにも見えるが、晩年には、実現に至らなかったものの、自作以外のテクストを素材とする上演が、そのほかにも計画・構想されている（ウィリアム・バトラー・イェイツ『鷹の井戸』を原作とする上演プロジェクトなど）¹⁶³。

晩年の歩み、とりわけ他者の手がけたテクストの用い方や比重の変化を、どのように考えるべきだろうか。前章まで確かめてきた通り、引用の営為を通して他者の言葉と向き合うことは、かねてから創作の本質と縁が深い。晩年の創作における変化の度合いをそれだけで説明することは難しい。個々のプロジェクトや上演計画にまつわる経緯には多様な要因が関わっているため、その変化を、必ずしも太田の内的要請ばかりに結びつけることはできないが、いずれにしても晩年、それまでとは異なる方向に針路をとり、演出家としてより本格的に他者の言葉／他者としての言葉と向き合う機会が持たれたことは確かかなように思われる。

そしてこうした実践の歩みと並行して、主に人間の社会的存在としての条件である発語行為との関わりから、劇言語についての観察が積み重ねられていた。演劇の論理的な構築性、つまり序章で瞥見した〈述語〉をめぐる問題群の検討

が、新たな段階に差しかかりつつあったのである。

第三節 存在と言語をめぐる思索プロセス

ここまで確認してきた後期演劇活動の軌跡を踏まえて、太田省吾が長年、抱え続けてきた創作上の葛藤、そのひとまずの帰結を見定めることにしよう。晩年の創作はどこへ向かおうとしていたのか、そしてそこに〈述語〉の問題群の意識化がどのように関わるのか。作品考察に先立って、まず本節では後期の演劇論の検討から取り掛かることにしたい。

序章で簡略の触れたように一九八〇年前後から太田は「動詞」への関心を背景に多数のエッセイ・論考を書き継ぎ、九〇年代半ば以降、言語形式のアナロジーで演劇表現と思考の構造についてくりかえし検討している。さらに二〇〇〇年代に入ると、その著述には動詞の上位カテゴリーである「述語」の言表があらわれ、最晩年には「述語の演劇」という企図が表明されている。

こうした言語的な観点に立つ内省の流れは、存在をめぐる思索と切り離すことができない関係にある。以下では、「述語の演劇」の企図と関連する思索の転機を中心に立ち止まることにしたい。

他人のまえではことに、私たちとは、そうみえるだけのものではない。時おりは透けてみえる。しかしこの生成なかばのものが、その通りであるかどうかは、疑問が残る。なぜなら、私たちがその時々におのれをみいだす場たるこの「いま」が、暗黒である。のみならず、それが闇であるのはなによりも、私たちの生がこの「いま」にあるから、本来そういうものだからだ。

（エルンスト・ブロッホ『未知への痕跡』¹⁶⁴）

右は、太田省吾のデビュー作『乗合自動車の上の九つの情景』（一九七〇年）にエピソードとして付された一節である。私たちが生成なかばの、いわば「闇」

に棲息するものであるならば、演劇が（いま、ここに在ること）にふれるとは、一体どういうことなのか。私たちにとって、いま、まさに生きられている瞬間が、あまりの間近さゆえに所有することのかなわないものであるならば、体験と呼ばれているものは、一体、何にふれているのか。

こうした問いを背負いつつ初期の演劇活動が更新された果てに、沈黙劇に到達したのだとすれば、その意義は新たな表現スタイルが確立されたことばかりではなく、試行錯誤の末に、自らの創作の原点が掴み直されたことにあるといえるのかもしれない。『水の駅』を発表して間もなく、太田は次のように述べている。

人が（為す（やる））ことではなく、人が（在る（いる））ことが劇とはならないのか。今、私は、この問いが私の劇の試みのモチーフであったのではないか、そして、劇的表現として沈黙へ接近したことには、その動機が働いていたのではないかと思えているのだ¹⁶⁵。

人がそこに（在る）こと、その端的な事実性に対する驚きは、〈劇〉のモチーフであると同時に、人間の生にまつわるさまざまな事象を対象とする太田の思考を基礎づけている。人が（在る）ことは、いわゆる〈自然〉の網目ばかりではなく、歴史的・文化的な網目にも多重に編み込まれている。九〇年前後から太田は、本論文の記述でもすでに何度となく用いてきた「生命（的）存在」「社会（的）存在」という一対のタームを積極的に用いるようになるが、そこで見据えられているのは、人間が生理的な身体であり、かつ世間に暮らし他者との流動的な関係を生きる身体存在でもあるという重層性である。さらに九〇年代半ば以降、これを敷衍した「存在の物語」「価値の物語」というカテゴリーがくりかえし語られている¹⁶⁶。

例によって、太田独特の微妙な言葉づかいであるが、ひとまず「価値の物語」は、社会を生きる人間存在にとつての有意義性―当面の生活関心、目的・計画・選択に沿った分別的判断に適うもの―を準拠枠とする表現、「存在の物語」は、社会的な有意味性の水準に上らないニュートラルな、あるいは空虚と見なされる生命存在の時間を準拠枠とする表現と大きく捉えておきたい。

価値の物語を語る支配的言語は、一方から見ると〈構造上の欠陥〉があるといわなければならない。それは、この地上のこの時代に生を与えられ一〇〇年を限度に消えていくわたしたちの存在とその意味を語ろうとした時に気づくのですが、それを語ることができない。支配的言語は、それを社会的価値の物語として翻訳してしか語れない。存在の物語を語るには〈構造上の欠陥〉がある¹⁶⁷。

『水の駅・3』を念頭に置いたエッセイのなかで、太田は右のように述べている。芸術を広い意味で「支配的な言語構造の枠はずしの試み」と捉える著者は、自らの演劇スタイルを特徴づける〈遅いテンポ〉と〈沈黙〉が、「言語構造上の必要」から導入されたものであること。また、その根底に次のような理解があることを表明している。

現在の世界を形成している言語構造というものを思い浮かべてみます。わたしたちはその中に生まれ、生きているわけですし、そこから出て生きるわけにはいかない。

しかし、その中であつて、その言語構造の枠に支配されているように感じ、その枠を破りたいと思ひ、破らなければ語れないもの、見ることでできないもの、感じることでできないものがあるように思える（中略）

支配的言語構造から見て〈欠陥〉は、その構造に疑問を投げその枠を破ろうとすることにとつての（中略）〈必要〉であり、わたしにとつては、〈遅いテンポ〉と〈沈黙〉はそういうものだと思つていのです¹⁶⁸。

社会を席捲している「支配的言語＝価値構造」によって、消極的なもの、格下げされものとして価値づけられ、意味づけられていく領域。そして「支配的言語」の分限といういわば可視化されにくい「欠陥」。これらを見据えて、創作上の転機をむかえつつあった太田は、これ以後、舞台で言葉を発するといふ行為との関係から、「存在の物語」実現するための方途を探索しているが、それは新たな〈表現の文法〉の模索と捉えられている¹⁶⁹。

九〇年代後半以降のエッセイ・論考を中心に収めた単行本『なにもかもなくしてみる』（五柳書院、二〇〇五年）において、ある種の言語批判が顕著になっている。「支配的な言語構造の枠はずしの試み」として芸術表現を意欲する姿勢を裏打ちしているの次のような基本的了解である。「わたしたちは、言葉の中に生まれ、生きる。そこから外へ出て生きるわけにはいかない」「〈社会〉とは、それによって構成されたシステムであり、〈言語システム〉なしには成立しない」¹⁷⁰。

社会が言語に先立つのではなく、言語が社会を構成しているという言語論的な地平に立ち、「存在の物語」を語る新たな「文法」を探ろうとする演出家は、論理的な帰結として次のような問題に直面していたと考えられる。

人間は自らの生命的存在としての側面を例外化させて社会に住み、自らに固有の声を例外化させることで、すなわち自己自身を社会化することで言葉もちえている。片や舞台空間で言葉を発することには、常に何らの社会性の隆起がともなう。両者のジレンマのなかで、「存在の物語」が許容する劇言語のありかたを問い続けた太田が、その活動の終わりに向かったのが、「述語の演劇」と呼ばれる企図なのである。

*

新たな表現の文法を打ちたてるためには、「価値の物語」が暗黙裡に受け入れている文法、すなわち規則的事実を、徹底して言語的な観点から問い直さなくてはならない。それが言語の〈構造〉〈システム〉〈文法〉に着眼し、表現と思考の枠組みの再検討を図ろうとする、晩年の太田省吾における言語批判、そして「述語」の意識化の要である。

これと関連するいくつかの事項に立ち止まっておきたい。まず言語形式のアナロジーを援用した思考についてである。これが目の当たりにする状況や事象を「〈なにがどうした〉〈なにをどう〉という脈絡に乗せる」把握形式と結びついていることは、すでに序章で少し取り上げたが、ここでは少し視点をずらし、ここに起因するいくつかの問題について指摘しておきたい。

芸術表現は、言葉に還元できるものでなくなった時に、芸術表現でありうる。その意味では、言葉の基本文型に、「なにが—どうした」〈なにを—いかに〉に還元できない文型を見出し語らなければならない¹⁷¹。

右は一九九五年、『水の駅・2』の発表に際して、演出家が記した一節である。沈黙劇の背後にある言語との葛藤の根強さが改めて思い返されるが、「言葉の基本文型」が「なにが—どうした」〈なにを—いかに〉という言い回しにパラフレーズされていることに着目しておきたい。

もちろんこれと同様ないし近似の言い回しで表現のありようが顧みられること自体は、珍しいものではない。例えば岸田國士は「戯曲は如何に書かるべきか」から「戯曲によって何を語るべきか」という課題へと向かった自らの劇作上の変節に触れつつ、過去の様式主義的な立場を撤回している（傍点、引用者）¹⁷²。あるいは「なにが—どうした」〈なにを—いかに〉を「内容—形式—手法」と拡張的に把握すると、そこには六〇年代以降の日本のアンダーグラウンド演劇にある程度まで共有されていた「内容が形式を規定するのではなく、形式が内容を規定する」というフォルマリズム的な立場の相似形を見出すこともできるかもしれない¹⁷³。しかし、前出の太田の一節では、「なに—内容」に対する「どう—形式・手法」の優位性を強調するために、言語形式のアナロジーが用いられているわけではない。

われわれは、表現というものを〈なにをどう〉描いたものかと思つと短く言えば、〈なに〉を描いたものかとして見る。そう見てよいと思わせているのは、〈素材〉と〈作法〉は互換しないからである。〈素材〉は変えられるが、〈作法〉は変えられない、そして変わらないものは不問に付すのである。したがって、〈素材〉が表現を決めるとしてよいことになる¹⁷⁴。

『劇の希望』の右の一節に含まれる「〈素材〉と〈作法〉は互換しない」という言明では、文のモデルの内部にある〈なに〉〈どう〉という論理的エレメントの優劣よりも、〈なに〉が主語の、またそこに従属する〈いかに〉という述

語の位置づけ、さらにはそれらが不問に付されることに注意が向けられている。ここには「文法」に働いている力、そこにまつわる眼差しや判断の傾向性に対する着眼が萌芽的にあらわれている。これらは文の内部にある論理的エレメントの関係や、構文的秩序を問い直すとする「述語の演劇」の企図のなかで、再把握されることになる。

芸術は如何に、と関係していて、何を、とは関係がない、いわゆる内容といわれるものと関係はなく、事実という内容をもつパフォーマンスと関係がある。パフォーマンスそれがどのようになされるか―それが芸術の内容なのである(傍点、原文) ¹⁷⁵。

もう一つ、補助線を引いて考えてみたい。右は、ジョセフ・アルバースが語ったとされる言葉である。「いかに」が強調的に語りだされているようだが、ここには「存在の物語」にとつても大事な問いを見出すことができるだろう。つまり「いわゆる内容」に関係づけられることのない事実や行為の遂行性を、どのように「芸術の内容」として再発見することができるのかという問題である。

アルバースの語る「芸術の内容」、太田の語る「存在の物語」は、どちらも逆説に満ちた言葉づかいである。パフォーマンスを事実で成り立たせようとするアーティストはなぜ「内容」を、そして存在で演劇を成り立たせようとする演出家はなぜ「物語」を、語らなければならないのだろうか。

〈いわゆる内容〉を語る手段では事実は表現できないし、〈いわゆる物語〉を語る手段では存在は表現できない。なぜなら〈目下の内容・物語はくである〉という判断が働いているとき、事実や存在は、分明に意識されることのない背景にとどまるからだ。事実が芸術の内容に、あるいは存在が演劇の物語になるとき、意識野には異変が生じている。それは、それまで前意識的な領野に退いていたものか、際立ちをもつて立ちあらわれる事態にはかならない。「芸術の内容」「存在の物語」を、こうした認識論的な布置の転換を要件としている。

すべての事態が〈主語―述語〉の形式で判断され、のべられようとすれば、その可能性は事実上、こうした分節化作用(図化)が存在することにもとづいている。いいかえれば主語は、何かを志向し、主題化し、図として浮かびあがらせる分節化作用のうちにふくまれている(傍点、原文) ¹⁷⁶。

市川浩は、知覚の外部作用的な構造をめぐる右のように指摘している。太田省吾の演劇実践が〈図―地〉の分化・反転といった問題構成に早くから近接していることはすでに述べてきたが、「存在の物語」の課題が明確化することについて、思索的な吟味は深まりを見せている。演劇は、分節化作用に潜む主語の論理と相容れない生命存在の時間を、いかに扱うことができるのか。その方策を探ろうとする晩年の演出家の視野の中心には〈主語―述語〉の形式を可能にしている基盤そのものを問い直すという課題が置き直されていたと考えられる。

*

以上を踏まえて、最晩年に表明されている「述語の演劇」の試みに近づいていくことにしよう。二〇〇〇年代に入ると太田の著述には、「述語」の語句が散見されるようになる。「述語」の語句は、エッセー・談話において演劇に限らず社会・文化的事象の規定性をめぐって使用されているため、晩年に著者が好んで用いた思考の触媒という側面もあるが、以下では創作企図との関連を中心に検討することにした ¹⁷⁷。

われわれは〈主語―述語〉を基本構文として生きているのだということにあらためて気づかされる。表現は〈主語―述語〉構文では〈述語〉にあたる。〈主語―述語〉構文では、〈述語〉は〈主語〉に依存してしか存在しえないものとなる。〈赤いバラ〉の〈赤〉は〈バラ〉なしには存在しえないのであり、〈主語―主題〉なしに〈述語―表現〉は存在しないこととなる。

しかし、この基本構文はわれわれの知覚像とは異なる。知覚像では〈バ

ラ」と〈赤〉は切り離せない。〈赤いバラ〉から〈赤〉をとりさることはできない。しかし、言葉の世界では、〈赤〉がなくとも〈バラ〉は存在しうるものとなる。黄や白やさまざまな香りなしにも〈バラ〉という〈実体〉は存在する¹⁷⁸。

右は二〇〇四年に発表されたエッセイ「述語の力——オランダ絵画の語りかけ」の一節である。引用箇所には、やや駆け足の筆致が見受けられるが、命題（S—P／バラは赤い）、主辞の系列（バラ—主語—実体）、属辞の系列（赤い—述語—属性）と照らし合わせると、論旨に大きな乱れのないことがわかる。なお引用中、二つ目の段落に含まれる「実体」「知覚像」に関する言及には、藤沢令夫による実体と属性のカテゴリー分けに関する指摘が踏まえられている¹⁷⁹。

著者が〈なにが—どうした〉〈なにを—いかに〉という言語形式のアナロジーで思考し続けてきた問題は、ここでは明確に〈主語—述語〉の構文で捉えられている。われわれが日頃、生きている「基本構文」。その内部における主語・述語の関係の諸相（依存と独立、相即不離と切離）。さらにはそれらが知覚や語法に浸透しているありようにふれつつ、表現の構造を振り返ろうとする思索は、〈主語—述語〉のかたちをとる把握形式や述定作用（判断）の自明性・傾向性の基底から見つめ直そうとする姿勢を窺わせている。

さらにエッセイの末尾近くには、L・S・ヴィゴツキーの内言理論にまつわる言及が引かれている。ヴィゴツキーによれば、内なる想念（内語）において通常の〈S—P〉構文はとられず「主語が述語のうちに吸収される」といった述語化（主語の包摂）が起こる。これを踏まえて、太田は「この内語のありかたで表現を見直してみることができないだろうか」と述べている¹⁸⁰。

この「見直し」は、実際にどのように進められつつあったのか。晩年の太田の創作ノートには、本エッセイの草稿とともに、関連資料が抜粋されている。しかしそこには述語を軸とする〈S—P〉構文の統合（ヴィゴツキー）、主語に言及することのない記述方式（藤沢令夫）といった述語主義的と呼びうる知見が含まれているものの、それらに対する太田の読解やコメントは、ほとんど残っていない（創作ノートⅠ・Ⅱ／未公開演劇上演資料、九八頁）。

内言では、述語が主語化して、表現の文法自体が逆転する。

僕はこういう世界認識の仕方があるんじゃないかと思って、それをもとに「述語の演劇」というようなことを考えています。（中略）

「述語の演劇」とは何なのかということを考えています。具体的に示していくつもりです。まずはちよつと小さい作品でやってみようと思っています¹⁸¹。

二〇〇五年、太田はこのように語っている。ヴィゴツキーの内言理論への関心がここでも示されているが、右の引用中で「小さい作品」と呼ばれているのは、翌年、太田が演出を手がけた『ある夜・老いた大地よ』（『また終わるために』より）（作＝サミュエル・ベケット）を指している。

太田の関連言及はもう少しあるが、それらについては後に参照することにして、ここで「述語の演劇」について断っておきたい。本研究における各種資料調査の及ぶかぎり、この企図が〈構想〉であると見なしうる手がかりは確認できなかった。つまり「述語の演劇」は、おそらく創作に先立って一定程度までまとめ上げられ、組み立てられる構想以前の段階にあった。その意味では、いわば未完の問いかけだったと考えられるのだが、それでもなおこの試みの意義は大きいというのが本研究の見解である。なぜなら太田省吾の主要な問題意識がそこに注ぎ込み、そしてそこからさらなる問題の広がりへと向かっていく流れの予感を覚えさせる、ゆたかな河床が見出せるからである。

太田が「述語の演劇」の試みの端緒についたことに内的必然性が関わっていることは、さまざまに指摘することができ。晩年の述語主義的な知見の参照一つとっても、それは明らかだろう。ヴィゴツキーによる内言理論の基本的な問題設定は、口外される／書き表わされる言葉と、発せられることのない言葉との関係を考究するというものだが、これが準沈黙劇以来の演劇作品でくりかえし扱われてきたテーマと重なることはいうまでもない。また堅固で、揺るぎない主語的実在・実体への疑念が、時間性に立脚して紡がれていた太田の実践と思索に通底していることは、すでにくりかえし確認してきた通りである。しかし他方では「述語の演劇」という問い、もしくは仮説モデルを設定しな

がら、どのように創作の飛躍が賭けられていったのかという問題は依然として残る。「述語の演劇」は、あらかじめ思弁的に構想を固めるのではなく、創作を通して実践的に試行・思考することを先行させるかたちで具体化の端緒についている。そうである以上、その内実については、最晩年の実作に即して検討する余地があるように思われる。次節以下では、太田省吾の最後の演出作品となった『ある夜・老いた大地よ』（『また終わるために』より）に焦点をあて、考察を行うことにしたい。

第四節 『ある夜・老いた大地よ』の創作背景

二〇〇六年、世田谷ブリックシアターの企画制作により、サミュエル・ベケットの生誕一〇〇年を記念する事業『ベケットの秋』¹⁸² 世田谷』が実施された。この一環として同年十月に開催されたのが「ベケットを読む リーディング＋ミニレクチャー・ポストトーク」である。四日間にわたるこの催しでは、「作品Ⅰ」として太田省吾演出『ある夜・老いた大地よ』（『また終わるために』より）（以下、『ある夜・老いた大地よ』と略記）、「作品Ⅱ」として豊島重之演出『オハイオ即興劇』『カタストロフィ』が上演され、あわせて演出家、出演者と多彩なスピーカーによるトークイベントが行われている。

『ゴドーを待ちながら』を始めとするベケットの作品は、長い間、不条理、無意味、空無のような言葉とともに、漠たる雰囲気の中に包まれてきた。「ベケットを読む」というこの試みは、とりわけ後期ベケットの目立たない散文作品に光をあてようとする。そこでは前期作品の、どこにたどりつくかわからない奇妙な旅、カオスと錯乱に満ちた探求がきりつめられて、ほとんど消え入りそうにかすかな身振り、イメージ、意味を現すばかりである¹⁸²。

企画の趣旨について、コーディネーターの一人である宇野邦一はこのように

述べている。太田が扱った後期ベケットの散文は『また終わるために』であり、八つの短篇からなるこの作品集から三篇を選択、章句を抜粋・再構し「ベケットを読む」試みとなった。出演は能楽師・俳優の観世榮夫、元転形劇場俳優の鈴木理江子、演出・美術は太田が担当している（なお本作は企画タイトルに従えば「リーディング」と呼ぶべきだが、緻密なショート・ピースと見なしうる性格を勘案して、以下では原則として一般的な演劇上演に即した用語で論じている）。

記念事業の一環として初演をむかえた本作は、翌年秋、京都で再演される予定だったが、観世榮夫、太田省吾が相次いで帰らぬ人となり、それは果されなかった。本作に関する論評等は多くは残っていないが、本論文では、上演関係資料の調査・考察にもとづき検討を進めている¹⁸³。当該の未公演演劇上演資料には、チラシ、パンフレット、手稿、上演台本、記録映像（動画）などがあるが、このうち演出作業のありようを窺うことができるのは、次の三件（五点）である。

- ① 創作ノート… 本上演の準備期間（二〇〇六年五月～一〇月）に書かれたと推察される手稿。作品コンセプト、演出プラン、メモが記されている。
- ② 上演台本… 草稿、初稿、第二稿の三種類がある。草稿の時点で、すでに作品の構成は提出され、その後、細かな改訂が重ねられている。本論文では、最終的な台本であると推察される第二稿を考察対象としている。
- ③ 記録動画… 収録日は二〇〇六年一〇月二十九日、収録会場はシアタートラム（東京都世田谷区）。収録時間は約五〇分。本作の公演を、会場客席の後方部に据えた固定カメラによりワンショットで撮影した記録映像であり、編集は施されていない。

※ 『ある夜・老いた大地よ』（『また終わるために』より）／未公開

若干、補足しておく、まず当該資料の全般にいえることとしては、これらには「述語の演劇」の試みに関する思弁的な組み立てを感じさせるようなまとまった記述は含まれていない。また創作ノート①に見られる作品コンセプトや演出プラン・ベケット原作とその上演化に関する記述を便宜的にこう呼んでいる―は断片的なものであり、覚書を書き留めているといった観を呈している。こうした資料の断片的な性格を勘案し、本章では中途半端なたちで創作過程を論じることは差し控え、上演台本②と記録映像③を中心として、作品考察を行っている。

*

サミュエル・ベケットの仕事が、日本の現代演劇に多大な影響を及ぼし、六〇年代後半以降の小劇場運動、アンダーグラウンド演劇の発を促す初動をもたらし、面があったことは、すでにくりかえし指摘されている¹⁸⁴。ある時期までベケット戯曲の構造を精力的に読み解いた別役実、あるいは演出家としてベケットの演劇的作業への応答を試みた佐藤信、鈴木忠志、蜷川幸雄、串田和美。こうした同時代の演劇人とくらべても、太田省吾とベケットの関係には、はつきりと捉え難いところがある。

太田がベケットの仕事と初めて出会ったのは、『ゴドーを待ちながら』の日本初演（文学座アトリエ公演／翻訳・演出＝安藤信也／都市センターホール、東京都千代田区）を観劇した一九六〇年である。その後、半世紀近くに及ぶ、太田の演劇活動とベケットとの接点は、劇テキストにおける引用（「しあわせな日々」「ロッカ・バイ」「わたしじゃない」、著述における言及など、いくつが挙げることができる¹⁸⁵。また劇評等において太田とベケットの仕事の類縁性はしばしば指摘されているが、そもそも両者の本質的な差異はどこにあるのか、あるいは太田にとってベケットの触発とは何だったのか、これまで深く掘り下げて論じられてきたとは言い難い¹⁸⁶。

これらの点には、作品考察を進めながら、適宜、触れていくが、まずは『あ

る夜・老いた大地よ』の創作の周辺から二つの場面を取り上げて、演出作業の背景にある問題を確かめておくことにしよう。

第一の場面は、本作発表の前年に太田が作・演出を手がけた『聞こえる、あなた？―Fugate』の公演後のシンポジウムである（二〇〇五年六月一九日）。登壇者の太田は、オーディエンスの一人から今後の創作の企画を問われ、これに「述語の演劇」を創りたい」と応答。そしてこの試みを具体化する手立てに関して「プロット壊しと、述語を強くすることは関係があると思っています。つまり過不足なくプロットを進めていくためには、ばつちり主語―述語の形式にしていけないといけないわけですが、そうじゃない方法もある」と語っている¹⁸⁷。さらに台詞のレヴエルにおける〈主語―述語〉構文の揺らぎや破綻がプロットの機能不全に波及している既存戯曲の一例としてベケット「ゴドーを待ちながら」を挙げ、「プロットを語らない、何の役にも立たない言葉。それでも演劇が成り立ったというのとはかなり衝撃的なことですから、演劇というのとはそういう表現でありうる」と続けている¹⁸⁸。

第二の場面は、本作の公演初日、上演後に行われたミニレクチャーである（二〇〇六年一〇月二六日）。ベケットの登場により何が起こったのかというテーマのもとで、太田は「主に演劇の立場から」と断った上で、次のように語っている。ベケットの登場は、絶えず解釈からこぼれ落ち、逆にいえば多様な解釈の可能性に向かって無尽蔵に開かれていく「わからない作品」の出現であり、二〇世紀における芸術の動向、ひいてはわれわれの日々の経験における「私」や「世界」の把握にまつわる「自明性への懐疑」の事態と対応している¹⁸⁹。ここで重要なのは、ベケットに対する洞察が精神病理（統合失調症）の問題へと折り返されていることである。太田は「離人症の症状は、芸術家が自明性への懐疑をもち、ある筋立てに閉じて物語をきれいに収めていくことができないものとなる部分似ているのではないか」と付言している¹⁹⁰。太田が念頭に置いている、木村敏による離人症の症例に関する記述を掲げておこう（次の引用中で括弧でくくられている箇所は、女性患者の言葉を示している）。

「何を見ても、それがちやんとここにあるのだ、ということ、がわからない。色や形が眼に入ってくるだけで、ある、という感じがちつともしない。」これはけっして、単に「現実感の喪失」とか「現実の喪失感」とかの用語を用いるだけで済ますことのできない、大変な体験である。あらゆるものが「ある」という述語性を失って、主語だけが空中に浮遊している、とも言うべきだろうか。(中略) 芸術作品から述語性を奪ったあとに残るもの、それは全くグロテスクな感覚の混沌以外の何ものでもないだろう(傍点、原文) 191。

以上のように『ある夜・老いた大地よ』の周辺で、演出家はベケットとの関連において二通りの〈述語〉について語っている。一つは具体的な表現のありように沿って語られている台詞・プロットの機能不全、これをさしあたり〈手法としての述語〉と呼んでおく。もう一つは芸術作品の受容と個の実存の経験とを横断する自己や外界の自明性の危機、こちらは〈感覚のアクチュアリティをめぐる述語〉と呼び分けておく。

〈手法としての述語〉と〈感覚のアクチュアリティをめぐる述語〉は、水準を異にする問題を内包している。ただし、先に引いた「離人症の症状は、芸術家が自明性への懐疑をもち、ある筋立てに閉じて物語をきれいに収めていくことができなくなる」とある部分似ている」という発言で示されているように、演出家が二つの問題を一体として捉えていたことに注目しておこう。

また〈手法としての述語〉と〈感覚のアクチュアリティをめぐる述語〉が、ともに、ある種のカタストロフィックな契機への着眼であることも見過ごすべきではないだろう。これは前出の、言語批判の脈絡で太田が語っていた、表現を「支配的な言語構造の枠はずしの試み」と捉え、「欠陥」を可能性として読み替えようとする姿勢と軌を一にしている。

「述語の演劇」の企図、その思索的な背景には、基本構文では語れないもの、見ることができないもの、感じることができないものを表現に乗せるという動因が控えていた。演劇が生起する場、そして人間が暮らし生きる場にあいわたり〈主語―述語〉の基本構文。これを揺り動かすという企図と、プロットの機能不全、自己や外界の自明性の危機をめぐる問題群は、具体的な演劇実践の場

でどのように切り結ばれるのか。この点については、作品の諸相を考察した後
に立ち戻ることになろう。

第五節 象られたつあるいと―上演作品の特質―

イノック・ブレイターは、ベケットの小説三部作―「モロイ」「マロウンは死ぬ」「名づけえぬもの」―以降の後期散文に関して「読者は、区切りもなく、主語も動詞も極度に節約された、単語の羅列のように見える、この奇抜な『文法』を解き明かすことによって、そこに凝縮されている主体と客体の微妙な関わりと分裂を、探求することができる」と指摘している¹⁹²。一方、日本語版『また終わるために』の訳者の一人である高橋康也は、この作品集の文体について「通常の統辞法を伝達不可能の一手前まで解体・圧縮した文章は、恐るべき多義性の迷路」であると評している¹⁹³。

太田省吾にとっても、創作の素材となったベケットの言語は、異例の新鮮な驚きをもたらすものだったことは、演出作業を振り返り「今回やってみて僕がいちばん学んだのは」「ベケットの言葉の自在さということ、自分の今までのせりふにはこういう言葉は使っていなかった。こういう言葉でも舞台はできるんだと思われました」という発言に窺うことができる¹⁹⁴。

演出家は、ベケットの言葉の自在さ、もしくは異質な言語(との隔たり)にどのように向き合ったのか。またそこに「述語」をめぐる問題群はどのように介在していたのか。作品に立ち入りながら考えてみることにしよう。先述の通り、本作で太田は演出・美術を担当し、上演台本を手がけている。ベケットの言葉と呼び込み、響かせるための場を綿密に準備立てると同時に、自らの問題意識と照らし合わせつつ、原作の諸篇を細やかに再編しているのである。こうした演出作業の全体像を把握するためには、多角的に作品考察を行う必要があるが、まずは記録動画にもとづき、約五〇分の上演がどのように形づくられたのか確かめてみたい。

*

舞台の設えは簡素である。上手に洗面台、下手に便器が置かれている。中央奥に直径二メートルほどの円形の作り物が垂直にそそり立っている。それに小さな礎石のような器具がいくつか床に備え付けられている、めばしいものはこれで全てである。

開演を告げる闇が舞台を満たし、しばらくすると、暗がり、声を詰まらせるような音を途切れがちに発している、黒衣の老女（鈴木理江子）の姿がうつすらと感じとれるようになる。老女の口から口笛混じりに発せられる音が、くつかえし言葉の結ばれにたどりつかずに掻き消える。一向に判然とした意味の伝わってこない、不明瞭さに包まれるような時間のなかで、おもむろに身振りは移ろっていく。老女のたくし上げる黒いスカートの裾、脚の間から、糸玉が少しづつほどけて、地面に線が引かれる。やがて糸は三間四方の四隅の床に置かれた小さな器具に一つ、また一つと引つ掛けられ、能舞台の象りが浮かびあがるのである。

こうした過程と並行して、円形の作り物に、不意に映像が投影される。高所から地上に寝ころぶ老人を覗き込むように捉えた映像が投射されることによつて、円形の作り物は「垂直にそそり立つ地面」といった有様になるのだが、そうした映像がふつと掻き消える。

ややあつて舞台に老人（観世榮夫）が登場する。老人は杖をつき、小型の本に目を落としながら、かすれを帯びた声を吐きつけるように、訥々と言葉を絞り出す。その肉声が録音の音が微妙にずれて折り重なる。混じり合う声と、間遠なハーブの音色が響くなか、老人はおぼろげに日常の営みをたどり直すかのように、歯を磨き、便器に座り、新聞を読む。

このような進行のなかで、二人の演技者は入れ替わりに言葉（にならない音）を発しているが、長い間、ほとんど交渉らしい交渉のふるまいを見せることはない。そこから際立った関係性の変化が生じるのは、終盤にかけてである。老女が一つ、また一つと床の器具から糸を外し、能舞台の象りを解体する動きにつれて、しだいに老人の居場所が狭まっていく。その果てに身動きの取れなく

なつた老人が床に頼れ、円形の作り物に凭れると、そこに再び投影される地表に寝ころんだ似姿の映像と二重写しになる。やがて老女が「垂直にそそり立つ地面」へと歩み寄り、二重の姿形もろとも巻き込むように糸をかけていく――。

上演を通して二人の演者がふれあうほどに接近するのは、終幕部分だけであるが、これは原作の一つであるベケットの短篇「ある夜」から抽出された（さまよう老婆が偶然、地面に寝ころんでいる一人の男に蹴つまづく）というイメージと対応している。男女の一瞬间のふれあいというフィクショナルな原基を、劇場空間で共有される五〇分の上演時間に延べ広げいく時間性、そして生身の俳優存在の足下に広がる舞台と、寝ころんだ似姿が映し出される「垂直にそそり立つ地面」が交差する屈折を孕んだ空間性が、上演構造の要諦をなしているのである。

*

以上、あえてテキストの内容に立ち寄ることなく情景を描出してきたのは、演出家がベケットの言語を呼び込むための場の形成に、周到な工夫を凝らしていることを、まずは確認しておきたかったからである。

太田は「今回の舞台については、まず入り口として考えたのが、能の舞台を糸で作っていくところから始めることでした」と述べ、さらに使用テキストの特性に応じるために能の形式を参照したことを明かしている¹⁹⁹。能の参照については、観世榮夫の出演や、長年にわたる演出家の関心をはじめとして、さまざまに考慮されなければならないところだが、同時にベケットのテキストに内在する要求に適った対処が試みられていることがきわめて重要である。

高橋康也は、演劇の原質を蒸留し、ミニマルに簡素化したベケット作品が、西洋近代演劇の解体の末に、能の対蹠点とも見える地点に到達したという見方を示し、また両者にあいわたる統合失調症的な構造について次のように述べている。

ベケットが分裂病の構造そのものを舞台の構造にしたとすれば、日本の

能も、演劇的な贅物を切り捨てていった果てに現われてくる他者としての亡霊つまりシテ、そしてそれをみつめるワキという構造になっていて、その構造はベケット的ではないか¹⁹⁶。

『また終わるために』所収の諸篇を特徴づけているのは、通常のシンタックスを解体・圧縮した特異な文体であるとともに、「自己」の生の終りを見届けようとする（もう一人の自己）という主題の反復である。意識と身体の乖離を突き詰める小品群と、演出家の関心―「自己」の自明性への懐疑―、さらにベケットと能楽との間にある根底的な共鳴を向き合わせると、本作のシアトリカルな着想の酵母が感じられてくる。

本作における能の形式の参照が、造形的な趣向にとどまるものでないことは、二つの点から示唆されている。第一に地謡の仕掛けである。語りの声や視点が変幻自在に移行するベケットのモノローグを活かすために演出家は地謡を参考にしたというが、実際に舞台で試みているのは、録音の声と肉声とがオーバーラップする独特の不穏な声の世界の現出である¹⁹⁷。

第二にシテ・ワキという役種である。本作では、異界からの眼差しや声を喚起する特殊なモノローグを担う老人がシテに、老人に積極的に働きかけることはないものの、彼と共にありその声を受けとめることを常態とする老女がワキに、それぞれ見立てられている。

以上を踏まえた上で、補足しておきたいのは、実際の上演が先に記述したような場景的な描出には、到底、汲み尽くしがたいニュアンスを帯びていることである。すつきりとした空ろな舞台にいる演技者の日常的な（ようにも見えない）仕草だけを拾い上げているかぎりは、それほど面倒は起こらないかもしれないしかし、ひとたび舞台を満たしている奇妙な声―録音の声ばかりではなく、これとの関係において肉声が異化される―に気を取られると、対象化することの困難な一群の問題が湧き上がってくる。

身体から遊離するように響く声は、切れ切れのフレーズの余韻を残し、また次々と意味を脱落させながら拡散し、生まれ、変化を遂げている。目の前にいる演技者の身振りと関係づけようにも言葉と身体との距離は見定め難く、そもそ

も声は何を伝えているのか、それが響いているのはどこなのか、「彼岸―彼岸（生―死）」をめぐるフィクションの相や境域がそれと分かるように示されることはない。

なるほどこうした一群の問題を、記号的なものに還元することによって、いくらかの整理がつけられるかもしれない。たとえば肉声と録音の音声との重なり、生身とその複製イメージとの分裂を、原作における「自己」と「もう一人の自己」といったモチーフと対応させて把握することは、ある程度までは可能である。しかし重要なのは、そうした関係の構図が決してステイタックな型として差し出されることはなく、絶えず揺れ動き、あるいは小刻みに振動しているということである。上演から登場人物、もしくは語りの主体としての「自己」の像を汲み出そうとしても、確定的に意味づけられない声と身振りの行き交いのなかに、儚いアイデンティティはのみ込まれていく。こうした舞台の感触とともに改めて思い起こしてみると、あの糸で能舞台が象られ、その象りが解きほぐれていくゆるやかな時間は、作品の核心に及ぶ自己言及的な様相のようには思われてくる。

刻一刻と関係の束が積み上っていく時間において何かが象られつつある気配を感じる。そして象られつつあることと、語り出されつつあることとの狭間に注意を傾ける。これらなくして、あくまで不明瞭さを不明瞭さのまま差し出し、ほんの束の間、例外的にだけ意味の秩序を立ち上げるような感覚を研ぎ澄まさせている舞台の表現性と交感することは困難であるだろう。この点についてはテキストとの関係を考慮に入れて再説するが、さしあたり老人と老女が、終幕近くに及んで、はじめて相互的な場のなかでの自らの象りを明瞭に露わにすることを、演出的な集約点の一つと解しておきたい。

第六節 吃音化、多声化―上演台本の特質―

おれは生まれるまえからおりにいた、そうにきまつてる、だが生まれない

わけにはいかなかった、それがあいつだった、おれは内側にいた（中略）生きてきたのはあいつだ、おれは生きなかつた、生きるに値しない人生、おれのためだ、おれが意識をもつてゐるなんてありえないことだがおれはもつてゐる（後略）

（サミュエル・ベケット「遠くに鳥が」 198

作品集『また終わるために』で反復されている右の一節は、太田省吾の手がけた上演台本においても特別な重みを付与されている。

「おれ」が生まれる前から諦めている、誰かが生まれているが「おれ」が生まれたわけではない。人生が受胎とともに始まるという生命倫理を転倒させた背離にも似た確言であるが、宇野邦一はここに刻まれている誕生もしくは創造されるという事実の拒否は、人間の生に対して根本的な懷疑を差し向けるベケットのオブセクションであり、詩人シャルル・ジュリエとの対話に関連を追うことができる指摘している¹⁹⁹。

このような生の捉え方は、太田省吾のそれとは大きくかけ離れている。太田自身、人間の生存の一瞬を肯定するという自らの表現者としての立脚点と引きくらべつつ、次のようにベケットへの違和と疑問を表明している。「フォルメー」というものを無にすることは出来ないとい僕は考えているので」「疑問をもつんだと思うんです」「やはり自己充足性というものを全く手放してしまうということは出来ないのではないか」²⁰⁰。

太田の語っている「フォルメー」については、古東哲明がギリシア語《ホルメー》の字義―ものごとの最初の一撃、行動の第一動因―を踏まえて、人間特有のホルメーに「自己充足志向性」が備わるといふという見解を示している。「人間をふくみ生命体は一般に、その生存それ自体に愛着をもち、それを保存しようとするデュナミス（根源力）に貫通されている、だから、いやでも、生存を損傷したり脅かすものを忌避し、逆に、生存を高めたり持続させてくれるものを求める」と古東は説いている²⁰¹。

可能なことは派生したものにおいてのみ、つまり疲労においてのみ実現される。ところが人は生れる前に、つまり自己を実現したり何にせよ何か

を実現したりする前に、もう消尽しているのだ（「私は生まれる前に諦めていた」²⁰²）。

右は『また終わるために』の引用を交えつつ書き起こされた、ジル・ドゥルーズのベケット論の一節である。《ホルメー》の厳密な字義解釈はさておくとして、一般に自己充足性と呼ばれる志向は、自己保存や自己実現の可能性に準拠し、その限りにおいてあらゆる可能性が消尽する境位とはすれ違ふよりほかない。こうした問題について太田がどのように考えていたのかは未詳である。この演出家が生の肯定と否定を対比させる、対立概念だけで思考していたとは到底思われないが、残っている僅かな発言は、自らとベケットとの重要な差異が、生へのヴィジョンをめぐるものとして意識されていたことを示唆するにとどまっている。

上演台本の検討に先立つてこうしたことを取り上げたのは、演出家にとってベケットがどのような他者であったのか、多少なりとも言語性とは別の角度からも確かめておく必要があると考えたからにはほかならない。演出家が作家との本質的差異をどのように意識していたのか、その内実を探ることが困難であるとしても、少なくとも太田にとつてベケットは安易にそこへの一体化が望まれるような他者ではありえなかつたことはおそらく間違いない。

このことを踏まえると、これまで言葉との葛藤をさまざまにくぐりぬけてきた演出家の前に、ベケットの言語が異例の他者として立ちあらわれたこと。そして自己に他者を取り込む／自己が他者に取り込まれるといった単純な図式では片づかない両者のせめぎ合いが生まれたことの意義は、慎重に読み解かねばならないだろう。

*

さて太田省吾が手がけた上演台本では、サミュエル・ベケット『また終わるために』（高橋康也・宇野邦一訳、書肆山田、一九九七年）所収の三つの短篇、「老いた大地よ……」、「遠くに鳥が」（以上、英語版からの高橋訳）、「ある夜」（仏語版からの宇野訳）から抜粋した章句が再構成されている。台本はやや入

り組んだ編成となっているため、まずは使用テキストを二系列に大別しておく。

第一に「老いた大地よ」「遠くに鳥が」であるが、この二篇では〈自己〉の分裂、すなわち前述の〈自己〉とその生の終りを見届ける〈もう一人の自己〉というモチーフが前景化している。語りの形式としては、一人称・二人称らしい装いも垣間見られるが、〈自己〉をめぐる呼称―おれ、おれたち、おまえ、あいつ―は揺れ動き、語っている誰かと、声が差し向けられている誰かとの関係は判定しがたい。

第二に「ある夜」であるが、この短篇からかううじて汲み出すことのできる出来事が、男女の一時のふれあい、つまり一人の老いた寡婦がさまよい歩き、偶然、地面に寝ころんでいる一人の男に足をとられて蹴つまづくという上演の人物配置とシアトリカルな着想の酵母に関わるモチーフである。文体としては、「ある夜」には三人称多元視点に近い語りが垣間見られるが、寸断された章句、一単語で読点が打たれている箇所など、一般的な散文秩序からの逸脱がかなり目立つものとなっている。

以上、上演の素材としての大まかな性質を区別するために便宜的な説明を行ったが、ありていな原作の読後感に沿って少し言い添えておくと、三篇にはいずれも物語伝達の義務に仕える〈内容〉にあたるものはかなり見出し難い。さらに語りの〈人称〉〈視点〉を成り立たせる確固たる要素が、およそ通常の散文のように前提とされていない。言葉一つ一つは必ずしも難解なものではないが、内容的にも、言語形式の点でも、読み手が「多義性の迷路」(高橋康也)へと迷い込むきっかけは、張り巡らされている。

次に上演台本の構成に沿って見ていくことにしよう。本作の台本では、ある程度までオーソドックスな戯曲の体裁が踏まえられており、台詞・ト書きの書き分け方それ自体は、それほど変則的ではない。ただし台詞には五つの役種等の表記―「老人」「老人の声(セ)」―「老人の声(セ)」―「老女」「老女の声」―が紐づけられており、これらの微妙な関わりにより、舞台を満たす謎めいた声の世界が基礎づけられている。

舞台

中央に直径2 mほどの円形の〈大地〉がほぼ垂直に立っている。

その右手にぼつんと便器

左手にぼつんと洗面台(鏡)

アンギュラー・ハープの音

上手から黒い衣裳の老女。

彼女の長い衣裳の中から糸。

(この糸の線がしだいに舞台の空間を形成していく。能舞台の形)

(上演台本・第二稿、一頁)

冒頭に掲げられた右の舞台指定に続いて、ベケットの使用テキストからなる台詞と、演技者の行動、映像、音楽の指定に関するト書きが続いている(なお引用中の「アンギュラー・ハープ」は、古代エジプトのハープを復元した始原楽器である)。台詞部分にあたる使用テキストの配置については(表16)『ある夜・老いた大地よ』略表(一二三頁)にまとめてある。

上演台本では原作が断片的に扱われている。「老いた大地よ」「遠くに鳥が」からの章句が「老人」「老人の声(セ)」―「老人の声(セ)」に、「ある夜」からの章句が「老女」「老女の声」に、おおむね割り当てられており、これら二系列を互いに入り交わせるように手の込んだ再構成が施されているのである。略表には作品を一五のシーケンスに分割し、原作と上演台本の対応関係を示してあるが、前節で外観的にたどった約五〇分ほどの上演の流れのなかで、対話的に噛み合うことのない二系列の使用テキストのフレーズが、かなりの頻度で切り替わっているのである。

そもそもごくわずかな状況・事象しか描き出されていない原作は、読み進めるほどに、語っているのは誰なのか、その言葉はどこに差し向けられているのか問いが深まっていくという性質を帯びている。そのようなテキストがさらに断片化され、複雑に継ぎ合わされているため、上演台本では、かすかな意味の脈絡をたどることさえ、困難なものとなっている。どこともわからない場所、

誰のものともつかない奇妙な声が、転調をくりかえしながら、浮遊し、拡散する。本作の上演において二人の演技者の身振りとは並行しているのは、いわばベケット言語の欠片が、多面鏡の空間で乱反射するような様相なのである。

構成手法とあわせてさらに注目すべき点がある。切り詰められ、精錬されたベケットの硬質の言語、通常のシンタックスが解体・圧縮された特異なたちで言葉が連なる言語態が、上演台本ではさらなる変容を遂げているのである（なお台本では、使用テキストの内容を積極的に書き換えるような改変は行われていない）。

老女

・・・イチニ・・・イチ、ニ・・・イチニ、イチニ、イチニ・・・
イニチニチノ、一日の・・・終わり。ヒガ・・・ヒガ・・・ガシ、
餓死に・・・東に向けて・・・アル・・・歩いたなら・・・ジブ・・・
ジブ・・・ジブ・・・ブン・・・自分の、カゲ・・・影をオ・・・
オ・・・追う・・・追うこと・・・トニ・・・トニ・・・トニなる。
ナ、ナガ・・・長くク、長くク・・・黒い・・・黒いカ・・・黒い
カ・・・黒い影を・・・。

（中略）

カ・・・カ・・・レ・・・彼・・・彼は・・・ジ・・・ジ・・・
メン・・・Gメン・・・地面・・・にね・・・ネコ・・・猫・・・ネ
コロ・・・コロ・・・寝ころんで・・・でいた・・・カ、レ、
ハ、ジ、メ、ンニ、ネ、コ、ロン、デ、イ、タ。

（上演台本・第二稿、二―三頁）

本作において〈蹟く〉という動詞は、作品を集約するモチーフの一つだったが、台本における言語態の変容は〈言語の跛行性〉とでもいうべき様相を呈している一面がある。それがとりわけ顕著にあらわれているのは、右に挙げたような上演では老女が吃音がちに発する台詞である（引用は冒頭の第一声にあたる台詞。使用テキストは「ある夜」）。

原作の対応箇所は「一日の終わり。東にむけて発ったなら自分の影を追うことになる。長く黒い影を。」「彼は地面に寝ころんでいた。」である。原作と上

演台本とを見比べても、逐語的に対応関係を追うことは、初見では必ずしも即座に、容易くとはできない。こうした劇言語が上演に引き移されるとき、およそスムーズな意味の伝達と対極にある言語体験が喚起されることは、おおよそ推し測ることができよう。そこでは単語の羅列、いや語と呼ぶべきかさえも定かでない音の響きが基調をなしているのである。

上演台本における老女の台詞、その独特の字面を眺めると、片言隻語が語音の単位まで細かく砕かれ、反復・増殖を伴って散乱していく有様に目奪われる。あるいはカタカナで表記されている語として結晶化する以前のアモルフアスな音から、漢字・平仮名で表記されている諸品詞が、同音異義の揺れを孕みつつ、束の間、浮かびかけては、また不安定なリズムのなかに沈み込んでいく。そのようにも見えてくる。

テキストレヴェルにおける言葉の解体、そして言葉の生成そのものに立ち会っているような感覚の惹起は、前述の何かが象られつつある瞬間、象られつつあることと、語り出されつつあることとの狭間に表現を打ちたてようとする上演レヴェルの要請に適っている。

老人

おれ、は、生まれ・・・る・・・生まれるまえ・・・生ま
れるまえから、おりていた・・・おりて・・・おりて・・・
そうに・・・そうにきまつてる・・・そうにきまつてる？・・・
だが生まれない・・・生まれないわけには・・・生まれない
わけにはいかなかった・・・生まれたのはあいつだった・・・
おれは内・・・内側・・・内側にいた。

どこからか老人の声。

以下老人の声は、地謡のように複声。

(a) は (a) が主声、(b) は (b) が主声での複声。

老人の声 (a)

またあいつは足を止めた。これで今晚百回目。これで最後
か。杖のうえに身をかがめて。

老人の声 (b)

おれは内・・・内側にいる。おぎゃあ・・・おぎゃあ・・・

おぎゃあ……泣いたのはあいつだ。光を見たのはあいつだ。……おれは、おれは泣いたりしなかった。おれは、おれは光なんか見な……見なかった。

老人、老人の声(㉔)のことは反芻。やがて歩みはじめる。

(上演台本・第二稿、六一七頁)

もう一方の系列、老人(シテ)に割り当てられたベケットの特殊なモノローグがどのように扱われているのか。右は老人が舞台に登場して間もなく展開されるシーケンスである(使用テキストは「遠くに鳥が」)。老女の台詞とくらべると、上演台本の字面は幾分か穏やかだが、ここでも言葉の躓きが定着しており、さらに何より特徴的であるのは、「老人」の台詞から「老人の声(㉔)」(「老人の声(㉔)」が湧出し、モノローグが多声化していることである。これが能の形式の参照にもとづくことはト書きで明示されているが、引用中の「複声」の語句は西洋音楽的な複数の声部の進行ではなく、録音の声を介在させた斉唱・ユニゾン、「主声」の語句は「複声」から抜きでた声の際立ちといったほどの意味合いで用いられている。

どこから湧き出てきた声が、老人をかすめ、さらに二つに分岐した声の一方が、老人に還流してこたます。音響効果を駆使して、上演では身体との微妙な疎隔を基調としながら、頭の中で翳りを帯びた声がざわめき、反響し合っているかのような不思議な効果が生み出されているが、これもまたテキストの周到な再編に負うところが小さくない。意味作用の面でも、声の発出元を、演じる主体に一元化することを回避することにより(自己)の呼称や(誕生・創造)をめぐる二領域——(内・外)——(自・他)——(死・生)——に確定する理解の基盤そのものが突き崩されている。たとえば右の引用箇所では老人と老人の声にあいわたる「おれ」「あいつ」という語句、あるいは「内側」という語句は、声と声の移ろう関係性、もしくは関係性の見定め難い二人の演技者のふるまいの画連続のなかで不確定な意味のプロセスを受け取ることになるのである。

僅かに漏れ出すような老女(ワキ)の言葉、そしてくぐもりがちに溢れ出そ

うとする老人(シテ)の言葉。単語や音の響きという微細な次元で、また(自己)の象りや生死の境域にまつわる意味の脈絡のダイナミックな攪拌において、同一性への誘惑はさまざまに退けられている。場景的な上演描写では汲み尽くしがたかった表現性のニュアンスは、吃音化と多声化を旨とする劇言語の実験に裏打ちされているのである。

第七節 構文的秩序の亀裂

一九三七年、ドイツ語で書いた手紙のなかで、サミュエル・ベケットは、言語を引き裂かなければならないヴェールであると見なし、次のように記している。

私たちは言語を一時に無くしてしまうことはできないので、少なくともその信用失墜に寄与できるものは何も無視してはなりません。そこに次々と穴をあけること。その背後に潜んでいるものが、何であれ、何でもないものでも、滲み出てくるまで²⁰³。

こうした決然とした言語批判を前にと、あえて固有の背景やコンテキストの違いに目をつぶって、晩年に太田が書きつけた「支配的言語システム」のどこかに穴を穿たずに、少しでもマシな表現が可能だろうか、と問うてみたい。それはありえないはずである」という一節を呼び起こしてみたい思いにかられる²⁰⁴。

もちろん(言語に穴をあける)「言語システムに穴を穿つ」という言葉づかいに目を奪われて、性急に二つの言葉を同一視してはならないだろう。だがこれらがともに言語への鋭敏な感受性が、言語そのものの批判に及ぶということ。そして言語の裂け目を「信用」に足る表現の源泉として希求することが、切迫した表現の課題でありうることを語りかけている面があるのは間違いない。

さて『ある夜・老いた大地よ』のクリエイションの周辺場面のことを、思い起こしてみたい。先述のように、そこでも〈欠陥〉や〈破綻〉に根拠をおく表現の企図が示唆されていた。〈手法としての述語〉と呼んだ台詞・プロットの機能不全、そして〈感覚のアクチュアリティをめぐる述語〉と呼んだ自己や外界の自明性の危機が問題とされていた。作品考察の結果に照らすかぎり、このようなカストロフィックな契機に活路を求めて、表現を更新しようとする企図は、かなり意欲的に実践へと移されていると考えられる。

二つの観点から演出作業を振り返っておこう。まず〈手法としての述語〉であるが、先述の通り本作の使用テキストは、少なからず文法的な破調を帯びている。そしてその逐語的な吟味にもとづく太田の作業は、単にベケットの言語態に寄り添うばかりではなく、断片化・吃音化・多声化といった演出処理を施しながら、劇場空間にある身体にダイレクトに働きかける劇言語として、テキストを再生することに力を注いでいる。

結果としてベケットの特殊な散文は、より一層の不確定性、多義性へと傾斜し、上演には意味が半ば以上、剥がれ落ちた言葉が鳴り響き、あるいは拡散的に声が絡み合う場が現出していた。また台詞からプロットへの〈機能不全〉の波及についても、上演台本の構成手法、身体演技のコンテキストの形成を介しつつ、元々、あるかなきかの出来事の因果律は切断され、あるいは払底している。これは太田が語っていた「プロットを語らない、何の役にも立たない言葉」で演劇を成り立たせるという企図への接近を強く感じさせるものとなっていたように感じられる。

次に〈感覚のアクチュアリティをめぐる述語〉、すなわち「自明性への懐疑」にまつわる問題であるが、こちらにもテキストと上演の表現性をつなぐ重要な役目を果たしている。ベケット作品に深く刻印されている自明なる〈自己〉や〈外界〉への懐疑、さらには〈実体〉をできるかぎり抹消しようとする意志。これらに対して太田は、多面的な応答を試みている。演技表現と音響・映像等の効果を交配させ、声と身体、イメージと現実のずれを産出しつつ、主になり基本と見なされる主語的実体―自己・他者・対象―なるものを、関係性の束に解きほぐそうとする神経は、作品の隅々に通っている。

他方、芸術作品の受容と日々の体験にあいわたる「自明性への懐疑」も、実践的な問いに発展している。太田は本作で能のワキに見立てた老女について「日常生活を旅している人」「現代のこういう時代の不確かさのようなものを共有している一人の老女」と語っている²⁰⁵。老女の台詞に割り当てられた、おおよそ文としてのまとまりを欠いて散乱する言葉。混沌とした知覚の性情を写し取ったかのような特異な劇言語は、「あらゆるものが「ある」という述語性を失って、主語だけが空中に浮遊している」（木村敏）といった様態と強い類縁性を示している。

演出家は、筋立てや旋律が最小限しか持続しない劇場体験、別の言葉でいえば、外界の实在が信頼すべきものとして感じられなくなるような経験に基点を求めている。〈主語―述語〉の形式、その堅固な構造の安定性を離れなければ、現代という時代に瀰漫している感覚の危機に迫ることはできない。そうした自覚のもとで〈私が私である〉／〈確たる世界がそこにある〉という基本的な判断の根拠が揺らぎを、フィクションの原理として掴み直そうとしている。

抑制された俳優の身振りと重ね合わされている不確かな言葉の運動。〈主語―述語〉という述定作用でまとめあげることのできない一群の状況や事態。実体的把握をすり抜けて、他者やイメージとの共鳴から自らの流浪の所在を仄めかす未成の述語としての自己。

本作に立ち会った観客は、目の当たりにした舞台から、さまざまに声や動きを受けとりながら、一定以上の意味の脈絡や、特定の解釈のフレームの掴みがたさに少なからず躊躇し、あるいは名状しがたい困惑を感じたに違いない。しかし『ある夜・老いた大地よ』の上演は、暗順応のように、ゆるやかにある感覚が呼び覚まされていくことを、おそらく本領としている。

何事かが生じつつある時間を問い続けるなかで、わたしたちの生を基礎づけている条件が溶け出しかけ、〈主語―述語〉構文では語ること／見ること／感じることのできないものが、構文的秩序の亀裂から僅かに滲み出てくる瞬間。そこに表現が賭けられているように思われる。一旦、モノを解体し、コトが生成するという手続きを経なければ、存在の尊厳性を確保することはできない。そうしなければ演劇が生起する場、そして人間が暮らし生きる場において、自

己や外界との精彩に富む再会は果されない。それが「述語の演劇」の試みの端緒につき、ベケットの言語への応答を図った演出家の根底的了解であったと考えられる。

*

『ある夜・老いた大地よ』の終幕部分をもう一度、見届けることで、本章を締めくくりにしたい。

間遠にハープが鳴りしきり、ガラスを踏む音が響くなか、老人は、ひきのばされた所作を移ろわせた末に、杖を手に蹠跟と旋回し、膝からくず折れる。円形の〈大地〉に身を寄せ、凭れかかるその姿に、あの映し身、地面に倒れ込み、身をこごめている男を、上空から眺め下ろすように捉えた映像が重なり合う。老女が能舞台を象りを解きほぐし、糸を手繰り寄せ、おもむろに〈大地〉へと歩み寄る。彼女が老人とその映し身を糸で〈大地〉に縛りつける。〈終わり〉への執着を周遊する声がゆつくりと闇に浸されていく。

発語するためには、足に錘を装備しなければならない。地上を歩けるように、ヒタヒタと。永遠の遠隔運動から地上へ足をつけるためには。

(中略)

ひとりの男が落ちていた。下界に豆粒ほどの男があった。生きもののようであるから小虫ほどのといった方がいいかもしれない。しかもそのわたしに似た男は居眠りしていた。そう見えた。(中略)

朗らかだ。

抽象的な考えはごく小さな具体をもって割れた。

空虚といつていいほど晴れやかだ。

この朗らかさ、晴れやかさが、はじめてわたしに劇的な論理へ手がかったと思わせた²⁰⁶。

右は太田省吾の表現者としてのルーツに関わる演劇論「劇の症状」(一九七五年)の一節である。老い、自己と自己自身との隔たり、発語と沈黙をめぐる

自縛。そして上空にいる自己が地上にいるもう一人の自己を眺め下ろすという視線の構造²⁰⁷。『ある夜・老いた大地よ』のラストシーンには、この演劇人がこだわり続けた一群のモティーフが複雑に絡み合っている。

太田省吾の表現はどこからやってきたのか。そしてどこへ向おうとしていたのか。二つの問いかけは、本上演の終幕部分に密やかに組み込まれている「これは内側にいる、一粒の砂しか残らない」「遠くに鳥が」²⁰⁸ というベケットの一節を受けとめつつ、未分化な環を描いていくようだ。

宇宙のなかで僅かに振動する一粒の砂。人間をそうした極小の存在として見つめようとする演劇人にとって〈大地〉は、生命を生み、育む、恵みの土壌であるばかりではなかった。人間は〈二重の大地〉に立っている。あるいは糸に絡めとられていくその姿形のように、〈大地〉との関係を二重に生きなければならぬ。

太田は、声高に〈反〉を突きつけるように、生命をとりまく力の体制について語ることはほとんどなかった。またそうあり続けることで、人間と社会との紐帯、また在るということが、つねに／すでに生かされているということについて考え抜こうとした。そうした思索プロセスを経て導き出された演劇的ヴィジョンと接続されたベケットの言語も、また何ら「価値の物語」を語ることなく、広大無辺の地平に取り残された砂粒のように僅かに蠢くばかりである。微粒子として自らを律しきること、はじめて生を突き動かしている強制力に抵抗することができるといった確信を体現するかのよう。さまざまな差異を有しているにもかかわらず、太田省吾とサミュエル・ベケットが脈を交わす一筋の途を、こうした微粒子の一瞬に対する抗いに見出すことはできないだろうか。

終章 希望のプロセス

第一節 光を嫌う

わたしは光に照らされる感覚が好きではない。それはひっそりと隠れている安全な感覚をわたしから奪い取り、肉体のあらゆる器官がさらけ出されるような思いを強いる。わたしは慌てて、すぐ皮膚の毛穴の一つ一つに歩哨をたてる。光にわたしをのぞき見られないように。しかし世間には太陽が多すぎる。(中略)

わたしにはよくわかつているのだ。どんな種類の光であっても、それに覆われてしまう生活は、虚飾と嘘に満ちたものだということを²¹⁰。

二〇〇六年、太田省吾は中国の演劇人との共同プロジェクトにとりかかろうとしていた。その話し合いを目前に控えて、中国の現代作家の作品に目を通して、右の陳染の長編小説の一節だった。

最晩年のエッセイ「光を嫌う」『思想』岩波書店、二〇〇六年一〇月)にそのことが書かれているのだが、同プロジェクトで「地域のちがい」を越える共同作業の構築にあたって何を手がかりとすべきかという問いを起点として、太田は一九九六年に書かれた陳染『プライベートライフ(私生活)』と、一九七七年に書かれた自作「小町風伝」における「光を嫌う」という世界感覚の表現を見比べ、二つの作品を半ば規定している「時代のちがい」について思考している²¹⁰。

グローバルゼーションやナショナルアイデンティティをめぐる議論を踏まえつつも、独自の角度から現代世界に遍在する問題を探ろうとする太田の思考の流れは、大よそ次のような軌跡を描いている。地下に潜ることも、地上に「光」の当たらない場所を追い求めることも、表現の現在の課題のメタファーとは言い難い。「光」の遮断の可能性を見据えつつ生を問いただし、身体に忍び込んでくる「光」と拮抗すること。そのためには、われわれの生の基盤であるかのように信じられている「日常性という生の掟」を根底から掘り起こさなければならぬ――。

そして太田は述べている。〈光を嫌う〉世界感覚は、われわれの世界の成立要件に関わり、「ことばの秩序、文法への意義」の発掘の手がかりに通じているのではないかと²¹¹。

このエッセイは、〈光〉〈闇〉という隠喩的なもので、言語表現を含むさまざまな問題を思考してきた演劇人の仕事を多様に喚起する力に富んでいる。一九七七年に書かれた「小町風伝」以降の演劇活動の検討を起点とし、二〇〇六年に手がけられた最後の演出作品を考察してきた本論文にとって、次の二つの視点はとりわけ重要であるように思われる。

第一に、〈光〉のメタファーを通して語られている、生を包囲している諸々の条件である。現代世界における生と身体に浸透する力という脈絡から、太田は『小町風伝』を取り上げ、その表現を規定する時代的制約が、もはや過去のものとなつていくという認識を示している。しかしこれは裏を返せば、七〇年代からこうした問題に向き合ってきたからこそ、四半世紀以上に手がけた自作が思い起こされているということなのだろう(なお本エッセイでは『小町風伝』の老婆の行動は「光に対しての抵抗運動だった」と回顧されている²¹²)。従来の研究・批評にあつて、人間が社会的存在の相を脱ぎ、生命存在としての相を露わにするという沈黙劇のヴィジョンが強調される一方で、太田作品と生をめぐる権力の組織の関係が考慮されることはあまりにも少なかった(本論文もまた例外ではなく、この点をともに論じることにはかなわなかった)。

第二に、「日常性という生の掟」と「ことばの秩序、文法への意義」の接続である。人間が呼吸し、ものごとを見聞きし、世界に反応する。そこに忍び込

んでいる〈光〉への疑念を、太田は言語表現に折り返されるべきものとして見据えている。すでに何度となく確かめてきた日常と演劇を往還する思考がここでも貫かれているが、生を包囲する条件との関係において、そして「述語の演劇」の試みが積極的に考えられていた時期に育まれた思索は、さらなる劇言語の問い直しへと向かう意欲を感じさせてやまない。しかしエッセイ「光を嫌う」は、最後の演出作品『ある夜・老いた大地よ』と同じ月に発表されている。中国の演劇人との共同プロジェクトも、新たな創作も実現することはなかった。

第二節 「述語の演劇」の消息

晩年の太田省吾の創作、また実践的思考では〈主語―述語〉の基本構文の枠はずしが、大きなウェイトを占めている。そこからどこへ向おうとしていたのか。道半ばで途絶えてしまった表現の展開を検討するための材料はほとんど残っていないが、「述語の演劇」の企図にあたって参照されていた二つの知見などを振り返りつつ、前章から積み残してきた問題のいくつかを補足しておきたい。

まずレフ・セミヨノヴィチ・ヴィゴツキーの内言理論であるが、ヴィゴツキーの主著『思考と言語』第七章「思想と言語」では、内言の形成、構造的性質、思考過程における意義が論じられている。それによると、音声をとまわない「自分へのことば」である内言は、「他人へのことば」である外言と異なり「述語やそれに関係する文の部分は保持するかわりに、主語やそれに関係する単語を省略する」という傾向をあらわす独自の構文法をもつ。また自分自身と向かい合っているときのわれわれは、その都度くわしい表現をとる必要はなく、内言では〈SはPである〉という構文表現に代わって主語を吸収した述語のみでの表現がとられるという²¹³。

次に藤沢令夫の見解であるが、藤沢の著作『ギリシア哲学と現代』では「主語・述語」実体・属性」の把握に関して、「主語」実体」に言及することなく、

もっぱら端的に知覚像のあらわれだけを述べるオルタナティブな記述方式が考案されている（「場の描写」的な記述方式）。例えば『歯が痛い』という表現において、『歯』という主語（基体）は述語を従えているのではなく、述語があらわれ所在する場所を指定している。このように解すると『この花は美しい』という表現は『この場に』美しい花』という知覚像があらわれている』という記述の型を採る、と藤沢は説いている²¹⁴。

ヴィゴツキーや藤沢の見解が〈述語主義的〉と呼びうるのは、述語が主語を包摂するという観点から〈主語―述語〉の統合を再考しているからであるが、太田はこれらに着目して表現の見直しができないかと問いかけていた。そして『ある夜・老いた大地よ』における使用テキストや演出作業の特質は、自己が自己自身と向かい合う内的言語（ヴィゴツキー）、知覚像のあらわれだけを述べる記述（藤沢）との関連をある程度まで感じさせるものの、単に参照項がトレースされているわけではないことも確かである。

黒づくめの老女は動かず立ったまま。地面には動かない体。黒い腕の端には黄色。草のなかには白髪。東は夜に埋もれていく。注意。天候。夕方まで曇り空。地平線にすれすれの西北西にはやつともう星が見える。雨？あのぞみなら数滴。

（サミュエル・ベケット「ある夜」）²¹⁵

『ある夜・老いた大地よ』の言語態について、改めて考えてみたい。右に掲げたのは、本作で使用された断章の一つである（原作の表記を示している）。各所で文法的に未完結な文が連結し、時に単語の羅列に近づく後期ベケットの散文の特徴があらわれている。文の構成要素が切り詰められているため解し難い部分はあるが、一般的な〈主語―述語〉の言語形式をひとまずの尺度とすると、言表において欠落が目立つのは述語（判断の陳述）の方である。演出家は、こうした述語の欠落を基本線として、特殊な〈読み〉を介在させつつ「主語だけが空中に浮遊している」（木村敏）劇言語への接近を試みていた。

別の見方をすれば、ベケットの原作も、太田の上演台本も、必ずしも文のいわゆる〈主語〉にあたる要素を縮約し、〈述語〉を際立てているわけではない。

つまり〈述語が主語を包摂する〉という述語主義的な知見、少なくとも「主語やそれに関係する単語を省略する」(ヴィゴツキー)という文句を字義通りに実践しているわけではない。むしろ先の引用箇所のように、ベケットの言語(および太田のレクチュール)が、逆方向を向いている(ように見える)ことも少なくない。一方、知覚像のあらわれだけを述べる(藤沢)といった傾向もある程度まで強く出ているが、記述方式のレヴエルでの主語・述語にあたる要素の取り扱い方は、理論的な参照項とはあくまで異なっている(なお上演台本の言語態には濃淡がある。原作を一定の変換モデルに沿わせて加工するのではなく、使用テキストの逐語的な吟味にもとづき、試行錯誤のなかで言語態を案出していることが窺える)。

他方、太田は〈述語が主語を包摂する〉という文の統合のあり方とともに、「文法的主語・述語と心理的主語・述語との不一致」(ヴィゴツキー)への関心を示し、「内言では、述語が主語化して、表現の文法自体が逆転する」「こういう世界認識の仕方があるんじゃないか」と述べていた。これと関連の深い見解には以下のようなものである。

ヴィゴツキーは「文法的主語・述語」と「心理的主語・述語」の一致・不一致は、ある命題が関係をもつ状況に応じて変化するという自説を提示する際に、「時計が落ちた」という表現を例に挙げている。あらかじめ時計という表象が強く意識されているような場合は、〈時計・主語―落ちた・述語〉と文法的成分と心理的成分は一致するが、これに対して不意に物の落ちる音を聞きつけるような場合には、〈落ちた〉に対する意識が先行し、論理的アクセントは心理的主語に移り、文法的主語・述語の逆転した〈落ちたものは時計です〉という表現が本質的なものとなる、とヴィゴツキーは説いている²¹⁶。このような問題を、太田はどのように受けとめ、演劇実践との接続を図ろうとしていたのか。残された資料だけでこの問題に答えることは困難だったが、あるいはそこでは劇言語、上演のコンテキスト、俳優の身体演技といった関係を一体的に捉える基点が見据えられていたのかもしれない。

以上のような〈主語―述語〉の統合のありかた、言語の記述方式、命題と心

理現象との関係をめぐる諸問題は、それぞれ水準を異にする部分があるため、演劇実践と切り結ばれる可能性は、さまざまに想定されうる。いずれにしても重要なことは、太田が単に文や命題のかたちで言い表わされる主語・述語の見かけ上の傾向にとどまることなく、〈表現の文法〉を問い直す道を探ろうとしていたということだろう。

そもそも一般的な文法をあてはめて読むことが困難なベケットの言語は、主語・述語と呼ばれているものは一体何なのか、どこからやってくるのかという問いを喚起してしてやまない。これを深く受けとめ、主語・述語の捉え方そのものを根本から転換するならば、『ある夜―老いた大地よ』が接近しているある種の欠如態を「主語だけが空中に浮遊している」と言い表わす根拠そのものが一変することもあるに違いない。

参考までに述語が主語を包み込むという型をとる文法論に目を向けておう。時枝誠記の言語学では、「辞」(主体の把握の仕方を直接的に示す)が「詞」(客体としての事象を指し示す)を包み込むという「入子型」の構造として日本語が特徴づけられているが、主語の省略・表出に関しては次のように言及している。

国語に於いては、主語が省略されていると見る見方は正しくない。文に於いて表出されている主語は、述語に対立したものとして表出されているのではなく、述語の中に隠されて居ったもの、包まれて居ったものが外に表出される様になったものと解すべきである²¹⁷。

ヴィゴツキーや藤沢の見解と同様に「述語の中に隠されて居ったもの、包まれて居ったものが外に表出される」(時枝)という指摘も、やはり直ちに「述語の演劇」の試みと結びつけることはできないが、〈主語が述語に吸収される〉というあり方で、表現を見直すことはできないかと問いかけていた太田は、おそらくスタティックな対立の外で、主語・述語の関係を捉えようとしていた。そしてこの演劇人が自らの表現の特性と切り離さずに〈主語が述語に吸収される〉という事態を見つめていたのですれば、力動的な場、移ろう時間のなかにある〈主語〉と〈述語〉の関係が、そこで予感されていたとしても不思議はな

いように思われる。

「述語の演劇」の試みの具体的な検討は、ここまでとしたい。残された問題は、この未完の問いかけをどのように受けとめるべきかということになるが、これについては本論文全体を顧みた上で、立ち戻ることになろう。

第三節 希・望の演劇

《希望》という言葉には、一人の演劇人が追い求め続けたヴィジョンが、実に見事に凝縮されている。「希望」を《希》と《望》に分解してみると、それがよく分かる。《希》は《稀》とともに〈まれ、めったにない〉という意味に通い、《望》は《眺》と同訓であり〈遠くをみやる〉という意味を表わす。

はるか上空から地上の片隅にある極小の生命存在を眺望してみる。そして人間のささやかな営み、人がそこに在る、人と人が共に在るというありふれた事実が、驚きに満ちた瞬間として感じられる希少さを受けとめる。さらに太田省吾は、はるかな眼差しで舞台芸術の未来を眺望しようとしていた。微かな、希少な光のうちにその可能性を見つめ続けた。

あらゆる無価値とされる小さな動作（運動が）〈在る〉ととらえられるのではないか、という〈希望〉が考えられる。（中略）

〈動詞〉とは、こういった背景をもった〈希望〉であるように思えてくる。

そして、この〈希望〉を私は、劇の〈希望〉と言いかえてよいと考えようとしている、という気がするのである²¹⁸。

『水の駅』の発表当時、太田はこのように述べていた。

本論文が最初に近づこうとしたのは、集約的に表わすと〈動詞の希望〉が〈劇の希望〉と言い換えられようとする発語の内実ということになる。そしてこの時、太田がややためらいがちに発している〈劇の希望〉が、その後、いかに育まれていったのか別の角度から覗き込み、さらに駆け足でその晩年の仕事へと

向かい、〈述語〉に希望が託されつつある背景を探る、それが本論文の歩み方だった。

以下では、ここまでの議論を振り返りながら、扱い切れなかったいくつかの問題について簡略に触れることにしたい。

*

まず前半部分では、大衆消費社会の拡大、経済の好況化、記号の消費速度の加速化など、演劇創造を取り巻く環境が変化していく八〇年代日本の状況における太田省吾と転形劇場の活動を取り上げた。第一章では〈言葉〉について問い続ける果てに〈沈黙〉へと到達した思索的背景、『水の駅』の形成過程ならびに作品構造を、第二章では〈書くこと〉と〈引用〉めぐる意識が定着した『↑（やじるし）』のテクスト、その構造的性質を中心に論じた。

『水の駅』と『↑（やじるし）』の調査・考察により明らかとなったのは、構成法、引用の技法、触覚・死のモチーフ（あるいはこれらと相関する言語の限界に対する意識）など、沈黙劇と台詞劇に通底する要因であり、作品の核心に述語をめぐる問題が関わることだった。

『水の駅』では、沈黙を支える言語との緊張関係、身体の差異が不断にそれ自身との差異を露わにするような微細な時間進行を裏づけとして、〈自己〉が不断に揺れ動く様相を浮かびあがらせる演技表現が追求されていた。一方、『↑（やじるし）』の言語空間は、引用テクストを介した具体的な発話行為の場に即して、その都度、言葉を引き受ける〈役柄〉が、他者の働きかけを含み込みつつ限定され、あるいは安定を欠いたまま転変する人称的世界を開示していた。これらの表現は、太田が自らの言語・身体感覚や創作的な神経を賭けて導き出した固有の問題形成に深い根をもつが、同時に身体論・自己論における述語的統合、言語学・人格論における述語的限定の知見とそれぞれ深く共鳴している。

〈触れ合い〉とは、この能動と受動の主がどちらとも言えない触覚のありさまを強調している言葉だ。〈私は音楽に触れた〉と言う時、主語は〈私〉

だが、そこには音楽を触れたという能動と、音楽によってもたらされた受動性が含まれている。その状態をより強く言えば、私は音楽と「触れ合った」ということになる（傍点、原文）²¹⁹。

『水の駅』と『↑（やじるし）』、両作品にとって不可欠の「ふれる」「ふれあう」という動詞について、後年、太田は右のように述べている（「触れる―触れ合う」一九九四年）。傍点を付して、助詞の《を》と《に》の使い分けに注意を促しているが、これは「ふれる」「さわる」以外の五感をあらわすことば（見る、聴く、嗅ぐ、味わうなど）が、いずれも対象を示す助詞として《を》をとるのに対して、ふれるという言葉だけが通常《に》をとる、という坂部恵の見解と対応している²²⁰。

「ふれること」によって、能動的に対象を捉えるのではなく、受動的に「他なるもの」の働きかけに身を晒す。「ふれあうこと」で「主語の《私》」が、世界の側から照らしだされ変容を遂げていく相互性の劇を、一貫して追い求め続けた太田省吾は、この時、すでに《述語》の深淵へと自覚的に手を伸ばし始めている。

*

表現者が表現の現場にいるということは、希望を見ているということだ。そして、そういう表現に触れようとすることは、そこに希望を見ようとしていくということだ。それは希望でなければならない。希望を見ているから表現がありうるのだし、それなしにはありえないのである。

わたしたちが生きているということが、希望なしではありえない。これを事実の希望と言えば、それと同じように、表現も、まずは、事実の希望をもった行為である²²¹。

転形劇場解散に前後して上梓した二冊の著作の表題に、太田はいずれも「希望」という言葉を用いている。右はそのうちのひとつ、劇団の解散公演の最中に

刊行された『劇の希望』の一節である。「動詞の希望」を最初に発した時のためのためにがちな口調は見られないが、「劇の希望」を「事実の希望」と呼び換える発語の緊張は、言葉の端々から伝わってくる。

本論文の後半部分では、これ以後、主に一九九〇年代以降、グローバル化にともない演劇を取り巻く経済・文化的基盤、また感覚的領域が急変していく時代のなかで、太田が湘南台文化センター市民シアターや京都造形芸術大学での仕事に携わりつつ創作を行った、後期の演劇活動を取り上げた。第三章では、新たな創造拠点の活動を概観し、その上で後期の創作の変遷と、晩年に「述語の演劇」という企図が表明されるまでの思索プロセスをたどり、最後の演出作品『ある夜・老いた大地よ』を考察した。

一瞬のふれあい、生死のヴィジョン、自己と自己自身との距たり、断片を駆使した構成法、意味の伝達から解放された言葉、多声的なモノローグ、能の形式、精神病理、老い。ベケットの後期散文をつぶさに読み直し、立ち上げた演出作品には、太田がこだわり続けてきたモチーフ、手法、問題意識が、さまざまに流れ込み、また新たな劇言語の実験へと向かうための試行を感じさせるものとなっていた。そして一般的な統辞法とはかけ離れた文体をもつベケットの言語が屈折をともないつつ響きわたる情景には、《手法としての述語》《感覚のアクチュアリティをめぐる述語》の問題が潜在していた。

ここからさらなる一步が踏み出される機会がなかったことは惜しまれるが、太田省吾が問いを問いのまま提出することに力をそそぎ続けた芸術家であったことを、想起起こすべきかもしれない²²²。「述語の演劇」という未完の問いかけが潰えたという理解に閉じ込めざるべきではない。問いの昏さを分かち合い、黄昏に未明を見出すように、来たるべき作家としての太田省吾を、探し始める位置に、われわれは立っているのかもしれないからだ。

最後に、そうした探索の出発点として避けて通ることのできない基本的かつ根本的な問題について二つ記しておきたい。

第一に、述語と主語の間に生じる転換・転化である。この問題に関しては、さまざまな見解が提出されているが、これまでの議論と関連の強いものとして

は、言語学における述語が主語を包み込むという文の捉え直し、そして精神病理学における実体的・主語的に把握しえない「自己」の述語性に関する考究を挙げる事ができる。

たとえば日本語が詞と辞の間の転換の可能性に満ちていることを詳説する時枝誠記は、述語格から主語格への転換について、「水が流る。」という完結した文の場合、陳述の客体全体は用言に準ずるが、「水が流るるが、」の場合、それは体言に準ずると説いている²²³。一方、木村敏は、純粹に述語的で対象化することの不可能なはずの「自分ということ」が、独立した「二つのこと」と区別されるとき、すでにそこでは表象として対象化された「こと」への転化が生じていると指摘している²²⁴。

このような文法における言語的な諸単位の質的転換、また自己という現象をめぐる作用的要素から対象的要素への転化と見合うものが、劇場体験に含まれることは、すでに作品考察を通して確かめてきた。「水が流れている」こと、「人と人が共にある」こと、そこに象られつつある「自己ということ」。これらがいずれもはかない時のなかにある現象であることに出会い直す体験の貴重さ／希少さは、日々の時間のなかで、いたるところで述語の振動や、主語と述語の浮沈が、客体的・対象的に把握されているかを参照している。

第二に、他者の存在をめぐる問題への対処である。演劇において述語の可能性を探索するにあたっては、前出のようなたえまない転換・転化といった意識的な諸性質、知覚的な性情への注意に加えて、別種の対処も必要になってくる。それは一口にいえば他者の存在をめぐる問題への対処ということになる。

思想哲学の領域における述語を軸とする論理に対しては、観想に陥り易く、有効に「現実」への働きかけに至り難い、もしくはその立脚点そのものに（他者）との結つきの弱さが胚胎している、としばしば批判が向けられている（西田幾多郎の「場所の論理」に対する批判など）²²⁵。演劇創造の基本的条件に即して、問題の射程を見積もられなければならないが、このような批判的な視座は、「述語の演劇」の試みが、そのような困難に条件づけられているのか考える上で、示唆するところ少なくないように思われる。

劇場空間で言葉を発することは、当事者の意図にかかわらず、集団的な場での言語形式への一つの態度を公然とすることを意味している。述語を軸とする着

想に根差した表現もまた例外ではない。それは思弁的な論理構築の問題を超えて、社会的・歴史的な領域に絶えずさらされている。さらに言語という制度、演劇という制度の「枠はずし」を根拠とする表現は、劇場という身体的な共在の場、あるいは集団創造の現場におけるさまざまな他者——これは可視的な観客協働者に限らない広がりとしてイメージできるのかもしれない——との関わりを条件としている。演劇創造にまつわるそうした他者の契機に対して「述語の演劇」の実践は、自らの自由を託しもし、また自らの根拠がその磁場のなかで絡めとられることに抗いもするといった葛藤を耐え抜くなかでしか実現することはないだろう。

埋めがたい「距たり」を前提とする他者との通じ合い模索し続けた末に、「述語の演劇」を企図するに至った太田省吾その人は、こうした実践上の困難をおそらく誰よりも深く認識していたに違いない。そうであればこそ、具体的に行為する存在、暮らし生きる人間存在と、演劇の論理的な構築性との結びつきを問いつけたその姿勢は、後発者に深い示唆を与えることを止めることはないように思われる。

*

本論文では、二〇世紀後半以降という時代、日本という地域に拠点を置き、その文化のなかで創作を展開した太田省吾の仕事を対象としてきた。限定的な視野からの考察が多くなったのは、社会を生きる存在者としての太田の演劇活動をまずは正確に把握し、検討しておくことが先決事項であると考えたからである。しかしこうしたアプローチばかりが、必ずしも本意というわけではない。

当初は、調査・考察により検証した太田の演劇の特質を、より広い文脈に接続し、応用的に議論の拡張を図る予定だったが、そこまで研究範囲を広げることとはかなわなかった。また問題設定や文献の参照の点でも、太田の演劇活動と同時代の議論を踏まえた上で、論じている「現在」の問題へ、できるかぎりつなげていければと考えていたが、それも果たせなかった。

地域的・時代的に広い構えと視野で考えるべき事柄は、数多く積み残されて

いる。すでに見てきたように、太田省吾の演劇作品の諸相には、たとえばテクストと上演の関係、演出手法、時間ドラマトウルギー、上演の出来事性、劇場における身体的交感、生死をめぐるヴィジョンをはじめ、一九六〇年代以降から今日に至る、演劇と表象文化の世界的な動向を踏まえつつ、詳細に見直されるべき要因が多分に含まれている。また、さまざまな角度から「自明なるもの」へと懐疑を差し向け、「制度」を問い直そうとしたその思索は、演劇を演劇たらしめている広義の歴史・社会的なフアクターへの応答として、今日的な意義を有している。本論文では駆け足でたどることしかできなかったが、太田が劇団で築き上げた創造の集団性、また九〇年代以降、新たな創造の場の実現に取り組んだ仕事は何だったのかということも、舞台芸術の現在と重ね合わせて再検討する必要があるように思われる。

こうした数々の課題について改めて論じる未来を期して、もう一度、太田省吾の演劇的ヴィジョンを見つめることで、本論文のしめくくりとしておくことにしたい。

人間の生を、「日々」「時代」「永遠」の相で考えてみる。(略)

現在この世界に在ることは、この世に生まれて今ここにいるということ、それは偶然与えられたこの時代の中の、たとえばこの日本と枠づけられた地域に生まれたということであり、その時代、地域とその文化を「宿命」
|| 生の前提として一〇〇年を限度に生き、そして死に、消滅するということだろう。いいかえれば、われわれ人間はそれを「わが生涯」|| すべて、として生きる者だ。

それは、「宇宙||永遠」の相で見れば、一瞬の砂粒の動きを超えないものである²²⁶。

(一一〇、三七〇字)

注釈

序章

- 1 太田省吾「日本の演劇における伝統と近代―ハワイ大学東西哲学者会議にて」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『舞台芸術』一三号、角川学芸出版、二〇〇八年三月、五・七頁。
- 2 太田省吾『舞台芸術』創刊にあたって『なにもかもなくしてみる』五柳書院、二〇〇五年、一三八―一三九頁。時間の経緯に対する独特の感受性は、太田省吾「消える」という目標（同書、九―一二頁）などを参照。
- 3 太田省吾『舞台芸術』創刊にあたって『なにもかもなくしてみる』一四〇頁。
- 4 大笹吉雄「解説」三二書房編集部編『現代日本戯曲大系』一九七五―一九七七『第一〇巻、三二書房、一九九七年、四四三頁などを参照。
- 5 一九六〇・七〇年代の社会状況との対比は、内田洋一「沈黙劇の広大な沃野 太田省吾の地平」『現代演劇の地図』晩成書房、二〇一〇年、一四四頁、一九八〇年代の文化状況との対比は、西堂行人「続・演出家の仕事 八〇年代・小劇場演劇の展開」『西堂行人・日本演出家協会編』八〇年代・小劇場演劇の展開 演出家の仕事③、れんが書房新社、二〇〇九年、四六頁、などを参照。
- 6 扇田昭彦『日本の現代演劇』（岩波書店、一九九五年、二二四頁、ボイド真理子「太田省吾「水」の駅」、「地の駅」、「風の駅」、「砂の駅」、「水の駅2」、「水の駅3」」（日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編）『20世紀の戯曲Ⅲ 現代戯曲の変貌』社会評論社、二〇〇五年、一七三―一七九頁、などを参照。沈黙劇の寓意のないし象徴的解釈は、とりわけ海外公演の現地劇評にも顕著にあらわれている（第一章第 節を参照）。
- 7 扇田昭彦『日本の現代演劇』（二二五―二二七頁）などを参照。
- 8 太田省吾「デンポという主題」『なにもかもなくしてみる』一〇九―一一〇頁、などを参照。
- 9 本論文では、拙論「太田省吾論―初期作品における言語と政治をめぐって」（修士論文、近畿大学

大学院総合文化研究科日本文学専攻課程に二〇一七年七月提出）と同様に、作家の「遺族である太田美津子氏より未公開演劇上演資料を、提供いただき資料調査に取り組んでいる。

- 10 太田省吾の初期演劇活動（一九六〇―一九七八年）に関する記述は、拙論「太田省吾論―初期作品における言語と政治をめぐって」（前掲）、同「太田省吾の劇言語、その政治性」「小町風伝」へのプロセス」『近畿大学日本語・日本文学』一七号、近畿大学文学部文学科日本文学専攻、二〇一五年三月、五三―七二頁、にもつき、適宜、加筆・修正している。

- 11 一九七〇年から七二年にかけて、太田は「本土復帰」を目前に控えた沖縄をモチーフとする連作を手がけている『老花夜想 太田省吾戯曲集』三二書房、一九七九年所収の諸作也。そこには政治的アピールやそれに類するものいいを拒否する立場を貫きつつ、名づける／呼びかけるという行為に潜む言語の政治的作用、もしくは固有なるものを一般なるものに代表させる言語的表象に、無自覚に従うことを忌避する劇作家の鋭敏な感受性があらわれている（拙論「太田省吾の劇言語、その政治性―『小町風伝』へのプロセス」前掲、五九―七〇頁）。

- 12 太田省吾・松本小四郎（聞き手）「状況から創造への演劇論をめぐって」『WALK』三七号、水戸芸術館ACM劇場、二〇〇〇年六月、三八頁。一九七五年のポーランド公演の回顧は、太田省吾「ポーランドへの演劇の旅」『シヨパン ポーランド・日本展』カタログ、日本・ポーランド国交樹立八〇周年および国際シヨパン年記念展実行委員会、一九九九年、二二六頁、などを参照。

- 13 太田省吾「小町風伝」「小町風伝 太田省吾戯曲集」白水社、一九七八年、九〇頁、なお『小町風伝』の創作プロセスについては以下をあわせて参照。太田省吾「能舞台の眼差」「裸形の劇場 太田省吾演劇評論集」而立書房、一九八〇年、二〇二―二〇四頁。太田省吾・扇田昭彦（聞き手）「沈黙者の劇性―扇田昭彦編『劇的ルネッサンス』リプロポート、一九八三年、一七二―一六頁。

- 14 転形劇場の上演作品では『喜劇役者（コメディアン）』（一九七五年、作・演出＝太田省吾）以降、試験的に遅いテンポの演技が取り入れられている。最初期の遅いテンポの演技に関する論評は、長尾一雄「閉じるものと出るもの」『新劇』二六八号、白水社、一九七五年八月、二二・二六頁、を参照。

- 15 次の初演時の劇評などを参照。『前衛劇 能舞台にとけ込む』『東京新聞』中日新聞東京本社、夕刊、一九七七年一月三日、五頁。森秀男「雄辯と沈黙」『新劇』二八七号、一九七七年三月、二六頁。岩波剛・木村光一「演劇時評」『悲劇喜劇』三二八号、早川書房、一九七七年四月、九八頁、なお『小町風伝』の冒頭場面で、老婆が橋掛りから登場する進行速度は、上演会場の舞台寸法と劇評における所要時間の言及をもとつき算出すると、初演時では毎分七〇センチほどのテンポだったと推察される。

- 16 「第二十二回『新劇』岸田國士戯曲賞決定発表」『選評』『新劇』二九九号、一九七八年三月、一一―一二五頁。当時の選考委員は、田中千禾夫、矢代静一、八木柊一郎、山崎正和、別役実、森秀男、石沢秀一。

- 17 太田省吾・扇田昭彦（聞き手）『沈黙者の劇性』『劇的ルネッサンス』一九九頁。
- 18 小劇場運動における始原回帰の志向については、渡辺守章「演戯・肉体・言語―日本の前衛演劇における〈始原の神話〉」「虚構の身体」中央公論社、一九七八年、三八〇―四一五頁を参照。
- 19 小劇場運動の掲げる〈近代〉が近代批判と近代の混淆であるという指摘は、菅孝行『増補』戦後演劇―新劇は乗り越えられたか（社会評論社、二〇〇三年、一八四・一九六・二二六―二二九頁）を参照。
- 20 太田省吾作品における始原性の要素は、沖縄を密やかなモチーフとする初期三部作に確かめることができる。倉石信乃が指摘するように第一作『乗台自動車の上の九つの情景』（一九七〇年）のドラマの要諦をなしているのは、伊波普猷「琉球の神話」「古琉球」岩波文庫、二〇〇〇年所収）に含まれる古謡の引用である（『失楽園再訪―太田省吾『乗台自動車の上の九つの情景』を読む』『舞台芸術』一三三号、六六―六七頁。同様の引用は第三作『花物語』（一九七二年）でも試みられており、また第二作『黒アゲハの乳房』（一九七一年）には八重山島・名蔵村の祭祀にまつわる史料を潤色した文章が劇中劇の台詞として組み込まれている（琉球由来記 卷二十一『琉球資料叢書第』伊波普猷・東恩納寛惇・横山重編纂、井上書房、一九六二年、五九八―九九頁。なお太田の仕事における近代以前の演劇との接点としては、能楽との関係のほか、転形劇場公演『桜姫東文章』（作＝鶴屋南北、一九七〇年初演）の演出などが挙げられる。
- 21 太田省吾『劇の症状』『太田省吾演劇論集 飛翔と懸垂』而立書房、一九七五年、三七頁。
- 22 太田省吾『劇的なものを疑う』『劇の希望』筑摩書房、一九八八年、五頁。
- 23 太田省吾『劇の希望』『劇の方法』『劇の希望』三六・八二頁。
- 24 太田省吾『これ』の美しさ』『劇の希望』六八頁。
- 25 太田省吾『演劇の文明史』評『太田省吾演劇論集 飛翔と懸垂』一八二頁。
- 26 太田省吾『太田省吾氏に聞く』『新劇』三二二号、一九七九年四月、一〇七頁。このインタビューでは『言葉の中にある動詞』を思考するという創作上のアイデアが語られている。
- 27 動詞を表題とするエッセイ・論考は、『動詞の陰翳―演出手帖』（白水社、一九八三年）、『舞台の水』（五柳書院、一九九四年）に多数収録されている。
- 28 太田省吾『沈黙』の計画』『なにかもなくしてみる』八一頁。
- 29 太田省吾『述語の力―オランダ絵画の語りかけ』『なにかもなくしてみる』一〇三頁。このエッセイが踏まえているレフ・セミョノヴィチ・ヴィゴツキーや藤沢令夫の知見については第二章第三節、終章第一節を参照。
- 30 本論文における『述語』という語句の用い方について補足しておく。以下では、対象の把握形式をめぐる問題に言及する際には、原則として〈主語・実体・述語・属性〉という基礎的なモデルを踏ま

えているが、これと相即的な問題の広がりを探る場合は、この限りではない。太田の言説において〈主語・述語〉という言語形式やそのアナロジーには、〈実体・属性〉のほかに、〈主体・動作〉〈主題・方法〉〈目的・手段〉など、幾通りかの含意が込められている。つまり太田における『述語』は、さまざまな事象を問い直すためのタームでもあり、基礎的なモデルと水準を異にする場合もあるが、これらについては太田の用例を引き合いに出すなどして区別して扱っている。また哲学・言語学などで議論されている〈主語・述語〉をめぐる問題群については、演劇の表現構造の見直しにとって重要と考えられるものを中心に、次章より適宜、参照していく。

第一章

- 31 日本の六〇・七〇年代演劇と八〇年代演劇に関する対比は、川本三郎「非劇的空間の創出」『微熱都市』白水社、一九八五年、二六九―一八〇頁、佐伯隆幸『現代演劇の起源』（れんが書房新社、一九九九年、三九―四七頁）などを参照。なお「小劇場ブーム」は、一九八二年ころから各種媒体で用いられた呼称である。早い時期の雑誌特集に「小さい芝居（こじ）はいいことだ。」（『広告批評』四三号、マドラ出版、一九八二年一月）がある。
- 32 菅孝行「六〇年代演劇の歴史的位置と現在」岡室美奈子・梅山いつき編『六〇年代演劇再考』水声社、二〇一二年、二三四―三三五頁。西堂行人「続・演出家の仕事―八〇年代・小劇場演劇の展開」『八〇年代・小劇場演劇の展開 演出家の仕事③』四五―四七頁。
- 33 太田省吾「在る」と「見る」『持つ』『動詞の陰翳―演出手帖』一六・三六・一四七頁。
- 34 如月小春『演劇―反・複製の告』『ユリイカ』二二〇号、青土社、一九八四年七月、七〇―七五頁。川本三郎・別役実「別役実―犯罪」川本三郎『紙宇宙船に乗って 川本三郎対談集』白水社、一九八七年、一九九頁。
- 35 石原吉郎「メモ」『海を流れる河』花神社、一九七四年、九二頁。太田省吾「在るa」「在るb」『動詞の陰翳―演出手帖』九―一七頁。
- 36 ジョージ・スタイナー『沈黙と詩人』『沈黙と言語』上巻、平川祐弘訳、せりか書房、一九七四年、一一〇頁。
- 37 マーティン・エスリン『不条理の演劇』小田島雄志他訳、晶文社、一九六八年、三三八―三三〇頁。
- 38 太田省吾・谷川道子『世界を縫合する言葉―ハイナー・ミュラーとの「危険な関係」』『ユリイカ』三七四号、一九九六年五月、三三四―三三六頁。関連言及として太田省吾「撒く』『動詞の陰翳 演出

手帖』二〇一―二〇四頁を参照。

- 39 太田省吾・扇田昭彦〔聞き手〕「異常に遅いテンポで生を照り返す」扇田昭彦編『劇談―現代演劇の潮流』小学館、二〇〇一年、二〇七頁。なお本文中の「準沈黙劇」の呼称は、太田省吾・八角聡仁〔聞き手〕「回性の出来事としての戯曲」『舞台芸術』九号、二〇〇五年二月、三〇一―三〇三頁に倣っている。

- 40 小芥米親「せめぎあう音と意味」『鏡像としての現実―小芥米親劇評集1971-1980』而立書房、一九八七年、一八一―一八七頁。

- 41 三浦雅士「太田省吾ノート」『幻のもうひとり 現代芸術ノート』冬樹社、一九八二年、一七五―一八二頁。

- 42 太田省吾『クノシエンス』との出会い』『音楽の手帖―サテ』青土社、一九八一年、二六頁。

- 43 中井久夫『分裂症と人類』東京大学出版会、一九八二年、八頁。

- 44 太田省吾〔聞き手〕「あなた―Fugate」〔作者による追記〕『舞台芸術』九号、二〇〇頁。なおこの太田の言及は次の一節を踏まえている。「古典派の音楽やロマン派の音楽とは反対に、バッハのフーガは十二音音楽の作品と同様、最初から最後まで同時に旋律であり伴奏である唯一の核から出発して展開されるのだ」(ミラン・クンデラ『裏切られた遺産』西永良成訳、集英社、一九九四年、七〇頁)。

- 45 本文の引用は、太笹吉雄「音のないことば―『水の駅』を観る」『青春と読書』七二頁、集英社、一九八二年七月、五九頁、始祖鳥「水の音が聞こえ、再び沈黙が訪れる『水の駅』」『朝日ジャーナル』一六七号、朝日新聞社、一九八一年六月二六日、八一頁。このほか初演の舞台を対象とする時評には、三枝昂之「無声の質量」『現代詩手帖』二四巻七号、思潮社、一九八一年七月、一〇七頁、三浦雅士「へだたりの構造」『新劇』三三九号、一九八一年七月、一六―一九頁 などがある。

- 46 転形劇場『水の駅』に関する国内外の主な劇評は、弓立社・転形劇場編『水の希望―ドキュメント転形劇場』弓立社、一九八九年を参照。本文の海外劇評からの引用は同書の翻訳に拠る。

- 47 三浦雅士「表現としての狂気」『幻のもうひとり 現代芸術ノート』一八三―二〇頁。村瀬学「おくれ」としてのテンポを問う―転形劇場公演『水の駅』を観て』『子ども体験』大和書房、一九八四年、一九〇―二〇二頁。

- 48 メル・グソオ「沈黙のオアシス」〔弓立社・転形劇場編『水の希望―ドキュメント転形劇場』二二二頁。

- 49 ウゴ・ヴォツリ「生命の泉に赴く長い列」〔コリエレ・デラ・セーラ紙〕、「現代世界の普遍的メッセージ」、ピーター・ファレル「スチール写真のように永続的な」〔弓立社・転形劇場編『水の希望―ドキュメント転形劇場』二二三―二四・二九―三〇頁。国内劇評は、楠かつのり「未来は諦められた時間」〔図書新聞』一八二九号、図書新聞、一九八六年九月二三日、一頁、扇田昭彦「日本の

現代演劇』(二二三―二五頁)などを参照。

- 50 ケニス・リー「挑発的な美しい夜」、マグダ・ポリ「充足と空虚をつめこんだ人生」、植田実「水がある、人が在る……」〔弓立社・転形劇場編『水の希望―ドキュメント転形劇場』二〇八―二二二―二二三・二二五頁)。

- 51 『水の駅』のテキストⅡおよび注釈の初出は『水の駅』―記録としての台本「『駅』の背景―補」『新劇』四二五号、一九八七年一〇月、八八―一二三頁である。初刊本(太田省吾『劇の希望』)に収録される際、注釈を下敷きとして序文が書き改められているが、テキスト本編の内容に大きな変更はないことから、本論文では初刊本のテキストを『テキストⅡ』と呼び、考察対象としている。なお未発表上演台本のテキストⅠに関しては、次の文献に概要が示されている。Man Boyd, *The Aesthetics of Quietude: Ōta Shōgo and the Theatre of Disfigurement*, Tokyo, Sophia University Press, 2006, pp. 108-114.

- 52 清水裕之『劇場の構図』鹿島出版会、一九八五年、二八―三二頁。

- 53 テクストⅠの引用資料と、現代日本の前衛的な舞台芸術との関連については以下を参照。鈴木志郎康『現代詩文庫 22 鈴木志郎康』思潮社、一九八八年、裏表紙。寺山修司「映画企画書 マルドロールの歌―ロートレアモンの詩集による」『寺山修司前シナリオ2』フィルムアート社、一九九三年、三四―三四四頁。フェルナンド・アラバル・別役実「芝居に国境はない」『テアトロ』三八四号、一九七五年二月、テアトロ社、七八―八八頁。吉岡実『現代詩文庫 14 吉岡実』思潮社、一九八八年、裏表紙。また引用画像の関連事項としては、テオ・アングロプロス監督の映画『旅芸人の記録』の日本公開(岩波ホール、一九七九年)、国内で最初のエゴン・シーレの全貌展(エゴン・シーレ展 西武美術館、一九七九年)などが挙げられる。

- 54 吉岡実「死児」という絵』『随想集 「死児」という絵』思潮社、一九八〇年、一〇七頁。

- 55 石沢秀二・太田省吾・清水邦夫・別役実「わが戯曲の現在の課題」『新劇』三三四号、一九八一年二月、七一頁。

- 56 太田省吾「抱擁ワルツ」『新劇』三二八号、一九七九年一〇月、一一五頁。

- 57 太田省吾「在るb」『動詞の陰翳―演出手帖』一八一―七頁。鈴木志郎康「ピラミッド」『現代詩文庫 22 鈴木志郎康』四〇―四三頁。

- 58 太田省吾「触れる」『動詞の陰翳―演出手帖』七六頁。

- 59 山本健一「当世演劇耳袋(4)」『新劇』三三九号、一九八一年七月、九五頁。本文に引用した太田の言葉は、山本による聞き書きである。

- 60 「盲目」の劇言語に関する言及は、太田省吾「劇言語はどこにあるか」(『なにもかもなくなってしまう』四九―五五頁)、太田省吾・扇田昭彦〔聞き手〕「異常に遅いテンポで生を照り返す」(扇田昭彦編

『劇談—現代演劇の潮流』(二〇四—二〇五頁)などを参照。なお学生演劇・学生運動の体験を経て、演劇の世界へ踏み出した自身の表現者としての出発を、太田は次のように振り返っている。「判断認識を中心に置いた、明快な意識だけが働く言葉、これを一方とすると、そういう反省的な言語と対称的にある、盲目的な言語、非反省的な言語」「人間が舞台に立つて、からだを持って立つて、そいつが言える言葉というのは、その側(後者)引用者註 じやないかというふうに、感覚的な結論をそこで持った(太田省吾・佐藤信・石光泰夫・ジャン・クリスチアン・ブーヴィエ・渡邊守章『シンポジウム 作業と言説』『舞台芸術』一五号、二〇〇九年四月、一七一頁)。

- 61 太田省吾・扇田昭彦(聞き手)『異常に遅いテンポで生を照り返す』『劇談 現代演劇の潮流』(二〇七頁)「太田省吾に聞く『水の駅』の不思議な魅力について」転形劇場公演『水の駅』(一九八三年五月、名演小劇場)チラシ、資料一覽／未公開演劇上演資料、九三—九四頁。
- 62 リチャード・シエクナー『パフォーマンス研究 演劇と文化人類学の出会いとこころ』高橋雄一郎訳、人文書院、一九九八年、五二—六三頁。

- 63 ジャン・コクトー『雄鶏とアルカン』『エリック・サティ』佐藤明訳、深夜叢書社、一九八二年、二四頁。この引用箇所に関する太田省吾の言及は『舞台の水』(『舞台の水』三三—三四頁)を参照。
- 64 渡辺守章『舞台のうへの(土)と(水)』演劇とは何か』講談社、一九九〇年、六八—七五頁。同「ハムレットの夜、または空間と演劇」フーコーの声 思考の風景』哲学書房、一九八七年、一六二頁。

- 65 扇田昭彦『高価な移動劇場での水の「飛行」』状況劇場の迷走『唐十郎の劇世界』右文書院、二〇〇七年、二四五—二五六・三二三—三八頁。
- 66 太田省吾『舞台の水』『舞台の水』二二—三五頁。

- 67 鈴木理江子『戸惑う身体』立教大学映像身体学科『映像と身体—新しいアレンジメントに向けて』せりか書房、二〇〇八年、二二—二三頁。
- 68 太田省吾『タレスの(水)とわたしの(水)』Front』二三号、リバーフロント整備センター、一九九九年八月、十三頁。「言葉・表現・支配的言語構造」という語句には、近代以降、言語が人間関係の絆として特別な重さを賦与され、優位を占める言語システムが社会を席捲するという把握(長谷川宏『言語の現象学』世界書院、一九八六年、三七—六三頁)が踏まえられている。

- 69 太田省吾『触れる』『動詞の陰翳—演出手帖』七六頁。

- 70 ミルチャ・エリ阿德『聖と俗』風間敏夫訳、法政大学出版局、一九九九年、二二—二三頁。
- 71 転形劇場『水の駅』が再演を重ねるなかで生まれた、特に目立つ変化としては、次の点が挙げられる。記録映像Ⅰでは「食う女」という人物が、舞台上で野菜を丸ごと貪り食う(登場シーンは、テキストⅡのシーン6に該当)、記録映像Ⅱではこの人物は登場していない。また記録映像Ⅰでは終盤

に登場する「大きな荷物の男」が、歯磨きをした後、水道にもたれかかり終幕までその場に止まる(同、シーン8)、記録映像Ⅱではこの人物は、少女の再登場と入れ替わりに下手へ立ち去っている。なお先述のように初演時で試みられた、暗闇で男が靴を履きかえるというプロローグも再演のなかで削られており、記録映像Ⅱには映っていない。

- 72 八角聡仁『希望について』『舞台芸術』二二号、二〇〇七年一〇月、二六—二七頁。

- 73 ヴィム・ギューセン『今、ここで』(弓立社・転形劇場編『水の希望—ドキュメント 転形劇場』二二頁)。
- 74 太田省吾『聞こえる、あなた——Fugate』[作者による追記]『舞台芸術』九号、三〇—三三頁。

- 75 三浦雅士『表現としての狂気』『幻のもうひとり 現代芸術ノート』一八三—二〇頁。村瀬孝「おくれ」としてのテンポを問う—転形劇場公演『水の駅』を観て』『子ども体験』一九〇—二〇二頁。
- 76 太田省吾による『裸形』という言葉の用例には、次のようなものがある。「劇とは(議論)つまりしやべる場面ではなく(行為)の場面に立つことであり、人間の直接的な事実性という相貌と向き合い、そこを生きていることである。そのように、着衣を脱ぎ、裸形となることであり、したがって、劇は(文化的)に高度化するものではなく、裸形へ向って高度化するものである」(『自然と工作』『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』三三頁)。

- 77 坂部恵「ふれる」ことについてのノート』『ふれる』こと哲学』岩波書店、一九八三年、二二—二三頁。
- 78 太田省吾『触れる』『動詞の陰翳—演出手帖』七〇—七一頁。

- 79 渡辺保『女形の運命』紀伊國屋書店、一九七四年、二五〇—二五二頁。
- 80 吉岡実『死児』『現代詩文庫』14 吉岡実』三五頁。

- 81 『水の駅』発表に先立つ演劇論において、死によつて自己を規制するという志向は、たとえば次のように表明されている。「われわれは、日常、己の枠をまたずに生活している。そして、枠をもつことができるのは、死の場面であると言ってもよい。死ぬとき、いや死んだときには、われわれは、(私)の枠をもつ、これこれの者であった。しかし、そのときの(私)は存在しているとはいえず、状態にあるとすれば、われわれは(私)を枠づけることのできぬ存在であるということになるのだが、(私)を枠づけたという欲求は、われわれの基礎的な生の欲求である」(太田省吾『自然と工作』『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』四〇頁)。

- 82 太田省吾『在る』『動詞の陰翳—演出手帖』二六頁。
- 83 太田省吾『(反復)と美』『舞台の水』二七頁。
- 84 同前、二八頁。
- 85 太田省吾「(ナショナルなもの)への疑い」『なにもかもなくしてみる』二三四—二三五頁。

86 三浦雅士「太田省吾ノート」、『幻のもうひとり 現代芸術ノート』一八一―一八三頁。三浦による「述語」をめぐる問題群に関する言及は、批評または私という現象』『私という現象』冬樹社、一九八一年、五・二六頁、「村上龍または自閉と破壊」『主体の変容』中央公論社、一九八二年、一五八―一六二頁）をあわせて参照。

87 市川浩「身体―身の現象とその境界」木田元編『講座・現象学② 現象学の基本問題』弘文堂、一九八〇年、八七―一二三頁。

88 木村敏「時間と自己・差異と同一性 分裂病論の基礎づけのために」『自己・あいだ・時間―現象学的精神病理学』弘文堂、一九八一年、一六〇―一六六頁。

89 なお本研究の資料調査では『水の駅』初演時に『述語』をめぐる同時代の知見を積極的に援用された形跡は見当たらなかった。ちなみに単行本『動詞の陰翳』において『動詞』という言葉は、一度も『述語』とは呼び換えられていない。後年、太田は本章で取り上げた市川浩、木村敏、坂部恵らの問題へと自覚的に接近しているが、これについては第三章で論ずる。

90 太田省吾・扇田昭彦（聞き手）『異常に遅いテンポで生を照り返す』扇田昭彦編『劇談―現代演劇の潮流』二〇七―二〇八頁。

91 なお一九九四年の時点で、太田は沈黙劇のクリエイションについて次のように述べている。「作品に役、役者という通路をもった構造があります」それは逆転していいんだとぼくは思っているわけですよ。役者から始まって……。つまり、ふつうは作品のプロットの権力があって、その下に全部従属するわけ。そういう構造を逆転していくとどうなるのかということなんです。」『稽古でえんえんやるのは、いわゆる“たれ流しの即興”というものじゃないんだけど、とにかく即興から始めて、それを意識化して、さらに再構築していく』（遠藤利克・太田省吾「理不尽な水／水の象徴性」遠藤利克『空洞説 現代彫刻という言葉』五柳書院、二〇一七年、一〇一頁）。

第 章

92 転形劇場の国際的な活動については、太田省吾「あせりと断層―アデレイド芸術祭で考える―」『悲劇喜劇』（四〇五号、一九八四年七月、六八―七二頁）、花光潤子「試みの器―湘南台市民シアター、太田省吾の軌跡」『舞台芸術』一四号、二〇〇八年三月、一一四―一二〇頁）などを参照。

93 転形劇場『水の駅』が、世界の前衛演劇と交差しないし競演する機会には、ヨーロッパ公演（一九八三年五・六月）、オーストラリア公演（一九八四年一・三月、パース・フェスティバル、アデレード・フ

ェスティバル）、カナダ・アメリカ公演（一九八八年六月、ニューヨーク国際アートフェスティバル）など、数多く挙げることができる。また国内での機会には、利賀フェスティバル（一九八二年八月、参加演目は『小町風伝』）、大阪国際演劇祭（一九八六年八月、参加演目は『↑（やじるし）』などがある）。

94 たとえばハンス・レーマン『ポストドラマ演劇』（谷川道子ほか訳、同社、二〇一二年）の「第三章 ポストドラマ演劇のパノラマ」には、「コントロール、あるいは儀式」「ウィルソン、あるいは風景」の項目がある（九一―九四、九八―一〇四頁）。ここで論じられている上演の時間進行の遅速化、生の不在・死の契機との対峙をめぐる諸問題を端緒に、新たな視座から太田の仕事を検討し、二〇世紀後半の前衛演劇の地平に占める位置を見定める作業を想定することができるともいえる。

95 日本現代演劇を取り巻く社会状況については佐藤郁也『現代演劇のフィールドワーク―芸術生産の文化社会学』（東京大学出版会、一九九九年、二九―一六六頁、首都圏の劇団数、公演数については新劇団協議会三十年史編集委員会編『劇団・戦後のあゆみ 新劇団協議会三〇年史』（新劇団協議会、一九八六年）などを参照。

96 扇田昭彦「『明るい虚無』の舞う時代―一九八〇年代演劇論」扇田昭彦編『劇談―現代演劇の潮流』五一―六頁。菅孝行『増補 戦後演劇―新劇は乗り越えられたか』二八九―三〇二頁。

97 別役実『ベケットと「いじめ」』岩波書店、一九八七年、一一―一八頁。

98 梅本洋一『視線と劇場』弘文堂、一九八七年、八―九頁。

99 松本小四郎「劇作家の死と演劇の現在」『劇作家の死を超えて』思潮社、一九九〇年、一四頁。

100 太田省吾「感想」（第二十一回岸田戯曲賞の受賞コメント）『新劇』二九九号、一九七八年三月、一八頁。

101 太田省吾「引用テキスト―言語メディアの試み」『なにもかもなくしてみる』一二三頁。

102 太田省吾「鼻眼鏡をはずしたチーホ」『機械じかけのピアノのための未完成の戯曲』パンフレット、日本映画、一九八〇年二月、一一頁。

103 太田省吾「ヤジルシ―誘われて」『太田省吾劇テキスト集（全）』早月堂書房、二〇〇七年、六二―四頁。

104 宮川淳「『引用の織物』」（筑摩書房、一九七五年）、榎木野衣『シミュレーションイズム―ハウス・ミュージックと盗用芸術』（洋泉社、一九九一年）などを参照。

105 川本三郎「非劇的空間の創出」『微熱都市』一八〇頁。

106 同前、一七二頁。

107 人間存在の演劇性に関する知見はアーヴィング・ゴッフマン『行為と演技―日常生活における自己顕示』（石黒毅訳、誠信書房、一九七四年）、『演技―への問いを内包する演劇についてはライオ

ネル・エイベル『メタシアター』（高橋康也・大橋洋一訳 朝日出版社、一九八〇年）などを参照。

- 108 八〇年代の日本現代演劇に流行した入れ子式構造のメタシアターについては、川本三郎「非劇的空間の創出」（『微熱都市』一七―一八〇頁、扇田昭彦「明るい虚無」の舞う時代―一九八〇年代演劇論」（『劇談―現代演劇の潮流』一四―一五頁）などを参照。

- 109 ライオネル・エイベル『メタシアター』一三四頁。

- 110 太田省吾の初期演劇活動における引用（他者の言葉やイメージの参照）の事例は、発表テキストの注・あとがき・表題にも確かめることができる（『老花夜想 太田省吾戯曲集』八八・二五・二五六―二五七頁。また「小町風伝」のシーン7（隣家の父・娘・息子によるやりとり）には、人間存在の演劇性の主題が際立っているが、このシーンは「喜劇役者」（一九七五年）などの先行作品で反復されている。『小町風伝 太田省吾戯曲集』（二〇八―二七頁、「喜劇役者 転形劇場・上演台本」『新劇』二六五号、一九七五年五月、一三五―一三九頁）を参照。

- 111 太田は本作執筆について次のように記している。『↑（やじるし）』の台本は、「美術手帖」に載っていた十センチ四方ぐらいの写真を見ながら書いた。その写真はインスタレーション作家の剣持和夫氏の作品を写したもので、後に氏とはじめてお会いして、その作品を参考に舞台装置をつくる許しを得た。なお（矢印）シリーズの第 作「水の休日」の台本執筆、舞台装置の考案にあたっては、剣持和夫作品が参照されている。転形劇場公演『水の休日』（一九八七年一月、転形劇場12スタジオ）上演台本、資料一覧／未公開演劇上演資料、九五―九六頁。

- 112 モーリス・ブランショ『終わりのなき対話Ⅲ 書物の不在（中世的なもの、断片的なもの）』湯浅博雄ほか訳、筑摩書房、二〇一七年、六一頁。

- 113 本作初演のチラシでは、作品タイトルに「すでに、いつか、どこかで、だれかによって語られた言葉による（地下演劇）」という文言が付されている。また初演の案内状では、この文言が副題であることが説明されている。転形劇場公演『↑（やじるし）』（一九八六年三月、転形劇場12スタジオ）チラシ・文書、資料一覧／未公開演劇上演資料、九四―九五頁。

- 114 谷川俊太郎『日本語のカタログ』（思潮社、一九八四年）に関する言及は、太田省吾・扇田昭彦「無題 対談」（『TheAve』七〇号、財団法人新国立劇場運営財団、二〇〇二年八月、一五頁、太田省吾「埋め立てられた運河の上」（『舞台の水』四四―四七頁）を参照。

- 115 ヴィトルド・ゴンブロヴィッチ「コスモス」『東欧の文学』6 コスモス他（工藤幸雄訳、恒文社、一九七三年、一八五―一三八頁。本文に引いたゴンブロヴィッチの言葉は、工藤幸雄「異端のポランド文学」（同書、一二頁）で訳出されている『日記』の一節である。

- 116 太田省吾「ゴンブロヴィッチの『↑』」『朝日新聞』東京・夕刊、二〇〇一年五月三〇日、二三頁。

- 117 太田省吾「劇と偶然」『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』一九八―一九九頁。初出は『現代思想』

五巻五号、青土社、一九七七年五月、七二―七四頁。

- 118 アントワーヌ・コンパニオン『第二の手、または引用の作業』今井勉訳、水声社、二〇一〇年、六二頁。

- 119 劇団転形劇場公演『↑（やじるし）』に関する主な劇評は、以下のものがある。鴻英良「開かれたドラマツルギー」（『新劇』三九九号、一九八六年六月、一八―二〇頁、佐々木幹郎「訝する声」（『新劇』三九八号、一九八六年五月、二四―二八頁、中村雄二郎「ヒボクラテスの空間」（『海燕』五巻六号、ベネッセコーポレーション、一九八六年六月、二三―二九頁、松本小四郎「反転する劇『↑（やじるし）』作・演出 太田省吾」（『現代思想』一四巻七号、一九八六年七月、二七六―二八一頁）。

- 120 太田省吾「ゴンブロヴィッチの『↑』」前掲、一三頁。

- 121 本作の初演に際して、太田は次のようにコメントしている。「現代における目的とか方向は、極めてとらえづらい状況にある。こうした生きていく上の『望み』の様相をさまざまな側面から探ってみた」（沈黙劇の転形劇場が引用語によるセリフ劇『東京新聞』夕刊、一九八六年三月一日、五頁）。

- 122 象徴的な解釈の一例としては次のような要約が挙げられる。『↑（やじるし）』は、あたかも天の啓示かのような、天井の模様や人々の指し示す矢印に導かれて、一組の夫婦が旅に出る遍歴の物語」（人間の営みに見えた『朝日新聞』東京・夕刊、一九八六年三月一日、一一頁）。

- 123 テクストⅠ・テクストⅡともに「一九八六年一月一日現在」と日付が表示されているが、テクストⅡには、公演初日（同年三月一日）までに行われた改訂が反映している（引用句、ト書きの整理などの細かな推敲、後記の付加）。またテクストⅠには部分的にページが差し替えられた形跡があるが、過去の稿は残っていない。シーンの部分的な改題については、「（表1）」「↑（やじるし）」『略表』一一三頁の備考欄を参照。

- 124 なお本作において、別の意味合いで例外的であるといえる引用テクストの一つに、尾形亀之助「話（小説）」がある。この詩篇は、『水の駅』初演の上演台本（テクストⅠ）の資料の一つでもあり、さらにその後、太田が手がける一組の夫婦関係を焦点化する台詞劇とも関連している。夫婦らしき匿名の男女により寝室で交わされているらしき些細な会話を定着している同詩篇には、死後の世界から現在を見つめるという思いつきを演じるやりとりが含まれているが、そこには『棲家』（八五年初演、『更地』（九一年初演）といった太田の台詞劇との強い類似性を認めることができる。尾形亀之助「話（小説）―或ひは「小さな運動場」―」（『現代詩文庫1005 尾形亀之助』思潮社、一九七五年、一〇八―一〇九頁）を参照。

- 125 古井由吉「ムージル 観念のエロス」岩波書店、一九八八年、四五・五七頁。なお太田作品にお

いて「間人格的な関係性の不安」は通底的なテーマの一つであるが、フーガシリーズにおける夫婦関係について作者は次のように述べている。「自分はだれかと置きかえることができる。だれでもが感じているこのありふれた不安は、かといってだれも言いきれないわけではない」「殊に、自分にとって身近な者、たとえば、夫や妻にとっても、相手が自分でないだれかとも、結構うまく生活していくことができるだろうといったことを考える時、この否定できない具体的な空隙は、やがて人間の最も基本的な存在仕方の空隙へつれ出す」（『転形劇場』18「裸足のフーガ」について 太田省吾）『転形劇場公演「裸足のフーガ」』（一九八〇年一〇—十二月、転形劇場工房 文書 資料一覽／未公開演劇上演資料 九一九二頁）。

126 佐々木幹郎「研する声」『新劇』三九八号、一七頁。以下、「↑（やじるし）」の台詞・ト書きに含まれる「性的な喩」の一部について、アト・ド・フリス『イメーシ・シンボル辞典』（山下圭一郎ほか訳、大修館書店、一九八四年）に依拠しつつ、シーン番号／【作中の言表（心象表現的な含意）】という形で例示しておく。#2／【矢（欲望）】、#2／【魚（セックス）、#3／【杖（男性器）】、#4・#6／【靴・泉（女性器）】、#4・6／【最初の朝（子宮）】、#5／【花（処女性、女性器）】、#5／【霧（無力感に陥る肉欲）】、#7・#9／【熱・太陽（リビドー）】、#8／【牛乳（乳と蜜、精液）】、#9／【壺（生殖エネルギー）】。

127 金鶴詠「心はあじさいの花」『文藝』二四卷三号、河出書房新社、一九八五年三月、一三七頁。

128 マックス・ピカート『ゆるぎなき結婚』佐野利勝訳、みず書房、一九五七年、一七頁。

129 太田省吾「ほのかさるもの」『劇の希望』五三頁。同エッセーの初出は『言語生活』（四〇九号、筑摩書房、一九八五年二月、三三頁）であり、その後、『転形劇場公演↑（やじるし）』（一九八六年三月、転形劇場12スタジオ）のパンフレットに再録されている（資料一覽／未公開演劇上演資料 九四頁）。

130 作中の〈まねび〉は、次のような引用語法 reported speech に通う性格を帯びている。「われわれは話し手自身によって現在知覚されている事象にのみ話を限定しない」「他人の言葉やわれわれ自身の以前の発話を引用するし、自分の現在の経験を、たとえば、他の人の言明と対立させることによって、自己引用という形で表現する傾向さえある」（ロマーン・ヤーユブソン『一般言語学』川本茂雄ほか訳、みず書房、一九七三年、一五〇頁）。

131 松本小四郎『ホモセクシャルな視線——太田省吾作・演出↑（やじるし）』『劇作家の死を超えて』四三頁。

132 〈受容／受動——学習——夢〉の関係をめくって、作者は次のように述べている。「夢は、それを夜毎教えているのではないだろうか。実は、われわれは世界を捉える者である前に受け入れる者であり、そういう膨大な受け入れの量を抱えて生きている者だということ」『だが、受け入

れ学習のすんだわれわれは、その学習のあったことを忘れる。そして、われわれ自身を、ものごとを受け入れる者だというより、捉える者だと思う。捉えるという能動がわれわれの基本姿勢だと思う」（太田省吾「受動という力」『なにもかもなくしてみる』九八頁）。

133 戸井通二『演技』紀伊國屋書店、一九六三年、四頁。この指摘を引きつつ、太田省吾はエッセイで生活の中／舞台上での演技と表情について思考している（表情について）『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』二二六—二二七頁。

134 本文では割愛したが（笑いの誘因にまつわる別の知見と、表情のレッスン（#5「犬と猫と笑顔」）との関係は、ある程度まで追うことができる。以下、表情のレッスンの経過をたどりつつ補足しておく。作中では表情の学習はなかなか上手くゆかず、行き詰まりのなかで生徒（男4）は「もと基礎的なところをやってくれないか」と口にする。すると突如、二人の教師（男4、女3）は猫と犬に扮し、動物の愛撫のやり方を教える始める。さらに犬が脅かす／猫が安堵させることをきっかけに、顔を歪め困窮していた生徒は「ニヤニヤはじめる」のである。かなり突飛な展開のようだが、これはデズモンド・モリスによる笑いの発生に関する説明と、ある程度まで対応している。モリスは、乳児が母親から恐れ・安らぎという二重のシグナルを同時に受け取るダブルバイン的な状況にあつて笑いが発生すると説いている『裸のサル』日高敏隆訳、河出書房新社、一九六九年、二二—二四頁。これを踏まえると生徒（男4）が口にする「もつと基礎的なところ」という言葉は、（笑いの）原体験と読み替えることができるかもしれない。

135 ヘルムート・プレスナー『笑いと泣きの人間学』滝浦静雄ほか訳、紀伊國屋書店、一九八四年、二二—二三頁。

136 ヘルムート・プレスナー『笑いと泣きの人間学』二二八—二五二頁。

137 人間は身体そのもので〈ある〉と同時に、自らの身体を（もつ）。つまり自らの身体をあたかも他者の身体であるかのように眺め返しこれと関わる『笑いと泣きの人間学』一四二—一四四頁。こうしたプレスナーの説くところの脱中心性の問題は、太田省吾の演劇においてしばしば独特のベースペクティヴをとらなつて顕在化する。森山直人が「↑（やじるし）」を含むいくつかの演劇作品・演劇論を読み解きつつ指摘しているように、そこでは上空にいる自己がもつひとりの自己（「分身を眺める」という視線の構造が立ちあらわれているのである（『沈黙劇』とその対部——あるフィクションの起源をめくって）『舞台芸術』一三三頁、九〇—九二頁。この点は晩年の演出作品とも関わる重要な問題であるため、次章で改めて取り上げる。

138 ウラジミール・ジャンケレヴィッチ『死とはなにか』フランソワーズ・シュワップ編、原章一訳、青弓社、一九九五年、三三頁。

139 〈死の学習——誕生の唱和〉におけるイメージの相互浸透は、先述の〈ヒドラーアングア〉を土

台としている。身体、声のモティーフに関する目立った呼応としては、「搔爬による妊娠中絶」(＃8)と「自分の体から、眼と鼻とかがひとつひとつバラバラになって落ちていく」(＃9)といった台詞の対応や、女性たちの唱和とそれに続く臨死体験の証言(「川がうたつてるっていうのか、いつせいに声をあげてるような感じ」)一定のリズムをもって、川がいつせいに唱和する)／＃9)の相関などを挙げることができる。

- 140 太田省吾による〈類型〉〈個性〉に関する言及は、以下を参照。「身体は、個性性と同時に、共通性あるいは共通性を保有している」「共通性の原理の導入がわたしの、そして身体を課題の中枢に据えようとする劇の主張である」(太田省吾「劇的 身体論素描」『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』六七・六九頁)。「個性 主義に疑いをもち、そこから離れるようにしているのも、〈類へ〉のひろがりの中に立ちたいという理由が中心にある」(同「立つ」『動詞の陰翳―演出手帖』九二頁)。

- 141 エミール・バンヴェニスト『一般言語学の諸問題』河村正夫ほか訳、みすず書房、一九八三年、一三四―一四一頁。

- 142 ロナルド・デイヴィッド・レイン『自己と他者』志貴春彦・笠原嘉訳、みすず書房、一九七五年、一九〇―一九一頁。太田省吾「水の休日」『太田省吾演劇テキスト集』(全)四・四一―四二頁。

- 143 太田作品の背離的な属性付与の例としては、注110で取り上げた初期作品において反復的に扱われている家族の情景(『小町風伝』のシーン7、隣家の父・娘・息子によるやりとり)を挙げることができる。そこでは「日常」に強いられている行為としての演技、あるいはR・D・レインがいうところの「家族のシナリオ」を演じるという状況が問題化されている(レイン『家族の政治学』阪本良男・笠原嘉訳、みすず書房、一九七八年、一二二―一二五頁。なお以下の文献は、自己と他者の側から要請される二つの「わたしは…である」という判断における述語部分の不一致が、精神病理学における古典的な症候に通じていることを踏まえて、他者性と「自己」の述語的限定の問題に論及している。木村敏『自覚の精神病理』紀伊國屋書店、一九七〇年、一三二―一六頁。坂部恵『仮面の解釈学』東京大学出版会、一九七六年、七二―九九頁。

- 144 八角聡仁は『ヤジルシ 誘われて』における映像メディアを駆使した引用の顕在化について次のように指摘している。「重要なのはまず、引用が引用であることを可視化することそれ自体であり、それを強調するためにこそ「盗用」と呼ばれなくてはならない。作品はさまざまな「盗用」を明示することによって、自らが不整合な断片から成り立っていることを示し、同時にそれが作者に帰属していないことを表明する」(『脱色された時間』『Diary』九号、京都芸術センター、二〇〇三年四月、一〇三頁)。

- 145 『↑(やじるるる)』の評言は松本小四郎「ホモセクシャルな視線―太田省吾作・演出『↑(やじ

る)』、『劇作家の死を超えて』四四頁、『ヤジルシ 誘われて』の評言は八角聡仁「脱色された時間」『Diary』九号、一〇二頁を参照。

第三章

- 146 ラストステージ 転形劇場解散公演『小町風伝』『水の休日』(一九八八年九月―一月、転形劇場T2スタジオ) チラシ、未公開演劇上演資料、九六頁。

- 147 劇団転形劇場解散に関しては、次の新聞報道などを参照。「沈黙」と共演して二〇年 太田省吾の転形劇場解散『朝日新聞』一九八八年九月二六日、東京・夕刊、一三頁。「転形劇場の解散」『日本経済新聞』日本経済新聞社、一九八八年九月二九日、三三頁。「転形劇場20年の活動にピリオド」『すべて手作り』運営に限界『読売新聞』読売新聞東京本社、一九八八年九月二七日、東京・夕刊、一五頁。

- 148 本文の引用は、記者会見における太田発言の要旨(扇田昭彦「機嫌のいい」時代に生きて『新劇』一九八八年一月、三四頁)。

- 149 転形劇場解散をきっかけに持ち上がった議論については以下を参照。如月小春「ディテールの真実」『新劇展望』五一七号、日本出版販売、一九八九年一月、三八―三九頁。西堂行人「不機嫌な時代を乗り切るために―転形劇場の解散をめぐる」『新劇』四三三号、五〇―五三頁。村井健「転形劇場解散と昭和の終焉」『デアトロ』五五〇号、一九八八年二月、八〇―八六頁。なお転形劇場の解散と前後して雑誌『新劇』では「集団と方法」をテーマとする特集が組まれている。同特集には大橋泰彦、加納幸和、高橋いさを、松本修、宮城聡ら、若い世代の演劇人がエッセーを寄稿しており、一人の指導者を中心とする統制のとれた結束(劇団制)も、効率的なその場限りのゆるやかな結びつき(プロデュース制)も、現状では、直ちに有効なモデルとはなり難いという認識が散見される。集団論的な視点が明確な表明としては、松本修「ちかまつ芝居」とは何か(同誌、四一九号、一九八八年二月、一〇四―一〇七頁)などがある。

- 150 藤沢市湘南台文化センター市民シアターでの太田の仕事に関する記述では、次の文献を基礎資料として参照している。『湘南台文化センター開館10周年記念 太田省吾の世界』湘南台文化センター市民シアター、一九八八年一〇月。長谷川逸子『長谷川逸子の思考3 第二の自然 湘南台文化センターという出来事』左右社、二〇一九年。花光潤子「試みの器―湘南台市民シアター、太田省吾の軌跡」『舞臺芸術』一三三号、一一四―一二〇頁。なお同シアターの設計を担当した長谷川逸子は、太田

省吾に芸術監督への就任を要請した経緯について次のように語っている。「高いレベルのシビックシアターをきっちりとつくりたいと考えたときによく見に行っていた転形劇場を主宰されていた太田省吾さんのことを考えました。お会いして話しているうち、太田さんが転形を解散し次なることを目論んでいることを知り、それを魅力的に思い、〈湘南巨〉での芸術監督のような立場での参加をお願いして引き受け頂いたのです。」(多木浩二・長谷川逸子「建築の公共性・社会性 湘南台文化センターをめぐる」『長谷川逸子の思考』第二の自然 湘南台文化センターという出来事 一八八頁)。

151 伊藤裕夫「公共 劇場とは」『公共劇場の10年——舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美出版 二〇一〇年、二二―四頁。

152 引用は湘南台の芸術監督在任中に発表されたエッセーの一節。太田省吾「見どころのある演劇」『なにもかなくしてみる』二二―二頁(初出 一九九四年)。

153 京都造形芸術大学及び同大学舞台芸術研究センターでの太田の仕事に関する記述では、次の文献を基礎資料として参照している。『京都造形芸術大学舞台芸術研究センター学術フロンティア』平成一三年度選定「私立大学学術研究高度化推進事業」研究プロジェクト名：劇場を活用した日本の舞台芸術の時間構造とその変容に関する実験的研究 研究報告書『京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、二〇〇六年五月。太田省吾「学校教育における芸術教育の紹介」① 京都造形芸術大学映像・舞台芸術学科』『文化庁月報』文化庁編 ぎょうせい、二〇〇〇年五月、一七頁。八角聡仁「京都造形芸術大学舞台芸術研究センターの活動について」『舞台芸術』一〇号、二〇〇六年六月、二七―二七六頁。

154 『芸術教育へのヒント 小出楢重』なにもかなくしてみる』一三〇頁。

155 『更地』の舞台設定に関わる〈布による被覆〉のモチーフは先行作品の『午後の光』(一九八六年)で、〈家の解体〉のモチーフは同『棲家』(一九八五年)で扱われており、『更地』のシーン4「ゴリラの教え、シーン7「黄金の時」には、『午後の光』のシークエンスが変奏されている。また『更地』の引用テキストの一つ、マックス・ピカート『揺るぎなき結婚』(佐野利勝訳、一九五七年、一一頁は「↑(やじるし)『水の休日』でも扱われている。太田省吾『太田省吾劇テキスト集(全三)』(三三三―三四九・三七七―四四七・四八九―五〇九頁)を参照。

156 鈴木忠志「集団性について」『海燕』八巻二号、一九八九年一月、二六―二七頁。上演作品における俳優表現に即した言及としては、渡邊守章「転形劇場の系譜」『芝居鉛筆書き』冬樹社、一九八三年、一一三―一二六頁)などを参照。

157 演技と集団性をめぐる問題が、劇団解散以後の懸案であるという太田自身の表明は、太田省吾・西堂行人(聞き手)「アングラの源流を探る 第五回」『シアターアーツ』第二次、晩成書房、二〇〇五年秋号、一七―一九頁)などを参照。

158 ミヒヤエル・ヘルター「実存形態としての演劇——我が友 太田省吾に捧ぐ」『舞台芸術』一三三、五九頁。国際共同制作による沈黙劇の共同作業をめぐるポリティクスについては、以下の鴻英良の発言などを参照。浅田彰・鴻英良・如月小春・扇田昭彦・堂本正樹「セクシュアリティと権力」『シアターアーツ』第一次二号、一九九五年四月、一四―一五頁。

159 『水の駅』3(一九九八年一〇月、水戸芸術館ACM劇場 茨城県水戸市)チラシ、未公開演劇上演資料、九六頁。

160 太田省吾「水の駅」『水の駅』3『太田省吾劇テキスト集(全三)』二四四―二四七・六〇四―六〇八頁。

161 『僕のやっている中心的な作品は、沈黙と違いテンポというスタイルをとっている。これは、今の演劇の作法とはかけ離れていると思うんですよ。これが悟りみたいなものになっちゃ困る。現代の現劇の一つだと思っている生きたものでありたいんですね。台詞のある作品と一本交替にやってきました。今でもしたいそんな感じなんですけれども、その往復では面白くななくなってきた』(太田省吾・古東哲明・佐々木幹郎・松本小四郎「世界劇場をめぐる」『WALK』三二号、一九九八年一〇月、四七頁)。

162 太田省吾の創作ヴィジョンの形成に関しては、九〇年代、ヒューマンスケールと広大無辺のスケールを同時に喚起する藤沢市湘南台文化センター市民シアターの劇場空間で創作を重ねていたと切り離して考えることは難しい。この時期のエッセイにおけるヴィジョンの描出には、以下のようなものがある。「宇宙の一隅に生れた者だということ／＼つまり、砂の一粒のような大きさの、そして瞬間のような時間を一生として生きる、死に者であり、消え者である者。だから存在を希う。生命存在だから、(害) が必要」(太田省吾「真実について」『舞台の水』一四頁)。

163 二〇〇〇年代、発表に至らなかった計画には、ウィリアム・バトラー・イェイツ「鷹の井戸」を原作とする作品上演がある。太田はイェイツとサミュエル・ペCKETTを接続する解釈を折り込んだ上演台本を書き上げ、京都造形芸術大学舞台芸術研究センターの「上演実験シリーズ」としての公演日程やスタッフ・キャストのメンバー構成が決まっていたが、稽古に入る直前、演出をつとめるはずだった太田自身によって公演中止の判断が下されている。もう一つ、長年、温められていた新作の構想には、笹野頼子の小説『三百回忌』に想を得た作品がある。死者をめぐる特別な儀式(百年に一度程度しか行われないという「三百回忌」)を劇の中心に据えようとした本作は、京都造形芸術大学舞台芸術研究センターの主催事業として、日本と中国の演劇人の共同作業により上演される予定だったが、その実現を待たずに太田は亡くなっている。以上の計画・構想については、八角聡仁「希望について」『舞台芸術』一一号、二六―二七〇頁)を参照。

164 エルンスト・ブロッホ『未知への痕跡』賞谷規矩雄訳、イザラ書房、一九六九年、一五―一頁。

- 165 太田省吾「黙るb」『動詞の陰翳―演出手帖』二三―二三六頁。
- 166 「生命存在」―「社会存在」、存在の物語―「価値の物語」という二組の対応関係がはっきり示されているエッセー・劇テクストには「真実について」（太田省吾『舞台の水』一〇―二頁、『砂の駅』（一九九三年）太田省吾劇テクスト集（全五）五三頁）などがある。
- 167 太田省吾「沈黙のありか」『なにもかもなくしてみる』七七頁。なお同エッセイの初出時の特集タイトルは「自作を語る」であり、自作『水の駅・3』が念頭に置かれている（『せりふの時代』八号、一九九八年・夏号、二二八―二三三頁）。
- 168 太田省吾「沈黙のありか」『なにもかもなくしてみる』六八―六九頁。
- 169 「存在の物語」を演じる芝居を最終的な目標のようなものにしてみると、それを表現する文法がなかなか見つからない」「現実的には（価値の物語）を語る文法で生きているわけですし、表現の構造はそれを描くようにできている」「つまり、存在の物語、そこにいるということを語る文法がない」「それを、どういうふうにするかということになる。それで、これをやってみようというふうな迷いのひとつですね、言葉以前のの探ろうと思ったりね。それから、言語の仕組み自体を問おうと思つて見た」（太田省吾・古東哲明・佐々木幹郎・松本小四郎「世界劇場をめぐる」『WALK』三二号、四二頁）。
- 170 太田省吾「劇言語はどこにあるか」『なにもかもなくしてみる』二八―二九頁。
- 171 太田省吾「沈黙の計画」『なにもかもなくしてみる』八一頁。初出は、『Baeo 演劇祭』パンフレット、Baeo 演劇祭実行委員会、一九九五年一月、二三頁。
- 172 岸田國士『岸田國士全集』について、『岸田國士全集』第九巻、新潮社、一九五五年、三二九頁。
- 173 結秀実「アンダーグラウンド演劇のアポリア」『革命的な、あまりに革命的な』一九六八年の革命史論』作品社、二〇〇三年、一五五―一五九頁。
- 174 太田省吾「劇的作法を疑う」『劇の希望』二二頁。
- 175 ローズリー・ゴールドバーグ『パフォーマンス』中原佑介訳、リブポート、一九八二年、二二〇頁。
- 176 市川浩『精神としての身体』勁草書房、一九七五年、七〇頁。
- 177 晩年、太田省吾が「述語」の語句を用いている主な著述には以下のものがある。「述語の力―オランダ絵画の語りかけ」『なにもかもなくしてみる』一〇―一〇五頁（初出）二〇〇四年）。「ナショナルなものへの疑い」同書、二三―二三三―三四頁（初出）二〇〇四年）。太田省吾・宇野邦一・西堂行人・佐伯順子・八角聡仁「シンポジウム 演劇に未来はあるか？」『舞台芸術』一三三、三一四―三五頁（シンポジウム開催は二〇〇五年六月）。太田省吾・松井憲太郎（聞き手）『演劇的世界認識「述語の演劇」の試みに向けて』『SPT』二号、世田谷パブリックシアター、二〇〇五年九月、

- 一五一―一九頁。
- 178 太田省吾「述語の力―オランダ絵画の語りかけ」『なにもかもなくしてみる』二〇―二〇四頁。本エッセーでは、末尾の註に明示されている書籍（ツヴェタン・トドロフ『日常礼賛 フェルメールの時代のオランダ風俗画』塚本昌則訳、白水社、二〇〇二年）『藤沢令夫著作集 イデアと世界』第二巻、岩波書店、二〇〇〇年）のほか、『藤沢令夫著作集 ギリシア哲学と現代』（第五巻、岩波書店、二〇〇一年）が参照されている。創作ノートⅠ／未公開演劇上演資料、九八頁を参照。
- 179 藤沢令夫『ギリシア哲学と現代―世界観のありかた』藤沢令夫著作集、ギリシア哲学と現代』二八―二九・六九―七一頁。
- 180 太田省吾「述語の力―オランダ絵画の語りかけ」『なにもかもなくしてみる』一〇四頁。なお本エッセーでは、藤沢令夫『イデアと世界』藤沢令夫著作集『イデアと世界』三三頁の解説を介してヴィゴツキーの知見が参照されている。太田によるヴィゴツキーの参照については、創作ノートⅡ／未公開演劇上演資料、九八頁をあわせて参照。
- 181 太田省吾・松井憲太郎（聞き手）『演劇的世界認識「述語の演劇」の試みに向けて』一六・一九頁。発言中の「述語が主語化して、表現の文法自体が逆転する」という箇所では、ヴィゴツキーの内言理論における「文法上の主語・述語と心理上の主語・述語との不一致」が念頭に置かれている（レフ・セミョノヴィチ・ヴィゴツキー『新訳版・思考と言語』柴田義松訳、新説書社、二〇〇一年、三六五―三七六頁を参照）。
- 182 『ある夜―老いた大地よ』（また終わるために）より』（二〇〇六年一〇月、シアタートラム、東京都世田谷区）パンフレット、未公開演劇上演資料、九七頁。なお「ベケットを読む リーディングナミニレクチャー・ポストトーク」のコーディネーターは、宇野邦一・鈴木理江子の二人が務めている。
- 183 『ある夜―老いた大地よ』の関連記事には、「ベケットを読む リーディングナミニレクチャー・ポストトーク」のレクチャー、ポストトークを採録した雑誌特集がある（二二世紀のベケット）『舞台芸術』一一号、二〇〇七年二月、六六―一〇九頁。そのほか、論評等には以下のものがあるが、いずれも短い言及である。佐々木幹郎「大陸の風と大陸の水―太田省吾追悼（『シアターアーツ』第二次・三号、二〇〇七年九月、八―九頁、鈴木理江子「太田さんとの仕事」『シアターアーツ』第二次・三号、二二―二三頁、谷川道子「トランジット・ベルリン―あるいは（東と西）のトポロジー」『総合文化研究』一〇号、東京外国語大学総合文化研究所、二〇〇七年、六六―七七頁。184 津野海太郎『門の向うの劇場』（白水社、一九七二年、九―二五頁、堀真理子『ベケット巡礼 In search of Samuel Beckett』（三省堂、二〇〇七年、二七頁）などを参照。
- 185 劇テクストにおけるベケット戯曲の引用は、『木を揺らす』（一九九〇年。引用テクストⅡ「しあ

わせた日々)、『ヤジルシー誘われて』(二〇〇二年。引用テキスト「ロッカ・バイ」「わたしじゃない」が明示されている『太田省吾劇テキスト集』(全)四八八・六一九・六四〇。本作発表以前の著述における言及には「王へのためいきとあくび」『なにもかもなくしてみる』(二五・二六頁)などがあり、上演活動の接点としては、一九八四年のアデレード・フェスティバルに、転形劇場『水の駅』と『Beckett Directs Beckett』と題されたアメリカ・カリフォルニア州のサン・クウエンティン演劇ワークショップによる連続上演がともに参加している。

186 第一章で触れたように転形劇場『水の駅』の海外劇評には、ベケット作品との類縁性・差異に関する言及が含まれている『水の希望 ドキュメント転形劇場』(二三・二六頁)。また国内の論評としては、扇田昭彦が『裸足のフーガ』(八〇年)並びに『死の薔薇』(八二年)と、ベケット「ゴドーを待ちながら」を比較している例などがある(「ゴドーの変身―ベケットと日本の現代演劇」『唐十郎の劇世界』右文書房、二〇〇七年、四〇〇―四〇二頁)。

187 太田省吾・宇野邦一・西堂行人・佐伯順子・八角聡仁「シンポジウム 演劇に未来はあるか?」『舞台芸術』一三三号、四四―四五頁。なおこの談話にも、註181に示した「文法上の主語・述語と心理上の主語・述語との不一致」に関する言及が含まれている(太田は、ヴィゴツキーの名は出さず、「あるロシアの言語学者」と呼びつつその知見を紹介している)。

188 太田省吾・宇野邦一・西堂行人・佐伯順子・八角聡仁「シンポジウム 演劇に未来はあるか?」『舞台芸術』一三三号、四五頁。

189 太田省吾「微かな光のほうへ」『舞台芸術』一一号、二〇〇七年、七六頁。本レクチャーにおける「開かれた作品」(ウンベルト・エーコ)という概念を、二〇世紀芸術の特質に接続する語り方には、やや異論を差し挟む余地があるかもしれない。エーコは次のように全ての作品が原理的に開かれていることを指摘している。「あらゆる芸術作品は、たとえそれが明示的であれ暗黙のものであれ、必然性の詩字に従って生産されたとしても、実質的には一連の可能な読みの潜在的に無限な系列へと開かれており、その読みのそれぞれは、ある展望、ある趣味、ある個人的演奏」上演に応じて作品を蘇らせる(『開かれた作品』篠原宣明・和田忠彦訳、青土社、二〇〇二年、六六頁。傍点、原文。一方、「主に演劇の立場から」と断った上で見解を述べている太田が、演劇のジャンルの特性・歴史性を強く意識した上で、あくまで「開かれ」の濃淡について語っているという見方も可能であるだろう)。

190 太田省吾「微かな光のほうへ」『舞台芸術』一一号、七六―七七頁。

191 木村敏「自覚の精神病理」三三―三四頁。同書は、太田が創作にあたって参照している文献の一つである。『ある夜 老いた大地よ』(また終わるために)より(二〇〇六年一〇月、シアタートラム、東京都世田谷区) 創作ノート、未刊演劇上演資料、九八頁。

192 イノック・ブレイター『なぜベケットか』安達まみ訳、一九九〇年、白水社、一五三頁。

193 高橋康也『また終わるために』のために「サミュエル・ベケット『また終わるために』高橋康也・宇野邦一訳、書肆山田、一九九七年、一〇七頁。

194 太田省吾「微かな光のほうへ」『舞台芸術』一一号、八〇頁。

195 同前。

196 本文の引用は、高橋康也・別役実「ベケットの円環 現代演劇とベケット」『ユリイカ』第二四巻二二号、一九八二年一月、九〇頁)の高橋発言。そのほか、高橋康也「縄脱けのレッスン」『橋掛かり』笹山隆編、岩波書店、二〇〇三年、六七―八四頁)などを参照。

197 なお太田省吾の演劇論では、西洋近代演劇の言語的秩序の規範、主観的なバースベクティブを乗り越えるための手がかりを探るといふ脈絡から、地謡の検討が行われている。「劇言語はどこにあるか」(『なにもかもなくしてみる』四四―四九頁)などを参照。

198 サミュエル・ベケット「遠くに鳥が」『また終わるために』五九―六一頁。なお本文に引用した箇所と近似のフレーズは「おれは生まれるまえから」(同書、三九―四〇頁)で反復されている。

199 宇野邦一「『単なる生』の哲学生生の思想のゆくえ」平凡社、二〇〇五年、八二―八三頁。同「身体と声―ベケット散文作品の舞台化をめぐる」『舞台芸術』一一号、九五頁。ベケットとシャルル・ジュリエの対話は、シャルル・ジュリエ「ベケットとヴァン・ヴェルデ」(古田加南子・鈴木理江子訳、みすず書房、一九九六年、一〇―一二頁)を参照。

200 太田省吾「微かな光のほうへ」『舞台芸術』一一号、七九頁。

201 古東哲明「現代思想としてのギリシア哲学」講談社、一九九八年、二〇五頁。なお同書では人間特有のホルメー／自己充足志向性には、生理的欲求要因に加えて、ロゴス的な充足因子が関わりと説かれている。

202 ジル・ドゥルーズ「消尽したもの」ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』宇野邦一・高橋康也訳、白水社、一九九四年、八頁。

203 Samuel Beckett, 'German Letter of 1937', *Disjecta*, New York, Grove Press, 1984, pp. 51-54, 170-73. 本文中の引用は、宇野邦一による邦訳(ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』四六頁)に拠る。

204 太田省吾「劇言語はどこにあるか」『なにもかもなくしてみる』三二頁。

205 太田省吾「微かな光のほうへ」『舞台芸術』一一号、八〇頁。

206 太田省吾「劇の症状」『太田省吾演劇論集 飛翔と懸垂』二八―三〇頁。

207 太田省吾の演劇における、上空にいる自己がもつひとりの自己(「分身」を眺めるという視線の構造については註137を参照)。

208 サミュエル・ベケット「遠くに鳥が」ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』

終章

- 209 陳染『プライベートライフ（私人生活）』関根謙訳、慶應義塾大学出版会、二〇〇八年、一七頁。
- 210 太田省吾「光を嫌う」『思想』九九〇号、岩波書店、二〇〇六年一〇月、一一三頁。
- 211 同前、三頁。
- 212 同前、二頁。
- 213 ヴィゴツキー『新訳版・思考と言語』三九六―四三三頁。
- 214 藤沢令夫『ギリシア哲学と現代―世界観のありかた』藤沢令夫著作集『ギリシア哲学と現代』八五―八九頁。
- 215 サミュエル・ベケット「ある夜」ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』七五頁。
- 216 ヴィゴツキー『新訳版・思考と言語』三七〇―三七二頁。
- 217 時枝誠記『国語学原論』下巻、岩波書店、二〇〇七年、七三頁。
- 218 太田省吾「在るp」『動詞の陰翳―演出手帖』二六頁。
- 219 太田省吾「触れる―触れ合う」『悠』一一巻二号、ぎょうせい、一九九四年二月、九頁。
- 220 坂部恵「ふれる」ことについてのノート』『ふれる』ことの哲学』二八―一九頁。太田はこのエッセイのなかで（ある哲学者の指摘）として、同様の見解を紹介している（「触れる―触れ合う」『悠』一一巻二号、八頁）。
- 221 太田省吾「劇の希望」『劇の希望』三三―三四頁。
- 222 「夜の暗さは、光の暗さであると同時に問いの昏さだ」「夜の濃さ、問いの濃さとは、夜を昼に引き出し、問いに答えることではない」（太田省吾「濃い夜」『舞台の水』一四七―一四八頁）。
- 223 時枝誠記『国語学原論』下巻、一〇四頁。
- 224 木村敏『自覚の精神病理』四八頁。
- 225 例えば、独自の立場から西田幾多郎の哲学の批判的な継承を進めている鈴木亨は、西田の（場所の論理）の立脚点―（自己が自己において自己を見る）―に（自己が他者において自己を見る）を対置し、読み替えるを試みている（鈴木亨『西田幾多郎の世界』勁草書房、一九七七年、二七―三二頁）。
- 226 太田省吾『舞台芸術』創刊にあたって』『なにもかもなくしてみる』二四〇頁。

参考文献

序章

- 伊波普猷『琉球』岩波文庫、二〇〇〇年。
- 伊波普猷・東恩納寛惇・横山重編纂『琉球資料叢書第』井上書房、一九六二年。
- 岩波剛・木村光一「演劇時評」『悲劇喜劇』三二八号、早川書房、一九七七年四月、八六―九八・一〇七頁。
- ヴィゴツキー（レフ・セミョノヴィチ）『新訳版・思考と言語』柴田義松訳、新読書社、二〇〇一年。
- 内田洋一『現代演劇の地図』晩成書房、二〇一〇年。
- 太田省吾『太田省吾演劇論集 飛翔と懸垂』而立書房、一九七五年。
- 太田省吾「太田省吾氏に聞く」『新劇』三二二号、白水社、一九七九年四月、一〇二―一〇七頁。
- 太田省吾『劇の希望』筑摩書房、一九八八年。
- 太田省吾『小町風伝 太田省吾戯曲集』白水社、一九七八年。
- 太田省吾『動詞の陰翳―演出手帖』白水社、一九八三年。
- 太田省吾『なにもかもなくしてみる』五柳書院、二〇〇五年。
- 太田省吾「日本の演劇における伝統と近代―ハワイ大学東西哲学研究会にて」京都造形芸術大学舞台芸術センター編『舞台芸術』一三三号、角川学芸出版、二〇〇八年三月、四―八頁。
- 太田省吾『老花夜想 太田省吾戯曲集』三二書房、一九七九年。
- 太田省吾『舞台の水』五柳書院、一九九四年。
- 太田省吾『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』而立書房、一九八〇年。
- 太田省吾・松本小四郎（聞き手）「状況から創造への演劇論をめぐる」『WALK』三七号、水戸芸術館ACM劇場、二〇〇〇年六月、三七―五〇頁。
- 菅孝行『増補 戦後演劇―新劇は乗り越えられたか』社会評論社、二〇〇三年。
- 倉石信乃「失楽園再訪―太田省吾『乗合自動車の上の九つの情景』を読む」『舞台芸術』一三三号、六―一七

二頁。

三一書房編集部編『現代日本戯曲大系 一九七五―一九七七』第二〇巻、三二書房、一九九七年。

扇田昭彦編『劇的ルネッサンス』リプロボート、一九八三年。

扇田昭彦『日本の現代演劇』岩波書店、一九九五年。

長尾一雄「閉じるものと出るもの」『新劇』二六八号、一九七五年八月、二二―二七頁。

新里直之「太田省吾の劇言語、その政治性―『小町風伝』へのプロセス―」『近畿大学日本語・日本文学』

一七号、近畿大学文学部文学科日本文学専攻、二〇一五年三月、五三―七頁。

新里直之「太田省吾論―初期作品における言語と政治をめぐる」修士論文、近畿大学大学院総合文化

研究科日本文学専攻課程、二〇一七年。

西堂行人・日本演出家協会編『八〇年代・小劇場演劇の展開 演出家の仕事③』れんが書房新社、二〇〇

九年。

日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20世紀の戯曲Ⅲ―現代戯曲の変貌』社会評論社、二〇〇五年。

藤澤令夫・藤澤令夫著作集』第二巻、岩波書店、二〇〇〇年。

森秀男『雄辯と沈黙』『新劇』二八七号、一九七七年三月、二二―二七頁。

渡辺守章『虚構の身体』中央公論社、一九七八年。

『シヨパン ポーランド・日本展』カタログ、日本・ポーランド国交樹立八〇周年および国際シヨパン年

記念実行委員会、一九九九年。

『前衛劇 能舞台にとけ込む』『東京新聞』中日新聞東京本社、一九七七年一月三日、夕刊、五頁。

『第二十二回「新劇」岸田國士戯曲賞決定発表』『選評』『新劇』二九九号、一九七八年三月、一一―

一六頁。

第一章

アラバール（フェルナンド）・別役実「芝居に国境はない」『テアトロ』三八四号、一九七五年二月、テア

トロ社、七八―八八頁。

石沢秀二・太田省吾・清水邦夫・別役実「わが戯曲の現在の課題」『新劇』三三四号、白水社、一九八二年

二月、六五―七五頁。

石原吉郎『海を流れる河』花神社、一九七四年。

市川浩「身体―身の現象とその境界」木田元編『講座・現象学② 現象学の基本問題』弘文堂、一九八〇

年、八七一―一二二頁。

エスリン (マーティン) 『不条理の演劇』小田島雄志他訳、鼎文社、一九六八年。

エリアーデ (ミルチヤ) 『聖と俗』風間敏夫訳、法政大学出版局、一九六九年。

遠藤利克 『空洞説 現代彫刻という言葉』五柳書院、二〇一七年。

大笹吉雄 『音のないことば―『水の駅』を観る』『青春と読書』七二号、集英社、一九八一年七月、五九頁。

太田省吾 「歌」の背景・補 『新劇』四二五号、一九八七年一〇月、八八―九二頁。

太田省吾 「聞こえる、あなた?―『Fugate』」作者による追記 『舞台芸術』九号、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、二〇〇五年二月、三〇〇頁。

太田省吾 『夕ノシエンス』との出会い 『音楽の手帖・サテイ』青土社、一九八一年、一五―一七頁。

太田省吾 『タレスの〈水〉とわたしの〈水〉』『Front』二二三号、リバーフロント整備センター、一九九九年八月、一一―一五頁。

太田省吾 『裸足のフーガ』而立書房、一九八四年。

太田省吾 「抱擁ワルツ」 『新劇』三二八号、一九七九年一〇月、一〇四―一二六頁。

太田省吾 『水の駅』―記録としての台本 『新劇』四二五号、一九八七年一〇月、九二―一二三頁。

太田省吾・佐藤信・石光泰夫・ジャン・クリスチアン・ブーヴィエ・渡邊守章 「シンポジウム 作業と言

説 『舞台芸術』一五号、二〇〇九年四月、一五八―二〇五頁。

太田省吾・谷川道子 「世界を縫合する言葉―ハイナー・ミュラーとの『危険な関係』」 『ユリイカ』三七

四号、一九九六年五月、三三〇―三五二頁。

太田省吾・八角聡仁 (聞き手) 「二回性の出来事としての戯曲」 『舞台芸術』九号、三〇―三三頁。

岡室美奈子・梅山いつき編 『六〇年代演劇再考』水声社、二〇一二年。

川本三郎 『紙宇宙船に乗って』川本三郎対談集、白水社、一九八七年。

川本三郎 『微熱都市』白水社、一九八五年。

如月小春 「演劇」―反・複製の砦 『ユリイカ』二二〇号、青土社、一九八四年七月、七〇―七五頁。

木村敏 『自己・あいだ。時間―現象学的精神病理学』弘文堂、一九八一年。

楠かつのり 「未来は諦められた時間」 『図書新聞』一八二九号、図書新聞、一九八六年九月三日、一頁。

クンデラ (ミラン) 『裏切られた遺言』西永良成訳、集英社、一九九四年。

小薊米親 『鏡像としての現実―小薊米親劇評集1971〜1980』而立書房、一九八七年。

コクトー (ジャン) 『エリック・サテイ』佐藤朝訳、深夜叢書社、一九八二年。

佐伯隆幸 『現代演劇の起源』れんが書房新社、一九九九年。

三枝昂之 『無声の質量』現代詩手帖、二四卷七号、思潮社、一九八一年七月、一〇七頁。

坂部恵 『ふれぐ』ハコ哲学、岩波書店、一九八三年。

シエクナー (リチャード) 『パフォーマンス研究 演劇と文化人類学の出会いとこころ』高橋雄一郎訳、人文

書院、一九九八年。

始祖鳥 『水の音が聞こえ、再び沈黙が訪れる『水の駅』』『朝日ジャーナル』一一六七号、朝日新聞社、一

九八一年六月二六日、八一頁。

清水裕之 『劇場の構図』鹿島出版会、一九八五年。

鈴木志郎康 『現代詩文庫 22 鈴木志郎康』思潮社、一九六九年。

スタイナー (ジョージ) 「沈黙と詩人」 『沈黙と言語』上巻、平川祐弘訳、せりか書房、一九七四年。

扇田昭彦編 『劇談―現代演劇の潮流』小学館、二〇〇二年。

扇田昭彦 『唐十郎の劇世界』右文書院、二〇〇七年。

寺山修司 『寺山修司全シナリオ2』フィルムアート社、一九九三年。

中井久夫 『分裂症と人類』東京大学出版会、一九八二年。

中村雄二郎 『共通感覚論』岩波書店、一九七九年。

長谷川宏 『言語の現象学』世界書院、一九八六年。

三浦雅士 『主体の変容』中央公論社、一九八二年。

三浦雅士 「へだたりの構造」 『新劇』三三九号、一九八一年七月、二六―二九頁。

三浦雅士 『幻のもつひとり 現代芸術ノート』冬樹社、一九八二年。

三浦雅士 『私という現象』冬樹社、一九八一年。

村瀬学 『子ども体験』大和書房、一九八四年。

八角聡仁 「希望について」 『舞台芸術』二二二号、二〇〇七年一〇月、二六―二七二頁。

山本健一 「当世演劇耳袋 (4)」 『新劇』三三九号、白水社、一九八一年七月、九二―九五頁。

弓立社・転形劇場編 『水の希望―ドキュメント転形劇場』弓立社、一九八九年。

立教大学映像身体学科 『映像と身体―新しいアレンジメントに向けて』せりか書房、二〇〇八年。

吉岡実 『現代詩文庫 14 吉岡実』思潮社、一九六八年。

吉岡実 『随想集「死児」という絵』思潮社、一九八〇年。

渡辺保 『女形の運命』紀伊國屋書店、一九七四年。

渡邊守章 『演劇とは何か』講談社、一九九〇年。

渡辺守章 『フーコーの声 思考の風景』哲学書房、一九八七年。

『エゴン・シーレ展』カタログ、東京新聞・西武美術館、一九七九年。

『広告批評』四三号、マドラ出版、一九八二年一月。

『旅芸人の記録 EQUIPE DE CINEMA No.34』岩波ホール、一九七九年八月。

Mari Boyd, *The Aesthetics of Quietude: Ota Shogo and the Theatre of Divestiture*, Tokyo, Sophia

第二章

梅本洋一『視線と劇場』弘文堂、一九八七年。

エイベル（ライオネル）『メタシアター』高橋康也・大橋洋一訳、朝日出版社、一九八〇年。

太田省吾『あせりと断層―アデレイド芸術祭で考える―』『悲劇喜劇』四〇五号、早川書房、一九八四年七月、六八―七二頁。

太田省吾『太田省吾劇テキスト集（全）』早月堂書房、二〇〇七年。

太田省吾『感想』（第二十二回岸田戯曲賞の受賞コメント）『新劇』白水社、一九七八年三月、一一八頁。

太田省吾『劇と偶然』『現代思想』五巻五号、青土社、一九七七年五月、七―一七四頁。

太田省吾『喜劇役者 転形劇場・上演台本』『新劇』二六五号、一九七五年五月、一三五―一三九頁。

太田省吾『ゴンブロヴィッチの「ア」』『朝日新聞』朝日新聞社、二〇〇一年五月三〇日、東京・夕刊、一二頁。

太田省吾『転形劇場公演用台本』『転形』創刊一号、T2スタジオ、一九八六年三月、一三四―一五七頁。

太田省吾『鼻眼鏡をはずしたチェーホフ』『機械じかけのピアノのための未完成の戯曲』パンフレット、日本海映画、一九八〇年二月、一一頁。

太田省吾『ほのめかされるもの』『言語生活』四〇九号、筑摩書房、一九八五年二月、二三頁。

太田省吾・扇田昭彦（無題、対談）『TheAthe』七〇号、財団法人新国立劇場運営財団、二〇〇二年八月、一四―一五頁。

鴻英良『開かれたドラマツルギー』『新劇』三九九号、一九八六年六月、一八―二〇頁。

尾形亀之助『現代詩文庫1005 尾形亀之助』思潮社、一九七五年。

木村敏『目覚の精神病理』紀伊國屋書店、一九七〇年。

金鶴詠『心はあじさいの花』『文藝』二四巻三号、河出書房新社、一九八五年三月、一三六―一三九頁。

工藤幸雄『異端のポランド文学―非リアリズムの系譜―』『東欧の文学』VI ギンブロヴィッチ コスモス他』恒文社、一九七二年、三一―五頁。

ゴッフマン（アーヴィング）『行為と演技―日常生活における自己顕示―』石黒毅訳、誠信書房、一九七四年。

コンパニオン（アントワース）『第二の手、または引用の作業』今井勉訳、水声社、二〇一〇年。

ゴンブロヴィッチ（ヴィトルド）『コスモス』『東欧の文学』VI ギンブロヴィッチ コスモス他』工藤幸雄訳、恒文社、一九七二年、一八五―一三八頁。

坂部恵『仮面の解読字』東京大学出版会、一九七六年。

佐々木幹郎『訝する声』『新劇』三九八号、一九八六年五月、二四―二八頁。

佐藤郁也『現代演劇のフィールドワーク―芸術生産の文化社会学―』東京大学出版会、一九九九年。

榎木野衣『シミュレーションニズム―ハウス・ミュージックと盗用芸術』洋泉社、一九九一年。

ジャンケレヴィッチ（ウラジミール）『死とはなにか』フランソワーズ・シユワップ編、原章二訳、青弓社、一九九五年。

新劇団協議会三十年史編集委員会編『劇団・戦後のあゆみ 新劇団協議会三〇年史』新劇団協議会、一九八六年。

谷川俊太郎『日本語のカタログ』思潮社、一九八四年。

戸井田通三『演技』紀伊國屋書店、一九六三年。

中村雄一郎『ヒボクラテスの空間』『海燕』五巻六号、ベネッセコーポレーション、一九八六年六月、二二―二九頁。

花光潤子『試みの器―湘南台市民シアター、太田省吾の軌跡―』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『舞台芸術』一四号、一一四―一二〇頁。

バンヴェニスト（エミール）『一般言語学の諸問題』河村正夫ほか訳、みずす書房、一九八三年。

ピカート（マックス）『ゆるぎなき結婚』佐野利勝訳、みずす書房、一九五七年。

フリース（アト・ド・）『イメージ・シンボル辞典』山下圭二郎ほか訳、大修館書店、一九八四年。

古井由吉『ムージル 観念のエロス』岩波書店、一九八八年。

ブランショ（モーリス）『終わりなき対話III 書物の不在（中世的なもの、断片的なもの）』湯浅博雄他訳、筑摩書房、二〇一七年。

プレスナー（ヘルムート）『笑いと泣きの人間学』滝浦静雄ほか訳、紀伊國屋書店、一九八四年。

別役実『ベケットと「いじめ」』岩波書店、一九八七年。

松本小四郎『劇作家の死を超えて』思潮社、一九九〇年。

松本小四郎『反転する劇』『（や）るし』作・演出 太田省吾『現代思想』一四巻七号、一九八六年七月、二七六―二八二頁。

宮川淳『引用の織物』筑摩書房、一九七五年。

ムージル（ロベルト）『愛の完成』『筑摩世界文学大系』64 古井由吉訳、筑摩書房、一九七三年、五―三四頁。

モリス（デズモンド）『裸のサル』日高敏隆訳、河出書房新社、一九六九年。

森山直人「沈黙劇」とその対部——あるフィクションの起源をめぐって『舞台芸術』一三号、八四—九一頁。

ヤーコフソン（ロマン）『一般言語学』川本茂雄ほか訳、みすず書房、一九七三年。

八角聡仁「脱色された時間」『Diatax』九号、京都芸術センター、二〇〇三年四月、一〇二—一〇五頁。

レイン（ロナルド・デイヴィッド）『家族の政治学』阪本良男・笠原嘉訳、みすず書房、一九七八年。

レイン（ロナルド・デイヴィッド）『自己と他者』志貴春彦・笠原嘉訳、みすず書房、一九七五年。

レーマン（ハンス・リッティス）『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同出版社、二〇〇二年。

『人間の営みに見えた』『朝日新聞』一九八六年三月六日、東京・夕刊・頁。

『沈黙劇の転形劇場が引用語によるセリフ劇』『東京新聞』一九八六年三月一〇日、夕刊・五頁。

第二章

浅田彰・鴻英良・如月小春・扇田昭彦・堂本正樹「セクシュアリティと権力」『シアターアーツ』第二次・一

号、一九九五年四月、一四—三七頁。

市川浩『精神としての身体』勁草書房、一九七五年。

伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編『公共劇場の10年——舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』

美孚出版、二〇一〇年。

宇野邦一『傘なる生』の哲学——生の思想のゆくえ』平凡社、二〇〇五年。

エーコ（ウンベルト）『開かれた作品』篠原資明・和田忠彦訳、青土社、二〇〇二年。

太田省吾『学校教育における芸術教育の紹介①』京都造形芸術大学映像・舞台芸術学科『文化庁月報』

文化庁編、ぎょうせい、二〇〇〇年五月、一七頁。

太田省吾「沈黙」のありか『せりふの時代』八号、一九九八年・夏号、二三八—三三三頁。

太田省吾・宇野邦一・西堂行人・佐伯順子・八角聡仁「シンポジウム 演劇に未来はあるか?」『舞台芸術』

一三三号、三二—四五頁。

太田省吾・古東哲明・佐々木幹郎・松本小四郎「世界劇場をめぐって」『WALK』三二号、水戸芸術館

ACM劇場、一九九八年一〇月、三三—四八頁。

太田省吾・西堂行人（聞き手）『アングラの源流を探る 第五回「シアターアーツ」第二次 晩成書房

二〇〇五年秋号、四—五頁。

太田省吾・松井憲太郎（聞き手）『演出的世界認識 「迷語の演劇」の試みに向けて』『SPT』二号、世

田谷パブリックシアター、二〇〇五年九月、一五—一九頁。

如月小春「ディテールの真実」『新刊展覧』五一七号、日本出版販売、一九八九年一月、三八—三九頁。

岸田國士『岸田國士全集』第九巻、新潮社、一九五五年。

ゴールドバーグ（ローズリー）『パフォーマンス』中原佑介訳、リプロボート、一九八二年。

木村敏『自覚の精神病理』紀伊國屋書店、一九七〇年。

古東哲明『現代思想としてのギリシア哲学』講談社、一九九八年。

佐々木幹郎「大陸の風と大陸の水——太田省吾追悼」『シアターアーツ』第二次・三三号、晩成書房

二〇〇七年九月、八—九頁。

ジュリエ（シャルル）『ベケットとヴァン・ヴェルデ』吉田加南子・鈴木理江子訳、みすず書房、

一九九六年。

結秀実『革命的な、あまりに革命的な 「1968年の革命」史論』作品社、二〇〇三年。

鈴木忠志「集団性について」『海燕』八巻二号、ベネッセコーポレーション、一九八九年二月、二六八—

二七一頁。

鈴木理江子「太田さんとの仕事」『シアターアーツ』第二次・三三号、二二—二三頁。

扇田昭彦「機械のいい」時代に生きて『新劇』四二八号、一九八八年二月、三四—三七頁。

高橋康也「橋掛かり」笹山隆編、岩波書店、二〇〇三年。

高橋康也・別役実「ベケットの田舎 現代演劇とベケット」『ユリイカ』青土社、一九八二年二月、

七四—九五頁。

谷川道子「トランジット・ベルリン——あるいは〈東〉と〈西〉のトポロジー」『総合文化研究』一〇号、

東京外国語大学総合文化研究所、二〇〇七年、六六—七七頁。

津野海太郎「門の向うの劇場」白水社、一九七二年。

ジル・ドゥルーズ、サミュエル・ベケット『消尽したもの』宇野邦一・高橋康也訳、白水社、一九九四年。

トドロフ（ツヴェタン）『日常礼賛 フェルメールの時代のオランダ風俗画』塚本昌則訳、白水社、

二〇〇二年。

西堂行人「不機嫌な時代を乗り切るために——転形劇場の解散をめぐって」『新劇』四三三号、一九八九年

四月、五〇—五三頁。

長谷川逸子「長谷川逸子の思考3 第二の自然 湘南台文化センターという出来事」左右社、二〇一九年。

花光潤子「試みの器——湘南台市民シアター、太田省吾の軌跡」『舞台芸術』一三三号、二〇〇八年三月、

二四—二〇頁。

藤沢令夫『藤沢令夫著作集 ギリシア哲学と現代』第五巻、岩波書店、二〇〇一年。

ブレイター（イノック）『なぜベケットか』安達まみ訳、一九九〇年、白水社。

ベケット（サミュエル）『また終わるために』高橋康也・宇野邦一訳、書肆山田、一九九七年。

ヘルター（ミヒヤエル）『実存形態としての演劇——我が友、太田省吾に捧ぐ』『舞台芸術』一三号、五四—六二頁。

ブロッホ（エルンスト）『未知への痕跡』菅谷規矩雄訳、イザラ書房、一九六九年。

堀真理子『ベケット巡礼 Insearch of Samuel Beckett』三笠堂、二〇〇七年。

村井健『転形劇場解散と昭和の終焉』『アトロ』五五〇号、テアトロ社、一九八八年二月、八〇—八六頁。

八角聡仁『京都造形芸術大学舞台芸術研究センターの活動について』『舞台芸術』一〇号、二〇〇六年六月、二七一—二七六頁。

渡邊守章『芝居鉛筆書き』冬樹社、一九八三年。

『京都造形芸術大学舞台芸術研究センター学術フロンティア』平成二三年度選定「私立大学学術研究高度化推進事業」研究プロジェクト名：劇場を活用した日本の舞台芸術の時間構造とその変容に関する実験的研究 研究報告書『京都造形芸術大学舞台芸術研究センター』二〇〇六年五月。

『小劇場の旗手たち その集団と方法について』『新劇』四一九号、白水社、一九八八年二月、八三—一九頁。

『湘南台文化センター開館10周年記念 太田省吾の世界』湘南台文化センター市民シアター、一九九八年一〇月。

『沈黙と共演して二〇年 太田省吾の転形劇場解散』『朝日新聞』一九八八年九月二六日、東京・夕刊、一三頁。

『転形劇場20年の活動にピリオド 「すべて手作り」運営に限界』『読売新聞』一九八八年九月二七日、東京・夕刊、一五頁。

『転形劇場の解散』『日本経済新聞』一九八八年九月二九日、三三頁。

『21世紀のベケットを読む』『舞台芸術』一一号、六六—八〇頁。

Samuel Beckett, *Disjecta*, New York, Grove Press, 1984.

終章

太田省吾『光を嫌う』『思想』岩波書店、二〇〇六年一〇月、一一三頁。

太田省吾『触れる—触れ合う—』『悠』二卷二号、ぎょうせい、一九九四年一月、八一—九頁。

鈴木亨『西田幾多郎の世界』勁草書房、一九七七年。

陳染『プライベートライフ（私人生活）』関根謙訳、慶應義塾大学出版会、二〇〇八年。

時枝誠記『国語学原論』下巻、岩波書店、二〇〇七年。

資料一覧／未公開演劇上演資料

【凡例】

- ・以下、本論文で調査した太田省吾の演劇活動に関する未公開演劇上演資料のうち、本文の記述に直接関わる資料について概略を記した。
- ・各資料の概略は、上演作品ごとに、まず資料種別を太字で示し、続いて(1) タイトル、(2) 日付、(3) 形態・分量、(4) 内容を記した。該当資料からの引用は《 》で括り示した。
- ・(4) 内容については、概要、資料の構成、関連資料との異同、書き入れ・署名の有無、そのほか、本文の記述を補う情報を中心に記した。

『裸足のフーガ』(1980年10-12月、転形劇場工房、東京都港区)

上演台本

(1) 表紙に《転形劇場=18 公演台本 裸足のフーガ》の表示。(2) 表示なし。(3) 謄写版。B5・全118頁。(4) 本編内容(pp. 1-118)は、初出テキスト(「転形劇場上演台本 裸足のフーガ」『新劇』331号、白水社、1980年11月、pp. 124-155)、初刊本(『裸足のフーガ』而立書房、1984年、pp. 61-136)との間に大きな違いはない。巻末に1980年8・9月の稽古日程表、舞台平面図が貼付されている。表紙に太田省吾の署名。表紙・謄写印刷による旧題《裸足の女たち》が、手書きで《裸足のフーガ》と改められている。その他、ペン・鉛筆の書き入れ多数。(以下、使用楽曲に関する書き入れの抜粋)《M エリック・サティ〈グノシエンヌ-1〉 パッハ〈メヌエット No.1〉〈# No.3〉》。

記録動画

(1) 背ラベルに《裸足のフーガ '80.10 転形劇場工房》の表示。(2) 正面ラベルに《1980.10.19 録画 工房にて》の表示。(3) VHS規格・テープ1本。収録時間=1時間43分。(4) 公演初日の二日前、転形劇場工房にて行われた通し稽古を収録した記録動画。エリック・サティの楽曲(グノシエンヌ第一番)が各所で使用されている。本作の初出テキスト(前掲、p.124)は「人の列が通りすぎる」という短い書ききりではじまるが、本映像の冒頭場面では、薄闇に浮かびあがる異形の人影が列をなし、屈めた身体を寄せ合いながら、きわめて緩やかな動きで舞台を通りすぎるという沈黙のパフォーマンスが、十数分にわたって演じられている。

文書(案内状)

(1) 冒頭に《転形劇場=18 「裸足のフーガ」について 太田省吾》の表示。(2) 末尾に《一九八一年一〇月》の表示。(3) B4・1枚。(4) 太田省吾による公演予告のコメントが掲載されている。(以下、コメントの抜粋)《自分は何れかと置きかえることができる。だれでもが感じているこのありふれた不安は、かといってだれも否と言いきれるわけではない、

われわれの大きな空隙の一つでありつづけていると言ってよいのだろう。殊に、自分にとって身近な者、たとえば、夫や妻にとっても、相手が自分でないだれかとも、結構うまく生活していくことができるだろうといったことを考える時、この否定できない具体的な空隙は、やがて、人間の最も基本的な存在仕方の空隙へつれ出すことになるように思われる。こういったことへの問いが、今回の舞台「裸足のフーガ」にとりかかった動機であった。》《〈劇的〉であろうとすることによって、なにものか大切なものを脱落させることになってはいないか。(中略) そういうことを疑い問うてみたいと思っているわけである。そして、この舞台は、それへの一つの解答であるということになるわけだが、少なくとも、これまでのわれわれの舞台と断絶をもった歩みをはじめようとしている》。

『水の駅』(1981年4・5月、転形劇場工房)

チラシ

(1) 表面に《転形劇場 19 水の駅》の表示。(2) 表面に公演日時として《4月28日(火)～5月3日(日)》《5月4日(月)～5月10日(日)》《5月12日(火)～5月17日(日)》の表示。(3) B5・1枚。(4) 表面に公演情報、裏面にインフォメーション、広告が掲載されている。

チケット

(1) 表面に《転形劇場 19 水の駅》の表示。(2) 表面に公演日時として《4月28日(火)～5月3日(日)》《5月4日(月)～5月10日(日)》《5月12日(火)～5月17日(日)》の表示。(3) 変形・1枚。(4) 表面に公演情報、会場地図が掲載されている。

パンフレット

(1) 表面に《転形劇場 19 水の駅》の表示。(2) 表面に公演日時として《1981年4月28日～5月17日》の表示。(3) B4・1枚、二つ折り。(4) 太田省吾によるエッセー「《グノシエンス》との出会い」(初出=『音楽の手帖—サティ』青土社、1981年、pp.25-27)のほか、配役一覧、劇団連名、研究生募集案内が掲載されている。登場人物は21人、登場順は、靴を履きかえる男、少女、二人の男、傘を持つ女、投棄物の中から物見する男、夫、妻、老婆、干し物の三人娘、殴る夫、叫ぶ妻、死体を運ぶ男(2人)、足を洗う女、食う女、女、男、カセットを鳴らす男。

上演台本

(1) 表紙に《転形劇場公演用台本＝第19回 水の駅》の表示(2) 表紙に《'81》の書き入れ。(3) 謄写版・全139頁。(4) 終盤(p.100以降)にかけてブランクの箇所や《未定》の表示が散見されることから、未定稿であることが窺える。巻頭に《黙劇のための台本—あるいは、黙劇を掘さくするための第一資料—》の文言が掲げられている。舞台・構成の指定(p.2)に続く本編は、九つのシーンからなり、各シーンに資料が割り当てられている(p.3-136)。また巻末には1981年3・4月の稽古日程表がある(p.139)。作品の構成、各資料の出典・書誌事項、引用資料の配置は「(表6)『水の駅』テキストⅠ・引用資料」「(表7)『水の駅』テキストⅠ・略表」pp.108を参照。なお表紙に太田省吾署名、中身にペン・鉛筆による演出上のメモが書入れられている。(以下、本作初演の創作における①舞台装置の考案、②動詞・動作のモチーフを軸とする演技創造に関連する事項) ①：謄写印刷による舞台指定の全文は《まだ暗い舞台に細く立っている影は、壊れた水道。わずかに聞こえているのは、そこから細く流れつづけている水の音》である。ここに《舞台奥には、ここを通りすぎてった無数の人々が捨てていった古靴や下着や壊れた食器、自転車、鳥カゴなどの堆積した小さな山》が書き加えられている。②：巻末の稽古日程表、3月初旬の欄には《台本読み》《歩く》《キャスト決め》等の書入れがある。また冒頭のブランクページには《「ある」の動いた状態／「ある」→「あるく」》《〈能〉ハコビ 「ある」

をハコぶ》《乳母車の夫婦一触れる→振れる》など、演出上のメモが記されている。

手稿

(1) 表示なし。(2) 表示なし。(3) A4・10枚(四〇〇字詰原稿用紙、ホチキス綴じ)、B4・1枚(四〇〇字詰原稿用紙)。(4) 自筆のシノプシス、俳優の演技に関するメモ。A4・10枚には舞台指定、作品全体のシノプシス、B4・1枚には発表テキスト／シーン7「男と女」に対する断片的な演出メモが、それぞれ記されている。

記録動画

(1) 背ラベルに《「水の駅」(WATER STATION 26 April 1981)／一九八一年四月二十六日撮影》の表示。(2) 正面ラベルに《転形劇場「水の駅」1981.4.26 録画》の表示。(3) VHS規格・テープ2本。収録時間・2時間22分(2本の合計)。(4) 公演初日の二日前、転形劇場工房にて行われた通し稽古を収録した記録動画。映像は公開の視聴覚資料(DVD『太田省吾の世界』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2008年所収)と比べて不鮮明であり、また記録媒体の容量上限のため二分割されているが、上演会場・転形劇場公房で行われたパフォーマンスのほぼ全篇がロングテイクで収録されている。公開の視聴覚資料との間に、シーン、空間構成、演出指定の点で大きな違いはない。エリック・サティの楽曲(〈三つのジムノペディ〉第一番)が響くシーン転換(長い時間をかけて水場に佇む俳優のもとへ、別の俳優が近づき、両者が入れ替わる)を含めて、終始、暗転を差し挟むことはなく、水の流れる時間、俳優の演技、音楽、照明の効果を重層的に移ろわせているありようを確かめることができる。またその後、再演を通して微妙に変化してくことになる作品の原型を窺うことができる。初演時のみの特徴としては、プロローグとして暗闇に「靴を履きかえる男」があらわれること、作品中盤に登場する「列の人々」の一人である「食う女」という人物が、舞台上で野菜を丸ごと食ひ食べること、作品終盤に登場する「大きな荷物の男」が、水場で歯磨きをした後、水道にもたれかかり終幕までその場に止まることなどが挙げられる。

文書

(1) 冒頭に《転形劇場=19 『水の駅』について 太田省吾》の表示。(2) 末尾に《一九八一年三月二三日 記》の表示。(3) B4・1枚。(4) 案内状。太田省吾による次回公演の紹介文が掲載されている。文中では、以下の文言に続いて、前掲・上演台本における舞台と構成の指定が抜粋されている。《舞台がこれからどうなるのかということが不明な時期に、舞台をこういったものであると紹介するのは難しく、つらいことです。／今回の場合は特にそう感じられます。と言いますのは、今回は、無言の劇、黙劇という新たな試みにとりかかっているからです。この無言という一事は、劇作法あるいは稽古手順、そして、われわれの身体や言語のいちいちに困惑させる種をうえつけてくるようです。したがって、ここで紹介することのできるのは、筋立てとも言えぬような大まかな構成についてだけということになります》。

『水の駅』(1983年5月、名演小劇場、愛知県名古屋市)

チラシ

(1) 表面に《転形劇場 名古屋公演 水の駅》の表示。(2) 表面に公演日として《5月2日》《5月3日》の表示。(3) B5・1枚。(4) 表面に公演情報、太田省吾と転形劇場のプロフィール、『水の駅』の劇評の抜粋、裏面にインタビュー「太田省吾に聞く―『水の駅』の不思議な魅力について」が掲載されている。(以下、83年1月、名古屋にて行われた同インタビューにおける本作初演時の創作に関する発言の抜粋)《台本はちゃんとあるんですよ。資料集というようなのですが。まず、冒頭に全体のイメージを描きました。どんな舞台になるか。次に、それぞれの役がどういう役で、どういうことをするかを、一人一人について書いてあります。三番目に言葉です。セリフといってもいい。それには僕の書いた

言葉もあるし、詩（吉岡実、尾形亀之助）や小説（アラバール）も出てくるんです。それから絵（ドラクロア、エゴン・シーレ）も入れました（略）最も基本的な人間の行動で、歴史を越えた普遍性を持たせる、というのが僕の芝居なんです。ですから、たとえば熱烈な想いを抱いている女が、ただ水を飲むだけという行動を、しつこく練って形にしていく。それは、その女を演ずる役者の身体感覚にまでなる必要があるわけで、その時には言葉は役者の身体に溶けて、もうとり出すことができなくなっている》。

『地の駅』（1985年1月、大谷資料館／大谷石地下採掘場跡、栃木県宇都宮市）

上演台本

(1) 表紙に《転形劇場公演用台本 地の駅（第一素描）》の表示。(2) 表示なし。(3) 謄写版・全35頁。(4) 冒頭の舞台指定（「廃品の堆積／頂上の高さが五メートルを越す、さまざまな廃品の堆積が、黒く、観客席の前に」）に続く本編は、17のシーンからなる。表紙に太田省吾署名、中身にペン・鉛筆による多数の書入れがある。シーンの分割の仕方は異なるが、劇の進行は、おおむね初出テキスト（『『地の駅』—記録としての台本—』『新劇』416号、1987年11月、pp.94-115）、初刊本（『劇の希望』筑摩書房、1988年、pp.117-140）と重なっている。本台本における詩行のように行分けして行動の指示を記述するスタイルを引き継ぎつつ、テキストの内容、シーン構成、レイアウトを整理した上で、初出テキストが手がけられていると推察される。

『↑（やじるし）』（1986年3月、転形劇場 T2 スタジオ、東京都練馬区）

チラシ

(1) 表面に《転形劇場公演 31 ↑やじるし》の表示。(2) 表紙に公演日時として《3月11日（火）～3月23日（日）》の表示。(3) A4・1枚。(4) 表面に公演情報を掲載、タイトル横に《すでに、いつか、どこかで、だれかによって語られた言葉による〈地下演劇〉》の文言が付されている。裏面には T2 スタジオの企画案内、雑誌『転形』創刊1号の広告が掲載されている。

チケット

(1) 表面に《転形劇場公演 31 ↑やじるし》の表示。(2) 表面に 公演日時として《3月11日（火）～3月23日（日）》の表示。(3) 変形・1枚。(4) 表面に公演情報、裏面に会場地図が掲載されている。

パンフレット

(1) 表面に《転形劇場公演 31 ↑やじるし》の表示。(2) 表面に公演日時として《3月11日（火）～3月23日（日）》の表示。(3) A4・1枚、二つ折り。(4) 太田省吾によるエッセー「ほのめかされるもの」（初出＝『言語生活』409号、筑摩書房、1985年12月、p.33）のほか、上演クレジット、配役一覧が掲載されている。

上演台本

(1) 表紙に《劇団転形劇場 31 ↑やじるし》の表示。内表紙に《転形劇場公演用台本 ↑（やじるし）》の表示。(2) 内表紙に《86》の書入れ。(3) 謄写版・全105頁。(4) 構成の指定に続く本編は、11のシーンからなる。部分的にページが差し替えられた形跡があるが、改訂前の稿は残っていない。内表紙に太田省吾署名、タイトル横に《すでに、どこかで、だれかによって語られた言葉による〈地下演劇〉》の書入れがある。初出テキスト（「転形劇場公演用台本 ↑」劇団転形劇場編『転形』創刊1号、T2 スタジオ、1986年3月、pp.134-157）との間に大きな違いはないが、この台本を提出後、三つのシーンの改題、後記の付加、引用テキスト・ト書きの整理など、細かな推敲がほどこされている（「表

10)『↑ (やじるし)』引用テキスト「(表 11)『↑ (やじるし)』略表」pp.77-78を参照)。

手稿

(1)表示なし。(2)表示なし。(3) A4・2枚(無地用紙)。(4)鉛筆の走り書きで、俳優の演技に関するメモが書き留められている。

記録動画

(1) 背ラベルに《転形劇場 やじるし 86/3》の表示。(2)同前。(3) VHS 規格テープ・1本。収録時間=2時間10分。(4) 転形劇場 T2 スタジオで行われた公演を収録した記録映像。カーテンコールを含む、上演の一部始終が収録されている。映像が不鮮明であるため出演俳優の面貌を確認することは困難であるが、上演台本に示されている台詞、ト書きに沿って作品が演出されたありようを窺うことができる。

文書(案内状)

(1)冒頭に《転形劇場公演「↑」(やじるし)の御案内》の表示。(2)末尾に《1986年2月》の表示。(3) A4・1枚。(4)本作初演の案内状。案内文、T2 スタジオ関連公演の告知(剣持和夫の作品写真展、鈴木昭男 sound exhibition)が掲載されている。(以下、案内文の抜粋)《一すでに、どこかで、だれかによって語られた言葉による〈地下演劇〉と副題のついた新作「↑」。天井にあらわれた↑にさそわれ、街へ出た一組の男女は、そこで何を視、何に触れるのか》。

『風の駅』(1986年11月、転形劇場 T2 スタジオ)

上演台本

(1)表紙に《転形劇場公演 32 風の駅》の表示。(2)内表紙に《86 11月20日～11月26日 12月3日～12月7日》の表示。(3)全33頁。(4)配役一覧に続く本編は、プロローグ(《序》、pp.1-7)と三つのパート(《Ⅰ》《Ⅱ》《Ⅲ》、pp.8-33)からなる。巻末に1986年9～12月のスケジュール表が印字されている。表紙に太田省吾署名、中身にペン・鉛筆の書入れがある。(冒頭ト書きの抜粋)《劇場は砂が敷きつめられている。／舞台部分には、なだらかな砂山が三つ。客席が暗くなると、多勢の声の合唱曲がひろがり、／やがてゆっくりと遠ざかっていく。／静かな砂山から声》。本編の記述スタイルは、主に①戯曲形式のダイアログ、②詩行のように行分けされた行動指示という二つに分かれる。②には、シーケンス番号、行動指示の小区分を示す記号—(a)(b)(c)—が適宜、割り振られている。初出テキスト(『風の駅』—記録としての台本『新劇』418号、1988年1月、pp.74-95)、初刊本(『劇の希望』筑摩書房、1988年、pp.141-164)とは異なる構成をもつ言語的素材にもとづき、創作が進められたことを窺うことができる。

『水の休日』(1987年11月、転形劇場 T2 スタジオ)

上演台本

(1)表紙に《水の休日 ↑=2 転形劇場》の表示。内表紙に《転形劇場公演用台本 水の休日—(↑)の2—太田省吾》の表示。(2)表示なし。(3)全64頁。(4)構成・舞台の指定に続いて、8つのシーン(pp.1-62)、注記(pp.63-64)、巻末に1987年10～12月のスケジュールが印刷されている。巻末・blankページに剣持和夫のインスタレーションの写真(コピー)が貼付されている。ペン・鉛筆の書入れ多数。本編内容は、初出テキスト(太田省吾「水の休日」『新劇』417号、1987年12月、pp.115-145)との間に大きな違いはない。(以下、舞台指定の欄に含まれる記述の抜粋)《先の「↑(やじるし)」の台本は、「美術手帖」に載っていた十センチ四方ぐらいの写真を見ながら書いた。その写真は、インスタレーション作家の剣持和夫氏の作品を写したもので、後に氏とはじめてお会いして、その作品を参考に舞台装置

をつくる許しを得た。／今回も氏の別の作品を見ながら台本を書いた。今回見ていた作品の写真は、一言で言えば、ゆるい合掌のような形の作品である。(略) 空を知らせてくれる。人間の混濁を吸収しながら、空の方向へ向かい、そういったものがふっと払われる。そんな作品だと思う。／今回はこの作品を参考にさせてもらおうと思っている》。

ラストステージ 転形劇場解散公演『小町風伝』『水の駅』『水の休日』(1988年9月～11月、転形劇場 T2 スタジオ))

チラシ

(1) 表面に《ラストステージ 転形劇場解散公演'88年・秋》の表示。(2) 表面に『小町風伝』の公演日として《9/29・30・10/1》、『水の休日』の公演日として《10/16～23》、『水の駅』の公演日として《10/29～11/6 11/9～13》の表示。(3) A4・1枚。(4) 表面に公演情報、劇団解散に関するメッセージ、裏面に劇団転形劇場年譜、チケット情報、広告を掲載。劇団解散に関するメッセージ全文は以下の通りである。《創立からちょうど20年の作業でした。わたしたちの冒険の多い劇は、鋭くしかし温かい視線によって支えられ、それによって実行できたものでした。わたしたちの劇は劇的な熱気を求めるものではありませんでした。都市の中で一人一人の生活を生きる者同士が個人として出会うといったおもむきの強いものでした。そのような劇は、常に方法を改めつづけなければならないのかもしれません。わたしたちの作業は集団を持続しながらでは不可能な方法の変更の要る時を迎えたわけです。わたしたちは個人個人となって新しい劇の方法を見つけていくことになります》。

『水の駅-3』(1998年10月、水戸芸術館 ACM 劇場、茨城県水戸市)

チラシ

(1) 表面に《水戸芸術館 ACM 劇場 現代日本戯曲体系 4 太田省吾特集「多声が共鳴する現代劇」》の表示。(2) 表面に青年団プロデュース『新版・小町風伝』の公演日として《10月3日(土)、4日(日)》、青年団プロデュース演劇事務所〈UZURA〉『水の駅-3』の公演日として《10月10日(土)、11日(日)》、Uフィールド『やじるし』の公演日として《10月17日(土)》、劇団 ACM『死の薔薇』の公演日として《10月31日(土)、11月1日(日)、7日(土)、8日(日)》の表示。(3) A4・1枚。(4) 表面に公演情報、裏面に公演クレジット、松本小四郎(水戸芸術館 ACM 劇場芸術監督)・太田省吾・平田オリザ・森屋由紀・長谷川裕之のコメントを掲載。太田のコメント全文は以下の通りである。《81年から〈駅〉を5つ(水→地→風→砂→水2)通りすぎ、今回は6つ目の駅をたどることになる。この間、公演地も世界の26都市になった。しかし、その地理的な旅として以上に、この17年という時間の旅は、時代の旅という貌としてあらわれ、その中でこの〈遅いテンポと沈黙〉という演劇スタイルが何ものなのかと問われつづける旅だった。今回の『水の駅-3』は、〈水の駅〉の最終駅のつもりでつくった。この演劇スタイルが時代の変化の中でどう生きようとしているかを見ていただきたい。つぎは、「火の駅」だ》。

『ある夜一老いた大地よ(「また終わるために」より)』(2006年10月、シアタートラム、東京都世田谷区)

チラシ

(1) 表面に《生誕100年記念「ベケットの秋 in 世田谷」ベケットを読む リーディング+ミニレクチャー・ポストトーク》の表示。(2) 公演日として《10月26日》《10月27日》《10月28日》《10月29日》の表示。(3) A4・1枚。(4) 表

面に公演情報。裏面にコーディネーター・宇野邦一によるコメント、作品Ⅰ《「ある夜―老いた大地よ」―『また終わるために』より》（演出＝太田省吾）、作品Ⅱ《『オハイオ即興劇』『カタストロフィ』》（演出＝豊島重之）のクレジット。ミニレクチャー、ポストトークの日程。

パンフレット

(1) 表面に《生誕 100 年記念「ベケットの秋 in 世田谷」ベケットを読む リーディング＋ミニレクチャー・ポストトーク》の表示。(2) 公演日として《10 月 26 日》《10 月 27 日》《10 月 28 日》《10 月 29 日》の表示。(3) A3・二つ折り・1 枚。(4) 公演情報、コーディネーター・宇野邦一によるコメント、作品Ⅰ《「ある夜―老いた大地よ」―『また終わるために』より》（演出＝太田省吾）、作品Ⅱ《『オハイオ即興劇』『カタストロフィ』》（演出＝豊島重之）のクレジット・演出家・出演者プロフィール、ミニレクチャー出演者紹介、ベケット後期作品リスト。(以下、コーディネーター・宇野邦一によるコメント抜粋)《『ゴドーを待ちながら』を始めとするベケットの作品は、長い間、不条理、無意味、空無のような言葉とともに、漠たる雰囲気の中に包まれてきた。「ベケットを読む」というこの試みは、とりわけ後期ベケットの目立たない散文作品に光をあてようとする。そこでは前期作品の、どこにたどりつくかわからない奇妙な旅、カオスと錯乱に満ちた探求がきりつめられて、ほとんど消え入りそうにかすかな身振り、イメージ、意味を現すばかりである。》
《太田省吾は、「また終わるために」の中の二つの小品を、能楽師観世榮夫、元転形劇場俳優の鈴木理江子とともに読む。晩年のベケットと能の間には、根底で共鳴しあう何かがある》。

上演台本（草稿）

(1) 《『遠くに鳥が―ある夜』》（初稿）―ベケット作『また終わるために』による構成台本。(2) 表示なし。(3) B4・20 枚。400 字詰原稿用紙。(4) サミュエル・ベケット「ある夜」「(老いた大地よ…)」「遠くに鳥が」「『また終わるために』」高橋康也・宇野邦一訳、書肆山田、1997 年)に基づく上演台本の草稿。鉛筆・ペン書きによる自筆原稿。冒頭に舞台設定《舞台 中央に直径 2m ほどの円形の〈大地〉がほぼ垂直に立っている。その右側にぽつんと便器 左手にぽつんと洗面台(鏡)》。役種として《老女》《老人》《老女の声》《老人の声 (a)》《老人の声 (b)》を書き分けている。ト書きで、映像、音楽(アンギュラーハーブ)、小道具(老人が手にする本、新聞紙)、俳優の行動(老女が糸玉を解いた線で能舞台を形づくる手順)などが指定されている。

上演台本（初稿）

(1) 表紙に《「ある夜―老いた大地よ」》（初稿）『また終わるために』により》の表示。(2) 表示なし。(3) B5・全 23 頁。(4) 草稿から改題されているが、使用テキスト・抜粋箇所・構成・役種・ト書き、いずれの点にも大きな違いはない。冒頭には草稿と同じ舞台設定が掲げられている。台詞の加除・入れ替え、俳優の行動に関するト書きの追記などが、鉛筆の書入れで示されている。同書入れが第二稿に反映されていることから、本台本は初期の稽古で使用されたものであると推察される。

上演台本（第二稿）

(1) 表紙に《「ある夜―老いた大地よ」》（二稿）『また終わるために』により》の表示。(2) 表示なし。(3) B5・全 22 頁。(4) 初稿から舞台設定・使用テキスト・抜粋箇所・構成・役種、いずれの点にも大きな違いはない。《老人の声は、地謡のように複声。》《(a) は、(a) が主声、(b) は (b) が主声での複声。》(p.7) というト書きが追加され、また最終頁では用紙を貼付し、台詞が加えられている (p.21)。その他、初稿の書入れを反映して台詞・ト書きに細かな改変が施されている。鉛筆・ペンの書入れ多数、大部分は稽古を通して記されたと傍線・演出メモと見受けられる。出典との対応関係は、「(表 16)『ある夜 - 老いた大地よ』略表」を参照。

創作ノート

(1)表示なし。(2)表示なし。(3)B5・リングノート1冊(全150頁、うち96頁は未使用)。(4)本上演の準備期間(2006年5月～10月)に書かれたと推察される手稿。作品コンセプト(老女と老人の出会い、離人症への着眼)、演出プラン(ベケットのモノローグと日常動作の接続、能の形式の参照／役種、地謡)、メモなど。全体として記述は断片的なものが多く、覚書が書き留められていると趣き強い。使用テキスト／サミュエル・ベケット「遠くに鳥が」(『また終わるために』高橋康也・宇野邦一訳、書肆山田、1997年、pp.59-65)の他、以下の文献等が抜粋されている。木村敏『自分ということ』(第三文明社、1983年、p.36, pp.41-43)、木村敏『自覚の精神病理』(紀伊國屋書店、1970年、pp.17-18, p.34)、坂部恵『仮面の解釈学』(東京大学出版会、1976年、p.66)、イノック・ブレイター『なぜベケットか』(安達まみ訳、1990年、白水社、pp.169-170)、古東哲明『現代思想としてのギリシア哲学』(講談社、1998年、pp.203, 205-207)。

手稿コピー

(1)《5月29日の打合せのためのノート》。(2)タイトルに《5月29日》(3)B5・13枚。(4)上演プランについて《台本》《出演》《舞台》《構成》《せりふ》《雑記》の見出しの下に記述。参考資料として別途A4・1枚の用紙にてミラン・クン德拉『裏切られた遺言』(西永良成訳、集英社、1994年、pp.312-313)のコピーが添付されている。

記録動画

(1)ディスクに《ベケットを読む「ある夜 老いた大地よ」》の書入れ。(2)ディスクに《2006.10.29》の書入れ。(3)DVD-R規格ディスク・1枚。収録時間＝約50分。(4)シアタートラムにて行われた公演、カーテンコールを含む一部始終が収録されている。会場客席の後方部に据えた固定カメラによりワンショットで撮影した記録映像であり、編集は施されていない。収録映像・音声はある程度鮮明であるが、冒頭よりかなり暗い照明が続き、数分間、俳優の動きの判別が困難な時間が続いている。

その他**創作ノートⅠ**

(1)表紙に貼付された付箋に《主語―述語など》の表示。(2)表示なし。(3)B5・綴じノート1冊。(4)藤沢令夫「ギリシア哲学と現代―世界観のありかた」(『藤沢令夫著作集 ギリシア哲学と現代』第五巻、岩波書店、2001年、pp.28-29, 61-63, 81-83, 85-89)からの抜粋が15頁分、太田省吾「述語のカーオランダ絵画の語りかけ」(『舞台芸術』6号、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2004年7月、pp.1-4)の草案が3頁分など。藤沢の著作の抜粋には、太田による読解・コメントはほとんど含まれていない。藤沢による述語主義的な記述形式の提案(「場の描写」的な記述方式、前掲書、pp.114-119)に関しては、例示を整理しつつ抜粋している。

創作ノートⅡ

(1)表示なし。(2)表示なし。(3)B5・リングノート1冊。(4)レフ・セミョノヴィッチ・ヴィゴツキー『新訳版・思考と言語』「第七章 思想と言葉」(柴田義松訳、新読書社、2001年、pp.354-434)の引用を含む、次の文献からの抜粋が16頁分。高木光太郎『ヴィゴツキーの方法 崩れと振動の心理学』(金子書房、2001年、pp.14-19, 31-34, 61-67, 92-96, 144-149, 149-154, 155-168)、中村和夫『ヴィゴツキーの発達論 文化・歴史的理論の形成と展開』(東京大学出版会、1998年、pp.199-204)。その他、《演劇作法(ドラマトゥルギー)と身体》の見出しを付したレクチャーの草稿が15頁分など。ヴィゴツキー関連書籍の抜粋には各所でアンダーラインが引かれているが、太田による読解・コメントはほとんど含まれていない。

表

表目次

(表 1)	太田省吾研究の基礎資料
(表 2)	主な先行研究
(表 3)	未公刊演劇上演資料の調査概要
(表 4)	『水の駅』関連年表
(表 5)	『水の駅』構成比較
(表 6)	『水の駅』テキスト I・引用資料
(表 7)	『水の駅』テキスト I・略表
(表 8)	『水の駅』記録映像の収録時間
(表 9)	転形劇場 T2 スタジオ 公演等の記録
(表 10)	『↑ (やじるし)』引用テキスト
(表 11)	『↑ (やじるし)』略表
(表 12)	湘南台文化センター市民シアター 基調公演の記録
(表 13)	湘南台文化センター市民シアター ワークショップ・講座等の記録
(表 14)	京都造形芸術大学舞台芸術研究センター 基調公演の記録
(表 15)	京都造形芸術大学舞台芸術研究センター シンポジウム・研究会の記録
(表 16)	『ある夜ー老いた大地よ』略表

(表 1) 太田省吾研究の基礎資料

太田省吾の著作（単行本）

- 『太田省吾演劇論集 飛翔と懸垂』而立書房、1975 年。
- 『太田省吾劇テキスト集（全）』早月堂書房、2007 年。
- 『劇の希望』筑摩書房、1988 年。
- 『小町風伝』リキエスタの会、2001 年。
- 『小町風伝 太田省吾戯曲集』白水社、1978 年。
- 『動詞の陰翳—演出手帖』白水社、1983 年。
- 『夏／光／家』而立書房、1987 年。
- 『なにもかもなくしてみる』五柳書院、2005 年。
- 『ノクターン 老花夜想 太田省吾戯曲集』三一書房、1979 年。
- 『裸足のフーガ』而立書房、1984 年。
- 『舞台の水』五柳書院、1994 年。
- 『プロセス 太田省吾演劇論集』而立書房、2006 年。
- 『裸形の劇場 太田省吾演劇評論集』而立書房、1980 年。

資料集成

- 『湘南台文化センター開館 10 周年記念 太田省吾の世界』湘南台文化センター市民シアター、1998 年 10 月。
- 『水の希望 ドキュメント転形劇場』弓立社・転形劇場編、弓立社、1989 年。

年譜

- 「太田省吾作品年譜」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『舞台芸術』13 号・付録、角川学芸出版、2008 年 3 月。
- 「太田省吾年表／解説」『演劇博物館』101 号、早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2009 年 10 月、pp. 13-17。
- 「太田省吾／転形劇場 年譜」『湘南台文化センター開館 10 周年記念 太田省吾の世界』pp. 40-43。
- 「太田省吾／転形劇場 年譜」『WALK』31 号、水戸芸術館 ACM 劇場、1998 年 10 月、pp. 16-23。

雑誌特集

- 「現代日本戯曲大系 4 太田省吾特集「多声が共鳴する現代劇」」『WALK』31 号、pp. 2-48。
- 「追悼 太田省吾」『舞台芸術』12 号、pp. 259-281。
- 「追悼・太田省吾」『シアターアーツ』32 号、AICT（国際演劇評論家協会）日本センター、2007 年 9 月、pp. 8-37。
- 「特集 太田省吾の仕事—未来への応答」『舞台芸術』13 号、pp. 2-120。

視聴覚資料

- 『太田省吾の世界 SHOGO OTA—SELECTED THEATRE WORKS』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2008 年。

(表 2) 主な先行研究

書籍

- 市川浩『現代芸術の地平』岩波書店、1985 年。
- 内田洋一『現代演劇の地図』晩成書房、2010 年。
- 内田芳明『思索の散歩者』思潮社、1989 年。
- 大笹吉雄『現代演劇の森』講談社、1993 年。
- 大笹吉雄『同時代演劇と劇作家たち』劇書房、1980 年。
- 大笹吉雄・岡室美奈子・神山彰・扇田昭彦編『日本戯曲大事典』白水社、2016 年。
- 小苺米睨『鏡像としての現実—小苺米睨劇評集 1971～80—』而立書房、1987 年。
- 三一書房編集部編『現代日本戯曲大系 一九七五～一九七七』第 10 巻、三一書房、1997 年。
- 七字英輔『演劇は越境する』三一書房、1997 年。
- 鈴木忠志『演劇論 騙りの地平』白水社、1980 年。
- 扇田昭彦『現代演劇の航海』リプロポート、1988 年。
- 扇田昭彦『こんな舞台を観てきた—扇田昭彦の日本現代演劇五〇年史』河出書房新社、2015 年。
- 扇田昭彦『才能の森 現代演劇の創り手たち』朝日新聞社、2005 年。
- 扇田昭彦『日本の現代演劇』岩波書店、1995 年。
- 西堂行人『現代演劇の条件—劇現場の思考』晩成書房、2006 年。
- 西堂行人『ドラマティストの肖像—現代演劇の前衛たち』れんが書房新社、2002 年。
- 西堂行人・日本演出家協会編『演出家の仕事—60 年代・アングラ・演劇革命』れんが書房新社、2006 年。
- 西堂行人・日本演出家協会編『80 年代・小劇場演劇の展開 演出家の仕事③』れんが書房新社、2009 年。
- 日本演劇学会・日本近代演劇史研究会編『20 世紀の戯曲Ⅲ—現代戯曲の変貌』社会評論社、2005 年。
- 長谷部浩『4 秒の革命 東京の演劇 1982-1992』河出書房新社、1993 年。
- 別役実『台詞の風景』白水社、1991 年。
- 松本小四郎『劇作家の死を超えて』思潮社、1990 年。
- 三浦雅士『自分が死ぬということ』筑摩書房、1985 年。
- 三浦雅士『幻のもうひとり 現代芸術ノート』冬樹社、1982 年。
- 三浦基『おもしろければ OK か? 現代演劇考』増補版、五柳書院、2016 年。
- 村井健『シチュアシオン 村井健演劇論集』五柳書院、1991 年。
- 村瀬学『子ども体験』大和書房、1984 年。
- 森秀男『現代演劇まるかじり 芝居小屋の 18 人』晶文社、1983 年。
- 渡辺保・高泉淳子『昭和演劇大全集』平凡社、2012 年。
- 渡辺守章『芝居鉛筆書き』冬樹社、1983 年。
- Japan Playwrights Association, ed., *Half a Century of Japanese Theater VI 1960s Part1*, Tokyo, Kinokuniya, 2003.
- Mari Boyd, *The Aesthetics of Quietude: Ota Shogo and the Theatre of Divestiture*, Tokyo, Sophia University Press, 2006.

(表3) 未公開演劇上演資料の調査概要

NO.	上演タイトル	上演年月	上演地	資料種別				
				チラシ・チケット	プログラム・パンフレット	上演台本	手稿	記録動画
1	風枕	1978年5-6月	東京					
2	小町風伝	1979年3月	東京					
3	抱擁ワルツ	1979年11-12月	東京					
4	裸足のフーガ	1980年10-12月	東京					
5	水の駅	1981年4-5月	東京					
6	小町風伝	1981年10月	愛知					
7	小町風伝	1981年10月	東京					
8	小町風伝	1981年11月	ロンドン					
9	小町風伝	1981年11月	ストックホルム					
10	水の駅	1982年6月	東京					
11	小町風伝	1982年7月	大阪					
12	小町風伝	1982年8月	富山					
13	死の薔薇	1982年11-12月	東京					
14	水の駅	1983年4-5月	東京					
15	水の駅	1983年5月	愛知					
16	水の駅	1983年5月	大阪					
17	水の駅	1983年5月	ワルシャワ					
18	水の駅	1983年6月	アントワープ					
19	水の駅	1983年6月	ターンハウト					
20	水の駅	1983年6月	パリ					
21	水の駅	1983年6月	アムステルダム					
22	水の駅	1983年6月	レジョエミーリア					
23	水の駅	1983年6月	ミラノ					
24	水の駅	1983年6月	デュッセルドルフ					
25	水の駅	1983年6-7月	ロンドン					
26	水の駅	1984年1月	東京					
27	小町風伝	1984年1月	東京					
28	死の薔薇	1984年2月	東京					
29	水の駅	1984年2-3月	パース					
30	水の駅	1984年3月	アデレード					
31	地の駅	1985年1月	栃木					
32	プラスチック・ローズ	1985年5月	東京					
33	棲家	1985年5月	東京					
34	水の駅	1985年6月	神奈川					
35	千年の夏	1985年7・9月	東京					
36	地の駅	1985年10月	大阪					
37	水の駅	1985年12月 - 1986年12月	東京					

(表3) 未公開演劇上演資料の調査概要

NO.	上演タイトル	上演年月	上演地	資料種別				
				チラシ・チケット	プログラム・パンフレット	上演台本	手稿	記録動画
38	↑ (やじるし)	1986年3・5-6月	東京					
39	午後の光	1986年6月	東京					
40	↑ (やじるし)	1986年8月	大阪					
41	水の駅	1986年11月	群馬					
42	風の駅	1986年11-12月	東京					
43	小町風伝	1987年4・7・9・12月	東京					
44	小町風伝	1987年7月	大阪					
45	小町風伝	1987年8月	長野					
46	小町風伝	1987年10月	パリ					
47	水の休日	1987年11月	東京					
48	水の休日	1987年12月	大阪					
49	水の休日	1987年12月	神奈川					
50	水の駅	1988年6月	モントリオール					
51	水の駅	1988年6月	トロント					
52	水の駅	1988年6月	ニューヨーク					
53	水の駅	1988年6月	ロサンゼルス					
54	水の駅	1988年6月	シカゴ					
55	夏の場所	1988年6-7月	東京					
56	水の駅	1988年7月	香川					
57	水の駅	1988年9月	プサン					
58	水の駅	1988年9月	ソウル					
59	小町風伝	1988年9-10月	東京					
60	水の休日	1988年10月	東京					
61	水の駅	1988年10-11月	東京					
62	木を揺らす	1990年5月	東京					
63	夏の船	1990年10月	神奈川					
64	更地	1992年1月	神奈川					
65	WIND	1992年6月	ベルリン					
66	更地	1992年11月	神奈川					
67	更地	1992年11月	東京					
68	ぼくは、きみの夢を見た	1993年2-3月	東京					
69	砂の駅	1993年10月	神奈川					
70	砂の駅	1993年10月	タシュケント					
71	エレメント	1994年3月	東京					
72	木を揺らす - 2	1994年9月	東京					
73	小町風伝	1995年1月	大阪					
74	プラスチック・ローズ	1995年10・12月	大阪					
75	水の駅 - 2	1995年11月	東京					
76	プラスチック・ローズ	1996年3月	神奈川					
77	更地	1996年4月	神奈川					

(表3) 未公開演劇上演資料の調査概要

NO.	上演タイトル	上演年月	上演地	資料種別				
				チラシ・チケット	プログラム・パンフレット	上演台本	手稿	記録動画
78	更地	1996年5月	ニューヨーク					
79	更地	1996年5月	ミシガン					
80	更地	1996年5月	ポートランド					
81	更地	1996年10月	愛知					
82	更地	1996年10月	兵庫					
83	更地	1996年10月	宮城					
84	更地	1996年11月	宮崎					
85	更地	1996年11月	福岡					
86	更地	1996年11月	山梨					
87	更地	1997年10月	ルブリン					
88	更地	1997年10月	ワルシャワ					
89	更地	1997年10月	埼玉					
90	風枕	1997年12月	大阪					
91	水の駅 - 3	1998年6月	シンガポール					
92	水の駅 - 3	1998年9月	東京					
93	水の駅 - 3	1998年10月	神奈川					
94	水の駅 - 3	1998年10月	茨城					
95	更地 (韓国版)	2000年9月	ソウル					
96	更地 (韓国版)	2001年4月	京都					
97	更地 (韓国版)	2001年4月	東京					
98	↑ヤジルシー誘われて	2002年11-12月	東京					
99	女たち	2003年1月	京都					
100	男たち女たち	2003年12月	京都					
101	だれか、来る	2004年1月	東京					
102	だれか、来る	2004年1月	滋賀					
103	だれか、来る	2004年1-2月	宮崎					
104	だれか、来る	2004年2月	福岡					
105	だれか、来る	2004年2月	埼玉					
106	だれか、来る	2004年2月	茨城					
107	だれか、来る	2004年2月	沖縄					
108	小町風伝	2004年12月	京都					
109	聞こえる、あなた?—fuga#3	2005年6月	京都					
110	小町風伝	2005年7月	ワルシャワ					
111	↑ (The direction for Love)	2006年2月	京都					
112	ある夜 - 老いた大地よ	2006年10月	東京					

※ 本表では、太田省吾の作品上演に関する〈上演タイトル〉〈上演年月〉〈上演地〉を列挙し、初演作品を太字で示した。

※ 作品上演に対応する未公開演劇上演資料は、五つの資料種別 (①チラシ・チケット、②プログラム・パンフレット ③上演台本、④手稿、⑤記録動画) に分類した。

※ 調査状況については、調査実施済の資料をグレーの塗りつぶしで示した。

※ 本表の作成にあたっては「太田省吾作品年譜」(京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『舞台芸術』13号・付録、角川学芸出版、2008年3月)を参照した。

(表 4) 『水の駅』関連年表

①テキストⅠ／未発表上演台本の劇団内での共有

1981 年 3 月初旬ころ、稽古場に上演台本・未定稿を提出。

②舞台の初演

1981 年 4・5 月、初演（構成・演出＝太田省吾、於 転形劇場工房、東京都港区）。

1982 年 6 月、再演（於 転形劇場工房）。

1983 年 4～7 月、東京・愛知・大阪公演およびヨーロッパ公演（ワルシャワ、アントワープ、ターンハウト、パリ、アムステルダム、レッジョエミリア、ミラノ、デュッセルドルフ、ロンドンを巡演）。

1984 年 1 月、劇団転形劇場三部作連続公演〈水の部〉として再演（於 転形劇場工房）。

1984 年 2・3 月、オーストラリア公演（パース、アデレードを巡演。パース・フェスティバル、アデレード・フェスティバルに参加）。

1986 年 11 月、群馬公演（前橋演劇祭に参加）。

1986 年 12 月、一年間にわたるロングラン公演を開始（於 転形劇場 T2 スタジオ、東京都練馬区）。

③テキストⅡ／上演台本の初出

1987 年 10 月、沈黙劇・『駅』三部作の劇テキストの一つとして『『水の駅』一記録としての台本』およびテキストの注釈「〈駅〉の背景一補」を発表（『新劇』白水社、1987 年 10 月号）。

1988 年 6 月、カナダ・アメリカ公演（モンリオール、ニューヨーク、ロサンゼルス、シカゴを巡演。ニューヨーク国際アートフェスティバルに参加）。

1988 年 7 月、韓国公演（釜山、ソウルを巡演。ソウル五輪釜山芸術祭に参加）。

1988 年 9 月、転形劇場の解散が発表される。

1988 年 10 月、『駅』三部作のテキストを収録した単行本『劇の希望』（筑摩書房）を刊行。

1988 年 10 - 11 月、転形劇場ラストステージの演目として再演（於 転形劇場 T 2 スタジオ）。

1988 年 11 月、転形劇場解散。『水の駅』は、解散までに国内外 24 都市で 200 回以上の上演を重ねる。

(表 5) 『水の駅』構成比較

テキストⅠ (1981.3)		記録動画 (1981.4.26)		テキストⅡ (1988.10)	
シーン	人物	シーン	人物	シーン	人物
		0	靴を履きかえる男		
1	少女	1	少女	1	少女
2	二人の男	2	二人の男	2	二人の男
3	女	3	日傘を持つ女	3	日傘を持つ女
4	男と女	4	夫婦	4	夫婦
5	多勢 (少女と老婆)	5	老婆	5	老婆
5	多勢 (少女と老婆) 男と女	6	列の人々	6	列の人々
6		7	男と女	7	男と女
7	男	8	大きな荷物の男	8	大きな荷物の男
8	二人の女	8	大きな荷物の男	8	大きな荷物の男
9	男、少女、老婆	9	少女	9	少女

※ テキストⅠと記録動画(1981.4.26)は、未公開演劇上演資料。

※ テキストⅡは、太田省吾「三つの〈駅〉—記録としての上演台本」(『劇の希望』筑摩書房、1988年、pp. 91-116)。

※ 記録動画(1981.4.26)のシーンは、公開の視聴覚資料(『太田省吾の世界 SHOGO OTA—SELECTED THEATRE WORKS』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2008年)とほぼ対応している。唯一の例外であるプロローグは、《シーン0》と示した。

(表 6)『水の駅』テキスト I・引用資料

テキスト

鈴木志郎康「逆転する処女」『現代詩文庫 22 鈴木志郎康』思潮社、1969 年、pp. 52-53。

太田省吾「抱擁ワルツ」『新劇』白水社、1979 年 10 月、pp.115-116。

ロートレアモン『マルドロールの歌』栗田勇訳、現代思潮社、1974 年、pp. 153-154。

吉岡実「死児」『現代詩文庫 14 吉岡実』思潮社、1968 年、pp. 34-40。

尾形亀之助「話（小説）―或ひは「小さな運動場」―」『現代詩文庫 1005 尾形亀之助』思潮社、1975 年、pp. 105-112。

フェルナンド・アラバール「鰯の埋葬」『新しい世界の文学 67 鰯の埋葬／バビロンの邪神』宇佐美斉訳、白水社、1974 年、pp. 13-15。

別役実「虫たちの日」『天才パカボンのパパなのだ 別役実戯曲集』三一書房、1979 年、pp. 227-233。

金子光晴「どぶ」『現代詩文庫 1008 金子光晴』思潮社、1975 年、pp. 25-27。

フェルナンド・アラバール「厳肅な聖体拝領 ^{ベニツク} 恐怖の式典」『建築家とアッシリアの皇帝＝アラバール戯曲集 2』宮原庸太郎訳、思潮社、1969 年、pp. 14-17。

フェルナンド・アラバール「遁走曲エロチカ ^{フーガ}」『赤と黒の夜明け＝アラバール戯曲集 3』若林彰訳、思潮社、1974 年、pp. 38-49。

石澤富子「木蓮沼」、『琵琶伝 石澤富子戯曲集』而立書房、1979 年、pp. 20-23。

※ その他の引用テキスト：金杉忠男の戯曲（タイトル未詳）、作者・タイトル不詳の戯曲。

画像

〔絵画〕ウジェーヌ・ドラクロワ《キオス島の虐殺》。

エゴン・シーレ《帰依》。

〔映画スチール〕テオ・アンゲロプロス監督『旅芸人の記録』。

※ 以上、種別ごとに上演台本（テキスト I／未公開演劇上演資料、p. 92）における配置順で記載。

※ 画像の引用はすべてモノクロコピーの貼付。

(資料7)『水の駅』テキストⅠ・略表

頁	シーン	人物	シーン小見出し	備考
p. 2	(舞台・構成の指定)			
pp. 3-7	1	少女	資料 (a) : 鈴木志郎康「逆転する処女」	
pp. 7-9			資料 (b) : 太田省吾「抱擁ワルツ」	
pp. 10-16	2	二人の男	水辺へ到着してからの資料	資料は戯曲形式の対話。
pp. 17-18	3	女	資料 (a) : ロートレアモン「マルドロールの歌」	「第三の歌より」と付記。
p. 18			資料 (b) : (吉岡実「死児」)	「次の4の資料 (a) を当てる」と付記。
pp. 21-26	4	男と女	資料 (a) : 吉岡実「死児」	「かなりの削除と若干の変更部分あり」と付記。
pp. 29-48			資料 (b) : 尾形亀之介「話 (小説) 一或ひは「小さな運動場」一」	
pp. 49-52	5	多勢 (老婆、少女)	登場についての資料 (a) : アラバール「鰯の埋葬」より	
pp. 52-53			登場についての資料 (b) : ドラクロワ「キオス島の虐殺」	
pp. 54-60			娘たちの資料 : 金杉忠男	
pp. 61-64			父と母の資料 (a)	資料は戯曲形式の対話。
pp. 64-75			父と母の資料 (b) : 別役実「虫たちの日」	
pp. 76-82			老婆の資料 (a) : 金子光晴「どぶ」	
pp. 82-92			資料 (b) : アラバール「厳肅な聖体拝領」	
pp. 93-94			資料 (b) : エゴン・シーレ「帰依」	
p. 96			資料 : 『旅芸人の記録』	
pp. 96-99	6	男と女	ブランク	「6について、他のシーンは未定」と付記。
pp. 100-126			三人の資料 : アラバール「フーガ・エロチカ」	
pp. 126-128	7	男	ブランク	「7について未定」と付記。
pp. 129-135	8	二人の女	女たちの資料: 石澤富子「木蓮沼」	
pp. 135-138	9	男、少女、老婆	ト書き ブランク	末尾に「以下、未定」と付記。
p.139	(稽古日程)			

(表 8)『水の駅』記録映像の収録時間

シーン	人物	記録映像 I (1981 年)	記録映像 II (1986 年)
1	少女	08 : 36～ 24 : 15	00 : 00～ 07 : 04
2	二人の男	24 : 15～ 37 : 13	07 : 04～ 15 : 45
3	日傘を持つ女	37 : 13～ 49 : 45	15 : 45～ 23 : 39
4	夫婦	49 : 45～ 1 : 16 : 58	23 : 39～ 39 : 36
5	老婆	1 : 16 : 58～ 1 : 30 : 01	39 : 36～ 46 : 01
6	列の人々	1 : 30 : 01～ 1 : 45 : 10	46 : 01～ 51 : 09
7	男と女	1 : 45 : 10～ 2 : 10 : 23	51 : 09～ 1 : 09 : 08
8	大きな荷物の男	02 : 10 : 23～ 02 : 16 : 29	1 : 09 : 08～ 1 : 12 : 50
9	少女	02 : 16 : 29～ 02 : 20 : 29	1 : 12 : 50～ 1 : 15 : 00
Total		02 : 20 : 29	1 : 15 : 00

※ 記録映像 I は、未公刊演劇上演資料。1981 年 4 月 26 日、転形劇場工房（東京都港区赤坂）で収録されたゲネプロの動画記録。

※ 記録映像 II は、公刊の視聴覚資料（『太田省吾の世界 SHOGO OTA—SELECTED THEATRE WORKS』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2008 年）。1986 年、転形劇場 T2 スタジオ（東京都練馬区羽沢）で収録された公演の動画記録（映像制作＝日本放送協会）。

(表 9) 転形劇場 T2 スタジオ 公演等の記録

日付	ジャンル	タイトル	アーティスト	カンパニー
1985.7.16-23	演劇	千年の夏	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1985.7.27-29	舞踊	ラ・アルヘンチーナ頌 死海	大野一雄	
1985.8.16-18	音楽	KOKERA OTOSHI	泉谷しげる	
1985.8.21-27	演劇	ラディカル・パーティー	川村毅（作・演出）	第三エロチカ
1985.9.5-8	演劇	窓を開ければ港が見える	別役実（作）、井上浩司（演出）	転形劇場√の会
1985.9.19-23	演劇	千年の夏（追加公演）	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1985.11.9-10	音楽	不完全な死体	沢庸子	
1985.11.22-12.1	演劇	三人姉妹 王妃クリテムネストラ	鈴木忠志（構成・演出）	SCOT
1985.12.6-15	演劇	小さな王国	生田萬（作・演出）	ブリキの自発団
1985.12.24-26	舞踊	てふてふ 六	木佐貫邦子	
1985.12.28-29	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.1.17-20	舞踊	御伽草子	蟬丸	山海塾
1986.1.25-26	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.2.26—3.1	舞踊	モダンダンス	ダンス・ウィザ・ピラ	
1986.3.11-23	演劇	↑（やじるし）	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1986.3.11-23	美術	記録 隔離病棟	剣持和夫	
1986.3.29-30	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.4.1-6	演劇	ビヨンド・トーキョー	坂手洋二（作・演出）	燐光群
1986.4.11-13	音楽	点音	鈴木昭男	
1986.4.20-22	演劇	風枕（研究生公演）	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1986.4.26-27	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.5.1-4	演劇	サバイバル・コロニー	林英樹（作・演出）	TERRA
1986.5.6-12	音楽	五月革命	泉谷しげる	
1986.5.24-25	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.5.29-6.1	演劇	↑（追加公演）	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1986.6.20-24	演劇	ハイキング	別役実（作）、井上浩司（演出）	転形劇場√の会
1986.6.28-29	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.7.3-6	舞踊		桐山良子	
1986.7.16-22	演劇	河をわたる	菅間勇（作・演出）	劇団卍
1986.7.26-27 1986.8.27-28	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.9.10-12	舞踊	火柱子	高井富子	

(表 9) 転形劇場 T2 スタジオ 公演等の記録

1986.9.27-28	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.10.9-12	演劇	f/F・パラサイト	豊島重之（作・演出）	モルシアター
1986.10.2-4	舞踊	カルメン・マーヤ頌	ナーダ夏際	
1986.10.25-26	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.10.29-11.3	演劇	モンク	小池博史（作・演出）	タラフマラ劇場
1986.11.20-11.26	演劇	風の駅	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1986.11.29-30	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1986.12.3-12.7	演劇	風の駅	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1986.12.12-16	演劇	SANCTUARY	大橋宏、ピーター・ロブデル（共同演出）	DA・M
1986.12.25-28	演劇	水の駅	太田省吾（構成・演出）	転形劇場
1987.11.20-29	演劇	水の休日	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1988.9.29-10.1	演劇	小町風伝（解散公演）	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1988.10.16-23	演劇	水の休日（解散公演）	太田省吾（作・演出）	転形劇場
1988.10.29-11.6 1988.11.9-13	演劇	水の駅（解散公演）	太田省吾（構成・演出）	転形劇場

(表 10) 『↑ (やじるし)』引用テキスト

引用テキスト

金鶴詠「心はあじさいの花」『文藝』24 巻 3 号、河出書房新社、1985 年 3 月、p. 136。

尾形亀之助「話 (小説)」『現代詩文庫 1005 尾形亀之助』思潮社、1975 年、pp. 106-107。

ヴィトルド・ゴンブロヴィッチ「コスモス」『東欧の文学 6 コスモス他』工藤幸雄訳、恒文社、1973 年、pp. 208-213。

マックス・ピカート『ゆるぎなき結婚』佐野利勝訳、みすず書房、1957 年、p. 11、 pp. 16-17、p. 178。

ジョルジュ・バタイユ「マダム・エドワルド」『マダム・エドワルド』生田耕作訳、角川文庫、1976 年、pp. 5-36。

ユージェーヌ・ミンコフスキー『生きられる時間 1』中江育生・清水誠訳、みすず書房、1972 年、pp. 169-192。

ヒポクラテス「予後」『ヒポクラテス全集』第一巻、岸本良彦訳、エンタプライズ、1985 年、pp. 131-155。

伊藤比呂美「霞がやんでも」『テリトリー論 2』思潮社、1985 年、p. 128。

伊藤比呂美「カノコ殺し」『テリトリー論 2』思潮社、1985 年、pp. 142-153。

伊藤比呂美「Shamanic」『現代詩手帖』28 巻 9 号、思潮社、1985 年 8 月、pp. 31。

「証言・私が見た死の瞬間」吉本隆明『死の位相学』潮出版社、1985 年、pp. 188-189、pp. 207-208、pp. 222-223。

ロベルト・ムージル「愛の完成」『筑摩世界文学大系 64』古井由吉訳、筑摩書房、1973 年、p. 7。

※ テキストⅡ／「転形劇場公演用台本 ↑」(『転形』創刊 1 号、T 2 スタジオ、1986 年 3 月、pp.134-157) の配置順で記載した。

(表 11) 『↑ (やじるし)』略表

頁	シーン	人物	引用 (*は見聞体験など)	備考
pp. 134-135	1 季節さがし	男 1、女 1	*「かなり以前の記憶—あじさいの咲く家のおばあさんと近所のおばあさんの会話」	
			金鶴詠「心はあじさいの花」	
pp. 135-137	2 矢印の発見	男 1、女 1	尾形亀之介「話 (小説)」	
			ヴィトルド・ゴンプロヴィッチ 「コスモス」	
p. 137	3 静かな街			「出発」。
pp. 137-138	4 光からの贈物	男 2、女 2、 男 1、女 1	マックス・ピカート 「ゆるぎなき結婚」	
pp. 138-143	5 犬と猫と笑顔	男 3、女 3、男 4、 男 1、女 1	*「一人の男を囲む男と女の友人の熱意ある会話」	
pp. 143-144	6 再び —光からの贈物	男 5、女 4	マックス・ピカート 「ゆるぎなき結婚」	
pp. 144-147	7 死の教え	男 6、男 7、男 8、 女 5、男 1	ジョルジュ・パタイユ 「マダム・エドワルド」 ユージェーヌ・ミンコフスキー 「生きられる時間」 ヒポクラテス 「予後」	
pp. 147-151	8 誕生	女 6、女 7、女 8、 女 9、女 10、 女 11、女 12、 女 1	伊藤比呂美 「カノコ殺し」 「霰がやんでも」 「Shamanic」	「カノコ殺し」、「〈カノコ殺し〉補」。
pp. 151-153	9 死の体験	男 6、男 7、男 8、 女 5、男 1	「証言・私が見た死の瞬間」 (吉本隆明『死の位相学』)	
pp. 153-156	10 愛の完成	男 2、女 2、 男 5、女 4、 男 1、女 2	ロベルト・ムーゼル 「愛の完成」 *「明治生まれらしい老婆」「運動靴を足にゆわえた夫」	「愛の完成 (導入)」。
p. 156	11 接触	男 1、女 1		

※ 以上は、テキストⅡ／「転形劇場公演用台本 ↑」(『転形』創刊 1 号、T 2 スタジオ、1986 年 3 月、pp.134-157) にもとづく略図。備考欄にはテキストⅠ／未発表台本 (未公演演劇上演資料) のシーンタイトルを記載。

(表 12) 湘南台文化センター市民シアター 基調公演の記録

日付	カテゴリー	タイトル	出演者など	上演主体
1990.10.12-14	演劇	夏の船	太田省吾 (作・演出)	演劇事務所クリップ・サークル
1991.2.22-24	ダンス	dah-dah-sko-dah-dah	勅使川原三郎	勅使川原三郎+KARAS
1991.12.6-7	ダンス	ラ・アルヘンチーナ頌	大野一雄	
1992.1.15-18	演劇	更地 sarachi	太田省吾 (作・演出)	
1992.3.27-29	演劇	わたしが子どもだったころ	松本修 (構成・演出)	MODE
1992.10.15	伝統芸能	山口昌男による〈足から見た世界〉一能・狂言の動きを見ながら	山口昌男 (講演)、清水寛二、野村武司	
1992.11.6-7	演劇	虹市 niji-ichi	松本雄吉 (作・演出)	維新派
1993.2.13-14	演劇	リア王	鈴木忠志 (演出)	SCOT
1993.3.13-14, 20-21	ダンス	3600 秒の光	上杉貢代、木佐貫邦子、黒沢美香、山田せつ子	
1993.3.27-28	パフォーマンス	S/N の為のセミナー・ショー	DUMB TYPE	DUMB TYPE
1993.6.19-20	演劇	ソウル市民	平田オリザ (作・演出)	劇団青年団
1993.7.3-4	伝統芸能	声明と狂言 論義ビヂテリアン大祭	田村博己 (演出)、吉川和夫 (音楽)	プロデュース：国立劇場
1993.10.22-24	演劇	砂の駅	太田省吾 (作・演出)	共催：ベルリン市立芸術家会館ベタニエン
1993.11.19-20	演劇	小栗判官・照手姫	遠藤啄郎 (脚本・演出)	横浜ボートシアター
1993.12.4-5	ダンス	舞踏 小栗判官照手姫	大野一雄、大野慶人、土取利行、桃山晴衣	
1994.9.2-4	演劇	青き美しきアジア	鄭義信 (作)、金盾進 (演出)	新宿梁山泊
1994.11.25-27	演劇	旅路の果て	松本修 (演出)、瀬川哲也	MODE
1994.12.25	伝統芸能	神の音づれ 夜の歌・早池峰神楽	田村博己 (構成・演出)、藤枝守 (作曲)	プロデュース：国立劇場
1995.1.21-22	演劇	ヒネミ	宮沢章夫 (作・演出)	遊園地再生事業団
1995.3.4-5	ダンス	春の祭典	田中泯	田中泯+舞塾
1995.5.19-20	演劇	オイディプスとの旅	チャン・ジョンイル (原作)、キム・アラ (演出)	劇団舞天 (韓国)
1995.7.8-9	ダンス	我が黙示録	笠井勲	
1995.9.22-24	演劇	南へ	平田オリザ (作・演出)	劇団青年団
1995.10.14-15	演劇	青空	松本雄吉 (作・演出)	維新派
1996.3.15-17	演劇	プラスチック・ローズ	太田省吾 (作・総演出)、小松杏里 (演出)	藤沢演劇プロジェクト
1996.4.20-21	演劇	更地	太田省吾 (作・演出)	
1996.9.21-22	演劇	寿歌	北村想 (作・演出)	プロジェクト・ナビ
1996.11.22	演劇	ゴドーを待ちながら	S.ベケット (作)、ペトル・ブトカラウ (演出)	ウジェーヌ・イヨネスコ劇場 (モルドバ共和国)
1997.3.15-16	舞踊	3600 秒の光 vol. 2	上杉貢代、木佐貫邦子、黒沢美香、山田せつ子	
1997.7.5-6	演劇	ぼくのイソップものがたり	松本修 (演出)	MODE

(表 12) 湘南台文化センター市民シアター 基調公演の記録

1997.7.25-27	演劇	砂の食卓	太田省吾（原作・監修）、井上弘久（演出）	藤沢演劇プロジェクト
1997.10	パフォーマンス	ミューミュー〈壁〉	ディナモシアター	ディナモシアター（カナダ）
1997.11.23	演劇	血は立ったまま眠っている	寺山修司（作）、山崎哲（演出）	劇団 ACM
1997.9.7	ダンス	あなた	伊藤キム	伊藤キム＋輝く未来
1998.10.3-11.15	演劇	太田省吾の世界 （『水の駅 - 3』『新版・小町風伝』『やじるし』『死の薔薇』）	太田省吾（作・演出）、平田オリザ（演出）、森屋由紀（演出）、長谷川裕久（演出）	太田省吾演劇事務所〈UZURA〉、青年団、Uフィールド、劇団 ACM
1998.8.14-15	演劇	ふしぎの国のアリス	宮沢章夫（作）、松本修（演出）	プロデュース：世田谷パブリックシアター

※ 『湘南台文化センター開館 10 周年記念 太田省吾の世界』（湘南台文化センター市民シアター、1998 年 10 月、pp.44 - 45）をもとに作成。

※ 平成 2 年度から平成 10 年度までに、湘南台文化センター市民シアター及び財団法人藤沢市芸術文化振興財団が主催した事業のうち主な基調公演についてまとめた。

(表 13) 湘南台文化センター市民シアター ワークショップ・講座等の記録

ワークショップ「体験を通して」

年月	タイトル	講師
1991.3	すこしずつ自由になるために	岩下徹
1991.6	シェイクスピア体験	出口典雄
1991.9	シニア演劇ワークショップ	太田省吾
1991.9, 1992.1	すこしずつ自由な身体になるために	岩下徹
1992.5	チェーホフ体験	松本修
1992.6	シェイクスピア体験	出口典雄
1992.9	すこしずつ自由な身体になるために	岩下徹
1992.9, 1993.4	シニア演劇ワークショップ	太田省吾
1993.6	シェイクスピア体験	出口典雄
1993.8	すこしずつ自由な身体になるために	岩下徹
1993.11	チェーホフ体験	松本修
1994.6	シニア演劇ワークショップ	太田省吾
1994.9	すこしずつ自由になるために	岩下徹、越智義朗
1994.9	チェーホフ体験	松本修
1994.10	セリフの体験	志賀廣太郎
1995.4	すこしずつ自由になるために	岩下徹、越智義朗
1995.6	セリフの体験	志賀廣太郎
1996.1, 1996.6	演技の楽しみ	品川徹
1996.11	ダンスの体験	山田せつ子
1997.2	演技の体験	太田省吾
1997.10	ダンスの体験	山田せつ子
1997.11	演技の楽しみ	品川徹
1998.9	シニア演劇	太田省吾
1998.9	演技の楽しみ	品川徹
1998.10	すこしずつ自由になるために	岩下徹
1998.10	ダンスの体験	山田せつ子

講座「現代芸術のすがた」

年月	タイトル	講師
1991.3	近代の演劇と現代の演劇	太田省吾
1991.12	戦後期の日本映画	品田雄吉
1991.12	〈音〉を聴く	鈴木昭男、谷川俊太郎
1992.9	舞台美術の現在	石井みつる
1992.11	遠くからの声	土取利行、西江雅之
1993.12	現代音楽とわたし	高橋アキ
1994.2	舞台美術の現在	石井みつる、小笠原純、吉本大輔、扇田昭彦
1994.6	劇場照明の実践	辻本晴彦
1995.3	現代音楽の楽しみ	一柳慧
1995.12	現代音楽の楽しみ	高橋悠治
1995.12	劇場照明の実践	辻本晴彦
1996.9	舞台写真入門	宮内勝
1996.12	詩人の世界	佐々木幹郎
1997.7	舞台写真入門	宮内勝
1997.9	詩人の世界	鈴木志郎康
1998.2	現代の生活と演劇の試み	太田省吾
1998.9	音楽の楽しみ	高橋アキ
1998.9	〈音〉を聴く	鈴木昭男

シンポジウム・レクチャー

年月	タイトル	講師
1991.9	日本におけるダンスセラピーの状況	芙二三枝子、町田章一、岩下徹
1992.3	芸術が生まれるまちづくり	佐藤信、田中浜、畑中良輔、

(表 13) 湘南台文化センター市民シアター ワークショップ・講座等の記録

		長谷川逸子、美山良夫、太田省吾
1993.1	どこでなにを創るか―地方を拠点にしている創造者たち	豊島重之、田中泯、土取利行、清水裕之
1998.6	映像とレクチャーでたどる日本のダンス (全 3 回)	國吉和子 (監修)、片岡康子、藤井修治、合田成男、松岡和子、イムレ・トールマン
1999.12- 1999.3	映像とシンポジウムでたどる日本の演劇 1909-1999 (全 4 回)	太田省吾 (企画)、西堂行人 (企画協力)、八角聡仁 (企画協力)

※ 『湘南台文化センター開館 10 周年記念 太田省吾の世界』(湘南台文化センター市民シアター、1998 年 10 月、pp.46 - 48) をもとに作成。

※ 平成 2 年度から平成 11 年度までに、湘南台文化センター市民シアター及び財団法人藤沢市芸術文化振興財団が主催した事業についてまとめた。

(表 14) 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター 基調公演の記録

公演日	企画名	公演名	会場	主な出演者など
2001.4.8	オープニング公演	能『邯鄲』	studio21	観世榮夫
2001.4.8	〃	京舞『柱立』	studio21	井上八千代
2001.4.14-15	〃	演劇『更地（韓国版）』	studio21	太田省吾（作・演出）
2001.4.21-22	〃	ダンス『羽化の理由』	studio21	岩下徹、山田せつ子
2001.5.29-30	〃	歌舞伎舞踊劇『日本振袖始』	春秋座	市川猿之助、坂東玉三郎
2001.5.29-30	〃	歌舞伎舞踊『春秋三番叟』	春秋座	市川段四郎、市川笑也
2001.12.7-9	上演実験 vol.1	ダンス＋映像『Double／分身』	studio21	山田せつ子
2001.12.14	上演実験 vol.2	ドラマリーディング：フランス現代戯曲を読む『地下室』	studio21	川村毅（演出）、小沢寿美恵、新井純、笠木誠
2001.12.15	〃	ドラマリーディング：フランス現代戯曲を読む『アンヌ・マリ』	studio21	宮沢章夫（演出）、宗ひさこ、塚本耕司、小田豊
2002.2.9-11	上演実験 vol.3	演劇『ニッポン・ウォーズ』	春秋座／studio21	川村毅（演出）、宮島健、吉村恵美子、哀藤誠司
2002.6.1-3	上演実験 vol.4	インド現代演劇『キッチン・カタ』	studio21	劇団ザ・カンパニー
2002.10.19	上演実験 vol.5	『クレマスター』 フィルム・サイクル	春秋座	マシュー・バーニー
2002.12.3	上演実験 vol.6	能『望恨歌』、狂言『はしくれ法師』	春秋座	茂山千之丞
2002.12.13-14	上演実験 vol.7	インドネシア現代演劇『戦争』	studio21	劇団マンディリ
2003.3.28-29	上演実験 vol.8	日韓の舞踊と音楽『門—gate』	春秋座	山田せつ子、観世榮夫、キム・ウニ
2003.5.29-30	上演実験 vol.9	狂言と歌舞伎舞踊の競演『ふたつの茶壺』	春秋座	坂東三津五郎、茂山千之丞
2003.7.3	音楽企画	詩と音楽『風は海の深い溜息から洩れる』	春秋座（舞 台上舞台）	ソシエテ・コントル・レタ、金時鐘
2003.11.8	上演実験 vol.10	笠井勲独舞公演『花粉革命』	春秋座	笠井勲、杵屋勝之弥連中、六郷新之丞連中
2003.12.6-7	上演実験 vol.11	現代能楽集 I『AOI』『KOMACHI』	studio21	川村毅（演出）、麻実れい
2003.12.6-7	上演実験 vol.12	大駱駝艦・天賦典式『魂戯れ』	春秋座	磨赤兒
2003.12.10	音楽企画	大友良英作曲『Anode』 コンサート	春秋座（舞 台上舞台）	大友良英（作曲・演奏）
2004.1.18	音楽企画	高田和子 SANGEN SPACE vol.1 『三弦とマリンバの出会い』	春秋座	高田和子、通崎睦美
2004.3.1	上演実験 vol.13	ポール・クローデルの詩による創作能 『内濠十二景、あるいは〈二重の影〉』	春秋座	渡邊守章（構成・演出）、観世榮夫、梅若晋也、野村萬斎
2004.5.23	音楽企画	『座 constellation～詩と音楽によるパフォーマンス～』	studio21	吉増剛造、マリリア、ジャン・フランソワ・ポーブロス

(表 14) 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター 基調公演の記録

2004.5.29	上演実験 vol.14	『極彩色の伝統～聲明と雅楽でお りなす舞楽法会』	春秋座	比叡山延暦寺法儀音律研究 部、天王寺楽所雅亮会
2004.6.26	音楽企画	高田和子 SANGEN SPACE vol.2 『高橋悠治との仕事』	春秋座	高橋悠治、志村禪保、 巻上公一、山田せつ子
2004.10.2	上演実験 vol.15	SOCIETE CONTRE L'ETA ライブ & シンポジウム『リズムロジー～リズ ムの新しい可能性』	春秋座	ソシエテ・コントル・レタ、渡 辺公三、東琢磨、港大尋、八角 聡仁
2004.11.14	音楽企画	高田和子 SANGEN SPACE vol.3 『闇声～光と影のコラボレーション』	春秋座	高田和子、米川裕枝、藤原 道山、岩村原太
2004.12.1-2	上演実験 vol.16	『物質の記憶』サマルカンド・カ ーブル・ヒンドゥスターン	春秋座（舞 台上舞台）	アビラシュ・ピライ、アザ ット・アブル・カラム
2004.12.21-22	上演実験 vol.17	池田亮司『formula [ver.2.3]』	studio21	池田亮司（作曲）
2005.1.22	上演実験 vol.18	『子午線の祀り』	春秋座	観世榮夫、野村萬斎
2005.1.28-29	上演実験 vol.19	『トーキョー／不在／ハムレッ ト』	春秋座	宮沢章夫（作・演出）
2005.5.22	上演実験 vol.20	高田和子 SANGEN SPACE vol.4 『帰ってきた「糸」』	春秋座	高田和子、西陽子、田中悠 美子
2005.5.27-28	上演実験 vol.21	『PHILOKTETES』	春秋座	観世榮夫、久保耐吉、 長谷川博巳
2005.6.17-19	上演実験 vol.22	『聞こえる、あなた？—fuga#3』	春秋座（舞 台上舞台）	太田省吾（作・演出）、内田 淳子、水沼健
2005.6.24-25	上演実験 vol.23	『禁色』	春秋座	伊藤キム、白井剛
2005.9.20-22, 24-25	上演実験 vol.24	『 Refined Colors Dance Performance+Workshop』	studio21	Monochrome Circus、藤本 隆行、南琢也
2005.10.7-8	上演実験 vol.25	『BIWAKEI Dance Performance 「愛情十八番」』	春秋座（舞 台上舞台）	枇杷系、岩下徹、十亀脩之 介
2006.1.8-9, 14-15	上演実験 vol.26	『Jericho』『沈黙と光』	春秋座（舞 台上舞台）	三浦基（演出）、内田淳子、 ビエール・カルニオ
2006.3.14	上演実験 vol.27	『TURNED』	studio21	クリスティアン・ツィーグラ ー（演出・映像・コンセプト）
2006.3.19	上演実験 vol.28	『カリラ・ワ・ディムナー王子た ちの鏡』	studio21	スレイマン・アルバッサー ム（作・演出）

※ 『京都造形芸術大学舞台芸術研究センター学術フロンティア〔平成 13 年度選定「私立大学学術研究高度化推進事業」〕 研究プロジェクト名：劇場を活用した日本の舞台芸術の時空間構造とその変容に関する実験的研究 研究報告書』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2006 年 5 月、pp.18-39) をもとに作成。。

※ 平成 13 年度から平成 17 年度までに、京都造形芸術大学舞台芸術研究センターが主催した公開の研究発表のうち、主な基調公演についてまとめた。

(表 15) 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター シンポジウム・研究会等の記録

日程	タイトル	出席者	会場	概要
2001.10.27	マルチメディア時代の舞台芸術	ジョン・ジェスラン、 泊博雅	studio21	メディア・テクノロジーとの関係から、現代の社会・文化における舞台芸術のありかたを検証。
2002.6.15	太田省吾・ワシントン大学 WS 演技研究	ワシントン大学演劇 学部教授及び生徒	studio21	太田省吾が確立した演技スタイルを学ぶためのワークショップ、及び 3 週間の共同作業を経た発表公演。
2002.11.1	ポストドラマの可能性	ハンス＝ティース・レーマン、八角聡仁、鴻英良、森山直人	芸術文化情報センター 映像ホール	講演会。映像作品を検証しながら、ドイツ演劇の現在とポストドラマ的な演劇の可能性を討議。
2003.7.11	劇場とコミュニティ	松井憲太郎、鴻英良、 太田省吾	学内教室	講演会。劇場と地域とのつながり、社会における劇場の機能について議論。
2003.7.25	歌舞伎の起源と江戸の社会	古井戸秀夫、 田口章子、小林昌廣	学内教室	歌舞伎の起源とその精神、歌舞伎舞踊の変容について、参加者との討論を交えながら検討。
2003.10.18	浮世絵のなかの音曲	新藤茂	学内教室	浮世絵を通じて舞台芸術がどのように記録または記憶されていたのかを分析。
2003.11.22-23	フィスバック & モンテ ワークショップ	フレデリック・フィス バック、ベルナルド・ モンテ	学内教室	演劇とダンスをミックスしたワークショップ。言葉の音楽性を重視した共同作業。
2003.11.27	クロード・レジ講演 会	クロード・レジ	学内教室	講演会。フランス現代演劇の巨匠が同時代作家に対する関心、〈死〉〈演劇と科学〉のテーマについて語る。
2004.5.26	パフォーマンス・アートの 100 年	ローズリー・ゴールド バーグ	芸術文化情報センター 映像ホール	20 世紀初頭から現代に至るパフォーマンス・アートの軌跡をたどり、その今日的な可能性について語る。
2004.7.21	上演実験シリーズ試 写会『戦争』『門』『ふ たつの茶壺』	木村隆志、舞台芸術研 究センター研究者	芸術文化情報センター 映像ホール	上演実験シリーズの映像記録を上映し、表現形態が異なる演目に対する記録方法について検証。
2004.7.31	イエイツ『鷹の井戸』 を読む	成恵卿、木原誠、 岩田美喜、八角聡仁、 太田省吾	学内教室	日欧の比較文化研究の一環として、イエイツ『鷹の井戸』の舞台芸術作品としての可能性を討議。
2004.8.11-12	ジョセフ・ハイド ダンス&メディアワ	ジョセフ・ハイド	studio21	ワークショップ、研究会。マルチメディア・パフォーマンスの作品づく

(表 15) 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター シンポジウム・研究会等の記録

	ークショップ			りを体験、表演の可能性を探る。
2004.11.24	日本の能・歌舞伎と 中国演劇	諏訪春雄	学内教室	研究会。東アジア演劇の形成過程を通じて、日本の舞台芸術の特性がいかに生み出されたのかを再検討。
2004.12.14	浮世絵のなかの団十郎	新藤茂	芸術文化情報センター 映像ホール	学内で同時開催された展覧会『時代の華・市川団十郎の浮世絵』について講義。
2005.5.11	ドキュ・パフォーマ ンスをめぐって	オン・ケンセン	学内教室	研究会。舞台芸術におけるドキュメント＝記録に焦点をあて、その意味と可能性を考察。
2005.5.30		高田和子、通崎睦美、 野田雅巳、藤井明子	学内教室	上演実験シリーズ vol.20 の総括と、現代における伝統音楽、邦楽器の可能性についての検討。
2005.11.6	舞台芸術の社会性を めぐって～ミヒャエ ル・ヘルター氏を招 いて～	ミヒャエル・ヘルター、 市村作知雄、鴻英 良、太田省吾、八角聡 仁	芸術文化情報センター 映像ホール	劇場のドラマトゥルクやフェスティバル・ディレクターの具体的な活動をもとに現代社会に対する提起を討議。
2005.12.6-9	芸術と社会ービロク テーテス・プロジェ クトをめぐって	エミリオ・G・ウェー ビ、マリセル・アルバ レス、高嶺格、田崎英 明、尾崎信一郎、鴻英 良	芸術文化情報センター 映像ホール	アルゼンチンのアーティストを招き、資料展示、人形制作のワークショップ、協働討議を行い、アートの社会性をめぐる可能性について考察。

※ 『京都造形芸術大学舞台芸術研究センター学術フロンティア〔平成 13 年度選定「私立大学学術研究高度化推進事業」〕 研究プロジェクト名：劇場を活用した日本の舞台芸術の時空間構造とその変容に関する実験的研究 研究報告書』（京都造形芸術大学舞台芸術研究センター、2006 年 5 月、pp.40-41）をもとに作成。

※ 平成 13 年度から平成 17 年度までに、京都造形芸術大学舞台芸術研究センターが主催した公開の研究発表のうち、主なシンポジウム・研究会についてまとめた。

(表 16) 『ある夜ー老いた大地よ』略表

原作		上演台本	
使用テキスト	使用箇所 (頁)	役種等	頁
「ある夜」 「遠くに鳥が」	pp.73-76 p. 61	老女	pp. 2-5
「遠くに鳥が」	pp. 59-60	老人	pp. 5-6
「遠くに鳥が」	pp. 60-61	老人の声 (a)、老人の声 (b)	pp. 7-8
「遠くに鳥が」	p. 61	老人	p. 8
「遠くに鳥が」	pp. 61-62	老人の声 (b)	pp. 8-9
「ある夜」	p. 74	老女	p. 9
「遠くに鳥が」	p. 64	老人	p. 10
「ある夜」 「遠くに鳥が」	p. 75 p. 59	老女 老人の声 (a)、老人の声 (b)	pp. 10-11
「ある夜」	pp. 75-76	老女、老女の声、 老人の声 (a)、老人の声 (b)	pp. 12-13
「ある夜」、 「(老いた大地よ……)」 「遠くに鳥が」	p. 77 p. 55 pp. 62-63	老女、老女の声 老人、老人の声 (a)、 老人の声 (b)	pp. 13-15
「ある夜」	p. 73	老女	p. 16
「(老いた大地よ……)」 「遠くに鳥が」	p. 56 pp.63-64	老人の声 (a)、 老人の声 (b)	pp. 17-18
「ある夜」	p. 73	老女	pp. 18-19
「ある夜」 「遠くに鳥が」	pp.76-77 p.60, pp.64-65	老女 老人、老人の声 (a)、 老人の声 (b)	pp. 19-20
「ある夜」 「遠くに鳥が」	p.73 p. 61, pp.63-64	老女 老人の声 (a)	p. 21 (貼付用紙)

※ 【原作】欄には、サミュエル・ベケット『また終わるために』(高橋康也・宇野邦一訳、書肆山田、1997年)からの使用テキスト、使用箇所(頁)を示した。使用テキストの「(老いた大地よ……)」 「遠くに鳥が」は高橋康也訳、「ある夜」は宇野邦一訳である。

※ 【上演台本】欄には、未公開上演台本・第二稿における役種等の表記ならびに対応頁を示した。

発表論文リスト

「太田省吾の劇言語、その政治性—『小町風伝』へのプロセス—」『近畿大学日本語・日本文学』17号、近畿大学文学部文学科日本文学専攻、2015年3月、pp. 53-71。

「太田省吾論—初期作品における言語と政治をめぐって—」修士論文、近畿大学大学院総合文化研究科日本文学専攻課程、2017年7月提出。

「沈黙劇の背景—太田省吾論ノート—」京都造形芸術大学舞台芸術研究センター編『舞台芸術』23号、角川文化振興財団、2020年3月、pp. 111-119。

「問いかけを結ぶ環——研究プロジェクト「太田省吾を〈読む〉—「未来」の上演のために—」『舞台芸術』21号、2018年3月、pp. 156-159。