

(論文)

## 三島由紀夫と野田秀樹

「能」という装置

飯野邦彦

キーワード

野田秀樹 三島由紀夫 能 『近代能楽集』 『ザ・ダイバー』

### 1. 『THE DIVER』の挑戦

ここ最近の野田秀樹は、二〇〇三年の『RED DEMON』（『赤鬼』の英訳）を皮切りに二〇〇六年『THE BEE』、そして二〇〇八年『THE DIVER』をロンドンで公演し続けている。そのイギリスでの日英文化交流の業績が認められ二〇〇九年名誉大英勳章OBEを受賞した。また同時に日本でもNODA・MAPは、劇団夢の遊眠社時代以来の映画放映部門であったシス・カンパニーから分かれ、野田は新たに多摩美術大学造詣表現学部映像演劇学科の教授就任（二〇〇八年）、東京芸術劇場の芸術監督（二〇〇九年）となった。そうした中で、注目したいのは『THE DIVER』（日本題『ザ・ダイバー』、以下は英語表記の場合は英語版、カタカナ表記の場合は日本版）だ。『THE

『DIVER』は二〇〇八年<sup>1</sup>世田谷パブリックシアター「現代能楽集シリーズ」の第四弾として上演された。日本語バージョンはその翌年の二〇〇九年、野田の東京芸術劇場・芸術監督就任記念プログラムとして上演されている。

まず着目した点は二点。一つは、これが共同脚本としてアイルランド人コリン・ティーバンと共に英語で書かれ、英国で二〇〇八年六月に上演されたことだ。英語版の日本上演はその年の九月、日本語版の上演にはさらに一年三ヶ月後のことだ。これは『THE DIVER』が何よりもイギリス・ロンドンでの上演が初めにありきで企画された公演であることを意味するだろう。

次は、なぜ「能」なのかということだ。ここには世田谷パブリックシアターの企画が早くの段階にあっただろうという、公演上の制約だけではないものがある。内田洋一は、ロンドンでの『THE DIVER』公演期間中に主演女優のキャサリン・ハンターにインタビューをした。

「ヒデキは現代能を作ろうと『葵上』とか『海人』とか、能の物語をまずリハーサルルームに持ちこみました。それから『源氏物語』を、最後に現代の犯罪の話を持ちこみました。ひとつのストーリーをどうやってまとめるか、それが大きな問題となりました。非常なチャレンジで、一人の女性を中心に、彼女が子どもを殺してしまい、その事実に触れたくないので別のキャラクターに変わってしまう。そういう設定にすることで、複数の話がつながっていきました。

霊がつくという現象はおもしろいと思います。そこから西洋と東洋をリンクするものが見つかりました。私の生まれ育ったギリシャの文化の中でも霊が人にとりつく話がよくあります。神経を病んだ人は鬼がついたのだと考えられたのです。(略)<sup>2</sup>」

彼女の言葉には、能の構造がオリエンタリズムを越えたグローバルな視点を獲得しようという意味が含意されている。「葵上」は鬼女物、「海人」は女菩薩物とその内容は異なるものの、形式としては霊なるものを描いている点は同じである。霊魂の存在が信じられている世界では、理解されやすいものであるといえるのかもしれない。ただし、単に役者・観客に理解されやすいからというのでは余りに早計だろう。野田がわざわざ「能」という題材にしたのは、むしろ日本に対して未だ残るエキゾチック（多分にはそれはオリエンタリズム的な）な視点を利用することで、

ある種ロンドンで日本人が上演し注目を浴びるのに必要であったからではないか。野田は『RED DEMON』の上演を振り返って、前述の内田洋一のインタビューにこう答える。

内田 (論者注 これ以前の『THE BEE』のイギリス上演の話を受け) 『赤鬼』に続いての英語上演になりますが、英国に共同脚本の作者がいて、難易度の高い上演となったのでは？

野田 難易度が高いといえば高い。ただ結局こちらでやるからには、共同脚本の方が手っ取り早いということもありますね。(中略)これがホンなんだ、というのがまず確固としてあれば、あとはそれをどう読みこむかという作業に集中できる。『赤鬼』のときは「この言葉、どういう意味なの」という話で立ち止まってしまったんですね。イギリス人は日本の文化が理解できないから、日本のことわざを理解すること自体に無理があるわけで、それで今回はそういう部分はきれいさっぱり潔く捨てて、演劇的な作業として台本を作った。<sup>3)</sup>

『THE BEE』では筒井康隆『雀りあい』を題材にワークショップを積み重ねて台本を作り上げたようだが、その作成方法は『THE DIVER』でも継続される。ただ、題材が筒井のようなSF作品であり、時代性や地域性があまり問題なく移植されるようなものと違い、「能」であるところに野田の異文化交流への姿勢が現れている。「能」とは、日本の伝統芸能であるが、現代劇と一線を画した演劇ジャンルとして言葉や存在は知っていても、なじみは薄い。特に若い層においてはせいぜい学校の演劇鑑賞教室や能・狂言のワークショップなどで触れる程度のものでしかないだろう。しかしこの「日本の」というイメージが大事なのだ。決して現代の日本人が楽しむものではないが、「日本の」エキゾチシズムを代表する題材が「能」なのだ。さらに機能美の「能」を意味解釈すると、前述のキャサリンの発言のように普遍性を持つ。日本的でありながら、日本の文脈に囚われない「能」。それが日本人がイギリスという近代文明の発祥の地であり、「近代」が良くも悪くも伝統的に息づいている国で日本人が演劇をするために、必要な装置であったのだろう。

たとえば、私は英語を使ってイギリス人俳優を演出したが、タイ語を使ってタイの役者を演出はしなかった。このことだけでも、西洋文化の優位性が見てとれる。

綺麗事ならば、いくらでも言える。タイにも日本にも、西洋人が到底真似しようとしても真似できない素晴らしい文化がある。なるほど事実だ。

だが、同時にタイの役者と私が直接コミュニケーションを取ろうとするときに使われる言葉が日本語でもタイ語でもない、英語であるという事実もあるのだ。そして、モノを作っている現場は後者の事実の方で動いている。

私は、ここで何も時代錯誤なナショナリズムを振りかざそうとしているのではない。ただ、文化交流というものが抱えている厄介なもの。というより、文化交流とは、もともと、「不理解」や「誤解」のもとに成り立っているのだということを、自分が体験したこの「ロンドン赤鬼公演」というもので、ますます確信した。そう申し上げたいのだ。そして、それは決して悲観論ではなく、まず、そんな綺麗事でない文化交流を続けるうちに、きつとお互いの文化がより見えてくる。そう思っている。<sup>4</sup>

『赤鬼』のロンドン公演の失敗から、野田は言語の違い、それを支える文化的差異を感じとった。言葉遊びを諦め、日本語の翻訳上演ではなく、英語による脚本の共同執筆という形でイギリスの演劇界に挑戦しました。しかも文化交流の困難を、彼らの日本的なイメージを逆手にとつて、現代劇への普遍化を図るという形で乗り越えようとした。それが『THE DIVER』が「能」を題材にした理由なのではないか。そう考えると「現代能楽集シリーズ」という言葉も古典と現代の異文化交流という意味で、象徴的なシリーズ・タイトルだと思えてくる。<sup>5</sup>

## 二．現代劇としての「能」

以上、野田の『THE DIVER』には日本と英国、そして古典と現代という二重の異文化交流がなされているわけだが、その現代性とはどのようなものか。それを古典としての謡曲「葵上」「海人」、さらに『THE DIVER』と同じく「葵上」を題材にした三島由紀夫『近代

『能楽集』の「葵上」との比較対照から考えて行きたい。その中で、野田がロンドンと日本で考えてきた「今の時代」が、そして「今の演劇」が抱える問題が見えてくるはずだ。

「葵上」は『近代能楽集』において転換点をなす作品だと考える。一九五六年四月『近代能楽集』は新潮社から上梓されるのだが、現在の八篇構成でされるようになったのはそれより一二年も後の一九六八年、新潮文庫版が発刊された時だ。最初の「邯鄲」が書かれ上演されたのが一九五〇年一〇月だから、一つにまとめられるまでに実に一八年もの歳月を費やしている。もちろん、その間の三島の演劇への係わり方や演劇を取り巻く状況も大いに変化している。この一八年間の軌跡を追うだけで戦後新劇と劇作、そして三島の思考の変遷をよみとれるのだが、今回はそこに主眼はないので割愛する。問題は「葵上」だ。そこに絞りたい。

三島の「葵上」は、他の『近代能楽集』が近代的な論点を人間の関係の対立的な姿に見てとり、その構図に芸術性・機能美を見出すことと基本的に変わらない。しかし、その対立は、他の『近代能楽集』の「対立」と異なる。その構図は、焦りのない時間の中で描かれているのだ。劇的な場面転換は押えられている。「葵上」では、ヨットが最後に登場するがそれは突然ではない。ゆっくりと若林光が六条康子の生き霊に取り込まれていくことを暗示するがごとく、ヨットは現れる。そこでは病院という現実の場が意識されずに、徐々に光と六条だけの世界に移りゆく。場所は重要視されず、人物の対関係だけが問題とされていくのだ。

「葵上」はその構造に則って、光と六条の対話を中心に成立する。六条は生き霊として毎晩病床に伏す葵（光の妻）の病室を訪れる。光はたまたま病室にやってきて、その生き霊の六条と会うわけだ。しかし、生き霊の六条は葵を呪い殺すためにやってくるのだが、そこに六条の意思はない。六条は、光に病室を訪れた理由を尋ねられてこう答える。

六 さあ、何のために来たのか、あたくし存じません。あたくしは、あなたを殺したいと思ふときに、死んだあなたから憐れまされたいと思ふでせう。いろいろな感情の中に、同時にあたくしが居ます。いろいろな存在の中に、同時にあたくしが居たつて、ふしぎではないでせう。

生き霊である六条に主体性はない。その実体のない生き霊である康子と話している光の方だけが主体性のある、生きた人間なのだ。つまり生き霊として光と対面している六条は、光によって生み出された存在なのだ。六条との過去の逢引きを話している六条と光の会話は、まさに六条によって光という人物が輪郭を持った生きた人間になる自問自答の「問答」だ。したがって最後の葵の声を振り切り六条のヨットを追う光の動作は、六条に導かれた動作でもあるが、それは自らが選択的に葵を捨てる動作を選ぶことでもあった。

葵の聲 (はつきりと) 助けて！ 助けて！

光 葵の聲だ！

六 (笑つて) いいえ、鶏の聲よ。

光 たしかに葵の聲だ。

六 ああ、あたくしを捨てないで！

光 あなたのせゐだ。あなたが葵を……。

六 いいえ、あたくしのせゐぢやない！ みんなあなた……。

葵の聲 うーむ、うーむ。

光 葵！

六 しつかりあたくしを見て！ あなたが愛してゐるのは葵ぢやないわ。まちがへずにあたくしを見て！ あなたが愛してゐるのはあたくしなのよ。あたくしなのよ。

光 (頸を振つて) ちがふ！

(二人黙つて對峙する。不思議な音楽、康子、身をひるがへして帆のうしろへ行かうとする。光、引き止める。康子ふり切つて、帆のうしろへ入る。光あとを追ふ。舞臺暗黒となる (後略)<sup>8</sup>)

六条の「あたくしを見て」という言葉は「あなたにはその人たちは見えなくても、その人たちには、どんなに目をそらしても、あなたの姿がみえるの。」<sup>(8)</sup>という六条の台詞と呼応する。見る六条の視線に囚われた光。それはまた光の視線が六条に固定されたことを意味する。事実、葵の苦悶の声は光には聞き届けられず、夢幻の中で六条を追い、また現実にも生霊の六条が置いていった手袋の罫にまんまと嵌り、病室を後にする。それは葵の死を意味する。

ここまで分析してわかることは、光が徹底した自他関係の中で確固として自己存在として晒されていることだ。選択の自由と責任が生じる近代人として三島『近代能楽集』「葵上」は描かれているのだ。

そもそも謡曲としての「葵上」は、六条の嫉妬の激しさ、恐ろしさ、そして女性ゆえの哀しさを中心に描かれている。シテの六条御息所の怨霊に対して、ワキは横川の小聖という行者だ。

シテ (打杖を捨て、両手で耳をふさぎ) やらやら恐ろしの、般若声や(ワキは中央に膝をついてシテを見つめる)。

地謡 これまでぞ怨霊(ワキを見つめる)、この後またも来るまじ(扇を取る)。

ワキは地謡前座に着座し、シテは扇を持ち、地謡に合わせて舞い、常座で留める。

地謡 (キリ) 読誦の声を聞く時は(シテは立つ。ワキも立ち、地謡座前へ行き、着座する)、読誦の声を聞く時は、悪鬼心を和らげ(扇をひろげ、ユウケン扇)、忍辱慈悲の姿にて(足拍子)、菩薩もここに来現す。成仏得脱の(まわって常座へ行く)、身となり行くぞありがたき(正面へ合掌する)、身となり行くぞありがたき(留拍子を踏む)。<sup>(9)</sup>

そもそも『源氏物語』の「葵」の巻を題材にしているものの、謡曲の「葵上」は構成上も内容も、全く違うものといえる。そこには光源氏の姿もなければ、取り憑かれる葵の上の姿もない。葵の上は舞台上に象徴的に小袖で表現されているだけだ。しかも生霊は行者によって調伏される。六条御息所の生霊が、成仏するところからは仏教的な教訓・啓蒙的色彩が濃いものであったことが想像される。現代風に言えば、モノロー

グ的な詩劇によって構成されている「能」の特徴がよく現れている。つまり、古典の能・謡曲としての「葵上」は、六条御息所の一人語りを中心主題で、その高貴な女性の嫉妬・悲哀が描かれているだけだ。

その謡曲「葵上」の構造を『源氏物語』に差し戻したという点では、三島の『近代能楽集』はより『源氏物語』に忠実だ。しかし描かれる女性としての六条康子は、近代的な恋愛を体現する存在だ。つまり、枠組みとしては『源氏物語』に回帰しつつ、そこに近代的女性の自由な恋愛への敗北、それによる嫉妬などをテーマにしたという点で、「近代」の「能」なのだと言える。

### 三・深さ／沈潜するもの

野田秀樹が意図したかどうか分からないが、では「現代能楽集シリーズ」と銘打たれた『ザ・ダイバー』はどうか。原典としての『源氏物語』・謡曲「葵」、三島由紀夫『近代能楽集』とは何が異なるのか。それは言葉遊びを多用する野田秀樹は、英語上演の際「コトバ遊びの翻訳は諦めた」と言葉遊びを封印するかのように述べながらも、実はタイトルに様々な含意・遊びがあるという点では依然変わらない。ここにも「潜るもの」「潜むもの」としての「深さ」がある。

『ザ・ダイバー』の「潜る」イメージは、「能」の「海人」に依拠する。殺人容疑で逮捕された女（山中ユミ）は、心神耗弱状態で逮捕されたため、精神科医の鑑定を受けている。その際、山中ユミは「能」や『源氏物語』に描かれる様々な女性になったかのように語る。舞台では、その初めが「海人」だ。謡曲の「海人」は、藤原房前の母である海人が、父・不比等が海底にすむ龍神に奪われた「面向不背の珠」を奪還する命を受けて亡くなり、子の房前が追善供養する話だ。母である海人は、不比等の命を受けるとき、自分が生んだ子を世継にするように頼み、龍神から奪った宝珠を自らの乳の下を切り裂いて持ち帰り、死ぬ。この自らの乳を傷つけるイメージは、後の山中ユミが自らの手で墮胎するイメージへと収斂するのだが、その前に、戯曲の最初の時点で山中ユミが母・母性としてだけ描かれているわけではないことに着目したい。

「海人」の後、山中ユミは『源氏物語』の桐壺更衣となる。桐壺更衣はもちろん光源氏の母として重要な人物のだが、桐壺帝に最も寵愛された女性でもあるのだ。そこに重なる山中ユミは、母であり女だ。しかも更衣という高級の地位としては低位にあるにもかかわらず、およそ気



位の高い人物として描かれている。

女 何の話をしているの？ 帝の側室よ。私は。

精神科医 え？

警部 帝の側室。これはまた大変失礼いたしました、妃殿下。(精神科医に) これは、たいした進展ぶりだ。

女 位はいくらか下の方ですが、貴族の娘でした。でも誰もが知っています。本当の意味での帝の妻は私。

女 帝は、他の女房達よりも私を愛してくださいました。いつもおそばにるようにお求めになり、それゆえ他の女房達は私を妬み、

とりわけ私が帝の男の子を生みました折には。見目麗しい子でしたから、帝も人目も憚らずかわいがってください……(小声で)

お世継の若様よりもね……(略)

女 誰？ 山中って誰？……(元に戻っている) 女房達のせい。その嫉妬のせい。それでよ。……私はあの子が生まれてすぐに病に倒

れました。呪いかなにかの犠牲になったことは、帝もご存知でした。(略)<sup>11</sup>

舞台冒頭であり、山中ユミが狂人を演じているのか解離性人格障害という病いなのかは判らない。しかしここでの側室でありながら帝の愛を信じている姿は、山中ユミが愛人ながら男の愛を信じている姿とも重なる。事実、次に山中ユミは「夕顔」となる。

『ザ・ダイバー』において、夕顔の登場は「今夜も満点ガール」というTVショウによって作られる。ゲストである男性の、性的欲求を満たす理想の女性を、クイズに答えて正解すると理想通りに創造することが出来る番組において、山中ユミは夕顔として生み出されるのだ。男の妄想として生を受ける女。しかも『源氏物語』「夕顔」よろしく、六条御息所だろうか、悪霊に取り憑かれて死ぬ。おそらく「夕顔」である山中ユ

ミと愛人である男・源氏の逢引き中にかかる電話は、声はないものの男・源氏の正妻であることがわかる。その電話の内容が正妻が妊娠したことを告げていることから、悪霊が正妻の嫉妬から生じたように思えるが、むしろ夕顔という男にとつて理想の女が死んだことが重要だろう。

精神科医　で、今はあなたをなんて呼べばいいのかな？

女　言ったでしょ。夕顔よ。

精神科医　でも夕顔も死んだよ。

女　わかってるわ。

精神科医　あなたが死んだの？

女　そうよ、でなけりゃ誰が死んだの？

精神科医　誰が死んだの？

女　（少し考えて）私が死んだのよ。<sup>[1]</sup>

この夕顔の死は、とりもなおさず男・源氏の理想としての女の死を意味する。理想の女であることを止めた山中ユミは、ふと母としての顔を取り戻す。

精神科医　どうしてここにいますか？

女　知っているわ。四人死んだからよ。<sup>[1]</sup>

実は殺人容疑としては二人の殺害で逮捕されているのだが、女は自分の妊娠した胎児を二度流産させているので四人となる。しかし、この時

点ではそこまでは分からない。むしろ、理想の女をやめたことにより、女としても母としても袋小路に追い込まれていくことになる、その切迫感だけが増すように描かれる。女は、不倫相手である男・源氏にもなり、女への不平不満を言う。

女

ちょっと年はいっているけど、小柄で、でも目立った感じの、ただもつと彼女は頭がいいと思っていた、もつと心配りができなくて、わかるだろう？ いや、実は以前にも彼女妊娠してさ。その時は、すんなり堕ろしてくれたんだ。今度も気を回してくれっの、何考えているんだろうなまつたく、俺の立場なんか全く考えてないんだ。ただ愛しているだつて。これが最後のチャンスになるかもしれないだつて。<sup>11</sup>

意図するもしないも、中山ユミを取り巻く状況が悪くなっていることだけは窺える。そして「車争い」。愛人である男・源氏の女房に、会社のスポーツ大会で遭遇した女は、家族の微笑ましい姿と正妻の妊娠という二重の屈辱を受け、全てを諦めること決意する。しかし、愛人の携帯電話に出たのは正妻の方であり、正妻・葵と女と愛人である男・源氏の怒号と罵倒と号泣が飛び交う中、携帯電話を叩きつけ、女は自らの腹から子供を引き出し墮胎する。そこに部屋の電話が鳴る。相手は正妻・葵だ。

葵

生きた子供を平気でお腹から掻きだすような女なのよ。あんたは。<sup>12</sup>

女は般若になる。その狂ったような姿は、正妻の葵を呪い殺す……。と、ここまでは実は精神科医とのセッションの中で、女が見せた狂気でしかない。真実の殺人事件とは直接には関係ない。

精神科医

でもあなたは佐々木の妻にとりつくことができなかった。そして佐々木の妻も死ななかった。

女 死んでない？

精神科医 ええ。

女 じゃあ、誰が死んだの？

精神科医 そう、誰が死んだの？

女 (混乱して) ……あたし？

精神科医 違う。

女は「私」、つまり山中ユミという自我を取り戻してはいない。意図して殺したともいえるし、殺したともいえない状況は変わりが無い。ただ、そこには女の狂気が描かれているだけであり、そこに人間の捉えどころのない姿が描写されているのだ。ここまで、どこまでも深く遠く、沈潜していくようなトーンが貫かれているし、道具立ても掘り下げていくように描かれる。単なる精神科医による精神鑑定に留まらないのだ。

『ザ・ダイバー』の主眼はここにある。三島の『近代能楽集』の「葵上」では、光と六条康子の関係性において徐々に六条に引きつけられる(惹きつけられる)恋愛模様を中心となっていた。それは恋愛ドラマの詩的な美を完成させていた。しかし、野田の『ザ・ダイバー』においては、どこまでも不可解な自己、捉えどころのない自己、居場所のない自己があるだけだ。その自己の中に存在する魑魅魍魎の表れとして、様々な人格を生きる姿が『源氏物語』の人物になぞらえられ、仮託されている。確固とした自我が、自分の中で完結できない「現代」を「現代能楽集シリーズ」という括りで描いたドラマ。それが古典の「能」でも『源氏物語』でもない、まして「近代」能楽でもない、『ザ・ダイバー』という現代劇なのである。

#### 四・役割を演じる精神科医

『ザ・ダイバー』において狂言回し的な精神科医は、だから単純な物語展開を手助けする存在に留まらない。精神鑑定人としての役割は薄れ、

女の中へと深く沈みゆく。彼は山中ユミが警部と検察官によって自白に追い込まれても、裁判の証人として証言しても、釈然としない態度のままだ。

検察官 (厳肅な裁判所の中で) もう一度お訊ねします。ドクター。被告は自分が誰だかわかっていますか？

(間)

精神科医 はい……ただ。

検察官 (遮って) では、犯罪を犯したという認識がある。つまり責任能力があると……。

精神科医 はい。でも、自分がやったことを認識してはいますけれども……。

検察官 では、この犯罪にすくなくとも関与している。その事実を認めたということになりますね？

精神科医 犯罪の認識は示していますが、四人の子供の死を引き起こしたという認め方です。四人というのは現実と符合しま……。

検察官 ありがとうございます。

精神科医 医学的見地で言うところの責任能力という言葉があるのであれば、はっきりしない領域……。

検察官 我々法律が言う責任能力という言葉から言えば、きわめて明瞭です、ドクター。(略)<sup>11</sup>

最後、冒頭と同じく読書の中に沈んでいく精神科医は、本の表紙にある能面を身につけたように踊り、死刑を受けた女の妄想と呼応していく。能の「海人」よろしく、女の子供として生かされる精神科医。それは、自分の役割に戻された姿に見え、象徴的かつ幻想的だ。

そもそも冒頭も本を読みつつ登場し、その本の表紙に描かれた能面を被っている精神科医は、最後に女に同調していくほどには、女のことを考えていない。冷静に精神分析する役割を演じている。能面は、この精神科医という職業や立場に付随する諸々の役割を、黙って引き受ける象徴なのではないか。

検察官　そう。我々が知りたいのは、昔、彼女が誰であったか、ではない。今、彼女が誰か？ それだけ。（精神科医に）残りあと三日ですよ、ドクター。源氏物語の女のままじゃ死刑を求刑できないんだ。

こう検察官がいう時、山中ユミの死刑への道筋は、決まりきった既定路線としてある。その道筋に確約を与える存在、それが精神科医の役割であり、能面はその役割を演じる意味が付与されている。だからこそ、山中ユミに寄り添いながらも、その子として生かされるイメージを共有しながらも、能面の世界つまり自分の研究室に戻るといふ終幕のあり方なのだ。ここには自己を超えた役割を演じるしかない、その中でしか生きられない現代人のあり様が、窮屈なまでに描かれていて切ない。野田は、大江健三郎との対談の中で『ザ・ダイバー』のラストを以下のように語る。

野田　ただ、この作品で僕は役者として精神科医を演じているのですが、演じながら一つ違う解釈が生まれました。この精神科医がともも卑怯で臆病な人間に思えてきたんです。というのは、この精神科医は舞台の半ばから犯罪者の女性に共感をしめしながら、結局、検察官が求めるがまま「正常だから裁いて大丈夫ですよ」といってお墨付きを与える。つまり彼は最終的に犯罪者の彼女と共にダイブし魂の彷徨をしながらも、自分に求められている仕事をこなしているのです。（略）このラストにあるのは、彼女の魂が救われたと同時に、彼にとって取り返しつかないことが新たに始まったということなのかもしれません。<sup>12</sup>

役割を演じきるしかない現代社会の人間としての精神科医。能面から始まり、能面に終わるのは、人間の心からの声が胸中に生じても決して外に出せない。得体のしれない何かが渦巻く外からの圧力、それはたぶん勝手に自己の中に作り出すブレイキのようなものであるのかもしれないが、外部・他者との関係に常に身を晒される現代を表しているような気がしてならない。和辻哲郎の「人間生活におけるそれぞれの役割がパーソナである。」<sup>13</sup>の「ごく、いやまじに増していく役割の重責を生きる人間の悲哀だ。

『ザ・ダイバー』はその意味では後味の悪い終わりだ。しかし、その後味の悪さにこそ、人間性があり、批評としての演劇の可能性があるのだろう。東京芸術劇場の芸術監督に就任した野田秀樹は、インターネットが生み出した文化の「匿名性」を批判し、こう言う。

「匿名性」を使って、あやふやなものを、いつまでも創っている、この日本の文化状況から、演劇の現場を取り戻したい。「実名」で発信する世界を戻したい。<sup>(14)</sup>

能面は野田の、匿名性や役割の中に閉じこもる人間を鋭く撃つ道具として存在しているのかもしれない。「能」という戯曲執筆上の道具立ては、野田にとっては現代批評としての演劇を続けるための装置として機能しているのだ。

#### 注

- (1) 世田谷パブリックシアター芸術監督・野村萬斎の企画により、二〇〇三年川村毅『AOI/KOMACHI』、二〇〇四年鐘下辰男『求塚』、二〇〇六年宮沢章夫『鶴/NUÉ』が「現代能楽集シリーズ」として上演されている。
- (2) (3) 『日本の演劇人 野田秀樹』 責任編集/内田洋一 白水社 二〇〇九年十一月
- (4) 『野田秀樹 赤鬼の挑戦』 野田秀樹+鴻英良 青土社 二〇〇六年九月
- (5) 本論の主眼から外れるが日本版と英語版の違いはやはり「能」の描き方の違いであろう。

まずは当然ながら、日本人の俳優により、日本語で上演されたということ。野田自身が日本語でリライトした脚本には、いくつかの説明的なセリフとプロットが挿入されている。たとえば、主人公の山中ユミが「ええとこの女子大の国文科」出身であることの言及により、源氏物語を諳んじるユミという女性の現実味を担保しようとする。

また、ユミの不倫相手である佐々木（源氏）がユミに誕生日プレゼントを贈るシーンをロンドン版にはなかった、会社のオフィスのシーンとし、それに続き、プロ野球観戦らしきシーンにつなげ、ロンドン版の、七夕の夜に花火を見るところという現代日本の風俗としては（そして古典的世界でも）不自然な設定を日本の現実にフィットするように改めている。このような変更により、日本の観客はよりスムーズに、現代の物語として山中ユミの物語を捉えるようになる。

また、ロンドン版の華やかな舞台美術や象徴的に使われていた衣装の色彩もここでは省かれた。ロンドン版の舞台背景にあったきらびやかな月のデザインや葵祭のシーンの装飾やかけ声も、日本人にとってはややステレオタイプになる嫌いがあった。ユミが怨霊となる時も般若面も使用せず、般若を描いた薄い布の袋をすっぽりとかぶるなど全体に単色の印象を強くした。

こうしたことによって、日本版は様式的な「能」としての作品から、より「現代劇」よりのドラマとして日本人観客の前に現れているといえよう。

今井克佳 東洋学園大学教授。日本近代文学専攻。

演劇劇評メール・マガジン ワンダーランド (<http://www.wonderlands.jp/>) 第一六一号 二〇〇九年一〇月十四日発行

また、世田谷パブリックシアター上演時の宣伝にあるロンドン公演劇評には、

「最も優れた変身をこなす役者、キャサリン・ハンターは恐るべく犯罪者を見事に演じる。彼女に演じられない役はないのでは…役代わりは驚きのもの…好奇心が沸き、惑わされ、驚かされ、魅力を感じた。」（ガーディアン新聞、マイケル・ピリングトン）

「驚く、強烈な感情表現…ハンターのきらめく演技、そして役代わりは水銀の様に光る。一方、野田は…力強いながらもおさえた存在感を保つ。ハリー・ゴストロウとグリーン・プリチャードもすばらしいサポート役だ。」（タイムズ新聞）

「人を魅するような演目…強迫的なむなし復讐をいやおうなしに一生忘れることが出来ないイメージで表している」（インディペンデント新聞）

「日本人作家、演出家の野田秀樹とアイルランド脚本家のコリン・ティーパーンの思考があったところには奇妙にスリル満点のお芝居が製作される」（メトロ新聞）



「カメレオンの様なすぐれた変身ぶりを演じる女優キャサリン・ハンターは：多重人格を珍しい余裕で見せつける」（デイリーテレグラフ新聞）

世田谷パブリックシアターHP (<http://setagaya-p.jp/>)

とあり、公演の成功を現代劇としての側面で評価している。ただ、これは日本での英語版上演の宣伝であるから、全てを真に受け取れない。「能」の形態美的演出をどう評価されたのか、それは今後の調査を要するだろう。今回は課題の指摘に留める。

(6) 戦後新劇と三島の関係を「詩劇」という戦後の劇作運動から切り取った論は、本論者の大学院時代研究の主題である。戦後の現代劇を通観する視点として重要であり、今日の演劇状況とも係わるため、発表の機会があれば、追って論文として発表したいと考える。

(7) (8) 『三島由紀夫戯曲全集 上巻』 新潮社 一九九一年

(9) 『新編 日本古典文学全集 五九 謡曲集二』 小学館 一九九八年

(10) 前述 (4)。

(11) 『ザ・ダイバー 日本バージョン』 新潮 二〇〇九年九月号

(12) 「特別対談 憑坐と験者の対談 大江健三郎・野田秀樹」 新潮 二〇〇九年十一月号

(13) 『和辻哲郎随筆集』 一九九五年 岩波文庫

(14) 野田秀樹 東京芸術劇場芸術監督就任記念 パンフレット 二〇〇九年

(受理 平成二十二年一月九日)

いのく にひこ：淑徳大学 国際コミュニケーション学部 兼任講師