

『就実論叢』第45号 抜刷

就実大学・就実短期大学 2016年2月29日 発行

# 現代西洋演劇における能樂的要素の意義 —見えるものと見えないもの

**The Significance of Noh Elements in Contemporary Western Drama  
— The Visible and the Invisible**

武 部 好 子

# 現代西洋演劇における能楽的要素の意義 —見えるものと見えないもの

The Significance of Noh Elements in Contemporary Western Drama  
— The Visible and the Invisible

武部好子

## 目次

- ・はじめに
- ・ 1. 現代西洋演劇における象徴的役割
- ・ 2-1. 狂言における身体言語の効果
- ・ 2-2. 能における身体言語の構造
- ・ 3. 現代西洋演劇における能楽的要素の意義—見えるものと見えないもの
- ・ おわりに

## キーワード

・ 現代西洋演劇 ・ 能楽様式 ・ 身体言語

## はじめに

時代や国が異なるとしても「演劇」という形態には紙面上のテキストでは表現しきれない限界を超越できる場合がある。リアリズムに対抗して19世紀末フランスで興った象徴派の詩人の波は、20世紀以降の芸術に大きな影響を及ぼしたことは言うまでもない。

20世紀以降の西洋演劇作家にとって象徴主義を詩歌の領域ではなく、立体的な劇場空間で達成するために、仮面を用いた幽玄の能楽の世界観は言語の壁を越えて魅惑的な印象を与えたに違いない。本稿では特に21世紀以降に能楽の形態で上演されたサミュエル・ベケット (Samuel Beckett, 1906-1989) 演劇作品に焦点を当てて、現代西洋演劇における (i) 能楽様式による象徴的役割、および (ii) 能楽様式による身体言語の効果について考察する。

## 1. 現代西洋演劇における象徴的役割

西洋人たちによる能楽研究が19世紀半ばに本格化する中、ウィリアム・バトラー・イエイツ (William Butler Yeats, 1865-1939) は秘書のエズラ・パウンド (Ezra Pound, 1885-1972) を介してアーネスト・フェノロサ (Ernest Fenollosa, 1853-1908) による能楽の英

訳原稿に触発された。その結果1916年にロンドンの邸宅で初演された『鷹の井戸』(At the Hawk's Well)の登場人物たちは「仮面をつけている」か「仮面に似た顔の化粧」を施し、動作は「操り人形を思わせる」能楽的な型を投入している。三人の楽人たちは太鼓や銅鑼を伴奏しながら物語の背景と登場人物の心情を能楽の謡のように抑揚をつけて詠唱する。鷹のような身振りで踊り続ける井戸を守る女は、舞踏家の伊藤道郎が舞った。

同じアイルランド出身のベケットは能楽に直接的・意識的影響を受けていないものの、21世紀に入ってからベケットの演劇作品が能楽様式を用いて上演されている事実を踏まえて、ベケットの象徴主義に対する姿勢を確認しておきたい。ベケットは批評『プroust論』(Proust, 1931)においてプroustの象徴主義に言及している。“For Proust the object may be a living symbol, but a symbol of itself. The symbolism of Baudelaire has become *autosymbolism* of Proust. Proust's point of departure might be situated in Symbolism, or on its outskirts” (80)。「プroustにとって、客体は一個の生きた象徴であるかもしれないが、それは自ずからそうなのである。ボードレールの象徴主義はプroustの自動的象徴主義となった。プroustの出発点は、サンボリズムかもしくはその周辺に位置づけられるかもしれない」という見解をベケットは示している。

またベケットは『プroust論』において音楽の象徴的側面を批評している。ドイツの哲学者ショーペンハウアーは世界を表象とみなし『意志と表象としての世界』(*The World as Will and Representation*, 1819)では、音楽について以下のように定義している。“...it has always been said that music is the language of feeling and of passion, just as words are the language of reason” (Schopenhauer 259). 音楽は感情と激情の言葉であり、言語は理性の言葉であるといわれる。

...music expresses in an exceedingly universal language, in a homogeneous material, that is, in mere tones, and with the greatest distinctness and truth, the inner being, the in-itself, of the world, which we think of under the concept of will, according to its most distinct manifestation (Schopenhauer 264).

また音楽は極めて普遍的な言葉で、我々はその最も明白な表現の上から見て、意志という概念で思惟している世界の内的本質すなわち単なる音で、しかも最大の規定性と真実性を持って言い表す。このショーペンハウアーの音楽観についてベケットは以下のように説明している。

Schopenhauer rejects the Leibnizian view of music as 'occult arithmetic,' and in his aesthetics separates it from the other arts, which can only produce the

Idea with its concomitant phenomena, whereas music is the Idea itself, unaware of the world of phenomena, existing ideally outside the universe, apprehended not in Space but in Time only, and consequently untouched by the teleological hypothesis”(Proust, 91-92).

ショーペンハウアーの美学ではライプニッツが音楽を「神秘的算術」として捉える見解を拒否し、音楽を他の芸術と分けている。音楽以外の芸術が現象に伴って初めて観念を生むことができるのに対して、音楽はそれ自体が観念であるとしている。音楽は現象の世界にとらわれずに宇宙の外側に観念的に存在し、空間ではなく時間においてのみ感知されるので、結果的に予定調和論的仮説に左右されない。このようなショーペンハウアーによる音楽観にベケットは同調し、音楽は意志を具現化する形而上学的理論であると考えていた。

ベケットのラジオ劇『言葉と音楽』(Words and Music, 1962)では、クロークという名の老人が召使のジョーとボブにそれぞれ「言葉」と「音楽」を要求する。論理性や理性を象徴する「言葉」と、非論理性と感情を具現化する「音楽」という登場人物たちとのやりとりである。

WORDS: What ? [Pause. Very rhetorical.] Is love the word? [Pause. Do.] Is soul the word? [Pause. Do.] Do we mean love, when we say love? [Pause. Pause. Do.] Soul, when we say soul?...

CROAK: [Imploring] Bob!

MUSIC: *Rap of baton. Love and soul music, with just audible protestations- 'No!' 'Please!' 'Peace!' etc.- from WORDS (Beckett 1986:289) .*

WORDS と MUSIC はそれぞれ人間の言語的側面と非言語的側面を象徴している。上記のように最初は折り合いのつかなかった両者は遂に協力しあい作品を完成させることができるのだが、その最終場面にクロークは存在しない。言語と非言語が調和を保つことができたものの、その調和は老人クロークに若き日の記憶を呼び覚まし現実の痛切さをもたらし、クロークは苦悩して立ち去ってしまった。これは言語と非言語の調和に対してベケットが疑念を抱き、言語を操る存在と非言語を操る存在を分けて捉えていることを意味し、肉体と精神の葛藤というベケットのテーマにも通じる。MUSIC という人物を WORDS 同等に存在させることによって、音楽が備える非論理性や感情を擬人化したのだ。

ベケットは日本の能楽に意識的・直接的には影響を受けていないと上述したが、もしも「無意識的・間接的」に関わりがあったと仮定すると、ベケットによる西洋演劇が能楽様式を用いて上演されることに意義があるのではないだろうか。簡素な空間で音楽と舞の儀式的要素を重視する日本の能楽様式は、登場人物の内面を言語だけでなく音調や形象を通して表現し

ようとする西洋の象徴主義の芸術的価値観と合致している。したがって、象徴主義の新たな可能性を追求していたイエイツが日本の能楽に魅了された点には納得できる。一方、ベケットが演劇を通して具現化しなかったのは、言語そのものの意味ではなくそれを取り巻く音楽的・身体的側面であったことは確かである。言語をあやつる登場人物達の身体を容器とみなし、その容器の空虚性・空洞性を強調しようとした点に、ベケット演劇における象徴的役割が果たす意義がある。

## 2-1. 狂言における身体言語の効果

能楽の中でも狂言の様式を用いて上演されたベケット作 *Act Without Words I* (『言葉なき行為 I』, 1958) および *Act Without Words II* (『言葉なき行為 II』, 1960) では音楽や、後見と俳優による身体言語を駆使して言語以外の要素によってユーモアが表現されている。

『言葉なき行為 I』は砂漠を孤独にさまよう男の生死を描く無言劇である。能法劇団が2002年に京都の大江能楽堂で上演し2015年に再演した際には、ベケットがト書きで指示している「空中から昇降する小道具」の出退場は狂言の黒子によって円滑に行われた。黒子は一本の木が空中から降りて登場する様子を表すのに、木の枝にぶら下がっている「木」と記されている白いカードを表向きにして、逆に空中に昇って消えていく際にはカードを裏向きの白紙にひっくり返している。木の実が開いていく過程は黒子が傘を広げる動作で表現している。鉢が空中から昇降する場面でも黒子が主人公を演じる狂言師に手渡しを行っている。観客は黒子である後見を実質には目に「見えない」存在として扱い、狂言師のみに注目しながら舞台を鑑賞する。一方、主人公の狂言師は観客に実際には見えないものを「見える」ものとして感知してもらうために演技を行う必要がある。能舞台が砂漠であることを観客に彷彿させるために、手を大きく両側に広げながら風に押し流されるように舞台全体を駆け回り、両側の着物の袂から砂埃を払いのけるように音を立てて大袈裟に叩く動作を行い、笛の音と共に昇降する小道具が実際に空中に浮かんでいるように目で物体の存在を追う。

舞台上の登場人物が、言語よりも身体の「型」の方に集中して作品の流れを観客に伝えようとする点は、ベケット演劇においても能楽においても不可欠な要素であり、俳優の身体そのものが象徴として浮かび上がる。ベケットの登場人物たちは、特定の時代と場所や個性を設定されていない。これは能楽にも通じる点である。「在原業平がいかなる個性を持ち、いかなる系譜の人間であったか、その社会背景はということに、能はまったくと言ってよいほど関心を持たない。それは男性そのものの凝縮された像である。井筒の女の個性も問題にされない。それは女性の慕情そのものの結晶なのである」(増田 67-68)。身体が人間の知覚を具現化する存在となる。また「ドナルド・キーンはいみじくも「あらゆる演劇の中で一番出来た時代の束縛を受けないのは能ではないかと思うほどである。」と言い、能が書かれた「当時の政治情勢や思想と全く関係がなく、時代を超えたテーマを扱っている」(三島由紀夫『近代能楽集』の解説 新潮文庫 1968) と喝破している」(68)。余計な情報を排することで、

人間の身体性に俳優も観客も集中できる環境を提供している。

『言葉なき行為Ⅱ』は二人の男たちの日常を描いている無言劇である。男Aはスローモーションのように行動が鈍く、対照的に男Bは機敏に軽快な動きを呈する。2002年に能法劇団が京都の大江能楽堂でベケットのト書きから逸脱することなく公演した際には、男Aは狂言師の茂山あきらが普段の狂言の「型」から離れて現代的に演じ、逆に男Bはイギリス人の俳優が狂言の「型」を投入して表現した。狂言師の茂山あきらによる演技は現代のパントマイムやサイレントムービーに近い洒落なイメージに仕上がった。一方、イギリス人俳優による演技には機械的に繰り返される時計に目をやる動き・歯磨き・髪をとかす一連の動作に「型」を取り入れることでベケットのテキストが持つユーモアが強調された。「型」から離れた動作と、「型」を踏襲した動作を対照的に同じ舞台上で見せることで、普段は動きを制限されている日本人狂言師の演技からは「現代的な西洋風」要素が抽出され、ダイナミックな動きに制限を加えられたイギリス人俳優からは「緻密な優美性」が感知された。

『言葉なき行為Ⅱ』では『言葉なき行為Ⅰ』と同様に狂言の後見が効果的な役割を果たした。2人の男の眠る寝袋を突き刺す「車輪付き台の刺し棒」'goad right on wheeled support' (Beckett 1986:210) は黒子の後見が竹の棒を用いて操作していた。また狂言師茂山あきらが低速度で男Aを演じている最中には、能楽に用いる能管と呼ばれる横笛が神秘的かつ儀式的な音楽を奏でていた。それと対比して、イギリス人俳優が「型」を駆使して男Bを演じている間は、西洋のフルートが軽快な行進曲を奏していた。能楽の音楽を伴った狂言師による「現代的」パントマイムと、西洋音楽を背景としたイギリス人俳優による「狂言的」型の演技は、国や時代を超越した東洋と西洋の「身体言語」を見事に融合させていた。

## 2-2. 能における身体言語の構造

ベケット戯曲の中でも、能の様式を踏まえて上演された *Rockaby* (『ロッカバイ』, 1981)、*Come and Go* (『行ったり来たり』, 1967)、*Quad* (『クワッド』, 1984) では能面や舞・摺り足などの身体言語が原作のテキスト構造を生かしながら表現されている点に着目する。

*Rockaby* は能法劇団が2002年に京都の大江能楽堂で公演し2015年に再演した際に、通常観客からは「見えない」存在として舞台裏から聞こえてくる録音されたVoice「声」を演じる女優が実際に舞台上に「見える」登場人物として台詞を能楽的な抑揚をつけて詠唱した。一方、舞台上の揺椅子に通常最初から座って「声」の台詞に耳を傾けているWoman「女性」を演じる女優は不在のまま、台詞を詠唱する「声」のリズムに合わせて狂言師の茂山あきらが空の揺椅子を動かす後見の役割を果たした。舞台後方の中央に設置された揺椅子が前後に低速度で動かされる中、「声」を演じる女優は舞台前方右側に置かれた椅子に座って台詞を詠唱する。後半になってようやくお面を被った着物姿の「女性」が橋掛かりから登場して、詠唱される「声」の台詞に合わせて能の「型」を交えながら身振り手振りの動作を無言のまま舞台前方で行う。「声」の台詞に合わせて能の舞を披露した後、舞台中央の揺椅子にゆっ

くりと座り、最後にはベケットのテキスト通り顔を傾けて静止する。ここでは「声」が能のワキとして「女性」のシテが成仏できるように台詞を詠唱している過程が描かれている。このような能の「シテ」と「ワキ」の役割を踏襲することで、原作では曖昧であった「声」と「女性」の関係性が明確となり、原作に対して新たな重層的アプローチが可能となる。

*Come and Go* は能法劇団が2004年に京都の大江能楽堂で公演を行った。雅楽が流れる中、着物姿の三人の女性は摺り足で舞台中央の椅子から入れ替わり立ち上り完全に退場することなく舞台端に中腰で待機し再び立ち上がって中央の椅子に戻るといった動作を繰り返した。観客から「見えない」登場人物が原作の通り舞台裏で待機するのではなく、このように舞台上で物体のように「見える」存在として待機させた演出方法は、三人の登場人物達が常に途切れることなく輪のようにつながっている円環性を強調したと共に、三人の身体の脆弱性を示唆している。三人の女性の一人が永遠に退場することはなく、入れ替わり立代り舞台中央に戻る過程は、三人の女性を区別する必要がないことも考えられる。最終場面で三人がメビウスの輪を象徴して手を交差させて取り合う動作は、表裏の区別のつかない曲面を意味する。「見えない」登場人物を「見える」存在として舞台上に待機させることで本来ベケットのテキストに表現されている身体の空虚性と空洞性が、却って強調された。

*Quad* は2006年に東京の鏡仙会能楽堂にて上演された。“A piece for four players, light and percussion” (Beckett, 1986:451) 「四人のプレイヤーと照明と打楽器のための小品」は、能の「構え・摺り足・円運動」を活用しながら原作に忠実に舞台化している。“Both Beckett and Zeami suggest, through their reliance on carefully controlled stage movement, the centrality of the body as well as the mind in the search for truth through will-lessness” (Cima 190). また能の雅楽の基礎を成す「序・破・急」を踏襲することで、原作ではやや単調になりがちな4人のプレイヤーの動きにメリハリが効いた。プレイヤーは単に歩行しているのではなく、打楽器のリズムに合わせて、舞台上に現れる導入部の「序」、ゆるい拍子で静かに舞う展開部の「破」、そして早い拍子で舞う結末部の「急」という流れに沿って躍動感にあふれた舞を踊っていたのだ。

### 3. 現代西洋演劇における能楽的要素の意義—見えるものと見えないもの

原作を忠実に翻訳し、能楽様式を用いて上演した結果、原作では見えなかったものが見えるようになり、見えていたものが見えなくなるという現象が発生した。*Act Without Words I* の原作では、宙に浮かぶ物体の昇降は自動的に「見えない」存在が操作しているが、能楽上演では舞台上の後見が実際に黒子の役割を果たした。反対に、原作では「見える」存在である砂漠や木の実は、能楽上演では狂言役者による両側の着物の袂から砂埃を払いのけるように大袈裟に音を立てて叩く動作や後見が傘を開く動作によって表現されていた。*Act Without Words II* においても、原作では車輪付き台から寝袋に向かって発射される刺し棒は「見えない」存在が操作しているが、能楽上演では舞台上の後見によって行われた。

*Rockaby* の前半では、前後に揺れる揺椅子の上に座っているはずの「女性」は不在であり、後半になってようやく能面をつけて登場する。前半に不在であったシテの「女性」は、ワキを演じる「声」の詠唱によって浄化され、後半には観客の現前で「見える」存在となり、最終的に観客の目に「女性」が実際に揺椅子の上に座り永眠する状態が示された。正に、最初はワキの助けがなければ目に「見える」存在になりえなかったシテが、ワキの祈りによって姿を現し成仏することができたのである。「シテ」と「ワキ」の構造が身体と声の役割によって明確化され、原作に潜む意味を効果的に表象することが可能となった。

*Come and Go* においては、舞台上の二人が話す噂的の本人は、原作では舞台上に「見えない」存在であるはずが、能楽上演によって「見える」存在として待機していた。これは、メビウスの輪のように互いの手を三人の女性たちが結び合う最終場面の身体構造が象徴するように、三人の存在は同時に「見える」ことになって初めて真に存在できる事を意味する。そして三人の女性は実は一人の人物の異なる曲面を担い、一人の人物を観客が三方向から見ているという可能性も示唆されている。また原作では罽の広い帽子で隠れている顔は、能楽上演では無帽となり顔は「見える」ようになった。*Quad* の原作ではやや単調な歩行に、能楽上演の「序破急」を取り入れることによって明確な強弱のある舞に仕上がっていた。

「秘すれば花」は世阿弥が『風姿花伝』において言及した美学であり、隠すことによって観客を感動させることができるという意味である。ベケットによる西洋演劇を能楽様式によって上演することで「見える」ものが「見えない」ものになり、逆に「見えない」ものが「見える」ものとなり、却って原作のモチーフが顕著になった。

通常、演劇の二次元のテキスト上では「文字」として「見える」台詞は、三次元の劇場空間においては「声」という「見えない」音に置き換えられる。一方、照明・音楽・道具・衣装・動き・表情などの舞台設定を指示するテキスト上のト書きは、劇場空間においては俳優の身体や物体を通して「見える」ものとして立体的に存在することが出来る。本稿では、ベケット演劇の能楽様式による上演を考察したが、後見という黒子の役割を投入することによって、原作では本来「見えない」ものの存在意義が強調された。また、シテとワキの関係を踏襲することで、「声」という本来は隠れたワキの役割が明確となり、ワキの詠唱によって姿を現すことのできるシテの身体構造が浮かび上がった。更に、原作のト書きの指示通りに常に正方形の中心点を回避して通る俳優の旋回は、雅楽の序破急に促進されて、日本画の余白を彷彿させる摺り足の「舞」として芸術的価値を提示していた。「日本の美は、常にこの余白、世阿弥の言う「せぬ隙」、何も無いように見えながら実はもっとも重要な表現をしている余白に賭けられている」(増田 104)。

このように原作では見えなかったものが能楽上演によって見えるようになり、逆に見えていたものが見えなくなるという現象が起きた。メルロ・ポンティは『見えるものと見えないもの』(*Le Visible et L'Invisible*, 1964) において、ハイデガーの現象学を踏まえて新たな知覚と身体性について以下のように言及している。

われわれの身体が両面をもった存在であって、一方から言えばさまざまな物の中の一つであり、他方から言えば、それらを見たりそれらに触れたりする存在だ、と言っているのである。そして、われわれがそう言うのも、われわれの身体がみずからのうちでそうした二つの特性を結合させており、そしてそれが「客観」の秩序と「主観」の秩序とに二重に帰属しているというそのことから、それら二つの秩序の間まことに予期せざる関係を露呈させるということは明白だからである。身体がそうした二重の帰属関係をもつのは、不可解な偶然によってではありえない。身体はわれわれに、一方の関係が他方を呼び求めているということを教えている（メルロ・ポンティ 190）。

舞台上の俳優の身体は、自身の「主観」の感覚を研ぎ澄まして表現する側面と、個性や時代を超えた「客観」の物体として捉えられる側面がある。メルロ・ポンティが言及する見えるものと見えないものは互いに連鎖しているものであり、自己の身体が感じる「主観」は他者の身体にとっては「客観」であると同時に、自己の身体が感じられる「客観」は他者の身体にとっては「主観」であることを意味する。

身体は世界そのもの、万人の世界を、「自己」から抜け出すまでもなく見るのだ。なぜなら、身体は、その全身が—その手や目がまさしくそうなのだから—基準となる見えるものないし触れられうるものの、身体に類似したすべてのものへの指示、身体が視覚ないし触覚そのものという魔法によってその証言を集めているすべてのものへの指示にほかならないからである。さまざまな面や層を問題にするのは、それはまだ、生きて立っている身体の中で共存しているものを反省の眼差しの下に平板化し、並列させることである。もし比喩がお望みなら、感じられた身体と感じる身体は表と裏のようなものだとか、円環をなす一つの軌道の二つの弓形のようなものだと言ってもいいだろう。後者では、その軌道は、上の方では左から右に向かい、下の方では右から左に進むが、それは二つの位相をもったただ一つの運動にすぎないのだ（メルロ・ポンティ 191）。

感じられた身体と感じる身体が表裏一体であり円環性を伴うものであることをベケット演劇も能楽も共有している。そして核心の部分は「隠す」という世阿弥の美学が、ベケットのミニマリズムに合致した。両者とも装飾を取り払った最小限の芸術的価値に基づき、身体を用いた催眠的かつ脈動的な「型」を重んじる。「ともかく削っていくのが能の理念であり、単純が複雑化する西欧とは、逆方向に発達したのが能であった」（増田 43）。リアリズムに反して象徴主義が興った西洋では、象徴的な文脈を二次元のテキスト上から、三次元の劇場空

間において表現する際に、能楽という芸術的手段は効果的な役割を果たした。詩的な言語を俳優の身体と音楽を通して象徴した能楽は、直接的かつ意識的な影響を認めないベケット演劇においても有効な芸術的趣向として捉えられる。

### おわりに

以上、冒頭で提起した本稿の課題に対する見解は次の通りである。現代西洋演劇を能楽の様式を踏まえて上演することによって、時代と言語の壁を越えて抽出できる「演劇の姿」とは、身体言語を通して象徴的役割の効果を増幅できる点である。具体的には以下のように示す。

#### (i) 現代西洋演劇における能楽様式による象徴的役割

イエイツ以外にもフランスの劇作家ポール・クロードル (Paul Claudel, 1868-1955) やドイツの建築家ブルーノ・タウト (Bruno Taut, 1880-1938) 等、能楽に影響を受けた西洋人は多く存在し、彼らは詩的な観念を立体的な空間で表現できる能楽の象徴性に注目した。

「型」と「序破急」に基づく謡と舞は、俳優と演奏者の身体と音楽を通して象徴的役割を果たす。現代西洋演劇における能楽様式による象徴的役割とは、見えないものを見えるものとして存在させ、逆に見えるものを見えないものとして存在させることである。立体的な象徴的表現を模索していた西洋人たちにとって「能は、この世のことをあの世からの視点で描き、人間界を動植物界からの視点で描くという、世界でも最も興味ぶかい演劇形式の一つ」(増田 34) であることを日本人以上に鋭敏に知覚したに違いない。

また「何百年も経って映画が発明した、ダブルイメージ、ナラタージュ (回想による過去の再現)、フラッシュ・バック (過去の体験の急な幻覚化)、カット・バック (異なる場面の急激な切り替え) を、すでに世阿弥が実現している」(増田 67) 点も、西洋演劇において能楽様式が効果的に用いることのできる場面である。更に「ドラマの頂点部分で、器楽演奏による舞が舞われるのは、能が抽象化を目標とする演劇であるなによりの証拠である」(増田 64) ことから、東洋の能楽はリアリズムからの脱却を目指した20世紀以降の西洋の象徴主義に好影響を及ぼし、間接的かつ無意識的にも西洋演劇作家の芸術的価値観に作用したであろう。

#### (ii) 現代西洋演劇における能楽様式による身体言語の効果

イエイツを始めとする西洋人にとって、能楽様式による身体言語とはベケット演劇にも通じるミニマリズムを意味する。「能は、減らしいく進化の実証である。能の「型」の単元はいくつあるだろう。ごくごく基本形だけだと五十前後ではあるまいか。日本舞踊やバリ舞踊ほか、無限とも思える表現技法に対し、なんとという少なさだろう。ぎりぎりに減らしていつて、無限を語る、それが能の理念である」(増田 105)。能は型を最小限に抑えることで、

身体の原始的な役割である「感じる」ことと「感じられる」ことに集中できる環境を俳優にも観客にも提供し、観客が俳優の身体に焦点を置くことでより共鳴することができる。これは時代と言語の壁を超えて、身体を感じる「主観」と身体が感じられる「客観」の両側面を映し出すインタラクティブな演劇の姿である。つまり、主人公の内部の眼と外部の眼を同時に象徴化しているのだ。

## 引証文献

Beckett, Samuel. *The Completed Dramatic Works*. London: Faber and Faber Limited, 1986.

---. *Proust and Three Dialogues with Georges Duthuit*. London: John Calder, 1999.

Cima, Gay Gibson. 'Beckett and No Actor'. *Performing Women: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1993. 184-222.

Schopenhauer, Arthur. *The World as Will and Representation*. Trans. E.F.J. Payne. Volume I. New York: Dover Publications, 1969.

Yeats, W. B. 'At the Hawk's Well'. Richard Allen Cave ed. *W. B. Yeats Selected Plays*. London: Penguin, 1997.

イエイツ, W. B. 「鷹の井戸」. 高橋康也 訳. 『現代世界演劇 2 近代の反自然主義 (2)』. 白水社, 1971.

『行ったり来たり』. サミュエル・ベケット 作. ジョナ・サルズ 演出. 飛鳥井かがり 出演. 能法劇団. 大江能楽堂, 2004.

『クワッド』. サミュエル・ベケット 作. 笠井賢一 演出. 清水寛二・西村高夫・柴田稔・谷本健吾 出演. 鏡仙会能楽堂, 2006.

『言葉なき行為 I』. サミュエル・ベケット 作. ジョナ・サルズ 演出. 茂山あきら 出演. 能法劇団. 大江能楽堂, 2002/2015.

『言葉なき行為 II』. サミュエル・ベケット 作. ジョナ・サルズ 演出. 茂山あきら 出演. 能法劇団. 大江能楽堂, 2002.

ショーペンハウエル, A. 『意志と表象としての世界 (II)』. 磯部忠正 訳. 理想社, 1971.

ベケット, サミュエル. 『ジョイス論／ブルースト論』. 高橋康也 他訳. 白水社, 2000.

増田正造. 『世阿弥の世界』. 集英社, 2015.

メルロ・ポンティ, M. 『見えるものと見えないもの』 (滝浦静雄・木田元 共訳). みすず書房, 1989. [原著: Merleau-Ponty, Maurice. *Le Visible et L'Invisible*. Paris: Editions Gallimard, 1964.]

『ロッカバイ』. サミュエル・ベケット 作. ジョナ・サルズ 演出. 松井彬 出演. 能法劇団. 大江能楽堂, 2002/2015.

本稿は2015年10月25日に行われた日本演劇学会（於：法政大学）にて発表した「現代西洋演劇の能樂様式による上演」を加筆・訂正したものである。