

## 世界批評としての演出 鈴木忠志試論

菅 孝 行

### 要 旨

鈴木忠志は、演出家として戯曲を<読む>とき、このテキストのこぼれをどんな人物が渴望しているか考え、その人物に関して衝撃的なイメージが湧いた演目を上演する。俳優は、戯曲の中の役ではなくて、戯曲のこぼれを「必要としている人間の方を演じる」。この独自な方法から生まれた作品造形の軌跡を追うことで、それが、人間が不本意にも不可避的につなげられている世界への違和の表明としての批評の歩みであることを明らかにしたい。

キーワード：演出のための解説 戯曲の言葉を必要とした人物 世界批評

### 演出の定義

演劇における演出とは、第一にテキスト解釈、第二にそれに基づく造形である。造形の機軸は身体造形（つまり演技）であり、身体造形の場の造形がセノグラフィーである。本稿で鈴木忠志を取り上げるのは、鈴木が、この定義の意味する演出に最も自覚的な演出家であるからである。鈴木忠志は、テキスト解釈の独自性で数々の衝撃的舞台を生み出した演出家であるとともに、スズキメソッドという俳優訓練法——正確には俳優が、自己の身体のコントロールのしかたの欠点を察知して修正できるようにする訓練——を生み出したことで世界的に注目される演出家でもある。ただ、文学研究論文を掲載する本誌の性格上、ここでは、第一のフェーズを中心に論じることとする。

舞台演出のテキスト解釈とは、常識的には上演に先だって、眼前にある戯曲を解釈することになる。尤もテキスト論の通念からすれば、作品解釈は自己完結することなく、解釈が乱反射的に新たな解釈を呼び込み、対象はエンドレスに拡大する。それゆえ作品解釈はそれを媒介にした「世界批評」<sup>1</sup>にゆきつく。そのことを前提に議論を進めたい。

「私は一編の戯曲を読み終えたとき、まずこう考える。こういう内容を持った作品・言葉の群れたちを誰が必要としたのであろうかと。（中略）それは当然のことながら作者ということにな

るだろう。(中略) 次には愛読者ということになるが、私はこの愛読者のことを想像するのである。どんな読者がこの作家なり作品なりを必要としてきたのか、あるいはこの作品に感情移入しているのかを夢想しはじめるのである。それは当然、私の想像の中で形作られる夢の愛読者ともいべき人物であるが、それを舞台構成の中心に据えるのである。」と鈴木忠志は書いている<sup>2</sup>。

この視点から演出した自作の例として、鈴木は『劇的なものをめぐってⅡ』の重要な部分を占める泉鏡花原作の『湯島の境内』を挙げる。鈴木は、この作品の愛読者は「恋人に裏切られたために狂人となり、鎖に繋がれ」「うす暗い部屋に閉じこめられた老女」<sup>3</sup>であるという。この老女の頭には「愛する男に捨てられる若い芸者(お蔭)の姿が取り憑いている」。因みに鈴木の本舞台では「舞台で俳優は役を演じるのではなく、戯曲中の人物が「喋ったとされる言葉を必要としている人間の方を演じることになる」<sup>4</sup>。

演出家は、戯曲のなかの言葉を欲しがっている(と演出家が考えた)観客にとりついたお蔭を俳優に演じさせるのだから、結果として演出家が戯曲の読みにかけたバイアスを造形することになる。だから、現実の観客とイメージの「愛読者」とは一体化しない。戯曲の言葉と俳優が身体で書く演技の言葉には乖離がある。そこに批評の契機が生まれる。

それは、戯曲に惚れたから上演するという態度とは正反対である。惚れこんでしまったら、正しい解釈を探すだけだから、演出家はテキストと距離が取れない。戯曲の世界に一体化し、俳優やスタッフにも一体化を要求することになる。それでは批評が生まれない。

### 『別冊谷崎潤一郎』 作者は何を「必要」としていたのか

鈴木の本舞台には、(戯曲の言葉という意味での)テキストとの批評的關係を保証する装置として、たびたび<作者>(という役柄)が登場する。こうすることによって舞台は、戯曲の言葉を作者がなぜ必要としたのかを解き明かす場所になる。また、作者が眼前に現れることによって観客は、独白や対話が作り出す世界に没入できなくさせられる。

戯曲『お国と五平』<sup>5</sup>と小説『或る調書の一節』<sup>6</sup>からなる『別冊谷崎潤一郎』では<作者>が舞台の中央に座って執筆している。そこに書き手がいる、という<からくり>まで観せられると、観客は戯曲の物語の世界に一体化することはできない<sup>7</sup>。

だから解釈は、殺される危険を承知でストーリーを続け、五平の手にかかること必定の場面はこの姿を現す、恋するマゾヒスト友之丞の「業」を描いた、という風に一義的には完結しない。観客は、<別のこと>との重なりを読み取るように誘導される。メタファともアレゴリーとも違う。敢えて名づければ「二重化」である。

不義密通者であるお国と五平が、正義を騙って友之丞を殺せるのは彼らが仇討のお墨付きを手

にした「強者」であるからだ。殺人者であることにおいて、お国の夫を闇討ちした友之丞と何も変わらない。しかし、一方は英雄、他方は仇討の正当な生贄である。

この戯曲が書かれたのは、ヴェルサイユ条約直後の時期である。谷崎は英米など戦勝国の裁きに、正義という名の強者の自己正当化を読み取り、それをも重ねて示唆したかったのではなかろうか。因みに、日本はこの戦争で、小さな戦勝国のひとつであった。鈴木は、SPACで初演された2004年当時の国際情勢を視野に入れながら、次のように書いている。

「グローバリゼーションがもたらした軋轢のために世界的な規模で正義や大義などということが問題になりつつある昨今である。そして、正義や大義が語られるときには、必ず犯罪というものが論じられざるをえない。たとえばテロリスト、ビンラディンの論理と、アメリカの大統領ブッシュの論理、どちらを大義あるものとし、どちらを犯罪者とするかは、入射角一つで全く異なった様相を帯びてくるのが、われわれが生きている世界である。」<sup>8</sup>

めでたく仇討を果たしたお国と五平の故郷への〈凱旋〉が示唆されると、舞台は一転して『或る調書の一節』の取り調べの場面に移る。「作者」は、取調官として、被疑者の「男」を尋問する。すると、こともなげに愛人をつぎつぎに殺し、妻を虐待する「男」が、妻を苛みながら、妻の涙に法悦のようなものを覚え、かつ、そういう己が、彼岸で裁かれないのは「済まない」ことだという、独特の「悪人の自覚」に達していることが明らかになる。

舞台上の「作者」は、よじれた悪人正機説の素材のようなサディストの「男」と、勝者の「正義」でなぎ倒されるストーカー池田友之丞を、対照的な姿で浮かび上がらせる。まさに〈正義と犯罪〉が主題であることが明らかになる。正義より犯罪に傾く「作者」のたたずまいも浮き彫りにされる。それは正義に与しきれない「読者」の当惑と共振する。

### 〈魂〉に与して制度と闘う

鈴木忠志演出の『サド侯爵夫人』（第二幕のみ）<sup>9</sup>にも「作者」が登場する。勿論、三島由紀夫に似た俳優が登場するのではない。「作者」の立ち位置に立つことを必要とした読者に相応しい俳優がキャスティングされて「作者」を演じるのだ。鈴木は、三島のテーマを次のように解釈する。

「三島由紀夫が言っていることは、『見えない本質』というものに命をかけるということです。ルネの母親が『お前の夫は人間じゃないのだよ』というと、ルネは『人間でなくても私の良人です』ということを言います。『見えない本質』というものを理解して、それと直接に結びつくことが精神の貞節だといっている。」

「もう一つ三島があそこで考えていることは、芸術家というのは孤独なんだから、本当の理解者がほしいという気持ちなんです。俺をほんとうに理解してくれる人が欲しい、共犯者が欲しい

い。(中略)『共犯』というのは集団の党派性を前提にした言葉です。一種の同志的結合、精神的結合を前提にして成り立っています。そういう意味で言いますと(中略)制度としての連帯であるとか、制度としての仲間であるとか、制度としての男女関係であるとか、それへの否定性がよくでているんじゃないでしょうか。」<sup>10</sup>

制度と闘う精神の側にルネと三島が立ち、制度を背負ってモントルイユ夫人がそれと対峙する。制度の規範からの逃走を続ける夫サドに対する、侯爵夫人ルネの深い連帯(共犯)意識と、母モントルイユへの激しい憎悪が極点に達したところで第二幕は終わる。エンディングには、美空ひばりの「この道を行く」<sup>11</sup>が鳴り渡る。至高の価値との共犯意識に支えられた制度からの逃走こそが作家精神であり、それが作家の孤独の源泉ともなっていることは明確だろう。この戯曲の「愛読者」は、制度と一体化した俗物を嫌悪しながら、彼らと闘いきれないできた鬱屈を抱える人々ということになる。

### 西欧への失恋経験の〈昇華〉

鈴木演出の作品世界では、作者が作者であるとともに主人公として戯曲の世界の中に参入する場合もある。『シラノ・ド・ベルジュラック』<sup>12</sup>はその典型だ。原作は19世紀フランスの劇作家エドモン・ロスタンの、ロマンティックな男の恋を謳いあげた翻訳戯曲である。鈴木はこのテキストを、フランス女性に恋して破れた武士出身の作家志望だった日本人が書いた、という風に設定する。こうしてアイデンティティの危機に直面した近代初頭の日本人が舞台に呼び出され、ロクサーヌへの恋は、明治の日本人の西欧憧憬と重ねられる。

『シラノ』の原作の最大の特徴は、恋は言葉の力によって成り立つのか、姿かたちによるのか、といういかにもヨーロッパ的な問いに即して展開するところにある。ロクサーヌとクリスチャンが恋をする。恋文を代筆したのはシラノである。シラノも密かにロクサーヌを熱愛している。クリスチャンの美貌に勝てないと思ったシラノは、〈忍ぶ恋〉を選択しながら、ロクサーヌが、シラノの代筆した言葉でクリスチャンを愛するようにできれば本望と考えるのである。

クリスチャンとロクサーヌは結婚するが、ある日、戦場を訪れたロクサーヌが、私はクリスチャンの手紙に恋した、もう姿かたちは問題ではないと告白する。クリスチャンは恋されたのは自分ではなくシラノだと知って愕然とし、恋人を譲る覚悟を決めて、シラノに恋を告白するように勧める。だが、シラノがロクサーヌにいざ告白しようというその時、クリスチャンは敵弾に撃たれて死ぬ。告白の機会を失ったシラノは、死んだクリスチャンへの義を重んじて、生涯ロクサーヌに恋を打ち明けまいと決心する。

ロクサーヌは、夫の喪に服して修道院に入ってしまう。尼僧になったロクサーヌは、十五年後、大切にとっておいたクリスチャンの恋文がすべてシラノによって書かれたことを知り、手紙

に残る涙のあとがシラノの自分への恋の証だと気づく。すでに死に瀕していたシラノは、問いただされてもロクサーヌには最後まで告げない。〈忍ぶ恋〉を貫く武士の心意気を、〈それが男の心根飾だ〉<sup>心根飾</sup>とって死んでゆくのである。演出の眼目は、シラノが元武士の日本人で、戯曲を舞台の上で書きつつ演じるところにある。このシラノは、シラノの言葉を渴望した日本人が造形した人物なのである。かくて、19世紀フランスの戦士のロマンティックな恋の悲劇は、近代日本人批評の演劇になり替わった。

## 意味される世界の二重化

作者が登場しなくても、鈴木演出では必ず戯曲の再解釈のための枠組みが設定されている。舞台はその枠組みのなかで展開する。たとえば、別役実の若書きである『AとBとひとりの女』<sup>13</sup>では、居丈高な差別者の秀才が、マゾヒスティックな言葉を執拗に重ねる被差別者の鈍才に殺されてしまう。それは一見日常的な空間の中で演じられる。しかし、同時に、近代世界の優等生となった日本人と、なら(れ?)なかったために日本に支配された中国人・韓国人に見立てられている。さしずめ、殺される男は成り上がったことの不安にさいなまれる日本人であろう。別役実は次のように語った。

『眼には眼を』<sup>14</sup>という映画があるんですけど、これはアラブとヨーロッパのとめどもない葛藤や対立を描いたものでして、この作品はそれに刺激を受けて書いた作品なんです。今回の鈴木忠志演出では、僕が『パジャマ』とト書きに書いた場面に浴衣を着て出てくるんです。それから対立項を日本人と中国人というアジア人どうしに変えられている。それがよかったという感じがするんです。対立とかそこで行われている葛藤が、現在のわれわれの日常にピタッと一致している。<sup>15</sup>

21世紀初頭、われわれの日常では、嫌韓・嫌中の機運が溢れかえり、レイシズムのヘイトスピーチが横行し、そのカウンターとして、中国や韓国の「反日」の空気が充満していた。上演はその時点で行われた。それから八年を経て、ISの襲撃と、有志連合諸国の報復という構図が日常化している。この視野で考えると、そこにまた、オリジナルの『眼には眼を』の人物たちの根深い葛藤が重なって見えてくるのである。

『エレクトラ』<sup>16</sup>では舞台が病院に設定される。そこに、隔離収容され、復讐不可能の境涯に置かれた、打ちひしがれた若者によって、エレクトラが呼び出された、と考えることができる。舞台上で語られる言葉は、紛れもなくギリシャ悲劇の原作をふまえたことばであるし、父王アガムムノンを殺された王女が、殺した母クリュタイメーストラと母の愛人アイギストスに、弟オレステスとともに復讐を仕掛ける物語であるが、それが病院に閉じこめられた女の実現不可能な妄想であることは一目で明らかだ。観客は、鈴木演出によって、市井の孤独な女たちの復讐の念と

絶望に思いを致さざるを得なくされるのである。

代表作に数えられる『リア王』<sup>17</sup>も相似の構造をもつ。舞台はイングランドの王朝ではなく、精神病院である。上演するのは入院者と看護師である。子に裏切られて捨てられた老人が『リア王』を読み、その世界に入り込む、という設定だ。『エレクトラ』同様、医師や看護師を含めて、病んでいない者はいない。「世界は病院」である。

「世界は病院」というテーゼは、それを帰着点と考えると、正解などどこにもない、というだけの、まことにツマラナイ絶対的相対主義に陥る。「世界は病院」という難題は、メビウスの輪を解き、抜け出るための〈問い〉の出発点に据えられなければならない。そうすれば上演に至る過程がその問いに立ち向かうためのツールとなる。

### 『世界のはてからこんにちは』の独特の構成

『世界の果てからこんにちは』<sup>18</sup>は、1991年、ソ連崩壊の年、つまりはバブル崩壊の前年に、利賀フェスティバルで初演された。池を背景に大だに花火をあげるので、利賀野外劇場でしか上演できない。これもまた、幻覚にとらわれた人物の心象の世界である。ただ、『エレクトラ』や『リア王』と違って、「男」にとりつくテキストは、一つではない。「男」は心の赴くままに、様々なテキストを脳裏に棲みこませてゆく。それらが「男」の意識という〈地〉に、図として浮かび上がるのだ。「男」は彼を「父ちゃん」と呼ぶ少年のような衣装の、介護役の女さやかを伴っている。

「男」は、〈日本〉を考えることに執拗なこだわりを抱いている。「男」の意識は、敗戦による歴史の切断と、敗戦をこえた連続の作り出した混迷の中にある。冒頭、「男」は「僧侶」たちに取り囲まれる。僧侶たちの衣装は、1990年に初演された、鈴木演出のギリシャ悲劇『ディオニュソス』<sup>19</sup>で、アジアの民に無礼を働いた伝説の国テーバイの王ペンテウスとその母を破滅させる神の使いたちと同じだ。しかし、『世界の果てからこんにちは』初演の直後に初演された鈴木演出の『イワーノフ』（チェーホフ作）に出てくる男たち（寄生虫の隣人たち）のように、衣服の上から堅い甲羅のような籠を着込んでいる。『イワーノフ』でのこの「籠男」の形象は、物欲を最大限に膨らませて、良心派のインテリ地主イワーノフを強請る、対話不能、他者不在の存在のシンボルだった。その無駄なおしゃべりは、まさにハイデガーのいう *Gerede*<sup>20</sup> にうつつをぬかす *das mann*、つまりは、人間の頹落形態そのものである。

神の使いが *das mann* に頹落しているのだ。この男たちは、戦前は国家神道の代言人、敗戦後はゼニゲバ、という水と油の混合体で、その混合を無自覚に生きているのは、一般の日本人であるのかもしれない。

## 神懸かりする「男」脅かす亡霊群

不吉な亡霊のような車椅子の行列が「男」に迫って来て、やがて通り過ぎると、「男」は突如神懸かりする。数学者で、猛烈な日本主義者だった岡潔が憑依するのだ。「男」は、岡潔のエッセー「日本人のこころ」<sup>21</sup>一節を口走り始める。

おれは数え年二十九の時、独りでシンガポールの渚に立った。そして突然何とも知れんなつかしさの情緒に襲われた。おれは此の時以来日本民族と云うものの、現世をこえた実在を信じている。日本民族の起源は三十万年位前であって、其の中核は神々であって、これは他の星から来たと思っている。日本民族は中核の人達が一般の人達を向上させようとしている菩薩道である。

「男」は霊媒のように日本の自然を称え、日本歴史を称え、その典型が楠正成行親子だと言い、親子の末期の念を念としたから明治維新は成功し、日本は滅びなかったという。尋常ではない。

一方で、「男」は常に車椅子の男たちに脅かされている。行列は、時にベケットの『カスカンド』<sup>22</sup>の一節を語りながら通り過ぎる。「歴史にもおさらば 記憶にもおさらば」と。原作の「物語」は歴史に「言葉」は記憶に置き換えられている。原作はこうだ。

物語……それを終えられたら……お前は休めるのに……だがそれまでは……いやわかっている……（中略）千と一つのそのまた何倍も……そればかりが……わたしの人生（中略）こいつを終えろ（中略）そうしたら休める……眠れる……物語にもおさらば……言葉にもおさらば……だが終わってみると……そいつもよくない……休めるどころか（中略）休むどころか（中略）だが今度のは……いつもと違う……こいつを終えよう……そうしたら休める

こんな調子で〈集団の独白〉による呪詛ともつかぬ語りを繰り返すのである。また、時に行列の男たちは、利賀芸術公園のある利賀村（現南砺市）が戦後に分村され、住民が移住した時に歌ったという「分村のうた」を斉唱する。

人多くして、土地狭き わが日本の悩みをば 我らが腕もて拓かなん。

いざ赴かん、新天地、われらの闘魂、火と燃えり

満蒙開拓団のような歌だ。これが「男」の強迫観念を刺激するようで、「男」は叫び出す。

終戦後

天照大神は再び天の岩戸にお隠れになった。

だから日本の天地には愴然として真の喜びがない。

私達は天御神に再び岩戸から出て頂く為

身命を抛って働かなければならない。

「男」はそして、あの『海行かば』を呼び出すのである。(詩 大友家持 作曲 信時潔 歌 伊藤久男) アナクロの極致だが、伊藤久男の歌は朗々として「美しい」といえば美しい。

### 梅崎春生『砂時計』への接続

このあと、「男」は、一転、突如、梅崎春生の『砂時計』<sup>23</sup>に描かれた「夕陽養老院」の雇われ院長黒須玄一になり替わる。『砂時計』は、戦争と敗戦処理の欺瞞が生んだ弛緩の中で、強者が弱者を収奪する姿を描いた1955年の作品である。

夕陽養老院は数名の経営者団が経理を預かり、黒須玄一はサラリーマン院長である。経営者団は、入居老人の回転率を上げるために早く死なせることを画策したりするブラックな福祉施設の先駆である。この黒須が、敗戦を憂う神懸かりの岡潔が憑依したあとに「男」に憑依するのだ。こうして「男」の二枚舌の性格があぶり出される。この二重性は、先述の僧服と籠を纏ったクロスもどきの男たちの二重性と対応している。山村武善はこう書く。

「主人公の男は二つの顔を持っている。戦前の狂信的な日本主義者としての顔と戦後の合理的経営者としての顔であり、しかもその二つの顔は表裏一体、その間には何の矛盾も葛藤も存在しない。」<sup>24</sup>

車椅子の亡霊集団は、黒須を取り囲んで、食事の改善や居住スペースの保証を要求する。老人の大衆団交のようだ。やりとりは滑稽に描かれているが、この場面が軽いコメディではないことが否応なしに示唆される。入院者の粗悪な食事をさしおいて、院長がひそかに食ったウナギはウナギを意味するだけではない。敗戦による切断と隠微な連続の二枚舌の歴史の欺瞞の象徴である。だから、俺たちにもウナギを食わせろと迫られると黒須は立つ瀬がなくなり、パニックに陥る。窮した「男」の「記憶」と「歴史」がフラッシュバックする。舞台にはシンガポール陥落を告げる英語の宣伝放送が流れ、花火で戦火が表現される。

### 日本がお亡くなり…

「男」には、敗軍の将マクベス憑依し、「男」は、「もっとよく手を洗いましょう」というマクベス夫人の声を聴く。

マクベス夫人 あの人達はみな埋葬されました。墓の中から出てくるわけではないじゃありませんか。<sup>25</sup>

「男」が一瞬の幻覚から醒め、養老院の老人たちは死者だと気づくと、老人を演じた車椅子の亡霊は消える。介護役の子どもは、父ちゃん、「まだ幻を見るのかい」と「男」に語りかける。ベケットの『勝負の終わり』<sup>26</sup>のパロディである。

この後『からたち日記』の歌に乗って、ウェディングドレスの女が出てきたり、紅白幕の女が出て来て、舞台全体が一幅の絵のように静止したり、今に引き継がれているかのような「日本」の「美風」に「男」は酔う。しかし、「日本の歌は実にいい」と叫び、「俺も踊るぞ」といってはじめるのが「船頭小唄」、自分たちは花の咲かない「枯れすすき」だという滅びの歌だ。「男」は美空ひばりの歌に合わせて、埒もない踊りを踊って見せる。このシーンは、一種の観客代表である「男」が、憑依から解かれて「素」になった状態といえる。

この直後、「男」はマクベスの<末期>を演じる第三のフェーズに入る。僧侶たちは敗軍の將の頼りない家臣に変じて「男」に憑依したマクベスと対話する。マクベスに同一化した「男」は、夫人の病に苦慮しており、「あれをなおしてやってくれ」と家臣たちに懇願する。だが、程なくそこに、夫人の死が伝えられる。だが、夫人の死は<日本の死>にすり替わる。

さやか 父ちゃん、日本が、お亡くなりにな……

報告を聞いたマクベス＝「男」は、「消えろ、消えろ、つかの間の灯火」という有名な独白<sup>27</sup>に入ってゆく。

あとは、「男」が見たニッポン滅亡の悪夢が、きらびやかな花火に彩られながら劇場全体を満たして大団円となる。観客は一見華やかな花火の祝祭性に幻惑させられつつ、敗戦後の「作為」によって隠蔽されて来た<見てはならないもの>を見せられるのだ。

### 鈴木演出による「日本」のほろびの客体化作業

先に触れたように『世界の果てからこんにちは』の初演は1991年、92年にはチャーホフ原作の『イーノフ』で、日本の進歩的知識人の崩壊を描いた。滅びのかたちの探求はこの頃、つまり、ほぼバブル崩壊期から始まった。滅びのかたちの探求という視点に特化して、鈴木演出の作品を見ると、9・11直後に『ディオニュソス』をアジアの異神への畏敬を失った者の滅びの劇『酒神ディオニュソス』<sup>28</sup>に改作した。『別冊谷崎潤一郎』も、正義の滅びの劇だといえなくはない。『AとBと一人の女』の再演では、抜き差しならぬ東アジアの国際関係と、全世界的格差拡

大とが生み出した死に至る相克を描いた。ゴーリキーの『どん底』原作の『廃車長屋の異人さん』は19世紀末の貧民窟を現代世界の地平に引き据え直した作品であった。

3・11以後には、『帰ってきた日本』のシリーズで、長谷川伸の『杵掛時次郎』『関の弥太っぺ』『瞼の母』などのテキストを駆使しながら執拗にニッポンの滅びに関する連作を試みている。また、『トロイアの女』再再演<sup>29</sup>では、21世紀のパレスチナやイラクやアフガンやシリアなどで起きた「神も仏もない」ジェノサイドへのホームレスの老婆（先述のように、ヘカベはトロイアの王妃ではない。トロイアの王妃に同一化した老婆である）の視野からの〈見え〉を構成した作品になっている。

### 日常化する戦争と世界批評としての芸術

鈴木演出の世界批評だというのは、テキスト解説を通じて、世界をどのようにとらえ、芸術的に引き受けるかという問いへの解答であるからに他ならない。

岡真理<sup>30</sup>は、文学は戦争の対義語だと書いている。岡はイブラム・ナスラッラーの『アーミナの縁結び』を例に挙げる。この、死者と死者との縁結びに熱中するアーミナという女性の錯乱が開示するのは、「人間らしく生きることを否定された者たちに何をさしだすのか」という文学の課題への解答だと岡は言う。たしかにサライェヴォで『ゴドを待ちながら』を上演したスーザン・ソントグの意図もそこから離れていない。黒田喜夫もまた、文学こそが飢えをしのぐ糧だったと『詩と反詩』で書いている。例外状態に生きることを強いられた者たちの文学とはそういうものである。

問題は、安穏な平時の中で凡庸な日常に生きている芸術家が、凡庸な日常に生きる鑑賞者に提供する芸術が、人間らしく生きることを否定された者たちに寄与できるのか、ということである。鈴木の世界批評は、それに対する一つの応答だといえるのではあるまいか。パリでの「テロ」と同じことが有志連合国の空爆で毎日のように起き、世界中が〈戦場〉となりつつあるとき、例外状態のフロントで書かれた作品だけに価値を付与する理由はない。矮小な市井の人間の生活史の時間で起きるできごととは、よかれあしかれ、世界と繋がっている。「世界批評」とは、人間が本意なかたちで不可避的につなげられている世界への、〈根拠〉を明らかにした違和の表明であり、批評の価値は〈根拠〉の質に懸かっている。それを試みることは、万人の権利であり義務でもある。鈴木忠志は、演出においてその権利を行使し、義務を遂行している数少ない芸術家の一人である。

#### 註

1. 磯崎新「地下から根拠地へ」（『演出家の仕事』鈴木忠志読本）静岡県舞台芸術センター刊。

2. 鈴木『内角の和Ⅱ』（初出、「ART VIVANT」2号、1981年3月、西武美術館）。
3. 4. 同上。
5. 『潤一郎ラビリンス16』中公文庫。
6. 『美食倶楽部』ちくま文庫。
7. 拙稿「谷崎潤一郎と木下順二をめぐる断章」『劇場文化 NO. 11』静岡県舞台芸術センター刊。
8. 『別冊谷崎潤一郎』初演「演出ノート」2004年3月。
9. 三島由紀夫『サド侯爵夫人／朱雀家の滅亡』河出文庫。
10. 鈴木忠志・別役実・菅「人間関係の現在形の情報を交換すること」『劇場文化 NO. 11』。
11. 「この道を行く」石本美由起作詞・市川昭介作曲。
12. 原作は辰野隆・鈴木信太郎訳、岩波文庫。第二回シアター・オリムピクスで初演。この他に＜作者＞役が主要な役を演じる舞台に、オペラ『椿姫』（静岡県文化財団制作2009年）、『椿姫』の翻案『茶花女』（2011年、台湾国際芸術節、両廳院旗艦制作）がある。
13. 初演は1961年、早稲田大学自由舞台。2007年、静岡舞台芸術センターで上演。
14. アンドレ・カイヤット監督、1957年初公開。
15. 『劇場文化 NO. 11』（註10）。
16. 原作の原作はユーリピデス、この舞台の原作はホフマンスタール。1995年、初演。
17. 1984年、利賀山房で初演。
18. 水戸芸術館（ATM）で初演、副題は「おさらば教の誕生—喪失の様式をめぐるI」。
19. 『鈴木忠志演劇台本集Ⅲ』2012年、劇団 SCOT。
20. Gereede および das mann については、熊野純彦訳、ハイデガー『存在と時間』岩波文庫参照。
21. 初出、『太陽』1969年1月号、『日本人のこころ』講談社文庫に収録（絶版）。
22. 安堂信也・高橋康也訳『カスカンド』、『ベケット戯曲全集2』253頁、新潮社1967年。
23. 『群像』1954年8月号から一年連載。講談社1955年9月刊。改稿版は『日本文学全集梅崎春生集』1964年、『梅崎春生全集』第4巻1967年2月、新潮社。
24. 山村武善「『戦前』と『戦後』の＜間＞で考える」、註19の解説。
25. 福田恒存訳『マクベス』新潮文庫。
26. 安堂信也・高橋康成訳『勝負の終わり』、『ベケット戯曲2』第二巻、53頁。
27. 註25参照。
28. 白石加代子主演の初演が1974年、再演が1982年、斎藤真紀主演の再再演は2014年。
29. 初出「戦争の対義語としての文学」『思想』2006年9号。のち『アラブ、祈りとしての文学』に収録。