

〔論 説〕

記憶の観点からの演劇研究（6）事例研究③

——金杉忠男『胸騒ぎの放課後』（一九八七／八八年）とカントル  
『死の教室』（一九七五）にみるノスタルジアの比較考察——

山下 純 照

はじめに

本稿の筆者はこれまで、「記憶の観点からの演劇研究」と題して本誌にいくつかの連続する論考を発表してきた。そのうち「第五論文」にあたる山下 [2007]（ク・ナウカの『王女メデア』にかんする事例研究）の目次に記したとおり、同事例研究の第4章および結論を「第六論文」に発表する予定だった。事情により、実質的にそこで予定していた内容のかなりの部分を別論文に盛り込むことになった。それは Yamashita Yoshiteru: Die Theaterkompanie Ku Na'uka und die Imago der Über- Frau. In: Hans-Thies Lehmann und Hirata Eiichiro (Hrsg.) [2009]: *Theater in Japan*. Berlin: Theater der Zeit-Recherchen として近刊の予定である。その要点をかいつまんで言えば、『王女メデア』において中心的な意味をもつ潜在的な思想要素は、ラカン／クリステヴァ的な精神分析の概念に求められ、しかもこれらは一九九〇年代後半の日本の社会—文化—政治的コンテクストと関連づけられる、ということになる。

これによって、上記「第五論文」の段階では棚上げになっていた肝心の点に答えられるようになったと思われる。すなわち、構成的な記憶と非構成的記憶の矛盾した関係が、この上演ではあらわれているのかどうかという点である。その答えは、両者の関係は矛盾として提示されていないものの、関係じたいは暗示され、しかも複雑な隠喩へと展開されているというものである。従って両者の矛盾そのものを積極的なバネにしているという、われわれの当初の仮説には当てはまらないものの、両者を積極的にかかわらせる有意義な事例を与えてくれていることに変わりはない。

やや詳しく述べよう。この上演における非構成的な記憶とは、韓国人従軍慰安婦の生き残った人々によって九〇年代に日本政府が問責される、その原因となった過去の出来事を指している。これは歴史的記憶であるが、歴史とは一般に物語であるから構成的であるという議論はここでは有効でない。生存者による告発は、同時代に生きているわれわれにとって、構成を越えた過去の残存に向い合わせる。問題は、それをはたして舞台藝術がどう扱うかであった。すなわち表象行為である演劇においてこのような非構成的な記憶はジレンマなのではないかということが、われわれの問題設定であった。これには、じつはあっけないほど単純な答えかたが存在しはする。すなわち、両者は暗示の関係にあるというものである。上演は非構成的記憶そのものの表象なのではなく、それを外部にあるものとして暗示しているのだという考えかたである。

しかし、そうだとしても、上演の内部と外部を接続して考える余地は観客に残されてい

るだろう。観客という存在は、つねに上演の内部と外部の境界に位置しているからだ。むしろ、上演様式の種類によっては、観客に外部を忘却させようとする場合もあるかも知れない。いわゆる自律性の美学にもとづく上演が、そうだろう。しかし、われわれの上演のように、暗示によって外部を想起させる以上、観客という解釈機関において、上演の内部と外部は接続される可能性を有している。以前に述べたように、この上演では観客は三重構造の最外部に位置するので、なおさらそのような接続のベクトルが想定されうる<sup>(1)</sup>。ところで『王女メディア』の観客は、犠牲者としてのメディア、加害者としてのメディア、加害者としてのイアソン、さらには（この演出では女性たちに殺されてしまう）犠牲者としての男性たち、というすべての位置に身を置いて視ることになるだろう。こうした多重性と多義性を通じて、ク・ナウカの上演では「メディアの記憶」は特定の主體から切り離されている。見方を変えれば、観客のひとりびとりが、いわば「メディア・マシーン」とでも言うべき分析装置と化すのである。このような、上演の内部に構成される隠喩的な「メディアの記憶」が、暗示の対象であった外部の非構成的記憶へと接続されると、結果として、観客は現実の歴史へと拡大された枠組みのなかで、みずからに精神分析をほどこす事態に直面させられるだろう。もちろん、それは観客自身が「もう一人のメディア」として、観劇後に行なう作業になる。上演そのものがそうした作業を要請しているわけではない。ただ、敏感な観客ならば、上演のあたかも残滓として自身の肩にゆだねられたものが、そうした方向に向かって開かれていることに気がつくだろう。

さて、以上をもって『王女メディア』研究の結論の要約とし、以下は本稿について述べることにしたい。取り上げるのは演劇におけるノスタルジアというテーマである。シリーズの「第二論文」において、われわれの研究領域を「構成的な記憶」と「非構成的な記憶」にわけ、後者をさらに「トラウマ的な記憶」と「プルースト的な、至福としての記憶」に分けたさい、最後のものに関係づけてノスタルジーについて述べた。最近の日本語での議論ではフランス語の「ノスタルジー」よりも英語の「ノスタルジア」のほうがふつうのようであり、今後はそれに倣うことにする。

まずこのさい修正しなければならないのは、「第二論文」でいささか安直に結論した、ノスタルジアとプルースト的記憶との結合の正当性である。というのも、四方田犬彦が述べているように、近世ヨーロッパで異郷に出征した兵士の病理学的症状の名称として使用されはじめたノスタルジアという言葉が、近代にいたって美的な範疇としてとらえられるようになったという経緯があるからである<sup>(2)</sup>。本来ノスタルジアは病理であり、空間的な距離による不在への負の反応であるのに対して、それが歴史的に変容した結果、時間的な距離を隔てた過去への憧憬としての美的なノスタルジアが生じた。この分けかたによればノスタルジアは二種類なのであり、時間的なノスタルジアは美的な態度に、空間的なノスタルジアは病理に対応している<sup>(3)</sup>。この分けかたに従うかぎり、プルーストにおける過去

(1) この三重構造とそれに関わる問題提起については「第四論文」＝山下 [2006] を参照。

(2) 四方田 [1996], 8-11頁。

(3) 津上 [2005] は、二種のノスタルジア (nostalgia) を、空間的な不在に対する負のノスタルジアと、時間的な不在を前提にそれを慰撫する両価的 nostalgia に分け、これに加えて、現前する対象にかんする感性的範疇としての正の nostalgia という第三の概念を導入している。この分けかたに従えば、われわれの構成的記憶としてのノスタルジアは、第二の両価的 nostalgia に位置づけられよう。

への憧憬はあきらかに時間的であるから美的なノスタルジアであり、そして美的なものであるからには、それは「非構成的」ではなく、むしろ「構成的」なのである。たとえば、ロマン派の廃墟趣味に代表されるノスタルジアは疑いなく構成的なものであろう。この文脈でみるとプルースト的な記憶は、かなり特異な例外であり、いわば奇跡的な顕現とも言うべきであって、藝術的な創作のモデルとしてはふさわしくない——もちろんここで誤解を防ぐために繰り返し言いたいのだが、主人公が至福の一瞬を獲得するまでのさまざまな想起の努力を描き出しているプルーストの創作行為そのものは、あきらかに記憶の構成に対応している。その結果として天恵のように起こる想起の瞬間をわれわれはプルースト的記憶と定義しているのであって、これは非構成的ではあっても、やはりノスタルジアではないだろう。ノスタルジアを位置づけ直すならば、やはりそこにいたる過程の構成的部分に求めるべきである。

本稿では、金杉忠男およびタデウシュ・カントルの演劇を例として、演劇における構成的記憶としてのノスタルジアの様相を詳しくみてみたい。そこでは意外にも、トラウマ的な非構成的記憶の問題がふたたび回帰してくる様相に出会うだろう。

## 1 対象と背景

筆者は一九八八年に、現在は閉館した大阪・扇町ミュージアムスクエアにおいて、金杉忠男作、中村座公演の『胸さわぎの放課後』を見た（この劇団は後にできる歌舞伎の平成中村座とは無関係）。前年に初演された作品である。この芝居は効果音楽の使い方が印象的であり、しかもそれがノスタルジアという主題に直結しているので、これを主要契機の一つとして考察していきたい。もう一つの主要な契機は上演構造にあり、これもノスタルジックな記憶というテーマと関連が深い。それにかんしては別の演劇上演、すなわちポーランドの演出家タデウシュ・カントルの演劇『死の教室』との関係を掘り下げてみたい。筆者がみた一九八八年再演の中村座公演は、前年の初演台本にかなり改訂をくわえるかたちでおこなわれたが、再演独自の台本は作成されていない。従って資料としては初演台本、一九八八年再演の記録ビデオ、九一年に書かれた作者のメモ「構造と構成」、そして金杉の死後、文学座の坂口芳貞が上演したとき若干の手を加えた九九年版台本を用いる。金杉忠男と中村座についての一般的典拠としては『シアター・アーツ』の小特集を参照した（「小特集 金杉忠男」[1999]）。そこから必要な内容をまとめるとほぼ次のようになる。金杉は一九四〇年、東京都向島（現墨田区）寺島に生まれ、江戸川区小岩、葛飾区本田など城東地区の下町に育った。この地域性が、彼とその劇団の一貫した主題、すなわち原風景としての「原っぱ」につながっていく。演劇上の経歴としては、一九六六年に舞台芸術学院を卒業している。直後に篠塚祥司、中村直太郎らと劇団「その他の人々」結成した。六〇年代には俳優もやり、篠塚らが本を書くこともあったようだが、次第に金杉が座付き作者兼演出家、他のメンバーが役者という役割が定着したようである。一九七一年には劇団「中村座」に改名し、品川にあったので品川中村座と称した。後に移転して江戸川橋中村座、高田中村座と称した。座員に守安涼、三田村周三、大崎由利子、久保田三佳らがいる。八〇年代半ばにかけての代表作には『一本刀土俵入り 御存知葛飾編』、『説教強盗玉の井余譚』、『四つ木橋自転車隊 川端原っぱ物語』、『竹取物語 本田小学校編』、『花の

寺 更級原っぱ物語』、『柘榴寺 花の寺Ⅱ』があり、これらは三冊にまとまった戯曲集で読むことができる。作品は自劇団のほか、文学座アトリエ公演でも上演された。一九八四年の『舞踏会の手帖』から一九八七年初演の『胸さわぎの放課後』にかけては、劇団と金杉にとっていわば過渡期になった。八〇年代初めまでは、子ども時代という過去と大人の現在が自在に交流・融合する世界を、力動的な「肉弾芝居」によって現前するという舞台であった。欧米化の波に乗る山の手に対して、下町の反骨的な情念を「突撃版」と呼ばれる装置への激突で表現したと言われる。ところが八〇年代を通じた社会の変質にともなって、こうしたルサンチマンの構図そのものが、原風景としての「原っぱ」の消失とともに成立しなくなったことを、金杉自身が自覚したらしい。そして九〇年代には、はっきりと都会生活者としての中老年者の生活が主題になってくる。村上春樹や平田オリザの影響を感じさせるのもこのころであった。九一年、中村座は解散、金杉は舞台芸術院の講師として若手を養成するかたわら金杉忠男アソシエーツを組織し、『プール・サイド』を発表した。一九九七年、病に倒れた。

以上の摘要から、金杉の創作歴のなかで『胸さわぎの放課後』がちょうど転回点をなす作品であることがわかる。それまでの作品で、役者たちは大人の身体のまま子ども時代を同時に生きるような特殊な時間性を表現していた。例えば、『竹取物語』には「三十年もこんなところで遊んでんのか君たちは!？」という台詞がある（天野 [1999], 132頁；金杉 [1983], 167頁）。ところが『胸さわぎの放課後』になると、子どもを演じる場面はあるものの、むしろ大人の視点から子ども時代の過去を回想するという、記憶の演劇の形式をとっている。ただそこでは原風景としての「原っぱ」はまだ残存しており、疲れた中年の主人公の自己回復のトポスとなっている。この作品は一九九〇年代まで、いくども改訂を重ねて上演された。

## 2 『胸さわぎの放課後』（一九八八）の「構造と構成」

金杉はこの作品の九一年版の「構造と構成」を表形式で書き残している。それと八八年版の記録ビデオを比較することによって、筆者が見たバージョンの「構造と構成」を再現しよう（図1参照）。

これにみるとおり『胸騒ぎの放課後』は、台詞のない視覚像でテーマを象徴する外枠、同じく外枠ながら二人の対話からなる回想シーン、そして過去のエピソードを子どもに扮した役者たちが再現する内枠の劇、という三層からなっており、この三つの層を往還しながら、ぜんたいで十七の場面が演じられる。外枠の計七つの、「Mモーツァルト」と記された場面で、台本には指定がないものの上演ではつねに特定の曲が流れていた。おそらくこれは初演、再演、それ以後の上演を通じて変わらなかったと思われる。筆者は観劇中にはその曲を同定することができなかったが、後に『フィガロの結婚』第四幕冒頭で、フィガロの従姉妹にあたるバルバリーナという名の召使いの娘が歌う、カヴァティーナという種類の小曲であることがわかった。大切な物を無くした彼女は、“L’ho perduta...me meschina...Ah chi sa dove sara?...”「見つからないわ・・・みじめな私・・・どこにいったの、誰か知らないかしら・・・」と歌う。もっとも、イタリア語の歌詞の意味がわかる観客はまずいなかっただろう。この曲の意味と機能については、次節で述べる。まず進行の



プー」「タンゴ」もそれまでの小学生時代の回想とは関係がなく、おそらくもっと成長した時期の記憶がゆくりなくも蘇ったというふうに見える<sup>(5)</sup>。これらは総じてインテルメッツォと言えよう。

これらの過去再現場面と交錯するように、「男」と亡き親友の対話シーン「放課後の対話」、および「男」と医師の対話が挿入される。冒頭と同じ音楽が流れている。前者の対話のなかでは、教室が「時間のすみか」と呼ばれて、過去がそこに残存しているかのような暗示がなされるとともに<sup>(6)</sup>、原風景としての「原っぱ」が想起され、その掘っ建て小屋に住む娼婦の娘で、少年達の憧憬の対象である光枝という少女との、エロチックな遊びが回想される。この回想の対話シーンと、「男」の思い出の再現場面の内容は無関係ではない。回想の対話で、チョコレート盗難事件の真相が告白されるからである。チョコは「原っぱ」の光枝を喜ばせるために盗まれたのであった。だから校長は「先生と先生」場面において、そうした存在のいる「原っぱ」への出入り禁止を口にするのである。この生徒＝亡き親友は、結局寒い教室に放課後まで立たされたことを回想する。

「男」はまた、現実の医者（やはりかつての同級生である）と対話する。その医者言葉から、「男」がしばらく前に自分の娘を喪ったことがわかる。「男」は、彼の娘が「原っぱ」で少年時代の自分たちと一緒に遊んでいる、という幻想を二度にわたって述べる。そのとき、あの冒頭と同じ音楽が流れている。

第十六場の亡き母との対話は、タヴィアーニ兄弟の『カオス・シチリア物語』のエピローグで、登場人物として出てくる作家のピランデッロ自身が、死んだ母の霊と対話する場面を、そっくり引用したものである。やはりあの音楽が流れている。最終の第十七場でも、ふたたびあの音楽が流れるなか、「男」と娘のイメージが示されて、溶暗で終わる。

### 3 音楽とノスタルジア——ピランデッロの「故郷」

上演の概観を踏まえ、次に台詞劇におけるノスタルジアの喚起手段としての効果音楽の考察に移りたい。音楽劇ならば、歌詞がナラティヴ（物語）を担うという手法こそが特徴をなす。いっぽう音楽の使用比重が、音楽劇と称するところまではいかない場合、つまり音楽つきの台詞劇でも、特定の重要な台詞の部分に曲がついていれば、同じ効果がある。これらとは異なり、効果音楽が重要な主題的要素となるのは、構造上の配置によると考えるのが自然だろう。たとえばエンディングで流れる曲の選定は、間テクスト的に主題を照らし出すことがある<sup>(7)</sup>。

(4) 中村直太郎が保険会社でサラリーマンをしながら芝居をしているということを別の役者が「即興」で述べているが、劇団の名称がそのことと何らかの関係があるかどうかは不明である。ご教示を待ちたい。

(5) 「タンゴ」の場面は台詞がないイメージ・シーンに位置づけられているのだが、主題を象徴的にしめす冒頭および最終場面とはあきらかに異なるので、あえてこれは過去の再現として解釈したい。

(6) 「時間のすみか」という台詞は初演台本にはない。しかし八八年再演の記録ビデオでは確認できる。

(7) 例えば野田秀樹演出・中村勘九郎主演の『野田版研辰の討たれ』（二〇〇一年）の結末の二か所で、マスカーニのオペラ『カヴァレリア・ルスティカーナ』の有名な優美なメロディーが使用される。ところがそれは囃子の邦楽器によって、微妙に音程をはずす形で演奏されて、パロディの印象を生み出している。効果としては、田舎ざむらいの（あるいは彼に期待される）武士道へのほろ苦い笑いを誘うものとなっている。このほろ苦い笑いが、原曲と『研辰』における「もはや時代遅れとなった敵討ち」という主題を結んでいる。

『胸騒ぎの放課後』における〈バルバリーナの歌〉は、エンディングにとどまらず、ノスタルジックな回想の対話のほとんどと重ね合わされている。のみならずそれは台詞のない、おそらくは主題の視覚化と考えられるイメージ・シーンまで覆っている。従って、この作品における〈バルバリーナの歌〉は、台詞と視覚像を連結する統合的表徴、configurationとして機能している。そこでこの歌の間テキストの関係性について掘り下げてみたい。

まず浮かぶのは、金杉はこの歌を『フィガロの結婚』から直接引用したのかどうかだが、そうではないだろう。というのも同じ歌が効果として流れる第十六場の亡き母との対話が、タヴィアーニ兄弟の映画からの引用であると記したが、これについては以下のようなことがわかるからである。映画『カオス・シチリア物語』は、ピランデッロが数十年にわたって書き継いだ短編小説集『一年ごしの小説』のなかの数編を下敷きとして、かなり自由に構成している作品である。この映画の「エピソード」と題された最終部分では、原作者のピランデッロ自身が登場し、シチリア島にある生まれ故郷アグリジェントの、その名もカオスという寂れた村に里帰りする。幼なじみと名乗る男があらわれて、馬車をあやつってピランデッロをその生家まで送る途中、古代の劇場遺跡があり、男は「ほら、君の専門だろ」などと言うので気が滅入ってくる。そもそも、相手の名を思い出すこともできない。馬車を降り、玄関にたどりついたところで思い出した彼の名はサーロといい、なんと実在の人物ではなく、ピランデッロが以前に書いた短編、そしてタヴィアーニ兄弟もこの映画の別のエピソードに使っている人物なのである<sup>(8)</sup>。さて居間にたどりついたピランデッロは、片隅から見つめる視線に気づき、目をやると、亡くなった母がいつものようにいつもの場所に坐っている。ここからのくだりがそのまま『胸さわぎの放課後』第十六場《母との対話》になっている。記録ビデオと初演台本で確認すると、台詞は日本語字幕（タヴィアーニ [1985]）から、いくらか言い回しを変えて、ほぼそのまま引用している。そのなかに、

男 これはママの曲だ。よく歌ってきかせてくれた。（中略）

母 死んだ人間の目で見るとなさい。辛いだろうけど、すべてが気高く、きっと美しくなる。

というやりとりがある<sup>(9)</sup>。このあと映画では、母が若いころ、ブルボン家のシチリア支配に楯突いて亡命した父のあとを追って、家族とともに、地中海へと小さなボートで漕ぎ出したという、遠過去の回想になる。その途中、休憩のために立ち寄った軽石だけで形成された小島があって、子どもたちはその白砂の斜面を紺碧の海へと駆け下って行く。娘時代

(8) 竹山博英は、ピランデッロが駅に着いたとき子どもたちが砂山から駆け下りる遊びをしている箇所と、古代劇場を見おろす箇所と言及しつつ、関心が下へ下へと向かっていると解釈し、ピランデッロが自分の登場人物さえ分からないほど疲労し、創作への自信を失って、飛び降り自殺の思いにとらわれているとする。竹山 [1994]、61頁。

(9) 吉岡芳子の字幕では「ルイジ：これは母さんの曲だ。よく歌ってくれたね。（中略）母：・・・見えなくなった者の目で見るとなさい。辛いだろうけれど、全てがずっと神聖に、美しくなるわ・・・」（タヴィアーニ [1985]、47頁）。なおビデオでは「ママ」と言っているが初演台本では字幕どおり「母さん」。

の母が、鳥のように腕を広げて駆け降りようとするとき、〈バルバリナーナの歌〉が流れる。「男」（映画ではピランデッロ）が言う、「よく歌って聞かせてくれた」というのは、この歌が彼女のお気に入り、昔語りの前後によく歌っていたということなのであろう。

映画の「エピローグ」の下敷きになっているのは『一年ごしの小説』所収の「登場人物との会話」という一九一五年の作品である。ピランデッロと「母」の対話部分は、原作における同様の設定の対話からかなり忠実に抜き書きされている。ただし注意すべき相違がある。まず、原作では〈バルバリナーナの歌〉への言及はまったく見あたらない。従ってそれはタヴィアーニ兄弟の趣向ということになる。もう一つの相違は、原作ではピランデッロが母の魂をローマにある彼の書斎へと呼び出しており、逆に映画では母の魂がルイーゼを故郷へ呼んだということになっている点である。ここには「登場人物との会話」が書かれたころの作者の心境が色濃く滲み出ている箇所であり、立ち入って説明しなければならない。原作ではこういうくだりがある。

母 他でもない、お前の息子があんな戦場にいるから、そんなにも悩んで、お前が私の心呼び出したのだもの (Per te non la volevo e per tutti gli altri, ma più per te che, lo so, giustamente domandavi che il mio cuore t' accompagnasse in quest' ansia angosciosa per il tuo figliuolo che combatte lassù.../À cause de toi je ne la voulais pas et à cause de tous les autres, mais surtout toi, je le sais, qui demandais justement que mon cœur fût auprès de toi dans cette angouissante anxiété au sujet de ton fils qui se bat làbas...)<sup>(10)</sup>

これによって、背景には第一次世界大戦の影があることがわかる。一九一五年という年、ピランデッロはその数年前に母を亡くしたうえ、妻は以前から精神の病に犯されていた。そこへきて息子のステファノーが大戦の戦場にあるという苦悩の時期にあった。この短編の前半では、この大戦という非常時に恥かしげもなく自分を小説に出せと要求して、毎日のように書斎におしかける「登場人物」の候補者（おそらく幻覚）を撃退しようとする、作者自身が描かれている。後半では母の姿が書斎の片隅に現われるのだが、その母の魂にピランデッロは、先のような言葉を語らせることにより、正しく自己分析しているのである。このような、戦場の息子についてのピランデッロの苦悩が、母との「対話」の背景にあるという文脈は、映画ではすっかり削除されている。それにもかかわらず、金杉の、映画から引用しただけで原作は参照していないと思われる『胸さわぎの放課後』の設定、すなわち「娘をなくした男の、原っぱへのノスタルジーによる自己回復」という設定は、映画よりむしろピランデッロ原作のそれに似ているとは言えまいか。不思議な一致である。

これについては、次のように考えられるのではないだろうか。『フィガロの結婚』でバルバリナーナは、侯爵からスザンナに渡すよう言われたヘアピンをなくして困り果てている。モーツァルトは、このささいな状況から、ある特定の情念をみごとに喚起する曲を書いた。それこそ金杉とピランデッロに共通する、喪失したものを嘆きながらも、生への希求をあらわしている情念、つまりはノスタルジアだった。タヴィアーニ兄弟は、物語の背景を省

(10) Pirandello [1990], p.1146 ; Pirandello [2000], p.2117-2118.



いてやや厚みのないエピソードに仕立てたものの、ノスタルジアという情念をもっとも的確に表現した曲を選んだことによって、結果的にピランデッロと金杉の世界を結んだのではないだろうか。

だがもう一つ興味深いのは、映画『カオス・シチリア物語』はたんにノスタルジックな音楽を使ったというだけでなく、描かれているモチーフの点からもノスタルジアとの関連が見逃せないということだ。そもそも第一話は貧困からシチリアに居住し難くなってアメリカへ移住する人々の話である。そしてエピローグはまさに異郷ローマにいるピランデッロの、故郷シチリアを思っただけの悲傷に浸されている。元来の空間的な意味でのノスタルジアがここではいわば復活している。作家としてのピランデッロは、この本来の意味でのノスタルジアを契機として小説を書いたわけであり、タヴィアーニ兄弟はそのあたりの気分を確実にとらえ、それをもっともよく伝達しうる指標として〈バルバリーナの歌〉を当てはめた。そして金杉は、ピランデッロの原作とその背景にある肉親の喪失、および故郷を思っただけの悲傷という文脈をまったく知らなかったにもかかわらず、音楽的表徴としてのノスタルジアのなかに、ゆくりなくもそうした契機を直感したのであろう。

#### 4 交霊会としての舞台

こうして見ると、『胸騒ぎの放課後』は構成的記憶としてのノスタルジアを絵に描いたような舞台だと言えるのだが、最後にあえてこの段階を越える試みを描き出してみたい。それは実は金杉の芝居のもう一つのモデルになったと思われるものであり、その意味では金杉作品はやや後退した位置づけになってしまう。しかしそれだけに、これから述べる演劇の意義が明らかとなる。

そのモデルとは、一九八二年に来日したタデウシュ・カントルとその劇団クリコット2による『死の教室』の公演である。これの資料としては、一九九七年に八〇年代演劇全集という特集でNHK・BSで放映された日本公演（パルコ劇場）の記録映像がある。さらにカントル自身の著作の日本語訳、英訳も参照可能である（Kantor [1983], [1993]）。『死の教室』の舞台記述については、ヤン・クロツフスキー（Klossowski [1991]）による『死の教室』の「第一ヴァージョン」の詳しい報告がある。この記述は基本的に東京公演のビデオ映像と一致していることが確認できる。最近の仕事ではウータ・ショルレンマー（Schorlemmer [2005]）がある。ショルレンマーは一九九〇年の第三ヴァージョンの映像をもとにしているが、この第三ヴァージョンは統合版なので、先行する二つのヴァージョンに対しても当てはまる分析が可能だと述べていて、そしてじっさい東京公演の映像と比較すると、その記述は信頼してよいように思われる。こうして、筆者自身は見えていないものの、以上の資料と先行研究にもとづいて、『死の教室』についての認識を得ることは可能だと確信した。

直感的なイメージをつかむために、ごく短いものだがクラクフでの一九七五年の初演を見たヤン・コットによる記述を参照したい。「タデウシュ・カントルの『死の教室』という芝居の中では、死者たちが、学校の長椅子のかつて自分が腰かけていたその場所へと還ってゆくのだ。これらの長椅子は、まだ芝居の始まる前から、ふぞろいの客席のすぐ目の前にある舞台に並べられている。長椅子にはあらかじめ少年と少女たちのマネキンが坐って

いる。死者たちは自分自身の傍らに、かつての自分たちの傍らに、かつて存在した自分自身の傍らに、腰かけてゆく」(コット [2000], 13頁)。マネキンだけが置いてあるという演出は、東京公演では冒頭ではなく中ほどの場面にある。いずれにせよ、死者たちが教室のかつての自分の席に戻って来るというこの発想は、別役実から金杉が引用した授業風景にそっくりである。カントルの芝居では、演出者カントル自身が終始、舞台の端にいて、指揮者あるいはコーチのように、ときおり指示を出していたことはよく知られているが、シオルレンマーはこの点を「カントルは、交霊会の演技指導者であり、指揮者であり、作曲者として、舞台上でただひとりの本当の生者だと言える」とする (Schorlemmer [2005], S. 141)。『胸騒ぎの放課後』のあの「男」は『死の教室』のカントルにヒントを得たものだろう。交霊会 (Seance) という形容もまた、死んだ旧友や亡き母との対話、それに思い出の教室という場面を思い返せば、金杉作品にそのまま当てはめることができる。よってカントルの演劇が金杉のモデルになったと考えられる次第である<sup>(11)</sup>。

しかしさらに注目したいのは、音楽の使いかたの類似と相違である。

写真でも撮るように動きを止めた立像をくりかえすことによって、カントルは動きと静止のダイナミズムを演出している。このダイナミズムは演出の音楽的な構造にもみられる。ジグムント・クラシンスキの『ワルツ・フランソワ』が、舞台の進行をただたんに伴奏するのではなく、俳優の演技をも運んでいく。ワルツのリズムに合わせて老齢の生徒たちが、舞台空間の「向こう側」のどこからともない場所から幾重にも現われてくる。ほとんど、「虚無」からのように。かれらは行列を組んで長椅子の周囲をぐるぐる歩きまわるかと思うと、やがてまた隊列を崩す。例えば「パレード」という冒頭の場面で、登場人物たちはワルツの拍子に乗って、それぞれのオブジェ<sup>(12)</sup>とともに、独自の身体的特徴をともなってお目見えする。(Schorlemmer [2005], S.145)

この引用にみるように、『死の教室』でもやはり同一のメロディー、「ワルツ・フランソワ」が繰り返し用いられて、舞台上の動きを制御しているが、これは『胸さわぎの放課後』と比較するとちょうど裏返しの関係になっている。後者では、静止の場面でつねに同じ曲が流れるのであった。しかし、同じ曲が流れると必ず登場人物たちが過去の記憶から立ち戻ってくるというところは、カントルの場合も金杉の芝居と同じである。両者における音楽的表徴の指示対象はノスタルジアであり、その表徴媒介となっているものは、カントルの場合は老齢の「生徒たち」が、第一次世界大戦前のいわばベル・エポックの少年少女時代に聞かされていた懐かしい「ワルツ・フランソワ」、金杉の場合は中年の「男」がたま

---

(11) 金杉が「思い出の教室」をそっくり別役実の『ジョバンニの夜への旅』から引用していることを、先に述べた。金杉はカントルをモデルにし、同時に、別役作品からも引用しているわけである。では、別役とカントルとの関係はと言うと、やはり別役じたいが『死の教室』を下敷きの一つにしているのではないと思われる。それはこの「思い出の教室」だけでなく、「男7」という「黒い長マント」に「巨大なカマ」をもった死に神と思われる登場人物があり、舞台上を「ドッデコ、ドッデコ」という擬音語を発しながら歩き回るのが、カントルにおいて死に神をあらわす「掃除女」を思わせるからである (別役 [1988], 142-143頁)。以下の記述も参照されたい。

(12) 「オブジェ」と訳した“Objekte”は、登場人物たちが抱えもつ、みずからのマネキン人形のことである。

たま耳にして離れなくなっただと思われるタヴィアーニ映画の主題曲である。どちらの場合も、登場人物たちにとって音楽との出会いは偶因的なものである。ノスタルジアを表現するのは別にほかの曲であっても構わないので、これらの表徴は偶因的な隣接関係にもとづいており、従って換喩の一種だと言える<sup>(13)</sup>。ここで第三項として引き合いに出せるのは、『欲望という名の電車』の主人公ブランチの頭のなかの音楽である。登場人物だけに聞こえる音が、リアリズム演劇の枠内で、約束事によって観客にも聞こえるというのに比べると、カントルのワルツそして金杉のモーツァルトは、舞台進行のリズムを、はるかに脅迫観念的に決定している。音楽は、再現されている事態の指標にとどまらず、もっと直接的に演技者を動かし、従ってまた直接的に観客にも作用するパフォーマンス的な構成要素にもなっている。

こうした類似性のいっぽうで、『胸騒ぎの放課後』と『死の教室』では音楽の使いかたに、まさにノスタルジアへの態度という点で明らかな違いも存在している。カントルの場合、登場人物の老人たちはその服装（黒いチョッキや上着、黒い帽子）や髭、そしてある場面でのヘブライ語の文法練習などから、どうみても第二次世界大戦前までポーランド・ガリシア地方に多く居住していたユダヤ系の人々である。サラエボでのオーストリア皇太子暗殺を知らせる古新聞を引っぱり出して読む「掃除女」という登場人物が、つぎつぎに他の者たちを背後の空間にひっそらっていく行動や、嬰兒をいれた揺りかごが絶えず揺すぶられて、工場の操業音を思わせる場面は、第一次世界大戦からホロコーストにいたる受難を暗示しているように見える。ただしあるところではオーストリア国歌が脅迫観念的に断片的に歌われて<sup>(14)</sup>、迫害を受けている主體は必ずしも「ユダヤ人」に収斂しないらしいこともうかがわせる。オーストリア・ハンガリー帝国との関係ではむしろポーランド人としてのアイデンティティーが危機にさらされたはずであり——いっぽう、この帝国の宥和政策のなかでユダヤ人は比較的迫害を免れていた時期があった——ペーター・マルクスが別の上演（“Wielopole, Wielopole”）の研究で指摘しているように、カントルの演劇ではこうしたアイデンティティーの重層性が背景にあるのだ（Marx [2003], S. 273 ff.）。

こうしてみると、『死の教室』は、舞台上の「唯一の生者」であるカントルが見ている複雑な夢の隠喩なのであり、そこでは現在の自分がそもそも希求の感情を投影できるような統一的な過去など最初から存在しなかったという苦渋、世界はそもそもはじめから異和感に満ちたものだったという認識がかいま見える。これは、「ユダヤ系ポーランド人」以外の観客にとっては、なかなか入り込みがたい異世界であろう。この点は、金杉の芝居が観客の感情移入をも排除しないであろう、いわばわかりやすいノスタルジアの演劇であることと、一線を画している。金杉とカントルという二人の演劇人の舞台は、まさにその類似性のうえで、世界の違いを歴然と露呈している。

四方田犬彦の指摘によれば、ノスタルジアは近代のナショナリズムの成立という現象と密接に結びついていた<sup>(15)</sup>。ナショナリストだったピランデッロはその起源に近いところに

(13) ここで気になるのは象徴の概念である。象徴もまた恣意的な有縁性にもとづくものであるから換喩の一種ではある。しかし象徴は、歴史的に偶因的ではあっても文化のなかで定型化した表徴（天秤計りは正義の、鳩は平和の象徴であるとか）についてより適切に当てはまる。われわれの音楽の場合は象徴までいかないだろう。

(14) オーストリア国歌は、ドイツ国歌としても使われているハイドン『皇帝』第二楽章である。

(15) 四方田 [1996], 15-16頁。

位置する。彼の苦悩は、単に息子の生命を案じるというより、自分が本当は戦場に行かなければならないのではないか、という自責の念もあった。これに対して、カントルの『死の教室』は、ノスタルジアという比較軸の上ではその終焉に近いと思われる。「ワルツ・フランソワ」は、ベル・エポックへのノスタルジアを表徴しているが、この情念はしかし人物像や役者の動きとの関係で異化されているからだ。死神をあらわす「掃除女」という形象からも、過去が忌まわしい回顧の対象であることは明らかである。彼の舞台は、実はみずからを突き動かす効果音楽を否定しているのである。これと比べると、金杉の『原っぱ』の位置づけが見えてくる。彼のノスタルジアはいかなるナショナリズムとも無縁であるにもかかわらず、やはり、ノスタルジアの起源を反復していると言えよう。

## 資料

### <映像>

『胸さわぎの放課後』、大阪・扇町ミュージアムスクエア公演（再演）、1988年、劇団による記録ビデオ。

『死の教室』1982年東京公演記録映像、NHK 芸術劇場 = 1997年「80年代演劇大全集」。

『カオス・シチリア物語』DVD、紀伊國屋書店、2006年（字幕吉岡芳子）。

### <未公刊テキスト>

『胸さわぎの放課後』、1987年初演台本、91年版「構造と構成」（金杉自筆手稿のコピー）、99年版上演台本（坂口芳貞による若干の改訂あり。場面構成は91年版に同じ）

### <参考文献>

天野道映 (Amano Michié) [1999]: 「胸さわぎの放課後 減びゆく大人の身体」, 「小特集 金杉忠男の舞台」所収。

別役実 (Betsuyaku Minoru) [1988]: 『ジョバンニの父への旅 別役実戯曲集』, 三一書房, 1988年。

Cahier du Cinéma [1990]: Paolo & Vittorio Taviani. 1990.

Camilleri, Andrea [2002]: Pirandello. *Biographie de l'enfant échangé*. Flammarion, 2002. (Original: *Biografia del figlio cambiato*. ECS Libri S. p. A. 2000)

金杉忠男 (Kanasugi Tadao) [1981,1983,1986]: 『金杉忠男第一戯曲集』 ~ 『金杉忠男第三戯曲集』, 而立書房, 各1981年, 1983年, 1986年。

金杉忠男 [1994]: 『グッバイ原っぱ 付: 戯曲 Pool Side』, 春秋社, 1994年。

タデウシュ・カントル (Kantor, Tadeusz) [1983]: 『死の演劇』, 松本小四郎・鴻英良訳, PARCO 出版, 1983年。

Kantor, Tadeusz [1993]: *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*. Edited and translated by Michal Kobialka. With a Critical Study of Tadeusz Kantor by Michal Kobialka. Berkeley: University of California Press, 1993.

タデウシュ・カントル [1994]: 『我が芸術 = 旅 = 我が人生』, 1994/1995シーズン美術館・伊丹美術館, カタログ。

Klossowski, Jan [1995]: *Tadeusz Kantors Theater*. Herausgegeben von Harald Xander, aus dem Polnischen von Klaus Roth. Tübingen: Francke, 1995. (Original: *Tadeusz Kantor. Teatr*. Warszawa, 1991)

- ヤン・コット (Kott, Jan) [2000]: 『カディッシュ——タデウシュ・カントルに捧ぐ——』 坂倉千鶴訳, 未知谷, 2000年。
- Marcus Milicent [1993]: *Filmmaking by the Book. Italian Cinema and Literary Adaptation*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1993.
- Marx, Peter [2003]: *Theater und Kulturelle Erinnerung*. Tübingen: Francke, 2003.
- Pirandello, Luigi [2000]: Pirandello, Luigi: Colloques avec des personnages. *Nouvelles Complètes. Nouvelles pour une année et l'Appendice*. Paris: Gallimard, 2000. (Colloquii coi personaggi. *Novelle per un Anno. Volume Terzo, tomo II*. Mondadori, 1990)
- Schorlemmer, Uta [2005]: *Tadeusz Kantor. Er war sein Theater*. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, 2005.
- 「小特集 金杉忠男の舞台」 [1999]: 『シアター・アーツ』 通号9, 1999年3月, 126-138頁。
- 竹山博英 (Takeyama Hidenaga) [1994]: 『シチリアの春 世紀末の文化と社会』, 朝日新聞社, 1994年。
- パオロ・タヴィアーニ&ヴィットリオ・タヴィアーニ (Paulo & Vittorio Taviani) [1985]: 『カオス・シチリア物語』 シナリオ採録 (吉岡芳子) 日本公開時パンフレット, シネ・ヴィヴァン六本木, 1985年, 32-48頁。
- 津上栄輔 (Tsumami Eisuke) [2005]: 「過去の現前: 感性的範疇としての nostalgia」, 美學會編『美學』 222号, 2005年秋, 1-12頁。
- 山下純照 (Yamashita Yoshiteru) [2006]: 「記憶の観点からの演劇研究 (4): 事例研究②—1——ク・ナウカの『王女メデア』 (一九九九年) —— (前半)」, 千葉商科大学国府台学会編『千葉商大紀要』 44巻2号, 2006年9月, 1-16頁。
- 山下純照 [2007]: 「記憶の観点からの演劇研究 (5): 事例研究②—2——ク・ナウカの『王女メデア』 (一九九九年) ヴィデオ分析」, 千葉商科大学国府台学会編『千葉商大紀要』 44巻4号, 2007年3月, 1-33頁。
- 四方田犬彦 (Yomota Inuhiko) [1996]: 「帰郷の苦悶」, 今福龍太・沼野充義・四方田犬彦編『ノスタルジア』 岩波書店, 1996年, 1-40頁。

## 謝辞

『胸騒ぎの放課後』 関係資料の入手についてご協力いただきました平田オリザ, 大崎由利子, 篠塚祥司の各氏に深く感謝申し上げます。また1999年版台本と金杉忠男による構成メモについてご協力いただきました坂口芳貞氏にも深くお礼申し上げます。

(本稿は千葉商科大学2006年度国内研究員として早稲田大学演劇博物館に滞在中おこなった研究成果の一部である。また, 日本演劇学会二〇〇七年春の大会 (大手前大学) において本稿のもととなる口頭発表を行なった。)

## Abstract

While pathological nostalgia belongs to non-constructive memory, aesthetic nostalgia should be seen as a kind of constructive memory. This study aims to describe how aesthetic nostalgia in theatre can be realized as an element of theatrical memory. For this purpose, I analyze two theatrical performances. First, the playwright and director Kanasugi Tadao uses a famous melody by Mozart as the central signifier for nostalgia in “Pounding Hearts After School” (1987). Second, Tadeusz Kantor in his “The Death Class” (1975), although using, as with Kanasugi, a well known waltz-melody as the central sign of nostalgia, breaks off the melody repeatedly, so that the negation of nostalgia is effectuated.

病理学的ノスタルジアが非構成的記憶に属しているのに対して、美的ノスタルジアは構成的記憶の一種とみなされるべきである。この論文は、演劇における美的ノスタルジアが、どのように演劇的記憶というテーマの要素として取り扱われうるかという問いを目指す。そのために、二つの上演事例を分析する。一番目に、劇作家・演出家の金杉忠男は『胸騒ぎの放課後』（一九八七年）において、モーツァルトのある有名なメロディーをノスタルジアの記号媒体として使用している。二番目に、タデウシュ・カントルは彼の『死の教室』（一九七五年）で、金杉と同じようによく知られた音楽をノスタルジアの記号として使っているにもかかわらず、繰り返しそのメロディーを中断しており、そのためノスタルジアの否定という効果が生まれている。