

沈黙する主人公

—— 太田省吾作『小町風伝』（1977）の「老婆」

金 潤 貞

一、はじめに

太田省吾作・演出の『小町風伝』は1977年、劇団転形劇場により東京の矢来能楽堂で初演され、それ以降太田省吾と転形劇場の代表作となった作品の一つである。本作品は、扇田昭彦が記すように、「現代劇には珍しく、劇場に伝統演劇の空間である能舞台を使ったこと」、「約二時間半のうち約三分の二はまったくせりふがない、沈黙劇に近い構成をとったこと」、それから「主人公を老人（老婆）に設定したこと」が特徴的である¹。

下記は『小町風伝』の「はじめに」である。書かれている通り、『小町風伝』は台詞の大半を舞台上で台詞として「外化」しない、つまり老婆、少尉、男、子供たち役俳優はその台詞を「発しない」という珍しい設定をしている。

この台本において、**老婆**、**少尉**、**男**、**子供たち**印の科白（及び~~〻~~印のある科白体のト書き）はすべて沈黙のうちにあって、＜科白＞として外化されることがない。たとえば、この劇の主人公である老婆の科白はすべて**老婆**印が附されてあるわけであるから、終始、舞台の上でありながら、彼女は一言もことばを発することなく、沈黙のうちにあることとなる。

沈黙のための科白というのは、おかしいことのように思われるかもしれない。しかし、考えてみると、わたしたちは応々にして、直接ことばにしていることを、内的にもそのまま語っているわけではないし、また、沈黙のうちにあったとしても、それは内的にも無言であることをかならずしも意味してはいない。

つまり、現実においては、われわれはむしろこういった矛盾する言語的事態を常態として生きているのであるといつてよいように思われるのである²。

ここで太田は、沈黙のうちにいる人間が必ずしも沈黙しているわけではないと述べ、発言しない＝黙ることと沈黙のうちにいることを区別する。そして、沈黙のうちにいることを人間の常態として捉える。こういった沈黙への発想は、1981年初演の沈黙劇『水の駅』の誕生を予告しつつ、戯曲集に先立ち出版された演劇論書（『飛翔と懸垂』、而立書房、1975）でも考察されていた劇における沈黙の性質を具体化する。

本稿では、その「沈黙」、とりわけ沈黙する人物としての「老婆」に注目する。老婆、

すなわち「老いた人」は太田の多くの作品に重要なモチーフとしてあらわれ、特に『小町風伝』を前後にして発表された『硝子のサーカス』（1976）、『風枕』（1978）、『抱擁ワルツ』（1979）では主人公として登場する。これら諸作品の筋立ては、主人公である老人の記憶、幻想といった内面の出来事によって成り立っており、老人という存在を時間の蓄積体として提示する。本稿では、太田の作品における「沈黙」について、1970年半ば以降、際立ちはじめた「古い」の意味と対照しながら考える。沈黙の主体に焦点を当てて見ることによって、その沈黙の独自性と劇的效果を明らかにする。

二、戯曲と上演

『小町風伝』は太田自身を含め、転形劇場の活動において転換点と言えるほど、様々な意味で成果をもたらした。その一つが、1978年の岸田戯曲賞の受賞と言えよう。

転形劇場は、1968年に程島武夫を主宰者として結成された。劇団の旗揚げを知らせる試演会『戸口の外で』（W. ボルヒェルト作・程島武夫演出、1968）の改編を担当していた太田は、『乗合自動車の上の九つの情景』（1970）を執筆・演出することをきっかけに劇団の主宰者となる。それ以来、転形劇場は1988年12月の劇団解散まで、鶴屋南北作『桜姫東文章』（1970）を例外に、すべて太田省吾作・演出の作品を舞台に上げた。

太田は、戯曲集『小町風伝』の「あとがき」にて、読む対象としての「戯曲」と演者なしには成立できない「台本」を区別し、転形劇場の上演のために書いた「台本」が彼の「劇についての基礎的な性質を表現している」³と述べる。その基礎的な性質とは、「戯曲＝劇というよりは、演技＝劇として、劇が演技者と密着してしか成立できない」⁴ということである。それは、彼の執筆した台本が前提にするのが、舞台上の俳優、その現存する身体であることを意味する。

太田にとって、劇における身体とはフィクションの空間をつくり出す主体である⁵。すなわち、フィクションが可能になるのは、その身体があるからこそであり、それによって、劇は劇として成立できるということである。その際に考えられる身体とは「物理的生理的な身体」ではなく、「内面と外面が関係を結ぶことのできる＜身体＞」⁶、言い換えれば、内面と外面を媒介する身体である。

身体が媒介体になるため、その身体の表現が物語を語る言語になる。書かれている台詞を発しないこと、当時の俳優たちによれば「ずいぶんの量のセリフ」をすべて「自分の中に咀嚼して喋らない」⁷ということは、したがって、言葉として外に出すことの出来ない内部の声を抱き、語る俳優の身体のことである。『小町風伝』を取り上げることは、それゆえ、内面化された戯曲の物語がどのように舞台上で外面化＝表現されているのかをたどることであると考えられる。まず、戯曲の内容と、上演での表現を比較して見よう。

『小町風伝』には幕の区分はなく、数字でその場面が分かれている。書かれている台詞は実際に発することなく、15の場面のうち、6、7、8、10の四場面でのみ台詞が発話される。この劇は、朝起きて、インスタントラーメンを作り、それを食べ終わるまでのごく

短い時間の間に、一人の老婆が行き来する現実と幻想で構成されている。登場人物としては、老婆、少尉、隣家の父、隣家の娘、隣家の息子、家主の村上さん、彼の妻、サチコ、医者、看護婦、アンパンを食う男、襖を担う男、タンスを担う男、携帯ラジオの男、洗濯物の女、ランニングシャツの男、ブルマの女、子供たちがある。戯曲は、戯曲集『小町風伝』（白水社、1978）に収録されている「小町風伝」を、上演はNHK教育テレビ「芸術劇場」（1984年2月26日）⁸にて放映したものをういた。今回の資料に限り、戯曲上で子供たちが登場する場面11に、上演では四人の女が出てくる点が異なる。


下記の表は戯曲上の内容と上演を比較したものである。

場面	戯曲	上演
1	裸舞台に、「襦袢の十二単衣に身をつつんだ老婆」が登場し、百歳を越えた現実の自分と過去の自分の間を行き来する夢について語る。	裸舞台に、老婆が指先の動きだけで歩き出る。無重力の空間を浮遊するような身振りを。
2	ガラス戸、卓袱台、襖などを背負った人々が、老婆の部屋を形づくる。老婆は現実に戻ってくる。	ガラス戸、卓袱台、襖などを背負った人々が、老婆の部屋を形づくる。
3	朝、一人ぼっちの老婆、洗面器の中の水の感触、空、日、食べることなどについて喋る。	老婆は洗面器の中の水に、自分の顔を入れるようにして映してみる。
4	鍋を手にした老婆。若い頃、恋人であった少尉とレストランにいる場面を回想する。出征を前にした少尉は彼女を「小町」と呼ぶ。老婆は、ラーメンを作るために水を沸かそうとする。	ラーメンを作る準備をする老婆。鍋の中の水に顔を映してみる。蓄音機のハンドルを回す。
5	老婆が蓄音器をかけると、流れ出るエディット・ピアフの「バラ色の人生」。少尉は小町への愛情と百夜目に対する恐れを打ち明け、戦場に往く。 「バラ色の人生」が暗いダミアになると、間違った戦死通知で死んだと思っていた少尉が帰ってくる。彼の乱暴な言葉づかいから逃げようと、老婆は花びらのことを考える。少尉は彼女を「駒子」と呼ぶ。	エディット・ピアフの「バラ色の人生」が聞こえはじめると、その後ろから少尉が現れる。別の音楽が「バラ色の人生」に重なり、ノイズになる。苦しそうな老婆。 少尉が軍服を脱ぎ、何か辛そうに、恐怖に怯えていそうに動く。老婆は疲れ果てたように、古い家具にもたれて座っている。少尉は軍服を肩にかけて退場し、老婆は再び鍋の中の水に顔を映してみる。
6	「はじめて人の声が、老婆の部屋に」聞こえる。家主の村上は老婆のおしっこを始末しながら、「死んでしまっておくれよ」と文句を言う。	「はじめて人の声が、老婆の部屋に」聞こえる。家主の村上は老婆のおしっこを始末しながら、「死んでしまっておくれよ」と文句を言う。
7	隣家の父、娘、息子が朝食事をしている。老婆は裸になって「あの人」の墓石の前に立っていた自分の姿を回想する。隣家の父は、息子の言い方を指摘し、それを聞いていた老婆はその息子との逢いびきの夢に入ろうとする。	（携帯ラジオを持つ男が歯を磨く）隣家の父、娘、息子が朝食事をしている。老婆は、ラーメンを鍋に入れる。 （一人の女が洗濯物を干す）隣家の父は、息子の言い方を指摘し、老婆はそれを聞いている。


場面	戯曲	上演
8	サチコが訪問し、老婆にコーヒーを手渡す。冬の荒野をやってきた旅人に、心まであたたまるコーヒーをごちそうするという親切なおじさんの物語について喋る。	サチコが訪問し、老婆にコーヒーを手渡す。冬の荒野をやってきた旅人に、心まであたたまるコーヒーをごちそうするという親切なおばあさんの物語について喋る。
9	老婆は男（隣家の息子）との逢いびきの夢を見る。恋をささやく夢は、蓄音器が止まると終わってしまう。老婆は蓄音器をけとばし、音楽が再び流れ出る。老婆は再び夢に入る。	ぼろぼろな布のヘアピンをつける老婆。クロゼットを開け、男の服をかける。微笑み顔をして、コーヒーを蓄音機の中に入れる。風の音が聞こえ始めると、音楽。踊っているような老婆。 クロゼットから隣家の男が老婆のかけておいた服を着て登場する。彼は老婆に着物を着せようとするが、老婆はそれを拒否する。踊るように、たまには激しく混じる二人の身体。音楽が止まると、老婆は蓄音器をけとばす。再び流れ出る音楽。
10	村上と彼の妻、医者と看護婦がやってくる。医者が老婆の状態を診断し、看護婦と共に老衰の現象について言う。そこで運動会の音楽が聞こえてくる。医者と看護婦が自分らの密かな関係について話し、それが分からないらしい村上の妻は、誰も聞かない話を続ける。	村上と彼の妻、医者と看護婦がやってくる。同時に男は壁の後ろに姿を消す。医者が老婆の状態を診断し、看護婦と共に老衰の現象について言う。そこで運動会の音楽が聞こえてくる。医者と看護婦が自分らの密かな関係について話し、それが分からないらしい村上の妻は、誰も聞かない話を続ける。
11	蓄音器から流れ出るフォークダンスの音楽に合わせて踊る人々。照明が急に暗くなり、お線香を手にした子供たちが登場する。子供たちは「なにが欲しくてやってきた」と聞く老婆に、「布団、襖、ダンス、なにもかも」と答える。老婆は「なにひとつ残さないで」ということを条件にそれに応ずる。	老婆は、蓄音機の上に座って、ラーメンを食べる。箸で蓄音器をポンとたたくと、テンポの遅いフォークダンスの音楽が流れ出る。運動会の服を着た男女が登場し、皆そのテンポに合わせてフォークダンスを踊る。ラーメンを食べ続ける老婆。音楽がフェイドアウトすると、一人の老婆だけが舞台に残っている。ざわめき。四人の女が登場し、沈黙のうちにあった老婆の台詞を同時に発する。
12	老婆の部屋が再び空になっていく。老婆は宇宙と仲よくなるような気持ちを感じる。	老婆の部屋が再び空になっていく。
13	老婆は男と再会する。彼らは「悲しい別れ」をする。	後ろから現れる男。二人は水を飲むような動きを見せる。互いの身体に混じっていく二人。
14	老婆は去ってしまった男を恨み、自分の身体が蝶のように昇っていくのを感じる。遠ざかった視野に生まれた村、住んだ街、四畳半たちなどが入ってくる。老婆は「ここにある」自分自身を認識する。	男がいなくなり、老婆一人がとり残される。蓄音機のハンドルを回す。しかし、音楽は出ない。蓄音機の上に立つ老婆。
15	老婆、未練にさようならを言い、「ひとり風のありかを訪ねるように、あるいはゆるい風に身を任せるようにして去る」。	老婆、両手を何かをすくうように合わせて、口元に持っていく。何かを吹き払うように、息を吹きかける。蓄音機の上にうづくまる。

(※ ■ : 台詞が発話される場面)

表に示している通り、戯曲では老婆が「喋る」ことや「語る」ことで想定される内容が、上演では、老婆の身振りや舞い、表情などで表現される。つまり、戯曲の内容は書かれている言葉（台詞）によって伝わるのではなく、舞台上の演者の身体を通して伝わる。さらに、照明の変化、音響・音楽も老婆との緊密に関係して動く。


「はじめに」に「印のある科白体のト書き」と記したのは、老婆の台詞として書かれているト書きである。照明や音響・音楽の変化が老婆のアクションに合わせて行われたり、それがただ老婆にのみ認識されたりすることは、舞台の世界が老婆によって形成される世界であるということを示す⁹。幾つかの例を通して見よう。

[場面5]

 いないわ、いなくなったわ、あの人。


ここでは、少尉との過去を見ていた老婆が卓袱台から飛び下りると、照明が明るくなる。つまり、老婆の「卓袱台から飛び下りる」行為が、現実に戻るという照明キューとなり、それによって観客は老婆が現実に戻ってきたということがわかるのである。一方、場面9では、老婆と音楽の関係を見ることができる。

[場面9]

 けとばしてやったら、蓄音機、いうことをきいて又音を流してるわ。いい子だわ。音楽がないと寂しいのよ。

この場面では、音楽が止まると老婆が蓄音機をけとばすが、そうすると止まっていた音楽がまた流され、老婆は再び幻想の世界に入る。そして、場面10では、老婆がある音に「気づく」ことが音楽キュー（運動会の音楽）になる。

[場面10]

 そういえば、運動会の音楽だわ、あれ。花火まであがってる。世の中って、ひろいのね。運動会やってる人たちがいるんだわ、この世には。

このように、舞台上の『小町風伝』は老婆の身体表現によって進んでいくため、観客はその表現を感覚し、それらが醸し出すイメージを通して物語を捉える。この点で、この作品は老婆の存在を通してつくり出されるイメージの表象であると言える。別役実の言葉を借りれば、「廃屋の中にうずくまる《老婆》が、あらゆる関係をたたずまわせるための触媒として機能し、交又するさまざまなイメージを受信して結晶させながら、同時に、それ自体、実体化されてゆく」ということがこの戯曲の構造であり、「先ず裸舞台に《老婆》が現れ、次いでそれが廃室に囲まれ、再びまた廃室が壊されて裸舞台に残されるという過程の、《老婆》のたたずまいとその機能の変化こそ」¹⁰が本作品のドラマツルギーなのであ

る。つまり、この作品のドラマツルギーは、老婆がそこ（＝舞台）にいるという事実、その時間そのものであり、それによってこの劇は構造化すると言い得る。

三、沈黙の背景

太田の沈黙への発想は彼の最初の演劇論書から見られていると前述したが、そこで彼は、今はなくなった「しじまふ」（蹙ふ）という古い用語について述べている。折口信夫によると、それは「沈黙」を意味する「しじま」の動詞形で、「足を踏み出さないこと」を意味したという。太田は「自然的なくらしに踏みとどまること、その営み」¹¹としての沈黙（＝しじま）に着目したわけだが、それは、彼の考える沈黙が不可解な次元に属するような性質のものではなく、現実に基づいた身近なものであるということを示す。他の文章で「私が表現に沈黙を求めるのは、現在、自足した沈黙、清潔な沈黙とは言いづらいものである。（中略）それは否定の色濃いものであり、沈黙と言葉の間であるより言葉の方に数歩近いものであるように思えるのだ」¹²と記すのも、沈黙の先に言葉があったという経緯を説明しているように考えられる。

興味深いことに、『小町風伝』での沈黙は最初から計画されていたものではない。1975年、転形劇場は『飢餓の祭り』という作品で初めての海外公演を行うが、太田は、ポーランドの四都市での公演を通して「通じない」辛い経験をしたという。「言葉の通じない世界に自分たちを置いてみて」から、「相対化」¹³された強烈な経験は、改めて表現というものについて問いかけたようである。

表現は、そんなつまらないもののために費やされるのかって疑問だな。だからもっと通じない、通じにくいものの交通を前提にしていと。そういう部分を、つまり表面的なものにあまり信用を置かないで、もう少し深いところに信用を置いてやろう、というふうに踏ん切った感じがしますね¹⁴。

日本語を理解しない外国人を観客とする場で通じなかった言葉とは、日本でのみ使われる言語としての「日本語」であり、さらに、当然に通用できる表現手段と思えた言語としての「言葉」そのものでもある。太田は、言葉を前提とした伝達の限界を体感した後、能舞台での公演を決めて『小町風伝』を執筆した。

『小町風伝』は「言葉に対する不信を逃れる一つの方法として」¹⁵、非常に詩的な言語で書かれたが、結局それは発話しないことになった。太田は、能舞台から台詞が「蹴られた」と表現する。

〔台詞を〕切るなんて予測してなかったんですね、この時も、まだ。で、あらためて能舞台にみんなと一緒に観に行っただけですよ。初日の二ヶ月ぐらい前です。それでみんな能舞台を歩くだけ歩こうって言ってね、歩いて台詞をしゃべってみたら、能舞

台から蹴られちゃったわけですね、台詞がね。ほんとに蹴られたって感じたんですよ。浅薄でね¹⁶。

「言葉に対する不信を逃れる一つの方法として」考え出した詩的な台詞を含めた台詞＝言葉は六百年を超えて伝承されてきた能の空間では「浅薄」と感じられたという。

太田によると、能舞台はその「高さ」と「裸形」の基準で「その上で演じられることに諾、否を発する、自己主張する空間」であって、そこに登るには「普段」ではない「身のこなしや言葉づかい」が求められる。能舞台は「この身体だけをもって荒野のただ中に立つような、人間の裸形を基準としていて、いかなる支えももたずに立つことを要求し、支えを立てることを裸形にとって着ぶくれであるとしてはねつける」空間なのである¹⁷。

そこで太田は「人間の实体に近づこうと」「言葉を削り、剥¹⁸ぐ」という工作をせざるを得なかったが、言語を削り、剥ぐという表現は、無くすこととは異なる意味を内包する。そこには、服を脱がせる、覆われているものをとるというようなニュアンスがある。能舞台との出会いによって生まれた沈黙とは、それゆえ、役者の身体＝内面の世界を語るものが前面に押し出されてからこそ生まれた結果物であると言える。

四、沈黙する「老婆」

下の表は戯曲上の人物を台詞と発話を基準に分類したものである。

台詞あり		台詞なし
発話する	発話しない	
隣家の父	老婆	アンパンを食う男
隣家の娘	少尉	襖を担う男
隣家の息子	男	タンスを担う男
村上さん	子供たち	携帯ラジオの男
その妻		洗濯物の女
サチコ		ランニングシャツの男
医者		ブルマの女
看護婦		

表の中の歯を磨いたり、洗濯物を干したりする台詞なしの人物群は、その行為が日常性を帯びるという点で、非常に日常的な言葉を使う、発話する人物群と等しい。一方、少尉、男、子供たちは老婆にのみ見える人物として、老婆の中に在る人物と考えることができる。結局、本作品の人物は、発話しない老婆とその他の人物と分けられる。

下記は、隣家の家族の朝食場面（場面7）での父の台詞である。息子が小さい声でぶつぶつと「いってまいります」と言うことに対し、父は息子を何回も反復練習させつつ、それを発する際に持つべき「自然さ」について説明する。

父（前略）たった、なに気なくだぞ、いいか、なに気なく。ということは、わかるかな、なに気なくという意識をなくすることだ。ということはわかるかな、なに気なくという意識をなくそうという意識をなくすることを要するのだ。つまりそれが、なに気なくということだ。よく見ておくんだぞ……こう坐ってるなあ、朝ごはんもおわった。すっと立つ。すっとというのは言葉のあやだ、それに気をとられちゃいかん。そうだ、ここで鼻歌でもうたおうか。少々行儀が悪くないこともないが、この際だ。つまりなに気なくという意識をなくそうとする意識を、鼻歌の歌への意識へ移行させてだな、こう、その意識を鼻の穴から抜くのだ。フフン、フン、フフン……で、まあ、ネクタイでも一寸気にするとか、な、フフン、フン、フフン……な、こういうふうにしておいてだな、この状態をくずさずに……<じゃ、いってまいります>。できるじゃないか。

ここで父は「なに気なく」言うことについて主張しているが、徐々になに気なく言うことへの意識が強まっていき、結局自然さから遠ざかる。言葉を重ねれば重ねるほど、「いってまいります」という単純な表現はその本質を失っていくのである。そういった言葉の属性は、渡した弁当を要らないと言う息子に「でも、せっかくなつくたんだから……」とこたえる娘に対し、父が「弁当をつくった努力に必要以上に謙虚であろうとする」と言って「そういう無駄な意識にこわばっていた」と指摘するところからも見出される。

意識化された言葉への問題意識は場面8でも見ることができる。老婆は隣家の息子との逢いびきの幻想に入ろうとするが、それはサチコの訪問によって阻まれる。彼女は、コーヒーを手渡ししながら学生時代に読んだ本に出てきた「コーヒーをお飲み、心まであたたまるからのお」という一言を真似したく、冬を待っていたようである。彼女はその言葉を口にする際、次のように言う。

サチコ コーヒーをおのみ、心まであたたまるからね。……どおう、どうだったかしら、あたし。ステキだった？

言葉を発することに集中するあまり、サチコは「他人の心をあたためる」というその言葉の本意を失う。言葉そのものに意識を向けているうちに、言葉は意味を持たずに消えてしまうのである。その向かい側に、沈黙する老婆がいる。

周知のように、『小町風伝』の小町は、平安時代を代表する女流歌人の小野小町のことである。彼女の最初の勅撰集である『古今和歌集』には、「夢」をテーマにした多数の和歌とともに、「老醜」をうたう彼女の代表作「花の色はうつりにけりないたづらにわが身世にふるながめせしまに」¹⁹が収録されている。この和歌で色あせた花によせて詠えられている「老後の落魄」は、小町伝説の多くのバージョンでも見られる。

能に登場する小町の姿も同様で、昔を懐かしむ『卒都婆小町』での小町は、美貌を失った今の境遇を嘆き、狂乱状態となり、『鸚鵡小町物』では老いて歌を詠む気力さえなく、

物乞いをしながら生きている。一方、『関寺小町』では、歌道だけが慰めである寂しい老女としての小町が、三島由紀夫の『卒塔婆小町』では、夜の公園で、煙草の吸い殻を吸う乞食としての小町が登場する。以上のように、小町を素材とする多くの作品の中で、小町は若い頃の「美」を失った生気のない「老婆」として描写されていることがわかる。

太田の戯曲『小町風伝』では、「小町」と「駒子」という二つの名前が見られる。過去から呼び出された少尉は、若い老婆を「小町」と呼ぶのだが、それに対し、現在の老婆は自分自身を「駒子」と言い、村上やサチコなどの現実の人物も彼女を「駒子さん」と呼ぶ。戯曲で老婆は、自分を「小町」と呼ぶ過去の少尉に次のように言う。

老婆 何度言ったらわかるんだろうね、この人。わたくし、駒子ですの。いわせてもらえば、血の気を隠した小町、コマチから血の気を隠してごらん、コマ子だろう。そして、ミチを、さすらう道を捨てた小町よ。コマチからさすらう道を捨ててごらん、コマ子だろう。駒子は、だから、そのかわりこの四畳半を荒野としてさすらうことができるんだわ。

ここでのコマチの「チ」には、「血」の気、そしてさすらう「道」の意味が含まれている。老婆は血の気を隠し、さすらう道を捨てると「コマ子」とになると言い、自分を「駒子」と呼ぶのである。「隠す」と「捨てる」は、何かあったものがなくなった状態を示す表現である。ここで、なくなったものは、血の気、すなわちいのちのエネルギーと、さすらう道、つまり生きるための方向性を探そうとする動きである。

舞台上で老婆は「駒子」でしか呼ばれていない。彼女は、自らおしっこの始末も出来ぬ状態で、生きていることが「生命の神秘」²⁰と言われるほど衰えている。しかし、小さい部屋で開かれる彼女の世界は力動的なエネルギーで満たされている。そこで彼女は、舞い、水を飲み、悲しみや辛さに対抗し、欲望し、ときめきで身体がふるえる、生き生きとした存在である。外面的には、太田の『小町風伝』の「小町」も前述した諸作品の中での「小町」を貫いているが、太田は何かが失われているような人間を舞台に立たせることによって、人間の価値を見出そうとしたようである。

太田はエッセイ「老いの意味について」²¹で、空間的な遠さを持つ視線で見ると、人間は極めて小さな存在であり、その動きとは石ころのそれと違いがないという。また、時間的には、生まれ、生きて、死ぬという絶対的なプロセスから免れることのできない有限的な存在であると述べる。彼は、そういった「空間的時間的な制約」を見せる人間として「老人」を考えていたのである。


私が<古い>ということにこだわり、それを問うている問い方は、人間を<裸形>においてとらえようとする一つの方策です。あるいはこういった方がよいでしょうか。時間的な有限性という私たちの宿命を集約点にして、人間の<裸形>をとらえようとする考えの道筋が<古い>という問題へ向かわせるのである、と²²。

太田はこれに続き、「人間の制約、有限性に豊かさが見出せれば、人間を豊かなものだと信じることができるでしょうし、そこに美を見出せれば、人間に美を垣間見ることができるのだと思う」²³と、舞台における老人のあり方について記す。そのあり方とは、生の終わりに至っている存在を通して生の価値を確認するという逆説であり、それは、沈黙によってより豊かな表現が可能になるという沈黙のメカニズムと通底する。

『小町風伝』の物語の軸は、老婆が沈黙のうちに呼び出す記憶と幻想である。それらの介入によって時間の流れは阻まれ、非線形的になる。ある刺激、あるいは欲望によって呼び出されるそれら心像は、舞台の時間と空間を再構成していく。下記は、ラーメンを作ろうと鍋を手にしている老婆がレストランでの少尉との記憶を思い出す場面である。若い頃の老婆がウェイターに「バラ色の人生」を頼む。

[場面4]

老婆 (前略) <かしこまりました。で、音楽はなにを><ながいいかな、ね、小町さん><わたしは小町ではありません、コマですわ、駒子です><そうでした、失礼><わたしは「バラ色の人生」が><「バラ色の人生」だそうだ。なんだい、その顔は><お嬢さま、それはずっと後の世に流行することになる歌でして……><固いこといわずともいいじゃないか、きみ。わたしは明日出征という身だ。われらが前途をバラ色に彩ってくれたまえよ、ハハハハ>

 これは、戸棚の引き戸……。 「ハウスシャンメン」か。 …お鍋の水に、なに……。 それはわたしよね。

上記の老婆の台詞の中では、老婆、少尉、ウェイター、三人の台詞が含まれている。ウェイターが何の音楽がいいかと聞くと、老婆は「わたしは『バラ色の人生』が」と言う。それに対する「それはずっと後の世に流行することになる歌」というウェイターの台詞もあるが、少尉が言う出征とは日露戦争（1904～1905）の戦場のことであり²⁴、エディット・ピアフの「バラ色の人生」が発表されたのは1946年のことである。ここで、時間のズレが生じ、老婆によって再現される対話が実際の過去のそれとは異なるということがわかる。次の場面は、少尉が百日目の夜に対して抱いていた自分の恐れについて語り、戦場に向くところである。

[場面5]

少尉 今日の出征は、天の恵みなのかもしれない。小生は、実は百夜目が恐ろしかった。約束通り、百夜目を迎えることとなっていたら、逃げ出していたか

もしれない。

老婆 そうら、とうとう言ったね、あんたは恐ろしかった、こわかったのさ。出征だって、本当かどうか……口実だったかもしれないわ。

少尉 (前略) ……あるいは、あるいはです、小生の胸に脹らんだあなたは、その夜、コッパミジンに爆発していたかもしれない。

老婆 花火だなどとおっしゃらないで。

少尉 (中略) ……ああ、もう一言、もう一言不足だ。勇気と言葉は水と油なのか、一個の個性の中で決して混じり合わぬものなのか。

老婆 そうよ、あなたとあたしの夫が同一人物になっちゃいけなかった、同じ人が演じるべきじゃなかったのよ。遠き愛と近き愛は水と油なのよ。事実そうだったじゃない。あなたは戦地から帰っても、あたしから離れているべきだったの。

この場面で、老婆は過去少尉の発言に対して現在の自分としてコメントしつつ、対話をしている。ここでの時間は過去と現在が混じっている。続いて老婆は戦場から帰ってきて、愛を語っていた口で暴力的な言葉を発するようになった少尉から逃げようと鍋の中に落ちている花びらのことを考えはじめる。その中でとけていく花びらのイメージは、鍋の中に映される老婆自身の姿と同一化していく。花びら＝老婆がとけてなくなると、現実の老婆はある音に気づく。はじめて「言葉」が聞こえてくる場面（村上が入ってくる場面6）につながる。

しかしながら、老婆は沈黙しているわけなので、そういった時間性が台詞を通して伝わることはない。ここで取り上げた場面4と場面5の舞台上の表現は次のようである。

- ① 老婆が蓄音機のハンドルを回す。
- ② エディット・ピアフの「バラ色の人生」が流されはじめると、後ろから少尉が現れる。
- ③ 別の音楽が「バラ色の人生」に重なり、ノイズになる。老婆は苦しそうになる。
- ④ 少尉は軍服を脱ぎ、何か辛そうに、恐怖に怯えていそうに動く。老婆は疲れ果てたように、古い家具にもたれて座っている。
- ⑤ 少尉は軍服を肩にかけて退場し、老婆は再び鍋の中の水に顔を映してみる。

このように、上演では、「日露戦争」や帰ってきた少尉の言葉づかいなどを知ることが出来ない。具体的な状況や情報が提示されないため、観客は舞台から作り出されるイメージを通して物語を築いていくことになる。例えば、軍服を着ている少尉の存在は戯曲上で語られる「日露戦争」のみならず、世界大戦、ベトナム戦争など、半世紀も超えてつづいた戦争の記憶、それに関わる近代史の一面をうつすものになる。そこで、彼と関係している老婆は、個人の記憶の主体であると同時に同じ歴史を共有する共同体に拡張する。

最後の場面に至ると、部屋はなくなり、空き地のような裸舞台で老婆は再び男と会う。老婆は実際に彼と別れることになる。それは戯曲に「悲しい別れ」と書かれている瞬間で

ある。男が去っていった後に、老婆は蓄音機のハンドルをもう一度回すが、そこからはなんの音楽も、音も出ない。彼女はその上に登り立ち、唇の前に両手を合わせ「残っちまった星ひとつ……未練」を吹き払う。自分を囲んでいた全ての事物がなくなった空間に立って未練を吹き払う老婆の姿は、マリ・ボイドが述べるように²⁵、少将の怨みに覆われた小町が舞いを通して解放される『卒都婆小町』の最後の場面を想起させつつ、全ての「拘束」がはがされた裸形の人間として浮かび上がる。

五、終わりに

本稿は『小町風伝』の沈黙する主人公「老婆」に焦点を当て、太田の劇言語である沈黙について考えた。

まず、書かれている台詞を発話しないことについて、戯曲と上演を比較・検討した。戯曲上の老婆の台詞は上演では沈黙のうちにおかれ、身体でのみ表現された。戯曲から推定しう舞台の様子とは相当異なる上演が行われたということがわかった。その際、役者の身体表現とは、物語を語る言語になる。それは言い換えれば、身体が戯曲を舞台化する台本そのものとなっていたということであった。

その沈黙の背景には、能舞台があった。人間の「裸形」の姿を要求するという能舞台に登ることによって確認された沈黙とは、生の大半の時間を沈黙のうちに暮らす人間の自然的な言語的状态であった。その沈黙は、晒し出された裸形の身体によって生まれた結果であった。

人間の持つ「空間的・時間的な有限性」を表すという老いた存在＝老婆は、何かを失ったような姿をしているものの、幻想を通して生のダイナミズムを表現する人物であった。彼女の内面の世界を通して表されるイメージは、観客と対する鏡のように、戯曲に書かれている内容を越えたさまざまな表象となった。衰えている身体を通して、生の豊かさが見出されるように、沈黙は豊かな表現を可能にするということがわかった。

今後の課題としては、能舞台という異質な空間を通して表された太田の劇の空間性について考察したいと考えている。

註

- 1 扇田昭彦、『日本の現代演劇』、岩波新書、2013、120～121頁。
- 2 太田省吾、『小町風伝—太田省吾戯曲集』、白水社、1978、90頁。
- 3 同書、216頁。
- 4 太田省吾、「感想」『新劇』1978年3月号、118頁。
- 5 太田省吾、「劇における＜身体＞の意味」『裸形の劇場』、而立書房、1980、70～80頁。
- 6 同書、75頁。
- 7 品川徹・瀬川哲也・鈴木理江子・安藤朋子、「転形劇場のこと」『太田省吾の世界：湘南台文化センター開館10周年記念』、湘南台文化センター市民シアター、1998、36頁。

- 8 DVD『太田省吾の世界』、映像制作：NHK/スパイラル/京都造形芸術大学、企画・制作：京都造形芸術大学/(株) カズモ、2008
- 9 これとは対照的に、老婆の登場〔場面1〕と退場〔場面15〕だけは「普通のト書き」で書いてある。ここでの登場と退場は、生命の誕生と死のように、人間の意志とは無関係に生じる出来事として解釈することができる。老婆の、台詞のようなト書きと区別される「普通のト書き」は次のようである。
- 「檻樓の十二単衣を身につつんだ老婆が、ひとり風のありかを訪ねるように、あるいはゆるい風に身をまかせるようにしてあらわれる。」
- 10 別役実、「第22回『新劇』岸田戯曲賞決定発表一選考経過」『新劇』1978年3月号、113～114頁。
- 11 太田省吾、「沈黙と劇」『飛翔と懸垂』、而立書房、1975、62頁。
- 12 太田省吾、「黙るa」『動詞の陰翳』、白水社、1983、132頁。
- 13 扇田昭彦編、『劇的ルネッサンス』、リプロポート、1983、195頁。
- 14 同書、196頁。
- 15 註8で言及したDVD『太田省吾の世界』に収録されている太田省吾のインタビュー「存在の劇、沈黙のことば」（1997年）より。
- 16 扇田昭彦編、前掲書、198～199頁。
- 17 太田省吾、「能舞台の眼差」『裸形の劇場』、而立書房、1980、202～203頁。
- 18 扇田昭彦編、前掲書、196頁。
- 19 『古今集』春・113
- 20 場面10、「医者」の台詞
- 21 太田省吾、「老いの意味について」『裸形の劇場』、而立書房、1980、118～125頁。
- 22 同書、124頁。
- 23 同書、125頁。
- 24 少尉はロシアン・スープを老婆に勧めながら、ロシアを「敵」と言う。
- 25 Mari Boyd. *The Aesthetics of Quietude: Ōta Shōgo and the Theatre of Divestiture*, Sophia University Press, 2006, p.143.