

Manifestare l'invisibile: ipotesi sull'attore e la relazione teatrale nel *nō*

Matteo Casari

Credo si possa affermare con una certa sicurezza che la dialettica tra visibile e invisibile, nel *nō*, sia un elemento strutturale. Anzi, credo che tale dialettica sia strutturalmente innervata al teatro di ogni tempo e luogo tanto da poter essere considerata uno degli elementi costitutivi della teatralità generalmente intesa.

Ciò non significa che io creda ad un teatro originario dal quale sarebbero discese, secondo filoni evolutivi distinti, le diverse culture sceniche: le leggi della biologia non sempre si dimostrano valide se applicate alla cultura. Ritengo piuttosto, se un denominatore comune valido nel tempo e nello spazio debba essere individuato, che questo sia costituito dalle domande, dai problemi di fondo che il teatro ha posto ai suoi interpreti. Le risposte, sempre diverse, sarebbero all'origine della straordinaria varietà di civiltà teatrali esistenti. Per proseguire, allora, ci si potrebbe chiedere come il *nō* si sia posto di fronte al tema fondante del rendere visibile l'invisibile. I termini in questione, visibile e invisibile, si aprono a molteplici interpretazioni che possono fluttuare dal loro senso letterale a quello metaforico. Quest'ultimo è sicuramente il più interessante da affrontare.

La questione appare già formulata, in modo implicito, nella rinarrazione del mito della Caverna Celeste che Zeami pone ad apertura del quarto libro del *Fūshikaden*:

*Item, ecco come iniziò il sarugaku al tempo degli dèi: nel momento in cui la Grande-Divinità-che-illumina-il-Cielo si confinò nella Celeste-Dimora-Rocciosa, il Mondo-sotto-il-Cielo sprofondò nelle tenebre; allora le ottocento miriadi di dèi si riunirono sul Celeste-Monte-Kagu, e volendo conquistare il divino Cuore della Grande-Divinità, gli offrirono un *kagura* e incominciarono un *seinō*. Dalla loro schiera uscì Ama-no-uzume-no-miko; [tenendo] delle bende votive fissate a un ramo di *sakaki*, alzando la voce, suscitando un tuono con un rapido calpestio, quando ella fu in stato di possessione divina, cantò e danzò. Poiché questa voce divina giungeva indistinta, la Grande-Divinità socchiuse la Porta-Rocciosa. La terra, di nuovo, si illuminò. Le divine facce degli dèi splendettero. Il divino divertimento di quel tempo fu, si dice, il primo *sarugaku*. Le precisazioni si troveranno nella tradizione orale¹.*

È la danza di Uzume, che Zeami qualifica come il *sarugaku* originario, a indurre la grande dea Amaterasu a rendersi visibile, a uscire dalla caverna nella quale si era rinchiusa – a seguito dell'ennesima offesa da parte del fratello Susanowo – precipitando il cosmo nell'oscurità portandolo fin sull'orlo del caos. Vi era insomma una frattura profonda a rendere impossibile l'incrocio di sguardi che solo l'intervento di Uzume è stato in grado di ripristinare. La dinamica di svelamento ha dunque un punto medio, Uzume, a permettere la relazione tra due polarità: i *kami* e Amaterasu separati da una roccia e dall'oscurità.

Il passaggio zeamiano, più volte interpretato come mito fondativo del *nō*, è stato anche letto in modo più estensivo. In as-

¹ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano, 1987, pp. 109-110.

sozializzazione al mito greco di Demetra, ad esempio, è stato indicato quale mito di fondazione del teatro *tout court*. Mi riferisco ad uno studio di Roberto Tessari² nel quale si ipotizza la nascita del teatro a partire dal riso³ (dalla risata) che in entrambi i miti considerati scioglie l'impasse cosmica: il morire della natura e del creato. Sintetizzando: la ricchezza del mito, ciò che si nasconde sotto la sua superficie verbale, si presta a molteplici operazioni di estrazione di senso le quali, per essere attendibili, non possono però prescindere da una puntuale contestualizzazione antropologica. Con Doniger sostengo l'affidabilità e l'ammissibilità di tale metodo poiché "non si può comprendere un mito semplicemente narrandolo, ma solo interpretandolo [...] una parte considerevole dell'impatto di un mito è dovuta non alle sue argomentazioni o al suo *lógos* (vero o falso), ma alle sue immagini, alle sue metafore"⁴.

Vorrei allora, a mia volta, partendo dalle parole che Zeami dedica alla danza di Uzume, tentare una nuova estrazione di senso. Attuando una decodifica antropologicamente e teatrologicamente orientata si può a mio avviso scorgere in questo episodio la nascita del patto teatrale e della relazione teatrale. Con patto teatrale ci si può riferire alla condivisione, tra attori e pubblico, di un codice linguistico/semiologico (non esclusivamente verbale) che permette la comprensione della rappresentazione oltre che la sospensione dell'incredulità, ossia la disponibilità ad accogliere come verosimili tutte quelle situazioni/azioni che nella vita quotidiana non sarebbero ritenute plausibili; con relazione teatrale, invece, ci si riferisce alla capacità del teatro – più segnatamente dell'attore – di catturare e mantenere l'attenzione dello spettatore suscitandone l'interesse e l'appercezione estetica coinvolgendolo nel processo creativo indotto dall'azione scenica. Patto e relazione teatrale sono due volti di una stessa medaglia che, se sinergicamente compenetrati e sfruttati dall'attore, possono produrre nello spettatore livelli qualitativamente superiori di comprensione, non solo intellettuale: in altre parole attraverso l'attore lo spettatore è condotto alla visione di ciò che normalmente non è visibile in una sorta di com-passione con esso. Su questo punto ritornerò.

Facendoci guidare ancora un po' dall'antropologia e entrando più nel dettaglio del testo zeamiano – e ricorrendo anche all'ausilio della lezione del *Kojiki* – osserviamo che Uzume è inizialmente parte della enorme schiera dei kami intenti a propiziare con vari riti l'uscita di Amaterasu: da questa moltitudine però Uzume si separa, si rende altra entrando in quella che, con Van Gennep⁵, possiamo definire la zona di margine, la frattura tra Amaterasu e i *kami* già richiamata. Van Gennep tratta del margine materiale come di uno spazio fisico di transizione ma lo esplicita anche nella sua dimensione simbolica di fase centrale di ogni rito di passaggio, ossia di un rito finalizzato ad accompagnare ogni modificazione di posto, stato, posizione sociale, età, ecc. È nella fase liminale che la trasformazione, il passaggio, viene elaborato e si compie. Dalle intuizioni di Van Gennep prende le mosse la teoria del dramma sociale di Victor Turner – i cui studi sulla relazione tra rito e teatro sono imprescindibili⁶ – una forma processuale in quattro fasi: infrazione, crisi, riparazione, esito. Nel nostro caso: ennesima offesa di Susanowo (infrazione) e conseguente clausura di Amaterasu (crisi), danza di Uzume (riparazione) e conseguente riapparizione di Amaterasu (esito). Applicando il paradigma performativo ai drammi sociali Turner osserva come le diverse società mettano sostanzialmente in scena se stesse – i propri valori, le proprie istituzioni – per verificare periodicamente la validità dei propri statuti. Ciò avviene attraverso quelle che Turner definisce "performance culturali" (riti, teatro, cinema, carnevale, ecc.) nelle quali è nuovamente la fase di margine a risultare determinante. Essendo il margine il luogo e il tempo per trovare l'eventuale risoluzione al problema che ha generato la crisi, spesso ci si affida a degli esperti, veri e propri professionisti della liminalità, per ristabilire un equilibrio.

² R. Tessari, *Baubo. Frammenti di un mito di fondazione dello spettacolo comico*, in G. Chiarini – R. Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola: due saggi sul "comico"*, Pisa, ETS, 1983.

³ Zeami non fa alcun riferimento alla risata panica scoppiata tra gli dei a seguito del denudamento di Uzume. L'episodio, però, ha un ruolo centrale nel *Kojiki*, la fonte da cui Zeami trae ispirazione. Vedi più oltre nota n. 7.

⁴ W. Doniger, *I miti degli altri*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 68-70.

⁵ A. Van Gennep, *Les rites de passage*, Paris, Émile Nourry, 1909 (trad. it., *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981).

⁶ V. Turner, *From the Ritual to Theatre. The Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1982, (trad. it., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986); *The Anthropology of Performance*, New York, Paj Publications, 1986 (trad. it., *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993).

Riconducendo il discorso al mito della Caverna Celeste e al *nō* potremmo allora definire Uzume una “attrice del margine” o, come la chiamerebbe Turner, un “essere liminale”. Gli esseri liminali hanno specifici attributi che li rendono altri rispetto al corpo sociale e tale alterità sostanzia pure la loro ambiguità e pericolosità in quanto capaci di gestire poteri e forze che esulano dal controllo degli altri membri del gruppo: da qui, molto probabilmente, l’ostracizzazione che gli attori hanno a lungo subito un po’ ovunque nel mondo. Accettati e addirittura osannati in scena, relegati oltre i margini della società una volta scesi dal palco.

Essere liminale per eccellenza è lo sciamano col quale l’attore intreccia una duplice relazione: una relazione di classe che li accomuna nell’emarginazione e nell’essere protagonisti di occasioni dall’elevato tasso performativo; una relazione formale nell’uso di particolari tecniche del corpo atte a produrre la meraviglia: la risata panica⁷ che ha mosso in un fremito le miriadi di *kami* e, di fatto, propiziato la manifestazione di Amaterasu.

La matrice sciamanica del *nō* è stata ampiamente esplorata e posta in evidenza, basti pensare alla categoria dei *mugen nō*, al ruolo dei *waki* in tali opere, o ancora alla struttura architettonica dei teatri o, non ultimo, alle *omote*. Nell’indagare l’apparentamento sciamano-attore *nō*, però, “l’interesse non è quello di rintracciare le origini di un modello teatrale o spettacolare, quanto di addurre elementi alla comprensione del sorgere di un attore laico”⁸. Un attore, quindi, che condivide abilità e finalità dello sciamano, ma che le sviluppa e riorienta in senso estetico-teatrale. Al centro di questo riorientamento si colloca il corpo dell’attore, crocevia di impulsi, energie, tensioni e rilassamenti che correndo sotto la superficie dei fenomeni li modella dando loro forma e senso perché possano essere colti e goduti dallo spettatore.

Non è forse un caso che Zeami dedichi i primi due libri del *Fūshikaden* proprio all’addestramento e alle mimiche, al lavoro base dell’attore. Il monomane non può prescindere da un’attenzione scrupolosa alla forma esteriore ma, contestualmente, non può fermarsi ad essa. È la natura profonda e interiore delle cose (*kokoro*) a dover essere compresa e introiettata perché l’attore possa vivificare i kata selezionati per manifestarla in scena. L’abilità tecnica è essenziale, ma lo sono anche il talento innato e la dedizione totale alla via (*dō*). Benito Ortolani, affrontando la questione della spiritualità dell’attore *nō* negli scritti di Zeami e Zenchiku, individua in entrambi la finalità dell’arte nella “profondità interiore dove giace nascosto il vero segreto dell’eccellere nel campo artistico. Attraverso un addestramento lungo e rigoroso l’artista di grande talento dovrebbe giungere a delle forme di contatto e identificazione con l’energia cosmica che presentano analogie al fenomeno di illuminazione (*satori*) [...]”⁹. È fondamentale notare che il pubblico è a suo modo coinvolto in questo processo, gioca dunque un ruolo essenziale per l’esito della rappresentazione, ed è solo con la sua collaborazione che la relazione teatrale può prodursi e ottenere il massimo dell’efficacia. Il terzo libro del *Fūshikaden* – che con i primi due forma l’unità originaria degli scritti zeamiani – si apre proprio con una domanda e una risposta sull’abilità dell’attore nell’intuire il successo dell’interpretazione lanciando un solo sguardo sul pubblico: “[...] se allora si intona l’*issei* e l’uditorio all’unisono si dispone all’ascolto – dice Zeami –, i sentimenti di una miriade di persone si trovano in armonia col comportamento dell’attore; il contatto si stabilisce, e qualsiasi cosa accada, al *sarugaku* di quel giorno il successo è assicurato”¹⁰. Senza Uzume non ci sarebbe stata risata, ma senza risata Amaterasu non avrebbe mostrato il suo augusto volto e l’invisibile non avrebbe mai trovato l’opportunità di palesarsi.

Solo la consumata abilità dell’attore, però, può favorire e cogliere questa miracolosa unità e condurre allo sbocciare del fiore (*hana*). La metafora più ricca, potente e imprevedibile di Zeami veicola forse il suo significato più profondo proprio grazie alla sua refrattarietà alle definizioni. Il fiore è qualcosa che nessuno potrebbe descrivere, o disegnare con contorni certi,

⁷ Il *Kojiki* riporta: “[...] Sistemò [Uzume] poi presso la porta della rocciosa stanza del cielo un recipiente capovolto, vi batté sopra i piedi con un baccano così assordante da restarne spiritata, fece penzolare fuori le mammelle e abbassò la cintola del vestito fino a mostrare il sesso. Le pianure del sommo cielo sobbalzarono e uno scoppio di risa si levò da tutte le otto centinaia di miriadi di esseri. [...]”, in P. Villani, a cura di, *Kojiki. Un racconto di antichi eventi*, Marsilio, Venezia, 2006, p. 48.

⁸ G. Ottaviani, *L'attore e lo sciamano. Esempi di identità nelle tradizioni dell'Estremo Oriente*, Bulzoni, Roma, 1984, p. 18.

⁹ B. Ortolani, *La spiritualità per il danzatore-attore negli scritti di Zeami e Zenchiku sul teatro Nō*, in A. Ottai, a cura di, *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 200.

¹⁰ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano, 1987, p. 94.

ma che grazie alla maestria degli attori in molti possono dire di aver esperito o percepito. Per l'attore è, tentando una semplificazione davvero estrema, la meta professionale che nasce dall'interazione col pubblico. Lungo la via tracciata nel *Kyūishidai* le qualità del fiore si fanno sempre più profonde via via che ci si innalzi verso la vetta fino a toccare il grado (*kurai*) del fiore meraviglioso. Con uno slittamento sinestesico ciò che non può essere visto diviene ineffabile, ciò che non può essere detto: “Il meraviglioso (*myō*) – scrive Zeami – è l'ineffabile, è il punto in cui il cammino del pensiero si distrugge”¹¹. A questo livello visibile e invisibile, attore e spettatore e ogni altra dualità smettono di sussistere conseguendo il compimento supremo del teatro e della via dell'attore.

Ricapitolando brevemente prima di avviarmi a concludere. Uzume diviene il proto-attore in seguito ad una separazione dal suo gruppo di appartenenza (la schiera di *kami*), ed è questa separazione a produrre la zona intermedia che può condurre l'invisibile a diventare visibile grazie all'innesco iniziale dell'attore. Devo a Claudio Meldolesi, padre fondatore della teatrologia italiana purtroppo scomparso prematuramente nel 2009, la definizione di attore che più di altre mi convince e al contempo mi interroga: l'attore è un uomo simile all'uomo. Per traslato mi piace definire Uzume un *kami* simile ai *kami*: ne parla il linguaggio e ne condivide le aspettative, ma perché tali aspettative siano esaudite trasforma quel linguaggio facendo della voce canto e del corpo danza. Questo linguaggio simile al linguaggio suscita un effetto straordinario: lo stupore dei *kami* il quale, a sua volta, contagia Amaterasu incuriosendola e inducendola a mostrarsi. Patto e relazione teatrale sono così stabiliti.

Ancora oggi l'attore, a prescindere dalla tradizione di appartenenza, sembra destinato a “scendere nel margine” per nutrire il proprio mestiere e aprire squarci di visione che l'uomo non potrebbe altrimenti godere. In questa discesa l'attore deve costantemente rinnovare la propria alterità per fungere da termine medio tra l'uomo e l'epifania o, per chi non condivida questa deriva mistica, tra l'uomo e l'autentico che si cela oltre la superficie visibile delle cose.

La lezione del *nō*, qui succintamente rivista attraverso rapidi accenni ai trattati di Zeami messi in dialogo con i contributi della mitologia, segna forse uno dei lasciti più importanti per il teatro *tout court*. L'animato e inquieto '900 teatrale europeo, almeno nelle esperienze che alla ricerca del vero abbiano preferito quella dell'autentico, non sono state insensibili alla sua fecondità. Le tecniche dell'addestramento attoriale, con particolare riguardo al respiro addominale, alle pratiche di concentrazione, meditazione e immobilità, sono state inclusivamente accolte nel lavoro dei principali riformatori delle scene occidentali. Tra le varie esperienze citabili, anche per testimoniare la trasversalità del problema proposto in apertura, ricorderei quella di Peter Brook, regista e pedagogo che dell'intercultura teatrale è stato ed è emblema. Ne *Il punto in movimento* Brook offre un affaccio privilegiato sulla sua poetica (e etica) teatrale. Noto per i suoi strali contro il “teatro mortale” che non è in grado di comunicare nulla annoiando lo spettatore – alla mente vengono le raccomandazioni di Zeami affinché il *nō* sia “vivo” – in questo libro Brook attraversa quarant'anni di esperienza come regista, a fianco degli attori, partendo da ciò che chiama “l'impulso informe”. L'impulso informe è qualcosa che dal di dentro spinge l'artista al processo creativo, ma essendo informe devono intervenire apposite tecniche in grado di canalizzarlo e ordinarlo al fine di suscitare l'interesse nel pubblico. All'interesse è proprio dedicato l'ultimo capitolo intitolato *Entrare in un mondo nuovo* – ancora una metafora dell'immersione nel margine – nel quale Brook sviscera il funzionamento del teatro per mezzo dell'attore:

“Un attore deve prima di tutto lavorare sul proprio corpo, affinché esso diventi aperto, affidabile e coerente in tutte le sue reazioni; poi sviluppare le sue emozioni, in modo che esse non rimangano al livello più basso rivelando così un cattivo attore. [...] La nostra esistenza può essere rappresentata con due cerchi. Il cerchio interno è quello dei nostri impulsi, della nostra vita segreta che non può essere né vista né seguita; il cerchio esterno rappresenta la vita sociale, cioè i nostri rapporti con gli altri, il lavoro, il tem-

¹¹ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nō*, Adelphi, Milano, 1987, p. 235.

po libero. In generale il teatro riflette ciò che accade nel cerchio esterno e direi che la ricerca teatrale costituisce un cerchio intermedio. Essa funziona come una camera dell'eco: cerca di captare i segnali in-formi del cerchio interno. Il teatro tende ad essere un'espressione del mondo visibile e conosciuto per permettere a ciò che è invisibile e sconosciuto di apparire; per questo scopo occorrono abilità particolari. [...] Soltanto l'attore è in grado di rispecchiare le correnti sottili della vita umana."¹²

Per dare volto all'invisibile, o riuscire a scorgere l'invisibile oltre la superficie opaca del quotidiano, possiamo ancora contare sugli attori. Probabilmente nati nel margine, del margine sono divenuti gli interpreti dedicando l'esistenza ad imparare l'arte di vivere in quel luogo e in quel tempo ambiguo e magmatico. Simili all'uomo per essersi voluti altri rispetto all'uomo, è all'uomo che generosamente donano il frutto del proprio lavoro. Purché l'uomo non infranga il patto e sostenga la relazione che chiamiamo teatro.

¹² Peter Brook, *The Shifting Point* (trad. it. *Il punto in movimento. 1946-1987*, Ubulibri, Milano, 1988, pp. 212-213).

見えないものを表す一役者と舞台上の関係性についての仮説

マツテオ・カザーリ

能において、見えるものと見えないものの弁証法的関係は、欠くべからざる構成要素である。なにも能に限らず、こうした弁証法的構造はありとあらゆる時代と土地の演劇に見出されるため、演劇そのものを支える要素となっている。

だからといって、原初の演劇なるものがあって、その進化と分化の過程で多種多様な演劇文化が派生したとみなすわけではない。生物学の法則が文化に必ず適用できるとは限らない。なすべきは、時代と土地に関わらず示しうる普遍を探し求めることであろう。こうした共通点は、演劇がそれに関わる者に対して投げかけてきた根源的な問いゆえに生まれている。問いへの答えは様々であること、それが現存する演劇文化の驚くべき多様性へとつながっている。ここでの議論を進めるにあたり、見えないものを見るようにするために能楽がどのようにしたかを検証してみたい。「見えるものと見えないもの」と言うとき、その字義通りの意味から比喩的な意味にいたるまで多岐にわたる解釈可能性がある。もちろん、比喩的な意味の方が、問題を掘り下げの上で示唆に富むのは言うまでもない。

世阿弥が『風姿花伝』第四篇の冒頭で触れている^{あまのいわと}天岩戸神話は、この問題を暗に提起していよう。この神話で語られる^{あめのうずめのみこと}天鈿女命の舞を、世阿弥は^{ざるかく}申楽の起源とみなし、まさにこの舞によって^{あまてらすおおみかみ}天照大神がふたたび見えるようになったこと、つまり、天照大神が洞窟に引きこもってしまって、世界が真っ暗になり、混乱に陥りそうになったときに、天照大神を外にまねき出すきっかけを作ったのがこの舞であると語られる。視線を交わすことすらできない深い断絶が生じたが、唯一鈿女だけがその場をとりなせたのだった。天照大神が再出現する物語には仲介者がいた。それが鈿女であり、彼女は岩と暗闇によって隔てられた^{やおよろずのかみ}八百萬神と天照大神の和解を可能にしたのだった。

世阿弥が記したこのエピソードは、しばしば能の創設神話として解釈されてきた。これを敷衍し、ギリシャ神話に登場する女神デメテル伝と結びつけ、演劇全体にとってのはじまりであるとみなそうとする向きもある。そのひとりがイタリアのロベルト・テッサリ¹³である。彼は演劇の起源は笑いにあるとし、上記の両神話では、まさしく笑いが普遍的な苦境、つまり自然と生物の死を解決する鍵であると指摘する。テッサリの主張を要約すると以下ようになる。神話のもつ豊かさとは、神話を語ることばにはさまざまな隠された意味が汲み取れることである。その探求に正当とするには、文化人類学的な文脈をふまえていなければならない。アメリカのウェンディ・ドニガーの説では、こうした方法は可能性があるが、一方で「神話は、ただ単に語るのではなく、解釈を加えることによって初めて理解可能となる […]。神話が影響力をもつ主な理由は、口やことば、表現ではなく、イメージやメタファーが有効だからである」¹⁴。

この報告では、鈿女の舞についての世阿弥の言及を端緒に、新しい解釈を試みてみたい。鈿女のエピソードを人類学的かつ演劇学的に解読することで、ここに舞台上の取り決め、演劇的關係性と定義されるものの誕生を読みとることができだろう。よく知られているように、演劇上の取り決め、約束事とは、役者と観客

¹³ R. Tessari, *Baubo. Frammenti di un mito di fondazione dello spettacolo comico*, in G. Chiarini – R. Tessari, *Teatro del corpo, teatro della parola: due saggi sul "comico"*, Pisa, ETS, 1983.

¹⁴ W. Doniger, *I miti degli altri*, Milano, Adelphi, 2003, pp. 68-70.

のあいだで共有される、ことばと意味のコード（ことばに限らないが）のことである。それに従いひとつひとつの演目が理解できる。一方、舞台上の関係性は、美への関心と統覚作用を喚起しつつ、観客の注意をひきつけはなさない演劇そのものの力と言えらる。それは主に演者の技量であるのだが。舞台上の取り決めと演劇の関係性は、同じコインの表と裏のようなものであり、それらを演者が巧みに組み合わせることによって、観客による認識の度合いを格段に上げ、知的理解よりもはるかに上にする。つまり演者の力によって、観客は演者と同一感情を抱き、「見えないものが見える」ようになるのである。これは後ほど詳しく論じたい。

ひきつづき文化人類学的な観点から、『古事記』にもとづく世阿弥の記述を見ていこう。天照大神が岩戸から出てくるよう、鈿女は、当初神々と共に神楽などを試みるも、やがて集団から離れる。フランスで活躍したアルノルト・ファン・ヘネップ¹⁵が定義する「境界」（周縁部）へ、天照大神と神々とのあいだに生じた断絶の領域へ他者として身を投じるのである。ファン・ヘネップは「境界」をまず実際に存在する過渡的空間として扱い、加えてあらゆる通過儀礼の中心をなす象徴による次元とする。通過儀礼とは、地理、状況、社会的身分、さらには年齢などの移り変わりからなる。変化の経過を追うリミナリティ、敷居との言い換えも可能である。英国のヴィクター・ターナーは、ファン・ヘネップをふまえて、侵犯、危機、修復、帰結という4つの段階からなる社会劇の理論を構築した。儀礼と演劇の関係に関する研究¹⁶はいまや専門家必読である。天岩戸神話にあてはめてみると、繰り返されるスサノオの乱暴は侵犯、続く天照大神の岩戸隠れは危機、鈿女の舞は修復、天照大神が岩戸から出てくるのが帰結、と4段階に分けることができる。パフォーマンス理論を使ったターナーの社会劇理論では、多くの社会において演劇にみられるのはその社会自体の姿、つまり自らの価値観や社会構造である。演劇は社会の有効性が定期的に確認される場なのである。儀礼、演劇、映画、カーニバルといった「文化的パフォーマンス」が行われ、「境界」が重要な役割を果たす場である。危機のもとである問題を解決するための時と場として周縁があり、平衡を回復するための作業はしばしばリミナリティ、「敷居の上」の専門家に委ねられる。

ここで能楽と天岩戸神話に話を戻すことにしよう。鈿女は「周縁の役者」と定義できはしないだろうか。ターナーであれば「リミナルな存在」と呼んだかもしれない。リミナルな存在は、独特な性質であるので、社会全体にとっての他者となる。この他者性、他己性ゆえに定まらない存在、集団の構成員にはない力をふるう危険な存在である。世界のいたるところで長きにわたって役者が社会的に疎んじられたのは、ここに理由がある。舞台上の彼らは容認され賞賛されるが、その下では社会の枠外へと追いやられてしまう。

シャーマンは優れてリミナルな存在であり、役者とは2つの共通点を有する。まず、両者とも社会のヒエラルキーにおいては疎外されている一方、高度なパフォーマンス性がもとめられる場合には主要な役割を果たす。次に、驚異としか言いようがない並外れた身体技術を有している。実際、あたりに鳴り響く神々の笑いは、天照大神をなだめ外に出させる機会となった。

能とシャーマニズムを重ね合わせる視点は広く試されている。特に夢幻能の場合にあてはまり、それはワキの役割や劇場建築の構造、さらには面おもての使用ゆえである。能楽師とシャーマンの親近性については、「演劇や見世物の形態の起源を特定するよりも、世俗役者がいかに登場したかという問題を探すべき」¹⁷と思われる。能楽師は、シャーマンと同じ力と目的を有するも、より審美的で演劇的な方向へと発展を遂げていく。この方向転換を果たす作業に従事するのが役者の身体性である。身体こそ、衝動、活力、緊張かつ緩和が交錯する場であり、演者は身体を用いて、事象の表面下を生き、その事象にかたちと意味を与えている。こうしたプロセスがあつてはじめて観客は事象を理解し享受できる。

世阿弥が『風姿花伝』の最初の二篇を、芸を育む稽古と物まねにあてているのは故なきことではない。物

¹⁵ A. Van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981. A. ファン・ヘネップ『通過儀礼』、綾部恒雄ほか訳、岩波文庫、2012 [1977].

¹⁶ V. Turner, *Dal rito al teatro*, trad. it., Bologna, il Mulino, 1986; *Antropologia della performance*, il Mulino, Bologna 1993.

¹⁷ G. Ottaviani, *Lattore e lo sciamano. Esempi di identità nelle tradizioni dell'Estremo Oriente*, Bulzoni, Roma, 1984, p. 18.

まねはもちろん、事象の外形の飽くなき探求に他ならないが、総合的にみてそれだけでは不十分である。理解し、獲得すべきはむしろ事象の深遠なる内的な性質、「心」であって、「心」なくして型を生きたものにすることはできない。演者の技術は芸の本質をなすが、生来の才能、そして芸の道への精励も同様に重要である。イタリアのベニート・オルトラニは、世阿弥と金春禅竹の著述における能楽師の精神性の問題を検討し、共に芸術を内面性に求めていると指摘する。芸において秀でる秘密は、まさに心の内奥に隠されているのである。さらに、「長く厳しい修行をとおして、才能ある演者は宇宙のエネルギーに触れ、一体化する。この状態は〈悟り〉にも通じる […]」¹⁸としている。一方、観客は独自にこのプロセスに参加していることも忘れてはならない。観客は、好ましい劇的効果を得る上で本質的な役割を果たしており、彼らの協力があつてはじめて演劇の関係性は成立し、最高の結果が導かれる。『風姿花伝』第三篇は、先立つ2篇とともに初期にまとめられたものであるが、観客を一瞥してその日の演技の出来を覚るといふ、役者の能力に関する問答から始まっている。世阿弥は「[…] 時を得て出でて、一聲をもあぐれば、やがて、座敷も時の調子に移りて、萬人の心、為手の振舞(に)和合して、しみじみとなれば、何とするも、その日の申楽は早やよし」¹⁹と記す。鈿女の芸なしには神々の笑いは起こらなかつたろうし、笑いがなければ天照大神はその莊嚴たる顔を岩戸からのぞかせもせず、見えないものが見えるようになる機会はけっして訪れなかつたろう。

こうしてただ演者の熟練の技によってのみ、奇跡的な合一は可能となり、「花」が開くことになる。世阿弥の「花」のメタファーは力強く豊かで、それでいて捉えがたい。このメタファーの深さは、あらゆる定義付けを逃れようとする性質にある。花を一分の違いもなく描写したり、その輪郭を厳密に写したりすることは誰にもできない。しかし、能楽師の巧みな演技によって多くの人々が花を味わい、感じるができる。最小限に切りつめられた動きを用いて表現する演者にとっては、まさにこれこそ、観客との相互作用から生まれる芸の至上到達点である。世阿弥の『九位次第』^{きゅういしだい}に示される芸の位をのぼりつめていけば、もっとも上に位置する「妙なる花の位」(妙花風)に至る。共感覚を用いれば、見えないものは言えないものに、ことばで言いつくせないものにとって代わられる。世阿弥は「妙」について「言語道断、心行所滅」と述べる。演劇が完成され演者の道が成就するレベルにおいては、見えるものと見えないもの、演者と観客といった弁証法的関係は解消される。

結論にむかう前にいま一度、ここまでの論点を確認しておこう。鈿女は八百万神という所属集団を離れたことで役者の原型となったわけだが、まさにこの分離を発端とし、見えないものが見えるものに変化する中間領域が生まれた。これは境界にあたるものとして、演者の働きかけにより現れる。「役者は、人間に似た人間である」とは、惜しくも2009年に他界した、イタリア演劇研究の第一人者クラウディオ・メルドレージの言だが、この定義は説得的であると同時に疑問も孕む。鈿女にあてはめると、「鈿女は、カミに似たカミである」となる。神々と同じことばを話し、同じ属性を持たんがために、鈿女は声を歌に、身体を舞へと転じさせる。メルドレージに従えば、このことばに似たことばは驚くべき効果をもたらすことになる。神々の驚異は天照大神に伝染し、好奇心に駆られて岩戸から顔を覗かせることになるのだ。こうして演劇における取り決めと関係性が成立する。

今日も役者は、個々の伝統に関わらず、「周縁へとおもむく」定めに従い、人々が日常的には享受しえない、いわば「視界の裂け目」を開く役目を果たしている。周縁への移動によって、人間と神の顕現とのあいだをとりもつ仲立ちの役割を果たし、みずからの他者性を維持し続ける。「顕現」という表現が神秘主義的に聞こえるようならば、本性と言い換えることもできるだろう。本性とは、ものごとの表面的な可視性を超えたところに潜むものである。

¹⁸ B. Ortolani, *La spiritualità per il danzatore-attore negli scritti di Zeami e Zenchiku sul teatro Nô*, in A. Ottai, a cura di, *Teatro Oriente/Occidente*, Bulzoni, Roma, 1986, p. 200.

¹⁹ Zeami Motokiyo, *Il segreto del teatro nô*, Adelphi, Milano, 1987, p. 94. 世阿弥『風姿花伝』、野上豊一郎・西尾実校訂、岩波文庫、1958、p. 39.

これまで世阿弥の著述と神話への言及をもとに概観してきた能の教えとは、演劇全般におけるもっとも貴重な財産のひとつではなからうか。変貌と波乱に満ちた20世紀ヨーロッパ演劇において、少なくとも、真なるもののため、真の経験を求めた潮流は、豊かな能の教えを学ばずにはいられなかった。腹式呼吸、精神統一、瞑想、静止を要とする俳優育成法は、ヨーロッパ演劇の主要な変革者によって取り入れられている。最後に取り上げる存在は、多数いる能楽の追随者のひとりであり、先に提示した演劇全体の横断性を証でもある、教育的な演出家ピーター・ブルックである。彼はインターカルチャー演劇の代表的存在と広く認められている。著作『殻を破る』において、自身の演劇理論、さらには演劇倫理を明らかにしている。観客を退屈させ、何も伝えることのできない「退廃演劇」を批判するブルックは、能は生き生きとしたものでなければならないとした世阿弥を彷彿とさせる。ブルックの書では、「形のない予感」に出発し、役者とともに歩んだ40年にわたる演出家としての経験が語られる。「形のない予感」は、芸術家の内奥からわきだし、創造的プロセスを引導する。しかし、観客の関心をひきつけ、巧みに誘導し、秩序づけるためには、かたちの定まらない予感とは別に、特殊な技術が必要となる。最終章「もうひとつの世界へ」はその技術の問題にあてられており、「周縁におもむく」というメタファーがここにも登場する。ブルックは演者に託された演劇的機能について述べる。「まず第一に、自分の肉体が開かれるよう鍛錬して、それが敏感で統一のとれた反応を示すようにすること。それから、感情に磨きをかけ、単なるむきだしの感情にならないようにすること。むきだしの感情はへぼ役者の印だ。[...] 人間のあり方は二つの同心円で表すことができる。内側の円が表わすのは、衝動であり、内面生活であって、見ることもたどることもできない。外側の円は社会生活、つまり他人との関係や仕事、レクリエーションを表わす。大ざっぱな言い方をすれば、演劇は外側の円での出来事を表現するが、演劇的探求は二つの円の間位置づけられると私は言いたい。それはエコールームと同じで、目に見えない内側の円からのつぶやきを捉えようとする。演劇は目に見える既知の世界の表現になりがちで、目に見えない未知の世界が姿を現わすようにするには、特別の技術が必要だ。[...] 俳優だけが人生の微妙な流れを映しだすことができるのだ」²⁰。

見えないものを見えるようにするために、あるいは、日常性という不透明なうわべの下に隠された見えないものの存在に気づくために、われわれは今日なお演者の技量に頼ることができるだろう。おそらく彼らこそ境界、周縁に生を受け、周縁を表現する者となり、周縁という、この曖昧で混沌とした時空において生きる術を学ぶべく、自らの存在を懸けているのだ。人間にとっての他者として、人間に近い存在である彼らは、人間が取り決めを守り、演劇と呼ばれる関係を維持したいと願うならば、研鑽の成果を惜しみなく人間に捧げようとする存在なのである。

²⁰ Peter Brook, *The Shifting Point* (trad. it. *Il punto in movimento. 1946-1987*, Ubulibri, Milano, 1988, pp. 212-213). P. ブルック『殻を破る』、岩崎徹訳、晶文社、1993、pp. 367-370.