

演じるというパフォーマンスについて

—舞台のオーセンティシティーを中心に—

小笠原 順子

はじめに

今日、日本ではドラマや映画、舞台等といった様々な演劇が娯楽として日常的に親しまれている。日本には歌舞伎や能などといった伝統的な演劇文化も存在するが、演じるという行為はずっと昔から自然に行われてきた。というのも、たとえ役者でなくとも、わたしたちは生活の中で自然に演じる行為を行ってきたからである。人や物を模倣することや、夢でみだできごとを話すといった時にもその行為は行われている。では、演じるという行為は演劇においてどのような役割を果たしているのだろうか。

演劇とは一般に、主に生身の俳優による演技を通して、何らかのストーリーやテーマなどを、同じ場にいる観客に対してリアルタイムに提示する表現活動と定義づけられている。『身体は、まさに他者とどう触れ合い響き合うかという内と外をつなぐメディアとして交流体、共生体、あるいはメルロ＝ポンティの言う「間身体性」(共同の身体性)として働く』という言葉が示す通り、身体をメディアとしてとらえると身体は伝達する媒介となる。このことにより、演劇における演じるという行為は、演技を行う俳優という媒介を通して観客に伝達することであると解釈することができる。では、演者の身体が間身体性として働くときに生じる一切の出来ごとはどのような過程を経て「現われる」のか。また、「現われる」過程を支えている要素は何なのか。

『何もない空間を一人の人間が歩いて横切る。もう一人の人間がそれを見つめる - 演劇行為が成り立つためには、これで十分なはずだ』(ピーター・ブルック)¹という指摘から、演劇行為の成立にはそれを見る存在が絶対的な要素となっている。つまり演技行為を行う演者と、それを見る観客という存在が演劇の前提にある。

また、外的な要素も演劇を支える重要な要素であるとして、演者と観客とを非日常の空間に包含する舞台という存在意義についてみていきたい。

そこで、本論文では舞台演劇における俳優の身体に注目し、

第一章ではリチャード・シェクナーのパフォーマンス研究を中心に、演劇とパフォーマンスと題して、日常の行為と演劇的行為の違いについて述べ、演劇という行為をパフォーマンスと称することでその枠組みの中で演劇がどう捉えられてきたのかを論じる。

第二章では「なる」こととは、と題して演者が役に「なる」とはどういうことなのかをその過程（プロセス）という点においてスタニスラフスキーが指摘する「課題」について論じる。

第三章では、舞台演劇の中でも特に演者と観客の「距離」が近いという特徴に着目し、大衆演劇に焦点をあてて、素人から大衆演劇界に踏み込んだ鶴飼正樹による実体験と、大衆演劇界のスター早乙女太一の演舞から、「演者と観客間のエネルギーの交歓」についてみていく。

おわりにでは、第三章の分析からみえた「エネルギーの交歓」の実態と、それによって得られるものこそが真に演劇という行為を通して得られる特権的な要素であることを述べる。

第1章 演劇とパフォーマンス

演劇とは何かと問われると、ドラマや映画などで、役者が「役」を演じる行為などが思い浮かべられることだろう。一般に演劇とは、主に生身の俳優による演技を通して、何らかのストーリーやテーマなどを、同じ場にいる観客に対しリアルタイムに提示する表現活動と定義づけられている。しかし演劇という行為はとりたてて特別なものではない。というのも、「何もない空間を一人の人間が歩いて横切る。もう一人の人間がそれを見つめる - 演劇行為が成り立つためには、これで十分なはずだ」（ピーター・ブルック）と指摘されているように、実際には俳優でなくとも演劇行為を成立させることはできる。ゴフマンは、社会生活において人間は意識的にも無意識的にも、「自分」という役割を演じていると述べ、さまざまな場面において自分を演出することを要求されるということを描いた。ゴフマンの言うとおりの日常的にあらゆるひとびとによって演劇的な行為が行われているとしても、わたしたちはそれに違和感を抱くことはない。しかしわたしたちはドラマや映画や舞台などで行われる演劇をわざわざ見るのである。それでは演劇行為と日常の演劇的行為にはどのような違いがあるのか。娯楽として消費されている演劇行為はひとびとを楽しませるものであるし、そうでなければならない。つまり、娯楽とされる演劇的行為には、少なからず人工的な意図がある。

日常のなにげない行為と、一つのアクト（演劇的行為）の間には大きな隔りがある。演劇行為には、何らかの創造的な意図がなければならない。たとえば、うつむきながら、ゆっくりと歩いてきた人物が突然驚きの表情で立ち止まるとき、そこには劇的緊張が生ま

れ、観客のいる世界とは別の、虚構でありながら、現実よりさらに現実に見える凝縮した物語空間が成立する。²（冬木ひろみ）と指摘されているように、日常に演劇性を持たせるためには創造的な意図を用いなければならない。

また、演劇性とは、誰かが何かを「説明」することにあるのではない。時間と空間において何か「起こる」ことにある。（八木斉子）として、演劇性は再び「起こる」ことである³と指摘されている。さらに演劇にはリアリズムの問題もつきまとう。演劇が現実そのものではないことは、演劇の本質的要素である。実際にはありえない、場合によってはかなり贅沢なスペクトルを体験できることが、演劇の主要な魅力の一つでもある。（中島裕昭）というように、演劇は現実そのものではないが、「リアルな」現実である。冬木はこれを「虚構」という言葉で表し、「現実よりさらに現実に見える」ための創造が必要であることを指摘している。

演劇と日常生活における演劇行為には決定的な違いがあることが明らかになったところで、ゴフマンの主張に再び注目したい。ゴフマンは「自分」という役割を演じ、さまざまな場面において自分を演出することを要求される、という点について「パフォーマンス」という言葉を用いて、演劇と日常生活における演劇との関係において類似している点を指摘している。ゴフマンの言うパフォーマンスとは、「ある特定の機会にある特定の参加者がなんらかの仕方で他の参加者のだれかに影響をおよぼす挙動の一切」を指す。日常生活において人びとはさまざまなパフォーマンスを行いながら生活しているが、そこには舞台における俳優と観客の間に生ずるような見る・見られる関係が成立すると指摘した。パフォーマンスを行う舞台には、パフォーマーとオーディエンスという要素が必要条件である。パフォーマンスは、一般には、オペラや能のように伝統的で芸術性が高いと考えられている舞台芸術から、芸術性よりは娯楽性に重きを置いたミュージカルや商業演劇、サーカスや寄席、ストリート・パフォーマンスなどの芸能までをすべて含むものと考えることができる。

民俗学者のリチャード・バウマンは、パフォーマンスを、「一般には美学的で、高い技量を伴うコミュニケーションの様態であり、特別なフレームを用いて観客に提示されるもの」と定義し、舞台芸術や芸能をパフォーマンスと考える視点は、パフォーマンスが日常の行為や習慣とは異なるものであり、パフォーマンスを、ある文化に固有で、芸術性のある意味内容が、演者の卓越した技量によって観客へ伝達されるものと考えた。また、民間伝承における「語り」がコミュニティの心を捉えるのは、語り手の技量の問題だけではなく、

聴衆に物語を「聴きたい」という気分にさせるフレーム、つまり聴衆の注意を物語へと集中させる特殊な場が設けられているからだと言っている。このような場は、演者（パフォーマー）と観客（オーディエンス）の間に空気がぴんと張り詰めた状態を生み出し、演者、観客の双方に感情の高まりを形成する。パフォーマーが、演劇的行為を行うことによって観客の心を捉えるには、バウマンが主張するフレーム、つまり「特殊な場」が大きな要素として関わっているのではないだろうか。パフォーマンスに関する研究は長きにわたって行われてきたが、「パフォーマンスとは何か」という問いに明確な回答はいまだに存在しない。というのも、パフォーマンスという言葉自体が非常に広く多くのものをあらわすことができるからである。まず、パフォーマンス研究がどのようにして行われてきたのか、リチャード・シェクナーの著書『パフォーマンス研究』からみていきたい。

シェクナーは本書においてパフォーマンス研究の課題として、「パフォーマンスとは何か」、また「パフォーマティヴとは何か」ということについて考えることを読者に提案している。パフォーマンス研究とは何か、パフォーマンス研究は「間（インター）」領域的、中間領域的な存在であり、したがって本来可変的で、また体制転覆敵である。パフォーマンス研究は演劇学と社会科学の中間、さまざまなパフォーマンスのジャンルの中の中間、またさまざまな文化の中間に位置する。パフォーマンス研究はひとつの定義へと固定化されることを嫌い、それを断固として拒絶する。とまで言っている。また、パフォーマンス研究と、より伝統的な学問との関係は、前衛芸術と主流芸術の関係の類似性を次の点において指摘している。

パフォーマンス研究の前提は、複数の文化が衝突し、相互に干渉し、融合し、そして/あるいは混交することによって新しい成果が生まれてくるような文化状況のなかに、現在われわれがくらしているという点である。パフォーマンス研究は「純粋性」に価値を認めない、学問研究は常に流動的な交差点（インターフェイス）においてこそ価値と活力を持つと考えている。ある学問領域をほかの学問領域から隔てている境界を常に侵犯していくことが使命であるとして、パフォーマンス研究はこのように、演劇と文化人類学の間で、民俗学と社会学の間に、歴史学と哲学の間に、ジェンダー研究と精神分析の間に、言語行為論とクィア理論の間に発展を遂げてきたと主張している。

また、「間」を受け入れることとは、単一の知の体系、価値観、研究対象の確立には、それがいかなるものであれ、反対するということであり、パフォーマンス研究とパフォーマンス理論は、未完で、開かれていて、多義的で、自己矛盾的であると指摘している。パフ

パフォーマンス理論の視座に立てば、いかなるイベント、行為、項目、行動も「パフォーマンスとして」分析可能であるとし、諸現象をパフォーマンスとして捉えることには確かなメリットがあるとしている。それは対象を仮の、時間とともに存在し変化する中間過程、つまりリハーサル中のものとして考察することが可能になるからである。他方、伝統や習慣によって「パフォーマンスそのもの」と規定されているイベントもある。西欧の文化では、パフォーマンスといえば演劇、音楽、舞踊、つまり「美学的ジャンル」としてのパフォーミング・アーツに限られていたこともあったが、遅くとも一九六〇年代には、厳密には演劇にも舞踊にも音楽にも視覚芸術にも属さない美学的パフォーマンスが誕生している。時代によってハプニング、ミックスド・メディア、パフォーマンス・アートとさまざまな名称を与えられてきたパフォーマンスは、ジャンル間の境界だけでなく芸術と人生の境界をも曖昧にし、また侵犯する。このような作品が幅広く生み出され、また人気を得るようになると、J・L・オースティンのような言語行為理論家や、アーヴィング・ゴフマンのような人類学者の仕事を手がかりにして、人がさまざまな状況下で、少しだけ、あるいは極端に異なった自己を演技(パフォーマンス)することによって、いかにジェンダーを演じ、また個人的あるいは社会的なアイデンティティを構築しているのかという問題、つまり「パフォーマティヴ」の問題が理論的に探求されるようになった。

パフォーマティヴの考え方は、伝統的に「パフォーミング・アーツ」が上演されてきた場所や状況の外にパフォーマンスを見出していく。着飾ることや異装性から、政治における脚色、権力の「誇示(デモンストレーション)」としての戦争まで、人間のあらゆる行為にパフォーマンスが介在する。パフォーマティヴな様態において、普段は明確に定義され、固定され、安定しているように見える行為が、存在論的に不安定で、「信頼」を欠き、捉え難い存在に変化する。パフォーマティヴを理論的範疇として、また行動上の事実として受け入れることは、外見と事実、表面と深層、幻覚と実態の区別を維持することを困難にする。外見とは、制御され、そして/あるいはリハーサルをおこない、配備され、上演され、再度行為された現実の特殊な形でもある。パフォーマティヴの考え方にしたがえば、いかなる個人的あるいは社会的な現実も、数多くの、表層的な表象や、深層において複合的に重なり合う要素を通じて、徹底的に構築されたものだと指摘している。

シェクナーは、パフォーマンスのもっとも顕著な特徴として「行動の再現」という言葉をあげている。映画監督がフィルム断片を編集するように操作された現実の行動のことを呼び、こうした断片は再構成、再構築が可能で、元の行動を促した心理的、社会的、ま

たは技術的な要因には縛られない。元の行動についての「事実」や「動機」は、忘れられ、無視され、あるいは否定されることもある。行動の断片がいかにかに作られ、あるいは発見され、練り上げられていったかはわからないこともあるし、複雑な神話化に隠されていることもある。断片は過程として出発するが、リハーサルの過程でパフォーマンスという新しい過程の産出に使われると、過程ではなく事物や事例、つまり「素材」になる。再現された行動にはある種の演劇や儀礼のように長い時間をかけて演じられるものもあり、マントラやダンスの振りのように短時間で終了するものもある。

行動の再現は、シャーマニズム、悪霊退散の儀式、憑依、宗教儀礼、芸術性の高い演劇、加入式、社会劇、また精神分析やサイコドラマやトランズアクションル・アナリシスのようなセラピーを含め、どんな種類のパフォーマンスにも認められる。このような芸術様式や祭祀、ヒーリングの実践者たちは、構成された一連のイベントや、台本に書かれた行為、伝承されたテキスト、振りつけられた動きなどが、演技者とは別の存在であることを承知している。演技者はこうした断片に出会い、断片を取り戻し、記憶し、場合によっては新しく作り出す。次に演技者は断片を再び行動に移すのだが、断片に応じて断片と一体化したり（役を演じる、トランスに入る）、あるいは断片と隣り合わせに存在する（プレヒトの異化効果）。再現の作業はリハーサル、あるいは師匠から弟子へと行動を伝授することでおこなわれ、その両方が用いられることもある。再現された行動はまた、「芝居の中の出来事」として現実から区別されることもある。

再現された行動は「私」からはかけ離れた「彼方」にあり⁴、また、再現された行動は象徴的であると同時に省察的（リフレクティブ）である。行動の再現の原則は、自己が社会の中で他者に囲まれた存在として、あるいは自己を超越して他者になることで、役を演じることである。象徴的で省察的な行動は、社会、宗教、医学、教育、芸術的な過程を演劇へ昇華させる。初めて演じられるものは、決してパフォーマンスではない。パフォーマンスは二回目から無限大の何回目まで「繰り返される」演技なのだ。省察的という意味は、自分自身の中に、そして他者の中に自己を見出すことである。

個人のレベルで考えれば、行動の再現とは、「私がほかの誰かのように振る舞うこと」⁵である。しかしほかの誰かとは、「異なる存在としての私/異なる感情を持つ私」のことでもある。たとえば自分が見た夢を演じたり、子供時代のトラウマを再体験したり、昨日自分がしたことを演じて見せたりする場合がそうだ。社会的なレベルでも、同じことが言える。行動の再現は集団に、「しばしの間」他の誰かになる機会を、また昔の自分に戻る機

会を提供する。しかし、もっとも頻繁に起こるのは、さらに一步進んで、現実にはそうではなかったが、そうなりたかった自分になることであると指摘されている。

シェクナーのパフォーマンス研究から、演劇とパフォーマンスとは何かということを中心に見てきたが、「異化」、「同化」という点においてパフォーマーの身体がパフォーマンスに大きな影響をおよぼしていることに注目したい。

第二章 「なる」こととは

欧米の用法では「演じる」という言葉には見せかけ、幻影、虚偽という意味さえある。日常生活における演技を研究したアーヴィング・ゴフマンでさえ、演技をまずペテン師など、「表」の顔を「本当」の自分と別に保たねばならない人たちと結びつけて考えている。演技に対するこのような考え方は、現実を序列化した上で、経験からもっとも離れたものが本当の意味での現実だと考えたプラトンや、芸術を実人生の模倣あるいは本質化だと考えたアリストテレスに源を発している。演劇が成立するための準備段階には、数多くの身振り、音、動きを記憶する方法と、明らかに「外因的な」身振り、音、動きが演技者に「乗り移って」トランスのような精神状態を作り出す方法のいずれか、あるいは両方が含まれる。この基本的な演劇のプロセスは世界共通であり、他人の行動がパフォーマー自身のものに変換されることはどんな演劇でも変わらない。

演じるという行為において俳優は、役に「なる」ことをしなければならない。「なる」と言っても、もちろん役そのものになることは不可能である。それでは、「役」を演じるにあたって俳優はどのように「異化」および「同化」を行って「役」を演じて見せているのだろうか。

パフォーマーに欠かせないのが「プレ・パフォーマンス」といわれるワークショップやリハーサルの段階⁶である。これは演技についてパフォーマーを白紙状態にすることを目的としている。パフォーマーは自分の日常のアイデンティティを剥奪されるか、そうでなければ自分で日常のアイデンティティを保留しておくことを学ぶ。こうしてクリーンな状態になったところで、他者、「役」、あるいは自分自身の特別な特徴、「ペルソナ」を自分の中から作り出すか、自分の上書き込むか、あるいはそうしたもので自分を満たすことになる。ワークショップ＝リハーサルは儀礼のプロセスと重なり合う次の三つの段階にはっきりと分類される。

- ① 隔離または剥奪。「私」を滅却、除去、あるいは保留すること。
- ② イニシエーションまたは啓示。「私」の中の新しい部分を他者から、あるいは他者の中に見つけること。または本質的なものを見つけること。
- ③ 再統合、あるいは意味のある行動の断片を作っただいに長いものにしていき、最後に観客の前で公開すること - 新しい、あるいは別の自分として社会に復帰する準備。

この三つの段階に使われる時間と場所は境界的（リミナル）なものだ。

また、作品の上演はワークショップ＝リハーサル of 反転である。公演は初日を迎えると歴史の「現実」になる。見ず知らずの観客が劇場にやっできて、劇評や、初日のパーティーなどの公の儀礼によってリハーサルからパフォーマンスへの推移を明確にされる。パフォーマンスの枠組みとして目に見える部分は、発見、保持の後に統一された全体として作り上げられていった、完成作品としてこれからはもうあまり変更を加えられることのない「実在」である。しかしこの「実在」の深層部は「もし、あたかも」の世界⁷である。

上演の日が迫ると、ワークショップ＝リハーサル of 「もし、あたかも」の領域は意図的に視野の外に沈められる。もしパフォーマンスが満足いくものであれば、観客が目にするのは公演の「実在」の部分だけである。ブレヒトは俳優たちにあるときに役になりきり（「もし、あたかも」）、他のときには役から離れて（「実在」）、自分の役に疑問をなげかけることを要求した。こうしてブレヒトは上演にリハーサル of プロセスの一部を持ち込んだ。ブレヒト以降、リハーサルを舞台にのせた演出家は数多いと指摘されている。

ここで演じる者（パフォーマー）にとっての「異化」について触れておきたい。「異化」と「同化」を論じるとき、我々の目は観客のみに向けられがちである。しかし、演じる者の存在を忘れてはならない。観客とは別の次元において演じる者たちもまた「異」を認め「異」を感じるのである。たとえば、与えられた「役どころ」を演じつつ「これは私自身ではない」という意識を持ち続ける役者がいると仮定すると、少なくとも理屈の上では、この役者が「役どころ」（あるいは逆に自分自身）を「異化」している、と我々は表現することができる。

舞台を観るものにとって「異化」あるいは「同化」とは上演の本番で初めて起こるものである。これに対し、稽古を長時間にわたってこなさなければならない者、つまり演じる

者は、稽古中、自らが本番において認め感じるであろうそれとは別の意味での「異」を求め続ける。そして、求めて得られた「異」を効果的に処理する技術を頭と体で学んでいくのである。スタニスラフスキー流に言えば、ハンカチが床へ落ちる、椅子が倒れるなどという出来事は、一見些細でありながら、演じるものにとって厳然たる「異」である。⁸なおもスタニスラフスキーに従うならば、演じる者とは、「異」をそれと認め感じつつ巧みに処理し、そういった自分自身をそっくり芸術へと仕立て上げる者のことである。(八木斉子)ここから、スタニスラフスキーが主張する俳優が役に「なる」ための課題についてみていきたい。

スタニスラフスキーが指導する演劇の傾向は「心で生きる芸術」と名づけられている。これは俳優が創造を繰り返すごとに役を心で体験するという心的体験への努力を強調している。しかし俳優の課題は心的体験への努力のみではなく、この心的体験を自分の中に呼び起こし、もっとも的確な、表現に富む芸術形式に具象化する能力が必要であると指摘している。まず、行動は舞台芸術の基本であるとし、劇場においては行動は舞台の表現力の主要な手段であるとされる。舞台の俳優が、考える人、行動する人を演じるのではなく、実生活におけると同様、ほんとうに見、聞き、感じ、行動する能力を持たねばならないとし、それは有機的行動をもってして自然そのものの法則に従って流れる創造過程を再現する。もし実生活において、内面の欲求、目的、現実の状況の影響のもとに、この有機的過程が、ひとりで流れていくものとするならば、舞台においては、人間の好意やその原因は、作者・演出家・美術家、また俳優自身によってあらかじめ条件づけられている。虚構の状況の中で有機的過程を再現するという困難は、公開の創造という不自然な条件、つまり舞台で見せるために生活し、観客の好評を得なければならないという必要によって、さらに深まる。この結果俳優は、実生活ではよく承知していることを、舞台の上であらためて学ばなければならない。

俳優にとって重要なこととは、生活のそのすべての現われのなかで観察し知覚するだけでなく、それらの知覚されたもの、観察したものを自分の記憶のなかにとどめる能力である。感覚の記憶とは、現実の諸形象を心のなかに再現する能力のことである。自分の想像のなかに現実の諸形象を再現することによって、われわれは同時にまた、それらの知覚と関連した情動をも、自分のなかに呼び起こすことができる。つまり、感覚の記憶を通して、われわれは以前に経験した感情の記憶にも働きかける。しかし、勝手放題に潜在的意識のなかに忍び込み、それをかきまわしてはいけない⁹、とスタニスラフスキーは教えて

いる。潜在意識のなかに持続されている情動は、視覚、聴覚、筋肉その他の感覚のなかに刻み込まれている形象と出来事を想起するとき、思わず知らずわれわれのなかに起こってくるのである。

舞台の行動は実生活の行動と同一ではない。それは実在の面ではなく、虚構の面で行われるものである、あらかじめ劇作家の創造によって制約され、芸術的に表現に富み、観客にわかりやすいという、舞台の要求にこたえなければならない。心で生きる芸術の観点からすれば、舞台における俳優の行為に横たわるものは、実生活における人間の行為の法則である。シチェープキン「芸術はそれほど高く、それほど自然に近い」と主張した。自然の法則に従う事が、スタニスラフスキーのシステムにおいてももっとも重要な要求をなしていた。俳優は舞台の上で、実生活の、役に似た状況のなかで行動するのと同じように、行動する能力をもたなければならないということだ。

しかし、実生活の法則に従って舞台で行動することは、登場人物として演劇的に人前に現わされるよりも、はるかに困難である。それは舞台の生活が芸術的虚構という条件のもとに実現され、その場合、行動を行う実際の必要性は消滅するからである。

スタニスラフスキーは訓練された本能を欲した。彼が望んだのは俳優がわれを忘れて混乱に陥ることではなく、厳しい訓練とワークショップ、そして時には一年以上も続く長いリハーサル期間を通じて準備される作品の全体に自己を没入することだった。

スタニスラフスキーによれば、俳優の創造は「もし……だったら」¹⁰、すなわち実在の生活の面から想像の生活の面への切り替えからはじまる。そのためには、虚構を現実とみなそうとして、自己催眠をかける必要はなく、俳優はただ、その虚構を実在の生活において実現する可能性を許し、これに合致する行動をみいださねばならないと主張している。

役者が虚構の条件下のもとで役を演じることの困難についての課題がいくつか見えたところで、さらにその課題を乗り越えた後に演劇はより質の高いパフォーマンスの形成のための要素となり得る。

心で生きる芸術を実践する身体と、その身体が観客に及ぼす影響は、演劇行為における「感動」につながる。役者と観客が感情を共有することができたとき、その演劇行為こそすばらしく真に芸術となることができるのではないだろうか。

スタニスラフスキー自身は演劇の特権的魅力について、映画と演劇を比較するインタビューの中でこう語っている。

今日、演劇の観客にもつ意義がたんに外面的な形式にあると考えるのはあまりにもあさはかだ。そこに演劇の命があるのではない。演劇は、観客と俳優のあいだにつねに維持される精神的なエネルギーの交歓一目に見えない糸を通じての感性の交流によってこそ、命をもつ。それは、生身の俳優があらわれず、また感情の流れさえも機械的に作りだすものである映画においては、とうていなしえないものであろう。これは、リアリズム演劇がもたらすイリュージョンについて限定的に語ったものでもなければ、悲劇の英雄が胸の内を客席に向かって独白しながら死んでいく際に呼び起こすカタルシスについて語ったものでもない。どんな演劇にもスタニスラフスキーの言う「エネルギーの交歓」があり、俳優のプレゼンスがそれをもたらすのだとしたら、俳優の在り方の中にこそ、演劇がその根源的な力を発揮するか否かの線引きとなる「何か」があると推察してよいのではないだろうか。

エネルギーの交歓が演劇を高みに引き上げる要素であり、演劇の最大の魅力であることがわかった。このことから、演劇が真に魅力を発揮できるジャンルとして舞台演劇に注目してみたい。

第3章 パフォーマーの身体とエネルギーの交歓

舞台演劇といっても現在ではさまざまなジャンルがある。喜劇や悲劇、ミュージカルや伝統文化の歌舞伎等々。その中でも大衆演劇は特殊なジャンルでありながら、演者と観客との距離感という点において演劇の根本に近いものがある。明確な定義づけはされていないが、専門誌「演劇グラフ」では以下の三つの要件があげられている。

- ① 劇場またはセンターで、観客にわかりやすくてのしめる内容の芝居を演じること。
- ② 観客と演者の距離が近く、一体感があること。
- ③ (歌舞伎や通常の商業演劇と比べ)安い料金で観劇できること。

大衆演劇においては、役者と観客、劇場が生み出すパフォーマンスを共有する仕組みは役者と観客との距離の近さに注目すると比較的わかりやすい。これは何も物理的な距離の近

さのことだけではない。大衆演劇では、役者は公演終了後、観客を劇団員総出で見送る「送り出し」がある。そこでは役者と観客が直接ふれあい、交流することができる。さらに公演中にも観客は役者に直接近づくことができる。ショーでは一万円札や五千円札をつなぎあわせた「レイ」や扇状にした「お花」と呼ばれるご祝儀を渡すことができる。これは現金に限らず役者にとっては衣装ともなる着物等を贈ることもできる。このようなことができる点においてもほかの演劇ジャンルにはあまりみられない特徴であるといえる。

役者は自分に対する評価をじかに得られることはなかなかない。もちろん観客の反応、批評等によって知ることは可能だが、それはたいてい芝居全体、公演全体に目が向けられることが多く、役者個人への評価というものはわかりにくいものだ。しかし、大衆演劇は違う。人気がつくと「ひいき」とよばれる観客ができる上に役者にとってそれはひとつのバロメーターともなる。といってももちろん演劇は個人の人気のみで成立するわけではない。ひとつの芝居を演じきるには、さまざまな要素が一体となり機能することが必要である。では、演者と観客の間でエネルギーの交歓が生まれるとき、そこにはどのような要素が関わっているのだろうか。

著者自らが役者となり、自身の体験をつづった鶉飼正樹の著書「大衆演劇への旅-南條まさきの一年二ヶ月」からみていきたい。また、現代の大衆演劇を代表する大衆演劇界の「流し目王子」の愛称で親しまれている早乙女太一のパフォーマンスについても注目していきたい。

はじめに、「大衆演劇への旅-南條まさきの一年二ヶ月」は、著者でもある鶉飼正樹が、市川ひと丸劇団の「南條まさき」としてすごした一年二ヶ月の役者人生を振り返ったものである。鶉飼正樹は当時京都大学の院生であり、論文のためのフィールドワークで市川ひと丸劇団（現劇団むらさき）の公演を鑑賞した際、勝富朝隆から、弟子や座員たちとの共同生活を提案されたことをきっかけに、役者「南條まさき」として自ら大衆演劇の世界に飛び込むことになる。大衆演劇の劇団というと、家族が総出で芝居に取り組む「家内制」が特徴的だ。市川ひと丸劇団も、市川ひと丸一家と勝富朝隆一家が中心となって劇団を支えている。鶉飼が役者として正式に市川ひと丸劇団に入団することを決意したのは、尼崎市杭瀬北新町の大衆劇場寿座の閉館の日、まさに劇場の廃館の儀式「緞帳落とし」の瞬間だった。廃館を惜しむ多くの観客たちと同じ空間で緞帳落としを目の当たりにしながら、周りの（自分以外の）観客たちが悲しみの感情に包まれる中、その感情を共有していない（できていない）自分の存在に気づく。鶉飼はその瞬間の自分を、言葉を何度も変えてこう表

現している。『緞帳落しを、ちょうど高校野球の閉会式の国旗降納のようだと思いながら、カメラのファインダーをのぞいてシャッターチャンスを狙っていただけだった。寿座の中で、ぼくひとりが浮いていた。ぼくひとりが醒めていた。ぼくひとりが傍観者だった。』鵜飼はしばしば客観的に自分や周りをとらえるところがあり、後に「理屈でばかりものを考えようとする自分」がさまざまな場面であらわれる。このときの鵜飼も、観客が喜んだり、悲しんだりする、つまり感動することについて頭の中で理屈として考えることはできても、体感的に共有することができない自分に気づく。

しかしこのことによって鵜飼は、観客と役者、その空間が生み出す感動、またその共有について興味を抱き、自ら体感し、真に理解するために「南條まさき」としてやっていくことを決意する。入団から二週間ほど経った頃、変わり映えのしない日常に虚脱感や疲労を感じ、ストレスのたまった状態であったその日、切狂言『怒涛の男』の終了時に観客の感動を目の当たりにし、そこではじめて、大衆演劇は、座員が、舞台に役者として立つだけでなく、裏方としても働き、全員でひとつの芝居を作り上げていくという姿に感激する。

『たとえ設備が貧弱でも、たとえ座員が少なくても、熱気と力で観客をも巻き込んで芝居が盛り上がりゆくさまは、何ものにもかえがたい大衆演劇の魅力だ。』また、『芝居は作品、結果であるだけでなく、ひとつのプロセスでもある』と語っており、大衆演劇とは、芝居とは、を改めて、自らの体験を通して感じることになる。しかしその一方で鵜飼は鵜飼正樹と南條まさきの同化・異化の困難にとらわれる。本のあとがきにおいて鵜飼は『南條まさきとは私にとって何者だったのだろう。』という疑問に長い間とらわれていたことを語っている。『南條まさきに「なる」ことは鵜飼にとって南條まさきという仮面をつけることであり、南條まさきという役を演じることであった』¹¹と言っているようにはじめのうちは鵜飼正樹の上に重ね着することが南條まさきになるということであったが次第に鵜飼正樹の中に南條まさきの存在を見出した。

このことは、スタニスラフスキーが主張する役づくりの過程においてもみられる現象である。役づくりの仕事の過程とは、俳優の一貫した、かつ斬新敵な形象への変身のことである。それは俳優が役の生活状況の中で自分として行動しだした瞬間からはじまる。俳優が俳優らしくではなく、人間としてそれを遂行していくならば、彼の行為と戯曲の登場人物の行為のあいだには、かならず接点が生まれてくるものである。戯曲の状況、事実、事件の確認は、まず俳優の身体行動の理論と役の身体行動の理論とを接近させ、それから徐々に両者を融合させていく。そして、俳優は「役の中にいる自分」だけでなく、だんだん「自

分の中に役」を感じ出すのである。モスクワ芸術座の名優たちとの話しあいの席上、スタンラフスキーは次のように語っている。「変身という概念を、おそろしく間違っ
て考えている人がいる。変身とは、自分自身から遠くへ離れていくことではない。役の行動遂行にあたって、自分を役の与えられた状況で包み、ついには「自分はどこにいるのか、役はどこにいるのか？」わからなくなるまでそれと融合することなのである。これがほんとうの変身というものだ」。¹²このことばにしたがうならば、鶴飼は役者人生を振り返る中で満足のいく結果を出すことはほとんどできなかったことを語っているが、役づくりの仕事を行う過程をしっかりと経験していたといえるのではないだろうか。彼はもはや鶴飼正樹にもどることも南條まさきになることもできないと言っているが、彼は一年二ヶ月の間に『俳優が自分自身として行動しながら、しかも同時に描くべき人物としても行動している、という「奇跡的な瞬間」を体験できたといえるのではないだろうか。

一方、早乙女太一は大衆演劇の劇団朱雀の2代目として活躍している役者である。百年に一人の天才女形と称され活躍の場も舞台のみならず紅白歌合戦などにおいて歌手のバックで演舞することもしばしば、テレビや映画への出演も有り、という現在注目されている役者の一人だ。先にも述べたとおり早乙女は女形の演舞などが非常に人気があり、劇場のみならず屋外でも大々的なセットを組んで演舞を披露したりと、革新的な活躍を続けている。

さらに、今年1月2日（日）～1月5日（水）天王洲銀河劇場にて行われた早乙女太一【吉例】新春特別公演『龍と牡丹』内「剣舞/影絵」¹³は特に素晴らしいパフォーマンスとして日本でも多くのメディアで話題となったばかりか、海外からの評価も非常に高い。この剣舞は、プロジェクターで映し出した、変幻自在の自身の影と戦いを繰り広げ、撃退するまでを描いたシーンである。舞台には大きなスクリーンと早乙女1人。影は何度もさまざまに姿を変えながら早乙女に襲い掛かる。斬れば砂のように飛散し、また結合して向かってくる。四方八方から向かってくる影を早乙女は的確に斬りつけていくが、最終的に影は早乙女本人の影の形となって、斬り合いに発展する。ただ斬りつけるのではなく、もちろんその動きは剣舞ゆえに、優雅で美しい。このパフォーマンスは、息もつかせないほどのスピード感で展開される影との戦いが魅力的である。さらにすごいことに、このプロジェクターに映し出される早乙女の影は、まさしく本人のもので、自分の影に動きを合わせることでまるで本当に自分の影と戦っているかのような錯覚を起こさせる。この剣舞の技術的な面をみるとただタイミングを合わせれば良いというだけの単純なものではないと

ということがわかる。この影のCGを製作したのはチームラボで、IAMAS2011卒業制作展でのチームラボ猪子社長のコメントを紹介したツイートによれば、『殺陣の共演者とレベルが違いすぎる早乙女太一の才能を表現するため、人間ではなくコンピュータグラフィクスと共演してもらうようにした』ということらしい。早乙女のほうは生身の肉体を使って伝統的な殺陣の演舞を行い、チームラボの方はアニメ・ゲーム世代ならではの発想のデジタル表現でそれに挑戦する。もちろん映像だけではなく音声も入っているのだから、一つ手順を間違えるだけで演舞自体は失敗となり、パフォーマンスは成立しなくなる。このことから役者にはプレッシャーと緊張がのしかかってくるし、観客もまた戦いの行方を息をのんで見守るといふ非常に糸の張り詰めたような空間が発生する。戦いが終わると観客はようやくほっと息をつくことができ、早乙女のすばらしい演舞に拍手という形でこたえる。この剣舞において役者と観客の間には緊張と安堵の感情を共有することができる。早乙女のこのプロジェクターを使っただけの試みは斬新なアイデアであり、劇団の座員として行うショーの中でも女形で見せる優雅でゆったりとした動きとは違い、非常に現代的な音楽の中でアクロバティックな激しい動きを取り入れるなど、大衆演劇に革命をもたらすようなパフォーマンスを追及していることがうかがえる。

ここで舞台装置について、スタニスラフスキーは「演技者に働きかける反射的劇物の補足的集合体」と言っており、舞台装置を具体化するとは、単に芸術家や舞台製作部員の受け持ちだけではなく、俳優の創造におけるきわめて重要な一環と主張している。有機的創造の芸術にとっての舞台装置とは「われあり」の状態を定着し、舞台の存在の真実に対する俳優の信頼を強化する使命をになう、リアルな与えられた状況である。

アレクセイ・ポポフは、『桜の園』の第三幕で領地の売られたことを知らされたとき、なぜクニーツペル＝チェーホヴァがいつもほんとうの涙を流して泣くのか、という質問に対するスタニスラフスキーの興味ある回答を引用している。¹⁴「この心の動きが一連の同一の事実をともなっていることに、注意を向けてください。クニーツペルはいつも同じ衣装をつけ、いつも相手役の〈桜はもうわたしのものだ・・・〉ということばがきこえ、いつもこの場ではワルツ〈ドナウ川のさざ波〉が鳴り響く。それからこれは内緒できかしてあげるのだが-とスタニスラフスキーは付け加えた-彼女は『桜の園』ではチェーホフからおくられたものと同じ香水を、いつもふりかけているのだ。だからこれらすべての舞台条件のとりこになると、彼女はもう泣かずにはいられないのだ。しかし一度興行のとき、オーケストラが楽譜を持参するのを忘れて、ほかのワルツをやりだしたことがある。すると

どうだろう、クニーッペルはこの劇では泣きださなかったのだ。周囲の舞台の雰囲気と周囲の要素の力とはこうしたものです。」(アレクセイ・ポポフ『演劇に関する思考と思想』一九六三年《全ロシア演劇協会》版、九十三ページ)ポポフは当時、スタニスラフスキーの発見の天才性をすべて評価することはできなかった、と書きとめているが、すでにスタニスラフスキーが舞台装置という要素が有機的創造の芸術にとって大きな力をもつことを主張していた。

舞台装置はパフォーマンスにおいて、観客のみならずパフォーマーの身体にも影響を及ぼしていることがうかがえた。これもパフォーマンスを形成するひとつの要素にすぎないが、早乙女太一が行ったパフォーマンスには、有機的創造の芸術に確かな影響をもたらすプロジェクターが映し出すCGが効果的に仕込まれていた。

おわりに

素人から役者の世界に入ることから演劇における諸要素の役割、それらがつくりあげるパフォーマンスとその共有を目の当たりにした鶺鴒と、新しいメディアや方法を取り入れて自らのパフォーマンスをより高めていく早乙女の挑戦から、改めて舞台がパフォーマンスに果たす役割について考えていきたい。第一章で触れたバウマンのパフォーマーとオーディエンスにおける特殊な場、フレームについて、再び注目して考えてみたい。パフォーマンスの体系間の大きな相違のひとつに、物理的環境において何が何を包含するのかという問題がある。一般の劇場では観客の領域である客席は俳優の領域である舞台より大きく、二者は厳密に分離されている。環境演劇では、観客と俳優は空間を共有したり、空間を交換したり、また時には俳優の領域が観客の領域より大きくなって、パフォーマンスが観客を包含したりする。

ここで、やはりパフォーマンス成立において核となるのはエネルギーの交歓である。鶺鴒正樹が役者として過ごした日々で発見したものとは、芝居はひとつのプロセスであり、そこから生まれる「何か」が真に演じるとは何か、「なる」とはどういうことかという問いに対する答えであった。

『熱気と力で観客をも巻き込んで芝居が盛り上がりゆくさまは、何ものにもかえがたい大衆演劇の魅力だ』¹⁵という言葉が表すとおりまさに何ものにもかえがたいもの=エネルギーの交歓によって得られるものである。

本論文は最初に舞台が演劇というパフォーマンスにおける重要な要素としてみてきたが、それはパフォーマンスにおける諸要素の一つでしかなかった。舞台は物理的な場所としてではなく、時間/空間/観客/演技者の集積として考えれば、舞台が舞台上だけでなく、周囲で起こることすべてを飲み込んでしまうものであることがわかる。そういったプロセスを経てはじめて真に重要な要素はその舞台を含む「エネルギーの交歓」というところにあるという結論に至った。

演じるという行為にはさまざまな要素が含まれている。演じる行為を行う役者の身体、それを見る観客、役者と観客をつつむ舞台、小道具や衣装、音楽等もまた、パフォーマンスを支える上で大切な要素である。スタニスラフスキーが主張するように、演劇は、観客と俳優のあいだにつねに維持される精神的なエネルギーの交歓—目に見えない糸を通じての感性の交流によってこそ、命をもつ。まさに演劇が持つ特権的な魅力をもって、演じるという行為を通してのみ伝えられることが確かに存在している。そしてその事実こそが現代も演劇を盛り上げるひとつの理由であり、また役者にとっても、観客にとっても演劇というパフォーマンスを支える最高の興奮材料となっているのではないだろうか。

完全にパフォーマンスをとらえ、論じることは困難である。特に、実際に目に見えることのない感情の実態は、身体を通してのみ見ることができ、その身体（パフォーマー）がパフォーマンスする行為は、さまざまな要素によって創られる。そういった意味においてもまさに演者という身体から生まれるパフォーマンスは心で生きる芸術になれるのかもしれない。

注

-
- 1 『演劇学のキーワード』 p177
 - 2 同上書 p164
 - 3 同上書 p142-143
 - 4 『パフォーマンス研究 演劇と文化人類学の出会うところ』 p14
 - 5 同上書 p17
 - 6 同上書 p53
 - 7 同上書 p59
 - 8 『演劇学のキーワード』 p188
 - 9 『スタニスラフスキー・システムによる俳優教育』 p64
 - 10 同上書 p66 虚構の条件下における行動
 - 11 『大衆演劇への旅 南條まさきの一年二ヶ月』 p340
 - 12 同上書 p363-364 役づくりの仕事
 - 13 参考 URL 参照
 - 14 同上書 p386 舞台への移行
 - 15 『大衆演劇への旅 南條まさきの一年二ヶ月』 p38