

演技をみる観客の意識

比較演劇ノート（三）

毛利 三 彌

先回のエッセイ⁽¹⁾で、文楽を引き合いに出して、劇上演における俳優、演技、劇人物の関係構造について述べた。文楽では、これらの要素が物理的に分かれているとみることができ、それは、そもそも劇上演というものが、視覚と聴覚の二つの知覚感覚によって受容されるものだからである。端的にいつて、視覚対象は俳優の身体であり、聴覚対象はせりふであるが、この二つの感覚性を結び付けるものとして「演技」がある。文楽の構造分析では、この「演技」を担うのが人形であるとした。

だが、文楽で実際に観客が見ているのは、俳優に当たるとした人形遣いだというよりは、人形遣いが操っている人

形の動作であろう。ときには、操っているという事実には、観客の意識を向けさせようとして、常は黒衣に身を包んでいゝる人形遣いが自らの姿をみせることもある。座内の地位が伝統的に太夫の下にあるとされていた人形遣いの、いわば自己誇示である。それならば、両者（人形遣いと人形）を合体させた方が、もっと強力になるだろう。まさしくそうしたのが、人形浄瑠璃を取り入れた歌舞伎のいわゆる義太夫狂言である。文楽では、人形遣いが太夫の語りに合わせて人形を動かすが、歌舞伎では、床の太夫が俳優の動きをうかがい、それに合わせて語る。俗に、みる芝居、きく芝居というが、要は、観客の意識が、劇上演の二つの感覚性の

いずれに比重をおくかということだろう。

この問題を現代演劇において提出したといえるのが、二〇〇一年九月にフランスから来日して、東京の国立劇場で公演した太陽劇団の『堤防の上の鼓手』の舞台と、日本の若い劇団ク・ナウカが数年前に上演した『メディア』の舞台であった。

『堤防の上の鼓手』は、エレネ・シクスーの台本で、簡単にいうと、昔の中国らしき国に大洪水が襲ってくることになり、裕福層の住む国の半分だけでも助けるために、河の一方の堤防を故意に決壊させようとする支配層と、そうはさせまいとする民衆層の駆け引きが劇を進行させ、結局最後は、国中が洪水に見舞われて全滅するという話である。この舞台は、どこの都市で上演する場合でも、劇団が本拠とするパリ郊外の元弾薬庫の劇場で初演した形をそのまま再現したらしい。妥協しないことで有名な劇団主宰者で演出家のムヌーシユキン²は、国立劇場にもそれを要求してきて、日本側スタッフは彼女と折り合いをつけるのにずいぶんと苦労したという。だが、舞台中央に作られた大きな真四角の枠の中に、最後にいっぱいの水が張られて大

洪水のさまをあらわす、その初演のときの水の量を入れると、国立劇場の床が抜ける危険性があるとわかり、これにはさすがのムヌーシユキンも、水量を減らすことに同意せざるを得なかったらしい。

太陽劇団の『堤防の上の鼓手』は、文楽の表現形式を取り入れたものとして、欧米で評判を呼んだものである。個々の俳優の背後に黒子が立ち、俳優はあたかも人形遣いに操られている人形のように演技する。ときに黒子が俳優を持ち上げて大きく移動させたりもするが、大部分は、俳優が自ら動く。だからこれは、文楽より、歌舞伎の人形ぶり演技に倣ったとするほうが正しいだろう。しかも、せりふは俳優自身が話し、その話し方に、動きにかけたほどの特別な訓練を積んでいないように見えたことも、文楽との違いを明白に感じさせた。

最後に、舞台の大きな枠の中に噴き出てきた大水に、人々（これは本当の人形）が押し流されて終わるが、先ごろ中国に起きた実際の大洪水を思い出させるところもあり、この寓話が、何を意味しているのか、今一つ明白に理解できないところがあった。結局は、俳優のデフォルメされた人形ぶり演技の視覚性に、その面白さの主眼があるように

思われたが、疑似東洋風の衣裳も、支配層は日本の侍もどきの姿、民衆代表のような屋台のおばさんは中国風という具合で、わたしにはどうしてもある種の「オリエンタリズム」が感じられたが、しかしそれはそれとして、興味深かったのは、文楽の演技構造をとりいれたつもりで、その実、歌舞伎の方向に向かっていったという事実である。西欧人がいかに日本（東洋）の俳優の身体性にあこがれているかを示めすかっこうの例だといえるだろう。

これに対して、劇団ク・ナウカの『メディア』は、単純に聴覚対象と視覚対象を分離させる形式をとって注目を浴びたものである。演出の宮城聰は、このギリシア悲劇を明治の文明開化の政治社会状況に翻案し、黙って行為する演者と、座ってせりふを語る語り手とに分けて演じさせた。太陽劇団と違って、俳優は人形振りの演技を見せるのではない。また、語りも、演者それぞれに独自の語り手がつく点で、文楽の通常の形式とは異なっている。だが、劇上演の視覚性と聴覚性の分離によって、人物の社会的あり方を批判的にあらわすことが可能になった。演者はみな朝鮮服を着た遊び女のような女性たち、語り手はみな明治官僚の服装で、彼らが宴会で女を選び、一座の余興をする、とい

った風に劇が始まる。だが最後は、遊び女とみえた女たちが、戯れる男たちをすべて刺し殺す。ここでは、原作に含まれている、ギリシアからみた男対女の対立、ギリシア対異国（野蠻）の構図が、近代日本における同様の対立に重ねられて批判的に表現されていた。それはまた、演劇における聴覚性と視覚性の関係を支配被支配の関係とする伝統的な演劇思考を批判するものともなっていた。この場合、聴覚とは、言葉による意味性であり、視覚は、聴覚をも含む感覚性のことである。

したがってこの舞台は、形式としては歌舞伎のように、感覚的な表現が効果的になされていることも確かだが（演者の女性たちが、ときに舞台から退いて打楽器中心の伴奏音楽奏者となる）、実際には、物語内容の意味に重点がおかれていることで（演出の宮城聰は、エウリピデスの原作に、メディアがギリシア社会の男性原理を破壊するという主題を読み取った）、文楽により近い。そしてこの舞台の現代性は、意味（観念）を感覚の優位におく思考にのっとりながら、まさにその思考構造を批判するという屈折にある。男どもは本（台本）を開いて語り、舞台中央に立つ大きな柱にはたくさんの本がぶら下げられていて、イアソンの息子はそれを取っ

て読むのである。⁽⁴⁾

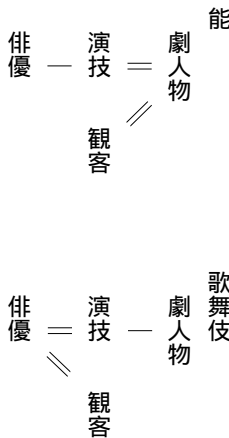
そもそも通常の演劇では、俳優、演技、人物は分離されない一体のものであるが、それをみる観客は、三つのいずれかの要素に意識を集めることができる。三つのどれに観客の意識を集めさせるかによって、演劇の種類が分かれる。ところで、そこから三つの要素は、ヴィルマー・サウターという観客の受容知覚の三つのレベル、すなわち感覚的(sensory)⁽⁵⁾、技術的(artistic)⁽⁵⁾、虚構的(fictional)レベルに対応するといえるだろう。サウターは、オペラ歌手が最初に舞台上にあらわれたときを例にとって次のようにいう。「観客は感覚的レベルでの一瞥で彼女を見、動きを眺め、容姿容貌を観察し、衣裳の美しさに気をとめる。そうやって、少なくとも、二つのあり方で反応する。一つは感情的反応で、彼女の存在を感じ、肉体的な魅力に引き付けられる。他方は知性的反応で、彼女の年齢を推測し、出身を考え、前にこの舞台上に立った歌手と比べたりする。」技術的レベルの反応では、「感情的には、彼女の歌を楽しむ。(略)知性的には、ソプラノとして、少し柔らかい声だと判断する。(略)イントネーションや調子の高さやフレー

ジング、指揮との合致などを点検する。」虚構的レベルになると、「前以ての物語の知識に左右されるが、歌手の驚きの顔は、私に虚構の人物を信じさせる。⁽⁶⁾」もちろん、通常の(より写実的な)演劇の場合は、三層の区別はこのように明快なものとはならないだろう。サウターが例にとったオペラの場合は、歌手本人と歌との間に距離があることをわれわれは意識している。堂々たる体躯の歌手が瀕死の状態にあるとして、長々としたアリアを歌うことが不思議とされずに聴衆に受け入れられる。それは、歌手と歌う技術と歌の内容とが、聴衆の意識において分離しているからである。このとき、感覚的レベルの知覚は、俳優自身に向かうものであり、技術的レベルは演技に、虚構的レベルは劇人物に向かうと見ることができ。これら三つの知覚レベルが縦に三層をなすとするか、それとも横に並んでいるとするかは、議論の余地があるだろう。つまり、われわれの受容知覚は感覚的から技術的、虚構的へと、下から上の層に登っていくのか、あるいはそれぞれの列を行ったり来たりしているのか、ということである。この点もまた、演劇の種類によって違って来ると、わたしは考える。

いわゆる様式的な演劇は演技(技術)を強調する。だが

観客の意識がいつまでも演技にとどまっているなら、それは曲芸か舞踏の観賞とかわらなくなるだろう。様式的演劇の中でも、たとえば能と歌舞伎とは、観客の意識の進む方向が逆であるように思われる。能では演技を通して人物へと向かうのに対し、歌舞伎ではそれが俳優に向かう。むしろ歌舞伎においても人物が消えることはない。そうなればもはや演劇ではなくなる。しかし今日の歌舞伎興行が、有名狂言の一場面だけを並べて上演するいわゆるミドリ式になっているのは、この観客意識のあり方に立脚しているからに違いない。(近代の歌舞伎観賞と近代以前のそれを同等に論じることとはできないだろうが、しかし、少なくとも、現在の興行方式を許すような性格が、もともと歌舞伎には備わっていたとみることにはできるだろう。)歌舞伎では、観客は感極まれば俳優の屋号を呼び、俳優はときに、劇を途中でやめて口上を述べ、観客との直接のつながりを成立させようとする。先回のエッセイでは、歌舞伎の場合、この屋号で呼ばれる俳優の向こう側に、本名の本人(それを「役者」と呼んだ)がいることを指摘したが、いずれにしても、これは能楽の上演にはない習慣である。世阿彌があればど見者を重視したにもかわらず、いや、そのこととおそらくかわりな

く、能の演者は観客の存在をまったく無視して演じているようにみえる。彼は、舞台の上に日常とは別の世界を現出させようとしているのであり、その中に観客が没入したとき優れた舞台であったと称賛される。観念性は、俳優と観客の間に距離を作る。感覚性は、両者の密接な触れ合いから生じる。この能と歌舞伎の上演構造を図式化すれば次のようになるだろう。(7)

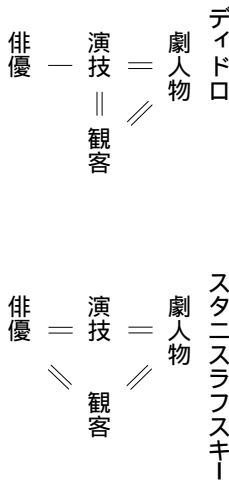


ところで、二十世紀ヨーロッパ演劇の代表的な「様式演劇」は、プレヒトとアルトの演劇である。プレヒトはいわゆる異化効果のためのさまざまな演技様式を作り出したそれは演技のための演技ではなく、あくまで資本主義社会の矛盾を明らかにする劇人物の行動の意味を批評的に明ら

かにするための手段であった。プレヒトはアリストテレス以来の観客の感情的同化をめざすヨーロッパの演劇伝統をアリストテレス的演劇と呼んで批判したが、俳優の演技ではなく劇(ドラマ)を重んじたことでは、伝統からはずれてはいなかった。これに対して、アルトールはヨーロッパの言葉による劇伝統を否定した。すくなくとも彼の残した演劇論は、劇(ドラマ)より俳優の身体表現に多く目を向けている。プレヒトは能に関心を寄せ、『谷行』を下敷きにした劇を書いたが、アルトールは歌舞伎の系統に近いと思われるバリ島の舞踊劇に触発された。

明治初期の日本演劇がめざした近代化とは、歌舞伎の高尚化にほかならなかったが、演技構造としては、能の方がヨーロッパ演劇の伝統に即しているといえるかもしれない。だが、ヨーロッパ演劇には、大きくわけて二つの対立する演技伝統がある。演じている人物に同化する演技と、逆に距離をおく演技である。二つの系統は対立的なものとして問題にされてきた。よく知られているように、距離をおく演技をはじめて理論化したのが、十八世紀後半のフランス百科全書派の思想家ディドロであったが、『逆説俳優について』、

反対に、同化的な近代俳優術のシステムを創出したのが、モスクワ芸術座のスタニスラフスキーであるとされる(『俳優の仕事』)。だが注意すべきは、二人の演技観の対立は、演じる側からのものであって、観る側からは、ともに劇人物に現実性を感じるように促される演技である。要するに、観客を人物に同化させるにはどちらの演技方法がよいかということなのである。両者を図式化すればこうなるだろう。



ディドロの場合は、俳優が演技、劇人物、観客の三者の関係を、いわば距離を置いて眺めている。スタニスラフスキーの俳優は、演技を意識の外に追いやる。したがってそれぞれ次のように書き直される。

デイドロ

劇人物

俳優 = //

演技 || 観客

スタニスラフスキー

劇人物

演技 = //

俳優 || 観客

スタニスラフスキーは、後年、身体的行動ということを強調して、俳優は人物の内面に同化しようとするより、外的振る舞いを観察し再現するべきであると考えた。現実生活においてそうであるように、人物の外的行為のパターンが、彼の内面を他人に理解させる。それでも、意識構造上は、スタニスラフスキーのこの図式は変わらないだろう。ある意味で、デイドロの図式は能に、スタニスラフスキーは歌舞伎に近い。

このように、観客の観る対象を、俳優、演技、人物の三要素の関係構造として分析してみると、一見、異なると思われている演技様式が互いに類似しており、類似するとみえる様式が異なる構造をもつことに気づく。そしてそこから、演劇の新しい分類方法が導き出されるかもしれない。

注

(1) 毛利三彌「演技の素人と玄人 比較演劇ノート(二)

」『成城文藝』一八八号、成城大学文学学部、二〇〇

四年九月。

(2) 太陽劇団公演『堤防の上の鼓手』(Théâtre du Soleil,

Tambours sur la Digue) 作エレーヌ・シクスー(Hélène

Cixous) 演出アリアヌ・ムヌーシユキン(Ariane

Mnouchkine) 二〇〇一年九月七日〜二十二日、新国立劇場中劇場。

(3) ク・ナウカ公演『王女メデア』原作エウリピデス、構

成・演出宮城聡、一九九九年十月二十五日〜三十一日、於

Asahiスクエア

(4) しかしながら、わたしには、この『メデア』翻案が、原作の意味を決定づけるもつとも重要な場面、メデアが童車に乗って悠々と去る最終場面を變形することによって成り立っているところに、意識されていないもう一つの屈折を感じた。この最終場面は、現存するギリシア悲劇にみられるいくつかの安易な結末の一つとされることが多いが、「オレスティア三部作」の最終解決場面同様に、ここに作品の意味は集約されている。すなわち、初めから終わりまで、メデアはアイソンの運命を支配し、彼の手の届かない地平に在ること、つまり女の力は男と対立しているのではなくて、対立を止揚する地平にあるということである。それは、男には如何ともしがたい魔術的な力である。この

意味で、演出家宮城聡の観念性の理解には不徹底なところがある。最近のク・ナウカは、演者がせりふを話す通常の演劇表現形式が、あるいは部分的な分離形式を採用したものが多くなっており、この劇団の特異性が薄れてきたと同時に『メトロム』にみられたような社会批判性も消えてきたものがあるようにも、感じるところだ。

(5) Willmar Sauter, "Approaching the Theatrical Event," Theatre Research International, Vol. 22, Nr. 1, Spring 1997 Supplement.

(6) Ibid., pp.10-11.

(7) この論文は、以前に英文で発表されたものが、Mitsuya Mori, "Noh, Kabuki and Western Drama," Theatre Research International, Vol. 22, Nr. 1, Spring 1997 Supplement) 以下の展開には、その後の考察が加味されている。