

俳優の自由のために

——「自由な」演技は可能か？——

須賀真之



0. 目次

0. 目次

1. はじめに

2. 演劇を論じるということ

2-1 演劇を論じる困難

2-2 俳優の演技を論じる困難

3. 演劇とは何か ——「いま」「ここ」の共有——

4. 「現代口語演劇」の功罪

4-1 現代口語演劇とは何か

4-2 「俳優を将棋の駒のように扱う」こと

5. 自由な演技は可能か

- 5-1 自由になるとはどういうことか（消極的自由、積極的自由）
- 5-2 行為選択の主体による演劇の分類
- 5-3 即興について
- 6. 「雰囲気」を媒介する演技 —— 「いま」「ここ」の顕在化——
- 7. おわりに
 - 7-1 要点のまとめ
 - 7-2 新しい演劇に向けて
- 8. 【参考文献】

1. はじめに

「自由な」演技は可能か。可能ならば、それはいかにして実現されるか。この論考の問いはそこにある。俳優が、戯曲の要請する台詞や演出と距離を置き、舞台上で自ら思考し、物語る演劇は可能なのだろうか。可能だった場合、それは演劇とよべるのだろうか。

このような問いを立てるに至ったのは、現代日本演劇界限を取り巻く、きわめて具体的な問題からである。現代日本で、しかも東京で演劇を作るということは、様々な制約が課されるものだ。時間的な制約（稽古時間が足りない、脚本が上がらない、など）、空間的な制約（騒音などに気を遣わず、十全に稽古ができる環境がない、など）をいかにして乗り越えるかが、小規模な劇団が良い演劇を作る際の重要な条件である。しかし、この制約はあまりにも厳しいものであり、演劇を構成する何らかの要素が犠牲となってしまう。真っ先にその矢面に立たされるのは俳優たちだ。彼らの創作環境は劣悪極まりない。作家主義、演出家主義が未だに叫ばれる現代日本演劇界において、俳優の地位は最も低いと言っても過言ではない。覚えた台詞は次の日に書き換えられ、つけられた演出は理不尽な理由で変更される。自分たちの創造的な意見が劇作家・演出家に届くことはまれであり、多くの場合は彼らの手駒となり、決められた台詞と、決められた動きを、彼らの満足をゆくよ

うにひたすら再現することが求められる。俳優たちにとってこのような作業が、果たして創作と呼べるのだろうか。答えはもちろん、否である。

このような環境を打破するためには、いかなる演劇論が必要なのだろうか。俳優たちが、積極的に演劇創作に関わり、その演劇に責任を持てるような創作の仕方はないだろうか。この論考は以上のような切実な現状から発進したものである。

2. 演劇を論じるということ

2-1 演劇を論じる困難

そもそも、演劇は科学足りえるだろうか、というところから問いを始めていきたい。演劇を科学的に考えることは可能なのだろうか。私たちが劇的なものを観たときに感ずる情動を、論理的に説明することは果たして可能だろうか。

アリストテレスの『詩学』以来、こうした問題は様々な演劇作家たちによって繰り返し問われてきたものである。しかし、ベルトルト・ブレヒトが唱えた『演劇論』やリー・ストラスバークが提唱した『メソッド演技法』など、演劇論自体は数多く存在するものの、何を演劇における目的とするのかという前提について、彼らのなかでは根本的な相違があった。このため、経済学や法学など他の人文科学と比べて、演劇における統一の理論構築は未だなされていないように思われる。

なぜ、演劇においては統一的な理論構築が難しいのか。その理由は二つある。第一に、演劇が形を持たない芸術であるからだ。すなわち、演劇を観たときに感ずる情動は保存されない／保存しえないため、各人が論理的に考える際の足場が得られないのである。そして第二に、演劇体験そのものが、時間と空間が限定された非常に個的な体験であるため、その情動を他者と共有することが困難であるからだ。言い換えると、同じ日の、同じ演目を見たはずなのに、他の人はたまたま座った席の位置が違ったという理由で、自分とは全く違う感動を覚えているというようなことが、演劇では当たり前のように起こる。こうし

た要因のために演劇における理論構築が難しいのであり、演劇上演において各人がまず目指すべき目的が共有・統一されてこなかったのである。

絵画や彫刻のような他の芸術と比較しても、演劇の論じにくさは顕著である。これは、演劇が持つ「再生不可能性」が原因である。演劇を分析しようと試みる者は、主に戯曲テキストを頼りに、過去の演劇体験を想像するしかない。能や歌舞伎のような数百年にわたって「型」の伝承が行われている演劇ならまだしも、変化の著しい現代劇を分析しようとするとき、論理のよりどころとなるのはやはりテキストと映像しかない。しかし、戯曲テキストと映像は、根本的には演劇体験の代わりにはならない。劇場で起こっていることはやはり、劇場でしか体験できないからである。

まとめると、演劇を論じる際には「無形性」「個別性」そして「再生不可能性」という演劇が持つ特性によって、常に困難が付きまとう。

2—2 俳優の演技を論じる困難

このように、演劇はとても論じにくい芸術形態であるのだが、中でも、俳優の演技についてはなおさらである。どのような演技が観客を魅了し、また「良い」と評価されるのか。その基準は極めて恣意的かつ主観的であり、異なる時代や地域、人種や階級、ジェンダーなどの観客側の要因によっても様々に変わりうる。

では、普遍的な「良い」演技というものは存在するのだろうか。存在するとすれば、それはどのような演技なのか。この根本的な問いに対する論理的な構築は、演劇の長い歴史においても、20世紀前半になるまで待たなければならなかった。ロシアの演出家スタニスラフスキー（コンスタンチン・スタニスラフスキー Konstantin Stanislavski 1863—1938）が提唱した、スタニスラフスキー・システムがそれである。



(画像：コンスタンチン：スタニスラフスキー)

スタニスラフスキー・システムとは、登場人物の感情やバックグラウンドなどの「内面」を俳優に想像させることによって、俳優自身の身体を駆動させてゆこうとする演技論である。スタニスラフスキー・システムはそれまで主流だった記号的・説明的な俳優の演技を、「内面」の重視という手段によって、人間の行動の動機の部分を描くように変化させた点で、画期的であった。すなわち、戯曲に描かれている役柄の言動に対して、外面をそれらしくなぞるのではなく、その役柄に対する徹底的な分析を通じて、「なぜその人物がその言動をするに至ったのか」を問う、内面的なアプローチを試みるのである。この価値転換はまさに革命的で、当時の演劇環境を一変させたといつてよい。内面的な俳優の演技は、外面をなぞるだけの演技よりも、より現実らしく（リアルに）見え、観客はその俳優の演技に感情移入するようになった。この感情移入こそが、演劇において「同化」と呼ばれるものである。

さて、スタニスラフスキー以降、演技論はどのような変遷をたどったか。その系譜は、スタニスラフスキーの同時期に活躍したドイツの演出家のブレヒト（ベルトルト・ブレヒト Bertolt Brecht 1898～1956）が提唱した、「叙事的演劇」の概念に見出すことができる。「叙事的演劇」とは、アリストテレス以来の伝統であった観客のカタルシスを目指して作られる「ドラマ的」演劇に対して、「異化効果」を用いることによって観客に理性的・批判的態度で楽しんでもらうことを目指す演劇である。この「異化効果」とは、日常

で見慣れていることを、強調やカリカチュアなどの手段を用いて、見慣れないものとして表すことである。この概念の影響は大きく、ブレヒトはヨーロッパにおいてその名をとどろかせることになる。



(画像：ベルトルト・ブレヒト)

だが、「異化効果」は俳優の演技においては身振りを徹底的に身体に覚えこませる演技を要求した。それはまさしく、スタニスラフスキー・システムが否定した「外面」の演技にほかならず、リアリズム演劇が一定の評価をもって迎え入れられる時代において、ブレヒトの唱えた「叙事的演劇」はスタニスラフスキー・システムほどには演技の現場において定着をみなかった。このため、ブレヒトの目指した、感情移入を拒む演技への方向性は、理性的な観客参加の可能性を開いたが、その理論と実践はいまだ成熟していない、と結論付けるのが妥当だろう。

また、スタニスラフスキー・システムがヨーロッパをはじめ、世界中の俳優の演技論の基礎となっていったのは、それが演劇の現場のみならず、映画の現場においても必要とされたからである。リアルであることを志向する演技は、1923年のアメリカで誕生したトーキー映画と非常に相性が良く、よりリアルに見えること、より説得力があることが「良い」演技の条件であるという価値観が、映画を通して伝播していった。

しかし、この論考で問題なのは、このようにして伝播していったスタニスラフスキー・システム以降、演技論が進展をみず、停滞しているようにみえることである。その何が問題なのかと言うと、戯曲の緻密な分析を至上命題に掲げるスタニスラフスキー・システムは、どうしても脚本至上主義に陥りがちであり、そのような作家主義的な価値観が1世紀以上にわたって支持され続けているのは、俳優の創作環境の改善にはつながらないという点である。スタニスラフスキー・システムが俳優に要求したのは、作家の書いた言葉を一字一句間違いなく覚え、それをいかに解釈するか、という作業であったため、俳優の演技を決して「自由」にはしなかったのである。

かようにして、俳優の演技を論じることはスタニスラフスキー・システム以降停滞してしまっているようにみえる。しかも、そこでの価値観は、俳優を創作活動において自由にするものではない。では、どのような演技をすることが、「自由な」演技だと言えるのか。「自由な」演技のためには、どのような演技論を構築すべきか。それに回答するためには、少し回り道をしなければならない。その回り道は、「演劇とは何か」という根本的な定義と、その定義において「俳優の役割とは何か」、という問いである。

3. 演劇とは何か —— 「いま」 「ここ」 の共有



(画像：映画『世界一受けたいお稽古』より)

演劇とは何か、古今東西行われている演劇すべての共通点は何か。

ここではあまりにも有名であるが、やはり重要であり、普遍的な妥当性を持つピーター・ブルック（ピーター・スティーヴン・ポール・ブルック Peter Stephen Paul Brook 1925～）の定義を引用したいと思う。

どこでもいい、何もない空間——それを指して、私は裸の舞台と呼ぼう。一人の人間がこの何もない空間を歩いて横切る、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、これだけで足りるはずだ。（ピーター・ブルック 高橋康也・貴志哲雄訳 晶文選書『なにもない空間』p.7)

ここでブルックが述べているのは、演劇においては舞台と、俳優、それからそれを見つめる観客がいれば、さしあたって他の物はいらぬ、ということである。

さしあたってここでは、観客が俳優を「見つめる」ということを重視したい。もし観客が俳優のことを見ていなければ、それは演劇ではないのだ。したがって、俳優と観客が何の関係性も結ぼうとしないとき、それは演劇とは呼べない。

このことを言い換えると、観客から俳優へ「見ようとする」意図が働いているといえる。すなわちその意図は、観客が俳優と関係性を結ぼうとする意図である。この意味において、演劇という芸術は、観客と俳優の間関係性をいかに発生させ、持続させるかというものの、工夫のありように他ならない。その工夫の手段が脚本であり、演出であり、何より俳優その人というわけである。

観客の「見ようとする」意図を発生させ、持続させるためには、演劇の作り手が「見せようとする」意図を働かせる必要がある。この二つの意図がぶつかる場こそ、舞台であり、劇場なのだ。

繰り返しになるが、演劇の作り手の意図こそが、脚本であり、演出であり、俳優である。この論考では演劇をこのようにとらえ、俳優の役割を「脚本家・演出家などの意図を背後に、自らの意図をのせて、観客と対峙すること」と定義したい。

しかし、ここでまた問題が生じる。その問題とは、その意図がたちまち「嘘」として現代の観客にとらえられてしまうという事態である。少し長くなるが、平田オリザの主著、『現代口語演劇のために』（1995）を引用したい。

舞台には何らかの作意が必要だ。それはまあ確かなことなのだが、だかしかし、何かをやると皆それが嘘にしか見えなくなってしまう。ここに現代芸術の抱える共通の問題点がある。これは、現実感の喪失の問題といってもいいだろう。（中略）「演劇とは、ある場所もしくはある時間に、観客と作り手の間に起こる出来事（関係）だ」と私は考えたのだった。とすればそこには、フィクションでは済まされない関係、確かにそこに何事かが起こったと観客と作り手が相互に確認しあえる関係が、観客の側から「いま」「この場で」要求されていると考えるのが 妥当なのではないだろうか。そして、そのような関係を、人々は演劇的と呼んできたのではなかったか？ 人がある演劇を積極的に受け入れるのは、そのような

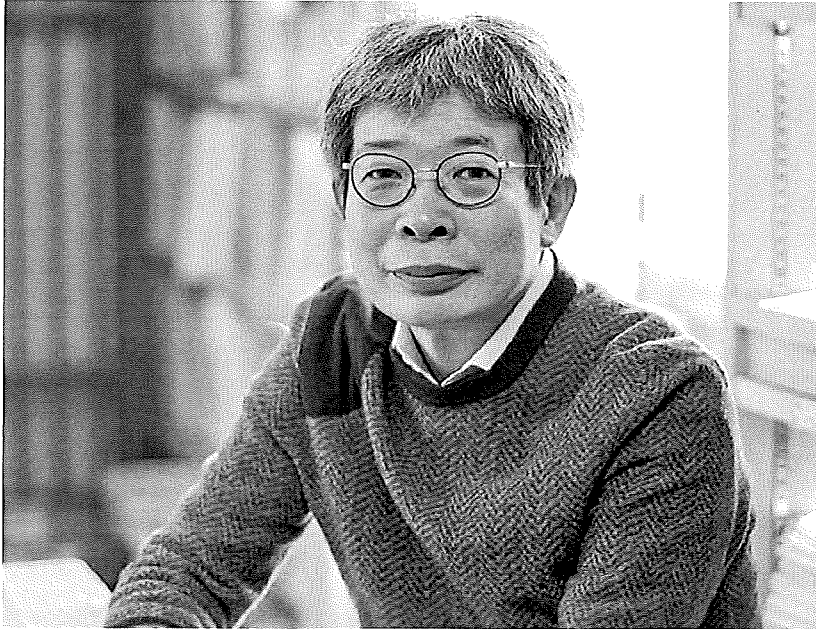
関係を切り結んだ時ではなかったか？（平田オリザ『平田オリザの仕事1 現代口語演劇のために』p.20、下線引用者）

演劇における「真実」とは「いま」「この場で」出来事が共有されているということにほかならない。とするならば、俳優の役割は幾分先ほどよりも明確に定義される。それはすなわち、「いま」「この場で」何事かが起こったと観客に納得させることである。そのために、従来の一般的な演劇であれば、俳優は観客に自分たちの作為・意図（脚本家の書いた台詞や、演出家がつけた演出）が嘘ではないと思わせる何らかの工夫が必要になってくる。そして、一般的な「上手い演技」とは、この「意図を嘘だと観客に思わせない演技」を指す。

しかしここで、一つの仮説を立てたい。すなわちそれは、作り手の作為・意図から俳優が自由になったとき、そこには純然に「いま」「この場で」何かが起こる可能性が生まれるのではないか、ということである。有り体に言い換えるならば、脚本家が書いた台詞や、演出家がつけた演出から俳優が自立し、俳優が観客からの「いま」「この場の」要求に誠実にこたえたとき、俳優は観客と「嘘」になりえない、真に演劇的な関係を切り結び、舞台上に「出来事」を起こすことができるのではないだろうか？ さらに言えば、観客が要求することを舞台上で察知し、脚本家・演出家たちの意図のもとでそれを同時に両方体現する演技が可能であるならば、それこそが理想の演技といえるのではないだろうか？

以上の仮説が唱えるような、この理想の演技に至る道を、平田オリザの唱えた「現代口語演劇」は排除してしまったのかもしれない。なぜなら平田は「私が作品に対して全責任を負うということは、役者は作品に対して責任がないということだ。繰り返すが、責任なき自由はありえない。よって、私の作品において、役者の自由はありえない」（同 p.90）と述べるように、俳優の演劇創作の作り手としての役割を排除することによって、観客との関係を切り結ぼうと考えたからだ。

4. 「現代口語演劇」の功罪



(画像：平田オリザ)

4-1 現代口語演劇とは何か

「現代口語演劇」とは、東京・駒場を拠点に活動する劇団、青年団の主宰である平田オリザが劇団の公演の稽古の中で培った理論である。簡単にその概略を示すならば、新劇以来、西洋の言葉の翻訳でしかなかった日本の演劇を否定し、現代用いられている日本語を使うことによって、日本人固有の思想を表現する演劇に変えようとする理論である。

現代口語演劇という理論が日本の演劇にもたらした影響は非常に大きいと言ってよい。日本人のありようを、日本人が使う言葉で表した演劇は、たしかにそれまでの日本を取り巻く現代劇環境にはなく、過剰な感情の吐露や、芝居がかった動きにとらわれていた日本の演劇を一変させた。こうした新しい演劇は「静かな演劇」と称され、アングラ演劇以降の日本演劇を代表する用語となった。

しかし一方で、現代口語演劇こそが、現代演劇界において俳優をヒエラルキーの末端に置いた張本人だとも考えられる。なぜなら、平田オリザ自身が、現代口語演劇の黎明期において、自身の演出法を指して「俳優を将棋の駒のように扱う」と公言してはばからなかったからだ。現代口語演劇が日本の演劇を文字通り劇的に変化させていく一方で、このよ

うな平田の創作態度（俳優の処遇の仕方）も一定の評価をもって伝播していった。この現象を90～00年代に頭角を現した脚本家・演出家であり、劇団チェルフィッチュの主宰である岡田利規の言葉を借りて表現すれば、まさに「俳優と仕事しない」（ユリイカ平成22年9月号 p.126）脚本家、演出家が大勢生まれるに至ったのである。

4-2 「俳優を将棋の駒のように扱う」こと

「俳優を将棋の駒のように扱う」とは、どういうことか。ここでは、平田が俳優という存在をどのようにとらえ、演劇を作っているかを検討していくことにする。

先にも引用したように、平田にとって演劇とは「ある場所もしくはある時間に、観客と作り手の間に起こる出来事（関係）」であった。この関係をいかにして構築するかが、多くの脚本家・演出家・俳優が苦心するところであるのだが、平田はこの「作り手」という言葉の中に俳優という存在を含まない。演出家という存在さえも含んでいるかどうか怪しい。平田の作る演劇作品においては、真に「作り手」足りえるのは脚本家である平田しかないのである。このことは彼自身の演劇理論の中にはっきりと明言されている。

戯曲家は、およそ言葉によって語りえるものは、すべて語りつくさなければならぬ。例えば、役者の立つ位置、動き表情など、およそ言葉にできる範囲の物は、すべて戯曲におさめるべきだと私は考える。（中略）私の考える戯曲とは、世界そのものを映す設計図だからである。

一方、役者は、その設計図に従って存在すればいい。ほかの、「言葉にできる一切のもの」を捨象していかなければならない。こうして役者は、まずこの世界に存在する。そして役者はこの世界で、「語りえない事柄」「あいまいで答えのない範疇」のみを演じることになる。私が考える役者は、戯曲の設計図の中で生きる存在だからだ。（平田オリザ『平田オリザの仕事1 現代口語演劇のために p.66）

すなわち、青年団の演劇における俳優の役割とは、平田の書いた世界の中で生きることには他ならない。まさに、脚本を書いた平田は、世界の「創造主」であって、俳優がその世

界から逸脱することを許さないのである。平田にとって脚本は解釈されたり分析されたりする対象ではなく、故に劇作家と俳優との間で対話は生じえない。俳優は、劇作家の駒である以上に存在理由がなく、俳優個々人が持っているはずの世界は尊重されないのである。この文脈において、2010年以降に青年団がロボット演劇の創作を進めていることは、この問題に多くの示唆を与えるだろう。ロボット演劇とは、2005年より大阪大学で教鞭をとるようになった平田が、同大学の工学研究知能・機能創成工学専攻の教授である石黒と共同で始めた演劇であり、人間ではなくロボットに台詞を語らせ、舞台上で演技をさせるものである。すなわち、平田にとってみれば、俳優は人間である必要はなく、ロボットで代替可能なのである。むしろ、個々人の世界を持ち込まないという点で、ロボットの方がいいかもしれないのだ。



(画像：『アンドロイド演劇』より、舞台写真)

このような演劇創作の態度が俳優の地位の低下をもたらしたのは言うまでもない。ここで疑問に思うのは、観客と対峙し、観客が「いま」「ここ」で要求するものに応えるという俳優の役割すらも、青年団の演劇では取り除かれてしまっているように思えることだ。平田の書く脚本において俳優は、脚本家がとらえた世界像を緻密に再現する存在にすぎず、その意味で観客と対峙するのはあくまでも戯曲であり、俳優ではない。

しかし、このように作り手と観客の関係性が脚本によってのみ規定されるようなとき、もしも観客が「いま」「この場で」要求する出来事と、脚本が要請することに食い違いが生じた場合はどうなるだろうか。例えば、俳優が舞台上で犯したミスに対して、何らかのリカバリーが求められるようなときである。結果は容易に想像しうる。観客はそれを「違和感」としてとらえるが、その違和感は俳優によって埋められることなく芝居が進んでゆく。観客が一度抱いたこの齟齬は、演劇が終了するまで解消されないだろう。

果たしてこのような時、観客との関係性が結ばれ、演劇的なものが生じる可能性はあるだろうか。実際は、生じないと考える方が妥当だと思われる。なぜなら、観客と「いま」「この場で」対峙しているのは他でもない、俳優であり、脚本家ではないからだ。

現代口語演劇に対する反論はだいたい以上のような問題である。まとめると、作り手の意図を脚本上でいかに巧妙に隠したところで、観客はそれを違和感としてとらえる可能性が依然として残されているのではないか。そして、その違和感が増大したとき、観客と作り手との間の関係性はもはや結びえず、そこに演劇的なものは成立しえないのではないか、というものだ。

では、真に作り手と観客とが嘘ではない関係性を結ぶためにはどうしたらよいか。その答えは、ここまでの議論の裏返しである。すなわち、俳優が自らを制限するものに対して意識的になり、観客からの要請にリアルタイムで答えていく技量を持った時に、それが可能になると考えられる。

5. 自由な演技は可能か

5-1 自由になるとはどういうことか（消極的自由、積極的自由）

さて、ここまで現在の演劇創作において俳優が置かれている現状と、その理由を検討してきたが、ここからはいよいよどのようにそれを打開していくかを考えていきたい。まず、この論考で用いている「自由」という言葉の意味を明らかにする必要がある。その際、イギリスの哲学者、アイザイア・バーリン（Isaiah Berlin 1909～1997）が「自由論」

(1969) というエッセイにて提示した、自由についての二つの概念を参照したい。それは、「消極的自由」と「積極的自由」の二つである。本来ならばバーリンのテキストを通して厳密に考えてゆくべきだが、今回はさしあたって、言葉の定義にとどめておきたい。

バーリンによれば、「消極的自由」とは他人からの強制や干渉がないこと、と定義される。これは、「～からの自由」と表されることもある。人は普段、自由という言葉を使うとき、たいていはこの意味での自由を意味している。一方で、「積極的自由」は自己実現や、主権への積極的な参加という意味で定義される。これは「～への自由」とも表され、自分の身体を自分で処分する、という意味合いを持つ。「積極的自由」はおもに政治学の文脈で用いられることが多く、特に、市民が民主主義において主権に従う理由を説明する際に使用される用語である。

以下では、このバーリンによる用語の図式を、そのまま俳優と脚本家（演出家）の関係に援用したい。すなわちこの論考では、俳優にとっての「消極的自由」とは「脚本や演出に自らの行動を束縛されないこと」、そして「積極的自由」を、「俳優の演劇創作への主体的な参加」と定義することにする。

ここでイメージされている俳優の自由とは、後者の方、すなわち積極的な自由の在り方である。すなわち、主体的に演劇創作に参加し、その演劇の評価に責任を負いながら、場合によっては脚本や演出の干渉を受けずに、舞台上で自律するような自由の在り方だ。この自由を獲得したとき、俳優はヒエラルキーの末端ではなく、脚本家や演出家と同等の地位を得ることができる。それは、演劇の作り手の一員として、観客と対峙し、観客の「いま」「この場の」要請にこたえる役割を担うということである。

以上で定義したような俳優にとっての自由が確保されたとき、どのような演劇創作が可能になるだろうか。それは舞台上における「行為選択の主体」が、従来のような脚本家や演出家のもとではなく、劇場で対峙する観客と俳優にあるような演劇の作り方である。

5—2 行為選択の主体による演劇の分類

ここで、舞台上における「行為選択の主体」という言葉を導入したい。これは、「舞台上で起きる事柄や人物が起こす行為を選択し、決定する主体」という意味である。今までの演劇創作の現場では、脚本家の力がとても強かった。先の章で現代口語演劇について検討したが、現代口語演劇はまさしく脚本家による絶対王政的な作り方で、演劇を創作していると言えるだろう。このような演劇の作り方においては、「行為選択の主体」は脚本家であり、舞台上の俳優にその選択権はない。

しかし先程の議論において、演劇における真実とは、「いま」「この場で」作り手と観客の間において出来事が共有されていることだと考えるに至った。それならば、脚本によってあらかじめ舞台上で起こることや、人物の行為が決められている場合、作り手と観客の間で共有される「いま」「この場の」出来事の強度は、弱まってしまわないだろうか。それよりも、俳優がその場で即興的に、観客からの要請に応じてゆく方が、真実足りえるのではないか。

このことをあえて別の言い方をすれば、舞台上の人間の「行為選択と決定」のプロセスをすべて脚本に任せるとき、そこには観客との対話を排除した無味乾燥な演劇しか生まれないのではないか、という主張になる。そうではなくて、その「行為選択と決定」のプロセスを、脚本ではなく、観客と俳優の間の相互交流にゆだねるべきだ、というのがこの論考が提示する、演劇創作のあるべき姿だ。

このような演劇創作の在り方は、先ほどの絶対王政的な演劇創作と対置して、民主主義的な方法による創作とよぶことができる。劇作家・演出家からのトップダウン的な指示によって台詞や動きを決めてゆくのではなく、俳優が自ら思考し、脚本家・演出家と議論することを通じて、自らの身体を駆動させてゆく。そして、「いま」「この場で」観客から求められていることを的確に察知し、その空気をとらえ、それを自らの演技に乗せてゆく。このような演技が、この論考が提示する「自由な」演技の在り方だ。

5—3 即興について

このような演技法は、従来即興的な演技と呼ばれてきた。言葉の意味を整理しておく
と、ここで想定している即興演技とは、俳優が自らの台詞を台本や演出なしにその場で決
定し、物語を紡いでいく演技である。たしかにこの論考では、即興演技を意識しながら
「自由な」演技を構築しようとしている。なぜなら、真に演技者が即興になりえたとき、
つまり、場の空気や観客からの無言の要請にこたえたとき、その場で観客と俳優の相互で
生まれる情動こそが「演劇的」なものだと考えられるからだ。

しかし、即興演技こそが最高の演技法ではない。なぜなら、即興演技のみを用いた演劇
はその性格上、長く、複雑な物語を紡ぐことは不得手であるからだ。どうしても「いま」
「この場の」状況にひたすらに即していくという方法では、その演劇はインスタントな感
動しか生むことができない可能性が高い。演劇の目的を、仮にアリストテレス的なカタル
シスにあると考えるとき、観客が演劇によってカタルシスを得るためには、そのようなイ
ンスタントな感動ではなく、強く、深い感動を呼び起こさせる必要がある。一方で、作り
手が「叙事的演劇」を志向し、観客の「異化」を目指す場合でもその条件は同じである。

また、俳優の自由という文脈でも、即興演技は真に俳優を自由にする演技ではない。そ
こには、脚本・演出からの自由という「消極的な自由」はあるかもしれないが、演劇創作
への積極的な参加、すなわち、演劇の作り手の意図に参加するという意味での「積極的な
自由」はないからだ。完全に即応的に、何のルールや意識の共有もなしに演技する俳優が
いたら、それは獣と同じである。

この論考の課題は、いかにしてこの両者を近づけるかということである。すなわち、俳
優が、脚本や演出の意図を反映させながら、舞台上では即興的に演じることは可能なのだ
ろうか。この一見相反する要請に俳優は同時に応えることができるのだろうか。

結論から言えば、その両者はマイケル・チェーホフ (Michael Chekhov 1891~1955) と
いう演出家の提唱する「雰囲気」 (atmosphere) の概念でつなぐことができると考えてい
る。



(画像：マイケル・チェーホフ)

6. 「雰囲気」を媒介する演技 —— 「いま」「ここ」の顕在化——



(画像：To The Actor より、挿絵)

マイケル・チェーホフは、ロシア、アメリカの俳優、演出家であり、著名なロシアの劇作家アントン・チェーホフの甥にあたる人物である。1928年より以前はモスクワ芸術座の

スタニスラフスキーの下で演技し、彼のシステムの体現者と言われたが、のちに自らの演技法を確立するに至り、ハリウッドなどで多くの俳優を育成した。

なぜここでマイケル・チェーホフを参照するかというと、彼が俳優出身であり、なによりスタニスラフスキー・システムの体現者だったからである。彼の演技論には、スタニスラフスキー以降、俳優たちがどのようにして演技を考え、彼の理論を乗り越えようとしたか、という思考の跡が垣間見えるのだ。マイケル・チェーホフの構築した演技論は一言で言うならば「状況や感情によって身体を変化・適応させてゆく」というものであり、英語ではそれを Psycho-physical というように表記する。彼は、自らの精神と肉体が状況によって変化し、適応してゆくことに対して、意識的になるということを演技の基礎とした。その変化・適応の関数の一つが「雰囲気」なのである。

マイケル・チェーホフは舞台における「雰囲気」という言葉を以下のように導入している。

雰囲気は無限であり、そしていたるところで見つけることができる。すべての風景、街路、家、部屋、図書館、病院、教会、騒がしいレストラン、博物館、朝、昼、夕方、夜、春、夏、秋、冬。すべての現象と出来事はそれぞれに固有の雰囲気を有している。

パフォーマンスにおける雰囲気というものに対して、愛と理解を持った俳優たちは、それが自分たちと観客とをいかに強く結びつけるかということを知っている。その雰囲気にともに包まれることによって、観客は俳優たちとともに「演じ」始めるからだ。魅力的なパフォーマンスは俳優と観客の間の「互恵的な」関係から生ずるである。(Michael Chekhov *To The Actor* p.49 筆者訳)

ここで彼が指摘しているのは、舞台における「雰囲気」が持つ力である。彼はその「雰囲気」(=atmosphere)を「すべての現象と出来事」が持つ「固有の」質だとしている。また同時に、「目には見えないが、パフォーマンスに多大なインスピレーションと力を与える」ものだと定義し、それが観客と俳優の、相互を結びつける役割を果たす、と考えている。

マイケル・チェーホフの主張はこうだ。俳優の身体は感情や状況によって微妙に変化する。その身体が何によって変化するかを、俳優は意識的に観察するべきである。そのように身体を変化させる一要因として、すべての現象と出来事が持つ「雰囲気」というものに対しても、意識的になるべきである。

さらに、彼はこの雰囲気という概念を、脚本家が書いた世界にも適用する。すなわち、ゴゴリの『査察官』には『査察官』特有の、チェーホフの『かもめ』には『かもめ』特有の雰囲気があると続けるのである。俳優はいち早くこの戯曲が持つ雰囲気を分析し、自らの演技に加えなければならない。

この主張は、俳優がいかに脚本・演出という制限の下、舞台上で観客からの要請にこたえることができるかという矛盾した問題に対して、回答を与えているように思われる。すなわち、「雰囲気」という単位で脚本と演出を考えることができれば、舞台上で「いま」「この場で」生成される雰囲気と齟齬なく擦り合わせることができるのではないか。つまり、俳優が脚本家・演出家の求める雰囲気を理解したうえで、劇場、およびそこに集まった観客が持つ（要請する）雰囲気を体現することができれば、脚本の要請する意図のもとで、観客と関係性を結ぶことができるのではないだろうか。

雰囲気とはまさに、「いま」「この場」が持っている空気に他ならない。それを敏感に感じ取り、自らの身体でもって顕在化させるのが、真に自由な俳優のあるべき姿である。俳優は、脚本家・演出家が要請する雰囲気というコンテキストの上で、劇場の観客との対峙でその都度生成する雰囲気に、身を晒し、自らを変化させていく。このような形によって、俳優は舞台上で自由になることができ、観客との間で嘘偽りない出来事を起こすことができる。俳優を台詞や動きといった具体的なもので制限するのではなく、雰囲気という単位で演劇を構築していくことが、民主的な演劇への足掛かりとなるのではないだろうか。

7. おわりに

7-1 要点のまとめ

以上の議論を簡単にまとめると、以下のようなになる。

現代の俳優が創作の現場で置かれている現状は、脚本家・演出家によって自由が奪われた、劣悪なものである。その遠因には、現代口語演劇というものが、俳優をどのように扱ったか、その理論と実践の影響が大きい。しかし演劇とはそもそも、作り手が観客と関係を切り結ぶ、その工夫のありようであったはずだ。にもかかわらず、現代口語演劇はその関係性において、脚本のみを重視し、俳優の役割を失わせてしまった。俳優がそのような状況から自由を獲得し、主体的に演劇創作に参加していくためには、演劇創作における「行為選択の主体」のウエイトを徐々に脚本家・演出家の下から、「いま」「この場で」不断に生成する観客と俳優の相互交流へと移してゆくような、価値転換を起こす必要がある。

しかし、その「行為選択の主体」のウエイトを完全に観客と俳優の相互交流だけにしてしまうと、その演劇は単純で浅いものにならざるを得ない。この時、俳優は脚本や演出と共存する必要がある。脚本や演出と共存しながら、舞台上で自由にいるためにはどうすればいいか。そのキーワードこそ、マイケル・チェーホフの唱えた「雰囲気」の概念であった。台詞や動きといった具体的なもので俳優を制限するのではなく、「雰囲気」といった単位で演劇を構成するスタイルになって初めて、俳優は脚本家や演出家と共存しながら、舞台上で自由になることができるのである。

7-2 新しい演劇に向けて

この論考の最初に、以下のような問いを立てた。

「自由な」演技は可能か。可能ならば、それはいかにして実現されるか。この論考の問いはそこにある。俳優が、戯曲の要請する台詞や演出と距離を置き、舞台上で自ら思考し、物語る演劇は可能なのだろうか。可能だった場合、それは演劇とよべるのだろうか。

この問いに対して、筆者は「可能である」と胸を張って答えたい。しかしそのためには、以上で検討してきたような「雰囲気」という共通の地盤の下で、俳優が脚本家・演出家と演劇創作についての議論をしていく必要がある。そして、その議論を可能にするのは俳優個人が持っている、自らの言葉である。

以上で論じてきたような価値転換、すなわち、演劇の「行為選択の主体」のウエイトを俳優と観客との相互交流へと移動させてゆくような価値転換において、もっとも大きな障壁となるのは、俳優個人意識である。何よりも、俳優ひとりひとりが脚本家・演出家の絶対王政から自由になりたいと思わなければ、現状は何も変わらない。俳優が脚本家・演出家の言葉によって動くのではなく、自らの言葉でもって、自分の演技を決定させていこうとしなければならないのだ。しかし、俳優の演劇創作の現場には、支配を支配と思わないような現状がある。自分の手足と言葉を制限されることに対して、何も感じない俳優は数多くいる。もちろん、支配は、それが効率的だから続くのであって、そこにネガティブな感情を抱かないのは、合理的に考えて必然である。演劇創作において、何の共通の地盤を持たないままに議論を繰り返す稽古は、非生産的でしかない。

しかし、自由な意思を持った俳優が舞台上で自らの身体を駆動させるとき、支配された身体では表現しえなかったものが立ち現れる可能性がみえてくる。その可能性こそ新しい演劇への足掛かりであり、俳優の自由へとつながる道筋を作ってゆくのではないだろうか。

8. 【参考文献】

〈書籍〉

・コンスタンチン・スタニスラフスキー『俳優の仕事 ——俳優教育システム——』未来社 2008年

・マイケル・チェーホフ *To The Actor* Routledge 2002年

- ・蜷川幸雄『身体的物語論』徳間書店 2018年
- ・根本萌騰子『身振りの言語 プレヒトの詩学』叢書フォーゲル 1999年
- ・ウタ・ハーゲン *Respect for Acting* Wiley 2008年
- ・平田オリザ『平田オリザの仕事1 現代口語演劇のために』晩聲社 1995年
- ・平田オリザ『平田オリザの仕事2 都市に祝祭はいらない』晩聲社 1997年
- ・アイザイア・バーリン『自由論』みすず書房 2000年
- ・ピーター・ブルック『なにもない空間』高橋康也訳 晶文選書
- ・ベルトルト・ブレヒト『演技論』ダヴィッド社 1963年

〈雑誌〉

- ・『ユリイカ』平成22年9月号 岡田利規『リアリズムの可能性と更新について』

〈論文〉

- ・『消極的自由と積極的自由について』牧野広義 1999年

〈ウェブサイト〉

- ・ロボットウォッチ 大阪大学でロボット演劇「働く私」が上演

「エンターテインメント型実証実験」で近未来を疑似体験

<https://robot.watch.impress.co.jp/cda/news/2008/11/27/1468.html>

- ・ロボットの演技で人は泣く！

工学者×演劇家のタッグが生んだ「アンドロイド演劇」とは

<https://logmi.jp/business/articles/34537>