

ロバート・ウイルソンの劇作と演技

—『浜辺のアインシュタイン』を通して—

永 田 彰 三

ロバート・ウイルソンは、現在、アメリカの前衛演劇を代表する舞台を創造している。『聾者の視線』『ヨゼフ・スターリの生涯とその時代』『ヴィクトリア女王への手紙』『浜辺のアインシュタイン』『ブラック・ライダー』等の上演作品がある。

「まわりの白いなかで、ふたりが部屋にすわっていた。時々、ドアがノックされるのだった。ひとりが立ちあがってドアを開けたが、そこには誰もいなかった。」という台詞のない作品を高校時代に提出し、その作品は私にとって大事なものでした。いつも、私はそこに戻っている。」⁽¹⁾と述べていることからわかるように一連の作品は特異で、新しい動きのポキャブラリー、照明や装置等の視覚的コラージュ、音声表現の細分化を使って、舞台形象の新たな地平を切り拓いている。この小論では、『浜辺のアインシュタイン』をもとにその劇作と演技を考察する。

ところで、ブリュース・D・カルトはその著『ヴィジュアル・イマジネーション』において、視覚的想像は、視覚的形態に概念や感情を与える能力であり、視覚的な芸術作品は、それによって概念や感情をコミュニケーションできるものであるとする。又、この視覚的想像は、私たちの日々の生活においても重要な要素となりうるものであるとし、時代の概念や感覚と作品の関連性を、服装、椅子、ポスター、コマーシャル、週刊誌の表紙から、抽象表現主義、ポップ・アートに至るまで、概括的ではあるが、視覚的に表現されている内容と形式を分析し、視覚的想像の重要性を述べている⁽²⁾。

このような視覚的想像の直視は、精神と肉体、真実とイリュージョン、芸術と生活という二元論からの脱却であり、内容的意味とは関わらずイメージをつくりあげ盛り上げていく試みと解されることができる。そこでは、直接的なコミュニケーションの場をつくり、更に一層、生き生きとした交流が成される作用が考えられた。そのことは、ポスト・モダンを、リチャード・パーマーのように「空間にとらわれず、多次元のパースペクティブを持ち、拡散的というよりはむしろ集約的で、現在に深みを与える統一性のなかで過去と未来の両方をあわせ持っている」⁽³⁾ とする“時”，又、「多元的な定点を持つ多様性の意識，数多くの可変的な場所を持つ意識にとって代わられている」⁽⁴⁾ とする“空間”とし分析する概念に関係するものと思われる。

このようなことは、演劇においては、「何が劇場をつくるのか。それを考えることが劇場をつくることなのだ。」⁽⁵⁾ とブロウがいうように、戯曲、演技、装置、照明のそれぞれの領域において、イメージを抽象化して造形させたり、変形させたりして演劇そのものの本質を問う試みがなされている。

俳優と観客とのあいだの障壁を撤廃し、自律的な演劇をめざしたアントナン・アルトーの影響を受け、演技としての肉体表現を追究するイェジュイ・グロトフスキは、スタニスラフスキによるチェーホフの作品の舞台化を、「劇作家の意図のすべてを実現すること、文学的演劇を創造すること」⁽⁶⁾ とし、そのような演劇をめざすのではなく、「今日における私の体験コンテキストのありかた」⁽⁷⁾ と上演を結びつける。

この演劇における捉え方の相違は、如何なる演技の違いとして現れるのであろうか。スタニスラフスキは、『俳優修業』なかで、演技システムを次のように述べている。

・役を生きるということは、芸術家が、彼の主要目標の一つを遂行することを助ける。彼の仕事は、ただ彼の人物の外的生活を描くことではない。彼は、自分の、人間としてのいろんな性質を、その他人の生活に適合させ、そのなかへ、自分の魂のすべてを注ぎこまなければならないのだ。我々の芸術の根本目的は、この、人間精神の内生活の創造であり、それを、芸術的な形

式で表現することである⁽⁸⁾。

・俳優は、役を内面的に生きて、それから、自分の経験に、外的な具体化を与えるという義務を負わされているのである⁽⁹⁾。

・身振りの抑制は、性格描写の分野では、とりわけ重要なのである。……(略)……俳優が、役の内面的着想の点では、自分自身から離れるということができぬものであれば、せめて外面的には、その役に特徴的な動きでもって、自分自身を包み隠すということを彼はしなければならぬ⁽¹⁰⁾。

このように〈役になりきり〉〈役を生きる〉というシステムで、文学的演劇を再現描写して上演するのに対し、前衛演劇に影響を与えたポーランドの演出家であるグロトフスキは、〈私の体験のありかた〉^{コンテクスト}に演劇上演の主眼をおき、俳優がある役に自己を浸させ上演するためのメソッドとして次のように説明する。

・(俳優の動きとは無関係になにかをあらわしている) 造型的な諸要素をとり除くことによって、俳優は、もっとも基本的で明瞭なものを[。]つくりだすようになった。抑制された身ぶりを[。]用いることにより、俳優は床と海に、テーブルを告解聴聞席に、鉄の一片を生ける伴侶などに[。]変換するのである⁽¹¹⁾。

・戯曲そのものが演劇ではなく、俳優がそれを[。]用いることによってのみ——すなわち、^{イントネーション}抑揚、音声の組みあわせ、言葉のもつ音楽性のおかげによって——演劇となる⁽¹²⁾。

このように、俳優は、頭、胸、鼻、歯、喉頭等の肉体すべてをつぎ込んで、自己の開示をめざし、動き、肉体の造型力、身ぶり等を研究する。そして、「俳優——彼自身の個人的肉体——がすなわち演劇」⁽¹³⁾ということにもなる。スタニスラフスキとグロトフスキにおいて方法論的諸問題は同じくしても解釈の仕方が異なるのである。

このような演劇に対する捉え方の相違は、例えば、チャーホフの戯曲を上演する際に、違った舞台形象を創り上げる。よく知られたことであるが、チャーホフは『三人姉妹』を喜劇として書いたのに、スタニスラフスキは戯曲をセンチメンタルにしたと苦言をいったように、戯曲解釈とその上演の形象の仕方に相違が出てくるものである。

チャーホフの戯曲に現代演劇に通じる理念を解釈し、非物語的な要素を盛りこまれた抒情詩として戯曲分析を行うペーター・ジョンディは、『三人姉妹』を分析して次のように述べている。「対話も重要な意味は持っておらず、いわば色の薄い下塗りである。応答の形を装った独白が、その下塗りから、あの色鮮やかな斑点となって浮かび上がり、この斑点のなかに全体の意味が圧縮されている。」⁽¹⁴⁾ 確かに、四幕において、県会の守衛で老人のフェラポントと三人姉妹の兄弟のアンドレイとの対話は、形式のみで独白に近く次のようである。

フェラポント プローズロフさん、書類はわしのもんじゃねえ、お上のもんですよ。わしが考えだしたもんじゃねえ。

アンドレイ ああ、一体どこなんだ、どこへ行ってしまったんだ、おれの過去は？おれが若くて、快活で、頭がよかったあの頃は？……（略）……やがて父親や母親と同じような、おたがい似たり寄ったりな、哀れむべき^{もうじや}亡者になって行くのだ。……（フェラポントに）なんの用か？

フェラポント なんの用かって？ 書類に署名ですよ。

アンドレイ お前にはあきあきしたよ。

フェラポント （書類を差出しながら）今しがた、税務監督局の門番が言ってきましたっけが……なんでもペテルブルクの冬は、寒さが二百度からになるってね。

アンドレイ 現実はいづに^{いや}厭だ。その代り未来のことを思うと、なんとも言えないなあ！……（略）……おれや子供たちが、ぐうたらな暮しから、クワスから、キャベツつきの^{がもよう}鶯鳥から、食後の昼寝から、下劣な宿り木ぐらしから、解放される日がありありと見えるのだ。……

フェラポント 二千人も凍え死んだとかですよ。みんな生きた心地もなかったそうで。ペテルブルクだったか、モスクワだったか——はっきりしませんかね。

アンドレイ （甘い感慨にひたって）可愛い姉さんや妹たち、おれの大事な^{きょうだい}姉妹たち！（涙ごえで）マーシャ、おれの妹……（神西清訳）

このように、この戯曲の筋や登場人物の性格を、曖昧で不確定なものとして

捉えるか否かは、演技の形態に違いが生じるものである。つまり、作家の意図を実現し、文学的演劇の上演を目指す演技と役への自己を浸させる演技の違いは明白であろう。さらに、言語の解体や筋や性格描写が崩壊する不条理演劇においては、演技も新しい体系を必要とされる。サミュエル・ベケットの『わたしじゃない』において「語り手」としての「口」を演ずる俳優が、「落ちて……生まれ落ちて……この世に……この世……いたいけな赤ん坊……月足らずで……いまいま……え？……女の子？……そう……いたいけな女の子……(略)」(高橋康也訳)にはじまる長台詞を早口で喋り続けていくと、演者は、酸欠になって、目隠しされているような状態になり、視覚をはじめとして知覚を奮われる不安があるという状態になるらしいが、このように心理的過程をうばわれ、一つの演技体としての演技は結果として、オブジェ的な演技になるといえよう。そのようなオブジェ的な演技と舞台空間の融合が、如何になされているかが、演劇形態の違いを呼びおこすことになる。

ロバート・ウイilsonの上演作品の演技もスローモーションの多用や新しい動きの意味を創造して奇妙な雰囲気を用意的につくりあげる。それは如何にして形成され、その舞台形象化は如何なる構成から創られるのかを考えてみよう。

‘Einstein on the Beach — An Opera in Four Acts —’ は、ストーリーがなく、劇的コンベンションを壊して演劇表現を自由にし可能性を拡大した。4幕のオペラということになっているが、“オペラ”は単に“作品”という意味しか持たない。その構成は次のようになっている。

Knee Play #1 [chorus and electric organ]

Act I

Scene 1 [a] Train [ensemble with solo voice and chorus at end]

Scene 2 [b] Trial [chorus, violin and ensemble]

Knee Play #2 [violin solo]

Act II

Scene 1 [c] Dance 1 [ensemble with solo voice]

Scene 2 [a] Night Train [2 violins, chorus and ensemble]

Knee Play #3 [chorus a capella]

Act III

Scene 1 [b] Trial/Prison [chorus, electric organ and ensemble]

Scene 2 [c] Dance 2 [6 voices, violin and ensemble]

Knee Play #4

Act IV

Scene 1 [a] Building/Train [chorus and ensemble]

Scene 2 [b] Bed [solo voice and electric organ]

Scene 3 [c] Spaceship [chorus and ensemble]

Knee Play #5 [women's chorus, violin and electric organ]

ほとんどの演技者は、アインシュタインのように、シャツ、バギーパンツを着ている。年老いたアインシュタインのように化粧したソロバイオリストは、楽団席のなかの離れた場所から舞台を見ている。一幕では、子供のアインシュタインが、橋の上から、動きが感じられないくらいにゆっくりくる19世紀の蒸気機関車を見おろしている。汽車とともに、登場した演技者は同じでしぐさやステップを早い動きで30分繰り返す。その汽車が再びあらわれる時には、舞台の対角線をゆっくり通りすぎる夜汽車となり、三度目には、汽車の外観を連想させるビルディングへと変わる。そのビルの上では数式を書いているアインシュタインを演技者が見上げている。裁判の場面では、針のない大きな時計が、気づかれてないくらいゆっくり動く黒い円盤に被われる。最初の裁判の場面の舞台前景は、抽象的な形をしたベッドである。次の裁判の場面は舞台の半分が牢獄である。このようにアインシュタインの人生と時代とその後についての曖昧なイメージの連想は、主たるイメージの繰り返しという劇の構造のなかにある。最初の場面の汽車のイメージは、アインシュタインが飛行機を夢みる

少年であった頃の、蒸気機関車の時代を暗示する。最後の宇宙船の場面は、舞台後景に、複雑なパターンのまたたく光を輝かせている宇宙船の内部をあらわすことで、アインシュタインの理論を典型的にあらわす宇宙旅行という核時代へ到達した⁽¹⁵⁾。このように、バイオリンを弾く年老いたアインシュタイや、数式を書いたり、愛用していたパイプを掲げて動きまわるアインシュタイン。登場する俳優は皆アインシュタインのようでもある。ベットにしても、よく発想を思いついた場所をイメージしたものらしい。このように時間軸とは一切関係なく、イメージが断面化して積み上げ浮遊している。

物語性がなく、論理性のない構成は台詞にもあらわれる。俳優はこれらの台詞を早口が無機的にか、語るように話す。例えば、

ニープレイ 1 で、クリストファー・ノールズのテキストを俳優（チャイルズ）が早口で繰り返す台詞

Would it get some wind for the sailboat. And it could get for it is.
It could get the railroad for these workers. And it could be were it is.
It could Franky it could be very fresh and clean
It could be a balloon.
……（略）……

第 2 幕の裁判の場面で、サミュエル・ジョンソンのテキストを裁判官の台詞

“In this court, all men are equal.” You have heard those words many times before. “All men are equal.” But what about all women? Are women the equal of men? There are those who tell us that they are.
……（略）……

クリストファー・ノールズのテキストを若い裁判官の台詞

Would...Would it...Would it get...Would it get some...Would it get some wind... Wouldit get some wind for...Would it get some wind for the...Would it get some wind for the sailboat.

ニープレイ 2 でクリストファー・ノールズのテキストを俳優（チャイルズ）の

台詞

…… (略) ……

Look...batch catch hatch latch match patch watch snatch scratch...

Look.

SWEARIN TO GOD WHO LOVES YOU

FRANKIE VALLI THE FOUR SEASONS

第3幕，裁判／牢獄の場面で自身によるテキストを俳優（チャイルズ）が，ベットの横たわっている時から舞台前景にゆっくり歩きながら早口で何度も繰り返す台詞

I was in this in this prematurely air-conditioned super market
and there were all these aisles
and there were all these bathing caps that you could buy
which had these kind of Fourth of July plumes on them
they were red and blue
I wasn't tempted to buy one
but I was reminded of the fact that I had been avoiding
the beach.

クリストファー・ノールズのテキストを俳優チャイルズの台詞

I feel the earth move...I feel the tumbling down tumbling down.
...There was a judge who
like puts in a court. And the judge have like in what able jail what
it could be a spanking. Or a
whack. Or a smack. Or a swat. Or a hit.
This could be where of judges and courts and jails. And who was
it.
This will be doing the facts of David Cassidy of were in this case of
feelings.

…… (略) ……

ニープレイ 5 でサミュエル・ジョンソンのテキストを、登場人物であるバスの運転手の台詞

The day with its cares and perplexities is ended and the night is now upon us. The night should be a time of peace and tranquility, a time to relax and be calm. We have need of a soothing story to banish the disturbing thoughts of the day, to set at rest our troubled minds, and put at ease our ruffled spirits.

…… (略) ……

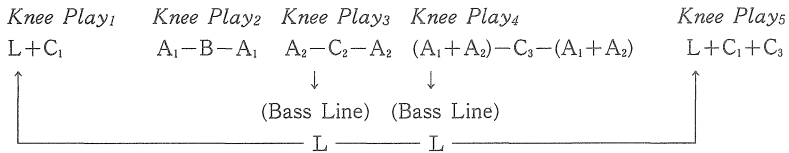
There was more of silence as the two lovers sat on a park bench with their bodies touching, holding hands in the moonlight.

Once more her voice was heard. “Kiss me, John”, she implored. And leaning over, he pressed his lips warmly to hers in fervent osculation...

このように台詞にも、その連がりにも論理性のない構成がなされており、これらの幾度となく繰り返されている台詞が語られている時にも、同じ状況が何度も提示される。「ウイルソンの劇は、純粹に線形の語りに関わるのではなく、同時におこる多くの物語を告げることをめざす」⁽¹⁶⁾ ということができよう。又、この台詞からも理解できるように、クリストファー・ノールズによるテキストは正確に翻訳することはできないのであるが、この脳障害のある少年の言語構成に自分の舞台形象のためのイメージ構成に近いものを見い出している。「彼は言語を、意味のためと同じく幾何学的な構造のために使っている。時々、彼は言葉やフレーズをとりあげ、それである構造をつくりあげようとする。彼は言葉をピラミッド形にするか、あるいは全く別の形にするか、又、それをもとに戻してたった一つの句や文字にする。その構造は美しい。」⁽¹⁷⁾ とし、受容の質に関心を示し、同じように言葉を知らない聾啞者であるレイモンド・アンドリュエの、ふつう耳の聞こえる人には気づかれない感情的な流れや感覚に驚き、『聾者の視線』⁽¹⁸⁾ を上演している。このように、言語以外でのコミュニケーションは、彼の上演に顕著であるが、かりに台詞があったとして

も、それはもはや意味のあるものでなく、構成のための手段にすぎないのである。

ところで、Knee Play⁽¹⁹⁾とは、「前奏、間奏、後奏として、作品を通してあらわれる短い、^{コネクト}接合する作品で、それらが一諸になって、芝居を組み立てる。それは丁度、花を咲かす種のように受け取られて、より大きなシーンにおいて形をなすことができる。」として、音楽担当のフィリップ・グラスのノートあげている⁽¹⁹⁾。



A₁=arpeggios. A₂=chorale setting for voices.

C₁=the first vocal setting.

C₂=the middle themes of 3rd knee play.

C₃=4th knee play.

L=the descending bass line.

このように、ニープレイにおいても、繰り返しや循環やモザイク構成がなされていることが理解できる。

物語性のないこの舞台は、汽車（アインシュタインが子供の時に遊んだもの）、裁判（アインシュタインの恐ろしい発見との関わり）、宇宙船（アインシュタインの解き放った解放の可能性）とアインシュタインそのもののイメージを、視覚的なイメージで構成し、ニープレイ、幕、演技、台詞、装置、照明等、上演のためのあらゆるものが、それぞれイメージの断片となって相互に連なり作品の全体的なイメージを創りあげることになるのである。ウイルソンのこのような手法を、ステファン・ブレヒトは、次のように述べている。彼の非再現的な演劇、卓越した演劇は、1. 偽りの作法で演技者の個性をあらゆる独自のパフォーマンス 2. イメージのショー 3. イメージの奔出としてのスペクトル 4. 取りまく環境としてのスペクトルによって作られ、観客は移ろ

いゆくイメージをうみ出す創造的エネルギーの過程に触れて参加し、知っているものから別のものへ導かれるか、知っている表面へ、知っていることのテキストチュアへと導かれる⁽²⁰⁾。このように、それぞれのイメージが重ねあわされ、相互に反響しあうこの様相によって、観客は、独自に、イメージを理解することになるのである。この芝居は4時間半の上演時間であるが、プログラムに、「幕間なしに行われるので、観客は必要とあれば、静かに席を出たり入ったりできる」と書かれているのも以上のことに関係があるだろう。

ウイilsonは、受容の質を“exterior screen”（外界からの感覚的な情報、物事を意識して知覚できるもの）と“interior screen”（想像力と直観の領域、夢や記憶のようなもの）に分けている。そして、それらの状態のいくらかのレベルを融合して曖昧に示し、観客を不鮮明な意識の類似した状態に持ちこむことをめざしていると思われる。だから、ウイilsonの芝居の特徴としてあげられるスローモーションも、“exterior screen”と“interior screen”との融合として示すことと、視覚的なイメージを要素に分解し、それらを積み重ねることによって、作品全体のイメージをつくる構成要素となることをめざしている。『浜辺のインシュタイン』において、俳優の奇妙な身振りで台詞を吐く演技も、コーラスが歯を磨くような身振りをし舌を出す演技も、牢獄での囚人たちのパントマイムの演技も、ガラスのベットの上に横たわり体くねらせる演技も同様なものと思われる。

「肉体に自己を浸すことからおこる動きと思いをあらわす動きないしは肉体に自己を浸すことをさせる態度には違いがある。前者は肉体を表現し、肉体が主人であるのに対し、後者は思考を表現し、肉体は使われるものである。」⁽²¹⁾とステファン・ブレヒトはウイilsonのあらわす“動き”を、肉体重視として分析している。表現としての肉体を通して観客に“interior screen”を感じさせ、積極的に舞台に参加させようとする彼の思考は、アイトナン・アルトー、イエジュイ・グロトフスキの系譜として捉えることができよう。これらは、おしなべて、ポスト・モダンを、「多次元のパースペクティブを持ち、多元的な定点を持ち、多様性の意識、数多くの可変的な場所を持つ意識」とするリチャー

ド・パーマーの定義どおりだとしたら、ロバート・ウイルソンの舞台形象は、ポスト・モダンをめざす創造であるといえることができる。

注

- (1) *Robert Wilson's Vision*, Museum of Fine Art, Boston and Harry N. Abrams, Inc. 1991, p 109.
- (2) Bruce D. Kurtz, *Visual Imagination*, Prentice-Hall, Inc.
- (3)(4) マイケル・ベナモウ, チャールズ・カラメロ編, 『ポストモダン文化のパフォーマンス』, 山田恒人・永田靖訳, 国文社, 1989年, p 55.
- (5) Heabert Blau, *Take up the Bodies*, University of Illinois Press, 1982, p 252.
- (6) イエジュイ・グロトフスキ, 『実験演劇論 — 持たざる演劇めざして』, 大島勉訳, テアトロ, 昭和50年, p 91.
- (7) 前掲書 p 95.
- (8) スタニスラフスキイ, 『俳優修業 第一部』, 山田肇訳, 未来社, 1975年, p 26.
- (9) 前掲書 p 27.
- (10) 前掲書, 第二部, p 109.
- (11)(12) イエジュイ・グロトフスキ, 『実験演劇論 — 持たざる演劇めざして』, 大島勉訳, テアトロ, 昭和50年, p 51.
- (13) 前掲書 p 60.
- (14) ペーター・ションディ, 『現代戯曲の理論』, 市村仁, 丸山匠訳, 法政大学出版局, 1979年, p 38.
- (15) Theodore Shank, *American Alternative Theatre.*, The Macmillan press Ltd, 1982, pp. 127-128.
- (16) James Roose-Evans, *Experimental Theatre from Stanislavsky to Peter Brook*, Routledge & Kegan Paul, 1984, p 119.
- (17) Laurence Shyer, *Robert Wilson and his collaborators*, Theatre communications Group, Inc., 1989, pp. 79-80.

ここでのピラミッド形や, 一つの言葉にすることや全く別の形にする例として, 次のようにあげている。

O		pirup birup pirup birup
OK		pirup birup pirup birup
AOKO		pirup birup pirup birup
LAOKOK	one hundred	pirup birup pirup birup
LLAOKOKO	songs	pirup birup pirup birup
ELLAOKOKOK	song	pirup birup pirup birup
WELLAOKOKOK	son	pirup birup pirup birup
AWELLAOKOKOKO	so	pirup birup pirup birup
	s	pirup birup pirup birup

- (18) 寺山修司は、この芝居を『実験劇場』で次のようにいう。「ロバート・ウイルソンの劇の俳優たちは、ゆっくりと歩いていた。それは、歩いているというよりは、「足で自分を運んでいる」のであった。その非具体性、神秘性、詩性はほとんど呪術的であり、古い精神構造に依拠していると思えなくもなかった。」

また、ルイ・アラゴンは、この芝居を『アンドレ・ブルトンにあてた手紙』(Les Lettres Francaises, June 2-8, 1971)で次のようにいう。「ウイルソンのスペクタクルは、厳格でない人達がいうようには、全く、シュールレアリスムではない。しかし、他の人達、シュールレアリスムをうんだ私達が夢に見たものが、私達のあとで、私達以上にあらわれ出たのである。」

Stefan Brecht, *The Theatre of Vision: Robert Willson*, Suhrkamp, 1978, p. 434.

- (19) Ibid., p. 317.
(20) Ibid., p. 236.
(21) Ibid., p. 119.