

# 現代演劇における変容

永 田 彰 三

現代演劇の最も力強い主題は、劇場性と狂気であるといみじくもスーザン・ソントグが指摘するように<sup>(1)</sup>、夢遊状態や本能や深層心理の探求や、神話や魔術に焦点をあてたり、又、反物質主義や政治的革新運動に焦点をあてて舞台と観客との演劇空間のダイナミックさを探求してゆく現代演劇は、劇場性と狂気を如何に演劇空間に表現するかの模索であったといっても過言ではない。現代演劇が、言葉による心理的動機の探求ではなく、演劇の再演劇化、演劇性の純化をめざし、演劇表現の芸術的手段として、戯曲、演技、演出、装置、衣装、照明における形式の探求としてあらわれるものであるが、そのなかで、劇場性は如何に表れるものであるかを検討する。

現代演劇の多くは、舞台空間への積極的な観客の参加、さらに、観客はパフォーマンスを観る人であると同時に演ずる人にもなり、俳優と観客が一体になることを目指してゆく演劇、つまり、演技者がリハーサルやワークショップを通して、会話や身振りや演劇空間を発展させるものである集団創造などの手法を実践してきた。それはつまり、リハーサルや即興劇を繰り返し、その創作過程を通じて戯曲と出会い、演劇性と出会い、又、演技をする人達や観客との直接的な触れ合いを経て、演劇の再演劇化を劇場というなかでの変容に求めた。ここでは、その場でおこるあらゆることすべてが集約される場としてあり、流動する変容は、演技者の演技がリハーサルで変容したり、上演で変容したり、演技者と観客との関係で変容したりとさまざまな変容があるが、たとえばアクションの変容においては、演技者の身振りや叫び声というような素材をひとつの客体として、作り変える形式を求め、形式を選ぶということをしなければなら

ないのである。つまり、〈行為〉による新しい形式が如何に観客を作用し、演劇空間を変容させるかの模索であった。

1960年代の社会状況と密接に関連して展開し、芸術的、社会的変革の高場の動きによって発展し、反演劇・反芸術の概念に根ざしたその演劇観は、観客と演技の場である劇場空間の問いかけや、観るものと演じるものとの関係を見直しをねらうリビング・シアターや、演技者の個々の内面を即興的演技を使って形象させ、観客と融合する方法を模索し、上演を通してその意味を探ったオープン・シアター、演技者と観客のための精神的かつ知覚的な価値を流動化させるために演技者と演技をする自己を織り交ぜたり、観客を上演に誘い込んだりするショックと不意打ちによって劇空間を模索したシェクナーのパフォーマンス・グループの表現があった。

1960年代のこの流れは、ジョン・ケージやマース・カニングハムの影響を受け、日常生活に使われるものが、芸術作品と何ら変わるものでなく、又、日常生活と芸術活動を分離させるものではないというポスト・モダニズムの概念に基づいてパフォーマンスの素材として日常生活での行為や物体を取り入れ表現するポスト・モダンダンスやハプニングなどに関連しておこってきた。

トリシャ・ブラウンにおける煙突や壁、ルシнда・チャイルズにおける皿洗いやスポンジや野菜洗い籠のように、レディ・メイドのものとして日常生活に使われるものを使って、一見無目的な行為が観念として、ある時はイメージとして芸術表現を成しうることになる。そこでは、偶然性の探求や、ハプニングやフルクサスのイヴェントに影響されて、生活で使っているものと実際の行為を重ねあわせ作品をつくり、行為こそが演劇の本質であり、そこには芸術の価値を見出そうとしている。つまり、芸術的と思うのは、見る人の自由であり、見る人の観念や意識によって決められることになる。

ハプニングの出現は、1950年代のニューヨーク派の絵画の論理的発展とソリダグがいうように、アクション・ペインティング、絵画とコラージュと彫刻をまぜ合わせ、アサンブラージュやそれと密接に関連するエンヴァイロメント、イヴェント、ハプニングへと移りゆく流れは、三次元の形式に絵画を発展

しようとする潜在的な意図や行為のあり方という表現を問うものであった。そして、それらは雑多にごたごたした様子や芸術的な威厳のないレディ・メイドの素材、とくに都市文明がガラクタを含んだ作品にみられるように、ニューヨーク派絵画の経験と圧力に負っている。このように、1960年代にかけて、行為は、完結した作品に寄与するのではなく、無目的、無用化された行為を通して創作の過程を表現することを目的とするハプニングを展開した<sup>(2)</sup>。

自動車のナンバー・プレート、新聞の切り抜き、ガラスの破片、機械の部分、芸術家の靴下など嘲弄的なさまざまなものを芸術の素材として、つまり日常生活に使われる物が芸術品と同じく芸術的であり、マルセル・デュシャンが偶然見いだしたオブジェを作品としたように、あらゆる物の重層性や可変的な価値を見いだすことが可能になるということである。このように、芸術と類似性が考えられると思われるが、この関係を、劇場性にあてはめるなら、広場や街頭や倉庫等のように見いだされた空間が演劇の創造的な空間となりうるということになり、空間のあらゆる可能性を追い求め、旧来の舞台と観客という区別はなくなり、生き生きとした観念の場、イメージ交換の空間として重層性を見いだすことになる。

このように、1960年代以降、芸術に変容の概念や創造の過程を探求したなかで、演技者と観客は分ち難いものとなってゆき、演劇空間において両者の積極的な参加が要請され変容が望まれる。リチャード・シェクナーは、ブロードウェイでの『エレファントマン』のエレファント役のフィリップ・アングリムの衣装やメイクの助けなしに不自由な体の演技の自然主義の演技術の見事さに感心しながらも、それは俳優の技術のセンチメンタルな感情移入として、そのあり方に異議を呈し、演技の巧さとは関係なしに劇場性の重要さを指摘している。そして、舞台と観客の区別をなくし、直接に観客に対峙するシアトリカリズムの手法を能の直接性と不確定性に見いだしている。世阿弥の想像力と仕事の広がりや、プレヒトとスタニスラスキーに匹敵するものとして、『風姿花伝』「第三問答条々下」や「第五奥義云」を引用し、能を演じる際に観客層や天候や時間によってどのように演ずるべきかを考察するように、演出外の要素に適

応すべきとする劇場性に着目している<sup>(3)</sup>。

この小論では、このことによって、変容する演劇空間で観客との直接性を如何に保とうとし、又、劇場性が如何に変質したかを、リチャード・シェクナーのパフォーマンス・グループの『ディオニュソス 69』（1968年）、2003年のリンカーン・フェスティバルの上演作品であったデボラ・ワーナーの『ザ・エンジェル・プロジェクト』とザ・バッシアバ・カンパニーによる『アナファザ』を取りあげ考察する。

2003年7月、ニューヨークで開催されたリンカーン・フェスティバルに出展された『エンジェル・プロジェクト』においても、その模索が続いている。この作品は、各自指定された時間にルーズベルト島のバス停に行くと、ゴルフカートが来て、それに乗り込み仮設小屋に連れて行かれ、パンフレットと4ドル分のメトロカードを手渡され、又カートに乗せられて、イースト・リバーのクイーンズボロー橋の近くで降ろされ、指示通りに従うことになる。パンフレットに書かれた場所と状況と指示を具体的記すと次のようである<sup>(4)</sup>。

サイト1・イースト・リバーの橋（クイーンズ・ボロー橋）の下。（橋の下には小屋が建てられてあり、窓から河に面してある。外では椅子に腰かける老人と、小船の中には横たわる青年が動かずにいる。）

サイト2・ルーズベルト島地下鉄駅。（駅のエスカレーターを降りてダウンタウン・ブルックリン行きの列車に乗り、4つ目の42丁目駅で降りなさい。）

サイト3・アメリカ通り1050番地。（地下鉄を42丁目の駅で降りて6アベニュー、40丁目の方の出口を出、公園のそばの喫茶店を左に折れて、1050番地のアパートへ。ドアをノックすると鍵があげられ指示に従って入る。誰もいない3階建てのアパートには台所や古い家具と寝具が置かれて屋上までひとりで行くことになる。）

サイト4・アメリカ通り1065番地。（ビルに着いたらロビーを通過して27階までエレベーターに乗る。27階の一部屋に一面に羽毛が敷きつめられ

ていて、ロッカーがいくつも置いてあるだけである。天井から鳥籠がひとつつつるさされていて、なかにはカナリアが一羽いる。)

サイト 5・リープ・オ・ラマ。(42 丁目まで歩いていきフロント・ピザ屋を左に折れて、タッド・ステーキ屋の隣のリープ・オ・ラマに入る。ここは廃業した店で、店内に 20 個ほどのワゴンが置かれ、なかには古本がいっぱい詰められている。ワゴンに一個ずつ裸電球がつるさされている。地下やそこへの階段にも古本がまき散らされていて、出入り禁止のロープが張られえている。)

サイト 6・タイムズ・スクウェア・アイランド。(リープ・オ・ラマを出たら、タイムズ・スクウェアに行き、NYPD を通って、44 丁目の先端まで行く。)

サイト 7・タイムズ・スクウェア。(来た道を南に歩き、NYPD を左に見ながらガラスの出入り口に進み、15 階までエレベーターに乗り、白い矢印に従って進みなさい。その先には部屋一面に白い砂が敷きつめられて数十本の白ユリが咲いている。)

サイト 8・リバティ・シアター。(7 アベニューと 42 丁目の角に戻って、234 番地のアップルビーズ・ショッピングモールに入り、みやげ物屋を通過って奥に行き、クリーム色のドアを通り、矢印の白線に続いて行く。その先は、廃墟の劇場跡。往年の面影はなく、舞台のそでと舞台奥の裸電球が虚ろに眩しいだけである。舞台上に数人、椅子のない観客席に数人、2 階の客席に 3 人程の演技者がじっとしているだけ。)

サイト 9・クライスラービル。(ショッピングモールを出て右に折れ、マクドナルドを通過って 42 丁目を東に歩き、地下鉄に乗り、グランドセントラル駅で降りて 42 丁目と 43 丁目の間のクライスラービルに入り 63 階までエレベーターに乗る。63 階は 1 フロアーがエンジェル・プロジェクトに使われていて、いくつかの部屋のなかには数人の人が窓に腰かけている。外に足を投げ出している後向きの人もある。廊下には羽根をつけたエンジェルが横たわっている。)

作者のデボラ・ワーナーはパンフレットで次のように述べる<sup>(5)</sup>。「このプロジェクトは単独で行動して下さい。この作品は数多くの建物や都市を横切ったり、想像もしなかった場所あなたを連れて行くかもしれません。ある時は薄暗い地下室へ、またある時は屋根の上へと連れて行くかもしれません。もしかしたらセントラル・パークが見渡せるオフィス街、今にも崩れそうな廃墟ビル、または高級ホテルの鍵を託すかもしれません。あなたが見る多くのものは日常的な都会での暮らしの一部であるかもしれません。だが、そのうちのいくつかはあなたにとって新しく、そして奇妙な光景かもしれません。この旅はひとりひとり上演時間が異なっています。上演時間を長くするか短くするかはすべてあなた次第なのです。」

ポール・テラーによると、ワーナーは1959年バーフォードでクエーカー教徒の一家に生まれ、9才のときにみたピーター・ブルックの『真夜の夜の夢』に強い衝撃を覚え、舞台演出を志し1994年、サミュエル・ベケットの『あしあと』や1998年、T・S エリオットの『荒地』を上演した。型にはまった平凡な演劇ではなく、いままで眼を向けなかったことに挑戦する演劇人という定評がある。『あしあと』においては、普段舞台では使われない二階正面の特別桟敷の真下のスペースの観客席に、厚板をはり、狭くて、空想的なステージをつくり、シートで被い、裸電球で照らされるという予想もしない舞台にした。このように彼女は、初めからラディカルな再検討に対して強い直観により、又、芸術形式の限界には観念的なものを押し出すことによって特徴づけられる。

『エンジェル・プロジェクト』の原型は、1995年のロンドン・インターナショナル・フェスティバルでの『セント・パンクラス・プロジェクト』での、ホテルの誰もいない廊下や靴、残ったご飯のはいったトレイをひとり歩きまわり、部屋に入るとすぐにピアノが1920年代のメロディーが奏でられ、ベルボーイが通ってくるなどのような多くの潜在意識を刺激する作品だった。

1999年、ロンドン・インターナショナル・フェスティバルで一つのビルで行なわれたのが最初で、2000年オーストラリアのパースで13箇所を一人で

旅する形になった。ビジネス街の13箇所に舞台を設定して、ショールームのマンションや何もないアパートの一室などを利用した。それは、何かをじっと待つということ、リハーサル・ルーム・メソッドというらしい<sup>(6)</sup>。

ニューヨークでのこの作品に対して、次のような批評がある。ギャラリーをまわる人々にとってこれはギャラリーまわりの延長戦にすぎないのかという批評もあるが世界の舞台だという言葉に当てはまるばかりか、ワーナーが作った宝の地図のようなガイドブックをたどることにより、まるで初めてニューヨークの町に訪れたかのような感覚に陥り、彼女が選んだ全ての場所や風景は、普段まったく前だけをみている者にとっては新しい眺めであり、今まで気づかなかった風景などを気づかせてくれる。このように、個人が、さまざまな思考をめぐらせ発見する契機になるといい、何にでもフレームをつけるとそれは芸術になり、全てがミステリアスにさえ感じる。例えば太鼓腹の下着一枚だけの男がポテトチップを頬張る姿も、窓の外からなど距離を少しおくだけで芸術になる<sup>(7)</sup>。とか、誰もいないアパートの一室においても、満員電車のなかにおいても、どこまでが演出で、どこまでが偶然の出来事なのかと気になってくる<sup>(8)</sup>。また、どこまでがパフォーマンスかと観客は当惑する<sup>(9)</sup>。

このように批評は、不安と驚きで一様に日常生活と芸術の境界をどこに見出しただらよいのかを考えている。

リアリズム演劇が、戯曲の世界を俳優によって演じられ、観客はそれを受動的に観て感情移入的に反応するという関係であったのに対し、実験演劇においては、一般に観客参加をうながすことによって観客をも構成員とする劇場内でのコミュニティに変えることを意味し、それによって公演が祭儀の状態になるとするものであるが、シェクナーのパフォーマンス・グループの求めた劇場性もこのようなことであつたし、そこにおいては演劇空間を独創的に使おうとすることさえ行われる。例えば1975年、プレヒトの『肝っ玉おっ母』を次のような上演形式をとっている。「1975年のプレヒトの『肝っ玉おっ母』の作品では、観客が劇の環境のなかにおかれると同時に、上演される事がレージ全体が馬具や軍隊の野営地のテントをあらわすためにロープや壁や天井からつるされ

た滑車で荷馬車として表現されていた。パフォーマンス・グループそれ自体も、肝っ玉おっ母の細々とした商売として表わされていた。又、肝っ玉おっ母がしつこく値切ることが舗道で演じられて、劇場を現実の環境に移動させる見せかけの試みもあった。」<sup>(10)</sup>

劇場空間を荷馬車として考案され、観客も荷馬車のなかに取り込まれる形態は、演技者という個人を劇団という集団を変容させるために、ワークショップによって自分たちの手で会話を発展させ、観客をもワークショップの参加者のように扱い劇団の構成員として、又、コミュニティを共有するものとして演劇空間をつくってゆく。

また、エウリピデスの『バックスの信女』と乱行の要素を発展させた『ディオニュソス 69』の上演に際し、演技者がワーク・ショップやリハーサルでの会話を発展させ使用する。演技者は登場人物のディオニュソスやペンテウスを演じるとともに演技者自身も演じるという形態になる。パフォーマンス・グループとシェクナーによって『ディオニュソス 69』の公演を、その時間的な推移を写真と台詞と体験を記してある文献によると、その状況は次のようである。演技者のウォーム・アップの始まりから登場人物のディレシアスとカドモスとの場面のはじまりまでの儀式は不確定な持続についてのものである。いくつかの機能が重なりあって、観客は、異常な劇場へ来て珍しい空間に入っていかなければならない。塔と演壇のある大きな空間があるだけで、どこかに坐り、演技者が演ずるスペースで込みあい出したら、誰かがやって来て観客に不具合だからと動いてもらう。演技は観客のまわりやそのなかで行なわれ、そのような劇場での違った要素は、根本的に異なった展望や音や激しささえも提供し、直接的な視点を全く捨て去って均整を取ろうとはしない。パフォーマンスそれ自体のような空間は、集積する強烈さと激情的な解放に関して企てられるものとシェクナーは述べて、次のようにグロトフスキーの影響について触れている。「私は 1967 年の 11 月にグロトフスキーが言った次のようなことに影響を受けている。つまり、自分たちにとって同意することも反対することもできない重要でないテキストの部分を除くのだ。モンタージュのなかで、自分の



経験に関して機能するであろう言葉を見つけるんだ。・・・エウリピデスに拘束されることなんてないのだ。」とって劇場を戯曲が上演するということなく、変容するため戯曲は解体され、リハーサルのなかで見いだされたさまざまなテキストの断片を素材として新しく作り出すのである。

このような演出意図のもとに、ディオニュソスを演じる演技者がこれから生まれ出るという場面と自分の出生のことを話す場面は次のようになっている。

ディオニュソスは他の演技者と同じように服を脱ぎ、男たちと同じように横になる。誕生の儀式的動きが始まる。一つのバージョンでは、ペンテウスが、「物語が私にやってくる。」という時、ペンテウスを自分におきかへ、誕生の儀式的産道の底にいる男たちのなかからディオニュソスを押しだし始める。又はペンテウスがある時はおおっぴらに、ある時は密やかに男たちの体を強く押しリズムが、ディオニュソスを押し出す。ディオニュソスの最初のスピーチには4つのバージョンがある。それはいつも男たちのなかから現われる後や生まれる産道に入る前に話された。

また、ディオニュソスとしてのフィンリーの台詞は次のようである。

こんばんは。席にいるあなたがわかる。私の名前はウィリアム・フィンリーの息子のウィリアム・フィンリーです。私は27年前に産まれて、二ヶ月後産まれた病院が焼け落ちました。今晚、私は三つの重要な理由のためにここにきました。一つは最も大事なことなのですが、私の荘厳さを告げるためです。二つ目は私の儀式と儀式形式をつくることです。三番目は、もしあなたが私を許すなら産まれることです。<sup>(11)</sup>

このように、誤植かと思えるような台詞で、演技者がワークショップやリハーサルで自分たちが作りあげた会話を発展させたり展開したりして集団演劇の手法を取ることによって、舞台と観客の区別をなくし、直接に観客に対峙する劇場性の手法を見い出す。

劇場性における舞台の観客の変容が観点からみるもうひとつの例が2003年リンカーンセンター・フェスティバルで上演された1時間15分のお祭り騒ぎのようなバッシバ・ダンス・カンパニーによる上演『アナファザ』による変

容である。この作品は1993年に振り付けされた作品をもとにされ、コンテンポラリー・ダンスの舞台としてさまざまな構成がおこなわれる。観客席に向かい長いプラット・ホームや二つの階段を作って舞台との行き来ができるようにしてあり、上演が始まる時には23名のダンサーが半円を描き坐っている。そして立ち上がり、踊り始め、下着一枚になるまで服を脱ぎ、その後もう一度スーツ姿に戻る。観客も舞台の一部になるように演出されている。その手法は、照明がついた時、観客が皆立ち上がるようにアナウンスされ、質問に「はい」と答えられたら坐ってよいというものだった。その質問とは幅広く、「転生を信じるか?」とか「仕事場が嫌い?」とか「25万ドル以上稼ぐか?」など幅広いジャンルのものだ。そして、「今日、誕生日の人?」という問いには、当日誕生日だった人が舞台上げられ、パーティ用の帽子を被ったダンサーたちが風船を片手にその人の誕生日を祝う。その後ダンサーたちは観客席に行き、自分たちとステージの上で踊らないかと誘う。踊りに行った人々は実に楽しそうだった。この振り付けのオハッド・ナハリンは、異なった文化や考えは争いを起こす原因ではなく、人によって違う解釈の仕方があるということを伝えたかったといっている<sup>(12)</sup>。

このように、舞台と観客との融合の仕方は演出意図がどうであろうと、『エンジェル・プロジェクト』や『ディオニュソス 69』に比べて、商業的といえる。

『エンジェル・プロジェクト』や『ディオニュソス 69』における変容は、ルシнда・チャイルドやトリシャー・ブラウンがごく一般的な道具をアートの場のなかに置いたらどうなるか、又、普通と違う使い方をしたらどうなるかを試みてダンスの動きを使わずにダンスを創作した試みに似ているものがある。

激しく変化してゆく現実の世界を経験し、把握して、表現すべきイメージは視覚的形態ではなく、内なる身体で感じられるものであることを認識し、内なるイメージが見る人の体験をとおして蓄積され認識されるという経緯をへるのである。

このように『エンジェル・プロジェクト』においては、サイトを捜しまわる

こと、具体的には、窓の外からポテト・チップを頬張る姿を距離を置いて眺める等、日常生活にフレームをつけることによって、つまり日常性をずらすことによって、日常生活の機能を取り去り、芸術としての造形性をつくりあげるとともに、逆に、芸術を日常生活の現実のなかに閉じ込めて、その意味性を高めて芸術たらしめることであった。

『ディオニュソス 69』においては、1960年代のニューヨークにおける美術との類似性を強く持ち、同世代の“リビング・シアター”や“オープン・シアター”と同じように集団演劇としてワーク・ショップやリハーサルを通して、演劇者と観客の融合を通して変容をつくり、戯曲の世界を演じてゆくどのような体験が成立し芸術性があらわれるかをみるのではなく、戯曲の世界を変容させて、劇場全体をまき込んで、行為をすることによっての造形をめざしたのである。『エンジェル・プロジェクト』も『ディオニュソス 69』も、「行為そのものの中にすべてを関連づけ、何ものをも参加させて観照者を消し去り、外から観ることを一切否定して、行為そのものの中で斬新な真実を体得しようとする動向」<sup>(13)</sup>なのである。つまり、劇場性とは、内面的行為のあり方であり、変容の仕方のあり方であるといえる。確かに、ソンドクのいうように、20世紀のあらゆる芸術を見い出される動きは、シュールアリズムの感性というべきものであろう<sup>(14)</sup>。

## 註

- (1) Susan Sontag, *Against Interpretation*, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 1990, p. 163. スーザン・ソントグ、『反解釈』、高橋康也・出淵博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳、筑摩書房、2005年、265頁。
- (2) *ibid.*, pp. 268–269. 前掲書、420頁。
- (3) リチャード・シェクナー、『パフォーマンス研究 演劇と文化人類学の出会うところ』、高橋雄一郎訳、人文書院、1998年、106頁–7頁、109頁。
- (4) 『The Angel Project』で配られたパンフレットでの指示。2003年リンカーン・センター・フェスティバルの催し物のひとつで7月1日より7月27日まで行われた。なお、スタッフは次のとおり。*Director Deborah Warner, Installation Designer Tom Pye, Costume Designer John Bright, Line Producer Alison*

McArdle.

- (5) *Lincoln Center Festival 2003 Complete Program Guide*, Lincoln Center for Performing Arts, Inc., 2003, p. 29.
- (6) *ibid*, pp. 21–25.
- (7) Ben Brantley, *The New York Times*, 10 July 2003.
- (8) Alexis Soloski, *the vill age voice*, July 16–22, 2003.
- (9) Sarah Abrams, *The New York Sun*, 15 July 2003.
- (10) Christopher Innes, *Avant Garde Theatre 1892–1992*, Routage, 1993, p. 177, 『アバンギャルド・シアター』 斎藤偕子・掘真理子・伊藤ゆかり・小菅隼人・佐藤達郎・川浪亜弥子・常山菜穂子訳, 株式会社テアトロ, 1997年, 288頁。
- (11) The Performance Group, *Dionysvs in 69*, New York 1970, unpaginated.
- (12) Jack Anderson, *The New York Times*, 25 July 2003.
- (13) 河本敦夫, 『現代造形の哲学』, 岩崎美術社, 1991年, 236頁。
- (14) Susan Sontag, *Against Interpretation*, Bantam Doubleday Dell Publishing Group, Inc., 1990, p. 269. スーザン・ソントグ, 『反解釈』 高橋康也・出淵 博・由良君美・海老根宏・河村錠一郎・喜志哲雄訳, 筑摩書房, 2005年, 421頁。

——文学部教授——