

『劇への抵抗』一軽さを起点として 宮崎玲奈

はじめに 劇への抵抗の宣誓

約一年前に「現代口語演劇のその先で」という文章を平田への応答として書いたが、その応答の射程は現代口語演劇に限らず、リアリズム演劇に向けられていたものかもしれない、と思うようになった。演劇の支持体は「集まり」である。友人に「集まりを、集まるということを行うことができなければ、演劇の未来は明るくない。」と言われたことがある。その発言の意味するところは「集まり」の意味を問うことが為されなければ、演劇の未来は明るくない、ということである。自閉的な集団の中で出された戯曲の解釈および「～に見える」ためにという目的に向かって創作する、という行為それ自体にいつのまにかわたしは魅力を感じなくなってしまった。劇作家・演出家の有する世界の再現のためにあるような共同体に違和感を感じる。戯曲という媒体を複写するといった目的がなくとも、役という媒体を仲介せずとも、個が個として共存し、一つの創作物を作り上げる、そのような上演を志すことはできないのだろうか。

上演が戯曲をよりわかりやすく現前させる装置としてでなく、上演を戯曲から引き剥がし、上演それ自体として自立することを目指すことが、劇（法）への抵抗となり得る、とここで宣誓する。また、上演が上演それ自体として戯曲から自立し得ることが目指される時、「軽さ」を目指すことが一つの方向性として示される。同時に「軽さ」の裏返しとして、言葉それ自体の「重さ」が現場には発生する。

戯曲、演出、俳優、舞台美術、小道具、照明、さまざまな要素が複同的に作用し合っていることから、演劇は総合芸術だ、と言われる。が、舞台上に当たり前が物が存在するということについて、そこに存在する光について、演技を行う俳優が何に向けて演技を行っているのかについて、改めて問い直し、定義し直していてもよいのではないか。それらの要素が「～に見える」ために、という目的に向かい、戯曲の再現および演出家の有する世界の見方の再現のために必要とされているのだとしたら。わたしはそれらの法に抵抗したい。

舞台上に物が存在するということについて

舞台上から俳優以外の物質的な質量をできるだけ取り除く。物には質量がある。その物が舞台上に存在する時、舞台にはある「重み」が付与される。舞台上に存在する物質について、物がそこに存在するということは、固定化された物の意味がその場に沈殿されつづけることであると仮定する。

わたしたちは物を見て、物自体のその意味を認識する。次にその物の付帯要素を認識する。例えば、その他の存在物がない舞台上に、傷のついたりんごそのものがある場合、観客は舞台上に「りんご」がある、と第一に認識する。第二に、「傷のついた / りんご」がある、と、第三に、「なぜ / 傷のついた / りんご」が舞台上にあるか、を考える。第二、第三の要素はあくまでもりんごにまわり付く意味であり、その認識が前後する可能性があり得る。ある役が「食べられないよ、それ。あいつが二週間いなくて、買ったまま出かけちゃったから。」と発したとすると、「あいつが買って出て置いて行った / 二週間そこにある / 傷のついた / 食べられない / りんご」となる。そのりんごを知らない隣人が家にやってきて触ってから去ったとすると、「何も知らない隣人が今触った / あいつが買って出て置いて行った / 二週間そこにある / 傷のついた / 食べられない / りんご」というように、舞台上のりんごに意味が重ねられ、りんごが意味の「重さ」を持って、存在することとなる。しかし、「りんご」というりんごそれ自体の意味は変容しない。したがって、りんごそれ自体を見て「りんご」と認識するという法がその現場には介入している。また、ここでは舞台上には存在しないあいつの行為は、りんごに集約されていき、行為は物へと集約されて客体化している状態にある。観客は舞台上にそのりんご自体が存在することで、隣人やあいつが登場せずとも、「何も知らない隣人が今触った / あいつが買って出て置いて行った / 二週間そこにある / 傷のついた / 食べられない / りんご」を思い出し、りんごの付帯情報としての客体化されたあいつや隣人を認識することができる。舞台上にりんごが存在し続けた時、観客は客観的な、観測者としての立場に立たされることで、「メタ」的にりんごの付帯情報を知ることができる状態に置かれる。りんごの純粋な観測者となっているという、異常事態が発生している。

また、物は俳優の演技の見え方にも影響し得る。例えばパンを食べるという行為を俳優が為した時、観客はある役Aがパンを食べている、と認識する。わたしは食べ物がある舞台上に登場する劇を観劇した際、パンを食べている役Aを見て、パンが美味しそうだ、役Aは美味しそうにパンを食べるな、などとは感じず、一〇回上演があれば、一〇回パンを食べている俳優がいる、パンを一〇回も美味しそうに食べなければいけないのか、と感じたことがある。これは「ある役がパンを食べる行為をリアルな日常のワンシーンとして観客に見せる」ことが目指されているが、「ある役を演じ、パンを一〇回食らうということを行う俳優が舞台上にいる」というメタとして認識している状態である。それは、一〇回上演があれば一〇回パンを食べているのだということを知っているからこそ、生じるものである。わたしは、俳優が一〇回パンを食べているのだ、ということを見逃して、日常のリアルとして役Aがパンを食べるシーンを一〇回上演するということを行いたくない。

それよりも、例えばそのパンを食べる状況を想像して、パンを食べる行為を再現しようとして、一〇回の上演の想像がそれぞれ異なることの方に演劇としての豊かさを見出す。舞台上にある物が存在した時、俳優は物の引力、「重さ」から逃れることは難しいだろう。観客もまた、物の持つ意味の引力「重さ」に引き寄せられる。俳優に接する小道具として、戯曲そのものに登場する物体が舞台上に存在した状態で、上演が成されることは、一つの劇の見方や戯曲の範疇に没入することと繋がり、上演としての自立は難しくなるだろう。上演時、舞台上に登場する小道具が戯曲に登場する物と一致する場合、戯曲の「重さ」がその上演に加担される。したがって、直接的な意味の「重さ」を発生させ得る小道具をできるだけ取り除き、俳優の想像している「物」が観客と想像の対話の中で共有されることが目指される。

舞台美術についても考えたい。舞台美術が劇場に存在する時、劇場機構そのものを覆い隠すことで、観客は劇空間の中にいるキャラクターを観察することができる。まるで箱庭の中を見るかのように、時に自身とキャラクターを引き寄せながら。劇場に存在し続ける一つの世界を眼差し続けることで、劇の中に没入する。固定化された意味や展開による、劇への没入の行為から解放されることが「軽さ」に繋がり得るのだとすれば、その解放の一助として、物質に覆い隠されていない劇場機構それ自体を観客が認識できる環境を作ることが第一に目指される。物質に覆い隠されていない劇場で作品の上演がなされる時、その場所が劇場でしかないという一つの意味と、劇場でしかない場所から劇それ自体の想像を観客はせざるを得ない状態となる。その上演の中では、劇の中で起こる行為とは異相の行為が為され得る。その時、「今、その劇場で、その作品の上演を行う」という核心の一部が観客と共有可能となる、と仮定する。「今、ここは、まさに劇場であるということ」が既に頭になっている空間が一回一回の上演の集まりを問いなおすことにも繋がり得ると信じたい。また、より強化された「今、ここが劇場であること」の意味をいかに上演により変容させ、引き剥がしていくか、その意味を再定義し得るか、にわたしは必死につとめることになるだろう。

劇への没入「重さ」から、劇からの「軽さ」による解放を目指し、劇場そのものの空間に観客が各々の想像の箱庭を構築させることを可能とさせたい。

演技：景色のような「軽さ」の演技の連続を目指す

舞台上にいる俳優と観客との間にはとても大きな隔たりが、頑丈な透明なベールが存在している。したがって、その透明なベールを無視して劇を作ることはできない。しかし、そのベールを前提として劇を作ることはできる。

俳優が景色を眼差す、ということがリアリズムの演劇の中で起こり得る。例えば、川が舞台の外に（観客側に）ある体として、俳優は舞台の上から観客の方を眼差す。この時観客は「川を見ている役Aを見ている」ということになる。それは同時に、「川を見ている役Aを演じている、川を見ていることになっている俳優を見ている」とも言い換えることができるだろう。わたしは景色を眼差すシーンがあった時、後者の見方をしている。リアリズムの演劇の中では、そこに川があることを想像して俳優は舞台に立つ。音響家が川のせせらぎの音を流すこともある。が、川がそこにあることになっているだけで、川がそこに見えたことはない。それは、観客と俳優との間に存在する透明なベールが要因だろう。わたしは俳優が見ていることになっている川、それ自体を、景色それ自体をも舞台上に現前させたい。ト書きに「役A、川を見ている」と書かれていた場合、「役Aが川を見ている」ことを舞台上で実現させるのではなく、役Aが見ていたかもしれない川を観客が想像し得ることの方が重要であると考える。

「～に見える」ために実践される、「見える」目的に向かっての演技の場合、戯曲に張り付いた「重さ」がそのまま劇に付与されると仮定する。それは「今、まさに俳優が観客にとって役として見える」効果を発揮するために働くだろうが、わたしたちは俳優はまさにその役ではない、ことを知った上で、劇を観る。また、戯曲内に書かれているある出来事が今、まさに、役に引き起こったと直接的に再現し、観客に知覚させることは重要ではない。俳優はすでに戯曲の展開を知っている。戯曲と同じタイムラインで既知の情報を出来事として引き起こすことを目指すことははたして可能なのだろうか。

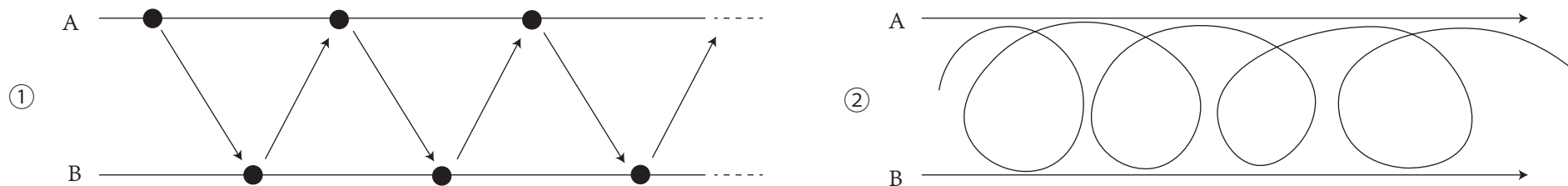
日常生活において、わたしたちは発話するセリフが規定されているなどということなく、自由に人と対話している。時折、頭の中で別のことを考えながら、なぜかその対話は成立している、といった不思議な状態である。日常生活の対話は、誰かに指示されたから為している、などといったものではない「軽さ」がある。しかし、戯曲ではあるキャラクターが話すセリフも行為も決められている。俳優は戯曲という指示書をもとにあるキャラクターを立ち上げようと、演出家は戯曲という指示書をもとに上演を立ち上げようとするだろう。その時「まさに、今である」ということはどのように意識され得るのだろうか。

上演を戯曲から引き剥がし、上演として自立させるために、「まさに、今ここに引き起こる出来事」を観客が体感し得る必要がある。日常生活の対話における不思議な現象のような。景色のような「軽さ」の演技の連続を目指すにあたって、私は以下の演技形式を選択する。

- ①セリフを発話している時、俳優は頭の中で戯曲とは全く関係のない別のイメージを想像する。実感を伴うイメージであるとなお良い。
- ②頭で想像したイメージによって体は動く。イメージを掴みにいくのではなく、イメージによって動かされ得る体がそこには存在する。
- ③したがって、頭の中、セリフ（発話）、身振りの三点が分離して舞台上に立っている状態の俳優がそこに存在することになる。

上記を行うことにより、今、まさに、ここ、舞台上で、俳優はイメージを頭のなかで発生させようとする。それは、現前で起こる現象として、ただ一つの真実であり得る。俳優の為す行為を観客は眼差す。景色を眺めるかのように、意味が発生し、絶えず新たな意味が蓄積され、もしくは解体され、消え、また立ち現れる、そのような「軽さ」の連続性が目指される。俳優はまさに役そのものとして舞台上にいる訳ではない。今、ここで俳優が想像しているという出来事を通して、発話されているセリフの内容から観客はその物語の詳細を頭の中で構築していくことができると考える。

また、付随してにはなるが、わたしは現状会話劇を書く作家であるということもあるため、ここでは、特筆して、ダイアログの演出についても説明しておく。AとBとの会話があるとする。



①では、AとBがおり、Aが発するボールに対して、Bが返し、Bのボールに対して、Aが返すという運動が発生している。①の会話は、相手のボールを前提とした会話である。したがって、会話の「重さ」が付与されるのではない。

②では、AとBがおり、A、Bともに意識はそれぞれ別にあるながらも、会話が成り立っている状態である。①と比較した際に、会話の「軽さ」が想定されるのではない。

日常会話というものは、Aに対して、Bが返し、Bに対して、Aが返す、というような丁寧なものではなく、A、Bそれぞれが別のところに意識がありながらも、会話が成り立っている状態である。したがって、②の軽さを目指すことは、Aがこう話したから、Bはこう話す、といった戯曲の意味の重さから解放し得ることになるのではない。言葉が役の言葉として手渡されるのではなく、言葉が言葉として、言葉それ自体の想像の射程を含んだものとして、観客に手渡されることをわたしは望む。ある「軽さ」をもって、言葉が手渡された時、わたしたちはより多くの事柄を想像することができる。具体的な実践として、ジャン・ルノワールのイタリア式本読みを演劇の実践のために改良して行っている。それは、言い方を決めて言葉表現しようとしな、という方向になる。その場で起こる反応を引き起こすために本形式の選択はなされた。

ここまで書いたようなことは「軽さ」に向かうための全てではない。試行中の実践の痕跡として、ここに書き残しておく。