

# 國學院大學学術情報リポジトリ

安部公房スタジオと同時代の欧米の実験演劇における社会・政治・共同体・俳優の役割：  
小特集日本近現代文学・その交通と交差

|       |                                                                                                                              |
|-------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| メタデータ | 言語: Japanese<br>出版者:<br>公開日: 2023-02-05<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: コーチ, ジャンルッカ, Coci, Gianluca<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="https://doi.org/10.57529/00000245">https://doi.org/10.57529/00000245</a>                                            |

# 安部公房スタジオと同時代の欧米の実験演劇に おける社会・政治・共同体・俳優の役割

ジャンルツカ・コーチ  
Gianluca Coci

安部公房と同様に、六〇、七〇年代にアメリカとヨーロッパで誕生した「前衛演劇」、「実験演劇」、「新劇」、「研究演劇」などの名が付けられた演劇運動は、正式な芝居を乗り越え、新しい道を探しながら新しい演劇を狙っていた。西洋のアヴァンギャルドは、非常に広い世界である。紙数の問題もあり、難しい選択をしなくてはいけない。熟慮の結果、本論文では、もともと非順応主義であり、グループとして特徴がある劇団について書くことにした。ピーター・ブルックのように有名で革新的な単独の演劇家ではなく、安部公房スタジオと同じようにアンサンブルとして代表的な劇団に注目しようと考えたのである。

アメリカの「リヴィング・シアター」とヨーロッパで活躍していたポーランド人のイエジ・グロトフスキの「実験劇場」(Teatr Laboratorium)、そしてそれと関係があるイタリア出身のエウジェーニオ・バルバの「オーディーン劇場」(Odin Teatret)である。

## 一、

まず、安部公房スタジオの演劇とリヴィング・シアターの演劇は、それぞれ確かに芝居のかなり違う世界や違うやり方を表

している。相違の元には、欧米と日本というやや異なる社会の中で存在したと、二〇世紀の時間的に近い時期に存在したにもかかわらず、政治的および社会的に極めて違う時期に活動したことがある。前者は、リヴィングとその創設者であるジュリアン・ベックとジュディス・マリナが積極的に参加する六〇年代の青年革命の時期である。後者は、安部公房スタジオが設立された七〇年代であり、それは、基本的には平和主義に基づいた運動の時代だった。その後、暴力や失望をもたらしてしまったとしても。

そういった相違にもかかわらず、構造や手法上の明白な相違を別として、その二つの演劇世界の間には透明な糸のような微妙な関係がある。それは、以前の演劇伝統との関係を完全に断ちきり、そして俳優の復活と共に観客を演劇の重要な要素にさせるという共通点である。米国でも日本でも無反応の状態に沈んでいた観客の好奇心をかき立て、観客を積極的に上演に巻き込むのである。安部もベック夫婦も芝居のカタルシスの力に狙いをつけ、観ることしかない観客時代の幕を閉じた。

しかし、リヴィングは、リーダーの位置を占め、観客を政治的に巻き込むことを狙っている。それと違って、安部は、直接に政治的なスローガンのようなメッセージを与えずに、観客の

文化のおよび知的な反応を望んでいる。そういう面では、前者は革命的な運動のリーダーのようであり、後者は自分の弟子に公案を与える禅僧のようである。それぞれの態度の相違は、主観的な違いのほかに、上に述べた通り、安部公房スタジオとリヴィング・シアターが別の社会や文化的な環境で存在していたことに基づいているのである。

スタジオとリヴィングの観客に対してのそれぞれのアプローチの細かい分析をする前に、安部とベック夫婦の当時の社会的や政治的な状況に関する思想について述べる必要があると思う。まず、安部公房の芸術やイデオロギーの形成にとって重要な転換期である五〇年代の後期の出来事に注目しなければならぬ。実は、その時期に安部は決定的に共產主義から離れ、一九六二年に日本共産党から除名された。それで、政治活動と関係がある作家としてのあらゆる活動をやめ、特に六〇年代以降彼の特徴となる個人主義へ向うわけである。当然、それは突然の決定の結果ではなく、彼の内部にずっと前から発展してきたことであつた。

四〇年代末に、『終りし道の標べに』という長編小説と『無名詩集』という詩集を出し、若い文学者の道を歩き始めたばかりの安部は、花田清輝に魅了された。当時の前衛派のリーダー

の一人であり、日本共産党と関係がある『新日本文学』の中心のメンバーでもあった花田は、「夜の会」を創設した。「夜の会」のメンバーは、様々な芸術の分野の若いアーティストであった。例えば、花田清輝自身と安部公房以外には、岡本太郎、野間宏、勅使河原宏などのようなメンバーもいた。若い安部は、マルクス主義のインテリゲンチヤや共産主義の思想に親しみ始めるようになった。戦後の辛い時代に、共産主義に支配されていない国に住んでいた世界中の多くの若い文化人と同じように、彼も共産主義による新しく自由な社会や芸術（当時の日本はアメリカの占領と検閲の時期である）の可能性を望んでいた。そして正式に日本共産党に入党し、『人民文学』や『新日本文学』に投稿し、積極的に運動に参加した。

安部が書いた五〇年代前期のほとんどの作品、例えば、『赤い藁』『洪水』、そして『近代文学』に載せ芥川賞を受賞した『壁』などでは、資本主義に反対する思想が明らかに出てくる。しかしそれから、彼の内部には社会主義リアリズムに対してもますます強くなっていく拒絶の気持ちが生まれる。ちなみに安部は、つねに芸術が政治と関係がないと主張し、最初から社会主義リアリズムを批判していたのだが、その拒絶の気持ちをはっきり表れたきっかけは、ソ連の拡張政策やそれに対しての日本共産

党の曖昧な態度が原因ではないかと思われる。講演会に参加するため、一九五六年にチェコに行った際に、安部は東ヨーロッパでの共産主義の現実を自分の目で確認できたのである。したがって、同年にソ連の軍隊がハンガリーに攻め込んだ際には、左翼に属する多くの文化人と同じように、反対の側に加担することになったのである。

一九六二年に中国での作家やアーティストの権利を要求するための抗議文に、安部は、三島由紀夫、大江健三郎、川端康成などと共に署名し、結局、その年に花田清輝などと一緒に日本共産党から除名された。そして、安部公房の傑作の時期である六〇年代が始まる。エッセーの中に様々な社会問題について書いたり、資本主義のシステムを非難したりすることとも忘れずに、安部は芸術的な活動に集中していく。

このようにして一九七三年に安部公房スタジオが設立された時には、リヴィングのベック夫婦と違って、安部は作家としての名声の絶頂にあり、もっぱら芸術的な挑戦を狙っていたはずである。

日本の現代演劇の状態は悲惨なものです。芝居は次々と連  
続して上演されますが、どれも短期の上演で、演技のスタ

イルと言えは絶望的に時代遅れです。数年前、私は劇団を設立し、昨年は自身の戯曲「ガイドブック」を上演しました。そして一九七三年一月をもって我々は独立を果たします。つまり、所属俳優が他の劇団から脱退し、日本初のレパートリー劇団を結成するのです。

一九四七年のニューヨークを振り返ってみよう。一文なしである若いジュリアン・ベックとジュディス・マリナは、芝居をすることにあこがれている。名声の絶頂にある個人主義者としての一九七三年の安部公房と違って、その二人の若者は世界を変えることを望んでいる。新しい芝居をして、世界を変えたいと考えている。

若手を助ける田中邦衛、仲代達矢、井川比佐志などのような熟練した安部公房スタジオの俳優と違って、リヴィングの俳優は演じるために何でもし、無報酬でも演じるような、初舞台を踏み若手俳優である。訓練や稽古のためのスペースをもち、そして立派な劇場を利用できる安部公房スタジオと違って、ザ・リヴィングは一つのあばら屋からもう一つのあばら屋へと移動しなければならない。強調したいのは、どちらも積極的に観客を巻き込む新たな演劇を狙っていたが、当時の主観的、もしくは

は客観的な状況が違うために、それぞれの演劇の手法や目的が違ってしまったということである。ジュディス・マリナの日記の次の文章が示す通り、リヴィングには青年の典型的な熱狂やユートピア思想があふれていた。

今日は、オルフェウム劇場から一六〇個の椅子を贈ってもらった。その古い劇場の床から椅子を一個ずつ引き抜いたり、それをトラックに積み込んだり、それから降ろしたり、なんて辛い仕事。でも、我々は到着点を見なくても、望みいっぱい働いている。毎日、誰かが思いがけずやってきて、手を貸してくれる。本当に共同体のような良い雰囲気である。

もちろん、ザ・リヴィングが設立され、そして存在した特別な時代は、決定的にその劇団に影響を与えた。リヴィングは外の状態に反応し、それによって発展したが、安部公房スタジオは外部の特別な社会的や政治的な状況が安定しているため、外の影響を受けないで発展したと言える。元から無政府主義者で平和主義者であるリヴィングのリーダーとそのメンバーは、ちょうど一九六八年の革命運動の直前にヨーロッパにいて、自

分の演劇とその運動との自然な関係を作ったのである。例えば、

『パラダイス・ナウ』のような作品は、その時代に作られなければ、全く違う作品になった可能性が高い。リヴィングの観客の巻き込み方は、直接的で政治的である。それと違って、安部公房スタジオの方は、運動のリーダーのような政治的なアプローチを持たず、間接的に考えさせる巻き込み方である。

例えば、『棒になった男』で、地獄の男という人物は終幕で観客席に向かい、次のように話しかける。

「見たまえ、君をとりまく、この棒の森……もつと違った棒にはなりたくても、棒以外の何かになりたいたいなどは、一度も思ったことのない、この罪なき人々……裁かれることもなければ、罰せられる気づかいもない、棒仲間……（ふと調子を変えて、さらに客席に乗り出すようにして）いや、べつに、嫌味を言ってるわけじゃないんですよ……まさか、そんな失礼なこと……めっそうもない……（笑顔をつくり）単なる、事実として、ただありのままの事実として、ね……」

指示や解決を全く与えずに、安部は観客の沈黙を考する意欲

をかき立てる。観客に忠告をしたり、挑発したりするが、何をするべきかを絶対言わない。何故ならば、本人が一人で考え、一人で何かの解決を見つけれなければ、何も利益は得られないからである。

安部と違って、ベックは観客に直接に役を演じさせる。例えば、『アンティゴネ』で観客はテーベ人を殺戮したアルゴズ人を象徴している。終幕で殺されたテーベ人を演じている俳優たちは、恐怖の表現が顔に表れ、無言でゆっくりと後ろへさがっていく。このように、直接に観客に殺戮の責任を負わせ、殺し屋であるかのようにやましく感じさせる。また、『パラダイス・ナウ』で観客を社会革命へ指導したいベックは、一人で舞台に出て、本当のリーダーのようにスローガンを叫びだす。

「戦争は、もうたくさん。自由を、今。黒人のため、自由を。みんなのため、自由を。この世を変えてよ。貧乏人を食べさせて。（中略）政府を廃止して。兵役を倒せ。警察を倒せ。」

ザ・リヴィングはこの段階に徐々に達したと言える。最初は、観客を積極的に巻き込むために、ベック夫婦はルイジ・ピランデッロの作品を上演するという名案を考える。ピランデッロの

演劇を知らないアメリカ人は、舞台の上で稽古したり即興したりするかのように見える俳優たちを見て、衝撃を受けてしまう。それについてベックは次のように述べた。

我々の目的は、観客に何かを見せることだけではなく、彼等を巻き込み、そして感動させるか深く考えさせることであつた。いわゆる演劇の中の演劇という策略で、劇作家は観客を追いつめ、関心をひき、目を覚めさせたい。それに、やつと反応した観客と俳優との間に積極的な関係を作りたい。それは、まさに我々の目的であつた。俳優を観客と混ぜて、平等や統一を狙っていた。みんなの人生を一つにしたい。分離ではなく、結合の詩字である<sup>②</sup>。

ピランデロの演劇を起点に、『ザ・コネクション』でベックたちは観客に舞台の上で起こることがフィクションではなく、現実であることを信じさせる。俳優たちが観客席に出て、やけになって観客に麻薬を頼んでいる場面や、必ず観客の誰かが意識を失ってしまうオーバードスの場面などは、非常に現実的でドラマチックである。また、劇作家の役を演じている俳優は観客席に座っていて、上演の終了時に舞台から彼の名前が呼

ばれると、観客は彼が本当の劇作家であると思ひ込み、全員が拍手してしまう。

若いころの最初の熱狂が去ってしまった後に、ベックたちは観客をだますという方法がよくないと判断してしまう。その間に翻訳家の友人にアルトールを紹介され、彼の方法に熱中していき、そこで、いわゆる「残酷の演劇」の方へ向い、観客を激しく攻撃しなければならないと考え始めた。アルトールと同様に、ベックたちにとっても、観客には人生の全ての激しさや残酷さを見せなければならぬ。『ザ・ブリック』という作品で、ザ・リヴィングは観客を巻き込むために、初めて新しい方法を現実とした。ベックたちは、結局芝居というのとはもっぱら俳優と観客との間の問題であり、後者の積極的な参加を得るためには、手の内を明かす、隠し立てのない行動を取るほうがよいではないかと考え始めた。正直な方法を利用すれば、人々が社会的にも政治的にも自覚するだろう。少なくとも、それが当時のベックの意見である。

革命運動がざわめき出す六〇年代の半ばころに、ザ・リヴィングの演劇のユートピア的な目標は明確になってきた。つまり、芝居を使って、もっと正確に言えば芝居をしながら、人々を革命へ指導するという目標である。ベックたちにとっては、観客



に現実の一番残酷な点をはっきり見せて、反応するように仕向  
けなければならぬ。寂しい現実を忘れさせる、上手な言葉で  
ごまかす芝居は必要ではないと考えたのである。そういう面  
は、政治との関係を別として、安部公房の目的にはリヴィン  
グとの類似があると言える。安部の考えでも、観客には以前に見  
たことがないことを見せなくてはいけない。リヴィングは、観  
客に赤裸々な現実を紹介しているが、それと違って安部は観客

を夢の世界に連れていく。ただし、安部が直接に現実を見せた  
くない理由は、人々を慰めたり気移りさせたりしたくないから  
ではなく、毎日みんなが経験していることを見せても、つまら  
ないと思っているからである。つまり、安部とザ・リヴィン  
グのそれぞれの演劇の内容や構造などは異なるが、結局安部も「日  
常生活の淋しさでからになった人々に麻酔をかけたか、ただの  
気晴らし」<sup>③</sup>であるような演劇を批判しているのである。安部は  
舞台の上に夢、幽霊、死者を紹介して、観客に考えさせたいの  
である。人は、朝、目覚めて、夢を見たことをはっきり覚えて  
いれば、その意味と何故あのような夢を見たかを考える。それ  
と同じように、安部は観客に変な夢を見せて、何の意味だろう、  
何故あのような夢を見せてくれたのかという質問を頭に浮かべ  
させる。『愛の眼鏡は色ガラス』のような作品では、観客が奇

妙な雰囲気や多くのナンセンスの意味を探しても、まず見つけ  
られないであろうが、探すことだけでも積極的に参加するとい  
う意味になる。

政治的な面では、もちろん安部はベックたちと違って、一切  
指導をしていないが、マスマン (mass man) を形成したり人  
間をだましたりしている現実社会を批判していることは確か  
だ。このようなメッセージは、ほとんど全ての作品に表れる。

例えば、『友達』で、普通の人の平静な感情を騒がせる奇妙な  
家族は、我々の社会を支配している見せかけだけの民主主義を  
象徴しているのかもしれない。『幽霊はここにいます』で、鏡を  
見ることを恐れている幽霊はアイデンティティー・クライシス  
にある現代の人間ではないだろうか。また、植物人間に変形し  
てしまう『緑色のストッキング』の主人公は、反応せずにぼん  
やりと暮らす我々を象徴しているのではなからうか。要するに、  
安部の演劇は直接的ではなく、間接的に観客を挑発して、眼を  
覚めさせたいという目標を持っているのではないだろうか。

前述したように、リヴィング・シアターの観客を巻き込むと  
いう目標は、だんだん強くなり、『パラダイス・ナウ』で頂点  
に達するのである。安部公房スタジオの演劇も同じような過程  
をたどり、結局もつとも実験的なスタジオの後期作品では、観



客の参加が活発的になる。『案内人』では、舞台前面に客席の方に降りる階段がある。その階段は、客席と舞台の間の一体化を強調していると思われる。しばしば、俳優が客席の真ん中に走り降りたりする。客席と舞台の間の一体化という概念は、客席に座っている「H24」という人物に非常に面白く表れている。その椅子の番号が舞台から呼ばれたら、直ちに立ち上がり、舞台の上に演技に行かなければならない。その行動によって、観客は外部の存在ではなく、舞台上に存在している世界の要素になる。三人の案内人たちはいつも客席に向っていて、時々観客に向って発言する。

『人さらい』という作品では、観客を巻き込むという目標は、上演が始まる前から既に明らかである。入場してから、観客のみんなに小さな仮面が配られ、つけるように指示される。それから、俳優たちが舞台上に登場した途端に、お互いの顔にさまざまな色で仮面を塗り始めるのである。これはやはり、一体化の概念を強調し、舞台を観客との壁が瞬時に破られてしまう。

『人さらい』が含まれているスタジオの最後の三部作である『イメージの展覧会』というシリーズでは、観客に全く見たことのないイメージを見せ、聞いたことのない音を聞かせる。スタジオの実験主義のシンボルと言える大きな白い布が舞台上に登

場し、生きているかのように動いたり呼吸したりする。安部自身がシンセサイザーで作ったサイケ風の音は、神秘的な儀式のような雰囲気づくりに大きく貢献する。リヴィングの『秘儀とほかの短編』(Mysteries and Smaller Pieces)、又は『パラダイス・ナウ』と同様に、観客は儀礼に参加しているかのように感じる。安部のサイケ風な音楽は、『秘儀とほかの短編』で俳優たちが線香を持ち、客席の真ん中を歩く場面で聞こえるインドラのラーガに似ていると言える。それに、『パラダイス・ナウ』での俳優たちの体で作られているピラミッドなどは、安部のスタジオの俳優たちの人間の組み立てに似ている。

ニューヨークのころよりも、ヨーロッパの色々な町で、そして一九六八年のパリで、リヴィング・シアターは本物の無政府主義の共同体になる。稽古は、だれでも自由に見られ、参加することすらできる。やはり、多くの若者や文化人が世界を変えようと望んでいた当時の雰囲気の中では、それほど不思議なことではない。それと違って、バブル時代に向かい、経済に支配されていた安部公房スタジオの時代の日本では、リヴィング・シアターのような現象は起こりえなかった。しかし、著名な作家である安部が当時の静止状態からの脱出を挑発し、若い俳優がいっつも自由に入場できるスタジオを設立し、新たな演劇を

つくったということ自体、小さな革命ではないであろうか。

言うまでもなく、リヴィング・シアターの演劇も安部公房スタジオの演劇も、観客、つまり私達のための演劇である。

## 二、

俳優の演技における安部公房の生理的なアプローチ、そして観客に感情を伝えるために俳優の肉体の重要性を強調することは、偶然かもしれないが、六〇、七〇年代における欧米の前衛演劇の世界で人気があった同様なアプローチに共通していると言える。安部公房スタジオの若いメンバーは、ピーター・ブルックやアントナン・アルトーを知っていて、グロトフスキーが「実験演劇」について書いたエッセーも読んでいた。安部自身も、グロトフスキーの手法についての研究はしなかったが、彼のことをよく知り、演技における肉体の重要性についてポーランドの演劇家に同感していたのである。スタジオが大成功を収めたアメリカでの一九七九年の公演の際に、安部が新聞や雑誌に応じた多くのインタビューの中には、現代演劇の偉大な革新者としてのピーター・ブルックとグロトフスキーに対する尊敬を表す次の言葉がある。

各紙の劇評は、日本の芝居としてではなく、現代演劇としてのここ数年ぶりの成果としてそのオリジナリティを評価した。ピーター・ブルックやグロトフスキーが与えたような、決定的なショックを与えたといっているのではないだろうか。<sup>(4)</sup>

安部にもグロトフスキーにも演劇に再び尊厳を与えようとする目的があり、それはたしかに大切な共通点である。日本で、新劇は重複が多くてつまらなくなってきたり、そして世界中の公式演劇はますます商業的になり、停滞の状態になっていた。演劇の復活を狙って、安部公房は渋谷のスタジオ、グロトフスキーはポーランドのオポーレ市そしてヴロツワフ市の劇場に閉じこもり、それぞれ実験を開始する。その実験の対象は、同じである。すなわち、俳優である。両方にとって、俳優というのは演劇の絶対的な主人公であるし、演劇の復活を狙うなら、まず俳優の復活を狙わなくてはならない。

安部とグロトフスキーの演劇思想、そして戯曲を演じるただの伝達者ではない俳優という概念の根元には、演劇は他の芸術表現手段と全く違うという考え方がある。演劇というものは特

別であり、他の芸術表現手段と比べられないのである。次にあげる安部とグロトフスキーのそれぞれの文章は、内容的な類似を持ち、ほとんど同じ著者のものであるかのように見える。

そして次にもう一度舞台、小説でも映画でもない、映画という問題はまた出てきますが、最終的に舞台でなければならぬものと問われると、俳優の肉体しか残らないですよ。そのときに、戯曲だけでは済まされない新しい舞台の本質、これが問い直されている。そして、たとえばグロトフスキーであるとかピーター・ブルックの演出方法も多分にそういうものを含んでいたでしょう。そういうふうには俳優の肉体の再評価というものが生まれてくるわけです。(中略)僕は充分小説で伝達できる場所も持っているわけです。それから、小説で表せるものをさらに舞台でやる必要はまったくないわけです<sup>⑤</sup>。

不要なものをだんだん一つずつ除去してみた。ドールン、衣裳、舞台、音響効果、照明効果、舞台装置などを除去しても、芝居ができる。ところが、俳優と観客の間の直接関係が絶対必要である。その関係は、芝居に欠かせない要素

である。(中略)映画やテレビも機械などを制限なしで利用できるが、演劇というのは、機械を使っても、時間やスペースにおいて制限があるし、科学技術的にそれほど優れていない。私は、結局芝居は、貧しい方がいいのではないかと思う<sup>⑥</sup>。

演劇は、映画やテレビなどと異なり、観客に見たことがない何かを見せなければならぬし、中心人物である俳優は非常に特別ではないとだめであろう。俳優は、自分の眼、顔、手、つまり肉体で観客に全ての感情を伝えることができなくてはならないわけである。安部とグロトフスキーの考えでは、有名なブリマドンナのような俳優ではなく、観客がこの俳優がどの俳優であるかわからないほど、無名の俳優でなければならない。つまり、良い俳優は、仮面をつけていなくても、観客に仮面をつけているかのように感じさせなければならない。安部もグロトフスキーも、良い俳優が演じる時に、観客に俳優の個性を感じさせてはいけな思っている。自分自身に対して快楽主義的な満足を感じる俳優は、映画のスターや有名なスポーツ選手と同じように、自分自身の役を演じてしまう。

安部にもグロトフスキーにも、むしろほとんど存在していな

いような特殊な俳優が必要だった。無から新しい俳優のタイプを形成するしかなかったのである。その結果、日常的な辛い訓練は、非常に重要になるわけである。方法も練習自体も違うのに、両方のシステムの出発点はスタニスラフスキーとメイエルホリドなのである。

若いグロトフスキーにとって、その二人のロシアの巨匠は重要な標識だったと言える。クラクフの国立演劇学校の学生ころから、グロトフスキーは自分の演劇に関する思想を形成するために、その二人の学説を一体化してみた。彼にとって現代演劇の最大の理論家であるスタニスラフスキーから、俳優の重要性（結局、安部とそして現代演劇の全ての革新者と同じ）、そして俳優は役を演じるのではなく、それを自分の人生の部分として感じなくてはいけないということを盗んでいる。つまり、消極的な役者ではなく、自己分析の方法によって演じる俳優である。また、最初のころにスタニスラフスキー自身の協力者であったメイエルホリドからも、明らかに俳優の肉体の重要性を取り入れている。俳優は、自分の体の各部分を車の部品であるかのように詳しく理解して、機械であるかのように使えるようにならないといけない。

もちろん、スタニスラフスキーに影響されたのは、安部より

グロトフスキーの方である。彼は、俳優が役を自分の人生の部分として感じなくてはいけないというだけではなく、その役を自分の体でも自分の心でも感じなければならないと強調しなかったのである。従って、メイエルホリドの肉体的で生理的なアプローチと違って、グロトフスキーの方法は肉体的であると同時に、精神的なアプローチでもあった。安部は、メイエルホリドと同様に生理的なアプローチを選んでいる。

ポーランドとヨーロッパ各地で活動していたグロトフスキーは、ピーター・ブルックやエウジェーニオ・バルバのようなロシア派やヨーロッパの前衛演劇と直接に関係があった。一方で安部は、そうした前衛について書物だけで読み、間接的な関係しか持たなかった。しかし、友人であり彼のいくつかの戯曲の演出家でもあった千田是也との協力は、非常に大切であった。

実は、それ以前に千田是也こそが、初めて日本でスタニスラフスキーとメイエルホリドの方法を紹介したのである。安部公房にとって、千田是也との出会いは、非常に重要である。千田が演出を依頼された『どれい狩り』や『幽霊はここにいる』の稽古にほとんど毎日出席して、安部は演劇の秘訣を覚えたであろう。しかし、数年後には、スタニスラフスキー風である千田の精神的なアプローチに不満を感じる。安部はスタジオを設立す

ることにして、生理的なアプローチの方へ向ったのである。

たしかに、俳優は安部の演劇でもグロトフスキーの演劇でも中心であり、絶対的な英雄であると言える。しかし、違う父親から生まれ、会ったことのない二人の兄弟のように、かなり別の性格を持つ英雄でもある。ロシアの背後にある母親は同じであるが、それぞれが自分の道を歩き始め、周囲の環境に影響され、大人になってから、一人は安部スタジオの俳優になり、もう一人は「実験劇場」の俳優になるわけである。

両方とも日常的に非常に辛い訓練をしている。最初の体操や曲芸の練習は同じであるが、その後内容が変わってくるのである。安部の俳優はいわゆる「ゴム人間」という練習を行う。グロトフスキーの俳優は、いわゆる「ポーズ」の訓練をする。この段階で、訓練の大きな相違が現れる。前者は、一人ではなく、カッパルで動いている。一人の俳優は攻め込んで、相手は身を守っている。つまり、一人は筋肉をふくらませたり、体を伸ばしたりして、拡張する。相手は、その拡張に応じて、適当に縮まなければならない。それから、逆に攻撃者は防衛者になり、防衛者は攻撃者になるわけである。大切なのは、二人の俳優の動きの合計は、方程式のように、定数 ( $A + B = K$ ) でなく、はいけないのである。この訓練は、精神的ではなく、生理的に

行う。実際に、安部の俳優は、メイエルホリド風に生理的に顧客にあらゆる感情を伝える機械にならないのである。安部公房スタジオの俳優と違って、「実験劇場」の俳優は、ほとんど一人で「ポーズ」の練習を行う。それには精神的な部分も加わっている。例えば、微笑みか嘲笑をするなら、技術的にどの顔の筋肉を動かすか知っているが、同時に何故その微笑をしているか、何故その嘲笑をしているかということも意識しているのである。簡単に言うと、安部システムと違って、グロトフスキーのシステムは肉体と音声のほかに精神も含めている。スタニスラフスキー風な現実の再生に限らず、そしてまたメイエルホリド風な肉体に限らず、このポーランドの演出家の考えでは両方が同じ程度に必要なのである。彼から見ると、自分の肉体だけに役を任せる俳優は、演技における精神に関する欠かせない要素を排除してしまう。他方では、肉体の力を利用せずに精神だけを頼みにする俳優は、体のない顔のようになってしまう。最終的に、グロトフスキーにとつての理想は、精神と肉体の一致である。それは、良い俳優の宝物としての自然さと規律をもたすための呪文である。

俳優に迫っている重大な危険は、規律の不足であるに違い

ない。それは、大混乱の原因になる。無秩序で表現、つまり演技はできない。規律または自然さが足りない俳優は、本当の創造のプロセスができないのではないだろうか。メイエルホリドの方法は、規律や肉体的な訓練に基づいている。スタニスラフスキーの方は、日常生活の自然さに基づいている。それらは、創作過程の二つの補足的な要素である。<sup>(7)</sup>

次に、グロトフスキーと安部が上演する作品は、完全に違し、それぞれの俳優のタイプが違うことも強調する必要がある。前者が演出する作品は、原作を勝手に解釈しているとはいえず、まだ言葉や対話に基づく作品である。上記に述べた肉体と精神とのバランスがなければ、ちゃんとした演技はできない。それと違って、安部の演劇研究における絶頂であるスタジオ時代の後期の実験的な作品は、言葉ではなく、イメージ、音、照明に基づいている。そのような背景に、スタジオの俳優はとてもふさわしい。自分の肉体を生理的に使って、舞台に存在しているその特殊な夢の世界の完璧な主人公になれるからである。

俳優は夢見る者ではなく、夢見られる者でなければならな

い。俳優は夢の論理で自立しなければならない。<sup>(8)</sup>

安部の俳優は、観客の夢の主人公にならない。それは、スタジオの俳優の形成におけるもう一つの基礎である。夢の世界と同様に、俳優は「流動性」を持たなくてはいけない。動き方や身振りは、ポーズっぽく力強いではなくて、波状で軽くなければならない。やはり、「ゴム人間」という練習の呼び方自体も、体が習得すべきその特別な柔軟性を象徴している。よくポーズを取り、力強い動き方と身振りをするグロトフスキーの俳優と違って、安部スタジオの訓練には、流動性を支えるための肉体を作る目標がある。簡単に言うと、スタジオの俳優の筋肉は、力強さを見せるための筋肉ではなく、俳優が空気の中で泳いでいるかのように見えるためのものである。

俳優の流動性という概念を理解するためには、有名な演出家である鈴木忠志のシステムと簡単な比較を試みたい。安部と同じように鈴木も俳優に非常に辛い訓練をさせる。強くした身体のおかげで、俳優は肉体的に役を演じていく。が、鈴木と安部のそれぞれの訓練の結果は違うのである。前者の俳優は、足に強力な筋肉が付いているから、恐ろしい速さで強く堅い動きや身振りができる。安部の俳優も同じように強力な筋肉がある



けれど、やはり使い方が違うのである。鈴木の俳優と違って、柔軟で絶え間ない運動によって動いている。流動性という概念は、安部公房の小説の中にも出てきており、彼の思想の基礎であると言えなくもない。例えば、『砂の女』を読む読者は、砂の流動性を常を感じる。それは人生の隠喩としての砂である。安部の演劇において、固定や厳格さの反対としての流動性は、あらゆる規則に対しての自由さのシンボルにもなっている。安部スタジオの俳優の自由さは、即興の重要性にも示されている。スタジオの実験的な作品自体の創作には、即興が欠かせない手段である。実は、実験的な作品の場合、安部は俳優たちとある程度一緒に戯曲を書くと言う習慣があったのである。つまり、俳優のアドリブの練習を見て、ヒントをもらい、戯曲を書くというプロセスである。もちろん、「イメージの展覧会」や「ガイドブック」のシリーズにはスクリプトがあるが、普通の劇と違って短い、そんなに大切ではない。一応、俳優はスクリプトからヒントを得て、アドリブで演技してしまう。グロトフスキーと同じように戯曲からの解放であると言えなくもない。「実験劇場」の俳優は、スタジオの俳優よりも多く、台詞を言ったり対話したりしているが、スクリプトの使い方はたしかに伝統的ではない。グロトフスキーにとって、俳優は戯曲をトランポ

リンのように使わなければならない。安部の俳優と同じように、戯曲からヒントを得て、アドリブで演技しなければならないのである。しかし、グロトフスキーが考えている即興は、安部ほど自由ではない。結局、自分の思想通り、自然さと共に規律も大切なのである。「実験劇場」における規律の重要性は、おそらく日本の能や東洋の演劇伝統から取り入れられたと言える。伝統的な東洋演劇にも影響されたグロトフスキーは、特にその演劇に演出家がいらないことや、訓練の厳しさが好きだったはずである。

日本の能や東洋演劇の場合、演出家というのは全然いない。何故ならば、演出家は時である。その演劇は世紀を越えて上演されている。息子が父親を継いで、同じしぐさで同じ役を演じるわけである。二つか三つぐらいのしぐさを変化させれば、それだけでも観客は驚いて、大革命をしていると思う。もちろん、東洋でも俳優に個性、そして個人的な魅力や個人的な能力があるけれど、それは西洋の俳優が頻繁に感じる自己満足と全然違うのである。我々の俳優は、仕事の意味、腕の良さの意味、そして自分の職業に対しての愛情の意味を理解するために、伝統的な東洋演劇にもつ



と注意を払わなければいけないのである<sup>(9)</sup>。

上記の文章で、グロトフスキーにとつての俳優の優先がさらに明らかになる。俳優についてさらに深い研究をするために、彼はますます舞台から離れてしまい、七〇年代の後期以降、研究の仕事に励む。ずっと公演し続けなくてはいけないという観念があった安部公房と違って、グロトフスキーの「実験劇場」の場合には、稽古や公演なしの時期が長く、数ヶ月の間の訓練、そして研究のみを重ねた時期が多いのである。結局、資本主義や消費主義に支配されている日本では、公演するという目的がない劇団であれば、演劇するという観念自体が成り立たないであろう。残念ではあるが。

### 三、

安部公房スタジオの活動の途中の七〇年代に、オーディエーン劇場は一回来日し、公演を行った。日本では、『舞踏の本』(Dances of Bog)、『内陸への進軍』(Anabasis)、『東方見聞録』(Millionen)とこう三つの作品が紹介されたのである。全ては、普通の演劇を越え、観客との直接関係だけでなく、経験やパ

フォーマンスの交換までを求めている革命的な上演である。エウジェーニオ・バルバとそのオーディエーン劇場の目標は、「バーター」という方法を使つて、芝居やダンスを交換の対象にすることである。つまり、差別に対して闘い、無制限の自由な人間関係を作るという思想を象徴して、地元の人々とダンスや芝居の交換を行うわけである。簡単な言葉で言うと自由な野外公演である。「バーター」という概念についてバルバは次のように述べている。

非常に簡単な状況から始めた。オーディエーンの俳優たちはスカンジナビアの民謡を歌い、地元参加者はその地方の民謡を歌つて応える。それから、次の手段ではこちらが民謡にダンスを加えると、相手も自分のダンスをし始める。最後は、即興で簡単な場面を演じると、相手の誰かが人混みから出てきて、何かを演じ出す。(中略)これは、世界中の様々な国で実現したバーターという我々の方法である。少したつと、我々と親しくなってきた地元の人たちに話し掛けられ、何かを演じてくれないかと遠慮なく頼まれた。そこで、こちらはその提案を受け入れ、今度は交換で彼らから何かを歌ったり、踊ったりしてもらっていた。そ

のようなバーターには、特に農民や職人が参加していたのである。我々のパフォーマンスの目的は、人々を集めるということであった。そうやって、大衆文化を復活させ、人々を結び付けることができた。<sup>(10)</sup>

オーディーン劇場の日本公演は、大都市の劇場だけではなく、ヨーロッパやラテンアメリカの公演と同じように、街の道や広場でも行われたであろう。とにかく、きつと地元の人を驚かせた公演であったであろう。例えば、『内陸への進軍』という作品で、オーディーンはある村や街に侵入する。かなり恐ろしい仮面をつけた俳優たちが、人の家に入り込み、窓やバルコニーに現れる。また、太鼓の音を立てながら、どくろの仮面をつけ、ダーク・スーツを着ている人物は、高い竹馬で村の道や広場を歩いていく。『舞踏の本』という作品は、音楽と踊りを中心とする。村の攻撃という方法によって、俳優たちは地元の人に激しい大衆踊りを見せ、見る者が反応するように仕向ける。ちなみに、バルバにとって、ダンスこそは演劇の本質である。

前述した引用の通り、それらの公演でバルバは演劇のそうした社会機能を表したかった。つまりオーディーンは、町や村を芸術的に攻撃しながら、昔の共同体の感覚を復活させたいので

ある。演劇における人類学研究であると言える。それは、今日のオーディーン劇場の非常に広い文化活動の中で、現在でもエッセーを書いたり講演をしたりして、バルバ自身が行なっている研究である。

世界中での公演で、オーディーンが普及させようと思っていたその共同体の感覚は、やはりオーディーンの本質的な特徴である。オーディーンの現在の文化活動は、あくまでも古い共同体という概念が現代化されているようなその組織を基盤としていると言えないでもない。オーディーン劇場は、ヒッピーの自由社会の夢が人気を集めていた六〇年代に設立され、アメリカでのリヴィング・シアターと同様に、資本主義に反対する自由や共同体の夢を信仰のようにもっていたのである。七〇年代いっぱい、バルバが設立した劇団は、みんなが一緒に働き、一緒に創作し、一緒に生活する共同体としての劇団の素晴らしい一例になる。「バーター」という方法は、劇団のメンバーが直接に経験していたその共同体の思想にこそ由来しているのである。しかし、ヒッピーの夢が終わった八〇年代に入ると、世界のほとんどの国々が資本主義のシステムに支配され、オーディーンは賢明に共同体の概念を現代化し、新しくなる。デンマーク文化省からの資金が不十分であるため、本や雑誌を発行

したり、世界中からの若者が参加する演劇講座を行ったりして、自己資金を稼ぎ出し、ホルステプロで現在でも生き生きと存在している研究所のような文化組織になった。

その共同体観は、オーディーンほどのレベルではなくても、安部公房スタジオとそのメンバーも持っていたのではない。たしかに安部はそのグループのリーダーであるが、全ての提案が民主的に採決され、どの決定もみんなの考えの成果であったと言える。安部は、まもなくスタジオの俳優たちが一人で作品を作るようになるのではないかとも言っていた。残念ながら、スタジオの生命が短かくて、その段階までには達しなかったが、スタジオの後期の実験的な作品は、共同創作の成果である。それに、日本の多くの劇団と違って、安部は、ベテランの俳優がいたにもかかわらず、若手にも主要な役を演じる機会を与えていたのである。スタジオの前期に、井川比佐志、田中邦衛、仲代達矢のような俳優の経験と、安部が演劇を教えていた桐朋学園大学を卒業した若手の人たちの熱中によって、非常に積極的な雰囲気を作り上げたのである。おそらく、その環境は、オーディーン劇場で、ベテランの俳優と若い俳優との間の環境と同じようなものであっただろう。大事なことは、一方的な関係ではなく、本当の交換の基づいた関係であったことである。

仲代達矢の次の言葉もそれをよく示している。

若い人たちと体操したりピンポンなんかしていると、十年か若返ったような、役者の初歩にかえったような気持ちになる。(中略)若い人たちに感心し、刺戟を受けていることがあるんだ。例えばあんな風にしれっと入り込むなんてぼくなんかとてもできなかった。だからあのままスーッと伸びていったら、相当警戒しなきゃならない。<sup>(1)</sup>

やはり、俳優や関係者や安部自身の言葉が示している通り、安部公房スタジオの環境は素晴らしかったのである。渋谷のスタジオは、二四時間連続で開いていて、俳優たちや関係者が自由に利用することができ、訓練や稽古の時には、ずっと誰かが客席に座っていて、安部によく「人間砂漠」と呼ばれた東京の中心にありながら、小さいが生き生きとした共同体であった。結局、安部にとって、自分の演劇における創作プロセスは、スタジオの中で絶頂に達した。その絶頂は、安部が俳優と一緒に作品を作る段階である。安部は、作品を完成して、舞台上演すると、それは、既に作品の死であると何回も言った。彼にとつて、舞台は演劇の墓場であった。

これについては、エウジェーニオ・バルバも同意見であると言える。グロトフスキーを模範にして、バルバは舞台と客席との間の壁を破るために、伝統的な舞台を排除したわけである。そして、墓場、すなわち劇場を出て、道や広場で直接人々に向かうことにしたのである。安部は、普通の劇場から出たことがない。また、俳優たちが同時にいくつかのスペースで演じている『人さらい』を別としては、ずっと伝統的な舞台を利用していたのであるが、伝説になったその大きくて白い布を使って伝統的な舞台に対する大きな変化をもたらした。白い布は、舞台の生きている突起になり、元のスペースを拡大していた。観客は、俳優、音、照明、そしてその白い布によって作られた夢の雰囲気巻き込まれ、新しい次元に投げ付けられていたわけである。安部公房の演劇は、きちんと劇場の舞台の上に行われても、観念的には外の次元に行われるかのように見える。オーディーン劇場は、物理的に劇場から逃亡して、安部公房スタジオは観念的に逃亡したと言えるだろう。

その白い布の下に完璧な同時性によって動いていたスタジオの俳優たちは、その逃亡の主人公である。稽古と上演の時のみ会う俳優と違って、毎日一緒に訓練している俳優たちは、たしかに密接な関係を持っている。一方、アンチ・スターである

安部とバルバにとつては、グループ、そして共同体という観念は非常に大切である。それは、安部の場合には、スタジオの設立の時から明らかである。

ぼくは近代演劇が見失った俳優の復権をめざしている。したがって、グループとしては日常訓練をモットーにして活動していく<sup>12)</sup>。

おそらく、安部は、日常訓練やグループの重要性という観念を完璧に俳優に伝えることができたのである。訓練の恐ろしいほどの厳しさにもかかわらず、みんながスタジオの企画に徹底的に打ち込んでいたのである。ベテランの俳優たちは、有名な劇団を完全に断念し、スタジオに打ち込んでしまう。安部は、何故みんなにそんなに受けていたのであるか。やはり、安部システムの目新しさは重要である。新劇から来た田中邦衛や仲代達矢などは、特定の公演のための稽古や訓練に慣れていたのだからである。彼らにとって、スタジオの厳しい訓練は、商業としての演劇からの解放であったに違いない。一方、若手は、本を用いて西洋の前衛演劇のいくつかの方法を研究していたが、それを直接経験したことはなかったのである。しかし、目

新しさという要素よりも、おそらくグループにおける各個人の参加プロセスが重要であったと思う。それも、同質のグループではなく、異質のグループである。つまり、違う個人のアンサンブルである。一方、訓練自体も一切強制的ではなく、俳優に解釈の自由を与え、創造力を大事にしていたのである。

バルバの劇団にも、特に共同訓練から個人訓練への変更の時に、同じようなことがあったであろう。グロトフスキーの訓練と同様に、バルバのシステムでも、そういった共同訓練は、個人の自由を押さえつけ、そして俳優が自分に一番ふさわしい手段を見つけることを妨げる。従って、グロトフスキーもバルバも訓練において、個人に自由を与える。要するに、俳優は一人で自分に一番適している練習を見つけ、個人的な訓練を作らなければならぬのである。ちなみに、その点に関するグロトフスキーとバルバの相違は、前者にとって訓練は知識や自己を見つげるための方法となる。それと違って、後者にとって訓練というのは、単なる仕事である。

この面に関して安部は、たしかにグロトフスキーよりバルバに似ている。やはり、安部公房スタジオもオーディーン劇場も個性や自由に基づいている共同体であろう。

註

- (1) 「低迷する現代日本演劇を語る」(『毎日デیلیーニュース』のインタビュー) 一九七三年一月二六日。
- (2) J. Beck, "Assault to the Barricades", New York, 1964.
- (3) J. Beck, "Theatre and Revolution", *Evergreen Review*, vol. 12, n. 54, 1968, 5.
- (4) 安部公房スタジオ会員通信8。
- (5) 「安部公房インタビュー」『書き手』ドナルド・キーン(一九七八年八月)。
- (6) J. Grotowski, *Towards a Poor Theatre*, Holstebro, Odin Teatrets Forlag, 1968.
- (7) 同。
- (8) 安部公房『都市への回路』中央公論者一九八〇年六月。
- (9) J. Grotowski, "Exercises", *Action culturelle du sud est*, 19716.
- (10) S.K. Barfoed, "Interviewa con Eugenio Barba", *Biblioteca Teatrale*, 1974, 10-11.
- (11) 『愛の眼鏡は色ガラス』上演パンフレット(一九七三年六月四日)。
- (12) 「安部公房スタジオ旗あげ」『毎日新聞』一九七三年一月十二日。