

アングラ演劇における身体の表象と言語活動

論文概要

梅山いつき

はじめに

本論文は、1960年代半ばから70年代半ばにかけて隆盛を極めた小劇場演劇、またはアングラ演劇と総称された演劇を取り上げる。アングラ演劇は「肉体の演劇」とされてきたが、実は活発な言語活動を展開した「言語の演劇」でもあった。本論文はアングラ演劇の豊穡な言語活動に着目し、言語から「肉体の演劇」を捉えなおそうとするものである。アングラ演劇は日本の現代演劇に転換点をもたらしたとされ、数々の舞台が後世に与えた影響は大きい。しかしながら、アングラ演劇は未だ十分な研究がなされていない状況にある。先行研究においてアングラ演劇には俳優の身体の前化、学生運動との近接関係、前近代的価値の顕揚という三つの特徴があったことが指摘されている。アングラ演劇とは戯曲中心の新劇とは異なる舞台を目指し、歌舞伎などの新劇以前から日本に存在していた芸能の力を借りながら、戯曲の言葉に従属していた俳優の身体を解放する「肉体の復権」を唱える演劇であり、当時の学生運動や新左翼思想とは切り離せないものだとされてきたのである。つまりアングラ演劇とは身体に依拠しながら体制に抗する演劇だと考えられてきたのである。よってアングラ演劇の「肉体」とは「怪優」と当時呼ばれた俳優の荒々しい身体を指すと考えられ、その代表とされたのが劇団状況劇場の李礼仙、磨赤児、大久保鷹などの役者と劇団早稲田小劇場の女優・白石加代子といった個別の俳優たちであった。アングラ演劇の「肉体」とはこうした俳優個人の強烈な自我に支えられていると考えられてきた。しかし、アングラ演劇は身体を自我が発露する場として提示する演劇ではなかった。むしろ主体の^{オリジナル}原初の状態などというものはなく、「わたし」という存在はつねに何かの模倣であり反復でしかないなかで、いかに代理表象を脱するかを模索したのがアングラ演劇なのである。

本論文では唐十郎の連作『ジョン・シルバー』（1965～71年）、鈴木忠志構成・演出『劇的なるものをめぐって・Ⅱ』（1970年）、別役実作『正午の伝説』（1973年執筆・75年上演）、そして演劇センター68/71の『翼を燃やす天使たちの舞踏』（1970年）を主な分析対象として取り上げ、作中の身体表象を演劇論やマニフェスト、ポスター等の資料を参照しながら分析した。アングラ演劇については身体ばかりが強調されているが、実は活発な言語活

動を展開し、戯曲だけでなく積極的に演劇論を著した「言語の演劇」でもあった。そしてアングラ演劇の「肉体」を支えていたのは言語活動を経て構築された緻密な戯曲構造なのである。

本論文で取り上げる作品はアングラ演劇が成熟期に差しかった 1970 年前後に発表された作品であり、アングラ演劇の「肉体」を考えるにあたって重要となるある演劇傾向を持つ作品でもある。その演劇傾向とは「待つ演劇」から「到来させる演劇」への転換である。サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』(1951 年)に影響を受けて生まれたこの傾向はアングラ演劇の特徴のひとつとして先行研究において重要視されてきた。アングラ演劇が『ゴドーを待ちながら』に見いだしたこととは、超越的な存在を喪失することによって生じた非連続的な時間構造であった。そこには未来に向かって前進する時間を生きることのできない人間の姿が描かれていたのである。アングラ演劇は『ゴドーを待ちながら』で示される世界観を引き継ぎ、救世主が不在であることを前提にしながらあえてその救世主があらわれるという劇構造をつくりあげた。しかし救世主の不在を前提としているために、劇中には偽物の救世主しか到来せず、救世主を待つものたちにとってそれはかりそめの救いにしかない。むしろ偽物の救世主を到来させることでより救世主の不在を顕在化しようというのが「到来させる演劇」のねらいだったのである。この「到来させる演劇」において救世主の不在は身体を介して現前化されている。このことは、これまでは舞台に出演する俳優の個的な身体によって体現されていると考えられてきたアングラ演劇の「肉体」について、それとは異なる側面を導き出すための重要な特徴だと言える。そこで本論文では先述した作品において描かれる「偽物の身体」に着目し、アングラ演劇の「肉体」にあらたな側面を見いだすことを試みた。先述したようにアングラ演劇は身体を顕揚した「肉体の演劇」とされてきたが、作品にはどのような身体の表象がみとめられるのか検証されることは少なかった。そこで本論文は「偽物の身体」をつくり出す戯曲の構造を分析し、劇中で身体と言語がどのように接続されているのかを考察した。そしてこの作業からこれまでは出演者身体にすべてを還元されてきたアングラ演劇の「肉体」に今日的な意義を見いだすことを目指した。

第一章. 連作『ジョン・シルバー』に見る唐十郎の錬肉術

——「不在」の裏側に屹立する身体

まず第一章では劇作家であり演出家、俳優でもある唐十郎が、1965 年から 71 年にかけて発表した連作『ジョン・シルバー』を分析した。唐が 68 年に発表した「特権的肉体論」は

アングラ演劇を代表する演劇論であるが、このなかで唐が論じている役者とはどのような身体性を有するものなのか、本連作に登場する「偽物の身体」の表象を考察することによって明らかにした。スティーヴンソンの冒険小説に想を得て創作された本連作は、劇中決して姿をあらわさない不在の英雄ジョン・シルバーをめぐる作品である。そして本連作を通して唐が自分と彼が率いた劇団状況劇場の俳優修業への旅立ちを描いている点で、唐の身体論を読み解くうえで重要な作品なのである。唐は「特権的肉体論」のなかで、俳優に「肉体」の存在を気づかせるのは「痛み」であると述べている。では、この「痛み」とはなにを指すのだろうか。

本連作において終止不在のシルバーが唯一登場する作品が小説『絵巻巷談ジョン・シルバー』である。この小説の最後の場面で、シルバーは「役者修業」へと旅立つ。このシルバーの旅立ちとは生身の身体の不在を契機として決意されたものであった。本作品において生身の身体とは生の起源と重ねられており、起源回帰の失敗によってシルバーはもはや生身の身体に自身の存在の根拠を見いだせない状態に陥ったのである。ゆえにシルバーにとっての「役者修業」とは、身体に依拠することとは違う方法によって生の痕跡を残す術を獲得することになる。本連作の第一作目の戯曲にあたる『戯曲ジョン・シルバー』では生の痕跡を現在という時間のなかにかくみに刻みこめるかが模索されており、これは二作目以降も追求されることである。その際に唐は連続した時間軸のうえに成立する物語を否定している。このように唐は身体にも物語にも依拠しないことを自らの舞台創造に課したのである。

一貫した流れの時間に成立する物語から脱却すべく、唐が試みた方法とは、シルバーという物語の中心にあるべき存在を不在にし、そのうえで物語を反復させていくことで自身が書く物語から意味を剥奪していくというものであった。この反復構造において登場人物たちは主体の起源を自分自身の内側に見いだすことはできない。また舞台上ではシルバーの完全な姿が示されないために、登場人物たちは本物との差異も明確でないままに「偽物の身体」として舞台上に存在することになる。さらにこの「偽物の身体」には、現代の消費文化が育んだ大衆メディアから送りだされるスターのイメージや世界観といった空虚な記号がはりつけられ、大衆的な雰囲気を含み込んだものへと変容していくのである。しかし、唐はこのように劇に登場したときからすでに偽物になっているだけでなく、劇のなかで存在の偽物性が強まっていく存在にこそ生身の身体に代わる強度があると考えていたのである。連作『ジョン・シルバー』において登場人物たちが話す言葉はつねに彼らよりも先行して存在するシルバーという物語の反復のなかに位置づけられる。そのことから彼らは「偽物の身体」にならざるをえないが、他者の言葉として台詞を語らざるをえない状況こそ、唐が「特権的肉体論」において述べていた痛みとしての「肉体」という他者を介在

した身体なのである。唐作品において言語は身体に他者性をあたえることによって、「肉体」へと変容させる機能をはたしていたのである。

第二章. 空間に臨む身体

——鈴木忠志『劇的なものをめぐって・Ⅱ』の独自性と新劇との差異

第二章では演出家・鈴木忠志による構成・演出『劇的なものをめぐって・Ⅱ』を取り上げた。そしてテキスト構造を分析することによって、本作品が想定している演技とはどのようなものかを考察した。本作品はアングラ演劇を代表する女優・白石加代子の「怪演」が話題となった作品である。鈴木は後に本作品は自身の演劇論であると述べている。『劇的なものをめぐって・Ⅱ』はオリジナルの台本を使用せず、複数の既存のテキストを断片的に引用し、それらを複雑な劇中劇の構造で見せる作品である。「到来する演劇」のひとつに数えられる本作品は、まず『ゴドーを待ちながら』の一場面からはじまる。そして白石があたかもゴドーであるかのように舞台にあらわれ、鶴屋南北作品の台詞を語りはじめるという構成になっている。引用されたテキストには『ゴドーを待ちながら』のほかに新派や歌舞伎、演歌といった新劇では取り上げられることのなかったテキストが含まれており、それらを舞台上で語りつぐ白石の「怪演」が多くの観客を震撼させた。このような構成から、白石の身体とは土着の言語をまとい、主体の起源を示す存在であると考えられてきた。そしてその身体とは「ナショナルな身体」という個人の規模を超越した共通感覚を体現するものであり、かつ「わたしの身体」という身体の個別性を同時に表象するものであると考えられてきたのである。しかしながら、本作品の複雑な劇中劇の構造は引用されているすべての劇世界を異化し、舞台上のあらゆる行為から必然性を奪っている。よって本作品において、俳優はあたえられた言葉を自分のものとして語ることはできない。すなわち本作品における身体は言語と結びつくことによって起源を示すものではないのである。

また本作品が歌舞伎や新派のテキストからだけでなく、『ゴドーを待ちながら』からはじまることは、本作品の非連続性をあらわす重要な要素である。第二章では本作品の劇構造を時間の観点から考察し、本作品において俳優は一貫した演技をすることができないことを明らかにした。これについては演出家であり俳優の千田是也が『近代俳優術』（1950 年）において展開している俳優術との比較を試みた。千田の俳優術とはスタニスラフスキー・システムの影響下で構築されたものであり、その内容とは「最終目的観念」を設定し、それへむかって舞台上の行為すべてに一貫性をもたせるものであった。こうした俳優術において千田が前提としているのは連続した時間軸の上に成立する物語であった。鈴木はこの

ような直線的な時間軸を『劇的なものをめぐって・Ⅱ』という作品を構成することによって解体しようと試みたのである。このように本作品は単に歌舞伎や新派などの引用テキストという作品の表層部分ではなく、演技を成立させる劇構造において新劇とは異なっていると言えるのである。

以上第一章と第二章ではアングラ演劇の「肉体」を語る上で欠かせないものとされてきた演劇論「特権的肉体論」と、舞台作品『劇的なものをめぐって・Ⅱ』を取り上げ、「偽物の身体」というあらたな切り口からテキスト構造を分析し、「肉体の演劇」の読みなおしを試みた。

第三章. 天皇制に抗する身体

——別役実作品における身体の毀損と「我慢する身体」の表象をめぐって

唐や鈴木が「肉体の演劇」を象徴するものとして解釈されてきたことに対して、劇作家・別役実の作品はこれまで身体の観点から論じられることは少なかった。別役は 60 年代末まで鈴木と同じく劇団早稲田小劇場に所属する座付作者であった。しかし、別役は『劇的なものをめぐって・Ⅱ』が発表された頃に劇団を退団し、劇作家としての道を本格的に歩みはじめる。一方の鈴木はこの舞台によって「肉体の演劇」の代表とされた。このことから、別役は「肉体の演劇」とは一線を画していると考えられてきたのである。別役自身、職業作家という意識を強く持っていたが、それは言葉だけを相手にすることを意味しているのではなく、言葉だけを武器に身体と向き合おうという決意が込められていたのである。

第三章では別役作品に描かれている「我慢する身体」の表象に着目した。別役が言葉によってどのような身体を構築しているのか分析し、天皇制という彼にとっての大きなテーマと身体との関わりを考察した。別役は『マクシミリアン博士の微笑』（1967 年）において原爆をテーマにし、原爆症の患者を描いている。本作品にはケロイドの除去手術を受けた被爆者が登場する。彼らはこの手術によって表情を失ってしまっている。この表情の喪失は、天皇を頂点においた日本社会の体制が終戦後に変容を遂げたことを身体的にあらわしているのである。分析では丸山眞男の無限責任論を参照し、本作品が原爆投下という歴史的事実に対する責任の所在のあいまいさを糾弾している作品であることを明らかにした。しかしながら、糾弾するにあたって別役がとった方法とは真実の物語として原爆を語りなおすことではなかった。歴史を忘却し、戦争責任を不問に伏した日本社会に抗すべく、別役が提示した方法とは表情で耐えるという曖昧な方法だったのである。

このように言葉の限界性を認めたうえで別役が描きはじめた身体は、言語化しえない不可視な要素を内包する身体だった。『正午の伝説』に描かれた〈傷病兵 2〉という「我慢する身体」はまさにこの不可視な要素を存在の根拠にする身体である。〈傷病兵 2〉は天皇に対し敗戦の責任を示すべく排便を我慢している。そしてその不毛さによって象徴天皇を擁す日本の戦後民主主義の社会が陥った病理に抗する威力を有しているのである。〈傷病兵 2〉は天皇に再び帰属し、天皇との関係を構築しようと試みるが、戦後民主主義の社会ではもはや現人神としての天皇は存在しない。したがって、〈傷病兵 2〉にとって不在の対象と関係を構築する不断的努力そのものが彼の存在の根拠となる。そこで〈傷病兵 2〉は最も日常的な行為である排便を我慢することによって存在の根拠を得ようとしているが、この行為は本人の意図にはかかわらず、天皇が不在であることを顕在化しているのである。

「到来させる演劇」の観点から『正午の伝説』を考えた場合、〈傷病兵 2〉によって実践される天皇との関係の再構築は、彼がはからずも信仰する天皇の戯画に変容し、その偽物性によって天皇から権威を剥奪していると言えるだろう。彼が天皇の戯画になるということは、彼自身の不在化と引き換えに得られるものであり、誰からもその存在を理解されてはならない。よって〈傷病兵 2〉は自分が本当に排便を我慢しているのかどうか疑うように周囲に促すのである。〈傷病兵 2〉にとっては自分の行いは簡単に信じられ受け入れられてはならないのであり、疑われながら我慢することによって、彼の努力は一層の切実さを増すのである。別役は『猿、もしくは断食芸人』（1971 年執筆・72 年上演）において「飢え死する事なんかはちっとも芸じゃないが、飢え死する事を芸にしようって考え方は、こいつは立派な芸だ」という台詞を書いている。このように別役は劇中のみならず、観客に対しても舞台上の行為を疑うように主張している。別役の劇作は沈黙を引き受けるところから開始されたが、それはいかに身体がかかえる不可視な部分に対して意味を充填することなく、言葉を積み上げていくかという挑戦だったのである。しかしこれは身体の絶対的な存在を前提になされることではない。別役が意図したこととは言葉によって身体の不可視な部分を指し示し、身体に対する疑いの目を喚起させることであった。そしてこれは劇場という虚実の境目だからこそ可能な言葉への戦術なのである。

第四章. 演劇センター68/71 の言語活動とメディアとしての身体

——『翼を燃やす天使たちの舞踏』における革命の表象をめぐる

第一章から三章までの分析によって、彼らの作品には物語の否定という共通点があることが明らかになった。演劇センター68/71 の場合、『翼を燃やす天使たちの舞踏』（1970 年）

では夢という構造をとることによって物語の時間軸をゆがめ、それによって本作品で描かれる革命の歴史の解体をこころみた。しかしながら本作品において革命指導者に向けられた否定のまなざしは、作者である演劇センター68/71 自身にも向けられるものであったのである。演劇センター68/71 は1968年に旅公演の連絡実行機関として立ち上げられ、劇団の枠を超えた共同作業を標榜した演劇集団であった。演劇センター68/71 は自らの活動を「運動としての演劇」と呼び、演劇というメディアの可能性を開拓すべく短期間のうちに多岐におよぶ活動を展開していたが、その中心にはポスターや機関誌などのマニフェストの発行という「書く」行為があった。本論文では『翼を燃やす天使たちの舞踏』において身体を介して表象される革命を分析し、「運動としての演劇」における書くこととは何かを考察した。

『翼を燃やす天使たちの舞踏』は黒色テントによるはじめての全国巡業公演であった。まさに「運動としての演劇」が本格始動しようというときに演劇センター68/71 が創り上げた舞台は革命運動を鼓舞するものではなく、それとは正反対に革命主体の構築の失敗と運動体の死を示すものであった。こうした革命の表象には書くことによる権威化からいかに脱するかを模索する演劇センター68/71 の姿が投影されているのである。

演劇センター68/71 の「運動としての演劇」において、書くことや刷ることも演劇行為のひとつであった。上演に先駆けて制作されるポスターやチラシは運動の先陣を切る重要な役割をはたしていたのである。また演劇センター68/71 は独自の演劇雑誌を二誌制作していたが、それも言葉によって演劇的知の探求作業を展開するためであった。つまり演劇センター68/71 にとって言語活動は上演と並び集団にとって欠かせない活動だったのである。こうした上演外の言語活動が活発だったのは演劇センター68/71 だけでなく、アンギュラ演劇全体に共通することであった。そこには共通して「自分たちの言葉」によって表現を語ろうとする欲求があった。しかしながら、言語をつむぐこととはひとつの権力を手に入れることに匹敵する。これは『翼を燃やす天使たちの舞踏』において自己矛盾というかたちで噴出する。本作品において演劇センター68/71 は、登場人物たちが繰り返す革命運動の自己矛盾を糾弾する側に立って夢という構造によってテキストの断片化をはかり、この自己矛盾に風穴をあけようとしている。が、同時にこの作品の作者という立場に立って言葉を綴るという行為においては、まさに革命を推進しながら民衆を啓蒙し、その頂点に立つことで権力者と化していく革命指導者と同じく自己矛盾を抱えてしまうのである。歴史を徹底して批判するためには自分たちも物語を放棄しなければならない。そこで演劇センター68/71 が構想したものが書き換えられ、更新され続ける媒体であった。これは『翼を燃やす天使たちの舞踏』では〈赤い風六番〉という登場人物の身体によって体現されていたが、それは「壁面劇場」計画において構想されている劇場と重なるものであった。「壁

面劇場」とは不特定多数の人びとが自分の言葉を書くことで参加する劇場構想である。このように演劇センター68／71 が構想した身体とは書き換えられ、更新されるメディアとしての身体であった。

結論.

以上のように言葉との関係からアングラ演劇の「肉体」を考察してきた。その結果明らかになったのは、アングラ演劇は身体を存在の根拠として顕揚しようとしたわけではなかったということである。これはこれまで身体に依拠する表現であったと考えられてきた「肉体の演劇」に対する見方を大きく更新するものである。アングラ演劇にとって身体とは自明のものとして存在するものではなく、語りえない他者として、不在をあらわすものなのである。アングラ演劇の「肉体」は当時の舞台を賑わせた数々の役者の身体によって体現されていると考えられてきたが、役者たちの身体の強度は彼らの生活史に支えられていたのではなく、戯曲の言葉によって支えられていた。しかしこのことは戯曲の言葉に身体を従属させることを意味するのではない。語りえない他者である身体へ向かって積み上げられる言葉には、身体をひとつの意味に回収しないだけの広がりが必要される。アングラ演劇が自己充足を嫌い、共同制作や共同執筆をもとめたのは、言葉を無限に積み上げるためだったのである。90年代以降、アングラ演劇の多くの演出家や劇作家が公共劇場の運営に関わり、大学において演劇教育に携わってきた。こうした集団の枠を超えた広がりの中で表現活動を成立させようとする姿勢は、他者への不断の語りかけのなかでかたちづけられたものであると言えるだろう。