

テキストの身体化について

—演劇におけるテキストと俳優の身体表現の関係に関する検討から—

体育・スポーツ史研究室

0430860D 大刀 佑介

1. はじめに

1.1. 研究の目的と意義

日常的に行なわれているコミュニケーションの1つの形態として、原稿を読むことや、メモを元にしてコミュニケーションすることがある。そのような原稿などのテキスト¹はどのように身体表現²として表れるのか興味を持ち、研究することにした。演劇の世界では劇作家の書いた台本というテキストを元にした身体表現が行なわれていることから、演劇を対象とし、演劇におけるテキストと身体表現の関係から、「テキストの身体化」について検討を行なうことを目的とした。そして、本研究はテキストを用いたコミュニケーションを理解するための一助となるだろう。

先行研究の検討と本研究の課題

以下では、先行研究を検討する。その後、本研究の課題を設定する。

先行研究の検討

演劇学が提唱され始めたのは19世紀の末であり、それまでは詩人や学者の「劇詩論、戯曲論、作劇法などの劇文学論」³が主流であった。日本において日本演劇学会⁴が組織されたのは、今から約60年前であり、演劇学は比較的新しい学問領域である。日本演劇学会誌で多く割合を占めるのが、演劇史に関する研究や海外演劇を日本に紹介するといった記事、日本古典演劇⁵に関する研究であった。また、「従来の演劇誌（『新劇』『テアトロ』『悲劇喜劇』など）は評論と戯曲掲載が中心」⁶とあるように、演劇研究は未だ劇文学論の尾を引いているのが現状である。

演劇を扱った近年の研究では、テキスト、身体、演技など個別事象についての研究がいくつか見られたが、テキストとの関わりについて言及された研究を見つけることはできなかった。

一方で、演劇人⁷の「演出論」の中には、テキストと身体表現についての関わりについて言及がいくつかある。西堂⁸が「六〇年代世代は、唐や寺山という“天才”性によってその困難な階梯を踏み越えていった」⁹と述べているように寺山修司の『寺山修司演劇論集』¹⁰や、唐十郎の『特権的肉体論』¹¹など、

演劇革命の担い手とされる演劇人の演劇論の中では、いくつかテキストと身体表現の関係について言及されていた。しかし、研究結果として書かれているのではないため、先行研究として位置づくものではなかった。また、演劇の一回性という特徴から演劇現場に観点を置いた研究はあまり進んでいない。

本研究の課題

以上の検討から、本研究の課題を2つ設定した。

1. 演劇史の観点から、演出家、演劇学者の文献によってテキストと身体表現の関係を明らかにする。
2. 現代演劇現場の観点から、インタビュー、上演の元となったテキストと上演記録¹²を比較することによってテキストと身体表現の関係を明らかにする。

2. 演劇史概観

以下では演劇史を概観し、演劇革命によって発生した変化について述べる。

2.1. 演劇史概観

西洋演劇史は、古代ギリシャから文学に偏向した歴史であった。演劇はキリスト教の影響で中世まで発展がなかったが、中世以降のルネサンス演劇、古典主義演劇、ロマン主義演劇、写実主義演劇といった、文学性の強い演劇が興隆した。そして20世紀初頭には演劇のテーマを統括するために演出家が誕生した。その頃日本では開国とともに西洋演劇が入ってきた。西洋では19世紀末に写実主義演劇を否定する動きが起こり、不条理演劇³、叙事的演劇⁴、残酷演劇⁵が誕生する。そして2度の世界大戦を経て、1960年代後半には写実主義演劇を否定する思想に影響を受け、さらに反近代思想と相まって世界的な演劇革命が起こることになる。この革命によってこれまでの演劇の文学性は解体され、俳優の肉体が重要視されるようになった。そしてこの革命はテキストと身体表現の関係を大きく変えることになる。

2.2. 演劇革命における変化

演劇革命における変化が以下のように認められている。

2.2.1. 俳優の肉体

俳優の「肉体」が演劇の全面に押し出されるようになる。舞台上での演劇性、日常性の境界を不確定にし、俳優は舞台上で人間らしさを獲得するようになる。

2.2.2. 戯曲

劇作家の考えを表現する文学性の強いテキストが、俳優の「肉体」を媒体に上演することによって初めて意味をなすようなテキストに変化した。つまり、テキストの文学性は失効し、劇作家の権力から解放された。(配布資料 pp. 7-8 参照)

2.2.3. 舞台上で語られる言葉

2.2.1., 2.の変容に呼応し、「俳優はテキストという牢獄から自由に解放され、舞台という一回性の場で自由に振舞うことが許される」¹⁶ようになる。また、稽古においても「俳優が自由にやってみることから始まる」¹⁷ようになった。

2.2.4. 劇作家と演出家の兼任

戯曲の変容によって、「戯曲という『第一のテキスト』に並ぶ、演出という『第二のテキスト』」¹⁸が表れた。これによって、「テキストの生産と検証が同時に行なわれ」¹⁹の必要性が生じ、劇作家と演出家は兼任されるようになった。

2.2.5. 時間の構造

これまでの演劇では、「時間の現実原則は表現の文法の制度であるとともに観客を拘束する内的制度」²⁰であった。つまり時間の流れは、回想などの断りなしには変えることができなかったのである。しかし、アンガラ演劇ではこれをテキストの解体、再編成の中で転換させ、不自然な時間の流れを演劇に盛り込むようになった。

2.2.6. 劇場と観客の関係

これまで観客は、安全な観客席で舞台上での出来事を見守るといった立場を取っていた。しかし、演劇革命は「他者との差別や境界を壊し、一体化すること」²¹を目指し、「舞台も役者も観客も変わることで、近代劇場を超えよう」と²²したのである。それによって、寺山の観客をも舞台上に引き込む市街劇や書簡演劇が登場した。

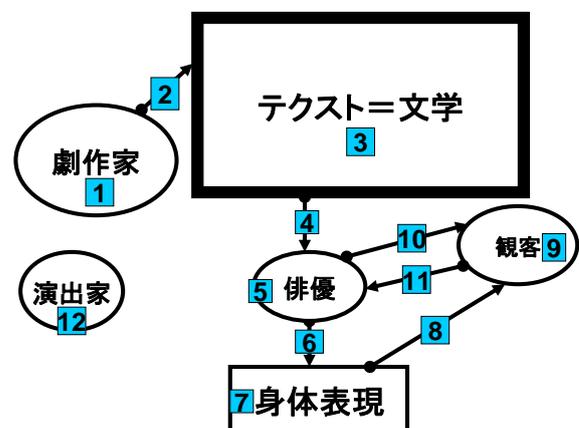
以下では、この1960年代演劇革命を画期として、演劇革命以前、革命以降、さらに現代演劇現場についてテキストの身体化を明らかにする。

3. 演劇革命以前のテキストと身体表現の関係

演劇革命以前の演劇は「テキストの絶対的権力＝文学」という図式が出来上がっていた。そのため演劇の構成要素間の関係はほぼ一方的な関係になっていた。演出家と他の構成要素間の関係については述べられていなかったが、演出家もテキストを演劇の中心に据えており、劇作家の考えを観客に伝達するために機能していたことから、俳優の身体表現の規定を後押ししていたと考えられる。

つまり演劇革命以前におけるテキストと身体表現の関係は、文学であるテキストが俳優の解釈、身体表現を規定し、型の決まった身体表現を引き起こすというテキストから身体表現への一方的な関係が築かれていたといえる。さらに、俳優の身体表現を鑑賞する観客への伝達も一方的なものであった。

しかし、演劇革命によって演劇の文学性は解体され、俳優の「肉体」が重要視されていくことになる。



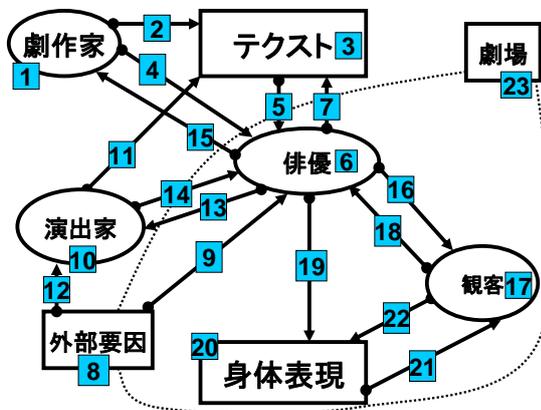
演劇革命以前におけるテキストと身体表現の関係モデル

1. 劇作家：劇作家は最も権威を持った人間とされ、舞台の成否を決定した。
2. 劇作家→テキスト：劇作家は自分の考えを戯曲として表した。
3. テキスト：文学性が強く、それ自体で完成されたものであった。
4. テキスト→俳優：俳優の動きを規定した。
5. 俳優：俳優は劇作家の考えを忠実に再現するための存在であった。

6. 俳優→身体表現：真実らしさを追求し、科学的に演技した。
7. 身体表現：俳優の身体表現は規定されたものであった。
8. 身体表現→観客：観客は身体表現から作者の主題を鑑賞する。
9. 観客：安全地帯から観劇した。
10. 俳優→観客：俳優は観客にとって劇作家の思想を伝達するシンボルであった。
11. 観客→俳優：観客は俳優と内的に結びつくようになった。
12. 演出家：演出家はテキストを演劇構成の中心に捉えた「上演整理役」であった。

4. 演劇革命以降のテキストと身体表現の関係

演劇革命以降、それぞれの構成要素が密に双方向に関わりあうことで演劇が構成されるようになった。つまり演劇革命以降におけるテキストと身体表現の関係は、上演によって完成を見るテキストが俳優によって様々な方法で解釈されるようになり、その解釈を自由に俳優は身体表現できるようになったのである。また、俳優の身体表現は演出家や観客などが関わり、変化を伴うものとなる。



* 点線内が劇場の範囲を示す。

演劇革命以降におけるテキストと身体表現の関係モデル

1. 劇作家：テキストを表現する存在である。
2. 劇作家→テキスト：劇作家はなんらかの「衝動」からテキストを表現する。その時劇作家はテキストを自由に变化させることができる。
3. テキスト：テキストは上演によって完成する。
4. 劇作家→俳優：劇作家は俳優ありきで存在するものの、俳優をテキストによって自由に操ることが可能である。

5. テキスト→俳優：テキストは俳優を「触発」し、「挑発」する。また、俳優の行動を生理の枠内で制限する。
6. 俳優：演劇の構成要素の中でも最も重要な位置付けがされ、演劇の「流動的な要素」と考えられている。
7. 俳優→テキスト：俳優は様々な方法でテキストに解釈を施す。
8. 外部要因：衣装、メイクアップ、天候、舞台装置、小道具、など。
9. 外部要因→俳優：社会的及び文化的制約全域が潜在的に関わる。
10. 演出家：演劇全体を作り上げ、演劇の整合性の責任者である。
11. 演出家→テキスト：演出家もテキストの読者となり、新たな解釈を試みる。
12. 外部要因→演出家：あらゆる効果、あらゆる手段を総動員する。
13. 俳優→演出家：俳優は演出家に対し、自由であったり、呼び込んだりすることが理想である。
14. 演出家→俳優：演出家は俳優に対し、演技指導などを行い、その決定は俳優の身体表現をある程度決定する。
15. 俳優→劇作家：俳優は劇作家、作品に奉仕せず、劇作家を呼び込む存在である。また上演においては俳優の方が劇作家よりも自由になる。
16. 俳優→観客：俳優は観客に敬意を抱き、正確な反応を起こさせることを狙う。
17. 観客：観客は積極的な参加を求められている。
18. 観客→俳優：観客の反応は俳優に影響を与え、さらには俳優の身体表現にも影響を与える。
19. 俳優→身体表現：俳優の身体表現は日常規則内である程度自由である。俳優は自己への探求することで「自己」を用いて登場人物と一体化する。そして、身体表現は作者の考えをもっともらしく伝え、観客の意識を向けさせるように多種多様な形で表れる。
20. 身体表現：動作素と認識される。俳優自身の「リズム」や「気分」が反映される。
21. 身体表現→観客：観客に対するコミュニケーション・メディアである。人間の伝達に利用できる物理経路を通る。
22. 観客→身体表現：観客は、身体表現を「体験」する必要がある。また、身体表現を解釈することも求められる。また観客は視覚と聴覚を用いて身体表現に接している。
23. 劇場：観客と上演が出会う場所である。

5. 現代演劇現場におけるテキストと身体表現の関係

以下では、現代演劇現場へのインタビューと、テキストと実際の上演の比較によってテキストと身体表現の関係を明らかにする。

5.1. 現代演劇現場へのインタビュー

現代演劇の現場におけるテキストと身体表現の関係について知るために市民劇団にインタビュー調査を行なった。インタビュー調査実施日は2007年11月4日である。また、インタビュー調査で得られた音声データは言い淀み、繰り返しの箇所も可能な限り修正せず、正確に書き起こし、資料として用いた。

演劇現場では、テキストと俳優の相互の影響、観客の反応によって身体表現に変化が及ぶことなど、演劇革命以降のテキストと身体表現の關係に類似した演劇構造があった。一方で、稽古の重視、失敗、実践方法などの文献からの検討では明らかにできなかった独自の構造も見られた。そして、特徴的なこととして、テキストが俳優のイメージによって選ばれていることや、舞台上で登場人物の人生を「生きる」ことは「理想」であると述べ、身体表現は俳優の訓練、人間の特徴理解、キャリアによって左右されるものと示されていた。おそらくこれらの実践や体験は人によって全く違ったものとなるであろう。しかし、このインタビュー調査で得られた事例は、演劇史の観点に縛られないものであり、テキストと身体表現の關係の多様性を表す事例といえるだろう。

5.2. テキストと上演記録の比較

これまで見てきたテキストと身体表現の關係が実際の演劇上演ではどのように表れ、どのような特徴を持っているのかをテキストと上演記録との比較から明らかにする。そこで、本研究では様々な形態で表れる身体表現のひとつとして、台詞として発せられた発声、及び発話を比較の対象とした。発声、発話の際にはその力の入れ方や、イントネーション、声の高さなど様々な要素が関わってくる。しかし本研究では、以下4つの理由から、台詞として発せられたもののみについて書き起こすこととした。1) 演劇における身体表現の書き起こしの方法が確立されていない。2) 書き起こしの際の主観介入を最小限にする。3) 常に表れる微細な身体表現全てについての書き起こし、検討が不可能である。4) 発せられた台詞と元になったテキストとの比較から、身体化の新たな局面が捉えられるのではないかと考えられる。

2007年11月24日15:00公演の「劇団ふおるむ」によって上演された『怪傑三太丸』(成井豊・作)の

第11,12幕を上演記録としてその台詞についてのみ書き起こしを行なった。

テキストと上演記録の比較の結果、テキストの170の台詞のうち上演記録の83の台詞に変容が見られた。台詞の変容は以下の通りである。

5.2.1. 言い淀み、繰り返しが発生したもの。

「みずき でも、今、吹雪御前に捕まったら、渚姫は古浜国に連れ戻される。」という台詞は上演記録では、「みずき でも、今、吹雪御前に捕まったら、なぎ、渚姫は古浜国に連れ戻される。」となった。このように上演では次に発せられる言葉の一部が繰り返されていた。また完全な言い間違いはなかった。これらのことは、身体表現に日常的に見られることであり、演劇の上演に際しても同様に発生したものと考えられる。

5.2.2. 台詞の省略が発生したもの。

「野上 大原、おまえ、誰と話をしてるんだ？」という台詞は上演記録では「野上 大原、おまえ、誰と話してるんだ？」となり、助詞「を」が省略された。このような助詞の省略は、日常会話で頻繁に観察される事象であり、演劇上演においても日常的な発話の特徴が表れたものと考えられる。

「みずき (本を開いて) うんうん。ここに書いてある。」という台詞は上演記録では「みずき (本を開いて) うん。ここに書いてある。」となり、台詞の一部が省略されたものがあつた。その他に省略された単語としては、「しかし」、「そうか」、「早く」などが挙げられる。この言葉の省略における意味内容の変化等は語用論的考察が必要となるであろう。

以上の台詞の省略からは、人間らしさを垣間見ることができた。それは、日常会話でよく観察される助詞の省略はもとより、台詞の一部の省略は、声のトーンや身振りといった台詞以外の身体表現によって伝達できる可能性が考えられるからである。加えて、「しかし」などの接続詞は話し言葉としてはあまり見られず、発話の際には省略されたのではないかと考えられる。

5.2.3. 台詞の順序に変化があつたもの。

「氷次郎 おいおい、邪魔しないでくれよ。姫様は行行って仰ってるんだぜ。」という台詞は上演記録では「氷次郎 おいおい、姫様は行行って仰ってるんだぜ。ざ、邪魔しないでくれよ。」と順序に変化が起きている。

5.2.4. 台詞自体に変化があったもの。

「みずき（駆け寄って）トント、しっかりして。一体何があったの？」という台詞は、上演記録では「みずき（駆け寄って）トント、どうしたの。一体何があったの？」と変化した。

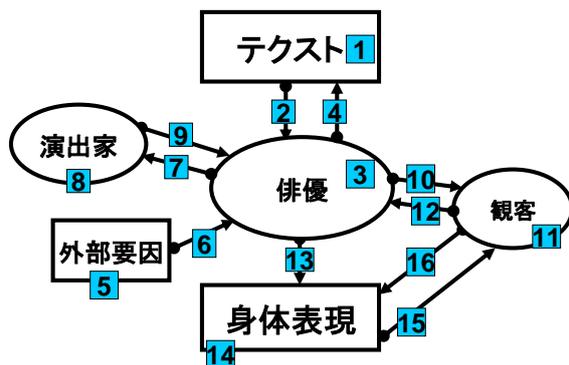
5.2.5. 演出、シュチュエーションによって変化が起きたと考えられるもの。

テキストで使われている小道具「ポッキー」は、上演記録では「暴君ハバネロ」と変化している。この変化によって台詞にも変化が発生している。まず、「杉恵 ポッキーです。とってもおいしいですよ。」という台詞は上演記録では「杉恵 暴君ハバネロです。」となる。また、その後の「氷次郎 ありがたく頂戴します。（と受け取って、舐めて）うん、確かにうまい。」は上演記録では「氷次郎 ありがたく頂戴します。（と受け取って、舐めて）えほえほ、かー。」と変化が発生している。

5.2.6. テキストにはない台詞が発せられたもの。

「嵐兵衛 情けない。」という台詞は上演記録では「嵐兵衛 あー、情けない。」となった。このような「ひえー」、「くっそー」、「えー」、「ほー」のような感嘆を表すような台詞が上演記録では発生している。

以上のようにテキストと上演記録には相違が見られた。それは演劇の一回性という特質を表したものとなっている。上演記録とテキストとの比較では、テキストには表されないような人間の日常的な表現が表れていたことが明らかになった。



現代演劇現場におけるテキストと身体表現の関係モデル

1. テキスト：劇団の構成員のイメージに合わせて選ばれる。無駄な言葉がない。
2. テキスト→俳優：俳優の意志とは関係ないところに台詞を与える。テキストのイメージによって配役される。
3. 俳優：癖や個性を持つ。

4. 俳優→テキスト：自分の役のみではなく、テキスト全体を解釈する。解釈の際には、自己の経験を用いて、イメージに変えることや、想像力を用いる。日常生活においても無意識に解釈を試みている。また、テキストを記憶しなければならない。
5. 外部要因：テキストを解釈する際の「参考文献」。他の役者との関わり。
6. 外部要因→俳優：参考文献を用いて、テキストを解釈する。他の役者との関わりの中で、テキストを記憶する。「会話のキャッチボール」が重要である。
7. 俳優→演出家：演出家の求めていることを考える。
8. 演出家：演出家は観客の代わりである。
9. 演出家→俳優：俳優の動きの不自然さを直していく。
10. 俳優→観客：俳優にとって観客の前に出ることは気持ちいいことである。
11. 観客：観客がいることが稽古と本番の一番の相違である。
12. 観客→俳優：観客は俳優に対して何らかの反応を発する。
13. 俳優→身体表現：テキストにニュアンスをつけることである。登場人物の人生を「生きる」ことを理想としているが、なかなかできない。また、テキストのイメージをその通りに表現できない。台詞を忘れるなどの失敗も発生する。
14. 身体表現：「人間の特徴の理解」、稽古、経験によって表現は左右される。
15. 身体表現→観客：テキストに書かれたことを正確に伝達する。そのためには、発生訓練等の稽古が必要となる。
16. 観客→身体表現：視覚と聴覚によって身体表現と接している。それは、台詞だけではなく、目線や表情も含めて感動するのである。

6. まとめ

「テキストの身体化」は演劇革命以前の一方的な構造が革命以降には双方向に関係しあう構造へ変容した。そして現代演劇現場では、革命以降の流れを汲んだ独自の構造があった。さらに演劇現場においては、文献からだけでは捉えることができなかった日常的に表出される人間の行動、つまり人間らしさが身体化の際に表出されていることが明らかになった。

7. 文献一覧

- ・ 浅利慶太、『浅利慶太の四季 著述集 1 演劇の回復のために』、慶應義塾大学出版会、1999年
- ・ 遠藤泰弘、「演劇におけるコミュニケーション」、日本演劇学会編、『演劇学論集: 紀要』、8号、1966年、pp. 7-9
- ・ 扇田昭彦、「小劇場の演技の影」、『総合演劇雑誌: テアトロ』、通号 595、1992年、pp. 36-40
- ・ 岡田利規、中島諒人、三浦基他、「〈名づけられぬ〉時代の演劇と身体—表現の多様性と普遍性を探る」、演劇人会議編集、『演劇人』、第22号、2006年、pp. 8-29
- ・ 唐十郎、『特権の肉体論』、白水社、1997年
- ・ 河竹登志夫、『演劇概論』、東京大学出版会、1978年
- ・ 河竹登志夫、「演劇」、フランク・B・ギブニー編集、『ブリタニカ国際大百科辞典』、ティビーエス・ブリタニカ、1994年、pp. 190-196
- ・ 川野希典、「演劇演出の原理的考察」、日本演劇学会編、『演劇学論集: 紀要』、5号、1963年、pp. 6-10
- ・ 菅孝行、「アンガラ演劇とは何であったか」、『総合演劇雑誌: テアトロ』、通号 595、1992年、pp. 22-28
- ・ 倉橋健、「演劇史」、フランク・B・ギブニー編集、『ブリタニカ国際大百科辞典』、ティビーエス・ブリタニカ、1994年、pp. 197-224
- ・ 小池和男、『聞き取りの作法』、東洋経済新報社、2000年
- ・ 小森収、『小劇場が燃えていた 【80年代芝居狂いノート】』、宝島社、2005年
- ・ 桜井厚、『インタビューの社会学 ライフストーリーの聞き方』、せりか書房、2002年
- ・ 佐藤郁哉、『現代演劇のフィールドワーク 芸術生産の文化社会学』、東京大学出版会、1999年
- ・ 佐伯隆幸、『現代演劇の起原 60年代演劇的精神史』、れんが書房新社、1999年
- ・ 佐和田敬司他編、『演劇学のキーワード』、ぺりかん社、2007年
- ・ 三一書房編集部、『現代日本戯曲大系』、第二巻、第八巻、三一書房、1971年、1972年
- ・ 柴眞理子、『身体表現〜からだ・感じて・生きる〜』、東京書籍、1993年
- ・ 鈴木淳子、『調査的面接の技法』、ナカニシヤ出版、2002年
- ・ 高師昭南、「演劇を対話構造として理解するための基礎—本質解明のためのアプローチ—」、演劇学会編、『演劇学論集: 紀要』、22号、1984年、pp. 12-21
- ・ つかこうへい監修、北区つかこうへい劇団協力、『高校生のための実践演劇講座 第3巻 演出論・演技論篇』、白水社、1997年
- ・ 寺山修司、『寺山修司演劇論集』、国文社、1983年
- ・ 西堂行人、「アンガラから世界演劇を見る」、『総合演劇雑誌: テアトロ』、通号 595、1992年、pp. 30-34
- ・ 西堂行人、「劇現場とは何か—表現母体としての集団』、『総合演劇雑誌: テアトロ』、通号 596、1992年、pp. 34-40
- ・ 西堂行人、『現代演劇の条件 劇現場の思考』、晩成書房、2006年
- ・ 日本演出者協会+西堂行人、『演出家の仕事—六〇年代・アンガラ・演劇革命』、れんが書房新社、2006年
- ・ 野島直子、「寺山修司の演劇論—A・アルトーの演劇理念の継承をめぐる—」、美学会、『美学』、第54巻第3号、2003年
- ・ 林望、『すらすら読める風姿花伝』、講談社、2003年
- ・ 東由多加、「寺山修司論」、至文堂、『国文学解釈と鑑賞』、第45巻第8号、1980年、pp. 162-164
- ・ 福岡安則、『聞き取りの技法 〈社会学する〉ことへの招待』、創土社、2000年
- ・ 法月敏彦、「『語りと演劇』にあたって—演劇における『言葉』と『ドラマ』に関する問題定義として—」、日本演劇学会編、『演劇学論集: 紀要』、39号、2001年、pp. 3-5
- ・ 松崎哲久、『劇団四季と浅利慶太』、文藝春秋、2002年
- ・ 宮本常一、『忘れられた日本人』、岩波書店、1984年
- ・ 山内澄美雄、「演技と感情」、日本演劇学会編、『演劇学論集: 紀要』、37号、1999年、pp. 19-44
- ・ 『レジャー白書 2007 —余暇需要の変化と「ニューツーリズム」—』、財団法人社会経済生産性本部 余暇創研、2007年
- ・ アンドレア・フォンタナ、ジェームス・H・フレイ著、大谷尚訳、「インタビュー: 構造化された質問から交渉結果としてのテキストへ」、N・K・デンジン、Y・S・リンカン編、平山満義監訳、『質的研究ハンドブック 質的研究資料の収集と解釈 第3巻』、北大路書房、2006年、pp. 41-68
- ・ アンリ・グイエ著、佐々木健一訳、『演劇の本質』、TBSブリタニカ、1976年

- ・ヴォルフガング・イーザー著、轡田收訳、『行為としての読書 美的作用の理論』、岩波書店、2005年
- ・ジュディス・ウェストン著、吉田俊太郎訳、『演技のインターンレッスン 映像ディレクターの俳優指導術』、フィルムアート社、2002年
- ・ピーター・ブルック/高橋康也・喜志哲雄・訳、『何もない空間』、晶文選書、1968/1971
- ・マーティン・エスリン/佐久間康夫・訳、『演劇の解剖』、北星堂書店、1976/1991
- ・H. R. ヤウス著、轡田收訳、『挑発としての文学史』、岩波書店、2001年
- ・K・イーラム/山内登美雄、徳永哲・訳、『演劇の記号論』、勁草書房、1995年

8. 資料

8.1. 演劇革命以前の演劇台本

岸田国土、「椎茸と雄弁」、1950年発表。(三一書房編集部、『現代日本戯曲大系 第二巻』、三一書房、1971年、pp. 107-121 冒頭を抜粋)

昭和農産工業社の社長室。

アカハラ、考え込みながら登場。室内をぶらぶら歩きまわる。

アカハラ すべてやり方を変えなけりゃならん。政治も教育も、今までは、まるであべこべのことをやっていたようなもんだ。商売もその通り、目前の利益ばかり考えて、いったい何ができる？ しかし、問題は、損をして得をとる機会がいつ来るかということだ。損はこっち、得は向うではなんにもならん。昭和農工創立二十年、おれも来年は五十九だ。便々として靴のかかとを擦りへらしている年じゃない。市議員当選の夢もいまだに夢のまま残ってはいるが、郷土産業発展の捨て石になる覚悟をきめた以上、名をとるか、実をとるか、ここが思案のしどころだ。名実相伴う行動が無理とあれば、平凡ながら名を後に、実を先にといこうか？ いやいや、それでは旧態依然、なんの変りばえもない。さて、社内の刷新ということだが、手をつけるとすれば、まず、人員整理ということになる。人間の屑ばかりよくも集めたもんだ。生産コストは上る。販売ルートは塞がる。事務能率はめっちゃめっちゃ下る。これでいったい赤字の出ないわけがあるが？ そこへもって来て、交際費の膨張と来ている。今後は絶対に卑屈な取引はやめた。お茶いっぱい商談といこう。事務所でお茶をいちいち出す必要はないという、さる方面の意見はなるほど尤も千万だ。おうい、製作部長、営業部長、ちょっと来たまえ。

ノロミとナベタ登場。

アカハラ だいたいにおいて、君たちば、椎茸菌というもつを生きものとして取扱う観念が足らんよ。生きものの特徴はどこにあると思うかね？ ナベタ君！

ナベタ 栄養が必要だということでしょうか？

アカハラ そんなこと当り前だ。自然に繁殖するということだ。ひとりでに殖えるこったよ。いいかね、それがひとつ。

ナベタ はあ。

アカハラ もうひとつは？ ノロミ君！

ノロミ そうすなあ、なにかに感じるということも、ひとつございますネ。

アカハラ そんなことじゃない。死んだらおしまいだということだ。いいかね、殺したら元も子も無くなるんだよ。

ノロミ それはその通りで……

アカハラ だからそう言ってるんだ。君たちは、なんにもわかってないじゃないか？ え、そうだろう？ 椎茸菌は、なんのために培養するんだい。培養された菌糸は、どういう状態におき、発送にどういう注意が必要かということは、社内全体のものが心得ていなければならん初歩の知識だよ。わが社専売のクサビ式はだ。かのオガクズ式なんかより、その点、取扱いが百倍も楽なんだ。そして、その結果はどうだ？ 君たちも聞いているとおり、ホダ木へ植えこんでからの菌の廻りがオガクズ式よりも遅いという苦情がちらほら出ている。毎々言うことだが、製作部は菌種の改良に、いったい全力をあげているのかい。

8.2. 演劇革命以降の演劇台本

寺山修司、「人力飛行機ソロモン—市街劇—」、1970年発表。(三一書房編集部、『現代日本戯曲大系 第八巻』、三一書房、1972年、pp. 228-258 冒頭を抜粋)

1 ニメートル四方—時間国家独立宣言

ト書—この場合に、政治化とは、無人島化を意味する。東京都内の、とある広場の片隅。はじめに一人の男と一人の女が、じぶんたちの歩幅ではかって、コンクリートの敷石の上にニメートル四方の「無人島国家」を区切る。

男 火を創る (原初的な方法)

女 男のために衣類を作る (腰布を縫う)

男 自転車で食餌の狩猟に出かける

女 料理の支度 (鍋に湯がたぎる)

男 手製楽器を組立てる

女 料理をしはじめる

男 コンクリートの上に、「歴史」の記述をはじめる

*

男 木材を集めてきて住居の組立てをはじめる

女 住居を「家」にするための二、三の事柄
 男 寝床を作る
 女 男を待つ 二人の愛
 男 子守唄を作る
 女 眠る
 男 歴史の記述をつづける
 女 人形を作る
 男 ふいにこの無人島国家ごっこを「劇」として見ている客とのあいだの数千年の時を超えて、手斧をもって一人の客に襲いかかり、彼を引きずりこむ。文明人の抵抗。しかし、男は彼のメガネをふみつぶし、彼のシャツを裂いて無人島の旗とし、彼を裸にして島民の一人に加える。

*

ト書—住民がふえた分だけ、土地もまた掘げねばならない。それは当初の三倍、六メートル四方国家となる。

女 コソクリートに袖子をまき水をやる。

ら無意識的なものまでを含めた精神の活動が、身体の諸器官を介して表現される全ての活動を意味する」(柴眞理子、『身体表現～からだ・感じて・生きる～』、東京書籍、1993年、p. 93)と定義している。そして、①意識的・無意識的な身体表現(広義の表現)、②無意識的な身体表現(表出)、③意識的な身体表現(狭義の身体表現)に分類している。本研究では、この「身体表現」の定義を用いることにする。

³ 河竹登志夫、「演劇」、フランク・B・ギブニー編集、『ブリタニカ国際大百科辞典』、ティビーエス・ブリタニカ、1994年、p. 196

⁴ 1949年創立。演劇研究者の学術団体で、あらゆる分野の演劇研究者が属する。

⁵ 現在伝統文化とされる歌舞伎、狂言、能などを指す。

⁶ 佐藤郁哉、『現代演劇のフィールドワーク 芸術生産の文化社会学』、東京大学出版会、1999年、p. 91

⁷ 演出家、劇作家、俳優などの演劇に関わる人。

⁸ 西堂行人。演劇評論家。AITC(国際演劇評論家協会)日本センター会長。近畿大学芸芸学部(舞台芸術専攻)教員。

⁹ 西堂行人、『現代演劇の条件 劇現場の思考』、晩成書房、2006年、p. 17

¹⁰ 寺山修司、『寺山修司演劇論集』、国文社、1983年

¹¹ 唐十郎、『特権的肉体論』、白水社、1997年

¹² 寺山は「台本というのは、設計図ではなくて、記録です。活字にするときは、文学化を要求されるかも知れないが、あとは「劇」に立ち会った者によってまとめられた観劇の結果記録として保存されるものであったとしても構わないのです。重要なことは(後章の「戯曲」の項でも述べますが)それが原因ではなく、結果だということです。」(寺山修司、前掲書、p. 93)と述べている。本研究では、上演で発せられた台詞を書き起こし、「上演記録」とした。

¹³ 「登場人物の役柄、性格から劇的行為さえも否定し、ことばと身振りの不協和な対置、交錯によって人間界の宿命的な不条理 absurdity をえがくもの」(河竹登志夫、『演劇概論』、東京大学出版会、1978年、p. 276)。

¹⁴ 「幻影による同化、カタルシスを否定し、俳優も観客も劇内容への観察者、さめたる批判者たるべしとする『異化効果』 verfremdungseffekt をねらうもの」(河竹登志夫、前掲書、p. 276)。

¹⁵ アルトーは、「戯曲文学の解体とテキスト上演の不可能を告知する演劇論を提唱し」(西堂行人、「演出家の仕事一六〇年代・アングラ・演劇革命」日本演出者協会+西堂行人、日本演出者協会+西堂行人、『演出家の仕事一六〇年代・アングラ・演劇革命』、れんが書房新社、2006年、p. 46)、「身体芸術としての演劇を標榜、演出家こそが演劇の作者であると断言した」(間瀬幸江、「演出/テキスト」、佐和田敬司他編、『演劇学のキーワード』、ペリかん社、p. 27)。そして、「一度受けたら忘れられない衝撃を主眼とした『残酷演劇』を自らの身体で実践した」(荻原健、「演出/演出家」、佐和田敬司他編、前掲書、p. 25)。

¹⁶ 西堂行人、「演出家の仕事一六〇年代・アングラ・演劇革命」、前掲書、p. 50

¹⁷ 西堂行人、『運動の演劇』のために一佐藤信、同上書、p. 89

¹⁸ 間瀬幸江、「テキスト/演出」、佐和田敬司他編、前掲書、p. 26

¹⁹ 西堂行人、前掲書、p. 38

²⁰ 菅孝行、「アングラ演劇とは何であったか」、『総合演劇雑誌 テアトロ』、通号 595、p. 23

²¹ 西堂行人、「演出家の仕事一六〇年代・アングラ・演劇革命」、日本演出者協会+西堂行人、前掲書、p. 53

²² 菅孝行、前掲論文、p. 24

¹ 『広辞苑第五版』によれば、「テキスト」と「テクスト」は同義とされている。しかし、先行文献では「テキスト」が多く用いられていることにならない、本研究においても「テクスト」を用いることにした。

テクストの意味する範囲は幅広く、用いられる場面や領域においても多様である。演劇における「テキスト」という言葉を例にとってみても、上演のために使われるセリフや動きが文字で書かれる台本や、イーラムの「劇場において産出されるものと劇場のために創作されるもの」としての、上演テキスト、劇テキストという分類、寺山修司の戯曲(台本)のかわりに、図形を俳優に提示するという提案などのように「テキスト」の意味は不確定である。しかし、これらには、作家が表現したものという共通点がある。以上のことから、本研究において、「テキスト」を「劇作家、作者の内的表現を外化したもの」と定義した。また、「身体化」は、「テを元に身体表現すること」と定義した。

² 柴は「身体表現」を「最も広い意味では、意識的なものか