

唐十郎とスタニスラフスキー — “演劇以上の演劇” についての試論 —

横浜国立大学大学院 環境情報学府

博士課程後期 中野 敦之

Kara Juro and Stanislavsky
—An essay about “The drama
over the drama”—

Atsushi NAKANO
Graduate School of Environment and
Information Sciences, Yokohama
National University

要旨

本論で行われているのは、唐十郎とスタニスラフスキーの比較研究である。まず、本来であれば反新劇のシンボルとして知られる唐十郎と、新劇の源流として知られるスタニスラフスキーを比較検討することで、両者に共通する演劇美学を明らかにすること。これが本論の一番目の目的である。その際具体的には、唐十郎研究を通して得た視点を通して、スタニスラフスキーの主著である『芸術におけるわが生涯』『俳優修行』が読み直される。また、両者の演劇活動に共通する左翼運動との関連に注目し、そこで行われた熱狂的な演劇を“演劇以上の演劇”と呼んで分析を行うことで、閉塞する日本の演劇状況を打破するためのヒントを得ようというのが、本論の二番目の目的である。

SUMMARY

The main issue is to compare Kara Juro with Stanislavsky. First of all, the beauty of the drama in common will be cleared to compare Kara Juro who is known as the symbol of anti-Shingeki, with Stanislavsky who is known as the headwaters of the new drama. Through the study of Kara Juro, it is read “Art of My Life” and “An Actor Prepares” of Stanislavsky. Also this issue remarks the connection of the left wing in common of the drama activities of Kara Juro and Stanislavsky. It will be cleared that the enthusiastic drama defeats the circumstance of the Japanese dramas through it analyses the drama activities over the drama.

1. 問題設定

1-1. 新たなスタニスラフスキー像、新たな唐十郎像

この小論で論じられるのは、現代日本の演劇人である唐十郎とコンスタンチン・スタニスラフスキー (Constantin Stanislavsky, 1863-1938) の比較研究である。

これを読まれる人の中には、この唐十郎とスタニスラフスキーという取り合わせに意外の感を持たれるかも知れない。何しろ唐十郎といえ、1960年代にその創作活動をスタートさせて以来、もっぱら反新劇の徒として知られてきた存在である。一方、スタニスラフスキーといえ、その新劇が現在に至るまで金科玉条として崇め奉ってきた存在である。彼が作り出したとされる、「スタニスラフスキー・システム」こそ新劇界の聖典であり、彼が活動の場としたモスクワ劇術座こそ、新劇の理想とする牙城のような存在とされてきた。これまで演劇界で一般に流布してきた言説からすれば、この二人に共通点があるとは、これまであまり考えられてこなかった。

ところがである。これから本論では、新劇の祖形であるはずのスタニスラフスキーと唐十郎を比較の対象として俎上に載せることこそが、唐十郎の演劇活動を語る上で非常に有効だという考えと根拠を提示していくというスタンスを取ってみたい。

かつて唐十郎が芸名である唐十郎を名乗る以前、無

名の大鶴義英は当時演劇を志した他の多くの青年たちと同じ様に新劇青年だった。明治大学文学部演劇科の学生として三好十郎の戯曲作品に親しみ、後にその書名が唐の主著である『特権の肉体論』に登場することからも明らかなように、スタニスラフスキーによる『俳優修行』も学習のテキストとしていた。とすればそこから、新劇的な思想はもとよりスタニスラフスキーの哲学から、何がしかの事柄を学び取ったと考えるのは自然な流れである。

現在までの唐十郎研究は、この点について触れることはなかった。新劇への反逆、アヴァンギャルドとしての唐十郎の活動を評価するあまり、彼が先行する世代より学び取った様々な演劇製作の方法論について、世の演劇研究者・評論家はあまりに無頓着だったと言えるのではないだろうか。もちろん唐十郎自身その反新劇的とされる経歴の中で、スタニスラフスキー的なものについて肯定的な言及を避けてきたということもあるだろう。しかし今回はあえて彼の作品群を検討する中で、現在まで議論されることの少なかった唐十郎演劇におけるスタニスラフスキーの影響について、考察を行っていく。

その際、一点注意しておかなければならないことがある。それは唐十郎が新劇を通じてスタニスラフスキーに出会ったとはいえ、新劇とスタニスラフスキー、この両者をはっきりと区別して考察を行っていかなければならないということである。この論文の中

では、スタニスラフスキーの著作による演劇哲学と新劇によるスタニスラフスキー受容とは分けて考えられる。むしろ論を進めていく中で後者は前者の曲解だということを明らかにしながら、では一体スタニスラフスキーの名著である『芸術におけるわが生涯』や『俳優修行』で本当に彼の言いたかったことは何か、という考察を進めていく。そしてその際特に用いられるのが、唐十郎研究の視点である。

まずは唐十郎研究の視座からスタニスラフスキーのテキストの読み直しを行う。それから次に、読み直されたスタニスラフスキー像との比較の中で、これまで言及される事なかった唐十郎像を提示しようという狙いで、本論の第一章は構成されている。

1-2. 二人が巻き起こした“演劇以上の演劇”

次に、本論が抱えるもう一つのテーマについて述べておかなければならない。

それは、この二人の演劇活動から生み出された所産が、いわば“演劇以上の演劇”と呼ぶべきものとして共通することに由来する。サブタイトルに「“演劇以上の演劇”についての試論」とあるのはそのためだ。現代の日本で、演劇がつまらなくなると言われて久しい。文化行政が充実し、プロデュースシステムに代表されるシステムティックな演劇制作手段が台頭する現在、どうにも演劇の弱体化は止められそうもない。それどころか、これらによって狭義のジャンル演劇が補完されればされるほど、むしろその弱体化は進む一方のように思えるほどである。

一方、本論で取り上げられる二人の活動は、現代日本の演劇状況とは対照的に、常に熱狂とともにあった。多くの記録が、その観客たちが彼らの劇場にあって興奮冷めやらぬ様子だったと語っている。それはまさに一つの芸術作品を超えて、「社会的事件」だったようだ。

スタニスラフスキーの自伝『芸術におけるわが生涯』には、自らの上演について、次のような記述がある。

「カザンスカヤ広場での有名な乱闘の日に、私たちはペテルブルクに客演して『ストックマン』を演^んじていた。〈中略〉「自由と真理のために闘いに行くときは、けっして新しい服を着るものではないな」劇場にいた人々は思わずこの言葉を、昼間あったカザンスカヤ広場での乱闘に結びつけた〈中略〉このせりふが終ると、場内には、演技を中止せねばならなくなったほどの、けたたましい拍手がまき起った。数人の者は自分の席からとび出し、私の方に腕をさしのべながら、フツ

トライトに殺到した。」(『芸術におけるわが生涯 中』p.245)

一方、唐十郎の上演について、演劇評論家の扇田昭彦は次のように述べている。

「一九六九年は、何よりもまず、年明け早々の一月三日、状況劇場による新宿西口中央公演事件で始まった。〈中略〉状況劇場が唐十郎作・演出『腰巻お仙・振袖家事の巻』の紅テント公演を同公園で強行した事件である。〈中略〉むろん、逮捕は覚悟の上での強行上演だった。二百人近い観客も実に元気がよかった。〈中略〉舞台と観客の間には、熱い信条の絆が感じられた。芝居を見ることだけがをしたり、場合によっては逮捕されたりしても構わないとまで観客に思わせるだけの魅力が、たしかに唐十郎の劇にはあったのだ。」(『唐十郎の劇世界』p.236)

この論文では、このようにして“演劇”という言葉に収まりきることのない彼らの創造力の結晶を“演劇以上の演劇”と呼ぶことにする。そして、彼らがどのようにして“演劇以上の演劇”の作り手たりえたのかという思考は、日本の演劇状況に風穴を開けてくれるはずである。彼らの仕事、“演劇以上の演劇”に至るプロセスから、現在の枯渇した日本演劇を活性化するヒントを学ぼうというのが、本論の二つ目のテーマである。

2. スタニスラフスキーと唐十郎、その美学的共通点

2-1. 反新劇的スタニスラフスキー

これから論ずる唐十郎との比較のために、まずは既存のスタニスラフスキー像及び、彼の作品や著作などの資料から読み取れる演劇哲学をとらえなおしておこうというのが、この章の趣旨である。それはとりもなおさず、新劇界が行ってきたスタニスラフスキー理解の読み直しを意味する。

文明開化以来、江戸時代以前より続く歌舞伎や能に対して、西欧の文化に影響を受けた新しい演劇の誕生が期待された。これが新劇の誕生するきっかけである。そしてまずはその牙城となった土方与志の築地小劇場発足以来、新劇はそのモデルとしてスタニスラフスキー及びモスクワ芸術座に学ぶところが多かった。そこでの学習内容は、要約すれば主に以下の二点である。一つには演劇における自然主義の獲得、二つには

西洋的な自我の概念と、それに付随して民衆にプロレタリアートとしての自覚を促し労働運動及び共産主義運動に発展させていこうとする思想性。

この場合新劇人たちが目指した自然主義とは、歌舞伎や能に見られるような表現を乗り越え、もっと自分たちの日常の延長線上にあるものとしての演劇を構成しようという志向である。ここでは、着物だけでなくその当時人々の装いになっていった洋服が初めて舞台の上に登場するようになる。舞台美術は省略と強調を施された絵画的なものでなく、日常の風景をそのまま描写したものに、俳優の動きを強調するための鳴り物や劇の感情を高めるための音楽は廃され、舞台の設定上起こりうる効自然音のみが用いられていく。ガスや電気などのテクノロジーが入ってくることで、照明にも大きな変化が生まれ、月や灯りなどといった光源の向きに忠実に、舞台用の照明が展開される事になった。これらを総じて、客席と舞台を隔てているプロセニウムアーチは“第三の壁”として意識されるようになる。“第三の壁”とは、そこに本当だったら存在する壁が、演劇という約束事によって、観客に舞台の様子が見えるよう透明になっているとする考え方である。こうなると当然演技の面でも変化が起こる。それまで歌舞伎や能で採用されてきた観客に向かって正対する立ち方、あるいは朗誦的な発声や舞踊的な身ぶりは禁止され、あくまで観客に対して、“第三の壁”の向こう側で行われているさりげない日常を描いていかなければならなくなった。また思想性の面では、これまで元農民や元町民、元士族でしかなかった日本人に“個”や“民衆”の意識を誕生させた上で、一人一人が自立したプロレタリアートとして社会に関わっていく意識を育もう。そのような心がけがスローガンとされていった。

新劇はこれらの志をもって出発した。2000年を過ぎた現在では、新劇の劇団はすっかり老舗になってしまったが、彼らはもとを正せば、紛れもなく新たな演劇の創発を目指す一群の勢力だったのだ。

しかし結果的に、そのような真摯な取り組みの中で、新劇の文化輸入には様々なねじれが生じてきたことも否めない。端的に言えば歌舞伎や能という様式性に対抗したはずの新劇が、今度はあつという間に新劇という名前の、これまた一つ様式に陥ってしまうという事態が起こり始める。例えばそれは、西洋人的身ぶりや発声の追及であり、日本人の体型にはおおよそ似つかわしくない衣装の着こなすであり、それらは新劇俳優のかぶる金やブロンドの髪や付け髭、付け鼻に象徴される、コンプレックス丸出しの西欧趣味だった。

かつて三島由紀夫は『芝居の媚薬』という著書の中

で、彼自身が劇作家として関わる事の多かった新劇を評して“日本独自の演劇様式”と、自嘲を込めて呼んだ。新劇を別称するときに使われる“赤毛物”という言葉には、そのあたりの感覚がよく表れている。三島は皮肉にも、そのような日本人の西洋コンプレックスを逆にとることで、新劇に『サド侯爵夫人』や『わが友ヒットラー』を提供して劇作家としてのキャリアを重ねた。が、これはロシアを含むヨーロッパを世界の中心として文化の富国強兵に邁進してきた自分を含む日本人についての、自嘲をも込めた創作だった。

三島の言うように、新劇人たちは西洋に学ぼうとするあまり、フォトリアリズム的な自然主義の追及に拘泥してしまった。またその思想的側面においては、本来演劇の現場が持つデュオニソス的な快樂は置き去りにされ、硬直に過ぎるテーマ主義に終始する傾向に陥ってしまった。労演—正式名称を「勤労者演劇協議会」といい、労働者のための観劇組織を各地方ごとに構成することで、彼らに演劇という文化的営為に触れる機会を与えるとともに、劇の内容を通じて観客にプロレタリアートとしての意識付けを行うことを目的とした組織（『戦後新劇』）—の設立とその広がりとは、即ち新劇における観客に対する啓蒙の意識がどれほど強固なものだったかを物語る。ついでに労演は、新劇の劇団にとって貴重な財源にもなっていたが、これが本格的な左翼運動の啓発に結びつくまでには至らなかった。新劇界の巨星である三劇団、即ち文学座、俳優座、民藝のなかには、俳優座のように表現主義的な表現に対して寛容なところを持つ劇団もあるにはあったが、これはあくまで比較の問題であり、総体として新劇は三島が“独自の演劇様式”と揶揄したような畸形を生み出すに至ってしまった。現在に至るまで連綿と続く日本人の西欧コンプレックス、演劇人達は囚らなくてもその典型的な具現者になってしまったのである。ヨーロッパを世界の中心と崇め奉りすぎた彼らには、ある距離を持って冷静に学びの対象と自らの姿を検討する余裕はなかった。新劇の舞台に登場する、脚の短い日本人には似合わないコスチューム、大げさな身振りや奇妙に甘ったるい発声はこのことに起因する。新劇はスタニスラフスキー及びモスクワ芸術座を誤読し、正確な演劇文化輸入に失敗したのである。今日、スタニスラフスキーの自伝である『芸術におけるわが生涯』や彼の作り出した俳優指南書である『俳優修行』を読み返すと、それはすぐさま明らかになってくる。

2-2 『芸術におけるわが生涯』と『俳優修行』

『芸術におけるわが生涯』も『俳優修行』も、二つ

に共通しているのは駆け出しの俳優の卵がいかにして様々な演劇上の困難を克服し、名演技者となるに至るのかという道程を扱っていることだ。一方異なるのは、『芸術におけるわが生涯』がスタニスラフスキー自身をモデルとしたノンフィクション、即ち自伝であるのに対し、『俳優修行』はスタニスラフスキーが用意したフィクションであるという点である。『俳優修行』でスタニスラフスキーは、まさに理想的な拙さを持った二人の新人俳優を用意し、また彼らに理想的な演劇の先生を設定する事によって、師のもとで俳優業における典型的な失敗を繰り返しながら成長していく二者を描いていく。なぜ二人なのかといえば、スタニスラフスキーが思うところの類型的な俳優の失敗を二人に代表させることができるし、彼らが互いの姿を比較の対象として対話の上に成長を重ねていくことだからだと考えることができる。

この二つの著作は一つの貨幣における裏表のように対を成し、互いを補完しあう役割を結果的に果たしている。前者で行われる俳優修行の過程は、著者の実際の自伝だけあって無駄があり、回り道もある。駆け出しの頃舞台上で高揚しすぎて、結果的に観客に科白がまったく伝わらなかったとか。テンポが遅くて退屈だと批判されたために、ただひたすらスピードを追い求めるだけの舞台稽古をしてしまい、舞台終了後の観客には何の印象も残らなかったとか。あるいは、あまりに疲れたために適当に流して演じた舞台が、かえって絶賛の嵐に晒されたりする姿が赤裸々に描かれている。同時代を生きた演劇人や作家達との邂逅の喜び、後に起こった軋轢の苦しみなどを実直に記載しているといった印象だ。同じ様な問題が何度も反復されることも特徴として挙げられる。例えばスタニスラフスキーが生涯をかけて格闘したナルシズムの克服の問題や、すぐに陥ってしまう演技上のクリシェとの格闘が繰り返して描かれている。

それに比べると『俳優修行』はフィクションのために効率が良い。『芸術における～』で繰り返し起こった問題はなめらかに整理整頓され、主人公二人は架空の人物として、著者よりも一段抽象化された問題の体系を解決しながら修行を積んでいくという仕組みだ。テキストとしての纏まりは、当然こちらの方が上である。そのために新劇において俳優が読むべき聖典として扱われたことは、序文に述べた通りだ。

新劇は『俳優修行』を誤読したと書いた。その誤りとは何か。それは即ち、『俳優修行』を読めば失敗のない俳優人生を送れるのではないかと、新劇人達が望んでしまったことに起因する。

「スタニスラフスキーのリアリズム観は、たえずその定義が展開し続けるそのほかのリアリズム観の中のひとつに過ぎなかった、ということは言うておくべきである。単一不動のリアリズム——スタニスラフスキーが理想主義という言葉に帯びさせようとしていたものとはほど遠い「自然主義」の一形態——という邪悪なイデオロギーを作り上げたのは他の人々だったのである。」(『モスクワ芸術座』p.16)

新劇はここで言及されている“他の人々”を、典型的になぞってしまった。『俳優修行』はあくまで失敗と成長の書なのである。演技における正解が何か。充実した演劇の成果とは何か。それはその時々々の舞台の上だけで展開され得る、まさしく現象だ。これを文字に定着する事ができないからこそ、スタニスラフスキーはまず失敗を強調したのである。それから舞台が上手くいった時には、それが終了した後の演者と観客の興奮だけを記述している。重要なのは、いずれにせよ俳優と演劇の充実が“その時々々の状況や段階に応じて”展開されているところである。ところが、新劇人による『俳優修行』理解は次に挙げるように、実に表層的な段階に止まっているのである。

「ゴッホを演じるため、減食して一ヶ月で六キロやせた。ほおがこけて、いかにもゴッホらしい風貌になった。睡眠時間を削って制作に熱中したゴッホのように、滝沢さんも午前三時まで稽古した。またフランスに渡ってゴッホが歩いたという道を歩き、ゴッホが座ったという座布団に腰かけてもみた。」(『滝沢修と激動昭和』p.31)

ここで言われている“滝沢さん”とは、新劇界の重鎮であった劇団民藝の俳優、滝沢修のことだ。滝沢修は『炎の人ゴッホ』(三好十郎)のゴッホの他にも、『七月六日』(ミハイル・シャトローク)のレーニン、『セールスマンの死』(アーサー・ミラー)のウィリー・ローマンなどを演じている。滝沢の演じたそれらの人々の描写、上記したように演技のための方法論は、スタニスラフスキーが『俳優修行』の中で提示しているものとは異なり、それよりもむしろ形態模写に近いのである。

同じ俳優指南書でも、例えば世阿弥の『風姿花伝』の場合は通常次のように読み解かれる。俳優のキャリアの過程において、初めに時分の花があり、長じて実の花がある、その後には老後の花が訪れ、当然最後の花を手にするために、俳優達は一番目二番目と手に入れていく必要がある。そしてまたここが重要なのだ

が、成果として例えられる“花”それぞれがそれぞれに、等価な輝きを持った“花”だということだ。世阿弥は言わば、それぞれの年齢や修行の過程に応じてそれぞれの真実があると説いた。しかし『風姿花伝』を読むときには当然理解し得るこのことを、新劇における『俳優修行』の読み手たちは理解しなかった。

そもそも演技という虚構において、永遠の真実が、不滅のリアルがどこかに存在するという発想そのものが間違いなのだ。これは宗教における神の存在に似ている。一方にキリストを信ずるものがいれば他方に仏に祈りを捧げる人々がいるように、言い換えるならばリアルとは、信ずるに足る強度をもった現象ということに過ぎない。キリスト教徒は当然キリストに、実際の存在感と呼ぶべきものを感ずることができる。しかしながら仏門にある者にとってキリストの存在が何の説得力も持たないように、リアルとは本来的に人間の中にたゆたい、移ろうものなのだ。そこにはリアルなどという普遍など存在しない。ただその時々々の強度で人々を覆いつくしてしまうリアリティがあるに過ぎない。

このことをスタニスラフスキーが知らなかったなどということは、その著述にある次の一節を読む限り、到底考えることができない。

「以前私は考えていた、演劇は生活や、戯曲の風俗的な面を研究し、感じとって、それを観客に示し、その風俗的な環境のなかで、観客をわが家にいるような気持ちで生活させなければならないのだと。私がいわゆるリアリズムの本当の意味を認識したのは、もっと後になってからである。〈リアリズムは、超意識のはじまる場所に終る〉のだ。」(『芸術におけるわが生涯 中』p.69)

スタニスラフスキーの追い求めるリアリティとは、彼の言うように風俗的な外面を模写して提示することではなかった。上に引用した“超意識のはじまる場所”という言葉に端的に表れている通り、彼の一生は、その時々々の社会と自己の状況に応じて、“その時々々に成立するリアリティ”を追い求めることの連続だったはずだ。

そうである以上、スタニスラフスキーがいくら彼の人生をサンプルにしたシステムを後世に残したからといって、後の演劇人は一足飛びにそのシステムの最後にある正解に辿り着くことはできないのである。スタニスラフスキーが犯した誤りや失敗を一から追いかけてながらその時々々の充実、すなわち“超意識のはじまる場所”を共有するものとして、『俳優修行』やスタ

ニスラフスキー・システムは理解されなすべきである。システムを学ぶとは、先に失敗し続けた先達を得るということだ。演劇人が抱えなければならない孤独への癒しにはなり得ても、何か普遍的な正解を手にできるという類のハウツー本ではあり得ないのである。

2-3. 唐十郎によるスタニスラフスキー理解

ここでようやく唐十郎が登場するが、唐がその著述中珍しくスタニスラフスキーに触れた『特権的肉体論』の一文には、要約すると次のようなものである。

明治大学の学生だったころ、『俳優修行』をテキストとした実践形式の講義があった。そこでは教官の指示に従って生徒に様々な場面が与えられ、これに生徒たちは演者として回答することを課せられていた。与えられたお題は「もしこの教室に狂人が入ってきたらどうするか」というものだった。他の生徒が架空の狂人に対して叫んだり、忌避したりといったリアクションをする中で、当時の唐はある疑問にかられていたという。もしこの狂人が自分の叔父だったらどうだろうか、と。

ここには、唐による新劇的スタニスラフスキー理解への鋭い批判がある。狂人一般などという紋切型に対するリアクションの訓練に、何ほどのリアリティがあるのか。どれほど器用にそれをやりおせしたところで、それはまた表現における紋切型になるに過ぎない。それよりも我々が演技者として追い求めるべきリアリティとは、一回一回の行動の個別性である。狂人が叔父であったとして、という疑問の過程には、唐の徹底した具体性に対する志向が実に端的に表れている。一般的な狂人に対する一般的な反応、この訓練が無意識に前提とする一般性の発想にこそ、新劇によるスタニスラフスキー理解の甘さが露わになっている。要は表層的なのだ。それこそ、リアリティとは隔たったところにある様式性に過ぎないと、唐は喝破する。

また、同じような点で新劇を批判し、本来のスタニスラフスキーが持っているはずの可能性を指摘している者の中に、唐と同時代を伴走してきた演出家鈴木忠志がいる。鈴木は著書である『演出家の発想』の中で、いつでも自在に涙を流すことができると自慢げにそれを実演してみせた新劇女優を例に挙げ、新劇におけるスタニスラフスキー理解の誤りを指摘している。

「いつでも涙を流せる、などというのはテクニクの問題に過ぎないのだ。自在に放屁を行うことで音曲を構成する芸人がいるが、この場合女優が示した涙はこれと同じ類の現象であるに過ぎない。スタニスラフス

キーが生涯をかけて追い求めたのは、結局その時々に応じた俳優の内的な充実とそれをいかに発露するのかという問題である。ここでは俳優の内在性が顕在化する瞬間こそが問題になるのであり、ただに涙を流す事自体には、何の価値もない。」(『演出家の発想』 p.132)

唐十郎が反新劇の徒として知られたことは序章に述べた。鈴木もまたアングラ四天王などと呼ばれ、唐に寺山修司と佐藤信を加えた三人と並んで、1960年代以降新劇に対抗する勢力の代表とされた演劇人である。しかしながらそのうちの二名が、新劇が誤読してしまったスタニスラフスキーを正確に読み解いていたことは実に興味深い。ここまでくると、唐の演劇作りにおける作法の中に、彼が読み解いたスタニスラフスキー的な要素を発見することは易しい。これから第2章では、この問題を二人の美学的共通点として論じていくことになる。

2-4. 唐十郎に付きまとう“前衛芸術家”のイメージ

唐十郎は今日に至るまで、前衛芸術家のイメージが強い。反新劇の徒として扱われたために、またレーゼドラマとしても成立するようなウエルメイドな作劇とは異なった演劇作りを心がけたために、彼はその活動の黎明期以来いつもアバンギャルドと目されてきた。ここでは、そのイメージこそが、実は似ているはずのスタニスラフスキーと唐十郎の美学を比較の対象とすることの妨げになってきたと捉え、両者の共通点について切り込んでいくことにする。

実際、唐は何よりも具体性の人であり、あるいは人間の生理に従順な、言ってみれば地に足の着いた作家である。かつて現代美術の作家から贈られた抽象美術をこともなげに捨ててしまったことから分るように、彼は訳の分らないものを嫌った。このことは従来流布してきた唐十郎像を打ち砕くため、もっと強調されてしかるべきことだ。

2-5. 唐十郎とスタニスラフスキーの作品における共通点

作品について考えてみよう。唐十郎の作品には典型的なパターンと呼べるものがある。唐の作品の主人公はいつも次のような青年に設定される。なぜ青年かといえば、ここに唐による自身の投影を読み取ることができる。具体的には、精神病患者、うだつの上らないサラリーマン、日雇い労働者、母を求めてさまよう青年が登場する。彼らはおしなべて経済力に乏しく、コ

ミュニケーション不全の震えるような自意識の持ち主であり過去に何らかのトラウマを抱えている。それらを総合して社会的弱者として設定されていることが多い。そこにヒロインが現れる。ヒロインは妹的であるか姉的であるかに大別される。前者は男兄弟の中で育った唐が青年期より欲してやまなかった自分に頼らざるを得ないか弱い女性の具現であり、後者はまるで泉鏡花の小説のように、青年を守り導いていく包容力の具現である。彼女たちはまた、水商売の女や女工、恋人に捨てられた女、未亡人などのように、こちらもまた青年と同じく過去に何らかの傷を持つタイプの女性たちである。

こうして唐十郎流のしがたないヒーローとヒロインが出会うと、次に必ず悪の勢力が登場する。往々にして彼らは主人公達に比べて大きな経済力を持ち、社会的ステータスも充実している。そしてヒーローかヒロイン、どちらかが過去に抱える傷に、密接に関わっているというパターンである。

こうして三者が出会うとそこに二項対立的なドラマが展開し、最終的に主人公サイドは彼らが信条とするものをめぐる対決において、常に悪の勢力に負けてしまう。これが劇の大詰めにあたり、いわば弱者必敗の法則がはたらく。そしてここからが唐十郎演劇の特徴なのだが、最終的に敗者としてのヒーローとヒロインはその敗北を受けて開き直り、それまで悪の勢力との対決の契機になっていた価値観から抜け出すことで、生に希望を見出していくというエンディングが描かれる。

ちなみにこのエンディングは、唐十郎演劇の象徴であるテント演劇の劇場機構と密接に関わりあっている。通常ドラマというものはダイアログ、即ち対話を基調とする。ギリシャ悲劇以来、演劇は二項対立を描くものであり、舞台においてそれは人物が横に並ぶ配置として展開される。一方が右手に立つならばもう一方は左手に立ち、彼らが口論したり和解したりするのがその祖形である。この場合、観客と登場人物二名は、劇場の構造上ちょうど三角形を描くことになる。ところがテント劇場は、ここに縦方向の空間を展開してしまうのだ。唐のテント演劇のラストシーンは、多くの場合テント後方の幕、つまり舞台の壁面が振り落とされて主人公が旅立っていくという形式で貫かれていくのだ。

ここにカタルシスが発生する。時折アンチクライマックス的な例外もあるが、唐演劇におけるエンディングの基本はあくまで、アリストテレス以来演劇のスタンダードとされるカタルシスなのだ。ここまでくると唐十郎の劇構造が、対立とカタルシスという点にお

いて、演劇史上実にスタンダードなものであることが分ってくる。前衛、アバンギャルドというレッテルは、時代の空気によって付与されたものに過ぎないことも同様だ。

かつて唐十郎がプレヒティアンだったことがあるだろうか。唐は観客の興奮と熱気に包まれた作家である。異化効果とは程遠いところにその演劇は位置している。前衛のイメージの強いメイエルホリドの構成主義的舞臺に比べて、唐が採用する舞臺美術が具体性に満ちていることは明らかだし、唐自身が引き合いに出すことの多いアルトーは、実際の舞臺人であるよりは遙かに形而上学的な存在である。唐がアルトーのテキストに妄想し、自らの活力としているに過ぎないのだとすれば、上に記載したような古典的劇構造を持つ唐の直属の先達としては、本論で再三述べているようにスタニスラフスキーが相応しいのではないか。

類型的な人物設定によるダイアログ的な劇構造やカタルシスに加え、唐の演劇の基調があくまで人間の因果関係を重んじるスタニスラフスキー的リアリズムに拠っていることは、もっと強調されて然るべきことだ。さらに第1章で展開したように、『俳優修行』の正確な読み手として、唐は鈴木と言う俳優の内なるものの顕在化の瞬間にこそ尽力してきた。

これまで演劇学や演劇批評で見落とされがちだったスタニスラフスキーと唐十郎に共通点は、非常にベーシックなアリストテレス型の演劇観を共有する者として、このようにして証明可能なのである。

第3章 スタニスラフスキーと唐十郎、その社会運動との関わり

3-1. 二人の演劇活動と社会運動の関わり

この章では、スタニスラフスキーと唐十郎、二人の活動を取り巻いた社会運動とその創作の関連について考察を行う。

彼らの創作活動は“演劇以上の演劇”だった。それぞれが時代をともにしたその他の演劇人や劇団の創作活動、他のあらゆる文化的営為とは比べて、それはまさに突出したものだ。 “事件” と言い換えてもよい。彼らの作品を“演劇以上の演劇” や “事件” にしていたものとは何だったのだろうか。

スタニスラフスキーの生きた1863～1938年という時代、その創作活動の背景には1861年の農奴解放の影響とそれに続く二度の革命があった。一方唐十郎はその活動の黎明期にあって、いわゆる60年安保と70年安保の時代を経験している。大きな枠組みでとらえ

るならば共産主義運動、あるいは左翼運動ということで共通するこれらの社会運動が、彼らの創作にヒントを与え、熱狂的な観客を彼らが構築する劇場の観客席へと送り込んでいたことは間違いのないところである。

後述するように、ここでは彼らが特定のイデオロギーに殉じることによって力を発揮しえたのだという単純な断定は避けるべきだ。しかしスタニスラフスキーと唐十郎は、ともに彼らが生きた時代を糧とすることで、そこで巻き起こった社会運動の熱気と格闘し、自らの芸の肥やしとしてみせた。これから彼らの生み出した作品のうち、社会運動との関連を説明し得る象徴的な作品をいくつか分析することで、本論が目的とする“演劇以上の演劇”の実態に迫っていきたい。

3-2. スタニスラフスキーと左翼運動

スタニスラフスキーと左翼運動の関連について語る際、その特長を最も饒舌に説明してくれるものは、彼が芸術上の伴侶であるダンチェンコとともに作り上げたモスクワ芸術座と、そこで取り上げられた二人の作家、チャーホフとゴーリキーの作品である。

第一章で説明したように、スタニスラフスキーとダンチェンコははじめ彼らの劇団に、「モスクワ公衆芸術劇場」の名を与えようとしていた。時過ぎてこれは「モスクワ芸術座」という現在に続く名称に落ち着いたが、「公衆芸術劇場」という響きの中に彼らが込めた思い汲み取る事は容易である。

彼らはまず芸術を、限られた貴族や王族、皇室や一部のブルジョワジーの手から、農奴解放後に溢れ出した民衆のものに解き放とうとした。彼らが計画した劇場機構のプラン、観客席の構造に注目すると、どのようにしてさして金持ちでない人々を観客として迎え入れることができるのか、その工夫が随所に凝らされている事がわかる。また、これは結果的に実現しえなかったが、料金体系という点でも、彼らは民衆に対して劇場を開かれたものにしようと必死だった。モスクワ公衆芸術劇場の発足当時、プロレタリアートを招待した無料公演を年間に何日か行うことが、彼らの目標だった。実際には、無料での公演という目標は厳しい現実の前に実現しなかった。結果的にモスクワ芸術座のチケット価格は非常に高騰をみせたが、あくまで彼らの望むところは民衆に開かれた劇団と劇場を生み出すことに尽きた。

アントン・パヴロヴィチ・チャーホフとマクシム・ゴーリキー、21世紀の現在においてすっかり近代劇の古典となってしまったこの二人の作家の戯曲群

は、当時としてはまさに革新的なものだった。その内容はまさに、モスクワ公衆芸術劇場という名を通して目指された“演劇の民主化”に呼応するかのようになり、“登場人物の民主化”だった。

チェーホフ戯曲の主人公は、一読してもわかりにくい。それはそれぞれの作品の主人公たちが、ほかに登場するその他大勢の役柄の中に埋没して、決して突出した存在ではないように書かれているからだ。それに比べるとチェーホフ以前の古典劇、上記したギリシャ悲劇などでは、大きな役柄は多くて三人にとどまる。あとはコロスが彼らを囲む。後に続くローマ古典劇、ラシーヌやモリエールなどに代表されるフランス古典劇、シェイクスピアを含むエリザベス朝演劇、スペインで起こった演劇の黄金時代を支えた作家達の作品群、ドイツにおけるゲーテやシラーによる活躍の成果等、数え上げれば枚挙に暇が無いが、比べてみれば彼らとチェーホフの登場人物が持つ性質の間に、圧倒的な隔絶が起こっていることは明らかである。

言い換えれば、チェーホフの劇はアンサンブル型なのだ。時には10人を超える登場人物が、舞台を右往左往する。あちこちで繰り広げられる一見とりとめもない会話。辛うじて主役らしき何人かは存在するけれど、それにしても脇役の科白も多いし、主役が突出している感覚は乏しい。まして先ほど挙げたようなチェーホフ以前の時代の主人公たちが持つ、輝かばかりの存在感には比ぶるべくもない。“登場人物の民主化”の所以がここにある。

一方、マクシム・ゴーリキーの仕事は、かつて舞台の上に決してスポットの当てられることのなかった風景を登場させた。スラム街、貧民窟、貧しい人々の暮らすあばら家。これらを戯曲冒頭のト書きに書き付けた作家は、実はゴーリキーが初めてだった。

先に挙げたチェーホフの舞台にはまだしも貴族的な世界観が残っている。チェーホフはそれまで世の中を動かしていた勢力が凋落をむかえ、新たな価値観を持った人々が力強く台頭してくる姿を描く事に情熱を傾けた。良家が没落し、その絢爛たる住居を農奴出身の成金が買い求めるという筋立ての『桜の園』などは、その典型的な例である。ということは登場人物の民主化を成し得たとはいえ、一方でチェーホフの舞台は、あくまで貴族階級にあった人々の優雅な住居に設定されることが多かった。

この点、ゴーリキーは徹底している。何しろ殆んどホームレスのような人々を俎上に上げ、彼自身がかつて目にしたという貧しさを、ビジュアルに観客の視線の上に突きつけたのだから。舞台の大道具を作るスタッフ達が「こんなものをわざわざ作るのか」と感嘆

したというエピソードはつとに有名だが、この視点をとる限り、現在では古びたプロレタリア演劇の象徴としてすっかり顧みられることの少なくなったゴーリキーだが、当時としてはかなりの先駆性を秘めていた事が分ってくる。

スタニスラフスキーは彼らの他に、シラーもシェイクスピアも自国の大作家であるトルストイの上演も行った。またその活動の端緒においては、オペラに大衆的なアレンジを加えたオペレッタに入れ込んだ時代もあった。これらの作品の主人公は、いずれも特権的な地位にある人々ばかりである。実は演技者としてのスタニスラフスキーは、生涯自らを二枚目俳優と信じて疑わないという悪癖があった。そのために上記したような実に貴族的な役柄を演じることに、彼は情熱を傾けてやまなかった。剣・マント・ブーツに象徴されるヒロイックな役柄への異様な執着は、当人であるスタニスラフスキーも常に手を焼いていたという。過剰な自己顕示欲は、同時に大きな羞恥をもたらす。時としてそれは彼の自意識を肥大させ、彼が目指そうとした、観客にとって彼らの生活の延長線上にある登場人物を提示するという目標を、しばしば邪魔する事にもつながった。しかしながらチェーホフやゴーリキーに触れることで、スタニスラフスキーは自らのそのような悪癖を封じ込め、常に民衆のさりげない仕草を舞台の上に導入する方向に向っていったのである。

実際、スタニスラフスキーの時代にすでに古典とみなされていた作品の数々、それらの上演を除けば、同時代を生きたチェーホフやゴーリキーとの共同作業においてその登場人物たちや舞台設定には、民衆を観客席に迎え、彼らと地続きの存在を舞台に立たせようという意思が明瞭に表れている。特にこの両者の作家の上演に関する限り、他の戯曲作家によるものとは観客の反応において一線を画する熱狂があったと、『芸術におけるわが生涯』には書かれている。(『芸術におけるわが生涯 中』 p202、p.268)

この模様は社会運動と演劇がない交ぜになった時の興奮を、それこそ演劇が真の意味で劇的に輝き、“演劇以上の演劇”として人々を巻き込んでいく様子をよく伝えている。

3-3. 唐十郎と左翼運動

唐十郎演劇を観劇する際、唐十郎を反体制のシンボルとして理解した支持者は現在に至るまで数多く存在する。特に1960年代の後半から70年代の前半にかけて、いわゆる学生運動に身を投じた人々は、肉体の氾濫を武器に教条主義的とみなされた新劇への反抗する

唐十郎の姿に、自分たちの象徴を投影した。サルトルやカミュの実存主義にかぶれた彼ら。唐自身が“アホロマンティスト”と評する彼らは、自らの行動について何を訊かれても、小説『異邦人』をなぞって「それは太陽のせいだ」と答えたという。彼らはこぞって唐が率いた状況劇場を訪れ、紅テントの中で繰り返される数時間に熱狂する若者達だった。

勿論、これは観客たちが一方的に唐とその周辺を祀り上げて起こったことではない。デモや集会が相次ぐ新宿の花園神社に、唐は好んで芝居を仕掛けた。当時のチラシに載せられた文章はどれも檄文口調のものが目立つ。近代が持つ進歩的歴史観や合理主義に反抗し、唐が発する言葉には“河原乞食”などと、前近代を連想させるものが躍る。それらをひっくり返す赤や黄色の原色を重視したビジュアル志向。これらは全て、戦後男娼のたむろする下町の長屋で育った唐十郎の生理の発露であるとともに、極めて知的な戦略だった。他にも1968年に上演された『由比正雪』には自ら“革命劇”を名乗った。左翼運動に生きる青年たちの挫折をロマンティックに謳い上げることで耳目を集めた現代人劇場に、『盲導犬』という戯曲を書き下ろしたこともある。

唐の演劇人としてのピークが、ともすると70年代前後とされてしまうのは上記のような理由がある。80年代には『秘密の花園』や『ジャガーの眼』『ピニールの城』といった傑作をものにし、90年代には『透明人間』や『動物園が消える日』、21世紀に入ってなお『泥人魚』によりその年の演劇賞を総ナメにした唐だが、かつて繰り返された熱狂を知る者の中には、かつての創造力の残滓をしか感じるこのできない者がいることもまた事実である。

これは、観客の違いと言わざるを得ない。もっといえば、これはこの章で論じているところの、観客を取り巻く時代と、それに付随する社会状況の問題だ。唐自身の創造力が旺盛さを保ち、いかに他の演劇人の追従を許さないとはいえ、スタニスラフスキーに農奴解放と二度の革命が必要だったように、“演劇以上の演劇”が持つあの燦然と輝く熱狂のためには、唐十郎にも学生運動が必要だったのである。

3-4. 社会運動との関わりが生んだ二人のジレンマ

この章を終えて結論に至る前に、もう一つ述べておかなければならないことがある。それは先に述べたように左翼運動を背景に“演劇以上の演劇”に到達した二人が、同時に自分たちの演劇を歪曲するものとして、当の運動を忌避するところがあった点だ。これは

実に、当然と言えば当然の事柄である。演劇人たる者、あるいは芸術家たる者が独立した世界を作り出したいと願うのは、近代以降の必定である。逆に言えばそのような意識を持つ者こそが演劇人や芸術家を名乗る以上、彼らの作品による熱狂や興奮が自立した表現によるものではなく、社会的な背景の助力によると認めてしまうのは、二人にとって何とも苦しい心持ちだったに違いない。二人は、才能と社会的背景が見事に交差する幸運を生きながら、同時にそれを悩みの種としなければならなかった。両者が共に社会の情勢との関わりの中で初めて生まれる“演劇以上の演劇”の実践者だったからこそ、二人はこのような苦しみと共に創作のキャリアを生きることを運命づけられていたのである。

例えば、スタニスラフスキーは常に、自分の作り出す舞台空間が単なる教訓として理解されることを怖れた。革命に熱狂する観客たちは、スタニスラフスキーの俳優たちが持つ個性やおかしみをすっ飛ばし、すぐさまチェーホフの演劇が持つ一側面、“新しい時代の到来”というテーマにだけ飛びついてしまう。このような現象に対する不満を、自伝の中でスタニスラフスキーは再三にわたって述べている。言わば観客たちは火の付きやすい導火線だった。劇を観る前、劇場を訪れた段階で、すでに彼らは興奮していた。ある回のカーテンコールでは、舞台上に雪崩をうって押し寄せる観客たち。彼らのモチベーションによって初めて“演劇以上の演劇”は誕生しえたが、時にとすれば観客の熱狂に、作り手は置き去りにされるような感覚を味合わなければならなかった。

一方唐も、似たような体験を余儀なくされた。例えば先に書いた『盲導犬』という戯曲では、誰にも服従することのない“不服従の犬”がライトモチーフとして登場し、これが既存の社会に適応してぬくぬくと生きている一般の盲導犬に対比される。勿論ここで登場する“不服従の犬”は、政治的な反体制のアレゴリーとしても理解されるが、決してそれで収まるようには書かれていない。“不服従の犬”の存在が反体制に燃える観客を巻き込みながら、狭義の政治的意味を超えて演劇という虚構空間でしか成立し得ないようなロマンティズムに到達するというのが、『盲導犬』という作品に唐が託した仕掛けだった。ところが、当時演出を手掛けた蜷川幸雄はこれを理解しなかった。彼はあくまで政治的なメッセージのみをこの戯曲から読み取り、それを舞台上に表現することに拘泥した。観客の理解がそれに引き続いた事は言うまでもなく、興奮の坩堝と化した劇場で、唐はどこか違和感を感じていたという。舞台の成果はあったが、そこには唐が意

図したものとのズレが確実に存在していた。

同様に自らのホームである状況劇場でも、唐は似たような事態に巻き込まれたと述懐する。左翼運動の影響から「ナンセンス!」「異議なし!」と叫ぶ観客に対し、時に唐は劇団員に命じて、彼らをテント劇場から追い出すことがあった。観客を虚構空間に引き込むために社会運動を利用することはあっても、決して唐がそれに終始することはなかったのだ。彼が常に提示し続けたものはあくまで演劇の創造力であり、政治が持つ力ということではなかった。演劇の虚構が持つ、時に現実を乗り越えてしまうマグマのようなパワーということに尽きた。

社会運動が観客席の強度を構成し、それが舞台の成果と奇跡的に同調することで熱狂的空間を生み出す。これが“演劇以上の演劇”が誕生するための仕掛けだった。しかし同時に、ともすればスタニスラフスキーや唐が寂寞とした想いにかられたように、そこには演劇が単純な社会的メッセージの伝達手段として消費されてしまう危険性が付いてまわるのだ。

4. 結 論

この論文は第一に、新たなスタニスラフスキー理解のために、また新たな唐十郎理解のために、これまで比較の対象とされることのなかった両者の共通点を探る試みを行ってきた。

唐十郎研究という視点からスタニスラフスキーに関連するテキストを読み解いた場合、まずは彼の活動がこれまで新劇を通じて理解されてきたような単なる自然主義や啓蒙主義にとどまるものではなく、遥かに複雑な問題意識を持った演劇人としてその像を再生する事ができた。スタニスラフスキー・システムが、俳優の内在性を顕在化させるためのシステムであることは、これまであまり知られてこなかった。またその実践として行われたチェーホフやゴーリキーとの共同作業の成果、それに対する当時の観客の興奮について、ここでは唐十郎の演劇を参考にすることで、実感として分り易いものにすることができた。

一方、これまで語られることの少なかった唐十郎がスタニスラフスキーから受けた影響についての考察は、一見するとエキセントリックで知られる唐の美学が、登場人物の設定や物語の進行、カタルシスによって締めくくられる劇構造といった具合に、意外にも古

典型的な演劇感によって裏打ちされたものであることがわかってきた。ともに俳優を自らの第一義とし、異様なまでの自己愛に燃える姿も妙に共通するものがある。ことに演出家として、彼らは演技の面において、共通して俳優に対し徹底した具体性を求めていく。抽象的な次元で物事を片付けることを好まず、彼らが俳優に求めた具体性。俳優たちが、そのような具体性の追求の果てに訪れる内に秘めた衝動を顕在化させる瞬間にこそ、彼らの望む“リアリティ”が表れてくることは、本論で述べた通りだ。『俳優修行』と『特権的肉体論』のより精緻な検討は、今後へと続く課題だ。

そして最後に、スタニスラフスキーと唐十郎が行った事件とも言える演劇について。本論第2章では、特にそれを“演劇以上の演劇”と呼んで考察を行った。ともに左翼運動が吹き荒れる中、そこから流れ出した熱狂的な観客とともに、彼らの“演劇以上の演劇”は存在した。彼らが提示した演劇とその美学、そこに社会的な背景が加わった時に、“演劇以上の演劇”は初めて生まれる。スタニスラフスキーと唐十郎の作品群が、それらの社会的背景といかに密接に関わることで誕生したか、その仕組みを明らかにした。

いずれにせよ、彼らが行った“演劇以上の演劇”にこそ現在の日本演劇の退屈さを打破する突破口があるのではないかと、という問いかけこそ、本論の根底に流れる大きな問題意識であることはすでに序論で述べたとおりだ。本論で行われた考察は、言わばその端緒に過ぎない。来年着手する予定の博士論文では、これをヒントにした論をさらに大きく展開してみたい。

文献

- スタニスラフスキー『芸術におけるわが生涯』上・中・下 岩波書店
- スタニスラフスキー『俳優の仕事』未来社
- スタニスラフスキー『俳優修行』一卷・二巻 未来社
- ウォーラル『モスクワ芸術座』而立書房
- ベネディティ『スタニスラフスキー入門』而立書房
- 日本演出者協会編『戦後新劇』れんが書房
- 扇田昭彦『唐十郎の劇世界』右文書院
- 唐十郎『盲導犬』角川書店
- 唐十郎『特権的肉体論』白水社
- 三島由紀夫『芝居の媚薬』角川春樹事務所
- 鈴木忠志『演出家の発想』太田出版
- 世阿弥『風姿花伝』岩波書店