

Title	<<演劇的知>>とワークショップ
Sub Title	Theatrical wisdom and workshop
Author	安田, 雅弘(Yasuda, Masahiro)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2008
Jtitle	Booklet Vol.16, (2008.) ,p.41- 50
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	Workshop Now 1
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000016-0041

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

《演劇的知》とワークショップ

安田 雅弘

1. 《左右非対称な動き》

演劇のワークショップで最初におこなう、《左右非対称な動き》というトレーニングを紹介しよう。

両手で数をかぞえる。右手は通常おこなうように、「1、2、3…」と親指から人差し指、中指、薬指、小指とむすんでいき、「6、7、8…」と小指から逆にひらいて十までかぞえる。左手は、あらかじめ親指をむすんでおき、「1」で人差し指「2」で中指という具合にむすび、「5」で小指「6」で薬指をひらき、最後に「10」でひらいていた親指をむすぶ。片手ならば簡単にできる。両手同時におこなう。

現場では、これに類した訓練を数種類、並行しておこなう。くり返し練習すればできるようになるが、それが目的ではない。こなせるまで「なぜこんなことができないのか」と苛立つ。そこに意味がある。

いらいらするのは、この動きを「単純で容易」と認識しているからで、追いつかない自分の身体能力にふがいなさを感じるためだ。ところが実は、身体はこうした動きをはじめからできるようにプログラミングされていない。コンピュータでいえば、初期設定では左右対称な動きしかできず、こなすにはアプリケーションの追加が必要だ。それは訓練によって獲得される。楽器などで左右非対称に指を動かすには、相当な習練を要する。

ではなぜ、この動きを「単純で容易」と感じるのか。それは、左右非対称な動きが私たちの周辺にあふれているからだ。左手で茶碗、右手に箸をもつ。右手にペン、左手で紙をおさえる。右手にシャワーヘッド、左手で髪をすすぐ。そうした経験から、左右別々に数をかぞえることなど、たいした作業ではないと思ってしまう。

しかし、赤ん坊や幼児を観察し、記憶をたどってみると、箸ひとつもつにも結構な手間と時間がかかっていたことに思いいたる。失敗をくり返し

て、ようやく一人前に食事ができるようになる。日常をささえているしぐさは、すべてそのような訓練のたまものと考えていい。

《左右非対称な動き》を入口に、メンバーの関心は日常生活のしぐさに移っていく。我々はどれくらい自らの動作を把握しているだろうか。「食べ物のみこむまでに何回かむのか」「湯船にはいるのは、どちらの脚からか」「玄関からリビングまで何歩あるいているのか」…。すべてを正確に答えられる人は、まずいない。私たちは身体を自分のものと信じ、しぐさを理解していると疑わないが、勘違いである。ごく基礎的な動作でさえ、とらえてはならず、他人を見つめるように注意深く観察しなおさなければならぬことに気づいて驚く。

私のおこなうワークショップは、以上のような問いかけからはじまる。戯曲をもとに役作りをしたり、立ち稽古をしたりといった、一般に考えられているような演劇的な技術伝達の間ではなく、《演劇的知》とでも呼ぶべき、広く演劇にまつわる教養を伝える機会と考えている。《演劇的知》は「私たちを無意識に縛っているものに気づいていく教養」であり、きわめて実践的なところに特徴がある。その視点に立てば、役作りや立ち稽古は、かなり高度な作業といっていだろう。ドリブルやフォーメーションの知識や経験のないまま、いきなり試合をおこなって、サッカーの魅力に迫ろうとすれば乱暴な印象をもつが、それに近い。

自分を縛っているもの、それはまず身体である。好むと好まざるとにかかわらず、私たちは性別や容姿、さまざまな欲望もふくめた生理状態と一生つきあわなければならない。身体はまた、生まれた地域や時代、それに家庭環境を誕生の段階で選ぶことができない。言語や習慣も身体を縛っている大きな要素である。

トレーニングに話をもどすと、《左右非対称な動き》はこなすうえでコツがある。簡単にできる方の動きを、意識しないようにするのだ。「誰かにまかせろ」感覚とでもいおうか、この課題であれば、右手は勝手にかぞえるようにし、自分もつばら左手に集中する。右手の動きを「無意識化」するのである。より複雑な作業を処理するうえで、我々は誰に教えられることもなく「無意識化」をおこなっている。しぐさの習得は、「無意識化」の過程といってい。

先程の「箸」を例にとろう。あらためて注目してみると、私たちはそこに、身体に埋めこまれた歴史を発見する。初めて箸にもちかえられた日のことをおぼえているだろうか。それまでのスプーンではなく、箸をあやつれるようになったとき、周囲の喜びをつうじて、大きな感動があったはずだ。が、私たちはそれをすでに忘れてる。一つ一つのしぐさで日々感動を新たにしていたのでは、生活は煩瑣でなりたない。忘却は、より高度な技術を使いこなすうえで、人間が手にした機能と考えられる。

現代人は日常的な動作をこえて身体と向きあう時間が減少している。移動手段はむしろ、家事全般も電化、外注化され、運動はジムやスポーツでわざわざ「取り組む」ものになりつつある。日々の生活に追われ、こうした状態が続くと、身体に感動することなどまれになる。高度経済成長のただ中ではあったが、私が子供の頃は東京でも、野原を走り、木登りをするなど、身体を発見し、埋もれていた歴史と再会する機会のごくありふれたものであった。最近の都市では、道で野球やゴム飛びをする子供さえ見かけなくなっている。身体は、無数の動作と感動の記憶の堆積でありながら、そのことを意識しにくくなっているのである。

《演劇的知》のひとつは、自分の身体の歴史を掘り返し、埋もれている感覚を再確認し、それらにかかわる心の動きを思い起こすことにある。身体への感動は実在感の基礎であり、尊厳もそこから発生する。その忘却は、自己の喪失感に、ひいては他者への思いやりや周囲への無配慮につながる。ホスピタリティに満ち、物質的にゆたかなわが国にあって、自殺やリストカットなど自傷行為の報告は枚挙にいとまがない。近年問題になっている、うつ病やひきこもりも無関係ではないだろう。議論の際、往々にして他者とのコミュニケーション障害が問題になるが、それ以前に、身体との対話が現代日本人には決定的に欠けているのではないかと私は感じている。演劇の訓練には、その不足を補填する多くの方法や教養があふれている。

2. 演劇ワークショップとの出会い

1995年、私はとつぜん演劇のワークショップにかかわることになった。あるカルチャースクールからの強引とも思える依頼がきっかけだった。一般の人を対象に3時間の講座を10回。正直気乗りしなかった。現代演劇の演出家である私は、日々新たな空間や演技の姿をとらえることに腐心している。劇団で開発したさまざまなトレーニングが、俳優の力を高め、創造的な興奮をもたらすことには、ささやかながらも手応えを感じていたが、「普段の稽古のままで結構です」といわれて、演劇に無縁の人々が興味をもつ内容になるとは思えなかった。

ところが、いざ蓋を開けてみると、定員を上回る参加者は毎週の講座を休むこともなく、カリキュラムを嬉々としてこなしたのである。《感情をともなったポーズをとる》、《身近な人間のものまねをする》などの訓練は、おそらく日ごろやったことがなく、新鮮さゆえに取り組めたのかもしれないが、苦痛と思われる《柔軟運動》や《筋力トレーニング》でさえ、必要性を自覚してすすんでおこなっていた。

翌年、水戸市、長岡市、横浜市、つくば市の芸術振興を目的とする財団から長期、短期のワークショップ依頼がまいこんだ。規模は5回から20回程度のもので、種々あったが、いずれも一般を対象とし、参加者はこちらの心配をよそに、演劇表現に強い関心をもったようであった。多少の増減はあるものの、爾來十余年、さまざまな自治体や企業、教育機関からの

ワークショップ依頼が続き、現在、はからずも「日本でもっともワークショップをおこなう演出家」の一人となっている。演出家として、必ずしも誇れることでないことは自覚しているつもりだ。

想像の域を出ないが、その時期に地域のホールや関連財団によるワークショップがふえたのは、事業予算の縮小が背景にあったと考えられる。公演を買いつけ、興行的に成立させるのは、専門家にとってもリスクな仕事である。それに比べワークショップは安全で、コストも低くおさえられるという判断が働いたとして何ら不思議はない。実施した結果、住民の演じたいという欲求が予想より強く、演劇がこのように伝達可能であることに驚く担当者は少なくない。最近では指定管理者制度が広がる中で、アウトリーチに配慮する傾向が強まり、演劇ワークショップは珍しいものではなくてきた。

数もふえ、さまざまな演劇人がかかわるようになって、問題も次第に明らかになりつつある。まず、何を伝えるのかがまちまちである。また、そのワークショップをどのような状況につなげたいのかもはっきりしていない。要するに目的が明確でないのだ。成果を評価するシステムもないに等しく、やりっぱなしの観がある。

いくつかの現場を転々とする過程で、それらの問題が深刻であると感じ、その後の依頼には、そのホールなり地域における演劇のあるべき姿について担当者に尋ねることにしているが、満足のいく回答を得られたことはほとんどない。そもそも演劇の定義や概念が、曖昧で希薄なのである。やがて、それは担当者に限ったことではなく、広く日本社会を覆う問題なのではないかと考えるようになった。

ワークショップの目的は俳優やスタッフ、劇作家や演出家といった演劇人の養成であるとともに、その表現を理解し支援する観客の醸成である。しかし、わが国における喫緊の最重要課題は、演劇やその背後にある知恵を共有し尊重する世論を構築することにあるとわたくしは思う。ワークショップを、《演劇的知》を伝える場ととらえるようになったのは、こうしたきざつによる。

水戸市、長岡市、香川県などで、ワークショップの発展形として市民劇を実施したのも、同じ理由からだ。今までに10回ほど公演をおこなっているが、1回平均で参加者が50名前後、観客動員は1500～2500名ほどになる。スタッフはすべてプロで固めるが、出演者は地元のアマチュアのみを起用し、すべてシェイクスピア作品を上演している。知名度が高く、入場者が見こめることと、近代以降の戯曲とちがって構造が骨太で、出演者の数を自由に調整できるからだ。希望者は全員舞台にあげている。知り合いが出演することで、より多くの住民に演劇の魅力を感じてもらえるのではないかと考えた。ハイレベルな作品を創ることも重要だが、演劇ファンのすそ野をひろげる努力が、先程の最重要課題の解決には欠かせないと思っている。

3. 《ショート・ストーリーズ》

3人から5人くらいのメンバーで、身近で起こりそうな出来事を話しあって、5分から10分程度の寸劇《ショート・ストーリーズ》にする。

《演劇的知》は、大きく分けて3つあると私は考えている。

- 1、個体としての身体に気づく教養。
- 2、生活している社会に気づく教養。
- 3、歴史の中に生きていることに気づく教養。

冒頭の《左右非対称な動き》は1に、この《ショート・ストーリーズ》は2に当てはまる。メンバーは寸劇を作る過程で、取りまく社会が「自分を無意識に縛っている」ことをあらためて発見する。まずは、できあがった作品を具体的に紹介しよう。

場面は列車の一角。向かいあった座席。おそらく田園風景の中をゴトゴト走る車両だろう。窓際の席に、Sという30代男性、その隣にHという20代女性、Sの正面の窓際にはSの妻。Hに比べ少し年上に見える。

「どうしてわかった」とS。「調べる手段はいろいろありますから」と妻。落ち着いた様子でH。Sと愛人のHが旅行中の列車に、突然妻が乗りこんできたらしい。ありていにいえば、浮気がバレた。お茶をこぼして「ちよっと」とトイレに立つH。「ああいう、小柄な女性がいいんですか」と妻。確かにやや大柄だ。「父の会社で働くのが窮屈だったんですか」。妻にはこたえず、窓の外をながめるS。

そこへ「Sやる…久しぶり」と声をかけて、妻の隣に女性がすわる。Sの大学写真部の先輩、T。「あんた何してんの?」「仕事で…紳士服のメーカーです。こんな偶然の出会いに、取り込み中ですともいえない。Sの正面にるのが妻と知って、名刺を渡すT。名刺を持っていないS。「大丈夫かいな」。Tは薬品メーカーを辞め、今はフリーのカメラマンをしている。仕事の途中だという。道理で登山の恰好だ。「S、カメラは?」「最近は全然」。

Hが戻り「部下です」と紹介するS。「じゃ私…」と席をはずそうとするT。Sはあわててみかんを渡し「もう少し、いいじゃないですか」。この気まずさを救ってくれるのはTしかない。部下と聞いて「何、係長か何か? 課長ではないわな」と尋ねるTに、妻は「専務です。私の父の会社で」「あ〜。彼、優秀なカメラマンでね、わが部のエースだったんですわ」。Hに「どお? 頼りにならない上司でしょ」。無言のH。みかんを食べるTにはぼつりと「いい人です。…とってもいい人です」。消え入りそうだ。

Tもようやくこの妙な雰囲気気づく。「S、子供は…」「いえ子供は」という声をさえぎって「いるんですよ…できたんです、やっと」と妻。「この人子供が好きで、私たちずっとほしいと思っていたんです」「おめでとう」。再び訪れる沈黙。立つに立てないT。「おめでとうございます。私、行きます」と立つH。S「え?」、H「あ、写真撮ってくれますか」とSの横にすわって身を寄せる。うながされるままに二人の写真を撮るT。「ありがとうございました」とふりきるように去るH。追うS、それを追う妻。みかんを持ったTが残り、そこで幕。

登場人物は4人、列車の中で起こる7分ほどのシーンである。実際にはテープレコーダーからガタゴトという効果音が流れ、ワークショップ会場にある椅子を4つ並べ、窓に当たる部分にひじがかけられるように、「平台」と呼ばれる舞台用の足場を立て、みかんとお茶をのせた。SとHはカジュアルな恰好で旅行靴をもち、妻は少し高価そうなコート、Tはリュックを背負い、首からカメラをさげ、登山靴をはいていた。

すぐれた作品は、観客の想像力を呼びこむ。この程度のしつらえでも十分に列車の中の出来事をイメージでき、ひきこまれる。SやHのうろたえた心情や、妻の勝利と悲しみ、心ならずもこの事件にまきこまれたTの内面を、わがことのように感じることができる。映画やテレビでは、しっかりした美術や照明を組まないと、こうはいかない。この手軽さは演劇の長所とっていい。

私たちが浮気発覚現場に居あわせることは、当事者でない限りまずない。たとえあったとしても、目を伏せ、その場から離れようとする。ただ、好奇心は消しようもない。週刊誌やワイドショーはそれでありたっている。悲惨な事件や事故に遭った者に、先を争って取材を申しこみ、それを媒体をつうじて無責任に傍観する行為が低劣であることは論をまたない。演劇では、それを作品として表現し、堂々と鑑賞することができる。《ショート・ストーリーズ》があちこちで作られるようになれば、私たちは自らの卑俗さから少しは解放されるかもしれない。ここで描かれた関係は現実のものではない。けれども、うまくできたものであれば、その中に真実を見出すことができる。自分の姿、暮らす社会の様子、歴史も含めた世界の実相。演劇はすべてをウソで描くことができる。このトレーニングでは、何かしら人が普段隠そうとし、大事にしている心の内を「覗ける」作品が面白いということになる。それらを「覗く」ことは、作り手や観客の社会に対する視野を広げ、ことに当たって選択肢を狭くつまらないものにするところから救ってくれる。

この作品は登場人物の4人が相談して作ったものである。装置や衣裳もすべて彼らが考えた。初回からこのようなレベルの作品ができるわけではなく、回数をくり返すなかで、次第に興味深い場面が出てくる。客席で見ていると、浮気発覚の部分に目を奪われがちだが、作り手に回ると、その

ウソを真実として成立させるために話しあい調整しなければならないことの多さに驚くだろう。

舞台はどこで、季節と時間や天候はどのようなか。ワークショップではそれを厳密に決めるようもとめる。冬の朝の玄関と、夏の夕方の公園とでは会話の内容も質も変わるからだ。人間関係はどうか。Sと妻、あるいはHは、どのようないきさつで結婚や交際にいたったのか、普段どのように呼びあっているのか、互いのどこに惹かれたのか。SとTは大学で何を学び、部活動ではどのような関係だったのか、などということ相談してもらう。すべてが作品に反映するわけではない。むしろ大半はシーンの背景に塗りこめられ、表に出ることはないのだが、それらを経て、彼らはようやく架空の人間関係を生き始める。逆にいえば、この程度のことが決まらなければ、さりげない会話のやりとりひとつ、おこなうことができないことに気づく。そして、日々の生活にどれほど多くの情報の行き来や記憶の共有が存在し、習慣や約束事が張りめぐらされているのかをあらためて知るのである。

一般に作劇の第一歩は、人数にあった戯曲をさがすことだと信じられている節がある。人数や男女比があわず無理やり役をけずり、男性役を女性に書きなおす。それはそれでひとつの作劇方法だが、そんな回りくどい方法をとる前に、集まったメンバーで《ショート・ストーリーズ》を作る作業から始めてはどうだろう。舞台上で実現したいことやメンバーの嗜好を知る上でも、はるかに楽しく、短時間で演劇表現に近づけると思う。

ドラマとは何かという感性を鍛えなければ、どのような戯曲もよりよい形で上演することはできない。「ドラマを作ってください」と告げると、包丁や銃で人を傷つけたり、SFまがいの事件が起こることが少なくない。ドラマはテレビや新聞の中にあると思われている。周囲の観察力に乏しいのだ。その場合、ドラマは一旦措いて、メンバー間で決めた仮想の人間関係を見て、側に信じさせるだけで、十分ドラマチックなのだと伝える。初対面のメンバーが家族や同窓生に見えれば、すばらしいウソになるからである。そのバーチャルな関係から、さまざまなドラマの可能性がおのずと見えてくる。出来事と人物配置をつかむ感覚がやしなわれる。戯曲に取り組むのはそれからでもおそくない。

4. 演劇教育の現状

先進国で、基礎教育に《演劇的知》の要素が存在しない国は珍しい。おかげでわが国では、演劇が何やらむずかしい、一部の物好きが楽しむ特殊なものに成りはてている。小中学校の教科では「国語」の一部としてあつかわれ、学芸会や鑑賞会で漠然とその教養に親しんでいるのが実状だろう。演劇を国語に含むのは妙で、音楽を数学で教えるような印象がある。共通点はあるが教養の質がちがう。国語では、言語とともに情緒や論理など広く文化や社会構造を学ぶが、演劇ではそれらに加えて「感情と身体」の関

係が涵養される。体育ともちがった文学的感情をともなった身体をあつかうのだ。「恋するがゆえに憂鬱な身体」「悲しみを悲しめる悦びに満ちた身体」…。感情は身体から発生する。ワークショップで若年層を見ていると、身体の喪失にともなって感情把握がかつてないほどにぶっている実感がある。高校では選択科目や専門科を設ける学校が出てきているとはいえ、きわめて少数だ。また、国立大学に「舞台芸術科」のような専門家養成学部が存在しないことは、国立劇場に専属劇団が存在しないこととも相通じ、政府の文化政策の不備を露呈する結果になっている。

民間の専門学校・養成所、私立の高校・大学には専門教育をおこなう環境が整いつつあるが、卒業してプロとして活躍できる状況が待ち受けているわけではない。全国に2500ほどある公共ホールのほぼすべてに劇団やオーケストラが付属していないことは、学校や病院に教師や医師が常駐していないのと同じくらい奇態な風景なのである。「劇場」とはハコだけでなく、住民と芸術の関係をさす言葉であるという認識が一般にない。日本人は、室町から江戸時代にかけて能・狂言、文楽・歌舞伎といった他の地域に例をみない高い水準の舞台芸術をはぐくんできた。世界に類のない演劇好きの国民でありながら、現状はこのていたらくである。

一般の人々への演劇教育はどうかといえば、劇場での鑑賞機会が主である。それが重要であることに異論はないが、ほかに演劇との接点がほとんどないことには大きな疑問を感じる。《演劇的知》は体験知で、音楽や美術やスポーツと同様、実践によってしか才能を見出せず、体験をつうじて専門家の芸やスキルが認識される教養だ。体験知という性格上見落されがちだが、出版や通信による教育もないに等しい。戯曲の出版は従来おこなわれているものの、たとえば古典戯曲の内容や、上演のポイントを簡易に解説した文献やビデオなどは皆無である。その前段階として、演劇を作りたい、かかわりたいと感じた人々が、どのようなトレーニングや活動から始めればいいのか、といった解説書も乏しい。演劇は気軽に始められるものではないという残念な誤解が、常識として通用することになる。

いきおい演劇を作りたいと発意した人々は我流で集団化する。そうした傾向は、過去につちかわれた先人たちの業績を無視・軽視するという姿勢を助長するのではないかと恐れる。現代演劇の新作至上主義とも思える現象の背後には、新たな演劇の姿を期待するという積極的な視点よりも、古典作品に関する教養の欠如という消極的な貧しさが横たわっているように思えてならない。

昨年訪れたイギリスでは、ブレア政権のもと全土の高校生に、シェイクスピアの作品上演を体験させるというプロジェクトが莫大な予算のもと進行していた。日本のメディアがそのことを報じた記憶は、少なくとも私にはない。いうまでもなく、シェイクスピアはイギリスのみならず、世界でもっとも有名な劇作家である。全世界における年間上演数は、どんな売れっ子の現代作家も比較にならない。わが国で考えた場合、たとえば近松門

左衛門を取り上げてそのような教育プログラムを組むことが、文化政策の一つの選択肢として俎上に乗ることはまず考えられない。世界に誇るべき演劇的な遺産を日本人はみすみす放置しているのである。

文部科学省が基礎教育に演劇を取り上げることは、理念や政策の不足に加え、指導者不在の面から見て、現状ではむずかしい。重要なことは、教育課題に追加されるのではなく、演劇にまつわる教養をあまねく国民に敷衍することである。私は生涯教育の側面からそれを実施していくことが現実的だと考えている。全国の公共館を拠点とし、地域の専門家がワークショップという形でひろげていくことは夢物語ではないだろう。むろん演劇人には演劇にまつわる教養を整理し、教育課程として整備する自覚が求められる。たまたまかかわることになったワークショップに、私が今もたずさわりこだわっているのはそういう理由からだ。

5. 歴史の中に生きていることに気づく教養

三次元空間で、一定時間の中を生きている私たちは、なかなかその世界像から飛躍して発想し、思考することができない。身近で目前の課題処理に汲々としている。こうした世界観もまた私たちを縛っている。広い世界、長い歴史のほんの一点でしかない自分の存在を感じる時間が人間には不可欠で、それを持たないと我々は思い上がる。2500年前のギリシア人もそれを知っていた。過度の環境破壊や深刻な紛争。文明の結果であるそうした思い上がりやをいましめる必要から、年に一度「悲劇」を見るために劇場に集まることを市民の義務としたのである。『オイディプス王』『バックスの信女』『メデア』『エレクトラ』『トロイアの女』…ギリシア悲劇はその産物である。入場は無料で、俳優たちへの謝金は財産家が順送りで負担したといわれる。彼らは、自分たちにかわって「人生」や「人間社会」のありようを哲学する俳優や劇作家を尊重したのである。演劇祭がただの思いつきでなく、社会のシステムとして続いていたことを考えると、古代ギリシアの冷徹なまでの人間観には身震いがする。

《演劇的知》の3つ目の教養は、悲劇の観劇ならびに上演体験にほかならない。一般に人間社会や人生を俯瞰の視点から描いたものを悲劇、同じ高さの視線でながめたものを喜劇と考える。悲劇、つまり「巨大な哀しみ」には人間存在を肯定する作用がある。

私の観劇体験の中でも、特に記憶に残る話をしたい。それは『箆 [えびら]』と『融 [とおる]』という能であった。箆は矢を入れて携帯する武器で、源平の頃、生田の森の戦いで、梶原景季 [かじわらのかげすえ] が箆に梅の枝をさして奮戦した故事にもとづく作品だ。能とはおおまかに、観客が舞台上の幽霊と出会い、対話する芝居である。梶原景季の亡魂が、自分の奮戦ぶりを、通りかかった僧にかたる。景季を演じたのはシテ方と呼ばれる俳優で、年配の能楽師だった。しかし、私はその演技を見ているう

ちに、本当に鎌倉時代に生きていた若武者に出会ったような錯覚に襲われた。不思議で幸福な瞬間だった。テレビや映画に出てくるサムライとはまったく違う。タイムマシンで、ナマの鎌倉武士がボンと舞台に出てきたような衝撃で、能の何たるかをつかんだ気がした。

もう一本の『融』。これには平安時代の貴族、源融 [みなもとのとおる] の亡霊が出てくる。融の大臣 [おとど] は六条河原に壮麗な邸宅をもっていた。が、死後継ぐ者がなく、庭は荒れ果てている。ここでも通りかかった僧を前に、源融がありし日の姿で、舞ってみせる。融が、橋掛かりから客席を見る場面がある。客席は庭に見立てられ、私たちは庭の石や池の鯉になったような気分になるのだが、この瞬間やはり平安時代の貴族がそこに立っているような感概に襲われた。俳優の周囲に平安時代の風景が広がっていくような感覚をおぼえたのである。

悲劇にはすべからく、そうした機能がある。能だけではない。ギリシア悲劇、シェイクスピア悲劇、その後書かれた幾多の作品は、登場人物の霊を呼び出すことが可能な構造をもっている。現代の生活でこれに近い体験は葬式であろう。「その場に立ち会うことが重要」で「ビデオで見ても参列したことにならない」ところも、演劇によく似ている。心のこもった葬儀では、多くの列席者から亡き人のことがかたられ、あたかもその人が幽霊となり、その場で再び生き始めるような錯覚にとらわれる。日々の暮らしの中で、薄らいでいく記憶を、悲劇が再演をかさねるように、回忌法要という形でときどき復元する。

この鎮魂にはどのような意味があるのか。葬式や法事で霊前や墓に手をあわせたとき、私たちはその人を、ともにすごした時間を、当時の自分を思い出す。そして感謝し、反省する。すなわち謙虚になる。私は鎌倉時代のことも、平安時代のことも知らない。けれどもすぐれた悲劇に接すると、その時代に思いを馳せ、先祖がすごしてきた時間に思いをいたし、その堆積の中に自分を発見する。今生きているということは、単に生物としてだけでなく、さまざまな命や時代の上に、自分が立たされていることなのだと思います。現在を見つめる視線が、より複雑になる。それが悲劇の意味であり、文化的にゆたかになることだと思う。

(やすだ まさひろ・演出家、劇団山の手事情社主宰／現代演劇)