慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	演出されたオーセンティシティ：エキスパートシアターとしてのShe ShePop『TESTAMENT』上演分析
Sub Title	Inszenierte Authentizität : eine Aufführungsanalyse von „TESTAMENT" als Expertentheater
Author	寺尾, 恵仁(Terao, Ehito)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.30 (2013. 3) ,p.276- 298
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20130331-0276

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.

演出されたオーセンティシティ

――エキスパートシアターとしての SheShePop『TESTAMENT』上演分析――

寺尾恵仁

序論：エキスパートシアターとは何か

2000年代に入ってから、ドイツ語圏の劇場において、「エキスパートシアター」という新たな演劇概念の呼称が誕生した。リミニ・プロトコル、ゴブ・スクアッド、SheShePopなどのグループが主な担い手とされる。これらの集団の上演形式や思想は様々だが、共通する特徴としては、舞台上にプロの俳優ではない素人が登場することである。彼らは戯曲上のフィクショナルな役割を演じるのではなく、いわゆる「素の自分」として舞台に登場し、自身の職業や体験、つまり自分史について語ることで上演が構成される。一見するとこうした手法には一貫した物語や演出が存在しないようにも見えるが、その実、演出家（集団）によって緻密に計算された枠組みと構成によって、上演のコンセプトや主題が巧みに再構成されるのである。

もちろん、俳優が戯曲上のフィクショナルな役を逸脱し、本人として語り出すような瞬間は、すでに多くの前例がある。現代演劇の文脈における代表的な二つの潮流は、1960～1970年代の北米でのパフォーマンスアートと、ドイツ語圏での記録演劇（ドキュメンタリーシアター）である。また、ブレヒトの異化効果や、さらには近代以前の多くの即興劇や民衆劇を思い出してみても、俳優と役との関係は多様で流動的なものだという事ができる。

それでは一体、現代のエキスパートシアターは上記のような例と何が違うのか？それは、遡れば古代アテネの演劇以降、洋の東西、経済基盤の有無を問わず、舞台上に登場する人物にはある種の専門性（修辞学、弁論術、

朗唱術、身振り等）が求められ続けてきた[1]ことに対して、エキスパートシアターでは、そうした技術的な専門性が一切求められないことにある。

「エキスパートシアター」の「エキスパート」とは、決して「演技のエキスパート」すなわち従来の意味でのプロの俳優を意味するものではない。職業俳優ではないという意味で素人には違いないが、何らかの特殊な職業や体験を有している人物、言わば「日常のスペシャリスト（Alltagsspezialisten）」[2]である。そして、そのような「エキスパート」達が、ある一定のコンセプトに応じて、舞台上で自身の経験に即して語るという構造を有する演劇上演が、「エキスパートシアター」と呼ばれる。それは、決して従来の戯曲の再現を中心とするドラマ演劇を否定するものではない。また、クオリティへの責任を放棄した素人芝居でもない。むしろリミニ・プロトコルに代表される多くの上演が正当な演劇上演として高く評価されており、それはすなわちエキスパートシアターが1960年代以降ドイツ語圏の公共劇場で花開いた、戯曲に対する演出家の再解釈を舞台上に具現化する「演出演劇（Regietheater）」と呼ばれる形態を、批判的に継承かつ刷新していると評価されていることの証左でもあろう。現に成功したエキスパートシアターの上演には、集団創作としての形式およびメタ演劇的内容という演出演劇の成果と、長らく自明とされてきた俳優という存在を、それ以上にラディカルに問い直す視点が同時に存在しているのである。

もちろん、エキスパートシアターが手放しに賞賛されているわけではない。その上演は、常に「素人趣味」の危険と隣り合わせだと言える。また、舞台上に素人が登場することによる従来の演劇に対する批評性は、一方に高い技術を有したプロフェッショナルな俳優による演劇上演が前提として存在して初めて機能する。故に、エキスパートシアターという形式が、演劇史において今後も新たな表現の沃野を開いていくか、それとも限定的な

---

1) Vgl. Christopher Balme:*Einführung in die Theaterwissenschaft*.Erich Schmidt Verlag, 1999, S.121-129.

2) Miriam Dreysse: » *Was tue ich hier eigentlich?* «. In: Jens Roselt, Christel Weiler. hg.: *Schauspielen Heute*.transcript, 2011, S.129.

アンチテーゼとしての役割に留まるかは、現段階では結論を出すことはできない。

しかし、舞台上の素人が個人史を語るという、主にリミニ・プロトコルが発展させた手法に安住することなく、より演劇的かつ遊戯的に、素人の存在を素材として新たな表現を試みた例も存在する。本稿で分析対象とする上演は、2011 年のベルリン演劇祭に招聘され異彩を放った、ベルリンを拠点にするフリーの演劇集団 SheShePop の『TESTAMENT』である。公共劇場の祭典として機能してきた同演劇祭にフリーの集団が招聘されるのも稀なことだが、それ以上に耳目を集めたのは、その出演者達である。「SheShePop とその父親達」[3] とあるように、舞台上には俳優達の実際の父親達が登場した。俳優が 4 人、うち 3 人の父親、合計 7 人による上演である。

『TESTAMENT』は、「リア後の世代交代に向けての遅きに失した準備」という副題が示す通り、シェイクスピアの『リア王』を枠組みとして用いている。ところが単純に俳優がフィクションとしての登場人物を演じるのではなく、現実の親子関係というリアルな要素が『リア王』というフィクションの中に現れるのである。彼らは時には『リア王』の台詞を読み上げ、また時には現実の親子の会話が舞台上で再現される。

この上演における出演者達は、果たして俳優なのか？それとも「リアル」な人物として存在しているのか？本稿は SheShePop の『TESTAMENT』という上演を、「オーセンティシティ（Authentizität）」および演技論の観点から分析し、エキスパートシアターであり、またその新たな可能性を示した同上演の特性を明らかにすることを目的とする。

１、エキスパートシアターの「オーセンティシティ」

1.1　オーセンティシティの概念規定

20 世紀初頭の歴史的アヴァンギャルド運動において、19 世紀後半の自然主義リアリズム演劇において支配的な価値基準だった「自然さ（Natürlichkeit）」が否定され、「人工性（Künstlichkeit ／ Artifizialität）」の対

---

3)　上演当日（2011 年 5 月 11 日）配布のパンフレットより。

極の概念として「オーセンティシティ」が用いられるようになる。それ以降現在に至るまで、「オーセンティシティ」は、演劇体験を論じる際にしばしば「リアリティ」や「現実性」「真実」といった概念の同義語として用いられる。ブレヒトやピスカートアの流れを汲むドイツ語圏の記録演劇や、北米でのパフォーマンスアートにおいて重要だったのは、現実性または現前の概念が、戯曲上の筋や対話の再現・表象に取って代わり、上演の中心的な位置を占めるようになったことである。舞台で語られる言説や俳優の身体は、あくまで「現実の」それであり、俳優が架空の役の架空の対話を再現しているわけではないとされた。「演劇性」や「虚構性」が否定され、演劇上演における「リアリティ」「現実性」と並び「オーセンティシティ」が新たな価値基準へと変化したのである。

しかし、歴史的な概念の発展経緯を辿ると、単純に「オーセンティシティ」を「現実性」の同義語と解釈するわけにはいかない。そもそも「オーセンティシティ」の語源であるギリシャ語の「Authentes」には「自己完結」または「自己行為」の意味があり、転じて行為または発言とその正当性を指す概念に発展した[4]のだが、興味深いことに、キリスト教文化、特に敬虔主義的世界観においては、神と対峙した主体の内的自己観察によって成立する真実性の概念として用いられた。時代はやや下るが、ルソーが『告白』の冒頭で自らの文章の真実性を神に対して宣言しているように、「オーセンティシティ」は余人を介することなく自己と神との間に成立する概念であったと考えられる。

エレオノーレ・カーリッシュは、カール・フィリップ・モーリッツの（自己）観察に基づく探求としての心理学理解を引き合いに出して、「モーリッツにとって、こうしたやり方でのみ、個々人の観察と自己観察に依拠するオーセンティックな人間学は可能だと思われた。そしてただこの人間学的な視点によってのみ、ある主張がオーセンティックだと見なすことができる」と論じる。[5] 敬虔主義の影響下での、演者／観察者の内的関係に

4) Eleonore Kalisch: *Aspekte einer Begriffs- und Problemgeschichte von Authentizität und Darstellung*. In:Erika Fischer-Lichte u.a.hg. :I*nszenierung von Authentizität*. A. Francke Verlag Tübingen und Basel, 2000, S.32-34.

5) Ebd., S.41.

よってオーセンティシティが成立するという、カーリッシュの指摘は興味深い。何故なら、歴史的アヴァンギャルド以前の「オーセンティシティ」概念は、「現実性」とは相反する、神という言わば絶対的な精神的・宗教的権威に基づく真実性の概念であったようでいて、その実「見る／見られる」関係上で成立する境界概念であることを示しているからだ。カーリッシュが「オーセンティシティと表現（Darstellung）は対立概念ではない。（中略）常に表現はオーセンティシティの構成要素であった」[6] と述べるように、その概念の歴史的展開には常に、（自己）表現と（自己）観察の関係が問題になっている。「オーセンティシティ」と「表現」ないし「演出」は対立概念ではなく、むしろ相互に転換しつつ絡み合う関係である。

別の言い方をすれば、「オーセンティシティ」とは決して「リアリティ」あるいは「現実性」の同義語ではない。オーセンティシティの概念について「ある場、ある対象、ある状況」[7] に過ぎないとするクリステル・ヴァイラー、「主体と客体の弁証法的緊張の中に生じる」[8] とするペトラ・マリア・メイヤーなどがすでに論じているように、「オーセンティシティ」という概念を成立させるのは、神に対する確固たる「主体の自己現実化の理念」[9] などという絶対的な基準ではなく、「場、対象、状況」によって常に移り変わる相対的な基準に他ならない。すなわち、ある事柄が「オーセンティック」だと言うには、その事柄がいかに表現／演出されており、いかに知覚／認識されているかについて考察しなければならない。SheShePop の演出家でもあるミイケ・マツケが言うように、「オーセンティシティ」は、「観客である自分に、語っていることが本当だと納得させる特別な信頼性」[10] によって成立する。つまり、「オーセンティシティ」

---

6) Ebd., S.31.

7) Christel Weiler: *Nichts zu Inszenieren*. In: In:Erika Fischer-Lichte, Barbara Gronau, Sabine Schouten, Christel Weiler hg.*Wege der Wahrnehmung*. Theater der Zeit,2006, S.58.

8) Petra Maria Meyer: *Mediale Inszenierung von Authentizität und ihre Dekonstruktion im theatralen Spiel mit Spiegeln.* In: *Inszenierung von Authentizität*. S.71.

9) Christoph Menke: *Die Idee der Selbstverwirklichung*. In: Hans Joas, Klaus Wiegand. hg: *Die kulturellen Werte Europas*. Frankfurt am Main, 2005, S.304-352.

とは、「表現／演出」と「受容／認識」の境界上に成立する流動的・瞬間的な関係性の効果である。

1.2 エキスパートシアターの「演出」

特に現代演劇の上演において、演出の果たす役割は巨大である。序章で述べたように、演出家（集団）のコンセプトに基づく明確な枠組みによって上演としての特性を獲得する以上、エキスパートシアターが「演出演劇」の一つの形態として現れたことは間違いない。エキスパートシアターの先駆的な存在とも言えるイギリスの演出家ジェレミー・ウェラーは、ホームレスや精神病患者、売春婦などを俳優と共に舞台に登場させ、自身の体験や心情を語らせる手法を取った。[11] ホームレス達の「リアル」な生活や体験は、あくまで演出家や俳優の戦略に則った形での「オーセンティシティ」として観客に認識される。パフォーマンスアートの担い手達が、演劇におけるフィクションを追放し、パフォーマー自身のリアリティないし現実性によって演劇を脱構築しようとしたのに対して、ウェラーからゼロ年代のエキスパートシアターに至る試みは、いずれも現実を現実として舞台で提示しながら、同時に演劇的な演出の枠組みによってそれを再構成する。

つまりエキスパートシアターとは、戯曲の再現をその中心とする通常の演劇とも、また現実に基づいた言説によるパフォーマンスないし記録演劇とも異なる、オーセンティシティの第三のレベルでの試みに他ならない。通常の演劇では、架空の人物・筋・対話という虚構性（Fiktionalität）が、俳優の演技によって再現されることで、観客はオーセンティシティを感じる（「まるでハムレットそのものだ」）。またパフォーマンスアートや記録演劇では、舞台上に日常的な現実の要素が登場することで、観客はオーセンティシティを感じる（「これは現実に起こったことなのだ」）。もちろん舞台上の現実性とは、日常生活での現実性とは本質的に異なり、芸術家の

---

10) Annemarie M. Matzke: *Von echten Menschen und wahren Menschen*. In: Wege der Wahrnehmung. S.40.

11) ウェラーの上演については、平田栄一朗『ドラマトゥルク　舞台芸術を進化／深化させる者』、三元社、2010、187 － 188 頁参照。

恣意的な選択と伝達意志に基づいて観客に提供される。その意味では、映画も含めた「ドキュメンタリー」と言われるジャンルは、選択された現実の諸要素がまさに現実のものとして観客に提示されるという点で共通している。そしてエキスパートシアターにおいては、舞台に登場する素人という現実性が、巧みに演出の指示や枠組み、すなわち「演劇性」によって構成され、観客に知覚されることになる。別の言い方をすれば、エキスパートシアターは、通常ドキュメンタリーでは隠蔽されて知覚されることのない、現実が現実として演出・構成され、観客に提示されるそのプロセスを明示することで、独自のオーセンティシティを獲得しているのである。

ミイケ・マツケは、上演におけるオーセンティシティを生む演出的な戦略について、(1)演劇的な成立構造の開示、(2)社会的な演出手法の利用、(3)上質な(自己)演出の中断・挫折の瞬間、の三つを挙げている。[12] つまり(1)では上演における明確なルールや枠組みを観客に提示して見せること、(2)では、社会における様々な演出形態がどのような「真実味」を獲得していくかを主にメディアを通じて上演に利用すること、(3)では、演出家が故意に、演者が失敗する(あるいは失敗したように見える)ことができるような仕掛けを用意しておくことである。エキスパートシアターの実践者達がしばしば用いるこうした試みが観客に対して投げかけるのは、行為される事柄や演者の語る内容が真実かどうかという問いではなく、オーセンティシティが成立していくそのプロセスである。そこでは、「オーセンティシティ」と「演出」という二つの概念がそれぞれ対立する両極ではなく、むしろ相互に転換しつつ絡み合う関係となる。

その点、ヴォルフガング・イーザーが演出を「人間の自己解釈の制度」[13] あるいは「人間の自己表現の不断の試み」[14] と規定していることは興味深い。イーザーによれば、虚構と現実は対立概念ではなく、「現実的なものを非現実化し、また想像上のものを現実的に」[15] することで、それぞれの

---

12) Ebd., S.44-45.
13) ヴォルフガング・イーザー『虚構と想像力』(日中鎮朗他訳)法政大学出版局、2007、515 頁。
14) 前掲書 517 頁。
15) 前掲書 15 頁。

境界を踏み越えつつ相互に関連しているのだが、エキスパートシアターにおける演出行為が、まさにリアルとフィクションの綯い交ぜとしてのオーセンティシティを生み出す「不断の試み」であると言える。

「演出（Inszenierung）」という概念の示す内容そのものは、元来演劇制作につきものであったとは言え、言葉として定着するのは、フランス語からの移入を経た19世紀前半になってからである。当時、「舞台にかける（In die Szene setzen）」に替わる語として、文学作品である戯曲を様々なプロセスを経て舞台化するという意味でこの言葉は用いられた。[16] 20世紀初頭の歴史的アヴァンギャルドにおいて、演劇が文学作品の現実化という制約から離れて以来、演出概念は独立した芸術活動と見なされる。さらに1960~1970年代のパフォーマンス的転回において、演劇が他ジャンル（音楽、ダンス、美術、映像等）への越境を試みたのち、演出という概念は決して演劇の専売事項ではなくなった。現在ではむしろ演劇概念が、「文化学上の議論に欠かせない概念」[17] つまり様々な文化状況（政治、経済、メディア、スポーツ、祝祭等）および日常的・社会的な個人ないし集団の振る舞い—とどのつまり人間のあらゆる行為—を論じるための重要な概念になっていることは明らかである。我々は日常生活において、様々な形で「演出された」物体や関係に出会い、または自分自身を（意識的・無意識的に関わらず）状況や関係に合わせてパフォーマンス的に演出する。[18] そこでは「演出」とはもはや何か見せかけを作り出す行為ではなく、何かを現存の現象にする行為そのものとして意味されなければならない。その意味では演出されたものとそうでないものの境界をあらゆる状況で一元的に決定することは容易ではないが、しかしフィッシャー＝リヒテが言うように、「境界が存在しないということではなく、また全てが演出というわけ

---

16) エリカ・フィッシャー＝リヒテ『パフォーマンスの美学』（中島裕昭他訳）論創社、2009、268-279頁参照。

17) *Metzler Lexikon Theatertheorie*. S.149.

18) 日常のパフォーマンス性に関しては、一例としてアーヴィング・ゴッフマン『スティグマの社会学』（石黒毅訳）せりか書房、1980、168-170頁、176-183頁参照。

でもない」。[19] 演出を、上演における諸要素の現実化と、非計画的・非演出的な事象へのオープンな状況の設定という「二つのプロセス」、すなわち観客との相互作用による予測不可能性を含んだパフォーマンスの時空間の構想と設定[20] だとしたフィッシャー＝リヒテの概念規定は、演出と現実性の二項対立の図式を乗り越えるための視座を提供してくれる。「リアル」な現実が演出によって「フィクション」に変容するのではなく、リアルとフィクションが「オーセンティックな演出」という薄い皮膜によって隔てられ、かつ密着していると考えるべきだろう。美学的かつ人類学的カテゴリーとしての演出概念についてのフィッシャー＝リヒテの「特殊な方法で想像上のもの、虚構のもの、現実のもの（経験的なもの）を互いに関係づける創造的プロセス」[21] という指摘が簡潔にして要を得ている。社会生活における人間関係上のおよそあらゆる行為は、このプロセスによって構成され、提示されるが、それを決定付けるのは演出／演技行為の主体のみならず、同時にそれを受容する側でもありうる。と言うよりも、「この行為はオーセンティックである」という、言わば両者の共同幻想・共犯関係によってリアルとフィクションの境界を揺れ動く演出行為が成立し、決定されると言う事ができるであろう。重要なのは、「これは真実なのか」という問いではなく、「これは真実と思われる」という可能性である。

1.3　（Schau）Spiel としてのオーセンティシティ

前節ではオーセンティシティを生み出す前提として、上演における演出について考察したが、舞台上で実際に観客に対して「オーセンティックな」効果を生み出すのは、もちろん第一に俳優の演技（Schauspiel）である。舞台上の俳優の存在について、ラディカルに問い直したのが 1960~1970 年代の芸術家達であったのはこれまで述べてきた通りだが、パフォーマンスアートにしろ記録演劇にしろ、またパフォーマーが自身の個人史を語る形

---

19) Erika Fischer-Lichte: *Theatralität und Inszenierung*. In: *Inszenierung von Authentizität*. S.23.

20) フィッシャー＝リヒテ、275 頁参照。

21) Fischer-Lichte. S.21.

式を持つ「自叙伝演劇」にしろ、舞台に登場するのが「プロ／専門」の俳優だったことは見過ごしてはならない。確かに彼らは、従来のドラマ演劇における、戯曲の虚構性に基づき舞台に登場する俳優達とは明らかに異なるオーセンティシティを背負ってはいるが、そこで問題にされた現実性とは、まず第一義的には戯曲ないし演出のそれであった。言い換えれば、現実に基づいていたのはあくまで俳優が発する言葉の内容であって、舞台上で何らかの行為を行う専門集団である俳優という形式の問題性については、ほぼ不問に付されていたと言う事ができるであろう。それ故に、素人が舞台に登場するエキスパートシアターにおけるオーセンティシティは、それらとは異なるレベルで分析されねばならない。

その場合に Spiel（演技／遊戯）の果たす役割はことのほか大きい。イーザーは、ハンス＝ゲオルク・ガダマーの「目標をもた」ない「往復運動」としての遊戯論を引いて、遊びを「虚構的なものと想像上のものとの共-存」と呼ぶ。[22] 上演ごとに即興で行われる「遊び」の要素（クイズ、ギャンブル、観客への質問等）によって成立するのは、演者と観客との間に瞬間的に現れるある種の共犯関係である。そこではその答えや反応があらかじめ決められているかどうかは、さほど重要ではない。演者と観客の間に存在する境界が、ある一定のルールに基づいた「遊び」の形式を用いて確信犯的に踏み越えられること、そして観客がその関係性を「オーセンティック」だと知覚することが重要になる。

リミニ・プロトコルが「遊び」の形式をしばしば用いる[23] のに対して、『TESTAMENT』では事情が異なる。何故なら、まず第一に『TESTAMENT』では SheShePop のメンバーが実際に出演している。彼らは舞台上でこの上演を遂行する主体的な芸術家として自己演出を行い、父親および観客に対して「演技」する。この点では『TESTAMENT』は他のエキスパートシア

---

22) イーザー、393-394 頁。

23) 例えば『カール・マルクス：資本論第一巻』（2006）では、舞台上のある人物が他の人物にクイズを出して、その回答で上演が終了する演出となっている。その際に答えが舞台上に投影されるのだが、答える出演者は盲目であり、彼が答えを知っているのかどうかは明らかにされない。

ターよりもむしろ、前節で述べた俳優と素人を同時に舞台上に登場させたウェラーの上演に近いと言える。次に、「素人」であるはずの 3 人の父親にも、様々な演劇的なハードルが課せられる。例えば冒頭のトランペット演奏、第二幕のダンス、第三幕の服を脱がされる場面など、彼らは演出の指示によって様々に行為するが、その結果父親達の老いた身体を通して観客が認識するのは、遊戯としての共犯関係ではなく、「気まずさ（Peinlichkeit）」である。彼ら父親達は、リミニ・プロトコルの上演に登場する政治家やミュージシャンのような、特殊な表現技術を持ったエキスパートと言うよりも、まず一人の老人であり、老人であるが故に特有の現前の魅力を有している。それは取りも直さず「社会が彼らに何をしたのか、あるいは彼らが社会の中でどのように働いてきたのか、それによって社会的なものが彼ら（引用者注：の身体）において目立っているかが見て取れる」[24] からである。そして第三に、芸術家集団としての SheShePop のメンバーと、素人としての父親達が、（恐らく）実際の親子関係だという点である。彼らは相互に相手に「見」られている事を意識しながら、「芸術家」「父親」という役を「演じ」ようとする（Schau-spielen）。すなわち、事実としての親子関係と、「リアと娘達」あるいは「演じられる」役柄としての親子関係とが相互に入れ替わりながら、観客の知覚の中でオーセンティックな関係性を構築することになる。

ところで、彼らが「本当に」血のつながった親子なのかどうか、観客は知ることができるだろうか？結論から言えば、それは不可能である。そして、その事実は（少なくともこの上演のオーセンティックな効果にとって）もはや重要ではない。もちろん、上演パンフレットには出演者の氏名が掲載されているし、上演中に演者が自身の名前を述べる場面もある。或いは上演の終わった後に、演出家なり出演者なりに直接問い質してみることもできる。しかし、そうした言説をいくら積み重ねたところで、「その言説が真実かどうか」を確認することはできない。それよりも肝要なのは、この二世代が様々なハードルを遊戯的／演技的（spielerisch）に乗り越える中で、互いに目前の他者に向かって、自らを「父親」あるいは「プロの芸

24) Weiler, S.67-68.

術家」というように「演技」し、かつその構造を観客が了解することで、共通了解としての「オーセンティックな親子関係」が成立するという現象である。そこで成立するオーセンティシティは、「演出された」オーセンティシティであり、また「演じられた」それでもある。

実は、この現象自体は決して革新的なものではない。と言うよりも、フィクショナルな関係の再現によって、観客との間にオーセンティックな劇世界が束の間成立するという点を見れば、古典的な俳優／役／観客の三角構造だと言っていい。とは言え、ドラマ演劇において、再現されるべき事柄（筋、役の心理、演出家の作品解釈）が最大限重視されるのに対して、『TESTAMENT』は、従来のドラマ的構造を利用し、『リア王』の劇世界を演劇的／遊戯的に再構成しながら、リアル／オーセンティック／フィクションという上演構造そのものを可視化させたところに、言い換えれば、ヴァイラーが書く「演劇それ自身の創造の次元を指し示し、また演劇およびその上演の枠内における社会的な演出幻想に対してその限界を提示」[25] したところに、その真髄を見ることができるのである。

次章では、具体的にこの上演の演者達がどのような「演技」を遂行しているかを、より具体的に、北米のパフォーマンス論を手掛かりに分析してみよう。

2、エキスパートシアターの演技論

2.1　マイケル・カービーの演技論

序論でも述べたように、エキスパートシアターに登場する「エキスパート」達は、一般的に「プロの俳優」としての技術的専門性を持たず、また自分自身として舞台上で行為する以上、「他者の造形と自己の保持」[26] という俳優としての二重性も持たない存在である。故に彼らの舞台上での表現の分析に際しては、従来のドイツ演劇学の文脈における演技論とは異なるアプローチの方法が採用されねばならない。そこで手掛かりになるのが北米の形式的演技論である。

---

25) Ebd., S.59-60.

26) Hubert Habig: *Schauspielen*. Universitätsverlag Winter Heidelberg, 2010, S.386.

アメリカの演劇学者マイケル・カービーは舞台上の俳優の演技を「非演技（not-acting）」から「演技（acting）」への五段階の領域として分析した。１、「非母型化演技（nonmatrixed performing）」：その存在によってのみ視覚的構成の一部となる段階。俳優は舞台上で何らかの行為はするが、特定の対象を再現はせず、上演の母型ないし文脈の中で積極的に演技しない。（例えば歌舞伎の黒子）２、「象徴化された母型（symbolized matrix）」：外的要因によって見え方が決定される段階。俳優本人は何ら虚構的な行為を行わないが、記号的な衣装や仕掛けによって特定の意味が付与される。（例えばカウボーイの衣装や、ズボンに棒を仕込んで自然に足を引きずるオイディプス役の俳優）３、「受動的演技（received acting）」：指示作用が強まり、上演の母型／文脈が確定する段階。俳優はやはり日常的に振る舞い、特別な演技はしないが、明確な場所、時間、状況等の設定によって演技していると見なされる。（例えば酒場の場面でポーカーをするエキストラ）４、「単純演技（simple acting）」：何かを明確な感情表現や伝達意志によって身体化・表現する段階。俳優は観客に対して語りかける事で、発言は事実であってもそれは俳優によるごく単純な演技だと見なされる。（例えば観客に対して「パスポートがなければ外国には行けない」と語る）５、「複合演技（complex acting）」：通常のフィクションとしての演技の段階。俳優は虚構の役／行為を再現する。これら５つの概念は相互に断絶した区分ではなく、あくまで一方の極から他方の極へと連続する概念である。一般的にドラマ演劇の俳優に関しては「複合演技」のみ問題になるのに対して、行為の現実性を素材として扱うパフォーマンスの場合は、「単純演技」から「非母型化演技」の間を揺れ動くとカービーは論じる。[27)]

カービーの形式的演技論が今もって示唆に富むのは、舞台上の演技を技術的な優劣や「リアリティ」の有無ではなく、あくまで演技の量的な多寡によって、言い換えれば（自己）演出の度合いの差によって分類しているところである。（ハムレットを演じる俳優と歌舞伎の黒子のどちらが優れているかと論じる訳にはいかない。また観客がどちらを「リアル」と感じ

---

27) Vgl. Michael Kirby : *A formalist theater*. University of Pennsylvania Press, 1987, S.3-20.

るか比較できるものでもない）

とは言え、カービーの演技論が、あくまで俳優の意図や感情および記号的要素、すなわち制作者側の要因のみに集中し、観客の認識レベルでの影響を軽視しているのは一面的という批判を免れない。その点、エキスパートシアターの演技を考察するに当たっては、カービーの演技論を参照しつつも、観客の認識を計算に入れた上での新たな分析が必要となる。というのも、エキスパートシアター、ここでは特に『TESTAMENT』の上演においては、素人が役を演じない自分自身として登場しながら、あえて演劇的な「演技」を遂行することで、上演における様々な行為が「演技」から「非演技」という形式的な分類に留まらない振幅を見せるからである。

2.2　『TESTAMENT』の演技分類

カービーが舞台上の行為またはその外面的な記号性によって演技を分類したのに対して、『TESTAMENT』における様々な演技は、「発語」の観点から分類する必要がある。語りのみならず歌やダンス等その時々の自己演出によって、様々なアイデンティティを現出してみせる「自叙伝演劇」のパフォーマー（例えばアメリカのレイチェル・ローゼンタール[28]）とは異なり、この上演の演者たちは（SheShePop のメンバーも含めて）演技的には素人であり、観客は常に「演者本人」を強く意識せざるを得ない。リアや娘達の台詞を発語する場合も、また歌やダンスを行う場合も、観客の認識における彼らはあくまで「朗読する／歌う／踊る彼ら」なのであって、他者を造形することがない。その意味では、単に彼らは稚拙な表現者であるに留まっている。しかし、この上演の一つの特性は、それにも関わらず、彼らの発語は実に多様な形で上演のオーセンティシティを構成していることである。この上演における「発語」を、その形式上の特徴から「再現の発語」、「自己引用の発語」、「現前の発語」という三つの概念に大別してみることにする。

「再現の発語」は、すでに書かれたテクストを舞台上で発語する場合で

---

28) Vgl. Fischer-Lichte: *Inszenierung von Selbst?* In: *Inszenierung von Authentizität*. S.59-70.

ある。『リア王』の対話や、劇中で朗読される詩などがこれにあたる。ただし彼らは役を再現したり、テクストを暗唱するのではなく、舞台上でテクストを朗読する。「自己引用の発語」は、自分自身の発語を舞台上で再び発語する場合である。父親が子供にあてた自身の手紙やメールを読み上げたり、また演者が装着するイヤホンから流れる（と類推される）稽古中の録音音声をそのまま発語したりする場面などがこれにあたる。「現前の発語」は、テクストの再現ではなく「本当の」対話のように表現される発語である。演者が観客に対して語りかける場面や、終幕で棺の中に入った父親が子供達の質問に答えていく場面などがこれに相当する。

この三つの概念は、カービーの「演技」から「非演技」のスカラに重なる部分もあるが、完全に対応するわけではない。「再現の発語」は、虚構のテクストを再現しているという点では「複合演技」に相当するが、彼らは決して『リア王』や詩のテクストを俳優として巧みに再現しようとしているわけではなく、ただ書かれた文章を単調に読み上げるだけであり、その意味では「単純演技」としての側面もある。「自己引用の発語」は、過去に成立したテクスト（録音された音声を含む）をその場で再現するという点ではやはり「複合演技」に近いが、手紙や稽古中の対話が現実に存在したものであるはずだという観客の認識によって、「再現の発語」との認識上の差異が生じる。オーセンティシティがより強まっていると言うことができる。そして「現前の発語」は、カービーの演技論で言えば「単純演技」に相当するが、彼らの行為が棺などの外的な記号によって意味を付与されるという点では「受動的演技」であるとも言える。しかしオーセンティシティの度合いが最も高いのはこの種の発語である。『リア王』のテクストや手紙の朗読に比べ、観客は、目前に存在する語りや対話が「現実」のそれであることを最も強く認識する。しかし、だからと言って「現前の発語」が「再現の発語」よりも優れているというわけではない。さらに言うならば、「現前の発語」もまた、すでに想定されたテクストをその場で発語している以上、ある種の再現であることは明らかである。ここで問題になるのは、自己演出と演技の差異に基づくオーセンティシティの差異であり、それはすなわち観客の認識の差異に他ならない。観客の認識が向かう対象は、テクストの意味内容（『リア王』、詩）、過去に存在した現実の

言説（手紙、メール、稽古の録音）、そして目前の身体と発語行為そのものと、段階ごとに移り変わっていく。つまり、発語の多様なレベルによって、観客の認識は常に揺れ動かされ続けることになる。これはどこまで本当のことなのだろうか、と。

2.3　プロセスとしての「遊戯的／演技的提示」

俳優は常に「記号的身体を持ち（semiotischen Körper haben）」、「現象的身体である（phänomenaler Leib sein）」という二重の存在である。すなわち演じられるべき役柄としての前者と、演じている生身の肉体としての後者だが、この両者の間の緊張関係こそが、上演における俳優の身体の特性であり、加えて、俳優の身体がこの両者の中間を常に行き来することで、観客の知覚も常にこの両者の間の揺らぎとして行われるとフィッシャー＝リヒテは論じる。[29] フィッシャー＝リヒテの、観客の知覚という要素を失わない身体論は示唆に富むが、ここではその構造を前提とした上で、舞台上の素人の表現を分析するための新たな視点を導入したい。「造形（Figuration）」と「役（Figur）」である。前者は役の表現のための演劇的記号システムの関係性であり、後者はその結果／産物として現れる役柄と言うことができる。[30] プロの俳優の場合はあくまで「役」（パフォーマンスアートにおける多様に表されるアイデンティティも含めて）が問題になるのに対して、エキスパートシアター、特に『TESTAMENT』では、「造形」のプロセスそのものが表現される。そこでは、それぞれ異なるオーセンティシティを有する多様な発語によって、意図的に演者のアイデンティティが揺らがせられ、その移行形態そのものが遊戯的／演技的に提示される。観客の認識も含めたこのプロセス全体を「遊戯的／演技的提示（spielerische Darstellung）」と名付けたい。

ここで改めて、『TESTAMENT』とリミニ・プロトコルはじめ既存のエキスパートシアターとの差異を明確にしておかなければならない。イェン

---

29) フィッシャー＝リヒテ、114 頁、147 頁参照。

30) Vgl. Stephanier Metzger: *Theater und Fiktion*. Transcript Verlag, Bielefeld, 2010, S.91-96.

ス・ローゼルトは、日常では隠蔽される「演出性」がリミニ・プロトコルの上演では明示され、しかも特殊な知覚状況として提示されるとする。[31] 「伝統的な、（完全性へと）方向づけられた評価基準を相対化したり、無視したり、あるいは進んで抵触したりすることで、その基準を揺らがせる」ところの「非-完全性」[32] が強調されることが、エキスパートシアターの構造的特徴だと。

だが、ローゼルトの解釈は必ずしもリミニ・プロトコルの上演に対して適当ではない。リミニ・プロトコルに登場するエキスパート達は、通常あくまで「演じていない」現実の存在として舞台上に現れる。リミニ・プロトコルの演出家（の一人）ダニエル・ヴェッツェルは、「共同作業の過程で（引用者注：素人の演技が）上達するかどうかは興味がない」と言う。興味があるのは彼らの素人らしい「ぎこちなさ」なのだと。[33] この発言を額面通り受け取るなら、エキスパート達に求められているのは、いわゆる「ドキュメンタリー」と呼ばれる演劇・映像作品と同様、「現実性」を舞台で体現することだという事になる。しかし、実際にリミニ・プロトコルの上演に登場するエキスパート達は、研究者や政治家、あるいはミュージシャンや政治活動家など、非常に自己演出に長けた人物達であることがほとんどだと言える。彼らは明朗に発語し、決して言い淀んだりせずに観客に対して彼らの個人的な自己演出技術を披露する。その意味では、ローゼルトの言う「演出性」が明示されていることは確かである。しかし、ミイケ・マツケは、リミニ・プロトコルにおける自己演出は、『ビッグ・ブラザー』などの素人の出演を売りにするマスメディアの手法と共通すると指摘する。[34] マスメディアでは、素人の出演者を極端な状況に追い込んだり

---

31) Vgl. Jens Roselt: *In Erscheinung treten*. In: Miriam Dreysse, Florian Malzacher. hg. *Experten des Alltags*. Alexander Verlag Berlin, 2007, S.60.

32) Jens Roselt: *An den Rändern der Darstellung – Ein Aspekt von Schauspielkunst heute*. In: Jens Roselt. hg: *Seelen mit Methode*. Alexander Verlag Berlin, 2009, S.378.

33) 座談会での発言。*Wege zu einer neuen Authentizität?* In:*Wege der Wahrnehmung*. S.18.

34) M. Matzke, S.41-42.

挑発したりすることで、「素人らしさ」を表現するというコンセプトにも関わらず、徐々に観客の要求する「素人らしさ」の自己演出が出演者に求められるようになる。彼らが「素人」かどうかはもはや問題にならず、「素人らしく」演出されかつ演技することが出演者に求められていくのである。すなわち、リミニ・プロトコルの出演者達もまた、自分達に求められる「演技」を「自己演出」によってやり遂げ、その「造形」の結果としての「日常のエキスパートという役」を観客は受容することになる。

ところが『TESTAMENT』では、リミニ・プロトコルの場合とは異なり、SheShePop のメンバー達が父親達と同様に舞台上に出演している以上、芸術家としての彼ら自身も、アイデンティティの揺らぎを経験することになる。本来父親達は年齢にふさわしく成熟した人間性を持ち、それぞれ個性的な学識や社会観を有している。一方、4 人の子供達（つまり SheShePop のメンバー）も、ギーセン大学の応用演劇学科で学び、演劇シーンでそれなりに手広く活動する演劇の専門家であることは間違いない。何より彼らがこの上演を主体的に遂行する芸術家集団である。つまり、彼ら 7 人はいずれも、俳優としては不完全でも、一人の社会人としては専門的な知識や経験を豊富に持つエキスパートなのだ。ところが、彼らの専門性は様々な具体的なハードル（語り、歌、ダンス、演奏等）と心理的なプレッシャー（実の父の服を脱がせ、介護のシミュレーションや世代交代の儀式を敢行する等）、つまりは演劇的な仕掛けによって挫折を強いられ、日常のエキスパートという「役」に到達することを許されない。意識的・無意識的を問わず、父親は「父親」として、子供は「プロの演劇人」として、相互に自己演出を行いながら、その挫折を同時に経験する。その結果、彼ら自身のアイデンティティの屈折ないし分裂が、同時に観客の知覚を固定化せず、揺らがせることになる。これは例えば、自分史の語りに歌やダンスも交えた自己演出によって、自覚的にアイデンティティを流動化させたローゼンタールの自叙伝演劇や、或いは同じエキスパートシアターでも、リミニ・プロトコルの『ヴァレンシュタイン』の上演で、舞台に登場した黒人ミュージシャンが反戦ラップを見事に歌い上げる場面とは決定的に異なる。舞台上の演者の不完全な身体が意図的に演出の枠組みに組み込まれ、ハードルを越えさせられる、そのプロセスそのものが遊戯的／演技的に提示され

るのである。彼らは「再現の発語」「自己引用の発語」「現前の発語」を次々に遂行し、プロセスとしての「造形」行為を繰り返すことで、「演技」から「非演技」の間を行き来するが、その挫折によって、決して「日常のエキスパート」という明確な「役」に到達する事はない。そしてこのプロセス全体が上演の枠組みの中で表現され、かつ観客に「オーセンティック」だと認識される。この終わりなきプロセスとしての「遊戯的／演技的提示」こそ、俳優とその「役」という意味をこれまでになくラディカルに問い直すエキスパートシアターの演技論の中心であり、かつ従来のエキスパートシアターが到達しなかった『TESTAMENT』における批評性の本質である。

結論：演劇的可能性としてのプロセス

本稿では、舞台上に素人が登場して、役を演じるのではなく自分自身として舞台上で行為するという意味でのエキスパートシアターとしての『TESTAMENT』の上演を、舞台と観客との間に生じるオーセンティシティ、そして「演技」から「非演技」への「造形」プロセスとしての「遊戯的／演技的提示」という二点を中心に分析した。

この上演では父と子の対立と和解という要素が『リア王』から抽出され、「現実の」父と子によってアクチュアルな問題として再構成された。しかし、それよりも重要なことは、プロの俳優ではない父と子が、様々な演劇的な仕掛けを乗り越えながらそれぞれ「父親」「芸術家」として自己演出を行い、かつそれに挫折し、観客の認識において独自のオーセンティックな関係を構築する点である。その一連のプロセスとしての「遊戯的／演技的提示」において、『TESATMENT』には従来の演劇上演とも、また他のエキスパートシアターとも異なる可能性を見ることができる。この上演はリアルとフィクション、現実と演出といった単純な二項対立を乗り越える試みであり、また古典的な演劇領域に立脚しつつマージナルな領域に接近する試みだと言うこともできるだろう。歴史的アヴァンギャルドからパフォーマンス的転回を経た現代において、演劇上演が新たな可能性を求めようとするならば、如何に創造的プロセスと向かい合い、それを表現に反映させるかという問いを、『TESTAMENT』は投げかけている。

エキスパートシアターとは、1960 ～ 1970 年代のパフォーマンス的転回、さらに遡れば 20 世紀初頭の歴史的アヴァンギャルドから発展した、近代の自然主義リアリズム演劇に対する批判的試みの一つの現れである。しかし、序論でも述べたように、舞台上に素人が登場することで機能する批評性は、一方に技術的に優れた「プロの」俳優による完成度の高い上演が存在して初めて機能する。故に、エキスパートシアターは、素人という言わば究極の異化的存在によって、俳優とは何かという本質的な問題提起を行いながら、同時に従来の「プロの」俳優の存在を強調するという二重性を持っている。故に、エキスパートシアターという、長らく自明とされてきた俳優の存在を問い直す手法が登場してきたのは、ひとまず歓迎すべきだが、その手法なり様式なりが、どのような理論的構造のもとに成り立ち、どのように歴史的な蓄積に接続しているかを考察しなければ、メディア社会の中で一過性のブームとして消費されて終わるであろう。

本稿は、新たな演劇様式の理論化の一つの試みとして、現代ドイツの一集団による上演の分析を行ったが、さらに学際的かつ国際的な視野によって、社会と演劇芸術の関係性と可能性について考察する必要を、今後の課題として挙げておきたい。

（慶應義塾大学大学院文学研究科独文専攻後期博士課程）

Inszenierte Authentizität

—eine Aufführungsanalyse von „TESTAMENT“ als Expertentheater

TERAO, Ehito

„Expertentheater“ ist ein neuer Theaterbegriff seit den 2000er Jahren. Anders als „normales“ Theater erscheinen dabei Laien auf der Bühne und handeln als sie selbst. Ihre eigene Geschichte wird als Material zur Aufführung dargestellt. Diese Laien werden „Experten des Alltags“ oder „Alltagsspezialisten“ genannt. Bei der Aufführung „TESTAMENT“ von SheShePop erscheinen nicht nur vier Performer, sondern auch ihre eigenen „wirklichen“ Väter. Indem sie der Struktur des Textes von „König Lear“ nach spielerische Aufgaben ausführen, entsteht eine besondere „Authentizität“ zwischen Darstellung und Wahrnehmung. Das ist das andere Merkmal von „TESTAMENT“ im Vergleich zur Performance-Art oder zum dokumentarischen Theater.

„Authentizität“ ist kein Synonym von „Wirklichkeit“, „Realität“, „Echtheit“, sondern eine relative Wechselwirkung zwischen der Darstellung und der Wahrnehmung des Zuschauers. Man sollte darüber nachdenken, sowohl wie eine Sache inszeniert und dargestellt wird, als auch wie sie wahrgenommen und rezipiert wird, um sie „authentisch“ zu nennen. In diesem Sinne ist Expertentheater der dritte Versuch zum Erreichen von Authentizität des Theaters: Beim normalen Theater nehmen die Zuschauer Authentizität dadurch wahr, dass Schauspieler eine fiktive Rolle repräsentieren. Bei der Performance-Art oder beim dokumentarischen Theater seit den 1960er Jahren geht es darum, dass Schauspieler als „wirkliches“ Dasein handeln und Zuschauer es „wirklich“ wahrnehmen. Und beim Expertentheater wird der Prozess selbst dargestellt, in dem die Wirklichkeit als Wirklichkeit im theatralischen Rahmen inszeniert und

dargestellt wird. Infolgedessen erreicht es eine eigene Authentizität. Authentizität ist sozusagen ein grenzüberschreitender Begriff zwischen Realität und Fiktionalität.

Es ist Schauspiel, was während der Aufführung gegenüber dem Zuschauer die „authentische“ Wirkung entstehen lässt. Man sollte allerdings das Schauspiel des Expertentheaters anders als die Performance-Art analysieren, weil von „Experten“ auf der Bühne prinzipiell keine technische Qualität verlangt wird. Sowohl die drei alten Väter als auch die vier Performer von „TESTAMENT“ sind keine professionellen Schauspieler. Sie erleben immer wieder Scheitern und Peinlichkeit, obwohl sie miteinander und gegeneinander versuchen, sich als „Vater“ oder „Theaterkünstler“ zu inszenieren und so zu „spielen“. Die inszenierte und gespielte Authentizität entsteht dadurch, dass die Zuschauer ein „authentisches“ Verhältnis von Vätern und Kindern als gemeinsamen Code wahrnehmen.

Wenn man die Darstellung des Expertentheaters konkreter analysieren will, ist die formale Schauspieltheorie von Michael Kirby wegweisend, weil die Experten normalerweise jene Doppelseitigkeit des professionellen Schauspielers, nämlich Selbst und Rolle, scheinbar nicht aufweisen. Das Kontinuum vom „acting“ zum „not-acting“, das Michael Kirby zur formalen Analyse des Schauspiels vorgeschlagen hat, zeigt die Gradation des Schauspiels. Da geht es weder um die Bewertung noch um die Realität. Diese Theorie voraussetzend möchte ich die Darstellung von „TESTAMENT“ nach drei unterschiedlichen Sprachen unterscheiden: „Sprache der Repräsentation“, „Sprache der Selbstzitierung“ und „Sprache der Präsenz“. Die erste ist die Sprache des fiktiven Textes wie „König Lear“ oder ein Gedicht. Die zweite ist die wiederholende Sprache früher gemachter Äußerungen wie z.B. ein Brief oder eine Tonaufnahme der Probe. Und die dritte ist die „wirkliche“ Sprache gegenüber den Zuschauern oder der Dialog zwischen Darstellern einander. Diese drei Phasen der Sprache entsprechen zum Teil der Skala vom „acting“ zum „not-acting“, hinzu kommt die Änderung des Authentizitätseindrucks in der Wahrnehmung des Zuschauers. Indem die Aufführung diese drei Sprachen immer abwechselnd durchläuft, wird

auch die Wahrnehmung des Zuschauers jeweils aufgestört, um Authentizität zu prüfen.

Während es beim normalen Theater und der Performance-Art, sogar bei anderem Expertentheater wie z.B. bei Rimini Protokoll, immer um die Figur als Resultat der Figuration geht, wird der Prozess der Figuration selbst bei „TESTAMENT“ immer wieder transparent. Die Darsteller von „TESTAMENT“ erscheinen auf der Bühne zwar als sie selbst wie bei anderem Expertentheater und der Performance-Art, aber es ist genau die zentrale Besonderheit ihrer Darstellung, dass sie mit den unterschiedlich authentischen Sprachen miteinander und gegeneinander sich selbst inszenieren und spielen, aber dabei keineswegs in der Figur des „Experten des Alltags“ ankommen dürfen, weil sie an den spielerischen Aufgaben scheitern müssen. Diesen unendlichen Prozess der Figuration und der Entstehung von Authentizität in der Wahrnehmung des Zuschauers möchte ich „spielerische Darstellung“ nennen.

Bei dieser Aufführung wird die Bedeutung des Schauspielers durch den Prozess der Figuration und der Wahrnehmung als spielerische Darstellung sehr radikal hinterfragt. Man kann sagen, dass „TESTAMENT“ ein Versuch ist, im theatralischen Prozess eine neue Möglichkeit zu finden. Eine Aufgabe der Theaterwissenschaft ist, in der Zeit der Massenmedien immer neue Begriffs- und Grenzbestimmungen zu versuchen, obwohl es sehr schwierig ist.