

シンポジウム

パネラー：ロラン・クルタン 岡本章（錬肉工房）

通訳：竹中香子 東海林和寛

司会：佐々木治己

○佐々木 簡単に紹介させていただきたいと思います。先ほどのプレゼンテーションをご覧になった方ばかりですので、講師の紹介が重複してしまっていますが、フランスから来ていただいたロラン・クルタンさん。今日は最初に、クルタンさんからお話を伺うことになっています。そして、ゲストのパネラーとしてお越しいただいた岡本章さんです。岡本章さんをご存知の方も多いと思いますが、錬肉工房という劇団を主宰しておられまして、声に対しても哲学をお持ちでして、そういった論考も発表されています。クルタンさんが以前、来日されたときに、岡本さんが演出した『女中たち』（作：ジャン・ジュネ）をご覧になったそうです。そして、今回、クルタンさんから、ぜひ岡本さんとお話ししたいということで、岡本さんにお越しいただくことになりました。

クルタンさん、岡本さんともに、声に対してそれぞれに問題意識を持ちながら、共通するものもあると思いますが、違うアプローチで上演されているお2人が、この場でどのような話をされるのか、とても楽しみにしています。本日、通訳をしていただくのは、竹中香子さんと東海林和寛さんです。よろしくお願いします。最初にお2人からそれぞれお話をさせていただき、そのあとクロストーク、そして質疑応答と考えております。

では、最初にクルタンさんからお話をさせていただきますでしょうか。

スライド

○ロラン 私の仕事を紹介するにあたって、まず、イギリスでナディーン・ジョージさんとやっていることを話します。ナディーンさんも40年来、声に関する仕事をしており、南仏の30人ほど集まった学校で教えていました。私はナディーンさんと15年間、さまざまな場所で一緒に働いています。ナディーンさんはとくに北ヨーロッパのさまざまな場所で活動しています。私たちが基礎としている理論は、アルフレッド・ヴォルフソーンさんの考え方ですが、彼が戦争に従軍する中で、声にはいろいろな生命が宿っていることを見つけたわけです。彼はもともと歌手であり、歌の先生でもありました。戦争によってトラウマとなった部分もあり、それらから解放させるためにさまざまな手法を考え、特に

声から解放されることを考えていました。

ナディーンさんは、彼の考え方に接し、60年代に2人は出会いました。それから声に対する考え方を芸術的な分野に活かしていくということになりました。アルフレッドさんによると、声というのは精神の筋肉というように考えたということです。

○**山上** チラシに引用しましたが、「声は魂の筋肉である」と訳されています。ちょっと補足として、ロイ・ハートさんのことに触れたいと思います。ロイ・ハートさんとアルフレッド・ヴォルフゾーンさんが最初に会いまして、その後、ロイ・ハートさんと、先ほどおっしゃっていた30人のグループが南仏にいて学校をやっていました。そのときに、ナディーンさんも一緒に南仏で学校をやっているのですが、ナディーンさんはその後、ロイ・ハートさんとは離れて、また北欧で活動することになったということです。

※ **ロイ・ハート (Roy Hart) 1926年に南アフリカのヨハネスブルク生まれ。**

○**ロラン** ありがとう。アルフレッド・ヴォルフゾーンさんに関する本があります。これは彼の生徒の一人が書いたものです。

○**山上** もう1点、付け足させていただきますと、さっき、トラウマというのがありましたが、これは、アルフレッド・ヴォルフゾーンが、第一次世界大戦に従軍し、塹壕の中で傷ついた兵士を担架で運ぶという役割をしていました。そのときに兵士の断末魔の声をたくさん聞き、それがトラウマとなり、幻聴が聞こえるようになりました。どうしたらそれを取り払うことができるかということ自分で学び、そのときの(断末魔の)声に触発されて声に対するアプローチを考えるようになったという背景があります。

○**ロラン** 私の活動について少し説明させていただきます。みなさんにはプレゼンテーションを見ていただきました。午前中にウォーミングアップをし、午後には1人1人の参加者と声のトレーニングをしていきました。

パリから一時間ほど行った場所にあるお城で、さまざまな研修を開催し、上演もしています。今回使用した戯曲の上演もこの城で行いました。私がやっている声についての活動は、この城を使って行なっています。今回使用したここ(ラ・ケヤキ)は、ワークショップの場所としてとてもよかったと思います。というのは、すぐそばには自然があります。自然の中で声と向き合うことでよ

り自分の声に集中できる良い環境だったと思います。

私自身も劇団を持って活動しています。声のトレーニングは演技に直接的に繋がるものとしてやっています。同時に私は俳優でもあり、また 2 年前には演劇におけるコーチングの修士号を取得しました。イリーナ・ブルックと一緒に仕事をすることがあり、さまざまな国籍の人が集まる国際的なカンパニーと、その場所で、自分の理念を広げていく活動を行なっています。彼女はケベックや北ヨーロッパなどで演劇人と繋がりをもって、声に関する考えを実践してきました。

すでに上演された『女王たち』について抜粋になりますが、みなさんにお見せできればと思います。上演は野外で行われたので音は聞き取りにくいと思いますが、ご容赦ください。

※イリーナ・ブルック (Irina Brook) 1962 年パリ生まれ。女優・演出家。

映像『女王たち』

※ 『女王たち - Les Reines』 作：ノルマン・ショレット Normand Chaurette

ノルマン・ショレットは1954年、カナダのケベック生まれの劇作家。

『女王たち』（1991年初演）は、シェークスピアのリチャード3世に触発されて書いた作品。



『女王たち』



『女王たち』

○**ロラン** 短い抜粋でしたが、これは城の前で上演することができました。いくつか本を紹介させていただきたいと思います。1つは、最初にも紹介させていただいたナディーン・ジョージさんがコンセルヴァトワール・グラスゴーから出したもので、声を広げていくといった理論について書かれたものです。もう一つは、ロイ・ハートシアターの本です。

○**山上** ロイ・ハートさんがナディーンさんと南仏に作られた学校です。

○**佐々木** その本は普通に買える本でしょうか？

○**ロラン** ロイ・ハートシアターに関する本は、その場所でしか売っていないものです。

○**山上** ロイ・ハートシアターは、マレラルグというところにあります。

○**佐々木** では、みなさん現地で買いましょう。

○**ロラン** みなさんの中で興味のある方がいらっしゃれば、私に取り寄せることもできますのでおっしゃっていただければと思います。この辺りで、私の経歴の説明は終えさせていただきたいと思います。ありがとうございました。

○**佐々木** ありがとうございます。山上さんがお詳しいのでいろいろと補足していただき、ありがとうございました。

○**山上** 口を挟んでしまいすみませんでした。

○**佐々木** いえ、とても重要な補足がありました。第一次大戦の塹壕の中で、声と出会うというのは重要な補足でした。精神科医として有名なフロイトも、塹壕の中でトラウマを負った兵士から神経症を見つけるというのもあり、病理的なものへの視点もそうですが、演劇や文学においても第一次大戦は大きな問題になりました。大戦以後、どのように考えていけばいいのか、これまでと全く違った切り口の芸術になっていくということが言えると思いますが、「声」にもそれがあったということは全く意識していませんでした。

「声」に関しては、日本の演劇界でも錬肉工房が行なってきた独特なアプロ

一チがあります。それを見たときには、これはなんだろう、と不思議な気持ちになるような舞台でした。岡本さんは理論的な論考もいろいろとお書きになっているので、論考を読んだときには、こういうことか、というのはなんとなくは理解できるのですが、それがなぜ生まれてきたのか、ということも大事なことです。ぜひお聞きしたいと思います。

クルタンさんも岡本さんの舞台をご覧になられて、そういう他の演劇とは違うところに着目されたのだと思います。

○**ロラン** 私は日本語が分からないのですが、上演された『女中たち』を見て、「声」の中で自分が考えているような「コネクション」というものがあるのではないかと感じました。俳優たちがどのようにそこにいるのか、ということがしっかりと掴めた非常に稀な機会でした。

○**佐々木** それでは、岡本さんのお話しをお伺いしたいと思いますが、錬肉工房の舞台をご覧になられていない方もいるかもしれません。岡本さんに映像もご用意していただきましたので、ご安心ください。

○**岡本** 今日は、クルタンさんの声のトレーニング、プレゼンテーションを見せていただき、またお話を聞いて、僕の舞台も深いところで受け取ってくださっていることが分かりました。一昨日と今日、レッスンをさせていただき、共感することがたくさんありました。これからまた出てくるとは思いますが、僕が考えてきたことと深いレベルで触れてくる、共振してくる、そういうメソッドでしたので、非常に興味深く見せていただきました。僕のやってきたことと照らし合いながら、人間にとっての「声」、演劇の表現にとっての「声」とはなんなのかということが浮かび上ればいいなと思い、今日は僕も楽しみにして来ました。

僕の仕事についてですが、お手元にお渡ししたのは「artissue」という批評誌に掲載されたインタビューです。白黒のコピーですので、写真がちょっと分かりにくいかもしれませんが、web でも見ることができますので、写真はそちらでご覧になってください。僕が劇団を作ったのは 1971 年なので 46 年目になります。その間のことを簡潔にインタビューされていて読んでいただければと思います。

※ 「artissue」アクチュアルで根源的な課題 インタビュー with 岡本章

http://www.d-1986.com/artissue/a09/009sp_okamoto.html

少しその要点を言いますと、1番最初に書いてあるのが、どういう課題を大事にしてこれまで活動してきたのかということで、四つ挙げています。一つ目は言葉と身体の関係にずっと関心があって、新たな声や身体性の可能性を探ってきています。

2つ目は、これから映像をお見せしますが、古典、伝統演劇と言ったらいいか、能がありますよね、それを現代に活かす仕事を持続的にやってきました。「現代能楽集」というシリーズで、1989年からはじめまして、今年（2017年）の3月にやった公演が14作目になります。能の演者にも参加してもらい、毎回いろいろな取り組みで作業を続けています。

3つ目は、現代演劇という枠はあるのですが、それを超えて、能、現代音楽、現代美術、現代詩、舞踏、ダンスなど多様なジャンルの人と横断的な共同作業をやってきました。

4つ目は、テクノロジーと身体とはどのように関わっていくのかということを探求しています。この4つの課題を中心に活動をしてきました。もちろんこれら4つは密接に絡んでいるのですが、1番目の声と身体性の問題はとても重要な課題で、これまでも可能性を探ってきましたので、いろいろとお話させていただければと思っています。今日は映像としましては、2つ目の「現代能楽集」というシリーズの代表的な作品の主要場面を編集したものを、まずお見せします。

※ 「現代能楽集」の連作の詳細は、『現代能楽集』の挑戦——1971—2017』（論創社）を参照。

照明が暗くなると説明しにくいので、最初に少し説明させていただきますと、14本もやったので様々な挑戦があるのですが、1つ目は初期に上演したもので『水の声』というタイトルの作品です。これは錬肉工房の俳優と、能のシテ方の能楽師、コンピューター音楽、そして音響彫刻、美音子グリマーさんというロサンゼルスに住んでいらっしゃる面白い仕事をしている美術家が出て、それは小石を水の入ったカップに入れて、一昼夜凍らせるんです。そしてそれを開演の30分前に舞台に吊るす。下に水の入った木の柵があり、そこに竹やピアノ線が仕込まれているんです。最初は氷が溶けて水のぽちゅっという音が聞こえるんです。そのうち小石が落ちてカーンとか鳴ります。だんだん小石がバラバラと落ちてきて最後になくなる。消えてしまう音の出る彫刻でして、ジョン・ケージなどの影響も受けているんです。こういう偶然性、チャンスオペレーション、それを大事にした音響彫刻を作った人との出会いがあって、これは面白

いと思い、能の囃子方の代わりをこれに能舞台に置いてやってみました。僕は能の本質に、〈偶然性〉、〈即興性〉があるということを考えていまして、だから能の型や様式をそのまま使用し、現代に活かしてきたということではなく、もう一度根底から能の本質を問い直し、捉え返す試みを行ってきました。またコンピューター音楽も作曲したものを演奏するのではなく、外界の音や声を組み直し、変換して出てくるものなのです。ですから、現代演劇、能、音響彫刻、コンピューター音楽が即興性、偶然性を重んじながら、自在に交錯した舞台が『水の声』でした。テキストは、イェーツ『鷹の井戸』を元にした能『鷹姫』を基盤にしていますが、谷崎潤一郎の『鍵』なども入れました。

2つ目にお見せするのは、現代能『無』という作品で、これはシアターコクーンの主催で、ずっと僕がやりたかった企画で、もう亡くなられましたが、舞踏家の大野一雄さんに出させていただいて、大野さんが91歳で、能は、こちらも亡くなられましたが71歳の観世榮夫さんに出いただき、「老いの芸」を課題に能と舞踏のコラボレーション、立ち合いのようなことをやりました。そのときのテキストは能の老女物の秘曲『姨捨』とベケット『ロッカバイ』ですね。ベケットは榮夫さんや能のシテ方にやってもらい、『姨捨』は大野さんに踊ってもらうというものでした。能は人間国宝級の方々に囃子方に出させていただいて、最後に序ノ舞という舞をするところがあるのですが、そこで大野さんに自由に即興で踊ってもらいました。大野さんも限りを尽くして必死にやってくださいまして、とてもスリリングな公演でした。

3本目は、旧東ドイツの劇作家ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシーン』という前衛的なもので、朗読すれば15分程度のものですが、モノローグの断片のようなものの集積で、ロバート・ウィルソンなど多くの演劇人が演出していて、僕も挑戦したいと思っていました。10年がかりで実現し、これも能の演者に入っただき、現代演劇とドイツ語の朗唱も加わり、3者が切り結び、交錯するような形で、非業の死者の声、視線を大事にして『ハムレットマシーン』を上演しました。どれも能のエッセンスを捉え直して、それを現代演劇に活かしていくという試みです。それでは「現代能楽集」の一部をご覧ください。

映像を投影しようとするが、機材トラブルで上映されず、機材を変更する作業。

○岡本 では、その間に補足でお話しします。三島由紀夫さんの『近代能楽集』がありますよね。能の作品を言語レベルで見事に翻案し、現在もよく上演されている優れた仕事ですけれども、僕の試みはテキストのレベルで現代化にするというだけではなく、一番やりたいのは演技の問題なんです。能が持っている演技の深い身体性、関係性を現代に活かしたい。声も含めて。それはやはりなかなか大変なことで、能の演者は世襲ですから 3 歳くらいからやっていて、ずっと毎日稽古して、40, 50 はまだ演垂れ小僧って言われて、60 歳までやらないと本当の芸は咲かないと言われるような世界です。それを射程に入れて現代に活かすというのは大変なことなので、三島由紀夫さんもそれが分かっていたから演技のことは避けてやらなかったのかなと思います。

でも僕は大事な課題なので是非挑戦したいと思って、能の演者との共同作業で、能にとっても捉え直しになる、現代演劇からも問い直しになるような試みをやってきました。それが要のことで、言うのは易いことですが、なかなか大変でした。それで実際に、最初に演技の作業として何をしたかという、能の演者に稽古場に来てもらったときに、まず足袋を脱いでもらいました。素足になることからはじめました。そして稽古に入ると能の演者たちは深い集中をします。体の構エがあって、いい声が出てくるわけです。型や様式があり、それを使って構成・演出すれば割に簡単に作品ができてしまう。しかし、そうではなくて、そこで構エをやめてもらいました。また、セリフも謡風になるんですよ。それは朗々としていいんですけど、それもやめてもらった。足し算ではなく引き算ですね。ゼロ地点に立ってみる。能の心身の深い集中を持ちながら新鮮な表出ができないかと。最初はやはり気まずくなりましたよ。しかし同時に岡本メソッドと呼ばれている、僕の演技メソッドをやってもらいましたので、呼吸法やリラクゼーション法で、体や声が楽になってそれに引かれて稽古が進みましたが、2、3 ヶ月なかなかしんどい稽古が続いて、ある時、思いがけないことが起こりました。能のシテ方は、直面（ひためん）といって無表情になる見事な身体技法を持っているのですが、それがある瞬間に、仮面がひび割れるように舞台上でニィと笑ったんです。エロティックで無垢で、これまで見たことのないような不思議な笑みがそこに立ち上がり衝撃的でした。映像いけそうですね。

○佐々木 岡本さんありがとうございました。ちょうど機材の準備も整ったようなので映像を流します。

映像『水の声』『無』『ハムレットマシン』からの抜粋



『水の声』



『水の声』



『無』

『水の声』撮影：高島史於

『無』、『ハムレットマシン』
撮影：宮内勝



『無』



『ハムレットマシン』



『ハムレットマシン』

○岡本 これが「現代能楽集」の三本になります。

○参加者 『女中たち』はないんですか？

○岡本 用意はしてありますが、冒頭だけ見ますか？ ジュネ作の『女中たち』には演じるという問題の根底を問う側面がありますよね。これには、いろいろなバージョンがあって、最初は男優だけのバージョン、その次は女優だけのバージョンを行いました。これはルーマニアのシビウ国際演劇祭でも上演しました。クルタンさんはどのバージョンをご覧になったか分かりませんが、冒頭のところを見てください。

○山上 クルタンさんがご覧になったのは、2013年の座・高円寺でおやりになった凱旋公演の女優バージョンですね。

○岡本 この映像は、2010年のアトリエ公演のものなので 1番最初の女優バージョンのものです。

映像 『女中たち』



『女中たち』



『女中たち』

『女中たち』 撮影：宮内勝

○岡本 ご覧になって分かるように、まったく写実的な演技の演出はしていません。深い集中を持ちながら前向いたままとか、横向いたまま対話するといった演出にしています。では、時間もないのでこの辺にしましょう。

○佐々木 ありがとうございます。機材トラブルもあり、申し訳ありませんでした。

○岡本 いえいえ、こうした映像をお見せしたのは、600年以上前にできた能の中で、すでに声や身体の深い探求がなされていて、理論的にも世阿弥の能楽論の中で展開されています。クルタンさんのレッスンを見ながらそれと繋がることを感じたので、今日は、そんな話をしたいと思い、こうした映像を持ってきました。

○佐々木 このあと、それぞれの相違点や共通点など一步踏み込んだ話ができると思うんですが、その前に、岡本さんから私が以前お話を聞いたとき、ベケットのテキストをやっているときに、上演中に突然声が出なくなったという話を聞いたことがあるんです。その声が出なくなってから生まれる音というものに着目したということだったと思いますが。

○岡本 声じゃなくて言葉ですね。ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシーン』を上演したときのことで、僕も長く俳優もやっているので、それなりにまあいい声を出してやることもできるんですが、『ハムレットマシーン』はそんなわけにはいかない。「私はハムレットだった。(……)背後には廃墟のヨーロッパ」云々というような凄い言葉が続きます。そんなアクチュアルで重い言葉を上手く朗読してもしょうがないだろうと。自分の中で言葉の深部、根幹の部分と出会い、切り結び、納得できる声、言葉が出るまで発語しないぞと決めました。すると、失語症みたいになったんです。そういうことなんです。だいぶ沈黙の時間が続き困りましたが、そしたら突如、言葉が凄い勢いでバーっと出てきた。それは言語の分節が壊れたような意味不明な言葉、でも僕の中では「私はハムレットだった」とちゃんとやってるんだけど、発語されてくる言葉は破裂音を伴って徹底して解体されていました。そして最後には「わ、た、し、は、は、む、れ、っと、だ、った」と分節され、手応えを持って単語になってきました。その時、そこで思いがけず言語、身体の深層の領域のカオスの状態にまで戻ってしまったことがある。その話だと思います。

○佐々木 いま、岡本さんがおっしゃったように、普通に言えないだろうと思えるテキストがありますよね。古典にしても、フランスだったら『ラシーヌ』のセリフを、いまどうやって説得力をもってできるんだらうというのがありますよね。日常の延長で、こんな感じというように読んでも不自然ではないかもしれませんが、そのセリフの説得力はあまりないんだらうと思うんです。

しかし、お2人ともそういう詩的な言葉に出会い、どう発語、発声するのかということ考えたのだと思います。声だけではなく、声からセリフへというところを深めてお話ししていただければと思いますが、いかがでしょうか。どのようなセリフのための声なのかというのでも結構です。クルタンさんいかがでしょう。

○ロラン ナディーンさんと仕事をはじめたときにすぐに扱ったのは、ギリシア悲劇のテキストです。テキストを読み、自分の中に取り込み、自分の「内臓」がどのように解釈して、反応して、どのように出てくるのかということでした。一般的にテキストを解釈しようとする、心理的な解釈などそういったものになると思うんですが、「内臓」が理解するというのはそれとは全く違ったことです。いま、ヨーロッパでも現代演劇の中で非常によく見られるのは、悲劇などを題材にしたものであっても、現在の日常生活に基づいて解釈をし、映画のような演技方、自然主義的な演技方で演技をします。私が思うのは、テキストを理解するということは言葉に対する理解だけではなく、自分の深いところに取り込む行為です。

○岡本 今日、最後に見せていただいた『女王たち』の稽古は非常に面白かったです。そのときにおっしゃっていて印象的だったのは、顔や心理で演技するのではない、声と身体とのコネクションに表現の全てがあるんだ、と言っておられたことです。それには共感しました。いろいろな演技、演劇がある中で、テレビ、映画といった映像での表現のように日常的な写実の再現型の演技もあるわけですが、しかし一方で、ギリシア悲劇のように、そこでは神や死者が出てくるわけですよね。そういった存在にも届くような声。日本の能にしても、男が女になるなんてのは、まったく異なった演技のあり方ですよね。仮面をつけて、神になったり、鬼になったり、死者、植物や動物の精霊になるわけですが、もちろん普通の日常的な声では演じられないわけです。だから、そういった自在な〈変身〉が可能になる声、体のあり方を長い時間をかけて工夫

してきたんだと思います。

ヨーロッパでは 2500 年前のギリシア悲劇がテキストとしては残っていても、演技や演出は残っていない。これは残念なことだけれども、一方で、日本の能や歌舞伎では残っているんです。ほぼ同じようなものがテキストだけでなく、演技でも残っている。これは興味深いことだと思いますね。

日本の演劇も、ヨーロッパの演劇も 1960 年代の後半くらいに、近代リアリズム演劇を超えていこうという試みが世界的に行われ、日本ではアンガラ・小劇場と呼ばれていましたが、世界同時的にいろいろと出てきました。クルタンさんのお仕事もそういう問題と結びついているのか。深い声のあり方、体のあり方ということを探求されたのも、そういう流れの中にあるのかな、と思ったので、それをお聞きしたいと思います。

○**ロラン** 私が思うに、フランス、ヨーロッパ全体に言えることだと思いますが、歴史や文化というものを西洋では頭で考える、頭の中で起こっているというようなことがはっきりしていて、それが体と必ずしも繋がりがあられるわけではないと感じます。それがアジアにおいては、思想と体の関連性がよりはっきりあるのではないかと思います。声と体の関連性を見つける方法として、「歌」というものがあると思います。アジアでは呼吸などによって体との関連を感じるという考え方があられると思います。

○**佐々木** ありがとうございます。クルタンさんのトレーニングでは、声の中に役があるというアプローチをされていました。岡本さんから先ほど、演じることと、声との関係性をおっしゃっていただきましたが、改めてお 2 人にとって「演じる」ということがなんなのかということをお聞きしたく思います。戯曲の解釈をしたり、表情を作ることではない、声の中に「演じる」ということがある、「役」があると言った方がいいですかね。そういった考えを共有されていると思うのですが、そのあたりはいかがでしょうか？

○**ロラン** 呼吸と体の中心を感じることに、そしてそこに「いまいる」ということを感じることに、この 3 点です。

○**佐々木** それが「演じる」ということですか？

○**ロラン** そうです。

○佐々木 よく分かるような、分かった気になったような。

○岡本 僕はおっしゃっていることに納得しました。僕の納得ですが、1つはリアリズムやナチュラルリズムのようにテキストがあって、テーマや心理を再現する演劇がありますよね。それは言葉が強いですが、文学の二次的な再現になってしまうのではないかと。ある意味では身振りつき文学というか、もちろんテキストは大事なものは言うまでもありませんが、下手をするとその表層的な再現に終わってしまう。では、劇作家が格闘して思想、文体、作品世界を鍛え、創り上げるように、それを俳優は身体と声で、いまここで同じように自分の存在を賭けて立ち上げていく、それが演劇上演の大きな意味、楽しみの一つなんじゃないかと、これは古今東西そうなんじゃないかと。能もそうですよね、ですから、中世という時代を背負い、「おおお〜」というああした声や体のあり方を発明したんだと思います。言葉と身体が根底から切り結び、「いまここ」でそれが立ち上がってくるということ、これは大変だけれども、俳優、演出家の何より重要な仕事だと思うんですね。能は能でそのことをずっと問い、探ってきたのだと思います。

僕は大学で演劇史も教えていますけれども、基本的には非（反）リアリズムですね。これまでそういう演劇が主流だったと思います。19世紀後半くらいから近代リアリズム演劇が出てきて、それももちろん重要な演劇の問い直し、捉え返しの試みだったわけです。しかし、世界各地の演劇の歴史は基本的に非（反）リアリズムです。そこに様々な演劇的な知恵や文化があるわけです。ギリシア劇も仮面をつけ様式的に行われていたはずですし、シェークスピアも少年が女性を演じていたわけです。それは歌舞伎の女形みたいなものですよ。リアリズムではなかったわけです。そういった演劇の流れがずっとあった。

テレビや映画の影響で、そのような演技だけが演技だと思ってしまうのですが、それとは異なった演技のあり方は、これまで世界各地で多様に豊かに探られてきたということがあります。クルタンさんの仕事もそういう問題と繋がっているんじゃないかと僕は思いました。

○ロラン リアリズム、ナチュラルリズムに関しては、私は極力そこにはいかないように、避けています。もっとシンプルであるべきだと思っていて、そこから離れるということに努めています。先ほど、「演じる」ということについて3点あげましたが、もう1つ、自分と相手の間の振動を感じるというのも1つ付

け加えたいと思います。

○竹中 先ほど、行なった『女王たち』のときにも、2人の振動を感じてと言っていたのですが、そのことだと思います。

○佐々木 お2人のお話を聞きながら、ディドロのことを思い出しました。18世紀のフランスの思想家で、日本では『逆説 俳優について』と翻訳されている中で語られていたことです。それは対話形式で演劇論が展開されるのですが、その中で、俳優が何かになりきっているのが凄いと主張する人が出てきます。しかし、ディドロはそんなものはいくらでもない、俳優とは何かになりきることでなく、崇高なるモデルを提示する存在なのだ、と言います。「演じる」ということは、ありのままの人間になりきったように、模写するのではなく、ありのままから一步超えた人間存在を提示することだということ、岡本さんも、クルタンさんもやられているのかな、と思いました。

○岡本 先ほど『女中たち』を一部でしたが、お見せしました。これは興味深い作品で、奥様と女中の話です。最初に登場するのは奥様で、そして続いて女中が出てきて奥様に罵倒される。普通にしていると、奥様と女中の話なんだと思っていると、目覚まし時計が鳴って「もう時間？」となる。実は、2人の女中が奥様と女中ごっこをしているということがあからさまになるようにしてあるんです。お芝居だということが、バレるようにしてあるということですね。そのうち、本当の奥様が帰ってくるんですが、「演じる」ってなんなのかな？ということですよ。リアリズム、ナチュラルリズムというのは、自分を消して役に同化して「演じる」わけですが、ジュネはそれに揺さぶりをかけた。ジュネは「演じる」という行為はなんなのかということ、根底から考えさせるようにしたんですね。

僕はそこに本質的な問題があると思っていて、先ほど見ていただいた能の演者なんかは、ご存知のように能面をつけて、男が女の役になったりします。しかし、必ず顎を見せるように面をつけているんです。普通考えたら、男が女になるんだったら、ちゃんと被った方がいいじゃないですか。それがわざと顎を見せる。とくに太った人が被るとすごくはみ出ています。それを見ると最初は異様な感じがします。しかし、だんだんと不思議にリアリティが出てくる。「いまここ」で、男の演者が女の役になっていく、「いまここ」性があるんです。虚構と現実の二重性がそこにある。ちゃんとすっぽり被っているのを見ると、最

初はいいんですが、非常に不安定で、存在感がないんです。しかし反対に、男がやっている女ということがはっきり分かり、虚構と現実が同時にあることで、演じている人の人生もそこに入ってくる、見ている人の人生もそこに投影されてくる。観客も多様な読み込みが可能な仕掛けがそこにある。歌舞伎の女形もそうですよ。男が演じていると分かっているわけです。花道に登場してきて、綺麗だなと思って同化していても花道ですから、客席にいるおじさんの顔とかが見えたり、声がかかったりすることで、水をかけ、異化して覚ましてしまう。だからこそかえって圧倒的な存在感を持って輝いて見えてくることがある。日常の単なる再現ではないんですよ。これは現前の演劇。一方リアリズムやナチュラルリズムは再現の演劇ですよ。

クルタンさんの演劇は、こういう演劇との繋がりがあのように思いました。

○佐々木 ジュネの「ごっこ遊び」ですが、ジュネの演劇を考える上では基本とも言えることかもしれません。ジュネも戦争ごっこをしている子供たちの話を聞いて演劇のヒントを得たと言われておりますが、クルタンさんが演出した『女王たち』の劇評を読むと、その中で何度も書かれているのは、「ごっこ遊び」なんですよ。「ごっこ遊び」から、よりグロテスクなものが出てきたり、詩的なものが出てきたりということ。自然の延長ではない「ごっこ遊び」によって強調される部分が『女王たち』への劇評や感想の中で強かったみたいです。

クルタンさんに、「ごっこ遊び」から生まれるグロテスク、詩的な状態、美しさについてお話を聞ければと思います。

○ロラン はじめて『女王たち』のテキストを読んだときに、これは女王たちの話ではあるのですが、若い娘たちが演じているといいますか、若い娘たちの話しという印象を持ちました。若い娘たちが喧嘩しているというようにもとれるので、自然主義的な演劇として捉えることもできると思うのですが、自分の中の深いところまで解釈を探していくことをしなければ、ただの喧嘩で止まってしまう。

このテキストの中には、詩的な部分もたくさん散りばめられていますが、ただそれは、自分の中と対峙するというプロセスがなければ、そういった詩的な部分まで解釈することはできないのではないかと。

○竹中 『女王たち』のテキストは、みなさんでやっているときもそうでしたが、日本語の翻訳になったときに、どうしても高尚な、いかにも女王たちのセ

リフみたいな感じに翻訳されていて、クルタンさんはそれが分かったみたいですが、フランス語で読むと、ただの若い、子供の悪口の言い合いだったりとか、とても汚い言葉遣い、罵詈雑言のような汚いフランス語が使われていて、先ほどおっしゃっていた「ごっこ遊び」にととても通じるところがあると思います。

○岡本 二重性がありますね。

○竹中 そうです。その「ごっこ遊び」みたいな言葉のテキストの中で、それでも役は女王で品格があって、厳格な、そして権力がある。7人の女王たちの中で誰が国の権力をとるのかという争いをしているので、品格を保ちながらも、このテキストをやっていく。まさに『女中たち』と同じだと思いますが、そのときに、ここ（お腹あたりを触る）のコネクションが絶対に大事だと何度もおっしゃっていました。

○岡本 それは同感します。能や歌舞伎などの伝統演劇は芸なんですよ。演技と芸は違うと渡辺保さんも言っていますけれども、芸なんです。男が女になることが嘘だなんてみんな分かってることです。それが絶世の美女よりももっと色っぽくて、無垢だったりするものに見えるというのは、やはりすごい芸の力が要りますよね。「いまここ」、その人がいて、現実の只中で虚構と現実が一つになってくる。嘘だけれどもリアリティがある。実際リアリズムもナチュラルリズムでも終わったあとにカーテンコールで出てくるじゃないですか。ですから、嘘に決まっているんですよ。そのことを見せないように、演者も観客も同化している演劇ですから、もちろんそれは重要な一つの方向性で意味もあるんですけど、演劇の歴史、伝統からすればある意味で転倒しているわけです。映像ではなく、生（なま）でやっているんですから、直接ここで生身の身体を持った演者と観客が、どういう関係性を持つのか、「いまここ」で確かな存在感を持って、何事かがそこに起こるのかということ、能も歌舞伎も長い年月をかけて探求してきた。

クルタンさんがやろうとしていることもそうなのでしょうが、ジュネも東洋の演劇の知識がありましたから、ああいう「ごっこ芝居」の仕掛けにし、東洋の祭儀的演劇の「朗読的な調子」と言っていますけれど、リアリズムでは上演しないでくれと書いています。演劇の二重性を大事にし、どうしたら本来的なリアリティが出てくるのかという行為ですね。

○佐々木 リアリティ、それは説得力といってもいいかもしれませんね。クルタンさんのワークショップを見ていると、その言葉、それを発する存在の説得力を探しているんだろうなと思わされました。

○ロラン 『フェードル』のテキストを扱ったときに、昔に書かれたものだとしても、俳優はテキストを信用、信頼しなければいけない。そして書かれたものをどのように正当化するかということを考えなければいけないと思います。

演劇の中の決まり事は、国や文化が違っていてもそんなに変わることもなく、共通点があります。そのようなものを見つけに行くという努力も必要なのだと思います。

○佐々木 決まり事に対してですが、先ほど、始まる少し前に岡本さんと話をさせていただいたのですが、能でも声の決まり事が 600 年前に書かれていると教えていただきましたが、その辺のお話をしていただけますか？

○岡本 発声にどういう風に取り組んでいくのかということですね。理論的にも能は探求しているのですが、その話をする前に、今日、稽古を見せていただいて面白かったのは、俳優は役をもらおうと感情が入ってきて、前に行っちゃうんですね、セリフが。その度に、クルタンさんが戻そうとする。これはとても大事なことで、みんな自分がどっか前や外に行っちゃう状態になる。自分が役をやっているつもりだけれども、自分がいない。その度に絶えず戻ってくるようにする。さっき自分の中と対峙するプロセスとおっしゃっていたけれど、二重性を保証しているなと思いました。そういう戻ってくるような場所、身体とのコネクションが大事なんでしょう。そこに戻ることで、普段のその人を超えた何かが立ち上がってくる。それは素晴らしいことです。日常のその人が喋るわけではなく、単に役に入り込んでやるわけでもない。役でありながら、普段のその人以上の深層の何かが立ち上がってくることで、観客に言葉が届き、説得力を持つのだと思います。そのことのテクニック、レッスンがよくできていると思いました。

では、発声についての話にしましょう。世阿弥という能を大成した人ですが、600 年前に『花鏡』という能楽論を書いていて、声の出し方で三つ大事なプロセスがあると言っているわけですね。僕も演出をしますから、いろいろな俳優のレッスンもしますが、みなどうい風がいい声を出すか、ということばかりになってしまう。しかし、世阿弥はそれは違うと言っているんです。プ

ロセスがある。それは標語みたいになっていて、「一調（いっちょう）二機（にき）三声（さんせい）」。私は若い頃、世阿弥の再来と言われた観世寿夫さんの能を見て、能が面白いと魂を揺さぶられたんですが、その観世寿夫さんが世阿弥の能楽論について文章を書いています。その中でこのことを説明していて、みな声の出し方でいっばいで、声を出すことに関心があるけれども、実は声は出したときにはもう終わっているんだ、と。実はその前のプロセスがない限りは本当に観客に届く声は出てこない。まず「一調」ですが、能は歌舞劇ですから、その音楽の調子を良く聞き、合わすということもあるんだけれども、それだけではなく、そのときの天気、客席の状態、相手の状態、もちろんテキストの内容などいろいろなものを深く受け止め、聞く、それが「一調」です。聞いて受け止めたその先に、「二機」というのは、気力や気分などのエネルギーですよ、体の諸器官がフル回転し、体の中心に集中し、充実したある機会に「三声」、声が出る。その前のプロセスがきちんとないといけません。心身を空にして受けとめて、体の中心部で気、エネルギーが凝縮、充実して、ある瞬間ぱつと声が出てくる。心理的に細やかに作り、描写しなくても、ある意味、声の中に役や世界が全部入っている。それが能のやり方だと思います。能の稽古をみても、心理的な解釈やダメ出しはあまりせず、型や様式を通し、声の出し方、体の集中を大事にしている。そういうプロセスを経た声だと観客の存在の深部にまで届いてくるということですよ。

○佐々木 クルタンさんのワークショップを受けていた方たちは、この話を聞きながら、同じことをやっていたなと思うでしょうね。

○岡本 とても大事なことをやっていると思いましたよ。能が、リアリズム的な物真似の再現でなく、所作もほとんど動かないのに、深い声、言葉が届いてきて揺さぶられ、感動することがあるのは、そういう声の在り様、体の在り方を長年探ってきたからなんですね。僕の演技メソッドやこれまでの仕事は、映像を見ていただいて分かるように、能の型、様式は直接使っていないんです。その型や様式の根底にある演技のエッセンスを取り出し、それを捉え返し、声、呼吸、体の集中などの具体的な身体技法として新たに編み出してやっているのが、僕のメソッド、演技の作業です。なので、クルタンさんとは近いところがありますね。

○佐々木 ええ、このお2人は近いなと思いました。

○ロラン 100%同意しています。

○佐々木 この後、質疑応答に移りたいと思いますが、突然、質問といってもまとまらないと思いますので、5分程度休憩を設けます。その間に質問などまとめておいていただければと思います。

- 休 憩 -

○佐々木 それでは再開し、質疑応答に入りたいと思います。発言される方は挙手をお願いします。

○参加者 今日のプレゼンテーションはよく理解できました。1つ分からなかったのは、テキストを持ったとき、俳優にどういうアドバイス、どういう順序で進めていたのか、今日のプレゼンテーションではそれが分かりませんでしたので、教えていただければと思います。

○ロラン 今回、2日目のときにやったことですが、第1段階としてはすぐに立たずに、椅子を2脚、1mくらいの間を開けて、向かい合わせて置き、お互いにテキストを持って、ここ（お腹あたりをさする）のコネクションを意識ながらテキストの内容に入らずに、声を出していくということからはじめました。そのとき意識してくださいとお願いしたのは、振動です。ダイアログは身体と身体が向かい合ったときに起こる振動を意識する。ここで見つけた振動を、次の第2段階のときに、空間に立ち、出てきた振動についていく、その振動にどうやってついていくか、そのときに心情や心理的な解釈をテキストからするのではなく、自分の中に生じている振動と相手との間に身体的に行われる振動に、いかに声を乗せていくか。このとき、頭で考えないことです。

簡単な演出として、それはドラマツルギーにおいて必要なということですが、ここでマーガレット王女は前を向きますとか、観客の方に向かってるとか、後ろに去るなどの簡単な演出を与えますが、それは移動などによってテキストを理解するものであって、そこから徐々にそれぞれの人が振動に従って身体を動かせるようにする。今回、お見せしたのは第一段階でした。みなさんの方に向いてくださいというような演出をしましたが、それは第1段階でした。答えになっていましたか？

○参加者 はい。では、はじめの段階ではテキストやキャラクターに対して一切、ポイントは置かないということですね？

○ロラン 1番最初に、ここではじめたときも、参加者の方には、歴史的な背景だけ、例えば、薔薇戦争のことなどの歴史的な背景だけをシェアして、この役はどういう人生をおくってきたのかなどのことには一切入らずに、純粹に体と振動とコネクトだけを信じてやる。そのあとの段階で、徐々にテキストの解釈は行なっていきます。しかし、最初の椅子と椅子のトレーニングに関しては、テキスト解釈などはしません。

○佐々木 そのため、ワークショップへの参加者には直前にテキストを渡しました。その日になっても渡さなくて、テキストの稽古になるときになって、はじめて、しかも断片だけ渡すという形で進めていました。

○岡本 補足ですが、能はいろいろな流派があり、その中に宝生流というのがあります。かつて宝生流に野口兼資さんという素晴らしい名人がいらしたんですが、その方の逸話があります。夢幻能は前半に化身が出てきて、後半は本体の亡霊が出てくる。前半が終わって楽屋に入って、その間に間狂言が出てくる。そこで、分かりやすい言葉で、こんなことが起こっているよと筋を語ってくれるんです。その間にシテは楽屋で着替えるんですが、そのとき、名人は当時かなりの年配だったと思いますが、子供の頃から何十年とやっているにも関わらず、狂言の語りを聞いて、「初めて曲がわかった」と言ったという逸話があるんです。もちろん、筋も内容もよく知っていたと思うんです。でもこういう話が逸話として残っているのは、こういうストーリーだ、テーマがこうだから心理的に解釈して、こういう風にやってといった、写実的な再現の方向ではやっていない。もちろんテキストの内容も受け止めますが、深い声の発声や身体の集中を、型や様式を通じて習う中で、作品の言葉、本質と出会い、面をつけて男が女をやって素晴らしい幽玄な女の姿が立ち上がってくる。

クルタンさんは振動とおっしゃっていましたが、僕がなぜ能に惹かれたかという、当時若い頃、現代演劇や舞踏なども見、面白いと思い、興味を惹かれて見ていました。ある時能を見たときに、型、様式があるわけなんです。実は刻々すごいインプロビゼーションなんですよ。上手い演者たちがやっていると、シテ方、ワキ方、地謡、囃子方もみんなが寄ってたかって、引っ張り合

いって言ってますけど、真剣勝負で耳を澄まし、間合いを計りあって、インプロをやっているわけです。それは素人の何も知らない学生にだってちゃんと伝わってきた。スリリングで面白かったんですよ。そこに根源的な自由があった。型や様式の規範性を背負いながら、刻々自由な息や間の探り合い、気の遣り取りがあり、一つの世界をみなで創り上げていく。シンプルだけれど人間が動かし難い存在感を持って舞台にあり、またテキストの言葉の深部を引き受けた声が確かに届いてくるという仕掛けがそこにあったんです。もちろん能は長いこと修行しないとそれは実現できませんが、そうした自在な心身、演技のあり方、身体技法を取り出し、対象化し、現代演劇にどうやったら活かせるのかというのが僕の「現代能楽集」の仕事です。どうも補足で長くなってしまいました。

○佐々木 いえ、とても分かりやすい話でした。20年やってきてやっとこのセリフが分かってきたなんて話は芸談なんかではよく聞く話なんですけど、ほんとかよ、なんて思ってしまうこともあります。しかし、実演を見ていると、そういうこともあるのかな、なんて思いますよね。

○岡本 頭とは違う回路があるとでもいいでしょうか。そのことを言っているんだと思いますよ。

○佐々木 頭で考えるレベルとは違うものがあるということなんでしょうね。

○岡本 演じるということ、そして作品、言葉と出会い、伝わるということの大事な方向性があるということでしょうね。そこは手がかりになると思います。

○佐々木 全く違う質問でも構いませんので、遠慮なくご質問なさってください。

○参加者 お2人に伺いたいのですが、観客の耳についてですが、お2人とも長い間ご自分のメソッドをおやりになっていると思うのですが、その間に、お2人の芝居に来る人の変化などもあったりしましたか？ 私はお芝居が好きでよく見るのですが、うわっとした声の出し方のお芝居よりも、ナチュラルズムのお芝居の方を多く見ていて、そうではないお芝居を見たとき、私の中で少し何かが変わる、見ながら訓練されたようなことを感じました。お2人とも長くやられているので、そういう観客を訓練しているというか、観客の変化などあり

ましたでしょうか？

○**ロラン** 『女王たち』と『フェードル』を城の前での上演後に、私や俳優の元に観客が来て話してくれました。いつも芝居を見ると、俳優がやりたかったこと、演出家がやりたかったことが先に感じられるのが、この上演ではテキストが入ってきました、と言っていたことを思い出しました。

○**岡本** 答えになるか分かりませんが、先ほど見ていただいた『女中たち』を4、5年くらい前かな、ルーマニアのシビウ国際演劇祭とモルドバの演劇祭に招かれて持っていきました。これは先ほど少し見ていただきましたが、演出としましては写実的な再現の演劇ではなく、正面や横を向いたまま喋ったり、2人の掛け合いを3人や5人で行なったりしていて、また俳優さんには最初から最後まで、セリフも全部覚えてもらい大変だったと思います。今日はあなたが1番、2番、というように毎回、いろんな順番で役をやってもらい、「ごっこ芝居」をもっと徹底させるやり方、ジュネの仕掛け以上に「演じる」ということを徹底させて、コロス劇として演じてもらいました。これはまず日本で上演しましたが、日常的なリアルな再現でもなく、役の同一性も壊してしまったので、よく分からないと言われるかなと思っていました。しかし上演後、かなり多くの観客から、他の『女中たち』もいままでたくさん見たけれども、その中でも今回は特に話の内容、物語がよく分かり届いてきたと言われました。またモルドバやシビウに持っていったときも、字幕しかないので届くかどうか心配だったんです。しかし有難いことに、終わったらスタンディングオベーションで、ロビーではいろいろ質問をされました。どういう演技のあり方、どういう演技メソッドなんだといういろいろ聞かれたけれども、よく覚えているのは、そのときも、これまで様々な『女中たち』は見たけれど、今回のが非常にテキストの内容、物語がよく分かったと言われたことなんです。なので、深い声と体があり、俳優がテキストの言葉の深層と出会い、生きるという工夫があれば、物語を写実的に再現しなくても充分伝わるんだという手応えを確かに感じました。「一調、二機」のプロセスをちゃんと生き、そこで「三声」すれば、日常的な写実の再現の表現ではなくても、よく観客に届いていく。観客や俳優にとって新たな体験の場になっていたと思います。

○**ロラン** いままさに岡本さんが言っていたことは、『女中たち』を見たときに私が思ったことです。

○岡本 心配しなくても届くんですよ。心理的に解釈したり、表情を作ったりしなくても。その代わりに、ここ（お腹を叩く）とのコネクションが要りますよね。

○ロラン 字幕もなにもなかったのに、物語が分かりました。

○岡本 日本での上演でしたから、字幕はありませんでした。僕は身体とのコネクションのことを、「引く」というんですよ。みんな前へ、外へ出かけて行ってしまふから、自分の体の中心部、身体の根の部分に戻ることを、「引け、引け」と俳優に言うんです。

○ロラン 心情などで理解するというじゃなくて、体で感じるということに興味があります。岡本さんのリハーサルにも遊びに行かせていただいたとき、言葉が一切なかったのに、ここ（お腹をさする）で感じるが多かったので、いろいろなことが分かりました。

○岡本 2日前ですかね、いま宮沢賢治の『春と修羅』の公演の稽古をやっています、賢治の詩や童話などの断片をコラージュした作品なのですが、稽古に来ていただいたときに、オノマトペってありますよね、擬音語、擬態語。宮沢賢治はオノマトペの使い方が上手いんです。そのオノマトペを中心的な言語素材にして、インプロビゼーションで俳優にやってもらったところを見てもらったんです。ポシャ、ポシャっていうのは霧が静かに降ってくる音なんです、これは賢治が作ったオノマトペです。ポシャ、ポシャと単に上手く語ってもしょうがないですよ。オノマトペは、体の深いところから立ち上がってくる、意味の手前にあるような身体性を持った言葉、そこから意味が立ち上がってくるような音ですね。それは俳優を身体の深部に戻してくれる力があるとともに、また深い心身の状態、呼吸で発語しないと届いていかない。そういう耳の澄まし方や、即興で自在に体で探り合っていくような稽古を見てもらいました。

○佐々木 ここらへんで、少し頭でっかちなことを言わせていただきたいのですが、ナチュラルズム、リアリズムと言われるときに、その芸術運動が起こった経緯というのがやっぱりあるんです。そこには階級をなくそうなどの近代的な運動ですね。リアリズム演劇の始祖としても言われるシェークスピアという俳

優はもともと農奴ですよ。そういう人たちが目の前のありのままを写すという芸術運動を作っていた。フランスですと、エミール・ゾラなどの自然主義にしても新しい市民階級のために分かりやすい、散文的な、多くの人が問題を論じる、議論ができるようなものを作っていた。自由劇場のアントワーヌは劇場をフォーラムにすべきなんて言っています。韻文的なものを理解するには教養が必要になりますし、分かる人にしか分からない部分があります。そのため、分かり易いものを作ろうとしたというのが、リアリズム、ナチュラリズムの運動の一面なのだと思います。

では、そのようなナチュラリズム、リアリズムが、いまは停滞し、違うことが生まれてこようとしているのかということを考えてときに、クルタンさんが、「私がこのように喋っている声、ここまでの高さまで、低さまでしか出ない、ということ自体が、社会から制約されている声だ」ということを言っていました。一旦、自分の声と見つめあって、社会の制約とは何かを知るという試みを言われていたんです。これはナチュラリズムの芸術運動とは違うところから社会と演劇の関係を見ている。どちらがいい、悪いということではなく、自分たちはいまだこを見ているのか、ということなんだと思います。そういった視点に立ってお2人は演劇、演技を捉えているのだな、と思いました。

○岡本　そうですね、もちろん僕も、ナチュラリズム、リアリズムの演劇の歴史的、社会的な背景、意味についてはよく知っています。ゾラの自然主義の確立の提唱、そして人間の真実を描くイプセンやチェーホフなどの劇作家の出現は、演劇の歴史にとっても重要なことだったと思っています。そこには、戯曲、言語のレベルでの格闘、達成があったわけで、しかしその後の演劇の歴史で大きな問題となってきましたのが、言うまでもなく演劇は、身体性、「いまここ」性を持った上演芸術で、文学ではないということですね。先ほども少し言いましたように、ナチュラリズム、リアリズムの、「第四の壁」の形態の上演では、下手をすると戯曲を頂点とした文学の二次的再現に終わってしまう。そこで改めて演技や演出のあり方が根底から問われ、探求する必要性が出てきたわけですね。ご承知のように、その問い直しの作業もこの数十年、いろいろな形で世界的に行われてきました。

数年前に私の勤めています大学で演劇の国際シンポジウムを開催しましたが、その時に、世界の現代演劇研究の第一人者のハンス＝ティース・レーマンさんに講演をしていただきました。『ポストドラマ演劇』という著作で有名な方ですが、その中でレーマンさんはブレヒトを踏まえながら、リアリズムやナチュラ

リズムなどの戯曲中心の近代演劇をドラマ演劇と名付けています。そしてその枠組みを超えていくための、ここ数十年の多様な現代演劇の試みをポストドラマ演劇と名付けていて、その中でも演技や身体性の課題は非常に重要な位置を占めていたことは言うまでもありません。その時の話でもう一つ興味深かったのは、近代演劇、ドラマ演劇を超えていこうとする現代演劇、ポストドラマ演劇と、ギリシア悲劇や能などのプレドラマ演劇とは、多くの共通する点があるという重要な指摘でした。

今日は能の声や身体技法について少しお話させていただきましたが、それは一見、現代の自分たちとはあまり関係のない話だと思われるかもしれませんが、もちろんそうではなくて、レーマンさんの指摘のように、実は切り口、捉え返しによっては、アクチュアルな現代演劇の重要な課題に繋がってくる所があるのではないのか。例えば、能の世界には死者（亡霊）たちが登場してきます。そして舞台上で過去の記憶を語り、思い出が思い起こされます。その登場人物の多くは、社会的な非業の死者たちでして、身体の深部に様々な怒り、恨み、悲しみを抱えているわけで、そうした死者たちの声や記憶をどのように生き、どのように観客と共有するのかということが、あの能の独自の演技の工夫、課題だったと僕は思っています。中世という時代では、能は一番の観客を動員する大衆演劇、現代演劇であったわけで、世阿弥は「衆人愛敬」と言っていますが、高踏的な特別な観客だけでなく多様な観客層、特に一般の民衆にこそちゃんと受け入れられ、届くような声や身体性の演技が必要だったのですね。先ほど少しお話しました能の仮面のつけ方や、「一調二機三声」の発語のプロセスなどは、自分を消して役に同化する近代劇的な戯曲の表層的な再現の演技ではなく、社会的に切り捨てられた非業の死者たちの切実な声や記憶、言葉の深層に耳を澄ませ、それを自分の問題として格闘し、「いまここ」で発語するための工夫、仕掛けだったのではないかと思います。

考えてみますと現代演劇でも、いくらラディカルな社会的な現状批判の戯曲の言葉でも、演技や演出にそうした自分の深部に戻ってみる声や身体の格闘、工夫がない限り空転し、やはり観客に本当には届かないのではないのか。クルタンさんの声のトレーニング、身体とのコネクションや、僕の声や身体演技メソッドは、ある意味でそのような課題の現代的な捉え返しの側面があるのかなと思っています。もちろんそれは、ある種の実験的な特別な演劇だけに有効なわけではなく、開かれたものであって、ナチュラルリズムやリアリズムの演劇をはじめ多様な演劇にとっても、言葉と身体性の課題、また自分や観客との出会いの可能性を探る一つの手掛かりになるのではないかと思います。

○佐々木 先ほどの質問にあった観客の耳を育てるということですが、観客の1人1人がいま、自分がどこにいるのか、ということに出会うのが劇場なのかもしれません。ちょっと頭でっかちな発言で申し訳ないですけども。

他にもご質問があればどうぞ。

○参加者 今回のワークショップの期間中は、『女王たち』のみを使われたのでしょうか？ それ以外のテキストを使用したのであればお伺いしたいのですが。

○ロラン 『女王たち』しか使ってません。

○参加者 シンポジウムを聞いていて思ったことなんですけど、俳優はテキストをもらったときに、これをこういう声で言おうなどと考えるわけなんですけど、そもそも僕たちは日常で話すとき、こういう声で言おうということは考えてなくて、真剣な場面であればあるほど、相手の反応の方が気になるので、意外と自分の声、こういう声を出そう、ということ意識してないものです。同時に、普段の声でもいつもより声が高いなと感じると体の調子が悪いのかなと感じることもあるなど、声に対して体は敏感なのかもしれないと、お話をお伺いしながら思いました。

○岡本 実は僕たちは日常生活の中では結構自然にやっているんですよ。ちゃんと聞いて受け止めてということ。しかし、舞台に立って役をもらってしまうと違ってきちゃうんです。演じなければと意識が外向きになり、聞いている自分がいなくなってしまうんです。それがやはり問題だということです。自覚的に自分の身体の根の部分に戻ってみると、外向きの意識の回路が変わってくる。これは大事なことだと思います。舞台でもたまたま自然体でいて、なんとも自在でいい感じの俳優というのがいますね。

○佐々木 クルタンさんからもお話を聞きたいと思います。

○ロラン ワークショップのときも話したのですが、俳優はテキストを渡されたときに、どう声を出そうか、どう演じようかということをついやってしまうんです。みなさんに何度もお伝えしたのは、これはフラストレーションが溜まる作業ですが、毎回、コネクションを意識するようにと話しました。それでも

出てくる疑問もあります。自分が発する空間というものはパーソナルなもので、出発点が役ではなく、自分の持っている体が出発点となって、そこから探していく作業になりますから。そのために、第一段階として、ここ（お腹あたりを抑える）とのコネクションと言っています。

ナディーンさんと出会えたことが良かったことの1つに、もちろん、芸術的な観点で、演劇として出会えたことも良かったのですが、どうやって自分と出会っていくか、このワークショップでも参加者の方からの感想でよく出ていたのですが、リハーサルという場所は、壊れやすい、か弱い場所ですが、自分と向き合わなければいけない場所です。自分の声、自分の体と向き合うのはとても大変で勇気のいることだったと思います。それを1人1人と向き合っていてくれたのがナディーンさんだったので、人との対し方、演出家と俳優、俳優同士の関係だったり、関係性の作り方に感銘を受けました。

このメソッドを元にして、俳優として舞台に立つ声を探っていくだけではなく、自分の声、普段使われる自分の声の可能性を広げる。佐々木さんが取り上げていましたが、「私は高音が苦手」だとか、「私の声が低い」と思っているのも、実は社会が決めたものであって、自分で決めたものではないのかもしれない。自分の体に適したものではないのかもしれない。

○竹中 補足になりますが、エクササイズの時も、高音が苦手、低音が苦手という方もたくさんいましたが、クルタンさんが、それは外の世界が勝手に決めたものかもしれないから、考えないで自分から出た音について行って、と言っていました。自分の体から単純に出たものに乗っかっていく、これを繰り返していました。

○佐々木 ちょうど時間になりました。質問などもっとされたいと思いますが、このあと交流会がありますので、その場でまた質問などなさっていただければと思います。この企画は、山上優さんが2年間かけて実現されたということもありますので、山上さんから一言いただければと思います。

○山上 ありがとうございます。2015年の6月にパリでワークショップを受けて、これは絶対、日本でやれたら素晴らしいに違いないと思いましたが、2年かかりましたが、この度、実現しました。どうも今日はありがとうございました。

○佐々木 それでは、本日、パネラーでお越しくださった岡本さん、フランスからお越しいただいて、ワークショップをお引き受けいただいたロラン・クルタンさん、ありがとうございました。通訳をしていただいた竹中さん、東海林さんありがとうございました。

記録 佐々木治己