

演劇創造の方法

——芥川龍之介『藪の中』の変換法——

A Dramatization of Akutagawa's "Yabu-no-Naka"

二 瓶 浩 明

NIHEI Hiroaki

Here I specially tried to show what is the differences of three styles "Yabu-no-Naka", the novel written by Akutagawa Ryunosuke, a movie version "Rasyomon" directed by Kurosawa Akira, and a stage version Performed by THE GADZILLA. Through the expression of three types of "Yabu-no-Naka", I look at the artistic characters of novel, movie and play.

キーワード：テキストのジャンル変換法 芥川龍之介（小説）

黒澤明（映画） 鐘下辰男（演劇）

Difference of Novel , Movie and Drama Akutagawa's Novel

"Yabu-no-Naka" Kurosawa's Movie "Rasyomon"

Kanesita's Play "Yabu-no-Naka"

1

「どしゃぶりの雨＝藪」の中をつぶやき

どしゃぶりの雨が降っている。羅生門は雨の中だ。

二人の男、木樵りと僧がつぶやいている。「判らない。さっぱり判らない。」

映画好きな人ならば、これが黒澤明が監督した映画『羅生門』の冒頭シーンであることに気がついたはずだ。

脚本は黒澤明と橋本忍。三船敏郎、京マチ子、志村喬、森雅之、千秋実らが出演し、一九五一年にベネチア映画祭グランプリであるサン・マルコ金獅子賞、そして翌年にアカデミー賞最優秀外国語映画賞を受賞した日本映画を代表する名作の一つである。

また、この映画が芥川龍之介の小説『藪の中』を原作としていることも周知のことだろう。まさに一寸先も見ることができない豪雨＝藪の中では、すべてが定かではなく、何が真実であり、何が正しいのかを判別することができない、という秀逸なメタファー、象徴性をもっていた。

芥川龍之介『藪の中』

芥川の『藪の中』はこんな小説だ。

おそらく平安末期、京都から東国へ通じる街道沿い、山科から四五町ほどへだたった人気がない山奥の竹藪のなかでひとりの男が殺された。一体、何があったのか？誰が殺したのか？それは何故なのか？関係者のさまざまな証言を寄せ集めてみても、それらの言葉はすべて食い違い、ついに「謎」は解明されないというもの。

この小説は目撃者、あるいは犯人、死んだ男の妻、死者の霊などの、それぞれに異なり矛盾する証言を、そのまま並立的にならべた構成をもっている。「検非違使に問われたる木樵りの物語」「検非違使に問われたる旅法師の物語」「検非違使に問われたる放免の物語」「検非違使に問われたる嬬の物語」「多襄丸の白状」「清水寺に来れる女の懺悔」「巫女の口を借りたる死霊の物語」という八つの証言から成る。

人それぞれに幾通りもの「真実」があり、確かなものは何もなく、すべては「藪の中」。まさに人間の主観的な真実をめぐる「決定不能」の物語ということができようか。

テキストを読めばただちに判るように、それらはすべて犯罪を捜査し裁く存在、検事と裁判官の役割を同時にもつ「検非違使」に向けて語られている。つまりは、複数の独白より構成されているという具合だ。最初から最後まで「わたし」（「おれ」）という視点から吐き出され、証言者がその目、その耳、その頭で、その限りでは、彼ら自身の推量をも含めた自分勝手な判断に基づく極めて主観的な「一人称」物語の集合から成っているといっただろう。

つまりこのテキストは、「あなた」＝「読者」＝「検非違使」が、彼らの「声」に「耳」を傾け、その真偽について判定、裁くことを望んでいる。「謎」解きを要請しているという仕掛けなのだ。

もっともそれが作者・芥川龍之介の意図かどうかは判らないし、むしろ決定不能であることを知らしめて、読者の勝手な読み、万能性を否定してみせるという「罠」を仕掛けているという見方もできようか。あるいは、作者もまた判らないのだ、という素振りを見せて、その特権性を否定しているという戦略を嗅ぎ取っても構うまい。

いずれにしてもどれが真実か、どの解釈が正しいのか、という判断と主観性をめぐる問題は、テキストの中どころか、外へとはみ出して、「読む」とか「書く」とか「言う」とか、「思う」とか、という行為の信頼性を揺るがし、そのあり方について再考を強いられているというべきかもしれない。

文学テキストにおいては、誰が語っているのか？視点人物は誰なのか、ということがとて

も重要な問題なのだが、と同時に、そこに書かれ言われたモノやコトを描く説明や描写と、人物たちの心理や感覚、感情などの内面的な叙述がどのように混交、交錯しているかが、テキストを理解するうえで、とても大切な指標になっている。

こうした二種類の言説を分割区別したいのだが、表面的には可能のようにして、それがなかなかうまく行かないことが判るだろう。一つの事実があってそれが万人に共通的に一義的なものとして理解されるという夢は、どうやら書き言葉であれ、話し言葉であれ、「言葉」を表現手段に用いる限りでは達成されそうもない。

この「決定不能」性という問題は、実は文学どころか、映画や演劇においても、その表現の根本的なあり方を脅かしているものなのだ。

映像表現の特性

さて、小説が原作でそれをもとに映画化する場合、監督の、脚本家の、俳優たちのどのような工夫、配慮が働いているのだろうか？いや、そもそもが、「読む」と「見る」とは、どう違うのか？

文学テキストは言葉、しかも「書き言葉」、読者にとっては眼前に提示された印刷された「文字」のみの表現で成り立っており、それ自体は音声も色彩も形態も身体も有してはいない。だから、そこに記されたモノやコトを、読者の頭のなか、想像力でもって補いながらひとりひとりが「読む」ものであるが、映像はそれを具体的可視的に観客の前に示し、見せなければならぬ。

「女が白いワンピースを着ていた」としても、その人はどんな顔をして、身長は何センチ、太っているのか痩せているのか、年齢は何歳なのか、白いワンピースとはどんな白さなのか、それはどこのブランドなのか、靴はどんなものか、髪型はどうなっているのか等々、映像は、見れば判る。いや、それを示さなければならぬ。それが視覚芸術の常識、あり方の根本に違いない。

テレビや映画など、映像化された文学作品に幻滅や違和感を覚える人は少なくないが、「想像力」でもって描いたイメージや物語が、「映像」でもって具体化されたときに、逆に「読む」ということ、頭のなか、想像のなかで、考えたり思ったりしたことが、あまりにもスカスカであって、情報を自分勝手、自分好みにこしらえていたことに驚くだろう。つまりは映像化するということは、その想像に具体的、現実的な形を与えることであり、言葉では表現し得なかったことを決めてゆく行為なのだ。

あるジャンルのものを違うジャンルへと置き換えるときに、その表現方法や思考法、文法が、まるで異なっていることに呆然とするだろう。

本論の目的は、「小説」、「映画」、「演劇」という三つの表現のあり方の違いを考察することにより、「読む」、「見る」、「書く」、「作る」、「演じる」ということとの関連性に関する見取り図を示し、考えるための端緒、きっかけを見いだすというところに存する。

2

木樵り＝杣売りの話

映画『羅生門』において、例えば小説『藪の中』の出だし「検非違使に問われたる木樵りの物語」はどう表現されていたのか。ただし映画では、これを木樵りではなく、杣（焚き付け材）売りと設定しているのだが。

小説においてはさまざまな証言が次々と検非違使の前に提出され、その矛盾がお互いに明らかにされて、ついに真相が不明のままに終わるとしても、その語り口が眼前の役人、あるいは読者に向けて「一人称」でもって語られていたとは先にも述べた通りである。つまり叙述、書かれた言葉には、彼の見たまま、彼の視線に沿って死骸が発見されるまでとその状況が示されているのだが、言うまでもなくそのままでは映像表現になることはできないだろう。

映画では、杣売りの志村喬が斧を背負って森の中を進んで行く姿が映し出される（誰が彼を見つめているのか）。そして木々の間からこぼれて来る木漏れ日も（これは誰の視線なのか）。また、たぶん前進する彼の目から見られた森のさまも（もちろん、そういう設定であり、カメラ＝撮影者＝監督がそれを撮影していることも言うまでもない）。

最初に牟子、つまり薄い日よけのヴェールを垂れた市女笠が発見された。次には烏帽子が、そして縄が。最後に男の死骸が発見される。まさに順番通りに映し出された映像は、出来事をなぞっているように見えるのだが、それがさまざまな「視線」によって構成されていることは明らかだろう。

そのカメラワーク、フレームやショット、ズームアップ、カット割り等に注目してほしい。まさに映像とは「視線」＝「まなざし」によってこそ成立しているという事情が理解されるはずだ。目でもって見る情報の量は、文字から受け取るそれよりも桁違いに大きいし、性質もまるで異なっている。

実は杣売り＝木樵りの話は、映画『羅生門』においては、最後のもう一つの証言として、もう一度繰り返されている。これが映画の「付加」であり、黒澤＝橋本の「解釈」、創造行為であることも言うまでもないだろう。つまり脚本家＝監督は、小説をこう読んだ、あるいは作り変えた、ということである。読者が、私はこう思うという自分なりの考え方、読み方があるように。また、こうした方が面白いと思うように。これを簡単にいえば、「解釈」あるいは「演出」ということができる。映画はこれを映像でもって実現するという訳だ。

映画において杣売りは、ただ死骸を発見しただけの存在ではなく、殺人の現場を目撃していたと、「解釈」「演出」「再創造」されるのだが、それが今まで縷々述べられてきた当事者たちの証言を相対化する役目を担っている。にもかかわらず、どしや降りの雨のなか、藪のなかで、「見て」いたのに、「判らない」「さっぱり判らない」と呟く彼の言葉は、それゆえにこ

そ映像「表現」とは何なのかという問いをあらためて問いかけていると言えようか。

そして次に、事件の当事者ではないが、傍らにいて、すべてを目撃しているという奇妙なあり方が、見る存在＝「観客」というものを作り出していたことに思い至るはずだ。

このことは文学テキスト、「文字」を読んで頭、空想のなかで世界を作ってゆく「読者」なる存在と、「視覚」に優位を与えて、あるいはそれに拘束されて世界に触れてゆく「観客」なる存在との差異を明らかにする。

あるいは、こう言い換えても良いだろう。見る、見えない、見せる、隠すという、視線を支配する仕掛けこそが、映像表現においてはもっとも重要なのである。「観客」とはそういう意図によって構成された虚構的な存在なのだ。

一人称の独白に終始している小説『藪の中』であるが、これを映像化、演劇化するためには、そこに記されていることを「行為」として「再現」しなければ「表現」たり得ないことも周知の事実であろう。音楽もまた、楽器を用いて音を再現する芸術であった。

夫＝男の言葉

もうすこし映画『羅生門』の話の続けよう。

映画を見た人はすぐに気がついたに違いない。男＝夫の森雅之が随分と無口であることを。多襄丸＝三船敏郎が半裸の肉体を誇示して多弁であるのに比して、彼は知識人然としていかにも言葉の人だと思わせるような造型がされていた。

この男は映画の前半においてはほとんど口を開くことがない。もちろん死霊となつてのちに、巫女の口を借りて彼はしゃべり出すのだが、生な会話といったものは小説にも映画にもほとんど見られないのはどうしたことだろう。彼はまなざしの人、つまり行為を奪われて、見るだけの人間として設定されていたのである。

盗賊に手ごめにされた妻＝京マチ子を、夫＝森雅之は見つめている。女の証言のなかで、盗人が去ったあとで縄目を解いて夫にすがりついた妻を、男はただ声なく静かに見つめている。女は自分を「蔑んだ冷たい光」を感じて「そんな目でわたしを見るのはやめて」と狂乱の言葉を発するが、監督黒澤明は森雅之の静かな目を写し出して、この映画のなかでも最も印象的な場面の一つを作り出している。それは、見ることと言葉の関係を鋭く問い返した優れた映像表現だと言って良いだろう。

映画『羅生門』の創作、解釈の一つである後半の柚売りの話のなかで、「俺はこんな女のために命を賭けるのは御免だ」と夫は言うが、二人の男に翻弄される女は決然と笑い出し、彼らを侮り、「女は何もかも忘れて気違いみたいになる男のものなんだ」と彼らを挑発し、再び男たちは闘い出したという場面が映し出されている。

まさに＜女＞が男たちを闘わせている。終始、性的な弱い存在として扱われ、男たちによって運命を蹂躪されていた女が、小説には書かれていない言葉を発していた。

「男にも劣らぬくらい、勝気の女」「まだ今までに、あのくらい気性の烈しい女は、一人も

見た事がありません」と記述されていた女が、実は事件のそもそもの原因であり、最初から最後まで男たちを支配していたという事情が上述の言葉によって明らかにされる。

こうした「見ること」と「見られること」と「言葉」との関係を『羅生門』は描き出した傑作なのだといいのだが、そもそもが映画、映像表現とはそうした自意識の所産であると言うのが正しい言い方だ。

見る存在として据え付けられていた夫は、映画のなかでその中核的な視線、カメラ目線的な役割を担っていたが、しかしながら映画のように観客たちの「まなざし」を管理することのできない「演劇」ではそううまく行かない。

彼は「画面」のなかではなく、「舞台」の上で、他の登場人物たちと同様に、もっとあからさまに「身体」と「声」をさらけ出してうめいている。この男は、舞台の上、同一空間でいま演じられている妻と盗賊との行為の一部始終を「見る」存在であるが、その劇的世界の登場人物のひとりとして、彼ら、内側から「見られ」、舞台の外側から観客によってその挙動全体、「全身」を見つめられている。

3

演劇『藪の中』

さて、「演劇」というメディア表現の特性について語る順番がやってきた。

『藪の中』を演劇化した同名の作品がここにある。

演劇企画集団 THE・ガジラによって『藪の中』が上演されたのは二〇〇二年七月のこと。映画『羅生門』と同様に、芥川龍之介『藪の中』を原作として、世田谷パブリックシアターにおいて、構成・脚本・演出が鐘下辰男、内野聖陽、高橋恵子、若松武史等の出演によって上演された。今度はこれをダシにして語ってゆこう。

とはいえ言うておくべきは、小説を映画にする方法がひとつではないように、演劇化する方法もひとつではないということだ。当たり前のことであるが、例証をあげると、どうしてもそれに拘束されてしまいがちだが、注意したいものだ。論点は各メディアの特性、差異と、交錯する位相を、ジャンルを変換することによって浮き上がらせるところにこそあるのだ。

さて、芝居がはじまった。

暗い舞台の上に四人の男たちの姿が現われた。円形の舞台上で、観客はどの方角からも演技を見ることが出来る構造だ。だが、誤解してはいけない。カメラワークによって統一管理されている映像的な表現、(監督=編集者=観客の)視線、まなざしの問題が、演劇においては個々の判断にまかされて「自由」だということも本当は有り得ない話なのだ。

そこではどの座席に座るか、最前列か右後方か、初日に見るのか楽日に見るのか、大阪公演を見るのか東京公演を見るのか等々によって、まったく印象は異なっている。演劇はまさ

に「生」な「現場性」によって成り立っており、毎回同じ繰り返しをおこなっているようでありながら、毎回異なっているとも言えるのである。舞台の大きさも違うし、台詞のトチリもあったりするし、もしかしたら配役が異なっているかもしれない。

映画はその点、完成品として（ヴァージョンの違いはあっても）無限に複製可能であり、いつでもどこでも同一のものを見ることが出来る。座席によって見える見えないという難点も少ないのだが、演劇はそうした要素が観客の理解に大きく作用するのである。

現場にいるということ

演劇においては、映像のように視線が定められている訳ではなく、観客の視線は自由のように思えるが、実はそうでもない。観客たちは舞台上で行なわれている出来事のほんの一部分にしか参与できない。それは私たちの頭脳や感性にもとづく人それぞれの理解の仕方の差異の問題（こうした事情は、文章でも映画でも授業でも人の話を聞くときでも、同じことであるが）ではなく、演劇とはそもそもがそういうジャンルなのだ。

それは、目や耳でもって「すべて」を見聞きすることができるというものではなくて、一元的な視線や解釈によって統御できるものではないということだ。「事件」が起こっているその現場に立ち会い、全身五感を駆使し、理解し、感じながら、なお部分的にしか参与できず、映像表現によって得られるような全能感、支配感とは遠く、何かしら異様で、エキセントリックな「体験」なのだと言えようか。

THE・ガジラ『藪の中』は、円形舞台の上で芝居が演じられ、どこからでも見えるようになってるように思えるが、それこそが観客たちの特権的な「まなざし」の問題、見ること、考えること、理解するということの課題を照らしだしている。見えるけど、判らない。登場人物たちも同様で、個々の真実を述べても、全体を見ることも出来ないし、それを理解することもできない。なるほど、こうした事情は、小説でも映画においても同様に思われるかも知れない。だが、演劇的表現においては、文章表現や映像においてバラバラに列挙されたもの、個々のピース、かけらは、「全体」を構成するものとして世界の上、「舞台」の上で、「いま」「ここ」に同時的統合的に再構成されなければならない。

こういうことだ。「全体」とは、言葉という単一の手段から構成され、それこそ読者それぞれの想像力を喚起して統一感を持たされている文学や、さまざまなモノやコトが選び取られて再現されているにも関わらず、まなざしによって枠づけられ、支配されている映像表現とは異なり、不可逆的な事件のその現場に立ち会っているという体験、現場性こそが、身体表現を中核とする演劇の特性と言うべきなのだ。

クレーンの上に乗ったカメラマンが街中を歩く主人公を撮影している。それは彼（彼女）の目からは見えない光景を映し出している。時代劇のセットの家が書き割りで作られて、その裏側は空っぽのままだ。そういう映画の撮影現場、撮影のやり方について、おそらくは知らない人はいないだろうが、映画においては映っているものがすべてで、（基本的には）映ら

ないものは要らないのである。もちろん、全体とか世界とかが、映っているものだけ、言葉で書かれているものだけということは有り得ないし、表現が本来は見えないもの、語られないものを表そうとする無謀な行為であることも言うまでもあるまいが、その媒体、メディアの違いは大きい。

演劇的な表現とは、まさに俳優の身体性に大きく依存し、観客にとっては、その場において、その目で見、その耳で聞き、感じ、理解するという一回限りの「事件」として体験されるべきものなのだ。かつ、それは反復不能の、座席の位置や当日の状況等によって左右される限定的な、反復不可能な、不可逆的な「出来事」なのだ。

演劇では、舞台の上に（とりあえずの）全体、世界が可視化、言語化されなければならない。THE ガジラが選んだ円形舞台とは、その全体を観客の視線にさらすという試みであったが、幕に隠れれば存在しない、映っていなければ隠れているという「解釈」「まなざし」の恣意性、操作性を排除したものだろう。このことは観客が、その現場に立ち会っているというその一回性の緊張、生な現場性を、演劇を見るという「体験」の中心に据え、舞台上に構想したというべきであろう。

4

舞台の上で

さて、話はつづく。

暗い舞台が明るくなると、四人の男の姿が現われる。そこは、先にも述べたように円形の舞台。突如その中央に天から死体が降って来る。もちろん、人形なのだが、目も鼻も口もない藁人形だ。すると、どこからか「この死骸を見つけた者は？」と問いただす声がある。「私でございます」とその一人が語り出す、それが木樵りなのだ。続いて旅法師、女の父親、盗賊を捕らえた放免がしゃべりだすという具合に芝居は続いてゆくが、どうやらここは検非違使のいる裁きの場らしいことが判ってくる。

姿を見せず、声のみの検非違使という存在が、何やら天の声にも似て、舞台全体を支配する強い印象を持っていることが良い演出かどうかを知らないが、そもそもが原作の持っているこうした構造は、作・演出の鐘下辰男もうまく処理しにくいものだったかもしれない。せりふは分解的で、問いと答え、縄は？鏡は？太刀は？傷口は？馬は？等と問いつめられ、答えてゆくというやり方は、対話的で実際の発話行為に似ているが、目の前にいる検非違使＝読者＝観客という存在に向かって語り出す小説や映画の構造と基本的には同じであると言って良いだろう。

ちょっとうるさい気もするが、検非違使なる存在を舞台の上にあげる訳にはいかなかった事情も解らない訳ではない。裁く役割は内部にあってはならず、外部、観客の担うべきもの

なのだから。

続いて証言を求められるのが旅法師であるが、これまた、どんな馬だ？どんな様子だった？女の顔は見たか？話し声は？等々と、問いつめられ、答えるやり方だ。その証言を同じ舞台上にいる木樵りが聞いていて、弓矢を持っていたと法師が言うのに対し、そんなのはなかった、そう思い出しました、女の市女笠があったなどと間の手を入れる。これでだいぶ芝居らしくなった。舞台では一人ずつ出て来て、順番に客に向かって話をしたところで全然面白くもない。

そこは一人称、二人称、三人称が絡み合い生成する「関係」の「現場」でなければならないのだ。登場人物たちはただに観客たちによって見られる存在なのではなく、舞台の上で互いに見る見られ、まなざしまなざされる視線の交錯する場所で、人間関係を生きているという設定をされている。

女の父親が語り出す。死体の正体とその連れ添っていた女がどんな気立てだったかが明らかになるが、これは原作では母親、映画では登場もしていなかった存在だ。映画でも芝居でも女性は一人しか登場しない。そして彼女こそが真の主役、事件の中心であることが示されているのだが、芝居の後半になってやっと登場する女性に、こうした遅延、操作によって、まさにミステリアスな輝かしい魅力を持たせることを意図していることも明白であろう。それにしても、女はどこに行ったのであろうか？まだ行方は判らない。

さて、四人目の男、放免が今まで舞台上にはいなかった男、鎖に繋がれた男を眼前に連れ出して来た。これが五人目の登場人物（検非違使と死体を除いて）であり、事件の当事者だ。これが多襄丸、男を殺した犯人だと放免は言い、太刀や弓、えびらを示し、おい、何とか言ったらどうだ？と彼を促す。

事件の主役たち

ここまで論じてきて、演劇において木樵りや旅法師、父親、放免たちが、これ以降に登場する役者たちの前座的な存在であることを、気づいたかもしれない。そして彼らが小説や映画ほどに重要な役目を持っていないことに。

小説、映画、演劇、いずれにしても殺人事件が先にあって、それをめぐる語り口こそがメディアの違いを端的に表していたのだが、演劇的な表現においては、それが対話的な形式を取ろうが取まいが、外部から語られる事件などは、ついに演劇の中心的な部分を担うことはできない。行為、事件の「直接性」こそがドラマの中核をなすのであって、それをどんな風に解釈するか、真相はどうであったのかというおしゃべりは、身体を舞台上にさらしている演劇にはあまり馴染まないやり方だ。

いずれにしても、事件の当事者たちの証言がもっとも説得的で面白いのは小説でも映画でも同じであるが、映画においても志村喬や千秋実が主役ではなく脇役であっても、主要な存在として人間存在の不可思議さ、謎を担っていたのに比して、演劇においてはついに木樵りや旅法師たちは、謎に触れることすらできない。事件の徹底的な外部者として言葉をなぞる

だけしかできない。

そして、いわゆる当事者たちの語りがそれぞれに食い違うということは、「語り」が出来事を「隠蔽」しているということであり、舞台の上であからさまに演じられる「出来事」は、単一の視点から、一人称で語られるべき、単純な一度きりの行為であってはならないということだ。演劇において、殺人は反復的な、多義的な出来事として、うるさくならないように繰り返して見せる必要があるといえようか。登場人物たちの証言がなぜバラバラなのか、という「理由」や彼らの心理のあり方こそが「謎」なのであって、それを各人が提示することが演技の核心になければならない。観客は彼らの言葉や行為を通じて、心の闇をこそ注視するのだ。

小説においては、並列的な構成が当事者を含めてついに誰も真相を知り得ないことを示して、所詮は「言葉」で語られること、語られないこと、語り得ないことの領域と、人それぞれの主観性、真実のあり方を照らし出していたが、演劇は違う。言葉だけではなく、「行為」として表現しなければならないのだ。

とすれば、映画『羅生門』において黒澤がしたことは、行為（映像）を言葉に従属させた、見ること（まなざし）と語ること（言葉）とを拮抗させ、シンクロナイズさせたと理解することができようか。

いや、事情は逆で、演劇こそがそうした性格を持っているのだと言えなくもないのであるが、それにしてもその身体性、現場性は圧倒的であり、まなざしと言葉と身体は、相互にぶつかり合ってドラスティックな運動を呈し、まさにそこにあり、「生成」するものとして、世界や事件を「体験」するしかない体のものだ。

5

独白と再現

「確かにこの男を殺したのは俺だ」と、舞台に引きずり出されてきた多襄丸が語りはじめた。彼は「俺は太刀で殺す。あんた方は言葉で殺す。権力で殺す。あんた方のほうがたちが悪い」と権力を批判するが、もちろん原作にも映画にもない鐘下辰男の独創、解釈だ。このことによつて一介の盗賊呼ばわりされていた男の、誰にも依存しない自立的反逆的な生の有り様が示されていた。半裸の三船敏郎が、その頑丈な身体と野卑な言葉つきでもって野獣的な力を見せていたのに比して、この多襄丸はまさに意思的、論理的な言葉と力を兼ね備えた存在として造型されていた。文学座の内野聖陽が多襄丸を演じている。

検非違使の問い（声）に対して中空へ向かって返答する、あるいは客席に向かって答えるやり方は、彼が縄を解かれ、その時分のことを回想しようとする独白の場面になるや、舞台はそのまま「森」、「藪の中」へと変貌する。照明が暗くなって、四人の男たちはいつの間に

か舞台を降り、一人の男が立っていた。

言うまでもない。殺された男、金沢の武弘だ。多襄丸は「何用だ」と警戒する彼に向かって声をかけ、太刀も鎧もあるぞと森の奥へ誘い込む。すなわち舞台の上を歩き回る。ふと気がつくと、舞台後方に市女笠をかぶり、傘子を垂らした女が立っているのに気がつくだろう。顔は見えない。姿も定かではない。それを誰が演じているのかもまだ判らない。

事件が「再現」される。太刀や鎖を用いた男たちの大乱闘が舞台の上で演じられる。そして武弘は鎖で繋がれ、先ほどの多襄丸と同じように無惨な姿を観客にさらすのだ。下手な真似をしなければ命だけは助けてやる、私を「大きな力」が動かしていると盗賊は言った。円い舞台の下で、見物たち＝四人の男たち＝観客たちが、固唾を呑んでそれを見ている。今まで微動だにしなかった女が小束を持って多襄丸に襲いかかったが、彼はそれを避け、彼女を陵辱した。舞台は暗く、そこにスポットライトが当たり、夫はそれを無言で見守っている。

「女はどちらか一人死んでくれと言った」と盗賊は再び語りはじめたが、女の声はこの独白の中ではついに聞かれない。私はこの女のためにも卑怯な殺し方はしたくなかったと多襄丸は言い、武弘の鎖を解いて再び闘い、彼の胸を貫いたが、舞台下の見物たちがなんだかんだと評定してやかましい。女はどうした？娘はどこに行ったのだ？あなたは何かを隠している。女なんてあんなもんだ。うそだ、娘があんなことを言うはずがないなど、多襄丸が告白を終えて中央にあぐらをかくと、見物たちが舞台の上に一人ずつ上ってきて小競り合いをはじめのだが、もちろんまだ舞台の上には死んだ武弘が横たわり、顔と体をおおってうずまっている女の姿が見えるはずだ。

武弘の語り

金沢の武弘＝若松武史が語り出す。言うまでもなく彼は先ほど殺されていて、「死霊」となって語り出すことは百も承知のこと。彼は妻がどんな存在であったか、彼女が賤しい身分であったこと、政敵と内通していたことなどを語り出すが、舞台の上で声も出さずにうずくまっていた女が静かに立って、夫を見つめている。見物たちはなぜ黙って見ていたのか？と問いながら、すべて舞台下へと降りて行った。事件の「再現」がまた始まる。俺の妻になってくれと頼む多襄丸に向かって、女がはじめて叫ぶように声を出した。「つれて行って、どこへでも」。

その後の男の言いぐさは小説や映画と同じであるが、その傍らで女が盗賊に抱きしめられている様子が見えるだろう。女は舞台を駆け巡り、どこかへと去り、またいつしか舞台へと舞いもどっている。武弘は人形＝自分に小束を刺して、あらためてみずからの死を観客に知らしめるであろう。暗い舞台の上に当事者たちが立ち尽くし、そして死体を中心に無言のままにゆっくりと歩き回っている。見物たちはまたぞろ舞台の下から顔を出して、多襄丸の告白と武弘の証言の矛盾を指摘し、侃々諤々の論議をして止むことがない。そして、ぞろぞろと舞台の上へ上がって来ては、女を告発する言葉を繰り出して彼女を非難するのであった。

舞台上に見るもの、評定するものをあげるやり方は、ギリシャ悲劇のコロスに似ているが、

それは芝居の単調さを救うものとなるだろう。こうした登場人物たちを事件の見物に仕立てあげたり、事件に絡ませたりするやり方は、まさに演劇のもつ「多面性」、「視線の交錯」という点では面白い試みだといえるかもしれない。時間系列に沿って、並列的に列挙される平板な言葉の群れ、映像の順列組み合わせを一挙に無化して、事件がいまここに「生成」していることを観客に向かって端的に示しているからだ。

〈女〉という〈身体〉

朱に染められた長じゅばん一枚を羽織っただけの女が、全身をさらけ出してやっと喋り出した。

見物たちは再び舞台下へと戻ってゆくが、理不尽な運命を外側から見て、頭でさまざまに解釈しようとする人々たち（観客も含めて）は、ついに彼女の絶望を理解し得ないものとして、舞台の上と下、内と外という風に隔絶されていたことに気がつくべきだ。映画、映像的表現における見ること、視線の傲慢さ、特権性を、演劇が告発していることを今知るだろう。

女は舞台の真ん中に立ち尽くし、二人の男たちがその左右にいる。多襄丸にすがりついて「この人を殺して」と言っても、彼らは何もせず立っただけだ。彼女はその「間」に立ち、「どうして私を解き放してはくれないの？」と絶望の声を上げている。女＝高橋恵子の切ない声が劇場内に充満し、言語表現でも映像表現でもなく、行き場を失った〈女〉という〈身体〉こそが、演劇の核心を支えていたことに気がついて、あらためてハッと驚くに違いない。

男たちは再び乱闘を始め、多襄丸が武弘を刺そうとするや、女は彼をかばい、ひとおもいに刺すことをためらったから飛び出したのだと言う。「あなたたちは私の恥を見た。あなたたちも死んでください」と、二人の男に向かって彼女は太刀を取るが、見物たちが飛び出してそれを奪い、死体に刺してあった小束を取って、女は今度はそれを自分ののど首に向けるのだった。

夫は妻に向かって私を殺せと言い、あらためて死んで行くが、女は次には多襄丸を殺そうとして見物たちに振り払われる。高橋恵子は嘆き、うつ伏し、「死に切れない、死に切れない。どうすれば良い？」「あの風が吹かなければ・・・」「盗人の手ごめにあった私は、いったいどうしたら良いんですか？」「助けて！」と泣き叫んで、女であることの苦しみを答える人のない天に向かって語りかける。

芝居の終わり方

長い波乱がやっと止んだ。静寂を取り戻した舞台の上で、多襄丸＝内野聖陽が再び口をひらいた。「この死骸を見つけたのは私です」。

冒頭の聞き覚えのある検非違使の声が降って来る。「太刀はどうしたのか？」「他に何か見たものは？」

幕開けに提示された「謎」、「藪の中」で何があったのかという、そもそもの問いかけ、ドラマの最初へと時間は還流した。

世界は円環をなして、空虚のままに、ついに問いも答えも不明のまま、人間たちは翻弄されざるを得ない。死体には馬蠅が一匹、「まるで勾玉のように」張り付いていたと男は語る。女は薄暗い舞台の上でゆっくりと崩れ落ちてゆく。舞台が「闇」のなかに溶けてゆく。そこは「藪の中」だ。

6

「演じる」ということ

小説、映画、演劇は、それぞれが全然異なる文法、表現方法を持っていて、以上あげた三つの作品がまるで別のものであることを理解したはずだろう。

原作、素材を同じにしても、表現するメディア、ジャンルのそれぞれの独自性、独創性を有しなければ「表現」として成り立ち得ないことも明らかだろう。ここでは芥川龍之介と黒澤明、そして鐘下辰男という三者によるメディア変換のあり方について述べたものの、漫画からアニメ、そしてライトノベルへというメディアミックスの例は、現在ではどれほども珍しくもないだろう。近年ベストセラーになった『世界の中心で愛を叫ぶ』の場合は、『藪の中』と同様に小説から映画、そして舞台へという変換がされていた。逆の例も幾つも発見される。

それにしても奇妙なことだ。絵を描く。それを動かしたいと思う。その動かす方法、コマ割りのやり方を工夫する。言葉を紡ぐ。イメージを表現する。物語を作る。そのテーマやプロット次第で、書かれたものが優れているとか駄目になるのは何故なのか？どんな違いがあるのか？

本論では演劇という表現方法について考察しているのだが、台本・戯曲のよしあし、書き方の問題もあるにしても、俳優や演出、照明、音響等をどう使えば良いのであろう。いや、そもそも演劇とは、舞台の上で演じられている出来事の面白さやつまらなさとは、一体何なのであろうか。考えれば考えるほどワクワクするし、演劇とは実に魅力的な芸術だと思われる。

そして、「役」を「演じる」とは、どういうことなのか。

映画『羅生門』に出て来た三船敏郎、京マチ子、森雅之について知っていることはあるだろうか？演劇『藪の中』の出演者、内野聖陽、高橋恵子、若松武史を知っているだろうか？

これらを別の俳優が演じたならば、全然異なった印象を受けることも理解できるはずだ。いや、それどころか、同じ脚本、同じ演出、同じカメラワークを用いたとしても、まるで違った作品になることも十分に理解されるだろう。演劇、映画とは、まさに役者の個性、演技、身体性によって左右されると言っても過言ではないのである。

米倉涼子が看護婦を演じている。この前のテレビドラマシリーズでは銀座のバーのマダムだったのに。ビートたけしが医者役をしている。私たちはその芸能人の名前を知っていて、画面の中、舞台の上でなされている物語、お話が虚構、ウソであること、本当のことではなく作られたものであることを知っている。にもかかわらず、まるで本当のこのようにワク

ワクドキドキしたり、ハラハラしたりして騙されてしまうのは何故だろう。

「演じる」とは、まさにこのウソとホントとの境界を横断する行為なのだ。

役者・俳優という存在

スクリーンのなか、テレビ画面のなか、舞台の上で「役」を演じている俳優が、本当はフランス、ブルボン王朝の最後の王妃でもなく、犯人を追い詰めている刑事でもないことを私たちは知っている。「役」とは、その世界のなかの設定なのであり、いかにもそれらしい、演技や歌や踊りがうまいからといって、それはそうした枠付けられた世界内でのこと。読む見る聞くとは、こうしたこちら側の世界とあちら側の世界とを「往還」する「体験」なのだが、それにしても演劇は実に制約の多い表現ジャンルだ。

予算や集団の問題、劇場、設備等々について制約、制限、不自由のない表現なぞ有りはしないことも自明のことながら、それが今ここで、舞台の上ですべて、観客の視線にさらされている。あとで加工する、手入れをするということは許されない。背が高い低い、さまざまな声質を持っている、美形かそうでないか等々、見せ方を考えてなお、一つの身体しか持たない俳優たちによって、演劇は一回限りの出来事、現場性を有する体験として現出しなければならないのだ。

役者・俳優とは、見る見られるという関係を、「役」のうちに、自らの「身体」をもって表現する存在だ。それが芝居全体のなかで不調和でうまく噛み合っていない、表現する技術が卓越していなければ、演劇は失敗だ。高橋恵子は彼女のままで、陵辱された女という二重性を生きなければならない。

「役」になりきるのではない。それがウソであり、設定であり、彼女が舞台を降りれば、仕出しの弁当などを食べる現代人であることなぞ初めから見えている。俳優たちの「生」な現実の身体が「幻想」の身体と重なるときに、私たちはここにおいて、ここにいない奇妙な体験を生きている。音楽や照明等の多くの効果を用いながら、演劇は基本的には視線のみによっては管理できない身体と不自由な生のあり方を根本に据えているジャンルなのだ。

舞台、世界、物語のなかで自由と不自由とが拮抗する「場」、「役」を生きる「司祭」をして俳優と言うべきであろう。

演技について

とすれば、演技の上手い下手、らしいらしくないとかいう、見せる聞かせる技術としての演技の問題は、実は根本的な問題ではないとも思えるが、それは違う。「演技」とは演劇という表現の基本文法なのだ。うまく伝える、表すことができなければ誰も解ってくれない。それは見ること見られることを組織する大切な技術なのだ。汗を掻きながら、必死になってことの成り行きを説明しているとしよう。なるほど言い方は拙いにしても理解してくれる人はいるだろうが、それはたまたまの結果であるに過ぎないし、人の親切心によるものかもしれ

ない。舞台の上では、演じられていることが観客の多くによって理解されなければならないのであるが、まさに他人に理解されるという前提なしには成り立たないのが「表現」というものだ。

ひとりよがりの熱意やら意欲というもの、誰からも理解されなくても構わないという傲慢さは、表現するものの敵であるに違いない。だったら、何故表現するのか。黙っていれば良いのだ。もちろん理解者は少なく、皆無ということも有り得ない話ではないが、それこそ時代やらその場やら人との関係とのミスマッチやらの結果でしかない。技術とは才能であり、修練すべきものであり、表現するということの自意識だ。演技とは、見る見られることの計算、組織化と言って良いのである。

下を向いてボソボソ言っていたら、せりふが聞こえない。観客に尻を向けて、独り言のように気持ちを説明したって仕方ない。また、悲しいときに本当に泣いても伝わらない。だって、それはそもそもがウソであり、芝居なのだから。

作り物めいて芝居じみているという批判がある。その通りだ。実際の生活において、誰が人に聞こえるように、俺は悲しいのだと叫ぶだろう。相手がそばに居るのに、正面観客席に向かって大声で喋っている不自然さを何とかしよう。こうした馬鹿げたことを批判して、リアルなやり方を採用すればことは解決するかといえば、それは話が逆だ。演劇とは見せるために存在する。かつ、それがそのまま現実の忠実な再現であるはずもないだろう。

先にも述べたことだが、僕は少年だと言えば、舞台の上で彼は少年なのだ。段ボール製の金ピカの王冠を冠っていれば王様なのかといえば、それはただの舞台上の約束、設定でしかなく、王様らしくない王様という演技法もあるはずだ。

わざと下手な演技をするというのも演技のうちだ。いずれにしても演技が、表現するために要請された自覚的な方法であるということが肝心なのだ。こうした演技を統括する行為を「演出」というのだが、映画においてそれは、カメラワーク、視線によって、左右から上下から必要な部分だけをパッチワークのように切り取り、再構成すべきものとして考えられている。演劇においては芝居が始まれば、すべてが役者・俳優にまかされて、止めることができない。まさにその場その時、彼らの身体が表現の中心的な媒材、一回限りの生の表現媒体となっている。