

| | |
|--------------|---|
| Title | 蜷川幸雄演出『王女メディア』上演研究：俳優の演技術を手がかりに |
| Author(s) | 藤枝, 優希 |
| Citation | 若手研究者フォーラム要旨集. 2024, 10, p. 21-24 |
| Version Type | VoR |
| URL | https://doi.org/10.18910/98141 |
| rights | |
| Note | |

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

蜷川幸雄演出『王女メディア』上演研究

—俳優の演技術を手がかりに—

演劇学 博士前期課程2年

藤枝 優希

はじめに

「世界のニナガワ」との異名をもつ演出家の蜷川幸雄は、1978年にギリシア悲劇『王女メディア』を上演した。蜷川は1983年の自身初となる海外公演でも本作を上演し、その後も1999年まで毎年のように再演を繰り返す。

蜷川演出の『王女メディア』で主役を務めたのは、平幹二郎と、体調不良により降板した平の代役である、七代目嵐徳三郎の二人である。平と嵐は、俳優としてのキャリアに大きな違いがある。平は新劇の俳優であり、俳優座の出身である。一方で、嵐は歌舞伎役者であり、松竹が募った「学士俳優」の一人である。

国際演劇学会の会長も務めたドイツの演劇学者エリカ・フィッシャー＝リヒテは、ギリシア悲劇の翻案についての論考 *Adaptations of Greek Tragedies in Non-Western Performance* のなかで、女性であるメディアを男性俳優が演じた日本の事例として本上演を扱っており、上演のなかで性の越境を遂げることによって、男性の登場人物と同等の人物としてのメディア像を提示していると論じている。しかし、フィッシャー＝リヒテは新劇俳優の平と、歌舞伎俳優の嵐という違いが『王女メディア』におけるメディア像の創出に差異を生んでいることについて言及していない。

本発表では、平と嵐の二人が用いた演技術に着目し、両俳優の異性装によって生み出されたメディア像について考察することで、本上演の新たな意義を提示する。

演技術の違い — 「内的衝動」と「型」

俳優座を立ち上げた同人の1人である千田是也は、1950年に『近代俳優術』を刊行した。本書においてもっとも重要視されているのは、千田が「作者の作り出した、己とは別な人物の中へ入り込んで、これを完全にわが所有とする¹⁾」と説明する「内的衝動」の演技である。千田は「内的衝動」を出発点として、身体の内部で生じた情動を舞台上に表現することで、登場人物を作りだすことが演技術であると規定している。

また、千田は俳優の演技表現の特色を「俳優獨特の表出手段—魂の宿った、自分で動く、有機的な全體としての人間の身體—の特質によって根本的に規定される。²⁾」と

¹⁾ 千田是也『近代俳優術』上巻、早川書房、1950年、20頁

²⁾ 千田是也、前掲、1950年、40頁

説明しており、内的な衝動と全身運動を不可分なものであると位置付ける、千田の演技観が見てとれる。

訓練を行うことで、内的衝動から想起された情動が全身表現へと広がるという千田の演技術は、本発表で着目するもう一方の演技術、すなわち歌舞伎の演技術を否定する。千田は『近代俳優術』のなかで、パントマイムや能、歌舞伎に見られる「身振語(型)」を「出来合い³」の外的なものであると捉え、「新たに生み出される」内的なものであるとする自身の身振表情術と区別している。

ここまで分析してきたように、俳優座の出身である平に影響を与えたと思われる千田是也の『近代俳優術』は、内的衝動を演技の起点として全身運動に広げていくという特徴を持つ。そうした演技を可能とするのは、主として潜在意識に対する科学的な分析に依拠する訓練法によるものである。また、『近代俳優術』の上巻に記される身振表情術は、身振語を用いた演技表現とは異なり、既存の型に帰結しない、新たな全身運動の表現を創り出すという特徴を有している。

では次に、嵐が用いた演技術について検討する。江戸風俗研究家の足立直郎は女方の形式美について「いかなる女性も見せてくれない美しさを抽出する心理洞察を表現することによって、初めて女形の真価がある⁴」と説明する。つまり女性の直接的な再現を行わず、女性の有する美しさを抽出することによって変形された女性像を構成することが、歌舞伎の女方の魅力であると、足立は論じている。

同様の主張は歌舞伎評論家の戸板康二の著書にも見ることができる。戸板は著書『わが歌舞伎』のなかで、女方が「立役同様、理想的な女という事に最高の標準が置かれてみた⁵」ものであり、「傾城を舞臺に描くといふ事は、男だからこそ可能だつた⁶」と述べる。戸板は、男性俳優が一挙手一投足の技巧的な表現で理想の女性像を構築する女方によってこそ、美と教養を内包した“高級な遊女”である傾城を表現し得ると説明している。

このように、先行研究において、女方は女性の一要素を抽出して形式化することによって、女性が演じる以上に高貴で官能的な女性像を舞台上に構成できると論じられてきた。

平が学んできた新劇の演技術と、嵐の歌舞伎の演技術の特徴を比較すると、新劇では登場人物や俳優の内的衝動に焦点が当てられている一方で、歌舞伎の女方では視覚的な所作や形式的な類型表現に焦点が当てられているという違いが見えてくる。

³ 千田是也、前掲、1950年、55-56頁

⁴ 足立直郎『歌舞伎劇場女形風俗細見』展望社、1976年、174頁

⁵ 戸板康二「女方」『わが歌舞伎(市民文庫；第3020A)』河出書房、1953年、23-36頁

⁶ 同上、23-36頁

上演に見られる二つのメディア像

ここまで述べてきた演技理論の違いが、上演におけるメディア像の創出に最も大きな影響を与えている場面として、衣装を素早く脱いでいく早替えの場面が挙げられる。本上演のなかで、メディアは登場時には、西陣織の帯を解体して製作された荘厳な打掛を身にまとい、全身はちりめんの肉襦袢で覆われている。顔や手だけが俳優の肌である。頭部を包む冠も、明らかに古代ギリシアの冠とは異なる形状で、うなじや耳が装飾によって隠されている。こうした衣装の意匠や物語の進行、早替えの演出は、平と徳三郎のどちらが主演を務めた場合でも同じである。

劇は復讐を予感させる乳母の長台詞から始まる。次いで乳母、守役、女たちの会話があったのちにメディアが舞台に登場する。メディアは、それまで家のなか(舞台裏)で叫んでいた復讐への欲求が家を飛び出して外に出て来たと言い、復讐の邪魔をせずに同情して欲しいと女たちに願う。ここでは約 20 kg の西陣織の帯で作られた衣装に包まれており、西陣織の着物風の衣装の胸元から見えるちりめんで作られた乳房が覗く。

劇が進行して作品の中盤になると、すべての復讐の手はずが整ったメディアは女たちに復讐の計画を話す。この場面で、打掛を脱ぎ、全身が白く光沢のないネグリジェ風の衣装に変化する。前場面まで着用していた王女性を象徴するかのような荘厳な打掛を脱ぎ捨て、母性を象徴するかのよう乳房が強調されるちりめん製の肉襦袢とネグリジェ姿になることで、王女という属性を手放した母親像が表象されたと解釈できる。しかし一方で、早替えのこの段階では、冠を着用しており、王女性と母性が拮抗していると解釈することもできよう。

しかし早替えの次の段階では、嬰兒殺しをする手はずを話すなかで「いいわ、かまうものですか、生きていたとて何の甲斐がある。」⁷という台詞とともに様式的な冠も脱ぎ捨てる。嬰兒殺しの実行を決心しようとする台詞のなかで、荘厳な打掛だけでなく冠も脱ぎ捨て、メディアの衣装はあらゆる装飾を失い、王女性は失われる。一際目を奪う荘厳な王冠が外されたことで、全体として質素な印象を受けるメディアの衣装のなかで、肌色のちりめんと金色の乳輪によって造形された大きな乳房がより強調される。こうした変化から、王女としての身分を捨てた母としての葛藤が、前場面よりも色濃く表現されているように思われる。

そして計画を話し終えて復讐心が理性を超えた際に、母親を象徴するかのよう作り物の乳房を脱ぎ捨て、全身がまったく装飾のない赤い布で包まれた全身タイト風の衣装へと変化する。「この私をかよわい女、いくじのない女だと、誰に思わせておくものか。」⁸という台詞とともに、母性を象徴する作り物の乳房を脱ぎ捨てることで、王女としての主張だけでなく、母としての身分も超越しているように思われる。この場

⁷ エウリピデス作、高橋修辞『王女メディア』、小沢書店、1984年、58頁

⁸ 同上、59頁

面でメディア役の俳優を包んでいるのは、赤い布だけである。そこには、もはや性別や王女という属性を様式的に示す装飾はない。この赤い布は、全身にびたりと密着しており、男性的な体格を浮かび上がらせる。衣装の早替えを経て、王女であるメディアは性の越境を遂げ、男性化していくといえる。

上記の上演中盤での衣装の早替えのなかで、メディアは王女性の記号(冠)、母性の記号(乳房)を脱ぎ捨て、俳優の肉体を強調するかのような全身タイト風の赤い布の衣装となる。そして、その赤い布は男性的な俳優の身体を強調しており、メディアが性の越境を遂げたと解釈しうる。

ここまで述べてきた早替えは、平と嵐のそれぞれが用いる演技術によって異なるメディア像を表出させている。平の早替えは、身長 180cm の長身で筋肉質な俳優の体型を浮かびあがらせることとなる。このことから、平のメディアは様式的な装飾を取り去ることで王女から母となり、最終的には男性化した存在になるといえよう。平はこの性の越境によって、人間の性別を超えるほどの情念をもつメディアを表現した。平は、嬰兒殺しに至るほどの人間としての枠を超えた内的衝動すなわち情念に依拠してメディアを演じるのである。

では嵐はどうか。嵐の用いる演技術は先述のように、形式的な類型表現によって社会的な身分を表現しうるという特徴を有する。嵐は、早替えを終えても歌舞伎の女方の型を身に纏って演技しており、「女性」の存在を保つ。つまり、嵐のメディアは王女から母となり女性となり、女性のレイヤーを纏ったまま嬰兒殺しを行う。嵐は“虐げられた女性”という社会的な身分、つまり平の男性化した情念とは異なる、男性としての俳優の身体性を超越した女性の情念に依拠して、メディアを演じるのである。

おわりに

本発表では、平と嵐の演技術の違いから、上演におけるメディア像の差異について検討した。新劇俳優の平は、内的衝動に依拠した身振りによって演じる。一方で歌舞伎俳優の嵐は、社会的な身分をその型によって演じる。こうした違いは、早替えによって表象される、嬰兒殺しに至るまでのメディア像の変化に差異を生んでいる。

『王女メディア』の上演意義は、平の新劇的な演技術と嵐の歌舞伎的な演技術のそれぞれの特性を示すと同時に、嬰兒殺しに至るまでのメディア像について、平の「王女と母の表象を経た男性的なメディア像」と、嵐の「王女と母の表象を経た女性としてのメディア像」という、二つの異なる像を創出したという点にある。『王女メディア』という同じ戯曲であるにもかかわらず、主演俳優の差異によって生まれた二つのメディア像は、ギリシア悲劇『王女メディア』の嬰兒殺しの解釈に新たな可能性をもたらしているのである。これらは、これまで論じられてこなかった新たな上演意義であるといえよう。