

俳優のノート（新装版）

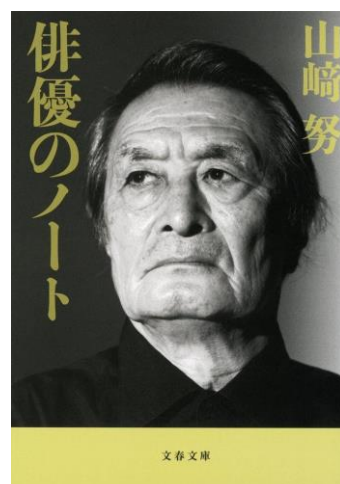
山崎 努

文藝春秋、2013年

(2000年メディアファクトリー刊、

2003年文春文庫版)

写真は amazon



「俳優のノート」は、俳優の山崎努(1936-)が『リア王』の準備を本格化する 1997年7月14日から公演最終日の1998年2月3日までの全過程を日記形式で綴ったものです。筆者はかつてメディアファクトリー版で読んでいたのですが、文庫版に収録されている香川照之の解説を読みたくて今回文春文庫版で再読しました。すでに高い評価を得ている本書ですが、再読した結果、山崎の本編、香川の解説ともにAクラスの名著であると思いました。

香川は解説の冒頭で本書を次のように絶賛します。この表現は単なる絶賛にとどまらず、本書の内容を実に簡潔に要約したものだと思います。

あなたがもし俳優ならば、あなたは即刻この本を「教科書」と指定すべきである。そして神棚高く飾るべきである。さらに、その日の自分に有用なしかるべき箇所を読んでから、毎日仕事場なり舞台なりに向かうことを強くお勧めする。

一方、あなたがもし俳優でないならば、俳優という人種がどれだけ「演じる」ことにおのれの精魂、人生、意識、肉体、信念を^{そそ}注ぎ込むことが可能であるか、その最高レベルの探究をとくと堪能できたことだろう。その幸運に私から盛大なる拍手を送ろう。(pp364)

それではまず、客観的事実から整理しましょう。

『リア王』は、1998年1月17日から2月3日まで新国立劇場で20回公演されました。山崎はリア王として出演しているのですが、出演を決めたのが1995年10月、「こんなに長い準備期間は初めてのこと」(pp6)でした。本書は大きく、準備、稽古、公演の3部に分かれていて、準備の期間は1997年7月14日から11月30日までの4ヶ月半、稽古の期間は12月1日から1998年1月16日までの1ヶ月半、公演が1月17日から2月3日までで全体で約7ヶ月半のことが書かれています。

また、本書は、記述内容から見ると、『リア王』という戯曲をどのように理解していったかという戯曲解釈的な部分、俳優や演技について論じた部分、日常生活を綴った部分の3面から構成されています。本書の最大の特徴は、戯曲解釈部分がかんりの分量、おそらく全体の三分の一を占めていることです。また、この部分は分かりやすいようにゴシック体になっています。山崎が、俳優の仕事として、作品の解釈・理解を如何に重視しているかが分かります。この部分は、シェークスピアの『リア王』と対照して読むと更に感興が深まると思います。

それぞれの期間で山崎は何を考え、何を準備していたのでしょうか。

準備期間では、他の出演俳優に会うことはなく、基本的に一人で、場合によっては演出家と相談しつつ、台本を徹底的に読み込みます。ここでの課題は、『リア王』という戯曲を、自分の出演箇所だけではなく、隅々まで理解することです。そして最後までわからない箇所は謎のまま残すことです。いくつか印象的な箇所を抜粋します。

リアと道化の関係をどう設定するかは重要なポイントである。何より具体的なサブ・テキストを作ることが必要だ。つまり、戯曲に書かれていない部分のリアと道化の物語を作るのだ。二人はどんな日常を過ごしているのか。どんな過去があるのか。そのサブ・テキストは勿論鶴山（引用者注：演出家）、（高橋）長英（引用者注：道化を演じる俳優）と共有するものでなければならない。こういう基本的な作業は稽古に入る前に済ませておけばよいのだが。（pp56-57）

四十年も俳優業をやっているのだから、笑わせたり泣かせたりすることはもう充分に出来るはずだ。どのキーを押してどんな音を出すか、充分に知ったはずだ。肝心なことは、何のために演技するかなのだ。

演技すること、芝居を作るとは、自分を知るための検索の旅をすることだと思う。役の人物を掘り返すことは、自分の内を掘り返すことでもある。そして、役の人物を見つけ、その人物を生きること。演技を見せるのではなくその人物に滑り込むこと（傍点引用者）。役を生きること、自分という始末に負えない化けものの正体を、その一部を発見すること。

効果を狙って安心を得るのではなく、勇気を持って危険な冒険の旅に出て行かなくてはならない。手に入れた獲物はすぐに腐る。習得した表現術はどんどん捨てて行くこと。（pp52）

このほかにも、「ラストのコーディリアの亡骸^{なきがら}を抱いたリアの姿はミケランジェロの『ピエタ』を連想させる」（pp76）との思いから、箱根の彫刻の森美術館へ『ピエタ』の複製を見

に行ったり(pp120)、『リア王』においてキーとなる単語である「mother」のニュアンスがつかめないで、友人である英国人の演出家に問い合わせたりします(pp131-132)。

稽古の2ヶ月前になるといよいよせりふ覚えが始まります。山崎はせりふをテープに吹き込んで、ウォークマンで繰り返し聞いて覚えるという方法をとります。

次の稽古期間では、出演者全員が集まります。まず本読みが10日間行われ、その後立ち稽古、抜き稽古、通し稽古と進んでいきます。ここでもいくつか印象的な箇所を抜粋します。

稽古にはきちんと仮説を立てて臨^{のそ}むこと。生きた演技は時間の流れの中で成立している(傍点原文)。時間が大事。稽古中の時間を止^とめることができるのは演出家だけだ(pp182)。

我々はこの十日間の本読みで、各々役作りの手がかりを見付けたはずだ。その手がかりを頼りに先へ進もうとする。つまり、声の調子や感情の流れなど、うまくいったところをなぞろうとしてしまう。手がかりを増やすことが役の人物に近づくことだと思ってしまう。それは間違いなのだ。手がかりに拘^{こたわ}り、なぞった瞬間、演技が演技もどきになってしまう。役の人物が、役を説明しようとしている俳優の姿に変わってしまう。

我々は毎日白紙の状態演技しなければならない。きのう描いた絵はきのうのもの、どんなにうまく描けた絵でも捨ててしまうこと。毎日新しいキャンバスにその日の絵を描く。油絵のように色を重ねて行くのではなく、水彩絵の具をたっぷり筆に含ませ、一気に描き上げる。書にたとえた方がいいかもしれない。即興性、リズム、パワー、スピード、そして何よりその一回性。習字はなぞると醜くなる。字が死んでしまう。演技も同じなのだ。(pp208)

さらけ出すこと。内臓までさらけ出すこと。骨の髓^{ずい}まで見せる覚悟をすること。だがカ^かんではだめだ。(pp258)

稽古は12月30日まで続き、年明け3日から再開され、いよいよ公演前日になります。

いよいよ明日は初日だ。恐怖は、ある。(中略)

成功したいか? したい。ならば失敗も覚悟しろ。大成功したければ大失敗も覚悟しろ。

リアは居るか? 居る。よし、明日はリアに身体を貸すのだ。(pp293-294)

最後に公演期間の日記から印象的な箇所を抜粋します。

初日は必ず女房に観せることにしている。これは芥川さん(引用者注:俳優の芥川比呂志)

に教えられたことである。初日には必ず奥さんを招ぶんだぞ、二人で芝居を作ったんだから、女房は戦友なんだ、おれは誰よりも先ず女房に観せたいんだ、と仰っていた芥川さんを思い出す。ふだんはあまり家族のことなど話さない人だったので、この言葉は強く印象に残っている。(pp298)

絶句を怖れて安全運転になっている俳優の楽屋に行き、弁当を食いながら雑談。

絶句は断じて失敗ではない。安全運転の方が失敗なのだと励ます。誰だって他人の助けや励ましを必要とするときがあるのだから。

そして今日の彼は、すばらしかった！(pp303)

今日はテンポ・アップして新鮮に演れた。今迄で一番の出来。自在に間もとれ、新しい動きも自然に出る。自由になれた。これが俳優冥利というものなのだろう。何ものにも代え難いこの自由。(pp320)

従来の所謂新劇の演技といわれる代物は、実に空疎でリアリティがなかった。タモリがよくテレビのコントで新劇俳優の真似をしていたが、あの嘘っぱちのパターン演技は今やもうパロディになってしまうのだ。

何故あんな空疎な演技になってしまったのか。それは、演技を作り上げる材料はあくまでも日常にある、ということをおぼえてしまったからだと思う。演技の修練は舞台上では出来ないのだ。優れた演技や演出を見て、技術を学ぼうとしても駄目なのだ。その演技演出はその人独自のものなのである。大切なものは自分の日常にある。(pp332-333)

最後に山崎はこう記します。

準備、稽古、公演と、この道をくり返したどり続けた。リアと一緒に。同行二人の旅だった。

リアとの旅はスリリングだった。(pp350)

山崎は、この『リア王』以降、舞台を踏んでいません。

本書は香川の解説も A クラスです。山崎の著作の要約の仕方、ポイントの掴み方から、香川自身が俳優や演技について如何に真摯に考えているのかが透けて見えるからです。例えば次のような箇所です。

(前略) 問題は、セリフを「どう」言うかではなく、また、セリフで「何を」伝えるのか細かく気を揉むことでもなく、全てを「どこから」言うのか、その強い信念を持つこと

なのだと山崎は言うのである。

どう言うか—そんなことはどうでもいいのだ。上手くても下手でも、早くても遅くてもいい。演出家の趣味だって違う。

何を言うか—それはもう脚本家が決めてしまっている。

しかし、どこからセリフを言うのか—虚から言うのか実から言うのか、痛みから言うのか喜悦から言うのか、死から言うのか溢れる生から言うのか—これこそが俳優の演技を分ける最大の稜線になる。

山崎は猛禽^{もうきん}のごとき目でそこを捉えている。(pp366-367)

そう、俳優が自分自身の問題意識としてセリフを言い放つ瞬間だけが、真実としての資格がある。その時だけ、きっと芝居の神様が舞い降りる。観客を感動させることが出来る。(pp368)

すなわち、セリフを自分の問題として解き放つ行程で、俳優はさらに、このリスクに満ちた「告白の苦行」が不可欠に要求されるのである。実生活では巧妙に回避される、「おのれの恥部や核心の、正直な吐露」という巨大な勇気が試される。

そして言うまでもなくこの作業は—俳優の私に言わせれば—文字通り針の穴を通すほど難しい、デリケートな挑戦に違いないのである。(pp368)

俳優自身が演技論・俳優論を真正面から書いた本というのは、意外に少ないように思えます。本書はその点でも稀有な存在です。また、文庫版にある日記索引は、読み返すときに実に重宝です。

冒頭で紹介した香川の絶賛が、決して過剰ではないと思わせる名作です。

意見に係る部分は、筆者個人の見解です。

橋本 武 (一般財団法人日本開発構想研究所・研究主幹)