

論文要旨

無意識へのアプローチとしてのボディワーク ——19世紀末フランスにおける俳優訓練術の萌芽——

中筋 朋

芸術や娯楽が多様化するなかで、舞台芸術に特権的な特徴が残っているとすれば、それは、演劇やダンスが眼前に演者の身体を見ることによって成立する芸術だということに尽きるのではないだろうか。舞台上の身体は、我々が日常で関わる身体とは異なる独特の固有性をもっている。それは、演者の身体が触れることはできるはずだが触れてはならないものであることに負う部分が多い。また、演者の身体が、登場人物と俳優という相互依存的な存在のあいだでつねに揺れ動く性質のものであるものだというのも大きいだろう。この独特の身体と空間を共有することにより、我々は観劇を通じて、ときに非常に凝縮した他者の身体との対面を体験することになる。

演劇が多様化し、それが決まった脚本を舞台という空間に具現化することには還元できないものへと変わりつつある現在、俳優の身体との対面について考えることはますます重要になっている。演劇においては、20世紀を通じて作品中心主義から脱しようとする動きがあり、その過程で劇空間は大きく変容した。舞台が戯曲に書きこまれた世界の忠実な表象であることは少なくなり、裸舞台や黒幕だけでつくられた抽象的な空間がそれに代わることが多くなったのである。このようなむき出しの空間は、フィクションに頼らずになんらかの空間をつくることを要請してきた。このとき、俳優の身体を見るという側面は、舞台と客席が織りなす意味作用の空間においてより大きな役割を演じるようになり、さらにはそれまでと別の意味を帯びていくことになる。劇の変容の過程で登場人物の概念そのものが疑問に付されたため、俳優の演技は、架空の人物を体現することだけでは還元できなくなり、演技の他の要素が表に出てくるからである。本論でとりわけ注目したのは、俳優の身体性の与える印象である。現代では、演技のための訓練としてある種の身体訓練をしたり、ゲームのようなエクササイズをしたりしてからだを一定の状態に準備することは当然のことになっているが、これは、演劇の歴史においてはまだまだあたらしい。俳優のための「声」ではなく、「からだ」を考える必要があまり明確でなかったからである。しかしながら、俳優の身体が担う意味について思考するためには、俳優の身体に求められる独自の資質をまず明らかにする必要がある。そこで、俳優のためのボディワークがどのように生まれてきたのかを検討することが本論文の眼目となった。

本論文では、俳優訓練術の誕生を検討するための転換点を19世紀末と見定めた。それには二つ理由がある。第一には、現代の劇作術における伝統的なフィクションの崩壊の契機が、

この時期の一般に「ドラマの危機」と称される状況に見出せるからである。そして第二に、それが近代的な意味での演出家が登場することによって上演の大きな転換期となった時期だからである。つまり19世紀末、演劇は劇作術と上演との両方のレベルで大きな変動を迎えていたのである。本論文では、第1部で劇作術の変容を扱い、第2部で当時の俳優観や上演術の革新性がどこにあったかを描出した。

両者を扱ううえで重要になったのが当時の思潮である。劇作術と上演術の変化が密接に結びついており、両者が互いに影響を与え合いながら変貌していったのは、このような変化が時代の要請であったためである。19世紀末、科学の進展によって人間についての認識は大きく揺るがされていた。そのなかでしばしば問題になっていたのは、見えない次元の我々の生への影響である。当時の神経生理学や実験音声学は、我々の物理的運動や心的動きの潜在的な側面を明らかにしようとしており、人間の感覚の本人にさえ自覚されていない部分を把握することを目ざしている。つまりそれは、内的感覚によって形づくられるこれまでとは異なるレベルの内面性への興味を背景としているのである。こうした試みには、二つの逆説が見られる。第一の逆説は、人間の内的感覚を探求するために、グラフや動体写真といった視覚的手段が発展していくという状況に見出せる。つまり、潜在的なもの——見えないもの——にアクセスするために、むしろ視覚化が極端に推し進められているということである。第二には、潜在的なものの探求によって、逆に我々がいかに物質的な条件に規定されているかがわかるということである。内的あるいは無意識的な感覚の研究は、我々の魂の奥底や存在の神秘への興味に端を発しているにもかかわらず、人間の情動が物理的なものによって作りだされたものであることを明らかにすることによって、皮肉にも、人間をこれまでになく動物に近づけることになるのである。そして同時に、感覚・感情と物理的なものとの結びつきを認識することにより、精神と肉体、物質的なものと非物質的なものとの関係は大きく揺さぶりをかけられることになる。このような過程によって、我々はそれまで劣ったものとして考えられがちであった肉体や物質的なものの精神活動への影響力に気づきはじめることになるのである。それは、意識の与り知らぬ領域の探求への出発であった。

本論文が試みたのは、身体をもって精神性を表現する俳優という軸によって読み解いていくことで、19世紀末という時代の刺激的な様相を浮き彫りにすることである。そのための鍵となったのが「無意識」の概念である。ただし、本論文で「無意識」という語が指すのは、感覚の潜在的な構造や、我々の決断や行動に知らぬまに影響を及ぼしている隠れた情動のことである。これが19世紀末の劇作術と俳優観のどちらにも関わっていることから、我々はこの「無意識」を導きの糸として論を進めていった。またこの「無意識」は、19世紀末の演劇において混在していた自然主義と象徴主義をつなぐものであり、20世紀を通じて発展していく俳優訓練術において重要な軸になっているという点でも重要である。このことを示し、無

意識と身体の間を素描することが本論の眼目であった。

以下、論の流れを具体的に追ってみよう。「内奥の生への興味——意識の内面から無意識の内面へ」と題した第1部では、生への関心を軸に19世紀末の演劇理論と戯曲を読み解いた。19世紀末の演劇論は、自然あるいは宇宙が個人になにかを強いる力——言い換えるなら人間の認識を超えるものの人間への影響力——に大きく規定されている。

そのことを示すために、まず第1章では、自然主義理論のなかの人間の内面性への関心を探求した。自然主義は、人間性をすべて物理的な法則で説明することによって内面性を棄却しようとしたとしばしば考えられてきた。しかし、自然主義に見出すことのできる生への関心は、社会における個人のあり方に向けられているだけではなく、より内面的な射程をも含むものである。「生への関心」という視点から自然主義文学理論を再読することで、そこに内面性を見出すことがこの章の前半の眼目であった。つぎに、この内面性の分析を深めるために、「自然主義と象徴主義の交差点」と呼ばれる状況に目を移し、「無意識」を媒介として自然主義と象徴主義が結びつきうる可能性を示唆した。特にこの「交差点」の主要人物として名の挙がるジャン・ジュリアンとその雑誌『芸術と批評』に着目し、初期の自然主義との相違点を検討しながら、この「生への関心」と無意識の関係について整理し、あらたな劇作術の構造を抽出するための準備とした。

第1部第2章では、「自然-象徴主義作品」と呼ばれることになるイプセン、ストリンドベリ、メーテルランクらの作品に着目した。本章の前半では、第1部第1章の理論の分析も参照しながら、この時代の劇の変容を「認知の内面化」として定義した。その後、生への興味をもっとも鮮鋭に戯曲化したメーテルランク的一幕劇の詳細な分析を試みた。この分析を通して、目には見えず、自分でも認識できないことが我々の生を大きく規定していることに対する驚きがそのまま舞台に上げられようとするとき、劇というジャンルがいかに揺るがされるかを観察した。

続く第2部「俳優特有の『からだ』の誕生——演技から表現へ」では、19世紀末演劇理論における俳優の否定と身体への魅惑という逆説を読み解くことを軸に論を進めた。19世紀末、演出がひとつの芸術として形成されていく過程で、しばしば俳優の表現やその身体は、演劇という芸術をさまたげると考えられた。しかしながら、当時の演劇人たちは、同時に身体の可能性にも非常に敏感であった。第2部では、身体に対するこの両義的な態度を糸口として、第1部を通じて明らかにした劇を担うあらたな俳優像を描き出すことを試みた。これは、俳優に対するこのような戸惑いのなかに俳優訓練術の誕生の契機が潜んでいるからである。ここで提案したのは、このような19世紀末の俳優の身体の否定が、その身体が準備されてい

かったことに起因するのではないかという見方である。つまりそれは、俳優自身に見とれさせるためではなく劇創造の一端を担うための演技を考えるという視点が形成されつつはあるものの、演技のための基礎訓練——特に朗誦法ではなく全身的な訓練——の必要性がいまだ明確でなかった時代に特有の混乱だったのである。

このことを明らかにするために、第2部第1章ではまず、俳優のどのような部分が拒否されたのかを見直した。ここで試みたのは、俳優の「意識」のレベルを整理することで、俳優の否定と身体への魅惑という逆説を理解することである。続いて章の後半では、演技における「意識」と「無意識」を考えるための補助線として、当時注目されたジャンルでもある人形劇とダンスにおける「からだ」のあり方を考察した。この二つの補助線は、19世紀末の演劇人たちの夢と現代の舞台上での俳優の現実をつなぐ可能性も示唆してくれるものである。本論では現代演劇との関連も指摘しながらマリオネット劇と舞踊における意識のあり方を追究することにより、無意識を「獲得」することが俳優に求められたことを示した。

第2部第2章では、あらたな劇作術を担う俳優像を、自由劇場、芸術劇場、制作劇場における試みを分析しながら、無意識へのアプローチとしてどのような方法が模索されたかを描出した。そこに表れてきたのは、「脱力」と「型」という二つの方法である。脱力とは無意識の状態を意識的につくるものであり、型は意識的なものを導入することにより余分な意識を削ごうとするものである。これは、無意識を獲得するという逆説に対して非常に有効な手段となった。こうして無意識の受け手となることにより、俳優の存在そのものがマラルメにおいて「紋章」と言われるような記号となり、そこから発せられる雰囲気によって劇という場の強度がつけられるというふうに、演劇性そのものが刷新されることになった。

認知の内面化によって、劇がある認識が変化を促していく過程を見せることへと変貌していくとき、登場人物と俳優の境界は曖昧になり、現代演劇やコンテンポラリーダンスにおいて非常に重要になる「俳優に起こっていることを目撃する」という考え方が現れてくる。しかしながら、当時の演劇で大きな位置を占めていたのは、カリスマ的な個性を前面に押し出して人気を博していたスター俳優たちであった。自意識やつくられた個性をつよく感じさせるこれらの俳優は、生への驚きそのものを表そうとしていた当時の演劇人たちからは忌避されることになる。求められていたのは、無意識への感受性を持ち、それを観客にそのまま感じさせられるような俳優だったからである。このとき、無意識へとアクセスしていくための模索の過程で現れてきたのが俳優訓練術の可能性ではないかというのが本論の眼目である。19世紀末に実際に体系的な訓練が確立するまでには至らなかったが、彼らの模索のなかに見えた「脱力」と「型」という2つの方法は、20世紀に大きく発展する俳優訓練法の根本的な考え方の指標となるものである。

自己の存在を規定さえするような決定的な次元が意識的な自我によっては把握できないという事態は、捉えようによっては悲劇だが、演劇においては身体への働きかけと結びつくことでむしろ自由でゆたかな試みへと結びついていった。無意識の探求によって自己の喪失を経験するわけではなく、むしろ意識的な自我を取り去ったあとの「個」が立ち現れてくるからである。このような無意識を経過したあとでの自己への還帰という現象は、クロード・レジヤオリヴィエ・ピイらの演劇に代表されるような昨今の言語への回帰の現象を考えるためにも興味深い。それは単なるテキスト回帰ではなく、身体の探求を経たあとの、テキストとのあらたな出会いだからである。

そして、この時期に身体が注目されたのは、身体の二重性ゆえだと考えられる。つまり身体は自己意識から独立した一個の物体でもあり、同時に自己意識と不可分でもあるからである。身体的であることと内的であることは矛盾しないのである。身体は、主客の厳密な区別に固執してはうまくとらえられないことを、その存在ひとつで示す可能性を持っている。マラルメが「言葉にすることがそのままつくりだすことを意味する」ような「唯一あるいは純粋な芸術」として舞踊を特権視していたのも、身体のこのような特性によるものだと考えられる。

そして20世紀の俳優訓練術は、まさにこのような身体の二重性を生かし、どちらにも働きかけるようにして形成されていく。つまり、即興や仮面をもちいることによって無意識へと働きかけることと、舞踏や武道をもとにした体系的な身体鍛錬をおこなうことが同時になされた。前者が身体の直観を通じて無意識へとアプローチする方法であるとすれば、後者は、訓練によってからだだけがひとりで動くようになることで、身体の一部が意識から自立したオブジェのように感じられる方向性——身体と意識を極限まで沿わせることでそれを乖離させる方法である。

このような、物質と意識が両極端で出会う場としての身体こそ、19世紀末の演劇にかかわった人々がのぞんでいたものではないだろうか。しかし、このときにはまだダンサーのための訓練に比べうるような俳優訓練術がなかったために、準備されていなかった俳優の身体は表現のさまたげとして否定されてしまったのである。彼らが舞踊の身体や人形の身体を介して夢想していた無意識の劇は、実はその後の俳優のためのボディワークを通じてつくられた身体にこそ宿るものだった。現在演劇の状況をふまえたうえで振り返ると、彼らの演劇論は、俳優の身体を「つくる」という考えの嚆矢として読み解けるのである。