

身体表現の考え方と実際

鈴木 忠志

私が身体というものについてどう考えるかを、はじめに説明させていただきます。現代演劇で今、一番、何が問題になっているかを私なりに考えておりますことと、これからお見せる訓練というものは切り離せないと思っております。私の考えるところの、今、現代演劇で一番問題になっていることは何か。まず、この結論からを言うと、現代演劇は身体と言葉は一体になっているものだと私は考えています。が、「これを訓練するシステムというもの、それからそのシステムというものが成立するかどうか」という考え方があるかどうか、というのが問題であると思えます。これはどういうことかを細かく言っていくと、つまり、あらゆるジャンルの身体表現には、全部にそう言っているかわかりませんが、一応、ある訓練の方法、あるいは最低の約束事というものがあるのではないかと思います。現代演劇と呼ばれているもの、特に新劇などにおいては、これが新劇のシステムであるという訓練は無いのではないかと、というのが現状であると思えます。それで何をするかと言うと、例えば、狂言の動きを勉強したり、フェンシングをやったり、バレエをやったり、あるいは義太夫を語ったりということですから、一応、他ジャンルの表現術というものを習っているという状態が現実であるということ。そうすると今は、アンブレと言われるものにも、漠然と、なにか独自の、例えば重いものを持つたりするということはあるかもしれませんが、こればこの舞台のための訓練のプロセス、舞台をつくる以前の訓練であるということのもっているところは世界的に無いのではないかと私は考えます。これはどういう問題をはらんでいるかということについてお話しします。

では、能とか歌舞伎というものと現代劇とは何が違うかということになりますが、それは私の言葉でいうと、舞台以前の前演技状態、あるいは舞台以前の虚構の身体というものが、どうも現代演劇にはつくりていないのではないかと、あるいは無いのではないかとこの話になるのですが、例えば能の場合には、最低でも摺り足なり舞というものが出ない限り、能舞台を踏めないというようになっていくということ。それから歌舞伎役者の場合は、一応、日本舞踊などを会得しない限り、ある演目を上演できないというようになっていきます。ですから舞台に出る以前に、ある最低は習得しておかなければならない身体の訓練なり、あるいは

科白でもいいですが、そういうものがあるわけですから。つまり、舞台に出る以前の身体訓練、システム、それからそれが習慣ようになって自分の身に付いている状態。それは約束事でもよいのですが、表現の約束事をわれわれは今、前演技状態なり、あるいは虚構の身体と呼んでおきたいと思えます。この虚構の身体というものがあって、能や歌舞伎というものは舞台上にひとつの表現がでてくるわけですから。この虚構の身体をつくる状態が、先ほど申しました訓練システムであるということ。私は言っているのですが、それが現代演劇の場合に、どのように考えられているかということ。その場合にはそのようなものは必要無いのだ。まあ漠然と必要だと考えている人達は、恐らく能や歌舞伎のある部分を習ったり、クラシックバレエやフェンシング、あるいは体操をやったりするというようなことで、なんとかつくりたいと思っている。俳優が舞台にあがる以前の前演技状態の身体、あるいは虚構の身体というものをつくらせておきたいと考えるために、他ジャンルのいろいろな表現の成果のようなものを取り入れようとしている。そのようなものは必要ないという考え方がある。これは一種の心情主義的、精神主義的、あるいは文学的だと言ってもよいと思えますが、内部の感性的な解放が出来れば良いということ。そういう教育的訓練、システムというものを寧ろ、追求するのは間違いであり、そういうものは確立できないと考えて、ある戯曲なら戯曲、ある集団なら集団のなかで、自然発生的に出てきたものを上手く組織化していけば良いと。それ以前の舞台ということでのシステム的な訓練とかそのようなものは必要なく、システム化する必要はないのだ。そういう考え方をとらない方が良いという考えが一方にあるわけですから。それでそのようになっていくわけですが、私は最低でも、虚構の身体なり、あるいは前演技状態の身体というものをつくる必要があるという認識を持っています。それは間違いでもよいけれども、それらしきものを現代演劇の考え方として出さなくては、まずいのではないかとこの考え方です。スタニフラスキーもそのような考え方をとった私は思うわけですが、スタニフラスキーの場合、戯曲を中心にしてもう少し心理的、倫理的な考え方で、そういう状態、つまり舞台に出る以前の状態を厳密にある規定していったわけですから。その時に私が考えたの

はどのようにして前演技状態になり、虚構の身体というものを現代演劇のなかで考えるかを、今からやりたいと思います。もう少し説明させて頂きたいと思いますが、非日常的な意識性の高いものに対して日常性の高いもの、それから身体性に対して言語性とに分けます。そうしますと踊りでも芝居でもよいのですが、一応、パフォーマンスといのは、このラインより上のものと考えて良いと思います。ですから舞台上の身体というものは、とにかくどんなに日常的にみえても、それは人に見せるということ、舞台の上という意識性を前提としています。そして非日常的な言語で言えば、例えば、祝詞みたいなものがあると思いますが、それがハプニングみたいに、どんどん下がっていく。それで読むだけのドラマというものは、言語性が非常に高い上に、非日常性が強いということ。あるいは、舞踊というものは身体性が非常に強く、言語性から離れていること。そして能の動きというのは、身体性を強く持っていて言語性もあるということ。そしてハプニングというものは、身体が日常的ですし言語も日常性が強い。そしてわれわれから見ますと演劇の歴史というものは、例えば、ギリシャ劇から能を見てみますと、非日常性のレベルの高いところから、下にずっと下がってきていると考えてよいでしょう。このように図式化、レベルづけをすることができます。例えば、能の身体を使って非常に俗語を使ったものをやるとするとレベルを崩す。ですから時々前衛劇というものはレベルというものを崩したりします。今、能の場合は、能の言葉の非日常的なレベルと身体の非日常的なレベルがわりとつり合っているために、非常に安定しているというふうを考えるわけです。ですから能役者が現代劇をやるとしくじるのは、身体レベルと言語のレベルが非常に違っているのに、そこを上手く結合させるシステムが無いわけです。このレベルが現代になって色々なレベルの言語、あるいは身体性が混じっているときにその関係を見極めきれないときに、身体と科白が合わない状態が起こってくると考えて良いでしょう。ですから歌舞伎というものは、歌舞伎という言葉に対してそのレベルに等しい身体というものを確立したと考えられますし、能というものは、あのような言語に対して同じレベルの身体というものを確立できたと考えます。これは逆に考えますと能なり歌舞伎というものは、そういう時代の、そういう言語を一番的確にしゃべる虚構の身体、つまり、訓練のシステムを持っていて、それに合う表現の身体をつくったのだと考えられます。ということは、その身体をもって、他のレベルには適用できないのではないかということが、反対側から見れば言えると思います。そのような意味で、能も歌舞伎も、あのような言葉に対してつり合っ

た身体というものをつくったわけですがけれども、それでは現代劇にはそういうことが考えられるか、ということになるわけです。われわれが現代演劇で、今、非常に困っているのは、能の言葉や、近松の言葉、ギリシャ劇の翻訳文体や、それから英語、外来語が入っているような最近の言葉、こういう言葉を全部やるように要求されているし、演劇ではそれをやるのが定式であるように、今、一般に流布されてしまっていることです。つまり、俳優というものが、そのようなあらゆる言葉に対応するものであるという考え方を、現代劇、特に新劇はとったわけです。それで能に関してはそうは思っていないし、歌舞伎に関してもそうは思っていないわけですが、現代に入りましては俳優というものは、そういうふうにあらゆるボキャブラリーに対応できなければならないというようになってしまったわけです。ですからある俳優が、近松をやったかと思えば、翌日には外来語の科白をやるというような状態があるわけです。この時に、今、私が問題にしているのは、あるいはいろいろなレベルの、つまりわれわれが歴史的に積み上げてきた遺産である言葉を、表現として担える身体、虚構の身体というものがつくれるかどうか、ということでもあります。そしてそれがつくれないということになると、現代劇というものは歌舞伎や能のように、舞台というレベルでは奥行きをもてないということになるであろうと一方では考えていいと思います。そうしますと文学的な戯曲の完結性というものに頼る以外ないであろう。言語の優位ということに存在表明をもとめる以外に仕方がないと考えてよいでしょう。そして私は、そのようなものを何とかもたなくてははいけないと思っているわけです。その作業化説というものを私は出さなくてはならない。つまり、ひとつの言語に対してひとつの身体ということでは、人間の身体は演技の場合は武器を持っていないわけですから、自分の身体をつくり替えていくということをや

るわけでは、俳優は住み分けということをするわけです。俳優、つまり道具を持たない生物というものは、ある環境に適応するためには、自分の身体を特殊化していくしかないわけです。どんどん特殊化すると、それはもう後戻り出来ないということ。つまり、生物進化というものは、自分の身体の外環境の適応の過程である。つまりそれは自然淘汰ではなくて、住み分けであるということで、色々な環境に対して、どう適応していったか。そうすると能というものは、この住み分けの典型例だと思ふのです。まず、歌舞伎という環境世界をつくっておいて、そこに人間を入れて、盲人となってもそこから落ちこまないぐらいに、身体をそこに住み込ませておくわけです。それで身

体をどんどんどんどん特殊化していくわけです。すると特殊化して後戻りできなくなったときに、能の役者は名人ということになるわけです。つまり、生物学的に能というものは、非常に身体と関わっている。はっきり言えば能舞台というものは精神などというものは問題にしていけないわけです。私は能というものがあのようになったのは、世阿弥がどうこうしたものではなく、能舞台を固定したときに、能というものは身体表現の世界で住み分けが確立し、古典になったということです。つまり、他のものでは対応できなくなったという考え方で、演劇史的には能舞台があの様式を確立してしまっ、あれ以外の舞台で能をやってはいけなくと暗黙の了解がされたときに、能というものはひとつの古典の榮譽を招いたと考えていいと思います。ですから能は住み分けして環境世界からつくりましたから適応したわけです。歌舞伎はその点はそういうふうになったわけですが、非常に崩れてきているわけです。身体が住み込む空間世界というものが環境世界であるというふうに、つまり、自分達が身体として演技の領域で住み分ける環境世界というようには、歌舞伎はまだ思っていないわけです。ですから舞台としてはそれだけ崩れているけれど、歌舞伎にはまだそれだけバイタリティーというものはあるかもしれない。つまり可変的な可能性が残されていると考えていいでしょう。つまり、古典になりきれないということ。現代劇というものは、色々な劇場でやったり、色々なポキャブラリーが出てくるわけですから、一番、住み分けができない状況におかれているわけです。ところがアンガラというものが出てきて僅かに住み分けをやったわけです。テントで唐の言葉をやると最も良いわけです。唐の言葉と唐のある雰囲気、つまりテントのなかでは一瞬、名優ではないかと思う状態が訪れるというようなことが観ていて起こるわけです。これはどういうことかと言いますと、身体というのはそのようにして特殊化を果たしていくものだというように基本的に考えられています、この特殊化というものが、一般的にわれわれ俳優は否定されている。昨日はギリシャ演劇をやったかと思えば、今日は七五調で語らなければならないという状況のときに、身体が特殊化されるということはありません。今日は小劇場でやって、しかも明日は日生劇場でやって、また次はテントでやるとなれば、身体が特殊化されるということはありません。ですから能や歌舞伎に対してその点で決定的に違うわけです。これを意識性として選んだというふうには新劇は言ってきたわけです。けれども意識性として能や歌舞伎に選んだのではなくて、そういう漠然とした成り行きで追い込まれた、だから現代劇というのは非常に混乱しているというのが私

達の認識なわけです。では、その虚構の身体訓練というのを、どのように考えるかというのは、これだけ言語的なものが混乱しているときに、私は最終的には俳優というものは言語を観客に明晰に伝え、言葉の新しい姿を発見させると考えています。そういう意味では、単純な肉体主義者とは、私自身は思っておりませんので、言語派だと思っています。するとこれだけのポキャブラリーに対応する訓練というものをどうするのか、ということがあるわけです。そこでひとつ考えたことは、われわれ人間は喋って生活しているわけですが、まず、身体の基本パターンの抽出を考えました。そして抽出した基本パターンを意識性として非常に蓄積して、その枠内で全部の言語を押さえきれないか、という実験をはじめてみたこととご理解頂きたいと思います。この基本パターンの説明をさせていただきます。

まず、人間の身体の状態を、静態と動態との二つに分け、基本的にはこの静態と動態の組み合わせであると分析的に言います。それで静態というのは基本的に人間は直立二足立位です。勿論、直立一足立位というのがありますが、基本的には直立二足立位です。それからヨーロッパスタイルの椅子に座っている状態。それから日本人のしている坐位の状態。それから寝ている状態があります。ですから静態のなかには、だいたいこの四つがあるということです。そして日本で一番重要なものが、このうちの坐位であろうということになります。特に歌舞伎の場合、例えば、近松をやるような場合は、この坐位のいろいろな様態がでてくるわけです。私はこの坐位について、だいたい八つの基本的なものをだしています。坐位とは坐り方、あるいはいろいろな坐った姿勢ということで、まず正坐があり、これが基本形になります。これが崩れて割り坐ということになり、これは正坐のバリエーションと考えてよいでしょう。そして胡坐になります。勿論、胡坐のなかには結跏趺坐と半跏がありますが、基本的にはこの胡坐というものが大事であると言ってよいでしょう。正坐からは立膝もあります。勿論、両立膝というものもあります。次に重要なのが踞坐です。それから跪坐に二種類あります。坐り方には色々ありますが、正坐、立膝、胡坐、割り坐、踞坐、それから跪坐です。今、あげたのが、坐位なかで重要と考えるものです。ですから重要なのは直立二足立位の状態、ヨーロッパスタイルの椅子に座っている状態、それから今の、幾つかの坐位が、基本的にわれわれが生活のなかでやっているスタイルということです。動態というのは直立二足立位であり、坐位の状態であり、あとは人間が動いている状態があるということ。これは普通、動物学では移動様式、つまりロコモーションと呼ぶわけですが、ある一

点からある一点に移動する様式で、ロコモーションの様式にはどのようなものがあるかという問題です。基本的には人間は直立二足歩行であります。この名称は岩波書店から出ています近藤四郎氏の「足の話」というなかから取らせていただきます。直立二足歩行の次が爪先になって、つぎが蹄で立つということが勿論あります。それから摺り足の状態、内股、ワニ足、それから一旦上がって踏んで行く状態などがある。すると一点から一点に行く場合のロコモーションの身体のバリエーションというのは、身体が不自由でないかぎり、直立二足歩行の変形だということになります。ですから能の場合はこれがズーッとついた状態で、基本的にクラシックバレエの場合は上がった状態であって、それから歌舞伎のある種のものも踏むということ、例えば『三番叟』では、踏むということが中心のロコモーションをやっていると考えるとよいと思います。基本的には二足のロコモーションで、その時の、女方に関する女方の虚構の身体であるロコモーションは、基本的には内股であるということになる。このロコモーションの様式の相違によって、クラシックバレエであるか、能であるか、歌舞伎であるか、現代劇であるかが、ある程度わかるというのが私の考え方です。このロコモーションの様式というのは、足の使い方とも言えます。足の使い方によって各ジャンルの表現の特殊性が出ています。それはスペインならスペインのもの、クラシックバレエならクラシックバレエのもの、あるいは能や歌舞伎、あるいは現代劇を見て、身体の何が違うかと言えば、勿論、民族性で言えば日本は坐位が多いけれども、動きということの違いで言えばロコモーションの様式の違いということを書いてよい。特に芝居のなかで考えると、直立二足のロコモーションの場合が、一応重要であると私は考えています。それは、芝居のなかで歩いて行って何かものを取るときに、当然、爪先立ちになりますし、侍をやれば足を外に開いて歩きますし、女方をやれば内股になります。そのように見ていくと、芝居の方もロコモーションということでは収まっているということで、今、申し上げたのがだいたい八種類だと思います。今のは直立二足のロコモーションなのですが、次に坐位のロコモーションがあるのか、ということになります。基本的に日本の場合、草取りの芝居などにある以外は坐位にはほとんど無いわけです。椅子に座っているものというのは電車に座っている芝居とかにあるようなものです。このくらいしか坐位のロコモーションはありません。このように、直立二足のロコモーションの八つと、坐位二足のロコモーションで、だいたい十体が人間の移動するときの基本形であると考えています。

われわれはだいたい静態と動態の組み合わせで

動いているというのが私の基本の考えです。正坐になって、これが片足立ちになりまして、それから直立二足で行って、爪先立って足をドンと踏むというような組み合わせになっています。要するに、基本的にはその枠内で我々は動いているし、大事なことは言葉で言っているということ。どんな言葉もこの身体の動き以外のところでは、あまり言われたいのではないかと考えたわけです。つまり基本的に静態であって、次にどうやって動くかといった時に、いろいろな動きが起こってくるわけです。そしてだいたい動いているときに、これは踊りではないわけですから言葉が入ってくるわけです。その時にギリシャ劇から現代劇の言葉まで、色々入ってくるわけなのです。そして歌舞伎など日本の場合は静態が中心で、その次にロコモーションに移るときが比較的、重心が低く、足が地についているというようなロコモーションの様式に非常に偏っている。そしてヨーロッパの場合には、直立二足のロコモーションが基本形であるというふうには私は考えました。ですからわれわれは手が無くても舞台はできるけれども、足が無ければ舞台には立てないということが、はっきりしています。手というのは、それに彩りをそえる、あるいはニュアンスをそえる程度のものだというふうには私は考えているわけです。これらの全部の動きを可変的に組み合わせることができて、その間にどんな言葉が投入されても、その言葉を明晰に、力強く言うことができれば、俳優の基本的な訓練は終わりであると考えます。ですから、アグラをかいている状態から立ち上げるまでの状態の時でも、スーツと科白が言えていて、しかもその科白がどのレベルの科白であっても、そういう状態ができること。しかもそれがスピードが遅い状態やスピードが速い状態であっても、その時の呼吸と身体がピシッとしていれば、だいたい基本的には俳優はあるレベルまではくると考えます。ですからその訓練をとにかくやってみることが先決であろうと考えます。そうしますと、非常に面白いことが起こるのです。これは観世寿夫氏もやったのですが、非常に得意な部分と、またそうでない部分があるということが起こります。能の人の場合はそれだけ特殊化が進んでおりますので、そのようなことが起こるわけです。

あとは具体的に身体の考え方ですがこういうことから考え出されたということをご了解の上で、この後の実演をご覧頂きたいと思ひます。

〈早稲田小劇場劇団員による実演〉

*この原稿は記録テープを起こし、御校閲を賜りました。

*1980年度秋季第10回舞踊学会