



「からだ」と声 : 竹内敏晴「呼びかけのレッスン」 についての考察 (特集 折り重なるメディア)

仲本, 雄太

(Citation)

美学芸術学論集, 10:79-91

(Issue Date)

2014-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81006989>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81006989>



「からだ」と声——竹内敏晴「呼びかけのレッスン」についての考察

仲本 雄太

1. はじめに

本論は竹内敏晴（1925–2009）のレッスンに関するものである。

まず、ごく簡単に竹内の生涯について触れておきたい。1925年、東京に生まれた竹内は生後1年ほどで耳に炎症が起り、病院通いを余儀なくされる。当時、効果的な薬がなかったことも災いして、彼は耳に障害を負うこととなり、実際中学1年生のころから4年間ほどは、ほとんど聾状態であった。そのため必然的に、声を出して、言葉を交わすということにも支障が生じ、人とのコミュニケーションに対して、竹内は常に問題を抱えることになった。新葉の登場や敗戦経験、大学卒業後の劇団での活動などで、耳の状態やコミュニケーションの問題には様々な変化が生じたが、最終的に健常者と同じように言葉を交わせるようになったのは、1969年、竹内が44歳の時であった。こうした自身の経験や戦争体験、演劇活動、そしてコミュニケーションの問題について、竹内が1975年に執筆した『ことばが劈かれるとき¹』は、ほぼ同時に出版された市川浩の『精神としての身体²』と合わせて、身体論の先駆けとされた。これ以後、竹内は晩年まで多くの著作を残したり、「からだ」と「ことば」のレッスンと呼ばれる様々なワークショップを行ったりすることとなる。

このような経緯をもつ竹内だが、現在彼が主だって参照されるのは、教育や臨床の場、もしくは全く別に、演劇の訓練の場においてである。このことは竹内の経歴から考えて自然なことではあろう。しかしながら、彼の演劇のキャリアとコミュニケーションの問題とは不可分な関係にあるため、彼の著作やレッスンに見られる臨床的な性格と演劇的な性格を別々に扱うのではなく、むしろこの両者を接合して考える必要がある。本論では竹内の「呼びかけのレッスン」を取り上げて、考察を行い、レッスンそのものが竹内において、さらにはレッスン参加者において、コミュニケーションの問題と演劇の問題の結節点であることを示す。その過程で明らかとなるのは、レッスンが常に演劇的なものとして機能しながら、そこでは50年代から60年代の日本の演劇史の流れや竹内自身の「ことばが劈かれた³」経験が上演されているということである。さらに考察を通して、コミュニケーションや演劇における声の働きも、重要な問題となる。

こうしたことに取り組むために、本論では以下のような手順をとる。まずつづく第2節では、「呼びかけのレッスン」がどのように行われているか、そこで何が問題となるかをおさえ、そのうえで、竹内のレッスンが教育や臨床の場でいかに参照されているかを確認する。第3節では、今度は竹内自身の演劇のキャリア、特に60年代の劇団「変身」での活動を概観し、そうした演劇活動が彼の「ことばが劈かれた⁴」経験とどのように結び付いているかを示す。第4節では前節までの議論をまとめ、たうえて、声という観点から、竹内が頻繁に言及する「からだ」について考察する。そして第5節ではその「からだ」が同時代のアングラ演劇の「身体」の系譜とも重なりながら、そこから逸脱し、それらを攪乱する可能性をも秘めていることを論じ、最後にまとめを行う⁵。

2. 他者への「アクション」

まず実際に竹内が行っているレッスンの一つである、「呼びかけのレッスン」について見ていこう。もともとこのレッスン自体は、竹内が稽古をしていた演劇のある場面（男性に対して後ろから女性が語りかける場面）にヒントを得て発展していったものであり、基本的に以下のような手順で行われる。

- ①レッスン参加者は部屋の真ん中をやや広くあけて座る
- ②参加者のうち話し手（1人）と聞き手（5人）が、真ん中のスペースに入る
- ③話し手は立ち、聞き手は好きな位置に、好きな方向を向いて座る（話し手の方を向く場合は目をつぶる）
- ④話し手は聞き手の誰か一人に短い言葉で呼びかける（「お茶飲みに行こう」「こっちに来て」など）
- ⑤聞き手は言葉の内容には一切かかわらず、話し手が自分に呼びかけているかどうかだけに集中する
- ⑥聞き手に「呼びかけられた感じがしたか」「どのように感じたか」を話してもらう⁴

このレッスンの特徴は、言葉が聞こえたどうかや、意味が分かるかどうかではなく、呼びかけられたかどうかを問題にする点、言い換えると、自分に声が「届いた」かどうかを問題にする点にある（手順⑥）。この声が「届く」と「聞こえる（理解する）」ことを区別することは、最初聞き手たちにとって難しいようだ。だが興味深いことに、竹内が適宜指示をだしながらレッスンを行っていくと、徐々に「右の肩には触れたが、カーブして向こうへ行った」や「前で落ちてしまった」というような意見がでるようになり、そのうちにレッスンを見ている人にも声の「軌跡」が見えてくるようだ。

この「届く」と「聞こえる」の違いはどのように生じるのだろうか。竹内によれば、そもそも呼びかけるということは、(1)相手に声で働きかけて相手を変えること、(2)相手にどう変わってほしいかをはっきりともっていること、(3)他の誰でもないその人に呼びかけることを意味し⁵、これらが満たされることで声が「届く」という。単に他者との客観的な距離を基準にして、物のように声を放り出すような、例えば5メートルなら5メートル分の声量で話すというような仕方では、上記の3点が意識されていないため、声が届かないということになる。たとえ話し手がむきになって声を張り上げても、上手くいかないのである。

竹内はこの3点をふまえ、声が届かないことを「話しかけ手が相手によびかけ働きかけて、相手と自分との関係を変えてゆくアクションを起こしていない、あるいは起こしても貫徹し切れていなかったことのあらわれ」だとする⁶。また、日常的な場においてはこうしたアクションがほとんどなされていないとも竹内は指摘する。ほとんどの人は言葉を使って「情報処理のゲーム」をしているのであり、そうした言葉と「からだの芯にうずくものは回路がつながっていない」のである⁷。この状態の言葉を、竹内は「簡略化されたサイン⁸」と呼ぶ。これはあくまで仮構された約束事であり、そうした約束事の綱目を行き来するようなコミュニケーションでは、人に対してアクションを起こすことは捨象されているのである。レッスンにおいて「聞こえること」と「届くこと」を聞き手はなかなか区別することができないと先に述べたが、これは普段「簡略化されたサイン」としての言葉に慣れてしまっているためでもある。こうした言葉のあり方や自身の普段のコミュニケーションの仕方に気づくということも、このレッスンの目的の一つであり、この後、例えば音の吟味を行ったり（これについては第2節で触れる）、実際に相手の手を引きながら呼びかけてみたりするような、

アクションを成り立たせるための試みに移ることになる。

さて簡単に「呼びかけのレッスン」について見てきたが、このように竹内のレッスンでは、自身の日常的なコミュニケーションのあり方を見つめ直すことが主眼とされている。こうしたことから、竹内のレッスンは教育や臨床といった分野から注目を浴びているのである。例えば、守屋淳と原口芳明は実際にレッスンを受けた経験をもとに、それぞれ教育現場や心理臨床に関する分析を試みている。守屋は竹内のレッスンを下敷きに、児童たちに行った朗読指導を振り返るなかで、教育現場におけるコミュニケーション、さらには人と人とのコミュニケーションについて考察を加えている⁹。また、原口は心理臨床における「語り」の機能に注目し、自身のレッスン経験を引き合いにだしている¹⁰。

また、鷺田清一も竹内のレッスンについて触れている¹¹。鷺田は「臨床哲学」を考えるにあたり、まずそれが——ひいては哲学そのものが——醸成される〈場所〉について議論していく。彼によれば、その〈場所〉とは「主体が他者とおなじ現在においてその他者とともに居合わせていて、その関係から一時的にもせよ離脱することなく、そこで思考しつづけることを要求されるような」シンクロニズム（共時性）の世界のことである。そして、この「二つの現在がともにというかたちで縋りあわされていること」が強く意識されるのが、「他者との対面という状況」である¹²。こうしたことから、実際に他者との対面のなかで生じる〈共同の現在〉について、鷺田は「眼がかちあうこと」と「声が届くこと」という二つの例を挙げて論じる。

この後者で参照されるのが竹内の「呼びかけのレッスン」である。鷺田はレッスンにおいて声が届かない時に、つまり客観的な距離を意識した時に消えてしまう「動性」（竹内の言い方を借りれば「アクション」）を、モーリス・メルロ＝ポンティの「志向の弧（arc intentionnel）¹³」という概念で説明しようとする。メルロ＝ポンティによれば、この「志向の弧」とは「諸感官の統一、感官と知性の統一、感覚性と運動機能との統一を形作っているもの¹⁴」である。例えば痒みを感じた時のことを考えてみよう。我々はその痒みを感じた場所を意識せずとも無意識に手を伸ばすだろうが、この時「痒み」という感覚とそれをどこかに位置づける知性とが別々に働いているのでも、手を伸ばすという運動機能が独立して作用するのでもなく、それらが統合された形で機能しているといえる。まさにこの統合を行っているのが「志向の弧」なのである。知能障害や知覚障害、運動障害においては、この「志向の弧」が弛緩してしまっているとメルロ＝ポンティは考えているのだが、鷺田はこれを敷衍して、声が届かない原因をこの「志向の弧」の弛緩に見てとる。つまりお互いが〈共同の現在〉のなかにいるならば、痒い所にふっと手が伸びるように、「志向の弧」が張られ、自他の触れ合いが起ころが、逆に客観的な空間を設定し、相手を空間に位置付けた瞬間、「志向の弧」が弛緩してしまい、声が届かなくなるというのである。

さて本論では、紙幅の関係上それぞれの論についてこれ以上詳細に紹介できないが、このように、竹内の「呼びかけのレッスン」は実践・理論の両面から、教育や臨床の分野において参照され、大きな示唆を与えている。しかしながらこうした竹内のレッスンへの言及に共通しているのは、あくまで実際にレッスンを行ったことについてや、レッスンから浮かびあがってくるコミュニケーションの問題についてのみ触れているということである。そのため、竹内のレッスンが彼の演劇のキャリアから多くを得ているということについては、ほとんど取り上げられていない。だがこの後示すように、「呼びかけのレッスン」は演劇という側面から切り離して考えることはできないのである。このことを明らかにするため、補助線として、次節ではまず竹内の演劇のキャリアと彼の「ことば

が劈^{ひら}かれた」経験とを確認し、竹内のレッスンが生まれた過程を跡づけることとする。

3. 演劇と「ことばが劈^{ひら}かれた」経験

まず、竹内の演劇のキャリアの概略をおさえておこう。新劇の絶頂期だった1950年代に大学を卒業した竹内が、演劇に関わるようになったのは、1952年に「ぶどうの会」の演出部に所属したことがきっかけだった¹⁵。この「ぶどうの会」は1964年にグループ内の政治思想的な問題で解散することになるが、その後「ぶどうの会」に所属していた若い俳優たちが中心となって、1965年に代々木小劇場演劇集団「変身」という劇団が創設され、竹内もそこに参加することになる。1960年代は世界的にも、脱近代劇の潮流のなかにあったが、「変身」は、日本におけるそうしたアングラ演劇、小劇場運動の先駆けとされており、これにつづくように1970年代には小劇場が多く誕生した。「変身」自体は1971年に解散し、その後竹内は1972年に「竹内演劇研究所」（1986年解散）を立ち上げることとなる。

ここでは演劇集団「変身」の活動を、駆け足ながら見ていく。「変身」において、重要な関心事であったのは、俳優の問題であった。脚本を書く作家や演出家がいって、俳優が単にそれを実現するという、作家・演出家を上位とするヒエラルキーを崩し、独立した創造者としての演技者・俳優の自立を「変身」は目指したのである¹⁶。また、こうした新劇との決別は、理念のみによって支えられていたわけではなく、演劇空間の変化によっても特徴づけられる。それまでの劇場では、観客はプロセニウム・アーチの向こう側の暗がりには隠れており、俳優たちもいわばその境界線に守られていた。これに対して、彼らが表現の拠点とした代々木小劇場は、客席60人ばかりの狭い空間であった。こうした環境において、俳優たちは否応なしに観客の存在を意識することになったし、観客たちも演じられている役柄ではなく、俳優の身体そのものにより注意を向けることにもなった。その結果、俳優がどんなに巧みに役を演じていても、その俳優が汗を流しながらそこに立っているということがあからさまに見えてしまうため、俳優の扮装も必然的に失敗してしまうことになったのである。さらに、このことは台詞においても重大な問題となった。既に台本や戯曲として書かれた「語られてしまった言葉¹⁷」をただ解釈し、概念的な意味にしたがって語るというのでは、自らの身体が観客たちの前に剥き出しにされてしまった状況において、十分なりアリティを生み出すことはできなかったのである。

このように「変身」では、登場人物の性格を分析し、状況による反応を計算し、肉体・表情を動かし、台詞を発するという、いわば「行為の蓋然的ななぞり¹⁸」にすぎないような新劇的演技法ではなく、まさにその場で「むき出しに観客と向いあい、じかにふれあいつつ、語りかける¹⁹」ことが、「思想を表現するのではなく、表現されたものが思想であるような演技²⁰」が、「語られてしまった言葉」ではなく「語られる言葉²¹」が追い求められていたのである。

ここで、竹内が行った「語られる言葉」を生み出す試みを簡単に取り上げてみよう。これを生み出すために竹内が出発点としたのは、音を十分豊かに発するということである。この「豊かに」ということが意味するのは、身体にしっかりと声を響かせるというような技術的なことだけではない。例えば「かげ」という言葉を話す時、その音をいかに発するか、どのように響かせるかが問題となるわけだが、これらを決定するには「かげ」のもつ多様な語感を検討する必要があると竹内はいう。

光がさえぎられてできる現象としての「かげ」、人の姿としての「かげ」、良く見定められないものとしての「かげ」など、「かげ」と一口に言っても様々なイメージが折り重なっている。こうしたイメージを上手く響き合わせるような音が声として実現されてはじめて、「豊かな」発音となるのである²²。そして、こうして生みだされた豊かな声によってこそ、「語られてしまった言葉」を「語られる言葉」にすることができるのである。

さて、このように「変身」での活動は、演技に関わる要素の根本的な見直しに焦点があてられていた。そしてこの取り組みは、竹内が以下のように述べるように、彼にとって徐々に演劇や演技という範疇とは別の射程をもつものとなっていく。

観客に直接話しかけること、演技する人間がそのまま直接に観客と触れあうという鮮烈さはどうしたら成り立つか、自分を賭けてゆくと、今までやってきた芝居が全部化けの皮を被っているような感じがした。追求していくうちに、演技というよりその根底にある人間の存在の仕方の問題であることに気づいてゆく。フィクションとは何であるか、舞台上に立つということは何であるか、人が人に働きかけること、行動するということがどういうことか²³。

すなわち、竹内の中で、演劇空間において「じかにふれあう」という問題が、演劇という場から離れ、そもそも人が人に対して働きかけるとは、行動するとはどういうことかという問題につながっていったのであり、こうした経験が、先に触れたレッスンに受け継がれていくのである。

しかしながら、こうしたことをふまえつつも、竹内にとって身体や言葉の問題は新劇の乗り越えという演劇史的な側面からだけではなく、自らの日常的なコミュニケーションに伴う障害という側面からも常に切迫したものであったということをおぼろげに忘れてはならない。竹内自身が振り返って述べるように、彼にとって演劇活動は一面で「幼時から聴覚言語障害から抜け出して話しことばの獲得へ、人間への仲間入りへの、自己治癒のプロセスそのものであった²⁴」。実際、彼は「変身」において演出家として、俳優に稽古の感想を述べる際、「良い」や「悪い」などの自己の判断を言い切る言葉が使えなかったり、また別の時には、逆に何とか沈黙や間合いを埋めようと不自然なまでの饒舌になったりしていたようだ。どちらの場合にしても竹内は、いわば「一枚ヴェールをにおいて、それにかかれることがないと」話すことができなかつたのである²⁵。

こうした状態が一変するのが、1969年、彼が44歳の時、ようやく人と通常の会話ができるようになってからのことである。この経験を竹内は「ことばが劈かれた」経験と呼び、発声練習中におとずれたその瞬間を、以下のように振り返っている。

その瞬間にわたしにはまわりが消えた。ただ相手のからだへわたしの声かふれてゆき、しみ入ってゆき、かれ〔＝竹内が話しかけた人〕の胸が動き出し、口が開いて、波のような動きが溢れ出してまっすぐわたしに向かってきてわたしにふれ、からだにしみ入ってくる。わたしは大きく喘いだ（ようだ）。波——これを後で声と呼んだが——が、一つの全体というか場になって脈うっている。「あなた」「わたし」が、ある一つの脈搏あるいは息づきの中にある——というより現れた。「じか」に、共に生きている、鮮やかに「あなた」が立っていて、「わたし」が発する声と共に生き、動き、と共に「わたし」もまっすぐに向かいあったまま反応する、というより、むしろ一つに生きている²⁶。

声がヴェールをつきぬけたことで、そこに自と他が現れてくる。こうした経験以前の状況は、テレビのモニタールームの中で、一人隔離されていたかのような感じであったとも竹内は述べている。つまり、周りを厚いガラスの壁で取り囲まれ、他の人とコミュニケーションをとるにも、じかに話しかけるのではなく、マイクとスピーカーを通さなければならないというような状況であったのだ。しかし、「ことばが劈かれた」ことで、その壁が取り払われ、じかに相手と触れあうことが可能となったのである。そして同時に、周りの人々がそのように「じかに」触れ合っておらず、「情報処理のゲーム」のみが行われているということにも気づかされることになるのである。

こうした「ことばが劈かれた」経験によって、彼の「演劇活動は頂点を迎え、やがて転回する²⁷⁾」こととなる。実際、この2年後に「変身」が解散すると、竹内は「竹内演劇研究所」を翌年1972年に旗揚げし、今度は次第に人間の存在の仕方、行動の仕方の根本を探るワークショップを行うようになっていくことで、実質的に演劇から離れることになっていくのである。

4. 「からだ」と声

このように、竹内にとって演劇における俳優の演技の問題と自身のコミュニケーションの問題とは、常にパラレルな関係にあった。俳優がプロセニウム・アーチを乗り越えて観客に語りかけることを試みるのと同じように、竹内は他者との間の見えない「壁」を壊し、じかに触れようともがいていたのだ。表にすると、以下のような対応関係を考えることができるだろう。

竹内の経験	演劇
自己と他者	俳優と観客（あるいは俳優と俳優）
「ヴェール」がある状態	プロセニウム・アーチのある語り方、「語られてしまった言葉」
「劈かれた」状態	アンガラ演劇・小劇場での語り方、「語られる言葉」

また、「ことばが劈かれた」経験によって、竹内の演劇活動がレッスンに向かっていったことをふまえれば、ここで「呼びかけのレッスン」を、以下のように表の中の「竹内の経験」と「演劇」との間に位置づけることができるだろう。

竹内の経験	呼びかけのレッスン	演劇
自己と他者	話し手と聞き手	俳優と観客（あるいは俳優と俳優）
「ヴェール」がある状態	簡略化されたサイン	プロセニウム・アーチのある語り方、「語られてしまった言葉」
「劈かれた」状態	届く言葉	小劇場での語り方、「語られる言葉」

この表が示す対応関係を見れば、呼びかけのレッスンにおいて、声を出す人と声を聞く人は、普段の会話の様な単なる話し手と聞き手というだけの存在ではないことが分かる。彼らはそうした関係性に加え、それぞれが俳優と観客という配役を与えられてもいるのである。しかしこの関係自体は、「呼びかけのレッスン」の原型が演劇の一場面であるということを思い起こせば、特別強調すべきことでもないのかもしれない。だが、この対応関係が示しているさらに重要なことは、レッスンそのものが常に「上演」であるということである。もちろん、「呼びかけのレッスン」の原型となった、

後ろから女性が男性に語りかける場面が上演されているというのではない。そうではなくて、「呼びかけのレッスン」の中で語り手が聞き手に呼びかけた時、そこでは60年代にアングラ演劇によって行われた新劇の乗り越えが、そして竹内自身の「ことばが劈かれた」経験が上演されているのであり、俳優かつ観客として参加者たちはそれらを跡づけているのである。このように、「呼びかけのレッスン」とは常に演劇的なものなのである。そしてレッスンを横から見ている竹内は、いわば擬似的な演出家として関わっているのである²⁸。この地点において、アクションという言葉も理解しなおさなければならない。つまり、演劇的なものとしてのレッスンにおいて、アクションは他者に対する行動・働きかけだけでなく、常に演技という要素をもはらんでいるのである。

このように、「呼びかけのレッスン」は「演劇としてのレッスン」という性格をもっており、他者へのアクションも演技という側面を備えているのである。こうした点をふまえて、以下のような竹内の言葉も読まれなければならない。

日常生活＝現実に対して舞台の生活は嘘であり、幻であるといわれるのだが、しかし、それが約束事の上に成り立っているという次元で言われるのなら、実は両者とも、同じく架空のいのち、仮の生にすぎない。演劇は、日常のルールにのっとった行動を、新しく組み立てた約束事によってぶちこわし、その裂けめからなまなましく奔騰してくるものを突きつける装置なのだ。そこに、演劇の世界こそ真実の生であり、現実こそウソだという論理が成り立つことになる。演技とは、日常生活の約束事——科学的思惟や管理社会の常識——によって疎外されている、「生きられる世界」——根源的体験——をとりもどす試みである、と言えるだろう。別の言い方で言えば、からだを根源的に取り返す試みだ。私はそれを「からだを劈く」と呼びたい²⁹。

ここで竹内が述べていることは、我々にとってみれば、少し理解しにくい内容である。しかし、「ことばが劈かれた」ことで、逆に日常生活における「約束事」に気づいてしまったからこそ、竹内は現実を幻や嘘と呼び、演劇活動を通して「じかにふれあう」ということを徹底して追求してきた自身の経験を踏まえ、逆に演劇こそが「真実の生」であると言っているのである。もちろんここでの演劇とは、プロセニウム・アーチの向こうでのうのうと「語られてしまった言葉」を述べるようなものではなく、観客や他の俳優に対して、じかに触れ合いながら、「語る言葉」を生みだしていく演劇のことである。「語る言葉」を求めていく演劇・演技行為によってこそ、日々人々の間でやり取りされる「約束事」を突き崩し、「からだを根源的に取り返す」試みを行うことができるのであり、そして、「呼びかけのレッスン」もまた、この「からだを根源的に取り返す」試みとして機能しているのである。

しかし、確かに竹内にとっては自身の経験に裏打ちされているとしても、やはり演じるという行為が「からだを根源的に取り返す」行為となるというのは、ねじれた状態であると言うべきではないだろうか。なぜ虚構の振舞が「真実の生」として成立し、他者へのじかの触れ合いとなるのだろうか。さらに言えば、竹内が根源的に取り返そうとしている「からだ」とは一体どういったものなのだろうか。竹内は「からだとは世界内存在としての自己そのもの³⁰」、「からだは他人に向かって働きかけているのでなければ、声やことばが、相手を動かすことはありません³¹」と述べているが、果たして「からだ」とは、疎外されて失われてしまったような自己の起源としてあり、かつアクションの基盤として、声や言葉を賦活するものなのだろうか。

これらのことを考える上で、重要な要素となるのが「声」である。まず、竹内がレッスンについ

て述べた以下の部分を見てみよう。

わたしが探りあてようとする声、悩む人と共に、それが生まれるただ中に生きていこうとする声は、芸術の高みに昇ってゆこうとする輝かしく美しい声ではない。また事務にふさわしい明瞭で平滑な声でもない。むしろからだの底から立ち現れてくる、混沌の渦の影を宿した、豊かな力の声、ずしりとした質量ある声、その人そのものが声となって立ち現れる声だ³²。

擬似的な演出家として竹内がレッスンの中で引きだそうとしているのは、「その人そのもの」がその中で立ち現れる声である。「その人そのもの」とは、ヴェールや約束事に覆われていない、すなわち、疎外されていない「からだ」に他ならない。ここでは、声がその取り返されるべき「からだ」として現れている。逆に「からだ」が疎外されたままであれば、声は届かず、その人そのものが立ち現れることもない。つまり、声が「からだ」を指し示す指標の役割を担っているのである。

しかし振り返って考えてみれば、声は「からだ」の単なる指標以上の重要な要素として常に機能しているのではないだろうか。例えば、彼自身の「ことばが^{ひら}劈かれた」経験は、声を抜きにして考えることができない。また演劇においても、彼は俳優が観客に話しかけることと観客とじかに触れ合うことを重ね合わせているし、「語られてしまった言葉」を「語る言葉」にしようとする時、重要となるのはいかに「豊かな」声をだすかということであった。すなわち先ほどの表で言えば、3列目から4列目の変化は常に声によって達成されるのである。

こうしたことをふまえるならば、声が「からだ」の指標となっていると理解するのではなく、竹内が取り返そうとしている「からだ」は常に声とともに現れると考えるべきである。先に確認したように竹内は「からだ」を声や言葉を基礎づけるものとして考えているが、「からだ」はもはや声と不可分なものであり、声とともに今まさにそこに立ち現れるものなのである。竹内が「ことばが^{ひら}劈かれた経験」において、他者と言葉を交わす中で、「波——これを後で声と呼んだが——が、一つの全体というか場になって脈うっている。「あなた」と「わたし」が、ある一つの脈搏あるいは息づきの中にいる——というより現れた」と振り返っていることを思い出そう。まさにここにおいて、声によって「からだ」が立ち現れる瞬間が描写されているのである。しかもこの「からだ」は何かたくましく、しっかりと固定されたものでもない。逆に「からだ」=声は波のように浸透し、漂い、立ち現れると同時に消えていくものなのである。

そして「からだ」が声によって、声とともに現れるがために、「からだを根源的に取り返す」試みが演劇と結びつくといえる。役柄によって、あるいは台詞によって、さらには観客によって声の調子を変えることで、そこに伴う「からだ」も変容していく。つまり演技そのものが「からだを根源的に取り返す」というのではなくて、演技行為に伴う声の操作が「からだ」を生みだしていくのである³³。

5. アングラ演劇と声

前節では竹内の述べる「からだ」が常に声と一体となっているものであることを確認したが、この「からだ」は、単に竹内のレッスンにのみ限定されるものではなく、1960年代のアングラ演劇の

身体とも結びつきうるものである。

このことを確認するために改めておさえておかなければならないことは、竹内や「変身」の試みはアングラ演劇、小劇場運動の先駆けではあるが、俳優の身体・言葉への注目は同時代の他の演劇人たちにも共有されたものであったということである。例えば1966年に「早稲田小劇場」を立ち上げた鈴木忠志は日常会話やコミュニケーションの言葉が身体と強く結びついたものであり、自身の演劇活動はそうした言葉のあり方と身体とがどのように密着しているのかということについての洗い直しであると述べている³⁴。また、1963年に「シチュエーションの会」（翌年「状況劇場」に改名）の旗揚げをし、「特権的身体」という語を提唱した唐十郎は、以下のように述べる。

例えば、今、大事変でも起って君のペンがなくなっても、君のカメラが失われても、君がまだ生きているならば肉体だけは残っているだろう。その時、ただ一本の火さえあれば始まるのは演劇なのだ。すなわちドラマチックな精神がダイレクトに動き出す時、そこに役者がある。ドラマがあつて、役者の精神がきたえられるのではない³⁵。

唐はここで、新劇のように、忠実に俳優がしたがう「ドラマ」にではなく、俳優の精神や肉体そのものにこそ価値を見いだしている。実際、演劇評論家の扇田明彦（1940-）も「はじめに戯曲があり、それを演出家が解釈し、それに従って俳優が演じる、というのが従来の近代劇のあり方だが、唐はその常識を逆転させ、演劇の大前提にあるのは無頼のエネルギーをもつ役者の肉体だ、と主張したのである³⁶」と述べている。このようなエネルギーに満ち溢れた身体は60年代の演劇人たちにとって、演劇の重要な地盤とされたのである。

しかしながら、梅山いつきによれば、こうした身体とは異なる様相の「身体」もアングラ演劇はもっている³⁷。作品の中で表象されている「身体」を精緻な作品分析によって解きほぐし、「アングラ演劇の「言語の演劇」としての側面³⁸」に注目することで、梅山は「アングラ演劇はただ生身の肉体を現前化することで新劇からの転換をはたそうとするような単純なものだった」とするような人口に膾炙した見方ではなく、「貧しく弱々しい身体³⁹」の系譜がアングラ演劇に存在することを炙りだす。梅山が取り上げている作品は唐の連作である『ジョン・シルバー』（1965-71）、鈴木『劇的なものをめぐって・II』（1970）、別役実の『マクシミリアンと博士の微笑』（1967 執筆・上演）、『正午の伝説』（1973 執筆・75 上演）、演劇センター68/71の『翼を燃やす天使たちの舞踏』（1970-71）である。詳細な議論をここで紹介することはできないが、それぞれの作品には力強く、生々しい「身体」ではない、偽者の、病を患った、貧しい「身体」が登場する。そして、彼女は結論部分で以下のように述べる。

アングラ演劇は戯曲の権威下にあった俳優の肉体を再発見し、そこには近代を乗り越える可能性が秘められていると考えた。〔中略〕このことは〈起源〉へと回帰しようとするベクトルと相俟って、アングラ演劇の肉体は〈起源〉を体現するものであると考えられてきた。ところが、中心を喪失した劇構造と劇中登場する偽者からアングラ演劇の肉体を捉え直してみると、肉体はその生々しさに訴えかけるものとして存在しているにもかかわらず、実は不在をあらわしていることに気づかされるのである。〔中略〕舞台上ではゆるぎない実体として存在する肉体を不在のものへと変容させるために、言葉には肉体を一つの意味に回収しただけの広がりが必要される⁴⁰。

彼女によれば、確かにアングラ演劇において舞台上に立つ俳優の身体は、実体をもって生々しく存在しているが、ひとたび言葉によって、演劇の世界の中に現れた「身体」は生々しく、たくましいものといふよりは、むしろ弱々しく、曖昧なものなのである。

もちろん彼女自身も述べている通り、こうした作品内に表象された「身体」が、アングラ演劇における身体全てを代表していると言えるわけではない⁴¹、そもそも実際の俳優の身体と作品内の「身体」とを同一視もできないであろう。しかしながら、エネルギーに満ちた身体が、舞台上で観客に対して演技をする際、そこで弱々しい「身体」になって立ち現れるというのは示唆的である。ここにおいて、本論で確認してきた竹内の「からだ」を透かして見ることはできないのではないだろうか。確かに梅山が作品分析を中心に行ったのに対し、本論では竹内が演出を手掛けた作品について一切触れていないが、今まで示してきたように、竹内のレッスンは彼の演劇のキャリアと不可分な関係にあること、そしてレッスンそのものが演劇的な性格をもつものであることをふまえるならば、梅山がアングラ演劇に見いだした独特な「身体」のあり方を、竹内のレッスンにおける、声としての「からだ」に見いだすことも可能であろう。前節で確認したように、竹内は「からだ」を根源的なものとして、すなわち「起源」として想定しているが、実際それはレッスンの場で声とともに現れ、すぐに消え去ってしまうようなものなのである。

つまり声としての「からだ」は、60年代のアングラ演劇における身体の系譜とも交差するものなのである。だが、この声としての「からだ」は同時にこの系譜からこぼれおちる可能性をも秘めている。以下の演劇評論家の大笹吉雄と評論家で劇作家でもある菅孝之の意見の相違について注目してみよう。

……「アングラによってテキストからの解放が行われた」としばしば言われます。それに対して「新劇は忠実に戯曲を再現する」という言い方がありますが、これも私はうそだと思います。戯曲を忠実に再現するなんて方法があり得るわけがないのです。〔中略〕あらゆる戯曲は肉体性をそいで発表せざるを得ません。〔中略〕戯曲にはその人がどういふ声をしているかという指定はそもそもないので、忠実に再現する方法はありません⁴²。

〔大笹さんは〕新劇は戯曲の言語に演技を拘束していたが、アングラ演劇がそれを解放したというのはインチキの俗論だといわれた。しかし、わたしは彼のほうがインチキの俗論だと思う。〔中略〕リアリズムは虚構の様式の一つだということを認めず、俳優の演技を、日常の事実の絶対化のほうへ、戯曲のことばの意味の絶対化のほうへ一体化させようとした。〔中略〕〔これに対し〕60年代演劇は、日常的事実と戯曲、戯曲と演技は、独立したものであるとし、俳優の演技を日常的事実の規定性と戯曲の規定性から解放した⁴³。

両者の間で問題となっているのは、新劇が戯曲を中心に据え、それに正確であろうとしたのに対し、アングラ演劇は戯曲ではなく、俳優の存在を強調したという考えである。こうした考えはそもそも成り立ちようがないという大笹に対して、菅は痛烈な批判を加えている。しかしながら、菅の批判は少時的を外しているように思える。なぜなら新劇とアングラ演劇は、渦中の人間たちに強く意識された理念や実際の取り組み、あるいは第3節で「変身」に触れた際に確認したような劇場空間の変化によって区別されうるが、そうした演劇史的問題から外れて、そもそも戯曲を俳優が演じ、

それが「声」として外にだされる時、そこには戯曲からそがれてしまった「肉体性」が付与されてしまい、どんなに「戯曲のことばの意味の絶対化」がなされようが、完璧に戯曲やテキストに忠実ではありえない、ということが大笹の指摘だからである。

この大笹の指摘は大きな射程をもっているように思われる。というのも、新劇とアングラ演劇の差異が語られる時、そこでは常に戯曲や俳優、あるいは身体や言葉の問題のみが前景化されており、声の存在は重要視されてこなかったきらいがあるからである。この認識については、(声について触れることはないが)梅山にも共通のものであると思われる。梅山は「言語を擬音語のような言語以前の音、意味の生成に至らない発語という身ぶりといった始原の状態へ帰そうと発想することもありうるが、アングラ演劇はその方向へは向わ」ず、あくまで言葉の使い方そのものを変えた、と述べている⁴⁴。すなわち、アングラ演劇においてはあくまで身体と言葉の関係のみが問題とされていたのである。

したがって声は、アングラ演劇がその存在を見過ごしてきたものであるし、さらには大笹が指摘したように新劇とアングラ演劇という演劇史的な流れにはまりきらないものでもある。そうであるならば、アングラ演劇における身体と言葉という関係に、声は再考察を加える必要性を促すものでもある。そして、自分自身も演劇史から外れていった竹内の声としての「からだ」とは、まさにこうした意味で、60年代アングラ演劇の身体の系譜に重なりつつも、それらを攪乱しうるものなのである。

6. おわりに

本論では竹内敏晴の「呼びかけのレッスン」を、教育や臨床の場ではあまり触れられることのなかった竹内の演劇のキャリアから論じてきた。そこで明らかとなってきたことは、竹内のレッスンには彼の1960年代の演劇活動と自身のコミュニケーションの問題とが投影されていること、そしてレッスンの中で呼びかけがなされる時、そこでは新劇からアングラ演劇の乗り越えと、竹内の「ことばが劈かれた経験」とが同時に上演され、アクション＝演技が行われていることである。

さらに、レッスンにおいて立ち現れる「からだ」は、竹内が言うようにアクションの基盤となるような、しっかりとしたものというよりは、声とともに現れるおぼろげで、曖昧なものなのである。この「からだ」は、同年代のアングラ演劇の「貧しく弱々しい身体」の系譜とも重なりながら、今までアングラ演劇において見過ごされてきた声という存在を表面化させ、新劇とアングラ演劇、戯曲と俳優、あるいは身体と言葉という二項で語られてきた関係を攪乱しうるものなのである。

さてこのように、本論では演劇という観点から竹内のレッスンを再考察し、竹内のレッスンと演劇の密接な関係や「からだ」が声によって立ち現れると同時に消えてしまうものでもあるということを示してきたが、こうしたことは教育や臨床の場での竹内のレッスンの有用性を否定しようとするものではない。そうではなく、本論で目指したのは、そうした臨床的な性格と竹内自身の演劇活動とを重ね合わせることによって、演劇における声の問題や、声そのものの問題を考える上での重要な示唆を読みとくことである。

だがあえてこうした読解を通じて、実践的な取り組みとも通じる点を指摘するとするならば、それはおそらく鷺田が指摘しているところの、自己と他者の二つの時間が縊りあわされる〈共同の現

在)における声の機能となるだろう。端的に言って、自己と他者が向き合い、声がやり取りされる時、そこには必然的に演技という意味でのアクションが常に切り離せない問題として存在しているのではないだろうか。我々は目を閉じ、視界を閉ざすことはできるが、耳の場合、ある音源から遠く離れない限り、音から逃げることはできない。したがって声も、必然的に語る者と聞く者という役割を作りだしてしまう。こうした声によって作りだされた強力な磁場において、語る者は自身の苦しみや痛みや喜びを語ることで何かを表現しようとし、聞く者はそれに耳を傾けることで、語る者の世界を追体験したり、そこで現れる語る者の「からだ」を感じたりする。このように声には常にアクションがつきまとい、まさにそうであるからこそ〈共同の現在〉が成り立つのではないだろうか。こうした問題は本論では十分に触れることができなかった俳優と観客の関係性の問題や、劇場という空間性の問題とも合わせて、今後の課題としたい。

(なかもとゆうた：神戸大学人文学研究科博士課程前期課程)

1 竹内敏晴『ことばが劈かれるとき』思想の科学社、1975年。

2 市川浩『精神としての身体』勁草書房、1975年。

3 語句の使いわけについて述べておく。まず竹内の引用では「ことば」となっている場合でも、地の文では「言葉」とする。これは特に竹内自身が「ことば」と述べる場合が、「言葉」とする場合と差異がなく、両者ともパロールと読み替えるものだからである。また身体と「からだ」(あるいは「身体」)の使い分けであるが、「からだ」「身体」は竹内の用語、あるいは作品中に表象されるものとして、より概念的なもの、実体をつかめないもの、それ以外の場合を身体という語でまとめる。あくまで本論を進める上での便宜的な区別であることを断わっておく。

4 竹内敏晴『声が生まれる 聞く力・話す力』中公新書、2007年、132-133頁。

5 竹内『ことばが劈かれるとき』、138-139頁。

6 竹内『声が生まれる』、160頁。

7 竹内敏晴『癒える力』晶文社、1999年、13-14頁。

8 竹内『ことばが劈かれるとき』、141頁。同じ意味合いで「制度としてのことば」と呼ぶ時もある(竹内敏晴『子どものからだことば』晶文社、1983年、112-113頁)。

9 守屋淳「表現としての朗読——声で他者にじかに触れることとしてのコミュニケーションへ」『芸術教授学』8号、日本芸術教授学研究会、2005年。

10 原口芳明「語りかける行為と心理臨床」『愛知教育大学研究報告』58号、2009年、3月。

11 鷺田清一『「聴く」ことへの力——臨床哲学試論』阪急コミュニケーションズ、1999年、63-77頁。

12 同上、55-58頁。

13 モーリス・メルロ＝ポンティ『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版、1945=1982年、233頁。本論では中島訳を用いたが、鷺田は「志向弓」という訳語を用いている。

14 同上。

15 「新劇」とは歌舞伎や古典芸能の流れをいかに断ち切り、西洋近代演劇(リアリズム演劇)を取り入れるかという試みの中で20世紀初頭から生じてきたものである。戦後GHQは獄中の左翼の演劇人を含む政治犯を釈放し、戦時中の芸術表現に関する規則を撤廃することで、日本における軍国主義を一掃しようとしたため、演劇はそれ自体として楽しめるというよりはむしろ、軍国主義思想の排除と同時に社会主義思想の普及のための媒体として奨励された。もちろん1950年代になるとGHQによって社会主義思想は取り締まられるようになるが、新劇そのものは生き残り、プロバガンダ以上のものを表現するものとして1950年代には黄金期を迎えることになる。しかし1960年代になると脱近代劇の運動が世界的に活発になりはじめ、日本でも西洋の近代演劇を手本とするような新劇を乗り越えるための試みが現れる(俳優の存在の強調、テント小屋での公演など)。また政治的・社会的問題に対する関心も高かった。こうした流れが1970年代になると、小劇場として多くの演劇グループが生まれることにつながる。小劇場は俳優を重視するという点で脱新劇の運動の特徴を受け継いでいるが、

新劇的な公演を拒絶しているわけでもなかった。野間正二『比較文化的に見た日本の演劇：アメノウズメから野田秀樹まで』大阪教育図書、1996年参照。

16 竹内敏晴「私の演劇解体史」『セレクション・竹内敏晴の「からだと思」1 主体としての「からだ」』藤原書店、2013年、269頁。(初出は『肉体言語』第11号、肉体言語舎、1983年3月。)

17 竹内敏晴「演技者は詩人たりうるか」同上、316頁。(初出は演劇集団「変身」編『変身』「変身」刊行委員会、1969年。)

18 竹内『ことばが劈かれるとき』、95頁。

19 竹内敏晴「「アングラ以前」——あるいは「前期アングラ」として」『セレクション・竹内敏晴の「からだと思」1 主体としての「からだ」』、283頁。(初出は日本演出者協会+西堂行人編『演出家の仕事——60年代・アングラ・演劇革命』れんが書房新社、2006年。)

20 竹内「演技者は詩人たりうるか」、302頁。

21 同上、316頁。竹内のこの「語る言葉」と「語られてしまった言葉」という区分は、メルロ＝ポンティの影響を受けている。(これについては竹内も言及している。竹内敏晴『出会うということ』藤原書店、2009年、15頁など。)メルロ＝ポンティは言葉を様々な言い方で二つに分ける。例えば「語る言葉 (parole parlante)」と「語られた言葉 (parole parlée)」(メルロ＝ポンティ前掲書、325頁)、「根源的な言葉 (parole originaire)」と「二次的な言葉 (parole secondaire)」(641頁)、「超越論的もしくは本来的な言語」と「経験的言語」(641頁)などである。メルロ＝ポンティによれば、我々が日常的に用いているのは後者の言葉である。この言葉に対してはすでに出来合いの意味が用意されており、我々はそこから二次的な思想しか呼び起こさない。これに対して前者は「それによって観念が現実存在するようになる」(641頁)ものである。詳細な議論は省くが、こうした二つの言葉は厳密に線引きできず、相互に基礎づけ合っているといえるが(円谷裕二「メルロ＝ポンティの言語論——『知覚の現象学』に則して」『哲學年報』72号、2013年を参照のこと)、竹内はアクションが成立しているか否かという独自の尺度によって、この二つの言葉を明確に区分しているように思われる。

22 竹内『ことばが劈かれるとき』、126-128頁。

23 竹内「私の演劇解体史」、268頁。

24 竹内「アングラ以前」、290頁。

25 竹内『ことばが劈かれるとき』、88頁。

26 竹内『声が生まれる』、117-118頁。

27 竹内「アングラ以前」、290頁。

28 擬似的な「演出家」としてレッスンに参加することについては、竹内自身も言及している。竹内「演劇を壊し、関係をつくる——私のワークショップ考(聞き手=西行人)」『セレクション・竹内敏晴の「からだと思」1 主体としての「からだ」』、372-374頁。(初出は世田谷パブリックシアター編・発行『パブリックシアター③』れんが書房新社、1998年4月。)また、レッスンにおいて場を仕切るということの重要性については守屋も触れている。守屋、前掲論文。

29 竹内『ことばが劈かれるとき』、141-142頁。

30 同上、109頁。

31 竹内敏晴『生きることのレッスン 内発するからだ、目覚めるいのち』トランスビュー、2007年、59頁。

32 竹内『声が生まれる』、181頁。

33 ドン・アイディー (Don Ihde, 1934-) は「声の響きの可能性は常に明確に拡大されているわけではないが、演出上の声 (dramaturgical voice) においては、声の響きは拡大されることになる」と述べている。Don Ihde, *Listening and Voice: Phenomenologies of Sound*, New York: State University of New York Press, 2007, p.167.

34 鈴木忠志・中村雄二郎『劇的言語 増補版』朝日新聞社、1999年、17-18頁。(本篇の初出は1976年。)

35 唐十郎『特権的肉体論』白水社、1997年、35頁。(初出は「特権的肉体論」『腰巻お仙』現代思想社、1970年。)

36 扇田昭彦『唐十郎の劇世界』右文書院、2007年、365頁。

37 梅山いつき『アングラ演劇論 叛乱する言葉、偽りの肉体、運動する躰』作品社、2012年。

38 同上、236頁。

39 同上、36-38頁。「複製」に関して、梅山はアングラ演劇の大量生産されるポスターに対する熱狂についても触れている。同上、20-25頁。

40 同上、244頁。

41 同上、38頁。

42 大笹吉雄「アングラ演劇とはなんだったのか？」岡室美奈子・梅山いつき編『六〇年代演劇再考』水声社、2012年、219頁。

43 菅孝行「六〇年代演劇の歴史的位位置と現在」同上、234頁。

44 梅山前掲書、238頁。例えば鈴木『劇的なるものをめぐって・II』で使用されている様々な文体で綴られたテキストが挙げられている。