

研究ノート

映画における詩的身体にアプローチする演出法と演技法

——「ショットムービープロジェクト」制作を巡って

蔣雯

一、背景

撮影所のシステムが確立された一九三〇年以降のハリウッドにおいて、プロデューサー・システム、「脚本」を中心とした映画制作が主流になって以来、俳優の身体はキャラクターの性格を明らかにしたり、物語と心理を代理表象したりすることが主な仕事になった。その後、産業的、宣伝的、娯楽的な情報操作がますます映画産業にも侵食し、AIを代表とする簡単かつ精密に操作できる仮想身体の大衆化も今までにない規模で進行してきた。このような映像を取り巻く状況に身体化されつつ、人間はもはや日常的な身ぶりを失った状態にある。スクリーンに映される俳優の身体も例外ではなく、映像を取り巻く時代状況に取り憑かれるかのように、ますます「非人間的」な身ぶりを見せるようになっていく。このような時代背景から、映画的身体のあり方と映画俳優の本来の身体性をどうのように位置づけるべきかといった問題を検討することは差し迫った課題となっている。情報化、デジタル化が急速に進む現代においてこそ、情報としては不要なものとして切り捨てられるノイズを含んだ人間的な身体を、映画という機械的装置を使って記録することが重要になってくると考えられる。映画俳優は物語や意味を代理表象するためのひとつの道具にすぎないのか、そして役を上手く演じられるようになるということは、俳優が持っている本来の身体性を抹消していくことなのか。こうした問題意識から出発し、筆者は映画に現れる身体について、単に意味を伝える媒体としての側面ではなく、意味の中心から脱却することで現れる詩的な一面に注目し、その生成条件を探究するために「詩的身体」の研究を始めた¹⁾。そして理論的な研究だけではなく、俳優が如何に主体性を持って「詩的身体」にアプローチすることができるのか、その方法を実践的に探究するために「意味をこえる身体へ…シヨットムービープロジェクト」(以下「シヨットムービー」)を二〇二〇年に企画し、現在でも継続して取り組んでいる。

二、用語の定義

ここで、本稿で使うキーワードについて簡単に説明しておきたい。

詩的身体とは、映画における物語に回収できない身体のことをいう。詩的身体の「詩的」という形容詞は叙情的な意味ではなく、その反面にある事物の原初的荒々しさに由来する、叙情的な文法を破壊する意味で用いられている。詩的身体の定義についてはイタリアの詩人、小説家、映画監督ピエル・パオロ・パゾリーニの論文「ポエジーとしての映画」(一九六五)を参照した。パゾリーニはこの論文において、映画の言葉は何よりもまず「ポエジー(詩的な)言葉」であると主張した。なぜなら映画を構成するイメージは、視覚的言語の表象群としてのオブジェを持つ文法以前の、現実に知覚される風景、事物、人物の体や身振りなどを直接的な素材としているからである。

映画の内なる非理性的、夢魔的、原初的な要素、その荒々しい無垢の力などの全ては、意識の手前に止めおかれ、ショックや陶酔の意識されざる要因として不当に利用されるのだ。そして、本来、常に夢魔と眩惑とに満ちた怪奇の王国であるはずのフィルムの内には、いち早く、語りの約束事の数々が持ち込まれたのだった。映画と演劇のあるいは映画と小説の、無益なくせに上部だけはいかにも尤もらしい比較がなされるようになったのも、そのせいなのである。映画に持ちこまれたこの語りに関する約束事が、散文で書かれたコミュニケーションの言葉と類推的に結びつくものであることは言うまでもない。²

パゾリーニは映画の言語は物語よりも物自体の言語に近いものであり、それを演劇や小説などと比較するのは無益なことであるので、散文的なコミュニケーションに流されないように注意すべきだと指摘している。パゾリーニ

の文脈を引き受け、「詩的身体」の「詩的」を、パズリーニが言う「ポエジー」（物自体の言葉）として理解してもらいたい。

筆者がこれまで取り組んで来た研究において、演出側と観る側の角度から考察されてきた「詩的身体」は、映画における「身体の顕在化」がキーワードになっていて、物語に回収できない俳優の身体に宿っていると考えられてきた。そして「ショットムービー」を含めた俳優の身体性を重視する様々な創作実践を通じて、詩的身体の決定的な特徴は、演者の角度から言えば、俳優の個人的で代替不可能な身体性であることがわかった。

詩的演技身体とは、詩的身体にアプローチするための、俳優の演技する身体である。すなわち、演者の身体的感受性を重視する仕方、特定の演技論と演技形式を通じて能動的に生み出す、心理的作用に基づいた演技から脱却する無意識な演技身体のことを指している。「ショットムービープロジェクト」の実践を通して、職業的俳優について発見したことがある。それは、一度演技の訓練を受けた職業的俳優にとって、演技を受ける以前の無意識的な身体性に返ることは極めて困難であるということだ。しかし、それは職業的俳優が詩的演技身体を目指すことができないうことではない。職業的な俳優は、物語を脱線するような身体性ではなく、あくまで物語の中にいなながらも演技以前の身体性としての「自己性」を保つこと、つまり完全に役に同化するのではない仕方、演技身体を引き出すことができるかと考えるに至った。そして強調しなければならないのは、詩的身体は演者、演出、カメラの間で生成する偶然性を見える映画特有のひとつの現象であるということだ。そのため、詩的演技身体は俳優が「詩的身体」の生成を目指すための要素の一つであり、必ずしも「詩的身体」の創出に繋がるものではない。

ショットムービーは、「shot movie」と書く。ショット（瞬間的な断片）が重なることでできるムービー（映画）という意味で、「ショットムービー」で制作する作品のコンセプト、「意味をこえる身体」を表現している。あるいは

は、単体では意味を持たないショットが連なることで必然的にムービー（物語）になってしまふという現象も含んでいる。

「詩的身体」、「詩的演技身体」、「ショットムービー」について、以上の定義付けを踏まえた上で、以下では「ショットムービー」の具体的な作品分析、並びに演技・演出法について検討していく。

三、「ショットムービー」を通して実践した詩的身体にアプローチする演出法と演技法

俳優の角度から詩的身体にアプローチする詩的演技身体とそれを強化する演出法を模索するために、筆者は二〇二〇年から職業的俳優と一緒に「ショットムービー」を始めた。本来、非職業的俳優と職業的俳優の区分は一言で片付けられない複雑なものだが、本稿においては、便宜的に全く演技経験がない非職業的俳優と区別して、何らかの身体表現者としての経歴を持っている人を、職業的俳優と名指すことにする。「ショットムービー」に出演した俳優はそれぞれ経歴が異なっているが、演劇やダンスなどある程度の身体的表現の経験値を持っている。「ショットムービー」は、このような職業的俳優に特有の身体的創造力に注目し、身体を意味から解放させる演出と演技法を探究し、意味を伝える記号としての身体ではなく、他者と共存する世界そのものを映像に撮ることを目指している。その中で重要なテーマになっているのは、「脱中心化」の制作法である。通常の映像作品では、監督、脚本など何かしらの中心がある。制作側による一方向的、かつ中心的な意図を俳優に伝え、俳優は伝達された意味を表現する媒体である、といった関係性によって制作が進められる。それに対して「脱中心化」とは、制作に関わる複数の立場が双方向的に影響作用を及ぼすような共同制作法である。

(一)「ショットムービー」の制作について

「ショットムービー」は二〇二〇年から始まったプロジェクトだが、これまで制作・上映されたのは「八月対談録」と「変奏」の二作品である。新型コロナウイルス感染症の流行によって一年程対面撮影が出来なかった期間に、遠隔で作られた映像作品が「八月対談録」である。

「八月対談録」のストーリーのベースは、国際結婚を迎える中国人女性（リサ）と日本人男性（ヤン）、そして二人にまつわる友人関係からなっている。最初に決まっていたのは、登場人物の職業と交友関係だけであり、そのベースの上に、キャラクターの対話などがオンラインで行われ、俳優の身体性に基づいてプロフィールや人間関係に厚みが出た後、制作組と俳優組が共同作業でプロット、セリフ、演出などを考えていくというふうに制作が行われた。

「八月対談録」は俳優の役作りという趣旨で作られた。役作りは以下の三つの方法を用いて同時に進化した。

(1) プロットに基づいて行われたキャラクター同士のオンラインでの接触。

(2) 俳優の自撮りによって記録されたキャラクターの日常生活。

(3) Twitterを通して作られたキャラクターのメタバース（キャラクターが生活している虚構の宇宙）。

最後に zoom の録画と俳優の自撮り映像、そしてキャラクターの Twitter の素材が編集されて、「八月対談録」としてまとめられた。

通常、俳優の役作りは脚本に基づくものだが、「八月対談録」の場合は、キャラクターとして眩いたり自撮り映像を撮ったり、そして何度も相手役と会話することを通して、俳優自身の身体から現れたものを役作りとみなしている。このような役作りの仕方は限られた現存のキャラクターに対する浅い模倣ではなく、未知数の多様性がある個人的な身体性から抽出されたものである。

作品2の「変奏」はこのような「八月対談録」でできた役作りを踏まえて、対面撮影で制作された作品である。撮影現場では、「脱中心化」の理念にしたがって、各部門がお互いの創作をサポートしながら、それぞれの専門分野から役割分担して自由に創作した。現場での具体的な流れは、まずプロットが全員に共有され、撮影部門がカメラワークとカット割りをデザインし、演出が演出を考え、俳優がカメラワークと演出の制限の中で自由にアクションを行うというものである。そして役割分担といっても、実際に操作するときにははっきり分けたわけではなく、演出もカメラワークを提案したり、カメラマンも演技プランにアドバイスしたりした。つまり、専門によって役割分担をしながらも、時々専門の境をこえた、お互いの創作を刺激することによる共同制作である。

「八月対談録」と「変奏」の制作法において共通する一つの大きな特徴は、通常の映画撮影で欠かせない脚本と監督がないことである。その代わりに、人物の略歴と人物関係を含む簡単なプロットが設定されている。脚本がないため、制作側は毎回の対談・撮影で起きた物語を見て、次回の対談・撮影をどのように進めるか相談して決めていく。つまり事前に脚本と撮影プランを立ててから作り始めるのではなく、むしろ作りながら脚本と撮影プランが進行していく。対談・撮影の数日前に制作側は俳優に簡単なプロットを共有し、当日はそれに基づいてアドリブで演じる。制作側は事前にプロットを作るが、俳優に押し付けることはできない。つまりプロットは一つのシチュエーションとして提供され、物語の生成を誘発することはできるが、俳優がどう反応するかはひたすら俳優自らの身体の選択を待つことしかできない。他方で俳優は、事前にキャラクターのイメージを構想したとしても実際に生身の他者として向き合うと、全く違う方向で役を作ることまでできる。このように制作を進めることによって、ストーリーの展開は、通常の映画のように事前に決まった脚本でも、作品の統一性と全体性をコントロールする監督の意志でもなく、何よりも現場のあらゆる状況と出演者の身体性に任せられる。

(二)「シヨットムービー」の制作で気づいたこと

「シヨットムービー」の制作を通して、意味をこえる身体にアプローチする演技・演出法について、得られた論点がある。それは次のようにまとめられる。

- (1) 台詞を言う時、俳優の身振りが変わると、ニュアンスが変わる。アドリブの会話の場合、話の内容までもが変わる。
 - (2) 俳優が自己表現しようとする時に思考回路が先行してしまう。逆に自己表現を諦めて、相手役の反応に応じて受け身として行動する時はその人の本来の身体性が現れやすい。
 - (3) キャラクターのオンライン接触と twitter でのメタバースは虚構ではあるが、現実と同じように他者と接する時に初めて「自己性」を発見するようになる。
 - (4) 自撮りと twitter でメタバースを作ること、キャラクターの厚みが出てきた。それによって、物語が誰も予想できない方向へ発展していく。
 - (5) zoom は意味伝達のために使われることが多いが、機械の目を持っているという意味では時間と身体を記録することもできる。
- 以上は一つの共通点に導かれる。それは俳優の個別の身体がもたらした「脱中心化」である。「シヨットムービー」の創作実践では意識的に「脱中心化」の演技・演出法に取り組んだ。

(三)「脱中心化」の実践例

(a) 身体の個性がもたらした遠心力

通常の映画の撮影現場において、技術部門による演出は時間を要するため、俳優のその場での演技を長く吟味することに多く時間が割かれることは少ない。そのため、基本的に、俳優に事前に脚本を渡して、監督の要求を正確に伝えることが一般的とされている。ショットムービーは技術面の要素をなるべくシンプルにしたため、演技の演出にかける時間を多く設けられた。そして脚本がないため、俳優は直接カメラの前で様々な行動を提供することしかできない。つまり言葉ではなく、身体を使って撮影側と相談、調整、コミュニケーションを重ねることで撮影は進行していった。ショットムービーにおいては正確に脚本の意味を伝達するよりも、「意味をこえる身体」を目指し、カメラを含める撮影現場の中で俳優の個人的な身体を引き出すことが重要とされている。

一つの例として、「八月対談録」におけるリサとアキラの会話のシーンをあげよう。事前に制作側が用意したプロットでは、リサはヤンと一年程遠距離恋愛を続けながら、アキラと不倫関係を持っていると設定されている。こうした関係性を踏まえ、アキラがリサに電話で相談するシーンがある。このシーンでは、アキラを演じる俳優は劇団の中でコロナを罹った人が出たため、公演がキャンセルされたことの苦悩をリサに聞いてもらうために電話をした。この時、最初は恋人同士の口振りで話している。しかしリサを演じる俳優は照れているせいも、相手の俳優に対して恋人に接するような演技ができなかった。会話をすると、リサはアキラから距離を取るように振る舞った。そして、リサのその態度によって、アキラを演じる俳優も距離感を調整しながら会話を続けなければならない状況になり、アキラは不倫関係の相手という人物設定から離れるか離れないか、という危うい境界を彷徨っているように見えた。つまり、リサを演じる俳優の個人的な身体性は、事前に決まった物語に対して遠心力として作用し、物

語から外れる詩的身体の生成を促した。

(b) 受動的な演技身体

次に、ヤン、リサと優子の初対面のシーンを例にして、詩的身体にアプローチする演技法を見てみよう。プロット上、リサはヤンの新婚の妻、優子はヤンの長年の友達でヤンに恋心を持っているという設定である。この三人の初対面は気まずい雰囲気になると予想される。俳優はこれから気まずい場面を演じると分かったら、まずセリフから気まずさを表現しようとするのがよくある。しかし気まずさを伝えようとすると、物語を説明するための演技になってしまい、詩的身体にアプローチする演技にはつながらない。気まずさを演出することを防ぐために、俳優にセリフではなく身体感覚から演技を始めるように伝えた。そうすることによって、第一声を発するのが誰なのか誰も知らないという緊張した空気が現場に漂うようになった。能動的に何かを表現する説明的な演技が防止されて、俳優は相手役と周りの環境を観察し、それに対応することに集中しなければならぬ状態になって、受動的かつ即発的な演技身体につながっていく。この即発的な身体性が作られる回路は、事前に設定した物語に対して脱中心の要素として作用し、詩的身体のアプローチにつながっていく。実際にこのシーンにおいて、多数の身体と物語のズレが起きている。優子はコーヒーを飲んでいるのに、「お湯がなくなった」と言ったり、ヤンも



(Fig. 1: 筆者作成) ストーリーの展開では出演者自らの選択を優先する。

自分の留学先をすぐに答えられなかったりした。つまり、フィクションの設定（コーヒーを飲んでいないこと、留学先）を忘れ、お湯や実際には留学先を覚えていないという現実が、俳優のリアルな身体として危うさとともに現れている。現実では優子を演じた俳優はリサ役の俳優より、ヤンを演じた俳優と関係が親しいため、その現実の関係性は無意識に現れた行動の行き違い、あるいは息が合う、といった細かいながら説得力がある身体性として現れ、フィクションの設定以上に三人の関係性を豊かにした。しかし関係性が豊かになっても、それは事前に決まった物語から生まれたものではなく、むしろそこから離れそうな危うさ、無意識から生成され、誰も予想できない展開が導かれていったのである。このシーンにおける演技法の実践を通して、職業的俳優が主体的に詩的身体にアプローチするためには、演技的な思考回路を防ぎ、無意識な身体回路を作り出すことがひとつの方法であるという仮説が導き出せる。そしてそれが現場の演技演出だけではなく、俳優の普段の日常訓練でも常に心掛けるべきことだと筆者は考える。



(Fig. 2 : 筆者作成) 居心地が良くないシチュエーションを設置して、即発的な身体を引き出す。



(Fig. 3 :筆者作成) 発話の声や発音などの身体性に集中させる。

(C) 無意識な身体回路

無意識的な身体回路を作り出す演技演出について、もう一つ例を挙げよう。リサとリカが会うシーンにおいて、二人の出演者は慣れない方言と外国語を使っている。リサは中国語、リカは台湾訛りの標準語を話しているが、どちらも俳優の母語ではない。そうすることによって、俳優はセリフの意味に対して、自分なりに解釈する余裕を失い、発音の正しさや発声の部位などの身体的なことに集中しなくてはならない状況に置かれ、慣れない言語を話すことは物語や意味に対する一つの遠心力になっている。

この演技演出は、「変奏」では詩的身体にアプローチする際に成功したとは言えないが、この方法自体を別のしかたで応用することは可能である。例えば、俳優を全力で走らせてその身体を限界に近づけることによって、思考を回避し、無意識で即発的な身体を引き出したり、または台詞を言う時に出演者を身体の一部に集中させて、意味を演じるニュアンスを排除したりするような方法が考えられる。実際に筆者は非職業的俳優を中心に制作した「詩的身体 [Poetic Body]」³ という実験映画でこのような演技演出法を試したが、そこでその効果が示されている。



(Fig. 4：筆者作成) 非職業的俳優の不安定要素を入れて、「会話を演じる」意識を分散させる。

(d) 意識を分散する

そして、無意識で即発的な身体を引き出すために、「演技における意図を分散させる」演技演出法も試した。例えばヤンと優子がカフェで会話をするシーンで、隣の席に全く演技経験がない二人を置いた。この二人がずっと隣の席で話していることによって、まずはヤンと優子を演じる俳優は時々隣の席の話に気を取られて、自分たちの「会話を演じる」ことに集中できなくなった。そして、優子とヤンのセリフが時々隣の席の話と偶然衝突する状況が生まれた。そのタイミングによってセリフの意味が解消されたり、生成了りしたりした。例えば、隣の席の「これは不倫だよね」という話と、ヤンの「いや、どうかね」というセリフが重なり、まるでヤンが自身の優子との関係性を解しているように聞こえてくる。つまり、隣の席にいる全く演技経験がない二人の存在は、計画された演技と意味に対しての不安定要素となり、ハプニングをもたらしただのである。

詩的身体にアプローチするために、このような意味と演技計画の遠心力となって働く要素としては、演技の未経験者の他に、予想できない行動を起こす子供や動物も考えられる。

四、映画演技の特徴

「シヨットムービー」の制作を通して、詩的身体にアプローチする様々な演出法と演技法を試行錯誤した結果、演技・演出について以下の論点を発見した。

まず一つ目は、映像の演技と舞台の演技の違いである。すなわち、時空間が連続しているか、していないかの違いが挙げられる。演劇の俳優が比較的連続した時間（一幕）と、現実世界と繋がっている空間（舞台）という連続した時空で演技するのに対して、映画俳優は一カットの時間で、フレイミングされた虚構の空間という断片的な時空で演技をしている。具体的に言えば、まず映画俳優は一カットの時間で、途切れながら、時には逆の順番で演技をしなければならぬ。これは映画演技の時間的な断片性である。また、映画演技の空間的な断片性は、俳優がカメラやスタッフなどの現実世界がすぐ目の前にある環境でフィクションの世界を作らなければならないことから生じる。

断片化された時空間において演技をするという根本的な条件により、映画俳優が連続的な心理的創作をすること、つまり役として居続けることは演劇の俳優よりも困難である。特に技術部門と共に創作する撮影現場では、俳優は充分な心理的創作の時間が与えられないため、既存の演技に対する想像と模倣に陥りやすく、その時の演技身体は単純化、記号化になりがちである。そして、映画俳優の演技身体にはフレイミングなどの演出が関与しているので、心理的な創作が思う通りに再現されない可能性も十分にある。更に、自分が見たいことしか見えない人間の肉眼と比べると、カメラという機械の目は極めて無機質なものである。カメラは人間の肉眼では捉えられないこともフレイムに収める。こうした理由があるため、映画俳優は心理を可視化するために演技をすると、少しでも考えている時の躊躇が入り込んでしまった場合は、その迷いがそのままカメラに見破られやすい。もちろん、映画演技に心理的

創作があつてはいけないということではない。心理は行動／身体に先立つものではなく、行動／身体がもたらす事後的なものであるべきだと筆者は考える。

心理作用による演技の創作過程を一つの回路にしてみれば、「反省（役作り）―感情（動機作り）―行動（演技）―事故（脚本を実現）」といった脳が主導する回路になる。それに対して現実の世界はその逆であり、「事故―行動―感情―反省」といった身体先行の回路になっている。映画はフィクションとして作り込んでも、完全にはフィクション化できない現実的な世界と身体を記録してしまうため、映画の演技においても俳優の身体的回路が求められている。

映画演技はカメラによって記録された断片であるため、心理的創造は嘘として見破られやすい。しかし角度を変えて考えれば、映画演技は断片の中だけで成立し、その断片の中だけで成立すれば良いということになる。言い換えれば、一カット中で役として信じられる身体をフレーム中に収めることができれば、このカットを撮り始める前の、このカットのフレーム以外の身体がどうしているかは関係ない。演劇の演技には開演から終演まで役として居続ける持続性が要請される一方で、映画演技は一カットの中で生の身体を提供できる瞬発力が必要とされる。

「ショットムービー」の撮影現場で得られたもう一つの気づきは、俳優がカメラの前で演技をしている時、カメラに映された身体は、直接に肉眼で見た身体とは違うもののように見えることだった。当たり前のことを言っているかもしれないが、肉眼で見た身体は現実世界の一部で、カメラから見た身体は「カメラが見た世界」の一部である。なぜそのように見えるのかを考えてみたが、「カメラが見た世界」にはカメラマンや演出家の世界観（フレーム、カメラの運動、色調など）が含まれている。そしてカメラは焦点を当てたものを全て映してしまう。このように、カメラの中の演技身体と現実世界の演技身体には絶対的な隔たりがあるため、現実世界に生きている俳優は「カ

メラが見た世界」の中の演技に自分の力で影響を与えることができないのである。現実の世界で演じている俳優は、同時にカメラに映されている身体を確認することができないので、映画俳優の身体創作は当てもない暗中模索とも言える。

映画演技は、身体の一瞬の「生」を求めるがゆえに、俳優と演出側が相互的に創作する環境によってこそ生まれるものである。撮影側と俳優と一緒に俳優の個人的で代替不可能な詩的演技身体を引き出すことこそ、映画の身体創作技法ではないかと考える。

以上の映画演技の特徴に関する気づきは、「シヨットムービー」において演技に対する演出が、俳優に脚本／物語を適切に解釈させるよりも、俳優の身体的な表徴の「現れる」間を重視していることに関連している。「現れる」と言うのは、映画演技にとつて、「見せる」という能動的な行為ではなくて、事後的、受動的に身体が表出されることが重要であると考えているからだ。つまり、映画演技に対する演出は、ただ身体に「行動」を起こす環境を作つてあげること、あとは劇の訪れを待つことしかできないと筆者は考えている。

五、詩的演技身体訓練法の方向

「シヨットムービー」の実践で得た経験を踏まえて、詩的身体にアプローチするための職業的俳優の訓練法、つまり詩的演技身体訓練法においては、「無為」や「無意識」を考察の要としている。しかし、同時にそこには詩的身体の生成についてのひとつのパラドクスがある。

詩的身体はそもそも無為な現象であるため、それを意図的に掴もうとする態度自体が既に逆説を含んでいる。詩的身体は、意図的に表現しようとする、同時にその無為性が消え去ってしまうといった、原理的に実現不可能な

身体である。つまり、「意図がない身体を、意図的に求めることができるか？」という大きな問いが存在している。その問いに対して、自分なりの答えを出したい。

まずは、詩的身体の存在を知っていても、詩的身体を確実に実現できる演出法と演技のメソッドはそもそも成立し得ないと考える。しかし同時に、詩的身体には一つの美学的な追求として近づくことができるのではないかと考える。つまり、何かのメソッドを通して、詩的身体を実現することができなくても、詩的身体を生成するための土壌を作ることができるのではないかと思う。

では、職業的俳優は如何に主体性を持って詩的身体を生成するための土壌を作るのか。この問いに対する答えは今後の研究で探究し続けるが、ここではひとつの方向性を示しておきたい。第一に、職業的俳優は映画における詩的身体の存在を理解しなければならない。詩的身体は演じる側の角度から考えれば、演技におけるノイズとも言える。俳優が演技の提供側として詩的身体にアプローチする一つの要素であることは否めない。そして詩的身体にアプローチすることができるのは、決して単なる物語のノイズを作り出す演技ではない。そうではなく、「シヨットムービー」の実践を通して見えてきたことは、詩的演技身体が俳優の個人的で代替不可能な身体に宿っていることとである。意味と情報伝達という観点から考えた時に不要とされる身体のノイズは無意識の範疇にあるため、能動的に演じようとすればする程抹消されることになる。しかし一方、俳優は身体的感受性を重視する特定の日常訓練と演技形式を通じて、意識的な心理と思考の回路を回避し、無意識にアプローチする身体的な回路を作り出すことができる。この身体的回路こそ詩的身体に近づく道ではないかと現段階で筆者は考えている。

そして詩的身体は脱意味的な身体であるが、同時に意味がなければ、詩的身体も存在することができない。つまり、制作側の意味を伝える意志を離れては詩的身体について語ることはできない。例えば、監視カメラの中の身体

は意図的に編集しなければ、ただの日常の身体であり、詩的身体とは言えない。その意味で、詩的身体は俳優が一方的に求めるものではなく、演出側と技術部門の意図を含めた全ての撮影環境と関わっている。職業的映画俳優は相手役の俳優だけではなく、映画演出、技術部門、カメラなどのあらゆる立場を含めた「他者」としての撮影環境の中で、詩的演技身体を目指すことを視野に入れた訓練に取り組まなければならないのである。

これまで詩的身体にアプローチするために実践してきた演技演出法、そして今後も問い続ける詩的演技身体の訓練法は、決してひとつの結論や解決策に収斂するものではない。それは、映画俳優が詩的身体に向かって踏み出すための認識を獲得し、そこにアプローチしていくためのひとつの方向性を提供する役割を担っているのである。

※本稿は筆者による第四三回新潟哲学思想セミナーにおける研究発表及びプロジェクト「東京で（国）境をこえる」の制作記録ノートに基づいて執筆したものである。

註

1 今までの研究経過は二〇二二年度東京藝術大学大学院映像研究科博士論文「映画における詩的身体にアプローチする俳優の身体」を参照。

2 ピエル・パオロ・パゾリーニ「ポエジーとしての映画」塩瀬宏訳、岩本憲児・波多野哲朗編『映画理論集成』フィルムアート社、一九八二年、二六九―二七〇頁。

二〇二〇年に筆者が非職業俳優と一緒に作った実験映画のこと。この映画制作を通して、俳優が全力で走って身体的な限界まで追い詰める演出は、意味を演じるニュアンスを排除することに貢献する演出法になりうるということが明らかになった。

蔣雯（ジャン・ウエン／東京工芸大学芸術学部助教）