

日本におけるスタニスラフスキー・システムその5——竹内敏晴をめぐって——

齋 藤 陽 一

はじめに

あるきっかけから、昨年の秋より、スタニスラフスキー・システムに則った演技研究のワークショップの手伝いをするようになった。国立サンクト・ペテルブルク演劇大学を卒業した方をお招きして開かれているものだが、その中で、「スタニスラフスキー・システムはリアリズム演劇を志向するものではない」という言葉があった。それを100%納得して受け入れた訳ではなかったがⁱ、実は、同じような言葉に別のところで出くわしていた。後年はワークショップの主宰者として知られた、ぶどうの会、及び、変身の演出家であった竹内敏晴が、1964年に雑誌『文学』2月号に載せた「スタニスラフスキー・システムの現代的課題」という文章である。その中で竹内は次のように書いている。

そのための（創造的狀態にわれわれをおくための 筆者注）意識的な技術の法則をさぐった結果が「システム」であって、だから「システム」そのものは、ある特定の様式による演技を作ろうとするものではない。（『文学』1964年2月号 80頁）

ここ2年ほど、竹内の著作に接する機会ⁱⁱがあったので、改めて、竹内敏晴と

ⁱ 政治的な主張は抜きに、俳優の養成に資するものであるということには納得できるが、果たして、前衛劇を目指す、それこそ「反スタニスラフスキー演劇」を目指す俳優にも有効であるのか、という問題である。

ⁱⁱ 大学院の修士課程に在籍していた、吉田恵理氏が「竹内敏晴の「レッスン」の形成 スタニスラフスキー・システムとの関係」という題名で修士論文を書いた。その指導の過程で考えたことが、この小論の基礎となっている。記して、感謝の気持ちとしたい。

スタニスラフスキー・システムとの関係をまとめてみたいと考え書いたものが本論である。

竹内の生い立ちと演劇活動にはいるまで

はじめに、竹内が演劇に出会うまでを、竹内本人が書いた『ことばが劈かれるとき』の記述からまとめておきたいと思う。

1925年生まれの竹内は、生後1年にならぬころに耳の炎症を起こし、当時は薬もなく、小学校高学年で知った病名は「慢性中耳炎急性発作症」ということになっていた。そして中学入学後、「中学一年の秋から四年の冬まで、私はほとんど完全なツンボだった」（同書38頁）と竹内は記す。この時の思い出として、級友が笑いながら話し合っているのを見て、自分の耳が聞こえないのをいいことに自分を笑っていると感じてしまい、それが繰り返されることで伏し目がちになり孤独になっていったことと、踏切で機関車が近づいて来るのに気づかず、慌てて逃げたが、恐怖よりも恥辱感に身がすくんだことをあげている。耳が聞こえないことによるコミュニケーションの困難さが書かれており、閉ざされた〈自〉と〈非自〉しか存在せず、「まだ〈自と他〉という意味での〈他者〉は、私にとって存在していなかった。ここではコミュニケーションという問題は、成り立つ地盤を用意できない」（同書 40頁）と表現している。このことが、後年の演劇活動や「話しかけのレッスン」につながる訳だが、これについては後で触れる。

やがて中学4年の時に新薬が開発され、右の耳の聴力が回復し始める。そして、旧制第一高等学校へ入学するのだが、その時、所謂「コンパ」の場で自己紹介をする際に、何を言っているのか分からないと言われる。それを竹内は次のように書いている。

私は、自分がことばを使えない、と感じた。いな、ことばを持っていない、と感じた。また、ことばを持たない、ってことは、考えを持っていないということだと感じた。（同書 43頁）

この自覚のもと、竹内は、まずことばを見出すことから始める。その時に、参考になったのがデカルトであった。デカルトの『精神指導の規則』という本の中の規則第4、「事物の真理を探究するには方法が必要である」という言葉を参考に「方法がなければ、何もはっきりしたことは把握できない」(同書 48頁)と感じた竹内は、「ものごとも、心の動きも、まずはっきりと見ること、見えたものを見えたままに語りうることばを見つけ出すこと」(同書 50頁)を準則としてなんとか言葉を獲得していく。そして内語の段階では、ことばを獲得するのだが、これを発音すると途端に裏切られる。「発音したことばのリアリティは、その音自体の充足性と質量とでもいうべきものに支えられる」(同書 51頁)からであると竹内は分析しているが、逆に、演劇の場合には、言葉が相手に伝わっているか、話すという行為にリアリティがあるのか、そのことに敏感になったと言えるだろう。

このようにして、言葉を獲得しつつあった竹内は、再び失語状態となる。それは、敗戦を迎え、それまでの価値観が180度ひっくり返ったことと関係している。竹内は、その時の気持ちを次のように表現している。

そのとき私の中で起こったことは限定しにくい。だが、はっきりしていることの一つは、そのとき以来私にとって事実と真実とが分離していったということだ。事物の真の姿とか、リアリティとかいうものは、常に二重の構造を持ち両義的なものとして私に立ち現われた。そして、また存在するもの、ではなく、発見されるもの、としてある。(同書 59頁)

また、戦後になって、民主主義を初め、新しい言葉が氾濫していたことも、竹内が話すのを困難にしたのかもしれない。そこから、竹内は、魯迅を読むことで、魯迅の「絶望の虚妄なること、まさに希望と相同じい」をあえて「虚妄の虚妄なることもまた相同じい」と誤読することで、虚妄という虚妄を出発点とすることで、なんとか戦後を生き始める。

そんな竹内が言葉を取り戻すきっかけとなったのは、養母の親戚同様の知人の家で子供達に物語を読み聞かせるという体験をしたことであった。まだ、そ

れほど明瞭に言葉を発することができなかつた竹内であったが、子供たちは、本当に熱心に聞いてくれたのだと述懐している。そして、その理由をさぐり、その時には物語を語っていたのであり、自己を語ろうとしたのではなかつたということが、語ることでできた理由であろうと想像している。このことは恐らく、台詞を口にするだけなら簡単にできるが、真に、リアリティを持って台詞を語るのは簡単ではないというその考え方にも結び付いているのであろう。

ぶどうの会とスタニスラフスキー・システム

竹内のスタニスラフスキーとの出会いは偶然であったと言ってよいだろう。養母、竹内てるよが女優、山本安英の知り合いであったことがスタニスラフスキー・システムを研究するぶどうの会に加わるきっかけであったし、そもそも、演劇にそれほど関心があった訳でもない。竹内は、その事情を「ひよっとすると私はこのとき、演劇ではなく、演劇を創る人間のふれあいに魅せられたのかもしれない」（同書 76頁）と記している。もっとも、上述した「事実と真実とが分離していった」体験を書いたあと、「このほんとうのものがほんとうのものままで偽りに化してゆくという体験が、私を誘い笛で（演劇へと 筆者注）呼んだのかもしれない」（同書 59頁）と書いているのだが。

竹内がスタニスラフスキーの考え方に動かされたのは、「ことばは行動である」という発想であった。竹内は、スタニスラフスキーの「ことば」についての考えを次のようにまとめている。

基本的には対象（他者）に働きかけ、その行動、あるいはイメージとか意見とかを含めてもいいが、それらを変えることが、ことばの働きだ、ということである。（同書 77頁）

恐らく、幼いころより言葉を発することに困難さを抱えて生きてきた竹内は、ことばにより他者－他者が存在すらしていなかつたという述懐もあつたが－を動かすという考え方に新鮮な驚きを感じたに違いない。

さらに、自分にも演劇ができると実感したできごとがあった。戦前の新築地劇団で上演された長塚節原作の『土』を岡倉士朗が上演しようとした際、岡倉は、主人公小作人の勤次は人間ではなく、まるで「土くれ」だと言い、それが地主の「おかみさん」の強要によりはじめて怒り、人間になる、それを描き出したいと竹内に言った。竹内は、人間は変わることができるのか、そういうことを扱えるのが演劇なら、自分も演劇をやれるかもしれないと考えたのだった。

一方で、このように演劇活動に深く関わり始めながらも、やがて演劇活動からは実質的には離れることになる予兆のようなものも感じられる。勿論、この著書自体がすでにワークショップを中心にして活動を行っている時（1975年）に出版されているので、当時の考え方とはずれもあるのだろうが、竹内は、岡倉がこの台本を最初に読んだ時につまらないと思ったと言うのを聞いて、その理由を次のように推測している。

私は戦前のプロレタリア演劇にはリアリズムについての問題意識はあったが、ドラマとは何かという問題への視野が乏しかったために、台本が状況の説明に傾き、人間のドラマティックな行動が喚起されてこないということだろうと推測した。（同書 82頁）

演劇というものが、単なる思想の説明のための道具になっていることに物足りなさを感じている。さらに、木下順二の戯曲、『風浪』を上演した際に、主人公が最後に西南戦争に身を投じることにについて、民主主義科学者協会の歴史部会からクレームがついた。抗議にやってきた学者達に竹内は、現在から見れば反動と評価されることでも当時は分からない。主人公達は、分からない中で決断をしていく、その決断の中にこそ、ドラマがあると答えるのだが、了解は得られない。恐らく、竹内にとっては演劇は思想を盛る器ではなく、登場人物一人一人にドラマがある、そう考えていたのではないだろうか。

師、岡倉士朗との別れは突然訪れる。1959年に岡倉が亡くなるのだ。やがてぶどうの会は分裂する。その頃の竹内は、大人数の前で話すことは苦にならな

くなっていた。「聞いた人の意見では、何より話がわかりやすく、おもしろい、というのだった」(同書 95頁)と、聴衆からの感想も紹介している。しかし、その一方で「こえが相手にしっかり届いていない、それを聞くことができない不安」(同書 96頁)をもまた抱えていた。

また、当時、竹内が感じていた演劇的な課題は、近代的なりアリズムの演劇をどのように超えたらいいかということであった。そのことを竹内は次のように書く。

ぶどうの会の終わりごろからの私の課題は、戦後新劇が、そして自分もその一員として築き上げようと努力してきた近代的なりアリズムの演劇、とくに演技を、どのように批判し、超えたらいいか、ということであった。(同書 102-103頁)

劇の登場人物の性格を分析し、その反応を予想し、体を動かし言葉を発する。しかしながら、それでは単に想像したモデルに近づくだけの演技になる。人と人が互いに理解できない状況の中で客観的な性格などというものは成立するのか？ 竹内が苦しんだのはそのような疑問だった。勿論、これは当時、演劇に真摯に関わる人間が当然抱いた悩みであったろう。しかしながら、竹内の場合には、言葉が相手に伝わっているのかという疑問を持ち続けていた分、その悩みが深かったと言えるだろう。

そして1964年、ついにぶどうの会は解散する。竹内は、それを「私はふたたびことばを失った」と表現しているが、それでも1965年に、代々木小劇場創設に参加する。小劇場運動の先駆けとなる演劇活動だった。

演劇集団変身へ

竹内がぶどうの会の解散後の自分の状態を「ふたたびことばを失った」と書いたのは、当時の政治状況が、思想的に対立する者同士の間にも共通の理解、言語を成立させなかったことを指しているが、「アングラ以前」という文章には

「失語したまま閉じこもり続けた」ⁱⁱⁱという言葉も見られる。終戦直後の状態が甦ってきたのかもしれない。

いずれにせよ、その過程で竹内は、メルロー＝ポンティに「出会い」、野口三千三に再会し、野口と共同のレッスンの場を持つことになるのだが、ぶどうの会が解散した年、1964年に竹内は、「スタニスラフスキー・システムの現代的課題」^{iv}という文章を発表している。この中で、竹内は、日本におけるスタニスラフスキーの受容のあり方に疑問を投げかけている。

まず竹内は、スタニスラフスキー・システムの学習を課題として、1947年に活動を開始したぶどうの会には、戦前の演技のリアリズムを確認しながらそれを否定する姿勢があったとする。ここで、彼が「戦前のリアリズム」と考えているのは、例えば久保栄の考え方で、彼をシステムの理論的吸収の先駆者とも呼んでいる。そしてこの久保の理論とそれを否定するぶどうの会の岡倉の考え方の差異を次のようにまとめている。

役は客観的な社会的存在として細密に設計され、そこへ無限に俳優は近づいてゆく関係になる。この戦前最高の理論に対して、「創造の主体であり素材である俳優自身以外に客観的な役の性格というようなものは存在しない」（岡倉士朗，文学一九五五年二月号，「昭和十年代の新劇」）と覚悟するところから戦後は始まった，といってよいであろう。（同誌 77頁）

「演技は外部に存在する「自然」の描写ではなく、創造主体の自己表現である」（同頁）と述べる竹内は、「それは戦後日本の主要命題であった近代的自我の確立の一側面だったとも言いうる」（同頁）とする。この近代的自我については『ことばが劈かれるとき』の中にも次のような言葉が見出される。

ヨーロッパ演劇の基本的な構造は、主人公が意識的に選んだ行動が状況と

ⁱⁱⁱ 『セレクション 竹内敏晴の「からだと思想」』第1巻 287頁

^{iv} 『文学』1964年2月号

衝突し、障害を打ち破ってその人間的意味を実現しようとして起こす事件である。そのように巨大な人間的行動を、日本の近代市民社会から選び出してくることにむつかしさ、それが「近代的自我」「個人」の未成熟という課題と関連して新劇人を苦しめてきた。(同書 111頁-112頁)

このように、明治維新において西洋の文化を受け入れたものの、近代的自我が未成熟であったという認識は、当時広く受け入れられていたのに違いない。演劇の場合には、それが「行動」という概念と結びついている。そのことを竹内は次のように書いている。

行動とは単なる自然発生の衝動ではない。他者への働きかけであり、他者を変えることによって自己も変ることにほかならない。このような行動概念の欠如の原因を、西欧的自我の未確立に帰していたずらに苦闘しているうちに、その足許には、近代の自我の崩壊=現代がしのびよって来ていたのである。(『文学』1964年2月号 78-79頁)

竹内の時代には、すでに近代の自我自体の存在が危ういものになり、近代劇が崩壊してくる。統一的な性格などというものも信じられなくなってくる。その中で、演劇集団変身^vでは新しい演技を探っていくことになった。

大笹吉雄の『新日本現代演劇史』の中には、何か所か、竹内が参加した演劇集団変身についての簡単な記述があるが、1966年の項目としては、「演劇集団変身の活動」という小見出しがあり、8月30日付け『東京新聞』のコラム「かげの声」を引いている。その記事では、上演作品のベスト3をあげ(秋浜悟史『冬眠まんざい』、イヨネスコ『椅子』、宮本研『ザ・パイロット』)の3作品で、

^v 竹内は、変身は劇団ではなく、何人かの準備委員が一年の活動案を出し、それに賛同したものが、一年間の契約を結んだのだと説明している(『テアトロ』1967年2月号 36頁)。そしてその団体が代々木小劇場を根拠地にして演劇活動をくりひろげた。竹内の文章では、変身と代々木小劇場の言葉が、ほぼ同じ意味で使われていることがある。なお、大笹吉雄の『新日本現代演劇史』では「演劇集団変身」とあるので、この小論ではこの用語を使うことにする。

『椅子』以外は竹内の演出)、自分達で定員70名の小劇場を作って毎月一週間の連続公演をするという方針とそれに伴う劇団員の生活や観客動員、そして、興行収入についての問題が論じられており、質の異なる新たな演劇運動としては捉えられていない。新劇内での新しい動きという位置づけであったということが想像される。もっとも、当時、そろそろ旗揚げ公演を次々と行っていた所謂小劇場運動を担った劇団^{vii}についても、簡単に触れられているだけで、1966年当時は、まだ、演劇の変革ということが新劇をどのように改革するのかという視点から語られていたことが想像できる。

ところが、同じシリーズの1967年の記述では、ジャーナリズムが「小劇場運動」という言葉を使い始めている。大笹は次のように書いている。

なかんずく、新劇の先端部分が社会の動きとビビッドに結びついていた。それをジャーナリズムは「小劇場ブーム」とか「小劇場運動」などと呼んだ。(『新日本現代演劇史』第4巻3頁)

以下、昭和42年12月26日付けの「東京新聞」の記事「小劇場運動」を紹介して、そこに挙げられている劇団名、劇場名を紹介している。当然、代々木小劇場の名前も挙げられているのだが、ここでは、自由劇場、早稲田小劇場などとともにテアトル・エコーや東京演劇アンサンブル、俳優小劇場も挙げられており、大笹も、後の3つは、新劇団(新劇の劇団 筆者注)と理解されている一方、前の二つはそうではなく、新劇団ではない劇団が「小劇場運動」を推進したとみなすのが、現在では一般的だろうとしている。実は、大笹は、世に言う

^{vii} 扇田昭彦の『日本の現代演劇』には、60年代の小劇場運動をになった劇団が結成された年をまとめた箇所があるが、それをまとめると次のようになる。

1962年 状況劇場

1964年 発見の会、変身

1966年 早稲田小劇場、六月劇場、演劇企画66、自由劇場

1967年 演劇実験室「天井桟敷」

1968年 演劇集団「日本」、俳優集団「その他の人々」、すまけいとその仲間、現代人劇場、転形劇場、東京キッドブラザース(同書 10-11頁)

「小劇場」を含む形で新劇を捉えてきたと立場を明かしているのだが、小劇場という用語を新劇とは別種の現代演劇を指すものとして用いるのは悪しき馴致であるとまで考えている。いずれにせよ、新劇の中での改良であるにせよ、新しい小劇場運動の中での活動であったにせよ、竹内達の活動はまだ定義の定まらないものであった。では、その中で竹内はどのようなことを考えていたのだろうか。

『セレクション 竹内敏晴の「からだと思想」』第1巻に載せられている「アングラ以前——あるいは「前期アングラ」として」という文章には、「ぶちこわしの方法」（同書 284頁）という言葉が見られる。竹内によれば、それで何が見えていた訳ではなく「ぶちこわしの方法の構造はわたし個人にとっては、リアルとはなにか、スタニスラフスキー晩年の身体的行動の方式の徹底が演劇そのものの解体へと進み…（後略）」（同書 284-285頁）とある。その直後には新劇の演技術は近代のリアリズムではなく、6代目尾上菊五郎などの日本独特の写実芸であるという言葉も見られる。依然、スタニスラフスキーの考え方への傾倒がある。そのためであろうか、後年の『ことばが劈かれるとき』への山口昌男の書評を次のように紹介している。

山口昌男はその書評で、竹内は方法としてはメイエルホリドの領域に行っているのに、自分ではスタニスラフスキー主義者だと考えている、と書いた（後略）（同書 285頁）

1960年代の若者の多くを捉えた、所謂「若者の反乱」を彷彿とさせる表現も見られる。劇団民芸が木下順二の『山脈』を上演した際に、主役の社会学者山田を演じた滝沢修が書き換えたオリジナルでない台詞に、戦前のプロレタリア運動の指導者たちの前衛としての誇りとともに、エリートとしての傲慢さを感じたり、組織としての劇団、その団内ヒエラルキーを日本共産党文化部が裏で支えていたのではないかと想像したりしている。

代々木劇場を始めて、7、8年経った頃、文芸スタッフの方から、「これからどうなるんだ、竹内の考えを聞いてみたい」（『私の新劇解体史』同書 269頁）

と言われて竹内が書いた「演技者は詩人たりうるか」^{vii}という文章から、演劇に関しての竹内の考えをまとめると、次のようになるだろうか

当時はすでに、人間の性格が一貫したものであるという感覚が揺らいでいた。竹内は、ピカソの色々な方向を持った顔が一人の人間の中に同居している絵を例に、その揺らぎを説明する。人格が解体してしまった中で、リアリズムの芝居を演じたところで、そうした状況には合わない。ではどうするかと考え突き詰めていった結果、肉体は完全に有機的な存在かもしれない。その統一された肉体をもって解体された人格を描くというのはどういうことかを考え始める。そこにはそれまでの劇場とは違う代々木小劇場という空間も影響していただろう。狭い故に、役者と観客の距離が近く、観客の前に体を投げ出さざるを得ない。ハムレットを演じていても、観客からはそれが役者の誰々であることが簡単に分かってしまう空間であった。

さらに「演技者は詩人たりうるか」の中で、竹内は、「われわれは復讐された」(同書 308頁)と書く。つまり、自分を自然的存在としての肉体にまで還元しようとしたが、そもそも自然的存在としての身体などというものはないというのだ。竹内は次のように書く。

リアリズムやヒューマニズムをこわすことをわれわれは目指してきたが、その基礎である十九世紀的な自然像というか、客観的科学的な存在としての自己の肉体(あるいは生理学的的といってもいいけれども)、そういう有機的統一体としての客観的存在物としての自己の肉体という観念から、少なくとも私はのがれることができなかった。(同書 308頁)

このような肉体を客観的に捉えることで被った復讐から逃れるために、メルロー＝ポンティに向かったのであろうが、それはまた、演劇から彼を遠ざける方向にも向かった。すでに「演劇者は詩人たりうるか」の中にも「劇を作って

^{vii} 「演技者は詩人たりうるか」『セレクション 竹内敏晴の「からだと思想」』第1巻所収。初出は1969年で、演劇集団「変身」編で「変身」刊行委員会による『変身』という冊子に掲載されたようである。

ゆくことは、私にとって苦痛である」(同書 321頁)という言葉が見られるが、しかし、その直後に次のように書いている。

しかし、その苦痛の中で、時として、一瞬存在が裂り開かれたと感じる瞬間がある。演技者のすさまじい変容に立ちあうことであったり、自己の想像力が自己をこえて飛翔し、自分は自分の行為におどろいて立ちあっているだけ、というような感覚であったり、形はさまざまだが。(同書 321-322頁)

そして、「演劇とは、からだのみずから語り、コトバのみずから行動することにはかならない」(同書 322頁)とも記す。これはすでに竹内演劇研究所のワークショップを予兆させる。

竹内が病気により、変身の活動から離れた時に、「代々木小劇場についての説明的かつ断想的なる報告」という文章を、所属する俳優と「観客代表」の手でまとめてもらっているが、その中にもワークショップへの移行を予感させる部分がある。この文章を竹内は、まず、指揮者であるカラヤンを評することから始めている。

近代ヨーロッパの芸術を支えてきた概念は、芸術は、個人の独創の表現であるという信仰であった。他のなにもものとも異なる独立した個人があり、その内面の表現がある。この信仰が崩壊し始めた時に、「現代」が始まったと言えるだろう。(『テアトロ』1967年2月号 33頁)

竹内はそう書いて、カラヤンが自己の個性や独創性を信じているのだろうか？と問うのだが、同時にそれは、演劇のあり方にも向けられる。新劇はこのような「現代」にふさわしいのだろうか。そして、演劇集団変身が「小劇場運動」の旗手のように持ち上げられていることに居心地の悪さを吐露して、次のように書いている。

それよりも「新劇」だとか「前衛劇」だとかという教養主義のワクからやっ

と解体しかかっている芝居というものが、またぞろ「小劇場運動」という名で「新劇」のワクの中に位置づけられそうな気運なのが、けったくそわるいという気がしないでもない。(同誌 34頁)

面白いことに、ここでも小劇場運動が新劇と対立するものではなく、その内部での新たな動きとして捉えられていたことが分かる。それまで属していた(新劇の)ぶどうの会は戦後に近代劇を確立しようとしたが、(小劇場である代々木小劇場で活動する)演劇集団変身の彼らは、その後、近代的な自我が解体しつつあるということ認識し、それがいかなる舞台表現をとりうるかという問題を探索したのだと位置づけている。そして、実験を繰り返した代々木小劇場での体験は、新劇に対する疑いをより強くした。

表現するということ突き詰めて考えた結果、一年間舞台に立たないことに決めた劇団の俳優について、「いわゆる写実や、ものまねや、外国直輸入の演技理論の中途半端な受けうりや、そんなものを自分でもかぶりながら、それではどうにもならないという焦燥が、かれを追いつめた」(同誌 38頁)と説明し、日本の演劇は次のようなものだと説明している。

—— 商業演劇から前衛劇まで、日本の演技はこの意味ではほとんどかわらない —— 結局のところは、感情の起伏の描写による大ざっぱな意味の伝達以上に出ていない。(同誌 38頁)

それでは、本当の演技とはどういうものなのか。竹内は「舞台は俳優の人間存在をひらくためにあるものだという考え方が代々木小劇場の底流にある」(同誌 36頁)と述べているのだが、何事かを表現して観客に見せるのではない演劇、要はものまねや写実として演じるのではない演劇ということになる。そしてこれこそ竹内のワークショップが生まれてくるきっかけと考えてもよいだろう。

このような課題を演劇の世界に向ければ、演出家竹内敏晴の活動はもっと続

いたのかもしれない。しかしながら、レッスンを続けるうちに演劇を職業とする人間よりも、別の職業について働いている人間の方が、竹内が目指す、意識的に抑圧しているものに気づいて自分の知らない自分に出会うということに敏感であったことから、一般の人々とのレッスンに向かうことになる。さらには、教育の世界で有名になっていくのだが、それについては、深くは触れない。ここでは、そうした一般の人々を対象とするようになったレッスンの中で採用された「話しかけのレッスン」が、スタニスラフスキーの「ことばは行動である」という考え方を発展させた形で受けとめ直したことが契機であったということに触れておきたいと思う。

ワークショップにおけるスタニスラフスキー・システム

2003年、『テアトロ』誌の2月号で、竹内は、同じようにワークショップを行っている劇作家、演出家の鴻上尚史と対談を行っている。「からだを問いかえす」という副題が付けられた7頁ほどのその対談の中で、竹内は、しばしばスタニスラフスキーの名前を挙げている。発言は活動していた様々な期間についてのものなので、どの発言がどの時期の活動についてなのかは不明確ではあるが、いずれにせよ、多くは、体の力を抜くということに関わっての発言である。まずは、それらを引用してみよう。

最初は、鴻上が、イギリスに留学していた際に受けたムーブメントの授業で、野口体操とそっくりの動きに出会い、その関連、或いは、偶然について尋ねた際の回答である。

それは、もしかしたら間接的にヨガが媒介となっているかもしれませんがね。ヨガは早い時期にヨーロッパの演劇界に、スタニスラフスキーの実践の一部にも、入っているし。それから、野口さんの体操も、決して野口さんだけで形が成り立ったという訳ではないんです。(同誌 7頁)

ここで口にされている「野口体操」とスタニスラフスキーの関係について、

竹内は、次のように述べている。

スタニスラフスキーが『俳優修業』の中で、「役者は力を抜かなければいけない」と強調します。その実践の一方法として、野口体操を始めた。ところが、レッスンの時はうまく力が抜けるんですが、いざ舞台上に上がったらかチガチになる奴がいっぱいいる訳です。(同頁)

竹内の話は、ここから、力を抜くことよりも力が入ってくる瞬間に気が付くことが肝心だと気がついて、横になって肘の力を抜く^Ⅲことを意識するという方法に向かったということになるが、続けて次のように言う。

スタニスラフスキーの方法はイギリスでかなり一般化したんです。その中では、あるポーズをとって、最小限度の力だけを残して、あと力を抜くという事をいろいろやっている訳。(同誌 8頁)

そして、これは解り難いと感じ、先の方法に向かったと説明するが、日本とヨーロッパの考え方の違いにも触れながら、その中でスタニスラフスキーの名前を出す。

この対談は、「からだを問いかえす」という副題からも分かるように、時に役者ではない人間を相手とするワークショップについての議論がかなりの部分を占めているが、それでも彼の演劇についての考え方を知るヒントも隠されている。次は、鴻上が、役者本人が辿り着いた表現と観客にとっての表現とのズレを問題にした際の、竹内の言葉である。

それは、晩年のスタニスラフスキーが考えていた事に近い問題かもしれま

^Ⅲ 筆者も体験したことがあるのだが、二人一組になり、一方が横たわって脱力をする。もう片方は横に立ち、寝ている相手の手を持って上に引き上げる。肘を打ち付けないように気を付けながら、手を離すと、寝ている相手の体に力が入っていると、肘がそのまま立っていたりする。力を抜くということを体験するためのレッスンである。

せんね。内的なりアリティだけで演劇は成り立たない。かといって、外的な描写をそれに加味するという事では駄目だし。一人の人間が役というものに触発されて、自分がその中で生きて、その人物を作り出していくプロセスにおいて、自分が「自分の知らない自分」に出会い、「自分を越えた自分」になり、その事によって観客とあるリアリティの火花を散らすという。観客とどこで出会い、共感するか、あるいはケンカするかということですね。そんな事をスタニスラフスキーは考えていたんだと思うんです。(同誌 11頁)

このあと、演技とはどういうものかという方向に議論は進むのだが、竹内は、アクションについての議論を展開する。が、この対談で一番注目すべきであるのは、竹内が直接には演劇活動から距離を置いた理由が読み取れる部分である。鴻上が「自己実現」のうさん臭さを指摘する中で、漏らした言葉である。

ただ、私の場合、どうしても「人間関係」の問題に還ってくるんです。「人間関係」というのはシステムでは解決出来ないと思ってる。あくまで、「人から人へ」のものだと。ただ、システムを作ってもいいと思いますよ。……(中略)……基本はやっぱり「人と人」の「出会い」なんだと思います。(同誌 9-10頁)

幼少期の耳の病気から他者とのコミュニケーションについて困難さを抱えていて、その中でスタニスラフスキー・システムと出会う。それは、まさに他者に働きかけると言うことが問題とされた。しかしながら、単に外面を模倣するだけの演劇に飽き足らず、スタニスラフスキーのアクション^{ix}の考え方を下敷きに、小劇場運動の先駆けとも言える劇団活動にはいる。が、その中で、再び

^{ix} 竹内は、2007年に出版された『生きることのレッスン——内発するからだ、目覚めるいのち』の第一章において「内発性というものを演劇に結びつけると、私の考えでは、アクションということになります」(「ことばとからだに出会うまで——わが敗戦後史」より『セレクション 竹内敏晴の「からだと思想」』第1巻 233頁より引用)と書いている。そして、戦前のプロレタリア演劇以来のリアリズムでは演技に内発性が感じられないとする。

人との出会いを求めて、レッスンを中心とする活動に移行する。竹内のスタニスラフスキー・システムとの関わりは、そのようにまとめることができるかもしれない。

文献リスト

- 竹内敏晴『セレクション 竹内敏晴の「からだと思想」』第1巻 藤原書店 2013年
「ことばとからだに会うまで——わが敗戦後史」「私の新劇解体史」「アングラ以前」——あるいは「前期アングラ」として」「演技者は詩人たりうるか」はこの著書より
- 竹内敏晴『ことばが劈かれるとき』ちくま文庫 1988年
- 竹内敏晴「スタニスラフスキー・システムの現代的課題」『文学』1964年2号 岩波書店
- 竹内敏晴「代々木小劇場についての説明的かつ断想的なる報告」『テアトロ』1967年1月号 カモミール社
- 大笹吉雄『新日本現代演劇史3 東京五輪篇 1963-1966』中央公論新社 2009年
- 大笹吉雄『新日本現代演劇史4 大学紛争篇 1967-1970』中央公論新社 2010年
- 鴻上尚史VS竹内敏晴「鴻上尚史対談シリーズ6 言葉と身体を考える からだを問いかえす」『テアトロ』2003年2月号 カモミール社
- 扇田昭彦『日本の現代演劇』岩波新書 1995年