

# 竹内敏晴のレッスンを検証する ——スタニスラフスキーの「身体的行動の方式」をめぐって

A Study of The Takeuchi Lesson – The Method of Physical Action of Stanislavski

藤崎 周平

## 要約

演出家、竹内敏晴（1925 – 2009）は、意識から行動（動作＋台詞）を操作し、戯曲内の状況を説明していくという、旧来の新劇の演技術を内部から批判した。新しいリアリズム演技の方法として、今、ここに存在する演技を実践するため、スタニスラフスキーが晩年に到達した演技法である身体的行動を、野口三千三、メルロ＝ポンティ、ジャック・ルコックらの実践や理論を参照しながら探求する。1965年頃から1975年頃までに収集、開発した訓練は、本来、俳優のために創案されたものであった。劇団活動から離れて自らスタジオを運営し、訓練の対象を一般人にも広げていく中で、竹内は個々の人間のからだだが他者との関係の中でひらかれていく場に、劇を捉えるようになっていく。そのワークは「竹内レッスン」として体系化され、竹内が没する直前まで、30年以上にもわたって続けられた。彼が遺したワークを検証し、身体的行動を考察する。

## はじめに

本論は、竹内敏晴が遺した「竹内レッスン」から、スタニスラフスキーの「身体的行動の方式」<sup>1</sup>（以下、身体的行動と記す）について、演技訓練的な立場から考察を行う。竹内のワークの中には身体的行動の影響が強く残っている。その内容について明らかにしたい。

コンスタンチン・セルゲービチ・スタニスラフスキー（本名：アレクセーエフ 1863-1938）が、20世紀に入ってから探究を開始した、俳優の演技に関する準備と実践方法の体系、スタニスラフスキー・システム（以下、本論ではスタニスラフスキーの方法とする<sup>2</sup>）は、20世紀の演技術に大きな影響を及ぼした。日本においても、1930年代から書籍の翻訳による紹介が始まり、太平洋戦争後の1950年代から60年代を頂点に、リアリズム演技の手段として、新劇団を中心に、多くの演劇人によって実践研

究が試みられてきた。ただ、そこで一般化された方法は、スタニスラフスキーが演技の探究過程で最初に到達した「情緒的記憶」を専らとするもので、その内容については、本来の方法と齟齬があることも指摘されてきた。

一方、スタニスラフスキーが最終的に至った身体的行動は、関係者の中でその理念は認識されていたものの、日本の演劇界には、1990年代にイギリスの演劇学校から身体的行動のイギリス版が紹介されるまで、演技術として定着しなかった。<sup>3</sup>つまり、仮説のまま棚上げされた状態となった。それが日本のスタニスラフスキー方法移入の顛末である。

竹内敏晴は、ぶどうの会の演出を担当していた岡倉士朗の助手として、そのキャリアをスタートする。27歳という年齢で新劇界に入った彼の人生を決めたのは、演劇実践の師となる岡倉と、スタニスラフスキーの方法との出会いであった。竹内はそこで、身体的行動の存在を書籍から知ることとなる。当時のリアリズム演技に疑問を感じていた竹内は、

本来のリアリズム演技を求めて身体的行動の探究を志すが、残念ながら、ぶどうの会ではその実践は実現しなかった。竹内はスタニスラフスキーと同様、社会及び集団内の政治に翻弄され、ぶどうの会の一部のメンバーと共に集団を離れることになったからである。

竹内は、ぶどうの会を離れたメンバーが1964（昭和39）年に創設した、代々木小劇場＝劇団変身（以下、変身と記す）に、翌年から参加し、定員が100人にも満たない、当時としてはまだ珍しい小劇場空間で、演出家として新たな方法を模索することになる。竹内の主要な課題は、ぶどうの会では叶わなかった、リアリズム演技を身体的行動から見直して、俳優の内発性から生み出される行動を追求することであった。竹内らは脱近代劇の演技訓練の方法を求め、さまざまな実験的な試みを繰り返す。結果的に、彼にとってスタニスラフスキーの身体的行動は、近代劇の検討というより、近代劇を乗り越えるための根拠となった。

竹内が病を得たこともあり、変身は1971（昭和46）年に解散し、彼の試みは実験段階で終了するが、翌年には竹内演劇教室（1973年には竹内演劇研究所に名称変更する。～1986年）を開設して、方法の探究は継続する。変身から竹内演劇教室へ至る実践の成果は、1975（昭和50）年7月に出版された、最初の著作である『劇へーからだのバイエル』（青雲書房）に結実する。その「あとがき」の中で、

人間の「からだ」とはなにか

行動（アクション＝演技）は「からだ」のどこから、どんなふうが始まるか

演技は、演劇は、人間にとってどんな意味があるのか

といった根源的な問いに取り憑かれ、それをレッスンしつつ探る作業にひたすら打ち込むようになりました。むしろ、それこそ私にとって真の「劇」となったのです。

今、改めて、私は次の転機が来つつあることを感じています。ここにまとめたレッスンは、今までの探求のマイルストーンの一つにすぎません。

と、「次の転機」として、自分の劇行為が、当時

はまだ認知がなかった、応用演劇の分野へ向かってシフトチェンジしつつあることを予告している。『劇へー』に続き、同年8月には、これまでの自らの活動をまとめた『ことばが劈かれるとき』（思想の科学社）を出版する。『劇へー』には、この時期に収集した訓練が紹介されており、その中には、後に「竹内レッスン」として定番化していくワーク<sup>4</sup>の一部も含まれている。

75年から数えれば、竹内は、その後30年以上にわたってレッスンを継続していく。その内容を著作から俯瞰すると、彼はワークの数を増やすよりも、様々な受講生と向き合って、内容はシンプルに、求めるものはより深くなっていったように思える。そして、その背景に脈々としているのは、身体的行動である。現代的な視点から述べるなら、私は、スタニスラフスキーの身体的行動とは、俳優が戯曲から役の行動を抽出し、行動が相手役も含めた環境と適応することによって、その結果として役の内面を成立させる方法と考えるが、竹内は、からだの行動を起こす瞬間に遡って演技の模索を始めたのである。本論では、竹内レッスンのワークを、スタニスラフスキーの身体的行動への応答と捉え、その背景と実践における方策を確認する。竹内敏晴の仕事についての先行研究は多いが、残念ながら、竹内とスタニスラフスキーの関係を身体的行動から論じている研究は少ない。

「竹内レッスン」とは、演出家、竹内敏晴によって開発された、内発的な動きを持ったからだを獲得するためのワークの体系である。受講者たちはレッスンによって、今、ここにある私を自覚していくことになる。彼は個々のワークそれぞれに「〇〇のレッスン」という名づけを行っている。それは、竹内レッスンではワークの一つ一つが全体と呼べる証だ。たとえば、「呼びかけのレッスン」がある。体系の中の一つのレッスンに過ぎないが、これだけで彼のレッスンのミッションを語ることもできる。基礎から段階的にワークを積み重ねて、最終的に頂点に達することが目指されるわけではなく、それぞれのワークが身体的行動のためのミッションを共有しており、個々の実践をとおしてたかめ合っていくところに、その特徴があるといえる。

私のレッスンは、直線的に階段を上っていくようなカリキュラムを成すのではなくて、循環しつつ螺旋のように体験が高まって（深まって）いくものだ。〔竹内1990：119〕

上記は「竹内レッスン」の基本となる。また、そこには竹内自身が当事者として参加しているところも着目しておきたい。彼はワークを行うファシリテーターであると同時に、訓練者でもある。レッスンでは、毎日変化していく自らのからだへの気づきが、竹内も含めた他者との関係の中で求められているのである。

「竹内レッスン」というと、そこで行われているワークは、すべて彼自身の発案によるものと考えてしまうが、そんなことはない。その背景には、スタニスラフスキーを始めとして、国内外の演劇人や研究者などが考案した訓練がある。竹内はそれらを自らの現場に翻案し、実践をとおして改良を加えていったのだ。そして、「竹内レッスン」は、竹内と共に消えたと考えたほうがいい。たとえば私が行うのであれば、忠実な再現を試みるよりも、「藤崎のワーク」として、彼の思想を自らの場に合わせて翻案していくところに意味がある。というのも、それは竹内自身の方策でもあったからだ。次章では演出家としての竹内の足跡を確認する。

## 1. ぶどうの会から変身へスタニスラフスキーの前期と後期

竹内敏晴の演劇人としての活動は、ぶどうの会から出発している。彼は1952（昭和27）年に、養母を介して知り合った女優、山本安英の紹介で、演出家の岡倉士朗に師事し、「ぶどうの会」に加わった。竹内によれば、ぶどうの会の活動開始の際の正式名称は「山本安英とぶどうの会」であり、山本を中心として、スタニスラフスキーを研究していくために参集した、キャリアの浅い若手俳優の集団であった。その集団を、劇作家の木下順二、演出家の岡倉士朗、その他、明治大学教授で、スタニスラフスキーの翻訳にも関わっていた山田肇が支援したのである。竹内は、岡倉のアシスタントとして、稽古場の助手や資料の整理などを担当し、ぶどうの会が志していた、リアリズム演劇、及び、その根拠となっていたスタ

ニスラフスキーの方法と向き合うことになる。

竹内はスタニスラフスキーの著作を読み進める中で、『俳優の仕事』の第三部の中に、最晩年の稽古場での記録が断片的に収められていることを知り、この三部も含め、関連書籍<sup>5</sup>の翻訳にセゾーノの会のメンバーと共に取り組んだ。セゾーノの会は木下順二の文芸部的な集団で、そこには、竹内と年齢的に近い、宮本研<sup>6</sup>、牧原純<sup>7</sup>、高山図南雄<sup>8</sup>、定村忠士<sup>9</sup>らがいた。第三部は、断片的に雑誌に発表されたが出版は実現しなかった<sup>10</sup>。ただし身体的行動の内容については、1953年に、スタニスラフスキーが書いた原稿の一部が土方与志訳『身体的行動』として、未来社から出版されたことも含め、1960年あたりまでに、他の新劇の演出家や上記のメンバーの中で、おおむね理解されていたと考えられる。

1959（昭和34）年に岡倉士朗が逝去すると、ぶどうの会は1961（昭和36）年に一回分裂し、山田らが離れ、1962（昭和37）年には、演出グループの中核にいた竹内と執行部との上演作品の解釈をめぐる対立が表面化すると、2年後には解散することとなった。竹内は第三部にあった「オセローの演出ノート」に刺激を受け、ぶどうの会の看板演目であった『夕鶴』の演出ノートの作成にとりかかっていたが、研究成果がぶどうの会で結実することはなかった。

「ぶどうの会」は、感情の真実を眼目としていた、前期のスタニスラフスキーの方法を勉強するための集団でした。それがどれだけ日本的「写実芸」から脱け出せたかも問題でした。「オセローの演出ノート」からみれば、どこまでいっても描写の演技で、全身心でのアクションではなかったと私には見えたのです。「ぶどうの会」は一九六四年に解散し、その後、私は前衛劇をはじめることになりました。〔竹内2007b：49-50〕

竹内はスタニスラフスキーの移入について、「前期」「後期」という区分を用いている。この区分けは、日本におけるスタニスラフスキーの受容を象徴するものだ。彼の解釈に従えば、ぶどうの会、そして、日本の近代劇におけるスタニスラフスキーの実践の中心は、「前期」の「情緒的記憶」であって、「後期」の、スタニスラフスキーが晩年に至った「身体

的行動」は、具体化されていなかった。竹内のキャリアからみれば、「前期」がぶどうの会であり、「後期」がぶどうの会以降ということになる。どちらにせよ、観客がリアルと感じてくれるための行動を生むための手段である。ただ、前期は情緒的記憶を先行させ、後期では行動を先行させるという差がある。スタンニラフスキーの中では、「情緒的記憶」と「身体的行動」とは分断されたものではなかったが、竹内の中では、それまで新劇のリアリズムで定番となっていた「情緒的記憶」に見切りをつけ、「身体的行動」から新たな演技を考案する意味でも、「前期」「後期」と区別して呼んだのかもしれない。

日本でスタンニラフスキーの方法が定着しなかったのは、最初に紹介された英訳版『An Actor Prepares』から訳された『俳優修業』第一部が、原本の完訳ではなく、編集の段階で一部にカットがあること。また、その続編の第二部（『Building a Character』）の翻訳出版が遅れたこと。さらには、「オセローの演出ノート」が入った、第三部が出版されなかったことなどが挙げられてきた。つまり、「前期」の紹介にとどまり、正確な情報が入手できなかったというのが主な理由であった。

しかし、先述したように、スタンニラフスキーの実践研究を行ってきた、竹内を始め、当時の演劇人、研究者たちは、未刊であった第三部や、スタンニラフスキーの弟子たちが編んだ関連書籍も含めて、読むことはできていた。にもかかわらず、なぜ、わが国の演劇界に定着しなかったのか。

前期の問題でいうなら、内田健介が明らかにした（内田2019）ように、用語の翻訳問題がある。内田は、英訳版でいうなら、emotionとfeelingを混同することによって、「情緒的記憶」が、戯曲からの「感情」の抽出と、その表現という部分に固定化されてしまったことに問題があると指摘する。日本の近代劇では、俳優が戯曲から感情を読み取って、感情の再現を核として役を構築していくことが、スタンニラフスキー流のリアリズムであると考えられるようになったのだ。

私は、上記した「感情」は、俳優の演技という作業の中では「情動」を用いるべきで、「情緒的記憶」とは、情動を含んだ筋肉の記憶を用いることだと考える。ある状況への対応である「情動」と、その情

動の意識化である「感情」の取り違えは、近代演技術に悪癖を与えてきた。これはスタンニラフスキーの問題というよりも受け取り側の問題であろう。

後期については、演出家の下村正夫は1956年に出版した『新劇』の中で、スタンニラフスキーの方法について丁寧に分析し、身体的行動についても詳細に言及しているが、彼の上演準備の場で試みられた内容は、実践として一般化することはなかった。竹内はぶどうの会が解散した年に、スタンニラフスキーに関する論文を発表している。下記の引用の中に、なぜ一般化しなかったのか、つまり、仮説のままになってしまったのかを考える糸口があるように思う。

スタンニラフスキー・システムという固定化した理論体系はない、と言うのが正確だろうと私は考える。『俳優修業』（アメリカにおける翻訳の題名）三部作にしたところで、三十年にわたり書かれ、訂正され、組み直されつづけた。これを読んで十分に、あるいは正確に理解できる人が多くあるとは思われない。造語は感覚的・観念的であり、文脈は錯雑して多層的であり多義的である。理論的な明快さはそこにはない。むしろこれは、俳優としての体験と実験の整理と考察であり、理論というよりは、むしろ実際の訓練の手引きである。（略）ともあれ、私たちが知りうるのは、現代の演劇の理想をおい求めて苦闘したスタンニラフスキーの巨大な努力の空しいぬけがらばかりである。私はシステムをそこにさがすよりは、スタンニラフスキーの苦闘そのものに学ぼうと思う。〔竹内1964：75〕

ここに、スタンニラフスキーの日本への移入の課題と、竹内のスタンニラフスキーに対する明確な考えを確認することができる。注目したいのは、「固定した理論体系はない」「俳優としての体験と実験の整理と考察」と、「理論というよりは、むしろ実際の訓練の手引き」、さらに、「私はシステムをそこにさがすよりは、スタンニラフスキーの苦闘そのものに学ぼう」の部分である。竹内は、スタンニラフスキーの方法について、彼の俳優としての体験から獲得された知見で、そこにあるのは理論というよりも、むしろ、実践の紹介であり、それを理解するに



は、実践による考察をくり返していくしかないと考えている。そこには、スタニスラフスキーの方法をリアリズム演技の聖典として神聖化してしまったことに対する批判も感じられる。この論文は、竹内と他の日本のスタニスラフスキーの研究者との距離を考えさせるもので、特に、リアリズム演技に対する認識の差は大きい。竹内は日本にはリアリズム演技はなかったとすら述べている。

日本でリアリズム（略）という風に考えられているものは、リアルであろう、あろうとする努力の結果ではなくてすでに実現された型としてのリアリズムという、一つの様式をまねた、あるいは追い求めたということにすぎなかったのではないか。つまり、リアリズムであろうとすることは、そのイデオロギカル・タイプスを追い求める限りで、無限に外向的なイデオロギズムの行為であって、リアリズムであろうと努力すればするほどリアリズムから実は遠ざかるという矛盾の中に、日本の演技というものがあつたのではないかという風に思うのです。〔竹内2013a：312-313〕

上演史を遡れば、近代劇のみならず、たとえば近代の歌舞伎もリアルな方向を目指す一面があつた。それは、文化文政期以降、江戸を中心とした歌舞伎の上演の中で形成されたものである。幕末から明治にかけて活躍した団菊、つまり、九代目市川團十郎（1838-1903）と、五代目尾上菊五郎（1844-1903）に集約された写実芸が、大正から昭和にかけて活躍し、後に昭和歌舞伎への礎をつくることになる六代目尾上菊五郎（1885-1949）に継承されるなかで、主に世話物の中で実現したのである。

竹内は日本の近代劇におけるリアリズム演技は、ヨーロッパ発信のリアリズム演技ではなく、上記した歌舞伎から展開してきた写実芸、「フリ」であるとし、それが日本のリアリズム演技の背景にあるとする。竹内の考える本来のリアリズム演技は、過去の意識的な再現ではなく、「内発性をもって、今、ここに、存在する」演技である。ぶどうの会解散後に、若手メンバーによって旗揚げされ、後に竹内も加わる変身での実践は、野口三千三<sup>11</sup>による野口体操、アメリカのリビングシアター<sup>12</sup>や、ポーランド

のグロトフスキ<sup>13</sup>など、当時先端の方法も取り入れられた。試行錯誤が繰り返され、訓練は淘汰されながら、次第にレパトリ化していく。

六〇年代の前衛劇の時代にやっていたのは、だから、それまでの説明的な芝居を解体し、どんどん破壊することばかりだったと言ってもいい。役者の内発性を見つけ出し、アクションを生み出すということ、ああでもない、こうでもないと言いながら探っていく。〔竹内2007b：50〕

変身での活動は、作品の完成度よりも、脱近代劇を志した実験の進捗を観客と共有するといったほうがいだろう。変身は毎月のように公演を行っていたこともあり、竹内を含めた複数名が演出にあたっていたが、演劇雑誌に残された作品の批評は辛辣な内容が多い。その活動を端的にいうなら、「近代劇のルールの解体」であつた。そこでは空間的な問題、観客と俳優との関係、そして、俳優の台詞術などの見直しが図られていった。このような活動は、この時期、国内外でも同時に行なわれている。そこには時代の要請もあつたのだ。

新劇が金科玉条としてきたスタニスラフスキーも徹底して追求していくと、新劇風リアリズムは壊れてしまう。だからこれまで自分の演劇を支えていたリアリズムを徹底的に壊し、それとともに自分も壊れていかないと、演劇そのものも変わらないんじゃないか。（略）ただ壊すことだけが目的みたいなやり方で、自分を探っていく。そのとき私にとっては演劇よりもむしろ「人間」の方が重要だったのかもしれない。〔竹内2013：368-369〕

スタニスラフスキーの身体的行動の中に、反リアリズムを予知しながらも、その方法をストイックに求めていく過程で、竹内の興味は、初志としてあつた日本のリアリズム演技の変革からは次第に遠のき、自らも含めた人間の変革への興味へと移っていく。身体的行動がその変化を促進したのである。1960年代以降、多くの演出家が身体的行動を棚上げした中で、竹内の仕事は興味深い。

## 2. 「竹内レッスン」の背景ーグロトフスキ、メルロ＝ポンティ、ルコック

竹内レッスンは、ここまで確認したように、スタンニラフスキーの身体的行動を用いて、リアリズム演技を行動からとらえ直すべく、俳優たちと共に模索してきた活動が背景にある。その実践の最中に竹内は重大な出来事と遭遇する。ワークの最中に彼自身の聴覚がひらかれることになったのだ。というのも、彼は生来の聴覚障害を持っており、ことばを喋ることに不便があった。それは、彼にいわせれば、下記の引用にもあるとおり、他者との間には「ガラスの壁」があったというが、そのガラスが一瞬にして崩れたのだ。これは、彼の人生、そして後のレッスンにも大きな影響を与える。

それは、グロトフスキの訓練を引用して行っている時に起きた。1969年44歳の時である。その訓練は一枚の紙を口の前において、自らの声でその紙を破るというものであった。具体的な方法は『実験演劇論』の中で確認できるが、竹内は何度試みてもうまくいかなかったという。

以前の私は、話している相手との間に大きなガラスの壁があって、ちょうど放送局のモニタールームに入っているみたい、相手の姿は見えるけれども、二人はふれることができないという感じだった。(略)ところがその時は、ガラスの壁が吹っ飛んだ。はっきりとわかったのは、そのとき、私にとって、話していた相手がぱっとあたらしくなった、というか音を立てて変貌したということです。存在がじかに現われた。(略) うまく言うことができませんが、相手がある、と同時に、向かい合う自分がある、二つが共にあるということが、パッと私に現われたという言い方もできます。 下線部強調藤崎〔竹内2007b：57-58〕

この瞬間に竹内にとっての身体は「からだ」となり、言葉は「ことば」と、文字どおり、“劈かれる”ことになる。後に彼が頻繁に使用する“じか”を獲得したのだ。これはスタンニラフスキーの身体的行動にもつながるものだ。上記の引用は晩年のものであり、自らの作業を肯定的に振り返った記憶ととれ

なくもないが、実際、彼の訓練の開発に拍車をかけることになったのはいうまでもない。おそらく、この経験がなければ、竹内レッスンは違った形になっていただろう。

変身は、劇場の問題と、竹内が病を得たことで、1971(昭和46)年に東京・日比谷の野外音楽堂で上演された、ジュネ作『屏風』を最後に解散することとなった。翌年、新たに竹内演劇教室(73年に「竹内演劇研究所」に名称変更)が生まれ、一般人も彼の訓練に参加するようになる。ここでいう一般人というのは、これまでの近代劇的な通念にとらわれない、演劇の実践や演劇知に興味を持つ受講者である。現在ではワークショップという名称が一般化し、公共劇場でも、専門演劇人を目指すわけではなく、教養や趣味レベルで演技を学ぶ場も増えてきているが、おそらく、竹内演劇教室はその嚆矢といえる。

私たちは竹内のような聴覚障害や、視覚などの障害を持っていない限り、他者との出会いにおいて特に問題を感じていない。俳優にも同じことがいえる。しかし、私たち日本人のコミュニケーションに対するリテラシー能力は低い。だからこそ、コミュニケーションに疑いを持つ人々や、コミュニケーション障害を持った人々のからだに対して、彼のレッスンは有効に機能していったのだ。

1950年代から60年代のスタンニラフスキーのブームが去ると同時に、識者たちはスタンニラフスキーについて口をつぐんでしまった。その背景には、新たな現代劇の勃興とリアリズム演劇の退潮がある。竹内も60年代までは精力的に発言してきたが、1975年以降出版された数多の著作を眺めても、自らのレッスンの出自を述べる際、スタンニラフスキーについてふれている部分が見受けられる程度で、多くを語っていない。<sup>14</sup>その後、1990年代の末から、イギリスのスタンニラフスキー研究者ジーン・ベネディティの著作が、高山図南雄らによって紹介<sup>15</sup>された際も、また、未来社から待望のロシア語版からの直訳『俳優の仕事』第一部から第三部が堀江新二らによって出版された際も、スタンニラフスキーの再評価の場はなかった。身体的行動についても、先述したように、1990年代、イギリスの演劇学校から竹内とは異なった方法が移入<sup>16</sup>されるが、それまでは、竹内のレッスンの中で辛うじて命脈を

保ってきたともいえる。数少ない実践<sup>17</sup>者が竹内なのだ。

その実践を促進したのは、1968（昭和43）年に邦訳された、現象学のモーリス・メルロ＝ポンティの『知覚の現象学』との出会いである。竹内はその講読から、演技の上では意識が主体でなく、むしろ、関係の中で変化していく“からだ”が主体であるという認識にいたる。つまり、ここにいたって、かねてから問題視していた、意識が全てをコントロールしてきた、わが国の近代演技術を乗り越えるための根拠を獲得するのだ。

メルロ＝ポンティとともに、竹内のレッスンに決定的な影響を与えた人物がいる。それはフランスの俳優教育者、ジャック・ルコックである。前期中心の日本におけるスタンニラフスキーの理解からするなら、ルコックとスタンニラフスキーとは水と油的なもののようにもみえる。かたや身体を中心とした訓練であり、もう一方は、内的なメンタリティを充実させていく訓練であると捉えられてきたからだ。竹内は来日したルコックの講座を受けて、両者が通底しているという認識するにいたる。それは、常に自らを更新していくための内発性の獲得である。これは即興ともいいかえられるだろう。

竹内がルコックと出会った1970年代前半、日本ではまだ、訓練や表現としての即興劇は十分にその目的が理解されていなかった。スタンニラフスキーも即興の重要性を主張していたが、そのミッションは定着しなかった。竹内はルコックと出会い、自らのワークの中に即興を導入する。「出会いのレッスン」など、即興を扱ったワークであり、「クラウン」にいたっては、その即興的な出会いを観客との関係にまで広げた内容だ<sup>18</sup>。スタンニラフスキーの身体的行動が、即興も含め、ルコックの訓練をとおして竹内の中で更新されたのだ。竹内は日本のスタンニラフスキーの受容における問題について、「通信教育ゆえの齟齬にある」と述べているが、やはり、ルコックの“からだ”に「じか」に出会えたことは、竹内に大きな財産となったはずである。

### 3. 「竹内レッスン」という場

#### ― 祝祭としてのレッスン

前章で、竹内レッスンの背景として、彼自身の身

体と言葉がひらかれ、他者と「じか」に接することができるようになったことをあげた。さらには、メルロ＝ポンティの哲学、及び、ルコックの実践との出会いがあることも確認した。本章では彼の創案したワークを検証したい。最初に断わっておかねばならないのは、私は竹内レッスンに受講生として参加した経験がないことである。数回の見学がある程度だが、竹内の著作及び自らの実践から、竹内の遺したワークを現代の演技訓練への再輸入を試みるという立場から考察したい。<sup>19</sup>

竹内がレッスンで行うワークを考案する際の背景となった、スタンニラフスキーにせよ、ルコックにせよ、彼らが生み出した方法は、本人の意志に反して“システム”と呼ばれるようになった。竹内が構築したワークの体系も、“システム”と呼ばれても不思議ではなかったが、竹内は“レッスン”という名称にこだわった。それは、特にスタンニラフスキーにおいて、システムと呼ばれた方法が、社会主義リアリズムの聖典として君臨し、硬直化していったと考えていたからだろう。システムはその受講者や、著作などを通じて固定化され、絶対的な方法として伝えられていくが、竹内の場合、レッスンは参加者によって変化していくものであった。彼は自らのレッスンについて、「指導や治療ではなく、相手に気づかせて、自ら変化させていく、そのための糸口を用意すること」で、「私はシドウをしているつもりはまったくありません。ただ手がかりを出して一緒にレッスンし、気づいたり考え合ったりするだけです」<sup>20</sup>と述べている。

「竹内レッスン」の中にはいくつもの「〇〇のレッスン」と呼ばれるものがある。これらのワークは、その内容や名称が30年近い実践の中で変化してきた。そして、竹内亡き今、私たちは、教育、体育、心理、演劇など、さまざまな立場から彼の遺した方法を取りあげ、実践することができる。竹内は多くの著作の中で、その方法について詳細に説明しているし、それを読めば誰にでも再現可能である。しかし、その際に注意しておかねばならないのは、竹内が最終的に至ったと思われるワークも、彼の中ではマイルストーン的な位置づけであったということだ。つまり、途中経過であること。その意味でも、レッスンの具体的な段取りよりも、彼がそこで目指した

ミッションに、まず、着目せねばならない。

重要なのは、受講者から内発性とアクションを引き出し、自らと他者、そして社会との関係に変化をもたらしきっかけを与えることにある。そのような場を設定するためには、ファシリテーターもその中に飛び込まねばならない。場の共有があったからこそ、竹内レッスンは多くの受講者を集めてきたし、長年継続されてきたのだ。

竹内レッスンの場を考えるにあたって、伊藤亜紗『手の倫理』講談社(2020)を参照したい。伊藤は美学者であるが、近年、障害者の身体感覚を扱った著書<sup>21</sup>を出版している。『手の倫理』も、コミュニケーションの方法について、ブラインドマラソンなど、障害者へのリサーチを基に編まれたものだ。その中で伊藤は、二つのコミュニケーション・モードを提案する。一つは、一般にいわれるコミュニケーション、つまり、メッセージは発信者の中にあり、一方的で役割分担があきらかなものを〈伝達モード〉とする。もう一つの〈生成モード〉は、メッセージがやりとりの中で生まれ、双方向的で、役割分担が不明瞭であると述べている。

生成モードの特徴は、この「その場で作られていく」というライブ感です。このライブ感に、発信者も受信者も(と仮に呼びます)巻き込まれているのです。つまり、メッセージがコミュニケーションの外部に存在しているのではなく、それと一体化したものであるとして、生まれてくるのです。〔伊藤2021: 125〕

竹内レッスンは、このような「その場で作られ」、参加者が「巻き込まれて」おり、伊藤のいうライブ感覚に満ちていたと考えられる。このライブ感覚は、演劇も含めた音楽やダンスなどのパフォーマンスや、授業、会議などに求められるのはいうまでもない。伊藤の「生成モード」とは、竹内流にいうなら「祝祭」ということになろうか。竹内は90年代後半から、自らの上演を伴ったレッスンに「祝祭」という冠をつけ、「オープンレッスン八月の祝祭」と名乗っていた<sup>22</sup>。彼にとっては理想的なレッスンは祭の場であったのである。祝祭的な場を作るには、参加者個々の内発性が必要になる。それが身体的行動ともつな

がる。

ここでいう内発性というのは創造性ともつながるが、竹内にとっての創造性とは、関係の中で常に新たな自分に変化していくことでもある。オープンレッスンの最終日には、戯曲の上演が行われていた。「レッスンは成果を目指さない。ただ出発点になるだけだ。」〔竹内1990: 185〕と述べているが、その出発点として、数々のレッスンの集大成として、役を演じることを用意していた。おそらく、参加者にとって、戯曲の上演による経験が、レッスンの経験をふりかえる意味で様々な示唆を与えてくれたのだろうし、竹内もそれを信じていたのである。

## 4. 竹内レッスンの考察

### 4-1 からだへの気づき

本節では、竹内レッスンの中からいくつかのワークを取りあげて考察したい。最初に扱う「からだの気づき」のワークは、まず、手で相手のからだに“ふれる”ことから始まる。これは“ふれられる”ワークともいえるだろう。ふれて何を感じるのか。一方、ふれられて何を感じるのか。これが成立するかどうか。たとえば、Aが右手の人差し指でBの右肩にふれたとする。ふれられるのはBであるが、ここではAがふれられ、Bがふれるととらえてみると発見がある。このワークは、竹内レッスンの中で最も初歩的なものであるが、同時に、高度なものであるともいえる。

このワークでも、単純なことを繰り返しながら受講者たちの気づきを待つ。他者を、意識ではなく、無意識レベルで受け入れられるかどうかということである。それは上記したように、からだで他者を受容できるかどうか。「からだで受容」とか「からだで理解」といっても受講生に届かないことが多いが、「受容」や「理解」を「腑に落ちる」というような“からだことば”に言い換えると、受け取ってもらえるかもしれない。それは「息が吐ける」かどうか、ということでもある。竹内は手と手でふれあったり、手以外の部位、たとえば、背中と背中で接触があったり、足と足でふれあったり、お腹とお腹でふれあったり、さまざまな手段をとりながら、受講者の気づき(息がはける)のチャンスを模索していく。



ただしこれを「ゲーム」として行ってはならない。ここで「ゲーム」というのは、意識的に面白可笑しくワークを進行していくことだ。これは受講者にもよるが、自らと他者との関係を想定して感じたふりをする「演技」が起こりやすい。これでは、相手を受け入れることにつながらないのである。

ワークにおいてもっとも注意しなければならない点はここにある。受講者たちは、このようなワークを日常的に演じてしまうケースが多い。これはやむを得ないことでもある。相手にふれられると、ふれられたという感覚をとらえる前に、「ふれられた」と自覚して、良心から感じたフリをしてしまう。そして、このフリこそが真の反応であると考えている。実際、この段階での素早い反応が社会に求められているからだ。竹内のレッスンでは常に、このフリについて自覚することが求められる。「ふれる」「ふれられる」を反転させると共に、日常の「演技」も反転させて、自らに気づいていくことが目的である。

このワークにおけるもう一つの課題は、日本人は他者との接触を嫌がる傾向が強いこと。私が普段接している大学生でも、それは顕著である。おそらく受講者が若くレッスンに慣れていない場合、準備運動などを入れながら入念に準備したに違いない。彼のレッスンは学校の時間割のように組まれてはおらず、環境や受講生に合わせて、レッスンの時間や内容、順番が変化していったのである。

竹内が自らのからだの気づきのために行う準備のワークに「ゆらし」がある。これは2人1組となって、Aが仰向けに寝ると、BがAの腕、首、脚などを取り上げながら、一箇所ごとに丁寧にゆらしてからだの緊張をとっていく。これをお互いに繰り返していく。よく、意識ではゆるめているつもりでも、からだは意志に反して身構えてしまうことが起こる。Bは時間をかけてAの意識を鎮めていく。そして最後には各部位を起点として、全身にゆれの波を届ける。たとえば、足首を持ってゆらしながら、それを全身に届けていく。ここで重要なのは、ゆらす側がゆらすことだけに意識を向けるのではなく、ゆらしながら相手のゆれを受け入れる部分にある。つまり、両者がシンクロすることが必須となるのだ。

#### 4-2 息合わせのレッスン

「ゆらし」の後に連続して行うのは、「息合わせのレッスン」である。これも2人1組となって、Aの背中にBが両手を当てて、Bは「吸って」「吐いて」の指示を繰り返しながら、お互いの呼吸を合わせていく。この段階に至るまでに、両者は「ゆらし」をへてリラックスし、信頼関係が成立しているので、相手の身体からの影響を受けながら、からだはさらにゆるんで深い呼吸が交錯するようになっていくワークである。

私は上記とは少しやり方を変えて「シンクロ」という名称で行っている。AがBに背中を向けて座り、Aの肩甲骨のあたりにBが両手を当てて、両者で一つの呼吸体を作るというものだ。3分程度行う。「シンクロ」の場合、息を合わせることに意識が向かうと、どうしても、相手のからだを受け取ることが難しくなってしまうので、呼吸というよりも、心拍や内臓の動き、体温などとシンクロすることを試みる。

このワークを始める際、「意識で合わせようと思っても、絶対に合わない」旨を受講者に伝えると、呆気にとられることが多い。確かに無意識レベルでコミュニケーションをとれといっても理解に苦しむのだろう。私たちは日常100%意識の指示で動いていると信じているからだ。しかし、意識を一旦切断すると、生成モードに入っていく確率が上がる。「シンクロ」を行っている過程で、相手のからだと自分のからだとの境界が曖昧になってくる。Bは自分の手が温かくなって、Aのからだに入っていくような、手がどこにあるのかわからないような感覚となることが多い。そして、二人のからだは呼吸に合わせて前後に揺れ始める。この「シンクロ」は竹内の「息合わせ」とは異なるものであるが、そのバリエーションとして紹介したい。

以下、受講生の感想である。

「シンクロ」をするとき私は、母と子のイメージが思い浮かぶ。自分が女性だからかもしれないが、手を当てるときは母であるように、手を当てられるときはお腹の中にいる赤ちゃんであるように感じる。どちらの立場でも安心できて、温かい不思議な気持ちになる。

まだ回数は少ないが、「今、シンクロできていた！」

と感じたときはいつも、当てている手の感覚が曖昧になって、温かくなり、ぬるい水の中に手をつけているような感覚になる。視界は暗いままで、自分と相手が水の中で溶け合っていくような感覚だから、羊水のイメージが湧いて、母と子が連想されるのではないかと思った。ふたりとも座った状態で姿勢が丸いこと、呼吸が揃う瞬間があることも関係していると思う。

手と背中を通してコミュニケーションが取れていると、相手は生きているんだな、自分も生きているな、と実感する。普段、相手とお喋りしているときより、生き物に触れている、という気持ちが強くなる。「シンクロ」できているその瞬間はリラックスしていて、ただただ、相手と自分の世界、空間だけがある。でもそれに気づいてしまうと、シンクロがふっと切れてしまう。また、「シンクロ」しよう、と意識しすぎているときは、逆に周りの音や気配に気を取られてしまって、なかなかシンクロに近づかない気がする。意識しすぎず、相手と自分を感じることが大切なのだと考える。〔演技演習 受講生2021〕

羊水の中でフワフワしているという感想はよくある。“意識”に関しては事前にこちらからアナウンスしていることもあるが、やはり、状況を感じようとすると交感が断絶すると訴える者が多い。断絶する少し手前の状態にしておく必要がある。また、多くのケースで2人組の意見は共通する。一方だけが深く入り込むということはある得ない。私の場合は、互いに相手を受け入れるための、つまり、生成モードを成立させるための訓練である旨を伝えるが、竹内は呼吸をとおして信頼し合い、リラックスしていくことによって参加者の呼吸が変化し、それがレッスンを形成していく場を作ることになると述べる。

私は長いこと無自覚で過ごしてきたのだけれど、ちかごろになって、どうもレッスンの「場」が形成されるためには、これが大事なポイントだったのじゃないかと気づき始めたことがある。それは「息合わせ」です。「息合わせ」は、私のレッスンのはじめに行なう「ゆらし」（その前に「ふれる」レッスンを経過するのですが）の、最後にやります。（略）相手と自分とが、からだにじかにふれ合い、息づかい

を共にしていることで、つながりあい、協働しているという感覚が深まり、一つの息づく「からだ」が生まれる。レッスンの場全体に集中がみなぎり、共通の集中度の深さが生まれます。〔竹内2007b：187.189〕

竹内レッスンは、この後紹介するワークも含めて、それぞれが生成モードを作りながら進行していく。そこには能動も受動も越えたあり方が求められるのである。竹内は「気づき」から「ゆらし」、「息合わせ」に至るワークの流れを、レッスンのはじめに、場を作るために行くと述べている。ただし私の経験では、このようなレッスンは、初心者は興味を持ってやるが、ある程度慣れてくると、習慣で行うようになってしまう。個人の内発性を促していくための準備の場の設定は、重要な課題であったからこそ、竹内は4-1、4-2などのレッスンは、特に丁寧にやったのではないか。ここに紹介したワークは、1990年に出版された『「からだ」と「ことば」のレッスン』（講談社）に詳述されている。

レッスンの基本は野口三千三氏に学んだものである。野口さんの体操では「脱力」と呼ぶが、私のレッスンでは、他者との触れあい、あるいは働きかけとか、発声などにかかわる視点から、ある部分を拡大したり、変形したり、さまざまに発展していることとおもう。〔竹内1990：76〕

竹内の「からだへの気づき」については、野口体操を基本にしているが、このレッスンについてはさらに、国内や、リー・ストラスバーグ<sup>23</sup>のメソッド演技の方法も取り入れながら展開したものと考えられる<sup>24</sup>。

#### 4-3 歌の掛け合い

次は声を使うワークである。竹内にとって、からだど声の境界はない。したがって、このレッスンは、他のレッスン同様に、からだをひらくことを目的としたもの、つまり、声を使ったからだとからだの交流ともいえるだろう。それは基本、他者と生成モードが成立する場から生まれる。声が先か、からだ先かというなら、それはどちらが先でもいいの

だ。声からからだに入ってもいいし、からだから声に入ってもいい。

竹内は実際の歌に入る前に、「ラララー」で『花』などの母音の長い歌を「ラ」で歌うことを推奨する。ここでいう「ラ」とは、最初から「ラ」の音を出すのではなく、欠伸をした時の口腔内の広さを意識して、舌の先を前歯の付け根に付けたり離したりしながら、「ア」を出す。それが自然に「ラ」に変化していくのである。母音を正確に発音するためには、口形が重要な役割を果たすと考えられてきた。実際、浅利慶太<sup>25</sup>が創案した母音法では、母音ごとに決まった口形を保つことが定められている。竹内によれば、重要なのは母音を発する際の、口腔内における状態

であって、口形を変えなくとも、口腔内を、舌を使って変化させることで、「ア」から他の母音に変化させることが可能であると述べる。そのためにも、まずは口腔内を意識して「ア」を正確に出せるよう準備しなければならないとしている。

以下は竹内のワークではなく、竹内の手法を借りながら提案するものだ。

それは誰もが子供の頃遊んだことがある『はないちもんめ』である。1組5～8人程度で2組に別れ、それぞれ一列となって向かい合い、掛け合いで歌を歌いながら、メンバーのやり取りをしていく。私が小学生の頃遊んでいた際（1960年代後半の千葉市）の歌詞は、以下のとおりである。

#### A組の歌詞

～「勝ってうれしい花いちもんめ」  
～「隣のおばさんちょっと来ておくれ」  
～「お釜かぶってちょっと来ておくれ」  
～「座布団かぶってちょっと来ておくれ」  
～「あの子が欲しい」  
～「この子が欲しい」

#### B組の歌詞

→ ～「負けて悔しい花いちもんめ」  
→ ～「鬼が怖くて行かない」  
→ ～「お釜底抜け行かない」  
→ ～「座布団ぼろぼろ行かない」  
→ ～「あの子じゃわからん」  
→ ～「この子じゃわからん」

#### A・B組『相談しよう、そうしよう』

いきなり遊びに入るのではなく、2人1組となって母音の訓練から行う。「勝ってうれしい」は、「かあ（アー）、って（エー）、う（ウー）、れ（エー）、し（イー）、い（イー）」というように、一音一音語尾の母音を伸ばして、押しながら声を出す。その際、特に「ア」の口腔内の形を意識すること。

次に2つのグループに分かれて、身体動作をつけながら行っていく。個人の声だけを届けるのではなく、集団のユニゾンで、ことばとからだを相手に投げかけていく。小学校低学年の頃、よくこの遊びをしたが、最初は恥ずかしくて個にこもりがちであっても、次第に、声も動作も大きくなっていった記憶がある。他者とからだと声で関わり合って、内発性が昂進するワークである。技術的な発声練習ではなく、相手とからだを連動させながら声を出していくこと。そこからワークの場は、竹内の述べる「共通の集中度」が高まっていく。方法は少し異なるが、竹内のレッスンでは『夕焼け小焼け』『春が来た』などが取り上げられている。

#### 4-4 呼びかけのレッスン

続いて、「呼びかけのレッスン」を行う。呼びかけを行うAに対し、B群の6～8人がAに背中を向けて、Aから見て前後が重ならないようにして床に座る。AはB群から3メートル程度離れて立って、そこから、B群の1人に短いことば（たとえば、「ねえ！」）で呼びかける。ここでBは、自分が確かに「呼びかけられた」と感じた人のみ手を挙げる。声が聞こえることと、呼びかけられることは異なる。一方で、呼びかけられていないと判断した者は、実際、その声がどの辺りを通過していったかを指でさし示す。他の参加者はAとBの関係を両サイドから見て、「Aの声がどのような軌道であったかを証言する」という内容である。やる人（声をかける人+声をかけられる人）と、それを見る人とに分かれ、それぞれが立場を変えながら考えていく。そこには、声をかけて気づく者もいれば、声をかけられて気づく者もいるし、それを眺めていて納得する者もいる。

竹内は当初、このレッスンを「話しかけのレッス

ン」と呼んでいたが、後にその目的を具体化するために、「呼びかけのレッスン」と呼称をかえた。設定が簡単であり、誰でも試みることができることもあって、演技の訓練にも取り入れられている。それは、相手に台詞を渡すことがどのようなことなのかを理解するために好都合であると思われるからだ。よく、初期の演技訓練の場で、指導者が「台詞はキャッチボールである」と、語ることがある。実際、初心者はそのように解釈している者が多い。というのも、一般に、われわれが他者に声をかけるということを再現する場合、自分の中にあるいいたいことを意識し、相手との距離を計算した上で、声かけを行う。日常もそのようにしていると考えるからだ。

しかし、そのような手順で、Aが自分の想いを声に込めて「ねえ！」と発信しても、目標とした相手からは手が挙がらない。このワークは回数を重ねればできるようになるというものではない。特に、日常で他者に声を当てない癖がついている者にとってはハードルが高い。また、失敗し続けると、あてなければならぬという意識が強くなり、ますます当てられなくなる。一方で、当てられる人はすぐに当たる。彼らは日常から、からだからからだへの働きかけとして声が出ているのである。もちろんこの場合、受信側であるBの問題もある。意識よりもからだの感覚を研ぎ澄ませていないと、自分に来たかどうかわからないからだ。

このワークは、竹内が探求してきた身体的行動における、アクションとは何か、という問いに応答する具体的なワークである。発信者側の課題は思いや言い方ではなく、相手のからだに自らのこえとからだでコンタクトをとれるかどうかを求められる。これは、そのまま演劇の戯曲の一部を用いたシーンスタディに置き換えられる。「ねえ！」のかわりに台詞を用いるのである。

他者に話しかけるということは、おのれの身内に動くものを「ことば」にして他者に手渡すことであるが、身内に動く感情やイメージのリアリティに囚われていると、ことばは口ごもり、あるいは逆に湧き立ち発散するばかりで、他者に架橋することがない。声としてのことばがわが身から離れ、他者のからだの地点に至った時、はじめて「ことば」は成立

する。その瞬間、おのれに「身」はない。ただ、ことばがしみ入り変り始める相手のからだがあるだけである。(略)

私は他者に働きかける瞬間のカラッポなおのれを「カラだ」即ち「からだ」と呼びたいのである。

〔竹内1988：89-90〕

このワークが台詞の発話のみならず、「身内に動く感情やイメージのリアリティに囚われている」日本のリアリズム演技への批判であることがわかる。自分がカラとなる身体的行動が成立していないと手が挙がらないのだ。もちろん、戯曲の台詞を使用する場合、役の状況によって、その全てが相手にあたる必要はない。あえてカラにしない、つまり、架橋しない台詞があってもいい。

呼びかける、という行動は、「共生態としてのからだ」から見れば、全く違う様相をあらわす。そもそも、この人に呼びかけたいと思うこと自体、その人のからだはこちらを招いているからこそひかれてゆくことなのだ。呼ばれるからこそ、応えて呼びかける。その時相手と自分とは孤立したものの対立ではない。すでに一つの波、動きに動かされひきつけられ同調しているのであって、自分と相手とは共に生き、間に距離はない。言いかえれば「呼びかける」とは相手との距たりがゼロになること、二人だけがあり、他の世界は消えてあること、である。このようにからだが動いているときのことを、「わたしが真にわたしであるとき、わたしはすでにわたしではない」と言う。〔竹内2009：104-105〕

竹内の生前最後の著作となる『「出会う」ということ』からの引用である。ここで竹内は「共生態」という用語を用いている。2006（平成18）年9月に行われた対談（竹内2009：226）にも共生態は登場するが、おそらく晩年から使い始めたのであろう。彼によれば、

わたしのからだの延長としての相手。その相手の働きかけてくる動き、すなわち相手のからだの延長としてのわたしのからだ。これをわたしは共生態と名付けたい。〔竹内2009：103〕



としている。これは4-2のワークでもふれたが、相手とシンクロをして場を共有していくことに他ならない。彼はレッスンで目指してきた、からだとかからだが「じか」に交流する「場」を、最後に「共生態」と名づけたのである。これは「演劇」の場とも考えられるのではないか。してみれば、「呼びかけ」の不成立の問題は、受信側のBの問題でもある。竹内の指摘はないが、Bも背中から発信者Aに働きかけを行う必要があるのだろう。このワークでは、B側への課題出しも行うべきなのかもしれない。それは演技において、「観客」の存在を考えることにもつながっていく。

#### 4-5 人とかかわりの気づき

##### ―「あなた／わたし」―

私が行っている「共生態」を作るレッスンを紹介したい。それは「あなた／わたし」というワークである。これはサンフォード・マイズナーの「レペティション」というワーク<sup>26</sup>からヒントを得たものである。

2人1組となって30～50センチほどの間隔をとり、向かい合って立つ。2人が発することができるのは、「わたし」「あなた」「僕」「俺」などの一人称、二人称の代名詞と、「相手の名字や名前、愛称」などである。その際に、お互い目と目を合わせて離さず、交互に呼びあっていく。

AがBに「あなた」と発した場合、Bは、最低1回は「あなた」とリピートしなければならない。極端な例でいえば、全て「あなた」で呼び合ってもいい。その際、次に発する言葉は考えてはならないというのが条件で、2～3分程度行う。2人で相手がそこに存在しやすくなるようなからだを用意して向き合う。目と目を合わせるということは、互いに、次の準備をせず、今、あなたを受け入れているという証でもある。最初はどうしても相手を目や声で威圧しようとするケースが多いが、攻めたり、守ったりするのではなく、相手に対する自意識のガードを下げ、向き合うように指示をすると、しだいに関係が取れるようになっていく。私は相対する2人は、俳優同士のみならず、俳優と観客との関係もイメージさせている。俳優は演技する際、観客に対して受信姿

勢を持って臨む必要があるからだ。その前提ともなるワークである。

あなたわたしで感じたのは、この18年間、私は一度も人の名前をきちんと呼んだことがないということだ。(略)目の前にいる人に私を認識してもらって(呼んでもらう)、私も目の前の人を認識する(呼ぶ)。目を見て、相手の脳の奥まで鮮明に。呼ばれた名前が体に馴染んでいく感覚や、突然近くなったり遠くなったりする相手との距離感、目頭がふいに熱くなったり、呼びかけられてありえないくらいときめいたり、感動したり。呼びかけることには、強く人を動かす力がある。私たちは舞台上に立ちながら、人を、社会を動かさなくてはならない。そのためには、あなたわたしは必要だし、演劇をしていなくても、多くの人にしてほしいワークだと考える。〔演技演習 受講生感想2022〕

#### 4-6 「出会いのレッスン」

「出会いのレッスン」は、AとBが対角線上に向き合い、それぞれが相手に向かって歩き始め、途中で目が合ったり、通り過ぎた際に、関係をとりたいなくなったら動く。もちろん、話しかけてもいい。相手への身体的行動、つまり、内発的なアクションが求められる即興のシーンワークである。レッスンでは、竹内がレフェリーを担当し、開始や終了、また途中での中断等の指示を出す。

何が難しいかというなら、演じることが許されていないことである。ここで“演じる”とは、前もって出会った後の「お話」や「段取り」を準備しておき、それを再現することだ。このワークで相手と出会った際、日常の自分や、前もって準備しておいた状況を説明すれば、出会いの場が成立すると考えるのが一般の演技であろう。しかし、竹内がここで求めているのは、そのような再現や説明ではない。その場で今、まさしく相手と出会って行動すること。レフェリーとしての竹内は準備があるとシーンを中断する。常に「今、ここ」を求めているからである。

二人がこう近づいてきて自分の感じるままに動く、いやだったら逃げるし、いいなと思ったら手をとりに行くとか、ともかく自由に動く。するとか

なり多くの人が、ここで「えーっと、どうしようかなあ」と考えるわけだ。「これからどうしよう」と考えてしまう。そうなると、だいたいそこで私が止めちゃうんです。どうしようかと考える以前の、どう感じたかということ、スッと感じたままに動けというレッスンですから。どうしたらいいかと考えてしまったら、考えてるということ、動けというわけですね(笑)。〔竹内2018：104〕

場合によっては、2人共何分も座り込むというようなことも起こるだろう。レフェリーとしての竹内は、今、ここで、関係が続いていると考えれば、継続するだろうし、途切れたと判断すればシーンを止める。このワークで竹内が求めているのは、無意識と無意識の出会いである。何が起こるか分からない。取っ組み合いの喧嘩や罵り合いになるかも知れないし、恋愛シーンに展開する場合もあるだろう。普段、自らが隠蔽したり、気づいてすらいなかった部分が、人前で顕在化し、注目される場所となるのだ。ある意味、自らのコントロールを失うかもしれないようなワークを、俳優養成のクラスならまだしも、アマチュアの演技未経験者に対してなぜ行うのか、若干疑問が残る部分もある。このワークはこれまでふれてきたワークの延長線上にはあるが、一方で、ここで起きたことについては後にトラウマともなりかねないレベルにすらあるとも考えられるからだ<sup>27</sup>。

もちろん、レフェリーとしての竹内がいるからこそ成立したワークであることはいまでもない。「日常生活における演技」の虚構性を否定し、内発的な行動から導き出される真実を明らかにしたいのだ。ここから発見される、自分では気づき得ない、日常における虚偽を参加者同士で共有し、それを矯正していく部分にも、このレッスンの目的があったのかもしれない。もちろん、竹内の存在も含めて、レッスンの場という共生態があってこそ成立するものであろう。竹内のレッスンに参加してきた三井は以下のように述べる。

参加者は周囲にすわり、そこで起こることを自分の身になって感じとりじっと見ている。そして、意見や感想を求められたら、見たことを語る。批評したり解釈を語らないというのが約束事である。二人

以外の参加者の役割は重大で、彼らこそがこの結界での出来事を見守り、その場の集中を支える重要な存在になっている。結界の外にいるのだが内側の一人となって共にそこに立っているという共感、その支えがなければこのレッスンは成り立たない。〔三井2022：100〕

1組のレッスンに30分以上かかることもよくあり、組が代わるごとに、全員で「息合わせのレッスン」をしてから、向き合ったという。下記の引用は、竹内の、劇とは？ 演技とは？ そして、スタニスラフスキーの身体的行動に対する応答とも捉えることができるだろう。

わたしは人と人が出会う地平を確かめたいと考えたことからここまで歩いてきたわけだが、しかしわたしがある人に向かいあって、ある心理学的に定義されうる同じレベルに立つことができれば、「出会う」という共通の体験と理解が成立するのではないかと無意識に想定していたのではなかったか。

出会うということはそういうことではない。(略) どのような地平にあらうがある瞬間、二人の間に火花が散って、あっと思ったときに世界が変わってしまうということだ。 下線強調藤崎 〔竹内2009：218〕

下線部こそ、竹内が身体的行動を根拠として獲得した「劇」ということになるだろう。それは、「出会いのレッスン」に求めたものでもある。そしてこれを支えるのが、三井の述べる“参加者”、つまり、観客となる。

## おわりに

螺旋状に設定されている竹内レッスンであるが、おそらく、最後に用意されているのは「クラウンのレッスン」(以下、「クラウン」と記す)であろう。このワークは先述したように、竹内がルコックの講座で出会い、自らのレッスンに取り入れたものである。「出会いのレッスン」が、参加者の協力を得て、二人で行う即興であるとしたら、このワークは、クラウン役以外の参加者が観客という存在に置き換え

られたもので、クラウンは一人で、事前準備なしに観客との交流を行う。ここで注目したいのは、竹内のレッスンでそれまでは扱っていなかった、観客の存在である。たとえば、「出会いのレッスン」でその「出会い」を求められるのは相手役だけであったが、この「クラウン」においては、第四の壁をひらいて、観客各自と出会いを持つことが求められる。であるからこそ、前節でも述べた信頼関係が成立した場、共生態が問われるのである。

クラウンは観客とじかにすぐのコンタクトをとる。それがなければ、他人の視線がなければ、クラウンは生きられない。観客の前でクラウンをやるのではなく、観客と遊ぶのだ。舞台に登場したクラウンは観客全体とコンタクトするから、演技は客のリアクションによって変わる。修行中の俳優にとって、観客との強く生き生きとした関係をもつ稽古は大切だ。〔ルコック 2003 : 159〕

竹内は先述したとおり、変身での活動中から第四の壁をひらくことを模索してきた。その出発は身体的行動によるものだが、その展開の中で最も影響を与えたのはルコックなのではないか。

「クラウン」では観客との関係が求められる。しかし、このワークにおいては、何かを仕掛けるというよりも、むしろ、やることなくして呆然とする姿を観客の前に曝すのである。ヨーロッパのクラウンはどこか悲哀に満ちているが、それを笑いに転化していくのはむしろ観客側であろう。竹内は観客の笑いを求めているが、日本の観客は、やることなくして途方にくれる人の姿を笑えるのであろうか。この点については今後の検討が求められる。

ここまで、竹内レッスン、及び、その背景にあるスタンニラフスキーの身体的行動について考察を行ってきた。竹内は日本の新劇が戦前から専らとしてきたリアリズム演技を、スタイルとしてのリアリズム演劇であると、1950年代後半以降内部から批判した。その根拠となったのが、スタンニラフスキーの身体的行動である。竹内にとっての身体的行動は、内発性をもって行動し、他者や環境と関係を持つことだ。演劇界とは距離を置いた彼が、レッスンを続ける中、その晩年にいたったのは、「共生態」という場を持つことであった。それは、他者と「じか」に出会って、双方向の信頼関係を持つ場のことである。彼は著書の中で、レッスンで獲得したさまざまなワードを提示しているが、「じか」「祝祭」「共生態」はすべて、彼の道程のマイルストーンの名づけであるように思える。レッスンがそうであったように、彼のワードも螺旋状につながっている。

竹内が「竹内レッスン」の中で明らかにしたのは、スタンニラフスキーの身体的行動は、リアリズム演劇を超える可能性を内包していた事実である。彼は演劇よりもその方法の探究に懸けたのだ。日本でスタンニラフスキーといえば、第四の壁を墨守する立場にあると考えられてきたが、身体的行動には、竹内が示したとおり、第四の壁を劈く可能性すら内包されている。もし、竹内が変身解散後も劇場演劇を続けていて、その作業の中で第四の壁を劈いたとする。劇場で俳優と観客が「じか」に出会い、その場を「祝祭」や「共生態」と呼ぶとして、それは演劇なのかという課題は残る。

私は演技研究の立場から、この問いに向き合っていきたいと思う。「演技」の問題は、常に、「観客」の問題とも連鎖しているからだ。

#### 【参考文献一覧】

ジーン・ベネディティ 高山岡南雄・高橋英子訳『スタンニラフスキー伝 1863-1938』晶文社 1997  
 ジーン・ベネディティ 高山岡南雄・高橋英子訳『演技創造の実際 スタンニラフスキーと俳優』晩成書房 2001  
 イエジュイ・グロトフスキ 大島勉訳『実験演劇論』テアトロ 1971  
 八田元夫『演劇論史』『演劇論講座 4 演技論』汐文社 1977

伊藤亜紗『手の倫理』講談社 2020  
 久米明『僕の戦後舞台・テレビ・映画史 70年』河出書房新社 2018  
 三井悦子『竹内レッスンのパースペクティブー竹内敏晴論 Iー』椋山女学園大学人間学研究 2022  
 三好哲司『〈からだ〉とことばのレッスン入門ー地球市民として自分を耕す』春秋社 1993

三好哲司『生きることに向かって からだとことばのレッスン』幻冬舎2015

ジャック・ルコック 大橋也寸訳『詩を生む身体 ある演劇創造教育』而立書房2003

下村正夫『新劇』岩波書店1956

スタニスラフスキー 土方与志訳『身体的行動』未来社1953

竹内敏晴『文学』「スタニスラフスキー・システムの現代的課題」1964.2月号

竹内敏晴『劇へーからだのバイエル』青雲書房1975a

竹内敏晴『ことばが劈かれるとき』思想の科学社1975b

竹内敏晴『時満ちくれば』筑摩書房1988

竹内敏晴『「からだ」と「ことば」のレッスン』講談社1990

竹内敏晴『待つしかない、か。』春風社2003

竹内敏晴『竹内レッスン』春風社2006

竹内敏晴『声が生まれる』中央公論新社2007a

竹内敏晴『生きることのレッスン』トランスビュー2007b

竹内敏晴『「出会う」ということ』藤原書店2009

竹内敏晴『レッスンする人』藤原書店2010

竹内敏晴『セクション竹内敏晴の「からだと思想」1』藤原書店2013a

竹内敏晴『セクション竹内敏晴の「からだと思想」2』藤原書店2013b

竹内敏晴『セクション竹内敏晴の「からだと思想」3』藤原書店2014

竹内敏晴『セクション竹内敏晴の「からだと思想」4』藤原書店2014

竹内敏晴『からだが生きる瞬間』藤原書店2018

内田健介『日本におけるスタニスラフスキー・システム受容の系譜(3)』千葉大学人文公共学研究論集2019

上田閑照『経験と自覚』岩波書店1994

注釈

- |   |  |
|---|--|
| <p>1 竹内は1章でふれるが、スタニスラフスキーの『俳優の仕事』の第三部の訳を1950年代にグループで行っている。その際に「身体的行動の方式」と訳出している。なお、『俳優の仕事』第三部未来社(2009)では、堀江新二が「身体的、基礎心理的行動の図式」と訳している。</p> <p>2 わが国に移入されたスタニスラフスキー・システムと呼ばれるものは、その一部の翻訳または翻案作業による部分的な紹介であり、体系、すなわち、システムとして移入されているわけではない。ある部分が拡大解釈されシステムと呼ばれている。本論では日本における移入を扱うので、「スタニスラフスキー・システム」を「スタニスラフスキーの方法」として扱う。システムの存在を否定するわけではない。</p> <p>3 日本大学芸術学部には1997年、イギリスのRADA(王立演劇学校)の講師であった演出家 Peter Oyston(1938-2011)によって紹介された。</p> <p>4 竹内はワークという用語を用いていないが、本論で用いるワークとは訓練、トレーニングの総称である。「レッスン」とは、それが行われる「場」を含めた名付けとしたい。「レッスン」の中で「ワーク」が行われるという意味である。</p> <p>5 その中心的な書籍にアメリカで研究されたスタニスラフスキー関係の論文を集めた『Acting』(: A Handbook of The Stanislavski method, Compiled by Toby Cole, Three Rivers Press, N.Y., Rev.ed. 1975, 1st ed.1947)がある。この中の多くの論文はテスピス双書として未来社から出版された。</p> <p>6 宮本研(1926-88)劇作家</p> <p>7 牧原純(1926-2015)翻訳家、演劇評論家</p> <p>8 高山図南雄(1927-2003)演出家</p> <p>9 定村忠士(1932-2001)編集者、評論家</p> <p>10 ドイツ語からの重訳となる千田是也訳『俳優の仕事』</p> | <p>第三部は出版が計画されながらも実現せず、結局、本邦初訳は2009年の堀江新二らの訳による『俳優の仕事』(未来社)まで待つこととなった。</p> <p>11 野口三千三(1920-2000)野口体操の創始者。</p> <p>12 1947年に創立したアメリカの前衛劇団</p> <p>13 Jerzy Grotowski(1933-1999)ポーランドの演出家</p> <p>14 そのこともあってだろうか、竹内の没後藤原書店が編んだ『セクション竹内敏晴の「からだと思想」』(全4巻)の中にスタニスラフスキーや演劇人としての彼の仕事に特化された項目はない。</p> <p>15 ジーン・ベネディティ 高山図南雄・高橋英子訳『スタニスラフスキー伝』1997 晶文社、ジーン・ベネディティ 高山図南雄・高橋英子訳『演技創造の実際 スタニスラフスキーと俳優』2001 晩成書房</p> <p>16 役の置かれた状況を「欲求」とそれを妨げる「障害」に分析して、そこから「行動」を見出していく。竹内の方法よりも戯曲に寄り添っており、実践的である。</p> <p>17 竹内が最も正当な身体的行動の移入を行ったという意味ではない。竹内の試みはある部分で演劇を超えてしまっているからだ。ただ、訓練として定着させたのは彼だけだ。</p> <p>18 ルコックの主要なレッスンの中にマスク(仮面)を用いるものがある。中性マスク、キャラクターを持つマスクなどである。竹内はマスクのレッスンにも共鳴し、一部の著作の中に詳述されているが、自らのレッスンの中に定番化しなかった。</p> <p>19 紹介するワークは竹内レッスンの一部である。また紹介する内容についても、現在、私が自らのワークとして試みているものであることを断っておく。</p> <p>20 『テアトロ』カモミール社2003.2 鴻上尚史対談シリーズ6 「言葉と身体を考える」より</p> |
|---|--|



- |   |   |
|---|---|
| <p>21 『目の見えない人は世界をどう見ているのか』 光文社2015 『目の見えないアスリートの身体論』 潮出版社2016 『どもる体』 医学書院2018 『記憶する体』 春秋社2019</p> <p>22 彼の最後の構成・演出作品は亡くなる9日前に行われた「からだ2009オープンレッスン 八月の祝祭」だった。</p> <p>23 Lee Strasberg (1901-1982) アメリカの俳優指導者。スタニスラフスキーの方法論から主にその前期をアメリカ流に租借し、「メソッド演技」を確立する。</p> <p>24 スタニスラフスキーの『俳優修業』の中に、筋肉の</p> | <p>リラックスについてふれた部分があり、ストラスバーグのメソッド演技では「リラクゼーション」として、筋肉をリラックスさせる訓練がその基盤となっている。竹内はこれも参考にしている。</p> <p>25 浅利慶太(1933-2018) 劇団四季創設者 演出家</p> <p>26 アメリカの俳優指導者Sanford Meisner (1905-1997) の「レペティション」というワークは、2人1組で向かい合い、オウム返しのように会話をリピートしていく。</p> <p>27 やりたくないものはやらないというのが、竹内レッスンの基本であるが、やらなければならないような状況が作られてしまうことも想定される。</p> |
|---|---|