

2022 (令和 4) 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

蔣雯



2022（令和4）年度  
東京藝術大学大学院映像研究科  
博士学位論文

映画における詩的身体にアプローチする俳優の身体  
Approaching the Cinematic Poetic Body in the Body of the Actor

東京藝術大学大学院映像研究科博士後期課程映像メディア学専攻 蔣雯

主査：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 諏訪敦彦  
副査：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 長嶌 寛幸  
副査：東京藝術大学大学院映像研究科 教授 高山明  
副査：早稲田大学理工学術院基幹理工学部 講師 土田環



Doctoral Dissertation, Submitted to the department of Film and New Media,  
and the committee on graduate studies of Tokyo University of the Arts,  
Yokohama in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Doctor of Philosophy

**Approaching the Cinematic Poetic Body in the Body of the Actor**

**Wen Jiang**

A Candidate for Doctor of Philosophy Graduate School of Film and New Media,  
Tokyo University of the Arts (2018 - 2022)

Approved by:

**Nobuhiro Suwa**

Principal Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Hiroyuki Nagashima**

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Akira Takayama**

Adviser / Professor

Graduate School of Film and New Media, Tokyo University of the Arts

**Tamaki Tsuchida**

Adviser / associate professor

Graduate School of Fundamental Science and Engineering, Waseda University







# Approaching the Cinematic Poetic Body in the Body of the Actor

Wen Jiang

## ABSTRACT

This study examines the concept of the *cinematic poetic body* from the perspective of the actor, along with the ways it may be approached through the creation of a *poetic acting body*.

This research considers analytical, pragmatic, and practical perspectives. In the analytical dimension, this study explores the creation of the cinematic poetic body and traces the historical lineage of the approach from the poetic acting body to the cinematic poetic body, while analyzing the philosophical and aesthetic foundations of the pursuit of the poetic acting body. The pragmatic dimension is addressed through discussion of acting theory and actor training techniques that explore the poetic acting body, together with directing methods that strengthen the poetic acting body. The practical aspect consists of workshops conducted on the poetic acting body and the creation of works that approach the cinematic poetic body through the poetic acting body.

This study concludes that the cinematic poetic body is unattainable due to its innately paradoxical nature: as a film-specific phenomenon generated unconsciously, it disappears when we intentionally try to grasp it. Despite this, I believe that filmmakers can prepare the ground for the emergence of the cinematic poetic body, regarding it as an aesthetic pursuit. I also believe that actors have the potential to approach the poetic acting body by reducing intentional acts derived from the mind and thoughts, and by training on a daily basis with the goal of enhancing their physical creativity. The directing and actor training methods that have been practiced so far in this study do not lead to a single conclusion, but rather provide one direction for film actors to step toward the cinematic poetic body.

**Keywords** cinematic poetic body, poetic acting body, film actor training techniques, film acting theory, film acting aesthetics

# 映画における詩的身体にアプローチする俳優の身体

蔣雯

## 要旨

本研究は、演技者から見た映画における「詩的身体」と、俳優が演じるという行為を通して「詩的身体」へアプローチするための「詩的演技身体」について考察することを研究目的としている。「詩的身体」とは、ここで簡単に述べておけば、映画における特定の記号——物語や意味——に回収できない俳優の身体のことを指している。それは演出、演技者、カメラといった異なる立場が相互に交流することによって生成する、偶然性を備えた映画特有の現象である。「詩的演技身体」とは、演者が自己の主観的な心理に基づいて主体的に表現するのではない、外部との相互触発から生まれる身体的感受性を重視して演技する身体のことである。

研究方法として、「分析的」「応用的」「実践的」という3つの段階を設定した。

分析的研究においては、映画における詩的身体の創出、ならびに詩的演技身体によって詩的身体への接近を試みた映画の歴史的系譜を浮かび上がらせ、詩的演技身体を追求するための哲学的・美学的基礎を整理した。

応用的な研究においては、詩的演技身体の探求を重視した演技論と俳優訓練術、また詩的演技身体により方法論として定着させるための演出法を論じた。

実践的研究として、筆者は詩的演技身体を巡るワークショップや、詩的演技身体を通して詩的身体にアプローチするための作品制作を実践した。本章ではそれらの実践を踏まえた分析を展開した。

第1章の「映画における詩的身体の生成」においては、詩的身体の定義とその位置付けについて論じる。詩的身体とは、映画における物語や意味に回収できない俳優の身体のことを指している。それは偶然性を備えた映画特有の現象であり、演出、演技者、カメラといった異なる立場が相互に交流することによって生成することが可能となる。同時に、本研究によって、詩的身体は実践的な研究対象ではないことが明らかになった。そのため、詩的身体を美学的対象として探求するための補助線として、詩的演技身体という概念を導入した。この概念は、演技者が自己の心理に基づいて主体的に表現しようとする演技法から脱却し、周囲の環境との相互作用によって生じる身体的感受性を重視して演技する身体のことである。詩的演技身体は詩的身体を構成するために必要な要素

のひとつではあるが、必ずしも詩的身体の創発に繋がるとは限らない。第1章では、この詩的身体の創発における困難についても明示する。

第2章では、「詩的演技身体」の概念を明確化したうえで、詩的演技身体から詩的身体へアプローチする歴史的な系譜を辿りながら、詩的演技身体の哲学的、美学的基礎を分析する。具体的な手続きとしては、詩的演技身体から詩的身体への探求が著しく見られる映画史において三つの時期に分けて、それぞれの特徴とその哲学的・美学的背景を論じていく。第1期は、アヴァンギャルド時代であり、その特徴は非再現的、非写実的な詩的演技身体、物語（＝意味）と演技（＝身体）の価値を対峙させている点にある。第2期は、第二次世界大戦後から1970年代までの戦後映画である。この時期の特徴は、演技から行動への転換、身体が意味そのものになることであると言える。そして第3期は、1990年代のインディーズ映画の隆盛期であり、特徴は他者の身体の現前による脱中心化のドラマツルギーである。こうした映画史の流れをふまえて、詩的演技身体には、物語／演技の二項対立からの脱却や、テキストから身体への転換という哲学的・美学的背景があることや、演技の歴史を身体の精神に対する反逆の歴史とみなせることを明らかにする。

第3章は「応用的」次元において映画における詩的演技身体の俳優訓練術を提案する。そして「実践的」の次元で実験と作品制作を通してその効果を検証した。具体的には、映画における詩的演技身体の三つの構成要素の分析に基づいて、詩的演技身体の訓練指標として「自己開示」と「身体的創造力」に焦点を当てた。そして身体演技の先行研究を参考にし、自己開示と身体的創造力の具体的な訓練法を提案した。

第4章では、3章の応用的と実践的研究をふまえたうえで、具体的な作品分析を通してさらに詩的演技身体の研究を展開する。取り上げるのは濱口竜介の映画『ハッピーアワー』（2015）と『寝ても覚めても』（2018）であり、これらの作品分析を通して詩的演技身体を強化するための「脱中心化」の映画演出法と制作論を考察した。その上で、これらの作品分析から見えてきた演出法と制作論を採用し、筆者は独自の詩的演技身体を巡るワークショップと作品制作を実践した。本章ではその実践的研究の成果についても考察する。

筆者は以上の理論的研究を実践的な段階において検証するべく、詩的演技身体の訓練法とそれを強化するための演出法を用いた創作を実践し、ここまで述べてきた研究テーマについて探求を続けている。

## 目次

ABSTRACT .....	9
要旨 .....	10
序論 研究背景.....	15
第1章 映画における「詩的身体」の生成 .....	18
1-1 映画の身体とは.....	18
(1) スクリーンに映される俳優の身体 .....	18
(2) 制作者の身体の延長.....	19
(3) 映画を知覚する身体.....	20
1-2 映画における俳優の身体の変遷と詩的身体 .....	21
(1) 初期映画における現前的な身体 .....	21
(2) 古典映画における再現前的な身体.....	22
(3) 物語中心の映画と身体の映画.....	24
(4) 映画における詩的身体 .....	24
1-3 映画における「詩的身体」に関する先行研究.....	25
1-4 詩的身体を構成する要素 .....	28
(1) 大島渚映画：反物語の演出から現れる詩的身体 .....	29
(2) 王家衛映画：物語の自動生成から現れる詩的身体 .....	34
(3) ブレッソン映画：意味付けを拒む詩的身体 .....	40
1-5 「詩的演技身体」から「詩的身体」を研究する必要性.....	42

第2章 詩的演技身体の歴史的系譜と哲学的な背景 .....	46
2-1 アヴァンギャルド時代の詩的演技身体 .....	46
(1) 哲学的・美学的背景及び演劇理論 .....	46
(2) アヴァンギャルド時代の詩的演技身体の特徴 .....	48
2-2 戦後映画における詩的演技身体 .....	53
(1) 哲学的・美学的背景及び演劇理論 .....	53
(2) 戦後映画の詩的演技身体の特徴 .....	55
2-3 1990年代のインディーズ映画における詩的演技身体 .....	58
(1) 哲学的・美学的背景及び演劇理論 .....	58
(2) 1990年代インディーズ映画における詩的演技身体の特徴——他者の身体の現前による脱中心化のドラマツルギー .....	59
第3章 詩的演技身体を探求する映画俳優訓練術 .....	62
3-1 詩的演技身体を探求するための実践 .....	62
(1) 実験映画『詩的身体 File5』 .....	62
(2) 「詩的身体研究所」の演技ワークショップ .....	64
(3) 「東京で（国）境をこえる」プロジェクト .....	67
(4) 実験活動のまとめ .....	70
3-2 映画俳優訓練の現状 .....	71
3-3 「詩的演技身体」を獲得する身体訓練——演劇の先行研究を参考に .....	73
(1) 映画における「詩的演技身体」の3つの構成要素 .....	73

(2) 映画における「詩的演技身体」の到達目標 .....	74
(3) 2つの指標を巡る訓練法 .....	81
第4章 詩的演技身体を強化する映画演出と制作法——脱中心化 .....	100
4-1 即発的な身体を引き出す演出法.....	100
(1) 『ハッピーアワー』の例.....	101
(2) 筆者の実践『twisted silence』 .....	104
4-2 意味を演じるニュアンスを排する演出法.....	107
(1) 『ハッピーアワー』の例.....	107
(2) 筆者の実践『twisted silence』 .....	110
4-3 「脱中心化」の演出法における職業的俳優と非職業俳優の違い .....	113
(1) 職業的俳優と非職業俳優の区分 .....	114
(2) 『寝ても覚めても』の例.....	114
(3) 筆者の実践「ショットムービー」 .....	117
4-4 意味がなければ、詩的身体も存在しない.....	120
結論 .....	125
謝辞 .....	128
註/参考文献 .....	129

## 序論 研究背景

撮影所のシステムが確立された 1930 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、情報操作がますます映画産業にも侵食する時代が到来し、科学の大衆化も今までにない規模で進行している。そのような時代状況によって、簡単かつ精密に操作できる AI が俳優の代わりに映像の中に出現することは既に身近な出来事になっている。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る。このような時代背景から、映画的な身体のあり方をど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この時代においてこそ、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いう考え方から出発し、筆者は映画に現れる身体を単に意味を伝える道具としてではなく、意味の中心から脱却することで現れる身体の詩的な一面に注目し、その生成条件を探求するためにこの研究を始めた。

本論が焦点を当てる詩的身体及び詩的演技身体における「詩的」とは、叙情的という意味のそれではない。寧ろその反対にあるような、事物や世界の原初的荒々しさ、叙情的な文法を破壊するものとして使っている。詩的身体の定義をより明確にするために、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」（1965）<sup>1</sup>を参照したい。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「ポエジーの（詩的な）言葉」であると定義した。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が持つ文法以前の、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。また、この論文でパゾリーニは映画における「散文」と「詩」とを区別し、詩的要素を口実としつて絶えず現われ続ける散文の言葉が映画には存在すると指摘した。

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、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最らしい比較がなされう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。<sup>2</sup>

パゾリーニによれば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、本論で使う「詩的」とは、パゾリーニが言う「ポエジー」（物自体の言葉）として、「物語（意味）」とは「散文」に近いものとして理解してもらいたい。

本研究は理論と実践の二つの段階から行った。第1章と第2章は理論的な研究に分かれている。ここでは、物語からはみ出した身体、物語を理解するための、物語のエージェントの役割を果たすよりも、制作者と観客の解釈を無限に開くような多義的な身体を「詩的身体」と定義した。そして観客側と演出側それぞれの角度から、「詩的身体」に関する概念とサンプルが現れている理論家の論述と映画作家の作品を取り上げて考察した。「詩的身体」が既に制作側と見る側の双方から知覚されているという結論にいたった段階で、筆者は映像身体を提供する側、つまり「詩的身体」についての俳優の視点からの研究が必要であると思い至った。そのため、「詩的身体」のひとつの構成要素として、演技者が心理に基づいて主体的に生み出そうとする演技法から脱却し、外部環境との相互触発によって生じる身体的感受性を重視する演技身体を「詩的演技身体」として概念化した。そして映画史において、詩的演技身体から詩的身体へアプローチする映画史的系譜を考察し、詩的演技身体を追求する哲学的・美学的基礎を分析した。ここまで的研究では、俳優の視点、つまり詩的演技身体から詩的身体にアプローチする理論的な根拠を構築した。

その次の段階は、詩的演技身体にアプローチする俳優訓練法と映画制作法を探求・検証するために理論的な研究を進める同時に、実践的な研究法を取り入れた。実践的研究法は大きく分けて三つの部分から成っている。1点目は、演技と演出の角度から詩的身体にアプローチする方法を探求・検証するための映画制作である。この部分の実践の成

果として本編の『saw』（2020）と劇中劇の『twisted silence』（2020）から構成されている『詩的身体 File5』（2020）という実験映画を作った。2点目は詩的演技身体訓練術を探求するために、芸能事務所などと提携して行われた「詩的身体研究所」としての演技のワークショップである。3点目は、筆者が2019年から2021年まで参加したアートプロジェクト「東京で（国）境をこえる」で行なった、「意味をこえる身体」をコンセプトにしたワークショップや作品の実践である。これらの実践を一つのサンプルとして、主に第3章の「詩的演技身体を探求する映画俳優訓練術」と第4章の「詩的演技身体を強化する映画演出と制作法」の理論をサポートしながら取り入れた。以上の実践的な研究法で行われた作品制作とワークショップの詳しい情報は第3章の冒頭の部分で詳しく紹介されている。

# 第1章 映画における「詩的身体」の生成

## 1-1 映画の身体とは

映画のスクリーンに映し出される身体とはどのような身体なのだろうか。この問いは、今まで主に映画学と社会学において論じられてきたが、近年は映像と身体の相互関係をより焦点化した「映像身体学」<sup>3</sup>という新しい学問領域が展開されている。映画の身体に関する研究においてよく聞かれるのは、身体は演じる俳優によって投影される二次元の表象であり、作者によって自在に編成され観客に提供される抽象的なイメージでもあり、また映像を知覚しながら様々な仕方で変質していく私たちの身体でもある、といった意見である。映画の身体とは、それら全ての要素が統合された多層的なイメージであるとさしあたり言えるだろう。

### (1) スクリーンに映される俳優の身体

映画の身体は、まず何よりもスクリーンに映される俳優の身体である。映画は、決して演劇が与えるような俳優の身体の「現前」を与えるではない。演劇の身体は俳優の有機的な生物としての体であるのに対して、映画はイメージとして忠実に再現された俳優の身体である。それは、あくまでもスクリーンに投影されたイメージでしかない。このイメージはトリミングされ、編集され、時間と空間を越えて再配置されることによって、身体の現前（present）から解き放たれた表象として再現（represent）される。この非有機的な身体は、画面の編集や構図などの視覚的要素や、その身体を生み出した社会背景などによって意味づけられ、社会学、映画学、哲学など、「見る者」の立場からさまざまな研究がなされてきた。しかし、映画のレンズを向けられた当の「俳優の身体」の視点からの研究は殆ど見られない。研究対象となっているのは俳優の身体だが、俳優自身の言葉はほとんど研究として蓄積していない。映像に映る俳優の身体表現は、スクリーンに映された身体を分析するにあたって、不可欠な要素である。舞台俳優の現前的な身体とは異なり、俳優の身体は映画という機械によって別の可能性を付与された。俳優がキャメラのレンズを向けられる時の身体は、ありのままの身体ではない。俳優は映像特有の身体を発見し、あるいは創造し、それを可視的にする。そのような、映画によって進化した俳優の身体は、さらに映画的な演出によって、反復的な縫合や排除に晒されることを通して、映画の身体としてスクリーンに再現される。

## (2) 制作者の身体の延長

映画は一般的に言って、カメラと映写機による機械的知覚でありながらも、同時に映画を撮る者、観る者という機械だけではない人間の主観的な知覚を経由しているということを否めない事実である。

カメラの機械的な目差しによって映し出される世界は、肉眼の知覚と無関係に世界それ自体を映す。あるいは、カメラが世界を見たというより、世界自身がその像をカメラに提供している世界と言うべきかもしれない。それは言葉にも物語にも属さない類の、記号的な理解が不可能で、語ることが不可能な世界の「現実」なのである。映画という機械の本性は、そもそもこの世界の現実の側にある。しかしそこに現れる世界の現実は、人間にとて捉えようがないものであったり、破局的なものであったりする。映画が発明されて以来、このような世界の本来的に理解不可能な「現実」を理解可能なものにするために、制作者たちは物語を作ったり、映像を編集したりすることによって、映画の機械的目差しを人間の尺度で解釈できるように試作を重ねてきた。したがって、映画というものは、世界の「現実」の側に向かう本性を持つ機械でありながらも、映画制作者と観る者の複数の身体から抽出した秩序とバランスを求めながら、世界を見て、聴いて、そして動く身体でもあった。まるで望遠鏡を眼の延長、車は足の延長と捉えることと同様であるかのように、産業、宣伝、娯楽、情報操作といった社会の大きな動向に応じながら、映画は人間の身体を拡張してきた。

撮影し録音する装置としての映画は、高性能の目と耳を備えた身体とみなすことができる。〔…〕映画は端的にカメラと言う視覚を持ち、マイクロフォンと言う聴覚を持つ。それは視覚と聴覚だけを備えた一つの身体である。<sup>4</sup>

映画という身体は、先端技術を駆使することでほとんど際限なく操作可能になり、人間を生物的な身体の営みから解放する。そして別の様々な身体のイメージを与え、世界の謎を解き明かしながら、同時に世界を謎のまま映し出す。<sup>5</sup>

### (3) 映画を知覚する身体

映画を見る私たちの眼は、映像の機械的な眼差しを人間化し、物質的な世界を肉眼に適したものに置き換える。しかし、映像と私たちの眼の間には、もうひとつの関係性がある。それは、映像の機械的な本性が私たちの生物的な知覚に不斷に侵入し、肉眼では知覚することのなかった世界の「潜在的」な領域に導いて行くような関係性である。

宇野邦一は「映像身体学宣言」において、「映像と身体の間に、何かこれまでになかったような強い相互作用が起きていることを、私たちは注意深く観察する必要がある」と述べ、「映像も身体も、全く自律し固定した領域などではない」ということを、映像身体学の中心的な問題として提起した<sup>6</sup>。また映像と身体の関係性について次のように述べている。

映像は私たちの知覚に浸透し、知覚を拡張し、分散させ、視覚・聴覚の構成そのものに作用しうる。映像は多くの場合、何かを伝達し、あるいは物語ると言う次元で受け取られて消費されるが、同時に映像は、視覚・聴覚、そしてそれらを通じて他の知覚にまで作用し、知覚の構成を決定し変化させる。そのようにして映像は有機的な身体の中に浸透し、別の身体を構成し得る。おそらく機械による映像を経験して1世紀を経た人間の身体は、既に別のものになっている。<sup>7</sup>

確かに映像がそれまでになかった発展を遂げるとき、テクノロジーによってもたらされる映像体験は私たちの視聴覚の中に深く侵入し、人間の知覚、思考を変容させる。写真機が発明された当初、カメラに撮られた人々の姿は異様で奇妙なものに映った。それは、肉眼にしか見られていなかった身体は映像の機械的な性質に対して無防備であったため、肉眼の知覚に適応する身体をそのままカメラに晒すことで、「死」や「幽霊」的な身体として映像に表象されたからではないだろうか。しかし、映画が発明されてから100年余りの歴史の中で、人間にとて身体というのは、もはや肉眼で見る身体だけにとどまらず、映像に映された身体は現実の身体とほぼ等価なものとして認識してきたのである。無数の映像に取り囲まれるようになった現代人は、機械的知覚に馴致され、カメラのレンズに生命を持たせる（photogénie）身体<sup>8</sup>に変化してきたのである。

そして最も重要なのは、このように機械仕掛けの中に導き入れられることによって、機械的な知覚へと変化を余儀なくされる私たちの身体は、再び世界の一部として認識さ

れ、映画制作者と俳優の身体を通して、スクリーンに反映されるという点である。このように、スクリーンに映される俳優の身体、映画制作者の身体、映像を知覚する身体、この3つの身体はお互いに絶え間なく働きかけ、浸透しつつ、共に映画の身体を構成するのである。

では、ここで簡単に本論全体の構成とその中心的テーマとなるものを、再度具体的に示しておこう。冒頭で述べたように、「映画の身体」と呼ばれているものの内実は、極めて多岐にわたっている。だがここでは、特に映画に映されている俳優の身体を考察の焦点とする。映画における「詩的身体」の存在が学者や映画批評家によって繰り返し考察されてきたが、その具体的な生成メカニズム、特に俳優の角度からの研究はほとんど存在しない。本論は、映画において主観的心理や物語と分離され、無意識的な次元において詩的に生成する映画身体の構成要素を、演出と演技の両面から解明することを目的とする。

本章では、まず映画史における俳優の身体の変遷を辿りながら、「詩的身体」の位置付けと定義を引き出すことを試みる。次は先行研究を通して「詩的身体」の理論的な根拠を遡っていくことにしたい。次に具体的に大島渚、王家衛、ブレッソンの映画における特異な演出法を考察しながら、それらの映画における「詩的身体」の構成要素を明らかにする。最後に、一連の分析を踏まえたうえで、俳優の視点から詩的身体を研究する必要性を導き出す。

## 1-2 映画における俳優の身体の変遷と詩的身体

### (1) 初期映画における現前的な身体<sup>9</sup>

19世紀のヨーロッパで生まれた映画はその誕生当初、身体を映すことから始まった。つまり、初期映画の映画制作者にとっては、物語よりも、身体そのものを映すことに大きな関心があった。エジソンのスタジオやリュミエール兄弟が撮影した数々の作品は、くしゃみをする顔や食事を取っている赤ん坊といった身体や表情の動きを中心に観客に見せている。観客は目の前に映し出された身体そのものを見つめ、驚き、感応した。また当時はカメラを固定して撮影し、編集技術も発達していない時代であり、映画はアクションのひとつと考えられ、演技者の体の動きによって動画の視覚的快楽を表現していた。トム・ガニングはそこに映し出された身体は間接的な物語の行為者（エージ

エント) というより、直接的な対象物そのものと言い、このような初期映画のスタイルは再現的(representational)というよりは現前的(presentational)であったと述べている。<sup>10</sup>

では、現前的な身体は現実の身体と等しいものかと言えばそうではない。確かにありのままの身体を記録するのが初期映画の制作者たちの狙いであるが、しかし、カメラに向かれた人間の身体はありのままでいられなくなるのも現実だった。『工場の出口』(1895)における身体を考察してみよう。ルイ・リュミエールが撮影したこの世界初の実写映画には、その日の仕事を終えた人々がある大きな建物から出てくる様子が映されている。よく見てみると、人々はカメラに向かって歩いておらず、画面の左右に向かって歩いている。ここでは誰もカメラを意識していない。当時の最先端技術である映画カメラを意識しないのは不自然のようにも思われる。しかし、この作品に映っている人々は、まるで気にすることなくシネマトグラフの前を素通りしている。実際に『工場の出口』は撮影時期の異なる複数のヴァージョンが存在しているため、「演出されたもの」であるということになる。この意味で、『工場の出口』は人類初のドキュメンタリー映画であると同時に、人類初のフィクション映画でもあると言える。したがって、この作品に映されている身体はもはやありのままの「現実」の身体ではなく、撮る者によって演出され、また映される者により創造された映画身体である。初期映画の身体は現実の身体とは距離があるが、古典映画期の身体と比べると、物語のエージェントとしての使命を課せられていないため、ノイズを帯びた多義的な身体である。とはいえ、リュミエールの最初期の作品にも『水をかけられた散水夫』(1895)のように、演じられた身体も数多く存在する。ただし、この時点ではシネマトグラフはフィクションを形式的に再構成する方法を獲得しておらず、ワンショットで捉えられた演技は、演じられたフィクションと演じていることの記録の間で宙吊りになっていると言える<sup>11</sup>。

## (2) 古典映画における再現前的な身体<sup>12</sup>

撮影所システムが確立された 1930 年以降のハリウッドでは、検閲とプロデューサーが管理するシステムの中で「脚本」中心の映画制作が主流になる。映画研究において「古典的ハリウッド映画」と称される映画の規範的な制作様式の下で、物語を重視する映画の全盛期が始まった。その時期カメラのレンズに映された俳優の身体は、観客に直接語りかけたり驚きを呈示することは少なくなった。その代わりに、物語を進行させる行

為者（エージェント）やキャラクターへと役割が変化していった。トム・ガニングはその時代の映画身体の特徴を再現前的（representational）と述べている<sup>13</sup>。

物語のエージェントになった映画身体は、映画の機械的本性を隠すため、物語が必要とする情報だけを提供することになった。そして早くもその身体は、発明当初の、身体そのものとして観客に驚異、恐怖、もしくは笑いなどを提供する役割よりも、宣伝、娯楽、単純化された物語などの記号的な情報操作の巨大な産業領域の担い手へと変容していった。

しかし、物語を重視する古典映画期になってからも、現前（presentational）な、すなわち身体が直接的に語りかける映画身体が全く存在しなくなったわけではない。例えばメロドラマ、ホラー、ポルノ그래フィーは、過剰な身体性を強調することにより、苦痛や快楽といった感覚、驚きや悲しみといった感情を観客に与えている。そして、エドガール・モランが『映画 あるいは想像上の人間』（1956）や『スター』（1957）で描写したように、映画は、その中心的機能が運動を再生＝再現（シネマトグラフ）する機械から、制度的かつ産業的な物語伝達の機械（シネマ）へと変化を遂げた後でも、人の形象（フィギュア）に魅了され続け、特権的にそれを映してきた<sup>14</sup>。つまり、ジャンル映画の過剰な身体以外に、「スター」という身体も同様にクローズ・アップの対象になり、「見られる客体」として観客に視覚的快楽を与えていた。映画制作の制度化がもたらした映画の言語化は、俳優の身体を物語におけるキャラクターや記号的に消費可能な対象に変え、コード化や脱肉体化を促進した。スターの身体は、構築された表象イメージとして作り出され、物語のエージェントでありながら、その作られたイメージを安定させることにより、身体を現前的に見せるといった初期映画に近い役割を担うものとして、古典ハリウッド映画の中に組み込まれていた。

このように、初期映画期から古典映画期への移行において、映画の身体は現前的なものから再現前的なものへと変化する大きな流れが見出せるが、その中に現前性と再現前性の両面を持っている映画身体も存在している。映画のレンズを向けられた身体は、映画史の展開において無意識的な行動を取る主体から意識的な行動を取るそれへと変容し、記号的な情報操作が進んだ映画産業が、世界を構築し、物語が必要とする情報だけを提供する俳優の身体における、技術的な進化を益々加速させた。それと同時に、映画を知覚する私たちの日常の中の身体も、無意識な身体から、カメラ向きの性質を持ってい（photogénie）情報化された身体へと変容を被ったのである<sup>15</sup>。

### (3) 物語中心の映画と身体の映画<sup>16</sup>

前述した通り、古典映画期において映画身体は、映画の制度化、映画の言語的慣習化が進むと共に、言葉が身体表現を圧倒し、観客の非意味的なものに対する身体的反応も抑圧されていく。そしてスクリーンの中の俳優の身体そのものよりも、物語の方が観客にとって凝視と感情移入の対象となる。それはバラージュが指摘するように、いわゆる「肉体の文化」から「言葉の文化」に変化することになったことと関連している<sup>17</sup>。観客の興奮や感応は、キャラクターの身体的模倣よりも、（知的興奮も含めた）感情的頭脳的領域において引き起こされるようになった。しかし、当然このような分類には回収されない例外が明らかに存在する。支配的な体制の中で物語や映画言語制度と葛藤しながら、自らのスタイルを追求した痕跡が窺える映画史的な動向も存在する。例えば戦後のネオ・レアリズモやヌーヴェル・ヴァーグにはこのような作品が多く見られる。ドゥルーズはネオ・レアリズモやヌーヴェル・ヴァーグにおいて、待っている状態や疲労という身体の態度が現れている映画を身体的で肉体的な映画であると指摘している<sup>18</sup>。物語よりも身体を重視する映画の演出と俳優の身体性については、第2章で詳しく考察していきたいが、まずは本論のテーマになっている「詩的身体」という概念の位置付けを明確にしておこう。

### (4) 映画における詩的身体

ここまで、映画における俳優の身体をめぐる変遷を簡単に辿ってみたが、それはさしあたり次のようにまとめられるだろう。映画の誕生初期においては、身体性を重視する現前的身体の時代が続いたが、脚本を中心とする制作が本格的に方法論化されることによって、物語を重視する再現前的身体の時代へ移行していった。そのような動向において、俳優の身体が記号化・情報化に晒されることで、消費や娯楽の対象としての側面が強化され続けていったが、映画史における再現前的身体の時代においても、記号的な解釈におさまらない身体性を追求した作品の動向がある。主にジャンル映画の中の過剰な身体性や、構築された表象イメージとして完成されたスターの現前的な身体などがそれに該当する。またドゥルーズの言葉を参照して、物語を中心とする映画と平行して、身体性が顕在化しているような「身体の映画」の存在を見出せることを確認した。

したがって、本論のテーマになっている「詩的身体」との関連においては、物語には回収し切れない、映画において顕在化した身体性という概念が重要になってくる。「詩的身体」は、映画において、物語に回収できない俳優の身体に宿っている。その身体は見られるけれど語られていない。信じられるけれど理解できない。それは制作者と観客の解釈を無限に開いていくような多義性を孕んでおり、混沌として、従来の演技論からすれば未完成な身体であるかもしれない。詩的身体は、物語を中心とする映画か身体の映画かという分類とは関係なく存在しているが、身体の映画の中により多く観られ、無意識的あるいは意識的に身体の現前的な一面を露呈しているように考えられる。そして、本研究の目標はその身体を見る側、演出側、演技側の複数の立場から総合的に考察した上で、最終的に演技者の角度から「詩的身体」にアプローチする方法を検証することである。

### 1-3 映画における「詩的身体」に関する先行研究

映画における詩的身体生成の可能性について考察した最初の思想家として、ヴァルター・ベンヤミンを挙げることができる。『複製技術時代の芸術作品』（1935）で、ベンヤミンは機械による映像は「意識に浸透された空間の代わりに、無意識に浸透された空間が現れる」<sup>19</sup>と指摘した。つまりカメラは、私たちが見てはいても見たことに気づいていないもの——無意識的に見たもの——の存在を教えてくれるのである。ベンヤミンはカメラに語りかける世界が肉眼に語りかける世界とは異なるという問題を自覚的に引き受け、カメラに写し出される視覚的空間における記号化を逃れるような詩的な潜在性を考察しつづけていた。

ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』を書いたのとほぼ同時代に、アルトーは「直接的作用」という観点から映像の身体に注目し、それを演劇に取り入れようとした。アルトーは 1938 年に出版された「残酷演劇宣言」を含む理論書『演劇とその分身』（1938）において、映像の神経、脳、知覚、そして身体に深く浸透する映像の衝撃力を演劇に取り入れようとし、残酷劇の理念を立ち上げた。アルトーは、「演劇は心理学とは縁を切るべき」<sup>20</sup>と提唱し、知性に訴える論理的な言語に頼るのではなく、観客の心身に直接訴える表現手段を動員して観客を動搖させ、日常性から脱却させる「詩的イメージ」を演劇に導き入れようと呼びかけた。その「詩的イメージ」とは、「事物と事物との関係、形態と意味との関係すべてを改めて問題にしなおす程度に応じて、無軌道で

[…] その出現が我々を混沌に近づけてくれるようある混乱の結果である程度に応じて、無軌道なのである」<sup>21</sup>と指摘した。残酷演劇の実践はアルトーの時代では実現できなかったが、「詩的イメージ」の観念は現代演劇まで影響を及ぼしている。

アルトーはバリ島の演劇から啓発を得て、次々と反復する身振りで自らの「分身」を作り出す可塑的な身体、運動や動作を反復するための単位や基体としての身体を「器官なき身体」と呼んだ。

器官ほど無用なものはないのだ。人間に器官なき身体を作つてやるなら、人間をそのあらゆる自動性から解放して真の自由にもどしてやることになる。<sup>22</sup>

アルトーは器官なき身体という概念のもと、俳優の身体を作り直そうと試行錯誤した。

「器官なき身体」は、アルトーとは異なる文脈においてドゥルーズ・ガタリによって再解釈され、さらに広く知られるようになった。ドゥルーズの解釈によれば、アルトーの「器官なき身体」という概念は、様々な器官が確定されることで全体としての機能が限定された有機体として存在する以前の身体、つまり「口もない。舌もない。歯もない。喉もない。食道もない。胃もない。腹もない。肛門もなく」<sup>23</sup>、まだ諸器官や諸部分の結合を繰り返しながら姿を変えていく未確定な「生体」であるとまとめられる。アルトーが「器官なき身体」を提起した際に念頭にあったのは演劇だが、映画の文脈に重ねて考えてみると、それはさまざまなシニフィアンが分解され、意味を与えられ、象徴的な意味を与えられる以前の無垢な世界にある身体と理解することができるだろう。アルトーは自らの身体について、「われ、アントナン・アルトーは、わが子なり、わが父にして、母にして、またわれなり」<sup>24</sup>と述べているが、この言葉は「器官なき身体」についての最良の注釈になる。つまり、自身がすべてであって、そこから一切が派生する身体、どのような身体にも成りうる身体である。このようなアルトーの思考と実践は、筆者が「詩的身体」を研究するにあたって、重要な着想の源になっている。

映画における詩的身体的なものの存在は、ドゥルーズが 1983 年と 85 年に出版した映画論『シネマ』に提示されている。ドゥルーズによれば、映画のイメージはまずベルクソンが『創造的進化』（1907）のなかで示した連続写真の入れ替わりによる偽の「映写機の中の運動」<sup>25</sup>に過ぎないものとしてではなく、「時間的なものを生成する […] 動く切断面」、すなわち持続する「運動イメージ」としてとらえ直される<sup>26</sup>。この運動イメ

ージそのものは中心なき宇宙をなしているが、脳や身体という「不確定の中心」と結びつくことで、「知覚イメージ」、「感情イメージ」、「行動イメージ」という三つの主要な変種へと区別され、それらのイメージは行動と反応からなる「感覚運動図式」によって連鎖することになる<sup>27</sup>。しかし、ネオ・レアリズモやヌーヴェル・ヴァーグなどの戦後の現代映画とともに、こうした感覚運動図式では処理できない、異常な事態や凡庸な日常性が現われた。ドゥルーズは待っている状態や疲労という身体の態度が現れている映画を身体的で肉体的な映画と言っている<sup>28</sup>。こうしたドゥルーズの時間イメージの議論は、世界の耐えがたさを前にした思考の不可能性から出発して、潜在的な世界へ視線を取り戻そうとする試みであると言えるだろう。そして、ドゥルーズが述べる「身体的な映画」に現れる身体を考察することは、「詩的身体」の輪郭を明瞭にすることに貢献する。

映画史においてドゥルーズの映画論以前に、映画における詩的身体の存在を考察していたのはフランスの批評家ロラン・バルトである。1970年に『カイエ・デュ・シネマ』誌に発表された論文「第三の意味 映像と演劇と音楽と」で、バルトはエイゼンシュテインの映画のフォトグラム<sup>29</sup>について分析を行ない、映画には3つの意味の次元があると指摘した。それは（1）物語の表面的な流れや関係を示すコミュニケーションの次元、（2）演出が生み出す象徴的な次元、そして（3）物語的な意味を必然的に逸脱するような「意味形成性」の次元の3つである。第1と第2の次元における確かに明白な「自明な意味」に対して、第三の意味は「理解力が吸収できない付加物のように、余分にやってくる、断固であると同時に捉えどころがなく、滑らかであると同時に手に負えない意味である」<sup>30</sup>ので、バルトはこれを「鈍い意味（le sens obtus）」<sup>31</sup>と呼ぶことを提案している。それは情報的な内容を持たず、コミュニケーション的な把握から逃れてしまう表象不可能なイメージであり、物語のなかで語られながらも、むしろ物語性に抵抗するものもある。バルトが捉えた「何も模写していない、何も表象していない」<sup>32</sup>物語よりも、物質それ自体としての言語に近い映画における「第三の意味」はスクリーンに映される身体の「詩的」な表象の仕方や把握の可能性を呈示している。

アルトーの「器官なき身体」、ドゥルーズの「時間イメージ」、そしてバルトの「第三の意味」は、文脈や視点は異なるものの、頭脳領域に基づく実証主義以外にも、映画の中の詩的な観念の存在のあり方を提示している点で共通している。実際に近年注目を集め始めた映像身体学という学問領域は、ドゥルーズの『シネマ』における問いを中心

に据えながら、機械的な知覚と身体の関係性に焦点を当てながら、「身体の映画」という可能性を探求している。映画評論家の前田英樹と哲学者の江川隆男は「何を＜映像身体学＞と呼ぶのか」（2016）において、映像身体学は「身体による知覚と並んで、機械による知覚が存在すると考え、さらに両者の結合が第三の知覚を形作って、それ固有の思惟と感覚と表現とが産み出されると考える」<sup>33</sup>と述べている。さらに、身体による知覚は「可能な行動だけをし、その行動は必要とするものだけを知覚することができる」という生物的な性質を持っている一方、機械による知覚は「＜行動の中心＞たる身体という尺度、基準が根こそぎ欠如して」、「何ものをも不要とはしない」から、「＜視覚の無意識＞にもたらし、世界の潜在性を画面のうちにじかに知覚させるもの」と指摘している<sup>34</sup>。

また、宇野邦一も『映像身体論』において同様の問題意識を提起している。宇野によれば、今日の映画の大きな傾向として、常に見えないものである身体——普段気づかれることのない身体——を覆い隠してしまう。「機械の与える映像」である映画は、「見るべきものが十全に見えているという錯覚とともににあるもの」であるが、その機械によって与えられる錯覚の存在は忘却されている。物語や感情、欲望などの人間的な尺度に合わせて理解されるスクリーンに映る身体は、現実のそれではなく編集された身体になっている。そのような映像環境において、宇野は身体が「世界との生き生きした接触」を失うことを危惧しながら、「物語や情報伝達といったものには還元されない身体と身体の共振、振動から生まれる無形の力」に今日における身体の可能性を見出し、それらを「深淵である身体」と名指している<sup>35</sup>。

宇野が『映像身体論』において打ち出している映像環境を取り巻く同時的な問題意識や、それに対して「深淵にある身体」に注目する態度は、筆者が「詩的身体」の研究に着手するに至った経緯と重なる部分がある。繰り返し述べているように、筆者は俳優として活動するなかで、俳優が個人ではなく物語を遂行するための装置として扱われていることを感じる機会があった。今日のメディア環境における身体や人間の身振りが益々意味化・情報化される流れとは、身体表現のプロである俳優も無縁ではない。

#### 1-4 詩的身体を構成する要素

詩的身体とは具体的には如何なる身体であるのか。以下では個別の映画作品を取り上げながら、そこに現れる映像身体の中から詩的身体を具体的に抽出してみたい。具体的

には、大島渚、王家衛、ロベール・ブレッソンの作品を取り上げる。これら三人の映画作家には特に映画史的な関係性や、論理的な連続性が認められるわけではないし、詩的身体を実現する代表的な作家であるというわけではない。また、詩的身体はそれが必ずしも意図されたものであるとは限らないという意味で、すべて作家性に起因すると言うこともできない。しかし、ここに挙げた3人の映画監督の作品は、本研究に至る過程において、筆者が詩的身体の存在を実感した作家たちであり、そこにはいくつかのタイプの詩的身体が現れている。

### (1) 大島渚映画：反物語の演出から現れる詩的身体

#### 1-1 視線の同一化装置を破壊する<sup>36</sup>

映画学者クリスチャン・メッツとスティーヴン・ヒースは『映画と精神分析——想像的シニフィアン』において映画は構造的に3つの視線を組織化するという考え方を提示している。彼らの考えによれば、伝統的な物語を中心とする映画においては互いに連鎖・中継し合う「視線の同一化装置」が極めて強力に観客に対して作用している。つまり、それは(1)映画の登場人物が虚構世界の登場人物や事物を眺める、(2)カメラが人物、事物を眺める、(3)観客が映画を眺めるという3点である。この3つの視線には構造的な連鎖性がある。すなわち、カメラが人物や事物を眺め、観客がカメラの眺めるものを眺め、それによって観客は映画の中の登場人物が眺めているものを眺める。視線は、観客を映画の虚構世界に導き、理解させるためには不可欠な装置である。わたしはスクリーンを眺める。わたしの視線はカメラと登場人物の二種類の視線と共に犯関係を結ぶ。そして最終的にわたしが同一化するのは、メッツが指摘しているように、それら複数の視線の連鎖にひとつの意味を与える者としての「わたし」である<sup>37</sup>。スクリーンを前にした観客は遍在者であり、全知者である。この超越的な主体になるということが、映画の観客になるということなのである。もしこのような視線の同一化なしでは、いかなる映画も理解不可能なものとなるだろう。

しかし、大島渚の『愛のコリーダ』（1976）にはそうした伝統的な「観客=主体」の視線同一化装置のモデルで考えることはできない身体が登場する。映画が始まって間もなくのショットで、定（松田英子）と別の女中二人が庭を通って、ある部屋の戸口のところまでやってきたら、身をかがめて中をのぞきこむ。ところがその次のショットは、

彼女たちが見るものではなく、引き戸の隙間を覗き込んでいる彼女たち、つまりキャメラと観客の方を眺めている彼女たちが映される。このショットは、彼女たちが吉（藤竜也）とその妻（中島葵）をじっと覗く間に 5 回繰り返され、「眺めていることを眺める」といったメタ的な映像の構造を映し出し、物語を中心とする映画の恒常的な形象を打ち碎いた。性的なものは見られ、かつ見ていることを見られる。観客もまさにこのショットの中の定のように、見ることにおいて見られるのである。この映画のフレームは物語の枠組みに回収できない、画面外の観客にとっての「見る」問題も含めた、あらゆる視線に対する縁取りなのである<sup>38</sup>。

実際に、この映画の視線の特異な使用法は全編に渡って採用されている。吉と定は廊下で芸者が三味線を弾かせて、その前で戯れるシーンがある。定がシイタケを股間に持つていきその汁をつけて吉に食べさせる。二人の一連の動きのショットの間に芸者の横顔のショットが挟まれている。その芸者の横顔は画面の左側に眼差しを凝らしている。しかし芸者と 2 人の位置関係を見れば、芸者の視線の方向は 2 人に向かっていないことがわかる。それは 2 人の横をすれ違ってどこか未知なところに向かっている。そして次は再び 2 人のショットに戻る。古典的な映画においては視線の向かうところには必ずその視線に対応する視界があった。この時視線と視界は連鎖して観客の主体の位置を確定したのである。つまり、観客が今どこにいて何を見ているのかが直ちに理解できたのは、様々な視線が明瞭な視界を構成するように組み合わされていたからである。しかし、非古典的映画『愛のコリーダ』のこのシーンの芸者の視線は、宙吊りにされたまま不気味な存在になり、虚構の世界を浮遊し続けている。

続いて、吉と定の結婚式のシーンを考察してみよう。吉と定は芸者たちに促されて床入りの真似事をする。そのとき、2 人を見つめる芸者のキャメラの方へ向けられる視線と、定の上に重なった吉の視線との間でカッティングの運動が始まる。古典的映画を見ると、ヒロイン、男の登場人物、そして観客の三者間には欲望の円環といったものが成立する。ところが『愛のコリーダ』においては、性的な場面が吉と芸者のキャメラ（= 観客）へと向けられる 2 つの視線に沿ってカッティングされていた。つまり定と吉の性行為を眺めている芸者の視線は、定の上に重なった吉の視線に切り返される。芸者たちが視線を向ける性行為は、観客には見えない。スクリーンには、芸者たちの眼のショットだけがある。しかし彼女たちが見つめているものは吉と定の性行為というよりはむしろ観客なのである。フランスの映画批評家アンドレ・バザンはその著書『映画とは何か』

(1958)において、「彼女が眺めているのを眺める」<sup>39</sup>という定式について言及しているが、実際、このシーンにおいて観客の視線は同一化の対象を見出せないまま行き場を失う。『愛のコリーダ』におけるこの視線と視界の不一致によって、観客は全知者としてポジションを失ったのである。

その他にも、この映画は視線の特異な使用法により、観客を映像の中の世界に引き込ませるのではなく、フィクションと観客の間にある第四の壁を碎き続けた。

『愛のコリーダ』の演技における異様さは視線の特異な使用法だけではなく、俳優の演技にも現れている。特に松田瑛子が演じた阿部定において、時折俳優自身の身体が現れて、物語に収まっている印象がある。つまり、俳優の身体がキャラクターから乖離することで前景化している。自身の演技観について、大島渚はあるインタビューで次のように語っている。

Q：俳優にもあまり言いませんよね。ほとんどワン・テイクでOKですし。

A：一回しか撮らないのは、その俳優を殺すより生かしたほうがいいと思うからです。もう一回やらしたほうがよくなると思っても、それを我慢して元のままにしておいたほうが、最後の総合点としてはよくなる。ダメなヤツはもともとダメなんで、それは選んだ私が悪いんですから。今回はそういう失敗は、ほぼしてません。

Q：大島さんが俳優にダメというときは、何を指してるんですか？

A：人生観の違いというか、人間解釈の間違います。演技力は問題にしてませんからね。普通、俳優さんが演技力と思っているものは、まあ、邪魔ですよ。ある人間がそこにいる、それだけで常にボクは十分なんです。あとはボクが書いたセリフを喋ってくればいいんで、それ以上つけ加えられるのは嫌なんです。ボクが一番嫌いなものは、言葉で言うと媚。“ひらひら”と言ってるんですが、そのひらひらをつけることが演技であったり、映画であったりすると思ってる人が多いんですが、ボクはひらひらが一切嫌んですよ。

Q：ということは、俳優を選ぶときも演技力では見ないということ？

A：単に人間を見るだけです。こいつはどういうヤツなのかということを。役柄に合う合わないなんて問題じゃなくて、一個の人間としてチャーミングであるかないかということだけを見ているつもりです。<sup>40</sup>

このインタビューを通して、大島はフィクションを演じるための演技力より、人間としての俳優そのものの存在を重視していることがわかる。『愛のコリーダ』における役に収まらない「下手」な演技も俳優の身体を生かそうとした結果であり、反物語的な意図の一環と見做すことができる。

### 1-2 オブセッションとしての形式と内容からの逸脱<sup>41</sup>

スティーヴン・ヒースが『映画のセクシュアル・ポリティクス』（1985）で、古典的な映画には「物語の反復の秩序」というシステムを見出せると指摘した。すなわち、テキストの首尾一貫性を保つための前後の照応は、持続的、均衡的に機能している。シニフィアンを満たすシニフィエ、効率的に稠密性をめざす物語を利用するのが古典的な映画のひとつの特徴である。そこでは「形式」と「内容」の諸要素が鏡に映るように対称的に重ねられている。

しかし『愛のコリーダ』においては、そうした物語を構成するような対応関係を見出せない。この映画においては、ただ漠然とさまざまなエピソードの連鎖が散布されるだけである。冒頭の吉と女将が部屋で性交から、勃起できない老乞食へ、若い芸子の性器に挿入される鳥の形をした張形から、鳥踊りをする啞の老人へ、また雨の夜の屋台の主人から、定と二人の裸の子供との遊戯へと。それらのエピソードはオブセッションの構造としての「形式」と「内容」から逸脱し、物語化を拒むものなのであり、節目と節目の間を接続する部分は欠落している。

また、この映画における反復は規則性を欠いており、唐突で、シーンはたがいに反復し連鎖したものの、その連鎖からはいかなる統一的な回想、進展、解決といった物語的なパターンも導き出せない。例えば、絞殺シーンでは、三度も長々と定は吉の首を絞める。この反復は、繰り返されるごとになかに新しい情報をもたらすわけではなく、ただ最終的に死だけをもたらすという意味としても読める。その死とは、ただの時間の経過であり、意味を欠いた「退屈」という反応を観客に生起させる。観客が期待する物語的な解釈を破綻させるのだ。

先ほども引用したように、ドゥルーズの『時間イメージ』では、身体的な映画というのは、待っている状態や、疲労という身体の態度の問題として捉えられている。その意味で、『愛のコリーダ』も物語や意味で解釈する以前の「身体性」を顕在化している映画である。ある種の映画は、唯一のテキストと单一な解釈を提供することを拒絶し、多

次元の存在を求めるようとしている。『愛のコリーダ』は、正にそういった映画である。この映画における身体は、見えないものが何もない、しかしそこには「見える無」が棲んでいる。物語からはみ出した登場人物の身体は、何も模写していない。役を演じるのか自分を演じるかといった演技の二重性の問題からも離れ、性行為を繰り返しているうちに、潜在的な世界と少しずつ同化していくうちに、物語を表象する欲望を忘却する。

『愛のコリーダ』という映画の異様さは、特異な視線と形式における演出法だけではなく、俳優の演技にも現れている。特に松田瑛子が演じた阿部定において、時折俳優自身の身体が現れて、物語から脱線しているように見える場面がある。つまり、キャラクターから乖離することによって俳優の身体が前景化しているのである。

以上考察した通り、『愛のコリーダ』の演出法は、首尾一貫して物語性に抗うものであった。では、その反物語の演出法によって、俳優の身体は映画の中にどのように表象されるのか。バルトは「第三の意味」において、映画のシーンの中に情報と象徴のレベル以上に、第三の意味を読み取ることができると指摘した。「第三の意味」とは情報的な内容を持たず、コミュニケーション的な把握から逃れてしまう、表象されえない表象であり、そして物語のなかで語られながらも、むしろ物語性に抵抗するものである。この第三の意味が機能することによって、映画は単なる水平的な物語の流れから、垂直の意味を不斷に紡ぎだす別な構造を持つものとなる。バルトは第三の意味がシニフィエに回収されないシニフィアンと解することができる「《詩的な》把握である」<sup>42</sup>と指摘した。

『愛のコリーダ』の分析からバルトの言説にいたる一連の流れには、宙吊りにされた視線を与えられた俳優の身体でも、性行為を繰り返している俳優の身体でも、観客に物語を理解させるための身体でもなく、心理、物語、機能などによる理解、つまり意味的な理解を超えている何かがある。それは閉ざされる記号としての意味を担う古典的な映画の身体ではなく、明瞭なものとして表象されながらも観客の理解力では吸収できない、無限の多義性を孕んでいる身体ではないだろうか。筆者はこの詩的な読みを可能にする余白を含んだ映画身体を「詩的身体」と呼ぶように提案する。その中絶された視線同一化装置、裁断された物語から導き出されたのは、まさに詩的身体が生成する重要な契機である。そして、筆者は詩的身体という概念が俳優の創作にある種の可能性を与えていのではないかと着想した。なぜなら、詩的身体は物語の外部にありながら、現実的世界の内部にあるからである。目的や原因をきっかけとして行動する演技様式を実践して

いる俳優は、中枢的に認識されることしかできない身体として、物語的な映画を構成する要素の一部となる。しかし、物語を中心とする映画以外に、カメラの機械的な本性を隠さず、人間化／言語化される前の世界のイメージを示す非中枢的な映画も存在している。こうした非中枢的な映画に映されているのは、同じく中枢化される前の世界の現実の側にある身体である。すなわち、不連続的で、物語や心理とは無関係で、意味の場を無限の多義性へと開いてゆく詩的な身体であり、その身体からは潜在的な世界が垣間見える。

## (2) 王家衛映画：物語の自動生成から現れる詩的身体

### (2)-1 『楽園の瑕』：物語から分離された身体

『愛のコリーダ』における詩的身体は、脚本がありながらも反物語的な演出法によって創出されていた。しかし、王家衛の映画における詩的身体は、大島のそれとは異なる方法論によって導き出されている。それは、最初から脚本を使わず俳優に即興的に演技をさせて、その後の編集によって、物語を事後的に生成させる類の映画である。

王の作品の中で「わけのわからない」映画として名高いのが『楽園の瑕』（1994）である。本論では、俳優達の随意的、不確定的、偶然的な演技の「繋ぎ合わせ」により、物語が即興的に生成されるプロセスに焦点を絞る。

物語を中心とする映画における脚本は俳優にとって、自分が物語における位置付けを理解し、役作りや演技の意図と動機を作るための重要な道具である。しかし、王は俳優に脚本を渡さず、撮影直前にメモ書き程度の指示を与え、即興的に演技をさせるという実験的な演出法で知られている。そしてもうひとつ王の映画においてよく知られているのは、時系列でわかりやすく物語を語ることは滅多になく、孤立した時間の断片を繋ぎ合わせて映画を構成していく編集法である。このような演出法によって、俳優は如何に演技をし、またその身体が如何に映されているかを考察してみよう。

『楽園の瑕』の中で慕容燕の出演者である林青霞（ブリジット・リン）の自伝『窗里窗外』の中に、彼女がベニス映画祭で『楽園の瑕』を初めて観た時のエピソードがある。

全くわからなかった。登場人物が会話した時はどうしてみんな視線が向かい合っていらないの？まるで空気を話しているみたい。一体誰が誰を愛している？誰が誰と一緒にになった？登場人物が多くて、誰が誰だかも見分けがつかなくなってくる。<sup>43</sup>

同じ映画の中で盲目の剣士を演じた梁朝偉（トニー・レオン）のインタビューによると、『樂園の瑕』がベニス映画祭の上映中、隣に座っている張曼玉（マギー・チャン、『樂園の瑕』の中で兄嫁を演じた）が始終「よくわからない」と呟いたらしい。これらの証言から、本作の出演者たちは映画のストーリーも、自分がどんな役を演じているかもわからない今まで演技したということが窺える。

林青霞が書いた通り、『樂園の瑕』の登場人物は面と向かい合って会話をするシーンは少ない。例えば、映画が始まって 5 分 12 秒、張國榮（レスリー・チャン）が演じた西毒と梁家輝（レオン・カーフェイ）が演じた東邪の会話シーンを例にあげよう。このシーンは 4 つのカットから成っている。まず張國榮は画面手前に向かって話しているが、そこに梁家輝の姿は写りこんでいない。次のカットで梁家輝の全身が映される、3 つ目のカットは張國榮の横顔のアップ、4 つ目のカットは梁家輝の正面の顔のアップ。つまり、この会話のシーンでは共演者が同時に画面に映されることが一回もない。俳優の視線が交差していないため、これが一回の会話なのか、数回の会話の繋ぎ合せなのか判断できない。棒読みに近いセリフ、俳優の無表情な顔が、バックに流れている音楽と呼応し、荒涼感に満ちた画面により複雑な意味が生成する。

このような会話のシーンは他にもたくさんあるが、俳優の「一人芝居」は会話のシーンに限っていない。映画の 8 分 17 秒に劉嘉玲（カリーナ・ラウ）が演じた桃花と馬のシーンがある。このシーンは 6 つのアップショットで、俳優の手、腕、足の動きと顔の表情を写し、滑らかなカメラワークで、馬の肌を背景に彼女の身体とその動きを細かく描写した。このシーンの俳優の表情に注目してみると、彼女は最初笑って、その次は何か怖いものを見たかのように恐れている、また次は悲しくなってうずくまっている。彼女の手と足は馬の肌を撫でたり、擦ったり、ぎゅっと握ったりする。後悔、欲望、抑圧、いずれの感情にも見えるように、芝居の動機が推測し難い、多義性に開かれた身体が映されている。物語的な起承転結の流れが見えないこの映画の中に、会話のシーンも、劉嘉玲と馬のシーンも他の参照物もなく一人の俳優だけが映されているため、回想なのか

現在なのかはっきりしない独立した時空として存在している。俳優の身体は画面外のモノローグや音楽と結合され、物語と意味の解釈は観客に委ねられる形になっている。

『楽園の瑕』に「一人芝居」が頻出することには現実的な理由があった。王の映画はオールスターキャストの為、出演者のスケジュールがなかなか合わせられなかつたため、共演するシーンを減らしてできるだけ個別に撮影したという事情がある。しかし、何よりも筆者が着目したいのは、この映画の出演者は、映画のストーリーや自分が演じている人物も不明のまま、現場の監督の指示だけで演技をしたという事実である。つまり、この作品の俳優は身体が物語やキャラクターと分離した状態で、物語を伝える意図も動機もないまま演技していたのである。

ここまで考察を踏まえ、物語と意味から切断された俳優の身体はフィクションでありながら実存的なものに見えてくる。『楽園の瑕』の中の身体は俳優のスケジュールが合わないという現実的な事情によるものか、ただの繋ぎ間違いの可能性であると思われているが、しかしその繋ぎ間違いは決して偶然ではなく意図的になされたものだろう。なぜかと言うと、『楽園の瑕』の中の身体は物語から切断されるだけにとどまらないからである。王は、物語の文脈から解放された身体を映画固有の文脈で再結合した。そしてこの「映画固有」の文脈は物語よりも映画として本質的だという確信に基づいて、俳優の身体を前景化している。

『楽園の瑕』において見出せる以上のような映画的問いは、ドゥルーズが『シネマ2』において展開している身体についての哲学的な考察と重なる。ドゥルーズは現代映画の特徴として、イメージが感覚運動的ではなくなったという変化を挙げている。この感覚運動上の断絶は、世界の耐え難さと思考の不可能性を呈示することによって、世界への信頼を取り戻そうと試みているゆえの断絶である。つまり、思考することができないゆえに、なおさらよく「見る」のである。思考により作られた別の世界を信じることではなく、生を信じること、不条理なことを信じるのである。もっと言えば、そこに見えている身体を信じることである<sup>44</sup>。

王は『楽園の瑕』を通して、身体は物語の進展を担うエージェントより、別の可能性を見出そうとしている。そのため、感覚運動的な演技を切断し、別の文脈を導入して意図的に繋ぎ合わせたのである。その文脈とはつまり、ドゥルーズが言う「世界への信頼」であり、パゾリーニが言う「ポエジー」であり、本論がフォーカスしている「詩的身体」である。

## (2) - 2 『天使の涙』：個別な身体

第1章で論じたように、映画制作の制度化がもたらした映画の言語化は俳優の身体を物語のキャラクターに変え、コード化を促進し、脱肉体化を招いた。そのような映画における身体の変容は、特にスターの身体性に顕著に表れている。一般的に観客はスターが出演する映画を観に行くのは、その社会的に構築された表象イメージを観たいからである。

王の映画はオールスターキャスティングしているが、しかしスターを目的に映画を観に行く観客は失望するかもしれない。なぜならば、彼の作品の中にはスターの安定した表象イメージが見つからないからである。『欲望の翼』（1990）の中の張曼玉は目立たない売店の売りっ子だったり、『恋する惑星』（1994）で、東方美人と言われている林青霞が金髪とサングラスで顔を見せなかつたり、美人だけど演技が下手と評価されてきた李嘉欣（ミッセル・リー）は『天使の涙』（1995）の中で魚眼レンズで撮影されて、不細工に映るがその演技力は別人のようであった。同じく『天使の涙』で口が聞けなくなった騒がしい少年モウを演じたのはアイドル時代の金城武であり、『恋する惑星』の時と同じく恋する女に振られる役であった。王の映画の中に出ると、スターの今まで見たことがない新しい一面が映し出されると言われているが、その理由も、彼の特殊な演出法に由来している。

金城が『天使の涙』についてのインタビューで、王の俳優の使い方について次のように話している。

王監督の特色は、役者が演じて撮影していくうちに、ストーリーをバンバン変えちゃうことですね。それを見るまでストーリーは誰も知らない。役者もスタッフも知らない。彼もあえていわない。変更ばかりしているからでしょう。毎日撮影している演技は、その日ごとに演じるべきシナリオを一枚くれるんです。彼のアーティストに対する演技指導の特色は、他の監督のように立ち位置や行動を細かく指示するのではなくて、前のシーンの説明をざつとして、これから撮るシーンに関してはカメラが捉えるサイズだけを教えていきなり演技に入らせることです。でも、こちらとしてもいきなり演じろといわれても何をしていいかわからないんです。つまり、王監督はその役者が何をしようとするか何ができるかということを見ているん

ですね。だから、そのアーティストには何ができるか、何が特色か、その人にとつて何がプラスになるかを見極めて、ストーリーを変えていくんです。とにかく王監督はストーリーより、画面上での表現がほしいんですね。それも役者のパーソナリティを活かした画がほしいらしいんです。つまり時間をかけて役者ひとりひとりのキャラクターを見つけだして、それにあうストーリーにしているんですね。<sup>45</sup>

このインタビューでは、王の演出法における 3 つの重要な特徴が語られている。ひとつ目は、俳優には物語を知らせない。2 つ目は撮影しながら物語を変えていく。3 つ目は、変化していく物語の生成は俳優のパーソナリティと密接に関係している。

実際に『天使の涙』の中の金城のシーンを見てみよう。金城が演じたモウの失恋シーンがある。4 カットから成っているこのシーンは、俳優はまず茫然自失の表情で椅子に座っている。その後は突然笑顔になる。そして、椅子から立って、後ろのカウンターに登る。カウンターで横になると、嬉しそうに周囲に手を振る。この一連の動きは繋がっているが、しかしその次の 2 つのショット、つまり頭が画面の右に向かっているショットと、頭を左手前に向けて叫んでいるショットは、明らかに俳優の連続した演技から切り取ったものである。このシーンは同時録音をしていない、俳優の演技を撮った後に必要な部分を切り取って、その後モノローグを付けたように思われる。筆者はこのシーンにおいて次の 2 つの点に注目した。ひとつは、そこに映されているほとんど幼児のように退化した行動を取っている身体性は明らかにアイドルとしての金城ではない。それはスターのイメージから程遠い身体性なのだ。しかもその身体は物語のエージェントとしての身体でもない。（彼は物語さえ知らなかったのだから）。ということは、このシーンに映されているのは、役としてではない、金城本人の俳優としてのパーソナリティが表出している個別的な身体なのだ。2 つ目は、モノローグはこの映画の物語とは無関係に登場する個別的な身体に「失恋」という特定の意味を与え、そこから金城が演じた「モウ」の物語が事後的に生成し、展開したのである。それは言ってみれば、俳優の身体がシニフィエを持たないシニフィアンとして映像化され、編集によって思いもよらなかつたシニフィエを獲得したとも言える。

モウが失恋娘（楊采妮/チャーリー・ヤン）に恋に落ちたシーンもその例として当てはまる。3 分間ぐらい続くロングカットで、楊采妮は画面の左側に居ながら呆然としている。それと対照的に金城は画面の右側に、彼女の髪を嗅いだり、顔を覗いたりと動き続けた。

俳優は恋に落ちた芝居をしているように見えるが、しかし精神異常者を表現するのではない限り、この芝居の演出に3分間も時間を割いたのは、物語を進行させるためではないと推測できる。このシーンで監督が焦点を当てたのは、俳優の物語におけるキャラクターではなく、俳優が生身の人間として表出する感情の一挙手一投足である。またその生身の身体をスロー・モーションで分解し、音楽と繋ぎ合わせることで、色彩や光と同じように画面を構成するひとつの要素として組み込まれている。王の「繋ぎ合わせ」の演出法は、外部から職業俳優が身に沁みこませた「メソッド演技」<sup>46</sup>に基づいた「動機作り」を破壊する演出法であると言えるだろう。俳優の身体はスターとして構築された表象や物語から逸脱し、意味の戯れとして宙吊りにされる。

興味深いことに、大島もキャスティングについてはその俳優の存在そのものを重視している。殊更にテクニカルの演技など要求しない、ありのままでカメラの前にいてもらうことを肯定することで知られている。例えば『マックス、モン・アムール』（1986）のシャーロット・ランプリングはその典型的な例であろう。監督はあらかじめ意図をスタッフと俳優に説明することではなく、意図を感じさせない無垢さで自らのスタイルが立ち上がるのを待つ。そのシャーロット・ランプリングが演じたマーガレットの視線はまさにそのカメラアイがそのまま人に宿ったような、中立で無表情に澄み渡るような眼差しなのである。

そして、『戦場のメリークリスマス』（1983）を見れば、「繋ぎ合わせ」の演出法は実は大島の映画の中にも存在しているのがわかる。この映画には解釈を一義的に固定できないシーンも多いが、とりわけ有名なのはラストシーンである。戦争で多くの人を殺し、明日は処刑されることになっているのに、ハラ（北野武）の天真爛漫な笑顔のアップショットはまるで物語からはみ出したように、いかにも脱意味的で唐突に見える。ミュージシャンの坂本龍一、TV界のビート・たけし、ロックスターのデヴィッド・ボウイといった素人のキャスティング、坂本龍一の音楽、戸田重昌の美術が繋ぎ合わされたたこの映画は、物語やテーマから、美術、音楽、演技に至るまで、作品全体が言語化不可能な不思議な雰囲気を放っている。素人をキャスティングする大島とスターキャスティングの王の判断基準には、ひとつの共通点があると言える。それは、俳優の個別的な身体を歓迎し、その身体が技術スタッフとの相互的な交流によって、物語が膨らんだり、自動的に生成したりすることを好むといった点にある。筆者は彼らの映画に映されている俳優の身体において、混沌とした詩的な性質を見出した。

### (3) ブレッソン映画：意味付けを拒む詩的身体

ここまで検討してきた、映画における言語化されない身体性の問題をさらに多角的に考察するため、ロベール・ブレッソンの映画について触れておきたい。王の映画の中の俳優が過剰に「どのような意味にもなりうる」身体を志すものだとすれば、ブレッソンの映画のほうは「無為」と「不可知」によって「どんな意味でもない」身体が現れていえると言える。

ブレッソンの俳優に対する考え方は、他の映画監督と比べて独特である。1950年代以降、ブレッソンはプロの俳優を一切起用せず、演技の素人を映画で使用し続けた。出演者に俳優を使わないので、素人ならでは新鮮な演技に期待しているのではなく、プロの俳優だとどうしても演技をしてしまうからである。この素人俳優たちはブレッソンによって「モデル」と名付けられ、芝居がかった演技や感情移入することを徹底的に排除するよう求められた。「モデル」の顔にはほとんど表情が見られず、セリフを読む声にも抑揚がなく、動きも機械的である。ブレッソンは『シネマトグラフ覚書』（1975）において、「モデル」を職業的俳優の対極に位置付け、「演技をしない」ものとして定義した<sup>47</sup>。

具体的にその演出法について、『バルタザールどこへ行く』（1966）の撮影時を回想したアンヌ・ヴィアゼムスキーの著作『少女』（2007）には、ブレッソンがジャック役のヴァルテル・グリーン（マリカ・グリーンの弟）を指導するシーンがある。このシーンではブレッソンは次のように述べている。

君にはあらゆる意図を取り除いてほしい。ジャックであろうとして演技してはならない。内面を演じてはいけない。全く演技をしないことが重要だ。<sup>48</sup>

『少女』は小説なので、全てが事実というわけでもないだろうが、他の「モデル」たちの証言を読んでも、ブレッソンの演出法について似たような発言を残している。「モデル」の立ち居振る舞いやセリフは、監督によって厳密に決められ、それが達成されるまで何度も撮影を続け、その意図が感じられなくなった時によくオーケーが出る。つまり、彼が用いるのは俳優に「何もしないこと」を望む演出法である。

『バルタザールどこへ行く』を例に挙げて、さらに問題を明確にしていこう。マリー（アンヌ・ヴィアゼムスキー）が窓の後ろでバルタザールが不良少年に殴られていることを目撃したシーンがある。彼女はただ窓の後ろで立っているだけで、顔にどんな表情も浮かべていない。そして彼女は窓を閉めた。見ている者は彼女の内面で何が起きているのか理解できない。俳優に意図や感情の表現を要求する類の映画であれば、俳優はそこで何かしらの意味を表現するような演技をする。例えばバルタザールが可哀想に思う気持ちを、泣くことで表現するかもしれない。そうすれば観客は彼女の内面を理解できて、登場人物の悲しい気持ちを観客が共有する。物語を中心とする映画の感情移入の構造として、俳優はここで観客に何かを理解させようと、彼女の内面を表現しようとするわけであるが、しかし、マリーはただそこに立っている。いったい何を考えているのか、何が起きているのか分からぬ。マリーと同じように、ロバのバルタザールは、飼い主が変わったり、いじめられたりしても顔色ひとつ変えない。ロバが顔色を変えないのは当然であるが、しかしロバを主人公にしたこと自体が映画のパロディーのようにも思えてくる。つまりブレッソン映画の「モデル」として、ロバも人間も等価の身体を与えられているのである。

別のシーンを観てみよう。ジャックが幼い頃のバルタザールを見たとき、お父さんに「連れて帰りたい」と頼むが、お父さんは「それは無理だ」と答えた。しかしその次のショットでは、彼らがバルタザールを連れて帰る場面が映される。一般的な映画であれば、その瞬間をお父さんの心理にどういった変化が起こったのか、俳優が一生懸命役の内面に起きた変化を演技によって表現しようとするはずだが、しかしブレッソンは内面を記号的に表出す類の演技を拒絶する。連れて帰るという行為が示されるだけで、心理的な説明はまったく無い。物事が心理や意味を越えて、理由もなくふと訪れる。筆者は、そのような前後のシーケンスからは逸脱した出来事においてこそ、世界そのものが表れていると考える。

ブレッソンは意図的に映画のストーリー性を消し去り、ストーリーを解釈する表情や演技を抑制した。代わりに彼が重要視したのは登場人物の目線や動作の様式化である。そのためにモデルに何度も同じ動作をやらせて撮影し続けた。また、その目線と動作にクローズ・アップが多用されている。そして、彼の映画のショットとショットの間は断絶されていて、うまく繋がらない。『ラルジャン』（1983）のイヴォン（クリスチャン・パティ）の殺人のシーンを見てみよう。画面に映された主人公の身体は、ドアを開

ける手、部屋の中に入していく足と背中、階段を降りてくる体のクローズ・アップのみである。肩以上のショットがないため、主人公の表情が全く見えない。老婦人の夫が殺されたシーンは6カットで構成されている。（1）部屋の中に入ってくるイヴォンの足、（2）寝室のドアを開けた老人の足、（3）犬が階段を降りる、（4）犬が廊下を通る、（5）犬が老人の寝室に入る、（6）老人が床に倒れている。普通の映画における殺人についての物語的な起承転結が全く見えず、監視カメラが偶然に撮れた殺人現場の数少ない写真を並べたような感じで、物事が淡々と進んでいく。

ブレッソンが出演者自身の自己表現や物語性を拒む理由は、自分の作品を人為的な意味から解放し、映画の機械性によって表出される世界そのものを観客に対して開くためである。そのため、彼は自らの作品群を「映画」とは呼ばずに「シネマトグラフ」と総称した。ブレッソン映画の中の「モデル」は、「無為」と「不可知」の演出法により、人為的物語の世界から脱し、意味を与えられる以前の無垢の世界にある詩的身体を体現しているように考えられる。

### 1-5 「詩的演技身体」から「詩的身体」を研究する必要性

ここまで映画史における監督や作品を参照しながら、「詩的身体」の位置付けとその定義を論じてきた。映画における詩的身体は、物語と意味に回収できない俳優の身体が土壌になっている。物語と意味に回収できないため、詩的身体は制作と観客の解釈を無限に開いていく多義性を孕んでおり、混沌とした身体として現れる。詩的身体は、映画史のどの時代にも存在する可能性があり、物語性よりも身体性が顕在化した映画の中によく見られている。

そして、大島渚、王家衛とブレッソンの作品を参照しながら、詩的身体が実際に映画でどのように現れるかを分析した。ここまで考察においては、詩的身体の表出はそれが意図的なものであれ、偶発的なものであれ演出と深い関係があるが、演技する側=俳優の意志とは無関係であり、演技そのものが必要でないとさえ思われる。ここで、ひとつの問い合わせに直面する。つまり、詩的身体は俳優がそれを意図した瞬間に逃れ去ってゆくものであるとすれば、俳優が詩的身体に意識的にアプローチすることは不可能なのだろうか、という問い合わせである。しかし、筆者は詩的身体の生成は演出する側だけと関わっているものではなく、演技する側、つまり俳優とも関係しているではないかと考えている。この問い合わせから出発して、ここからは詩的身体の生成において、撮られる側（演技者）の

視点——「詩的演技身体」——からのアプローチの可能性を探求していきたい。そのためには、「詩的身体」と「詩的演技身体」の定義を整理しておく。

詩的身体は演出、演技者、カメラそして観客の間に生成される映画独自の現象である。それに対して、詩的演技身体は詩的身体のひとつの構成要素であり、演技者が心理に基づいて主体的に生み出そうとする演技ではなく、外的な要素との相互作用によって生じる身体的感受性を重視して演技する身体のことである。詩的身体は映画独自の現象であるのに対して、詩的演技身体は俳優が提供する身体であるため、映画にも演劇にも存在している。しかし多くの場合、詩的身体の表出が偶然性と関わっているため、詩的演技身体は必ずしも訓練を通して到達できるものではない。また、詩的演技身体は詩的身体の構成要素のひとつではあるが、必ずしも詩的身体の創出に繋がるものとは限らない。つまり、詩的演技身体は俳優が詩的身体の創出を目指すためのひとつの演技的手法ではあるが、そのような演技が必ずしも詩的身体の創出を約束するものではない。

詩的演技身体を補助線として、詩的身体を研究することはこれまで着手されて来なかった。ここまで論じてきた通り、詩的身体の先行研究は、カメラの機械性から出発した認識論や視覚的映画演出からの研究が主である。例えば、ベンヤミンが『複製技術時代の芸術作品』で指摘した映画の機械性がもたらした視覚的空間の詩的な潜在性<sup>49</sup>、ドゥルーズが『シネマ2：時間イメージ』で指摘した映画が生み出した「未知の身体」<sup>50</sup>、バルトが意識した物語よりも物質自体が話しかけてくる「第三の意味」<sup>51</sup>、そして数多くの映画批評や映画創作論における映画身体に対する「詩的な」把握と美学的な追求がなされていることを考えれば、映画における詩的身体は映画研究者と映画制作人たちによって意識してきたと言える。しかしながら、それを提供する演技者の角度、即ち映画演技論の角度からの統合的研究はほとんど取り組まれていない。映画における「詩的身体」の生成は、演出側の意図によるものであり、あるいはカメラの機械性がもたらす偶然であると考えられているため、演技者の主体的な関与については軽視されてきたことが原因として考えられる。

演技者の視点から詩的身体の研究がなされていないことは、映画が決して演劇が与えるような身体の「現前性」を与えはしないという特徴と無関係ではないだろう。映画の俳優が提供した演技身体はカメラのレンズによって隔てられた「非現前的」なもので、「現前的」な舞台俳優の身体より、その働きの考察は極めて複雑で困難である。それに、「詩的身体」にアプローチする際に、実際には非職業俳優を起用する映画が多く存在し

ているため、詩的身体を獲得するために、果たして職業的俳優の主体的要素が必要かどうかもひとつの疑問として残る。

確かに映画史で多くの「身体の映画」において、非職業俳優による詩的身体が多く見られているが、しかし注意しなければならないのは、それらの映画に出演している非職業俳優は決して「誰でもいい」というわけではない。例えば、ブレッソンは素人しか使わないことで周知されているが、『バルタザールどこへ行く』の撮影時を回想したヴィアゼムスキーの著作『少女』を読めば、ブレッソンはその映画にふさわしい「モデル」を探すのに、膨大な時間をかけており、厳しい基準を持っていたことがわかる<sup>52</sup>。おそらくその基準は俳優の身体性と深く関わっている。「身体の映画」の監督の中に、長年に渡って決まった数人の俳優しか使わない例が少なくない。その特定の数人の俳優の身体性がすでにその映画のスタイルを構成するために重要な一部になっていることがある。つまり、「身体の映画」において詩的身体が多く現れたのは、非職業的俳優を使ったからというより、特定の俳優を使い続けたことによって生み出された身体性と大いに関係している。

観る側と撮る側の角度だけから詩的身体を研究すると、詩的身体は単なるカメラの機械性と特定の俳優の個性がもたらした偶然的な現象であり、研究対象として普遍的な価値を欠くのが、これまで詩的身体を研究するに当たって直面する困難であったと言える。「詩的身体」を映画美学の対象として考察していくためには、視覚的演出とカメラの機械的な性格だけではなく、提供する側である演技者の角度から、つまり演技者が主体的に提供できる「詩的演技身体」も研究の視野に入れなければならない。勿論、「詩的身体」は決して演技者の方的な能動性のみによって生み出せるものではない。しかし、演出の意図に応じて、演技者が心理と物語から脱する「詩的演技身体」を提供することは、詩的身体にアプローチする際に重要な手段であると思われる。それこそ、ドゥルーズの「身体の映画」において必要とされる「新しい俳優」であり、「プロの非職業俳優」によって実現される身体である<sup>53</sup>。詩的身体にアプローチするひとつの手段として、個別性と偶然性による非職業俳優の演技身体と異なって、職業的映画俳優は訓練によって獲得した能動性や卓越性を発揮するために、映画における詩的身体を理解し、映画特有の詩的演技身体を発見あるいは創造し、それをカメラの前で可視化しなければならない。

デジタル映画の時代において、AI をはじめとする外見や操作可能性において「完璧」な虚構の仮想的身体と比べて、人間の俳優に優位な点があるとすれば、それはまさにその完璧ではないところにある。これは何も演技の話に限らない。例えばカスタマサービスに電話する際に多くの人が AI より人間と話すことを好むのは、私たちは人間である限り人間とのコミュニケーションを望むからではないか。人間の身体は何かの基準に準じる完璧さを持っていないからこそ、常に「完璧」の定義を更新することができる。あるいは完璧を定義したところで、必ずそこから外れる身体性の人間が現れる。人間の身体は自分の意識でコントロールできない他者性を含んでいるからこそ、脳の支配を超える可能性に満ちている。映画身体において、AI をはじめとするデジタル化された虚構の身体が美意識と価値観の規範化を加速する一方、人間は常に変化する生物的な一面を持っているため、必ず規範から逸脱する何かを求めるのであろう。その意味で、スクリーンの上でも日常生活においても、ますます「非人間的」な身ぶりが促進される時代だからこそ、映画は多義性を含んだ人間の身体を記録することが貴重になってくるし、映画演技における身体性も益々重要視されるであろう。このような背景を踏まえて、筆者は「詩的演技身体」を提供できる俳優訓練のシステム化が喫緊の課題になってくると考えている。しかし、仮に職業的映画俳優の訓練が心理と物語のエージェントを養成することに留まるならば、俳優が主体的に詩的身体にアプローチすることは不可能になる。物語中心の映画に寄与する俳優の訓練は、詩的身体にとって「邪魔なもの」を身につけることになるであろう。

本研究では、これまで便宜上俳優を「職業俳優」と「非職業俳優」に分類してきたが、実際はその境界は曖昧である。また、たとえ演技経験のないものがキャメラの前に立つたとして、まったく演技をしない状態でいることはできない。リュミエールの「工場の出口」でみたように、キャメラの前に立つ人間は何らかの形で演技する身体に変容する。そこに「演じる」という人間の行為が存在する以上、所謂職業俳優が主体的に詩的身体に接近できる可能性があるのではないか。更に「詩的身体」が特定の作家性や俳優の個別の身体に依存するのではなく、あらゆる俳優に応用可能な民主的な訓練術（メソッド）を構想する可能性も残されているのではないだろうか。本論ではそのような「詩的演技身体」へのアプローチについて考察してゆきたい。

## 第2章 詩的演技身体の歴史的系譜と哲学的な背景

前章では大島渚、王家衛とブレッソン映画作品を通して、詩的身体が具体的な映画作品の中にどのように生成しているかをみてきたが、これらは上記の個別の作家が単独的、偶発的に実現したものではない。詩的身体はさまざまな芸術運動や哲学などの歴史的な展開と関係している。以下、演技する身体の視点から、「詩的演技身体」から「詩的身体に」アプローチする映画の歴史的背景を見てゆく。

### 2-1 アヴァンギャルド時代の詩的演技身体

第1期のアヴァンギャルド時代の詩的演技身体には非再現的、非写実的、そして物語（＝意味）と演技（＝身体）の価値の対峙といった特徴が表れている。

#### （1）哲学的・美学的背景及び演劇理論

19世紀末、ニーチェが「神の死」を宣言し、境界のない、全体を統御する知があるという信念が崩壊したことによって、哲学的理性的権威が失われたと同時に、現代の知識も自らの有限性を意識せざるを得なくなってしまった。第一次世界大戦後、虚無主義が蔓延し、理性中心主義に対する拒否は戦後アヴァンギャルド芸術運動のひとつの中心的な動機になっている。

一方、演技史では長く柱になってきた、模倣による共感と浄化を目的とするテキスト中心の古典的演技美学に、意味と身体を分離させることによって、独立な価値として身体を取り上げる演技美学が歴史の舞台に登場した。アリストテレスは『詩学』において、芸術活動一般が人間の模倣本能に根ざすという模倣説を唱え、演技の本質は現実の再現であることを主張した。つまり俳優の職能は上演中に、物語のテキストから読み取られた意味を、適切なあり方で表現し、観客に伝達することである。このテキストが中心となる古代ギリシアの演技論は近世、近代の西洋演劇まで大きな影響を及ぼし、演技身体のパフォーマティヴィティは長い間その美学的枠組みの下に位置していた。

しかし、近代に至り、ニーチェが言ったごとく「神が死んだ」。今まで人間社会を支えてきた全体の知が不在になったため、主觀主義、無意識など、個体の思考と体験を重んじるモダニズム運動が文学、芸術の全般に広まった。演劇界では、スタニスラフスキイ・システムを代表とする、個人の思考と体験など、内面の心理を創作の源流とするリアリズム演技法が時代の先端に立ったと同時に、外的な影響を受ける身体の制御を通じ

て無意識と直感にアプローチする身体演技論の著しい発展も見えた。クレイグの「超人形説」、アルトナーの「器官なき身体」、そしてロシア人演出家のメイエルホリドのビオメハニカがその代表として上げられる。

クレイグは、その代表的論考「俳優と超人形」において、役になり切ろうとする心理重視の自然主義演技論を批判し、俳優を感情模倣の束縛から解放させねばならないと主張した。俳優は劇場におけるひとつの要素であり、その身体、表情と動作を抽象化し、「血肉を持たないトランス状態の身体」、すなわち「超人形」になるべしだと彼は考えた<sup>54</sup>。クレイグの「超人形説」は、統一的な劇場芸術における俳優の一方的な演技の不可能性と、それを「操り人形」という概念を使って身体から克服し、他の演出要素と統一させることを提唱した演技論である。クレイグが提唱した感性や感情を取り除く演技論は、「詩的演技身体」の先行研究とも言え、1920年代アヴァンギャルド映画に現れた非写実、非再現的な演技様式に大いに影響を与えた。

アルトナーは身体性を強調する演劇である「残酷劇」を提唱し、演劇は心理的、論理的な言語に頼るのではなく、観客の心と体に直接訴える表現手段で観客を動搖させるべきだと主張し、無軌道で混沌とした「詩的イメージ」を演劇に導入しようと呼びかけた<sup>55</sup>。アルトナーは、「本物の俳優」は「演じることなく、すなわち芸術や詩の領域に身を置いて、直接的に、自発的に感じて行動する」<sup>56</sup>と考えて、未確定な「生体」としての「器官なき身体」<sup>57</sup>によって俳優の身体を作り直そうと試み続けた。アルトナーは初期のシュルレアリストの代表的な側面もあり、彼が「残酷劇」で提唱した演技身体の「詩的イメージ」は当時のシュルレアリズム映画にも現れている。

そして、メイエルホリドの「ビオメハニカ」（生物力学的演技法）は身体の制御を特徴とする役者術の理論であり、俳優の役割は役になりきるために演じることではなく、独立した価値を持っている身体としてパフォーマンスすることであると主張した。ビオメハニカ演技論に基づく舞台作品にロシア・フォルマリズム的な思考法を反映されていることが既に研究されている。

（『堂々なるコキュ』）第1幕の終わり、〔…〕モノローグの場面であるが、テキストが細切れにされ、そこに細かい動きが挟み込まれることによってモノローグが解体され、動きとジェスチャーによる対話が成立している。〔…〕テキスト、装置、俳優の身体等の舞台の要素を分析し、いくつかの単位に還元して、それらを等価のものと

して作品の時空間を構成した。 [...] ひとつひとつ描写される細かい動きには、動きの全体を連続写真のような複数の小さな動きに分けて考えるビオメハニカの分析的思考を見ることが可能である。それぞれの動きはもはやト書きの範囲を超え、場面構成上でせりふと同等の価値を賦与されている。<sup>58</sup>

マイエルホルドの演劇における思考は同時代のロシア・フォルマリズムの背景の下のロシア・アヴァンギャルドによって探求され、演技身体と意味の対峙に基づく映画におけるモンタージュ理論と大いに関係している。

## (2) アヴァンギャルド時代の詩的演技身体の特徴

### (2)-1 非再現的、非写実的な詩的演技身体

このような哲学、美学と演劇論の背景の下で、アヴァンギャルド映画の数多くの作品は、古典的写実主義と物語性を破棄し、現実を上回る表現に興味を持っていた。特にシュルレアリズムを背景とする映画では、不条理、非倫理的な演技によって、演技する身体はそれまでのような現実の記号ではなくなり、非再現的、非写実的で詩的なイメージを追求した。

例えば、ドイツでは絶対映画（Absolute film）が生まれ、その代表作、ワルター・ルツトマンの『柏林 大都会交響曲』（1927）は都会の人々の歩き姿を工場の生産ラインに整列している瓶と交互に編集し、抽象図形のように再構築した。フランスの純粹映画（Cinéma pur）の代表作、ルネ・クレールの『幕間』（1924）では、踊り子のスカートの下や、紙の壁を走り抜ける男のスロー・モーションなどの断片的な身体が重なり合い、芸術家独自の自由創作よってプロパガンダに汚染されていない純粹な芸術が探し求められていた。また、ダダ/シュルレアリズムを背景とする映画では、非現実の空間と不条理、非倫理的な演技によって無意識への関心が示された。俳優の身体を、抽象的図形として扱う絶対映画と純粹映画においても、非再現劇的に提示したシュルレアリズム映画においても、演技身体はそれまでのように現実の記号であることをやめ、理性や意味と切り離された詩的なイメージが追求されている。

シュルレアリズム映画の代表作、アルトーが脚本、デュラックが監督した映画『貝殻と牧師』の中の演技様式は、当時の自然主義演劇のリアリズム演技でもなく、アリスト

テレスが『詩学』で主張した現実の模倣でもない。それは何かに操られるままに行動しているように振舞う、まさにクレイグの言う「血肉を持たないトランス状態」の「超人形」を連想させるものである。例えば、直感的な眼球の働き、体の硬直感と急激な角度変更、直進する歩行など、俳優の身体感覚と本能的判断機能に頼る演技様式は、演技に対する形而上の思考としてとらえることが可能である。そこで俳優は一個の人格を演じるのではなく、むしろ欲望によって変転しつづける幾何的、物質的身体として立ち現れている。まさにアルトーが実現しようとした「一切を派生する、どのような身体にもなりうる」「器官なき身体」であり、「無軌道で混沌に近づけてくれる詩的イメージ」<sup>59</sup>を持っている。俳優が表現的な演技身体を提供することによって、映画イメージが持っている日常性と心理学の媒介性と縁を切り、映像の直接的効果を可視化させている。アルトーの『貝殻と牧師』は、非再現的、非写実的な詩的演技身体を通じて詩的身体にアプローチする試みと見なすことができる。

## (2) - 2 物語（意味）と演技（身体）の価値の対峙

この時期の詩的演技身体のもうひとつの特徴は、技術の使用によって、物語（意味）と演技（身体）の価値を対峙させることである。

20 年代初頭にフランスの前衛映画理論家・監督のジャン・エプスタンは、映画作家ルイ・デリュックが提唱した写真におけるフォトジェニー理論を受け継ぎ、彼自身の映画理論の核心に据え実現しようとした。エプスタンは *Bonjour Cinéma* (1921)に収められた論考の中で、映画の詩的要素をフォトジェニーと関連付けながら、カメラという機械による新たな視点の獲得とその詩的意義を強調した<sup>60</sup>。更に、クローズ・アップがその詩的意義を増大させることができることを意識した<sup>61</sup>。

エプスタンは 1928 年に公開された『アッシャー家の末裔』を通して、カメラという機械の目を通して見ることによる、日常の事物を異化することを試みた。映画の中でカーテンの揺れと主人公の顔の表情、カエルと階段を上る足、木や波がある風景とギターを弾いている手などのモンタージュが印象的に使われて、風景と俳優のグロテスク調の演技身体に対してクローズ・アップとスロー・モーションで等価等質に描写していく。物語（＝意味）と演技（＝身体）にそれぞれ独立性を持たせ、その価値の平等、対峙により、身体の潜在的な一面を表現していた。身体を強力な意味伝達の装置として使う代わりに、エプスタンは意味を持つ前の物質としての身体を求めたのである。

あたかもエプスタンのフォトジェニー理論に応えるかのように、デンマークの映画監督カール・ドライヤーも 1928 年の映画『裁かるジャンヌ』で、クローズ・アップに大胆なカメラワークを活用し、意味を越える身体の詩的な一面を示した。ジャンヌの表情を描写する時、キャメラは顔をやや下方からのアングルで、ほぼフルスクリーンにクローズ・アップすることで、顔に現れる纖細な表情を拡大して捉えた。普段、肉眼で人を見る距離より、カメラレンズがジャンヌの顔に近づくことによって、俳優の表情はまるで解体されたように、表情と感情以上の物質的なものまで見出されてくる。俳優の顔はクローズ・アップの中で未知の相貌を現し、精神性と物質性の境界がなくなってしまう。見慣れていない距離でこの顔を観ている側は、不安定の事態に投げ込まれ、知覚が宙吊りになる。エプスタンとドライヤーの映画では、クローズ・アップとスロー・モーションは異化作用で知覚の複雑さと持続を増加させる芸術の機能であり、これにより演技身体を意味と物語から解放し、生の感覚を回復した。

エプスタンやドライヤーのように、運動では無いもの、運動に反するものを、むしろ静かな、緩やかな映像によって詩的演技身体を追求するためにクローズ・アップとモンタージュの異化効果を使うものあれば、同時代のロシア・フォルマリズムの背景の下のロシア・アヴァンギャルドの探求によって、運動を加速し、意味を格段に強化する技術として使われるものもある。その立役者の 1 人、映画監督セルゲイ・エイゼンシュtein がモンタージュの異化効果を使って、思考の新しいイメージを構築していることはよく知られていることである。

エイゼンシュtein のモンタージュ理論とメイエルホルドのビオメハニカとの関連性は、鴻英良の論文「過剰と逸脱——エイゼンシュtein と演劇」で論じられている。<sup>62</sup> メイエルホルドの舞台作品『タレールキンの死』で演出助手を務めた映画監督セルゲイ・エイゼンシュtein は、この舞台の道化芝居的なグロテスクに影響を受けて、自ら演出した舞台作品『賢人』（1923）の演出に応用した。そして、『賢人』の上演に際して書いた論文「アトラクションのモンタージュ」において、「アトラクション」を「モンタージュ（編集）」することによる演劇の構成という、ストーリーの解釈ではなく観客への異化効果を重視する方法を提示している。『賢人』に用いる方法論とその名高い宣言が後のモンタージュ映画へと繋がっていくが、その代表作に『戦艦ポチョムキン』（1925）がある。この映画の代表的なシーンの「オデッサの階段」では、「突然」という文字（字幕）が入った後、女性の乱れた黒髪、階段を駆け下りる群衆の下半身、前面

を覆う日傘、階段を下りる両足のない男性、姿を現す兵士の一団、階段で転ぶ女性、階段をなだれ下りる群衆等々、切れ切れのクローズ・アップの断片がモンタージュで連鎖していく。さらに対角線構図や動きと線の対立、視覚と聴覚の不同調、時空間におけるアクションの分割などは、この作品がメイエルホリドの演劇に影響を受けた「モンタージュの映画」であることを思わせてくれる。『戦艦ポチョムキン』における分割された身体は「アトラクションのモンタージュ」の一部として対立的、対照的に表現されており、その衝突は観客に違和感を覚えさせ、思考を喚起させようとしている。

実は『戦艦ポチョムキン』よりも早く、エイゼンシュteinはその初期映画『グルーモフの日記』（1923）において既に「アトラクションのモンタージュ」の萌芽を感じさせていた。『グルーモフの日記』のオープニングは、エイゼンシュtein本人が画面に登場して、帽子を取ってからお辞儀をして映画が始まる。2:52 と 5:36 のところにそれぞれフィルムを巻く手のカットがあって、映画を前半と後半に分けて見ることができる。前半は 1 人の黒い帽子の男が高い建物の屋上に登り、その後走り通った車の中に飛び降りるアクションショーであり、後半はピエロが次々と大砲や子供などに変身するマジックショーである。そして前半と後半においてカット割りの役割は明らかに異なっている。例えば、前半の 1:34 のところ、黒い帽子の男は高い建物の屋上に登って、その帽子を屋根の尖塔に掛ける。その次のカットでピエロが窓から頭を外に出して上を見て驚いた表情を見せた。そして次のカットは尖塔に掛けられた黒帽子が風に揺れている。この 3 つのカットで「ピエロが高い屋根に登った黒い帽子の男を見て驚いた」という意味を構成している。更に 2:28 のところに、黒い帽子の男が高い建物の屋根に登ったカットがもう一度現れる。その次のカットは空を飛んでいる飛行機であり、また次のカットは 1 台の車が走ってきて、そして突然車の中に黒い帽子の男が飛び降りてくる。この 3 つのカットは「黒い帽子の男がものすごく高い建物の屋根に登って、下に通った車の中に飛び降りる」という意味に構成している。中に挟まれた飛行機のカットは建物の高さを強調している。このように、『グルーモフの日記』の前半のカット割りは既に「アトラクションのモンタージュ」である。それに対して、後半のカット割は主にピエロが変身する映像トリックとしての役割を果たしている。

興味深いことに、『グルーモフの日記』の中の演技はまだ演劇と類似している誇張した演技であるが、わずか 2 年後の『戦艦ポチョムキン』の演技は全く別質なものになってしまっており、映画的な演技に変化したのである。これは推論であるが、恐らくエイゼンシュ

テインは『グルーモフの日記』を通して「アトラクションのモンタージュ」という映画的文法を発見したことで、映画において、ひとつの出来事を語るために、全体的な形を作る身体が必要ではないことに気づいたのではなかろうか。全体的な形を作る身体より、一個一個のカットに顔や拳などの身体のパーツを映したほうがより効果的であり、そして、演劇のように全身を使って身振りで物語を語るのではなく、むしろ感情を際立てる過剰な身体のパーツ（大きく見張る目、強く握る拳など）と「アトラクションのモンタージュ」による相乗効果のほうが、人により強い刺激を与えることができることを、エイゼンシュteinは『グルーモフの日記』と『戦艦ポチョムキン』を通して検証したのである。その意味で、『グルーモフの日記』は身体と映画的文法の間に新たな関係が発見された重要な作品である。

エイゼンシュteinのモンタージュ理論がもたらした分割された身体は、映画演技とモンタージュの問題の議論を提起した。俳優の同じ表情を別々の映像につなぎ合わせることで、さまざまな感情を表現できることが検証され、映画において俳優の演技身体が意味から逸脱する可能性を提示した。モンタージュがもたらした分割された身体の発見によって、物語を語ることを果たす役目は演技から技術に移行し、俳優の役割は役になりきって演じること（act）から、独立価値を持っている身体としてパフォーマンスする（perform）ことに変わった。つまり、物語（=意味）と俳優の演技（=身体）の価値が区別されて対峙することになった。

このように、同じ物語（=意味）から分離された詩的演技身体であるが、エプスタンとドライヤーの場合では詩的身体（生そのものの時間）にアプローチしたのに対し、エイゼンシュteinの映画では強力な説話的（意味的）機能をもつ道具として使われた。しかし、興味深いことは、その後バルトは『イワン雷帝』と『戦艦ポチョムキン』のスチール写真に注目し、その中に「詩的身体」の先行理論とも言える「第三の意味」を見出したことだ<sup>63</sup>。バルトの発見は、詩的身体は演技者から一方的にアプローチできるものでもなければ、演出の意図とも関係なく現れてしまうものであるひとつのサンプルと言えるだろう。

1920年代ヨーロッパとロシアのアヴァンギャルド映画における詩的身体への探求により、アリストテレス『詩学』から継承されてきた「模倣－共感」に基づく古典演技論と俳優と観客の「主体－客体」の関係が疑問視され、「異化－思考」による意味と演技身体を分離する詩的演技身体への探求が始まった。

この時期の詩的演技身体が持っている特徴は、無声映画期特有の演技スタイルと密接に結びついている。まずスクリーンの上の身体は発話された音声を持たないため、無声映画においては写実的な演技身体は存在していなかった。セリフを音声として伝えられないために、身体表現において、言語的な意味を補う必要があった。また一方で、身体が音声と分離されているため、物語（意味）と演技（身体）にそれぞれ独自の価値を見出すことができた。それに比べて、トーキー映画期の演技身体は発話された言葉と同時に現れるため、身体表現は意味を補う必要がない。身体は現実的な身体に近づいたと言えるが、また一方で発話される言葉と一体化することによって、身体は意味や心理と不可分のものとなった。そのためトーキー映画の出現以降、詩的演技身体にアプローチするためには身体から意味を脱落させなければならなかつたのである。

## 2-2 戦後映画における詩的演技身体

詩的演技身体は第2期のブームは第二次世界大戦後から1970年代半ばの戦後映画において新たなタイプへと変化する。その特徴は、演技から行動への転換と、身体が意味そのものになることである。

### (1) 哲学的・美学的背景及び演劇理論

その哲学的背景に、サルトルによる実存主義の発展、フーコーの「人間の終焉」<sup>64</sup>とメルロ＝ポンティの現象学が見られている。第一次世界大戦後に蔓延した思想が神を否定する実存主義であるのに対して、第二次大戦後の実存主義は、思考によって実存が失われてしまい、体験のみが実存の姿を明らかにするという非合理主義である。この「実存は本質に先立つ」<sup>65</sup>、支配制度に対して個人の解放を重視するサルトルの実存主義は第二次世界大戦直後の人々を根源的な不安から救った。そして20世紀後半になって、人間主体論という社会的物語が解体し、フーコーはその著作『言葉と物』(1968)において、「人間の終焉」の仮説を提起し、絶対的な理性とされた近代的主体かつ、二元論によって相対化された全体としての人間を放棄した。人間は自らの自由や存在の原因でもなく、認識の対象ともならなくなつた。精神と物質、主体と客体を切り離して考える「二元論」に対してその見直しを迫ることになったこの時代において、「身体」を単なる「物質」とみなす従来の身体観に対する不信感が高まつた。その結果、現象学による新しい身体観を模索する哲学的な動きが盛んになつた。メルロ＝ポンティは知覚こそ世界経験の原初

的な現象であると説き、その著作『見えるものと見えないもの』（1961）において、精神と物質、主体と客体、言葉と意味といった古典的な二項対立に収まらない新しい存在論を主張し、精神と身体というデカルト以来の対立を知覚の次元に掘り下げて指摘し、身体は主体でもあり、客体でもある両義的なものであり、生きられた諸意義の全体であると主張した<sup>66</sup>。

20世紀以来哲学における二元論の崩壊は文学、芸術全般に広く影響を及ぼした。文学では秩序と普遍性を解体するポストモダンの文学形式が現れ、演劇では一回性を強調するハプニング、パフォーマンスアートが反芸術の運動を巻き起こし、この時代の美学は哲学的潮流に応答するかのように、身体のテキストに対する叛乱が起り、身体を主体でありながらかつ客体でもあるといった価値観が広く浸透していった。

演劇界では、50年代から60年代にかけてアメリカから始まったネオ・ダダ、フルクサス、ハプニングなどのネオ・アヴァンギャルドと総称される芸術運動がヨーロッパに受け継がれ、グロトフスキ、バルバ、カントル、ウィルソンらによって、演劇刷新運動が起つた。

ポーランドの演劇家グロトフスキは1965年にその論考「貧しい演劇に向けて」において、俳優の身体という演劇の本性そのものを浮かび上がらせようと主張した。グロトフスキは、身体は俳優の行動の中に存在していると主張し、俳優の「自己開示」による人間的体験の真実をあらわにする演劇を上演しようとした。そして、グロトフスキは俳優が「自己開示」するための要素として、「スコア」を整える身体訓練の重要性を強調した<sup>67</sup>。

バルバは東洋演劇の俳優身体技法を研究し、「前表現性」(Pre-espressività)の概念を導入し、それを次のように定義している。

俳優はその状態で主な目的が決して意味を表すことではなく、むしろエネルギーや存在感、所作の〈生命力〉を主に取り扱うのだ。<sup>68</sup>

バルバは日本、インド、バリ等の東洋演劇を研究し、前表現性に基づく身体中心の俳優訓練術を思案した。

バルバとグロトフスキは東洋演劇の美学、特に東洋演技様式をヨーロッパの演劇に持ち込もうとした。その証として「前表現性」も「スコア」も、東洋演劇の「型」から

影響を受けていることを読み取ることができる。その共通点は、身体は制約から自由を獲得し、本来の姿が現れることである。俳優の身体と行動に還元する、そして様式化を重視する演劇の演技美学はこの時代の映画にも反映されている。

## (2) 戦後映画の詩的演技身体の特徴

### (2)-1 演技から行動へ

第二次世界大戦後、ネオ・レアリズモとヌーヴェル・ヴァーグ映画の中で多く見られる「身体の映画」は、この時代の哲学と美学における身体の潮流の一部であると捉えることができる。

ネオ・レアリズモ映画では日常茶飯事が強調され、ストーリーの進行と関係がない、または意味がはっきりとしない素人俳優の行動を長々と記録する。デ・シーカの『ウンベルト D』（1952）においては、朝、若い女中が台所に入ってきて、一連の機械的な、うんざりする動作を続ける。俳優は演技を提供したというよりも、ただ生身の身体を提供している。また、ロッセリーニの『ドイツ零年』（1948）の少年が先生にナチスの思想を吹き込まれ父親を毒殺し、その後自分の行為に迷いを覚えながら、街中を彷徨き、最後は自殺するラストシーンにおいては、少年の表情や行動から何も読み取ることができない。キャメラも何かを強調することなく、ただ出来事を映し続ける。『ウンベルトD』の中の女中も、『ドイツ零年』の中の少年も、演じられる役と俳優自身の境界を無効にし、ありのままの身体として存在しているように見える。ドゥルーズは『シネマ2』において、このように待っている状態や疲労という身体の態度が現れている映画を身体的で肉体的な映画と言っている。また、こうした感覚運動図式では処理できない、異常な事態や凡庸な日常を「純粹に光学的・聴覚的な状況」と呼び、人物たちが行動する者から見る者へと変貌することは、戦後の現代映画の特徴であると指摘した<sup>69</sup>。つまり、戦後の現代映画においては、フィクションの設定の中で人物をドキュメンタリー的に記録する新しいリアリズムを求めるようになった。そのため、役を解釈したり心情を伝えたりするのではない、ニュートラルな身体が必要とされるようになった。身体はもはやキャラクターとして間接的に提示されるのではなく、それ自体が直接的に提示されるに至るのである。

ヌーヴェル・ヴァーグの代表作、ゴダールの『男性・女性』（1966）では、俳優にインタビューをしたり、街を歩く人々を写したりするなど、脚本なのか即興なのか判断できないシーンが映画の中に混ざっている。また、トリュフォーの映画『大人は判ってくれない』（1959）では、ラストシーンはフィクションの設定であるが、カメラは脱走した少年の走る姿を、どこまでもドキュメンタリー的にワンシーン・ワンカットで撮った。脱走という設定にも関わらず、少年が走る速度がだらだらとした無目的なシーンに見えた。このシーンはフィクションの設定の中で、俳優の身体の現前性を露呈しようとした。これらの映画では、俳優と登場人物、現実と虚構の境が曖昧になり、演技(フィクション)と行動(ドキュメンタリー)も区別されない状態になっている。第二次大戦後の新しい映画には、長い間支配的であった物語中心の古典的な美学の束縛を打破し、身体の現前性と物語を上回る身体性を求める新しい美学の傾向が現れた。アヴァンギャルド時代の技術操作と異化によって思考を起こす表現的な演技する身体と異なり、第二次大戦後の新しい映画は即興的に継続する行動を通じて、思考不能で、ノイズと偶発性に満ちた演技する身体を求めていた。

## (2) - 2 身体が意味そのものになる

この時期の詩的演技身体のもう一つの特徴は、身体は意味を伝達するための記号ではなく、意味そのものとしてスクリーンに登場することである。

イタリアのネオ・レアリズモと、その後に続くフランスのヌーヴェル・ヴァーグに特徴的に現れていたのは、フィクションの内部に演技ではないドキュメンタリー的な身体が導入されることであった。そのようなフィクションと現実の葛藤を通して生のリアルを記録するという美学的な潮流の中で、ジョン・カサヴェ特斯の映画における身体はまるで映画史の特異点のように突然出現するように見える。ダイレクト・シネマやシネマ・ヴェリテなどの運動と無関係とは言えないが、カサヴェ特斯は技術的要素を抑えて、演技する俳優の身体をなるべくそのまま映し出そうとする。そして、カサヴェ特斯は非職業的俳優のドキュメンタリー的な身体だけを求めるのみならず、むしろ職業的俳優の演技する身体を前景化させる。

『こわれゆく女』（1975）における夫の現場仲間たちとの食事のシーンでは、妻を演じるジーナ・ローランズがカメラに媒介されて提供した感情 = 運動が、画面に凄まじい緊張感を巡らせている。ネオ・レアリズモとヌーヴェル・ヴァーグにおけるニュート

ラルな身体や現実的な身体とは異なって、ジーナ・ローランズはあくまで物語にとどまりながら、キャラクター性を伝えるためには過剰であると言っても良い演技を提供した。クローズ・アップのキャメラの眼差しの前で、俳優は生きた「感情的真実」を提供し続けた。それは職業的俳優しか持っていない能力だとしか言えない。しかもその能力は、古典的演劇論における現実を模倣したり、物語を再現したりする演技力ではなく、それは相手役だけでなく、演出やキャメラを含めた撮影環境の中で、抵抗なく現前的な行動と感情を提供し、「自己開示」しつづける能力である。ここで「自己開示」という言葉をもう少し説明しておく。一般的に「自己開示」は心理学用語として使われ、英語では self-disclosure<sup>70</sup>と言う。しかし本論で「自己開示」という言葉を使う時は、ポーランドの演出家グロトフスキの演劇理論を参考にして、英語にすると self-revelatory である。disclosure は今まで隠していたものを露わにするという意味があるのに対して、revelatory には、明らかにするという意味以外に啓示、默示という意味もある。グロトフスキは過酷な肉体訓練と規律からエネルギーを生み出す俳優の自己開示と自己解放によって、新たなる演劇的感動を創造しようと提唱した。グロトフスキの演劇論は彼の宗教的信仰の一部であり、聖書の默示録に書かれた「隠されていた真理が大いなるものの導きによって現れ出る」という意味が込められていると考えられる。つまり、グロトフスキの「自己開示」の中には、啓示、默示の導きで変容しつつ、新しい自己を見つけるというプロセスも含まれているであろう。もっと言えば、「自己開示」は、単に今まで明らかにしていなかった自分を曝け出すだけでなく、その開示のプロセスによって新たな身体性が創造され、そしてその身体が周りの環境に反射し、変容しつつある過程を観客と共有することを目指すものだと言える。ジーナ・ローランズはブロードウェイの舞台訓練によって生み出した身体的エネルギーが画面そのものを「身体」に課してしまっているのである。その自己開示の力は、想像や心理的な演技では到達できない物質的な「真実」を持っている。カサヴェテスがかつてインタビューで俳優に求めるのは何よりも「感情の真実」であると話したことがある<sup>71</sup>。筆者の理解によれば、「感情の真実」は想像による模倣ではなく、身体と行動がもたらした、事後的に現れるものである。つまり、我々はまず行動を起こし、そして真の感情の訪れを待つことしかできない。その意味で、事後的に表出される感情の真実は、規律的な肉体訓練のエネルギーが生み出す身体の物質性を要請している。「こわれゆく女」は職業的俳優を使い、そして技術的要素を抑え

ることによって、最大限に俳優の身体を映画の主役する演出法から考えれば、カサヴェテスの「感情の真実」はグロトフスキイの「自己開示」の方向と一致していると言える。

この時代の詩的演技身体において、俳優の行動によって虚構な役が生まれたかどうかはもはや重要ではない。なぜなら俳優の身体そのものが意味であり、自由化された精神だからである。特に、カサヴェテスの映画では、職業的俳優が自己開示によって提供した意味そのものと化した詩的演技身体を提示している。そのプロフェショナルの能力は、詩的身体にアプローチする際に職業的俳優の主体性が有効であることを証明したと考えられるだろう。

### 2-3 1990 年代のインディーズ映画における詩的演技身体

1990 年代の日本において、比較的低予算作品を上映する小さい映画館に行列ができるという、空前のミニシアターブームが起った。世界範囲でインディーズ映画が成功し始め、大きなスタジオで生産された作品にはあまり見られない映画の作家性が前景化する作品が世界各地で出現する時代になった。90 年代になってから、ポップカルチャーや共同体に背を向けて、個人主義や内面の問題を描いていこうという強い意志を主張する作家が多く現れた。この時代の「個人主義」と「内向性」はまた人々の多様化によってより複雑化しつつある。このような時代背景のもとで、詩的演技身体は他者の身体の現前による脱中心化の特徴が見られるようになった。

#### (1) 哲学的・美学的背景及び演劇理論

20 世紀は普遍的な思想が効力を失った時代であり、特に 90 年代以降、世界情勢はパラダイムの転換期に入り、政治体制のメタナラティブが IT 革命によって崩壊した。人々が大衆的な体制から外れて、何かしらの個人的な意義を求める動きが広がっていき、ポストモダン社会が形成していく。

1997 年、メルロ＝ポンティが説いた『知覚の現象学』における「身体」の概念を受け継ぎ、アメリカの哲学者リチャード・シュスター・マンはその著作『プラグマティズムと哲学の実践』において「身体感性学」<sup>72</sup>を創立し、美的経験に身体の感覚知覚が直接関わっていることを強調した。

その思想的運動に呼応するように、「イマーシブ・シアター（Immersive Theater）」と呼ばれる新しいフォーマットの舞台芸術がこの 10 年程の間熟成され、その中に「スリー

「プノーモア」のようなオフブロードウェイの受賞作品もあって、人気を博し続けた。観客の方が会場内を移動しながらパフォーマンスを見てまわり、その一部になったような個人の「体験」に基づく美的鑑賞法が今は大衆化されつつある。

一方、身体感覚を重視する演技形式は 90 年代に発展してきて、他者の身体を記号化したり物語化せずに、言語化される以前の混沌として舞台に提示する現代口語演劇が注目を集めめた。その創始者の平田オリザは、情報過多な時代に、混沌を混沌のまま提示し、演技身体に内面の解釈をせずに観客の想像力を閉じない方向で演出することを提唱した。平田オリザは俳優に「ニュートラルな身体」<sup>73</sup>を要請し、中立的で、混沌的な演技する身体を取り戻すことによって、他者の存在を認める世界にしていこうと主張した。

## (2) 1990 年代インディーズ映画における詩的演技身体の特徴——他者の身体の現前による脱中心化のドラマツルギー

この時代の詩的演技身体は以上の背景と不可分であり、その特徴に他者の身体を前景化する脱中心化のドラマツルギーがみられている。

例えば、北野武の映画『この男、凶暴につき』（1989）の冒頭のシーンにおいて、北野が演じる刑事は、前触れもなく突発的に相手を殴る。特定の読解可能な心理を表現していない、行為だけの演技身体においては、キャラクターを解釈するのではなく「1 秒後何をするかわからない」といった自己における制御できない他者性こそが求められている。

アキ・カウリスマキの作品『マッチ工場の少女』（1990）において、主人公は寂しい時も、男に一目惚れした時も、人を殺す時も、同じく無表情で演じている。この心理の表出を排した「無表情」もこのタイプの演技のヴァリエーションと言えるだろう。

また、映画『2/デュオ』（諫訪敦彦監督、1997）の演技にはある「無常感」が漂っている。例えば家に友人を招くシーンで、友人が来る前に圭は圭のちょっとした言葉にも気が狂いそうになるほど神経質になっていた。友人たちが来たら圭は平然を装うが、圭は圭を気遣い、友人たちに帰ってもらうようにした。圭はぼそっと「結婚するんだ」と呟いて、友人たちを見送ることなく泣き出した。このシーンでは、圭と圭、そして友人たちの表情と行動は刻一刻と変化していく。俳優は自分の行動の意図を観客に伝える気が全くないまま、ただ目の前で起きていることに反射的に対応しているだけのように見える。相手の反応に即座にリアクションし、掴みづらい他者の身体としてあり続け、意味

を提供することなく時間が流れていく。そして、映画全体はこのように、物語の進行がフィクションでありながら、俳優の反応は現実のものであるため、物語の虚構性と俳優の身体性が重層化して予測不能な展開になっている。映画のドラマツルギーにおける俳優の役割について、諫訪は次のように言っている。

（『2/デュオ』は）一応ラストまでの物語があったんですが、これは変わっても OK ということは前提としていたので、前のシーンを撮り終えた後では……今撮り終えたシーンを追体験して、次のシーンがどう成立するかをもう一回検討しなければならないというということです。（俳優から）『それは私にはできない。そんなことしないわ』と言われれば、じゃあどうしようか、と。みんなで考えるしかないわけです。<sup>74</sup>

このような個人としての俳優の感性を重視するドラマツルギーによって、映画の本当の「作者」として作用しているのは、実際に撮る時におのずとできてしまう環境であって、それは俳優の身体性であり、技術部門との出会いであり、自然や人間やあらゆる制御不能な他者との関係性である。諫訪はその映画において、ドキュメンタリー的な演技身体を求めるとき同時に、職業的俳優と仕事をすることを続ける理由は、恐らく共演者やスタッフを含めた撮影環境という他者性に対して、職業的俳優が持っている自己開示や他者に対して反射できる身体性、生成できる感性と能力を求めているからであろう。

他者の身体によるドラマツルギーは香港第二世代ヌーヴェル・ヴァーグと中国の第 6 世代映画にも同じ傾向が見られている。前文で触れたように、香港の映画監督王家衛は出演者が決まる前に脚本を用意せず、ストーリーを出演者の身体性に基づいて作っていく映画制作法で知られている。オールスターのキャスティングのため、王家衛映画の中の演技的な身体はスターのそれとして洗練されているが、俳優の他者としての予測不能な身体を引き出し、技術部門などの撮影環境との出会いによって、物語が生成されていく、といった脱中心化のドラマツルギーとしてこの時代の詩的演技身体と共通している。

このような他者の身体との相互作用に基づくドラマツルギーによって、映画はもはや作家中心で作られた個人の作品ではなくなり、演出家、俳優、技術スタッフ、そしてあらゆる撮影環境と出会いによって共同制作された成果として出来上がるものになってい

る。2000年以降、ワークショップを通じて映画の集団制作法が広く使用されることにより、この傾向が更に顕著になる。

以上、映画史における詩的演技身体の変遷と特徴を整理することによって、詩的演技身体の変遷には物語／演技の二項対立からの脱却や、テキストから身体への転換という哲学的・美学的背景があり、同時代の演技の歴史を身体が精神に対して優位になっていく歴史の流れが見出せることを明らかにした。

そして、詩的演技身体の角度から詩的身体へアプローチする歴史を整理していく中で、詩的身体を追求する映画においては非職業的俳優のような主体的に「演じない」身体の他に、演出やカメラなどの撮影環境に対する自己開示と、他者との関係性の中で自分を位置付け、反射、生成していく職業的俳優の創作力も必要とされていることが明らかになった。ここまで分析によって、職業的俳優が詩的身体に主体的にアプローチするという可能性が見えてきた。

次の章からは、応用的な研究において、詩的演技身体を巡るワークショップと作品作りの実践をサンプルとして取り入れながら、詩的演技身体を探求する演技論と俳優訓練術、詩的演技身体を強化する演出法を考察していく。

## 第3章 詩的演技身体を探求する映画俳優訓練術

### 3-1 詩的演技身体を探求するための実践

序章で紹介した通り、詩的演技身体から詩的身体にアプローチする理論的根拠を築いた後、詩的演技身体にアプローチする俳優訓練法と映画制作法を探求、検証するために、本研究は理論研究に基づいた実践活動の段階に入った。これらの実践活動を通して気づいたことはあくまでも一つのサンプルとして取り上げられており、決して普遍性を持っているというわけではない。実践活動は大きく分けて3つの部分から成っている。

#### (1) 実験映画『詩的身体 File5』

実践活動のひとつ目は実験映画『詩的身体 File5』の制作である。『詩的身体 File5』の制作は2020年3月からソーシャルアパートメント和光（以下略称 saw）の住民と一緒に撮影し始めた実験映画『saw』から始まった。『saw』の制作においては「脚本」と「監督」という意味を中心化する要素が取り除かれた。「大学の寮」というフィクションの舞台設定の中で、出演者はそれぞれ自分のキャラクターを自らが創作し、他の出演者と向き合って即興で演技をする、といった「脱中心化」の制作法を採用した。撮影の進行に伴い、前回の撮影で生まれた人物関係と物語から次回の撮影プロットが生まれてくるというふうに、物語が事後的に生成していくことを目指した。この方法により、事前に用意された物語に基づいて演技を構成することが不可能となり、物語や意味によって中心化されない状況が作り出されることで、俳優の演技に詩的身体が現れることが予測された。物語は俳優の演技と共に、事後的に生成することが期待された。しかし、撮影が進行しても期待した物語の生成には至らず、カメラによって捉えられた演技身体には第1章において考察したような詩的（演技）身体は生成しなかった。この撮影で得られた演技身体は、現実の日常行動と変わらない作品に至らない日常の身体に過ぎなかつた。そこで、『saw』と同じ出演者と役柄を維持したまま、事前に全体的なプロット（物語）を構想し、物語に基づいたフィクション作品の撮影を試みた。『twisted silence』と題されたこのフィクションの物語は時代不明のある施設の中に新しく入居した文学好きな大学生シリ、施設の元の住民で心の病が原因で一時的に発話できなくなった（第2章-1-(2)-2で考察したように、演技から言葉による意味との一体化を阻害するため）小説家のモーリ、謎に満ちた施設管理人を巡って展開した心理サスペンスである。

『twisted silence』の撮影において、出演者には全体のプロットを渡さなかった。撮影において、俳優が物語の全体から逆算して撮影場面の意味を理解して演技することを妨げるためである。現場では振り付けなど、様々な身体的演技法を用いて、演技する身体とテキストの分離によって現れた多義的かつ詩的な空間を求めた。『twisted silence』を作り始めた後も、『saw』の撮影を同時進行させ継続したが、その時『twisted silence』の無意味な日常行動に、物語らしき要素が混ざっていることが明らかになった。これらの物語的な要素を巡って、『saw』と『twisted silence』の素材を鏡像のように編集して一つの作品として完結させたのが『詩的身体 file5』である。『詩的身体 file5』は演出と演技からのアプローチによって、詩的身体が生成するプロセスを記録し、考察した実験映画である。この映画と制作プロセスは第3章の詩的演技身体訓練法と第4章の詩的演技身体を強化する演出法の論述でサンプルとして引用されている。

『詩的身体 file5』の制作情報は以下である。更に詳しい内容は別添の『詩的身体 file5』制作レポートと映像が参考できる。

撮影期間：2020年3月～2021年3月

撮影場所：「ソーシャルアパートメント和光」とその周辺地

プロットの作り方と演技について：

『saw』：「大学の寮」という舞台の設定に基づいて、出演者はそれぞれ自分のキャラクターを作り、他の出演者と向き合って即興で演技をする。そして、前回の撮影で生まれた人物関係と物語を踏まえて、出演者から次回の撮影プロットを提案してもらう。

『twisted silence』：事前に全体的なプロットを構想したが、出演者に知らせなかった。現場では振り付けなどの様々な身体的演技法を用いた。

制作チーム：

撮影：COROBUCHICA

音響＆音楽：榎田竜路

特殊効果：Tiffany Tingting Zhao

出演者：ソーシャルアパートメント和光の住民

『saw』の役名	劇中劇『twisted silence』の役名	出演者	出演者情報
----------	-------------------------	-----	-------

真理	シンリ	小谷真理	会社員
山田	管理人	池田宏昭	元会社員
莫莉	モーリ	蔣雯	俳優
田中	少年	COROBUCHICA.	俳優
木暮	編集者	穂積智明	会社員
Kia		Aishah Mulla	英語教師
アーサー		朝倉寛之	会社員

## (2) 「詩的身体研究所」の演技ワークショップ

実践活動の 2 つ目は詩的演技身体訓練術を探究するために、芸能事務所などと提携して行った「詩的身体研究所」という演技ワークショップである。提携した団体及び個人は芸能事務所テンカラット、演技の所作塾、そして saw の住民達である。

### (2)-1 芸能事務所テンカラットと提携して行なったワークショップ

当事務所の専属俳優向けの映画演技ワークショップであり、主に身体的演技法とメソッド演技法のスクリーン上の効果を比較した。例えば、2 人の俳優に同じ主題「嫉妬」というエチュードの課題を演じてもらい、1 人には脚本を渡さず、物語を理解しないまま振り付けされた通りに演じる。もう 1 人は事前に脚本を渡され、物語の理解に基づいた心理的演技法で演じる。2 人の演技を同じカメラワークで撮影し、その映像身体をスクリーン上で比較した。また、「思い出がいっぱいある古い友人に送る視線」という演技課題に対して、音楽付きと音楽なしという 2 つの状態で演じてもらい、その映像を見比べた。このような比較と討論を通して、映画における詩的身体にアプローチする演技法を実践的に研究した。

詩的身体研究所＆テンカラットの映画演技ワークショップの情報は以下である。ワークショップの詳しい様子は「テンカラット映画演技ワークショップ」の映像記録で確認できる。

時期：2019 年 5 月～8 月

場所：芸能事務所テンカラット

実施内容：詩的身体に巡る座学、即興劇、映像確認、討論

参加者：芸能事務所テンカラットの専属俳優、計 17 名

スタッフ：撮影 小原誠、美術 孫義

エチュード「嫉妬」の振り付け：

彼女は大きなスーツケースを引きずって、ホテルの部屋に入る。スーツケースを何度もドアにぶつけたが、彼女は根気強く何度も角度を調整してそれを部屋に入れた。そのため彼女はくたびれた。最後の力でスーツケースをベッドの上に投げて、彼女はその隣で腰を下ろした。彼女はゆっくりと息を整える。彼女の手はベッドの端をきつく握る。息が震える。彼女の目は空中の 1 点を見つめている。目に焦点がない。長い時間彼女はそのまま動かなかった。そして彼女は立って、洗面所に行く。彼女は手を洗って、じっと鏡の中の自分を見る。突然彼女は歯ブラシを取って、その上に歯磨き粉をのせて、歯磨きし始める。彼女は力一杯歯磨きをする。そのため彼女の顔が歪む。彼女は鏡でその歪んだ顔を見つめながら、手の動きをさらに加速する。突然、彼女の手が滑って、歯ブラシを落とした。彼女は目を落として、洗面台に落ちた歯ブラシを見つめる。

エチュード「嫉妬」のあらすじ：

主人公は 19 歳で、2 年前に恋人が映画監督になるためにフランスに行った。主人公は恋人を追うために、家族に黙ってフランスへやってきた。しかし、空港に迎えにきた恋人の隣には新しい彼女がいた。その夜 3 人はホテルで一泊する。主人公の部屋の隣は恋人とその彼女の部屋。今 3 人はそれぞれ自分の部屋に戻った。

エチュード「嫉妬」のモノローグ：

「裕也とこんな形で再会するとは思わなかった。

あたしたちの愛がいつまでも続くと思っていた。気を抜くとすぐに涙が出てきそうだけど、なぜかうまく泣けない。

セント・ジェイムズ、というホテルに、今あたしは泊まっている。父親のクレジットカードの請求書が届くまでは、誰も私の居場所はわからない。

あたしは混乱している。そして、半分死んでいる。目の前に起きたことが本当かどうか信じられない。裕也には彼女がいるということが、全然信じられない。あたしはのために何もかも捨ててきたのに。」

## (2) – 2 演技の所作塾と提携して行なったワークショップ

職業的俳優と俳優志向者に向けのワークショップであり、同じエチュードを所作演技で演じた場合と、心理的演技法で演じた場合の違いを映像に記録して検証し、身体的演

技法の可能性を探究した。所作演技は演技の所作塾により考えられた、野口整体の創始者である野口晴哉がまとめ上げた「体癖論」<sup>75</sup>に基づいた演技法である。ワークショップでは、相手役との関係性を断つ、役柄に付随する身体感覚をひとつに定める、タイミングを身体に委ねるなどの演技法を試みた。

詩的身体研究所＆演技の所作塾の所作演技ワークショップの情報は以下である。ワークショップの詳しい様子は「所作演技ワークショップ」の映像記録で確認できる。

時期：2018年7月～2019年12月

場所：演技の所作塾

実施内容：所作演技に巡る座学、台本読み、即興劇、映像確認、討論

参加者：職業的俳優と俳優志向者、計7名

詩的身体ワークショップは saw の住民の協力を得て行われたワークショップにおいては、職業的俳優と非職業的俳優が同じ条件で演技する時のそれぞれの特徴を比較した。参加者の3人の中で、1人は10年以上キャリアを持つ現役の演劇俳優であり、他の2人は演技の経験が無い。演技の経験がない2人のうち、1人は普段身体的表現が少ない会社員で、もう1人は普段身体表現が豊かなパティシェである。3人に同じセリフを渡して、3つの形で演技してもらった。3つの形というのは、即興で演技してもらう、お茶を入れながら演技してもらう、演技の途中で目の前に桃が転がってくるというハプニングに対応する、という形である。そして3人の演技を同じく固定のカメラワークで記録してその違いを比較し、レポートの形にした。

詩的身体研究所＆saw のワークショップの情報は以下である。ワークショップの詳しい内容は別添の「saw の演技ワークショップ」のレポートと映像記録で確認できる。

時期：2020年8月

場所：saw

実施内容：職業的俳優と非職業的俳優が同じ条件で行った演技を固定したカメラワークで記録し比較した。

参加者：COROBUCHICA.（演劇俳優）、小谷真理（会社員）、杉谷久実子（パティシェ）

以上の「詩的身体研究所」の演技ワークショップは主に第3章の詩的演技身体訓練術を論述する時にサンプルとして引用されている。

### (3) 「東京で（国）境をこえる」プロジェクト

実践活動の3つ目は「東京で（国）境をこえる」プロジェクト<sup>76</sup>で行われた「意味をこえる身体」をコンセプトにしたワークショップと作品制作である。

(3) - 1 「東京で（国）境をこえる」プロジェクトで行われたワークショップ「自撮り映像日記」において、参加者はリモート生活によって合理性と効率性を重視する価値観が加速したコロナの時期に、意味付けられる以前の世界や身体と出会う可能性を、自撮り映像を通して探った。筆者はこのワークショップで3つの日記を撮ることを通して、様々な技術手段による意味の境を越える詩的身体にアプローチする演出法を探究した。

「自撮り映像日記」ワークショップの情報は以下である。ワークショップの詳しい内容は「活動記録/東京で（国）境をこえる」のFacebookページで確認できる。

時期：2020年5月～12月

主催：「東京で（国）境をこえる」プロジェクト

実施内容：メンバーがリレー形式で自撮り映像日記を撮って共有する

参加者：「東京で（国）境をこえる」プロジェクトメンバー、計10人

(3) - 2 「東京で（国）境をこえる」プロジェクトで行われたワークショップ「zoomで共同時空」が企画された背景は、コロナ禍において、zoomは現実のコミュニケーションの代用品として使われていることが日常化したが、代用品は本物の代替にはなれないという感覚が社会的にも広まっている。このワークショップは、zoomを何かの代用品ではなく、zoomでしか見えない世界を見てみたいという発想に基づいて企画された。

具体的な実施内容以下である。参加者は事前に決まった時間になったら、zoom会議室に入り、ビデオと音声がオンの状態で、20分その状態を継続する。その時間はレコーディングされる。この20分の間、参加者はzoomを使っているタブレットを参加者と同じ空間に置かなければならない。参加者はどんなことをしてても良い。例えば、普段通りに生活する。カメラの前で何かして見せる。他の参加者に声をかける。他の参加者がいる時空を観る。参加者以外の人と話をするなど。

「zoom で共同時空」は複数のコンピューターのランダムな視点に映される、中心を欠いた世界で詩的身体を探究する試みであった。そこに映された身体は詩的身体とは言えなくて、ただの作品には至らない日常の身体であることに気づいたが、このワークショップはその後、「意味の境をこえる身体へ：ショットムービープログラム」（以下「ショットムービー」）の発想元になった。

「zoom で共同時空」ワークショップの情報は以下である。ワークショップの詳しい内容は「活動記録/東京で（国）境をこえる」の YouTube ページで確認できる。

時期：2020 年 6 月～7 月

主催：「東京で（国）境をこえる」プロジェクト

参加者：「東京で（国）境をこえる」プロジェクトメンバー、計 8 人

(3) - 3 「ショットムービー」は「東京で（国）境をこえる」プロジェクトから派生したプログラムであり、2020 年から発足し、本論を書く時点まで活動しつづけている。「ショットムービー」は英語「shot」と「movie」を組み合わせた造語であり、「ショットムービー」のプロデューサー・キュレーター長谷川祐輔の言葉で言えば、「ショット（断片）が重なることでムービー（映画）が不可避的に構成されてしまうということ」であり、言い換えれば「それだけでは意味を持たない非意味的なショットが重なることで必然的にムービー（物語）になってしまうということ」である。「ショットムービー」はコロナのため、1 年ぐらい対面撮影が出来なかった。その期間で「役作り」を趣旨に遠隔で作られた映像作品は「八月対談録」<sup>77</sup>としてまとめられている。その後、対面撮影で制作された映像作品が「変奏」<sup>78</sup>である。

「八月対談録」のストーリーは、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 2 人にまつわる友人関係からなっている。編集の素材に 3 つのソースがある。ひとつはプロットに基づいて行われたキャラクターの間のオンライン対談。2 つ目は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 つ目はツイッター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）である。

「八月対談録」はショットムービーの主旨に従って、監督と脚本がない「脱中心化」の制作法を用いた。俳優はキャラクターとしてプロット作りに参加し、外部から与えら

れた意味から解放され、身体性を重視する創作法で役を作った。制作組はキャラクターの身体性を引き出すためにプロットを作り、身体から生成される物語を編集することを通してその先の物語を考えていった。

「ショットムービー」の撮影プロセスの記録は「活動記録/東京で（国）境をこえる」の Note のページで確認できる。「八月対談録」の制作情報は以下である。

撮影期間：2021年8月

撮影方法：zoom 対話の録画、キャラクターの自撮り

プロット：商社に勤めている日本人男性ヤンは中国の留学先でダンサーの中国人女性リサと知り合い、日本で結婚し、生活することになった。ヤンの大学時代の友達優子は海外留学から帰国しヤンと連絡を取れた。リサはヤンと遠距離恋愛していた時期、中国で日本人アーティストの明と知り合った。恵は明のアシスタント。

制作法：上記のプロットに基づいて、俳優はそれぞれ自分の身体性から出発して役作りをし、Twitter と自撮り映像でキャラクターの日常を記録する。そして、週 1 回の頻度で、プロット組が設定したシチュエーションに基づいて zoom を通して対話をする。最後は zoom の録画、キャラクターの自撮り映像、Twitter の写真を編集して作品にする。

制作チーム：

制作代表：蔣雯

プロデューサー：長谷川祐輔

プロット：蔣雯、長谷川祐輔

編集：董敬

出演者リスト

キャラクター名	出演者	出演者情報
綾田洋一（ヤン）	綾田将一	俳優
黄麗莎（リサ）	富高有紗	コンテンポラリーダンサー
木村明	aqillLa	パフォーマンスアーティスト
桐原恵	桐葉恵	俳優
前田優子	川渕優子	俳優

「変奏」の制作情報は以下である。

撮影期間：2021年9月～2021年12月

編集期間：2022年1月～2022年2月

制作法：「八月対談録」で出来上がったキャラクターと人物関係に基づいて、俳優がそれぞれ自分のキャラクターから出発して、自らプロットを提案する。そのプロットに基づいて、制作チームは現場で演技演出とカット割をして撮影する。最後は4か月で撮れた素材を編集して作品にする。

制作チーム：

演技演出：蔣雯

プロデューサー：長谷川祐輔

撮影：吳樂、小原誠

撮影助手：レイ・ハイリー

編集：董敬

日本語字幕：富高有紗

音楽：グスター・ハーボン

キャラクター名	出演者	出演者情報
綾田洋一（ヤン）	綾田将一	俳優
黃麗莎（リサ）	富高有紗	コンテンポラリーダンサー
木村明	aqiLLa	パフォーマンスアーティスト
桐原恵	桐葉恵	俳優
前田優子	川渕優子	俳優
蔣雯	上野りか	俳優
長谷川晴哉	長谷川祐輔	大学院生
阿部七海	阿部七海	大学生

「東京で（国）境をこえる」プロジェクトを通して「意味をこえる身体」をコンセプトにしたワークショップと作品制作は、第3章の詩的演技身体訓練法と第4章の詩的演技身体を強化する演出法の論述においてサンプルとして引用されている。

#### (4) 実験活動のまとめ

2018年から2021年まで、詩的演技身体にアプローチする俳優訓練法と映画制作法を探究、検証するために行われた実践活動を以下の表にまとめた。

実験活動	概要	引用章節
実験映画『詩的身体 file5』 2019/3~2020/3	詩的身體が如何に生成した経過を記録した実験映画。本編『saw』と劇中劇『twisted silence』からなっている	第3、4章
「詩的身體研究 所」演技ワークシ ョップ	芸能事務所 テンカラット 2019/5~8	身体的演技法とメソッド演技法の比較
	演技の所作塾	所作演技の効果の検証

	2018/7~2019/12		
	SAW の住民 2020/7	身体に負担をかける演出が演技の経験がある人とのに対する影響を比較した	第3章
「意味をこえる身体へ」ワークショッピングと作品制作	「映像日記」 2020/6~8	技術手段を通して詩的身体にアプローチする演出法を探索した	第3、4章
	「zoom で共同時空」2020/6~7	複数で無選別なカメラの目に映された中心が無い世界で詩的身体を探索した	第3、4章
	ショットムービープログラム 2021/3~	脱中心化の映画制作法によって、出演者と制作者を含める複数の身体から自動的に生成していく映画を目指して制作を進めている。その作品の第1弾は「八月対談録」、第2弾は「変奏」。	第3、4章

### 3-2 映画俳優訓練の現状

精神に対する身体の優位とも言えるポストモダニズムの哲学・美学史的背景の下で、第二次世界大戦後、身体を中心とする映画は急速な発展期を迎えた。前章で論じたように、創作現場では、詩的身体を求める美学的背景の下、演出とキャスティングの角度から詩的演技身体を引き出す実践が映画史を通して続いてきたが、映画俳優訓練の角度から詩的演技身体を育成する研究に取り組まれた例はない。

映画俳優の育成において代表的な基礎訓練法はメソッド演技である。メソッド演技法は、スタニスラフスキー・システム<sup>79</sup>から影響を受けたリー・ストラスバーグとステラ・アドラーを代表とするアメリカの演劇陣によって、1940年代のニューヨークの演劇で確立・体系化された演技法・演劇理論である。役柄の内面に注目し、感情を追体験することなどによって、より自然でリアリスティックな演技・表現を行うことに特徴がある心理的な創作である。60年代後半から「アメリカン・ニューシネマ」の隆盛により、ステラ・アドラーの指導を受けた俳優陣、ダスティン・ホフマン、ロバート・デニーロ、アル・パチーノらが映画に進出することによって、メソッド演技はアメリカを中心に主要な映画を担う演技法、理論としての役割を確立した。メソッド演技法は役柄の内面に注目し、私的な記憶をたどり感情を追体験することなどによって、役柄をより自然に、リアリスティックに演じることができる。そのためこの演技法は、クローズ・アップなどによって微細なニュアンスまで映し出すことができる映画のスクリーンにとって相性のいいパートナーとして大いに貢献をし、現代に至るまで重要な演技法として定着している。しかし、90年代以降に世界各地でインディーズ映画が隆盛するにつれて、新たなタイプの演技法が登場てくる。前文で例に挙げた90年代の映画作家の作品においては、俳優

の他者としての予測不能な身体がドラマツルギーの一部として構成されるようになった。そこに心理はなく、ただ行為（暴力）だけがある。従って、物語の展開や結論が容易に予測できない。それは偶発的なものではなく、明らかに監督が意図しているものなのである。自分自身を「他者」として捉える演技、つまり何を考えているか、どのように感じているかということが行動や表情を通して観客に容易に示されない、次の行動を予想させないような、新しい演技身体が要求されるようになった。一方、メソッド演技が目指しているのは、内面的な感情を現すことであり、個人的な経験や記憶に依ることで一般的で記号的な感情表現を超えた「リアル」を獲得するが、物語と意味から逸脱することではない。メソッド演技で作られた演技身体は、物語を果たすキャラクターであり、意味の枠を超えることができず、むしろ意味を強めていく。物語と意味を解体することを目指そうとする一部の現代映画の中で、映画俳優の身体は更新されていくが、メソッド演技はこのような映画に必要とされる詩的演技身体を提供することができない。

映画俳優育成の現状において、もうひとつの問題点は身体訓練の目的が曖昧なことである。ダンサーや舞台役者はテクニックと舞台演技に必要な身体を作るために日々身体を磨く訓練を行なっているが、映画俳優の育成で行われている身体訓練は、何を目的としているのかが曖昧である。俳優養成所でよく行われている腹式呼吸、発声練習、筋肉トレーニングなどの肉体訓練は果たして映画演技を磨くためにどんな意味を持っているのか。映画俳優の身体訓練を設計する際に何を目指すか考えなければいけない。映画俳優の育成において、表現力と想像力といった心理的創造力の訓練をするひとつ前の段階において、まずはすべての心理的要素を除いて媒体としての身体に還元し、身体を用いて創作する能力を育むことが必要だと考える。身体的創作力を持っていなければ、演技は想像の次元にとどまり、表層的な真似としての紋切り型の演技になりがちである。そこで、本論は心理と身体を結びつける身体訓練を一旦切り離して、心理と身体を切り離す、身体感覚と身体的創作力に着目する詩的演技身体の訓練法を提案したい。

前章で論じたように詩的演技身体は哲学および美学の対象として考察、演劇界の一部において研究、実践され続けてきたが、映画俳優訓練の現状においては盲点になっている。そのため、映画俳優向きの詩的演技身体訓練術を提案する際に、演劇の先行研究を参照しなければならない。そして映画演技の特性を考える上で、その訓練は決して俳優が一方的に努力することで実現されるものではなく、カメラの媒介性と映画的演出との関係も詩的演技身体訓練の研究視野に入れなければならない。

### 3-3 「詩的演技身体」を獲得する身体訓練——演劇の先行研究を参考に

詩的演技身体訓練術を探索する前に、その指標を明確しなければならないため、もう1度詩的演技身体の定義、詩的身体との相違、そして詩的演技身体になる要素を確認したい。第1章で詩的身体は、演出、演技者、カメラの3者の間に生成される、映画における物語と意味に回収できない俳優の身体であることであると説明した。「詩的演技身体」は「詩的身体」のひとつの構成要素として、「演技者が心理に基づいて主体的に生み出そうとする演技法から脱却し、身体的感受性を重視する演技身体のことである」と定義した。また、第2章では詩的演技身体から詩的身体へアプローチする角度から映画史を整理した。この整理によって、詩的身体と詩的演技身体は映画制作における区分が明確になった。つまり、それは作品化の次元と制作の次元である。詩的身体は映像の中で意味から逸脱した身体のことを指すため、意味を受け取る側、つまり観る側の視点から対象化される概念であり、「作品化された段階」に属している。一方、映画における詩的演技身体は、俳優が詩的身体にアプローチするための演技身体であるため、映画の「制作段階」に属する。

#### (1) 映画における「詩的演技身体」の3つの構成要素

##### (1) - 1 「個別性」によるもの

映画はカメラによって対象を機械的に写し取ってしまうために、俳優の個別的な身体が詩的演技身体の重要な構成要素となる。演技経験の有無や演技の質に関わらず、俳優の生来の身体条件、形象、声など演技によって変更することが困難な個別性が映画における詩的身体の重要な構成要素であり、身体的感受性を重視する詩的演技身体においても無視することのできない要素である。言うまでもなく、この身体の「個別性」は、訓練によって変更することは困難である。

##### (1) - 2 「演出」など外的な要因によるもの

詩的演技身体の2つ目の要素は、演出など俳優の演技に作用する外的な要因によるものである。例えば第1章で見たように、リュミエールの「工場の出口」において、被写体となった人々はカメラを見ないように指示されている。また、自分が歩く方向も予め決められており、その指示に従わなくてはならない。あらゆる劇映画において採用され

ているこの装われた自然さは、外的な指示（演出）によって矯正された身体で構成されている。視線、身体の動き、速度などは俳優の演技とは別の要因（演出意図、撮影、編集など）との関係において決定される。俳優の訓練においては、このように身体が被る外的な要因と自己の演技身体をどのように調整するかが問題となるであろう。

#### (1) - 3 俳優の「主体的関与」によるもの

詩的演技身体の 3 つ目の要素は、本論が焦点を当てる俳優が主体的に提供する演技身体である。いうまでもなく、俳優の演技は、演出法や技術的な要素と同じく、スクリーン上の詩的身体を構成する重要な要素のひとつである。しかし、繰り返し述べてきたように俳優の主体的な演技が、物語上の心理や感情の再現に向かう場合、詩的身体は生成しない。単純に物語に回収されない多義的な詩的身体は、多くの場合主体的な関与を抑えたニュートラルな演技の上に生成することが多いが、俳優が主体的に実現する詩的演技身体の可能性もある。次項で更に詳しく分析するが、カサヴェテスの映画『こわれゆく女』（1975）において、妻を演じるジーナ・ローランズが身体的創造力を駆使して作り上げた演技身体はその類に属している。このような演技身体を実現するためには、特定の身体訓練が必要であると思われる。

#### (2) 映画における「詩的演技身体」の到達目標

映画演技の訓練法として、詩的演技身体訓練術の目標は、「自己開示」と「身体的創造力」である。その 2 つの目標の具体的な意味をグロトフスキイの俳優訓練術と映画史に現れた詩的演技身体を参考にしながら説明していきたい。

##### (2) - 1 自己開示

詩的演技身体訓練術の目標のひとつ、「自己開示」は、ポーランドの演劇演出家イエジー・グロトフスキイがその著書『実験演劇論：持たざる演劇めざして』において使った言葉から引用した。

グロトフスキイは「完全なる自己開示によって自分の肉体を生贋として提供する聖なる俳優」を俳優の理想像として提起した。

もし俳優がいるのに肉体を顕示するのではなく、それを差し引き、それを燃やし、あらゆる精神的衝動に対するすべての抵抗から自由にしてやれば、俳優はその時自分の肉体を売るのではなく、犠牲（いけにえ）として供することになります。俳優は贖罪の身振りを繰り返すのです。そのとき彼は聖なるものに近づくのです。<sup>80</sup>

このような俳優になるためには、「俳優がその日常的抵抗から自由になり、身振りを通じて深遠に自己を開示する地点」こと、つまり「自己開示」を目標しなければならない<sup>81</sup>。

前文で述べた通り、グロトフスキイが言う「自己開示」は英語で言うと「self-revelatory」であり、その中に「默示」という宗教的な意味もある。つまり、啓示、默示の導きによって変容しつつ、新しい自己を見つけるというプロセスも含まれている。もっと言えば、「自己開示」は、単に今まで明らかにしていなかった自分を曝け出すだけでなく、その開示のプロセスにおいて、何かが創造され、そして身体と身体を取り巻く環境が変容しつつあることを観客と共有することを目指すものだと言える。

映画における詩的演技身体訓練術の目標を、グロトフスキイの「自己開示」の3つの要素を手がかりとして考察したい。それらは、(1)自己開示は肉体顕示でない、(2)「自己開示」は刺激に素直にリアクションする、受動的な「開示」である、(3)「自己開示」の「身体」は「心身同一」の身体であり、精神と肉体との分離の不可能性が要請されている、という3点である。以下順を追って確認していく。

ひとつ目の「自己開示は肉体顕示でない」ということについて、グロトフスキイは肉体顕示の欲は俳優を「淫売役者」にさせると指摘し、「聖なる俳優」は自分の肉体を意識してはいけないと強調した。

俳優が自分の肉体を意識していれば、自己を一貫させ開示することができません。肉体はあらゆる抵抗から自由であるべきです。肉体は事実上、存在することを止めるべきです。<sup>82</sup>

そして、グロトフスキイにとっての理想的な俳優術は、芸を貯め込んでから肉体で演繹するのではなく、肉体を忘れ、芸を消去することである。

前者（淫売役者）の場合、それは肉体の存在の問題である、後者（聖なる俳優）ではむしろ、肉体の非存在の問題です。「聖なる俳優」の技術は帰納的技術(つまり消去の技術)、「淫売役者」の技術は演繹的技術（つまり芸の貯め込み）です。<sup>83</sup>

映画俳優も、自分のカメラ映りに関心を注ぐ肉体顯示と、芸を見せびらかすといった顯示欲に追われた演技をしてはいけない。

2つ目の「「自己開示」は刺激に対し素直にリアクションする、受動的な「開示」である」という点について、グロトフスキによれば、俳優は心理や意味を伝えるために何かをしようといった意欲を持ってはいけず、刺激を受容する受動的な自在さを備え、無為の姿勢でいなければならぬと主張した。

演技の完遂——自己の一貫した行動、肉体の開示——は、身構えた無為の姿勢、受動の自在さの状態にある俳優の肉体的精神的力の全てを動員することを要求します。ここでは比喩的な言葉を用いて言わなければなりませんが、この過程における決定的な要素は、卑下と精神的受容な姿勢——すなわち、何かをすることではなく、何かをすることから身を引くことです。このことは、俳優は恍惚の状態で演技しなければならないということです。恍惚（トランス）とは、私が理解したように、特殊の演劇的方法による集中力であり、最小限の積極的な意志の力によって達成されることのできるものです。<sup>84</sup>

つまり「自己開示」は、反省などの思考と心理からの抵抗が全くなく、外界と自身から与えられた刺激に対して、ストローのように直接的に、素直にリアクションすることである。こういった媒体の状態は詩的演技身体が目指している俳優の身体の基本である。

更に、グロトフスキは、「自己開示」は他者との関わり合いにおいて行うべきだと強調した。映画俳優にとって他者は相手役だけでなく、演出家やカメラも含まれている。そのため、映画における詩的演技身体の訓練は他者と関わり合いながら、そしてカメラの凝視の下で、自身の身体感覚をそのつど問い合わせいかなければならない。

3つ目の「「自己開示」の「身体」は「心身同一」の身体であり、精神と肉体との分離の不可能性が要請されている」というテーゼについて。「自己開示」の「身体」はグロトフスキが指摘した通り、身体は精神の「絵解き」としての存在ではなく、精神は

「肉体を持って完遂しなければならない」<sup>85</sup>。それはメルロ＝ポンティが『知覚の現象学』で指摘した世界を認識する主体でもあり客体でもある身体と軌を一にし、更に拡大して言うと、中国古代漢語としての「身」、日本語としての「身」と同じく心身を統合する同じホリスティックな視線を持っている。上記の「身体」のあり方の共通点は原初的な混沌と純粹さの中から顕現する自然な動きであり、「無意識」の身体が外部情報と同期するまで心身の鍛錬を極めることにある<sup>86</sup>。

以上、「自己開示」の注意点として、肉体顯示してはいけない、リアクションに対する受動的な「自己開示」であり、身心同一論と同調しているというようにまとめた。この3つの注意点は本論における詩的演技身体訓練術の重要な基準となっている。

## (2) – 2 身体的創造力

詩的演技身体の2つ目の目標は「身体的創造力」である。メソッド演技において、内面的なものを外面化する方法としては、俳優が自身の人生で経験した「感情の記憶」を役柄に適用する方法が使われていることは既に指摘した。俳優自身が経験した私的な感情であれば、自然で、独創的な身体表現が期待できるが、それは物語の要請による心理的な創作も含まれることがあるため、意味や理解の枠組みを逸脱することはできない。

筆者はある演技ワークショップで何回も「嫉妬」を演じる課題を与えられたことがある。嫉妬の感情は誰でも経験したことがあるが、しかし何もない空間で、1人でそれを演じることは、心理的な創作する俳優にとって至難な課題である。なぜかと言えば、内的な経験に支えられている演技はいつまでも理解の次元にとどまってしまい、純粹な身体的衝動と知覚の次元の演技には結びつかない。そこでは、グロトフスキの言葉を借りれば、演技には「表徴」が必要であるということになる。

表徴は、明確な衝動であり純粹な衝動です。俳優の演技は我々にとって表徴です。知覚できないのは、表徴がないことである。私が「知覚する」と言って「理解する」とは言わないのは、理解する事は頭脳の働きだからなのです。……これ(知覚すること)は精神の働きとは無関係ですが、それ以外の様々な連想や肉体の部分に影響及ぼしています。しかし、私が知覚できるとすれば、表徴があったと言うことです。眞の衝動の試金石は、私がその存在を信じているかいないかにかかっています。<sup>87</sup>

演技は頭脳が「理解する」ために身体で記号的に表象してはいけない。そして演技は知覚できないものになってもいけないなめ、俳優は「表徴」を作り出す身体創作力を持たなければならない。

グロトフスキーが言う「表徴」はまず日常の行動と一線を画さなければならない。「一般的な自然な行動の諸形式は、真実の姿を曖昧なものにしている」<sup>88</sup>。グロトフスキイーの指摘は、実験映画『詩的身体 file5』<sup>89</sup>の制作プロセスで証明された。第3章のはじめで紹介したように、『詩的身体 file5』の前半の制作『saw』において、脚本と演出を取り除いた後、カメラが捉えた出演者の即興演技は、グロトフスキイーが言う「一般的な自然な行動」であり、つまり日常の身体と何ら変わらないものであった。そこに「表徴」はない。『詩的身体 file5』の制作を通してひとつ重要なことが浮かび上がった。それは、詩的演技身体は日常の身体とは一線を画しており、俳優による何らかの身体的創作力が必要となっているということである<sup>90</sup>。

グロトフスキイーは「表徴」ができるために、身体的な訓練が欠かせないと指摘した。

この過程において欠かすことのできない要因は、形式の手綱である外形的表現に磨きをかけることです。これらの記号（表徴）は明晰に表現されなければなりません。

91

「身体的創造力」は意識的に訓練する工夫と時間が必要であるという意味で、職業的俳優にはその能力を獲得してゆくことが期待できるはずである。

身体的創作力といえば、カサヴェテスの「こわれゆく女」の中で妻を演じるジーナ・ローランズの演技を想起しなければならない。第2章でも論じたように、カサヴェテスが俳優に求める「感情の真実」は規律的な肉体訓練からエネルギーが生み出す身体の物質性を要請しているように思われる。「こわれゆく女」において特に職業的俳優ならではの身体的創作力が目立つ。ジーナ・ローランズの表情と身振りにおける創造は物語のエージェントという役割を遥かに超えたものであり、既に物語の進行から溢れ出している。大きく目を剥く、視線を逸らす、我が子を見る愛しさの目、夫の機嫌を伺う横目、そして全身体を揺さぶる感情の激発と退潮。物語より、観客はむしろこれらの身体表現自体から強い印象を受け、身体そのものが物語（＝意味）になっている。ジーナ・ローランズが演じた妻は時々抑えきれなく、「チッ」という声を漏らすといった神経質な身

体表現が、2020 年の映画『もう終わりにしよう』（チャーリー・カウフマン監督）で引用されるほど、映画史に強烈な印象を残した。そこまで独創的で、人に強い印象を与えた身体表現は、単なる想像と心理による表層的な模倣に頼るだけでは到達できない次元であり、職業的俳優の外形的表現を磨いてきたからこそ可能になる身体創造力が駆使されている。「表徴」とは心理的な模倣ではなく、他者との関係において時間的に変化し、身体的に生成するものである。俳優はカメラの前で「感情の真実」を提供するために「自己開示」し続けなければならないが、訓練された「身体的創造力」がなければ、自己開示することはできない。つまり、訓練を経ないまま自己開示を試みたとしても、それは空虚なものになり、自己開示にはなりえない。

改めて説明することでもないが、身体的創造力は身体を用いて創造する能力である。『こわれゆく女』においてジーナ・ローランズの演技は決して単なる脳から生み出された一つのアイディアだけではない。訓練を重ねた身体を持たなければ、アイディアがあっても、それを身体で実現することはできない。他に類似の例を挙げてみれば、ストリートの生活経験がない人がラップするとわざとらしい、フラメンコ教室で習ったフラメンコはただの真似事にしかならない。頭の理解と想像だけに頼る演技は単なる表層的な模倣でしかない。このような演技は理解できるが、信じられない。それに対して「表徴」や「身体的創作力」というのは、環境も含めた「他者」との関係において身体を作ることであり、時間をかけなければ獲得できない表徴を作り出せる身体のことである。そのため、映画俳優は日常訓練が必要である。そして、その訓練は心理的な訓練に偏らず、身体的創造力を獲得する訓練を重視しなければならない。

詩的演技身体における身体的創造力の重要性を検証するために、芸能事務所テンカラットと協力し、俳優が同じエチュードを演じる時に、心理的演技と身体的演技の見え方の違いを比較する演技ワークショップを行った<sup>92</sup>。「嫉妬」という演技の課題に対して、1 人の俳優には予め物語が分かるプロットを渡して演じてもらったが<sup>93</sup>、もう 1 人の俳優にはプロットを渡さず、代わりに具体的な振り付けを決めて演じてもらった<sup>94</sup>。つまり、ストーリーが分かった上で演じた俳優は心理的演技をしたのに対して、ストーリーが分からないまま振り付けによって演じた俳優は身体的アプローチによる演技をしたと言える。更に 2 人の演技を記録した映像素材のサウンドトラックに同じモノローグ<sup>95</sup>を付けて、事後的に言葉で「嫉妬」の物語を加えた。言語によって場面の意味を規定することで、物語と身体の関係から身体的想像力の効果を比較することができると考えた。

2人の演技を上映して、映像を鑑賞した参加者たちの感想を聞いてみると、振り付けだけで身体的演技をした俳優は「嫉妬」という心理を演じたわけではないのに、モノローグをつけた映像を見たら「嫉妬」を演じているように見えた。もちろん「嫉妬」を理解できるのは、付け加えた言語によるものであると思われるが、しかし、振り付けで身体的演技をした俳優の動きは洗練されていて、その演技は物語を理解して演じた俳優より驚きや新鮮味があるように見えるという感想が多かった。2人の俳優に演じた感想をモニターすると、心理的演技をした俳優はその場面にいる自分を想像しながら演じたのに対し、身体的演技をした俳優は自分の行動に集中して演じたという。このような結果になった理由を考えてみると、次のようにまとめられるのではないだろうか。心理的演技をした俳優の演技は、想像と感情の記憶による心理的なものであるため、その行動は自身の過去の体験と既存の「嫉妬」の表現に対する模倣を超えることができない。そして、内的な経験に支えられている演技はいつまでも（演じる側にとっても、それを見る側にとっても）理解の次元に止どまってしまい、知覚の次元にある「表徴」が現れてこない。一方、身体的演技をした俳優はまず行動に集中するため、身体の動きが洗練されており、演技には意味を解釈する意図がない。そのため、出演者自身も予想できないニュアンスが生じることがある。サウンドトラックに付与された物語の意味内容と身体の動きには齟齬が生じ、意外な関係が生じたのである。このことは、身体的な演技が心理に由来する演技よりも新鮮味を持つ原因であるだろう。この事例は、外的な身体創作は、精神的なものを制限しないだけでなく、実際には精神的なものを生み出すことができるとして示唆している。このワークショップを通して、映画演技における身体的創作の可能性が見出され、映画俳優の育成における身体創作力の重要性が示唆されている。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig. 1 : 筆者作成) ストーリーを知っている俳優

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig. 2 : 筆者作成) ストーリーを知らず、振り付けで演じる俳優

以上、詩的演技身体訓練の目標は自己開示と身体的創造力であることを論じた。ここからは、上記の 2 つの目標を達するために、身体演劇の訓練法を参考にしながら映画における詩的演技身体の訓練法を考案していきたい。

### (3) 2 つの指標を巡る訓練法

#### (3) - 1 自己開示

まず自己開示の基礎から確認する。それは、身体感覚を目覚めさせることである。創作の素材が自分の身体である俳優にとって、言うまでもなく身体を開発することが土台を作ることになる。そして映画俳優にとって、身体開発というのは、柔軟性や筋力の開発以上に、身体感覚に対する開発が重要である。

演技における身体感覚の重要性を説明するために、先に述べた映画演技のワークショップ<sup>96</sup>「嫉妬」のもうひとつの例を紹介したい。「嫉妬」の課題において、同じ振り付けに基づいて身体的演技をした 2 人の俳優の演技を比べてみた。俳優の 1 人はパルクーラーで日常生活において積極的に身体活動を行なっている。もう 1 人は普段あまり積極的に身体活動を行なっていない高校生である。2 人に全く同じ振り付けに基づいて身体的演技をしてもらったが、高校生の俳優は、一連の振り付けが、「ポーズ」の連続のようなもので、演技している (act) というより、行動 (action) の計画を遂行しているように見える。一方、パルクーラーの俳優の仕草はどこか「映画的」に見えた。その時、筆者が感じた「映画的」なものとは何だろうか。その感覚を別の言葉で表すならば、俳優の身体が「今—ここに—いる」という感覚かもしれない。当然ながら、両者の身体は共に目の前に存在しており、今まさにここにいることに違いはない。しかし、パルクーラーの仕草の方がより「今—ここに—いる」ことを感じさせるのはなぜだろうか。

バルトは『明るい部屋』において写真と映画を比較した際に、映画は留まることがなく進行するので、写真のように思考を付与する時間的な余裕がない媒体であり、写真における本質的な時間体験としての「ポーズ」は、映画特有の連續性によって否定されることを指摘した。バルトが指摘したように、写真は「それは—かつて—あった」、「死」のメディアであることに対し、「映画の世界は、現実の世界と同じく、つぎのような予測によって支えられている。すなわち、《経験の流れはたえず同じ構成様式に従って過ぎ去ってゆくだろう》 (\*フッサール) ということ。（中略）それは、さしづめ人生と

同じように《自然なもの》であるというほかない」「今－ここに－いる」メディアである<sup>97</sup>。パルクーラーの俳優の仕草が「映画的」であると感じさせた原因是、その身体が「今－ここに－いる」という映画的な生と結びついたことにあるかもしれない。つまり、その身体の動きが記憶したもの（過去）でもなく、計画したもの（未来）でもなく、目の前の状況に応じてたった今起きたことのように生起したからであり、そのような身体のあり方が、現在を記録する映画というメディアの特性と結びついた結果であると言えるのではないだろうか。

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig. 3：筆者作成）パルクーラーの俳優の動き

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig. 4：筆者作成）高校生の俳優の動き

この実験において、同じ振り付けに対して、パルクーラーの俳優の仕草は「今－ここに－いる」、そして「映画的」に見えるが、高校生の俳優は振り付けのプランを遂行することに集中しすぎて、ポーズの並列に見えた。この 2 人の俳優の間に見出された違いは、行動のきっかけとして身体感覚に依拠しているか脳を意識しているかという違いにある。その違いは身体的な演技法と心理的な演技法の違いもある。心理から出発する創作プロセスは、そのプロセスをひとつの回路にすれば、「反省（役作り）－感情（動機作り）－行動（演技）－出来事（脚本の実現）」といった脳が主導する回路になっている。しかし現実はその逆である。我々は思わず何かの熱いものを触った時は「事故－行動－感情－反省」といった回路に基づいて行動している。演技する時、身体感覚を無視して、脳の指示だけで行動を起こすと、その身体は計画や予測といった未来と関わることになり、「今－ここに－いる」という映画的な身体を失ってしまう。「今－ここに－いる」身体に対して鋭い感覚を持つことは、「自己開示」のプロセスにおいてその都度新しい自分を発見することにつながり、身体と身体を取り巻く環境が変容しつつあることを観客と共有する前提もある。そのため、詩的演技身体訓練法における身体開発は脳の支配を逃れ、現在の環境に即時的に感応する身体感覚を磨くことを重視しなければならない。

効率性と合理性を優先する現代社会は、日常生活における私たちの身体感覚を後退させてしまう。我々はスマホを見ながら食事をしたり、考え事をしながらジョギングしたりして、脳の欲求がいつも身体より優先されている。体の不調がなければ、今自分の身体は何を成しているか、何を感じているか、特に関心を持たずに生活している。車で例えてみれば、現代人の身体は殆どの場合、自動モードで運行している。身体感覚の退化が加速する現代人のライフスタイルに対し、創作の素材が身体である俳優は、身体を手動モードに切り替え、継続的な訓練を通して身体感覚を取り戻すことは喫緊な課題である。

身体感覚を磨く訓練法の参考として、鈴木メソッドが挙げられる。鈴木メソッドは身体演劇の演出家の鈴木忠志が考案した俳優の訓練法であり、目的は日常生活のなかで退化してしまった身体感覚を意識化することにある。その訓練法の特徴は独特な下半身の使い方を通して、呼吸と重心を自己でコントロールできる能力を養うことが求められる<sup>98</sup>。

次に、自己開示の目的を整理する。それは、その人の身体的な個性、つまり「自己性」を開示、開発することである。「自己性」を目指す身体訓練と、現存の俳優育成コースでよくある発声練習やダンスの身体訓練などとの違いは訓練の目標にあると言える。一般的に、発声練習やダンスの練習などにおいては、正しい、美しいといった基準に合致する身体性が目指されている。その基準は身体訓練の目標であり、後は演技身体の土台になる。一方、「自己性」を目指す身体訓練には、何が正しくて、何が美しいのかといった基準が存在していない。従って、肉体訓練は目的ではなく、あくまでも俳優が自己性を探求、発見するまでの道具である。「自己開示」は、今まで隠されてきた自己を開示するだけでなく、新しい自己を見つけるというプロセスも含まれており、最終的に「自己性」の開示と開発を目指している。

付け加えておけば、「自己性」を持つことは「自己開示」できることとは同じではない。日常で個性があると言っても、いざ演技することになった時、何故か個性がない紋切り型演技や、説明的なポーズをする人が少なくない。そこには映像が現代人の身体に及ぼす深い影響が反映されている。無数の映像に日常的に取り囲まれるようになった現代人の身体は、現実の世界に出会う前に既に映像で描かれた世界に侵略されている。特に SNS がコミュニケーションの主流になり、インターネットに常時接続された生活を送るこの時代に、映像の身体が現実の身体を模倣するのではなく、むしろ逆転して現実の身体が映像の身体を模倣はじめた。演技の現場において、その逆転現象は演技する身

体の単純化と情報化という形で現れている。具体的には、表面的な模倣による紋切り型演技、意味を伝えるための説明的な演技などが挙げられる。身体創作者としての俳優は、ここでみたような演技身体が単純化されたり、情報化された身体を提供する者になってはいけない。

saw の住民に協力してもらい演技ワークショップ<sup>99</sup>において紋切り型演技が現れる原因について考察を行った。このワークショップにおいて、演技経験がなく日常生活において身体表現が少ない人より、むしろ身体表現が豊かな人のほうが紋切り型演技をする傾向にあることが見出された。ひとつのサンプルでしかないが、このワークショップでは、演技経験がない 2 人の出演者に同じセリフ<sup>100</sup>を伝えて、即興で演技をしてもらった。その中の 1 人はデスクワークが多い会社員であり、普段から身体的な表現が少なく穏やかなイメージがある。もう 1 人の仕事はパティシェであり、普段の身体の動きは活発で器用なイメージがある。即興演技をする時、会社員の出演者は視線が下に向く時間が多く、正確にセリフを言うことに意識を集中させているように見えた。そのため身振りは普段よりも少なくなった。それに対し、パティシェの出演者は、普段よりも積極的に表情や身振りを使って、セリフの意味を伝えようとする意図が強く見えた。特に何かうまくいかないとき、緊張を誤魔化そうとするように、更に積極的に表情と身振りを使ったが、その表情と身振りに紋切り型演技と説明的な演技が多く現れた。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 5 : 筆者作成) 会社員の出演者

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 6 : 筆者作成) パティシェの出演者

パティシェの出演者は何故会社員の出演者より紋切り型演技と説明的な演技が多いか、その理由を考えると、ひとつは勿論全体的に表情と身振りが多いことが理由として挙げられる。もうひとつ考えられる理由として、恐らく表情が豊かな人やコミュニケーションが上手な人ほど、相手が意味を解釈しやすいような行動を取りやすいからかもしれない。身体的な表現力が豊かな人は、コミュニケーション能力の高い身体を持っているので、相手により良く意味を伝えるために、日常でも無意識に記号的な表情と行動を取っ

ているのではないだろうか。その意味で身体表現が豊かと思われる俳優たちは、容易に紋切り型演技と説明的な演技といった「演技の仮面」を被ってしまったり、あるいは自然に見える行動をして、自分の真実の姿を曖昧なものにする「日常の仮面」の後ろに隠れてしまったりする。そのため、訓練の仕方に十分な注意を払わないと、「自己性」を失う可能性が高くなる。ブレッソンがプロの俳優を使わない理由は、恐らくこのような訓練の積み重ねによってかえって「仮面」を被ってしまった俳優が「映画的」であることを妨げるからではないか。

「自己開示」の訓練法において注意しなければならないのは、グロトフスキイがすでに指摘したように、「日常の仮面の上にさらに演技の仮面をつけることではなく、すべての仮面を剥ぎ取り、精神に対する肉体を開放させること」<sup>101</sup>である。自己開示の目的は、日常で抑制され、曖昧になった「自己性」を目覚めさせることである。そして、「自己性」が目覚めることこそ、職業的俳優が「演技の仮面」から解放されるための最初の契機となる。

ここまで自己開示の「基礎」と「目的」を確認した。詩的演技身体訓練法の目標のひとつ、「自己開示」の基礎は身体感覚を磨く身体開発であり、目的は「自己性」の覚醒である。ここからはグロトフスキイと平田オリザの俳優訓練法を参考しながら、「自己開示」の訓練方法としての、(1) 意識的な思考回避と、(2) 無意識のアプローチによる思考回避の2つの方法を提案したい。

意識的な思考回避の方法において、グロトフスキイが提唱した「否定の道」の3つの要素を詩的演技身体訓練法に取り入れたい。『持たざる演劇めざして』において、グロトフスキイは俳優の自己性を発掘するために「否定の道」を提唱した。

この個別性を完全なものにするためには、新しいことを学ぶのではなく、古くから身に着けていたものを自分から取り除くことが肝要と考えている。——（心理に閉じ込めるものを取り去る）<sup>102</sup>

グロトフスキイにとって、俳優が自己性を開発する訓練において特に心掛けるべきことは、「何かをやろう」ではなく、むしろ「何をしないのか」という「否定」の状態にいることである。そして、グロトフスキイの「否定の道」の第1の要素として、はまず「心理に閉じ込めるものを取り除く」ことである。

俳優から彼を閉じ込めているものを取り去るけれども、想像の方法、例えばハムレットの演じ方、悲劇的仕草の勘所、笑劇の演じ方を彼に教えはしない。なぜならば、創造を否定する陳腐さや紋切り型の種子が植え付けられるのは、まさしくこのやり方の中であるからである。<sup>103</sup>

グロトフスキによれば「想像」による演じ方は、表面的な模倣にすぎないものであり、つまり紋切型演技である。それは「想像」という心理に由来するものである。

また、「想像」による演じ方だけではなく、グロトフスキはスタニスラフスキに代表される、心理に由来する俳優訓練術には批判的な立場を取っている。

スタニスラフスキが主張したように、単なるインスピレーションとか、才能の突然の開花や創造的 possibility の不意に驚かす成長のような、予測できない要因にだけ基づいたものとすることはできない。何故か？他の芸術分野とは違い、俳優の創造絶対命令（インペラティブ）であり、すなわち、時の決定的推移の中に、ギリギリの瞬間のうちにさえ位置づけられるものだからである。それでは、どうすればこれらの諸要因を必要なときに出現させることができるか。創造的であろうと欲する俳優に、メソッドを体得させることによってそれは可能になる。<sup>104</sup>

グロトフスキが指摘した通り、俳優術は「創造絶対命令」である。つまりそれはある程度の普遍性をそなえた技術なのであって、突然降ってきたインスピレーションによるものであってはならず、確実に体得できるメソッドでなければならない。

前文すでに述べた通り、心理に由来する演技法は紋切り型演技、主觀性と不安定性に繋がっているだけではなく、脳主導の思考回路に入りやすいため、「今—ここに—いる」という身体感覚を失う恐れもある。仮に、刺激に対して熱い、悲しい、驚くなど身体的な感受性は一次的感受性とし、その次に起きた後悔、反省、分析といった心理的な感受性を二次的感受性とすれば、一次的感受性で起きたリアクションは「今—ここに—いる」身体感覚に繋がるため、俳優にとって有益な感受性である。それに対して二次的感受性は「今—ここに—いる」身体感覚から離れるきっかけになり、それを隠すために更に複雑な心理を呼び起こして悪循環に陥ってしまうため、俳優の創造には不要であり、

邪魔でさえある。ディドロ<sup>105</sup>やクレイグ<sup>106</sup>の演技論は俳優の感受性を否定しているが、その意味は俳優に全ての感受性が要らないということではなく、二次的な感受性が必要ないという意味であろう。二次的な感受性、あるいはそれ以上の次元で生じる心理的な感受性は「今—ここに—いる」状態を失わせるため、映画俳優にとって特に避けるべき感受性である。

心理と思考から由來した感受性は、俳優が「自己性」を開示することを妨害するため、グロトフスキーの「否定の道」における第1の要素は心理と思考を否定することである。つまり意識的に心理と思考を回避することにより、一次的の感受性に属する身体感覚を目覚めることである。

グロトフスキーの「否定の道」の第2の要素は自己表現のための演技を否定し、外界からの刺激の受け止め方とそれに対するリアクションを重視することである。

身体訓練の基本要素の大部分は残されているが、その指標となる方向は、外界からの刺激の受け止め方とそれに対するリアクション（他の個所で「持ちつ持たれつ」のべたはたらき）——つまりふれあいの探究へ向けられている。<sup>107</sup>

あなた方に刺激を与え行動を起こせるもの——これが秘密の全てです。刺激、衝動、リアクションです。<sup>108</sup>

グロトフスキーはすべてのリアクションは次のように分類できると言う。

(1) 外部の世界との接触を生み出す動き(外向的)。 (2) 外部の世界への注目をやめて対象に集中する動き(内向的)。 (3) 中間、あるいは中立的な各段階。<sup>109</sup>

sawの住民に協力してもらった演技ワークショップ<sup>110</sup>とテンカラットで行なった演技ワークショップ<sup>111</sup>において、上記の分類に基づき、意識的な思考を回避することが自己開示に当たる効果を検証するための実験を行った。

ワークショップで具体的に使われた外界からの刺激の手段は、ハプニング(外向的)、振り付け(中間)と音楽(内向的)が挙げられる。それぞれ実験を通して上記の三つの手段による効果を順番に見てみよう。

まずは、saw で行なった演技ワークショップ<sup>112</sup>において、ハプニングの刺激が思考回避にもたらした効果を検証した。出演者の中には、1 人現役の舞台俳優／職業的俳優がいる。この出演者には、事前にセリフ<sup>113</sup>を伝えて、お茶を入れながら、そのセリフ相応の演技をしてもらった。映像に映されたその俳優の演技身体は、最初は新鮮味を感じるが、何度も繰り返されるうちに、演技の新鮮味がなくなって記号的な表情と動きが現れた。その時、ハプニングを起こした際の反応を引き出すために、もう一回同じ演技をしてもらった。演技の途中で、突然俳優の目の前に一つの桃を転がすという仕掛けを導入した。その俳優は突然桃が転がってきたハプニングに驚き、その瞬間俳優個人の身体性から浮かび上がったと推測できるような、はにかんだような表情が表出した。ハプニングが起きた後も、その演技に事前には含まれていなかった新しい表情と動きが現れた。ハプニングという外的な刺激がその俳優の演技に新鮮味をもたらした理由を考えると、恐らくハプニングに対応するため、俳優は考える余裕がなくなり反射的に反応したからだと推測した。この推測が正しいとすると、この実験ではハプニングという刺激手段は、演技する際に思考を回避する効果をもたらした。<sup>114</sup>そして、この職業的俳優の演技において、環境に反射し、生成していく自己開示の能力が見られた。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 7 : 筆者作成) 桃が転がってきた時の驚く表情

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 8 : 筆者作成) その後の俳優個人に属する表情が現れた

次は、テンカラットで行われた演技ワークショップ<sup>115</sup>において、振り付けが思考回避に対する効果を検証した。「嫉妬」という演技課題に対して、2 人の俳優のうち 1 人は事前にプロットを渡して、ストーリーを知った上で自由に演じてもらい、もう 1 人は事前に脚本を渡さず、振り付け<sup>116</sup>通りに演技してもらったが、振り付けで演じた俳優はストーリーを知らないため、何かの意味を伝える必要もなく、自分の行動に集中して演じることができた。これはひとつのサンプルでしかないが、この実験においては振り付けという外界から与えた刺激も、演技する際の思考回路を回避することに有効であった。

音楽（外的刺激）が思考回避に与える効果を検証するために、同じテンカラットの演技ワークショップで<sup>117</sup>、「思い出がいっぱいある古い友人送る視線」という演技課題に対して、1回目は音楽なしの状態で演技してもらったが、2回目は現場で音楽を流しながら演技してもらった。音楽なしの回は、俳優の表情は躊躇を感じさせる笑顔が現れ、音楽を流しながら演技した回は、俳優の表情と行動にその躊躇を感じさせる表情がなくなり、その代わりに視線に自信と勇猛さを感じた。このような違いが出たのは、音楽という外界からの強い刺激に対して、俳優が内面から動機を作ることが難しくなり、その演技が思考から解放されたためであると考えられる<sup>118</sup>。

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig 9：筆者作成）音楽無しの回

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig 10：筆者作成）音楽付きの回

上記のワークショップにおいて、俳優がハプニング、振り付けと音楽といった外界からの刺激によって受動的にリアクションするとき、思考の回路を回避することによって自己開示に繋がる可能性を示唆した。上記の三つの手段を「自己開示」の目標に達する訓練として利用することが有効であると考えられる。

そして、グロトフスキーの「否定の道」の第3の要素は、完全なる即興を否定し、「スコア」の中の自発性を強調する点にある。

グロトフスキーは反復の肉体訓練が不可欠であると強調すると同時に、肉体訓練は自発性に基づく行動の組み合わせの中で行わなければならないを指摘した。そして、音楽の総譜を意味する「スコア」という言葉を引用してその訓練法を次のようにまとめている。

これ（演技が機械的になること）を避けるためには、音楽家と同じように、俳優もスコアが必要です。<sup>119</sup>

スコアなしには眞の自然らしさは不可能です。無秩序によって自然らしさを破壊してしまうために、自然らしさの模倣に終わるだけのことです。稽古を通してスコアははっきりした細部を整えますか、この仕上げられた細部の枠内においてのみ即興を行う。<sup>120</sup>

つまり、「スコア」とは、細部の指示で即興の行動を制限することである。更に、同じ制限であるが、「スコア」は「型」とは異なり、自由を確保する枠であり、即興を助ける素材であり、創作のプラットフォームであり、思考を回避するための手段であるとグロトフスキイは強調した<sup>121</sup>。例えば、技術的な障害を排除し、一通りマスターした動きをいくつかの細部（ディテール）に分けて、即興で再構成して練習する。または、完全に暗記したセリフを使って声の練習をする。こういった様々な練習の際、細部から完全に自由でなければならない。なぜなら、行動に迷いが出る時やセリフの言葉を探すことには、どうしても考える過程が伴う。このような迷いから生じる思考こそ、演技する時避けなければならないことだと考えられている<sup>122</sup>。

即興における「スコア」の必要性について、筆者は詩的身体にアプローチするために制作した実験映画『詩的身体 file5』の一部の映像『saw』<sup>123</sup>の制作を通して実際に意識した。第3章の1に紹介したように、『saw』は「大学の寮」という舞台の設定の中で、出演者はそれぞれ自分のキャラクターを作り、他の出演者と向き合って即興で演技をした。こうした、制限がない即興演技法によって詩的身体にアプローチしようと試みた。しかし『saw』の中には詩的身体が現れなかった。『saw』の中の演技は、大きく2種類に分けられる。1つは自分のキャラクターとその背景を知ってもらうための説明的なセリフ。もう1つは日常と変わらない行動。グロトフスキイが指摘した通り、「スコア」がない即興は、「無秩序によって自然らしさを破壊してしまう」、あるいは「自然らしさの模倣に終わるだけのこと」、どちらも自己開示につながることはできないのである。

グロトフスキイの「スコア」の理論と、『saw』の制作から得た経験は、自己開示の訓練をする際に、完全なる即興を否定し、俳優が肉体訓練する際に自発性と規律性を同時に意識する必要性を示唆した。思考を避けるために、規律的な肉体訓練は不可欠である。しかし同時に、肉体訓練は目的ではなく、「スコア」を作る準備段階であり、最終的には自発性を伴う自己開示に到達するまでの道具である。

欧米の演技教育コースに取り入れる俳優の身体訓練に、フェルデンクライス・メソッドの練習法が挙げられる。フェルデンクライス・メソッドは、イスラエル出身の物理学者モーシェ・フェルデンクライスが創始した、身体訓練による自己開発法である。筆者自身もフェルデンクライス・メソッドの練習者であるが、この訓練法における既存の基準に、模倣しない、個人性を重視する、そして基礎的な動きを細かい範囲で反復するという特徴があるが、これらの特徴は映画俳優が自己開示を目指す訓練として適している。

フェルデンクライス・メソッドの練習法は詩的演技身体訓練にも適すると考えられる理由は 3 つある。まずはフェルデンクライス・メソッドの練習は自発的である。フェルデンクライスのレッスンは一般的に俳優育成コースで行われているダンスなどの身体訓練と異なって、指導者の動きを見て真似するのではなく、指導者の言葉を聴いて各人が自発的な動きで行う。つまり、「こうしなければならない」という規範がなく、各人から自然に引き出されるそれぞれの動きが重視されている。また、胸式呼吸より腹式呼吸が良いなどの一般的な基準もなく、練習者にとって一番合理的で良い動き方を探る方法を発見し身に着けるべきだと考えられている。このような訓練方針は詩的演技身体訓練における「自己性」を引き出す方法論と一致している。2 つ目の理由はフェルデンクライス・メソッドにおいては基礎的な行動が反復されている。立つ、歩く、横になるといった基礎的な動作を何度も繰り返し練習しながら、体の変化を観察することがレッスンの主な内容である。ダンサーや舞台俳優と比べて、日常生活に近い演技をしなければならない映画俳優は、超人的な柔軟性や筋肉より、このような基礎的な動作を入念に観察し練習すべきだと思う。そして 3 番目の理由はフェルデンクライス・メソッドにおいて、動きの反復は非常に細かい範囲で行われ、その反復によって、日常で慣習化された緊張と非合理的な努力をしている身体に対する気づきが重視されている。それは繊細な演技をしなければならない映画俳優にとって、普段気づかないまま動いたり、感じたりしてきた、長い年月をかけてつくってきた自己イメージをもう一度更新するための有効な訓練になるだろう。

ここまで、「自己開示」の訓練方法としてのひとつ目、意識的な思考回避について論じた。以下では自己開示の 2 つ目の訓練方法としての、無意識のアプローチによる思考回避について見ていく。

無意識にアプローチする方法においては、ことによって思考を回避する手法は、平田オリザの演技論を参考にしたい。現代口語演劇を提唱した演出家の平田はその著書『演

技と演出』の第 2 章において、「意識を分散する」ことをめぐって詳しくその方法と目的を紹介した。その内容によると、テキストを用意し台詞を読ませるワークショップを行う場合、俳優が「話す」ことに意識が集中しすぎて、わざとらしい話し方になってしまふ。「わざとしさ」を発生させないためには、脈絡のない文章を続けて読ませたり、寝転がらせたり、他の動作を同時にさせたりをして、適度に意識を分散させることによって「自然体」の振る舞いが出来るようになる。その「自然体」は彼が求める「ニュートラルな身体」である。その「ニュートラルな身体」は無意識の分野にあるため、俳優の身体的な個性が存在し、俳優が本来の自分を発見できると考えられている<sup>124</sup>。実際に平田の演技ワークショップの映像資料を見てみると、意識を分散するために使われた手段として、脈絡のない文章を続けて読ませたり、寝転がらせたり、セリフの意味と関係ない動きが取り入れられていた。セリフを言うと同時に動作の負荷をかけていくことにより、俳優が自分の演技を意識する余裕がなくなり、その代わりに身体的な直感が働き始め、全体的にニュートラルに見える演技に統合されていく。また、周りを意識しながら会話することを目的とする「同時多発会話」の手法を採用し、セリフを意識的に分散させることができている。

無意識にアプローチすることが俳優の演技身体に対して、それぞれどのように影響を及ぼすかを検証するために、前文で紹介した saw の住民に協力してもらった演技ワークショップ<sup>125</sup>において、平田の「意識を分散する」方法を参考にした。3 人の出演者（その中の 1 人は舞台俳優、もう 2 人は演技経験がない）に同じセリフを 3 つの形で演技してもらった。3 つの形というのは、完全なる即興、お茶を入れながらセリフを言う制限を与えた状況における即興、演技の途中でハプニング——桃を転がすこと——を導入することである。その中、お茶を入れながらセリフを言う回と、桃が転がってくるハプニングの回は意識を分散することにより無意識にアプローチするために行った回である。

まず、この舞台俳優の演技において、予想される結果が現れた。つまり、完全なる即興の回において、その表情がセリフに集中しているように見える。それに対して、制限を与えられた状況——お茶を入れながらセリフを言う——においては、セリフを発話することから意識が分散されて、平田が言う「自然体」の表情が出来るようになった<sup>126</sup>。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 11 : 筆者作成) 完全即興の回で演劇俳優の表情

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 12 : 筆者作成) お茶を入れながらセリフを言う回で舞台俳優の表情

そして、このワークショップにおいて「お茶を入れながら」という行動の負荷は職業的俳優と非職業的俳優からそれぞれ異なった結果が出てきた。前文すでに詳しく記述したように、桃が転がってくるというハプニングが起きた時、舞台俳優は演技を続けると同時に、その身体から説明的な要素が減って新鮮味がある要素が増えた。例えば、本人に属する表情、セリフの意味と関係ない動き。これらの無意識に現れた身体的な個性は詩的演技身体に望まれる適度のノイズである。一方、演技の経験がない2人は、セリフを発話することとお茶を入れるという行動のダブルタスクによる負荷が耐えられる限度を超えたらしく、最初の数回はセリフと動きと一緒に処理することができなかった。例えば、次の動きを迷ったり、セリフを間違えたりした。そして舞台俳優と異なって、返って説明的ポーズのような演技が増えた。特に桃が転がってきたハプニングに対して、演技の経験がない2人はセリフを発話すること困難になり、演技を中止した<sup>127</sup>。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 13 : 筆者作成) お茶を入れながらセリフを言う時、演技の経験がない人は説明的な演技が増えた

このような違いが出た理由として考えられるのは、セリフと動きを同時に行う訓練を重ねてきた職業的俳優にとって、行動の負荷をかけることは演技進行の妨害にはならず、そして考える余裕がなくなったため、無意識に身体的な個性が現れてしまった。一方、演技の経験がない人は、セリフを覚えるのに精一杯になり、更に行動の負担をかけると、余計にセリフを意識するか、演技を進行することに対する意識にも集中できなくなってしまった。

このワークショップを通して、意識の分散によって思考を回避する方法がいくつか試された。そして、無意識の演技身体にアプローチする時に、職業的俳優と非職業的俳優に対して、意識の分散法の使い分けを注意しなければならないことが示唆された。

このワークショップで使った意識の分散法は、「ショットムービー」<sup>128</sup>において、職業的俳優の無意識な演技身体にアプローチする時にも使われている。そして、実験映画『詩的身体 file5』の劇中劇『twisted silence』<sup>129</sup>を制作した時、非職業的俳優の無意識的

な演技身体にアプローチする時に、行動に負荷をかけることではなく、振り付けなどの身体的身振りに集中させる手段を使った。詳しいことは、「意味的なニュアンスを排する演出法」の部分で紹介する。

### (3) - 2 身体的創造力

身体的創造力を身につけるためには、肉体訓練の規律性と自発性のどちらも欠かせない。演技は全ての創作と同じように、完全なる自由の状態では自分を表現することができない。身体創作の先行者達、グロトフスキイ、メイエルホリド、バルバの場合は規律的な訓練を土台にしたが、心理創作の代表者スタニスラフスキイの場合は日々の生活の規律性を自発性の基盤とした。規律性と自発性は、俳優の創造の過程でお互いに補いあうべき 2 つの面である。規律的な訓練は創造の秩序と空間を提供し、創造は規律から生まれた自発性なのである。

2018 年から 2019 年の間、筆者は Theatre Company shelf (以下「shelf」) と演技の所作塾の稽古<sup>130</sup>を見学したり実際に参加したり、インタビューを通して映画俳優における身体的創造力訓練法の参考にした。身体的創造力の訓練法を 4 つ提案する。それは (1) 身体先行、(2) 身体感覚の重視、(3) 制限された身体から創造力を引き出す、(4) 他者と関わり、フレームの中の演技感覚を磨く。以上の 4 点である。以下順を追って見ていく。

まず、身体先行の方法においては、shelf の取り組みを参考にした。shelf の演出方法は、俳優の静かな佇まいの中からエネルギーを発散させる演技方法で知られる。shelf の演出家の矢野靖人はインタビューで、如何に身体的創作力を引き出すかについて次のように話した。「2 人の俳優に会話のお芝居をさせると、すぐセリフを言う、あるいは何かのアクションを取ることがよくあること。それは脚本における今の状況を説明したい自然な反応だと思う。でもそうすると、演技が説明的になりやすい。意味の説明より身体的演技を求める場合、試みる価値があるのは、いきなり演技しないこと、特にセリフから演技しないこと。その代わりに、セリフを言う前にまずは環境に気づき、感じる。あるいは、相手をよく見る」。

筆者は俳優として、矢野氏の話から、身体的創作力を引き出すために身体を脳に先行して活動させてから演技をすることの重要性を意識するようになった。

身体先行が如何に演技に影響を及ぼすかを検証するために、演技の所作塾で以下の実験をした。

- a.二人の演技者はセリフに集中して会話をする。
- b.二人の演技者は身体の一部に集中して会話をする。

a と b の演技を撮影して比較した。実験の結果は、まず b は a より演技に必要な時間が明らかに長くなった。そして、a は俳優が声のニュアンスでセリフを表現しているのに対し、b は声にニュアンスがないか、あるいは俳優自身が思いつかない声のニュアンスが現れている<sup>131</sup>。その理由を考えてみたが、a の場合、俳優はセリフの意味に集中しているため、自然に自身の日常と演技の経験に基づいて、その意味を表現しようとする心理的演技法を使った。そして、自身のセリフに集中したため、相手のセリフを聞く余裕がなく、間を置く時間が短くなって、結果的に演技全体の時間が短くなった。b の場合は、身体に集中しているため、意味がある程度頭に入ってきたても、それを表現する余裕がなく、心理的に「無」に近い状態で演技をした。その状態で現れた間の長さと声のニュアンスはセリフの意味を解釈するためのものではなく、身体から無意識に出てきたものであるので、誰も予想しなかったニュアンスになってしまった。b は a より良い演技とは言えないが、b に現れたのは日常の仮面でも演技の仮面でもなく、定められた意味には取まらない混沌とした演技する身体であると言えるだろう。この実験は、身体先行の演技法において俳優が意味を説明しようとする意図を回避して、予知できない演技する身体性の表出につながる可能性を示唆している。

ここまで身体先行の訓練法について検討してきた。続いて 2 つ目の「身体感覚を重視」する訓練法を見ていく。

映画俳優によくある問題は、リアリティを表現しようと意識しすぎた結果、日常的な表情が無意識的に貼りついてくる演技になってしまことである。詩的演技身体は「演技の仮面」を削ると同時に、「日常の仮面」を削る必要もある。何故ならば、日常の身体は知覚の真実を隠すからである。詩的演技身体には日常を超えて知覚の真実に迫る身体や、鋭敏な身体感覚と豊かな身体的創作力が必要とされている。身体的創作力を引き出すために、映画俳優は日々の訓練の中で身体感覚を磨くことにより、日常の仮面を削り落としていって、その裏に存在する非日常的な身体を浮き彫りにすることが重要である。

身体感覚を磨く方法について、前文すでに鈴木メソッドを紹介した。鈴木メソッドにおいて、身体感覚を意識するには重要なものは 3 つある。それは身体行動にともなうエネルギーの燃焼、呼吸の調節と重心の支配である<sup>132</sup>。

shelf の稽古にも、身体感覚を意識するために、呼吸と重心でコントロールする練習が行われている。例えば、呼吸と動きに合わせてカウントする練習、ひとつのアクションをサブアクションに分割してスロー・モーションで行う練習<sup>133</sup>。矢野の話によると、そのような練習によって、日常的なエゴの身体を取り除き、透明体のような身体に戻って舞台に入ることができるようになる。そして、shelf の俳優は演技する時に、呼吸をコントロールすることにより演技に緊張感をもたらす、重心を変えることにより気持ちのテンションを変えるなどの身体感覚を意識する演技法を実践しているそうである。

身体感覚に基づく演技を検証するために演技の所作塾で以下の実験をした。

- a. 丁寧な気持ち（心理）を伝えようとして、正座をしてお礼をする。
- b. 背中と足の付け根を意識しながら、正座をしてお礼をする。

a と b の記録映像を比較しながら、出演者の感想を聞いたが、a の仕草は視線と体の重心が不安定だったため、自身が思った程、丁寧さが伝わらなかったそうである。一方、b の場合は背中と足の付け根を意識したことでの、a の仕草より視線と体の重心が安定しているように見える。そのため、本人が丁寧にしようという意図がないにも関わらず、仕草が丁寧に見えた<sup>134</sup>。この実験の結果は心理学におけるジェームズ＝ラングが提唱した「末梢説」<sup>135</sup>で説明できるかもしれない。「末梢説」とは、体の反応が意識化されることで感情が生まれていくという説である。したがって、丁寧な気持ちがあるから丁寧に動いたのではなく、丁寧に動いたから丁寧な気持ちになったということになる。その意味で、所作と「末梢説」には、身体感覚に基づく演技の可能性を示しているという点で共通している。

実際の映画の演技現場において身体感覚を意識して役にアプローチすることは、実はよくある手段である。小津安二郎はその映画の俳優笠智衆に「君の演技よりも構図が大事です」<sup>136</sup>と指示をし、キャラクターの気持ちを演じるより、スクリーンに映っている身体の仕草と型が大事であると指示している。そのため小津映画において、笠智衆をはじめとする俳優らの演技身体は日常的な身体でもなく、心理を演じている身体でもなく、

一種の身体の所作と型になっている。その身体の所作と型は俳優の自己表現を制限している一方、表徴を提供しているため、そこから必然的に役が現れてくる。そして、このような演技身体は淡々と親子、夫婦、家族の間のやりきれなさと切なさを描き出して、気持ちを強く表出する演技よりも説得力がある。小津映画の演技スタイルは頭の思考より身体が先行している役作りの一例と言えよう。

ここまで身体先行の訓練法について検討してきた。続いて 3 つ目の「制限された身体から創造力を引き出す」訓練法を見ていく。

身体が制限されたからこそ、身体的創造力が発揮される。人間は本能的に自分がやりやすいように行動しているが、しかし、俳優がそうするとおそらく何の創造力も生まれないであろう。制限と創発の関係について、すでに前文でグロトフスキイが言う「スコア」を通して論じたので、ここでは贅言を省略する。

shelf の稽古において採用されている演技の方法として、意識的に作られた身体を制限するために設けられたルールの中で演技をするというものがある。例えば、俳優同士に落ち着かない距離で演技させる、セリフを言うタイミングを決めて演技させるなど。そのように身体に制限をかけることによって、俳優は演技の目的に執着しなくなり、行動の経過に注意を向けることが可能になる。最終的には身体が積極的に創作に参加することに繋がる。

身体に制限を作ることはひとつの演出法として考えられるが、映画俳優の日常訓練にも積極的に取り入れるべきである。俳優はいつも規律性と自発性が共存する創作モードにいることにより、身体の創作力が活性化することが期待できる。

ここまで身体先行の訓練法について検討してきた。続いて 4 つ目の「他者と関わり、フレームの中の演技感覚を磨く」訓練法を見ていく。

前文で「自己開発」の訓練において、俳優は他者との関わり合いの中で、リアクションを重視する受動的な身体を作らなければならないと論じてきたが、リアクション重視というのは、演技する時相手のアクションをひたすら待つという意味ではなく、自己性より他者に感じてもらい、お互いに感じ、反応し合うことを重視することである。つまり、身体的創作力の訓練は自己表現の欲を飛び越えて、相手の感覚をお互いに刺激し合う意識を持って、相互的に行わなければならない。

溝口健二についてのドキュメンタリー『時代を越える溝口健二』によれば、溝口は撮影中によく俳優に向かって「反射してください」と言っていたそうである。この言葉について、香川京子はこう述べている。

自分の番が来たから（台詞を）言うのではなくて、芝居というのは、相手の言葉とか動作とかに自分が反射して、そこに自分の言葉、動きが出てくるものだというお考えなんですね<sup>137</sup>

香川京子の解釈では、溝口健二が唱えた「反射」というのは、俳優は演じる際に、自分に集中するのではなく、他者に集中することによって、感情を事前に用意しなくとも訪れて来ることを示唆している。実は溝口健二の「反射」という言葉は色々な意味に解釈されているが、いずれも無根拠であるため、謎めいたものである。実際のところ、映画制作はカメラを仲介する集団制作であり、俳優は相手役だけでなく、演出に対しても、スタッフに対しても、そしてカメラに対しても「反射」しなければならない。その具体的な技術は言うまでもなく、普段の訓練で他なる環境に集中し、それに感応する修練が必要とされるだろう。

特に、映画俳優は舞台俳優と違って、カメラや技術部門を全て含めた、「撮影環境」という他者も意識しなければならない。映画の演技と演劇の演技の根本的な違いは、舞台俳優は比較的連續した時間（1幕）と現実世界と繋がっている空間（舞台）という連續的な時空で演技することに対して、映画俳優は1カットの時間で、フレーミングされた虚構の空間という断片的な時空で演技するのである。言い換えれば、映画俳優の演技は断片の中だけ成立すれば良いのである。その意味で、映画演技における身体的創作力は決して俳優が一方的に創作力を発揮することだけで果たせるものではなく、俳優の身体的創作力を引き出す演出や、サポートする撮影チーム全員と関わっているものである。したがって、身体的創作力を引き出すために理想的な映画演技の訓練は、演出家、カメラマン、俳優といった撮影チームの共同作業の中で行われるべきである。それによって、映画俳優は相手役だけではなく、撮影チームとカメラといった他者との関わりも創作の視野に入り、フレームの中の演技感覚を磨くことが期待できる。このような訓練法は2021年から始動した「ショットムービー」<sup>138</sup>を通して実施されている。

### (3) - 3 詩的演技身体訓練法のまとめ

ここまで、俳優は詩的演技身体にアプローチするために、自己開示と身体的創造力といった 2 つの能力の習得を目指すべきであると論じてきた。詩的演技身体の訓練法に関して、以下の表にまとめた。

自己開示	基礎	身体感覚を目覚めさせる
	目標	「自己性」を発見して開示する
	訓練法の提案	受動的身体を引き出す訓練（ハプニング、振り付け、音楽 etc.）・細かい動きの反復と組み合わせによる気付き（フェルデンクライス・メソッド）、意識を分散する訓練（同時多発の会話と行動、ハプニング etc.）
	訓練の注意点	意識的な思考を回避
		心理的演技を回避
		受動的身体を重視
身体的創造力	訓練法の提案	身体訓練の反復と組み合わせによる自己性の気付き
		無意識にアプローチ
		意識を分散
		身体訓練の規律性
	目標	身体創作の自発性
	訓練の注意点	身体先行の訓練（セリフのタイミングを身体に委ねる etc.）・身体感覚の訓練（鈴木メソッド）・身体に制限をかける訓練（距離、目線、体勢 etc.）・フレームの中の演技感覚を磨く（撮影チーム単位で訓練を行う）
		身体先行
		身体感覚を重視
		制限からの創造
		フレームの中の演技感覚を育てる

## 第4章 詩的演技身体を強化する映画演出と制作法——脱中心化

演出法は詩的演技身体の要素のひとつとして無視できないものである。適切な演出法が詩的演技身体を引き出し、強化し、作り出すこともできれば、逆に俳優が詩的演技身体を提供しても、演出法によって最終的にスクリーンに反映されない可能性もある。また、演出法は個々の映画作家による多様なアプローチと共に常に変化し、それに伴って演技身体のあり方も更新されてゆく。

ここで、2000年以降に出現した新しいタイプの映画演出法に注目してみたい。「脱中心化」と呼べるその映画制作法は、「ワーク・イン・プログレス（製作中の作品）」や「即興」というキーワードと関係する共同的な制作形態と言える。演技身体にも即興性が積極的に取り入れられる機会が増えたが、それは場当たり的なアドリブ演技とは異なり、作家の意図や理念を含めた、演技者、演出者と技術部門がさまざまな形の「即興」を積み重ねながら映画を共同で作り上げていく創作形式である。

この章において、具体的な映画の例を通して、詩的演技身体を引き出し強化する演出法として「脱中心化」の創作モデルを提案する。そして創作実践で得たサンプルを通してその効果を検証する。脱中心化とは、テキストの意味や監督の意図といったしばしば中心となる機能が強く反映される演出に対して、それを排除ないし拡散させた演出法（脱中心）を指している。このような演出法はどのような演技身体を必要とするのであろうか。それは意味を伝える記号ではなく、中心的な意味から独立している他者性としての身体であるだろう。脱中心化の演出法は一律に規定できるものではなく、そのアプローチは多様であるが、この章では主に次の5つのポイントから考察する。（1）即発的な身体を引き出す演出法、（2）意味を演じるニュアンスを抑制する演出法、（3）「脱中心化」の演出法における職業的俳優と非職業俳優の違い、（4）意味がなければ、詩的身體も存在しないというパラドクス。

それではひとつずつ見ていこう。

### 4-1 即発的な身体を引き出す演出法

脱中心化の制作法として注目された濱口竜介の映画『ハッピーアワー』（2015）を通して、その演出法がどのように詩的演技身体にアプローチしているかを考察する。

### (1) 『ハッピーアワー』の例

『ハッピーアワー』は看護師のあかり、専業主婦の桜子、学芸員の美美、科学者の妻の純の4人を主人公にして、ごく普通の30代後半の女性たちが抱える不安や悩みを、総時間317分のドラマとして描いた。この映画の制作は、2013年に開催された「即興演技ワークショップ in Kobe」がきっかけとなっている。ワークショップの参加希望者の中から選考された主演の4人はそれまでに演技をした経験が無かった。脚本は準備段階で出演者と面談しながら制作され、彼女たちが脚本において違和感を感じるセリフはその都度修正され、撮影中も出演者のイメージに沿って脚本に修正が加えられた。脚本の校正回数は計7回だと言われている。撮影は事前にカットを割るのではなく、「その場でリハーサルして動きをつくって、それに対してカットを割っていく」「演技に即して適切なカメラポジションを決定していく」というふうに行われたという<sup>139</sup>。これは作家が予め構想した世界観を中心に映画を作っていくのではなく、出演者の個人的身体性こそが脚本作りやカメラワークを進める契機となった脱中心化の制作法と言えよう。筆者は『ハッピーアワー』の登場人物たちに、フェイクションとドキュメンタリー、キャラクターと俳優自身が並存している「詩的」な存在感を感じた。そして、この詩的な演技身体が独立した存在としてこの映画における時間の流れを展開させていったと考える。

例えば、主人公の4人の女性は、鶴飼が開催したワークショップに参加して、その後参加者がそれぞれ自分の感想を話すシーンがある。桜子は「聞こうとしているのと、聞こうとされているのが幸せ」、「注意を向けられているのがいいなと思った」(52:55)というコメントをした。純は「単純にずっと触れ合っているのが幸せ」「お腹に耳を当てるのと、当ててもらっているのと、額をくっつけるのと、すごく気持ちよかったです」とコメントした。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 14: 濱口竜介『ハッピーアワー』、(株)NEOPA、2015)

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 15: 同上)

『ハッピーアワー』の大半のシーンにおいて、出演者はセリフを無表情で、テキストを棒読みしているイメージがあるが、このシーンにおいては出演者の表情や言い回しは適度なノイズを含んでいる。『ハッピーアワー』のシナリオによれば、これらのノイズ的な身体性は、出演者がワークショップに実際に参加した後、それぞれの感想を即興で言うことによって可能になっている。映画で主演の3人が話した感想はシナリオのそれと異なるものであり、特に桜子の感想はシナリオで書いてある内容とは全然違った。

ワークショップのシーンは2回撮影されており、1回目はほぼドキュメンタリーの撮り方でワークショップの進行を記録したという<sup>140</sup>。つまり、出演者は実際にこのワークショップ全体をリアルタイムに体験している。映画で劇中のワークショップについて話している内容が出演者自身の感想なのか、それとも自分が演じている役の感想なのかは誰もわからない。即興で感想を話している俳優の一挙手一投足はその場に応じた即発的な行為であるように見える。表情と言い回しに含まれるノイズは俳優の個人的な身体性である。一方、カメラに映っているのは一度編集されたものであるため虚構の人物と人物関係である。映画で桜子は、「聞こうとしているのと、聞こうとされているのが幸せだなと思う。聞いてくれることって日常なかなかないし。注意を向けてくれているのが幸せだった」と言った。筆者はこのシーンを観た時、専業主婦の桜子が長い間献身的に家族の世話役を務めており、内心では夫に注意を向けてほしいという役のイメージとして受け取った。また、純の感想は、シナリオでは「普段人とじっと肌を合わせていてないから、すごく幸せでした」と簡潔に書いてあるが、映画ではその内容以外に、「お腹に耳を当ててみると、当てられているのと、額をくっつけてしているのが、すごく気持ちよかったです、幸せな時間でした」と述べている。このシーンを観た時、このような純の感性的一面が、倫理を優先する科学者の夫の性格と合わず、離婚に至った原因なのではないかと推測した。つまり、映像においては出演者がアドリブで言っている自分自身の感想と、役としての感想が重なって表現されるため、演技者の感想が役としてのそれなのか演技以前の本人の感想なのか観客には区別がつかない。この映画は事前にキャラクターの設定があるようだが、しかしこのシーンにおいて、出演者の個人の身体と虚構の役が二重化されたまま表現されることによって、演技する身体が虚構のキャラクターから逸脱して、俳優の現実の身体のノイズを含み込んだと考えられる。実際に、ワークショップのシーンの全体においても、事前に決まったことがあるにも関わらず、こういった即発的な演技が含まれているのと、あるいは単純にカメラの前の人数が多い

いため、カメラが捉える出来事が定まらない事態が多く生じている。例えば、多人数で背中を合わせて同時に立ち上がる時、参加者個々の反応や正中線を探す時、純の表情とそれ見て笑い出す桜子とあかりの表情、鶴飼に突然額を合わせられた時のあかりの身体の反応など。こうしたノイズ的な要素としての予測できない身体性がカットされず、敢えて映画に組み込まれている。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 16 : 同上) 同時に立ち上がる時参加者の反応

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 17 : 同上) 正中線を探す時笑い出す桜子とあかり

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 18 : 同上) 額を合わせられた時のあかりの反応

こうして脚本や監督からの世界観よりも出演者個人の身体性を前景化させることによって、演技身体が中心的な意味を構成せずに、シーンの発展に関与することができた。『ハッピーアワー』に 5 時間という長さが必要な理由は、正しく非職業的俳優の身体がシーンの発展に関与することを徹底した結果だと言える。職業的俳優の身体が意味のエージェントとして訓練されてきたのに対し、非職業的俳優の身体はそういった訓練がないため、現実世界と同じ程度の会話と振る舞いしかできないという演技力上の壁がある。しかし、日常では我々は確信がないまま会話をしたり、自分でも意図がわからない行動をすることがある。『ハッピーアワー』の脚本はドラマを進展させることよりも、出演者が言いそうなことやりそうなことを念頭において書かれている。そのためあまり進展のない会話と行動が長い時間続くこともある。非職業的俳優の人物像を浮き彫りにするためには、職業的俳優より長い時間が必要となる。その意味で、『ハッピーアワー』の 5 時間という尺の長さは人物像が造形されるために必要な時間なのである。

## (2) 筆者の実践『twisted silence』

第2章の詩的演技身体にアプローチする俳優訓練術の内容において、即興演技は一定の制限（スコア）の中で行わないと、詩的演技身体が引き出されことなく、日常の身体と変わらないものになることについて論じてきた。同じ理由で、詩的演技身体を引き出すための演出法にも「スコア」が必要となっている。『ハッピーアワー』において、「スコア」として機能しているものは脚本であり、テキストである。ワークショップのシーンはテキストをソースにしながら、俳優の身体に、他者としての制御不能性を求めた。スコアがある即興演技は、俳優が自身の演技について意識的に考えることを防ぎ、他者=環境に対して身体が即発的に反応するよう導くことができる。この無意識な即発状態が詩的演技身体であり、詩的身体の表出に貢献する身体性であると考え、筆者は実験映画『詩的身体 File5』の劇中劇『twisted silence』<sup>141</sup>の演出で実践した。第3章で紹介したように、『twisted silence』は事前にプロットを準備し、出演者は殆ど演技経験がない人たちである。出演者の個人的な身体と即発的な身体を引き出すために、いくつかのスコアがある即興演技の演出法を試みた。以下順番に見ていく。

### (2)-1 プロットに基づいて出演者が自らセリフを作る方法

『twisted silence』の中の大部分のセリフは、現場で出演者がプロットに基づいて自ら創作したものである。物語の内容も可能な限り出演者自身の経験を使用している。フィクションの物語という「スコア」に出演者の身体的なドキュメンタリー性を求めるのである。こうして撮影されたシーンには、セリフを言う時に役には収まらない出演者自身に属する固有な表情とニュアンスが混在した身体性が現れている。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 19 : 筆者作成) シンリが一人で思い出を話している時の表情

しかし、同様に自らセリフを創作して演じたとしても、1人で演じる時と2人で演じる時の演技に違いが生じる。相手役と会話をする時には個人に属する表情が消え、説明的なポーズと見せかけの表情が現れた。これは、現実空間において他者とコミュニケーションを行う環境が現れたことにより、相手役に自分の気持ちを伝えるために、分かりやすいジェスチャーや誇張した表情を使ってしまうことによるものと考えられる。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 20 : 筆者作成) 尊敬のポーズをとっている

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 21 : 筆者作成) 困った表情を見せている

職業的俳優はプロットに基づいて、現場で自らセリフを作る演出法に出会う機会は少ないが、日常訓練でこのような練習を取り入れることは可能である。例えば、稽古する時、セリフを自分の言葉（自分が日常的に使用する言い回し、方言など）に変えて言ってみると、よりリラックスした自然な心身の状態になれる。その状態の方が個人特有のニュアンスや表情が現れやすいので、その自己の状態を観察、発見し、適切にキャラクターに混ぜ込むことによって、個人的な身体が現れ、詩的演技身体が生成することが期待できる。この訓練を行う時に、セリフの意味を伝えることに集中すると、記号的な身体が現れやすく、個人特有の身体が失われる可能性があるため、テキストというスコアを失わないように注意する必要がある。

## (2) - 2 身体を肉体的な限界に近づけることによって、意図的な思考を回避する方法

身体表現に慣れていない人がキャメラを向けられたとき、身体が硬くなったり、紋切型演技をする。その原因は人が何かを意識した思考回路に入ると、身体が自然な創発の状態から遠ざかるからであると考えられる。このことを検証するため、モーリが行方不明になって、シンリが管理人にモーリの行方を訪ねるシーンにおいて、シンリを演じる俳優に階段を駆け上がり、管理人の部屋まで全速で走るように指示し、その後の管理人との会話までをアクションをワンカットで撮影した。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 22 : 筆者作成) 2分30秒の走るアクションのワンカット

身体が限界に近づくとき、演じるという意識や思考が自然に停止する。全力で走了ることにより、その後に続く演技においても俳優の脳的な表現ではなく身体から表出されたと見える、生きた仕草と声が現れた。興味深いことに、このシーンでは走る俳優だけ

でなく、走っていない相手役の俳優のリアクションにもためらいが感じられなくなり、表情も声もいつもより落ち着いているように見えた。演技は他者との相互作用において表出するものであると改めて実感することができた。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 23 : 筆者作成) 管理人の表情がいつもより落ち着いている

実際には撮影現場で俳優のわざとらしい演技を避けるために、俳優を身体的な限界まで追い詰める演出は珍しいものではない。それは身体を酷使することによって、心理から遠ざけ、詩的演技身体に近づける工夫だと考えられる。職業的俳優はこのような演出の意図を理解することが勿論重要なことではあるが、それより更に重要だと考えるのは、より意識的に身体に集中することを日常的訓練で行うということである。そのような日常的な訓練によって、身体に集中するという意識的な回路を身につけていくことが可能になり、自ら意味的な思考を回避する演技法を発見することへと繋がるのではないかだろうか。

### (2) - 3 非職業俳優の特徴を生かす方法

非職業俳優を使うことには、正確に演出の意図通りに演じてもらえないデメリットがある一方、職業的俳優の訓練された身体から消えてゆくノイズが多く残っているというメリットがある。更に非職業俳優は「これはよくない演技だ」という規範や先入観がないため、演技の善し悪しを判別する以前の身体性を隠そうとせず素直に見せてくれる。映画『ラスト、コーション』（李安監督、2008）のキャスティングにおいて、章子怡などすでに国際的名声を得た演技派女優が参加したオーディションで、李安は湯唯を選んだ理由について、章子怡のような撮りやすいベテラン俳優より、中学時代の国語の先生にそっくり、普通なら誰もがヒロインに選ばない人を残したいと語っている<sup>142</sup>。『ラスト、コーション』と湯唯の成功は李安のキャスティングにおける選択が間違っていないことを証明した。湯唯が演じた王佳芝に強い説得力がある理由は、湯唯の演技の迫々しさがちょうどアマチュアのスパイ役のイメージとぴったりだったからではないか。その身体は俳優の個別性から由來したものであり、その生々しさが強い説得力になっている。『twisted silence』の場合、管理人を演じた非職業的俳優は演技する時、いつも表情が必

要以上に豊かになる特徴がある。そのわざとらしい表情は見る側に「管理人」についての様々な想像を引き起こしたが、その表情は実際に俳優の個人的なものであり、物語と関係ない個別の身体性である。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 24 : 筆者作成) 俳優の大げさな表情作りが観客の様々な想像を引き起こした

勿論、長年の訓練を重ねてきた職業的俳優がもう一度非職業的俳優の身体性に戻ることは不可能である。しかし、映画においては何故非職業的俳優の演技身体のほうに、詩的身体が現れやすいのか、その理由を理解することは重要である。そうすることによって、職業的俳優は、自分の身体的創造力を妨げる抵抗と障害を発見することが可能になる。俳優は「どういう方法で演じるのか？」と自らに問うではなく、「何をしないのか？邪魔になっているのは何か？」を理解しなければならないのである。そして日常の練習によって、それぞれ異なる障害を取り除く解決策を発見していく。つまり、身振りを消去する演技訓練に繋がっているのである。

#### 4-2 意味を演じるニュアンスを排する演出法

この演出法で最も知られているのが小津安二郎の映画である。小津はセリフの口調やイントネーションなどを俳優に実際に演じてみせて、少しでも俳優の動きと小津のイメージにずれがあると、際限なくリハーサルを繰り返した<sup>143</sup>。小津にとって振り付けとリハーサルを反復する目的は、「演技」しない身体を獲得するためである。俳優が振り付けと反復を通して、自己表現を諦め、「無為」な身体が現れることを小津は求めている。

##### (1) 『ハッピーアワー』の例

濱口は意味を演じるニュアンスを排するための独特な方法として「本読み」を使っている。この方法が演技身体にどのように作用するのか、『ハッピーアワー』の具体的にシーンを通して考察したい。この映画における中心的意味から離れた詩的身体は、前述した即発的な演技がもたらしただけではなく、無表情な演技によるものもある。濱口は撮影前に常に本読みの時間を設けている。フランスの映画監督ジャン・ルノワールが採

用したと言われる「イタリア式本読み」<sup>144</sup>を参考にしたというその本読みについて、彼はこう言っている。

僕は演出する時には、常に「テキスト」というものを使うようにしているのですが、書かれてあるセリフを覚えて、それをものすごく普通に言ってもらうということをしていて、しかもそれが話し言葉のように聞こえるということをしようとしている。即興ではたどり着けない「演技」というものが存在していて、それはテキストを通過しないと現れてこないと思っているのである。<sup>145</sup>

実際この映画に現れている「即興ではたどり着けない演技」を見てみよう。この映画において非職業俳優の演技は、ワークショップのような即発的な部分を除けば、ほぼ無表情であり、感情を排した棒読みでセリフを言っている。例えば、鵜飼のワークショップの打ち合わせ会で、参加人数が少ないため、鵜飼が「なんか申し訳ない気分になってきましたね」と言い、それに対して、芙美が「まだ集まる可能性が全然ありますよ。反応する人がいると思います」と答える（12:36）。このセリフはワークショップの運営側として、芙美が鵜飼の失望した気持ちを慰めるために言ったと理解できるセリフであり、一般的な演技であれば、俳優は慰めようとする心理的な意図を持ちながらセリフを言うだろう。物語のシチュエーションや相手との距離感から、ここでは相手の顔を見ることの方が自然であると思えるが、しかし、芙美を演じる俳優は無表情のまま「反応する人がいると思います」と言いながら、視線を伏せていく。そのアクションが、芙美という人物の性質を表しているというふうにも見えない。鵜飼に向けたセリフなのに、鵜飼の目を見ずに視線を伏せていくという理解し難い芙美の演技は、本論の主題にとって重要な要素であると思われる。

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig 25：濱口、前掲）芙美は無表情にセリフを言いながら、視線を伏せていく

筆者がこのシーンを見たとき、芙美を演じる俳優はセリフの意味を考えずに演じているのだろうと思った。恐らく本読みの段階で、俳優はテキストをテキストのまま覚えて、

演じる時は何も考えずにただ発話している。濱口はインタビューにおいて非職業俳優と職業的俳優の違いについて話した時に同じ推測をしている。

役者さんたちの場合には意味で覚えています。同じように本読みをして撮影をしていても、本番ではテキストの台詞そのままではなく、意味としては間違ってない別の台詞が出てくるのを聞いて、そう思いました。そのときにテキストではなくて意味を覚えているとそのシーンが、発展しきらないということはあるような気がしました。もちろん役者さんたちは経験がありますから自分なりのやり方で乗り越えることができるのですが、同じやり方を職業俳優と仕事するときにそのまま持ち込むことはできないんだなとは思いました。そのことを自分なりに分析すると、『ハッピーアワー』の彼女たちはテキストをテキストのまま覚えているわけですから、最初はまっさらな状態なんです。そのテキストを言うとまずその本人がその言葉を聞くことになり、それを更に相手が聞いてその場に固有のニュアンスが生まれることになります。ニュアンスが生まれることで、以降もお互いにそれに即した反応が表れます。その反応を、そこに参加している演者全員が、テキストはそのままに自分の身体の素直な反応で返していったときに、そのシーンが自由に、その場に応じて発展していくということが起きるのではないかと思いました。<sup>146</sup>

非職業俳優がテキストをテキストのままで覚えて、演技する時のまっさらな状態は、その場に固有のニュアンスを作り出すことになると濱口は指摘した。このことは、演技する身体とテキストの意味の間にシンクロしない、破綻が起きる事態を作り出そうとしていると解釈できる。演技身体は意味を解釈するための存在ではなく、意味という中心から離れて、独自のニュアンスを持っている存在になっている。この演技身体と意味の間に起きた破綻こそが、英美を演じる俳優の演技に現れていたものであり、その開放された意味、神秘的な存在感がシーンを自由に発展させていくことを可能にしたのではないだろうか。『ハッピーアワー』において、ニュアンスを消去した「本読み」の演出法によって引き出された「ワークショップの打ち合わせ」シーンのように、身体と意味の間の破綻から現れた詩的身体がこの映画には散りばめられている

## (2) 筆者の実践『twisted silence』

『ハッピーアワー』で見てきた俳優の「まっさらな」状態、あるいは心理的なアプローチを排したニュートラルな演技、演技経験に拘らない個別の身体性、それらは、そのままの状態では無為の詩的身体に発展することはない。しかし、それは映画という制度の中に置かれた時に初めて詩的身体に生成し、発展してゆくのである。俳優の意識から溢れる身体は、時間の形式である映画の中でどのように詩的身体に生成するのか？この問い合わせについて考察してみたい。

『twisted silence』において、意味を演じるニュアンスを排除するために反復と振り付けの演出法を通して詩的身体の表出を目指したサンプルをいくつか挙げよう。

シンリが施設に入居した日、管理人から施設の案内を聞いているシーン（24:28～25:10）において、シンリを演じる俳優は事前に用意されたセリフと行動に基づいて演じたが、同じ演技を 20 テーク以上繰り返し撮影した。撮影において、俳優は毎回シンリが管理人の話を真面目に聞いているという演技を続けたが、編集段階でこの各映像を比較したとき、ティークごとに出演者の肩が段々下がっていくという、姿勢の変化が発見された。おそらく、同じ演技を何度も繰り返したことによる疲労のせいで無意識に現れた身体の変化なのであろう。俳優自身に「疲れ」を演じようとする意図はない。得られたこの 20 テークの映像の中から、3 つの映像を選び、段階的に肩が下がっていくように繋ぎ合わせてみた。つまり 20 テークを繰り返し撮影する、という現実の時間において身体に現れた意図のない変化（次第に下がってしまった肩）を、映画の物語の時間（管理人の話を聞いている）の中に再配置したわけである。

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig 26 : 筆者作成）シンリが管理人の話を聞いているうちに、肩が少しずつ下がっていく

このシーンを見た観客に対するアンケート調査<sup>147</sup>の結果において、この場面のシンリの演技を「管理人の話を聞くのに疲れた」という意味として受け取った人が多かった。例えば、「管理人の説明が長いのでだんだん聞くことがだるくなっている。最後の方は姿勢が崩れていることから、うんざりしている様子がうかがえる。」（30 代女性、公務員）

シンリのだんだん下がってきた演技身体はまず、「シンリが真面目に管理人の話を聞いている」という制作の意図から逸脱している。そして、この身体は俳優が演じた時に予想しなかったもので、当然その意味を伝えるための身体でもない。「うんざりしている」とは見る側の想像であり、一種の誤読と言える。シンリのだんだん下がっていく肩は出演者が「今－ここに－いる」身体の記録であり、物語から逃れた身体である。

しかし、視点を変えて、この映像を制作者の視点から見るとどうだろう。20 テークの映像が偶然捉えてしまった俳優の疲労を、制作者が選び繋ぎ合わせること（編集）によって登場人物の疲労した心理として表現しようとした場合、観客が想像した「うんざりしている」という意味は誤読ではなくなる。そして、その映像で表現された「うんざり」した心理的疲労は、俳優の意図を超えた個別身体に現実に現れた無意識の身体によって表現されたことになる。

また、最後のシーン（1:52:54~1:53:24）を撮った時、管理人の出演者は自分の役がどんな人物かを理解しないまま、予め決められたセリフと動きだけで演技をした。出演者には顔の向きと動きを指示し、表情によって心理を表現するような演技は必要ないと伝えた。しかし、おそらく日常の習慣から、この出演者は無表情で話すことがなかなか難しかった。40 テークを繰り返した後も、表情を無くすことができなかった。その表情をクローズ・アップで撮ると、作為的なわざとらしい演技に見えた。そこで、筆者は彼にセリフを間違えてもいいので、目に集中して瞬きをしないようにと指示した。すると、彼は顔の向きと瞬きしないことだけに集中して演じた。身体に集中することで、セリフを伝えよう、何かの感情を見せようという意図がなくなって、習慣化された表情が消えた。クローズ・アップで撮られたこの無表情の顔は、編集されて物語の脈略の中に置かれると簡単に解釈できない謎めいた表情として現れた。

（肖像権・著作権に係る制約があるため削除）

（Fig 27 : 筆者作成）管理人の無表情の顔のクローズ・アップ

このシーンの、管理人を演じる俳優の演技について、観客のアンケート調査<sup>148</sup>の結果は、管理人を演じる俳優の演技を評価したコメントが多かった。

「医者でもないのに人の身体のことがわかると自分で言い張っている男。目の使い方や顔の動かし方が大げさすぎるが、これによりうさんくさが表現できていると思うので、この演技はこれで正解だと思う。」（30代女性、公務員）

「とても自然だと思います。「演じている」という感じがあまりしなかったからです。」（40代女性、大学教員）

「なかなか上手です。目だけで、怖さが十分に伝わってくる。」（40代女性、大学教員）  
「この男は変態でしょう。俳優は目だけで表現した。演技力があると思います。」（30代女性、専業主婦）

「『中年の男性と若い女性』という構図上、男側が怪しく見える。セリフも直接的すぎて、下心を感じる。演技については、もしそういう役（若い女性に対して『治療』という一見正当に見える理由をもって説得する）を演じているのであれば、自然にできていると思う。」（20代男性、大学院生）

このカットでは出演者の意味を演じるニュアンスを消すために、40回以上撮り直し、更に出演者の意識をなるべく身体の方に集中させた。その顔をクローズ・アップで撮ることによって、スクリーン上の演技身体を構成した。見る側にとって、管理人が「あなたのためです」を言う時、複雑な心理を演じているように見えたようであるが、しかし恐らくこのカットの撮影の時、管理人の出演者の内面にあったのは「早く終わって欲しい」という気持ちだろう。それは物語から離れた身体であった。

この実験は、有名なロシアのレフ・クレショフの実験<sup>149</sup>を想起させる。過去のフィルムから著名な俳優の無表情なクローズ・アップの映像を取り出して、その映像に異なつたいくつかの別の映像を繋げ、これを何も知らない観客に見せる、という実験である。諸説あるが、俳優のクローズ・アップに編集で繋がれた映像は、棺の中に横たわった男性、湯気を立てるスープ皿、子供だったとされる。それを見た観客は、俳優の同じひとつの表情に「憐れみ」や「飢え」、「優しさ」を読み取ったというものである。ここで重要なのは、引用された俳優の表情が、どのような感情にも結びつかないニュートラルな無表情であることである。そして、その多義的な無表情に、棺の中の男性の映像が繋ぎ合わされる時、観客が受け取るのは「憐れみ」と一言で表現できるような記号的なものではないはずである。これまで見てきたように、ブレッソン、ロッセリーニ、北野武らの映画にも同様の効果を見つけることができるが、それらの俳優の無表情には、計り

知れない複雑な感情が浮かび上がる。仮に、俳優が「憐れみ」という心理を計画的に演じたならば、このモンタージュによって得られるのは詩的身体ではなく、複雑さを欠いた意味のエージェントとしての記号的な身体でしかない。では、クレショフの実験に引用された過去の俳優は詩的身体だろうか？ある意味で詩的身体であるといえるが、重要なことは、誰か（クレショフ）がそのクローズ・アップの映像を別の映像に繋ぎ合わせたという事実である。モンタージュすることによって何かの感情を表現しようとしたことである。制作者が映画において何かを「表現する」という意志なしに「詩的身体」は生成しないのである。『twisted silence』において、身体に集中し、表情を消すことができた出演者は、管理人という物語の登場人物として編集されることで、「謎めいた」複雑さを獲得する。映画においては、俳優は自らが演じているだけではなく、モンタージュなどの映画という制度、制作者の意志との関係において演じているということを理解する必要があるだろう。

以上の『twisted silence』の実践でわかったことは、一見任意の身体で再生産可能な振り付けは、反復によって無意識の領域に入り、俳優の個別の身体が現れてくる。人間の動きは反省意識を持つために、その意識をなくすためには、極めて意識的に身振りを排除することが必要になる。ブレッソン、小津安二郎、濱口竜介らは俳優が意味を演じるニュアンスを排除するために独自の演出法を使用したが、同様の演出法は身体を反省意識から解放させるために古くから使われてきたのである。例えば、東洋演劇の「型」は、振り付けと様式の反復によって演者の意識を研ぎ澄ませ、余計な意識を遮断する演技様式である。能の「摺り足」も、日常的なエゴの身体を取り除き、透明体のような無名の身体に戻るための練習である。即興劇でよく使われる自由表現を引き出す俳優の個性が、実際には物語の心理に由来していることが多いのに対し、自由が制限された振り付けと反復は、意識では到達できない当人も驚くような「個性」を引き出すことができる。そして『twisted silence』の実践によって得られた 2 つ目の発見は、俳優が注意力を身体に向ける時、その行動が物語と意味から離れていくため、詩的身体が生成する可能性が高くなるという事実である。この点は詩的演技身体を求める俳優訓練法に一つの方向性を示した。それは、反復によって意図を消去する方向である。

#### 4-3 「脱中心化」の演出法における職業的俳優と非職業俳優の違い

### (1) 職業的俳優と非職業俳優の区分

この話題を始める前に、まず職業的俳優と非職業俳優の区分について触れなければならない。一般的に、演技することを生業としている俳優が職業的俳優であり、それ以外の出演者は非職業俳優という社会的認識があるが、この区分の仕方は表面的な基準に過ぎないので、演技の経験値を反映されているわけではない。本論が「職業的俳優」と言う時、基本的に演技の経験値が高い俳優を指し、演技未経験者と区別している。とはいっても、両者の区別は曖昧である。本論において「職業的俳優」と「非職業俳優」といった言葉を使うとき、その仕事の形態や、演技が上手いかどうかという基準とは関係なく、あくまでも便宜的な使い方であって、比較的に演技の経験が多い人と少ない人というふうに理解して差し支えない。しかし、演技経験の多寡とは関係なく、「演じる意志がある」という点は両者に共通している。

### (2) 『寝ても覚めても』の例

ここまで、『ハッピーアワー』において、意味的な演技を抑制する演出法が如何に詩的身体の生成に貢献するかを分析したが、では、その演出法は職業的俳優と非職業俳優の違いに関係なく適用可能だろうか。そして、演じる者が俳優としての経験や技能を必要としない脱中心化の演出法において職業的俳優はどのようにアプローチすることが可能なのかについて考えたい。前文で引用したように、濱口はその後プロの俳優を使って『寝ても覚めても』を撮ったときも同じ演出法を使ったが、彼が求める「この場に固有なニュアンス」は発生しなかった。「そのときにテキストではなくて意味を覚えているとそのシーンが、発展しきらないということはある」と述べたうえで、「同じやり方を職業俳優と仕事するときにそのまま持ち込むことはできない」と反省している。濱口のこの気づきは、職業的俳優が意味でセリフを覚える職業的な技能、もっと言えば演技訓練を重ねてきた特有の身体性が、返って詩的身体へアプローチするのに邪魔になっていることを示唆している。『寝ても覚めても』を撮影した時も、ニュアンスや抑揚を排する「本読み」の演出法を使ったが、その効果として、出演している職業的俳優の演技身体は確かに他の映画のものとどこか違う一面が見られている。特にセリフの言い方が、「紋切り型の感情表現」の回避には効果的だったと思う。それは本番ギリギリまでずっと棒読みでセリフを繰り返すことでニュアンスを消して、本番の現場で感情を表出させようという演出法<sup>150</sup>には、職業的俳優が演じるためのプランを事前に作ってしまうこと

を防ぐ目的もある。繰り返すが、『寝ても覚めても』と『ハッピーアワー』のどちらにおいても、濱口は即発的な演技身体を求める演出法を採用している。しかし忘れてはいけないのは、職業的俳優の身体は無色透明なものではない。職業的俳優は非職業俳優の身体と比べて、「演技できる」職業的な身体性を持っている。『ハッピーアワー』と『寝ても覚めても』の演技身体の違いは、前者は「ワークショップの打ち合わせ」のようなテキストと身体がシンクロしないところが随所に見られるが、『寝ても覚めても』においてはそのような齟齬が殆ど見られない。ニュアンスや抑揚を排する「本読み」によって、ある程度はセリフの「紋切り型の感情表現」を避けることができたが（それも『ハッピーアワー』のほうが徹底されている）、「演技できる」身体性はそう簡単に消せないものである。とても残念なことに、情報操作を中心になっているこの時代において、職業的俳優は物語や役などに相応しい演技やわかりやすい「紋切り型」演技を要請される。非職業俳優も社会生活のために「紋切り型」演技をしているかもしれないが、それは日常の中だけで起こっていることであり、当然上手い下手の演出的判断が下されたりするわけではない。つまり筆者が言いたいのは、テキストと身体の一致とは職業的俳優にとって、容易に破棄し難い身体性なのである。濱口が気づいたように、職業的俳優は意味でセリフを覚えるのがその例である。その意味で、「本読み」の演出法を施す時、「ハッピーアワー」の非職業俳優の場合、テキストをテキストのままで覚えて、社会的立場のための日常の仮面をかぶることなく、その人固有のニュアンスを引き出すことができる。この個人的な身体が無色透明なテキストと出会うことによる相乗効果は、俳優の身体性や特定の場に固有のニュアンスを作り出す。しかし、『寝ても覚めても』の職業的俳優の場合は、日常の仮面を外しても、そこに俳優の個人的な身体における訓練して習得した演技の痕跡が残っている。意味のエージェントとして訓練されてきた俳優には、詩的身体の創発を妨げる要素が非職業俳優よりも多く存在している。『寝ても覚めても』において俳優の演技は『ハッピーアワー』の俳優と比べて、プロであるがゆえの演技的な卓越性を感じさせられないどころか、時々濁っているとさえ感じるのはそのためである。

例えば、『寝ても覚めても』の中で、お好み焼きパーティーに招かれた耕介は、マヤの演技している映像をみて、拗らせている演劇への感情を爆発させてしまい、マヤの演技を自己満足だと指摘するシーンがある。個人的な感想であるが、筆者はマヤを演じる俳優の声と振る舞いに演技の意図を感じた。耕介に指摘された後の激しい感情を表現し

ようという目的・意図を持って、声が震えたり、手を振ったりしてみせたように見えるからである。怒る時や、傷ついた時にセリフを言いながら声が震えたり、セリフの前に冷笑を入れたりするのはよくある技術である。演技の経験がない人にとっても、このような場面を簡単に思い浮かべるだろうが、俳優は「怒る」ことを演じる時、よく「ええ、まあ」、「なんなの？」といった冒頭の発話を震えた声で表現する。マヤを演じる俳優もこれらのセリフを言う際に声が震え、「なんなの」の前に冷笑を入れた。また、マヤを演じる俳優の振る舞いに演技プランを練る途中の躊躇いが見られ、演技の意図を感じられる。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 28 : 濱口竜介『寝ても覚めても』、『寝ても覚めても』制作委員会、COMME DES CINÉMAS、2019) マヤが怒っている時に声が震える。手の動きに躊躇を感じる

これは演出側が出演者の即発的な演技身体を求めようとしている意図によるのかもしれないが、しかし職業的俳優の即発的な演技身体において、「気持ちを表現しよう」、「演技を披露しよう」といった特有なニュアンスが現れていることはよくある。この職業的俳優の特有な身体は詩的演技身体に妨げるものになる。そして、この身体は長年の職業的経験によって形成されたもので、本読みや即発な演技では簡単に消すことができない。しかしこの映画の場合、マヤが凡庸な舞台女優という設定であることによって、これがマヤという登場人物の身体性か、マヤを演じる俳優の身体性なのか、断言できないのである。

『寝ても覚めても』は『ハッピーアワー』と同じ演出法を使ったが、職業的俳優の演技には特に非職業俳優のそれよりも卓越性を感じられない。時には「演技力」を持っていても身体性が却って詩的身体の邪魔になることがわかったが、では、演出家は職業的俳優と仕事をする時にどのようにして職業的俳優の身体的な卓越性を引き出すことが可能なのか。そして、職業的俳優は「脱中心化」の演出に応じてどう演技すればいいのか。答えは第2章すでに論じてきたが、それは職業的俳優の訓練によってはじめて習得できるような身体的創造力を引き出すことである。職業的俳優が演技力を持っていることが良くないのではない。心理的な演技、意味を解釈する演技力が詩的身体を遠ざける要因になるが、しかし身体的な創造力が詩的身体の表出を目指す際に重要な要素として作用

する。改めて詩的身体が現れる瞬間を考えてみよう。それは意味と身体がシンクロしない時、その破綻が詩的身体の生まれる空間なのだ。もし俳優が意味を演じれば、身体が意味のエージェントになり、詩的身体が生まれる可能性が減少する。しかし、もし意味が生成することをテキストと演出に任せて、俳優は身体的な創作の方向へ努力すれば、意味と身体は人為的に重なることがなく、身体は身体のまま、テキストと並列した存在になる。意味伝達は短時間で実現できるが、身体を作ることには時間と工夫が必要である。その意味で非職業俳優は虚構の自分を作り出せないのでに対して、職業的俳優はもっと多様な身体性を持っている、あるいは作り出すことができる。つまり、職業的俳優しか作れない多様な、日常をこえる身体性を表現できる。これこそが職業的俳優が持っている代替不可能性の価値である。

### (3) 筆者の実践「ショットムービー」

『twisted silence』において、ストーリーを知らせずに身振りに集中させる演出法を用いて、非職業的俳優が意味を演じるのではなく個人的身体性と即発的な身体性を引き出すことを試みた。その後、2020年3月から始動した「ショットムービー」には、職業的俳優（身体創作の経験を持っている舞台俳優とダンサー）にも参加してもらった。<sup>151</sup>非職業俳優と異なり、職業的俳優は特有の身体創作力を引き出す演出法を自ら実践している。第3章で紹介したように、物語やテーマとしては国際結婚や遠距離恋愛などがあるが、それよりも重要なのは監督と脚本がない「脱中心化」の制作法と演出法である。この論文を書いている時期に、ショットムービーのひとつ目の作品『八月対談録』と、対面で撮影された2つ目の作品『変奏』の上映会を開催した。

『八月対談録』はリモートで制作された作品であり、職業的俳優の「自己開示」と「身体創作力」を引き出すことを目的とした。そのような身体的身振りに焦点を当てながら、物語が事後的に立ち上がっていくことを目的として、以下の演出法を用いた。

(1) zoomを使って、関係を持っているキャラクターの会話と制作組によるインタビューを行なった。例えば、夫婦を演じる2人の俳優はキャラクターとして与えられたプロットに基づいて会話をする。会話とはいえ、普通のzoom会議とは違って、シチュエーションに応じて、環境を作ったり動いたりしながら会話しているので、映画のワンシーンのようなイメージである。会話した後、俳優はキャラクターとして制作組からの質問に答える。キャラクターの会話とインタビューの目的は、ひとつはプロット組から一方

的に役のイメージを決めることを避けて、俳優の個人性と身体創作力を生かして役を作ること。もうひとつは、俳優は意味と理解の次元で役を作るではなく、身体的な次元で役を作ることである。

(2) 俳優がキャラクターとして Twitter を使う。俳優はキャラクターとして呟いたり、写真を載せたり、自撮り日記を載せたりする。キャラクターの間でフォローしたり、コメントしたりもする。Twitter を使う目的は、人物設定とプロットを超えて役に厚みを持たせていくことと同時に、俳優の身体感覚を活性化するためでもある。

(3) 俳優が自撮りをしてキャラクターの日常生活を記録する。この演出も俳優の個人的な身体性と身体的創作力を引き出すためである。

(4) プロット組は (1) ~ (3) の素材を参考にしながら、俳優の身体性から出発した役作りに基づいて、プロットとセリフを作る。そしてプロット組が予めプロットを作るが、それを俳優に押し付けることはしない。つまり、プロットはただひとつのシチュエーションとして提供され、身振りや物語が生まれることを誘発するための仕掛けにすぎない。俳優がどう反応するかは演技の相互作用によって生じる展開を待つことしかできない。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、実際に他者として向き合うと、全く予想できなかった方向に役を作っていくことが許されている。この演出法を通して、他者との関わりの中で生じてくる「脱中心化」の制作を目指した。

上記の演出法を通して、俳優は外的に与えられた意味から解放され、個人的な身体性を重視する創作法で役を作り込んでいった。身振りの作り込みによって物語が事後的に立ち上がっていいくという順序で制作を進めた。

『八月対談録』の制作を通して、詩的演技身体にアプローチする演技と演出法についていくつかの点が明らかになった。例えば、(1) 俳優の姿勢、身振り、居場所が変わると、話の内容と話すニュアンスが変わる。(2) 即興で演技をする時、受け身になった俳優の方が、素の身体が現れやすい。(3) 俳優が相手の話を聞くのではなく、自己表現をしようとする時に意味先行の演技になりやすい。逆に相手の反応に応じて行動する時に個人的な身体が現れる。(4) 俳優は他者との相互作用を経ることで初めて特異性を発見することが可能となる。(5) 俳優の個人的な身体性は制作・演出側と俳優が相互的に創作する環境によって生まれる。以上の気づきは第 3 章で論じた詩的演技身体訓練法の注意点と一致している。

ショットムービーの対面撮影が始まった後、『八月対談録』の経験から職業的俳優の特徴を生かして詩的演技身体を演出の角度から引き出すように試みた。それは続編の『変奏』として作品化されている。『変奏』で取り入れた詩的演技身体を引き出す演出法の特徴として以下のものが挙げられる。（1）役作りに関しては『八月対談録』の方法を参考にして、出演者の個人的な身体性を引き出すように誘導した。ストーリーの展開も出演者自らの選択を優先した。（2）出演者に非意味的な何も語らない中立的な演技身体を求めた。（3）気まずい、居心地が良くないシチュエーションを設置して、出演者がそれに対応する即発的な身体を引き出そうとした。（4）出演者に慣れていない方言や外国語を言わせることで、発話の声や発音などの身体性に集中させるように促した。（5）2人での会話のシーンで、隣に非職業的俳優が会話しているといった不安定要素をシチュエーションに入れて、職業的俳優の「会話を演じる」意識を分散しようと試みた。その制作記録は「東京で国（境）をこえる」プロジェクトのホームページにおいて発表している。ショットムービーで使われた演出法はひとつのサンプルであり、決して普遍性を持っているわけではないが、職業的俳優の詩的演技身体を引き出す訓練法を考える時、ひとつの参考になることを望んでいる。

『変奏』の制作で気付いたことは、詩的身体を目標として目指した瞬間それが逃げていく、といったパラドクスである。職業的俳優が詩的身体にアプローチするためにわざとノイズを帯びる無意識な詩的演技身体を求めようとすると、それが意図的な演技になり、詩的演技身体でなくなる。詩的身体は、物語と意味の水平面から、泡のように浮いてくるものである。それは映画の「自生性」（spontaneity）と同じように、「人間の意図的なコントロールなど越えて、自然に画面に湧き出てしまったもの」<sup>152</sup>であるため、見られるけど求められない、知っていても到達できない。そのため、本研究で詩的身体にアプローチする際に提唱した演出法も俳優訓練法も、決してこうすれば詩的身体に至るというわけではなく、詩的身体に向かって踏み出すための方向を示しているにすぎない。

そしてもうひとつ気付いたことは、詩的身体は演者の角度から言えば、単なるノイズを帯びる身体や物語に回収されない身体性ではない。そうではなく、詩的身体の決定的な特徴は代替不可能な身体性、つまり「その人」性である。その意味で、演技以前の無意識な身体性に戻れない職業的俳優にとって、物語からはみ出した演技身体を求めるのではなく、重要なのは意味解釈するために演じないことと、物語の中にいながら「自己性」を保つことではないか考える。映画演技は断片的なものであり、時間的にはカット

されて、空間的にはフレームで区切られる。映画俳優は舞台俳優と違って、その演技は切断されたり編集されたりするため、時間的、空間的連続性を欠いている。そして、映画はカメラによる機械的な記録という性質上、人為的にコントロールしきれない制御不可能性を含んでいるため、映画俳優は画面の中の海や、画面に登場するさまざまなオブジェクトなどと等価のモノであることも認識しなければならない。そのため、詩的身体にアプローチするためには、映画俳優は自分の「モノ」としての側面に気付き人為的意図を削ぎ落とし、「モノ」としての自己性を保ちながら俳優として居続けることが重要だと考える。

#### 4-4 意味がなければ、詩的身体も存在しない

前文で述べたように、実験『映画詩的身体 File5』<sup>153</sup>の前半部分を占める『saw』において、筆者は「脚本」と「監督」という二つの中心を取り除き、即興演技を通して詩的演技身体の探究を試みたが、結果としては日常の行動と同じ身体しか現れなかった。そして前章において、その理由として、「スコア」がない完全な即興演技法は詩的演技身体を引き出すために有効ではないことを分析した。ここで、演出法の角度から、『詩的身体 File5』の後半『twisted silence』を通して、『saw』で日常と変わらない無意味の身体が、適度なノイズを帯びる詩的演技身体に変化した原因を分析したい。

『saw』では、出演者が自分で役と役の前史を作ったので、出演者同士はお互いにどのような人物なのか知らない。つまり、役の前史に基づいた演技は、本人にしか意味がわからない。他の出演者だけではなく、その演技を撮っている人にとっても「他者」である。結局、出演者の行動は、現実世界と同じように、言葉で説明しない限りいつまでも他者と一緒にストーリー（＝意味）を共有し、作っていく可能性が現れなかった。撮れた演技身体は、日常と同じような凡庸な身体にしか見えなかった。

そこで後半の制作において、筆者は『saw』で撮れた素材を選択して、その中から自分なりに意味を見出し、一つのストーリーを作り上げた。そして『saw』と同じキャスティングで、同じ登場人物で、物語を持つ心理サスペンスのフィクション映画『twisted silence』を作った。最後は『twisted silence』を劇中劇として『saw』の中に挿入し、両者を鏡像のように対照させながら編集し、ひとつの実験映像『詩的身体 File5』としてまとめた。『詩的身 File5』はこの映画制作で詩的身体が生成していく経過を記録した実験的な試みである。具体的に言えば、「私」という主観的な視線（字幕）が、現実の断片の

『saw』から、意味としての『twisted silence』を見出し、映画『詩的身体 File5』に至るといった一連のプロセスである<sup>154</sup>。この一連のプロセスにおいて興味深いことは、元々日常と変わらない『saw』における一部の演技身体は、『詩的身体 File5』に組み込むことによって、適度なノイズを孕んだ詩的演技身体に変化したことである。『saw』だけ見たのではわけのわからない日常の行動が、『twisted silence』と対比されることによって、その行動が意味のある身振りとして表現されるようになった。しかし、クレショフの実験と同様に、意味は事後的に生じたものであり、俳優の行動は意味を表現するために演じたわけではない。つまり、意味が発生したとしても、それは必ずしも俳優が能動的に表現しようとした意味ではなく、観客が意味を見出すことによって事後的に作られたものにすぎない。そこでは観客が発見した意味は俳優の演技的な身体からは独立している。意味と身体が並列的に共存することは、詩的身体が表出される可能性を示していると言える。

例えば、『saw』でシンリが木暮を外食に誘う場面で木暮と会話するシーンにおいて、木暮がシンリに「この人に百年の恋も冷めたという瞬間はどんな時だろう」という質問を投げかける。このシーンは、「シンリが何かを会話しながら木暮を待っている」という状況設定を与えただけで撮ったが、即興で演じてもらったため、木暮を演じた俳優はどうしてこの質問を思いついたのか自分でも知る術がない。ただの思い付きの可能性もあるし、出演者が現実の生活で最近考えていることかもしれない。恐らく作品の役作りに基づいて発した質問ではない。しかし、この質問を木暮とモーリが喫煙所で出会ったシーンの後に繋げてみたら、木暮が言っている「百年の恋も冷めた」人はモーリを指しているふうに理解できるようになった。このように『saw』の中の木暮の気持ちを整理したうえで他のシーンと比較を続けよう。

『twisted silence』の中でシンリが書いた小説が出版されることになって、木暮が演じた編集者がシンリの名前をモーリと呼び間違えたシーンを対照させてみた。この手続きによって、物語の作られた表層を通して創作されたわけではない深層にある部分を解釈する可能性として捉えることができる。それはこのシーンに当てはめて言えば、『saw』の中で木暮がモーリに対して一体どんな気持ちを持っているか、といったような推測を観客に促す。

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 29 : 筆者作成) 『saw』で木暮とモーリが喫煙所で出会った

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 30 : 筆者作成) 『saw』で木暮がシンリに質問する

(肖像権・著作権に係る制約があるため削除)

(Fig 31 : 筆者作成) 『twisted silence』で木暮がシンリの名前を呼び間違えた

実際に木暮とモーリが喫煙所で出会ったシーンと木暮がシンリに「この人に百年の恋も冷めたという瞬間はどんな時だろう」を聞くシーンを見せたうえで、木暮がモーリにどんな気持ちを持っているのか、そして木暮が言っている「百年の恋も冷めた」相手は誰だと思うか、という質問でアンケート調査<sup>155</sup>をした。以下その答えを列挙する。

「木暮はモーリのことが前から気になって、こうやって一緒にタバコを吸っている間に恋心が芽生えたと思います。「百年の恋も冷めた」の相手はモーリだと思います」

(40代女性、大学教員)

「木暮が緊張を隠すために咳をした。モーリに好感を持っているから。「百年の恋も冷めた」の相手は彼自身のことだと思います。」(40代女性、大学教員)

「男は管理人の山田からモーリのことを聞いていて、事前に知っている。だけど会うのは初めてで、多少緊張している。本人を前にして名前を言うことに対して、緊張していたのでわざと咳をして声を変えることで、モーリと話すために自分の心境を整えたかったから。「百年の恋も冷めた」相手は男の人生において実らなかった、あるいは一時は恋人関係にあったが今はそうではない、恋の相手」(20代男性、大学院生)

「男は以前より女のことや女の名前も知っており、名前を聞いたことから初めて名前を呼べるタイミングが来たのでドキッとしてそれを隠すために咳をしたと思う。緊張のせいか、そのあと『モーリ』と呼び捨ててしまい、『モーリさん』と言い直している。」「モーリさんとシンリさんが同一人物なのかもわからない」(30代女性、公務員)

見る側によってそれぞれ解釈が違うが、どの解釈が正しいかは重要ではない。筆者の興味を引いたのは、元々無意味な日常の行動を、制作側からのたったひとつの意図や編集作業だけで、その後制作者の意図を超えた、制御不可能な範囲で意味が自動的、相乘的に多義化されていく現象である。そしてさらに重要なのは、見る側が意味の解釈を試みても、俳優の行動は実際に意味を表しているわけではないということだ。木暮が喫煙所でモーリと出会ったシーンにおいて、殆どの観客は木暮がタバコの煙にむせた理由をモーリに好感を持っているため、緊張して咳をしたというふうに理解した。しかし実際にこのシーンは、木暮を演じる俳優はストーリーを全く知らない今まで、「タバコは吸えないけど、タバコを吸うシーンを撮りたい」という理由だけで撮影した。咳を出す理由は、実際に木暮役の人物が実際にタバコを吸えないからである。その瞬間、身体は意味のエージェントとして存在するものではなく、身体は「現実を生きている」身体であり、意味と並行する存在なのである。そして、意味と身体の共存的な関係性において記号的な解釈におさまらないズレが不可避的に生じてしまう。

この実験映画の制作を通して、詩的身体について新しい発見があった。詩的身体は「意味からはみ出した」身体なのであり、相対的なものである。つまり、はみ出すための意味がはじめに必要なのであり、意味がないと、詩的身体は存在しないという逆説的な仮説を導き出せる。意味や物語がなければ、それは凡庸な日常の身体や行動にしかならない。前提として「意味がある」ことによって、意味に収められない部分が詩的身体になる。『saw』において、非職業俳優は自身の社会性に束縛されて演技をしているので、その演技も日常の世界と同じ程度の行動しかできなかつた。しかし、日常の行動からは物語のような中心的な意味が生まれないので、『saw』の素材は観る人にとっては日常と変わらないシーンばかりの、耐え難い映像になった。ところが、『saw』の素材を『twisted silence』という物語の中に取り入れたあと、日常的な行動に意味があるようになってきた。その意味は編集によって事後的に追加されたものであるため、俳優の行動の原初的な動機とは結びつかない。そこでは意味と身体の間に破綻が起きるのである。その破綻は、意味に収まらない身体であり、意味と身体の不一致の現れである。この意味と身体の破綻こそが、『saw』において日常と変わらない凡庸な演技身体が、『twisted silence』という物語によって意味付けされた後、詩的身体の表出を目指すことが可能となるような演技身体への変身を可能にしたのである。筆者が『詩的身体 File5』の制作を通して発見したことは、濱口が言う「即興ではたどり着けない「演技」というものが存在

していて、それはテキストを通過しないと現れてこない」という観点と似ているかもしれない。つまり、詩的身体は意味からはみ出した身体であるからこそ、意味がないところには存在しない。意味とは濱口の場合はテキストであり、『詩的身体 File5』の場合は『saw』と物語を持つ『twisted silence』を統合することによって生まれた関係性である。それはクレショフが、モンタージュすることによって意味が生成することを期待したことと似ているかもしれない。「意味がなければ詩的身体は存在しない」という発見は、本論における詩的身体の定義「映画における特定の記号——物語や意味——に回収できない俳優の身体」を脅かすように思える。意味に回収されなければならないが、意味がなければ成立しない身体。俳優はいかにそれを目指すことができるのだろうか。

「意味がなければ、詩的身体も存在しない」という発見は、詩的演技身体を求める俳優にとって実に困難な課題を浮かび上がらせた。それは、演技が孕んでいるノイズは物語と意味が生まれる過程において泡のように生じるものであり、意図的に目指した瞬間逃げていくというパラドクスである。つまり、「意図がない身体を、意図的に求めることができるとができるか?」という問い合わせがついていく。以下の結論において、この問い合わせに対して本研究を踏まえた上で答えを示してみたい。

## 結論

映画における身体は俳優、制作者、観客の 3 つの身体が相互作用し合う社会的かつ総合的な身体であるため、映画が社会的な現象である以上、その身体の変容も時代による社会意識の要請に合致した産物である。そのため、映画史における詩的演技身体に対する探究は単なる映画演技論の探究に収まるものではなく、その時代ごとの文化と大きな影響関係のうちに作られていく。1920 年代の「意味と対峙する身体」、第二次大戦後後の「実存的な身体」、1990 年以降の「身体のドラマツルギー」といった歴史的変遷が、それぞれの時代の特徴や社会意識の変遷と深い関係性を持っている。一連の変遷においては精神に対して身体が次第に重要視されてきた傾向が見出せる。映画において身体はまず物語という文学的なテキストから分離され、意味を伝達するエージェントから独立したものとして位置付けられた。その後、観客に直接効果を引き起こす身体の実存的な側面が強調され、その後は再び身体から物語を構成するような流れに移行してきた。身体の精神に対する逆転には、大きな物語による集団的意味の消失、個人体験が意味の源泉になるといった社会意識の変容が背景になっている。

本研究が焦点を当てている詩的身体とは、意味に回収されない身体であり、詩的身体にアピローチする俳優の詩的演技身体は、意味の中にノイズと無意識が混ざり込んだ演技身体である。この身体はプログラムのように正確で洗練された演技身体の対極にある。益々加速する情報化・記号化、意味中心の人間社会において、詩的身体にこそ「人間らしさ」を追求する理想を見出せるかもしれない。AI の仮想的身体によってやがて人間の俳優は不要となるかもしれないという議論も流行しているが、筆者は人間の俳優は仮想的身体に取り替えられない部分があると信じている。それは、人間の身体が混沌とした不可知の領域を持っているからである。その身体のかけがえのなさが、記号化・情報化社会が加速度的に進展していく世界において人間が人間であるための条件である。

これまで理論の整理と分析を通して映画における詩的身体を検証し、そして様々な実践を通して、映画演出と演技法の角度から詩的身体について考察してきた。最後に気付いたことは、たとえ詩的身体の存在を知っていても、演出あるいは演技のメソッドによって方法論化することは不可能であるということである。なぜなら、詩的身体は無意識の美である限り、意図的に求めてしまえばそれは逃げ去っていく。従って、これまでの探究によって、更に大きな問い合わせが浮上した。それは、詩的身体にアプローチするために、

俳優が目指すべきなのは無意識の身体だとすれば、俳優が主体的に何かをすることは果たして可能なのか、という問い合わせである。

ドキュメンタリー映画監督の佐藤真は『日常という名の鏡』<sup>156</sup>において、平田オリザの「演劇は可能か」において展開された論旨について、「現代口語演劇」は「『行為を描く演劇』から『状態を描く演劇』へ、『主義主張を伝える演劇』から『無為の演劇』へ」、そして、「『無為の演劇』とは何もしないことではない。『無為とは、徹底した作為を操り広げることで主観性を周到に隠ぺいすることだ』」というふうに要約した。しかし、佐藤はまた、青年団の芝居を何本か繰り返しみているうちに、演劇で無為を演じることの難しさを感じたという。何故なら、「（演劇）役者にとっては、生の一回性を繰り返し再現できる技能が要求される。従って、同じ台詞と動きを繰り返し舞台上で再現するという特殊性を持つ演劇は、必ず高度な訓練を経た役者によってしか演じられない。ここに平田の主張する『無為の演劇』の原理的困難さがある。〔…〕無意識の行動を舞台上で何度も正確に再現することで、無意識であり続けることできない。」演劇で無為を演じることの難しさに対して、「映画の撮影の場合、生の一回性の輝きがたった一回、カメラの前で再現されればいい〔…〕子供の無意識の所作も動物の自然な振る舞いやハプニングも、編集の過程で新たな命を吹き込めば、それすらも作品の中核に据えることができる。確かに映画は複製芸術ではあるが、一回限りの生の輝きをそのまま封印しうるというテクニカルな面で言えば、演劇に比べて限りなく自由さを持っている」と。映画で無為を演じる可能性について楽観的に語る一方、「だが、映画の場合も、無為の日常にカメラが闖入した途端に日常そのものが壊れてしまうという点で、実際上は限りなく困難なのである。」という難問を指摘している。佐藤は演劇で無為を演じることは役者が演技を繰り返すことによって消滅されると考える一方、映画の場合はカメラの闖入によって日常が壊れるが、子供や動物といったカメラを意識しない存在と編集のテクニックを駆使すれば無為は実現できると考えている。佐藤の論考に基づいて推論すると、映画俳優はまず舞台俳優と同じように、「高度な訓練を経て」、「徹底した作為を操り広げることで主観性を周到に隠蔽する」ことによって、無為の演技にアプローチすることができる。また、映画俳優は必ずしも舞台俳優のように「無為の演技」を繰り返す必要がない。そして、映画演技は断片的なものとして、映画の身体は演出と編集のテクニックと共同で仕上げられるものである。その意味で、实际上限りなく困難なのではあるが、映画は俳優の一回的な生の輝きを封印するメディアとして、原理上、

平田の演劇における無為の企てと比べて、映画俳優は無為の詩的演技身体に近づく可能性が限りなく高いとも言える。

最後に本研究の結論をまとめてみたい。詩的身体は無意識に生成される映画特有の現象として、本来的にパラドクスを孕んでいる。詩的身体は無為なものであるが、それを意図的に掴もうとするとその身体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。しかし、職業的俳優は映画制作者の一員として、詩的身体をひとつの美学的な追求と見做して、それを生成するための土壌を作ることができるのでないかと思う。職業的俳優が映画における詩的身体の存在を理解するためには、心理と思考に由来する意図的な演技を減らし、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撮影環境（「他者」）の中で、自己開示と身体的創作力を高めることを目標として身体訓練に取り組まなければならない。筆者はここまでの研究を踏まえて、職業的俳優は日常において意識的に思考の回路を回避し、身体的な創作回路を作り出す詩的演技身体の訓練を経由することで、主体的に詩的身体に近づけると考えている。従って、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出法と演技訓練法は、決してひとつの結論や解決策には至るものではなく、映画俳優が詩的身体に向かって踏み出すための認識と実現に至る一つの方向を提供しただけである。この方向に向かって、筆者はこれからも詩的身体の美学を追求する映画演出法と映画演技法を創作で実践しながら、研究を深めていこうと考えている。

## 謝辞

本論文は筆者が東京藝術大学大学院映像研究科映像メディア専攻博士後期課程の研究成果をまとめたものです。同専攻教授諏訪敦彦先生には指導教官として本研究の実施の機会を与えて頂き、その遂行にあたって終始、親身にご指導を頂きました。ここに深謝の意を表します。同専攻教授長嶌寛幸先生には副査としてご助言を戴くとともに本論文の細部にわたりご指導を頂きました。ここに深謝の意を表します。同専攻教授高山明先生と早稲田大学基幹理工学部表現工学科の土田環先生には、研究に貴重な意見と具体的な方向性まで丁寧に教えていただきました。心からお礼申し上げます。同研究科映像メディア特別講義を担当する桐山孝司先生、榎井省志先生、桂英史先生、山村浩二先生、岡本美津子先生、布山タルト先生、牧奈布美先生、松浦昇先生は、研究の枠組みや方法などについて助言をくださり、日頃より教育および研究における多大なご協力とご支援をいただきました。深く感謝いたします。立教大学英語ディスカッション教育センター Tim Connell 先生には本研究の英語要旨とキーワードを作成するにあたって助言を頂きました。

この研究の実践の部分において、たくさんの方から無私のサポートを得てきました。一人一人のお名前を挙げるとことは控えさせて頂きますが、とりわけ、ソーシャルアパートメント和光の住民、芸能事務所テンカラット、演技の所作塾、Theatre Company shelf、「東京で（国）境をこえる」プロジェクト、「ショットムービー」制作組の方々から得られた恩恵は計り知れません。また、ワークショップの成果をまとめた、実践記録映像の作成にあたって、東京藝術大学映像研究科の後輩にあたる董敬氏に編集の協力を頂き、深く謝意を表したいと思います。

本論を仕上げるにあたって、畏友の長谷川祐輔氏には、文章の表現について丹念に検討して頂きながら、日本語の整理や代案の提案にいたるまで、有益なアドバイスを頂きました。深謝を表したいです。

最後に、温かい励ましをいつも送り続けてくれた家族に心から感謝します。

## 註/参考文献

- <sup>1</sup> 岩本憲児、波多野哲朗編『映画理論集成』、1982年、フィルムアート社
- <sup>2</sup> ピエル・パオロ・パゾリーニ著、塩瀬宏訳、「ポエジーとしての映画」同上 pp.269–270
- <sup>3</sup> 2006年立教大学現代心理学部は文学部心理学科から独立して映像身体学科を設立し、映像と身体を巡る探究を新たな人間学として確立したことが映像身体学の発足と考えらえている。2008年立教大学現代心理学部映像身体学科教授の宇野邦一はその著書『映像身体論』において、映像メディアは、知覚と身体をいかなる次元に導いてきたのかという問い合わせを扱っている。2016年同大学映像身体学科教授の前田英樹、江川隆男は『何を〈映像身体学〉と呼ぶのか』を名とする論文を発表し、映像身体学において、身体による知覚と並んで、機械による知覚が存在すると考え、さらに両者の結合が第三の知覚を形作って、それ固有の思惟と感覚と表現とが産み出されると指摘した。
- <sup>4</sup> 宇野邦一『映像身体論』みすず書房（2008）p.264
- <sup>5</sup> アッバス・キアロスタミは『映画の明らかさ』で、「映画作家や写真家として、私たちは人の役にたつと同時に人々を裏切れます。私たちはほとんど神の位置にいます。見るべきものとして与えるいくつかのものを選んで、そして人々には彼らから何奪っているかと言えません。映画は、それが見るべきものを与える限り、視線を限ります」と述べている。映画は観客に何か与えるかのように見えて、実は奪っている。世界にひとつの解釈を与えながら、同時に現実世界を謎に満ちたものとして映し出しているのである。
- <sup>6</sup> 宇野邦一「映像身体学宣言」『映像と身体』せりか書房（2008）pp.6-7
- <sup>7</sup> 宇野邦一『映像身体論』みすず書房（2008）p.197
- <sup>8</sup> photogénie は、「光」の意の photo と、「精霊」の意の génie が結びついた映画の表現概念。本来は写真的表現効果をさす写真用語。フランスの映画理論家リッショット・カニュードが、映画は劇的な真実よりもフォトジェニーな真実を目指すべきだと主張したことに始まり、次いでフランスのルイ・デリュックが、映画を光と精霊の神秘的な一致、光と影のシンフォニーであると考えた。またフランスのジャン・エプスタンが、映像を事物がレンズによって新たな命を与えたものとして、一つのアニメーション現象としてとらえたり、レオン・ムシナックがフォトジェニーを視覚的なリズムとみなしたりして、1920年代に盛んに論議がなされた。本論では、キャメラレンズ向き、写真写りが良い意味として捉えて使われている。
- <sup>9</sup> 初期映画と古典映画の身体の違いに関する論述は以下の論文を参照している。吉村いづみ「物語映画の過剰の身体」名古屋文化短期大学研究紀要第34集（2009）p.2
- <sup>10</sup> トム・ガニング著、中村秀之訳『アトラクションの映画 初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド』東京大学出版社（2003）pp.3-4（原著 Gunning, Tom. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, Wide Angle* Vol.8, (1986)）
- <sup>11</sup> ダイ・ヴォーン（Dai Vaughan）が「光あれ—リュミエール映画と自生性」（1981）において、「『水をかけられた散水夫』は映画化されたフィクションであると同時にフィクション映画でもあると考えるべきだ」という記述を参照した。長谷正人、中村英之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版社、2003年、pp.38-39を参照。
- <sup>12</sup> 同注9
- <sup>13</sup> 同注10
- <sup>14</sup> エドガール・モラン著 渡辺淳訳『映画あるいは想像上の人間』法政大学出版局（1983）（原著 Edgar Morin. *Le Cinema ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris, Éditions de Minuit (1956)）、渡辺淳、山崎正巳訳『スター』法政大学出版局（1976）（原著 Edgar · Morin. *Les Stars* Paris, Le Seuil. 1957）
- <sup>15</sup> 同注8

- 
- <sup>16</sup> ジル・ドゥルーズは『シネマ2』において、感情的頭脳的領域の「脳の映画」と、生身の身体の態度が現れている「身体の映画」という概念を提出した。ジル・ドゥルーズ著 宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳『シネマ2 時間イメージ』法政大学出版局（2006）p264.（原著 Gilles, Deleuze. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit (1985)）
- <sup>17</sup> ベーラ・バラージュ著 佐々木基一、高村広訳『視覚的人間 映画のドラマツルギー』岩波文庫（1986）pp.27-39（原著 Béla, Balázs. *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* Suhrkamp Verlag (1924)）
- <sup>18</sup> ドゥルーズ、同注14、p.264
- <sup>19</sup> ヴァルター・ベンヤミン著 佐々木基一ほか訳『複製技術時代の芸術作品』晶文社（1997）p. 40（原著 Walter, Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp (1936)）
- <sup>20</sup> アントナン・アルトー著 安堂信也訳『演劇とその分身』白水社（2015）p.126（原著 Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Gallimard (1938)）
- <sup>21</sup> 同上、p.67
- <sup>22</sup> アントナン・アルトー著 宇野邦一、鈴木創士訳『神の裁きに決別するため』河出書房新社（2007）p.45（原著 Antonin, Artaud. *Pour en Finir avec le Jugement de dieu* Gallimard, Paris (1947)）
- <sup>23</sup> ジル・ドゥルーズ フエリックス・ガタリ著 宇野邦一訳『アンチ・オイディップス』（上）河出文庫（2006）p.26（原著 Gilles, Deleuze. Pierre-Félix Guattari *Anti-Oedipus : Capitalisme et Schizophréni*. Les Éditions de Minuit (1972)）
- <sup>24</sup> アントナン・アルトー著 宇野邦一、岡本健訳『アルトー後期集成1』「ここに眠る」河出書房新社（2007）p.310）
- <sup>25</sup> アンリ・ベルクソン著 合田正人訳『創造的進化』ちくま学芸文庫（2010）p.387（原著 Henri,Bergson. *L'évolution Creatrice*. Paris Felix Alcan (1911)）
- <sup>26</sup> ジル・ドゥルーズ著 財津理・齋藤範訳『シネマ1 運動イメージ』法政大学出版局（2008）p.7, pp.21-22（原著 Gilles, Deleuze. *Cinéma I : l'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit (1983)）
- <sup>27</sup> 同上、pp.113-118
- <sup>28</sup> ジル・ドゥルーズ著 宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳『シネマ2 時間イメージ』法政大学出版局（2006）pp.264-270
- <sup>29</sup> スチール写真
- <sup>30</sup> ロラン・バルト著 沢崎浩平訳『第三の意味 映像と演劇と音楽と』みすず書房（1984）pp.73-77（原著 Roland, Barthes. « Le Troisième Sens » dans *L'ovbie et l'obtus*, Éditions du Seuil (1982)）
- <sup>31</sup> 同上 p.80
- <sup>32</sup> 同上 p.88
- <sup>33</sup> 前田英樹・江川隆男「何を<映像身体学>と呼ぶのか」立教映像身体学研究 4,1-15 (2016) pp.1-7
- <sup>34</sup> 前田英樹・江川隆男、同上
- <sup>35</sup> 宇野邦一『映像身体論』みすず書房（2008）pp.265-266）
- <sup>36</sup> 「愛のコリーダ」における「視線の同一化装置を破壊する」についての論述は以下の論文を参照している。スティーヴン・ヒース「映画のセクシュアル・ポリティクス」加藤幹郎訳（1985）  
<http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN13/heath-article-2009.html>
- <sup>37</sup> クリストチャン・メツ著 鹿島茂訳『映画と精神分析——想像的シニフィアン』白水社（1981）pp.102-104 を参照（原著 Christian, Metz. *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois (2002)）
- <sup>38</sup> 映画において、「フレーム」とは、各ショットにおける画面内のデータを決定するもっとも基本的な単位である。通常あるフレーミングを選択すると、そのようなフレーミングのショットを撮影可能にするキャメラ位置やアングルは自ずと限定される。つまり、映される出来事に対するある特定の視点を不可避的に形成してしまうことになる。そこで古典的物語映画においては、多数のショットをモンタージュ

---

でつなぐことによって、さまざまな視点から出来事を再構成しそれによって物語を表現する。観客は各々のショットが有する視点に同一化しつつ、物語の進行を追うこととなる。だが『愛のコリーダ』の視線同一装置の問題においては、観客は見ていながらまた見られてもいるため、フレームの外にいる全知的な視点の位置を失った。

<sup>39</sup> バザンは『映画とは何か』において、コクトーの『恐るべき親たち』(1948) のなかのイヴォンヌ・ド・ブレのショットについて「このショットの目的は彼女が眺めているものを示すことではない。ましてや彼女の視線を示すことではない。その目的は彼女が眺めているのを眺めることにある」と述べている。André Bazin, ‘Théâtre et Cinéma’, *Qu'est-ce que le cinéma ? vol. II*(Paris : Cerf, 1959) p. 87.

<sup>40</sup> 『週刊SPA!』1999年12月15日号より引用

<sup>41</sup> 「愛のコリーダ」における「オブセッションとしての形式と内容からの逸脱」についての論述は以下の論文を参照している。スティーヴン・ヒース「映画のセクシュアル・ポリティクス」加藤幹郎訳(1985) <http://www.cmn.hs.h.kyoto-u.ac.jp/CMN13/heath-article-2009.html>

<sup>42</sup> バルト、同上、p.75

<sup>43</sup> 林青霞著『窓里窓外』広西師範大学出版社(2011) p.97

<sup>44</sup> ドゥルーズ、前掲書、pp.236-241

<sup>45</sup> 『シネマジャナル』33号(1995 June) pp. 32-39

<sup>46</sup> メソッド演技法とは、コンスタンチン・スタニスラフスキイの影響を受けたリー・ストラスバーグらアメリカの演劇陣によって、1940年代にニューヨークの演劇で確立・体系化された演技法・演劇理論である。役柄の内面に注目し、感情を追体験することなどによって、より自然でリアリステックな演技・表現を行うことに特徴がある。メソッド演技法の訓練によって、俳優は演技の元として行動の動機を作ることを身につける。

<sup>47</sup> 原文は「君のモデルたちに——他人を演じてはいけない、自分自身を演じてもいけない。誰を演じるのもいけない。」である。ロベール・ブレッソン著 松浦寿輝訳『シネマトグラフ覚書』筑摩書房(1987) p.87(原著 Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard Education (1995))

<sup>48</sup> ヴィアゼムスキー・アンヌ著 國分俊宏訳『少女』白水社(2010) p.152 (原著 Wiazemsky Anne. *Jeune Fille* Gallimard (2007))

<sup>49</sup> ベンヤミン、同上、p. 40

<sup>50</sup> ドゥルーズは『シネマ2時間イメージ』で、映画の身体に関してこう書いている。「映画が生み出すのは、思考において思考されないものとして、我々が頭蓋の背後に抱えている『未知の身体』の発生、まだ視覚的を逃れている可視的な物の誕生なのである。」ジル・ドゥルーズ著 宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳『シネマ2時間イメージ』法政大学出版局(2006) pp.280-281.

<sup>51</sup> バルト、同上、pp.73-88.

<sup>52</sup> ブレッソン同上、p.152

<sup>53</sup> ドゥルーズ、同上、p.26.

<sup>54</sup> ゴードン・クレイグ著 武田清訳『俳優と超人形』而立書房(2012) p.30、p.39 (原著 Edward Gordon Craig. *On the Art of the Theatre*, Routledge 2008)

<sup>55</sup> アントナン・アルトー著 安堂信也訳『演劇とその分身』白水社(2015) p.126 (原著 Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Gallimard (1938) p.67 )

<sup>56</sup> 堀切克洋著「純粹イメージから感覚の交歓へ」p.21 の引用に参照。(引用原著 Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*, Paris Les Éditions de Minuit, 2004, p. 307.)

<sup>57</sup> アルトーはバリ島の演劇から啓発を得て、次々と繰り返す身振りで自らの「分身」を作り出す可塑的な身体、運動や動作を反復するための単位や基体としての身体を「器官なき身体」と呼んだ。その概念

はドゥルーズの解釈によると、様々な器官が確定されることで全体としての機能が限定されてしまった有機体として存在する以前の一個の身体、まだ諸器官や諸部分の結合をおこないながら姿を変えていく未確定な「生体」である。アントナン・アルト著 宇野邦一、鈴木創士訳『神の裁きに決別するため』河出書房新社（2007）p.45（原著 Antonin Artaud. *Pour en Finir avec le Jugement de dieu* Gallimard, Paris (1947)）ジル・ドゥルーズ フェリックス・ガタリ著 宇野邦一訳『アンチ・オイディップス』河出文庫（2006）p.26（原著 Gilles Deleuze. *Anti-Oedipus : Capitalisme et Schizophréni*. Les Éditions de Minuit(1972)）<sup>58</sup> 上田洋子「フセヴォロド・メイエルホルドの演劇における構成主義再考」演劇研究 34、pp.10-11、2010年。

<sup>59</sup> アントナン・アルト著 安堂信也訳『演劇とその分身』白水社（2015）p.67

<sup>60</sup> 「映画は私にある精髓、二倍に凝縮された生成物を示す。私の眼は、私にある形式による観念をもたらす。フィルムもまたある形式による観念を含んでいる。即ち私の意識の外から書き込まれる観念、意識のない観念、潜んでいた秘密の、しかし素晴らしい観念を含んでいるのである。」この引用の翻訳は藤野幸彦著『映画としてのアニメーション 1 ——「飼いならされた写真」と写真の狂気について』を参照した。（原著 Jean Epstein. "Le sens 1 bis", dans *Bonjour Cinéma*, p.38）

<sup>61</sup> 「クローズ・アップは映画の真髄である。それは短いものであります、というのも、フォトジェニーとは一瞬の秩序がもたらす価値だからである。」この引用の翻訳は藤野幸彦「映画としてのアニメーション 1 ——「飼いならされた写真」と写真の狂気について」を参照した。（原著 Jean Epstein. "Grossissement", dans *Bonjour Cinéma*, p.94）

<sup>62</sup> エイゼンシュテインのモンタージュ理論とメイエルホルドのビオメハニカとの関連

性は鴻英良「過剰と逸脱——エイゼンシュテインと演劇」（岩本憲児編『エイゼンシュテイン解説：論文と作品の一巻全集』1986年、フィルムアート社、pp.28-29）の内容を参照した。

<sup>63</sup> バルトによって 1970 年に『カイエ・デュ・シネマ』誌に発表された論文「第三の意味 映像と演劇と音楽と」では、エイゼンシュテインの映画のスチール写真を対象にして分析を行ない、映画には三つの意味のレヴェルがあると指摘した。それは物語の表面的な流れや関係を示すコミュニケーションのレヴェル、演出が生み出す象徴的なレヴェル、そして物語的な意味を必然的に逸脱するような「意味形成性」のレヴェルの三つである。第一と第二のレヴェルの確かに明白な「自明な意味」に対して、第三の意味は「理解力が吸収できない付加物のように、余分にやってくる、断固であると同時に捉えどころがなく、滑らかであると同時に手に負えない意味である」なので、「鈍い意味 (le sens obtus)」と呼ぶように提案した。ロラン・バルト著 沢崎浩平訳『第三の意味 映像と演劇と音楽と』みすず書房（1984）pp.73-80（原著 Roland Barthes « Le Troisième Sens » dans *L'ovbie et l'obtus*, Éditions du Seuil (1970)）

<sup>64</sup> フーコーは『言葉と物』の末尾で「人間は、われわれの思考の考古学によって、その日付の新しさが容易に示されるように発明に過ぎぬ。そしておそらくその終焉は間近いのだ……賭けてもいい、人間は波打際の砂の表情のように消滅するであろう」と書いている。ミシェル・フーコー著 渡辺一民・佐々木明訳『言葉と物』新潮社（1974）第 10 章末尾（原著 Michel Foucault. *Les mots et les choses*. Gallimard (1966)）

<sup>65</sup> 「実存は本質に先立つ」という表現はサルトルが自身の講演『実存主義はヒューマニズムであるか』（1945年）において最初に提起され、実存主義における基礎的的な観念となっている。

<sup>66</sup> メルロ＝ポンティは、認識の客体とされてきた身体を主体と客体の二分論を乗り越える存在として捉え、世界を人間の身体から考察することを唱えた。「人間が自分の左手で右手に触れるとき、右手は『触れられるもの』であるが、その右手は逆に左手に『触れるもの』であると考えることもできる。このような触覚の二重感覚こそが、身体が世界を構成するものでありながら、同時に世界に起源を持つものとして、世界に内属していることを示している。身体と世界（=場所）とは同じ『肉 chair』という生

地で仕立てられており、身体による世界の再構成と世界による身体の再構成は常に綿密に『交叉し合っている』（キアスム）。」モーリス・メルロー＝ポンティ著　滝浦静雄、木田元訳『見えるものと見えないもの』みすず書房（1989）p.176、pp.181-215（原著 Merleau-Ponty. *le visible et l'invisible*. Gallimard (1988)）

<sup>67</sup> イエジュイ・グロトフスキ著　大島勉訳『持たざる演劇に目指して』テアトロ出版社(1974) p.142、p.252. (Jerzy, Grotowski. *Per un teatro povero*. Bulzoni (1968))

<sup>68</sup> ユージェニオ・バルバ、ニコラ・サヴァレーゼ編 中嶋夏、鈴木美穂訳『俳優の解剖学—演劇人類学事典』paraco (1995) （原著 Eugenio, Barba. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* Routledge (2005)）

<sup>69</sup> ジル・ドゥルーズ著 宇野邦一、石原陽一郎、江澤健一郎、大原理志、岡村民夫訳『シネマ2 時間イメージ』法政大学出版局 (2006) pp.264-270.

<sup>70</sup>自己開示とは、1971年、臨床心理学者シドニー・ジュラードによってはじめて用いられ、言語という手段により自分自身に関する情報を、とくに意図を認めることなくありのままに伝えることとされる。

<sup>71</sup> ジョン・カサヴェテス著 遠山純生、都筑はじめ訳『ジョン・カサヴェテスは語る』幻冬舎 ピタズ・エンド (2000)

<sup>72</sup> シュスター・マンの「身体感性論（somaesthetics）」は身体を表すギリシア語「soma」と英語の「aesthetics」を合成して作られた言葉であり、身体の経験と使用について学問である。チャード・シュスター・マン著 樋口聰、青木孝夫、丸山恭司訳『プラグマティズムと哲学の実践』世織書房(2012)（原著 Richard, Shusterman. *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. Routledge (1997)）

<sup>73</sup> 平田オリザ著『演技と演出』講談社現代新書 (2004) p.61

<sup>74</sup> 諏訪敦彦著『誰も必要としていないかもしれない、映画の可能性のために』フィルムアート社 (2020) p.130.

<sup>75</sup> 体癖（たいへき）とは、野口整体の創始者である野口晴哉がまとめ上げた、人間の感受性の癖を表す概念。身体の重心の偏り・腰椎のゆがみと個人の生理的・心理的感受性（体质、体型、性格、行動規範、価値観など）が相互に作用していることを野口は診療から見出し、その傾向を12種類（10+2種類）に分類した。

<sup>76</sup> 「東京で（国）境をこえる」はアーツカウンシル東京、東京都、一般社団法人 shelf が共催のアートプロジェクトである。世田谷区経堂にある「経堂アトリエ」を拠点としながら、アーティストと市民が協同するアートプロジェクト。筆者はこのプロジェクトの立ち上げメンバーの一人で、2020年度はコラボレーターを務め、2021年度は当プロジェクトの派生プログラム「意味をこえる身体へ：ショットムービープログラム」の制作代表を務めている。

<sup>77</sup> イミグレーション・ミュージアム・東京「多国籍美術展：わたしたちはみえている」2021年12月11日～26日に展示

<sup>78</sup> kyodo20\_30成果発表会「ここから展」にて2022年2月26～27日に上映

<sup>79</sup> ロシアの俳優、演出家スタニスラフスキーガ、自分の体験をもとに、多くの実験と試行錯誤を重ねて創造した科学的な近代俳優術。紋切り型や芝居がかりを否定し、真に役を生きる「心理体験の芸術」を主張し、俳優の内的・外的資質を有機的に発展させながら、潜在する創造過程を意識的にとらえる指針を示す。

<sup>80</sup> 『実験演技論：持たざる演劇めざして』p.66

<sup>81</sup> 「もし俳優が、私が教えた演技を再生産するなら、これは一種の「調教」である。結果は、メソッドの観点から見れば型通りの演技であり、何物も私の前で開示されなかつた故に、心底から私はそれを不毛としてみなす。だが、もし緊密な協同作業によって、俳優がその日常的抵抗から自由になり、身振り

---

を通じて深遠に自己を開示する地点に到着するのならば、その時私は、メソッドの観点から仕事は効果的であったと考える。その時私は人間的に豊かなものとなるだろう。なぜなら、その身ぶりの中に一種の人間的体験が、運命や人間の条件と定義付けられるむしろ特別なものが開示されているだろうからである。」『実験演技論：持たざる演劇めざして』p.142

<sup>82</sup> 同上、p.69

<sup>83</sup> 同上、p.67

<sup>84</sup> 同上、pp.70-71

<sup>85</sup> 「いかなる思考も、俳優の肉体全体を正しく生きたやり方で導くことができない。思考は俳優を刺激すべきではあるが、結局それだけのものである。生きた触れ合い（コミットメント）がなければ、俳優の有機体は生きることを止め、衝動は表面的なものとなる。全体的なリアクションと、思考に導かれたリアクションとの間には、木と草との差違と同じ違いがある。最終的な結果として、われわれは精神と肉体との分離の不可能を語っているのである。俳優は、「魂の運動」を絵解きするために肉体を使うべきではなく、この運動を肉体を持って完遂しなければならないのである。」同上、p.134

<sup>86</sup>老子の提示する「身体」のあり方とは、心身の、あらゆる明晰さや分別から解き放ち、ある暗がり、混沌、無知の中におき、そこにおのずから生じてくる確かな「生」の手ごたえを待つことであり、原初的な混沌と純粹さの中から顕現する自然な動きを全身体で察知することである。また、莊子が「庖丁解牛」において、「養神」とは経験を重ねることによって、「無意識（神欲）」の身体が対象と即融するまで（外部情報と同調するまで）心身の鍛錬を極めることであり、ある対象に向け、神（気）を自在に使いこなすことができるまで精進することであると書いた。（『莊子』「養生主」）このほかにも、莊子は、技芸において「神」「鬼神」（いずれも「氣」の靈妙なるもの）を体験するために、意識の集中、雜念の放棄、精進潔斎（汚れの排除）、意識からの解放などが不可欠であることをしばしば述べている。

（達成篇、その他）

<sup>87</sup> グロトフスキイ、同上、p.254

<sup>88</sup> 同上、p.46

<sup>89</sup> 本論文の第3章1節の（1）を参照

<sup>90</sup> 実験映画『詩的身体 file5』レポートを参照

<sup>91</sup> グロトフスキイ、前掲書、p.72

<sup>92</sup> 本論文の第3章1節の（2）の1を参照

<sup>93</sup> 「嫉妬」のプロット：主人公は19歳で、2年前に恋人が映画監督になるためにフランスに行った。主人公は恋人を追うために、家族に黙っていてフランスへやってきた。しかし、空港に迎えにきた恋人の隣に新しい彼女がいた。その夜3人はホテルで一泊する。主人公の部屋の隣は恋人とその彼女の部屋。今3人はそれぞれ自分の部屋に戻った。

<sup>94</sup> 「嫉妬」の振り付け：彼は大きなスーツケースを引きずって、ホテルの部屋に入る。スーツケースが何度もドアにぶつけたが、彼は根気強く何度も角度を調整してそれを部屋に入れた。そのため彼はくたびれた。最後の力でスーツケースをベッドの上に投げて、彼女はその隣で腰を下ろした。彼はゆっくりと息を整える。彼の手はベッドの端をきつく握る。息が震える。彼の目は空中の一点を見つめている。目に焦点がない。長い時間彼はそのまま動かなかった。そして彼は立って、洗面所に行く。彼は手を洗って、じっと鏡の中の自分を見る。突然彼は歯ブラシを取って、その上に歯磨き粉をのせて、歯磨きを始める。彼は力一杯歯磨きをする。そのため彼の顔が歪む。鏡でその歪んだ顔を見つめながら、手の動きをさらに加速する。突然、彼の手が滑って、歯ブラシを落とした。彼は目を落として、洗面台に落ちた歯ブラシを見つめる。

---

<sup>95</sup> 「嫉妬」のモノローグ：ミキとこんな形で再会するとは思わなかった。僕たちの愛がいつまでも続くと思っていた。気を抜くとすぐに涙が出てきそうだけど、なぜかうまく泣けない。セント・ジェイムズ、というホテルに、今あたしは泊まっている。父親のクレジットカードの請求書が届くまでは、誰も私の居場所はわからない。僕は混乱している。そして、半分死んでいる。目の前に起きたことが本当かどうか信じられない。ミキには彼がいるということが、全然信じられない。僕は彼女のために何もかも捨ててきたのに。

<sup>96</sup> 本論文の第3章1節の（2）の1を参照

<sup>97</sup> ロラン・バルト著 花輪光訳『明るい部屋』みすず書房（1997）pp.72-110を参照（原著 Roland Barthes. *La chambre claire : Note sur la photographie.* Gallimard (1980)）

<sup>98</sup> 鈴木忠志『演劇とは何か』岩波新書（1988）を参照

<sup>99</sup> 本論文の第3章1節の（2）の3を参照

<sup>100</sup> saw で行われたワークショップで使われたセリフ：「この季節になると思い出す曲があるんですね。明日春が来たら君に会いに行こう、あれ、この後の歌詞なんだっけ夕焼け？夕闇？忘れちゃったなあ。嫌ですねえあんなに思い出の曲だと思ってたのに歌詞が出てこないなんて。田中さんは何か思い出の曲ってありますか？そうなんだ。あ、知っています？匂いと脳みそって密接に結びついてるんですって。私も春の匂いを感じてあの曲を思い出したのかなあ。夕闇？夕焼け？だめだ、思い出せないや。」

<sup>101</sup> グロトフスキー、前掲書、p.81

<sup>102</sup> 同上、p.140

<sup>103</sup> 同上

<sup>104</sup> 同上、p.139

<sup>105</sup> ドゥニ・ディドロ（Denis Diderot、1713年10月5日 - 1784年7月31日）は、フランスの哲学者、美術批評家、作家。ディドロは、『俳優についての逆説』と題された著作において、凡庸な、つまらない大根役者を作るのが、極度の感受性であり、無数の幾らでもいる下手な大根役者を作るのが、ほどほど感受性であり、卓越した役者を準備するのが、感受性の絶対的欠如である、と述べているのである。

<sup>106</sup> エドワード・ゴードン・クレイグ（Edward Gordon Craig、1872年-1966年）は、英国の演出家、装置家、理論家。『劇場の芸術について』（1911）に所収された本論のなかで、感情に左右されない俳優を理想とする「超人形理論」の演技論を発表した。

<sup>107</sup> グロトフスキー、前掲書、p.146

<sup>108</sup> 同上、p.245

<sup>109</sup> 同上、p.193

<sup>110</sup> 本論文の第3章1節の（2）の3を参照

<sup>111</sup> 本論文の第3章1節の（2）の1を参照

<sup>112</sup> 本論文の第3章1節の（2）の3を参照

<sup>113</sup> 註99と同じセリフ

<sup>114</sup> 実験に関する更に詳しい情報と分析は saw の演技ワークショップレポートを参照

<sup>115</sup> 本論文の第3章1節の（2）の1を参照

<sup>116</sup> 本論文の第3章1節の（2）の1を参照

<sup>117</sup> 同上

<sup>118</sup> テンカラットワークショップ記録映像を参考

<sup>119</sup> グロトフスキー、前掲書、p.239

<sup>120</sup> 『実験演技論：持たざる演劇めざして』 p252

<sup>121</sup> 「東洋演劇の象形文字的(意味を表すための)記号(表徴)は、(観客のよく知っている)アルファベット

の文字同様、変化に乏しいものであるが、それに反して我々が用いている記号は、人間行動の基幹的形式であり、役の結晶化であり、俳優独自の心理・生理学の明確な表現なのである。」『実験演技論：持たざる演劇めざして』P55

<sup>122</sup> 『実験演技論：持たざる演劇めざして』 p214～221 グロトフスキイの稽古を記録した内容に参照

<sup>123</sup> 本論文の第3章1節の（1）を参照

<sup>124</sup> 平田オリザ『演技と演出』第2章の内容を参照 講談社現代新書（2004）

<sup>125</sup> 第3章1節の（2）の3に参照

<sup>126</sup>saw の詩的演技身体実験とレポート参照

<sup>127</sup> saw の詩的演技身体実験とレポート参照

<sup>128</sup> 本論文の第3章1節の（3）の3を参照

<sup>129</sup> 本論文の第3章1節の（1）を参照

<sup>130</sup> 本論文の第3章1節の（2）の2を参照

<sup>131</sup> 演技の所作塾映像に参照

<sup>132</sup> 鈴木忠志 scot <https://www.scot-suzukicompany.com/essays/2010-10/6/>

<sup>133</sup> Theatre Company shelf の稽古映像を参照

<sup>134</sup> 演技の所作塾映像に参照

<sup>135</sup> アメリカの心理学者 W.ジェームズと デンマークの生理学者 C.G.ランゲが 1884 年に別個に提唱した。情的事象の知覚によってまず末梢の諸効果器に活動すなわち表出が生じ、次いでそれらに発する諸感覺が脳へ送り返されて情動体験を生じるとする。したがって、悲しいから泣くのではなく、泣くから悲しいということになる。

<sup>136</sup> 『小津安二郎先生の思い出』,笠智衆著,朝日文庫,2007年

<sup>137</sup> 『時代を越える溝口健二』(櫻田明広監督,2006年)

<sup>138</sup> 第3章1節の（3）の3を参照

<sup>139</sup> 『ハッピーアワー』濱口竜介監督インタビュー、神戸映画資料館 2015年12月19日

<sup>140</sup> 濱口竜介『カメラの前で演じること』、左右社、2015年、p80

<sup>141</sup> 第3章1節の（1）を参照

<sup>142</sup> シネマトゥディ <https://www.cinematoday.jp/news/N0012154>

<sup>143</sup> 佐藤忠男『日本映画史』1、岩波書店、1995年3月、p370

<sup>144</sup> 「ジャン・ルノアールの演技指導 (La Direction d'Acteur par Jean Renoir)」

ジゼル・プロベンジェ監督、1968年、22分、カラー)においてルノワール自身により「イタリア式本読み」が紹介されている。

<sup>145</sup> 卒業生インタビュー東京大学文学部大学院人文社会系研究科

<sup>146</sup> 濱口竜介インタビュー「エモーションを記録する」取材・構成：渡辺進也 NOBODY 編集部

<sup>147</sup> 2020年4月に6人に『twisted silence』の冒頭とラストシーンを見せて、アンケート調査に協力してもらった。6人の中に2人は大学教師、1人は専業主婦、1人は公務員、1人は大学院生です。質問は以下のようです。冒頭のシーンに関する質問：(1)「女性はどんな気持ちで話を聞いていると思いますか？」ラストシーンに関する質問：(1)「このおじさんはどんな人だと思いますか？」(2)「おじさんを演じた俳優の演技はどう思いますか？」

<sup>148</sup> 同上

<sup>149</sup> 「クレショフ効果」についてはロシア映画研究者西周成が作成した動画「クレショフ効果：実験再現と歴史的考察／”Kuleshov Effect”：A Historical Inquiry」を参考にした。

<https://www.youtube.com/watch?v=nUiQsS440hU&t=557s>

<sup>150</sup> 「愛する」が始まるときー『寝ても覚めても』特別対談、web 河出、2018年9月25日

---

<sup>151</sup> 本論文の第3章1節の（3）の3を参照

<sup>152</sup> 自生性（spontaneity）という言葉は、ダイ・ヴォーン（Dai Vaughan）がそのエッセー「光あれ——リュミエール映画と自生性」（1981）において、リュミエール兄弟の『港を出る小舟』（1895）を論じた時、「自生的なものの人間芸術への侵入」、「映画が劇場では不可能な自生性（spontaneity）を描く能力を持っていたことなのだ」といった文章から引用している。自生性（spontaneity）について、長谷正人は「人間の意図的なコントロールなど越えて、自然に画面に湧き出てしまったものという意味合い」と説明している。長谷正人、中村英之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版社、2003年、p.17、p.41を参照。

<sup>153</sup> 本論文の第3章1節の（1）を参照

<sup>154</sup> 『詩的身体 file5』のレポートを参照

<sup>155</sup> 2020年4月に6人に『詩的身体 file5』に切り出した二つのシーン、「木暮とモーリが喫煙所で出会った」と「シンリが木暮をラーメンに誘う」を見せて、アンケート調査に協力してもらった。6人の中に2人は大学教師、1人は専業主婦、1人は公務員、1人は大学院生。質問は以下。（1）木暮がモーリにどんな気持ちを持っていると思いますか？（2）木暮が言っている「百年の恋も冷めた」相手は誰だと思いますか？

<sup>156</sup> 佐藤真の論述は以下のを参照：佐藤真『日常という名の鏡』、凱風社、1997年、p182-184

---

## 参考文献

- ・岩本憲児、波多野哲朗編『映画理論集成』 フィルムアート社、1982 年
- ・宇野邦一『映像身体論』みすず書房、2008 年
- ・吉村いづみ「物語映画の過剰の身体」名古屋文化短期大学研究紀要第 34 集、2009 年
- ・トム・ガニング『アトラクションの映画 初期映画とその観客、そしてアヴァンギャルド』中村秀之訳、東京大学出版社、2003 年 (Gunning, Tom. *The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, Wide Angle* Vol.8, (1986)) .
- ・ジャン＝リュック・ナンシー『映画の明らかさ——アッバス・キアロスタミ』上田和彦訳、松籟社、2004 年。
- ・エドガール・モラン『映画 あるいは想像上の人間』渡辺淳訳、法政大学出版局、1983 年 (Edgar Morin. *Le Cinema ou l'homme imaginaire: essai d'anthropologie*. Paris, Éditions de Minuit (1956))  
——『スター』渡辺淳、山崎正巳訳、法政大学出版局、1976 年。 (Edgar, Morin. *Les Stars* Paris, Le Seuil. (1957))
- ・ベーラ・巴拉ージュ『視覚的人間 映画のドラマツルギー』佐々木基一ほか訳、岩波文庫、1986 年。  
(Béla, Balázs. *Der sichtbare Mensch, oder die Kultur des Films* Suhrkamp Verlag (1924))」
- ・ジル・ドゥルーズ『シネマ 1 運動イメージ』財津理ほか訳、法政大学出版局、2008 年。 (Deleuze. *Cinéma I : l'image-mouvement*. Les Éditions de Minuit (1983))
- ・——『シネマ 2 時間イメージ』宇野邦一ほか訳、法政大学出版局、2006 年。(Gilles, Deleuze. *Cinéma 2 : L'image-temps*. Les Éditions de Minuit (1983))
- ・ジル・ドゥルーズ フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディップス』(上) 宇野邦一訳、河出文庫、2006 年。(原著 Gilles, Deleuze. *Pierre-Félix Guattari Anti-Oedipus : Capitalisme et Schizophréni*. Les Éditions de Minuit (1972 ))
- ・ヴァルター・ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』佐々木基一ほか訳、晶文社、1997 年。(Walter, Benjamin. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Suhrkamp (1936))
- ・アントナン・アルトー 安堂信也 訳『演劇とその分身』安堂信也 訳、白水社、2015 年。(Antonin Artaud. *Le théâtre et son double*. Gallimard (1938) )
- ・——『神の裁きに決別するため』宇野邦一、鈴木創士訳、河出書房新社、2007 年。 (Antonin Artaud. *Pour en Finir avec le Jugement de dieu* Gallimard, Paris (1947))
- ・——宇野邦一、岡本健訳『アルトー後期集成 1』「ここに眠る」河出書房新社 (2007) p.310)
- ・アンリ・ベルクソン『創造的進化』合田正人 訳、ちくま学芸文庫、2010 年。(Henri,Bergson. *L'évolution Creatrice*. Paris Felix Alcan (1911))
- ・ロラン・バルト『第三の意味——映像と演劇と音楽と』沢崎浩平訳、みすず書房、1984 年。(Roland, Barthes. « Le Troisième Sens » dans *L'ovbie et l'obtus*, Éditions du Seuil (1970))
- ・——『明るい部屋』花輪光訳、みすず書房、1997 年。(La chambre claire : Note sur la photographie. Gallimard (1980))
- ・クリスチャン・メッツ『映画と精神分析——想像的シニフィアン』鹿島茂訳、白水社、1981 年。 (Christian, Metz. *Le signifiant imaginaire*, Christian Bourgois (2002))
- ・André Bazin, 'Théâtre et Cinéma', *Qu'est-ce que le cinéma ?* vol. II, Paris : Cerf, 1959.
- ・スティーヴン・ヒース「映画のセクシュアル・ポリティクス」加藤幹郎訳、1985 年。 (Stephen Heath, "The Question Oshima", Part of the book series: Communications and Culture, 1981)
- ・林青霞『窓里窗外』、広西師範大学出版社、2011 年

- 
- ・ロベール・ブレッソン『シネマトグラフ覓書』松浦寿輝訳、筑摩書房、1987年。(Robert Bresson. *Notes sur le cinématographe*, Gallimard Education (1995))
  - ・ヴィアゼムスキー・アンヌ『少女』國分俊宏訳、白水社、2010年。(Wiazemsky Anne. *Jeune Fille* Gallimard (2007))
  - ・ゴードン・クレイグ『俳優と超人形』武田清訳、而立書房、2012年。(Edward Gordon Craig, *On the Art of the Theatre*, reissued by Routledge, 1911/2009)
  - ・堀切克洋「純粋イメージから感覚の交歓へ」p21の引用を参照。(Évelyne Grossman, *La défiguration. Artaud - Beckett - Michaux*, Paris, Minuit, 2004, p. 307.)
  - ・ミシェル・フーコー『言葉と物』渡辺一民・佐々木明訳、新潮社、1974年 (Michel, Foucault. *Les mots et les choses*. Gallimard (1966))
  - ・モーリス・メルロー=ポンティ『見えるものと見えないもの』滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、1989年。 (Merleau-Ponty. *le visible et l'invisible*. Gallimard (1988))
  - ・イエジュイ・グロトフスキ『実験演劇論：持たざる演劇目指して』大島勉訳、テアトロ出版社、1971年。(Jerzy, Grotowski. *Per un teatro povero*. Bulzoni (1968))
  - ・ユージェニオ・バルバ、ニコラ・サヴァレーゼ編 中嶋夏、鈴木美穂訳『俳優の解剖学—演劇人類学事典』paraco (1995) (原著 Eugenio, Barba. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer* Routledge (1991))
  - ・ジョン・カサヴェテス『ジョン・カサヴェテスは語る』遠山純生ほか訳、幻冬舎、ビターズ・エンド 2000年
  - ・チャード・シュスターマン、『プラグマティズムと哲学の実践』樋口聰ほか訳、世織書房、2012年。(原著 Richard, Shusterman. *Practicing Philosophy: Pragmatism and the Philosophical Life*. Routledge (1997))
  - ・平田オリザ『演技と演出』、講談社現代新書、2004年
  - ・諫訪敦彦『誰も必要としていないかもしれない、映画の可能性のために』フィルムアート社、2020年
  - ・濱口竜介『カメラの前で演じること』、左右社、2015年
  - ・上田洋子『フセヴォロド・メイエルホルドの演劇における構成主義再考』演劇研究34、2010年
  - ・藤野幸彦「映画としてのアニメーション 1 ——「飼いならされた写真」と写真の狂気について」(Jean, Epstein. "Le sens1 bis", in *Bonjour Cinéma*, p.38)
  - ・岩本憲児編『エイゼンシュ泰イン解説：論文と作品の一巻全集』フィルムアート社、1986年
  - ・鈴木忠志『演劇とは何か』岩波新書、1988年
  - ・——『文化は身体にある』SCOT、2008年
  - ・佐藤忠男『日本映画史』(1)、岩波書店、1995年
  - ・笠智衆『俳優になろうか——私の履歴書』日本経済新聞社、1987年
  - ・長谷正人、中村英之編訳『アンチ・スペクタクル 沸騰する映像文化の考古学』東京大学出版社、2003年
  - ・佐藤真『日常という名の鏡』、凱風社、1997年
  - ・濱口竜介インタビュー 「エモーションを記録する」取材・構成：渡辺進也 NOBODY 編集部
  - ・『シネマジャーナル』33号、1995年
  - ・「中国映画の全貌 2000」東宝 東映 松竹他 (2015)
  - ・Jean, Epstein. "Grossissement", *Bonjour Cinema*,
  - ・前田英樹・江川隆男「何を<映像身体学>と呼ぶのか」立教映像身体学研究 4,1-15 (2016)