

形成する身体感覚／形成される身体感覚

—斉藤孝『身体感覚を取り戻す』を中心に—

小林 久夫

1 はじめに

斉藤孝は『身体感覚を取り戻す (2000)』のなかで、「身体感覚」を継承されるべき文化と捉え、伝統的な日本の身体文化は〈腰肚文化〉であると定義している。そして、日本の20世紀は、この身体感覚をなおざりにした100年であると総括し、失われつつある身体感覚をいかに取り戻すことができるのか、21世紀の身体はどうあるべきかを論じている。身体感覚を中心とした〈中心感覚〉を鍛錬することで、他者と〈距離感覚〉をもって対峙することができるようになる。こうした指摘は、確かに、心身を分離して捉えてきたこれまでの教育観に大きな影響を与えた。しかし、はたしてこのような「身体感覚」とは、意識的に取り戻すべき性質のものなのだろうか。本論考では、「身体感覚を取り戻す」という視点に対し、形成される身体感覚という視点を対置することで、身体感覚の形成について考察を試みる。

そのためにまず、身体感覚のみを意識的に抽出し鍛錬することの困難さを、竹内敏晴の演劇実践を例に比較検討する。竹内は演劇レッスンのなかで、身体の動きの意識化をいかにして無意識の領域に戻すことができるのか、ということ課題としてきた。意識が過度に働くときに「行動は死ぬ」、というやや比喩的なモチーフが繰り返し語られ、身体に意識的であればあるほどレッスンの場が停滞してしまう、という事例を挙げ論じている。次に、平田オリザの演劇教育実践を取り上げ、複雑なものを複雑なまま体験する、という独特の稽古スタイルについて考察する。平田は個人の意識的な反復練習だけでは、状況への柔軟な対応を可能にする身体を形成することには限界がある、と説いている。竹内にしろ、平田にしろ、参加者の意識的な取り組みを前提としながらも、一方で、結果として形成されてくる身体感覚という視点に大きな重点を置いていることが分かる。

以上をまとめることにより、意識的に身体感覚を形成していくことの重要性を確認するとともに、結果的に形成されてくる身体感覚という視点の重要性を明らかにする。特に、周囲との相互的な働きかけによって身体感覚が変化していく過程に重点を置くことは、フリースクール彩星学舎¹での演劇教育を考える上で非常に意義があると考えられる。したがって、本論考をまとめることで、不登校経験を持つ児童・生徒の身体感覚が演劇教育によってどのように形成され、どのように変容していくのかを明らかにするための基礎的な資料としたい。

2 斉藤孝の身体感覚

2-1 身体文化の伝承—型の反復練習と身体感覚の技化—

それでは、まず斉藤の身体感覚についてまとめてみたい。

斉藤は『身体感覚を取り戻す』のなかで、「身体感覚」を継承されるべき「文化」と捉えている。斉藤は身体感覚を刺激に対して反応する一回性のものとしてではなく、文化的なものとして習慣によって形成されうるものであると考えている。そして、日本人が継承していくべき身体感覚として、腰肚の文化と息の文化の2点をあげる。斉藤は小野美枝子との対談のなかで、身体感覚における腰肚、息の文化の重要性を次のように述べている。

小野「斉藤さんの中では、身体文化というのはある程度完成というか、形づくられているのでしょうか。」

斉藤「構造のようなものはありますね。身体文化全体ではないけれど、日本においては、腰とハラを大事にすることと、呼吸の習練ですね。この二つが柱になっているのだろうなというのは、身体感覚の中では割とはっきりしていますね。その考え方はずっと変わっていません [斉藤 2005 : 305]。」

そして、日本の20世紀は、この身体感覚をなおざりにした100年であると総括し、失われつつある身体感覚をいかに取り戻すことができるのか、21世紀の身体はどうあるべきかを論じている。ではなぜ斉藤は、身体感覚、とりわけ腰肚の文化や、息の文化を重要視するのだろうか。

理由のひとつには、斉藤が個人の〈中心感覚〉の喪失を憂慮しているからであると考えられる。斉藤は、「腰が据わっている」「肚ができて」「地に足がついている」といった身体に由来することばを例にあげ、自己の〈中心感覚〉が身体感覚をベースに成り立っていると考える。そして〈中心感覚〉の喪失は、精神的な「弱さ」という問題をも生み出す。「腰ぬけ」「へっぴり腰」「腰くだけ」「および腰」「逃げ腰」「弱腰」「肚がない」「肚が決まらない」「腑抜け」などということばが示すように、身体感覚が精神的な「弱さ」の問題と深い関わりを持っていることを指摘する。また、斉藤は、自己の〈中心感覚〉の喪失は、他者との〈距離感覚〉の発達を大きく妨げてしまうとも考えている。腰肚が決まると相手との「呼吸が合」わせられるようになる。「息を留め」「踏ん張る」ことで、相手と対峙することができる。「相手の息をぬすむ」ことができる。「仕事の呼吸を掴む」ことができる。物事が「腑に落ちる」。しかし、腰肚文化や息の文化が失われることによって、こうした状況や他者への適応がむずかしくなってしまうのではないか。斉藤は、状況あるいは他者をもつテンポと、自分が内的にもっているテンポを摺り合わせる境界面を息の文化と捉えている。そして、息の文化を取り戻すことで、他者との〈距離感覚〉を養うべきであると考えている。

自己の〈中心感覚〉を鍛え、他者との〈距離感覚〉を養う。そのためにはベースとなる腰肚文化や息の文化を再評価する必要がある。腰肚文化や息の文化を再考し、習練によって習得できるものとして身体感覚を再度認識しなおすべきである。そう考えるからこそ斉

藤は、身体感覚を中心とした〈中心感覚〉の重要性を強調する。

自然の中での直接的な体験が減少し、仮想現実が現実と混同されやすい状況が進む中で、自己の〈中心感覚〉を身体感覚として感じられることは重要な基本技である。中心感覚があることで余裕が生まれ、〈距離感覚〉をもって他者と触れ合うことができる [斉藤 2000a : 11]。

身体感覚を中心にした〈中心感覚〉は、他者との〈距離感覚〉を養う。中心感覚があることで、他者と触れ合うことができる。斉藤はそう主張する。

斉藤の視点は、かつて状況とともに形成されてきた身体感覚が時代の変化とともに失われ、心身の発達のバランスが崩れてしまったことに向けられている。そしてさらにそのバランスの崩れが、他者との距離感覚までも失わせてしまったと考えている。こうした状況認識を踏まえて斉藤は、身体感覚を取り戻すことによって自己－他者の世界を回復していこうと主張する。そしてそれは、身体感覚の意識的な鍛錬からはじまると斉藤は考えている。ここで問題にしたいのは、斉藤が身体感覚を技と捉えている点である。斉藤は身体感覚を技として捉え、習慣によって形成されるものだと指摘する。

ここで重要なのは、「身体感覚の技化」ということである。身体感覚は、通常は何かの刺激に対して反応する一回性のものだと考えられがちである。しかし、身体感覚も文化的なものであり、習慣によって形成されるものである。腰や肚に関する感覚はその典型であり、生活の中で何度も訓練され、身につけられた一つの技である。(中略)「身体感覚を技化する」という考え方をすることによって、一回一回の身体感覚に流れていくのではない方向性が見えてくる。身体感覚が技になって身につくことで、よりたしかな充実感が得られる可能性が生まれるのである [斉藤 2000a : 6-7]。

斉藤は、腰肚の文化にしろ、息の文化にしろ、習慣によって形成される技であると考えている。戦前の日本においては、それらは生活のなかに埋め込まれており、遊びや生活行為を通して身体化されてきたものだった。だが、生活スタイルの急激な変化により、こうした身体感覚が形成の機会ごと失われてしまった。しかし、斉藤は、型をある領域の本質が凝縮したものであると定義し、型は反復練習によって身につけることが可能であるとしている。さらに、流動的な現実にあわせて型を応用することで、自分にあった独自の型(スタイル)を発見していくべきであると主張する²。斉藤はこのプロセスを身体感覚の技化と呼んでいる。

この身体感覚の技化という考え方を導入することで、戦後失われてしまった腰肚文化や息の文化も、再び取り戻すことができると斉藤は考える。エッセンスである型の反復練習によって、腰肚文化も息の文化も再度習得することが可能であると考えている。身体感覚

の形成がより意識的な営みのなかでおこないうることを指摘した点で、斉藤の主張は重要である。

養老孟司は、こうした斉藤の主張を戦後教育との比較を通して評価する。

世にさまざまな教育論はあろうが、教育とは知育・徳育・体育であり、その「体育」がきわめて限定された「課目」になってしまったことが、現代教育の病理をよく示している。著者は身体感覚、腰・ハラ文化という伝統をあらためて見直し、それを教育にいかにかに導入するか、そこに力点を置き、根本的に教育の見直しを計っている [養老 2001 : 229]。

従来の教育が身体感覚とは別のところで展開されてきたことを考えても、斉藤の指摘の重要さが分かる。

2-2 身体感覚は意識的に取り戻すべきものなのか

自己の〈中心感覚〉を鍛えるとともに、他者との〈距離感覚〉を養う。そのためにまず、それらを支える身体感覚、とりわけ腰肚文化や息の文化を再評価する必要がある。そして、身体感覚の技化という考え方を導入することによって、身体感覚を意識的な習練による習得が可能なものであると捉えなおす。さらに、基本となる型を反復練習し、状況にあわせて自分なりに変形を加えることで、独自の型（スタイル）を創出する。これが斉藤孝の身体論の骨子であるといえる。

確かに、こうした考え方は、身体を分離して考えてきたこれまでの教育のさまざまな矛盾点を明らかにし、それに対する明快な回答を用意した。しかし、一方で次のような懸念も残る。「身体感覚を取り戻そう」というキャッチコピーは、ある種の規範や基準が、「つねに・すでに」存在していると誤解を招くおそれがある。取り戻そうとする身体感覚が、ある種の「正しさ」や絶対的な規範、基準と認識され、そこから逸脱する身体が矯正や治療の対象とされてしまうのではないか。こうした誤解の可能性は否定できない。

山田真は、斉藤孝、竹内敏晴との鼎談のなかで次のように語っている。

子どものからだがおかしくなったとずっと言われてきていますね。ぼくも「おかしくなりましたか」という質問を数限りなく受けてきたんですが、そのたびに、ぼくは、それほどおかしくなっていないと、逆にいつてきたところがあります。変わってきていることは確かだと思う。竹内さんと同じように気になっていることもいくつかある。ただ、変わってきたというときに、じゃあ、子どものからだを正しい形にしてやるというのには反対なんです。しかもそういうことは画一的に言われることが多い。(中略) いまの文化にはそれにあつたからだというのがあって、だから、からだだけを取り出して、その変化を問題にすることはできないと思います [山田 2001 : 78]。

身体感覚は状況のなかで常に変化しているものであり、「いまの文化にあったからだ」というものがある。しかし、「取り戻す」という視点は、どこかにすでに規範となる身体感覚が存在しているかのような錯覚を引き起こす。過去のある時点のある型（スタイル）だけが基準となり、それを基準に身体感覚を取り戻したとしても、現状（変化しつつある文化）にそぐわない身体は当然出てくる。また、基準となる過去のある時点の身体にそぐわないからといって、身体が矯正や治療の対象となってしまう可能性も十分にある。その場合、「取り戻す」という視点が、かえって「いまの文化にあったからだ」というものを見えにくくしてしまうのではないだろうか。

さらに、次のような懸念もある。

はたして身体感覚は、個人が意識的に努力して形成しなければならないものなのだろうか。型の反復練習による身体感覚の技化を、斉藤は身体論の中心に据えている。こうした身体論は、身体感覚の形成が個人の意識的な取り組みに多くを負っているというイメージを与える。確かに、生活スタイルとともに身につけていった身体感覚は、生活スタイルの変化とともに形成が困難になっている。したがって、意識的にそれらを習得可能な技として認識し、主体的に積極的に習得に取り組むという考え方には意義がある。しかし、斉藤が事例として取り上げるのは、イチローや清水宏保などスポーツで成功を収めた人物であり、いわゆる一般の人々がいかに型の反復練習に向かうのかについてはあまり触れられていない。事実、斉藤の著作には、『「できる人」はどこがちがうのか（2001）』や『「できる人」の極意！（2005）』、『天才の読み方（2006）』など、優れた業績をのこした個人に焦点をあて、彼らの取り組みから独自のメソッドを導き出そうする一連の作品がある。斉藤の論からは、いわゆる「天才」や「スター」の個人的な取り組みについて詳しく紹介されているが、個人と状況との関わりという視点はなかなか見えてこない。たとえば、型をまねるにしても、まねようと思うような状況があってはじめてまねるという意識が生まれるのではないのだろうか。

また、斉藤は、「型の反復練習は、状況に応じて対応できる独自の型の模索の過程」だとしている。しかし、型の反復練習自体は、繰り返す行為の慢性化を引き起こし、型自体の習得を目的化してしまうおそれもある。「ある領域の本質が凝固した」ものが型であると考えれば、むしろ、このような手段の目的化は容易におこり、変化する現実にかえって対応できない身体を作り上げてしまう可能性もある。

以上見てきたように、斉藤の身体論に対しては2つの点で疑問点が残る。1点目として、「取り戻す」という視点が絶対的な基準を想起させ、そこから逸脱する身体を矯正・排除してしまう可能性があるのではないか。2点目の疑問として、型の反復練習を身体感覚形成のメインに据えることで、個人と状況との関わりから形成されてくる身体感覚という視点が見失われてしまうのではないか。個人の意識的な取り組みが、ありうべき身体感覚を形成するという斉藤の身体論からだけでは、上記2点の問題に答えることはできない。

3 いかにして身体感覚は変容するのか

3-1 竹内敏晴の演劇教育実践

前章では斉藤孝の身体感覚についてまとめ、それに対する疑問点を提起した。個人の主体的な取り組みによって、身体感覚を意識的に取り戻す。こうした斉藤の考え方を一方では支持しながらも、それだけでは捉えきれない疑問点が残ることを述べた。

それでは次に、個人の意識的な営みによる身体感覚の形成という斉藤の視点に対し、結果として形成される身体感覚という視点を考えてみたい。その際、まず、竹内敏晴の演劇教育実践を取り上げる。竹内の実践は、結果として形成される身体感覚という考え方に非常に興味深い視点を提供してくれる。

斉藤は、型の反復練習によって自分にあった独自の身体感覚を身につけるべきだと主張している。この点に関し竹内は、個人的な鍛錬の重要性について十分に認識しながらも、それが他者との関わりのなかではじめて意味を持つという点を強調する。竹内は斉藤との対談のなかで次のように述べている。

一生懸命自分を変えたい、こうやって健康でありましようと言っているあいだは、とてもじゃないが、すこやかなんてわけにはいかない。そういうふうに分を駆り立てるところには充足感、集中度はない。そしてそれはたぶん一人でできることではなくて、さっき斉藤さんがおっしゃったように、他者とのあいだの交流において成り立つことだと思う [竹内 2001 : 96]。

竹内は自身の弓道の経験から、個人的な鍛錬についての重要性を充分に感じてはいる。しかし、それと同じ比重をもって、あるいはそれ以上に他者との関係について頻繁に言及している。竹内は、個人が意識的に型の反復練習に向かうことよりも、もっと偶発的で状況的な、他者との関わりのうちに起こる無意識の働きかけに重点を置いているように思われる。そうした視点は、彼の演劇実践の場から生み出されてきているといってもいい。

竹内の演劇レッスンには、従来の演劇の稽古とは異なった竹内独自のレッスンがある。そのなかに「話しかけのレッスン」や、「出会いのレッスン」といわれるレッスンがある³。

「話しかけのレッスン」とは、「声が届く」とはどのようなことかを、自分の身体を通して気づくというレッスンである。4~5人が床に座り、めいめい好きな方向をむいている。そこに2~3メートル離れたうしろから別の一人が、そのうちの一人に短いことばで話しかける。「話しかけられた」と感じた人は手をあげる。その場に立ち会っている人には、話しかけ手がだれを目指しているかを見ている。竹内は、「そのセリフは本当に相手に届いているのだろうか」という疑問から、「声が届く」とはどのようなことをいうのか稽古の過程で夢中になって試行錯誤しはじめたと語っている。その過程で、声には方向性があることや、相手に対しどのように声が届いているかの感触の違いなど、その回ごとの発見があったこ

とを回想している。

また、「出会いのレッスン」というのは、「出会う」とはどういうことなのかを、同じくお互いの身体を通して気づくレッスンである。レッスンする2人が5～6メートル離れて向き合う。周りは2人を見守り、その場を支える。集中の高まりを見て、はじめの合図がなされる。2人は向かい合い、お互いの「からだ」が感じ動くままに、何かが起こるにまかせる。その時間のなかで「出会い」と呼べる契機をつかまえるべく試行錯誤する。事後にことばによる振り返りがなされる。

これらのレッスンは、いずれも竹内独自のレッスンである。そして、このようなレッスンが生まれてきた背景には、意識的な行動をいかに無意識の領域に戻すのか、という試行錯誤の過程があったと竹内は述べている。「話しかけのレッスン」では、その声がどのように聞こえているのか、いい声なのかどうなのかなど、意識が自分の内側に向かっているうちは声が届くことはないということを、竹内は指摘している⁴。また、「出会いのレッスン」においても、自分の行為を相手に分からせようとしたり、思いを一方向的に伝えようとしたりしているうちは「出会い」の契機は訪れないとも述べている。いずれにしても、自分の内側における変化のみを感じているだけでは、生き生きとした行動（演技）は生まれ出すことはない。その一方で竹内は、ものや他者との関係のなかで、「すでに行動してしまっている」という状態を想定している。それらは意識する（思考する）よりも先に、無意識のうちにはまず行動（演技）として現れる。

それは、次のような竹内の発言からも見てとれる。

からだの内なる変化を感じることに、ものと他者へ向かう「行動」とが、どう統一されるか、真の人的行為（演技）が生まれるのか。これこそがその後の私の課題であった（中略）一方が無意識下においてさえ起こるからだの動きを意識化しようと試みるに対し、他方はそのからだの動きを、本来の無意識の領域にもどすのだ。体操と演技の間には、鋭い一線が引かれている。行動（演技）するとき体操の次元の行動を持ち込めば、行動は死ぬのだ [竹内 1988 : 120-1]。

これは、竹内が野口三千三の体操との違いについて述べている箇所であるが、ここには行動（演技）に対する竹内の視点がはっきりと現れている。「話しかけのレッスン」も「出会いのレッスン」も、生きた行動（演技）をいかに捕まえていくことができるのか、という試行錯誤に他ならない。「話しかけのレッスン」は、女優の叫びが相手の男優に届くにはどうすればよいのかという問いとともに始まっている。また、「出会いのレッスン」では、アガってしまって動けなくなってしまう状態も含め、状況すべてをまるごと全部受け入れようとして試みている。こうしたレッスンは、いずれもいかに真の人的行為（演技）を生み出すことができるのか、という竹内の一貫したスタンスに裏打ちされている。レッスンの成立過程からも竹内は、他者との関わりのなかで形成されてくる行動（演技）に、より

重点を置いていると考えることができるのではないだろうか。

また、竹内は「話しかけのレッスン」や「出会いのレッスン」を、「からだ」を耕す「問いかけ」であるとも位置づけている。それは健康法やセラピーのように、ある達成を目指すという行為とは一線を画す。

私のレッスンは「問いかけ」であって、カリキュラムではない、ということだ。これらの課題は階段のように一直線に昇ってゆく過程ではなく、くり返し立ち戻り、循環しつつ螺旋状に深まってゆく。ある程度むずかしい課題をこなせたつもりで初歩的な課題を試みたとたん、今まで自覚しなかった盲点がまざまざとあらわれてくる。私が、ほんとうに私であるとはどういうことか、ほんとうに他者に触れるとはどういうことか、人間として生きるということは、ほんとうにこれでいいのか。私のレッスンは、さまざまな様相の下で「問いかけ」を深めようとする。それは、健康法やセラピーのようにある達成を目指すというよりは、それらを含めて生きることの根底である「からだ」を耕すのだ、と言う方がいいだろうか [竹内 1990 : 209]。

竹内がレッスンをプロセスと見る点は、斉藤が身体感覚を技化のプロセスと見ている点と変わりはない。しかし、竹内には、斉藤のような「まず型がありそれを反復練習する」という課題克服的な視点はない。他者との関わり合いのなかから、自身の身体感覚をそのつど問い直していく。竹内には、歩みを進めては立ち止まり、振り返りつつさらに一步、歩を進めるといふ、レッスンの螺旋イメージがある。それはカリキュラム化された課題を単線的にこなしていくレッスンとは対極にあるといっている。

3-2 平田オリザの演劇教育実践

身体感覚の形成およびその変容に関して、型の反復練習を通して意識的に身体感覚を形成するという斉藤の視点がある。一方で、竹内のようにレッスン自体を終わりのないプロセスと捉え、他者との関わりをなかで結果的に形成されていく身体感覚に重点を置く考え方もある。

ここでは、さらに平田オリザの演劇実践から身体感覚を考えてみたい。平田は俳優に必要な条件を「人間がふだん生活の中でしている動きを、意識して、自由に、組み合わせて、何度でも繰り返すことができる⁵」ことをあげている。行動に対して意識的であることを前提にしている点では斉藤と共通している。しかし平田は、それが型の反復練習によって形成されるという考え方には限界があるとも感じている。

平田は、佐々木正人との対談のなかで次のように述べている。

ワークショップの受講生によくいうのは、「俳優の最低条件は、人間がふだん生活の中でしている動きを、意識して、自由に、組み合わせて、何度でも繰り返すことがで

きる」ということ。順番が決まっていて、マイクロスリップも起こらないで、何かをするということは、徹底的に訓練すれば誰でもできることなんです。しかし、これを組み替えてもマイクロスリップだけが残る形で再現できる、というのは、今のところ俳優の才能に頼るしかない。そこのところをうまく教えられれば、相当演劇教育は面白くなっていくと思います [佐々木 2000 : 171]。

平田は舞台の「本物らしさ」を追及していく過程で、マイクロスリップ⁶という考え方を導入している。これは行為の進行が、周囲の環境との関わりによって微妙に目的とすることからスリップしながら、選択的に進行していることを指している。今までの演技スタイルでは、目的とする行為自体の完成度しか問題にならなかった。たとえば、演技を「本物らしく」見せようとする場合を考えてみると分かりやすい。従来の演技では、コーヒーを飲むときにはいかにうまくコーヒーカップを持つのか、いかにうまくコーヒーを入れるのか、といった行為者の合目的な行動しか問題にされなかった。しかし、実際には、そこにある物やそこにいる人との関係によっても、行為は微妙に左右されている。コーヒーを入れる瞬間にも、次にお湯を入れるのか、砂糖を入れるのかという行為の選択の瞬間に、こうしたスリップは絶えず起こっている。このような行為の微妙さが反映されない演技は、どこか「本物らしさ」を欠いたものになる。平田はそう指摘している⁷。

コーヒーを入れることだけに意識が集中すると、演技が「本物らしさ」をなくしていく。これは、竹内がレッスンのなかで実感した「行動（演技）の死」という考え方にも通じている。竹内も意識的な行為をいかに無意識的な行為へ移し変えることができるのかを課題としてきた。そう考えれば、さきに引用した平田の「これを組み替えてもマイクロスリップだけが残る形で再現できる」という課題は、竹内が自らのレッスンで課題とした「からだの内なる変化を感じる」と、ものと他者へ向かう「行動」とが、どう統一されるとき、真の人間の行為（演技）が生まれるのか」と、ほぼ同じ内容の指摘であることが分かる。

平田は、「順番が決まっていて、マイクロスリップも起こらないで、何かをするということは、徹底的に訓練すれば誰でもできることなんです。」と述べている。しかし、こうした型の反復練習では、「本物らしさ」は生まれえないとして、反復練習を次のように批判している。

たしかに反復練習は、短期的には、目に見えた成果が出ますし、成果が出れば、子どもたちもよろこびます。何より、教師が教えやすい。反復練習は、使い方、授業への取り組み方によっては、ある種の効果を期待できるものなのでしょう。しかし、私たちが生きる実人生は、複雑系のなかであり、それを細分化して反復練習するだけでは乗り切れない曖昧さを抱えています。反復練習だけでは、この複雑な実社会において要求される、応用力、状況適応能力は育たないのです [平田 2000 : 138]。

平田は行為の反復練習の一定程度の効果は肯定している。しかし、周りの環境から切り離されて身についた力が、常に変化していく状況への適応能力までは保証してくれないという点に、反復練習の限界を感じている。

複雑な状況のなかで複雑なものに対応しながら、いかに十分な力を発揮できる能力を身につけられるのか。その方法を考えることが、平田の演劇実践の課題であるともいえる。そして実際に、ひとつのことに集中してしまう俳優の特性を分散させるため、さまざまな演劇の方法を試行錯誤している。平田の舞台の特徴でもある「同時多発会話」という方法も、そうした試行錯誤のなかで生まれてきた。

平田の舞台稽古では、俳優にさまざまな負荷がかけられている。通常、舞台上の台詞は、会話の場合、ひとりひとり順番に交互に掛け合う形で行われる。しかし、平田の舞台では、舞台上で複数の会話が同時に進行する場合がある。また、台詞をいう際には、複数の動きが同時に行われることが課せられてもいる。繰り返される舞台稽古は、繰り返せば繰り返すほど俳優の新鮮さが失われ、それと同時にマイクロスリップが起こらなくなってしまう。稽古を進めれば進めるほど、次に何をすればよいか俳優は分かってしまう。身体が反射的に反応してしまう。稽古過程でこうした状態に陥ってしまった場合、平田はさらに複雑な指示を俳優に与える。そこに行為の選択性を、再度持ち込もうとする。

こうした試みはすべて、俳優がひとつの台詞やひとつの行為に集中してしまう状況をいかに避けることができるのか、という問いへの試行錯誤であるといえる。俳優がひとつの台詞や行為に集中してしまうという状態は、同時に、周囲の状況から俳優自身が切り離されてしまうことを意味する。そのような状態にある俳優を、もう一度、状況との関連のなかにつれ戻していく。平田の舞台を特徴づける数々の方法は、すべてそうした試みの結果であるといってもよい。

演劇教育においても同様です。複雑なものを、部分に分けてマニュアル化していくことは、短絡的には、誰もがうまくなったような気になれる方法です。しかし、それだけでは、複雑な社会状況や、人間の微細な精神の揺れ動きを描く現代演劇には対応できない。私が提唱してきた現代口語演劇は、複雑なものを、複雑なままに、全体の解像度を高めていく新しい方法論です [平田 2000 : 139]。

竹内のレッスンも、いかにその声が相手の俳優に届いていくのか、どのように舞台上で相手俳優と出会うことができるか、ということを課題としている。俳優個人のなかだけで完結する演技の追求ではなく、そこにいる人、そこにあるモノとの関わりのなかで、どのような行動がありうるのか。どのような行動がリアルといえるのか。アプローチする方法の違いはあるにせよ、竹内と平田は「周囲との関わり」に重点を置いている点で共通しているといえる。

また、平田は演劇のワークショップを通して「対話によるコンテキストの摺り合わせ」

を強調する。こうした試みは、「なぜ俳優は私の書いた台詞をうまくいうことができないのか」という平田の問いに端を発している。平田によって書かれた文字テキストと、すでに形成されてしまっている俳優の身体感覚の間には大きなズレがあると平田はいう。平田は、この違いに敏感になり、ズレを稽古現場で摺り合わせていく作業が必要であると説く。しかし、それは作家ないし演出家からの一方的な方法の提示ではなく、俳優との関係において、そのつど作家や演出家が自らの方法を省みる作業を必要とする。こうした視点から、平田は教育についても言及することが多い。

親や教師が自分の価値観を一方的に押しつけるのではなく、子供との対話のなかで、自らの価値観が変わっていく可能性を開いておかなければならないということになる。念のために書いておくが、ここで重要なのは、親や教師も、きちんとして価値観を子供に提示するという点だ。自らの価値観を示さずに、いつも子供の言いなりでは意味がない。大人の価値観をはっきりと提示する。しかしその価値観は、年長者故の絶対的なものではなく、対話の過程で常に変更可能な、柔軟性を持ったものでなくてはならない [平田 2001 : 215]。

平田にしろ、竹内にしろ、意識的に形成する身体感覚という視点にはある程度理解を示している。しかし、彼らが演劇実践を積み重ねるなかには、型の反復練習ではどうにもならない限界を感じている。そこには、俳優の意識が過度に強くなると、周りの状況から俳優自身が乖離してしまうという問題がある。演劇レッスンや舞台に向けた稽古のなかで、ふたりは型による反復練習の限界を痛感してきた。一方的なスタイルの強制は、短期的な効果を認められる場合もあるが、より複雑な状況に対応できる柔軟性に富んだ身体の形成はむずかしい。また、演出やワークショップリーダーが自らのスタイルに柔軟な姿勢をもち、稽古の現場で参加者に応じた変更を加えていくことが必要とされた。こうした現場での摺り合わせの過程のなかで、竹内や平田の独自の的方法論は生まれてきた。

4 フリースクール彩星学舎での演劇教育を考えるにあたって

ここで、斉藤の身体感覚に対する考え方と、竹内や平田の身体感覚に対する考え方の違いを簡単にまとめておきたい。

斉藤の身体感覚は、個人の意識的な課題への取り組みを前提として考えられているといえる。実際に斉藤は「斉藤メソッド」と呼ばれるいくつかの型を提示し、状況に応じてそれぞれ自分の型を見つけていくことを提唱している。「話す力」「聞く力」「文脈力」「段取り力」「発想力」「友達力」「恋愛力」……など、「○○力」という言い方で、それぞれの方法を提示している。一方で、演劇教育の実践を担ってきた竹内や平田は、個人の意識的な反復練習だけでは、状況への柔軟な対応を可能にする身体を形成することはできないと考えている。そこには、演出家やワークショップリーダーのスタイル変更までも視野に入れ

た、参加者同士や参加者を取り巻く環境との相互的な関わりがある。参加者のもつ個別的でそれぞれ別々なコンテクストを、レッスンや稽古の現場で摺り合わせていく。竹内や平田は、その過程で結果的に形作られてくる身体感覚やスタイルに重点を置いている。

斉藤の試みにしろ、竹内や平田の試みにしろ、いずれも自己の中心感覚と他者への距離感覚を確かにする身体感覚形成のプロセスだといえる。しかし、そのプロセスを個人の意識的な取り組みから捉えるのか、周囲との関係から結果的に形成されるという視点から見るのかで、それぞれアプローチの仕方が大きく違ってくる。そのアプローチの違いが、両者の違いとなって現れているのだろう。

以上をまとめた上で、フリースクール彩星学舎での演劇教育について考えてみたい。

私をはじめて彩星学舎で演劇ワークショップを行ったとき、私はそのワークショップを振り返り、次のような感想を書き残している。

私が彩星学舎で演劇ワークショップをはじめたころに、生徒たちの身体感覚が自分のそれとだいぶ違っていることに驚いた。とにかく生徒たちは、他人の身体を「からだ」として扱うのではなく、「もの」として扱おうとする。「振り子」をやれば突き飛ばす、「ブラインドウォーク」では、怖がる相手を平気ですべり台まで連れていく。気にしてもらいたいために相手を凶暴につつき、嫌がる話題をわざと振って、相手のリアクションを楽しむ……。これが高校生の身体感覚なのか、と、正直かなり驚いた。いじめであれ、病気や疾病であれ、怠学であれ、「不登校」という時間の長さが、社会的な関わりを絶たれていた時間の長さが、他人の身体を通して身についてくるはずの身体性をすべて奪ってしまったかのようだ。否応なく「否定」されることでそのアイデンティティーを確立し、自己肯定に対して自信を失った身体は、同時に他者との距離の取り方をも困難にしていた [小林 2001 : 11]。

自己を「鍛錬しよう」とするとき、他者からの視線、他者へ向かう意識は少なからず問題になる⁸。しかし、フリースクールに通う生徒たちは、自分が相手に与える印象ということについてまるで無頓着であるか、過度に敏感である場合がほとんどだった。ワークショップに参加した多くの生徒が、他者との距離の取り方に困難さを抱えていた。相手に対する自らの印象管理や、そうした振る舞いを確実におこなうことによって、ある社会的な役割を獲得していくということを苦手にしてきた⁹。彩星学舎での稽古は、竹内や平田がいわゆる一般人を対象としておこなう演劇ワークショップと同様か、それ以上に、新参者の積極的で意識的な参加はむしろかきいといえるかもしれない¹⁰。

こうした状況のなかで、斉藤のように最初に型を提示しその反復練習をおこなうなかから身体感覚を形成しようとすることは可能だ。その結果、確かに、生徒たちの身体感覚には大きな変化をみることができた。ゲーム感覚でワークショップに取り組み、成果が目に見えて分かるようになるとさらに積極的に活動に参加する生徒も見受けられた。しかし、

そうした成果を一方で認めつつも、まず生徒が活動そのものに参加してくれない、ということしばしば問題となった。型どおり反復しようとして反復できない身体の不自由さを抱えている生徒にとってみれば、こうした型の反復練習は苦痛でしかなかった。そして、彩星学舎の生徒の多くは、こうした不自由さを抱えていた。また、たとえ型の反復練習に参加したとしても、本来手段であるところの型の反復がいとも簡単に目的化してしまい、生徒たちの身体感覚がより頑なになってしまったという事例も見受けられた。さらに、はじめからこうした型を念頭においてしまうと、「うまく活動に取り組めない生徒を矯正しよう」という意識がスタッフやボランティアに芽生え、理念や規範に現実の生徒を強制的に当てはめようとする事態までも招いてしまった¹¹。

そのような場合には、偶発的な状況のなかで結果的に身体感覚が変容していく方法を考えた方がより効果的だった。型や方法を提示はするものの、そうした型や方法に生徒を無理矢理押し込めるのではなく、状況にあわせてスタイルそのものを変更していく¹²。こうした態度は非常に有効だった。それは、舞台発表を見た観客の次のような感想のなかにも、よく現れている。

彩星の芝居は3年生は卒業していくから、徐々にメンバーが入れ替わっていくわけだけど、入れ替わってまたゼロからじゃなく、経験がちょっとずつ重なって、行きつ戻りつしながら前進していくんだなあというか、発足から7年の試行錯誤を、今年の3年生はその存在感の内に確かに持っていたような気がして、感心しました。もちろん演劇の稽古だけじゃなく、彩星での日々の活動やキャンプとかほかの活動の経験・積み重ねも生きているんでしょうねえ [小林編 2006: 55]。

この感想からは、何がどのように作用しているか明確に腑分けすることはできないが、日々の活動のなかで相互作用的に形成されていく身体感覚が、舞台の成功を支えていたということがよく分かる¹³。理念と現実が倒錯してしまうという結果を生まないためにも、相互作用の後に形成されてくる結果としての身体感覚を強調することには、非常に意義があったといえる。しかしその反面、歩みを進めては立ち止まり、振り返りつつさらに一步、歩を進めるという稽古の進め方に、先が見えない不安から分かりやすい意義を求める生徒もいた。稽古場で悩んでしまい、どうしていいか分からなくなってしまった生徒には、型のようなシンプルで取り組みやすい課題の方がかえって有効な場合もあった。

ここまで見てきたように、本来、斉藤のような「個人が意識的に形成する身体感覚」という視点も、竹内や平田のような「相互作用のなかで結果的に形成されてくる身体感覚」という視点も、「複雑な実社会において要求される、応用力、状況適応能力」を養うために重要な、別々のアプローチの仕方であることが分かる。これらは、どちらが優れているというものでもなく、どちらも状況にあわせ臨機応変に対応していく場合に必要な非常に意義のある視点であるといえるだろう。

以上のような視点から、今後は、不登校児童・生徒の身体感覚が演劇教育によってどのように形成され、どのように変容していくのかを、彩星学舎での実践を通して明らかにしていきたい。

1 フリースクール彩星学舎は1999年、地域の学習塾を母体に発足したさいたま市のフリースクールである。彩星学舎では不登校児童・生徒の受け入れを多く行っている。2002年には、特定非営利活動法人（NPO法人）の法人格を取得。また、体験学習の一環として演劇の講座が設けられており、私はこのフリースクールに演劇の講座の講師として関わっている。

2 斉藤は「癖の技化」という表現で、自分独自の型の習得を提案している。「それは一つには、先の「癖の技化」と関係することだが、自分の肉体との距離感を掴むために伝統的な動きの型が有効だということである。型を通して自分の癖や特性が浮かびあがる。それをむやみに否定したり矯正するのではなく、そうしたものをうまく自分の得意技に磨きあげていく方向性が、従来の型の理論にはないやり方として考えられる。型を一つの物差しとして自分の肉体との距離感を掴むというやり方は、自分のからだを基軸として他者との距離感を掴むことにつながっている [斉藤 2000a : 228]。」

3 竹内の「話しかけのレッスン」や「出会いのレッスン」は、『「からだ」と「ことば」のレッスン (1990)』を参照。

4 竹内は、たとえば次のような例をあげている。「駅の改札口を好きな人が出てくるのがチラと見えたとする。思わず「〇〇きーン」と叫ぶ。このとき、話し手との距離はどのくらいだからこのくらいの声を出さなくてはとか、あっちの人でなくこの人に声を届かせるには、とか考えるなどということはあるまい。からだ全体がはずんで、いきなり他の世界はまったく消え去り、ただ相手の人ばかりが目の前にあって、それにからだ全体でとびかかってゆく一たとえ客観的には間隔が五十メートルあるうとも、すぐ目の前にいる相手にとびつくのと同じことである。言いかえれば、話しかけるとは、距離がゼロになることにほかならない [竹内 1990 : 35]。」

5 平田が佐々木正人との対談で語った俳優の条件。佐々木 (2000) を参照。

6 マイクロスリップとは、行為者が環境との持続的な接触を通して自らの行為を柔軟に調整する際に観察できる微細な行為の淀みのことをいう。詳しくは鈴木健太郎「行為の推移に存在する淀み (2001)」を参照。

7 佐々木 (2000) p.160 を参照。

8 「他者へ向かう意識」は竹内、平田だけでなく、斉藤もある程度前提にしている。『スラムダンクを読み返せ!!』でも分かるように、「あこがれ」や「友情」、「ライバル関係」や「クリエイティブな関係」といった、他者への意識的な働きかけを前提としている。

9 「われわれの行為の仕方はわれわれがその時その時に演じようとする役割に準拠しているからである。人間は、自分が他人からどのように見られているかが非常に気になり、したがって他人が自分の望むかたちで自分に反応してくれることを確実にするために、数多くの形態の《印象管理》をおこなっている。この印象管理は時として計算されておこなわれていることもあるが、普通は意識的に注意せずわれわれがおこなっている多くのことがらのひとつにすぎないのである [ギデンズ 1992 : 110-1]。」

10 たとえば、フリースクール彩星学舎には、発達障害と診断されている生徒もいる。特別支援教育で注目を集めるようになった学習障害や注意欠陥多動性障害、高機能広汎性発達障害、自閉症、などと診断された生徒もいる。あるいは、精神的な疾患と診断された生徒もいる。躁鬱病や、統合失調症、自律神経失調症などと診断されている生徒もなかにはいる。さらに、学校で問題を起こし学校を中退したものや、転校してきたという生徒もいる。しかし、個々人が医学的にどのような診断を下されているのか、過去にどのような問題を起こしたのかということは、ここでは問題ではない。当然、同じ診断を受けた児童・生徒でも、生育暦の違いによって現れる課題は異なってくる。

11 こうした事例のエスノグラフィックな記述は、別の機会にあらためておこないたい。

12 舞台上のスタイル形成過程は、小林 (2005) で詳しく分析した。小林 (2005) を参照。

13 彩星学舎の活動全体とそのなかに占める演劇教育の役割については、別の機会に論じたい。

《参考文献》

- 小林久夫 2001 「演劇でからだの感覚を実感」『演劇と教育』532 日本演劇教育連盟編 晩成書房
- 小林久夫 2005 「朗読と即興」『埼玉大学教育学部附属教育実践総合センター紀要』(4) 埼玉大学教育学部附属教育実践総合センター
- 小林久夫編 2006 『2005「学び」実践研究会報告集』特定非営利活動法人彩星学舎
- ギデンズ・A 1993=1993 『社会学 改定新版』松尾精文・成富正信・西岡八郎・藤井達也・小幡正敏・叶堂隆三・立松隆介・松川昭子・内田健訳 而立書房
- ギデンズ・A 1993=2000 『社会学の新しい方法基準 [第二版]』松尾精文・藤井達也・小幡正敏訳 而立書房
- 斉藤孝 2000a 『身体感覚を取り戻す』NHK ブックス [893] 日本放送出版協会
- 斉藤孝 2000b 『スラムダンクを読み返せ!!』パラダイム
- 斉藤孝 2005 「腰とハラにまつわる、斉藤流身体論—対談・小野美枝子」『できる人の極意!』マガジンハウス
- 佐々木正人 2000 『知覚はおわらない』青土社
- 鈴木健太郎 2001 「行為の推移に存在する淀み」『アフォーダンスと行為』佐々木正人・三島博之編 金子書房
- 竹内敏晴 1975 『ことばが劈かれる』思想の科学社 本文引用は筑摩書房の文庫版(1988)による
- 竹内敏晴 1990 『「からだ」と「ことば」のレッスン』講談社現代新書 1027 講談社
- 竹内敏晴 2001 『思想する「からだ」』晶文社
- 平田オリザ 2001 『対話のレッスン』小学館
- 平田オリザ 2004 『演技と演出』講談社現代新書 1732 講談社
- 山田真 斉藤孝 竹内敏晴 2001 「鼎談 身体感覚を取り戻す」『環』7 藤原書店
- 養老孟司 2001 「身体という困難」『新潮 45』20 (7) 新潮社編 新潮社