

ことばをかたるという視点からみた演劇と教育の接点

宮 野 祥 子

1. はじめに

教育におけることばと身体の意味について議論されている。いじめや子どもの無気力などさまざまな問題を解決し、ひとりひとりが本来もつよりよく生きたいという願いに応えるために、教育におけることばと身体を問い直す必然性がうまれているということであろう。例えば、学びにおけることばと身体の間接性の重要性について論及してきた佐藤学は、『もの』や『こと』や『人』との豊穡な関わりは、学び手の言葉と身体が対象や他者に対して開かれ、瑞々しい生きたものとして働いているかどうかにかかっている。』（佐藤1997: 13-14）と指摘している。「学び手の言葉と身体が対象や他者に対して開かれ」とはどのような状態をいうのか、またそれが学び手にとってどのような意味があるのだろうか。佐藤は、さまざまな学校教育における先進的な実践をとりあげ、「競争」ではなく「共生」を志向する身体のある様子を提示している。

また、岩川直樹（2004）は、声、voice の再考を促している。いい声とは何かと問い、それはアナウンサーのような理想のモデルに近似する声ではなく、その人らしさが表れる声だと指摘する。また、声を受け止める他者、また声が響く場が大切であることを示唆している。「〈私〉」がいて、それが声として発せられるのではなく、「〈私〉は〈声〉として存在し、〈声〉として新しく生まれなおしていく」（岩川2004: 7）という。

一方、ことばの教育の捉え直しが活発化している国際理解教育では、国際理解教育におけることばの役割のひとつとして、音などことばのもつ身体性にふれることや表現などをおとした感性・想像力の育成があげられている（山西2010: 37）。これに呼応して、横田和子は、国際理解教育におけることばと身体とのかわりを再考し、身体に根差したことばの学びがことばに対する快楽や欲望を刺激し、「〈ことばの学びを通した学び〉」に発展する可能性について論じている（横田2010）。「〈ことばの学びを通した学び〉」を促していくための手立てとして、言葉遊びや芸術的なアプローチの可能性が示唆されている。ことばに対する快楽や欲望という視点や「〈ことばの学びを通した学び〉」という学びのあり方は、国際理解教育に限らず共生をめざすすべての教育において重要なとらえ方だと考えられる。

このように教育におけることばと身体の間接性、またその間接性を通した教育そのものの間

い直しが行われている。ことばと身体の関係は多様であるため、ことばと身体の関係を探求するには多様なアプローチがありえる。そこで、本稿では、教育における身体とことばのあり様を問い直す手がかりとして、演劇に注目する。演劇の創作に携わるひとたちのなかには、ことばが人間にとってどのような存在なのか、ことばの根にあるものを問い直す作業として演劇を創作してきた人々がいる。例えば、演出家の鈴木忠志がそのひとりである。「演劇的知」という概念を編み出した哲学者の中村雄二郎との対談で鈴木は「記号化されたことばの根っこはなんであったか」を問い直す場として演劇をとらえており、また演劇がそのような場となりうるために注目されているのではないかと指摘している（鈴木 中村1977: 12）。つまり、演劇において、ことばは記号をやりとりするコミュニケーションの道具以上の意味をもつものであり、もしくはそのようなことばのあり方を問い直す場でもあるということを意味している。

本稿では、演劇におけることばと身体という視点から、演劇において人間がどのような状態になりうるのかを探求し、改めて演劇と教育がどのような接点をもちうるのかを問い、教育におけることばと身体の間直しに答えることをねらいとする。その問いに対する手がかりを俳優や演出家の論考に求める。演劇は、具体的な状況のなかで俳優と観客、演出家などの関係者、具体的な場所をもった、具体的な状況のなかで存在するものであり、その場におけることばがどのようなものであるかを探るためには演劇の創造に立会い、実感をもっていることが重要だからである。

半世紀以上、教育は何かという問いを探求し続けてきた大田堯は、「教育はアートである。」（大田2013: 46）と述べる。「本来の教育は、育つもの、育てるものが、ともにいのちあるものとして対応しあう中での創造活動、アート（un art）としてとらえられ」、「自分で自分を変えながら自分を再生しつづける主体に対して、種の持続への愛をこめた願いによって、励まし支えることが次の世代を『ひとなす』こと、それが教育の仕事」だという（大田2013: 312）。大田は、すべての生命が自分自身を発達させていく力をもっているため、教育の前にまず学習があり、その学習を支えるのが教育だと述べる。大田は人間に限らず、生命の基本原則から教育とは何かを問うている。生命の基本原則は「自己発達」と「自他融合」にあるとする。人間に限らず全ての生命は自己中心に生きていると同時に他者なしに生きられない。その矛盾をすべての生命は抱えて生きているが、その矛盾を学習によって克服してきたというのが、38億年の歴史をもつ生命の学習がまずあり、教育はそれを支えるアートだと大田は捉えている。本稿でも教育を生命がよりよく生きを励ます創造活動、アートとして捉え、教育におけることばと身体の関係がいかにあるべきなのかを探っていききたい。

2. 演劇においてことばをかたるということ

（1）演劇におけることばと身体

演劇において、ことばがどのようなものなのかを探るために、世界的な演出家である鈴木忠志

の論をもとに考察していきたい。鈴木は「僕なんかが考えてきた演技論も、言語を再検討する行為だと思っている」（鈴木・中村1977: 12）と述べているように、鈴木にとって、ことばとは何かということを探ることは、演劇を創作する目的のひとつになるほど重要なことだといえる。また、鈴木は「さまざまなスタイルをもった書き言葉の世界を、どのように身体性の世界である舞台に取り返して遊ぶことができるか、ことばと身体の関係の多様さを結び続けることのできる方法はあるのか」（鈴木1988: 90）と述べ、多様なことばと身体のかかわり方を模索し続けてきた。つまり、演劇において、ことばは身体とのかかわりのなかで意味をもち、また「遊べるか」ということばにもあるようにひとつの正解があるのではなく、ことばと身体の関係には多様な関係がありうるということを示唆している。

多様な関係がありうるなかで、演劇におけることばと身体の関係で欠かせないのは「かたる」ということである。鈴木は、次のように述べている。

それがどれほど優れた戯曲であろうと詩であろうと、また偶然その場に立って喋りだされた言葉であろうと、一人の人間が音声を発し、何ものかを語り、見るものがそのエネルギーや行為に価値を見つけたときに演劇が存在してくる。それが「語り」＝「騙り」という演劇的な行為です。（鈴木1988: 5）

つまり、ことばは、かたられることによって演劇的に意味をもつということである。むしろ、「ことばをかたると」ということは演劇の成立そのものにかかわるということである。なにかしらのことばがかたられ、見るものがそのかたりからエネルギーや価値をうけとるときに演劇が成り立つのである。

演劇の成立にかかわるという「かたる」とはどういうことか、より詳しく考察してみたい。鈴木は「かたり」について次のように説明する。

騙るということは、言葉を解説することではなく、言葉を喋ること自体がドラマになるということであり、言葉をいままさに喋る人間の内部に何事かが起こり、その起こっていることを見せるのが演技です。騙りは、言葉を喋る人間の身体の中での意識や、それを見ている観客との関係を変質し、そこに何か非日常的な価値を見つけだすような行為やエネルギー、あるいは励ましを受けるような言葉や空間をわれわれに感得させる俳優の存在意義そのものと言えます。（鈴木1988: 5）

そして、その「騙り」によって観客と俳優の間には濃密な関係が生まれ、演劇が成立するという。「かたり」はことばによる「解説」ではなく、「感得させる」ことであり、かたるもの自身を変え、

さらに観客との関係を変質させる力をもつということである。

さらに、その変質させる力は、生理的なレベルで変質させることを含んでいることが、「感染させる」という生理的な現象としても説明されていることからわかる。鈴木は、「…呼吸のリズムを支配するとか、^{からだ}軀に人為的に抑圧をかけるとかして、相手を生理的に同化させて或る表現の効果を得ようとする。相手の気持をこちらに感染させる『語り』は『騙り』なんですね。」（鈴木中村1977: 57）と述べている。つまり、「『語り』」「『騙り』」を相手を感染させるという生理的な行為としてとらえているのである。同様の指摘を演出家の竹内敏晴がしている。竹内は、折口信夫が「かたる」ことを相手の魂をこちらに感染させるといっていることをふまえて「わたしたちは、このような力を、ことばから失いかけている。私たちは『語る』力を持たねばならない。それがことばのいのちなのだ。」（竹内2013: 189）と述べている。「感染」は意識の行き届かぬところで、生理的なレベルで、身体が変容してしまうということであるが、「かたる」とは自己と他者の身体に直接的に変質をもたらす行為だということである。

以上のことから、演劇においてことばは身体ぐるみで意味をもつということがわかる。ことばで説明する、情報を伝えるということではなく、「ことばをかたる」という身体をともなう行為が成り立ってはじめて演劇におけることばは意味をもつ。さらに、演劇におけることばと身体の関係は、相手を感染させる、かぶれさせるという生理的なレベルまで含んでいる。つまり、演劇において「ことばをかたる」ということは、かたる本人の身体に変容が生まれ、他者を生理的なレベルで変容させる＝感染させるということである。ここでの他者とは、ある俳優にとっての相手役だけでなく観客も含まれる。実際、観客は、演劇の内容を理解しているだけでなく、勝手に涙が流れ、体温があがり脈が速くなるというような生理的な変容をしているはずである。鈴木「ことばを喋ること自体がドラマになる」ということには、ことばがかたられることで生じる俳優と顧客の生理的な変容まで含まれているといえる。

（2）他者のことばをかたること

では、演劇においてことばをかたることは、どのようにして成り立つのだろうか。その問いについて、今度は俳優の論を手がかりにして考察してみたい。

俳優の今井朋彦は俳優が舞台で台詞をかたることについて、「台詞が消えてよどみなく滑らかに台詞を喋ることのできる」（今井2009: 185）ようになる瞬間がどのように生じるのかという観点から探っている。その瞬間とは「稽古場でのある日あるとき、ある場面の台詞が突然ストンと、身体の奥の方へ落ちていくような感覚に襲われる」瞬間であり「この瞬間の訪れとともに、当該の台詞は私の目の前から『姿を消す』」（今井2009: 181）という。その過程について、今井は次のようにまとめている。

- ・台詞をよどみなく語るには、台詞を意識から無意識へと移行させる必要がある。
- ・そのためには、台詞を文字列としてではなく、運動の「体感」として身体化しなければならない。そしてその無意識が先行してその体感を先取りしなければならない。
- ・その「体感」は台詞を繰り返し声に出すことで獲得するしかない。(今井2009: 189)

演劇においてことばをかたるという行為が成り立っているとき、俳優はことばを身体化し、無意識に台詞を発しているということである。また、その「体感」は台詞を繰り返し声に出さないと獲得できないと述べる。繰り返すことについては次節で詳しくみる。

今井は俳優が舞台上で台詞を語るとき「体感」があるだけでは不十分であることを、コンビニエンスストアなどの店員のあいさつを例に説明している。店員は何度も繰り返しているうちにあいさつを身体化し、無意識にあいさつができていく。そのため、ことばの「体感」はある。しかし、決定的に大切な何かがかけている。その大切な何かとは、ことばの「体感」をもつことと他者に声が届くことが同時に起こることである。コンビニエンスストアの店員のあいさつには「体感」はあるが、他者に声が届いていないというのである。それは、どのような客が来ても同じように接客しなければならないので、店員は身体を閉じてしまっているためではないかと今井は分析している。

ことばをかたるとことを本質とする演劇の舞台においても声が他者に届いていない事実があると今井は指摘する。ことばをかたり生理的なレベルで他者を変容させることで演劇が成り立つという鈴木のことばに耳を傾けてきたが、そもそも他者に声が届いていないということは、鈴木の場合に立つならば演劇が成り立っていないともとらえることができるほど深刻なことである。

今井は、舞台上で他者に声が届いていない理由を『『自分の言葉として喋る』』(今井2009: 199)という呪縛にあるとする。そして、声を他者に届けるために必要なこととして「他人のことばとして喋る」ということを提案する。

他人が書いた言葉を、他人の言葉として喋ればよいのだ。それが演劇の言葉のスリルを生み出す。一度は意識に与えられた台詞を、徹底的に解体して無意識にゆだねて喋る。支配しようなどと考えず、台詞に支配されてしまう。そのことの有効性、そのことの心地よさを知っている者の身体こそが、他者に対してひらかれる可能性を秘めている。／(中略)／支配から被支配へ。自分の言葉という呪縛から解放されたとき、俳優の語る言葉は声となって届き、他者を立ち上がらせる。そこに演劇の言葉のエネルギーが生まれ、スリルが生まれ、そして可能性が生まれるのである。(今井2009: 200)

一般的には、俳優は台詞を自分のことばにしようと努力するが、すればするほど意識的になる。

しかし、意識的にことばを喋ろうとするほど、表現をコントロールしようとすればするほど、身体は硬直し表現にならない。『『自由に表現して』といわれると身体はこわばり、『気持ちを含めて』と言われると、感情は凍りついてしまう。』（佐藤2002: 83）という指摘のとおりである。しかし、台詞という他者が書いたことばに身体をゆだねる、他者のことばに自らの身体をあけわたしてしまうことで身体は自由になり、そのときそのことばは声として他者に届くというのである。

ことばが声として他者に届くというのがどういうことなのか、より深く探ってみたい。そのためには、まず、意識が主体となり、客体としての身体をコントロールしているという発想を超える必要がある。「からだは行動する主体であり、同時に働きかけられる客体である両義的な存在」（竹内2013: 91）なのである。身体は、客体としてのみ扱われているとどこちない動きしかできなくなってしまう。たとえば自転車にのるときを例にあげて考えてみる。足はこういうふうに動かして、曲がるときはこのように体重移動して…と意識が身体に命令しては自転車には乗れない。自転車にすいすい乗ることができるのは、無意識に身体をうごかしている、言い換えるならば身体が自転車をこぐという行動の主体になっているからである。同時に、信号で止まったり曲がるサインをだしたり、意識的に身体を動かしている。つまり無意識にゆだねられている状態とは、身体が行動する主体であると同時に客体でもある状態だといえる。

身体とことばの関係について探求し続けた演出家の竹内敏晴は、身体が行動する主体であると同時に客体でもある状態のときの他者との関係を、他者に「吸いとられる」という関係として表現している。他者と「交流する」ということばでは不十分だという。「吸いとられる」ということは、「手を出す」ということばと「手が出る」ということばがあるが、「思わず、知らず」手が出るというようなことを意味している（竹内2013: 94）。そして、竹内はそのような「思わず、知らず」手が出るというある意味で生理的なレベルで行動することを演技としてとらえている。

さらに、竹内は演技は身体が躍動することであり、またそのことで自らを超えていくことができると述べている。

演技とは、からだ全体が躍動することであり、意識が命令するのではなく、からだがおのずから発動し、みずからを超えて行動すること。またことばとは、意識がのどに命じて発せしめる音のことではなく、からだが、むしろことばがみずから語り出すのだ。形が、ことばが、叫びが、生まれ出る瞬間を準備し、それを芽生えさせ、それをとらえ、みずからそれに立ちあひ、みずからそれにおどろくこと、これが私にとって、今のところ、劇という名の意味するものだ。そのような美しい瞬間があるに違いない。自分がほんとうに自分であるとき、もはや自分ではない（意識しない）という瞬間が。からだが見、からだが感じ、からだが叫び、からだが走るのだ。（竹内2013: 92）

竹内は、身体が行動の主体となるということを「からだが見、からだを感じ、からだがかた、からだがかた」と述べているが、「他者のことばを他者のことばとしてかたると」ということは「からだがかたると」ということであり、竹内のことばにしたがうならば、「他者のことばとしてかたると」とき、ほんとうの自分になれるということである。

これは日常生活のなかでも起こっているはずである。例えば、誰かと会話しているなかで、なにか大切なことに気づいたとき、ことばが一気にでてくるという経験はみなしているはずである。このとき、自分がことばをかたっているというより、ことばがかたりますという感覚を覚えたことはないだろうか。それまで何かひっかかかいていても、どうしてもことばにできなかったような何かがあった瞬間、まさに堰を切ったようにことばが出てくるという経験をしたことがある人であれば、ことばがかたりますということの意味がわかるはずである。

そして、このことばがかたりますような状態を、身体がひらかれているという状態としてとらえることができる。竹内は演技者に「からだは『空（カラ）』、だ。カラッポになるんだ。」（竹内2013: 94）というように述べている。身体がひらかれるとは、身体が「カラッポ」になっているということである。身体が行動の主体となるとき、身体がカラッポになっている。つまり、身体は他者に対してひらかれている。そのため、身体は他者と自己のふれあいの接点になるのである。今井の「自分の言葉という呪縛から解き放たれたとき、俳優の語る言葉は声となって届き、他者を立ち上がらせる。」ということとつながる。ここでいう他者とは単なる自分以外の人、他人とは違う。身体がひらかれたときに、たちあらわれる他者とはいったいどのようなものだろうか。

他者がたちあらわれるのは、主体と他者の関係が成り立つときである。演劇において他者がたちあらわれるとはどういうことかを「『響き』」という視点から探してみたい。今井も理論的な手がかりとしている内田樹の論を手がかりとして考察していく。

武道家であり能も舞うフランス思想研究者の内田は、他者について「『他者』という概念が人間的水準で意味を持つためには、『他者から送られる響きを聴き取る』という経験が身体的にどのようなものかを知らなければならない。」（内田2007: 291）と述べる。このことをもう少し詳しく探してみる。どのように他者がたちあらわれるのかを次のように論じている。

まず共同制作品としての「響き」があり、そのあとに、個々の発音体は何者であり、どのように「響き」の形成に参与していたかが個別化するのである。／主体とは「聴くもの」のことである。他者とは「聴かれるもの」のことである。／あらかじめ主体があり、他者があり、それぞれがてんで勝手に音を出して、それが偶然「和音」になるのではない。まず「和音」が聴き取られ、その「和音」を「聴きつつあるもの」として項化される震動体を「私」と呼び、「聴かれつつあるもの」として項化される震動体を「他者」と呼ぶのである。（内田2007: 292）

他者と主体は、もともと固有に存在しているのではないということである。「『響き』」という「共同制作品」に参加して、それを「聴きつつあるもの」を主体、「聴かれつつあるもの」を他者と呼ぶというのである。そのため、まず、「『響き』」という「共同制作品」ありき、そして主体と他者は同時にたちあらわれてくる。

また、内田は、「『響き』」が生まれる瞬間について以下のように説明している。

「響き」というのは、保持すべき「自己」という観念そのものが揚棄された場で生まれるものだ。「響き」とは複数の震動体・発音体が、それぞれ決して互いを否定せず、阻害せず、統制せず、ただ、互いの音を受け止め、享受し、装飾し、支えることに「我を忘れた」ときに、発音体同士の「あいだ」に発生する「誰の所有にも帰属しない和音そのもの」のことである。／それを聴く。／「響き」を聴くものは、その「響き」を経由してはじめて、おのれがどのような仕方で「和音」の形成に参加しているか聴き取る。(内田2007: 291)

他者をもつ震動、発音を受け止め、支え、「我をわすれ」「おのれがどのような仕方『和音』の形成に参加しているか聴き取る」ときに本当の「自己」に出会えるということである。そのとき同時に他者があらわれるのである。

「『響き』」が自己を超えたときにうまれるというのは、今井が「自分の言葉という呪縛から解き放たれたとき、俳優の語る言葉は声となって届く」ということと一致している。今井は、どんなによどみなく話していてもコンビニエンスストアなどの店員の声は他者に届いてないと指摘している。記号としての意味内容は話す相手に届いているだろうが、身体的な意味では相手にふれていないということである。その状況を「つまり彼らの接客においては無人のコミュニケーションが展開されていることになる。」(今井2009: 197)と今井は述べている。そこでは、「響き」が生まれていないのである。自己という殻にひきこもり、他者の固有な身体を否定するときには「響き」は生成されない。

演劇の文脈において考えてみると、演劇とは場にうまれる「響き」を聴き、受けとめ、「響き」をとおして相手にことばをうけわたすという営みだととらえることができる。そのようなやりとりをとおして「共同制作品」としての場の「響き」は変容していく。身体がひらかれているときは、他者との関係で生まれるひとつの「響き」を共有しその「響き」に身体をゆだね、その「響き」によって自分の声がでるという状態がありえる。「相手にただ乗っかればいい」というのは稽古場でよく言われることである。つまり、俳優の身体がひらかれているとき、ひとりひとりの声は独立に存在してはおらず、響きを聴きあう関係のなかで各々が影響しあいながら声というそれぞれの「響き」が生まれてくるととらえられる。

このように考えると、演技はアクションというよりリアクションだといえるだろう。世界的な演劇教育者として知られたルコックは、彼の学校の新入生は「ほかの役者を完全に無視、他人と一緒に演じることができない。そもそも、演技とは相手へのリアクションとしてしか成立しないのだ。」(ルコック2003: 12)と述べる。また気鋭の演出家である藤田貴大は「僕が求めているのは、俳優、演じる人としての“アクター”じゃなくて、反応する人としての“リアクター”なんです。」(藤田2011: 8)と述べる。「響き」という「共同制作品」には「聴くこと」で参加できるということと同様のことが演劇についていえる。

また、演技が「リアクション」であるとき、そこには「沈黙」がたたずんでいる。ルコックは「人間関係のすべてには沈黙の『間』が二つある、言葉の前と後だ。まだ声を発していない前の、生まれたてのような初々しい状態、その沈黙が言葉を生む、演説や説明ではなくて出た言葉は力強い。沈黙状況での人間性を扱う稽古をしていると、言葉にさきだつ瞬間の感覚が甦ってくる。」(ルコック2003: 12)。そして、この沈黙はその後にかたられることばに確かに息づいている。沈黙が声の肌理を細かくする。ルコックが演技者の身体が「詩を生む身体」になることを目指すのはそのためであろう。

詩人の谷川俊太郎は、詩のことばと沈黙について以下のように述べる。

詩のことばが作品として成立しているかどうかは、ほとんど直感で判断するしかないんだけど、ひとつには、そのことばが作者を離れて自立しているかどうか。そのように自立したことばというのは、書いた人間の騒がしさから離れて、たとえどんなに饒舌に書かれていても、ことば自身が静かになってそこに在る。(中略)騒がしくないことば、沈黙をどこかに秘めたことばとはどういうものかを考えたとき、それは個人に属しているものではなくて、もっと無名性のもの、集合的意識のようなところから生まれてくるものだ、とぼくは思う。(谷川・佐藤2002: 94)

沈黙というのは、『誰の所有にも帰属しない和音そのもの』としての「響き」を聴くということの別の名ではないだろうか。内田が指摘していたとおり共有されている「響き」というのは誰のものでもない「無名性のもの、集合的な」ものである。それを聴いたという痕跡が、沈黙の痕跡として、沈黙ののちにかたられることばによって顕現するのである。そのときかたられた沈黙の痕跡を秘めたことばは、かたるものの身体にねざした固有のことばでありながら、無名性も集団性も同時に孕んでいるのである。

さらに、かたるものの身体にねざした固有のことばでありながら、無名性も集団性も同時に孕んでいることばが生まれるとき、新しい自分に出会う、身体がまるごと変容するということが起こりうる。他者との間に生まれる「響き」を聴きくことで、固有の身体がもつ響きが影響され固

有の身体が変容する、もしくは封印していたものが解き放たれるというイメージである。竹内は、動きという視点で以下のように語っている。

自分のからだの動きが向かいあっている相手に移って、新しい動きができるようになる、あるいは相手の動きが自分の方に移ってきて、相手のからだの歪みなりとどこおりなりが感じとれてくる、そして、自他が激しい気合の交錯の中で微妙に反応しあうとき、目覚しい変貌が起こる。(竹内2013: 96)

「響き」におきかえてみると、他者の「響き」が自分にうつり影響され、自分の「響き」が変容し、さらにそれが他者の「響き」を変容するということである。「演技とは…からだがおのずから発動し、みずからを超えて行動すること。」と竹内は述べているがまさにみずからを超えて行動する、ということが起こりえる。また竹内は「突如としてからだ全体が変容する」とも表現している。

無意識は、私たちの手のおよばぬところで働き始め、やがて全身を浸す。リズムに「ノル」。そのとき突如としてからだ全体が変容する。存在が裂け開かれたとしか言いようのない瞬間があり、即興の波がふき上がってきてくる。しかし、意識は失われはしない。むしろ明晰であり、無意識がからだを領してゆくにつれ、ますます遠くまで計算し判断するが、しかし、それは無意識に導かれ、それにしたがってゆくのだ。(竹内2013: 92)

「からだ全体が変容する。存在が裂け開かれたとした言いようのない瞬間」、たとえばそれまでぎこちなかった動きが、身体が勝手に動き出してできるようになったり、理解できていなかった台詞の意味がすっと腑に落ちたり、視野が広くなり舞台や会場全体のすみずみまで、ひとりひとりの表情まで鮮明に見えたり、感覚から意識から無意識までありとあらゆることが変容してしまう、ということの意味している。

また、このとき同時に、自分や他者のかけがえのなさを直感する。内田は上掲のとおり『「響き」を聴くものは、その『響き』を経由してはじめて、おのれがどのような仕方で『和音の形成』に参加しているか聴き取る。』と述べているが、「響き」を聴くとき自分がどのような仕方で「響き」へ参加しているのかを知り、同時に他者がどのように「響き」へ参加しているのかも知ることになる。

ひとつの「響き」をともに創作しながら、その参加の仕方はそれぞれ固有に違うことを直感するのである。つまり、ひとつの「響き」がうまれているとき、ひとりひとりのかけがえのなさが直感されるということである。それは「響き」を共有してはじめてそれぞれがもつ個性があきら

かになるということである。ひとつの「共同制作品」としての「響き」をともに生み出しながら、だれひとりとして同じように参加していないことがわかるのである。また、ひとりひとりがいるからその「響き」が生まれている、だれかひとりがかけてもその「響き」がうまれないことを直感するのである。このようにして「響き」を聴き、その創作に参加するとき、自己と他者のかけがえのなさを直感するのである。

（３）繰り返すこと—リフレインの意味

他者のことばを他者のことばとしてかたるとき、他者に対して身体がひらかれるということを基点として論じてきたが、他者のことばを他者のことばとしてかたするためには、どのような道があるのだろうか。上述したように「台詞を繰り返し声に出すことで獲得するしかない。」（今井2009: 190）という。今井は、「一つの台詞を千回繰り返し、初めて自分のものになる」（今井2009: 188）と述べている。しかも、その千回というのは、それくらいたくさんというような精神論としてではなく、稽古の回数やひとりで台本を読む回数などを考えてみると実際にそれくらい口に出している数字だという。

なぜ千回も繰り返し声に出すのかというと、台詞についた「情報を解体する」ためである。ここでは、『意味ある言葉として喋るために、意味が消えるまで繰り返す』（今井2009: 195）という逆説が成り立つという。俳優はひとつの台詞を喋るために、さまざまな解釈をする。前後のせりふ、役の性格、相手役との関係、時代背景などさまざまな情報をもとに解釈をするが、そういった情報を「完膚なきまでに」解体してしまうというのである。今井は、この過程をことばを消化吸収するという生理現象にたとえているが、本当の消化が食物という他の生物がもつ情報を「完膚なきまでに解体する」作用だということになぞらえて、この「体感」をもつまでのプロセスを説明している。繰り返し声にだすことで、ことばを消化吸収という生理的なレベルにまで落とし込んでいるということともとらえられる。

前出の鈴木は繰り返すことについて、「狭い特殊な言葉がリフレインされることによって」「魂にかぶれさせる」という力が生まれると述べる。

狭い特殊な言葉がリフレインされることによって、他者への語りかけの効果を測定する意識が発生してくる。そのとき、周りの人たちを感銘させるような効果は、言葉の力だけじゃ出てこない。その場における身体のリズムが、言葉とともに効果を及ぼすのだ、ということになると思うのですよ。—全身を使って相手の魂をこちらにかぶれさせる。（中村・鈴木1977: 115）

かたるということは他者を「感染させる」力をもちうるということだと先に論じたが、今井の論

も重ね合わせて考えてみると、そのような生理的な力をもつためには、何回も何回も口に出して繰り返すことが必要なのである。

一方で、繰り返し繰り返す＝リフレインという道のり自体が演劇の方法として存在している。リフレインの手法で注目を浴びた気鋭の劇作家、演出家である藤田貴大が手がける舞台は次のように記述される。

俳優たちは様々なシーンを文字通り踊るように演じる。写実的なリアリティーとは縁遠い。しかし不思議とリアルな情感をたたえる。いつ終わるとも知れない反復（リフレイン）の逆説。生身の身体は同じ演技を繰り返そうにも繰り返せない。汗が噴出し、動作が乱れる。反復のうちに、反復の不可能性が示されてしまう。時間は回帰するかに見えて、回帰しない。（館野2013: 245）

藤田は演劇の魅力をジャンルの特異性を否定して以下のように語る。「生身の身体みたいなのが、ヌッと現れること、あります。とか深夜に考えて震えています。」（館野2013: 245）そのことばを受けて館野は「どうしても差異をはらんでしまう反復において、まさに生身の身体がヌッと現れる。」（館野2013: 245）と述べる。

藤田はリフレインが生まれた背景を稽古にあると語っている（藤田2014）。多くの演劇の稽古では同じシーンが何度も何度も繰り返される。その繰り返しのなかで、俳優が変容していたったり、ことばを獲得する瞬間、何か気づきをえる瞬間があるということを藤田は発見しそれに注目したという。ことばを獲得する瞬間、何か気づきをえる瞬間は、今井の「稽古場でのある日あるとき、ある場面の台詞が突然ストンと、身体の奥の方へ落ちていくような感覚に襲われる瞬間」と考えられる。そしてそのときに藤田がいう「生身の身体みたいなものがヌッと現れる」という瞬間なのではないだろうか。さまざまな情報や記号が解体された主体としての身体がたちあらわれるということを意味していると考えられる。稽古の過程で起こる、俳優がことばを獲得する瞬間を可能にするリフレイン自体に意味を見出したということであるが、これは俳優がことばを獲得する瞬間、つまり「身体全体が変容する」瞬間自体に、芸術的な意味が見出されたということを示している。

リフレインではその過程で突如として「身体全体が変容する」ということだけでなく、ことばが身体に深く残っていくということに意味がある。藤田は「リフレインが多いので、使わないシーンが断然多いのですが、そのシーンに意味がないわけではなくて、俳優の身体の中にはボツにされたシーンの記憶が蓄積されています。」（藤田2011: 6）と述べている。これは稽古中のリフレインのことであるが、リフレインされるなかでことばは音として毎回発散してしまうのではなく、「響き」として身体に蓄積されているのである。鈴木は「言葉を繰り返し語ること、言葉が肉

体に沈殿していく。」(中村・鈴木1977: 114)と述べている。

今日稽古にのぞむわたしにも、昨日までの稽古で声に出したことばが、わたしのなかに「響き」として沈殿しているととらえると、他者との「響き」の差異が、自己と他者の出現、それにとともなう「身体全体の変容」を導いていたように、自分のなかに蓄積させた過去の自分の「響き」との差異も「身体全体の変容」のを導く重要な要素ととらえられる。自己のなかに存在する多様な異なる「響き」もまた「身体全体の変容」を導くのである。

毎回毎回の稽古では何も変わらず進歩していないように見えても、毎回毎回、「響き」は身体に着実に沈殿し、身体がかたまりだすようになった瞬間、それらの「響き」は突如として、意味をもち、新しい「響き」をもった身体を導き出す。他者との個体差、「響き」への参加の仕方の違いと同様に、自分の身体のなかにひとつのことばをめぐって多様な「響き」をもつというのも、「身体全体が変容する」ために不可欠なのである。そして、多様な「響き」をひとつの身体のなかに沈殿させているのが、リフレインである。

一方で、台詞についた情報を解体するために、繰り返し台詞を声に出すということを改めて考えてみると、情報は解体されていくが、繰り返し声に出した台詞は確実に身体に沈殿しているといえる。また、今井がことばを消化するというメタファーを用いているとおり、消化され血肉となっている、つまり身体化されているととらえられる。つまり、意識から無意識、身体へとことばをかたる主体が移行しているととらえられる。情報を解体するということは「割る」ということにもなっているが、『響く』ことと『割る』ことに関して内田は次のように述べている。

端的に言えば、生きているとは、「響きを発し、響きを聴く」ただそれだけの動作に集約される。／そのためには「割れ」なければならない。限りなく細かく割って割って微細な粒子になるまで、身体を割らなければならない。「割る」というのは、同時に微細な震動を発することである。「割れ」が細かければ細かいほど、発される震動音は深みを増し、厚みを加え、肌理が立ってくる。(内田2007: 292)

「割る」ということは、ことばについた情報やことばを発するときの意識を解体すると同時に、ことばは「割ら」れ、身体に沈殿していく。「割ら」れるとき、微細な響きを発しているため、「割ら」れば「割ら」れるほど、ことばの「響き」はより肌理が細かく深く厚いものになる。ここでのイメージは、始めは意識というひとつの塊だけで喋っていた台詞を「繰り返し割る」ことで、最終的には身体のひとつひとつの細胞がそれぞれの響きでかたまりだすようになるととらえることができる。演劇においてことばをかたるということが生理的なレベルで他者に影響を与えることが可能になるのは、ことばが細胞のレベルまで「割られ」たときだといえる。

3. 演劇と教育との接点の再考に向けて

(1) かたること、響きをわかちあうこと

演劇におけることばと身体に関わりについて考察し、他者のことばを「他者のことばとしてかたる」とき、ことばは相手に届き、身体もひらかれるということを論じた。他者のことばを「他者のことばとしてかたる」ということは教育におけることばと身体の捉え方にどのような示唆を与えるだろうか。

これまで積み重ねられてきた生活綴方や識字運動のすぐれた実践などからもわかるように「自分のことば」を作文に書いたり、文字を獲得するなかで「自分のことば」を獲得することは、ひとがよりよく生きていくために非常に重要な行為である。本論でみてきた「他者のことばとしてかたる」という視点から考えると、「自分のことば」はその人自身の閉じた固体のなかで生まれるのではなく、他者との関係やその人の生活のなかで生まれるものだということが浮き彫りになってくる。

例えば、生活綴方でも識字の実践でも、作文を書くもの同士、文字を獲得しようとするもの同士が励ましあい、支えあい、お互いに思いあい、ことばを聴きあってはじめて「自分のことば」がかたられてきたはずである。上述したように内田は、一人ひとりの響きがまずあり和音が生まれるのではなく、和音を聴きとりつつある「震動体」を「私」といい、聴かれつつある「震動体」を他者と呼んでいるが、「自分のことば」というのも、まず他者との関係がありそれを聴きとったときに、生まれるものだということである。

他者のことばを「他者のことばとしてかたる」ということは他者と共有することばを聴くという沈黙の後に行われる行為としてとらえることができる。この聴く、沈黙、というのは、当然音を立てずに耳を傾けることでもあるが、千回繰り返して声に出すという行為も含まれていると考えることはできないだろうか。千回繰り返して声に出すというのは、他者のことばを他者のことばのまま、自らの身体に受け入れようとする行為である。台詞という他者が書いたことばには、すぐに飲み込めるものもあれば、なかなか消化できないことばもあり、拒否反応を起こすことばもある。それでも、繰り返し声にだすことで、自分の身体の中にも、本人も気づかないままにさまざまな揺らぎやずれを生み出し「割れ」を生じさせる。鷺田清一は、震動としてのことばを聞くためには「身体のコワバリ」をとる必要があると述べる。

声の肌理を聴くためには、「あなた」にふれるためには、言葉をもういちど身体の振動にまで連れ戻さなければならない。／そのためにはさらに、その振動に同調できるところまでじぶんの身体のコワバリを解かねばならない。自分のものではない言葉をその肌理ごと迎え入れるために。(鷺田2003: 236-7)

共同作品としての和音の生成に参加するためには、「身体のコワバリ」を解かなければならないというのである。繰り返し声に出すというのは、他者を受け入れるための行為だと考えられる。

一方で、俳優は、台詞をいうことが仕事であるため、どんなことばでもかたらなければならないという性がある。教育においては自分が受け入れたくないことばがあるということに敏感になるということも重要なことである。他者のことばに自分の身体を受け渡してしまうことの快感と、どうしても受け入れられないことばに対する不快感など、ことばを身体をとおして判断できるということは大切なことではないだろうか。

（2）繰り返すことの意味

演劇における繰り返すという行為のもつ力は教育にどのような示唆をあたえるだろうか。繰り返すというのは、前節で見てきたように、まず他者に対して身体がひらかれるという意味をもっている。他者と自己の関係に加えて、時間という視点からも、繰り返すということの教育における意味を考えてみたい。

佐藤学は、「個性化はある型をとおして開かれるのであって、型をくぐらない個性化と言うのはありえない。それが文化だし芸術だと思いますね。」（佐藤・三善・松岡2002: 122）と述べ、それを受けて、日本の中世演劇が専門の松岡心平は「そして、その個性化を急ぎすぎてはいけないのですよね。個性化には、熟成を待たなければいけない。その時間が芸の稽古の時間だと思うんです。」（佐藤・三善・松岡2002: 122）と述べる。さらに、作曲家の三善晃は「自分探しと自己発見は、型の洗練においてもずっと続いていくものですよね。」（佐藤・三善・松岡2002: 122）と述べる。型というのは、連綿とある行為が繰り返されることで残るものであるから、繰り返すことについての議論として捉えることができるだろう。「他者のことばとしてかたると」という点からも論じたように、個性は、個人のなかにあるのではなく他者がいてはじめて現出するものであるが、時間軸で考えても、熟成する時間を経て表れるものだということである。また、その過程に終わりはない。

松岡は芸事の稽古における繰り返すことがもたらす変容について以下のように考察している。

日本の芸事の稽古は、…、何回も何回もくり返すなかでからだでつかまえたものが、からのなかで熟成するのを待つんですね。そして、そうした感覚がある程度、全身的に熟成してきたときに、師匠がやっと何か認める。そういうところがひじょうにのろくて、上からいわれたことをそのままぞっている、なんだか封建的な世界だといわれていますが、人間の生き方そのものを考えるときに、そのようなかたちでないと全世界を全身体で受け止める関係はつかまえられるのではないか。（佐藤・三善・松岡2002: 101）

繰り返すことを経てもたらされる変容は、新しい知識やスキルを得るという断片的な変容ではなく、世界を身体がどのように受け止めるのかという、身体の在りようを変容させるということである。また、その繰り返しを見届け、繰り返しを促す師匠の存在が重要なことがわかる。変容を見届ける他者と、のろくて時間がかかる繰り返し、このふたつが身体と世界のかかわり方の変容を促すために必要なのである。

繰り返すことの意味は、一見意味のないようにみえるひとつひとつの行為も繰り返されることで、ある日突然、変容がもたらされる可能性があるということである。三善は、繰り返すなかですでに表現へのきざしがあることを示唆する。

自分が子どものときのことを思い出しても、こんなに長い時間、よく同じことをくり返してやれるなあと思うほど、同じことをくり返しているんですね。たとえば、暖かい季節には木の下にアリが出てくる。それを永遠に見ているという感じで見ていましたね。…。その子どもは決して表現していないんだけど、子どものなかになにごとかが起こっているんですね。何かが生まれている。(佐藤・三善・松岡2002: 104)

さらに「アリをとおして宇宙とか地球との対話が始まっていて、たとえば、秋になって木の葉が落ちるときに、夏のアリの体験が世界との語らいの窓を開いくれる」と述べる(佐藤・三善・松岡2002: 104)。大人からすると一見飛躍にもみえるが、「地面を見つめている子どものなかには、出口と言うか抜け道と言うか、そういうものが根っこのように広がっているのではないか。その根っこの一本一本がどんどころに触れようとするかということとは、なかなか見えにくい」という。(佐藤・三善・松岡2002: 104)

アリを繰り返し見ることや、せりふを繰り返し声に出すこと、一回一回は無意味なように見えることも、繰り返されることで、アリや他者のことばとの間に多様なやりとりをし、自分のなかに多様な響きを生みだし、あるとき突如として気づきや変容が生じることにつながる。時間と言う視点からこれを考えてみると、何かを身体的に会得するというには時間がかかるということである。また、その時間のなかで、徐々に変容するという場合もあるだろうが、何度も繰り返し、一見全く変わっていないように見えても、突然、何かを理解したり、変容するということがありえるということである。

繰り返すことで、過去の自分と響きあうことができると考えられる。上述したように、大田堯はまず学習があってそれを支えるのが教育だと捉えているが、学習のひとつの重要な要素が、繰り返すことではないだろうか。ひとつの行為を繰り返すことは、さまざまな響きを自分のなかに生み出すというかたちの学びではないだろうか。ただ繰り返すということは創造性がないことの

ようであるが、実は、創造性にあふれる行為なのである。

さらに、芸事の場合の師匠のように、その繰り返しを共有する人の存在によってさらに深まると考えられる。ひとりで何かの行為を繰り返すという行為にすでに、先ほどの例であればアリヤ、俳優にとっての台詞など他者が潜んでいる。ある行為の対象として他者が潜んでいるからこそ繰り返すのだろう。さらに繰り返しを共有し、意味づけするものがあることで、その繰り返しの後に生じる変容はより深いものになるのではないだろうか。その際、繰り返しを共有するものに求められることは、繰り返しの結果としての変容だけではなく、その繰り返し自体に忍耐強くよりそうことである。「表現の教育において大切なのは表現という行為や表現される作品よりも、むしろ、その表現を支えている表現者の息づかいや沈黙の深さ」（佐藤1997: 39-40）であると佐藤学は述べているように、表現に潜む息づかいや沈黙を聴き取り、微細な変容に対して応えることではないだろうか。それにより、人は自分のなかに生じている多様な響きに気づき、自身の身体で生じる時間を超えた響きに気づくことができる。それが、生理的なレベルまで含んだまろごと全身の変容をさらに豊かなものにすると考えられるだろう。教育者の役割のひとつは、繰り返しのなかに生じる響きを聴き取り、学び手を自己として自立させることにあるといえよう。

4. 終わりに

演劇におけることばと身体の関係という視点から演劇がもつ力、演劇において人間はどのような状態になりうるのかを探求し、改めて演劇と教育がどのような接点をもちうるのかを問い教育におけることばと身体の間直しに答えることを試みた。演劇においては、ことばをかたるという身体的生理的な行為になってはじめて意味をもつということがわかった。そのためには、リフレインすることで、ことばを生理的なレベルにまで解体することが必要である。

本稿では、教育との接点については十分に論じられたとはいえない。今後は具体的な教育実践のなかで演劇や演劇的手法をどのように生かしていけるのかをより実践的に論じていきたい。また演劇教育に限らず、アートとしての教育を「他者のことばをかたると」という視点からみるとどのようにとらえなおすことができるのかということも考察していきたい。

参考文献

- 館野真治（2013）「マームとジブシー」『ユリイカ』2013年1月号、青土社、p.245
今井朋彦（2009）「身体言語論」今井邦彦編『言語学の領域Ⅱ』朝倉書店、pp. 180-200
岩川直樹（2004）「〈声〉の履歴書」『演劇と教育』599号、pp. 3-7
内田樹（2007）『私の身体は頭がいい』文芸春秋
大田堯（2013）『大田堯自撰集1 生きることは学ぶこと』藤原書店
佐藤学（1997）『学びの身体技法』太郎次郎社
佐藤学（2002）『身体ダイアログ』太郎次郎社
佐藤学・三善晃・松岡心平（2002）「創造という経験『自己表現』の呪縛を越える」佐藤編（2002）『身体ダイ

- アローグ』、太郎次郎社、pp. 99-126
- 鈴木忠志（1988）『演劇とは何か』岩波書店
- 鈴木忠志・中村雄二郎（1977）『劇的言語』白水社
- 竹内敏晴（2013）『竹内敏晴の「からだと思想」 1 主体としての「からだ」』藤原書店
- 谷川俊太郎・佐藤学（2002）「ことばはからだぐるみで—できあいの物語を拒絶する」佐藤編『身体ダイアログ』太郎次郎社、pp. 84-98
- 藤田貴大（2011）「アーティスト・インタビューシーンの反復（リフレイン）で甦る少女たちの心象風景」http://performingarts.jp/J/art_interview/1111/art_interview1111j.pdf（2014年7月22日最終閲覧）
- 藤田貴大（2014）「演劇をめぐる大雑談会 vol. 5 ゲスト藤田貴大」（座談会、聴き手：水谷八也、於：早稲田大学 2014年7月15日）
- 山西優二（2010）「国際理解教育からみたことばのもつ多様な役割」『国際理解教育』16号、pp. 33-40
- 横田和子（2010）「国際理解教育におけることばの学びの再考」『国際理解教育』16号、pp. 41-48
- ルコック, J.（2003）大橋也寸訳『詩を生む身体—ある演劇創造教育』而立書房
- 鷺田清一（2003）「臨床と言葉—『語り』と『声』について」河合隼雄・鷺田精一『臨床とことば』阪急コミュニケーションズ、pp. 193-238