

# グロトフスキから見た スタニスラフスキーと 世阿弥

国際シンポジウム「世阿弥とスタニスラフスキー」  
2016/12/18 上智大学  
松嶋 健 (広島大学)

1

## イエジュイ・グロトフスキ (1933-99)



- ポーランド出身の演出家
- 1962 オポーレに「演劇実験室 *Teatr Laboratorium*」を創設
- 1986 イタリアにグロトフスキ・ワークセンターを創設
- 主要作品「アクロポリス」(1962), 「ファウスト博士」(1963), 「不屈の王子」(1965)など

2

## 精神障害者との演劇実験室

- 精神病院を全廃したイタリアで、精神障害をもつ人々による劇団をつくるプロジェクトに参加



- エウジェニオ・バルバが主宰するオーディン・テアトレットとの共同プロジェクト

3

## 演劇実験室時代のグロトフスキとバルバ



4

## グロトフスキの転機



- 16歳のとき重病に罹り、医者から見放された状態で1年間の入院生活
- 1951 クラクフの国立演劇学校に入学 (俳優コース)
- ここでスタニスラフスキーの方法に出会う
- これこそ「創造性のあらゆる扉を開く鍵」だと信じ徹底的に実践

5

## 1955-56 モスクワ留学



- 国立演出高等学院で教えていたザヴァーツキイによると、若きグロトフスキの仕事の仕方はスタニスラフスキーに不思議なほどよく似ていたという

6

### 「スタニスラフスキーへの答え」(1969=1980)より

「俳優として私はスタニスラフスキーに愚かっていた。熱狂的信奉者だった。(中略)だが、創造性の鍵となるようないかなる理想的なシステムも存在しないという結論に達した時、「方法」という言葉の意味が私の中で変わった。各人が自らの答えを出さなければならないような挑戦こそがあるのだ。(中略)生の経験とは問いであり、創造とはそれへの答えである。それは自分に対して隠さないこと、嘘をつかないことから始まる。だから、システムという意味での方法は存在しない」

7

### 「感情=記憶」から「身体=記憶」へ

- スタニスラフスキー後期の到達点=「感情」の記憶を呼び起こすのではなく、「身体行動」を考える
  - ⇒ この地点からグロトフスキー独自の道が始まる
- 「与えられた状況において、あなただったらどうするか？」という「もし～なら」をグロトフスキーは問わない
- 「感情=記憶」ではなく「身体=記憶」を重視
  - それは、個人的なものではなく、過去とそしてまだ現実化していない未来の記憶
- それが舞台の上の「今ここ」で「他者への反応」である身体行動として顕現する

8

### 「演劇実験室」の創設

- 俳優が「身体=記憶」を探求するには、3ヶ月という通常の劇場上演のサイクルでは短すぎる
- ⇒ 自身が演出家を務めていた「十三列劇場」に俳優の実験と研究の場としての「演劇実験室」を立ち上げる
  - 最晩年のスタニスラフスキーがモリエールの「タルチュフ」を題材に、上演には結びつかない稽古を行なった例
- 観客なしの日常の稽古の畏は、テクニックそのものに逃げ込むプロフェッショニズムとディレクタントイズム
- それを克服するためには、俳優の人間としての「全体性」を巻き込む必要がある

9

### 「人間」としての全体性を巻き込むとはどういうことか

- ある俳優が緊張して身を硬くしている
  - リラックスするには腹式呼吸が最も自然な呼吸でいい→×
  - 技術的な解ではなく、原因を見る
- ⇒ その俳優の普段の状態を観察
- ⇒ その俳優にとっての自然な呼吸法がわかれば、その自然な反応の障害になっている原因も見えてくる
- ⇒ そこで、その人の精神と肉体の全体を総動員せずにはいられないような課題を課す

10

- 自分の手には負えないと感じられる難しい課題に集中することで、抵抗を生み出していた精神と身体との働きを超える。結果として自分の中のより大きな力に身を委ねることを可能にする
- コルポレルと呼ばれる練習
  - 一連の倒立、肩倒立、宙返り、跳躍など
  - 脊椎を柔軟にし、身体の平衡の限界を試すことができるようにする



11

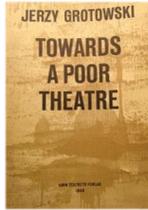
### 否定の道 (Via Negativa)

「われわれの演劇において、俳優を養成するとは、何かを教えることではない。そうではなく、心的過程における肉体の抵抗を取り除こうとしているのである。その結果は、内的衝動が即、外的リアクションであるように、内的衝動と外的リアクションとのあいだの時間間隔がゼロになることである。衝動と行為は同時である。身体は燃え尽きて姿を消し、ただ一連の可視的な衝動だけを観客は見るのである」

12

### 貧しい演劇

- 演劇にとって本質的でないものをすべて引いていく（＝貧しくなる）
- 残るのは、演劇が成立するために最低限必要な三つの要素＝俳優・観客・その両者が共在する場



13

### 〈提示の演劇〉から〈儀礼演劇〉へ

- 観客の注意を引きつけるためのやり方の違い
  - 娯俳優（観客に媚びる）と聖俳優（自己を暗示する）
  - （聖俳優の場合）抵抗、ブロック、自動化された普段の動きを取り除いていくことで、身体＝記憶、身体＝生が現前する
- ➡観客がそれを目撃する証人となる儀礼演劇

14

- 「演劇は、スタニスラフスキーにとって目的だった。私にとっては演劇は目的ではない。（中略）演劇ではなく、生きた実存が自らを開示すること。」
- 多様な文化の多様なパラ演劇的・儀礼的伝統を人類学的に探求するなかで、グロトフスキは、人類の歴史に通底する普遍的な身心変容の実践を見出していく
- そこには必ず、厳密さ・厳格さとともに自然発生性があり、この両者の交叉にこそ創造的なものの創発がある

15

### 乗り物としての芸術（Art as Vehicle）

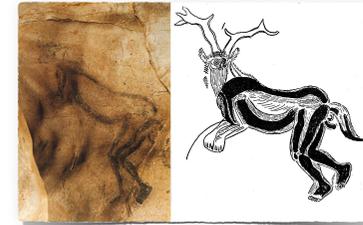
- 通常の演劇は、パフォーマンスが目的＝作品
- 「乗り物としての芸術」においては、パフォーマンスは契機であって、それを契機として変容する俳優自身が目的＝作品となる

16

### パフォーマー（Performer）

「パフォーマーは行動の人である。それはダンサーであり、僧侶であり、戦士であり、あらゆる芸術ジャンルの外にある。パフォーマンスがその儀礼であり、成就された行動は一つの行為となる。（中略）そのプロセスは存在＝本質に結びついており、潜在的に〈存在本質の身体〉に導く。われわれがプロセスに入るとき、身体はその抵抗をなくし、ほとんど透明となる。すべてが軽やかで、すべてが明瞭になる」

17



「グロット・デ・トロワ・フレールの洞窟壁画の描き手にとって絵が目的だったとは思わない。絵は道だったのだ。この意味で私は自分自身が彼らにとっても近いと感じる」

18