

エチエンヌ・ドゥクルーが見つめた人間 — コーポラルマイムの世界 —

野田 はるか

以下に掲載するのは、2008年度表現文化コースの優秀論文に選ばれた野田はるかさんの卒論を再構成したものである。二十世紀のフランスにおいてミーム・コルポレル（コーポラル・マイム）を考案したエティエンヌ・ドゥクルーに関する野田はるかさんの卒業論文の要約である。野田さんは、卒論に先立って、エティエンヌ・ドゥクルーの著書『マイムの言葉』について「未完のオフアリング」と題された書評を書いており、これは大阪市立大学文学部・文学研究科教育促進支援機構の2007年度「書評賞」を得て、同機構の冊子『フォーラム人文学』第5号に掲載されている。

ドゥクルーについては、少なくとも日本の演劇・身体表現研究においてはこれまでほとんど注目されることがなかったのではないかと思う。もっとも欧米においても事情は似たり寄ったりで、ドゥクルーに関する研究が急速な高まりを見せたのは21世紀に入ってからのことである。野田さんがドゥクルーを発見したのは、自身がパントマイムの稽古に取り組む中で、たまたまドゥクルーの孫弟子に当たる指導者に出会ったことによる大きい。しかし多分に偶然の結果とは言え、その嗅覚の鋭さは大いに評価されるべきものだろう。また彼女が卒論に本格的に取り組むのとほぼ時を同じくして、晩年のドゥクルーの一番弟子とも言えるアメリカ人、Thomas Leabhartによる簡潔にして要を得たドゥクルーの入門書が出たことも、野田さんにとっては幸運なことであった。ただし欧米においてはすでにドゥクルー研究は一つの山を越えた感がある。野田さんは今年から表現文化学教室の博士前期課程において学ぶことになるが、そうした国際的な状況の中で自らのオリジナリティをどう出していくか、それが彼女の今後の課題であろう。（小田中章浩）

序論

本論の目的は、マイム研究者エチエンヌ・ドゥクルー (Etienne Decroux 1898-1991) が開発したコーポラルマイムの概要を紹介すると共に、その身体表現としての可能性を明らかにすることである。コーポラルマイムは、人間の身体や運動をつぶさに観察し、研究したドゥクルーによって生み出されたまったく新しいマイムである。ドゥクルー以前のパントマイムが個々の役者によって我流ないし感覚的に演じられていたのに対して、コーポラルマイムはマイムに初めて体系的な「文法」を与えたと言えることができる。コーポラルマイムは、非西洋的な演劇の技法に多大な関心を寄せてきた演出家、エウゲニオ・バルバ (Eugenio Barba 1936-) からも評価されている。『俳優の解剖学 演劇人類学事典』において、彼はドゥクルーのメソッドを「東洋の伝統に対抗しえる系統的な規則」として紹介している。またコーポラルマイムは抽象的性格をもったマイムの先駆けでもあり、「マイム」というジャンルの枠組みを広げるものでもあった。

このように、西洋の現代演劇およびパフォーマンスに与えたドゥクルーの影響はきわめて大きいものだが、一般的にはその存在は忘れ去られたかのように見える。実際、現代においてマイムといえばマルセル・マルソー (Marcel Marceau 1923-2007) を思い浮かべる者の方が多いだろう。だがマルソーが最初にマイムを師事した人物は、他ならぬドゥクルーであった。彼の下で数年間にわたって受けたコーポラルマイムの訓練は、少なからずマルソーに影響を及ぼしている。マルソーの他にも、今日活躍する多くのマイム俳優は何らかの形でドゥクルーの指導を受けており、今日のパントマイム及びマイム¹はドゥクルーのコーポラルマイムなしにはあり得ないと言っても過言ではない。

では、専門家の評価と一般的な知名度の間にこうした大きなギャップのあるコーポラルマイムとは、具体的にどのようなものなのだろうか。そこで本論では、コーポラルマイムの成立・技法・表現の抽象性を中心に、ドゥ

クルーが開発したメソッドの可能性について探ってみたい。

1.

ドゥクルーは 1898 年、パリの働者階級の家で生まれた。当時パリは「ベル・エポック」と呼ばれ、ブルジョワの消費社会を中心とした華やかな時代であった。だがドゥクルーは肉体労働に従事する父親の姿を見て育ち、彼自身も初等教育を終えて第一次世界大戦を迎えるまで肉体労働者としてその青春時代を送った。

ドゥクルーに転機が訪れたのは大戦後である。彼は何か新しいことを始めようと、ジャック・コポー (Jacques Copeau 1879 ~ 1949) が率いるヴィユ＝コロンビエ座付属の演劇学校 (l'Ecole du Vieux-Colombier) に入学したのである。学校のカリキュラムは、フェンシングやアクロバットなどの身体訓練、古典や戯曲の読解、また仮面を用いた即興劇などバラエティーに富んだものであった。それまでメロドラマ調のパントマイムや演劇に対して尊敬を見出せずにいたドゥクルーは、こうしたコポーの実験的な試みによって少しずつ見方を変えてゆく。特に上級生たちが試演した能や、簡素な舞台条件で即興的に演じられたマイムは彼に大きな感動を与えた。シンプルであるが故の緊張感、無言であるが故の雄弁性はやがてドゥクルーの美学となってゆき、身体表現という彼の生涯の情熱を授けるきっかけとなった。

コポーの学校を離れてシャルル・デュラン (Charles Dullin 1885~1949) のアトリエ座 (l'Atelier) に入ると、ドゥクルーはまだ無名の新人だったジャン＝ルイ・パロー (Jean-Louis Barrault 1910~1994) と出会う。1931 年、2 人は意気投合して新しい身体表現のための厳しい修行を始めた。彼らは限りなく裸に近い状態で稽古し、身体の変化を注意深く観察した。呼吸、緩慢な動き、重心移動など、後のコーポラルマイムにつながる重要な要素もこのときに発見されている。彼らは徹底的な研究

を重ね、従来のパントマイムとは一線を画する斬新なマイムを作り上げていった。だがドゥクルーの理想主義的で禁欲的な姿勢は、観客からの拍手を夢見る若きバローには厳しいものであった²。結果として2人の共同作業は2年で終わり、バローはより大きな舞台へ、ドゥクルーは稽古場へと分かれた。

ドゥクルーのコーポラルマイムが脚光を浴びるきっかけとなったのは、バロー主演の映画『天井桟敷の人々』（マルセル・カルネ監督、1945年公開）であった。19世紀のパントマイム役者の恋愛を描いたこの映画には、ドゥクルーもバローの父親役として出演した。2人が目指していたマイムの性質を考えれば、それは皮肉な内容であった。だが映画は大ヒットし、公開された同じ年に、2人はコメディイ・フランセーズなどでコーポラルマイムを上演する機会を度々得た。コーポラルマイムは当時の演劇人から高い評価を得、やがて海外公演もおこなうようになっていった。またドゥクルーから独立したマルソーの活躍が目覚しくなると、ドゥクルーの名はマルソーの師匠としても広まっていった。ドゥクルーはアメリカにも進出し、そこで学校や劇団を設立しながら現地の演劇学校や大学でも講義をおこなった。このとき、コーポラルマイムはもっとも華やかな時期を迎えていた。

だが1962年にドゥクルーがアメリカから帰国すると、そうした活動は控えられるようになる。公演の回数はめっきりと減り、ドゥクルーは少数の弟子たちとともに自宅の地下の稽古場に籠もるようになっていった。彼は弟子たちからレッスン代を取らなくなり、その暮らしも至極つましいものとなっていった。そうした生活は20年以上続き、ドゥクルーがその生涯を終えたのは稽古場を閉じた数年後の1991年だった。

今、コーポラルマイムはドゥクルーの弟子たちによって引き継がれ、さらに次の世代へと伝えられている。だがドゥクルーが何の理論書・メソッド本などを遺さなかったことから、そのスタイルは弟子たちの個々の解釈に負うところが大きい。即ち、現在あるコーポラルマイムはドゥクルーの

オリジナルに多かれ少なかれ変形が加えられたものであり、純粹にドゥクルーの作り出したコーポラルマイムをそこから判別するのは困難である。とは言え、コーポラルマイムは現在もマイム学校や演劇学校でカリキュラムの1つとして取り入れられており、その身体表現としての価値は今も認められている。

2.

コーポラルマイムの特徴として先ず挙げられるのは、その抽象的で不可解な動きだろう。だがその技法は人間の運動の物理的解釈に基づいたものであり、合理的な性格をもっている。ドゥクルーは長年の研究から、身体の運動のエッセンスを見出していった。それらは大別すると、身体の分節化、抗重力、ディナモ・リズムという3つの要素から構成されると考えられる³。

身体の分節化 (articulation)⁴ とは、文字通り身体に幾つかの分節点を設定し、その動きの組み合わせによって多彩な姿態を生み出そうとするものである。その代表的なレッスンであるガム (les gammes。フランス語で「音階」の意) では頭、首、胸、腹、骨盤、重心に分節点が与えられており、これらを分節化することで胴体を軸とする大きなラインは立体的変化に富んだものとなる。だが個々の分節点どうしが影響を受けやすくなる難点もあることから、役者はひとつの分節点を独立させたり、さまざまに組み合わせたりする訓練を通して、そうした課題を克服しなければならない。ここで注目すべき点は、これらの分節点に腕が含まれていないことである。つまりコーポラルマイムにおいて腕は胴体の付随物として捉えられており、表現の主役はあくまで胴体を軸とする1本のラインなのである。この1本のラインを意識しながら個々の分節点を正確に変化させていくことによって、役者は感情に任せることなく身振りやポーズをコントロールできるようになることが求められる。

抗重力 (contre poids)⁵ とは運動における力の相互作用に着目したもので、運動にリアリティーや説得力を与える鍵としてコーポラルマイムに取り入れられている。例えば体当たりをしようと試みる時、我々は一度逆方向に反動をつけてからの方がより大きな力を生み出せることを知っている。また拮抗している2つの力があるとき、一見静止しているようでもその間には大きな緊張が生まれていることも、我々は見て取ることができる。このように相反する力が起こす様々な作用を、ドゥクルーは抗重力と名付けた。そして彼は運動をよく観察し、その中の抗重力をカテゴライズして4つのパターンに仕立てた。これがコーポラルマイムにおける抗重力である。抗重力を利用することで、役者は運動にあらわれる力の作用を意図的に再現することが可能となり、表面的な模倣には無い迫力と説得力を備えることができる。このような力学的観点からの運動の再現には、重力と常に対峙する肉体労働者としてのドゥクルーの一面が感じられる。

最後に挙げたディナモ・リズム (Dynamo Rhythm) とは、コーポラルマイムの動きを全体的に統括している独特のリズム感である。それは音楽のように均質で規則的なものではなく、外から強制されるリズムでもない。それは数値化できない変則性をもったもので、たとえばトック・レゾナンス (toc resonannse. tocは「こつん」という擬音語、resonannseは「残響」の意である) はその名のとおり、1回の衝撃とそれに続く余韻をひとつのリズムとして捉えたものである。またカタツムの触覚 (antenne d'escargot) と呼ばれるリズムは、ゆっくりと対象物に近づきながらも触れる直前で手をひっこめてしまうようなもので、本来なら自然に発生するはずのこれらの反応も、ドゥクルーによってパターンに仕上げられている。つまり、弾性や感性に基づくリズムをある程度固定化することで、コーポラルマイムは運動としての合理性を保ちながら形式としての一貫性を保っているのである。

以上概観したように、コーポラルマイムの技法は身体およびその運動を物理的に捉え、感覚ではなく理性による再現を目指したものであるといえ

る。

3.

では実際に上演されるコーポラルマイムがリアルな運動を再現していないのは何故だろうか。その大きな理由として考えられるのは、ドゥクルーがそもそも観客にわかりやすいマイムを演じる気がなかったという点である。『観客を罵る』と題されたエッセイにあるように、ドゥクルーは観客のために自らのスタイルを変更することを良しとしなかった⁶。元来、身振りのみで語るパントマイムにとって観客との想像力の共有は不可欠であった。それゆえ役者の動きは明快であることが求められたし、観客の共感を得るための愛嬌や滑稽さもある種必然的なものであった。よって観客を軽視するということは、より純粋に自身のマイムを追求しようとしたドゥクルーの理想主義的な性格を表わすものであると同時に、従来のパントマイムから決別しようとする彼の強い意志を示すものだといえる。

ドゥクルーが目指したのは非写実的な動きであった。彼は動きをわざと大きくしたり緩慢にしたりすることによって、模倣の対象よりも演じている身体そのものに人々の関心を向けようとした。そこに表わされるのは日常的な速度においては注目されることのない身体の些細な変化である。そうして身体に主眼をおいた模倣をおこなっている点は、「身体のマイム」たるコーポラルマイムの重要な要素である。

またコーポラルマイムにおける誇張された動きは、運動に伴う心理的な変化にもスポットライトをあてている。例えばあるものを掴もうとするとき、我々の中には対象物を認識したり「掴もう」と思い立ったりするなど、微弱ではあるが心理的な変化が起こる瞬間がある。もちろん従来のパントマイムもそうした小さな変化に着目して来たとし、それを強調することで観客の理解を助けて来た。だがコーポラルマイムにおいてそれはかなり大袈裟に表わされており、観客の理解を助けるどころか逆に混乱させていると

いっていいだろう。しかしこうした無意識レベルの変化を大きく取り上げることで、コーポラルマイムは運動を内外から模倣していることを殊更に強調しているかの様である。

こうした性格は、コーポラルマイムがもともと俳優のために作られたメソッドであることを考慮すれば理解し易い。しばしば総合芸術と称される演劇だが、俳優がいないと成立しないことから、ドゥクルーは俳優の実力こそが演劇の要であると考えていた。そしてその実力とは俳優の基本資本である身体によるものであり、即ち身体表現力だということである。運動を様々な視点から捉えたコーポラルマイムは、身体よる様々なアプローチが学べるという点で俳優にとって有効なメソッドであろう。何故ならそのメソッドは社会的な規範からも観客の目からも自由であるので、俳優は思う存分自らの身体に向き合い、運動や表現について追求することができるからだ。

だが彼が理想の身体表現を突き詰めた形がコーポラルマイムであるという以上、コーポラルマイムは単なるメソッドに留まるものではないはずである。そこで次章ではコーポラルマイムの作品をひとつ取り上げ、コーポラルマイム自体が持っているはずの表現欲求を明らかにしていきたい。

4.

コーポラルマイムにはフィギュールと呼ばれる数十秒から数分間の小品が存在する。ドゥクルーがつくったフィギュールは100近くあると言われているが、現在も弟子たちによって新たなフィギュールが生み出されている。フィギュールはその描く内容によって「労働する人 (homme de sport)」「部屋の中の人 (homme de salon)」「夢の中の人 (homme de songe)」の3つに分類することができる。登場人物は基本的に1人で、その人物がいかに行為を遂行するかがコーポラルマイム的な解釈のもと表現されている

たとえば「労働する人」のひとつである『種を蒔く人 (le semeur)』は、登場人物が種を蒔いている様子を描くものである。種を蒔く人は遠くを見ている。だが気合いを入れて大地と対峙し、種を掴んで優雅に腕を高く振り上げると、激しくそれを大地に叩き付ける。そして種を蒔いた後しばらく余韻に浸っており、その余韻がいつまで続くかと思われるタイミングで再び大地に対峙する。物語も説明もないごくシンプルな『種を蒔く人』の描写であるが、ここで注目したいのは種を蒔く人が余韻に浸っているひとときである。

単に身体表現のためのメソッドであるならば、コーポラルマイムがこのような余韻を描く必要はない。空白の時間とでも名付けられるようなこの不思議なひとときにおいては、まるで運動の遂行者が振りを忘れてしまったかの様である。だがこの空白の時間は他のフィギュールでも見かけられる。ワインの栓を開けたソムリエが香りに酔って我を忘れていたこともある。また『種を蒔く人』のように空白の時間が一連の動きとして取り込まれているものもあれば、わざわざ動きの流れを止めて描き出しているものもある。つまりこの空白の時間は、テクニックとしてのコーポラルマイムには見られなかった「作品」としての特徴であり、意図的に挿入されたものであり、おそらくは表現としてのコーポラルマイムをみるための鍵である。

ドゥクルーが遺した唯一の著書『マイムの言葉』をみるかぎりにおいて、このような空白の時間を解釈するためのヒントは書かれていない。代わりに目につくのは、マイムに対する熱い情熱と、しばしば労働者の姿と重ねようとするその「不幸」である。マイムの不幸の一つとして、彼は重力との耐えざる葛藤を挙げている。地球上の全ての生物ないし物質が重力の影響を受けている以上、それを模倣するマイムは、例えばダンスのように、軽やかな表現をすることは許されないとドゥクルーは説く⁷。それゆえマイムは常に重力を意識したものでなければならないが、最小限の労力で効率的に動こうとする労働者の動きもまた、重力（あるいは抗重力）を意識

したものであると彼はみるのである。

自身も長く肉体労働に従事していたドゥクルーは、そうした労働者の動きこそマイム俳優が共感すべきものだと言っている⁸。既述の通り、抗重力やディナモ・リズムなどのテクニックや、ヴィユ＝コロンビエ座で上級生の即興劇を目撃した時の彼の感動も、彼の労働者としての経験に由来するものなのだろう。すると本来の仕事から逸脱するかのような空白の時間は、ますます自由で解放された性格を帯びるようになる。つまりフィギュールで描かれる空白の時間とは、労働の最中にあっても人間の自由な精神を積極的に見出そうとしたドゥクルーの隠れた主張であり、コーポラルマイムにおいて表現しなかったものなのではないだろうか。

結論

コーポラルマイムが取り上げられるとき、それは専ら技術的な側面に注目されたものであった。確かにこれほどまでに体系として整理された身体表現技法は他に例を見ない。だが純粋な「表現」としての側面も、コーポラルマイムの見逃してはならない重要な要素である。

あくまでも禁欲的に身体表現に向き合いつづけたドゥクルーであったが、彼がコーポラルマイムに描き出す人間はパントマイムとはまた異なる愛おしさに溢れている。そうした側面を鑑みても、コーポラルマイムは様々な角度から人間を見つめたドゥクルーの研究の賜物であると言え、単なるマイム、単なるメソッドと捉えるのはあまりにも早計である。

【注】

- 1 「パントマイム」および「マイム」の語の違いには諸説ある。多く見られるのは「パントマイム」がピエロやクラウンがおどけてみせるような昔ながらのコメディを

指し、「マイム」はコーポラルマイムあるいはパントマイムやコーポラルマイムを含めたマイムの総称として用いるというものである。

- 2 ジャン＝ルイ・パロー、石沢秀二訳『明日への贈り物』新潮社、1975年74頁参照
- 3 ただしこの三分法はあくまで本論においてのみなされるものであり、コーポラルマイムの技法の分類として一般化されたものではない。
- 4 本来コーポラルマイムにおける "articulation" という考え方は身体に限るものではなく、空間や動きのリズムに対しても "articulation" の考え方は用いられる。ここでは基本的なテクニックを紹介する便宜上、身体に限ったものとして使用する。
- 5 筆者訳。"contre" は「逆、反対の」、"poids" は「重さ、重量」を意味するフランス語である。"contrepoids" は多くの辞書で「平衡錘」や「釣り合い」と訳される。だが後述のようにこれは相反する力を利用した独特のテクニックであることから、辞書通りの訳では不十分である。故にここでは「抗重力」がより相応しいと考えられる。ちなみに英語での訳は "counterweight" であり、日本語の文献でこの用語が明確に訳されているものは未だ見当たらない。
- 6 Decroux, Etienne., *"Insulting the Audiences"* An Etienne Decroux Album, Mime Journal, Pomona College Theatre Department for the Claremont Colleges, California, 2001.31
- 7 エチエンヌ・ドゥクルー著、並木孝雄監修、小野暢子訳、及川廣信監修『マイムの言葉』、ブリュッケ、1998年、第3章「ダンスとマイム」参照
- 8 前掲書 85 頁参照