

フロイトの演劇論

——ヒステリー、同一化、リー・ストラスバーク——

金 関 猛

一、遊びと演技

一九〇五年末か〇六年年頭に執筆されたと推定されるエッセー「舞台上の精神病質の登場人物」(以下「精神病質の登場人物」と略記)で、フロイト (Sigmund Freud 1856-1939) は演劇について論述する。その冒頭でアリストテレスに言及し、カタルシスの作用について論じたあと、フロイトは次のように書く。

子どもが遊び (Spiel) をするとき、大人と同等な者になれるというほのかな期待が満足される。そして、大人にとって、わくわくしながら演劇 (Schauspiel) を観ることは、子どもにとっての遊びと同じ働きをする。⁽¹⁾

子どもは、大人か、あるいはそれ以上の者に——昔前の日本の子どもであれば——ウルトラマンとか仮面ライダーに、あるいは、お母さんや看護婦さんになりきって遊ぶ。「なりきって遊ぶ」とは、自分がたとえばウルトラマンであり、眼前に怪物がいると空想し、その怪物と戦う様を身体運動によって表現するということだ。一人遊びのこともあろうし、役割交換をしながら、仲間たちと遊ぶこともあるだろう。

また、その際には仮面やその他の玩具がなければならぬ。既製の玩具である必要はない。棒きれが刀となり、布が仮面となる。遊びは空想とその表現によって成り立つ。

子どもの「遊び (Spiel)」はそれ自身が「演技 (Spiel)」である。一九〇八年の「詩人と空想」でも、フロイトは子どもの遊びと演劇を結びつけて論じている。このエッセーで文芸創作を論じる際に、著者が最初に持ち出すのも、子どもの遊びであり、演劇である。大人になると、人はもはや何者かになりきって「こころ遊びに興じることはない。その代わりに、大人は劇場に足を運ぶ。観客はそこで詩人 (Dichter = 文芸作家) の創作した Lustspiel (喜劇) や Trauerspiel (悲劇) を観覧する。人々は、他人の演技 (Spiel = 遊び) を観ること (Schauen) つまり演劇 (Schauspiel) を通じて、子どものときに得たのと同様の快感を得る。大人にとっては、見ることが行為の代替となる。遊ぶ子どもは、「大人と同等の者」として思うがままに行為しようとする。しかし、大人になったところで、誰もが子どもの夢見たスーパーマンになれるわけではない。「精神病質の登場人物」で、フロイトは続けて次のよう

(1)

に述べる。

観客はあまりに体験することが少なく、自分を「わが身には何一つ偉大なことが起こらぬ哀れなる者」と感じている。観客は世界の営みの中心に立たんとする野心を長きにわたって抑えつけてこなければならなかった。あるいは、それを先送りしてこなければならなかったと言ったほうがよいだろう。観客は感じ、作用し、すべてを自分の思うがままに造形せんとする。すなわち、英雄たらんとするのである。そして、劇作家／俳優は、観客を舞台上の英雄と同一化させることで、これをかなえてやる。⁽²⁾

演劇は、子どもが遊びから得るのと同じ満足を大人に与える。その際、観劇によってそうした快感が得られる前提は、もちろん観客が「わくわくしながら」演技を観ることだ。すなわち、観客が、舞台上の登場人物に感情移入し、同一化し、舞台と観客席が一体化することが観劇の悦びの条件である。「詩人と空想」では、「子どもは、その遊びをたいへん真剣に受け止めており、大量の情動をそれに消費する」と言われている。子どもは遊び半分には遊ばない。子どもは遊戯に熱中する。それと同じく、劇場の観客は登場人物に「大量の情動」を充当する。あるいは、より正確には、観客は自分の内で登場人物の表象を作り出し、その表象に情動充当をしていると言うべきだろう。情動の充当を通じて感情移入による対象との同一化が成立する。それによって舞台と客席は一体化し、演劇は演劇として成功する。

二、ヒステリーと同一化

『夢解釈』で、フロイトがヒステリー症者の同一化について論じている箇所がある。フロイトは次のように言う。

ヒステリー症状のメカニズムにとつて、同一化はきわめて重要な要因であり、これを通じて患者は、自分自身だけではなく、きわめて多くの他の人々の体験をその症状において表現できる。いわば患者は、一群の人々全員のために苦しみ、ある一つの芝居におけるすべての役を自分自身の演技だけで演じることができるのである。⁽⁴⁾

「パラノイアは分割し、ヒステリーは圧縮する」⁽⁵⁾ フロイトは「シュレーパー症例論」でこう定式化する。『夢解釈』に記されるヒステリー症者の「演技」はこの定式の後半部の証しでもある。ヒステリー症者は感情移入による同一化によって、自らの苦しみのみならず、多数の人々の苦しみを「圧縮」し、自らの「演技」によって表現する。

『夢解釈』刊行の十数年後に出版された『トーマスとタブー』で、フロイトはギリシア悲劇の誕生に論及する。「精神病質の登場人物」にもすでに「神々への儀式における生け贄の行為（ヤギのささげ物、スケープゴート）からドラマが発生した」という発想が見られるが、『トーマスとタブー』では、それがさらに展開されている。この著書でフロイトは次のように述べる。

同じ名で呼ばれ、同じ衣装をまとう一団の人々がある一人の者を取り囲む。その人々は皆この一人の男の語りと行為に自らを託している。⁽⁷⁾

ここで言う「一群の人々」はクロスであり、その人々に取りまかれて、ただ一人の俳優—プロタゴニスト（主役／シテ）—が演技をする。悲劇の原型において、演技する者はただ一人に限られていた。そして、プロタゴニストが分裂する形で、第二、第三の演技者が登場し、人物間の葛藤が表現されるようになった。それは、原初の祭儀が演劇化していく過程でもある。あるいは、ニーチエの観点で言えば、陶酔的な悲劇が、ソクラテスに感化されたエウリピデスの対話劇に墮落していく過程でもあろう。

悲劇は、その原型において、クロスとプロタゴニストのみで成り立っていた。そして、そのとき、プロタゴニストの「語りと行為」に複数の人々が「自らを託」していた。すなわち、逆に言えば、プロタゴニストは、『夢解釈』におけるヒステリー患者と同じく、まさに「一群の人々全員のために苦しみ、ある一つの芝居におけるすべての役を自分自身の演技だけで演じ」ていたのである。『夢解釈』のヒステリー性同一化の考察は『トーテムとタブー』の演劇論に直結する。悲劇の根源において、主役は生け贄として屠られた者を演じる。その周りを取り囲む「一群の人々」はそれを屠った者たちとしてそこに立つ。唯一の演技者は生け贄となった者の苦しみを演じると同時に、それを屠った罪人たちの苦悩をも演じる。悲劇の根源は原父殺しの贖罪の儀式であった。そして、フロイトはそこにヒステリー性の同一化を想定する。

『夢解釈』でこの種の同一化について考察する際、フロイトは、「ある特殊な痙攣を起す女性患者が他の患者たちといっしょの部屋に入院している」という状況を一つの事例として取り上げる。そうした際、

同室の別の患者たちが、その女性患者に生じた「特殊な痙攣」を模倣するということがよく起きるといふ。それを目撃した担当医は、たいへいはそれを「心的感染症」と名づけるだけで満足し、それ以上、症状の伝染について追究しようとはしない。それに対してフロイトは、この心的現象についてこう述べる。

この心的感染症はおおよそ次のように進行する。医師が個々の患者のことを知っているよりも、患者たちは、通常、互いのことをもっとよく知っているものだ。そして、医師の回診が終わると、患者たちは互いのことを気遣い合う。きょうある女性が発作を起こしたということが話題になると、その原因は家族からの手紙にあるとか、恋愛の悩みが新たによみがえったせいだとか、そういったようなことはすぐに他の患者たちに知れ渡る。そして、患者たちの共感がかきたてられる。その共感は次のような推論がなされるなかで成立するが、その推論は彼女らの内で意識には達しない。すなわち、「そんなことが原因で、あんな発作が起きるのなら、私にだってそういう発作が起きるかもしれない。同じきっかけは私にもあるのだから」という推論である。⁹⁾

ある患者は別の患者に「共感」し、発作の「きっかけ」を共有する。そのようにして起きた「麻痺」症状によって、患者は自らの苦しみと他者の苦しみを同時に表現する。患者は他者の「麻痺」を表面的に模倣するのではない。患者は、発作の「きっかけ」を認識し、さらにその「きっかけ」を共有しうることを洞察し、そのようにして、いわば心をつにするとという同一化に基づいて、「発作」という身体表現を成

立させる。そして、フロイトは、先ほどの「夢解釈」からの引用に見られるとおり、同一化に基づく症状を「芝居」であり、「演技」であると言えよう。これはまるで演劇学校の教師が、新人に向かって言う演技指導の言葉であるかのようだ。たとえば、こんなふうに言う指導者もいるだろう。

表面的に登場人物をなぞるような演技をしてはならない。その心を理解し、内面的にその人物になりきることによって、真の演技が成立する。

これは、筆者の考える一般論にすぎず、特定の演技指導者の言葉の引用ではない。しかし、程度の差はあれ、おおよそこうした演技上の原則に基づいて演劇が—少なくとも二〇世紀以降の一般的な演劇が—成り立っているのではないか。俳優の登場人物への感情移入が演劇一般の起点である。

もちろん同一化を表現するヒステリー発作と演劇における演技とがまったく同じはずはない。ヒステリー症者にとっては、フロイトの書くように、「共感」に至る「推論」は「意識には達しない」のである。それに対して、俳優は台本を研究し、登場人物の心を意識的に「推論」する。その過程を経て、感情移入が生じ、同一化が成立する。そして、同一化に基づいた演技を創造するために、俳優術があり、演技指導がある。そのようにして作り出される俳優の身体運動や発声はあくまで意識された演技表現であり、芸術的創造である。それは、病的発作には似ても似つかない。他方、病的発作はけっして美的ではありえず、当然のことながら鑑賞対象にはなりえない。それどころか、当人も周

囲の者もそれにおおいに苦しめられているのである。しかし、それでもヒステリー症状は、確かに「意識には達しない」空想であるにせよ、空想を身体的に表現するという点では、ある種の演技でありうる。フロイトは「ヒステリー性の空想とその両性具有への関係」(一九〇八年)のなかで、ヒステリー症者の空想について次のように述べる。

空想には、意識的な空想と並んで、また無意識的な空想もある。これについては観察からして疑念の余地はない。そして、意識的な空想が無意識的な空想となるや、それは病理的なものとなりうる。すなわち、それらは症状や発作として表現されるのである。¹⁰⁾フロイトの把握によれば、ヒステリー症者はその「症状や発作」によって、「無意識的な空想」を「表現」する俳優である。とはいえ、ヒステリーはあくまで病気なのであり、心を入れ替えるようになだめすかせば、それでその心因性の病が癒え、演技がやめられるというものではない。それは人に演技を強いる病気なのである。「あるヒステリー分析の断片」(一九〇五年)には次のような記述がある。

脚が麻痺して寝たきりになっている女性が、部屋で火事が起きれば、飛び起きるといのはほんとうだ。また、甘やかされた人妻が、子どもが命にかかわる病気になるか、あるいは、破局的な出来事によって自分の家族の状況が脅かされるとなると、自分の思いのことなどすべて忘れてしまうというのもまたそのとおりだ。¹¹⁾

フロイトによれば、これは「無教育な身内の者や付添婦が口にする、ひじょうに乱暴で陳腐な判断」¹²⁾のだが、ある一点を除けば、その判断は正しいという。それは、ヒステリー症者自身は演技していることを

知らず、症状は無意識の演技だという一点である。

麻痺や痙攣といったヒステリー症状を見せたところで、それを目にした人々は拒絶的な反応を示すだけだ。その症状は無意識的な想念を表現するといっても、しかし、いったいそれが何を表現するのか、当人は知らず、それを見る者もただ見ただけでは理解できない。それに対して、舞台上の俳優が無意識的に演技することは例外的な瞬間に限られるだろう。また、俳優の演技が観客にとっていっさい理解不能であれば、それは演技として失敗している。しかし、その反面、俳優と登場人物との真の同一化を可能とするのは、登場人物の心の無意識にまで達する洞察であろう。また、俳優の演技が観客の無意識に訴えかけ、その共感を得るときこそ、それは深みのある演技として成功するのではないか。あるいは、少なくとも、無意識にまで達する共感なしに、観客の「情動を鎮まらざるまで、猛り狂わせる」〔「精神病質の登場人物」〕のような演劇は成立しない。ここでは、ヒステリーと演劇を並列的に論じているが、しかし、それはけっして演劇を貶めることにはならない。むしろ、ヒステリーの心的メカニズムが演劇成立の要件であり、そのことによって、舞台は無意識表出の場となりうる。

三、ヒステリー症状と演技

フロイトは、子どもの空想とその空想を表現する身体運動、つまり、子どもの遊びに関する考察を演劇に結びつける。大人になっても、人は空想をやめはしないが、しかし、一般には大人がそれを身体運動で表現することはない。他方、そうした身体表現をやめようにもやめら

れないのがヒステリー症者であり、あえてやめようとしなのが俳優たちだ。俳優が多数の人々の観覧に供するのは、厳粛な遊びとしての演技である。実際、アメリカ人の女優で演劇学校の教師でもあったハーゲン (Uta Hagen 1919-2004) は、その著書のなかで「「こ遊びのよう」に空想の世界を信じる喜び」が演技の根源であると述べる。そうした幼児性はヒステリーにも共通する。ヒステリー症者は「意識的に「喜び」を感じてはいないにしても——無意識的な空想の中で別の誰かを演じている。『夢解釈』でフロイトの述べるように「ヒステリー症状のメカニズムにとって、同一化はきわめて重要な要因」であり、ヒステリー症状の伝染、集団ヒステリーといった場合にのみ、同一化が認められるのではない。フロイトは、症状形成一般に同一化が作用すると言っているのである。たとえば、精神分析の歴史において記念碑的症例となったアンナ・O (本名ベルタ・パッペンハイム (Bertha Pappenheim 1859-1936)) の症状を考えてみよう。アンナ・Oには「水が飲めない」というヒステリー症状があった。アンナ・Oは、夏の猛暑の折、水を欲しがりはするのだが、どうしても飲めないで、果物を食べてのどの渴きを癒やしていた。アンナ・Oの主治医であるブロイアーは『ヒステリー研究』で次のように報告する。アンナ・Oは

水の入ったグラスを手取るのだが、それが唇に触れるや、恐水症者のようにグラスを押しつけるのだった。その際、彼女は明らかにその数秒間、放心状態にあった。⁽⁵⁾

この症状が続いているときに、アンナ・Oは、催眠下でブロイアーに向かって自分の嫌う女性家庭教師のことを話し始めた。アンナ・O

には催眠術をかけずとも、ひとりで自動催眠状態になることがあり、その状態でさまざまな事柄について話をしたのである。何がきっかけとなってその家庭教師のことが話題になったのかはわからない。アンナ・Oによると、あるとき、その家庭教師の部屋に入っていくと、先生はおらず、犬がいて、その「気持ちの悪いけどものが、グラスから水を飲んでた」というのである。このことは「ぶしつけになってはいけない」¹⁷⁾ので誰にも言ったことはなかった。そして、家庭教師に対する「溜まっていた怒り」¹⁸⁾をぶちまけながらこの出来事について語り終えると、アンナ・Oは、勢いよく水を飲んだ。そして、この症状は二度と戻ってこなかったという。これはカタルシス法―精神分析の前身となる精神療法―を編み出すきっかけともなった出来事であった。プロイアー自身、これにはおおいに驚かされたという。プロイアーは、「犬が水を飲んでるのを見た」というきっかけが、いかにして「水が飲めない」という症状を惹き起こしたのかは説明していない。しかし、そこにも同一化のメカニズムが関与していたはずだ。

水の入ったグラスが自分の「唇に触れ」て、「数秒間、放心状態」にあつたとき、明らかにアンナ・Oはグラスから水を飲む犬のことを想起していたのである。そして、その光景そのものに嫌悪感を感じるとともに、勝手に人の部屋に入って見てはならぬものを見たことに後ろめたさを感じたのだろう。だからこそ、そのことは口に出せなかったのである。さらに、家庭教師の女性があとでそのグラスを使うだろう、あるいは、その女性が犬の飲み残した水を飲むかもしれないと空想したにちがいない。アンナ・Oはその出来事を見たときの気持ち悪さゆえに「水が

飲めない」のであり、他方、「水が飲めない」のは「ぶしつけ」なことをした自分への懲罰でもあった。また、それとともに家庭教師と同一化したアンナ・Oは、家庭教師として「飲み残しの水」が飲めないのである。そして、アンナ・Oは、酷暑のなかで水を飲まないことによって、自分が同一化した家庭教師に水を飲ませず、そのようにして自分の嫌悪する女性に報復していたと考えられる。ここでもまた、ヒステリー症状は同一化を介した演技であった。

四、スタニスラフスキー・システムとリー・ストラスバークのメソッド

俳優の演技術において、俳優が登場人物の内面を洞察し、その人物と同一化してその「役を生きる」¹⁹⁾ことが演劇の理想とされるようになったのは、ロシアの俳優で演出家スタニスラフスキー (Konstantin Sergejewitsch Stanislawski 1863-1938) 以降のことだろう。スタニスラフスキーは帝政ロシアのモスクワで裕福な家庭に生まれ、幼い頃から演劇に親しんでいた。成人するとロシア音楽協会やモスクワ音楽院の理事を務め、そのかわら一八九八年まではアマチュア劇団で俳優、演出家として活動していた。その年にスタニスラフスキーはネヴィロヴィチ・ダンチェンコ (Wladimir Iwanowitsch Nemirowitsch-Dantschenko 1858-1943) とともにモスクワ芸術座を結成する。そして、それ以降、この劇団で、俳優として舞台上に立つとともに、演出家として活動し、また、演技指導者として後進の養成に尽力した。スタニスラフスキーが創造しようとしたのは、それ以前に主流をなしていた様式的、誇張的な演技を排除し、人間の内面をリアルに表現する演

劇だった。その俳優術はスタニスラフスキー・システムとして現在も世界的に広く知られている。モスクワ芸術座はとりわけチェーホフの戯曲の上演で大きな成功を収め、国際的な名声を得た。そして、スタニスラフスキーはロシア革命以降も困難な状況下で演劇活動に専心する。モスクワ芸術座も存続し、ソビエト連邦における演劇の中核をなしていた。一九三〇年代になると、ソ連では、スタニスラフスキー・システムに依拠するとされる演劇がいわば国家公認となる。そうした社会主義リアリズム演劇は、もともとスタニスラフスキーが目指していた芸術とは縁遠いものだっただろう。国民的演劇人として、党和国家によって称揚される一方、一九二八年に心臓病で倒れたのちは、もはや舞台に立つことはなかった。むしろ、そのことが幸いして、スターリン (Joseph Stalin 1878-1953) による粛清を免れたと言えるのかもしれない。そして、その演技訓練法がスタニスラフスキー・システムとして世界に伝播したのは、皮肉なことに、それがハリウッドの映画産業における俳優養成に応用されたからだ。

モスクワ芸術座は一九二三年にアメリカ合衆国で公演を行い、大成を収める。その演劇は多くの観客を魅了したばかりではなく、当時のアメリカの演劇人に強い印象を刻んだ。ベネディティは『スタニスラフスキー伝』でこう述べる。

芸術座が演劇人に与えた影響はひじょうに大きかった。一九二三年の一月から二月にかけてのわずか数週間のあいだに種がまかれ、その種はやがてアメリカにおける新しい演技へのアプローチという成果をもたらすことになった。²⁰⁾

こうしたなかで、元モスクワ芸術座の俳優で、すでにニューヨークに居住していたボレスラフスキー (Richard Poleslawski 1889-1937) が、公演をきっかけにアメリカの若い演劇人にスタニスラフスキー・システムによる俳優術を教え始めた。ボレスラフスキーは、実験劇場という劇団を創設し、ここで俳優訓練を始めたのである。ボレスラフスキーに学んだ演劇人のうちで、その後の演劇界、映画界おいてもっとも大きな役割を果たしたのは、おそらくストラスバーグ (Lee Strasberg 1901-1982) だろう。ストラスバーグはモスクワ芸術座の公演を観て、スタニスラフスキーの演技に大きな衝撃を受けたという。²¹⁾そして、ボレスラフスキーのもとでスタニスラフスキー・システムを身につけたのち、一九三一年に仲間とともにグループ・シアターという劇団を設立した。この劇団でストラスバーグは演出や俳優の訓練を担当していた。さらに四七年にカザン (Elia Kazan 1909-2003) 、クロフォード (Cheryl Crawford 1902-1986) 、ルイス (Robert Lewis 1909-1997) がアクトーズ・スタジオを開設すると、翌年、ストラスバーグはこの演劇学校の芸術監督に就任し、俳優の養成に力を尽くした。その演技訓練の方法はスタニスラフスキーに由来するもので、「メソッド」と呼ばれた。そして、その指導のもと、アクトーズ・スタジオからはブランド (Marlon Brando 1924-2004) 、ディーン (James Dean 1931-1955) 、モンロー (Marilyn Monroe 1926-1962) をはじめ、数多くのスターが輩出した。

五、メソッドと感情記憶

ストラスバーグが著書の『パッションの夢』で強調するのは、とりわけスタニスラフスキーの心理主義的な側面である。それは、ボレスラフスキーによるスタニスラフスキー・システム理解の影響でもあった。スタニスラフスキー伝の著者ベネディティによれば、ボレスラフスキーは、その師の心理主義的な側面を重視することにより、すでに「本来のスタニスラフスキーの訓練方法をのり越えた技術を開発していた」²³のだった。そのボレスラフスキーの教えを受けたストラスバーグは、スタニスラフスキーがフランスの心理学者リボー (Theodule-Armand Ribot 1839-1916) の考察を演技技術に取り入れていたことを指摘する。リボーはフランスにおける実験心理学の草分けで、コレージュ・ド・フランスの教授であった。シャルコ (Jean-Martin Charcot 1825-1893) ともかわりがあり、サルペトリエール病院におけるシャルコと催眠状態のヒステリー女性患者を描く有名な絵(一八八七年、ブルーエ (André Brouillet 1857-1914) 作) には、参観者の一人としてリボーの姿がある。ベネディティも伝記で述べているとおり、スタニスラフスキーはそのリボーの著書のロシア語訳を読んでいた。そして、ストラスバーグは、俳優がいかにして「感情を表現しうる」という課題を「演技の中心的問題」²³として把握し、スタニスラフスキーやリボーの考察を応用しながら、この「中心的問題」を解決しようとしたのである。

ストラスバーグは『パッションの夢』でリボーの『感情の心理学』の英訳から次の箇所を引用する。

以前に体験した感情は、それら呼び起こすであろうような現実

の出来事とはかわりなく、自発的に、あるいは意のままに意識によみがえらせることができるのだろうか。²⁴

この著書で、リボーはけっして演劇を念頭に置いて「感情記憶」について論じているのではない。しかし、ストラスバーグは、スタニスラフスキーに倣って、リボーの言う「感情記憶」を演技法に結びつけようとする。俳優が過去の「現実の出来事」が起きたときに感じた感情を「現実の出来事とはかわりなく」舞台上で―あるいはカメラを前にして―再生できれば、それは真の感情を表現するすぐれた演技となるだろう。しかし、それは可能なのだろうか。ストラスバーグは、続けてこのように書く。

リボーは感情記憶の存在を疑問視することはけっしてなかった。彼が問うたのは、ただそれらがどの範囲で意のままによみがえらせることができるかということだけだったのである。²⁵

つまり、かつてある体験にともなって感じた感情が記憶として保存されていることに疑いの余地はないにせよ、ストラスバーグがリボーとともに問おうとするのは、俳優が記憶中の感情を意図するがままに「よみがえらせることができるか」どうか、そして、演技に役立つような程度でそれができるのかという点だった。ストラスバーグは、スタニスラフスキーと同じく、俳優が登場人物を演じる際に、登場人物の感情を自分の感情として演じることを求める。そして、スタニスラフスキーはすでにそれを実践していた。たとえば、自伝のなかで、スタニスラフスキーは、イプセンの『民衆の敵』の主人公ストックマンを演じるとき、「役のなかに置きいれた感覚は現実の記憶から取られて

いた」と述べ、さらに次のように書く。

役を演ずるさい、舞台上で、この現実の記憶が無意識のうちに私を導き、いつも私を創造の仕事にかり立てていたのである。²⁰⁾

すなわち、俳優が、登場人物の置かれたのと同じか、あるいはそれに似た状況を体験したことがあるとすれば、そのときの感情を俳優が想起し、それを思いのままに再現できれば、それは真に迫る、生き生きとした演技となるにちがいない。しかし、観客の鑑賞を前提とした演技である以上、俳優には時間をかけて過去の場面を思い返し、思い出に耽り、そのうえでようやくその感情を再生させて、演技をするという余裕はない。必要な際に即刻、まさに「意のままに」それをよみがえらせて、声と所作で表現せねばならない。リボーは「感情的情動の再生において特徴的なのは、その展開が遅く、時間がかかるということだ」と述べる。実際、通常の人間が日常生活を営むなかでは、確かにリボーの言うとおりのだろう。これに対して、ストラスバーグはこう述べる。

私は、十分な訓練を積んだのちには、一分もあればそれを想起できるといふ発見をした。²¹⁾

ストラスバーグが開発したメソッドという演技訓練法は、「十分な訓練」によって、過去の感情を即座に想起し、それを再生させる方法である。過去の一場面をそれにもなう感情とともに想起させ、それを表現させる方法——ここに限れば、メソッドは、ブロイアー／フロイトのカタルシス法に一致する。もちろん、カタルシス法は粘り強く患者を情動放出へと導くのであり、「一分」でそれができるように求める

わけではない。また、前述のとおり、患者の語りや所作は美的鑑賞に値するものではない。また逆に、俳優は治療を求めるヒステリー患者ではない。しかし、これまで論じてきたとおり、ヒステリー症状と演劇における演技のあいだには、ある種の並行性が認められるのだから、ヒステリーの治療法と演技訓練法に通底するところがあっても不思議はない。ストラスバーグ自身、そのことは半ば意識していて、その訓練術は「素人分析、『低級』精神医学」という非難を受けることもあると書いている。メソッドはいわば深刻なヒステリー症状の認められない者に施されるカタルシス法である。

六、メソッドとカタルシス法

ある感情をすみやかに記憶から引き出し、その感情とともに生きて演技をするためには、心身のリラククスが必要だというのがストラスバーグの主張だった。感情の通路から障害物を取り除くには、前もって—アンナ・Oの言い回しを借りると—「煙突掃除」をせねばならない。そして、それを実現するためのメソッドは、実際、カタルシス法に似ている。たとえば、アクターズ・スタジオで働いていたある女優は、「首の後ろのところをリラククスさせること」²²⁾に困難があった。ストラスバーグは、「神経や筋肉をリラククスさせる」ために、頭を後ろにそらす姿勢をとらせる。すると女優は幼い頃からそういう姿勢をとることができなかったのだと言う。そこでストラスバーグが「その頃に何かあったのか」と尋ねると、女優はこんなことを語り出した。

彼女は姉といっしょに寝ていたのだと言った。そして、まだ自分

は小さくて、寝相が悪かったのだという。すると、姉が、静かに寝てないと殺してやるわよ、と脅したのである。⁸³

このことがきっかけとなって、体がこわばるようになったのだという。その後、医者にかかったが、治療の成果はなかった。しかし、メソッドによって、はじめてそのこわばりが解けたのである。この女優は、過去のトラウマ的な出来事を想起し、それを語り、そして、そのことによって、こわばりという心因性の症状が解消したのだから、ストラスバーグはそれと気づかぬままに—あるいは、半ば意識して—カタルシス法を実践していたのだった。両者の対照性は、カタルシス法があくまで症状の消失を目指すのに対し、メソッドが俳優において症状を除去したうえで、「生きた演技」といういわば人工的なヒステリー症状を新たに生じさせようとするところにある。

ヒステリー症者は、無意識的に過去の出来事を想起し、他者と同一化して、それを症状として身体的に表現する。そして、その治療法としてのカタルシス法は、患者にトラウマ的な出来事を想起させ、情動放出によって症状を解消しようとする。それに対し、メソッドは、いわば、ヒステリー症状形成の心的メカニズムとその治療法の両者を組み合わせた演技訓練法である。ストラスバーグの訓練により、俳優は脚本中の登場人物が抱くのと同じ感情を自分の内ですみやかに生じさせ、登場人物に同一化する。俳優は登場人物の体験を自らの体験として所作と声によって再現する。そうした演技は、生きた演技として、観客に訴えかけ、観客の内に同様の感情を呼び起こす。そして、観客は感情移入を通じて、登場人物になりきった俳優に同一化する。劇場

には同じ感情を抱く人々の興奮が充満する。それが演劇の成功であり、その成功の鍵を握るのが、生きた演技である。

ハーゲン は、俳優は「役を生きる」ことによって、「人間の行動の真実を発見しよう」と⁸⁴試みねばならないと述べる。確かに、それがすぐれた俳優なのだろう。しかし、俳優の仕事が演技である以上、完全に役になりきることはありえない。演技はあくまで演技であり、現実ではない。ハムレットを演じる俳優が、ハムレットの死を演じても、決して自ら死ぬことはない。ゴッホが自ら耳を切り落とす場面で、どんな名優であれ、そのふりはしても、実際に行為に及ぶことはない。遊びに夢中になる子どもも遊びと現実を取り違えることはない。フロイトが書くとおり、「どれほどの情動を充ちさせていても、子どもはその遊びの世界を現実からちゃんと区別している」⁸⁵のである。「ハリー・ポッターごっこ」をしている子どもが箒に乗って実際に窓から飛び出すことはない。そして、それが演技の原理である。演技者と登場人物のあいだには、つねに距離が内在する。そこにもまたヒステリー症状と俳優の演技との同質性を認めることができる。

七、「私的劇場」

アンナ・O／ベルタ・パッペンハイムは、空想に耽りがちな少女で、ヒステリー発症以前から、自分の空想のことを「私的劇場」と呼んでいた。プロイアーは、その空想癖について、それ自体に何らの異常性もないとしながらも、そこにヒステリーの症状形成の「基盤」⁸⁶を見いだしている。プロイアーは、ヒステリーにおいて、「常習的な夢想」が

「幻覚をとまなう放心状態」に転化すると言う。「第二状態 (condition seconde)」と呼ばれるヒステリー性の放心状態で、アンナ・Oは、症状としての無意識的な空想、すなわち、もはや自ら抑制しえないさまざまな幻覚、幻影に襲われていた。しかし、彼女は、こうしたなかで「ひじょうに悪い状態にあっても、どこか自分の脳の片隅に鋭く冷静な観察者がすわっていて、狂気じみた騒ぎを見つめていたことが、つねにとまでは言えないまでも、少なくとも頻繁にあった」、「自分はぜんぜん病気ではなかった、全部仮病でしかなかった」と語ったという。プロイアーは「精神病が支配するあいだにも、明晰な思考が存続していた」と述べる。アンナ・Oもまた俳優だったのである。そして、プロイアーによれば、それはこの患者の特殊性ではなく、「似通ったことは、周知のとおり、他の症例でも観察されている」という。ヒステリー状況のただなかで、なおも「私的劇場」は開演し、その舞台を見つめる者がいた。こうしたプロイアーの観察はそのままフロイトに受け継がれる。『ヒステリー研究』の刊行からほぼ四〇年を経た一九三三年に執筆が開始され、没後に公表された「精神分析概論」でフロイトはこう述べている。たとえば幻覚性の錯乱 (アメンティア) は外界の現実から遠く離れてしまった状態だ。ところが、のちに回復した患者たちが私たちに告げるところによれば、そうした状態にあったときでさえ、心のどこか片隅に、彼らの表現を借りると、正常な人物がずっと身を潜め、中立的な観察者として、病気から生み出される妖怪の行列が通り過ぎていくのを見ていたというのである。⁴⁴⁾

ここにプロイアーへの言及はない。最晩年のフロイトがプロイアー

の文章を意識的に想起していたのかどうかは定かではない。しかし、この記述に、プロイアーを介したアンナ・Oの言葉が直接的に反映する。プロイアーはヒステリーについて語るのに対し、ここでフロイトはアメンティアについて語っている。アメンティアは器質性の疾患にとまなうて生じることの多い意識障害である。そうした深刻な事態でも、やはり幻覚を幻覚として認識する「中立的な観察者」がいて、「妖怪の行列」を見物しているのだという。最晩年に至まで、フロイトは、人間の心を劇場として把握していた。人間の心のある局面において、自我は観客席に追いやられる。自我は演技する別の自分を見物する観客である。そのことがヒステリー状態や他の幻覚性錯乱状態で顕在化する。しかし、心という劇場で自我が主役を演じてはいないというのがフロイトの基本認識だった。

フロイトの基本的な立場は、「自我はその家の主人ではない」という文に表される。心という「家」の「主人」は無意識的な衝動であり、エスである。自我は心的現実―エスに由来する無意識的欲望―と外界の現実との折り合いをつけようとする。しかし、そうした調整が必ず成功するわけではない。欲望の充足を「先送り」にしたところで、いずれ「抑圧されたものの回帰」が起きる。なすがままに任せるといふ局面で、自我は見物人の立場に甘んじる。しかし、社会的動物である以上、人間は、この世の中で、自我が「主人」として理性的に判断し、決断を下しているかのように振る舞わねばならない。つまり、そのふりをして生きていくことが強いられるのである。かくして、シェークスピア (William Shakespeare 1564-1616) の台詞にあるように、演技

が人間の宿命となる。

世の中は全部が舞台。

そして、男も女もみんなただの俳優。（『お気に召すまま』二幕七場）

フロイトが分析の対象としたのは、俳優としての人間の疎外状況だった。

付記

筆者は「フロイトの演劇論」の(一)から(五)をこの紀要で発表してきた。最後の(五)を発表したのは二〇〇一年二月である。本稿は内容的にこれら一連の小論に関連するが、すでに(五)を発表してから一七年が経っており、(六)としてそれに連続させることはできなかった。そのため、本稿には番号はつけていない。この点(二)解をお願いするしだいである。

注

- (1) Sigmund Freud, *Psychopathische Personen auf der Bühne. Gesammelte Werke* (以下*G.W.*略記), Nachtragsband, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main 1999, S. 656.
- (2) Ebd., S. 656f.
- (3) Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren, G.W.*, Bd. 7, S. 216.
- (4) フロイト『夢解釈(初版)』、金関猛訳、中央公論新社、二〇一二年、一九一頁。
- (5) フロイト『シュレーバー症例論』、金関猛訳、中央公論新社、二〇一〇年、八四頁。
- (6) Sigmund Freud, *Psychopathische Personen auf der Bühne, G.W.*, Nachtragsband, S. 657.
- (7) Sigmund Freud, *Totem und Tabu, G.W.*, Bd. 9, S. 187.
- (8) フロイト『夢解釈(初版)』、一九二頁。
- (9) 同右。
- (10) Sigmund Freud, *Hysterische Phantasien und ihre Beziehung zur Bisexualität*,

G.W., Bd. 7, S. 192.

- (11) ジークムント・フロイト『あるヒステリー分析の断片』、金関猛訳、筑摩書房、二〇〇六年、六五頁。
- (12) 同右。
- (13) Sigmund Freud, *Psychopathische Personen auf der Bühne, G.W.*, Nachtragsband, S. 656.
- (14) ウタ・ハーゲン『役を生きる。演技』、シカ・マッケンジー訳、フィルムアート社、二〇一〇年、一九頁。
- (15) プロイアー／フロイト『ヒステリー研究(初版)』、金関猛訳、中央公論新社、二〇一三年、四五頁。
- (16) 同右。
- (17) 同右。
- (18) 同右。
- (19) 「役を生きる」という表現は一般に用いられていると思うが、スタニスラフスキの自伝にすでに見いだされる『芸術におけるわが生涯(下)』、蔵原惟人、江川卓訳、岩波書店、二〇〇八年、一三三頁、一七二頁)。また、ハーゲンの著書(*Respect for Acting*)の日本語訳のタイトルにもなっており、翻訳書二四頁にこの表現がある。
- (20) ジーン・ベネディティ『スタニスラフスキー伝 一八六三―一九三八』、高山図南雄、高橋英子訳、晶文社、一九九七年、三五二頁。
- (21) 同右、三五二頁以下。
- (22) 同右、三五二頁。
- (23) Lee Strasberg, *A Dream of Passion: The Development of the Method*, Plume, 1988, p. 94.
- (24) Ibid., p. 111. これはリボアの以下の箇所からの引用である。Théodule Ribot, *The Psychology of the Emotions*, Scott, London 1897, p. 141.
- (25) Strasberg, *A Dream of Passion*, p. 111.
- (26) スタニスラフスキー『芸術におけるわが生涯(下)』、一六頁。
- (27) 同右。
- (28) Ribot, *The Psychology of the Emotions*, p. 157.
- (29) Strasberg, *A Dream of Passion*, p. 112.

- (30) Ibid., p. 103.
- (31) フロイアー／フロイト『ヒステリー研究』初版、三九頁。
- (32) Strassberg, *A Dream of Passion*, p. 96.
- (33) Ibid.
- (34) Ibid., p.97.
- (35) Ibid.
- (36) ハーゲン『役を生かす演技』、二四頁。
- (37) Sigmund Freud, *Der Dichter und das Phantasieren*, G.W., Bd. 7, S. 214.
- (38) フロイアー／フロイト『ヒステリー研究』初版、五六頁。
- (39) 同右。
- (40) 同右。
- (41) 同右、六二頁。
- (42) 同右。この時点でフロイアーは「精神病」と「神経症」を厳密に区別していない。
- (43) 同右。
- (44) Sigmund Freud, *Abriß der Psychoanalyse*, G.W., 17, S. 132.
- (45) Sigmund Freud, *Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*, G.W., 12, S. 11.