

## 〈行為としての演技〉からみた心理臨床

笹 倉 尚 子

### はじめに

本論文の出発点は、心理臨床における「語り」という行為に、どのような「意味」があるのかを考えるというところにある。「ただ話しているだけで意味があるのか」というクライアントからの問いは、心理臨床行為の意味や専門性を問う問いである。この問いに対する答えを、心理臨床家はそれぞれ、独自に見出しておくべきなのではないだろうか。

熊倉（2004）が、「語り」研究の基礎には、何を語るか以前に、『語り』を語るあなたは誰なのか？』という問いがあると主張しているように、また、森岡（2004）が「ナラティブという英語には、物語の内容と形式、語るという言語行為が包含される。具体的な出来事、事象と事象の間のつなぎ筋道を立てる。そこに意味が生まれる」と述べるように、心理臨床における「ナラティブ」や「語り」の研究では、発話内容だけでなく発話行為にも焦点を当てる。「語り」という行為から生まれる「意味」とは何か。それがいかにして生まれるのかを、本論では考察する。

さて、「語り」という行為を考えるにあたって、本論では演劇を素材としてとりあげる。演劇は古代より絶えることなく続く人間存在の営みである。英語の演技action/performanceが行為という意味をもつこと、日本語の「語り」が「騙り」、すなわち「演技」に通じること、また、演劇が「ただ話すだけで意味の生まれる行為」であることなど、演劇に関する知見は、さまざまな側面で、「語り」という行為を読み解くにあたって手がかりを与えてくれそうである。さらに演劇や舞台のあり様は、その時代、その地を生きる人間のあり様、とりわけ精神構造を反映していると考えられる。心理臨床について語る際、物語や神話が重要な役割を果たすが、演劇はそれらの原型として、また実際に人間同士が「行為」する特殊な場として、それら以上に心理臨床に還元されるものがある可能性がある。

心理臨床を演劇の知見によって理解するという先行研究は、個々が散在しているが未だ体系だった整理はなされていない。本研究においては先行研究を検討することで演劇という素材が心理臨床にもたらす知見を整理し、人間存在全体に触れる営みとしての演劇の本質を考え、演技という「行為」から、心理臨床における「語り」という行為の一側面を明らかにしたいと考えている。

### 先行研究の整理—二つの流れ

#### 1. 「心理臨床を演劇の比喩でとらえる研究」

日本において、心理臨床と演劇を結びつけた研究は、大別して二つの流れに分けられると考えられる。すなわち、「心理臨床を演劇の比喩でとらえる研究」と、「演劇の知見を心理臨床にとり入れる研究」である。

まず、前者の「心理臨床を演劇の比喩でとらえる研究」とは、心理臨床で生じる事象を演劇の比喩で表現しようとする研究である。その先駆といえるのが、土居（1992）の「劇としての面接」である。彼はそのなかで「面接が劇的な性質をもつ」と述べ、面接とは日常から隔離された空間で心理臨床家／患者といった非日常的役割を演じることでであると説明するとともに、心理臨床家が、転移現象の真実性を認めながらもそれを「何か少し非現実なもの」と見なし、「治療劇」の筋書きを読むことを挙げ、この姿を演劇を鑑賞する観客と重ねて説明している。また高野（1980）は、神経症は症状自体が演技であり、うつ病は舞台装置と観客が変化し（たとえば職場や住居の変化）求められる役柄が変わっても、自分の扮しようとする役柄（たとえば勤勉、堅実、服従）を変更しようとしなくてよいことである、といったように、あらゆる精神病理を演劇の比喩で理解しようとする。さらに高野は、日本人のオモテとウラの使いわけについて、演技に疲れたものがウラにもどって衣装を脱いでこそ、疲れた心身を休めることができる、とも表現している。

この二人の要素を受け継いだ最近の研究として、北山（2007）は、治療室が日常の舞台裏（楽屋）として機能するという「治療室楽屋論」を提唱している。この論では、実人生において「偽の自分」を演じねばならない人間が、楽屋（治療室）において「素の自分」に戻る、というように、人生そのものを演劇の比喩でとらえているのが特徴だろう。また彼は、患者は人生早期にこしらえた「脚本」から逃れられない「悲劇の主人公」であり、心理臨床家を相手にその脚本を「劇化 enactment」することから、心理臨床家は共演者兼観客となって、患者の「脚本」の書き直しのため尽力するのだ、という比喩も用いている。

土居、高野、北山はそれぞれ、治療の構造や転移の性質、病理等について、演劇という特殊な側面から描写したのではあるが、それらは演劇の比喩を用いずとも、本質的には説明されていた範囲である。こうした比喩の有効性とは、新たな概念を生み出すというよりも、既成の概念をわかりやすく言い換え、従来の意味づけを補完するようなはたらきにあると考えられる。例えば、転移という概念を説明する際、「幼児期に身につけた不適応的行動パターンを、治療者の前でも繰り返してしまう」という表現と、「幼児期に身につけた悲劇の脚本を、治療者の前で演じてしまう」という表現とを比較すると、確かに後者の方が人心に訴える力や、情緒的な洞察を促す要素を多く持っているようではある。

しかしながら、こうした比喩が心理臨床にとって特に目新しい視点を切り開き難いのは、比喩という表現の限界と、演劇という概念を用いる側の限界に端を発していると筆者は考える。まず、比喩の限界とは、すなわち「演劇と心理臨床はそもそも別物である」という比喩の孕む否定性のことである。実際に北山（2007）も、「臨床家は、…いくら演劇の比喩や物語論が有用でも、作家や役者とは決定的に違う面をもつ」として、演劇と心理臨床をはっきりと区別している。もう一点の、概念を用いる側の限界とは、心理臨床の既存の概念に当てはめるよう、各研究者が都合よく演劇を定義していること、すなわち演劇という営みを至極単純にとらえていることを指す。後述するが、彼らの扱う演劇の言葉は、役や舞台や観客や楽屋といった表面的構造一しかも、特定の時代に限定されたものであり、演技に関しても同様である。このうち、比喩の限界については各研究者も自覚のうえであろうし、演劇に比喩以上の機能を求めていないと推測される。しかしながらそうした姿勢は、新たな概念を切り拓く可能性を狭めるとともに、演劇という概念を歪め、利用してしまう危険性も有しているのである。

河合(2001)は、心理臨床学における「理論」は「体験知」であるという特性を打ち消すことはできないと述べている。演劇や演劇の言葉も、言語化以前の体験をもつ体験知であり、本来多義的で重層的で曖昧なものであるからこそ、心理臨床の理解に貢献しうるのではないだろうか。そして、従来の心理臨床研究において考察の余地がある領域を、新たに読み解きうる要素を演劇がもつ際に、心理臨床の演劇的理解は真に存在意義をもつと筆者は考えている。

## 2. 「演劇の知見を心理臨床にとりいれる研究」

さて、後者の「演劇の知見を心理臨床にとりいれる研究」とは、演劇の側から新たな視点を学び、それを心理臨床に応用しようとする研究を指す。代表的なものとして、ドラマ、演劇のプロセスと結果を系統的、また意図的に用いて、感情的・身体的な統合をすすめ、個人の成長を達成させようという「ドラマセラピー」(尾上,2005)という領域がある。サイコドラマ、ソシオドラマといった心理劇の各展開は勿論、ゲシュタルト療法におけるホット・シート等の技法、人形劇を用いた投映法などが含まれる。Moreno,J.L.(1946)がギリシア悲劇をモデルとしてサイコドラマを創始したように、こうしたドラマセラピーは、そもそもが演劇的方法を用いた心理学的診断法・集団心理療法であり、演劇の体験知を心理臨床に適用しようとする試みである。

次に、浄化(カタルシスcatharsis)や身体性の回復と言われる効果など、演劇と心理臨床のもつ類似の治癒作用に着目する研究が挙げられる。浄化を「悲劇の観客が舞台上に対し投影や同一化をし、感情を発散させること」としたのはAristotlesだが、それをFreud,S.(1917/1973)が治療機制を説明するために用い、現在でも遊戯療法や描画法の治療効果を説明するものとして用いられている。また、多くの演劇論は身体論を備え、演出家たちは言葉と身体、心身の関係に着目している(唐,1997、鈴木,1999)。演劇は身体に(文字通り)身についた習慣的な身のこなしに気づき、無意識の習慣を意識的に形成し、身体のリアリティを獲得していくことを模索する営み(山崎,2004)である。一方の心理臨床においても、多様な身体症状が心身症や精神疾患の研究の深まりとともに重視され、心身の関連は無視できない領域となった。演出家・竹内(1975)は、演劇の世界で言葉と身体についての洞察を深め、自らの自己治癒的な体験を活かした「治癒としてのレッスン」を実践している。そして心理臨床家の河合(1993)もまた、竹内の実践をとらえなおし、心理臨床における身体の重要性を改めて考察している。演劇と心理臨床に共通の問題意識が存在していることが分かるだろう。

河合はまた、演出家・Stanislavski(1937)の方法論である「スタニスラフスキー・システム」から、心理臨床家が多く役割を学びうるとしている。さらに、戯曲や演劇、それらに含まれるドラマツルギーを心理臨床の理解に役立てる試みとして、児島(1993)は別役実の戯曲から現代における〈孤〉の関係性を読み取り、「境界例的關係性」の理解に活かしているし、桑原(1992)は、物語の要素を残しながらも言語化困難なイメージを失わない表現である「イメージとしての物語」を現前したものとして、上演された現代演劇を例に挙げている。このように、心理臨床家の側が、演劇の理論や実践における要素を丁寧に読み取り、心理臨床に活かすという姿勢においては、体験知という演劇の本質が損なわれず、また既存の心理臨床の枠にはない新たな知見が得られる可能性が高いと考えられる。本研究においてはこの姿勢を重視し、演劇そのものについて理解を深め、「語り」という行為に新たな知見を切り拓くことを志向する。

### 3. 〈行為としての演技〉と役割演技

心理臨床と演劇を結びつけた研究を大きく分け、それぞれの特徴を指摘したが、こうした相違がある一方、前掲した先行研究の多くが演劇や演技に関する認識（演劇観、演技観）について共通する偏りをもってると筆者は考える。すなわち、「演技とは役者が普段の自分とは異なる役を演じることである」という認識、つまり「自分と役がそれぞれ独立し、自分から役へのアプローチを考え、それを実行する」行動こそが演技であり、「誰が」「何を」演じる、といったように、主体と対象が明確化され、強調されている演劇観・演技観である。

こうした演技観は、19世紀半ばに成立した西欧近代リアリズム演劇、およびその輸入から生まれた日本の近代劇を背景にしている。近代リアリズム演劇とは、人間の個人個人には独自の内面があり、戯曲や演技もそうした内面を表現するものであるという仮定に立つ演劇の形態を指す。内面の実体ともいうべき感情や心理を写實的に描写し実現するため、悲しい場面では本当に涙を流し、涙を流すような感情を舞台上で生き、体験するといった、いわゆる「役を生きる」「役の中に入る」といった演技観が特徴といえよう。それに対立する、「役をコントロールする」「役の上に立つ」という演技観も、同様に近代劇から生まれてきた。近代以降の演技観を支配したこの「役の中に入る」「役の上に立つ」という対立、あるいはその融合として「役と自己の中間に留まる」とする演技観はすべて、役と「わたし（自己）」・「素の自分」とかいったものの独立・固定を前提とし、そのアプローチを工夫するという点で共通している。

筆者は、こうした演技を特に「役割」を「演じる」ことを重視する構えとして〈役割演技としての演技 action as role taking〉と操作的に定義する。〈役割演技としての演技〉は、主客の分離、自我同一性的存在、内面主義・心理主義という近代的な人間観と通じている。この演技観でもって心理臨床を語るがゆえに、必然的に近代的な人間観・自己観に束縛されていることが先行研究の多くが抱えている偏りであると筆者は考える。まずはこうした演技観が演技そのもののごく一部分、一時的なものに過ぎないことを自覚する必要がある。

演技の源流を辿れば、Aristotlesのいう模倣再現（ミメーシス *mimêsis*）に行き着くと考えられる。彼は『詩学』のなかで、人間にとって模倣再現が本能的な行いであり、模倣再現の成果（ミメーマ *mimêma*）に対する喜びが、人間のすべての経験の究極の根底にあると述べている。模倣再現の成果に対する喜びとは、例えば、絵画を見て、描かれたものを思い浮かべ「これ（絵）があれ（現物）である」という風にそれぞれが何であるか学び推論する場合のように、「類似のもの」を発見、見出すことへの喜びである。さらにAristotlesは、その模倣再現を「行為すること」が、ギリシャ語のドラーン *dran* であり、劇 *drama* の語源であると記している。すなわち西欧において、劇は本来「行為する *behavior*」、「行為を遂行する *perform an action*」ことを意味するのである。一方、日本語の語義的にみると、「演じる」では、「演・ずる…ことばに述べる。説明、解釈、意見などを述べる」（国語大辞典、1988）というように、誰かに伝える、衆目を意識するといった二者性、三者性が重要な要素とされていることから、日本における演技は本来的に他者のまなざしによって決定づけられるものであり、共同性の形成に関わる〈技〉である可能性が高い。

さらに「行為」の日本語には〈ふるまい *behavior*〉が含まれると考えられるが、坂部（1997）は〈ふるまい〉が、本来…対他的あるいはよりとりわけて対人的、対人的関係場面において生

起るかぎりの行為ないし行動を意味する」と指摘し、〈ふるまい〉を〈ふり〉と〈まい〉に分けた場合、〈ふり〉には対他的な模倣的再現という側面があり、一方の〈まい〉には生きた人格のまとまり・同一性の基底としての側面とともに、日常の次元を超越した深い基層につながる面があると指摘している。すなわち、行為のなかの〈ふるまい〉には、他者との関係の中であるまとまりのある人格を模倣再現しつつ、深い基層につながり人格変容をもたらすようなはたらきがあると考えられる。

そして、日本の現代演劇は、近代的な価値観に縛られた窮屈な演劇への反発から、上記のような演劇の源流へと回帰し、さらに新たな方向性を模索しているといえる。「自己の自己からの乖離、そして最後には未知の深層の自己への回帰」（高橋,2003）という古来からの演劇最大の主題を内包しつつ、身体性や沈黙、言葉と身体行為のずれやせめぎ合い、さらには「演劇とは何かを問う演劇」といった批評的なメタシアターの視点があり、そこには共通して、人間にとっての演劇の意味に着目する姿勢と、「人間とは何かを問う現代人」の姿が反映されている。日本の現代演劇は、言葉と身体行為のずれや、主体の解体といった現代的なテーマを抱えつつ、「人は他となにかを共有できる」という演劇性を模索する営みとなっているのである。

そうした現代演劇で追及される演技観とは、固定・独立した自我としての「わたし」が解体され一種の無名性の〈わたし〉となり、〈役〉という虚構の主体の語り口を演じることで、それとの差異性によって〈わたし〉を形成することを志向する（渡辺, 1981）<sup>31</sup>。この差異性とは他者との関係でもあり、さまざまな他者との関係の交錯つまり差異の関係から〈わたし〉が生成されるのである。近代劇が自我への固執ゆえに舞台上の「わたし」と役との距離を無化しようとしたのに対し、現代演劇は、無名性の〈わたし〉が〈役〉を演じることで、多数の差異としての〈わたし〉を生成させる。これは、「単に俳優にとって『私』はなんであるかを示しているばかりではなく、人間にとって一体自己とはなにか、ということを表している。自己とは、人間にとって、虚構のうちにこそあはかれるものである」という吉見（1991）の指摘にあるように、現代演劇は、自己が固定的・恒久的な存在ではなく動的であり、虚構との差異からその都度確かめるしかない不安定なものであることを演技によって舞台上に現前させる。さらに、「行為することによって、他者との関係の中を特殊に生きた」（中村,1993）とき、観客との相互作用によって成立する演技・演劇は、人間が他者との相互主観性の上に生きていることをも表しているのである。

こうした語源と演劇史にまつわる事実を鑑みるに、演技とは、他者との関係における模倣再現、あるいは模倣再現の成果を歎ぶ行為であり、それを他者と共有する行為が演劇である、という仮説が立てられる。さらにそれは集合的、宇宙的な深い基層とのつながりや、それによる人格変容の可能性も有している。本研究ではこのような営みを簡略化して〈行為performance〉と表記し、この〈行為〉に基づく演技を〈行為としての演技 action as performance〉と操作的に定義し、〈役割演技としての演技〉と区別する。ここでいう〈行為〉とは、身体的行動action、対人関係における〈ふるまい〉behavior、それらを包含する身体的表現performanceを含めた広義の概念である。近代的な自我としての「わたし」を解体し、他者との関係のなかで虚構の主体を演じ、それとの差異の関係から〈わたし〉を生成するこの営みこそを、筆者は現代演劇における〈行為としての演技〉と定義する。

さて、〈行為〉として演技をとらえ、そこから心理臨床を論じた先行研究も存在する。森岡

(1992)は、演劇の場こそ、自己と役の二重性、自己の視点と他者の視点の二重性、自己の内側への注意と自己を取り巻く空間への注意という二重性が生じる場であり、心理臨床も同じく行動の本質的な二重性を純粹に取り出す場であると結論づけているが、森岡の演技観は、役と「わたし(本当の自分)」とを独立して想定する点で、近代的な〈役割演技としての演技〉の要素を残していると考えられる。舞台がその時代を生きる人間のありようを映し出すものとするれば、現代における〈行為としての演技〉からこそ、現代を生きるクライアントの「語り」を、そして心理臨床家とクライアントの対話を読み解く要素が見出されるのではないだろうか。

加えて、〈行為としての演技〉において「虚構を演じる」という表現を用いているが、ここでいう「虚構」は〈役割演技としての演技〉のそれとは質的に異なる。〈役割演技としての演技〉における「虚構」が、「できもしないことを真似る」ことによって作り出される嘘であるとすれば、〈行為としての演技〉において演じられる「虚構」とは、Aristotlesが言うところの蓋然性、つまり「生起するかもしれない、生起しうる可能的事象、ありうべきこと」であり、それを模倣再現することを意味する。外在している身体の動きや言葉を使った模倣再現は「つくりごと」であるが、それは嘘の上に嘘を重ねるような〈役割演技としての演技〉とは異なり、現実を生起するかもしれない可能態の体現なのである。

筆者は〈役割演技としての演技〉やそれによる心理臨床理解を否定するわけではない。一方で、心理臨床においても近代的価値観が溶けつつある現在、動的な多数の自己の生成や他者との根源的な相互作用と関連する〈行為としての演技〉を鍵にして、「語り」を読み解いていく意義は大いにあるといえる。次章からは、現代演劇における〈行為としての演技〉が抱えるそうしたテーマを具体的に検討し、心理臨床とのつながりを考察する。

### 〈行為としての演技〉と心理臨床

心理臨床にやってくる人は、主体性や統合性を脅かされ、何らかの自明性—自然的態度 Natural attitude や素朴な理解 everyday thinking—の揺らぎを抱えていると考えられる。前章で見たように〈行為としての演技〉も、「わたし」が無名化し、何者でもない〈わたし〉となることから始まる。この章では戯曲や劇作家の視点を織り込みつつ、抽象的な議論に終わらぬよう〈行為としての演技〉を考察する。

#### 1. 〈行為としての演技〉による〈わたし〉の生成 — 『わたしじゃない』より

市川(1993)の述べるように、われわれはわからぬ〈もの〉の名前(言葉)を知ると安心し、それだけで〈もの〉を理解したように思い込む。こうした自明性は〈もの〉を覆い隠してもある。「自明性の解体こそ、〈演じる〉への出発点」(吉見,1991)と指摘されるように、〈行為としての演技〉とは、自明な既成の概念—自然的態度—が揺らぎ、無名化された状態からそのエネルギーが発生すると考えられる。「ある役に扮することは自己を限定している状態から解放しようとする努力だ」(山崎,1983)、「演技する、とは、なにかであろうとすることによってではなく、なにかであることを消すことによって成立するものである」(菅,1981)といった先行の演劇理論からも、〈演技〉は何某かの欠如態から生まれると見ていいだろう。

われわれにとって自明の概念の最たるものは人称、「わたし」だと考えられるが、実際の「わたし」は絶えずその根の喪失の危険にさらされる動的な立場に置かれている。無反省にその身に

引き受けている「わたし」に裂け目が生じ、解体され、無名化される状態において〈行為としての演技〉は生まれる。無名性の〈わたし〉は、既成の「わたし」から解放されることで、多様な可能性に拓かれ、その全体性を回復する。そして無名性の〈わたし〉が行為主体となり、虚構の「わたし」を演じることで、行為主体としての〈わたし〉と演じられた「わたし」の差異の関係から、〈わたし〉が再発見的に生成されるのである。つまり、この〈わたし〉は自己性とでもいうべき述語的な存在であるとともに、行為主体としての〈わたし〉と演じられた虚構の「わたし」との間に、多数（無限に）存在する関係の束なのである（図1）。これが〈行為としての演技〉によって自己性が生まれる過程である。自己性としての〈わたし〉は、同質な他者との間でくり返し反復されることで同一性を得、いわゆる自己同一性としてはたらくと考えられるが、その同一性すら異質な他者との関係のなかでは、再び解体され、新たに生成されなおす可能性を有していると考えられる。

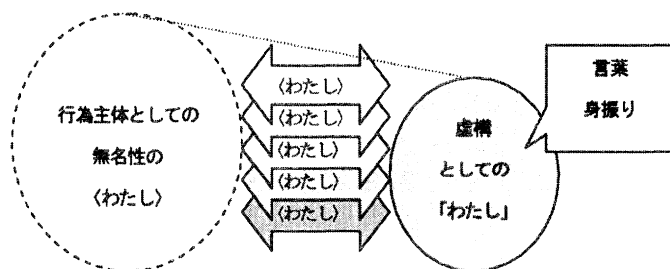


図1. 〈行為としての演技〉—〈わたし〉の生成

〈行為としての演技〉は現代演劇における演技観であるとともに、主題でもあったと考えられるが、それぞれのものを具体的に提示するためには、実際に優れた役者の演技を目の当たりにする以外には方法がない。一方で現代演劇には劇中劇を扱うものが少なくない。

劇のなかで劇が模倣再現されることで、自明の如く受け入れられていた「演劇」というものの意味が改めて問い直され、個々人にとっての〈演劇なるもの〉が再発見的に生成されてゆくという点で、劇中劇は〈行為としての演技〉が舞台上に現前された姿といえる。ともかく、劇中劇のかたちで〈行為としての演技〉の過程を表した戯曲の先駆として、Beckett, S. (1973/1986)の『わたしじゃない』を提示する。この戯曲には〈行為としての演技〉における他者の姿も巧妙に描かれているので、参考にしたい。

次の二つがほの見えるほかは、舞台はまっくら。

口—舞台奥、観客席から見て右手、舞台床から約二メートル五〇センチの高さ、すぐそばの下  
方からかすかなライトを浴びている。顔の他の部分は暗い。隠しマイクロホンを使う。

聴き手—舞台前方、観客席から見て左手、長身の立ち姿、性別は不明、頭巾のついただぶだぶの黒いジェラバ（マント）を、頭から足先まですっぽりかぶっている。全身にかすかなライト。見えないが約一メートル二〇センチの高さの台の上に立つ。舞台ななめ奥の口に緊張して向き合っている気配が、その姿勢によってのみ示される。指示された四つの短い動作のほかは、終始不動。注を参照。

場内の明りが暗くなるのに合わせて、幕の背後から口の声、何を言っているのかは聞きとれない。（略）幕が上るのに合わせて、台本をもとに適当に即興でしゃべり、幕が上りきって観客の注意力が十分集中したとき、次の台詞に入っていく—

口<sup>くち</sup>落ちて……生まれ落ちて……この世に……いたいけな赤ん坊……月足らずで……いまいま……え？……女の子？……そう……いたいけな女の子…（中略）…生れ落ちたのがこの……月足らずで……いまいましい穴ぐらの名は……名は……どうも……親の身元不明……消息不明…（中略）…だから愛情なんてなし……なくて幸い……施設で……口のきけない赤ん坊に……ふつう浴びせられるたぐいの愛情はなし……まったくなし…（中略）…よくあるお話……とりたてて言うことといたらやっと六十になったとき……え？……七十？……まあなんてこと！……七十になったとき……原っぱをほっつき歩いていて……あてどもなくすいかずらの花を探して…（中略）…ふらついていると……いきなり……だんだんと……すっかり消えちゃって……その早春の朝の光が……そして彼女はまったくのや……え？……だれですって？……ちがうわ！……彼女よ！……（間および動作1）

これが戯曲『わたしじゃない』の冒頭である。おおよその内容として、「彼女」が孤児として育ち、七十歳になったときに原っぱで何らかの体験をしたということはわかる。台詞のなかにある「え？……七十？」などの問い返しは、聴き手に対するものではなく、口みずからの訂正、介入、つまり自問自答に近いものである。「彼女」の生育史を一心にしゃべる口、それに注意を集中している聴き手、この構図には臨床場面を連想させられる。

ちなみに、聴き手に指示されている動作とは、注によれば、「聴き手が両腕を横にあげ、またおろすというだけの動作。これは甲斐なき憐憫を表わす身振り」とある。この動作は劇中で4回繰り返されるが、いずれも口が三人称（「彼女」）で話すことの放棄を拒否した際、すなわち、「彼女よ！」と叫んだときにあらわれる。この続きでは、生まれてから長い間、ほとんど言葉を発しなかったこの「彼女」＝口＝「話し手」が、何らかのきっかけで突然話し始めた、そのときの体験を告白していく。

……え？……それじゃないですって？……全然それと関係ないですって？……彼女が話せることなんかなにもない……なにかほかのことをためしてみる…（中略）…すべてを考えてうんと長くつづけるの…（中略）…あれでもないんですって？…（中略）…彼女が考えられることなんかなにもないんですって？……ええいいわ……彼女が話せることなんかなにもない……彼女が考えられることなんかなにもない……彼女が……え？……だれ？……ちがうわ！彼女よ！…（間および動作4）……いたいけな赤ん坊…月足らずで生まれ落ちて……いまいましい穴ぐら……愛情なんてなし……なくて幸い…

「話し手」は体験を話そうとするが、自問自答の末、「話せることなんかなにもない」と結論づける。「話し手」は自分の内側にある「話したいこと」を話すのではなく、外側にある言葉に従わねばならないという不自由に拘束されている。つまりこれは、外側にある言葉が「話し手」を支配し、口だけにしてしまったという奇妙な事態を表していると考えられるのである。しかし、「言語は人間の表現、伝達の手段どころか、むしろ知らないうちに人間を支配している君主であるかもしれない」と池上（1992）の述べるように、言葉は元来人の外側にあり、人の表現を決



まった様式に押し込めるはたらきをもつ。〈行為としての演技〉においては特に、言葉は外側からわれわれを助ける、あるいは襲うものとなるのではないか。

…からだ全体が消えちゃったみたいで……口だけが……狂ったみたいに……そこでまたさきへ……つづけ……（中略）……つづける……わからないまま……彼女は自分がなんの……え？……だれですって？……ちがうわ！……彼女よ！……彼女よ！……（間）……彼女は自分がなんの努力をしてるのか……なにを努力しているのかわからないまま……かまやしない……つづける……（幕がおり始める）…

「話し手」のこのような呟きで戯曲は終わっていく。「ともかくこの『話し手』は…自分は誰でもないし、自分は存在しない、自分の主体はないということを言っているのでもあるわけです。主体はないといっているからには、その主体はあるわけなのですが、ともかく主張しようとするれば、自分は主体がないということを主張するしかできない。…『私はだれでもないよ』としか言えないのだから、自分では主体を確かめられないのだが、それを聞いた聴き手にだけはその主体が確かめられるという構図です」と別役（1987）が考察するように、聴き手の「甲斐なき憐憫」の動作は、「わたしじゃないといっているのがあなたなのだ」として、行為主体としての「話し手」の姿を確認する行為だと考えられる。すなわち、「わたし」であることの否定によって、「わたし」という言葉では言い当てられない、行為主体としての〈わたし〉が聴き手によって確かめられるのである。われわれは行為の只中にあるとき、行為している自分、すなわち行為主体としての〈わたし〉をとらえることはできない。それは、反省によって過去のものとしてとらえることは可能かもしれないが、われわれが行為するその瞬間に行為主体としての〈わたし〉をとらえることはできない。しかし他者にはそれが可能となる。そして、「わたしじゃない」としゃべる〈わたし〉の姿を聴き手に確かめてもらうことによって、行為主体としての〈わたし〉と虚構との間に関係が結ばれ、その差異から〈わたし〉が再発見的に生成されるのである（図2）。

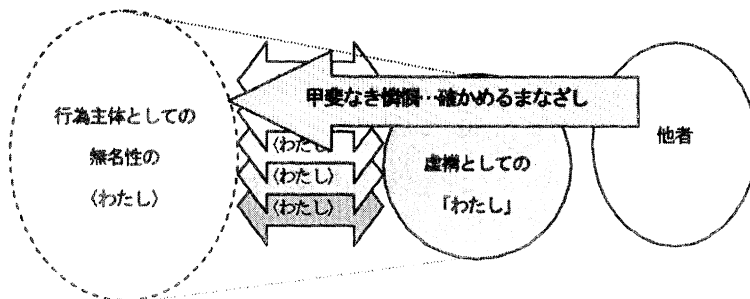


図2. 他者による行為主体—〈わたし〉の確認

## 2. 〈行為としての演技〉における他者

〈行為としての演技〉では、自己の自明性が揺らぐことで、なにものでもない無名性の行為主体—〈わたし〉となり、外在する言葉や身振りを用いて、あるいはそれらに強いられて「わたし」といった虚構を演じ、それとの差異から自己が再発見的に生成されるとしたが、ここまで見てきたように、この過程における他者の役割は、大きく分けて二つある。まず一つは、行為主体と

しての相手の〈わたし〉の姿を確かめることで、〈わたし〉が虚構との差異の関係から概念を再発見的に生成するのを助けることである。もう一つは、そのために、他者自身が自明視している自然的態度を疑い、行為者と同じ地平に立つことである。この二つの役割は、互いに相補的な関係にある。つまり、行為者によって眼前に表示された言葉や身振り（「虚構」）に対し、他者がその自然的態度を疑うことで、「虚構」を創造している行為主体の姿を確認するのである。

他者が行為主体の姿を確認することは、具体的にはいかにして可能になるのか、またそれをどのようにして伝えうるのか、Schutz (1970) の「ドイツ語を話している人を理解する場合」を例に考えてみよう。ドイツ語を話している人を理解する場合、観察者はまず話し手の身体運動に注意を向け、それが映画等ではなく、現実の行為であることを決定する。次に、音のパターンに注意し、それが言葉であり、ドイツ語であることを確認し、言葉をその言葉のもつ意味の記号として理解する（ある言葉・身振りと、ある特定の表象を結び付けることができる）。ここまでの理解は、話し手の心的生活と経験の表示が観察者にとってのそれと同様であることを前提とした、観察者自身の経験連関に基づいて解釈された自己解釈であり、自然的態度のなかに安住している状態ともいえよう。しかし、観察者は、言葉の意味を話し手の主観的経験の表示Anzeichenとみなすことで、つまり意味を話し手によって意味されたことと考えることによって、行為者としての話し手の生きられた経験に注意を向けることができる。「この行為は、彼にとってどのような意味連関に立っているのか」という問いを立てること、この過程をShultzは「純粹の他者理解」と呼んでいる。この過程を発展させると、行為者としての話し手の生きられた経験に注意を向け、その言葉や身振り—表示Anzeichen—では決してその全体性を表しえないにも関わらず、そうするしかできない行為主体の存在を認めることが「甲斐なき憐憫」のまなざし、つまり「その〈行為〉をしているのがあなたなのだ」と認めることにつながると筆者は考える。

### 3. 心理臨床における＜行為としての演技＞

考察を心理臨床にまで広げてみよう。従来、クライアントは語ることで自分自身の内面を表現している、と考えられてきたが、現代では物語論の立場から、「語りとは、内面の心理的な真実が反映されたものというよりは、社会的な行為としての語りによって、内面や意識が（対話的に）構成されているのではないか」、「意識や人格というものは、語るという行為によって初めて構成されるものである」（江口, 2001）という考え方がなされるようになった。外在する言葉や身振りによって表現される以上、全体性をもった行為主体である〈わたし〉と、表現される「わたし」の間にはずれが生じると考える。言葉や身振りをを用いて模倣再現された「わたし」は厳密には「〈わたし〉じゃない誰か」、すなわち一種の虚構であるともいえるのである。それでは、心理臨床においてクライアントが「語る」ということを、クライアントが虚構の「わたし」を創造していることだとみなすと、クライアントの「語り」は、そして心理臨床家の果たす役割はどのように理解されるだろうか。

クライアントは「わたし」に自然的態度の揺らぎを抱え、誰とも分からぬが全体性をもつ無名性の〈わたし〉へと戻る。そして心理臨床の〈場〉において、外在する言葉や身振りをを用い、なんとか〈わたし〉を表そうとするが、いくら言葉や身振りを尽くしてもそれは〈わたし〉とはならず、「〈わたし〉じゃない誰か」—虚構の「わたし」が創造されてゆく。心理臨床家は、そ

の〈行為としての演技〉によって浮かび上がる、「わたし」という言葉では表せない行為主体としてのクライアントの〈わたし〉の姿を、「純粹の他者理解」に基づく「甲斐なき憐憫」のまなざしによって確かめる。この一連の過程により、行為主体としてのクライアントの〈わたし〉は、演じられた虚構の「わたし」と関係を結ぶことになる。すなわち、心理臨床家が行為主体としてのクライアントの〈わたし〉の姿を確かめることで、語ることはその都度関係の差異としての〈わたし〉を再発見的に生成することにつながるのだと考えられる。

具体的には、クライアントの言葉や身振りによる表現に対し、心理臨床家が素朴な疑問を抱くことが重要となる。例えば、「この行為はクライアントにとってどのような意味があるのか」などとクライアントの言葉の背後にある意図を知るために問いを立てるのである。こう言うと、心理臨床家にとってはあたかも当然の態度のように思われる。しかし筆者がここで強調したいのは、そうした問いを立てることが、単にクライアントの発言の動機や背景をよりよく知ろうとすることを超えて、「そのような言葉を語る"あなた"は誰なのか」という問いであるとともに、行為主体としてのクライアントの〈わたし〉の姿を確かめることなのであり、心理臨床家が「そのような言葉を語るのが"あなた"なのですね」と伝えることによって、クライアントは自らの「今・ここ」における〈わたし〉の姿を知ることである。そのとき、両者は同じような自然的態度の揺らぎを体験し、共通の地平に立つことになる。つまり、心理臨床家が常にクライアントの自然的態度の揺らぎを体験することが重要なのである。それは同時に、心理臨床家自身の自然的態度が揺らいで、〈わたし〉を再発見していくことにもつながる。そうした心理臨床家-クライアント双方にとっての、〈わたし〉の生成の場として、心理臨床があるとは考えられないだろうか。クライアントの言葉を聴く心理臨床家が、「そう感じているんですね」「そのことを、あなたはどのように思われますか?」「なぜ、そう思うのですか?」などと反応を返すことは、「行為主体としての、あなたの〈わたし〉の姿を確かめました」と伝えることにつながり、これによりクライアントの〈わたし〉は、演じられた虚構との差異の関係から人称や概念を再発見的に生成するようになると考えられる。上記のような問いを立てるとき、心理臨床家はクライアントの〈行為としての演技〉に立ち会う他者となり、人称や概念の再発見的な生成を促しているのではないだろうか。

### おわりに

本論では、〈行為としての演技〉によって、「語り」という心理臨床行為の一側面を読み解くことを試みた。それによって、心理臨床における「語り」、そして心理臨床家との対話が、クライアントの〈わたし〉を生成してゆく過程であるという仮説を立てた。例えば、「自分がない」と訴えるクライアントの姿を、「自分がないと言っているのがあなたなのだ」とまなざす心理臨床家の「甲斐なき憐憫」こそが、彼／彼女の〈わたし〉を生成するのではないだろうか。そしてそれが、「ただ話しているだけ」の心理臨床行為が生む「意味」のひとつといえるのではないだろうか。

### 〈注〉

- i そもそも祭礼と演劇はひとつであったが、舞台と客席が分かれたことで、まずコロス（舞唱隊）が祭礼から分離し、コロスがヒーロー（俳優）を生んだときに演劇が生まれたのである（中村,2001）。コロス

の合唱の要素は歌となり、舞の要素は舞踊となり、筋が戯曲・物語となったと考えられる。

ii ちなみに「俳優」については、河竹(1978)によると、日本語の「俳優」とは「優雅な美しい身振りをする人」を意味し、ギリシャ語の俳優hypokritesは「答える人」、ドイツ語のSchauspielerは「眼に訴えるものを演じ出す人」を、英語のactorは「行為する人間」をそれぞれ意味する。「俳優」にも何らかの他者との関わりのなかで行為するということが含まれているのがわかる。

iii 以後、無名性の〈わたし〉、つまり自然的態度の揺らぎによって無名化された人称を〈わたし〉、近代的自我同一性や確固とした「本当の私」とされているような自己、または蓋然性のある虚構として演じられる人称を「わたし」と表記する。

iv 日常生活においてわれわれが対象に向かいつつわれわれの作用を生きている際にとっている素朴な態度。日常的意識の水準における非反省的な態度であり、人間が日課を自発的に型にはまった仕方で行う際にとっている心的な姿勢。またはその諸側面を解釈する際の基礎。生活世界は自然的態度の世界であり、そこでは物事は自明視されている(Schutz,A.,1970)。自然的態度はその背後の自明性によって裏打ちされていると考えられる。

v 池上は、「この認識は深層心理学における「無意識」の発見にも比することができる」と続けている。

### 〈引用文献〉

- Aristoteles Poetique. (出版年不詳) (松浦嘉一(訳) 詩学 岩波書店 1965)
- Beckett,S. Not I / "Pas moi", Faber and Faber, 1973 (高橋康成(訳) わたしじゃない ベケット戯曲全集3 白水社 1986)
- 別役実 ベケットと「いじめ」 岩波書店 1987
- 土居健郎 方法としての面接 新訂 1992
- 江口重幸 病いは物語である 『精神療法』 27(1);30-37 2001
- Freud,S. Vorlesungen zur Einfuhrung in die Psychoanalyse ,1917 (懸田克躬(訳) 精神分析学入門 中央公論新社 1973)
- 市川浩 〈身〉の構造 講談社学術文庫 1993
- 池上嘉彦 ことばの詩学 岩波書店 1992
- 菅孝行 解体する演劇 れんが書房新社 1981
- 唐十郎 特権的肉体論 白水社 1997
- 河合隼雄 イメージの心理学 青土社 1991
- 河合隼雄 ブックガイド心理療法 日本評論社 1993
- 河合隼雄 臨床心理学一見立てと援助, その考え方一 『臨床心理学』 1(4);511-517 2001
- 河竹登志夫 演劇概論 東京大学出版会 1978
- 北山修 2007 劇的な精神分析入門 みすず書房
- 児島達美 関係のドラマツルギー シリーズ・心理臨床学の冒険 心理療法とドラマツルギー 星和書店 1993
- 熊倉伸宏 なぜ、今、再び、「語り」なのか? 北山修・黒木俊秀(編) 語り・物語・心理療法 日本評論社 2004
- 桑原知子 イメージとしての物語 『ブシケー』11;48-72 1992
- Moreno,J.L. Psychodrama Voll., Beacon House,1946
- 森岡正芳 演劇とカウンセリング 河合隼雄、山中康裕(監) 西村洲衛男、川上範夫(編) 臨床心理学 5-文化・背景 創元社 1992
- 森岡正芳 ナラティブとは何か 北山修・黒木俊秀(編) 語り・物語・心理療法 日本評論社 2004
- 中村雄二郎 中村雄二郎著作集 第Ⅷ巻 ドラマトゥルギー 岩波書店 1993
- 中村雄二郎 中村雄二郎著作集 第二期Ⅶ 述語の世界と制度 岩波書店 2001
- 尾上明代 ドラマセラピー 高良聖(編) 『現代のエスプリ』459;189-199 2005
- 坂部恵 〈ふるまい〉の詩学 岩波書店 1997
- Schutz,A. On Phenomenology and Social Relations(Edited by Wagner,H.R.), The University of

- Chicago Press,1970  
尚学図書（編） 国語大辞典 小学館 1988  
鈴木忠志・中村雄二郎 劇的言語〔増補版〕 朝日文庫 1999  
Stanislavski,K.S. Actor Prepares Bles.,1937（山田肇（訳） 俳優修行 1・2 未来社 1975）  
高橋康也 橋がかり 演劇的なるものを求めて 笹山隆（編） 岩波書店 2003  
高野良英 演技と精神病理 『臨床精神医学論集』 土居健郎教授還暦記念論文集刊行会（編） 星和書店 1980  
竹内敏晴 ことばが劈かれるとき 思想の科学社 1975  
渡辺保 俳優の運命 講談社 1981  
渡辺保 演劇入門 ～古典劇と現代劇～ 放送大学教育振興会；日本放送出版協会 2006  
山崎正和 演技する精神 中央公論社 1983  
山崎正和 演劇の言葉 『演劇学論集』7:1-13 大阪大学大学院文学研究科演劇学研究室 2004  
吉見俊哉 〈演じる〉の相のもとに ポーラセミナーズ「演じる」2 ポーラ文化研究所 1991

（心理臨床学講座 博士後期課程1回生）

（受稿2007年9月7日、改稿2007年11月30日、受理2007年12月12日）

## Clinical Psychology Understood from "Action as Performance/Acting"

SASAKURA Shoko

Recently, not only the content but also the locutionary act is valued in "narrative" studies. The purpose of this paper is to know what meaning is in the act of "narrative" in clinical psychology. I then referred to "drama" and "action" to understand it. I defined a modern action that required independence of subject and role as "Action as role taking" and distinguished it from an action in the former modern age and the post modern drama based on *mimêsis*. I named the latter "Action as performance/acting". "Action as performance/acting" is the managing of creating "I" of the fiction by using the word and the gesture that is besides "I" when "I" becomes an unnamed subject by a natural attitude of "I" being ruined. In doing so, many dynamic "I" are rediscovered or generated from the difference between "I" of the fiction and "I" of unnamed subject. One of the conclusions of this paper is that the act of "narrative" is related to "Action as performance/acting" that generates "I" of the dynamic subject and the self.