

[研究ノート]

芝居作りの中心にいる者とその周縁にいる者の かかわりを考える

—「上演」、「演技」、「演出」の本質的な構造について—

Considering the Relationship Between Those Who Are at the Center of Theatre and Those Who Are Around It

—About the Fundamental Structure of “Performance”,
“Playing/Acting”, “Direction/Strategy”—

新沼智之

NIINUMA Tomoyuki

〈抄 録〉

俳優や劇作家や演出家などの芝居作りの中心にいる者と、デザインをしたりプランを組んだりするスタッフ、そしてそれを再現するスタッフ、そして広い意味での研究者など、その周縁にいる者とのかかわり、あるいは後者の仕事ぶりというのが、一般の観客にはなかなか見えて来ない。それはなぜなのか。そのことを探るべく、芝居作りおよび「演劇」の構造の分析を歴史的観点および美学的観点から試みる。美学的には「上演」とは何か、「演技」とは何か、「演出」とは何かの分析をする。そこには、単に内輪のこととして処理されて外へと語られない慣習というのではない構造上の原因が浮かび上がってくる。

キーワード：上演、演技、俳優の仕事、演出、計画、スタッフ

Abstract

The general audience is not able to easily recognize how the work of design and planning staff, as well as researchers relate to a theatrical production, although their contributions are usually necessary. To investigate this, I try to analyze historically and aesthetically the fundamental structure of staging and theatre as a genre of art.

Keywords: performance, playing/acting, works of actor, direction, drafting, staging staff

1 演劇の三つのタイプ——芝居作りの中心とその周縁

我々は芝居を見に行くと言うとき、主役を演じる俳優の名前を挙げて、例えば『松本幸四郎』の芝居を見に行く」という言い方をする。あるいは、『シェイクスピア』の芝居を見に行く」と言って、その芝居の作り手を劇作家とするかのような言い方もする。また、『宮城聡』の芝居を見に行く」というように演劇の芸術家を演出家とするかのような言い方もする。演劇には、その芝居作りのプロセスにおいて俳優が中心となるもの、劇作家が中心となるもの、演出家が中心となるものの三つのタイプがあると見えよう。そしてそれは、それぞれ図1のように図式化できる。

- (1) 劇作家 < 演出家 < 俳優
- (2) 劇作家 > 演出家 > 俳優
- (3) 劇作家 < 演出家 > 俳優

図1 演劇の三つのタイプ

近代以前には(1)のような俳優中心の演劇が主流だった。イギリスで言えば劇場経営者を兼ねるスター俳優、いわゆるアクター・マネジャーが自分に当てて台本を書かせ、かつ演出も兼ねて演じていた。その意味で近代以前の西洋演劇は「劇作家 < (演出家 =) 俳優」という図式だったとも言える。現在の西洋演劇にその例を見出すことは難しかろうが、その近代以前の演劇システムを継承している日本の歌舞伎には現在もそうしたシステムのいろいろな特徴を見ることができる。例えば歌舞伎には、台詞に空白を作って置いて、それを埋めるのを俳優に委ねる「捨て台詞」というものがあるが、それを含めた歌舞伎脚本の作り方は基本的に、いわば俳優が劇作家の領分を侵すことを前提にしているとも言える。それを図式化すれば、さらに「劇作家 ≤ (演出家 =) 俳優」と言うことができ、理屈上は「劇作家」も「演出家」も「俳優」に吸収されていくように捉えることができよう。

そうした演劇のあり方を乗り越えようとしたのが近代演劇だった。近代演劇が目指したのは(2)のように、劇作家が戯曲に書いた劇世界を忠実に舞台に再現することだった。そこには、劇作家が俳優に当てて書く前近代的な関係とは対照的に、劇作家の創造した劇人物に俳優の方が近づいていくという関係がある(俳優が埋めるのは、「空白」ではなく「サブテキスト」になったとも言えようか)。また、近代戯曲の上演において演技が複雑化した—それは舞台技術の諸々の発展、とりわけ電気照明の導入に拠るところが大きい—が、そのために独立した職業としての演出家が登場してきたという歴史的経緯がある。

しかしながら、すぐさま演出家こそが演劇の芸術家であるという演劇観が広がり、演出家はいわば独り歩きを始めた。(3)の図式である。20世紀は演出家の時代だったと言われる。演出家中心の演劇は、演出家の独創的なコンセプトを核とするため主として新作の上演と結びつくが、もう一方で古典の再構築というかたちでその成果が最も顕著に表れる。そこでは、劇作家の領分が演出家によって侵され、劇の設定が別の時代・状況に置き換えられたり、結末が書き換えられたり、場面や台詞のカラージュがなされたりする。その意味で劇作家と演出家との関係は「劇作家 ≤ 演出家」という図式と捉えることもでき、理屈の上では「劇作家」は「演出家」に吸収されていくと捉えることができる。また演出家のコンセプトによって、例えば動き方や台詞の発し方など俳優の役作りにおける自由度が往々にして独特に制限されもする。その理論的後押しの先駆けとなったのはゴードン・クレイグの演劇論であろう。とりわけ「超人形」としての俳優という主張は影響力が絶大だった(独特な表現を目指す演出家には当然ながらカリスマ性が不可欠であり、そうした演出家は理論武装をする傾向が強いというのは今日も変わらない)。

2 演劇の本質的構造——「上演」「演技」「演出」とは何か

ここまで、芝居作りのプロセスにおける力関係という視点から演劇の三つのタイプそれぞれについて考察してきたが、それはとりもなおさず演劇の歴史の概観でもあった。現在の日本の演劇界を見渡せば、この三つのタイプの演劇が等しく存在していると言える。そして、どうやら俳優、演出家、劇作家の三者が芝居作りの中心にいてと言って差し支えはないだろう。芝居作りにおいてその周縁にいる、例えば美術や衣裳や照明や音響のデザインをしたりプランを組んだりするスタッフ、そしてそれを再現するスタッフ、さらには、今日では珍しくなってしまった座付きの文芸部員そして学者や評論家など広い意味での研究者等々の協力・協働が芝居を豊かにするというのは言うまでもないが、それでも芝居作りへの関与の度合い（責任）における大小の差もあって、どうしても主従関係のようなものが生じてしまい、その中で、彼ら周縁にいる者たちの協力・協働のほとんどが、内輪のこととして処理されてしまう傾向にある。

演出家の蜷川幸雄に演劇評論家の長谷部浩がインタビューしたものが活字化された『演出術』などを参照してみても、芝居作りの周縁にいるスタッフの話が少なからず話題に上りはするのだが、名前が出て来る割に、その協力・協働について深く踏み込んだ記述は、やはりほとんどない。もちろん蜷川が語ったのに編集段階でカットされた可能性もあるし、蜷川自身が語らなかった可能性もあり、本当のことは分からないが、しかし協力・協働の具体がなかなか語られない、あるいは上演を通して我々になかなか届かないのは事実である。

ひょっとしたらその背景には、主従関係のようなもののみならず、さらに演劇上演の構造自体の問題もあるのではなかろうか。それを探るために、演劇上演がどのような本質的構造を持っているのかについて考察する。

2-1 「上演」＝「演技」

演劇とはどういう芸術かということを考えるときに、たびたびピーター・ブルックの『何もない空間』やイェジュイ・グロトフスキの『持たざる演劇』の有名な一節¹⁾が引用される。そして、演劇上演が成り立つための最小単位は「俳優（演者）」と「演技」と「観客」の3要素だという考え方にたどり着く。つまり「上演」＝「演技」なのである。それをもう少し正確に言い表せば、「俳優（演者）が何らかの行為をし、それを観客が何らかの行動（記号）として認識する」という営みだと言えよう。それを図式化してみると図2のようになる。

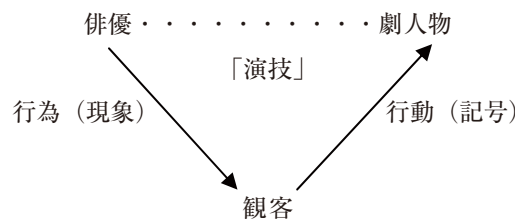


図2 演劇の最小単位

例えば、俳優の松本幸四郎が『勧進帳』の劇人物である武蔵坊弁慶を演じるとする。現象としては幸四郎がただ「巻物を胸の前に広げてそこに視線を向けて台詞を語る」という「行為」をしているだけで、それを、「義経にこの関所を通過させるために、巻物を勧進帳に見立てて読み上げている」という弁慶の「行動（記号）」だと認識するのは観客なのである。観客がいなければ、それは劇人物の「行動」

としては成り立たず、俳優の単なる「行為」で終わってしまう（それは、絵画に鑑賞者がいなければキャンバスに描かれたその絵もただの絵の具の塊にすぎないというのと同じ理屈である）。それゆえ、「演技」が成り立つためには観客がそこにいなければならない²⁾ということになり、観客不在のそれは普通、「上演」とは呼ばれず「稽古」と呼ばれる。

その意味で「俳優が役になりきるべきか」あるいは「役と距離を置くべきか」に代表される俳優の内面についての議論は、往々にして観客を無視した、客観的に判定を下すことができない不十分な演技論になってしまいがちである。演技についての議論でなされるべきなのは、俳優がどのような行為をしてその俳優の行為が観客にどう認識されたかということについての議論である。

さて、観客がどう認識したかを無視した演技についての議論が成り立たないとするならば、これまで演技論として一括りにされてきたものはどう捉えればよいのかという問いが生じてくる。それは「俳優の仕事」論という大きな枠組みで考えられるべきである。その枠組みで、俳優が取り組む様々なことを時間経過に沿ってまとめると、おおよそ表1のようになる。

表1 俳優の仕事

俳優の仕事	トレーニング	一般的教育（読み書き、知識、暗記力、読解力、創造力、想像力など）
		体力づくり
		身体基礎訓練（発声、ムーブメント）
		ワークショップ
		オーディション
	演技プラン （演出・演技指導／役作り）	本読み（一人の作者あるいは演出家による）、あるいは上演台本の入手
		上演台本の読み込み、および役作りのためのリサーチ
		読み合わせ（配役された者たちによる。現在は一般的にこれを「本読み」と呼ぶ）
		立ち稽古
		抜き稽古（場面ごとの稽古） ※ミザンセーヌが決まっていく
		通し稽古 ※修正しつつ抜き稽古
		衣裳パレード
		総見（スタッフ見せ）
		テクニカルリハーサル
	ゲネプロ	
演技	本番	

もちろん、厳密には俳優が取り組むことはもっと多岐に亘り、またこんなに明確には区分することはできなからうが、こうした整理は議論の混乱を避けるためにも有用だと思われる（こうした整理をしないで演技についての議論がなされることが多く、それゆえ多くの演技論は分かりづらいのである）。

さて、演劇上演の最小単位は「演技」であり、それは観客がその場に居合わせることでしか成り立たない、と先に述べた。観客が居合わせるということは、「演技」は本番においてなされるということになる。そして時間経過の観点から、本番以前の俳優の仕事は台本に向き合って「演技プラン」を練り上げていく段階となる。いわゆる稽古である。そしてさらにそれ以前、つまり台本には直接的には関わらない段階がある。ここではそれを「トレーニング」と呼ぶこととする。それは主には俳優と

しての身体を作り上げるための訓練を指すわけだが、それにとどまらず俳優としての様々な能力を磨くことを含めておく（極端なことを言えば、読み書きができるとか、台詞を記憶する能力があるとか、公演を乗り切る体力があるとか、そうした演劇的な身体的基础を身につける以前の話にまで無限に広がっていくものところでは考えている）。

俳優の仕事をこんなに明確には区分することができないと上で述べたのは、実際の稽古場では、この「演技プラン」を練り上げていく段階において、「トレーニング」に含まれるような内容が並行して行われることがあるからだ。例えば、「演技プラン」を練り上げていく段階において演出家は必ずしも台本に関わる具体的な演技指導（演出）ばかりをするわけではない。演出家の俳優への指示・指導は抽象化されたものになり、結果としてそれは、この表で言う「トレーニング」の段階に入り込んでいくこと（本来、それはアクティング・コーチが関わるべきことがら）は多かる。役者が演出家に育てられたという言い方がよくなされるのは、こうした部分が多いからだ。いずれにせよ、「演技」、「演技プラン」、「トレーニング」という三つの段階が不即不離の関係にあるために、演技についての議論がなされるとき、これらがしばしば混同され、議論が混乱してしまうのである。

2-2 「演出」≠「演技」

ここまで「上演」および「演技」について考察してきたが、ここでは「演出」について考えていきたい。演劇上演の最小単位は「俳優が何らかの行為をし、それを観客が何らかの行動（記号）として認識する」という営みだと先に述べたが、観客の視点からこれを考えれば、観客が接するのは俳優の行為だけだと言い換えることができる。そして、その俳優の行為を観客が劇人物の行動と認識するのを下支えているのは、俳優の工夫である（そしてその工夫の前提となるのが技術である）。俳優の工夫（や技術）の質が低ければ、それは俳優の意図した「行動」として認識されることはなくなってしまう（演技が下手だと人々が感じる時はこれが成り立ってしまっているときである）。演技が表現として認められるのは、その俳優の工夫（や技術）がしっかりしたものである場合においてである。そして、その俳優の工夫は、演じるときまでに練り上げてきた「演技プラン」に基づく。そして、上の表でも示したように、それは俳優自身の役作り、および演出家による演技指導（演出）の二つによって成り立っていると言えよう（ここで言う演技指導とは、台本に直接的には関わらない身体的基礎訓練などのトレーニング段階のものとは異なり、俳優に対する「演出」とよく呼ばれるものを指す）。演出家の演技指導（演出）が上演の質を左右するのは言うまでもない。しかしながら、観客が接することができるのは俳優の行為だけなのだから、演出家の演技指導（演出）に観客は接することはできないという理屈が成り立つ。俳優の行為における工夫が誰の思いつきによるものなのか、つまり俳優による役作りのたまものなのか、それとも演出家の演技指導（演出）のたまものなのかは、観客には知り得ないのである。「〇〇の演出を見る」という言い方がよくなされるが、実際には「演技（上演）」を通して「演技プラン」を想定しているだけであり、「演出」というのは「演技」に吸収されてしまうということになるのである。

演出家が関与する範囲は、最小に限っていけばこのように演技プランを練り上げていくということになるが、実際にはなるほど舞台美術や照明や音響まで広範に亘る。しかし例えば、舞台上に椅子があってもそれだけではそれが椅子であると観客が認識するという保証はどこにもなく、それを机と見立てた行為を俳優がすれば、それは椅子ではなく机として観客に認識されるというように、舞台上のあらゆる「物」は実際には演技と結びつくことで初めて意味を成す。また例えば、舞台上に暗闇を作り、一人の俳優だけにスポットライトを当てると、照明がその俳優の演じる人物の内面の吐露のイメージを喚起させるように思われるが、それは逆で、独白と結びつくから暗闇とスポットライトは照明効

果を発揮するのである（それは「持たざる演劇」において明確になり、「豊かな演劇」においては見えにくくなる）。それゆえ、舞台美術も照明も音響も演技指導（演出）と同様に「演技」に吸収されてしまうのである。

そして、言い換えれば、演出はあくまでも「計画」であり、「表現」ではない。その意味では台本も「計画」であり、「表現」ではない。劇作家が描いたものを真に観客は見ることはできない。劇作家は文字でドラマを作り出すが、観客は文字でドラマを享受するのではなく、俳優の身体を通して享受する。文字でドラマを享受する場合、それは文学鑑賞となり演劇鑑賞とは異なる。そうなってくると、芝居作りの中心にいる演出家や劇作家の仕事さえ真に見えているわけではないということが分かってくる。だとすれば、演出家の責任・手柄になりがちな、その周縁にいる者の仕事、あるいは協力・協働はなお見えて来ないことになろう。ここに芝居作りの周縁にいる者たちの協力・協働がよく見えてこない理由があると言えるのではないか。

3 まとめと展望

以上のように、「演技」から離れれば離れるほど協力・協働の具体はいつそう見えてこなくなるという一つの結論に達した。だとすれば、必然的に芝居の作り手たちの協力・協働はできる限り直接「演技」に資するものであるべきだということが言えるのだろう。近年、日本でも演出助手とも翻訳者とも文芸部員あるいは学者とも異なる役職としてドラマトウルクの地位が公式の協力者としてチラシなどにも名前が記されるようになったが、その背景には、そういう仕事を彼らがする芝居作りの環境が形成されるようになったという事情があるのだろう。

とはいえ、『演劇学のキーワード』の「ドラマトウルク（日本における）」の項目を見て見ると、以下のような文章がある。

ただし、この（つまり、ドラマトウルクの）情報・知識の提供の仕方は、いわゆる研究者のそれとは違わざるを得ない。舞台作品は学問ではないのだから、学術的な正しさだけを主張し、現場に押し付けることは、ドラマトウルクに望まれる態度ではない。蓄積された研究成果や作家の意図を正確に伝える一方で、ときには、学術的には間違いであり、作家の意図ともずれているが、けれどもいま日本で上演するなら切実な意味と効果を持つような解釈をあえて許し、むしろ責任をもってそれに加担することができるだけの柔軟さが求められるだろう。³⁾

ここから読み取れるのは、研究者による「情報・知識の提供」の仕方が現場には馴染まない現実がまだまだあるという問題点だ。しかしひょっとしたらそれ以上に問題なのは、協力者は柔軟に演出の方向性に順応するかたちで寄与することが求められており、結局のところ主従関係のようなものが前提となっているという現実の方なのかもしれない。やはり俳優や演出家をより良い方向へと導く、もっと言えば改心させる存在でなければ、本当の意味でのドラマトウルクの地位の確立はありえない。ドラマトウルクや研究者など芝居作りの最も外側にいる者たちでも主導的に俳優や演出家を導くかたちで上演が構想されるケースも珍しくはないという状況は芝居作りの理想的な姿なのかもしれない。その気味が、20世紀末から新しい演劇傾向としてカテゴライズすることを提唱されている、いわゆるポストドラマ演劇において見えているようにも思う。今後の演劇動向を探りたい。

〔付記〕

本「研究ノート」は、西洋比較演劇研究会（2019年7月20日）での口頭発表の内容に大幅に加筆修正を加えたものである。

注

- 1) ピーター・ブルック『なにもない空間』高橋康也・喜志哲雄訳、晶文社、1971年、7頁、および、イエジュイ・グロトフスキ『実験演劇論』大島勉訳、テアトロ、1971年、48頁を参照。
- 2) 観客がいなければ上演は成り立たない理由については、もう一つ、演者と観客の相互作用、フィッシャー＝リヒテの言葉を借りれば「自己創出的なフィードバック・ループ」という演劇の本質的構造が成り立たなくなるという理由を考えることができよう。
- 3) 佐和田敬司ほか編『演劇学のキーワード』ペリかん社、2007年、33頁。

参考文献

- グロトフスキ、イエジュイ『実験演劇論 持たざる演劇めざして』大島勉訳、テアトロ、1971年
佐和田敬司、藤井慎太郎、冬木ひろみ、丸本隆、八木斉子編『演劇学のキーワード』ペリかん社、2007年
蜷川幸雄、長谷部浩『演出術』筑摩書房（ちくま文庫）、2012年
平田栄一郎『ドラマトゥルク 舞台芸術を進化／深化させるもの』三元社、2010年
フィッシャー＝リヒテ、エリカ『演劇学へのいざない 研究の基礎』山下純照ほか訳、国書刊行会、2013年
ブルック、ピーター『何もない空間』高橋康也・喜志哲雄訳、晶文社、1972年
毛利三彌『演劇の詩学 劇上演の構造分析』相田書房、2007年
山田肇『山田肇演劇論集』白鳳社、1995年