

[研究ノート]

芝居を見るということと芝居について語るということ

Seeing a Performance and Reviewing a Performance

新沼智之

NIINUMA Tomoyuki

〈抄 録〉

芝居を見るとは何を見ることなのか、芝居について語るとは何をどのように語ることなのか。それらの分析をすることで芝居の見方のタイプを分類する。また、観客の享受のあり方について考える。そうすることで、とりわけ「劇評」とはどういうもので、どうあるべきものなのか、そしてその意義は何なのかを考察する。

キーワード：劇評、俳優、観客、上演、演技

Abstract

What do we see, when we see a performance? What and how do we review a performance? In this paper these questions are analyzed to be able to classify the various types of ways of looking at a play. In addition to considering the ways in which audiences enjoy plays, what a “play review” is, what it should be, and what its significance is will also be considered.

Keywords: review of performance, actor, audience, performance, acting

1 芝居を見るということと芝居について語るということについての枠組み

ある新聞記事で喜劇役者の伊東四朗が「生きもんだと思いますね、舞台ってのは。やり直しがききますからね。テレビとか映画と違って。」と語っていた¹⁾。「舞台」（演劇上演）についての一般的な考え方に照らせば、この伊東の発言に対して次のようなことを考える人は少なくないのではなかろうか。やり直しがきくのは、撮影現場でのリテイク、編集段階での映像・音声の追加や削除あるいは差し替えが可能な「テレビとか映画」の方であって²⁾、その都度の演者と観客の相互作用によって生じ

る「舞台」は不可逆的でやり直しがきかない、と。

しかも、俳優が舞台で何らかの行為をし、それを何らかの記号として観客が認識することで成り立つ演技＝上演³⁾には観客の存在が必要不可欠であるという考え方に基づけば、この伊東の考え方は俳優至上主義的で、その都度の観客を軽視したもののようにも感じられる⁴⁾。

以上のように考えると、伊東の発言はあまりふさわしいものとは言えまい。ただ、これをふさわしくないと単に切り捨ててしまうのであれば、ここに引き合いに出した意味はあまりない。伊東のこの発言をきっかけに俳優の仕事をもう少し掘り下げていくと、観客が芝居を見るということと芝居について語るということについての枠組みを整理することができる。

演技プラン（演出）によっては俳優には極めて高い技術・能力が求められるが、その演技プランを実現する俳優の試みは一最高位を狙うトップ・アスリートの極めて高度な技術を要する、打つ、蹴る、跳ぶなどのパフォーマンスと同様に一必ずしも100%の出来栄になるわけではない。そのため、俳優の舞台上での仕事の質には上演ごとにばらつきが出るという前提めいたものが生じる。それゆえ俳優は、初日から千秋楽までの全ての上演を一つの成果として捉えることがある。伊東の「やり直しがききます」という発言はそれに基づいていると考えることができよう。だとすれば、俳優の仕事の単位は上演ごと、公演ごと、あるいはキャリア（俳優人生）と大きくなっていく。確かに観客もそれらの単位で俳優の仕事を見ているところがある。

演技について語る時、その俳優がキャリアを積んでいけばいるほど、その俳優の持っているキャリアを、あるいはキャリアを積むとともに形成されていくパーソナリティをその分析に加味するというのは、とりわけ日本では一般的なことである（歌舞伎、宝塚、2.5次元ミュージカルなど、その演者の出世・成長が観客の楽しみの一つとされるようなジャンルではキャリアとパーソナリティがとりわけ強く観客の享受のあり方に作用する。そして、制作者もそれを大いに売りにする）。俳優の仕事がある一つの上演に限らず、むしろその俳優のキャリアと結びつけて語ろうとするのであれば、それは俳優論というかたちをとることになる。

それに対して、キャリアやパーソナリティといったような事前情報—それは、ジャンル固有の約束事などについての「知識」とはもちろん異なる—が大多数の観客の享受のあり方を決定的に左右するというものがない「一つの上演」に焦点を絞って語ろうとするのであれば、それは劇評⁵⁾あるいは上演分析というかたちをとることになる（俳優のキャリアと全く結びつけずに享受することは現実的には不可能に近いが、芝居について語る時にそれらを排除することは可能であろう）。劇評と上演分析は重複する部分も少なからずあるが、前者は、上演に立ち会って自分（観客）が何を感じたか、そしてなぜそう感じたかを語ること、言い方を変えれば「面白い」かどうかといった美的な価値に重きを置くものであり、それに対して後者は、もう少し意味が狭められて、その上演の構造を分析することでその革新性あるいは歴史的意義をあぶり出すものと分類することができよう。

2 芝居を見るということ——観客の享受の構造から考える

ここまで、芝居を見るということと芝居について語るということについてそのあり方を分別し整理してきたが、ここからは事前情報に左右されない一つの上演を美的な価値という点から語る「劇評」に視座を据えつつ、芝居を見るということについてももう少し考えてみたい。

芸術鑑賞において、作り手の意図したことが意図した通りに享受者に享受されるというのが理想的な享受のあり方であり、作り手はそれを目指して創造をする。演劇上演で言えば、俳優の行為を通して、例えば登場人物にどのような感情の変化が起こったかなど登場人物の行動が俳優の意図した通り

に観客に認識されることが理想の享受のあり方となる。俳優はそのために、自らの行為—登場人物についての俳優の解釈の表れ—が観客に対してどのように見えるか、どのように聞こえるかといったことを徹底的に考え、それを稽古場で試行錯誤しながら磨き上げていく。俳優はこのようにして、意図した通りに登場人物の行動を観客に認識させようとするわけだが、その成功率が高ければ高いほど「うまい」俳優ということになる。

また、演劇上演の真価が発揮されるためには、当然ながら作り手の意図を享受できる観客に恵まれねばならない。その意味で、上演の成功は観客に委ねられているとも言える。だとすれば、作り手の意図をしっかりと享受できる観客にターゲットを絞って集客することは、上演において極めて重要な課題となり、それを担う制作者における極めて重要な任務となる。誰でも良いからとにかく客席を埋めるという広報のあり方は公演の経済的な成功に結びついては上演の芸術的な成功には結びつかない⁶⁾。

とはいえ、表現が成功しているはずなのに、少なからぬ享受者に意図が伝わらないというケースが実際には出てくる。つまり、観客の認識能力が足りないことによって生じるケースである。その典型的なものを挙げれば、伝統芸能など特殊な約束事に基づくジャンル、古い時代の言葉や外国語が使われるもの、アヴァンギャルド演劇等々である。これらの場合には観客の認識についての能力不足は一般的に当然起こりうること—例えば歌舞伎や日本舞踊などの伝統芸能では幼少の頃からその世界で育ってきた熟練者でさえ、初めて耳にする古典の言葉を一度で聞き取って解することはなかなか困難なことだ—なので、パンフレットや筋書き、イヤホンガイドや字幕などの補助的な手段が追加されて、その解消が図られる。

発話による表現にほとんど頼らない舞踊においてもダンサーや振付師の意図を観客に認識させるべく文字（パンフレット）に頼るということが一般的に行われている。それもまた上に挙げた例と同様のものである一方で、本来的には抽象化された表現に秀でたジャンルの舞踊では物語性（具体性）の度合いを強めていく場合にしばしば物語表現の限界を露呈させるケースがあって、そこでは文字の利用が、いわば作り手の能力不足を補う消極的な手段となることが昔から少なからずある。

また、上でも述べたように、実演芸術では演者の試みが必ずしも100%の出来栄になるわけではないのだから、演者の能力不足（失敗）によって演者の意図が観客に認識されない場合もよく起こる。ただその出来栄が100%に達しなかったとしても、その足りない部分を観客が汲み取ることができれば芝居は成り立つ（これは一方で、演者に意図がなくとも観客が良かれ悪しかれ何かを解釈してしまうというケースにもつながる）。演技の完成度の割合が高ければ高いほど観客が汲み取る割合は小さくなり、その高い再現（表象）の度合い—それは観客それぞれがその都度設定している—に対して観客は俳優に「うまい」、あるいはそれが自分の想像を超えるものであれば「すごい」という美的判断を下す。また、再現（表象）の度合いともう一つ、その創意工夫の斬新さ、つまり創造性に対して「うまい」あるいは「すごい」という美的判断を下す。もちろん観劇体験において観客に作用するその場での事物は極めて複雑に存在しており観客の心の動きも非常に複雑なものであるが、しかし、上演とは演技であるという本質的構造に照らせば、この再現（表象）の度合いと創造性の2点を楽しむことに芝居を見る醍醐味があると言えよう。そして、それらを分析し語ること、解釈し価値づけることに劇評の本質がある⁷⁾。

3 芝居について語るということ——劇評の作法

前章では観客が芝居の何をどのように見るのかについてその構造を考えることから考察した。この

章ではさらに、観客が芝居を見た後に芝居について語るということについて考察する。

芝居には当然ながらさまざまな観客がいるが、その中でもプロの観客である劇評家となれば一作り手ではないのだからこそ—自分には為しえない作り手のプロの技を聞き手や読み手に伝えること、言いかえればそのすばらしい技を世に広めることがその本分となる。例えば、劇作家のゴットホルト・エフライム・レッシング（1729～81）は、ドイツで国民劇場を設立しようとした最初の試み、いわゆるハンブルク国民劇場運動に協力者として加わり、この劇団のいわば座付き劇評家となったが、彼の劇評—それがまとめられたものが『ハンブルク演劇論』（1767～69）—は当初、コンラート・エクホーフを始め、ヘンゼル夫人、レーヴェン夫人ら座員の演技についての肯定的な彼の心の動きについての表明に満ちていた。そして、それらはレッシングによって喧伝されていた新時代の演技のあり方についての理念を実現してみせるものばかりであった。

そのことにも表れているように、劇評は評者の理想あるいは演劇理念と結びつくことが多い。そうになると、感動・感心などといった肯定的な心の動きについての表明ではなく、誤りや欠点の指摘という否定的な副産物も劇評は生み出すことがある。実際に観客としてのレッシングの理想との齟齬が示されたある演技評（『ハンブルク演劇論』第20篇、1767年7月7日）に対して座員がひどく感情を害したことがきっかけとなって、レッシングは以降の演技評を断念することとなったと言われる（以降の彼の一連の劇評、すなわち『ハンブルク演劇論』の残り5分の4は主に戯曲評や劇作論^{ドラマツルギー}に傾いていく）。

芸術は常に批評・批判にさらされるべきものである。ただし、それは好き勝手な感想には決してなってはならない。主観的でしかありえない自分（享受者）の心の動きについての表明には、肯定的な心の動きの表明であれ批判であれ、常にそのできる限り客観的な原因や方策が、推測や理想であっても、感覚的ではなく論理的に示されねばならない—具体的に言えば、批判をするのであれば「〇〇なのだから□□であるべきなのに、△△だった」などといったようなかたちをとらねばならない。

その例を示すために、ここで、筆者がかつて観客として立ち会った、台詞語りに問題をはらんだある上演を挙げることにする。それはコロナ禍で行われたため、野外—しかも客席後方からの風、つまり演者に対して向かい風—で行われ、さらに演者はマスクを装着するというハンデを背負ったために、とりわけ台詞語りにおいてクリアすべき障壁はとても高い上演だった。

一般的に観客は台詞を聞くときに、台詞がどこから聞こえてくるのかをまず耳で判断し、次に誰が語っているかを特定し、その演者に意識を向けることによってその演者が語る台詞内容はより正確に認識できるものとなる。ところが、この上演では、劇場であれば排除されるような視覚・聴覚的な余白—例えば雑音や道や建物など劇内容の理解に必要なもの—が多く情報過多であった上に、演者がマスクをしているがゆえに、台詞を語っている演者がどこにいて誰であるのかを判断・特定して意識を向けるのにどうしても一瞬の遅れが生じてしまうという現象が起こった。そのいつもと違う感覚に慣れぬ観客としての筆者は多くのところで台詞を聞き損じた。ひょっとしたら作り手は何度も稽古をするうちに、語られる台詞—または歌われる歌詞—がどういうものかを知り過ぎて、聞こえないということがなくなってしまっていたということもあるのかもしれない。これは観客（筆者）の認識についての能力不足か、それとも演者の表現における能力不足か。もちろん前者も全く否定できないが、一観客としての筆者には、マスクを付けた野外公演であるということを想定した上でいっそうの工夫や能力の錬磨が作り手にあるべきだったように感じた。

以上の点について、誰が語っているのかが特定しやすいように、あるいは声質を観客にまず記憶させるために、台詞を割って散らすことをせず、かつ早口にならないようにしたり、人名・地名等の固

有名詞をなるべく並べ立てずに必要最小限に留めたり繰り返したりといった、劇作・演出上の工夫がもっとなされても良かったように思われた。

また、俳優のテクニックにおける工夫もあって良かったように思われたが、それについては以下に先人の知恵を借りつつ考察する。劇作家でワイマール宮廷劇場の監督官のヨーハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ（1749～1832）は、俳優訓練のためにまとめた『俳優規則』⁸⁾において以下のように述べている。

第6項 俳優はそうした発音を身につけるよう努めるべきである。そして、いかに飲み込まれた一文字、あるいは不明瞭な一語が、しばしばその文全体を曖昧なものにし、またそれによって観客を錯覚から引き離し、しばしば極めて真面目な場合でさえ笑いへと誘ってしまうことがあるかを十分に肝に銘じておくべきだ⁹⁾。

なるほど、台詞語りにおける俳優の能力不足はちょっとしたものであっても「観客を錯覚から引き離し」得る。そうならないように、ゲーテは続く数項で「b」と「w」、「p」と「b」、「t」と「d」などの子音をはっきりと区別して発せられるよう指摘する¹⁰⁾。台詞を明瞭に聞かせることについては日本では母音をはっきりと切り離して語る、いわゆる母音法というものがあり、劇団四季の浅利慶太が俳優たちに徹底的に植え付けたことで有名である。なるほど日本語は全ての音に「あ」「い」「う」「え」「お」の5つの母音のどれかが入り、母音ばかりが連続して聞こえる言語である。それゆえ、母音法は大いに効果的だが、それに加えて台詞・歌詞において子音をもっと立てることの重要性も、とりわけ劇中で行われる合唱部分において感じられた。母音に先立つ子音がしっかりと聞こえてさえいれば、選択肢はおのずと5択に絞られてくる—例えば「k」の音がしっかりと聞こえれば、選択肢は「か」「き」「く」「け」「こ」の5択となり、聞き手は予想・推測がしやすくなる。

その他に、少なからぬ演者に見られた、吐き出される息の量の不安定さによって生じる聞きにくさなどもあった。語り出しでたくさんの息が使われ、すぐに尻つぼみしていくことで、むらが出る台詞語りは聞き逃しを誘発することとなる。

以上のように、観客が美的に判断する作り手の表現がどのようなものであるか—台詞（歌詞）が聞き取りづらかったという現象—を具体的に示し、推測や理想であってもそれが合目的にその明確かつ客観的な原因や方策と結びつけて語られることによって、単なる感想は劇評となる。

おわりに

俳優教育の確固たるベースが整備されていない日本では、俳優は主に現場で能力を磨いていかざるを得ないというところがある—練習試合だけでサッカー選手としての能力を伸ばそうとするのに似る—ので、芸能事務所に所属し、より良い仕事を得られる機会の多い立場に身を置くことを優先する。芸能事務所は所属俳優の考え方を尊重しつつも、よりギャラの高い媒体での活躍—と同時に知名度の上昇—を望む傾向にあるので、どうしても演劇よりもギャラの高い映画またはテレビドラマでの仕事—もっと言えばテレビCMの出演—を目指させるのが一般的なようだ。それゆえ、世間的にもなんとなく舞台は下積みで、そこで活躍してテレビや映画に出られるようになると考えられていて、そうなることで俳優は出世した—「売れた」—と思われる（演劇芸術先進国の欧米諸国ではこの階段のようなものは逆で、舞台俳優は—近年ではテレビドラマにも出るようになったが—テレビCMへの出

演を目指すというのはまずないようだ)。

筆者はその国の演劇芸術の成熟度は古典作品の上演のあり方ではかることができるのではないかと考えているが、それは以上のことと関係しているように思われる。日本において古典作品が舞台にかかる時、多くの場合において主要な役がテレビ出身の人気俳優たちで埋められていると言ってよからう。古典作品に客は飛びつかない。古典作品はむしろ客を選ぶところがある。それゆえ、テレビ出身の人気俳優に依存しないと古典作品の舞台のチケットは捌ききれないところがある。日本の演劇文化がそうした現状にあるのは言うまでもない(とはいえ、華のある彼らが意外にも器用に演じることもなくはないのだが)。そして、人気俳優のギャラは高いから、チケット代は引き上げられる。値段が引きあがっても見に行こうというのは人気俳優のファン。そこには、初めて劇場に足を運ぶきっかけとなったという観劇初心者が少なからずいる。古典作品を上演したいというプロデューサーや演出家の野心的な思いにもかかわらず、客を選ぶ古典作品を観劇初心者が見るといいうびつな構造を生み出しているという皮肉的な状況になっている。

こうした状況を打開し、成熟した演劇文化—古典作品が手練れの俳優たちによって演じられて観客席が演劇の良き理解者たちによって埋め尽くされるような構造—が生み出されるためには批評が必要である。演劇について語る紙誌が減少し、その中心はSNSを中心とするウェブ媒体へと移ったが、芝居について語る人は増えた。演劇ライターを名乗る人の数は増大したが、劇評家を名乗る人は育っているのか、いないのか。SNSにおける稚拙な表現での「感想」が量産されて圧倒的な数に及ぶに至って批評家による「劇評」は埋もれがちになったとも言われる。もちろん誰もが劇評家(プロの観客)であるという必要はないが、演劇が芸術であるためには、その良き理解者として、劇評をする観客がいなければならない。批評に耐えうるもののみが生き残って歴史を作ってきたし、これからもそういうもののみが歴史を作っていくのであるから。

付記

2021年度春学期の「企画構想上級Ⅰ」(新沼クラス)という授業で履修者と劇評について学び、その実践として野外公演『女の平和』を観劇し、その合評会を行った。履修者の積極的な授業参加のおかげもあって、演劇についてのとても有意義な議論が展開された。そこでの議論で私も、一人で観劇し一人の観劇体験にとどめていたのでは思いつかなかったいくつかの視点を獲得し、さらなる刺激を受けた。それが本稿執筆の一つの動機となった。

注

- 1) 「語る—一人の贈りもの」『朝日新聞』2021年2月9日、朝刊24面。
- 2) それを「演技」と呼ぶかどうかは議論の余地があり、そのことについては拙稿「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—」(『芸術研究』12号、2021年、p.35～p.41)で論じた。
- 3) 演劇上演は舞台美術、照明、衣裳等々が有機的に結びつく「総合芸術作品」であるが、俳優の演技以外のそれらの要素は全て俳優の行為と結びつくことで記号性を帯びると言える(毛利三彌『演劇の詩学—劇上演の構造分析』相田書房、2007年、p.129～p.130参照)。舞台上にたとえ椅子があってもそれが椅子の記号となるかどうか(椅子として認識されるかどうか)はその俳優の行為次第である。その俳優がそれを机として自身の行為に組み込んだ場合、その椅子は観客に机として認識される。このことは演劇上演とは、すなわち演技であるという理屈を成り立たせる。これに即してここでは、「演技=上演」として話を進める。

- 4) 劇作家で演出家の鴻上尚史も「演劇は、映像と違って、すぐに直せます。[...] 演劇は次の日には直せて、そしてその結果を確かめられるのです」などと述べている（鴻上尚史『演劇入門—生きることは演じること』集英社、2021年、p.69）が、演劇人がこれと本質的に似たようなことを口にするのをよく耳にする。
- 5) ここで問題としている劇評とは上演についての批評であり、その本質は演技についての批評となる。もちろんその一方で、とりわけ新作の場合には作品評というべき劇評もあるが、これは実演芸術の一回性という点に照らせば、上演評よりはどちらかという戯曲評（書評）あるいは戯曲研究（文学研究）に寄る。
- 6) その意味では、アヴァンギャルド演劇を集めたような国際演劇祭などに集めるべきは目の利く観客であり、観劇経験の乏しい観客、例えば高校生や大学生にまで広く宣伝するかどうかは議論の余地があろう。もちろん空席だらけの状況で演じられる芝居よりも、空席をとにかく埋めて演じられる芝居の方が演者のパフォーマンスの質が上がり、結果的に観客にとっては良い観劇体験になるという考え方もあろうが、それはあくまでも空席を前に力が発揮できない未熟な演者を前提とした議論になり、理想化された演者を前提とした客観的な議論とならないのでここでは考慮に入れない。
- 7) 英文学者の北村紗衣は著書『批評の教室—チョウのように読み、ハチのように書く』（筑摩書房、2021年）において、先行文献に言及しつつ、「作品の中から [...] 隠れた意味を引き出すこと（解釈）」および「その作品の位置づけや質がどういうものなのかを判断すること（価値づけ）」を批評の役割としてまとめている。（p.12）
- 8) ゲーテが1803年に若い俳優たちに口伝で教授して筆記させ、後に編集され決定版が1824年に発表されたもの。それは全91項の規則から成り、まず「台詞語り」についての規則（第1項～第33項）で始まり、次に「身体運動」についての規則（第34項～第91項）が続く。
- 9) Johan Wolfgang von Goethe, *Ästhetische Schriften 1771-1805*, hrsg. von Friedmar Apel, Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1998, S.862.
- 10) Ebd. 例えば音楽の歌唱指導でも、音符に先立つ一瞬前に子音を発し始め、音符に合わせて母音を発することで音をはっきりと聞かせる指導をする。例えば、ベートーヴェンの交響曲『第九番第四楽章』のテノールのパートで595小節目の「Seid」の全音符に一瞬先立つところで「z」の音を発し始め、全音符の頭に母音の「ai」を当てるとか、同602小節目の「Welt」の付点全音符に先立つところで「v」の音を発し始め、付点全音符の頭に母音の「ε」を当てるといった具合である。