

# 演劇における演者と観客間の相互作用に関する一考察

— ポストドラマ演劇の可能性 —

勝 畑 田 鶴 子\*

A Study of Audience in the Theater

Tazuko Katsuhata

## レジュメ

本稿では、演劇の上演現場における舞台と観客の関係について観客の視点から考察する。演劇上演に際しての観客の位置づけ、機能、観客による舞台上の演劇行為の受容心理について概観し、今日の日本の観客状況を分析し、具体的上演に関する観客の視点からの考察をも試みる。具体的には、メディア化した社会における演劇の状況、特に、舞台表現の中心的要素であったドラマ形式を映像メディア（映画・テレビ）に奪われた結果、演劇としての独自性を問われるポストドラマ演劇時代における観客の役割について検証する。はじめに、演劇を戯曲中心のことばの総体とする静的な捉え方から、演劇を舞台上の一連の行為の総体とする動的な捉え直しによる観客の積極的機能の位置づけをおこなう。次に、観客の演劇受容プロセスのサブテキストに関して、特に、戯曲テキストから独立して舞台上に展開される行為の総体から観客に演劇進行の直感的把握を可能にさせるサブテキストの諸要素を考察する。さらに、実際の日本の演劇現場における観客動向を概観し、観客の立場から舞台上の考察をも試み、日本に特有のスターシステムと集客システムに関する現状に対して、観客文化育成の必要性を提案する。

## キーワード

演劇、観客、現前性、受容プロセス、サブテキスト、ポストドラマ演劇

## 序

今日のメディア化されたデジタルネットワーク社会において、映画、テレビ、ビデオ、DVDなどの映像メディアがドラマ表現<sup>(1)</sup>を取り入れて成功した結果、ドラマ上演の独壇場であった演劇はその中心的要素のドラマを奪われ、独自の存在意義を探求せざるを得ない状況となっている。岡室（2005）<sup>(2)</sup>の指摘によると、演劇は「アナログで欠陥だらけの身体」による「観てみなければ面白いかわからない」のに「わざわざ車を乗り継いで行く」「劇場の狭い椅子に拘束されて」「一定の時間と空間を他者と共有しなければならない」「受容形態そのものがアナログ」であり、「虚構よりも現実の方が『劇的』であるかのように言われる今日、演劇が演劇であることの意味は自明ではない。演劇研究もまた、困難な時代を迎えている」という状況である。本稿では、メディア化した社会におけるアナログ的なこれらの一見不利に見える（実際不利な状況にある）要素を捉え直し、演劇の要素としての「観客」の機能について論考するのは、演劇の観客は舞台上の演者と時空を共有する者として独自の機能を持つ可能性

---

\* 尚絅学院大学総合人間科学部 表現文化学科

が含有されていることによる。映像メディア視聴者と比較した演劇の観客の機能の検討から始め、演劇の持つ特質「現前性」と、演者と観客の「時空の共有」の視点から、演劇上演現場における観客の特質と機能に関して、具体的に今日の日本演劇の上演現場の状況をも含め、考察する<sup>(3)</sup>。

## 1 演劇の要素としての観客

メディア社会において、演劇はどのような独自性をもつことが可能であるか、また、演劇の観客は映画の観客やテレビドラマの視聴者とどのように異なる特質をもっているのか、それは演劇のどのような特質からくるものであり、その機能としてどのような可能性を持つかを考察する。

### 1.1 メディア社会におけるポストドラマ演劇と観客

メディア社会における演劇の問題と可能性に関して、新野（2007）<sup>(4)</sup>は、ドイツと日本の演劇を比較しながら、今日の社会における演劇の役割として『ポストドラマ演劇』という概念を導入したドイツの演劇学者ハンス＝ティース・レーマンの主張を紹介している。

映像メディアと比較した演劇の特質は次の二点あり、それがもたらす観客の機能は、俳優との間でおこなわれる「記号の発信と受信」であるというレーマンの主張を新野は次のようにまとめている。

演劇は、記号的な特徴を持っている。映像メディアは一義的に写実であり、現実を模写する。しかし演劇は記号によって組織されている。たとえば映像の木は現実の木の模写であるが、舞台上の木は小道具である。それは現実の木の模写ではなく、木として利用される記号である。舞台は、視覚的、聴覚的、身振りの、建築的などさまざまな演劇記号が使用される様式なのだ。

つぎに、演劇の特徴は共有テキストである。演劇とは、演じることと見ることが同時に起こる空間であり、俳優と観客に共同で過ごされる生の時間である。そこでは、舞台と客席の間で、たとえ言葉で語り合われなくとも、記号の発信と受信が行われ、共有のテキストが生起する。演劇の記述は、この共有テキストを読むことと結びついて、はじめて十分なものとなる。

（新野守広 『溢れるドラマ —メディア社会における演劇の姿—』 p.6）

ポストドラマ演劇とは、メディア化した社会における演劇形式をさす。レーマンの説明によると、社会のメディア化が要因で①20世紀初頭に近代劇の規範が崩れた結果演劇独自の要素がドラマから自立し始め、演劇の新しい形式を生み出して演劇のドラマからの自立化が促され、②新しいテクノロジーが生まれ、映画、TVなどがドラマ形式を取り入れてメディア産業として成功した結果、演劇はドラマ以外の演劇固有の要素を自己省察するように促され独自の表現を開拓する道を歩み出したことを指摘し、メディア社会の中で独自の発展を遂げつつある演劇の形式を『ポストドラマ演劇形式』と名づけている。ポストドラマ演劇形式とは多様な指標で認識される演劇形式で、具体的指標として、記号の並列、同時性、密度の戯れ、音楽化、視覚的ドラマツルギー、身体性、侵犯、出来事、言語、声、テキストなどがあげられている。メディア社会においては、文字テキストを読むという求心的でより深い知覚の代わりに、メディア映像という表層的で包括的知覚様式が登場したことにより、演劇においても新しい表現の可能性を探ることが重要かつ必要になったためであるとしている。ポストドラマ演劇と命名

したレーマンの意図を、新野は次のように積極的なものとして汲み取っている。「ドラマの危機に悲観せず、その崩壊を肯定する世界と人間との関係を考察する文化的な場として演劇を活性化しようとするものであり、それは、ドラマという形式では現代を生きる人々の関心から演劇をとらえ直すには限界があるという判断によるものである。」近代劇の規範が崩れたということは、ドラマ演劇自体に演劇をドラマから自立させる傾向が潜在的に含まれていたために、テキストと無関係に存在していた演劇独自の表現手段を演劇人が発見したということであり、その結果、演劇がドラマから自立する傾向が独自の芸術実践として発達したとみなしている<sup>(4)</sup>。

上記レーマンの主張に沿って、新野は、日本とドイツの演劇状況を比較した上で、メディア社会における演劇の役割と可能性、観客の役割を次のように述べている。

メディア社会における演劇にとって重要なのは、演劇の記号としての特性を十分に生かしながら、舞台と観客がともに生きるコミュニケーション構造を確立することである。

演劇は、その遊戯的な特徴を正確に自覚する必要がある。演劇は、他者との戯れを許容する境界的な特徴を持っている。……境界と戯れる遊戯状況は観客を底知れぬ不安や羞恥、恐怖や混乱に直面させる。演劇は、侵犯の恐怖と喜びを引き起こし、その場に生きる人々を倫理的な思考へ誘うのである。情報データの集積である映像メディアは、侵犯をただ傍観するにとどまる。危機を遊戯的に引き受ける演劇のメディアにおける意義は、ここにある。  
(上掲書。P.19～20)

それでは、レーマンは、ポスト演劇形式の持つ上記の具体的指標との関わりで、メディア化した社会における舞台と観客との関係の具体的可能性をどのように捉えているのか。レーマンの著書『ポストドラマ演劇』<sup>(5)</sup>において上記指標の具体化と考えられる多様な演劇試行を紹介し、結果、メディア社会におけるポストドラマ演劇の可能性として次のように言及している。

ドラマとイリュージョン化の独占はメディアに移行し、パフォーマンスのアクチュアリティが演劇を新たに独占するようになった。メディア美学の模造やシュミレーションではなく、リアルなものと省察にこそ、ポストドラマ演劇の可能性があるのがあきらかになったのだ。「イメージ機械」として現実を再現する演劇独自の可能性はさらに広がり得るとしても、それはきわめて限られている。演劇は反面、「語りかけ」というかけがえのない行為を現実化するものだ。それによって、映画やメディア自体が示すさまざまな限界を無視し、ふみこえていくことも可能になる。

(ハンス＝ティース・レーマン著 谷川他訳 『ポストドラマ演劇』 p.298)

以上から、メディア社会のドラマが演劇以外のメディアに移行したポストドラマ演劇における観客を、演劇以外のメディアの観客と比較すると、単に舞台を傍観（覗き見）するのではない、演劇独自の指標と関る「語りかけられる」ものとして、それを「遊戯的にひき受ける」可能性を持つものとして舞台とともに生きる積極的地位を占めることになる。

次に、演劇の要素に占める観客はどのように位置づけられるか舞台と観客がともに生きる場としての演劇現場における観客について考察する。

## 1.2 演劇の「現前性」と観客

演劇の要素と特性に関して、安藤（2001）<sup>(6)</sup>は、従来演劇に必須とされてきた俳優・戯曲・観客の三要素に替わり、演劇をより動的な「舞台上の瞬間芸術」と定義することにより、演劇の動的成立要件として、上演行為・観衆（観客に相当）・リアルタイムで共有される時空間の三要件を提案している。俳優が戯曲に基づき舞台上で一連の行為を見るのが観衆である。従来の観客の代わりに「観衆」という表現を提案する理由は「観客という言葉の持つ消費者という

意味合いを避けて、また、集団性の必要という意味合い」からで、観客の機能に、より積極的の意味をもたせている。その上で、演劇の特質の「現前性」と関連し、演劇の観客を絵画や映画の観客と比較して次のように積極的存在であることを述べている。

たとえば、歌舞伎では客席からのかけ声が常態化している。これを単なる演出や趣向として片付けてよいだろうか。演劇の観客は積極的な存在である。観客が舞台へ上がっていけば芝居は台無しになるが、この当たり前の現象は演劇の重要な本質「現前性」(プレゼンス)という性質を教えている。・・・・・・・・

観客の目の前で展開される行為の連鎖が演劇である。観客は今そこにいるのでありその面前で演劇の行為が展開されている。この現在進行形の<見る／見られる>関係が終わるとき演劇はない。この関係を支える片方の観客が不在であれば演劇はない。演劇にあつては観客の存在が特別な意味をもつことは確かである。

(安藤『演劇の要素と特性をめぐる問題提起』「演劇とは何か」p.5)

映画の観客は映画の進行に影響を与えない。映画内の人物も観客を感じることがない。演劇においては観客は俳優と同じ空間を共有している。舞台上の空間は観客の座る空間と物理的に連続している。俳優は見られているがそれ以上に観客を見ている。(上掲書p.11)

以上から、演劇における観客の機能は、上演会場を問わず、舞台に立つ人と舞台を見ている観客が同時に同じところに存在する、そこに居合わせている、見る／見られる相互的「現前性」の特質から、メディアの観客とは異なる可能性をもっているといえることができる。

次に、演劇の動的成立要件の、リアルタイムで共有される時空間と観客の関りについて考察する。

### 1.3 演劇の「夢破り」効果と観客

演劇の動的成立要件として、リアルタイムで共有される時空間における舞台に立つ人間と観客の関係はどのようになるか。安藤(2001)は、観客は舞台上のフィクティブな時空間をどのように共有できるのかという点に観客の積極的な意味を見出そうとする。舞台上の人間も観客も上演行為がフィクションあるいは幻影であることは百も承知でありながら、あたかも実在するがごとく反応するのは、映画も小説も同じであるが、演劇の特徴は、リアルタイムで共有される時空間の中に現出するフィクティブな時空間を、結末まで持続させる双方による共通の努力においてであり、どちらが欠けても舞台上のフィクティブな時空間は実現しないことにあるという。しかも、観客は舞台上の一連の行為がフィクティブであることを結末まで信じながら、フィクティブであることを自覚しているという意味で観客は覚醒している。これは「夢破り」であり演劇の特徴である。

演劇は一時的に見ている人、演じている人に一種の信者であることを要求するが、他方で、フィクションであると教え続ける。信じることを要求しつつ、覚醒させる。演劇のこうした<夢破り>行為は舞台上の夢にとどまらない。現実世界で支配している共同幻想をも破ってしまう。そこに演劇のすばらしさも怖さもある。(同掲書 p.23～24)

以上、観客は舞台上の出来事を信じつつ覚醒し、フィクティブな時間を結末まで共有し続けることによりはじめて演劇が成立するという積極的機能が与えられていることになる。

### 1.4 考察

演劇の要素としての観客の機能は、演劇を、戯曲中心のことばの総体とする静的な捉え方

から、舞台上で演じられる一連の行為の総体であると動的に規定すると、観客は一連の行為がその目の前で行われるという「現前性」という意味で欠けてはならないものであり、行為者が「語りかける」相手であるという積極的な意味をもつ。さらに舞台上の出来事を受容し信じつつ覚醒し続けるという「夢破り」の役割が担われているという意味で舞台上の出来事を成立させつつ一方で覚醒した判断をし続けるという積極的な意味をもっているということが出来る。観客の演劇における積極的意味は、舞台上の一連の行為に対して積極的な共有者意識を保持しているということになる。

## 2. 舞台（演者）と観客

上記1でみたように、演劇は<見る／見られる>関係により成り立っているが、見られる側（演じる側、上演行為に関する側）からの観客はどのように認識され、どのように扱われてきているかを、以下に概観する。

### 2.1 同化、異化するものとしての観客

悲劇、喜劇の作法にあたりアリストテレスは、観客に側穩の情や畏怖の念を喚起させて心理的浄化（カタルシス）をもたらすことが劇の本質であると考え、そのための技術を『詩論』で論じている。ブレヒトはこれを受動的な演劇経験として疎み、観客がより積極的に劇と関わり、それを通して現実世界で行動を起こすようになることを望んだ。登場人物に感情移入し同化することで味わうカタルシスは観客から判断力を奪い、現状に対する問題意識も改革への意欲も与えないと考え、観客が舞台に対して常に一定の心理的距離を保ちカタルシスをさせられるような非アリストテレス的劇作法を用いて、観客に客観的に考える機会を与える叙事的演劇を目指した。しかし歌の挿入や台詞の映写、挿話的構成など観客に疎外感を感じさせる異化効果を目的としたさまざまな工夫は実際にはかえってカタルシスをもたらす場合もあり、演劇からカタルシスを完全に排除するのは困難であると考えられている<sup>(7)</sup>。

### 2.2 相互に出会い、巻き込まれる観客

リアリズム演劇完成以降（1960年代）における多様な演劇的試みにおいて、観客も多様に位置づけられてきている。

寺山修司は、観客は「出会う」ものでなければならぬという考えのもと様々な実験的試みをおこない、1973年10月にベルリンでの劇場内で『邪宗門』上演中に、俳優による観客（劇場に観劇に来ていた評論家とその夫人）への暴力事件に発展し、それに関する被害者との討論会の模様が寺山の「観客論」というかたちで載っている。「多様に交差する<見る者>と<見られる者>との関係が、一つの相互体験として共有されること」、観客と実際に出会うための演劇を寺山は試みていた<sup>(8)</sup>。

劇場に集まってくる人たちは「観る」ことによって世界を理解しようとする人たちですが、いったい「観る」ということは何でしょうか？人がもし、見ることだけによって世界とかかわろうとしたら、それは「人目につかぬ片隅の壁穴」になることでしかなく、それは自己疎外にほかならないでしょう。アウトサイダーは、社会の問題であって、劇の問題ではない。私は、劇場で数千の目に見張られたいのではなく、数千の人と「出会い」たいのです。  
(寺山『寺山修司演劇論集』p.41)

一方、唐十郎は、観客を「巻き込む」もの、虚構の世界を共につくる相手と捉え、「演劇が宣言すると観客に見破られて負けますから。逆に、観客から見られっぱなしでもって攻めているというのが演劇ですからね。テーマやモチーフを暴露しないほうがいい。客体としてどこまで他者を化かすか、二時間ぐらいの間にいかに嘘の温度を観客とつくるかというのが演劇の体験だろうと思うんです<sup>(9)</sup>。」と語り、街頭劇、野外劇、テント公演を試みている。

しかし、唐十郎の6年間に及ぶ横浜国立大学での実践記録に示されているように、劇場外に居る人々を「観客」として巻き込むことは、今日のメディア情報化社会ではかなり不可能に近い。

## 2.2 消費され、管理される観客

野田秀樹による「夢の遊眠社」の演出・構成・広報活動について、榎本正樹は『野田秀樹と高橋留美子 80年代の物語』において「観客の側に立った（悪くいえば観客を管理する）本格的な広報活動を行う演劇活動体という新しい路線を開拓」していく様子を詳細に分析している。劇場にあたるサンシャイン・シティのメディア的環境構造を利用し、都市空間の中で都市的空間様式と電子的音楽で劇場の入り口から自己をとりまく環境を瞬時にドラマチックな舞台に変質させ、1980年代前半当時、まだマイナーであった演劇というジャンルに飛びついた十代後半から二十代前半の女性という支持層（観客）の行動を冷静に分析し、先回りして読む才能を持っていた。「観客たちは笑いを求めて劇場にやってくる。したがって、演出の構成も観客の笑いの間を十分に計算したものになっている」と分析している<sup>(10)</sup>。

## 2.3 パブリック・フォーラムとしての演劇の観客

谷岡（2005）<sup>(11)</sup>は、ジョン・マグラス（英国スコットランド演劇人）の『楽しい夕べ』という単行本にまとめられたケンブリッジ大学での講演を引用し、英国における演劇が、「社会が自らの姿をそこに映し出しながら、自らを定義し直す場であり、そこは作り手のみならず観客も参加するパブリックなフォーラムなのである」と、観客の機能を説明している。具体的例として、英国ロンドン、ウエスト・エンドでよく上演される軽い喜劇の観客は、劇で扱われる、笑いの前提になるような、文化的合意がひろく共有されている「公的な関心事」を見て笑いながら、そうした文化的合意を吟味し、場合によっては、これまでの合意に修正を加えて新たな合意形成へと向かう。いわば、「中産階級の公的関心事」という議題が劇場というフォーラムへと上程され、公に検討されるのだと言ってもよい」と述べている。さらに、「このような観客は、幼少の教育機関における演劇教育から始まり、長い期間と年月をかけて形成されてきた社会的文化的層である。」と谷岡は指摘している。

## 2.4 考察

以上から、舞台上で演じる演者を<見ている>観客が、より積極的な相互作用の可能性を考えられるのは、パブリック・フォーラムとしての演劇の観客であると考えられる。谷岡も報告しているが、文化的合意を共有した観客が演者と時空間を共有してその検討にあたる場としての演劇は、グローバル化され、個人が分断されたメディア社会における共生の可能性をもつと考える。

### 3. 観客の演劇受容

舞台上演行為を観客はどのように受容するのか、観客の受容プロセスについて考察する。

観客は、演劇を受容するにあたり、戯曲に書かれたせりふ（テキスト）とせりふ以外の俳優の声色、声の調子、身振り、道具、装置、衣装、音楽など、サブテキストとよばれるものによって受容する。ここでは、サブテキストのうち、心理リズム、常套反応、深層意識反応について考察する。

#### 3.1 受容プロセスにおけるサブテキスト

シェイクスピア劇を中心とするエリザベス朝演劇と、ギリシア悲劇・喜劇の作品分析に基づいた、観客の受容プロセスに関する詳細な論考において、笹山（1982）<sup>(12)</sup>は、劇の構造の土台をなすものは、言語組織体として（ことばの芸術）ではなく劇中でおこる「ことがら」（event）であり具体的な状況、劇の最初から最後まで一貫して流れる統一的全的アクションと考え、演劇作品を、その受容者（観客）の主体的経験として生起する精神現象的存在として扱っている。観客の受容プロセスの重要な要因として、舞台上に実際に展開される状況（テキスト）と平行するテキストとしてのサブテキストの存在を指摘し、その要素として、観客心理のリズム、ドラマ構成要素が引き起こす常套反応、深層意識的反応の三点をあげている。

観客の心理リズムは、舞台上の行為の進行に対する観客の期待と失望の交互に生起するリズムをさす。観客の期待は一時的に裏切られた場合、その後意外な形で実現されることによって、充足感にそれだけ鋭さが加わり、それがまた次の新しい展開への期待を誘い出すというように働く。この期待はさまざまな波長で作品全体にわたってテキストに対する観客の読み込みをつまみサブテキストの成立を助けている。

次に、常套反応は、シェイクスピア劇のいわゆる「曖昧」といわれる筋の展開箇所の分析説明にあたるもので、観客のドラマ展開の道すじの理解が非合理的形ではたらし、観客の意識の奥底の、本能的直感的把握が劇の伝達を先取りする現象を説明するものとなっている。

ことば、仕種、舞台形象などドラマの構成要素がそれぞれ独立に、あるいは互いに関連して、観客の意識の内部に惹き起こす常套反応である。あえて民族的記憶といった大前提を持ち出さなくても、共通の文化的過去を有する一つの共同体が、いく世紀もの間に、その祭儀や日常的慣習を通じて培ってきたところの連想のパターンなり象徴的価値体系なりが、テキストそのものにもとづく言語的・聴視覚的意味以上のものを、観客の心に刻みつける可能性は、充分考えられるのである。

（笹山『ドラマと観客 観客反応と戯曲の意味』p.27）

深層意識的反応は、「テキストの神話的下部構造に対する受容者の深層意識的反応」であり、これは、集団的想像力の産物であり、ほとんど無意識のうちに伝えられてきたものである。

観客の受容プロセスにおけるサブテキストは、舞台上で展開されるテキストと平行して、重構造をなして、劇の設定、舞台上におけるすべての事象（せりふの進行、舞台装置、俳優の衣装、声の調子、音響、照明）に関して観客に積極的に働きかけ、観客は各人のまた、集団としてそのひとつひとつに個別に対応するとともに、劇の進行までに至るそれら事象の総体にも対応するという意味において、舞台と観客の相互関係を瞬時に結ぶものとして重要な意味を持つといえる。

### 3.2 考察

観客の受容プロセスにおけるサブテキストの積極的機能として演者と観客の相互作用をより容易にするものである。例として挙げられうるものとして、具体的には、平田オリザのいわゆる「静かな」対話スタイルは、従来の西洋型対話形式と異なった、日本独自の会話形式、特に「間」の重要さに力点が置かれたものとして、日本人にとって真に「リアル」な表現形式<sup>(13)</sup>を採用し、さらに、日本国外においても理解される表現形式として、戯曲の外枠組みにサブテキストのユニークな例といえよう。

また、蜷川のシェイクスピアの舞台における着物の衣装、仏像の舞台装置は<sup>(14)</sup>日本人にとってシェイクスピアの世界の受容を容易にするサブテキストであると考えられる。

## 4. 日本演劇の観客動向

今日の日本の演劇の観客について2007年7月号『悲劇・喜劇』<sup>(15)</sup>は、「観客が求めるもの」という40頁にわたる特集を組み、演劇製作者（プロデューサー）、演劇ジャーナリスト、お笑い・エンタメ評論家、演劇評論家、新国立劇場プロデューサーによる、観客に関する現状報告を掲載しているが、これら観客実態の現状報告は図らずも、日本における演劇上演現場における観客の問題提起ともなっている。

### 4.1 観客の確保 動員される観客（演劇の買い手として位置づけられる観客）

演劇を上演する劇団および、舞台芸術の観客に関する従来に比較した変化に、券売方法の変化があげられている。具体的には窓口販売から、電話予約を経て現在最も多いのがインターネットによる予約販売であるという。上演主催者は上演にともなう採算上、観客数の確保には、いわゆる友の会組織のような集客組織を立ち上げ観客を動員し、入場率の維持に努めていることがわかる。各報告をまとめた各上演主催団体の集客方法は以下（表1）のようになる。

劇団・鑑賞団体	公演数	入場率	観客組織	会員数
東京歌舞伎座	昼夜二部制 25日間興行	80%	歌舞伎会 (1982)	30,000人
東京宝塚劇場	各組交代で 一ヶ月半づつ	100%	宝塚友の会 (1934・2001)	70,000人
劇団四季 ミュージカル	全国年間 300ステージ	100%	四季の会	180,000人
文学座			文学座支援会 (1938)	
ジャニーズ	ミュージカル 年一回	100%	ファンクラブ	
都民劇場			財団法人 都民劇場 (1946)	25,050人
京都 演劇鑑賞会	年間8本鑑賞		京都演劇鑑賞会	1,400人

表-1 観客動員の組織率『観客がもどめるもの』『悲劇・喜劇』 p.14～37纏め

観客確保には、上記の集客組織に加えて、特に、ミュージカル分野におけるロングラン公演方式の採用、広報として他メディアと提携（特に劇団四季のフジテレビとの提携）することによる積極的働きかけをあげている。演劇分野に関しては、特にいわゆる新劇の観客層の高齢化が特徴的であることが報告されている。

#### 4.2 「もとめるもの」を満たされる観客

舞台芸術主催者による「観客がもとめるもの」をどのように把握し、その対応はどのようになされているか。集客の必要から、多数の観客に適合する趣向を舞台上に展開しようと、演劇であっても「観客を笑わせながら楽しく見せる」方法が肯定されている。特に、歌舞伎における、スーパー歌舞伎（1968年より新橋演舞場）や中村勘三郎ルネッサンス（平成中村座1994年よりシアターコクーン）の例、および、ジャニーズのミュージカルにおける「ステージエンタテインメント」との認識のもと「視覚的なエンタテインメント性、仕掛け満載、受容を容易にするための主人公の名前に主役スターの氏名を使用する例」があり、観客は「素直に驚きや喜びのリアクション」をするものとして、ここでも、買い手、消費者として位置づけられている。

#### 4.3 観客の育成

演劇主催者は特に、その採算性から観客の創造育成をはかっているものがみうけられる。宝塚は、団体営業活動の一環として、全国中学校・高等学校・専門学校の鑑賞会を実施することにより将来の客層を期待し、劇団四季は、小学校単位で「子どものためのミュージカル」の招待公演を実施、文学座は集客組織として「支援の会（教養ある大人に向けて）」に加えて、「ファミリーシアター」を開催し（2003）ファミリーで演劇を鑑賞してもらおう努力を開始したと報告している。

演劇評論家の山本健一は『若い歌舞伎の観客』のタイトルのもと、江戸時代末期からの歌舞伎の観客の歴史の説明線上に現代の観客層一般の従来からの歌舞伎観客との変化を報告しており、「娯楽の大海に漂う若い観客は、歌舞伎をことさらなものと思わない。・・・そんな軽やかというか気まぐれな感性を、歌舞伎が掬い取らなければならない困難な時代ではある。・・・ここには下手な役者に『大根』と声をかけて無視し、育てるかつての辛らつな観客は誕生するだろうか。」との危惧の念を表明している。これは、かつて、観客が舞台上の俳優を教育するという機能をもっていたものの伝承の断絶の危機に対する危惧である。

公共劇場による観客育成に関して、世田谷パブリックシアター製作部長高萩宏が1997年設立以来10年間の運営について報告し、舞台芸術に関心を持たない多くの人の関心呼び起こす作業こそ市域公共劇場の最大のミッションと位置づけ、「潜在的観客の顕在化」を妨げている事項として①高額な入場料②「演劇」のイメージが一般的に良くない③演劇に関する情報が限られていることをあげ、その改善策を提案している。入場料に関しては、ロングランのシステムと地方での中規模ツアー公演、公共劇場による、地域割引・学生割引・シニア割引など各種割引などによりお得感の演出による演劇初心者呼び込みの努力を提案している。次に「演劇のイメージを良くすることの必要性」については、「演劇との楽しい出会い」を用意することの必要性を説き、つまらない舞台や、ちやちな作品を見て、わざとらしいとか、押し付けがましいと感じるような「演劇との不幸な出会い」をなくすことが必要で、演劇事業を行う公共劇場で働く者が、「演劇に親しむこと」が良いことだと常に確認していなければならない、と述べている。演劇情報の発信については、公演のみならず、常時の演劇に関する各種ワークショップ開催の提案をしている。

#### 4.4 考察

上記「観客がもとめるもの」報告から浮かびあがるのは、演劇の観客の集客方法の中心がい

わゆる友の会組織などにたよる集客方法、ミュージカルの興隆、スター主義、および、新劇の観客の高齢化という現況、および、演劇など舞台芸術の観客は、上演品目を消費する顧客と位置づけられ、好みを探られることによるある種の管理されたものになっていることである。より理想的演劇環境のためには、公共劇場による創造的施策立案が必要とされている。

## 5. 演劇上演現場における舞台と観客

今日の日本の演劇上演現場における舞台と観客の関係はどのようになっているか。上記1～4における観客に関する考察をもとに、具体的商業演劇上演に関して、特に①サブテキスト、②舞台上における指標の効果を基準にして、印象的分析の域を出ないものであるが分析を試みる。

### 5.1 スター主義・大劇場における観客

#### A. 『六月大歌舞伎』 東京銀座歌舞伎座（客席数1867, 2007/06/17 6:00pm）

平日の夜の部であったが、1800名収容の大劇場は満員で、幕見も立ち席のみであった。舞台上の出演者はマイクロホンを使用していないため、3階立見席では声が聞き取れない場面もあったが、観客のせりふに対する感度は良く、要所で盛んな笑いが起きており、かけ声もひんぱんにかけられていて、気軽に楽しむ観客の動きを見ることができた。立ち見席80%は東京都内観光バス（はとバス）の乗客らしい解説書持参で、外国人客も多かった。時代背景は江戸時代ということで、枠組みが過去であり、その時代の腹黒代官を庶民がこらしめるという筋は、現代における公職者の状況を観客に想起させるというサブテキストの役割を担っていた。

#### B. 宝塚歌劇雪組全国ツアー仙台公演 イズミティ 21大ホール（客席数1456, 09/28 6:00pm）

収容人数1200の大ホール観客席の大半は若い女性客であったがかなり高齢の女性も見受けられた。劇進行中観客は、宝塚歌劇常連による拍手に引きずられるような形ではあったが、拍手による舞台と観客の一体感がかなり感じられた。レビューでは、演者が舞台を下り、客席を周って踊るといふ舞台側から観客へのかかなり積極的演出方法であった。

### 5.2 小劇場における英語劇

#### A. 『ラスト・ラフ』 パルコ劇場（客席数458, 2007/07/16 1:30pm）

日本の有名戯曲作家による有名戯曲の英語版を英国俳優の演出出演による上演であった。

観劇前のチケットの売れ行き状況がかなり良いので、このような上演を観客はどのように鑑賞するのか非常に興味があった。内容は喜劇のせりふ劇で、日本語が舞台左右の幕上に投影されるが、せりふと日本語訳のわずかなずれが、観客と舞台が一体になることを妨げていることが、観客の笑いがせりふではなかなか起きず、動きに対する笑いが多いことが物語っていた。

#### B. 『THE BEE』 シアタートラム（客席数200, 2007/07/27 2:00pm）

この作品も日本語劇の英語訳でせりふが英語であったが、作者と演出が同一である点が上記演目と異なる。舞台上では、暴力の進入による日常の不毛が演じられるが、せりふを具現するイメージとしての動きが非常にはっきりと繰り返し緩急に富んで繰り返されることにより、笑いと不快さに耐える観客の沈黙は舞台に直に伝わっていた。

### 5.3 初演音楽劇

『ロマンス』 世田谷パブリックシアター（客席数600, 2007/07/27 4:00pm）

初演作品の約2ヶ月にわたる公演であるが満席で、補助席鑑賞。内容は、チャーホフの一生をチャイコフスキー「ロマンス」の音楽（ピアノ舞台上で演奏と歌）が取り入れられ、せりふと動きに喜劇的要素がかなり盛り込まれ、観客による笑いが随所で起きていた。が、音楽・歌のサブテキストとしての舞台上での効果は疑問であった。

### 5.4 音楽・ダンス劇

『6週間のダンスレッスン』 東京博品館劇場（観客数381, 2007/08/28 2:00pm）

秋田県能代市能代文化会館（観客数1181, 2007/09/30 1:00pm）

英語劇からの翻訳劇で、劇中言及される事象にはアメリカやヨーロッパの事象も多く含まれ、6種類のダンスの教授の合間にそれぞれの心理状況が明らかになる、大音響のテンポの速いダンスリズム音楽とダンスが入った内容である。

72歳のバプテスト派牧師のリンパ腫を患う未亡人の、娘を30年前に妊娠中絶の後遺症でなくしている主人公が、人に習う必要もないほど踊れるのに、ダンスレッスンを依頼するというもので、雇われたインストラクターは数ヶ月前に認知症だった母親を亡くしたばかりのゲイの50歳を目前にした男性、というかなり込み入った状況を持つ舞台上の人物達の心理状況の変化をサブテキストのダンスによって示している効果が大きい。

観客の反応を比較する目的で東京の小劇場と地方の大ホールと2回観劇した。出演が高齢の大女優で昨年が続く再演にはリピーターも多かったと考えられ、東京博品館劇場は、観客はほとんどが高齢の女性で、舞台上に対する笑いと拍手は、上演劇内容に対するものというより、スターへのワンマンショー的反応であった。劇場ロビーには、主演女優宛のタレント・演劇人からの花籠が飾られていることも、舞台外の劇場内事象としてそのような環境を作り出していたともいえよう。

一方、地方都市（交通も大変に不便な）能代市文化会館（公共機関主催）では、この日この演目の楽日であった。収容人数1100で、日曜日マチネーの観客はほとんどが高齢層の女性で80%の入りであった。舞台装置はむしろ、博品館劇場の1.5倍の大ホールに合っており、マイクロホンなしの役者の声は早い速度のせりふも、小声で話されるせりふも充分に聴き取ることができた。観客の反応は非常に活発であった。スピードの速いせりふに起きる笑いは、東京の劇場におけるそれよりも多く、舞台上の動きに影響を及ぼしていた。ダンスの種類に合わせた拍手も自然で、観客全員が舞台上と記号の授受をおこなう現場であった。シリアスな状況にあるといえる地方の高齢女性の方が、舞台で進行するシリアスな状況を瞬時に感知する集団意識のようなものが働いている感じにさせられた。

## 6. 結論

演劇を舞台上に展開する一連の上演を舞台上の演者とともに観る観客によって時間と空間を共有されるものと、動的に解釈し規定した場合、メディア社会における演劇の役割における観客は積極的機能を与えられることが明らかになった。せりふを中心としたテキストと舞台上の様々なサブテキストを共有することによる、身体表現による舞台上への同化・異化、覚醒を

とおして、メディア社会における「人間の問題を考察する」共有の場として意味づけられる。上演者と観客がより積極的に相互作用されるためには、舞台上の上演行為が洗練されることのみならず、「観客」の文化を制度として育てることが重要な課題であると結論づけ、提案するものである。

## 註

- (1) ドラマとは<行為する者を再現すること>である。ドラマの名称についてアリストテレスは『詩学』の中で次のように説明している。「ある人々によれば、それゆえに悲劇と喜劇はドラマという名でも呼ばれるという。悲劇と喜劇は行為(ドラーン)者を再現するからである」(アリストテレス『詩学』第3章 p.26. 128～29)。なお、訳注によると、「ドラマ(drama)は、動詞ドラーン dran (行為する)の名詞形」同書 p.124 第3章訳注(6)
- (2) 早稲田大学21世紀COE演劇研究センター主催「演劇理論研究コース演劇論講座」をもとに書き下ろされた論集『知の劇場 劇場の知』(岡室美奈子編 ぺりかん社 2005年)の序において、岡室は、今日の演劇の置かれている状況について、「演劇動向に一定の輪郭を与えること」「演劇に何を求め、期待するのか、演劇は今後どこに向かうのか、といった問いを立てることそのものが、もはや容易ではなくなっているのである。」「・・・欧米でも同様であろう。・・・もっともシンプルかつ根源的な問いを、かつてないほどに突きつけられることになる。演劇とは何か。そもそも演劇は可能なのか。」と述べ、「戯曲研究イコール演劇研究であった時代はとうに過ぎ去り、俳優の身体や演技、演出、舞台装置や衣装、照明や音響、劇場、ひいてはそれを取り巻く社会を含めた総合芸術としての演劇をいかに研究の俎上に載せていくかが課題である・・・」と、演劇研究における新しい視座の必要性を説いている。
- (3) 演劇の戯曲の解釈に関する考察は勝畑(1995)「ロミオとジュリエット」上演の今日のテーマ(尚網学院短期大学研究報告41集 p.87～98)を、演劇上演の舞台上の設定に関する考察は勝畑(1996)「お気に召すまま」の劇場的表現(尚網学院短期大学研究報告42集 p.45～57)を参照。
- (4) 新野守広『溢れるドラマーメディア社会における演劇の姿ー』「思想」2007年 No3 p.6～16
- (5) ハンス＝ティーミス・レーマン著 谷川道子他訳『ポストドラマ演劇』同学社2002年
- (6) 安藤隆之 玉崎紀『ヨーロッパ演劇の形』勁草書房 2001年 p.21～24
- (7) 佐和田敬司 藤井慎太郎 冬木ひろみ 丸木隆 八木斉子編『演劇学のキーワード』ぺりかん社 2007年 p.155、p.220
- (8) 寺山修司『寺山修司演劇論集』国文社 2000年 p.20～49
- (9) インタビュー唐十郎『ケータイを身体の一部にしている人のアタマに楔を打ち込む演劇はどこにあるのか?』「舞台芸術」05 p.13～32、唐十郎『教室を路地に!横浜国大 vs 紅テント2739日』岩波書店2005年における唐の報告は、大学内教室空間において携帯電話に視線を走らせる学生達を劇の空間に「巻き込む」ことの困難さを示している。
- (10) 榎本正樹『野田秀樹と高橋留美子 80年代の物語』彩流社 1992年 p.9～20
- (11) 谷岡健彦『パブリック・フォーラムとしての演劇/劇場』「舞台芸術」05 p.103～111
- (12) 笹山隆『ドラマと観客 観客反応の構造と戯曲の意味』研究社 1982年 p.5～27
- (13) 平田オリザ『リアルだけが生き延びる That's Japan 012』(株)ウェイツ2003年
- (14) 蜷川幸雄『蜷川幸雄・闘う劇場』日本放送出版協会 1999年
- (15) 『悲劇・喜劇』第60巻第647号 早川書房 2007年 p.8～47

## 参照上演作品

- 1 『THE BEE』NODA・MAP 番外公演 シアタートラム 2007年7月27日 4:00 PM  
脚本:野田秀樹&コリン・ティーバン 演出:野田秀樹《ロンドンバージョン》  
出演:野田秀樹、キャサリン・ハンター、グリーン・プリチャード、トニー・ベル  
提携:世田谷パブリックシアター 企画・製作:NODA MAP
- 2 宝塚歌劇雪組全国ツアー仙台公演 イズミティ 21大ホール 2007年9月24日 6:00 PM  
『影星の人ー沖田総司・まほろしの青春ー』作・演出:柴田侖宏、演出・振付:尾上菊之丞、  
『Joyfull II』作・演出:藤井大介 出演:水夏希、白羽ゆり
- 3 『ラスト・ラフ』「笑いの大学」UKプロダクション来日公演 パルコ劇場 2007年7月16日 1:30 PM  
作:三谷幸喜、脚本:リチャード・ハリス、演出:ボブ・トムソン、出演:マーティン・フリーマン、ロジャー・

勝畑：演劇における演者と観客間の相互作用に関する一考察

- ロイド・バック、クリストファー・バーチ、企画製作：(株)バルコ
- 4 『六月大歌舞伎』 東京銀座歌舞伎座 2007年6月16日 6:00 PM (夜の部の二幕見)  
『盲長屋梅加賀 本郷木戸前勢揃いから赤門捕物まで』 四幕六場  
作：河竹黙阿弥、出演：松本幸四郎、中村吉右衛門、他
- 5 『6週間のダンスレッスン』 東京博品館劇場 2007年8月28日 2:00 PM  
秋田県能代市能代文化会館 2007年9月30日 1:00 PM  
原作：リチャード・アルフィエリ、翻訳：常田景子、演出：西川信廣、出演：草笛光子、今村ねずみ  
企画：シーエイティブロデュース
- 6 『ロマンス』 こまつ座&シス・カンパニー公演 世田谷パブリックシアター 2007年9月12日 6:30 PM  
提携：世田谷パブリックシアター 脚本：井上ひさし 演出：栗山民也  
出演：大竹しのぶ、松たか子、段田安則、生瀬勝久、井上芳雄、木場勝也

