

## 演技の素人と玄人

### 比較演劇ノート（二）

毛利 三 彌

（前号で、演技の素人性と玄人性の考察は別の機会にゆだねると書いた<sup>(1)</sup>ので、今回、それについて考えてみたい。だが、この問題では、まず言葉の誤解が生じる。前号でも記したが、わたしのいう素人、玄人は、価値判断を含む概念ではない。それにもかかわらず、素人とよぶだけで反発がかえってくる。別の用語の方がいいのかもしれないが、価値概念でないことが了解できるなら、玄人、素人の言葉は、対象を日常的印象にあわせて理解するのを助けてくれる。ともあれ、以下の論から、演技についての比較演劇的議論が深まるなら、目的は達せられる。）

もうかなり昔のことだが、ある新劇の演出家から、新作歌舞伎の演出を頼まれたときの話を聞いたことがある。俗に三階さんと呼ばれる大部屋の役者たちに、舞台前面に出てくるよう指示しても、名題あるいは幹部の役者が前にいると、どうしてもそれより先に出ることが出来ない。通常の歌舞伎劇では、彼らはつねにうしろに控えるのがきまりだから、そういうきまりが身に染みついている、前に出ることに体が抵抗するのだという。逆に、そういうきまりを身につけていない新劇俳優を、彼らは「お素人さん」と呼ぶらしい。

ある分野の素人、玄人の区別は、一般には、その分野独

自の技術を身につけているかどうかによる。歌舞伎では、それは型の演技であって、役者は幼少のときからそれを仕込まれる。歌舞伎役者の身のこなしには独特の雰囲気があるが、この雰囲気は、ただ、きまりや約束事を型どおりに演じていれば出てくるものではない。たとえば、歌舞伎役者の踊りと、いわゆる舞踊専門家の踊りを比べてみれば、はっきりわかる。歌舞伎役者の踊りには、よくいえば達者、悪く言えば狎れた感じがある。「手なれ」という言葉には、両方のニュアンスが込められているが、手なれた芸、それが玄人のものである。

わたしは学生のとき歌舞伎研究会にいて、何度か学生歌舞伎の舞台に立った。演じ方は、玄人の歌舞伎役者に教わったから、一応、型どおりである。しかし、友人知人からなる観客が大いに沸くのは、その型がいかにも危なっかしいから、手なれた玄人芸ではないからである。それが面白がられるのは、幼稚園や小学校の学芸会と同じである。子供の演技は類型であり、親や知り合いは、その類型演技の初々しさを楽しむ。文学座の杉村春子の演技が一種の型をもっていたことを前回書いたが、杉村ファンがその型を楽しんだのは、むしろ、初々しさではないけれども、しか

し、少なくとも、杉村春子はその型に満足していない、それに抵抗していることが魅力だったのである。玄人芸ではない。前回の佐久間良子の演技は玄人芸であった。この違いはどこに由来するのであるうか。

演劇の基本構造は、俳優が劇人物を演じるというものであるとされる。わたしは別のところで、この関係を、文楽における人形遣い、人形、太夫の三者の関係をもとに考察したことがある。<sup>(2)</sup>人形遣いは、太夫の語りに合わせて人形を動かすが、このとき、動いているのは人形遣いではなく、あくまで人形である。動いていない人形は、ただの木偶だが、それを、あたかも自分で動いているように見せるのが人形遣いの技巧、芸である。人形が自ら動いているようにみせるには、人形遣いの存在を消したほうがいい。文楽の約束事として、一体の人形を三人の人形遣いで操るが、通常は、三人全員が、全身を黒衣で覆って無の存在となっている。ところが、芝居が劇的に高まる場面では、三人のうちの主遣いは、顔を隠すことなく人形を遣う。観客を劇的に引き込もうとする場面で、人形が自立しているように見せるのではなく、まったく逆に、人形遣いが人形を動か

していることをみせようとする。わたしは以前の分析で、人形遣いを俳優、人形を演技、太夫を劇人物としたが、よく考えてみれば、出遣いするとき顔を出すのは主遣いのみであつて、あとの左遣いと足遣いの二人は、やはり全身黒衣で覆われたままである。いつてみれば、顔をあらわしている主遣いは、人形を動かしているのはわたしです、といっているのだが、実際には、彼だけで人形が動くのではなく、全身を黒衣で被つてわれわれからは見えない（ことになつてゐる、いや、大方の場合、観客の意識に入らない）左遣いや足遣いにも加わつて動いているのである。つまり、演技をしている「俳優」とその「俳優」に演技をさせている別の「人」が背後にいる。「俳優」とこの背後の「人」は、構造的に別の存在であるから、この「人」を、いささか紛らわしい<sup>(3)</sup>いい方になるが、「役者」と呼んで「俳優」と區別したい。

したがつて、通常、演劇の構造は、俳優 演技 劇人物、とされ、わたしもこれを踏襲していたが、これはむしろ、文楽の關係構造からは、役者 俳優 演技 劇人物、とすべきだろう。ただ、普通の劇では、出遣いということはまずないから、「俳優」と「演技」の區別はない。そして

「役者」は、黒衣の人形遣いのように、見えていないことになつてゐるが、実際には、虚構の人物の存在を支えているのが「役者」であることを、観客は常に意識している。ところが、この「役者」と「演技」の間に「俳優」が顔を出す場合がある。歌舞伎がそれである。歌舞伎では、それが許され、それを観客は期待する。あえて図式化すれば、堀越夏雄 十二世市川團十郎 飛び六法 弁慶、となる。ここで、「堀越夏雄」はほとんど完全に消え、團十郎が六法の演技を介して弁慶と付かず離れずの關係様態をみせる。歌舞伎が俳優中心の演劇だといわれるのは、この「演技」の二元的可能性を観客は楽しむからであり、「人物」は必ずしも中心に位置しない。「俳優」は「人物」にならうとして、ならない。「人物」とのそういう關係をもたせるのが歌舞伎の「演技」である。弁慶が現実にあのような走り方をするはずはないが、われわれは、その飛び六法から弁慶の躍動を感じとりながら、しかし同時に、われわれの前を弁慶ではなく團十郎が走っているのを見ているのである。そこでは、「俳優」が「人物」に劣らず重要となるから、日常生活の振る舞いを芸の肥やしにするなどという。この歌舞伎役者の市民倫理は問われるだろうが、われわれがそ

ういう類の芸を歌舞伎のものとして楽しんでいることも否定できないだろう。数年前に中村勘九郎の『京鹿子娘道成寺』を見たとき、彼の日常生活がたしかに肥やしになっていると思わせるところがあった。それはあくまで勘九郎の生活であつて、本名の波野哲明のそれではない。つまり半ば虚構の、噂の生活である。歌舞伎「俳優」名自体、襲名による半ば虚構のものだから、当然だろう。勘九郎の踊りには、余裕、遊びがある。いきな玄人芸である。（歌舞伎でも、たとえば、現松本幸四郎の演技は真面目すぎる。上品かもしれないが、いきではない。幸四郎が現代演劇、特に翻訳劇に出てあまり違和感がないのは、それゆえだろう。）

かつて、女性の場合、「玄人」とは、「素人」の娘と区別するいい方であつた。九鬼周造が『いき』の構造』で分析する「いき」は、ここである玄人に典型のものである。九鬼は、「いき」が日本に特有の美意識であることを強調して、その構造は、「媚態」と「意気地」と「諦め」の三つの契機を示しているという。基調をなす第一は「媚態」である。これはいうまでもなく異性に対してあらわれるものだが、「一元的の自己が自己に対して異性を措定し、自己と異性との間に可能的関係を構成する二元的態度であ

る。」俗っぽくいえば、相手への付かず離れずの姿勢に生じる存在様態であるから、思いを遂げて緊張感を失えば、おのずから消えてしまつ<sup>(4)</sup>。

演技の玄人性も、九鬼のいう「いき」のもつ二元的可能性に類似する。歌舞伎役者の演技は、媚態をもつ。それは、「俳優」と「人物」とが、まさに付かず離れずの位置をとるからである。それが芸である。したがって、「役者」は自らの芸（演技）を陰から眺め、それを訓練することができる。芸と人格とは別物となる。だから、玄人芸に感嘆するとき、必ずしもその人格を肯定しなくてもいい。いや、逆に、人格と切り離してその芸を鑑賞できることに、安心感をもつ。その安心感が、役者から受ける安定感のもととなる。演技の上手い下手とは別である。歌舞伎役者の下手な踊りより、はるかにうまく踊る舞踊家はいるが、舞踊家には、歌舞伎役者の媚態は本性とされない。

能の演技も媚態を見せない。「俳優」があらわれることはない。そもそも大方の本名は舞台名と同じである。能も様式的な演技であり、現実には、人はあのようにすり足で歩いたりしないだろうが、しかし、そこで歩いているのは「俳優」ではなく、あくまで「人物」である。「人物」の方

に観客の意識がおよぶような、そういう演技である。歌舞伎と違って、現実動作の誇張ではなく抽象だからである。金剛蔵がいったように、「人が見るのでもない。面が見るの<sup>(5)</sup>である」。能は、過去の知られた曲ばかり上演するから、観客は、「人物」を見るのではなく、「演技」の巧拙を見る習慣になってしまったが、能役者は、「演技」から「人物」へ観客の意識を導くために、真剣に芸を磨く。余裕や遊びのある芸をめざすのではない。（わたしのいう「人物」は「筋」と同義だが、その議論は今は措く。）これは、構造的には新劇の演技と同じといえるだろう。玄人芸ではなく、あえていえば、素人芸である。だが、玄人に上手い下手があるように、素人にも、変ないい方だが、素人としての上手い下手がある。能は、終極点が無心だというとき、なにも無いとは、「役者」「演技」「人物」が一つだということだろう。これが素人の極点である。新劇ではこれらが一つにならない。それは、新劇が取り入れた西洋の演技が、「役者」と「人物」の一体ではなく、「役者」を殺して「人物」のみが存在しているかのように見えるものだったからである。しかし、これはわれわれの演劇伝統にない演技観であった。そのため、「役者」を殺そうとして、つい「俳優」が顔を

覗かせてしまう。杉村春子の型の演技のゆえンである。滝沢修も山本安英も、初期新劇の名優とされた人たちの多くは、この弊に陥った。そうでなければ、昨今の若い達者な俳優たちのように、演技を楽しむ玄人芸に傾く。

この素人、玄人の演技構造からみて興味深いのが、宝塚歌劇である。よく、男ばかりで演じる歌舞伎と女ばかりで演じる宝塚は、異装演技ということで類似したもののようにみられるが、構造的には大いに異なるところがある。実は、わたしが宝塚の舞台をみたのは、これまで合わせても十回にみたないくらいだから、宝塚ファンからは、語る資格がないといわれるかもしれない。だが、わたしの見た舞台から推すに、宝塚歌劇では、先の構造図式で述べた「役者」と「俳優」とが区別されないのではないかと思う。（レヴューは、いま考慮外とする。）芸名はもつが、それは個々人固有の名前だから、本名の代わりをなす。作家の筆名と同じである。ところが、この「役者」「俳優」は、通常の「役者」のように、原則的に消える存在たんとするのではなく、歌舞伎の「俳優」のように、自己主張をする。たとえば男役は、演じている自分が女であることを隠さな

い。だが、いかにも男らしく演じないということは、その演技の真実性が問題となるのではないから、歌舞伎のように、その演技自体を楽しませるのではない。だから、宝塚では演技を蓄積し精錬することをしない。たしかに、演技や舞台表現は派手であるが、九鬼周造のいうように、派手と「いき」は異なる。「いき」には「諦め」の契機がある、否定による肯定が見られる。宝塚は全的に肯定である。媚態をみせるのではなく、真剣に、清く、正しく、美しいことを目指す。だから、物語つまり「人物」の成立が目的となる。演技の質は、能とも新劇とも違うが、玄人でなく素人の範疇に入ることでは、同じである。

ところで、素人、玄人には、スポーツでいうアマ、プロのように、その収入によって生計を立てているかどうかという区別の仕方がある。すなわち、プロフェッショナル（玄人）は、それを職業にしていることを指し、アマチュア（素人）はそつでないものを指す。プロ野球と実業団野球や学生野球の違いである。

この区別を現在の日本演劇に当てはめると、舞台収入で生計を立てることを建前とするかどうかは、演劇分野によ

って違っている。この意味でプロ（玄人）の演劇は、歌舞伎、文楽、商業演劇、大衆演劇と呼ばれる分野である。歌舞伎役者はほとんどすべてが松竹に属しているから（少数が前進座に属する）、松竹専属であることが玄人の証となる。文楽は、現在の日本で唯一の国立劇団であるが、劇団としての文楽協会に属することで職業となる。商業演劇は、曖昧な概念だが、一般には、松竹、東宝など、収入目当ての興行会社が企画上演する中で、歌舞伎、文楽をのぞいた公演を指すとしてよい。これは劇団制をとらないから、商業演劇の俳優とみなされる明確な条件はなく、多くは、映画テレビ出身か、現に兼ねている俳優である。（新派は、かつては演劇分野の一つとされる劇団だったが、今は、ほとんど商業演劇の一部といってもいい曖昧なものになっている。）大衆演劇は、これも漠然としたい方で、商業演劇と同義に使われることもあるが、実際は、いまだ全国各地に点在する旅回りの劇団を指すとしてよい。舞台上演を唯一の職業とする本来の意味の玄人（プロ）は、大衆演劇だけだといえるかもしれない。

ここにあげた以外の舞台分野、すなわち、能楽、日本舞踊、新劇および新劇以後の演劇（漠然と、一九六〇年代終わ

りからのいわゆる前衛演劇、小劇場演劇等々)、ダンスなどは、舞台収入を目的としない、あるいはしたくてもできない分野であり、その意味で、素人(アマ)の集団である。能役者の大半は舞台収入ではなく、個人的な教授収入で生活を立てている。能楽のこのあり方は、歴史的に、始まりからそうであった。

宝塚は、外見は、歌舞伎のようなプロの演劇のようだが、内実は、ずっと赤字採算であるにもかかわらず、阪急電鉄会社の一種の宣伝手段として財政面は度外視されてきた。属する俳優も、宝塚音楽学校の生徒とされている。したがって、ここでの素人に分類されるだろう。

素人の範疇にあっても、能楽および日本舞踊と、新劇およびその系統の演劇と、宝塚とは、大きく三つの異なる演技構造をもっているが、収入方法から見ても、これらの三つの「素人」部門はそれぞれ特有の性格をもっている。周知のように、能楽や日本舞踊では、一定水準に達したことの証として免許を出す。一般にいう能役者のプロフェッショナルとは、技を認められて能楽協会会員となつたものであることであり、舞踊のそれは師範の資格をもつもののである。これは、教授による収入を得ることの許可を意味す

るから、すでに述べたように、能役者も、舞踊の師範も、生計を立てるだけの収入をもつことができる。だがそれは必ずしも、舞台表現者としての能力の保証ではない。資格をもたないものでも、優れた舞いや踊りの技をもつものはいくらもある。この点は、アマの野球選手でも、プロに劣らない技術をもつものがあるのと同じである。

新劇系統の演劇は、分野としても個人としても、玄人(プロフェッショナル)の証をもたない。「名実ともに」素人である。演劇学校や俳優養成所を卒業することは、一種の資格証明になるだろうが、それは、欧米のように一般的に通用していない。むしろ、これは演劇教育の問題であり、演劇環境の問題である。だが同時に、この純粹「素人」性は、その演技構造に基づくともいえるだろう。「役者」を殺すことは、「役者」を鍛えることが第一の要求ではないと誤解されがちだからである。

宝塚では、大半が宝塚音楽学校の生徒とみなされ、劇団にいるかぎり、生活は保障される。常に舞台訓練はしても、演技を深めることは関心の的ではないから、免許はでない多くは一定の年齢になると退団するが、退団後も、宝塚風の演技をつづけるものはまずいないから、免許は必要ない

わけである。たしかに、この制度のユニークさは、その演技構造のユニークさに見合っている。

このように見ると、演技構造の形態からしての素人、玄人の区別と、職業として成立しているかどうかの素人、玄人の区別が、ある程度、対応していることに気づく。下世話にいえば、玄人芸とは、金の取れる芸だということである。だから、逆説的に、「素人」は階級が定められ、「玄人」は階級化されない。梨園の御書司は、幼年より舞台上に立ち、上手い下手に関係なく、舞台経験をつむことで玄人芸を身につけていく。歌舞伎は興行収入がすべてである。習い事教授を基盤とする演劇分野は、舞台興行によって、生計を立てる必要はない。だとすると、親会社の阪急に財政面を任せていた宝塚歌劇が、近年、興行として自立する方向をめざし出したことは、あるいはその演技に変質をもたらすことになるであろうか。

#### 注

- (1) エッセイ「新劇の演技」『成城文藝』一八七号、二〇〇四年。
- (2) “The Structure of Acting: A Viewpoint of Puppet

Theatre”『演劇学論叢』第四号、大阪大学大学院文学研究科、二〇〇一年。

- (3) 「俳優」の語はすでに『日本書紀』にみえる。「わざをぎ」である。「役者」は「役人」と同義で鎌倉時代から一般的に使われた。 「俳優」は演技をするもの、「役者」は役に扮するもの、という源義からして、ここでの区別と使い方に妥当するだろう。なお、両語に関する考察として、『新訂 東西演劇の比較』（毛利三彌編著、放送大学教育振興会、一九九三年）「14俳優と観客」を参照。

- (4) 九鬼周造『いき』の構造 他二篇、岩波文庫、一九七九年「一九三〇年、一九四一年」、二十一頁以下。

- (5) 金剛藏『能と能面』弘文堂、一九四〇年。

- (6) 九鬼周造、前掲書、二十七 八頁。