



Title	東西の演劇伝統の現代的接点
Author(s)	藤田, 実
Citation	大阪大学言語文化学. 1992, 1, p. 3-16
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/78196
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

東西の演劇伝統の現代的接点*

藤田 実**

The recent increase in the international exchange of dramatic art has created a gradual awareness, on the part of the Western audience, of the virtues of Eastern theatrical traditions which have kept alive a tradition of highly symbolic artistic representation. Symbolic ideas and emblematic meanings, essentially religious and folkloric, are found put into code in every particular detail of the theatre space. The combined effect of this codified symbolism, found, for instance, in the rigorous geometry of *Noh* theatre, has always been vital to the performer on the traditional Eastern Stage.

The excavations of the Rose and the Globe in 1989 have opened a new vista in the appreciation of the importance of Renaissance stage space. Evidence shows that these Renaissance theatres were circular and probably Vitruvian in their basic ground plan and classical and mediaeval in their codified theatrical symbolism. The disruption in the performing arts, caused at the time of the total annihilation of the Elizabethan theatres by the Puritans gave rise to a modern theatre distanced from its roots. The possible recovery of the original conditions of performance as experienced in the Rose and the Globe may be usefully combined with the further discovery by Western theatre of Eastern theatre that has successfully sustained the traditional force of theatrical arts.

1991年8月、東京で第五回国際シェイクスピア会議が開催された。会議の主題は「シェイクスピアと文化的伝統」(Shakespeare and Cultural Traditions)である。「文化的伝統」が複数になっていることから分かります、シェイクスピアの演劇の理解を従来のようにシェイクスピアを生みだしたヨーロッパ文化の伝統だけではなく、それとは異質の文化の中でどのようにシェイクスピアが深く解釈され、新しい理解と表現が創造されつつあるかを探ろうとする試みが、そこに込められていたと考えてよいのである。その背後には、ヨーロッパの文化は近代に

* A Contemporary Encounter of Theatrical Traditions East and West (Minoru FUJITA)

** 言語文化研究科言語文化国際関係論講座

入って先進的な役割を果たしたことはまちがいないとしても、文化の伝統というもの、地球上のいかなる場所であっても、それぞれに深い内容を持ち、相互に置き替えることのできない特質を備えていて、レヴィ・ストロース的な文化人類学の立場からは、文化に優劣は無いということが暗黙の了解を形成してきた事実が潜んでいるといえる。またさらに言えば、ルネッサンス以降のいわゆる西洋の近代文化がようやく一つの行き詰まりに到達して、創造的な展開を必ずしも十分に果たせなくなったために、あたらしい活路を西洋文化以外のところに求めようとする動きがそこに潜んでいるといっても、必ずしもまちがいはないのである。ワシントンやストラトフォードやベルリンなどを経て、開催地がそれらとは異種の文化圏にはじめて移されたことは、複数の文化的伝統を視野に入れなければ、もはや文化研究は成立しないという厳然たる事実が共通の理解となっていることをまさしく物語っている。

筆者はこの国際シェイクスピア学会でセミナーのひとつを chair する責務を受け持ったが、日本をふくむ東洋の伝統演劇の視点からシェイクスピアの演劇をとらえなおすところみとして、このセミナーの主題を“Acting and Language in Shakespeare and the Eastern Theatre”とした。一方ですでにアントナン・アルトーやピーター・ブルックらは、東洋の演劇伝統をささえにしつつヨーロッパの現代演劇にたいする批判を加えてきている。しかし、それと異なった方向から、とくに言語ないしテキストを基本とする現代のシェイクスピア演劇の主知的理解の傾向から、劇場空間での多面的な表現力にあふれたパフォーマンスとしてのシェイクスピア演劇の本来のありかたを回復し、もう一度その演劇を、それが誕生したルネッサンス演劇が保持していた伝統的文化空間の意味へおしもどす試みがなされねばならない。その方法として、能・歌舞伎・文楽、その他の東洋の演劇の total theatre としての表現のあり方と共通する基盤を、エリザベス朝時代のルネッサンス劇場空間の意味と、そこにおけることばと演技のあり方の中に確認してゆくことを、このセミナーで意図したと言えるのである。本論も、シェイクスピア演劇の場合において、日本とヨーロッパの演劇文化の相互に異なった伝統が、本質的にどのようなかたちで現代において接点を持ちうるかを考察しようとするものである。そのために、シェイクスピアにおいてありえたルネッサンス演劇空間の意味を、東洋の伝統的演劇空間の意味と結びあわせて検証しておきたいのである。

1989年のロンドンに、演劇に関心をもつ人の注目が世界中から集まった。17世紀半ばに姿を消したシェイクスピア時代の二つの劇場の遺跡が相次いで発掘されたのである。イタリアの盛期ルネッサンスから一世紀近くもおくれてイギリスにルネッサンスの波が訪れるが、イタリアのルネッサンスがミケランジェロやラッファエロの彫刻や絵画で代表されるとすれば、イギリスのルネッサンスは、シェイクスピアを中心とするエリザベス朝時代の劇作家による演劇によって代表される。当時のロンドンには、観客を2千人は収容したと考えられる大劇場の地球座(the Globe)をはじめ、十余りの公衆劇場(public theatre)が存在していた。特に現在のロンドン橋を南に渡ったあたりのテムズ川畔のサザックの地に、地球座や白鳥座(the Swan)や薔薇座(the Rose)や希望座(the Hope)といった劇場が集まって演劇地区を形成していたのである。シェイクスピアの属する国王一座が地球座を本拠とするのにたいして、それと対立するもう一つの有力な劇団である海軍大臣一座は薔薇座を本拠としていた。そしてこの二つの劇場は、道路を隔ててほとんど目の前に相互に向かいあう位置に存在しているはずであった。はずであったというのは、二十世紀の今日まで、これらの劇場の存在を現実を確認しうる物理の手がかりは何ひとつ存在しなかったからである。ところがロンドン博物館の「考古学」調査の専門家の手で、おもいがけず地下から薔薇座が、つづいて地球座が、1989年に遺構として発掘されたのである。

イギリス・ルネッサンス時代の劇場は、17世紀の半ばまでにことごとく地上からその姿を抹殺されてしまっていたのである。この劇場の抹殺に手を貸したのはイギリスのピューリタンすなわち清教徒であった。シェイクスピアの時代のロンドン市(the City)の中枢をにぎっていたのは、イギリスの国教会を改革し純化しようとするピューリタン達で、彼らはまた社会の道徳的退廃をもたらす根源として演劇を目の仇としていた。1640年代に入って、国教会の首長たる国王チャールズ一世とピューリタン側の議会の対立は決定的となり、42年には内乱が勃発する。ロンドン市の周辺にある劇場の建物はことごとくピューリタンの手で破壊され、44年までに完全にその姿はこの地上から消滅したのである。このことは少なくとも二つのことを意味している。すなわち、第一にシェイクスピアの演劇はその本来の演劇空間を失ったということ、第二にその演劇空間が独自にもつ記号体系を同時に失ったことである。能がその本来の演劇空間である能舞台を失い、歌舞伎が歌舞伎の伝統的舞台を失ったとしたらどうなるであろうか。それでも依然として能の上演も歌舞伎の上演も可能である。しかし明らかにそこに演じられた

ものには何かが失われ、何かが変質してしまっていることが予想されるはずである。現代のわれわれは、シェイクスピアの作品が現代の劇場の舞台上で上演されるのに余りにも慣れており、シェイクスピアがエリザベス朝時代のルネッサンス劇場の演劇空間で構想され、生命を付与されたものであることをもはや念頭に置かなくなっている。問題は、ルネッサンス時代のイギリス演劇の空間が今は失われたということにあるのではない。ルネッサンスの演劇空間を場としたときにありえたであろうシェイクスピア演劇の、本来の深い表現性に思いをいたすことを忘れている — それが問題なのである。演劇が本来もっている表現性は、その演劇本来の固有の場との相関でとらえうることが予想される。従って、伝統的な本来の舞台の形式を保持している日本の能と文楽と歌舞伎は、演劇の古い伝統というものが現代にも生きて本来の深い演劇性を啓示することがまさしく可能であることを、明確に証しする存在なのである。

1590年代のある時、ヨハネス・デ・ウィット (Johannes de Witt) というオランダの一人の学生がロンドンを訪れて、テムズ川を渡ったところに薔薇座と白鳥座という劇場を見つける。(1599年に建つことになる地球座は、まだこの時には姿を見せていない。) この学生は、これらの劇場が木造の円形劇場で、そのかたちがローマ式の劇場に似ているのに興味をもった。彼は、広い張り出し舞台とその背後の三層構造の *stage façade* を中心にして、その左右に三層の *gallery* すなわち観客席がほぼ円形に劇場の中庭をとりまいている状態の白鳥座の内部をスケッチした。彼の友人の一人がたまたまそのスケッチの写しをとっていた。19世紀にはいって、オランダのある文書資料館の一隅からたまたま発見されたのが、白鳥座のスケッチのこの写しであった。これが今日までエリザベス朝時代の劇場の様子をしのぶ唯一の、しかし間接的な証拠であって、上述のように、劇場そのものの存在を物理的に証拠立てるものは片鱗も存在しなかった。

劇場を失ったエリザベス朝演劇は、もっぱら当時出版されていた芝居のテキストの形で後代に受け継がれることになった。1616年にシェイクスピアは没するが、その劇団の友人たちはシェイクスピアの作品の全作品をあつめて編集し、「二つ折本判全集」として刊行した。シェイクスピアの生前にも、彼の作品が上演されると、しばしばそれがテキスト化されて「四つ折本版」として出版されていた。ピューリタン革命でシェイクスピアの劇場が失われ、それとともにこの演劇空間で創造されていた演技の伝統が消滅しても、シェイクスピアはテキストとして残ったのである。そのことがその後のシェイクスピア演劇の運命と性格を決定するのであ

る。1660年にピューリタン革命の時代は終わり、国王チャールズ二世がイギリスに王政を回復させる。それとともにイギリスに演劇がふたたび戻ってくる。しかし、その劇場は、かつてのルネッサンスの演劇の場であった古代ローマの円形劇場にまごうエリザベス朝公衆劇場とは異質の、大陸の新しい劇場の形に影響をうけた額縁舞台の劇場であった。演劇の内容も大陸のフランスの演劇の影響を濃厚にうけたいわゆる Restoration drama つまり王政復古期の劇といわれるものに変質していた。シェイクスピアの演劇もいち早く復活したが、それはあたらしいこの時代の精神や知的・風俗のモードにあわせて改作し適応させたもので、エリザベス朝時代のルネッサンス演劇の伝統からは深く断絶したものであった。時代はすでにルネッサンスをはなれて、近代に入っていたのである。それ以後、テキストとしてのシェイクスピアは、つねに時代とともにあらたに解釈し直され、つねにあたらしい演劇空間に適応させられてゆく運命を背負ってしまうのである。しかもなおシェイクスピアの演劇は、演出家によるいかなる新奇な解釈にも耐え、いかなる新機軸の劇場空間にも受容されうる適応性のあることを、20世紀の今日まで証明しつづけてきているのである。

しかし、シェイクスピアの演劇に関する第一の問題点が、実はこのすぐれた適応性の中に潜んでいるいっても過言ではない。すなわち、日本や中国など東洋の諸民族が、能・文楽・歌舞伎ないし京劇やその他の伝統的な演劇形式を今日まで維持してきているのにたいして、シェイクスピアの演劇が17世紀の半ばでルネッサンス劇場としての地球座空間を喪失したということは、それがいかなるかたちでその後の時代を生き延びようと、シェイクスピア演劇の本質にとっては致命的な打撃であったと考えられるのである。1660年に王政が復活した際に、ただちにシェイクスピアの劇が上演されたとしても、すでに劇場は、その劇が構想されていた演劇空間とは多分に異質であった。シェイクスピアの作品は自由に改作され、新しい形式の舞台空間に自由に適合するように演技は展開した。伝統的演劇空間ではなくて演出家の解釈が演劇を支配するようになった。演技表現の奥行きではなく演出効果の独創性が重んじられるようになった。現代の劇場では、シェイクスピアのテキストにたいする演出家の知的理解や個性的な読みが、シェイクスピア演劇の全面に押し出され、俳優の演技はもっぱら演出家のテキストの知的理解や個性的な解釈の表現に奉仕する手段になってしまった。ピーター・ブルック演出の『リア王』や『真夏の夜の夢』などは、彼のすぐれたテキスト理解とそれにもとづく演出が成功した、むしろ例外的な場合であった。現代は俳優の劇場では

なく、演出家の劇場なのである。そのピーター・ブルックですら、最近シェイクスピア劇を演出した *La Tempête* では、能を連想させる方形の舞台の形と禪庭園をしのばせる砂地に岩石を配置した構成とを場面に採用して、日本の伝統的空間の記号的性格への思い入れを意識的に導入しているのは注目に値する。

伝統は、そのまま拘束に転化する。シェイクスピアの演劇はルネッサンス的な伝統的劇場空間の拘束から解放され、四つ折本や二つ折本のテキストのことばの主知的理解に唯一の根拠をおく演劇となった。それはカトリシズムをはなれた近代のプロテスタンティズムが、聖書のことばの理解と解釈に主力をおくようになった経緯といささか似ているといえよう。現代のシェイクスピア演劇は、そのルネッサンス的な発生の基盤から全く切りはなされ、伝統の制約をうしなって、演出家の個性の恣意的ともアナーキーともいえるテキスト解釈の自由さへと放任されてしまった感がある。アントナン・アルトーやピーター・ブルックの考えているように、シェイクスピアをふくめてヨーロッパの演劇は、明らかに衰弱し、ちからを失っている。一方、日本の能役者にあっては、能のテキストはけっして役者の外部に文字として独立して存在するものではない。能のテキストは演技の修練をつうじて役者の身体に記憶され保存されている。能役者の家系や流派に伝承されているテキストは、この能役者のなかに身体的に刻み込まれている「前テキスト」(pre-text)なのである。われわれが目にする印刷されたテキスト、いわゆる謡曲本の形のもものは、この能役者の内部に存在した「前テキスト」段階のことばが、たまたま便宜的に視覚化され文字化された結果にすぎないと考えられている¹⁾。歌舞伎の役者における台本のテキスト、文楽の浄瑠璃テキストも、すべて本質的に演者のなかに身体的に記憶された「ことば」であり、おどり・しぐさ・うた・曲・舞台空間のすべてをそこに統一的に吸収している肉体化された言語である。劇場空間で演技するのは、演出家のテキスト解釈ではなくて、この役者の中に身体化されている内的言語である。

演劇伝統の拘束の第一のものは、劇場空間による拘束である。そのことは、伝統的な演劇空間を維持している民族にとっては自明の理であり、それを維持してこなかった民族にとっては無縁の理である。日本の伝統演劇が能は能舞台、文楽は文楽の舞台、歌舞伎は花道のついた歌舞伎の舞台と、それぞれに他と置き替えることの不可能な劇場舞台を固有に維持して、その演劇表現を深化させてきてい

¹⁾ この点に関しては、竹中昌宏氏から教示をうけた。

るのである。能舞台はつねに厳密に三間四方の正方形の舞台をもつ。その正面奥の老松を描いた鏡板、舞台の右側に接続する地謡座、舞台後方に接続して囃子方や後見が座る後座、能役者の登場する橋掛り、橋掛りの前の白州に等間隔に植えられた一の松・二の松・三の松、舞台の四方に配備された目付柱・シテ柱・ワキ柱・笛柱と、すべての能舞台はこれらの細部を正確に具備している。三間四方の正方形の舞台は、能役者の身体の中で縦・横あわせて9つの一間四方の正方形が集合する空間として意識され、その9つの正方形の区画は「正中」「正先」「常座」などの名称があたえられている。つまり能舞台の空間のあらゆる意味を持つ細部には記号が与えられ、そこに演技する能役者の衣装の質・能面の種類・舞の型もあわせて、全体が演劇的記号の集合であるといっても過言ではない。文楽においても、歌舞伎においても、本質的にはこの演劇性の記号の厳密な組合わせと組織化は同じである。

現代の日本や中国において、伝統的な演劇の演技は、この組織化された記号の集合のうに成立しており、優れた演技や深く感動的な演技は、すべてこの記号の組織に肉体内部であらたな意味をあたえる役者の力量にかかっている。そこでは記号は拘束であるよりも、意味の生成に転化するのである。能役者の演技は、正確にこの記号の組合わせの上に成り立っている。能面をつけたシテにとって、許されている視野は極度に制限されているが、その舞台の九つに区分された三間四方と、四隅のシテ柱や目付柱などの空間的記号は、シテの演技のどの瞬間にもかかりつつ、その演技を支えている。能から歌舞伎にうつされた例えば『勧進帳』なども、辨慶の花道からの登場から最後の六法を踏んでの退場まで、その演技が役者の恣意的な自由によだねられている部分は皆無であり、すべて厳密に舞台空間と演技の記号の組合わせの中で進行する。もっと非様式的で写実性に富む演し物、たとえば近松門左衛門の『傾城反魂香』つまり『吃又』のような場合でも、かつて東京の国立劇場の花道で、今は亡き尾上松緑が弟子に吃又の稽古をつけていて、これはと驚くほど細部の細部にまで演技の型を教え、みずからもその演技の型を身振りで繰り返し繰り返し熱心に演ずるあまり、その身につけていた腕時計が観客席までふっとんでしまう光景を見たことがある。またあるときに『伊賀越道中双六』を京都の南座の三階席から見たことがあったが、その六段目の「沼津」の場面に、年寄りの平作が呉服屋重兵衛の荷を担いでよろよろと歩く演技の見せ場がある。この平作を、これも今は亡き中村勘三郎が演じて好演であった。この場のために、とくに両花道、すなわち本花道と対称の位置にもう一本の仮花道がし

つらえられるが、この仮花道で、一見して不規則によるよろつとよろめいて、そこからあやうく落ちかかるような危うげな年寄りの足取りのリアルな演技を、三階から花道を見下ろしていて、勘三郎が厳密に幾何学的なステップのパターンを繰り返すことを通じて成りたたせているのを発見して驚嘆したことがある。これに相当するものをヨーロッパに例をとるならば、厳密な振り付けをとおして演じられる伝統的な古典バレエが、これに通底するものを持っているかもしれない。

文楽においては、浄瑠璃の語り・三味線・三人がひと組の人形遣いたちのこの三者のアンサンブルが、語りの台詞と音楽と舞台空間の複雑な記号の上に演技を成立させていることはいうまでもない。地謡と、大鼓・小鼓・笛の雛子方と、演技するシテ方とワキ方と、これらの各パートが固有に形成している記号の系が緊密に組みあったところに、様式的であろうと写実的であろうと、能舞台特有の伝統的演劇の表現世界が成立している。もとより記号的な系が複雑で、しかもそれが緊密にくみあわさって演技が成立したからといって、そこに演劇表現の深まりを保証するものがあるわけではない。それだけでは、たんなる伝統的しきたりの拘束に他ならない。現代の劇場の舞台空間は、そこに何物をも持ち込める受容性に富んでいる。しかしながら、空虚な舞台空間それ自体は、何ものかを表象として能動的に意味することが期待されていない単なる void である。舞台装置家と照明係と役者と演出家によって、ある瞬間には表現的意味をそこに持ち込まれることはあっても、それが終わった次の瞬間には、ふたたび意味の欠如した、灰色のコンクリートがむきだしの虚の空間に戻されてしまうのである。他方、伝統的な演劇空間は、それが発生した根源を、意識的にせよ無意識的にせよ、その記号体系の中に組み入れて成立しているひとつの cosmos である。それゆえこの演劇性の記号体系をその肉体に吸収して演技する役者は、本質的に無意識にその演劇を根源から演じてしまっていることになる。能や文楽や歌舞伎の演者たちの享ける最高の恵みはそこにあるといってよいのである。現代の劇場で演技するものの不幸は、演劇を通して根源に触れる可能性を与えられないでいることである。あまりに伝統的な歌舞伎と訣別して、「新派」が生まれ、「新国劇」が興り、また「新劇」が登場した。現在、すでに新派はほろび、新国劇は消滅し、新劇はほとんど形を失って、歌舞伎だけが生きている。日本民族の深い民俗と祭祀の根源をかかえこんだまま、それを演劇的記号に書きかえて能も文楽も歌舞伎も今日にいたっている。大阪の国立文楽劇場の正面高くに「櫓」と認識できるものが、なおも伝統的劇場の象徴として掲げられているのは、演劇のもつ深い記号性を雄弁に物語って

いる。同様にエリザベス朝時代のルネッサンス劇場としての地球座やその他の公衆劇場もまた、深く演劇の記号体系を内蔵していたと考えられるのである。そこに東西の演劇文化の最も基本的な接点を見出すことができると思われるのである。

例えば歌舞伎の劇場は、櫓を「依りしろ」として神がくだり、そこから下に花道が発して舞台へ接続する神事の場合を記号としてもつ²⁾。能舞台の正面奥の大羽目板である鏡板いっばいに描かれた老松は、神を祀る社の境内に生うる松を意味しており、舞台上で演じられる能が本来は神に捧げられる演じものであるというメッセージを伝える記号である。現代では市中の能楽堂で演じられることを常とする能楽も、能舞台そのものは、本来は寺や神社の境内で演じられていたものである能楽の根源的性格を明瞭に維持しているのである。ある超越的なもの、あるいはある形而上学的なものとの関係が、これらの演劇的記号の系に組み込まれているのである。かつて誰であったか失念したが、演劇は祭式から脱落したものであると言ったひとがあるが、脱落ということは、かえってその根源を内部に維持していることの謂であると考えてよいのである。その点から興味があるのは、ルネッサンス劇場としてのシェイクスピアの地球座も、あきらかに近代の劇場と本質を異にしたある形而上的性格を持っていたと考えられることである。

現代のシェイクスピアの劇場研究を代表する一人はジョン・オレルである。彼は地球座がピューリタン革命の波のなかで破壊されてしまう前の1640年頃に製作されたウエンスロース・ホラーの精巧な銅版絵画の「ロンドン遠景」から、当の地球座の位置と形状とを復元的に推定した。そしてさらにこの地球座をロンドンの地形に正確に配置して計測してみると（地球座は1599年に建ち1613年にシェイクスピアの『ヘンリー八世』の上演中に火災で焼失し、翌年に同じ場所に再建されたのがいわゆる第二地球座であるが）、この劇場が建った年とおぼしき夏至の日を計算した結果は、ちょうどその日の日の出の方向と地球座の舞台が向けられている方位とが一致することが判明したのである。それは、教会建築が中世以来、祭壇を真東に向け、入り口を西にむけるように建物の方位を定める、いわゆるorientationが施されていたのと軌を一にしている。夏至の日の太陽の出現する方向に劇場の舞台をむけることは、オレルの表現によれば、宇宙の中心に向かって劇場が建てられていて、この地球座は“the true English Theatre of the World”つまり真正正銘のイギリス産の「世界（宇宙）劇場」だというわけである³⁾。そ

² この点に関しては、安西徹雄氏から教示をうけた。

³ John Orrel, *The Quest for Shakespeare's Globe* (Cambridge, 1983), pp. 139-57.

こには後に述べるようなイタリア・ルネッサンスからの直輸入ないし舶来ではない、イギリス人の実感に即した宇宙性の劇場への思い入れが潜んでいる気配がある。デ・ウィットの白鳥座スケッチに見られるような、当時の公衆劇場の舞台を半ば覆っている屋根の天井には、宇宙を形象する天球図が描かれていて、この舞台で演技する役者にも、舞台を注視する観客にも、この劇場空間が宇宙性の記号になっていることが不断に意識にのぼっていたことは間違いない。

1989年、ロンドン博物館の考古学専門家の手によって発掘された薔薇座の遺構は、デ・ウィットの白鳥座スケッチから推測されていたとおり、円形の中庭をとりかこんで栈敷席を構成していた建物の煉瓦と基礎杭 (pile) でできた土台部分がみられる。その栈敷席の土台部分の外周は平面図のかたちで14角形をなしており、その多角形の輪郭は、さしわたし72フィートの円に接近するもので、この薔薇座が全体として一つの円形劇場の形態を有していたことが明かであった。この形態は、現存するロンドン絵図のなかに見られる地球座の円形劇場的な形と正確に照応する。もっとも1587年にたてられたこの薔薇座は、劇場所有者であったフィリップ・ヘンズロウ (Philip Henslowe) が残している記録から見て、1592年には劇場の構造を部分的に改造されており、それが発掘された薔薇座の遺構の平面図的な形態にも、事実として明瞭にあらわれている。すなわち、本来は直径72フィートの円に近い14角形の煉瓦と基礎杭の土台部分が、その一方の舞台のあった部分を6フィート半後退させ、したがって、ほぼ円形をなしていた栈敷席の建物の部分が舞台の両翼のところで、6ないし7フィート直線的に引き伸ばされる結果となり、薔薇座の平面図形は円形からチューリップ型ないし馬蹄型にひずみを帯びたものとなったのである⁴⁾。現在までのところ地球座の遺構の発掘の方は、栈敷席の外壁と内壁や劇場の階段部分の基礎部分のわずか10メートル平方程度の極めて小区域に限られている。つまり、この段階の調査が、地球座の正確な位置と遺構の保存状態を知るためのものであって、地球座の平面図の規模での全体が調査されるのは、何年先になるかは明瞭な見通しは立っていない。しかも薔薇座とは違って、地球座の遺構の相当部分がAnchor Terraceというすでに歴史的に保存が決定している古い建築物の下にもぐりこみ、さらにその建物の表を走る広い通りの下にまで広がっている可能性がある。またこの一角は何代にもわたって

⁴⁾ Andrew Gurr, *The Shakespearean Stage 1574-1643*, Third Edition (Cambridge, 1992), pp. 124-30.

建築物が建て替わっていて、それぞれの基礎部分の痕跡が複雑に入り組んだまま残っていて、そこから地球座の遺構をよりわけて発掘していく作業は容易なことではない⁵⁾。この区画の所有者は地球座の遺構の保存には理解をしめして、薔薇座の場合のように再開発をしてそこに大きな近代的なビルを建てるようなことをする計画は無いようである。当面は、遺構が存在すると推定される部分の何ヶ所かに調査用のボーリングを掘って、研究を進める模様である。

これまでエリザベス朝時代の劇場の研究は、上記の白鳥座のスケッチや、16-7世紀のロンドン絵図や、幸運座 (the Fortune) の建築契約書などの現存の文書と、シェイクスピアやその他の劇作家の作品のテキストから拾い出せる劇場の物理的構造や舞台空間や演出にたいする言及を、相互に整合性を保ち矛盾しないように総合して、いわば、すべてのエリザベス朝時代の劇場を代表しうるようなある理想型としての「エリザベス朝公衆劇場 (the Elizabethan public theatre)」の形態を推定していく作業に終始していたのであった。J. C. アダムズの *The Globe Playhouse* (1942) をはじめとして C. W. ホッジズの *The Globe Restored* (1953) や *Shakespeare's Second Globe* (1973) などは、この方法で地球座の物理的形態を復元しようとする試みであった。しかし劇場空間はけっしてたんに物理的形態の復元によってのみその歴史的意味が解明されるものではない。地中海沿岸に今日もなお残されている古典古代の劇場、たとえばギリシャのアテネの古代ギリシャ円形劇場やシシリアの古代ローマの円形劇場は、それぞれいわゆる古代ギリシャの天文学者プトレマイオスの円形宇宙図に代表されるような古典古代のコスモロジーを表象する「世界(宇宙)劇場」であった。この考え方は古代ローマの建築家ヴィトルヴィウスの建築理論書である『建築十書』で、古代ローマの円形劇場の平面図作図法を示すところにあられている。その記述には、「劇場全体の平面図は次のように構成しなければならない。中心を決めて[建物の]土台の周囲になるべきものに相当する円周の線を引き、その中にこの円周の線に[内]接するように等間隔に4つの正三角形を描き込む」とある。ヴィトルヴィウスによれば、これは当時の天文学者が天体の音楽的調和から計算をおこなう際に、天の12宮すなわち zodiac の円形のなかに4つの正三角形を描き込んだのと同じ作業であり、

⁵⁾ 薔薇座と地球座の遺構の発掘については、拙論「地球座の意味と薔薇座の発掘」(日本建築学会「建築雑誌」特集・建築と演劇 第104巻 1288号 1989年8月 pp. 32-5. および「薔薇座と地球座—エリザベス朝公衆劇場の発掘」『英語青年』第135巻10号 1990年1月 pp. 481-4 参照。

明らかに古代ローマ円形劇場の平面図の円形性は大宇宙のかたちを基礎にして決定されたものであった。さらにヴィトルヴィウスによれば、これらの描き込んだ4つの正三角形のうち、その一つの辺が先の円周から円形になる部分を切断する線をなすとき、その線は舞台正面壁の位置を決定する。またその線と平行に円の中心を通る線を引けば、それが平面図上で platform（舞台）と orchestra（半円形平土間）とを区分する線を形成することになるとしている。また4つの正三角形の各頂点と円周とが交る点は、そのうちの7つが円形劇場の扇形の観客席に区画をつくる階段通路の位置を定めるものとなり、それ以外の（舞台の側にくる）5つの交点は舞台背景にあらわれる扉の位置を決定する。すなわち交点で舞台の中央にくるものは、舞台正面の「王の扉」の位置を、その左右に来る2つの交点は客室の扉の位置を、そして舞台の両端にくるのこりの2つの交点は舞台の両袖の通路の位置を平面図のうで定めるものとなる⁶⁾。

ヴィトルヴィウスの古代ローマの建築理論は、ルネッサンスの時代に掘り起こされてフィレンツェやバリで復刻され、ルネッサンス建築の大きな指標となったことは言うまでもない。イタリアの建築家バラーディオが、ヴェニスで刊行されたダニエレ・バルバロ注のヴィトルヴィウス『建築十書』に掲げたローマ式円形劇場の平面図は、モデルとしてルネッサンスの劇場建築に大きな影響を与えたことが考えられるのである。そして、ヴィトルヴィウス建築書の復刻されたルネッサンス時代の諸刊本が、他ならぬこのヴェニス版をもふくめて、エリザベス女王の宮廷の顧問学者であったジョン・ディー (John Dee) の蔵書のなかにみいだされるのである。この事実を洗いだしたのは先年亡くなったイギリスのルネッサンス学者のフランセス・イエイツであった。彼女はルネッサンス新プラトン主義の智者ないし学者としてのジョン・ディーの果たした役割を調べる過程で、ヴィトルヴィウスの建築をふくめてさらに広く科学技術の面での当時のエリザベス朝時代への影響に注目し、そのコンテキストの中から、1576年の最初の public theatre である劇場座と、それをうけついだ地球座が古代ローマの劇場にならって円形劇場として誕生したルネッサンス精神史の問題を、その著書 *Theatre of the World* (1969) に提示したのであった。フランセス・イエイツのこの方面の研究での画期的役割は、エリザベス朝時代の公衆劇場の問題を、他ならぬルネッサンス研究の中心的課題として成立させてしまったことである。すなわち、劇場座を建築し、そ

⁶⁾ Vitruvius, *The Ten Books of Architecture*, tr. M.H. Morgan (Dover, 1960), p. 149.

れをまたテムズ川の南岸のサザックの地に移して地球座としたジェームズ・バーベッジは、演劇にたずさわるものとして、宮廷人のレスター伯ロバート (Robert, Earl of Leicester) をパトロンとしていたが、同じくこのレスター伯の庇護をうけていたのが、当時の智者であり科学者であった上記のジョン・ディーであった。フランセス・イエイツは、当時のヴィトルヴィウス復興運動を大きな枠組としてイギリス・ルネッサンスの科学技術を考えたときに、科学者ジョン・ディーが劇場を建設したジェームズ・バーベッジとかかわりあい、それがひろくルネッサンスの新プラトン主義の動きとも連動していることを明らかにしたのであった。つまりシェイクスピアの地球座という劇場は、まさしくルネッサンスというものを考えるときの核であり鍵であることを示して見せたわけである⁷⁾。ヴィトルヴィウスはその建築理論に、人体が完全な比例を実現しており、神殿を建築する際には、この完全な人体の比例にならうようにというテーゼを提出しているが、これがルネッサンスの人間中心の思想つまり「ヒューマニズム」の原理として計り知れない影響力をこの時代に発揮したのであった。レオナルド・ダ・ヴィンチは、円と正方形という幾何学的完全図形に、手と足をのばし広げた人体の完全な均整を表現する図、いわゆる「ヴィトルヴィウスの人間図」(Vitruvian figure)を描いているが、これはルネッサンスのヒューマニズムの思想の極めつきの象徴的表現なのである。

本論の冒頭に、1989年にロンドンのテムズ川南岸のサザック地区で薔薇座と地球座の遺構の発見と発掘について触れたのであるが、それらのエリザベス朝公衆劇場の遺構が、とりもなおさずシェイクスピア自身の時代にあってヴィトルヴィウスによって象徴されるルネッサンス思想を凝縮的に表現していたものにほかならないと考えるとき、この発見と発掘の意味するところは途方もなく大きいのである。薔薇座が創建当初は円形であったことが考古学的に確証されたように、今度は、地球座の遺構が示す劇場平面図の形が、どのように円形であり、またヴィトルヴィウスのな形で古代ローマの円形劇場の理念をどの程度にルネッサンス劇場として表現しているかは、これから研究者たちがかたずをのんで見守ろうとしていることである。薔薇座も地球座も、またその他のエリザベス朝時代の公衆劇場も、古代ギリシャ・ローマの円形劇場と同じように屋根を持たず、空に向かって開かれた青天井であった。劇場の上の空はそのまま自然に接続し、宇宙につな

⁷Frances Yates, *Theatre of the World* (Routledge and Kegan Paul, 1969), pp. 34-41. (拙訳 フランセス・イエイツ『世界劇場』晶文社 50-7 ページ) 参照。

がっていた。ギリシャとローマの古代円形劇場では、少なくともその普遍への壮大なつながりが、劇場のもつ記号体系のなかの大きな項目であった。古代ギリシャ・ローマの時代からルネッサンス時代までを支配した *cosmology* がシェイクスピアのルネッサンス円形劇場にも浸透したとすれば、その空間は日本の能や文楽や歌舞伎の演劇空間と同様にかぎりなく影響力のある濃密な記号の組織された集合であったはずである。能舞台の厳密な幾何学性と記号性に匹敵するものが、すでに言及したヴィトルヴィウスの古代ローマの円形劇場の平面図作成の方法の記述と、それにもとづくヴェニス版の『建築十書』にあるパラディオのローマ劇場平面図の中にも正確に内蔵されていたと考えてよい。エリザベス朝時代の公衆劇場座の役者が、日本の伝統演劇の場合と同じように、演劇の根源までを組みこんだ記号体系に組織された劇場空間で、この記号体系を意識的に無意識的に身体に作用させながらその意味を演技に開示していったことが推定されるのである。東洋の演劇の伝統は、一見して閉ざされた記号体系に拘束されて普遍に向かって開かれていないのであるが、その舞台のもつ表現力と俳優のもつ演技力の深さは、次第に大きな衝撃力をもって西欧の演劇にあらたなよみがえりを促しつつあるのである。演劇の国際化のなかで、日本の演劇の伝統が新鮮な目で注目されてきている。シェイクスピアの演劇が演出家の個性を超えて本来のヴィトルヴィウス空間にありえた強靱で根源的な表現を回復してゆく道筋を、日本の伝統演劇が啓示しつつあることは間違いないことである。