

Title	〈劇の場〉をめぐって : spaceとfield
Author(s)	毛利,三彌
Citation	演劇学論叢. 1999, 2, p. 133-142
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/97590
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

〈劇の場〉をめぐって

 $-\operatorname{space}^{\lambda}\operatorname{field} -$

とはほとんど不可能に近い。ですからそれを部分に分けて けるということでしょう。全体をそのままつかむというこ というものです。そもそも分析するということが部分に分 え方として、対象を部分に分け、その部分々々を分析する れてやっているのが大半でありまして、それは基本的な考 論とか研究というとき、我々はヨーロッパの方法を受け入 む方法というのがなかなか見いだしにくい。そもそもが理 について述べておりますけれども、演劇の、全体像をつか ことで、これまでそれこそ古今東西たくさんの人が、演劇 具合に理論化するか、学問的に捉らえればいいのかという れは近代以降の非常に優れた方法であったわけですが、し と思います。そういう形で、事象の本質を極めてきた。こ 全体として考える。これがヨーロッパの基本的な考え方だ いって、個々の要素をあきらかにし、その結果を集成して かし演劇の場合には、そういう要素に分けて、個々の問題 最近私が考えておりますのは、演劇というのをどういう

らも出されている疑問だと思います。とになるのかどうか。これは今日、ヨーロッパの研究者かを論じるということが、果たして最終的に全体像を作るこ

利

彌

 内容です。それは人物だけが芝居の内容を創るわけではな ドラマといってもいいと思うのですけど、俗にいう芝居の すなわち、俳優と人物をつなぐ辺から見ていくのが従来い というのはやはり難しい。したがって三つの要素の関係 物と観客との間に成立するのが筋とか行動とか、あるいは れをどう表現するかということになるわけです。そして人 て、結局俳優がどのように人物を演じるか、舞台の上でそ ーヌ゛つまり゛舞台の上でどう動くか゛ということであっ われている演出ということ。フランス語でいう゛ミザンセ の視点というのを次のようにみたらどうかと思うのです。 ではどうかというふうに考えております。そしてこの三つ ですが、三つの辺からの視点を最終的に総合するという形 の辺に視点を据えて、やっぱり分析的になってはしまうの 三角形の関係になっているわけですが、それぞれの要素間 ているのですが、これを全体像として一緒に考えてしまう 係というものをどういう形で捉えたらいいだろうかと考え でもないことだろうと思います。最近、私はこの三者の関 れらを捉えなければ十全には把握できない。これは言うま 素を捉える場合でも、それぞれの部分相互の関係の中でそ 形関係であるということは明らかです。ですから個々の要 いう縦の、あるいは直線的な関係ではなくて、いわば三角 うな形で捉えがちなところがあった。しかし実際にはこう

> ででいい。 ででおります。もしここに放送大学で私の講義を聴いていた。 は、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点では、まだよく解りません。さしまである場の問題は、観客と俳がの方になる方がいらっしゃるとちょっと重複になるのですない。

というものを重んじない、俳優と観客さえいればそれで済代演劇では戯曲というものをあまり重んじない、内容、筋のことを云々しておりません。これはご存じのように、現のことを云々しておりません。これはご存じのように、現のにとを云々しておりません。これはご存じのように、現のにとを云々しておりません。これはご存じのように、現のことを云々しておりません。これはご存じのように、現のことを云々しておりません。これはご存じのように、現のことを云々しておりません。これはご存じのように、現代演劇では観客というものを重んじない、俳優と観客さえいればそれで済めている人が構切る、それを別の言葉、何もない空間をあっている。

まり、俳優はただいればいいのではなくて、舞台上を歩く、 るのかもしれないと思います。ですが、実は、ブルックが むんだという考えがかなり一般的ですので、こういってい spaceはご存じのように宇宙を指すわけですが、宇宙が empty 、何もないということが含まれている、したがって であるわけで、それをブルックはempty spaceと呼んだと かの場を占めるわけですから、当然、劇の場の存在は前提 が、しかし観客と俳優がそこにいるということ自体、何ら の方です。このspaceは先の中には入ってこないわけです 切るといっている、本の題名にもなっているempty space として、私が問題にしたいのは、俳優が何もない空間を横 横切る。この横切るという行為そのものが、いってみれば いっている最低条件の中にもすでに人物はいるのです。つ うことが実は、非常に抽象的な概念であるということです。 題があるだろうと思うのです。一つは今いったspaceとい は、東洋あるいは日本のほうから眺めると、二つの点で問 意味で典型的に西洋的な見方ではないかと思います。それ あるいは演劇論といいますか、演劇に対する見方は、ある いうことです。私には、spaceという言葉自体に、すでに 人物に相当すると思うのです。しかしそのことは今は措く いか、という気がします。そしてこのブルックの言い方、 「何もない空間」というのは同義反復のようなものではな

> だとすれば、その向こう側がなくてはいけないわけで、 spaceであるのは、あそこに何もないからでしょう。 間中心、つまり全て比重が人間の方に移って来ることによ 存じのように、ヨーロッパはルネッサンス以来、いわば人 ということです。つまり人間がspaceを規定していく。ご クが、この何もない空間をある人間が横切り、それを別の ということです。これが問題の一点。もう一点は、ブルッ きないのではないか、これは一種の抽象観念ではないか ブルックのいうspaceは、具体的な場というものを設定で ない。それをspaceと呼んでいるわけです。ですから実は 我々はその向こう側を把握できない以上、宇宙には果てが むとかいっておりますけれども、宇宙にもし果てがあるん は果てが無いわけで、我々は宇宙が膨張しているとか、縮 ですから、spaceというのは果てしがない、宇宙というの を我々は空間と訳しますけれど、この空に当たるわけです。 人間が見ているというとき、あくまで中心は、人間にある

人間以外の自然物、あるいは建造物も場を占めなければ存

「空間」に対してなんでもある「野」という意味でこのたったりです。むしろそのほうが現実の場としては通常のことだけです。むしろそのほうが現実の場としては通常のことだけです。むしろそのほうが現実の場としては通常のことだってspaceに対して、それ以前に規定されている場といってspaceに対して、それ以前に規定されている場といってspaceに対してfieldというのは、いわば抽象概念に対す。それを私はfieldと名付けたいと思っています。したがす。それを私はfieldと名付けたいと思っています。したがす。それを私はfieldと名付けたいと思っています。したがす。それを私はfieldと名付けたいと思っています。したがする方という表に対してなんでもある「野」という意味でこのして具体的な概念だ、といってもいいわけで、何もないして具体的な概念だ、といってもいいわけで、何もないして具体的な概念だ、といってもいいっ意味でこのして具体的な概念だ、といってもいいわけで、何もないして異体的な概念だ、といってもいいわけで、何もないものでは、

fieldを使いたい。そしてこれから申し上げますけれども、

演劇というのは、実は何もない空間を基盤とするのではな

くて、なんでもある、あるいは全て満たされているところ

で上演されるというのが私の基本的な考えです。

過程は、例えば能から歌舞伎へ、それが近代演劇へというfieldの性格が強いと思いますが、それでも日本演劇の発展と思います。ヨーロッパに比べれば日本の演劇ははるかにを強めていく。これもやはり東西変わらないのではないか場で行われた。ところがその後次第に演劇はspaceの性格と思いますが、演劇の初期形態は、明確に私の言うfieldのと思いますが、演劇の初期形態は、明確に私の言うfieldのと思いますが、演劇の初期形態は、明確に私の言うfieldのと思いますが、演劇の初期形態は、明確に私の言うfieldの

過程は、fieldからspaceに移ってくる過程というふうに見られるのではないでしょうか。そして近代になるに従ってられるのではないでしょうか。そして近代になるに従っていまです。ですから、ヨーロッパにおいても日本においても、演がspaceを基盤にしてなりたっている、いわば我々の芸術概念そのものがこのspaceという観念を基盤にしてなりたっている、いわば我々の芸術概念そのものかかからず、近代芸術そのものがこのspaceという観念を基盤にしてなりたっているということではないかと思いまか。ですから、ヨーロッパにおいても日本においても、演劇というものはそれまで芸術とは考えられていなかったにもかかわらず、近代になって芸術の仲間入りをしようとし、仲間入りをするためにはspace的な性格を強めなければならなかった。もちろんこれは意識的ではないでしょうが、お果的には明らかにそうなっているだろうと思います。しかしながら、それにもかかわらず、先ほどもいいましたよりに見るながら、それにもかかわらず、先ほどもいいます。しかしながら、それにもかかわらず、先ほどもいいましたよりに見いているが表によっている。

あって、これが演劇というものの特徴です。芸術である以際にそこには常に何かが存在するところで展開するわけでない空間に展開する。それに対して演劇は舞台という、実になるのではなかろうか。例えば映画と演劇は似ているように、演劇というものは本質的に、fieldの性格を基盤とすうに、演劇というものは本質的に、fieldの性格を基盤とすかしながら、

上、つまり人造、人工作品である以上はなんらかの虚構性

spaceに移っていく、しかし基本的にやはりfield性という 今私が申し上げた場についての問題と関係があるのでは 非常に現実そのものと密接に関わっているという、これは あったり文字であったりするわけです。演劇の場合だけが この性格、これはいうまでもなく絵画の場合にはあり得な が、現に我々にはどうしても本物の机に見えてしまう、。 ても、舞台の上ではあくまで虚構の机に違いないわけです ども、それは本当の人間に見える。実際にそこに机があっ というのは非常に現実に似ている。本当の人間がでてきて、 を持たなくてはならないわけですが、にもかかわらず演劇 民の集まる場所で最初の上演は行ったといわれております ての私自身の考えの糸口を申し上げたいということになる ものは失うことはできないという、演劇の持っている一種 いわけだし、文学の場合にもありません。すべて絵の具で ハムレットを演じる。ハムレットというのは虚構ですけれ 向こう側にアテナイの町があったかどうかは問題なんです もちろんアクロポリスの丘を利用している劇場ですから、 向こう側には都市全体を、いわば一望に見ることができた。 けれども、それがディオニュソス劇場に移ってからでも、 わけです。まず古代ギリシャの場合には、アゴラという市 の逆説ということです。今日の話はこの歴史的過程につい いかと思っています。つまりfieldに始まりながら次第に

く熊イジメとか牛イジメとかいうような見世物がたくさん 側ですね、この近くには、他にも見世物がたくさんあって、 に昔のグローブ座を復元したというものができて、そこで ープンの劇場ができた。余談ですが、去年から、ロンドン に、ご存じのシェイクスピアのグローブ座のように、半オ く。ヨーロッパでも、中世を経てルネサンスになったとき たにもかかわらず、次第に周りを囲んだ空間に変わってゆ に建てられるのに対して、歌舞伎はその能舞台を使ってい この劇場空間の推移は、日本の場合も、能から歌舞伎の舞 が、中は完全に外から遮断された空間になってしまいます。 マに行くと町のど真ん中に大きな競技場が残っております なるわけです。その典型がコロシアム でしょう。今もロー もそれは都市の真ん中に建てられるものが出てくることに 完全に囲まれた今日の競技場のような劇場になって、 ってくると、劇場が囲まれ始めます。ローマ時代になると ってきたということは間違いない。これがヘレニズムに移 けれども、しかし自然というものがそのまま視野の中に入 並んでいた。そういった所で演劇が行われていたわけです 上演が開始されましたけれども、ロンドンのテムズ河の南 台への推移に見合う。能の舞台は開かれた、いわば「野 いってみれば四条河原と同じように、単に劇場だけではな

が、今日復元されたものは、やはりまわりのロンドンの街

これが今日復元上演というときの一つの矛盾だろうと思い恐らくうまく適合した形でなされたに違いないわけです。周りの今いったような、通俗的なあるいは猥雑な見世物とアとはうまく合わない。恐らくシェイクスピアのころにはから遮断された形でしか演劇ができなくなってしまっていから遮断された形でしか演劇ができなくなってしまってい

グローブ座と同じ頃、イタリアのヴィツェンツァという

これは常設ですから一回一回変えるのではありませんけれたいったいう古代劇場にしてしまったわけです。ウィトルウィウスというローマ時代の建築家の書かれたものを参考にして建らは室内劇場にしてしまったわけです。ウィトルウィウスというローマ時代の建築家の書かれたものを参考にして建らは室内劇場にしてしまったわけです。ウィトルウィウスというローマ時代の建築家の書かれたものを参考にして建らは室内劇場にしてしまったとしては半円形のオルケストラがあるのですけれども、ししょう。当然のこととして屋根を作ってしまった。一応形でたようですが、よもや屋根が無いとは思わなかったんでというローマ時代の建築家の書かれたものですけれども、しては、彼場がつくられました。ところが古代劇場は野外だったのに、場がつくられました。ところが古代劇場は野外だったのに、場がつくられました。ところが古代劇場を模倣した劇場がつくられました。

す。

合、観客の想像力によって、城壁の場だと言えば城壁になはすでに何かがあるfieldだからです。シェイクスピアの場には使いませんでした。なぜなら装置を置かなくてもそこにね。古代ギリシャ、あるいはシェイクスピアの頃でも装置それを埋めていくという発想によって必要になるわけですね。古代ギリシャ、あるいはシェイクスピアの頃でも装置をれを埋めていくという発想によって必要になるわけですな。つまり、なんらかの装飾を施したり、装置をそこにども、舞台の後面に非常にきらびやかな装飾が施されていども、舞台の後面に非常にきらびやかな装飾が施されてい

うことで舞台の上だけでなく、劇場全体を装飾し始めまうことで舞台の上だけでなく、劇場全体を装飾し始めまる、海の近くだと言えば海になる、つまり観客の想像力によって、城壁の場だと言えば城壁になる、海の近くだとまくいいますけれども、私は、この観客の想像力というのはかなりあいまいなものだと思います。そことだろうと思います。ところが、テアトロ・オリンピコ、はなんでもあるんだという了解が成り立っている、というになんでもあるんだという了解が成り立っている、というただろうと思います。ところが、テアトロ・オリンピコ、とだろうと思います。ところが、テアトロ・オリンピコ、とだろうと思います。ところが、テアトロ・オリンピコ、とだろうと思います。ところが、テアトロ・オリンピコ、はなんでもあるんだという了解が成り立っている、というはなんでもあるんだという了解が成り立っている、というまない。

近代の芸術一般に共通する性格ではないかと思います。昔 劇場の「塗りつぶし」といっていますが、それもおそらく ちゃいけないということなんですね。このことを私は近代 の空間として一つの独立した世界にしなければいけないと 劇場は非日常の空間だとよく言われますけれども、 が外の世界とは異質の特殊空間のように作られています。 オペラ座なんかはその典型ですけれども、舞台と客席全体 ですが、劇場の中は非常にきらびやかに装飾されてます。 中世の絵画ではほとんど塗りつぶすということはありませ を塗りつぶす必要がない。ヨーロッパの場合もそうです。 は絵画の方は全く専門ではないんですが、水墨画では全部 は塗り残しが可能だった、それが許容されたわけです。私 いうことは、そこを全体的に新しいもので埋めていかなく いたい十八世紀から十九世紀に建てられたものが多いわけ ということは、そこになんでもあるように見えますけれど つぶす。必ずなにかの色で完全に塗りつぶす。塗りつぶす では成り立たない。これが近代に入ってくると全てを塗り 景もなんとかして描こうとする。モナ・リザの人物像だけ ん。ところがダ・ヴィンチになり、ラファエロになると背 ゃいけないということで、絵画そのものが一つの独立した 皆さんご存じのようにヨーロッパの今日の古い劇場はだ 実は、なにも無いからそこに何かを、はめこまなくち 非日常

だと思います。この発想が、実は十八世紀の半ば以降、演 以上は、全てを塗りつぶさなくてはいけないことになるの らspaceの性格を持つ以上、必ず一つのタブローとしてフ ことによってしか一つの独立した空間にならない。ですか 空間になる。つまりspaceというものは、これを切り取る げられるのでなんとかしてこれを取り除きたいと運動した まったかというのは人によって説が違うのですが、フラン 台の上に観客が座っておりました。この習慣がいつごろ始 思います。ヨーロッパにおいても十八世紀の半ばまでは舞 あって、初めて額縁舞台という様式が出てきたのだろうと した世界というものが舞台上に現出するんだという観念が んでいるわけですね。まさしく絵画と同じような形で独立 の中におさまった舞台になってくる。これを額縁舞台と呼 劇にも及ぶわけであって、演劇はまさしく、このフレーム レームに入れざるを得なくなる。そしてフレームに入れた のがあの有名なヴォルテールだといわれます。そしてヴォ しかし舞台上の観客はあまりにも邪魔で、俳優の演技も妨 の特徴ではありません。ヨーロッパでも同じだったんです。 ていたという記録があります。ですからこれは歌舞伎だけ 台の上には観客が座っており、ひどいときには百人も座っ スのいわば近代劇場の始まりのような劇場においても、舞

ル

テールの助言で、

コメディ・フランセーズはこれを止め

歌舞伎の舞台発展の違いということがあったのかもしれな 持しているのに、歌舞伎の場合はどんどん変わってしまっ う形にまで変わってきた。なぜ、能の場合は能の形式を固 り除けば基本的にヨーロッパの近代劇場と変わらないとい きない空間だ、という考えだろうと思います。 客席と舞台とは別世界だという観念の成立です。これは、 客が入ってきたのでは困るということでしょう。つまり観 あるいは、人物と観客との関係が違うことによって、能と されることかもしれません。つまり俳優と人物との関係 点よりはむしろ演出、あるいはドラマの視点によって説明 たかというのは、面白い問題です。おそらくそれは場の視 台上から観客を追い出し、そして私の考えでは、花道を取 舞台は独立した世界でなければいけないわけで、ここに観 い。能の劇場も明治になって室内には入りましたけれども、 いわばspaceとして、観客はそのなかに進入することので 日本の場合でも、歌舞伎劇場は近代に入るともちろん舞 同時期にイギリスでも止めています。ということは、

す。舞台の上にはどこか空間が残ってしまう。舞台の上を全部塗りつぶすことはできないということでである。それは塗り残しがどうしてもあるということです。うに、やはり演劇の場というものはspaceではなくてfield

というのがやり方だった。貴族の館に家具調度品が無い 実のように見えるけれども、そう見えるが故に現実そのも 虚構だということにつながります。逆にいうと、これは現 舞台上のものは全て現実のように見えるにもかかわらず、 我々観客が許容する。それが、先ほど申しあげたように、 違って、どこかに塗り残しが出る。塗り残しを許容する。 ということは不可能です。舞台というのは、絵画の場合と 実の住んでいる家と同じように、全てをそこへしつらえる の家具をおくようになったというんですが、それでも、現 けはないのですが、必要ないものはおかなかった。 おかれ出す。リアリズム以前は、必要ないものはおかない ですが、例えばイプセンなんかが出てきた頃にようやく、 ます。これは考えてみると非常に不思議なことだと思うの に、室内場面のときには家具調度品を並べだしたといわれ 無い空間でやった。これが十九世紀の半ばあたりから本当 でもないテーブルや椅子が、室内らしく見せるためだけに 舞台上に、直接言及されない、あるいは直接使われるわけ 十九世紀半ばになってリアリズムの演劇が始まった時 なにも

ちっとも不思議でも不都合でもないという形になってき

ん変わった。大阪の新歌舞伎座は回り舞台も無い。それで

た。ですが、それにもかかわらず、先ほどもいいましたよ

式を今も基本的には守っているのに対し、歌舞伎はどんどしかし一応は、十六世紀の終わりに成立したというあの形

成り立っていますから、いわゆる塗り残しということはな ン上にクローズアップすれば、我々は対象に近づいたと考 基本的な違いだろうと思います。映画の場合は、スクリー 我々は舞台に関する限りは許容している。これが映画との そんなことはありえないわけであって、そういうことを さが違いますから、大邸宅というのを三間四方の舞台に作 うことはできない。不可能です。はやい話が、舞台の大き しかしそっくりそのまま反映する必要はない。またそうい のまま再現する必要はない。非常に近づけますけれども、 なにかあるわけですが、舞台の上では、これをそっくりそ ら、部屋として隅から隅までなにかあるわけです。全てに のでなくてもいいということですね。つまり本当の部屋な 場合はどこかで残さない限りはできない。事実これは空間 れは、ただ我々が動いているからそうなんだという了解が ろんなものが詰まったり詰まらなかったりする。しかしそ ら、その対象との距離でもって、同じスクリーン空間にい える。カメラを引けば対象は遠くなって全部写る。ですか ったり、あるいは掘立小屋を帝劇の舞台に作ったりする。 いは十秒というのがほんの数秒であったりするわけで、そ 上では五分間というのが、実際には十分であったり、ある 的にもそうですが、時間的にもそうだと思います。舞台の いわけです。必ず全部塗りつぶされている。しかし演劇の

思います。もいい、という逆説がなりたっていることは明かだろうともいい、という逆説がなりたっていることは明かだろうと現実のように見せられているが故に現実そのものでなくてんから、気づかないといえば気づかないのですけれども、のへんは観客はもちろん時計を見ているわけではありませ

囲まれた空間で何かを行うという基本性格は厳然としてあ て破るかいうこと、これが一つの大きな課題なのではない 時に、現代演劇においては、演劇のフレームそのもの、こ は明らかに違っているところがあると思います。それと同 ということであって、この意識は演劇の初期形態のものと それをなんとかしてfieldに戻したい、field性を復活したい fieldが一回spaceに変わってしまったという意識の上で 提として上演することはできない。つまり彼らの場合には も寺山修司の街頭演劇も、 しているように見えます。しかしながら、蜷川幸雄の演出 格というものを、現代演劇は一見、復活し、昔の形を再現 がいいかもしれませんけれども、 最近の劇場は、完全な額縁舞台はむしろ少ないといった方 かと思います。ですから単に額縁舞台だけのことでいえば れが劇場なわけですが、フレームそのものをどのようにし ると思います。囲まれた空間で行われているにも拘わらず、 ところで、こういった演劇の本来もっているfield的な性 結局、彼らはfieldそのものを前 しかし、それでもやはり

いう試みもなされています。それで最後に昔の思い出話をはそこまでいえないまでも、ほとんど無視してしまう、とよって、むしろ囲みというものの存在を否定する、あるい目なのか、いろんな問題があると思います。ですから囲みて破ることができるのか、あるいは囲まれている以上は駄

囲まれているということをなんとかして破りたい。果たし

して終わりにしようと思います。

私は学生のとき、ギリシャ悲劇の野外上演をするクラブ

そらく無かった。ですからギリシャ悲劇を見ながら笑ってたらく無かった。ですからおかしくてしょうがない。ゲラゲラ笑ってしまうのとき、コロスたちは救いをもとめる五十人の女たちないのですが、これを昔どおりに全部男でやったものですから、なっこのとき、コロスたちは救いをもとめる五十人の女たちないうことが、ちっともおかしくない。ご存じのように、もいうことが、ちっともおかしくない。ご存じのように、もいうことが、ちっともおかしくない。ご存じのように、もいうことが、ちっともおかしくない。ご存じのように、もいうことが、ちっともおかしくない。ご存じのように、もいうことが、ちっともおかしくない。ご存じのように、もいうに関していたのですが、私の次の年の連中がアイスキュロに属していたのですが、私の次の年の連中がアイスキュロに属していたのですが、私の次の年の連中がアイスキュロに属していたのですが、私の次の年の連中がアイスキュロ

ちっとも違和感を感じないということかもしれません。そ

しかし、それはまた別の問題になるでしょう。機会があれたいう気がいたしました。したがって、劇の場の囲いを取ら払うということは、いわば悲劇とかき、私はそのとき、たんぼがあるわけではないのですけれども、私はそのとき、たんぼがあるわけではないのですけれども、私はそのとき、たんぼがあるわけではないのですけれども、私はそのとき、おり田園(field)でやったということで、もちろん周りにかいは質があるわけではないのです。まさしくその言葉どが、東京の田園コロシアムという、野外のテニス場を使っれはしかし、この『救いを求める女たち』を上演した場所れはしかし、この『救いを求める女たち』を上演した場所

ば考えてみたいと思っております。