

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	<a href="https://doi.org/10.18910/97590">https://doi.org/10.18910/97590</a>
rights	
Note	

*Osaka University Knowledge Archive : OUKA*

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

Osaka University

## 〈劇場〉をめぐる

— space-field —

毛利三彌

最近私が考えておりますのは、演劇というのをどういう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こと、これまでそれこそ古今東西たくさんの人が、演劇について述べておりますけれども、演劇の、全体像をつか

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、それは基本的な考え方として、対象を部分に分け、その部分々々を分析するというものです。そもそも分析するというのが部分に分けるといふことでしょうか。全体をそのままつかむということ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いって、個々の要素をあきらかにし、その結果を集成して全体として考える。これがヨーロッパの基本的な考え方だと思えます。そういう形で、事象の本質を極めてきた。これは近代以降の非常に優れた方法であったわけですが、しかし演劇の場合には、そういう要素に分けて、個々の問題

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とになるのかどうか。これは今日、ヨーロッパの研究者からも出されている疑問だと思えます。

演劇の場合は、これは誰でもがすぐに言うことですが、俳優がある人物を演じているのを観客が見る、つまり俳優と人物と観客という三つの要素があり、俗にこれをABCと言っているようですが、このABCの関係を、俳優は俳優、人物は人物、観客は観客という形で論じるだけではどうも捉えきれないのではないかとことです。これは一つにはABCの関係が直線的な関係ではないということからもきています。俳優と人物と観客を、俳優が人物を演じるのを観客が見るといふ形で捉える限りは、他のものもろの芸術分野と基本的には変わらない構造ということになると思えます。作家が書いた小説を読者が読む、あるいは画家が描いた絵を鑑賞者が見るといふ形ですが、これまでは演劇の場合でも、俳優が演じる人物を観客が見るといふよ

うな形で捉えがちなところがあつた。しかし実際にはこういう縦の、あるいは直線的な関係ではなくて、いわば三角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。これは言うまでもないことだろうと思います。最近、私はこの三者の関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というのはやはり難しい。したがって三つの要素の関係、三角形の関係になつてゐるわけですが、それぞれの要素間の辺に視点を据えて、やっぱり分析的になつてはしまつたのですが、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。そしてこの三つの視点というのを次のようにみたらどうかと思つたのです。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われている演出ということ。フランス語でいう「ミザンセーム」つまり、舞台の上でどう動くか」ということであつて、結局俳優がどのように人物を演じるか、舞台の上でそ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、あるいはドラマといつてもいいと思うのですが、俗にいう芝居の内容です。それは人物だけが芝居の内容を創るわけではな

くて、観客がそれを見なければそれは成立しないわけですから、いつてみれば両者の関係辺の上にそのドラマ内容が形成される。そして今日の話である場の問題は、観客と俳優の関係の上に成立する。これが現在の私の考えです。こういう三つの視点を最終的にどうまとめることができかは、まだよく解りません。さしあたってはこれらの視点で眺めてみたいということ、いくつかこれまで書いてもきましたし、また国際学会で発表したりもしてきました。実はここ四、五年の間、放送大学で演劇の講座を持つておりました、そこで今日話すキーワードのような事柄を既に述べております。もしここに放送大学で私の講義を聴いていらっしゃる方がいらつしやるとちよつと重複になるのですが、どうぞご容赦ください。

さて本題に入りますと、よく引用されるピーター・ブルックの『何もない空間』の冒頭の言葉、何もない空間をある人が横切る、それを別の人間が見ている、これで演劇の最低条件は揃つている、という言い方ですね。この時何もない空間を横切るのは俳優であつて、それを見ている別の人間は観客ということでしょうが、ブルックはここで人物のことを云々しておりません。これはご存じのように、現代演劇では戯曲というものをあまり重んじない、内容、筋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

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

spaceであるのは、あそこにも何もないからでしょう。space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から、spaceというのは果てしがない、宇宙というのは果てが無いわけで、我々は宇宙が膨張しているとか、縮むとかいつておりますけれども、宇宙にもし果てがあるんだとすれば、その向こう側がなくてはいけないうわけで、我々はその向こう側を把握できない以上、宇宙には果てがない。それをspaceと呼んでいるわけです。ですから実はブルックのいうspaceは、具体的な場というものを設定できないのではないか、これは一種の抽象観念ではないか、ということなのです。これが問題の一点。もう一点は、ブルックが、この何もない空間がある人間が横切り、それを別の人間が見ているというとき、あくまで中心は、人間にあるということなのです。つまり人間がspaceを規定していく。ご存じのように、ヨーロッパはルネッサンス以来、いわば人間中心、つまり全て比重が人間の方に移って来ることによって、ヨーロッパ文化というものはこちらまでやってきたわけで、それはそれなりの意味があるし、また我々もまたそれを学んできていますわけですが、しかし場というもの、人間が規定するだけとは限らないだろう、ということなのです。人間がまったくないなくても、場というものはある。そして人間以外の自然物、あるいは建造物も場を占めなければ存

在できないわけであって、そういった自然物の中に人間も一部としてあるという形で場が成立することも当然あるわけです。むしろそのほうが現実の場としては通常のことだろうと思います。ですからブルックのいう、人間が規定しているspaceに対して、それ以前に規定されている場というもの、あるいは何もない空間ではなくて、なんでもある場所、そういうものが現実のあり方ではないかと思うのです。それを私はstageと名付けたいと思っています。したがってspaceに対してfieldというのは、いわば抽象概念に対して具体的な概念だ、といってもいいわけで、何もない「空間」に対してなんでもある「野」という意味でこの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。

そこで先に結論を述べますと、これは東西に違いはないと思いますが、演劇の初期形態は、明確に私の言うstageの場で行われた。ところがその後次第に演劇はspaceの性格を強めていく。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stageの性格が強いと思いますが、それでも日本演劇の発展過程は、例えば能から歌舞伎へ、それが近代演劇へと

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のでしょうか。そして近代になるに従ってstageの方が支配的になっていく、ということは実は演劇に限らず、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、いわば我々の芸術概念そのものがspaceを基盤にしているということではないかと思えます。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stage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、結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、先ほどもいきましたように、演劇というものは本質的に、fieldの性格を基盤とするものであって、ここが演劇と他の芸術との基本的な相違になるのではなからうか。例えば映画と演劇は似ているように一般にいわれますけれども、この点では根本的に違っている。映画は明らかにスクリーンという、まさしく何もない空間に展開する。それに対して演劇は舞台という、実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あって、これが演劇というものの特徴です。芸術である以上、つまり人造、人工作品である以上はなんらかの虚構性

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、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ども、それは本当の人間に見える。実際にそこに机があっても、舞台の上ではあくまで虚構の机に違いないわけですが、現に我々にはどうしても本物の机に見えてしまう。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いわけだし、文学の場合にもありません。すべて絵の具であつたり文字であつたりするわけです。演劇の場合だけが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ないかと思つています。つまりHeldに始まりながら次第にspaceに移つていく、しかし基本的にやはりHeld性というもののは失うことはできないという、演劇の持つていっている一種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わけです。まず古代ギリシャの場合には、アゴラという市民の集まる場所での最初の上演は行つたといわれておりますけれども、それがディオニュソス劇場に移つてからでも、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。もちろんアクロポリスの丘を利用してはいる劇場ですから、向こう側にアテナイの町があつたかどうかは問題なんです

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つてきたということは間違いない。これがヘレニズムに移つてくると、劇場が囲まれ始めます。ローマ時代になると完全に囲まれた今日の競技場のような劇場になつて、しか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なるわけです。その典型がコロシウムでしょう。今もローマに行くのと町のご真ん中に大きな競技場が残つておりますが、中は完全に外から遮断された空間になつてしまします。この劇場空間の推移は、日本の場合も、能から歌舞伎の舞台への推移に見合う。能の舞台は開かれた、いわば「野」に建てられるのに対して、歌舞伎はその能舞台を使つていたにもかかわらず、次第に周りを囲んだ空間に変わつてゆく。ヨーロッパでも、中世を経てルネサンスになつたときに、ご存じのシェイクスピアのグローブ座のように、半オープンの劇場ができた。余談ですが、去年から、ロンドン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側ですね、この近くには、他にも見世物がたくさんあつて、いつてみれば四条河原と同じように、単に劇場だけではな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が、今日復元されたものは、やはりまわりのロンドンの街

から遮断された形でしか演劇ができなくなってしまう。周りのビル街を視野におさめたのでは、シェイクスピ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。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ます。

グロープ座と同じ頃、イタリアのヴィツェンツァという町に、テアトロ・オリンピコという古代劇場を模倣した劇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、十六世紀の終わりにこれを復元しようとしたときには、彼らは室内劇場にしてしまったわけです。ウイ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てたようですが、よもや屋根が無いとは思わなかったんでしょう。当然のこととして屋根を作ってしまった。一応形としては半円形のオルケストラがあるのですけれども、しかしこれはもう使われなくなってしまった。当然です、コロスというものがないわけですから。そしてこのテアトロ・オリンピコから、近代の劇場というものが始まったといってもいいのではないかと思います。というのは、テアトロ・オリンピコにはすでに舞台背景が作られています。これは常設ですから一回一回変えるのではありません。

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ます。つまり、なんらかの装飾を施したり、装置をそこに作るということは、そこがstage、何も無い空間だから、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はすでに何かがあるstageだからです。シェイクスピアの場合、観客の想像力によって、城壁の場だと言えば城壁になる、海の近くだと言えば海になる、つまり観客の想像力に頼ってるんだとよ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。そこに本物の海や本物の城壁を我々が想像したりは決してできない。むしろ、そこには何も無いけれども、実はそこにはなんでもあるんだという了解が成り立っている、ということだろうと思います。ところが、テアトロ・オリンピコ、あるいはその後のフランスを中心に発展していった室内劇場になると、何も無いところには本当に何も無いんですね。ですからそこに何かをおかなくちゃいけない。装置を作らなくちゃいけない。装置を作って初めてそこは室内になる、装置を作って初めてそこは野外になる、海辺になる。というところで舞台の上だけでなく、劇場全体を装飾し始めます。

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ですが、劇場の中は非常にきらびやかに装飾されています。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。劇場は非日常の空間だとよく言われますけれども、非日常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いうこととは、そこを全体的に新しいもので埋めていかなくちやいけないということなんです。このことを私は近代劇場の「塗りつぶし」といっています。これもおそらく近代の芸術一般に共通する性格ではないかと思えます。昔は塗り残しが可能だった、それが許容されたわけです。昔は絵画の方は全く専門ではないんですが、水墨画では全部を塗りつぶす必要がない。ヨーロッパの場合もそうです。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ん。ところがダ・ヴィンチになり、ラファエロになると背景もなんとかして描こうとする。モナ・リザの人物像だけでは成り立たない。これが近代に入ってくると全てを塗りつぶす。必ずなにかの色で完全に塗りつぶす。塗りつぶすということは、そこになんでもあるように見えますけれども、実は、なにも無いからそこに何かを、はめこまなくちやいけないということで、絵画そのものが一つの独立した

空間になる。つまりstageというものは、これを切り取ることによってしか一つの独立した空間にならない。ですからstageの性格を持つ以上、必ず一つのタブローとしてフ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だと思います。この発想が、実は十八世紀の半ば以降、演劇にも及ぶわけであって、演劇はまさしく、このフレーム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あつて、初めて額縁舞台という様式が出てきたのだらうと思えます。ヨーロッパにおいても十八世紀の半ばまでは舞台上に観客が座っておりました。この習慣がいつごろ始まったかというのは人によって説が違いますが、フランスのいわば近代劇場の始まりのような劇場においても、舞台上には観客が座っており、ひどいときには百人も座っ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。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。そしてヴォルテールの助言で、コメデイ・フランセーズはこれを止め



た。同時期にイギリスでも止めています。ということは、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。つまり観客席と舞台とは別世界だという観念の成立です。これは、いわばspaceとして、観客はそのなかに進入することのできない空間だ、という考えだろうと思います。

日本の場合でも、歌舞伎劇場は近代に入るともちろん舞台上から観客を追い出し、そして私の考えでは、花道を取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う形にまで変わってきた。なぜ、能の場合は能の形式を固持しているのに、歌舞伎の場合はほとんど変わってしまったかというのは、面白い問題です。おそらくそれは場の視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されることかもしれません。つまり俳優と人物との関係、あるいは、人物と観客との関係が違うことによつて、能と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、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式を今も基本的には守っているのに対し、歌舞伎はほとんど変わった。大阪の新歌舞伎座は回り舞台も無い。それで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た。ですが、それにもかかわらず、先ほどもいいましたよ

うに、やはり演劇の場というものはspaceではなくてstage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が、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すから。舞台の上にはどこか空間が残ってしまう。

十九世紀半ばになってリアリズムの演劇が始まった時に、室内場面ときには家具調度品を並べたといわれます。これは考えてみると非常に不思議なことだと思われませんが、例えばイプセンなんかが出てきた頃によくよく、舞台上に、直接言及されない、あるいは直接使われるわけ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おかれ出す。リアリズム以前は、必要ないものはおかないというのがやり方だった。貴族の館に家具調度品が無いわけはないのですが、必要ないものはおかなかつた。なにも無い空間でやった。これが十九世紀の半ばあたりから本当の家具をおくようになったというんですが、それでも、現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ということは不可能です。舞台というのは、絵画の場合と違って、どこかに塗り残しが出る。塗り残しを許容する。我々観客が許容する。それが、先ほど申しあげたように、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、虚構だということにつながります。逆にいうと、これは現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の

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

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んから、気づかないといえれば気づかないのですけれども、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思います。

ところで、こういった演劇の本来もっている空間的な性格というものを、現代演劇は一見、復活し、昔の形を再現しているように見えます。しかしながら、蜷川幸雄の演出も寺山修司の街頭演劇も、結局、彼らは空間そのものを前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 *field* が一回 *space* に変わってしまったという意識の上で、それをなんとかして *stage* に戻したい、*stage* 性を復活したいということであつて、この意識は演劇の初期形態のものとは明らかに違つているところがあると思います。それと同時に、現代演劇においては、演劇のフレームそのもの、こ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て破るかということ、これが一つの大きな課題なのではないかと思ひます。ですから単に額縁舞台だけのことでいえない最近の劇場は、完全な額縁舞台はむしろ少ないといった方がいいかもしれませんけれども、しかし、それでもやはり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ると思ひます。囲まれた空間で行われているにも拘わらず、

囲まれているということをやんとかして破りたい。果たし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目なのか、いろんな問題があると思います。ですから囲みそのものを破るといよりは囲みの中でやっている内容によつて、むしろ囲みというものの存在を否定する、あるいはそこまでいえないまでも、ほとんど無視してしまう、と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して終わりにしようと思います。

私は学生るとき、ギリシヤ悲劇の野外上演をするクラブ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スの『救いを求める女たち』という作品を上演しました。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んです、これを昔どおりに全部男でやったものですから、とんだりはねたりすると毛ずねが見える。男の振るまいですからおかしくしようがない。ゲラゲラ笑つてしまつたんですけども、この、笑いながらギリシヤ悲劇を鑑賞するということが、ちつともおかしくない。ご存じのように、もともと悲劇というギリシア語の言葉には悲しい劇という意味は無いわけですから、我々が今日、あるいは近代になつて持つてきた悲しい劇、喜ばしい劇というような区別がおそらく無かつた。ですからギリシヤ悲劇を見ながら笑つてちつとも違和感を感じないということかもしれませぬ。そ

れはしかし、この『救いを求める女たち』を上演した場所が、東京の田園コロシウムという、野外のテニス場を使つてやつたせいもあったと思うのです。まさしくその言葉どおり田園 (Field) でやつたということで、もちろん周りに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、これは昼間、野外でやつたということと密接に関係があるという気がいたしました。したがつて、劇の場の囲いを取り払うということは、いわば悲劇とか喜劇とか、あるいは悲喜劇とかという、そういう囲いを取り払うということにも、おそらく見合つたのではないかという気がしております。しかし、それはまた別の問題になるでしょう。機会があれば考えてみたいと思つております。