

劇場における象徴領域と演劇研究の理論と実践の方法論 —「芸術作品」をリードする劇場とは何か？

Study for the symbolic field and the performance in the theatre and research for the science on the drama —What is the theater leading the production to an Art?

永井 聡子

文化政策学部 芸術文化学科

Satoko NAGAI

Department of Art Management, Faculty of Cultural Policy and Management

舞台作品とそれを観る者—見せる者と見る者の場が有機的に結びつけられ上演されるということは、そこに劇場が舞台作品との間の関係性だけでなく、地域の文化において劇場がどのようにあるべきなのかということと関係している。劇場の近代化の過程における舞台と客席は、帝国劇場（1911）や築地小劇場（1923）で劇的变化を遂げるとともに演劇史、劇場史上においても画期的な視点を獲得していた。本論では舞台論と観客論に言及するため、劇場における芸術の捉え方を、舞台と観客との境界領域に焦点を絞り考察する。取り上げる資料は、アドルフ・アッピア、小山内薫など実践的な場に関わった演劇人の言説と、帝国劇場建設から築地小劇場建設を経て間もない昭和7年刊行『演劇学研究』所収の外山卯三郎論文「演劇学の対象と方法論的限界」を手掛かりに、劇場における「象徴領域」を内包する演劇の特質と劇場を拠点とする文化形成について考察することを目的としている。

This paper aim at the stage and the audience as the study for the symbolic field in the theatre and the science on the drama. I consider for the placement of the theatrical space and the culture as the case study for the drama of the modernization from Teikokugekijyou (1911) to Thukijisyogekiyou (1922). ToyamaUzaburo's paper" in the sciencific field on the drama and the limitation, and the theory by Adolphe Appia, Osanai Kaoru etc.

1. 研究の背景・目的

地域の公立文化施設建設を検討する際には、基本設計から実施設計への過程において、行政が設置した文化施設運営委員会、文化施設建設検討委員会等による議論の場が用意される。行政、市民代表としてのメンバーが名を連ね運営されて、その地域にふさわしい文化施設づくりに向けて議論が重ねられる。

議論の中には、地方の劇場文化に芸術は不要であるという考え方が出てくることがある。「芸術」や「舞台芸術」そのものに向けられた視線がかみ合わず、地方の文化施設建設に際し問題となることがある。

筆者が1999年より公立の文化施設を準備、勤務などして運営、企画に携わってきた17年の間においてもさほど変わりが無い¹⁾。ただし、いわゆる海外の劇場を理想とした、また市民が参加し芸術創造を目指すことによって地域の文化を活性化するという指向性で舞台作品の企画発信を実現している公立の文化施設が増えたことからはある程度の進歩が見てとれる。「芸」を磨いた表現者が劇場だけでなく、病院や図書館、歴史建造物、レストランでの上演など、住民との交流を通して積極的に文化を積み上げている現在もはや地方の劇場が「芸術の創造」を生きていく上でそれほど必要でもないといって、病院、スポーツセンター建設と比べる時代ではないことは明らかである。では、なぜ都心に芸術劇場、地方に市民センターという二極論が根強いのだろうか。本来、文化施設づくりに参加する者たちはそれが委員であれ、市民のアンケートによる参加であれ、地方の公立文化施設における事業企画は「東京で製作されたものを買うもの」という認識や、そもそも地方に「芸術は不要ゆえに、東京の一部の劇場で行えばよい」という考え方、「地方ではけっして芸術は生まれない」という市民のあきらめにも似た不要論などがあり、建設に向けての発展的な

議論の前提にもなっていないことがしばしばある。

劇場は、人間の社会的側面や内面を表出するため、「演劇の濾過」（吉田謙吉『舞台装置者の手帖』、四六書院、1930年、p.118）を経て上演されるという内的・外的空間を包括する概念である。もともと神に奉納することであつたものというのは、見せる者と見る者の場が有機的に結びついていたことを指していた。舞台と客席の有機性を分断することが簡単に実現されてしまうのは、文化施設の多目的ホールの歩みと重なる。〈神〉の存在を現代の劇場において再構築するための方法は、観客の存在をどのように考えるのかということが殊更重要になってくる。上演をいかに視野に収めて演劇を考察するのか、その創造プロセスの論理的側面と実践的側面との関係性は特に本論においては考察の対象とし、現場と研究を結ぶ一つの可能性を探ることを目的としている。

※本論文の研究は「平成27年度学長特別研究」の研究費によって関係者への取材および基礎考察を行ったものである。

2. 研究対象の資料及び考察の前提

本論では舞台論と観客論に言及するため、劇場における芸術の捉え方を、舞台と観客との境界領域に焦点を絞り考察する。アドルフ・アッピア論文「記念碑性」を手掛かりに、舞台が必要とする劇場の在り方を考察する。外山卯三郎論文「演劇学の対象と方法論的限界」（『演劇学研究』第三書院、昭和7年、p.229-265）と「アドルフ・アッピアの舞台美術論」（『舞台芸術論』、建設社、昭和5年）を参考とした。外山卯三郎が昭和7年に刊行した『演劇学研究』には興味深い論文が収められている。演劇界において、昭和初頭は帝国劇場がちょうど関東大震災を経験

し改修しており、舞台横の貴賓席の撤去に見られるように、舞台前空間は現在の劇場と変わらない形に改修されている。築地小劇場においては帝国劇場も上演の場にながら、演出手法の多様性を模索し、その成果を世に問うていた時代である。昭和8年には築地小劇場も改修され、虚構性の獲得よりは、よく見える客席づくりへの加速を早めていった。(『A History of Japanese Theater』Cambridge Press 2016) 演劇学会が発足したのも昭和5年と、演劇が実践と学問の両方においてどうあるべきか模索されたタイミングである。演劇が今後いかなる道を歩んで「学」となるかを考察している外山論文が「演劇学の対象と方法論的限界」である。「演劇学」が「学的対象」となるためには、演劇的な現象を客観的な実在として取り扱うものと考えた。つまり、客観的な実在として取扱うということが「経験的な認識」を指し、「演劇的な現象」は必ず「事実的なもの」であるか「歴史的なもの」なものでなければならないと述べている。(p.242) すなわち、「近代の演劇が非常に発達して一つの芸術形式として重要視されるようになったのは、特筆すべき現象である。」とした上で、特筆すべきは「これ等の自覚が俳優からではなく、舞台装置と言う一つの造形美術の見地から始められ」たこと、そして「次第に舞台照明とか音楽と言ふやうな方面に展開して行った。」ことを前提に、「演劇学の対象と方法論的限界」(p.246)を論じているのである。

舞台作品の核をなすのは「戯曲」であるが、その前提として「劇場」が先立つこと、それを「予想条件」としたことで、さらに「戯曲」は「劇場」といふ制約から生まれて来たことと述べ、それは「戯曲」が「劇場」のために書かれるということではなく、「劇場が考へられるが故に戯曲が書きうる」ということを押さえている点にある。外山によれば、「詩歌」には「最初に言葉あり」ということが真実であるように(中略)、「戯曲」に最初に「劇場(テアトル)」があり、「劇場とは演劇といふ直観形式の具体化であるといはねばならない。この劇場に於いて俳優は初めて自分の技能を表現することが出来るのである。戯曲はその真実が決定されるといはねばならない。而して人々はここに於いて始めて「観客」としての使命をはたすことが出来ると思へられる。(p.253)」外山の以下の言説は演劇研究における根本的問題点についており、演劇史における照明と舞台美術の新しい象徴性を獲得し、観客の位置づけにも言及して劇場史においても画期的な視点を残したアドルフ・アッピアに関する論説を収めているもの納得できる。また外山は以下のようにも述べている。

「演劇学は一般芸術学の特殊な領域を占めるものであるが故に、どこまでも経験的な芸術認識を司るものであると言はねばならない。こうした点に私達は演劇学の方法論的な限界を見ることが出来る。従ってその学的対象となるものは常に演劇的な現象と言ふ対象規定を受けねばならない。言ひ換へれば、演劇学はかうした対象規定をもち又かうした方法論的限界内に於いて成立するものと考へられる。」(p.256)(下線は筆者による)

実践から得た直観的知的視点が体系づけられるべき領域であることを指摘している。当然ながら演劇を芸術学的領域

研究に限定するならば限界があるが、経験的実践的な場を資料とし、新たに発見した風景すなわち「風景の発見」(柄谷行人『日本近代文学の起源』講談社、1987年、p.27)というべき次元で論理的思考を行うということにおいて、橋本政尾の言う「演劇学は経験的なものが存在する」という「経験学」(Science of Empirience) (『演劇学の自立学的基礎づけ以前の研究』『演劇学研究』、第三書院、p.183)を前提としつつ演劇研究の可能性を広げるものと思う。

3. 用語の定義

「劇場」とは、空間を指し示す言葉ではなく、舞台と客席の空間とそのあり方、作品とその上演を示すものとしての包括的な概念として捉えることとする。「劇場空間」とは、舞台空間と客席空間を含むものとし、「前舞台領域」とはその舞台と客席を繋ぐ空間を指すこととする。それに関連して、「象徴」を戯曲から発生するしぐさ、振付、演技に見られるような表現を表象するものではなく、「象徴領域」として劇的構造と劇場空間との関係性に言及するものとする。例えば、「上手」は、舞台から見て左側、客席から見て右側を指し、「下手」は、舞台から見て右側、客席から見て左側を指す。欧米では、舞台側からみて「左」をleft hand、「右」をright handと言い、「上手」「下手」という日本の芝居小屋における舞台と観客の背後にある精神性を裏付ける言葉が存在することを前提とするところに違いがあり、これは最も象徴領域的なもので、舞台運営上の基本をなしている。²⁾「象徴領域」の定義およびその関係性において、観客をいかに劇的構造および劇場空間に位置づけるかという観客論的視点から考察するため、現代の劇場における市民の位置づけと多目的ホール、専用ホールの議論が見えるところに着目するため、以下に現代における公立文化施設建設の流れを整理しておきたい。

1980年代に多目的ホールの建設ラッシュの反省から、ソフトの充実を目指し、1990年代には「市民参加」の文字が躍ったその10年の間に、地域を劇場文化で活性化させようと約1,000館が開場、各地に演劇専用ホールや音楽専用ホールが建設されて、現在は演劇でも音楽でも高質な作品を創造できる「多機能型ホール」として舞台機構を備えた劇場が模索され建設されている。平成13年(2001年)「文化芸術振興基本法」の制定後、平成15年(2003年)には、地方自治法の一部が改正され、「指定管理者制度」が導入されて、専門家の配置や民間事業者の参入が進んだ。運営の方法論に関しては、舞台芸術作品の製作環境において、「公共性」と「創造性」が共存することが前提となっているのだが、「創造性」を前提とする劇場において、「宇宙」と表現する視点や「感性の産物」という言葉からは、地域における劇場の存在が抱える大きな課題が見えてくる。それは、地域に一流の舞台を鑑賞する機会が必要とする考え方がある一方で、地域に「芸術」は不要だと考える人もいて、それが市町の劇場建設の最先端で話し合われ、それが日本の劇場建設検討の際にもっとも骨の折れる重要事項ともなっている。

そもそも劇場は誰のためのものか、都心での「世界の」「一流の」「東京では」「第一線の舞台では」といった論理をもって、地域の劇場から文化を創造する素地などで

きるわけがないが、専門家を置くといっただけの次元ではなく、何を生み育てたいかという観点からは舞台創造だけではない視点が必要である。つまり、劇場には「舞台創造」、「市民による文化創造」、また両者の融合といった3つの観点がそれぞれにプロフェッショナルな価値が認められ、評価対象となり、支援されるという仕組みが必要なのであり、舞台と観客がどのように劇場において存在するのかという視点なくして劇場建設は無意味である。アートマネジメントの別の極みにあるショウ・ビジネスにおいて、レ・ミゼラブルのプロデューサー、キャメンロン・マッキントッシュの言説がわかりやすい。ミュージカル制作に重要なのは、「当たるという直感」、「(演劇の生命は)ただひとつあたるかあたらないか」「観客の心をいかに集中させて創造に参加させるか」「観客の反応が波動となり、舞台に跳ね返り、劇の成果を左右する」といった言説から、観客は単なる受け身の傍観者的な鑑賞者ではなく、積極的に演劇創造に参加する位置にいるということが理解できる。西洋演劇において、観客の受動性を能動的にしようという言説を残し、演劇界の実践と学としての研究領域を劇的に変え、劇場における「象徴領域」の近代的素地をつくったのは、照明と装置、俳優の身体表現、音楽の融合を説いたスイスの舞台照明家であり舞台美術家のアドルフ・アップシア(1862-1928)である。アップシアが活躍した20世紀初頭、帝国劇場が開場したちょうど1911年、アップシアは舞台と客席を繋ぐ方法を舞台照明を使って実験を行っていた。そのベースとなるホリゾンとおよびホリゾンライトは、日本の公立文化施設においてはなくてはならない舞台機構の一つとなっている。

4. 観客の客観性を担保する「異化」という概念

観客に見せる劇的表現としての照明の多様性がなかった江戸時代、その象徴表現や見えること以上の表現力を創ってきたのが、芝居小屋における舞台構造と幕の存在にある。現在の公立文化施設建設の議論の場において、もはや「多目的ホール」は負の言葉となり、専門ホールを超えた多機能型ホールが必要であると言われているが、それは、上演に適した劇場空間が必要であることを意味している。演劇作品における劇的空間を創造するには、舞台における虚構をいかに創るのかという問いかけが必要となる。そこに専門性と市民感覚との議論のずれが生じてくる。日本人がもっとも影響を受け、演劇界において最も知られた演劇人のひとりにピーター・ブルックがいる。演劇界に衝撃を与えた著書『なにもない空間』の冒頭では次のように述べている。

どこでもいい、なにもない空間—それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる—演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ。

この文は、現代において多くの公開議論に引用されてきた。しかし、重要なのは、演劇上演における虚構の創り方、演劇の本質を<神聖演劇><野性演劇><直接演劇><退廃演劇>に論じ分け、その全ての章において観客論に言及していることにある。論理的かつ実践的な劇場の側面を的確に

捉えた一冊となっている。観客が時間的、空間的に同時に存在する舞台芸術において、虚構を創るということと現実との狭間をどのように有機的に結びつけるのか、以下の言説から時間と空間に規定される観客の存在を理解することができる。

「目に見えぬものを捉えようとするのはいい、だが常識的なものとの接触を失ってはならない。演劇の言語があまりに特殊になると、観客の信用を失い、気持ちのつながりが切れてしまう危険がある。わたしたちの鑑とすべきは、またしてもシェイクスピアだ。彼の狙いはつねに聖なるもの、形而上的なものにある。だが彼は、最高の緊張度をあまりに長く保ちすぎるという過ちを決して犯さない。絶対的なものに接しつづけるということが人間にとってどんなにむずかしいか、彼は熟知していた。」(下線は筆者による)(ピーター・ブルック『なにもない空間』、晶文社、1990年、p.88)

ベルトルト・ブレヒト(1898-1956)はドイツ現代演劇の出発点として位置づけられているが、自然主義演劇に反発した。つまり、観客が舞台上で行われていることを現実の再現と思い込んで感情同化するという、いわゆるイリュージョンを破壊しようとしたのであるが、観客に違和感を抱かせて感情移入を阻止するために導入されたのが、演劇の虚構性をあらわにする「異化効果」であった。観客自身に批判的態度を求める非アリストテレス的叙事演劇を提唱した。⁴⁾

「異化」がもたらす観客への最大の効果について、ピーター・ブルックは「異化のもたらすショックは、観客が理性性を最大限に働かせて戯曲を判断するためのものである。」と述べ、観客が客観性を担保するための重要な要素とした。(ピーター・ブルック、前掲、p.104)舞台に「同化」するとともに「異化」効果を受けとる観客が客観性を担保するためには、さらに裏支えする重要な点がある。

「忘れてはならないのは、演劇には二つの絶頂点がありうるということである。一方の極では、わたしたちは演劇に参加して、その極まったところで、足を踏みならし、喚声をあげ、手を打ちならして祝福する。他方、その対極には沈黙のクライマックスがある—これもまたひとつの経験を分かちあったことを、深い思いをこめて認めあう仕方にほかならない。」

小山内薫の以下の言説はこの時代の流れをまとめている。(小山内薫『舞台芸術論』歌舞伎出版部、昭和3年pp.185)

「アリストテレスは悲劇を論ずるに二つの道があるといつた—一は悲劇それ自身を論ずるのだ、一は劇場に関してそれを論ずるのだ。この場合「劇場に関して」という詞は、舞台をも看客をも含むのである。一般に今日の劇評には、舞台及び看客の実際の条件に関して脚本を論じてゐるものが誠に少い。」

「吾人は一般に芸術といふものを劇場といふものを、一が他を含むもののやうに言ふ。そして劇場といふものが、他

の芸術のどれでもが決してぶつからない問題にぶつかつてゐるのを忘れてゐる。」

(前掲『舞台芸術論』、p.275)

劇場が常に舞台と客席が一体となる空間をもつと考えると、観客が現実の時間軸とドラマの中の時間軸とを交差させながら、共通の劇的空間が創造される場であるならば、この二重の時間軸をもつことが演劇の特質であり、他の芸術領域と決定的な違いでもある。

5. 劇的構造と観客の象徴的位置づけ

劇場で使われる緞帳、カーテンなどの「幕」は、客席から舞台の中を覗き見るために準備されているものでもなく、見物をささげるための備品でもない。芝居小屋においてかつてあったように、「幕を後にして演ずる芸」であり、「登場してくるものが、それを力として出現する」のであることは、舞台にいる人間と客席にいる人間とを心理的に結ぶという芸能の根源性に関わってきたものである(服部幸雄『大いなる小屋』平凡社、1994年、pp.247-255)。それは「劇を外から眺める」という命題に込められているのは、象徴的な領域の次元はどこにあるのか、それを享受し合う観客とはいかなるものか、ということへの視点を与えるものであると考える。それは、観客が舞台に対し異化された芸能要素を自らの意識の中で再編成することを自然と取り入れ、学んできた日本の劇場史において、いまだに上演作品の要求から花道の存在を残す劇場、公立文化施設が存在することで裏付けられる。また古くは「注連縄」を境に「聖」と「俗」を区別したことが、「神」の存在を想起させ、観る側は「約束事」として舞台の構成を認識し想像力の中で舞台と客席の関係性をまとめ上げたことは、演劇と劇場空間の本質を見ることができよう。「劇を外から眺める」という命題に込められる例に、第三者による「語り」の用法がある。人形浄瑠璃は、上演に際して消えるはずのト書が消えないで残っているものとして現存し、「虚構」を創り出している。(前掲 p.65) 江戸時代、歌舞伎上演を主とする空間には、物理的劇場構造と芝居の上演という関係性の核として、宗教的性格である「聖」と「俗」、階級性を反映させた侮蔑の称とが混ざりながら、そこには舞台と客席が一体となる仕掛けが用意されていた。」というのは、舞台と客席が一体となる状況ということだけではなく、舞台上の客席である「羅漢台」や「吉野」をその象徴とし、劇場全体としての一体感を実現させていた。この物理的解決が意味するところは、観客が舞台を裏から見ることに以上、「役者の背中とその向こうに同じ観客を視界に入れる」という二重の視線が存在すること、その一方で、例えば観客が舞台上がり、上演を妨げるといったことはなく、心理的な不可侵を保持しつつ、舞台と客席が一体となる宇宙を実現していたという「虚構性」の担保である。芝居小屋とは、興奮した観客も舞台の世界と融合し、日常と非日常表裏一体となった場であったと考える。しかしながら、明治の欧風化政策の流れの中で開場した帝国劇場は、それまで芝居小屋がもっていた風紀の乱れや経営システムの近代化など脱芝居小屋を謳った劇場建設であったが、現

代においても使われ続ける歌舞伎劇場の下手側にある花道や文楽劇場の上手側にある義太夫舞台はその典型として残っている。両劇場にある引幕の開閉は、舞台と客席を繋げる前舞台領域に存在し、舞台と客席の関係性を物語る。その劇場空間は近代化の過程において、欧風化の変革を目の前にし日本独自の舞台を創り上げてきた。日本の劇場の近代化の過程において、舞台と客席を区切る構造として額縁(プロセニウムアーチ)が導入されたことによって、枱席から椅子席の変化とともに欧風化に伴う前舞台領域の変化が、観客の鑑賞態度を変化させてきたと同時に、舞台上のイリュージョンのあり方を大きく変えていったのである。時代を写した劇場は、帝国劇場をはじめとして、関東大震災直後に建設された築地小劇場(1923年)や東京宝塚劇場(1933年)が近代化の過程で特徴を示したが、こうした経緯を踏まえた現代の劇場空間の中にも日本独自の精神性が残っている。舞台の専門用語である「上手(かみて)」「下手(しもて)」は舞台運営の基本となっている一方で、欧米では、役者側からみて「左」をleft hand、「右」をright handと言うが、日本の「上手」「下手」は、舞台から見ても、客席から見ても、「上手」「下手」の位置は変わらない。どこにいても動かない確実な軸となしている。こうした、我が国との相違を顕著に表わす「左」「右」の認識に対して、欧米の近代が追いかけて建設してきた、一方向から額縁の中を眺め、どこからでも同じように見える視覚の公平性は、空間の対称性を基本とする。一方、我が国の歌舞伎劇場では、服部幸雄が指摘するように、「花道を通った客席における役者とともに劇場空間を共有した「左」であり「右」であった」ということが前提となった劇場空間であった。特に次の指摘は重要で「この命名は決して恣意的なものではなく、舞台上で展開される劇的宇宙の構成にとつての必要上から行われたもの」(服部幸雄「幕の内」『大いなる小屋』、平凡社ライブラリー、1994、p.182)であると述べているように、「恣意的なものではなく」「劇的宇宙」であることに加えて日本の舞台空間を特徴づけるのは、橋本典子が「動的であると言われる所以は価値理念を内蔵しているからであり、これによって、計測的物理的空間とは異なる、神秘的空間が現実化する。」と指摘しているように、「価値理念を内蔵」した空間であるからこそ、「神秘的空間」が生み出されるという認識が観客の中に蓄積されることへの考察はまさに劇場の「象徴領域」の真骨頂である。そもそも、なにもない空間に一人と一つの椅子、横切る人間がいれば演劇的空間は創造できるのであるが、日本の劇的空間について、「相対的な位置関係が場」をつくり、神秘的空間の現実化が達成されるのは、「幕」に意味を与えてきた我が国の演劇人と観客が創り出した共通の空間認識によるものと思われる。その例として道行的に場から場へ、「意味をもちながらつながっていく」、つまり動的にして、その沈黙に象徴性を込めていることに着目してみると、「悲劇が起こる」ことが悲劇なのではなく、道行の間に「悲劇の主人公の丈になる」という時間軸を備えかつ物理的構造をも備えるのが日本の劇場空間の特異性がある。しかしながら、この認識が揺らぐばかりか、消滅させてしまったのが多目的劇場が無目的にならざるを得なかったという、日本的な劇場づくりの欠点も見いだせる。

一般に「上手」「下手」の概念は、役者の必要によって

生まれた「上手」「下手」の方位を「共有し合った」のが観客の存在こそが、役者の「居どころ」を決定していったと考えると舞台と客席との間に絶対的な区画の壁はない我が国の劇場空間には、左右非対象の劇構造を導いたとも考えられる。舞台を運営する者は決して右手・左手という言葉を使わない。「幕内」と言うときの幕とは、本来舞台の後方に張られていて、舞台・見物席をも含んだ表と楽屋（裏）とを区分していた幕の謂だったのではあるまいか。」の一文の中に、「楽屋」＝「裏」であるという指摘があるように東西の座敷や土間もこの幕よりはずっと舞台奥に入り込んでいた。この位置に座る観客にとっては、引幕は内部を隠すものでもなければ、舞台と客席を隔てるための道具でもない。「いまは引幕が引かれているのだ」という記号でしかなかった。それこそが引幕本来の用途だったのだと思われる。服部幸雄は「現在では観客席と遮断されているため、おのずから引幕をもって表と裏とを区分する感覚が生まれているが、江戸時代の引幕はそういう性格を担っていなかった」と指摘している。江戸三座時代、猿若町では東が「上手」、西が「下手」であったが、それは劇場そのものの配置が、上手側が東に、下手側が西にあたったその約束事をいまでも引き継いでいるのである。「上手（かみて）」「下手（しもて）」の言葉が、日本の劇場空間の左右非対称性を裏付け、そこに象徴領域を生み出すことができるのは、以下の2点に要約されると思われる。

- ①劇場専門用語が内包する価値判断基準
- ②劇場空間と演劇の意味に尊卑の価値判断を内容していることによる非対称性

そして、芸能の根源性にかかわる精神史を役者と観客が共有し、観客の客観性を担保していた。西洋近代の演劇が獲得した「異化効果」は、その意味性において鑑賞における「異化」の概念を体現していたことは、以下、3点に要約できる。

- ①舞台と観客の境界領域の曖昧性
引幕の上部から奥や正面からは中が見えても観客には容認されていたこと
- ②「幕」を代表とする舞台道具の精神性
花道を使って幕切れに演じる「幕外」と呼ぶ演出
- ③劇場空間と時間軸の跳躍
芝居が終わっていったん引幕を引いたのち、芝居を別の時空に飛躍したことを意味する

「別の時空」への飛躍や、「演劇において音とは音の不在、沈黙のことである。これは逆説ではない。」（前掲 p.225）における観客の頭の中での容認は、演劇の特筆である舞台と観客の同時空間性にも繋がる。

「幕」とは、「長いこと遠近法によって構築されてきた虚構空間を隠しておいて、おもむろに覆いを取るためのものである。」とは逆の指向性であることを理解しておきたい。（Christian Biet Christophe Triau, 'Qu'est-ce que le theatre?', folio essais p.193）

重要なのは、舞台の虚構と現実との二重の時間軸を共有する空間の中で演劇を構築することである。つまり、俳優

と役との融合を信じさせることでも、観客に虚構を直接に受容させることでも、イリュージョンを舞台の額縁（プロセニウムアーチ）の中に閉じ込めてしまうことでもない。アルトーの言説によれば、ギリシャ悲劇に見られるような「クロス性という原則」は「舞台の基盤」である。上演のあいだに「回折されていく統一性の絆」となり、作業の原則であるとともに、「意味構築の関与する形式」である。したがって、「再び問い直されたクロス性」は「脱中心化」された上演の原動力になり、「隠された統一性の要因」となるのである。（アントナン・アルトー、安堂信也訳『演劇とその分身』、白水社、2015年、p.152）舞台と客席が獲得すべき交流については、舞台と客席を廃止して単一の場所とすることで観客と俳優との間に直接的な交流が回復されることで、それは「行動」が観客を包むという視点こそが劇場そのものである。（前掲、p.157）20世紀末、舞台と客席をつなぐ前舞台領域への挑戦や日本の舞台照明界に影響を与えたアドルフ・アッピアの舞台装置、舞台照明の在り方にも示されているように、劇場の概念に影響を与えてきたことは、表現領域の近代化の現象にとどまらず、演劇そのものの考察において画期的な位置にあると言わねばならない。演劇学、舞台芸術論が考察された昭和初期の段階においてすでに、アドルフ・アッピアは、ゴードン・クレイグとともに演劇史、舞台美術史上において重要な位置づけにあるだけでなく、それらを包む劇場の歴史においても重要な位置づけにある。ホリゾン効果を始めとする舞台機構を駆使した劇的表現も、舞台と客席とを繋げるために試行錯誤した照明の動的表現であり、構造に象徴的意味を内包させたものであった。R.ワーグナーのバイロイト祝祭劇場における沈んだオーケストラピットも「神秘の淵」（ADOLFHE APPIA OEUVRES COMPLETES II, L'AGE, D'HOMME, 1986, p.318）と表現し、舞台と客席を繋ぐ物理的構造以上の価値を認めていた。

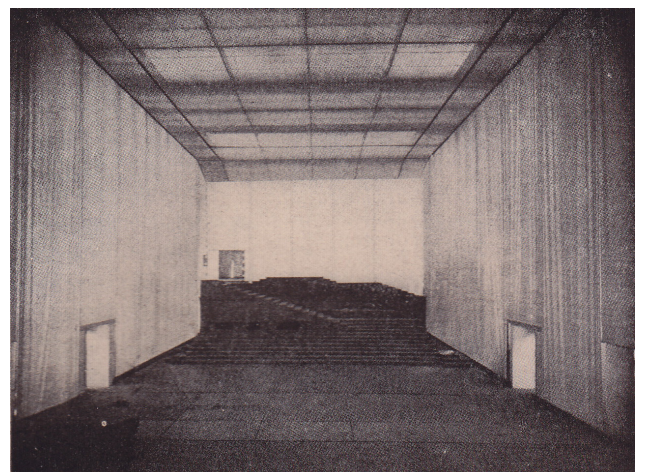


写真1. アッピアによる舞台と客席の融合
（客席側から舞台を見る）

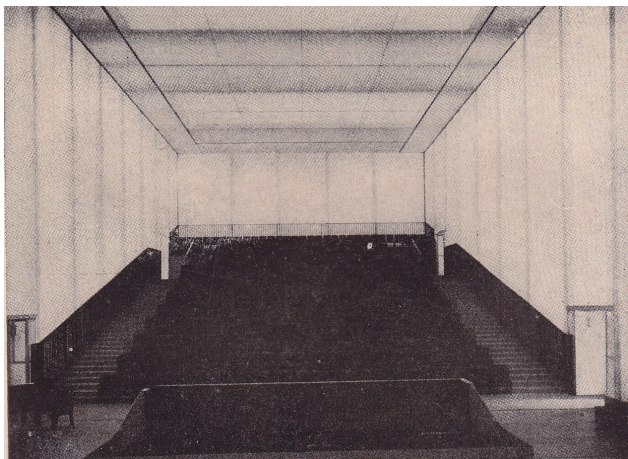


写真2. 同上（舞台側から客席を見る）

舞台と客席の有機的要素以上の価値を認める言説として、築地小劇場の創設者のひとりであり、翻訳劇を上演しながら日本の新しい演劇を創造しようとした小山内薫は、花道が「役者と見物とのこのIntimacy（親密な関係）—それは、今日のラインハルトの求めて止まない所である」とも述べているが、さらに日本の劇場空間の花道の独自性について小山内は以下のように述べている。

「日本の役者一殊に団十郎は一は、一体に出が巧い。殊に引込みは一層巧い。さうして、あらゆる顔面の表情を集まつてゐる総ての人に見て貰う為に真ん中に黙って芝居をするのが好きだ……その花道の出と引込み、時間のかけ方に加えて、「観客の真ん中にいる役者に触れるくらい」（下線は筆者による）

この言説から舞台と観客の空間的親密性と劇的、精神的親密性の融合関係、すなわちそれを象徴する領域が、戯曲、俳優、観客と劇場構造および劇的構造の有機的関係性を表現している。総合芸術である演劇における重要な思考は、「それらの要素的芸術の加算的な総和ではなく」て、それぞれに「有機的な要素」として含みながらも、まったく「新しい演劇という単一芸術」が創造されなくてはならないことである。これを内的、外的側面に結び付けると以下のようになると思われる。劇的側面において、20世紀は演出の時代と言われる。現代においてなお演劇人が創作のモデルにしているギリシャ悲劇やW. シェイクスピア演劇は、「人間」の扱いをその中心に置いているが、ギリシャ悲劇を代表するソフォクレスのドラマにおいて重要なのは「対立」「葛藤」あり、神託に挑む人間の姿を劇的に描いた。それは神や運命に立ち向かう主人公としてえがかれ、近代以降の社会と個人の対立という形で表現されてきたとは違い、圧倒的に劇的テーマを実現している。しかし重要なのは「葛藤」を経たその先の人間の選択であり、イギリスの演出家、ピーター・ブルックは『なにもない空間』の中で次のように述べている。

現代においてもなおすなわち、「葛藤」の先、「運命」を人間としてどのように受け止めたのか、という部分である。

たとえば、ソフォクレス作「オイディプス王」では、オイディプス王が、「自分に下された理不尽な運命をただ黙って受け入れること」を拒んだ。自分が納得できる生き方、死に方をしようとする。

他方で、アルトーによれば、観客が見るべきは「（演劇の夢を）現実の引き写しではなく、本当に夢として受け取れば、つまり、それらの夢によって観客が夢の持つ魔術的な自由を自分のなかに解き放つことができるなら、演劇の夢を信じるだろう。そして、この自由は恐怖と残酷に刻印されて初めて観客に認められるのである。（中略）肉体と精神、感覚と知性を分けるなどできない」（下線は筆者による）（『演劇とその分身』pp.140-141）

したがって、演劇にとって問題なのは「言葉と動作と表現の形而上学を創造」することであり、それによって現在の「心理的人間的次元での足踏み状態から脱却する」ことである。「これらの観念は、限定されたり形式的に描いたりできないところがまさにその宿命なのである。」「〈創造〉や〈生成〉や〈混沌〉に触れるこれらの観念」はすべて「宇宙的秩序」に属し、演劇が今や完全に習慣を失ったある分野についての最初の観念を与えてくれる。それらは、〈人間〉と〈社会〉と〈自然〉と、そして〈事物〉の間に、一種の感動的な方程式を創り出してくれる。もちろんそれは、「舞台上に直接的に形而上学的諸概念を導入することではなく、これらの観念をめぐって種々の誘惑と呼びかけの空気を醸し出すこと」である。そしてこれらの「観念の誘惑を方向づける方法」について最初の観念を与えてくれるのは、「ユーモアが持つ無軌道と詩が持つ象徴性とイメージ」である。（前掲『演劇とその分身』pp.146-147）

またアルトーは、演劇において重要な点、客観性の担保と人間の想像力がもたらす別次元への飛躍について以下のようにも述べている。

「演劇はあらゆる手段によって、客観的な描写的外界だけでなく、内的世界、つまり、形而上学的に考えられた人間の再検討を追及しなければならない。それで初めて、演劇における想像力の権利を口にすることができるのである。〈ユーモア〉も〈詩情〉も〈想像〉も、もしそれらが、ある無軌道な破壊力によって全上演を構成する諸形態の奇跡的な飛躍を生み出し、人間と人間が持つ現実についての諸観念と、さらには現実のなかでの人間の詩的位置とを有機的に再検討させることができなかつたら、何の意味もない。」（前掲『演劇とその分身』p.150）

6. 劇場の近代化と文化としての象徴性

我が国の劇場の近代化は、舞台照明という新しい表現方法の導入に伴い、舞台と客席の前舞台領域にみる独自の变化をしていった。一方、近代の表現の開発に直面し、日本が手本とした西洋のオペラ劇場の中でもガルニエによるパリ・オペラ座は、劇場空間の装飾に意味を見出した西洋のオペラ劇場ではなく、アッピアを始めとするリアリズムから脱する美術活動を先取りしていた。遠近法的な視覚条件を超えた、ガルニエの建築における表現の力で一体化に向

かったのである。現代の劇場において、一般に舞台と客席の間に置かれている幕とは、緞帳やオペラカーテンを思い浮かべ、それは舞台と客席を区分するという印であり、作品によっては舞台と客席を遮断する存在である。しかし、我が国の劇場文化の中にあっては「幕」をも内包した「芸」であり「力」としてきたのである。歌舞伎や文楽の劇場構造が残る我が国の劇場文化の中では、観客は深層心理において、長い年月をかけて物理的なものが有する精神的な意味合いを享受し、舞台を鑑賞してきたように思われる。観客は舞台に対し、芸能要素を自らの意識の中で再構成することを要求され取り入れてきた。能、文楽、歌舞伎が現代もなお現代性を持ちながら継続した芸能文化となっていることを考えると、客席の位置による視覚の多様性を容認してこなかった現代は、結果的に「無目的」な多目的劇場を生んだのである。

特に明治以降、劇場に西洋仕込みの「文化」や「芸術」に対する考え方が浸透してから、日本の劇場文化の立ち位置が揺らぎはじめた。「公平性」が第一義となり、「創造性」は専門性という名の元に東京一極集中に進んだ。そうした過程で登場した文化施設の劇場機能を現代においてどのように考えるのか。「劇場法」が制定されたいま、劇場の中で何を上演し、地域の文化を創造し活性化していくのかという目的設定とその中身の議論が重要であることはいまでもない。劇場空間が先走ってつくられるように見えてしまうことに、市民が拒否反応を示しても、それでも先に設計計画案が市町の文化構想に必要なのだという議論ができなければ、地域の劇場を通した活性化は実現しない。

「地域に芸術は不要」という考え方がある。一方で、地域には「文化創造」「文化振興」という言葉を与え、「芸術」とは縁の遠いものだという地域の劇場文化を低次元に捉えたかのような都心の劇場論は不要である。しかしながら、地域の市民も行政も自分たちの小さな町には「芸術」は不要である、という認識をもちながら文化活動を進め、地域の活性化につなげようとしているのも現実である。「芸」とは、その個人の内から発信され、地域に常に存在してきたものである。地域の伝承芸能、説話など、市民に馴染みの話も各地に息づいている。それが「芸術」と呼ばれる瞬間に、次元の違うものとなり、ある選ばれた人々による基準がつけられ、選別が行われ、その結果、「芸術」と呼ばれるものは都会人の目にしか触れない。「芸術性」は「大衆性」と対置され、ともすれば「芸術性」よりも人間による創造物としてはひとつ次元低いものと捉えられるのが現実である。劇場文化を支えるのは芸術へのまなざしを持った文化施設の姿勢そのものなのである。

時間、空間を規定された舞台と客席を一体とする劇場において、現実と虚構をどこまで表現できるのか。建築家・清水弘之は、「視軸の三角形」、演劇学者・河竹登志夫は「心理的遠さ」、舞台美術家・吉田謙吉は「演劇的濾過」、演出家・ピーター・ブルックは「神聖演劇」、演出家・哲学者・アントナン・アルトーは「演劇と分身」と、それぞれの立場から表現した。劇場の芸術性と大衆性のバランスを考えていた蜷川幸雄は「ゴブラン織りにする」のだと語った（2009年シアターコクーンにて筆者による取材）重要なのは、観客が現実にもどrittつ、虚構に入る込むことを空間と劇的構造の双方において実践と理論の両輪が必要な

であり、外山や橋本の言う「経験的」「歴史的」演劇科学なのだろう。目に見えることを前提とした舞台と客席との一体感を追求してきたオペラ劇場と、目に見えないものを前提とした舞台と客席の一体感を追求してきた劇場は、建築家と演劇人、して研究者によってクロスさせてきた歴史を見ることができる。

7. 結論

我が国の新しい劇場設計計画の近代化の過程において、劇場関係者、文学者、演劇人によるオペラ劇場と歌舞伎劇場の狭間で花道撤廃に熱い議論が起こったのも、日本人が劇場を生きた文化として捉えていたからである。20世紀に革新的演劇論を提示した詩人・小説家のアントナン・アルトーは、文化と日常とのかかわりについて次のように述べている。「文明とは、応用された文化であり、我々の最も微妙な行動まで左右するものであり、諸事物のなかに現存する精神」なのであり、さらに強調し「一方に文化があり他方に生があるかのような考え方」すなわち、「まるで真の文化が生を理解し、営むための洗練された方法ではないかのような考え方」を「文化について人が持つ分離した観念」とした。（前掲『演劇とその分身』pp.9—12）

大衆的側面を無視して、劇場作品を芸術の枠の中に閉じ込めたのは、研究、評価した者とそれを受け入れた観客なのであり、祭り、オペラ劇場、能舞台、歌舞伎劇場、文楽劇場、あるいは野外公演など、今も残る現場の歴史が物語る。（『日本建築学会三次研究会論文集』）伝統芸能の世界から現代芸術の世界で活躍する表現者たちと一緒に現場で、ひとつの間違い、思い違いが失敗につながりかねないことを知る厳しい創造環境は、公立文化施設における職員と市民との関わりが結ぶ文化創造に非常に重要である。当然ながら買い公演ではわからない側面である。「芸」を築きあげる出演者、スタッフの強いメンタルをも前にして、子どもや若者が育つだけでなく、見ている人にも感動を与えるのであって、それを地域だから、都会のものだからと自ら捨ててしまっていはいはすがない。「劇場法」は地域の劇場を育てるように機能してほしい。地域的文化創造の視点を除外せず、「劇場法」に関わる説明を、行政も含めた市民の視線を考慮した議論を経て実現するには、貸館利用の多様性も視野にいれつつ、劇場の文化形成を見据えた舞台芸術への舞台人のみならず観客の「目利き」すなわち「鑑賞眼」という教育的側面が配慮されれば劇場の運営として十分に存在しうる。

明治の欧化政策中で、多目的ホールの原点ともいえる「帝国劇場」が誕生したときから、「多目的」「貸館利用」と同時に「創造機能の内部化」の調整をし続けなければならないという運命を辿っている。だが、「東京一極集中」を是正しなければと言っても、東京で創った作品が地域に出回るという巡回方式を地域が受け入れていては何一つ進展しない。「劇場法」にある「大学との連携」も、例えば東京の作品を学生が参画する仕組みも作らずに、パッケージ買いで上演するというような事態にもなりかねない。大学は劇場の受け皿ではない。国や各地の県立劇場等が国際的に評価される一方で、地域の劇場に関わる行政、市民にとってはまったく関係がないと思わせる、両者が持つ劇場の拠点性についての認識が乖離しないような政策と同時進

行の現場力の形成が最も重要である。著名な演出家等が落下傘のように芸術監督に就任するかどうかを議論したところで、市民にとってはどちらでもよく、地域の住民たちと劇場を拠点にいかに関文化を創造するか、膝を突き合わせた議論をしてくれるような人物でなければ全く意味がない。東京で世界で活躍する芸術家が地域にやってきて文化創造という大義名分のものとに作品を創造することだけを求めることがあってはならない。一方で、地域住民も高次元で文化を育てる気概と技術を持たなければ、我が国における地域劇場の成長はない。

註

- 1) 公立文化施設のプロデューサーとして、1999年からおよそ10年間勤務した経験がある。2000年のオープン当時、職員の専門性や市民参加としてボランティアの役割を考える文化施設は皆無に等しく、職員のみならず市民にとっても文化施設を「劇場＝舞台作品を創造し、発信するところ」と捉えることがなぜ地域に必要なのか、そのためには専門の人材がなぜ必要なのか、劇場のボランティアは何をすべきなのか、といったことなど根本的な問題を考える環境すらなかった。重要なのは、専門家と行政が連携して種をまき、種がまかれたら後はその町が持つ力で継続させて育てていくことであり、本当にまかれた種ならば地域の劇場は歩みを続けていけるということである。それは常に日本一、世界一のものを目指す意気込みがなければならないというものではない。文化がその町に合うような歩み方をすることが大切なのである。新しい試みや改革は、隣町が担っていくということでもかまわない。目指すところは、日本のどこへ行っても、文化が成長しているような実感を住民が持つこと、持てる環境を創造することである。担当の職員にとって、舞台をプロデュースするという専門領域とともに、市民が劇場に関わる仕組みを日常的に構築していく過程は、互いの目標や責任が大きく、相当のエネルギーを要する。
- 2) ボランティア市民が「いいと思うこと」と地域の劇場としてあるべき姿を追求する上での選択に大きな隔たりや乗り越えなければならない壁がいくつもあつた。そのため、全体像を把握してリーダーシップを取る「プロデューサー」の存在が必要となってくる。この意味での「プロデューサー」とは、市民を取りまとめる「市民代表」の立場ではなく、10年以上先の長期的な視点を持ち、専門領域として舞台作品を創造し、舞台芸術の世界を通して地域の文化環境を作り上げる義務と責任を負う人材を意味する。市民には「この劇場はわたしたちの活動拠点だ」という認識を持ってもらうこと、そして目指すところ、行政、専門スタッフのみならず市民自身も、専門家との違いを認識した上で「市民の財産」を創造していくという、強い意志を持つ人々を生み出すことである。さらに重要なのは、劇場に馴染みのない市民の存在である。「あの劇場の公演を観に行ったことはないが、何かおもしろそうなおことをやっているようだ」という認識をもったもらうことであり、やがては、その市民はボランティア市民とともに劇場の応援者となっていく。つまり、ボランティアとして関わる市民がその外側にいる市民との橋渡し役になっていくのである。この二重の市民バランスが大切である。問題は、すでに貸館中心に運営を行っている多くの文化施設が運営を考えるにあたり、最も近くにいるはずの市民と「いかに連携するか」という課題に取り組みきれずにいるという現実である。地域の行政、関わる市民自身も劇場文化を考えて実現していく責任がある。
- 3) 「上手」「下手」；「右」「左」の概念に通じるものとして存在していた「上手（かみて）」や「下手（しもて）」は、現在でも舞台上における専門用語として使われ続け、舞台を運営する上での基本の専門用語となっている。単に舞台の効率を上げるための舞台用語に止まらず、日本人の精神性に根差すものとして残り続けている。大野晋氏は「ひだり」の語源は「日の出（ひだ）の方（り）」にあり、これは南を前面とした場合、東が左にあることに由来するのではないかと説いている（p.181）という言説からは、なぜ舞台上に張り出した客席が存在し、遠近法を無視した劇場空間が残ったのかという、日本独自の空間構造を説明することができる。（吉田禎吾『魔性の文化誌』、研究者叢書、1976年、p.41、p.248）イギリスでは上手をプロンプター側、下手をプロンプターの反対側と呼ぶ。
- 4) プレヒトは（マルクス主義に傾倒しつつも）「教条主義的芸術とは一

線を画し」しいることを前提に、「異化効果は、日常的なものに違和感を抱かせ非日常への回路とするという点で不条理演劇に道を拓いたといえる。」（『知の劇場、演劇の知』ペリカン社、2005年、p.258）

- 5) 教育的視点から2010年12月静岡文化芸術大学創立10周年記念公演を企画制作した。ミュージカル公演（『ミュージカルドラマ「いとしのクレメンタイン」2回公演、プロの出演、スタッフ、50名の学生が制作に参加）初演である。本公演は、本学が舞台芸術作品を自主企画制作して学生への教育とするとともに、一般公開することによって、地域における文化環境創造へのトライアルを目指すものであった。文化政策を学ぶ大学だからこそ、現場に接する環境を創造することが重要であるというスタンスから、学生の活動には1年弱、準備期には3年を費やした。教員は舞台芸術と教育との接点を見出す環境を創造した。学生には、地域に根差した創造的な劇場運営の柱ともなるこれからの担い手として、また地域そのものの文化力向上を支える人材として育てていくことを期待した。舞台芸術に対する理解を持ち、社会人の基礎力も備えて、また地域の文化力を支える市民ともなることができればいい。劇場文化の基礎を創るもので「市民参加」の行くべき方向性共通していると思う。現在は、筆者の授業「劇場プロデュース論」の一部を公開授業として実施した。2016年12月には「芸術作品」をリードする劇場とは何か？と題し、演劇とダンスと音楽がクロストークとダンスコンサートによって舞台メイキング公開授業を行った。本公演のプレ講座の位置づけにある。本公演は筆者が企画プロデューサーとなって参画する三島由紀夫『豊饒の海』第四巻「天人五衰」演劇公演初演（出演は語り・白石加代子、二十五絃箏・中井智弥、ダンス・大前光市）によるもの。2017年2月17日・18日（静岡市清水文化会館主催）。

参考文献：

- 服部幸雄『大いなる小屋』、平凡社ライブラリー、1994年
 橋本典子『空間としての間』『日本の美学【特集】空間…日本人の空間意識』p.185
 鈴木博之『日本文化の空間』前掲p.88
 上田敏『国立劇場の話』『新小説』1906年二月号、p.380
 永井荷風『人と藝術』大正十年十月『荷風全集』第二六巻、岩波書店、1965年、pp.92-94
 小山内薫『芝居入門』、プラトン社、大正13年『帝国劇場創立の計画』『建築雑誌』第20輯237号、1906年『帝国劇場』『建築世界』第五巻第四号、1911年
 後藤慶二『日本劇場史』岩波書店、1924年
 水品春樹『舞台監督の仕事』、未来社、1954年
 鈴木満男『マレビトの構造』三一書房、1974年国立劇場・芸能調査室編、『芝居年中行事集（歌舞伎の文献・7）』、1976年
 大野晋『日本語をさかのぼる』岩波新書、1974年
 山口昌男『文化の両義性』岩波書店、1975年
 寺石正路『右得手と左得』『東京人類学雑誌』第204号、
 S. ティドワース／白川宣力・石川敏男訳『劇場・建築・文化史』、早稲田大学出版部、1997年
 坪井秀人『感覚の近代』、名古屋大学出版会、2008年 205号、東京人類学会、1903年所収
 村野藤吾著作集（全一巻）『建築的遺産の継承』第3章 作品を語る、鹿島出版会、2008年
 岡野弘彦編『日本の心と源氏物語』、思文閣出版、2009年
 アントナン・アルトール、安堂信也訳『演劇とその分身』白水社、2015年（書物復権10出版社共同復刊）（岩波書店、紀伊國屋書店、勁草書房、青土社、東京大学出版会、白水社、法政大学出版局、みすず書房、未来社、吉川弘文館）、pp.9-12日本では60年代に『演劇とその分身』が訳された。
 福田晴彦『建築と劇場-十八世紀イタリア劇場論』、中央公論美術出版、p.94
 ドナルド・キーン／吉田健一・松宮史朗訳（第三部 第三章「近松と私」早稲田大学講演、1998年11月6日）『能・文楽・歌舞伎』講談社、2009年、p.387
 永井聡子『劇場の近代化』思文閣出版、2014年3月
 Jean-Pierre Delagard and Jacques Moatti, Charles Garnier's Opera, ARCHITECTURE AND INTERIOR DÉCOR, 2007, p.73
 Marie L. Bablet-Hahn edited, ADOLFHE APPIA OEUVRES COMPLÉTES III, p.152

Jean-Michel, Leniaud, Centredes Monum, Charles Garnier, Editions du patrimoine, Paris, 2003
Jean-Pierre Delagarde and Jacque Moatti, Charles Garnier's Opera, ARCHITECTURE AND INTERIOR DÉCOR, 2007,
Christian Biet Christophe, 『Qu'est-ce que le théâtre』 folio essais, 2010
クリスティアン・ピエ、クリストフ・トリオー、佐伯隆幸 日本語版監修『演劇学の教科書』、国書刊行会、2009年
Co-wrighter Satoko Nagai 『Modernization of theatrical space 1868-1940』, Edited by Jonah Salz 『A History of the theater』 Cambridge University Press, 2016

写真1.2出典；

Keneth Macgowan, THE THEATRE OF TOMORROW, Boni and Liveright, New York, 1921
Adolphe Appia Theatre artist ;
Richard C Beacham, Cambridge University Press, 1987
Appia thus undertook at Hellerau to use light to achieve two of his major objectives; first, to emphasise the living and expressive quality of the human body
In rhythmic movement in space; and, second, to break down the barriers which, traditionally, had governed and restricted the spectators' perception of the work of art in performance. (p.67) (下線は筆者による)

