

演劇とは何か

安藤隆之

目次

1. 演劇的時空間の特性
 - (1) 演劇の成立要件
 - (2) 現前性とコピー
 - (3) 映画と演劇
 - (4) 観客
 - (5) 演劇の動的成立要件
 - (6) 俳優か演技か player or play
 - (7) 観客と観衆
 - (8) 時空間の共有
2. 宗教と演劇
 - (1) 演劇はどのようにして誕生したのか
 - (2) 宗教からの解放 一方通行から双方通行へ
 - (3) 芸術性と演劇性
 - (4) エリート主義と大衆路線

結語

1. 演劇的時空間の特性

(1) 演劇の成立要件

現代演劇の現場を見ると劇場、照明、音響、衣裳、俳優、演出、セリフ、装置、マネージメント等々演劇に必要なものは色々あるように見える。しかし音響や効果と言われている音楽的要素は、演劇上演に不可欠なものとは言えない。照明装置がなくてもお天道様の明かりで足りることは野外劇や街頭劇が十分示している。不可欠でないものを消去して行くと、伝統的には次の三要素が残る⁽¹⁾。

- a 俳優 (player, performer, actor & actress)
- b 戯曲 (script, libretto, scenario)
- c 観客 (spectator, audience)

確かに俳優がいなければ、観客は何を見に来たのかわからない。空白のステージを見ていても仕方がない。また戯曲や台本がないと、舞台上の俳優は何をすればよいというのか。俳優と戯曲は自明の

要素に見える。これに対して観客という要素はどうであろうか。芸術はどのような種類であれ、通常は鑑賞されるものであり、鑑賞者の存在は当然すぎて成立要件の一つであると思われたい。例えば美術の世界では、絵画は鑑賞者から独立して存在している。それが抽象的な記号の体系としても、私たちの前には物として存在している。詩歌や小説など文学と呼ばれる芸術も同様である。それは携帯や移動が可能な物である。絵画や文学の成立要件に鑑賞者を想定する必要はないように見える。これに対して演劇は事情が異なる。例えば、歌舞伎では会場からのかけ声が常態化している。専門家すら存在する。これは単なる演出だろうか。趣向だろうか。観客は絵画の鑑賞者と異なり、演劇の要素たり得る。例えば、観客が舞台へ上がって行けば芝居は台無しになる。これは当たり前のように演劇の本質を理解させる重要な現象である。演劇の「現前性」presence⁽²⁾と一回性＝非コピー性を教えているからである。楽譜が音楽でなく、耳から聞こえる音の連鎖が音楽であるように、台本が演劇ではなく、観客の目の前で行われるもの、行為の連鎖が演劇である。それを演劇の現前性という。しかし演劇も収録してビデオテープという形にすれば、絵画や小説と同じではないかと、考えてよいのだろうか。収録ビデオは演劇の記録であって、演劇そのものではない。画面には出てこないが、カメラの存在は演劇の持っている直接性を消し去っているからである。カメラの目はいわば小説の語り手であり、収録ビデオはすでに異なるジャンルに属するものに変容してしまっているというべきだろう。ビデオ版の演劇という商品がある。例えば、シェイクスピアやラシーヌの作品が劇場公演の記録ではなく、特設スタジオで映画制作の手法によって撮影され、フィルム編集されて市販されているビデオテープがある。カメラ（的視線）を意識して作った観客抜きゲネプロの記録とも言えるが、それはすでに映画であって演劇ではない。演劇を装う映画である。というより、映像芸術の新しい形態と言うべきだろう。例えば、ポップ・ミュージックを対象とするビデオ・クリップが登場してきているが、ポップ・コンサートの記録ではない。独自のビジュアル・アート（映像芸術）の登場と考えねばならない。少し視点を変えて比較してみると、収録ビデオはどこまで行ってもコピー商品である。これに対して演劇は保存のきかない生（なま）モノである。今日見た芝居も明日は違う。スポーツの試合にあって同じ展開がないのと同じように、同じ芝居は二度とない。幾度も通う歌舞伎ファンが（作品のストーリーが同じでも）今日のは良かったという感想が生まれるのはそのためである。これを演劇の本質的一回性と言ってよいだろう。

（2） 現前性とコピー

文学作品はコピーされても問題が生じない。それがどのような豪華な装丁本であろうと文庫本であろうと、読者の感激に差異が生じる訳ではない。むしろ読者の評価が豪華本を選ばせるのであって内容に変化を与えるものではない。文学はそのコピー性ゆえに繁栄する機会を得た。コピー性がなければ、作家という職業も発達しなかったであろう。十八世紀後半のイギリス社会を見れば、都市中間層の大量誕生と百以上の出版社の誕生が平行して進んだことがわかる⁽³⁾。小説はその環境の中で初めて国民的芸術の地位を確立するのである。フランスの啓蒙主義者が自由な言論を奮い得たのは、貴族階級が主宰する文芸サロンの支援があったからというより、出版業とジャーナリズムの発展によって文

筆業が成立したからである。哲学者はその革命的思想をどのように有効たらしめることができたのか。それは一つの情報が新聞や雑誌というコピー商品として大量に販売される状況が誕生していたからである。

これに対して演劇にコピーはない。眼前で上演されたものが演劇である以上、同時多発が不可能な芸術である。しかし演劇は非コピー的ではあるが、コピー性から免れているのではない。むしろ本質的にはコピー性を備えなければ、芸術ではない。同時多発が不可能であっても、反復上演されることが可能な場合に限って、作品と呼ぶ。しかし作品性という意味でのコピー性と、同時多発が可能という意味でのコピー性とは異なる。シェイクスピアは世界中で上演されている。しかし同時多発させることはできるが、演出が異なれば、異なる作品である。同じ台本を使っても解釈が異なれば、別の作品と言ってもよい。

ところで名作を上演するときに生じる解釈 *interprétation* の問題は、演劇が文学から自立するために避けて通れなかった問題である。音楽の世界で、例えばこんなことがいわれることがある。このピアニストの『情熱』は本物のベートーベンだ。あるいは演劇の世界でも同様に、この『ワーニャ叔父さん』こそチューホフだ。多くの愛好家は同じ作品を幾度も聴いたり、見たりする中で、これこそ本物だと思ふことがある。その背景にあるのは、あらかじめ *a priori* 完成した台本があり、その再現の善し悪しが演奏あるいは上演の出来不出来だという考え方でもある。一種プラトンのような考えだが、それは誤りではないか。オペラの創作にあつては、最初に作家によるリーブレット（台本）執筆があり、これに作曲家が曲を付けることことが多いが、言ってみるならば、その二つは演劇の台本と演出に似ている。解釈 *interprétation* という作業はそれだけの重みがあると考えべきではないか。演出の問題は個別に論じるべきテーマなのでここで止めるが、戦後、演出家の時代という表現で演出の重要性が認識されたのは、単に劇作家の貧困というのではなく、従来の翻訳機的解釈が是正されたことによる。それは演劇が文学から自立するプロセスでもあった。

他方、同じ作品が同じ演出で世界同時に見られる例としてブロードウェイ・ミュージカルがある。実際、ニューヨークであれ、シドニーであれ、ロンドンであれ、東京であれ、同じ演出による『オペラ座の怪人』や『ミス・サイゴン』が見られるということがある。居ながらにしてニューヨークが楽しめるといふ宣伝文句が示すように、これはできる限り広く同じ商品を提供するという商業的目標を持つことによる効果であつて、演劇性の追求による結果ではない。ブロードウェイ・ミュージカルの著作権問題はその意味で意味深い。通常、作品（台本）の著作権が問題になるが、ここでは演出にも著作権がある。『ミス・サイゴン』にあつては、ヘリコプターは世界中どこでも同じ装置で同じように飛ばねばならない。『オペラ座の怪人』にあつて、客席に落ちんばかりのシャンデリアはどこの劇場でも同様に落下する。異なる工夫をすることができない。つまり丸ごと著作権のある上演である。これは単に商業主義（コマーシャルイズム）による結果ばかりでなく、演劇の映画化、映画との折衷化努力とも言うべき姿かもしれない。

(3) 映画と演劇

映画芸術と演劇はどのように違うのか。演劇も映画もともに劇場 (theater) で上演される。ともに観客の正面の舞台 (scene) で展開される虚構 (fiction) の世界であり、その意味で両者の区別はない。しかし演劇は映画ではない。観客は映画の進行に影響を与え得ない。映画中の人物も我々を感じることはない。演劇にあっては、私たちは俳優と同じ空間を共有している。舞台上の空間は私たちの座る空間と物理的に連続している。手を出せば、俳優に触れることすらできる。裏返せば、彼は私たちの呼吸を感じながらそこに立っている。俳優は見られているのだが、それ以上に (私たちを) 見ている。一度俳優を経験すれば、あるいは上演中に舞台裏から客席を見ればたちどころにその真実性を理解できるだろう。演劇におけるこの「現前性」によって、演劇は映画と本質的に異なる芸術となる。ある意味で演劇は虚構 fiction でありながら虚構ではないのである。フィクティブ (fictive) であってもフィクション (fiction) になりきれない芸術である。サルトルはかつて、物語を楽しむならば映画、アクションを感じるならば芝居と言ったが、それは演劇の「現前性」のもたらす特質に他ならない。

演劇が映画と同じように感じられるようになったのは演劇の本質が見失われてしまったためである。映画にあっては、私がいきなり立ち去っても登場人物が気にすることはない。この冷たい関係は演劇にはない。少なくともなかったはずである。しかし暗い席から明るいステージを、まるで銀幕を覗き見るようになった時、演劇は死ぬ。すなわち第四の壁⁽⁴⁾が映画のスクリーンのように感じられるようになったとき、また俳優が第四の壁をスクリーンとして舞台に立つようになった時、演劇は死ぬ。

それはある特定の時代から始まったように思われる。人々がアトム⁽⁵⁾的に孤立する時代 (十万馬力の鉄腕『アトム』がこのような否定的な意味で使われるのは残念であるが)、そして人々と演劇が共に商品と化して物象化現象の餌食となるときである。ルソーは『ダランベールへの手紙』⁽⁶⁾の中で祭こそ人間にとって必要な演劇であると主張したが、それは共同体の要素としての演劇であった。ルソーがなぜ十八世紀という時代にあつてこうした演劇論を展開したかと言えば、来るべき近代社会の本質を見破っていたからではないだろうか。その社会とは快楽の追求と不快の忌避を立脚点とするブルジョワ社会のことであるが、その誕生の際に、悪しき封建制の名のもとにギルド的観念が人間的絆帯も含めて一蓮托生的に有罪視されてしまった。近代社会の進展に伴い、アトム化は孤立化と同義となり、大量に登場する寂しい人間たちは他者を覗き見ることによって人間的アイデンティティを回復する方法を発見する。それは他者に気取られず窺うという意味で犯罪的かつ加虐的な行為であり、自分の姿をかき消して窺うという意味で自虐的な行為であったが、生きた人間の襞に触れることのできる貴重な方法であった。二十世紀初頭に登場するニヒリスト、バルビュスの小説『地獄』はまさに地獄のピーピング peeping を描いているのではないか。また消費社会の到来は、交換の対象とは誰も信じなかったのに、いつのまにか交換可能な人間を作りだしてしまった。ファッションによって自己主張しているつもりが逆にファッション化されてしまう。商品としての人工関節、人工心臓、人工水晶体を取り込んだ身体は人間としての全体性を喪失して異物と化す。技術革新に罪があるのではない。商品に罪があるのではない。いずれも消費社会の物象化現象のなせる業である。高度消費社会の空恐ろ

しさは、分断された要素が限りなく交換される中でいつのまにか主体であるべき人間の存在が希薄になってしまふところにある。これを回復する方法は、攻撃的に他人を傷付ける、自虐的に自分を傷付けるというハードなものから、自然の中に自分を浸すという温和なものまで色々であるが、他人の私生活を視察するという方法が選ばれることもある。

(4) 観客

舞台での演技も、見ている人がいなければ、練習ということになる。二人の俳優が舞台の片隅でラブシーンの練習をしているとしよう。練習と知らない人にとっては、現実の日常風景ではないだろうか。まして街頭での練習であればなおのことである。演技していることは直ちに演劇を意味しない。見ている人がいて初めて演劇となる。しかし観客というのは、単に見ている人ということなのか。美術館の絵画の鑑賞者と同じように、通過して行く旅人だろうか。もっと含蓄のある多義的な存在ではないだろうか。昨今のプロ・サッカーでサポーターのことを〈十二番目の選手〉と持ち上げることがある。たしかに掛け声でグラウンドの選手を激励したり、大きなウエイブで相手チームにプレッシャーを加えたりできる。その意味で〈十二番目の選手〉という表現は真実味がある。しかしサポーターはグラウンドに入ってゲームに参加することはない。私達の身近にある劇場の観客も同様である。芝居の進行に影響を与えることは出来ても、舞台のフィクティブな空間に闖入することは出来ない。しかし俳優と観客の垣根が存在しなかったことがあるのではないか。例えば演劇の発生段階では、固定的に見ている存在ではなく、演じる人でもあったのではないか。それは演劇ではないと言う人もいるだろう。しかしそれは演劇を狭く考えるものであり、演劇の本質に迫ることができなくなるだろう。

(5) 演劇の動的成立要件

さて演劇には俳優と戯曲が付きものだが、観客問題を通して見てきただけでも、演劇とは俳優であると言うより、彼の演技であると言うべきだろう。楽譜を音楽と言う人がいないように、戯曲は見取り図であり、楽器を音楽と言う人がいないように、俳優は手段であって、実際に上演されたもの(played play)だけが演劇ではないのか。こうして見ると、新しい三要素が成立する。しかしそこへ行く前にスター・システムについて言及しておこう。

スター・システム Star-system とは、看板俳優を中心とする演劇制作を言うが、十九世紀ヨーロッパに典型的に存在した。フランスの名優サラ・ベルナル Sarah Bernard (1844-1923) の芝居がそうである。俳優のために芝居を書くということはこの時代に始まったことではない。俳優の演技が詩人たちに靈感を与えるということは昔からあることだ。ただし俳優が台本の変更を要求し、自分だけが目立つようなものにすること、そして何よりも劇場経営者がそれを要求すること、いわば俳優のカリスマ性を強化し、それに依存する形で観客を大量に動員して興行的成功をめざす現象は十九世紀的である。

しかしヨーロッパでは十九世紀末になると、このスター・システムを否定して、演劇の芸術性を奪回する動きが生まれる。スーパー・マリオンネット論がその一つである⁽⁷⁾。ここでは、スター・システ

ムの演劇、つまり話題の俳優（＝いわば時の人）を見るための芝居、作品性が問題というよりどのスター俳優が演じているから面白いという発想が拒絶される。逆に俳優自身の顔や性格を消去し、いわば俳優が人形になって作り上げるフィクティブな世界が重要になる。ここでは例えば、カーテンコールのとき、衣装や仮面や演技を棄てて、素（す）の姿で出てきた俳優たちが舞台前面に立っても誰がどの人物を演じたかわからないことが多い。また誰が何を演じたかを紹介しない。一枚の絵画としての評価、作品の全体性の評価こそがかれらの願いであり、だれがタイトロール title role であるかは二次的な問題なのだ。

しかしながらスター・システムの演劇が真の演劇ではないと誰が言いきることができるだろうか。論述を明確にするために誇張しているが、実際には眼前で上演されたフィクションだけが演劇とはいえないところに演劇の特殊性がある。俳優は人物になりきろうとするが、なりきれものではない。「見事に演じきった」という賞賛の言葉はあるが、観客側は舞台の進行中ですら、それが作中人物とは別の人格を持つ俳優であることを知っているし、そのこと自体も含めて鑑賞しているのではないだろうか。演劇の上演が虚構性からはみ出すというこの現実には演劇固有の属性でもある⁽⁸⁾。

演劇の動的成立要件

- A 演技、上演行為 (Play ; Performance, Spectacle)
- B 観衆 (Spectator, Audience, Public)
- C リアルタイムで共有される時空間
(Simultaneously shared space and time)

(1) の冒頭に示した三要素（戯曲、俳優、観客）とこの三要素とはどう違うか。前者は静的であり、後者は動的であると言える。

(1) が静的要件というのは、料理に例えるとわかりやすい。俳優と台本はいわば材料に過ぎない。俳優は野菜や肉あるいは調味料のことであり、戯曲というのはレシピに該当する。観客とは言うまでもなく食べる人、もてなしを受ける招待客である。ところで材料やレシピを料理と言うだろうか。料理とは作られた物であり、食べられる物である。演劇も上演されたもの、鑑賞されたもののことを言うべきである。こうした考え方は静的分析法に対して動的分析法と言ってよいだろう。

(6) 俳優か演技か player or play

東京歌舞伎座の支配人の某氏は、歌舞伎はスターを作れば成功する、と言っている⁽⁹⁾。これは劇場経営を念頭に置いた考え方である。確かに劇場も俳優も生活して行くためにチケット収入を必要とする。商業劇場にあつては採算が前提であり、少しでも多くの営利を追求することが使命である。売り上げを飛躍的に伸ばすことに貢献する群衆心理あるいは俳優のカリスマ（現人神）的スター性はもともと歓迎される。スターとは俳優に対する最高の敬称であろうが、その意（こころ）は彼がどのよう

な役を演じようと彼が演じていることが重要であり、場合によっては演技がうまいかどうかではなく彼が登場していること自体に意味があるということである。付言するならば、そういう在り方は否定されるべきではない。アメリカにジョン・ウェインという映画俳優がいるが、かれは文字通り大根役者であった。野性的で喧嘩に強いが、恋愛は苦手で二枚目の男に好きな女性を取られてしまうステレオタイプの人間を演じたが、多くのアメリカ人にこよなく愛された。それと言うのも、アメリカン・ロマンティズムの代名詞的存在だったからである。

しかし俳優は演技ではなく俳優の存在そのものの肯定に愉悦してしまうことがある。カリスマ性への憧れは多くの俳優の中にある。演劇にはそうした非合理的側面がある。日本の歌舞伎は伝統的に俳優を見せるもの、つまりスター・システムに基づいている。何代目の幸四郎がいいとか、先代の団十郎がいいとかいうのが歌舞伎である。これに対して新劇あるいは近代演劇では、物語や話の人物が話題になる。例えば、チェーホフの『かもめ』のトレプレフやニーナであり、アーサー・ミラーの『セールスマンの死』のウイリー・ローマンであるが、それを誰が演じているかということより、人物がいかに行動し、いかに考えたかが問題になる。誰が演じるかについては重要ではあるが、二次的問題であることが多い。それが良いか悪いかは別として、某俳優のウイリーはよくないと誰かが言うとき、往々にして、その人にとってはプラトンのあるべきウイリー像が存在していて、俳優はその実現のための手段でしかない。ところが、歌舞伎では何代目の誰々という具合に役者を愛でにやってくる。これは演劇の一側面の過剰なまでの偏重であることには違いないが、演劇のあり方の相違であって優劣の問題ではない。関連して言えば、日本では伝統的に役者が目立つように台本を書くのが劇作家の役目であり、その意味で座付き作者と呼ばれる人々の地位は大変低かった。逆に作家の地位が大変高く作家主体になりがちなのが新劇である。これも演劇のあり方の相違であって優劣をつけるわけにはいかない。しかし演劇成立の基本要素は何かという分析からいけば、俳優という人間そのものではなく俳優の演技 (play つまり俳優自身ではない虚構の人物の表出)、我々の見ている舞台上で生成される生きた空想世界が演劇である。この作品は一定時間 (終演) 後には消えてしまう。換言するならば、厳密な定義は検討する必要があるが、スペクタクル、パフォーマンスと呼ぶことも許されるだろう⁽¹⁰⁾。スペクタクル spectacle は映画では目を見張る迫力ある場面のことを言うが、基本的に眼前で見える見世物のことである。パフォーマンス performance というのは、一言で言えば、隠れているものを見えるようにする顕在化行為であり、演劇的には眼前の身体表現という意味である。

さて演劇研究の多くは文学研究として行われている。演劇を文学であると考えて、台本の研究をもって演劇研究としてきた歴史があるからだ。しかし台本とはあくまで見取り図に過ぎない。楽譜を音楽とはいわない。聞こえてくるものが音楽である。つまり一瞬にして消えてしまう束の間の芝居こそ研究対象である。この当たり前のことが正面に据えられないことを責めるわけにはいかない。仕方のないこととも言える。実際、写真もビデオもない時代では演じられたものを残すことが出来ない。資料がない以上研究もままならない。他方、資料がないから台本研究になったというだけではなく、演劇とは活字を具体化したもの、活字と演劇は一体だと考えたために台本研究に偏ってしまったことも指摘しなければならない。確かに活字は多くの人に届き、百年後に読むこともできる。しかし台本

研究は、訓古学、つまり字句の由来や解釈、テキストの比較、そして作者の伝記や思想研究へ走っていった。しかしこれは関連研究であっても演劇研究ではない。舞台上の生（なま）の行為と活字との混乱、身体表現の思想への還元、演出の無視や過小評価、生きた上演空間の意味の無視、観客の視線と俳優の視線とのコミュニケーションの無視など演劇にとって真に重要な事柄の研究が欠落していた。

別の視点から考えてみよう。人形劇には俳優がない⁽¹¹⁾。人形遣いは俳優協会には属さない。楽器演奏家が声楽家協会に属さないのと同じことであるが、他方で人形劇が演劇の一つであることを誰も疑わない。このことは俳優という存在が必要不可欠の要素ではないことを意味していないだろうか。例えば、俳優のいない演劇の極端な例として機械仕掛けの演劇を想像してみよう。ミュンヘンの時計台のからくり人形から愛知青少年公園の博物館に置いてある機械仕掛けのモビール（パチンコ玉が飛び出して上から下へ落ちる途中に様々なパフォーマンスを見せる作品）まで色々挙げできるが、俳優の影も形もないのに、十分観客を楽しませる立派な見世物である。ローマのトレビの泉は「テアトロ teatro」と呼ばれる。それは必ずしも形容ではない。なぜならば、管理人が舞台裏の水道の蛇口を捻れば、大量の水が高みから落ちてはじめる。パチンコ玉の代わりに水が落ちているだけのことであるが、幾多の彫像の顔を洗い、肩越しに流れ落ち、跳ね上がって水しぶきとなり、やがて池の中央に落ちてくる。そこに七色の虹がかかることもある。ここに観客はいても、俳優はいない。しかし私たちは飽きることなく眺めていることができる。モビールもトレビの泉も常識では美術作品である。しかし常識の壁を越境して演劇の世界を侵犯している。美術が演劇の世界とどのように関わっているかは別問題として、そして意図的な侵犯であるならばその経過はともかくとして⁽¹²⁾、これらの事例は俳優という要素が演劇に不可欠ではないことを教えるに十分である。すなわち演劇の成立に必要なのは、俳優ではなく上演されるものである。

(7) 観客と観衆

観客という表現だが、消費者（コンシューマー）という意味合いを避けて、また集団性の必要という意味合いから「観衆」という表現を選択したい。「客」とは客体に通じる。つまり上演行為を目撃している外の者、あるいは第三者である。演劇を対面形式で楽しむ映画的な見世物と考えれば、観客は確かに第三者、しかも顔のない不特定の第三者になる。しかし演劇の発生を歴史的に見ると、観衆は見ていただけではなく、参加する人、演じる人であった。つまり彼我の区別がなかった。わかりやすい例に古代ギリシャ悲劇がある。私たちが今も魅了して止まない古代ギリシャ演劇はその初期段階（通常、デイトランボスと呼ばれる歌舞をいうが）では、広場の中央を占める合唱隊（コロス）が神に歌を捧げる。正確には歌のみならず舞踊を伴うものであったが、そこに観客の姿はなく全員参加型の共同行為があった。観衆は第三者ではなかったのである。観客が舞台上の俳優と一体になったとき、すなわち観客が観客であることを忘れるとき、無上の快感や興奮を覚えるのはこうした原初の記憶が蘇るからだとも言える。その意味で、フランス語でいう「観客」—public—は意味深い。訳語として「公衆」が可能だが、演じる側も見る側も同じ共同体の構成員というニュアンスがある。付言して言えば、語源を共にする republic（英語）という言葉がある。共和制を意味するが、国王という絶

対者のいない社会体制を言う。フランス語でいう「観客」—public—には俳優と観客の対等性という言外の意味（コンテキスト connotation）がある。こうした演劇理解に抵抗があるならば、教会のミサを想像してはどうだろうか。祭壇の傍らには儀式を司る司祭もいれば、聖歌隊もいる。参列者は空間的に区別されているが、儀式が始ると彼我の区別はなく、神の前では全員が等しい信者として共同体を構成するのではないか。

（8）時空間の共有

次に「リアルタイムで共有される時空間」というのは、上演会場は問わないが、舞台に立つ人と舞台を見ている人が同時に同じ所に存在しなくてはならないということである。つまり Presence = 「現前性」が必要である。そこに居合っている、目の前にいる、同じ空気を吸うという状況が必要である。

芝居は映画あるいはビデオと違って、同時多発ということがない。映画は同時封切りによって世界中が同時に感激できる。これに対して世界のたった一個所で上演するのが演劇の特徴である。だから「これを見られた私はなんて幸せなのだ」という格別な感慨が生まれる。「私は今この場所でこれを目撃している例外的人間なのだ」という特権的自覚が発生するのは、社会的事件（Evènement）か演劇（Play or Spectacle）だけであろう。この事件性は演劇性に深く関わる性質で、演劇の属性の一つと言ってもよい。別の言葉で言えば、一回性ということになるからである。「事件」は毎週起きれば、日常を破る出来事つまり「事件」とは呼ばれない。むしろ習慣と呼ばれるだろう。一回性の追求、「事件」性の追求としての演劇が六十年代後半から七十年代に流行する。意図的に文字通り一回限りの芝居を上演する試みもあった。寺山修司が劇団「天井桟敷」を引き連れてヨーロッパで展開した街頭演劇はその典型である。

しかしそこには危うい問題が存在する。街頭を動いていく俳優たちの行為は本当の事件となったとき、それは演劇であることを止める。現実的に一回しか出来ないような演劇的行為であっても、フィクティブであることを放棄していないからこそ芸術的に価値ある行為なのである。では観衆はそのフィクティブな時空間を共有できるのだろうか。

宗教と演劇の深い関係は誰もが否定できないところであるが、眼前に巫女が居て神の信託を受けるために祈っている場面を想像してみよう。傍らに予め座らせられていた一人の女がいて、突然物の怪に取り付かれたように動き出したとしよう。つまりトランス状態に入ったとする。これを見ていた信者は神が宿った（神懸かり）と考えるだろう。それどころか、それを見ていた信者が同じトランス状態に陥ることがある。そこにあるものはなんだろうか。目にみえない共同幻想がプレイヤーと観衆の間で共有されている。今私たちはそれを幻想（illusion）と呼んだが、信者にとっては実在するものであり、信者を実行支配しているものである。

演劇ではどうだろうか。観劇にあつては、舞台上の時空間がフィクションあるいは幻想であることは百も承知である。しかし演ずる側も、見る側もそれと知りつつ、あたかも実在するがごとき反応をする。例えば、『王女メディア』において夫に捨てられたメディアが夫の花嫁に毒を滴らせた花嫁

衣裳を与えるとき、また自分を捨てた夫と自分の間に生まれた子どもを八つ裂きにするとき、あまりの恐ろしさに身震いすら感じてしまうのではないか。例え、芝居が終わって、芝居で良かったと胸をなでおろすことになったとしても、一時的であれ、実行支配したということにならないだろうか。しかしこれは演劇固有の現象ではない。映画においても起きうる。小説においてもそうである。では演劇はどこが違うのか。それはリアルタイムで共有される時空間の中に現出するフィクティブな時空間を結末まで持続させる共通の努力においてである。どちらが欠けても実現しない。一時的に共に信者になったごとく等しい努力を続けなければならない。それを馬鹿らしい行為と思わせるとしたら（それは多くの場合上演行為側に責任があるが）、舞台の上の時空間は生きることを止め、舞台も客席もどこかの空き地同然となり、大人である俳優同士が陳腐なごっこ遊びをする破目になる。映画ではどうだろうか。観衆がいてもいなくても、スクリーン上の物語は何食わぬ顔で進行する。観客とスクリーンの関係は最初から切れているのだ。文学はどうであろう。読書の中断は物語の破壊にならない。例えば、読みさしの小説は机の上で読者の帰りを静かに待ってくれる。映画同様に物語の実現（上演）には何の問題も起きない。

かくのごとく、演劇は宗教と酷似している。実際、王女メディアの残虐行為は始源的なオルギア行為を想起させる。しかし同一であるなら、演劇は誕生しなかったであろう。宗教は人々に共同幻想を与える力を持つ。そして共同幻想は良きにつけ悪きにつけ実行支配する。しかし演劇は反対である。演劇は一時的に、見ている人と演じている人に一種の信者であることを要求するが、他方で、フィクションであると教え続ける。信じることを要求しつつ、覚醒させる。演劇のこうした夢破り行為は舞台上に留まらない。現実世界で実行支配している共同幻想をも破ってしまう。

さて演劇成立の基本的要件は一体何か。私たちが「静的要素」と呼ぶものは結局、演劇が終わったときに残っている物（ブツ）である。幕が再び上がり、カーテンコールとなる時、俳優が舞台上に立っている。感動の余韻を味わいながら外へ出て振り返ると、そこには美しい劇場が立っている。家に戻り、あの時かの人物は何と言ったのかと、戯曲を開いてみる。この三つは演劇が始まる前、そして終わった時に見える物である。しかしそれは演劇ではない。一瞬にして消えた舞台上の行為、正確には私の目の前で消えた一連の演技こそが演劇であり、それは「動的要素」、つまり上演行為 (Play)、観衆 (Spectator, Audience, Public)、リアルタイムで共有される時空間 (Simultaneously shared space and time) から構成されているものなのである。

さてこの動的要件を持つものはいわゆる演劇に限らない。舞踊や音楽に留まらない。この三重性は様々な社会現象の中、例えば国家的行為から家族関係の中にまで探することができる。この発見は演劇学を社会の分析に使う契機となった。ゴフマンの『行為と演技』やギアーツの『劇場国家ヌガラ』そしてライマン&スコットの『ドラマとしての社会』はその典型例である。しかし社会現象の中に演劇のバリエーション、つまり演劇の一つの形態を発見したと考えるのか、それとも既存の社会科学では発見できなかった関係の発見、説明がつかなかった関係の説明に貢献しているにすぎないと考えるのか。芸術か社会現象か、その彼我の区別自体、演劇論の重要なテーマではあるが、演劇の芸術性を捨

象した研究は演劇論ではない。あくまで応用である。演劇論側ではこうした研究成果を取り込んで演劇の理解を深める必要はあるが、それが演劇論ではないことを確認したい。

2. 宗教と演劇

(1) 演劇はどのようにして誕生したのか

演劇は宗教と深い関係にある。演劇が宗教から生まれたとする意見に反論することは容易でない。事実、古代ギリシャ演劇、日本の能楽、インド舞踊劇、バリ舞踊劇、いずれを見ても宗教と密接な関係にある。古代ギリシャ演劇は、宗教儀礼としてのディトランボス Dithyrambe から派生したとされている⁽¹³⁾。アテネのパルテノン丘のふもとにはディオニソス神を祭る劇場があり、ここにおいてこそ古代ギリシャ演劇は発展した。円形のステージ（オルケストラ orchestra）の中心には彼を祭る祭壇があって、その周囲で歌舞が上演されたと考えられている。日本の能楽のルーツは諸説諸事例あるが、例えば、奈良県の春日大社のお田植え祭りでは、農民が牛を使って大地を鋤く田植えの模擬動作がある。滑稽な身振りもあり日本の演劇のルーツを垣間見ることができる。これは大地の豊穡を祈念する宗教儀礼であった。

しかし演劇は宗教から誕生したのだろうか。私達は両者の関係の深さを利用して演劇の固有性を確認するために、宗教と同一視すらしてきた。しかし両者は元来二つの異なる現象であって、演劇が宗教に取り込まれたというのが真相ではないだろうか。例えば、アルタミラ洞窟に描かれた古代人の絵画の中に、獣の皮を被っている狩人の姿がある。能楽の仮面と同じく、被っている間は自分ではない。ディトランボスに至っては、参加者全員が歌舞を通して集団的の神懸かりに陥る。一時的狂気と言ってもよいが、日常の自分ではない何者かに変身することは宗教儀礼としてではなく、人間の本質的願望としてあるのではないか⁽¹⁴⁾。

変身願望を発生させる存在論的メカニズムについては別に検討されねばならないが、憑依（トランス trance）自体が演劇なのではない。それだけであれば、人生の一部に過ぎない。人生における一事件に過ぎない。ディトランボス参加者の集団的憑依は、一時的であれ狂気そのものであり、演劇的行為ではけしてなかった。アルタミラ洞窟の狩人、ディトランボスの参加者たちの変身が演劇という形式に発達するには、同じ行為が反復され得ること（作品性）、そして見る／見られる関係が現前的に存在すること、そしてそこにおいて共有される共同幻想が終生的ではなく束の間の実行支配力しか保持しないことが必要である。そこに至るには時間の経過を待てばよいのだろうか。何か触媒が必要だったのではないか。

宗教がプリミティブなアニミズム、あるいは素朴なシャーマニズムの段階から宇宙観を持った体系的思想に高まってくると、国家信仰の対象や国家の秩序維持の方法となってくる。事実、世界各地で祭政一致、神聖政治が発生している。こうしたプロセスは文明発達の必然的ステップなのかもしれない。これは宗教史上の問題であって本稿では展開できないが、この祭政一致に伴う儀礼が演劇誕生に大いに寄与したのではないだろうか。演劇には形式や約束事が必要であるが、その形成に宗教的儀礼

が役立ったということではないだろうか。

(2) 宗教からの解放 一方通行から双方通行へ

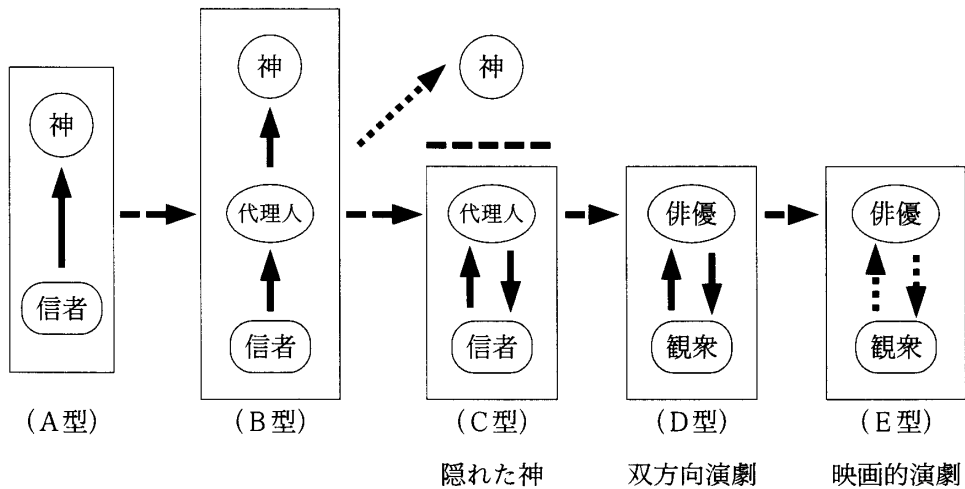
他方、演劇は宗教儀礼から解放される時、はじめて近代的な意味における「芸術」となる。古代ギリシャ演劇がなぜ今もって世界で上演されるほどの水準に達したのかを考えれば、宗教からの離脱があったからだと言わねばならない。ペイシストラトスが導入した制度、芸術的競争あるいは観衆の支持を争うコンペ（agon アゴーン）があったことを忘れるわけにはいかないのである。

宗教からの解放の度合いは、事例によって差がある。宗教色を色濃く残している演劇（芸能）は、作者という個人の魂の芸術的表現ではなく共同体の儀礼的表現となっていることが多い。その場合、幾百年も同じ作品を上演することになる。歳月を経るに従いコノテーション connotations に満ちた作品となり、深い多義性を備える。しかし演劇が宗教から解放されるのはどういう理由によるのか。

人間は生存していくことの脅威から解放されると、（死後の天上界ではなく）地上での生活を謳歌するようになる。例えば、秋の豊年祭りに様々な見せ物が出ることからわかるように、芸術（演劇）はこうした地上的な豊かさの中で育って来た。豊かになるということは商品が横溢するということであり、そこに市場原理が働き出す。つまり競争原理が働くということであるが、この自由な競争こそ演劇を宗教から解放した原動力であるだろう。他方、競争は宗教には似つかわしくない。例えば、神社の巫女の舞踊がコンクールとなって順位がつくということは考えにくい。神への冒瀆ですらあるだろう。舞踊は宗教儀礼から独立・分化して世俗化してこそ芸術となることができた。

では独立・分化とはどのようなことなのか。観衆の眼前で繰り広げられる宗教儀式は、観衆に向けて上演されるのではない。それは神へ捧げられている。観衆は上演行為の彼方に神の姿を見ている。つまり観衆の視線は、上演行為を経て神へ向けられている。一方通行がそこにある。視線が一方通行である限り、演劇の自立はない。儀式の内部で守られていると同時に翼を広げられないまま留まっている籠の鳥である。しかし神が隠れる時、端的には死ぬ時、観衆の目は上演行為それ自体に注がれる。上演行為側もそれを受け止め、観衆に向かって動こうとする。ここに演劇的相互通行が始まる。換言すれば、上演行為の自己目的化が行われる時、作品性が成立する。ただし自己目的化による作品性が成立することが直ちに演劇作品の誕生を意味するものではない。観衆が上演行為の彼方へ自己を投棄しない、あるいは自己喪失しない時、つまり上演行為が観客の姿を写す鏡となる時、そして同時に上演側が観衆の反応を自己理解の鏡とする時、上演行為の演劇的作品性が育って行く。これに対して、その相互作用から「リアルタイムで共有され時空間」を忘れる、あるいは棄てる時、上演行為に美術的作品性が高まる。その固定化を〈制度〉あるいは〈文法〉として進めたジャンルとして映画が誕生する。

(参考図)



しかし宗教儀礼から一直線に芸術作品としての演劇へ道が開かれるのではない。宗教性からの離脱は度合いも形態も多様であった。

ニューヨークのモマ美術館に奇妙な絵画があった。遠くから見ると、濃い灰色一色の板である。絵画を張りつける板のようにも見える。近づいてはじめてそれが作品であることがわかった。黒色からグレイ色までの限りなくゼロに近いグラデーション絵画であった。宗教と非宗教との差異はかくのごとく多様である。しかし大切なことは、片方に黒色があり、他方に灰色がある。差異があってはじめて他方が存在するという点だ。人々はどれほど世俗化を推し進めても聖域を維持してきている。例えば、かつて日本の村には居住地域とは離れたところに神社があった。方向性にも意味があった。しかし村から町への変貌は外の空間を内側に取り込んでしまう。内と外という関係も方位性も喪失してしまうが、祭り空間とそれ以外という関係は維持されてきている。芸能自体においてもグラデーション感覚によって関係が維持されることが多い。宗教儀礼の非宗教化による芸能の誕生は、他方でより内在化された儀礼を創出することによって実現されることもある。例えば、日本では芸能の世俗化がどれほど進んでも、時として神社に奉納されることがある。奉納するから世俗化が許されると言うべきかもしれない。現代日本にあってすら普段は表面化しないが、芸能の垂直的側面（天の神と地の人間の関係）は無意識的に維持され続けている。その結果、地方の小さな村や町で招聘舞台公演があると、かつての村の神社での勸進興行という感覚が残っているために、ヴァリュー・フォ・マネイ (value for money) からすれば高い値段設定でも許してしまうことがある。村人が愚かだからではない。無意識的な宗教的エートスのなせる業、つまり喜捨的行為なのだ。

(3) 芸術性と演劇性

ここで芸術性と演劇性について確認しておくことがある。この二つは同一のものではない。シアトリカル theatrical であってもアーティスティック artistic ではないことがある。その逆もある。

演劇性は芸術性を高めることによって一層確保されるとは限らない。芸術性よりも演劇性が優先される上演もあるのだ。例えば、国府宮の裸祭があるが、あれほどシアトリカルな「出来事＝事件 evènement」もないではないか。唐十郎の「赤テント」であろうと、佐藤信の「黒テント」であろうと、そのダイナミックさに勝てるパフォーマンスはあったであろうか。この裸祭は、私の言う動的三重性を完全に備えている。その意味で演劇性を備えている。しかし垂直軸を持つ宗教儀礼であって、いわゆる演劇作品ではない。しかし最高にシアトリカルなのだ。

しかしシアトリカルとはどういう意味なのか。それは映画で言うところの大スペクタクル (spectaculor) ということだろうか。大仕掛けな見世物は確かに人々の関心と呼び、歓声を起させる。しかし小さな舞台でも人々を瞠目させることは出来る。シアトリカルというのは仕掛けの大小を言うのではない。その性質を言う。その発見は基本的には芸術家の仕事であるが、演劇性の追求は美の探求でも知的洗練 (ソフィスティケーション) の追求でもない。演劇を構成する動的要素のより高い実現のことである。例えば、現代演劇にあっては一部の演劇人は舞台のみならず客席の空間を含む劇場空間全体の構成に重大な関心を持つ。ある演劇人にとっては、客席はお客様が座って舞台を見るだけの場所ではなく、舞台の一部、つまりは鑑賞される意味空間になる。また例えば、絶妙の間 (ま) という言い方があるが、俳優はその発見に生涯をかけると言ってもいいだろう。それは台本に書き込むことのできない類のものであり、上演の度ごとに異なるものですらある。これに対して芸術性とは、敢えて対比的に言えば、静的要素の洗練のことである。端的には戯曲の洗練である。言葉の発見、人物の発見、その関係の発見、新しい価値観の発見である。例えば、フランスの劇詩人ジャン・ラシーヌはわずか十一編の作品しか残さなかったが、不朽の名作となり得たのは、一つには、洗練された、同時に分かり易い、一説には二千語程度の数の語彙を使って、またコノテーションの差異を縦横に利用した語法によって、深い人間の内面世界を見事に描いたからである。ネオロジスム néologisme がふんだんに盛り込まれたルネッサンスの作家ラブレーの『ガルガンチュア物語』から見れば、なんという言葉の洗練であろう。またゴールドマンが『隠れた神』⁽¹⁵⁾の中で証明しようとしたこと、それはラシーヌがその作品の中に高等法院階層の悲劇的立場を見事に図式化したということであったが、その真偽はともかく、天と地に引き裂かれた人物像を変更すれば、もはやラシーヌではなくなるという意味で、演出家のメスを許さない部分がある。それこそ劇作家が実現した芸術性と言えないだろうか。

(4) エリート主義と大衆路線

しかし 17 世紀のフランス社会の幾人がラシーヌ演劇を楽しんだであろうか。フランス社会を構成した大半の人々はラシーヌの洗練された演劇など知らなかった。しかし市場の辻芝居や大道芸を失ったら寂しくて堪らなかったであろう。当時の辻芝居には演劇史で特段の問題ともならない演劇革命を実現した無名の人々がいた。例えば、政治的弾圧の皮肉な産物であったが、観衆が配布された楽譜、あるいは幕開き前にあらかじめ教えてもらった歌によって芝居に参加する画期的形式である。こうした工夫は無名の人々によって発見され、実現されることが多い。従来演劇史は芸術性に重きを置くハイ・アート high art のそれであったが、この視点から考えれば、別の歴史を書く必要がありはしな

いだろうか。フランスのアナール派の社会学者が時代の面期にのみ注目する歴史主義を批判して、時代の共時的断面の再現に向かって行ったのも当然であった。演劇は芸術性のみによって測られるものではない。演劇を文学史そしてエリート主義から解放するとき、新しい地平線が広がってくる。

結 語

本論考の主要論点は、1999年6月の中京大学文化科学研究所例会において発表されたものだが、執筆開始は数年前に溯る。長い間、17世紀フランス演劇の歴史研究に従事してきたが、ソルボンヌ大学に学位準備論文を提出した時、演劇とは何かに関する視点が弱かったことを反省して帰国後、演劇論に取り組んだ。一部は研究所の紀要に発表したが、大部分は執筆半ばの状態が続いた。しかしどこまで行っても得心がいかない以上、いったんまとめる決心をして発表するものである。

本論考は、演劇の基本的成立要件を問うものとなっている。ただし人間と社会を結ぶ回路と考えたい筆者の視点のために、演劇を広い意味で理解する論考となった。どこまでも演劇論に留まろうと努力したつもりであるが、国境を越えて行く所に力点があるために、セリフの機能、身体と言語の関係などについて展開不足となっている。次の課題としてご容赦願いたい。

[註]

- [1] 河竹登志夫、『演劇概論』、東大出版、4頁
- [2] H. Gouhier, *l'Essence du théâtre*, Aubier-Montaigne, 1968 邦訳佐々木健一、『演劇の本質』(TBSブリタニカ)
- [3] Ian Watt, *The Rise of the Novel*, 1957
- [4] 第四の壁というのは、観客と舞台の境をいう。
- [5] 人間をアトム (atom) に喩え、社会の構成要素と考える社会原子論的発想 (atomism) は古代ギリシャ哲学に始るが、十八世紀のイギリスの思想家ベンサム Jeremy Bentham (1748-1832) に代表される近代の思想家によっても主張された。平等な個人の集合体としての社会というブルジョワ社会のイメージがそれであるが、平等な個人は、快楽の追求と不快の忌避を原理としている。しかしやがてこの個人は物象化の渦の中で交換可能な商品へと転化されていく。
- [6] ルソー、『ダランベールへの手紙』 *Lettre à M. d'Alembert*, in *Oeuvres complètes de Jean Jacques Rousseau*, 3ème tome, pp. 115-177, 1864, Paris
- [7] ゴードン・クレイグ (1872-1966) 「俳優と超人形」(1907)
- [8] フランスの十八世紀の大河小説には、語り手が一現代小説の話者のように全てを知りながら自分を顕現しない〈神〉としてではなく一広場の語り部あるいは作家自身を装うようにして登場することがある。時とすると、物語の人物すら抜け出してくることもある。いずれも過去形で語り進められていた物語を中断して、いきなり(読者の時間である)現在形でしゃべり出す。この一種の物語破りは演劇的虚構性からのみ出し現象とは違う。もちろん演劇でも趣向として導入していることは多い。シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』もその例だ。語り手が時空を超えて登場するではないか。しかし私がここで言う「はみ出し」現象は、生身の俳優が無意識に「はみ出す」ことを言っている。迫真の演技が賞賛を浴びるのは、俳優と人物の二重性が不可避的真実としてあるからこそ起きるものである。しかし片方が本物で他方が偽者という意味の二重性ではない。共に本物であり、共に偽者なのだ。

- [9] 『世界劇場会議 '93 事業報告書』六十三頁「興行の成功の秘訣はスターの育成に尽きる」
- [10] アンリ・グイエは『演劇の本質』（TBS ブリタニカ）の日本語版への序文で「言葉を伴うスペクタクル」か「スペクタクルを伴う言葉」かの択一を議論している。
- Erving Goffman, *The Presentation of Self in everyday life*, Doubleday, 1959 石黒毅訳『行為と演技』（誠信書房）、1981（1974）「パフォーマンスとは、ある特定の機会にある特定の参加者がなんらかの仕方での参加者のだれかに影響を及ぼす挙動の一切、と定義しておこう。」18頁
- [11] 結城座の作品では黒子が物語に闖入したり人物になったりするが、これは新しい手法あるいは新しい演出であって、人形劇と演劇の相互侵犯である。伝統的な人形劇は黒子を、歌舞伎や能楽の後見と同様に、いない存在として鑑賞する。
- [12] 拙論「演劇と庭園」中京大学文化科学研究所紀要、第四巻第一号。
- [13] アリストテレス著松浦嘉一訳『詩学』、岩波文庫、1966（1949）、65頁「トラゴディアはディツラムボスのコーラス団長を以って始まり…」
- [14] エブレイノフ著清水博之訳『生の劇場』、新曜社。エブレイノフは演劇の根源を人間の変身願望に求め、演劇は宗教以前の現象であると主張している（20頁）。
- [15] Lucien Goldmann, *le Dieu caché*, Gallimard, 1959