

演劇に劇場がなぜ必要なのか

毛利三彌

はじめに

この問いには、劇場がなければ演劇は上演できないだろうという意味も、演劇上演は劇場なしでもできるだろうという意味の、両方が含まれている。いずれに与するかは、おそらく、時と場合による。

まず問題になるのは、「演劇」と「劇場」という言葉である。演劇の語が、今もってわれわれの日常語として、必ずしも定着していると言えないということは、これまであちこちで述べ、書いてもきた。だが、劇場はおそらく、日常的に使って、何の違和感も生じないだろう。「演劇」は、幕末の式亭三馬の本には頻繁に現れているが、「劇場」は、小学館の『日本国語大辞典』によれば、すでに1790年の『唐土奇談』に出てくる。しかし、三馬の「演劇」には「きやうげん」のルビがあるし、『唐土奇談』(太平館主人畠山観斎)を見ると、「唐には芝居といふ事を演場(えんじやう)とも戯場(けじやう)とも劇場(げきじやう)共拘欄(こうらん)とも戯臺(けだい)ともいふ」とある。周知のように、歌舞伎や人形浄瑠璃では、「芝居」は劇場の意でも使ったが、ヨーロッパの多くの国の言葉でも、演劇と劇場はともに **theater** (あるいは、それに類する語) である。**theater** の語源は古代ギリシア劇場の観客席を指したといわれる **theatron** からきているから、OED (Oxford English Dictionary) を見ても、一般的な用例として、場所を指す意味の **theater** の方が早く現れているし、はるかに広く使われている。上演される出来事、ドラマの意味に使われる用例としてあがっている最初は、1668年の **Dryden** の文章だが、現在われわれの使う演劇の意としての **theatre** の例が多く出てくるのは19世紀になってからのようである。だから、ロンドンに初めてできた(1576年)常設の公衆劇場 **The Theatre** は、通常「演劇座」と訳しているが、「劇場座」のほうが正しいだろう。

歌舞伎や人形浄瑠璃でいう「芝居」も、もとは能の興行で一般客の座る土間をさし、これが演劇を指す言葉にもなった。西洋語の **theatre** と同じような意味合いだということは、東西にかぎらず、劇場あるいは演劇は、観客席あるいは観客が中心となって成り立つという意識を根底にもつということではなかろうか。日本では、劇場名に「座」がつけられて、たとえば中村座、竹本座となり、これはそこに属する役者や大夫、人形操りその他の集団のことであったが、それは、契約で集団を形成したからで、その点も西欧の劇場と同じである。

ところで「座」という言葉は、日本の演劇、劇場を考えるときの鍵言葉(キーワード)の1つと置いていい。能では、座は古い集団につけられていたが、この習慣は、新劇になっても文学座、俳優座のように今日までつづいてきた。だが、俳優座は、劇団員が苦勞して建てた劇場を、俳優座とは呼ばず、俳優座劇場とした。歌舞伎の方は今も歌舞伎座であって、歌舞伎劇場とは言

わない。

このように、劇場にもいろいろの意味や使い方があり、そのどれをとるかによっても、標題の考察は異なってくるだろう。したがって、少なくとも次の三つの意味に分けて、劇場を考える必要がある。

- (1) 劇を行う場
- (2) そこで劇を行う建物
- (3) 建物の種類にかかわらず、劇を行う場所

(1)の劇の場とは、具体的な場所を指すのではなく抽象的な場であり、劇もまた抽象的に、劇というもの、あるいはドラマというものを指し、これは理論的考察となる。

(2)は通常の劇場のことで、これにはさまざまな形があるが、それは時代と場所に左右される。上演される劇も、そのときの劇作品を指すから、劇場と劇の形式上の変遷は互に対応する。これは歴史的考察となる。

(3)もまた、歴史的な考察は可能だが、むしろわれわれには、今現在、どのような場所で劇が上演されるか、またその目的は何かという、演劇の社会性の問題となる。それは、われわれの生活する現実の問題であるから、全的に現実的な考察となる。

これら三つのどれに焦点をあてるかは、各人の関心のありどころによるだろうが、ここでは、それぞれの視点からみた簡単な見取り図を示してみたい。専門外のことにまで問題が及ぶから、独断、錯誤も多いかと思うが、議論の引き金になれば幸いである。

(1)

わたしの劇の場についての理論的考察は、拙著『演劇の詩学』でほとんど尽きていると言ってよい。したがってここでは、概略の記述にとどめる。

わたしは、演劇上演の基本構造を、観客、俳優、劇人物の三者の三角形的関係に求め、その観客と俳優を結ぶ辺を成り立たせるのが、劇場すなわち劇の場であるとした。言い換えると、俳優と観客が相対するとき、必然的に劇の場は成立する。演劇の基本要素に、劇場を加えた四者とする説にわたしが与しないのは、劇場は基本要素というより本質要素だからである。

劇の場には、開かれた性質と閉ざされた性質があり、前者を野 (field) と呼び、後者を空間 (space) と呼びたい。開かれた場は、自然そのままということであり、劇場は野外となる。つまり野 field である。閉ざされた場は、囲まれた場所であり、何もない空間ということ的前提とする。演劇の場は、度合いの違いはあれ、野と空間の両方の要素を含む。100%野で行われれば、現実行為であるから、演劇とはならない。演劇は、というより芸術は何ほどか人工的、抽象的、観念的産物だからである。祭祀芸能はこの点において、演劇と区別される。祭祀は、この場、このときしか成立しない。自然の延長である。演劇作品は、別のときに、別の場に移

すことができる。また100%空間になる劇の場も存在しない。屋内劇場の舞台でも、当然なにかはある。何もない空間は現実には存在しない。空間とは抽象観念である。100%の空間で行われるのは、演劇ではなく、バーチャル演劇の映画だろう。

舞台はいくばくかでも野の要素をもつから、舞台は客席の現実につながっている。だから、俳優と観客は分離しているが、接触可能な関係を保つ。また、いくばくかの空間要素を含むことで、舞台上の行為は、演劇行為の観念性を獲得する。そこがそこではなく、ほかのどこにでも変容するのは、この観念性のお陰である。繰り返しになるが、どちらの要素も100%ではないことが肝心な点であり、そこから、劇の場のもろもろの性質、関係が成立する。

劇の場で行われる演劇行為は、時間的なものでもあるから、場と時間との関係も考察の視野に入れる必要があるだろう。演劇行為は、俳優と劇人物の関係としてあり、これは三角形の別の辺としたが、当然、各辺は互いに密接につながっている。そうでなければ、三角形は成り立たない。演劇行為の時間は、劇のプロットを形成するが、プロットとは、現実行為の分節化するかわち抽象化であって、それは場の空間性に依存して可能となる。プロットと物語（ストーリー）の関係に深入りすることは今は措くが、演劇と語り物との決定的な相違は、語り物は物語の流れによって成立するのに対し、劇はその時々の場合の羅列で成り立つことにある。場面は、時間の流れによっていると思われるかもしれないが、その場の枠内におさまっている人物間の対話によって出来上がる点で、むしろ空間的なものである。だからその囲まれた空間を出ようとするときは、人物の出入りがあり、対話が変わる必要がある。語り物には、対話は必ずしも必須ではない。

劇の時間性とは、場面内の経過と、場面をつないでいく時間の両方を含んでいる。前者の時間を「とき（時）」と呼び、後者を「時間」と呼ぶなら、「とき」は「野」に、「時間」は「空間」に対応するだろう。「とき」は現実の時間であり、それを並べて抽象化することでプロットの時間意識が成立する。これは日常の意識と同じで、そのときどきの場面の「とき」は記憶に残っても、それらをつなぐ時間は、観念的なものだから、あとになると驚くほど曖昧になる。記憶は対象をイメージとしてとらえているから、静的なのである。上演の場では、この空間的表現が中心になるが、そこに時間を担う劇行為が加わることで、演劇は成立した。ここに、全的に時間芸術である音楽や文学との違いがある。音楽や文学が複製可能であるのに対し、演劇の映像記録が複製とはならない、それが理由である。近年の演劇上演では、映像を併用することが多くなったが、これは、演劇が現実空間に傾いてきたことを示唆しているかもしれない。それは、演劇成立以前の上演のあり方に戻ってきたということであろうか。

この劇の場と劇行為の関係が、(2)の劇場の歴史的考察の基台となる。

(2)

先に触れたように、劇行為は、上演の三角形構造の俳優と劇人物の関係を結ぶ俳優の演技によって成り立つ。ここでも、現実存在である俳優の動きが、何ほどか抽象性を帯びる必要があるが、場面の表現にかぎれば、現実行為との相違を云々できないにもかかわらず、その行為の「とき」を連ねていくことで、現実性が止揚されるのである。したがって、一場面のみの劇行為は、対話を含んでいても祭祀行為と変わることがなく、ドラマをもつ演劇とはならない。それはそれ以上展開することがなく、祭祀行為と同様に、プロットを形成しないのである。これが、たとえば、平安期の『新猿楽記』にあるような寸劇が演劇の起源とならない所以ではないか。

俳優行為を現実行為と区別するには、両者の領域に境を作る必要がある。そのために、舞台の演技を囲むことが要請されるが、これは絵画の額縁のようなもので、演劇でもっとも原初的な境は、俳優行為を囲む観客によって出来上がった。それが劇場と呼ばれるためには、この観客の場所が固定される必要がある。その始まりは、西洋では記録にあるかぎり、古代ギリシア劇であり、日本では能(猿楽あるいは田楽などの能)だろう。古代ギリシアでは観劇は国家的行事だったらしいが、能は勸進興行として、境を作る必要があった。だが観客席は、外との境界となっていると同時に、演技者を囲むことで演技の場すなわち舞台を現実の場(客席)から区別することにもなる。アメノウズメの天岩屋戸の前の舞が、八百万の神々に囲まれていても、劇行為によるドラマを形成する演劇の始まりと言えないのは、ここがはあくまで天岩屋戸の前という特定の場所でなければならないからだが、それを特定の場に行っているのは、アメノウズメというより、集まった神々つまり観衆である。

要するに、劇を行う場所、劇場は客席を中核として成り立っているが、(1)で示唆したように、客席のあり方、形によって、劇場の性質が異なってくる。そして劇場が異なれば、そこで行われる演劇が異なる。つまり作劇構造に影響する。従来、劇場の歴史は、舞台を中心に述べられてきたきらいがあるが、客席のあり方から知られることも多いのではなからうか。欧米では演劇史で扱われる劇場の絵や写真の多くが、舞台や舞台上の俳優また装置に焦点を当てているのに対し、江戸期の歌舞伎小屋の錦絵では、舞台よりも客席を中心に大きく描かれているものが少なくない。

観客席と俳優行為の場が分離されていても、両者の現実的接触の可能性の度合いは、当初は強かった。それは「野」の性質であるが、それが次第に薄れていく過程が、劇場および劇の歴史となる。現実的接触とは、まずは物理的な接触を意味する。ギリシア劇場では、おそらく客の出入りは、コロスの出入りする道パロドスを通ったと思われるし、歌舞伎小屋でも、花道を通っている客を描いた錦絵がある。極端な例は、西洋にも日本にもあった舞台上の客席である。パリでコルネイユの『ル・シッド』(1636)の大当たりで客を舞台にまでのせたのが始まりだったともいわれるが、歌舞伎小屋でも、大入りのときに舞台上に客が入るのは、17世紀から始

まっていたらしい。舞台奥に羅漢台をおいて客を入れるのは 18 世紀半ばからだという（服部幸雄『大いなる小屋』12 頁）。またたく間にヨーロッパ中に広まった舞台上の客席は、貴族などの特別席で、おそらく着飾った彼らは、同様に着飾った俳優たちと区別がつかないこともあっただろう。序にいえば、舞台衣装は、東西ともに、俳優が自前で用意するものであった。舞台上の客と競い合うことにもなったと思われるが、俳優も客も見ると同時に見られる存在であったことも、東西の演劇に共通する。それが演劇の特質であるということだろう。ただ、歌舞伎では舞台上の席は最低の料金だった。これは、芝居小屋での見る視線と見られる視線が、同等のものではないことを意味するかもしれない。だが、18 世紀のパリでも、俳優は、社会的に差別された身分とみられていた。絶対の人気を誇っていた女優ルクーヴレールが、死後埋葬されず、セヌ川に捨てられたのはよく知られている。

舞台上の客が劇を邪魔することに耐えられず、損失額を自分が補填するからと劇場主を説得して、舞台上から客を排除させたのは、ヴォルテールだったといわれる。18 世紀半ばのことである。言い換えれば、俳優と観客の物理的接触が制限されたということで、すぐにロンドンでも実行され、ヨーロッパ中で進められる。これは、明らかに劇(ドラマ)の現実的傾向が強まったことに見合っている。つまり、舞台と客席の距離をおかなければ、舞台の行為の非現実性を明らかにすることが難しくなったということだろう。この頃から、いわゆる額縁舞台が形成され始めた。舞台と客席を遮る幕の使用も、18 世紀になってからのことである。

それでは、劇(ドラマ)の変化が劇場の変化を促したとみるべきか、逆に劇場構造の変化が作劇構造に変化をもたらしたのであろうか。シェイクスピアやラシーヌの頃のイギリスとフランスの劇場には根本的な相違があった。それは、両作家のドラマ構造の根本的な相違に見合っている。だが、このことは、劇場が変化しなければ劇(ドラマ)構造は基本的に変わらないということでもある。シェイクスピア出現以前に、すでに Inn court から The Theater につづく劇場構造が出来上がっていた。シェイクスピアはそれに従わざるを得なかった。ラシーヌの屋内劇場も、それまでに長い歴史の変遷を経ていた。だが、周知のように、イギリスでは、1660 年の王政復古以後、フランスから戻ったチャールズ二世の影響で、演劇は急速にフランス化した。王政復古期演劇は、劇場封鎖以前に比べ、女優の存在を含め、明らかに現実化の傾向に流れていた。それは演劇にかぎらない。ヨーロッパ全体が均一的な文化圏になるということで、それがまさに近代化のはじまりに他ならなかった。

歌舞伎の歴史的流れには、ヨーロッパ演劇のそれに驚くほど類似するところがある。第一に浮かぶのは、16 世紀末以来、各世紀末における東西演劇の変化の類似性である。1600 年前後の英仏西の新しい演劇の台頭に見合うように、日本でも新しい歌舞伎、人形浄瑠璃芝居が産声をあげる。外国の研究者には、来日したキリスト教宣教師のもたらしたヨーロッパの宗教劇の影響を見るものもいるが、むしろ東西の社会情勢、つまり市民階層の台頭による観客のあ

り方の類似性によるとすべきだろう。

17世紀末には、ヨーロッパ人の精神は大きな危機を経験したとされる（ポール・アザール『ヨーロッパ精神の危機』）。それが演劇に及ぼした影響は明らかだった。歌舞伎もまた、17世紀後半に「続き狂言」が始まり、18世紀に入るや劇場が全蓋式になる。このことが客の状況を変え、それが舞台上の演技に影響したことは明らかだろう。おそらくここに歌舞伎が人形浄瑠璃芝居に人気をとられ、やがて義太夫狂言に依存することになるきっかけがあったのかもしれない。

先にも触れたが、ヨーロッパ劇場が18世紀半ばから採用し始める額縁舞台は、長く舞台脇まで伸びていたボックス席を廃し、舞台と客席をはっきりと分離することを意味した。同じころ平土間に椅子をおいて、客が上演中に自由にふらつくことが制限される。これも客からはかなりの抵抗があったというが、この趨勢を阻止することは出来なかった。客席の天井から吊り下げられているローソクまばゆいシャンデリアは、劇の開始には、上に吊り上げられて蓋の中に入り、ある程度客席を暗くすることも可能になる。これらは、言うまでもなく、劇の現実性を強めることに大いに寄与した。市民悲劇の出現の背景である。イギリスの18世紀市民悲劇の嚆矢として、大陸でまで評判をよんだリッポの『ロンドン商人』は初演が1731年だが、1703年に近松の『曾根崎心中』が、最初の世話浄瑠璃として大ヒットしたことは、やはり観客をとりまく社会情勢の類似を暗示する。同様のことは、18世紀末の南北に代表される生世話物と、同時期のイギリスのゴシック演劇やフランスのメロドラマの流行にも言えるだろう。現実社会を写すという芸術の近代志向に演劇もまた掉さしていた。これは東西変わらないが、ヨーロッパの近代劇場は、19世紀終わりの電気照明の発明をうけ、バイロイト祝祭劇場（Bayreuther Festspielhaus）の客席構造で完成した。これはまた、18世紀以来のリアリズムに向かうドラマの到達点に見合っていた。それを取り入れた日本の演劇は、当時の西洋の演劇観念（theater）と劇場構造(theater)をともに移入したことになり、この意味では、東西の演劇の近代化はほとんど歩調をそろえていたのである。それ以後、さまざまな劇場形式がみられたが、実際にはバイロイト劇場の、俳優と観客が相対面する位置にありながら、観客の方を暗くすることで、舞台上の世界の疑似現実性を際立たせる形式とその頃に確立したリアリズム劇の形式が、今もって世界の演劇界の大勢を占めている。劇場構造が変革するには、それを要請する劇思考の現れることが必要なのである。

伝統演劇の流れをしてみるなら、能と歌舞伎の劇場は、今日まったく構造を異にするけれども、しかし、能独自の劇場構造と思われているのは明治期に定まったものである。近代以前の貴人邸での能の観賞は、多く座敷能だったというし、庭での上演も、舞台はそのつど仮設されるのが普通で、室町後期に將軍邸の庭に能舞台が作られてから、常設の建造物と定まったようである。それは「定舞台」と呼ばれた。今の西本願寺にある北能舞台や、巖島神社の海中に立

つ能舞台などは、すでにかかなりの程度、現在の能楽堂の舞台に近い形になっていたが（須田敦夫『日本劇場史の研究』210頁以降）、その様式が完成して定型化するのには、元禄期以降だったようである（『岩波講座、能狂言、I 能楽の歴史』表、天野著 211頁）。

だが、庭での能の上演では、客席は白洲をへだてた別の建物であって、それは、住居の日常空間と明確には区別されていないことが多かっただろう。したがって厳密な意味では、能上演のための独立した建造物、すなわち舞台と客席を含む常設劇場は存在していなかったことになる。能が空間化した劇場を求めなかったということは、能がわれわれのいう演劇の概念から逸脱していたことを示唆するだろうか。ここでいう演劇の概念とは、われわれのもつ近代演劇の概念だが、明治になって屋内劇場として出来上がる能楽堂は、明らかにこの概念の範疇に入る。これによって、演出方法も観劇態度も、舞台形式も大いに変わったはずで、その変化が能に与えた影響は甚大で、演技にも変化を生じさせたと思われるにもかかわらず、「それに関する研究が皆無のようなので具体的な指摘はできない」と「能楽の歴史」は言う（212頁。この出版1987年以後、この研究は進んでいるのであろうか。）門外漢の勝手な推測をつづけることが許されるなら、江戸期の式楽化によって始まった能の古典化は、明治の能楽堂の設立で完成されたと言えるのではないか。それによって能は、演劇の類に入れられて違和感を感じさせなくなった。同時に、能がもともと持っていた野の性質、言い換えれば、芸能としての開かれた形は失われた。

能（猿楽能）の成立後の推移について議論する能力はわたしにないが、大衆に開かれた能の上演は、仮設の棧敷が作られたいわゆる勸進能としてであり、かなり商業的な興行も行われていたようである。したがって、京の遊楽場でも興行していたらしい能の上演環境は、雑多な芸能にまじっての興行だった、つまり同じように行われていた新興の女歌舞伎と同列の芸能だったということである（守屋毅『近世芸能興行史の研究』33頁以降）。むろんこれは、すでに武士階層の庇護をうけていた大和四座とは格の落ちる能の集団だっただろう。当初の歌舞伎踊や女歌舞伎、遊女歌舞伎の描かれた屏風図をみると、客席の周りを簾壁で囲んでいる。お国は北野天満宮で能舞台を使ったと言われるが、先に述べた貴人の館の庭に作られた定舞台とは異なるだろう。これらの絵が現実通りだったとすると、それは能舞台というより、さまざまな娯楽芸能が上演される当時の一般的な舞台だったとした方がいいのではないか。河原ものが河原で見せる当時の娯楽的パフォーマンスの舞台形式は、能舞台というより、新しい芸能興行の舞台だった。信長や宮中では、能を新しく出現してきた雑多な芸能とほとんど同等の資格で楽しんでいたようだが（渡辺保『江戸演劇史上』9頁以降）、江戸期の大名屋敷でも、座敷能とともに座敷歌舞伎が、同じように楽しみの対象となっていたという（林公子「大名屋敷における歌舞伎」『岩波講座歌舞伎・文楽第二巻、歌舞伎の歴史 I』）。江戸期遊楽場の状況は、16世紀後半のロンドンの遊楽場に非常に似ている。よく知られているように、ロンドン市内には許されな

った公衆劇場は、市の区域外に建てられたが、テームズ川を隔てたグローブ座の近くには、他の見世物も立ち並び、遊楽対象として競い合っていた。芝居も熊いじめも、同じような形の見物場でやっていたのである。

その後、歌舞伎は、商業的な見世物として、急速に舞台構造を自らの興行に合うように変えていく。実際のところ、歌舞伎は芸能性を濃く残しているようで、次第に閉ざされた演劇空間におけるパフォーマンスとして成立していった。能舞台の定型も、元禄期以降に初めて出来上がったのなら、その過程で、一般的な芸能から、江戸幕府の式楽化した特殊様式の色合いを濃くしていったのだろう。一曲の上演時間が次第に伸びていったことは、その端的なあらわれかもしれない。このように、二つの「伝統演劇」は、その劇場構造と劇構造において互いから離れていったが、それが近代になって、どちらも同じ「演劇」の枠内に入ってしまうのである。

先に述べたように、近代演劇を移入する非西洋諸国は、ドラマだけでなく劇場構造も移入した。明治の演劇改良会の論者が、まず劇場の近代化を提唱したのに対し(実際は、それだけではなかったが)、逍遙や鷗外らは、それを批判し、まずドラマの近代化の必要性を強調したとされる。だが、劇場と劇の改革とは、同じことだった。むしろ問題は観客のあり方の方にある。額縁舞台とそれに対面する観客席をもつ近代劇場は、明らかに一般観客の個人化に見合っていた。伝統演劇といえども、この社会趨勢をまったく無視することはできない。

能楽は、明治以後も基本的に皇族、貴族、上層階級に依存していたところがあるが、少なくとも、江戸期に武士階級に属していた状況に比べれば、観客は遥かに自由になっていた。観客が自由になることは、個人的になることでもあり、全蓋式の能楽堂で、観客は個人的集団になっていた。というより、それまで能に観客席が定められていなかったということは、通常の観客というものがいなかったということだろう。歌舞伎の方は、18世紀末に、伝統の最後の名残ともいえる本舞台の目付柱、大臣柱と舞台を覆う破風式の屋根が取り払われたというが、これは、明治期の劇場近代化を受け入れる土壌を用意していたことになるであろうか。

現在でも、世界の劇場の大勢は額縁舞台だと先に述べたが、さまざまな形をもつ非額縁舞台、構造をもつものも、もちろんある。一時的な試みとしてではなく、常設劇場として作られているものもあり、そういう劇場は、すでに額縁舞台の完成とともに現れていた。日本では、劇場と思われないところで芝居をすることは昔からあり、近代になっても、新劇の初期にはしばしば見られた。1970年前後の世界的な実験演劇、日本ではアングラと称される演劇は、それまでの劇場概念を一変させた。極端に言って、どこであっても芝居は出来るし、芝居をする場所が劇場になるということを、当時、私は驚きをもって見ていた。街頭演劇も、演劇の歴史のはじめから行われていたが、それがアングラでことさら云々されたのは、明らかに額縁舞台の類が主流だったからである。しかし、あの頃の多様な実験演劇の場は、その後、淘汰されたというべきか、姿を消したように思われる。現在の一般的な演劇上演の形式は、またも固定され

てきた感があるが、公共劇場の大方は基本的に近代劇場構造を踏襲している。それは、今、流行り言葉のようになっている公共性と、おそらく関係があるだろう。

そこで、(3)の劇場の社会性が俎上にのぼってくる。その現実的な考察は、必然的に、論じる人とその人のいる場所によって異なる視点のものとなるだろう。

(3)

近代のさまざまな問題は、根源的に、社会と個人の関係に根をもつといえるのではないか。この関係は、大きく二つの方向性をもつ。社会が個人を覆っていく方向と、個人が社会に入っていく方向である。いずれの方向でも、個人と社会は軋轢を生じるが、演劇上演の場合、個人とは、観客一人一人であり、劇場が社会を形成する。通常は、個人が劇場に入って観衆となる。だが、上演する側が観客の方にやってきて劇場とする形もしばしばとられる。芸能の始まりは、後者の形が多かった。祭りごとや村芝居はその種の一つと見ていいだろう。近年はよく見かける大道芸やいわゆる街頭演劇も、それに入れることができる。

演劇は集団的な創作物であるから、もっとも社会性が濃い芸術だとされる。近代芸術は、個人の産物であり、個人の問題を中心課題としてきたから、演劇はその範疇に入り難かった。ところが、社会性を重んじる風潮の中では、逆にもっとも有意義な芸術ということになって、公の援助がなされ始めた。演劇の助成制度が、図書館や美術館より遅れたのは、その公的有効性が認められなかったからである。助成しなかったのは、演劇の反体制性のゆえだとする見方もあるが、劇場が図書館や美術館のような機能をもつのでないことも明らかだろう。劇場で提供されるのは、その場で消える作品だけである。だが、完成した文学作品や美術作品を公の金で買い上げて、図書館や美術館に納めることが是認されるのであるなら、演劇作品を多くの人に見せることに公の資金を投じることも許されることになる。あとは、どのような人にどのように提供するかの問題である。

そこで「公共」が鍵となる。Publicである。この観念は、戦前は隣組のように抑圧的に作用していたから、戦後しばらくは、公共観念自体が否定的にみられた。だから、新劇界では、自民党政府の助成を受けることに長く抵抗感があった。しかし、60年代のアメリカ社会学の影響で、Public(公共)は流行り言葉になる。ここは、公共社会学に深入りする場ではないが、西欧語では、Publicは観客をさす言葉でもあるから、演劇あるいは劇場の公共性の問題は、必然的に観客論となる。

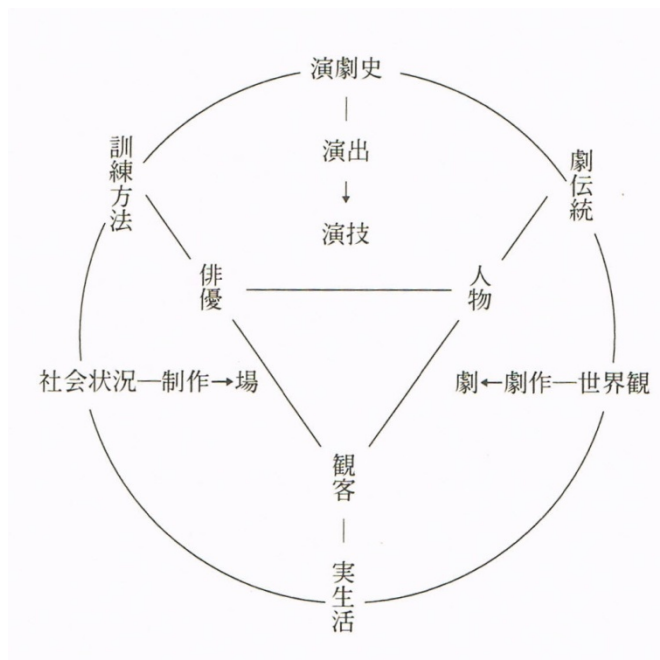
Publicは、個人の集まりをさすが、そこで個人の方に力点をおくか、集まりの方に力点をおくかは、先に触れた社会と個人の関係の二つの方向に重なる。それによって、公共の論じ方も異なってくるだろう。観客の場合、集団性に視点を合わせると、個人はその中に取り込まれて、いわゆる座の形成となる。これは、すでに触れたように、日本の伝統的な演劇形成の中核であ

った。特定の目標をもつ集団は座を形成しやすいが、個人が劇場に入ったとき、集まった集団がいつも座となるとはかぎらない。だがいったん座となると、みながその仲間となる。ポップコンサートなどで、聴衆が熱狂して掛け声をあげつづけているときに、その中で一人冷めていることはよくあるが、よくいう「じわがくる」というようなときに、その波をかぶらずに一人圏外にいることは難しいだろう。座の形成は熱狂によるのではない。祭りごとは、すでにある座をとりこむから、それは演劇だけによる独自の座ではないだろう。演劇独自のものは、個人が集まって作る座である。それはドラマの上演によるが、むしろこの二つの方向性は、截然と区別されるのではない。たとえば、宝塚劇場に集まる個々人は、すでに座を形成している仲間として、というところがあるのではないか。ファンクラブの一員でなくても、阪急線の駅を降りてから劇場まで歩いていく過程で、一種の座に入っていくようにできている。

「座」という言葉を言語学的、民俗学的に考察する余裕も用意も今はないが、「座」は日本の文化を支えている根源的な観念の一つではないか。われわれの日常語の中で、この言葉はさまざまな形で使われ、「座」の意識は、われわれの言動の多くの背後に潜んでいる。漢字文化圏の他の国ではどうか詳らかにしないが、あえて言えば、「甘え」の心理様式に並ぶ、日本人の特異な集団意識様式ではないだろうか。詳しい考察はできないが、「座」の意識を支えるのが「甘え」であるようにも思われる。「甘え」が近代的な「個人」意識と齟齬をきたすように、「個人」を基底とする西洋の観客のあり方と「座」の観客は抵触する。いずれが望ましいかの問題ではなく、日本で欧米の近代演劇が根付かない、これがいちばんの理由かもしれない。伝統演劇や商業演劇は、座を目指しているだろうが、本来の「座」は、俳優の場(舞台)と観客の場(客席)が、分離はしても物理的につながっていることの上に成り立っている。現代の生活様式自体が、物理的接触から遊離しがちである以上、演劇はむしろ映像として、劇場を必要としない広大な個人集団の疑似的な「座」の形成に向かう。わたしの少年時代には、映画をみて、仲間と何時間でも話して飽きなかった。ほとんど全国で同じ映画を見ることができたから、その「座」は歴大に広がった。その後は、TV番組の共有が、仲間意識を形成した。これは劇場を必要としないどころか、個人が劇場を取り込んでしまうから、観客の数は映画の比ではない。その親密さも比ではない。だから演劇は、数ではなく、手作りの質で勝負するしかないとされる。だが、演劇とはどんなものも手作りである。今は、一般市民を巻き込んでの上演や、芝居作りのワークショップや、学校生徒の鑑賞教室も流行りだが、これも数では、同じようなことをやっているスポーツ教室に太刀打ちできない。したがって、ここでも質が問われる。ところが、質を測る物差しがないから、結局、個人は社会に取り込まれることになる。その社会とは、今やネット社会になっている。

この趨勢に抗うことは不可能だろう。それは、抗っていること自体が実は取り込まれていることになるというのが、この社会の仕組みだからである。演劇がそれに対抗するには、そのパ

パフォーマンス性を拡大していくほかないかもしれない。わたしは、『演劇の詩学』で次の図を示した。



演劇上演の三角形構造をとりまくこの全体図の円の中にあるかぎり、中心の三角形が崩れた状態になってもかまわない。それなら演劇の公共性は、この中のいずれに力点をおくことになるのか。この問題はわたしの専門外だから、諸氏の教えを乞いたいが、七年前の東北の大災害のあと、この問題が否応なくつきつけられたことは事実である。その年に大阪大学で開催された国際演劇学会と、そのあとの日本演劇学会の研究集会で、わたしの考えを少し話したとき、どう見ても、演劇の公共性、つまり公共に対する独自の影響力は、他の芸術・文化の分野に比べて弱いと思わざるを得なかった。災害のあとすぐに避難民のところに駆けつけて、ドラマを演じることは演劇の集団にはできない。いま述べた社会が個人を覆う方向性は、芸術的な形でしか効力をもたないからである。

社会と個人の軋轢、和解、妥協等々は、さまざまな形であらわされる。演劇の有効性は、このさまざまな形を提示することにあると思うが、その力は減少の一途を辿っている。最後の輝きをみせたのが、近代の演劇だったのかもしれない。いま進行しつつある現代社会では、演劇はますます非演劇的になっていく。ポストドラマ的演劇が云々される所以だが、これは善し悪しの問題ではなく、社会自体が芸術的になっているということだろう。芸能は、どんな形をとることもできる。ポップコンサートに熱狂して叫ぶのも、電車の中で、座った一列の全員が黙々とスマートフォンを見つめているのも、結局は同じ現象のあらわれではないか。活気がないのではなく、活気の表し方が違っているのである。

最後に、ごく最近の経験を述べて、締めくくりにもならない締めくくりとしたい。

先日、東京の池袋を中心に開かれた東京演劇祭の一環として、大道芸をみせるコーナーがあった。広場の一角で、一人の芸人が曲芸をみせていたが、その場を確保するために、赤いテープを地面に貼って四角い囲いを作っていた。見物人がその中に入らないように、しかし、その線ぎりぎりまで来て見ていてくださいと、口上巧みに、しかも非常に効果的に見物人をさばっていた。そのうえで、実に見事な曲芸を見せた。感心して見てしまったが、拍手喝采する見物人たちは、その赤いテープをはみ出ることなく、しかしそのテープぎりぎりにまで詰め寄って、これまた見事に反応していた。そのとき思いだしたのは、あの安保法制が国会を通過しようというとき、学生だけでなく多くの市井の人が国会議事堂の周りに集まって、反対の氣勢を上げていた風景であった。ご存知の方も多いかと思うが、やむに已まれず集まったのは年配の人が多く、わたしもまさにその一人で、そのとき、国会議事堂を囲む歩道には入れず、車道を隔てた反対側の歩道に群衆は集まっていた。大勢の警官が並んでいて、車道にはみ出るものがいれば、すぐに注意して戻す。二日目には、歩道と車道の間に装甲車がずらりと並べられて、境界線は明白かつ厳然としており、車道に迷い出することはまったく不可能になっていた。議事堂前の地下鉄の駅をでると、そこでは警官が道案内をしている。どちらの方角がすいているか教えてくれるのである。これには驚いたが、それ以上に驚いたのは、集まった人々の掲げているのが、ほとんど、安保法制反対と印刷された同じプラカードだったことである。これは、駅を出て歩いていると、道路わきにいる集会の係が渡してくれるのである。さすがにわたしは、自前で作った紙のポスターをもっていったが、このとき、60年安保を思わずにいられなかった。これだけ集まっていながら、せめて反対側の道路まででもなぜ突っ込まないのか。こちら側でいくらラップ風に反対を叫んでも、あちら側では、何の痛痒も感じて居ないのは明らかだった。この行儀良さはなんとももどかしい。だからといって、率先して装甲車を倒そうとするほどの肝っ玉がわたしにあるはずもなかった。そして、こういうわたしのような存在が、スマホをもっていてもいなくても、いま流行りの SNS の驚くべき力の支えとなっているのだろうかということは感じていた。

演劇は映画に取り込まれ、次に TV に取り込まれた。今はネットに取り込まれているのだろう。ネット劇場という言葉があるかどうか知らないが、あるとすれば、演劇に劇場は必要だという最後の合図になるかもしれない。