

# 観客に見せるアートの威力と墮落

——「パターンの模倣↓更新」仮説

水谷史男

はじめに

- 1 パターンの模倣「踊り」の場合
- 2 娯楽と劇場 …… グローブ座とモスクワ芸術座
- 3 豪華な見世物の衛示的消費 …… グランド・オペラ
- 4 物語とアイロニーの効果 ミュージカルの二十世紀  
おわりに

## はじめに

今回は、舞踊や演劇などこれまで舞台芸術と呼ばれてきたアートについて、社会との関わりという視点で検討してみます。

まずここでは、アートの特徴である「表現する」という言葉から考えてみましょう。

観客に見せるアートの威力と墮落

表現すること、描写することを英語やフランス語で *representation* と言いますが、もとはラテン語の *representatio* という言葉です。英和辞典では表現するという意味からさらに、なにかを代表すること、民意の表現・陳情といった政治的な代議制、あるいは議会での議員のことを意味したり、また描写されたものとしての肖像画や彫像、さらに演劇などの上演にも *representation* が使われます。さらに「表現」に対応する英語としては、他に *expression* や *description* があり、前者は *freedom of expression* (表現の自由) というように人が心のかにある思考や感情を外に現わすこと、「顕現」や「現前」という意味になり、後者は「記述」「描写」のようなそれを言葉・文章で表現することを指し、記載事項、取扱説明書などの意味にも使います。 *express* が *ex* (外へ) + *press* (押す) 押し出すという自己表現を示す言葉なのに対し、 *impress* は *im* と *press* (上に) + *press* (跡が残るように押しつける) 押印ということから、人に感銘・感動を与える、なにかを伝えてわからせる、という意味になります。ついでに言えば *depression* は反対に下へ押す、つまり落胆させる、下落させるというところから、抑鬱とか不景気・不況の意味にも使います。いずれにしても、アートという行為は、作品という形で人々になにかを「表現」しているものだといえます。では、なにを表現するのか？

キリスト教の世界観ではこの世を作ったのは唯一の神様で、その創造物である自然も人間も、神様の秩序、絶対の美を備えていると考えます。そこから、アーティストの仕事はそれをなぞり、模倣することになります。どれだけ神様の秩序、絶対の美を完璧に再現できるかが職人としてのアーティストの技だというわけです。古代ギリシアの遺跡からアポロンやヴィーナスの彫像が出てきたとき、これこそ理想的な人間の姿だと感動してそれを真似したのも、教会で信徒たちが祈りからひとつのメロディを唱えるうちに合唱となり、音楽師たちが音程を複

数にして響きや楽器を工夫したのも、神様の意志を形にすることになります。このような考え方に対して、アーティストが自分の心のなかにある感情や思考を作品という形にして外に現わすのがアートだという立場、つまり神様の意志の代理representではなく、アーティストという人間の自己表現expressionが結実したものが作品だという考えが登場するのは、やはりルネサンスを経た「近代」以降だと考えられます。

アートをどのようなものかと考えるかは昔から議論になっていて、古代ギリシャ哲学では理性と感性という二元論に立って、プラトンは芸術とは現実の単純な模倣と考え、人間にとつて世界の理性的な認識をむしろ妨げるものとなりました。これに対してアリストテレスは芸術を擁護しますが、その論拠は芸術も本質は理性的に現実を模倣するものだから、というだけです。結局芸術は二流の理性、あるいは理性に似た高級な感性という説明になっています。また、中世のキリスト教文明の中では、アートは「偶像擁護派」か「偶像破壊派」かという論争を招きました。教会に掲げる聖像や宗教学画は、神の真理を形にした聖なるものか、感性に訴える偶像にすぎず二流の位置付けしかもたないか、という対立です。十八世紀になっても、この「理性」―「感性」という二元論は西洋の芸術論を支配していて、「近代美学」が芸術を基本的に「感性」の側に置き、それを上位にあつた「理性」に対して居直ってしまった。「芸術至上主義」という考え方が登場したのが、十九世紀でした。自然科学のような「理性」は、社会の日常生活を支配しているけれど、「感性」は人間のもつ自然な個性から出てくるもので、平凡でつまらない日常に叛逆する価値があるのだ、と言い始めたのが「芸術至上主義」だったので<sup>①</sup>。

十九世紀後半のフランスで新しい絵画として注目された「印象派」Impressionismは、外界の陽光にあふれる自然や、そこで生きている人々をただ見たままに描写するうちに、光のゆらめきや微妙な色彩の戯れを自分が感

じた「印象」として表現する新しい個性的な絵画をつくり出しました。美は神様ではなく自然や人間の姿として眼前に現れている。でも、そこではまだ美は「外の」世界から自分が印象を受けるという方向でした。それが、個人の「内の」感情や思考を表現するという逆の方向にアートの動機が移行するのが、二十世紀になって登場した「表現主義」expressionismになります。そこではもう、作品は外界の自然や事物の模倣や描写ではなく、自分の心のなかにある感情、欲望、妄想、不安といったものをそのまま作品化することを試みます。それは必ずしも美である必要もないというところまで疾走したわけです。

いずれにしても、「近代化」がすすめばアートは内面化し個人化するという側面があるといってもいいけれど、同時に作品は誰かに見せてこそ意味があり、できるだけ多くの人の眼に触れて鑑賞されることで社会的な価値を獲得することは確かです。

そこで以下ではちよつと、舞台芸術performing artの歴史を、「踊り」から「演劇」へと振り返ってみましょう。

## 1 パターンの模倣「踊り」の場合

人間が持つ身体で表現するアートとして「踊り」があります。踊りの起源は古く、人間がいるところ必ず踊りがあるといえそうですが、たいていは踊りと音楽が結びついていて、なにかを叩いたり歌を歌いながら踊る形が多いのは当然に思えます。しかし、人が集まって踊る場合、みんなが一緒に踊るためにはある一定の動きのパターンが必要です。足や手の振り方やテンポ、衣裳や伴奏も含め決まった「型」や練習がなければ揃って踊ることは

できません。すると、踊る人と楽器など音楽を鳴らす人とさらにそれを見て拍手する人という分業ができてきます。踊り手にも主役と脇役があつたりします。踊りが社会的なものだと思われるのは、このような人が集まって役割分担をして楽しむという特性があるからです。伝統的な踊りの多くが、宗教的な意味をおびた祭りのなかで踊られるものだということが知られています。しかしこれも、「近代化」のなかで踊りの宗教性は稀薄になり、みんなが踊るといふ社交性も限定され、踊り手は訓練されたアーティストとして多くの観客の前でパフォーマンスをする形になってきます。

たとえば前にもちよつと触れた十七世紀のフランス王、絶対君主ルイ十四世から始まったバレエという踊りの歴史をもう少し辿ってみると、この踊りのパターンの模倣が近代化のなかで変化していったことがわかります。

フランス王宮でのバロック時代のバレエは、王様の威厳を示すように豪華な重い衣装でゆっくり踊るものでしたが、十八世紀になるとパリのオペラ座に併設されたバレエ学校（創立は一七一三年）ができ、踊りはより軽快になり踊りを作品化する振付という仕事が必要になってきます。さらにフランス宮廷文化に憧れたロシアの貴族たちによって、サンクト・ペテルブルクにワガノワ・アカデミーというバレエ学校（設立は一七三八年）もできます。観客を前にした舞台上で踊ることを前提に、動きの方向は左右を基本に、ときには高く飛ぶようになります。そして、十九世紀に入ると、「トゥシューズ」を履き、爪先で立つ「ポワント技法」が定着し、十九世紀半ばには、「バレエ」の基礎として現代も継承されている、一番から五番の「足のポジション」が定められます。また「トゥシューズ」と白く「長い丈のチュチュ」を着けた女性が、「背骨の中心部に重心」を集め、身体を浮遊させるような「身体性」で軽やかに妖精役などを踊り、幻想的な世界を表現する「ロマンティック・バレエ」と呼

ばれる流れが開花しました。<sup>(2)</sup>

「ラ・シルフィード」や「ジゼル」、「コッペリア」といったこの時代の代表作は今も上演されていますが、その特徴はまず物語があることでした。つまり、ただ踊りの美しさを競うだけでなく、舞台上でひとつのストーリーに沿った踊りが練り広げられるわけです。その物語のなかみは、勃興する市民階級の好みを反映して、主役の澁刺とした娘が恋に落ちるファンタジーを基本に、それを阻む伝統保守層を悪役にする構図ですが、それはバレエが王侯貴族の社交のお飾りから、ブルジョアの娯楽に転換する時代のつくりだしたものと見る事ができます。しかし、その革新性はまもなくワンパターンの繰り返しになり、似たりよったりの凡庸なマンネリズムになっていきます。

一方、十九世紀後半に、ロシアで発展したバレエは「クラシック・バレエ」と呼ばれます。それを完成したのは、フランスからロシアに渡った振付家のマリウス・プティパ（一八一八〜一九一〇）でした。彼は作曲家チャイコフスキーにバレエのための曲を依頼し、それに振付けた「眠れる森の美女」、「くるみ割り人形」、「白鳥の湖」（全幕上演は一八九五年）という傑作バレエを発表します。この「クラシック・バレエ」では、脚を高く跳ね上げ、大きなジャンプやピルエットという激しい回転を伴う新しい「身体性」で人々の眼を驚かせました。そのような動きを可能にするためには、脚を強調した短いチュチュを着用し、作品のハイライト・シーンで、主役の男女二人の踊りを優雅かつ華やかにみせるために、男性がヒロインを高く持ちあげるリフトという技を組み込んだ「グラン・パ・ド・ドゥ」という形式を生み出しました。この大がかりな身体技には、ロシア遊牧民の民族舞踊からの影響があるといわれます。

こうしたバレエ特有のアクロバティックな表現を実現するには、人間の身体には不自然な特別な訓練と才能が要請され、振付家という専門職(choreographer)ができあがったのです。この帝政末期のロシア版バレエはやがて踊りの世界にひとつの標準モデルを提供しました。でも、二十世紀に入ってから起こるロシア革命直前に、舞台芸術プロデューサーであるセルゲイ・ディアギレフに率いられてパリに登場した「バレエ・リュス」(ロシア・バレエ団)の驚異的な作品、「春の祭典」(作曲はストラヴィンスキー)によって、それまでの伝統的バレエのパターンとイメージは大きく塗り変えられていきます。

踊りの近代化という点で、二十世紀にはバレエ内部の革新だけでなく、アメリカ出身のイサドラ・ダンカンに始まるモダン・ダンスが、ロシア・バレエのプリマだったアンナ・パブロワの「瀕死の白鳥」に影響を与えたとか、バレエ・リュスの影響からドビュッシー、ラヴェル、サティといった印象派音楽家がバレエ曲を書くとか、多方面に刺激を与えました。ピカソ、マティス、ドラムン、ルオーなど当時の若い美術アーティストたちがこの舞台公演に参加したことも記憶されています。でも、踊りという世界にとつて、なによりバレエ・リュスが後世に影響を与えていくのは、踊り手で振付もしたニジンスキーと後にニューヨークでシテイバレエ団を率いて多くの作品と人材を養成したジョージ・バランシンの功績でしょう。二十世紀の踊りの世界は、さらにコンテンポラリー・ダンスというバレエとは別の新しい方法を開発するとともに、世界各地の民族舞踊なども採り入れて多様化していきます。

また、こうしてバレエの歴史をざっと見ただけでも、それがフランスとロシアでとくに発展したアートだったと思えますが、逆にいえばそれがどうしてイタリアやドイツ、あるいはイギリスではなかったのかという問題が

あります。ここまで「西洋近代」とひとまとめに言ってしまいました。国や地域によってアートの好みや関心の濃淡はあるのです。イタリアではルネサンス期にさまざまなアートが花開きましたが、バロック以降絵画や彫刻はしだいに活力を失ってしまいます。生き残るのは音楽と文学で、やがて一九世紀にはそれが結合してオペラという総合舞台芸術になって栄えます。ドイツ語圏でははじめイタリアの音楽技法を真似していましたが、バロック期に独自の器楽を生み出し、古典派からロマン派へと音楽の隆盛をもたらしました。イギリスは音楽や美術では後進地域でしたが、あとで触れるエリザベス朝演劇が花開いたことが特筆され、一九世紀に近代小説を生み出すのもイギリスでした。そのような差異はなぜ生まれるのか。

前回触れた「アートの坩堝」仮説<sup>(3)</sup>では、たまたまそこに新たなアートを培養するだけの条件があったという偶然的な要因と、そこにこれもたまたま創造的な才能を発揮したアーティストが複数あらわれたという要因の相乗効果を考えました。しかし、西欧各国で違った時代にそれぞれ発達した中心的アートが異なる領域だったことは、それだけでは説明できません。もちろん地続きのヨーロッパですから、アーティストたちの交流や影響関係は国境を超えてありました。フランスのバレエが遠いロシアで受け継がれたという例からも、空間的な距離だけで説明はできません。また、国民性などという類型論的要因で説明できるほど単純でもありません。そこで、ここでまた別の仮説を立ててみましょう。それは、アートにおける「パターンの模倣→更新」仮説と呼んでおきます。どういうものかという点、どのような表現にも一定のパターン《型》があって、個々の作品を横断するような共通のアイデアやお約束のようなものが、地域や時間を超えて模倣されると考えてみます。それはいわゆる様式、古典主義だとかロマン派だとかリアリズムだとかといった括り方とは違います。作品のなかに潜んでいる説



話構造とか暗黙のパターンがあつて、それに気づいたまったく別の時代、別の国のアーティストがそれを模倣する、その模倣によつて実はアート表現が更新されるという仮説です。それは同じジャンルのなかだけで起こることは限りません。

具体例を演劇でみてみましょう。

## 2 娯楽と劇場……グロブ座とモスクワ芸術座

バレエと同様、演劇というアートにはそれを観客の前で上演する場所、劇場というものが必要です。古代ギリシアやローマには大きな石造りの円形劇場が遺跡として残っていて、半円形の観客席の前で俳優や合唱隊（コロス）によつて演じられた芝居がどのようなものであったか、ある程度わかっていますし、ギリシアのソフォクレス、エウリピデスや、ローマのセネカなどの劇作品は文字として後世に伝わっています。集まった人びとの前で演じられた古代演劇は、劇場（テアトロン）で演じることで、公共のスペクタクル（今で言えばアリーナでのライブ・パフォーマンス）であり、公開裁判やスポーツ闘技、あるいはサーカス（語源はこの円形空間から来ている）と似たような機能をもっていたと思われれます。

古代ギリシアの哲学者アリストテレスが「詩学」で論じた演劇論は、その後長い間、西洋の演劇概念に大きな影響を与えていました。<sup>(4)</sup>それは舞台で演じられる作品を悲劇と喜劇（および当時のアテネの演劇上演では、コロスが歌う酒神讃歌であるディキュランボスと、神話に出てくる半人半獣のサチュロスを描く劇があつたとされま

すが)に分け、悲劇こそ演劇にミメーシス *mimesis* (模倣≡再現) の規範を提供するものと説きます。悲劇によって、見るものに完結した高貴な行為の模倣≡再現をもたらし、快い言葉や行為する人物の姿を見せ、その憐れみや惧れを通じて、観る者に感情の浄化をもたらすというのです。「詩学」では悲劇の要素としてこの「ミメーシス(再現)」、「カタルシス(精神の浄化)」のほか、演劇の技法として「ペリペテイア(急転、どんでん返し)」、「アナグノリシス(認知、発見)」、「ハマルテイア(錯誤)」等があげられています。いずれにせよ、ギリシヤ悲劇はトロイア戦争など、実際の歴史上の事実を材料に取りこみ、ギリシヤ的神と人間、宿命と英雄の死といったドラマを演劇として観客の前で演じるものとして完成しました。それは単純な成功と失敗の物語ではなく、運命のなかで苦悩する主人公の悲劇なのです。

ここでギリシヤ悲劇の物語構造をソフォクレスの「オイディプス」を例に考えてみます。

物語の筋書きはこうなっています。テーバイの王ライオスは「お前の子がお前を殺し、お前の妻との間に子をなす」との神託を聞いて怯え、まもなく産まれた男子を臣下に渡し殺せと命じます。しかし預けられた臣下はその子を殺さず、山に行つて捨てます。その子は隣国コリントスの王夫妻に拾われ、息子として育てられます。子はオイディプスと名付けられ、立派に成長しましたが、周囲から「王の実子ではない」という噂を聞き、神に伺いを立てます。その結果、かつてライオス王に与えられた神託と同じ「お前は父王を殺し、母と交わる」というものでした。彼はこの神託が自分とコリントス王の事を指しているのだと誤解し、王を殺さぬよう、ひとり国を離れます。その頃テーバイでは頭が人、身体はライオンのスフィンクスという怪物が出現、旅人に謎をかけ答えられないと食べてしまう。これに対処するため、ライオスは神託を得ようと周囲の者とデルポイに出かけます。

そこでオイディプスと出会い、行き違いから争いとなり、オイディプスは彼らの名も知らぬままに殺してしまいます。その後で彼はスフィンクスと出会い、謎を解いてこれを打ち倒します。

テーバイでは王の死に混乱しているなか、摂政クレオンが国を守っていましたが、怪物を倒した若者に喜び大歓迎して、先王のあとを彼に継がせ、ライオスの王妃イオカステを彼にめあわせます。二人の間には男女それぞれ二人ずつ子が生まれました。王となったオイディプスは先王殺害犯を追及しますが、それが実は自分であり、しかも産みの母と交わって子をつくっていたという神託通りの真実を知り、終幕で自ら目を潰し、王位を退いて破滅するのです。

フロイトの発明した精神分析の概念、「エディプス・コンプレックス」のもとになった悲劇ですが、ここで重要な鍵になるのが「神託」が示す言葉です。主人公は英雄的な人物で、悪事を行うつもりはないのに、「神託」の予言する災厄を避けようとして結果的にみずから矛盾に陥り苦悩して破滅するのです。ミーシス（模倣Ⅱ再現）というのはこの場合、主人公が破滅にいたる原因は、神託が示した運命を回避できると考えたヒュプリス（傲慢）にあるということです。そして悲劇が観客に深いカタルシス（感情の浄化）をもたらすとすれば、人間は与えられた運命を逃れられないけれどもその苦悩や破滅を虚構の芝居として見せることで、崇高な感動に達するというのが悲劇の価値になります。

続く古代ローマ時代もこの悲劇を中心とする演劇は盛んでしたが、中世のヨーロッパでは演劇は公式には弾圧されます。なぜキリスト教会は、演劇を敵視し上演を禁じるようなことをしたのか？ おそらく、ローマ教会は演劇の中に、節度を越えた人間の過剰な情念、あるいは暴力や愛欲への傾斜を見て、たとえそれが舞台という場

だけのフィクションであっても、人々を惑わし、よからぬ行為を誘発する危険性を感知したからだと思われます。旅回りの芸人のような民衆芸能の形は残りますが、教会の権力によって、大衆が楽しむ演劇は禁じられました。それは正常で清浄な正統の信仰にたいする異端的悪魔の誘惑であり、無知な大衆を誤った道に誘い込むものと恐れられたのです。それでも、聖書の教えを人びとに示すため効果があるということ、やがてイエスの受難劇（パッション）、聖史劇（聖人伝）というかたちで復活はするのですが。カソリックの強いフランス、イタリアでは十八世紀なかばまで、硬直したジャンセニスム<sup>(5)</sup>とイエズス会の対立の中で、演劇を積極的な芸術とは認めなかったと思われる。

しかし、イギリスでは少し違います。十六世紀後半のイングランドの女王エリザベス一世（在位一五五八―一六〇三年）の時代は、英国人にとって英国国教会を支柱に位置づけ、スペイン無敵艦隊を破り、世界に植民地を広げて勝ち誇った栄光の時代として記憶されています。ロンドンの町は二〇万の人口を数えて繁栄し、最初の公立劇場シアター座（一五七六年）に始まって市内には次々芝居小屋が建設されました。まだ照明装置がないので上演は昼間、丸い中庭を囲んで観客席が二階か三階になっていて、舞台は正面にこれも二階があります。観客には紳士淑女もいますが大半は下町の庶民大衆、浮浪者やいかがわしいならず者もつめかけたといわれ、当時政治勢力の一角を占めていた清教徒には芝居小屋は危険で目障りな存在でした。しかし、女王は王宮に自分の劇団を作るほど、こうした庶民の娯楽に比較的寛容だったので、十六世紀後半のロンドンにはトマス・キッド、クリストファ・マローウ、ロバート・グリーンなどの才能ある劇作家が多く作品を上演して人気を得ます。しかし、歌舞伎と同じく女役を男優が演じる芝居で、人目を引く俳優は人気をさらう賞賛されましたが、劇作家は大事に

されず次々消えていくことになります。

イギリス演劇といっても、その祖型、たとえば道化の登場はフランスのコメディア・デラルテの影響ですし、イタリア系の劇団はイギリスにもやってきて公演していました。そうした頃、一五八六年にロンドンにやってきて一五九九年にテムズ川南岸に建てられたグローブ座で、次々と芝居を書いて上演したウィリアム・シェイクスピア（一五六四～一六一六年）が活躍することになります。

シェイクスピアの作品は数多く、「ヘンリー八世」「リチャード三世」や「アントニーとクレオパトラ」など歴史上の人物を主人公にした歴史劇、「リア王」「ハムレット」「マクベス」などよく知られた悲劇もあれば、「お気に召すまま」「じゃじゃ馬ならし」「十二夜」などの愉快な喜劇もあり、現代でも上演されています。さらに「テンペスト」「冬物語」などのロマンス劇と呼ばれる晩年の作品群は、定型化された悲劇とも喜劇とも分類できない中世の民衆物語（ロマンスとは書き言葉としてのラテン語に対する民衆の話し言葉から来ています）の系譜に立つものとみられています。悲劇こそ第一とするアリストテレスの演劇論からすれば、シェイクスピアの悲劇はミメーシスの構造と観客にカタストロフを与える要素に満ちていますが、なによりも台詞の含む二重三重の意味が芝居の鍵になっています。<sup>(6)</sup>

「オイディプス」でみたように劇の構造に仕掛けられた謎は、シェイクスピアでも主人公が予言のような言葉を疑いながらも信じることでドラマが破滅に向って進行します。例えば「マクベス」では始めに武将の主人公が三人の魔女に出会って「お前は王になる」という予言を聞いたことからドラマが展開しますし、「リア王」ではやはり最初に王が三人の娘の言葉の真の意味を読めずに信じることから悲劇が始まります。いわば観客にはこの

ウソはすぐ分かるのですが、登場人物たちはその言葉に惑わされ、誤解や期待や願望に囚われて苦悩し破滅するのです。観客は主人公に自己同一するのではなく、いわば運命に翻弄される主人公の必死の愚かさを神の視点で眺めることになるでしょう。

ところで、アリストテレスの「詩学」では、もうひとつある規則があげられていました。それは演劇における「三一致」の規則というもので、場・筋・時を一致させるといふものです。劇中の時間は一日のうちに、一つの場所で、一つの行為（筋）だけが完結するという劇作上の制約です。観客に物語を納得させるには、出来事の順序や場所を持続する時間の流れのなかに置くことが守られねばならないという規則です。これが古典美学の原則としてシェイクスピアまでつながってきます。確かに結末を始めに出してしまつては、犯人のわかつた推理小説のようなもので、舞台を追う興味が削がれるでしょう。しかし、これを忠実に守ると、芝居の作者にはかなり劇の展開が縛られます。

十七世紀に入ってフランスに登場したコルネイユの悲劇、そしてモリエールの喜劇では、この「三一致」の規則を壊し自由に物語を展開させる芝居が書かれます。もっと早く日本の十五世紀に完成された世阿弥の能では、ある場所に主役（シテ）が現われ自分の物語を脇役（ワキ）に語り、一度舞台から引いて再度登場するときは本性を現す異体になるというもので、「三一致」の規則を守っていますが、江戸時代に完成する歌舞伎では、必ずしも時間や場所の順序は守られないものもあります。能（と狂言）は簡素な舞台と橋掛かりという廊下だけの空間に囃子という楽器隊と謡曲をうたう合唱隊の前で役者が演じるものですが、歌舞伎はこれを発展させた横長の舞台に花道という廊下がつながる形式で、舞台下の奈落から俳優が出てくる「セリ」や、舞台が回転する「回り

舞台」などの装置でさまざまな演出上の趣向が工夫されました。

劇場の構造が変化するのは、演劇の中身と関係しますが、それ以上にその時代の建築的なテクノロジー（建物、照明、道具、音響などの技術）に対応しています。

舞台を隠した幕を開いて芝居が始まり幕を閉じて芝居が終わる、という形は十七世紀の歌舞伎でできたものです。西洋でもルネサンス期のイタリアで登場し、十七世紀に広まって舞台が野外から屋根のある室内になる十八世紀の劇場で完成した「プロセニウム・ステージ」（観客と舞台を大きな枠で隔てる額縁舞台）とともに、幕（緞帳）も導入されたといわれます。シェイクスピアのグローブ座では幕はまだありませんでした。古代の円形劇場に代わって額縁舞台では、観客に対して舞台は正面横に広がり、劇の進行により俳優は上手（客席から見て右）あるいは下手（左）から登場したり引っ込んだりするようになりました。このような劇場の構造は、演劇の中身や演出にも大きな変化をもたらしました。

ただ照明については、ロウソクやランプしかなく夜間の上演は難しかったのですが、十九世紀にガス灯、アーク灯（直流のアーク放電による最初の電灯）、そしてライムライト（石灰に酸素を吹き付けて白熱させる白熱灯の改良された照明）が舞台に使われるようになり、十九世紀半ばには舞台照明はぐっと明るくなりました。二十世紀には正面から舞台全体を照らすシーリングライト、舞台前面のフロントライトなどのほか、俳優に当てる各種のスポットライトを操作することも可能になりました。これも演劇のみならずオペラやバレエなどにも大きな変化を与えました。人々が仕事を終えた夜に劇場に行つて芝居や音楽を楽しむ習慣は十九世紀からと言えるでしょう。観客席の構造も、舞台前の「平土間」ではなく舞台全体を見渡せる二階三階に連なるバルコニーが、

上客の予約席になりました。パリのオペラ座、ミラノのスカラ座といった劇場はブルジョア紳士淑女の社交場として豪華な建築になっていきました。

ところで、ヨーロッパの「近代演劇」の発展は、十九世紀になると、王様貴族に代わって社会の表舞台に現れたブルジョア中産階級の市民たちの実生活を描く作品が登場しました。それらの作品はひとまとめに「市民劇」*drame bourgeois*などと呼ばれました。アリストテレス以来の古典演劇では、悲劇の主人公は神話的英雄や王様で、世俗的な市井の庶民は喜劇にしか出てこないのに対し、市民劇の登場人物は同時代に生きる普通の人間で、しかも、それが悲劇にもなるのです。この市民劇という言葉を唱えたのはフランスの啓蒙思想家デイドロですが、それはドイツに飛び火して劇作家レッシングの「ミス・サラ・サンブソン」（一七五五年）を生み、さらにパリやロンドンからは遠く離れた東欧やロシアで新たな展開がみられます。

十九世紀後半に活躍した代表的な劇作家と作品をあげれば、ノルウェーのヘンリック・イブセン（代表作は「ペール・ギント」一八六七年、「人形の家」一八七九年）、スウェーデンのJ・A・ストリンドベリ（「令嬢ジュリー」一八八八年）、ロシアのアントン・パヴロビッチ・チェーホフ（「かもめ」一八九五年、「桜の園」一九〇四年など）です。とくにモスクワ芸術座に戯曲を提供したチェーホフの作品は、二十世紀の演劇で高い評価を受けています。またそのモスクワ芸術座の創設者であり、俳優・演出家であったコンスタンチン・S・スタニスラフスキーが考案した演技術は、「スタニスラフスキー・システム」と呼ばれて世界中の演劇界に影響を与えました。

それはどういふものかを簡単にいうと、型にはまったわざとらしい演技を排し、作り物でない芝居にするため、俳優は、悲しい場面ではただ類型的な悲しみの動作や表情をすればいいのではなく、実際に心から悲しんで



いる状態になる、涙を流すふりではなく、実際に悲しい心を高ぶらせて涙を流すところまでいかなくはないけな  
い。市民劇のリアリテイを追求していくと、個人と社会の矛盾を描き、真の人生に迫る演劇を目指すことになり  
ます。俳優の意識的な心理操作術を通じて、人間の自然による潜在意識までを具象化し、それを創造の中に呼び  
込むという方法です。

チェーホフの「かもめ」という作品を例にあげると、これは湖畔の別荘のような屋敷に、芸術に憧れる若い男  
女を中心に女優やら有名作家やらいろんな人物が集まって会話を交わすという四幕芝居ですが、殺人や謎解きの  
ような目立った事件はなにも起きませんが、冗談みたいな扱いです。登場人物はそれぞ  
れいろんな思いや思想を饒舌に語りますが、話はずんずんかみ合わないし、みんな誰かに恋しているのに全部片  
思いなのです。つまり、俳優たちは大きなストーリーに沿って主役や脇役という型を演じていけばよいのではな  
く、全員がその人物なりの過去や思いを背負っていて、自分勝手といえるほど独自の個性を發揮する必要がある  
のです。これを演じるためには、その人物の育った環境からその性格の形成やこだわりの根柢まで、ユニークな  
人物像を自分のなかに秘めて舞台に現れなければなりません。

しかし、そうなると俳優は自分に与えられた役を、台本にある台詞や動きの指示だけでなく、自分の過去の経  
験と感情を総動員してその人物になり切ることを目指すわけで、それが演出家が考える役のイメージと一致する  
とは限りません。主役、脇役、敵役、女形などすべて型や約束事があつて成り立つ歌舞伎などと比べて、近代劇  
の創作は、書かれた戯曲から演出家と俳優がその都度想像力を駆使して作り上げていくものとなります。スタニ  
スラフスキーが目指したのは、「役を生きる芸術」を開拓するものであり、これは「形で示す芸術」に対置され

るリアリズムの演劇でした。

二十世紀の演劇は、この市民劇の延長上に展開されるシリアスな演劇（日本では歌舞伎などの伝統演劇に対して西洋風の「新劇」と呼ばれました）と、大衆的な娯楽を提供する商業演劇に分かれていくことになります。次にとりあげるオペラやミュージカルを含めて、あくまでお客に「一夜の楽しみ」としての娯楽（エンターテインメント）を第一にしたものと考えれば、商業演劇ですし、音楽を伴わない台詞中心の会話劇を「ストレート・プレイ」と呼ぶ言葉もできます。<sup>7)</sup>

演劇は現実の模倣というよりも、はじめは現実にあつた事件や人物の物語を借りて、実は現実にはありえない架空の世界をつくり、観客の精神に感動を与えリフレッシュさせるといえるでしょう。しかし、それがただのその場限りの娯楽でもバントマイムやお笑い芸などでもあてはまるといえるでしょう。しかし、それがただのその場限りの娯楽で終わるか、人間の世界の見方、ものの考え方に強いつけ印となつて残るかは、そこにアート表現としてよく鍛えられた一定のパターンが必要です。それは繰り返し演じることで「型」になります。悲劇でもただ主人公に不幸が降りかかつて破滅して終わるのでは救いも感動もないでしょう。そこで主人公がどういう形で悩み、突破口をみつめるか、罰として破滅するとしても、それにはいろんなパターンがあります。

そしてそれはすでに見た芝居のなかで学習されている中から、新たなものが現れる、というのが「パターンの模倣→更新」仮説です。

### 3 豪華な見世物の衝動的消費……グランド・オペラ

モダン・アートの辿った道として、ひとつはそれがジャンルや技法の上でどんどん細分化していく、つまり構成要素を分解して細かく緻密にそこだけを追求するという傾向と、反対にいろんなものをどん欲に取りこんで規模を大型化するという傾向があります。たとえば、音楽でいえば歌と楽器と踊りなどが未分化な段階から、歌曲と歌手が独立し、楽器だけの器楽演奏が独立し、さらに楽器ごと曲ができ、自分では演奏しない作曲家という人が出てくる、音楽のなかみもリズムだけとか音色だけとかを突出して扱うというのが細分化で、いろんな楽器を集めたオーケストラに合唱や独唱を加え、さらに演劇的要素や踊りも加えるグラランド・オペラが大型化の典型です。現在ではコンピュータで作曲ができるようになって、あらゆる音を電子的につくれるようになって、さらに高度化しつつあります。

絵画でいえば、バロック期以後、ご注文に応じてなんでも描いてしまう画家の工房はなくなり、肖像画家、風景画家、抽象画家、版画家、デザイナーなどに専門特化していくとともに、絵画のなかみも図形のような形態だけを追求する画家、色彩だけをテーマにする画家、写真の精密さをさらに極めるスーパーリアリズムとか、画面に絵具で描くのをやめて立体をころがすインスタレーション、野原で花火を上げたりする作品など、あるひとつのアイデアだけで突進していきます。他方で、絵画とか彫刻とか版画とか写真とかという枠を壊して、光や空気やいろんなものを皮膚で感じる環境アートのように拡張し大規模化する傾向も強まります。この分解と総合という一見相反する傾向が、実は「近代化」の基本線に沿ったものであることは、たとえば十九世紀のブルジョア文化の華というべきオペラについて考えてみればわかります。

オペラは、絶対君主が豪華な宮殿に君臨していたバロック時代に始まったとされます。王様は遊んで暮らす浪

費生活を臣下や大衆に見せびらかすことでみずからの権威を誇示していたので、一夜のオペラのために歌手や楽隊を召し抱え、宮殿に作曲家や大工や演出家に命じてきらきら衣裳と舞台を作らせ貴族たちを呼んで金に糸目をつけない贅沢な上演をしました。こういう浪費は、儉約質素を旨とするプロテスタントの国、ドイツやオランダやスイスでは毛嫌いされ、オペラが盛んになるのはイタリアの諸都市と、パリやミュンヘンやウィーンといったカソリック圏の都市でした。

十八世紀に入ると、ウィーンのハプスブルク宮廷で「オペラ・セリア」（シリアスなオペラ、つまり悲劇的オペラ）という形ができ、ここから分かれてロココ時代を象徴する喜劇的な要素のオペラ「オペラ・ブッフア」というものもできます。この「オペラ・セリア」の時代は、変声期前に去勢されたとびぬけた高音で歌う男性歌手「カストラート」がもてはやされました。物語を追うのではなく、両性具有的なカストラートのあやしい魅力に酔うだけのシヨームみたいなものだったといわれます。話もワンパターンで、王様が三角関係に巻き込まれて色恋沙汰に悩み、最後は邪念を捨てて慈悲を示してハッピーエンドとなるような筋書きです。バレエを好んだルイ十四世のパリの宮殿でも、御用作曲家リユリ、そしてラモーにオペラを作らせましたが、こちらは歌手だけでなく、必ずバレエが入ると、合唱を重視してカストラートは使わないのが特徴です。いずれにしても、オペラという文化は、王様の浪費「保守反動」のせいにく極まるアートでした。

十八世紀最後にフランス革命で絶対王政が壊れ、ブルジョア市民の時代がやってきます。そもそもオペラは王侯貴族のお遊びとして宴会の余興的な浪費でしたから、作品としてじっと鑑賞するという目的などなく、オペラ劇場では社交のついでに豪華な衣裳と歌を楽しめばいいようなものだったのです。ならば、十九世紀になって王

様が宮殿で主催していたオペラが、パトロンを失って時代遅れとして消えてもおかしくないのに、なぜか台頭してきたブルジョア市民が愛好する「グラント・オペラ」が隆盛を極めるといっておかしなことになったのは、全盛期のウィーン宮廷でさきに触れた「オペラ・ブッフア」をおふざけと官能の見世物として連発しながら、音楽として革命的な作品にした天才W・A・モーツァルトが貢献していると考えられることでもできそうです。

国王の首を切った革命とナポレオンの時代を経て、王政や帝政が復活した「反動の時代」に、じつは実権を握った成金ブルジョアたちは、庶民のセコい文化を嫌って、かつて王侯貴族が愛した豪華なオペラを自分たちのブランド趣味にしてしまったのです。「グラント・オペラ」は、王立オペラ座で上演する長大な上演時間と豪華な舞台装置の五幕オペラで、題材はともに歴史劇で多数の群衆が舞台を埋めて合唱する場面と、バレエも入れる音楽と台本と舞台が一体化した「総合演劇」でした。これを上演するには莫大な費用がかかりますが、もう王侯貴族をあてにはできないので、大きな劇場で高い料金を取って見栄を張りたい富裕層につめかけてもらわなければなりません。オペラが、高級娯楽エンタメ興行として生き延びるのは、ヨーロッパの資本主義が世界に植民地を拡張資源を獲得し、産業革命で作り続けた商品を作りまくって富をかき集めた帝国主義の仇花だったといったら、ブルジョア市民は顔をしかめるでしょうか。十九世紀後半のブルジョア階級の豊かさを実感する「一夜の夢」こそオペラで、それはしだいに偉大な民族の賛歌としての音楽イヴェント「国民オペラ」へと仕上げられていきました。

ソースタイン・ヴェブレンというアメリカの社会理論家は、『有閑階級の理論』（二八九九年刊）のなかで「衛示的消費」Conspicuous Consumptionという概念で、一見無意味とも思える贅沢、金にまかせた浪費を説明しま

した。「術示」というのは目くらまし、みんなに見せびらかすことで自分を誇示するということですが、たとえば運転手つきの高級車を乗り回すのは、目的地に着く移動手段としての機能だけなら大衆車でも間に合うけれど、みんながびびくりする贅沢をみせびらかすことで、自分は特別の大富豪だと自慢するのが目的なのです。そういう意味で、オペラ劇場のバルコニー席から紳士淑女を見下ろすのは彼らにとつて大きな満足でした。<sup>(8)</sup>

イタリア・オペラ最大の作曲家といえはジュゼッペ・ヴェルディです。出世作「ナブッコ」(一八四二年)から最後の「ファルスタフ」(一八九三年)まで十九世紀後半の半世紀にわたる創作は、長く小国に分裂していたイタリアが一つの王国に統一された一八六一年、ナシヨナリズムの高揚はそのままヴェルディのオペラが代表し、彼は国王にも並び称される国民的存在になりました。

ちよつと振り返つて考えると、ヨーロッパの十九世紀前半は一言で「ブルジョアの時代」といわれますが、衰えたとはいえ王侯貴族教会の旧勢力がまだ各地にいて、政権を握っていました。その保守派の政府を倒そうとする革命派が一斉に立ち上がったのが一八四八年革命、「諸国民の春」と呼ばれた事件でした。フランス二月革命、ウィーン三月革命、イタリアではトリノの五日間、ベルリン三月革命とほぼ同時に反政府の反乱が起き、「ウィーン体制」と呼ばれたナポレオン失脚後の欧州各国の保守政権が倒れ、国王や首相が国を捨てて亡命する事態になりました。しかし、数年も経たぬうちに、革命を先導した労働者・社会主義者が農民やブルジョア市民の支持を失つて、各国は共和制から帝政へ、あるいは再び国王や皇帝をかついだ保守政権に逆戻りしました。このとき、今こそ新しい時代が来ると期待した若い世代は大きな失望を経験しました。

この一八四八革命のとき、音楽家たちがいくつだったかを確認してみると、ヴェルディは三五歳、同年生まれ

のワーグナーも三五歳、リストが三七歳、シューマンが三八歳、メンデルスゾーン三九歳と、ロマン派音楽の大作曲家になる人たちは、ようやく精神的な活躍を始めた同世代でした（メンデルスゾーンとショパンはすぐ亡くなってしまいました）。

ロマン派の音楽は十九世紀終わりまで続きますが、ある意味でロマン派の精神が輝いたのはこの世紀の真ん中までで、彼らはひとつの理想の挫折を味わって現実の社会的変革ではなく、それぞれの芸術的世界に自閉して専念していきます。それは同時に、政治の表層の変化の底に「民族精神」があると想定した「理念としての国民国家」というものができあがっていく過程であって、アートもそれを意識して十九世紀の末期にナショナリズムをアート化した「国民的作曲家」になっていったのがヴェルディでありワーグナーでした。

ヴェルディは多くのオペラを作りました（改訂版も含めると二八作）が、そのなかでシェイクスピアの作品をオペラにしたものが三つあります。「マクベス」（初演一八四七年）、「オテロ」（同一八八七年）、そして七三歳で書いた最後の作品「ファルスタッフ」（一八九三年）です。「ファルスタッフ」はシェイクスピアの「ヘンリー四世」と晩年の喜劇「ウィンザーの陽気な女房たち」に登場する、肥満した酔っ払い爺さんの名前ですが、のちにイタリアの国民的オペラと絶賛された「ナブッコ」や「リゴレット」、「椿姫」などと並んで名作として今も上演されます。ただ、十九世紀後半のイタリアでは、古代ローマの英雄とか中世やルネサンス時代の物語をネタにオペラにする「国民オペラ」と、世界各地への観光旅行が可能になった時代を背景にエキゾチズムに満ちた物語を題材にする「異国オペラ」が流行でした。その代表は、ファラオ時代のエジプトとエチオピア、二つの国に引裂かれた男女の悲恋を描いた「アイーダ」です。これはスエズ運河の開通に合わせてエジプトのカイロに作られた劇場

の開幕作として、ヴェルディに委嘱されたものですが、結果的にはこけら落としには間に合いませんでした。

オペラというのは、なんといっても聴衆を魅了する美声を聴かせる歌が売りもので、男性歌手がテノール、バリトン、バス、女性歌手がソプラノ、メゾソプラノ、アルトという音程の違う声部を担当して歌うことが前提になっています。主役はおもにテノールとソプラノ歌手にあてて配役するので、台本も場面ごとにこのスター歌手の見せ場である独唱「アリア」（主役たちが並んで掛け合う「アリア」もあり、話すような独唱はレクタティボと呼ばれます）を必ず用意し、これが素晴らしいと人気を呼べば大ヒットになるわけです。ということは演劇のように作劇のうえでいろんな役を自由に配役するわけにはいきません。「マクベス」や「オテロ」（英語のオテロはイタリア語読みではオテロ）では、主役と相手役ははっきりしていますが、脇役は筋の展開に合わせていろいろ用意されていて、そのままではオペラにできないところがあります。オペラは演劇から余計なものを削ぎ落とさなければいけない。

シェイクスピアの戯曲台本は十九世紀には各国語に翻訳されて知られるようになりましたが、イタリアやフランスでは舞台の上演も少なくあまり一般に関心は呼びませんでした。イタリア・オペラでこれを採りあげたのはヴェルディの作品が珍しくらいでした。しかし、ドラマの構成としてシェイクスピアに注目したのは正解でした。オペラの本場、イタリアの物語の多くはなぜか「恋愛の激情」がテーマです。偶然出会って恋に落ちた男女が、周囲の非難を浴びながら湧きあがる激情を抑えきれず、突進してめっちゃくちゃな破壊の死に終る。それだけなら愚かでバカげた無鉄砲なお話でしかないのですが、シェイクスピアの演劇はそこに人の言葉が意味する謎を仕掛け、妄想や嫉妬、疑惑と悔悟のドラマを描くのです。これは深いオペラになる。そこには確固たるパターン



があるからです。

考えてみれば、どうしてこんな過激な、ある意味では反社会的な「恋愛の激情」ばかりを描くオペラが高級なアートとして、余裕あるブルジョア階級の「一夜の夢」、豪華な娯楽になったのでしょうか？「パターンの模倣→更新」仮説をもう一度思い返してみると、人間が生きる日々の日常はただ、いろいろな出来事の連続でしかなく、我々は平穩で問題のない現実を生きているのだとしても、理性をかなぐり捨てた「恋愛の激情」などという過激な状況にはめったに出会わないわけです。実際にそういう状況に出会ってしまったら、誰でも自分自身のこととして混乱狼狽するでしょう。でも、それをアートの描き出すフィクションとして接するならば、あわてずに考える余裕をもてるかもしれません。そのとき、われわれの世界の見方は、「美」という価値を標榜するアートが呈示している枠組みに確実に準拠しているのです。

ここではあまり触れている余裕がないのですが、なぜ十九世紀から二十世紀の演劇やオペラ作品の多くがひたすら可憐な美女とイケメンのラヴ・ストーリーを軸にしていたのか、「愛しあう恋人たち」が戦う相手が頑なで守旧的な親や周囲の共同体なのか、恋愛の成就としてのハッピーエンド（または悲劇的な死）を物語の完成としたのか、といった問題があります。それは「近代」そのものの価値観を表出するひとつの代表的テーマなのですが、とりあえず十九世紀の世紀末という時点では、ヴェルディのオペラが時代を象徴する金字塔だったということは確認して次に行きます。

#### 4 物語とアイロニーの効果 ミュージカルの二十世紀

舞台芸術という領域で考えておくべきは、まずはその場としての劇場です。大都市ニューヨークのマンハッタン繁華街を南北に貫く道のタイムズスクエア付近は、その周辺に劇場が集まっている地区で「ブロードウェイ」と呼ばれます。十九世紀にできた劇場街 Theater District は、英語圏を中心に劇作家、演出家、音楽家、俳優、批評家が腕を磨き、次々上演される芝居のメッカとしてお客を集めました。二十世紀中頃から「ミュージカル」の本場としても次々名作を発表し、西海岸カリフォルニア・ロサンジェルス映画の都「ハリウッド」と並んでアメリカ文化を代表する場所になりました。

昔から演劇（ストレート・プレイ）の中に部分的に歌や踊りが入るものはありましたが、ミュージカルは、芝居、歌、ダンスが一体となって劇的效果を高めるものです。ミュージカルには、全編を通じて一貫したストーリーラインが進行するブックミュージカルと、ストーリーがないブックレスミュージカル（またはコンセプトミュージカル）があります。通常ミュージカルと言えば、ブック・ミュージカルを指します。「ブロードウェイ・ミュージカル」は、先に触れたオペラ・ブッフアから出てきた軽妙なオペレッタと、パリなどの歌と踊りのショーなどを演劇の中に取り込んで、二十世紀初めにできたといわれます。オペラが基本的に歌物語として筋書きに沿って台詞の部分もほとんど歌曲になるのに対して、ミュージカルは演劇としてお芝居がすすむ中で、歌や踊りが随時入るようになっていきます。

したがって、オペラは美声の歌手が演じるのに対し、ミュージカルは演技と歌唱とダンスのできる俳優が演じ

ることになります。オペラは舞台の前にオーケストラボックスがあつて指揮者が生演奏を鳴らしますが、ミュージカルはオーケストラ・ボックスを使わなくても上演可能です。それは二十世紀の録音再生オーディオやマイクとスピーカーなどの舞台技術のもたらしたものです。ブロードウェイで人気を呼び、長期間お客が入り続けた作品は、ハリウッドで映画化され世界中に知られることになりました。

そういう作品として、ここでもう一度「パターンの模倣→更新」仮説に関連して、二つの例を出してみます。

まずひとつは、ブロードウェイ・ミュージカルで映画化もされた「ウェストサイド物語」(初演一九五七年)です。このミュージカルは、アーサー・ローレンツ脚本、レナード・バーンスタイン音楽、振付家ジェローム・ロビンズの原案にステイヴン・ソンドハイムが歌詞を書いたものです。当時のニューヨーク下町を舞台に、ポランド系とプエルトリコ系という二つの不良少年グループの抗争対立の中で、若い男女が恋に落ちる悲劇の二日間を描いているのですが、ニューヨーク・フィルハーモニーの人気指揮者でもあつたバーンスタインの音楽に乗せて、ジーンズの不良少年たちが歌いながら踊るダイナミックな群舞が世界中を驚かせました。

実はこれがシェイクスピアの若い恋人たちの物語「ロミオとジュリエット」(二五九六年)の物語構造をなぞっていることは、よく知られています。イタリアのポローニャという町を二分する名家、キャピュレット家とモンターニユ家の勢力争いのなかで、それぞれの若い息子と娘がなぜか舞踏会で出会い一目で恋に落ちたために、最期は二人が死に至る悲劇です。「ウェストサイド物語」はこの芝居の設定を二十世紀のニューヨークに移し替えて、移民集団の若者たちが争う社会問題を背景にミュージカルにしたわけです。

ヴェルデイがシェイクスピアの芝居をもとにオペラにしたように、ここでも物語の大筋は「ロミオとジュリエット

ト」の仕掛けをそのまま取り込んでいるのですが、それはたんなる模倣ではなく、二十世紀のニューヨークがもつ大都市下町の乱雑な雰囲気、さまざまアイテムが効果的に駆使されています。それは移民からできた多民族異文化のつぼ、アメリカならではの先端アートの成果でした。

注目したいのは、人間が集団を組んで暴力的に相争う状況はどこにでもあつて、戦争をはじめそれが多くの不幸をもたらすのも歴史の教えることですが、その愚かさ克服はなかなか難しい。そこに、年若い未熟な少年と少女の恋を入れ込んで悲劇にしたのはシェイクスピアの独創です。二人は恋の成就をもくろんで駆け落ちを図るのですが、運命のいたずらで二人は死んでしまう。これを見る観客は涙を流して、大人たちの争いの愚劣を悟るのです。「ウェストサイド物語」では結末が違い、ヒロインは恋人と彼女の兄を死なせた不良グループの抗争の無意味と愚かさを告発するのです。このように、作者が物語の構造を移転させる模倣のパターンだけでは、すぐれた作品にはならないので、そこに時代の課題を投影し、新しいメッセージにして観客に訴えるという更新作用が必要です。それが成功すれば、現代的な傑作ができます。

もうひとつの事例は、これまたシェイクスピアの悲劇として知られる「ハムレット」(初演一六〇一年)と現代日本の劇作家井上ひさしの「父と暮らせば」(初演一九九四年九月)という芝居です。それをつなぐのは「幽霊」というアイディアです。「ハムレット」では主人公の王子が、夜の城壁で毒殺された父王の幽霊を見る場面が、この芝居の重要なカギとなっています。なぜ父は死に母は王を継いだ父の弟と結婚してしまったのか。その秘密を幽霊は示唆的に語るのですが、王子はそれをそのままには信じられず、懊悩と疑惑の淵で迷い続けるのです。理不尽な死に方をした人間が、この世に心を残して幽霊となって現われるというパターンは、西洋でも東洋でも

多くの物語になっています。ただふつうは幽霊やもののけというのは恐ろしい姿をしていて、人に恐怖や不幸をもたらすと思われ怖がられるのですが、「ハムレット」の幽霊は言葉だけを残して姿を消してしまふ。

井上ひさしの芝居「父と暮らせば」は、広島に落ちた原爆で死んだ父と生き残った娘の物語です。一人で戦後を生きている娘の家の押し入れから、幽霊の父が出てきます。父は死んでいても、生き残ったことにやましさを感じて結婚しようとしないう娘が心配で、毎日娘に話しかけているのです。姿は生きていた時のままで愉快な冗談を言ったり助言をしたり、「ピカ」の前と同じ「おとさん」なのです。ただ幽霊なので他の人には父の姿は見えない。「幽霊」は不幸な死を遂げた人の、恨みを晴らしたいという復讐譚になる物語が多いわけですが、この「父と暮らせば」では逆に生き残っている人を励まし勇気づける「幽霊」になっています。映画監督の山田洋次は、この芝居の続編として書かれるべき長崎原爆の物語を、書けずに亡くなった井上ひさしの後を受けて、「母と暮らせば」（二〇一五年公開）という映画を作りました。ここでも、長崎原爆で死んだ医大生の幽霊が、生き残った母のもとに現われるという物語です。息子は母に楽しかった過去の思い出を語ったり、独りになって原爆症に蝕まれる母を心配する。

こうした「幽霊」を劇の重要な物語構造に組み込むという作品には、日本の古典劇である能の影響も感じとることが出来ます。十五世紀の日本で、室町將軍の庇護を受けて世阿弥（一三六三～一四四三年）が大成したという能には、「現在能」と「夢幻能」という二種類があつて、前者は現実世界に生きる人物を描くもので、後者はこの世を離れた霊的存在を主人公に過去の回想が語られ、すべては旅僧の見た夢であることからそう呼ばれます。

能は正式には演じる順番が決まっています、それぞれ登場人物や設定に共通のパターンができています。最初はイントロの「脇能物」（初番目・神物）で高砂等、二番目が武将を主人公とした「武者物」の敦盛、実盛等、三番目は老女が主役の「髭・老女物」で井筒等、四番目が正気を失った女などが主役の「物狂」で砧、阿漕等、最後の五番目に「怨霊物」の船弁慶等となっています。シテが演ずる役の多くは、この世のものならぬ霊的存在です。

夢幻能の構成は、旅僧（ワキ）が自らを名乗ることで始まり、ある土地、ある場所を訪ねているとそこに現れた人物（前シテ）が、その場所にゆかりのある出来事を物語るのが前段。ワキが不思議に思って問いかけると、シテはある心境を述べ、実は何者かの化身だとのめかし、ワキはそれを感じするなか、シテはいったん姿を消します。ついで再び幕が開くと後シテが在りし日の姿で現れる。武者物（修羅物ともいう）のシテは武将で、地獄に落ちた自分の苦しみ、そのありさまを再現してみせる。ワキに回向を願い、成仏を念ずるのです。<sup>10</sup>このような説話の構造は、日本にだけあるとはいえません。

たとえば韓流TVドラマとして日本でも人気を博した「冬のソナタ」を、この夢幻能のパターンだと見ることができると指摘したのは内田樹ですが、確かに主人公の青年は物語の途中で死んでしまい、後半に彼にそっくりな男が恋人の前に現れる。これは一種の幽霊です。<sup>11</sup>広島原爆で亡くなったたくさんの人たちは、生き残った人たちの心の中に生き続け、幽霊という形象はそうした想いから生まれてくると考えられますが、「父と暮らせば」の父の幽霊は、逆に娘の幸せを祈って結婚をためらう娘を励ましているのです。

多くの宗教は死者を弔い冥福を祈る儀式を用意して、どんな死者もあの世とか天国へいけば救われると説いてきましたが、「近代」は天国や来世ではなくこの世の幸福や成功をいかに実現するかこそが問題だと考えるよう

になります。そして、近代の演劇やオペラやミュージカルが描くのは、たとえ現実には到底あり得ない物語でも、こういう生き方がこの世の喜びであり、それを追い求めることこそ重要なのだと舞台の上から示唆するのです。見えるか見えないような「幽霊」もまた現実にはありえない幻影ですが、シェイクスピアのドラマの中ではいくつかのパターンが効果的に使われていました。

戦争や疫病や大災害などで空しく死んでしまった不幸な死者の無念を、幽霊という形で形象化する演劇の力は、西洋のキリスト教世界では神の秩序からはみ出す闇の魔界とされるか、逆に素朴単純な仇敵を殺す復讐の暴力でしかなかったのです。でも、東洋ではそれを霊的な形象として、アートの中间に取り込んだと思います。目には目を、齒には齒をの復讐の論理だけでは人の根深い怨恨を救うことができません。演劇は、人間の激情や憎悪を舞台上で俳優が極限まで演じて見せることで、それが善悪を超えたもう一段高い、気高さに手が届くことを示唆するのです。

観客になにを見せるか、作家たちはすでに先達が使いこなししたパターンをヒントに、それを模倣し、そしてそこに現在の問題を盛り込んで更新したのです。それが単なる古典の焼き直しではなく、どれほどリアルな表現になっっているかは、観客の判断に委ねられているのです。

さて、これまでみてきた舞踊、演劇、オペラ、ミュージカルといった劇場舞台上で上演するアートは、「見世物」と呼ばれてきましたが、「モノ」と「コト」という言い方をするなら「モノ」よりは「コト」を描いていると思います。舞台上で演じられるのはある出来事、現実そのものではなくて、現実からある「コト」だけを取りだし繋ぎ合わせ、始まりと終わりのある物語にしてそれを観客に印象深く感銘を与えるように輝かせます。観客は一

時間から二時間、限られた夢の時間を舞台上の「コト」をみて、日常のあれこれを忘れ精神の充実を感じるわけです。でも、それが「あゝ面白かった」というだけの一時の娯楽に終わってしまうか、自分の世界の見方感じ方、想像力の試練だと思ふかは、観客である個々の人間の意識と能力にかかっていると同時に、ある作品を目の前で実現する固有のアーティストの、力量に左右されるのですね。

## おわりに

近代以降の舞台芸術（という言葉はあんまり使いたくないんですが）について、いろいろ見てきましたが、改めて「パターンの模倣→更新」仮説について、まとめてみようと思います。

ここではおもに演劇やオペラ、ミュージカルなどを一つのまとまった物語として構成する、ストーリー構造に注意を向けていくつか実例を取り上げて考えてみましたが、アート作品を成立させる「パターン」というものは、物語の構造だけとは限りません。たとえば、衣裳の色とか、不吉な音とか、出てくる花や道具などで、一定の意味を帯びて使われるのです。黒い衣裳が喪を表象し、赤い旗は革命を、結婚式や葬式をイメージさせる音楽というものは「パターン」として、いろんなアート作品で使われたことで定着したと考えられます。百合の花が女性の純潔の象徴となっているのは、受胎告知など聖母マリアと結びついた西洋絵画の古くからのお約束ですが、花嫁のドレスが純白になったのは、一九四七年の英国エリザベス女王の結婚式からだという説があります。だとすればそれ以前は花嫁＝純白という連想はなかったわけで、二十世紀も半ばになって女王の晴れ姿が世界に報道



されるようになったことが、ある「パターン」つまり意味を帯びた記号としての色を作り出したこととなります。結婚式は演劇でもオペラでもありませんが、広くメディアを通じて公開されることで、いわば演劇化すること、国境や宗教を超えて二十世紀以降はみられます。

そのように考えると「パターン」の模倣→更新」とここで私が呼んでみた現象は、さまざまなアートで相互に飛び交い、利用されてきたことだと言えるのではないのでしょうか。そして問題は、模倣の方ではなく更新です。多くの物語は、舞台の上で俳優や歌手が台本にもとづいて演技をすることで実現すると考えていいかと思えますが、物語の構造は台本が書かれた時点で大筋はできあがります。舞踊・ダンスの場合で考えれば、作曲家と振付師の頭の中でできあがるわけです。あとは、それを演じる俳優やダンサーに表現が委ねられるけれども、観客に新しい経験や感動をもたらすとすれば、それは物語の構造が与えたというよりは、色彩や音楽や身振りといった表現の諸要素が、パターンの上で更新されているからだと考えてもいい。

初めて出てきたギリシャ哲学以来の理性―感性二元論では、アートを感性的なものとして理性に劣る、ときには人間の情緒的・破滅的衝動に訴えるものだと考えて貶めたのです。確かに十九世紀グランド・オペラが繰り返したような、破滅的な情熱恋愛物語などはあくまで不道德なストーリーでワンパターンだからこそ、歌唱のすばらしさ、舞台の豪華さ、音楽の美しさに特化して観客の注意が集中したのです。歌舞伎なども筋書きはさほど重要ではなく、役者の声や所作、衣裳や舞台こそ観客に見せるべきものです。

そこで、理性と感性を対立させるだけでなく、近代アートはその両者の間に独自の領域を開くと考えたイマヌエル・カントの「想像力」*einbildungskraft* というものを考えてみると、美しさというのは表面的に外にある

事物の性質ではなく、ものを見る人間の精神態度の切換えから生じる感情だとします。「想像力」は普通は概念を作り、イメージを知的に整理する悟性の働きに服従している。悟性というのはカント哲学では理性のなかのひとつの能力ですが、想像力はそのときに悟性から自由になって、精神の自由な活躍、対象を見る時にそれを美しさとしていきいきと働き始める瞬間がアートにはある、と考えるわけです。

舞台上のアートが、想像力から生み出されるすぐれた作品を実現するには、予言の自己実現とか、盲目的な恋愛とか、二大勢力の抗争とか、幽霊の登場とかといった普遍性のある物語のパターンを利用して、そこにさまざまな象徴的なアイテムをかけあわせて、新たな作品に更新する。それが観客にどこまで新鮮な経験として受け取られるか、はやってみなければわからないわけです。

ということ、実はこの仮説は、今回は触れていない映画、マンガ、アニメなど二十世紀から登場した大衆大衆向けアートにも応用できるのですが、それはまた別に論じたいと思います。

註

- (1) 史上最初の『美学』（エステティカ）という名の本を書いたバウムガルテンは、「芸術をはつきり二流の理性、あるいは感性のなかでいくらか高級な能力の営みとして位置づけた。彼によれば、詩は「完全なる感性の言葉」なのであり、美とは感性の「あいまいな認識」のうちでそれなりに完全なものを意味する」とした。山崎正和「人生にとつて藝術とは何か―近代の藝術論の発見したもの」(『世界の名著第一五巻 近代の藝術論』解説) 中央公論社、一九七四年、二六頁。なお、本稿では、十九世紀的な概念の翻訳語である「芸術」をなるべく避けて、二十世紀後半以後では「アート」という語を使っている。

- (2) バレエの歴史については文献は多いが、とりあえず概観するには佐々木涼子『バレエの歴史―フランス・バレエ史 宮廷バレエから二十世紀まで』学習研究社、二〇〇八年などを参照するとよい。

- (3) 水谷史男「近代化」中の表現行為——「アートの垣塙」仮説について」明治学院大学 社会学 社会福祉学研究 第一五四号、二〇二〇年、四五〜七〇頁。
- (4) 松本仁助「岡道勇訳」アリストテレス詩学／ホラーティウス詩論『岩波文庫版、一九九七。『詩学』は悲劇の機能構造を重視し、神・運命などギリシア文学の伝統的な要素や道徳観ではなく、普遍的な演劇論、文学理論として、後世の西洋演劇に大きな影響を与えた。併取のホラーティウスの『詩論』もフランス演劇に大きな影響を与えたものとして知られる。
- (5) ジャンセニスムとは、十七〜十八世紀、フランスから始まり、ヨーロッパのカトリック教会に論争を巻き起こした教派、およびその神学。オランダの神学者ヤンセン（一五八五〜一六三八）の、アウグスティヌス研究に基づく恩恵論に由来する。人間の原罪の重大性と恩寵の必要性を過度に強調する思想。哲学者パスカルや劇作家ラシーヌも傾倒したと言われる。イエズス会と対立。のち、ローマ教皇により禁圧された。
- (6) シェイクスピア作品と現代にまで至る上演史については、大場建治『シェイクスピアを観る』岩波新書、二〇〇一年が要約的に解説されていて便利。
- (7) ストレート・プレイstraight playは、おもにアメリカ・ブロードウェイで、舞台上で俳優が戯曲にしたがって演じる伝統的な演劇をそう呼んだ。とくに、劇に歌や音楽を重要な要素とするオペラやミュージカルと区別して、物語の進行の中で挟まれる劇中歌はあっても芝居がメインな舞台のこと。
- (8) Thorstein Bunde Veblen, "The Theory of the Leisure Class", 1899. ソースタイン・ヴェブレン『有閑階級の理論——制度の進化に関する経済学的研究』ちくま文庫、一八九九〜一九九八。
- (9) さらにこれは畑澤聖吾の脚本、栗山民也の演出で舞台化（二〇一八年）もされている。
- (10) 代表的な能として知られる武者物「敦盛」（世阿弥の編作とされる）では、ワキは旅の僧（実は鎌倉武士熊谷直実の出家した姿がかつての戦場、須磨の浦を通りがかって出会う草刈り（前シテ）が、再度登場する時は、平家の敦盛（後シテ）として現われ、平家の栄枯盛衰を語り、一ノ谷合戦での討死を蘇らせ、敵の熊谷も今は仏門にあると知り、極楽浄土での再会を告げて消え去る。
- (11) 内田樹『もういちど村上春樹にご用心』ARTES（アルテスパブリッシング）、二〇一〇年、二〇一〜二〇二頁。内田はここで、物語を「死者をいかにして死なせるか」という「死者とのコミュニケーション」として捉え、「幽霊」を成仏させる「喪の儀礼」を執行すると解釈する。ヒロイン・ユジンが最後に見る幸福な風景は、死者の国で見る「夢」なのだ。

観客に見せるアートの威力と墮落

観客に見せるアートの威力と墮落

参考文献

岡田暁生『オペラの運命 十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中公新書、二〇〇一年。  
ロベール・ピニヤール『世界演劇史』岩瀬孝訳、文庫クセジュ、白水社、一九六九年。