

## 招待発表

### 観客の運命——三つの関係

Audience experience: Three relationships

Frank Hoff\*

Theories about the reception of works of art, whether as a reading or as a performance experience, have recently attracted wide critical attention. Japanese culture has a unique contribution to make in this area. Discussions of the magical component of the act of seeing (*miru*), found for example in folkloric-based theories of contemporary scholars such as Ikeda Yasaburo or Tsuchihashi Yutaka, or the classical aesthetic of the relation of the audience's experience to that of the performer as expounded in the middle ages by Zeami are but two important Japanese approaches to performance theory.

This paper focusses on the audience experience as established through three separate relationships. The first binds the participant to the time and place (*ba*) of performance and to the unique concatenation of events which comprise it. The second is the relationship between the identity of the story teller ("actor") as *himself* and that of the character or characters in his story, as this relationship is perceived by the spectator. This

---

\* Frank Hoff トロント大学教授

relationship is of special importance to a theatrical tradition such as that of Japan, where the classical stage arts are, in a sense, extensions of various storytelling arts (*katari*) and the role of the actor an extension of that of the storyteller. The final relationship follows from the previous two and unites the spectator and the act of seeing to the performer and the reciprocal or mirror act of being seen. Through quotations from Japanese scholars, critics, and those actively engaged in the performing arts, my discussion attempts to show how broadly based can be a theory of audience experience which draws upon evidence found in the Japanese performing arts.

雑誌「新劇」の今年の7月号のトップに「出会いの創造」という、鈴木忠志氏対三浦<sup>まさし</sup>雅士氏の対談が載せられていました。「第一回世界演劇祭をめぐって」という副題がついていますように、今年の夏富山県の利賀村に国際舞台芸術研究所が創立されたのを契機として、その成立までの過程、とくにそのなかで早稲田小劇場の鈴木忠志氏の演出家としての変遷について三浦氏がいろいろ質問していますが、その鈴木氏の答えに次のような個所があり、非常に興味を惹かれました。

「ぼくは、あるときから、作品を提出するときにある関係として提出しなければいけないということを、すごく感じたのね。」

今日私がお話をしようと思いますのは、観客の存在を成り立たせる三つの関係についてであります。第一は、いくつかの「出しもの」が一つの場所に集められて演じられ、そこに観客が参加すること自体が引き起す多面的な関係であります。第二は、語りの性質が濃いとされている日本の古典演劇の語り手とその語りのなかに登場する人物との間に出来ている特殊な舞台芸術と

しての関わりや、それを感じ取る観客側との関係であります。語り手(俳優)が、一方では自己を忘れて役になり切ろうとし、他方では自己を絶えず留保しようとする、この二つの極の間に観客も自分の位置を保つことが古典演劇の観客の経験を成立させる一つの要素であります。

また、今日のお話をまとめようとするに当って、あるきっかけになった渡辺保氏の『俳優の運命』という書物があるのですが、そこで渡辺氏はこういわれています。

「俳優は、虚構のなかの人間と、はっきり分離し、分離しながら一つの関係をもち、その関係によって自己を成立させ、生きるということがあった」

そして、今日のテーマ、観客の存在を成り立たせる関係の第三は、「役」としてよりむしろ、いわゆる「私」としての見せる側(演技者)と見る側(観客)が互に持ち合う関係であります。

ところで、ある一つの時間、一つの場所でさまざまな作品が出会うような場が演劇の力で形成されるということについて、先の「新劇」の対談からの引用をもう少し続けさせていただきます。

「関係として提出するというのはどういうことかということ、単独のジャンルとか個別の作品を見て、そこからわかるわかり方っていうのは、どうももうひとつだめなんじゃないかと。だから利賀村なんかでは、民俗芸能とほくの作品とか、衣笠貞之助の映画とか、東京みたいなところでは個別にあるものを、一緒の場所へ出会わせるということをやったわけだけれども、そうすると一つの時間一つの場所の中にいろんな関係が浮き彫りにされてきて自分が考えていることに刺激を与えてくれる感じがしたわけね。…一つ概念というものは四方八方に関係を持って成立しているわけで、そういう一つ概念のもとにいろんなジャンルのものを提出するやり方というのは、これからのやり方だなと思ったわけ…〔三浦〕鈴木さんの中では、演劇というものは本来、さまざまなものがある場所に集められて、具体的な形で置かれるというものでなきゃだめだということがあるけれども…」

さまざまな作品が一つの場で行われて興奮をかもし出すのが「これからのやり方だな」という鈴木氏の話に「神楽」ということばはどこにも見付かりません。見付からないのが当然で、むしろ鈴木氏が使う「一つの概念のもとに」というような表現は、神事の「にわ」を強調する、次に引用する鎮魂祭・宮座・神楽について論じている本田安次氏の言い回しと合わないのが当たり前なのです。にも拘らず、本田氏のいわれる「座」と鈴木氏の「多面的な関係」を起すという元来芸能が持つはずの力が、この二つの表現の中に、あるいはそのそれぞれの考え方に支えられている所はつながってもいいような気がします。それが日本芸能の本流であるかどうかは別問題としても。

「この所謂宮座の中心行事は、頭屋に於けるものであった。その頭屋に於て先づ行はれねばならなかったのは、<sup>ひもろぎ</sup>神籬の造立であった…次に、この頭屋に氏神の御霊を移し申し、氏子、即ち『座』の人々が集って、頭人を祝い、共に飲食し、また芸能を盡す。これが済めば再び氏神を宮に送り申し、そこで<sup>なほらい</sup>直會の飲食をし、或は芸能をすることがその主な次第であった。…鎮魂祭も、宮座も、これらはむしろ神事が主で、芸能はその神事をたすけるためのものであった。その芸能の種類も、これと定ったものではなくて、何でもよかったのである。各種の<sup>みこ</sup>巫舞・<sup>やまと</sup>倭舞、或は後世は能であっても、また即興的な踊であっても、俄狂言であっても差支へはなかった。鎮魂祭も宮座も所謂神楽も、實は同じものであったのである。」

芸能の種類がこれと定ったものではない、そういう意味で神楽が後世の能の発生の母体だと本田氏は言われています。場の形成にあたっては、神事より身体の役割を重んじている鈴木氏が次の文章の中でいわれているように、今年から利賀村で行われる国際舞台芸術研究所の仕事を考えるに当って、能の発生のプロセスを引合いに出そうとなさっているのは、おもしろいことだと思います。

「ぼくは演劇人なんで、身体性をずっと追求し強調してきて、身体性というの是一個の場をつくり出すことだというふうに思っているんだけど、その



場っていうものが東京ではなかなかできないのね。一時期の歌舞伎とか能がすごかったのは、その、場の形成力なんだ。歌舞伎興行の場、能舞台という場の中に『平家物語』みたいな文学が入ってくるかと思えば地謡の音楽性が入ってきたり、いろんなものが入ってきて、そこに多面的な関係が見られるという、演劇の力というものがある。」

歌合せの場、連歌、俳諧の場、田植の草紙の5月の田植えの場などは、社交の場で、文学や芸能の出会いの原構造にもなるという次の文で、私の第一番目の関係についての話を終わらせたいと思います。

「それで利賀へ行った段階で直感的に思ったのは、日本の演劇でもそうだし、音楽も文学もそうだけれども、出会いの原構造というものがあるんじゃないかという予感がしたわけ。その原構造というものは何なんだろうとっていて、ぼくの場合は演劇人だから、一番その原構造をあらわす空間、劇場をつくらなきゃいけないんじゃないかと考えた。そこに人が集まってきて、作業仮説でいいんだけど、ある基準があって、そこから出会うっていう形をとらないとだめなんじゃないかと思ったわけ……ぼくは、近代以前の文化の力というものは場にある、場を形成する力だというふうに思っているわけ。この、場を形成し場を構想する力っていうのが要するになくなっちゃったというのが、日本文化の非常にまずいところだってことは、はっきりしているんじゃないかな……」

語り物の系譜にある日本の古典演劇の表現というのは、意見を述べて相手を説得するのではなくて、相手を自分にかぶれさせ、ある一つの場に参加させるという特徴を持っています。知性に訴えるよりは情緒に訴えます。そのために、生理的なリズムの共有ということが必要になります。全身的な表現で相手を巻き込んでいくのが、カタリ表現の一つの特殊性ではないでしょうか。ある一つの場に観客を参加させるために、生理的な、身体のリズムに起される共同体は日本の語りの伝統の特性だといわれています。

つまり、狭い特殊な言葉がリフレインされることによって、他者への語り

かけの効果は、言葉の力だけでは出てこない。その場における身体のリズムが、言葉とともに効果を及ぼすのだ、ということになるかと思うのです。全身を使って相手の魂をこちらにかぶれさせる。相手をだますこと、つまり騙ることから、語りの肉体意識が出てくるわけです。語るための肉体意識が発生し、その技術も進んでいくのが日本の語りものの延長と考えられる古典演劇の歴史の経過だと思われます。

語りが観客の連帯感を引き起す役割りについて、最近鈴木氏が述べておられますが、戸井田道三氏が昭和39年の「語りの発想で」という論文の中で類似した表現でその事を述べていられました。「語りの発想で」は短い文章ですが、能の「忠度」の例をあげて、一人の語り手が忠度と同時に忠度を殺した六弥太と第三者の立場の三つの役を兼ねて受持つ、語りものに発生した日本の演劇が持っている奇妙な現象に注意をはらった文章で、当時としては大変に深みのある、おどろくべき考察だったということが出来ます。

「忠度の扮装をしたままで六弥太になってしまうのだから、なんともおかしなはなしだが、舞台を見ているわれわれは全然おかしな気がしない。つまり独演のカタリ形式によって、われわれ自身が、忠度になったり、六弥太になったり、二人を第三者の立場で見ている傍観者になったりというあんばいに自由にあやつられているからである。

能だけではなくて浄瑠璃も説経も義太夫も浪花節もみんな語りであるのをみれば、日本の芸能の中に語りが根強く作用していたことがわかるであろう。そして夫婦のかたらいなどといえは男女の結合関係を意味し、語りの社会的機能が同化作用であったことは明らかである。騙るが語るの精神効果を悪用したものであるように、参加者を同化に誘い連帯感のこちよきにひたらせるのが語りの本来的な機能であったのだ。」

「われわれ自身が、忠度になったり、六弥太になったり、二人を第三者の立場で見ている傍観者になったり」といい、観客の立場でものを考えて論じている戸井田氏に対して、「俳優の運命」で渡辺保氏は、戸井田氏に通用しな

いだろうかと思われている「俳優の構造」という表現で論旨の筋道を辿りつつ、最後のまとまりを演じている側に求めようとし、これを強調し述べています。

『『実盛』のような現実的な作品でさえ、一人の俳優が、手塚の太郎、木曾義仲、樋口兼光といった人間を即座に謡いわけ、演じわけなければならない。こういうことが要請されているとすれば、そしてまたこういうことを可能にするとすれば、そこにはどうしても二つの方向が必要だろう。すなわち一つは、その役になりきるという写実の力であり、もう一つは、そこからまた次の役に即座に変わるために、たえず語り手（あるいは謡い手）としての自己が確保されているということである。

この二つの方向は、むしろ相反する力である。一方は自己を忘れて役そのものになり切ろうとし、一方は自己を絶えず留保しようとする。

…この一見矛盾しているようにみえる二つの極の間を生きることが能役者の宿命であり、能の演技の方法は、その二つの極の間からあらわれてくる能役者の自己の問題につきるだろう。

…ここでふたたび私は俳優というものの本質にもどらなければならない。俳優とはなにかという問いは、この虚構の本源に直接つながるものだからである。

芝居という虚構が物語の現実性によるものではなく、人間の深奥を照らすものであるとすれば、俳優もまた単に物語のなかの登場人物としての『他者』を演じるものではないだろう。俳優は『他者』であると同時に自分自身を演じる。『虚にして虚にあらざ、実にして実にあらず』という近松の言葉が、人形浄瑠璃における虚構の構造の意味をあきらかにしているとすれば、『他者』でありながら『他者』ではない、『自分』でありながら『自分』ではないという構造がまた俳優の構造であり、その構造こそ実は人間にとって欠くことの出来ぬ人間そのものの構造である。」

今まで幾つかの文を引用して、それらを繋ぎあわせるのに私の言葉で補足

して参りました。がここで今までの話を振り返ってみて、どのような結論になりかかっているのかを考えてみたいと思います。

場を形成し、「出しもの」を人々に出させる、パフォーマンスが所有している機能——空間としての場の機能については、人類学者たちなどがすでにかなり論じています。そこに私が、鈴木氏と本田氏などの発言を持ち込むのは一体何のためでしょうか。出席されている皆さまがたも疑問をお持ちになるのが当然の成り行きだろうと思います。場を形成するのに身体が果している役割やそれと深い関わりを持っている語り手の性質——自分でありながら同時に他者である、語り手（俳優）の奇妙な二重性——を取り立てていう理由は、はたしてどこにありますでしょうか。

観客の心にある快感を与える、つまり観客を楽しませるのがアリストテレスの「詩学」以来、西洋の演劇論の主な主張であることは御承知の通りです。観客の心に快感をひき起すため、観客を劇中の人物と同化させる手段が重要視されるのもよく知られている事実です。しかし西洋の演劇のこれらの要素と違って、語りものという伝統を背負って、そこから発展して来た日本の古典芸能には、観客（参加者）がそれらの神事や芸能の「にわ」に居て、そこで魂の強化を獲得するのが、むしろ重んじられているのではないのでしょうか。言い回しが本田氏の神楽の定義されたところに偏りすぎる感があるならば、鈴木氏ふうかたよに言い換えてあらわしてみようかと思えます。私たちは極度に凝縮された演劇の場に参加して、参加すること自体によって多面的な関係が出来て、そこで自分の考えている、あるいは感じていることが刺激される、そのところが大事なのではないのでしょうか。

今日のお話の最後のところで申しあげようとする、観客としての経験を成り立たせる、芸能の多面的な関係のもう一つは、「見る」と「見られる」という関係です。観客と演技者との間に出来上がる視線を二つの観点から考えさせてくれる引用文を使わせていただきます。一つは「役」が他人の視線によってどういふふうかたよに俳優の肉体のなかに空間化され、確認されるのか。もう一

つは、演技者が「役」としてのではなく、「私」としての存在をどう観客に感じさせるのだろうかということです。

歌舞伎の女形が現実から役の人間に変身していく瞬間、つまり俳優、観客、役、その三角形の関係については渡辺保氏が六代目尾上梅幸の「女形としての嗜み<sup>たしな</sup>」という芸談の一節を考察することによって次のように説明しています。

「この梅幸の告白のなかでもっとも大事なのは、鏡である。

まず、鏡の中にお染があらわれる。しかし厳密にいうと鏡のなかのお染は、お染ではない。お染のかたちをした自分であり、ここに成立している関係は、お染の姿をした自分とその鏡のなかをみている自分という関係であり、いわば自分が鏡の中のもう一人の自分を同時にみているという関係。

こういう関係は、俳優ではない普通の私たちが鏡をみているときにも想像できる関係であって珍らしくないし、これだけでは、梅幸はお染になることができない。

梅幸がお染になるのは、すなわち『鏡台を離れ、部屋を立ち出る』瞬間である。

その瞬間に何がおこるかといえば、鏡をはなれたときに梅幸は、自分で自分のお染になった姿をみることができなくなり、お染の姿は自分の想像力のなかに内在化させられる。自分でお染になった自分をみているという関係は、自分の肉体のうちにかくされてしまい、自分の肉体のなかにお染という女が空間化されるのである……。

次に大事なことは、梅幸が『鏡台を離れ』ることの大事さをいったあと、すぐつづけて『部屋を立ち出る』といていることである。

この場合の『部屋』とは、楽屋の個室のことであるが、この個室を出たとき、梅幸の肉体の中で息づきはじめてお染は、はじめて本当のお染になる。なぜならば、自分が鏡によって自分自身であったように、お染は『部屋』の外の他人の視線という鏡に出逢ってはじめてお染自身であることを確認する

からである……。

梅幸は、この時自分が鏡の中にみたお染の姿、自分の想像力のなかに生きるお染の姿、自分のからだの中に空間化されたお染の姿を、他人の視線によって完璧に自分の肉体のなかに空間化することによって、お染になる。」

鈴木氏が演技について論じた文章には、西洋で高く評価されている「カタ」——具象化された制約——たとえば歌舞伎の「みえ」とか「だんまり」に対する、第三者にまでわかるように設定されていない、もう一つの意味の制約があって、それは視線だというような大変な意義のある指摘が見られます。

「演技のことを考えた場合、制約というものはかならずしも第三者にまでわかるように設定されているとは限らない。人間は存在するだけで他者の期待や軽蔑のまなざしから自由ではないように、演技者にとって視線というものはもっとも本質的な制約である。というより、どういう視線によって自ら被視的存在と意識したか、そしてその視線とどのような関係を取り結ぼうとしたか、このことが舞台の演技の質を決定してくる本質的な制約なのだといったほうがいだろう……。演技行為が呪術的宗教的な雰囲気仕えることもなく、権力者の積極的な庇護を必要としなくなった現代では、この視線という制約をどのように演技者たちが所有し、またそれを共有していくかということが最大の難問であろう……。

小劇場の俳優は絶えず醒めていなければならず、かつ最高の集中をしなければならぬ。実際のところ、実践的な演技論の書はおおむねそういう状態をどのように手に入れるかを発想のモチーフにしている。スタニスラフスキの「俳優修業」も結局のところは、観客の視線にさらされたときにおこる俳優の心理的不安定感と、それが及ぼす筋肉の緊張をどのように解除することができるか、どうしたらみられることの恐怖を逆に「われあり」という充実した身体的快感にすることができるか、そして関係の頂点を自在に生きることができるか、ただただそのことを追究した書だといってもよいほどである。また世阿弥の能楽論、ことに『花鏡』などは、極度に意識性にまで

たかめられた『みる』—『みられる』という関係の磁場を、どのように主導的に生きるかという戦略戦術の書以外ではないといってもよいのである。観客はいろいろな注文の仕方をする。それをどうさばき、ひきつけるか。たとえば、観客と同じ心をもって自分の姿を感知しろという『見所同心』にしても…現今の大劇場での俳優と観客の関係のなかからは、それほど実感をともなう導きだされてはこないはずである。そういう意味では、舞台とは俳優だけがつくるものではない、観客とともに創造されるというのは小劇場演劇のことをさしている以外ではない。」

見手（観客）や為手（演技者）が共に作り出す能のおもしろさを微妙に描いて、それをくわしく論じているのが、言うまでもなく世阿弥なのです。世阿弥が考えている、「見て」と「して」との間に出来た相互関係については、すでに英語で発表したことがありますので、ごく簡潔に言う程度に止めておくことにいたします。

先にくばったプリント1（世阿弥の『花鏡』のなかの「批判之事」）でお分りのように、「見て」や「して」、それらの機能がいかに共生的（共存的）であるかというのは明らかかなことだと思われます。「どうすれば観客が面白がるかを心得て演じる為手は、能に徳があろう。一方、為手の心をのみこんで能を見る「見て」は、能の本質を理解した観客と言えよう。」

為手の心を見手がどうのみこんでいるのか、このプロセスを理解させてくれるものとして、「至花道」の「皮肉骨」の終りの部分は田中裕氏も「観客の享受過程を分析して、いかにも的確であり、世阿弥の論述の中でも見事なものの一つ」と指摘されるとおり、欠くことの出来ない文章であります。

演技者の芸を理解し、さらにそれを正しく評価するためには、「即座の風体」、つまり観客の感動、また「離見の見に現はるる所」、つまり能のすんだ、見終わった後に心中で味わいかえず時に観客の目や心に残る印象、この二つの極の間におこなわれる「思ひ会わきまはせ」の知的作業、この三つが心要なのです。演技者の芸の本質を弁わきまえるには、受容過程のうち、「当座」から「安見する時」

までのそれぞれの段階への観客の細かな心のうごきの理解が必要になります。「見手」や「為手」が「うら」と「おもて」というか、「かげ」と「うつし」というか、そのように密着され、結ばれていると考えるのが自然です。この二つの間の共生的な関係を考えるに、先に渡辺氏ががていねいに説明した、梅幸の「女形としての嗜み」の引用文の中の鏡のたとえを思い起こすのに不思議はないでしょう。

### 討議要旨

小西甚一氏より、『忠度』に見られる、語り手が忠度であり六弥太でもあるという三つの役割をうけもつということが、どのようにして出来てきたのかを、語り物のジャンルとの関連から述べた発表者の見解への賛同があり、古く『古事記』の八千矛の神の歌謡などにも三つの役を一人が行なった古い形があるが、西洋にもそういったことがあるのか、或は日本独特のことなのか、との質問があり、発表者よりホメロスの歌った地の文とセリフの二つのまじったものを、地の文だけに作り直したものがあり、また五世紀の頃ラクセダスという人達が一人の人が幾人も登場人物をまねて歌ったということがあるが、西洋と日本の自我のちがひ、日本人の共同体意識とどうつなげていったらよいか考えてゆきたいとの発言があった。ハリスン氏より、和歌に於ける場と能に於ける場との関連性について質問があり、池田座長より、芸能や連歌や和歌それぞれに場は存在するであろうが、同じ言葉ではあっても同一視しがたい旨の発言があった。KABELACOVA氏より、時代によって観客の役割が変わってくるのではないかとの質問があり、発表者より、変わるころもあるであろうが共通するところもある。「見る」という呪術的なこと、魂が増加されるというようなことについても言う必要がある。他の要素で変わっていても再発見されるということもあるだろうとの発言があった。