

庭園と演劇

安藤隆之

(目次)

1. はじめに *avant-propos*
2. 芸術ジャンルとしての「庭園」 *l'art de jardins*
3. 各論 *des études comparées du jardin et du théâtre*
 - (1) 庭園と演劇の芸術論的比較 *la comparaison des deux genres artistiques*
 - 1) 意味的構造 *la structure signifiée et signifiant*
 - 2) 動く彫刻 *la sculpture mobile*
 - 3) 現前性と疑似体験性 *la présence et la simulation*
 - 4) 訪問者と観衆 *le visiteur et le public*
 - 5) 静止性と動力性 *le statique et le dynamique*
 - (2) 庭園と劇場 *le jardin et le théâtre*
 - 1) 庭園の中の劇場 *le théâtre dans un jardin*
 - 2) 舞台の上の庭園 *le jardin sur la scène*
4. エピローグ *épilogue*

1. はじめに

庭園は文学や詩歌の中で題材として取り上げられてきたが、「庭園」それ自体がジャンルとしての「文学」や「詩歌」あるいは「演劇」と比較検討されたことはなかった。今回の私の仕事はその空白部分を埋めようとする比較芸術論である。

さて私は二つの異なる芸術ジャンル「庭園」と「演劇」をその近似性と異質性を探ることによって試論的に演劇の本質に迫ってみたい。

ところが庭園 *gardens* は、従来事物としては認知されていても芸術 *art* としては十分認知されていなかった。その理由は色々であるが、(1) 小説や音楽といった分野と比較してコピー性が低いこと、(2) 絵画や彫刻と違って保全性が低いこと、(3) 文学や絵画と違って移動性がない(厳密には移動性はある。日本では庭園をそっくり移して再現することがある)。移動性がないことは再現性がないことを意味し、作品というより現実の一部と考えられ易いこと、(4) 一般に芸術として認知されているものは日常生活の道具からかけ離れているが、つまりそれだけ独自性が自明であるが、庭園は陶芸作品と同じく生活の道具である傾向が強いため芸術ジャンルとして認知されにくいことなどが考えられる。

これに対して日本では歴史的に高く評価してきた経過があるが、戦後の「第二芸術論」が示すように一段低いジャンルや分野として見なされもした。それは戦後近代主義の大いなる弊害であった。し

かし今日では状況が異なる。環境芸術の登場が物語るように、従来一つのまとまりとして認知されていた空間が一つの意味構造として認識されている。景観の保全問題もその現れである。この流れの中で新たに認知されつつある「庭園芸術」art of gardens を文学や演劇そして彫刻や絵画と比較することは双方にとって生産的である。未知の視点を提供してくれる可能性もある。私の場合、庭園との共通点、異質点を明らかにして演劇の本質により迫る比較論を展開しよう。

2. 芸術ジャンルとしての「庭園」

庭園は日本の寝殿造りや書院造りそして草庵の庭園(茶庭)を見ても体系をもった存在であり、鑑賞の対象であり、芸術作品である。ところが欧米では建築 architecture は古代ギリシャ時代から芸術の一つとして認知されてきているが、庭園はややもするとその一部として扱われた。日本でも欧米の芸術観と研究方法を採用して同じ視点から眺めるようになってしまったようである。これは演劇を文学の一部として考えた発想と同じく不当な扱いである。庭園は建築と深い関連性があるけれども切り放して考察できる独自の存在様式や方法、マテリアルを持つ芸術分野である。

日本の庭は自然をテーマとしていることが普通である。しかしその自然は作られた「自然」である。見る人に自然と写るようには作られるが、自然それ自体ではない。無作為の自然のように見える作為的自然である。演劇について言えば、自然主義の演劇は、作意的演技だが無作為の所作に見せ、これぞ真実だと言わせしめた訳である。しかし竜安寺の石庭はどうか？ 石と砂だけ(わずかな苔もあるが)、西洋でいうところの「静物」la nature morte である。この作品に自然主義は該当しない。しかしそこにある抽象性は作意そのものである。いわば自然主義的戯曲を書いたイプセンが晩年に試みた象徴主義の世界である。つまり方法は異なるが、或いは見せ方は異なるが、同じものを見い出させようとしている。

庭園は形而上学的深さを持っている。自然の単なる模倣ではなくその彼岸に宇宙論が横たわっている。ここでヨーロッパの庭を少し考えてみよう。

一般にヨーロッパの庭園は廻遊式つまり非座視的である。教会の付属庭園では聖書の相似物として地上の楽園がシンボリックに示されていることもある。また神話的世界が示されていることもある。日本では汎神的自然として示されているのに対してヨーロッパでは様々な世界 cosmos が客体として示される。自然を利用した日本的庭園は環境芸術的で現代の潮流と合流するような観を呈しているが、ヨーロッパタイプとは質において違う。日本にあっては人間自身が包括されているのであって自然を外見的とは見ていないからだ。ヨーロッパでは庭園は独立した空間であり、その意味で作品性が解りやすい。幾何学式はもとより風景式であっても同じである。庭園学的にみてグロッタと日本の滝は空間の劇化という点で一致する機能を持っていたり、両者の比較は文化論的にも興味ある問題であるが、ここでは庭園の作品性が問題であるのでこれ以上深入りしない。ただ比較文化論の専門家に是非取り組んで欲しい問題ではある。

以上簡単な分析であるが、庭園を芸術と言わずして何であろうか。

3. 各 論

(1) 二つの芸術ジャンル(庭園と演劇)の芸術論的比較

庭園と演劇は芸術ジャンルとしてどのように理解したら比較し易いか。

庭園は日本では座視する鑑賞対象であった。生活の場としての公家の寝殿造りの庭園もあり、茶庭のような路地庭は歩くための庭であり、江戸の廻遊式庭園は散歩するためにもあった。しかし歩くその場その場に一幅の絵があると考えることが出来る。その意味では絵画に近い。実際、窓や戸口越しに眺めることを思えば、額縁に納まる一枚の絵画であろう。しかしそれはあくまで比喩である。庭は平面的にではなく立体的に実在する。その意味では彫刻芸術に近い(注)。素材に手を加えて理想的な何かを可視的であるばかりか可触的であり、立体的なものとして実現(作品化)したものであるからだ。

(注) 堀口捨己氏は造形芸術と定義している。in『庭と空間構成の伝統』(鹿島出版会)

さて演劇は活字のシェイクスピアではない。音楽と同じように上演されたものが演劇なのだ。劇場(屋外も含めて演劇上演場所をそう呼んでいるに過ぎないが)に於いて上演されるものは色々である。演劇にあっては人間が登場するのが普通であるが、人形の時もあれば、メカニカルなもの(機械仕掛け)であることもある。それは素材や方法の違いであって本質は観客の現前に実現されるもの、そして観客と共有されるもの、それをスペクタクル spectacle と呼んでもよいだろうし、パフォーマンス performance と呼ぶ人もある。日本的に言えば「見せ物」ということになる。

以上を踏まえ、以下いくつかの視点から比較してみよう。

1) 第1の視点: 意味的構造 la structure signifiant et signifiée

庭園において水のない小石の帯は枯れ山水と言って水の流れを意味している。斜めに立てた石は、海の波や激しい水流に逆らって立つ岩である。誰もが虚構であることを知っており、この庭園的約束事を前提に眼前の事物を自然の空や空気そして風も含めて一つのまとまりある作品として眺める。同じように舞台上の張子の灰色の塊を岩であると見る。紙のように平面的であるにもかかわらず、樹木であると見ることにしている。或は、すすきが数本あれば、そこは野原であると見ることにしている。舞台上の事物だけでなく一つ一つの行為や動作も庭園の素材と同じく演劇的な約束事の上に成り立つ記号であり、全体としてまとまりある作品を構成している。

両者はこのように自立した意味構造をもっている。そして両者は芸術作品として一旦作られると制作意図を離れ多義的に働くものであるが、ただ庭園はラング langue に留まろうとする傾向を持つ。例えば日本の庭園は伝統の約束を踏まえたものが圧倒的に多い。これに対して演劇は同じように過去の伝統に縛り付けられてはいるものの、これを破壊していくパロール parole (注)の力を持つ。それを脱構造的力と呼んでもいい。そして私たちはパロール性の高いものほど前衛と呼ぶ。反対にラング性にこだわるものは娯楽 divertissement, pleasure に接近する。

(注) 丸山圭三郎著『ソシュール』(岩波)参照

2) 第2の視点: 動く彫刻 sculpture mobile

庭園の形態的特徴はその立体的空間的実在性にある。庭園は先に述べたように彫刻に近い。しかし半身像とか立像とか、オブジェとかいう単体ではなく、丁度ローマの「トレビの泉」のようにまとまった彫刻である。「トレビの泉」と人が言うとき、それは噴水や流水のことだけを言うてはいない。背後の彫刻群や柱列、岩の重なり全体をまとめてかく呼んでいる(注)。「トレビの泉」はだれも彫刻とは言わない。その一部が作品によって埋められているが、個々が問題ではない。もっと別のものである。これが *théâtre* と呼ばれた事実を思い起こそう。*théâtre* という用語が理解を妨げているならば、「スペクタクル」*spectacle, spectacolo* と言い替えることができるが、「トレビの泉」を「スペクタクル」或いは「見世物」と言えば、誰が反論するだろうか。単なる不動の彫刻ではないのだ。言うなれば「動く彫刻」である。実際庭園では水が流れ、木々がそよぐではないか。太陽の光線を念頭にいけない庭園はないではないか。季節の変化を考慮しない庭園はないではないか。

(注) 堀口捨己氏は「纏まりのある空間構成」という。in『前掲書』。

演劇はどうであろう。ここではストーリー性が中心になることがある。新劇やいわゆるウエル・メイド・プレイになれた人々には一層そうである。しかしそれは演劇の一側面である。演劇は映画と同じように時間芸術の面を持つ。そこを見る限り演劇は映画芸術に勝てないであろう。ところが演劇とは可塑性、彫刻性を全面に押し出すところに独自性があり、これこそ「動く彫刻」と言うべきなのだ。戦後の現代演劇が昔年の堆積物やヘドロを押し流して演劇の純度を復活しようとして得た最大のものがそれであった。

以上、演劇と庭園は「動く彫刻」性において著しく近いものがある。

(参考: 1984年秋、パリ国立劇場、ローメル演出「ワーニヤ叔父さん」ではムーブメントのような一体感がバレエのアンサンブルを思わせた。まさに「動く彫刻」だった。)

3) 第3の視点: 現前性 la présence とシミュレーション性 la simulation

庭園では見物人はその中を実際に通過する。座視的庭園でも縁側や座敷からだけでなく玉石や飛び石の上を歩いて眺める。見物人は庭園を自分の肉体と五感で見る。それはある意味で観劇よりも強烈な体験である。なぜなら彼は観客席ではなく舞台上に立っている主人公であるからだ。そこにはシミュレーション体験があると言ってよいかもしれない。演劇を新劇やウエル・メイド・プレイに限って言えば、舞台と観客席には見えないスクリーンともいえるべき障壁があり、舞台の人物に心理的に自己投入しなければ疑似体験はできない。つまりより間接的疑似体験である。

日本の庭園には地獄というものがないが、日本の宗教的修行の一つとして地獄巡りがあることは知られている。そして地獄という名の空間は、自然そのままを利用したものもあれば、加工したものもある。そこは多くの場合剥き出しの岩山であり、飲むことのできない硫黄が流れ、歩くことも生きることとも困難な場所である。日本の庭園が浄土の世界を彼岸に持っているとするれば、この岩山はその対極的存在で、庭園という名称こそないが、一対のものと言ってもよい。参考までに言えば、ヨーロッパでは迷路 *labyrinthe* が庭園に含まれる。それは遊び道具的存在であるが、当初は楽園の対置物とまでは行かなくても悪魔的神秘的意味を担っていた。日本の寺にもそれに近い物はある。本殿の仏像の

下に真っ暗闇の通路が用意されていることがある。人は手探りで歩く。出口があるかないか不明である。入り口の光すら途絶えてしまう。

いずれにしても人々はそこでシミュレーション体験をするのであるが、見物人が変装したり、別の人物になる点を除けば、カーニバルでの体験に比較も出来る。演劇が新劇やウエル・メイド・プレイだけでなく、観客の参加する演劇、さらには俳優と観衆が入り交じり一団となる祭的なものをも言うのであれば、庭園と演劇の親近性は高いと言うべきであろう。

4) 第4の視点: 訪問者と観衆 le visiteur & le public

しかし〈観る〉という視点から考えると、演劇と庭園は大変異なるものである。演劇は集団で見る。それは興行採算の関係からのみ集団で〈観る〉のではない。演劇は本来集団としての観衆を前提として作られるからである。敢えて一人で見るために上演させたという事例があるが、それは演劇本来の姿ではない。演劇の私物化であり、横領であり、歪曲である。また演劇では観衆は舞台と同じ時間を同時に共有せねばならない。しかし庭園は、座って見ようと、歩いて見ようと、見る人個人に対して存在する。一列に歩いて眺め歩いて行っても違いはない。彫刻や絵画と同じように見物人は個人で庭園と向かい合う。それはいわば〈寂しき訪問者〉であり、〈旅人〉である。この点では小説も同じである。だからこそ作家が庭園に関心を持った歴史的経過があるのだろう。ペトラルカやゲーテは自分で庭を構想して作らせずらした。

(参考までに付言すると、廻遊式庭園では集団で入って遊ぶことを前提としているものがある。とくにヨーロッパではそうである。この場合、庭園はいわば遊園地に近い。これは庭園と演劇をつなぐ根拠にはなるが、第2の視点の指摘の根拠とならない。)

5) 第5の視点: 静止性と動力性 le statique & le dynamique

庭園は彫刻のようであると説明したが、それは静的 statique であるということにもなる。これに対して「動く彫刻」であれば動的 dynamique と言える。また保守性の高いのが庭園で、逆に保守性を破って行こうとするところに演劇の特徴がある。演劇では革新性、前衛性が常に問題になる。その意味で庭園は静的 statique で演劇は動的 dynamique と言い分けることが出来る。すでに触れたように〈ラング〉性の庭園に対して〈パロル〉性の演劇という区別がある。しかしそれはジャンルのもつ制約がそうさせているのであってかならずしも本質的な区別ではない。庭園だって理論的には〈パロル〉性を高めることが可能だ。彫刻に動力性を与えるためにムーブメントが導入されたのもジャンルの制約を打ち破っていかうという努力に他ならない。その意味で芸術としての「庭園」が今後形を変えていくことは十分予想される。

演劇は一回性のものである(常駐する建物=劇場が演劇なのではない)。勿論コピー性が無ければ、つまり反復不可であれば演劇は芸術ではなく、人生そのものになってしまうだろう。しかしそのコピー性たるや印刷される小説とはまるで別物である。とりわけ人間が上演する演劇については安定性に欠ける。一つの作品(演劇にあってはそう言ってよいのかどうか不明であるが、仮に私たちが「桜の園」を見たとしよう。そして例えば十年前に見た人が面白くない作品だから見に行かなかったと言うとき、それを一つと同じ作品と考えているわけだが)は上演される時間(歴史)や空間(国や社会)が変

われれば、別々の作品となる。場合によってはフルトベングラーのベートゥベンとトスカニーニのそれが互いに違う以上に相違度が高い。例えば、バリ島の演劇を考えてみよう。今の形はかつてとは違う。新しい人物が加わって人物間の役割が変わることがあるからだ。しかし村人は同じ作品と考えるだろう。それは同一の「在(あ)り様」に対する「見せ方」の違いに過ぎないのだろうか。集団と集団の構造の維持という目的が達成されれば、テーマと題材が同じならば(民話や神話の多様なヴァリエーションのように)「見せ方」が変わっても一つの同じ作品と考えればそうかも知れないが、これでは作品の自立性自体が認知されない。芸術作品を問題とする限り、「見せ方」が変われば例え同じ題名でも別の作品であると考えねばならない。この問題は演劇、より厳密には舞台芸術 live arts 固有の問題で、文学や彫刻にはない「演出」という側面に関わっている。

これに対して庭園は(自然現象に左右される傾向があるから)彫刻ほどではないが、物理的に安定しており、また小説や彫刻と同じく一度完成すれば、受容の多義性はあっても意味構造として自立している。そこに演出という問題はない。しかし演出とは何か。少なくとも演出家は「活字」を「動き」に替える自動翻訳機ではない。新劇の演出観というのはこれに近いことが多いが、演出は観客の存在と密接不可分である。演出家が無垢の石柱に向かう彫刻家のように自負するのは自由だが、観客が上演行為と並ぶ演劇の2大要素の一つであることを忘れて演出は出来ない。演劇は成功せねばならない。上演を許容するだけの観客の合意が必要である。一回だけの学芸会や自己満足的上演が問題でなく、正統なる演劇は成功せねばならない。その意味で一種の<運動>になってこそ真に演劇であると言える。従って観客の支配力との格闘が生じる。新しい演出とは、観衆の美学の中にある新しいもの、あるいは既存の美学の歪みや亀裂を発見してそこに楔を打ち込んだり、そこを突き動かすことによって全体を動かす所に真骨頂があり、創造性がある。それに成功するとき、もはや同じ作品があるのではない。live arts に対して static arts という表現が許されるならば、庭園は後者である。庭園に造園主は居ても、演出家はいない。演出家の存在は演劇にダイナミズムを与える。その意味でも庭園は statique 演劇は dynamique であると区別できる。

(2) 庭園と劇場

1) 庭園の中の劇場

庭園と劇場の二つは歴史的にも具体的に近接した場所に作られた経過がある。

劇場は、ヴェルサイユ宮殿の庭園の中にもあるし、ニューヨークのセントラルパークにもある。この二つの空間を同じ庭園と考えてよいのだろうか。英語の garden はフランス語では jardin なのか。また park との違いは何か。庭園の定義は明確ではない。

さてヴェルサイユ宮殿の庭園は、ル・ブランが構想した古典主義の庭園で、バロック的庭園とは違う。しかしここでは大きな流れとして一つに考えよう。イタリアのルネサンスから誕生したバロックの庭園は、内部に噴水もあれば、運河、温室、パビヨン pavillon もある。そして野外劇場もその中の一つであった。この野外劇場は必ずしも使われるために存在しているとは言えない。それはいわば劇場のミニチュア、玩具であった。庭園は主(あるじ)にとってマイクロコスモス microcosmos であり、

劇場も当然そこに場を持ちえる。そこに置かれる権利がある。

他方、ニューヨークのセントラルパークのそれは、いわば〈広場〉としての park の中の劇場である。庭園は広場ではない。韓国のマダン(庭)は広場であり、マダン劇とは公衆に開かれた演劇であったが、セントラルパークも同じ意味で開かれた広場である。広場とは常に劇場空間になる。広場とはすべての人に通じる「道」と言ってもよい。広場はその意味で庭園ではない。鑑賞対象にならない。まとまった記号の体系がないのだ。したがってここで検討の対象はヴェルサイユ宮殿のような「閉ざされし庭」hortus conclusus としての庭園とそこにある劇場の関係である。

ミクロコスモスに何でも入れる訳ではない。ではなぜ劇場が選ばれるのか。裁判所や議会がないのにである。「閉ざされし庭」とは、宇宙の似姿であり、相似物であった。また聖書の相似物、パラダイスの相似物、そして世俗化が進んだバロック期の庭園では館主の持ち物の相似物であった。従って劇場が社会あるいはパラダイスに不可欠のものと認知されている次元ではいつも劇場が持ち込まれていた。聖書の相似物としては劇場は危険なものであった。ギリシャに源流を持つ演劇は異教 paganisme に通じるからである。また中世の神学においても演劇は「神の影の影」、つまり神の影としての人間の影を更に作るわけで、とどのつまり無益な意味のないことと考えられた経過を思えば、なくても不思議ではない。イタリアルネッサンス期になってからは、祝祭を必要とした貴族にとって劇場は庭園の住人として当然ノミネートされた。

しかしこの庭園を既に述べたように一種の「劇場」と見ることが出来るならば、ノミネートされた劇場は「劇場の中の劇場に」なる。そして庭園に〈訪問者〉がやってきてはじめて演劇が成立するのであれば、ノミネートされた劇場で遊ぶことは劇中劇の上演ということにもなる。鏡の中の鏡と同じように庭園の劇場は魔術的存在かもしれない。

2) 舞台の上の庭園

舞台の上では台詞に現われる庭園用語、或は描写としての庭園、つまり語られただけの庭園と、舞台にセットされた(可視不可視は別として)庭園がある。演劇では発声されることによってイメージは現前のものとなる。小説のように第三者の説明はない。しかしそれは庭園に関わる言葉に限ったことではない。台詞の肉体性と意味性の問題は、純然たる演劇の問題であり、比較芸術的問題ではないのでここでは展開しない。

次に舞台にセットされた庭園の検討はジャンルとしての庭園と演劇の粋を出るものであり、ここでは論じない。個別的研究によって行われるべきテーマである。

4. エピローグ

この試論は「庭と文学」をテーマとする研究会で発表されたものである。文学の範疇に押し込められている演劇研究に携わる者としてこの機会に是非その独自性を主張したいと考えた。また「庭」との比較研究は演劇にこそ実りをもたらすのではとも考えた。それがなぜかはすでに述べたつもりである。

他方、「詩と散文」グループ主催の研究会であるが、「演劇」が「詩」の重要な部分であったヨーロッパ

パの歴史的経過も考えた。今でこそ劇作家 dramaturge という表現があるが、かつては詩人 poète と呼ばれていたのである。いわゆる詩歌も吟読、朗読、さらには歌われるものであったこと、つまり詩歌と演劇が live arts として同一の次元に立っていたことも忘れてはならない事実である。

最後に庭園をテーマとする文学研究が多く登場しているが、そこには文学研究を他の別の研究と取り違えている傾向が見られる。文学研究を側面から豊かにするという点で歓迎されるべきで、決して否定されるものではないが、混乱は整理する必要がある。例えば、文学作品に現れた庭園に関わる表現を取り出して作家の庭園観を理解しても作品を明らかにしはしない。作品の彼方に座っている作者の思想は作品とは別物である。同一ならばその思想を直接聞けばよい。従ってそれは本来文学の研究ではない。ましてその思想が作品の意味構造にとって本質的でないものであるならば、時間の無駄ですらある。

また文学作品の中の季節用語を取り出してその多様性を明らかにする研究があるが、それは一つの芸術作品という枠を越えた語彙の研究であり、作品の本質を明らかにする文学研究ではない。庭園に関する用語の検討でも同じである。文学に登場する経済用語の研究は文学研究かと言えば、だれしもノーと言うだろう。証言としての文学は単なる資料に過ぎない。文学は資料と成り得るが、その逆は成立しない。資料を超えたところに文学は存在する。解体された文字の塊は、色別に分類された絵画が絵画でないように、もはや文学ではない。

他方、庭園構造を念頭に構成されている文学作品、たとえばカフカの「城」と迷路 labyrinthe の比較研究となると、どうであろうか。あるいは「バラ物語」での庭園と実在した庭園との関係を論じる事はどうであろうか。面白い研究が期待出来る。どのようにすれば文学研究となるかは、今回の研究会の目的でもあるのでこれ以上展開しないが、庭園をテーマとする研究も多く出ている今日整理する段階に来ていることだけは確かではないか。