

オペラハウスと歌舞伎小屋のタイポロジー その相同性と相違性の研究

堀口 譲司

第一工科大学教授(〒899-4395 鹿児島県霧島市国分中央 1-10-2)

E-mail : j-horiguchi@daiichi-koudai.ac.jp

Typology of opera house and kabuki hut study of its homology and difference

Joji Horiguchi

Professor Daiichi Institute of Technology

(1-10-2 Kokubuchuo Kirishima Kagoshima,899-4395,Japan)

Opera and Kabuki were born at almost the same time (around 1600, 1 and 2 years), and their generation process, development method, and theater characteristics are very similar. The opera house and Kabuki hut, which are the theater spaces that play it, have similar characteristics. This synchronicity was born in Italy and Japan, which are 20,000 kilometers apart from east to west, perhaps because they had similar historical, geographical, and ethnic soils. Is it because Jung's "principle of non-causal linkage" existed? This paper clarifies the similarity and difference between the two plays and the theater space, with the spatial composition of the opera house and the Kabuki hut on the horizontal axis and the history, culture, and society that created the two plays on the vertical axis. , The purpose is to explore its significance today.

Key words: Opera、Kabuki、Theatre、Typology、Shakespeare、Globe seat

1. はじめに

オペラと歌舞伎は、ほとんど同時代（1600 年前後 1、2 年）に誕生し、その生成過程や発展の仕方、演劇の特質も極めて類似したものが見られる。またそれを演じる劇場空間であるオペラハウスと歌舞伎小屋も、よく似た特質を有している。東西 2 万キロの隔たりがあるイタリアと日本に、こうした共時性（シンクロニシティ）が生まれたのは、両国に似たような歴史的、地理的、社会的な土壌があったのも一因と考えられるが、ユングのいう「非因果的連関の原理」が存在したとも言えるかもしれない。

本稿は、オペラハウスと歌舞伎小屋の空間構成を横軸に、二つの演劇を生み出した歴史性や文化性、社会性を縦軸にして、二つの演劇と劇場空間の相同性と相違性を詳らかにし、その空間の今日的な意義を探ることを目的としている。

2. オペラと歌舞伎の生成と発展、展開の相同性

2-1. 誕生と名称の由来

オペラは、フィレンツェのバルディ伯のもとに集まったカメラータと呼ばれる詩人や音楽家達が、ギリシア劇の復元を企てて研究するうちに生まれたと

され、1597 年頃に詩人のリヌッチーニが台本を書き、J.コルシと J.ペーリが作曲した「ダフネ」が最古の作品と言われるが、楽譜は現存しない¹⁾。

同じ J.ペーリが作曲し、1600 年 10 月にフランスのアンリ 4 世とマリア・デ・メディチの結婚を祝して上演された「エウリディーチェ」が今日に残る最初のオペラ作品であると言われる。

オペラ (opera) という単語はイタリア語で「仕事」「作品」を意味し、この語自体は同じ意味のラテン語「opus」(単数属格形 operis) の複数形主格「opera」に由来する。

片や歌舞伎は、出雲の阿国という女性が創始したかぶき踊りであると言われている。「かぶきをとり」という名称が初めて記録に現れるのは「慶長日件録」による、慶長 8 年 (1603 年) 5 月 6 日の女院御所での芸能を記録したものである²⁾。主催者は、後陽成天皇の生母である新上東門院であり、オペラでのバルディ伯爵と同じ役割を果たしたパトロンと言える。阿国たちの一座が「かぶき踊」という名称で踊りはじめたのは、この日からそう遡らない 1600 年 7 月の女御近衛の主催で催された阿国のややこ踊りを見る会とも考えられるので、その場合オペラの

誕生と僅か3カ月の差しかないとも考えられる。

「歌舞伎」という名称は後世の当て字であり、かぶく（傾く）という自由奔放なふるまいを指す流行語の連用形を名詞化したことから生まれた。異様な身なりで反日常の先端をいき、体制に背を向けて反骨を表徴するアウトローをかぶき者と呼んだ³。

2-2. 源流としてのギリシア悲喜劇と能、狂言

オペラはギリシア演劇に、歌舞伎は能・狂言にその源流があると言われている。

ギリシア演劇は、ディオニソス祭のデュテュランボス（酒神賛歌）という儀式に源を持ち、紀元前534年、僭主ペイシストラトスが催したアテナイの集団祭式での悲劇競技会が始まりとされる³。

トラゴス（tragos）はギリシア語で山羊を意味し、死者追悼の儀式に山羊が犠牲にされたことに関連し、オイデ（Oide）は歌であり、両者の合成語tragoidiaが悲劇の語源である。またコメディは、騒がしい変装者の行列（コモス）と歌（オイデ）の合成語で、コモイデアが喜劇の語源となる。

ギリシア悲喜劇に日本で対応するのは能と狂言である。能のルーツは隋・唐の時代に日本に渡ってきた散楽にあると言われているが、その成立は密教的行事の中に求められる。密教は加持・祈禱を重んずるのが特色であり、鎌倉時代に入って戦など死と隣り合わせの武士の日常生活にある悲壮感と相俟って能へと発展したと思われる。トロイ戦争の最後の方における戦いを描いた叙事詩の「イリアッド」がギリシア悲劇の題材に、「平家物語」が能の題材になったように、戦争（死）の悲劇を主題にしている点も類似している。また狂言は田楽から発展したと言われ、豊穣や生殖の欲びが根幹にあるところもギリシア喜劇と共通するところである。

2-3. オペラと歌舞伎の特質

ギリシア悲劇と能は、人間の性（さが）の本質を見極め、生と死、愛と葛藤を主題として、人間の持つ性（さが）の美しさや醜さを見せることで人にカタルシスを感じさせ、ギリシア喜劇と狂言は、人間の愚かさや滑稽さを見事に抉り出すところに真骨頂があると言える。それに比べてオペラと歌舞伎は全くの娯楽であり、ものを飲み食いしながら役者見物をするという大衆の俗っぽい道楽であり、それを磨き上げて美の極致まで昇華させた芸能と言えよう。

両者とも、それまでの演劇の枠を大きく超えた、音楽、演劇、美術などの様々な芸術ジャンルの統合であり、人々の度肝を抜くような先端芸術まで進化していった。素早い舞台転換や大仕掛けの技術は、現代のコンピューター技術を駆使したSFXやVRが我々に抱かせるのと近いイメージがあったと思われる⁴。

では何故オペラと歌舞伎は同時代に起こったのだろうか。それは共通の時代・社会背景を有していた

からと考えられる。17世紀の初めに都市国家の争いが一応終息したイタリアと、群雄割拠の小国が徳川家康によって統一された日本、この二つの国で武力と政治に飽き飽きした民衆が、美と快楽を求めたからこそオペラと歌舞伎が誕生したと言えよう。

また、現存する最古のオペラである「エウリディーチェ」と、記録に残る最も古い歌舞伎の筋書きである「国女歌舞伎絵詞」にも次のような共通性が見られる⁵。

- 共に現世と冥界の出入りをテーマにしたこと
- 共に各々の世界の代表的人間（オルフェオと名古屋山三）をテーマにしたこと
- 共に劇的な内容を重視せず、もっぱら派手な音楽と踊りに終始したこと
- せりふは総て朗詠し、リアルな話し言葉による台詞は絶対に使わなかったこと

これらは全て、戦争などがある現実の世界から乖離した「非日常性」が特質であり、当時の人々が何を希求したかの顕れと言えよう。

2-4. 年中行事としてのオペラと歌舞伎

オペラと歌舞伎の相同性は、公演の年間スケジュールにも見ることができる。

イタリアオペラの一年間のシーズンの幕開きは、かつては12月26日のサント・ステファノ聖者日で、この日からが謝肉祭のオペラシーズンの開幕であった。一方歌舞伎も、旧暦の11月1日が1年間のシーズン開幕の初日で、この日にその年のシーズンの新座組によって盛大に顔見世興行が始まるが、旧暦の11月1日は太陽暦では12月上旬であり、オペラと近い時期に開幕するのである⁶。

冬至は大体12月21日頃であり、一年で最も太陽高度が低くなり生産活動が一番低調となるが、12月25日のクリスマス頃になると再び太陽が高度を上げ始めることが確認でき、ヨーロッパでは古来より復活、再生の祭祀が行われてきたが、ちょうどその頃に民衆の祝祭が始まることになる。

そして両者とも一番重要なのが冬、次が春、そして秋が一番軽いシーズンであるのも類似しており（おそらく作物の収穫期と関係あるだろう）、2月と8月が駄目なのも同じである。

3. 西欧の劇場形式の変遷と形態的タイポロジー

前項までオペラと歌舞伎の共通性を見てきたが、両者が演じられる器であるオペラハウスと歌舞伎小屋に関しても、その形態、規模、構造などに多くの相同性を見ることができる。それを考察することが本稿の主題であるが、その前に劇場形式の変遷と形態的タイポロジーに関して触れたい。

図1は、以前より私がまとめてきた、西欧における古代から現代までの劇場空間形態の変遷である。形態別に以下の3つのタイプに分類した。

3-1. 同心円型

人類史上最古の劇場は木造だったといわれ現存していない。現在見ることでできる最も古い劇場は紀元前4世紀にギリシア時代に作られた石造りの劇場である。最も有名なものはギリシアのアテネ郊外にあるエピダウロス劇場（図2）であり、半円形よりもやや大きい。階段状の客席を持つ巨大な円形劇場は約14000人の収容力を持ち、中央にはオルケストラと呼ばれる直径約25mの円形スペースがある（オーケストラの語源である）。この場所はコロスと呼ばれる、ギリシア劇を進行する役割の人々が歌唱する場と考えられている（コーラスの語源である）。やがて、スケネと呼ばれる2階建ての楽屋が背景として大規模化し、その前面のロゲイオンが主舞台となり紀元前3世紀から2世紀にかけてコロスの役割は消滅していく。ギリシア劇場は初期のヘレニズム形式からグレコ・ローマン形式へと移行し、やがてローマに覇権が移るとともにローマ形式へと変わる。この形式の特徴としては、①傾斜地に造られたギリシア劇場と違い平地に建設されたため、外壁として大きな壁面が必要となった ②客席空間が扇形から半円形となり、これに伴ってオルケストラも半円形に圧縮された ③オルケストラは演劇上演

時に専ら貴賓席として使用された ③舞台の背景は石造りで立派に飾り立てられ、ひとつの建築様式と確になったことが挙げられる⁷。

ローマ時代の演劇は、紀元前240年頃からギリシア劇をラテン語に翻訳して行われたが、やがて喜劇をローマ人の趣味に合うように手直して演じるローマ風俗劇が主流になり、アルテラナ劇と呼ばれる淫らで粗野な仮面即興喜劇が流行する。また実生活の物真似を滑稽に、扇情的に、どぎつく演じてみせるミムス劇やミムスから分かれた仮面默劇（パントミムス）が人気を博するなど、ローマ民衆はこれらの見世物が一つの必要と化していった⁸。

その後392年にキリスト教が国教となり教会が力を持ち始めると、娯楽性の強い演劇を精神と肉体を堕落させる諸悪の根源と決めつけ禁止するようになる。こうして劇場は、ルネッサンスの時代に復活するまで1200年以上の間造られなくなる。

以上の、古代からローマ時代までの劇場形式を「同心円型」と呼ぶこととする。

3-2. U字型（包囲型）

ルネサンス期になると教会の力が徐々に弱まり1579年にヴィチェンツァの古典研究会であったオリンピックアカデミーが恒久的な劇場を建てるために



図1 劇場空間の変遷とタイポロジー

パラディオに設計を依頼した。工事の始まった1580年にパラディオは没するが、弟子のスカモッツィが引き継いで1585年に完成させた(図3)。

テアトロ・オリンピコと名付けられたこの劇場は常設の背景(スケネ)を持つ矩形の舞台に半円形の観客席がついた、古典的な形式を採用しているが、ローマ劇場と異なる特徴は、屋内に設置されていること、舞台の後ろに透視画法による町並みが表現されていることである。

この劇場はしばしば新時代の幕開けとして引証される⁹が、次いで更に一步空間構成の考え方を推し進めたのが、1618年にジョバンニ・オアティスタ・アレオッティによって設計されたテアトル・ファルネーゼである(図4)。ラヌッチオ公爵一世の依頼によりパロマに建設されたが、開場したのは10年後の1628年であった。

この劇場の特徴のひとつは、当初半円形に計画された客席を大きく引き伸ばし、U字形にしたことである。こうして出来上がった中央のカンポと呼ばれる大きな平土間の空間は、客席空間としてよりはむしろ広大な演技空間として利用された。例えば柿落しの催し物では、ここに水がいっぱい満たされたと言われている。もうひとつの特徴は、舞台と観客席を隔てるプロセニウムアーチである。この形式の採用により舞台転換の効果と技法が格段と進化した。当時ひとつのジャンルとして確立しつつあったオペラを演じる劇場に、大きな影響を与える事になる。

オペラ劇場は、先述したダフネの上演以後、イタリアを中心にヨーロッパに広がり、1632年にはローマにベルニーニの設計によりパラッツォ・バルベリーニが完成する。1638年には図面が残されている最古のオペラハウスであるS・S・ジョバンニ・エ・パオロ劇場が、カルロ・フォンターナの設計でヴェネツィアに開場する。29(後に32)の桟敷席を5層有し、馬蹄形オペラハウスとしては最初の劇場でありその後の一般向けの大劇場の基本的なスタイルとなる。これ以後も1639年にはオーケストラボックスと3, 4層の桟敷席を設け平土間にはベンチを置いた、ベネデッド・ヘルラーリ設計のテアトロ・サンカッシアーナがヴェネツィアに開場し、1639年にはボローニャにテアトロ・デッラ・サーラが、1640年には同じくボローニャに階段式ボックスを考案したアンドレア・シギッツィ設計のテアトロ・フォルマグリアリが、1656年にはフェルディナンド・タッカ設計のペルゴーラ劇場がフィレンツェに完成する。

1668年にはウィーンにもジョバンニ・ブルナチーニ設計で、木造、3層の桟敷席を持つ帝国オペラハウスができるが、1671年にローマに開場した、カルロ・フォンターナ設計のテアトロ・トル・ディ・ノーナをもって、ルネサンス期から現代への移行が完成し、その後2世紀に亘ってほとんどの劇場が形式を踏襲

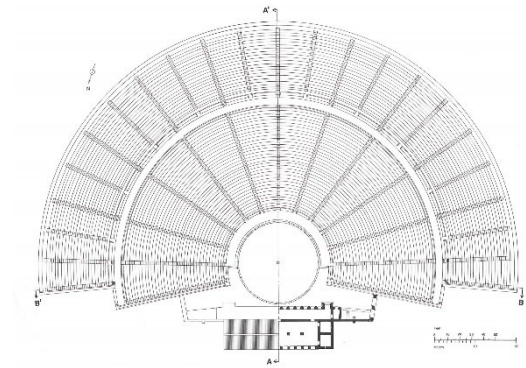


図2 エピダウロス劇場(B.C.350年頃)

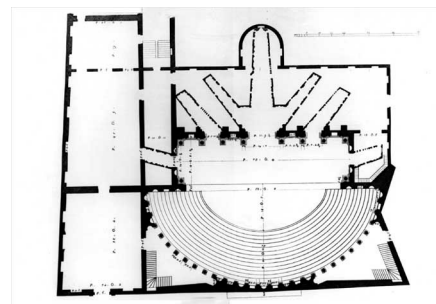


図3 テアトロ・オリンピコ(1584年)

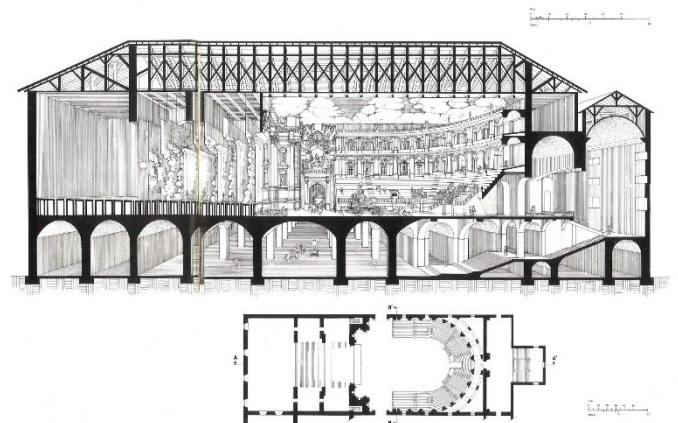


図4 テアトル・ファルネーゼ(1618年)

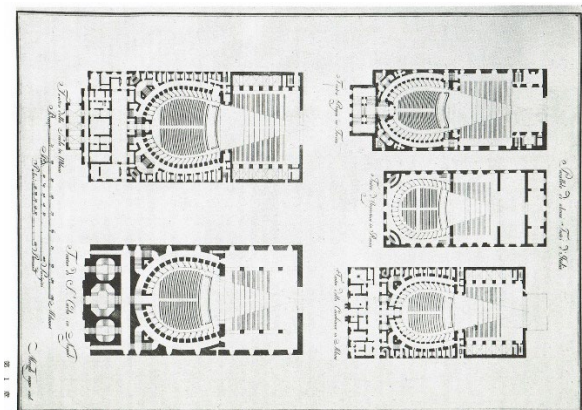


図5 初期オペラハウスの類型

した、近代劇場の始まりと言われる（図5）。以上みてきた、オペラ演目を中心とした、平土間・敷席を有する劇場形式をU字型（包囲型）劇場と呼ぶこととする。厳密にいうとオペラハウスは、平面図が判明している16～19世紀の90の劇場を長方形・半円形・U字型・楕円形・馬蹄形・釣鐘形の計6つに分類することができるが¹⁰、その特徴を包括して、便宜上ここでは「U字型（包囲型）」と呼びたい。

3-3. 対抗型

前項でみた「U字型（包囲型）」のオペラハウスは、明らかに社会の階級差を前提としている。入場料は高価であり、観客同士でも富裕層は敷席（ボックス席）から観劇し、平土間の観客を見下ろすことで優越感を感じたのであるが、やがて19世紀になると労働者が階級意識に目覚め、幾多の革命運動を通してその権利を主張し行動し始める。

ドイツの作曲家、指揮者であり思想家のリヒャルト・ワーグナーは、建築家のゴットフリート・ゼンパーとともに、社会主義思想に基づいて、全ての客席が舞台に正対する敷席のない平等な劇場であるパイロイト祝祭劇場を1876年に完成させる（図6）。オーケストラピットは舞台の下に深く沈められ、客席には装飾性が排除され、20世紀の機能主義建築を先取りしたその形式は、その後の劇場建築のプロトタイプとして現在まで汎用されている。

この劇場形式を「対向型」と呼ぶこととする。

4. 日本の演劇空間の系譜と歌舞伎小屋

日本の演劇の起源は、2-2でも述べた通り奈良時代に中国から移入された「散楽」まで遡る。「散楽」は物真似や軽業、曲芸、奇術、人形廻し、踊りなど娯楽的要素の濃い芸能だったと思われるが、やがて物真似芸が寺社の祭礼の余興の際行われる「猿楽」に変化して「猿楽の能」となり、公家や武家の庇護を得て能や狂言に発展したものと考えられる。猿楽は屋外で演じられてきたが、寺社には祭礼の際に神に奉納するために神楽を奏す神楽殿があり、能や狂言はこの舞台を用いたのが能舞台の始まりと思われる。室町後期には、背面として鏡板が設置され舞台と楽屋を結ぶ橋掛かりが定着する。図7は1581年頃できた、現存する最古の能舞台である本願寺北能舞台である。出雲の阿国と名乗る女性芸能者が歌舞伎踊りを始めた座（劇場）は、北野神宮の境内、四条河原、五条河原に仮設の能舞台を模した小屋を掛け、周りに敷席を設け、周囲を竹矢来に箆を張って中が見えないようにした切虎落（きりもがり）で外部をこしらえている。一ヶ所だけ設けた出入口

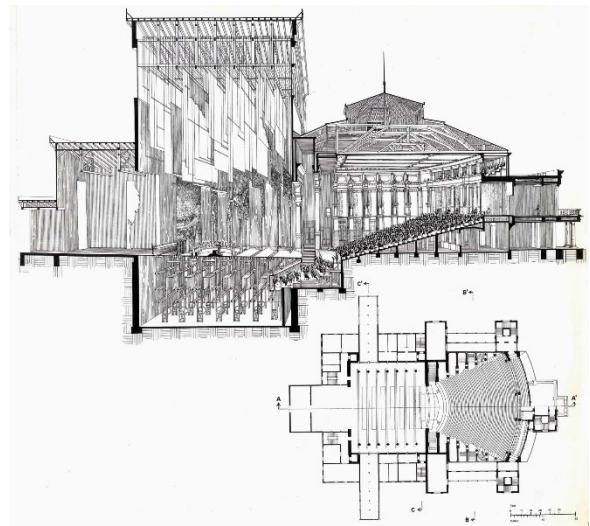


図6 バイロイト祝祭劇場(1876年)



図7 本願寺北能舞台



図8 四条河原遊楽図(部分)



図9 江戸名所図屏風(部分)

(鼠木戸)の上には高々と櫓を掲げ、櫓幕を張り廻して梵天を立て、何本かの毛鑓(けやり)を横たえている。この櫓は神を勧請するための依代の役割を担い、以後江戸時代を通じて幕府が興行を許可した際に櫓をあげることを許したため、興行権の象徴としての記号性を有することになる(図8)。

初期の歌舞伎踊りに登場する猿若という道化方がおり人気を博したが、その中の一人である猿若勘三郎が寛永元年(1624年)江戸中橋で興した猿若座

(後の中村座)が江戸の歌舞伎小屋の始まりであると言われる¹¹。図9は、「江戸名所図屏風」に描かれた中橋の芝居小屋であるが、能舞台に準じた舞台があるだけで、両翼の栈敷席には屋根がかかっているものの、土間には屋根が無く毛氈などの敷物を敷いて観劇するといった簡単なものだった。もちろん雨の日は興業が中止された。舞台と観客席(栈敷)が別々の建物として構成されていたわけである。

これが17世紀後半から土間にも覆いが掛けられるようになっていくが、それも筵屋根程度の簡単なものであったと思われる。さらに板葺きになり、そして全蓋式(ぜんがいしき)となるのは享保年間(1716~36年)で、その頃には花道も常設され、芝居小屋の様式が確立されたと言える¹²。

図10は歌川豊国が文化14年(1817年)に描いた中村座の内部の錦絵である。観客席にはねだした舞台を三方で囲むように二層の栈敷が配されているが舞台下手の奥、すなわち橋掛かりの後方にも栈敷が設けられ、正面の観客席と向かい合っている。この観客席は「羅漢台」と名付けられ、宝暦(1751~64年)頃から設けられたようで、「吉野」と称される上の栈敷とともに最も安い入場料であった¹³(図10下部分図)。

図11は江戸東京博物館において1/10の復元模型を作成する際に、服部幸雄氏が建築家を交えて調査研究と検討を重ねて作成した、文化4年(1807年)の江戸堺町中村座の平面図である。こうして平面図と錦絵と併せて見た時、歌舞伎小屋の劇場形式は3項の西欧の劇場形式にあてはめると、まさしく「包囲型」と呼べるものであると言えよう。

5. オペラハウスと歌舞伎小屋の相同性と相違性

5-1. 空間形態の相同性と相違性

1638年に建てられたヴェネツィアのS・S・ジョバンニ・エ・パオロ劇場(1638年)と、文化6年(1809年)頃の日本橋葺屋町の市村座の平面図を、セームスケールで比較したものが図12である(筆者作成)。S・S・ジョバンニ・エ・パオロ劇場は、ロンドンのジョンソン・ソアネ卿ミュージアムに



図10 歌川豊国「中村座内外の図」

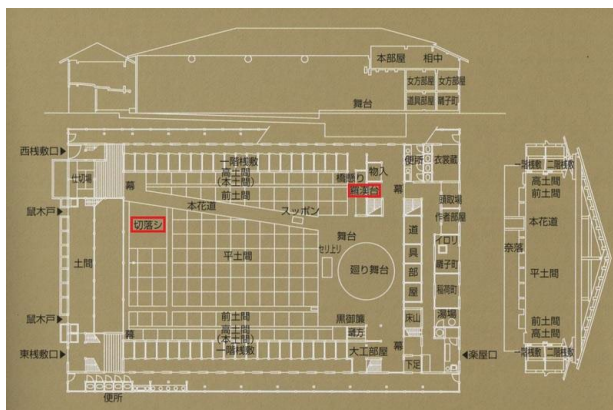


図11 1807-1808年の堺町中村座復元図

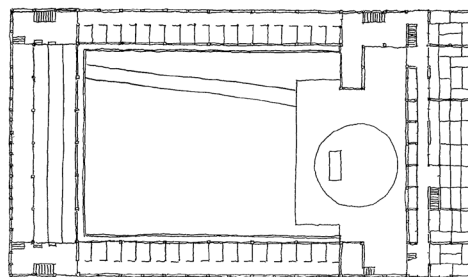
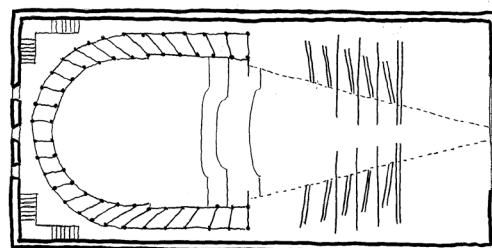


図12 S・S・ジョバンニ・エ・パオロ劇場(1638年)と市村座
(文化6年1809年)平面のセームスケール比較

残されている資料から永竹由幸氏が測ったものを参照にした（「オペラと歌舞伎」丸善ライブラリー p38、図面はWorsthorne1968：Plate5から）。また市村座の平面図は、季刊大林組No4「劇場」（1979年）の中の「文化文政期市村座復元の試み」に描かれた文化6年（1809年）当時の復元図面を基にしている。

オペラハウスの方は、全幅 61ft. 5in（18.6m）、全長 128ft. 5in（約 39m）であり、歌舞伎小屋は全幅 12間（21.82m）、全長 21間（38.18m）となっており、間口は歌舞伎小屋の方が大きい、奥行きはオペラハウスの方がやや大きい。面積は、オペラハウスが 725.4 m²に対し歌舞伎小屋が 833 m²であるが、歌舞伎小屋の方は舞台後ろに楽屋を配しているため舞台と客席を合わせた面積はほぼ同じである。体積になるとオペラハウスが5層、歌舞伎小屋が3層であるためオペラハウスのほうが大きい。

舞台の間口と奥行きは、オペラハウスが 32ft.（9.8m）、72ft.（22m）に対し、歌舞伎小屋は7間（12.73m）、5間（9.09m）とオペラハウスの方が大きい。客席数は、オペラハウスがボックス席を4人として1層29部屋あるので116席、それが3層で348席、平土間を20×18とすると360席、併せて708席となるのに対し、歌舞伎小屋は約600～700席と推定されるため、ほぼ同数である。

こうして比較すると、劇場の規模はほとんど同一と言える。当時は照明をロウソクに頼っており（歌舞伎小屋は基本的に日光のある昼間の興行を基本としていたが、演出によってロウソクを用いた）、役者の表情が見える限界の規模だったと推定される。舞台先端から正面の栈敷席までの距離は、オペラハウスが16m、歌舞伎小屋が18mとなっている。劇場設計における可視限界距離は、せりふを主体とする演劇では22mと言われているが、歌舞伎小屋では向こう正面の「大向」あるいは「引船」とも呼ばれる栈敷の最後列でも約20mなので、両者とも臨場感のある劇場と言う事ができる。ちなみに1776年に完成したミラノのスカラ座は、3000人を収容する大劇場であるが、舞台先端から正面ボックス席までの距離は24mに抑えられている。

5-2. ボックス席と栈敷席の相同性と相違性

前項で見たように、二つの劇場の最も強い相同性は、両劇場とも三方（歌舞伎小屋は羅漢台、吉野をいれど四方）にボックス席、栈敷席を有し、それが平土間を包囲する形式を有しているところである。

オペラハウスの、ボックス席を持つ栈敷の起源については完全に解明されていない。しかし既に16

世紀の中頃にはその萌芽が見られたと考えられる。ジョルジョ・バザーリによれば、1549年に行われた私的公演において、スタンツェ、即ち小さな部屋が設けられ、高貴な客が他の客に見られないように観劇したのがその始まりとされる¹⁴。そして重層された栈敷として一大発展を遂げるのは、17世紀イタリアの公衆劇場においてである。それまでのオペラ公演は、パトロンの支持を受け限定された客を対象にしていたが、ここで広く一般大衆を巻き込む営利を目的とした興行として成立したのである。現代でもそうであるが、興行が成功するかどうかは幕を開けるまで分からず、興行主は大きなリスクを背負うことになるが、それを回避するための方策のひとつが客席の分譲、あるいは長期間の貸し出しシステムとしてのボックス席であったと考えられる。パルチェッティスティと呼ばれるボックス席の占有者は私的な社交場として活用するなど、長期的な席の分譲或いは貸し出しは、劇場に常連、すなわち通（つう）と呼ばれる人々を生み出す役割もあった。ボックス席は親から子へと受け継がれ、小さい頃から劇場の客席で育つ観客も出現し、それらが鋭い批評家としてオペラを質の高い芸術へと引き上げる牽引力となったのである。この現象は歌舞伎にも当てはまる。歌舞伎の栈敷は分譲こそなかったが、祖母から娘、またその孫へと、何代にもわたって栈敷席で歌舞伎を見続ける人達は今でも見ることができ、中には歌舞伎役者の最良筋となって支援し、歌舞伎の発展に寄与してきた人も多い。

日本の栈敷は、平安時代に祭礼や天皇の行幸などの行列を見物するために「物見の席」として、行路の両側に設置された仮設の施設が始まりと言われており、室町時代には盛んに行われていた田楽や猿楽の勧進興行において「劇場」に相当する「場」は、舞台を取り囲む形に栈敷を組む形式が一般的であった¹⁵。出雲の阿国の歌舞伎踊りが京の街に登場した当座は栈敷を備えていなかったようだが、間もなく勧進猿楽に倣った栈敷が作られた。初期は一層式であり床下は吹抜けにしてあった（図8）が、元禄（1688～1704年）になると二層式となり上栈敷、下栈敷と呼ばれるようになった。オペラハウスと同様に、小屋の経営側にとって高級な特別席である栈敷は、採算上欠くことができないものであった。

従って、ボックス席の客、栈敷席の客と、土間から観る一般客との間に差別感が生じるのは当然のことであった。

オペラのボックス席、歌舞伎の栈敷席は、ともに観劇だけが目的ではなく、他の観客から注目されたい客が座る場所であり、演ずる側からしても栈敷客

から好評を博することが「当たり」を取るための条件だったので意識せざるを得なく、両者の密接な関係から、ボックス席、栈敷席はやがて劇場内部の一施設の域を越えて、オペラと歌舞伎という演劇宇宙を成り立たせるための要素となり、そこで展開される劇（ドラマ）そのものと無関係の存在ではなくなっていく。

5-3. 舞台演出の相同性と相違性

世界の演劇史をみても、大道具を見せるという演劇形態は、1927年にアメリカで「ショウ・ボード」というブロードウェイミュージカルが初演されるまではオペラと歌舞伎だけであった。ギリシア悲劇には神が降臨する仕掛けはあったが、舞台装置は固定のもので大道具による舞台の変換はなかったものと考えられる。能の場合も松羽目（鏡板）の固定舞台で全てのシーンを演じた。両者とも本質的に宗教的な儀式に近いものがあったと思われる。それに対してオペラと歌舞伎は、目で見えて美しく、娯楽性に富んだ演劇が一般庶民に求められた結果、様々な装置、仕掛けに創意工夫が施され、壮大なスペクタクルが実現された。相違点としては、場面転換で、オペラではスライディングステージや水平移動舞台などの走行式が用いられたのに対し、歌舞伎では廻り盆（1758年に並木正三が考案したと言われる）が用いられたことで、この違いが両者の舞台面積の差に表れている。

7. 結び—U字型(包囲型)劇場空間の今日的意義

3-3で考察した「対抗型」の劇場は、機能的にみても大変合理的であり、どの席からも同じように舞台を見て、同じように声を聴くことができる平等な空間である。それに比してオペラハウスや歌舞伎小屋の「U字型（包囲型）」は、席によって視覚の差が大きく、不合理であり、不平等である。しかし対向型の観客は、ある意味個性を剥奪され、受動的な存在として均質化されてしまったと言える。対向型に代表される近代劇場は演技者と観客との分離を前提とする均質空間への指向を宿命として背負っていると言えよう。

栈敷席の観客は、平土間の客や同じ栈敷席の客も否応なく視線に入る。しかし劇場は観劇だけが目的ではない。先述したように、観客が他の観客から注目されたい場でもあるのだ。同時に清水裕之氏が指摘する「視軸」の三角形が幾重にも重なる場でもある¹⁶。悲しい場面で人が泣いているのを見て、ますます悲しくなる、また笑いの場面で人が笑っているのを見て、ますます笑ってしまう、という相互作用、相乗効果は、「U字型（包囲型）」の劇場だからこそ、より一層顕著になる。

古今東西を問わず、およそ演劇の根源、原点は、人間相互に親密で濃密な関係をつくり出すところに

あったと考えられる。ギリシア以来の西欧の劇場本来の目的は、演者・観客が一体になった全員参加型の祝祭の場であり、日本古来の演劇空間も、神を招いて共に食し、楽しむ場であった。

演劇を演じ、喜ぶという行為は、もともと合理や機能とは別の次元のものである。オペラハウスも歌舞伎小屋も、参加者全てに祝祭の場の興奮と感激を呼び起こし、翻って演劇を活力あるものとして再生産するための見事なまでに完成された場であった。決まりきった日常の繰り返しのなかに微睡みがちな日々の生活に、非日常的な高揚感をもたらし、それによって生命のエネルギーを蘇らせる生命の祝祭、生命への賛歌のトポスであった。

オペラハウスや歌舞伎小屋のU字型（包囲型）の劇場は、演者と観客、及び観客同士の視座の相互作用により感動が共有され「共感」が生まれやすいタイポロジーを有している。血縁的、地縁的繋がりが希薄となり、個人主義による人間の孤立化が進む現代だからこそ、その存在意義が増していると言えるのではないだろうか。

図版

図1.12.筆者作成 図2.3.4.6. S.ディドワース「劇場—建築・文化史」（1997年）早稲田大学出版部から抜粋 図5. sadohara.blogspot.com 図7. celeb-kyoto.com 図8. 静嘉堂文庫蔵 図9. 出光美術館蔵 図10. 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館蔵 図11. 江戸東京博物館

参考文献

- 1 清水裕之、「劇場をめぐる旅」INAX出版（1994年）p24
- 2 永竹由幸、「オペラと歌舞伎」丸善ライブラリー（1993年）p14
- 3 アラン・ヴィアラ、「演劇の歴史」白水社（2008年）p16
- 4 清水裕之、「劇場をめぐる旅」INAX出版（1994年）p24
- 5 小笠原恭子、「出雲のおくに—その時代と芸能」中公新書（1984年）p162
- 6 永竹由幸、「オペラと歌舞伎」丸善ライブラリー（1993年）p27
- 7 清水裕之、「劇場の構図」鹿島出版会（1985年）p110
- 8 ロベール・ピニャール、「世界演劇史」白水社（1969年）p40
- 9 S.ディドワース、「劇場—建築・文化史」早稲田大学出版部（1997年）p67
- 10 望月一史、「〈イタリア式〉劇場の誕生試論」武蔵野音楽大学研究紀要（2017年）P167
- 11 小笠原恭子、「都市と劇場 中近世の鎮魂・遊楽・権力」平凡社選書（1992年）p143
- 12 服部幸雄、「絵で読む歌舞伎の歴史」平凡社（2008年）p61
- 13 服部幸雄、「大いなる小屋 江戸歌舞伎の祝祭空間」平凡社ライブラリー（1994年）p15
- 14 清水裕之、「劇場の構図」鹿島出版会（1985年）p155
- 15 服部幸雄、「大いなる小屋 江戸歌舞伎の祝祭空間」平凡社ライブラリー（1994年）p162
- 16 清水裕之、「劇場の構図」鹿島出版会（1985年）p28