

広場と芸能の零度

一、零度の芸能

現代演劇において最も優れた演出家の一人であるピーター・ブルックは、『なにもない空間』の冒頭にこう書きつけている。あまりにもよく知られている話であり、いささか気恥ずかしくも感じられるのだが、¹⁾ともかく紹介してみたい。

どこでもいい、なにもない空間——それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる——演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ。²⁾

それは訳者である高橋康也が正しくも指摘しているとおり、まさしく「本書の冒頭を飾るにふさわしい啖呵であ」り、演劇に対する原理的な入射角として重要である。といつても、「演劇の原点をこのように確認したからといって、そこからただちに不可避的に発生してくる果てしない問題を防ぐことはできない」³⁾はずである。

ところがわたしたちがふつう言う演劇とは、必ずしもそういう意味ではない。真紅の緞帳、スポットライト、詩的な韻文、高

橋本裕之

笑い、暗闇、こういったものがすべてが雑然と、ひとつの大きっぱなイメージの中に折り重なり、ひとつの単語で万事まかなわれているのである。映画が演劇を殺す、などとわたしたちは言う。そのときわたしたちが思い描いているのは、実は映画の草創期のころの演劇、つまり切符売場やらロビーやらリクライニング・シートやらフットライトやら装置転換やら休憩やら音楽やら、そういったものによつて現わされる演劇であつて、まるで演劇とは本来こういうものにほかならないのだといわんばかりだ。⁴⁾

じつさい、ブルックみずからもこうした諸問題にかかわる幾多の困難を経験してきたのであり、その一部始終を細大洩らさず書きつけるべく紙数を費やしていた。にもかかわらず——否、だからこそ、というべきなのかもしれない——、冒頭を飾った啖呵は演劇を演劇として成立させる原理的な条件を明示しているという意味において、今日でもその存在理由を手放してはいない。きわめて特異な芸能史を構想した折口信夫もこう述べている。

譬へばかう言う形を考へてみたらよい。——路傍の広い所に沢山の人が集つて輪を画いてゐる。其中で数人の人が芸をしてゐ

る。所謂衆人環視の中の大道芸である。其処には芸を演じてゐる者の外に、囃しをしてゐる者も居り、其外に、謂はゞ見物からは見えぬ、楽屋の中にある筈の者までが、公衆の面前に控へてゐる。／＼が言ふ形は、ひよつとすると、もとは完全な芸能団体があつて、規律のある場所としてゐたのが、舞台を失つて広場に出て行き、青空の下の劇場でする様になつたのだと、考へられてゐるかも知れない。だが本道は日本の芸能に、舞台のなかつた時代や、もと舞台を演出場としなかつた座敷芸能のあつたことを考へてみなくてはならない。そして日本の芸能の多くの部分が、むしろ、さう言ふ形からおこつたものと仮定してみるのが、適してゐる見方である。

折口は芸能の本来的な形態として、「路傍の広い所に沢山の人が集つて輪を画いて」おり「其中で数人の人が芸をしてゐる」、いわば「衆人環視の中の大道芸」をあげている。それは「見せ物の対象になる芸が芸能である」という表現にもよくうかがわれるところであつたが、いかにも折口らしく芸能史を遡行する試みを同伴していた。「本道は日本の芸能に、舞台のなかつた時代や、もと舞台を演出場としなかつた座敷芸能のあつたことを考へてみなくてはならない」というわけである。折口はたまたみかける。

芸能と言ふものは、かう言ふ漠然とした広範囲に互るものを含んでゐると考へていたゞきたい。従つてまづ、大道で行はれる芸能、舞台と楽屋と見物席との間に、何の隔てるものもない、同じ平面にそれ等があると云ふ様な状態にあつた、更に低い芸能の時代を考へなければならぬ。

折口は「舞台と楽屋と見物席との間に、何の隔てるものもない、

同じ平面にそれ等があると云ふ様な状態」を「更に低い芸能の時代」に着地させている。こうした所説は必ずしも実証的な性格を持つていないが、「時代」という文字がよくしめしているとおり芸能史を遡行する試みの一環を構成しており、きわめて実体的な響きを持つ。本来的な形態といつた所以である。

だが、折口の所説が持つ可能性はまったく異なつた位相にこそ存在する。それはむしろ芸能の始源、つまり零度の芸能を想定したものであり、期せずしてブルツクの啖呵とも響きあう。折口もまた芸能を芸能として成立させる原理的な条件を明示してゐたといふことはできないだらうか。しかも、折口はそのような条件が実現される「路傍の広い所」に対して、「広場」という表現を付与してゐた。したがつて、広場は芸能を発生せしめた摇篮を意味するのみならず、零度の芸能が演じられることによつて編制される意味論的な空間であると考へることもできる。

あらかじめ書きつけておきたい。本稿の目的は広場と芸能の関係に言及した従来の成果を参照しながら、広場と芸能に関する視座を概括して、願わくば原理的に深化させることである。そのためにも、折口が夢想した零度の芸能にまつわる光景を念頭におきながら、あらためて芸能を芸能として成立させる原理的な条件を洗い出しておかなければならない。

二. 芸能の条件

私はかつて「芸能の条件」という表題を持つ論文において、折口が構想した特異な芸能史に登場する「招かれざる客」に留意し

ながら、芸能を芸能として成立させる原理的な条件を「見る／見られる」関係に求めてみた。¹⁸すなわち、芸能を「見る／見られる」関係によって規定される表現として定位したわけである。前述した「見せ物の対象になる芸が芸能である」という折口の所説は、こうした視座を最も端的にしめしているということができるだろう。

だが、私は「ただちに不可避免的に発生してくる果てしない問題」にも気づかされてしまった。「かくして、筆者の関心は芸能をあらしめる「ある体系」、つまり芸能の条件として「見る／見られる」関係を前提して、その付置連関を問うところにむけられていった」のである。それは「見る／見られる」関係を成立させる諸装置の付置連関を記述する試み、いわば「見る／見られる」関係の徹視的政治学を呼びさます。たとえば、郡司正勝は同じく「招かれざる客」に留意しながら、「見る／見られる」関係における階級の存在を強調している。

「見る／見られる」の関係は、実は、どこまで客観性を保つものであるかは疑わしい。見るというのも、一種の行為であるから、観客は、この行動をとまわなくては成立しえない。したがって、鑑賞といえども、純粹にみるということは成立しえないのではないかとおもう。(中略)／また、「見下す」と「見上る」は、同じ観客席から生ずる行為でも、それによって、舞台芸が反応を起さないわけにはいかない。棧敷と土間では、見る行動に階級性を与えることになる。¹⁹

郡司がとりあげた歌舞伎の「高貴な階級の見物席としての棧敷」¹⁹は、さしずめ「見る／見られる」関係の階級性をきわだたせ

る装置の筆頭でもあろうか。こうした装置はおそらく無数に存在しており、「見る／見られる」関係をどこまでも錯綜させていったはずである。かくも錯綜した「見る／見られる」関係の徹視的政治学はどこかしらブルックの迂遠な試みを思わせるが、だからといってくじけるべからず。私じしんも古代末期く中世初期の都市空間における祭礼や芸能の光景に取材しながら、「見る／見られる」関係の一端を記述する試みを継続してきた。²⁰

だが、古代末期く中世初期の都市空間は「見る／見られる」関係を成立させる諸装置の付置連関を記述するためのみならず、芸能の条件とでもいふべき「見る／見られる」関係じたいを洗いなおすためにも、きわめて興味深い対象を満載している。たとえば、平安京／京都是「招かれざる客」が大量発生した場所であり、したがって「見る／見られる」関係が飛躍的に拡大した場所でもあった。²¹といつても、本稿はこうした消息の一部始終を追跡する目的を持っていない。むしろ柳田国男のよく知られた所説、つまり「祭から祭礼」²²の核心を紹介しておきたい。

日本の祭りの最も重要な一つの変わり目は何だったか。一言でいふと見物と称する群の発生、即ち祭の参加者の中に、信仰を共にせざる人々、言はぶたゞ審美的立場から、この行事を観望する者の現はれたことであらう。²³

観客こそが祭を祭礼に変化させた決定的な契機であった。こうした所説は折口の所説とも響きあつており興味深い。だが、その結論はいかにも柳田らしく歴史主義的なものであった。つまり「多くの土地の祭を「祭礼」にしてしまったのは、全体としては中世以来の都市文化の力であった」というのである。柳田の視座は祭

礼のみならず、芸能にもうまくなつてはまる。やはり不特定多数の観客が存在しなければ、芸能の条件とでもいうべき「見る／見られる」関係は成立するべくもないからである。したがって、そのような不特定多数の観客を準備した古代末期～中世初期の都市空間は、折口が夢想した零度の芸能にまつわる光景をいわば現実的な出来事として「路傍の広い所」に出現させたものと思われるのである。

一方、林屋辰三郎はみずから「特定の世界に受容された、いわば限定された観客ではなく、自発的に自由に群集した観客を、みごとにとらえた史料として、それはまことに稀有な存在である」とすらしい『新猿楽記』を参照しながら、観客が多様化していった過程を追跡してこう述べる。

ここで考えられることは、観客といふ最初の存在が、当時においては都会的・当代的な代表人であったことである。この観客の在り方は、実は今後の歴史のなかの観客を規定するもののように思われる。／そのほか観客を考えるために、誰もが気が付くのは一定の劇場に集合する以外の拡大観客予備群の存在であろう。彼らは祭礼の見物衆となった貴賤都鄙の人々である。(中略) こうした都市およびその近郊の祭礼の「見物下人」たちも、劇場の観客の外延において考えねばならない。実際に見物の対象となる芸能の内容は、『新猿楽記』のそれとほぼ変わりはないのである。これらはまさしく芸能の環境といつて少しもさしつかえないと思う。⁽¹⁸⁾

「一定の劇場に集合する以外の拡大観客予備群」は、文字どおり「路傍の広い所」に出現した零度の芸能に蝟集する存在であ

らう。こうした所説は「見る／見られる」関係じたいが古代末期～中世初期の都市空間において飛躍的に拡大した消息を示唆しており、柳田の所説とも少なからず響きあっている。というよりも、林屋の所説は柳田がいう「中世以来の都市文化の力」の具体的な動向を概況したものとして理解することができるともいえない。

ここにおいて『新猿楽記』を生み出した王朝末期の時代が、観客と環境において大きな転換を示した新時代であることを、考えておくべきであろう。古代において単に「観客」という場合には、いうまでもなく東洋的楽舞と概言される歌舞・舞楽があるのだが、これらの貴族・官人を主とした観客から、王朝末期の下人を外延とする観客へと大きな転換を示したのである。芸能が個人の技芸を中心としながら、社会の支持によって成立していることを考えると、この社会の拡大した『新猿楽記』の時代こそ、最も注目すべき時代ということになろう。⁽¹⁹⁾

古代末期～中世初期の都市空間が零度の芸能に対して安定的な環境を提供してきたことを確認した上で、誤解されることを恐れつつも、もう一歩だけ踏み出しておきたい。「見る／見られる」関係はこの時期以降、いわば社会的な経験として定着した。したがって芸能もようやく芸能として成立する条件を獲得した、つまり零度の芸能が出現したということではできないだろうか。そうだとしたら、本稿もようやく零度の芸能じたいに回帰することができ

る。ところで、郡司は「おそらく、はじめての観客発生の意識には、自分の重いものが、その芸能の参加とは、別の、関係のない場において覗いてみようという態度に発するとすれば、まず、自分の

位置を「見えない」ものという条件のものに「見る」ことになる」といつている。だが、「見る／見られる」関係における階級の存在は前述したとおり、「はじめての観客発生の意識」にかかわる問題というよりも、むしろ「ただちに不可避免的に発生してくる果てしない問題」の一つであろう。じじつ郡司も「階級の高い観客は、不参加によって、見ようとし」ていたとしても、「一方、常に芸能を祭りの場のなかで、つねに参加しようとしている芸能共同体の見物とがあった」ことを指摘している。そして、私は後者こそ「招かれざる客」の典型をしめしており、零度の芸能を成立させる決定的な契機であったと考えているのだが、はたしていかがなものだろうか。

三信遠の花祭に見られる特異な光景を思い出してみたい。花祭の観客は二種類に分けられる。すなわち、神座の客と「せいと」の客である。早川孝太郎は両者を評して、「神座の客がこれを内容的に分類して、第一に一般部落内の婦女子、それに祭事に直接関係をもたぬ有力者すなわち旦那衆と、その他特別の招待客であるに對して、「せいと」の客は、大部分がいわゆる他所者で、祭りになんら交渉のないただの見物である」といふ。神座の客は観客でありながらも、いわゆる観客を含蓄していない。「衆座の後に位置を占めて、静肅に見物して」る神座の客は、花祭という儀礼の全体を構成する正式な要素の一つであり、いわば所与なのである。ところが、「せいと」の客は「なんの節制も統一もない群集」、まさしく「招かれざる客」であり、花祭を祭礼もしくは芸能として成立させる決定的な契機であった。その実態を見る。

どこの「はな」でもそうであるが、日の暮れ方いまだ神座で神

下し等の儀式を行なっている頃は「せいと」は至って淋しいもので、早出の子供達が遊んでいる程度であるが、やがて行事も進んで、竈に日が入り、神座には提灯や電気が点いて、そろそろ舞いが始まるころになると、羽織を頭から引き被ったり手で頬被りしたような連中が、なかには立派な二重廻しなど着て二、三人ずつ一団になって、つぎつぎに表の暗がりから姿を見せてくる。

早川の報告はいかにも「招かれざる客」の風情を感じさせるものであった。だが、当初こそおたやかであった「せいと」の客は、まもなく悪態の口火を切つて落とす。舞子はいかにおよばず、神座の客や衆の座も容赦しない。「せいと」の客同士ですら悪態をつきあう始末である。そして――。

祭りの次第が進行して、地固めの舞いから花の舞いに入るころには、「せいと」は押せ押せの混雑で、涛のように揉み返している。その中から絶えず悪態の突撃が続く。舞子が代るたびに、その恰好から舞い振りまであらん限りの酷評をやる。やれその腰つきはどうしたの、そんな手振りじゃ唄が嘆くだろのと、かりに激励としても、遙かに度を越えた文句である。そうかと思ふと、ふつと気が変つて「やあれ舞った、よう舞った」と囁いたてて、いっしょに舞子の中へ飛び出して、躍りかつ舞うのである。鬼が出るとまたやる。「さかき」「やまみ」などの重要な役に対してもけつして遠慮はせぬ。しかしこの場合は気持がちよつと変る。鬼に対する評で、ほとんど極り文句になっているのは「恐ろしく赤い面だな」とか「えらく鼻の高い奴じやないか」などと、わざと覗き込んだりして、感心したりさも驚い

たふりをする。そのうちだんだん驚愕から平静に復つた様子を見させて「変に静かにしてけつかる」とか「偉そうなふりをする」とか何がな難癖をつけて酷評に移る。こうした「せいとぶり」も、教えるでもまた習うわけでもない。祭りのたびに繰り返される、永い伝統の一端であつた²⁶⁾。

少しばかり長く引用してしまつたが、以上見てきた早川の報告は「罵倒する／罵倒される」関係が「見る／見られる」関係の極端な形態であつた消息をよく知らせている。「せいと」の客が浴びせかける多種多様な悪態は、花祭を芸能という位相にせりあげるための、最も劇的な契機を提供していたわけである。早川はいう。

「せいと」はせいと（庭燎）からきた呼称で、庭燎の周りに終夜立ち通してるところから言つた名である。それでこの場所の淋しさと賑やかさで祭りの景気が左右されたのである。したがつて、「せいと」が賑やかなほど、景気は引き立つたのであるが、しかし時によつては、少し迷惑な場合もある²⁷⁾。

迷惑なばあいは前述したとおりであつたが、この過剰な「見る／見られる」関係が成立する空間じたいても一考する価値を持つ。郡司も強調しているとおり、「見る」「見せる」というのは相対的な意識であつて、そういう意識を成立させる「場」が、実は問題²⁸⁾であり、「これは見物の参加が求められる「場」にしてもおなじで、あつたものと思われるからである。

こうした場は花祭についていえば、舞戸と庭燎が交渉するところに成立している。舞戸は文字どおり舞子が舞う空間である。一方、庭燎は「舞戸の一端かあるいはそれに続く土間へ、四隅に石または木を渡し、簡単な炉を作」り、「終夜檜を燃やした」空間で

あり、「事実上一般見物の中心点²⁹⁾」を提供していた。両者が交渉するところにこそ、「罵倒する／罵倒される」関係をも含めた「見る／見られる」関係が成立するのである³⁰⁾。それは折口が夢想した零度の芸能にまつわる光景をしのばせるものであつた。「路傍の広い所に沢山の人が集つて輪を画いて」おり「其中で数人の人が芸をしてゐる」光景、そして「其処には芸を演じてゐる者の外に、囃しをしてゐる者も居り、其外に、謂はゞ見物からは見えない、楽屋の中にある筈の者までが、公衆の面前に控へてゐる」光景を花祭に投影してみることは必ずしもむずかしくないだろう。

すなわち、花祭に関しても「見る／見られる」関係が成立する空間は、何よりも零度の芸能が演じられることによつて編制される。そして、いわば意味論的な空間として塗り替えられるのである。私はこうした空間に対して、零度の広場という表現を付与してみた。この提案は唐突な印象をもたらすかもしれないが、広場と芸能に関する視座を概括して、願わくば原理的に深化させるという本稿の目的にとつても、少なからず有益なものであると思われる。零度の芸能が演じられることによつて編制される意味論的な空間を零度の広場として措定する。そのためにも、今度はいわゆる広場論を少しばかり經由して、広場を広場として成立させる原理的な条件を洗い出しておかなければならない。

三. 広場の条件

いわゆる広場論を主導してきたのは、何といつても都市計画史の分野である。私はその成果を概観する能力を持ちあわせていな

いが、ともかく管見した範囲で論述してみたい。広場は一般に「集会、市場、美観、交通などのために設けられる公共的な空地」であり、「公共建築の前や道路の交差点など都市空間の要所に設けられる」といわれている。その条件は加藤晃規も述べているとおり、「人が集まる」、「公共中心性をもつ」、「空地的空間の一定のひろがりがある」、「三要素」であろうか。ところが、ポール・ズッカ―は西洋の広場について、こう述べていた。

広場に関しては、空間を限定する三つの要素が存在する。すなわち、周囲の建物の列、地面の広がり、頭上の空という想像上の領域である。建築的な骨組、地面、天井という空間を構成するこれら三つの要素の形態は、もちろん広場の平面上のレイアウトによって、もっとも明確に限定されるものである。

そうだとしたら、広場はどうやら單純に広い場所を意味するというよりも、「壁、床、天井という三つの面で確實に限定された空間」であり、「実質的には屋外空間ながら、形態的には一種の屋内空間のような形をもつもの」であると考えられているらしい。だが、そのような広場が日本に存在しているものだろうか。じつさい、日本は伝統的に広場を持たなかったといわれる。しかも、「私たちの都市に欠けているものは、この広場と、広場に象徴される」ところの市民社会の論理ではないか」とすら考えられてきたのである。こうした通説は一定の説得力を感じさせないでもないが、上田篤が早い時期にその陥穽を指摘している。

この「一種の広場信仰」ともいふべき思想は、日本の、とくに知識階級の間にある抜きがたい西欧コンプレックスと深く結びついて、自虐的な日本の都市批判となって、常にはねかえって

くる。そして、いまだに都市の中に「広場」一つを生み出しえない日本の都市政策の貧困さ、その後進性がいつも慨嘆されるのである。このような情況の中で、私は、広場、とくに西洋の広場のもつ意味を、その發生を通して、改めて考え直してみたいと思う。それがこれからの日本の都市政策における広場の意味づけにつながると考えるからである。

上田はこうした視座に立脚しながら、広場の原型を求めて古代ギリシアのアゴラにたどりついている。アゴラの本義は「戸外における共同体の集まり場」であった。「広場の原型であるアゴラをこのような人々の「集まり場」という意味に解すれば、広場は、必ずしも西洋社会の「特産物」でもなければ、都市にのみ限定されたものでもなくなってくる」はずである。かくして、上田は広義の広場を意味する「ひろば」という概念を設定して、大きく三つに分類する。

「ひろば」は広義の広場、つまり人々の「集まり場」を意味している。上田はこの「ひろば」を制度的もしくは慣習的に認められた広場とそうでないものに大別する。制度的もしくは慣習的に認められた広場は狭義の広場である。続いて狭義の広場を定形型と非定形型に分類する。前者は「一定の形と空間的結晶性をもった定形型の広場」を意味している。だが、こうした広場は日本に存在しない。一方、後者は「形の定まらぬ雑然とした広場」である。日本の駅前広場や市役所広場に見られるような、「広場」という名前がついているから広場なのである」ともいえるようなものをさす。以上がいわゆる広場として理解されてきたわけである。

ところが、上田は「名も形も広場ではないが、しかしそこにお

ける人々の生活内容が、ひろばの原義そのものであるような生活空間がある」という。たとえば、道や神社の境内。上田は一般的に広場の範疇に含まれない「ひろば」に対して、「自由広場」という呼称を託している。それは「広場の本義にかえった「共同体の集まり場」としてのひろばであり、市民自身の手でつくりあげられ、管理されるひろば」である。

上田の所説は広場に関する通説を相対化するものであり、以降の広場論にも少なからず影響した。たとえば、加藤も上田の所説を評して「より広い意味で広場が概念化されており、広場の原理が単に建築的構成によるだけでなく、人間の一定の行動を触発させる場所の環境にもかかわっていることを示唆している」といひ、みずからも「広場の建築的空間性を重視する視点から、広場の場所性と人間行動を重視する視点への転換」を強調している。加藤はこのような提案を实践するべく、上田の所説を一部修正する。

上田は、いわゆる「広場」以外に含まれる具体的な場所について、大別して特定空間型と不特定空間型の2種類があるとし、前者の事例に、日本における道空間や神社の境内地、鎮守の森市のたつところ、都市の河原などの公共的空地を挙げ、後者については、文字どおり特定場所がなく、人々が複数集まって対話のもたれるすべての場所を挙げている。この場合、場所性と人間行動を重視する立場からすれば、両者の間に根本的な差異があると思われる。特定の場所であることは、不特定の場所であることに對比した時、広場の原理、ひいてはそこにおける人間行動を大きく変えているのではないか、と思われるのである。⁽⁴³⁾

加藤はこう述べて、広場をやはり大きく三つに分類している。第一は「不特定な場所に生起する自由広場」である。「そこでは人間の主体的な行動のみが「内側の感覚」をつくりだし、その場の環境にはなんらの誘発性も期待しない」という。第二は「場の環境のうちに物的・非物的（社会的・文化的）エレメントを集合し、想像力に基づく「内側の感覚」を生ぜしめるべく、それらを相対的な関係性をもつて配置」したものである。「特定の自然の場所の誘発性と人間の能動的な行動をとともに期待するところから場所的広場と称する」という。第三は「建築的広場」である。「物的要素に建築的な構成を明確に与え、それによって困い込み、ないしは中心性を体現させる」ものであり、「特定に自然的場所にとらわれないことから建築的構成がもつ誘発性がすべてであり、異種社会の人間すら受動的にそれに規制され、その能動的行動が期待されることはない」という。⁽⁴⁴⁾

といつても、加藤における主要な関心事は第二の場所的広場である。第一の自由広場はまったく扱っていない。それは「広場が人間あるいは人間集団にとつて如何なるなる意味と構造をもち、それがどのように現象しているかを明らかにするうえで、特定の場所に展開するものについて考察するほかないし、そのような対象にしぼることで人間と環境のかかりの一端を把握することが可能だと思われるからである」らしい。一方、第三の建築的広場についていえば、建築的広場が主要な関心事であると考えられるズッカーにおいても、場所的広場に対する視座の萌芽が見られることを指摘している。

ズッカーは広場の原型として「閉鎖的な広場Ⅱ内包的な空間」

「建物のそびえたつてゐる広場Ⅱ方向づけをされた空間」、「核広場Ⅱ中心地点のまわりに形づくられた空間」、「複数のまとまつた広場Ⅱ結合した空間単位」、「無定形の広場Ⅱ無限定の空間」⁴⁶という五種類をあげる。だが、最後に登場する無定形の広場は「前述の4タイプが積極的に広場空間の統一感を形成するのに対し、広場と呼ばれてはいるものの3次元的な空間の結晶性が低いものであり⁴⁷、かなり異なった性格を持つものと考えられる。どうやらズッカーじしんもあまり積極的に評価していないようであるが、加藤はいう。

この無定形広場には、日本でみられるような、特定の自然的場所が広場に転化する例も含まれるだろう。建築的な構成が広場をとりまくのではなく、人びとの集まり具合や社会的な規範が特定の場所を広場化してしまうものである。寺社の境内地や河原あるいは橋詰めなどがある。西洋の広場も今日のような建築的構成をもつに至る前の発生的状況をみればこの種の無定形広場が多く、このような広場を仮に場所的広場と呼んでおく⁴⁸。

そもそも無定形の広場は加藤も整理しているとおり、「物理的な閉鎖性の弱いもの、空間の統一性の印象の弱いもの、そして名前だけの広場をこれにあてている」から、「つまりゲシュタルト（結晶形態質）の弱いもの」を意味している。だが、加藤は「無定形であつても境界を強く意識させる場合のあることを動物におけるナワバリの存在が教えてくれるし、目にみえない環境要素である習慣とか社会制度とかが空間のうちに一定の秩序や統一感をもたらしうることを我々は知つてゐる」といつて、無定形の広場が「単なる低ゲシュタルト質（低結晶形態質）のもの」と、規範などの積

極的意味作用をもつものに種別されうる」ことを強調する。そして、「場所的広場とはこのような意味作用を伴う空地を指すのである」⁴⁹とも述べるのである。

加藤が「広場の場所性と人間行動を重視する視点への転換」を強調するのは十分うなずける。だが、場所的広場という概念は上田が提唱したような広場の本義、つまり零度の広場にかかわる問題というよりも、むしろ「ただちに不可避的に発生してくる果てしない問題」の一つであろう。零度の広場が人々の「集まり場」であつたとしたら、加藤が度外視した自由広場をも含めて零度の広場を問ひなすことこそが肝要であると思われる。加藤も依然している瀬尾文彰の所説を参照しておきたい。

物理的な形式としては何ら特別の形をなしてはいなくとも、社会的に意味づけられてゐるといふその事実だけによつて、そこにいけば《場所》の内部感覚がおのずから生じてくるという、そういう例だつてあるのである。つまり自分があるべき《場所》にいるという感じ、自分にふさわしい空間の内部にいるのだという実感、それが単に意味論的のみ成立することがある。たとえば、家長が家長の占めるべき座を占めている限りは、「俺は家長である。」という充実感に満たされる《場所》にいる。逆に、家長が自分の占めるべき位置でないところに座らされたとすれば、憤懣やるかたなしという感じを抱くに違ひない。それは、いるべき場所の外側にいるという落着かなさである。そんな例からしても、形態の条件によることなく、ひとえに《意味》の条件にのみよるところの空間の内部化という現象のありうることが分かるのである。⁵⁰

こうした所説は場所的広場よりも、むしろ「不特定な場所に生起する自由広場」、つまり「人間の主体的な行動のみが〔内側の感覚〕をつくりだし、その場の環境にはなんらの誘発性も期待しない」広場をとりあげることとを要請しているようにも思われる。ところが、加藤は瀬尾の所説に立脚していることを表明しながらも、「場所的広場を、非物理的意味作用を形成原理にもつ空地⁵¹⁾」として規定するのみであり、やはり自由広場を度外視するのである。したがって、瀬尾と加藤の視座は必ずしも一致していないということができるかもしれない。

瀬尾は「《場所》」というものを、いわばその生命である「意味」の方から考えてみ「たばあい」、「意味」内容に従って、幾つかのカテゴリーに分類してみることができよう⁵²⁾」と述べている。それは「出来事の《場所》」、「表現の《場所》」、「規範の《場所》」、「心像の《場所》」、「印象の《場所》」⁵³⁾という五つである。各々をくわしく説明することはできないが、最初に登場する「出来事の《場所》」は「行為や出来事の発生する〔ところ〕である」という意味において、零度の広場を意味しているだろう。「ところ」というのは、物理的な範囲ばかりでなく、行為や出来事をも含めた状況、すなわち（場面）を意味する⁵⁴⁾のである。

人や人々が何かをしていたり、あるいはただいるだけでもよいのだが、その情景がある種の安定の雰囲気をかもすときには、われわれはそれを（場面）と呼ぶ。そして、そこに一つの《場所》を発見する。つまり、出来事や行為の世界としてすくい上げるわけである。あるいは、出来事や行為そのことが、空間を意味あるものとして、そこにあらしめていられる⁵⁵⁾と考えるのである。

これが自由広場、つまり零度の広場に関する所説であることはもはやいうまでもないだろう。じつさい、加藤も自由広場が「意味内容としては出来事の《場所》たりうるが、それ故に操作対象とはなりにく⁵⁶⁾」いと述べている。一方、加藤が強調する場所的広場は「意味内容として規範の《場所》であり、「それが物体の形式的形成原理を顕著にする場合は、建築的広場へと発展する」という。「規範の《場所》」に関する瀬尾の所説も見ておきたい。「規範の《場所》」は「社会的文化的な規範として《意味》づけられている《場所》」⁵⁷⁾であり、「出来事の《場所》や表現の《場所》が、きまり文句化することによって、規範の《場所》へと形式を固着させていく⁵⁸⁾」と考えられる。そうだとしたら、いわゆる広場論は自由広場を度外視してしまうことよりも、自由広場が場所的広場に発展する過程を想定することが求められているのである。

「出来事の《場所》」が「規範の《場所》」にせりあがる過程は、「見る／見られる」関係が飛躍的に拡大して、いわば社会的な経験として定着する過程としても理解することができよう。零度の広場はそのような過程においてこそ、意味論的な空間として編制されるのである。加藤は「広場にやってくれば、人と人との直接的な接触が可能となり、しかもその接触が互いに対等な関係で展開されうと思われるのであり、「言い換えれば、広場のものつそうした属性を期待して、人が集まるのである」という。すなわち「広場の原理とは情報の直接的交換の場である」と考えるわけである。また、市川秀之は加藤の所説に賛意を表しながらも、「モノやあるいは神への祈り、愛情や脅威といった精神的、霊的なものまでもが交換される場所として広場をとらえてみたい」という。

そして、広場を「人が集まり交換するための特定の空間」として規定している。

市川は「民俗学ではその広場を設置し、また使用する主体の存在がまず第一に問題化されなければならないだろう」といい、「集落的広場(共同体的広場)、都会的広場、支配的広場の三つの類型」を設定している。こうした類型はいずれも「私自身のいくつかの広場事例との関わりの中から生まれたものである」らしいから、いわば経験的な性格を持つ。したがって、本稿が提出する原理的な視座に必ずしも合致しないようにも感じられるが、にもかかわらず市川が広場を「人が集まり交換するための特定の空間」として規定していることや「その広場を設置し、また使用する主体の存在」を重視していることは、零度の広場を意味論的に編制された空間として理解する本稿の視座とも響きあっているのである。

もちろん「人が集まり交換する」理由はさまざまであり、芸能もそのような理由の一つでしかない。だが、芸能は「見る／見られる」関係に規定されているのみならず、「見る／見られる」関係を飛躍的に拡大させるものでもあるため、人々を蝟集させる契機としてきわめて強大な媒体であるということができるだろう。したがって零度の広場にしても、零度の芸能が演じられることによって成立するばあいが少ないと思われるのである。以下、広場と芸能の関係に言及した従来の成果を参照しながら、そのような過程の実際に接近していきたい。

四、零度の広場

大正九年(一九二〇)八月、柳田国男は岩手県の小子内浜という小さな漁村を訪れた。その夜は小子内浜に一軒だけあった清光館という宿屋に投宿したのであるが、おりしも旧盆の十三日であり、柳田も地元の人々に混じって小子内浜の盆踊りを見ている。その様子は「浜の月夜」という短い文章において、こう描かれていた。

五十軒ばかりの村だと謂ふが、道の端には十二三戸しか見えぬ。橋から一町も行かぬ間に、大塚かと思ふやうな孤立した砂山に突当り、左へ曲つて八木の湊へ越える坂に為る。曲り角の右手に共同の井戸が有り、其前の街道で踊つて居るのである。太鼓も笛も無い。淋しい踊だなど思つて見たが、略これが総勢であつたらう。後から来て加はる者が、ほんの二人か三人づつで、すこし永く立つて見て居る者は、踊の輪の中から誰かどが手を出して、ひよいと列の中に引張り込んでしまふ。次の一巡りの時にはもう其子も一心に踊つて居る。／此辺では踊るのは女ばかりで、男は見物の役である。其も出稼からまだ戻らぬのか、見せたいだらうに腕組でもして見入つて居る者は、我々を加へても二十人とは無かつた。小さいのを負ぶつたもう爺が、井戸の脇からもつと歌へなどゝわめいて居る。どの村でも理想的の鑑賞家は、踊の輪の中心に入つて見るものだがそれが小子内では十二三迄の男の児だけで、同じ年頃の小娘なら、皆列に加はつてせつせと踊つて居る。此地方ではちご輪見たやうな髪が学校の娘の髪だ。それが上手に拍子を合せて居ると、踊らぬ婆さ

んたちが後から、首をつかまへて何処の児だかと顔を見たりなんぞする。⁽⁶⁴⁾

柳田は印象的な筆致を駆使しながら、盆踊りに見られる個々の特徴を記録するというよりも、むしろ盆踊りが演じられる場の全体を民族誌的に記述することを意図しているようである。小子内浜の盆踊りは以降も、小子内浜の出身であった中村英二によって描かれている。中村は柳田国男が訪問した小子内浜の背景を調べた書物を著わしたことによって知られており、小子内浜の盆踊りにについても回想を交えながらその光景を再現していた。

だんだん盆踊りの時間になります。月が水平線から離れてしまった頃に、年かさの娘が、低い声で盆唄を歌いはじめると、それにつられて何人かの娘達が手を振りながら踊る。足で調子をとるのも、いくつの頃から覚えたのか、本能的のようにも思われるのです。五人、六人と増加し、またたく間に踊りの輪が出来る。三十分もするとかなりの輪となり、その頃になると、食事を済ませた、嫁や姑たちも加わり、二、三十人の踊りの輪が出来たのです。／むかしは時計というものを持っていない家も人もいくらもなく、時間を計るには夜は月の位置と、暗夜には星のありかによつたのですが、月が上るに従つて、踊りもさかんになるのです。／当時は家の中より外の月の光の方が明るい感じがしたのです。その月の光というものは、日光のように強烈なものでなく、淡く柔かい感じであるのです。その下での盆踊りは詩情のあるものであったのです。／月がどんどん上る。踊りは同じ踊りが続く。よくも同じ踊りが続くものだど、若い頃の私は思ったことがあります。月が中天に上つても、踊る人達

は全く意に介さないと有様。そのうちに、子供達は疲れたのか姿を消して行く。もう大人達だけである。しかも女の人達ばかりで男は誰一人として姿を見せない。見ているのは私だけである。しかし、女達はそんなことには関係なく、踊っている。月が西に傾いた時、時計は十二時をとうに回っているはずであるのに、踊りは相も変わらず、続いているのです。⁽⁶⁵⁾

ところで、都市デザイン研究体が『建築文化』に発表した「特集日本の広場」は、いわゆる広場論を代表する記念碑的な成果として今日でも高く評価されている。とりわけ「広場の歴史」という論文はきわめて重要であると思われるが、その冒頭において柳田が描き出した小子内浜の盆踊りにまつわる光景を日本の広場に關する典型として紹介しているのである。すなわち、「まさしくここでは、街路はある夜、女たちによつて「広場化」されていたのである」⁽⁶⁷⁾というのだが、これはどういうことだろうか。

私たち日本の広場は、「広場化することによって存在してきた」のである。広場というのは、ただ広びろとした物理的な空間という意味ではない。「広場化」という主体的な行動があつて初めて存在できる人工のオープン・スペースなのである。⁽⁶⁶⁾

広場は広場化することによって存在するというのは同語反復ではないようにも感じられる。だが、日本の広場が「広場化」という主体的な行動を通して、宗教的・社会的・経済的・政治的コミュニケーションの節点として利用される人工のオープン・スペース⁽⁶⁶⁾として定義することができるとしたら、零度の芸能も広場化という主体的な行動の一つであるということではあるはずである。柳田が目撃した盆踊りにまつわる光景は、まさしく零度の芸

能が演じられることによつて「見る／見られる」関係が成立する空間を広場化していった過程の実際をしめしている。そして、そのような広場化の過程において編制される意味論的な空間こそが零度の広場であるとも考えられるだろう。

やはり「特集：日本の広場」に収められた「現代の広場」という論文は、広場を成立させる条件として「その場所で広場化の欲求があること」、「そこに広場となりうる空間があること」、「そこで広場の利用が保証されること」という三つをあげており、「最初に整う要件を「広場化の契機を与えるもの」として呼ぶことができる」という。「それは三者いずれでもありうるが、いずれによりかで広場化の様相は異なってくる」のみならず、「またこのいずれかがかけても広場は成立しない」⁽²⁰⁾のである。

小子内浜の盆踊りはどうだろうか。柳田と中村はどちらも、盆踊りが演じられる場が広場化する決定的な契機として、女たちが集い踊ることを想定しているようである。したがつて、「その場所」で広場化の欲求があること」が最初の要件であり、何よりも女たちが集い踊ることじたいが広場を成立させていると考えられるかもしれない。そうだとしたら、柳田や中村は小子内浜の盆踊りに関する具体的な光景をとりあげることによつて、零度の広場という原理的な視座を民族誌的に記述する奇跡的な試みを成功させており、広場と芸能の原理的な関係、つまり広場と芸能の零度を正しく射抜いていたともいえそうである。

広場化という発想の有効性を確認するさいは、広場と芸能の關係に言及しておきながらも、広場という概念に対する一定の距離感を表明している小笠原恭子の所説を介在させることが有益であ

ろう。小笠原は広場が「現実空間の、単純に面積上の問題としての広い場であるのか、あるいは、シンボリックな、もしくは記号としての意義をこの語に認めてその機能を探らうとするのか、という点について、どのような合意が得られているのかわからないのだが、いまは仮に、第一段階として、ある程度の面積の在る場、いま少し限定して、開放性のある空間、というところからスタートすることにしておきたい」⁽²¹⁾といいながらも、広場と芸能の關係じたいを問いなおしている。

権力や体制を抜きにして、芸能そのものとして広場と関わりがあつたのか、つまり、芸能は本来的に広場と関わりがあるのかどうか。まず、そこから考えて行くのが常道だろう。／芸能が、広場で演じられるというのは、改めて考えるまでもないほどに自明のことであるように思われる。しかし、果たしてこの国の芸能は、本来的に、広場で行われるものであつたのだろうか。

ここではやくも、前述の広場の暫定的定義が果して有効なのか、芸能が演じられれば、そこがシムボリックな広場になるのではないか、という、堂々巡りに首を突つ込むことになる。それを避けるための一つの便法として、あくまで平面上に問題を限り、広くない場、つまり、狭い場、というものを設定してみたい。

これは、限定された空間、あるいは、非開放的、または閉ざされた空間ということにもなるだろう。また、広い、ということと直接の関わりはないが、固定された場と移動の機能をもつ場、という観点からも考えねばならない。その場合、広場は固定された場であり、移動の機能を持つ場とは、「道」ということにな

小笠原の所説は「日本における芸能上演の空間として、限定された閉鎖的空間と開放的空間、あるいは固定された場と移動の機能をもつ場という観点から考察する」という興味深いものであるが、広場という概念じたいに關していえば「芸能者を囲んで見物の輪ができれば、それがすなわち「広場」である、というシムボリックな概念を広場に与えるのであれば別だが」とも述べているとおり、かなり消極的な姿勢を見せている。じつさい、小笠原は論文の最後にこう書きつけていた。

この国の芸能は、見せかけの広場やシムボリックな広場での提示はあつても、じつは本質的に広場に馴染まないのではなかつたか。しかし、このように結論付ける以前に、もしかするとこの国には、もともと、広場なる空間は存在しなかつた、とする方が当たっているのではないかと、予感もするのである。

本稿において論じてきたことを反芻してみれば、小笠原の所説が妥当であるかどうかはもはや論評しなくてもいいだろう。本稿の目的は小笠原が「別だが」として度外視した「芸能者を囲んで見物の輪ができれば、それがすなわち「広場」である」という原理的な視座を概括することである。都市デザイン研究体の先見性に敬意を表して、広場化といつてもかまわない。そのような視座は折口のみならず、「洛中洛外図屏風」をとりあげながら「広場の芸能」に關する實際を描き出した守屋毅によつても強調されている。

守屋は「初期「洛中洛外図屏風」の画面構成」が「空間と時間との巧妙な結合を基調に展開すること」を指摘して、「その時間と空間の交点こそ、この時代の京都の住民が、集い、憩い、踊り、

歌つた世界にはかならなかつた」という。そして、「その時空をここでは、「広場」と呼ぶことにしたい」ともいうのである。こうした視座は広場化という概念を彷彿させるが、もちろん守屋も広場に關する通説が存在することを知っている。したがって、こう書きざるを得なかつた。

むろん、日本の都市には、伝統的に「広場」と呼びうる空間が欠落していたという指摘があることを知っている（黒川紀章『都市のデザイン』紀伊國屋書店）。その指摘は、一方にヨーロッパの都市における「広場」を想定しているのである。それは、都市共同体の統合を象徴し、またそのための機能を果す空間であつた。たしかに、この西欧型の「広場」のみを「広場」というのであれば、たとえこの時代の京都であろうと、日本の都市に西欧型の「広場」の形成がみられたわけではない。人々が群がったのは、それこそ「洛中洛外図屏風」がこと細かに描いてくれているように、京洛各地に点在する寺社の境内や門前であつたし、ひいては町かどや辻々という字が国字なのは示唆的である一であつた。それはいちじるしく分散的であり、しかも季節感に左右されるだけに臨時の空間にすぎない、固定的・統一的な西欧の「広場」には、比すべくもないのである。／だとすれば、このような多様な場を何と呼べばよいのだろうか。他に適切な表現が見あたらぬ以上、やはりこれも、多少の誤解は覚悟の上で「広場」というほかはあるまい。あえて付言すれば、日本の都市において、「広場」は、このような形で出現したのだということにならう。

すなわち、守屋は広場が「集い、憩い、踊り、歌」うことによ

五. 広場と芸能の零度

って編制される主体的な時空であると考えているのである。こうした所説は前述しておいた広場化という概念ともびつたり重なりあうものであった。もつとも守屋は「ここで「広場」ということばに固執するには、いま少し積極的な理由がある」という。それは「日本の歴史の上で、この時代ほど人々が野外へくり出し、交歓の場をつくり出した時代は、他に例をみないからであ」った。

いわば文化史的な関心である。守屋は「江戸時代の都市における文化センターが、芝居と廓という閉ざされた屋内の世界に代表されるのを考え併せるならば、それとはあざやかな対照として、ここに「広場」の時代が存在するのである」とも述べており、「主題に即していえば、「洛中洛外図屏風」は、その「広場」の時代の絵画的結実であつたと見ることもできる」ことを強調している。

だが、守屋の視座は時空を飛び越えて、一般的な地平においても確認することができる。本稿の関心もむしろそのような地平に向けられている。たとえば、柳田が滞在した小子内浜においても、広場は女たちが集い踊ることによって成立していたのである。芸能がそもそも「見る／見られる」関係に規定されているのみならず、「見る／見られる」関係を飛躍的に拡大するものでもあるため、人々を煽集させる契機としてきわめて強大な媒体であるということとは前述したとおりである。かくして、「見る／見られる」関係が成立する空間は、何よりも零度の芸能が演じられることによって意味論的な空間として編制される。こうした過程が広場化であるうが、私は生きられた空間じたいに対して零度の広場という表現を付与してきたのであった。

あらためて書きつけておきたい。柳田や中村は小子内浜の盆踊りに関する具体的な光景をとりあげるることによって、零度の広場という原理的な視座を民族誌的に記述する奇跡的な試みを成功させており、広場と芸能の原理的な関係、つまり広場と芸能の零度を正しく射抜いていたといえそうである。だが、広場と芸能の零度はいかなる方法によって組織することができるのだろうか。

もう一度だけ折口の所説を参照してみる。折口は芸能の本来的な形態として、「路傍の広い所に沢山の人が集つて輪を画いて」おり「其中で数人の人が芸をしてゐる」、いわば「衆人環視の中の大道芸」をあげていた。それは特別なことでも何でもない、いわば自然に発生した出来事であつたようにも感じられるのだが、本当にそうだろうか。芸能が広場を編制するものだとしたら、そのような方法の実際こそが最後に問われなければならない。

今和次郎は「ぞろぞろいろんな風態の人が通つている道の路傍で、何ごとがあるのか大勢の人だかりがしているのを私たちはよくみかけるが、そんな現象の起こっているのには、何か人寄せする吸引力をもっているもの、——芸当をやっているとか、演説をしているとか、あるいは何か珍らしいものがあるとか——である」という。そして、「人寄せの磁力をもっているものはどんなものか、詳しくいえば、どんなことをしているのとれぐらい人だかりがあるか」等々、「つまり人寄せと人だかりとの相互関係」³⁰を説明するべく、「きくにたかるたかり方」と「みるにたかるたかり方」について調べてみる。最初は「きくにたかるたかり方」である。

一人の人があき地に立つて何かしら演説のようなことをやっている、そこへ人だかりができる。そこへ集まってくる人だかりのぐあいがどうなるかという、演説している本人を中心として、そのぐるりに輪をなしてかたまる。その場合に演説をしている本人とその輪との関係はどうなるかという、(中略)演者の前方が広く、左右はやや狭く後方はいつそう狭くなっている。物理学的に音響に関して調べた本には、空地のようなところで正面向きに立つて話をしてその音響は、前方に8、左右に6、後に3の割に同じ強さにきかれる、とあるのだが、はたして街の人だかりにその原理が物語られているかどうか、を研究してみると、たいていの場合、演者と聴者との関係はこの物理学的な法則に支配されているので、その法則すなわちそんな比例になっていないときは何か他の原因が並存している場合だといえる。／＼ききたがって集まる人びとは大勢になってくると、すこしでもききいい位置に立とうとして、ぐるぐる回って、人の肩越しに演者をのぞきながら、ついにこの物理的原則に規定された輪を形成する一分子、一員となってしまうのである。³⁰⁾

一方、「みるにたかるたかり方」はどうだろうか。これは折口が指摘していた「衆人環視の中の大道芸」のばあいであり、「路傍の広い所に沢山の人が集って輪を画いて」おり「其中で数人の人が芸をしてゐる」ような状況が想定されているが、どうやら「何かみせている場合には、つまりみるものの場合には、人だかりの輪がきく場合とは違っている」³¹⁾ようである。その秘訣は多数の観客に「輪を画いてゐる」状態を維持させることに隠されているらしい。

なんら制約をうけない場合には、みるものののっている台のすぐ近くへいこうとして、群衆がへし合う(中略)。でもこんなに台の近くまで押寄せられたのでは、みるために集まる人だかりの人数が僅少に制限されてしまうから、大勢の人だかりをつくらせようとたくらむ場合には、実例でいうと、ガマの油を売る居合拔屋さん、このごろでは中国の芸人のやっている、あれ式に、かなり広い場所に、芸をみせながらぶらぶら回歩いて、つねに輪の小さくなるのを防ぐ心づかいがいろいろある。そのためにもつとも有効なのは、刃物を振り回すことである。そういう手を使っているのは、普通三間以上四間ぐらいに輪の直径ができている。四間ぐらいの輪だと、三重四重に肩と肩とがふれあって人垣ができるが、そういう場合にはゆうに三〇〇人の人だかりもみられるのだ。伝統的な昔からの大道芸人の商人は、なかなかそのへんのコツをのみこんでいて、有効に店張りもやっている。この場合にも、あとからたかる人びとは、人の肩越しに、すこしでもよくみえる個所を捜求めるから、もちろんまんべんのない現象を呈することになる。³²⁾

今の所説は文字どおり広場化の実際を描き出したものであるといえるだろう。とりわけ今が記録した「みるにたかるたかり方」は、広場と芸能の零度を組織する方法を具体的に解明したものとしてみわめて興味深い。今は折口が夢想した零度の芸能にまつわる光景をとりあげながらも、折口が踏みこまなかった(踏みこめなかつた?)実地調査に従事することによって、そのような光景が制作される現場を民族誌的に記述していたのである。

それにしても、折口が実地調査を経由していなかったにもかか

わらず、今の所説を彷彿させる視座を獲得することができたのはなぜだろうか。もしかしたら折口は『年中行事絵巻』のようなテクストに描かれた光景を思い浮かべていたのかも知れない。十二世紀の後半に後白河院の意向によって作成されたと考えられている『年中行事絵巻』は、平安京が培った祭礼や芸能にまつわる光景を数多く描いており、古代末期〜中世初期の都市空間における「見る／見られる」関係の実際が多種多様であったことを知らせている。

たとえば、田楽にまつわる光景だけをとりあげてみても、人々が集まる方法は異なっている。最初の光景は棟門前において演じられる田楽に関するものであり、祇園御霊会を描いた巻九に登場する。田楽法師が一人進み出て、小鼓を高く放り投げている。曲打ちの瞬間であろう。一方、びんざさら役三人・腰鼓役二人・笛役一人が半円状に整列して、小鼓役をとりかこむ。その背後に高足を携えた田楽法師が一人待機している。人々は三箇所に分かれて見物している。いわば正面に相当する棟門前は十数人の男女が集まっている。築垣をめぐらした屋敷の関係者であろうか。棟門に向かつて左側は二十人弱の男女が集まっている。そして、おりしも数人の子供が近寄ってきているところである。棟門に向かつて右側はあまり見やすい場所であるとも思われないが、びんざさら役の背後に十人弱の男女が集まっている。

第二の光景は祇園御霊会の行列に登場する田楽に関するものであり、やはり巻九に描かれている。こちらは田楽法師の全員が馬上でびんざさら・腰鼓・笛を演奏している。田楽を見物している人々こそ描かれていないが、長い行列を見物するためであろうか、

多数の人々があちこちに姿を見せており、街路じたいが広場化している様子を知ることができるのである。また、第三の光景は稲荷祭の行列に登場する田楽に関するものであり、巻十二に描かれている。田楽法師の一人は馬上でびんざさら・腰鼓・笛を演奏している。やはり見物する人々は描かれていないが、街路じたいが広場化している様子を想像することはむずかしくないだろう。黒川紀章は「平安京にも〈広場〉はなかった」といいながらも、広場の役割をはたす空間として街路を評価している。

寺社、公共施設は、やはり中心部に集中して広場や核を形成することなく、大路に沿って散在するのである。東洋の祭りが、群衆を〈広場〉に集めて行なわれるというよりも、むしろ練り歩くことを主としたために、練り歩くための〈通り〉が必要であり、寺社や公共施設も、集中して中心部におかれるより、〈通り〉で結ばれる配置が考えられたのかもしれない。／いずれにしても、平安京の〈大路〉は、貴族階級の馬車を通り、祭りが練り歩く〈路〉である必要があった。なぜならば、この〈路〉の両側の街並みは市民（やや位のある）の住む場であり、この〈大路〉は、市民を、儀式と、権力の示威によって都市の構造につなぎとめる骨組であったし、権力のショーウィンドウでもあったのである。⁸⁴⁾

『年中行事絵巻』に戻りたい。田楽にまつわる第四の光景である。巻十三に描かれている祭礼——残念ながら特定することができない——においても、田楽は二箇所が登場している。一つは城南宮祭かと考えられている祭礼であるが、境内において女性も交えた田楽が演じられている。この境内はあまり広くないせいだろうか、

拜殿の中や社殿の横のみならず、板垣の上にも観客がひしめいている。田楽が演じられること、したがって人々が次々つめかけることよつてこそ、境内は広場化しているといつたらいいだろうが。

その直後に描かれている某社の祭礼に登場する田楽においても、境内は田楽が演じられることよつて広場化している。田楽にまつわる最後の光景を紹介しておきたい。田楽法師一人が中央に進み出て、刀を眼球に突き刺す幻術を演じている。そして、残る田楽法師数人は鳥居に背を向けて整列して、びんざさら・腰鼓・笛を演奏している。その背後は人々が立見していたり屋根に登つていたり。鳥居の近くはつめかけた人々で混雑している。社殿に向かつて右側の手前は、十数人の男性が地べたに座っている。社殿に向かつて左奥、つまり社殿に近いところにも数人の男性が地べたに座っている。一方、社殿の右側に付設されている回廊は、十数人の女性（巫女だろうか）が占領している。その手前の地べたは子供が数人座っている。

とりわけ最初と最後の光景に今の所説をつきあわせてみたい。実際にも多数の人々がつめかけている以上、田楽は「大勢の人だかりをつくらせようとたくらむ」ものであったと思われる。もちろん「かなり広い場所に、芸をみせながらぶらぶら回歩いて、つねに輪の小さくなるのを防ぐ心づかい」があつたはずである。最初の光景において小鼓役が小鼓を高く放り投げて曲打ちを見せるのはこうした「心づかい」の一例であつたとも考えられるが、今は「そのためにもつとも有効なのは、刃物を振回すことである」という。じじつ最後の光景において中央に進み出た田楽法師は刀

を携帯しており、しかも刀を眼球に突き刺すという衝撃的な光景を見せつけていた。

また、今は「そういう手を使っているのは、普通三間以上四間ぐらいに輪の直径ができて」おり、「四間ぐらいの輪だと、三重四重に肩と肩とがふれあつて人垣ができるが、そういう場合にはゆうに三〇〇人の人だかりもみられるのだ」ともいう。じつさい、最初の光景でも最後の光景でもこうした人垣ができてるのは興味深い。すなわち、田楽が演じられることよつて編制される広場の寸法は、今が提示した規準に大して抵触することもなく成立しているといえるだろうか。

以上、『年中行事絵巻』に描かれた田楽をとりあげるだけでも、広場と芸能の零度を組織する方法がいかなるものであつたのかを再構成するといふ最後の課題に対して、一定の視座を提示することができたはずである。つまり必ずしも実地調査を経由しなくても、芸能が広場を編制する方法の實際に接近することはできるのであり、折口が『年中行事絵巻』のようなテキストに触発されながら、本稿において何度か紹介した所説を練りあげていつた可能性は少なくないと思われる。

田楽といふ芸能したいは変わらなくても、芸能を演じる方法が変わることよつて、田楽が空間を広場化する方法も変わる。それが「なににもない空間」であつたとしても、芸能を演じる方法が異なつていたら異なつた空間が編制されるのは、今が提示していた視座ともびつたり符合する。芸能を演じる方法じたいが広場化の方法をも規定するのである。そうだとしたら、広場じたいもまさしく「見る／見られる」関係によつて規定された表現であつた

といえるだろう。

本稿は広場と芸能の関係に言及した従来の成果を参照しながら、広場と芸能の零度に接近することを試みてきた。だが、何度も断ってきたとおり、広場と芸能の「原点をこのように確認したからといって、そこからだちに不可避免的に発生してくる果てしない問題を防ぐことはできない」はずである。広場が意味論的に編成された空間であったとしても、空間を広場化する方法はさまざまである。市川が第三の類型として設定した支配的広場もその一つであろう。

これは「支配者が被支配者に対して命令をくだしたり、権威を誇示するために設置された」ものであり、「近代以前の社会を前提にした広場の設定で、歴史的な分類ともいえるが、近代以降、行政によって設定されたさまざまな広場の中にも支配的広場の性格が継承されており、その意味においては通時代的に適用しうる類型である」と考えられる。市川は「前近代社会における例としては、高札場や城の門前などがあげられる」という。

支配的広場はそもそも支配者によって意味論的に編成された空間である以上、「見る／見られる」関係における階級の存在を強調した郡司の所説を参照するまでもなく、「見る／見られる」関係の階級性が最も深く刻印された空間であるということが出来る。「見る／見られる」関係の微視的政治学が求められる所以であるが、私じしんも前述したとおり古代末期〜中世初期の都市空間における祭礼や芸能の光景に取材しながら、「見る／見られる」関係の一端を記述する試みを継続していきたいと考えている。とりわけ棧敷は「見る／見られる」関係の階級性をきわだたせる装置の筆頭

として、いわば「広場と芸能の零度」以降を主題化するための、きわめて有益な手がかりを内在させているはずである。

だが、「ただちに不可避免的に発生してくる果てしない問題」を扱う応用編は、あらためて個々の問題について個々の別稿を用意することによって、逐一くわしく吟味していかざるを得ないだろう。棧敷もその一つであった。したがって、本稿はむしろ応用編の可能性を浮かびあがらせるべく引かれた長い補助線の役割をはたしており、いわば基礎編として書かれたといってもいいのかもしれない。

〔付記〕

本稿は私が以前勤務していた国立歴史民俗博物館において一九九〇年度〜一九九二年度に開催された共同研究「都市における交流空間の史的研究所―広場―」の成果として、『国立歴史民俗博物館研究報告』第67集（国立歴史民俗博物館、一九九六年）に寄稿するべく準備していたものである。原稿の前半部は約十年前に完成していた。だが、この共同研究に関していえば、私は館内のゲストスピーカーとして一回発表しただけであり、そもそも正規のメンバーでもなかったため、どうしても原稿を完成させなければならぬという強い動機を欠いていた。以来この原稿は完成することもなく、長らく筐底に眠っていたのであるが、今回ようやく以降の成果も撰取しながらまとめることができた。長年にわたって頭痛の種だった本稿を何とか完成させることができ、肩の荷を一つ下ろせたような気分である。

【注】

- (1) じつさい、私は現代演劇——とりわけ小劇場で見られるような現代演劇——にかかわる人々の住む「なにもない部屋」において、かつて何度となく『なにもない空間』を目撃した。
- (2) ビーター・ブルック『なにもない空間』、高橋康也・喜志哲雄訳、晶文社、一九七一年、七頁。
- (3) 高橋康也『訳者あとがき』『なにもない空間』、二一—三頁。
- (4) ビーター・ブルック、前掲書、七頁。
- (5) 折口信夫『日本芸能史序説』『折口信夫全集』第十七卷、中央公論社、一九五六年、一一二頁。
- (6) 同論文、三頁。
- (7) 同論文、三頁。
- (8) 橋本裕之『芸能の条件——「招かれざる客」再考——』『芸能』第三十五卷第二号、芸能発行所、一九九三年、参照。
- (9) 同論文、一五頁。
- (10) 郡司正勝「二つの「観客」論」『芸能史研究』第五〇号、芸能史研究会、一九七五年、五一—五二頁。
- (11) 同論文、五三頁。
- (12) たとえば、橋本裕之「熱狂の坩堝から——田楽と異類異形」『演技の精神史——中世芸能における言説と身体』、岩波書店、二〇〇三年、参照。また、私はこうした課題を深化させるべく、「観客の発生—賀茂祭の見物をめぐって—」と題した論文を準備している。
- (13) こうした消息こそが「観客の発生—賀茂祭の見物をめぐって—」で主題化したいところである。
- (14) 柳田国男『日本の祭』『定本柳田国男集』第十卷、筑摩書房、一九六九年、一七六—一九二頁、参照。
- (15) 同論文、一八二頁。
- (16) 同論文、一九二頁。
- (17) 林屋辰三郎『芸能史における観客と環境』『芸能史研究』第五〇号、二頁。
- (18) 同論文、四一—五頁。
- (19) 同論文、五頁。
- (20) 郡司正勝、前掲論文、五二頁。
- (21) 同論文、五二頁。
- (22) 早川孝太郎『早川孝太郎全集』第一卷、未来社、一九七一年、三五—四頁。
- (23) 同書、三五五頁。
- (24) 同書、三五五頁。
- (25) 同書、三五五頁。
- (26) 同書、三五六—三五七頁。
- (27) 同書、三五四—三五五頁。
- (28) 郡司正勝、前掲論文、五二頁。
- (29) 早川孝太郎、前掲書、六九頁。
- (30) たとえば、早川孝太郎はこうした場に妨ぎ出される想像力を評して、さりげなく「「はな」好き」という表現を用いている。同書、三五九頁、参照。「信仰」という術語に短絡しない早川の視座は「地狂言雑記」の前半部とも通底しており、芸能が演じられる場における想像力の所在に接近するためにも有益である。早川孝太郎『早川孝太郎全集』第二卷、未来社、一九七二年、参照。また、早川の視座における未発の可能性を指摘した小林康正の論文もあけておきたい。小林康正「「民俗」記述の無限階梯—民俗学における対象と方法の革新—」『正しい民俗芸能研究』第〇号、ひつじ書房、一九九一年、一四—一七頁、参照。ところで、以上見てきた早川孝太郎の所説は、上野誠が要領よくまとめている。上野誠「民俗芸能研究における観客論——三つの可能性——」『芸能伝承の民俗誌的研究——カタとコロを伝えるくふう——』、世界思想社、二〇〇一年、参照。
- (31) 彰国社編『建築大辞典』第2版、彰国社、一九九三年、一四—一九頁。
- (32) 加藤晃規『場所的広場の成立と展開に関する比較都市論的考察』、大阪大学博士論文、一九八五年、四頁。
- (33) ポール・ズッカー『都市と広場—アゴラからヴィレッジ・ジュ・グリーンまで—』、加藤晃規・三浦金作訳、鹿島出版会、一九七五年、

- 八頁。
- (34) 上田篤「市民と広場」『岩波講座 現代都市政策』Ⅱ(市民参加)、岩波書店、一九七三年、二六一頁。
- (35) たとえば、黒川紀章『都市デザイン』、紀伊國屋書店、一九六八年、一一三—一三二頁、参照。といっても、黒川じしんの真意は日本をも含む東洋の都市において広場が存在しなかったことを悲嘆するということよりも、むしろ東洋の都市において広場の役割をはたす空間として道を評価することであった。
- (36) 上田篤、前掲論文、二六〇頁。
- (37) 同論文、二六〇頁。
- (38) 同論文、二六八頁。
- (39) 同論文、二七九頁。
- (40) 同論文、二七九頁。
- (41) 同論文、二八一頁。
- (42) 加藤晃規、前掲書、五頁。
- (43) 同書、七頁。
- (44) 同書、八頁。
- (45) 同書、八頁。
- (46) ポール・ズッカー、前掲書、一〇頁。
- (47) 加藤晃規「広場のデザイン」鳴海邦・田畑修・榊原和彦編『都市デザインの手法—魅力あるまちづくりへの展開—』、学芸出版社、一九九〇年、七三頁。
- (48) 同論文、七四頁。
- (49) 同『場所的広場の成立と展開に関する比較都市論的考察』、九頁。
- (50) 瀬尾文彰『意味の環境論—人間活性化の舞台としての都市—』、彰国社、一九八一年、一一八頁。
- (51) 加藤晃規、前掲書、九頁。
- (52) 瀬尾文彰、前掲書、一七五頁。
- (53) 同書、一七五—一九二頁、参照。
- (54) 同書、一七五頁。
- (55) 同書、一七五—一七六頁。
- (56) 加藤晃規、前掲書、一八頁。
- (57) 同書、一六・一八頁。
- (58) 瀬尾文彰、前掲書、一八三頁。
- (59) 同書、一八五頁。
- (60) 加藤晃規、前掲書、五頁。
- (61) 同書、六頁。
- (62) 市川秀之「広場の類型と系譜」『広場と村落空間の民俗学』、岩田書院、二〇〇一年、一五三頁。
- (63) 同論文、一五七頁。
- (64) 柳田国男「浜の月夜」『定本柳田国男集』第二卷、筑摩書房、一九六二年、一〇二—一〇三頁。
- (65) 中村英二「柳田国男と小子内浜—「浜の月夜」と「清光館哀史」の背景—」、和光印刷、一九八七年、七二—七三頁。
- (66) 市川秀之、前掲論文、一四六—一四九頁、参照。
- (67) 都市デザイン研究体「広場の歴史」『建築文化』No.238、彰国社、一九七一年、七六頁。
- (68) 同論文、七六頁。
- (69) 同論文、七七頁。
- (70) 都市デザイン研究体「現代の広場」『建築文化』No.238、彰国社、一九七一年、九二頁。
- (71) 小笠原恭子「広場と芸能」『国立歴史民俗博物館研究報告』第67集、国立歴史民俗博物館、一九九六年、二二六頁。
- (72) 同論文、二二六頁。
- (73) 同論文、二二五頁。
- (74) 同論文、二二九頁。
- (75) 同論文、二二六頁。
- (76) 守屋毅「「かぶき」の時代」、角川書店、一九七六年、一一頁。
- (77) 同書、一五頁。
- (78) 同書、一五—一六頁。
- (79) 同書、一八頁。
- (80) 今和次郎「露店大道商人の人寄せ人ばかり」『考現学 今和次郎集』第1巻、ドメス出版、一九七一年、二四四頁。
- (81) 同論文、二四五—二四六頁。

- (82) 同論文、二四六頁。
- (83) 同論文、二四六頁。
- (84) 黒川紀章、前掲書、一二四―一二五頁。
- (85) 橋本裕之「騙りのパフォーマンス―幻術・外術・幻戯」『演技の精神史―中世芸能の言説と身体』、二二九頁。
- (86) 市川秀之、前掲論文、一五八頁。
- (87) 私は平成五年（一九九三）三月二十四日、国立歴史民俗博物館において開催された国立歴史民俗博物館共同研究「都市における交流空間の史的研究―広場―」一九九二年度第三回研究会の席上、「一枚のドラマトゥルギー―中世の祭礼を見物する―という口頭発表を実施した。やはり十年以上も放置しているので、できるだけ早く原稿化したいと考えている。

（はしもと ひろゆき・千葉大学文学部助教授）