

[研究論文]

## “感動”の仕組みについて —上演芸術を中心とした考察—

# Structures of Emotion in the Performing Arts

法月敏彦

Toshihiko Norizuki

〈抄 録〉

上演芸術の鑑賞者に生じる“感動”という反応に関して、上演芸術作品と鑑賞者の間に生じていると想定される現象を、レアリア、真実性、同化という用語を用いて考察し、“感動”の仕組みを明らかにした。

キーワード：感動、上演芸術、レアリア、真実性、同化

Abstract

Regarding the emotional reaction that arises when one appreciates performing art, this paper attempts to clarify the phenomena that is assumed to be produced between a performing art work and the theater-goer considering the terms “realia,” “truth,” and “anabolism,” as well as the structure of emotion.

Keywords: emotion, performing art, realia, truth, anabolism

## はしがき

おそらくは大方の人々と同じように、わたしの場合も、演劇、オペラ、音楽、舞踊、ミュージカルなどの上演芸術を鑑賞して、感動を覚える場合と、そうではない場合がある。出来栄えにさほど差がない場合であっても、印象に差が出る。このような鑑賞者の心の動きの違いは何故生まれるのであろうか。

一般的にいわれているように、人は上演芸術の内容に“同化”できた時、その内容に“感動”を覚えるのであろうか。“同化”といえ、たとえば従来の演劇論的説明では、アリストテレス（Aristotle 384 BC～322 BC）の説く“カタルシス”などの古代ギリシャ悲劇的な“同化”と20世紀ドイツのB・ブレヒト（Bertolt Brecht 1898～1956）的な“異化”がその対比として述べられることがあった。演

劇の内容に“同化”できるという見解、あるいは演劇の内容を“異化”して世の中で起こっていることに対する冷静な観察眼の獲得を図るという高邁なブレヒトの見解はわかる。しかし、どのような仕組みで観客は“同化”し、あるいは“異化”できるのであろうか。いったい“同化”と“異化”は鑑賞者の側にどのようなことが起こって生じることなのであろうか。ちなみに、“異化”は、その前提に“同化”が必要<sup>1)</sup>であろう。

本稿では、主に、言語の外側に存在する実物である“レリアリア realia”、本物のように感じられる“真実性”、芸術作品の中に自分自身の姿を重ね合わせる“同化”等の用語を使用して、上演芸術の鑑賞者における“感動”の仕組みを考察する。

## 1. “レリアリア” と “同化” もしくは “感情移入”

以前、言語学者千野栄一著『外国語上達法』に記述されている「レリアリア（言語外現実）」という用語にヒントを得て、研究発表<sup>2)</sup>を行ったことがある。それらの結論的考察として、たとえば演劇（舞台芸術）の場合、観客は、自分自身が実際に見ている舞台上の行為の外側もしくは背後に、舞台の内容とは異なる観客自身の現実を想像し“レリアリア”を感じ得ているのではないか、という仮説を得た。このような“レリアリア”の存在を想定しない限り、たとえば「舞台上で話題には上っているが頻繁に登場するわけではない主要登場人物」<sup>3)</sup>という、観客にとって印象深い登場人物の存在、それは演劇の上演ではごくありふれた現象、をうまく説明できないからである。ここでは、以上の仮説をさらに展開しようと思う。

### 1.1 “理解”の前提原理としての“レリアリア”

言語学でいう“レリアリア”は、言語という記号の外側もしくは背後に存在する経験上の実物を言語習得に際して援用する時の用語であるという<sup>4)</sup>。つまり、ひとつの言語を理解する際、その言語の外に存在する実物ないしはイメージを知っていればその言語習得が容易だが、その反対に言語外の実物に関する情報がまったくない場合、その言語を理解することが大変に困難であるということである。

たとえばtelevisionという言葉（言葉）は、現在、「テレビ」というカタカナ表記のままで通用している。「電話」と翻訳されるtelephoneと似たような理屈で翻訳を試みるとすればtelevisionは「電視（中国語）」になるであろうが、日本ではそうならなかった。このような翻訳の背景に“レリアリア”の有無が関係しているとも考えられる。カタカナ表記（あるいは原音に近い自国語表記）でしか通用しないということは、その“レリアリア”が前提として存在しなかったということだからである。また、絵入りの事典が重宝するのも、その“レリアリア”が実物に近い具体的な絵（イラスト）として事典に添えられているからである。具体的な絵は、実物が読者にとって一般的ではない、もしくは実物が身近に存在していない場合とくに重宝する。

### 1.2 “レリアリア”の種類

また、“レリアリア”は具体的な形のある実物ではない抽象的な概念を表す言語（言葉）にも存在しているであろう。たとえば、「喜怒哀楽」のような比較的単純な感情は、おそらくどのような民族、時代、社会状況下においても人々が抱くことのできる「感情」という一種の抽象概念である。芸術に縁が深いと思われる「美醜」の概念も、その質的な差異はあるものの、抽象概念として地球上あらゆる場所に存在していると考えられる。したがって、このような抽象概念を表す言語（言葉）は、比較的容易にその“レリアリア”を得ることが可能となり、翻訳すなわち自国の言語に置き換えることがで

きる。

たとえば、卑近な例で恐縮だが、草創期の英会話教本である中濱萬次郎（ジョン万次郎。1827～1898）著『英米対話捷徑』（1859刊）には「wellウワエル こゝろよひ」<sup>5)</sup>と書かれている。「快い」という感情が“レアリア”として日本語に存在していたので翻訳できたのである。ちなみに、この「ウワエル」という発音表記は現代と違うものだが、乾隆（1971～）によれば、この方が原音に近い<sup>6)</sup>という。

また“レアリア”が日本語に存在していない用例として、明治初期の丹羽純一郎（織田純一郎。1851～1919）訳述『英国龍動新繁昌記』（1878刊）をあげることができる。同書には「凝冰糖」<sup>7)</sup>という記述があり、その原語の注記は「アイスクリーム」である。これはつまりアイスクリームという言葉に対応する“レアリア”が当時の日本にはまだ一般に存在しなかったための苦肉の策としての和訳であったと思われる。中国語の冰淇淋、冰激凌なども音訳に近いものであろうから現代日本語のアイスクリームと五十歩百歩である。

### 1.3 “同化”もしくは“感情移入”

ところで、以上述べたような言語学的用法の“レアリア”と大変に似ている現象が芸術の世界にも存在すると思われる。それは、芸術というものには、常に具体的な作品があり、その作品の形態は一般論として、目の前に歴然と存在し続ける美術（造形芸術）、次の瞬間には消え去ってしまう空気の振動である音楽、上演中に作品を止めて見ることができない演劇や舞踊など多様であるものの、鑑賞者は作品を通して特定の感情を抱き、作品から特定の意味を受け止めるという現象が起こっているからである。つまり、もしも以下のような比較が許されるならば、「言語（言葉）」を「芸術作品」に置き換え、そこにも“レアリア”が存在するのではないか、と考えたのである。言語と芸術作品の対応関係を簡単に示すと以下のようになる。

人 → 言語（言葉） ← （外側・背後）レアリア  
人 → 芸術作品（たとえば、演劇、音楽、美術、舞踊） ← （外側・背後）レアリア

ここに記した「芸術作品」を、さらに、もっとも抽象的な芸術とされる「音楽」と言い換えた場合、音楽を鑑賞する人は直接的に享受している音楽そのものに限定された鑑賞だけではなく、同時にその音楽の外側あるいは背後に感得された“レアリア”を伴って音楽作品を享受していることになる。たとえば、その音楽と関係づけられる「思い出」などである。また、同様にもっとも具体的な芸術作品とされる美術（造形芸術）と言い換えた場合、美術を鑑賞する人は、単純な美醜などの抽象的概念だけでなく、目の前に存在する作品の外側あるいは背後に、その作品には具体的に描かれていない主題など抽象的な概念を受け止めているということになる。

たとえば、美術館教育の専門家アメリカ・アレナス Amelia Arenas は『人はなぜ傑作に夢中になるの』の中で、ムンクの《叫び》を教科書の挿絵で初めて見た時、「絵の情景は自分とは縁遠いようだが、不安に感じるほど見慣れたものにも思えたからである。同級生の多くもそうだったが、わたしもムンクの絵に、家庭生活の重圧や期末試験の恐ろしさといった、思春期につきものの悪霊の数々をかいま見ていたのだった」<sup>8)</sup>と自らの感想を記している。この感想には、作品には具体的に描かれていない“レアリア”、特定の意味を伴う感情が含まれているであろう。

そして、もっとも重要だと考えられるのは、もしも以上のような“レアリア”が芸術作品の外側や背後に存在していると仮定した場合、その“レアリア”は結局、鑑賞者の知識や経験に根差したものではないか、という点である。つまり、この場合の“レアリア”は言語と同じように鑑賞者の体験や実見に根差したものであって、鑑賞者のうちにあらかじめ存在することになり、鑑賞者は“レアリア”というものを通して芸術作品の中に自己の体験や実見と似たような内容を見出し、作品と自己（の体

験や実見)を同一化していることになる。それを契機として、作品への“同化”もしくは“感情移入”が生じていると考えられる。

この、芸術作品と鑑賞者の間に生じているであろう“同化”“感情移入”の現象をさらに細かく考察していこうと思う。

## 2. “真実性”と“感動”

“同化”“感情移入”は、演劇や舞踊のように生々しい人間そのものが眼前にいる芸術作品を鑑賞する場合、音楽や美術と比べてたいへんに具体的な形態として表れる。眼前で繰り広げられる上演は、抽象的な概念を導き出すものではなく、鑑賞者は等身大の自分自身を重ね合わせることが容易だからである。以下、世界的にも稀な演劇論的記述である江戸時代の著述を例に、観客の“同化”“感情移入”の現象について考察を加え、さらに、近代劇として世界的に有名なアントン・チェーホフ戯曲の上演を通して、社会情勢との関連を考察する。

### 2.1 坂田藤十郎の台詞術

江戸時代中期、京の歌舞伎立役初代坂田藤十郎(1647~1709)の芸談聞書『耳塵集 上之巻』(『役者論語』所収)には、興行初日の舞台上演から流暢な台詞を喋ることのできた藤十郎の名人芸に関する記述がある。

一 或芸者。藤十郎に問て曰。我も人も初日にはせりふ なま覚なるゆへか うろたゆる也。こなたは十日廿日も仕なれたる狂言<sup>9)</sup>なざる、やうなり。いか成御心入ありや承りたし。  
答て曰 我も初日は同うろたゆる也。しかれども よそめに仕なれたる狂言をするやうに見ゆるは けいこの時せりふをよく覚へ初日には ねからわすれて。舞台にて相手のせりふを聞。其時おもひ出して せりふを云なり。其故は常々人と寄合。或は喧嘩口論するに。かねて せりふにたくみなし。相手のいふ詞を聞。此方 初て返答心にうかむ。狂言は常を手本とおもふ故けいこにはよく覚へ。初日には忘れて出る となり<sup>10)</sup>

つまり、役者仲間から、何故初日から滑らかな台詞を喋ることができるのか、その秘訣を教えてほしいと問われた藤十郎が語っているのは、自分の台詞を喋ろうとする前に、まず相手役の台詞をしっかり“聞いて”、それによって動いた“心”、生まれる“感情”をよりどころとして覚えた台詞を思い出す、と答えているのである。

このことについても既に述べたこと<sup>11)</sup>があるが、言葉で記せばいとも簡単に思われるこのような演技術は、実際のところ大変に難しい技である。わたし自身の観劇体験は評論家諸氏に比べて少ないものだが、舞台上で相手役の台詞をきちんと聞き、心が動いているように感じさせてくれる演技者に遭遇することは稀にしかないので、その難しさは理解しているつもりである。

さて、問題は藤十郎の巧みな台詞術の観客への効果である。観客は、このような巧みで自然な藤十郎の演技を通して、“レアリア”として、藤十郎の演じている登場人物が、架空の、作り物の、虚構の人物ではなく、そこに(舞台上に)生々しく存在する生きた人間を感じたと推察できる。それはつまり、観客が、自分自身と同じ時空間に存在している人間を藤十郎に感じたのではないだろうか、ということである。

藤十郎が演じていたのは所謂「世話狂言」<sup>12)</sup>であり、現代の歌舞伎と違って、観客と舞台上の登場

人物との間に服装や髪形など風俗面での差異がほとんどなかった江戸時代の劇場内の状況を考慮すると、相当生々しい、つまり現代語でいえばリアルな演技であり、かつまた、藤十郎の目指した「常を手本」とするものであったと考えられる。そして、そういう登場人物に接した観客は、いつしか、“レアリア”として藤十郎の演技の外側あるいは背後に自分自身を見出し、その登場人物に自分自身を重ね合わせ、その登場人物に“同化”し、“感情移入”し、劇中の出来事があたかも自分自身の身の上で起こっていること、と錯覚していったのではないだろうか。これは勿論、推測の域を出ない考察であろうが、このように考えない限り藤十郎を「名優」と賛美した江戸時代の人々の評価を理解することは難しいであろう。

つまり、生々しい、リアルな演技が、観客の“同化”“感情移入”を促しているのではないかと考えたわけだが、はたして物事はそのように簡単なものであろうか。演劇という芸術は、他の芸術と同様、元来、作り物の、虚構の産物であり、そのような虚構物に“同化”することは一般的に容易ではないと思われる。次節では、この問題に注目した近松門左衛門の言辞をよりどころとして、さらに論を進めてみたい。

## 2.2 舞台上の“真实性”と近松門左衛門

歌舞伎・人形浄瑠璃の作者として著名で、江戸時代には既に「作者の氏神」と讃えられた近松門左衛門（1653～1724）の聞書を掲載した『難波土産』には、有名な「きょじつひまくろん虚実皮膜論」が記されている。

○ある人の云 今時の人はよくよく理詰の実らしき事にあらざれば合点せぬ世の中（中略）歌舞伎の役者なども兎角その所作が実事に似るを上手とす 立役の家老職は 本の家老に似せ 大名は大名に似るをもつて第一とす 昔のやうなる子供だましの あじやらけたる事は取らず  
近松答云 この論尤のやうなれ共 芸といふ物の真實のいきかたをしらぬ説也 芸といふものは 実と虚の皮膜の間にあるもの也（中略）虚にして虚にあらず 実にして実にあらず この間に慰  
が有たもの也<sup>13)</sup>

門左衛門は、現実の家老や大名とは異なる、一見、作り事であることが明瞭であったにも関わらず、白粉を塗った歌舞伎役者の扮装などに生々しさを感じる観客の心理状態を、「芸」という言葉、つまりその観客が受け止める感性のレベルで表していると思われる。そしてその「芸」は、「虚（うそ）」と「実（じつ）」の間の薄い「皮膜」の中にあると論破している。いわば、虚だけでも不十分、実だけでも不十分、その両者が備わっていなければ観客を舞台上の演劇に“同化”させることはできない、といているのであろう。

つまり、この門左衛門の言辞には、リアルな、生々しい舞台上の行為という「実」の世界は、それだけでは観客を“同化”“感情移入”に導く要因としては不十分であり、さらに、いわば一種の美を感じさせてくれる「虚」という要素の必要性が含まれている、と理解することができるのではないだろうか。また、この言辞はつまり、演劇における“真实性”の仕組みであったとも考えられる。さらに、観客が舞台上から“真实性”を得るために必要な条件であった、ともいえるのではないだろうか。観客が“真实性”を得られなかった場合には、舞台上の行為に対する“同化”も起こりえないものである。ちなみに、門左衛門とも交流の多かった藤十郎は、当然、このよな「虚」の部分も具備していたと思われる。

次に、観客の舞台上演への“同化”“感情移入”の実例として、所謂、リアルな演劇表現が主であった近代劇の名作『桜の園』を対象として考察を加えてみる。

### 2.3 チェーホフ「喜劇」の観客

学生時代からの大きな謎のひとつに、ロシアの劇作家アントン・チェーホフ（Anton Pavlovich Chekhov 1860～1904）の戯曲の題名に付けられた「喜劇」という表記がある。たとえば、『かもめ 喜劇四幕』（1896初演）や『桜の園 喜劇四幕』<sup>14)</sup>（1903初演）は、どんなに注意深く戯曲を読んでも、また何回、舞台を鑑賞しても、この「喜劇」という表記に納得することが難しかった。いったい何が喜劇なのか、よくわからなかったのである。

観客席に笑いの渦が巻き起こることなどなかった。学生時代に受講した授業の記憶によれば、この「喜劇」という意味は作者チェーホフのアイロニーであるといい、最近の解説文では、対象となる舞台上の出来事から無限の距離をおいて眺めると、その対象は喜劇的な営み<sup>15)</sup>、とある。あるいは、「当事者の深刻な悩みや喜びが、他の者の目にはまったくつまらぬ、滑稽なこととしかうつらない。この主観と客観の食い違いこそが、チェーホフをして「桜の園」を「喜劇」と呼ばせている所以であった」<sup>16)</sup>という断言を見出すことができる。

しかし、それはどのような「アイロニー」「営み」「食い違い」だったのであろうか。それは、地主などの富裕層が没落していく社会情勢の変化をまったく受け入れようとしない人々、つまり、零落した人々を描くという「アイロニー」「営み」、そういう人々を眺める小作人たちとの「食い違い」であらうか。疑問はさらに増えるばかりである。

このような疑問がわたしの中で氷解しはじめたのは、ごく最近のことである<sup>17)</sup>。それはロシアにおける上演の様子を伝える文章に触れた時だった。プロレタリアートの観客たちは、舞台上の登場人物、たとえば『桜の園』の地主ラネーフスカヤなどが発する、現実の自分たちの状況を理解していない人々の無知な台詞に対して、罵声を浴びせ、大笑いしたというのだ。この観客たちが舞台から感じたものは、あるいは大笑いの原因は、舞台上で行われている演劇の内容そのものではなく、その外側あるいは背後に歴然と存在したロシア第一革命直前の社会情勢、具体的には富裕層の没落という現実とそれに伴う価値観の変動であり、それがつまり「喜劇」というチェーホフが執拗に拘ったものの背後に存在した“レアリア”だったと考えることで、ようやく辻褄が合い、チェーホフのいう「喜劇」が理解できると考えられる。このような“レアリア”が存在しなかった場合の上演（現代にいたるまでのほとんどの上演）では、没落していく地主たちが詩情豊かに描かれた「悲劇」『桜の園』、という作者チェーホフの構想とは正反対のものとなる。

『桜の園』の観客たちは、舞台上の演劇表現の外側あるいは背後に社会情勢と価値観の変動という“レアリア”を共有し、舞台への“同化”と“感情移入”という反応を起こした。その結果、チェーホフのいう「喜劇」を体現したのであろう。

## 3. “感動”の仕組みとしての“レアリア”

以上、卑近な用例を掲げて、演劇の観客における“同化”“感情移入”の問題に考察を加えてみた。最後に、おそらく古今東西の演劇人が夢想し、日夜、思考し続けたであろう“感動”を創り出す「仕組み」について卑見を述べたい。

拙論の中心課題は“レアリア”という概念の芸術作品への適用である。重複を避けるため簡単な記述にとどめるが、要するに芸術作品の外側や背後に、その存在が想定される「何か」があり、わたしたちはその「何か」を介して芸術作品を享受しているのではないか、という大きな仮説であった。また、その「何か」は、鑑賞者自身の体験や実見の記憶であると同時に、上演芸術のように複数もしくは多数の鑑賞者によって支えられることを前提に成立している芸術の場合、鑑賞者たちに共有可能な

「何か」であるほど、所謂“感動”や“感情移入”が起こりやすいとも考えられる。

したがって、“感動”の仕組みとは、要するに、共有可能な“レアリア”の設定、創出、表現を十分に意識し、意図的に芸術作品に加味することであり、上演時の場所、時間、社会情勢など、明瞭な“レアリア”を具体的に把握し、表現することによって成立するのではないだろうか。上演芸術作品で“感動”を覚えた場合、鑑賞者の中に新しい「体験」が生じ、それがさらに次の“レアリア”となって、その影響は日常生活にも及ぶ、という現象はおそらく証明する必要がないほど一般的な現象であろう。

## 注

- 1) 異論はあろうが、プレヒト幕で物語の進行を中断して舞台に同化する観客を阻止する演出方法、あるいは異様な物体を舞台上に現出させて観客に驚異を覚えさせるなどの手法によって“異化”が成立するならば、その前提に“同化”があると考えた。
- 2) 法月「演劇芸術における「他者」『他者のロゴスとパトス』玉川大学出版部2006、pp. 263-284。法月「演劇史と文学史の差別化に関する一考察—レアリア（言語外現実）を中心に」2005年度日本演劇学会全国大会（於・大阪大学）特別発表。
- 3) 「舞台上で話題には上っているが頻繁に登場するわけではない主要登場人物」は、実質的にその演劇の主人公であるといっても過言ではない。なぜならば、観客は常にその人物の動静を気にかけているからである。したがって、この登場人物の印象は舞台上の滞在時間の長短によって決定されるわけではない。
- 4) レアリア。千野栄一『外国語上達法』（岩波書店1986）p. 178によれば、レアリアという言葉は、チェコ語に *realie* があり、これはラテン語からきた言葉で、英語 *realia*、ドイツ語 *Realien*、さらにロシア語 *реалии* など、だいたいチェコ語と同じような意味だという。
- 5) 『英米対話捷徑』。乾隆編『ジョン万次郎の英会話『英米対話捷徑』復刻版・現代版』Jリサーチ出版2010、復刻版p. 13
- 6) 同書p. 71
- 7) 『英国龍動新繁昌記』。『リプリント日本近代文学229『英国龍動新繁昌記』』国文学資料館2012、p. 136
- 8) アメリア・アレナス著、木下哲夫訳『人はなぜ傑作に夢中になるの』淡交社1999、p. 156
- 9) 狂言。日本古典演劇のジャンル名ではなく、演目や上演作品の謂いである。
- 10) 『耳塵集 上之巻』（『役者論語』所収）。引用文は『世界演劇論事典』評論社1979、p. 158による。句読点は同書によるが、読み易さを考慮して、適宜スペースを挿入した。
- 11) 法月『『耳塵集』』『アジアの芸術論—演劇理論集』勉誠社1998、pp. 123-145
- 12) 世話狂言。世話物ともいう。いわば江戸時代の現代劇の謂いだが、「世話」は近松門左衛門以前から存在していた「時代」つまり江戸時代の人々が想起できる「昔」の対概念。
- 13) 『難波土産』浄瑠璃評注巻之一 発端。引用文は『世界演劇論事典』評論社1979、p. 123による。句読点は同書によるが、読み易さを考慮して、適宜スペースを挿入した。
- 14) 喜劇四幕。翻訳者によって記述に異同がある。たとえば、同じ岩波文庫でも、湯浅芳子訳の1950年版では「四幕のコメディ」であり、小野理子訳の1998年版では「四幕の喜劇」と記述されている。
- 15) 浦雅春訳『かもめ』解説。岩波文庫2010
- 16) 小野理子訳『桜の園』解説。岩波文庫1998、p. 152
- 17) たとえば、劇団NLT公演・池田政之作・演出『喜劇 桜の園～狸は嫁か姑か～』2005年4月三越劇場公演プログラムの記事その他によって上演時の観客の反応を知った。