

劇の記憶

大笹吉雄 出口逸平

1 80年代の名舞台

転形劇場「水の駅」	1981・4
夢の遊眠社「ゼンダ城の虜」	1981・10
新橋演舞場・スーパー歌舞伎「リュウオー」(市川猿之助)	1989・3

「水の駅」

出口：先に「劇の魅力」（「芸術」第30号）のタイトルで1960年代から70年代の名舞台についてお話いただいたのですが、今回はさらに話を進めてうかがいたいと思います。

80年代に入りますと、70年代の大きな変革がある程度落ち着いてくるというか、寺山修司（1935～1983）が83年に亡くなることもあって時代の流れが少し変わったようにみえます。たとえば転形劇場（1968～1988）の「水の駅」が81年に生まれ、新しい動きとして夢の遊眠社（1976～1992）が野田秀樹（1955～）の「ゼンダ城の虜」、それから89年には三代目市川猿之助（1939～）のスーパー歌舞伎「リュウオー」が上演されています。このあたり、どういう意味合いで挙げてくださいましたのか。順にお聞かせください。

大笹：「水の駅」という舞台は、いわゆる沈黙劇のひとつなんですけれど、これは出演者の誰が印象に残るかというより、舞台全体の印象なんですね。沈黙劇ですから、もちろんせりふは一言もないわけですが、ある水飲み場に男女の集団が次々と現れて、あるパフォー

マンスをして消えていく。言ってみればそれだけのものなんです。しかしその沈黙の中に、我々は豊かな言葉を感じることができる舞台として作られていて、「小町風伝」（1977）あたりからエリック・サティ（1866～1925）の音楽を作者太田省吾（1939～2007）はよく使ったんですが、このサティのピアノ曲と、出てくる人たちは浮浪者あるいは流民のようなボロボロの格好をしているわけですが、その格好をしていながら非常に美しく見えるという、演劇的なマジックでしようかね。

我々は沈黙に豊かな言葉を感じると同時に、サティの音楽、そしてそのボロボロの服と身体との不思議な渾然一体のありさまの中に、人間の全体性のある一瞬垣間見るわけです。私にとって、やはり忘れがたい舞台ですね。

出口：日本の前衛的な芝居の典型として、ヨーロッパや北米、韓国でも上演されています。これは沈黙劇ということが、逆に海外で評価を得ることもあったとうかがっていますが――。

大笹：見方によれば舞踏に見えなくもないんですね。身体的な動きとしては、そう見てもおかしくない。つまり、舞踏的な身体といってもいい身体でしたし、また「小町風伝」が矢来能楽堂で初演されましたからね。その意味では太田さんの中にも、能楽堂という空間への興味と、やはりそこにおさまっていた能というもののあり方が意識にあったんでしょう。そういう意味では千田是也（1904～1994）の名前をあげますけれど、千田さんとは違って日本の伝統的な演劇へのシン

パシーなり、憧れなりをこめた舞台を作ってきたと思うんです。ですから、「水の駅」などは舞踏と見てもいいような作りでした。

出口：僕はビデオで拝見しただけですけど、超スローな舞台で、そのスタイルが外国の観客に能を想像させるということがあったかなとは思いました。

大笹：全体的なムードといいでしょうか、そういうものが近代劇と違うということは明らかにありました。

「ゼンダ城の虜」

大笹：「ゼンダ城の虜」を選んだのも、やはり役者の印象がパッと浮かんできたからです。ヒロインをやったのは伊藤蘭（1955～）だったんです、キャンディーズ（1972～1978）をやめたあとの。それと同時に若い頃の野田秀樹の、それこそ跳び回って走り回ってというあの騒がしい演技ですね。あれもちょっと忘れられないくらいに、びっくりしたんですね。伊藤蘭という人が、本当にこの「ゼンダ城の虜」では輝いていた。今も振り返ってそう思いますけれど、かわいくなって一種ノンセックスで、非常に透明感があって生き生きとして、きれいだった。「ゼンダ城の虜」という戯曲そのものが、ちょっと変わった戯曲ではあったし、時空が一気に跳んでいた。

出口：僕は戯曲で読みましたが、それだけではなかなかイメージがつかめない。他の遊眠社の舞台から類推して読まないで、想像しにくいタイプの台本ですね。

大笹：そうですね。いわゆるリアリズム戯曲とは違って、イメージの再現しにくい戯曲です。

出口：野田流の芝居の雰囲気想像しながら読まないで、何がなんだかわからない。ただやはり、独特のリズムで読ませてしまう。

大笹：ええ、やっぱりあのスピード感はちょっと他の劇作家にはありませんでしたからね。次から次へと目まぐるしく変わって行って。それこそ野田秀樹が走り

回る、そのスピードと同じようにクルクルと時間も空間も飛んでいくという芝居の作りでした。前の世代の人たちが作った芝居が、言ってみれば、非常に重かったですからね。印象的にも、太田省吾を含めて、重いあるいは哲学的と言ってもいい作りだったところに、非常にファッショナブルで、軽やかで明るい、にぎやかな芝居が登場してきましたんでね。このことにも、やっぱりびっくりしました。

そしてさっきも言ったように、伊藤蘭が初期の野田戯曲が持っていたスピード感とか、カラフルさを、一瞬に体現したような輝きを見せてくれました。この舞台でしたかしら、「少年だけが残った」。

出口：はい、そうですね。

大笹：そういう非常に印象的な最後のせりふがありましたけれど。この時期「少年もの」とくくっていいような、少年少女の物語を野田秀樹は書いていました。

出口：このころも、私などはほとんど生で見る機会がなかったですね。めったに関西には来ませんでしたので。

大笹：これは初演が、今はありませんけれど東大の駒場小劇場、元食堂を改装した舞台でやったんです。これもやはり舞台全体の与える印象が、それまでの演劇の文脈にはあてはめがたいということではあったと思います。

出口：なるほど。夢の遊眠社を解散した後、一年間イギリスへ行って、今度は新たにNODA・MAP（1993～）を作った訳ですが、それ以後の作品はまたかなり肌合いが違いますね。

大笹：違います。どちらかという最近の野田秀樹が作る芝居はかなり社会的な、あるいは歴史的なテーマがはいつてきています。この当時はそういう作り方はちょっと違いましたね。

出口：そのときの新鮮さと同時に、今から御覧になるとやはりこれはいかにも80年代だとお感じになりますか。

大笹：ええ、バブル時代の産物だったという気はします。当時は若者たちが定職につくのを非常に嫌がった時代で、いわゆるフリーターと呼ばれる人たちが、それこそ今の受け止め方とは違って、最先端の生き方といわれていましたね。

出口：今はワーキングプアという捉え方に変わってきましたが、当時は新しいライフスタイルだとみられていました。

大笹：つまりアイデンティティが吹き飛ばされていくような野田の芝居の作り方と、フリーターのライフスタイルとがやはりフィットしていたんだと思いますね。

「リュウオー」

大笹：スーパー歌舞伎というのは市川猿之助が初めて企画して、第1作が梅原猛（1925～）の「ヤマトケル」（1986）でした。スーパー歌舞伎、つまり、従来の古典歌舞伎の演技・演出を受け継ぎながら、それとは違う芝居を作っていくというのが、猿之助の新しい歌舞伎へのアプローチだったわけです。いま中村勘三郎（1955～）たちがやっているコクーン歌舞伎に先立った動きだった気がします。この「リュウオー」というのは、歌舞伎と中国の京劇がジョイントしたんですね。これはやっぱり画期的なことでした。演劇的に明らかに様式が違うものを、ひとつの器の中で作っていくということですからね。いってみれば、能と歌舞伎を一緒にするというぐらいに、強引な作業だったんですけども、これは見事に成功しましたね。

出口：これも拝見したかったですね。もう一度は難しい作品かもしれませんが。

大笹：そうですね。再演はちょっと難しいでしょうね。李光（1941～）という京劇の俳優と猿之助がつくったんですけども。私は歌舞伎を下支えしている音楽的な要素、そして京劇を支えている音楽的な要素、京劇の場合は英語で北京オペラというように音楽的な要素

が非常に強いわけですけど、歌舞伎も同じように音楽的な要素を抜きにして考えることはできない様式ですね。その音楽をベースにする息遣いが、見事に合ったんですね。

もちろん中国の俳優は中国語で、日本の俳優は日本語で言うわけですけども、音楽が息遣いを支えていく。まるで別の言語、別の音節をもっている言葉なんだけれど、音楽的な下支えがあって、同じ息遣いでせりふが我々の耳に届いてくるという、それはきわめて実験的であると同時に、非常に難しいジョイントだったんですね。ともすれば歌舞伎は歌舞伎、京劇は京劇とバラバラな芝居になりがちなもの、一体になっちゃったんですね。歌舞伎とも、京劇とも言えない。

これ以降そういう実験もないし、この1作にとどまった試みなんですけれども、それだけにちょっと猿之助でなければ、あるいは猿之助と組んだ李光という京劇の俳優でなければできなかつた。それこそ、そこで見るしかないという演劇の原点のような（笑）ものだと、今も思いますね。

出口：これはもう実際の舞台を見ない限り、なんともわからない部分ですね。

大笹：そうですね。歌舞伎は歌舞伎のスタイルを失っていないし、京劇は京劇のスタイルを失ってないんです。失っていないと同時に、違った時点で一体化するという、そういう非常に珍しい舞台なんですね。

出口：これはやっぱり、猿之助さんがプロデューサー役を自らなされた、その技術と才能によるところが非常に大きいということでしょうか。

大笹：京劇には京劇のブレン、歌舞伎には歌舞伎のブレンがいましたから、そういう総合力だとは思いますが、しかし猿之助という個性、才能がなければやはり成立しなかつたでしょうね。

出口：戦後の演劇の中で、いわゆる新劇とか、アンガラといわれているものとはまた違う動きが、これはもちろん新歌舞伎の頃からいろいろな形であるわけです

けれど、それこそ猿之助さんの活動以降は着実に進んで、コクーン歌舞伎であったり、歌舞伎座で野田秀樹がやってみたりと、歌舞伎というジャンルがどんどん動き出す。そのきっかけだったということでしょうか。

大笹：そう思いますね。もちろんそれ以前にも、いろいろな形で新作歌舞伎があったわけですが、ひとつの大きな波としてはやはりこのスーパー歌舞伎が、猿之助に続く世代には大きな刺激になったでしょうね。ことに勘三郎なんかは、そういう刺激をものに受けたと思います。またこのスーパー歌舞伎が、大劇場で大衆的な支持を受けましたからね。

出口：そうですね。当時は大阪でもなかなか席がとれませんでした。

大笹：また同時に市川猿之助という人がいわゆる九代目団十郎式の、けれんを排した芝居に反逆を企てていましたからね。古典の芝居、たとえば「義経千本桜」の四の切の宙乗りをあれほど繰り返すのもその現われでしょう。だからこの「リュウオー」の下地のようなものは、古典歌舞伎の時代からあったんですね。

出口：それこそ祖父猿翁（1888～1963）譲りのエネルギーな方ですから。

大笹：けれんの見直しということ言えば、そういう前からの動きが下敷にあったと思います。その試みが大輪の花を咲かせたという気がしますね。ちょっと再現は不可能じゃないでしょうかね、これは。

2 90年以降の名舞台

新国立劇場「紙屋町さくらホテル」(大滝秀治・三田和代)	1997・10
新国立劇場「その河をこえて、五月」	2002・6
二兎社「歌わせたい男たち」	2005・11

新国立劇場と「紙屋町さくらホテル」

出口：では90年代に初演されたものということで、井上ひさし（1934～）が新国立劇場の最初の作品として出した97年10月初演の舞台「紙屋町さくらホテル」についてはいかがでしょうか。

大笹：はい、井上さんは五月舎のプロデューサー本田延三郎（1907～1995）と組んでいた頃に「雨」（1975）とか、「小林一茶」（1979）といった優れた舞台を演出家木村光一（1931～）と一緒に作っていたわけで、決して90年代に登場するというわけではないわけですが。

出口：新国立劇場の開場ということですね。

大笹：そうですね。97年にオープンしますね。「紙屋町さくらホテル」というのは、柿落としの演劇部門の第一弾だったわけですが、新国立劇場がオープンしたことはやはりひとつ大きなポイントだとは思いますが。

出口：この作品も含め、新国立劇場に関してどのような評価をお持ちですか。

大笹：そうですね。ちょうど今年開場10年を迎えるわけですが、この新国立劇場の前に、歌舞伎のための国立劇場が昭和41（1966）年三宅坂にオープンして以来、いわゆる国立劇場という名前の施設が、能楽堂（1983）、大阪の文楽劇場（1984）、そしてこのあとも国立劇場おきなわ（2004）と次々に開場したんですね。この三宅坂にできた国立劇場は、歌舞伎の保存・継承を第一の目的として作られた劇場で、オープン当時はたとえば、はっきりと演出家の名前を掲げるとか、通し狂言を上演するといった指針を示していたわけですが、それでも日本の国立劇場は、世界の国立劇場と比べてやはり変則だというふうに思わざるを得ない。というのも附属する集団を持っていないのですよ。文楽だけはそれに近い形ですが、歌舞伎も、能も、そして新国立劇場、現代演劇のための劇場

もやはり附属の劇団を持たないままスタートするという、世界の国立劇場からすれば変則的な形を強いられるの立ち上げになっている。

これは、日本の演劇の歴史がそういうふうにさせたと云わざるを得ない。というのは、すべての演劇、能楽・歌舞伎・文楽や明治期に誕生した演劇を含めて、国家が保護育成したことがないんですね、一度も。それは大きなスパンで考えると、西洋の演劇のあり方と大きく違って来る。西洋では今でもたとえばロイヤル・シェークスピア・カンパニーのようにロイヤルという名前のつく集団がある通り、王室あるいは貴族階級が演劇のパトロンだった歴史が長いわけですけども、日本ではすべて庶民階級が演劇を生み育て、守ってきた。これはもう新劇にいたるまでその形をとっている。つまりこの66年に誕生した国立劇場が歌舞伎の集団を持ってなかったのも、やはり近代に入ってから松竹という一民間企業が歌舞伎を経営し、保持し、興行を打ってきた歴史があるからです。言ってみれば日本の演劇のそういう特殊なありかたが、国立劇場に反映していると言っているかと思えますけれども、この新国立劇場も例に漏れず、プロデューサーシステムでスタートせざるを得なかった。

そしてこの「紙屋町さくらホテル」というのは、2代目の芸術監督であった渡辺浩子（1936～1998）がどうしても井上さんの作品でオープンしたいと、遅筆で知られる作家を口説きに口説いたあげく、ようやくオープンにこぎつけた作品であったわけです。けれどもこのとき渡辺さんは癌を病んでいて、ほぼ1年後に亡くなるんですね。私なんかそのことを亡くなる直前まで知らなくて、この「紙屋町さくらホテル」のオープンで渡辺さんにお目にかかったときにひどく衰弱していたもんだから、これはもしかするとこの新国立劇場のオープニングにいたるプレッシャーが、そういう衰弱に現れたんだろうと思ったぐらいに、本当に肉体的にもぎりぎりのところで立ち上げた作品だったんで

すね。私はこのオープニングの作品は、やっぱりそれだけ渡辺さんが思いを込めただけのことはあったし、同時に井上ひさしという作家が、国が初めて建てた現代演劇のための劇場に何を書くかを、考えに考えたあげくの作品だったと思うんですね。

これは築地小劇場（1924～1930）以来の現代演劇の歴史をいわば総括する作品でして、言うまでもなくその時期の新劇は国から弾圧される一方という時代をくぐり抜けている。さくら隊という丸山定夫（1901～1945）が隊長だった移動演劇のグループをモチーフに選んでいて、そのさくら隊が広島で待機中に広島に落ちた原爆のために全員が被爆死するというところで終わっているわけですけども、その築地小劇場の名優丸山定夫の足跡を通して、国家と演劇との関わりをここで総括したいという思いがあったんだろうと私は思います。それは演劇的な処理としても大変うまかったと同時に、そのテーマにかぶさるように昭和天皇の戦争責任を、真正面から打ち出した作品なんですね。

これもまた新国立劇場が開場するとき、渡辺さんの前の、初代の監督が、新国立劇場ではこういう芝居はやらないといういわば施政方針を打ち出したことがあって、その中に「天皇制に関するものはやらない」、それから「宗教に関するものはやらない」「差別に関するものはやらない」ということを口にして、それで新国立劇場をオープンしていいのかという議論にまどなったことがあった。たとえば、木村光一はそのことに真正面から反対をして、新国立劇場へは協力を拒むというような事態になったんですね。その後を受けたのが渡辺浩子さんだったわけですけども、実はその初代の芸術監督が言った3つのタブーを次々と、事実として破っていったんですね。この「紙屋町さくらホテル」は昭和天皇の戦争責任問題を強く打ち出してくる作品で、天皇制のタブーが、事実上破られる。同時に、この柿落としての記念公演の中に、つかこうへい（1948～）の「銀ちゃんが行く」が小劇場で上演さ

れたわけですが、これには差別問題が絡んでくる。そしてまた開場まもなく「ブッダ」(1998)という手塚治虫(1928～1989)の長編漫画を原作にした舞台が、この中劇場のレパトリーとして入ってくる。こうして初代の芸術監督が言っていたタブーを渡辺浩子がすべて覆して、そして死んでいったんです。私はこの事実は忘れてはいけないと思います。残念なことにならずか1年足らずの就任期間で亡くなって、3代目の栗山民也(1953～)芸術監督に引き継がれたわけですが、やはり私は新国立劇場の開場にあって渡辺浩子がいれば閉ざされようとした窓を開けていった姿勢は、今後も新国立劇場は大事にしてほしいと思うし、その象徴的な舞台として「紙屋町さくらホテル」があったことは、繰り返し考えていく必要があるだろうと思います。事実これには森光子(1920～)が客演して、大滝秀治(1925～)、三田和代(1942～)たちとアンサンブルを組んだわけですが、台本が遅かった割には舞台の出来もよかったし、新国立劇場としては初めての再演作品にもなっていく。森光子さんがやった役は宮本信子(1945～)に代わりましたけれども、しかし再演されるべき質的な高さは、初演当時から見えていたね。いろんな意味でこの作品は新国立劇場のオープンを飾るにふさわしかったし、それを忘れてほしくないという気持ちは今でも強いですね。

出口：現在は俳優の養成にまで、手を広げておられる。

大笹：05年からスタートしました。国立の演劇学校がないという、これも世界の先進国の演劇のあり方から見ると日本はまことに例外的な存在でして、国立の舞踊学校も、映画学校もないのは、おそらく日本だけでしょう。それが一向に解消される兆しが見えないし、その中で新国立劇場が俳優を養成したいというのは、これもやはり渡辺浩子さんのプランとしてあったんですね。残念ながら彼女が亡くなるまでにそれはできませんでしたが、しかしそのあと栗山民也さんが、やはり国立劇場として俳優養成の仕事は抜かすべ

きではないと情熱を燃やして、05年に立ち上げることになったわけです。新国立劇場としてはこれでオペラ、バレエ、そして演劇という3つのカバーすべきジャンルの俳優・歌手の養成が、やっと揃ってスタートするところまでこぎつけたというのが、現状ですね。

出口：なるほど。地方に暮らす我々としては、さらに新国立劇場の舞台を見る機会が、今後少しでも増えていけばと思います。面白い演目がかなりあるだけに、そういう希望を持つ方は少なくないと思うんです。

大笹：当然だと思いますね。新国立劇場は少なくとも税金でまかなわれているわけですから、劇場が東京にあるからといって、その近辺に住む人たちだけが享受すべきものではありません。そのために新国立劇場も初めて、永井愛(1951～)の「こんにちは、母さん」(2001)の地方公演を行いました。これも大変いい舞台でした。ただ地方公演の問題は、これもさっきちょっと申し上げた日本の演劇の特殊性がやはり若干反映してしまっていて、新国立劇場のレパトリーが地方を回ると、それまで現代演劇の地方公演を支えていた「市民劇場」の観客を奪うんじゃないかという懸念が、鑑賞団体の方から上がってきた。これはまことに、言われてみればもっともなところがあると思います。戦後すぐに立ち上げた労演、これは大阪が発祥の地ですけども、働く人たちがいい芝居を安く見るという観客組織が、今日にいたるまでずっと地方における現代演劇の受け皿としてあることは間違いなことだし、それ以外で劇団が地方公演を持つのは、経済的にはなかなか難しいということもまた事実だと思います。ですから、その面のすり合わせがちょっと難しかった気がします。

出口：作品の方にちょっと話を戻しますと「紙屋町さくらホテル」には、築地小劇場以来の新劇の歴史を振り返るという側面があって、それこそ初めて新劇の歴史を知るという方も、若い観客の中には多かったんじゃないかと思うんです。そういう意味では、音

楽劇ですけど、テーマも作品の構成もいわゆる新劇の本道をいく作品であったと思います。これが劇作家の懐の深さなのかもしれませんが、放送作家としてデビューされた当時の、笑いを基にした戯作者的姿勢との違いを、やはり感じました。

大笹：それはたしかに作風の変化というか、視点の変化というのはあると思います。ことにこまつ座（1983～）に書き下ろしされた「昭和庶民伝三部作」がありますね、「きらめく星座」（1985）を第一弾とする。あのあたりから、現在にいたる歴史の起点として、昭和の初めあるいは戦争の時期を見直すべきだという姿勢が非常に強くなっていることは事実だと思いますね。

「その河をこえて、五月」

出口：同じく新国立劇場が製作した舞台に、21世紀に入ってからになります「その河をこえて、五月」があります。これは韓国の女性劇作家金明和（1966～）と、青年団（1983～）を率いる平田オリザ（1962～）の手になる脚本を、日韓双方の俳優が、日韓両国で上演するという、まさに歴史的な公演だったと思いますが、この作品についてはいかがでしょう。

大笹：そうですね。合作という点で「リュウオー」というのをあげたんですけども、この作品はちょっと「リュウオー」とは位相を異にする作りであったと思いますね。つまり、京劇と歌舞伎という大変様式性の強い芝居を、その原型を保ちながら統括するという「リュウオー」とは違って、これは対話劇、つまりその意味で言えばどちらも同じスタイルをとる、ふたつの国の劇作家の作品。劇作家が同じスタイルでもって「その河をこえて、五月」という舞台を立ち上げるという意味で、「リュウオー」の場合とは違いますね。

ただ日本と韓国との歴史をかえりみますと、日本と韓国との演劇交流が始まるのが70年代です。これは唐十郎の状況劇場が、前回の「劇の魅力」で挙げた「二

都物語」を1972年ソウルでゲリラ的に上演したのが、戦後の韓国における日本演劇のスタートになっている。そして本格的に日韓の演劇交流が盛んになってくるのは、80年代になってからだと思います。80年代に日本の劇団が行ったり、あるいは向こうから日本に来たりという交流が盛んになってきて、歌舞伎、文楽、能が80年代から90年代にかけて韓国に行くんですね。そういう交流の発展の1つの成果だと思うんですけども、新国立劇場がどこの国よりも早く韓国とのコラボレーションを意図したことも、やっぱり見逃すべきではないと思いますね。

「その河をこえて、五月」というのは、韓国のソウルを流れている漢江という大きな河のほとりで花見をする芝居で、韓国で働いている日本のビジネスマンや家族たちと韓国人との交流を描くわけですけども、その会話の中に、本音として日本人による韓国批判、あるいは韓国人による日本批判がストレートにはいつてくるんですね。これはやっぱりちょっと、ほかの作品ではしにくいことだったと思います。建前としては交流の大切さ、そしてその意味を言うことは可能だったわけですけども、なかなか本音の部分で、お互いの傷口をつつくようなことは、やはりまだちょっとできないなという雰囲気があった。そこにあえて踏み込んだんですね、一步。一步踏み込んで、それも別にお互いにいがみ合うだけでなく、それを踏まえてお互いの交流が生まれていくという、そういう流れに芝居を作っていく。その舞台制作にまさに日韓双方のスタッフが関わったという点に大きな意味があったと思うんです。と同時に、ラストがね、私はいまだに忘れられないんですけども、漢江の春の花見をしていた日本と韓国の人々がふと空を見上げる。中国から黄砂が流れてきて、「あっ、黄砂だ」と言って、空を見上げているのがラストシーンなんです。はからずも、中国大陸から飛んできた黄砂ということで、日中韓というパースペクティブの中で、お互いの未来をどう見るかとい

う終わり方をしたんです。その広がり非常に劇的だったんですね。それまで淡々とした日常会話が展開されていたわけですが、ふっとその黄砂が流れきたって、空を見上げることで、さあっとパースペクティブが広がっていく。広がっていくと同時に、そのときに「その河をこえて、五月」というタイトルが生きてくると思うんです。この「その河をこえて、五月」というタイトルは実は、4月の花見の芝居ですから、5月というのは変なんですね。つまり、近未来なんですね。「その河をこえて、五月」の「その河」というのは漢江でも、揚子江でも、あるいは対馬海峡と言ったっていい。

出口：そうですね。

大笹：その4月ではない、5月という近未来にタイトルをおいているところが、ラストシーンに浮かび上がってくる。その仕掛けがなかなかのものだと思うんです。日中韓の未来が、もしかするとそういうパースペクティブの中で、我々の中にふっとう実感として手渡されてくる。それは、ほかではなかなか味わえない劇的な瞬間でした。いまだに忘れがたいラストシーンですね。

出口：この作品は脚本制作の段階から、舞台を製作して上演するという行為全体が、両国の交流であり、作品テーマそのものの実践という形になっていると思いました。日韓演劇交流センターの会長として大笹先生ご自身が交流に関わっておられる立場から、この舞台の意義をどうお考えでしょうか。

大笹：大きいと思います。韓国側の金明和さんから聞いたことがあるんですけど、やっぱり脚本の段階でかなり平田オリザと激しいやりとりがあったと聞きました。そして共演した韓国の俳優さん、ことに主演の白星姫さんがよかった。

出口：ええ、白さんですね。あの方だけが、日本語と韓国語の両方を理解して会話できる立場でいらっしやっただけですね。

大笹：そういう世代なんですね。つまり朝鮮半島を日本が植民地化していた時代のお育ちですから。

出口：白さんという女優抜きにはあの作品の上演は難しい。そういう作品でした。

大笹：そうですね、要でした。そして新国立劇場としてはそのあとに「THE OTHER SIDE (線の向こう側)」(2004)という作品で、韓国の孫振策(1947～)という演出家を招いてアリエル・ドーフマン(1942～)の新作を上演するという試みがあって、これも新国立劇場ならではの仕事だったと思います。ドーフマンという「死と処女」で世界的に知られる作家に新作を依頼して、そしてこれは線を巡る、国境を巡るドラマだったもんだから、それだったら38度線というものを実際に抱えている韓国の演出家にやってもらったらいだろうというのが栗山民也の発想で、そこから親交のあった孫振策という韓国を代表する演出家を招いて、日本側の俳優はつい先日亡くなった岸田今日子さん(1930～2006)ですね。

出口：僕もあれは拝見していて、登場人物は3人でしたね。

大笹：ええ、千葉哲也(1963～)と品川徹(1935～)の組み合わせで上演した。これもやっぱりほかの劇団がなぜそういうことができなかつたのかと思うような、コロンブスの卵的な仕事になったと思います。

出口：この新国立劇場がもつ意義というんでしょうか、この劇場が今後も日本の演劇に対し独自のポジションを持つとお考えでしょうか。

大笹：ええ、持つというより、持つべきだと思いますね。栗山民也が、日本における現代劇のスタンダードを作りたいんだということを繰り返しているように、それが新国立劇場に課された大事な役目だと思いますね。

出口：なるほど。平田さんは一方で、90年代から今にいたる「静かな演劇」の代表的な劇作家、演出家といわれますが、そのあたりについてはいかがでしょう。

大笹：平田さんが考えていることは、ことさら新しいとは私は思わないんですね。それはたとえば岸田国土（1890～1954）が言ってきたことの、一種のバリエーションだというふうに思うので、まったく新しいことを90年代になって言い始めたとは思いません。しかし岸田国土の仕事の継承者とは言えるかと思えますね。あるいは平田さん自身そのことを意識しているかもしれません。『対話のレッスン』なんてタイトルの本（2001 小学館）がありますけれど、要するにその対話を、新劇（＝現代演劇）の基準として考えるべきだということと言い始めるのが岸田国土ですから。その意味で言えば、岸田国土が開いていた地平をより豊かにする形の仕事というのが、私の見る位置づけなんです。

出口：それこそ先生のお考えでは、これは新しい流れというより、いわゆる新劇と呼ばれるものが持っていたある部分の継承であるということですね。

大笹：だと思えます。かなり本流に近いところではあります。

出口：彼はいわゆる大劇団、新劇団でないところから現れた演出家、劇作家ですが、それでもやっている芝居の方向性が近接しているということですか。

大笹：だと思えます。また実際、文学座と青年団が合同公演を持っていますからね。

出口：人的な交流もあるようですね。

大笹：そうです。おかしくないんですね。別に演技的に違うものをやっているわけではないし、目指している方向がまったく別だということはない。つまり、文学座と青年団が組んでやってもちっともおかしくないし、その意味ではいわゆる小劇場として青年団を考える必要はまったくない。むしろ小劇場という言葉を使うのであれば、じゃあ、文学座と青年団の合同公演はなんと呼べばいいのか、ということがむしろ問題になるでしょう。

「歌わせたい男たち」

出口：最後になりましたが、これは一昨年上演されたものですが、二兎社（1981～）の「歌わせたい男たち」について、お聞かせください。

大笹：ええ、永井愛の作品もさきほど「こんにちは、母さん」を挙げましたけれど、別にこれだけが特に優れていたとは思いません。永井さんもずいぶん長いキャリアの劇作家ですし、それ以前にも「萩家の三姉妹」（2000）とかいくつか優れた作品があります。ただこの「歌わせたい男たち」を選んだのは、まさに国歌としての君が代を、これは都立高校の場合ですけれども、学校の式典のときに強制的に歌わせるという、そういう行政指導が今強くなっているんですね。これは東京都だけでなく、全国的に強まっているんじゃないかと思えますけれど、その問題を真正面から問い詰めた舞台、しかもそれを喜劇として描くという永井さんらしい手法が十分に発揮されている。と同時に、これは戸田恵子（1957～）が音楽教師を演じたんですけれども、出身が名古屋だからだと思うんです名古屋弁を使うんですね。

戸田恵子が音楽教師なんですけれど、シャンソン歌手としてはもう芽が出ないから、学校の音楽教師にでもなって食いつないでいこうと、必死になって職を探した。でやっと見つけた学校に、非常勤の音楽教師としてもぐりこんだ。その最初の仕事が、卒業式で君が代のピアノ伴奏をしてくれという校長命令で、このシャンソン歌手が歌手としても芽が出なかったと同時に、ピアノを弾くことがまことに下手で、校歌と国歌を伴奏しなきゃいけないというプレッシャーで日夜練習に励むものだから、いざ式の当日になって眼を回して倒れちゃった。この教師は近視に加えて乱視でコンタクトをしていたわけですが、倒れた拍子にそのコンタクトがどこかに飛んちゃうんですね。だから、いざ楽譜を読もうとするときに、近視と乱視が重なっ

て見えない(笑)。楽譜を覚えてないから、楽譜がないとピアノが弾けない。そこで保健室で休んでいるところが、芝居の始まりなんです。だけど学校としては、どうしても国歌の君が代は式典に欠かせない。校長は伴奏しろとプレッシャーをかけてくる。音楽教師は、コンタクトを家に取りに帰る時間がないから、学校中のメガネをかけている先生からメガネを集めてもらって、自分の眼に合うのをかけて、ピアノの伴奏を弾こうということになるわけですね。たくさんメガネが集められやっとその女性の教師の眼に合ったのが、この高校でただ一人君が代の斉唱に反対している社会科の教師のものなんです。その社会科の教師は自分の信条に反してまで、メガネは貸したくない。職にかけて、音楽教師はメガネを貸してもらいたい。つまりめがねの奪い合いになるんですね。そのメガネの奪い合いになるところが、名古屋弁なんです。そういう展開が非常にうまい。

笑いにくるんで、今のまことにアクチュアリティに満ちたテーマを提供して、そしてそれを彼女自身はこういう結論であるべきだという考えは示さないまま、いわば材料をポーンと投げ出す形で幕が終わるわけです。校長は校長で、必死に演説をぶつわけですね。かつては君が代斉唱に反対していたけれど、今や校長になったもんだから、どうしても教育委員会の命令に従うという演説を始める。そういう君が代を歌うか歌わないかをめぐりいろんな側面が、今の日本を象徴するかたちで浮上してくるという作りでして、まことにうまくできていると同時に、考えさせられる。その意味でも、これもやっぱり新劇の本流の作りだというふうに思う。同時に、この戸田恵子がいいんですね。

出口：ああ、なるほど。戸田恵子さん自身も歌手ですから。

大笹：この「歌わせたい男たち」のメガネもその一つですけども、非常にうまいですね、小道具の使い方が。

出口：井上ひさしさんもそういう意味では、非常にアクチュアリティのあるテーマを、喜劇のスタイルで描いていく。その手法は一脈通じるようなところがあると思います。

大笹：ええ。私はたとえばこの永井愛を含め、そういう意味では平田オリザも大きくリアリズム演劇の流れに立っていると思うんですね。しかし、これは最初に申し上げたように、私は新劇即リアリズム演劇だとは思わないし、そもそも新劇というのは非常に多様な様式を含んでいたと思いますので、私はスタイルとしてはいろんなものがあっていいと思います。

3 これからの展望

あらためて現代演劇について

出口：前回の「劇の魅力」を含め60年代から現在まで10余りの舞台をあげていただき、それぞれどういふところを評価なさったかということのをこれまでうかがってきたわけですが、その中で新劇というのは、今おっしゃったように現代演劇のかなり広い領域をカバーできるキーワードだとお考えなのでしょう。

大笹：ええ、私自身の中でも、やっぱり考え方の変化と言いましょうか、移り変わりがあったと、自分でも思います。それこそアングラ演劇がバァーと勢いよく出てきたときには、やっぱりこれは新劇とは別だと思わざるをえないような勢いがあった。そのことは、渦中にあった人間として痛感するんですね。しかしこういうふうには時間が経ち、その名残りがほとんど感じられなくなってしまった今となってみれば、むしろこれも新劇という木の、大きかったけれど一つの枝葉ではなかったろうかという思いが強いですね。だから新劇という言葉は、能楽とか、歌舞伎とか、文楽に匹敵する大きさを持っているんじゃないかと思っています。

出口：なるほど。私はうかがってきて、思ったことが二つあります。一つは今回あげられたものをみても、いくつもの作品が過去の伝統との繋がり、あるいは対決から生まれているという点です。現代を、伝統という時間的広がりの中でとらえようとする志向性を見て取ることができるように思います。

それからもう一つは、戦前であれば翻訳劇、翻案劇だったのかもしれませんが、空間的な外、日本の外部とどう繋がっていくか。過去とどう向き合うかと同時に、今度は外とどう向き合うかという方向性も、代表的な作品からある程度見てとることができるのではと、お話をうかがいながら思っていました。

大笹：そうですね。おっしゃられて、私は別に初めからそれを意識して選んだんじゃないんですが、今言われたような結果になっていると思います。いわゆる翻訳劇というのが入ってこないんですね、この中に。作品としては「王女メディア」がそういうふうには見えるんですけど、演出家の意識は全然違いますからね、和洋折衷のスタイルです。たとえば「セールスマンの死」や「欲望という名の電車」、「三人姉妹」といった翻訳劇が1本も入ってないんですね。

出口：ただ翻訳劇、翻案劇がないからと言って、外部とつながりが無いわけではなくて、それこそ「その河をこえて、五月」では、ダイレクトに外の世界とコラボレートする舞台が生まれ、状況劇場の「二都物語」も一種先駆的なものだったんだろうとは思いますが。日本の過去、あるいは外部と、どう現代日本がつながるか。広くそんな視点で日本の現代演劇を見ることが可能ではないかと思えます。

大笹：言われてみるとその通りだと思いますね。つまり、東アジアの中における日本の演劇というものが、なんとなく見えてきますね。「リュウオー」にしても、「その河をこえて、五月」にしても。

出口：そうですね。「リュウオー」などが起点となって、どんどん歌舞伎から新しい動きが生まれている。これ

は歌舞伎だけでなく、狂言や能の世界でもいろんな形で見られるわけですけど、今後も伝統的なものと現代がどう接点を持つかという問いが、大きな流れを生むかもしれませんね。

大笹：そう思いますね。そしてやはり80年代以降に、それまでにはなかった新しい流れが生まれたのだろーと思います。ちょっとそれ以前には、こういうことは考えにくかったですね。

今後への期待

出口：これからの現代演劇というと非常に漠然とした言い方になりますけれど、どうあってほしいとお考えでしょうか。

大笹：私は、個々の劇団の例をあげると、ちょっと差しさわりがあるかもしれませんが、前回「劇の魅力」で申し上げたような、文学座がとってきた路線ですね。あれはやはり日本の現代演劇として大事なものだと思えますね。「女の一生」(1945)、あるいは「ふるあめりかに袖はぬらさじ」(1972)のようなもの。そういう芝居の作りというものを、やっぱり大事にしてほしい、ということが一つありますね。

そしてやっぱり「歌わせたい男たち」のように、あくまでも今にこだわっていくという点ですね。これもまた「岸田国土再見」(『東京初台演劇夜話』所収)で書いたことですが、新劇の「新」というところと、「劇」というドラマ、つまり「新」と「劇」とがどう関わっていくかということが、実は私は新劇のかかえている一番大きな問題だろうと思うんですね。アクチュアリティと、そして普遍性というものの関わりの中で、演劇をどう捉えていくかということは、これからもことあるごとに問題になっていくだろうと思います。

出口：また長い間大阪芸術大学で講義をしていただいていたわけですが、学生たちはなかなか東京の

ように劇を見る機会に恵まれるというわけにはいきません。そのような環境の学生たちに対して、何かアドバイスがありましたらお聞かせください。

大笹：演劇は、概念的に語るよりも、やはり実際に見たり、それが身近にあったりする環境のほうが、はるかにわかりやすいと思うんですね。残念ながら、その環境が私が大阪に来はじめてからも、たとえば近鉄劇場（1985～2004）がなくなったわけですね。つまり、演劇を取り巻く環境が豊かになるどころか、むしろ貧しくなるほうに加速しているんじゃないかというのが、私がこの大学に来ている間に起こったことで、このことはやっぱり非常に残念ですね。

出口：そうですね。近鉄劇場も、扇町ミュージアムスクエア（1985～2002）もなくなってしまって、それに代わる中心的な劇場がまだなかなか育っていないというのが、関西の現状ではないかと思います。

大笹：しかし大阪芸大は劇団新感線（1980～）というグループを生み出したわけで、彼らが今のような全国ブランドになったのもやはり大きな変化ですね。

出口：いわゆる学生劇団がここまで成長したということですね。

大笹：そういう例がなくはないという点に、将来に対する希望を持ちたいですね。新感線は、私も初めて東京で見たときに、こういう芝居作りをしている劇団は東京にはないなと思いました。ヘビメタを使っの、荒唐無稽のアクションドラマと言えいいんでしょうかね。初期の新感線は、ああいう舞台作りをしていく。これは上方のナンセンス喜劇の伝統をもっていたんじゃないかと思うんです。ああいうものを含みこんで、全く新しい次元で再生するというをやっていく可能性はなくはない、新感線なんかを見ているとね。そういう意味では、これから何が生まれてくるか、簡単に予想できない部分があると思います。しかし、学生を取り巻く環境としては、やはり一定の水準の舞台が常にそばにあることは望ましいので、それを

どう確保していくかは、やはり関西の演劇として今後の大きな課題ではないかという気がします。

出口：たしかに。以前に比べて、むしろパイが小さくなってしまったような感じがしています。私自身も九州にいたときには、芝居に対する欠乏感というんでしょうか、周りにそういう環境がなくなることの寂しさ、辛さを味わった記憶があります。環境としては、東京以外の地域がいま抱えている演劇状況は、非常に厳しいところがほとんどではないかと思います。東京だけが一極集中のままよけい大きくなっている。そんな気がしてならないんで。今後どういう形になるのか、また新しい芽が各地に生まれてくる可能性はあると期待しています。

最後に先生ご自身のご予定をお聞かせください。

大笹：白水社でまとめた『日本現代演劇史』の続編ですね。あれをずっと書き下ろしてしまっていて、そろそろ具体化できるかなと思っています。白水社版の全8巻は1954年で終わっていますが、あそこで終わるつもりはそもそも私は最初からなかったので（笑）、そのあと1970年代までの出来事は是非書きたいと思っております。それがやっぱり一番大きな仕事になるだろうと思います。

（2007年1月17日）