

劇の魅力

大 笹 吉 雄 ・ 出 口 逸 平

出口：本日はどうもありがとうございます。じつは2007年3月をもって大笹吉雄先生が大阪芸術大学を退かれることになりました。先生は年間300本余りの舞台を40年近く見続けてこられ、新聞雑誌に劇評を書かれる一方で、全八巻に及ぶ「日本現代演劇史」(白水社)や「花顔の人」(講談社)といった著作でサントリー学芸賞や大佛次郎賞を受けておられます。また国際演劇評論家協会(AICT)日本センターの会長を務められ、現在も日韓演劇交流センター会長でいらっしゃいます。このように第一線の演劇評論家としてずっとご活躍の先生に、これまでの観劇体験のなかから特に印象深い舞台に絞って、その魅力を語っていただこうと思います。

先生が、いわゆる演劇雑誌に劇評をお書きになられたというのは、いつごろからでしょう。

大笹：正式には1968年。宮本研(1926-1988)の「美しきものの伝説」という文学座の舞台を「テアトロ」(テアトロ社、現在はカモミール社)に書いたのが、フルネームで書いた最初の劇評だったと思います。

出口：68年とすると、本当にもう40年前ですね。

大笹：そうです。ただ、匿名という形でそれ以前に書いていたものがありますので。

私は大学を卒業してから「演劇界」(演劇出版社)の編集部にはいました。この「演劇界」という雑誌が歌舞伎を主にはするけれども、新劇、大衆演劇、ミュージカル、つまり演劇全般をとりあげるといふ編集をあの頃はしてました。それで編集部としての記事を書く一方で、分担して舞台を見て、それを寸評の形で書くというような仕事もありました。ですから、正式の署名をして書く前に、かなりの期間そういう仕事をして

おりました。

出口：では意識的に舞台をご覧になったのは、60年頃ということになりますか。

大笹：そうですね。私は、四国の今治という愛媛県の町で育ったものですから、それまでは舞台というものを見たことがありませんでした。1960年に早稲田大学に入って初めて舞台というものがあったんだと知るわけですから、東京で育った人に比べると、はるかに遅いという気はしますけれど。

1 戦後の名舞台

文学座「女の一生」(杉村春子)	初演 1945・3
ぶどうの会「夕鶴」(山本安英)	1949・10
民芸「炎の人」(滝沢修)	1951・9
東宝芸術座「放浪記」(森光子)	1961・10

出口：そうするとここにあげていただいた文学座の「女の一生」、ぶどうの会の「夕鶴」、民芸の「炎の人」、芸術座の「放浪記」などは、その1960年代にご覧になったものですか。

大笹：そうです。これらはもちろん初演ではありませんが、幸いにして、こういう舞台は何度も繰り返し上演されていまして、何回目かの再演でそれぞれ見たということになります。

出口：順不同でかまわないんですが、60年代にご覧になった中から、こういう作品をお選びになった、その理由をお聞かせください。

大笹：やはり「女の一生」なら杉村春子(1906-1997)、「夕鶴」なら山本安英(1906-1993)、「炎の人」なら滝

沢修(1906-2000)、「放浪記」なら森光子(1920-)という人たちの舞台での活躍を、どうしてもはずすわけにはいかない。森光子さんは今でも元気ですが、残念ながら、杉村さんも、山本さんも、滝沢さんもお亡くなりになった。本当に私は幸いであつたとおもいますが、間に合ったんですね。間に合ったと同時に、やはりこういう人たちの舞台に出会ってよかったという思いがいまだに強くあります。

出口：いずれも何百回、「夕鶴」や「放浪記」は千回以上上演された、戦後の新劇を代表する作品ですが…。

大笹：ええ、やはり戯曲という捉え方と、舞台という捉え方とは、私はちょっと別だと思ふんですね。戯曲として優れているという点ももちろんあるでしょうけれど、演劇として語るということになると、やはり総合的な視点といひましようか、俳優の問題、装置照明の問題、その他もろもろが加味されてくるとおもふんですね。いま主演者の名前を挙げましたけれども、「女の一生」だったら布引けいを、「夕鶴」の場合だったらつうを、「炎の人」だったらゴッホを囲む人たちを含めて、やはり私にとっては忘れがたい舞台だったという気がします。

*新劇とリアリズム

出口：いわゆる新劇がリアリズム、写実的な演技を主軸にするものだという、そういう教科書的な定義でいいますと、「女の一生」や「炎の人」はある程度あてはまると思ふんですが、「夕鶴」はもともと鶴女房の説話ですから、リアリズムからは大きくはずれる。これは大笹先生がよくおっしゃっている問題ともからんでくるのかもしれませんが、戦後新劇の代表作としてたしかにこういう作品が一般的にも挙げられると思ふんですけれども、その内実がいわゆるリアリズムとちょっとずれている気がします。そのあたりについてはどうでしょう？

大笹：そうですね。私だけがそんなことを言ってるようで「異端」なのですから、新劇といえればリアリ

ズム演劇だという捉え方は非常に固定観念のように、あるいは先入観念のようにあるというふうにおもふんですね。「女の一生」の場合は、戯曲として読めば、まあリアリズム戯曲だといっていいと思います。しかし、舞台は明らかにリアリズム演劇ではない。一人の女優が若い女性から老婆までを演じていく。しかも、その杉村春子という方の女優としての生理的な年齢を、若いにしる、年取るにしる超えていきますよね。そういう芝居の作り方はリアリズム演劇ではないです。これは繰り返して言うように杉村春子という人の持っていた演技の質というものが「女の一生」の場合は、ことに歌舞伎的なもの、新派的なものを加味していかないと演じきれものではないですし、これは布引けいだけではなくて、周りの男たちもそうなんですね。みんな青年から年をとっていくわけですから、いわゆるリアリズム演劇的な役の年齢にふさわしい俳優をあてるというような芝居の作りでは、「女の一生」という芝居を作ることができない。伸太郎にしても、栄二にしてもみんなそれぞれ年をとっていくわけで、女の役ばかりが年をとっていくわけではない。

出口：それは「放浪記」でも？

大笹：同じことですね。これは森光子の代表作として今や1700回という、日本の演劇史上空前の上演記録を残しているわけですから、しかもまだINGですね(笑)。今後どこまで記録が延びていくかという話ですけども。やはり「女の一生」と同じように、林芙美子(1903-1951)の若い頃から晩年まで演じていくわけですから、これもやはり森さんは40歳ちょっとで初演の舞台を手がけているわけで、それからもう40年以上も続けて演じているのです。リアリズム演劇の手法だけで持てる演技術ではありません。やはり新派なり、歌舞伎なりの手法を援用した形の演技術を持っていかない限り、この舞台もやはり成立しない。「放浪記」の場合、ジャンルは商業演劇になりますけれど、手法としては「女の一生」と同じことだと思います。ですから、新劇の一部がリアリズム演劇だという言い方は間

違いがないと思いますけれども、新劇イコールリアリズム演劇という言い方は少なくとも成立しないと私は思います。

「夕鶴」の場合も同じことですね。鶴の化身ですから、そもそもリアリズム戯曲ではありません。命を助けられた鶴が若い女性に化けて、嫁に行くという話ですから。これもやはりリアリズム演劇の手法では、舞台そのものが成立しない。

出口：ということは、新劇に代表される日本の近代演劇は、19世紀の西洋リアリズム演劇とイコールにはならない。その特質がこういう作品に、はしなくもあらわれているということでしょうか。

大笹：そうっていいと思いますね。もちろん新劇の誕生そのものが、これは端的に西洋の近代演劇の、殊に小劇場運動の直輸入という形で、自由劇場(1909-1919)は発足しますから、西洋のリアリズム演劇の影響というのが非常に大きかったことは事実だろうと思います。しかし同時に、西洋のリアリズム演劇の移入だけがその後の新劇を染めていったというふうには、やはり言えない。というのは、自由劇場という劇団そのものが、もう象徴主義の作品をイブセンと同時に取り上げていますからね。秋田雨雀(1883-1962)やメーテルリンク(1862-1949)なんかの作品を同時にやっているわけで、つまり新劇はリアリズム演劇と非リアリズム演劇が並行する形でスタートしているんです。そのことも、日本の近代演劇を考える場合に、忘れるべきでないポイントだというふうには私は思っています。

*新劇と伝統演劇

出口：そのあとも20世紀西洋の先鋭的な非リアリズム演劇である表現主義作品などを築地小劇場(1924-1929)はまた直輸入し、リアリズム劇と同時に上演するわけです。

ただし日本の場合は、いわゆる非リアリズムといっても、前衛的な最先端のものとはちょっと違うスタイル、日本の伝統演劇からの影響というか、伝統と現代

をつなぐというような形で独自のスタイルを持ってきたのではありませんか。

大笹：そこが、いわゆる日本の新劇の大きな特色だと私は思います。直接の誕生はやはり、西洋の近代劇運動に促されてきたのは間違いないと思います。けれども、それがそのままの形でずっと続いてきたわけではなくて、いわば日本風な味付けをされていく。その代表作が「女の一生」や「夕鶴」という形に、いわば結晶したんだというふうな言い方をしたほうがいいんじゃないかと思いますね。

出口：戦後の新劇でも、といっても私は本の受け売りにすぎませんが、その当時の新しい前衛的なものはどんどん、実存主義的なものやとくにブレヒトなどは非常に大きく入ってくるわけですが、そういう非リアリズムの最先端の部分を取り入れつつ、日本の伝統演劇からの援用もあるというような形で、戦後の新劇は動いてきている。まあ、戦後にはかぎりませんが、そういうことなんでしょうか。

大笹：ええ、これは別に60年代だけではなくて、現在にいたるまで、私は、ずっとあったような気もするんですけれども。ことに「女の一生」とか「夕鶴」とかいう場合は、杉村春子あるいは山本安英という人たちの演技志向の問題もあったと思いますね。

出口：それは個人的な？

大笹：個人としての。杉村春子という方は、ご存知のように、若い頃から新派との交流がありましたし、ことに花柳章太郎(1894-1965)との共演という形で、新劇とは違う舞台を踏んでますよね。

山本安英という方もまた不思議な方で、そのスタートが二代目市川左団次(1880-1940)の「現代劇女優養成所」(1921)ですね。つまり、これも築地系統ではない。その意味では、築地小劇場がスタートではなく、その前段階があるわけです。二代目市川左団次という人は自由劇場を立ち上げたように、日本における近代劇運動の、それこそスターターであるわけですが、同時に歌舞伎をやり新歌舞伎を作り、そして「鳴神」

のような古典歌舞伎を復活するという仕事もしている。その上で近代劇の運動には、女優というものが欠かせないということを強く意識して、これは彼の西洋体験があると思いますけれども、その左団次の女優を養成したいという教室の応募者なんですね、山本安英は。つまり、まだ新劇と呼ばれる演劇ジャンルに女優の養成という、新しい俳優を養成する器がない時代に、左団次は女優の養成を志して、そして山本安英は、実は五代目中村歌右衛門(1865-1940)に弟子入りしたいと考えていたような方ですから。もし、仮に男に生まれていれば、私は歌舞伎俳優になったんだとおもいますね。歌舞伎俳優になって、もちろん門閥外ですけど、あるいは玉三郎のような名優になったのではないかと思います。そういう志向性をもっている人なんです、そもそもが。

*これからの新劇

出口：なるほど。こういう舞台が、確かに1940年代から現在にいたるまでくりかえし上演され、非常に大きな力を持った。もしそれが日本の新劇の一つの特徴だとすると、今ももちろん新劇団はいくつも活動を続けているわけですが、この特徴を日本の新劇団はこれからも生かしていきける、生かしていくべきだというふうにお思いでしょうか？

大笹：そのへんが課題だと思いますね。殊に山本さんが「夕鶴」をやった「ぶどうの会」(1947-1964)はもうありませんし、その後「山本安英の会」(1966-1993)という一人の会で「夕鶴」を受け継いできたわけですが、これも一人の会ですから、当然山本さんが亡くなったときになくなりました。しかし、文学座は今年70周年を迎えるわけで、日本における新劇団としてはもっとも長い歴史の劇団として、今もあるわけですね。杉村春子という人は1937年の創立にも関わっていて、ずっと主軸で文学座を支えてきたわけですが、私は、文学座という劇団の一つの特色は、やはり杉村春子のような、いわゆるリアリズムだけでない俳優の

受け皿としてあってほしいと思うんですね。つまり「女の一生」は平淑恵(1954-)が受け継いだ形になっていきますけれど、1回きりの上演で終わっているわけで、杉村春子からはっきりとバトンタッチされたというふうに、まだ世間的には認知されていませんね。そのへんのことを含めて、「女の一生」という舞台を文学座がどう考えるのか。「女の一生」の初演は久保田万太郎(1889-1963)が演出したわけですが、その久保田さんが亡くなられた後は、戌井市郎さん(1916-)がずっとタッチされてきた。戌井さんも今年90歳とご高齢であるわけですが、幸いなことに大変お元気である。その戌井さんが「女の一生」をどう考えていらっしゃるって、そして戌井さんの後を継ぐ演出家あるいは俳優が文学座にいるのかどうかということが大きな課題だろうというふうに、私は思うんです。

出口：この間雑誌「join」第51号(日本劇団協議会2005・12)の座談会「そして新劇とは？」を拝見しましたが、そういう意識が文学座の中にあるのかどうか。なかなか難しいと感じました。

大笹：ええ、これがはっきりと見えてこないのが残念ですね。

出口：二代目、三代目という意識は、日本の伝統芸能ではごく自然にでてくる発想でしょうが、新劇からはなかなか生まれにくい意識ではないでしょうか。

大笹：そうですね。いわゆる芸の継承ということですね。芸の継承という考え方はもちろん、新劇にもともとあったというふうには思いません。むしろ、そういうことを絶ったというところが、新劇の新劇たるゆえんだっただろうと思います。しかし長い間、この文学座のように続いてきますと、それを考えてもいい時期にさしかかってきているのではないか。つまり新劇団と一言に言っても、私は新劇という言葉を非常に広い意味で使うのですけれども、若い劇団のように、そんなことを意識することさえもできないというような劇団から、老舗の劇団までずいぶん幅があると思うんですね。文学座なんかは、その幅のもっとも広い層を

おさえている。実際年齢的にも、キャリア的にもそういう劇団であるわけで、そこが負っている使命は、若い劇団とは若干別に考えてもいいのではないか。もちろん、文学座はだからといって、伝統的なことばかりやっていっていいというわけではありません。たとえばベケットの「ゴドーを待ちながら」は、文学座のアトリエが初演(1953)です。つまり、不条理演劇といわれるものを日本で初めて取り上げたのは、文学座ですから。文学座は、新しい動きに関しても充分、挑戦していつている。

出口：特にアトリエなんかはそうですね。

大笹：文学座のアトリエは、そのためにあるわけですからね。ですから、そういう新しいジャンルに対する挑戦と、そうではなくて残していついていいもの、受け継いでいついていいものを振り分けられる劇団だというふうに、私は思うわけです。そういう役割に関する意識が、70年の歴史を負ってきている劇団であれば、内部的にもそろそろ芽生えてきてもいいのではないか。だからといって私は杉村春子の「女の一生」を、型として残せと言っているんじゃないんです。型として残すのではなくて、杉村春子が演劇的な志向性を示して、また事実、舞台的な成果を示した。その舞台の精神と言ったらいいでしょうか、それを継いでほしいんですね。杉村春子がやってきたとおりを、ほかの女優がまねて、型としてやってほしいというふうには、全然思いません。けども、「女の一生」をやる限りにおいては、いわゆるリアリズムの演技だけではやれないことはもう明らかなんですから、そここのところに関して、もう少し意識的であってほしいなと思うんですね。

出口：これは、舞台というか、芸の継承ということからはちょっと話がずれますけれど、ここで挙げられているものの戯曲としての生命力という点についてはいかがお考えですか？

大笹：舞台の生命も長かったですけども、戯曲としても「女の一生」、「夕鶴」、「炎の人」というのは、これからも残っていくんじゃないかという気がしますね。

出口：なるほど。そのあたりも含めて、広い意味での継承ということがどう可能かということですね。

大笹：そうだと思いますね。「炎の人」は三好十郎(1902-1958)の戦後の代表作ですけども、私が見たのは、滝沢修がゴッホをやった舞台ですね。しかし、これも滝沢修という人が持っていたリアリズム演劇とは、やっぱり若干、形が違うと思うんですよ。「炎の人」のゴッホというのは30代なんですね。30代のゴッホで、まだ無名で、絵が売れないという貧乏画家の、それこそ貧しい貧しい時代のゴッホなんですね。ところが滝沢修のゴッホは、30代の私が見た時でさえ、そうは見えませんでした(笑)。もうすでに、すごい貫禄でしたからね。これはその意味でも、リアリズムの演劇とは離れると思うんですね。つまり、滝沢修という人の持っていた芸だというふうに思います。これもやっぱり、山本安英の芸、杉村春子の芸というふうなものとも共通するものだと思うんですね。そして最晩年(1994)に、滝沢修は岡本綺堂(1872-1939)の「修禪寺物語」(1911初演)をやるわけです。これは亡くなる間際でしたけれども、そういう志向性を最晩年に示すんです。「修禪寺物語」をもっと前にやるべきだったというふうに、私なんか思うし、まあ「修禪寺物語」は残念ながら、いい舞台とは言えませんでしたけれども。しかし滝沢修も、そういう志向性を持った人なんです。一方で、たとえば木下順二(1914-2006)の「オットーと呼ばれる日本人」(1962初演)で見せたようなリアリズムの演技もあると思うんです。しかし、滝沢修という人を語る場合も、そればかりではなかった。

出口：そうですね。同じ木下順二の「子午線の祀り」(1979初演)に出てくる阿波民部重能という人物も忘れられませんか。ただ文学座であればまだしも、民芸という集団で芸の継承ということがはたして可能かという、なかなか難しいかもしれませんが。

大笹：ええ。実は「炎の人」は滝沢さんのあと、大滝秀治さん(1925-)が継ぐべくやったことがあるんですね(2000)。

出口：そうなんですか。

大笹：これがもう、ちょっと無残でした。あの時、すでに大滝さんは70代だったと思いますね。70代の人が30代のゴッホをやるという発想が、私はちょっと間違ってると思うんです。

出口：うーん。

大笹：民芸としても、「炎の人」は自分たちの劇団のレパートリーだという意識があって、大滝ゴッホとなったと思うんですけれどもね。それであれば、もっと若い人を起用した舞台で「炎の人」を継承してほしかった、というふうに思いますね。民芸という劇団は、一時期社会主義リアリズムを標榜した劇団ですからね、劇団のモットーとして。その劇団にしてからが、滝沢を継ぐのは大滝秀治だというそういう意識、つまりリアリズムではないですよ。良くも悪くも、そういう意識で「炎の人」を継承しはじめた時期があるんです。これは、明らかに間違いでした。滝沢修の「炎の人」が、そもそもリアリズム演劇ではないというところに戻っていくべきだ。あるいは戻っていった大滝さんの選択だったかもしれませんが、残念ながら、体力的にも、もう全然滝沢さんとは違すぎたのでね。

出口：なるほど。こうしてうかがってきますと、やはり、大笹先生がお考えになる新劇とは、日本的なある種の特徴を持つ。つまり伝統演劇との接点を考えながら、自分たちの劇団の幅というものを持たせていく方が、日本の新劇のありようとしては自然である、というふうに思われているということでしょうか？

大笹：ええ、まあ少なくとも歴史を見れば、そういうふうに見ざるをえませんね。もちろん、一方でリアリズム演劇というものがちゃんとしてあったかどうかということになると、これはいろいろ問題だと思いますけれども、そういう志向性は非常に強くありました。しかし結果として残してきた舞台の中で、何を選ぶかということになってくると、こういう舞台があがってくるというのが、不思議ですね。

と同時に、やはり日本的な色彩を取り込んでいく、

あるいは吸収して花を開かせるというのが、ごく自然な流れだろうと思いますね。西洋のコピーであればいいというなら話は別だけれど、西洋近代のリアリズム演劇のコピーとしての日本の新劇では、きわめて限定された、やせたものではないでしょうか。

2 70年代の名舞台

早稲田小劇場「劇的なものをめぐってⅡ」

(白石加代子)

初演 1970・5

状況劇場「二都物語」(李礼仙)

1972・3

東宝・蜷川幸雄演出「王女メディア」(平幹二郎)

1978・2

*アングラ演劇とは

出口：それでは続いて、1970年以降の舞台に移っていきたいと思います。これらはもちろん初演という形でご覧になったと思うのですが。

大笹：そうですね。私は別に年代的に挙げたわけではなかったんですけど、結果的にこういうふうな整理をされてみると、なるほどそうなんですね(笑)。早稲田小劇場の「劇的なものをめぐってⅡ」というのも70年5月でしたね、初演が。状況劇場の、今の唐組ですけれど、「二都物語」も72年。蜷川幸雄(1935-)演出の「王女メディア」も78年、これは東宝の日生劇場での公演でした。

出口：ここでいわゆるアングラ演劇と呼ばれるような、新劇団とは出自の違う集団が現れてくる。その舞台成果という形で、「劇的なものをめぐってⅡ」、「二都物語」、「王女メディア」をあげられました。それぞれどういう魅力や、印象をお持ちでしたか。

大笹：これも私は、主演した俳優の印象、ほとんど強烈といってもいいような存在のしかたに心を動かされたという舞台でして、この「劇的なものをめぐってⅡ」は、もちろん鈴木忠志(1939-)の演出が面白かったということと同時に、白石加代子(1941-)という女

優のあり方そのものが、私にとっては非常に衝撃的だった。状況劇場は別に「二都物語」だけを挙げる必要はなくて、たとえば「吸血姫」(1971)だとか、あるいは「唐版・風の又三郎」(1974)など前後のいくつかの舞台を挙げてもいいわけですが、そういう舞台における李礼仙(1942- 現在は李麗仙)という女優の魅力が、いまだに忘れがたい。そして蜷川幸雄演出の「王女メディア」も平幹二郎(1933-)という俳優の、女形のメディアというものの印象が非常に強烈だったというように、やはり主演していた俳優たちのあり方と密接に絡まった舞台として挙げているんです。その意味では、「女の一生」とか、「夕鶴」の挙げ方と同じなんですけれども、たしかに「劇的なものをめぐってⅡ」「二都物語」というようなものは、アングラ演劇と呼ばれた作品群を代表すると言っていい舞台であったと思うんです。事実、私もこういう舞台に初めて出会ったときに、アングラ演劇、これはジャーナリズムが新しくそういうネーミングをしたわけですが、私もやはり「これは新劇とは違う、アングラ演劇だ」と理解したんです。なるほど、そういうものだと思ってみていた時期があって、また事実こういう芝居に私も激しくエールを送ったほうですから、アングラ演劇というものの定義というか、あり方を巡って、私も一半の責任を負わなきゃいけない立場にあると思うんですけれど(笑)。

出口：僕は当時京都の高校生でして、「唐版・風の又三郎」を下鴨神社で見て舞い上がってしまい、皆さんの評論を読んで「そうか、都にはこういう劇団がいっぱいあるんだ」と思って(笑)、とても東京にあこがれたことを、今でもはっきり覚えています。

大笹：私もまさに渦中にいたんですけども、60年代末から70年代初頭にかけて、ここではあげませんでしたけれど、黒テント(1968-)あるいはそれに類するような劇団や集団が、それぞれ輩出して、そしてまたさまざまな活躍を示した時期なんですね。あれほどまとまって出てきたというか、ええっとびっくりさせるよう

な舞台が次から次へと生まれてきて、それがひとつのムーブメントのような形になったのが、私はアングラ演劇という新しいネーミングをせざるをえなかった背景になってると思うんです。まさにそういうふうに見えた今も思いますし、渦中にいたらまさにそれこそ「あれよ、あれよ」というふうな感じでもって見ていた。新劇とは違うな、違うなというような舞台が次から次へと生まれてきた時期であったことはたしかなんです。そして、主宰者たちが非常に新劇への攻撃や非難を、我々は違うということを生懸命言った時期でもあって、ことに演出家鈴木忠志の場合は顕著でしたし、唐十郎(1940-)も、あるいは天井棧敷(1967-1983)の寺山修司(1935-1983)もそうでした。みなさんそろって、「日本の特殊な演劇のあり方の近代演劇」である新劇を、我々は乗り越えていくんだという言い方をし、事実そういうふうに見える動きを次から次へと起こしていったものですから、「あー、なるほど、言われるとおりだ」と、私なんかも思った組なんです。思った組なんだけれども、40年近く時代を経て今から振り返ってみますと、はたしてあの時「演劇革命」とさえ呼ばれたような演劇の動きが、じゃ、今どうなっているだろうということを見ると、ほとんど跡形もないっていい。むろん寺山修司は亡くなったし、転形劇場(1968-1988)はありませんし、早稲田小劇場(1966-1984)もSCOTと名前を変えて、これもある意味で別の集団でしょう。状況劇場(1963-1988)も唐組と名前を変えると同時に、実質的には変わっていると思うんです。つまり「演劇革命」と呼ばれた動きが、この70年代に一齐に起こって、なるほどそうだというふうには思わせられた現象が、今、どこに行っただろうと思ひ返しますと、あれはもしかすると、近代演劇運動の一つの大きな揺れではなかったかなと、私は今は思わざるを得ないというか、思ってしまいます。大きく演劇的な土壌を揺らしたというふうな言い方になるんでしょうかね。まるで新劇と呼ばれたジャンルとは別のように見えることがあまりにも一齐におこり、次々

と生まれたものですから。しかし今となってみれば、目くらましのような感じもしないではないくらいに、あれはいったいなんだったんだろうと、幻のように思いますね。

出口：私が直接目にした舞台はわずかだったんですが、たしかに黒テントが壮大な行動計画を発表したり、また状況劇場が、さあ韓国へ行った、パレスチナに行ったなどと聞くと、「二都物語」こそまさに韓国ソウルで初演されたわけですけども、そういう事件を仄聞しては、ある種のロマンチックな想像がふくらんで、あたかもその舞台が現実と地続きにどんどんひろがっていくというふうに、当時感じていました。ところが、本当のところそれがどういう実態だったのかということ、後の時代の人間にはなかなか見えてこない。僕もやっぱり、一体これはどういうことだったんだろう。実質どういう意味を持って、あるいは逆にいうと、どういう限界を持っていたのかということが、これから徐々に色々な形で見えてくればと思います。

* 「劇的なものをめぐってⅡ」のインパクト

出口：そこでまずは具体的に、たとえば白石加代子さんの舞台というのは、どういう意味で新鮮であったり、衝撃的だったのでしょうか。いわゆる新劇とよばれているものと、どういうふうに違って見えたかというあたりを語っていただけるとありがたいのですが。

大笹：そうですね。たとえば、「劇的なものをめぐってⅡ」という舞台は、鈴木忠志さんがいくつかの戯曲のコラージュとして作ったもので、ベケットがあったり、鶴屋南北があったり、あるいは泉鏡花があったり、しかもその戯曲の断片を次々とコラージュして作った作品でした。

白石加代子ショーというふうな名前がついていたとおもいますが、つまり一人の女優のために作るということをはっきりうたった舞台だったんですね。この白石加代子ショーと名前のついた舞台での白石加代子というのは、ある一つの役を演じていくという方法をと

らなかったんです。というよりも、鈴木忠志という演出家がそういう方法をシャットアウトしたんだと思いますけれども、白石加代子が白石加代子として出てくるんですね。白石加代子として出てきて、ベケットなり、あるいは鏡花なり南北なりの言葉にどう触発されて、今どうあるかという身体的なあり方を、舞台の小さな空間に現存させていくというふうな舞台だった。役というものに対する考え方をこの舞台の作り方において、鈴木忠志という演出家は拒否したと思うんですね。つまり「女の一生」においても、「夕鶴」においてもそうですけれども、たとえば布引けいという役があり、つうという役があり、その役を演じていくというふうな約束事、これは歌舞伎を含めて全部そうなんですけれども、そういう演劇の作り方がずっとあった。そのずっとあった演劇の作り方に関して、この「劇的なものをめぐってⅡ」というのが、役という概念をとっばらっちゃったんですね。とっばらっちゃったところが、私には非常に新鮮に見えたし、そしてそのことに対する衝撃というものがあった。しかも、言葉の意味を伝えるというよりも、言葉に触発されて肉体がどう反応していくかということが、それこそ50~60人入ったくらいの小さな空間でしたでしょうか、目の前で展開されていく。さらにこの白石加代子という人が見せた、一種の憑依現象ですね。言葉に乗っ取られていくというか、とりつかれていくというか、狂っていくように見えるさまで、およそその言葉から想定されるような身体的動きとは全然違った動作を、言葉に触発されて見せていく。この言葉と身体の関係の、それこそ衝撃的な出会いというものが、私にとってもいまだに忘れがたい強い印象を残しているんです。そのことで言うと、確かに役を取っ払って、一人の、これは白石加代子という名前すらなくてもいい、一人の女性が言葉とどう戯れて、どうその言葉を引き受けて、その引き受け方を見せていくかというようなあり方は、これまでの芝居にはなかった。それは、いまだに忘れがたい。場面は本当に断片的ではありますが、猫背の身体

で、そして眼が寄り眼になっていたり、その意味では写楽の大首絵ですね、あの芝居絵に残っているような身体と言ったほうがたぶん通じやすいだろうと思うんですけど。ああいう身体が目の前にあって、そしてそれが一種の憑依現象をともなってパフォーマンスが展開されていったというのは、いままで見たことがない。その意味での衝撃と、そして白石加代子という人が示したエネルギーと、ある意味では醜い、普段は見ることができない人間の姿、日常生活でおよそ出会うことのない身体感覚とエネルギーとそのあり方のすさまじさにはやはりびっくりしました。役というものを取っ払って演劇というものへのアプローチの仕方を、違う手法で示してくれたという意味からすれば、新劇を乗り越えたとか、超克したとかという言い方とは違って、別の空間であり、別の時空であったという思いはやはり今もします。

アングラ演劇という言い方はさっきも言ったように、ジャーナリスティックな命名で、当然ながら、そう呼ばれた当事者たちはみんな、アングラ演劇と呼ばれることを受け入れなかったんですね。唐十郎にしても、鈴木忠志にしても、寺山修司にしても、自分たちがやっていることを、アングラ演劇とは彼ら自身は言ったことがない。じゃあ、何て言えばいいのかと言えば、つまり、自分たちの演劇というものはこういう名前でもって言ってほしいということは、彼ら自身もまた言わなかったように思いますね。ですから、アングラ演劇という名称が、言われたほうも、言うほうも、一種の暗黙の了解の下に使う言葉になったわけですけど。なるほど一時期、寺山修司の天井桟敷も「見せ物の復権」ということで、やはり近代演劇のあり方とは違う芝居の作り方、むしろ前近代的な演劇の作り方をしていく。状況劇場の場合もそうですね。初めて新宿の花園神社に赤いテントをたてたときには、「腰巻お仙」(1967)というタイトルの戯曲だったわけですけども、その「腰巻」というような言葉が持っているイメージと語感、確かに近代演劇として、新劇は持ってこな

かった。だから、そういうふうには、一斉に登場したそのインパクトですね。みんな新劇とは「ちょっと違う、ちょっと違う」と思ってきたインパクトが総合すると、「ああ、まるで違う」というふうになった勢いがやはり今振り返ってもあったと思います。だけど、さっきちょっと言ったように、一時期非常に大きな揺れとしてあった、その大波が去っていった後はどうなったんだろうと思ったときに、あれはもしかすると、一種の幻影だったのかなという思いをせざるを得ない。たとえば、白石加代子という女優が、役を捨てた演劇を作っていた時期を経て、演出家鈴木忠志と別れたあとは、シェークスピアにしる何にしる、役につく演劇をしはじめていくわけです。シェークスピアで彼女のやったもので言えば、「夏の夜の夢」のタイターニアであったりする。李礼仙の場合であれば、これもまた唐十郎と別れたあと、テネシー・ウィリアムズ(1911-1983)の「ガラスの動物園」であったりするわけなんです。つまり、アマダなんですね。そういうふうには役というもので作られていく演劇に戻ってきたというか、立ち会うようになったというか、それまで手がけてきた役のない演劇とは明らかに違うとみるしかないような舞台に立っていく。つまり、そうではなかった時期というものは、彼女たちのキャリアの中のごく一部の時間だったということになりつつある。

出口：やっぱりこれは先の新劇をどう定義するかという問いと同じように、60年代から70年代にかけての、この沸騰した時期というんでしょうか、その内実をどうたしかめていくか。おそらくそれが、これから問題になるんだろうと思います。大笹先生は、これらはいわば、新劇という枠の中の出来事であったとごらんになるわけですね。

大笹：そのように私には見えるんです、今は。つまりそれほど、あのときに私もほんとに心を揺さぶられたと言ってもいいくらいに驚いた、衝撃的な舞台が次々にあったわけですけども、ではその波というものが、もし「演劇革命」という言葉でもって表現されるよう

なものがあったとすれば、今跡形もないというようなことはないだろうと思うんです。そして仮に、新劇を否定し、乗り越えたという意味で「演劇革命」という言葉を使っていくならば、むしろその時点で否定されたはずの新劇的な要素が、今はるかに強く残ってきている。歴史的な皮肉というべきでしょうか。

出口：私が個人的にと行っていいかもしれませんが、ちょっとお伺いしたかった点は、たとえば早稲田小劇場の「劇的なものをめぐってⅡ」のいろんなコラージュの中身は、西洋のテキストもあれば、日本の鏡花や南北もある。これ以降も鈴木忠志さんはギリシャ悲劇やシェイクスピアを数多く手がける。古典劇をどう演出するか、という明確な方向性を持っている。それから、唐十郎さんにしても、「唐版・風の又三郎」もそうなんですけれど、日本のいろんな形の素材から独特のイメージをふくらませる。蜷川さんの場合であれば、シェイクスピアであったり、日本の古典・近代の作品も含めて幅広くやられる。日本とは限りませんが、古典的なものを自分のスタイルで上演していくというやり方が、ある時期からまた増えてきた気がします。そういう古典というか、さっき言われた言葉を借りれば「日本風な味付け」と言ったらいいんでしょうか、そういう志向を持ってらっしゃる方がかなり多かったように思います。その辺についてはどうでしょうか。

大笹：そうですね。それこそ鈴木さんにしても、唐さんにしても、蜷川さんにしても、作品作りに歌舞伎的なものあるいは能的なもの、そういう要素を意識的に取り入れていることは間違いのないと思いますね。

出口：さきほど新劇の日本的あり方と、先生が指摘されたような点があるとすると、70年代に役者や作者であったり、構成や演出を担当なさった方々が、ある時期やっぱり、日本の古典的なものをどう取り込むか、それをどう自分なりに展開させていこうかということで、自分のストックというか、一財産を作られた。そんな気がするんですけれど。ただそのあり方が、いわゆる新劇団がやってるスタイルとはだいぶ違ってくる

とは思うんですけれど。

大笹：そうですね。たとえば、「王女メディア」の場合ですと、平幹二郎が女形でやったわけですが、女形でやると同時に、津軽三味線なんかはいつてきますからね。

出口：そうですね。

大笹：あきらかに、それまでの翻訳劇風のギリシャ悲劇とは違うつくりをしている。「NINAGAWA・マクベス」(1980)なんかも着物を着て、安土桃山時代の話に翻案されていますしね。

出口：ですから、鈴木忠志さんの場合も、ギリシャ悲劇をやるんだけど、そこに枠組みとしているいろんな作品をとってきたり、演技や衣装などにかなり能を意識しているように思うことがあります。自分たち流の「日本風な味付け」というんでしょうか、そういうものを取り込む形で、ずっと活動を続けて来られたという気は、やはりするんですけれど。

大笹：そうですね。たとえば、彼らが非難の大きな対象にした演出家千田是也(1904-1994)のドライなフィーリングとはちょっとちがいます。千田是也という人はそういう意味では日本的なものが嫌いな演出家でした、きわめてドライな芝居が好きな人でしたから。千田是也が作ってきた演劇の流れと、今言ったような演出家たちとは、フィーリングが違いますね。

出口：なるほど。今、大笹先生がおっしゃられたことは、その実質と言いましょか、「演劇革命」という言葉も含め、その実際のあり方がやはりこれから問題になっていくんだろうと思います。(2007年1月16日)

なお1980年以降の舞台については、次号に掲載の予定です。