

ステージ・リポート'98(上)

角 田 達 朗

本稿は、一九九八年の一月から十月までの間に私が名古屋圏で観た公演に、論評を加えるものである。自分が観た公演をほとんど取捨選択せずに取り上げるのは、ある程度まとまった数になることで、記録として意味あるものになるだろうと考えるからである。

また、十月で終るのは本誌の締切の関係である。十一月以降の公演については、本学紀要に掲載予定の下編で取り上げることとする。能・狂言・歌舞伎・新劇・ミュージカルについても、下編で取り上げることとし、ここでは割愛した。

なお、公演のデータ末尾に「某日某席観」等とあるのは、私が観た日時・席種を示す。席種が分かれていない公演については、日時のみ記した。

1 既製劇場以外での上演

九八年には、既製の劇場ではない、古い家屋や庭園などで

劇を上演する試みが集中的に見られた。一つは、日本演出者協会愛知支部主催の名古屋まちなか演劇祭なる催しであり、もう一つは、是々堂という空間における草喰の会の上演活動である。

劇場は演劇を盛る器として、上演の行われる場を現実の生活世界から遮断し、かつまた舞台と客席とを区分することによってへ観る―観られるへの関係を固定化する。そして、演技空間に舞台装置を設置したり、照明・音響等の効果を加えたりが、効率的にできるようにする。このようにして演劇が虚構として完結することを保障する制度が、劇場である。劇場の外で上演を行うということは、こうした制度的保障を放棄することを意味する。そこでは、現実世界の即物的リアリティーが演劇の虚構性を絶えず脅かす。へ観る―観られるへの関係も流動化するかもしれない。かくして劇場に依存する作劇は、発想の本質的な転換を迫られることになるはずだ。

まず、名古屋まちなか演劇祭から述べて行こう。

日本家屋や庭園、土蔵、洋館などの伝統建築で八つの公演が行われた。家屋の中や庭をあえて「まちなな」と称したのは、おそらく「劇場の外」という含意を込めてのことだろう。虚構の構成要素として作られる舞台装置とは異なり、実際の建築には本物ならではの即物的リアリティーがある。まして、長い風雪に耐えた古建築ともなれば、いわく言い難い存在感をたたえているものだ。演劇がこれに対抗する形で「虚構のリアリティー」を主張しても、説得力を持ち得まい。

この演劇祭で、私が観たのは、以下の三公演である。

「サロメ」

原作 ワイルド／脚色 斎藤敏明／演出 水野誠子

撞木館

十月十六、十八日（十六日観）

日本間をサロメの踊りの控室に見立て、更に障子の小窓を監視窓に見立てて……という具合に、あれこれ見立てることによって家屋を劇空間に仕立てようとするのだが、そうした思惑そのものが、建築のリアルな存在感にことごとくはねかえされ、宙に浮いてしまった。役者の演技もはなはだ芝居がかつていて、古い日本家屋の落ち着いた佇まいと全く噛み合わなかった。

唯一、障子を開け放つて庭でのダンスを見せた所は、撞木館の空間をありのままに利用したと言えるが、そのダンスは

衣装といい振付といい音楽といい、庭園の景観との調和も、日本間での芝居との統一性も欠いており、取って付けたような唐突な印象ばかりが残った。

「授業」

作 イヨネスコ／演出 前川達次

揚輝荘聴松閣

十月十七、十八日（十七日夜観）

地下のダンスホールでの上演。外界から遮閉されており、常設の舞台もあり、劇場に近い空間であるが、これをあえて逆舞台で使用した所に工夫が感じられた。舞台の反対側の壁には暖炉がしつらえてあり、壁画が描かれているのだが、こうしたいかにもブルジョア的な意匠が、演目の内容によく合致していた。

しかし、具体的な演技・演出は劇場の発想を脱しておらず、特に、戸棚を開けて食器を取り出す等、パントマイムで演じた箇所は無理が歴然と見えた。

また、冒頭でイメージビデオ風の映像を流したのは蛇足であり、台本解釈の上からも疑問を禁じ得ない。この演目は冒頭と結末とが対称をなし、全体が円環を描くように上演すべきものだろう。

「高瀬舟／船の挨拶」

揚輝莊聴松閣

作 森鷗外・三島由紀夫／演出 本島勲

十月二十・二十一日（二十日観）

こちらも地下のダンスホールでの上演。常設の舞台を使用していたが、その使い方が面白かった。この舞台は半円形で、壁面が弧を描いている。その点は洋風だが、白木造りで、扉の造作は能舞台を思わせる。「高瀬舟」では、この舞台に蠟燭を灯し、見台を立てることで、和風の空間に仕立てていた。一方、「船の挨拶」では、壁に海図や三角定規や分度器等を掛け、灯台の展望室に一変させた。舞台の特殊な形状をうまく活用したと言えるだろう。ただし、上演そのものは演劇というより文学の変種であった。

「高瀬舟」の朗読には尺八の演奏が入るのだが、叙述の切れ目で朗読を止め、尺八を奏するという機械的な挿入ばかり。そこにあるのは、段落を分けて文脈をわかりやすくする文学的效果のみであり、例えば能の一調のような、言葉と演奏の競演によるダイナミズムとは無縁であった。

「船の挨拶」は芝居仕立てになっていたが、原作が専ら言語にのみ頼ることで構築し得た観念的世界は、生身の役者に演じられることで、徒にその観念性ばかりを露呈する結果となった。上演の動機は文学作品の忠実な再現だったと思うが、上演自体は期せずして演劇的形式による文学批評になったわけである。

以上の三公演から窺う限り、演劇祭の企画コンセプトは十分者詰められていなかったようだ。主催の日本演出者協会愛知支部は昨年発足したばかりで、演劇祭の開催ももちろん初の試みであるから、それも無理からぬことである。要は、こうした試みに今後どれだけ持続的に取り組んで行くかどうかだ。

*

草喰の会「虫姫寝巻」

構成・演出 松本沙帆

是々堂

十月二・三日（二日観）

古い民家を改装した空間での上演。改装と言っても、それほど大掛かりではなく、基本的な構造も内装もほぼ民家のままである。

結論から言えば、「劇場の外」での上演として、こちらの方がはるかにラディカルであった。

謡曲「蟬丸」に描かれた蟬丸と逆髪との一夜限りの再会に、茶の湯と、ゾウリムシがまれに行う二匹での生殖とを重ね合わせる。その心は「一期一会」だろう。クライマックスは白い蚊帳が吊られ、その中で二人の演者が左右対称の所作で茶を立てる場面。蚊帳は茶室であると同時に細胞膜であり、二

人の演者は蟬丸と逆髪であると同時に融合する二つの核である。

構成・演出を担当したのが造形作家だけあって、蚊帳をはじめとする大小の道具立てにも衣装にも造形意識が行き届いていたが、なおかつそれが古い民家という上演空間とも見事に融合していたことは特筆に値する。さしずめ日本庭園の〈借景〉にも通じる造形感覚と言えば良かろうか。また、出演者も美術関係者や物書きなど演劇経験のない人が多く、情緒に訴えるような芝居がかつた演技をせず、簡素な所作を組み合わせて全体を視覚的に造形したことも効果的だった。

蚊帳の中で立てられた茶は、客席にもあまねくふるまわれ、〈観せる―観る〉の関係も、一期一会のもてなしをへ与える―受ける―関係として劇の文脈に読み込まれた。

この上演の成功は、上演会場が練習場所を兼ねていることにもよるが、やはり演劇の常套にとらわれない自由な発想による所が大きい。また、それを演劇経験者が根気よく支えたことも看過できない。演劇への本質的な問いかけは、演劇の専門家の中からよりも、演劇とその外部との接点から生まれやすいのだろうか。だとすれば、専門家の真価は、周縁からの問いかけを進んで受け止め、真摯に答えることができるか否かで決まると言っても過言ではなからう。

2 小劇場における地元劇団の公演

小劇場とは、一般的にはキャパシティが三百人くらいまでの劇場を指す。こうした小規模な劇場での上演は商業ベースに乗りやすく、その分マネアックなものになりやすい。そうした中から斬新なものや野心的なものも生まれるが、反面、自己満足に終わる上演も少なくない。そうした玉石混濁そのものが小劇場演劇の特徴と言える。

それでは、小劇場で行われた公演を概観して行こう。まずは、オリジナル台本の上演から。

炎の樹座「君の為に 僕の為に」

作 空色P子／演出 水野貴史

港文化小劇場

二月五・六日（五日観）

プログラムによれば、書き手はしばらく海外で生活して、国内にいるのとは違った角度から日本を見つめ直したとのこと。劇中、海外青年協力隊にいたという青年が登場し、外から見た日本について語るのには、書き手の問題意識の反映なのだろう。書き手の思考を特定の作中人物に代弁させるということ自体あまりにも生硬だし、語られる内容もおおむねマスメディア的言説の域を脱しない紋切り型に止まっている。ただし、この青年がかつて青年協力隊で一緒だった女性から誘われて、再び協力隊に参加しようかと迷いながらも、結局日

本で生活することを選ぶという結末は、書き手自身の切実な思索に裏付けられているからだろう、説得力を感じた。

ストーリーはこの青年の迷いを一つの軸、テレビ界で活躍する女性タレントの不倫騒動をもう一つの軸として展開するが、不倫騒動の方は典型的で陳腐に見えた。

狂言回しのつもりなのか、オカマの役が唐突に登場して笑いを取ろうとするのだが、そういうわざとらしいやり方には違和感しか覚えなかった。

いちごメロン十五満雄大

「ロックと窓ふぎとねこのいない時間」

作 佃典彦／演出 宝満雄大

ひまわりホール

三月四～六日（六日観）

一言で言えば、徹底したナチュラル指向の舞台。ナチュラル指向という言葉、最近よく聞かすが、てつきり音楽やファッションの領域の話かとばかり思っていた。ところが、へ静かな演劇なるものの台頭に伴い、演劇の世界にも浸透して来たようだ。もつともこの公演に参加している宝満雄大は、独自のブランドを持つファッション・デザイナーでもあるから、演劇の動向よりもむしろモード・デザインの領域から示唆を得たのかもしれない。へ静かな演劇」と言っても実体はかなり多様だが、理論面でもへ静かな演劇」の旗手と目され

る平田オリザの場合、作為性を隠すとか、極小化するということを言う。それに対して、この上演は、作為を作為的に隠したというより、自然体の演技によって演技者の持ち味を引き出すことが目的のように見えた。

ただし、力を抜いた演技が魅力的に見えるのは、力のこもった演技との落差があればこそである。つまり、演技者の味は一定の作為性を引き受ける中から現れて来るものなのだ。

演技が身体による虚構表現だとすれば、虚構性を極小化するということは、演技の解体にほかならないが、この上演は演技の解体をも視野に入れたものなのか否か、その辺りはよくわからなかった。

劇団人工子宮「正直者の大泥棒」

作 宇佐美亨／演出 大川敦

七ツ寺共同スタジオ

三月二十一～二十二日（二十日観）

この劇団はこれまで主に大川敦の作・演出でへ静かな演劇」ふうの作劇を追求して来た。最近では、簡単なシノブシスカらエチュードの積重ねによって劇を作る方法に移行しつつあるようだった。今回は完全台本による上演であり、書き手も代わったが、劇全体から受ける印象に大きな変化は感じなかった。それだけ、劇団としての作風が確立して来たということなのだろう。ただし、その作風の確立は、作為を隠すこと

の自己目的化と表裏一体であるように見えるのが気になる所だ。

よく言われることだが、西洋的審美観が人工的な造形性を追求するのに対して、日本的美意識はむしろ造形性を隠すことをよしとする。その意味では「静かな演劇」は日本的リアリズム演劇の再創造を目指す運動と言えるだろう。特に平田オリザの場合は、「人は悲しい時、いかにも悲しげな態度をすることは限らない」という意味の発言が示すように、内面が外面を規定するというスタニスラフスキー理論、ならびに、その影響下にある新劇リアリズムへの批判があり、そこから、内面と外面の不一致という、より「ヘリアル」な演技を模索していると言える。

人工子宮の場合はどうだろう。作為を隠すことを、一つの様式として洗練して行くだけでは、物足りないし、自家中毒に陥る危険もつきまとう。

シアター・ガッツ 『レインボー・ミラクル・チェンジ』

作・演出 品川浩幸

愛知県芸術劇場小ホール

三月二十〜二十二日(二十一日夜観)

仮面ライダーをもじった変身ヒーローを軸に、故・石ノ森章太郎へのオマージュとも言うべき物語が繰り広げられ、まさにその世代である筆者にはとりわけグッと来るものがあつ

たが、そうした世代の枠にもたれかかることなく、広く共感を呼ぶ舞台になっていた。

以前の上演では、時として冗漫な所が気になったが、今回はその辺りのバランスもかなり良くなっていた。

演技にしても、劇の内容にしても、虚構としての面白さを全面に押し出しつつ、わざとらしさを感じさせない。作為性を積極的に楽しむ演劇であり、その意味では正攻法で作られた芝居だが、どうも最近の小劇場演劇では、この種の芝居に佳作が少なくなっているだけに、かえって新鮮に感じた。

SLAPSTICK・STATION [BLOCK HEAD]

作・演出 石川三四郎

愛知県芸術劇場小ホール

三月二十七〜二十九日(二十七日夜観)

若いカップルがふとしたはずみに起こしてしまった銀行強盗事件。二人はマンションの一室に逃げ込み、そこに住む一家を人質にして立て籠る。ところが、その家の主は現在は平凡なサラリーマンだが、かつては武闘派の全共闘。しだいに、犯人と人質の関係は転倒して行き、ついには、この中年男の薫陶(?)の下で、犯人たちは国家権力相手に堂々と(?)闘争を展開する。

劇団名の通り、スラップスティック風の作りだが、笑いの軸となる、犯人と人質の逆転というモチーフは、犯罪物の喜

劇としては、ごくありがちな部類だろう。そこに、今時の若者と全共闘世代との対比をからませたのが新味というところだろうが、今時の若者なるものがこんなふうに行先世代から簡単にへ啓蒙されるものか否か、私としてはその辺りに疑問を感じてしまい、余計に笑えなくなつた。

台本はそこそこ達者に破綻なく書けているが、破綻がないだけではかえつてスラップスティックとしての本領を欠く。役者もこれと同様で、おおもねそつなくこなしてはいるのだが、突き抜けた面白さを感じさせる者はいなかつた。

翔航群「くすぶる時間」

作・演出 久川徳明
翔UPファクトリー

三月二十二〜三十日(三十日観)

台本自体はウエルメイド指向の感じられるコメディ・タッチのもので、登場人物それぞれの勘違いが絡んだりほぐれたりする様は、オーソドックスだが、まずまずよく書けている。しかし、書き手が演出と出演を兼ねたために、結果的に演出不在に近い状況になつてしまつたようだ。

演出という役割に期待されるのは、台本と舞台とを等距離に視る相対的視点だが、演出が台本も書いて、舞台にも立つとなると、よほど才能か熟練がない限り、台本も舞台も相対化できないまま、演劇的作為の行き届かない上演を生んでし

まう。この上演に食い足りない印象が残つたのも、やはり作為が徹底していないからである。最近の小劇場演劇では作為を隠そうとする芝居が増えて来ているが、見せるにせよ、隠すにせよ、やはり作為は必要なのだ。

俳優館「望郷」

作・演出 菊本健郎
岐阜市文化センター小劇場

四月二十三日

老年期に入った男性が、戦時下に生き別れになつた恋人と再会すべく、中国に渡る。男はまだ独身だが、恋人は中国人と結婚し、家庭を持つている。男は待ち合わせの場所に向くが、恋人は来ず、代わりに恋人の娘が恋人からの手紙を持って現れる。男と娘が手紙を読む所から恋人の回想シーンに転じる。劇中劇の趣向としてはオーソドックスなパターンだ。そこからの回想シーンが言わば本編。満州で看護婦をしていた恋人が、ソ連軍の進撃を逃れ、隣人たちと逃避行する様が、時の流れに沿つて、場面毎に描かれる。劇進行は単調だが、対象となる事実そのものの重さゆえに、目を離すことができない。少なくとも歴史認識の伝達という観点からは、有効な上演と言えるだろう。

ただし、演劇としてこの上演を評価するとなると、どうだろう。この上演の説得力はほとんど対象となる事実そのもの

に由来するのであって、演劇的作為によつて説得力が高まつたように見える所は皆無だつた。事実そのものが十分重いのだから、下手な作為など加えない方がかえつて説得力が出るというのも、一つの考え方ではある。あるいは、作り手もそうした判断からあえて単純な構成を選んだのかもしれない。その上で、全体が単調になることを恐れ、最低限度の演劇的作為として劇中劇の趣向を取つたのかもしれない。なるほど表現においては、意図的に無作為であるということもまた、一つの作為である。しかし、それにしても、劇進行の単調さを事実の重さによつて救われた印象は否み難い。

草莽社「山ほととぎすほしいま」

作 秋元松代／演出 今井良實

今池アカデミー劇場

五月二十三日—三十一日（二十九日観）

チラシ所載の「アングラ演劇宣言」なるプロバガンダが氣になつて観に行つた。それによると、アングラとは「あらゆる既成の価値体系を疑つてかかる考え方」であり「演劇を疑つてかかる人たち」であるという。表現行為そのものを疑いながら、それでも表現行為に携わること。そうした屈折が表現行為そのものにいかに反映されるのかは、演劇のみならず、現代芸術全般に通じる普遍的な問題と言つて良からう。

ところが、実際に上演されたのは、オーソドックスなりア

リズム演劇にありふれた非リアリズムの趣向を所々加えたものに過ぎず、一体どこに「あらゆる既成の価値体系」や「演劇」への疑いを見いだせばよいのか、私は途方に暮れるばかりだつた。「疑う」ということを単なる悲観的気分として標榜するだけなら、所詮それはポーズの域を出ない。仮にも「すべてを疑う」と言うのであれば、何よりそのように言う自分自身を徹底して疑うことによつて、透徹した視点を提示してもらいたい。

そもそも演劇とは集团的創造物である。そこには集団力学があり、権力構造がある。だから、芝居作りの現場には、往々にして人間の社会的動物たるゆえんが如実に現れる。

例えば、近代劇。ここでは、芝居作りの全過程がテキストの（正確な）解釈に基くべきものとされる。その上演テキストは、芝居作りの実質的作業とは別に、文学的営為として書き上げられる。つまり、芝居作りの現場にとつてテキストは、外部からもたらされつつ、内部に君臨する権威である。これはヨーロッパ近世の絶対王制に似ている。絶対王制において王が絶対的権力者となるのは、王権は神意によつて保証されるという王権神授説による。王権神授説における神を文学的価値、王をテキストに置き換えれば、そのまま近代劇の権力構造になる。神が「天にまします」と言われ、人間社会に帰属することなく、人間社会を一方的に従属させるのと同様に、近代劇においては、文学的価値が舞台芸術的価値の上に君臨

し、これを従属させることになる。

現代劇になると、芝居作りにおける演出家の役割が増大し、テキストの権威は相対化する。そして、テキストの文学的価値に代わって、演出家の舞台芸術的創意が芝居作りを支えることになる。これは民主主義のシステムと相通じる。民主主義の基礎理論たる社会契約説においては、権力者は神のような不在者からではなく、社会の成員から幅広い支持と信託を得ることによって、権力者たり得るとされる。同様に、演出家は舞台芸術的創意を信頼され尊重されることによって、まさにその創意を遺憾なく発揮することができるとされる。そして、興味深いことに、ちょうど未成熟な民主主義が権力者への集権化を推し進めてファシズムを産むように、日本の小劇場演劇においても演出家が作家を兼ねることによってしばしばカリスマ化する。

演劇は人間関係を規定する制度と不可分であるがゆえに、社会構造の縮図としての性質を不可避的に持つのだ。演劇を疑うのなら、疑いそのものを通して社会構造を逆照射するくらいでなければ、本当に疑ったとは言えないだろう。

燦流楽団「けいこするぼくら」

台本・構成・演出 武藤浩司

ひまわりホール

五月二・三日（二日夜観）

題名の通り、演劇の稽古をほぼそのまま公開しているような印象を私は受けた。稽古の内容は、雑誌の文章を意味がわからないように読み上げるとか、会話でない文章によって会話しながら演出家の問いかけにも応えるという具合に、意味と記号を徹底的に分断する「ポスト・モダン」的なものだった。しかし、稽古の全体を統括しているのは、やはり演出家の思惑であり、その限りにおいて、依然として現代劇の権力構造を踏襲するもののように、私には見えた。そして時として、演出家の指示や問いかけが受け止められなかったり、受け流されそうになったりして、演出家への信頼と尊重とが微妙に揺らぐように見えるのを、私は緊張した面持ちで見つめていた。

演劇がその集団力学の次元まで「ポスト・モダン」化する時が来ると、さしあたり仮定しよう。それはたぶん、演出家の「ポスト・モダン」的思考が集団を包括することによってではなく、演出家も含めた個々人の思惑を、不断に相対化しつつゆるやかに共有するような関係が生まれた時だろう。この上演に時折見られた揺らぎが、そうした関係の萌芽となるか否かは予断を許さない。しかしながら、そうした可能性の一斑を示し得た点で、有効な上演であったことは疑う余地がない。

ジャブジャブサーキット「マイケルの冗談」

作・演出 はせひろいち

七ツ寺共同スタジオ

五月二十（二十七日）（二十日観）

時は二〇八八年、所は先端科学の研究所と来れば、近未来SFということになるが、叙述の軸は研究所員たちの研究以外の日常であり、SF的なモチーフはおおむね一種のアクセントとして取り入れられている。こうしたひねり方はなかなか面白い。それではなぜ近未来で先端科学なのかと言えば、

プログラム所載の作・演出担当者の言に「二〇八八年の人々は、例えば自分たちの日常の言葉を、わざわざ一九八八年向けに説明してはくれません」とあるように、未知の世界を説明抜きに表現する試みとして、そうした設定を採用したわけである。しかも、この劇は、事件あり、謎解きありのミス터리仕立てなのだ。これを説明抜きに成立させるのは、容易なことではあるまい。

未来社会なるものは想像の中にしか存在しないから、作者の独創にかかる部分については、それがどういふものなのか、SF小説ならたいい説明が付される。しかし、演劇の上演には小説の地の文に当たるものは存在しない。そこで、劇中、何か説明を要する物事があれば、往々にして登場人物に説明的な台詞を語らせることになる。しかし、一旦リアリズム演劇なるものを知ってしまった現代の観客には、そうしたやり方は不自然なものに見えやすい。登場人物に説明的な台詞を

語らせるのでなく、自然な振舞いや会話から、それが何なのか、おのずと明らかになるように作るのが、リアリズム演劇の手法である。その意味で、この上演の方法はリアリズム演劇の延長線上にあるが、それをあえて近未来という想像上の世界に適用した所がユニークと言えらるだろう。

そのユニークな冒険の成否はと言えば、得失相半ばするという所だ。SF的なモチーフについては、おおむね説明抜きでも十分了解できた。例えば、複数の人間の思念を同時に直接伝達し合う装置。説明的な台詞は一切ないが、登場人物がそれを使いながら会話する様子から、それがどういふ物なのか自然に見て取れる。反対に、ミステリーの部分では、謎解きが説明的になるのはやはり避けられなかった。

この冒険について若干気にかかったことを述べておこう。第一に、今回試みた方向で作劇を今後も続けて行った場合、この劇団の作る芝居が本質的に変貌する可能性もあるのではないか。ジャブジャブサーキットの近來の作劇は、おおむねリアリズムの様式を取りつつ、そこに非現実的な要素を混ぜ合わせることで抒情性や物語性を醸し出すというものであり、そうした現実性と非現実性のバランスの良さに、書き手であるはせひろいちの技量がよく現れていた。現に今回の上演でも、依然として抒情性や物語性を醸し出すことにこだわっていることが窺われた。しかし、説明的な要素を徹底して排除して行くとすれば、それは劇の叙述から一切の主観的要

素を排除する所まで行き着くはずであり、そうなれば、抒情性や物語性を今までのように保って行くことはほとんど不可能になるだろう。私自身はそうした方向に徹底した芝居も観てみたいと思うが、果たしてはせは、あるいはジャブジャブサーキットは、従来の安定的な路線を放棄してでも、今回試みた方向性を徹底して行くつもりなのだろうか。

第二に、書き手の冒険が劇団にとっても冒険であったのか否か、気になるところだ。説明的要素を極力排してSFミステリーを成立させるというのは、書き手にとっては相当に困難なことだろう。しかし、そうした書き手の冒険に呼応するような冒険的作業が、劇団という単位で行われたのだろうか。書き手は冒険したが、例えば演じる役者は従来の演技様式のまままで十分対応できたというようなことなら、それは書き手のみの冒険に止まり、劇団の冒険ではなく、演劇の冒険としても不徹底と言うほかない。今回の上演では、書き手にとつて冒険的だったことはありありと読み取れるのだが、劇団にとつてどうだったのが、判然としない悔みが残った。

プロジェクト・ナビ『狼奇王 遠すぎる人々』

原作 川崎ゆきお／劇作・演出 北村想
 天白文化小劇場

五月二十二〜二十四日(二十三日観)

一九八二年に初演された作品の再演。私の記憶では、初演

時のチラシには「文学を遠く離れて」という惹句が踊り、当時女子高生が某文芸誌の新人賞を受賞したのを「文学はついに少女の恥毛のごときものにまで成り下がった」と皮肉の文章が載っていた。ちなみに、その新人賞作品をすでに読んでいた私は、チラシの北村想の文章を読んで「あの作品と同列に扱うのは、むしろ恥毛に対する不当な侮蔑ではないか」と訝しんだ記憶がある。恥毛とて自然の所産であるからには、拙劣な人工物よりは遙かに美しいはずだと思っただからである。それはともかく、今回のチラシにはそうした挑発的・攻撃的な言辞は一切見られない。今や時代は、反文学的なポーズが格好良く見えるような状況にすらないということなのだろうか。それは別に、悪いことではない。第一、私は北村想の書く芝居を反文学的なものだと思ったことはない。むしろ、その反対である。

今回の演目にしても、マンガが原作でパロディ風の仕立てになっているが、だからと言ってただちに反文学的もしくは非文学的ということになるわけではない。そのことは、文学にもパロディ文学が存在することを考えれば、容易に理解できるだろう。今日、文学に限らず現代芸術一般がすでに過去の作品、もしくは文学であること・芸術であることそのもののパロディとしてしか存在し得ないような状況にあるとも言えるが、この演目に関する限り、むしろ純文学に対する大衆文学としてのパロディ小説のようなものと言う方が、より正

確であろう。要するに、反純文学的ではあるものの、反文学的とは言えないのである。

北村は原作のマンガを「少年の持つ本質的な暗さ」と結び付けて料理してみた」と語っている（中部版『ぴあ』）。なるほど、いかにもそれらしいシーンが冒頭にあるが、そのシーンがその後の劇進行の中で活かされることはなく、単になにやら暗示的で思わせぶりの雰囲気醸すに止まり、結局の所、文学的な臭みを加えることにしかなっていない。また、同じく冒頭、北村想をもじった名前の作家をけなすような台詞があるが、これをパロディとして楽しめるのはおそらく常連客だけだろう。終盤にも、いわゆる「楽屋オチ」のギャグがあり、それを演劇であることそのもののパロディと見るとは可能だが、そのギャグ自体が言葉による説明としてしか成り立たない。その意味で、このギャグは実に文学的だし、説明的だからさっぱり面白くない。

原作のマンガは、「猟奇」というアナクロな理想に一種ナンセンス的なこだわりを標榜しながら、結局猟奇的事件を起すには至らない主人公を描いている。「猟奇王」とは、主人公が追い求める理想に過ぎず、世間からそう呼ばれて騒がれているのではない。言わば、本人のこだわりにおいてのみの「王」なのだ。そのこだわりの大きさと実際の行動の帰結の小ささとのギャップが、おかしくもせつないわけで、そこには諦念とも達観ともつかない独特の情緒が漂っている。

おそらく北村もその点に特にひかれて劇化したのだろうが、今回の上演にはそうした情緒性は希薄だった。さりとて、パロディ演劇としてのしたたかさも余り感じられず、何とも物足りなかった。

初演は七ツ寺共同スタジオで約一カ月のロングランだった。今回は文化小劇場で三日間の上演。期間の長短はともかくとして、こうしたアナクロの世界を大衆文学的なテイストで描き出す芝居を、文化小劇場といういかにも近代的な劇場で観せられることの違和感は、最後までつきまとった。

東海月光舎「EXIT」

作・演出 小松杏里
七ツ寺共同スタジオ

七月十七〜二十日（十九日観）
おそらく台本の書き上りが遅過ぎたのだろう、内容の練り込みも甘ければ、役者の練習不足も歴然としており、観るに足る物は何もなかった。

古いビジネスホテルで宿泊客が殺される様をオムニバス風につなげた作品。それらの殺人は、いずれもホテル側が他の宿泊客の依頼で行ったという設定になっているほかは、特に関連があるわけではない。まあ、そこまでは良いとして、チラシには「密室恐怖劇」とあるのに全然恐怖が感じられない。一話毎の描写が、あらずじをただなぞっている程度の粗略な

ものである上に、そこに描かれる人間心理も単純かつ通俗的なものに終始するとあつては、観る側が感情移入する余地がなく、心理的にのめりこめないから、恐怖はもとより、いかなる情感も受け取れないのだ。舞台でホラーやミステリーを成立させるのは難しいと言われるが、この作り手はそうした困難の自覚そのものが欠如しているのではないか。

入場した時点で、舞台が客席を割る形で三つのアクティング・エリアに分かれているのが目を引いたが、開演してみると何のことはない、中央がホテルのフロント、左右がそれぞれ異なる客室と、機械的に区分したに過ぎなかった。場面転換を迅速にするための工夫ではあるのだが、本質的な演出構想を欠いた所での、小手先の工夫と云うほかない。このシーンはこちらで、あのシーンはあちらでと、めまぐるしく視線を移動させられるために、舞台にますます引き込まれなくなる。その上、客席を割る形で客室のエリアを設けたために、肝心の殺人のシーンが客席を背景にして演じられることになつて、余計にシーンに集中しづらくなつてしまうのだ。

テレビ・プロデューサーが新人女優に肉体関係を強要するシーンはポルノ的ではあるが、芝居が粗雑なため少しもエロティックではないのが、恐怖劇の味付けに使うには致命的。このシーン、台本作者兼演出者が自らプロデューサー役を演じているのだが、その意図を測りかねる。シーンの性質上、書いた本人が自演すること自体どうかと思うが、それより何

より、繊細な演出を必要とするシーンなのに、演出者が舞台上がつてしまったら、客観的に演出をつける者がいなくなつてしまうのではないか。

劇団うりんこ「墨ぬり少年オペラ」

原作 阿久悠／台本・演出 加藤直

うりんこ劇場

八月十五〜二十日（十五日観）

児童劇を中心に活動する劇団だが、外部から演出者や客演者を精力的に招いているのも、特徴の一つである。外部との交流は、外部との「隔たり」を自覚するからこそ継続されるのだし、実際に交流することで「隔たり」の自覚はいっそう鋭敏なものになるだろう。この上演も黒テント出身の加藤直に台本・演出を依頼してのものである。この劇団が普段上演している児童劇とはかなり味わいの異なる仕上がりになっており、外部との交流という点では劇団として一定の成果を上げたと言つて良からう。

しかし、台本・演出担当者が持ち込んだ方法については、疑問を禁じ得ない。原作の小説を戯曲化するのではなく、出演者に発話も地の文もすべて語らせたのだ。それ自体は、時として立休朗読会と皮肉りたくはなつたが、ユニークな試みにくいではない。問題は、その試みが何を意図したものなのか、ということだ。チラシ所載の加藤の文によれば、原作には

「攻撃的ノスタルジー」なるものが存在し、その「文体・会話・物語をまるごと引き受けること」で「同時代的リアリズムの獲得」を目論んだと言う。しかし、小説の文章をまるごと舞台に載せるといふ方法が、原作の「攻撃的ノスタルジー」を伝えるべく有効に機能したかと言え、そうは思えなかつた。文学作品が独自の文体において表現しているものを演劇によって再現しようと思ふなら、その表現にふさわしい演劇の文体を創出するほかあるまい。それをしないで、文章を直接引用することで事足れりとするのは、安直そのものではないか。この台本・演出担当者は、演劇と文学の（隔たり）について余りにも無頓着だと言ふほかない。

思えば、日本には、発話と地の文を融合させつつ「攻撃的ノスタルジー」を表現する劇形式が、長く伝承されて来た。能がそれだ。能は封印された過去を甦らせる形を取ることが多いが、それこそ現在への違和を鋭く表出するための回路なのだ。あるいは、この上演も能を参照したものかもしれない。群衆が地の文を語る所は、ギリシア悲劇のコロスや能の地謡を思わせる。しかしながら、能が発話と地の文の融合において「攻撃的ノスタルジー」を表出することができるのは、語りにおいても演技様式においても劇進行においても、確固とした独自の文体を持っているからこそなのだ。

三島由紀夫の「近代能楽集」を始め、近現代劇の作り手が能を参照することも少なくはない。しかし、それはおおむね

ストーリーやテーマといった文学的側面を踏襲するに止まり、演劇の文体の問題として正面から格闘した例はついぞ知らない。伝統演劇を参照しながら、伝統との（隔たり）には無頓着でいられるのだとしたら、この国の近現代劇はお気楽過ぎるのではないか。

翔航群「BIRDIE」

作・演出 久川徳明
七ツ寺共同スタジオ

九月十八〜二十一日（二十日昼観）

事実上の座付き作者だった木村有理が劇団を離れ、これに伴ってメンバーも大幅に変化して、現在はまだ新境地を開くべく摸索中と言った所。このところ劇団主宰者の久川徳明の作・演出が続いている。演出は以前から久川が担当していたが、台本にも回を重ねることで徐々に習熟が窺われるようになって来た。今回、木で鼻を括るようなぶつきらばうな幕開きは、なかなか面白かった。

出演者は男優・女優それぞれ二人、合わせて四人。高校の屋上が舞台のワン・シチュエーション物。ラストまで音楽も流れず、「静かな演劇」を思わせる至ってシンプルな芝居。女優二人はいずれも新人で、新人というだけならともかく技量も乏しく、男優二人と比べて著しく見劣りする。そのせいでだろうが、男二人が劇進行の軸となり、二人の女は何度か現

れてはなにがしかの題材を提供して去る。要するに、新人の役柄はいずれも劇中、モチーフの運搬役としてしか機能していないわけで、役者の貧しさを劇構造が引き受けてしまった形である。

二人の男はいずれも自殺を考えていて、結局一人が屋上から飛び降りるのだが、その前に延々と自殺の意義を説いてみせる。そこにこの芝居の主題があるわけだが、主題が役者の口からそのまま説明されるのは考え物だ。自殺についての常識的な見方を反転させるのは良いのだが、観念的かつ冗漫に過ぎ、それまでのリアリズム的な芝居とも調和しないので、取って付けたような印象が残ってしまう。

自殺する男が自殺の意義を語るに当たり、高校時代の同級生の自殺に言及する。この同級生の自殺に関する謎が冒頭で提示され、ミステリー的な趣向を織り混ぜながら劇は進行するのだが、男が自殺の意義を語る上で同級生への言及が不可欠とは思えない。むしろ、男の語り余分に感傷性を添えることになりかねない。

この劇団の持ち味がいわゆる「静かな演劇」風の芝居作りにあるとは思えないが、しかし、この上演の前半に見られたような抑制した芝居に、今後の活路が見いだせる可能性はあるだろう。

プロジェクト・ナビ『砂と星のあいだに』

作・演出 北村想

名古屋芸術創造センター

十月三・四日（三日昼観）

九〇年にプロデュース公演で上演された台本の再演。北村想本人の演出では初演ということになるが、それにしてもこの劇団、最近めつきり再演物が増えている。

今回の演目は、砂漠の砂と隕石とが互いに引き合う、その引力を恋になぞらえるという、いかにもへ詩的～なお話。砂漠を舞台に、不時着した若い飛行士と老いた飛行士、貴族の娘、旅の商人などのやり取りが描かれ、これに病室で若い飛行士の帰りを待つ妻の様子が絡められる。この砂漠が実は月の砂漠というメルヘンの世界だったことが終盤明らかになっていけばいいのです。もし、それが砂と星の愛のさだめなら、私は一個の隕石となりましょう」と、詩的と言えば詩的な、思わせぶりとさえ思わせぶりな台詞を遺して、地球へと飛び立つ。こうしたへ詩的～な台詞は全編至る所にちりばめられている。書き手自身の言葉によると「構造が単純な分、詩的なセリフが難しい」ということだが、構造の単純さをへ詩的～な台詞によつて埋め合せているという皮肉な見方もできなくはない。いずれにせよ、劇構造の単純さを支え、へ詩的～な台詞に拮抗し得るだけの身体性が伴わない限り、物足りなさが残る。

さて、若い飛行士が飛び立った後、妻が空を見上げる場面となり、そこに「その流れ星はマケネシウムの発光となり、海浜を青白く浮かび上がらせて落下してきた。若い飛行士の妻と看護婦はそれをほほ笑みながら見ている」というナレーションが入る。一つの思いが通じていながら断絶しているという事態が、このナレーションによってせつなく見えて来るわけである。劇行為よりもナレーションで泣かせる芝居と言えば良からうか。

先に「猟奇王」の論評でも述べたが、私は北村想という劇作家を、言葉を見せる文学的な芝居を作る人と認識している。その意味で、この上演は「正直」なものと感じられた。

人工子宮「ダンス」

作 宇佐美亨／演出 大川敦

七ツ寺共同スタジオ

九月二十五〜二十七日／十月三・四日（三日夜観）

富山町という町が、町おこしのために富山音頭なるものを作り、お披露目のために大会を開く。その大会のために半ば強制的に集められ、音頭を習わされる人々の悪戦苦闘と葛藤の物語と言ったところ。タイトルの「ダンス」が実は音頭だという辺りのはずし方はうまい。のみならず、劇の全体が、いかにきわどくはずすかを追究しているような印象を受けた。

例えば、音頭の作詞をしたのが町長で、振付をして皆に教える日本舞踊の先生が実は町長の愛人（と言うか、町長は妻に先立たれて現在は独身という設定だから、恋人と言うべきか？）、音頭を習わされている人々の中に女子高生が一人まじっているが、これが町長の娘。町長の娘と愛人はお互いのことを知っていて、娘の側は父親の愛人に対してわだかまりを持っていて、愛人の側もそれを意識している。何だか一昔前のメロドラマにありそうな設定だが、これをベタベタと情緒的に演ずるのではなく、あくまでもカラッとドライに演じてみせる。娘の側のわだかまりも、亡き母への思慕とか、父へのエレクトラの執着によるものではなく、単に自分に遠慮している様子がうざざざという程度のものであることが、本人の口からあっさり語られる。

また、町役場の職員が音頭の稽古のまとめ役なのだが、異常なほどリズム感がなく、皆から迷惑がられて、ついに練習に出て来なくなる。しかし、この男は負けず嫌いな性格で、皆が帰った後、こっそり練習している。これまた一昔前の青春ドラマのようだが、この男、練習するはずが酒を飲みに行ってしまうつたりと、青春ドラマ的な熱血ぶりとは一線を画すキャラクターである。

要するに、へくさい芝居になりがちな設定をわざと採用しつつ、それをきわどくはずすことで面白く見せているのである。（お芝居）の常套をあえてはずしていることで、かえ

つてリアルに感じられる所もある。しかし、この作劇が第一義として追究しているのはリアリティーではなく、むしろ表層に徹することの面白さだろう。それが最も如実に現れているのが、日系ブラジル人の人物造形である。一言で言えば、あからさまにインチキ臭い。日系ブラジル人をリアルに造形したというのではなく、私たち日本人が日系人に対して漠然と持っているイメージの公約数を取り出したような、戯画的な造形なのである。この人物は、そうした類型的イメージからほとんどはみ出さない。だからこそ、キツチュな存在感を示すことになるのだ。

この人物ほど見えやすくはないが、これと同様の造形手法は他の登場人物にも行き渡っている。例えば、父親の愛人がうつつしいのは何かと自分に遠慮するからで、それ以上の深い葛藤などないという、町長の娘の自己言及。論理的に言えば、これが虚偽である可能性もなくはないが、劇中それが問題になることはない。

人間には往々にして、思っている口には出さないとか、思ってもいないことを口にしてしまふとかいった事態が起り得るものであり、それゆえに私たちは人間存在を可視的表層としての外面と、不可視的深層としての内面という二面性において捉えようとするわけである。しかし、この劇には、そうした内面と外面のズレの描写はほとんどない。戯曲であれ小説であれ、未熟な書き手が無自覚にそうしたへ内面のな

い人間へばかりを描いてしまうこともあるが、この劇の場合、相当意図的にそうしているように見受けられる。言わば、この劇は登場人物から深層を消し去り、専ら表層のみを組み合わせて劇世界を構成しているわけである。もともとこの劇団は、演技らしい演技を極力排した、クールな表層性が特徴だが、人物造形にも表層性が徹底したことによって、劇世界は一段とポップになった。

何より面白かったのは、そうしたクールな表層性と、音頭を初めとする「ダサイ」道具立てとのギャップである。従来はクールな内容をクールに演じていたために、ともすれば平板になったり嫌味に感じられたりしがちな憾みがあったが、今回はこのギャップゆえに興行きができたように見えた。今回の上演を観て感じたのは、この劇団がスタイルを確立する段階を終えて、完全に安定期に入っているということだ。今回、意図的に「へくさい芝居」の設定を用いたのも、すでにスタイルを確立し終えたという余裕があればこそだろう。

ただし、この劇がいかにダサイ道具立てや臭い芝居の諸要素を取り込んでいようと、それは畢竟きわどいはずし方を見せるための踏み台のようなものであり、クールさを際立たせるための引き立て役として利用しているわけであるから、どうしてもあざとい印象が付きまとう。また、ダサイもの・臭いものを出して来てはその都度はずして見せるといふやり方では、小技ばかり続くために、芝居全体がこじんまりしたも

のになり、総じて小器用な芝居という印象が残りやすいのも難点だ。そうしたことから言えば、現在のスタイルがどこまで有効なのかは、依然として問われる余地を残しているはずである。

*

次に挙げるのは、英語の既製台本を独自に翻訳しての上演である。このグループは、一貫して英語台本の翻訳上演を続けており、名古屋の小劇場演劇シーンにおいてユニークな位置を占めている。

名古屋シアター・ワークショップ『マリーゴールドの＼線効用』

原作 ポール・ジンデル 翻訳・演出 加藤省吾

港文化小劇場

六月二十六〜二十八日（二十八日夜観）

原作は一九七〇年に初演され、ビュリツァー賞、ニューヨーク批評家賞を受賞している。日本での上演は、これが最初である。

主な登場人物は四人。未亡人でアルコール依存症のビアトリス。その長女で、わがままで、死に異常な恐怖心を持ち、癲癇の発作に襲われるルース。次女で内気なマチルダ。足が不自由で無口な「おばあちゃん」。マチルダは実際には多感で知性的な少女なのだが、母ビアトリスから正当に評価されず、毎日飲んだくれのビアトリスから家事全般を押し

し付けられて、学校にも満足に通わせてもらえない。そんなマチルダの唯一の理解者が学校の理科の教師で、マチルダの知的好奇心を満たすすがにと、＼線を照射したマリーゴールドの種を分けてくれる。マチルダはこのマリーゴールドを育て、観察日記を付ける。この研究成果が学校で表彰されることになるのだが、ビアトリスは保護者として表彰式に出るのを「さらし者になるだけ」と思つて機嫌を損ね、欠席してしまふ。

原作者が「性別を変えて、マチルダに自分を投入した」と言っているのによれば、かなり自伝的要素の濃い作品なのだろう。翻訳・演出担当者が「古風な作品」と評するとおり、リアリズム演劇の典型とも言うべき戯曲だが、内容が内容だけにリアリズム的アプローチに十分な有効性が感じられた。壊れかけの親子関係を具体的に描いて、説得力があつたのである。アメリカ生まれの「アダルト・チルドレン」という言葉をも日本でも時折耳にするようになった現在、この作品に描かれた世界は決して他人事ではない。

ただし、マチルダがマリーゴールドにおける＼線照射の影響について発表する場面だけは、いささか違和感を感じた。第一に、マチルダが原子力の利用に関する大変楽観的な希望で発表を締め括る。戯曲が書かれた国と時代を考えれば仕方のないことなのだろうが、現時点での私達の原子力認識はここまで楽観的ではあり得まい。第二に、マチルダの前に、マ

チルダと最優秀賞を争うと予想された少女の発表があるのだが、その内容たるや、活きたネズミを酸で溶かして骨格模型を作ったという陰惨なもの。おまけに、そうした「研究」の意義を語って発表の結びとするのだが、それもいかにも取って付けたようなおざなりなもので、この発表者がライバルと目される理由もわからないし、第一、こうした人物をわざわざ劇中に登場させ、こうした発表をさせる意図そのものが見えて来ない。劇の大半がマチルダらの家の居間で展開するのに対し、この研究発表の場面だけは当然ながら学校の講堂が舞台で、ここだけ転換があるのだが、いっその場面を省いてしまった方がシンプルで良いのではないかとさえ思った。

*

次に、地元劇団が既製戯曲で行った公演を取り上げる。

劇団名古屋「こわれた玩具」

作 高泉淳子／演出 谷野弘次

名演小劇場

五月三十・三十一日(三十一日観)

遊機械全自動シアターのレパトリーによる上演。

台本の寓意性や遊戯性をすっかり誤解して、出来損ないの児童劇にしてしまった。劇団として、非リアリズム劇を上演するノウハウをきちんと持っていないせいなのか、演出面での工夫も見られなかった。

アンサンブル春一番「七本の色鉛筆」

作 矢代静一／上演台本・演出 久保田明

名演小劇場 七月三―五日(三日観)

一言で言えば、余りにも新劇的な上演。

新劇は欧米の演劇を日本に紹介することを主要な使命として来た。更にこれが地方劇団だと、中央の演劇を地方にとなるが、いずれにせよ紹介を主目的とすることに変わりはない。こうした特性は、日本人の書いた戯曲を上演する場合においても、本質的に変わることはない。おそらく、新劇の担い手たちは、近代社会にふさわしい新たな演劇を創出しようという目的意識が強過ぎて、かえって、近代演劇の創出なるものの内実が西洋からの輸入紹介に頼っていることについて、十分な洞察を持ち得なかったのではなからうか。例えば、「良い台本だから上演する」という具合に、上演の動機が台本にのみ求められ、上演者自身の主体的契機が等閑に付されやすいのは、いかにも紹介者らしい短絡である。そこには往々にして、「良い台本」とはどういうことか、という基本的な問いが欠落している。そこで、私たちにとって現時点で何らかの有効性を認め得るテキストと、もはや(文化財)としてしか価値を認め得ないようなテキストとか、「良い台本」として十把一からげにされることにもなる。この上演の台本は今からざっと四半世紀前に書かれたものだが、まさにそうした

《文化財》であった。

老夫婦に七人の娘。しかも、末の二人は双子と、なかなかすさまじい家族構成だが、それはまあ、良いとしよう。劇はこの家族が母の死をきっかけに揺れ動く様を、母の青春時代の挿話をからませて描く。気になるのは、そこで描かれる家族関係がいかに一昔以上前のインテリ家族という感じ、今日的でないことはもとより、普遍的とも言い難いように感じられたことである。親子の愛情については、これを不変のものとして信じる楽天的な思考もあるわけだが、それにしても家族そのもののあり方が変化する以上、その中の愛情なるものも全然変化しないでいられるはずはあるまい。この劇でも、親への反発が描かれてはいるが、そうした反発の姿も含めて古めかしく見えた。

今回の上演に当たって手直しはしているらしいが、元の戯曲が書かれたのは、すでに日本でも本格的な非リアリズム劇が台頭しつつあった時期である。この劇に、演者の一人がナレーターを兼ね、リアリズム的な描写の合間に客席に向かって語りかけるといった非リアリズム的手法が織り込まれているのも、そうした時代背景と無関係ではあるまい。しかし、このようなリアリズムと非リアリズムの単純な折衷は、それ自体中途半端と言うほかないし、まして、今となっては時代遅れでしかない。

七人姉妹を七本の色鉛筆や虹にたとえるといった、いかに

も文学青年風のレトリックも、何とも古臭い。

この劇団は演劇研修所を母体としており、今回が旗揚げ公演である。プログラムに「これからも『七本の色鉛筆』の様に役者一人一人が、それぞれの色をだして、頑張つて芝居を創り続けていきます」という劇団代表のあいさつが載っていて、この台本を採り上げた理由を窺い知ることができるといって、演劇が生舞台で演じられる一回性の表現であることに思いを致すなら、上演台本の今日的な有効性について、もっと突っ込んで考えるべきなのではなからうか。

なお、旗揚げまでに三年の養成期間を経ているとのことだが、それにしては変に力んだような不自然な演技をする者が多過ぎるのも気になった。

劇座「カガクするココロ」

作 平田オリザ／演出 岩川均

スタジオ10

七月四・五日（五日夜観）

平田オリザの台本を用いているのだが、青年団と同じように演じようという思惑ばかりが透けて見えた。しかし、青年団が「静かな演劇」の典型とも言うべき作劇を一貫して追求しているのに対し、劇座はそうした方向性や方法論を持っているわけではない。それでは、単なる模倣に終わることは初めからわかりきっている。にもかかわらず、この劇団が青

年団を模写するような上演を行ったのは、「正しさ」以外の視点から台本に向き合うことができないからに違いない。青年団の上演は書き手の平田自身が演出している。おそらくそのことから、書いた本人の演出なのだから、それが最も「正しい」上演なのだ、と短絡したのだろうか。これもまた、余りにも新劇的な上演と言えるだろう。

前述のように、新劇は紹介とすることを主要な動機として生まれた演劇である。紹介という行為は当然ながら「隔たり」を前提とする。アチラに有ってコチラに無いと思うから、紹介しようということになるのだ。新劇の上演は台本を外部に求め、書き手と演出者が異なるのが普通だが、これも紹介を主目的とすることの当然の帰結である。その意味では、新劇は「隔たり」を意識することから出発し、これを自明なものとして内包する演劇と言える。しかし、紹介者の常として正確さに固執するゆえに、新劇には「隔たり」を無化することを目指す傾向がたぶんにある。そのあげく、「正しい」解釈にとらわれ、そもそも「正しい解釈」なるものがないからあるのかという問いがすっぱり抜け落ちることにすらなる。こうなると、「隔たり」の無化と言うより、むしろ隠蔽である。また、「良い台本だから上演する」という具合に、上演の動機が台本にのみ求められ、上演者自身の主体性が等閑に付されやすいのも、いかにも紹介者らしい短絡である。

プログラム所載の演出者の弁には、平田作品を「役の人物

にナリキロウとする作業に集中し易い」とか「若い俳優の入門編としてもたいへんに宜しい」とか評している。そもそもスタニスラフスキー・システムを批判する平田が、「役になりきる」という類いの素朴リアリズムの演技観から台本を書いているとは思われない。また、「若い俳優の入門編として」平田作品を採用するのであれば、内輪の練習会としてのみ上演すれば良い。青年団はすでに何度も名古屋公演を行っており、今更「正確な紹介」をする必要すらないのだから。

要するに、この上演において、作り手は「良い台本」「正しい上演」という憶断にとらわれ、台本との「隔たり」も、地域の演劇状況との「隔たり」も、すっぱり見失ってしまったのである。

3 小劇場における来名公演

青年団「東京ノート」

作・演出 平田オリザ
愛知県芸術劇場小ホール

一月二十六・二十七日（二十七日観）

最近、ナチュラル指向という言葉をよく聞く。音楽やファッションの領域の話かとはかり思っていたら、「静かな演劇」なるものの台頭に伴い、演劇の世界にも浸透して来たようだ。しかし、演技という作爲的行為によって成り立つ演劇という

表現形態は、ナチュラルになりきれない限界をおのずと持つている。(静かな演劇)の旗手の一人である平田オリザは次のような物言いによって、結果的にその限界を示唆している。「演劇はコップをコップとして見せることだけをすればいい。それが唯一、現代演劇に許された作為である。そこには主観は存在しない。もしくは主観は巧妙に隠される」と。

そもそも主観が存在しないということ、主観が隠されるということとは、完全に矛盾する。存在しないなら隠すまでもない。隠さなければならぬとしたら存在しているのだ。コップがコップであるという事態は、それ自体主観的だ。人がそれをコップとして見るから、それはコップとして機能し得るのだから。事実なるものはそのように主観と不可分であり、だからこそ、事実は多様な主観性を呼び起こす。だから、平田が「コップをコップとして見せること」を「作為」と呼ぶのは絶対的に正しい。そして、主観を隠すとか、作為を極小化するかというのも、これまた一つの主観、一つの作為にほかならない。

問題は、コップがコップであることの主観性、コップをコップとして見せることの作為性を、いかに認識するかだ。それを隠すにせよ、見せるにせよ、隠し方や見せ方を通じて常に問われるのは、認識の深さなのだ。

この公演に関する限り、主観を隠してはいるが、隠し方は決して「巧妙」とは言えない。主観を隠そうという主観性、

作為を極小化しようとする作為性が、透けて見えるからだ。しかし、そこにこそ、この上演の意義があったと言うべきだ。たとえ結果的にであれ、主観が主観として、作為が作為として提示されるのは、正当なことなのだから。

4 中劇場における地元劇団の公演

小劇場と大劇場の間、キャパシティで言えば四百から八百くらいの劇場を便宜上「中劇場」と呼んでおく。私など、二階席があれば、それだけで「大きな劇場」と思ってしまうが、それだと六百四十席の名古屋市芸術創造センターも大劇場になる。ここでは、一般的基準に従った。中劇場の上演には、商業ベースのものとならないものが混在しており、その意味でも小劇場と大劇場の間と言えろ。

「ハロルドとモード」

原作 コリン・ヒギンズ
脚本・演出 はせひろいち
プロデュース 安住恭子
ウィルあいち・ウィルホール

二月六・七日(六日観)
ウィルあいち(愛知県女性総合センター)が主催し、「フ

エミニズム芸術表現シリーズ」と銘打った公演。脚本・演出をジャブジャブサーキットのはせひろいちが担当している。原作は最初シナリオとして書かれ、後に舞台化された。日本では一九九〇年に民藝主体のフェスティバルで上演されたそうだが、私は観ていない。

原作は主人公の老婆モードの口を借りて、作者自身の人生観をかなりストレートに吐露するものようだ。はせは近來極力説明を省く作劇を追求している人だから、この点でかなり苦心したに違いない。あるいは、プロデューサーは原作の強烈な自己主張が、はせの作劇術というフィルターによつて程良く濾過されることを期待したのかもしれない。私は原作を読んでいくわけでも、過去の上演を観ているわけでもない、正確な比較はできないが、今回の上演を観る限りでも、モードがハロルド青年に自分の人生や人生観を語る場面は、モードが原作者の分身として振る舞っているようにしか見えぬ、そのせいで余計にお説教臭く感じた。原作者は、モードという作中人物も自らの思考も何ら相対化することなく、一種のプロバガンダとしてこの作品を書いたのだろう。その結果、劇そのものが、モードすなわち作者自身の自己主張を軸としてしか成り立たないような構造を持つてしまったのだ。今回の上演に当たっては、三十人近い登場人物を四人に絞り込むなど大胆な変更も行われたようだが、それでもなお劇全体に青臭さが抜け切っていないかったのは、何より原作者の自

己主張が余りにも強烈かつ直截だからだろう。

ちなみに、モードの役は劇座のと言うか、『名古屋嫁取り物語』のと言うか、山田昌が演じた。後日、劇座の「やつとかめ探偵団」を観に行った時、プログラム所載の山田の文にこの役を演じたことに触れた一節があり、「私の中に流れているものは大きな変化がありました。(中略)こんな感動が頂けるなんて……」とあるのを見つけて、いささか複雑な気持ちになった。なるほど、役者にとつては、特に山田のように老け役一筋の人にとつては、モードはやり甲斐のある役なのだろう。八十歳になつても自由奔放な生き方を貫き、六十歳も年下の若者から恋を告白され、独自の人生哲学を披露する。それになんと言つても劇世界の中心だ。しかし、私の目には『やつとかめ探偵団』の波川まつ尾の方がよほど魅力的に見えた。劇世界の真ん中にどっしり鎮座し、作者の分身として劇の全体にかしづかれている役柄より、劇世界の案内役兼解説者として一定の役割を引き受け、劇の全体と持ちつ持たれつとの関係にある役柄の方が、ずっと好感が持てる。

配役に関することをもう一つ。ハロルドの役はジャブジャブサーキットの一角忍が演じた。どちらかと言えばボーイッシュなキャラクターではあるが、二十歳の男性には見えなかつた。また、小劇場しか経験がなく、まだ余り場数も踏んでいない人なので、今回くらいの規模の会場で、しかも山田昌の相手役となると、かなり苦しい。今回の経験が今後の活躍

につながることを期待したい。

細部のことを一つ。ハロルドがモードの誕生日を祝うためにモードの部屋に内緒でヒマワリの花をたくさん飾っておき、モードを驚かせる場面がある。この時、ハロルドはヒマワリを布で覆っておき、モードの目の前で布を一枚一枚取って行くのだが、これにモードが大喜びするのが少々わざとらしく見える。部屋のあちこちに布で覆いがしてあるのを見た時点で、そこに何らかの仕掛けが施されていることはわかっています。一枚一枚布をめくって行くのにかなり時間がかかるので、あつと驚くという感じでもないからだ。この辺り、もう少し工夫がほしい。

さて、このウイイルあいちによる「フェミニズム芸術表現シリーズ」だが、今後も定期的に開催されるのだろうし、ぜひそうしてほしいと思う。一口に「フェミニズム」と言っても、内実は相当に多様なのだし、今回の作品のように、作者が主人公の口を借りて自身の主張をそのまま語るような表現ばかりが「フェミニズム芸術表現」ではないはずだ。こうした企画は、フェミニズムならびにフェミニズム芸術表現の全貌がありありと把握できるような広がりを持たなければ意味がない。

演集「見よ、飛行機の高く飛べるを」

作 永井愛／演出 木崎裕次

名古屋芸術創造センター

五月二十二～二十四日(二十二日観)

劇団創立五十周年記念公演の第一弾で、完全なダブルキャストでの上演。私が観たのはA組の上演である。台本は昨年、青年座によって上演され、芸術祭賞を受賞した話題作。明治四十四年、岡崎女子師範学校の寄宿舎で起きた生徒達のストライキ事件を描く。

「青靴」の発刊や自然主義文学の盛行、社会主義者への弾圧といった社会の変化は、地方都市の女子校にも自ずと伝わって来る。生徒たちの多くは良家の「箱入り」だが、「箱入り」から全寮制の女子校と、ことさら外界から隔離されがちな生まれ育ちゆえに、なおさら外界への憧れは強いものがある。この劇の主人公は、そうした生徒たちの中でも、特に情報に敏感な「スズンデル」少女たちである。学校は社会主義はもとより、女性解放や自然主義の文献さえ、不道徳なものとして「禁書」扱いにしているが、教員の中にはそうした文献に親しんでいる者もいて、主人公の少女たちはこれら「物わかりの良い先生」たちから、こっそり「禁書」を借り受けたり、自分たちでも同人誌のようなものを作ったりする。こうした行動は、未知の世界である知識人の世界への、思春期的な憧れの心理によるものとして描かれている。少女たちが田山花袋の「布団」を読んで興奮気味に議論する所など、いかにもかわいらしい。劇の前半は、こうした少女たちの姿を

いかにも初々しく描いている。情報に敏感な少女たちが、情報から窺い得た世界に憧れ、これと同一化しようとして背伸びすること自体は、明治の頃から、あるいはもっと以前から変わりがないのかもしれないが、やはり現代の台本だけに、現代の少女たちの姿を意識的にか無意識にか、重ね合わせて描いてもいるのだろう。

少女たちの「情報オタク」にして「乙女チック」な日常は、寮の賄い婦の息子・板谷順吉の登場を境に一変する。順吉は定職がなく、無頼漢的な生活態度だが、社会主義に通じており、少女たちの女性解放や自然主義への憧れがブルジョア娘の感傷に過ぎないことを、ずけずけと指摘する。これと前後して、「質実剛健」だった校訓が「良妻賢母」に改められ、更には、少女たちの一人が、順吉とキスしているのを見とがめられて退学処分となる。ついに少女たちの学校への不満が爆発してストライキ決行となるのだが、期待に反して同調者は集まらず、少女たちは談話室に立て籠ってストを続行するが、教師たちの切り崩しによって一人また一人と脱落して行く。「物わかりの良い先生」たちも「あなたたち自身のためにならない」という殺し文句で説得して来る。

運動会の日まで談話室でストを続けたのは、裕福な生まれで才媛と誰もが認める光島延ぶと、延ぶの二年後輩で貧しい家の娘・杉坂初江の二人だけ。運動会の喧噪を背に、二人きりで談話室に立て籠る姿には、言いようのない孤独感が漂う。

結局、かつて「布団」を貸してくれた独身の男性教員が延ぶに恋心を打ち明けたことで、延ぶも談話室を去ることを決める。皮肉にも、ストを言い出し、最も熱心にストを続けて来た延ぶが、今度は初江を説得することになる。しかし、初江は説得を容れず、一人談話室に残る。ちなみに、この杉坂初江は市川房枝がモデルだという。

全体に手堅い演出で、戯曲を見せるための上演と考えれば、良い出来だ。ただし、結びの、初江が飛行機の飛ぶ音を聞いて宙を見る場面で、客席の天井に小さな模型飛行機を吊つたのは蛇足というほかない。この飛行機の音は初江にだけ聞こえて延ぶには聞こえないという設定になっており、それは二人の人のとなりやこれから歩む道の違いの象徴的表現である。まして、初江とて屋内にいるのだから実際に飛行機の飛ぶ姿が見えているわけではない。この場面は、初江が延ぶには聞こえない音を自分には聞こえんと言ひ張り、見えない飛行機に向かつて一心に目をこらしているということが肝心なのであって、初江にすら見えていない飛行機を観客に見せるのは、この場面の象徴性を台なしにするものでしかない。

台本に関する不満を一つ言えば、延ぶより初江、初江よりも順吉と、生まれ育ちが貧しい者ほど心情が反体制的で、しかも言動に一貫性のある者として描かれているように見える。こうした単純な序列化は、人間の描き方としていささか安易に感じられる。また、上演においても、延ぶはぼつちや

りした美人顔、初江はちよつといかつい感じの顔に造形されていた。(この場合の「造形」とは、キャストینگにメイキヤップを加えたもののこと。)これも台本における人間の序列的描写を無批判に追従しているようで、疑問を感じた。

5 中劇場における来名公演

大人計画「生きてるし死んでるし」

作・演出 松尾スズキ

三重県文化会館中ホール

一月十一日

舞台は近未来の日本。死後も蘇生装置によって生かされている者達がいる。これがタイトルの「生きてるし死んでるし」だ。彼らは蘇生装置が非合法であるため、人権が認められない。一方、多重人格者は人格ごとに人権が認められる。これは、今日の人権思想のパロディーであるのみならず、脳死問題のメタファーとしても解釈できる。脳死——蘇生の余地がないのだから「死んでも同然」だが、心臓がまだ停止せず、出産も可能である以上、「完全に死んだ」でもない——この「生きてるし死んでる」両義的領域に、法という客観性が分け入って、日本でも先頃(法的な死)と認定する運びとなつたわけだが、そこには、確かにある種の奇妙さが付きまとう。

もつとも、この劇の全体がそうしたメタファーによって構築されているわけではない。ストーリーは有るようで無いようで、批評性に富んだギャグがある一方でお下劣な悪ふざけも満載、どこまで即興でどこまで計算づくなのか見定め難い。これを「未完成」と感じた人も少なからずいたようだ。だが、私はそうは思わなかった。構築してるとし解体してるとし、演技してるし素に戻ってるし…、そう、まさにタイトルそのままではないか。そして、その徹底した(名実一致)ぶりを、私はリアルだと感じた。勿論ここで言うリアルとは、実物を巧妙に再現したという意味ではない。この上演にはもともと再現すべき実物などないのだから。

脳死は生死不定の曖昧な領域なのだが、曖昧であり、客観性によって割り切ることができないからこそ、その状態で臓器を摘出することを受け容れられるか否か、私達は自らに問にかけて自己規定しなければならなかった。言わば、曖昧であるが故に、リアルな問題として浮上したのだ。それと同じことが、この上演にも言えるのではないか。

松尾スズキの前作『マシーン日記』は、四者四様の狂気の絡み合いを描いて好評だったが、狂気をまさに狂気らしく熱演する役者たちに私はいささか興ざめた。演技なるものに模写の側面があることは否定できないが、模写の側面が濃くなるほど、かえって実物との隔たりを意識させられ、シラケてしまう。現実に基づくことによって芝居をリアルにしよう

とするのは、リアリティーを演技の外部に求めるという点で決定的に不毛だ。

今回の上演は、その種の不毛さからは無縁であった。現実の模写とか、テーマの表現とかいった客観性からは割り切れない、曖昧かつ両義的な戯れであり、それゆえに、上演行為そのものが一個の現実として、確かな手応えを獲得していたのだ。

D・K・HOLLYWOOD『ホテル501』

作・演出 越川大介

アートピア・ホール

六月十九日

かつてコントグループ「ちびっこギャング」で活躍した越川大介が結成した演劇ユニット。劇団名の「D・K」は、この人の頭文字。今回の演目はコメディータッチの犯罪推理劇。冒頭いきなり幕が下りたままの舞台上で映画の完成試写会の場面が始まったのは、意表を突いていた。

その試写会の舞台上から主演女優が誘拐され、その後は犯人が女優を人質に立て籠るホテルの一室と、捜査班が陣取るその隣室とを舞台に芝居が展開する。さすがに作・演出担当者がコントで鳴らした人だけあって、笑いのつばを良く心得ている。ラストに、被害者の女優とそのマネージャーこそ真の首謀者だったという、いささかオードックスなどんでん

返しがあるが、これはまあ御愛嬌。

舞台の転換は至ってシンプル。同じホテルの部屋ということで内装にはほとんど変化がなく、ただ壁に掛かっている絵が変わるだけ。ただし、その絵をスライドで投映する形にしていたのは疑問が残る。照明が暗い時にはそこだけ妙にくつきり浮き上がってしまうし、明るくなると白くぼやけてしまい、いずれにせよ、あまり絵らしく見えない。歌舞伎で考案されて現在もしばしば用いられる「田楽」という仕掛けがある。パネルの両面に絵を描き、中心に心棒を通して回転させるものだが、この芝居の絵の転換も田楽を用いた方が、よほど自然だったに違いない。

6 大劇場での公演

席数が千に届くあたりからが、大劇場である。こうした大規模な劇場での上演では役者の声はマイクで拾われ、スピーカーで拡大されて客席に届けられるのが普通である。小劇場での上演の場合、よほど特殊な狙いがなければ、そうしたことは行われない。また、大劇場での上演は商業ベースのものであり、安定した集客のために娯楽性と一般性が重要となる。

『ミザリー』

原作 スティーブン・キング／脚本 サイモン・ムーア／

訳 常田景子／演出 鴨下信一

愛知県勤労会館

四月十八、十九日（十九日B席観）

原作はストーリーカーの恐怖を扱ったアメリカのベストセラー小説で、九〇年にハリウッドで映画化され、九二年にロンドンで二人芝居として初演された。この上演は、この二人芝居の翻訳上演であり、日本初演となる。

売れっ子作家のポール・シエルダンは交通事故に遭って意識を失っている所を、元看護婦のアニーに助けられ、アニーの家に運び込まれる。アニーはポールの書く人気シリーズ『ミザリー』の熱狂的ファンで、ポールを親身に介抱する。しかし、アニーは一種の異常性格者で、ポールの持っていた最新作の原稿を、『ミザリー』の作者にふさわしくない作品と決めつけて焼き捨て、更には、ポールが『ミザリー』の主人公を死なせてシリーズを終わらせたことを知るに及び、ポールを脅迫して、主人公が復活する続編を書かせようとする。傷の痛みを和らげるために必要な鎮痛剤を与えなかつたり、損傷の激しい足を麻酔をかけずに切断したりと、アニーはポールに容赦なく拷問を加えるが、ポールが泣く泣くアニーに屈する様子はどこか滑稽で、哀れと笑いを同時に誘う。言わば笑える恐怖劇。

ポール役の市川正親は劇団四季出身、アニー役の白石加代子は早稲田小劇場出身と、演劇的出自の大きく異なる二人の

共演だが、それが功を奏した。知性的で神経質なポールと、異常性格者で極端に思い込みの激しいアニーという好対照な役柄の葛藤が、生々しく演じられていた。

『トランス』

作 鴻上尚史／演出 鈴木裕美

名古屋市民会館ホール

四月三十日・五月一日（四月三十日S席観）

男一人、女一人、高校卒業後オカマになった者一人が偶然再会する。三人が高校時代の同級生という（地縁）によって結ばれていることに着目すれば、この時点での三人の関係は閉鎖的だが牧歌的な近代性の特徴とすると言える。次に、男が発狂すると、女は男の主治医となる。彼女は精神科医であり、以前何度か男をカウンセリングしたこともあったのだ。オカマは男の付添人となり、治療行為を補佐する役割を担う。治療という明確な目的が三人の関係を包み込んだ結果、三人は治療の主体と客体、およびその媒介とに分化したわけだ。言い換えれば、狂気への客観的認識の精度に応じた序列化が生じ、その序列に応じて権力が割り当てられたのだ。明確で専門的な目的が関係全体を包摂する限り、こうした序列化は合理的なものとして保証される。これは近代国家において、学校・軍隊・病院・監獄等、広く見られる権力構造である。ところが、男が「本当に病んでいるのは他の二人であり、

自分は二人を治療するために狂気を演じているのだ」と主張するに及んで、この序列化は崩壊する。女もオカマもこれと同様の主張をして他と争い、三人の關係はアナキーな多中心性を呈するに至るのだ。これは、今日「ポスト・モダン」という言葉で語られる状況にはほぼ対応するものと見てよいだろう。これ以前の場面では、退場するはずの役者が舞台の隅に止まって傍観していたり、装置の出し入れもすべて役者が行ったりと、ことさら通常の作劇法を無視してみせるのだが、ここに来て、それが、登場人物がそれぞれの思い込みのままに一つの「芝居」を演じていることの暗示だったとわかる。つまり、演劇の約束事を相対化すると見せて、その相対化も相対化してしまうわけだ。

最後の最後に、三人の登場人物は「私の愛する人は精神を病んでいます。ですが、私はとても幸福です」という同じセリフを同時に口にする。かくして、極限まで分裂した三人の關係に一瞬、新たな次元——互いを相対化しつつ相対化そのものをゆるやかに共有するような關係——が開けたかのような余韻を残して幕は降りる。所詮それは演劇的トリックのものたらしめた錯覚にほかならないのだが、錯覚と知りつつも、私は何かせつないものがこみあげて来るのを押さえることができなかつた。

少なくとも、演劇の手法を二重に相対化しつつ、人間關係の諸形態を有機的に関連づけて演劇化する手際は、実に鮮や

かだ。ただ、どうしても引つ掛かるのは、舞台上に繰り広げられる關係の多様な変化が、専ら書き手の創意にのみ基いており、それゆえに舞台上で完結してしまっているように見えたことだ。つまり、今回の上演に関する限り、演劇そのものを成立させる集団力学においては、近代劇の域を出ないのではないだろうか。すでに述べたように、演劇それ自体が不可避的に社会構造の縮図と化するのなら、舞台上にもう一つの縮図を描いてみせることよりも、演劇の成立基盤たる集団力学そのものを相対化することの方が、ずっとラディカルな試みではないだろうか。