

## 日本演劇の「現在」素描

角田 達朗

一九六〇年代に登場し、七〇年代に影響力を伸長した所謂アンクラ演劇、そして八〇年代から現在まで続く小劇場演劇は、日本の近代劇である新劇を批判もしくは黙殺することによって日本に現代演劇を確立し、かつこれを多様化しようとした演劇運動として位置付けることができる。こうした一連の運動の担い手の間には勿論様々な相違や対立もあるが、おおむね共通する特徴として、既存の組織に依存せず、また特定の商業資本に属さない点を挙げることができる。そこで本稿ではこれ以下、アンクラ演劇と小劇場演劇の総称として「独立系演劇」という呼称を用いることにする。

こうした特徴は、新劇が会社組織にも似た階層型のシステムを持ち、かつ、上演においては演劇鑑賞会なるシステムに大幅に依存していたことのちょうど裏返しと言うことができる。また、独立系演劇には非リアリズムの作風という共通点も見られた。これは当時の新劇の主流がリアリズム、特に社会主義リアリズムであったことへの反発を契機として採用されたものと言って良からう。このように、新劇を反面教師とし、その総体的克服という方向をたどって来たかに見える独立系演劇は、八〇年代の後半に入って、失速もしくは停滞の様相を呈していると言われるようにな

る。そうした観測に拍車をかけたのは、九〇年代における「静かな演劇」なるものの台頭であった。

「静かな演劇」とは、九〇年代の東京に同時多発的に現れた、うるさくない演劇、淡々とした演劇の漠然とした総称であり、その後他の地域にも伝搬したものである。この「静かな演劇」はリアリズム的な作劇法を採っていたこともあつて、音楽を派手にかけることもなく、大仰な発語や身振りをすることもなく、旧来の独立系演劇に比べると、いかにも淡々として静かな外面を持っていたのである。「静かな演劇」という呼称はそうした表層的印象から安易に付けられたものであつて、現在すでに死語の域に達しつつある。だが、この言葉が当初は一種の驚きとともに語られたのも事実である。それは時として独立系演劇の新劇回帰ではないかという議論も巻き起こした。私自身は「静かな演劇」を新劇への単純な回帰だとは思っていないが、小劇場演劇の世界から必ずしも若者固有ではないような、言い換えれば「分別ある大人」を排除しないような演劇が生まれたという言い方はできるであろう。

\*

言うまでもないことだが、状況が大きく変わる時には、何んらかのモチベーションを供給する文脈が社会の中に存在しているものだ。アンクラ演劇が生まれた時代には反体制的なモチーフが社会の中にあつて、そこから当時の若者の中に自分たちなりの文化を創ろうというモチベーションが供給されていたのである。言い換えれば、アンクラ演劇とは演劇の世界における「怒れる若者」による反体制的革新運動だったわけである。勿論、社会主義リアリズムを採る新劇人も政治思想的には革新的であつたり反体制的であつたりはした。だが、それは新左翼的視点からは修正主義に過ぎないように見えた。第一、若い世代から見れば、新劇の組織自体が既存の体制であつたし、社会主義リアリズム

ムもまた既成の権威であった。言わば、六〇年代において新劇はすでに、作り手も受け手もおおむね「分別ある大人」であるような演劇になっていたと言えよう。だからこそ、そこに「怒れる若者」によるカウンター・パンチが打ち込まれる必然性があったわけである。

その後、反体制という媒介項はいつのまにか埋没し、八〇年代には「若者固有の文化」など自明の前提となり、しかもそれが際限なく細分化して行くというように、状況は確かに変化した。しかしながら、細分化した状況の中でのアイデンティティの模索という、いかにも若者然としたモチベーションはまだ残っていた。演劇のみならず、様々なジャンルにおいて「自分探し」とか「都市の浮遊感覚」とかという言葉で表象されたものが、それである。演劇の世界では、野田秀樹や鴻上尚史らの活動にそれは顕著に現れていた。要するに、独立系演劇は八〇年代までは若者の演劇だった。とりわけ八〇年代の小劇場演劇においては「都市を浮遊する若者」にアイデンティティを保証するものとして、舞台と客席とが同一の感受性を共有しているという一体感、言い換えれば疑似的なコミュニティ体験が求められていた。

「怒れる若者」といい、「都市を浮遊する若者」といい、その外観には大きな差があるが、要するに、既存の価値観に対して非順応的である点では共通している。そして、若い世代を主要な担い手としてきた独立系演劇もまた、「怒り」や「都市の浮遊感覚」を表象する形で既存の価値への非順応を標榜して来たのである。ここでは、既存の価値観に対して順応的な「分別ある大人」は必然的に排除されなければならなかった。

\*

しかし現在、状況は更に変化している。かつて「小劇場」という架空のコミュニティを形成していたものは、今やほぼ解体していると言って良からう。そして、とりもなおさずそのことが、独立系演劇がより広範な観客を新たに獲得する可能性を創出しているのだ。「静かな演劇」は少なくともその表現様式そのものにおいて観客を選別することがない。作劇のセンスや劇の内容に関しては、受け手の感受性しだいで好き嫌いが分かれるだろうが、特定の感受性、例えば「都市の浮遊感覚」なるものを持ち合わせない者には内容すら理解できないという演劇ではない。

私は去年、ジャブジャブサーキットの『非常怪談』の再演（作・演出 はせひろいち／一九九八年十月二十四・二十五日 ドリームシアター岐阜）を岐阜市まで観に行った。ジャブジャブサーキットは「静かな演劇」の影響を強く受けた劇団である。岐阜県にアトリエを構えているが、岐阜での公演はこれまでそれほど行っていない。しかし、東京・名古屋・大阪で精力的に公演を行い、いくつもの賞を取っている。そうしたことから来る知名度に加え、この公演は岐阜市民芸術祭参加ということもあってか、盛況であった。十代から五十代くらいまで、いろいろな年齢層の観客が集まっていたが、様々な年齢の観客が同じ所で同じように笑いながら観ていることに、私は少なからず驚いた。通夜という設定が高齢の観客にもなじみやすかったこともあろうが、リアリズム的表層のゆえに親しみやすかったことも幸いしたに違いない。

「静かな演劇」は小劇場演劇から生まれながら、次第に若者固有の演劇という枠から脱却しつつあるようにも見える。しかし、これを既存の価値観への抵抗の放棄と見るのは正確ではなからう。むしろ私は、「静かな演劇」は独立系演劇の主要な担い手が「怒れる若者」から「都市を浮遊する若者」へと変化した、その延長線上に出現したものと捉えるべきであると考えている。

既存の価値観が明確かつ強固である時には、そこから逸脱する思考は過激化し尖鋭化する。しかし、既存の価値観

が相対化され、曖昧なものになって行けば、逸脱的思考は抵抗の対象から次第に遊離する。それが「怒れる若者」から「都市を浮遊する若者」への変化を生じた社会的要因であるとする、そこから更に「浮遊と裏腹の断絶」が立ち現れて来るのは自然の成行きである。

一般に、「既存」と見なされる価値観とは、社会的もしくは集団的な統合原理のことである。それへの反抗が公然化するということは、統合原理の衰退を意味する。最初のうちは、反抗することそれ自体が一種の統合原理として「怒れる若者」たちを結束させるとしても、その統合性は本質的に反抗対象の強度に依存するがゆえに、一時的なものしかあり得ない。既存の価値観が相対化されるにつれ、反抗の必然性も後退して行くからである。要するに、「都市を浮遊する」という感覚は、既存の統合原理からも、またそれへの反抗という統合原理からも遊離した若者たちが、その遊離そのものを享受するための遊戯的な身振りのことだったのである。しかし、統合原理から遊離するという事態は、当然ながら共同性の喪失、関係の断絶を意味する。統合原理とは言わば、コミュニケーションを容易にし関係の構築を円滑にするための社会的資産（インフラ）なのだから。

人から人へ何事かが伝達される時、伝える者と伝えられる者との間には、暗黙のうちに何らかの共通基盤が存在し、伝達を媒介している。何事かが表現され伝達されるという事態は、単に送り手と受け手があるだけではなく、両者の間に何らかの共通の基盤が存在しなくては成立しない。一般に、共通基盤が大きいほど伝達は容易であり、反対に、共通基盤が小さくなるほど伝達も困難になる。そうした共通基盤は通常、無意識の内に潜在していて、なかなか明瞭に意識化されないが、私たちが漠然と「わかりやすい」「わかりにくい」という時、実は共通基盤の大小が問題にされているのだと考えることができる。早い話が、共通基盤が大きいほどその表現はわかりやすく、反対に共通基盤が小さいほどわかりにくくなる。本当の意味で「新しい」ものが多くの理解者を得られないのは、そのせいである。

人はどんな困難な状況にあつても、やはり他者との出会いを求めずにはいられないものなのだろう。今日、伝達不能な相手に一方的な妄想を託して付きまとうとか、金銭と性的身体のみを媒介として他者との偶発的な出会いに身をゆだねる等の突飛な行動が社会問題化しているが、そうした「ストーカー」や「援助交際」の背後に横たわっているのは、コミュニケーションの基盤たるべき社会的統合原理の空洞化と、それに由来する「他者への渴き」に相違あるまい。

\*

ここで、八〇年代の「賑やかな演劇」において、舞台と客席との一体性を強調する手段として、笑いが多用されてきたことを今一度思い起こしてみることがある。コミュニケーションの困難がすでにあちこちで顕在化している今日の社会状況から見れば、あれは所詮、舞台と観客席の断絶、および観客相互の断絶をつかの間忘れるための幻覚剤に過ぎなかつたのではないか。ちょうど、バブル景気の昂揚感が社会全体の幻覚剤だったように。

依然として八〇年代風の「楽しい笑い」を続ける守旧的上演は数多い。最近の上演で言えば、双数姉妹「安門天」(作・演出 小池竹見/シアタートップス 一九九九年八月五〜十三日)、カムカムミニキーナ「燻し銀河」(作・演出 松村武/中野ザ・ポケット 一九九九年八月十一〜二十二日)、遊●機械/全自動シアター「アナザデイ」(作 高泉淳子/演出 白井晃/芸術創造センター 一九九九年十月七〜九日)など、いずれもその類である。

そうした基本路線を見直さないまま当面の困難を乗り切ろうとすれば、鴻上ネットワーク「ものがたり降る夜」(作・演出 鴻上尚史/六月十日〜七月二十一日 俳優座劇場)のように、メッセージ性を強化するという反動的上演に

陥る。これなど、作り手の想念を観客に向かって一方的に押し付けるに過ぎない点で、もはやストーリーカーにも似ている。

とは言え、コミュニケーションの困難を露呈する社会状況は、すでに演劇にも確実に影を落としつつある。そして、この状況変化にいち早く対応した演劇がいずれも形式上リアリズムに近接していたために「静かな演劇」と十把一かちげにされたわけである。例えば、「静かな演劇」の旗手と目された平田オリザの『演劇入門』（講談社現代新書 一九九八）は、劇をいかにわざとらしくなく見せかけるかの手練手管の開陳が大半を占めていて、正直な所ゲンナリさせられるが、ゲンナリするほどの手練手管を費やさなければもはや劇が観客に届かないという状況認識が平田にあるとすれば、その点は妥当なものと認めざるを得ない。

リアリズムへの接近は、社会状況の変化に対する演劇の作り手の側からの、さしあたりの回答なのである。ここで、あえて「さしあたりの」と書いたのは、それで回答はおしまいというわけではなく、むしろ回答する努力のはじまりであると考えるからである。

\*

演劇を作るシステムとしては、「静かな演劇」の多くは依然として独立系演劇に特徴的なシステムを踏襲している。すなわち、特定の人物が作・演出を兼任し、また劇団の主宰者にもなって集団の求心力を作り出すという仕組みである。台本を書いた者には当然ながらその時点で一定のイメージが出来ているから、そのイメージを現実化する形で演出を付けることが可能である。それは確かに、一つの効率的な演出手段ではあるだろう。実際、書き手本人だからこ

その具体的イメージによって、密度の濃い舞台を作り出している例も少くない。

しかし、このやり方には、一つの重大な問題がある。書き手が演出を兼ねる場合、往々にしてテキストと解釈との間に距離が生まれまいになる。一般に、作品の内容については作者が最も良く理解しているはずだと思いついて入っている人は多いから、作・演出を兼任する者の意見はほとんど疑われることなく他のキャスト・スタッフに受容される。その結果として、メンバーが一人一人台本と向き合い、自分なりに動機付けしつつ劇を作る作業に参加するという主体的契機が次第に希薄になり、それに伴って、二つの弊害が生じる。一つは、このような作・演出兼任者は多くの場合、劇団の主宰者も兼ねていることから、特定の人物への権力集中、すなわちカリスマ化が進み、集团的活力が減退して行くことであり、もう一つは、上演から客観性や批評性が失われて行くことである。

そもそも何事かを他者に向かって表現するという行為は、素材と作り手と受け手の三者にそれぞれ「隔たり」があるからこそ成り立つものである。そこに「隔たり」がないとしたら、伝達する必要そのものがあり得ないのだから。

八〇年代の後半、竹内統一郎は小劇場系の劇団の成立根拠を「疑似家族的情绪ともいべき友達の友達はみな友達だ感覚」と「作・演出家でもある劇団主宰者の才能及びキャラクターへの恋愛感情にも似た思い入れ」であると喝破した。この指摘が今も有効だとすれば、小劇場演劇は往々にして「隔たり」の自覚を欠く所に成立していることになる。集団内部が「みな友達」、上演の動機も書き手への「恋愛感情にも似た思い入れ」では、本当の意味での緊張感を生まれるべくもない。小劇場演劇のすべてが現にそうであるとは言えないにしても、そうなりやすい危険を常に孕んでいることは否定できない。

小劇場演劇の「停滞」がしきりにささやかれる現在の状況は、そうした集団性の問題と密に絡み合っている。アングラ演劇として成立したものが時を経て、作風のバリエーションは確かに増えた。しかし、演劇を作る構造は常に踏



襲されてきた。現在の停滞は、演劇を創る構造として、カリスマ的な求心力に変わるものが今まで模索されて来なかったことに起因しているに相違ない。その意味で、独立系演劇は現在、過渡期にさしかかっていると云えるだろう。

\*

では、小劇場演劇以外の既成演劇はどうだろう。

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。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。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、新劇には新劇ならではの落とし穴がある。

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」なるものがなぜありえるのかという問いがすつぽ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。

結局の所、新劇における「正しい解釈」なるものへのこだわりは、テキストそれ自体に内包される価値を信じ、こ

れを舞台上に現出して観客に伝えようとするものである。テキストの記述に含まれる価値とは要するに文学的価値にほかならず、これを上演で再現することを至上の目的とするということは、演劇的営為を文学的営為に従属させることにほかならない。したがって、新劇的テキスト主義は舞台表現・身体表現としての演劇を本質的に侮蔑する思想であり、劇表現の可能性を著しく矮小化する恐れのあるものと言わざるを得ないのである。

新劇のこうした陥穽は概して啓蒙主義的思考が必然的に内包するものであると言える。しかし、興味深いことに、新劇特有の啓蒙主義と絶縁したはずの独立系演劇においても、これとよく似た問題を指摘することができる。すなわち、テキスト主義という点では、新劇以上に小劇場演劇の方が、ずっとその弊害が蔓延しているという見方もできるのだ。新劇が本質的に「紹介の演劇」である以上当然のことであるが、台本作者と演出者が別人であるのが通例である。テキストを書く行為と、それを上演するための営為とは一定の距離がある。しかし、上述のように、小劇場演劇では台本作者が演出者を兼ねる場合が多く、往々にしてテキストの作成と上演とが不可分なものとして一体化してしまう。その結果、本来なら集団創造の場であるはずの舞台が、台本作者一人の裁量に全面的に左右されるという事態に陥りやすいのである。

新劇におけるテキスト主義は、テキストと上演との間に一定の距離があるのを前提としての主義主張であり、少なくとも距離への自覚は内包している。しかし、独立系演劇にはテキスト主義の主張そのものがほとんど存在しない分、かえって距離への自覚そのものが生じにくいのである。あるいは、こう言い換えることもできるだろう。独立系演劇は決してテキスト主義を脱却してなどいない。ただ、それを忘却したふりをしていただけなのだ、と。

このように見て来ると、独立系演劇が新劇の啓蒙主義を脱却しながらも、テキスト主義に関する限り、それを克服するどころか、かえってそれより後退している実態が明らかになる。それは、独立系演劇において、集団としての創

造過程の中に個々の成員の主体性をいかに組織化して行くかという視点からの集團論・組織論がきちんと摸索されて来なかつたことを意味している。

\*

演劇は集團的創造物である。そこには集團力学があり、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。

近代劇においては、作劇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ふ王権神授説による。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つて、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外在者からではなく、社会の成員から幅広い支持と信託とを得ることによつて、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

れることによつて、まさにその創意を遺憾なく發揮することができるとされる。そして、興味深いことに、ちよ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つ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である。だとすれば、演劇の制度性を逆手に取ることで社会構造を逆照射することも可能であろう。そのためには、演劇と社会がどのように関わり得るかについて、明確なヴィジョンを持つ必要がある。以下、ささやかながら私見を述べておこう。

\*

演劇が社会との直接的な関わりにおいて成熟した例として、能・狂言を挙げることができる。能・狂言が生まれたのは南北朝時代であるが、能・狂言が現在まで伝承されて来た最大の要因は、江戸時代に幕府および諸藩が武家の式楽として保護したことである。これによつて演目の整理が進み、面の制作も古面の模写のみになり、様式も固定化するが、その分安定し、演者は技術の向上に専念できるようになつて、表現は著しく洗練された。これなど、政治の力によつて組織的に保護・奨励したために演劇が成熟したという恰好の例である。明治維新の後、能楽への政治的保護は一旦停止するが、能楽は家元制度を強化し、中央集権的な組織を構築することで危機を乗り切る。言い換えれば、組織的制度的な保護を失った代わりに、自らを組織化制度化したわけである。

私は能・狂言が現在、一種の文化財として保護されていることに異存はない。それもまた演劇の存続形態の一つで

はあるだろう。だからと言って、独立系演劇が能く・狂言のように組織的に保護された方が良いとは思えない。と言いか、もし仮にそのような事態が出来たとしたら、それはもはや「独立系」の名に値しないものである。

明治維新後に成立した西洋式の学校教育の中に、演劇は幸か不幸か、ほとんど取り入れられなかった。芸術系科目の中に、西洋式の教育を施すものとしては音楽と美術が、日本の伝統に基づくものとしては書道が組み入れられたが、演劇はそのいずれにも入らなかつた。そのため、演劇は文学や音楽・美術等と比べて、一般の認知度がかなり低くなつた。また、二〇世紀のテクノロジーの所産である映画に比べると演劇の収益性は格段に低い。いきおい演劇に携わる者、なかんづく演劇の革新に携わる者は、興行収入だけで生活することが容易ではなく、むしろ演劇以外からの収入を演劇活動に注ぎ込むことが常態とならざるを得なかつた。だが、だからこそ、演劇の組織は職業組織として企業化されにくく、結果的に演劇の世界に自主独立の気風を培うことにもなつた。

あるいは、いつそ自主独立の気風については、明治以前と以後とに決定的断絶の存する日本演劇の、ほとんど唯一の「伝統」であると言ふこともできるかもしれない。いずれにせよ、政治的もしくは組織的な保護を受けないという点では、江戸期の歌舞伎も、明治以降、西洋式の演劇を日本に根付かせようとした「新劇」運動も、そして、新劇のアンチテーゼとして登場した独立系演劇もおおむね共通している。それは私から見れば、日本演劇の美点の一つである。

日本にも演劇大学を創ろうとか、あるいは既存の大学に演劇の講座を増やそう、学校教育に演劇の授業を組み入れる上での何の成果も生まないと考えているからではない。そうした施策は、たとえ一定の成果は生むとしても、歌舞伎以来の自主独立の「伝統」に逆行するがゆえに、結局は演劇の固定化・形骸化をもたらすことになるのではないかと思われてならないからである。少なくとも、学校やその類似物が演劇を取り囲むようになることが、現代演劇にとつ

て豊かな環境であるとは一概に言えないはずである。

現代人が演劇を必要としなくなるなら、演劇はいっそ潔く滅んだら良からう。たとえ滅んでも、もし人が必要とするならきつとまた甦ることであろう。実際、現在日本の各地で傳承されている地芝居・地歌舞伎は、ほとんどが明治以降にいったん途絶えて、三、四〇年のブランクの後に自発的に復興されたものなのである。地芝居の復興が盛んになるのは、オイル・ショックの時期、バブル前の低成長期、そしてバブル崩壊から現在に至る慢性不況の時期と、概して経済環境の悪化した時期である。不況は都市の演劇にとっては衰退の要因になりかねない不都合なものであるが、反対に地方の演劇にとっては活性化の機会なのだ。不況は労働一辺倒のライフ・スタイルを見直し、コミュニティへの参加意識を高める契機になるからである。

こうした現象を、私たちはこれまで演劇の問題として考えて来なかった。つまり今まで若者文化とか、都市文化としてしか現代演劇を捉えて来なかったわけである。しかし、改めて考えてみれば、新劇も含めて、近代以降の日本の演劇革新は専らアマチュアが担って来た。その意味では、演劇革新を様々なアマチュア活動の一環として捉える視点があつて良いはずである。アマチュアの演劇として見れば、景気やそれに連動する観客の増減が死活問題になりかねない都市の演劇より、地芝居の方がよほど純粋だと言える。

いずれにせよ、これからはもっと広い視野で現代の日本の演劇を捉え直すことが必要になってくるであろう。そこではコミュニティ、それも劇場の中に生じる疑似的でつかの間のコミュニティではなく、もっと具体的にアクセスできるようなコミュニティを創出することが問題になるであろう。既にコンピュータ・ネットワークにおいて様々な仮想的コミュニティは立ち上がっている。ただし、そこにはまだ身体的参加の可能性が抜け落ちている。したがって、身体的なアクセスを保証するメディアへの期待が今後ますます強まることが予想される。そうした欲求は今までは「マ

マさんバレー」「ママさんコーラス」等に集約されていたわけだが、そういう欲求が社会全体に強まれば強まるほど、拡大すればするほど、欲求の向かう方向が多様化して行くであろうから、そういう流れから「演劇」への強力なモチベーションが新たに現れて来ることも十分考えられる。現在、地方自治体の中から、演劇やダンスと言った舞台芸術のワークショップを開催する動きが出て来ているのも、そうしたモチベーション形成に一役買うことになるかもしれない。

もつとも、そうしたモチベーションが単なる余暇利用の域に止まる限り、直ちに演劇状況を大きく動かす力とはなり得ない。しかし、たとえそうであっても、舞台表現を体験的に理解する者が増加することは、演劇にとっても需要拡大と質的向上の好機に相違あるまい。現在、行政主導で開かれている舞台芸術ワークショップに関しては、その多くが舞台芸術専従者を講師とし、一般参加者を受講者とする学校的発想を墨守していることが気掛かりではある。そうした発想の墨守は結果的に演劇そのものの固定化・形骸化をもたらす恐れがあることは、既に述べた通りである。しかし、こうしたワークショップが学校的発想に縛られることなく機能するようにするには、何より一般参加者の習熟と意識変化を待たなければならないであろう。

その意味でも、演劇に携わる者が自らの集団性や観客との関係を検証し、より開かれた形に共同性を再構築すること、演劇の重要な課題であると言いうことができる。

\*

最後に、時代の困難に対して新しい思考で対応しようとする演劇を紹介して結びに代えることにしよう。

猫ニヤー『弁償するとき目が光る』（作・演出 ブルースカイ／七月九〜十一日 東京芸術劇場小ホール2）は、徹底したナンセンス劇である。笑いは笑いでも、客席を巻き込む「楽しい笑い」ではなく、観客を突き放すクールな笑いであり、その点はナイロン100℃や大人計画と共通する。ただし、ナイロン100℃の「シュールな笑い」とも、大人計画の「狂気に満ちた笑い」とも明らかに一線を画している。強いて言えば、それは「痛痒い笑い」である。

まずプログラム所載の作・演出者の言からして珍妙だ。いきなり「大体この劇場は広すぎる」「何でイス300コもあるんでしょ」と上演会場への愚痴が飛び出し、「とても残念でした」と絶望の言葉で結ばれる。

かくて上演が始まるが、そこは神経科の病院であると同時にバスケットボールのコートでもあって、会話する医師たちの頭上をバスケットボールが飛び交っている。ここから、弁償する時に目が発光する奇怪な神経症の治療をめぐるストーリーが始まるのだが、場面は銀行強盗の現場、金星に追突寸前の宇宙船、デート中の中年女性の口の中、西海岸とおぼしきリゾートビーチ、スナイパーたちの銃撃を浴びる屋根の上と、脈絡なしに転換して行く。

口の中の場面など全く極め付きのおかしさだ。額縁一杯に巨大な顔の絵が掛けられ、その内側で「弁償性発光神経症」の治療が演じられるのだが、巨大な口がだんだん閉じて行くため、演者はそれに応じて身をかめたり、立膝したりして演じ続けなければならない。しかも、顔の外には時折その顔の持ち主とデートしている男を演じる出演者が現れ、巨大な顔に向かって自分の想いを切々と語ったり、「いかがですか」と言いながらポップコーンを口の中に力まかせに投げ込んだり、果ては、口の中で演技する医師と患者を「そこをどこだと思ってるんだ、人の口だぞ！」と怒鳴りつけたたりするのである。

この上演が単なる「ナンセンスな内容の劇」ではなく、演劇そのものをナンセンス化する試みであることは、場面転換の度に、一度も使わない装置をわざわざ設置して間もなく撤去するというパフォーマンスが行われることから



明白である。要するに、この作り手は、現在の演劇において舞台と客席が共有しているものは実は「これは演劇だ」という思い込みだけだと見抜いた上で、その唯一の前提を徹底して茶化すことで、舞台と客席とを辛うじて架橋しているのだ。

もちろん演劇の枠組を相対化する試みなら、すでに寺山修司が天井桟敷の活動を通じて執拗に行ったことである。しかし、寺山の場合は、そこに土着性とか身体性という共同なものを持ち込むことにより、祝祭性の回復を謳っていた。これに対し、猫ニヤーの上演から窺われるのは、作り手自身の神経症めいた病理性にほかならない。場面転換には脈絡がないのに個々の場面はほとんどが切迫した状況であるのが、その顕著な「症状」と言える。神経症なるものが対人関係の病であることを考え合わせれば、猫ニヤーの上演には作り手の個的レヴェルでの断絶の経験がごく控え目に刻印されていると言えよう。猫ニヤーの笑いに、痛みだけでなく、奇妙な痒みが伴うのもその辺りに理由がありそうだ。祝祭的共同性の回復など一顧だにせず、演劇レヴェルと個的レヴェルの両方の断絶をひたすら相対化する点において、猫ニヤーの上演はすぐれて今日的であると言えよう。

猫ニヤーとは全く異なった質感の上演だが、山の手事情社「印象 タイタス・アンドロニカス」(原作 シェイクスピア／構成・演出 安田雅弘／七月八〜十一日 スペース・ゼロ)にも触れたおきたい。これもプログラム所載の作・演出者の言から始めよう。それは日本の伝統芸能における「型」の意味から説き起こして、現代のアニメーションとの関連にまで論及する、なかなか刺激的なものである。実際の上演も一種の「型」を用いて行われるが、残念ながら、そこから受ける印象は、かなり窮屈なものであった。「型」は演技の指針ではあるが、同時に束縛でもある。演技者は「型」に徹底的に習熟して初めて自在の境地に達するのだ。今回の上演では、「型」を自在に使いこなしている出演者は山本芳郎ただ一人であって、そのほかの者は「型」をまだ墨守するだけの不自由な段階に止まっていた。おそ

らく次の公演では、また別の「型」が試みられるのだろうが、そうなると、「型」への習熟はなかなか容易ではあるまい。しかし、私はそれでもこうした試みが今後も持続されることに期待せずにはいられない。

猫ニヤーの上演が、舞台と観客との共通基盤の欠如を徹底して茶化すことで断絶そのものを生きようとする逆説的戦略であるのに対し、「型」の歴史性に立脚することから演劇を再構成すると同時に、その問題意識を観客に開示し、模索の過程を観客と共有しようとする山の手事情社の作業は、演劇の新たな共通基盤の確立を論じ、言換えれば、断絶の克服を目指す試みであると言える。

逆説的適応と克服、いずれが良いかという問題ではない。両方あってこそ健全なのだ。