

# 名古屋のメディア・アーツ

清水 義和

## 01. はじめに

英国を一年に亘って、全国各地の劇場をあちこちと巡ると、ロンドンのコベントガーデン界隈に犇めく商業演劇の影になり見えなかったイングリッシュ・パントマイムが、夕陽のあとに現れる一番星のように燦然と光輝いて眼にとまるようになる。イングリッシュ・パントマイムは毎年十月初めから翌年の三月頃までおよそ半年に亘って英国各地で上演されている。

名古屋においても同じ状況がある。名古屋中心街にある商業演劇に隠れて見えなかった市井の舞踊劇ハラ・プロジェクトや木村繁氏の人形劇のパフォーマンスが、永年住み慣れた観客の眼に、暮れなずむ夕陽の中に眩い街灯のように光りを増してくる。原智彦氏の暗黒舞踏は、磨赤児氏の絶賛を浴びた舞踏家であり、古くは出雲の阿国の歌舞伎踊りに起源を辿ることが可能である。また、木村繁氏の人形劇も日本全国にある民間伝承の人形芝居に起源を遡ることが出来る。

谷口幸代氏が、著書『名古屋の観光力』のなかで書いた論文「名古屋の文学—俳人・馬場駿吉の見た名古屋」は、馬場氏を通して名古屋の芸能の裾の拡がりや浮き彫りにして見せてくれる。同著で、名古屋が松尾芭蕉の蕉風発祥の地からはじまり、荒川修作の『棺桶シリーズ』に展開し、天野天街の野外劇『高岡親王航海記』を経て、愛知トリエンナーレへと収斂していく。<sup>1)</sup>谷口氏が指摘するところによれば、蕉風は江戸時代のモダンアートの勃興を意味し、今日風にいえば、荒川修作のコンテンポラリーアーツがマルセル・デュシャンの『大ガラス』の衣鉢を汲む現代アートの革命と同じ意味を有する。とりもなおさず、愛知トリエンナーレがアートの先端を先駆的に疾走していることになり、名古屋踊りで賑わう商業劇場の中からで

は、眼の届かない場所に愛知トリエンナーレが燦然と強烈なアートの光を放って輝いているのだ。

ジャン・ジュネの研究家であったデヴィッド・ブラッドビー教授は1995年ロンドン大学で「ダダイズムとシュルレアリスムはモダンドラマを考える上で尚も未開の分野であり続ける」と述べた。ダダイズムやシュルレアリスムがモダンドラマに与えた影響は衝撃的であったが、絶えず、未踏の分野を開拓する使命がある。一方、ナチュラリズム演劇はちょうど顕微鏡を通してミクロの世界を開示したように未知の世界を浮き彫りにした。けれども、医学や心理学の分析方法を借りて、演劇を観察するナチュラリズムメソッドは、舞台人が高度な科学技術を兼ね備えた分析家にならざるをえない。また、科学は船舶や飛行機やコンピューターの著しい発展により人類を世界の果てまで連れて行き地理的にも歴史的にも自在に未開文化を提示した。ブラッドビー教授にとって「アルトーのバリ島、ブレヒトの中国・アフリカ、イエイツの日本がヨーロッパ演劇に対して触発した要因は重要であった」という。だが、ダダイズムやシュルレアリスムは、医学や心理学の跳躍的な進歩がなければ生まれなかったのであり、近代科学を超えた想像力と芸術性を要求することは言うまでもない。

アヴァンギャルド演劇は、科学の進歩と同時に退行が始まった。ロシアやドイツにおいても表現主義やフォルマリズムが共産主義リアリズムやナチスとの軋轢の中で推移した経緯は、メイエルホリドやブレヒトらの演劇活動の受難に見られた。

日本でも、村山知義がヨーロッパでドイツ表現主義美術運動に参加し、意識的に構成主義やダダイズムを展開し、村山のモダニズムと共に吉行エイスケの新興芸術や辻潤のニヒリズムが勃興した。それでも村山がプロレタリア文学運動に退行していったのは、アヴァンギャルド演劇が一回性の芸術で物語性や歴史的発展のような時間軸を排除していたことにも関係があった。

本稿では名古屋における近代の演劇が如何なる経緯で現代のメディア・アートの様相を呈するに至ったかを解析する。

## 02. 名古屋の小劇場運動

名古屋は芸所といわれる。坪内逍遙は日本の新劇の黎明期に文芸協会を作り活躍したが、幼年期に名古屋で演劇の素養を育んだ。逍遙は名古屋に立ち寄り『マクダ』を上演した。また養子の坪内土行は名古屋にしばしば訪れ、職場演劇の審査委員を務め、故郷の名古屋の演劇に愛着を示した。名古屋女子大学の狂言研究家・林和利教授は、逍遙フォーラムを主催しその研究活動が全国的に注目を浴びている。

1. 松原英治は戦前から名古屋の新劇活動の中心的な演出家であった。戦後、松原は演劇集団（演集）を結成して、名古屋における新劇活動の拠点を創った。

戦後は新劇とアングラの関係から演劇の発展と展開を見ることができる。唐十郎氏は「アングラの源流を探る」で、「アングラを自分で名乗ったことはないんですが、そのように命名されたんですね<sup>2)</sup>と明言する。いっぽう、寺山修司は雑誌『地下演劇』（1969）を発行しアングラのシンボリック的存在であった。演出家・丸子礼二は1960年代、小演劇運動の勃興と共に『『新劇』という言葉自体が死語になりかかっているという状況等々<sup>3)</sup>と論じた。少なくとも、名古屋の新劇は戦後隆盛したが、1960年代以降アングラの勃興と共に先細りになった。

松原英治の『名古屋新劇史』（1960）によると、先ず、愛山会が、1911年9月発足した。<sup>4)</sup>愛山会は趣味的な文化団体であったが、150名の会員を目指し、名古屋新劇の出発となる。この中に、亀山六次が在籍していたが、新聞記者が多かった。愛山会演劇試演会は、1911年9月に3日間山本有三の『穴』を上演し、同人誌「印象」を発行したが、白樺派の影響を受けた。1924年、脚本朗読研究会が開催され、久能豊彦の実兄、久能竜太郎が参加したけれども、名古屋出身の新劇研究者であった。また秋田雨雀が名古屋に現れ、エスペラントの講習を開催した。場所は、矢場町にあった長野浪山経営の市民食堂で、1階は一般勤労者向き簡易食堂で、2階は文化的集会場であった。牧師の金子白夢も常連であった。その後、長野浪山は、南鍛冶屋町で「番茶の家」という名前の喫茶店を開いた。寺下辰夫が、1929年10月27日、名古屋小劇場を結成した。

1930年3月23日、松原英治は新美術座を結成した。松原が演出し、装置は亀山巖が手がけた。松原は、1935年10月、東宝劇場に入社し、新設の名古屋宝塚劇場に勤務した。松原は、戦後直後に名古屋の文化に、観衆5万人を提唱した。そして「良き演劇は良き劇団と良き劇場と良き観衆との三位一体にしてはじめて生まれると確信する」（85頁）と述べた。当時、演劇雑誌「映画サークル誌」「名演」「中京演劇」「ペン」「演劇なごや」等が発行された。

名古屋青年劇団は、代表の小林正明らが1946年に組織化して、1953年10月、小谷剛作『彼を笑う者』を上演した。1954年2月、松原演劇研究所が設立された。更に、1955年4月、アンデルセン百五十年祭の際、バレエ『マッチ売りの少女』の美術を宇野亜喜良氏が担当した。

1946年12月名古屋演劇クラブが結成されたが、1948年4月新演劇人協会名古屋となった。1946年頃、名宝会館に「いとう書店」があったが、伊藤太一は名古屋演劇クラブの一員であった。

1956年、名古屋放送劇団で、山田昌氏が活躍した。いっぽう劇団かもめで、天野鎮雄氏が活躍し脚光を浴び始めた。1957年、劇団演集で、坂田佳代が活躍した。劇団名古屋では、船木淳が活躍していた。劇団しげみでは、木下信三が活躍したが、近代文学研究家で、名古屋市

史を編纂した。劇団新生座では、小谷剛が中心であった。当時名古屋劇作家協会が演劇活動に積極的に協力した。

松原英治は当初、東京で秋田雨雀の勧めで新劇協会に所属し、その後、名古屋に移り新美術座で演劇活動を行った。松原の名古屋への移住は、坪内士行の宝塚への移住を思い出させる。士行は養父の逍遙と同様名古屋育ちの演劇人で、英米両国で5年間役者修行をして帰国し帝国劇場でハムレットを演じた。

松原英治が東宝を辞めて自立演劇を始めたのは、坪内士行が劇界を退き早稲田大学教授となったのと異なる。また、士行が宝塚国民座を創設しながら、やがて解散したのに比べ、松原は生涯演集の活動を発展させ、やがて、若尾正也に運営を任せ、更に、丸子礼二へと受け継がれていく土台を作った。

木崎祐次氏は俳優出身の演出家である。木崎氏は松原の薫陶を受け『ロミオとジュリエット』『桜の園』等を上演したが、演集を経てアマチュアからプロの劇団を目指し演劇人冒険舎を結成、次いで、名演小劇場付属シアター・アカデミーで後進の指導に当たっている。木崎氏は「日本の不条理演劇が外国製のコピーなのは自然主義演劇よりも上演しやすいからだ」と語った。また、栗木英章氏は松原の指導を受けた後、演集を経て劇団名芸に参加、劇作家・演出家として活躍している。

天野鎮雄氏は、名古屋放送劇団を経て、文学座に参加、新劇のドラマメソッドを身につけた。その後大島渚主催の「創造社」に参加し、山本安英の会に参加した後、1985年に劇座を創設した。殊に木村光一演出の下で地元劇団として大きな成果をあげた。

鈴木林蔵氏は、民芸で新劇のドラマメソッドを身につけ、1972年ゲルドロデ作『ハロウィン』公演でベルギー、ハンガリー、ルーマニアの演劇祭に参加した。

2. 岩田信市氏は大須のロック歌舞伎スーパー一座の主催者として活躍している。岩田氏がアヴァンギャルドの画家としてゼロ次元で活躍したこととスーパー歌舞伎との接点は、大須大道町民祭と関わりがある。

鈴木忠志の『劇的なるものをめぐって』の中で、「吉本隆明は新劇にもアングラにも余り興味を持たず専らテレビ番組に関心があった」と述べているが、テレビは演劇にとって手強い相手であった。<sup>5)</sup>寺山修司が「書を捨てよ、町へ出よう」と言ってアングラを始めたとき、ある意味で、演劇がテレビに勝つことを挑発したのだ。

岩田氏がアヴァンギャルドの画家から、動く動画、歌舞伎に転換した原点は大須大道町人祭にある。岩田氏の盟友原智彦氏が歌舞伎の役者絵風のいでたちで現れた。やがて二人は山車の上でのパフォーマンスでは飽き足らず歌舞伎へと傾斜する。元々、岩田氏の歌舞伎には、かつて、大須にあった新歌舞伎座で見た芝居に原点がある。戦後の1940年代、岩田氏は生家の隣

の新歌舞伎座に足繁く通い、役者たちの素朴な発声に惹かれた。300人の客席は歌舞伎を見るには格好な空間であった。ところで、岩田氏の頭の中で、シュルレアリスムと歌舞伎が結びつくのは、ロック歌舞伎の海外公演であった。また寺山と岩田氏の演劇を比べると、寺山の『邪宗門』は歌舞伎的であるが、寺山は歌舞伎を自作劇『邪宗門』の中で破壊した。岩田氏は岸田劉生の『歌舞伎美論』に触発され歌舞伎を大衆劇に脱構築した。岩田氏は海外公演で歌舞伎を言葉の意味でなくリズムや音の響きで伝えた。岩田氏が構築した音の響きは地元名古屋の発声法にあった。

岩田氏は外国の楽曲を地元名古屋のリズムに乗せた。岩田氏は歌舞伎に次いで大須オペラを始めた。そのコンセプトは、浅草オペラの『ボッカチオ』にある「ベアトリねいちゃん」や「恋はやさし」のような原曲のリズムでなく日本語にあったリズムに編曲する事であった。

名古屋でのアングラの開始は、今井良實が未来座で公演した前衛劇であった。次いで今井は1966年、自前の小屋を持った。場所は城山町にあり、ルロイ・ジョーンズ作『ダッチマン』を上演した。舞台の背景は岩田氏が描いた。<sup>6)</sup>

1967年に西区の浄心にあった丹羽正孝の家を改造して、シアター36を作った。シアター36を、今井が始め、丹羽との間で構築した。やがて、今井は、映画へ傾斜した。その後、丹羽は東京へ出たがスキャンダルを起こし無理心中して果てた。

岩田氏の『現代美術終焉の予兆』(1995)によると、<sup>7)</sup>ゼロ次元で「これが8ミリジェネレーションだ」を撮ったとある。川中信弘がイメージフォーラムを開催し、8ミリで、前衛作家たちが、パフォーマンスを披露した。8ミリを写しながら、加藤好弘がブランコに乗り、水上旬は呪文を唱えた。

1958年頃より活動を開始したゼロ次元は日本のハプニング集団であった。ドナルド・リチーが、映画『シベール』で、ゼロ次元のパフォーマンスを撮った。東映の中島貞雄がゼロ次元を撮ったセックス描写の『日本猟奇地帯』は面白い作品であった。しかし、1970年に加藤が「猥褻物公然陳列罪」で逮捕されると、活動は急速に衰えた。

岩田氏はゼロ次元で行き詰まるとやがて歌舞伎に転換し、海外公演を6度果たした。ヨーロッパツアーではヒッピーでアメリカとオランダを旅した寺山修司の同級生、九慈が同行し、ナンシー演劇祭で世話をした。ナンシー演劇祭では、寺山の代わりに、岩田氏がパフォーマンスを担当することになった。ナンシー演劇祭は規模が並外れ、鯨を作り、運河を渡って、鯨を送るプランであった。少女が先頭に立ち、ロック歌舞伎スーパー一座が行進する計画であった。企画は市長が行ったが、中止になった。

萩原朔美氏は天井桟敷で寺山の『奴婢訓』を演出して活躍したが、『思い出のなかの寺山修司』で、名古屋公演について証言をしている。<sup>8)</sup>当時、名古屋の新幹線のガード下で、百円寄

席があった。高橋鎮夫は香具師の親分で、寺山を世話した。また高橋はてきやの親分で、大須の大道町人祭りを取り仕切った。ステージの第一回で、イントロとして町人祭りのときに、寺山は『奴婢訓』を上演した。高橋正樹は父親の回想記『他人になれない』（2001）でその経緯を触れている。

3. 春日井健は詩人であった。荒川晃氏は、「青春の日々に」で春日井との交遊を述べている。<sup>9)</sup>春日井健の劇を、荒川氏が演出し二村睦子が演じた。春日井は浅井慎平、須藤三男らと小説同人誌『旗手』を創刊したが、春日井は短歌1篇（26首）、短編小説3篇、戯曲1篇、テレビドラマ3篇を発表した。30代半ばで、演劇集団「グループ鳥人」を組織し、今池にあった演劇喫茶「ターキー」で自作『わが友ジミー』の旗揚げ公演をした。春日井の思いには寺山修司を意識した功名心があったばかりでなく自分好みの世界にただ熱く没頭して遊ぶためだけであったに違いない。寺山修司は早稲田時代に詩劇グループ『鳥』を結成したが、「鳥人」と「鳥」との符号をどう考えるか興味深い。春日井は1962年NHK テレビドラマ「遙かな歌・遙かな里」（小中陽太郎演出）を執筆し、後に創作オペラとして脚色されCBC ラジオ録音構成「愛の世界」で芸術祭奨励賞を受賞した。1984年11月現代短歌シンポジウムで寺山修司の「新・病草子」を構成し、演劇時代の友人松本喜臣のシアター・ウィークエンド座で上演した。なお上演ノートは「中の会」会報12号に掲載された。

4. 神宮寺啓（本名：高須啓一）は劇団クセック act の主催者である。神宮寺氏は学生時代、毎年東京へ度々観劇に行った。卒業後、1976-1977年の2年間スペインに遊学して、1970年後半のスペイン演劇に触れ、1970年代のヨーロッパの演劇を直に見た。

神宮寺氏は1960年から1970年代に寺山修司、鈴木忠志、唐十郎の芝居を見た。早稲田小劇場、新宿の花園神社、夢の島へ赴き、新劇に対するアンチテーゼとして新しい演劇に触れた。

神宮寺氏は舞踏家の鷹赤児氏が演じる身体の演技に感銘を受けた。鷹氏が南山大学で、1969年、掘っ立て小屋で舞踏を披露した際、神宮寺氏は舞踏のショックを受けた。鷹氏は巨大な人で、スペイン、ゴヤ、特に、ロルカについて語ったとき神宮寺氏は強烈な衝撃を受けたのである。

神宮寺氏は、鷹や土方巽の表現する身体を見ながら、舞踏のあり方、身体論とは何かを考えた。新劇は、物まねであり、翻訳して、西洋演劇を移入しただけだと思った。従って、神宮寺氏は西洋の演劇をアンチとして捉え、日本人の身体、日本の言葉、生のものを表現する人、そして、背景や小道具として、畳、炬燵、障子を考えドラマを構築した。

唐十郎氏が、宮沢賢治の『風の又三郎』を脚色し、野外のテント公演を行い、生の川、水、鶏を見せる演出に、神宮寺氏は感銘した。

また、寺山修司が、『大山デブコの犯罪』で、裸、化け物、大山デブ子の身体、仕掛け、大

道具を駆使し、同時に、ポエティックで、しかも、演劇に対してアンチであり続け、隠蔽されたものを掘り出し、それを観客にリアルに見せ、詩的な世界にまで高めてみせたのが神宮寺氏には強烈な印象となった。

更に、神宮寺氏は、鷹赤児氏や土方巽は舞踏によって、小道具+肉体を使い、舞台をオブジェ化した。舞台は言葉だけでなく、意味を伝える場所だと神宮寺氏は知った。つまり「それが感動をもたらす要因を劇として作り上げたのだ」と。

神宮寺氏は、「ヨーロッパで、アルゼンチン出身のバリエ・インクライン (Valle-Inclan, 1866-1936) がスペインのガリシアに移住した経緯を探求し、隠蔽されたもの、言葉とは何かを追及した。ヨーロッパでは、1960年代から1970年代の前衛演劇は、身体と共通である事が分かり、刺激を受けた。神宮寺氏はサラマンカ大学の文学部で、演劇論を学んだ。現代演劇を専攻したが、教授はスチル写真を使って、遺物ではなく、ものを見せた。神宮寺氏はものを通して、言葉を超越することを会得した。そして、何をしたいかを考え、結論として、インクラインを取り上げることに決めた。インクラインは、詩人で、劇作家で、スペイン市民であったが、ロルカが銃殺された同じ年に病死した。インクラインの作品は解読できないし、分からなかった。母音+…の言葉の解釈が難しかったという。神宮寺氏はインクラインの3部作を翻訳した。ガリシアは、ポルトガルの上であり大西洋側の一部で、ガリシア語が話された。ガリシアは風土を愛する。ガリシアには、インクラインの姪がいた。生家は、小高い丘の上であり、魔術的で、寺山修司の世界に繋がるものがあつたという。神宮寺氏はインクラインの作品を、帰国してから上演する決意をした。

神宮寺氏は、名古屋池下にあるシアター・ウィークエンド座の松本喜臣氏に頼んで「舞台空間を使って演出したい」と申し出た。松本氏はOKし、承諾してくれた。神宮寺氏は、榊原忠美、服部公、吉田憲司氏らと共に、インクラインを二本上演することに決めた。神宮寺氏は、「観客の前でリアルなものを見せようとした。伝えるものは言葉ではない。例えば〈食べる〉一語にしても、きちんと〈食べたい〉と言う。というのは、〈食べたい〉という一言は、状況によって違ってくるからだ。〈食べたい〉は、〈飢え〉や異性と相対したときに変わる」とみなした。

神宮寺氏は身体を、飢えたもの、死と食欲（金）と淫乱（セクシャル）として考えた。1978年インクライン作『神の言葉』では、男は、お金を使い、妻以外の女のところへ行く。そこで、母と子は飢える。遂に女は男を殺す。舞台化するときに「欲しい」、「食べる」を綺麗に言うのはつまらない。足がなくて、「食べたい」と言ったり、犬が「食べたい」と言ったりする場合がある。言葉は表面的ではないのだ。裏に意味がある。手がかりとしてグロトフスキの『実験演劇論—持たざる演劇をめざして』(Towards A Poor Theatre, Holstebro) を解読した。

神宮寺氏によると、「麿は、言葉を持っていて、言葉を立たせる。麿のタレントが、言葉を立たせた。身体でもって立たせた。しかも、麿は観客を切る。そしてドキッとさせた」という。最初、俳優は舞台を這う。あるとき、舞台稽古で、たかべしげこ氏が「高須、何やってんのよ」と言ったと述べた。次いで「彼女は、母役で、神宮寺氏は彼女に〈席を立たなくて良い〉とって〈金くれ〉と言うように指示をだした」と語った。続けて「『神の言葉』には餓鬼と母が出てくる。二人はわめき、動く。衣装は、ドングロスを身につけ、顔の化粧は白塗りにして、表情を消した。他の俳優たちは、茶と黒塗りにし表情を消した。こうして公演をやり遂げた。次いで、『バプテストの頭』の稽古に入った」と語る。

神宮寺氏は若林彰とヨーロッパで出会った。若林と松本が知人であったおかげで、神宮寺氏は松本の舞台を使うことができた。その結果『バプテストの頭』をシアター・ウィークエンド座で公演した。だが、観客の90%が否定的だった。演出家の本島薫氏は「俳優が涎を垂らして演技したが何を言いたいのか全く分からなかった」と回想する。中には、アンケートで椅子の使い方に関心を持ち「こういう点を探求すべきだ」と、激励した。舞踏に関しては「寺山修司を真似している」と批判があった。

神宮寺氏は寺山、唐、鈴木を見続けた。神宮寺氏によると「彼らの傾向は、日本的で、能の世界、新しい能、現代能、歌舞伎の様式を取り入れたことだ。だが、やがて1989年早稲田小劇場から白石加代子が脱退すると、鈴木の世界を見ていてもあくびが出るようになった。身体に関しては、別役実が理論武装し、殊に演出論に関して、1966年『マッチ売りの少女』で詳細に論じた。別役は1967年早稲田小劇場を離れた。論理的な別役に比べると、鈴木は演出論がいい加減だ。かつての鈴木の世界には、動きがあったが、今はない」という。

つづけて、神宮寺氏は、「個人の視点でセルバンテス原作『ドン・キホーテ』を見ていくと、ペイソス、ユーモア、パロディックスを捕らえる事ができる」と語った。いっぽう、「インクランは、呪術的で、土俗を感じる。結局、日本語で上演したが『神の言葉』は、呪術的である事が分かり、舞台の状況の中で、どろどろしたものを表現した」という。「舞台の小道具が、芝居が進むに従って変わる。瓶が変わり、板が変わった。異形と呪術的なものを造形し、日本語のリズムと音声で表現した」と述べた。また神宮寺氏は「スペイン語だと、日本の観客には分からない。そこで、ビジュアル化して、音楽のジャズを取り入れた。また、狂言を使い、ビジュアル化を試みた。麿赤児や寺山修司の舞台化に見られるオブジェ化を掘り下げた。衣装と役者の動きを駆使し、更に、オーディオ・ビジュアル化した。しかも身体と舞踏で表現しながらも、言葉が入ってきて欲しいと考えた」という。

神宮寺氏が語ったことには、「1983年新栄にある芸創センターの柿落としとしてエウリピデス作『女王メディア』を演出した」という。そして「劇団クセック act と久保則夫とがプロデュ-

スし、磨赤児とたかべしげこが共演した。たかべは黄色い帯で身をまとい、照明と戸板を駆使して演じる演出プランを立てた」と述べた。

1988年神宮寺氏は水城雄作『エロイヒムの声』の踊りを上演し、1990年ニューヨークへ行き第3回I・A・T・I国際演劇フェスティバルの招待公演でゲルドロード作『死につばくれの舞踏会』を上演した。フラメンコと台詞「お金をくれ」をオーディオ・ビジュアル化した。

神宮寺氏は、ロルカ作『ドン・ペルリンプリンの恋』を1992年に公演したが、2004年の再演では分かりやすくした。迷宮の世界や物語を、オーディオ・ビジュアル化した。このようにして、神宮寺氏は寺山修司を整理し、やがて海上宏美や寺山から脱却した。海上は、寺山を脱却し、否定し、ビジュアル化し、しかも、役者を否定した。けれども、神宮寺氏はコンセプト的に、芝居を作っている。

神宮寺氏は「お金に関しては、演劇では食べていけない。シアター・ウィークエンド座で2本芝居を上演した。その後で、吉田憲司、服部公、榊原忠美らと、七つ寺共同スタジオで上演した。4人で20万円出資して、20万円×4人＝80万円、しかも客は30から40人位なので、公演関係者に給料を支払うことができない。劇団彗星'86の北村想は「食べていく」と言っているが、『寿歌』に出演した火田栓子は「食べていけない」と公言した」という。

神宮寺氏によると「演出家が現れたのは、1960年代から1970年代にかけてであり、演出家の時代と言われた頃だ。神宮寺氏は演出の基本にガリシアがあり、個人として、役者を考えている。演出は、野球でいえば、監督の仕事のパラレルとしてみている。監督は、試合を考えて、作戦を立てる。演劇と野球はプランの立て方に類似性がある。演劇では生ものを扱っている。だから、「嘘だろう」と分かる。榊原忠美が、そのつもりで演技をしてみても、観客が、感動しないとき、嘘だと分かってしまう。喜多千秋が、成功するとき、身体が感激を予想する。その感動を、足や手から、ビジュアル化して欲しいと思っている。演出家は、舞台全体を見、空間を捉えて、濃密にしていく。役者の動きを、客観的に捉えるために、役者の動きを見て動く。というのは、役者と自分とが動かないと駄目だからである。演出家は芝居をコンセプト化し、ムーブメントを組み立て、ビジュアル化して、役者にぼんと入る。演出時間はその間、僅か3秒である」という。

神宮寺氏は「名古屋の演劇を殆ど見ていない」という。「ともかく駄目な演劇を見極めることが肝心だと考えている」と語った。神宮寺氏にとって「役者と演出の関係では、役者が息を吐いているところから、分かっていくことが大切である。つまり、生理的に把握する事が大切である」という。

神宮寺氏は、「演劇と舞台の関係でいうと、『ドン・キホーテ』は、夢と現実の関係があり、その夢と現実とのコミュニケーションを構築することだ」と主張する。サンチョ・パンザとド

ン・キホーテとセルバンテスに関わることによって、複眼的に、ドラマを、成長させていく。演出家は、役者たちの関係性を、吹き飛ばし、他のエリアを犯し、増殖していかねばならない。異物に触れ、死に触れて、日常性を壊すのだ。演出する際には、グロトフスキが『実験演劇論』で論じているように作品には手を入れなしい付け加えない。そして、演出上の作家として脚色しない。<sup>10)</sup>神宮寺氏は、原作に忠実である。但し台詞の言葉を入れ変えたり、間を置いたり、群読したりするので、その点では、演出は、「原作と違っている」と考えている。

神宮寺氏によると、「1997年カルデロン・デ・ラ・バルカ作『人生は夢』の上演で、観客は、本には書かれていないシーソーを的確に捉えたという。オルテガ (Ortega) の『演劇論』(イデア・デル・テアトロ) を、サラマンカ大学で学んだが、オルテガは、「アートとは、劇場、建物、家の空間から、外へ出ることだ」と語り、演劇は、スポーツやサーカスと関わりがあり、「ピカソのキュビズムの空間を取り込む」と述べた。

また、神宮氏によると、「鈴木忠志は観客が、家を出て、遠い利賀村へ出かける事が演劇だ」と語る。さらに、「鈴木のコネクトはオルテガのコネクトと重なっていて、劇場空間は、モァーとした得体の知れない領域で、言葉によって、異物を現出させる場だ」と述べた。つまり、「何も動かないものから立ち上がってくるものを見てもらいたい。それには、等身大の役者が見える300人収容の劇場演劇空間が大切である。リアルといってもただ単に写実では駄目だ。新劇の舞台は、芝居前と後で変わらない。また、絵は演劇である。舞台から一枚の絵が浮かびあがってくるのだ」と主張した。

神宮寺氏の考える演劇『人生は夢』は、正統派の演劇であり、デフォルメして美学を見せる。神宮氏によると、『『ドン・キホーテ』は、『ナボコフのドン・キホーテ講義』にあるように、ピカレスクである。『ドン・キホーテ』の演劇は、寺山の演劇と共通して、民衆的であり、的確に言うべきことを表現している。ビジュアルに、ダリの異物、怪物、美術を構築し、日本のものとしては、三島由紀夫を、美学者として、アートの視点を入れ込んで書いているところに注目している」という。

また、神宮寺氏の考えでは「声については、その音質で、悲しいとかうれしさを表現しなければならないから、耳が良くないといけない。タカベシゲコは、耳がいい女優だ。演出の際、生理的に、役者の声を捕らえ、手を抜いているかどうか見極め、声の音質を身につけているかどうかを見極めねばならない。俳優に「ひらひら」と言えと指示する。役者はその言葉の行動を映像化し、更に、その言葉と格闘して、日本語の持つ「ひらひら」の音感を表現する」という。かつて神宮寺氏は、「大田省吾が『舞台の水』で説く言葉に関する完成度に躊躇した」と語った。つまり、「血で水に、言葉を「ひらひら」と書くのだという。役者は血で水に書いて言葉を表すのだ」と述べた。

神宮寺氏には演出プランはあるが、時々役者に引っ張られる事がある。つまり「悲劇を最初から悲劇として造形しては駄目である。デフォルマシオンによって、とんでもないところへいくからだ。常にスペインとは何ぞやと、神宮寺氏は考えている。フラメンコには歌が要である。しかも、歌手が歌うのを聞いてから足を出し「アー」と言いながら魂に触れアクションに入るのだ」と神宮寺氏はいう。

また、神宮寺氏は「スペインのニヒリズムは、スペインに支配的で、アナーキーでニヒルな国民性にある。スペインは情熱的で、むちゃくちゃである。ストの間は、ゴミが、山積みになるが、ストが解除するとゴミがなくなる。ゴミは、捨て去られるが、身近なものだ。ゴミは民衆の生き方とまる。民衆の生き方がスペイン人のニヒリズムに現れる」と語った。また、「フランツ・カフカや『ドン・キホーテ』に共通するものは、コミュニケーションであり、共生の美学である」と述べた。更に「2005年の愛知万博では、スペイン政府が、万博委員会で、イベントとして、クセック act が、芝居を、3時間上演する企画を立て、芸術文化小劇場で『ドン・キホーテ』を上演することになった」という。「2005年は1605年に生まれたセルバンテスの生誕400年にあたるので、英文の『ドン・キホーテ』を用意し、シンポジウムを行った」と述べた。

神宮寺氏は、田尻陽一氏とは、スペインのアラバールの劇を七つ寺共同スタジオに観に来たときに知り合いになった。10年後、田尻氏に翻訳を頼み、以後田尻訳を使うことになった。

神宮寺氏は「スペイン風に、三島由紀夫の劇を、クセック act で上演したい」という。また「名古屋は、横の関係で仲良しであり、横並びになって、組んでやる傾向がある」と語る。だが、神宮寺氏は、「彼らと組めない」と断言する。どうやら神宮寺氏は自分の演劇を直接世界に発信しているようだ。

### 03. 新劇の浮き沈み

1. 劇団名芸が2004年4月9日創立40周年を迎え、清水邦夫作『楽屋』を名芸平針小劇場で上演した。栗木英章氏が『楽屋』を演出し、次いで韓国のマサン国際演劇祭に参加した。『楽屋』はシェイクスピアの『ハムレット』『マクベス』やアントン・チェーホフの『かもめ』『三人姉妹』のパロディである。かつて清水の作品を演出した蜷川幸雄が三島由紀夫の『卒塔婆小町』を上演し幽玄の世界を見せたが、名芸は『楽屋』で独自の幽玄の世界を引出した。

名芸が1992年に上演したチェーホフの『かもめ』を見たが、ロンドンのナショナル・シアターで観たジュディ・デンチ (Dench, Judi) が演じる女優イリーナの演技には及ばず失望したものだ。ところで、『楽屋』は、名芸が飛躍的に変身して良い芝居を作り上げて見せた。2003

年栗木氏は『ほたる追想』『ほうせん花』『風に紡ぐ』『みどりの唄』で日本人の言霊を重要なマチエールとして使ったが、劇全体が説明的で霊の存在が希薄であった。『楽屋』では幽霊役が味のある演技を見せたので見物であった。

さて、1962年「でくのぼうの会」として産声をあげた「名芸」（1970年に改名）であったが2014年、創立50周年を迎え、11月3日、4日の両日には天白文化小劇場で「二人の長い影」（山田太一作）を上演した。

2. 劇団うりんこは、2003年8月22日、名古屋の東文化小劇場でジリアン ルビンスタイン作、ピーター・ウィルソン演出で『ムーンプレイ』を公演した。ルビンスタインの言葉をウィルソンがパフォーマンスに変える作業ばかりでなく、言葉を光や音楽に変えた演出をした。劇団うりんこは、2004年ゲアリー・ブラックウッド（Blackwood, Gary）の小説『シェイクスピアを盗め！』（*The Shakespeare Stealer*）を安達まみが翻訳し、山崎清介が脚色し演出した。前評判では初演の劇構造をかなり手直したと聞いていたが、先ず再演を見終わって感じたことは「これは改作ではなくて新作ではないか」という印象であった。

初演では、児童劇団うりんこらしく、少年ウイッジと青年ニックが中心となり『ハムレット』の原稿を盗もうと躍起になり大立ち回りを演じスピーディに物語を発展した。その結果、二人の若者が劇を動かし、周りの役者たちは二人を支えた。再演では、うりんこの俳優たちは、実在人物のバーベッジ、ヘミングス、アーミンらを細かく調べて演じていたが、その成果はうりんこが大人の劇も上演できる劇団であることを示した。

3. 劇座は20周年公演『やっとかめ探偵団』を清水義範原作、麻創けいこ脚色、小田精幸演出で、2004年4月名鉄ホールで上演した。忘れ去られていく名古屋弁を聞きたければ『やっとかめ探偵団』を観に行けば耳にする事が出来る。そんな郷愁にも似た感情を提供する劇場は、地元の名古屋でも、珍しくなりつつある。天野鎮雄氏の回顧録「Aの話」によると1989年『フィガロの結婚』の「本読みをしたのですが、何度読んでも演出の気に入らず、とうとう名古屋弁で読んでみようという事になって、やってみたらこれが意外とエネルギーがあった」とある。つまり記念公演のメインは、スター俳優や舞台装置でなくて、実は、「チャッチャとまわしせなかんよ」という台詞だった。幕が降りた後、観客の心に残るのは心に優しく響く下町言葉だ。だから、名古屋弁で劇を上演する劇団として創立した劇座が、今後も、地元の観客に名古屋弁を聞かせ続けて欲しいのである。

近年、劇座は、シェイクスピア・リーディング・シアターを企画し『ジュリアス・シーザー』『ヴェニスの商人』で劇座スタジオ・俳優館スタジオ共同企画公演を展開している。

#### 04. 名古屋のアングラの趨勢

現在活躍している劇作家たちは不条理劇が多い。本島薫氏が椋山女学園と愛知淑徳大学の講義で学生たちに劇評を書かせたところ殆ど不条理劇だったという。この傾向は10年前とは明らかに変わったという。

二村利之氏は「北村想の演劇は七十年代の社会現象ともなった」<sup>11)</sup>と述べている。北村想と宮沢賢治との関係は吉本隆明の『悲劇の解説・宮沢賢治』『死の位相学』を通して解説できるが、安住恭子氏は『青空と迷宮』（2003）で、北村の鬱病と宮沢賢治の病との関わりを解き明かしている。

1. 北村想の『寿歌』（1980）が核戦争後の世界を現した近未来的な不条理劇である。だが、『処女水』（2001年）や『青いインクとトランクと』（2003）も近未来を予測しているが、むしろ、現実とは過去と強く繋がっている。しかも過去は亡霊の装いをしているが現実の人間の心と繋がりがあがる。北山とはせひろいち、重いテーマを軽やかに扱っている。けれども、北村の描く人物は霊をものともしないふてぶてしさがある。だが、はせの描く人物は霊に対して幾分感傷的である。北村は、自らテキヤと呼んでいる。『寿歌』のゲサクは行商人である。荷車は劇場がなかった時代の演劇を表している。北村は、旅芸人の苦勞を、七ツ寺共同スタジオで具に見て身につけた。北村は七ツ寺の旅公演を通して自分のドラマツルギーを会得したのだ。ゲサクの話し相手はキョウコで、道中一緒になるのは、ヤスオである。北村は坂口安吾と太宰治の愛読者であったから、哲学とフランス語の関心は強かった。また「酒と女と病気」<sup>12)</sup>のコンテキストから、北村の戯曲は病氣と女と借金の三重苦から生まれた作品である。北村が神聖な世界を面白おかしく描くのは、彼が劇を病の癒しとして見ているからであろうか。また北村の戯曲にはテキヤの裏表から虚実を見る視点がある。「虚、虚構、虚無、虚空、空中楼阁」を論じる北村の論理にはアルベール・カミュの壁とつながりがあり、名古屋にしながら異邦人的感性を看取したのではないか。更に北村はギルバート・キース・チェスタトン（Gilbert Keith Chesterton）の『正統とは何か』を解説し、舞台の嘘と観客が神であると見抜いた。だが、北村は「演劇は正統に優れたオモチャ」（98頁）と解釈し「芝居はオモシロイかオモシロクナイかのふたつに一つである」（99頁）と峻別する。北村の語り口は実際聞いていて面白い。殊にテキヤの物真似を聞いていると、北村の劇の核になっているのはテキヤの呼吸ではないかと思ってしまう。また、北村が吉本隆明の『マチュー試論』に傾倒した態度から、北村のキリスト教観が浮かび上がってくる。北村は「男は護身のために少年であろうとする」（48頁）と書いているが、芸術文化小劇場での吉本との対談で、北村は少年のようであった。或いは北村は、寺山修司とて「観客が役者に指示して芝居の流れを変えてしまうなんてことはない」（74

頁)と書いている。つまり、寺山は『邪宗門』を観客の手によって書かれる芝居に構築しているが、北村は観客には芝居に手が出せない筈だと言っているのだ。更に北村は「唐さんところの芝居を見た時にね、好きだったです」(40頁)と述べている。北村が、唐を通して宮沢賢治へ傾倒していく手掛かりをここに見て取る事ができる。更に北村が磨赤児の暗黒舞踏よりも磨の人柄、「あの人はオヤジなのだ」(207頁)に関心があったというが、そこには両者の資質の違いが現れている。北村は、唐、寺山、鈴木の影響を受けた筈だが彼らのエピゴーネンにならなかった。

2. はせひろいち は『高野の七福神』を2004年8月、民芸で上演した。はせ氏は市民の日常生活を丹念に描く。その平板な日常生活者の語り口は、霊が登場する時に効果を高めるための装置である。はせの近未来劇はノエル・カワードの『陽気な幽霊』よりも北村想から光源を得ている。但し、北村氏ほどの軽さはない。また、はせ氏の会話は日常と霊とのコントラストがなければ極めて写実的な会話である。はせ氏は2004年5月港文化小劇場で『動物ダウト ver. 04』を公演した。動物園の檻の前で働く人たちが、動物を監視する立場から、動物に監視される状況への逆転を、登場人物と観客を巻き込んでみせた。人間が、現代の管理社会のからくり気づかないおかしさを、どうにもならない日常の苛立ちと共に暴露する。人間と動物の立場を真逆にするのは、檻の中の動物が霊として出入りを自在にする瞬間である。檻は人間たちの心を閉じ込めるシンボルとして使われているが、人間たちは檻に閉じ込められていることに気づいていない。はせ氏は、檻を揺すぶらず、あくまでも、人間には見えない壁として使っている。だが、アントン・チェーホフが劇で描いたロシアの崩壊を悲喜劇的に見せた衝撃は伝わってこない。だから、檻はいったい何のためにあるのか、いっそ、終幕で、檻を崩壊したほうが『桜の園』のように劇の本質が明らかになったのではなかったかと思われた。チェーホフの『桜の園』の終幕では、以下のト書きで示されたように不気味な音が鳴り響く。

*There is a far-off sound, as though out of the sky, the sound of falls, and there is heard only, far away in the orchard, the thud of axes striking on the trees.*<sup>13)</sup>

バーナード・ショーは、『傷心の家』の結末で、チェーホフの『桜の園』を大英帝国の崩壊に変えて描き、ドイツのツェッペリンの空爆で終わっている。けれども、近年、ブラックホールや銀河系宇宙の死滅によって地球の崩壊が予知されるようになった。だから、むしろ、チェーホフが『桜の園』の結末で崩壊を象徴的に暗示したイメージの方が今尚劇的な力を持ち続けているように見える。

3. 天野天街は映画や漫画の手法を、舞台上に画面として定着させようとしている。映画や漫画のように役者や舞台装置を素早く転換することによって、観客は、映画や漫画を見ているように舞台を見る。天野氏はパブロ・ピカソが舞台を絵画化したように演劇を根本的に変えよ

うとする革命家だ。台本は設計図である。文字をプラカードや映写幕で写したりして、漫画を読むような仕掛けで劇が出来ている。また天野氏の漫画的な言葉遊びは、北村想氏にも見られるが、ストイックな表現が特徴である。

天野氏は2003年七ツ寺で『それいゆ』を上演したが、幕開きで仕掛けた眩しい光線は、原爆を象徴している。廃墟と思しき舞台上、観客は物語を探し始める。だが役者は自動速記のように語り観客を寄せ付けないのでいつの間にか言葉の迷宮に紛れ込んでしまう。仕掛けは役者が話す早口言葉を群読コーラスの中に埋没させてしまうからくりにある。なかには大声で自己主張するキャラクターがいるが同じ台詞を繰り返すという罫に嵌まり込み迷子になっている。また言葉の意味を掴もうとすれば同音異議語や擬音で否定される。書かれた文字や映写幕で写した文字を多用するが、四次元の舞台を否定する装置として使っている。殊に台詞の文字化は役者から言霊を奪い舞台を虚無化している。俳優は作者に踊らされるロボットにすぎないのだ。役者を徹底的に人形化する方法はゴードン・グレイグの超人形を思わせるが、劇の狙いは不条理な笑いにある。確かに天野氏の舞台は思想が渦巻く映像のようで、サミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』を思わせるが、ベケット固有の遊びが見られない。ベケットは『ゴドーを待ちながら』の冒頭でウラジミールとエストラゴンの不条理な会話を交わす場面を現しているが、アイルランド人固有のおかしさにあふれ観客は不意をつかれたように思わず笑い出してしまう。

VLADIMIR: I'm glad to see you back. I thought you were gone for ever.

ESTRGONE: Me too.

VLADIMIR: Together again at last! We'll have to celebrate this. But how? (*He reflects.*) Get up till I embrace you.

ESTRGONE: (*Irritably.*) Not now, not now.

VLADIMIR: (*Hurt, coldly.*) May one inquire where His Highness spent the night?

ESTRGONE: In a ditch.<sup>14)</sup>

結局、天野氏の舞台は模倣を退けベケットのユーモアさえ認めず瞥えるならグリの絵を四次元の舞台上に再現した作品として輝いている。つまり天野氏のストイックな舞台はオブジェとしての硬質で詩的な言葉しか必要ない。だが辛うじて甘い音楽が舞台上に鳴り響き観客に妥協の手を差し伸べている。

ITO プロジェクト 糸あやつり人形芝居「平太郎化物日記」が七ツ寺共同スタジオで2004年7月16日から18日迄上演された。天野氏は『平太郎化物日記』でとうとう舞台から俳優を排除してしまった。今度は、役者の代わりに糸操り人形が登場した。天野氏が人形劇に挑戦したというよりも、むしろ劇の既成の観念を破壊した挙句に人形劇に到達したと考えてみたくなっ

た。グロトフスキは『実験演劇論』で「演劇はテクノロジーの面では依然として映画やテレビに劣ったままであろう」(93頁)と述べた。天野氏はこれまで舞台の既成概念を打ち破ろうとして舞台転換をより複雑でより迅速にこなして視覚的效果を造形してきた。台詞をプラカードで見せたりモニターで表示したりして映画や漫画を見ているような錯覚を産み出した。そして、とうとう言葉を発することの出来ない人形に到達した。おまけに、人形は人間と違って変幻自在で大きくもなり小さくもなる。天野氏は舞台を、映画や漫画のように面白くする方法を考えて人形劇に至りついたので。天野氏の新しさは漫画を舞台化したのではなくて、舞台をアニメーション化して見せたことだ。

『平太郎化物日記』は人形劇であるからナレーションが復活し、天野氏の象徴詩的な劇風は影を潜めた。時代は江戸中期の1749年7月のこと、備後の国の稲生家に化物騒動がもちあがるが、平太郎が16歳という設定のおかげで少年が異界の世界へと旅立つ気配を感じさせた。平太郎は禁じられた古塚に触り、毎夜妖怪が平太郎の家を襲う。妖怪が次々と現れるが、物語を追いかけることは控えめである。むしろ鉄のお化けや芋虫の踊りを見せてシュルレアリスムを純な子供の心に置換してみせた。過剰なお化けの洪水は見ているうちに眼底が痛くなるほど舞台にあふれ、リフレインの多いマンレイのフィルムを見ているような錯覚を呼び起こした。カーテンコールで終幕まで隠れていた人形遣いの黒子たちが一斉に舞台に現れたとき、小さな人形の顔と人間の顔とのサイズの違いによって、見慣れた人間の顔が異様な怪物のように見えた。人間はもっと怖い存在だというパラドクスなのか。劇場は異界空間だ。子供の頃、芝居小屋そのものが妖怪の住処のように思えたものだ。天野氏は『平太郎化物日記』で、七ツ寺の小屋そのものを化物小屋にして見せた。

天野氏は『真夜中の弥次さん喜多さん』(2006)以降の活動は、流山児事務所と共同公演で寺山の『田園に死す』『地球空洞説』『レミング』の脚色演出を手掛けている。

4. 佃典彦は『消しゴム』(2003)『人間の証明』(1997)『ある朝、10時ごろ』(1999)『Sの背骨』(2004)でベケットやカフカをコピーした不条理の世界を劇化している。だが別役実ほどの毒や鋭い笑いはない。本島薫氏によれば、「別役から佃まで総じて日本製の不条理劇はウェットでベケットやエドワード・オールビーやウジェーヌ・イヨネスコやルイジ・ピアンデルロ程のドライさが無い」という。佃氏のB級遊撃隊が姫池052スタジオで2004年4月『Sの背骨』を公演した舞台はペットショップである。檻の中には「S」という名の珍獣がいる。そこに集まった女性は人生を踏み外した敗残者ばかりである。まず、女性のピエロが舞台中央にいて、突然、「宝石を泥棒してきた」といって、舞台奥へと立ち去る。舞台は、バブル崩壊後の日本を、鳥獣戯画風のアニメーション仕立てで諷刺している。仮装行列から帰ってきた女主人や鬼に扮した女性がわめきたてる。実は「S」はペット屋の主人である。だが、この亭主が

商品となったところに、この作品が持つ諷刺がある。しかし、この怪物を買って子種にしようという雌アザラシが逞しい。このアザラシは檻の中の「S」と交尾して妊婦となる。すると、今度は、女家主は産科病院の看護婦に転身する。彼女は社会を泡のように漂いながら生きているが、奇妙に明るい。だが、この明るさは、怖い。

佃典彦氏の『ぬけがら』(2006)は蟬の抜け殻のように脱皮して生命を更新してゆく。ホルヘ・ルイス・ボルヘスの『不死の人』やバーナード・ショーの『メトセラに還る』にある生の更新を思わせた。

5. 愛知人形劇センター主催『オブジェクトパフォーマンスカレッジ』が舞台美術展公演として2004年04月、演出・木村繁氏による『裸海—LAKAI—』を、千種文化小劇場で上演した。巨大な紙と俳優とのコラボレーションによって劇が誕生する。進行するに従って巨大な紙と黒子達とのバランスが微妙に変化する。実際には、人間は黒子なので、巨大な紙が重要な働きを果たす。やがて静止した巨大な紙が動き始め、巨人の形となる。パンフレットの詩によると、巨大な紙は「無言の顔達」である。巨大な紙が「無言の顔達」と分るのは、巨大な紙が巨大なペン先にひっかかり散り散りに破れて、遂には、細かい人間の形をした紙切れとなり舞台上に撒かれるときである。

舞台は役者が作る芸術だけではなく、照明がオブジェを変化させて生み出す現象芸術でもある。2回の公演をモニターと観客席で見比べると、イメージを舞台化する仕事は舞台装置家の手中にあることが分かる。グレイグの舞台では俳優は超人形に過ぎない。だから、最上の観客は舞台を見守る展示品のマネキン人形たちであり、観客は排除されモニターで舞台を見るしかない。本公演の後、利賀フェスティバル2004に参加した。舞台装置家の島崎隆は、展示品のマネキンのない舞台効果は半減したという。

木村繁氏が井上ひさし原作の『父と暮らせば』(2014)を演出したが、人形と声優が俳優として共演する人形劇であった。ロンドンでストリンドベリの『幽霊ソナタ』がマリオネット公演されたことがあった。同公演で、声優が舞台上に現れ俳優として人形と共演するファンタスティックな人形劇を上演した。木村氏の『父と暮らせば』はロンドンでのストリンドベリの『幽霊ソナタ』と同等の美を四次元空間を越えて五次元空間の舞台上で現して見せた。

6. 俳優館の『アル・ハムレット・サミット』(*The Al-Hamlet Summit*)が俳優館スタジオで2004年7月15日に上演された。名古屋伏見にある俳優館スタジオは息が詰まる狭い取調室のようだった。舞台には椅子とパイプと幕以外何もない。ただ戦争という狂気だけが極限状態から滲み出てくる。耳を打ち抜く言葉の弾丸が未だ聴いたこともない現代音楽のように頭を裂く。

クウェートの作家アルバッサム (*Al-Bassam, Sulayman*) はシェイクスピアの『ハムレット』

を翻案してイラク戦争を描いた。デンマークはクウェートに変貌しフセインに攻撃される。ハムレットは父王の急死を知り英国留学から帰国する。だがクローディアスが王座を奪いオイルを独占した後だった。ハムレットは人民解放軍に接近するが武器商人に操られ分別を失う。

演出家の宮崎真子氏は『アル・ハムレット・サミット』をどんな素人の劇団であれ、上演すると聞いたら、世界の果てでも出かけて行って演出する」と語った。殊に、『アル・ハムレット・サミット』は名古屋では殆ど見ることのできない鮮烈なエネルギーの迸りを感じさせた。宮崎氏の魔術によって、『ハムレット』の宮廷物語は『アル・ハムレット・サミット』の中で古ぼけて見えた。

宮崎氏は渡英してアラン・エイクボーンに師事し、『ロミオとジュリエット』やオペラ『マクベス』を演出した。彼女の師匠が千田是也であったから、プレヒト風のシェイクスピア劇を造るのに奇を衒う必要はなかった。彼女の思いには「この戯曲の根底にある、人間が傲慢になることへの批判と現実を直視する厳しさを伝えたい」という意気込みがあった。宮崎氏のコンセプトには「舞台には役者を見つめる神性がある」という視点があるから舞台を誤解しかねない。終演後のアフタートークで俳優たちの顔から緊張感の剥落を見た時、宮崎マジックに触れたと感じた。東京国際芸術祭でイラク人による同じ劇を見た小林かおり氏は「俳優館の演技力は比べようがないほど貧弱であった」という。だが俳優館といえば児童劇の劇団を連想するが、戦争未体験の俳優たちが、現実のイラク戦争から想を得た劇を上演したのだから衝撃的であった。

ミドルセクス大学演出科のレオン・ルビン教授はベルファストで演出した体験から「戦時下の演劇の重要性を今日の演出家は忘れている」と述べた。2003年、同教授は文学座で『リチャード三世』をベトナム戦争に移して演出した。いっぽう、アルバッサムはクウェート人の父とイギリス人の母とのハーフであり、異質な世界を漂わせ、容易に解釈を寄せ付けず、辺境を拡大して見せる劇作家だ。アルバッサムの劇は吉本隆明の『マチュー試論』を読んだクリスチャンを激怒させた新しい地平の広がり、今まで全く存在しなかったシェイクスピアの政治劇を見たという眩惑を目覚めさせた。宮崎氏は異界のアルバッサムを解読し、名古屋の俳優を使ってハムレットの真髓を劇化してのけた。

俳優館は2013年『新劇百年』を連続講演した。中でも、太宰治原作、木村繁演出の『冬の花火』は俳優から所作を奪い、生の俳優を人形化してしまった。簡素化したステージは歌舞伎から人形浄瑠璃に逆戻りするような不安を惹き起すが、俳優から生命を奪い人形化するので斬新なアヴァンギャルド劇を観ているような不思議な感覚に襲われた。

## 05. まとめ

名古屋の演劇の未来について、元名古屋演劇ペンクラブ会長・河野光雄氏は、「名古屋文化情報」の2004年の6月号で、栗木英章氏が、「名古屋の劇団が300以上ある」と指摘した点に触れ、劇団の旗揚げ数は計算できるが、解散数は計算出来ないという。アクテノンが纏めた練習記録を見ると、277の劇団が利用した事が分かった。各劇団の評価は県と市の受賞者を獲得する事が評価の基準となる筈だ。演劇は東京のコピーは駄目で、その繰り返しは良くない。現在、名古屋で著しく活躍しているのはロック歌舞伎スーパー一座、名古屋むすめ歌舞伎、クセック act、少年王者館などだ。劇団は、作家や演出家を持ってないと駄目で、俳優に関して、例えば、女性劇団には、強さと弱さが共存している。江崎順子は、劇団夏蝶は2回の公演活動で名古屋市民芸術祭賞したが、現在は一人舞台を行っている。また、劇団演集は、50年の歴史があるが、芯の人、松原英治を失うと翳りが出る。かつて宇野重吉は劇団一代論を唱えた。実は日本には、国立演劇大学がない。劇団形態は、名俳（1965設立）の岡部雅郎や俳優の若尾隆子や小林ひろしらによれば、「ロシアとは違う」と主張する。つまり、「国立演劇大学がないのは日本固有である」という。名古屋には、劇団の養成も、演劇論も、実技もないし、批評史や批評家の不在、制作者もないところに問題点がある。坂手洋二は、彼の劇団「燐光群」では制作者が、企画を立案し、客観的視点から劇団を運営しているという。二村利之氏は、七つ寺共同スタジオ経営に当たり、赤字の解消を挙げた。劇団は、公演で、観劇料を100人分×5回と換算し、100万円を用意しなければならない。また脚本料や出演料を加えると、200万円かかる。従って、マイナス100万円の赤字をどのように解決するかという金銭的問題がある。演集は、アマチュア精神で劇団を運営し、芸術至上主義であるが、木崎祐次氏は、生活できる劇団を目指した。演劇人は、殊に、女性は、行政に期待する傾向が強い。だが先ず自分達の努力を優先し、劇団の運営方法と芝居作りを考えることであろう。名古屋学生劇団協会は、大阪合同作品で8回公演し7千人動員したという。先ずワークショップで、技術をレベルアップし、上演していくことだ。今後の問題提起として、以上のことを考えてゆきたいという。

元名演会長の故宇都宮吉輝は30年前名演会館ができた後になって、次々と小劇場ができたという。当時1万人会員を目標に、1万円会費によって、名鉄ホールで上演を行った。その後1988年に市民会館設立運動を起こした。松原英治も指摘したように、名古屋には独特の後進性がある。エポックとして、天野鎮雄氏の劇座の公演を、地元例会として組み入れた事がある。木村光一の演出によって、一種の木村学校の環境を作り、たかべしげこや山田昌が成長した。支援する組織が大切で、名演がその仕事を担っている。木村光一の後継者として、文学座の西川信廣に期待している。西川に各劇団の研究所の卒演で演出してもらおうのはどうか。ま

た、演劇学校を作るべきであるが、行政の遅れや文化的な遅れなどで実現できない。しかし、名古屋は、芸事が盛んで、日舞やバレエが目覚しい活躍をしている。従って民の力はある筈である。現在名古屋には3百近くの劇団があるが、政治の支援が望ましい。例えば、ひまわり支援などがあるが、デザイン博に力を入れるほどではない。名古屋は産業都市であり、メセナなど潜在力があるわけだから、都市としての文化を育てる事が望ましい。また水野鉄男の演劇活動や舞芸の仕事や松原英治の実務を見習い、劇作家、小林ひろしと宇都宮吉輝が、名演で、その仕事を築いてゆくのが望ましいという時代があった。

名古屋で活躍中のスーパー歌舞伎とクセック act と鈴木林蔵氏らは、海外での公演から得た経験を名古屋で花開かせた。小山内薫や坪内士行が海外で得た体験を東京や宝塚で花開かせたように、鈴木氏や岩田氏や神宮寺氏が海外公演で得た活力を地元の名古屋で活かしている。殊に、寺山修司の海外公演と鈴木氏や岩田氏や神宮寺氏らの海外公演とは関連性がある。また、佐久間広一郎氏は海外の演劇と交流しリアルタイムで名古屋の演劇を世界に発信している。

本島薫氏がかつてアメリカでエドワード・オールビーに会い、不条理演劇を学び、その成果を名古屋のαの会で公演して纏めた『コトバ、ことば、言葉』に、耳を傾けるべきときだ。本島氏はハロルド・ピンターの『昔の日々』『背信』『かすかな痛み』などのアヴァンギャル劇を連続上演し薄明の名古屋の宵に孤高の光を灯し続けている。

本島氏はピンターの『昔の日々』でアナの台詞は不条理であるが、あくまでもリアルな現実の視点から以下のように話す。

ANNA: There are some things one remembers even though they may never have happened.<sup>15)</sup>

本島氏は、『昔の日々』(2010)や『背信』(2011)の演出・上演で新劇出身の女優内藤美佐子氏や近藤未緒子氏を使い、ピンターの不条理な世界を演じさせた。内藤美佐子氏や近藤未緒子氏は『昔の日々』(2010)や『背信』(2011)で不条理な世界に転身出来た。だが、その後、他の芝居では彼らは元の新劇風のドラマツルギーに戻ってしまった。本島氏の演出を乗り越えて独自の演技が出来るように期待されている。だが、両人は、新機軸を示す演技に到達したと思われず、技術的にも上手く演技が出来るようになったとは思われない。やはり、ピンターのドラマは綿密な訓練を受けて身につけなければ、特殊な不条理劇の世界は容易には身につかず、直ぐ忘れてしまうようだ。近年、佃典彦氏は『朝顔』(2014)で『昔の日々』の戦前の英国文化を現代の日本化することに成功した。つまり佃氏の『朝顔』はピンターの模倣とは思わせない現代日本の日常を完璧にドラマ化した見事な実例である。

劇団あおきりみかんは鹿目由紀氏が演出家、劇作家、俳優を務める理想的な劇団である。近年、鹿目氏自身が円熟期に入ってきたせいか、荒削りで若者特有の勢いが影をひそめてきた。英国のウェルメイド式のドラマは鹿目氏にも見られてきたが、しばしばよくできた芝居だがち

んまりとしていると批判される。

鹿目氏は『身辺生理』（2014）でファンタジーを発展させた極致な芝居を示した。『身辺生理』はサン＝テグジュペリの『星の王子様』を、もしも観客が意識しなければ気付かないほど日本化している。さて鹿目氏はかつて寺山修司の『ある男、ある夏』を演出した。それは「演劇大学2009 in 愛知」のドラマリーディング実践講座『寺山修司』のイベントであり、鹿目氏は『ある男、ある夏』のリーディング公演と、青井陽治監修・宮谷達也演出による『ある男、ある夏』の連続公演があった。日程は11月6日（金）から8日（日）で、主催は日本演出者協会であった。

寺山は『ある男、ある夏』に『星の王子様』から実に多く引用をしている。しかも、寺山は『星の王子様』から影響を受けて『星の王子様』を劇化したばかりでなく、次々とその変奏曲の『毛皮のマリー』『青ひげ公の城』『中国の不死愚な役人』などを書き続けた。鹿目氏は『星の王子様』から影響を受けて『身辺生理』を劇化していることは確かだ。しかも鹿目氏は『ある男、ある夏』を経由して無意識に『星の王子様』から影響を受けて『身辺生理』をドラマ化したようだ。

また『身辺生理』のラストシーンでは遺影が何枚も並べられ、しかも遺影の本人である役者が舞台を動き回っている。このラストの場面は寺山の遺作『さらば箱舟』のラストシーンで、百年後の村人が記念撮影で写真を撮ってスクリーンに写る姿がある。実は、その写真は百年後ではなくて百年前の祖先の若き姿が写っていた。鹿目氏の『身辺生理』では役者は今まさに死に備えて身辺整理している。だが、舞台上に用意された遺影写真は既に永遠の死を生きていることを観客に見せた。鹿目氏にして見れば、身辺整理して遺影を用意しただけのことだと思うが、一枚でなくて何枚も遺影を舞台に並べられると、生の人間は束の間の生しかないが、写真は永遠の死を、ちょうど人形が永遠の死を生き続けているように、死を生きているように思われたのである。

劇団あおきりみかんの鹿目由紀氏が若者特有の勢いがあるが荒削りであると批評された時代を彷彿とさせる劇団星の女子さんや刈馬演劇設計社が盛んに新作品を舞台化している。劇団星の女子さんの『ハトビト』（2014）はルイス・キャロルが『アリスの不思議な冒険』で動物と人間をセットにしたメルヘンの世界を名古屋の大須観音境内の鳩と人を一体化して、ルイス・キャロルの亜流ではなくてオリジナルのあることを日本人のリアルな生活空間にドラマを舞台化して見せた。劇団星の女子さんや刈馬演劇設計社が成熟して劇団あおきりみかんの再来を実現してくれるのを期待されている。

演劇組織 KIMYO は『リトルモアプーキッシュ』（2014）の上演で、悲劇『ハムレット』の「ゴンザーゴ殺し」の場面を、パワフルな歌と踊りで喜劇にリメイクしてのけた。というより

か、むしろ『リトルモアプーキッシュ』はむしろよくできたウエルメイドでありエンターテイメントなミュージカル・パロディに仕上がっていた。

俳人の馬場駿吉氏は、「たとえ新しい切り口でアートを発見しても、次の瞬間全く未知のアートを切り拓かねば元の本阿弥になる。芭蕉さえ、たとえその句が新結合を紡いだ直後であっても、次の瞬間には全く新しい発想で俳句を産まねば、その句自体も古くなる」と語る。つまり名古屋のアーティストは常に芭蕉の「不易流行」を求められているのであり、そのわけは、名古屋は蕉風が吹いた由緒ある土地であるからである。<sup>16)</sup>

## 注

- 1) 谷口幸代「名古屋の文学—俳人・馬場駿吉の見た名古屋」(『名古屋の観光力』、風媒社、2013) 60-82頁参照。
- 2) 唐十郎「アングラの源流を探る①」(第二次シアターアーツ、2004、夏号) 13頁。
- 3) 丸子礼二『劇団演集との50年 思い出ばなし名古屋の新劇』(愛知書房、1997) 297頁。
- 4) 松原英治『名古屋新劇史』(門書店、1960) 1-8頁参照。
- 5) 『劇的なるものをめぐって鈴木忠志とその世界』(早稲田小劇場+工作舎、1997) 214-21頁参照。
- 6) 『空間の祝杯 七ツ寺共同スタジオとその同時代史』(七ツ寺演劇情報センター、1998) 20-2頁参照。
- 7) 岩田信市『現代美術終焉の予兆—1970・80年代の名古屋美術界』(スーパー企画、1995) 215-7頁参照。
- 8) 萩原朔美『思い出のなかの寺山修司』(筑摩書房、1992) 110-3頁参照。
- 9) 「春日井建の世界」(現代詩手帖特集版)(思潮社、2004) 参照。
- 10) グロトフスキ、イェジュイ『実験演劇論』大島勉訳(テアトロ、1971) 93頁参照。
- 11) 『空間の祝杯 七ツ寺共同スタジオとその同時代史』25頁。
- 12) 北村想『北村想大全★刺激』(而立書房、1983) 159頁。以下同書からの引用は頁数のみを記す。
- 13) Tchekhov, Anton, *The Cherry Orchard* Translated by S. S. Koteliansky (*Anton Tchekhov Plays and Stories*, Everyman's Library, 1967) p. 52.
- 14) Becket, Samuel, *Waiting Godot* (*Samuel Becket The Complete Dramatic Works*, faber and faber, 1990) p. 11.
- 15) Pinter, Harold, *Complete Works: Four* (Grove Press, 1981) pp. 27-28.
- 16) 馬場駿吉「俳句は俳句に学べない」(『点』2号、1966) 14頁。「現代俳句の前衛には、日本人の美意識を創造する強靱な精神と、これを短詩型に結晶せしめる魔力に満ちた錬金の才能の出現こそがのぞまれるのではないだろうか」

## 参考文献

- Goodman, David G, *Angura* (Princeton Arcitectural Press, 1999)
- Alternative Japanese Drama* ed. Rolf, Robert T. & Gillespie, John K. (Hawaii U.P., 1992)
- Braun, Edward, *The Director and The Stage from Naturalism to Grotowsk i* (Methuen, 1994)
- Beckett, Samuel, *En attendant Godot* (Les Editions de Minuit, 1952)
- Beckett, Samuel, *Waiting for Godot* (Faber and Faber, 1965)

- Samuel Beckett The Complete Dramatic Works* (Faber and Faber, 1990)
- Three Novels Samuel by Beckett Molloy Malone Dies The Unnamable* Translated by Patrick Bowles (Grove Press, Inc. 1965)
- Cronin, Anthony, *Samuel Beckett The Last Modernist* (Harper Collins Publishers, 1997)
- Zurbrugg, Nicholas, *Beckett and Proust* (Colin Smythe Barnes and Noble Books, 1988)
- Samuel Beckett Now* Edited by Melvin J. Friedman (Chicago U.P., 1975)
- James Knowlson & John Pilling, *Frescoes of the Skull: The Later Prose & Drama of Samuel Beckett* (Grove Press, Inc. 1980)
- Kalb, Jonathan, *Beckett in Performance* (Cambridge U.P., 1991)
- Doherty, Francis, *Samuel Beckett* (Hutchinson University Library, 1971)
- Alvarez, A., *Beckett* (Fontana Collins, 1973)
- Josephine Jacobsen & William R. Mueller, *The Testament of Samuel Beckett* (A Dramabook, 1964)
- Core, Richard, N., *Beckett* (Oliver & Boyd, 1964)
- A Samuel Beckett Reader* Edited by John Calder (The New English Library Limited, 1967)
- Modern Critical Interpretations Samuel Beckett's Waiting for Godot* Edited by Harold Bloom (Chelsea House Publishers, 1987)
- File on Beckett* Compiled by Virginia Cooke (A Methuen Paperback, 1985)
- Matsuo, Bashô, *On Love and Barley* Translated from the Japanese with an introduction by Lucien (Stryk University of Hawaii Press, 1985)
- The Monkey's straw raincoat and other poetry of the Basho school* Introduced and translated by Earl Miner and Hiroko Odagiri (Princeton University Press, 1981)
- A haiku journey, Basho's The narrow road to the far north and selected haiku* Translated and introduced by Dorothy Britton (Kodansha International, 1974)
- 松原英治 『続・名古屋新劇史』 (愛知書房、1993)
- 『輝け60年代草月アートセンターの全記録』 (フィルムアート社、2002)
- 別役実 『言葉への戦術』 (烏書房、1980)
- 太田省吾 『舞台の水』 (五柳書院、1994)
- 木村光一 『劇場では対話は可能か—演出家のノート—』 (いかだ社、1985)
- 北村想・他 『空想と化学 北村想の宇宙』 (白水社、1987)
- 堀真理子 『ベケット巡礼』 (三省堂、2007)
- 新芭蕉講座 第1巻-9巻 (三省堂、1995)
- 立石巖 『西行・世阿弥・芭蕉—自殺者の系譜』 (ぼんブックス26、1991)
- 馬場駿吉 『点』 創刊号 (1965)、2号 (1966)、3号 (1967)
- 馬場駿吉 「特集—荒川修作」 (アールヴィヴァン1号、1980)
- 馬場駿吉 「幾何学的抽象の極北から吹く風の中で—ヴァザリ展に寄せて—」 (『GALERIE VALEUR』、1976)
- 馬場駿吉 「愛知曼荼羅から東松照明曼荼羅へ」 (『愛知曼荼羅—東松照明の原風景』、2006)
- 馬場駿吉 『時の諸相』 (水声社、2004)
- 馬場駿吉 『海馬の夢』 (深夜叢書刊、1999)
- 馬場駿吉 『液晶の虹彩』 (書肆山田、1984)

- 馬場駿吉『耳海岸』（書肆山田、2006）
- 馬場駿吉『句集 夢中夢』（星雲社、1984）
- 馬場駿吉『星形の言葉を求めて』（風媒社、2010）
- 馬場駿吉『澁澤龍彦西洋芸術論集成』下、解説（河出文庫、2010）
- 馬場駿吉『感染症21世紀耳鼻咽喉科領域の臨床』19（中山書店、2000）
- 馬場駿吉『駒井哲郎展 第17回オマージュの瀧口修造』（佐谷画廊、1997）
- 馬場駿吉「世界をからめとるものとしての色彩—加納光於に」（『加納光於胸壁にて—1980』、アキライケダギャラリー、1980）
- 馬場駿吉「プーメランの獲物たちのために」（『加納光於—油彩』アキライケダ、1982）
- 馬場駿吉「万物の海としての補遺—岡崎和郎の作品に触れて」（『岡崎和郎展』倉敷市立美術館、1997）
- 馬場駿吉『サイクロラマの木霊 名古屋発・芸術時評1994~1998』（小沢書店、1998）
- 馬場駿吉「コレクターとしての二つの原則—私の蒐集40年の歩みをふり返って—」（『版画芸術』、2003）
- 馬場駿吉「集積燦惨アルマン Accumulation 論」『Accumulation Arman』（GALERIE VALEUR、1978）
- 馬場駿吉「翼あるいは熱狂の色彩—加納光於展に—」（『加納光於 GALERIE VALEUR、1978』）
- 馬場駿吉「見えるものから観念への逆探知—ジャスパー・ジョーンズ・レッド・レリーフ展に—」（『Lead Reliefs Jasper Johns』GALERIE VALEUR、1978）
- 馬場駿吉『薔薇色地獄』（湯川書房、1976）