

アングラ演劇の興亡

岸田 真

キーワード：アングラ演劇、新劇、唐十郎、鈴木忠志、寺山修司

1、アングラ演劇の由来

アングラ演劇の祖といわれている唐十郎（1940 -）は「昔、唐天竺に十人のつわものありき」という漢詩にインスパイアされて、それをペンネームにしたという。東洋的ロマンティズムを連想させる名にふさわしい逸話である。

周知のように、アングラ演劇とは underground theatre を省略した用語であるが、それは 1960 年代に欧米で盛んだった新しい演劇運動に刺激されて生まれたものではなく、直接的には新劇に対抗する演劇であった。西洋近代劇の影響を受けた新劇は、戯曲文学の舞台への移行、戯曲に描かれた世界を舞台で再現することを重視していたとされている。俳優・舞台美術・音楽などは、劇作家の書いた戯曲に従属する。作家のテーマをいかに舞台上で表現するかに心血を注いだのである。演技も演出も、戯曲世界をどれだけ忠実に舞台上で再現したかが重要だった。たしかに〈文学座〉の創設宣言（1937）には「文学座の方針はどこ迄も文学に根をおろした演劇運動であって、これは我々の持つ永久不変の精神であります」とある。

それに対してアングラ演劇は、このような文学偏重、啓蒙主義的な新劇に異を唱えるものとして現れたのである。それは戯曲優位の演劇に対する問い直しであり、上演台本自体、非現実的・象徴的・幻想的・抽象的な内容のものばかりだった。アングラ演劇とは「肉体の復権・感性の解放」をかかげた「異形のもの」であり、戯曲ではなく、俳優の存在感や劇中音楽を重んずるものであった。文学の立体化ではなく、舞台の上のみ演劇はあるという考え方である。「近代演劇を見たまえ。それらは演劇ではなく文学の範疇だ。(略)もはや偉大な戯曲が必要なのではない。戯曲の中にある作家の劇的な精神が役者を動かすのではない。劇的な役者の精神が戯曲を呼び起こすのだ」(『特権』、p35) と唐は記している。当時こうした作品がブームとあってよいほどの人気を呼んだのは事実であり、近代的な劇場ではなく、神社の境内や公園、喫茶店や蕎麦屋の 2 階、市街劇、野外劇、巨大空間など様々な場所で上演されたアングラ演劇公演には、多くの観客がおしよせた。

それが正確にいつ始まったのかは明確ではない。1966年11月、六本木にアンダーグラウンド自由劇場という名を持つ客席60の小劇場が開場したが、その第一回公演(11月14日-28日)『イスメネ・地下鉄』の作者であり、アングラ四天王ともいわれた佐藤信(1943-)は「小劇場のなかには新劇の全面否定を目指しているものもいますが、僕たちはそういう考えにはくみしません」(毎日新聞、5月27日夕刊)と言っているのだから、この劇場がアングラと直接むすびつくわけではない。『映画評論』編集長をつとめた評論家佐藤重臣(1932-1988)が、新機軸の映画作品を集めて命名したのが起点であるという説もあるが、それらはデニス・ホッパー(1936-2010)、ゴダール(1930-)、トリフォー(1932-1984)らによるニューシネマ、あるいはヌーヴェル・ヴァーグと呼ばれる作品群であり、今日では誰もアングラといわないのだから、説得力に欠ける。

アングラという言葉が一般に流布したのは、ザ・フォーク・クルセダーズにより『帰って来たヨッパライ』(1967)が一世を風靡したときだと思われる。68年の朝日新聞に「アングラ・レコード大はやり」という記事(4月19日、夕刊)が見出せる。たしかにこの曲は、ポマードで七三に髪を分けた男たちが女心の切なさを唄うような流行歌とは、ちがう味わいをもっていた。だが松山猛(1946-)による歌詞に権威への抵抗の言葉など微塵もない。コード進行にも斬新さはなく、テープを早回ししただけの歌声にはお気楽さしか感じられない。しかし、この無名の若者たちによる妙な音楽がアングラという漠然としたイメージに結びつき、当時の異様な演劇作品も同じ名で呼ばれるようになったのである。

2、1967

『帰って来たヨッパライ』が大ヒットした1967年は、アングラ演劇にとって意義のある年であった。同年8月、唐十郎は新宿・花園神社境内に紅テントを登場させ『腰巻お仙 - 義理人情いろはにほへと篇』を上演した。唐が金粉ショーで3年半キャバレー回りをしながら稼いだ30万で買ったというこの紅テントによる公演は、彼の転機となったのである。

1963年に<状況劇場>を設立した唐は、日立レディスクラブや西銀座数寄屋橋公園、戸山ハイツなどで上演を行っていた。読売新聞の三面記事で「自称・唐と名乗るアングラ俳優が、真昼間、数寄屋橋の水おけに飛び込む」ととりあげられたこともあるが、旗揚げ公演は一日3回興行して18人しか入らなかった。初めて客が並んだのは新宿のジャズハウス、ピット・インで深夜に上演した『時夜無銀髪風人(ジョン・シルバー)』(1967)だった。前年戸山ハイツの『腰巻お仙・百個の恥丘』では客が役者にぶつけるための石を売ったり、『腰巻お仙・忘却篇』では土の中に役者を埋めてそのまま帰ってしまったり、ドクター袋小路を演じた麿赤児(1943-)が45度の階段をリヤカーに人を乗せて駆けずり降りた。ピット・インでは野次をとばす客を上演中に引きずり出して殴って踏みつけたこともあった。『ジョン・シルバー 新宿恋し夜鳴き篇』(1967)上演中に突然激しい夕立

がきたときには、四谷シモン（1944 - ）が観客に向かって「お前ら帰さないよ」と脅した。初期の唐十郎公演にはこうしたいくつかの荒々しいエピソードが残されている。『由比正雪』（1968）公演中、新宿浄化運動の会などから排斥運動が起こり、芝居の衣装を境内に干したということを経由に、唐は花園神社から「もうこれ限りにしてくれ」との要請を受けた。『さらば花園!』と題するアジテーション（1968年6月29日）で「新宿見るなら今見ておきやれ じきに新宿 原になる」と唐がうたったことは、よく知られているが、唐が花園で活動していたのは、1年にも満たないのである。

そして現代演劇史に残る出来事が起こる。世に名高い「新宿中央公園事件」である。

1969年1月3日、都庁から申請許可が下りなかったにも関わらず、唐は新宿中央公園で『腰巻お仙・振袖火事の巻』上演を強行した。社会党、共産党関係の都庁職員がスクラムを組み「都民のためにこの集団を阻止せよ」と叫ぶなか、唐が噴水広場にリヤカーを引っ張り、そこに注意をひきつけている間に、他の劇団員たちが高台に3分間で紅テントを建て、客を入れてしまった。この作品は機動隊が出てくる内容だったが、上演中に本物の機動隊員250人あまりがテントを蹴り、淀橋署の職員がスピーカーで上演中止命令を叫び続けた。終演後、唐は劇団員2人と共に都市公園法違反で3日間留置所に入れられることとなる。前年6月28日の東京新聞に「異色の“アングラ俳優”唐十郎が大島作品（新宿泥棒日記）に出演」との記事が掲載されていたが、この「新宿中央公園事件」でスポーツ新聞は「正月早々アングラ捕まる」などと面白おかしく書きたてたらしい。注意すべきなのは、ここで「アングラ」という見出しが使われている点である。一般紙の劇評でアングラ演劇という用語が使われたのは69年11月4日の東京新聞（佐藤信の〈演劇センター68/69〉公演に対して）だが、大衆の中ではすでにアングラに対するイメージが共有されていたことがうかがわれる。

この新宿中央公園事件、またそれに続く寺山修司（1935 - 1983）との乱闘事件⁽¹⁾といった出来事が、暴力的で破天荒な唐十郎率いる〈状況劇場〉に象徴されるアングラ演劇像をつくりあげたといえるだろう。さらに横尾忠則から宇野重喜良、及川正通、金子國義、合田佐和子、篠原勝之らの手による前衛的でサイケデリックな上演ポスターがアングラのイメージを決定的なものにしたと思われる（『ジャパン・アヴァンギャルド アングラ演劇傑作ポスター100』、パルコ出版、2004参照のこと）。

スクランダラスな事件で世間を騒がせた唐は、しかし同年に書いた『少女仮面』で、第15回岸田戯曲賞を受賞（1970年1月）する。演劇界の芥川賞と言われるこの賞を唐に与えることについて、芥川比呂志（1920 - 1981）は、宇野重吉（1914 - 1988）に二度にわたって憤慨の電話をかけた（1/26毎日新聞の夕刊コラム）。〈文学座〉を脱退して〈劇団雲〉にいた龍之介の息子は、アングラの受賞をどうしても受け入れることができなかったのである。『少女仮面』は唐が初めて〈状況劇場〉以外の劇団に書き下ろした戯曲である。唐は、メリー・ホプキンズの『悲しき天使』を聞きながら、わずか2日でこの作品を書き上げた。

唐にそれを依頼したのは鈴木忠志（1939 -）であった。彼もアングラと呼ばれた演劇人のひとりである。1966年に25名の団員で＜早稲田小劇場＞を結成した鈴木忠志は、同年5月アートシアター新宿文化で、同級生だった別役実（1937 -）の『門』を旗揚げ公演にした。11月には214万の建設費で喫茶店モン・シェリの2階に客席80のアトリエを開く。柿落しは別役の『マッチ売りの少女』だった。別役は、この作品と『赤い鳥のいる風景』で68年に第13回岸田戯曲賞を取り、鈴木との舞台創造方法の相違から劇団を去っていく。

別役が退団したのち、鈴木は既成の戯曲作品の断片をコラージュして上演台本にする独自の手法を用いるようになる。1969年の『劇的なるものをめぐってI - ミーコの演劇教室』は『不如帰』（徳富蘆花）、『金色夜叉』（尾崎紅葉）、『象』（別役実）、『藤十郎の恋』（菊地寛）、『シラノ・ド・ベルジュラック』（ロスタン）、『ゴドーを待ちながら』（ベケット）、『醜の母』（長谷川伸）それぞれのセリフの断片から構成されていた。鈴木は「多くの人々に共有されたと思われる言葉を、踏襲しているようにみせながら同時に、それを破壊してまったく自立した舞台をつくる」（『内角』、p231）と語り、本歌取りという言葉好んだ。通常の演劇作品なら一体化しているはずの言葉と身体行為が、＜早稲田小劇場＞の公演では激しくずれていたのである。鈴木の名を不動のものにしたのは、1970年5月1日に初演された『劇的なるものをめぐってII - 白石加代子ショウ』である。『ゴドーを待ちながら』、『桜姫東文章』、『隅田川花御所染』（鶴屋南北）、『湯島の境内』、『化銀杏』（泉鏡花）の断片に都はるみや森進一の歌謡曲が加わる。精神を病む女が記憶にある芝居を演じるという設定で、白石は座敷牢に閉じ込められ鎖に手をつながれながら恋人と別れるお蔭のセリフを語り、幻の恋人に語りかけながら、子供に尻をふいてもらおうといった姿を見せた。週刊新潮に掲載されたその初日評は「能面のような無表情から、ガッと顔をゆがめて黒目を寄せ、髪を振り乱して男をのろう。かと思うと、タクワンをむさぼり食って、パッと吐き出す。小屋が揺れるほどのたうち回った末、突然放心したように笑い出す。その形相や仕ぐさは、まさに異常。あまりのすさまじさに気の弱い客は震え出す始末だった」（『劇的』、p76）とある。

鈴木自身によれば、この作品は「演劇とは舞台のことであり、舞台とは俳優の演技が中心的に背負う世界である、この自明なことからをあらためて問いなおしてみようとした」（『劇的』、p75）ものであるという。そして「初演当時、いちばん理解されなかったのは、この舞台のできあがる過程に関することであつた。（略）これはまったく早稲田小劇場という特異な集団の、現場での協働作業＝初日までの稽古の過程でできあがったものである。（略）セリフを削ったり足したり、いろいろな音楽を間断なく流してみたり、配役を入れ替えたり、障子の吊り方を毎日工夫してみたりしたが、なぜこうなったのか、今にしてみれば想いかえすことすら困難である。（略）それが、いつ、何がきっかけで白石の一人舞台になったのか、と問われたら、世阿弥にならって“してみて良きについたのだ”と答えるのが、いちばん正しいことに思える。（略）戯曲があつて舞台をつくるのではなく、舞

台をつくるのが戯曲をつくることである。」(『劇的』、p77)と記している。ここに新劇のあり方に対する異議は明確である。

渡辺保はこの舞台を「ここでは俳優とは一体なものなのか、演技とは一体なにか、といういわば演劇の原点ともいうべきものが、具体的に舞台の上で問い返され、かつ答えられている。鈴木ユニークさは(略)、俳優に対してとった二つの方法にはっきりしている。ひとつは俳優に一つの役を与えずに、二つの役を同時に与えたことである。(略)もうひとつは、俳優に言葉(戯曲の断片)だけを与えずに、言葉とは全く対立するような状況を同時に与えたということである」と評し(『文芸』71年2月号)、今尾哲也は「<劇的なるもの>は戯曲にはないのだ。あるべきではないのだ。それでは<劇的なるもの>はいついどこに存在するのか。それは、相互に無関係ないくつかの場面をつらぬく、役者の肉体にある。(略)この作品はまさに「肉体を演出」し「人間が内面深く所有する、舞台表現の衝動の根源性」をたしかめる、まことに<劇的なるもの>ものだといえよう」(大阪労演パンフレット、71年5月号)と記している。鈴木意図は、このようなものとして現前化されたのである。

『少女仮面』で春日野を演じ、『劇的なるものをめぐってII』では出刃包丁で額を切られ血を流したまま演技を続けたこともある白石加代子(1941-)は、そのあまりの迫真ぶりから「狂気女優」と呼ばれた。白石は『マッチ売りの少女』の稽古を見て、25歳のときに入団した。つまり白石は劇団創設メンバーではない。彼等の出会いは偶然であるが、白石の出現により「われわれが劇場に行くのは、戯曲をききにいくのではなく、俳優とよばれる人間が可能態として自己の姿に出会うように生きる瞬間に立ち会^あうのだ」(『内角』、p99)といった戯曲を絶対的なものとはしない鈴木理念は具体化されたのである。

『少女仮面』は明快な輪郭をもった戯曲であった。宝塚のスター春日野八千代(1915-)を主人公とするこの作品は、唐によれば「これは一種の肉体論、つまり少女とおばあさんが、かつて少女歌劇のスターだった、女王といわれた人が経営する喫茶店をたずねて行って、その老いさらばえた女王から、宝塚の栄光とはなんであるのか、そしてそこで光り輝いた肉体とはなんであったのか、というふうなことをきいていくんだけど、そこで宝塚のスターだった女の、ある、なんかこう生臭い時間を覗いてしまうというような芝居を、ある程度、自分でも興奮気味で書き上げたんです。そしてこれは、同じレベルの形で腐っていく新劇の肉体論者たちにもぶつけてみたい、という気持^{こころ}で書き飛ばした作品」(『血風録』、pp93-94)なのだという。

唐は1978年に観客とトラブルを起こして再び世間を騒がせるが、それはNHKの大河ドラマ『黄金の日々』に、<状況劇場>の役者根津甚八(1947-)が石川五右衛門役で出演していたことが原因だった。根津は1975年の『娘たちの四季』(フジテレビ)から注目されており、人気テレビタレントを一目見ようと、演劇に関心の無い女性客たちがテントに押し寄せたのである。根津の人気で紅テントは、新たな風俗現象になり、客の雰囲気も変わってしまう。「観光化した紅テント。小劇場の精神いずこにありや」などと新聞

に書かれたらしいが「しかし、ぼくは興行主だから、観客がどこまで膨らんで、小劇場が大劇場になろうが、そんなことはかまひやしない。ぼくはそもそも、芝居の出発において、アングラは背負いこむけれど、小劇場の精神とか、小劇場運動をするとかいうことを言ったことはない」（『血風録』、p150）と語っている。だが『黄金の日々』には、唐自身も海賊の親分、原田喜右衛門役として出演していたのであり、国营放送に出演しておきながら、アングラとはいえないだろう。

唐が岸田戯曲賞を受賞した翌年末、当時の二枚看板役者が＜状況劇場＞を退団していた。磨赤児は「米屋になりたい。米屋で儲かったら飛行機を作りたい」と去っていき、四谷シモンも「人形作家に専念したい」と＜状況劇場＞から姿を消す。唐はこの二人に触発されて、作品をあて書きしており、唐十郎、ひいてはアングラ演劇のイメージは磨・シモンという稀有な役者の存在に負うところが大きかった。両巨頭の退団をもって、唐十郎のアングラ時代は終焉したのである。

『少女仮面』から『吸血姫』（1971）、『二都物語』⁽²⁾（1972）、『唐版・風の又三郎』（1974）を経て、『蛇姫様－我が心の奈蛇』（1977）、『ユニコーン物語・台東区篇』（1978）に至る唐の戯曲は、一筋縄で理解できるとは言い難いが、戯曲作品として深い感銘を残すようなものになっていく。

私の個人的経験からいえば、『蛇姫様』で最後に蛇の化身と分かる小林薫（1951 - ）が天井に飛び上がり、その下半身が本水の中から長い長い蛇腹として出現した姿や、『ユニコーン物語』で大音響と共にテントが開くと一角獣を連想させるパワーシャベルが現れ、「赤い糸は、赤い糸はどこだあ」と叫ぶ根津と李を乗せながら、それが天空高く360度も何度も振り回されたラストシーンでは、コンサート会場や映画館では決して感じたことのない感動で胸が熱くなったことは否定しようがない。

やがて唐は『海星・河童』（1978）で第6回泉鏡花文学賞を取り、『佐川君からの手紙』（1983）で第88回芥川賞を受賞するほど文学界から高い評価を得ることになる。2003年には『泥人形』で第7回鶴屋南北戯曲賞を、翌年には同作品で読売文学賞まで取っている。戯曲重視に対抗して生まれたはずのアングラ演劇は、戯曲としての評価を高めていった。こうなると、それはもう反戯曲、反新劇ではない。

唐自身は「一時期、僕はアングラという呼称にムカムカときたこともある。でも、なくなってしまうたら、しょうがないから背負わなくてはいけないのかなと思うときもありました」と語っている（『特権』、p193）。つまり70年以降、唐自身は意識的にアングラであろうとふるまっていたのである。数々の武勇伝も、唐の創りだす舞台作品に直接関係するものではない。＜状況劇場＞は88年に解散するものの、同年＜唐組＞として再生し、現在に至るまで、唐は舞台に立ち続けている。2011年5月15日に明治大学陽だまり広場で、＜唐組＞第47回公演『ひやりん児』が上演された。この日はあいにく風の強い日で、セリフもほとんど聞き取れない。座長であれば終演後に詫びのひとつも言うだろう。だがカーテン・コールで、唐は、この日が強風であったことを認めたものの「風、来るなら来

い！」と見事な啖呵を切った。ここに今でもアングラであり続けようとする男の、誇り高い自負心を私は感じた。

鈴木は『トロイヤの女』(1974)で岩波ホールの芸術監督となり、76年に利賀村に拠点を移してから、白石を主演に『バックスの信女』(1978)や『王妃クリュタイメストラ』(1983)といったギリシア悲劇を、<スズキ・メソッド>と呼ばれる下半身を強化する独特の演技術で鍛えあげた俳優を使って上演した。80年からはアメリカのウィスコンシン大学、翌年からはジュリアード音楽院で<スズキ・メソッド>の講義を行い、82年には芸術選奨新人賞を受賞するに至る。1984年に劇団名をSCOT (Suzuki Company of Toga)と改名してからは『リア王』(1984)、『マクベス』(1991)などシェイクスピアも独特にアレンジして上演している。シェイクスピアを原典通り上演しないのは、演劇界の伝統に反するものではない。同様に戯曲に忠実な上演ではないコラージュ風手法によるものとはいえ、鈴木は近代劇の代表作『三人姉妹』(1984)、『桜の園』(1986)、『幽霊』(2004)まで手掛けている。さらに2004年には<モスクワ芸術座>から委嘱されて、『リア王』を演出している。<モスクワ芸術座>は、「新劇の父」といわれる小山内薫(1881~1928)たちが規範とした劇団だった。1988年ACM (Acting Company Mito、水戸芸術館)、1995年SPAC (Shizuoka Performing Arts Center、静岡県舞台芸術センター)それぞれの芸術監督を経て、2007年再び利賀に戻った鈴木は、アングラからはるか遠い地点にいるのである。

1967年は、さらに忘れてはならない出来事があった。寺山修司による<演劇実験室・天井桟敷>の結成である。旗揚げ公演は同年4月18日から20日にかけての草月会館ホールでの『青森県のせむし男』だった。それは「奇優怪優巨人美少女募集」を見て集まった特異な肉体をもった人間をオブジェとして展示した舞台だった。二ヶ月後の6月には肥満女性、ボディビルダーなどが出演する『大山デブコの犯罪』を新宿の寄席・末広亭で上演(6月27日-7月1日)。さらにその3カ月後にゲイたちによる『毛皮のマリー』を上演する(9月1日-7日、アートシアター新宿文化)。フリークスを登場させ、物語性を無視した見世物演劇を提示したのである。第4回公演『花札伝奇』(11月1日-6日、草月アートセンター)は、<天井桟敷>独特の呪術的な音楽を担当し、現在<万有引力>を率いるJ・A・シーザー(1948-)が初めて誘われた芝居だった。

<天井桟敷>の上演作品は、唐や鈴木の前演とも異なるものだった。1970年、50名の定員制で上演された『イエス』(5月25日-7月10日)は、前半は渋谷の天井桟敷劇場の地下で上演され、後半は観客を行き先不明のバスに乗せて東京の街を走り回らせるものだった。バスの窓は布でふさがれ、どこを走っているのかわからない。あるマンションに着いた観客たちは食事の夫婦を覗く。覗かれたことを抗議する夫婦も実は劇団員だった。1975年の『ノック』(4月19日-20日)は「閉ざされたドア、閉ざされた心をノックしてみる」というコンセプトに基づいて上演された市街劇だった。この作品は高円寺・阿佐ヶ谷一帯で連続30時間・同時多発的に33箇所で開催された。観客は、新宿駅東口で

料金を払いイラスト地図を受け取る。それを手がかりにたとえば「時計商人ドロッセルマイヤーの失踪」なるものが演じられるのを観るのである。実際に警官に追い掛けられた役者もいたが、観客はそれも演技だと思いこんだ。グラウンドを空中散歩する黒マントの男、全身包帯のミイラ男などの出現に、当然のことながら住民はパニックになり、1000人近い観客に驚いた住民の通報で、演出家の幻一馬は杉並警察の取り調べを受けることとなった。だが『『ノック』は全体像が見えないように仕組まれているわけだから、部分しかわからない。印象としてはぼんやりとしてしか残っていない。しかもまったく面白くなかった（『シアターアーツ』、2009 秋、40 号、p24）」と大笹吉雄が評しているように、寺山の活動に対する演劇界からの反応は冷ややかなものだった。

3人は密接につながっていた。唐は、無名時代に処女作『24時53分、“塔の下”行きは竹早町の駄菓子屋の前で待っている』を当時すでに詩人として名の知られていた寺山に送り、「胃袋の底に響くような重喜劇」と評されたことを喜んでおり、寺山は劇団結成時、唐に〈状況劇場〉を解散して自分のところに来るよう電話までかけている。寺山の葬儀（1983年5月8日、青山劇場）では、鈴木も唐も弔辞をささげた。

3、「新しい」演劇

新劇が金科玉条とした戯曲重視とは、クラシック音楽が偉大な作曲家のスコアに忠実に演奏するように上演する演劇といえるかもしれない。私はさほど熱心な観客であったとはいえないが、30年あまり劇場に通った経験を通して、ポリニーの『交響的練習曲』のごとく鋼のように強靱だったのは平幹二郎のメディア（1983）やアガメムノン（2000）であり、ポゴレリチの『ガスパール』のように流麗であったのは、初代辰之助のリチャード三世（1980）であり、九代目幸四郎のサリエリ（1982）である。グールドの『インタールメッツォ』のように甘美だったのは、佐藤オリエのヘッダやエリーダ（ともに1994）、旧真空鑑や文学座アトリエでの別役作品くらいしか思い浮かばない。好みの問題といわれればそれまでだが、書齋で原作を読む以上に強い印象を与えられた舞台は、古典劇のいくつかに過ぎず、アングラ以外の演劇ジャンルでは少なかった。

現代では近代劇の代名詞となっている作品も、初演時は受け入れられなかったことは演劇の歴史を知る者には自明のことである。1895年12月17日アレクサンドリンスキイ劇場で初演された『かもめ』は不評で、作者は「二度と戯曲は書きません」と断言していたし、『幽霊』はパリでもベルリンでも上演禁止命令が出され、1891年3月13日、それをアンダーグラウンドに上演したロンドンの〈独立劇場〉評は罵詈雑言の嵐であった。⁽³⁾

鈴木も好んで取り上げた『ゴドーを待ちながら』は不条理演劇の代表作とみなされているが、この日本初演（1960）が、〈文学座〉アトリエによる公演であったことを忘れるべきではない。新劇はリアリズム劇ばかりを上演していたわけではないのである。不条理演劇も名付け親のマーティン・エスリン（1918-）による原語は The theatre of

absurd (1962) であり、「馬鹿げた」といった意味を含んでいる。これを、不条理という誰もがシーシュポスを連想させる哲学的で難解な語感で日本語にしてしまったために近寄りたイメージが抱かれてしまったのである。

唐は明治大学文学部演劇専攻で演劇学を学んでいる。卒業論文は指導教授にさっぱり理解されなかったというが、唐は<実験劇場>の活動を通して近代劇の洗礼を受けており、<状況劇場>の旗揚げは『恭しき娼婦』であった。鈴木も早稲田の学生演劇出身であり、『セールスマンの死』を演出(1960)している。また彼のコラージュ台本は、詩的・文学的である。それが白石ら<早稲田小劇場>の役者たちによって創作された過程から生み出されたことは、先に引用した通りだが、これらの言葉を最終的に良しとしたのは鈴木なのであり、それは彼の隠しようのない文学への愛好心を示しているといえるだろう。

唐の舞台は、わけがわからないにせよ戯曲があり、どこから盗んできたともいわれているが照明機材があり、その中で現前する役者たちが演技していた。薄いゴザしかしきつめられていない、隣人と膝がぶつかるような狭さのごつごつするテントの客席は、近代的で洗練された劇場とは異なる熱気があふれており、発声練習も肉体訓練もしないという役者たちの演技からは、セリフもほとんどききとれなかったが、屋台崩しと呼ばれるラストシーンは常に感動的であった。そこにあったのは演劇としか呼びようのない世界だったのである。

たしかに小山内は「踊るな、語れ」と言ったが、唐の芝居は劇中歌が入り、鈴木ディオニュソスの巫女たちは舞っていた。それは新劇が目指したものと異なっていたのは事実である。だが新劇とアングラは、内容がいかなるものであれ、戯曲があり、それを演出家のもとで繰り返し稽古し、観客の前で見せる演劇であるという形式において、それほど決定的に大きな違いはない。

「もっとも純粹にアングラ演劇であり続けたのは、ほとんど状況劇場ひとつである」(『同時代演劇と劇作家たち』、劇書房、1980、pp46 - 47) と記していた大笹は、のちに「今はアングラ演劇という独立したジャンルはもはやなく、不条理演劇などと同様、そう呼ばれる新劇のひとつの枝葉だととらえている」(『新日本現代演劇史4 大学紛争篇』、中央公論新社、2010、P4) としている。数年前の日本演劇学会で彼は「新劇とは歌舞伎でもない、ミュージカルでもない、どのジャンルにも入らない演劇のことだ」といった趣旨の発言をしたが、それは正鵠を得ている。新劇をそのまま英訳すれば New theatre ということになる。しかし誕生から今日に至るまで、そこに新しい演劇はない。歌舞伎や新派に対抗して、西洋近代劇の翻訳劇を意味していた用語が定着しただけのことだからである。

唐や鈴木がまだ学生演劇の現場にいたころ、寺山修司は24歳で<四季>に(1960『血は立ったまま眠っている』)、25歳で<文学座>に(1961、『白夜』)戯曲を書き下ろしていた。<天井桟敷>結成後に『地下演劇』という名の雑誌を発行(1969 - 1979、全14号)していた彼自身は、当時アングラのカテゴリーに入れられることを拒絶していたわけではないし、世間からもアングラとみなされていた。それは72年に、ミュンヘン五輪演劇祭⁽⁵⁾

に招聘された際、旅費を当時の首相田中角栄に直訴して支出してもらったとき「首相のお情けにすぎたアングラ劇団」などと揶揄されたことから明らかである。だが寺山の演劇は、新劇でもアングラでもない。

創設当時の〈天井桟敷〉は、一幕ものの寺山作品を上演していた。しかし1年に4本も上演したことからも推察されるように、それらは十分に練り上げられた舞台作品ではなかっただろう。寺山の演劇は、殊に海外で認められていく。初海外公演は69年のフランクフルト（国際実験演劇祭、〈エクスペリメンタ3〉、6月3日－4日、『犬神』、『毛皮のマリー』）だが、『邪宗門』は、1971年4月にナンシーのサル・パワーレル劇場で初演され、アムステルダムのメクリ劇場を経て、ユーゴスラビアのベオグラード国際演劇祭でグランプリを受賞するほどの評価を受けた。

『邪宗門』は、舞台では「山太郎とその母の物語」が上演されているが、それが主題ではなく、「舞台の上で黒子が本来の役目から開放されるシーンから始まり、客席に降りた黒子は客席の間を通り抜け、突然観客たちをさらっていく。（略）指示された観客たちは少しずつ舞台装置を解体していき、取り崩されることで「邪宗門」は終了する」（国際寺山修司学会、『寺山修司研究第二号』、p238）とあるように、黒子たちが観客を舞台に引きずりだすことを試みた作品であり、ユーゴでは、それに反発した観客と暴力事件まで起こった。フランクフルトのTAT劇場（9月15日－17日）、デンマークのホルストブルホール（9月19日）、ベルリン・フォーラムシアター（9月22日－26日）、メクリ劇場（10月11日－28日）で上演された『阿片戦争』（1972）では、観客に睡眠薬入りのスープを飲ませ、上演はカーテンでさえぎられていた。それは誰もが世界を部分としか見ることが出来ないの、演劇も部分しか見えないという寺山の考えから行われた作品だったのである。1973年9月13日にメクリ劇場で初演された『盲人書簡』では、劇場の出口に釘が打ち込まれ、観客は外に出ることができなかった。ポーランドのプシェクイ誌は「この日本人の演劇は、音楽を駆使し光と闇を交錯させ、自分自身の中にあるものを発見し、巧妙さと完璧さを伴った曲芸を使い、目もくらむような演技者たちの動作と演技によって完成の域に達している」と評した。

アテネ・フランセ文化センターの公開ワークショップから始まり、ヨーロッパ7都市に招かれた『疫病流行記』（1975）の様子を、田中未知は以下のように表している。

笛のしらべ。ブルーに染まった舞台の中央、これまたかすかな明かりのなかに一羽の鶏、少年、侏儒の日野利彦がポケットから米粒を取り出し撒いている。ひとりの娼婦（小野正子）がやってきて、その鶏を盗もうとして抱き上げると、それは鶏ではなく、血のにじんだ包帯である。ほどけて川のようにのびる。包帯、宙に舞う。娼婦は少年をからかって、肌をちらつかせながら、その包帯で少年を縛ってしまう。娼婦と三人の疫病患者。三人の男の頭は包帯で巻かれている。その包帯をずるずるとほどきながら、土方巽の女性版と形容してもいいような小野正子が、全裸に透ける絹の赤布をまとって長い髪

をふりまわし、真っ赤なバックライトのなかで狂熱的に踊る。(略) 舞台では、一本のサスが丸く明かりを落とす。だがそれは真っ暗ななかの、かすかな、かすかな明かりなのだ。そのなかで俳優たちが、台本どおり、次々に地上に倒れてはのたうち、手で宙をつかみ、まるで天を引き摺りおろそうとするようにもがきつづける。(『寺山修司と生きて』、新書館、2007、pp130 - 131)

東京晴海の国際貿易センターで上演された『奴婢訓』(1978年1月7日-9日)も、ヨーロッパを回り、ロンドンでは「寺山の役者たちは、歌い、踊り、勇猛果敢なアクロバットで、すべてを支配する独裁者の、正確な肖像を描き出す。この近寄り難いまでの舞台上の苦役が、スリリングなスペクタクルを産み出す。それには、独特の雰囲気盛り上げる、見事な照明と音楽の効果が絶大である」(タイムズ、1978、4/12)と絶賛され、パリでも「ヨーロッパは一特にベオグラードとナンシーの国際演劇祭において一彼の演劇を歓迎している。それはお香の煙がたちこめる中、とてもアメリカ的な耳を劈く音楽と、書割の幕に描かれた日本的なしかめ面の顔の間で繰り広げられる、妖しげなセレモニー、暴力的な儀式である」(ル・モンド、1982、10/26)と好意的に受け入れられた。

寺山修司の『演劇論集』によれば、「天井桟敷の主目的は、(略)、<演劇そのものの解体>をも企図しようとするものであった。俳優のいない演劇と誰もが俳優である演劇、劇場のない演劇と、あらゆる場所が劇場である演劇、観客のいない演劇と、相互に観客になり代わる演劇、市街劇、戸別訪問劇、書簡演劇、密室劇、電話演劇」(p9)などであった。

「われわれは<文学としての戯曲>を現場検証して見せるために演劇と取り組んだのではない」(p158)という言葉は唐や鈴木と共通している。そして「台本というのは、設計図ではなくて、記録です。活字にするときは、文学化を要求されるかも知れないが、あとは「劇」に立ち会った者によってまとめられた観劇の結果記録として保存されるものであったとしても構わないのです」(p93)と寺山は記す。歌人・詩人として認められ、「言葉の達人」であった寺山は、演劇活動において、文学を否定した。出版されている戯曲集は、記録のひとつであり、上演を前提とする従来の戯曲とは異なる性質のものなのである。たとえば『ガリガリ博士の犯罪』(1969)は、「ぼくが五つの童話を書き、それをカードに一行ずつ書いて、シャッフルし、前後を入れかえて何度かワークショップをおこなう、その童話の何分の一かの部分だけを残して、あとを捨てました。俳優たちは、ツジツマをあわせるために、本番では毎日ちがったことを演じながら、童話の完遂を目指しました。(略)『邪宗門』では、みじかいストーリーを一つ作り、それをこわそうとするスタッフと、それを継続させようとする黒衣の俳優の一団との闘争を即興的に演じ、劇場のなかに保護された虚構など存在しない、ということを観客に提示しました。『人力飛行機ソロモン』と『走れメロス』では、もはやまったく台本など存在しませんでした」(p94)という。

唐や鈴木が重んじた俳優のことを「血のつまった袋にすぎない」と言った寺山は「俳優はあらわれてくるだけでよい。それはむしろ、あつけらかんとしているだけで十分であり、

手招きしたり、命名したり、話しかけたり、電話をかけたりする存在であれば十分であり、〈演技の方法論〉という名で、いつのまにかショーウインドウのなかの肉塊のように、自己逃避の露出狂的な体系をもち始めると、出会いの偶然性を組織するための想像力を歪めることになってしまうのである」(p98)と断言し、「素人が生まれて初めてスポットライトを浴びてトチリながらしゃべっている、あの瞬間にすごいドラマを感じる」(扇田昭彦、『劇的ルネサンス』、リプロポート、1983、p21)と語っている。

また「劇場なんかで芝居をしてないで、街頭へ出るべきだ」と日大の芸術学部闘争委員会から批判されたことが発端らしいが、市街劇を何本も上演したように、劇場に対しては「劇場とは、施設や建物のことではなく、劇的出会いが生成されるための「場」のイデオロギーのことである。どんな場所でも劇場になることができるし、どんな劇場でも劇が生成されない限りは、日常的な風景の一部にすぎなくなる」(p103)と言い「従来の演劇は、劇場という限定された施設のなかで、特定の俳優と、特定の観客とによって、馴れあいの虚構を共有するという形のなかで、墮落し、出会いの衝撃性を失いつつある。そこでは、想像力の体験と現実生活は見事に区別され、両者の区分が提示するものの内実は凍結してしまっている」(p13)と記す。そして「市街劇『人力飛行機ソロモン』において、私たちは、一メートル四方一時間国家というものを設けた。それは私たちの劇場の総体としての市街のなかの、一基地であり、劇のはじまりを記述する場であった。一人の俳優と、一人の通行人とが〈一メートル四方一時間国家〉のなかで出会ったときが、〈開幕〉なのだ」(p107)と語るにいたるのである。

また観客に対する意識は「私たちは、観客をバスではこび、ときには劇中の食卓で、睡眠薬入りのスープを飲ませて、彼らを眠らせ、また密室に閉じ込め、謎をかけ、彼ら自身が補完しなければ成り立たない劇を作ってきました。たとえば『ガリガリ博士の犯罪』で、客は劇のほんの一部しか見ることができず、あとは想像力で補うことを要求されたのですが、それは統一的に世界を理解しようとするものにとって神話、幻想がきわめて重要であることをわかってもらうためでした。結論から言えば、私たちはどんな場合でも、劇を半分しか作ることはできない。あとの半分は観客が作るのだ」(p33)というようなものであった。

できあがった戯曲を用いず、訓練され技術をもった俳優を好まず、いくつかの例外はあるにせよ既存の劇場も使わない。そもそもストーリーがないのに加えて〈天井桟敷〉の公演は、寺山の「劇場で行われたことを、拍手で終わりにするのではなく、観客それぞれの現実生活に持ち帰ってもらいたい」という意志によりカーテン・コールもなかったから、客電がつくまで、劇が終わったのかどうかもわからない。私は『青ひげ公の城』(1979)があまりに面白かったので、貧乏学生にはたいへんな負担だったのだが、劇場に2度足を運んだ。かなり昔のことなので記憶は曖昧だが、1回目と2回目で構成にそれほど大きな違いは感じなかったように思う。寺山は完全な暗転を望んだというが、実際、西武劇場(現パルコ劇場)で私が観た舞台も、「はっ！」と気合いが入ると、棒の先に黒箱をつけた黒子たちがすべての非常灯を覆い隠し、劇場がまったくの暗闇につつまれたことは強烈に

覚えている。このような劇場を真っ暗にするようなこけおどしも含め、寺山の演劇は斬新であり、独特な音楽と圧倒的な視覚的イメージが印象に残るものだった。

新劇に対抗して生まれたアングラ演劇が日本演劇史にユニークな足跡を残したことは疑いようがない。唐が現れなければ、野田秀樹も平田オリザも宮田慶子も演劇人になっていなかったかもしれないのだ。だが演劇に新しい概念を持ち込み、それを実践したのは寺山修司のみであるといつてよい。ロンドンの英国王立演劇アカデミー（RADA）の校長であり演出家のニコラス・バーターは、96年に「ロンドンで真に評価された日本の演劇人はテラヤマのみだ」と言った（高取英、『寺山修司、過激なる疾走』、平凡社、2006、p9）。「劇団」ではなく「演劇実験室」と名づけられた＜天井桟敷＞による寺山の演劇こそ、新しい演劇だったのである。

註

- (1) 1969年12月12日『少女都市』上演中、寺山から葬儀用の黒い花束が届く。唐はその一年前寺山の『青森県のせむし男』上演の際、パチンコ屋の開店祝いの花束を拾って届けていた。東京中日スポーツ新聞は寺山の「唐には、かつてパチンコ屋の花輪を贈っていただいたので、ユーモアのお返しとして、黒い花輪を届けた」との談話を載せた。しかし新聞の誤植か唐の誤読か、さだかでないが、唐はユーモアをノーモアととらえた。「ノーモア、もうオレに近づくなということか？」というわけである。それで唐の劇団員と寺山の劇団員の乱闘となり、計9人が12日夜から14日午後まで拘留された。（詳細は、『血風録』、pp95 - 97 参照のこと）
- (2) 蜷川幸雄は、この上演の様子を次のように記している。「突然池の水が微かに動く音がする。池を誰かが泳いでいるらしい。机を背負った男と部下の四人の男が泥水の不忍池を泳ぎながら近づいてくるのだ。大久保鷹や唐十郎が激しく泥水をしたたせながら音楽堂にはい上がり、やがて李礼仙が花道から登場するともうぼくらの時間は完全に彼らに巻きあげられている。」（『話の特集』、72年5月号）
- (3) 「イプセンの議論の余地なく嫌悪すべき作品『幽霊』—この反吐の出そうな舞台—自分や他人に何がなんでも感染させて現代演劇を毒そうとする目的は排斥せねばならぬ—フタの開いた下水道、バンソウコウをはがした汚らわしい傷あと、公に演じられたワイセツ行為、戸も窓も開き放った癩病院—明らかな錯誤—コツェプーが獸的になりシニカルになった。いやらしいシニシズム—イプセンのメランコリーと悪臭をまきちらす世界—文句なしにゾっとする臭い—粗野で、ほとんど腐り切った無作法さ—文学的腐肉—ゲップの出る内容—新奇で危険極まりない不快物」（ディリー・テレグラフの社説。毛利三彌、『イプセンのリアリズム』、白鳳社、1983、p254より引用）
- (4) たとえばベケットの『勝負の終わり』のなかの「世界の終わりが来た信じこんでいる気遣いと知り合いになったことがある。絵をかいている男でね。わたしはそいつが好きだった。気遣い病院へ、よく会いに行った、手を取って窓のところへ連れて来て、言ってやった。まあ見ろ！ほら、あそこには麦が波打っている！それから、ほら！あっちには、ごらん、鰯船の帆があんなに！どうだ、この美しさは！」（『ベケット全集2、安堂信也、高橋康也訳、白水社、1967、p57）といった極めて叙情的なセリフは鈴木作品に何回もくり返し引用されている。
- (5) 72年8月27日、ミュンヘンのオリンピック野外劇場で『走れメロス』が上演された。9月5日にアラブ・ゲリラがイスラエル選手を人質に取る事件が起こり、銃撃戦の末、数名が犠牲となり、芸術行事はすべて中止となってしまった。参加者たちは、デモを行うことを提案したが、「デモなんて、ただ歩くだけでなんにもならない」と寺山はそれを拒否。＜天井桟敷＞は、古代ギリシアのコロシアムの姿に戻った野外劇場で、公演に使っていたすべての大道具、小道具に火を放つ

たのである。

- (6) 朝日新聞はその様子を次のように伝えている。

観客に舞台をなるべく見せないことによって、想像力による“観客参加”をはかろうという一風変わった芝居が現れた。寺山修司主宰の「演劇実験室＝天井桟敷」が東京・渋谷の天井桟敷で上演中の寺山作・演出『ガリガリ博士の犯罪』だ（26日まで）。お香のにおいが漂う定員四十人の地下小劇場。舞台と客席の区別は廃され、狭い場内のあちこちに浴槽、テーブル、子ども部屋、書齋などを配置して、観客はこの“家”の至る所に設けられた席にすわって、各所で起こる“劇”を目撃する仕掛け。だが浴槽付近からは、子ども部屋や書齋内の出来事は見えず、子ども部屋付近の客は浴槽内の役者がまったく見えないという具合に、普通の芝居とは逆に、わざわざ見えなような配置になっていて、すべてが見える客席は存在しない。「あら、見えないわ」。客は首を伸ばしたり、腰を浮かしたり。筋立てもまことに奇妙。二人の男と湯船につかって、「おかあさんゴッコ」にふける「長女」、失われたおとぎ話をさがすためと称してテーブルで観客と一緒にパンと牛乳の食事をする「祖母」、かつては「少年探偵団」の「小林少年」だったという老人などが次々に出てくるが、個々のエピソードは未完結で、筋は全然つながらず、題名の『ガリガリ博士』という人物も登場しない。一体何がねらいなのか。作・演出の寺山は「人はこの世界と部分的にしか、かかわることができないということ、演劇の世界で実践してみたのです。見えない場面、略された部分を観客に自らの想像力で補ってもらうことによって劇に参加してもらう」という。劇は進行し、ワーグナーの「さまよえるオランダ人」が高らかに鳴り渡るうちに役者たちは一斉に退場。明かりがつき、残ったのは観客ばかり。「あれ、これで終わったのか」顔を見合わせて客たちはようやく立上があった。（1970年2月19日夕刊）

参考文献

唐十郎、『特権的肉体論』、白水社、1997 → 『特権』と表記

唐十郎、『唐十郎血風録』、文藝春秋、1983 → 『血風録』と表記

鈴木忠志、『内角の和』、而立書房、1973 → 『内角』と表記

鈴木忠志ほか、『劇的なるものをめぐって 鈴木忠志とその世界』、工作社、1977 → 『劇的』と表記

寺山修司、『演劇論集』、国文社、1983