

劇的なるものをめぐって・序説

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 1997-03-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 今村, 忠純 メールアドレス: 所属:
URL	https://otsuma.repo.nii.ac.jp/records/1444

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



劇的なるものをめぐって・序説

今 村 忠 純

一 死せる「芸術」Ⅱ「新劇」

アンダーグラウンド演劇と小劇場演劇とは、必ずしもその発生を同じくしてはいたのではない。^(注1)しかしそれまでは自明のものとしてあった新劇のシステムと論理とが、さまざまな角度から検討・批判され、すでにのりこえられるべきものとしてあった、そのことにおいてそれぞれの演劇を推進してゆくかれらのヴィジョンは一致していたのである。

一九六〇年代以降、劇団体制を内部からゆるがす大きな分裂が、文学座、俳優座、民藝にあいついだのもそのあらわれとみるべきである。『死せる「芸術」Ⅱ「新劇」に寄す』（書肆深夜叢書、一九六七年）を書いていたのは菅孝行である。

▲少くとも、一九六〇年までの新劇界は、一つの例外もなく新劇小社会の檻の中で、芸術ジャンルとしての死を代償に、太平の夢をむさぼり続けて来たといえるだろう。

▲新劇の犯して来た誤りの論理的中核は技術主義そのものでも、思想家意識（現実を論理的に把握しようとする主知的姿勢といひ替えてもよい）そのものでもない。また、「新劇」が運動として続いてきたこと自体でもない。「運動」に対する方法論的自覚の欠如と、その結果としての生じた方法論的枯渇に、大方の原因を見て誤りはなからう。換言すれば、

そのことが必然的に芸術本質論の確立及び、芸術方法論の確立及び両者の間の断絶ならびに接続の關係の明示、更に以上の操作を前提とした上でのジャンル論の定着などを全て欠いたままで放置する事態に立至らざるを得なかったという事でもある。芸術本質論とは、即ち、創造主体の創造における燃焼の過程を位置づける表現過程論ともいうべきものであり、方法論とは、芸術なるものを規定するための公準となる座標の決定に基本的諸概念の明確化であり、換言すれば、芸術なる領域の持つ基本的な意味を、対他の諸關係の中で定着するものことと私は考える。上部構造論なるものは極めて素朴な方法論として私の分類では位置づけられるし、社会主義リアリズムは当初から、本質論と方法論を混着したところから成立する水増しのスローガン、かすれた進軍ラップであると思う。ジャンル論は、右の二者の關係が決定されるところで、個々の芸術ジャンルにかかわる創造主体が、否応なく取組まざるを得ない問題点であり、個別ジャンルにとつての最大の問題であると同時に、芸術それ自体の核心でもある▽

乱暴にはなく簡潔にいつてしまふ。「新劇」が運動として続いてきたというこのうちには、近代のすでに演劇的伝統と目しうるもう一つの歌舞伎（むろん比喩としていい得ることなのだが）^(注) 新劇に社会主義リアリズムが想定されていた。「新劇」が歌舞伎に列伍したということにもなる。ジャンル論を芸術本質論、芸術方法論から問題にしようとするれば、それはようするに社会主義リアリズムとして定着したといえどもとわかり易い。菅孝行氏はそのような「新劇」を死せる「芸術」と目していたということである。

たとえばその達成と規範を久保栄の『火山灰地』（新潮社、一九三八年）に洞察していたのは野村喬だった。近年のことである。『火山灰地』の構造は、そっくり丸本歌舞伎のそれである。氏は香盤（表）をもちい、第一部四幕、第二部三幕からなる長大なこの戯曲に登場するおびただしい数にのぼる諸人物による諸關係を説いていたのだった（戯曲と舞臺）リポート、一九九五年）。達成と規範は反復を余儀なくさせる。それが、歴史的にみれば「新劇」の枠組を決定づけた。しか

し近代劇から現代劇への転換をうながすが、国固有のうごきがけつしてなかったわけではない。歌舞伎は「新劇」の害になると断じてはばからなかったのが岸田國士だったのにはほかならない。

*

浅草輕演劇の台本やテレビジョン作品の構成（たとえば山元護久との共同による『ひょっこりひょうたん島』）などで知られた井上ひさしが『日本人のへそ』『表裏源内蛙合戦』『道元の冒険』などをあいついでテアトル・エコーに提供するのは一九六〇年代も半ばになってからのことになる。従来の新劇の枠組を解体するラディカルなエネルギーと意表をついた多様性^{マルチプル}において、井上ひさしにも同時代意識が共有されていた。

より具体的には、それは、演劇を劇場という制度から解放し、地下室やテント小屋、公園や広場、街頭へと運動をひろげていったことにも特徴づけられる。かれらみずからが選み、みずからに強制したそのような空間に演劇革命を見つけたしたのにはほかならない。寺山修司の言葉にならえば△綱領のない革命▽の連帯にのみ演劇革命があったことになる。^(注3)

寺山修司のそれとは、ありとある演劇をめぐる制度なるものを転倒することによりたちあらわれてくる劇的なるものの探索であった。

△その小説は、印刷工の若い男が電車の中で或る女に一目惚れする話で、その一目惚れの仕方が私は気に入っていた。電車の中の車内吊り広告を口をポカンとあけて見入っているシャリー・レタスターという女の顔に印刷工は一目惚れするのだ。

△この時間！ この女のこの時のこと、この時の状態さえ表現できればいい、と私は「俳優志望の人たちに」言ってきたわけである。この時間のことをどう言えればいいのか、よくわからない。明らかにこの女は、その時間、実に「印刷工の若い男に」無防備に「見られていた」わけであるが、この無防備を「見せる」ことが出来たら、と私は思うのだ。そ

して結局のところ、人間は、常にこのような状態であるのだと確認したい、そのために私は演劇をやっているのだ、とさえ思っている。▽

と書いていたのはもちろん寺山修司ではない。このように書いていたのは岩松了であった（「私はどういふことを考えながら演劇をやっているかということ」『夜想』32）。ことはけっして演技論（演出論）に局限されるべきではない。岩松のこの言説はそのような主題をもっている。

△無防備を「見せる」▽ことよって△見られる▽とは、一体どのような状態をさしているのかということになる。それは舞台における△見られる▽ことをやめたリアリズムとでもいうほかはない。しかし俳優にとっては、これ以上の矛盾はない。舞台のうえで俳優は観客に△見られる▽以外にその存在意義はないからである。かりに俳優じしんが△見られる▽ことを忘れたならば、その瞬時に、そのときから俳優は俳優としての意味をたちまちうしなってしまうざるを得ないからである。

もちろん第四の壁のむこうには観客がいる。その観客と俳優との関係をどのように考えたらいいのだろうか。観客も俳優を△見ている▽ことを忘れなければそのような理想的な関係は成りたないだろう。岩松了のいうところの印刷工の若い男は、その女を△見ていた▽と認識していたのだろうかという疑問もわく。もちろん△一目惚れ▽するのだから△見られた▽のにはちがいない。しかし舞台を△見る▽ことを自覚した観客を目の前にしてしまつては、その当の俳優が△見られる▽ことを忘れたとしても、その関係、観客と舞台との理想の関係は、成りたないように思われる。

寺山修司の△綱領のない革命▽なるものの実行についてもこの岩松了の演劇（演技）論に学ぶことができる。

寺山修司は、フランスの恋人たちが第三者の目によって恋を成就させることを例にあげ△見たいのであって、見せつけられたのではない▽と書いている（『しばし地球を止めてくれ、僕はゆっくり映画が観たい』）。つまり△見せつけるの

ではない演劇」ということである。それは寺山修司にならえば、不特定の未知の市民にせりふを送りつけることであり、忘れものの通知を送りつけることであつた。△見る▽△見られる▽関係をかぎりなく平準化してゆくと、そこには舞台と日常の逆転あるいは同一化がおこなわれてゆく。より具体的にいえば、市民生活を△見る▽視点だけが劇的にのこるのである。市民にせりふを与え、手紙を送りつけた当の寺山、あるいはそのことにかかわつた俳優は、その作業が終了した時点で、こんどは観客のがわにまわっている。△見る▽がわにまわつたときに、すでにかれらは戯曲家として、俳優としての存在意義をうしなっている。

しかし△無防備を「見せる」▽ことが演劇における俳優の理想だとすると、寺山修司の演劇は一見、まったくその対極に位置づけられているかのようにも見えている。寺山修司その人が語るように、天井桟敷の設立理念は「見せ物小屋」をうたっていたのだし、その活動も、いつも観客にたいして△見せる▽ことに挑戦的、挑発的、すうらあつたのにはかならないのだから。しかしすでに語りつくされてしまっているかにみえる演劇のリアリズムという視点から寺山演劇論の問題に触れてゆくと、意外と筋がとおっており、方法的には岸田國士とまったく別の方向に進みながらも、その原点で深くむすびついていたことに改めて驚かされる。つまり演劇の近代から現代を測定する規準をつくりだした岸田演劇論のラディカルな批評を寺山演劇論にも読むことができるのだ。寺山の作品も、その根底にはゆるぎない一貫した思想があり、あるいは岸田よりも単純明快に演劇におけるリアリズムとは何かということについて問いかけていたことが分かる。

寺山修司が演劇を解体することによりリアリズムにむかつたのにたいして、たとえば岸田國士は戯曲家と演出家と俳優とが演劇を生成してゆく関係を衝突させながら、演劇のリアリズムを探索していたように私には思われる。

岸田に「是名優哉」という一幕物がある。(注)戯曲家の書いたせりふを劇の途中で放棄した男に扮した俳優に、演劇論を語らせることによって、観客と俳優の絶対的な△見る▽△見られる▽△関係が大きくゆらぎはじめる。しかしそうした俳優の△独白▽すらも戯曲家によって書かれていることを知れば、(さらにこの戯曲が、戯曲のなかの戯曲という入れ子の構造

になつてゐることを知れば)、かれと舞台〔日常と非日常〕の相互の關係がきわだつて見えてくる。

いわば△見られる▽ことでたちあらわれてくる無防備な眞実と、△見られない▽ことでたちあらわれてくる虚偽との關係は同じ岸田の「命を弄ぶ男ふたり」にも顕著である。

「命を弄ぶ男ふたり」には、眼鏡をかけた男と繻帯をした男とのこの二人の自殺志願者が登場する。二人はたまたま自殺の場所としてえらんだ鉄道線路、その土手にはちあわせをする。この二人が出会わなければ、眞実はたちあらわれないという仕掛けになつてゐる。かれらは、互に△見られてゐる▽から死ねないのではない。ほんとうは自殺はしたくない、△生きたい▽がゆえに自殺できないのである。しかし二人はそのことに気づいてはいない。△生きてゐる▽自分を許すことができないがゆえに、死を決意したのである。だれにも△見られてゐない▽から自分のそうした虚偽を發見することができない、といつてもいいだろう。しかしこの二人の男が相互に△見られる▽ことにより△生きたい▽という眞実を發見することができるのだ。

それは劇場という制度をかくれみのに行使される演劇という虚構フィクションには、現実〔眞実〕はないといふ認識にほかならない。

△黒澤がおかしてゐるべつの過ちはもし六ちゃんが見えない電車の車掌であることを異常な出来事として扱うならば、その対立概念であるところの日常的現実とは、あくまでも現実に即して描かねばならない。▽

黒澤明の映画『どですかでん』についての寺山修司の批評である。血ぬられた犯罪でもなんでもおこりうる演劇という虚構フィクションの対極にあるのがそれを△見る▽観客一人一人のかかえる市民生活という現実である。寺山は、『どですかでん』のように、対立概念である日常的現実までを管理できない演劇を、観客のなかの多種多様な日常的現実に対応させるため

に、非日常的空間をつくりだした。それはちょうどモノクロ写真のやみがふかいほどに光がきわだってみえるのに似た感覚である。舞台が非日常「異常」であればあるほど、それに誘発されて、観客にひそむ日常的現実がきわだってくる。舞台の幕のむこうに存在する日常的現実を再確認させられる。

△語り▽による△騙り▽、その△だまし▽というフレームが、さらに△ばらし▽という大きなフレームによってくくられている『日本人のへそ』にも、また平賀源内の内面と外面、△裏▽と△表▽を視覚化し、明るみに出すことによって源内の本性を点検した一代記『表裏源内蛙合戦』にも、演劇という虚構の△ばらし▽による非日常から日常的現実への転換が行使されている。それが井上ひさしのたくらみだった。

二 戯曲と演技

△綱領のない革命▽は、戯曲と演技の質の問題にもかかわらずにはいなかった。かれらはすでに書かれた言葉としてある戯曲を排除した。演劇は戯曲が上演されることによって自己完結するのではない。戯曲が上演されることによって新たなテキストがつくられることにかかれらはより自覚的だったということである。だから戯曲それ自身が社会的承認を得るということもおこりえないのである。

同時に演技はその劇空間（意識）、いわばトポスと分かちがたいものとしても作用した。戯曲の言葉は、身体表現とおしてはじめて演劇の言葉たりうることになるのだが、演技にも制度からの解放が意味されていた。そこには理性による身体表現の統制と、自発性による身体表現とを統合したイマジナルで自在な身体表現が要請される。

唐十郎の『特権的肉体論』からの引用にならえば、それはこういうことである。

△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すのだと僕がいえば、そこらにいる劇作家然とした奴らは嫌な顔をするに違いない。何故ならばそれは気が遠くなる話だからだ。つまり、そんな役者はいないからなのだ。これは演劇の衰弱でなくてなんであろうか？▽

「戯曲と演技」とは、すなわち△役者▽の復権が意味されていた。△役者▽は戯曲家から戯曲を受けとることによって△変身▽するのではなく、すでに△役者▽のうちに△変身▽の感覚がつけられているということが意味されている。唐十郎の状況劇場とは、そのような△状況▽をこそさしていたのである。

一九八四年になり、早稲田小劇場を SCOT と改称した鈴木忠志は、後年いわば鈴木メソッド、SCOT の演出（演技）教程とも呼ぶべき『演劇とは何か』（岩波新書、一九八八）をまとめるのだが、そこでもまた△役者▽の精神が戯曲を呼び起こすことによって、演劇をその衰弱からよみがえらそうとしたことにおいて少しも変わりなかったといってもよい。

鈴木忠志は△言うべき台詞はすでに決定されているのではなく、発せられたひとつの言葉と身体的所作が分かちがたく結びついて、自己の本当の存在と媒介者なしに関係を結ぶのである▽（側面的演技考）と書いている。俳優とは△舞台の身体感覚を遊ぶ▽人間であり、演劇とは言葉の在り方によって引き起こされる身体感覚の遊びであると定義づけていたのである。

早稲田小劇場（鈴木忠志）の構成台本『劇的なものをめぐって』（工作舎、一九七七年）についての太田省吾の次の感想がただちに思いだされる。△この構成台本は私にとっては戯曲の定義を満さぬなものでもないものであり、戯曲の現在の達成の基準として最も興味深く読むものの一つである▽。この構成台本は、演技が呼び起こす新たな戯曲（テクスト）であるということであった。

鈴木忠志とほとんど前後して転形劇場を推進しはじめたその太田省吾も、戯曲は戯曲それ自体としての完結をめざさないということ、『劇的なるものをめぐって』についての批評をとおして語っていたのである。劇Ⅱ戯曲ではなく、劇Ⅱ舞台（演技）であるという、すこぶる自明の発見であった。

戯曲は、劇が演じられることにより新たに創造される。すなわち演技という身体表現（感覚）それ自体をもって劇は測定されるのであって、けっして戯曲に回収されることはないということである。

一九七七年一月に矢来能楽堂で初演された太田省吾の『小町風伝』が画期的な事件であったのはそのためである。

△この台本において、老婆、少尉、男、子供たち印の科白（及び 印のある科白体の卜書）はすべて沈黙のうちにあるわけであるから、終始、舞台の上でありながら、彼女は一言もことばを発することなく、沈黙のうちにあることとなる。▽

劇の根拠は、戯曲ではなく、それが演じられることにより生じる。しかしそのとき戯曲は、劇がせりふを排除し、沈黙の豊かさを提示することによって逆照射される。沈黙にかくされ排除されたせりふが、身体表現（感覚）によって生きよみがえりうるものが納得されるからである。従ってそのことは必ずしも戯曲それ自体を無化せしめることを意味してはいない。△沈黙のうちにあったとしても、それは内的にも無言であることを必ずしも意味してはいない▽ということ、『小町風伝』という△台本▽に書かれた無言の戯曲の言葉が証明してくれていたからである。劇の本領は身体表現にあるのではない。せりふの（沈黙の）豊かさにこそあるのだ。太田省吾は、この沈黙の豊かさをさらに『水の駅』シリーズでおしすすめてゆく。

きつとそれはコロンブスの卵にも等しかったのだが、あとにもさきにももちろん誰も太田省吾のこのような△台本▽をけつして書きはしなかった。しかし改めてそう思いなおしてみるときに、演劇（演技）的言語がいかに戯曲に求められねばならぬかということに私たちは気づかされるのにはかならない。このときはじめて劇△舞台（演技）であるということが、同時に劇△戯曲でもなければならぬという逆説を成立させるのだ。

かつて岸田國士の説いた「演劇の本質」、演劇革命の綱領もまたそこにあつたのにはかならない。

△演劇は戯曲の頼りとする文字の生命から、新しく声、形及び動作の生命を創造し、魔術師の如く公衆の前に現はれる。声、形及び動作の生命、これはなるほど戯曲のどこを探してもない。

△戯曲のもつ「美」は、文学の他の種類に於ては求め得られない、——少くとも第一義的ではない——「語られる言葉」のあらゆる意味における魅力、即ち、人生そのものゝ、最も直接的であると同時に最も暗示的な表現、人間の「魂の韻律的な響き（動き）」に在ると云へるのであります。▽

太田省吾にならえば、△科白▽として外化されない△科白▽、にもかかわらずどうしても△科白▽として活字化されてしまつてゐるその△科白▽にこそ、劇△演劇的言語が要請されるのだ。

太田戯曲は、戯曲（言語性）と劇（身体性）との関係性をきわたせるための実験としてあつたと理解することもできるだろう。演劇には身体表現こそが説かれるべきであるというような見易いことではなかつた。

当初鈴木忠志と出発した別役実もまた従来からのフォーマルなりアリズムの演劇的言語、それ自体で自己完結する論理的言語の有効性を排除したのだった。私たちはこれまで演劇の論理にそむかないつくられた現実を見ていたのにすぎない。もとより現実には論理にかなうこと（言語）など、どこにも見つかりはしない。私たちの現実がほんとうは不調和で

みせかけの、お座なりであいまいでいってしまえば虚偽にみちた言語を語ることの一般を考えてみればよい。

私たちはこれまで無理やり筋道をとおした演劇という虚構フィクション「現実」を見せられていたのにすぎない。いや私たち、おおくの観客は物語の生成に筋道をとおさなければ、それはどうしても演劇という虚構ではないという信念をもっている。しかしそこで語られてきたのは、ほんとうは演劇的言語ではない。

ベケットやイヨネスコとの出会いが別現実の出発と無関係でなかったのはそのためである。不条理こそがいちばん論理（条理）になかった現実としてある。不条理劇と無理に名づけられたベケット劇にこそ、演劇という虚構フィクションがかくされている。《会議》は《会議》であるという戦後民主主義のトートロジイを証明した別現実の『会議』が、一九八二年に手の会結成十周年記念公演として紀伊國屋ホールで上演されていたのだった。

劇的なるものをめぐっての探求が、演劇的シチュエーションそれ自体に向けられていたのが清水邦夫の戯曲だった。

むろんここで岸田國士の帰国第一作であったところの「チロルの秋」、《空想の遊戯》《真剣なお芝居》が、《お芝居》の中にしくまれていたあの「チロルの秋」を思いうかべてみるのもいいだろう。もちろん「是名優哉」でもかまわない。

清水戯曲のそれもまたピランデルロの『作者を探す六人の登場人物』や『ヘンリー四世』の役割演戯における《ゲーム》《レッスン》を思わせる。清水の劇空間は、コンヴェンショナルな演劇的言語の基本的な約束事そのものものもつかかわしさを挑発する。演劇という虚構フィクションを転倒させることにより、現実をあばき、明るみに出す。

演劇という仕掛けの解体、ズラシとバラシが、現実についての批評、または人間についての関係批評をつくり出すのだ。《ゲーム》または《レッスン》が破綻し、演技それ自体、さらに演技者自身のアイデンティティが問われることになる。

アンダーグラウンド演劇の、その演劇のカタチがわいざつさやいかかわしさにあるのではない。かえりみれば、内的に有言たることを求めるいわば地下生活者の、こうした演劇的言語／身体表現（感覚）こそが、アングラ演劇、つまり地下

演劇という訳語にもっともふさわしい一例であったように私には思われる。

注1 大笹吉雄は「アングラ演劇の誕生・60年代の演劇」(『同時代演劇と劇作家たち』劇書房・構想社、一九八〇)で次のように書いている。

▲「アングラ演劇」がいつ誕生したのか、一見、その正確な年月を押さえることは困難である。その名称がいつとも知れず、誰からもなく付与されていた俗称だという事情によるが、それに関して一つはっきりいえることは、「アンダーグラウンド」と自ら冠した劇場が、六六年の十一月に開場したという事実である。都内・西麻布にある「アンダーグラウンド自由劇場」がそれであるが、観客の収容人員がわずか六〇のこの小劇場は、その名のとおり小さなビルの地下にあった。翌六七年の六月には、アートシアター新宿文化劇場の地下に、ほぼ同規模の蛸座ができるが、ここもまた「アンダーグラウンド」を称していた。今までのところ正式に「アンダーグラウンド」と名付したのは、わずかにこの二つの小劇場だが、「アングラ演劇」という名称が、この二の劇場の開場に何らかの形で触発されたのは疑いがない。結果的にこの名称は、これら二劇場に先立って、六五年に開場していた代々木小劇場の動きをも、ずっと後には包括的に意味するようになっていったが、演劇集団変身が拠点劇場としたこの小劇場は、普段は劇団の稽古場であり、地下にはなく、れっきとした地上にあった。その角度から見ると、「アングラ演劇」という名称は、そもそも意味するものと意味されるものとに大きな開きがあったのである。事実、「アングラ演劇」といういい方は、地下劇場で上演される演劇ということをあらわさなかった。というよりも、この時期、地上劇場で上演された演劇が、ことばそのままの意味において、「アングラ演劇」とは呼ばれなかった。

▲後に指摘するように、状況劇場は名さして「アングラ」と呼ばれていた。そう呼ばれて一年近くもたっていたが、そうであるなら、今日同志とされる「アングラ演劇」と「小劇場」は、自ずと別のものだったといえる。そして、新劇人が拒絶反応を起こしたのは、それまでも新劇人が口にしたことのある小劇場ということではなく、「アングラ」ということばとそれが惹起するイメージであった。その意味では、アートシアター新宿文化劇場が、六三年六月にはじめたユニークな演劇活動の、縮小された地下版であった蛸座の民芸公演と、自由劇場の活動は、他人というよりむしろ肉親だったのである。

▲「アングラ劇場」ということばは、演劇用語というよりは、まず、異様な風俗、まがまがしい日常の異物として、意識されたといっている。それは初期の「かぶき」という語感に近かったのだといえはいい。そしておそらく、そういう風俗の意味合いを籠めて、明らかに「アングラ」といわれたものは、状況劇場がもっとも早い。状況劇場の異様な芝居は、「アングラ演劇」という新

造語に実質的な内容を与え、そしてイメージを決定した。

「アンダーグラウンド蝸座」の開場二カ月後、すなわち、六七年の八月に、状況劇場はほとんど隣地ともいえる花園神社境内に、はじめて赤いテントを設営し、『腰巻お仙・義理人情いろはにはへと篇』（唐十郎作・演出）を上演する。現代の演劇を語るうえで、それは画期的なできごとであったが、その意味が評価されるようになったのは、はるかに後のことであつて、この時は風俗として「事件」であつた。▽

注2 例えば大笹吉雄に「新劇文学論——かぶきと新劇あるいは日本の近代について」（『正統なる頽廢』河出書房新社、一九七八）がある。

▲今さら断るまでもないことだが、新劇と呼ばれるわが国の近代劇の草創期から、新劇とかぶきの統合は、一つの演劇的課題として演劇人の脳裏にあつた。

▲結局、木下「順二」はかぶきを様式演劇とし、新劇をリアリズム演劇と解して、二者の統合は不可能だという風に変えるが、こういう意識やところが底流としてはありながらも、現代の日本は、そうした意味での「演劇」を持っていないことになる。演劇といえは具体的にはかぶきであつたり新派であつたり、新劇であつたり能であつたりというように、個々のジャンルとして成立し、最近では「アングラ」と呼ばれる新演劇が、誕生したばかりだという状態にある。▽

私は『鹿鳴館』についてのメモ（『解釈と鑑賞』一九九二・九）において、次のように書いたことがある。大笹のいつていたところの▲新劇とかぶきの統合▼を『鹿鳴館』にもみつけておきたいということである。

▲歌舞伎における思ひいれの用法を、話すように話す口語（文体）に適用すれば、おそらくこのようなダイアレクティブが成立するであろうという好見本を、三島由紀夫は『鹿鳴館』という戯曲の文体で実験証明してみせてくれたのである。

▲演劇とは何かというこの古くて新しい問いをめぐって、または近代リアリズムという演劇様式に悩まされつづけてきたわが日本の近代劇に、恐るべき歌舞伎の表現方法の浸透、例えば雨が降ればこうなり、雪が降ればこうなり、流涕の型はこうであるといった表現、伝統的約束を、近代戯曲の文体に強引に生かそうとしたのが三島戯曲の反近代の実行にはかならなかった。▽

注3 扇田昭彦編『劇的ルネッサンス現代演劇は語る』（リポポート、一九八三）における、寺山修司の言説を引用する。

▲劇場が、劇場という制度を受け入れた時から自壊していく、つまり劇場の中で近代劇の崩壊がはじまるのを見せる以外にね、なにができるんだらうかっていう感じですね。

▲やってみたいのは、一つの村落とか地方都市みたいな所に、俳優がひとりふたりと移り住んで行つては、町ぐるみを演劇化しな

がら、変革していくっていうことです。最初のひとりは、アパートなんかを借りて、牛乳屋に就職したりしてね、それからホステスに女優がふたりぐらい入りこんでね、住み込んでいくっていう形で、どんどん町の中に入り込み、小さい町がね、演劇的に変化してゆく。「綱領のない革命」というかね、そんな形での市街劇をやってみたいですね。▽

注4 小論「演劇という虚構」(『日本文学史を読むⅤ 近代2』有精堂出版、一九九三)を参照。