

## 空間／身体／時間を通して演劇を考える。

講師：高橋宏幸

高橋は、三好十郎など近代演劇からアングラ演劇、そして現在までつながる「民衆」の問題を取り出したあと、イデオロギーが機能不全に陥った 90 年代以後の日本演劇史を丹念に読み解き、東日本大震災と比較するかたちでオンライン演劇についての見解を述べました。

### 三好十郎の転向をめぐるアナーキズムと日本型ファシズム

1 日目に高橋が取り上げたのは、劇作家・三好十郎(1902-1958)です。

三好十郎というと、ある世代にとっては「新劇の劇作家でしょ」というイメージが強いかもしれませんが、しかし、高橋は、三好十郎が 2020～2021 年、もしくはそれ以前から、ここ十年ほどの間、新劇という垣根を越えて、商業演劇や小劇場、公共劇場など、さまざまな場所で上演され、しかも演劇界で高い評価を得ていることを指摘します。

では、なぜ三好十郎がこれほどに受け入れられるようになったのでしょうか？

ある世代にとって、三好十郎の一般的なイメージは『斬られの仙太』(1934)の転向文学、もしくは戦後だと『炎の人 ゴッホ小伝』に象徴される作家でしょう。1930 年代の転向小説とは、プロレタリアートが弾圧され、投獄され、天皇制のもとでマルクス主義を容認する過程、もしくは放棄する過程を描くものです。

しかし、三好十郎の転向の仕方は特異で、『斬られの仙太』では圧政に苦しむ農民を解放すると言っておきながら、実際には権力闘争に明け暮れる天狗党(=共産党)も批判的に描いた。つまり彼はマルクス主義／共産党のインテリによる教条主義的なテーゼを批判するかたちで転向し、人間(民衆≒農民)賛歌に舵を切った。

だから三好十郎は、戦後、平野謙などの文芸評論家に評価されて、共産党からの距離をとった「転向の作家」として上演され続けた。しかし、ここで高橋は、三好十郎が本当に「転向」したのだろうか、従来の作家像を覆す議論を提起します。高橋が注目するのは三好十郎の「アナーキズム」です。

「三好十郎はそもそもアナキズム系の詩人として出発している。雑駁ですが、マルクス主義芸術は、プロレタリアートとして工場労働者を媒介にして革命を目指しますが、単純化するとアナキズムが媒介にするのは民衆ですね。だから、三好十郎はころころ転向しているわけではなくて、最初から「農民≒民衆」に根ざしている点で、終始一貫しているのではないか。」

高橋のロジックとしては、「アナ・ポル論争」をはじめ、1920年代あたりのアナキズムは、帰農思想を源流の一つに持つ。石川三四郎などを含めて、帰農思想は、田舎を再発見して、今で言うとロハスやジブリのアニメ作品のように、田舎暮らしで素敵な生活送ってみようよ、という都市のファッションとしてあった。

だから、ときにアナキスト系の人たちは、農民≒民衆に根ざしているからこそ、民衆が支持した戦争賛美にも向かう。例としてアナキスト系の詩人として、1920年代にはアヴァンギャルド芸術運動をした詩人の萩原恭次郎も、最終的にはアジアと戦争賛美に向かう過程で亡くなる。つまり、「民衆≒農民のために」という目的において、アナキズムは非転向のまま右翼あるいは日本型ファシズムと結びつく。「アナキズムと右翼」という文脈には、橋孝三郎や権藤成卿など農本主義者の流れがかつてしばしば議論されましたが、三好十郎も広く言えば、右翼とは言わないけれど、そのアナキズム的な文脈にのるのではないか。少なくとも、当時の民衆が支持した程度に、一時期戦争にシンパシーを持っていたのは確かです。したがって、三好十郎は転向していると同時に、転向していないのではないかと高橋は言います。

### **三好十郎から吉本隆明／アングラ演劇を経て「民衆／大衆」の問題へ**

それでは、三好十郎はなぜいまこんなに上演されるのか？ わかりやすい理由としては、死後50年を経て著作権フリーになったこと。より政治的な理由としては、右翼・左翼のようなイデオロギーが濾過され、機能不全に陥った時代だからだと高橋は分析します。

「三好が上演される理由は、彼の戯曲に一見するとイデオロギーがないように見えるからです。もともとはアナキズムと結びついて貧しい農民≒民衆に注がれていたまなざしは、単なる歴史劇や人間賛歌の物語としてしか読まれなくなりました。」

もうひとつ、高橋が指摘するのは、三好十郎とアングラ演劇のリンクです。一般的に、新劇

系に属する三好十郎と、反新劇を掲げた 60 年代／アングラ演劇とはべつものだと思われていますが、アングラ演劇にとっても、「民衆／大衆」は重要な思想的支柱でした。

そこで高橋が重要な媒介者としてあげるのは吉本隆明です。彼は共産党の教条主義を批判し、新左翼のイデオログとなったカリスマ的存在でした。その吉本が三好十郎を高く評価している。一方、吉本隆明の影響を強く受けた福田善之は、『真田風雲録』(1963)で、吉本の語った新左翼の学生を物語化し、『袴垂はどこだ』(1964)では、民衆≒農民たちが袴垂という「わたしたち」のヒーローを作る民衆賛歌を描きだした。こうした歴史的な経緯があり、アングラ演劇に「民衆の演劇」の理念が、直接的な系譜ではなくとも、継承されていったと言います。

最後に、高橋が取り上げたのは、三好十郎の『殺意』(1950)です。最近、上演されたというのがありますが、これは知識人批判の戯曲であると高橋は解説します。とはいえ、「あなたの言葉は民衆から離れている、民衆の言葉ではない」という知識人批判は、諸刃の剣でもあります。じゃあ、革命の主体たる民衆なんてどこにいるんだい？ という疑問を突き返されるからです。実際、1980 年代のバブル期に、民衆のイメージを喪失したアングラ演劇世代は、とくに黒テントは東南アジアに目を向けて、「アジア演劇」として民衆の原像を求めていったのではないかと高橋は語ります。

つまり、アナキズム的主体としてあるべき「民衆」は、左翼・新左翼運動の歴史のなかで次第に見出し難くなり、現在に変換すれば、三好十郎の描く「民衆」は、たとえばネトウヨ的、もしくは Twitter でがんばる「なんとなく、リベラル」な層であり、それはイデオロギーなき浮遊する大衆層でもある。それはどのようにでも転化する層でしょう。

## **1990 年代と歴史の終わりと平田オリザ**

1960 年代～80 年代までは小劇場第何世代といったジャーナリズム的言説が機能していたのに対し、90 年代は、そうしたかたちで新しさの価値基準を共有することが難しくなっていく。

世界史的な動向としては、1989 年の壁崩壊でソ連が解体し、資本主義の勝利を告げる「歴史の終わり」が進行していくなかで、史的唯物論における歴史の理念と歴史なるものが機能

不全に陥ったと振り返ります。

それにともない、アングラの時代といった新劇との世代を画する歴史的根拠も消滅します。歴史の理念が機能していたからこそ、新しい歴史を担う主体として、時代の更新を宣言することが、アングラにはできたからです。いわば、正統をめぐる闘いができた。

90年代中盤からは「静かな演劇」の議論が盛り上がりました。平田オリザ、岩松了、宮沢章夫、京都の松田正隆、鈴江俊郎、土田英生などの名とともに語られる「静かな演劇」は、バブルの反省として登場した(扇田昭彦)とも言われましたが、今から振り返ると、平田オリザなどは、演劇史を戦略的に参照することで、第二の岸田國士として自身の作品を表立って言わないまでも、位置づけてきたのではないか。実際に、リアル・ポリティクスとしての政治との距離も近かった。

一方、90年代は松尾スズキなどジャンクな演劇(その後の内野儀のJ演劇論とも関連する)が出現した時代でもあります。歴史がなくなるということは、革命のような目的設定がなくなることであり、その歴史以後の文化的表象としてジャンクな演劇があったのではないか。

### **「歴史以後」における、なんとなく、リベラルな公共劇場**

高橋によれば、90年代は新劇・アングラ・小劇場、そして商業演劇の垣根が壊れていった時代でもあります。たとえばこの時期、演劇史に名前が浮上してきた人たちには、「静かな演劇」以外ですと、鐘下辰夫、松本修、永井愛、坂手洋二などがいる。鐘下は青年座、松本は文学座出身だが、小劇場演劇の演出家と見られていた。永井愛も80年代から活動をはじめていたけれど、名が知られていくのは90年代で、彼女は俳優座の養成所から始まった桐朋学園出身だった。新劇出身の演出家でも、小劇場出身の俳優を使ったり、その逆もあった。また、95年のオウム事件の衝撃は、劇団制度からユニット制への流れとなる。また、世田谷パブリックシアターや新国立劇場といった公共劇場の誕生と、助成金制度の整備が進むことによって、新劇・アングラvs商業演劇の対立軸も曖昧になっていった。

現在では、かつてなら「良質な新劇」と言われていたかもしれない、シライケイタ、劇団チヨコレートケーキ、トラッシュマスターズ(中津留章仁)、瀬戸山美咲(ミナモザ)、劇作ですが長田育恵といった小劇場系の諸団体・個人が、公共劇場の企画に呼ばれて活躍するように

なっている。つまり、新劇と小劇場の分けもほぼ機能しなくなっている。

90年代以後は、表現や言説のラディカルさを追求する作家も、かつてと同じ方法によってという限定はつきますが、減っていった。つまり、日常のなかに隠されたポリティクスを暴くことはあっても、直接的に運動として何かを訴えたり、闘争したりはしない。公共劇場にしても、ある一定の観客は呼ばなければいけないから、(一時期それは「ネオリベ化する公共圏」の言説で語られましたが) ラディカルな実験を企画することは難しい。政治的にも、公共空間は、かつての公権力場としての意味合いが削ぎ落とされ、「なんとなく、リベラル」な人たちが集まる場所として再設定された。それゆえ、ネトウヨとゲリラの・反権力的なラディカリズムも公共劇場には居場所を持つことができない。

## **00年代と世代論の回帰**

高橋は、00年代というくり方への違和感を表明します。00年代は——戦前・戦中・戦後、もしくは安保世代、団塊の世代のような世代論——および歴史の終わりのあとで共有すべき歴史が壊れてしまっているのだから、世代論的な語りは、本来失効している、と。「演劇は若者文化の更新」というイメージが「ゼロ年代」という呼び方では回帰したのではないか。ゆえに、00年代に注目を浴びた作家たちは、本来ならば歴史から解き放たれている。ただし、当時は同時代の表象を担う存在として認知されたのではないかと述べます。

- 岡田利規的、渋谷と若者たちの身体
- 岩井秀人的、引きこもりする身体
- 三浦大輔的、暴力とヤンキーたちの身体
- 松井周的、エロとしての本能の壊れた動物としての身体
- バナナ学園的、アキバのオタ芸の身体
- 本谷有希子的、物語(回帰する農村)としての身体

だから、00年代演劇は政治的抵抗や異議申し立ての手段としては機能せず、公共劇場や国際交流基金などを含んだ、ネオリベ化した公共圏の「市場」の論理に基礎づけられて、そこに「なんリベ」が懐胎していったのではないか。また、00年代の小劇場アーティストが、時代の表象をすくい取ったのに対して、00年代後半から10年代にかけて注目された藤田貴大(マームとジブシー)や柴幸男(ままごと)には、まるで80年代演劇的な時代の回帰

現象、ノスタルジーへの回帰が再び現れた。

## **2011-2021——見えない演劇をめぐる**

2011年の東日本大震災と福島第一原発事故のあとには、「演劇に何ができるのか」「震災にいかに対応するか」が、演劇の使命として意識されるようになりました。そこで高橋は、震災を物語化することの暴力性、震災の表象不可能性、そして「演じること」そのものに内包された暴力性——代理=表象することをめぐって——、そして当事者性と、当事者とはだれなのか、をめぐる問題を指摘していきます。

さまざまな応答がなされる中でも、二ブロール『see/saw』(2012)が、表象不可能性に対する応答として優れた作品になっていたと高橋は評価します。また、震災から時間が経つことで、震災を物語化することは可能になるのか？ という点で、谷賢一『福島三部作』(2019)に高橋は目を向けます。

それでは、COVID-19のパンデミックにおいて、演劇はどのような応答を目指したのでしょうか？ 高橋の見解では、そもそもCOVID-19は、政権批判ができたとしてもイデオロギーの問題にはなりにくい性質のものと言います。

たとえば原発事故の直後は、誰が組織するでもなく、ツイッターの呼びかけで集まった人たちから自然発生的にデモが生まれた。反原発デモでは、右左を問わないシングル・イシューが作られた。ところが、COVID-19では人が集まれないのはもとより、何のイシューで集まればいいのかもわからない。それに即応して、震災と原発事故のような社会的な応答責任を持ちにくいという事情があると高橋は考えます。

では、オンライン演劇には、何らかの「応答」の可能性はあるのでしょうか？ ここで、演劇の本質でもある、西洋の劇場の理念について、現在でも稼働する実際の劇場を例にして高橋は述べます。

そもそもシアターの語源たる古代ギリシャ語のテatronは観客席を指す言葉だった。たとえば、ミラノのスカラ座は、オーケストラシートから、階層化されたいくつものバルコニーシート、そして天井桟敷まで、たとえ上にいくほど見えづらくチケットが安くなるにしろ、本来、ヨーロッパ型の劇場は、そこに集うもの達を可視化するという、社会の縮図としての

機能があった。あらゆる社会階層を包摂する、劇場としての機能を持っている。もちろん、それは同時に記憶の装置としての劇場という歴史を伝えるものでもある。観客が演劇の空間を形成する構造は、人々が社会を形成していることのメタファーであり、劇場というものの理念を体現していた。

しかし、オンライン配信における演劇ではアSEMBリとしての「集まり」が見えない。だから、社会を可視化する演劇の力が削がれてしまっている。ウェブ空間でのコメントと炎上などの民意の表象はあっても、ここがひとつの考えどころだと高橋は述べます。

しかし、そのなかでも、ダムタイプ『2020』は、事前に京都ロームシアターで収録した上演映像を、同劇場で上映する（&配信する）といったかたちの実験的な試みをおこないました。それはメディアのなかの身体、それを見つめている観客たちを含めて考えさせられるということでは、ダムタイプのある側面として、現在の社会の状況も浮きたせていると高橋は言います。

またこの間、「オンライン配信とは演劇なのか？」という疑問あるいは議論が起こったことも事実です。20世紀初頭あるいは60年代のアヴァンギャルドのように「演劇とはなにか」をラディカルに問うたわけではないが、やはり「演劇とは？」の問いかけが現れた。したがって、総括的に見るならば、「演劇になにができるのか」から「演劇とはなにか」への流れとして、あるいはそれを両軸として2010年代の演劇を考えてみることはできるのではないか。

こうした視座の提示とともに、高橋の本講座は幕引きとなりました。