

斎藤（楠原）偕子教授傘寿記念出版に際して

毛利三彌

かつて、一九七〇年代から八〇年代にかけて、〈A M D〉という、若い演劇研究者のグループが東京にあった。このグループは、毎月のように集まって研究発表や海外の演劇事情の報告などを行っていたが、同時に、研究同人誌『あ・えむ・で』を一年に一回発行し、メンバーの自由な執筆による論文、翻訳、また、評判の舞台の合評やシンポジウム、ときに、いわば文士劇まがいのパフォーマンスを企画実行し、その記録などを掲載した。この機関誌は一九七五年から八五年まで十号つづいて、いささか「制度疲労」をきたし、三年後の一九八八年に〈A M D〉は発展解消して、日本演劇学会の分科会、西洋比較演劇研究会として再出発した。この研究会も毎年六、七回の例会をもち、その会報もまた、ささやかながら、論文、合評、シンポジウム記録などを載せた。だが、これもまた、約十年つづいた後に、学会紀要の体裁をとるジャーナルの発行に座を譲って今日に至っている。

〈A M D〉の当初から西洋比較演劇研究会へとつづく研究活動を、常に主導し、精神的にも物理的にも、グループの支えとなってきたのは、斎藤（楠原）偕子慶應義塾大学名誉教授であった。斎藤さんの下で、西洋比較演劇研究会は四回にわたって、国際演劇研究コロキウムも開催しているが、これは若い研究者の国際的視野を広げるのに、どれほど寄与したことか。斎藤さんの古希の祝いとして二〇〇七年に催した第四回目のコロキウムには、欧米の著名な演劇研究者たちが馳せ参じ、その発表論文は、『演劇論の変貌』の標題の下に翻訳され出版された（論創社、二〇〇七年）。

そしてこのたび、斎藤さんはめでたく傘寿を迎えられた。傘寿といっても、まだまだ平均寿命には達していないわけだし、いまだに若ものに劣らぬ活躍をされているから、ことさらお祝いするというのも失礼なのではないかとも思うが、一つの節目の記念として、上記の研究同人誌『あ・えむ・で』と西洋比較演劇研究会会報から、舞台合評、シンポジウム、パフォーマンス記録などを集め、斎藤さんの傘寿記念として一冊の本が編纂されることは大変喜ばしい。それらの多くに斎藤さんが深くかかわり、主導していたことから、記念として集め出版することが相応しいと考えられたのだろう。もちろん、それらが、今日でも読んで大いに面白いだけでなく、史料的にも、研究の面でも意味があり、ほとんど世に知られていない研究誌『あ・えむ・で』を再認識させるだけの意義もあると思われることも大きな理由になっているに違いない。

断るまでもなく、演劇上演が集団による創作であることはだれもが認めるし、その集団の中に、舞台側の人間だけでなく、客席にいる人間も含まれることも大方が認めている。そして舞台上で演じている俳優は、観客との間に、たえず心的交流があると、これまただれもが言う。だが、実際には、客の笑いかすすり泣きのような明らかな外的表現以外に、観客の無言の思いを俳優が感じることが、どれくらいあるものであろうか。いわゆるしわがくるというような客席全体の反応がとぎにあることを、歌舞伎ではしばしば口にされるが、上演中は客席を暗くするのが常態となってきた現代演劇の場合にこの言い方は普通されない。歌舞伎と同じく客席を暗くしない能楽の上演では、世阿弥の能楽論で見所の反応を重視することが上演の基本であるとされるにもかかわらず、少なくとも現在の上演では、舞台上の能役者の多くは客の存在に一切注意を向けていないかのように見える。(だからと言って、もちろん、離見の見が軽視されているわけではないだろうが。)もともと、上演中の客席の明るさに関しては、西洋も日本も、同じような状況にあった。野外あるいは半野外劇場で上演していた近代以前、あるいはルネサンス期には、通常、人工的な舞台照明は必要なかったが、野外から屋内劇場に変わったときは、俳優をどのように効果的に示すが常に問題であった。基本的には、屋内に入っても、舞台と客席の明るさには、さほどの差がなかった、というより、差をつけようがなかつ

たと言ふべきだろう。舞台照明の問題は、近代の電気照明の發明、工夫が始まることで、これによって舞台を特別に照らし出すことができるようになり、同時に、客席を暗くすることも可能となった。このことよつて、西洋演劇の場合は、十八世紀以来の舞台の現実描写への傾斜が、観客の存在を無視する方向に近づいていくことになる。それはとりもなおさず、観客の反応を無視することにもつながつただろう。客席を暗くしない日本の伝統演劇の場合は、電気照明が使われ出しても、舞台と客席の明るさに大きな差をつけなれきたが、そしてそれが、俳優と観客の交流を重んじていることの証左のように言われるが、歌舞伎でさえ、ときに客席を暗くすることが、いまや好まれる傾向にある。

もし、上演中の客席が暗くなることで、観客の存在自体が無になるとすれば、これは、舞台（作品）というものが、美術や文学同様に、送り手の制作品として自立することを意味するだろう。しかしながら、舞台と客席の間の交流を感じようと感ぜまいと、観客の存在なしに演劇が成立しないことは事実である。これは舞台芸術（上演芸術）すべての問題であるが、音楽演奏やダンスコンサートの場合は、かなりの程度、聴衆／観衆の存在を無視しても舞台表現が成り立つところがある。むしろ現代美術の方が、従来の美術概念からはみ出すようなパフォーマンスを伴つた制作もみられ、そこでは観衆の参加が不可欠であつて、演劇上演との区別がつけにくくなつてもいる。

こういう問題が曖昧なまま、演劇研究がつけられていることは、演劇上演の成立に観客が不可欠要素であると言ひながら、その観客の関与を具体的に示すことなく、あるいは、示す試みもせずに、演劇批評が書かれていることも起因するのではないか。世に行われている演劇批評では、集合的な観客の反応／批評が具体的に示されることは稀で、それが批評家の意識に登ることさえ滅多にない。舞台に対する複数観客の集合的批評は、通常の、一人の批評家の反応を記す演劇批評とはまったく異なるものとなるに違ひないが、たとえば、観客間で対立する反応がされたとき、それを上演後の批評として公にするにはどうすればいいか。戦後しばらくの間は、どの芸術分野でも公の論争がしばしばみられ、演劇界では、少なくとも、合評形式の舞台批評が演劇雑誌に掲載されることはかなり頻繁にあつた。（現在は、演劇雑誌『悲劇喜劇』が上演の対談批評を毎月掲載しているが、これは、単にふたりの批評家がそれぞれの意見を

述べるだけで、意見を異にして論争することは、先ずないようである。)

合評形式の上演批評が、上に述べた観客の上演関与の内実をいくらかでも示しているかどうかには、疑問をもつ向きもあるだろう。第一、合評といってもせいぜい数人の批評家によることで、それで多数の観客の反応を示しているとは、到底いえないからである。それでも、何人かによる批評が、舞台に対するまったく異なる反応、あるいは異なる評価を示し、互いに議論することで、観客の間の舞台へのいくつかの異なる見方を明らかにする手立てとなるとは言えないか。今日、新聞、雑誌に見られる演劇時評が、あまりに単一的で、同じ舞台を見ている読者には、物足りないだけでなく、まったく評価が違っていると思われることも少なくないが、おそらく後世においては、これらの批評が、歴史的な史料として残ることを考えると、演劇上演の歴史的評価についても疑問が増大してくる。

少なくとも、この問題は、上記の〈A M D〉および西洋比較演劇研究会では、常に意識されていた。演劇批評の問題は、しばしば議論の対象とされ、舞台と客席の関係は、例会における発表者と出席者の関係に近いということ、発表の際には、発表者と出席者の間だけでなく、出席者同士の間でも、忌憚のない討論のなされるのが通例であった。発表時間より討論時間の方を大幅に多くするわれわれの方式は、先述の国際コロキウムでも実行され、海外の研究者をいまさらながら感心させた。そのせいで、とわれわれは考えたいが、この方式は、いまや海外にもかなり広がっている。また、この方式の延長として、〈A M D〉や西洋比較演劇研究会の例会では、舞台合評や、特別な主題による討論会をしばしば開催したが、ここでは沸騰した議論の見られるのが常であった。そして、それをいつも先導していたのは斎藤さんで、彼女が、特に演劇批評のあり方に関心をもっていたのは、演劇研究者として大学で教える傍ら、著名な演劇批評家として健筆をふるっていたことから、当然であるとも言えるだろう。演劇批評は、大学を定年退職されてからもつづけられている。

最後に、蛇足に等しいが、斎藤さんが創立メンバーの一人となってできた〈A M D〉設立の概略を述べておく。

〈AMD〉には、実は前身があつて、それは、俳優座の千田是也氏が、一九六五年だか六六年だかに、東ドイツの会議に出かけられ、ドイツ語の上演台本を山ほどもらつて帰国したことに始まる。千田さんは、それらを一人で読むのは大変だからと、ドイツ演劇研究者の内垣啓一、岩淵達治の両氏に相談され、周りにいる若いドイツ演劇研究者を集めて、それらを手分けして読んで内容をまとめるという作業を行なうことになった。わたしはちやうどアメリカから戻つたときで、ドイツ演劇を専門にしているのではなかったが、ドイツ語が読めるなら参加しないかと、俳優座に入つていた大学時代の友人である加村超雄に誘われて、その集まりに加わつた。集まつた二十代後半から三十代の若いドイツ演劇を志す研究者には、思い出すままに記すと、宮下啓三、越部暹、大久保寛二、蔵原惟治、尾崎賢治といった面々がいた。この集まりに名前をつけようということ、それを〈AMD〉(Arbeitskreis des modernen deutsches Drama)とした。だが一年くらいで、この作業が終わると、あとはすることがなくなつて、なんとなく一年に二、三回集まつて、取り留めない話をするだけのグループになつてしまつた。それで、若手のメンバーが語り、これをより広い演劇領域の研究者の集まりに拡大して、研究会の形で活動しようということになり、ここに、西洋各国の演劇を専門とする若い研究者の参加を募つた。あるいは、俳優座内にすでに、そういう集まりのようなものがあり、合流したということだったかもしれない。ともあれ、斎藤さんは最初からこの新しいグループのメンバーだつた。この集まりの名称は、〈AMD〉から、〈ドイツ〉(deutsches)を省いて、〈AMD〉とすることにした。つまり〈モダン・ドラマの会〉である。したがつて、〈AMD〉の足元は、一九七〇年前後だつたと思うが、斎藤さん、蔵原さんは、すでに演劇雑誌に舞台批評を書いていた。他にも、戯曲の翻訳、評論で演劇界とのつながりを持つものが少なくなかつたが、大方はあくまで演劇研究を自らの課題とすることで、いわゆる職業的な批評家とは一線を画していた。その点は、すでに触れたように、斎藤さんの場合、もつとも顕著であつた。また、そのころは、いわゆるアングラ演劇が台頭し始めたときであつたが、もともとが俳優座とのつながりから始まつたグループであつたから、演劇界の新しい動きに当然関心は寄せながらも、従来の〈新劇〉の、ドラマ中心の演劇観を捨てようとはせず、〈アングラ〉系の批評家、研究者からは、なんとなく距離を保っている感じがあつた。それが、〈AMD〉を目立たない存在にして

いた理由だろうが、それによって、このグループの研究が長くつづいてきたことも事実だろう。

だれでも一度顔をだせば会員になり、会費はなしということであったから、メンバーの入れ替えはかなり頻繁にあった。俳優座の女性演出家宮城玖女与さんをはじめ、新劇団の若い演出家や俳優もときには顔を出した。それらメンバーの名前は、本書収録の記録からわかるだろう。しかし、〈AMD〉の中心には、常に斎藤さんがおり、西洋比較演劇研究会となつてからも、それは変わらなかつた。西洋比較演劇研究会は、いまは、より若い世代の研究者たちが運営しているが、斎藤さんが会の支柱となつていないことに違いはない。おそらくこれからも、それはつづくだろう。

(もっり・みつや)

収録したものは、大きく三つの範疇に分けられている。舞台合評、座談的シンポジウム、会員によるパフォーマンスの記録である。それぞれの範疇では、基本的に発表された年代の順に並べた。舞台合評、シンポジウムは、ときに、発言者の名前をそのまま出すのではなく、A、B、Cなどの符号にした場合もある。意見の違いや対立を鮮明にするために一種の編集をほどこしたからである。最後のパフォーマンス記録の対象となったものは、かなりユニークな試みで外にあまり例がないだろうが、その意図、方法などは、そのつど、まえがきとして記されている。

演劇を問う、批評を問う——ある演劇研究集団の試み 目次

斎藤（楠原） 偕子教授傘寿記念出版に際して 毛利三彌 3

第一部 舞台合評

1 イブセン劇の可能性——俳優座（六本木小劇場）イブセン連続公演（一九七八年）AMDメンバー 14

2 木下順二『子午線の祀り』をめぐる（一九七九年）AMDメンバー 37

3 演劇時評——チエーホフ舞台など（一九八〇年）AMDメンバー 61

中本信幸／利光哲夫／毛利三彌

4 ハロルド・ピンター——俳優座公演『バースデイ・パーティー』をめぐる（一九八一年）AMDメンバー 78

一ノ瀬一夫／島田安行／毛利三彌／清水豊子／宮城玖女与／蔵原惟治／小島康男

5 第五次『子午線の祀り』について——十三年の変化と不変（一九九二年）AMDメンバー 97

6 劇団第七病棟の現在（一九九二年）

106

齋藤偕子／一ノ瀬和夫／毛利三彌

7 『リチャード三世』をめぐって

——ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー公演（グローブ座）（一九九三年）

120

齋藤偕子／狩野良規／小菅隼人／一ノ瀬和夫

8 横内謙介と善人会議Ⅱ扉座の演劇——『うたかたの城』をめぐって（一九九三年）

134

齋藤偕子／一ノ瀬和夫／坂原眞里／岩原武則

第二部 座談的シンポジウム

1 今日の我々にとってブレヒトは有効か——俳優座『ジャンヌ』上演をきっかけとして（一九八二年）

154

岩渕達治／岡田恒雄／蔵原惟治／小島康男／齋藤偕子／利光哲夫／毛利三彌

2 この十年間の演劇状況——欧米と日本（一九八五年）

195

蔵原惟治／小島康男／齋藤偕子／佐藤実枝／谷川道子／利光哲夫／中本信幸／増見利清

毛利三彌／矢島直子

3 古典作品現代上演の問題——一九八八年の海外劇団来日公演をめぐって

248

安西徹雄／石澤秀二／乾英一郎／蔵原惟治／齋藤偕子／利光哲夫／中本信幸／毛利三彌

4 「座・新劇」(『風浪』『村岡伊平治伝』『美しきものの伝説』)をめぐって(一九九四年)

藤木宏幸／毛利三彌／斎藤偕子／堀真理子／岩原武則／一ノ瀬和夫

第三部 あ・えむ・で実験劇

1 AMD座談劇(一九七二年) 328

AMDメンバー

2 AMD実験劇(一九七六年) 342

AMDメンバー

発言者所属機関 371

編集後記 372

『あ・えむ・で』一〇十号総目次 375

第一部
舞台合評

1 イブセン劇の可能性

——俳優座（六本木小劇場）イブセン連続公演（一九七八年）

A M D メンバー

司会 合評会にあたりまして、舞台や俳優座に対してはかりでなく、お互いに対しても忌憚のない意見を述べるように心がけていただきたいと思えます。討論は舞台の良し悪しといったことが中心になるのが当然ですが、それだけでなく俳優座自体の、あるいは、新劇、そのもの、ひいては今日の演劇ということの、より本質的な話を持つてゆきたい。『人形の家』『ヘッダ・ガブラー』『野鴨』と順番に取りあげるのではなく、全体を通じて、いろいろの要素や角度から取りあげようということです。

連続上演の意義

まずイブセンを今、日本で取りあげる意義、それを連続公演として行なった意味、また各作品の解釈、俳優座が取りあげてどのように表わされたかといった全般的な

問題を考えたいと思います。

D 今日連続公演合評ということ、もう一度イブセンの作品を読んでみたんです。翻訳のことについては何も言えないけど、毛利氏の新訳を創作年代順に読んで、これまでイブセンはいわゆるリアリズムだという感じがあったのですが、リアリズムよりもロマンティシズムのほうを感じたんですね。もちろんロマンチックな詩人として出発したということもあるのですが、ロマンチックな要素が強いということを改めて考えた。それと『野鴨』などに一番強いことですが、象徴的な要素があるということですね。印象批評的に言う、単にリアリズムというのではない、もっと広い大きなものを持っているということです。それで今、イブセンを再発見をするということになれば、ひとつには完全なリアリズムの立

場からではなくて、もっとロマンチックなものとして読み直すということはやっつけていいことじゃないかな。その意味で上演を考えるのは、ひとつの立場で期待していいことでないかと、これは上演を観たあと読み直して、後からふり返って考えたわけです。

司会 それが俳優座の今度の場合は必ずしも期待通りでなかったと……。

D ええ、少々記憶が薄れてきたことはありませんが、やはり、その面ではあまり出てなかったと思うんです。

司会 まあ、普段からイプセンのこれらの作品は演りたいと思っただけだったのでしょうが、たまたま生誕百五十年の記念行事として演ったことも事実で、思い出したように演るという批判もあるわけですね。日本でもしばらく上演されてませんし。そこで今、日本で取りあげるといふ問題がある。取りあげる価値があるか、その場合今日性ということはどう考えるか、などですね。象徴主義的な意味でのロマンチズムという問題が出ましたが……。

G そもそも自分なんかの演劇体験の始まりはゴリキ一、チャーホフ、イプセンの線なんです。近代主義を乗り越えるってことは今の大きな課題でいいのだけど、六〇年代後半以来そういうものに否定的になって、それが

イプセンやチャーホフの持つ本質的なものにまで否定的になってきた。それは演劇を貧しくしたひとつの原因だと思っし、その反動が日本だけでなく世界的に出てきたと言える。それで、近代劇の代表的な特徴のある作家、イプセン、チャーホフ、ストリンドベリなど考えて、イプセンをチャーホフなどと較べてみた場合、やはりチャーホフは開かれているのにイプセンは閉ざされた作家という印象を持っていた。それが、最近読み直したり、改めて連続上演など通って考えているうちに、とても開かれた部分が見えてきた。そこがイプセンの持つ現代性じゃないか。そこで俳優座が上演する場合も、かつてイプセンの時代性やその問題性をリアルに表現したような仕方ではなく、それを越えて、現代に開かれた部分の表現を舞台の課題にしなければいけない。そこがやはり、うまくいかなかったと思うんです。作品によって構造は異なっているわけだけど、根底にあるもの、それは人間を捉える眼だと思っし。時代的な制約の中からリアルに開かれた部分を見つめている眼がある。それは表現の形として様式化するとか象徴化するとかロマンチックにするといったことでなくて、リアルな眼のなかにそれを表現していくということ、それがイプセンを演る場合にはやっ

ぱり大事じゃないかな。

司会 従来のイブセンの場合には思想・社会問題として捉えるか、あるいは近代劇の典形的効果としては人物形象のうまさという点で捉えるわけですけど、そういう思想面でか、人物に対する人間理解の面で開かれているとするのか、その辺はどうです。

G たしかに時代の思想という点、イブセンは真剣に考えていたと思うんです。しかし大真面目に時代の思想に犯されていたがゆえに逆にそれが深いところに刺さっていたという気もする。同時に、技巧的にもフランスなどのウエルメイド・プレイの技巧をつきつめてドラマを凝縮することになっている。技巧的な面が目立つ点がないとは言えないけど、やはり技巧だけに終わってない。開かれているというのは、そういうなかで捉えられた人間なり人間の状況が深いということだと思う。そこから時代を超えているものをイブセンの中に発見出来ると思う。

司会 たとえばヨーロッパなどで新しくイブセンを評価し直そうというと、これが開かれていることになるかは問題だけど、イブセンが技巧の面では優れているけど必ずしも詩人ではないという意見に対して、言葉⇨セリフまわしなどのすぐれている点をあげることがある。また

一見日常性をリアルに写しているようで実は民話や神話の要素があつたりして、その世界の次元を高めているという解釈もある。これがフランス象徴主義や二十世紀演劇の流れとの関係で開かれたイブセン像というものをつくっているのではないかと思うんです。でもいまの話だと、そういう視点というよりは、従来のイブセンの捉え方自体に、もつと開かれた捉え方が出来るんじゃないかということですね。

G あまりイブセンのことは専門でないからよくわからないけど、そういうことかもしれない。しかし、もちろん神話などということとは、無意識のなかに押しやられているかもしれないけど、やはり民族の現実だと思う。そういうものを含めて人間を捉えていると感ずる。ピンとこない面ももちろんありますけど。イブセンの中にはいろんなものがあるということですね。

司会 イブセンに限らず、近代劇自体の再評価ということ……どうですか。

B 個人的にはイブセンよりもチェーホフが好きなんですよね。イブセンの戯曲読んでると、すごく計算がゆきとどいていて面白いとは思いますが、そういう点だけで読んでると嫌になっちゃう。(笑) 出来すぎてる。リアリ

ズムという点で、リアルな世界を構築するためには緻密な計算がいるんだろうな。現実ではないけど現実のように見せなくちゃならない。それが嫌になっちゃうとこたけど、さっきのロマンチックな面が救いになっているんだらうね。

それで話は飛ぶけど、シエイクスピアが演られる場合と、近代古典になつていゝイプセンが演られる場合と、だいぶ違ふような気がする。シエイクスピアだと汲めども尽きぬという感じがある。何度でも演られる可能性がある。だけどイプセンの場合、ある程度演られると尽きてしまふんじゃないか。それが閉じられてるつてことになるのかな。芝居づくりがうまいだけじゃなく詩人というつて。パンフレットにイプセンは「わたしは社会哲学者より詩人だ」と言つてると書いてあるけど、詩人というのは言葉だけというより、もう少し人間を洞察しているというつてもある。

G 観念の言葉というよりイメージの言葉というもので人間を捉えるつてことですね。

司会 詩人というのは、向こうの言葉で芸術家つてことですね。

D さっき言ったことも、リアリズム作家とか問題劇作

家といったレッテルを貼られてしまふつてことで、それが社会哲学者ということなんでしよう。それは自分でも不本意でしょうね。

B だいたい社会問題つてことから言つと、例えば『人形の家』にしろ、『ヘッダ』にしろ、女性解放つてことが出てきてしまふ。その線を現代に持つてこようとするつと、かなりずれができちゃうと思ふ。

C そういうレッテルを貼らなくても、やはりイプセンの劇はリアリズムや社会問題を背負つて人間が描かれていゝ、その意味で詩人だと言えないか。今度の連続上演で一番期待したのは、最近言われるリアリズム再見というつてことなんだけだ。なぜスーパー・リアリズムで演られるかというつてを考へていゝ、もつと微妙な心理劇というつて、舞台の上でセリフのない空間があつて、心理が火花を散らすようなドラマを見たかつた。それが実際はストック演技によるリアリズムしか感じなかつたんです。疑似リアリズムじゃないかつて。しかも、そういう心理的ぶつかりがあるけど背後に大きく社会問題を背負つた人間がいていゝこと。女性問題とかレッテルでなくて、一人の人間に押しかぶさつていゝ社会状況、その中で人間がどうあがいていゝかつて手ざわりを、心理的な火花

を散らすなから得たいと期待した。そのきめ細かさですかされて……。それでいながらイブセンの人間のもつ大きな社会の影、それがまた、社会ということの問題にしそうな俳優座だと思ふのに、逆にどこかに消えて全くなくなってたということもある。

G イブセンの場合は、もともと人物の数が少ない。社会的思想や問題、神話や伝説もその少ない人物の背後に隠されている。だがそれがなければ成り立たない。ギリシア劇のコーラスのような大勢の人間は隠れているけど、厳然としてあることがそれだと思ふ。だからイブセンの場合は心理は大事だけど心理劇では絶対ない。人間と人間が対話しているときに裏にあるものが透けて見えてこなきゃいけない。二人の人間の対立もそれあって生きてくる。

C イブセンが詩人ということだけど、やはり悲しいばかりに伝えたい、訴えたいという切実さの感じられる詩人であるってこと。もちろん視点は人間に置いてるんだけど、人間の置かれてる状況を痛切に受けとめて、それは人間を通して出てくるんだけど、行間にあふれて訴えてくるってことがあるなあ。

司会 劇詩人というと、シェイクスピアなんですけど、

まず言葉の姿勢ということが問題になってくる。イブセンの場合、詩人であるとか詩的要素があると見ようとすることは、コクトーのいう「演劇における詩人」でなくて「演劇の詩人」つまり *poésie de théâtre* ということで、演劇を使った詩人ということで評価される。しかしもう一方で日常的な言葉自体の見事さの詩人性ということとを評価する人もいる。シェイクスピアとは違うとは誰でも言うわけですが、四世紀も前のルネッサンス的作家と近代劇の百年ばかり前の作家との違いということと云々出来るか。例えばシェイクスピアは今日では自由で奔放といつてよいような上演の仕方も出来る。ラシーヌでもフランスなどではかなり自由に演られる。そういうときは必ずしもテキストに忠実でなく変えられるかたちもあるけど、イブセンの場合あまりにも身近でそうは出来ないということなのか、もう少し経てば出来るということなのか、あるいは本質的にそういうことを許さない作家なのか、その点どうでしょう。

D 今日、日本で、上演ということ考えたときは、シェイクスピアなんかと同じようにむしろ扱って欲しいという気はあった。その意味でのロマンチズム性、つまり情念を噴出させてゆく人間のぶつかりあいというもの、

それがシェイクスピアの読み直しなどという場合にはあるけど、イブセンの中にもあるんじゃないかと感じたわけです。だからシェイクスピアの上演とある程度同じ態度で取りあげることが可能だと思っし、それが今日のな意味があるんじゃないかと思うんです。

演出について

司会 問題は、開かれたイブセンにしろ、ロマンティックなイブセンにしろ、シェイクスピアとの対比でのイブセンにしろ、具体的なこととなると演出ということと関わってくる。作品のテキストに忠実でなくてもよいということもあるだろうし、ヨーロッパではそうなりつつあるんだけど、つまりテキスト通り演るということはかなり無理になっている状況がある。第一に克明なト書きはほとんど真先に無視されてますね。ところで俳優座はかなりオーソドックスに演ってましたが。

E さつきイブセンの劇は緻密に計算されていて硬い、閉じられた感じがあるという話があったのですが、舞台を観ていて確かに計算されていて、その点ではすっきりするという感じがする。けれども『野鴨』の場合なんか、やはり血のつながりというか遺伝ということが非常

に大きく重苦しく出てる。『ヘッダ』の場合も結婚して異なる環境に入ったヘッダが何か言おうとしてうまく行かないということと閉鎖されて打ち出すものがないという感じが濃い。ドイツなどでは、例えばベデキントの『ルル』のような演出、つまりもつと開けっ払げたエロティシユな働きがあるというように、固定しながら何かがあるような演出があるけど、今度の『ヘッダ』などどくに、どうしようもないじめじめしたところで演ってる。そういうところでやりきれなさを感じた。ただ、『野鴨』の加藤剛のヤルマルなんかは、閉鎖された状況を突破しようという喜劇的な所作などがあって、あのようなところをもつと突き出していったら面白い。

B 反論が出やすいように一刀両断に言うのと、まず『ヘッダ』の島田演出は解説的演出、「野鴨」の阿部演出はパロディ的演出である。「人形の家」の千田・内田演出というのは、あまり適当でないんだけど、言いようがないので、再現的演出としておきたい。番外として俳優座の今回の連続公演じゃないけど、『ペールギュント』の千田演出（都助成新劇合同公演・二月）は戯曲の構造を明確にした演出である。多少補足すると、『ヘッダ』の島田演出は、伏線とか見るべき要点を教えてくれる。全部

ね（笑）。その点よく本を読み込んで。だけど、演出は解釈には違いはないんだけど、やはり舞台の表現には解釈を、解説ではなく、小説で言う説明ではなく、描写でなくちやいけないという点がある。『ヘツダ』のあの舞台に関する限り、解説になってしまつて、演出としての表現まで至つてないような感じがした。『野鴨』の阿部

演出の場合ですと、この芝居のもつ喜劇性をよく出している。ドイツなんかでも古典を演るときはパロディ的な演出がなされる場合が多い。その方向にのつていたと言える。『人形の家』の千田・内田演出は、特にとり立てて感じられるものがないんです（笑）。かと言つてミスがあつたとも言えない。何を強調したいのかわからないわけ。だから従来通り社会的な関係で見ちゃう。そういう方向で見ると全然ずれてる。今の女性とノーラをダブらせるとね。だから最初の問題に戻ると、イプセンを今演ろうという場合、何か姿勢を示さなくちゃ。演出として何を舞台に表現したいのか、やはり何か強調して欲しい気がした。

G それぞれ演出の力点が違うから、今言つたような傾向はあつたと思う。そのなかで登場人物を生かしているものは何かという問題に関して、三本すべてそこに演出

が向かつていなかった。だから説明的だったり観念的になつた。『ヘツダ』など特に技巧に出発してそれに終つて、人間が生きてこない。

司会 具体的に演出でどうやったらいいだろう？ さつきからチエーホフのほうが人気があるようだけど、同じ俳優座でも対照的な両方の作家が上演されたということ。それに演出家にしても、いま明快な定義づけがされたけど、やはりそれぞれ考えはあつたと思う。それが感じられないとすれば、現在演出的表現としてどうすればよいか。破格的な演出が要求されているのか。従来の方は必ずしも否定されなくてもよいという線で何かが出来ることなのか。どうですか。

C 具体的にイプセンで何が出来るか、と考えると、自由に出来るのは装置だと思う。徹底的にいわゆる従来のリアリズムと離れて象徴的なものだけをパツと出してしまふ。つまり装置や照明で細部を削りとつて、その一方で人間を心理的にリアリスティックに描いてゆくつて方法。それがロマンチズムとか象徴主義とかはわからないけど、単に外面的リアリズムでない人間の内的リアリズムを表わす方法という意味で、装置は象徴的に、とかいうふうにやりようがあると思う。

G 今度の三本の舞台に共通して言えることは、装置で空間を閉じてしまったということ。これは悪い例だと思う。以前俳優座が上演した『人形の家』の舞台は、限界はあつたけど室内の壁の彼方に別の世界が見えた。それが今度は閉じられた意図が分らない。退歩してると思う。演技のことで人間の内的リアリズムという点も、たしかに自然らしく心理的に対話してたことは事実だけど、心理の解説やリアルという形骸になつてた。これは俳優座の演技の体質の問題でしょうが。とにかくイプセンの人間に対するイメージと演出家のそれがもつと衝突しなければ。その点後者がそれほど強くなって戯曲に引きずり廻されてたと思うんです。

司会 装置が閉じられてたというけれど、それはイプセンが意図してたことで、そういう閉じられた世界に閉じ込められた人物の動きという点は彼の意図だった。その意図を閉じた装置が示せばよかつたんだろうけど。そういう人間のいる閉塞社会を示すものは、装置自体で出するか、装置に対する俳優なり演出の処理の仕方でも出せるものなのか。

G それは演出家がどうイメージするかで変わってくる。こうしなければいけないってことはないんじゃないです

かね。閉じた装置でも出せるし、人物関係でも出せるし……。

C 具体的に二重構造が見えてなきやあとという意味だったのだけど。室内を舞台一ぱいにつくれば外見は一重世界にみえる。だから壁など取っ払って象徴的なものだけをリアルそのものにデンと据える。例えば象徴的作品といわれる『野鴨』。ドアだとか壁だとか何もかもあるから後ろにある野鴨のいる場所が死んでる。日常性そのものの持つ二重性が見えないと……。

B 装置というのも演出家の空間感覚から出てこなくちゃいけない。

D そうね。思いきつて抽象的な装置をしてもよかつたんじゃないかというのには賛成ですね。ただ象徴するということだけでなくてもいい。閉じられた装置や人物の数が少ないということでも閉じられた室内での葛藤を表わそうとした意図はあつたと思うけど、右手にドア云々とかたちでしか表わせないんじゃないと思う。『野鴨』の例が出たけど、あの部屋は屋根裏部屋でしょうけど、少なくともリアルに意識して屋根裏部屋をつくつたのなら、そうと分かせて欲しかった。それが感じられない。それでいて奥のほうに鳥を飼つてる兎を飼つてること

でしょ。なにか空間として閉じられてもいいない、だがリアルであるってこと。装置にひっかけて演出の意図でしようけど、不満だったわけです。思いきって開かれた空間で屋根裏が出せるんじゃないかって気がした。

B 屋根裏はどんづまりだけど、外には空があるってこと……。

D それとあのみすばらしい屋根裏に金持息子のグレーゲルスがやって来て、ここにこそ理想の世界をつくろうと考えることが問題なのでね。小っぼけな世界に一見平和な三人の家族があるってことが……。

司会 俳優座一般の演出の質について、どう評価しますか？ イブセンはこれまでの俳優座の延長であったのか、何かイブセンを取りあげて特別な意味があったか。

C あまりパツとしない意味での延長以外の何ものでもない、かなあ。

B だれだか、退歩だって。

G それは装置に関して言ったんだけど。

E しかし、装置をガラツと変えて抽象的にしてみても、どういうことになりますかね。装置は詩的になるって意味なら分かりますけど、を通してイブセンの問題がどう出てきてわれわれに働きかけてくれるか……。

G 舞台に空間は大事だという意味で装置の例が出たけど、問題は本当にリアルというのでなくて、日常らしいものがあるという発想にこだわったということだと思う。イブセンの場合はそうじゃない。

司会 シェイクスピアなどはプロセニアム・アーチが邪魔になるということで取り外される試みがなされる。イブセンは装置云々以前にすでに閉じられた舞台を想定して書いている。チェーホフもそうだけど、彼は、プロセニアム・アーチ以外の空間の舞台上演の可能性も考えられている。イブセンの場合はどうですかね。

G プロセニアムである必要はないと思う。しかしプロセニアムにしたところで、説明的に装置をごちゃごちゃする必要はない。

F 日常性というけれど、それほどこだわりすぎたようには取らない。逆ですね。もつと日常性にとらわれたらよかった。第一、それがイブセンの時代の発想からすると、ああいうふうになるだろうと言われるけど、イブセンの時代だったら、もつと違ったと思う。風俗としての違いではなくて。ひどく日常性に徹していると見えるところも、逆にひどくあいまいに、イージーにしてしまつた気がする。

G それは時代考証とか、そういうこと？

F そう。それもある。

C いや、現代とらえている日常的な感覚であの空間を
発想したということよ。そう言う傾向が強かった。

F 日常的ということにこだわらなくてもいいと思うけれど、むしろ風俗的な扱い方じゃなかったか、と思うわけ。つまり、西欧の近代古典の、というところでイメージをつくってる。

C 装置なんかとつばらつたうえでの本当に細かい所で、ものと人間との関係というものが実体として出るような、そういう粒の細かさみたいなものが欲しかった。しかし、さつきおっしゃったような、あの作品を、例えば三方から客が観る、あるいは四方でもいいけど、そういう舞台でやるのは間違ってるだろうと思う。やはり一つの側から観る作品じゃないかと言う気がする。ギリシア劇やシェイクスピアはいいけど。だいたい主題が、人間というものに対する描く角度が近代劇は違うから、そこはやっぱり、リアリズムっていうのかな、一つの方向からの空間がつくられる世界でないか。

G どっちがいいかという問題だとも思わないですね。例えばワシントンのアリーナ・ステージ、あれはもう完

全な円形劇場ですね、あそこでちゃんとイプセンを演っている。ただ実際観てないからそれがどうだったかまでは言えないけど。そこで演っててちゃんとお客が入っている。空間で規定されるものが大きいから、プロセニアムの場合とオープン・シアターの場合とは、演出の方法は当然違ってくるし、演技にはもっときびしいものが要求されてくると思うけれども。

B イプセンの芝居は、この三つの劇に限って言えば舞台の世界の外に、またもつと大きな世界があるという感じが常にあるのね。

F しないでしよう、観ててその感じは。

B いや、戯曲についてですよ。シェイクスピアの場合だと、そこにある世界が全てだという感じだけ。そこで、イプセンのその外の世界、舞台の内側を包む世界、それをどこに観てる側として持つか、それをこのイプセンの当時の社会に持つのか、それとも自分のいま現在いる社会に持つのか、それによってずいぶん違ってくる。

C 今度の場合も一種の時代考証のようなものが、まず第一義的になるわけです。西洋の十九世紀だからなおさらだけれども、その時の服装から、動きから、という人間関係。やっぱり他所のことにしからずないというこ

とになっちゃう。

F 十九世紀の西洋でも、いいと思う。それで外側にある、つまりこの劇の世界と社会とのつながりが当然ある。だからこそその中で生きてる人間が、そこでしゃべっていることを通じてその裏のことかその他いろんなことが、見えてきたり、感じられたりするようにな、そんなところまで見せて欲しかった。十九世紀でもいい、それとして、そういうものが見えればね、観てる方は自分なりに現在におきかえて観ることも出来るとおもう。そこが中途半端だった。

上演の現代的視点

司会 結局やっていることを自分自身の切実な問題として感じて上演してるか、どうかということなんでしょう。イプセンの世界というのは、十九世紀には、当時の観客はものすごい力でそれを感じた筈なのね。非常にアクチュアルな問題、時事的な問題をとりあげていたから。そういうショックがなくなつて、例えば具体的に『人形の家』や『ヘッダ』や『野鴨』がどういう問題を提出した時に、こっちへひびいてくるのか。

B 外の世界があるってことが、イプセンの特徴でもあ

るんだけど、そこがまた弱点なんだ。例えばチェーホフなんかは、外の世界がいらぬ芝居ですよね。つまりあすこの芝居のなかにある世界があれば。

E 外の世界が中に入り込んで来ているから？

B 立体化してる、つてことかな。ところが、イプセンの場合はやっぱり外が気になる。

司会 例えば雪が降つてるとか、そういう具体的な日常生活の外の世界ということ、それとも抽象的な意味での……？

B なんてつたらいのかな。

C でもチェーホフの世界だって、外と内を見せてる上演ありますよ。ストレラーの本を読んでたら、『桜の園』の演出で空間は壁が全然ない。時代背景が見え、片や子供部屋におもちゃまである。それで日生のシエルバン演出を観た。全く真似だと思ふし、それに全く図式的なぐらい外の世界と内の世界というのをバートと出してるけど、面白いなと思つた。

G 最終的に作品の構造をどうやって血肉化するかってことは、結局俳優の問題でしかないように思ふんです。そして、そこへ演出家のはつきりその作品についてもっているイメージが必要だということになる。

D 演技の問題にも当然行くんですけど、その前に、どんな古典であろうと、演る時には現代劇でしかないから、われわれ観客にどれだけ響いてくるかの問題になる。チーホフの場合はかなりムード劇的なやり方が出来るし、人物のなにかそこはかとな関係が、切実に感じられ、そこですんでしまうような所があるんですよ。

ところがイプセンの場合は、セリフのつくり方が、とても緻密で、計算高いだけに、彼の人物の人間関係とか、舞台上のセリフの心理のやりとりだけではすまない、どうしてもそこになんか持つて来ないと面白くないようにつくり方になってる。『人形の家』の場合には女性解放だとか、『野鴨』の場合には社会改造とか、外と内との葛藤だとか、本質的には十九世紀に持っていた問題と、十九世紀にシヨックを与えたような与え方と同じになつてしまう。その問題は決して古くはないと思うけれど、提出の仕方が、今日的な提出の仕方にならないのが、チーホフとの違いでないか。じゃあ、果して、そういう提出の仕方ですぐに成功するやり方が出来るかというのと、『野鴨』のようなパロデー的か、あるいは、悲劇的にやる時には、われわれはある程度、ウンという。ところが、『ヘッダ・ガブラー』が要求してるような、人

間の生き方がある意味でギリギリ押えた葛藤、緊張というものは、それだけではすまなくなっちゃう。果してそういうものを、われわれはやれるかどうか、やって来たかどうか、やってきて成功したかどうか、それは日本だけの問題じゃないと思う。古典劇をやる場合、喜劇的にかつた場合には成功するけど、悲劇ではたして成功した場合があるだろうか。イプセンの場合なんか絶望的になるような難かしきがあつて、それをどうやってのりこえればいかつて……。

G まあ『野鴨』がある程度成功したのは、パロディー化するということでの今日性というか、あるウケを狙つた。それによつて逆に悲劇性が薄れたんじゃないかという気がしないでもないな。だからどうしても最後は浪花節にならざるを得なかつた。

F 実際の舞台が、つまり上演が、余りにも少ないでしょう、イプセンの場合ね。演る方にしつたつて、観る方にしつたつて、なんともなんとも、上演されることで、今まで出てたような問題を自然に考えるような状況になつてない。わが国の演劇界というものがそこまで行つてないという気がする。

C でもイプセンの『人形の家』つていうのは、日本の

一般の人が近代劇の中で、一番よく知ってる作品ですね。

F それは、知識として知ってるんで。

D 舞台じゃないしね。

F 例えばシェイクスピアだと俳優座だけでもかなりやっているし、近頃は渋谷のジャン・ジャンのようなやり方もあって、それにはピーター・ブルックなんかの影響も大きかったと思う。それと基本的な問題として、近代古典とちがって、どういうふうにもやれるという要素が強い。近代劇をプロセニアムのそとでやるというのは、これからだという気がする。

C それに、演出家も現代人で、本当に現代的に生きてると、それが当らないからじゃなくて、やっぱりパロディになるんだと思う。

E 喜劇的な面を強調すると悲劇性が薄れるという話があったけど、喜劇的にやればやるほど、悲劇に見えるという見方もできる。

F 十九世紀じゃないけど『ミザントロップ』なんて、そういう所がある。

D 『人形の家』でも、ノーラがなぜ家出するのか、本当に観客分かったかな。その理由づけ、こっちを納得させてくれるものが舞台に全然なかった。そして脚本読み

なおしてみても分かんないんです。つまり、現代人としてみるとね。『野鴨』の場合だと、グレーゲルスがなぜああいうことをするのか、というのが分からないんですよ。

G グレーゲルスの問題は、今の日本の社会でも、道徳だとか、あるいは精神修養だとか、ウソをついちゃいけないとかいうモラルがあつて、そういうことをふりかざす人も一杯いる。だから、グレーゲルスはとらえにくいとも思わない。

F ノーラも、今は女房や亭主の蒸発がいっぱいある、その原因もひどくつまらないことだね。しかし出てゆく、つまり動くことは現状を変えようとする何かではあるわけで、現代の蒸発の大部分は逃避かもしれないが、男でも女でも人間というものが目覚めていく過程の原型として捉えれば判るんじゃないか。

C イプセンの場合、十九世紀に持っていた衝撃性を今日も持てるかどうかという問題が必ず出てくる。そうすると、今日もアクチュアリティがあるんだという一種の弁護論としてしか出せない。そういう弁護論である限りは、もっとつまらん今日の問題を扱った商業演劇よりも今日性を持たない。『人形の家』と同じ問題を日本に設

定して商業劇場でよくやっつてる。その方がずっとよくみんなの話題になつてゐるわけですよ。そうすると、そんな分り切つた話を風俗を越えて見せるのは、つまり役者の演技ということにもなつてしまふ。早く言つてしまへば、役者が面白ければ、芝居は面白くなる。

D それとこの三本を通して、ポイントになる人物つていうのが、つまり現代的、今日の見方からしてのポイントになる人物つてのが、一人ずついると思つてよ。『人形の家』ではクログスタをポイントにしてみたら逆に面白い形、もつと違う印象の舞台になるんじゃないか。『ヘッダ』の場合だったら、ブラック判事存在。それから『野鴨』の場合だったら、医者レリングの存在——つまりその辺に、もつとポイントをおいていい演出つてのが、可能だという気がする。

G もう一つ大事なことは序幕を大事にしてほしいという気持がある。ドラマの大きい意味での世界をはつきりと設定するためには、序幕の演出がとっても大切だと思ふ。

D イブセンの場合、序幕でまず喜びの場がある。そこへ、それまでの状況を全然知らない人物ができてきて、がらつと変わつて行くという劇構成でしよう。その最初、

喜びの場、例えば『人形の家』だったら、就職が決まつた喜び、『野鴨』の場合だとパーティでしよう。その表現の仕方は、今度の舞台ではそんなに悪くはなかつたよな気がする。

C 序幕が一番難かしい、イブセンの場合どの作品でもなにも起きない。一つの状況設定だからね。それを面白くするにはどうするか。

G 大きい意味での世界、イブセンの世界をそこではつきりとらせる。機械的の後のための伏線という形でやられ勝ちだけれども、そこで当時の社会状況からもつと深い意味での人間の深層心理のあり方みたいなもので、ぱーつと浮かび上つてくるぐらい序幕を大事にしてやつてもらいたい。『野鴨』なんか幕明きの会話なんて、全然生きないですね。

C 演出家が現代の演出家としてその作品と当ると同時に、俳優もそうでなきゃならない。それに、翻訳も確かに言葉は平明になつて行くけど、自分の日常感覚からするとお行儀よすぎるといふ気がする。翻訳というのは一回毎に演出家と翻訳家と一緒に練つて行くのですか。

G 翻訳する人つてのは、テキストを読みこんだうえでやつてるから、もとのイブセンの言語感覚にひつぱられ

てしまう。しかし演出家も役者も戯曲と出会うのは日本語を通してでしょう。だから稽古の第一段階でもつと沢山の作業が行なわれないと。日本の翻訳劇一般に通ずる問題としてね。

B パンフレットの座談会で、大塚さんも言ってますね。
D 読み合わせに入る段階でそういうことをやったと。

司会 『ヘッダ』の場合、一、三年前からまずは台本を作るといって演出家と役者と翻訳者で、読み合わせしながら、まずいとか、言にくいとか、意味が通じにくいというところを検討するといつくり方をした。かなり違ったことは事実です。『人形の家』は千田さんの意向で十年前の翻訳をそのまま、使いました。『野鴨』の場合にはほとんど新訳のように変えた。

F 演出の基本の方針というものとかかわると思う。

D 翻訳は毎回変わったついでいい。

F 円形でやるとか、壁もなにもとつばらうというやり方になると、当然言葉使いは違ってくると思う。その辺の演出上の計算とか見通しが充分に生きていないと。

C あの演出だったら、あいまだから、翻訳家は、今悲劇は可能かといつて絶望的になるんじゃない。(笑)

司会 福田恆存が『ヘッダ』の翻訳をめっちゃめっちゃに貶

してる。ただ『野鴨』の場合だと翻訳がまずいと思っても舞台では別に気にならない。ところが『ヘッダ』の場合は、一つ一つ言い方が気になっちゃう。本読みの段階でも翻訳家のほうで、まずいのかと気にして。

C 俳優のほうの感覚かな。固定した表現のし方でしたね。

G 俳優座の俳優の言語感覚をもっとみがく作業が行なわれない限り、あんまり翻訳をいじったつてかえって悪くなるんじゃないか。

演技について

司会 演技の問題に入りましょう。具体的な話になるけど。

F 言葉の感覚というのは、翻訳のこともあるかもしれないが、やっぱり役者の問題が大きいと思う。どうしたつてそれぞれが普段使ってる日常語の感覚が大きい筈だけれど、そこは役者は商売なんだから、どういふ言葉が出て来てもそれをちゃんと見えなきやいけなんじゃないかと思う。

G イブセンだけにこだわらず俳優座の演技の問題を考えると、三つの時期に分けてみます。創立メンバーか

ら養成所初期のメンバーを第一期として、養成所の中期から後期にかけてのメンバーを加えたのを第二期として、そして桐朋学園以後というのを第三期とする。

それぞれの時期の特徴を言えば、第一期は、千田俳優術の上り坂時期だった。一言で言えば、演技の近代主義、肉体主義と心理主義というのを折衷しただけで、近代の唯物論的、科学的なアプローチからする演技論、つまり精神と肉体に関する近代の理論から生まれているものである。千田俳優術の上り坂の時期は、今で言えば限界のある方法論をとりながらも、現実には生身の作業をして行くなかで、プラス・アルファの部分が一番重要だった。第二期というのは、ブレヒトの輸入の仕方に問題がある。そこで大事なものをデフォルメし、失なうて行ったという気がしている。

それ以後第三期というのは、いわゆる六〇年代後半の前衛的というか、アンダー・グラウンドというか、要するに一言で言えば近代主義に対する極端な反動の渦の中で方向を失ってしまつて今にきている。ひるがえって、これからの課題は、近代主義をどうのりこえて行くかというところが問題になってくる。近代主義とはこころとからだを二元論的に考えて行く行き方だ。しかし人間は統

一してとらえて行かなきゃいけない。つまり、こころのない肉体訓練とか、内面を無視した肉体訓練とか、あるいは、肉体的なものがともなわない心理訓練、感情表現のパターン化とかは、やはりのりこえ否定しなきゃいけない。

大体新劇をはじめの役者つて二十歳前後ですよ。そうなると固まっている部分がいっぱいできているのだからそれを解きほぐすという作業はもつとやうて行かねばならない。つまり緊張を解かない限り、いろんな外界から受けとるものを受けとれないし、あるいは外界から分の外へ与えて行くこともできない。その人が本来持っているはずのものが、いろんな意味でなくなつて来ているから、それをもつととりかえす作業をやうて行く。そのなかではじめて集中ということが問題になる。自己を発見し、それを強めるということが、リラクセーションと集中の課題だと思ふ。そのうえではじめにイメージの世界が開けてくると思ふ。それが外へ向うての表現というものになつて行くのだけれど、日常的なものよりもつとデリケートなものでなければいけない。千田俳優術で育てられた俳優たちの傾向を見ていると、技術訓練と心理訓練が離れちゃつてるといふ気がする。だから心理

主義におち入ったり、パターン芝居になったり、極端な外面芝居になったりするもどがそこにある。

司会 今度の場合に具体的に言うと？

G 全般的にそういう問題があるのね。もっとリアルに、もっと人間関係がからみ合うようにやるべきということも、そういう感性が死んでしまってるからでしょう。極端な例でいえば『ヘツダ・ガブラー』ですね。ロボットみたいにみんな動いている。頭ではよく分かる、でも感じられないということ、これは最大の弊害じゃないですか。中野誠也の演技なんかはそうでもない。『野鴨』でも、娘の中村美苗、それからお袋さんの中村たつ、医者の小笠原良智、それから、『人形の家』でもノーラの演技（もっともこれは腰くだけになって、いささかパターンとなってるくらいもあるけれど）多少そういう芽が出ていた、いい面がね。

最近、俳優座の芝居がつまらないとジャーナリズムで言われていて、確かに現状はそんなにいいと思わない。ただ、少なくとも近代俳優術というのが、日本で果たした役割というのはとても大きいと思うんですよ。それを俳優座としては、のりこえて行く、捨てちゃうんじゃないかってね。その作業をやって行くためには、イプセンと

カチエーホフとかをやって行くということは、手がかりになると思う。

B ノーラの岩崎加根子の場合、年令のこともあるんでしょうが、演技の方でなんか可愛く見せようということに努力しているような、それがすごく無理してるなって見えた。ノーラの場合、可愛らしくというのは武器なわけでしょう。彼女が夫に対して用いる、夫をあやつるための武器なわけだ。だから本当に可愛らしいのじゃない。表面にみえてる可愛らしさと、可愛らしさというのが使われていないこと。その二重性の深みみたいなものが見えてこないこと、ノーラっていうのが外の世界を知るために最後に出ていかなきゃならないことが分かんなくなる。ノーラというのが、本当に主婦であれば、（ところが全然一家の主婦に見えない）あの場において外の世界も知れるはずなんだ。知れるというか、外の世界も自分のものということ。だからノーラの場合はやっぱり出て行かなきゃならない、それだけの人物なんだ。女性であるってこと。それが、岩崎さんの演技では全然出てなかった。

G ノーラは本来可愛くないという意見には、ぼくは反対なんですよ。ノーラってのは無意識に可愛くなっちゃ

う。意識して、可愛くふるまっているというふうには、解釈しないだけで。

B それが一番悪い。可愛らしさを無意識に使うってことはね、一番悪いのではないかということ。つまり女性にとつて、その面で勝負してる、男との関わりがその面できか関われないということ自体がね。

G あの芝居はノーラを擁護してる芝居ではないでしょう。無意識に可愛い女が、どうしようもなくてあんなっちゃったと書かれている。

B だから、その批判が、演技に出てないと言いたいんだな。

F 無意識に可愛い人なんだと見えないで、一生懸命に可愛いくしようとしてるとしか見えなかったところが不満なわけですか。

B 逆に言えばそういうことになりますね。

G ノーラをいい女として演じてしまったからだと思う。嫌な面がもつと出ていい。

B いやらしさがあるんですよね。

G もつとエロチックな女だろうしね。

B 日本の『人形の家』の上演は、そういう面をノーラに求めたのではないんじゃないか。『オセロ』のデズデモ

ーナもそうだけど、非常に小利口な女ですよ。デズデモーナが小利口に立ちまわるから、オセロが苦境におち入る。だけど本人は、非常に純粋な、女性らしい気持ちで無意識にやってる。同じようなところが、ノーラにもある気がする。だから最後に子供を捨てて家を出て行くという形になる。そこがノーラの女性としての欠陥のあらわれではないか、欠点ですね、女性としてのあり方。だから、そこを持ち上げるというのは、非常におかしなことだと思う。世に言う絶賛するということは。

C 解釈はしてただけど彼女の演技力がともなわなかったのじゃないか。さっき言われた近代主義的な演技というのは、からだどころの二元論と言うけれども、こちらの方が中心だったんだらうと思う。そしてからだがともなわれないだと思ふ。微妙な違いでノーラのそういう二重性を出すということを、声の調子とからだの調子で現わせないんだな。『ヘツダ』の場合、規格通りに動いていたように見えると言うのも、やっぱり発声訓練とか肉体訓練が出来てないので、思ったことをそのまま外に現わす面が足りないんじゃないか。俳優座の場合、全部に通じるのじゃないかな。それとね、近代主義的な演技を克服しようとする時に近代劇でもって訓練するんだ

というところ、もう一つ分からなかったんですけど。

F 体がついて来ないってことは、全くその通りだと思う。例えば、ノーラが亭主から小遣いをひきだそうとする時可愛らしくする所と、クログスタとの所の違いなんかあれば、可愛いのが演技だということがちゃんと見えるからいい。それが出なかったというのは、やっぱり出来なかったんであってね。亭主とお客とどう違うかと、ちよつとした仕ぐさとか、言葉の表情とかで変わってくるわけですよ。それができれば、すごく小利口な嫌な女というところが見えてくる。そうするとその人物が十九世紀であれ、現代であれ、少なくとも劇の登場人物としての複雑性が出てくる。

C 千田さんなんか、あれだけ外面的な演技指導をやっているように見えるんだけど。

G 外面的なことと内面的なことを統一して開発して行くという方法論がとられてないからじゃないですか。動いてないわけじゃない、結構動いてる。

司会 同時に、もう一つ、例えば岩崎さんと大塚道子さんと加藤剛さんという三人の主役の演技の質は、かなり違うように見える。どこに可能性があるかというようなことについてはどうですか。

B 大塚さんの場合なんか独りで芝居してるような感じがしたね。ヘツダという女性は、男のなかに自分がいるという、だからつねに男を意識するということが、強いと思うんだ。結婚してからも、結婚する前も、ボーイフレンドがいっぱいいる、それをつづけてるわけ。そういう男に対する働きかけみたいなものが、大塚さんの演技にはあまり見られなかった。

F そういう意味では、千田さんの中期にはもつとデリケートな演技指導をし、それを求めて訓練したとおもう。それをうまくうけとめられた俳優は、びっくりするような芝居をしたわけですよ。それがこのごろ千田演出が少ないし、時代の要請で作品そのものの質も変わって来た。演技の体系なんかは、かつてあったというだけで、今や乱れ切ってる、ばらばらになってる……。

司会 では今の俳優座には、可能性のようなものは、全然ないですか。今回の三本のなかで、なにかさういうものが見えるとか。

E 『野鴨』の加藤剛の演技は、ぼくにはとても面白かった。ちよつとした言葉——「そういう非本質的なことを言うな」ってセリフなどを表現する仕方、イブセンをパロディにする、とつてもうまいですね。

G 『野鴨』がよかった一つの要素としてね、俳優たちが自分の感性でさぐって割合のびのびやってたという印象が強い。

F 加藤剛の持ち味ではないかな、その喜劇性というのは。……それを配役して引き出したといえは引き出した。

C 受け手がよかったということは言える、中村たつさんの受け方が。それがない最初の友人との場合は、なんとも……。

B そうね、あの二人が出てくるところはよかった。中村たつの押えがないと浮いちゃう、あの演技だけじゃね。

F 可能性ってことでは、テスマンの袋さんいいじゃないですか、全体のなかでは……。

D 印象に残ってますね。それに対してノーラの御主人の武内享は、印象に残ってない。袋さんの方がその意味ではよかったのかもしれない。

G ちよつと怒鳴つてるといふ風に聞こえちゃうところが、いささか不満なんだな。阿部百合子さんの芝居も——とつても熱演だけれども、余りにも怒鳴ってヒステリックすぎて拒否反応が起きてしまう。

D ヘツダとエルヴステード夫人の対立っていうのは、もっと違う形で出て来てよかったと思う。憎いと思って

髪の毛をどうこうしたようなこともね。扮装みたいなことを細かく言えば、エルヴステード夫人はものすごい金髪のきれいな婦人にして、ヘツダのほうは、ちぢれっ毛に近いような短かい髪というだけでもっと出せたいと思う。わざとそういう対照っていうのは出さないよう演出してたとすると、演技の問題ってことになって来る。「わたしはあなたが憎くて、髪の毛が多くて」というようなことをヘツダが言うでしょう。全然その感じがない、舞台をみてね。

G ヘツダというのは、そんなに美人ではなかったんですよね。

D それが一つのポイントでもあるでしょう。その辺が舞台じゃ出てこない。

G エルヴステード夫人というのも、昔の面影通り美しいままというのではないでしょう。あるいは、ヘツダの方が今はきれいに見えるかもしれない。そういうふうにしたってかまわない。

C 魅力のあるのは、ヘツダのほうが昔も今もはるかに魅力がある。だからこそ、他人はなんとも思わないような、髪の毛のことで、彼女はすごく恥じてる。その辺を出すのにかつらがうまくゆかない。それとあのメーカー

アップとか衣裳とか、どうして日本人はいつまでも、ああ翻訳劇らしいやり方でやってるんだろうと思うんだけれど……どうしてなんだろうな。

F それにしてもこのヘッダは不満だった。肉体的にたくましくてヘッダらしくないことも含めてだが、ヘッダには誇り高さや高慢さの反面に、繊細さもあると思う。

C 演技論というもの自体について疑問を持つ。ある人たちは非常にいいと思ってもほかの人たちは貶すわけでしょう。どうしても先入観とか好き嫌いが、役者に対しても演技、演出に対してもある。その良し悪しをきめる規準というのはどこにあるか、どこから出てくるか、どうもいつも疑問なんだけれど。しかし個人的に言えば、岩崎さんよりはるかに大塚さんの方がいいと思う。大塚さんにしても岩崎さんにしても、体は動かない。一番よくないのは大塚さんの歩き方……。

F そう、彼女はあれで非常に損してる。

C ただ相手に対する非常に鋭敏な反応と、それから自我意識の強さと、一種の力の斗争というようなものはかなり読み込んだし、ある点では非常に当たったと感ぜられたんです。それが説明的であるという批評が一般的なんだけれども疑問なんです。感じるのが不可能に近いくらい

の微妙さ、それはもう……そもそも説明的に出せるようなものではない。結局説明的と感ぜられたってことは、そこまで深く表現出来なかったってことなんだと思う。

F 説明的ってことで言えば、滝田裕介の判事の方がむしろ説明的だ。あんなに押しつけがましい物言いは別に意図したものじゃなく、発声の欠点をカバーしようとする意識から生じるのだから、役を離れてうるさく感じる。ヘッダの場合、短いセリフで出だしが強くて終りが力が抜けて尻すぼみになるのは、今言われた表現にかかわる大事な点でただヒステリックな印象を受けてしまうな。

C おそらく俳優座だけじゃないと思うけど、稽古の過程で、きびしさが足りないんじゃないか。そのためかなアンサンブルがないって気がする。『ヘッダ』なんかとくに、俳優一人一人が一城を成しているって感じがして、そのくせ、お互いがかみ合ってこない。

D それはだから、今度は演出の力かもしれない。そういうものをまとめるという……。

C しかし『ヘッダ』は、だれもが好きって感じの作品だから、観客がそれぞれのイメージで期待しすぎて損をしてるってこともあるかもしれない。『野鴨』は初演っ

てこともあって得してる。

D 大塚さんのヘッダってことで、やっぱりだめか、とか……。

C 賢すぎてやはり悪女にならない。魅力のある悪女で愚かな女には。一幕の長い衣裳だときこちない動きも目立たないけど、二幕からとたんに目立つ。

G 動きは足腰の問題でしょ。ダンサーや演奏家にくらべて、基本面でも俳優は怠けて、厳しさがいいから。

F 例えば背すじをピンとのばすというような、いわゆる良い姿勢の基本形がね、そのためにその人の全体から例えば誇り高い人とかいう雰囲気を感じるのではなくて、いかにも、背すじをのばして良い姿勢をとっていますというふうなね、ムリを感じるんだな。やはり基本的な訓練の問題じゃないか。

C どうしてみんなあんなに運動神経がにぶいのか、例えばノーラの踊りの場なんかね、まずいなと思う。

F そのまずさが問題でね、ノーラの恐怖と緊張による必死な感じがなくて、役者のまずい踊りになってしまっただ……。

G 俳優座は、稽古のやり方とか、あるいは日常訓練の問題とかを考え直さねばならない。今いろいろと演技に

対する混乱とか、反省とか、意欲とか、自信喪失とか、自信過剰とか、いろんな現象が渦巻いてるけど、こういう状態であるからこそ、逆に今こそやって行けば、絶対なにか生まれてくるんじゃないか。そこに俳優座の可能性がある。混乱状態であるが故に可能性がね。(一同笑い)

D その辺で、結論みたいなことが出て来たじゃない。

G この六本木小劇場という、要するに俳優・演出家も含めて、ノーギャランテイでやる公演で、この短かい期間で、これだけ三本まとめて舞台にのせられたということは、やっぱり俳優座の中にある可能性の現われだと思っうし、よかつたんじゃないか。

C どれもみんなやりたくてやった人たちばかりだからね。しかし、またイブセンをやるうとか、またやって欲しいとかいう気分には、あまりならなかったかもしれない……。

D いや、やって欲しいと思う。積み重ね、読みなおし、積み重ね、とやって行くことで。次は今回の経験をつみ重ねて行く形で読みなおしをもう一度して、もう一回やって欲しい。もう一回でも、何回でも。

*劇団俳優座（六本木小劇場）イプセン生誕一五〇年記
念連続公演（全て一九七八年）

『人形の家』 五月二十二日～三十日

演出 千田是也・内田透

『ヘッダ・ガブラー』 六月一日～七日

演出 島田安行

『野鴨』 六月九日～十五日

演出 阿部広次

訳 毛利三彌

装置 垣内紀男（人形・野鴨）

嗟峨善衛（ヘッダ）

『あ・えむ・で』 第四号 一九七八年

発言者所属機関（原則として発言当時の所属）

安西徹雄（あんざい・てつお）	上智大学（故人）	斎藤偕子（さいとう・ともこ）	慶応義塾大学
石澤秀二（いしざわ・しゅうじ）	青年座演出家	坂原眞里（さかはら・まり）	一橋大学（非常勤）
一ノ瀬和夫（いちのせ・かずお）	立教大学	島田安行（しまだ・やすゆき）	俳優座演出家
乾英一郎（いぬい・えいいちろう）	早稲田大学（故人）	清水豊子（しみず・とよこ）	千葉大学
岩原武則（いわはら・たけのり）	桐朋学園短期大学部（非常勤）	谷川道子（たにがわ・みちこ）	東京外国語大学
岩淵達治（いわぶち・たつじ）	学習院大学（故人）	利光哲夫（としみつ・てつお）	『テアトロ』編集長
岡田恒雄（おかだ・つねお）	早稲田大学大学院	中本信幸（なかもと・のぶゆき）	神奈川大学
狩野良規（かのう・よしのり）	青山学院大学	藤木宏幸（ふじき・ひろゆき）	共立女子大学（故人）
北川重男（きたがわ・しげお）	成城大学（故人）	堀真理子（ほり・まりこ）	青山学院大学
蔵原惟治（くらはら・これはる）	東京慈恵会医科大学	増見利清（ますみ・としきよ）	俳優座演出家
小島康男（こじま・やすお）	立教大学	宮城玖女与（みやぎ・くめよ）	俳優座演出家
小菅隼人（こすげ・はやと）	慶応義塾大学	毛利三彌（もうり・みつや）	成城大学
佐藤実枝（さとう・みえ）	早稲田大学	矢島直子（やじま・なおこ）	駒澤大学

編集後記

本書は、このたびめでたく傘寿を迎えられた斎藤偕子先生をお祝いして計画されたもので、先生が長年にわたって指導されてきた日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会の会報と、その前身であるグループ（A・M・D）の機関誌『あ・えむ・で』に発表されたもののうち、先生の造詣の深さとお人柄が、もつともよく出ている座談会、シンポジウムに焦点を当てて編集したものである。

斎藤先生は、その華奢なお身体と、慎み深いお人柄で、どのような場においても、とても静かに、そしていつも微笑んで、相手が旧知、初対面にかかわらず、その場にいることに、心の平安と親しみを感じさせてくださる存在であることは、よく知られていることと思う。しかし、はじめは静かに、控えめに、ささやくようなお声で、「今日はどう黙っておこうと思ったのだけ」と話し出されたかと思うと、どこからそのようなエネルギーとボリュームが出てくるのかと思うほどの凛とした力強い声で、議論の錯綜した場を軸足に戻すかの如く本質的な指摘をされる。

本書が計画されてからもう足掛け二年が経とうとしているが、このように遅れた責任は、ひとえに編集の重圧に足踏みし、個人的に重なった種々の理由で後手に甘んじていた平井にある。本書刊行にあたっては多くの方々にお世話になった。急なお願いにもかかわらず、再録を寛大にもご了承くださった発言者の皆様、お忙しい中、私のさまざまの疑問に即座にお返事を下さった方々、計画の初期の段階から厳しくも気長に適切なご助言を下さった毛利先生、以

上の皆様に本当に心からの感謝を申し上げたい。そしてなによりも、限られた日程の中、時間的にも、作業的にも不可能に近くなつた『あ・えむ・で』のデータ処理に関し、元の印刷物から改めて文字起こしするという手間のかかるご苦勞を引き受けてくださり、編集、刊行のご助言をいただいた論創社の森下雄二郎さんには感謝してもしきれない。

振り返ってみると、斎藤先生には、研究会でも、また個人的にも様々な面で本当にお世話になり、それに甘えて普段お礼を申し上げることもなかつたのではないかと、今忤怩たる思いしかないが、ここに改めて「ありがとうございます」を申し上げたいと思う。

傘寿という本当におめでたい節目をさらりと迎えられ、こう申し上げるのも失礼ながら、永遠の乙女のような可愛さでますますお元気な斎藤先生は、まさに仲間こそっと差し掛けてくださる大きな傘のような存在で、これからもあとに続く方々の水先案内としてご健勝でお幸せな日々を過ごされるようにとお祈りしてあとがきに代えさせていただきます。

二〇一七年秋の日に

平井 正子

『あ・えむ・で』は、ある時期の貴重な研究同人誌であったが、あまり知られていないと思われるので、ここに、全十号の目次を挙げておく。合本は、国立国会図書館に収めてある。

『あ・えむ・で』一～十号総目次

【一号（一九七五年）】

- ・舞台と観客の関係についての二、三の問題／毛利三彌
- ・状況志向と状態志向という視点からみた政治劇／蔵原惟治
- ・ノースロップ・フライの批評方法論の示唆するもの
——シェイクスピアの『喜劇とロマンス』の場合／斎藤偕子

- ・演劇におけるリアリズムの問題／毛利三彌

- ・十八世紀ドイツ戯曲とブランクヴァース

——一つの戯曲文体が輸入され模倣されて定着されるに至る

——までの過程について／宮下啓三

- ・AMD実験劇について

- ・座談劇台本 俳優座上演『ハムレット・ナウ』をめぐる

【二号（一九七六年）】

- ・劇評について／毛利三彌
- ・クライストの愛の二相

——『ペンテジレーア』と『ゲートヒェン』／蔵原惟治

- ・現代劇における「独白」のドラマと「語り」のドラマ

——テネシー・ウィリアムズ『あるマドンナの肖像』

——エドワード・オルビー『あるカフェの唄』／斎藤偕子

- ・シェイクスピアの文体はどのようにドイツ語化されたか／

宮下啓三

- ・トーマス・ベルンハルトとその慣習の力について／越部暹

〔戯曲〕『慣習の力（喜劇）——三場——』／トーマス・ベルン

ハルト 作／越部暹 訳

- ・AMD実験劇『試み』の報告

【三号（一九七七年）】

- ・サイコドラマ（心理療法）と演劇のあいだ／清水豊子

- ・現代メロドラマ試論

——アーサー・ミラー『セールスマンの死』を中心に／斎

藤偕子

- ・ハイナー・ミュラーの『ホラティ』について

——訳と作者紹介／越部暹

〔戯曲〕『月』

——芥川龍之介による一幕の状態劇／蔵原惟治

・一九七六年AMD実験劇について／毛利三彌

〔AMD上演台本〕『饗宴またはエロス、ポルノ、菊の御紋章について』／プラトン原作／AMD構成

〔四号（一九七八年）〕

・東西両ドイツの戯曲をめぐる相互批判について／小島康男

・リアリズム再見／毛利三彌

・アメリカ演劇の地方分散化について／安井武

・狂気と革命と演劇と——序論／斎藤偕子

・合評 俳優座（六本木小劇場）イブセン連続公演

——イブセン劇の可能性／AMD メンバー

〔AMD上演台本〕『日本むらのことば祭り』／宮城玖女与構成

〔五号（一九七九年）〕

・『マクベス』雑感／蔵原惟治

・喜劇の幕切れ／小島康男

・新劇と商業演劇／増見利清

・演劇の中心

——劇文学と、舞台と、世界の相関構造について／斎藤偕子

・木下順二『子午線の祀り』をめぐる／毛利三彌

〔戯曲〕風紀紊乱法に基く逮捕後の陳述／アーソル・ファガ

ード作／蔵原惟治 訳

〔六号（一九八〇年）〕

・イミタティオ・プレヒティイ／蔵原惟治

・リビンググ・シアター（初期の歴史）／斎藤偕子

・『古典』の現代における上演可能性をめぐる考察／谷川道子

・「意識の演劇」考

——H・ミラー作『ピロクテテス』の上演にちなんで／越

部暹

・十八世紀ヨーロッパ演劇序説／毛利三彌

・座談会 演劇時評／中本信幸・利光哲夫・毛利三彌

〔戯曲〕『憂国の帽子』／大久保寛二

〔七号（一九八一年）〕

〔座談会〕ハロルド・ピンター

——俳優座公演『パースデイ・パーティ』をめぐる／一

ノ瀬一夫・島田安行・毛利三彌・清水豊子・宮城玖

女与・蔵原惟治・小島康男

〔研究会討論〕十八世紀ヨーロッパ演劇研究(一)

——ハロルド・ピントアの記憶劇について／清水豊子

——俳優について／岩淵達治・小島康男・斎藤偕子・島田安行・谷川道子・利光哲夫・中本信幸・細田雄介・宮下啓三・毛利三彌

・『オセロー』と『オデュッセイア』／蔵原惟治

・十八世紀フランスにおける演劇熱の一形態

その(一) オルレアン公とシャルル・コレ／佐藤実枝

【八号(一九八二年)】

・昼の芝居、夜の芝居

——十八世紀演劇興行形態論への序／毛利三彌

・ドラマとシアターの間

——あるいはベケットとブレヒトの間／谷川道子

〔座談会〕今日の我々にとってブレヒトは有効か

——俳優座『ジャンヌ』上演をきっかけとして／岩淵達治・岡田恒雄・蔵原惟治・小島康男・斎藤偕子・利光哲夫・毛利三彌

光哲夫・毛利三彌

〔付記〕1 ブレヒト雑感／小島康男

2 古典劇と現代劇又は異化と同化／毛利三彌

〔戯曲〕『月・雨・夜明けの海』

——芥川龍之介による状態劇／蔵原惟治

〔翻訳〕クリストファ・マローウ——第一章

／ジョン・ベイクレス著／毛利三彌訳

【十号(一九八四年)】

・十八世紀フランスにおける演劇熱の一形態その(二)

ヴィレル・コトレ時代——モンテッソン夫人とカルモンテル／

佐藤実枝

〔座談会〕この十年間の演劇状況——欧米と日本／蔵原惟

治・小島康男・斎藤偕子・佐藤実枝・谷川道子・利光哲

夫・中本信幸・増見利清・毛利三彌・矢島直子

【九号(一九八三年)】

・虚々実々の世界

〔編者〕

平井正子（ひらい・まさこ）

成城大学大学院博士課程修了。成城大学短期大学部、成城大学社会イノベーション学部教授を経て現在成城大学名誉教授。イギリス文学、エリザベス朝演劇専攻。

演劇を問う、批評を問う——ある演劇研究集団の試み

2017年12月20日 初版第1刷印刷

2017年12月30日 初版第1刷発行

編者 平井正子

発行者 森下紀夫

発行所 論創社

〒101-0051 東京都千代田区神田神保町2-23 北井ビル2F

tel. 03 (3264) 5254 fax. 03 (3264) 5232

web. <http://www.ronso.co.jp/>

振替口座 00160-1-155266

装幀／宗利淳一

組版／フレックスアート

印刷・製本／中央精版印刷

ISBN978-4-8460-1681-4 ©2017 Masako Hirai, Printed in Japan

落丁・乱丁本はお取り替えいたします。