

Title	荒川哲生による「演技的肉体」の理論と試み
Author(s)	中川, 登美子
Citation	待兼山論叢. 芸術篇. 2018, 52, p. 47-71
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/76081
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

## 荒川哲生による「演技的肉体」の理論と試み

1960年代はアングラ演劇の台頭にも表れているように、戦後の復興を経

中川登美子

キーワード: 荒川哲生/演技的肉体/前衛劇/不条理演劇/新劇

#### はじめに

て、安保や学生闘争が起こるなど様々な分野で旧体制に対する反逆が試みら れた。アングラ演劇からは旧態とみなされがちな新劇であったが、その内部 からも当然従来の新劇に対する反発はあった。新劇は、伝統演劇から我が身 を切り離したところに誕生し、西洋演劇の新潮流を手本としながら日本独自 の現代劇を確立すべく発展してきた。その歴史は常に自らの位置確認と反省 を繰り返しながらの作業であったともいえるが、60年代になり一層その自己 批判の色を濃くしたと言ってよい。そして、その一端はやはり当時の新潮流 たる「前衛劇」「「不条理劇」の上演を通じて表出されることも稀ではなかった。 文学座アトリエの会によって1959年以降連続して行われた海外の新潮流、 オズボーン、ベケット、イヨネスコ、オルビーらの「前衛劇」 | 作品の上演 は、そのほとんどが本邦初演であった。その上演の多くは技術も経験も浅い 若手らの手によるものであり、翻訳された上演台本に明確な実験的な試みの 形跡は見当たらず、ほぼ原作通りの上演であったとされている。そして、こ れらは西洋演劇の新風の「紹介」上演という点で評価されてきた。しかし、 西洋演劇の新潮流の「紹介」がその後どのような影響を及ぼしたかまではま だ考察されていない。本論では、文学アトリエ及び劇団雲おける一連の「前 衛劇 | 上演の中でも特に積極的であった演出家荒川哲生に焦点を当てる。文 学座アトリエの会での1959年のオズボーン『怒りをこめてふり返れ』から、

劇団雲に移籍後も繰り返し再演されたオルビー『動物園物語』までを通して 荒川がどのような点に着目し、上演実践や彼自身の理論形成にどのような影響を及ぼしたかを明らかにし、当時の新劇界における「前衛劇」上演の意義 を再検討する。

### 1. 問題意識の芽生えと最初の実践

#### 1-1. 演出家荒川哲生の新劇観

荒川哲生(1931-2003)は早稲田大学商学部中退後の1951年文学座に入団、舞台技術研究室第1期生として照明を学んだ。1951年に初めて照明助手を務め、1957年カミュ『正義の人々』で演出家デビューした。同年、座内の同人雑誌『演劇研究』<sup>2)</sup> の編集者として11月に第一号を発行するなど、若手の中でも研究及び発言に積極的な人物であった。1959年5月には松浦竹夫と共同演出の『怒りをこめてふり返れ』が好評を博した。1960年9月にイヨネスコ『授業』、10月に『犀』、翌61年2月に試演として『指導者』、同年8月にも『椅子』、さらに62年6月にオルビー『動物園物語』など、次々と話題の「前衛劇」を演出した。これらはすべてアトリエ公演であった。しかし、1963年1月に突如若手数名と共に文学座を脱退し、現代演劇協会附属の劇団雲に移籍した。移籍後は米国留学や渡欧を経験し、また欧米から招聘した劇団や演出家と共同上演をするなど国際交流にも積極的であった。後年は地域演劇に力を注ぎ、平成3年には金沢に移住し、劇団鏡花劇場にて演出として活躍したが、2003年に急逝した。

荒川は若手の頃から積極的に発言をしており、『怒りをこめてふり返れ』の共同演出家である先輩の松浦に「強靭な理論家であり、実践家<sup>3)</sup>」と言わしめたほどである。彼が発言を始める1957年以降一貫して語っているのは、新劇批判である。その俎上に載せたのは専ら新劇における「演技的肉体」欠如の問題であった。彼の目には、俳優たちの演技が二つの極を行き来しているように映った。即ち若い頃は「観念的で生硬な演技」で、その後「経験を

積み円熟さを示すが、あいまいな演技」となる、「観念的偏向」と「曖昧化」 の二極化である。荒川は、こうした状態を産み出した背景を新劇史に見出す。

新劇史は、しかし、劇概念の革新のみにいかに力がそそがれたかを物語っており、日本の現代劇における演技、その行動と発声の探求が、たとえ相対的にしろ看過されて来たことを示している。何故か、その遠因は一つの拒否にあると思われる。(中略)芸的なるものへの単一な理由による純な拒否は、演劇における思想性と観念性の結果的偏重を来たし、貧困な肉体と声、例えば後に新劇節と称せられるやうな、貧血的発声が舞台の声を脆弱なものとした。演劇における革命が、一つの美意識や思想から出発し、それが遂行され得るのは、そこにいわばその容器としての演技的肉体が可能な場合である。

つまり上記の二極化について荒川は次の二点が背景だと考えた。一つは新劇が伝統演劇を否定して誕生した時、その演技的肉体をも否定したこと。もう一つは新劇が西洋近代劇の受容に際し、演劇の中で表現される哲学や思想などの概念的要素に注目しがちであったこと。新劇はその発生当初から日本独自の現代劇確立を謳いながら、結局は思想性と観念性を偏重した点を非難した上で、荒川は俳優の肉体重視の思想にたどり着いている。この新劇批判はやや一方的な見方である点は注意すべきだが、戦前の岸田國士の主張<sup>5)</sup>に共鳴しており、新劇史における普遍的な問題であったことが窺える。続けて、演技的肉体の獲得のために必要な作業として次の二つを提案している。まず、「伝統を持たぬ我が国」において、「本質的・正統的演劇」を発見、定着する作業。そして、主に若手が「自らの内部にある敵と闘う」という意味での「前衛」を推し進める作業である。特に注目すべきは前者である。西欧を模範とする態度は従来の新劇と変わらないものの、それをまなざす日本側の態度を根本から刷新することを求めている。演劇の内容を、俳優の肉体を通じて演技として舞台上に発現するための方法を今一度、西洋演劇の伝統の中から発

見し、それを日本で定着させようというものである。

しかし、この段階ではまだ俳優という演技的肉体の不在の指摘とその反省に終始している。「新劇節」とも呼ばれ、批判の的となりがちな発声を中心に演技や俳優の肉体を重視すべきという態度は評価できるが、その解決策としては、伝統芸能における「芸的演技の新劇的復活を望んでいるのではない。」と述べるにとどまっており、具体性を伴うまで至っていない。

## 1-2. 『怒りをこめてふり返れ』における試み

松浦と荒川の共同演出による『怒りをこめてふり返れ』は、一連の「前衛劇」上演の先駆け的な試みとみなすことができる。結果としては話題を呼び、雑誌『悲劇喜劇』<sup>7)</sup> で特集が組まれた。その他、文学座が行ったアンケートでその一年で一番面白かった作品として六割の人が『怒りをこめてふり返れ』を挙げた<sup>8)</sup> 話題性は好評に繋がったが、批判が全くない訳ではなかった。批評<sup>9)</sup> の中心は、劇中に描かれるイギリス市民生活のコンテクストに対する観客の理解を助ける演出がなかったという指摘である。これは、この上演において荒川が上記の問題のために一つの試みを実践したこと、そしてそれが失敗に終わったことを示している。

そもそも荒川は、当時の米国における「怒れる若者」を描いた本作の、荒々しい文体が持つ輝くような生命力に魅了されたと語る。<sup>10)</sup>つまり、ジミーの怒りやアリソンの愛情をはじめ、登場人物たちの繊細な感情描写により展開する劇文体の構成に関心を抱いた。また、上演後の雑誌記事において「僕が大衆に望んでいることは、彼等に感受させること、即ち感情教育をすることだ。彼等はその後で考えることが出来よう。<sup>11)</sup>」という作者オズボーンの言葉を引用している。例えば、近代リアリズム演劇を中心に作品の思想的・概念的主題を伝達すべく構成された劇文体は、表現の受け手である観客の思索を通じて解釈あるいは理解に到達する。それに比して、オズボーンのそれは舞台上の表現から感知したものがイコール感受すなわち理解につながると、荒川は解釈し賛同する。ここから、思想や概念という頭で理知的に解釈する主題で

はなく、舞台上の表現から感知し得る主題を演劇の文体を通して実現した点 に注目していることが読み取れる。

このように劇文体に注目した荒川であるが、当然それは演劇を構成する部分でしかない。あくまで劇文体を基礎とした舞台上での表現を最重要視する姿勢を保ちつつ、上演に伴う課題に取り組んだ。本作は同時代の作品ではあるものの、上演にあたって英国と日本の社会的・文化的背景には歴然とした差がある。これは翻訳劇上演につきものの課題だが、荒川はこの差異に対して次のような試みを行った。

私はそれを、より多く文体の機能的力学化(文体を俳優によって感情と声と肉体で充填し、それに主題によって統一されたリズムを与へること)によってのりこえようと試みた。(中略)我々にゆるされるのは、主人公ジミーとそれをとりまく人物達の感情の波動の劇的な構成と展開によって、つまり劇の文体の機能的な力学化によって、英国に属するいくつかの社会的存在や現象に対する登場人物の反応を明らかにし、その可能な限り正確な意味について、いわば観客に事後承諾を得ることであり、且つこの事後承諾のタイミングを登場人物の反応と劇的に同時化しようとすることである。<sup>12)</sup>

つまり荒川は、戯曲中の社会的・文化的コンテクストの相違を超えて、戯曲に描かれる「劇」そのものの表現を舞台上につくりあげようとした。英国での教会の意味や大新聞の保守性、階級に付随するステレオタイプ等の文化的・社会的コンテクストの違いをわざわざ説明しようとはしなかった。おそらくそうした説明は、劇文体の思想性及び概念性を観客に思考させる「事後承諾」となると荒川は考えたのだろう。「事後承諾」すなわち理知的解釈は上演のその瞬間に理解が生じず、上演中あるいは上演後までを含む上演を反芻する作業、言葉を解釈する時間を必要とする。この点において荒川は、従来の翻訳劇上演では観客に「事後承諾」を求めてきたと述べ、「翻訳劇の上演にま

つわる末梢的説明的要素からくる不快さ<sup>13)</sup> | を伴うと批判した。この批判は、 西洋演劇の哲学性観念性を重視するあまり、舞台上での俳優の表現にまで目 を向けてこなかった過去の新劇を暗に意味しているが、やや一方的な見方だ と言わざるを得ない。とはいえこれに対し、「主人公ジミーとそれをとりま く人物達の感情の波動の劇的な構成と展開によって<sup>14)</sup>」観客の事後承諾を劇 中人物と同時に起こそうと試みた。つまり、人物たちの声や身ぶり等の反応 を通して、観客に主題または主題に通ずる感情の波を感覚的に理解させよう とした。例えば、ジミーが教会の鐘の音に苛立つ場面がある。英国の若者、 特にジミーのような低所得の労働者階級にとっての教会やキリスト教という 背景と、そこに生じる感情を言葉で説明することは可能であり、それは確か に当時多くの日本の観客には説明なしに理解するのは難しい。しかし、荒川 はその感情表現の背景よりも感情の表出そのもの、さらにはある感情の表出 が劇全体の推進力に働きかける機能を重視したのである。さらに、「劇の要 求しているものはそれが説明ではなく表現であり、それが観客の心に引き起 こす一定の効果であり、それはリズムと方向を持っていて、次の期待される 効果へと働きかけてゆく機能的表現である。<sup>15)</sup>」この一文に、先のオズボーン の言葉を彼がいかに解釈したかが表れている。劇が内包する思想性や概念性 を言葉によって丁寧に説明するのは親切ではあるが、そこに執着すると、そ の部分または場面が劇全体に果たすべき機能を多少なりとも奪うばかりか、 全体としてのリズムを乱すことにつながる。前述の教会の鐘の場面で例える ならば、「怒り」はジミーの感情の発露以外のなにものでもない。荒川曰く、 ジミーの抱く「怒り」の感情が観客に感知されるだけで充分なのだ。「怒り」 が絶えずジミーの心理と劇空間を満たし、愛という劇全体の主題に通ずる一 つの動力あるいはリズムとして機能することを狙ったのである。この具体的 な手段として、せりふという肉体的行為に照明や音響などを加えた舞台全体 の表現を通して、観客に舞台表現を感覚的に感知させようと試みた。

しかし、この挑戦は失敗に終わる。荒川はその原因を、長く自然主義的演技を良しとしてきた新劇的演技に浸食された俳優の肉体に見出している。

唯一つ指摘しておきたいのは、そこに現在演劇にたずさわるものにとって、単純だが重要な問題があるということだ。それは意図と肉体についてであり、意図を肉体が現実的には挫折させてゆくという関係である。(中略) この問題の焦点は、演劇的肉体の不在ということ、そして演劇的肉体のキャパシティの不足ということである。新劇の演技を形成する肉体がいかに多く生理的なまま放置されているかを考えてみると、日本の現代劇創造の出発点が西洋十九世紀の自然主義の模倣からであったことの負債の重みが解るのである。6)

新劇の発展において劇の「意図」すなわち概念的側面に注目した結果、俳優 の肉体がないがしろにされてきたという考えから更に歩を進め、新劇がその 出発時から模倣の対象とした写実主義的演劇観が俳優の肉体をも支配し続け ているという分析に達している。その解決策として、俳優の肉体表現におけ る概念からの解放を唱えた。これはテクストの概念性重視から脱し、俳優の 声や身ぶりを主とした舞台全体の表現での伝達へのシフトだといえる。従来 の新劇が西洋演劇の概念的要素を重視するあまり俳優の肉体を顧みなかった のに対し、荒川はその表現媒体としての肉体を取り戻そうと考えた。その結 果、劇における言葉あるいは概念以外の要素すなわち声や身ぶり等の感情的・ 感覚的要素を重視した。これを「演技的肉体」と荒川は呼んだ。その結果は 話題になったものの、劇評<sup>17)</sup>を見ても明らかなように文化的社会的コンテク ストの壁に阻まれ、失敗に終わった。荒川はその失敗を認めたが、その原因 を新劇俳優の未熟な肉体に見出した。これは若手の未熟さという意味ではな く、新劇の歴史の中で培われてこなかった演技的肉体の不在の結果が現れた 未熟さであることは明確である。実際、アトリエ公演であったものの、出演 陣はアリソン役の伊藤幸子を除き、ジミー役の仲谷昇、クリフ役の小池朝雄、 ヘレナ役の岸田今日子、レッドファン大佐役の三津田健と、当時の文学座中 堅クラスが名を連ねた。

新劇は伝統芸能だけでなくその演技的肉体とも断絶して出発した。一方で、

自然主義的演技を良しとしたが、理論にばかり気をとられ、実際の演技は未 熟なままというのが荒川の新劇観である。故に、新劇俳優の未熟な演技的肉 体は情感の表出が不得手である。この分析によると、西洋演劇において情感 の表出は「観客がそれによって、理屈ではなく、つまり説明的要素によるの ではなく、楽しみ(広い意味での)ながら破局へ導かれてゆくことを必然的 にさせる要因」であり、「観客を、まず観客たらしめる要因となっている<sup>18)</sup> |。 つまり、言葉による理屈ではなく、人物が表出する情感の展開が劇の芸術と しての本質的な楽しみを生むと荒川は考えている。これは言葉の否定ではな く、従来等閑視されてきた情感表出に傾倒することで、総合芸術としての演 劇を奨励しようとした。当然ながら、舞台上で情感表出の素材となるのは俳 優の肉体と声である。劇の本質的な芸術性を実現する情感の表出が、新劇で は俳優の未熟な身体と理屈への執着のために実現してこなかった。「声の問 題は肉体の問題であり、舞台の問題であり、劇場の問題191 という荒川の発 言には、俳優の声や肉体を軽視して劇自体の芸術性をも蔑ろにしてきた新劇 史への反省が窺える。しかし、俳優の肉体重視の方向性を明確にしたとはい え、理想像はおろかその獲得への具体的方法さえも明らかにしていない点を みる限り、まだ荒川自身発展途上にあった。とはいえ、翌年以降の不条理劇 上演で彼の試みへのシフトを見ると、『怒りをこめてふり返れ』を含めたオ ズボーンとの出会いはその後の起爆剤となった。

## 2. 肉体と劇の関係性の模索

#### 2-1. イヨネスコからの影響

翌60年から荒川はイヨネスコ作品の上演に取り掛かる。この3年前の『三田文学』1957年11月号に掲載されたイヨネスコの「演劇の体験」<sup>20)</sup>に彼が大きく影響を受けたことは、その言及の多さからも明らかである。ところで、西洋演劇の伝統における本質・正統の再認識と同時に前衛の必要性を唱えた荒川が、何故イヨネスコを選択したか。それはイヨネスコの演劇観に荒川が

共鳴したからだと推測できる。イヨネスコが当時「前衛」と称され、新たな 西洋演劇の潮流として注目され始めていた中、荒川はその演劇的価値を単に 西洋演劇の伝統に対する反逆という点に見出すことを否定した。それは既述 の通り、荒川が演劇それ自体を概念的・思想的に価値判断することを拒否する姿勢であったことの他にもう一つ理由がある。それはイヨネスコの前衛および伝統に対する考えに見出せる。荒川は「イオネスコ劇の舞台化」という 連載において、「演劇の体験」を引用しながら次のように述べる。

言葉本来の意味で、前衛も正統もない日本の新劇に必要なのは意欲的な 慎重さであって、それはヨーロッパのイオネスコの言う「前衛の前衛た る所以は、源への遡行、硬化した伝統主義やアカデミズムを突き破って 生きた伝統を再発見することにある」という見解を理解しながら、新劇 の事大主義と盲目的情熱の作りだしている自慰的な状況を突き破ってゆ くものでなくてはならない。<sup>21)</sup>

「前衛」が「生きた伝統を再発見すること」につながる。この部分は正確には引用ではなく荒川の要約である。原文では、前衛作家の一人と目されるイヨネスコが「創造とは発見或いは再発見なのだ」と考える理由を、前時代のシュールレアリズムを例に挙げ、「シュールレアリズムはそれ自体ドイツ・ロマン主義の若返り<sup>22)</sup>」であると述べる部分が該当する。つまり、荒川はこの要約を通して二点を主張した。一つは、イヨネスコ作品をその主題の概念性のみを見て事大主義的あるいは盲目的に「前衛劇」と称する新劇に対する批判。そして、イヨネスコという「前衛」を通して現代に再登場した「生きた伝統」を再認識することによる新劇の現状打破である。

「前衛」であるイヨネスコ作品の上演が伝統の再発見につながると認識した荒川は、上演にむけて作品分析を進める。イヨネスコは哲学や心理学などの概念を主題とする演劇を「主人持ちの演劇」と称し、批判した。この点について、荒川はイヨネスコがその作品において「劇的主題の不在証明」を企

てているとして称賛し、さらに「本質的な虚構の獲得」が実現されている点 を重要視している。つまり、イヨネスコが作品として築き上げる

虚構の構造そのものが、彼の主題、形而上的主題、彼の認識を示す、といった風に創られているのだ。(中略)つまりここでは、主題もまた、観念としてではなく、ものとして、せりふによる説明的要素によってではなく、<u>見えるもの</u>として演劇的価値に変貌されて在るといってよいだろう。<sup>23)</sup>

イヨネスコは「主人持ちの演劇」として哲学や心理学を主題とする演劇を批判したが、それは主題のない演劇の推奨ではない。荒川によれば、イヨネスコの劇が築き上げる虚構そのもの、あるいはその構成要素が、作品の主題である「世界や人間存在についての作者イヨネスコの認識」となっている。例えば『禿の女歌手』は、言語や行為が意味や条理から逸脱し、錯乱する様が展開されるが、劇の主題は言語の機能不全、言語の崩壊、対話の不可能性であり、台詞や行為などの劇形式と主題が密接に関連していると荒川は考察する。この時、観客がその劇の虚構を感受することが、即ち主題を感受することなる。主題の「ものとして」「見えるもの」としての演劇的価値への変貌とは、劇が舞台で上演されるだけで観客に感受可能なものとして主題が提示され得ることを意味する。これは前章で述べた「事後承諾の同時化」に相当するといえる。つまり、前章で事後承諾の同時化に失敗した荒川が、イヨネスコ作品で再度挑戦したと考えられる。

このようなイヨネスコ作品における虚構の表出に際し、荒川はその虚構の 実態を次のように述べる。イヨネスコは「自然主義的方法による不充分で、 レアリテのない虚構を利用して、意識的、方法的にそれを極端化することに より一篇の戯曲、自然主義のパロディー(『禿の女歌手』)を書く<sup>24)</sup>」。つまり、 劇だけを見れば自然主義的手法と正反対に見えたとしても、イヨネスコの演 技を仮に「不自然な」演技とすると、そこに辿り着くために最初から自然主 義的手法の否定から始めてはいない。そうした逆のベクトルではなく、自然主義的手法を辿りながら、さらにそのベクトルを極端にまで押し進めることを通して「不自然さ」に到達できるのである。ここで、そもそも新劇人たちは「自然主義的虚構も虚構に過ぎない」こと、「その自然主義的虚構もまことに中途半端なものである」という二重の再認識が必要になると荒川は指摘した上で、次のように主張する。「中途半端な、出来損ないの自然さにとどまってはならない。自然らしさを極端に、意識的に押しすすめること、つまり不自然になることを。自然らしさから極大的に遠ざかることを恐れないことによって、演技は質的に転身し、現実の意味を虚構の中にとらえ得る<sup>25)</sup>」。新劇人たちの「自然らしさ」の認識をどう改めるべきかの具体的な対策なしに、このように主張した点はあまり評価できないが、ここにはイヨネスコの主張を素直に受け取る荒川の姿勢が窺える。やや生真面目すぎともとれる彼の姿勢は上演を通じて、俳優陣による虚構の表出を成功させるためにイヨネスコすなわち西洋を模範とする姿勢、西洋を出来る限り正確に咀嚼しようとする意志が読み取れる。

また、イヨネスコは俳優の演技において役に没入する演技を、中途半端な虚構しか生み出さないのでかえって虚構を破壊すると否定し、反対にディドロやルイ・ジューヴェ、ブレヒトらの自己と役の間に距離を置く演技をも、俳優の個性を無視するという点で否定する。そして、「「俳優の個性を奪わずに演劇的一致を作り出すこと」、「俳優の自由の回復と見世物の統一」<sup>26)</sup>」の実現を求めていると荒川は要約する。つまり、イヨネスコの劇世界における狂乱状態や笑劇性は、一見その演技においても同様に「自然らしさ」とは真逆の方向にあるように思われるが、そうではない。人間がモノのように見え、言葉が化石化したようでも、それは「自然らしさ」を極大化した結果でなければその虚構として成立せず、またその虚構がはらむ主題を捉えることは出来ない。つまり、「自然らしさ」を極大化する演技のために必要なのは「俳優の個性」と「演劇的一致」即ち見世物としての演劇の統一性の確立となる。

## 2-2. イヨネスコ作品上演における挑戦とその意義

このような演技のために荒川がどのような試みをしたか。『犀』上演後の 『新劇』掲載記事「『犀』演出メモのいくつか」にその稽古の様子を詳細に語っ ている。稽古の第一段階として荒川は出演陣に『授業』の台本を渡した。そ の際、作品や主題についての解説は一切しなかった。2日後に感想を求めた ところ、俳優たちは三者三様に関心を示した。この時点でも荒川は依然とし て説明しなかったが、様々な意味で「敢えてする」ことを恐れてはならない とだけを強調した。例えばオーバーだと指摘された場合、演技のふりだしま で戻るのではなく、現実性を追求する方向へ向かうように指示した。「むし ろ更に先へ、戯曲的・演劇的誇張の創造へ、劇人物創造へのプロセスを方向 づけることを強調<sup>27)</sup> して稽古に入ったと語っている。ここから、「自然ら しさしの極大化を狙った稽古が行われたことが読み取れる。『犀』や『無給 の殺し屋』などに比して、初期の一幕物にはプロットや人物設定等イヨネス コの言う「夾雑物」がない、見世物として純粋な「劇」とされている。その 一幕物の『授業』を诵して、荒川はイヨネスコ劇を満たす「この世の凋落と 過酷のきわめて残酷なイメージであり、そこにはロマンスのかけらもなく、 極端化されたナンセンスの中にたたきこまれた世界のイメージがあるだ け<sup>28)</sup> | の雰囲気を俳優達に感じさせた。一切の解説や説明をせずに、一俳優 として率直な感想を求めた点にも、純粋に作品のイメージを感じ取り、想像 することを荒川が求めたことが窺える。

その後、『犀』の台本を渡した際、ある俳優がやりにくさを訴えた。この時荒川は「しめた! | と思ったという。

イオネスコの作品が(中略)現実の、現世の只中にその幻想を築くに際 して、一側面から見るなら、俳優をたえず目覚ましておかずにはいない といった手法を通じて、演劇性の再発見、極めて現代的な劇場の復活を 示唆している、といったものである以上、俳優が、抵抗を持つのは当然 であり、アヌイかジロドゥへの回想に追いやられるもの当然だ。そして それが、現代の演劇についての反省の一つのモメントにもなり得るだろ う。というのが、わたしのしめたの一内容であった。<sup>29)</sup>

イヨネスコ作品に俳優達が拒否反応を示したことに荒川は期待を寄せている。 俳優は、同じフランス演劇でもジロドゥやアヌイを演じる方がやりやすいと も訴えた。この「やりやすさ」については推測の域を出ないが、おそらくジ ロドゥやアヌイは同じフランス演劇でも明確なプロットや人物造形があり、 ロマンスや悲劇などの区分が明白である点から比較対象にあげられたのであ ろう。また、せりふや物事の形容などの修辞の美しさが、新劇俳優たちの演 技に合致していたことも理由の一つと推測する。というのも、『動物園物語』 でジェリー役を演じた高橋昌也は後年、役者は書かれたテーマを背負いたが り、そしてそのテーマを正面切って言いたがる、と新劇俳優が陥りがちな演 技を語った<sup>30)</sup>が、特にジロドゥ作品は修辞に優れており、おそらく俳優が正 面切って言いたくなる美しいせりふが多い。つまり、従来の新劇節といわれ る演技に合致しやすかったと言う方が妥当かもしれない。ともあれ、ここで 荒川が抱いた感情からは、イヨネスコ作品の上演を通して、「新劇」におい て放置されてきた「俳優の演技的肉体の不在」に対する反省の機会となるこ とを確信し、大いに期待した様子が読み取れる。そして荒川は次なる具体的 な稽古として、同じくイヨネスコの『指導者』を用いた。それは次の理由か らであった。

この小品はアクションと声、それらから作りだされるべきリズム、リズムの極端化による混乱、そして突如の静粛と、極めて俳優の素材としての肉体(声も含めて)のダイナミズムに期待しているところ大であると同時に、極めて高度な統率力、虚構性を保持するための統制力が要求されるのである。310

ここで荒川は、俳優の演技的肉体の確立に向けて一つのより具体的な対策を見出している。それは「ダイナミズム」「統率力」の語で語られている、劇全体の統一されたリズムの創造への試みである。『指導者』は一人の指導者の到来前から到着までを描いている。状況説明をするアナウンサーの声と崇拝者をはじめとする人物達の反応により徐々に高まる熱狂ぶりが表現されるが、いざ登場した指導者には頭がないという結末。この作品の稽古を通じて、概念や言葉の表出の媒体でしかなかった俳優の肉体を、「素材としての肉体」として利用することを荒川は求めている。その上で、見世物としての「劇」の虚構性を保つための統率力に貢献するという役割をその肉体に課した。つまり、概念から解放された肉体に、その生来の素材としての利用、すなわち声や身ぶりといった感覚的要素として、統一された「劇」としてのリズムを構成するという点で、舞台上に俳優の演技的肉体を在らしめようとした。

ここから、荒川がイヨネスコの演劇観から特に影響を受けたのは、肉体が 劇として一つのリズムをつくる点であることが分かる。そのリズムは俳優の 肉体や声を主とした感覚的要素から成るものであり、したがってそのリズム 創出は俳優の演技的肉体の確立なしには成し得ない。『指導者』は、序盤か ら終盤に向かって徐々に増幅されるリズムが劇の主題であり、俳優の声や行 為などの肉体表現により主題を「見える」化した代表的作品である。その稽 古を通して、最終的に『犀』の上演では俳優の演技的肉体の確立、さらには 主題につながるリズム生成にむけての訓練を試みたことが窺える。新劇俳優 が得られずにいた演技的肉体につながるヒントをイヨネスコの劇作品の中に 見出し、実践を通じてそれを獲得すると試みとして上演を捉えていたといえ る。これは、上演自体を演劇史的な事件とする「紹介」とは明らかに趣が異 なると言っても過言ではない。劇評自体は決して悪いものばかりではなかっ た。しかし実質的には、1960年にパリで初演されたばかりの作品の上演とい うことに注目が集まり、西洋の新しい動きの紹介としての評価にとどまって いる。したがって、結果的に出演俳優陣の演技や演技論に明らかな変化が生 じることはなかったが、その上演に対する荒川の姿勢を見逃す訳にいかない。

『怒りをこめてふり返れ』に続き、イヨネスコ作品での実践もまたもや失敗 に終わった。この失敗について、俳優陣がかたくなってしまいようやくリズ ムが生まれても不安定なものでしかなかったと荒川は反省している。「我々 の場合虚構の骨組みの構成に力点を置くとそれはただひたすらにメカニック になってしまい、平凡な街路風景の印象、ありふれたリアリティは失われ、 始めから何か異常な感じだけが浮き上がってしまう。<sup>32)</sup>。つまり、虚構を構 成するリズムという枠組み創造に尽力したが、出来上がった虚構に演劇とし てのリアリティが欠けていたと分析している。イヨネスコ劇の虚構が帯びる 「不自然さ」のために「自然さ」の極端化を進めた荒川であったが、ここで 新たな気づきに至る。新劇が重視してきた概念や思想は、演劇諸要素の中で もいわば「現実に密着した部分」であった。しかしサルトルを引用してこう 訂正する。「芸術作品は非現実である<sup>33)</sup>」。リアリズムを目標として来た新劇 において、虚構即ち絵そらごとは排すべきものとして認識するのが主流で あった。そうした虚構におけるリアリティは、新劇が従来理解してきたリア リズム的手法で生み出されるものとは異なるはずだというのが荒川の理解で ある。「戯曲は演劇的リアリティーによって構築されるべきであるし、そう した戯曲の主題もまた演劇的論理とリアリティーを通じてこそ、舞台に表明 されるべきなのである。<sup>34)</sup> | つまり、イヨネスコ劇に限らず西洋演劇の虚構に おける「自然さ」すなわち演劇的リアリティの実現こそが、日本での翻訳劇 上演において真に「劇」を実現するための課題であると荒川は認識した。

## 3. 行動としての「せりふ」の実践

## 3-1. 「せりふ劇」への着目

西洋演劇の翻訳上演における身体表現、特に肉体と声を重視した荒川であったが、それらに演劇的リアリティをもたせるために注目したのは「せりふ」であった。彼は新劇批判を再び雑誌上で繰り広げるが、彼の視点はより明確になっている。荒川は、新劇が「演劇を演劇として追求」し、「劇的な

美を創造ししてこなかった根本的理由を、「全体と部分を劇的有機性におい て結合しているもの、すなわち、せりふの行動性の無視35) に見出している。 つまり、せりふの説明的機能にばかり気をとられていた新劇が演劇の本質的 美を取り戻す契機を、せりふが持つ行動性の実現に見出した。というのは、 荒川が「ギリシャ以来の西洋演劇においてせりふもまたそれ自体行動であ る<sup>36)</sup> | と考え、西洋演劇の伝統はすなわち「せりふ劇」の伝統であると考え たことに由来する。せりふ劇の本質的な美の追求とは、音としてのせりふの 美しさのみではなく、せりふが含意する行動の美までも追求することを意味 している。1960年代には新劇の中でも後のアングラ演劇のように、演技術 の水脈を求めて伝統芸能に立ち返る動きもあったが、荒川はその流れを批判 する。というのも、日本の伝統芸能は舞や謡いの伝統であるため、対話から 成る「せりふ劇」の伝統ではないというのが荒川の主張である。37)新劇は日本 の演劇とはいえ「西洋演劇との混血児<sup>38)</sup>」であるから、日本の伝統芸能の肉 体に立ち返ったところで台詞の実行を可能にする演技的肉体の獲得には至ら ない。勿論、日常のレベルでは日本にも対話は存在するが、荒川の理論に則 れば、日本演劇における「対話は西洋と似て非なるもの39) | である。

西洋の伝統を「せりふ劇」とみなし、その実現を目指した荒川が前衛劇の中でも言語の不信を表現し、かつ西洋の伝統を否定した不条理劇の上演に打ち込んだことは一見矛盾していると思われるかもしれない。しかし、西洋演劇の歴史を見れば「せりふ劇」たる「テアトル」の基盤がまずあり、その上にアンチ・テアトルが重層的に生成されている。「アンチ」を扱うことは、むしろその否定の対象である「テアトル」を見詰め直すことになると考えた。また、イヨネスコもベケットも言語の不信を描くために劇言語を使わぬことはなかった。彼らが社会における不条理な状況を舞台上に表現する時、その劇言語は非常に論理的であったというのが荒川の主張<sup>40)</sup>である。そして、社会における錯乱、断絶、無秩序といった状況を論理的言語で表出した不条理劇作品の中で好例として荒川が挙げたのが、エドワード・オルビーの『動物園物語』であった。

1962年6月『動物園物語』本邦初演は文学座アトリエにて行われた。19863年の文学座脱退直後荒川は渡米し、多くの本場の西洋演劇を体験した。帰国直後より『動物園物語』のアートシアター新宿文化での再演に取り組んだ。映画館であった会場の支配人葛井欣士郎の意向により、上映終了後に演劇公演が企画された。オフ・ブロードウェイで「倉庫でもどこでも空間さえあれば上演できる42)」と実感した荒川は、他の演劇関係者が出演を渋る中、唯一上演に意欲的であった。劇団雲による『動物園物語』はその第一回目として1963年6月上演が実現した43)あまりに好評のため、地方公演後の10月に再演された。その4年後の1967年に再び上演された時、441 荒川の手で台本に全面的に改訂が加えられた。1968年には配役を変え、再び新宿文化の地下に造られたアートシアター蠍座にて上演された。1978年は再び配役が変更になり、通算上演回数が100回を超えた450その後も1982年、1985年、1986年に上演されたがいずれも荒川による演出であった。

『動物園物語』については、中西由美による初演版、荒川哲生による改訂版、 鳴海四郎による全集版の三つの異なる翻訳がある。それらの比較分析と荒川 が行った具体的試みについては、2017年11月 The 5th International Asian Theatre Studies Conference In/Out of Asiaにて発表した拙論で扱ったので、こ こでは要点を簡潔に述べるにとどめる。

そのような感情の持ち主は、人一倍自分の言葉が相手に与える効果について敏感な筈であり、もしそれを意識的に計算しつつ使用する時、たと

えば相手が一元的な、常識的な感性の持ち主である時(例えば動物園物語の場合)その相手を当惑させるも、怒らせていくも自在でありいわば加虐的なリズムがそれを観る者に手をとるように見えてくる。<sup>48)</sup>

つまり、アンビヴァレントな人物たるジェリーは、結果として常識的な感性を持つピーターを心理的に振り回すのではなく、最初から計算ずくで終幕の結果まで持ち込もうとする。ジェリーは対話を通して、ピーターに当惑、表面的な寛容、怒りといった心理的変化を加えている主体である、というのが荒川の解釈である。この分析から、ジェリーの手によるピーターの心理的変化にこそオルビーの音楽性を見出していることが読みとれる。イヨネスコ劇においても、「リズム」という語を用いて劇の虚構の統一性を実現しようと試みたが、その実現を俳優の声と行為という物理的要素によって成そうとした。そこにはせりふがもつ、発話者本人やその相手への影響関係への考慮はなかったといってよい。『動物園物語』の実践では、「せりふ劇」としての西洋演劇の認識を経て、せりふが人物同士の感情や心理に影響を与え、劇全体の統一的リズムを創出する気づきに至る。

## 3-2. 国際交流

せりふ劇の実践と同時期に荒川が海外の実践家たちと交流していたことは注目すべきだろう。劇団雲では1965年2月に英国演出家マイケル・ベントール、同年6月に米国演出家ハロルド・クラーマンなど、数々の海外の演出家や俳優を招いた。ベントールとは2カ月に及ぶ稽古を経ての『ロミオとジュリエット』の共同制作、クラーマンとは演劇講座と称して1カ月間の自劇団の公開稽古など、技術的な交流が行われた。また1967年6~9月に荒川は再び海外を渡航し、シアトルでは8月に現地俳優と日本の創作劇を上演した。ない。

特にベントールから学ぶことは多く、改めて自らの手法を客観視する良い機会となったようだ。1962年の文学座アトリエでの初演から1967年まで継続してジェリーを演じた高橋昌也は、ベントール氏に発声について特に多く指摘を受けたと語る。「ミソもクソも同じデクラメーションでやって立っている弊害を指摘され<sup>50)</sup>」、相手に向かって喋るように指示された。その上で、場面によって「日常的に喋るところは日常的に喋る、といって日常的に喋ればいいというわけじゃない、詩的に響かせるべきところは大いに詩的に朗々と喋れ<sup>51)</sup>」と、具体的な演出をうけたと記されている。ベントールによるこれらの指示は明らかに新劇節と称される演技を強制するためのものである。「五行以上のセリフになるとどうしても正面切りたくなる<sup>52)</sup>」と、それまでの癖を高橋は吐露する。それが新劇俳優の一般的な癖か、雲の俳優の癖かまでは分からないが、おそらく従来は人物の口調やどの方向を向いて発話するかが、観客のウケの良さや効果本位で決められる面も大きかったと想像できる。勿論明確に演出される場合もあったであろうが、照明と同じく演劇的リアリティよりも効果本位に陥りがちな傾向を自覚させられたようだ。

また、荒川はベントールとの作業において、彼が日本的なアダプテーションを一切せずに上演を行うことを求めた。つまり、「英語で上演する時と同様の、律動・速度・強勢の、必然的な枠組み<sup>53)</sup>」のまま演出をするように願い出た。その結果、「西洋演劇の律動、速度、強制のなかで日本語は時折悲鳴を上げた。にもかかわらず、描写に堕さず、行動の劇を表現<sup>54)</sup>」した。つまり、見事に西洋の「せりふ劇」を日本語で実現する光景を目の当たりにした。ここから、荒川は日本の新劇における「せりふ劇」の実現の明確な可能性を見出した。そして、ベントールとの交流後の1967年の『動物園物語』の上演に際し、荒川は上演台本を全面的に改訂する作業を始める。台本の改訂を通して説明的せりふを排除し、文化的・社会的コンテクストの違いを人物の口調の違いによって観客に感知させた。また、せりふ劇としての音楽的美を、ジェリーとピーターの掛け合い漫才のような緩急自在の呼吸を駆使した口調で実現しすることで、感情や心理の影響関係を明示した。これにより、

原作に忠実な台本となり、孤立した状態にある人物というテーマに関連する 表現にも繋がったほか、従来の新劇での説明的表現が必要とする観客の終演 後の事後承諾を、上演中の感覚的感知に変えることに成功した。つまり、こ の改訂で原作から逸脱することなく、せりふにその行為性を含意させ、日本 における上演での「せりふ劇」としての美の実現を企てたのである。

この結果の一端は、ジェリー役を演じ続けた加藤に明確に現れたと言うことができる。朝日新聞は「高橋が見違える出来<sup>55)</sup>」と見出しをつけ、緩急自在なセリフ回しを称賛している。また、全面的な賞賛ではないものの、渡辺淳は「今度は自然でリアルに入って、あたり前なところから異常と深淵に立ち会わせることにかなり成功した<sup>56)</sup>」と評し、大島勉は「高橋昌也がさすが巧い。持役にし切った余裕がすみずみまでにあり、緩急自在、ジェリーの高貴なる罵言を光彩陸離たらしめた演技のほどには感服を惜しまない<sup>57)</sup>」これらはいずれも初演あるいはアートシアターの杮落とし公演と比較した上での批評である。過去の上演と比して高橋の役柄にリアリティあるいは自然さを見出している点は、荒川の改訂とベントールとの交流を通して、「せりふ劇」における演劇的リアリティが実現されたことの表れだと言える。当然、高橋自身の演技の改良は他の要素も十分考えられるが、その一端を確かに担うのは上記した試みであると考えるのは妥当であろう。

#### まとめ

荒川は自身の演劇活動を通して一貫して新劇が西洋演劇を輸入してきたことの歴史的な問題を指摘し、批判してきた。彼の活動は、日本化した近現代劇の作劇術の確立や創作劇の発展よりも、あくまで西洋劇作品の日本における翻訳上演に重心が置かれた。従来の新劇を否定しつづけてきたという意味では反新劇と言えるが、西洋演劇の上演にこだわったという点では新劇を諦めずに、その流れの中に腰を据えて活動を続けた。従来の新劇に対する反意から、この時期に反新劇を標榜した演劇人は決して珍しい存在ではない。し

かし、その多くは日本の現代演劇確立のための独自性を日本の伝統芸能や土 着文化に見出した。その中で、荒川はあくまで西洋演劇の模範を西洋に見つ づけることにこだわり続けた。その姿勢は一見すると従来の新劇と何ら変わ らないように見えるかもしれない。しかし、新劇史から反省点を精査した上 で、西洋を妄信し表面的な模倣に終始しないことを何よりも重視し、西洋演 劇の理論や分析を正確に把握、実践しようと試みた点は特筆するに値する。 それは、新劇史の中で実現し得なかった演劇の概念性・思想性からの解放は、 演劇を虚構としてのリアリティを伴う芸術として再出発させる試みであった と言える。そのための西洋演劇の再認識と実践において、かつての新劇のよ うに全てを妄信し、やみくもに実行にうつすことはしなかった。オズボーン からイヨネスコを経て、オルビー作品を上演したが、概念性や話題性からそ れらの前衛劇を利用しなかった点も、同時代の実践とは一線を画していたと 言える。課題は段階的に、事後承諾の同時化と演技的肉体の欠如から、西洋 演劇における演劇的リアリティの日本における実現に移行し、「せりふ劇 | の認識と海外演出家との交流を経て、一様の解決に至ったと考えてよいだろ う。その証拠に、『動物園物語』は67年以降も配役を変えながら再演を続け られた。このような活動に対し、西洋演劇を一貫して模範とした翻訳劇を通 しての新劇すなわち日本の現代演劇を確立した点、および俳優の演技的肉体 の確立に尽力した点において特異な実践家であった点を再評価したい。

## [註]

- 1) これらの上演に対し文学座機関紙や演出家らが「前衛劇」という呼称を用いた。 したがって、本稿においてもこの呼称を用いることとする。
- 2) 同人は木村光一、加藤新吉、水田晴康、荒川哲生、関堂一、中西由美、梨田 義昭ら演出部の若手7名。不断の勉強と、アトリエ活動を中心とする実験的 作業を意欲的に推進させるという目的のもと、新しい外国戯曲の翻訳や評論 の紹介を主に行った。
- 3) 松浦竹夫「演出所感」文学座アトリエ公演『怒りをこめてふり返れ』公演プログラム、文学座、1959年6月、pp.6-7

- 4) 荒川哲生「新論壇:対立肉体「芸」」『テアトロ』1957年9月、19巻9号、pp.55-58
- 5) 岸田國士「純粋演劇の問題:わが新劇壇に寄す」『新潮』1933年2月、30巻2号
- 6) 荒川、前掲記事、1957年9月
- 7) 1959 年 8 月、13 巻 8 号、pp.2-20 にて特集「怒れる若き世代」が掲載された。
- 8) 「実感こめた演出に活気―「怒りをこめてふり返れ」好評」機関紙『文学座』1959 年6月号、pp.2-3
- 9) 江藤淳「『怒りを込めてふり返れ』」『新劇』1959年7月、6巻8号、pp.10-13。他に、荒川は『新劇』同年11月号に、根村(おそらく演劇批評家の根村絢子)の『音楽芸術』7月号の批評を引用しているが、現時点の調査で当該記事を確認出来なかったため、注での言及にとどめる。
- 10) 荒川哲生「『怒りを込めて振り返れ』を演出して」『新劇』1959年9月、6巻11号、pp.55-59
- 11) 同前
- 12) 同前
- 13) 同前
- 14) 同前
- 15) 同前
- 16) 同前
- 17) 江藤、前掲記事
- 18) 荒川哲生「舞台的価値の解明を」『悲劇喜劇』1960年1月、14巻1号、pp.36-40
- 19) 荒川哲生「一九六○年の演技についての私の感想」『テアトロ』1961 年 1 月、28 巻 1 号、pp.24-29
- 20) Eugène Ionesco, Expérience du théâtre: NRF. Février 58(長谷川端氏訳「演劇の体験」『三田文学(第二期)』1958 年 11 月、48 巻 5 号、pp.3-16)
- 21) 荒川哲生「イオネスコ劇の舞台化(一)」『新劇』1960年2月、7巻2号、pp.56-58
- 22) 長谷川、前掲記事
- 23) 荒川、前掲記事、1960年2月(下線は筆者による)
- 24) 同前
- 25) 同前
- 26) 荒川哲生「イオネスコ劇の舞台化(二)」『新劇』1960年3月、7巻3号、pp.37-41
- 27) 荒川哲生「『犀』上演メモのいくつか」『新劇』1960年12月、7巻12号、pp.36-39
- 28) 同前
- 29) 同前
- 30) 荒川哲生、高橋昌也、本宮昭五郎、浅沼貢、樋口昌弘、中西由美「(座談会)マイケル・ベントールに学んだこと」『新劇』1965年7月、12巻7号、pp.36-51

- 31) 荒川、前掲記事、1960年12月
- 32) 同前
- 33) 荒川哲生「現代演劇のヴィジョンをめぐって-4-」『悲劇喜劇』1962 年 5 月、16 巻 5 号、pp.27-29、p.36
- 34) 荒川哲生「現代演劇のヴィジョンをめぐって-2-」『悲劇喜劇』 1962 年 2 月、16 巻 2 号、pp.29-22
- 35) 荒川哲生「新劇と国際性」『新劇』1967年2月、14巻2号、pp.42-48
- 36) 荒川哲生「新劇についての一つの感想」『文学』1963 年 12 月、31 巻 12 号、pp.39-44
- 37) 伝統芸能と西洋の「せりふ劇」の違いについて「伝統的に下座音楽を始めとして、われわれの先祖が作ったものは始めから終わりまで音楽、或いはコーラスがある。そして舞いや踊りが基本にあって、いわゆる節回しというものが様式化されている。やっぱりそういうのが僕達の血の中に流れている。それを全部はずして、演技だけで勝負するのが「台詞劇」というものですからね。」と述べた。(荒川哲生、神山彰、小田中章浩「荒川哲生氏へのインタビュー」『ASD』、2000 年 3 月、7 号、pp.26-27)
- 38) 荒川、前掲記事、1963 年 12 月の他、荒川哲生「演劇の理念と批評」『新劇』1965 年 12 月、152 号、pp.112-115 でも同様に述べている。
- 39) 荒川、前掲記事、1963年12月
- 40) 荒川哲生「新劇への一考察」『自由』「自由」編集委員会、1971 年 11 月、13 巻 11 号、pp.220-231
- 41) ジェリーを高橋昌也、ピーターを奥野匡が演じた。この上演に関わった奥野 以外のメンバーは全員一九六三年に共に脱退し、劇団雲に参加した。
- 42) 葛井欣士郎『遺言:アートシアター新宿文化』河出書房新社、2008年、pp.85-87
- 43) ピーターを加藤和夫が演じた他は、主要スタッフと俳優は変更なし。
- 44) ピーターを仲谷昇、ジェリーを引き続き高橋が演じた。
- 45) 『エドワード・オルビー作『動物園物語』資料:通算百回上演を記念して』(編者、出版年ともに不明だが、最終ページ「後記」に「一九七八・八・十五 荒川哲生」の記載あり。)によると、配役は次の通り。1968年ピーター:内田稔、ジェリー:西沢利明。1978年ピーター:藤木敬士、ジェリー:山口嘉三。1982年ピーター:西本裕行、ジェリー:西沢利明。1985年・1986年ピーター:内田稔、ジェリー:西沢利明。
- 46) 荒川哲生「エドワード・アルビーの微妙な均衡」『映画評論』1966 年 12 月、23 巻 12 号、pp.41-46
- 47) 同前
- 48) 同前

- 49) アメリカの若い俳優志望者と共に、八木柊一郎氏の『三人の盗賊』を上演。
- 50) 荒川哲生、高橋昌也、本宮昭五郎、浅沼貢、樋口昌弘、中西由美「(座談会)マイケル・ベントールに学んだこと」『新劇』1965年7月、12巻7号、pp.36-51
- 51) 同前
- 52) 同前
- 53) 荒川哲生「国際演劇交流序説」『雲』1967年1月、12号、pp.22-25
- 54) 同前
- 55) 「五年目を迎えた深夜劇場:みごとな「動物園物語」:高橋が見違える出来」『朝日新聞』1967年4月11日付夕刊、p.12
- 56) 渡辺淳、森秀男「四月の舞台採点」『新劇』1967 年 6 月、170 号、pp.82-83
- 57) 大島勉「上演劇評: 粒ぞろいの小劇場」『テアトロ』1967年6月、286号、pp.73-79

## [参考文献]

北見治一編『文学座々史』、文学座、1963年

現代演劇協会編『財団法人現代演劇協会創立二十周年記念アルバム昴』財団法人現代演劇協会、1983年

文学座編『文学座史』、文学座、1977年

文学座編『文学座五十年史』、文学座、1987年

文学座編『文学座アトリエの会 40 年史』文学座、1990 年

(大学院博士後期課程学生)

#### SUMMARY

# Theory and Significance of 'Theatrical Body' by Tetsuo ARAKAWA Tomiko Nakagawa

In the 1960s, the revolts against the former regime occurred in the various fields, such as student movements and the conflict over the Japan-US Security Treaty. Although there was a tendency to consider Shingeki as outdated from the perspective of Underground Theatre, of course there also was similar defiance from inside itself. Since the beginning of the movement, Shingeki has pursued its basic policy to establish an original Japanese modern theatre. To accomplish such a goal, its practitioners decided to take the western theatre as a model and reject traditional Japanese theatre. It can be said that in 1960s they increasingly became more self-critical, though they always repeated identification and self-criticism through its history. It was not rare that a part of the tendency was revealed through the representations of the new trend; the avant-garde plays or that of theatre of the absurd.

In 1959, the avant-garde plays: such as John Osborne, Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Edward Albee and so on, were performed by the theatre company Bungakuza atelier. Most of them were staged by the inexperienced young performers and staffs, therefore the performances were evaluated merely as trial 'introduction' of new trend so far. However the influence of the performances has not been much researched. Tetsuo ARAKAWA was one of the young directors of the Bungakuza atelier, who especially took a positive attitude toward staging these plays. Indeed he premiered Look back in anger in 1959, Lesson and Rhinoceros in 1960, Leader and Chair in 1961 and The Zoo Story in 1963. He also staged them with the purpose to revolt Shingeki, however his point of view toward the western new trend plays was different from the other contemporaries. From the very beginning of his debut as a director, Arakawa started criticizing Shingeki poignantly, and took up a lack of the 'Theatrical Body'. He gradually formed his theory through the representations of the avant-garde plays, and aimed to establish the 'Theatrical Body' in Shingeki. Here this paper surveys on Arakawa's statements and theatre practices chronologically, examines how they affected the formation of his theory, and then reevaluates the significance of the avant-garde plays in Shingeki those days.