

## 蜷川幸雄の作品に表象された民衆像

### - 『真情あふるる軽薄さ』と『身毒丸』

#### の中の群衆シーンを中心に-

PARK HANA

#### 序章

蜷川幸雄(1935-2016)の演劇の中に「群衆シーン」は視覚的スペクタクルの造成に一つの重要な要素として取り上げられてきた<sup>1</sup>。しかし、彼の群衆シーンに関する研究はごく一部の作品と特定の時期にとどまっている。蜷川の演劇に詳しい批評家の扇田昭彦(1940-2015)によると、「『真情あふるる軽薄さ』から『オイディプス王』『王女メディア』『近松心中物語』『下谷万年町物語』『タンゴ・冬の終わりに』『グリークス』『メディア』『ロミオとジュリエット』など彼の多くの作品に群衆シーンが登場する」<sup>2</sup>と具体的な作品を列挙している。

その中でも、扇田が注目している作品は、『真情あふるる軽薄さ』(1969)と『ロミオとジュリエット』(1974)に表象された群衆シーンである。扇田は『真情あふるる軽薄さ』の群衆シーンについてこう語っている。

「振り返ってみれば、蜷川幸雄の演出家としての公的なデビュー作である一九六九年初演の『真情あふるる軽薄さ』(清水邦夫作)がすでに群衆のドラマだった。長い行列を作る小市民たちと、その秩序を乱そうとする二人の若者の対立。一見おとなしい市民たちが、ある瞬間、彼らは凶暴な集団に

化して、反体制派の青年(初演は蟹江敬三)に襲いかかる」<sup>3</sup>

扇田の言う通り、蜷川の群衆シーンはデビュー作から現れている。1969年に初演された『真情あふるる軽薄さ』は1960-1970年代の過激化した安保闘争と左翼運動を背景にして、リアリティがある群衆シーンとして好評を受けたのはよく知られている。そのために蜷川の初期作品から登場する群衆シーンのリアリティに関する論点は、「時代との関係性」で説明されることがほとんどである。すでに知られているように、蜷川を含むアングラ第一世代演劇人にとって60-70年代の安保闘争は彼らの演劇と不可分の関係である。彼らの演劇は既成文化に対する反抗と一種の時代に対する闘争を母体に発生したことは間違いない。しかし、私たちが見逃してはならない点は、蜷川の演劇作業が1974年を基点として変化したということである。

ここで蜷川の作業を時期別に分けて考えてみたい。蜷川の作業年期は総計三期に分けることができる。1969年~1973年まで、すなわち現代人劇場と櫻社の結成と解散の時期を第一期、1974年~1996年までの東宝との作業時期の第二期、1997年~2016年まで、すなわち、彩の国さいたま芸術劇場とホリプロとの作業時期である第三期に分けられる。第一期の作品的特徴は、前述のように60、70年代の政治的、社会的状況をそのまま演劇に投影するということである。この時期の演劇を集団劇または群衆劇<sup>4</sup>と定義することもこのためである。第二期に注目された作業は、

「NINAGAWA」という独自のブランドを作り出したということである。代表作に『オイディプス王』『王女メディア』『ロミオとジュリエット』『NINAGAWA マクベス』などのギリシャ悲劇とシェイクスピア作品がある。世界的な演出家の仲間入りもしたこの時期は、蜷川幸雄の演劇論で最も重要な時期と評価されている。第三期の作業の場合、すでに巨匠の仲間入りを果たした蜷川の自ら過去の作品を解体と再創造を通じて再解釈する特徴が見られる。彩の国さいたま芸術劇場の芸術監督に就任し、過去の作品を再演し、以前とは異なる演出的解釈で「自己破壊的な演出」という評価を受ける時期でもあった。

今、この時代区分に即して、蜷川演出における群衆シーンの解釈や評価の歴史をたどってみると、第一期の作品群と、第二期におけるギリシャ悲劇とシェイクスピア劇に対する解釈や評価が、解釈の基本的な枠組みを形成し、固定化される傾向があることに気づく。学術研究の場においても、現時点では、ギリシャ悲劇やシェイクスピア劇の演出作品に研究が集中し、蜷川の作品史全体を包括的に分析したものはまだない。

現在、蜷川の群衆シーンに対する解釈は大きく三つに分類される。第一に、「60、70年代の政治状況」を基盤にした解釈である。前述のように、扇田は初期作と結び付けて第二期のギリシャ悲劇とシェイクスピア作品まで群衆の性格を似ていると見ている。これは「アングラ演劇=政治的」という公式が作用したものと見られる。第二に、「演出的技術」としての解釈である。韓国では「3分論」あるいは「3分美学」という用語で蜷

川の視覚的スペクタクルを要約されているのがほとんどである。韓国の評論家イ・ヤンスクは2015年11月に来韓した『海辺のカフカ』の評論で、「停止した瞬間を許さないかのように、舞台上の動きは絶えず続いた。「3分以内の魔力」と豪語する蜷川の舞台掌握力は強大だった」<sup>5</sup>と全体的な感想を述べている。また、ミン・ギョンチャンは2019年論文「蜷川幸雄の〈ロミオとジュリエット〉セノグラフィ研究」で、「蜷川は劇序盤から群衆を利用したダイナミックなオープニングで観客を圧倒する場面を作り出した」<sup>6</sup>と説明し、観客を集中させる演出的技術として群衆シーンを叙述している。第三に、「日本の神話性」に基盤する解釈である。デビュー作から蜷川と共に作業した劇作家の清水邦夫(1936-2021)は、蜷川の群衆シーンについてこのように言っている。

「蜷川はある時から群衆そのものを自分の演劇のために「神話」にした。つまり、神話なるがゆえに決して新しい存在ではなかったが、神話なるがゆえに決して古くはならない」<sup>7</sup>

清水が語っている「神話」とは、哲学者ジャン＝リュック・ナンシー(Jean-Luc Nancy、1940- )の『無為の共同体』でいう共同体のディスコースとしての「神話」の意味に類似している。ナンシーによると、「神話はそれ自体が啓示し朗誦することの中で共同のものと共通的存在を伝えてくれる。(中略)すなわちそれは常に神話を創造し分かち合わせる合——多くの人々の単一の声——の神

話」<sup>8</sup>というものである。言い換えれば、「神話」とは、共有する集団を結集させるディスコースと解釈できる。清水の言葉をナンシーの概念と結び付けてみると、『真情あふるる軽薄さ』の背景である1960-1970年代は政治的闘争という共同のディスコースが[神話]として作用したとすれば、政治的闘争が終わった時期からは、また別のディスコースが作品によって異なるように作用したと解釈できる。

繰り返されるが、上記の三つの解釈は特定時期と特定作品に限定的に取り上げられているため、蜷川の作品の中の群衆シーン全体に対する具体的な解釈とは見られない。例えば、第二期の作品である『身毒丸』(1995)の場合、日本の伝統的な物語であるため、日本人という共同体が共有する「日本の神話」と言える。しかし、寺山修司(1935-1983)によって戯曲化された時点から、純粋に伝統的な話として解釈することは難しい。これに関して寺山修司の戯曲を中心に研究している劉夢如は「信徳丸伝説を基にして、現代的解釈を加え、その地の因習、母神への信仰を、民族の記憶にまで止揚して、西洋的なものと日本的なるものを、いつのまにか<二重写し>としてとらえる」<sup>9</sup>と説明している。劉夢如の説明のように、寺山の手を経た『身毒丸』は日本的なものと同洋的なものの組み合わせであるため、「日本の神話性」という解釈だけでは物足りない。さらに、蜷川が演出した『身毒丸』は、寺山原作ではなく、また岸田理生が脚色した台本であるため、その性格は再び変化したと見なければならぬ。したがって、『真情あふるる軽薄さ』=政治的リアリテ

ィで、『身毒丸』=日本的な神話性と解釈することは極端な二分法である。しかし『身毒丸』の場合のように、既存の解釈が完全に合致しない可能性があるにもかかわらず、このような研究が十分に進んだとは言い難い。

周知のように、蜷川の群衆シーンは第一期作品と第二期のギリシャ悲劇とシェイクスピア劇中の数作品に限定的に行われている。これさえも決まった公式のように、いくつかの根拠だけで研究されているのが実情である。演劇評論家松岡和子は『身毒丸』は「蜷川幸雄の演出歴において大きな意味を持つ。(中略)以後彼の演出法の主軸となる「フリージャズのセッション」風の創り方の第一弾であるからだ」<sup>10</sup>と蜷川の演出的変化について言及している。残念なのは、現在提示されている根拠が時間の変化に伴い、あるいは作品によって明確に蜷川の群衆がどのような形に変化しているのかについての説明では不十分である。本議論の目的は、蜷川の演劇における群衆シーンに対する解釈として認識される「1960~1970年代の政治状況」「日本の神話性」「演出技術」の三つの概念が実際どのような過程と形態で作品上に表象されたのかを現時点で再探索することで可能な限り具体的に分類し分析することにある。このような論点について論じるためには、まず、すでに「政治的リアリティ」と「日本の神話性」と解釈されている作品の中の群衆シーンに対する厳密な分析が先行されなければならない。したがって、以下、私たちは第一期の『真情あふるる軽薄さ』の中の政治的リアリティがある群衆シーンと第二期の『身毒丸』の日本の神話性に基づく群衆シー

ンを中心に比較分析することで、既存の解釈と異なる解釈の可能性があるのではないだろうかという点について探求しようと目論んでいる。

## 第1章 政治的リアリティのある群衆シーン

『真情あふるる軽薄さ』における群衆シーンとはどういうものであったかを考察する前に、1969年の初演当時の映像資料が残っていないという限界点があることを明らかにしておく。したがって、2001年の再演映像と蜷川の演出ノート、そして初演の公演を見た劇評と記事を中心にできるだけ詳しく叙述しようと思う。『真情あふるる軽薄さ』の群衆シーンは劇の始まりと同時に登場する。長谷部浩(1956-)の描写を借りると、「舞台の下手から上手に向かって、五〇人近い人々がチケットを求めるために列を作り、蛇行している」<sup>11</sup>と説明している。観客は長谷部の描写の通り入場しながら、舞台の上に長く並んでいる群衆の行列を見ることになるのである。そして上演が終わるまで群衆の長い行列は退場しない。これがこの作品の群衆シーンの特徴の一つである、「登場と退場がない」ということである。蜷川の演出ノートには、

「太った女→いつも黒い江戸褌を着ている  
はげた男→デザイナー  
つまりわたしたちに現実感を舞台にあふれさせること。  
そのために種種雑多な人々を参加させること」<sup>12</sup>

と群衆の特性を列挙している。現実にもありそうな群衆は待つのが退屈のように、足を動かしたり、階段に腰かけたり、ずっと前を注視するなどの日常的な行為で表現されている。以後、客席から登場した青年の挑発で、群衆といざこざが起こる。突然、制服を着た整理員たちが登場し、列を乱した男に暴行する。整理員たちから始まった暴力は群衆に伝播され暴力が連鎖的に行われる。暴力で現われる群衆の他の特徴は、暴力状況とともに登場する「スローモーション」と「ボードビル風の群舞」である。蜷川の演出ノートによると、「行列が青年に対してリンチを加える場面は全員スローモーション！この時は厳密にあらゆる観客に示す。それまでは猛烈なスピードで演技を進む」<sup>13</sup>と確実な演出的構想を記録している。吐き出すように話す台詞と走るように動く俳優たちのプロッキングとは対照的に、一瞬大規模な群衆が作り出すスローモーションは異質感さえ感じさせる。以後、続く群舞は騒々しく猥雑な雰囲気、劇の始まりから横列を使ってややもすれば、平面的に見える舞台の空間的レベルを崩し、視覚的刺激はもちろん、作品全体に生々しさを加える要素として作用している。暴力と生きている生々しさという異質な二つの要素を蜷川は群衆シーンに混ぜて表現したものである。

上記のような群衆シーンを時代的状況を排除して見れば、躍動感のある没入を生み出す演出技術とみることができる。演出技術的な立場として『真情あふるる軽薄さ』の中の群衆シーンの役割を分析すると、二つの可能性を提示することができる。一つ目は第四の壁を崩しこと、すなわち

「舞台と客席の間の境界崩し」の役割である。1969年9月19日付、朝日新聞の劇評には作品の群衆シーンについて『ちょっと愉快な笑劇があって、幕が開くと舞台は延々たる行列だ。全然進まないわけではないが、ほとんど進行しない』<sup>14</sup>と描写されている。また、演劇評論家の西堂行人(1954-)は同じ舞台のことをこう回想している。

「観客が客席に入るとぎょっとしました。なぜかという舞台にまた行列ができていたからです。これは俳優たちがつくった行列です。観客たちは劇場の外で行列を作っていたのに、劇場の中に入るとまた行列を目にする。虚構と現実がない混ぜになった光景…」<sup>15</sup>

西堂の表現通り、この作品はわずか数分前まで長い列を作っていた観客の現実と俳優たちが舞台の上に作った長い行列の虚構がつながれている。次に突然客席に位置していた俳優たちが演技を始める。このような劇の始まりは観客に「私たちの中にいた人々の話」という状況的オーバーラップを呼び起こし、平穏な観覧ではなく感情的動揺を起す。この一連の過程を通じて観客は作品を見る心構えをする前に作品に押し込まれる。

二つ目は、群衆を通じて観客に一種の「同一視の状態」を誘発させ、没入を誘導するということである。第4の壁を取り除いた蜷川は開幕前に客席の騒乱で若い男と観客の浅い絆を醸成する。蜷川の演出ノートの「わたしたちの現実感を舞台にあふれさせること」<sup>16</sup>というメモは、現実感を表現することは演出的に重要な要素であったことを

示唆する。作品上の現実感は若い男を通じて当時の学生運動をする学生の姿と、行列の中の群衆を通じて変化しない社会を目撃する民衆、そして暴力的に民衆の意志を抑える公権力に象徴された。彼らの対立を客席で目撃する観客は、暴行される若い男女の虚像を見ながら、自分たちの現実を投影させることになるのである。

「観客は興奮していた。ある夜は客席でジグザグデモが始まった。ある夜は現実と虚構の区別がつかなくなった観客が舞台へ駆け上り、整理員に体当たりをした。ある夜はジュラルミンの楯を持った整理員に無数のつぶてが飛んだ」<sup>17</sup>

劇中の状況と現実の状況を同一視した観客が興奮したまま舞台に乱入したというこのエピソードは、蜷川の演出的狙いが的中したことを証明する例となった。

しかし、この作品の中の群衆シーンは「政治的リアリティ」と解釈されている。蜷川はシアターコクーンと彩の国さいたま芸術劇場によるさいたまゴールド・シアターで、第一期作品を再演したことがある。2009年9月のインタビューで、彼は「時代とともに滅びて、再演ができないものをやるべきだと思って」<sup>18</sup>と言っている。当時の日本社会は、1960年の安保闘争の失敗後、大学生を中心とした学生運動がしばらく続いた。この当時の雰囲気をよく知る政治評論家の佐藤優(1960-)は1965年から1968年にかけての学生運動をこのように説明する。

「この時期の学生運動は六〇年安保のような大衆的な運動がすでに挫折した後の、革命への具体的な展望など見えない中での運動でしたからね。他方で新左翼のセクト諸派も、激しい内ゲバなどはまだ始まっていませんでしたから悲壮感もなかった。だからその意味では、この頃はまだ学生運動が社会との接点を持っていました。これが七〇年代になるとかなり様相が違ってきます。私のように一九七〇年代の終わりから八〇年代にかけて学生生活を送った者から見ると、新左翼系の党派に入るということは少なくとも東京では「市民社会から降りる」ということと同義であって、暴力団の構成員になるのと同じぐらいの覚悟が必要でしたから」<sup>19</sup>

彼によると、70年からは異なる様相に陥るが、60年半ばからの学生運動はある程度大衆的な運動の形態をしていたという。言い換えれば、『真情あふるる軽薄さ』が上演される当時は、まだ大衆運動の可能性が残っているかもしれないという期待感を持たせたかもしれないということである。このような社会的雰囲気背景にした『真情あふるる軽薄さ』で表現された政治性は、60年と70年の政治状況を経験した人々には強い共感を得るに十分であったと考えられる。

1969年当時の演出ノートには「他人をオルガナイズしようとは思わない。結果がオルガナイズなのだ」<sup>20</sup>と作品の方向性を示している。少なく

とも蜷川がこの作品を通じて観客に要求しようとした目標があったことは間違いない。結果的にオルガナイズすることは、言い換えれば、社会を動かす大衆である観客に「行動力」を要求することである。

なお、『真情あふるる軽薄さ』の中の従順な姿から一瞬暴力性を表出する存在へ、そして再び明るく笑って踊る存在で表現された群衆に対して、扇田は評論家の吉本隆明(1924-2012)の大衆概念と似ていると指摘している。1972年に出版された吉本の著書『どこに思想の根拠をおくか』は当時、多数の大衆に受け入れられ、時代の流れとして浮上した。吉本による大衆とは、主体的思想を持たないまま一つの傾向で過度に流される大衆を意味する。吉本の比喩によると、

「表返せば大衆というものはいいものだし、裏返せば悪い、まったくどうしようもないものだということになるわけです。(中略)これが大衆だと思うのです。しかしぼくはそのことで大衆を悪だとは考えないし、大衆嫌悪には陥らない」<sup>21</sup>

つまり、大衆とは、絶対的な善あるいは絶対的な悪という二分法的解釈が不可能な存在だということである。『真情あふるる軽薄さ』の中の群衆は従順な姿を見せながらも、一方では簡単に暴力を行使する二重的な姿を見せる。扇田の主張どおり、蜷川はデビュー作から吉本の思想に影響を受けたものとみられる。『真情あふるる軽薄さ』の演出ノートの片隅に彼は、「あやまってたたかえ

ば自滅し、たたえなければ後衛に転落し、じっとしていれば独占体制内の擬制的な安定によって腐食史し変質してしまう」<sup>22</sup>という吉本の言葉をメモしておいている。また、群衆の二重性については、その後『オイディプス王』のインタビュー中にも明らかにする。

「民衆すなわち善とは思っていないわけですから。持ち上げて落とす、民衆の残酷さを受け入れていますよ。救世主を求めてオイディプス、オイディプス、私たちの災難を救ってくださいと言っておきながら、父をそれと知らずに殺して、母と寝たとわかると、一挙に追放する側に回って糾弾する」<sup>23</sup>

蜷川が言及している民衆の残酷さ、すなわち民衆の極端な二重性に対する概念は1960~1970年代の政治思想的見解が含まれているのである。したがって、『真情あふるる軽薄さ』と時代上のリアリティという属性は分離して考えにくい。

## 第2章 日本の神話性に基づく群衆シーン

『真情あふるる軽薄さ』の群衆が日常的な人物の組み合わせであったのとは異なり、『身毒丸』の群衆は神話的で、非現実的な存在の組み合わせである。本作は寺山修司の作品で、1978年初演当時の副題は、『説教節の主題による見世物オペラ身毒丸』であって副題に明示しているように作品の主な性格は説教節である。信徳丸伝説のモチーフを現代的に再解釈したこの作品は、1960年

代の時代的リアリティよりは教訓的性向が強い虚構の物語である。一般的な説話や神話の構造と同様に過酷な運命や拒否できない試練のような非現実的な叙事構造が特徴的であると言える。

『身毒丸』の群衆シーンは、本来、寺山オリジナル版でも重要な要素として認識されている。例えば、寺山修司の『身毒丸』の初演当時の作品解説には、「劇の猥褻さにあふれたイメージは、足袋の福助（幸運をよぶと信じられている侏儒）、女力士、畸形のろくろ首、碁盤娘から、民俗学者柳田国男まで、すべて異化のモチーフにかかわってしまう」<sup>24</sup>と死者の群衆の要素を一つ一つ取り上げている。また、韓国の評論家カン・チュンエも寺山の戯曲について、「合唱曲の一切に、見世物仮設劇場の明かりが灯る。珍種畸形、東京興行場、2つの顔をした一村法師、碁盤少女、逆の頭、生きている人形などを泥絵の具で描いた看板が現れる。伝統的な見世物書を想起させる」<sup>25</sup>と説明している。言い換えれば、『身毒丸』の非現実的な群衆シーンは、蜷川独自の創造物ではなく、寺山の演劇観から始まった存在である。しかし、蜷川演出の『身毒丸』の非現実的な群衆シーンに注目すべき理由は、奇怪な見世物として見せるにとどまった寺山とは異なり、主人公の身毒と群衆のつながりを示したことにある。

蜷川の『身毒丸』での群衆シーンはプロローグ、第6章、エピローグで登場し、身毒の墮落の過程とともに現れる。ここからの記述は、映像資料と劇評に依存しながら進めていく。松岡はプロローグに対して「舞台奥、闇を切り裂く火花が流れ落ちる中、グラインダーのシャーッとという轟音が響

く。これらがおさまった精密の奥から、ひっそりと、湧き出るように音楽が寄せてくる。音の流れに乗ってゆるゆると、異形の者たち、夢幻の人々が現れてくる」<sup>26</sup>と描写している。彼女の描写どおり、死者の群衆は劇の始まりと同時に登場する。舞台のフロントまで縦隊で動く彼らの後ろに身毒が登場し、群衆の近くに行こうとするが、彼らは身毒と距離を置いて反対側に動く。その後、群衆は母親を売る店の登場とともに消える。ここで分かることは、死者の群衆と継母が共に存在できないということである。これはさらに、群衆が死んだ母に対する懐かしさという身毒の内面世界に対する視覚的表現と解釈できる。継母の撫子が登場し、群衆と身毒の関係性が変わっていく。代表的には、第6章「地獄巡り」で群衆と身毒の関係がよく表れている。すなわち、撫子に対する愛憎と近親性愛としての欲望を感じ、墮落していく身毒。しかし、プロローグとは異なり、死者の群衆は彼の周辺を取り囲む。これは死者の群衆が身毒の道徳的欠陥と心理的崩壊を可視的に表す装置として使われたことを示している。その後、復讐心に満ちた身毒が撫子を訪ねてきた場面でも群衆は一緒に登場する。

蛭川は劇の導入部では亡き母への執着として、中盤に撫子への愛憎と近親性愛でさまよう身毒の心理状態を、劇の最後には死に向かう身毒の現実を群衆で表現している。精神分析学研究者である岡田敦は寺山のオリジナル版における第6章での非現実的な要素について、「筋立て自体はそれほど重要視されておらず、継母の「呪い」についても、ただ説教節に準じて呪術的な実効力を持つも

のとする」<sup>27</sup>と、単に呪術的行為だけを表象している」と評価している。この傾向は唐十郎(1940-)も話したことがある。以下は劉夢如の論文から抜粋した内容である。

「寺山のいわゆる「見世物」を「怪奇の世界を名ざしても怪奇な効果はどこにもなかった。性急な演出家の決めつけ標識に、ああその通り、怪奇でしたねえと、愛想笑いする客がいると本当に思っているのだろうか」<sup>28</sup>

しかし、蛭川の演出において岡田はこのように言っている。

「群衆の織りなすスリリングな舞台となり、これは日常的な「家族」の場面とは、明らかに水準の異なった「非現実の世界」(「地獄」)を描いているということ、そのままわれわれに伝えてくれているように見える」<sup>29</sup>

岡田は寺山のものと違い、蛭川の演出を高く評価している。なお、岡田は『身毒丸』の第6章を比較しながら、

「身毒丸のじつは内的に持っていた病理的世界そのもの(幻想的世界)の内破的な表現として、理解すべきであると考え。それを臨床精神病理学に見るならば、前者の「穴」に落ちていく母恋しさからの「地



獄巡り」が、前駆的な彼の悪夢化(ト書きでも、終わりに「悪夢は消える」とされている)であるとすれば、後者はクラインのいう「妄想的一分裂的世界」(一九四八)そのままの発現であり、ある種の錯乱した急性精神病状態への突入であったと考えられる」<sup>30</sup>

岡田の主張で注目すべき点は、身毒の心理状態を精神病理学的に分析していることと、寺山のオリジナル版とは異なり、蜷川の演出はこの部分に注目したということである。繰り返されるが、単に作品の全体的な雰囲気あるいはスタイルを形成する要素としてのみ作用するのではなく、身毒の墮落とともに現れる非現実的な群衆は作品との緊密なつながりを持っているといえる。すなわち、蜷川が演出した死者たちの群衆シーンは、作品全体の特性である「神話性」を表現するとともに、主人公である身毒の心理と連携して見どころだけでなく存在の必然性を与えている。

蜷川の作業で神話性という概念でアプローチできる作品は、『身毒丸』以外にも多数存在する。例えば、哲学者内田樹(1950-)の2012年の蜷川の『海辺のカフカ』(2012)評論で、彼は冒頭に神話性の強い村上春樹作品の舞台化に対する懐疑感に触れながらも、すぐに「違和感なく舞台上の世界に入れ込むことができたのに驚いた。(中略)それは『海辺のカフカ』は神話だからということである」<sup>31</sup>と話した。内田の論評に登場した「神話性」は、『身毒丸』のように語り継がれた虚構の物語を意味する。先の岡田が『身毒丸』をオイディプス神話と連携して議論したのと同様に、内

田も『海辺のカフカ』をオイディプス神話と連携している。これは蜷川が神話の普遍性の持つメリットを利用したことを意味する。このような根拠は1988年の『仮名手本忠臣蔵』(1988)の対談で蜷川が明らかにした観客との関係性から窺うことができる。

「僕の観客である日本人が、自分に記憶と交差させられるビジュアルなものによって、僕はそのレトリックを置き換えたいわけです」<sup>32</sup>

蜷川の発言の中で「記憶」というものを「神話」に置き換えて考えてみれば、日本人という共同体が共有した記憶=神話などを呼び起こすためにビジュアルを利用していると理解できる。日本人という特定共同体が共有する記憶または物語をモチーフに誕生した『身毒丸』と『海辺のカフカ』の群衆シーンは内田の経験のように作品の違和感をなくし、より観客の理解を助ける装置に発展したということの意味する。したがって、蜷川の群衆シーンは一定時期には時代を表象する技術であったが、「ある時」から共通に感じる普遍的なイメージを思い出させる装置に変化したことを示唆する。

## 結章

蜷川幸雄が演出家として出発する1969年から現代人劇場と櫻社が解散する1973年までは政治的に混乱した時代であった。西堂行人は蜷川の作業第一期の作品をそれぞれ歴史的事件と関連付け

て説明する。『真情あふるる軽薄さ』は戦前世代と戦後世代との葛藤を、『鴉よ、おれたちは弾丸を込める』は三里塚闘争を、『僕らが非情の大河をくぐる時』はあさま山荘事件と連合赤軍を取り上げ、時代との関係性に基づいて説明している<sup>33</sup>。この時期の作品の中の群衆シーンが政治的リアリティと解釈される理由は、上演の当時に時代的特殊性が背景として作用したためでもあるが、多数のインタビューで第一期の演劇について蜷川自らが明らかにした考えのためでもある。

「それはあった。現場の最下層の一人ではなかったですが、デモに出てたし。それで、芝居を、それもそのときにしか成り立たない演劇というものをつくりたいと思ったんですね。(中略)自分なりのきちんとした清算を自分にしなきゃならないという思いが重なっていた」<sup>34</sup>

ここで言う「そのときにしか成り立たない演劇」とは、時代とともに創られ、その時代の中だけで完成する作品という意味で考えられる。言い換えれば、この時期の作品が特殊な時代的背景を持っていることを自ら明らかにしているのである。そして、現代人劇場と櫻社の解散においても時代的背景が作用したと見ている。現代人劇場の解散について蜷川は「芝居より現実の闘争にのめり込む者も出てきて、劇団の一体感もなくなってきていたし「もう一回、個に戻ろう」と解散しました」<sup>35</sup>と語り、西堂は「世代の対立から政治闘争まで。現代人劇場から櫻社で扱われた問題は多岐にわたります。しかし、運動や闘争が後退期にあることは、蜷川も清水も感じていたのでしょう」<sup>36</sup>と表

現している。これは1970年以降、闘争の熱気が消えた後、蜷川の第一期作業も時代とともに後退したことを示唆している。このような理由から、蜷川の第一期作品の中の群衆シーンは政治的リアリティまたは時代的リアリティと解釈されてきたのである。

しかし、『真情あふるる軽薄さ』の中の群衆シーンを「NINAGAWA」というブランドの演出メソッドだけで眺めることも可能である。蜷川の第一期作品より第二期と第三期作品に慣れている海外の場合、蜷川の大規模な群衆シーンは「視覚的効果」のための演出術として受け止められている。代表的な例として、韓国の演劇界で蜷川の演劇を定義する「3分美学」という用語は、劇のプロローグに華やかな照明と音響効果、大規模な群衆シーンなどを通じて視聴覚的効果を極大化させる演出術という意味を含む。劇作家イ・ガンリョルの「「いつも舞台を演出する時、開幕3分以内に観客の心をとらえなければならない」という演出者個人の性向がよく表れている作品だった。長所として応用されるダイナミックな集団演技やはっきりとした視覚的効果、大衆の視線を意識しすぎる面が見られる」<sup>37</sup>という評価から、「視線を集中させるための装置」として集団演技=群衆シーンを受け入れていることが分かる。同じ観点として、『真情あふるる軽薄さ』の中の群衆シーンで暴力の後に現れるスローモーションとボードビルのような群舞は、横割りの舞台の流れを一気に変化させ、作品の躍動感を加えて視覚的スペクタクルを創り出した舞台演出術なのである。

同じ脈絡として、第二期の作品である『身毒丸』の解釈も同様である。日本の伝統的な説話に基づいて寺山修司が作った『身毒丸』は日本の神話性と解釈できる。『身毒丸』の死者たちの群衆シーンは、作品の「説話的」あるいは「神話的」性格を強調する必然的要素として認識される。見世物の表現に集中した原作者の寺山とは異なり、蜷川の『身毒丸』は死者たちの群衆シーンを通じて視覚的効果とともに劇全体の流れと緊密なつながりを見せる。彼らは身毒の心理状態を代弁し、彼らの登場と退場は身毒の倫理的・道徳的墮落とともに進行する。岡田敦は既存の「神話性」の観点に加え、精神病理的観点から『身毒丸』を解析している。彼女は『身毒丸』をオイディプス神話と連携して説明しながら、蜷川作品を取り上げている。彼女は死者の群衆が特に目立つ第6章「地獄巡り」のシーン全体について、「舞台上に極彩色の絵を描く」<sup>38</sup>と視覚性を称賛しながら、蜷川が見せたシーンを身毒が内面的に持つ病理的世界の表現と解釈されるべきであると主張している。岡田の主張は、現在まで蜷川の群衆シーンに対する解釈として取り上げられる三つの見解、60、70年代の政治的リアリティ、日本の神話性、演出技術を基盤に、より具体的に立体的な解釈が可能であることを示唆する。

この議論は、既存の解釈を全面的に否定するということや、群衆シーンが蜷川固有の演出術だと主張しようとするものではない。しかし、これまで蜷川の群衆シーンに対する解釈の正論として認識されていることから脱し、より細かく具体化された方法で分析する必要があるのではないかと思

われる。前述の韓国の場合や岡田の議論のように、既存の正論だけで解釈するのではなく、他の方向性を提示することが現在、特定期間と作品の研究に埋没している蜷川幸雄論研究の問題点打開の方法になるのではないだろうか。

以上の議論は、蜷川の演劇における群衆シーンに対する解釈として認識される上記の3つの概念が実際どのような過程と形で作品上に表象されたかを明確に分析することにより、蜷川の群衆シーンに対する解釈の見直しを促すことに意義を持つ。蜷川の他界後6年の今、彼の演劇のあるいはその中の群衆についての新たな議論が必要と考えられる。その理由は、現在蜷川作品の中に表象された群衆シーンについての解釈は、特定の時期や作品によって固定的に使われているためである。現在、劇評除いた蜷川に関する研究はシェイクスピア劇とギリシャ悲劇など極めて限定的なテーマに集中しているのが実情である。このような研究現象は、一括した解釈の固着化を招く危険性がある。しかし、彼の作品全体を把握することが可能になった今こそ、彼の群衆シーンに対する一括して具体化された解釈の再探索が必要な時であると考えられる。したがって、本論文の争点だった蜷川の演劇で表象された群衆シーンの解釈的再探索は、作品分析を通じて蜷川の群衆シーンに対する研究方向性を提示したことに意義を持つと考えられる。今後の課題は、第三期の作業を含む蜷川作業の全般にわたって示された群衆シーンの一括分析により、「蜷川幸雄の群衆シーン」はどのように解釈されるべきかについて、さらなる議論が必要となるだろう。

- <sup>1</sup> 1971年作『鴉よ、おれたちは弾丸をこめる』(1971)の東京新聞の劇評には、「清水邦夫が書き、蜷川幸雄が演出する舞台は、たえず集団劇としてあらわれてくるところに特徴がある」と言い、蜷川の作品の特徴として「集団劇」をとりあげ、同時に朝日新聞でも「四十人近く登場人物をダイナミックに動かす蜷川幸雄の演出は、いつもながら見事な成果をあげている」と、群集を利用したダイナミックなシーンの演出に関する記事を掲載している。蜷川幸雄、『蜷川幸雄Note1969~2001』、河出書房新社、2002、p. 50-52。
- <sup>2</sup> 扇田昭彦、『蜷川幸雄の劇世界』、朝日新聞出版、2010、p. 115。
- <sup>3</sup> 扇田昭彦、p. 115。
- <sup>4</sup> 韓国の批評家パク・ヨンサンは蜷川の初期作の演出について「彼の演出は主に日本時代の状況と密接に関連した急進的な闘争劇を叙情的に上演して大きな反響を呼んだ」とか「過激に劇的に疾走しながら、甘美な旋律が流れる闘争劇の連続だった」のように評価している。박영산, 「한일 현대극의 전통수용 비교연구」, 한국: 일본근대학연구 34권, 2011, p.188-189 (パク・ヨンサン, 「韓日現代劇の伝統受容比較研究」、韓国: 日本近代学研究会34巻、2011、p. 188-189)
- <sup>5</sup> 이양숙, 「해변의 카프카 : 하루키를 만나러 갔다가 니나가와 유키오를 만나다」, 공연과 이론 60, 2015, p.276. (イ・ヤンスク, 「海辺のカフカ: 春樹を会いに行き、蜷川幸雄とあった」、公演とレビュー60、2015、p. 276)
- <sup>6</sup> 민경찬, 「니나가와 유키오의 <로미오와 줄리엣> 시노그라피 연구」, 기초조형학연구 19권 5호, 2018, p.211 (ミン・ギョンチャン, 「蜷川幸雄の<ロミオとジュリエット>シノグラフィ研究」、韓国: 基礎造形学研究19巻5号、2018、p. 211)
- <sup>7</sup> 蜷川幸雄、251p。
- <sup>8</sup>ジャン・リュック・ナンシー、パク・ジュンサン訳、『무위의 공동체』韓国: 인강사, 2010, p. 119。
- <sup>9</sup> 劉夢如, 「寺山修司共作戯曲「身毒丸」論: コラージュとしての見世物」、阪神近代文学研究 18、2007、p. 91。
- <sup>10</sup> 芸術新潮「『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学 (生誕80周年プレミアム特集 『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学)』『芸術新潮』66、2015年9月、p. 91。
- <sup>11</sup> 長谷部浩, 蜷川幸雄, 『演出術』、p. 57。
- <sup>12</sup> 蜷川幸雄、p. 12。
- <sup>13</sup> 蜷川幸雄、p. 12。
- <sup>14</sup> 朝日新聞、現代人劇場「真情あふるる軽薄さ」\_\_演劇評、1969年9月19日 東京/夕刊、9頁。
- <sup>15</sup> 西堂行人, 『日本演劇思想史講義』論創社 2020、p. 206-207。
- <sup>16</sup> 蜷川幸雄、p. 12。
- <sup>17</sup> 蜷川幸雄、P. 19。
- <sup>18</sup> 扇田昭彦, 『蜷川幸雄の劇世界』、朝日新聞出版 2010、p. 27。
- <sup>19</sup> 池上彰・佐藤優『激動日本左翼史 学生運動と過激派 1960-1972 (講談社現代新書)』講談社、2021、p. 110-111。
- <sup>20</sup> 蜷川幸雄、p. 10。
- <sup>21</sup> 吉本隆明、『どこに思想の根拠をおくか』、筑摩書房 1972、p. 46。
- <sup>22</sup> 蜷川幸雄、p. 11。
- <sup>23</sup> 長谷部浩, 蜷川幸雄, 『演出術』、p. 48-49。
- <sup>24</sup> 劉夢如、p. 91
- <sup>25</sup> 강춘애, 「테라야마 슈지(寺山修司)의 ‘셋교부시(說教節)에 의한 미세모노(見せ物)오페라’ <신토쿠마루(身毒丸)>의 서사 구조」, 한국: 공연문화연구 no.32, 2016, P.504-505 (カン・チュンエ, 「寺山修司の『説教節による見世物オペラ』『身毒丸』の叙事構造」韓国: 公演文化研究 no. 32、2016、p. 504-505)
- <sup>26</sup> 芸術新潮「『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学 (生誕80周年プレミアム特集 『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学)』『芸術新潮』66、2015年9月、p. 91。
- <sup>27</sup> 岡田敦, 「『身毒丸』考: ジャパニーズ・エディプスの行方」椛山女学園大学研究論集 人文科学篇 2005、p. 54。
- <sup>28</sup> 劉夢如、p. 92。
- <sup>29</sup> 岡田敦、p. 54。
- <sup>30</sup> 岡田敦、p. 54。
- <sup>31</sup> 芸術新潮「『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学 (生誕80周年プレミアム特集 『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学)』『芸術新潮』

- 66、2015年9月、p. 83。
- <sup>32</sup> 河出書房新社編集部、『蜷川幸雄：世界で闘い続けた演出家』河出書房新社 2016、p. 238。
- <sup>33</sup> 西堂行人、p. 206-209。
- <sup>34</sup> 河出書房新社編集部、p. 234
- <sup>35</sup> 蜷川幸雄「いい時代をともに過ごす（特集 次代に伝える）」『悲劇喜劇』67(8)、2014年8月、p. 73。
- <sup>36</sup> 西堂行人、p. 209。
- <sup>37</sup> 이강렬(イ・ガンリョル)、p. 28。
- <sup>38</sup> 岡田敦、p. 54。

## 参考文献

### 書籍(国内)

1. 吉本隆明、『どこに思想の根拠をおくか』、筑摩書房 1972
2. 蜷川幸雄、『蜷川幸雄 Note1969~2001』、河出書房新社、2002
3. 扇田昭彦、『蜷川幸雄の劇世界』、朝日新聞出版、2010
4. 長谷部浩、蜷川幸雄、『演出術』、ちくま文庫 2012
5. 河出書房新社編集部、『蜷川幸雄：世界で闘い続けた演出家』河出書房新社 2016
6. 西堂行人、『日本演劇思想史講義』、論創社 2020
7. 池上彰・佐藤優『激動日本左翼史 学生運動と過激派 1960-1972 (講談社現代新書)』講談社、2021

### 書籍(海外)

1. ジャン・リュック・ナンシー、パク・ジュンサン訳、『무위의 공동체』韓国：인간사란、2010

## 論文

1. 이강렬, 「니나가와 유키오와 시미즈 쿠니오의 현대인 극장」, 공연과 리뷰 28, 2000(イ・ガンリョル、「蜷川幸雄と清水邦夫の現代人劇場」、公演とレビュー28、2000)
2. 岡田敦、「『身毒丸』考：ジャパニーズ・エディプスの行方」椋山女学園大学研究論集 人文科学篇 2005

3. 劉夢如、「寺山修司共作戯曲「身毒丸」論：コラージュとしての見世物」、阪神近代文学研究 18、2007
4. 박영산, 「한일 현대극의 전통수용 비교연구」, 한국: 일본근대학연구 34권, 2011(パク・ヨンサン、「韓日現代劇の伝統受容比較研究」、韓国:日本近代学研究34巻、2011)
5. 이양숙, 「해변의 카프카 : 하루키를 만나러 갔다가 니나가와 유키오를 만나다」, 공연과 이론 60, 2015 (イ・ヤンスク、「海辺のカフカ：春樹を会いに行き、蜷川幸雄とあった」、公演とレビュー60、2015)
6. 민경찬, 「니나가와 유키오의 <로미오와 줄리엣> 시노그래피 연구」, 기초조형학연구 19권 5호, 2018 (민·ギョン찬、「蜷川幸雄の<ロミオとジュリエット>シノグラフィ研究」、韓国：基礎造形学研究19巻5号、2018)

## 新聞&雑誌

1. 朝日新聞、現代人劇場「真情あふるる軽薄さ」—演劇評、1969年9月19日 東京/夕刊
2. 蜷川幸雄「いい時代をともに過ごす（特集 次代に伝える）」『悲劇喜劇』67(8)、2014年8月
3. 芸術新潮「『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学（生誕80周年プレミアム特集 『海辺のカフカ』5カ国巡演で記念イヤーを飾る 蜷川幸雄の哲学）」『芸術新潮』66、2015年9月

**The image of people represented in the works of Ninagawa Yukio**  
**-Based on the mob scene featured in <Such a Serious Frivolity> and <Shintokumar>-**

PARK HANA

This thesis aims to propose the possibility of interpreting the mob scene featured in the works of the director Ninagawa Yukio. The most prominent theater critic, Senda Akihiko, well-acquainted with Ninagawa, mentioned the portrayal of mob scenes spanning from the early work <Such a Serious Frivolity>(1969) to Ninagawa's mid-career work <Tango at the End of winter>(1984). The debut theater work <Such a Serious Frivolity> gained much acclaim for its mob scene encompassing remarkable visual representation of political and societal struggles prevalent in the mid to late 1960s in Japan. Thus, a controversial discussion on the realistic representation of the mob scene featured in the early works of Ninagawa is often interpreted in relation to the periods.

Since the struggle against US-Japan Security Treaty in the 1970s, as a social upheaval subdued across Japan, the theater dramas of Ninagawa also adapted to the transition. Aside from the primary phase at his debut, Ninagawa's distinct mob scene was frequently found in the works from the second and third phases. A typical example is the mob scene from <Shintokumar, 1995> in the second phase which consists of the assembly of rather surreal existences that draws a clear disparity from the mob incorporated in the works of the primary phase. Nevertheless, the interpretation of the 'mob scene' displayed in the works of Ninagawa is only perceived from the aspects of political realism in the 1960s and 1970s and Japanese mythology, as well as techniques of direction which are merely debated in very few works. The fixed perception and limited research environment incur the risk of prolonged vitalization of theatrical theory research on Ninagawa Yukio.

This thesis finds the research significance for the suggestion of the re-evaluation of the mob scene interpretation by employing a comprehensive analysis of the process and form of representation of the above-mentioned three concepts recognized as the interpretation of the mob scene in the theaters of Ninagawa. The interpretation of mob scenes manifested from the works of Ninagawa continues to be moderately conveyed according to each work without consistency until the present day. Therefore, we intend to suggest the unprecedented possibility in the interpretation of the mob scene, known as the identity of Ninagawa's theater, by conducting a close comparison and analysis of the mob scenes shown in the debut work <Such a Serious Frivolity> and <Shintokumar> from the second phase. Furthermore, upon the proposal of the new possibility in the conventional research of Ninagawa Yukio, we pursue an active discussion on his theater drama.