

異文化受容のポリテイクス―日本近代化のプリズムから見たドイツ演劇受容

谷川道子

何を称して「異文化受容」というのだろうか。もちろん、ここでは日本におけるドイツ演劇の受容を射程に置いて考えているのだが――。それはドイツ語圏の作品が翻訳や上演されることか、劇作家・演出家・演劇人に与える影響か、それとも日本において演劇構想の革新につながる何かがそこから紡ぎだされることなのだろうか。あるいは日本の文化・社会構造の根幹に与えた影響も射程に入れなければいけないのではないか。そもそも両者においては、「演劇」の概念や文脈も、根底から異なっているのかもしれないのだ。

* * *

いまなお日本で「演劇」というとき、統一体としての演劇のイメージを浮かべることが不可能に近い。歌舞伎・能・文楽・狂言は古典芸能あるいは伝統演劇として一括され、明治期に始まった「新派」や「新国劇」は日本独自の演目が主流だ。対して、明治末の二〇世紀初頭に西欧演劇を範に設立された「文芸協会」や「自由劇場」に嚆矢をおく非商業主義独立劇団制としての「新劇」の流れが、長らく日本近代演劇の背骨を形成してきた。

だが、一九六〇年代から七〇年代にかけて、その「新劇」からさまざまな流れが分派してくる。反「新劇」を掲げた浅利慶太主宰の「劇団四季」は欧米劇からミュージカルまでを主流にして、演劇の興業的な大衆化を志向し、また「アングラ演劇」と総称される既成の劇場概念を超えた動きが、さまざまな地殻変動をもたらしたりした。寺山修司（一九三五―八三）が率いた「天井桟敷」、唐十郎率いる「状況劇場」の紅テントに、佐藤信を中心にした黒テント、あるいは鈴木忠志主宰の「早稲田小劇場」は利賀村を経ていまは静岡芸術劇場へ移り、「現代人劇場」から出発した蜷川幸雄は「商業演劇」へ転じていまや世界的に有名な演出家となっている……。このアングラ世代は、ドイツでいえば、P・シュタインやC・パイマンのような「六八年世代」的存在に当たるだろうか。

そのアングラ時代を分水嶺として生まれたのが八〇年代以降の小劇場運動世代で、その代表格は野田秀樹の「夢の遊民社」や宮城聡の「ク・ナウカ」、渡邊えりこの「劇団三〇〇」だろう。彼らは集団名や形態を変えつつも、いまや日本演劇の中核を担っている。他にも百年近い歴史を持つ女性だけの「宝塚歌劇団」もあれば、「二期会」や「こんにやく座」などのオペラももちろんある……。 「演劇」という概念は欧米でもいまや多様

に揺れ動いているにしても、この何でもありの並列状況は、日本独特の現象といえるかもしれない。

演目や上演スタイルも多彩で、ジャンルの越境も枚挙に暇がない。「冥の会」や蜷川幸雄の演出のように、ギリシア悲劇やシェイクスピアの作品を歌舞伎や能の役者が現代演劇の俳優とともに、場合によっては日本流に翻案して上演することも珍しくなくなつたし、近松の『曾根崎心中』をロックバンドのダウンタウンブギウギバンドがプロの文楽の人形遣いを相手に上演したり、ブレヒトと彼をめぐる女性たちを主人公にした『ブレヒトオペラ』が斎藤憐作・佐藤信演出で新劇や宝塚出身の役者で演じられたり……。

そのような日本演劇において、西欧、とくに劇場Ⅱ劇団の公立劇場制度の完備したドイツから見て何より奇異に感じられるのは、日本には一貫して公立劇場がなかったことだろう。新劇以降の日本の演劇はほとんどが私立の劇団制をとっていて、劇場も助成金もなく、ホールや商業劇場を借りての演劇活動を続けてきた。伝統芸能のためにはじめて国立劇場がつくられたのが一九六六年、現代演劇のための新国立劇場開設は一九九七年。その頃からやつとあちこちに公立劇場がつくられるようになったが、ほとんどいづれもそれまでの商業劇場と同様に、専属劇団を持たない建物のみ、いわば貸し小屋としてスタートしたのだった。九〇年代からようやく助成金システムが確立しはじめ、劇団制をとらないプロデュース・システムでのさまざまな演劇活動が顕著となってきたのは、それらの動きと呼応しているかもしれない。

こういう、あらゆるジャンルと演目が入り乱れる坩堝のごとき演劇状況を、日本演劇独特の豊かな現象と可能性だと見るか、「演劇」そのものの未成熟状態と見るか、それとも私的・公的資本による文化操作と見るかは評価が分かれようが、現在という時点がいま突如生まれたものでない以上、ことに時代と社会と個々の営みのなかで形成されていく文化という錯綜した位相、もつといえればシェイクスピアいうところの「時代を映し出す鏡」としての社会的な時空をもった演劇においては、それなりの紆余曲折を経た歴史というパースペクティブのなかで現在をとらえ返す視座も必要だろう。何より日本ではその際に、江戸三百年の「鎖国」の後に怒濤のごとく流れ込んできた西欧文化およびその演劇受容の屈折や特殊性といった問題も、考えざるをえない。日本の演劇も近代演劇たろうとするには、西欧演劇の力を借りないわけにはいかなかったのだから。

いうまでもないが、明治以降の日本の百有余年の歴史は、一口にいえば西欧化、資本主義化の相の下での近代化であり、文化のあらゆる分野も欧米文化の影響を抜きにしては語れない。ことに近代演劇の歴史を考へる場合にはそうだ。なかでも日本と日本演劇の近代化において、ドイツの文学や思想、演劇の果たした影響と役割は、実際に目に見えている以上にずっと大きく根が深い。ともに遅れてほぼ同時期に近代国家入りしたという共通点と、しかし日本は非西欧圏における近代化の壮大な実験場でもあったという特異点・ずれをも、そこに見てとることができる。ある国の文化が異質の文化の影響を受けるとき、どのような受け入れ方をしたかということがその国の文化的個性を示すともいえるし、ことにアジアは一九〇二〇世紀にかけ

て、西欧の影響下でほぼ軒なみ植民地化・近代化の荒波を受けたわけだが、日本は鎖国―開国―文明開化のなかで、演劇においてもかなり独自の西欧化・近代化のプロセスを踏んだ。いまグローバル化時代の「ポストモダン」や「ポストコロニアリズム」の相のもとに近代化自体が再検討を迫られているときこそ、二重にもものを見る眼、ナショナル／ローカルでありつつインターナショナル／グローバルである複眼が必要だろう。

そういう文化史的なコンテクストから、ここではドイツ演劇受容のプリズムを通して見た日本演劇の百有余年を、いくつかの結節点と特徴から概観し、駆け足ながらその一端を「異文化受容のポリティクス」として浮かびあがらせてみたい。

具体的には大きく次の六つの時代区分の柱を立てて語っていく。

- 一、明治初期におけるドイツ戯曲の紹介移入（一八八〇～一九〇五）
- 二、明治末期から大正期までの文芸協会と自由劇場（一九〇六～一九一〇）
- 三、大正末から昭和初期の築地小劇場（一九二二～四五）
- 四、第二次世界大戦後の千田是也とブレヒト受容（一九四五～六八）
- 五、分水嶺としての（一九六八～）と演劇の新たな鎖国状況（一九六八～九〇）
- 六、HMPと「日本におけるドイツ年 2005/2006」の波紋（一九九〇～二〇〇六）

一、シラーと自由民権と演劇改良会

ドイツの戯曲、つまりドイツの文学が日本にはじめて翻訳紹介されたのは一八八〇年（明治一三）、シラーの一八〇四年作の『ヴェイルヘルム・テル』で、斉藤鉄太郎訳『瑞正独立自由弓弦』であつたとされている。草紙本の体裁で、二〇分冊で発行予定のものが第一分冊のみでとどめた。この『テル』はその後一八九〇年までに他に三種類もの翻訳が出ている。一八八二年に山田郁治訳『哲爾自由譚一名自由之魁』（馬琴流の七五調の物語形式で訳出、これも冒頭の訳だけで後篇は出なかつた）、一八八七年に葦田東雄訳『血々句涙回天之弦声』（部分的な翻案であつた）、一八九〇年に中川霞城訳『維廉的兒自由之一箭』（「少年文武」という雑誌に掲載された。原文に比較的忠実だったが、これも未完）。

一八八〇年代といえ、明治初期の文明開化（欧化改良）主義の後、維新政治のあり方に反対して自由民権運動が起こった時期だ。中村敬宇訳のミルの『自由之理』（二八七二）が青年層の新思想に影響を与え、維新政府が絶対主義的天皇制の確立をめざし、藩閥政治への不満が国会開設運動として盛りあがっていったなかで、シラーの『テル』も政治的に紹介移入されたことは、その翻訳のタイトルやスタイルから見ても明らかだろう。ブームは国会開設の一八九〇年に終焉するが、シラーはこのときに自由の闘士として、ことにテルが息子の頭のリングゴを射抜くあの場面で一躍、日本で有名になったのだ。興味深いのは、シェイクスピアの『ジュリアス・シーザー』も、坪内逍遙によって『自由太刀余波鋭鋒』として、一八八四年に自由民権

運動の流れのなかではじめて翻訳紹介されていることだろう。

時をほぼ同じくして、一八八三年には同じシラーの『メアリー・スチュアート』が、「東京日々新聞」の記者だった福地桜痴の訳で、『春雪馬利御最期』として同紙に連載される（英訳からの重訳で戯曲を移す用意であつたらしいが、一幕からは筋書だけになっている）。『テル』が政治的に移入されたのに対し、『メアリー・スチュアート』の紹介にはそれが見られない。桜痴の関心はもっぱら歌舞伎にあつた。

そして一八八六年、福地桜痴や文部大臣の森有礼などによつて官界と劇界合同の「演劇改良会」が発足する。明治初期の演劇とは歌舞伎にほかならず、演劇改良とは、江戸町人階級の娯楽であつた歌舞伎劇を現実^{カク}に追隨させて欧化改良しようという試みを意味した。同会の主導によつて散切物（武士のちよんまげを切つた芝居）や活歴劇（リアルな歴史劇）、外人との合同劇（『漂流奇談西洋劇』）、西欧文学の翻案劇（たとえばリットンリットンの小説『マネー』を桜痴が訳し河竹黙阿弥に脚色させた『人間万事かんのよのなか金世中』など）が上演された。だがやがて欧化熱もさめ、歌舞伎の特質を無視したために一般の反発も買い、「演劇改良会」は二年で解散。一八八七年のはじめでの天覧興行を機に、歌舞伎は「高尚な演劇」として松竹資本などの新興支配層と結びつき、かつての支持層を捨て、「近代」との本質的な対決を深めることなく伝統演劇として現代に「伝承」されることになる。逆に見れば、だからこそ「伝統演劇」としてそのまま保存されたともいえる。ちなみに、このとき資本に丸抱えされるのを潔よしとせずに独立したのは「前進座」だ。

自由民権と歌舞伎改良の両極——シラーの『テル』と『メアリー』の移入は、それぞれそのベクトルを異にしても、いずれも完訳でなく、戯曲あるいは上演台本としての訳出でもなく、身の丈に合わせて原物を切る「自由な」翻案的移入であつた点が、この期の日本の西洋演劇受容のあり方を物語つていよう。歌舞伎の台本が文学としてほとんど扱われることがなかつたのは江戸時代より持ち越しの慣例であつたが、外国の戯曲もそれと同様に扱われたのである。

ただ、自由民権運動は政治に演劇を結びつけた。「政論の宣伝」と「壮士の救済」を掲げて自由党壮士の角藤定憲が「日本改良演劇」と銘打つて旗上げし、これが新派劇の開幕とされる。続いて自由童子と異名をとつた川上音二郎が『オッペケペ節』で人気を博し、時事演劇『板垣君遭難実記』などの書生芝居で隆盛をきわめた。この自由民権講釈の壮士劇の背景にシラーの『テル』紹介や一連の翻訳政治小説の流行もあつたわけだ。その壮士劇も民権運動の弾圧・衰退とともに国会開設後は政治的主張を後退させ、新演劇の開拓をめざしていくが、通俗に流れて新派悲劇にたどりつく。その後の一八九九〜一九〇二年、川上音二郎は芸者出身の妻・貞奴とともに欧米へ巡業に出かけ、パリ万博でも公演してジャポニズムや日本演劇への興味をかきたてるのに一役買い、カブキ、ゲイシャ、ハラキリを有名にし、帰国すると西欧の劇を「正しく」紹介すべく一連のシェイクスピア翻案劇を上演したりしている。

特記すべきは、東京外国語大学『語劇百年史』の最初の一九〇〇年に『ウェルヘルム・テル』が外国語の「講演会」として独逸科の中村達夫、田代光雄により上演されていることが

記されており、これが『テル』の日本初演なのだろうが、ちなみに壮士劇にはシラーの上演はなかった。『テル』の日本（語）初演は一九〇五年（明治三八）、歌舞伎俳優・市川左団次らによって明治座で上演された巖谷小波翻案『瑞西義民伝』^{スウェーデン}であった。もはや自由民権的関心からではなく、歌舞伎的関心からとりあげられたといえよう。同じ年に佐藤芝峰による『テル』の最初の完訳『うゐるへるむてる』が刊行されている。やはり同年五月にはシラー没後百年を記念して、雑誌「帝国文学」が「シルレル記念号」として四一〇頁の大冊を出し、おそらくははじめての新進ドイツ文学者によるシンポジウムも華やかに開催された。この間に一八九一年（明治二四）に森鷗外が雑誌「早稲田文学」に「シルレル傳」を発表、九六年（明治二九）には緒方維嶽による単行本『シルレル』が出ている。学者文人によるドイツ戯曲の本格的な翻訳研究紹介が、明治期後半から始まっていた。

二、ドイツ近代劇と森鷗外と自由劇場

ヨーロッパから戯曲^{ドラマ}と演劇論の存在を知らされて、「演劇の近代化は旧劇旧派員でなるべからず、全然たる刷新を」という想いから新しい演劇運動として生まれたのが、日本「新劇」史の起点といわれる坪内逍遙と島村抱月の「文芸協会」（一九〇六）と、森鷗外をバックにした小山内薫と市川左団次の「自由劇場」（一九〇九）である。逍遙、鷗外ともに、すでに明治二〇年代に演劇改良会への批判を開始していた。

英文学者の坪内逍遙（一八五九〜一九三五）は広く文学改良運動の中心に立つとともに、英独の留学から帰国した弟子の島村抱月が文芸協会を発足させると、それを応援すべく翌年に日本初の男女共学の演劇研究所を設立。その第一回卒業公演が『ハムレット』（一九一一）で、逍遙は一九三五年までにシェイクスピアの全四〇戯曲を翻訳し、日本の沙翁^{シェイクスピア}と呼ばれた。しかし近代劇を志向する抱月は逍遙と対立、女優の松井須磨子と劇団「芸術座」を設立し、イプセンやメーテルランク、トルストイなどの上演で、劇中歌「カチューシャの唄」もヒットさせるなど人気を得ていった。

森鷗外（一八六二〜一九二二）は軍医として一八八四〜八八年にドイツへ留学、帰国後に雑誌「しからみ草紙」を創刊し、一八八九年（明治二二）に「演劇改良論者の偏見に驚く」を同誌に発表、「戯曲ありて後に演劇あり」と戯曲第一主義を説く。同年にレッスングの『エミリア・ガロツティ』を『折薔薇』と題して、九二年（明治二五）には『フィロタス』を『俘』と題して完訳し、近代ドイツ市民演劇の祖といわれるレッスングからその旺盛なドイツ戯曲紹介を始めた。

レッスングびいきで「レッスング忍月」といわれた石橋忍月は、鷗外の『エミリア』訳の意義を賞しつつ、「実際その戯曲が舞台に於て演ず可きや否やを顧みざる論者なり」と批判。対して鷗外は「蓋し詩境は高く劇境は卑しきは古今万邦皆然り、故に一戯曲の或るやその詩法に適える事は明らかかなれども、当時の舞台は或はこれを演ずること能わざるべし。……若し果して演劇無き戯曲を擯斥する時は戯曲何ぞ一詩體に備ふるに足らんや」と答えている。「高き詩境と卑しき劇境」——これは

歌舞伎の枠のなかでの西欧戯曲の自分勝手な理解を排した、鷗外による文学としての戯曲の独立宣言ととれる。

劇作家の小山内薫（一八八一〜一九二八）と歌舞伎役者の市川左団次によつて発足した自由劇場は、この鷗外を擁し、かつ一九世紀末に全ヨーロッパを席捲した自由劇場運動を念頭においていた。そういう意味からも、この自由劇場は日本の西欧演劇受容の決定的ターニングポイントをつくつたといえる。

自由劇場運動は周知のごとく、ゾラを旗頭とした自然主義発祥の地パリで一八八七年に創立された自由劇場テアトルリブルを祖とし、やがてベルリン、ダブリン、ロンドン、モスクワへと広まつた演劇革新の運動だ。資本主義の発展と表裏の関係にある演劇の商業主義化やスターシステム、演目の硬直化、戯曲と劇場の分離、国家検閲の強化という事態の進行のなかで、人間と現実をリアルに科学的に見すえて矛盾を剔抉していこうとする自然主義文学運動と不可分に生まれた。自由劇場の「自由」とは既成商業演劇からの自由、国家検閲からの自由。たとえばドイツの自由劇場フライエビュルネはイプセンの『幽霊』上演禁止をきつかけに立ちあげられた。検閲と利潤からの自由を掲げて会員を募り、劇場と俳優を借りて、みずからが欲する新しい戯曲ドラマを上演しようという、「観客」の側からの舞台獲得の運動であつた。

小山内は何よりこのドイツの無形劇場運動を範として、「旧劇が人生を描写する芸術として明治の青年に不満足な点は明らかであつて吾人明治の青年は喪心新しい劇を要求しているのに違いない」との意を固め、左団次と手をとりあう。左団次ら旧派の役者を素人にして、「脚本においても演技において

も『真の翻訳時代』（西洋近代劇のそれ）というものを興したい」というのが小山内の意図だつた。鷗外の意を受けて、身の丈に合わせて原物を切らない、原作尊重の翻訳劇という形で、西欧演劇に取り組もうとしたといえようか。だが何を選ぶか。小山内はいろんな人に相談するが、決定的な影響を受けたのは鷗外だつた。鷗外はイプセン晩年の『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』（独語からの重訳）、ヴェデキントの『出発半時間前』、ハウプトマンの『寂しき人々』の三作を推薦し、それぞれ幕あき芝居、第三回、第五回公演にとりあげられる。

ヨーロッパの、ことにドイツの自由劇場運動において母胎かつ推進体となつたのは、自然主義文学運動のなかから生まれた社会劇、たとえばゾラの『居酒屋』、イプセン中期の『社会の柱』『人形の家』『幽霊』、その上演が演劇史上に残るセンセーションとなつたハウプトマンの『日の出前』や『職工』など、近代市民社会が変質するなかでその虚偽欺瞞を告発し、社会と個人の葛藤を赤裸々に描こうとした戯曲だつた。

しかし鷗外が選び小山内が受けとめた三作は、いずれもこの流れからはずれていた。『ボルクマン』も『寂しき人々』も象徴主義的色彩の濃い作品、『出発半時間前』はすでに反自然主義の潮流のなかの作品だ。ドイツの自由劇場に遅れること二十年、一九〇九年に日本で自由劇場の精神を生かすにふさわしい作品を選ぶのは容易ではない。が、そこに、高踏的理想主義でまずは欧化の内面化を志向し、ボルクマンのエゴの葛藤のなかに人間のリアリティを見、さらにはすでに位人臣をきわめていて国益に反する自然主義そのものを日本にもたらすわけにはいかぬと考えたであろう鷗外の、日本をしょって立つがゆえの

自己規制も見ることができようか。

一度はハウプトマンの『日の出前』を幕あき芝居に考えたこともあった小山内にも、西欧戯曲を通じてその近代思想に真正面から向かおうとする意識性は少なかつたようで、その演出も、人物の心理からのアプローチ、朦朧とした気分の流れを重視した「気分劇」であつたとされている。自然主義を象徴主義から受けとめ心理的情調に流す——中村光夫が名著『風俗小説論』で私小説への滅びの大道と断じたそのプロセスと似たものが、ここにも見てとれるかもしれない。

翻訳劇上演がどこまで自己の演劇的主張と重なっていたかはわからない。だが、「真の翻訳時代」はともあれヨーロッパ近代劇を紹介し、それが日本における劇文学の誕生と発展の機縁になつたのは確かだろう。左団次とその歌舞伎一座による商業演劇活動の余暇をぬつての上演活動であつた自由劇場は、一九一九年、左団次が松竹の専属になることによつて終焉する。

三、ドイツ表現主義劇と土方与志と築地小劇場

一九二三年（大正一二）、関東大震災で東京中の文化が焼き尽くされたという報をベルリンで聞いた土方与志（二八九八—一九五九）は、ドイツ留学の勉強費五万円（今日では数億円という）をもつて小劇場と新しい劇団をつくらうと決意、帰国して小山内薫を顧問に迎え入れたいと申し出た。小山内は「私の今まで踏んできた道がごとく錯誤であつた」と「総括」し、二十歳も年下の土方ら青年世代と手を結ぶ。我が国最初の「新劇」

団による有形劇場、「築地小劇場」の始まりである。

小山内の総括と展望を何点かに要約すると、一つは「私は再び日本における営利的の劇場にはいかなる関係においても入つていくまいと決心しました」という反商業主義宣言。二つ目は歌舞伎新派と絶縁し、「素人を役者に」と研究生を募り、俳優教育を行なう劇団

制。ここからのちの「新劇」を支える千田是也や山本安英、杉村春子、滝沢修などが育つていく。三つ目は「この劇場の経営維持に同じ程度の責任と義務を持つ」同人制。ここに「新劇」の反商業主義的独立採算制の劇団という基本性格が確立されたといえよう。しかしその実、大半を貴族である土方の財源に頼っていた。

四つ目は、「目下二年許りは西洋物許りをやる筈である。何故日本の物を演らぬか、私は演出家として日本の既成作家の創作から何ら演出欲を唆られぬ。……日本の脚本にさういう刺激がないからやむを得ず演ずるのだ」という再度の翻訳劇上演宣言。これが当時の劇作家たちの大半を築地から切り離してしまつたことは確かだ。山本有三、岸田國士、菊池寛、久保田万太郎などから一斉反撃を受ける。だが若き千田是也に「あんな生ぬるい心境小説ないし身辺雑記的私戯曲を今どきおかしくやれるか」と大歓迎されたように、これは旧文壇・劇壇に対

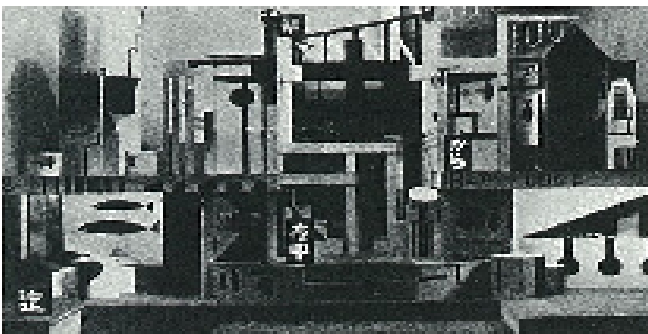


築地小劇場（1924-45年）

する新しい演劇世代の宣戦布告でもあった。

「宣言」どおり、築地小劇場は二年近くは外国物しか上演せず、五年足らずの活動期間に上演された一一七本の演目のうち、日本の劇作品は二七本しかなかった。そのレパートリーの眼目はもはや小山内路線の近代劇ではなく、もっぱら土方路線による現代劇、特にドイツ表現主義戯曲にあり、その矢継ぎ早の「演劇の実験室」としての紹介上演は、「新しい」演劇のメッカとなる。何よりそのことは、幕あけ公演（一九二四）にチェーホフ『白鳥の歌』、マゾオ『休みの日』、ゲーリング『海戦』が上演され、観客の熱狂がもっぱら『海戦』に向けられたのに象徴されよう。

『海戦』は、日本同様に「遅れた国」ドイツの国家主義昂揚の実像を悲惨な第一次世界大戦の現実に見た、一九一七年作の表現主義反戦劇だ。一九一〇年代後半から若い世代をおおったドイツ表現主義運動は、第一次世界大戦の幻滅を機に、人間回復の主張や、魂の自由な飛翔を求める自我の演劇（ハーゼンクレーファー）、反戦劇（ゲーリング）、人間を疎外し歪める社会を告発する戯曲（カイザー）、社会批判の喜劇（シュテルンハイム）などを生みだしていく。自然主義は現実の悲惨と個人の葛藤をリアルに分析的に描こうとし



カイザー作『朝から夜中まで』（築地小劇場、1924年）

たが、国家主義の台頭や戦争で具体的事象と個人のア・プリオリなからみあいが見えなくなったとき、表現主義者たちが用いたのは抽象化と総合化、その表現の簡潔化だった。『海戦』も切れ切れの短い文をたたみかけるような電報文体、早い展開で、登場人物は水夫一、二、三……と番号のみで表される。

『海戦』に感激した松居松翁は、小山内に「『海戦』は作といい、御演出の方法といい、西洋にて観劇致候心地を再現仕候。……二〇年に近くして老兄の手にて小生に満足を与えられし事ただ比一事にても不堪感謝」と書き送っているが、この『海戦』の演出をしたのは、誰あろう、一九二〇年代のベルリン演劇をその眼で見、ラインハルトから表現派のイエスナー、カールハインツ・マルティンなどの演出法、何よりメイエルホリドの演出に感銘を受けた土方与志だった。

土方は、東京帝国大学独文科を卒業したばかりの久保栄が次々に訳すドイツ表現主義の戯曲（カイザー『ガス』『朝から夜半まで』『平行』、シエテルンハイム『ホーゼ』、『ビュルガー・シツペル』、ハーゼンクレーファー『人間』など）の上演をその中心において、彼なりの眼とやり方で一九二〇年代のドイツをそのままアクチアルに一九二〇年代の日本につないだ。つまり土方は、第一次大戦後の世界を敏感に反映したその社会的主題と反軍国主義思想に、日本の現実をふまえて共鳴し、その表現方法、演劇観への理解を示したのだ。

一九三〇年、小山内の追悼公演を最後に幕を閉じた「築地小劇場時代」の活動をこのドイツ表現主義演劇のプリズムを通して特徴づけてみると、第一に、ヨーロッパ前衛芸術に対する鋭

敏な関心と受容の熱意は当時の日本知識人の知的飢餓に裏打ちされており、それは西欧の新しい演劇形態の紹介移入にとどまらず、「横のものを縦に」強引に喰らいつくすことによつて、ある形で知性の構造のなかに組みこまれていったであろうこと。北村寿夫いわく「あなた方の芝居に魅せられて直覚的に私は私自身の中にある知慧を直覚したのです」。逆から見れば、「民衆のために」（小山内）を標榜した築地の活動はやはり、何より西洋を通じて知識人層にインパクトを与える高度に知的な活動であつたといえる。ただし何をもつて「民衆的」とするかはそう自明のことではないだろう。

第二に、「新劇」即翻訳劇上演劇団という側面は、日本の在来演劇と創作劇を「新劇」から遠ざけた。が、それとて、日本演劇の近代化がこの「築地」的な西欧化（「あちら」の身の丈に「こちら」をぶつけていく対決のプロセス）を必要としていたともとれる。「築地へは毎回欠かさずに行く」といった川端康成は、「日本の戯曲家の作品を上演しなかつたことに対して大分非難があつた。……しかし上演しなくても差支えないと私は思う。……小劇場の人々が本当に上演欲を感じる創作劇の現れるのを待てばいい。待ちながらそう云うものが現れるための刺激を与えてくれればいい」と書いている。ちなみに加藤衛によると、明治大正期までに翻訳されたドイツ戯曲は、作家は三三人、作品は一一〇作、上演されたのは二一人で四五作。フランス戯曲の翻訳は一六人の作家と四五作、上演一九人と二六作に比べると、ドイツ戯曲の果たした役割の大きさは明白だろう。

第三に、土方のドイツ表現主義劇の精力的上演を通してレジスタンス精神を發揮した築地は、演劇と政治の関わりあいを芸

術的テーマにしていた。それを促進したのが明治以来の演劇取り締まりと、中国大陸侵略を契機にした日本の軍国主義化だ。検閲にカット、上演禁止は日を追つて厳しくなり、演劇人も多くが検挙されていく。ドイツと相結んで第二次世界大戦へと至る築地時代以降から、「新劇」は政治の問題をもろに受けとめざるをえなくなつたといえようか。

そして建物としての築地小劇場も一九四五年、東京大空襲のなかで灰燼と化した。

四、ブレヒトと千田是也と戦後「新劇」

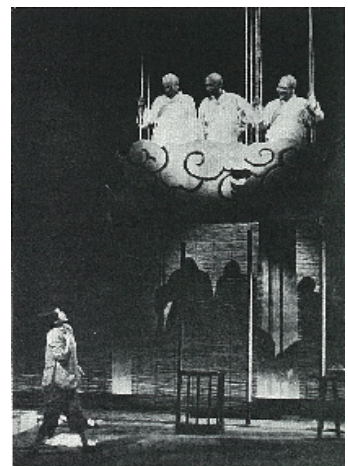
敗戦後、戦時下に活動を禁じられていた演劇人が次々と活動を開始して、いわゆる戦後「新劇」が始まる。杉村春子の「文学座」、村山知義や土方与志の「新協劇団」、千田是也の「俳優座」などの復活・再建に始まり、久保菜、滝沢修、宇野重吉らの「民衆芸術劇場」（のちの劇団民芸）、山本安英と木下順二の「ぶどうの会」などが創立された。彼らの活動の中心にあつたのは、日本の戦前戦中の作品のみならず、西欧の古典劇や近代劇の上演、およびスタニスラフスキー・システムを中心とした俳優の探求だった。つまりこの期は、自由劇場以来の近代劇の確立に向かった時期といえようか。演出家の福田恆存は、「近代劇の範囲で戦後をはじめたふしぎさ」と述懐している。

その後一九六〇年代にかけて、「新劇」界は青年座、仲間、三期会、青俳、四季などの新しい劇団を続々と輩出していくの

だが、五〇年代後半に再び西欧演劇のインパクトにより転換点を迎える。その柱は大きく三つあった。一つはカミュ、サルトル、アヌイなどのフランス実存主義戯曲。極限状況下での人間の選択の劇で、観客の感情移入が前提となる点では近代劇の延長上で受け入れられた側面もある。二つ目はベケットやイヨネスコなどの不条理劇。人間存在の不条理を内部から洞察し、言葉がコミュニケーションの手段にならない状況を浮かびあがらせる。劇的な事件が何も起こらないという意味では「アンチテアトロ」の始まりである。そして三つ目が、叙事的演劇と異化効果のタームで知られるドイツの劇作家で演劇人、ブレヒトであろう。

ブレヒトは、ナチスに追われた十数年の亡命期に書き溜めた戯曲を戦後みずから演出して舞台上に乗せ、現代演劇の革新者といわれるようになるのだが、そこにはそれまでの近代演劇総体への疑問符が、方法的にさまざまに裏打ちされていた。完結した「ドラマチック」な筋や時間構造、心理的な感情同化という従来の戯曲の形を拒否し、多層な構造のなかで出来事を異化しながら叙事的に描きだし、それを観客に検討の素材として託す。そのための方法論を開発し（俳優が役との間に距離をおく異化的演技、垂れ幕やソングや映写機の使用、解説者の登場など）、時代を大きな視角で舞台上に映し出すためにブレヒトは戯曲を演劇のなかに位置づけ返したのだ。彼のいう非アリストテレス的演劇、ひいては総体としての反近代劇とは、反・文学戯曲中心主義なのであり、鷗外の「高き詩境と卑しき劇境」を二つながら変革して、その機能において再び結びつけようとする運動だった、といえようか。

千田是也や岩淵達治などによるブレヒト演劇の翻訳や理論の紹介、および舞台上演（『ガリレイの生涯』『セチュアンの善人』『胆っ玉おっ母あとその子供たち』など）が、五〇年代後半



ブレヒト作『セチュアンの善人』
（俳優座、1960年）

から六〇年代にかけて次々になされていく。千田是也（一九〇四〜一九九四）はかつて築地小劇場で俳優としてドイツ表現主義劇の舞台上で主役を演じつづけたが、その後一九二七年からドイツに留学し、帰国後の一九三二年にはブレヒトの『三文オペラ』を『乞食芝居』として翻案・舞台化した、破格の演劇人だ。戦後は「俳優座」を有形劇場の劇団にし、俳優座養成所を創設して後継者を育てたり、ブレヒト受容でも中心的な役割を演じたりと、戦後「新劇」を支えた立役者でもあった。

一九六〇〜七〇年代には、養成所出身者やその周辺を中心としたブレヒト上演が、プロ・アマの劇団を問わず増えていく。またこの時期には、デュレンマット、フリッシュユ、ヴァイス、ウエスカー、ピンターなど他の海外戯曲も数多く翻訳・上演され、戦後「新劇」は絶頂期を迎える。日本人作家による戯曲もさかんに上演されるようになり、それまで翻訳劇に頼っていた「新劇」もあたかも「日本返り」の様相を呈するようになる。

こうしたなかでのブレヒト受容が「新劇」界に与えた影響は、その上演数以上に大きかったのではなかったろうか。それは舞

台上の心理主義や感情移入と、ひたすら「近代写実演劇」への道を歩んだ「新劇」の伝統枠への問題提起でもあった。もちろん他の多様な作家たちの受容もあつたわけだが、反近代劇への志向としてブレヒトは、新しい演劇論を集約するシンボリックな存在ではあつただろう。

受容の形と影響は多様に絡まりあつてはいるが、その後の展開の問題をあえてブレヒトの影響としていくつか指摘するならば、第一は、そのドラマトウルギーが新しい劇作家たちに与えた直接・間接の影響だ。アンチヒーローと民衆性の問題、主人公を囲む心理劇ではない多層な客観的異化的構造、日常の芸術的表現、はじめも終わりもない叙事的演劇。この頃さかんに上演された安部公房や福田善之、佐藤信、宮本研、別役実などのいづれの戯曲にも、近代劇を超えたそんな影が落ちているように見える。

第二は、六〇年代後半から登場した反「新劇」や脱「新劇」のアンングラ演劇に与えた影響である。アンングラ演劇は、劇場や劇団という「公認の秩序」を拒否し、自前の戯曲と演劇論を携えた運動体としての演劇を志向した。それはむしろ三〇年代のブレヒトが「教育劇」で試みたような、従来の枠を超える演劇形態の模索であつたともいえよう。

第三に、「新劇」の「日本返り」は、日本在来の演劇との関係の見直しという問題も提起した。かつてブレヒトも西欧近代演劇の枠を超えてみずからの演劇を模索した時期に、東洋の演劇、特に日本の能・謡曲・歌舞伎に向かいあつてはいる。千田是也は、「ブレヒトとつき合つたお蔭で、はじめて日本の演劇というものを世界演劇的視野で、同じ論理で見直す可能性を、よ

うやく手に入れたような気がする」と語っているが、演劇の近代化をめざすために、いわば西欧演劇を受容しつづけてきた近代以降の「新劇」において、それまでほとんど断絶していたといえる諸々の演劇伝統との関係性やせめぎあいが、そのときまた新たな課題となつた、といえるかもしれない。

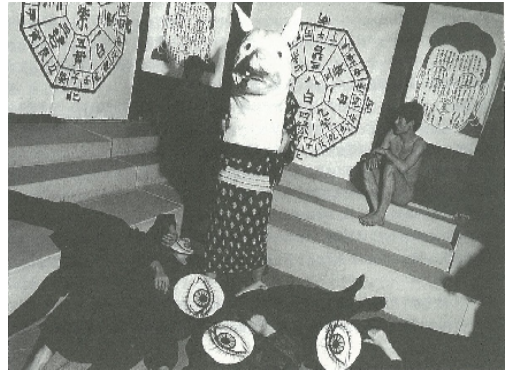
五、分水嶺としての「一九六八年」と演劇の新たな鎖国状況

そういつたさまざまな積み重なりが、六〇年代後半以降に、戦後の「新劇」はやはり旧来の枠組みのなかでの模索だったのではないかという疑念として湧出し、演劇における現代の法論の探求へ向かつていった、といえるのではないだろうか。やつと西欧演劇の内在的な受容が始まつた、つまり海外演劇に自分と同じ問題意識を見てとることができ、みずからの創造の問題として把握し、新たにナショナル／インターナショナルの問題が自覚されるようになった、ということか。皮肉なことにそれ以降、「新劇」界において翻訳劇上演の占める割合は激減していく。

今から思えば、一九六〇年代末からの「アンングラ演劇運動」は、何より西欧演劇受容・翻訳移入の「新劇」にあえて反旗を翻す形で登場し、戦後の日本演劇史の一大分水嶺を形成するものとなつていったのだ。いいかえれば、彼らは、日本の「近代化」西欧化」が孕んでいた問題を演劇においてテーマ的・技法的に問い返しつつ、しかし同時に、能や歌舞伎ではない日本の現代演劇を世界の演劇シーンへと開き、つないでいく端緒を

つくったといえるのではないだろうか。寺山修司の「天井桟敷」は『毛皮のマリー』や『犬神』をひっさげてドイツはフランクフルトでの国際演劇祭「エクスペリメンタ3」（一九六九）に参加し、その後ヨーロッパを巡演、唐十郎の「紅テント」はパレスチナで公演し、佐藤信の「黒テント」はフィリピンなどアジアの演劇とさまざまなコラボレーションを展開し、鈴木忠志の「早稲田小劇場」は寺山修司が海外公演で得た知己を利賀村での国際演劇祭につないだ……。

彼らの多くは劇作家で演出家で俳優でもあったから、ドラマとシアターの相克という西欧演劇における矛盾をやすやすと乗り越え、テント劇や野外公演などで従来の演劇のあり方も変えていったのだ。自前の演劇を携えて果たしたその劇作面での日本返りと実践面での世界志向は、実は表裏一体であったのだろう。そのベクトルの延長線上で、鈴木忠志や蜷川幸雄が演出家として世界のメジャーな演劇シーンに出ていき、それぞれ手法は違うが、日本には能や歌舞伎以外の演劇があるということとを世界に示していった。これは、「六八年」をはさんで西ドイツでも、公立劇場制度に反旗を翻して登場した〈自由演劇〉のさまざまな運動や試行が、逆に公立劇場の担い手に影響を与え、それが「演出家の演劇」への刺激剤になっていったことと



寺山修司作・演出『犬神』（天井桟敷、エクスペリメンタ3、1969年）

も重なるかもしれない。

アンガラ演劇運動の後、日本でもさらに新たな質の演劇ブームが起こり、「小劇場演劇」といわれるたくさんの劇団やグループが輩出してくる。この演劇世代にとつては、「演劇」とはすでに、いうまでもなく日本の演劇である。というのも、一九二〇年代の築地小劇場世代にかつての西欧演劇が与えたような知的なインパクトと刺激を、彼らは六〇〜七〇年代のアンガラ世代をはじめとする多様な日本人劇作家・演出家たちの舞台から受けているからだ。

そして、それと足並みをそろえるかのように、七〇年代までは海外の戯曲もほぼリアルタイムで数多く翻訳され上演されていたのが、一九七〇〜七二年に二〇世紀の現代戯曲を通覧する『現代世界演劇』（全一七巻＋別巻）が白水社から刊行されたのを頂点に、それ以降は海外ものの翻訳が極度に少なくなっていく。それは、翻訳された西欧演劇の上演が主柱だった「新劇」の地盤沈下と重なり、アンガラ演劇から小劇場演劇へと演劇の重心移動を引き起こし、のみならず、それまで多く読まれ上演されていた海外の演劇がほとんど相手にされなくなるという状況にもつながったのだ。演劇への関心は高まったものの、ブレイヒトもベケットも、イプセンもストリンダベリも知らない、読んだことも観たこともない、といったような若い世代が現れるという、旧演劇世代には理解しがたい状況まで生まれてきた。もちろん、それには他にもいろいろな要因が考えられるだろう。出版事情の変化と困難はさておいて、海外とくにドイツの演劇状況を見れば、六〇年代戯曲がブレイヒトの影響を受

け、ヴァイスやホーホフトなどの「記録演劇」ブームもあつて、マクロな政治社会的視角をもつものが多かったのに比して、七〇年代半ばからはハントケの「内界の外界の内界」という言葉に象徴されるように、一見するとまなざしが内面に転換し、いわばミクロ化／ローカル化して、簡単に翻訳・紹介しにくくなったこともある。舞台のほうも、七〇年代の「演出家の演劇」を経て、八〇年代にはオフシートのみならずメイストリームにおいても、レーマン用語を借りれば「ポストドラマ演劇」というタームで総称されるような脱ドラマ化の様相を呈し、演劇がまさにライブの芸術文化として新しい展開のときを迎えていたこともあつたと思う。ドラマとシアターの相克のなかで、演出あるいはパフォーマンステクスト・レベルが変化し、戯曲テクストもポッシシユマンいうところの「ドラマ的でなくなったドラマテクスト」へ向かうなど、その変容は著しかった。結果として、ある意味で八〇年代は、ドイツひいては外国戯曲に対しての、日本演劇の新たな「鎖国時代」となった、といえるのかもしれない。しかしその一方で、ロバート・ウィルソン、ピナ・バウシュ、ヤン・ファアブル、カントールといった世界の第一線級の演劇人が次々に来日して、新しい舞台を見せるのだ。そういった矛盾した状況のなかで、また新たな展開を見せていったのが、九〇年代以降だつたのではないだろうか。

六、HMPと「日本におけるドイツ年 2005/2006」

一九九〇年、若い世代の小劇場演劇の応援者でもあつた演劇

評論家・西堂行人の呼びかけで、アメリカ演劇研究者の内野儀ドイツ演劇研究者の私、そして演劇実践の側からは演出家・鈴木絢士と劇作家・岸田理生が加わって、旧東ドイツの劇作家ハイナー・ミュラーを核にしたHMP（ハムレットマシーン・プロジェクト）が結成されたのは、ある意味でそういういびつな鎖国状況を打破したいという思いからであつた。HMPの活動を通して、上演不可能といわれたミュラー作品の翻訳紹介、リーディングや上演活動だけでなく、ベルリン、パリ、韓国ソウルなど世界各地への観劇ツアー、現代演劇をめぐるシンポジウムへの参加、現地演劇人との対話などを積極的に組織し、世界の演劇の最前線を見極めようとするとともに、国内で自閉していったかのような日本の八〇年代演劇からの突破口をとともに探ろうとした。そのコンテクストでレーマンの著書『ポストドラマ演劇』（一九九九）を二〇〇二年に翻訳紹介し、レーマン夫妻を日本に招聘してシンポジウムを開き、演劇現場との交流を模索したりした。

そこから見えてきたのは、演劇の場におけるドラマテクストの位置づけが根底から変化してきて、演劇そのもののパラダイム・チェンジが起こっているのではないか、ということだつた。そのシンボリックな存在が、作家・劇作家で演出家でもあつたハイナー・ミュラーだつたということだ。たとえば『ハムレットマ



ミュラー作・ウィルソン演出『ハムレットマシーン』（ハンブルク・タリア劇場、1986年）

シーン』は、近代演劇の文法の枠内ではおよそ上演不可能で、ミュラーが『ハムレット』を自分の文脈に置き換えたように、『ハムレットマシーン』



ミュラー作・岡本章演出『ハムレットマシーン』(錬肉工房、世田谷パブリックシアター、1998年)

に向かいあう者もみずからの文脈と演劇構想を対峙させないかぎり、そこからはおよそ何も立ちあがってはこない。ポストモダン演劇の旗手とされるウィルソンは希薄化というアメリカ文化の文脈に、オーストリアのサイラーは「演劇の終焉」という文脈に、このテキストを置いた。「錬肉工房」の岡本章は能や身体性という日本文化の深層の文脈に置いて、現代の夢幻能のような舞台で他者

|| 異質なるものとの出会いの新たな地平を切り拓いてみせた。「第三エロチカ」の川村毅は、ミュラーの手法で一九九九〜二〇〇四年のそれぞれの現在の東京／日本をちりばめる「ワーク・イン・プログレス」のプロジェクトを展開させた。そこから一義的ではないさまざまな演劇構想が立ちあがってくる。これらの『ハムレットマシーン』はもはや「翻訳劇」ではなく、彼らのフィルタで「翻訳」された彼らの「創作演劇」なのだ。こういつた「翻訳劇」の新しい地平は、何もミュラー作品だけに限らない。たとえば、日本語とドイツ語の双方で旺盛な作家活動を続けている多和田葉子の『テイル』は、最初から日独両語混在で書かれ、日独両国の俳優たちによって日本とドイツ

の両方で上演された。どちらでも意図的に字幕も同時通訳もなし。観客を「テイル・オイレンシュピーゲル・ツアー」のさなかに巻き込んで、異文化が翻訳や通訳で理解できるとされてきたこと自体を問いかける。

あるいは劇作家の岸田理生は、シンガポールの演出家オン・ケンセンとの「新しいアジアを探る」共同作業の第一弾として、シェイクスピアの『リア王』を脱構築したテキスト『リア』を提供。舞台には能、京劇、現代演劇の役者にダンサーも加わって、多国籍パフォーマンスによる多言語が飛び交い、岸田の台本はそれぞれのパフォーマンスの言語に翻訳されて字幕がつけられ(能で語られる台詞にまで日本語の字幕がついた)、東京から大阪、福岡、香港、パース、ベルリン世界演劇祭へと巡演。オン・ケンセンとの共同作業の第二弾としては、『オセロ』を「創り手の物語」にさらに変換させた『デスデモナー』がつくられた。「国境」の壁が現場ではほとんどはなくなりつつある。「言葉の要らない」ダンスの世界ではなおさらに国境はないのだろうか、「言葉」を使うピナ・バウシュの「タンツテアター」では、すでに数十年も前からさまざまな言語が飛び交っている。

そういうなかで、二〇〇五〜六年に「日本におけるドイツ年」を迎えた。演劇の分野でも、ドイツ本国から今が旬の舞台が怒濤のごとく来日。劇団フォルクスビューネの『終着駅アメリカ』(T・ウィリアムズ作『欲望という名の列車』を改題、カストルフ演出)に始まって、ベルリーナー・アンサンブルの『アルトウロ・ウイの興隆』(ブレヒト作、ハイナー・ミュラー演出)や、シャウビュー

ネのオスターマイヤー演出による『ノラ』（イプセン原作）に『火の顔』（マイエンブルク新作）、さらにはドイツ座の『エミリア・ガロツティ』（レッシング作、タールハイマー演出）などなど。また、ドイツの若手演出家たちが日本の俳優を使つて演出をする試みもさまざまにあつた。ヴィーラーは鶴屋南北の『四ツ谷怪談』を翻案して、巧みな現代劇として舞台化したし、ニーハウスは三島由紀夫の『近代能楽集・道成寺一幕』を、ルネ・ポレシユは自作『皆に伝えよ！ ソイレント・グリーンは人肉だと』を演出した。

「日本におけるドイツ年 2005/2006」はいささか例外だとしても、恒例となつたかのピナ・バウシュのタンツテアターだけでなく、これまではドイツに出かけないと観られなかつた舞台が、これをきつかけに日本にいながらにしてどんどん観られるようになった。国境もジャンルも越えてのジョイントが可能になつたのにも、まさに隔世の感がある。

さらに「ドイツ年」企画の一環として、ドイツ文化センターの後援で現代戯曲三〇作品が論創社より順次刊行されることとなつた。ドイツ演劇を「同時代演劇」として紹介することが長年の願いだつただけに、チームを組んでの翻訳にも力が入つた。本来なら八〇年代に紹介されるべきだつたベルンハルトやボート・シュトラウス、ハントケ、ブラウン、ファスビンダー、ノーベル文学賞のイエリネクの戯曲を筆頭に、中堅どころのブラッシュ、シュレーフ、アハタンブッシュ、トウリーニ、ドルスト、クレツツ、若手のバウアージーマ、ポレツシュ、レグラ、シンメルプフェニツヒ、マイエンブルクまで、それらの戯曲は、現在形のドイツ語圏の演劇と戯曲を多様多彩に浮かびあがら

せてくれるはずだ。さらに、シンポジウムやリーディングがおこなわれたほかに、拙著『ドイツ現代演劇の構図』をはじめとして新野守弘著『演劇都市ベルリン』、共著で『ドイツパフォーミングアーツ・ガイドブック』なども刊行された。久方ぶりのドイツ現代演劇紹介のルネッサンスという観があつたが、日本の演劇にどんな影響を残していつてくれるのかも、楽しみなところだ。

* * *

ドイツ演劇受容というプリズムからいささか強引に六つの柱を立て、百有余年の日本演劇史の素描を試みてみた。日本とドイツはその政治・社会・文化の面での歩みにおいて意外なほどにパラレルで、影響関係も深い。演劇の受容史や比較研究もいろいろに重ねられてきているが、こういう形でドイツに日本の演劇が多角的に紹介されることで、逆にその受容の差異化の緻密な検討が、これからさらに新しい位相で展開していくかもしれない。海をはさんだその相互作用のもとで、演劇そのものの創造性が、多様に育まれていくことだろう。

付記

二〇〇八年秋にドイツで Theater der Zeit 社からハンス・レーマンらによる編集で、日本演劇特集の単行本が刊行される。画期的な企てになると思うが、この原稿はその本への寄稿として書かれ、日独米ギリシ

ア他の書き手によって日本の現代演劇がさまざまな視角から語られる各論考のバックグラウンドとなることを意図している。ゆえにまさに総論なのだ、日独（語）双方での発表も一興かと、〈表象のポリティクス〉を特集テーマとする今回の「総合文化研究」誌に日本語版として収めさせていた。載に当たっては多少の手が加えられている。

引用・参考文献

秋葉太郎『日本新劇史』上下巻、理論社、一九五五〜五六年
 中村光夫『風俗小説論』河出書房、一九五〇年（のちに新潮文庫）
 中村光夫『明治文学史』（『現代日本文学史』別巻）筑摩書房、一九五九年
 石沢秀二『新劇の誕生』紀伊國屋新書、一九六四年
 加藤衛『ドイツの戯曲と日本の演劇』、『新劇』一九五四年一〇月号〜五五年一月号所収
 河竹登志夫『比較演劇学』一九六七年、『続比較演劇学』七四年、南窓社
 茨木憲『日本新劇小史』未來社、一九六六年
 水品春樹『新劇去来』ダヴィッド社、一九七一年
 松本克平『日本新劇史——新劇貧乏物語』筑摩書房、一九六六年
 倉林誠一郎『新劇年代記』〈戦前編〉・〈戦中編〉・〈戦後編〉、白水社、一九六六〜七二年
 『森鷗外全集』全三八巻、岩波書店、一九七一〜七五年
 『久保栄全集』全一二巻、三一書房、一九六〇〜二〇〇三年
 『土方与志演劇論集 演出者への道』未來社、一九六九年
 千田是也『もうひとつの新劇史』筑摩書房、一九七五年

菅井幸雄『演劇の伝統と現代』未來社、一九六九年
 大笹吉雄『日本現代演劇史 明治・大正篇』白水社、一九八五年
 大笹吉雄『日本現代演劇史 大正・昭和初期篇』白水社、一九八六年
 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦前篇』白水社、一九九〇年
 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦中篇』全三巻、白水社、一九九三〜九八年
 大笹吉雄『日本現代演劇史 昭和戦後篇』全二巻、白水社、一九九八〜二〇〇一年
 菅孝行『解体する演劇 正・続』れんが書房新社、一九七四〜一九八一年
 菅孝行『戦後演劇——新劇は乗り越えられたか』朝日新聞社、一九八一年
 ／増補版：社会評論社、二〇〇三年
 菅孝行『戦う演劇人——戦後演劇の思想——千田是也・浅利慶太・鈴木忠志』而立書房、二〇〇七年
 西村博子・井上理恵編著『二〇世紀の戯曲』全三巻、社会評論社、二〇〇二〜〇五年
 国際舞台芸術交流センター編『舞台芸術交流年鑑』一九九〇年
 サン・キョン・リー『東西演劇の出会い』新読書社、一九九三年
 川上音二郎・貞奴（藤井宗哲編）『自伝音二郎・貞奴』三二書房、一九八四年
 レズリー・ダウナー『マダム貞奴——世界に舞った芸者』木村英明訳、集英社、二〇〇七年
 Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M., 1999. (邦訳：ハンス・ティース・レーマン『ポストドラマ演劇』谷川道子ほか訳、同学社、二〇〇二年)
 谷川道子『ハイナー・ミュラー・マシーン』未來社、二〇〇〇年
 谷川道子『ドイツ現代演劇の構図』論創社、二〇〇五年