

80年代小劇場演劇の再考

～ NHK 番組映像から考える

柴田 隆子

論文要旨

本論では1980年代のテレビ番組における言説と映像を分析し、「小劇場ブーム」と観客像との関係を明らかにする。NHKの演劇番組やニュース番組では、小劇場演劇は1985年に始まる小劇場建設ラッシュとそれを享受する若い観客が注目された。一方、若者向け番組では文化における情報の送り手と受け手の境界が揺らいでいることが議論されていた。ダンスや音楽の場面で舞台が紹介されるこれらの番組で描かれたのは、演劇の同時代文化としての側面である。そこで語られる観客の多様なイメージは、批評やメディアの描く文脈を反映したものであった。1980年代の小劇場演劇は集団創作が注目に値する。多くの女性を含む従来の演劇的慣習に従わない作り手たちは新しい想像力を手にし、舞台を記号的に読み解く若い観客は、その創作の共犯者であった。番組映像から見えてくるのは「小劇場ブーム」という現象は小さな劇場という場と小劇団の増加であり、その結果、集団創作のスタイルとそれを支える新たな想像力が客席を含めた演劇領域に広まったといえる。

キーワード【小劇場ブーム、観客、同時代文化、テレビ番組、集団創作】

日本の現代演劇は、戦前の築地小劇場からの新劇への流れに対抗して1960年代に始まった小劇場演劇を中心に語られる。10年ごとに世代分けし、1960年代に活動を始めた唐十郎、鈴木忠志、佐藤信、寺山修司、蜷川幸雄らの「アンガラ演劇」と呼ばれる第一世代、70年代のつかこうへい、山崎哲、北村想らの第二世代、80年代の野田秀樹、鴻上尚史、如月小春、渡辺えり子、川村毅ら第三世代から90年代「静かな演劇」の平田オリザらが続く。演劇論史的には「アンガラ演劇」から「静かな演劇」の間は空白期とされることもあるが、80年代は「小劇場ブーム」と呼ばれ、多くの観客が劇場に足を運び、そのことがメディアの注目を集めた時代でもあった。演劇批評家たちは「80年代小劇場演劇」を「〈アンガラ〉離れが目立つようになり」(扇田1995: ii)、「対抗文化」をめざした60年代に対し、若者文化と親和的な「サブカルチャー」に変容したものだと言及(西堂2009: 17)、「商業主義」(菅2003: 289-292)や「消費社会」(西堂2009: 61-62)と結びつけた。その際に引き合いに出されたのは、観客の変化とメディアのあり方であった。本稿の目的はメディアにおける「小劇場ブーム」という現象と観客の関係に注目して、80年代の小劇場演劇を再考することである。

1980年代の小劇場演劇に関する学術的研究としては、ピーター・ブルックスの「メロド

ラマ」概念に依拠して「私演劇」と命名した内野儀（内野 1996）、文化社会学的観点から具体的なデータを元に論じた佐藤郁哉（佐藤 1999）、メタシアターとして論じた日比野啓（日比野 2003）などが劇団夢の遊眠社の野田秀樹を中心に議論を重ねており、さらに野田秀樹論の全体像を俯瞰した上で論ずる野田学（野田 2009）を含む日本演出者協会編『八〇年代・小劇場の展開』（2009）も出版されている。しかしそこでの議論は、切り口は様々であっても演出家や劇団を中心に論じたものである。また野田秀樹や劇団夢の遊眠社は確かに象徴的には中心として機能していたといえるが、必ずしも現象としての「小劇場ブーム」を体現していたわけではない。本研究で筆者が注目したいのは、そこにいた「観客」である。

日本の演劇史の中で、これほどにも「観客」が取り上げて語られている時代は他にない。興味深いことに、80年代の演劇が否定的に語られる場合も肯定的に語られる場合も、そこで言及される「観客」のイメージは否定的である¹⁾。内野が言うように、80年代演劇がそれまでの実験的な小劇場空間にあったような「演劇というメディアを信じる人びとが集い、アナーキーと形容されてよい祝祭空間」が「〈予想外〉の展開＝後退／〈大衆〉化」したのだとしても（内野 1996: 99-101）、「エンタテイメント的な要素を持つ演劇公演を積極的に支持するミーハー的な層を含む潜在的な観客層が消費者として存在」（佐藤 1999: 83）したことでだけが80年代の小劇場演劇を成立させていたわけではないだろう。観客に変化があったことは確かだろうが、それは果たして否定的な変化だけだったのだろうか。

西欧の演劇学に目を転じてみると、1980年代は観客の受容を重視した演劇の記号学への関心が高まり²⁾、演劇活動が社会的、文化的、政治的に位置づけられた時代である（Carlson 1993: 523）。意味や物語を解体する流れは西欧の演劇においても顕著で、衣装やテキストや音楽が序列化を免れた記号として扱われ、個々の記号が関連しあったり同時に並列したりして知覚を断片化し、「聴覚の記号論（auditive Semiotik）」や「視覚のドラマトゥルギー（visuelle Dramaturgie）」で上演を解釈するようになった（Lehmann 1999: 139-161）。1980年代の演劇学やパフォーマンス学では、上演は作り手だけでなく、こうした観客の解釈との相互作用によって成立することが多くの事例と共にしきりと議論されていた（Carlson 1993: 505-540）。日本にもこうした学術的議論が起こる前提となる舞台と観客との関係性の変化があったのではないだろうか。

1980年代の「小劇場ブーム」がメディアに踊らされていたものであったとしても、あるいは佐藤のいうようにメディアによる動員はほとんどなかったとしても（佐藤 1999: 63-71）、変化の発端はやはり観客の量のみならず質の変化であり、観客の舞台受容の変化であろう。つかこうへいの舞台に詰めかけた若い観客たちが作品に込められた「悪意」のメッセージには興味を示さなかったことは、「ナイーブにも、作家によって自分達が批判の対象とされているとは気づかなかった」（菅 2003: 288-289）だけとは考え難い。そうした「小劇場ブーム」における観客の受容の変化を明らかにするために、本研究では1980年代時点の

観客について、大衆文化の象徴とされたメディアであるテレビの側からみてみたい。

若者文化により親和的であったのはテレビであり、小劇場の観客もテレビ文化の影響にあったことは想像に難くない。「80年代小劇場演劇」が若者文化と結びつく形でイメージが形成されていったとも考えられる。そこで本研究では、NHK 番組アーカイブスのデータベースと視聴可能な映像資料を用いて、80年代の小劇場演劇が視聴覚的にどのように示されていったのかを調査することにする。1980年代のNHKでは、演劇評論家たちが演劇界の動向を語る「今年の演劇界」やインタビューと舞台公演映像で構成される「芸術劇場」といった演劇番組があり、一方で社会における文化現象を扱うニュース番組や文化情報番組でも小劇場演劇は取りあげられている。なお、NHK 番組アーカイブスでは、1980年代は教育テレビなどの番組映像がすべて保存されているわけではないため³⁾、「80年代演劇」のタイトルで放映される90年代以降の番組にも目配りしながら、1980年当時に取り上げられた舞台やそれに関わる言説、放映された映像について検討することにする。

1. メディアの描く「演劇」と「文化」

1980年代の小劇場演劇は、他の年代に比べて否定的に語られることが多い。80年代を「消費されるアングラ演劇」とみなす菅孝行は「他者の喪失」という言葉で前世代との断絶を表現し、「バーチャルとリアルが区別されない表象を消費する演劇」と呼んだ（菅 2003: 289-292）。非運動的、非政治的な「空白期」と否定的に語る論者もいれば、若い世代による分厚い層ができた肯定的に評価する論者もいたと両面を論じる西堂行人であっても、アングラからの脱却の先のヴィジョンは明示されないと留保をつけている（西堂 2009: 17）。彼等の言葉の半分は「80年代小劇場演劇」をしきりと持ち上げたメディアやそれを促した「消費社会」に向けた批判と言ってよいだろう。

1980年代の雑誌記事はすべてデータベース化されているわけではないが、magazineplus、大宅壮一文庫、雑誌記事検索集成データベース「ざっさくプラス」によれば、確かに1980年から『週刊朝日』『週刊プレイボーイ』『週刊サンケイ』『週刊現代』といった一般誌の記事やグラビア、情報誌『angle』や女性誌『週刊女性』『MORE』などで野田秀樹や劇団夢の遊眠社の紹介が始まっている⁴⁾。こうした一般メディアでの扱いはこれまでの小劇場演劇ではなかったことであった。では、公共放送であったNHKではどうだったのだろうか。

NHKでは1951年のテレビ実験放送期からの確定番組表のデータベース⁵⁾を公開しており、それによると1961年から67年まで年末に1年間の演劇界を顧みる番組「ことしの演劇界を顧みて」が教育テレビで放送されていたことがわかっている。しかし1980年から82年には、評論家はその年のベスト3と歌舞伎、新派、商業演劇、新劇それぞれのジャンルのその年の傾向を語るFMラジオ番組となっていた。同番組では小劇場演劇について語られる

ことはほとんどなく、「つかこうへい」や「黒テント68/71」「利賀国際フェスティバル」が短く言及されるのみであった⁶⁾。ラジオ番組であったこの年末番組がテレビ番組として再編成されるのは1985年からである。

1985年の年末番組に先立つ6月に、同年4月から始まったドキュメンタリー番組「ETV8」の文化情報番組「文化ジャーナル」で、演劇評論家たちの座談会が放送された。番組の趣旨は演劇界の活況を受けてであったが、出席した尾崎宏次(演劇評論家)、郡司正勝(演劇学者)、横溝幸子(演劇ジャーナリスト)の3人共が、表面的には繁栄し華やかに見える演劇界だが内実は「低調」と断じている。その原因としては、商業劇場と新劇の区別がないことやミュージカルにドラマの意識がないことを挙げ、直接的には小劇場演劇への言及はない⁷⁾。

年末の「演劇界85 すすむ演劇界再編成」では、小・中劇場の開場が続いたことが冒頭で紹介される⁸⁾。番組副題の「演劇界再編成」とは、それまでの歌舞伎、商業演劇、新劇というジャンル分けできた演劇界にとって、小劇場演劇が無視できない存在になったことを指す。それは小劇場のもつ社会的役割や芸術的価値を再確認したという意味ではなく、観客動向にフォーカスした結果であり、演劇が知的エリートだけのものではなく、誰もが享受できるような「文化」になったとの位置づけであろう。その背景には高尚な芸術文化と卑俗な大衆文化の二項対立で考えられていた「文化」への再定義の意図があると考えられる。劇場の開場に対して評論家たちは条件のよい場所で制作することへの作品内容の変化や観客層の開拓に可能性を見る一方で、劇場が増えることで、観客動員数など経済的な問題が演劇のあり方自体を規定する懸念が表明されている⁹⁾。

80年代の小劇場演劇が文化現象として注目されたことを示すわかりやすい例は、1986年と87年に「ETV8」で放送された日本映画プロデューサー協会主催のシンポジウム「ザ・ヒットメーカー」であろう。演劇界では桁違いの観客動員数を誇るとはいえ、映画やテレビ、音楽などとは比べものにならない小劇場の野田秀樹や鴻上尚史が、「大衆のニーズがつかめな時代にあって〈ヒット〉を飛ばした人物」としてこの席に呼ばれていることから、これらのジャンルを横断的に受容する層が「大衆」と意識されていることがわかる。「小劇場ブーム」も様々な「ブーム」や「ヒット」の一現象であり、野田や鴻上に代表される80年代小劇場演劇は、映画やテレビ、小説、CM、音楽、グッズ、占い、あるいはニュースといった同時代文化の枠でとらえられたのである¹⁰⁾。これは受容者の需要に共通項を置くものであり、「文化」を規定する視点が受け手側にあることを示唆している。

同様の見方は、教育テレビの深夜の若者向けトーク番組「YOU」にもみてとれる。1982年から5年間放送された「YOU」は、コピーライターの糸井重里が初代司会をつとめ、若い世代の日常生活から毎回のテーマを取り上げ、視聴者代表の若者を前にゲストがスタジオで討論するスタイルであった。1984年の100回記念では、投書や電話で500人にアンケートをとり、「芝居」「映画」「音楽」「活字」「テレビ」「漫画」などに関わる個人ランキングを

発表している。番組では最初に「芝居」のアンケート結果が紹介され、野田秀樹（劇団夢の遊眠社）、柄本明（劇団東京乾電池）、鴻上尚史（劇団第三舞台）、萩原流行（つかこうへい事務所）、つかこうへい（つかこうへい事務所）らの名前が挙がる¹¹⁾。「芝居」が先に紹介はされているものの、受け手にとっての関心事項が並列的に並べられており、そこには上位文化である芸術に対するサブカルチャー（下位文化）という意識は見いだせない。

この番組の中で、司会の糸井重里が文化の「送り手と受け手の分かれた時代ではなくなった」と発言している。映画監督の今関あきよしは「見るよりも作る方が早い。自分が見たいから作る」と映画『アイコ十六歳』を作った動機を語り、シナリオライターの藤田一郎も「受け手と送り手のひっくり返りが起こる。1週間もあればシナリオライターになれる」と発言している¹²⁾。深夜枠とはいえ若者向け番組ではすでに、文化は送受信の一方通行の関係ではなくなり、受け手の中から文化の送り手側への移行や両者の線引きそのもののあいまいさが指摘されている。

しかし、こうした「文化」の脱序列化や「受け手／送り手」の二項対立の無効化の流れは「演劇界」にはほとんど反映されていない。1985年を振り返るNHKの年末演劇番組での小劇場第三世代の話題は、劇団青い鳥『シンデレラ』への言及と映像、および同劇団の木野花へのインタビューがトピックとしてあるものの、劇団第三舞台『もうひとつの地球にある水平線のあるピアノ』と劇団第三エロチカ『新宿八犬伝』への戯曲テキストの推敲不足を衛紀生が指摘し、企業提携した夢の遊眠社『彗星の使者（ジークフリート）』での三部作完成を司会の大笹吉雄が「現象的にはトピック」と付け加えるにとどまる¹³⁾。続く1986年の同番組では、前年にできた劇場での活動にはいっさい触れていない。もっとも世仁下乃一座やイッセー尾形の活動には、観客との相互作用、相互創造的な変化が指摘されている¹⁴⁾。1987年には第三舞台『朝日のような夕日をつれて'87』が傑出しているとの大笹のコメントはあるものの、小劇場全体が保守化傾向にあると尾崎宏次と大笹がともに断じている¹⁵⁾。1988年にはまたしても劇場建設ラッシュが話題になり、番組は評論家の対談よりも演出家蜷川幸雄など作り手側のインタビューを大きく扱う構成に変わる。演出家の鈴木忠志と劇作家の山崎正和との対談になった座談会で司会の大笹は、年間3000を超える公演が東京にあり、一人の人間が全てを見るができない状況を指摘している¹⁶⁾。そして1989年には司会のNHKアナウンサーによって「一時のブームが去って小劇団がどうなるかと思われた1年だったが」と「小劇場ブーム」が終わったことが告げられる。この年には、大笹による演劇の傾向やトピックスとは別に、小劇団主宰者たちだけが集まった座談会が初めて開催された。川村毅は「小劇場は失効したのでは」と問い「小劇場ブームという言葉には演劇がない」、「批評の言葉がジャーナリズムの言葉に追従」しているから「実作者が自分で話すしかない」と「ブーム」の終結を断じ、鈴木裕実は活動を開始した世代でくくるのは「書く方が怠慢」だと逆に批評家たちを批判している¹⁷⁾。

1985 年から再開された年末の総括番組を見る限り、「演劇界」では第三世代の小劇場演劇はほとんど話題に上っていない。出演した尾崎や大笹ら演劇評論家にとっては、「文化」と「演劇」は同じ次元での話ではなかったこともあるだろうし、東京近郊に限っての話ではあるが、増加する劇団の全てを俯瞰することが限られた評論家では不可能になったこともある。言説が焦点を失っていく一方で、番組構成は演劇界の再編成を視覚化するかのように、演出家や舞台装置家などの作り手や建築物である劇場に焦点をあてる。そして、そこに集まる観客を新しい小劇場の担い手として可視化したのである。

「小劇場ブーム」を肯定的にとらえて特集した NHK 番組に 1988 年 4 月の「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」がある。演劇評論家衛紀生がリポーターをつとめた同番組では、遊◎機械／全自動シアターや劇団花組芝居、劇団中村座などを紹介する一方で、紀伊國屋劇場支配人金子和一郎や「ザ・スズナリ」の支配人酒井裕子らを登場させる。金子は 1973 年開場の青山 VAN99 などに出かけ、スタッフ総出で手分けして舞台を複数回慎重に見ることで、客を呼べる劇団かどうかを判断する目を養ったと述べ、酒井は 1984 年に近未来をテーマに 5 劇団連続競演を企画したエピソードを語り、小劇場の支配人たちがいかに「小劇場ブーム」に貢献したかを示す構成となっている¹⁸⁾。「小劇場=実験劇団」から「小劇場=小さな劇場」へと読替えられた背景には、劇場側が劇団を吟味し、企画を立てて支援してきたことが「ブーム」の背景にあることが示唆されている。彼等もまた「観客」の一形態とみてよいかもしれない¹⁹⁾。できあがった作品内容やその芸術的価値を評価する演劇評論家と、若い芽を見出し活動の場を提供する企画を組むことで応援する劇場支配人たちの目線は異なる。演劇を評価するのに批評言説に代わる別な基軸がでてきたことは確かだが、それは観客動員数という数の上の話だけではなさそうである。

2. 観客（像）の変化

これまで 80 年代小劇場演劇の作り手側がどのように語られてきたのかを見てきたが、観客についてはどうだろうか。演劇雑誌『テアトロ』1987 年 7 月号では「現代観客論」の特集が組まれている。5 人の論者の趣旨は観客の質の変化である。彼等はこれまで劇場で見かけなかったような「笑いすぎる」若い女性たちの観劇態度を問題にしている。「舞台の毒も笑いで吹き消してしまうやさしい観客」（藤木 1987）である彼女らは、ジャンルにこだわらず新劇も海外ミュージカルも同列に扱い、小劇場第一世代の「共有空間幻想」を瓦解させる存在である（宮下 1987）。新劇の笑わない観客も問題だが、この笑いすぎる観客も「おそろしい文化のレベルの低さ」（渡辺 1987）を体現する。彼らは「壮大なゼロ、無言の、非在の巨石とでもいうべきものとして、表現を包囲している」（菅 1987）と言うのである。これらの言から新しい観客の舞台受容は、従来の演劇評論家たちの慣れ親しんできた方法とは異

なっていたことがわかる。南博はそこにテレビ、映画、ビデオなどの観客心理への影響をみる。伝え手の人物への「同一化」や「自演の楽しみ」や「一億総批評家」の現象を指摘し、観客におけるこれらの行動は「テレビの受け手心理を土台とした」ものであると述べる（南1987）。舞台をテレビや映画、ビデオを観るのと同じように受容するのが、この新しい観客の特徴だというのである。

映画における視線論を論じるローラ・マルヴィは、ビデオとデジタル・メディアの影響から「所有を欲する観客」と「思考的な／物思いにふける観客」を論じている。「所有を欲する観客」は「プロットよりイメージにより魅了されるようになり、特権的な瞬間へと脅迫的に回帰し、スクリーン上で起こるすべてのささいな身振りやある特定の視線や会話へ、感情と〈視覚的快楽〉を備給」する（マルヴィ 2005: 237）。このことはテレビやビデオと同列に受容する舞台の観客にもあてはまる。それは佐藤郁也が指摘した「ミーハーな観客」の見方であろう。舞台で展開される物語ではなく、役者のイメージが重要であり、同じ作品に何度も通って、お気に入りの場面を繰り返し享受する「ファン」の見方である。一方で「思考的な／物思いにふける観客」においては、描かれる物語の時間が解体し、その進行が断片化されることで映画が記録された時間のイメージや社会的、文化的、歴史的なイメージが物語と平等な関係をもって混ざりあうという（マルヴィ 2005: 239-241）。これは舞台の記号の恣意性を独自のコードで解釈する観客に通じる。序列を免れた記号が知覚を断片化し、彼等は新たな作り手として舞台を受容するのである。日本でのテレビ録画によるビデオ普及が1980年代であることを考えると、舞台をみることを特権化しない新しい観客は、物語の中だけのイメージを考えるのではない、様々な「視覚的快楽」を舞台に期待したとしてもおかしくはない。

大衆文化とメディアを論じる吉見俊哉は、80年代初頭まではテレビ番組を「見たいものだけ見る」層が増加していたのに対し、1980年代後半には「なんとなくいろいろ見る」層や「別に見たいとも思わないものも見る」層が増加し、テレビ視聴率も一時の落ち込みから脱して増加に転じたことを挙げて、「テレビは番組として解釈されるものから、むしろ日常の風景に欠かせぬ〈環境〉」となったと述べている（吉見 2010: 168）。劇場に足を運ぶのにはテレビの気安さはないだろうが、新しく注目された観客にとって舞台は作品として解釈されるというより、日常のコミュニケーションの道具になっていた可能性も十分に考えられる。

だが、コミュニケーションの道具として、テレビにおける小劇場は機能していたのだろうか。放送時間の制限から長時間の番組編成が難しかった1980年代にあっても、NHKでは劇場での公演を中継する「芸術劇場」や「日曜招待席」といった番組が毎週放映されていた。もっとも歌舞伎や文楽、オペラやバレエ、コンサート、新劇にミュージカル、来日公演といった舞台芸術の粋全体からみれば小劇場演劇の扱いは小さく、鈴木忠志や太田省吾、佐藤信といった第一世代も現役の中、いわゆる若者が集ったとされる第三世代の小劇団の露出はそれ

ほど多くない²⁰⁾。小劇場の観客動員数が飛躍的に伸びていた1980年代前半にはテレビでの放映はほとんどなく、「小劇場ブーム」は実際に劇場に足を運んだ観客内のコミュニケーションであり、メディアはそのイメージを流通させていただけと考えられる。

テレビはラジオと異なり、映像が伴う。小劇場第三世代の1980年代の舞台には、音楽を伴うダンス場面がしばしば物語の主筋とは無縁に挿入された。観客層である若い世代がよく知る曲にのるダンス場面は、物語の進行を忘れさせるほどの長さがあった²¹⁾。テレビ番組で第三世代の作品や主宰者が紹介される際には、このダンスや音楽の場面が用いられた。例

えば、1988年「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」では劇団花組芝居『いろは四谷怪談』の幕開きのダンスがタイトルロールと共に映る [図1]。

同番組ではネバーランド・ミュージカル・コミュニティのようなミュージカル劇団だけでなく、遊○機械／全自動シアター『僕の時間の深呼吸』でもディズニーのエレクトリカル・パレードに用いられて一躍有名になった「バロック・ハウダウン」の曲にあわせて妖精コックたちが躍り出てくる場面が紹介され [図2]、劇団第三エロチカ『ニッポンウォーズ』の短い紹介でも手術着姿の男性が太極拳風に踊る場面が切り取られている [図3]²²⁾。番組の最後でリポーターをつとめる演劇評論家の衛紀生が「かつて小劇場というと、暗く、狭く、汚いというイメージ」があったが、新しくできた小劇場は狭い空間ながら「ゆったりと座れてきれいでおしゃれ」な空間であり、そこで上演される舞台も20年前とは違ったものになったと語る²³⁾。ダンスが際立って見える作品紹介は、この新しい「おしゃれ」な空間で「おしゃれ」な作りの舞台を見ることが今の小劇場演劇だ

というイメージを強化している。



[図1] 劇団花組芝居



[図2] 遊○機械／全自動シアター



[図3] 劇団第三エロチカ

1987年の「ETV8」では、劇団第三舞台の鴻上尚史を紹介する際に、運動会のリレーなどでよく使われる「天国と地獄」の曲で女装した男優たちがフレンチカンカンを踊る『ハッシャ・バイ』の場面が示される〔図4〕²⁴⁾。切り出された画面からは作品の全体像は見えず、またこの場面が劇中の決定的な意味を持つわけでもない。同年「YOU」の最終回では、



〔図4〕 劇団第三舞台

鴻上の紹介に用いられた同作品は音楽バンド「有頂天」の曲「バイバイ」が流れる冒頭場面から、何の説明もなくそのまま音をつないで「有頂天」のアルタ前ライブコンサートの映像に切り替わる²⁵⁾。この番組構成の流れは、たんに同じ音楽が使われているというだけではなく、アルタ前に集まる群衆があたかも第三舞台の、ひいては小劇場演劇の受容者と重なるかのような雰囲気を与える。対話ばかりで動きの少ない場面だけでなく、ダンスのような映像映える場面や視聴者が聞き覚えのある音楽を用いる第三世代の小劇場演劇はメディア向けの素材だったといえるかもしれない。

批評家による評価や物語内容といった言説に代わり、視聴覚素材であるダンスと音楽で紹介されていくのは、第三世代の小劇場だけではない。1986年の年末番組を紹介する短い番組に用いられたのは、ピナ・バウシュとヴッパータール舞踊団『カフェ・ミュラー』のダンス場面であったのは象徴的な例といえよう²⁶⁾。早くから言われていた「ミュージカルブーム」²⁷⁾に、音楽とダンスを共通項にして音楽劇やバウシュのタンツ・テアターや「小劇場ブーム」が重ねられる。言説を中心に構成されていた番組構成を映像主軸に移行していくテレビ制作の流れに、演劇もまた「文化」のひとつとして再編成されていったのである。

1980年代の小劇場の舞台公演映像がNHKでまとまって放映されるのは、90年代になってからである²⁸⁾。NHKでは1997年4月から1998年3月まで「80年代 演劇大全集—小さな劇場の大きな冒険」というタイトルで36本の舞台が衛星第二放送で放映されている。同番組では劇団夢の遊眠社『野獣降臨』や劇団花組芝居『ザ・隅田川』や遊◎機械／全自動シアター『僕の時間の深呼吸』、劇団三〇〇『ゲゲゲのげ』、離風霊船『ゴジラ』など第三世代の公演もあるが、小劇団だけでなく、いわゆる商業演劇もミュージカルも海外公演も扱っている。冒険の主役は、60年代から続く小劇場運動でも小劇団でもなく、本多劇場やPARCO劇場などの「小さな劇場」なのである。演劇評論家扇田昭彦が作り手であるゲストと対談形式で作品や劇団の来歴を紹介する同番組は、1998年4月からは「20世紀演劇カーテンコール」にタイトルを変え2000年3月まで続く。80年代にNHKで放映されることのなかった第三舞台の公演は、1999年に同シリーズで初めて紹介された。

番組では、司会の扇田昭彦が主宰の鴻上尚史に「80年代の過剰に笑う客はやりにくくなかったか」と聞いている。鴻上は80年代であっても「プロパーのファン」がついたところとそうでないところはあり、役者が「登場するだけで笑っちゃうという蓄積を作った」のは良いことだが、2年間の活動休止はヒートアップした客の熱を冷まそうという意図もあったという。また1995年のオウム真理教事件や阪神淡路大震災以後、物語を崩すことに拒否反応をもつ観客側のキャパシティの狭さを感じ、物語をある程度きちんと書くようになったと述べている²⁹⁾。鴻上の言は80年代小劇場演劇の作り手にとって受け手である観客の反応は、演技だけでなく作劇でも意識されていたことを裏付けている。

しかし2008年の番組で、80年代当時の第三舞台の観客を語る渡辺保と高泉淳子は、この「熱狂的な」イメージとも、これまで言及してきた「おしゃれ」で「やさしい」イメージとも異なる観客像を口にしている。渡辺は鴻上の舞台は「構造的にも統一したものがない」ことが重要で、「孤独な地方から出てきた学生が見る」ことがテーマであったという。そして第三舞台の正面を向いて観客に語り掛けていく様式や一見バラバラに見える音楽選択は、「本来は芝居好きでない観客にとってそこが救いになった」、それこそが「大衆受け」した理由だと分析する。鴻上と同じ早稲田演劇研究会にいた高泉は、劇団第三舞台を見に来る客の服装が「ダサ」かったと述べ、渡辺の見方を補強している³⁰⁾。従来からいた「芝居好き」とは異なる観客という意味では同じだが、80年代にメディアが流し続けた賑やかでファッションナブルな観客像と、渡辺らの言う「孤独な地方から出てきた学生」や「ダサイ」服装の観客像は重ならない。

実際の客席に座る観客は、同じ作品であっても公演ごとにその構成員は異なり、現象としてみることはできても、実体としてとらえることは困難である。批評家たちが盛んに取り上げた10代～20代の若い「笑いすぎる」女性観客も、衛が言う「おしゃれ」な観客も渡辺の言う「地方から出てきた学生」の観客も、高泉の言う服装の「ダサイ」観客も、舞台を見に来た観客たちの一側面である。メディアがとらえ、発信、拡散するのは、実体としての観客ではなく、表象としての「観客」である。イメージはメディアに語られることで可視化され、主体化されるのである。

3. コミュニケーションによる共有・創造

女性の高学歴化や男女雇用機会均等法施行に伴う社会進出の増加による「文化」にアクセスするための時間的、金銭的余裕が若い女性観客の増加を後押しした面はあったとはいえ、80年代小劇場演劇で語られる「観客」は時代の文脈を語るためにメディアに召喚されたイメージの側面が強い。しかしその召喚されたイメージが、現実にある問題意識と呼応して実効性を持った面もあるだろう。1998年放送のNHK「BSスペシャル」では「彼女たちの時

代³¹⁾という特集が生まれ、「小劇場ブーム」と劇団青い鳥が扱われている。シリーズの冒頭では「1980年代の新しい小劇場ブームを作ったのは女性でした。女子高生やOLたちが狭い劇場に詰めかけ、観客としてそれまでの暗い小劇場のムードを変えていきました」とナレーションが入る³²⁾。学生も小劇場演劇の観客もほとんどが男性であった1960年代に比べ、観客席に占める女性の割合が増えた1980年代とはいえ、「小劇場ブームを作ったのは女性たちである」との断言には違和感が残る。この観客像には女性メンバーだけで共同で創作を行い、作・演出「一堂令」の名義で作品を発表する劇団青い鳥のイメージが重ねられている。タイトルの「彼女たち」には女性の作り手と観客との共犯関係が含意されているとみるべきであろう。菅孝行は「80年代演劇の積極的意義」として、劇団青い鳥のメンバーや渡辺えり子（劇団3〇〇）、如月小春（NOISE）、鈴木裕実（自転車キンクリート）、高泉淳子（遊◎機械／全自動シアター）ら女性たちによって「集団性の質のレベルで、あらたな想像力のかたちが生まれ出た」ことを指摘している（菅 2003: 296-297）。この想像力は「女性」の作り手だけでなく、観客も共有していたと考えてよいだろう。これまでの演劇慣習のコードを共有しない新しい「想像力」は、これまでの支配的文化の「想像力が及ばない領域」やその「想像力を批判する課題」（菅 2003: 297-298）を担うものとして、彼女らの姿を借りて可視化されたのである。

劇団青い鳥の作・演出「一堂令」に象徴されるように、1980年代の小劇団は集団創作をひとつの特徴とする。こうした制作方法は、若い世代だけでなく、中村座の金杉忠男のようにそれを見た上の世代にも影響を与えている³³⁾。筆者はこの共同制作の考え方や方法論、それを可能にする想像力が客席までその輪を広げたことが、「小劇場ブーム」の成果ではないかと考える。

内野儀は作家と観客が共犯関係を結び「シニフィアンとシニフィエが一对一対応するような、偽装祝祭的空間」を求めたことを80年代小劇場演劇に見出し、「情緒共同体」が演劇空間を占めたことを批判的に論じている（内野 1996: 109-112; Uchino 2009: 56-57）。情動や情緒は論理的な言語には回収しきれない主観的な知覚である。内野のいう「情緒共同体」の是非はひとまずおくとして、近代的なイデオロギーや法や言語によらない「前近代的」な感覚的手段による、作り手と観客のコミュニケーションが80年代小劇場空間に存在していたことは指摘しておきたい。舞台のコンテクストが見えず、それを解釈する知識やコードを持ち合わせていなくても、自らの文脈に引きつけて解釈を行うには想像力が必要である。戯曲テキストや演出家の意図通りのことを解釈することだけが舞台の快楽ではない。80年代の小劇場演劇の舞台に注がれる視線には、等身大に見える俳優に同化する視線もあり、その俳優が成長するさまを楽しむ視線もあり、断片的に挿入される言葉や映像に想起される「社会」や「現実」を自らつなぎ合わせて「物語」を創造する視線もあり、テレビのチャンネルを切り替えるように、場面場面の色とりどりのダンスや衣装の「おしゃれ」や「ダサさ」を批評

して楽しむ視線もある。唐突に導入される情動を掻き立てる壮大な音楽に身をゆだねる快楽もあり、そのデウス・エクス・マキナのあり様を笑う冷静さも同時に持ち合わせることも可能である。こうした個々の受容のあり方は、批評言説とは別の価値をもつものである。こうした個々人が小さな媒介項となって大きな集団性をもったことが小劇場ブームという現象であったのではないかと筆者は考える。80年代後半から90年代にかけての似たような小劇団の乱立は、舞台への応答としての観客から作り手側への移行、越境とみなせるだろう。あるいは、そこに二次創作的な活動をみて、漫画同人誌の盛況など他のサブカルチャーとの関係で捉え直すことも可能かもしれない。

小劇場演劇第三世代と呼ばれた如月小春は1987年に「小劇場運動終焉す」という小見出しで文章を書いている。俳優のマスメディアへの進出と観客の変化を指摘する彼女は、「当初のスタイルでの小劇場運動は80年代に入ってほとんど原型をとどめなくなった」と述べる。如月が注目するのはその後の可能性である。「高度情報化社会がテクノロジーの発達によって、メディアがマスからパーソナルな方向に向かいつつある80年代後半」にあって、マスに吸収されずメディアと表現者が共存している現状に、メディアとの新しいコミュニケーション・ネットワークの創出の模索を如月はみるのである(如月1987: 68-69)³⁴⁾。

如月の発言時よりもマスからパーソナルへの移行がさらに進みつつある現在にあってもなお、表現者にとって「個」の存在理由やネットワークの形成の問題は明示的な解決を見えないように思える。これは作り手側だけの問題ではないだろう。「小劇場ブーム」と呼ばれる現象を創り出したのは、私的な後援にせよ大手資本や行政にせよ、場所を設け支援する人間の存在があり、「消費」と呼ばれながらも劇場に通う観客がいたからである。唯一足りなかったのは言説かもしれないが、それは演劇界すべての動向を見ることが演劇批評家たらしめていた時期から移行する過渡期の現象であろう。実験的な芸術には、「見たいものだけ見る」層ではなく、「なんとなくいろいろ見る」層や「別に見たいとも思わないものも見る」層の観客が重要である。イメージとしてマスメディアに用いられるだけでなく、批評家たちも含めた個々の観客の存在が、メディアとなる可能性を如月の言葉は示している。

まとめ

本研究では、1980年代演劇についてメディアの影響を指摘するこれまでの批評言説に対し、メディアの側であるNHKテレビ番組の言説と映像に注目して「小劇場ブーム」という現象を検討した。NHKの演劇番組では「演劇」は独自のジャンルとして語られたが、映像や構成では新しい小劇場とそこに集まる若い観客たちに関心が集まり、ニュース番組や若者番組と同様、彼らの好んだとされるダンスや音楽の場面が多用され、同時代文化の側面が強調されていった。

「小劇場ブーム」とは現象的には小さな劇場空間と小劇団の増加であるが、NHK 番組では個々の小劇団の活動よりも劇場の増加にスポットライトがあたる。従来の演劇観からすれば異質な若い観客は、メディアによって新しい劇場に集う文化的な存在としてマーキングされた。この新しい観客は、従来の演劇慣習に従わない新しい想像力を得た作り手と一種の共犯関係にある。80年代の小劇団が用いたエチュードをもとにした集団創作が呼び込む文脈はヒエラルキーの少ない客席も含めた集団の中で多様な受容のあり方を可能にし、メディアが呼び込んだものを含むにせよ、そこに観客のイメージが作用することで、相互コミュニケーション的な創造空間を現出させるきっかけとなった。観客動員というマーケティングの目線ではなく、受け手から作り手への移動やその境界線の消失という可能性を考えた時、80年代小劇場演劇は、メディア的想像力をもった作り手の増加という応答を得ていたといえる。演劇評論家の言う芸術的価値とは別次元の議論となるが、マスからパーソナルへのメディアの移行が加速する今、多様な解釈項を持つ広義の演劇領域の受容／創造者の拡大としての「小劇場ブーム」は、注目に値する出来事といえよう。

【附記】 本研究はNHK 番組アーカイブス学術利用トライアル 2017年度第1回採択課題「80年代小劇場演劇の再考 ～「観客」の視点から」の研究成果の一部である。

注

- 1) 佐藤郁哉は萩原朝美、佐伯隆幸、扇田昭彦、菅孝行を例に「商業主義化論者が小劇場演劇についての大量消費市場の成立を前提として大衆文化論的な図式で説明しようとした状況」を語り、「大衆的なマジョリティーの観客」への変容ととらえる「大衆文化論」の図式には具体的なデータで反論しているが、新しい観客層として可視化された10代後半から20代前半の女性客が「ミーマー」にしか見えなかったことや、エンタテインメント的要素を支持する消費者としての観客層の存在は自明視している（佐藤 1999: 58-83）。
- 2) 日本でも1980年から81年にかけて演劇雑誌『テアトロ』でユージー・ロトマン『演劇の記号学』が中本信幸の翻訳で紹介されている（『テアトロ』1980年11月号76-83頁、12月号110-116頁、1981年1月号78-84頁、2月号138-144頁）。
- 3) NHK 番組アーカイブスには1980年代や90年代の教育テレビや衛星放送では保存されていない番組がある。また1990年ごろまでラジオ番組の保存は相当限定されている。なお、本論考ではNHK 番組アーカイブス学術利用トライアルを通じて、公式記録データベース「NHK クロニクル」とは異なる内部検索システムを利用した結果も用いている。以下、出典に用いる番組タイトルや放送時間は、この内部検索システムの表記による。
- 4) 「芸能交差点 戦後生まれのシャープな才能で演劇界に新世代の台頭始まる「夢の遊眠社」「斜光社」「空間演技」「T・P・O 師☆団」他」『週刊朝日』1980年5月16日36-37頁、「新劇界に新風送るエリート「夢の遊眠社」の野田秀樹」『週刊朝日』1980年9月19日、36頁、野田秀樹「いま注目される人々への年間予定インタビュー」『angle』1981年1月11頁、「JUMPING SHOT '81 新春7人のアクティブ・ニュー・パワー」『週刊プレイボーイ』1981年1月20日巻末グラビア、

- 「岸田戯曲賞」有力候補 東大6年生・野田秀樹の劇作』『週刊サンケイ』1981年1月22日巻末グラビア、「ヤングにバカウケ 話題の三人男」『週刊現代』1981年4月30日巻頭グラビア、「INFORMATION CINEMA STAGE いま人気急上昇注目の前衛劇団! 「空間演技」 「東京乾電池」 「夢の遊眠社」 「シアタースキャンダル」』『週刊女性』1981年6月23日150-151頁、「男の肖像 気分はいまウッディ・アレン 舞台狭しとかけまわる小劇団「夢の遊眠社」で原作・演出・主演と“明日の演劇を担う男”』『週刊プレイボーイ』1981年7月28日巻頭グラビア、「劇団「夢の遊眠社」脚本家・演出家、そして役者 野田秀樹』『MORE』1981年9月、24-26頁など。
- 5) 公式記録データベース「NHKクロニクル」<http://www.nhk.or.jp/archives/chronicle/>。
 - 6) 「ことしの演劇界 座談会」1980年12月31日11:00-12:00 ラジオFM。「ことしの演劇界」1981年12月28日13:00-14:00 ラジオFM。「ことしの演劇界 座談会」1982年12月31日9:30-(59分50秒) ラジオ第二。
 - 7) 「文化ジャーナル 座談会 演劇 85前期 最近の演劇から」1985年6月28日20:00-(45分)。番組では司会の大笹吉雄が小劇場演劇の世仁下乃一座と黒テントの佐藤信にわずかに言及している。
 - 8) こどもの城青山劇場と青山円形劇場、青山スパイラルホール、新宿シアタートップス、ベニサンピット、近鉄劇場の開場が紹介された。「演劇界85 すすむ演劇界再編成」1985年12月30日15:15-(60分) 教育テレビ。
 - 9) 「演劇界85 すすむ演劇界再編成」1985年12月30日15:15-(60分) 教育テレビ。
 - 10) 筑紫哲也(朝日新聞編集委員)を司会に、1986年のシンポジウムでは、伊丹十三(映画監督)、ジェームス三木(脚本家)、野田秀樹(演出家)、林真理子(作家)、川崎徹(CMディレクター)、秋元康(作詞家)、秋沢信禎(NTT・テレカ企画部長)が登場、翌1987年には萩元晴彦(サントリーホール総合プロデューサー)、木村太郎(「ニュースセンター9時」4代目キヤスター)、鴻上尚史(劇作・演出家)、細木数子(六星占術易学研究家)、角谷優(フジテレビ映画部部長)、加藤正幸(富士写真フイルム)、萩元正幸(テレビマンユニオン・プロデューサー)が出演している。「EVT8 ザ・ヒットメーカー '86 ~表現の現場はいま」1986年4月30日20:00-20:45 アナログ教育。「ETV8 今、ヒットの秘けつを探る」1987年5月6日20:00-20:45。
 - 11) 「YOU 特集100回記念 気分はもう21世紀人」1984年6月9日22:00-(90分)。
 - 12) 「YOU 特集100回記念 気分はもう21世紀人」1984年6月9日22:00-(90分)。
 - 13) 出演者は尾崎宏次(演劇評論家)、藤田洋(演劇評論家)、衛紀生(演劇評論家)、木野花(俳優・演出家)、木村光一(演出家)、小田島雄二(演劇評論家)、野村喬(演劇評論家)、大笹吉雄(司会・演劇評論家)。「演劇界85 すすむ演劇界再編成」1985年12月30日15:15-(60分) 教育テレビ。
 - 14) 座談会出席者は演劇評論家の尾形宏次と大笹吉雄、司会はNHK解説委員永井多恵子。「ことしの演劇界」1986年12月31日8:00- 教育テレビ。
 - 15) 座談会出席者は1986年と同じ。「ことしの演劇界」1987年12月31日13:00-。
 - 16) 「今年の演劇界から」1988年12月31日18:00-19:20。
 - 17) 座談会出席の小劇団主宰者は、川村毅(「第三エロチカ」)、横内謙介(「善人会議」)、生田萬(「ブリキの自発団」)、岡安伸治(「世仁下乃一座」)、鈴木裕実(「自転車キンクリート」)である。「演劇界89」1989年12月31日19:00-19:56。
 - 18) 「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月28日20:00-(44分)。
 - 19) 西堂行人は、1980年代以降に誕生する下北沢などの小劇場は、本多一夫や西村博子といった若者の演劇を応援する「根っからの演劇ファン」が建設した「小さなパトローネージの空間」であっ

- たこと、そしてそれが、「バブル経済」の地価高騰で巨大資本や行政による小劇場に取って代わったことを指摘している（西堂 2009: 25-26）。
- 20) インタビューと共に1980年代に上演が紹介されたのは、NHKスタジオでの上演版として大幅なカットを行った『二万七千年の旅』（1980年放送）も含めて、夢の遊眠社は『小指の思い出』（1983年放送）と『野獣降臨』（1984年放送）、劇団3〇〇は『夢坂下って雨が降る』（1983年放送）と『ゲゲゲのげ』（1985年放送）、劇団青い鳥『シンデレラ』（1985年放送）、ブリキの自発団『夜の子供』、世仁下乃一座『ドリームエクस्प्रेसAT』（1988年放送）、劇団離風霊船『ゴジラ』（1989年放送）、遊◎機械／全自動シアター『シングルライフ』（1989年放送）、花組芝居『ザ・隅田川』（1989年放送）、オンシアター自由劇場『A列車』（1989年放送）だけである。劇団夢の遊眠社と観客動員数を競った劇団第三舞台の公演は80年代にNHKでは放送されていない。
- 21) NHK解説委員の永井多恵子は1986年に小劇場の制作に聞いた話として、芝居における音楽的な要素、ダンスの要素が観客に非常に好まれていることを話題にしている。「ことしの演劇界」1986年12月31日8:00-、教育テレビ。
- 22) 「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月28日20:00- (44分)。
- 23) 「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月28日20:00- (44分)。
- 24) 「ETV8 今、ヒットの秘けつを探る」1987年5月6日20:00-20:45。
- 25) 「YOU〈終〉 エピローグ・こころの君に伝えたい」1987年4月4日22:30-23:30、アナログ教育。
- 26) 「チャンネルフラッシュ 年末年始特集」1986年12月28日7:15-7:30。
- 27) ミュージカルの人気は、ラジオ番組であった1981年、82年の「ことしの演劇界」でも既に言及されている。「ことしの演劇界」1981年12月28日13:00- ラジオFM。「ことしの演劇界 座談会」1982年12月31日9:30- (59分50秒) ラジオ第二放送。
- 28) 「小劇場ブーム」と呼ばれた割に第三世代の作品の露出はNHKを見る限り決して多くない。例外は野田秀樹で、演出した作品も含めて20作品が放映され、『小指の思い出』『半神』『キル』など時代をまたいで複数回放送されたものも多い。
- 29) 「20世紀カーテンコール 舞台「天使は瞳を閉じて ～インターナショナル・バージョン」」1999年11月5日01:45- (171分) BS2。
- 30) 「昭和演劇大全集 第三舞台の「朝日のような夕日をつれて'87」」2008年3月15日15:00- (144分)。
- 31) 「日本が経済的に豊かになりつつあった1970年代から80年代」に、「女性たちが自らの手で新たな時代を創り始めた」ことをコンセプトにした3回シリーズ。第1回雑誌『アンアン』（創刊1970年）、第2回劇団青い鳥（旗揚げ1974年）、第3回女性向け就職ガイド「私たちの就職手帳」（創刊1980年）であった。
- 32) 「BSスペシャル 彼女たちの歳月 ～時代を創った女性たち～劇団青い鳥の“幸福”さがし」1998年7月8日22:00- (49分)。
- 33) 演劇活動を新劇からスタートさせたメンバーが集う劇団中村座の金杉忠男は、同時代の若い劇団の作品をよく見に行き「自分たちだけの方法を初めて日本の演劇人がもった」と感じ、自分たちで作った考え方なり方法論で芝居を作る若い劇団から「逆に影響を受けている」と述べている「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月26日20:00- (44分)。
- 34) 如月の文章にも「TV番組で俳優の顔を覚えた観客（特に若い女性客）」が登場するが、彼等が「小劇場に足を運び、その劇団がうるおう、という現象は、演劇のみに固有のことではない」としている（如月1987: 69）。しかし如月は、その後の小劇場演劇を取り巻く状況はますます混乱し「見

せかけの演劇ブームがマスコミを賑わす中で、自分を含む第三世代や若い世代の方向が「都市において演劇を行為することの重要性を意識化することから離れ、ズレ始めているような危機感」も抱いている (如月 1987: 73)。

図版

図1 劇団花組芝居『いろは四谷怪談』

「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月28日 (NHK 番組アーカイブス学術利用トライアル事務局提供)。

図2 遊◎全自動／機械シアター『僕の時間の深呼吸』

「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月28日 (NHK 番組アーカイブス学術利用トライアル事務局提供)。

図3 劇団第三エロチカ『ニッポンウォーズ』

「首都圏スペシャル はつらつ小劇場イン東京」1988年4月28日 20:00- (NHK 番組アーカイブス学術利用トライアル事務局提供)。

図4 劇団第三舞台『ハッシュャ・バイ (Husha-By)』

「ETV8 今、ヒットの秘けつを探る」1987年5月6日 (NHK 番組アーカイブス学術利用トライアル事務局提供)。

文献

内野儀 (1996) : 『メロドラマの逆襲 : 「私演劇」の80年代』 勁草書房。

如月小春 (1987) : 『「都市民族の芝居小屋」より』 『如月小春は広場だった』 『如月小春は広場だった』 編集委員会、新宿書房、2001年、68-74頁。

佐藤郁哉 (1999) : 『現代演劇のフィールドワーク : 芸術生産の文化社会学』 東京大学出版会。

菅孝行 (2003) : 『増補』 戦後演劇 : 新劇は乗り越えられたか』 社会評論社。

———. (1987) : 「観客・この不可思議なるもの」 『シアトロ』 1987年7月、70-77頁。

扇田昭彦 (1995) : 『日本の現代演劇』 岩波書店。

西堂行人 (2009) : 「続・演出家の仕事 : 八〇年代・小劇場の展開」 『八〇年代・小劇場演劇の展開 : 演出家の仕事3』 日本演出者協会・西堂行人編、れんが書房新社、13-71頁。

野田学 (2009) : 「「八〇年代の野田秀樹」論」 『八〇年代・小劇場演劇の展開 : 演出家の仕事3』 日本演出者協会・西堂行人編、れんが書房新社、74-98頁。

日比野啓 (2003) : 「日本のメタシアター : 「80年代小劇場演劇」神話の解体をめざして」 『演劇学論集』 (41)、59-81頁。

藤木宏幸 (1987) : 「観客の生態いまむかし」 『シアトロ』 1987年7月号、62-65頁。

マルヴィ、ローラ (2005) : 「ローラ・マルヴィへの応答」 (水野祥子訳)、竹村和子 『彼女は何を視ているのか : 映像表象と欲望の深層』 作品社、2012年、232-245頁。

南博 (1987) : 「現代版「客者評判記」: テレビにのめりこむ現代の観客たち」 『シアトロ』 1987年7月、84-88頁。

宮下辰夫 (1987) : 「優しい観客・素人の時代」 『シアトロ』 1987年7月、78-83頁。

吉見俊哉 (2010) : 「テレビを抱きしめる戦後」 『大衆文化とメディア』 吉見俊哉、土屋礼子責任編集、ミネルヴァ書房。

渡辺保 (1987) : 「私の観客論」 『シアトロ』 1987年7月号、66-69頁。

- Carlson, Marvin (1993) : *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca: Cornell UP.
- Lehmann, Hans-Thies (1999) : *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Autoren. (『ポストドラマ演劇』谷川道子、新野守広、本田雅也ほか訳、同学社、2002年)。
- Uchino, Tadashi (2009) : *Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium*, London: Seagull Books.

ENGLISH SUMMARY

Re-evaluating the Little Theater in 1980s from NHK TV Programs

SHIBATA Takako

The aim of this paper is to clarify the relationship between a phenomenon known as the 'Little Theater boom' and audience images from TV programs in the 1980s, analyzing their discourses and pictures. NHK Theater and News programs described the activity of the Little Theater (Sho-gekijo) increasing theater spaces in Tokyo from 1985 onwards, focusing on getting young audiences on the bandwagon. On the other hand, the youth TV program discussed the indecisive boundary between a sender and a receiver in cultures. These TV programs emphasized the facet of theater activities as contemporary culture with dancing and music in their spectacles. The various images of new audiences, who supported contemporary culture, reflected critical and media discourse. The remarkable creative style of the Little Theater in 1980s was a group project. The creators, many of whom were women, did not rely on traditional theater conventions, thereby gaining a new imagination. The young audiences, interpreting theatrical signs on the stage, were also accomplices in that creation. The 'Little Theater boom' phenomenon increased the number of Little Theater spaces and companies. As a result of the phenomenon, the collaborative style of such creative group projects and their imaginations spread in the area of theater, including to the audiences.

Key Words: Little Theater boom, audience, contemporary culture, TV program, group project