



Vol.4

# ANNUAL REPORT

京都造形芸術大学 共同利用・共同研究拠点 2016 年度 アニュアルレポート

## 歴史に学ぶ－拠点活動 5 年目を迎えて

「舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的研究拠点」代表  
 京都造形芸術大学舞台芸術研究センター所長／能楽研究

天野 文雄



目下、必要あって、1957 年 12 月 3 日と 5 日の両日、水道橋能楽堂（現、宝生能楽堂）において、「冠者会」の第 14 回公演として初演された新作狂言『橋山節考』についての資料をまとめて読んでいる。新作狂言『橋山節考』は、前年の 1956 年の 11 月に『中央公論』に掲載され、一躍評判になった深沢七郎の同名の小説をもとにした作品だが、新作狂言の上演を目的に、和泉流狂言の野村万作が早稲田時代の友人たちと結成した「うそぶき会」の企画だった。「冠者会」は万作の父、六世万蔵が終戦直後の昭和 21 年に長男万之丞（現、萬）、次男万作とともに作った、戦後における「能楽ルネッサンス」のさきがけとなった会である。新作狂言『橋山節考』はその「冠者会」において、当時 26 歳の野村万作らによって、『鞆猿』『武悪』という大曲とともに初演されたのである。

この作業には、台本作成に増田正造（能楽評論）、石尾三治、盛善吉、岡本克巳（以上、放送作家）、横道萬里雄（能楽の技法、楽曲研究）、音楽は佐野和彦（作曲）、演出が「ぶどうの会」の岡倉士朗、それに横道萬里雄が演出補佐として加わった。岡倉、横道以外は万作の早稲田時代からの友人である。また、出演は、野村万作（おりん）、野村万之丞（辰平）、野村又三郎（辰平の倅けさ吉）、佐野平六（又やん）、和田喜太郎（又やんの倅）、茂山千之丞（烏）、それに村人の一人として万作末弟の悟郎（のち、万之助）など。このほか村の子供たちも登場して、総勢は 16 人。また、当時の能楽界の事情もあって、笛はフルートに代え、大小鼓は舞台に出ずに演奏、謡は万作、万之丞の謡の録音を用いたという。要するに、『橋山節考』は狂言形式による創作劇ではなく、文字どおり新作「狂言」として上演されたのである。

この『橋山節考』は、そもそも笑いや諧謔を身上とする狂言が「姥捨て」という重いテーマの原作に着目したことや、主役のおりん（万作）のセリフがいっさいないこと、回想場面が多いこと、烏の登場などの新機軸もあって、近代の狂言上演史に大きな足跡を残すことになったのだが、ガリ版刷りの台本をはじめとする当時の資料に目をとおして感じたのは、約 6 ヶ月という短い準備期間の間、20 代

の若い狂言役者が新劇関係者などと真剣な模索を続けたらしいことであつた。それを窺わせるのが、演出の岡倉士朗が上演後に『能楽思潮』に見開き 2 頁に寄せた「橋山節演出あとがき」のうち、さいごのほうに改行されて記された、

稽古は研究を重ねて進められた。

という一文である。もちろん、これは舞台芸術の上演には当然のことと、「研究」は試行錯誤の謂とみればすむのだが、この言葉は 4 年あまり「上演をめざした研究と創造の連携」を進めてきたわれわれの実感だったからである。

一方、同じ『能楽思潮』で増田正造は、「この種の実験の数も相当に重なつた。この辺でいいかげんに決定打を見せなくてはという声も多い。それもそうだが、あせつてはならない。捨て石の数はいくら多くてもかまわないと、僕は考えている。本当に我々のいい作品を生む為には」と書いている（『橋山節考のこと』）。これもわれわれの活動には大きな指針になりそうである。

### 目次

#### ◆歴史に学ぶ－拠点活動 5 年目を迎えて

■テーマ研究 I  
 太田省吾を〈読む〉－「未来」の上演のために p.2-3

■テーマ研究 II  
 アジアの大学における演劇教育  
 —劇場を活用した舞台教育の方法論的探究 p.4-5

□公募研究 I  
 「ダンス 2.0」の環境構築を通して  
 今日の教育という課題へとダンスをつなぐ試み p.6-7

□公募研究 II  
 老いを巡るダンスドラマトゥルギー p.8-9

◆座談会：〈創造のプロセス〉、または、多様な声を横断すること p.10-16

◆インタビュー：〈チーム〉と〈作業場〉、〈知的インフラ〉の必要性  
 —あごうさとし氏に聞く p.17-19

※「研究組織」欄の肩書は、2016 年度当時に統一した。

テーマ研究

I

## 太田省吾を〈読む〉—「未来」の上演のために

京都造形芸術大学舞台芸術学科教授／演劇批評 森山 直人

## 概要

演出家・劇作家の太田省吾（1939 - 2007）は、「沈黙劇」を軸に、独自の言語論、身体論を世に問い、多くの後続作家や他ジャンルの芸術家に影響を与えた演劇作家である。彼の作品は、近年においても、欧米のみならず、韓国、インド等でも新演出が試みられ、日本でも若手演出家が様々な角度から読み直しを行っている。本研究プロジェクトは、こうした動向を踏まえつつ、太田の演劇的可能性の「現在」における検証を試みた。中長期的な発展の可能性を模索しつつ、ひとまず本年度は、京都を拠点に活躍する若手演出家3人（村川拓也、相模友士郎、和田ながら）と共同プロジェクトを組み、太田がのこした戯曲及び批評等のテキストを〈読む〉ことをベースにした劇場実験の制作を核とした研究会シリーズを実施した。

## 1 研究プロジェクトの進行

2016年7月から17年2月にかけて、全6回の研究会を行った（うち1回は公開劇場実験）。具体的には、太田省吾の業績を振り返りつつ、劇団転形劇場の俳優として「沈黙劇」の実践に携わった俳優の安藤朋子氏をゲストとしてその演劇的方法論の検証を行いながら、3人の演出家がそれぞれの演出（劇場実験）プランを練り上げていく、というプロセスをとった。

その結果として、劇場実験では、以下3作品が、京都芸術劇場 studio21 で上演された。

## ① 和田ながら演出『裸足のフーガ』（上演時間：約2時間）

太田作品における「沈黙劇」以降の劇言語のあり方を探究したシリーズに注目し、上記作品（1980年初演）を、現代の若手俳優・ダンサーとともに上演した。和田は、キャリアの出発時から太田作品に強い関心を持ち、この実験の直前にも、太田の別の作品（『棲家』）の実験を試みていた。ここでは、匿名の女性2名が物語のメインで登場する作品であるが、そのひとりを男性俳優に演じさせるなどの実験が試みられた。『裸足のフーガ』に類出する身体的モチーフ（「足」）を現代の上演空間でどのように展開できるかというテーマにも果敢に挑戦した。



和田ながら演出『裸足のフーガ』 撮影：守屋友樹

## ② 村川拓也『記憶のない場所』（上演時間：約50分）

舞台演出とドキュメンタリー映画の創作をどちらも手掛ける村川は、生前に太田省吾が設計と運営に深くかかわった「studio21」という劇場空間を、「不在」という視点から読み直す試みを実践した。演出としては、上記①（『裸足のフーガ』）の上演で使用したばかりの客席ユニットを、観客の目の前で「解体する」という行為を淡々と見せ、そのなかで10名程度の「作業員」のうちの一人がピンマイクを通して、非常に小さな声で太田省吾の劇場論を音声化する、という実験であった。



村川拓也演出『記憶のない場所』 撮影：守屋友樹

## ③ 相模友士郎『読む』（上演時間：約30分）

上記②の村川作品を通じて、完全に「更地」となった客席スペースの中心に椅子一脚だけを置き、暗闇のなかで相模自身が登場して、太田省吾の初期の演劇論集『飛翔と懸垂』の一節を「音読」という試みを行った。この「音読」は、手元のテキストを音声化するのでも、テキストをすべて記憶して音声化するのでもなく、あらかじめ自分の声で行ったテキストの朗読を録音し、それをイヤホンで追いつながら再現する、という特殊な方法でなされた。こうした実験を通じて、太田がしばしば発言していた、演劇における「受動性」というテーマに対して、物質的なディレイを伴った「声」という方法で応答しようとした試みであった。

劇場実験後の公開ラウンドテーブルでは、各演出家が、太田省吾のテキストに対して、どのように取り組んだのかが、詳しく議論された。さらにその翌日には、前日のラウンドテーブルで十分に議論できなかった論点について時間をかけた討議を行った。

一連の研究会を通して見えてきたことは、各演出家による新しい「読み」が実践的に示された一定の成果と同時に、太田省吾という演劇作家を構造的に読み直すための理論的・批評的視点については、まだまだ検討の余地がある、ということであった。今後この研究会を将来的に発展させていこうとするとき、不可欠の課題となるだろう。その意味で、今回のプロセスで重



相模友士郎演出『読む』 撮影：守屋友樹

要だったのは、太田省吾の実践を一次資料に当たりながら研究している新里直之氏の、研究協力者としての参加である。新たな学術的研究の成果を、創作の実践に接続する方法を見出すことが、次のステップに繋がっていくであろう。

## 研究会内容

### ●第1回研究会（非公開）

日時：2016年7月31日（日）15：30 - 19：30

会場：京都造形芸術大学 NA407 教室

出席者：森山直人、山田せつ子、村川拓也、相模友士郎、和田ながら、八角聡仁、新里直之、長澤慶太

### ●第2回研究会（非公開）

日時：2016年10月27日（木）18：30 - 21：00

会場：京都造形芸術大学 NA205 教室

出席者：森山直人、山田せつ子、村川拓也、相模友士郎、和田ながら、八角聡仁、新里直之、長澤慶太、豊山佳美

### ●第3回研究会（非公開）

日時：2016年11月25日（金）16：30 - 20：00

会場：京都造形芸術大学 NA306a 教室

出席者：森山直人、村川拓也、相模友士郎、和田ながら、八角聡仁、新里直之、長澤慶太、豊山佳美  
ゲストスピーカー：安藤朋子（俳優、ARICA、元転形劇場）

### ●第4回研究会（非公開）

日時：2017年2月14日（火） - 17日（金）  
12：00 - 20：00

会場：京都芸術劇場 studio21（京都造形芸術大学内）

出席者：村川拓也、相模友士郎、和田ながら、豊山佳美、濱田真輝、藤原康弘、甲田徹、浜村修司

### ●第5回研究会（公開劇場実験）

日時：2017年2月18日（土）

13：00 - 17：30（劇場実験）

18：00 - 20：00（ラウンドテーブル）

会場：京都芸術劇場 studio21（劇場実験）

京都造形芸術大学 NA208 教室（ラウンドテーブル）

出席者：森山直人、山田せつ子、村川拓也、相模友士郎、和田ながら、八角聡仁、新里直之、長澤慶太、豊山佳美、濱田真輝、藤原康弘、甲田徹、浜村修司

一般参加者数：75名

### ●第6回研究会（非公開）

日時：2017年2月18日（日）13：00 - 15：00

会場：京都造形芸術大学 NA408 教室

出席者：森山直人、山田せつ子、村川拓也、相模友士郎、和田ながら、八角聡仁、新里直之、長澤慶太、豊山佳美



## 研究組織

### 研究代表者：

森山直人（京都造形芸術大学舞台芸術学科教授／演劇批評）

### 共同研究者：

山田せつ子（京都造形芸術大学舞台芸術研究センター主任研究員／舞踊家）

村川拓也（演出家・映像作家）

相模友士郎（演出家）

和田ながら（演出家／したため主宰）

### 研究協力者：

安藤朋子（ARICA 所属アクター、元転形劇場俳優）

八角聡仁（批評家／近畿大学文学部教授）

新里直之（現代演劇研究／近畿大学大学院総合文化研究科修士課程）

長澤慶太（アトリエ劇研制作室）

豊山佳美（舞台制作者）

濱田真輝（舞台監督／アトリエ劇研スタッフルーム）

藤原康弘（舞台照明デザイナー）

甲田徹（舞台音響デザイナー）

浜村修司（舞台監督／アトリエ劇研スタッフルーム）

テーマ研究

## II

# アジアの大学における演劇教育 ——劇場を活用した舞台教育の方法論的探究

京都造形芸術大学舞台芸術学科教授 平井 愛子

## 概要を含めた報告

日本では、大学が演劇人（特に俳優）の養成を担ってきた歴史はまだ浅いが、以前から大学等高等教育機関での演劇教育が積極的に行われてきた日本を除くアジア各国では、欧米の先進的なメソッドやシステムを進んで採用し、自国の伝統と融合させた実践的カリキュラムを有する大学が数多く存在する。5カ年の継続的なプロジェクトとして立ち上げた本研究は、各年度にアジア芸術教育協議体（ALIA）に加盟している大学より研究協力者を招聘してワークショップとシンポジウムを実施することを通して、日本の高等教育機関に相応しい演劇教育のあり方を研究した。

第3回となる平成28年度は、国立台北芸術大学（台湾）舞台芸術学院より教員2名を招聘し、本学舞台芸術学科在籍者と卒業生を対象とした2日間の演技ワークショップを実施した。またワークショップ1日目終了後には、互いのカリキュラムや指導法を研究するシンポジウムを開催した。

## ワークショップ 第1日（公開）

テーマ：「俳優の仕事」

日時：2017年2月6日（月）10:00 - 15:00

会場：京都芸術劇場 studio21

講師：蔣薇華

ワークショップ参加人数：21名

ワークショップ見学者数：3名

午前中は、「俳優とは、何者なのか?」「演技とは、何か?」といった根本的な疑問に対するディスカッションから出発した。その後、ヨガや欧米の発声法を基礎とした「演じるために効果的なウォーミングアップ」を体験した。午後からは、参加者が二人一組になり、各々の組で「二人の『関係性』を『行動』で表現する」場面づくりとその発表を行った。説明的な台詞での表現を禁じたこのエクササイズを通して、自然で有機的な「行動」によって「関係性」を演じていくことを学んだ。さらには、適切な「行動」を模索し、工夫することが、俳優にとって大切な仕事の一つであると認識した。



## シンポジウム（公開）

テーマ：「国立台北芸術大学戯劇学院の理念と教育内容」

日時：2017年2月6日（月）15:30 - 18:00

会場：京都芸術劇場 studio21

講師：張啓豊

共同研究者：永田 靖（都合により当日は欠席）

モデレーター：平井愛子

聴講者数：10名

戯劇学院演劇学科長を務める張啓豊が、「専門性、革新、良質」を理念として1982年に設立された同学院演劇学科の教育内容を紹介。現代演劇の実践的つくり手の育成を主目的とした同演劇学科では、「東洋と西洋」「伝統と現代」「思想と技法」「理論と実践」といった多面的かつ相対的な視点を意識してカリキュラムが構成されている。また、演劇学科では「学期制作」（発表公演）をカリキュラムの集大成と位置付けて重要視している。シンポジウムでは、今や台湾の演劇界にとって重要な祭典の一つとなった同演劇学科の「学期制作」や「卒業制作」の記録映像を交えながら、学生の活動の様子が具体的に報告された。さらには、台湾の現代演劇をけん引する同学科卒業生たちの活躍も紹介された。

共同研究者の永田靖は、「グローバリゼーションが加速していく状況の中で、アジアでは統合的でありつつ固有性を蔑ろにしない演劇が求められている」とした上で、同演劇学科は「ヨーロッパ演劇を十分吸収しつつ、同時にアジア的な価値を演劇という総合的な様式の中で統合すべく試行し、構築している」ことを評価し、「アジアの演劇教育を考えるうえで大いに参考になる」と総括した。

本学舞台芸術学科長の研究代表者は、同戯劇学院演劇学科と本学舞台芸術学科は、目指すところが類似していることを指摘。その上で、「京都」を基盤とした独自カリキュラムを持つ本学と同戯劇学院との今後の交流活動の有効性を双方で確認した。



## ワークショップ 第2日 (公開)

テーマ：「俳優の仕事」

日時：2017年2月7日(火) 10:00 - 15:00

会場：京都芸術劇場 studio21

講師：蔣薇華

ワークショップ参加人数：14名

ワークショップ見学者数：3名

午前中は、グループで行う「演じるために効果的なウォーミングアップ」を体験した後、宿題だった「キャラクターの『目的』を『行動』で表現する」場面の発表を一人ずつ行った。午後からは、これまでのワークを参考にして、二人一組で「ごめんなさい」、「さようなら」、「ありがとう」、「あなただったのね」の4つの台詞のみを使用しての場面づくりとその発表を行った。同じ台詞を使っているにも関わらず、各組が異なる「状況」、「目的」、「関係性」を創造していた。このエクササイズを通して、一つの台詞には多様な解釈と表現の可能性が潜んでいること、同時に多くの可能性を模索し、選択していくことが俳優にとって大切な仕事であることを体験的に学んだ。

2日間を通して講師の蔣薇華は、「ウォーミングアップ」を俳優養成に不可欠なトレーニングの一つとして強調していた。その「ウォーミングアップ」にヨガを採用していること、さらにはヨガをスタニスラフスキー的な方法論への橋渡しとしていることが同講師の教授法の特徴であり、また同戯劇学院の教授法の特徴だと言えよう。これは同時に、いまだ現代演劇の教育においてスタニスラフスキー的な方法論を完全に回避して考えることは難しい中で、アジアでの演劇教育のメリットを象徴しているとも言えるのではないだろうか。欧米の俳優養成機関が、ヨガまたは何某かのアジアの伝統的技法等を採用している例は多く、実は演劇教育のトレンドは、アジアから発信されているのかもしれない。



## 研究組織

研究代表者：

平井愛子 (京都造形芸術大学舞台芸術学科教授)

共同研究者：

永田 靖 (大阪大学文学研究科教授)

研究協力者：

張啓豊 (国立台北芸術大学戯劇学院准教授)

蔣薇華 (国立台北芸術大学戯劇学院准教授)

朱怡潔 (通訳・京都造形芸術大学大学院生)

公募研究

I

## 「ダンス 2.0」の環境構築を通して今日的教育という課題へとダンスをつなぐ試み

日本女子大学人間社会学部文化学科准教授／BONUS 主宰 木村 覚

### 概要を含めた報告

本プロジェクトは、劇場構造に縛られている状態では発現することが難しい「観客の主体性」を引き出し、表現を発信する者とそれを受信する者という既存の一方向的関係性を建設的に乗り越えて、アーティストと観客がともに生産する存在となる場の創造を目指している。タイトルにあるように、そこになぜ「今日的教育という課題」とダンスの接続という表現を用いたのか。例えば、教育学者のパウロ・フレイレは「銀行型」と「問題解決型」とに教育を二分し、生徒の中に教師が一方向的に情報を押し込む前者のやり方に対して、後者は生徒が自ら世界と関わることで、世界を理解する能力の開発に勤しむものとし、後者の可能性の追究を訴えた。このような二分法に似た状況は、芸術が社会に自らを啓蒙する場面でも起こっているのではないだろうか。劇場上演の多くは、相変わらず、観客に沈黙を強いて、受け身の状態でいることを求めている。また、アーティストが講師となるワークショップにおいても、往々にして、受講者のできないこと知らないことを講師の側が提供するという、トップダウン型の関係性に終始してしまいがちである。アーティストはさらに、小中高校など教育機関に招聘されて、まさに教育の現場での仕事を依頼されることもある。そうした場においても、学ぶ側の主体性の発動は、しばしば重要視されずに来たというべきかもしれない。「今日的教育の課題」とは、そうした関係性の見直しを念頭に置いている。

そもそもワークショップの黎明期においては、ワークショップとは世界から疎外されていると感じている人々をその孤立から脱却させて、集団的な創造へと向かわせる活動を指すものであった (ex. ローレンス・ハルプリンたちの活動)。また今日、クレア・ビショップが美術の分野における「参加型アート」の現代史を考察するにあたって、観客の主体性を促す一方で結果として主体性を搾取しているだけの作品に辛辣な眼差しを向けているように、参加への促しは重要であるとしても、参加のあり方を十分検討しないままでは、あるべきワークショップの理想的な形は、姿をあらわすことがないだろう。

このプロジェクトでは、神村恵、篠田千明、砂連尾理といった主にダンスや演劇の分野でしっかりとキャリアを積んできた作家たちに協力を依頼し、「ダンス上演のオルタナティブとなるワークショップを発明してください」というテーマを渡し、目下のところ、2017年度の約一年間のプログラムを計画・実行しようとしている。

2016年度は、その準備段階として、ワークショップあるいは舞台芸術の教育という点にフォーカスし、各分野の専門家に話を伺うというインタビューに注力した。協力してくれたインタビューは以下の通りである。

- ①砂連尾理・神村恵・篠田千明
- ②石井路子 (追手門学院高校教員)
- ③堤康彦 (特定非営利活動法人 芸術家と子どもたち)

- ④長谷川寧 (富士山アネット主宰)
- ⑤近藤美緒、井原恵、梶田留以 (studio ARCHITANZ ダンサー)
- ⑥手塚夏子 (振付家)
- ⑦鈴木励滋 (地域作業所カブカブ所長)  
(敬称略)

①は先述したように、本プロジェクトを主導してもらった三人の作家に、これまで行ったワークショップとそこで顕在化した課題について議論してもらった。砂連尾が小学生対象のワークショップを開催した際に、学校の先生側の意識や芸術への理解がその場の形成に大きく影響することを確認した。また、篠田からは「ファイト・クラブ」という彼女のワークショップのアイデアが、いかにその場の熱を作り出してきたのかを聞いた。



神村氏・篠田氏・砂連尾氏座談会より

②と③では、教育現場で舞台芸術の発想が展開される際の現状と問題点を探った。②では、追手門学院高校での石井の取り組みについて、なかでも砂連尾と進めてきた『猿とモルターレ』公演での高校生参加・出演の過程について話してもらった。③では、学校や公共ホールにアーティストを派遣している堤の活動において、堤の目から見た理想的なワークショップ像について事例を通して明らかにしてもらった。

④と⑤は、ダンス創作の現場で教育(ワークショップ)がどのように行われているのか、またダンスを学ぶ人々の「生態」とはいかなるものであるのかについて考察した。④は、『Attack on Dance』や『ENIAC』でダンサーたちの人生や性癖やダンス観を取り上げて話題となった長谷川から、彼の接してきたダンサーの実状を聞いた。

⑤は、東京・芝浦のダンススタジオに講師としてまた受講生として通う三人のダンサーにインタビューした。とくに、海外の舞踊団に入団した経験のある方たちから、日本のダンス環境と海外の違いについて伺った。せっかく海外で得たキャリアを日本国内で活かしていない多くのダンサーたちの状況については、日本のダンス環境を取り巻く大きな問題であると感じた。

⑥では、昨年度に研究代表者の主催するイベントでワーク

ショップを実施した手塚から、ワークショップにおいて参加者の主体性を開く知恵について話してもらった。

⑦は、横浜で地域作業所を運営する鈴木から話を聞いた。作業所の一部である喫茶カブカブは障害を持つスタッフと高齢者が中心のお客とが理想的なコミュニケーションを交わしている。そうした場での鈴木「演出」力に注目して、場を創造する際の知恵を教えてもらった。

以上のインタビューが「ワークショップ」を掘り下げるのに十分なりサーチであるとは考えておらず、今後も各分野の専門家に、各現場の状況やワークショップを運営するための知恵について質問し続けていきたい。またそうしたリサーチを生かして、三人の作家とともにフレッシュなワークショップの発明を促進する活動を展開していきたい。



鈴木励滋氏インタビューより

※このインタビューは BONUS のウェブサイトでも公開されています。

## 研究組織

### 研究代表者：

木村覚（日本女子大学准教授）

### 共同研究者：

伊藤亜紗（東京工業大学准教授）

### 研究協力者：

砂連尾理（振付家・ダンサー）

神村恵（振付家・ダンサー）

篠田千明（作家・演出家）

小沢康夫（日本パフォーマンス／アート研究所）

河内崇（舞台監督）

石井路子（追手門学院高校教員）

堤康彦（特定非営利活動法人芸術家と子どもたち）

長谷川寧（富士山アネット主宰）

近藤美緒（studio ARCHITANZ ダンサー）

井原恵（studio ARCHITANZ ダンサー）

掘田留以（studio ARCHITANZ ダンサー）

手塚夏子（振付家）

鈴木励滋（地域作業所カブカブ所長）

※ 2016 年度は、公開での研究会は行っていません。

公募研究

## II

## 老いを巡るダンスドラマトゥルギー

ダンスドラマトゥルギー・ダンス研究/  
愛知大学・尚美学園大学・ベルリン自由大学

中島 那奈子

## 概要を含めた報告

2014年度の継続として、この研究プロジェクト「老いを巡るダンスドラマトゥルギー」では、ポストモダンダンスの歴史を作り、コンテンポラリーダンス界で影響力をもつニューヨーク、ジャドソン教会派の振付家・ダンサーであるイヴォンヌ・レイナーについて研究を進めた。近年の各国のダンスシーンで老いの問題に注目が集まっているのは、1960年代に活躍したポストモダンダンスのアーティストが、高齢になってもなおダンス作品を作り続けていることに、一因がある。近年、映像制作からダンスへと戻ってきたレイナーも、ダンスでの「老い」を実験的なテーマとする作品を作り続けている。このようなダンサーの老いのテーマと共に、歴史的な意義を持つダンス作品をどう残し、再構成するかというダンスアーカイヴやリ・エンアクトメントの議論も活発化している。

この研究プロジェクトでは、ドラマトゥルクの視点から、レイナーのドキュメンタリー作品の上映、レイナーの老いと踊りについての研究会、そして初期作品の再構築を劇場実験として行う。研究代表者は、2017年1月に、老いと踊りに焦点を当てたイヴォンヌ・レイナー自身によるエッセー *The Aching Body in Dance* も収録した *The Aging Body in Dance: A cross-cultural perspective* をラウトリッジ出版社から刊行し、議論の更なる活発化を図った。レイナーはこのエッセーの中で、アメリカモダンダンスの開拓者ルース・セント・デニスが、高齢になっても舞台上に立ち踊っていたことを記している。このセントデニスは、京都で当時88歳の三世井上八千代の舞を見たことがきっかけで、高齢になるまで踊る決意をしたことが近年の研究で明らかになっている。このプロジェクトにおいて、アメリカのダンスと日本の舞踊の老いとの接点を、レイナー作品の京都での再構成によって見出し、最終的には、ポストモダンダンスと日本の老いの美意識をつなぐ新たなダンスドラマトゥルギー、そして老いと踊りの作品創作へと繋げていきたいと考える。

## 第1回公開研究会（公開）

テーマ：「オーラルヒストリーから辿るイヴォンヌ・レイナー」  
日時：2017年3月4日（土）、13:30 - 17:00  
会場：京都造形芸術大学 芸術文化情報センター（図書室）  
一般参加者数：52名

## 1、『フィーリングス・アー・ファクツ～イヴォンヌ・レイナーの生涯～』上映

2015年 86分 日本語字幕付

監督：ジャック・ウォルシュ

出演：イヴォンヌ・レイナー、ステイーヴ・パクストン、シモーネ・フォルティ、ルシンダ・チャイルズ、キャロリー・シュニーマンほか



© Jack Walsh

1962年、ジャドソン・ダンス・シアターの創設メンバーとなったイヴォンヌ・レイナーは、歩く、走るなどの日常動作をダンスの動きとして取り上げることで、モダンダンスに変革をもたらした。70年代に一旦はダンスの世界を去ったレイナーは、映像作家としても活躍した。『フィーリングス・アー・ファクツ～イヴォンヌ・レイナーの生涯～』で、ジャック・ウォルシュ監督は、関係者からのインタビューや、レイナーの映像作品、貴重な記録公演映像を加えながら、当時80歳で振付家としての活動を再開していたレイナーの生い立ちやニューヨークアートコミュニティの様子、レズビアンとしてアイデンティティ・ポリティックスに関わっていく過程、またレイナーのユーモアあふれる人物像に迫っている。この映画はドキュメンタリーとして興味深いだけでなく、手に入りにくい公演映像やインタビューを含めた、オーラルヒストリーとしても貴重な資料だと考える。またこの研究会での上映が日本初公開となったため、日本語字幕制作をアテネフランセ文化センターに依頼し、字幕監修を研究代表者がつとめた。

## 2、公開ディスカッション

研究会後半は、三人の登壇者、造形作家・批評家の岡崎二郎氏、ダンス批評・舞踊史研究／大阪大学文学研究科アート・メディア論の古後奈緒子氏と、研究代表者による公開ディスカッションを行った。ここでは、研究代表者がこのプロジェクトの概要を説明した後に、古後氏から「ダンスを分断するモデルネのパスバクティブとオーラルヒストリーの可能性」という発表がなされた。ここでは、オーストリアの作家フーゴー・フォン・ホフマンスタールが、当時インド舞踊を踊っていた舞踊家ルース・セント・デニスの、インド舞踊を見る能力について評価したという逸話から、身体的能力を超えたダンスを鑑賞する意義や、スペクテーターシップの問題に繋げて、生きられた時間である「老い」の議論へと刺激的に展開していった。その後岡崎氏は、「Neurathian bootstrap ノイラートの船の上」というタイトルで、ダダイズムの女性美術家かつラバンのダンサーで、ハンスアルプの妻であったゾフィー・トイバー＝アルプの作品を紹介しながら、イヴォンヌ・レイナーとヴィジュアルアートとの相互関係を探求された。ここでは、レイナーの振付作品『Trio A』を、レイナーが記したダンスとミニマル・アートとの対照表や、ポストモダンダンスの振付家・ダンサーであ

るトリシャ・ブラウンによるソロ作品『Water Motor』との比較を交えながら、明快に分析された。フレージングなく、持続する内的な感覚をともなうレイナーの動きの解釈を、そういった感覚の絵画化を先駆けて行っていたゾフィー・トイバー＝アルプの読み直しへと繋げられ、後半の議論は、見る見られるという視線の問題や、芸術家の主体／客体の問題へと、スリリングかつ軽やかに展開された。



撮影 事務局

### 研究代表者出張

2017年3月23日から4月3日まで、劇場実験の打ち合わせ、イヴォンス・レイナー作品に関する資料調査、また、パフォーマンスの展示調査のために、研究代表者がニューヨークに出張した。NYでは、主な調査先であるニューヨーク公立図書館舞台芸術部門で、イヴォンス・レイナーの映像記録資料を調査した。ここでは、ミハイル・バリシニコフがバレエ引退後に始めたWhite Oak Dance Projectの記録映像や、レイナー初期作品を再構成した記録映像とともに、75歳のレイナー自身が踊った『Trio A《トークつき老いぼれ版 (Geriatric With Talking)》』を含め、『Trio A』の様々なバージョンを調査した。また、こちらの図書館では、ジャドソン教会派のメンバーでもあったデヴィッド・ゴードンによるライブ・アーキヴィオグラフィというアーカイヴ展示と、その再構成であるパフォーマンスも視察した。また、コンテンポラリーダンスの振付家スティーヴン・ペトロニオのカンパニーによる、イヴォンス・レイナー振付作品『ダイアゴナル』『Trio A 星条旗付き』『Chair/Pillow』の再構成パフォーマンスを視察した。3月29日から4月2日までは、ニューヨーク近代美術館のホワイエで、1日6時間行われた、ローザスの振付家アヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルによるパフォーマンス展示 Work/Travail/Arbeid を調査し、ケースマイケルによるニューヨーク市立大学でのレクチャーにも出席し



デヴィッド・ゴードンによるライブ・アーキヴィオグラフィ（ニューヨーク公立図書館）撮影 中島那奈子

た。これは、現在欧米で頻繁に行なわれている、コンテンポラリーダンスの振付家による美術館でのパフォーマンス展示の一環で、ローザス&イクトウスによる1時間の劇場舞踊作品『時の渦—Vortex Temporum (ヴォルテックス・テンポラム)』を、6時間に分解して上演したものだ。また、2017年度の打ち合わせを、3月30日に制作会社パフォルマで制作担当者エサ・ニックル氏と、イヴォンス・レイナー氏とも4月2日に打ち合わせを行った。



ケースマイケルのパフォーマンス展示 撮影 中島那奈子

### まとめと展望

ダンスを再構築する方法として、残された記録資料からの情報と、当事者からの聞き書きといったオーラルヒストリー、そして実際の稽古での体から体への動きの伝達といった方法が考えられるが、ここではそれらを組み合わせ、レイナーのダンス作品を成り立たせていた文化的、美学的前提を明らかにし、そこに老いのドラマトゥルギーがどのように解釈されるかを検証する。今年度の成果を踏まえ、2017年度は、イヴォンス・レイナーとポストモダンダンスを巡るパフォーマンス・エキシビジョンを、春秋座で開催する。イヴォンス・レイナー作品を中心とした資料、映像、再構成されたパフォーマンス／ワークショップ、レクチャーからなるポストモダンダンスのアーカイヴは、日本の伝統演劇の歴史が生きる祝祭空間、春秋座によって、老いのドラマトゥルギーの視点から、どのように息を吹き返すか、さらに検証する。

### 研究組織

#### 研究代表者：

中島那奈子（ダンスドラマトゥルギー・ダンス研究）

#### 研究分担者：

外山紀久子（美学・舞踊論／埼玉大学大学院人文社会科学研究所教授）

#### 研究協力者：

川崎陽子（舞台芸術制作）

イヴォンス・レイナー（振付・ダンス）

ジャック・ウォルシュ（映像）

## ◆これからの拠点活動を見据えて①

## 〈創造のプロセス〉、または、多様な声を横断すること

出席者：長島 確、吉野 さつき、横堀 応彦

司会：森山 直人

## 「失敗ができる場」の重要性

森山 本日はお集まりいただき、ありがとうございました。私たち、京都造形芸術大学の共同利用・共同研究拠点（以下、拠点）は、文部科学省から2013年に6年間の認定を受け、これまで活動をつづけてきました。おかげさまで、今年で5年目を迎え、そろそろ、次の段階について、考え始めなければならない時期にさしかかってきています。そこで今日は、「舞台芸術作品の創造・受容のための領域的横断・実践的研究拠点」というこの拠点が掲げてきたテーマが、今後どのような展開へと繋がっていくものなのか、あるいは、どのような方向へ向かうべきか、といったことについて、皆さんに率直な御意見をうかがえれば、と思います。

長島さんは、ご自身がドラマトウルクとして、まさに創造と研究の橋渡しをする仕事に、日本の草分けのような形でこれまでかかわってこれただけでなく、拠点の2年目からは運営委員として活動に携わってきていただいています。横堀さんは、最初の公募研究から2年間、この拠点で研究プロジェクトを行い、優れた成果も残されました。今年度から新たに運営委員をお願いした吉野さんは、逆に、これまで拠点の活動には直接のかかわりはありませんでしたが、だからこそ、第三者的な視点から、自由にご意見をいただければと思っています。

もちろん検証すべきテーマは多岐に亘るので、ここではすべてを網羅する、というよりも、皆さんから出されるいくつかのトピックを整理し、今後の活動に活かしていきたいと思っています。そのなかでも、特に、「これから」を問題にする以上、若い世代がどのようにこの拠点の枠組みを活用して、優れた芸術創造に結びつけていけるのか、というあたりについてもいくつか考える手がかりを得られればよいと思います。

そこで、早速ですが、長島さん、運営委員として、ここまで全体をご覧になってきて、いかがですか。

長島 作り手と研究者の共同研究というのは、実はハードルが高く、そこが拠点の大きなチャレンジだと思っています。「理論と実践」といっても、芸術系の場合は、理系と違って、仮説や理論が先にあって、実際の設備を使ってそれらを検証する、といったことではないわけです。けれども、両者が一緒に場を共有することで何かが生まれることは間違いなくある。その「出会い」こそがチャレンジなのであって、そこが拠点で一番、大事なところだと思います。

僕自身は、大学院に長い間在籍し、研究者になりかけていたこともありますが、その後はどんどん創作の現場の方に進んでしまいました。そういう立場からみると、芸術における「研究者」と「作り手」の立場は、価値観から考え方まで、かなり隔たっている。それが現実です。僕自身、ドラマトウルクという仕事をしていますが、海外戯曲の翻訳者のような立場から現場を見ると、上手く橋を渡せれば、アカデミックな蓄積は現場にとって宝の山のようなものだと思いますし、現場で作っていく

ことが、研究にフィードバックをもたらすとも思っています。けれども、それじゃあ、どうやって上手く橋を渡すことができるのか。それはドラマトウルクという仕事にとって、相当にシビアな課題です。なんといっても、人間同士の感情的なものまでそこには出てきてしまう。

森山 おそらく、そういう部分も含めてこそ、「芸術」の創造なのでしょね。

長島 だから「大学の劇場」が、アーティストと研究者が一緒に何かを探る機会を設けるといのが、ここでの一番の可能性で、未知の領域に踏み出すプロジェクトだな、と、これは一運営委員としてもいつも思いながら参加しています。

だからこそ、大事なことのひとつに、「失敗」ということがあると思います。特に「ラボラトリー機能」においては、いわゆる「失敗学」にも大きな意味があります。

森山 この4年間でいろいろな研究プロジェクトがありましたが、「ポール・クローデル『編子の靴』上演のための実践的研究」などの場合は、渡邊守章さんという、創作も研究も熟知している稀有な人が推進していたわけで、もちろん数々の困難はあったとはいえ、これからキャリアを積み上げようとする研究者やアーティストのぶつかる困難とは性質が違います。三浦基さんの「マヤコフスキー研究－詩人の仕事の解明と新しい演劇言語の開発」も、ある意味では手堅く成果が期待できるものだったといえる。でも、必ずしもそういうプロジェクトばかりだったわけではありません。今日は個別のプロジェクトの検証、ということよりも、この拠点の今後に向けて、大きな論点を整理することが目的なので、これ以上は立ち入りませんが、思い通りにいかない部分を、どう検証していくかというのは、「創造のプロセスの構築」という観点からも、非常に重要な問題ですね。

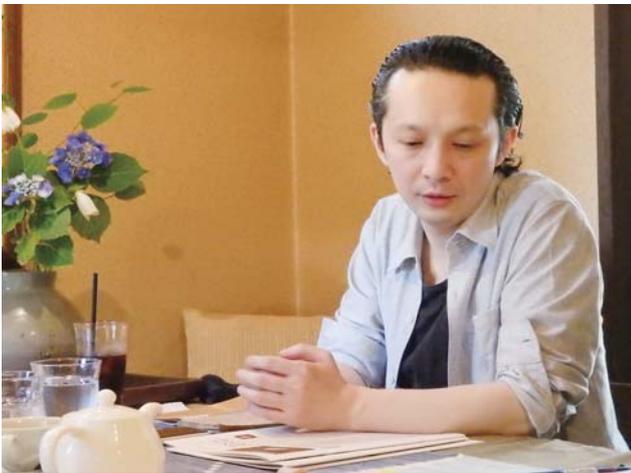
その意味でいうと、そもそもどういうテーマでプロジェクトを立てるのか、ということも大きく作用してきます。もちろんはじめに立てたテーマが、その後の研究プロセスのなかで変化していく、ということも十分にありうるわけですが、長島さんは、これまでの研究報告会や公募研究の審査に関わっていたなかで、その点についてはどうでしょうか？

長島 テーマそのものも重要なのですが、年一回の公募審査の時、僕が関心を持って見てきたのは、研究者やアーティストにきちんと負荷が掛かっているかどうか、ということです。ある種の無理をしなないと成り立たないような、そういう企画かどうか、とても大事だと思っています。

普通は「実験」って、なかなかできないんです。普通は先に劇場や人がおさえてあって、それに向けてスケジュールが組んであって、その上助成金まで取っていたりする。アーティストによっては、いまここでキャリア的に失敗はできない、という枷があるケースも少なくありません。1回失敗すると劇団の存

続が難しくなることだってある。構造的に冒険や実験がしにくいからこそ、それとは別に、実験する場が大事だと思うんです。だから、もしもこの拠点がそういうことができる場だとすると、冒険しないと意味がない。研究者にせよアーティストにせよ、出来ると分かっていることを持ち寄って、手堅く安全に仕上げても仕方のないです。「負荷が掛かっているかが大事だ」というのは、そういう意味です。

**森山** たとえば美術家のような場合だと、アトリエでたった一人、いくらでも失敗できるかもしれないけれど、集団作業としての舞台芸術の場合には、実は「失敗」の可能性と向き合う、というのは勇気と覚悟が必要になります。でも、「新しいこと」に挑戦するということに、そもそも「失敗」はつきものですよ。もしかすると工学系などの場合にも当てはまるかもしれませんが、問題は、「失敗」を、どうその先に活かしていくか、という部分にある。



### 「想起の空間としての劇場」の研究プロセス

**森山** 横堀さんは、この拠点の公募研究プロジェクトを2年間なさった経験をお持ちです。同時にまた、横堀さんは、研究者であるだけでなく、ドラマトウルクとしての経験もおありになるし、フェスティバル/トーキョーのような国際演劇祭ではプロデューサーの役割も担われていますが、この拠点に関しては、最初はどのように思われましたか。

**横堀** 公募の案内を知ってまず魅力的に感じたのは、アーティストと研究者と一緒に研究し発表できるということでした。その上で、いったいどういうことができるのかということを考えました。その当時、私自身も演劇制作の現場に入る機会があり、研究者がどういう風に現場に関わっていけばよいのかという問題を感じていました。まさに、さきほど長島さんが仰った問題ですね。ドラマ演劇が主流だった従来の時代には、「大学の先生」や「翻訳者の先生」として現場に入ることもあったと思いますが、現在のように「演劇」の形式そのものが変化し多様化していくなかで、アカデミックな人材はテキスト面だけにコミットするのではなく、むしろ「プロセス全体に関与する」方向に変わってきていると思うんです。ドラマトウルクとはまさにそのような立場で、「批評的な友」といった形で現場に入っていくことが、大事だと考えています。ですから、この公募研究プロジェクトに応募する時にも、私自身はそういう形で関与しよう

と考えました。

その上で、次に誰と何をやるかということになります。ここでしかできない企画を立てようと思ひ、まずは音響作家の荒木優光さんと、制作者の中山佐代さんに声をかけました。どちらも京都造形芸術大学の卒業生で、「マレピトの会」(松田正隆主宰)のプロジェクト・メンバーでもありました。研究面では、「声」の演出を専門にされているドイツ演劇研究者の針貝真理子さんに声をかけました。針貝さんは「マレピトの会」の作品を研究対象にされていたこともあり、4人の中ではそのような演劇的文脈を共有した上で、そこを軸に何かができないかと思って組んだチームでした。

**森山** 「想起の空間としての劇場」という研究テーマでした。映像、音、美術などを横断しながら、さまざまなワークインプログレスを企画し、劇場実験していく、という全体的な方向性が魅力的な提案だったと思います。アライダ・アスマンという美学者の『想起の空間』という書物を理論的なベースとして、採択されるかどうかは別として、5年間の継続的研究として立ち上げる、というものでした。

**横堀** 何かを想起し、何かをアーカイブする場、という観点において、「劇場」の新しい使い方ができないか考えた企画でした。幸い採択していただきましたが、我々としても初めてのチャレンジで、実際にどういうことができるのかは全く分からないままでしたので、初年度は色々な苦労がありました。そのあたりは、先ほど長島さんが仰った「失敗学」に繋がっていくところだと思うんです。造形大の拠点事務局の方は演劇制作にも慣れていらっしゃる方だったので、その点で大きなサポートをいただきました。今振り返って考えてみると、初年度も2年目も継続して取り組んでいたのは、どうすれば研究者とアーティストの「共通言語」を構築できるのか、というプロセスのトレーニングというか、それに向けた試行錯誤だったのかな、と思います。

研究者サイドとしては、申請書に記した研究テーマをどうアーティスト側と共有していけばいいのか。逆に現場サイドとしては、さまざまな現実的問題と研究テーマのあいだにどう折り合いをつけていけばいいのか、といったようなことを考えながら、初年度は話し合いを続けていました。劇場実験のために劇場を使用できる日数の制約がある中で、どういう風にしていけばいいのか話し合った結果、年2回発表の場を設けて、それを《Showing》と称することに決まり、まずは『パブリックアドレス—音場2』という、荒木さんの作品の再演を1回目に据えました。上演後にアフタートークを行い、翌日にはそれを振りかえる研究会を行うことで、やりっぱなしではなく、作品についてのフィードバックをもらおうとしたわけです。

**森山** 初日は台風だったんですね。

**横堀** 台風にもかかわらず無事開催でき、沢山の方にいただきました。申請書上では単年度ではなく、複数年度にわたる長期的な企画を立てていましたので、翌日の研究会は「キックオフ・フォーラム」と題して複数の研究者の方々に来ていただき議論をしました。また初年度の2回目には、荒木さんと交流のあった美術家の加納俊輔さんに『山びこのシーン』という舞台作品を制作していただきました。春秋座の舞台上に舞台を作って上演とアフタートークを行い、それと並行して Social Kitchen (京都) というアートスペースで記録の展示をし、公

演の翌日には研究会を実施しました。

公募研究は単年度採択なので、秋頃になると次年度の申請書を作らなくてはいけなかったんですが、まだ最初の《showing》を終えたばかりで、これから何ができるかわからない段階でした。その時点での反省としては、劇場実験を年に2回実施することが、やはり予算面、エネルギー面で大変だったので、2年目は年に1度だけ集中的に実施しようということに決まりました。初回の『パブリックアドレス』は荒木さんの音、2回目の『山びこのシーン』は加納さんの写真、という、それぞれのメディアに着目した作品になっていましたので、3回目は映像を取り上げようということになり、日本の実験映画を代表する映像作家の伊藤高志さんに参加をお願いすることになりました。ただそのぐらいの頃から、研究結果をどうアウトプットしていくのか、作り手の側がどう研究テーマに寄り添えばいいのか、ということに対しての議論や摩擦があり、はっきりとした結論の出ていないまま2年目を終えました。



**森山** 摩擦というと、具体的にはどういうところですか。

**横堀** 実践的な問題としては、研究チームのうち荒木さんは京都、残りの3人は東京がベースで、なかなかきちんと会って話し合う時間が取れなかったことが大きかったと思います。あとは研究プロジェクトに向けてのモチベーションをどう維持していくのかが、実はかなり難しかったですね。というのも、研究プロジェクトの「研究代表者」と「研究分担者」には報酬は一切発生しない、というのがこの拠点の制度的なルールだったわけですが、我々は本属もなく身分が保障されていない立場で参加していましたので、最初のうちはよかったのですが、同じモチベーションとエネルギーを維持していくのが次第に大変になりました。

**森山** なるほど。集団作業にはある種の摩擦はつきものですが、普通は毎日のように同じ場を共有しながら、膝を突き合わせて議論しながら、芸術的な方向性が決まっていく。チーム内の根拠地が地理的に離れてしまうと、そういう「プロセス」が難しくなってしまう、と。

**横堀** そもそも申請書上に記していた研究内容と実際に走り始めていく中でのプロジェクトの方向性に、しだいに溝ができていってしまう。それを結び付けることが、本来研究代表者やドラマトウルクの仕事だと思うのですが、そこに力が及ばなかったことが失敗だったと思います。すでに出来上がっているチー

ムが採択される場合はいいですが、私たちの場合はこれをきっかけにチームを作っていく段階だったので、特にその部分で色々な苦勞があったのだと思います。

ただ、それでも成果があったと思うのは、3回の《showing》の場を設けることができ、幸いなことに伊藤高志さんに制作いただいた『三人の女』という作品が、あいちトリエンナーレ2016に招聘されたことです。それと継続して「外側からの目」というのでしょうか、研究者の方々には公演に立ちあってもらいテキストを残していただき、参加アーティストにフィードバックすることができました。これらのテキストは今も研究プロジェクトのホームページで読むことができます。特に八角聡仁先生には毎回継続して来ていただき、『舞台芸術』20号にはこのプロジェクトについて文章を寄せていただくこともできました。

**森山** 私自身は、『パブリックアドレス』も『山びこのシーン』もとても興味深い実験がなされていたと思いますし、『三人の女』があいちトリエンナーレの公式プログラムに招聘されたことは、拠点全体としても大きな成果だったと思っています。ただ、そういう着実な成果を生み出してきた背後に、やはりかなりの困難をかかえておられたことは、いまのお話してとてもよく分かりました。これからは、制度的な面で、若い研究チームの新しい試みをどのように支えていけるかも考えなくてはけませんね。現在は、単年度の申請だけでやっていますが、若いチームに関しては複数年度の余裕が、あるいは必要かもしれませんね。たとえば、1年間じっくりチームを作ることに専念する時間を経て、2年目以降に劇場実験をしていく、というような…。それから若いアーティストや研究者にとって、モチベーションを支える経済的基盤の問題も、現実としてありますね。

吉野さん、今までのお話をお聞きになって、いかがですか。

**吉野** やはり今の経済的な問題は、制度面でどうにかならないのかな、と思いました。ここが若手のチャレンジやリスクを負える場であることが大事というのは、私も同意見です。この拠点が掲げている「ファクトリー（機能）」ということにもかかわると思いますが、例えば一般企業の研究所で製品を作る時、無駄な研究も沢山行っているはずですが、だからこそ、その中からアツという製品ができるわけです。他ジャンルだと当たり前にあることですね。この助成金が理系を想定していたというのも、その辺にあるのではないかと思います。すぐに人を救うような研究にはならないけれど、失敗したことを積みかさねたデータがあるからこそ、長い目で見て最終的に優良な結果が得られるわけです。だからこそ拠点がリスクを負える場である、実験や冒険ができる場であることが重要です。

そして基本的に若くフリーランスのような立場の研究者、自分の拠点が無い研究者やクリエイターは貧しく、日々の生活を生き延びなくてはいけないわけです。ですから研究に関わっている期間は、その活動については安心してできる保証をしてあげられる手立てがないのか。それでモチベーションが下がってしまうのは一番、残念なことですね。

**森山** もちろんすべての生活費を負担する、などということはありえないですが、若い研究チームが研究を進めていく上で、どういうサポートが必要なのか、ということは多面的に考えてみる必要は感じました。集団作業のクオリティって、少し時間をかけるだけでも大分違うはずですが、東京から京都にちょっとした打ち合わせに来るだけでもお金がかかってしまう。同時

にまた、現行では予算的な問題から、劇場実験にかかる増員人件費なども各研究プロジェクトの負担とせざるをえないのですが、こういうことが、本当に必要なところにお金をかけることを躊躇させる要因になっていないとも限りませんね。難しいところですが、おそらく各研究チームと拠点本体との密なコミュニケーションが、もっと必要なかもしれません。

**吉野** それから失敗をどう残すか。マイナスだったことをどう残していくのかという話ですが、これは工夫が必要だと思います。みんなで暗くなって反省するのではなく、実験や冒険ができる場だからこそ、失敗から学べることも成果として残す残し方を考えていった方がいい。失敗大披露会とか。失敗フェスとか。残念賞とか(笑)。とにかく、「何か、もやもやとしてしまったね」と残すのではなくて、何でそうなったのか考える。失敗の結果を、意味のある結果としてオープンにしていくことで、応募する人がもっと大胆になれるかもしれませんね。立派な成果ばかりだと、冒険性とか、どうなるか分からない研究が応募しにくいかもしれません。

それから今、公募研究をあまり沢山は採用していないから、いくつも分類はできないかもしれませんが、専門的なものを高度に深めたい研究と、ものすごいチャレンジ系の研究、2つのカテゴリーがあり、どちらか選ぶことができる。その時にお金の出方が少し違って、何をどうサポートするか違いがあったらいいなと思います。

**森山** 科研費もチャレンジ系が出てきていますからね。

**吉野** なんでもアリでは困りますが、そこを強めに出すぐらいのことをしないと、なんとなく日本の芸術は閉塞感があるような気がします。既にある芸術に対して全然違うことをしたり、風穴をあけたりするような表現は出てきにくくなっているのではないかと思います。

**森山** いままでの議論では、「失敗できる場」というのがキーワードになってきていますね。やはり今の日本社会は、概して失敗しにくい状況にあると思います。それは大学でも劇場でもそうです。「失敗できる」ためには、そういう外的環境が整っていることが必要ですね。そう考えると、「創造のプロセス」を構築する、というこの拠点の目標にかんしては、まだまだ課題が山積していることを痛感します。「劇場を活用した研究」自体が円滑に進んでいくための環境そのものも、内容と同時に整備していかなければならない。——もちろん、それはひとつの大学ですべてをなしとげることのできる範囲を超えているかもしれませんが、さまざまな連携を工夫しながら、「生産的に失敗できる場所」を少しずつでも確保していくことは、芸術の創造という観点から絶対に必要ではないか。そうしないと、結局は「小さな成功体験」にしがみつくとばかりが増えてしまうと思います。

#### 創造現場がかかえる問題点

**森山** ここで、少し議論を別の角度に移してみたいと思います。我々は、この大学の「京都芸術劇場」のことを、一般の劇場に対して、「大学の劇場」という言い方をしています。たとえば、今の日本の劇場状況の中で、「大学の劇場」ができることは、どういうものかを考える時、今日の劇場と社会の関係性そのものの多様化にも目を向けざるを得ません。もしかすると、作品

を発信するのとは異なる新しい世代の劇場、いってみれば「劇場2.0」のようなものも視野に入れる必要があるのかもしれませんが。そういうことも含めて、「作る場をどういう風に作るか」というのが今、非常に問われているように思います。吉野さんは、これまでさまざまなワークショップなどをコーディネートされていますが、劇場という場のあり方の現在について、どのように思われますか。

**吉野** まず、私がワークショップをコーディネートするのは、必ずしも「作品」を作ることが目的ではなく、アーティストがそれまで会ったことがない人、普段アートと遠い距離にある人とが出会った時お互いに何かを見つけたり、それまでになかった表現方法、面白い方法をアーティスト自身が見つけ出すとか、そういう化学反応が起きる場が面白くて、この仕事をやっています。

よくアウトリーチ、普及教育とか社会支援のための芸術という分野は、私の仕事を含め、アーティストが一方的にアウトリーチをしに行く、という見られ方をしがちなのですが、私のモチベーションはそうではなく、両者が極力対等な関係でいて欲しいと思っています。アーティストも持ち帰るものがある、というのが、アーティストが関わるワークショップの最も理想的なクリエイティブな形だと思っているんです。そういう自分の経験から言うと、「作る場を作る」ために——長島さんの言い方だと冒険やリスクなのですが——その前の「遊ぶ場」がいると思うんですね。今の子供はゲームなどの用意されている遊びに囲まれているのですが、でも、何もなかったら遊び自体を作ろうと思うんです。もう一回、これ何だろうね、ということと一緒に遊んでみるような入口があるというのは、私が経験したいろいろなワークショップで生じています。そのことを通じて、自分の表現とか、表現の場を問い直したり、見直したりしている人が多いと思う。

この事業の中で、必ずしも同じことをする必要はないのですが、発想の方法として、「遊び」に近いところ、それをこの場にどうフィットさせ、構築したらいいのかわかりませんが、そのぐらいの自由さ、おおらかさの入り口があるといいのかもしれません。

**森山** いまのお話しは、先ほど話題になった、アーティストと研究者がどのように共通言語をつくるか、と言う問題にも、実は通じていることですね。その点でいうと、この拠点の公募研究もなさっている木村覚さんの共同研究者である伊藤亜紗さんなどは、アウトプットの仕方は非常に上手い。遊ぶ場をつくり、



それがかつ成果としてもみえる、という形をとっている。

**吉野** それから、さっき「一般の劇場」と「大学の劇場」と分けて考えておられましたけれど、大学の劇場ではない劇場とは、どの辺りを指すのですか。

**森山** 一般の公共劇場や民間劇場のことを考えています。最近では、どちらも興行的リスク管理のほうが優先されがちで、失敗がしにくそうに見える。失敗できない、という暗黙のプレッシャーからくるクリエイションの幅の狭さが出ていると思います。その意味でいうと、「大学の劇場」は、本質的にはそういうことを気にしないのでできる場でないという意味がない。ですから、その部分を少なくともこの大学の舞台芸術研究センターや、拠点では確保していきたいということです。

**吉野** 本当は公共劇場もそういうことをしたらいいんですよね。逆に大学の劇場と公共劇場がこういう分野で手を繋いだりするのはいくらでもありえるでしょうか。

**森山** ひとつの公演を軸にした連携は、世田谷パブリックシアターや静岡芸術劇場などと、これまでもありました。ただ「創造のプロセス」全体を共有するとすると、まだまだこれからでしょうね。

**横堀** 日本の劇場における課題でいうと、アーティストがやりたいと思ったことを具体化していく力やサポートする力がまだ弱いと思います。またどうしても決まった相手とばかり付き合ってしまう傾向があり、年度を越えた長期的なリサーチのプロセスに予算を執行しづらい制度的な問題があるようにも感じています。

他方、最近ドイツの劇場でも盛んに議論されているのは、公立劇場が1つの作品をオートメーションというカベルトコンベア式に作っていく創作プロセスのあり方についてです。もちろん決まった日までに作品を仕上げるためには、そういうシステムがなくてはいけないのですが、そのシステムに甘んじて柔軟な創作プロセスがとりづらくなっていることが指摘されています。

そんな中、たとえば現在ハイナー・ゲッベルスが教鞭をとっているギーゼン大学の応用演劇学科では学部生や院生の時代から単位のためではなく、研究・創作に関わる場所が用意されていたり、フランクフルトのムーゾントウム劇場と協働するプロジェクトを実施しています。アンジェイ・ヴェイトやハンス＝ティース・レーマンらが設立したこの学科は、リミニ・プロトコルやシー・シー・ポップ、ゴブ・スクワッドといった、今のドイツのフリーシーンを代表する作り手たちを輩出し続けています。ある講演でレーマンは「ポストドラマ演劇の基本的な現実、作品の再現からプロセスへのシフトチェンジである」と語っていますが、演劇作品の在り方が変わっている中で、プロセスとして何かを見せていくといったやり方も当然あるわけです。とはいえ、日本の演劇環境は「作品の完成度の高さ」を基本的な評価尺度とする傾向が支配的ですので、一般的な劇場ではまだ新しいかたちの演劇を受け止めきれていない現実があると思います。そういった新たな試みにこそ、まずは「大学の劇場」が受け皿となっていく必要があるのではないのでしょうか。



### 「プロセスの言葉」をどう評価するか

**横堀** これから拠点で、もっと若い人たちが活動していくことを考えたときに、必ずしも一般化はできないと思いますが、時間を共有することへの耐性が失われつつあるようにも感じます。それから異なる意見の受け止め方の訓練が足りないまま、大学を卒業してしまう人もいないわけではありません。

**吉野** 今のお話しですが、多分、そういう風に育っている人たちが沢山いて、そういう人たちが芸大にも一般大学にも入ってきている事実は、現状としては受け止めなくてはいけないことだと思いますね。

**横堀** 根性論のような考え方だと人とはついていけない時代だと思っています。それはそれとして受け止めつつ、しかしやはり物を作ることに對するモチベーションをどう確保していくのか。それが簡単ではない現代社会なので、どうしていけばよいのかと考えています。

**長島** それとも関係することだと思うのですが、評価の問題もありますね。例えば拠点の刊行物などにも学術的なボキャブラリーがふんだんに入っていて、ある意味すごく偏った言語で書かれています。アーティストと研究者の協働、という理念からいうと、ほんとうはそこには不均衡がある。作品や演出を語る言葉って、大雑把に2種類あると思うんです。ひとつは研究者や評論家による学術的な言葉で、それらは大抵、完成した作品を起点として事後的に紡がれる言葉です。でも、もうひとつ、「プロセスの言葉」とでもいうべきものがある。それらは作っていく過程のアイデアであったり議論であったり、演出家が俳優に伝える指示だったりします。ともすると作品本体に劣らず面白く、分量的にも沢山あるのに、ほとんど表に出ないのですが、作品は、実際はそういう言葉を通して作られているわけです。ところが、最終的に残されていくのは、ほぼ作品ができた後の学術的・批評的な言葉ばかりです。その不均衡を、どう考えればよいのか問題ではないのでしょうか。さらに舞台芸術は、そもそも作品本体が残らないので、事後的な言葉はますます権威を持つこととなります。

もしも「プロセス」を評価しようとするのであれば、そういう表に出ない言葉の部分に分け入っていかないといけないし、それを研究の言葉が普通に目指すような論理性や実証性といった「強度」とは別の尺度で評価する考え方がないと、プロセスの言葉は相対的に劣ったものとしか見られない。さらに世

代の問題があるとしたら、年長者がえてして既存の尺度の中で若い人たちを評価、採用してしまいがちだということです。

**森山** そうなると、拠点の公募などでも、ベテランのプロジェクトとは別に、若手のチャレンジングな研究を審査する審査員を分けることもありうるかも。ともかく、「プロセスの言葉」をどう評価するかはたしかに大きい。

**吉野** えてして評価するのは「研究者」ですしね。「プロセス」に研究者が分け入っていった時、フラットな場を作ろうとしても、どうしてもアカデミズムの方がある種の権威を持ってしまっています。それは他の芸術分野でもよくあります。批評家的な立場、研究者的な立場の人が、権威ではない存在として制作のプロセスの中に入り言葉を共有していくには、互いに寛容に、繊細になりながら進めていく必要があるのではないのでしょうか。

**森山** アーティストと研究者がチームを組むという、この拠点の一つのフォーマットがありますが、そのことがアクチュアルなのは、劇場一般の作品の作り方が似てきてしまっているということがあります。それに抗うには、新しいチームの作り方を模索する必要があるのではないかと。そういう問題意識にとって、集団作業における言葉の共有方法というのは、プロセスの作り方にとって、やはり決定的に重要な気がする。

**横堀** 恐らく、昔は1人の強い演出家や作家が複数の言語を使い分けることができたんですね。かつては一人の人間ができていたことを、今は複数の人間からなる1つのチームの中で互いの言語を翻訳し、語法を共有していくようなことが必要だと思っています。理想的にはアーティスト本人に複数の言語を使い分ける能力があればとても強いと思いますが、そのような意味でも演出家・作家とドラマトウルクがチームを組むんでいくことは、とても有用ではないかと思えます。

### これからの芸術系大学に期待されること

**長島** 評価の話ですが、吉野さんが先ほど仰った「遊ぶ場」とも関係があると思います。アーティストも研究者も、それぞれのアウトプットにおいてある種の「強度」を高めることにとらわれすぎているように思います。もちろん論理の「強度」も研究者には必要ですし、アーティストにも表現の「強度」は必要です。ところが、それだけを突き詰めていくと、結局アウトプットは一方は論文、一方は作品しかないということになり、交わりようが無くなるわけです。「プロセスの言葉」はその手前のところにあるわけで、一見強度不足や圧力の足りないところを晒し合わないという意味がない。パワー合戦にしないで、弱い圧量を積極的に面白がっていくような「遊び」が必要なのではないかと思えます。

現代美術でいう「参加型アート」について、昨年、クレア・ビショップ『人工地獄 現代アートと観客の政治学』の邦訳が出ました。色々と思うことはあるにせよ、序論がとてもいい。簡単に要約して言うと、「参加型アートの記録写真は写真としての強度が足りない」というようなことを言っている。それはよくわかります。ときにはそれらは、たんにみんなで集まっている写真だったり、食べたり飲んだりしているだけの写真だったりして、舞台や美術作品の写真と比べると遥かに強度が足りない。ぐだぐだで、どれも似ている。彼女は、そういう写真では

参加型アートの内実がいかに伝わらないかということから、もっとプロセスに入っていくかなくてはいけないと考えます。そしてプロセスについては大抵インサイダーのキュレーターばかりが発信していて、客観性が保てないのが問題だから、自分は批評家・研究者としてプロセスに入っていくとする。ところが入ったら自分もインサイダーにならざるを得ず、やっぱり客観性が保てないのが問題だと言っている。とても正直な告白ですね。そして強度の足りない見え方のする参加型アートの写真について、たんに参加型とはそういうものだとカテゴライズするわけではなく、強度のある美術や舞台のビジュアルイメージと同じ尺度で測らない、別の肯定的な言語化や論述ができないのかということを行っています。

**吉野** 芸術は一つの評価軸で順位付け、評価付けされたら終わり。評価軸ができて、それを壊して、どんどん新しい評価基準を出してきたはずだけれども、また固まってきたのなら、新しい評価基準を考えるというのは、それ自体、とてもクリエイティブな研究にもなりえますね。

**森山** いま、長島さんがおっしゃった「強度」ということでいうと、そういうパワーゲームに関しては、僕は全くそういう言葉に「強度」があるとは思わないんです。たいていは、ただの陣取り合戦でしかないことが透けて見えすぎている。単純にそれは、アートに関わる人の数が、半世紀前にくらべれば圧倒的に増えている、というだけの話で、要するに自分に自分のポジションを確保するかという話だけなのですね。そういうのは関係なく、本当に「強度」のある言葉は、ブルーストの言葉だってなんだったって、伝わる時はバツと伝わります。ビショップが相対化する言語は現代美術業界の言葉でしかない。もちろんアリバイとして、そういう言葉が必要な場所があるから、そういう場合に合う言語Aを使う。しかし言語Bでも言語Cでも語れないと、本当の意味で強度のある言葉にはならないですね。逆に言うと、ある種の「アカデミックな言語」にみんながしがみ付いていくのは、それは、それだけ余裕がない状態の現れだとも言えます。

**吉野** それだと貧しいですね。アートはそういう部分で貧しくてはいけないと思う。そこが豊かになる共同研究の場であってほしいと思うし、芸術系大学はそういうところを豊かに保ってほしいと思います。

今、芸術分野でも社会支援という言葉がよく聞かれるようになって、社会支援や地域活性化などに芸術が必要だと言って、何でもかんでも芸術と関わらせて税金などを使う理由にすることが多いですね。ですが芸術のクリエイティビティや本質を大切にしながら、さまざまな人と一緒に考えたり、今の社会事象を見なくてはいけない。その上で関わる人を選択したり、広げていったりするのは、芸術を単にツールとする表面的な社会支援とは全く違う話です。そうした表面的ではないやり方が結果的に本質的な意味での社会支援にもつながるのだと思います。そこが今、曖昧でごちゃにされていますね。それは2020年のオリンピック・パラリンピックに関連することも同じ。私も今、それに巻き込まれて関連する仕事を沢山してしまっていますが、とても危機感を感じています。

だからこそ芸術を専門に扱う芸術の大学という場合は、外の社会で何が起きているかをよく見て慎重に考え、新しい制度や助成金などそこで使えるものは使えばいいと思います。それらを使いながら芸術の本質的な豊かさ、ゆとりのある場をどう作っ

ていくのか。守っていくのかと言ってもいいかもしれません。もう、守らなくてはいけない状況になっていると思います。中には一見社会性など全く、微塵も見せないぐらい極端な方向に進んでいる研究もあるかもしれません。でも突き抜けた先に社会性があればいいわけです。同時に、色々な人に開けている、関わりのある、社会性が前面に見える研究もあるかもしれません。そこを一つの軸ではなく、色々な軸で見ている豊かさを守ってほしいなと思います。私が今いるところは芸術専門の大学ではないので、少しでもそういう場を作って守っていくことが大変なんです。でも芸術の大学は芸術の持つ本来の豊かさを育て守ることを大事な使命の一つとして掲げられますよね。だからこの共同研究のような助成金も取れるわけです。

**横堀** 若い世代の作り手に近い立場で思うのは、評価に対する期待がずれている感じがするんです。こう評価してほしいというのが若い作り手にはあるし、上の年代の方たちからすれば、こういうものは私の求めているものではない、という風に、どこか期待が一方通行になっている気がします。

**長島** 森山さんがおっしゃった「強度」批判は、その通りだと思います。それは同時に作品にもいえて、作品の完成形って、ある種、クリシェになっていて、こうすると完成しているように見えるというのがあります。それは偽の強度であって体裁にすぎない。それと作り手がどう戦うかというのがありますね。

**吉野** それをしていかないと守れないし、残れなくなってしまうんじゃないかなと思います。一つの評価軸だけを目指して作られた芸術作品というのは、ある種、温室で育った変わった花と同じで、温室の外に出たら枯れてしまう。日常生活の場では、例えば親が認知症になり介護が必要な人とか、身内が事故に合ったり、家族に障がいがあるとか、色々な人たちが色々なことを抱えているわけです。経済的にも時間的にも、芸術と生活の問題と、どちらが大事かと比較をされてしまうし、劇場に行く余裕のある人となない人で二分されてしまったりもします。そうした状況が深刻になってくる中、温室の外でも咲くことのできる花でないといけない。芸大は、外の風にさらされても枯れない花を育てる場であってほしいですね。

**横堀** 我々は芸術系大学があることがデフォルトの世代なんですよね。無かった時代と当たり前にある時代では、相当な価値観の違いがあると思うんです。大学という受け皿が出来たのはいいことですが、それぞれの大学が温室になってしまい、学内の先生や仲間たちのコミュニティの中に閉じこもってしまうことにもなりかねない。

**吉野** そうした意味では、例えば、全く違う分野の人と組む、木村覚さんと砂連尾さんたちの研究プロジェクトは重要ですね。今までは組む相手としてちょっと遠かったね、という相手と、どういう化学反応が起きるかを期待して組んでみるとか、公演という形に近いワークインプログレスの発表などを、違う分野やコミュニティに属するどんな人たちに観に来てもらうといいのか、ということも考えていけるといいですね。

**長島** 結局最初の話に戻りますが、他者をどこに設定していくのか。研究者とアーティストが、どれぐらいよい他者か。他者ならなんでもよいわけではなく、そこでちゃんと何かが生まれる、深く関わられる、いい刺激になる他者としての関係がよいの

でしょうし、時間はかかりますが、そこがうまくいけば、絶対に面白いことができるはずですよ。

2017年6月17日 於 京都市内

#### 長島 確

(ドラマトウルク)

日本におけるドラマトウルクの草分けとして、さまざまな演出家・振付家の作品に参加。ベケット、フォッセら海外作家の戯曲の翻訳のほか、近年は演劇の発想やノウハウを劇場外へ持ち出すことに興味をもち、アートプロジェクトにも積極的に関わる。中野成樹＋フランケンズのメンバー。東京藝術大学音楽学部音楽環境創造科招聘教授。

#### 吉野 さつき

(アーツマネージャー、ワークショップコーディネーター)

英国シティ大学大学院でアーツ・マネジメントを学ぶ。公共ホール勤務、英国での研修（文化庁派遣芸術家在外研修員）後、コーディネーターとして教育、福祉などの場でアーティストによるワークショップを数多く企画。2012年より愛知大学文学部現代文化コースメディア芸術専攻准教授。

#### 横堀 応彦

(ドラマトウルク)

東京藝術大学大学院音楽研究科博士後期課程修了。ライブツイヒ音楽演劇大学においてドラマトウルギーを専攻。2014年よりフェスティバル/トーキョーにてプログラム・コーディネートを担当。東京芸術劇場やTPAM（国際舞台芸術ミーティング in 横浜）のプロジェクトにも従事。立教大学・跡見学園女子大学ほか兼任講師。

## ◆これからの拠点活動を見据えて②

# 〈チーム〉と〈作業場〉、〈知的インフラ〉の必要性

——あごうさとし氏に聞く

あごう さとし / 聞き手: 森山 直人



アトリエ劇研外観写真 撮影: 前谷開

### 研究者との共同作業

**森山** 「京都」は、伝統的に小劇場演劇が盛んですが、1984年に創設されたこのアトリエ劇研（創設時の名称はアートスペース無門館。2017年8月閉館）は代表的な場所として、ダムタイプや松田正隆をはじめとして、数多くのアーティストを輩出してきました。あごうさんは、2014年から劇場ディレクターとして、劇場全体のプログラミングや運営に直接かかわっていらっしゃるだけでなく、演出家として多くの実験的な作品を手掛けていらっしゃいます。今日は、そんなあごうさんの目から見た、京都・関西圏や日本の舞台芸術における「創造のプロセス」の現状や課題についてご意見をうかがい、これからの本研究拠点の参考にできればと思います。

私たちの拠点プロジェクトに関しては、第三者的にはどのようにご覧になっていますか？

**あごう** 詳細については分かっていない部分のほうが多いと思いますが、一昨年の「マヤコフスキー研究（研究代表者：三浦基）」はすごく関心がありました。「セノグラフィーの歴史アーカイブ構想（研究代表者：岩村原太）」には何度かおじゃまさせていただき、「想起の空間としての劇場（研究代表者：横堀応彦）」の劇場実験（『パブリックアドレス-音場2』と『三人の女』）は、一観客として拝見しました。

**森山** 歴史的にみると、民間主導の日本の「小劇場演劇」は、一種の「創造のプロセス」を常に内包していたと思います。「中心的なリーダーのもとで、たえず新作を（多い劇団では年に2、3作ずつ）創造していく」という「プロセス」でした。劇団という「集団」の求心力をたえず維持していくための現実的要請という側面もあったと思います。しかし、反面、最初から長い目で、じっくりとひとつの作品に長い時間をかけて取り組む、というプロセスは、リスクが大きくて簡単にはできない、という面もあったのではないかと。

そのなかで、演出家としてのあごうさんは、近年ベンヤミンの「複製技術時代」をキーワードにした実験的な演出作品を継

続的に手掛けていらっしゃいます。特徴的なのは、その際、ベンヤミン研究者の仲正昌樹さんをドラマトウルクとして迎えていらっしゃる点ですね。そのようなあごうさんは、いまの日本の舞台芸術における「創造プロセスの構築」ということについて、どのようにお考えですか？ そのようにお伺いするのは、本研究拠点が、「アーティストと研究者・批評家が協働でプロジェクトを組む」ことを基本的なフォーマットとしているからなのですが。

**あごう** 漠然としたイメージですが、私は演劇作品を、一種の基礎研究的な視点で創っているような気がしています。「演劇とは何か」ということですね。小劇団でも研究機関でもないの個人レベルですが、それを検証するための稽古や本番としてとらえている面があります。ですから、「複製技術」をめぐる作品も、必然的にシリーズ的な方向に向かってきました。

以前に劇団で演出をしていた時とは違って、私ひとりの個人ユニットという形態になってからは、意識的に、「俳優が出ない演劇」「登場人物が出ない演劇」のような取り組みを始めました。そういうことを通じて、そもそも劇場空間ではどういう力学が働いているのかを、一作ごとに自分なりにテーマを決めて検証と実験を行っている感じです。たとえば、この作品では「観客との関係性」をテーマにしよう、とか、別の作品では、「不在の俳優」はどのような「存在」なのか、といった具合です。そういう私なりのプロセスにおける知的なパートナーとして、仲正さんがおられるということです。基本的にベンヤミンのテキストをベースとしていますが、形而上的な課題と演劇の物理的な課題を照らし合わせながら、できる範囲で少しずつやっているのが実態かなと思います。

**森山** 「基礎研究的視点」が必要だと思うようになられたきっかけは？

**あごう** なるべく納得した基礎の上に立って演劇をしたいという欲望にかられたというのがあります。「基礎」がどうなのかということ把握して、見識と技術力をつけないと当然立ち上がってこないのです。

**森山** 仲正さんとシリーズに始めてから何年になりますか？

**あごう** 2012年の「複製技術の演劇—パサーージュI—」（京都・カフェ・モンタージュ）の時のアフタートークにゲストで来ていただいたのが出会いですから、もう5年ほどになります。京都国立近代美術館の学芸課長をされていた河本信治さんにご紹介いただきました。その後、『パサーージュII』は観客として観ていただき、『パサーージュIII』からドラマトウルクとしてご参加いただいています。

**森山** 仲正さんという研究者と一緒にプロセスを構築することのメリットは何ですか。

**あごう** 私は現代哲学の難しい言説は理解できないことも多いのですが、仲正さんのフィルターを通じて伝えてくださったり、インスピレーションを下さることでですね。すごく心強いですし、具体的なアイデアが生まれたことも何度もあります。

**森山** 仲正さんが稽古場にいらっしゃるのどのぐらいなんで

すか？

あごう それほど多くはないですが、ブレーストリーミングとしての意味は大きいです。まだ役者がいない準備期間とか、公演が終わった後の時間であるとか。時にはスカイプなども利用します。私が金沢に行くこともあれば、仲正さんが仕事で京都にお見えになる機会にお話をすることもあります。それから、役者のいる稽古に関していうと、例えばこの間の『リチャード三世』では、プレ稽古を本番4カ月前の2017年3月に8時間×2日やったのですが、そのタイミングで来ていただきましたね。本番1週間前の通し稽古にも来ていただきました。そのくらいの期間は初めてだったかもしれません。

こうした試みは、来年の秋に作品社から、出版していただける目途がたちましたので、これからまとめていきたいと思っています。



リチャード三世 - ある王の身体 撮影：井上嘉和

森山 5年間の共同作業というのは、感覚的に長いですか、短いですか。

あごう 皮膚感覚としてはあっという間ですね。段階としては、まずは、役者が一切不在、ということからはじめて、ようやく5年かけて役者が出てくる段階を実験できるようになった、「役者にたどり着いた」というところですね。

森山 そのプロセスの段階は、始めた時からある程度予想なさっていましたか。

あごう はい。一度、ゼロにしてから、どういう立場で立ち上げるかを考え直したいというのがありましたから。



純粹言語を巡る物語 - パベルと塔Ⅱ 撮影：井上嘉和

### 〈プロセス〉の構築に必要なこと

森山 そういうプロセスを実践するためには「チーム」と「場所」が必要だと思うんです。あごうさんは比較的、領域横断的な共同作業を作ってきたわけですが、そういうチームを作ることの可能性、なぜそういうチームを作ってきたのかという点についてはいかがですか。

あごう 単純に職能として必要だったというのがあります。それに、「演劇そのものを問い直す」というコンセプト上、相対化できる状況が必要だったということもあります。その点でいうと、現状の「小劇場」という枠組みから逸脱して考えたほうがやりやすかった、そうしないたどり着かないという感じがしたからですからね。もちろん、「小劇場」自体の可能性は無限にあるわけですが、私たちが青春時代を過ごした1990年代は、どちらかというと会話劇が隆盛だったわけですね。それが2000年代に入ったら、むしろ隣接ジャンルと横断的に拡張していく傾向になった。そういう時代的な変遷を反映しているところもあります。

森山 領域横断的なプロセスを組もうとした場合、ある種の特別な映像機材、音響機材はコストがかかりますよね。



あごう 岸田國士の『紙風船』の時は8面パネルだったんです。その前にやった『パッサージュⅢ』も同じ8面だったのですが、実はシステムが違うんですね。後者は8台のパネル一つ一つに8台のMacを置かなければならなかった。それでDJみたいに操作する(笑)。それが前者の時には、ラズベリーパイ(Raspberry Pi)という1万円を切る小型のPCがもうできていた。それを10台購入して後ろに突っ込んでマスターのMac proで全部を制御する。そうするとコマ何秒まで制御できるので、100%デジタルに純化できた。かつてはものすごい金額がかかっていた仕掛けが、今では10万円程度で最低限のシステムが組めるようになっている。もちろん、理論上では全テクニカルワークを1台のPCで制御することが可能です。ただ、それをするための準備期間であるとか、場所ですね。本番と同じ場所か、本番と同スペックの場所でクリエイションできないと絶対的に完成度が上がらないんですよ。

森山 舞台装置の仮組みができるような同サイズの稽古場、ということですか。

あごう そうですね。そうでないとあのようなインсталレーション型の作品や、あるいは昨年やった『Pure Nation』という作品では、前半が客席エリアを真っ暗な密室にして、カメラ・

オブスキュラを作った。そういう無人劇がらみのものは、実際には空間がないと、俳優とどうこう、というわけではそもそもないから稽古にならない。でも実際にはそういうスペースが十分に確保できるわけではないので、精神衛生上よくないです。

**森山** そういうスペースがあって自由に使えるなら1ヵ月でも使いたい？

**あごう** 1ヵ月使えるなら、今言ったような問題は全て解消できますね。もちろんスタッフも必要で、まさに「チーム」と「場所」ということです。哲学的な難しい話では全然なくて、単純に作業として可能になる。現実には、そこまでできないから、どうしても、許された条件の中で、いくつかのテーマのうち、今回はこの部分だけやります。というふうにならざるをえない。2、3日の作業プロセスが1週間になっただけでも内容は変わってきますし、1ヵ月になったら、もう劇的に変わります。

**森山** ヨーロッパの公共劇場が主催公演を行うと、それこそ何週間も劇場を使用して創りこむことも珍しくないですよ。でも日本の場合だと、そういう創作環境を整えるのは、いまだに非常に難しい。実は、現状での本研究拠点の大きなネックもそこにあって、同じ場所をある一定期間通して使えるという形がなかなか取れないんです。実際に劇場スペースはあるのですが、リハーサル・スペースが足りていない。そのあたりをどう改善していけるかが、これからの課題だと感じます。

**あごう** ただ、たとえばアトリエ劇研のような小劇場で劇場実験を行おうとしても、やっぱり観客の側は「劇場」という認識で来るから、これはあくまでも制作プロセスの過程です、とやって、なかなか納得してもらえない。それに対して、造形大の「研究拠点」という枠組みであれば、入場料も取らなくていいし、「プロセス」だと言い切っても充分通用するというメリットはあると思うんです。そういう前提が提示できる。その機会がアーティストにも与えられていること自体は贅沢なことだと思います。もちろん使用日数が長ければ長いほど研究成果は上がると思いますけれど、完成品＝上演というある種の負荷から解放された状況で、イメージーションを物理的に実現できる場所があるというのは、もっとあってしかるべきだと思います。「研究」ってそもそもそういうものじゃないんですか、と思ったりします。理系のみなさんが許されていて、芸術が許されないという法はないんじゃないか、と。

## 大学に必要なこと

**あごう** もちろん、一つの理想形というのは、その場所でクリエイションのプロセスが行われて、そのまま発表できるという状況ですね。それは、民間であれ公共であれ、どんな劇場の場合でもさして差はないです。そういう環境が経済的にも、人の気持ちにも許されている状況が望ましいと思います。その意味では、アーティストに場所を提供するというのが、現在における一つの最大の支援だとは思いますが。

**森山** 城崎国際アートセンターはまさにそういう場所として機能していますね。

**あごう** ただ、これは大学の使命だと思いますが、言論というか知的な部分が、何かしらの形で視覚化されていくような状況があるといいな、と思いますね。「評論」というのは分かりやすいイメージかもしれませんが、アーカイブなどもそうだし、ある種の研究的な視点がシェアできたり、議論できたりするといいなと思います。民間でも何かしらの「研究会」がいろいろありますよね。

**森山** 問題意識をシェアするために、それを支えるある種の「共

通言語」みたいなものの構築も必要じゃないかと思うんですが。**あごう** 要りますね。たとえば私は「複製技術」という、ベンヤミンのコンセプトをモチーフに作品を創ってきましたが、そういう個々のアーティストがそれぞれ持つ、というレベルだけではなく、その時代やタイミングにとって、インパクトを持つ何かが必要だと思うんです。そのための「共通言語」ですね。「開かれた大学」という方針であれば、ぜひそういうプロジェクトが何かあってもいいと思いますね。

**森山** 知的インフラの再構築、整備が今、必要ですね。

**あごう** 切実に感じます。いま、アトリエ劇研を受け継ぐ次の小劇場の創設を目指しているのですが、首尾よく劇場ができれば、ちょっと公表するのは恥ずかしいのですが、次に目指すのはパウハウスだと思っているんです。今までにも非常に苦労した経験がありますし、うまく整備していけるといいな、と。

**森山** 知的インフラの再構築と、作業場の共同運営が同時にできる仕組みができればいいですね。

**あごう** 分かりやすいと人は乗っかってきやすいですからね。時間がかかるとは思いますが、そういう方向で。京都には資源はいろいろあるのではないかと思います。

2017年8月9日 於アトリエ劇研

## あごうさとし

(劇作家・演出家・一社：アーツシード京都 代表理事)

「複製」「純粹言語」を主題に、有人、無人の演劇作品を創作している。作品制作の傍ら、新劇場「Theatre E9 Kyoto」設立にむけて活動している。2010年度京都市芸術文化特別制度奨励者。2014-2017 アトリエ劇研ディレクター。神戸芸術工科大学・京都造形芸術大学非常勤講師。

**拠点ホームページ**  
 日本語：www.k-pac.org/kyoten/  
 英語：www.k-pac.org/kyoten/en/

京都芸術劇場 検索 共同利用・共同研究のバナーをクリック




**2017年度 研究プロジェクト**

- テーマ研究Ⅰ  
「ダンスの創造的行為を巡って」／山田せつ子(ダンサー、コレオグラファー)
- テーマ研究Ⅱ  
「サミュエル・ベケットを〈展示〉する——もうひとつの演劇空間に向けて」／小崎哲哉(『REALTOKYO』 & 『REALKYOTO』編集長)
- 公募研究Ⅰ  
「『ダンス 2.0』の環境構築を通して今日的教育という課題へとダンスをつなぐ試み」／木村覚(日本女子大学人間社会学部文化学科准教授／BONUS 主宰)
- 公募研究Ⅱ  
「老いを巡るダンスドラマツルギー」／中島那奈子(ドラマツルギー／愛知大学・尚美学園大学・ベルリン自由大学)

**2018年度 研究プロジェクト**

- テーマ研究Ⅰ  
「ダンスの創造的行為をめぐって」／山田せつ子(京都造形芸術大学舞台芸術研究センター主任研究員／舞踊家)
- テーマ研究Ⅱ  
「アジアの大学における演劇教育—劇場を活用した舞台芸術の方法論的探究」／平井愛子(京都造形芸術大学舞台芸術学科教授)
- 公募研究Ⅰ  
「『モーション・クオリア』研究～自由落下による必然的な動きと表現～」／関典子(神戸大学大学院人間発達環境学研究科人間発達専攻(表現系)准教授／舞踊家)
- 公募研究Ⅱ  
「秋元松代研究～台詞の音楽性と新たな「語り」」／三浦基(劇団「地点」代表／演出家／京都造形芸術大学映画学科客員教授)

発行／編集

京都造形芸術大学

共同利用・共同研究拠点事務局(舞台芸術研究センター内)

〒606-8271 京都市左京区北白川瓜生山2-116 京都造形芸術大学内  
TEL.075-791-9144(平日10:00-17:00)

拠点へのアクセス

- JR・近鉄京都駅、京阪三条駅、阪急河原町駅から京都市バス5番「岩倉」行き乗車、「上終町・京都造形芸大前」下車(京都駅から約50分、三条駅・河原町駅から約30分)
- 京都市営地下鉄丸太町駅・北大路駅から京都市バス204号系統銀閣寺行きに乗車(約15分)、「上終町・京都造形芸大前」下車
- 京阪電車出町柳駅から叡山電車に乗換え、茶山駅下車(徒歩約10分)

※駐車場はございませんので、ご注意ください。

京都造形芸術大学

共同利用 共同研究

2013 - 2018

事務局 竹宮華美 野澤美希、黒岩浩美