

京都芸術大学 舞台芸術研究センター 紀要

研究論文

土子笑面『話術新論』と三遊亭円朝

— 宮 信明 (京都芸術大学)

研究ノート

パリ・オペラ座と「多様性」：『優雅なインドの国々』の
新演出における「krump」の導入を巡って

— 越智雄磨 (東京都立大学)

研究ノート

謡曲の現代語翻訳とその上演意義について

— 岡田利規 訳「卒都婆小町」を例に —

— 奥田知毅 (京都芸術大学大学院修士課程)

調査報告書

「アドルフ・アッピア演出作品の再現上演のために (1)

～『Rekonstruktion der Zukunft:

Raum - Licht - Bewegung - Utopie』(2017) 調査を経て」

— 横田宇雄 (京都大学大学院博士後期課程)

研究ノート

エコセノグラフィーの可能性

— 持続可能な舞台芸術創作における

セノグラファー (舞台美術家) の貢献

— 大島広子 (舞台美術家、グリーン・プロダクション・コーディネーター)

レクチャー採録

猿翁アーカイブにみる三代目市川猿之助の世界

第八回フォーラム 三代目猿之助の〈離見の見〉

— 田口章子 (企画／京都芸術大学)／ 岡崎哲也 (ゲスト／松竹株式会社)

レクチャー採録

タデウシュ・カントルの降霊会『死の教室』

もとい『今は亡きクラスメイトたち』— 上映後レクチャー —

— 関口時正 (東京外国語大学名誉教授)

〈目次〉

・ 研究論文 土子笑面『話術新論』と三遊亭円朝	
—— 宮信明（京都芸術大学）	5
・ 研究ノート パリ・オペラ座と「多様性」…『優雅なインドの国々』の新演出における「krump」の導入を巡って	
—— 越智雄磨（東京都立大学）	25
・ 研究ノート 謡曲の現代語翻訳とその上演意義について—岡田利規訳「卒都婆小町」を例に—	
—— 奥田知叔（京都芸術大学大学院修士課程）	49
・ 調査報告書 「アドルフ・アッピア演出作品の再現上演のために（一）	
↳ 『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopiel』（2017）調査を経て」	
—— 横田宇雄（京都大学大学院博士後期課程）	73
・ 研究ノート エコセノグラフィーの可能性—持続可能な舞台芸術創作におけるセノグラフィアー（舞台美術家）の貢献	
—— 大島広子（舞台美術家、グリーン・プロダクション・コーディネーター）	95
・ レクチャー採録 猿翁アーカイブにみる三代目市川猿之助の世界 第八回フォーラム 三代目猿之助の（離見の見）	
—— 田口章子（企画／京都芸術大学）／岡崎哲也（ゲスト／松竹株式会社）	115
・ レクチャー採録 タデウシユ・カントルの降霊会『死の教室』もとい『今はじきクラスメイトたち』—上映後レクチャー—	
—— 関口時正（東京外国語大学名誉教授）	131
・ 京都芸術大学舞台芸術研究センター活動記録	159

紀要発刊にあたって 京都芸術大学舞台芸術研究センター所長 安藤善隆

京都芸術大学舞台芸術研究センターは、舞台芸術の創造過程の総体を研究対象として、「創造の現場」と「学術研究」の有機的な結びつきを図るべく、2001年4月に発足しました。それ以来、20年以上にわたって、本格的な劇場施設である「京都芸術劇場」を活用し、舞台芸術の「創造」と「研究」の融合による独自の実践的な研究活動を行っています。「創造する伝統」という理念のもと劇場を運営、多様性を持ったプログラムを実施するため舞台作品の公演のみならず、研究会、ワークショップ、出版など、さまざまな主催事業を実施するとともに、多彩な研究の実現、研究成果の発信、研究者の育成を目指しています。

本研究センターを母体に、2013年に設立された「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」（文部科学省認定「共同利用・共同研究拠点」、2013―2024年度）、およびそれと密接に連携しながら実施された、科学研究費基盤研究（A）「大学の劇場」による「ラボラトリー機能」の構築―芸術系大学の実践的研究モデル」（2017―2019年度）、「アジアの舞台芸術創造における国際的な「ラボラトリー機能」の実践的研究」（2020―2022年度）では、「大学の劇場」（＝京都芸術劇場）を拠点設備として、「ラボラトリー機能」という独自の研究概念を提案しながら、その有効性を多角的に検証し、これまでも大きな成果をあげてきました。

このように本学の特色は、なによりもまず、多種多様な舞台芸術作品の上演が可能な劇場施設である「京都芸術劇場」（春秋座「客席数843席」、studio2「客席数最大130席」）を所有しているところにあるとあってよいでしょう。2001年に文部科学省「私立大学学術研究高度化推進事業・学術フロンティア」の助成を受け設置された同劇場は、通常イメージされるような「学内ホール」とは大きく異なります。「春秋座」は、歌舞伎を完全なスケール

で上演することが可能な本格的な劇場施設であり、また「studio2」は、可変的な客席を持つ高性能のブラックボックス型の劇場となっています。いずれも能・狂言、歌舞伎、落語、琉球舞踊といった伝統的な演劇や芸能から、現代演劇・舞踊、先端的なマルチメディアパフォーマンスに至るまで、現代の多彩な舞台作品のニーズに応えることのできる設備として使用されています。また、日本を代表する国際舞台芸術祭「KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭」の主催団体として演目を上演し、舞台芸術に関わる社会実装系の授業を取り入れるなど、本学の学生教育にも広く活用されています。

この京都芸術劇場の運営を担っている本研究センターでは、具体的な舞台芸術作品の創造・発信事業を「ファクトリー機能」、先進的な舞台芸術作品の創造を視野にいたれた、実践的かつ多面的な実験や調査・研究、試演的なプレゼンテーションの総体を「大学の劇場」が果たすべき「ラボラトリー機能」と定義し、その社会実装を研究機関としてのミッションのひとつに位置づけています。2002年に発刊された本研究センターの機関誌『舞台芸術』は、各号ごとに特集を設け、古今東西のパフォーミング・アーツを今日的な視点で切り取り、21世紀における舞台芸術の新たな可能性について考察していますが、それはまさに京都芸術劇場で行われる公演や研究活動を報告する場であり、そのプロセスを公開する場にほかなりません。

そして、このたびの『舞台芸術研究センター紀要』の発刊は、その研究成果をよりいっそう広く社会へ還元するための方策として企図されたものです。特に、若手の研究者や実演家による研究論文や研究ノート、調査報告、レクチャー採録等をこのような形で公開することは、研究機関としての使命の一環を果たすことになると確信しています。とはいえ、今後、体裁内容とともにさらに充実させてまいりますので、これを機に、改めてさまざまなご批判、ご指導をいただければ幸いです。関連諸分野の進展に、いささかなりとも寄与して参りたく存じますので、本研究センターへのご支援の程、引き続き、何卒よろしくお願い申し上げます。

研究論文

朝野三遊『論新術話』と面笑子土

宮信明

はじめに

土子笑面『話術新論——一名講談落語の論』（哲学書院、明治22年、以下『話術新論』）は、表現行為としての話芸を考察の対象にした初めての試みであった。もちろん、江戸期においても、考証随筆や噺本の序跋等のかなで、講談や落語¹について吟味されることがなかったわけではない。しかし、それらは演者やその人物の経歴、演じられる場としての寄席、演目の種類や特徴について検討することが専らであり、話芸そのものを考察した言説として自立性が保たれることはなかった。そうした状況において、笑面は、講談と落語をまとめて、「話術」という包括的なジャンルを新たに設定するとともに、話術について語るための用語や理論、方法を提供したのである。

著者の土子笑面は、銀行家、経済学者の土子金四郎（元治元年—大正6年）。笑面は号。旧幕臣土子豊憲の次男として江戸小石川に生まれる。明治17年、東京帝国大学政治理財学科を卒業。大蔵省に出仕し、次いで東京高等商業学校（現・一橋大学）教授となった。22年にはアメリカへ留学、24年に帰国した後は、日本銀行及び横浜正金銀行ロンドン支店副長として勤務。30年には横浜火災海上運送信用保険会社の創立に関わり、副社長となる。明治25年から44年にかけて東京専門学校及び早稲田大学で経済学関係の講義を受けもつとともに、井上円了と哲学書院を経営した。著書には『経済学大意』『銀行実務誌』『外国為替詳解』などがある。東京大学では坪内逍遙の1年後輩にあたり、笑面の経

営する私立夜間学校で逍遙が英語や歴史を担当するなど、二人は親密な関係であった。逍遙の小説『細君』（明治22年）は、笑面が熱海で聞いた話に材を得たという³。

本書『話術新論』も「去年の夏、春の屋ぬしと共に京のあたりへ赴きし折」、「ぬしと小説、落語の事共かたりあひしが、是より京にいたりて、しばしがどのやどりにも折々は話の論いで、小説と性質の異なる点をかたり、難易のある処を弁じなどしたり³」と「序」で述べられているとおり、関西への旅行中に逍遙と交わした議論が、その執筆のきっかけとなった。逍遙の紀行文「再遊京浪花」（『逍遙日記』明治二十一年の巻）を繙いてみると、7月26日に「更に落語改良の話に移り 大に笑面を説いて一派の話しの風を開きたまへとす、む」、31日に「笑貞落語改良論の案を草す⁴」とあり、『話術新論』誕生の秘話を知ることができる。本書の2年前に上梓された『洒落哲学』（哲学書院、明治20年）もまた、熱海に遊んだ際に「春のやの主人も亦宿りを同うし」、「洒落の種類などを説きたりき」と、逍遙との交友から生まれた著作であった。

の理論と朝野亭の話芸との関わりについても明らかにしたい。

1、「緒論」と「話術の定義解釈」

まずは『話術新論』の全体を俯瞰しておこう。

「序」では、「たゞひとり講談落語の事を論じて楽しむ者」である自分が、「今日の落語の改良すべきかどくく」について、「なほ少しく精しき論をあらはさんものを」とひそかに考えていたところ、「此のごろ聊かの閑ありしを以て」、「おもひいでたるまゝ」に綴ったのが本書である、とその刊行の経緯が語られている。

本論は三章からなる。大雑把に分類すると、第一章「緒論」と第二章「話術の定義解釈」が理論編、第三章「話術の法則」が実践編ということになるだろう。いずれにしても、非常に包括的な視野から論じられていて、明治期はもとより、昭和も戦後に至るまで、これほど総合的な話術論が書かれることは、ほとんどなかった

明治22年4月17日の『読売新聞』朝刊に打たれた広告でも、「文学士土子笑面君戯著 文学士春のや隴君評註」と並記されているように、『話術新論』は、笑面と逍遙の親しい関係性の上に成り立っている。そのため、これまでも『話術新論』には、小説は美術なりと喝破した『小説神髓』の主張がその下敷きにある⁵。とか、「土子が展開している議論が様々な点で逍遙の『小説神髓』以来の評論活動から影響を受けていることにはつきり示されている。」と、逍遙が笑面に、あるいは『小説神髓』が『話術新論』に及ぼした影響を及ぼしたのかについては、しばしば論じられてきた。だが一方で、『話術新論』における笑面の用語や理論が詳細に検討されることはなかったのではないだろうか。

本稿では、このような問題関心のもと、「其の坐談に長じ演説に巧みなるは言はずもがな、落語は優に三友派の真打の壘を摩す可く講談は本職をして後に睦若たらしむるものあり⁷」と評された土子笑面の『話術新論』について考察する。さらに、その行文から浮かび上がる三遊亭朝野の高座振りを検証することで、『話術新論』

についてよいだろう。

第一章の「緒論」では「稍々もすれば猥褻に陥り残酷に過ぎ、風化に不良の影響を及ぼすもの」が多く、「或は首尾相応せず、或は大体の精神に取るべきもの少なき等、種々改良を要する点」があり、それは「根本の理論に暗く、たゞ浅薄なる耳目の感覚にのみ汲々として技芸の進歩を図りしに拠る」と、話術には理論の欠けていること、それゆえ種々の改良を要することが指摘される。次に講談と落語の歴史を遡及し、講談は元来武張った芸能で、大軍の合戦や勇士の闘争、議論、評定などの「勇壮活発壯嚴廣大」は落語の及ぶところではないが、婦女老若の言葉を使い分け、細やかな人情を描出する術には貧弱であるという。反対に、落語は「勇壮活発」とはいかないものの、言葉で人の性質を描き分け、感情を深く穿ち、また軽妙な滑稽にいたっては専売で、講談はおろか諸芸のうちでも比類を見ない、とその特徴を弁別してみせる。とはいえ、笑面は「今日の実際にも、やはらかき筋の事は、講談師にも落語家の如き所あり。かたき筋の事は落語家亦講談師に

類する風なきにあらず、「近頃に至りては、一層講談落語相近寄りたり」と、それぞれの距離が日ごとに近づきつつあるとも述べている。

固と講談とは書き物を前におきて読しものにて、今日にても講談をよむと称し、はなすとは云はず。落語は固と即座に面白味あることを話したりしものにて、書き物をよみしにはあらざりき。然るに今日は講談師も読まずに話し、落語家もまとまりたる歴史、小説ものなどをつづけて述べ、只かたきとやはらかきとの区別はあれど、読むと話すとの区別は薄くなれり。

「講談落語の論」と、講談と落語が並置されているにもかかわらず、「書き物を読むと之を基として話すとは、味に於て大に差あり。故に、己は話す方より見て話術と称する也」といい、「己が話術と称するは、今日の所謂落語のみを指すにあらずと知るべし」と注意喚起されていることから、笑面が講談よりも落語を嗜好／

志向していることは明白だろう。ただ、「真に人の性質を写し人情を感じしむるものなれば、己は話の筋、話の場合により、講談落語を併用して愈々美妙の味を出し、美術の美術たる所とならんと信ずるなり」と、講談と落語それぞれの長所を相乗すること、聴衆に「一層美妙の感覚を惹起すべし」と主張している。

ここで注目すべきは、やはり講談と落語を「美術」のひとつとして位置づけようとしていることだろう。これは、「話術」に「美術」に「芸術」として市民権を与えようとした最初の試みであった。話術や美術、ましてや芸術の概念が自明ではなかった時代に、話術というジャンルを作り、そこに講談と落語を分類するのみならず、それらを美術に芸術の概念に適應させることが、いかに例外的な行為であったのか。もちろん、それは「今日世人の喋々する美術の如きは、即ち善良なる娯楽の一途ならんと信ずるなり」であるとか、「実にしたゞ三寸の舌を基とし、半身の動作を加へて衆人を感じじめ、美術的の娯楽を与ふるは、一種美妙の術といふべし」といった発言からも明らかのように、講談

と落語を老若男女が楽しめる「娯楽」に改良しようとする姿勢も含め、『小説神髓』の模倣にほかならない。しかし、より重要なのは、「然れどもみだりに理論に走らせて実際にはまらざるは、勞して功なく、或は反て折角の技芸をして無味の地に陥らしむるにいたるなきを保せざれば、実際の技芸と相調和せんこと、素より望ましき事なり」と笑面が強調するように、当時の話術の状況を克明に観察分析した上で、その現状を踏まえ、可能なかぎり実践的に議論を展開しようとしていることだろう。

江戸期の講談や落語をめぐる言説としては、第一に、山東京伝『近世奇跡考』（文化元年）や初代三遊亭円生『東都噺者師弟系図』（天保7年）、仮名垣魯文、山々亭有人合輯『粹興奇人伝』（文久3年）など、演者やその経歴について記したものの。第二に、喜多村信節『嬉遊笑覧』（文政13年）や喜田川守貞『守貞謾稿』（嘉永6年）など、演じられる場としての寄席を対象としたもの。第三に、式亭三馬『落話会刷画帖』（文化12年）や前出『守貞謾稿』など、演目の種類とその特徴について綴ったもの。

第四に、喜久亭寿暁『滑稽集』（文化4年）や笑福亭松光『風流昔噺』（万延2年）といった演者の残したネタ帳などが、主なものとして挙げられる。

これら江戸期の好事家による考証や見聞、演者による系図などの資料を収集し、さらにみずからの調査を加えて、その集大成と目されるのが、関根只誠『只誠埃録』（原題「誠埃只録」）である。明治29年より順次刊行された『古事類苑』『楽舞部二十三』の落語講談の項目は、『只誠埃録』を原拠にしているが、その編纂には只誠の長男正直が携わった。また、次男の黙庵も父の遺産を受け継ぎ『江戸の落語』（服部書店、明治38年）を書き上げ、その後、大正13年には、講談の記事を付した名著『講談落語今昔譚』（雄山閣）を上梓している。

江戸期から続くこれらの言説を概観してみると、その多くが講談や落語といった芸能そのものよりも、演者やその系譜、寄席という場、演目の種類とその特徴について関心を払ってきたといつてよいだろう。それは、講談や落語がいかなるパフォーマンスであるのかよりも、どのような演者がいたのか、どのような場で

演じられていたのか、どのような演目があるのかに目を向けてきたのである。このような視野から見れば、話術というジャンルを作り出し、それを美術Ⅱ芸術の言説によって意義づけること、しかもそれをできるだけ実践的に行うことが、いかに特殊で、同時代の言説から隔絶した営みであったかは明らかだろう。

次に、第二章「話術の定義解釈」を見てみよう。この章は、「話術とは、事件と人物とを美術的に口述するものをいふ。是れ己が話術の定義なり」と、話術を定義するところから始まる。続けて、事件とは「天変地異より、場所の景況、動植物の作用、天気時候等に至るまで総て自然に出でたる事」及び「孝行、忠行、恋愛、滑稽、闘争等総て人の行為に起りたる事一切を包含」するもので、人物とは「人の性質心情を指すものにて、善人、悪人、荒き人、優しき人、意地の悪き人、卑劣なる人、大胆なる人、臆病なる人等、千差万別の人柄をいふ也」と、事件と人物の定義が示される。さらに、美術的とは「よく事件と人物とをいひあらはし、聞く

言していることだろう。仁木弾正の刃傷と政岡の飯たきを例に挙げ、「弾正の刃傷は其の姦悪の性情より起り、政岡の飯たきは其の忠義の性情より出でたる者」であれば、同じように刃物で人を傷つける場面であったとしても、「刃のするどさ、立廻りの様子、飯たきの道具立、取りまはし等、如何にも真に迫るやうに」感じさせるとともに、「其の中におのづから弾正の姦悪なる性情と政岡の忠義なる性情とをあらはさざれば、真に美術とはいひがたし」と説いている。笑面は、話術が口述する範囲を視覚に訴える形態や色彩、つまり人物の様子や行動、環境や時代といった外面から、人の性質や心情といった内面にまで、その表現を拡張、深化させようとしているのである。「単に人の行為のみを述ぶるは、形のみにして精神なし。此の精神は、即ち人物にして之をあらはすこと頗るかたし」と主張する笑面について、評註者の逍遙は、本文の欄外で次のように評している。

臚云、落語講談に人柄をあらはすべしと論ぜし

人をして美妙の感覚を起さしむ」謂いであるという。もつとも、「抑も美とは如何なるものか」という問いに對しては、「今日美の論一定せざるに當り、短才を以ていかでかよく之を説明するを得ん」と明言を避けつつ、「強ひて是れを俗意に直さば、面白くともいふべき歟」と捻り出しているのは、ご愛嬌といったところだろうか。最後に、口述とは「通常の言語の如く直接に口頭にて物いふ義」であり、小説や浄瑠璃、演劇といった「事件と人物を美術的にあらはす」ほかの表現とは、「全く離れたる所に美味を出したきものなり」と差別化を図っている。また、話術は必ずしも仮作する必要はなく、もとより双方に巧みであればそれに越したことはないが、「純粹の話術としては、単に口述の方のみを探るべき」であると、論点を事件と人物をいかに口述するかの問題に絞り込んでゆく。

笑面のこうした論理が興味深いのは、「人の性情のみ写して事件を美術的に口述する事あたはざれば、未だ完全なる話術といふことあたはず」、「然れども又事件のみを口述して人物を口述せざるも不完全なり」と断

人、未だ昔よりあるを聞かず、実に笑面君を音頭取となす。勿論知らず識らずの中に上手の話術家は人柄をもあらはせしきかど、道理を知りしものは絶えて無からん。此論出て話術も美術中のものとなるべし。

逍遙が述べるように、講談師や落語家のなかにも、無意識のうちに、内面を浮かび上がらせることに成功していた演者もいたにちがいない。ただ、そのことを話術の理論として初めて言語化したのが、笑面の『話術新論』だったのである。たしかに、それは逍遙が作り出した「外に現る、外部の行為」／「内に蔵れたる内部の思想」という二分法（『小説神髓』）と、「内に蔵れたる内部の思想」の表出をもって美術Ⅱ芸術の根柢とする発想に拠っている。しかし、「友大に笑ひて、物語せんと申さるゝ程に、耳を澄し聞居たれば、思ひ外の戲言也、さやうの事を咄とこそいふなれ、世の噂にもまことしからぬ儀を人のかたれば、夫ははなしにこそあらめといふにても弁へしられよかし、ものかた

りとは出書正しき事をいふなるべし」という『噺物語』

(延宝3年)の有名な序を引くまでもなく、はなし(咄・噺)は落語は元来「戯言」であり、「まことしからぬ」ものであった。また、講談は軍書講釈がその源流とはいえ、「講釈師見てきたような嘘を言い」という川柳からも明らかのように、史実をもとにしながらも大胆な脚色を加えていくものだとして認識されていた。そのような信憑性の低い講談や落語においても、笑面は、外面だけでなく内面までも精緻に描出すること、すなわち「事件と人物とを美術的に口述する」ことを求めたのである。

では、それはいったいどのようにすれば可能なのだろうか。次に、第三章「話術の法則」を見てみよう。

2、「話術の法則」

第三章「話術の法則」では、第一章、第二章を受けて具体的な改良案十二ヶ条が並ぶ。まずは、それを列

挙しておこう。

- 第一 話の地は平語を以てし、人の言語は其の相当の語を以てすべし。
- 第二 言語を修整し適宜の形容潤飾を加ふべし。
- 第三 言語の音調に注意し一調子に流れざるを要す。
- 第四 言語と共に適宜半身の動作を加ふべし。
- 第五 話中の人の言語及び話術家の動作等にて事件をあらはすに足るものは、殊更らに地語を以て之を述べべからず。
- 第六 人の容貌、所の有様等を顕はすには、場合により疎密適宜に有の儘を述べ、漠然たる形容を以てすべからず。
- 第七 漫りに猥褻、野卑、残酷等の事、及び話の筋勸悪の恐れあるものを述べべからず。
- 第八 滑稽洒落等は臨機応変なるを要す。
- 第九 愁嘆闘争等を述ぶるに際し、漫りに滑稽洒落を混じゆべからず。
- 第十 引事其他枝葉にわたりて話の本筋を乱すべ

からず。

第十一 音曲、道具立を以て話を助くべからず。

第十二 次回に述ふべき事を預め略述すべからず。

明治10年代後半には、「改良節」のお囃子に乗って古い様子を刷新し、新時代に適應したものを作り上げようとする改良運動がさまざまな方面で流行した。演芸界においても、演劇改良会や演芸狂風会が設立され、その機運のなかで著された『話術新論』は、「演芸矯風会の会員にあらず」、「改良演芸会の株主にもあらず」とはいふものの、笑面の講談や落語への愛情、それゆえ話術をよりよい美術に芸術へと改良しようとする熱意に溢れている。それは改良案の第七において鮮明に打ち出されているが、その意味で、ここは笑面がもっとも露骨に当時の文明開化イデオロギーへの自己同定を試みた箇所だったともいえるだろう。

一方、第三章の冒頭で「事件と人物とを美術的に口述せんには、此くすべし、此くすべからずと指示するものなれば、単純なる一篇の空論とは異り」と明言す

るように、言葉の運用や音調、動作以外の、より詳細な技術論を「此くすべし、此くすべからず」と展開しているのが、第五から第十二の改良案である。「兎に角く愁嘆場としては、どこまでも真面目に行くべし」(第九)、「本筋は乱れざる様に立て、聴聞者をして如何にも面白き話とおもはしむるを要す」(第十)、「俗受や物数寄の爲めに話の本体を失ふが如きは、真の話術家のなす所にあらず」(第十一)、「次回の話の大意を一寸述ぶるはよろしからず」(第十二)等々、それらは実践に應用できない空疎な理論であってはならないという、笑面のゆるぎない意志のあらわれにほかならない。なかでも、注目されるのが、第八の「滑稽洒落等は臨機応変なるを要す」だろう。

江戸明治期の庶民にとって寄席は、近隣の人びとが普段着のまま、下駄掛けで通う日常的な娯楽の空間であった。湯屋や髪結床とならぶ町内の憩の場、社交の場だったのである。徒歩圏内に住む庶民たちが集い、やがて、いわゆる「常連」が形成される。彼らは互いが顔見知りだっただけではない。寄席の心理的にも物

理的にも小規模な空間は、演者と聴客の間にも親密な関係性を作り出した。講談や落語といった寄席演芸は、客の嗜好や欲求、経験などに呼応しつつ磨かれてきたのである。笑面のいう話術は、その時その場所の演者と聴客が共に創り上げる、まさに「共創造」の産物であった。こうした寄席及び寄席演芸の特徴を知悉した上で、笑面は次のように述べているのである。

聴聞者の種類を考へ、子供多くば子供に分りやすぎ滑稽洒落を用ゐ、老人ならば老人に向きそふなるものを採るべし。その他、席の有様、世間の関係等、兎に角聴聞者の如何にもと心に感ずる所をとりて、滑稽洒落等を用ゐべし。

この言葉は、「芸人に上手も下手もなかりけり行く先々の水に合わねば」という格言を想起させるだろう。逍遙は『話術新論』について「実施を專一にして説明ありしは、思ふに本篇の目的にも叶ひ、世を益する事多かるべきか」と評価したが、現場を蔑ろにし、政治

幾分か形容潤飾を加へざるを得ず」と説く。もちろん、その際にも「成るべく広く用ゐられて分りにくからざるものを撰びて用ゐるべきであり、「やたらに六つかしき語を用ゐてひとりよろこぶは、話術の本旨」ではなく、「畢竟話術の形容は、聴聞者の感覚を強よむるために用ゐる訳なれば、実際正物か世になくとも、聴聞者の心に感ずるものならば可なり」と、ここでも笑面の主張はつとめて現場主義的であるが、それはさて置き、話の地の文には平語を運用すべきであるとの見解を示した笑面は、登場人物の言葉つまり科白についても、次のように論じている。

大体話の地は平語を以てすべしといへども、話中の人の言語は必しも平語と限ることあたはず。素と人の言語は、其の人物をあらはすに最も密着の関係を有するものなれば、其の人物をあらはすに必要な丈の言語は用ゐざるべからず。即ち其人の用ゐべき語を使ふべし。

的な関心のみで議論が一人歩きしてしまいがちな演劇・演芸改良運動とは異なり、『話術新論』が独自の価値を有しているのは、理論を提唱しながらも、つねに講談や落語が演じられる場を志向するという、笑面のこのような姿勢ゆえにはかならない。

さて、駆け足で第六から第十二までの改良案を確認してきたが、先に述べた江戸明治期の講談や落語をめぐる言説を考慮に入れば、笑面の提言のなかでもとりわけ重要だと思われるのが、第一の「話の地は平語を以てし、人の言語は其の人相当の語を以てすべし」と、第二の「言語を修整し適宜の形容潤飾を加ふべし」だろう。

笑面によれば、「話術の地の語は貴賤の別なきものを取るべしとなす也。是れ平語といひたる語の意味の一なり」といい、さらに平語とは「只に貴賤の別なき語といふ意味のみならず、平々凡々の人にも分りやすき」「通俗の語」であるという。ただし、第二の改良案で述べられているように、話術と称して美術を志向するからには、日常の「俗談平話」と同等であってはならず、「美術的感情」を喚起させるために、地の文には「時々

これは、講談や落語の地の文と科白の質のちがいで、自覚的に言及した初めての例である。

地 演者Pの聴衆Qに対する発話 P↓Q
 独白 登場人物Xの発話 P(X)↓Q
 対話 登場人物XのYに対する発話 P(X↓Y)↓Q。

野村雅昭の発話分類を援用するまでもなく、表現形態としての落語が基本的には演者の地と登場人物の科白（独白・対話）の、いわば二重構造をもっていることは周知の事実だろう。演者による地の文で採用されるべき言葉と、登場人物の科白において使用されるべき言葉の差異という、いまや自明の理である対照関係を、いちはやく自覚的に峻別してみせたのが、笑面だったのである。もとより、これも逍遙の「俗言をもて物語の詞（物語中に現はれたる人物の言語をいふ）を写すは妨害なし。但し地の文にいたりては（我国の俗言に一大改良の行はれざるあひだは）俗言をもて写すべからず」（『小説神髓』）という考え方の受け売りにはか

ならない。とはいえ、この時期に、話術における地の文と科白を相関関係として捉え、それを実践的な技術論として提供できたのは、笑面においてほかにはいなかったのである。

江戸期の落語や講談をめぐる言説では、中川喜雲『私可多咄』（寛文11年）が「あるひは都人とかこち、あるひは鄙人をつくる。（中略）さればわかちめあざやかならねば、しかたはなしになんしける」と、登場人物を的確に演じ分けるために、しかた〓身振りをまじえる必要性を説き、石川流舟作・菱川師宣画『正直咄大鑑』（貞享4年）は、演出の技術について「それはなしは、沓かおち、式か弁説、三かしかた」と、話の面白さを結びで収斂させる技法〓おちとともに、巧みな話術〓弁説と、豊かな演技〓しかたの出来不出来によって、その可笑しみは左右される、とのすぐれた見解を示している。また、講談の読み方を指南した松寿軒『本読素人講釈』（天保6年）は、世話種の端物では、「はなしをするやうに、しかたをおもにして」、「田舎ものは、いなか詞をまね、又女はいかにもおんならしく」と、

をあらはす様に演ずること、実に人物をあらはすに於て大切此の上もなき事也。話術家たる者、深かく注意すべし。

笑面は、話者／登場人物、地の文／科白という二項関係に、平語／其の人相当の語という二分法を適用することで、話者の地の文と登場人物の科白との対照関係を顕在化させることに成功した。このことをもって直ちに、笑面は、それぞれの登場人物が科白を発することによって、ほかの登場人物との関係を築くとともに、その対話という関係によって個々の登場人物の精神〓内面を描き出していくという方法を獲得したのである、とまで断言できない。だが、少なくとも、『話術新論』によって初めて話者／登場人物、地の文／科白という二分法が見出され、二分化された両者をどのように運用すべきか、という問題に目が向けられた、とはいえるだろう。と同時に、登場人物の内面をいかに表出するのか、という方法もまた模索され始めたのである。

はなし〓落語のように演じ分けることを推奨している。とはいえ、このような江戸期の言説では、話者による地の文と登場人物の科白に使われる言葉の異質性については、まったく意識されていない。

たしかに、登場人物の科白だけに注目してみれば、「力士はつよく、俳優はよはく、男は男らしく、女は女らしく」と人物の属性に相応しい言葉を用いるべきであるとする笑面の主張は、「田舎ものは、いなか詞をまね、又女はいかにもおんならしく」という『本読素人講釈』の認識とさほど変わらない。しかし、『話術新論』が江戸期の言説と決定的に異なるのは、「総じて美術といふものは、必しも尽く真に迫れるを取るとは限らず。大件事物の精神を写せば、枝葉の事は差のみ真に追らずとも美妙の感覚を惹起すに足るものなり」という不徹底性を容認しつつ、精神〓内面を写し出すという方法論を提供してみせたことだろう。

総て話中の人の言語を述ふる時は、話術家自身が其の人となりたる心にて、よく其の人の精神

3、三遊亭円朝と『話術新論』

演者を編年体的に羅列する通史とは異なり、「落語の改良すべきかど〜」を理論として構築し、それを伝統的な話芸の世界に提供しようとした『話術新論』には、具体的な講談師や落語家の名前はほとんど出てこない。ところが、特別に或る一人の落語家の名前だけがよく登場する。そう、それが三遊亭円朝である。逍遙の旅日記「再遊京浪花」にも、7月23日の夜の出来事として、「笑面迫られて続話一席を演ず 予ははじめて笑面の話をきけり 世評子をあざむかず 女のこは色といひ 悪婆の様子といひ 総て円朝を得たる者なり」と記されている。前田愛が指摘するように、「円朝張りの続きものを演ずることができた土子文学士の落語改良論は、当然のことながら円朝の芸風がその規範に求められていた。」のである。

同時代の講談師や落語家のなかで、円朝ほど回想や見聞などの同時代資料が豊富に残されている演者はいない。とはいっても、『話術新論』ほどその芸を具体

的かつ論理的に分析した言説はないといってもよいだろう。当時において、例外的に話術の理論を構築することが可能であった笑面、その笑面によって捉えられた円朝とは、いったいどのような芸の持ち主であったのだろうか。『話術新論』の行文を辿ることで、円朝の高座振りを検証するとともに、笑面の理論と円朝の芸との関わりについても見ておこう。

笑面が教えてくれる円朝の高座の様子は、そのいずれもが非常に興味深い。たとえば「円朝の如きは、中々に甘き事をいひ、知らずく本題へ引入るゝ事あり」と、マクラから本題への移行が上手く、気がついたら噺の世界へと引き込まれているという証言などは、笑面ならではの視点で、ほかに例のない指摘だろう。とはいえ、紙幅の都合上、そのすべてについて言及することはできないので、ここでは、話術における話者／登場人物、地の文／科白という二分法を初めて自覚的に説き明かした『話術新論』であればこそ、円朝が話者による地の文と登場人物による科白に、どのような工夫を凝らしていたのかに注目してみよう。

巧拙に関するもの」と主張する。逍遙が「嗚呼古今の大家、此論を破るべき言葉はなきか」と口惜しがるように、音調は話術の「小説に優れる点」であり、円朝はその「音調」を極めて巧みに使い分けたという。

また、改良案の第四「言語と共に適宜半身の動作を加ふべし」においても、笑面は円朝の高座姿を次のように伝えている。

誠に円朝の話を眼を閉ちて聞くと円朝を見ながら聞とひきくらべなば、動作の必要あるをしらん。

笑面によれば、「事件と人物とを美術的に口述」するためには、「言語の修整、音調のみにては不充分」であるという。「話は聞くのみにあらず、多少話術家の身振りを見て面白味を覚ゆる」ものなれば、「言語と共に身振りをなし、聴聞者の感覚を強め」なくてはいけない。そのための動作とは、「話中の人の身体、手足、顔面等の作用はもとより、自然の事物の形容模様などを、一寸手先きにて示す等に至る迄で含蓄する」ため、身

円朝の話の面白き所は、第一に人の言語の音調巧みなる所にありといふも不可なからん。

改良案の第三「言語の音調に注意し一調子に流れざるを要す」において、笑面は「人物をあらはすには、人の言語を以て第一となす」と、登場人物を演じ分ける上で最も肝心なのは、その人物に相応しい言葉を使用することであるといいつつ、「話中の人の言語に至りては、音調の大切なること此の上なかるべし」、「おなじ言語にても、其のいひかた音調にて人物に大差あるは、読者が日常の実験によりても明かならん」と、音調によっては描き出される人物にも大きな差が出ると論じている。さらに、登場人物の科白だけでなく、話者の地の文においても「事件の如何によりて夫れ相応なる音調に口述し、抑揚波瀾を生ずる様に注意すべし」と、音調がいかに重要であるかを述べ、「誰がはなしても筋はおなじなれども、下手が演ずるものと上手が演ずる者とは、音調の如何によりて面白味に大差あるなり」と、話術の出来不出来については「第一に音調の

振りではなく「広く動作とはいへる也」と補足しつつ、「ひとしくたゞ物いふのみにて動作なくば、如何に音調に巧なりとも、聴聞者の感覚薄すからん」、「動作の巧拙により人物をあらはすの巧拙ありといふべし」と、話者の地の文においても、登場人物の科白においても、音調とともに動作が大切であると説いている。そして、円朝はその「動作」にも巧妙であったという。

嘯月生の「三寸の舌先にて、百人百種の人物を表わしもつて聴者を感じせしめし¹⁰⁾」や、山本笑月が「話中の人物がごとごとくその舌端に活躍して、一々その人を見るが如く息をつけぬ面白さ¹¹⁾」であったという円朝話芸の秘訣、つまり登場人物を演じ分けることにかに優れていたのかについて、笑面はその印象を記述するだけではなく、「言語」や「音調」、「動作」といった視点から観察し、論理的に説明していくのである。さらに笑面は、話者の地の文についても次のように語っている。

円朝の話聞ききたる者は、其の語の使ひかた整ひ居るに驚かざるはなし。之を速記すれば、兎

に角く自然に文をなすに感ぜざるはあらず。己は円朝の話を以て尽く服すべきものとなすにはあらねど、今落語家中はいふに及ばず講談師中に至るまで、地語の整ひ居るは円朝を以て第一とすべし。

地の文は「平語」を、科白は「其の人相当の語」を使用すべきであると、話者の言葉と登場人物の言葉を峻別し、では、平語とはなんたるかといえ、¹¹「貴賤の別なき」、「平々凡々の人にも分かりやすき」言葉であるというのが、笑面の論じるところであった。また、平語でありながらも時と場合によっては、語勢に変化を与えるために、重言を用いないなどの「修整」を加え、「美術的の感情」を喚起させるために、「適宜の形容潤飾」を施す工夫が必要であるともいう。このような笑面の主張にもっとも適っていたのが、円朝の話術だったのである。

地の文における「ゲス」や「ナカ」の使用を「此の中にも、「ゲス」「ナカ」ノ両語は、今日の落語家が最ついでには、これまでも詳しく論じたことがあるので¹⁴、ここではその要点だけを掻い摘んで記しておこう。それは、地の文では「です・ます」という文末の敬体表現に代表される上品な東京語を使用するとともに、優れた演技力によって登場人物を演じ分けることで、話者と登場人物、地の文と科白の棲み分けを明確にし、話者の位相とともに個々の登場人物や彼らの作品世界の客観性までも担保するというものであった。岡鬼太郎によれば、こうした円朝の話芸は「兎に角話し方が新しかつた」という。それに比べて、同時代の四代目桂文楽や初代春錦亭柳桜は、地の文にも「ゲス」「ガス」「ナカ」を用いることで、「愛嬌のある、ノンビリしたる、聴いてゐて気の詰まらない続き噺」と評された。だが、この文楽や柳桜の話芸こそが「真の寄席の噺」で、円朝の話芸は「却つて邪道のやうに、江戸通達からは云はれても居た¹⁵」のである。

この鬼太郎の証言から明らかになるのは、円朝以前には、話者と登場人物の言葉を峻別する方法論はまだ芽生えていなかったということである。話者／登場人

も多く使ふ語にして、最も野卑に聞こゆるなり」と禁じた際、笑面の脳裡にあったのは円朝の話術であったにちがいない。なぜならそれは、鈴木古鶴の「円朝は高座において使うことはも「なかと申して」でがす」で「げす」などというような下卑たことは、噺の中に出て来る下等な人物のほかにはいつさい用いなかった¹²」という指摘とも相通じるからである。また、話術と称して、それを美術のなかに位置づけるためには、「よく場合を考へ、言語に注意し、之を速記すれば自から句をなし章を作り、ほどよき言文一致体の文として読み得らるべき様に口述すべきなり」と説いた時、笑面が想起したのもやはり円朝の話術であったにちがいない。なぜなら、口演を速記するだけで、たちどころに言文一致の文章にも置換可能なほど洗練された地の文とは、正岡子規の「話そのまゝの筆記をして日本の文学となし¹³」という円朝評とも軌を一にするからである。

このように、笑面はみずからの理論を円朝の話術によって裏づけた。あるいは、円朝の話術を規範として理論を構築した、というべきだろうか。円朝の話芸に物、地の文／科白、平語／其の人相当の語という二分法は、円朝によって発見され、実現されることとなったのだ。笑面が、話術における地の文と科白を相関関係として捉え、それを実践的な技術論として提供することができたのは、逍遙の理論と円朝の実践があったからにほかならない。たまたま笑面がその両者を関係づけたことで『話術新論』は生まれたという偶然性と、結局は笑面によってしか関係づけられなかったという必然性。話術という概念を創出し、それを美術Ⅱ芸術の言説によって意義づけること、しかもそれをできるだけ実践的に行うことが、いかに例外的なことであつたのかは既に述べたが、それを促したのは、いうまでもなく、『小説神髓』を中心とした逍遙の理論であり、『怪談牡丹燈籠』などによって示された円朝の実践であつた。両者を重ね合わせることで、笑面は『話術新論』を書き上げたのである。

明治大正期の「文壇名物男」として知られた坂本紅蓮洞は、読売新聞の連載記事「文壇垣覗き（十四）哲学の流行」で『話術新論』について、「猶同氏には話術新論といふ著ありて大に落語の神髓を鼓吹したが此亦大に世の喝采を博した¹⁶」と記している。紅蓮洞がどのような理由から「大に世の喝采を博した」と判断したのかは分からないが、残念ながら講談師や落語家が、笑面が『話術新論』で展開した理論や技術論を参考にした可能性は、ほとんどない。それは、『話術新論』の成否というよりも、当時の講談や落語をめぐる言説が自立した言説空間を構築できていなかったことに、その要因があるのではないだろうか。『話術新論』を受け入れるだけの環境がまだ整っていなかったのである。

『話術新論』以降も、関根黙庵『講談落語今昔譚』をはじめ、講談史や落語史に類する書物は数多く刊行されているが、表現行為としての落語そのものを論じたものは驚くほど少ない。立川談志『現代落語論——笑

わないで下さい』（三一書房、昭和45年）、桂米朝『落語と私』（ポプラ社、昭和50年）といった演者自身の手になるものや、矢野誠一『落語』（三一書房、昭和45年）などがあるくらいだろうか。演者やその経歴、寄席という場、演目の種類や特徴に拘泥することなく、「話術」という包括的なジャンルを新たに設定するとともに、話術について語るための用語や理論、方法を提供した土子笑面『話術新論』は、江戸期の講談や落語をめぐる言説とは一線を画した、いやそれどころか、同時代やそれ以降の成果からも孤絶した、離れ業のごとき話術論だったのである。

— 注釈 —

- 1 当時は「講談」「落語」よりも、「講釈」「おとしばなし」「人情ばなし」という言葉がよく使われていたが、本項では土子笑面『話術新論——一名講談落語の論』の書名に合わせて、「講談」「落語」を使用する。
- 2 土子笑面の経歴については、『大正過去帳物故人名辞典』（東京美術、昭和48年）などを参照。
- 3 本稿における『話術新論——一名講談落語の論』の引用は、加藤周一、前田愛校注『日本近代思想大系16 文体』（岩波書店、平成元年）に拠る。
- 4 『坪内逍遙研究資料1』（新樹社、昭和44年）。
- 5 前田愛『話術新論——一名講談落語の論』の位置（『暉峻康隆、興津要、榎本滋民編『口演速記明治大正落語集成』第六卷、「月報」、講談社、昭和55年）。
- 6 山本芳明「解題」（前掲『日本近代思想大系16 文体』）。
- 7 渡辺慎治編『現代実業家月旦 天才乎人才乎』（東京堂、明治41年）。
- 8 野村雅昭『落語の言語学』（平凡社、平成6年）。
- 9 前田愛『話術新論——一名講談落語の論』の位置（『暉峻康隆、興津要、榎本滋民編『口演速記明治大正落語集成』第六卷、「月報」、講談社、昭和55年）。
- 10 嘯月生「故三遊亭円朝」（『文芸倶楽部』明治33年9月）。
- 11 山本笑月『明治世相百話』（有峰書店、昭和46年）。
- 12 鈴木古鶴『円朝遺聞』（鈴木行三編『円朝全集』卷十三、春陽堂、昭和3年）。
- 13 正岡子規『落語連相撲』（『筆まか勢』、明治22年）。

- 14 拙論「長編人情噺時代の話法——円朝・燕枝・柳桜——」（『立教大学日本文学』第126号、令和3年）。
- 15 岡鬼太郎「あつま唄」（南人社、大正7年）。
- 16 紅蓮洞「文壇垣覗き（十四）哲学の流行」（『読売新聞』明治41年7月31日朝刊）。

— 付記 —

本稿は、拙論「理想としての円朝——土子笑面『話術新論』から見た円朝の姿」（博士論文『三遊亭円朝と落語の「近代」』、立教大学、平成23年）、及び第49回芸能史研究会大会における研究発表「土子笑面『話術新論』と三遊亭円朝」（平成24年、同志社女子大学）を大幅に加筆修正したものである。

研究ノート

パリ・オペラ座と「多様性」:

『優雅なインドの国々』の新演出における

「krump」の導入を巡って

越智雄磨

はじめに: 研究の背景と問い

パリ・オペラ座は、ルイ14世治世下の王立舞踊アカデミーの設立(1661)及び、王立音楽アカデミーの設立(1669)にその起源を求めることができる。フランスの王政及び宮廷文化に端を発するこの組織は、民営化された時代を挟みながらも、現代にまでその豪華絢爛な文化の名残を伝えている。しかし、2021年1月にパリ・オペラ座が発行した『パリ・オペラ座の多様性に関するレポート』¹⁾(以後『レポート』と略記)はそれまでのオペラ座の歴史に対して批判を呈する異色のレポートであった。歴史家パップ・ンディアイ(Pape Ndiaye: 1965-)を筆頭筆者とする同『レポート』

では、ポスト・コロニアリズムの観点からパリ・オペラ座の運営方針や演目のプログラム編成、ダンサーの構成、附属学校のあり方に関して批判的な見解を示し、同組織が今後向き合うべき課題を提示している。パリ・オペラ座がこのレポートを刊行した背景には、フランスの社会が多くの国や文化圏からの移民で構成される多様性を擁しているにもかかわらず、パリ・オペラ座は、白人のダンサーや職員が多数を占める組織であり、社会の多様性を表象する機能や能力を欠いているという自己反省が存在している。創設以来、フランスの封建的社会的価値観を色濃く残存させてきたパリ・オペラ

座にこのような自己反省、変化の兆しが現れた一つの要因は、レポートの冒頭でも言及されているようにブック・ライブズ・マター運動の世界的波及に認めることができる³⁾。この運動は、世界史における奴隷制やコロナリズムの影響は過去のものではなく、未だ終わりを見ていない問題であることを明らかにしており、米国を起点に世界各地へ広まった反人種差別運動の波は海を越えてパリ・オペラ座にまで到達した。オペラやバレエ界の中心であるこの組織のマジヨリティは言うまでもなく白人であるが、その白人側からも歴史的に規定された自らの立ち位置に対する問い直しが始まったのである⁴⁾。

この研究ノートの目的は、ポスト・コロナリズムという思想がパリ・オペラ座にいかなる影響を与え、同組織がいかなる課題を認識し、具体的にどのような取り組みを行なっているのかを明らかにするための端緒を作ることにある。また、その取り組みはどの程度成功していると言えるのか、あるいは、さらなる課題は存在するのかを検討したい。

ここでは、『レポート』が執筆されることになった経緯を確認しておきたい。2020年7月にパリ・オペラ座総裁の交代が行われた。前任者のステファン・リヌナーを引き継ぎ、新総裁に就任したアレクサンダー・ネーフは「我々の義務は、我々の世界に存在する多様性を舞台の上に表象することである」とその義務を明確にし⁵⁾、就任2ヶ月後の2020年9月に歴史家パップ・ンディアイとパリ・オペラ座で法務を担当する職員コンスタンス・リヴィエールに『レポート』の執筆を委任した⁶⁾。

ネーフの決定で注目に値するのは、レポートの筆頭執筆者としてパップ・ンディアイを指名したことである⁷⁾。ンディアイは1965年にフランスに留学していたセネガル人の父とフランス人女性の子として生を受けたムラート（混血児）の研究者であるが、後にもみるように白人中心と言ってよい組織であるパリ・オペラ座に関するレポートの筆者に人種的マイノリティに位置づけられる人物が任命されること自体、目を引く出来事である。

本研究ノートは主に資料紹介と事例紹介の2つのパートから成る。まずはじめに行うのが、先述したパリ・オペラ座が発行した『パリ・オペラ座の多様性に関するレポート』（2021）の紹介である。このレポートが書かれた背景およびパリ・オペラ座が何を問題視し、何を変革しようとしているのかを紹介する。第2に、実際に「多様性」を取り込もうとするパリ・オペラ座がどのような作品を製作したのか、『レポート』の刊行年からは遡ることになるが、パリ・オペラ座がアフリカ系黒人振付家を起用した初の例とされる『優雅なインドの国々』（2017, 2019）⁴⁾を事例として紹介する。とりわけ、ストリート・ダンスである「krump」を取り入れた演出に注目しながら、その課題と達成点を確認したい。

一 『パリ・オペラ座の多様性に関するレポート』（2021）について

フランスにおいて、ンディアイはどのような評価を得ている人物なのか。まず、ンディアイの研究者としての経歴を見てみたい。1986年にサン＝クルー高等師範学校に入学し、経営史を専攻した。1991年から1996年までアメリカに留学し、1998年にはフランス社会科学高等研究院(Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales : EHESS)に博士論文を提出後、同学院の准教授に着任した。さらに2012年にパリ政治学院教授に着任し、2021年まで教鞭を執った⁸⁾。

ンディアイの活動は研究・教育にとどまらず、政治的活動を行うアクティヴィストとしての顔も持つ。EHESS. 在職中にンディアイは、パトリック・ロゼスらと共にフランスにおける多様性促進行動サークル(Circle of Action for the Promotion of Diversity in France : CAPDIV)を共同設立し、翌年の2005年には「フランス黒人団体代表委員会(CRAN)」を共同設立した。同団体が設立された2005年はパリ郊外のクリシー＝ス＝ボワで移民による大規模な暴動が起こった年であり⁹⁾、フランス社

会における人種差別が大きな問題として認識された年でもあった。この頃からンディアイは、元来の専門である経営史から黒人の歴史や黒人の権利に関連する研究や活動に軸足を移しているようである。2008年にはフランスにおけるブラック・スタディーズ（黒人研究）の草分けとなる著書『黒人の条件―フランスのマイノリティに関する試論』を書き、翌2009年には『アメリカ黒人の歴史』を上梓した。ンディアイは2019年のオルセー美術館における「黒人モデル」¹⁰展にも協力している。このように政治や歴史だけではなく人種的マイノリティの表象に関する研究を行い、黒人の権利を求める政治的活動も旺盛に行っていたンディアイに「多様性」を主題とする『レポート』執筆の白羽の矢が立ったのは当然の帰結だったとも言える¹¹。そして、『レポート』の執筆者としてンディアイを指名することは、パリ・オペラ座がフランスにおけるブラック・スタディーズの成果を取り入れ、人種差別の撤廃に並ならぬ意欲を示したことを意味する。『レポート』の目的は「イントロダクション」において以下のようにまとめられている。

二 オペラとバレエにおけるコロニアリズム..

「オリエント」と「均質性」の表象

『レポート』は、先に述べたイントロダクションに続いて、一章「歴史と伝統…オペラ、バレエと『他者』の表象」、二章「多様性、オペラ座における巨大な不在」、三章「開放性と多様性のための人事方針」と続き、結論に至る。各章で、ブラック・スタディーズ、ポスト・コロニアリズム等の観点からパリ・オペラ座の歴史を批判的に見直し、改善案を提示するという形式が取られている。後に『優雅なインドの国々』を具体的対象として紹介、考察する本研究ノートにおいてとりわけ重要なのは一章である。

一章の「歴史と伝統…オペラ、バレエと『他者』の表象」では、17世紀にイタリアで生まれ18世紀、19世紀にヨーロッパで顕著な発展を遂げたオペラやバレエの歴史がヨーロッパ外部の地域に対する「植民地化」という思想や行為に結びついてきたことが指摘される。言い換えれば、オペラは非ヨーロッパの「他者」と「他所」を支配するヨーロッパの白人男性の視点に基づいて創作され

我々のミッションは、芸術的の制度の中に社会的問いを取り込む余地を作ろうとすることではない。むしろ、この組織を開放し、舞台上でより適切に多様性を表象し、現代の世界において上演するレパトリーとそれがもたらす反響について考察し、その意味と可能性の変革を促すことを目的としている。そして、差別全般や人種差別的な発言が禁止されるように、全世界的に変わりつつある人事方針の模範であることを望んでいる¹²。

パリ・オペラ座は世界的な人種差別撤廃の流れの中で、その新たな社会的使命を自覚し、変わろうとしていることが『レポート』の宣言から読み取ることができる。「もし社会の中で存在感を示したいのなら、動かないままでいることはできないし、革新を拒絶することはできない」¹³と総裁ネーフは述べ、パリ・オペラ座の新しい時代に向けての変革の意思を明確に示した。

てきたということである。『レポート』においてこうした植民地主義的なオペラ作品の例として挙げられるのは、トルコ、ペルー、ペルシア、アメリカといった国や地域が舞台となる『優雅なインドの国々』（1735）、アメリカ人女性やインド人女性などが主役として登場する『アリス…ゴルコンダの女王』（1766）、オーリッドのイフィジェニー（1774）、『セミラミス』（1802）、『レ・バヤデル』（1810）、『アラジンと魔法のランプ』（1822）、『アフリカの女』（1865）、『アイーダ』（1871）である。これらの作品に見られる非ヨーロッパ圏の女性表象について、『レポート』はフローベールの記述を引用しながら次のようにまとめている。

バヤデル（インドの舞姫）、東洋の全ての女性がバヤデルなのである。この言葉は強力で遠くへ向かう想像力を掻き立てる。民族的で、幻想的で、官能的でそれ自体、幻想化された東洋の要素である¹⁴。

こうした見解から、18世紀、19世紀のオペラにおいて、非ヨーロッパ圏の国々の特異性や地域性は捨象され、東洋／オリエントとして大雑把に把握されてきたことが理解される。幻想としての東洋、オリエントは言葉、衣装、舞台美術、化粧など様々な面から表象されてきた。その際に起こる問題は、有色人種に対する戯画的、侮蔑的な意味づけや典型的なイメージの押し付けが生じることにある。有色人種の女性は、娼婦、愛人、孤児として描かれることが多く、有色人種の男性は滑稽で、間抜けで、臆病な者として描かれる傾向が多く見られ、「オリエンタリズム」を内包する芸術作品においては、白人男性の有色人種に対する優位性が示されている例が目立つ。『オリエンタリズム』で知られるエドワード・サイードが「オリエントとは、むしろヨーロッパ人の頭のなかでつくり出されたものであり、古来、ロマンスやエキゾチックな生き物、纏綿たる心象や風景、珍しい体験などの舞台であった」¹⁵と述べる時の「オリエント」がまさにオペラにおいて表象されてきたと言えるだろう。そこには、東洋に対して西洋を優位とする西洋中心な見方が既に織

範を温存しているパリ・オペラ座の状況は、ミステイ・コープランド (Misty Copeland : 1982) やアロンゾ・キング (Alonzo King : 1952) といった有色人種のダンサーや振付家が活躍しているアメリカのバレエの状況と比較して、遅れていることを『レポート』は批判的に指摘している。他方、数は多くないものの、多様な人種のダンサーをパリ・オペラ座の舞台に立たせた具体的事例としてカロリン・カールソン (Carlyn Carson : 1942) やベンジャミン・ミルピエ (Benjamin Millepied : 1977) などの過去の芸術監督の実績を挙げ、評価している。

パリ・オペラ座バレエの団員の人種構成に目を向けると、2019年時点で正規のダンサーが158名在籍しているが、その内78名が女性ダンサーであり、さらにその内2名のみが黒人のダンサーである。アジア系のダンサーは、韓国出身のサエ・ユン・パーク、香港出身のチュン・ウィング・ラム、ニュージーランド人の父と日本人の母を持つオニール・八菜の3名のみである¹⁷。またパリ・オペラ座附属学校に目を向けると、現在、有色人種の教

り込まれており、この観点に基づいてサイードは『アイーダ』についての批判的論考も執筆している¹⁶。

他方、ダンスにおいては「白いバレエ (ballet blanche)」の伝統が存在してきた。『レポート』によれば、1754年のパリ・オペラ座附属ダンス学校の設立以来、バレエが表象する身体は「王の身体」として捉えられ、その身体は純粋性と完全性に自らの存在意義を認めてきた。それゆえに、バレエを構成する身体は均質であることが求められたという。1832年に上演された『ラ・シルフィード』の大当たりが、ロマンティックバレエのカノンとして「白いバレエ」を決定的なものとした。第二幕のダンスの見せ場である「白いバレエ」において、女性ダンサーたちが身につけた白いチュチュとポワント技法は、軽さや上昇といった動きの質や、かよわさや純粋性といった概念を女性性と結び付けた表象を生み出すことに寄与した。

こうしたバレエが持つ典型的なイメージや均質性は、20世紀後半以後、定期的の問題化されてきた。しかし、肌の色に関しては白さという均質性が規範として今なお強固に維持されている。こうした身体を巡る伝統的規

員は在籍しておらず、有色人種の生徒はごく少数のみ在籍している。現在のところ、パリ・オペラ座バレエの団員は、附属学校から入団した者が大部分を占め、外部からの入団人数は少ない。『レポート』は、その門戸を幅広く開くことが構成メンバーの身体的多様性を獲得するための第一歩なのではないかと提案している。

三 古典的レバートリーをどう扱うべきかー 批判的距離を持った演出

以上に見てきた通り、『レポート』は、オペラやバレエに見られるステレオタイプや規範が18世紀から19世紀にかけて確立されてきたことを確認し、問題化する。その背後にあるものは、コロニアリズム、帝国主義、オリエンタリズムなどの旧来的で支配的なシステムであり、世界観である。そして、「オペラとダンスの遺産をできるだけ多くの人に届ける」ことを一つのミッションとして掲げるパリ・オペラ座にとって、旧来的な価値観に基づい

て製作されたオペラやバレエのレパトリーを上演する際に、乗り越えるべき一つの矛盾、倫理的課題が生じる。なぜならば「遺産」である「19世紀のオペラを現代の私たちの目のふりにかけるならば、その大部分はおそらく様々な度合いで人種差別的、分類主義的、性差別主義的な要素を含む」¹⁸からである。具体的な作品例として『レポート』は、オペラにおいては『蝶々夫人』、『トゥーランドット』、『オセロ』、バレエにおいては『くるみ割り人形』、『ラ・バヤデル』、『ライモンダ』を挙げ、これらの作品を上演する前には、演出家や振付家だけでなく、実演家（ダンサー、歌手、音楽家）、外部の人々（オペラの専門家、歴史家、人類学者など）を含むリサーチを先行して行うべきだと提案している。パリ・オペラ座は、差別的構造を反復するレパトリー作品を無批判に上演することをもはや許されない状況に置かれていると言える。

仮に古典的レパトリー作品を上演するのであれば、取りうる解決策は、作品に見られる差別的表現に修正を加えるか、新たな演出を通じて再演することになるだろう。前者に関する例を挙げるならば、現在、パリ・オペラ座が確認した上で、『レポート』はパリ・オペラ座が非白人の人物によって書かれた台本も演出もプログラムしていないことを批判しつつ、多様な出自を持つアーティストに演出や振付を依頼することを提案している。その観点から見ると、ストリート・ダンスのカンパニーを率いる黒人女性振付家ビントウ・デンブレ（Bintou Dembélé : 1975-）に振付を依頼した『優雅なインドの国々』（2017、2019）は画期的な事例だったと言えるだろう。

四 『優雅なインドの国々』について

四一 原作台本にみられるコロニアリズムの特徴
『優雅なインドの国々』の初演は1735年にパレ・ロワイヤルで王立音楽アカデミーの主催により行われた。作曲はジャン＝フィリップ・ラモー（Jean-Philippe Rameau : 1683-1764）が担当し、ルイ・フェ

ラ座で『魔笛』が上演される際には「なぜなら黒人は醜いから」という歌詞の「黒人」が「奴隷」に置き換えられており、バンジャマン・ミルピエは『ラ・バヤデル』で使用されていた「黒人たちのダンス（danse de nigrillon）」というパートの名称を「子供たちのダンス」へと変更した。

後者の再演という選択をとる場合、『レポート』は、演出家David Bobe（David Bobe : 1978-）の次の言葉を引用し、再演出時に、古典的レパトリー作品に批判的距離をもって再解釈することの重要性を説く。

ステレオタイプはあらゆるレパトリーの中に存在している。しかし演出は（作品解釈に関する）複雑さや距離を観客に提供することができるし、人種差別的なテキストに対して批判的な距離を取りながらそれを観客に了解させることもできる。¹⁹

白人が創作してきたレパトリー作品及びそこに内包されるステレオタイプに批判的距離を取ることの重要性

ズリエ（Louis Fuzelier : 1672-1752）が台本の執筆を担当した。翌年の1736年のパリ・オペラ座での再演時には第四幕「野蛮人たち（Les sauvages）」が追加され、四幕構成となり1761年まで断続的に上演された。本作のジャンルは「オペラ・バレエ」とされ、当時の叙情悲劇（tragédie lyrique）と比較すると台本は歌と踊りを見せるための口実という意味合いが強く、娯楽／ディヴェルティスマン（divertissement）として位置づけられる。²⁰ それゆえ、オリエンタリズム的想像力を無意識的に、あるいは無批判に反映しやすいジャンルと言えるかもしれない。作品の構成は、第一幕「寛大なトルコ人」、第二幕「ペルーのインカ人」、第三幕「花々、またはペルシアの祭り」、第四幕「野蛮人たち」（アメリカ）と続く。²¹ タイトルの「インド」は現在のインドを指し示しているわけではなく、非ヨーロッパ圏の広範囲の国や地方を指し示すための言葉として用いられている。²² それぞれの幕では、ヨーロッパ人と非ヨーロッパの国や地域の人々の愛情、敵対、融和といった関係が描かれている。あらずじを概観しよう。

第一幕「寛大なトルコ人」。海賊にさらわれて奴隷となった南仏出身のエミリはトルコ人総督オスマンに言い寄られていた。しかしエミリは本国に恋人ヴァレールがいることを告げ抵抗する。やがて一艘の難破船が打ち上げられる。そこにはエミリの恋人であるヴァレールが奴隷として乗船していた。オスマンは奇跡的に再会した2人を引き離そうとする。しかし、オスマンはヴァレールがかつて自らが捕らえられていた時に親切に対応してくれた主人であったことに気がつき、その恩義に報いるべく2人を解放する。

第二幕「ペルーのインカ人」。スペイン人士官のカルロとペルーの王族ファニーニは密かに愛し合っていた。しかしファニーニを愛する太陽神の司祭であるユスカールがその秘密の關係に気づく。嫉妬したユスカールは征服者であり敵対關係にあるスペイン人を愛するファニーニを非難する。太陽神祭の最中、火山が噴火し、ユスカールはその原因をファニーニの振る舞いに対する神の怒りだと責め、それを鎮めるためにはユスカールと結婚しなければならぬとファニーニに詰め寄る。そこにカルロが兵士を連れて現

軍の長であるアダリオを選ぶ。ダモンとアルヴァールはツイマとアダリオの結婚を祝福し、ヨーロッパ人と野蛮人の平和的共存のための「平和のパイプのダンス」が全員で踊られる。

この4つの幕に共通する主題は愛とされるが、その背景には常にコロニアリズム、あるいはヨーロッパのその他地域に対する支配關係が存在している。第四幕を除いてヨーロッパ人男性にとって他者である「インド」の国々の男性及び女性に対する優位性と都合のよい展開が見られる。この物語において、ヨーロッパ人側から見た敵対者は許してくれるか自滅するかし、「インド」の女性は自分たちに好意を寄せてくれるという幻想が描かれている。またこの作品における女性が娼婦、奴隷などの立場に置かれている点は、『レポート』が指摘していた18世紀のオペラの女性表象の典型に当てはまることを示している。唯一トーンが異なるのは、ヨーロッパ人男性が現地人である女性の心を惹くことはできず、平和のためのダンスを現地住民と共に踊る四幕である。

れ、火山を目覚めさせたのはユスカールだと暴露する。カルロが噴火口に岩を投げ入れると噴火の勢いが増し、流れ出した溶岩にユスカールは飲み込まれる。

第三幕「花々、またはペルシアの祭り」。ペルシャの王子タクマは腹心の友であるアリの女奴隷ツァイルルに想いを寄せている。タクマはツァイルルの心を探るために女性に変装してアリの邸宅の庭園を訪れる。反対に、タクマの女奴隷ファティムはアリに想いを寄せており、やはりアリの心を探るべく男に変装してアリの邸宅の庭園を訪れる。タクマは変装したファティムのことを恋敵と勘違いし、短刀で刺そうとした瞬間、それがファティムであることに気が付いた。最終的に4人の男女は両想いであったことを知り、タクマとアリが互いの奴隷を交換し、愛の勝利を祝うべく花々の祭りを開催する。

第四幕「野蛮人たち」。アメリカの森の中で、フランス人士官ダモンとスペイン人士官アルヴァールは若い女性インディアンのツイマに好意を寄せる。しかし、ダモンは移り気であり、アルヴァールは情熱的すぎる。ツイマは2人のヨーロッパ人ではなく、同じインディア人で、

四―二 第四幕「野蛮人たち」における再解釈

『優雅なインドの国々』は2000年代以降、ブランカ・リが振付を担当した2003年版、シディ・ラルビ・シエルカウイが振付を担当した2016年版など、コンテンポラリーダンスの振付家が創作に関わり再演が行われてきたが、本研究ノートで取り上げる『優雅なインドの国々』(2017, 2019)は、パリ・オペラ座において初めて黒人女性振付家ビントゥ・デンベレを起用している点で他のバージョンと一線を画している。さらに本作は、古典的レパートリーに対する批判的距離を取りながら『レポート』が示した「多様性」の表象という課題に先駆的かつ意識的に取り組んだものと考えられる。

演出を委嘱されたのは、ル・フレノワ国立現代芸術スタジオで造形芸術と映像を学んだ若手アーティストのクレマン・コジトール (Clément Cogitore : 1980-)であり、振付を担当したのがストリート・ダンス出身のダンサー、振付家でカンパニー Raulie を率いるジャントゥ・デンベレだった。本作はもともと6分弱のショートムー

ビーとして2017年に創作され、パリ・オペラ座の映像作品サイト「3e Scène」で公開されていたが²³、パリ・オペラ座350周年記念、オペラ・バステイユ開場30周年にあたる2019年にはフルバージョンのオペラとして創作、上演された。本作は、ニューヨーク・タイムズの2019年のベスト・オペラ・プロダクションの一つに選ばれるなど高い評価を獲得している。

演劇学者クリスチャン・ビエとマリーヌ・ルシヨンの共同執筆による批評によれば、2019年版の演出では一幕の難破船が現代のヨーロッパにたどり着く移民として解釈できるイメージとして表象されており、難民たちが白人の男と女たちによって受け入れられている。彼らは難民たちに薬品を振りかけて消毒し、救命用の毛布で難民たちを包む。このシーンは古典的な愛の物語という解釈から離れた「2010年代的」な演出と評価された²⁴。

資料上の限界から、この作品の全編に渡ってどのような演出が施されていたかをここで明らかにすることはできない。しかし、批評や論考、創作過程を追ったドキュメンタリー映画²⁵から判断するに、最大の見せ場は、フラ

ンスの民主化の決定的な歴史的契機として認知されている1789年の「バステイユ襲撃」にも喻えられた第四幕「野蛮人たち」の「平和のパイプのダンス」のパートであると推測できる²⁶。2017年版の映像作品はこのパートのみを映像化しており、その最大の特徴は、このパートを30人ほどのKrumpholtzのダンサーたちの「バトル」で再現したことにある。

舞台での上演となった2019年版でも、Krumpholtzのダンサーは出演しているが、それ以外にもヴォーギング、ポッピング、グライディング、Bboying、エレクトロといった人種のマイノリティのコミュニティから生まれたダンスを実践しているダンサーたちが参加することになり、より多様な出自を持つダンサーたちが舞台上で共に踊ることとなった。

四一三 ダンスが表象するアイデンティティ… 脱植民地化の身振りとしてのダンス

「ダンスを脱植民地化する振付家 (La chorégraphe qui

décolonise la danse)」と称されるデンベレは、自身の動きを「ダンス」というよりも「ジェスト・マロン (gestes marons) … 黒人奴隷の脱走の身振りの意)」と呼ぶことを好んでいる²⁷。それは、彼女のダンスが、黒人の歴史とアイデンティティに深く結びついていることを示している。

デンベレは1975年にフランスのブレティニールシユル＝オルジュでセネガル人の両親のもとに生まれた。街にはアルジェリア人、ポルトガル人、スペイン人、アンティル諸島の人々など多様な人種と文化が混在していたとインタビューにおいて回想している。しかし、幼少期のデンベレは両親の祖国であるセネガルの文化や母語であるソニケ語にはほとんど関心を抱かぬままに過ごしていた。ダンスに開眼したのは1970年代に視聴したテレビ番組がきっかけだった。アメリカでヒップ・ホップダンスグループが毎回出演する伝説的なテレビ番組『ソウル・トレイン』に影響を受けた番組がフランスでも放映され、そこで見るダンスを模倣しながらヒップ・ホップダンスを開始した。

転機となったのは十代半ばの時に、セネガルに残され

ていた実姉と出会い、セネガルでの暮らしやその土地固有の囃し歌を聞かされたことだった。姉の話と歌が頭から離れなくなったデンベレは2018年に自身の作品『始まりのシンドローム』にこの歌を挿入する場面を創作する。指導者やリーダーを設けない体制で創作されたこの作品は、ダンスやDJ、ラップなど即興的な様々なパフォーマンスから成立しており、その協業の結果生じたのは、出演者たちが舞台上にサークルを形成して各自のパフォーマンスを行うという形態である。この時の経験が、同様にサークルの形態を作り出す『優雅なインドの国々』(2017, 2019)の最終幕を振り付ける際のインスピレーションの源泉になったという。

さらにデンベレが『優雅なインドの国々』を振り付ける前に創作した重要と思われる2つの作品に触れておきたい。19世紀から20世紀にかけてフランスに見られた植民地民族博覧会や人間動物園 (Zoo humain) の歴史から着想した『Z.H』(2013)および、Krumpholtzのダンサーと初めてコラボレートした『STRATES-Quartet』(2016)である。

『Z.H.』はバスカル・ブランシャールとエリック・ドゥルーによるドキュメンタリー映画『人間動物園』²⁸に衝撃を受けたことをきっかけに創作された。黒人のダンサーたちが自らの歴史、舞台の上に立つ理由、そしてそこでの彼らの身振りや彼らが負っている責任について自問するためには黒人の歴史を共有したいと考えたことがこの作品の創作の動機にあった。リサーチにおいては、アフリカの表象について人類学、演劇学の観点から研究するシルヴィ・シャライエ (Sylvie Chalaye) と意見交換を行っていたことも付言しておきたい。

この仕事を振り返り、デンベレは次のように語っている。

ストリートやヒップ・ホップについて語るのではなく、植民地主義の事実について語りたくなりました。私はアンダーグラウンドから出発して、最終的には引き受けるべき苦しみと脆さを扱う形態へと到達したのです。²⁹

様々なメディアを使用するアーティストである。映像作家としてのデビュー作である『天国でも地獄でもなく』(2015) はカンヌ国際映画祭の批評家週間に選出され、GAN Foundation 賞を受賞した。2016年にはコンテンポラリーアートのためのバル・プライズを受賞し、2018年にはリカール財団賞、パリ政治学院賞、マルセル・デュシャン賞を受賞、現在はパリ高等美術学校での教育にも携わっている。パリ・オペラ座が2015年に開始した「Je Scène」はパリ・オペラ座がこれまで関わってこなかった異分野のアーティストとの協業の成果を映像作品としてインターネット配信しており、そのような文脈で、気鋭の映像作家として評価を高めていたコジツールが指名されることになったと考えられる。

当初のコジツールの関心は舞台芸術やバレエに固有のヒエラルキーを破壊することにあった。またそれは、あるタイプの音楽にはそれに適したタイプの身体が結びつけられるというクリシェを破壊することでもある。その延長線上に、ラモーのバロック音楽に対して

メディアを介して流布したポピュラーカルチャーとしてのヒップ・ホップのダンスを真似ることから始まったデンベレのダンスは、時間の経過と共に黒人の歴史とアイデンティティ、植民地主義の歴史を問い直すものへと深化していた。

後者の『STATES-Quartet』についてはダンスと音楽と声の関係を反復的な音楽とダンスを通じて儀式的新しい形態を探求する作品で、この時初めてヒップ・ホップのダンサーだけではなくkrumpのダンサーを招き入れた。この「生に関わる差し迫った怒りから生まれたダンス」³⁰であるヒップ・ホップとkrumpという2つのジャンルのダンサーの呼吸や足音、ジャズやブルースのヴァリエーション、アフリカのポリリズムのポリフォニーを取り入れながらデンベレは身振りを創造した。クレマン・コジツールはこの作品をきっかけとしてデンベレを知り、映画監督のバジル・ドガニス (Basile Doganis) を介してコンタクトを取り、『優雅なインドの国々』をめぐる2人の協業が2016年に始まることになる。

コジツールは先に触れたようにル・フレノア出身の

krumpのダンサーをぶつけるという型破りなアイデアが生まれた。言い換えれば普段は交わることのない異なる文化的コンテクストを衝突させることで起きる文化的慣習の破壊や文化的摩擦を顕現させようとしたと言える。コジツールは次のように述べている。

当初このプロジェクトについて、異なる世界を接続するのが自分の役割であるということを理解しました。その世界とは、おそらく通常ではオペラが会うことのないものであり、距離を持ったアウトサイダーの視座からオペラを見ることを可能にするものです。³¹

『優雅なインドの国々』は啓蒙主義時代のヨーロッパのアカデミーにおいて生まれた芸術作品であり、一方、krumpはロサンゼルスゲットーから生まれた草の根的なダンスの実践である。この両者は一見交わらないようだが、コロナリズムという歴史的、概念的枠組みの中では一続きの出来事と捉えることも可能である。18世紀のヨーロッパのコロナリズムが引き起こした人種差別

による社会的歪みが、『優雅なインドの国々』初演から260年後のアメリカの人種差別にまで影響を及ぼし、krumpというダンスのスタイルを生み出したとも言えるからだ。またコジトールは『優雅なインドの国々』の原作に見られるコリアリズム的特徴から距離を取り、それを無力化する演出を行う上で、第四幕「野蛮人たち」を意識的に扱っていた。

300年前の『優雅なインドの国々』創作当時には必ずしも見えていなかったいくつかのパスペクティヴが「平和のパイプのダンス」という第四幕「野蛮人たち」の一部を成す場面において現れます。ラモーは1725年にモンパルナス近くのコメディ・イタリエンヌでルイジアナからきたネイティヴ・アメリカ人が踊る平和のためのダンスを見ていて、それに影響を受けてクラヴサンがこの場面の曲を書いています。ラモーが見たダンスについて記述したテキストが、当時の雑誌『Mercure de France』に掲載されています。ラモーがコメディ・イタリエンヌで見

剰な暴力を罪に問う裁判が開かれたものの全員が無罪となったことに対して、ロサンゼルスで日頃人種差別に耐えていた移民、有色人種の人々の怒りが爆発した。放火、投石、略奪を伴う大規模な暴動が発生し、警察は武力鎮圧や逮捕で対抗したが、かえって暴動は激化することになる。しかしその中であって暴力に訴えることなく人種差別に対する怒りを表明する手段としてダンスを始めた者たちがいた。そのダンスがkrumpの起源と言われる。コジトールによれば、このダンスは暴動を収める上で作用した警察の権力を無効化すると同時に、被差別者の強力な宣言としても機能した。なぜなら、それは怒りや戦いを代替する象徴的な身振りであって暴力行為ではないため、警察も逮捕などの対抗措置を取ることができないからである。このダンスはやがて特有の身振りとコードを発展させkrumpという呼称を得て、一種の身体的言語となった³⁴。

2019年の舞台版で取り入れられた黒人の間から生まれてきた様々なスタイルのストリート発のダンスもまた、人種差別に対する抵抗運動と共に生まれてきた

たものは、まさにkrumpのバトルのようなものだったと思われるのです³²。

ここでのコジトールの発言の意味をよりよく理解するために、「平和のパイプ」の意味とkrumpというダンス・スタイルが生まれた歴史的背景を確認しておきたい。「平和のパイプ (calumet)」とは、ネイティヴ・アメリカ人が対立する他部族と和睦する際に使用した煙草のパイプのことである。希少な石や羽根で飾られたパイプを使用して煙草を回し飲みすることを通じて、相手を擬似的な親族とみなし、争いを回避する習慣が実際に存在していた。第四幕の「平和のパイプのダンス」はこの習慣を参照して創作されている³³。

一方、krumpは1991年のロサンゼルスで起こった白人警官による黒人殴打事件、いわゆる「ロドニー・キング事件」をきっかけとして生まれたダンスのスタイルとして知られる。当時、スピード違反容疑で4人の白人警官に呼び止められたロドニー・キングが、激しく殴打され重傷を負う事件が起こった。翌年、警官たちの過

ものである。

たとえば、ニューヨークのハーレム地区で発生したヴォーギングは1960年代の終わりから1970年代にかけて起こった「ストーンウォールの反乱」と軌を一にする。これはニューヨークのゲイバー「ストーンウォール・イン」に警察が踏み込み捜査を行った際に、性的マイノリティ、人種のマイノリティとして社会的周縁部に位置づけられた人々が警察権力に抵抗した出来事および、その後続く運動を指している。それと同じ時期に、ヴォーギングはアフリカ系アメリカ人の同性愛者コミュニティを中心に興隆した。

ヒップ・ホップは1980年前後にニューヨークのサウス・ブロンクス地区で生まれた。マンハッタンの都市開発の進行によってアフリカ系アメリカ人やプエルトリコ人が周縁地域のサウス・ブロンクスに転居した結果、放火、麻薬密売、強盗、ギャングの抗争などが日々起こるアメリカで最悪の治安と言われるエリアとなった。しかし、その無法地帯での鬱屈したエネルギーを争いや暴力に利用するのではなく、ダンスやラップ、

グラフィティなどの表現に転化したことからヒップ・ホップが生まれる。フランスにおいては、ヒップ・ホップは1983年に起こった社会運動「平等と反人種差別のための行進」の後に普及、発展してきたと言われる。1990年代には先に見たようにロサンゼルスのカンパニー・キング事件を機に「krump」が生まれ、2005年にはパリ郊外のクリシー＝ス＝ボワの暴動と同時期にフランス発のストリート・ダンスとして知られるエレクトロが生まれた。この暴動は警官に追われた北アフリカ出身の2人の少年が死亡した事件をきっかけに起こっている。

デンベレが指摘するように、右に挙げたストリート・ダンスは、およそ10年周期で人種差別に対する抵抗運動と関連しながら、被差別者や社会の周縁におかれたマイノリティの人々の中から生まれてきた。そのダンスは抑圧や暴力に対する抵抗であり、自らの存在を表明するための政治的身振りでもある。その被差別者の身体は、公共空間から排除されてきた身体、あるいは公共空間において不可視にされてきた身体と規定することがで

れば、フランス革命の狼煙が上がった350年前のバステューユ牢獄襲撃事件を想起した者もいた³⁶。

五 結論：Divertissementが隠してきたもの

『優雅なインドの国々』を古典的レパートリーとして台本に忠実に再現をするならば、右に見たような現在と過去の暴動や革命に関する観客の想起は起こらず、単に18世紀の音楽やダンス、宮廷文化の名残を回顧的に楽しむことに留まっただろう。さらにはコロナリズムという現在問題化されている概念を内包する作品の無批判の再演は、西洋対非西洋という差別的な非対称的構造を回復、強化することになってしまう可能性もある。そのような上演は「民衆のためのオペラ座」としてフランス革命200周年記念にあたる1989年に開場したオペラ・バステューユの設立の主旨にも反することになるだろう。「野蛮人たち」という非ヨーロッパ圏の人々に対する明らかな差別表現を題とした第四幕を擁護するこの作

きるだろう。ストリート・ダンスの歴史は、排除され、見えないものとされた身体が自らの権利を取り戻すために公共空間において身体を最大限に顕示してきた歴史でもある。それは、いかなれば「公共空間のアプローチエーションと解放」³⁵としてのダンスである。

当然のことながらパリ・オペラ座も一つの公共空間である。しかし、冒頭で触れたように、それは特定の社会階級や社会構造を色濃く反映した空間であり、白人を中心に運営されてきた空間であった。言い方を変えれば、その外部に排除された不可視の身体があるということである。その舞台に排除された者たちの身体が躍動するダンスを配置することは、コジトールが企図したような「異なる世界を接続すること」であり、18世紀と21世紀の社会を比較して考察するための批判的距離を観客に提供する。ひいては、それは現代の非差別的な社会構造の破壊と再構築のヴィジョンを出現させることへと繋がっていくだろう。観客の中には、この新たな演出の施された「平和のパイプのダンス」から14年前の2005年のクリシー＝ス＝ボワの暴動を思い起こした者もい

品をこの劇場で上演することそれ自体が歴史的、政治的コンテキストから見て危うい選択だと言える。しかし、コジトールとデンベレは『レポルト』が提案していたような「批判的距離」をもってこの作品に向き合うという決断をした。

しかし、先に見てきたように、ラモーによって後で追加された第四幕の展開にはコロナリズムに括弧を付けることのできない要素も含まれていた。そこに「野蛮人」からヨーロッパ人に対する反論、対立関係の解消と融和の可能性を読み取ったからこそ啓蒙主義やコロナリズムの暴力性に「批判的距離」を取る演出が可能だと判断したとも考えられる。

ビエトルシオンは『優雅なインドの国々』に描かれた「野蛮人」という「他者」がヨーロッパを批判的に映し出す鏡となりえることを次のように主張している。

18世紀はヨーロッパ人の目を通して、トルコ人、ペルシア人、ペルシア人、アメリカインディアンを見てきた。好奇の目で、あらゆる意味での関心をもって、そして

時に行政的な視点から、しかしまた卓越的で支配的かつ植民地的な視点から見えてきた。「他者」すなわち野蛮人は一つの鏡である。ヨーロッパに向けられた他者からの視線を想像することは白人の支配的な世界について多少とも風刺的な批評を可能にする。フュズリエの台本、とりわけラモールの楽譜の中にみられるエキゾティズムと帝国主義、あるいは植民地化に対する称賛は、ヨーロッパ人―旅行者の変化に対する批判的距離を排除するものではない。スペクタクルが滑り込むのはこの空間、遊びの中である³⁷。

『優雅なインドの国々』が1735年の初演時にDieussennatという娯楽的要素を重視したスペクタクルとして位置付けられていたことは既に述べた。この言葉の元となる動詞 *diver* という言葉には「遠ざける」、「紛らわせる」という意味が含まれている。この意味に沿って解釈するならば、ディヴェルティスマンたるこの作品の背後には必然的に、遠ざけられ、隠されたものがあつたということだ。『優雅なインドの国々』によって表象された異国情緒や冒険譚、男女の

トリートのダンサーたちに対して、固定した形や動作を伝えるイメージのある「振付」という言葉を使用することに躊躇していた。それゆえ、狭義の「振付」を行うというよりは、自らの社会的、政治的立ち位置を意識するという自身の創作においても重視している姿勢を共有することに注力し、動き方に関しては個々のダンサーの権限、裁量に大部分を任せたと述べている³⁹。舞台上で歴史的、政治的背景を背負って踊る身体は明らかにオペラやバレエで描かれてきた被植民者の典型的なイメージを破壊しているように見えた。2019年版においては、「平和のバイブのダンス」においてオペラ歌手達もダンサー達とともにリズムに合わせて身体を揺すりながら歌い、全員で拳を突き上げ終幕を迎えると同時に、観客が総立ちで喝采する様子を見ることができると同時に、歌手とダンサー、観客という役割上の区分や白人と黒人という人種の区分、劇場とトリートという空間的区分を超えた融和的な共同体が出現している様子を感じられる。

ただし、ここにおいても批判的な目を向けるならば、この感動の背後にもやはり隠れているものの存在を認めることができるだろう。たとえば、オペラ・バスターイーユ周辺にいる

恋愛模様、壮麗な音楽がもたらす美や快楽の背後に隠れていたものをコジトールとデンベレの再解釈は露わにした。それはブラック・スタディーズやポスト・コロニアリズム研究が明らかにし、パリ・オペラ座の『レポート』が指摘してきた、現在なお生きている人種差別の歴史的・社会構造である。

この演出、再解釈に対して、「野蛮人たち」と名付けられた幕を演じることそれ自体にダンサー達がやはりコロニアリズム的想像力の中に収められていると見られるのではないかと批判することもできるだろう。しかし、元々「野蛮人たち」の音楽のリズムが、ルイジアナのアメリカインディアンのダンスに影響されたものだったことを勘案すれば、その音楽的起源や性質を非西洋の文化に求めることができ、『優雅なインドの国々』は当初からすでに文化的混交の産物という性質を持っていたとも考えられる。また、最終幕に関しては、2017年版および2019年版のドキュメンタリー映画で確認することができるが³⁸、この物語の枠組みや演出家、振付家によって統制されているとは考えにくい存在の御し難さをダンサー達のエネルギッシュなダンスから感じることもできる。実際、デンベレは即興的に動く *kump* などのス

ホームレスの人々が、100ユーロ、200ユーロの公演チケットを買ってこの演目を見に劇場に入り、この共同体に参加することは現実的に難しいだろう。デンベレがそのキャリアにおいてストーリーから劇場に活動の場を移した時に観客は皆白人だったと回顧していたように、劇場という文化的領域そのものに、予めそこに入ることが数えられない人々、すなわちジュディス・バトラがいうところの「構成的外部」が存在している⁴⁰。その点にこのプロジェクトの限界が否応なく存在する。このような外部に目を向けるためには、また別の社会関与型芸術のようなプロジェクトが立てられる必要があるのだろう。

しかし、このプロジェクトを肯定的に評価するならば、異なる世界に属する他者たちが3年間かけて出会い、関わり合い、混じり合い、共闘し、協業することによって、数世紀にわたって存在する現代の世界の歪な構造を隠すことなく露呈させ、およそ300年前に生まれた文化的遺産である。この演目の形と意味、見え方を一変させることに成功しているように見える。このプロジェクトは、歴史や共同体を壊しながらより適切な形を与えて現代化するヴィジョンを顕現させた

言えるだろう。

最後に、本研究ノートを通して見えてきた今後の課題を整理しておきたい。それは、パリ・オペラ座による『レポート』の刊行や「多様性」を意識するプログラム編成に影響を与えたと考えられるフランスの文化的多様性を先行して擁護してきた諸政策との関連性について調査することである。その作業を通して、より広範なフランスの文化政策の文脈に、パリ・オペラ座の昨今の民主化の動向を位置付けることが可能になると思われる。また、パリ・オペラ座の今後のプログラム全体を俯瞰して、「多様性」の実現、表象がどのように実現されているかを検証する視点も必要となるだろう。

一 注釈

1 Ndiaye, Pap, Constance Rivière, Rapport sur la diversité à l'Opéra national de Paris, Janvier 2021, <https://res.cloudinary.com/opera-national-de-paris/image/upload/v1612862089/pdf/g8adnqhaqcygbljm2ulspdf> (最終アクセス日: 2024年1月23日)
2 アメリカで始まった黒人差別反対運動。「黒人の命は大切」「黒人の命も大切」などと訳されるこの表現は、2013年にアメリカ・フロリダ州でアフリカ系アメリカ人の高校生が自警団ボランティアに

撃たれて死亡した事件で、容疑者が無罪となったことを機に使用され始めた。この運動が世界的に認知されるきっかけとなったのは、2020年5月にミネソタ州ミネアポリスで黒人男性のジョージ・フロイド(George Floyd) (1973—2020) が警察官に殺害された事件である。

3 荒木和華子、福本圭介(編著)、『帝国のヴェール…人種ジェンダー：ポストコロニアリズムから解く世界』、明石書店、2023年(初版2021年)、2頁。

4 Cappelletti, Laura (dir.), Nouvelle histoire de la danse en Occident: de la préhistoire à nos jours, Seuil, 2020, p.297

5 Ndiaye, Pap, Constance Rivière, Rapport sur la diversité à l'opéra national de Paris, Janvier 2021, p.4

6 2020年9月22日付で総裁アレクサンダー・ネーフ名で発出されたパリ・オペラ座における任命書(Lettre de mission)を参照。この任命書の冒頭には、ブラック・ライブズ・マター運動とパリ・オペラ座の従業者たちが「パリ・オペラ座における人種問題について」というマニフェストを署名入りで公開したことで、人種差別問題に取り組む必要性を認識したことが記載されている。

7 Ndiaye, Papの著作で日本語に訳されているものには『アメリカ黒人の歴史』(Ndiaye, Pap, La condition noire: Essai sur une minorité française, Calmann-Lévy, 2008)がある。パップ・ンディアイの妹であるマリ・ンディアイは『3人の逞しい女』によりゴンクール賞を受賞した作家で、同作を含む複数の作品が日本語に訳されている。8 Ndiaye, Papの経歴については、以下の文献を参照した。福島亮「パップ・ンディアイ、歴史家にしてアクティヴィスト―静かなる革命

家はフランスを変えようか」(『図書新聞』No.3351, 2022年7月16日発行)、在米フランス大使館公式サイト <https://fr.enchauture.org/books-and-ideas/authors-on-tour/6766-pap-ndiaye> (最終アクセス日: 2023年8月17日)

9 この暴動に関して、当時の多くのニュース動画がYouTubeなどにアップされている。またこの暴動をきっかけとして撮影された映画としてラ・ジリ監督『レ・ミゼラブル』(2019)を挙げることができる。同作は同年のカンヌ映画祭で審査員賞を受賞した。

10 オルセー美術館で2019年3月26日から7月21日まで開催された「Le modèle noir de Géricault à Matisse」。同展覧会のプレス用資料によれば、この展覧会は「フランス革命から20世紀初頭にかけて、「有色人種」のイメージがどのように変遷してきたかを明らかにする」ことを目的としている。パップ・ンディアイは同展覧会の関連イベントに関わったほか、展覧会図録の編集委員として名を連ねている。

11 『レポート』執筆後のンディアイの経歴については、この中で触れておく。2021年には、国立移民史博物館の館長、2022年にはフランス初の黒人大臣としてフランス国民教育省・若者省大臣(在職期間: 2022年5月から2023年7月)に任命された。2023年からは欧州評議会のフランス大使に任命されている。

12 Op.cit., p.6

13 «Les signataires d'un manifeste réclament l'abolition du <Blackface> à l'Opéra de Paris», <https://www.lefigaro.fr/musique/les-signataires-d-un-manifeste-reclament-l-abolition-du-blackface-a-l-opera-de-paris-20201004> (最終アクセス日: 2024年1月23日)

14 Ndiaye, Pap, Op.cit., p.9

15 エドワード・W・サイード『オリエンタリズム』、平凡社、1993年

16 エドワード・W・サイード『文化と帝国主義』、みすず書房、1999年(初版1998年)

17 2023年オニール・ハ菜はダンサーの最高位であるエトワールに昇格し、外国人ダンサーの「快拳」として報じられた。東京新聞のインタビューに対して「外国人であることで嫌な思いをしたことは少ないが、任命されたことが多様性を象徴しているのであれば、当事者としてはうれしいこと」と回答している。『東京新聞』2023年4月10日の記事 <https://www.tokyo-np.co.jp/article/243212> (最終アクセス日: 2023年9月28日)を参照。

18 Ndiaye, Pap, Constance Rivière, Op.cit., p.12

19 Ibid., p.12

20 Opéra national de Paris(ed.), Les Indes galantes: Opéra national de Paris 2003-2004, 2003, p.19

21 Ibid., p.23 本書は2003年にガルニエ宮で上演されたアンドレイ・セルバン演出「フランカ・リ振付の『優雅なインドの国々』(2003)のパンフレットであるが、複数の論考等と共にあらずじや1743年に出版された台本が転載されている。また日本語のあらすじは永竹由幸『オペラ名曲百科上』(音楽之友社、1980年、370—371頁)で確認することができる。

22 Ibid., p.32 このパンフレットでは『百科全書』の記述を引きながら、「オクシデンタルのインド」と分けられており、前者はアジアを含む広範囲が含まれ、後者にはアメリカまでもが含まれていて、も

- はや修正できないほど常用されているが「現代人」にとっってはあまり許容できない用法として説明されている。
- 23 3c Scène - Opéra national de Paris - Les Films Pelléas, Les Indes galantes, 2017, vidéo, HD 16:9, couleur, 5min 26s, <https://www.youtube.com/watch?v=9h9HP-V0jv4> (最終アクセス日: 2022年9月21日)。
現在「3c Scène」のサイトは閉じられているが、ウェブ公開されていた動画はマリ・オペラ座公式のYouTubeチャンネルで見ることが出来る。「3c Scène」は、オペラ座のプロダクションのインターネットを介した普及とコンテンポラリーアートの対話を進める意図も持ったプロジェクトとして2015年に開始されたプログラムである。
- 24 Biet, Christian, Marine Roussillon, "Rameau au pied de la terre, Bastille à contre-pied les Indes galantes, opéra de paris, septembre-octobre 2019", Théâtre publique, janvier-mars 2020 no.235, 2020,p.136
- 25 Bézia, Philippe (dir.), Les Indes galantes, Pyramide Vidéo, 2021.
26 <https://www.youtube.com/watch?v=bP4fNleAsE>. インタビューの中でベズィアは次のように語っている。「私はタンサーたちが彼らのダンス、彼らの物語を通して、自らに権利を当てることが出来るように試みました。最終的に、ソングで使用された音楽は我々に語りかけ、我々に向けられたものでもある。つまり、私たちがよく言われてきたように、バスターニューを『襲撃』したのだから。」
- 27 "La chorégraphie qui décolonise la danse", <https://www.youtube.com/watch?v=bP4fNleAsE> (最終アクセス日: 2022年9月28日)。
このインタビューの中で使用されている「marriage」という語は「黒人奴隷の脱走」を意味する。

研究ノート

謡曲の現代語翻訳とその上演意義について

—岡田利規訳「卒都婆小町」を例に—

奥田知叡

序章 本研究の目的

能のテキストである謡曲は中世の古典文法に則って書かれ、節と拍という音楽規則に即して発声される。言語面の違いに加えて、戦乱が相次ぐ中で仏教による救済を求めつつ、文化の絢爛たる平安朝に対して室町時代の人間が抱く憧憬の念も21世紀社会に生きる現代の観客達が実感として理解するのは困難である。だからこそ古典芸能である能を現代化しようとする試みが数多くなされてきた。主題を現代化しようとする試みとしてはまず「新作能」があげられる。海外の戯曲作品（イブセン・シェイクスピアなど）や、公害・環境問題に取材したものが多く、作品の時代設定や登場人物こそ新しいものの基本的には古典能の規範に則っ

- 28 Blanchard, Pascal, Zoo humain, <https://www.youtube.com/watch?v=kul6gTHHc4> (最終アクセス日: 2022年9月28日)
- 29 Biet, Christian, Simon Harab et Marine Roussillon, "Extension du domaine de la danse entretien avec Bintou Dembéle", Théâtre publique, juillet-septembre 2020 no.236, Association théâtre public / Éditions théâtrales, 2020, Ibid.
- 30 Ibid.
- 31 "Entretien avec Clément Cogitore", https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EjS08_g (最終アクセス日: 2022年9月29日)
- 32 Ibid.
- 33 小田博志「平和の人類学を実践する」『民博通信』No.130 国立民族学博物館 2010年、26頁。
- 34 "Entretien avec Clément Cogitore", https://www.youtube.com/watch?v=UMv4EjS08_g (最終アクセス日: 2022年9月29日)
- 35 Biet, Christian, Marine Roussillon, "Rameau au pied de la terre, Bastille à contre-pied Les Indes galantes, Opéra de paris, septembre-octobre 2019", Théâtre publique, janvier-mars 2020 no.235, 2020,p.137
- 36 Biet, Christian, Simon Harab et Marine Roussillon, "Extension du domaine de la danse: entretien avec Bintou Dembéle", Théâtre publique, juillet-septembre 2020 no.236, Association théâtre public / Éditions théâtrales, 2020.
- 37 Biet, Christian, Marine Roussillon, Ibid, p.137
- 38 Bézia, Philippe (dir.), Les Indes galantes, Pyramide Vidéo, 2021.
- 39 Biet, Christian, Simon Harab et Marine Roussillon, Ibid.
- 40 ジュディイス・バトラー、佐藤嘉幸、清水知子訳『アセンプリー行 為遂行性・複数性・政治』、青土社、2018年。

た上演であり、テキストの文法や文体といった言語面、演技や演出といった表現面での現代化を第一に目指したのではない。

本稿では、謡曲を現代日本語に翻訳する試みについて考察し、翻訳されたテキストを現代演劇の技法を用いて上演を試みた実践例として、座・高円寺に設立された養成所「劇場創造アカデミー」における2019年度後期成果発表会を取り上げる。この後期成果発表会で本稿執筆者はドラマトゥルクとして岡田利規訳「卒都婆小町」の上演に取り組んだ。

能の現代化の試みとしては先述の新作能だけではなく、謡曲を戯曲の形式に翻案する試みも三島由紀夫の

『近代能楽集』以降―野村萬斎がプロデュースした「現代能楽集」シリーズ等―様々な劇作家によって実践されているが、翻案作品の多くは題材を能に取材したもので舞台上での能の技法（能楽師の発声や身体性、能楽堂という空間性）を活かしたのではない。本稿では能の現代語訳上演の試みについて論じることで、新作能の上演や能の翻案上演とは異なる新たな現代化の手法―現代語に翻訳された能の上演―の可能性と意義、また上演に際して生じうる諸問題について論じたい。

第一章 劇作家による謡曲の現代語翻訳の実例

第一節 木下順二訳「藤戸」

謡曲の現代語訳は主に能の研究者を中心に行われてきたが、舞台作品として上演するために翻訳を行うことは可能なのだろうか。劇作家で能にも造詣の深い木下順二は東西の古典翻訳を試みた『古典を訳す』においてこう述べている。

ズムに相当する拍によって成立している。節と拍に關する様々な規則は七五調を基軸にしており、漢文の文体を謡にすることは謡の基軸を揺るがすことに他ならない。もちろん謡曲は和漢混淆体によって書かれているため部分的には「響き合って効果的」に感じ取られる部分があってもおかしくはないが、謡全体を通して聞いた場合は違和感が感じ取られたのであろう。

このように、能の様式を保ったまま大和言葉の文体以外で書かれたテキストを上演することには多くの困難が伴うが、逆に言えば能の様式を保たなければ現代語に訳された能のテキストを上演することは理論上可能ということになる。木下は続けてこう述べている。

すると、①後者（演劇…引用者註）では戯曲だけを読んで鑑賞するということを独立させて考えることができるが、前者（能…引用者註）ではその独立度がはなはだ薄いことから、本文だけを訳すのは無意味である。②本文をわかりくい現代語に訳してみたところで、もとの曲節で

謡曲を現代語に訳すというのは、もともと無理なことであるうえに、無意味なことであるのかもしれない。あのわかりにくい詞を独特の声と曲節で表現することを基本として謡曲は成り立っているのであり、舞台と謡本との関係は、演劇、ことに現代劇の場合の舞台と脚本の関係よりずっと不可分である¹。

木下の言うとおり、能の様式を保ったまま古典文法以外の文体で能を上演することは極めて困難である。例えば、2014年に上演された新作能「始皇帝」（那珂太郎の長編詩「皇帝」をもとに執筆された）は中世古文ではなく漢文の訓読体で書かれており、演出を担当した岡本章は「この漢語を主体にした簡潔で力強い文体、リズムは、能の演技や発声と深く響きあって効果的だったと思います²」と報告しているが、能楽の研究者である小田幸子は「形而上学的で漢語の多い文体を謡にする難しさを感じる³」と指摘している。能の謡は―厳密には異なるが―西洋音楽のメロディに相当する節とリ

歌うというわけには行かないだろうから訳す意味はない。などという問題が（ほかにもあるが）出てくる⁴。

問題①に関しては木下が続けて「文字で読む謡曲の本文がすぐれた文学だということは疑えない」と述べるように、謡曲を文学作品として理解する観点に立てば現代語翻訳の意義は十分にある。一方で上演に関しては問題②が関わってくるが、木下は「訳文の朗誦方法として〈山本安英の会〉が数年来試みている『群読』の方法は使えないか。というのを一応の答えとしておいて、ともかくも訳してみた」と述べ謡曲「藤戸」の試訳を紹介している。

木下訳「藤戸」では人物や場所の設定、シテ方やワキ方といった区分に変化はないが、唯一、地謡の役種を削除している。現在の能では原則8人のシテ方が地謡座に着席し地謡に割り当てられた場面を謡うが、木下訳「藤戸」では本来地謡が謡う部分と強調のためにセリフが繰り返される箇所が「群読」と表記され、舞

台上に登場する前シテ・ワキ方らが発声することになっている。例えば謡曲「藤戸」の冒頭はワキとワキツレが次第で登場し「春の港の行末や、春の港の行末や、藤戸の渡りなるらん。」と謡ったあと続けて名ノリ「これは佐々木の三郎盛綱にて候…」に入るが、木下訳「藤戸」では以下のように訳されている（能の原曲を続けて示す）。

（木下訳）

盛綱と従者たち

（朗誦）暮れていく春の行方は知らねども、過ぎ行く春の藤の花、その名にちなむここは藤戸の浦のあたり。

群読

（朗誦）過ぎ行く春の藤の花、その名にちなむここは藤戸の浦のあたり。

盛綱

（観客に向かって、せりふ）これは佐々木の三郎盛綱である。さてもこのたび、藤戸の浦の先陣切っ

たるそのご恩賞に、源頼朝公より備前の児島を賜つたり。今日は吉日であるほどに、この児島へただいま初めて検分にまいつた。

（原曲）

ワキ

春の港の行末や、春の港の行末や、藤戸の渡りなるらん。

ワキ・ワキ連

これは佐々木の三郎盛綱にて候、さても今度藤戸の先陣仕りしそのご恩賞に、備前の児島を賜はつて候、今日吉日にて候ふほどに、只今人部仕り候。

原曲と訳文を比べてみると木下訳では「朗誦」と書かれた部分は古文の文体に、「せりふ」と書かれた箇所は現代日本語の文体に従って訳されている。動作の対象や名詞などを適宜補うことで分かりやすさを担保しているが、文体の変化は大きくはない。発声面の変化に関しては能では多くのセリフが節を伴って表記され、節を伴わない詞の箇所であっても音の高低変化

は必ず生じるのだが、木下訳「藤戸」では謡に当たる箇所は「朗誦」、詞に当たる箇所は「セリフ」と表記されており、「もとの曲節で歌う」可能性は最初から放棄されているようでもある。

木下が編み出した群読は舞台上の登場人物が共に台詞を朗誦するもので、合唱に近い現在の能の地謡とは目的が異なる。「群読」の手法は戯曲「子午線の祀り」において使用され現代演劇の分野において大きな成果を得たが、同じ手法がより音楽的变化の多い能の謡曲を対象にしても成立するかどうかは注意が必要である。2024年現在、木下順二の翻訳した能作品を上演する試みは行われていないが、文体が謡曲のそれから大きく離れていないだけに音の高低変化を第一目標としない朗誦という手法で発声することは寧ろ違和感を呼びかねず、効果的とはいえない可能性がある。

次章では独自の文体を編み出した劇作家・別役実の翻訳した「俊寛」を例に、文体を通常の訳文から大きく変化させて翻訳する可能性について論じる。

第二節 別役実訳「俊寛」

講談社から発行されている『21世紀版 少年少女古典文学館』は古典を青少年に理解してもらうことを目的としており、様々な古典文学作品を研究者ではなく現代作家達が現代語へと翻訳している。2010年に発行された第15巻は能と狂言を扱っており能の翻訳は劇作家・別役実が、狂言は詩人・谷川俊太郎が担当している。本文コラムは能や狂言の研究者（小林保治、小林責、西野春雄、藤原たまき）が担当し、本文理解のために図説や脚注等が豊富に用意されている。「物語としての味わいを失わないよう、また、わかりやすさを増すよう、筆者の自由な解釈を付け加えた現代文とした」という前書きの通り、能の翻訳は別役実の戯曲に見られる表現技法が多用され翻訳者の思い描く世界観が作られている。

木下が現代日本語に翻訳した謡曲は「藤戸」の1曲だけだが、別役は「忠度」「杜若」「羽衣」「安宅」「俊寛」「隅田川」「自然居士」「土蜘蛛」「鞍馬天狗」の計9曲を翻訳している。ただし戯曲の構造で翻訳し

ているのは「俊寛」と「土蜘蛛」、「羽衣」と「隅田川」の4曲だけであり、「忠度」と「自然居士」はワキを主人公とした一人称の小説形式で、「安宅」と「杜若」と「鞍馬天狗」は三人称の小説形式で翻訳している。

戯曲の構造で書かれた4曲のうち「隅田川」と「羽衣」は歌唱部分を明確に指定したミュージカルの台本形式で、「俊寛」と「土蜘蛛」は歌唱部分を特に指定しない戯曲形式で翻訳されている。

例えば「羽衣」の場合、登場人物は白竜のほかに漁師が4人、天女がシテ以外に4人用意され、詳細なト書きと地謡代わりのコーラスが設定されている。コーラスが地謡と異なるのは物語の中で登場人物や物語の進行に関与する点にある。銅鑼を鳴らしたり目覚まし時計を鳴らすなど能の設定を飛び越えた翻訳者の工夫が施されている。

「俊寛」と「土蜘蛛」は歌唱部分が指定されておらず会話を中心に物語が進行する。演劇という舞台芸術に即した形で翻訳されているわけだが、それでいて木下訳「藤戸」のような違和感が発生しないのは、別役訳

使いの者

みなさん、こんには。私は、平清盛さまの使いの者です。そしてこれは、わたしの従者です。(従者に)おい、あいさつしなさい。

従者

こんには、従者です。

使いの者

本日は平清盛さまのご命令で、鬼界ヶ島に流されている流人たちに、都に帰るおゆるしが出たことを、伝えるまいります¹⁰。

原文を引くまでもなく原曲との文体の相違は一目瞭然である。それだけではなく、能ではワキが見物人に対して挨拶をするくだりはないが翻訳では第4の壁を中心とするリアリズム演劇をはっきり否定するようなセリフが付け足され、別役の演劇観に則って本作品が再解釈に近い形で翻訳されていることがわかる¹¹。

使いの者は続けて小舟に乘ろうとするが、作り物の小舟が用意される能と違い別役訳「俊寛」では大道具

では換骨奪胎と言えるほど古文の文体が完全に取り払われ、代わりに別役戯曲に顕著な―不条理演劇の影響を受けながらも小市民の日常を淡々と描こうとする―独自の文体が使用されているからである。戯曲形式で翻訳された作品は2つあるが、本稿では「俊寛」を取り上げる。別役訳「俊寛」は上演にもかけられており、1993年8月31日に狂言方能楽師の野村万作が『伝統の現在Ⅲ・別役実の「俊寛」』と題し国立能楽堂で上演している。出演者は万作の他、野村武司(萬齋)、石田幸雄、野村万之介、月崎晴夫といずれも和泉流の狂言方で袴能の様式で上演されている。狂言の「語り」の技法を軸において上演されたもので、現代語訳された能作品を上演した貴重な実践例である。

別役訳「俊寛」の登場人物は俊寛、平判官入道康頼、丹波の少将成経、使いの者、従者の計5名であり、地謡あるいはそれに類する役割を持った人物や集団は設定されていない。

まず海辺に使いの者と従者が登場し、平清盛の命令で鬼界ヶ島に向かうことを述べる。

の類は用意されておらず、従者が手にする「舟をこぐ櫂」という小道具と登場人物の身体性で小舟に乗るシーンを表現している。能ではワキ方は動かさず、櫂を持つ狂言方が手を動かすことで小舟が進む様子を描くが、別役訳では狂言方に相当する従者だけではなくワキ方に相当する使いの者も波に揺られる動き(「ゆれる」)をとるようにト書きで指示されている。

使いの者と従者が「ゆれながら去る」と、成経と康頼が髪を伸ばしぼろぼろの衣服を着た状態で登場する。2人は俊寛に対する不満を言い合い俊寛とともに流されたことに関してこう述べる。

成経

なんであんなやつといっしょに流されることになつたんだろうな…?

康頼

罰だよ、清盛は、島へ流すだけじゃわたしたちを苦しめることはできないと思って、それであいういやな男をくつつけてきたんだ。

成経

なるほど、罰か、あいつは…。しかし、たしかにあいつはうるさいやつだが、いないとなると、なんとなくさびしくもなるな¹²。

別役記「俊寛」に登場する人物たちに特徴的なのは環境に対する明確な嫌悪感を示している点で、俊寛もまた最後には激情を抑えることができず、この場所から逃避したいという心境を率直に吐露する。能「俊寛」に登場する俊寛は流人の生活に打ち沈む日々を送りながらも、共に流された成経・康頼との関係性は良好で、都を懐かしんで水を酒になぞらえて共に酌み交わすなど悲惨でありながら些少のゆとりを垣間見せる。別役記「俊寛」では、俊寛らは決して風雅を楽しむために水を酒と思って飲んでいるのではなく、鬼界ヶ島に流されている現実から逃避するために水を酒と偽って飲むのである。成経と康頼は俊寛を嫌っており、文楽・歌舞伎の「平家女護島」が描く擬似家族のような安らぎはない。そして俊寛がこの現実から逃避しようとする

ざかる舟に呼びかけつつ…。と記されている¹³。能では成経らが乗った小舟が消えていく様子が末尾で描写され、俊寛がどのような反応をとったかは一切書かれていない。別役がシーンを付け足したわけだが、これらの付け足しは読んで理解しやすくするためのものというより、演劇として上演するための演出プランといえる。ト書きはいずれも具体的で情景の描写ではなく舞台上でどのような動きをするのか具体的に記しているからである。

このように、別役記「俊寛」は上演を前提とした戯曲として翻訳されたと言えるが、能を戯曲として現代化したと理解する場合、1つ問題が残る。その特徴的な文体である。例えば、俊寛が舞台上に登場し酒と偽って水を飲むように成経と康頼を誘うシーンでは以下のように翻訳されている。

成経
ほんとうに酒か…？
俊寛

ればする程、赦免状に彼の名前だけがないという不条理な運命が俊寛を絶望の淵に投げ込むのである。

能「俊寛」には舞がなく、抑制された動きと謡が張り詰めた緊張感を醸し出しながら孤島に流された絶望感を淡々かつ明瞭に表現しているが、別役記「俊寛」では謡と型がない代わりに非合理的な状況に疑念を持つことなく会話を続ける別役実の文体が異様な緊張感を劇全体にもたらしている。能では小舟のともづなを切るところで俊寛が尻餅をつき（安座）、大きな音を立てるものの、それ以降舞台上の登場人物たちが音（足拍子等）を立てることはなく静けさが能舞台を支配する。小舟のともづなが切られたことは帰郷する望みの綱が断ち切られたことを意味しており、俊寛はじつと舞台上に佇み、その悲しみを叫び声や体の震えといった形で外へ吐露することはしない。

別役記「俊寛」では末尾の流れがやや異なり、使いの者が従者に命じて小舟を出すと4人はゆっくり出てゆく。俊寛の悲痛なモノローグのうち、ト書きでは「波打ちぎわで、手をすりあわせ、じだんだをふんで、遠

おまえたちは、水だと思っているんだろ…？
じゃ、飲むな。わたしがひとりで…。（と水桶を持ち上げる。）
康頼
ちよつと、待て。（と、あわてて近づき、水桶に指を入れ、それをなめてみる。）

成経
どうだ…？
康頼
水だよ。
成経
やっぱりな。
俊寛
それじゃ、いいんだな、わたしがひとりで飲んでしまっても…？
成経

待て。（と、近づき、水桶に指をいれてなめてみる。）
康頼
水だろ…？

成経
うん…。水だなあ。

俊寛

それはおまえたちが、水だと思って飲むからだ。ほんとうに酒だと思って飲めば（と、飲んで見せ）このとおり、これが酒になる。

康頼

酒だと思ってね。（もう一度なめてみる）

成経

どうだ…？

康頼

水だよ。酒だと思ってなめても¹⁴。

ここで用いられている「これは○○かい…？」「そうだよ、○○だよ…」というやりとり、あるいは「○○だと思って飲めば、○○になる」といった認識対象への執拗な疑いは、別役のほかの戯曲にもよく使用されている¹⁵。別役のようにほかの演劇作品に使用している文体を援用した場合、文体は変わらず設定と単語だけ

名の俳優と1名の演出家に加え、当時養成所に在籍していた本稿執筆者がドラマトルクを担当し、岡田利規が現代語に翻訳した「卒都婆小町」の上演を試みた。コロナ禍の影響により後期成果発表会は延期され、上演は最終的に断念することとなったが、稽古は本番日まで残り1週間程度の段階まで進んでおり、一連の作業を振り返ることで能の現代語訳上演の意義について論じることができると思われる。

後期成果発表会のプレゼンテーション会において、本稿執筆者は岡田が訳した狂言「木六駄」の上演プランを提出した。当時提出したプレゼン原稿にはこうある。

まず1点目、能の3作は翻案ではなく厳密な翻訳であり、能の構成が厳密に保存され、小道具も装束も原作通りのものがト書きに反映されている（例えば松風では狩衣・汐汲み車・烏帽子、卒都婆小町では床几・傘、邯鄲ではご丁寧に引立て大宮・唐の時代の団扇が指定されている）。セリフも地謡を中心に漢語や特定の地名が多く

をコスプレのように入れ替えているという印象を受ける。別役実の翻訳はその文体だけではなく物語展開も原曲と異なっているため、空間性や身体性で能の要素を取り入れることができれば、能を翻訳した意義は薄いと言わざるを得ない。だからこそ野村万作は袴能の様式で本作品を上演したと思われるが、いずれ稿を改めて上演分析を行いたい。本稿では、別役と同じく特徴的な文体を駆使する劇作家・岡田利規が翻訳した「卒都婆小町」上演の試みについて論じたい。

第二章 劇場創造アカデミー後期 成果発表会における試み

第一節 上演までの経緯

東京・杉並区の公共劇場である座・高円寺に付属する演劇の養成所「劇場創造アカデミー」は2年制の養成所で、1年目の期末に生徒を中心とした自主発表会が開催される。2019年度の後期成果発表会では3

使われ、役者の演技以外に処理しなければならぬ問題が数多く、荷が重いと判断した。2つ目の理由。狂言は台詞劇として多少現代演劇との近さを持っているが、特に「木六駄」は岡田の訳によって、上演に適した台本として再誕生していると考えるからである。「金津」は俳優の必要人数が5人と多く、「月見座頭」は障害者がテーマで今の自分達には荷が重いと感じた。「木六駄」は岡田によって本来古文が有している小難しさが徹底して破壊されており、ダイアローグが多く会話の中で現代語の軽妙さが見事に描かれている。

狂言を選んだ理由は、会話劇という構造を持つ狂言のテキストを現代劇の手法と演技術を用いて上演することが比較的容易であると判断したからである。能の上演様式を保持したまま翻訳されたテキストを上演すると、台本の修正や衣装・小道具の選定など演出家を作成する演出プランが上演の成否に直接関わつ

てくる。役者の演技、戯曲の解釈の自由度が高くなるのは「木六駄」のような狂言のテキストだと判断したわけだが、観客にとつての「翻訳された狂言を上演する意義」を追求するというより、あくまで稽古発表のテキストとして岡田訳「木六駄」を扱おうとしていた。それに対し養成所のカリキュラム・ディレクターである佐藤信は能や狂言を翻訳上演することの意義と必要性について問い、「狂言は原語のままでも十分現代の観客に面白さを伝えることができるが、能を原語のまま理解することは現代の観客にとっては難しい。能を現代の観客にも理解できるように翻訳し上演することができるのなら、それこそが翻訳上演の意義と言えるのではないか」と指摘した。養成所での発表上演とはいえず、自身の技量を向上させるための時間としてではなく観客にとつての上演意義を考え作品を選ぶべきとのディレクターの助言を受け、本稿執筆者は方針を変更して岡田利規訳「卒都婆小町」を上演戯曲として後期成果発表会に提出した。

岡田が戯曲として訳した能のテキストは全部で3つ

第二節 稽古における作業

「卒都婆小町」の現代語訳上演をするにあたりドラマトゥルクという職分を用意した主な理由は以下のとおりである。古典芸能のテキストには異同の問題があり、「卒都婆小町」の場合は観阿弥と息子の世阿弥両者の手が加わっているとされている。どこからどこまでが観阿弥の作で、どこからどこまでが世阿弥の作かという区別が難しく、現代戯曲の上演に際してしばしば行われる作者の意図の推定が困難である。上演においてドラマトゥルクが担当した仕事は資料の収集と原文の説明、原文と現代語訳の相違点の指摘など多岐にわたった。収集した資料は以下のとおりである。

まず謡曲の翻訳についての参考資料として

- ・ 及川茂「三人の小町―パウンド、ペリ、ウェーリーによる謡曲『卒都婆小町』翻訳をめぐって―」『比較文學研究』二十七号、1975年。
- ・ 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年。

を参照した。及川は卒都婆小町を翻訳したエズラ・パウンド、ノエル・ペリー、アーサー・ウェーリーの訳

ある。「邯鄲」と「松風」「卒都婆小町」である。「邯鄲」を選ばなかったのは照明変化や回り舞台といった舞台機構による場面転換を行わず、シテ方の役者が一畳台に乗ったまま場面が移り変わるという能独自の演出手法が極めて優れており、それに代わる演出プランが提出できなかったためである。「松風」は若い女性の役を男性の役者が声を変えずに表現するという能独自の演出効果が際立った作品で、男性で高齢の能楽師が女性の役に扮しその女性の若さや艶かしさを舞台上で表現できている以上、養成所での成果発表作品として女性俳優を用いて本作品を上演することは困難と判断した。

「卒都婆小町」は、小野小町と高野山の僧侶との間で救済の在り方について議論をする卒都婆問答とよばれるくだりがあり、役と役の間で対立が生じる西洋演劇と構図が似ていることから能にはない解釈や演出が採用できる可能性を見出し、最終的に俳優3名、演出1名、ドラマトゥルク1名の体制で「卒都婆小町」を上演することとなった。

文の比較考察を行っており、言語は異なるものの翻訳に際しての留意点や翻訳を行う意義など、様々な示唆を与えてくれた。及川によれば、英語に翻訳したウェーリー訳の特徴は「一貫した彼独自のテーマを見出し、そのテーマを強調することによって本来ある『救い』のテーマを一層劇的にするのである。その目的のためにウェーリーの底本は仮に下掛版を用いているに過ぎず、必要に応じて金春、喜多、あるいは下掛の中のヴァリアントなどから数行を借り、それでも不十分であれば自ら作った文章を挿入しさえする」点にある。シーンやセリフの追加は別役実の翻訳にも見られる特徴で、本上演においても演出家によってシーンの追加が試みられた。一方フランス語に翻訳したペリーは「文字通りの翻訳と研究の作業に終始しており、登場人物の名も出さず Waki, Wakizure (Tsure), Shite としたままである。ト書きも原文（金春版）に指定された通りすべて訳出して」いる。ペリーは意味が簡略化された箇所や日本語の表現として難解な部分に注をつけたりしているが、岡田訳ではそうした工夫は見られない。別役

が劇中に目覚まし時計を持ち込むことを全く躊躇わなかったのと異なり、岡田訳では原文にない単語やシーンを足すことは一切していない。翻訳としては問題ないが戯曲として読んだ場合、セリフが明確に表現していない空白の部分を役者が理解したうえでその空白を埋める表現をしなくてはならない。空白を埋めるには別役やウェーリーのように言葉を補う必要はなく、身体性や他の俳優との関係性を駆使して空白部分を埋めることも考えられるが、訓練中の俳優が短期間で稽古を行う養成所の成果発表会ではこの作業が困難であり、演出家によるシーンの追加が求められた。原文に書かれていない余白をどう埋めるのか、「卒都婆小町」の背景と周辺を理解するために以下の資料にあたった。参照順に列挙する。

- ・小田幸子「小野小町変貌―説話から能へ―」『日本文学誌要』八四号、2011年。
- ・内山美樹子「『通小町』と毛越寺延年『卒都婆小町』」『演劇学』三十三号、1992年。
- ・竹本幹夫「〈卒都婆小町〉の復元について」『観世』

- ・野上豊一郎『謡曲全集・解註 巻3』中央公論新社、2001年。
- ・小山弘志、佐藤喜久雄、佐藤健一郎校注・訳『謡曲集2』小学館、1975年。
- ・佐竹昭広ほか編『新日本古典文学大系57』岩波書店、1998年。
- ・伊藤正義校注『謡曲集中』新潮社、2015年。

能の「卒都婆小町」は、道行の途中でワキとシテが繰り広げる卒都婆問答をどう理解するかが読解する上での1つのカギとなる。作品の重点は卒都婆問答にあると主張する梅原猛に対して、小田幸子は作品の主眼はあくまで小町にあり、小町によって代表される女性の様々な側面が描かれているのであり、卒都婆問答はあくまで小町の大胆さ、聡明さを表すシーンに過ぎないと主張する。梅原に近い意見として天野文雄は卒都婆問答には禅的思想が巧みに織り込まれ、後場で小町が狂気かられるシーンは決して前場と矛盾しておらず、むしろ「煩惱即菩提」の観点にたてば小町にとつ

七十号、2003年。

- ・山本順之「秀吉が見た〈卒都婆小町〉を演じて」『楽劇学』十一号、2004年。
- ・伊藤正義「作品研究『卒都婆小町』」『伊藤正義中世文華論集 第一巻』和泉書院、2012年。
- ・小峰彌彦「日本人の精神文化と仏教―卒都婆小町をめぐって―」『智山学報』五六巻、2007年。
- ・黒岩涙香『小野小町論』文元社、2004年。
- ・栃尾武校注『玉造小町子壮衰書』小野小町物語』岩波文庫、1994年。
- ・片桐洋一「小野小町追跡…小町集による小町説話の研究」笠間書院、2015年。
- ・天野文雄「能楽名作選…原文 現代語訳上」KADOKAWA、2017年。
- ・梅原猛『梅原猛の授業 能を観る』朝日新聞出版、2019年。
- ・多田富雄「能の見える風景」藤原書店、2007年。
- ・安田登『異界を旅する能…ワキという存在』筑摩書房、2011年。

ては煩惱そのものといえる深草少将の憑依も「即菩提」となるわけで、2つの見せ場は終始一貫して「煩惱即菩提」の主題を打ち出しているという。

上記の論文を参照した後、ドラマトゥルクとして「小町に論破されたワキとワキツレは急速に存在感を失うものの、論破された瞬間にコペルニクスの転回が僧侶らに起きたと考えるのなら、その姿を描くことで人間にとって思想や信仰がいかに大きな位置を占めているかを表現することができる」と判断し、梅原及び天野の解釈に従って卒都婆問答を本作品の主眼と解釈して作品を作ることを薦めたが、俳優たちの意見は小町の様々な面を描いたものとして「卒都婆小町」を理解するのがもっとも腑に落ちるというものであり、戯曲の主題を強調するためにシーンの追加が行われることになった。

能では小町が過去を回想するものの、舞台上の時間が軸が過去に飛ぶわけではないが、小町の可憐さ、真情、幼稚さを表現するために小町と深草少将の邂逅を描いたシーンを4箇所創作し本文中に挿入した。作成は演出家が担当し、小町作と伝わる4つの和歌「みるめな

き わがみをうらと 知らねばや かれなで海女の
足たゆくくる」と、「ちはやふる 神もみまさば 立ち
さばき 天のとがはの 樋口あけたまえ」「あやし
も 慰め難き 心かな 姥捨て山の 月を見なくに」、
「うたた寝に 恋しき人をみてしより 夢てふ物は 頼
みそめてき」を引用したシーンを挿入した。

但し、和歌を現代劇の中に取り入れる手法にはリス
クがあることも稽古中に確認された。和歌を台詞とし
て発する場合、個々の単語の意味を理解することで人
物の感情、意識を表現することが俳優に求められるが、
その意味を理解することができなければ呪文を言っ
ているような状態になり、和歌を発している人間が果た
して喜んでいるのか怒っているのか伝わらなくなっ
てしまう。演出家がセリフの速度、音の高低、間を調
整することでこの問題は改善できるが、和歌をセリフ
として取り入れることは、戯曲のト書きとセリフを読
解することで意味を理解し役作りを行うリアリズムを
中心とした演技術を使う俳優にとっては難度の高い作
業といえる。

最終的に上演は断念せざるを得なかったが、能の現代
語訳上演を行う上で解決すべき2つの要素が確認でき
た。「セリフのメロディ」の問題と「描写の省略」の問
題である。

謡曲の節の代わりに、流行歌のメロディを翻訳され
たテキストに援用することも考えられるが、流行歌を
歌うには俳優側にもある程度歌唱に関する技術が求め
られる。本稿執筆者を含めて同期の養成所生徒は歌唱
面での素養が乏しく流行歌の代わりにラップの技法を
劇中で使用することを決断した。ラップは音楽に比べ
ればよりセリフに近く、歌唱の訓練を十分に受けてい
ない俳優でも比較的容易に習得することができるから
である。能を持つ音楽性を再現することにはならない
が、会話という形式を大きく崩すことがないため歌唱
による表現を必須としない現代演劇として能を上演す
るのであればラップの方が適しているという仮説も成
り立つ。原曲の能にしばしばみられる描写の省略とそ
れによって生じる空白については空白そのものを描い
た過去シーンを挿入することで対応したが、効果的な

また、稽古にあたっては2002年横浜能楽堂で上
演された室町期の様式を反映した能「卒都婆小町」に
関する記録も参照した。公演の記録映像から通常の能
に比べて非常にリズムカルなメロディで謡が謡われて
いることが確認できた。その際節を五線譜で記したこ
とを知り、後見として公演に参加していた観世流シテ
方能楽師の清水寛二氏より五線譜を拝借し、実際に使
用したものを調査した。謡の音階として表記される角・
商・宮・羽・徴をそれぞれソ・ミ・レ・シ・ラと変換
したうえで五線譜に記入されている。1音節ごとにド・
レ・ミのいずれか1音があてられており、決して複
雑なメロディではないが、この五線譜は能の原文にそ
のままあてはめたもので岡田の翻訳したテキストに置
き換えるには作業時間が足りず、本上演で五線譜を使
用することは断念した。

稽古は順調に進んでいたが、養成所が所属している
劇場「座・高円寺」が新型コロナウイルス流行の防止
対策として3月9日から5月31日まで休館となったこ
とで上演を予定していた後期成果発表は延期となった。

構成を行うためには能の原曲との相違を理解する必要
がある。演出家が独自に書き加えるのではなく、能に
精通した研究者らをドラマトルクとして加え、助言
を求めることが望ましい。

第三節 結論及び今後の課題

このように、能の現代語訳上演は様々な課題を抱え
ているものの以下のような上演意義があると思われる。
まず1つ目に、能の鑑賞にあたっては型や詞章に関す
る深い知識を有していることが観客側に求められるが、
翻訳されたテキストを使用することでこうした知識を
持たない若い世代の観客にも伝統演劇である能の面白
さを伝えることができると考えられる。2つ目の意義
として、能では物語の展開が掛詞を駆使した和歌や漢
代・唐代の故事の引用あるいは伝聞によって語られる
ことが多く、舞台上で行動として表現される事が少な
い。現代語訳されたテキストを上演する場合、シーン
の挿入といった演出を採用することで物語の背景を補
足的に説明する事ができ、結果的に能の主題をより明

瞭に現代の観客に伝える事ができると思われる。新たなシーンを挿入することが果たしてどの程度効果的なのか本上演によって確かめることはできなかったが、今後の研究課題として稿を改めて論じたい。

能の現代語訳上演の実例として、岡田訳「卒都婆小町」の他に野村万作が演出した別役訳「俊寛」が上演にかけられている。上演分析と岡田訳「卒都婆小町」との比較考察を行うことで、シーンの挿入やラップの援用といった手法がどの程度効果的なのか論じることができよう。また、「卒都婆小町」を翻訳した岡田はその後社会問題を能の様式で描いた「挫波／敦賀」を発表している。能のテキストを翻訳したものではないが、シテ・ワキ・アイといった役種を現代劇の戯曲に導入しており、能の現代化を試みる例として参照することができよう。こうした作品の上演分析を通して、能の現代語訳上演の意義や可能性について、より詳細に論じたいと考えている。

謝辞

本稿の作成にあたり、「劇場創造アカデミー」2019年度後期成果発表会にて助言を賜った佐藤信氏、歌唱の指導をいただいた伊藤和美氏、貴重な資料をお貸しいただいた清水寛二氏に感謝します。また、共に作品作りに携わってくれた劇場創造アカデミー11期生にも感謝の意を表します。

一 注釈

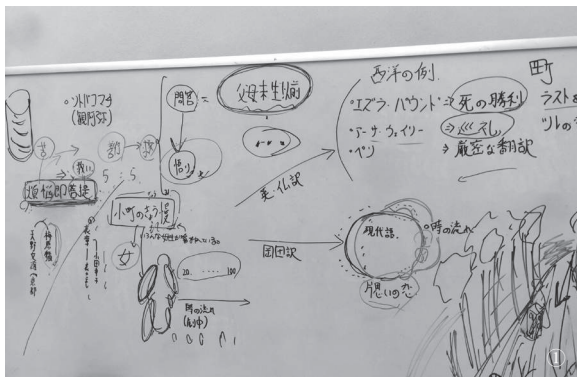
- 1 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年、204頁
- 2 岡本章編『現代能楽集』の挑戦 錬肉工房1971―2017』論創社、2018年、408頁
- 3 岡本章編『現代能楽集』の挑戦 錬肉工房1971―2017』論創社、2018年、620頁
- 4 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年、204頁
- 5 横道万里雄・表章校注『謡曲集下』岩波書店、1963年、345頁
- 6 木下順二『古典を訳す』福音館書店、1978年、206頁
- 7 横道万里雄・表章校注『謡曲集下』岩波書店、1963年、345頁
- 8 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少年少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、4頁
- 9 『隅田川』や「俊寛」、別役実さんが能を現代語で書いた本を土台にして、能舞台で何回か紋付袴で語りを中心に狂言をやったことがありました（野村萬斎、土屋恵一郎編『狂言三人三様 野村万作の巻』岩波書店、2003年、93頁）
- 10 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少年少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、71頁
- 11 例えば以下の冒頭のくだりである。
使いの者 みなさん、こんにちは。私は、平清盛さまの使いの者です。そしてこれは、わたしの従者です。
(従者に) おい、あいさつをしなさい。
従者 こんにちは、従者です。

- 12 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少年少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、75頁
- 13 「待ってくれ…。私もつれてつれて…。ここは都じゃない…。鬼界ヶ島だ…。そのことをよく知っている…。都大路も見えない…。だれもいない…。つれてつれて…。都へ帰りたい…。わたしは、ほんとうに都へ帰りたいんだ…。つれてつれて…。わたしを、その船に乗せてくれ…。」
- 14 別役実・谷川俊太郎『21世紀版少年少女古典文学館 能・狂言』講談社、2010年、77～78頁
- 15 『ピンクの像と五人の紳士』では以下のくだりがある。
紳士1 何やってんだ…？
紳士2 馬…。
紳士1 馬…？それが…？
紳士2 つまりね、今日はお天気もいいし、風向きもまあまあだから、ひとつ馬をやってみようと思ってる。カンを持ってきてひもをつけて乗ってみただけ…。
馬みたいなのが…。
馬みたいなのが…。
いや、馬みたいなのはするんだが、それに乗ってるみたいなのが…。
紳士1 いいじゃないか、馬なんだから…。
紳士2 そうじゃないよ、昔、馬やった時はね、馬みたいな気がしたんじゃないかと、馬に乗ったみたいなのがしたんだ…。



図 1

図 2



②



③

- 一 図表一覽一
- 図 1 岡田訳「卒都婆小町」上演のため参照した資料。
中央は、清水寛二氏より借用した五線譜。
- 図 2 岡田訳「卒都婆小町」稽古風景。

- 一 参考文献一
- 木下順二『日本語の世界12 戯曲の日本語』中央公論社、1982年。
 - 田代慶一郎『謡曲を読む 朝日選書332』朝日新聞社、1987年。
 - 木下順二『劇的』とは』岩波書店、1995年。
 - 木下順二『子午線の祀り 木下順二戯曲選4』岩波書店、1999年。
 - 天野文雄『現代能楽講義―能と狂言の魅力と歴史についての十講―』大阪大学出版会、2004年。

紳士1 だって、お前が馬なんだろう…？
紳士2 違うよ、こいつが馬なんだろう…。
紳士1 だったら、乗ってるじゃないか…。
紳士2 でもね、カンに乗ってるみたいなのがするんだ…。
紳士1 やめろ…。

(別役実『遊園地の思想―別役実戯曲集』三二書房、1997年、10頁)

①

卒塔婆小町

登場人物
ワキ
ワキアテ
シテ

【第1場】

小町が登場

小町
みるめなき
わがみをうららと
知らねばや
かれなで御人の
足なゆく。

深草が登場 小町に背を向ける。

小町
回りました……貴方他の方々と同じ、そう熱心に来られても、私は振り向けないのです。

深草
……

小町
深草は立ち去ろうとしない。それをかたが小町。

小町
それでも……と思つてゐるならば、毎晩の元で、
ただし、金いも言葉をかけることも、なりません。

深草
……

小町
小町は一人残り、舞衣を降りる。
深草は一人残り、舞衣を降りる。
ワキとワキアテ、登場。

二人
閑居生活でくてもいんちも 住いは山に入つたごとくなんだ

②

【第2場】

小町が登場

小町
私は今、平安京は神皇雅に参つております……というのも
書状を読んでいる。

小町
……ふむふむ、なるほどね、舞衣は、早急な簡いようですね、これは、私自ら「肌も肌も脱いで雨乞いをしては、
……というこで、今から雨乞いします。

深草が登場

深草
……

小町
千早よる
神もまはるは
立ちさばる
天のとかはの
種口をけたまへ

途端に雨が降り注ぐ。深草はびしょ濡れ、くしゃみ。

深草
……

小町
深草は笠をさして、濡掛けな表情を浮かべている。小町はいなくなる。
深草は顔白を降りる。
ワキとワキアテ、脚台手立つ

ワキ
あのね、ここがあなたの人ね、あなたに脚掛けの事は結構だ、忘れなくてもいいものを語してあげる
やないか、さぞこころいいて、別のことか、休みなさ。

③

【第3場】

小町が登場 舞衣を降り、脚台手立つ

小町
……風よも文
……風よも文
……風よも文

深草
……

小町
今宵もいらぬとすれ、明日は山に入つたごとくなんだ

深草
深草は顔を白くして、舞衣を降りる。

小町
……

小町
深草は顔を白くして、舞衣を降りる。

二人
小町は山に入つたごとく、深草は顔を白くして、舞衣を降りる。

二人
閑居生活でくてもいんちも 住いは山に入つたごとくなんだ

④

【第4場】

深草が登場 舞衣を降り、脚台手立つ

深草
……

小町
……

深草
……

二人
閑居生活でくてもいんちも 住いは山に入つたごとくなんだ

⑤

【第5場】

小町が登場 舞衣を降り、脚台手立つ

小町
……

深草
……

二人
閑居生活でくてもいんちも 住いは山に入つたごとくなんだ

図4 岡田訳「卒都婆小町」上演台本の一部。グレー部分はラップの技法で発声する箇所。



調査報告書

「アドルフ・アッピア演出作品の再現上演のために (1)

『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopie』
(2017) 調査を経て」

横田宇雄

■ 1-1 理論的背景

本論者は、2023年12月5日に实地調査を行った
ヘレラウ祝祭劇場 (Hellerau Festspielhaus) を対象に、
再現上演における視覚的要素の役割を考察する。

調査報告に入る前に、論の概観を示しておきたい。

本論は、上演芸術における広い意味での視覚的領域
(Visual Domain) を扱う視覚文化論である。本論で扱
う範囲をまずは限定してみたい。

アリストテレス詩学において、舞台装置や衣装、
小道具といった要素は悲劇を構成する六つの要素の一
つであり「視覚的装飾 (opsis kosmos, opsis)」と言わ

れる。これは『詩学』の中で、カタルシスを生み出す
要素ではあるが、朗誦に劣るとされている。視覚より
も、言語による認知が優れているというアリストテレー
スの詩学を構築する理由の一つになっている。観客が
受動的に受け取る感覚的要素よりも、観客の能動的な
知的活動が優先されるということである。

ここでは詳しく扱わなすが、「opsis」は Roselyne
Dupont-Roc と Jean Lallot による フランス 語訳 La
Poétique (1980) において「spectacle (光景, 見世物)」
と訳されている。第26章「悲劇はその少なからぬ要素
として音楽(歌曲)と視覚的装飾(kai tas opseis)をもつ
ているのであり、それによって、悲劇がもたらすよ

こびはきわめていきいきとしたものとなる」における視覚的装飾は、目にみえる要素ではなく悲劇の一つの性質を表しているのであり、「spectacle」という訳語は、その文脈を押さえている。アリストテレースが生きた年代を鑑みれば、彼はエウリピデース劇は劇場で見たであろうが、視覚的装飾を活かしたと言われるアイスキュロス劇を見てはいなかったはずで、あくまで記録に残された戯曲あるいは逸話としてのアイスキュロス劇を論じていることを検討に入れておく必要がある。

この視覚的装飾は、ロゴス中心主義にとって非本質的な要素として17世紀フランス古典劇から20世紀初頭のドラマ的演劇まで詩学理論あるいは文学理論から遠ざけられてきたわけだが、このテキスト優位の上演芸術観を改革したのが、本論考で対象にするアドルフ・アッピア (Adolphe Appia, 1862-1928) その人である。

■ 1-2 方法（歴史的知識にもとづいた演奏⁴における視覚的要素）

(authenticity) の議論に立ち戻ろう。

（ウラジーミル・ホロヴィッツがモーツァルトをショパンのように弾き、ショパンをモーツァルトのように弾くと言っていたと、かつて聞いたことがあるが）例えばホロヴィッツが言わんとしていたように、ホロヴィッツによるモーツァルトのピアノ協奏曲の演奏は「正当である (authentic)」と言えるだろうか？ 字義通りに言えば、これは「正当ではない (inauthentic)」ということは確実に言える、なぜならモーツァルトが自身の演奏の中で意図した音は充分に再現されているとは言えないからだ。しかし、いかに「正当である」のだろうか？ 実際、人々のいう「正当である」というのは、オックスフォード英語辞典によれば「その人自身に属している」ということだ。この「自身の」というのが、つまりはホロヴィッツの演奏が独特であると、私たちが言わんとしていることなのである。それ

一つの補助線として、古楽論から分析方法を検討してみたい。

ハンター (2014) は、古楽の再現上演において、3つの主たる要素を取り上げ⁵、以下のように論じる。

上演の実践また方法論が、直接的・間接的に作品発表当時の資料にもとづいており、作品が本来作られた音響的・観念的・（オペラの場合には）視覚的条件に関して、解釈上の決定があることを伝えるために、それまでの『権威的 (authentic)』という用語に替わり、『歴史的に伝えられた』また『歴史的な気付き』という語が1990年代以降に用いられた。

いわゆるHIPの議論は、90年代にアメリカで流行したバロック音楽の再解釈を論じるものであるが、再現上演を考察する上でも有意義なものである。特に、視覚的要素がテキストとどのように関連しているかを整理するためにキヴィの演奏における正当性

は独自の創造活動であり、何かの派生物でなければ、コピーでもなく、モーツァルトの演奏に関する誰かの模倣でもないのである⁷。

キヴィの議論では、優れた上演とそうではない上演を選び分けながら漸進する姿勢が見られるもの⁸、私たちが取り組むアリストテレース『詩学』における上演と視覚的要素の議論を、より分かりやすい形で示してくれている。演奏方法と同じように、視覚的要素もまた、初演時と同様のものではなかったとしても、作家や美術家が思い描いた意図を尊重すれば、それは再現であると言えるだろうし、その意図を脱していたとしても、その舞台装置や衣装が何かしらの形で原資料にもとづいていれば歴史的知識にもとづいた「舞台装置」ないし「衣装」と考えることができるのではないだろうか。この時、装置や衣装は上演を固定させるものではなく、むしろ上演の解釈を開くものとして上演に組み込まれていると言えるだろう。従って、演奏家（ないし俳優）が再現上演に取り組むにあたり、独自の

解釈を踏まえて「正当な」ものになるためには、上演にかかると要素（台本や作家の意図、視覚的要素や上演に必要な物理的条件）が適切に上演者に提供されている必要がある。

以上、本論の理論的概観を述べた。ここから、視覚的要素がどのような過程で再現され、どういった理由で修正や変更をされているのかを明示することによって、ヘレラウ祝祭劇場において視覚的要素がどのように再現されているのかを分析していきたい。

■ 2-1 調査対象

筆者は、ヘレラウ祝祭劇場を対象に現地調査及び聞き取り調査を行った。今回の調査では、現地の劇場スタッフに了承を得て、当劇場で上演された『Rekonstruktion der Zukunft』（2017）の技術資料や舞台セットの一部を見ることができた。以下、対象の概観を示す。

建築：ヘレラウ祝祭劇場
住所：Karl-Liebknecht-Str. 56, 01109, Dresden (ドイツ)
建築家：ハインリヒ・テッセナウ
竣工：1911年

企画名：『Rekonstruktion der Zukunft』
2017年10月17日～11月11日
主なスタッフ：Dieter Jenicke（芸術監督）、Hector Solari（学芸）、Gabriel Gorgas, Claire Kuschnig（展示における学芸）、Carmen Mehner, Barbara Damm, Frank Gersler（企画）
※会期中、上演や講演会、展示が行われた。

劇場は、ドレスデン中央駅からトラムで40分ほどのヘレラウという地域にある。メインホール「大ホール (großer saal)」は、幅16M、奥行き35M（舞台・客席を含む）、高さ12.5M（床から上空のトラスまで）で、白い床と壁に囲まれたホワイトキューブならぬ伽

藍堂である。

施設はホールの他、管理事務所や倉庫はもちろん、カフェや講堂（ダルクローズ記念ホール）、キャパ50席ほどの小ホール「ナンシー・スペロリホール」、レジデンス施設を持つ。

この劇場が建設される背景には、20世紀初頭のドイツの労働環境を改善し、労働者の生活改善 (Lebensreform) のための「田園都市運動」があった。ヘレラウという町は、カール・シュミットが出資して生まれたのであり、実業家と芸術家が理想の町を作るという極めて革新的な出来事であった。

活動自体は第一次世界大戦時に中断し、ダルクローズの弟子たちによって再度活用されるが、第二次世界大戦下において1938年より軍事利用される。1992年よりドイツ・ワークショップグループ・ヘレラウ (Deutsche Werkstätten Hellerau) の運動により修復プロジェクトが進み、2012年に現在の姿となる。現在は、複数の文化機関によって構成される文化センターとなっており、フランクフルト・ドレスデン

舞踊団が在籍している。

詳しい経緯は「Verbund」ウェブサイトに掲載されているので、そちらに譲りたい¹⁰⁾。

この劇場が世界に類を見ないものである理由の一つには、ドイツで最初の田園都市であるということが挙げられる。17世紀以降のドイツでは、劇場が独立した建造物として王侯貴族や自治体の経済的支援を得て、都市計画の一部に組み込まれるようになるが、王の威厳を高めたり、芸術に理解のある王侯貴族が余暇を楽しむために建設されるものであった。田園都市運動は、労働者のための生活改善運動であり、ヘレラウ祝祭劇場は、単なる余暇ではなく、体を動かし、歌いを歌い、集い、交流するための肉



図1 ヘレラウ祝祭劇場（筆者撮影、2023年12月5日）

体的・精神的な健康を向上させるための施設として構想された。

従って、ヘレラウ祝祭劇場の意匠や用途はそれまでの貴族的な趣味とは一線を画している。白く均一に塗られた壁、外光を採り入れることができる高い窓、舞台と客席を分けるプロセニアムアーチの廃止。この劇場にとつての「祝祭」とは、非日常的なドラマ空間を提供することではなく、太陽光の射す（もしくはサルズマン設計による、空間全体を照らす有名な間接照明システムにより）舞台も客席も文字通り地続きになったユートピア的空間なのである¹¹。ダルクローズが創始した「リトミック体操」は、アドルフ・アツピアのアイデアによって、黒（あるいは紺の）下着を身につけた音楽学生たちによって上演された。

この運動にはある種の古典古代への回帰が含まれていた。産業化された労働によって歪められた生身の人間（およびその精神性）を「本来の姿」に取り戻そうとする。

クロードルが賞賛した大ホールだが、「アツピア以降」の舞台装置やポストモダン建築を見慣れている私たちには、ヘレラウ祝祭劇場の当時のインパクトを実感することはできない。幾何学的な構成の他に、田園都市やスーディズム、日光浴や生活改善といった文脈も踏まえておかななくてはならないだろう。

1919年に再スタートを切る際にも、また1992年に修復を行う際にも、田園都市ヘレラウの理念は、復興されている¹²。この劇場では、公開アーカイブやビクターセンター、オーディオガイドなど、当時の文脈を広く公開している。現在は、リトミック教室こそやっていないものの、フランクフルト・ドレスデン舞踊団によるダンス教室も運営されている。現実には近隣に住む市民にこの理念が共有されているかどうかは問題ではないだろう¹³。たとえ観光資源としてであつても「田園都市」という理念は脈々と受け継がれており、ヘレラウという町は存続している。この町と大ホールは、再現上演の一つの背景（セノグラフィ）として捉えることができる。

ヘレラウのホールは、サルズマン（ロシア人）という才能ある芸術家によって建設、また整備されており、サロンになるような意図も、バイロイトのような神殿になるような意図もなく、芸術家のために用意された工房であつて、極めて柔軟で可変な用具によって必要なものが揃えられている。ホールは巨大な四角形で、常設の舞台はない。壁と天井は白い生地で仕上げられており、その裏には電球の列が等間隔に配置されている。

(…)一人の建築家が全てを取り換えた。ドラマ的行動の基本方針を作り、意図と方向性を発展させることができるように（用具は）詭えられている。いわば、ドラマ的行動を前もって準備する原動機なのである。

ここに、例えば近代的な舞台で不適切に扱われているような、古代のドラマの上演をまかなうことができるある種のアイデア、材料を確認できる。ポール・クロードル「La Nouvelle Revue française」(1913年8月)¹²

■ 2-2 『Rekonstruktion der Zukunft (未来の再構築)』(2017)の技術仕様調査

不祥ながら筆者はこの上演を見たわけではない。プロジェクトに付して刊行された冊子『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopie』(2017)もドイツ語で、読んでいるわけではない。理解が及んでいない部分、説明に不足があるだろう。もし上演をみた、ドイツ語が読めるという方がいらっしやったら、ぜひご意見を伺いたいと思う。

今回の調査は、技術仕様を劇場に問い合わせ、このプロジェクトの関係者に話を伺うといったものであった。簡単にプロジェクトを紹介したい。アツピアが演出した『オルフェウスとエウリディーチェ』(1912版)の舞台セットを、実際の大ホールに再現し、複数の芸術家が作品を上演するものである。上演以外にも、シンポジウムやツアーなどが組まれた。監修にはリチャード・ビーチャム(Richard Beacham)が加わっている。舞台監督はトビアス・ブラスバード(Tobias

Blasberg) 氏、照明担当はフォルク・デイトリッチ (Folk Ditrich) 氏。

筆者は2023年12月5日に長年勤続されているプログラム監修のフランク・ゲイスラー (Frank Geisler) さんと舞台担当のトビアスさんに話を聞くことができた。その日は、新作『Ala carte』の仕込みが行われていた。フランクさんは修復から劇場に関わっており、1992年から現在までの修復箇所について説明をしてくれた。寡黙な方であり、現在の劇場の運営状況などは詳しく聞けなかったが、周りのスタッフからの信頼も厚く、劇場のことは彼に聞いてくれ、ということでご紹介いただいた。

トビアスさんは、劇場の舞台チーフであり、『Rekonstruktion der Zukunft』の舞台監督でもある。技術仕様については、彼から詳しく話を伺うことができた。プロジェクトの記録写真や図面データを譲り受けることができた。また、倉庫を案内してもらい、プロジェクトで再現した可変台 (practicables)¹⁵を見せてもらった。日程が合わず、照明チーフのフォルクさんか

らは話を聞くことができなかった。

■ 3 分析・考察

次に、『Rekonstruktion der Zukunft』と1911年設立当時の資料を比較検討してみたい。

■ 3-1 可変台／エスパス・リトミック

舞台セットに関するアッピアの意図を引用したい。

抒情的ドラマ¹⁶その高みにおいて、俳優というのは、筋の表現主体であると考えられている。(…)俳優は苦しくも以下の二つの要素の中で揺れ動いています。一つは全く内的な矛盾を具体的に表現する理由を俳優に与えることができない音楽。もう一つは反対に、外側に激しく身を投げ出すことを求める音楽。(…)いずれにせよ、

結果は俳優と音楽の簡単な並列で終わってしまったのです。「有機的な」結合というのは、不可能なままです。というのは、近代のドラマ音楽は、結局のところ、身体形式の関係を長く放棄し、芸術として特殊かつ過剰な発展をしてきたからです。ですから、抒情的舞台は避けがたい虚構なのです。

(…)俳優は、自分のことができることが分かり、原因を良く知ること、ドラマと舞台の改革に協力できるようにあります。ほとんど無意識に関係していた改革にです。

リズム体操は、適切に俳優にこの美的教育を施すことで、俳優にこの正当性を与えるのです¹⁷。

アッピアは音楽が当時の舞台装置と身振りと合っていないことに不満を持ち、ダルクローズのリトミック体操に、その解決を求めた。

白い壁、高い窓、舞台と客席の間には何も無い伽藍堂。これらの「発明」に匹敵するのは、アッピアが

1909年から1910年にかけて描いた「リズム空間 (Espaces rythmiques)」であろう。幾何学的図形によって構成された美術図面は、後世に多大な影響を与えた。

この幾何学的構成は、ヘレラウ設立後、可変台によって実現された。1912年版の『オルフェウスとエウ



図2 アッピアによる「オルフェウスとエウリディーチェ」(1912)の舞台セット (ジュネーブ国立図書館蔵 (Bibliothèque de Genève))

「リディーチエ」には稽古中の写真が残されており、当時の様子を窺い知ることができる。

幾何学的美しさもさることながら、可変台さえあれば、組み合わせによって様々な情景を表現することができる、実に現実的な仕組みである。考え方によっては、作品毎に舞台セットを一から作らなくて済むだけでなく、凝った装飾が必要ないので、安価に済むとも考えられる。

このセットは、およそ好意的に受け入れられている。エルネスト・アンセルメの批評を抜粋したい。

ヘレラウの上演は、リズム体操の新発見以外にも目を見張るものがありました。それは、アレックス・ヴォン・サルズマン氏による照明と装飾の流儀です。上演には、通常通りの情景の演出効果と、簡素な幕がありました。（これまで）完全に無益だと思われる装飾に対して、楽園の木々、地獄の真っ赤な岩々などが、代わることができるものだと理解させて

列柱、閉じた幕は地上の楽園として現れました。物語は外側を照らしたわけではなく、様々な要素によって同時にキャプションをつけられたわけでもありません。それは、表現的なリズム全体であり、広がり、深遠な生命なのです¹⁸。

アッピアは「ドラマと演出の将来」（1918—1919）中で「舞台の配置により俳優は舞台空間と接触し、リアリティを得るのだ」（田中訳）と述べており、変化していく時間の中で、俳優も舞台セットが調和することを目指した。

その意味で、この可変台は、図形的な美しさではなく、もっと人間の感覚に近いもの、階段や幕といった運動性を持つものであり、それ自体は動かないものの、俳優の動きを誘発したり、観客に次の展開を想像させる「持続（duree）」を持つものだと言えるのではないだろうか。『Rekonstruktion der Zukunft』では、この可変性は十分に考慮されていたように思う。

一方で、素材や作り方は、おそらく初演時のものと

くれました。「これは地獄を表現している」といったシェイクスピア時代の立札や単純な装飾に、戻るべきだというわけではありません。なぜなら、書割が人を感動させるわけではないからです。知性的なものが喋っているだけです。博物館へ行くように、私たちは劇場へは行かないのです。

ヘレラウの装飾や照明、演出の流儀の美徳というのは——簡素さ、自然さ、これまでの全ての慣習上の誠実さにおいて——音楽上の本質的なものです。音楽というのは、それ自体には正確な意味はありません。しかし、タイトルや台詞、慣習的な要素など音楽的な本質を、作家が付け加えるのです。それ自体では意味を持たない音楽は、特徴的なものになるのです。だから、この短編の舞台には、まさに墓や広がった布、列柱などの美しさがありました。しかし、ドラマが始まり、この美しさが動き出しました。この壁は地上の楽園になりました。そして、広がった布、

は異なる。再現時の可変台は、鉄の枠に合板をはめる設計になっていた。初演時は、写真から判断するだけだが、手持ちの穴が空いていることから、全て木製で、パズルのように組み合わせることができる設計だったと推察される。しかし、耐荷重や防火基準、単価などと総合的に考えると鉄枠を採用することは十分に納得がいく。この点、トビアス氏に質問すると「鉄の方が安かった」ということである。セットの中腹は、可変台ではなくスチールデッキが使用されているが、当時もそうだったかは写真からは判別できない。

この可変台の寸法は、トビアス氏曰く、劇場の実寸を測り、上手と下手それぞれに布を垂らすための余白を残し、残った数値を10で割った数字で1230ミリに決めたとのことである。3段の階段にすると、高さと踏面の比率が3分の1になるので、蹴上は410ミリになっている。

この平台の寸法について尋ねた時のトビアスさんの一言が印象的だった。「特に理由はない。」「誰にも分からない。」再現上演を企てる時に、全ての残されている

資料に忠実に基づくことは否定の余地のないことのように思われるが、再現すべき全ての要素の資料が残っているとも限らないので、合理的な推測による決定もまた重要である。可変台の寸法はトビアスさんが決定したもので、この決定におそらくは歴史家の監修や演出家は介入していないだろう。技術者は、自分の好みや歴史資料に基づいて物事を決めるといっても、与えられた環境の中で実現可能な選択肢を取捨選択する。時代が変われば、与条件もまた変わるのであって、その意味では資料に基づきながら合理的な判断をすることもまた、一つの「正当性」であると言えないだろうか。

トビアス氏は「アッピアだって、シンプルなもの好んだに違いない

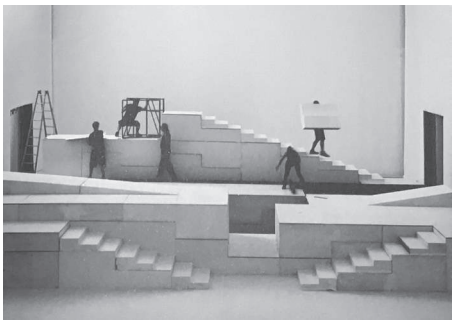


図3 再現上演時の舞台セット『Rekonstruktion der Zukunft: Raum·Licht·Bewegung-Utopie』(2017)より

れば、十分だと思われるでしょう。それが照明家にとっても有益だと思われるかもしれない。せん。なぜなら、照明家というのは、自分の目よりも、図面上の照明の配線の方が有益だと考えているからです。また、照明家というのは、正確な数値で示された照度計を使っているからです。しかし目にとっては、つまり総合的な印象にとっては、得られた効果にしか、つまり相対的な指標しか見えないのです。この効果の方向を学ぶということは、視覚的な経験を積むことなのです¹⁹。

電気照明が一般的でなかった当時は、この照明システムは極めて高価で²⁰、かつ最先端の技術であったに違いない。アッピアによって「ライト・オルガン」と名付けられたこのシステムは、DMXやArtnetを介した現代の照明システムを想起させる。

今日の私たちからしたら、このシステムは単純なものであり、安価に再現できるものになっている。キャッ

い」と、劇場や倉庫を案内してくれた最後に言っていた。確かめようのないことではあるが、私はどこか納得してしまった。「リズム空間」は、凝った舞台セットを作るコンセプトではなく、音楽的な持続と、振付の運動性を融合させるための視覚的要素である。可変台はその理念を実現する手立てなのであるから、観念的側面を押さえさえすれば、資料の残っていない部分は、合理的な推測・類推によって補填されるべきである。

■ 3-1-2 サルズマンの照明システム

サルズマンは、ヘレラウ祝祭劇場を象徴する照明システムの狙いについて、以下のように述べた。

人間にはすべからく目がありませんが、ほとんどの人は視覚的な経験が不足しています。そのため、明かりの問題を言葉で明確に説明することは難しいのです。デモンストレーションをす

トウォーク直下のトラスにホイスト（電動巻上げ機）を仕込み、バトンを繋いで、会場全体を覆う布と電球が吊れるようにする。電球はバトンに吊り下げられているだけであり、布はその手前のバトンに仕込まれているとのことであった。トビアス氏曰く「何も難しいことはない、伝統的なやり方」。

今の私たちにとっては、ホイスト、仮設のバトンやトラスが完備されている劇場は一般的であり「伝統的」であるが、電気設備が取り入れられる前は、巻上げ装置は人力であった。サルズマンの照明システムが電力で制御されているということは、当時はまだ珍しい技術であり、それだけでも一見の価値があっただろうと想像される。

ホールを見学させてもらった時に印象的だったのは、三角トラスの多さであった。それこそ、今日の劇場ではキャットウォークやブリッジなど人が侵入して作業ができる昇降可能な設備が整っているが、ヘレラウ祝祭劇場には、こういった設備はむしろ少なく、トラスとバトンがホイストに至る所に仮設されていた。銀色

に鈍く光る三角トラスは、一方では白い内装の調和を壊してしまうようにも思えるが、創造活動のための自由な空間のためには必要な設備である。当然、こうした設備は観客から見えない高い位置まで上昇するので、上演中に気になることはない³⁴⁾。

電球はどこにでも手に入るような廉価なもので、電球の色温度などに特に指定はなく、一般的な電球色のものを選んだとのことである。

ザイドル（1912）によればオリジナル版では、布に蠟を塗り、光の輪郭がボヤけるような工夫が凝らしてあったようだ。再現上演版では、こういった仕上げはしておらず、一般的に手に入りやすい最も安価な生成りの生地を利用したそうだ。

布は照明の手前のバトンから垂らす。壁から200ミリ離れた位置に吊りこんでいる。天井部分は、木製のグリッドを作り、そこに布を張っている。枠の影が出てしまうが、トビアス氏曰く「客席から遠い距離にあるので、気になることはない」とのことである。

現代ダンスセンターとしてコンテンポラリーダンスを発表することでは、劇場に足を運ぶ客層や意義というものが、大きく変わってくる。再現上演においては、当時の観客がどのような期待を寄せて劇場に足を運んでいたかを伝達することもまた重要である。建設当時の姿を残すだけでなく、建物の中に軍事利用下の歴史も残しており、大ホール手前の前室の上手と下手それぞれの踊り場に壁画と絵画が残されている。ビクターセンターやオーディオガイドが用意され、田園都市へレラウに関する文献もある程度十分に揃っているヘレラウ祝祭劇場の場合、歴史的な興味から足を運んだ観客もいただろう。

観客の上演芸術の受容形態の違いはまた、季節的・気候的に差がある場合にも意味をなすだろう。舞台と客席の境界を撤廃する間接照明、窓の大きなこの劇場では、客席を暗くすることは想定されていなかった。現在は、カーテンで窓を閉じることができるようになっており、暗転ができる。これは私の憶測に過ぎないが、自然光を体で浴びるということが、労働者の心身を健康に保つという一定の共通認識があったのではないだ

■ 3-3 オリジナル版と再現版の違い

舞台セットと照明システムを再度構築する、それが『Rekonstruktion der Zukunft』の趣旨であるが、初演と同じ劇場で再現上演をするからと言って、初演時と同じ条件で舞台セットを製作できるわけではない。初演時に使われた素材や舞台技術など、技術的・物理的条件は、必ずしも経済的合理性にそぐうわけではない。同じ外観でも、木製のものとは鉄製のものでは費用が大きく変わってくるだろう。

また、環境的要因も当然異なっている。特に、高所の安全規制と防火基準は、概して現代の方が厳しくなっている。

反対に、かつて実現できなかった技術が、現代では容易に実現できる要素というものもある。照明システムは、その一つである。

当然と言えば当然だが、その舞台に参加する出演者、観客が異なる。特にヘレラウ祝祭劇場においては、田園都市運動という文脈に上演をするリトミック演目と、

ろうか。特に冬の間は日照時間も短く、夜間でも太陽光のような照明環境下で芝居を見ることに意義を感じていた観客もいたかもしれないと考えるのは大げさだろうか。そう考えれば、サルズマンの照明システムを夏に再現するのと、冬に再現するのでは、意味が変わってくる。本上演においては些細なことだが、温暖化した20世紀半ば以降とそれ以前とは季節感が異なるので、例えば6月に行われる上演の今と昔では、祝祭的な雰囲気が変わってくるだろう。



図4 再現上演時の照明『Rekonstruktion der Zukunft: Raum - Licht - Bewegung - Utopie』(2017)より

■ 4 結論と考察

『Rekonstruktion der Zukunft』は、ダルクローズやアッピアの仕事を振り返る上で重要なだけでなく、再現上演がどのように成立するか、観客に対してどのように上演芸術が歴史を共有するかを考える上で、大変貴重な企画である。

上演芸術は、生身の人間を扱う以上、作品を全く当時の姿で残すことはできない。ゆえにキヴィが論じたように「正当性」を演じ手に付与するための理論を必要とする。視覚的要素の「正当性」は、それ単独で評価するのではなく、上演と結びつけて検討されなければならない。

建物の修復や上演の再現を行う際、歴史資料が充分に残されていたり、製作技法や演技の技法が的確に継承されているというケースは稀である。歴史家ができる限りの歴史資料を掘り起こし、記録していく作業が不可欠ではあるものの、再現を行う過程には、必ず推論が伴うし、経済的・技術的な制約がつきものである。

を見る観客が手に届きやすいように配置されなくてはならない。

以下、簡単ではあるが再現上演における視覚的要素において、開示されるべき情報を列挙する。

- ・ どのような資料に基づいているのか。
- ・ どのような推測によって再現されているのか。
- ・ どんな素材を使ったか、その正当性あるいは合理性。
- ・ (劇場が修復されている場合) 劇場のどの部分が現存しており、どの部分が修復されているのか。
- ・ (初演時と異なる劇場で上演されている場合) 初演時の上演空間に関する一般的な歴史的見解。
- ・ (初演時と同じ劇場ないし立地で上演する場合) 舞台装置のどの部分が再現されており、どの部分が与条件に従っているのか。
- ・ 客席の配置に関する一般的な歴史的見解。
- ・ 環境的要因 (防火条例、安全規則など)。
- ・ 気候的条件 (特筆すべき理由がある場合)。

再現 (もしくはレパートリー上演) とは異なり、再現する意義のある上演というものは、やはりあると私は考える。例えば演技法や観客の様態が、今日と大きく異なる場合。職人や演じ手の技法を継承していくために定期的な上演が必要な場合。新しい発見に伴う、これまでの評価を覆すような史実に基づいた上演など。再現上演は、ステレオタイプを助長したり、ノスタルジーを醸すために行われるのではなく、歴史資料に基づくことで、当時の俳優が演じていたかもしれない、あるいは当時の観客が受け止めていたかもしれない、上演の解釈を開いていくものである。

ヘレラウ祝祭劇場のような、初演当時の姿を残しているケースは珍しいとしても、再現上演における視覚的要素においては、経済的・技術的制約が常につきまとうものであるから、企画者は俳優・観客に対して、できる限り歴史資料を開示するべきであろう。どこまでがオリジナル版の再現で、どこからが推論や合理的判断による決定なのか。これらの情報は上演の中で共有されていなくても、ビクターセンターのように上演

こうした情報を提供する時、特に重要な手がかりになるのは、初演時に視覚効果に見込まれていた演出効果であろう。例えば、サルズマンの照明システムは、当時は画期的かつ新鮮に観客の目に映ったに違いない。こうした驚きを、再現上演を目にする観客が共有することはできない。反対に、壮大な演出プランを見込んでいたが、経済的な理由から実現ができず、矮小化せざるを得ず、実現できなかった演出プランを再現するという上演のケースも考えられる²²。技術というのは、いわば不可能を可能にするものだから、理想的な上演を第一に知る必要がある。

その上で、どのような過程で、どのような技法や素材を用いて理想を実現させたか、あるいは実現させるか、ということを書き記述していくことが、視覚文化史を記述していくことに他ならない。上演における理想と現実の差を記述していくことは、いわば視覚的要素のコノテーションの変遷を記述していくことだと言える。上に引用したサルズマンが論じた「視覚的経験」は、まさにこの視覚的コノテーションを問題にしているの

である。ホワイトキューブに慣れ親しんだ私たちにとっての「視覚的な経験」は、サルズマンが想定した具体的な手立てとは異なっても良いのである。

『Rekonstruktion der Zukunft』においては、例えば電球の色温度の指定や、布の色の指定などはなかった。もし仮に電球色や布の色に関する資料が残されている場合、再現上演においてそれを模倣することは好ましいことであるが、そもそもカラーチャートを提供していた会社が今日存在しない場合、色を正確に再現することは不可能である。この場合、再現すべきは「視覚的経験」つまり、演出意図であって、100年以上前の電球の色を再現することではない。

過去に理想とされていた事柄（当時画期的だと考えられていたこと、当時には実現できなかったことなど）と、現実的な事柄（実際にどのように受け止められたか、技術の進んだ現代ではどのように実現できるかなど）とを比較検討する手法を取ること、視覚的要素の変遷が記述できると私は考えている。

今回は、ヘレラウ祝祭劇場を取り上げたが、次報で

一 参考文献

- Appia, Adolphe. 1988. Œuvres Complètes, ed. Bablet Hahn, M.L. Société Suisse du théâtre, l' "Age d' Homme.
- Beacham, Richard C. 2014. Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre (English Edition). Routledge.
- Beacham, Richard C. 1993. Adolphe Appia: Texts on Theatre. Routledge.
- Beacham, Richard C. 1989. Adolphe Appia: Essays, Scenarios, and Designs. Uni Research Press.
- Beacham, Richard C. 1987. Adolphe Appia. Theatre Artist. Cambridge University Press.
- Hunter, Mary. 2020. "Some Senses of History among HHP Performers". pp9-28. in ed. Nancy November. Performing History Approaches to History Across Musicology. Academic Studies Press.
- Hunter, Mary. 2014. "What is historically informed performance?". pp. 606-626. in ed Helen M. Greenwald. 2014. The Oxford Handbook of Opera. Oxford University Press.
- Kujiken, Barthold. 2013. The Notion Is Not the Music : Reflections on Early Music Practice and Performance. Indiana University Press.
- Kivy, Peter. 1995. Authenticities. Cornell University Press.
- Ravasio, Matteo. 2019. "Historically Uninformed Views of Historically Informed Performance" in The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Volume77 Issue 2., pp. 193-205. Oxford University Press.

はアッピアの芸術理念を今日の技術でどのように再現できるかを扱いたいと思う。

- アリストテレス、1997年、『アリストテレス詩学／ホラーティウス詩論』、松本仁助訳、岩波書店。
- 伊藤るみ子、2007年、「演奏に関する一考察：キーウイの音楽美学に於ける演奏論を中心として」85—109頁、『研究第13号』、東京大学文学部美学藝術学研究室。
- 柴田隆子、2011年、「身体の位相」、『学習院大学人文科学論集XX』、211—232頁、学習院大学大学院人文科学研究所。
- 清水裕之、1985年、『劇場の構図』、鹿島出版社。
- 永井聡子、2018年、「創る観客論に立脚した劇場モデルに関する考察②アドルフ・アッピア（1862—1928）の論文「Monumentality（記念碑性）」（1922）を事例に」、『静岡文化芸術大学研究紀要19号』、69—75頁、静岡文化芸術大学。
- 永井聡子、2015年、「劇場空間の前舞台領域に関する考察：パリ・オペラ座（1875）をモデルとする帝国劇場（1911）の「貴賓席」について」、『静岡文化芸術大学研究紀要（15巻）』、67—72頁、静岡文化芸術大学。
- 永井聡子・清水裕之、1996年、「アドルフ・アッピアの演出理念における舞台と客席の関係性」、『日本建築学会計画系論文集（第487号）』、79—86頁、日本建築学会。
- 遠々木由喜子、1997年、『アドルフ・アッピア』、相模書房。
- 佐々木由喜子、2018年、「アッピアの演出理念とリトミックの理念の共通性に関する研究—アッピア『音楽とミサンセス』（1898）の分析を通して—」、『ダルクローズ音楽教育研究第42号』、日本ダルクローズ音楽教育学会。
- 佐藤正紀、1994年、「『未来の演劇』の孤独」、『ヨーロッパ演

劇の変貌ゲオルグ二世からストレレールまで」、山内登美雄編、明治大学人文科学研究所業書。
 杉浦康則、2006年、「アドルフ・アッピアとエミール・ジャック・ダルクローズ」、『独語独文学研究年報 33』、48—68頁、北海道大学。
 杉山恵梨、「リチャード・タラスキンのオーセンティシティー論を再考する」、2020年、『阪大音楽報第16—17号』、大阪大学音楽学研究室。
 ダルクローズ・エミールIIジャック、2005年、『リトミック・芸術と教育』、板野平訳、全音楽譜出版社。
 ダルクローズ・エミールIIジャック、2003年、『リズムと音楽と教育』、板野平監修、山本昌男訳、全音楽譜出版社。
 日本ダルクローズ音楽教育学会編、2003年、『リトミック研究の現在』。
 日本ダルクローズ音楽教育学会編、2015年、『リトミック教育研究』。
 ハワード・エベネザー、1968年、『明日の田園都市』、山形浩生訳、鹿島出版会。
 長谷川章、2021年、『田園都市と千年王国』、工作舎。
 長谷川章、2000年、『世紀末の都市と身体』、ブリュッケ。
 副島博彦、2008年、「舞踊のトポス」田園都市ヘレラウをめぐって、『特集・からだトポス』、舞踊学会。
 副島美由紀、2003年a、「モダニズムが夢見たユートピア」ドイツ田園都市建設の歴史(6)、『小樽商科大学人文研究(第106輯)』、小樽商科大学人文科学研究所。

副島美由紀、2003年b、「モダニズムが夢見たユートピア」ドイツ田園都市建設の歴史(5)、『小樽商科大学人文研究(第105輯)』、小樽商科大学人文科学研究所。
 副島美由紀、2001年、「モダニズムが夢見たユートピア」ドイツ田園都市建設の歴史(4)、『小樽商科大学人文研究(第103輯)』、小樽商科大学人文科学研究所。
 副島美由紀、2000年、「モダニズムが夢見たユートピア」ドイツ田園都市建設の歴史(3)、『小樽商科大学人文研究(第100輯)』、小樽商科大学人文科学研究所。
 副島美由紀、1999年、「モダニズムが夢見たユートピア」ドイツ田園都市建設の歴史(2)、『小樽商科大学人文研究(第97輯)』、小樽商科大学人文科学研究所。
 副島美由紀、1998年、「モダニズムが夢見たユートピア」ドイツ田園都市建設の歴史(1)、『小樽商科大学人文研究(第96輯)』、小樽商科大学人文科学研究所。
 福島勝則、1995年、「アドルフ・アッピア ヘレラウでのダルクローズとのコラボレーション」、『多摩美術大学研究紀要(第9号)』、多摩美術大学研究紀要編集委員会編。
 山名淳、2021年、『都市とアーキテクチャの教育思想』、勁草書房。
 山名淳、2006年、『幻のドイツ田園都市—教育共同体ヘレラウの挑戦』、ミネルヴァ書房。
 山名淳、2003年、「田園都市ヘレラウにおけるジャック・ダルクローズ学院とその後」、『ダルクローズ音楽教育研究』、日本ダルクローズ音楽教育学会。

— 注釈 —

1 ハンター(2014)には「視覚的領域とは——舞台装置、照明、衣装と立ち位置のことであり——、歴史感覚において(上演芸術の)製作の最初に来る、最も明らかな表示である。」(609頁、拙訳)とある。
 2 「アリストテレス『詩学』第六章1450a。「視覚的装飾」の日本語訳については141頁に松岡(1997)による説明がある。
 3 前掲書、第十四章1453b。
 4 Historically Informed Performance. 以下HIPと省略して表記する。
 5 「視覚領域(The Visual Domain)」「音響領域(The Sonic Domain)」「観念領域(The Ideological Domain)」ハンター、2014年。
 6 前掲書、606頁、拙訳。
 7 キウイ、1995年、6頁、拙訳。
 8 伊藤、2007年。
 9 この時に製作された舞台セットは、2019年に『Appia Reloaded』にて使用され、2020年から2021年まで、パウハウス美術館デッサウに展示された。
 10 <https://www.halleran-entdecken.de/> (アクセス日、2023年12月5日)
 11 後に登場するリヴィングシアターやハプニングなどを踏まえるならば、ヘレラウ祝祭劇場においては、いぜんとして演じ手と観客が分けられているということは付け加えておきたい。

12 『アドルフ・アッピア全集(第三卷)』所収、210—211頁、拙訳。
 13 復興されたヘレラウに関しては福島(1998)と2003)に詳しい。
 14 長谷川(2020)は、脱宗教化した田園都市を否定的に捉えている。
 15 「practicables」は慣習的に「平台」と訳しても良いが、自在に組み合わせることができるという意味を組んで「可変台」と訳した。抒情的ドrame (drame lyrique) は、音楽性を伴った劇で、オペラの代名詞であったことを思い出されたい。アッピアはこの文章でヴァーグナーの楽劇(Musikdrama)を意識している。
 17 『アドルフ・アッピア全集(第三卷)』146—152頁、拙訳。
 18 『アドルフ・アッピア全集(第三卷)』120—126頁、拙訳。
 19 『アッピア全集(第三卷)』、171—173頁、拙訳。
 20 ザイドル(1912)には7万マルクの費用がかかったとの記述がある。『アドルフ・アッピア全集(第三卷)』209—211頁。
 21 蛇足かもしれないが、舞台と客席の境界が空間上に存在しないので、舞台上空にある昇降システムや照明器具などを隠す文字幕も存在しない。
 22 アッピア死後のヴァーグナー演出の再解釈が好例と言えよう。

研究ノート

エコセノグラフィーの可能性

— 持続可能な舞台芸術創作における

セノグラファー（舞台美術家）の貢献

大島広子

環境の危機は地球に住む全ての人間、生物にとっての大きな課題である。気候科学者、社会学者、経済学者、その他の専門家は、気候危機について深刻な懸念を表明しており、政府当局も持続可能な開発の目標を追求している。しかしこの地球規模の問題の重要性は、過去50年間演劇界ではほとんど無視されてきた。エコセノグラファーの Tanja Beer はこう指摘している。

建築、プロダクトデザイン、ファッションは、持続可能な倫理観がいかに新しい実践や美学につながるかを長い間実証してきたが、セノグラフィーにおける社会的・環境的に配慮した手法

が何をもたらすかは、まだ十分に把握されていない (Beer, 2021, p.16)。

舞台芸術において、早急に取り組むべき課題として環境の持続可能性が注目されるようになったのは、ヨーロッパではここ10年のことであり、日本国内の演劇界の動きは未だほとんど見られない。社会が気候変動危機への関心を高めている今、演劇が社会にとって必要な存在であり続けるためには、演劇界全体でこの問題に取り組まなければならない。私たち演劇人は、この課題の取り組みを通じて、演劇という芸術文化そのものが持続可能でいられるかどうかとも社会から問われて

いるのだ。私は15年間舞台美術家として演劇業界で活動してきたが、自らの実践の中で作品創作の度に大量の素材を消費し、持続可能性という課題に十分に組み込んでこなかったことを後悔している。セノグラフィーにおける持続可能な創作について、実践者としての課題感が私の英国ランカスター大学大学院での研究の動機となった。

この論文では、持続可能なセノグラフィーの第一人者Tania Beer（以下、Beer）のエコセノグラフィー理論を取り上げる。次にその具体的実践を、Beerのファシリテートによるエコセノグラフィー・ワークショップで学び、創作した自らの作品の分析を通じて論じる。その経験を踏まえて、2023年10月にエコセノグラフィーの理論を応用してデザインしたトランスレーション・マターズ公演「エミリア・ガロツティ」のセノグラフィーの実践を振り返り考察した。最後に、セノグラファーによる素材優先のデザイン手法がどうセノグラフィーの新しい領域を広げられるかについて述べたものである。

エコセノグラフィーの原則は、アーティストが素材、観客、コミュニティ、そしてより広範な生態系と関わり、協力する方法を再考することから始まる。Beer（2021）によれば、認識すべき3つの重要な関係がある。（1）人間と自然の関係、（2）私たちを取り巻く世界と自らの関係、（3）有機物と無機物を含むすべての物質が互いにどのように関係しているか、である。これらの関係を再認識することで、セノグラファーは人間と人間以外の存在の関係を検証し、自分以外のものについてのこれまでの理解を変えることができる。そして、この概念をデザインの過程に応用することで、セノグラファーによる素材の選択に変化を与え、舞台上の素材と自分自身、作品に関わる全ての参加者（観客を含む）、劇場内外の環境との関係の重要性を、作品を通じて発信することが可能となる。

人新世の時代にセノグラファーが直面する根本的な問題のひとつに、創作において素材を使い捨てとして扱い、大量の廃棄物を生み出しつづけるべきか？というものが挙げられる。この問題に対する解決策として、

TANJA BEER エコセノグラフィー

Beerは、セノグラフィーの創作に環境倫理を盛り込んだ新しい概念として「エコセノグラフィー」を提唱している。それは、環境倫理を考慮し、かつ審美性の面からセノグラフィーの概念を広げ、セノグラフィーはどのように作られ、自然に戻されるべきかという、上演時間前と後の時間に拡張した時間軸を基に問題を提起している。それは、これまでのセノグラフィーの概念の前提が、上演中の時間と空間の効果や役割に限定されていたのとは大きく異なっている（Beer, 2016/2021）。

エコセノグラフィーは、従来の創作と美学の手法に疑問を投げかけ、「より広範なエコロジーと地球規模の問題に対する認識を高め、エコロジーの倫理を演劇の実践に取り入れる方法を概念化する」ものである（Beer, 2021, p.18）。演劇にエコセノグラフィー的な手法を採用することは、アーティストによる作品の影響が、劇場の中だけでなく、劇場外の広範なコミュニティにおいて持続可能な形であるかどうかを評価するのに役立つ。

Beerは、「エコロジーに焦点を当てた新唯物論」、すなわちエコマテリアリズム（Cohen and Duckert, 2013）を、セノグラフィーの理論と実践に応用することを提唱している（Beer, 2021, p.34）。彼女は「エコマテリアリズムの原則として、我々人間が人間を超えた存在ともつれあい、相互依存的な関係性を改めて認識する必要がある」と述べている。「浪費の時代」（Marlow, 2021, p.5）とされる現代において、西洋の消費文化の一部である演劇が、気候危機への注意を社会に伝達するために、人間を超えたものの主体性を尊重することが重要となる。

ここでは、エコセノグラフィーとエコマテリアリズムの概念が、創造の方法と美学の観点から、どうセノグラフィーをポジティブに変容させることができるかを論じてみたい。まず、セノグラファーの仕事の枠組みについて考察する。セノグラファーは通常ふたつの観点からデザインを分析し、総合した上で設計を行う。一つ目は美的要素と概念的要素を含む芸術的成功、そして二つ目は経済的実現可能性とデザインの実現可能

性を含む実用性である。エコセノグラフィーの概念では、それに加えて第三の観点として環境倫理観を、セノグラフィーを含む演劇創作全般に取り入れることを提案している。セノグラファーを含む演劇人の中には、この第三の観点を制限とみなす者もいるが、エコセノグラフィーとグリーン・プロダクションの支持者は、これを新たな可能性とみなしている。というのも、演劇を創作する者は常に様々な制約に直面しており、第三の観点を扱うことは、他の制限と同じく創作過程の一部となりうるからだ (Dillon, 2022/Beer, 2021)。さらに、3つの観点(芸術表現、実用性、環境倫理)のバランスを取ること、これまでの芸術表現と実用性2点間の調整よりも、より複雑で多様な選択を可能にする。x軸(芸術表現)、y軸(実用性)にz軸(環境倫理)を加えることで、立体的で幅広い情報を考慮することができ、アーティストや作り手の決定をより豊かにしてくれる可能性を秘めている。

セノグラフィーの実践にエコマテリアリズムを適用することは、作品を創作する際に演劇活動の域を超え、ちうるか。また、本来の目的(サラミを包むこと)を超えた、この素材の持つ潜在的な効力を改めて評価することが「できるか」(Beer, 2016, p.164)だったと述べている。彼女はセレンディピティな体験を通じてサラミの網を発見し、それをきっかけに素材と対話した(Beer, 2016)。先入観にとらわれた人間の認識を押し付けるのではなく、そのユニークな素材性の可能性から創作のインスピレーションを得た(Beer, 2018)。サラミ網に含まれる美しさと機能の可能性を吟味し、手仕事によって紐状の素材へと変化させた(Beer, 2021)。彼女はセノグラフィーのためのオリジナルな素材を創作し、それがこのパフォーマンスの構成と表現の源となった。

Beerのセノグラフィー創作の過程は、これまでの順序とは一線を画している。ドラマや筋書きから始まり、それらをインスピレーションとしてボリューム、形、色、質感をデザインし、最後にデザインに適切な素材を選ぶというのが一般的ではあるが、Beerの手法は、まずは素材が持つポテンシャルを再発見した上でデザインへ移行する。それはすなわち「素材優先的な手法」と

劇場や上演の外に存在する生態系との関係を考慮することを意味する(Beer, 2016)。セノグラファーは製作過程で使用される素材に責任を持つ必要があり、また素材の倫理的な調達、再利用/廃棄物管理を徹底する必要がある。それには、作品の前後で素材がどのように自然から切り離され、作品にどのように関係し、使用後にどうなるかを理解することも含まれる。Beerは、セノグラファーは、自らの決断が、社会的、環境的、政治的な結果としてこれまでもさらに広い意味を持つこと、そして決断がもたらすプラスとマイナスの結果に留意すべきであると述べている(Beer, 2016)。

次にBeerがこのコンセプトをどのように舞台芸術の実践に適用しているのかを理解するために、彼女のエコセノグラフィーの実践を検証する。取り上げるのは、実践的研究プロジェクト『Strung』(2013)で、これは身体表現のアーティストとセノグラファーによる即興パフォーマンスである。Beerはこのプロジェクトの目的を「再使用される素材(サラミを包んでいる白い網)がパフォーマンスにおいてどのような主体性を持つ

も言える。この手法は、素材の中にある本来の力を探求することの重要性を強調するものであり、これを用いることにより、セノグラファーにとって新たな創作につながる可能性を秘めている。

これらの議論から、エコマテリアリズムをセノグラフィーに応用することは、演劇における素材と人との従属関係をより平等なものに変える可能性を持っていると言える。それは、芸術としてのセノグラフィーと、演劇業界におけるセノグラファーの位置づけの両方を変える可能性を秘めている。次にBeerがファシリテーターを務めた「PQ2023」でのエコセノグラフィー・ワークショップで用いられた実践的なデザインワークショップに基づいて、エコセノグラフィー的手法の有効性を検証する。

Tanja Beer 2023

エコセノグラフィー・ワークショップ

私は、2023年6月、「PQ2023」でBeerがファシリテーターを務めるエコセノグラフィー・ワー

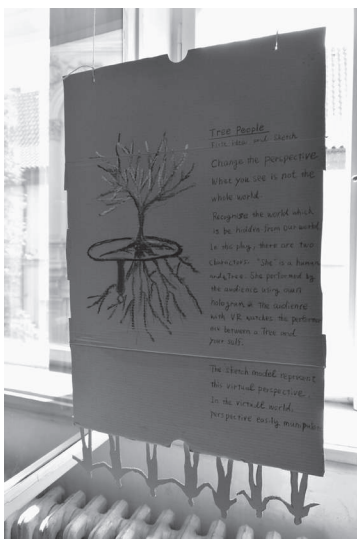


図1:「Tree people」のイメージスケッチ (大島, 2023)

分析し、パフォーマンスと観客のために舞台と客席という別の空間を作るのではなく、観客は主人公SHEの一部としてパフォーマンスに参加するというアイデアが浮かんだ。また普段は見ることでできない木の根をあらわにすることで、観客に木の存在と木の周囲の物質を知覚させたいと考えた。この2つの演劇的な出发点から、私はスケッチモデルを作成した(図2)。

水平な地表が空間の中心で、プラスチックの破片で表現された木のシンボルが地面から出てきて、頂上に向かって伸びていく。観客は逆さまに立ち、普段知覚できない木の根を眺める。これは私が考えるこのパ

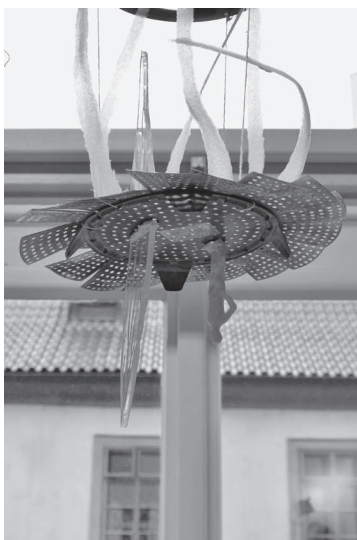


図2:「Tree people」のスケッチモデル (大島, 2023)

フォーマンスのための理想的な空間だったが、劇場でこれを物理的に実現するのは不可能だとわかっていった。どうすればこのアイデアを実現できるだろうか? 私は、パフォーマンス空間をVR技術による仮想空間とし、このパフォーマンスの観客が、仮想空間の中でSHEとしてパフォーマンスを行う自らのアバターを見るというアイデアを提案した。

第3段階は、スケッチモデルを詳細なデザインに発展させ、実際にある劇場や会場に当てはめて提案することだった。私は、実在する空間での上演を念頭に、VRのアイデアを再考した。このテキストの上演に最適

クシヨップ「エコ・デザイン・シヤレット」に参加した。このワークシヨップに参加した目的としては、1) エコセノグラフィーの理論をどのようににデザインの実践に取り入れるか、2) エコセノグラフィーのデザイン手法と従来の手法の違いを理解する、3) この異なる手法が、美的観点とエコロジーの観点の両方から、どのような変化をセノグラフィーに促すことができるのかを考察することの3つであった。

ワークシヨップの参加者は、エコロジーをテーマとした短編戯曲を元に、セノグラフィーを創作した。ワークシヨップは、それら10作品ほどの戯曲のリーディングから始まり、参加者はその中から1つを選んだ。私が選んだのはクレイ・ハイジ作の「Tree people」で、木と人間の対話が描かれている。物語の舞台は古い森で、機械の働く音が響く。主人公のSHEは、巨大な老木に近づき、自分の人生に迫る環境危機への恐怖を老木に告白する。木は短くシンプルな言葉で応え、SHEを抱きしめて慰める。そして最後には、SHEも木の一部になるというあらすじであった。

Beaはワークシヨップの中で、セノグラフィーをエコロジカルにデザインするには3つのステップがあると説明した。最初のステップは、テキストから刺激を受けて感じた自分の中の直感を信じることに、すなわち、会場や予算といった現実的な条件を一切考慮せずに、芝居の中心が何を語っているのかを感じるということだった。私たちは、テキストから得た直感を、スケッチや、描写するのに適した素材を探すなど、さまざまな方法で視覚化した。私は人間の目に見える存在と見えない存在、そしてその区分である地表を含めて、木とその根を描いた(図1)。

第2段階は、材料を使ってスケッチモデルを作ることにだった。紙、紐、金属、布、プラスチック、木材など、劇場にあるさまざまなガラクタなど、100種類以上の素材があった。私たちは時間をかけて素材と対話し、そのうちのいくつかをセノグラフィーの要素として選んだ。この過程においてBeaは、上演空間の中でパフォーマーをどこに置くべきか(空間とパフォーマーの関係)を考える必要性を強調した。私はテキストを

な会場を考えたとき、東京の都市開発のための樹木伐採に反対している市民運動を思い出した。この計画は、東京都と都市開発業者が今ある公園を再開発し、その敷地に高層ビルを建てるというものだ。そのために樹齢100年を超える木が900本近く伐採される計画である。多くの市民が環境への影響を懸念していたにもかかわらず、この計画は樹木の保護を行わず推進されようとしていた。私は、このパフォーマンスを通して、社会問題とテキスト「Tree People」を結びつけるアイデアを思いついた。具体的な社会問題を、架空の世界に重ね合わせることで、観客と観客以外の多くの人々に力強いメッセージを伝えることができると考えた。より多くの観客にアピールするため、私は問題となっている公園の最寄り駅の地下鉄駅をパフォーマンス会場に選んだ。地下鉄駅は利用者の多い公共スペースであり、幅広い市民にこの物語を伝えられる可能性がある。またこの会場には象徴的な意味もあった。それは、都市の地下交通は20世紀のネットワーク社会の発展を加速させた



図3：「Tree people」サイトスペシフィックパフォーマンス（大島, 2023）

最も優れたイノベーションのひとつで、また、人間の手によって素材を再構築した完全な人工空間である。またかつてその場所には植物や根などの自然の空間があったのだ。私は、この作品の芸術的な表現を通して、この地下空間を一時的にかつての状態に戻し、地下鉄同様にネットワーク化されたあらゆる種類の生物のかつての姿を想像させ、この空間で人間の発展のために犠牲になったものを想起させたかった。このパフォーマンスは、地域社会の持続可能性についての疑問を前

面に押し出し、自然と人間が一体化した空間のインスピレーションを提供した。

物語は、乗客（観客）が改札を通過して駅に入るところから始まる。改札の空間一面に緑色の動画が映し出され、自然界の絶え間ない移り変わりを表現している。自然環境において、私たちは太陽光、風、湿気、匂いなどの自然現象を通して絶え間ない情報を受け取っている。それを再現するべく、このパフォーマンスの序曲を作るために、私は地下駅という変化のない人工的な環境に、緑色を基調とした流動的な視覚情報を加えた。次に観客は、かつて存在した木の幹や根つこと差し替えられた金属製の柱につかまり、木が発する音、例えば成長音、水や日光の吸収音、電気信号など、他の存在と相互関係する音を聞く。最後に、観客は階段下にあるメインの公演会場に到着し、公演を鑑賞する。この体験は、単に客観的な視点から観劇するだけではなく、五感に訴える観客主体的なパフォーマンスなのだ。このワークショップの実践を通じて、Beuのエコセノグラフィーの理論を改めて振り返りたい。通常セノ

グラフィアーは、空間のポリウムからデザインを始め、素材、色、質感の選定に取り組みが、それは常に事前に提示された劇場空間と関連している。このような従来のプロセスでは、素材は空間構成やデザインに適合したものでなければならぬため、素材の選択は制限される。しかし、エコセノグラフィアーでは、テキストのテーマとつながる素材が、セノグラフィアーの開始点であり、素材からインスピレーションを得た空間がパフォーマンスを展開するための土台となる。具体的には、何もない空間・会場からデザインを始めるのではなく、素材選びがデザインの出発点となる。もし素材選びがデザインプロセスの最初の位置にあり優先順位が高ければ、セノグラフィアーは、いつもは使用を検討しない珍しい素材（今回の私のプロジェクトにおいてはデジタル素材）も含め、素材を幅広く選ぶチャンスが増えるだろう。

先に述べた素材優先の手法は、公演会場の選定にも拡張できる。私は、会場の歴史や構造といった特徴を用い、そこにモーショングラフィックスや自然の音を

セノグラフィーの素材として加えた。こうして、VRやプロジェクトンマッピング、サウンドなど、これまであまり考えたこともなかったデジタル素材を使った空間演出の基本コンセプトを考案した。劇場空間に当てはめなければいけないという制約を捨てることで、表現手段の選択における固定観念を取り払い、デジタル技術という新しい表現方法で初めてデザインに取り組むことができた。

この経験から、私はセノグラファーの役割を拡張する可能性に気づいた。セノグラファーが、プロデューサーや演出家とともに公演会場の決定にも積極的に参加し、会場選択をも自らの創造の一部となるような新たな共創モデルが生まれるかもしれない。これは、セノグラファーが上演作品や会場を決定した後に参加し、あらかじめ決められた条件の中でデザインするという従来の業界の方法とは異なるものである。つまり、上演会場の選択は、セノグラフィーの創造的なプロセスの一部と考えるべきなのだ。

理不尽な要求に屈せず、自分たちの意志と自由を守るために死力を尽くして戦う市民たちの姿が描かれている。悲劇は、無垢な少女エミリアの結婚式当日に起こる。彼女の婚約者は、権力と地位を利用して彼女を自分のものにしようとする公爵の部下により殺されてしまう。婚約者の死を知った彼女は、公爵に支配される人生より、自分の父親に殺されることを決意する。

今回の上演には、森鷗外（1862―1922）による古風な日本語訳を使用している。このドイツの古典を上演するにあたり、演出家である木内は、現代の観客が集中して意味を理解できるように、あえて馴染みのない森鷗外翻訳の古風な言葉遣いを選んだ。このような意図的な言語様式の選択をすることで、異化的効果により言葉に込められた根本的な意味が強調されるというのが目的だ。また木内は同時に、言葉に頼らずに感情を表現するよう俳優たちに求めた。通常、俳優が登場人物の感情の流れを表現するためには、書かれた台本の言葉をどう伝えるかに重きを置きがちである。しかし、言葉を話すことは、体の動き、姿勢、表

『エミリア・ガロツティ』 上演のためのセノグラフィー

この作品は、東京を拠点とするトランスレーション・マターズによって2023年10月に製作、上演された。このプロダクションでは、今回新しい試みとして環境の持続可能性に取り組んだ。私はカンパニーからセット・衣裳デザイナーとしてオフファーを受けた際、演劇の作り手が、気候変動という緊急事態に何らかのアクションを起こすことの重要性を説明した。それを受けて、カンパニー、参加するキャスト、スタッフがこのプロダクションの持続可能な挑戦に協力することに同意した。私は、キャストとスタッフに環境リテラシーについての基本的なレクチャーを行ってこの課題についての理解をチームで共有した。

『エミリア・ガロツティ』という古典戯曲は、ドイツの哲学者、劇作家、作家であるレッシング（1729―1781）によって書かれた。この戯曲は、貴族による政治体制内の不正を批判したレッシングの政治的視点（Ryder, 1972）に基づいており、支配階級からの

情、他の俳優との関係の中で俳優を取り巻く時間や空間と並んで、俳優の表情を伝えるツールのひとつに過ぎない。俳優にとって、馴染みのない古風な言葉を用いていかに豊かな感情の表現に取り組むかということも、このプロダクションの挑戦の一つであった。

この芝居のセノグラフィーは、レッシングによって書かれた写実的な描写に縛られることはなかった。演出家の木内からの希望は、平均台のようなオブジェの集合体を使って、床面に大きな四角いフレームを構築し、さらにそれを解体する過程を描くことだった。これらのオブジェは、特定の瞬間に俳優によって動かされ、例えば十字架や家の構造といった象徴的なイメージを作り出す。フレームが崩れていくという視覚的メタファーは、市民による社会秩序の崩壊を表現できると考えた。

私の興味と最初の直感は、古い日本家屋の解体の際に回収された古木を使うことだった。そこでまず、長野県にある古木の専門店、山翠社を訪ね実際の素材を確認した（図4）。古木は通常、長さ3・6メートルか

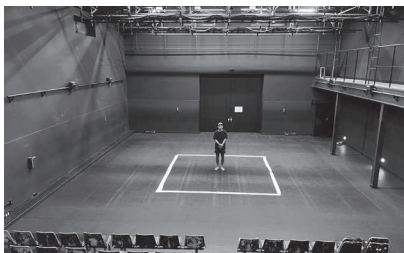


図6：すみだパーク創の中 3.6m 四方 (大島,2023)

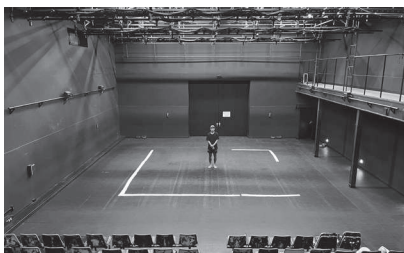


図7：すみだパーク創の中 5.4m 四方 (大島,2023)

起こっている場所を写實的に表すものではない。従って、幕開きの最初の絵がこの作品の中におけるセノグラフィーの表現のルールを観客に提示する重要な場面であると考えた。そこで、最初に第1幕に取りかかった。第1幕の注目すべきシーンは、公爵と画家が2枚の女性の肖像画をめぐる会話する場面である。まず初めに公爵の恋人の肖像画が紹介される。公爵は恋人への興味を失ったため、恋人の肖像画を裏返しにして乱暴に扱う。次に画家がエミリアの肖像画を見せると、侯爵は彼女の美しさに感嘆し、その肖像画に心を奪われる。



図4：倉庫の古木 (大島,2023)

ら5メートル、幅は15センチから30センチであり樹齢は100年近いものが多いという。古木の特徴は(1)一本一本が個性的で、色、質感、重さ、大きさが異なる、(2)通常、建築目的で使用される穴や特徴があること、(3)材料の経年変化である(図5)。これらの特徴から、古木は新しい材料を使用した際の印象とは大きく異なると考え、フレームの素材に古木を使うことにした。第2のステップは、パフォーマンスのための空間を理解することだった。演出家、テクニカル・ディレクターとともに公演会場のすみだパーク創を訪れ、古木を使っ

た長尺のオブジェを使用するアイデアと、オブジェをとり囲む空間を検証した。私たちは細く切った布を使ってオブジェを組み合わせて構成するフレームの寸法を検討した。当初は3.6メートルの正方形を空間に配置したが(図6)演出も私もこの正方形は小さすぎると感じたので、1.5倍の長さの5.4メートルの正方形を試してみた。その結果、5.4メートル(図7)の方が、正方形の内と外にできるスペースに適していることがわかった。この分析に基づき、私はこの寸法をデザインに採用した。



図5：古木のさまざまな色と特徴 (大島,2023)

第3段階は、スケッチモデルを作ることだった。フレームの主要要素は抽象的で、物語が

この場面は、公爵にとっての女性の存在を肖像画という形で象徴的に表している。彼にとって、女性は取り替え可能で、収集可能なオブジェなのだ。それは他の民衆に対する扱いとも同じで、彼の権威のもとでは、個々の市民の運命はただの紙切れのようなものだ。蔑視される人々の存在を表現するために、私は白い布で覆われたオブジェや役者をメタファーとして使った(図8)。覆われた家具と彫像のようなポーズをとる俳優を組み合わせることで、私は観客が美術館の裏庭や倉庫を思い浮かべるような空間を作り出すことを提案した。それはまるで2人の女性の肖像画のようだった。美術品のようには扱われた人々は、そのキャラクターを覆い隠され、権力に抑圧されていた。古木で構成されやフレームは空間の中心的存在で、部屋の境界

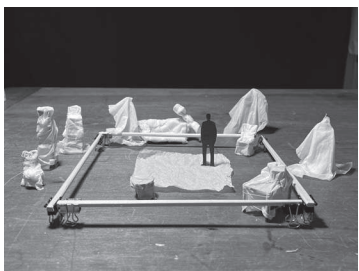


図8：『エミリア・ガロッチェ』のスケッチモデル (大島,2023)

古木のオブジェの活用は、空間の柔軟性を生み出した。空間演出のすべての要素は断片化されており、さまざまな位置で組み合わせることが可能であった。古木は通路、家の構造、十字架など、特定の空間を象徴的に示

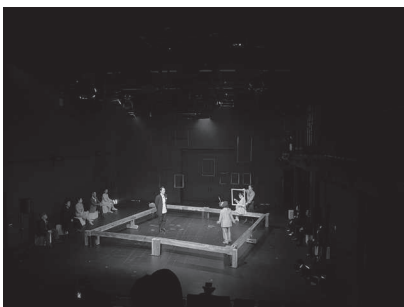


図 11、12、13：トランスレーション・マターズ『エミリア・ガロッティ』上演写真（大島,2023）

とコミュニケーションを取ることができるとを検証する。個々の古木は、過去の人々の生活の痕跡や、樹木や人間の年齢を含むさまざまな時間軸を内包している。特に、他の古木とつながるために作られたランダムな穴（ほぞ穴）は、特別な個性と特徴を与えている。この穴は過去の機能的な目的が作り出した形であり、意図的にデザインすることでは生まれないものである。また、この古典劇の上演で用いられた古風な日本語を使うことと古木の経年変化は、メディアは異なるにせよ共通した審美性を生み出す効果があったと感じている。

すこともできるし、家具として使用することも可能とした。古木の重さや大きさは、それを操る役者にとって時に困難をもたらすことを想定していた。しかし、その不安感が俳優の身体性と強い結びつきを生み、戯曲の設定を超えた市民の抑圧を表現することになったと振り返る。

床板と白いシートで包んだオブジェは、実際の上演では採用されなかった。それに代わって舞台奥に額縁が点在した形で吊られた。冒頭の肖像画の表現は古木に腰掛けた俳優がフレームにより縁取られるという演

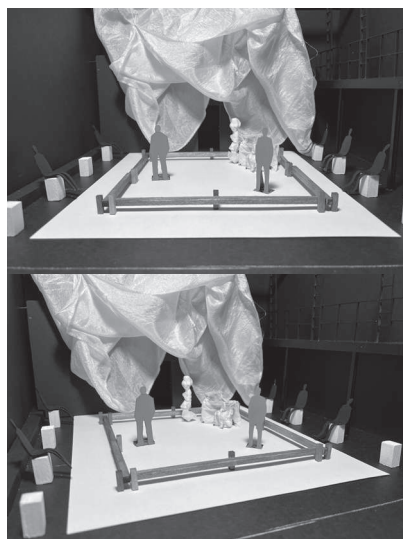


図 9、10：エミリア・ガロッティの模型写真（縮尺：1:30）（大島,2023）

線を説明する役割を果たした。

この作品で使用される白い布は、業務用ダスターとして販売されていた中古のシートを再利用した。これらは綿100パーセントの天然素材で生分解性が高い。また、終了後も様々な用途に再利用できる可能性を秘めている。

第4のステップは、詳細な模型を作ることだった（図9、10）。模型を作る過程で、古木の色が劇場の床とのコントラストが弱いと感じたので、薄いベニヤ板で作った白い床を追加した。これは色の類似性を解決するた

めだけでなく、メインの演技エリアとスタンバイ時の俳優のためのスペースの間に、もうひとつ明確な空間を作り出した。新品のベニヤ板の使用による環境への影響を軽減するため、中古合板を売買する業者を探した。上演後、使用した中古のベニヤは販売店に返却するか、他のセットの材料として再利用できる可能性がある。塗装については、環境への負荷が少ないエコ塗料を使用する予定だ。

また、劇場の後方には、中古のシートで作った大きな白いカーテンを取り付けた。これは第3幕の冒頭で落とされ、公爵の離宮のシーンに変わる（図11〜13）。

実際の上演を振り返って

このプロジェクトでの私の主な目標は、再利用やリサイクルなど、上演後の再利用も可能な持続可能な素材を使用することで、視覚的なストーリーテリングに応用される素材の「モノの力」(Bennett 2010, p.4)を舞台美術に活用する可能性を発見することである。素材そのものが、どのように舞台上の人間の身体や観客

出に発展し、その表現は空中に配置されたフレームとリンクしている。

今回使用されたすべての素材は元の持ち主に返却されるか、再利用される予定となった。従って、今回のセノグラフィーにおける材料循環利用については理想的な形で達成されたと言える。これは、カンパニーと素材提供者そして使用後の素材の受け渡し先、三者が環境への持続可能な取り組みを理解し、協力したことにより実現可能となった。

セノグラファーの今後の役割と貢献

持続可能な制作に向けた動きが加速するにつれ、舞台美術家の責任と業界内での貢献は大きくなっていくと考える。なぜなら、持続可能な制作を達成するために削減しなければならない3つの重要な要素（素材、エネルギー、交通）のひとつである素材の消費を大きく占めているのがセノグラフィーだからだ。

これまでは、セノグラファーは、機能性、耐久性、予算に基づき、デザイン案に沿った素材を選択することがザインに取り入れることが再びデザインプロセスの常識になると考えている（Cook, 2023）。中古セットの貸出販売だけでなく、倉庫の隣に若手セノグラファーのためのスタジオスペースを設ける予定である。スタジオと大道具の倉庫が隣接する環境を生み出すことにより、デザイナーは倉庫に保管されている使用済みのセットに簡単にアクセスできるようになる。こうした新しい創作環境づくりは、これまでの全てをゼロからデザインする手法から、現存する素材を活用しながらデザインするという素材優先のデザイン手法への転換を促す手がかりとなりうる。

こうした新たな取り組みは、セノグラファーが業界内で、より積極的に素材との関わりを提唱するきっかけとなるだろう。一方で、私は単にデザインの手法として素材の循環使用を取り入れたり、持続可能な基準の取り決めに従ってデザインしたりというだけでは、素材とセノグラファーの間の関係を抜本的に変革するには不十分だと主張する。そこで私は、素材の循環使用というアイデアを発展させるために、「芸術の終わり

が多かった。しかし、素材そのものの持つ意味合いや物理的・歴史的な個性を舞台演出の一部として取り入れ、空間のポリウムよりも素材が優先されるようなデザインの過程を辿れば、素材選択がデザインの最初の手ステップとなり、セノグラファーによる素材選択の自由度が拡張する可能性がある。

持続可能な作品を求める声の高まりを受けて、セノグラファーによる、セノグラファーのための素材の開発や研究がすでに始まっている。例えば、セノグラファー、大学研究者からなる産学協同プロジェクト「SEUE」では、環境に優しい新素材の情報を収集しウェブサイトで詳細な情報を公開している。もう一つの例は、スコットランドの Reset Scenery の取り組みである。Reset Scenery はスコットランド、グラスゴーを拠点とし、スコットランド内で使用された廃棄予定の大道具を回収し、自社の倉庫にストックしている。それら使用済み大道具を必要な劇場、映画撮影会社、CM製作会社などに貸出、再販売を行なっている。リセット・シーナリー社のクック代表は、今後は中古セットをデ

「自然への回帰」というコンセプトを提案する。このコンセプトは、環境に配慮したエシカルなアート作品を創作するための実用的な解決策を見出すことにとどまらない。アーティストは、芸術の重要な観点を形成する次のような問いを提起すべきである「『芸術作品がその目的を果たしたとき、アーティストの手元を離れた素材はどのように自然に還るのだろうか?』」。この考え方は、セノグラファーだけに限定されるものではなく、物理的な素材を使用するすべてのアーティストに適用できる。

従来、アーティストの創作は、作品を完成させた時点で点が終わりとしてきた。セノグラフィーの材料が抽出される自然は、一般的に芸術の範疇に含まれないと考えられている。傑作とされる美術品は保存され、保管される。そのための技術の発展や芸術の延命にこれまで多くの努力がなされてきたが、反対に、芸術がその役割を終えた後どうなるのかというテーマはもともと議論される必要がある。文化と自然が対立するのではなく、表裏一体である時代を迎えるには、芸術が自然

から借用した素材が自然に還る過程も含めて、芸術を再定義する必要があるのではないだろうか。

「芸術の終わり」は、芸術における時間の定義を拡大する。芸術作品は、3つの異なる時間を含むべきである。アーティストによる創作の時間、芸術が存在する時間、芸術の中に流れる素材の時間。芸術の中に素材そのものの力を取り入れるためには、アーティストたちは、素材が存在する時間は自分自身の人生の時間よりもさらに長く、自らの創造過程の前後の時間を認識する必要がある。人新世に生きるアーティストは、時間の地層に含まれる素材の力を表現に生かし、表現の終わりを認識し、自然に還るプロセスをも創作に組み入れる必要があると強調しておきたい。

結論

今日の演劇は、私たちの未来を考えるためのメッセンジャーとして機能しているのだろうか？この大雑把だが重要な問いが生まれたのは、演劇の上演後に廃棄される大量の舞台装置について考え始めたときだった。

に創造性を広げた。さらに、サイトスペシフィックなパフォーマンスにおいて、パフォーマンス空間そのものが歴史や文化の階層化された意味を包含していることに気づいた。これらの場所を持つ固有の意味をパフォーマンスに取り入れることで、観客に直接テーマを届けるセノグラフィーを成立させることが可能となった。

『エミリア・ガロツティ』のセノグラフィー案では、戯曲のテーマに関連する2つの素材を主に採用した。1つ目は、独特の美しさを持つ木材である「古木」であり、経年変化によりすでに機能を失った穴が無造作に開いており、私たちの知らない誰かの人生を思い起こさせる。もうひとつは、白い布であり、死と処女性という戯曲の文脈との比喩的なつながりを描いている。このセノグラフィーでは、総合的な物質の意味によって脚本の外側から物語を観客に語りかけることになる。最後に、私は「芸術の終焉―自然への回帰」というコンセプトを提案することで、芸術の範囲の再定義を試みた。私は、このコンセプトが芸術を創作する上での

バラバラにされ、ひっくり返され、積み上げられた舞台装置の風景は、以前の輝いていた舞台の姿とは対照的に、異常で悲劇的なものだった。これらの廃棄された素材は、私がセノグラフィーを創作する方法について、受け入れがたい何かがあることに気づかせてくれた。この舞台装置の墓場からこのメッセージを受け取ったことが、この研究の最初のきっかけとなった。

本論文では、Beerのエコセノグラフィーを参考に、新唯物論の哲学的概念を取り入れることで、セノグラフィーのオルタナティブな手法を探求した。Beerは新唯物論概念を拡張し、人間と人間以外の存在との間に公平な関係を確立することの重要性を強調し、自然の一部として織り込まれ、相互尊重を育む必要があると述べている。彼女はこの哲学的概念を、舞台芸術の実践に応用している (Beer, 2016)。

Beerのワークショップに参加したことで、エコセノグラフィーについて貴重な洞察を得ることができた。エコマテリアリズムの物質的で先進的な手法を試すことで、私はこれまで使ったことのない新しいメディア

新しい規範となり、アーティストの倫理的責任の範囲を拡張すると主張する。

これらの考察と実践を通じて、舞台芸術の美的発展と持続可能な未来は相互に関連していると確信した。環境への配慮は表現の自由を否定するものではなく、むしろ個々のアーティストの美的創意工夫を触媒するものである。創作におけるグリーン・トランスフォーメーションは、演劇の未来において、環境の持続可能性と芸術の発展の両面で利点となるだろう。環境の持続可能性を追求することは、演劇の進化における次のシフトの始まりに過ぎない。物質性、現象性、時間性に焦点を当て、環境危機に取り組むことで、演劇人は世界の現状に挑戦する作品を創り出すことができる。セノグラファーが、人間と人間以外の存在との関係という概念を、創造的、想像的、探究的に創作に取り入れるとき、演劇の将来の発展において主導的な役割を果たすことになるだろう。

- Beer, T. (2021). *Ecoscenography: An Introduction to Ecological Design for Performance*. Singapore, Palgrave Macmillan.
- Beer, T. (2016). *Ecomaterialism in Scenography*. *Theatre and Performance Design* 2(1-2): pp.161-172.
- Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham, Duke University Press.
- Cohen, JJ and Dukert, L. (Eds.). (2015). *Elemental Ecocriticism: Thinking with Earth, Air, Water, and Fire*. Minnesota, University of Minnesota Press.
- Cook, S. (2023). *Interview with Reset Scenery*. Interviewed by H. Oshima. 2 June.
- Dillon, P. (2022). *Green Theatre Network Japan Seminar*. Green Theatre Network Japan. 29, September.
- Kray, H. (2023). *Tree People*. Unpublished.
- Ryder, EG. (1972) *Emilia Galotti*. *The German Quarterly* 45 (2): pp.329-347
- StuFF. (No date). *About*. Available at: <https://www.stuffincycles.com/en/about/> (Accessed: 8 June 2023)
- StuFF. (No date). *Materials*. Available at: <https://www.stuffincycles.com/en/materialien/> (Accessed: 8 June 2023)
- Theatre Green Book. (2021). *Green Book One - Sustainable Productions*. Available at: <https://theatregreenbook.com/book-one-sustainable-productions/> (Accessed: 30th May)

本論文は、2023年に筆者により執筆された未発表のランカスター大学大学院の修士論文「現代演劇における持続可能な舞台上演に、セノグラフィがどのように貢献できるかについての分析」(大島)を一部編集、加筆したものである。

レクチャー採録

猿翁アーカイブにみる三代目市川猿之助の世界

第八回フォーラム

三代目猿之助の〈離見の見〉

三代目猿之助(二代目猿翁)が京都芸術大学に寄贈した貴重な歌舞伎関係資料をもとに三代目猿之助の軌跡をたどるフォーラム。第八回は2023年9月に春秋座(京都芸術劇場)にて開催。ここではその講義を採録する。

〈企画者のことば〉

三代目猿之助の〈離見の見〉

私は普通の人を追わぬものを必死に追いかけてきたような気がする。それは何か、よく分からぬ。何か途方もない大きなものを追いかけて、私の心は絶えず天高く天翔けていた。天翔ける心、それが私だ。

スーパー歌舞伎『ヤマトタケル』のヤマトタケルのせりふである。劇中のヤマトタケルと猿之助自身がシンクロするこのせりふは、「天翔ける心」を『ヤマトタケル』のテーマとして明確化することに成功した。そして、「何か途方もない大きなもの」を追い求めて創造した猿之助のスーパー歌舞伎は演劇史に新たな一ページを刻んだ。しかし、やみくもに「何か途方もない大きなもの」を追い求めてきたわけではない。

1977年に猿之助は史上最年少で責任ある立場、一枚看板の座頭として海外歌舞伎公演に臨み、1981年、

1983年と立て続けにアメリカ、ヨーロッパを駆け巡った。

ニューヨーク、ワシントン、シカゴ、モントリオール、オタワ、ベルリン、パリ、ミラノ、ボローニア、レッジョ・エミリア、ロンドン、ウィーンと各都市における観客席からの反応は、三十代の猿之助にとって大いなる刺激となったことはいままでもない。

猿之助は海外の舞台に立つことで多くの収穫を得た。

- 1 テンポアップの必要性
- 2 ドラマ性のある作品の上演
- 3 上演時間の短縮

いずれも、こんにちの歌舞伎がかかえる課題であり、求められているものばかりである。50年も以前にすでに猿之助の視野にあったことが知られる。

歌舞伎になじみのない大衆にいかにおもしろくみてもらうか。そういう意識を持つ感覚を海外で学んだ。外から内をみる、猿之助の〈離見の見〉の開眼である。

第八回となる今回は、「三代目猿之助の〈離見の見〉」をテーマに、観客を意識しながら時代に応じて歌舞伎を革新し続けた「猿之助歌舞伎」の舞台世界をひも解いてみたい。

田口章子（企画／京都芸術大学教授）

三代目市川猿之助（二代目市川猿翁）

1939（昭和14）年生まれ。つねに「時代とともに生きる歌舞伎」をめざし、伝統の継承と創造に全身全霊をかけて走り続けている。「猿翁十種」をはじめとする家の芸の継承はもとより、『義経千本桜』『加賀見山再岩藤』などの古典歌舞伎の再創造、『菊宴月白浪』『競伊勢物語』などの古劇の復活、さらには『ヤマトタケル』や『新・三国志』シリーズなどのスーパー歌舞伎の創造まで、パワフルな活動はみごとな芸術的完成を見せる。現代歌舞伎に多彩で豊穣な成果をもたらしてきた演劇活動の中から「三代猿之助四十八撰」を制定した。歌舞伎にかける熱い思いと革新的な発想は、三代目市川猿之助が育てた弟子たちにも確実に受け継がれている。2012（平成24）年新橋演舞場において、祖父が名乗った猿翁の名を二代目として襲名した。京都芸術大学では、平成5年に芸術学部教授、2000～2005（平成12～17）年副学長に就任。集中講義では学生に歌舞伎の実技実演指導も行った。同大の春秋座には徳山詳直前理事長とともに劇場の構想・設計から関わる。初代芸術監督として、柿落し公演の『日本振袖始』はじめ、数々の舞台を企画し出演した。

歌舞伎のエネルギーに生きる猿翁さんの魅力

岡崎哲也

私は1984（昭和59）年4月に松竹株式会社に入りまして、最初の仕事がその年の7月の歌舞伎座。猿翁さんのお仕事でした。ですので来年は猿翁さんと仕事をはじめて40年だったのですが突然、旅立たれてしまい、とても残念でございます。

猿翁さんは天下第一の花形役者で素晴らしい舞台を作り続けた人気俳優ですが、演出家としての猿翁さんは、ご自分が出ている作品のあらゆるスタッフ、周りの方に面白くないところはないか、取った方がいいところはないかと聞き、さらに芝居をしている間にも次の作品のことを考えていたという方でございます。

これからご覧いただく『牡丹景清』は私が初めてお芝居作りに参加した思い出の興行でございます。元々は明治から大正時代まで愛知県の刈谷を本拠として活躍した嵐鱗花^{あらしりんか}という親方による旅一座、「鱗花芝居」のレパートリーで

した。猿翁さんは芝居の情熱というのは庶民のエネルギーにあると、岐阜で地芝居をされている松本團升さんの元へ地芝居の型などを習いに行っておられました。ある時、地芝居に伝わっていた台本が手に入り、団升さんと相談して歌舞伎座でやってみようと、四代目市川段四郎さんを中心として上演したのが、こちらでございます。

【映像】「景清と三保谷が牡丹の花を手に順番に踊る」

悪七兵衛景清は段四郎さん、島人重作実は秩父庄司重忠は五代目中村歌六さん、三保谷四郎国俊三代目中村歌昇（現在、又五郎）さんです。牡丹の花が乱れ咲く日向嶋にいる景清の元に重忠が訪れ、懐柔して頼朝方に付けようとしています。

『義経千本桜』の「吉野山」の道行きで、忠信と静御前が鍛引（屋島の合戦で、悪七兵衛景清と三保谷四郎が力を競い合った際、景清が兜の鍔を引きちぎったという伝説）の「軍物語」を踊る場面がありますが、ここでは実際に三保谷が登場し、景清と「軍物語」を踊ります。義太夫の文句は「吉野山」と同じで、語っているのは若き日の葵太夫さんです。

ここに亀治郎時代の四代目が扮する景清の娘・人丸が出てまいります。実は人丸を柵に景清を源氏方に取り入れようという重忠の思惑です。この節は『奥州安達原』三段目の安倍貞任と娘・お君の場面と全く同じものがございます。最初、はるばるの会いに来た人丸に親子と名乗らなかつた景清も、娘にすがりつかれてホロリとくるところです。いかにも地芝居の感じが出ていますね。

鱗花一座のお弟子さんたちは普段は農業に従事していて、旅は畑仕事がない時にいたします。ですから非常に味付けの濃い、英語でいうとアーシー（earthy）な歌舞伎でございます。それを初めて歌舞伎座でやったというのが、いかにも猿翁さんらしいですね。

続いて重忠と三保谷が踊りますが、これは『奥州安達原』三段目の宗任と貞任の振りと同じです。江戸時代から大正時代まで地方のお客様はこういう節をよくご存知でしたし、派手なので好まれたようですね。踊り終えて四人が決まります。景清と重忠が一礼し、景清と人丸が土手上がり、再び四人で決まると幕でございます。

地芝居の『源平咲分牡丹』には先ほどの軍物語は入っておりませんが、猿翁さんが歌舞伎座で上演するには少し物足りないと感じられました。

最初はご自分も出ようかと思われたのですが、昼の部は他に「蚤取男」、「金幣猿島郡」、夜の部は『極付獨道中五十三駅』と出ずっぱりですので、序幕の『牡丹景清』は演出家として勤められました。

続いてご覧いただくのは、同じ年の1984（昭和59）年10年、『菊宴月白浪』です。『四谷怪談』などを書いた四世鶴屋南北、通称・大南北が三代目菊五郎のために作った『忠臣蔵』のパロディです。主人公は『忠臣蔵』では悪役として登場する斧定九郎。実は義士で、斧親子は忠義者だったという話です。討ち入りが上手くいったので斧親子の出る幕はありませんでしたが、もし討ち入りが上手くいかなかったら、自分たちで46人集めて再び討ち入りをする予定だったという南北らしい発想のお芝居でございます。

そもそも斧定九郎が良い人だったというのが南北らしいですが、なぜこのような良い男になったかという点、例の初代・中村仲蔵が定九郎をやったのが1780年代、天明の頃でございます。このお芝居が作られたのは、それから2、30年後ですから、定九郎はすっかり二枚目がやる役になっているんですね。その定九郎が鉄砲に打たれて死んでおらず、後日譚の主人公にしたのが南北と三代目菊五郎の知恵でございます。

新たな台本は松竹の常務を勤められた奈河彰輔さんが猿翁さんと一緒にお書きになりました。全部上演すると7、8時間かかる芝居を5時間に短くしています。それでも初日は22時50分ぐらいまでかかりました。ですが、お客さん

は帰らなかったですね。いい時代です。とはいえ毎日、終わるのは22時15分ぐらいでした。今では考えられないことです。先日、中車さんが再演された時は石川耕士先生が随分、短くしてくださいました。

この舞台の前の月は京都南座で猿之助のすべて（1987（昭和62）年9月「市川猿之助奮闘 九月大歌舞伎」という昼夜出ずっぱりの興行がありました。そのため『菊宴月白浪』の稽古は舞台が終わった後、八坂神社様と安井金毘羅宮様の社務所を借りて約2週間稽古をいたしました。全出演者、地方さんまで全員、22時から翌朝2時まで稽古をいたしました。当時、返し忘れてしまった出前のメニューを今だに持っています。夜中にうどんやお蕎麦、トーストを持ってきてくれるお店があったんですね。

【映像】『菊宴月白浪』『忠臣蔵後日譚（甘繩禪覺寺塩谷判官墓前）』

花道から黒紋付きに浪人笠、手桶を持った猿翁さんの斧定九郎が登場しました。討ち入りから1年半たち、高輪泉岳寺、芝居では甘繩禪覺寺と申しますが、そこにある四十七士の墓参りにやってきました。花道の七三で笠を取ると拍手がおこりましたね。

墓参りをしている定九郎のところに高野家と塩治家を再興させるという話が届きます。その条件として高野の家にある家宝・菅家の正筆、塩治家の家宝・花筐はなかごの短刀を献上するということになります。

【映像】「伊皿子町斧九郎兵衛閑居」

少し映像を飛ばします。ここは定九郎と父・九郎兵衛が住んでいる家です。定九郎は白装束で座っております。塩治判官の弟・縫之助が家宝の短刀を紛失してしまい、その身代わりとして定九郎が切腹をするという芝居をしているところです。定九郎が腹を切ると思ったら上使に來ている高野の侍を切り、意外な展開になります。

【映像】「定九郎が上使を切り、刀を右胸元に構えて見得をする。その後、庭の蜂の巣に向かって刀を投げると巻物が落ちてくる」

なんと蜂の巣に忍術秘法を記した小野家の家宝いちごかんの一卷が隠してあり、見つけるという、バカバカしいといえばバカバカしい話になります。

この一卷は持っているとは叶うというもので、後にあっちに行ったり、こっちへ行ったり、敵の方へ渡ったりもいたします。

実は高野、塩治両家の宝物は二つとも行方不明になっています。定九郎は両方とも高野家へ取られてしまっていると考えています。というのも高野家は山名という家が後見人となっており、その山名の倅が高野の家に養子に行っており、そのことから山名館という所に二つの宝があると思っっているわけです。そして山名館へ忍び込むには、この忍術の一卷が必要だったというわけです。

当時、私は澤瀉屋さんに突然、呼ばれまして「2、3日のうちに宝物二つと巻き物が誰の手に、どこの場でどう渡るかフローチャートを作ってください」と言われました。私が最初に命じられた仕事がそれでした。2、3日と言われましたが、私も生意気ですから徹夜をして翌日までに作っていきましたら、「あんた好きだね」とこう言っていたきました、それから係になったようです。

【映像】「斧九郎兵衛が話し始める」

さて、定九郎は親に切腹をしろと言います。お客さんから笑いが出ましたね。この辺、実に南北は飛んでいますよね。実はお父さんは討ち入りに出られなかったことから、端から腹を切るつもりでいたのです。ですが、なんとなく1年半経ってしまったという真相を明かしているところがございます。今、猿翁さんがご覧になったら「この場面は長いね」とおっしゃるでしょうね。

父・九郎兵衛を演じていらっしやるのは三代目河原崎権十郎さんですが、猿翁さんは権十郎さんをととも慕っていて、『河内山』や『実盛物語』は山崎屋さんから丁寧にご伝授を受けていました。

さて、お父さんは腹を切って果てます。そして例の忍術の一卷が手に入ったので山名館に二つのお宝を盗み取るために夜討ちに入るのでございます。

【映像】「山名の殿様が持った槍に火が付き、衝立に火が移る」

この場面はスーパースペクタクルで、猿翁さんはこれをなさりながら毎日、後のスーパースペクタクルに使うような大仕掛けの舞台転換をお考えになっていました。これは本火なので本当に怖かったのですが、無事にひと月終わりました。火が付いた衝立の後ろから定九郎がセリ上がります。定九郎が着ている半纏の袖口には、『忠臣蔵』で討ち入りの時に義士が着ている半纏と同じ「雁木」がデザインされています。定九郎と山名のお殿様と打ち合います。この山名のお殿様は亡くなられた六代目片岡芦燕さんです。定九郎がお殿様の腰に付いている錦の袋を奪い、刺し殺しました。袋の中には高野家のお宝「菅家の正筆」が入っておりまして、これでお宝ゲットでございますね。

【映像】「定九郎は一卷を改め、再び丁寧巻き戻して錦の布に包む」
澤瀉屋は本当に芝居が丁寧な方ですね。

【映像】「定九郎の手下たちが花筐の短刀を探している」

屋敷にあると思っていた短刀がない。どうやら別のところにあるらしいとなります。まずは正筆が手に入ったので、先に味方を全員逃がし、一人残って敵と立ち回りをします。これからちぎっては投げ、ちぎっては投げの大立ち回りになるのですが、この場面が大変、難儀いたしました。相手方の侍の刀が全部、仕掛け物になっていまして、忍術で火が付くのです。

【映像】「一卷を啜えた定九郎が、敵の刀を指をさすと火が付く」

この仕掛けは小道具さんが大変、苦労して特殊技術のアトリエ・カオスさんと一緒に作りました。今日は割と全部の刀に火が付いていますね。ですが点かない日があるんですよ。そうすると澤瀉屋は大変なおかんむりで、幕間に呼

ばれて「今日はなんなの。打率4割じゃない。火が点かないと僕が馬鹿に見えるから、困るんだよ」とご機嫌が悪かったですね。

【映像】「敵が倒れている中、スモークが出て、定九郎がセリ下がる」

スモークが出まして、お屋敷が屋台崩し（舞台の建物が崩れたり倒れたりする仕掛け）になります。歌舞伎座で古典の芝居を行う場合、お屋敷の高さは12尺なのですが、この時は20尺もあります。非常にタツパが高いですね。これは前の歌舞伎座ですからできたんですね。しかし道具を飾ったお屋敷を屋台崩しするのは本当に大変で、大道具さんがなんとかやってくれました。

【映像】「屋敷に火が回り、敵が逃げ惑う」

お屋敷が火事になります。後のスーパースペクタクルの火事の場面はこれをなさりながら、どのくらい効果的に演出できるかを演出家の目で、離見の見でご覧になっていたのだと思います。

もう本火は使えませんが照明と音を凝らし、火が燃えているように工夫しました。ちゃんと燃えているように見えると言われましたので、初めてやったにしては上出来だったと思います。

館がガタガタ壊れてまいりました。この後、定九郎が花道の七三からセリ上がるのですが、その時間稼ぎのためにも舞台では派手に屋台崩しをしたり、逃げまどったりしています。こういうのも全て、何秒かかるか計ってくれと言われましたね。

【映像】「七三のセリから定九郎が登場する」

拵こしらえが盗賊のものに変わっております。澤瀉屋は幕外が大好きでございますので、たっぷりいたします。傘を持った若い者二人との絡みがかかり、開いた傘の後ろで拵え替えをしています。

付け打ちのバタバタという音が入りまして、いつもの『忠臣蔵』五段目、山崎街道の斧定九郎の姿―黒紋付に白猷

上の帯、尻からげをした姿になります。そして花道を通って幕となります。初代仲蔵が作った五段目の定九郎のなりで花道を入幕切れですが、澤瀉屋はとていい気持ちで芝居ができるとおっしゃっていました。その代わり、「その前が、ごちゃごちゃととしてないとダメだからね」ともおっしゃっていました。猿翁さんはいわゆる、安っぽいという意味の「ちやちや」なものがお嫌いなんですよ。ね。「かけるところはお金をかけてくれ」とおっしゃるわけです。ですから猿翁さんはいいつも「ちやちや郎兵衛では困るからさ」とおっしゃっていました。

【映像】「両国柳橋」

続いて両国柳橋の場でございます。この場面の前に、定九郎に仕えていた下部与五郎が、実は敵方の高野師直の落胤、ということが分かり、与五郎は定九郎の女房・加古川を殺し、塩谷家のお宝・花筐の短刀を奪うというくだりがございます。

そうとは知らない定九郎が8月の花火の日に隅田川のほとりにやってきました。女房も行方不明になり、相変わらず刀の行方も分からない。どうしようかというところですよ。

花火が上がります。ゴーンと鐘が鳴り、ヒュードドドドという陰囃子が鳴ります。ここに人魂と共に先代の門之助さん扮する加古川の幽霊が登場します。定九郎は女房が殺されたことを知りませんので、なんだか気持ち悪いなと思っ

ているところですよ。人魂のことを歌舞伎用語で「焼耐火」と申しますが、とにかく澤瀉屋の芝居は本火が多いんです。もちろん全部、事前に消防署へお届けして許可を取るのですが、やはり本当の火を使いますので都度、苦勞がござい

ます。

加古川の霊が消え、定九郎は今の幽霊が女房だと気が付きます。そこに雨が降ってきて、今の右團次さんの角兵衛獅子が登場します。これは『忠臣蔵』五段目のイノシシのパロディですね。そこへパンツ！と音が鳴り花火が上がります。これは勘平が打つ鉄砲の音を利かせているんですね。南北の趣向ですよ。

再び綺麗な加古川が出てきたと思ったら、また消えて花火が上がります。今ではプロジェクションマッピングなど、いろいろな電飾機材がございしますが、当時は豆電球みたくなので作るのも、この花火も随分苦勞しました。当時としてはよくできていると思います。また加古川の幽霊が焼耐火と共に現れ、消えます。

今度は花火が上がる中、下手から上手へと綺麗な加古川が宙乗りいたします。『加賀見山再岩藤』のように、屋台中の宙乗りというのは江戸の昔からありますが、この後が面白いんですよ。加古川が上手に行つて消えました。再び上手側から加古川が出てきます。これは1、2サイズ小さい加古川なんです。いわゆる「遠見（遠近法）」でございますね。熊谷、敦盛の『一谷嫩軍記陣門・組打』の中で遠見と云って子役さんがやる場面がありますね。この加古川は当時の亀治郎さん、今の四代目さんですよ。そして定九郎の後ろを通りすぎ、定九郎の見得で決まると幕になります。

これは本を作る打ち合わせをしている時に、突然、「遠見にしよう。亀がいるから亀にさせよう」と言っていることも簡単に決まっちゃいました。演出家としての猿翁さんはずっと打ち合わせをしている中で、そういうことをふつとお考えになるんですよ。

ここで少し、こぼれ話をいたしますと、小さい加古川の霊が来て、柝が入りますね。ある日、大道具が最初のチョンで（澤瀉屋が見得をする前に）幕にしちゃったんです。私は一階の一番後ろにある監事室にいたのですが、これは大変だ！どうやって謝っても収まらないだろう。私は演出助手という肩書きで芝居の2週間の稽古にも付き合っていますが、私はまだ入社6か月目でして、支配人に一緒に謝りに行ってもらおうか、制作の役員と一緒に行ってもらうかと考えました。まず大道具の責任ではありますが、全て私どもの責任です。

しかも「違う違う」といって閉めた幕を再び開けて、また閉めたんです。だから非常にみっともないことになってしまいました。「僕の芝居をなんだと思ってるんだ」とお怒りは二乗、三乗でございました。次の幕まで20分ぐら

いの幕間があるのですが拵え変えをする間、ずっと怒っておられました。いや、この時は怒りましたね。

【映像】「専蔵寺大屋根」

大詰めをご覧いただきましょう。いよいよ定九郎と敵になった与五郎が専蔵寺の屋根の上で一騎打ちとなります。定九郎は風に乗った宙乗りで上がり、再び下りてくるんですね。宙乗りの行って来い、ダブルヘッダーというのを初めていたしました。途中で風がポンッと外れて、落ちるような仕掛けをいたしました。そうするとお客さんは宙乗りが壊れたんじゃないかと思って、わっと驚くんですよ。実は体にワイヤーを付けていて定九郎は傘を広げて降りてきます。着地する場所を我々はよく船付き場とよく言っていました。特設の着地場を作りました。

これから後は、ただご覧ください。5時間、芝居した後の大立ち回りでございます。与五郎の手に忍術の一卷が渡ってしまっているので忍術を使われています。今度は専蔵寺も屋台崩しになります。切りかかってくるで与五郎に定九郎が瓦を投げます。この瓦も色々作りまして、ウレタンと発泡スチロールを足したようなものですが、よく飛びますね。蹴るは投げるわけで、もう最高ですね。客席にもよく飛びまして毎日2、30枚回収しました。

【映像】「定九郎が瓦を叩くと火が出る」

あ、今日は外しちゃいましたね。火が出るのがちょっと遅かったですね。ここも「なんでポンと瓦を打った時に火が出ない」とうるさいんですね。反対側の瓦を叩くと鳩が3羽飛び出しました。この鳩は湘南動物という動物プロダクションから借りまして、毎日、テグスを付けて飛ばすんです。夜の22時を回っておりますから鳩も大変ですよ。定九郎が棒を投げると、与五郎が持っていた一卷が落ちて術が溶け、定九郎が反撃します。そこに9代目澤村宗十郎さんの女達金笄のおかるが登場し、与五郎に切りかかります。

【映像】「定九郎が与五郎を押さえつけ、おかるが刺して決まる」

大団円でございますね。

【映像】「屋根の上に捕り手がズラリと並び、その前に定九郎を真ん中に三人が決まる」

後ろには捕り手が大勢出まして「御用」と書いた提灯を持っています。この提灯にご注目を。定九郎の「まず本日はこれぎり」という切り口上になると提灯がぐるりと回って、一文字づつ「あ」「り」「が」「と」「う」「ご」「ご」「ご」「ま」「し」「た」「又」「の」「御」「来」「場」「を」「お」「待」「ち」「し」「て」「お」「り」「ま」「す」と変わります。この字の数だけ捕り手を出してくれというんで、急遽、剣友会の方にお願ひしました。本当に渾身の舞台でございます。

また、こぼれ話をいたしますと、先ほど鳩が3羽出しましたでしょ。あれも執念の3羽なんです。場所が浅草寺（専蔵寺）だから幕切れに20数羽の鳩を放ってくれと言うわけです。それで湘南動物プロダクション様から鳩を20数羽を借りてきました。その鳩にテグスを付けて舞台稽古で放った瞬間、バタバタと飛んだのはいいのですが、全鳩が組んず解れつになりました。鳩もびっくりしたと思いますよ。籠に入れられ、歌舞伎座の奥で随分待たされたからね。たまに糸が切れて屋根裏に入っちゃったりしましたね。さすがに鳩ですから言うことを聞いてくれないんです。

それで私と今、歌舞伎座の社長をなさっている先輩の安孫子プロデューサーとみんなで朝の4時ぐらいでしたか、「澤瀉屋さん、ここまでやっていただいて申し訳ないのですが、最後がぐちゃぐちゃになるとお客様に申し訳ないので、鳩だけのご勘弁いただけませんか」と言ったら「しょうがないね。じゃあさ捕り手の「御用」をこうやって」と先ほどの仕掛けを言われまして。最初、澤瀉屋は御用提灯だけにするつもりだったんですね。ですがその晩、小道具さんとボタンを押すと提灯がぐるっと回ると言う仕掛けを作りました。

そうしたら澤瀉屋が一言ですよ。「みんな僕のことを聞くのにさ、鳩だけなんぞ言うことを聞かないのかな」。これ、名言ですよ（笑）。しかも、しみじみ僕の目を見て「安い鳩を買ってきちゃったんじゃないの？鳩にもお金をかけなきゃダメだよ、岡崎さん」って言われましてね（笑）。ですが、そのくらいの太い神経でないと歌舞伎座の

座頭はできないと思いました。映像を観ながら、このエピソードを思いました。ほんとに懐かしい。約40年前の話で、しかも入社半年の僕がなんでこんなところに居られたのか。ほんとに幸せですね。

最後は、私が演出家としての猿翁さんの作品の中でも忘れられない舞台です。後に奥様になられる藤間紫さんが主演された『西太后』をご覧いただきます。これは亡くなった永山会長の肝入りで、1995（平成7）年に松竹100年記念としてやろうということになった作品です。猿翁さんが中国清朝の最後の、悪女とも烈女とも言われている大女帝・西太后の生涯を藤間紫さんでやろうと言われました。菱沼彬晃さんという中国文学の専門家にお調べいただいたら、河北省の承德に清朝の皇帝が避暑に行く「避暑山荘」という世界遺産になっている離宮があります。そこで西太后が天下を取るまでのテレビドラマがあり（孫徳民さんが若き日の西太后をモデルに書いた『懿貴妃』）その後の二幕、三幕を新しく孫徳民さんに書いていただきました。これは演出家としての猿翁さんの目です。

【映像】「序幕」

ご観いただいているのは西太后が実権を握るまでを描いた序幕の最後、西太后の反対者である四代目市川段四郎さんが演じる肅順が処刑されてしまう場面です。この作品には歌舞伎、新派、新劇、小劇場演劇、新喜劇が総出でいました。脚本を書かれたのは石川耕士先生でございます。後には歌舞伎の皆さんだけで猿翁さん、紫さんとでなさいました。これは私が大好きな芝居です。紫さんがいらつしやらないから、なかなか上演できないのですが、ぜひもう一度やってみたいと思っています。最後はツケの打ち上げで、引っ張りの見得（複数の登場人物が一枚の絵になるように見得をし、同時に極まる）になります。

【映像】「西太后が李蓮英に話している」

皇帝との間にできた子供（皇太子）が夜の悪い遊びをして病気をもらってしまい、余命幾許もないと分かった

場面です。

石川先生のお書きになった脚本は本当に真山青果に通ずる史劇として骨の太い本です。李蓮英（西太后に半世紀以上仕えた宦官）は風間杜夫さんがお勤めになっています。西太后は皇太子を看病してもせんないことだ。「まだまだ歩み続けねばならない」と泣きながら言い、パツと気を変えて花道に入ります。ここを観て猿翁さんは「紫さんは歌舞伎ができる唯一の女優だ」といつも言っておられました。これは紫さんしかできない。そういう気持ちで石川耕士先生も本を書いてくださり、澤瀉屋も演出をされました。非常に長い芝居ですが実に深くていい話です。

【映像】「西太后と李蓮英が二人きりで話す」

次の場面です。次々と政敵を毒殺し、西太后がさらに次を行くしかないと政治的野望に燃えるところでございます。行く手を遮るものは許さぬと先帝の第一王妃、東の方（東太后）を毒殺しようと言います。（ドラマティックな）音楽は全部、加藤和彦先生が作ってくださいました。

【映像】「赤い布を使い西太后と李蓮英の背景が燃えるような演出になる」

布一枚と照明で燃えるような演出をされています。布の素材、明かりの当たり方だけで幕が切れるほどの効果が得られています。これは猿翁さんが常に考えておられることですね。

『菊宴月白浪』の山名館が1984（昭和59）年、「ヤマトタケル」の初演が先ほど石川先生がおっしゃいましたが、1986（昭和61）年ですから、猿翁さんは、こういった舞台手法を完全に手の内に納めておられました。

【映像】

それでは最後の場面、故宮の太和殿の場面です。舞台装置は亡くなられた金井大道具の金井俊一郎会長、当時社長さんがご子息の勇一郎君と作ったものです。大道具の一番後ろの大和殿を描いた特殊な絨毯のような幕は、ウィーンのアハンス・シャーヴァノツホさんという舞台美術家の工房に特注しました。

澤瀉屋さんは1980年代にヴォルフガング・サヴァリツシュさんという指揮者の方からのリクエストで、リチャルト・シュトラウスのオペラ『影のない女』をミュンヘンで演出されました。10年ほど前まで上演されていまして、東京でも名古屋でも上演されました。そのご縁でオペラの方々と国際的なネットワークがあったんですね。この幕は非常に高かったのですが、ここまで来るとこちらも後には引けませんのでね。また「ちやち郎兵衛なら困る」と言われてしまいますからね（笑）。

さて西太后の後ろに、西太后のために死んでいった、あるいは西太后に関わった人が一人づつサスライトに照らされ浮かび上がります。この舞台に出られた俳優さんは風間杜夫さんの他に村井国夫さん、中村歌六さん、内田朝雄さん、篠井英介さん、菅原謙次さん、新喜劇の小島慶四郎さん、市川猿弥さん、そして東太后に小山明子さんという大変贅沢な顔ぶれでした。

ラストは石川先生がお書きになった西太后の名台詞を言い切って、ぐつと下から上へ睨み、一段、一段、玉座に向かつて黄金の階段を上っています。そして李蓮英を横に置いて、玉座に座り『毛剃』の毛剃九右衛門がいたしますような汐見の見得のような大きな見得で決まって緞帳が降りるということでございます。

『西太后』は猿翁さんの主演作ではないですが「猿之助四十八撰」の特別編としてノミネートしたいぐらいの力作であったと思います。

猿翁さんは、とにかく常にエネルギー。考えに考えるけれど、先ほど石川先生がおっしゃったように芝居を始めたなら、お客様をなんとしてもこっちへ巻き込むという情熱。本当にコンピューター付きの人間発電所のような方で、そしてあれだけのお芝居ができるいい男で、素晴らしい俳優であったと思います。そんなことで私のパートはこれでお開きとさせていただきます。どうもありがとうございます。

(2023年9月23日、京都芸術大学 京都芸術劇場 春秋座にて)

レクチャー採録

タデウシュ・カントルの降霊会『死の教室』

もと『今は亡きクラスメイトたち』——上映後レクチャー——

関口時正

稀有な舞台にもとづく稀有な映画

今日はこうして、太田省吾ゆかりの京都芸術大学という場所で、タデウシュ・カントルの舞台にもとづくアンジェイ・ヴァイダの映画を見ていただき、またお話をさせていただけるのは、とてもありがたいことだと思っています。新里直之さんを始めとして、舞台芸術研究センターの皆さんのご尽力に感謝申し上げます。

僕はここに二通りの役割で来ております。一つには、字幕を書いた人間としてご説明をしようと思いましたが、昔は、大学の授業などでもほとんど説明はせず、見せっぱなしで終わっていたのですが、心境の変化というか歳をとったせいか、もしかすると余計なことかもしれないけれど、解説をした方がいいかもしれないと最近思うようになりました。もう一つは、たまたまタデウシュ・カントル、太田省吾、アンジェイ・ヴァイダ——これは亡くなった順番に挙げたのですが——この3人と生前わずかながらも接触があった者として、生き残りとして、また原作舞台の初演を観た証人、目撃者としてなどと、言い方は色々あると思うのですが、そうした役割です。

実は僕は舞台の記録映像を見るのが嫌いです。演劇は生で見ることしかせず、映画も映画館で見たいし——それが劇場用で作られたのであれば劇場で、テレビ用であればテレビでもいいのですけれども——音楽も生で聴きたいとい

主義なのです。じゃあ今しがたご覧いただいたものは何かというと、映画です。何回見ても、これは映画として作られていると思います。タデウシュ・カントルとアンジェイ・ヴァイダの稀有な合作・共同作品だなど、しみじみと感じられます。

題名ですが、日本では『死の教室』という残念な訳が流通しています。誤っているのですが、語呂が良いのです。しかし『死の教室』とは何か？ よく考えてみると、どういふことなのかと首を傾げざるを得ません。教室という場が死をもたらすということではないです。英語で“The dead class”ですが、この“class”というのは集合名詞で「クラスメイトたち」です。つい最近まで僕は『死んだ学級』と言っていたのですが、それもやはりおかしいので、結局、昨日の京都市立芸術大学での上映会から『今は亡きクラスメイトたち』と言っています。また副題ですが、1975年11月15日に舞台の初演があったその時点ですでに「降霊会(seans)」という表現が使われていました。降霊術によって霊媒が死者との交流の仲立ちをしてくれるのが降霊会ですが、この副題はヴァイダの映画にも引きつがれています。これは50年前の映像です。忘れるといけないので先に申し上げますが、アンジェイ・ヴァイダは、このカントルの初演の舞台を二度見て「これはすごい。自分が知っているポーランド演劇の全てを超越している、凌駕している」と言いました。これをなんとかしなければいけないということで、10歳年上のカントルにかけあって、「たまたま自分は今、クラクフで『大理石の男』という劇映画を撮っている。機材、設備、スタッフ、全部揃っているから映画を撮らせてくれ」と頼んだ。3日間で撮影したというのですが、何とも信じ難い話です。映画のプロが、優れたスタッフとともに、35ミリカメラとカラーフィルムなど非常にいい機材を使い、周到な段取りで、舞台以外の情景も含めてシームレスに作っている。カメラワークも見事なのは当然で、有名な映画をたくさん残した非常に素晴らしい撮影監督（エドヴァルト・クウォシンスキ Edward Klosinski, 1943-2008）が撮っている。そういうわけで、それをデジタル修復して、非常に良い画質でこうやって見ることができるとは思っています。

3 種類の台詞

僕は1975年に映画の素材となった舞台の世界初演を見たわけですが、批評家や研究者ではない当時の平均的なポーランド人観客が、その舞台を見ながら何を聞き取ったか、何を見たか、何を思い出したかということは解説できるとは思います。みなさんも、映画を今ご覧になればかりですので、ご自身の了解内容と比較対照することは可能です。でしょう。

聞こえてくる言葉あるいは台詞は、三種類に分けることができます。一つは、平均的な観客にも意味がわかる、しかも自分の経験に参照することが可能な言葉というカテゴリーです。そこには、小学校時代の授業を思い起こさせる言葉や金言成句、ことわざなどが含まれます。この映画の冒頭は、列王記とかエレミヤ書とか、旧約聖書の引用から始まります。「ソロモン王について知っていることは？」と問われた子どもたちが、てんでに人差し指と中指を二本そろえて挙げますが、これは答が分かって発言を求める生徒がする合図です。日本では馴染みのないボディ・ランゲージですが、平均的なポーランド語話者は誰でもこれを見ると、いきなり初めから小学校の授業に引き込まれます。やがて歴史の授業と思われる質問が連続します。そのうちに音声学の話が始まって、僕らも知らないような——日本語でも知らないし、ポーランド語でも普通の人は使わないような——口の中の器官を表す専門用語や、それをどう動かすという音になってという話になる。でもこれは全部理解可能です。

二番目に、かなり量が多くて大変なのが、個々のセンテンスや語彙は理解できるけれども、なぜそれがその場面で発せられているのかわからない台詞の数々です。第一のカテゴリーの言葉が構成するような小学校の授業ではどうもなさそうで、何やら別の、大人のお芝居の引用をしているらしい言葉がたくさん登場します。これは——現在でも1975年の段階でも——有名とは言えないある文学作品からの引用です。大事なのは、これらの言葉が何からの引

用なのか、平均的な観客にはわからないということですが、もちろん、わからないから困る。つまりなぜこういう言葉が舞台上で発せられているのか、と疑問に思うこととなります。その種本となったのが、ポーランド人で両大戦間期に活躍した画家であり劇作家であるヴィトカツィ (Witkacy / Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885-1939) が書いた戯曲『トゥモル・ムズゴウ・ヴィチ』(Turnor Mózgowicz, 1921) 発表・初演) です。たまたま去年の夏、京都の劇団「地点」がヴィトカツィの戯曲『水鶏(くいな)』をパフォーマティヴ・リリーディングというかたちで上演するということがありました。が、そんなことでもなければ、日本で彼の作品にお目にかかることはめったにありません。

それから三つ目のカテゴリーとして、響きや音が面白い、言語のようであるという言語ではない、そういうパラランゲージというか、擬似言語とも言うべきものがあります。

この舞台全編を何が支配しているのか、何が最大の動力なのか、僕はずっと考えているのですが、ひとつ言えるのは、意味ではない響きの優越ということです。言葉には韻律があるの——韻と律、この律にリズムを含めてもいいかと

思いますけれども——その原理が支配的である。初めから最後まで、徹底して音の論理、響きのダイナミズムがある。パワーポイントで一例を見てみましょう(スライド1)。

最初のソロモン王のところまで先生役が、「ソロモン王について君たち何を知っているかね?」と尋ね、「寵愛された」という答が提示されます。次に「誰を寵愛された?」——「多くの女達を」という問答があります。そして「…どんな女達を?」と問われた時の答「Moa... bitki」/「Ammo... nitki」/「Idu... mejki」/「I Che... tejki...」/「SYDO-NITKI, AMMO-NITKI」/「IDU-MEJKI I CHE-TEJKI」/「AMMO-NITKI」... が、しだいに節をつけて歌われるように、言葉がたのぼってゆきます。冒頭の場面ですね。ユダヤ音楽でニグン(nigun)と言われる、言葉とも何とも言えない、間投詞のようなものを連続して音楽に乗せていくものがありますが、それを連想します。この後に、ちょうど渦を巻くような音の流れに乗ってユダヤ的な「アイナ・ニンナ・アイナ・ニンナ」という悲しみ、嘆きの身振りも続きます。これはほんの一例ですけれども、子どもたちが面白がっているのは明らかです。ところが日本語の字幕を見ても面白くも何ともない。「モアブ人の女たち、アンモン人の女たち」などと訳しても、音響的な楽しみが全く失われている。カントルのこの舞台が持つ力は、こうした音や響きのダイナミズムに秘密があるのではないかと思えます。

それから今日も見ながらつくづく思ったのは、字幕が敗北せざるを得ないポリフォニーです。特にこの映画ではポリフォニーがものすごく重要なのです。元の舞台もそうです。今日僕が考えていたのは、もし日本語の演劇で4~5人が独立した台詞を言った時にどの程度、それぞれ明瞭さを保って観客に届き得るのか、聞こえるのかということ。ここで耳にするポーランド語は、ずっと聞いていて、4~5人の言葉はみんな聞き取れる。役者の声の質や技術もあるでしょうけれども、果たしてそれが日本語でできるのでしょうか。今日は演劇の関係者が多くお集まりなので、そういう疑問を投げかけておきます。

Król Salomon rozmiłował się...	ソロモン王は寵愛された
W kim się rozmiłował król Salomon?!	誰を寵愛された?
w mnogich niewiastach	多くの女達を
jakie to były niewiasty?	どんな女達を?
<u>Moa... bitki</u>	モアブ人の女達を
<u>Ammo... nitki</u>	アンモン人の女達を
<u>Idu... mejki</u>	エドム人の女達を
<u>I Che... tejki...</u>	そしてヘト人の女達を
<u>SYDO-NITKI, AMMO-NITKI</u>	シドン人, アンモン人の女達を
<u>IDU-MEJKI I CHE-TEJKI</u>	エドム人, ヘト人の女達を
<u>AMMO-NITKI</u>	アンモン人の女達を

スライド 1

何が聞こえ、何が見え、何が思い出されたのか？

映画の最初の方に出てくる、歴史の授業風の場面で聞かれる言葉をスライド2に並べてみました。どれも、子どもにとっては、言葉の響きが謎めいていて、「面白いものばかりです。三つ目の「ヘブライ語の文字を覚える練習」というのは、僕らが知っているローマ字のアルファベットを覚えるために歌を歌うのに似たようなものです。続いて「カペーの頭はいつ落ちたか」と質問しています。「カペーの頭」は、これも子どもが聞くと「グウォヴァ・カペタ (Głowa Kapeta)」って何だろう、面白いなとなります。カペーというのは元々フランス語で、カペー王朝などというのですが、ポーランド語にすると単語が変化して「カペタ」になります。その奇妙な響きのカペタはいったい何なのか子どもたちにはわからない。僕の解釈では、フランス革命の帰結として断頭台で処刑された、ポーランド人の血を引く、ルイ16世という王様の頭です。彼は「市民カペー (Le citoyen Capet)」と呼ばれていたのです。カエサルが殺された日をよく「イーディ・マルツォーヴェ」と言います。このマルツォー

ヴェは「3月の」という普通の形容詞だからわかりませんが、イーディは女の子の名前のイーダの複数形としか聞こえないので謎です。「3月のイーダ達」とは何なの？ということになる。ところがこのイーディの語源はラテン語で「月中の日」を指す *Idus* であって、ポーランド語や女性の名前とは関係がない。この衝突が子どもには面白い。それから、字幕では「王妃ボナの暗殺」としていますが、「王妃ボナは死んだよ」という、「それは誰でも知っている当たり前のことだよ」という意味の成句としても了解することができる句が聞こえてきます。これは16世紀にポーランドの王様のところに嫁いできたイタリア人のミラノ公女ボナ・スフォルツァ (Bona Sforza, 1494-1557) のこと——この人は毒殺されるのですが——ポーランド語で「クルローヴァ・ボナ・ウマルワ」と発音しただけで、センテンスの音だけでも、子どもは面白く感じる。律も面白いし、軽く韻も踏んでいる。それからラテン語のフレーズが聞こえてきます。カントル自身がギリシア語とラテン語の教師をやっていました。日本に来た時はフランス語で喋っていましたけど……。ハンニバル率いるカルタゴ軍が攻撃してきたことをローマ軍側で語り伝えた有名な句、「ハンニバル、門前に」は危機が迫っているという意味です。“*Hannibal ante portas!*”——きわめて響きのいい言葉で、僕自身、何度も繰り返したくなる、快感があります。かと思えばカピトリウムとはローマの丘ですが、「カピトリウムのガチョウ」というのは、ガリア人がフランス人を攻めてきた時にガーガー鳴いて知らせたという逸話から来た成句です。誰でも知っている、そういう古代ギリシア、ローマにまつわる常識ですが、これはポーランド語で言っていました。これも、子どもにとってガチョウはよく知っていて、親しみがあがり、その鳴き声もわかるけれども、それにカピトリウムという外国語をポーランド語化してさらに形容詞にした「カピトリウスキエ」という、可笑しい単語が組み合わさっている。「サイは投げられた!」「ブルートゥス、お前もか」などは、日本でも有名です。「ガリアは三つに分かれたれ……」(『ガリア戦記』)や「時は逃げる、ポストゥムスよ」(ホラティウス『カルミナ』II-14)はラテン語の台詞です。

王ソロモンについて
 王ダヴィデについて
 ヘブライ語の文字を覚える練習
 カペーの頭は何年に? Głowa Kapeta
 3月15日カエサル暗殺 Idy marcowe
 王妃ボナは死んだよ
 ハンニバル、門前に! Hannibal ante portas!
 カピトリウムのガチョウは?
 サイは投げられた!
 ブルートゥス、お前もか
 ガリアは三つに分かれたれ……
 時は逃げる、ポストゥムスよ

そして、さっき申し上げた音声学の授業が始まり（スライド3）、それがそのまま‘fumcekaka…’という無意味な音の連続になだれ込んだかと思うと、子どもたちがみんな変顔づくりを始めます。お互いに変顔を見せ合い、笑い合い、手足を引っ張りあう。子どもたちは、言葉だけではなく身体で戯れ、時には残酷で、時にはいやらしい、大人にはできない、予測不能なありとあらゆる動き方をします。

カントルは60歳の時にこの舞台を作っているのですが、たぶん、僕の想像では、もう人生を振り返っている。もう先は長くないかと思っていたかもしれない——そういう心境だったと思います。1975年の段階で60歳ということは、当時の社会主義ポーランドの平均寿命を見ればわかりますけれども、そんなに若くはない。もう高齢者です。にもかかわらず、驚くほど、子どもの感性を彼が保存して、子どもが面白いと思うものを彼自身が面白がっているということがカントルの顔を見てもわかるのです。

そうするうちに古新聞を読む男が現れ、ボスニアのサライェヴォでパプスブルク帝国の皇位継承者が妻とともに殺されたというニュースを読み上げる。いわゆるサライェヴォ

事件ですね。そうして始まった第一次世界大戦の結果、ポーランドは再び独立主権を回復することができたと考えられていたので、大戦はポーランド人にとって非常に重要な事件でした。しかし、映画の中ではまだドイツ語でオーストリア国歌が歌われることを見てもわかるように、ここで描かれている小学校はパプスブルク帝国、オーストリアハンガリー帝国内にあるということがわかります。やがて26分頃、ヴィトカツィの戯曲『トゥモル・ムズゴウヴィチ』からの引用、第二のカテゴリの言葉の洪水、つまり、急に小学校の授業とはかけ離れたような台詞を子どもたちが語り始めます。

それがまたもう一度子どもたちの戯れに戻って、「プロメテウスとは？」という質問があり、それに挑発された子どもたちはすぐに肝臓を連想します。なぜかという、神話の中でプロメテウスはゼウスの下した罰としてコーカサスの岩山に縛りつけられ、鳥によって永遠に肝臓を啄まれつづけるからです。それは面白い話だからよく覚えていて。肝臓という言葉自体にも強く反応する。プロメテウスが何かというよりも、プロメテウスとくれば肝臓だという発想です。次にクレオパトラの鼻。これは日本でも有名です。それから世界の臍という言い方も面白い。大人だと、言葉本来のありのままのイメージを忘却していて、すべてを機能や意味で解釈してしまうけれども、子どもはそうではない。子どもには「臍」というそのものの生々しい感覚と「世界」というものを結びつけることの驚きがある。だから世界の臍を探す。「アキレスの踵（かかと）」——僕は字幕を終始「臍」としているのです。ちょっと反省しています。もし直せる機会があれば「踵」と「臍」の両方を表示したいところです。なぜなら日本語では「アキレス臍」という比喩をポーランド語では「アキレスの踵」と言うのです。

ちなみに、踵のポーランド語はピェンタ（pięta）ですが、あとから出てくる自動車のギアの「S速」はピョニタ（pięta）です。ここにも語呂合わせの遊戯がある。しかしそれ以前に「ピェンタ／かかと」という単語自体が面白い。聞いても発音しても面白い。踵を持ち上げられてみんなにからかわれる子どもが登場しますが、踵というのは凄く魅力的な

言語学（音声学）の授業

無意味な音の連続（fumcekaka…）

変顔づくり

1914年第一次大戦勃発時の新聞

オーストリア国歌

ヴィトカツィの戯曲からの引用はじまる（26分～）

プロメテウスの肝臓

クレオパトラの鼻

世界のへそ

アキレスのかかと（臍）

アダムの肋骨

針の耳（穴）にラクダを通す

場所なのです。イヴは「アダムの肋骨」から作られたという旧約聖書の話。それから「針の耳」。これは説明が必要ですが。耳は身体の一部位ですが、実は日本語で針の穴というところをポーランドでは針の耳と言います。だから子どもは面白がる。そこにラクダを通すという話。ラクダが針の穴を通るのは難しいというのは、福音書でイエスが言う言葉にあります。続いてラクダという単語自体の語形変化が始まります。それはまるで文法の授業の一場面です。ポーランド語では一つの単語が6つにも7つにも形を変えます。活用・語形変化の遊びです。ラクダに続いて指 (palec) という単語を変化させる場面が来ます。Palec, palca, palecm...

しばらくしてまた『トゥモル・ムズゴウヴィチ』からの引用がありますが、今度は元々のテキストが解体されています。解体され、反復され、吃音のように扱われます。それからこの戯曲からひっぱってきた春とか、花が咲いているとか、蝶々とか、そういうイメージが出てきます。季節は5月なのですが、なぜかみんな白いハンカチを持って悲しみに暮れて登場します。これもなかなか僕らには理解できませんが「5月の祝言、墓支度」ということわざがあります。5月に結婚してはいけない。そうすると、よくないことがすぐ起きる。誰かが死ぬということです。葬式での会話、これも子どもらしくない会話がずっと続く。大人たちの会話の真似です。

そうこうするうちに、おびただしい数の死者の姓名が、3分間にわたって延々と読み上げられます。実は11月1日、カトリック教会では「万聖節」というものを祝います。すべての聖人の日ということなのですが、かつて教会がこういう日を制定した理由は、この時期に元々あった民間信仰の「万霊節」つまり「死者の日」という異教の慣習を自らのシステムの内部に取り組むためでした。このころ教会に行くと、その1年の間に教区で亡くなった物故者の名前が読み上げられる。舞台上読み上げられる名前はどれも聞いたことのあるような、あるいはあり得る名前なので、もしかしたらカントルの実際の知り合いの名前もあったかもしれません。3分間も聞いていて観客が「おや？」と思うのは、ポーランドの貴族、士族に典型的な名前——たとえばゴンブローヴィチとかシマノフスキとか、「スキ (ski)」とか「イ

チ (ci)

チ (ci)」で終わる苗字——が一つも出てこないということです。出てくるのは農民の名前ばかりです。日本でも明治維新になって身近なものから名字を考え出さなければならなかったように、マムシ (zmią) という名詞とか、静かな (cichy) という形容詞とか、ありとあらゆる身近なものから発想された農民の名前しか出てこないのが不思議です。そうした即物的な姓には微笑ましいものが多いものです。そして、また『トゥモル・ムズゴウヴィチ』からの引用。

次に舞台ががらりと変わり、クラクフ市のかつてのユダヤ人地区カジミェシュの広場にひとり坐りこんだ女優、マリア・スタングレット＝カントル (Maria Stangret-Kantor, 1929-2020) がイディッシュ語の子守唄《干し葡萄とアーモンド》を歌います。初演があった、クラクフ市街中心のクシシュトフォリ宮から30分は歩かなければいけないところですが、そこにかつて、中世、ポーランド人の町とは別にユダヤ人の町が作られました。いちばん大きな広場を中心とする町民・市民のいる町がまずあり、その南に国王の城があり、さらにその南に、ユダヤ人を保護・厚遇したカジミェシュ大王 (Kazimierz III Wielki, 1310-1370) が造成した町がありました。この子守唄はイディッシュ語なので、一般のポーランド人に意味が分かるとは思えません。それなりに有名な曲のようです。

それからまた『トゥモル・ムズゴウヴィチ』からの引用があって、最後は TRUMF, TRUMF, MISIA BELA, MISIA, KASIA, KONFACELA, MISIA A, MISIA B, MISIA, KASIA, KONFACEI という擬似言語のらわびコードで終わるのですが、MISIA というのは女性を連想させる名前です。BELA というのは「美しい」という言葉の女性形を連想させます。KASIA というのは実際にあるポーランド人の名前です。キャサリン (英語) やカトリース (仏語) に該当するカタジーナ (Katarzyna) の愛称です。KONFACE はよく分かりませんが、ラテン語の「CON」=「一緒に」「FACERE」=「作る」を連想する。わからなければどうもそうこう連想はある。MISIA A、MISIA B、ミシーシャ A、ミシーシャ B とも聞こえる。

膨大な引用から見ればほんの一部ですが、『トゥモル・ムズゴウヴィチ』からどういう言葉が輸入されているかも

…誰の命令で私はこんなふりを？
とにかく反吐が出そうだ…
「黒色嘔吐」だ。
わしは…わしは夢を見た。
父さん、一人で行って
私は書いてしまわないと…
…そしてお前を見た…
- 私には牡牛と戦車が要る！
- わしは門衛に追い出された、
あんな小さい…ハエのように弱い門衛に。
〔……〕
毎月でも産みたいわ、
あなたみたいな人間をもっと沢山。
どこか太平洋の島が一つほしいわ
〔……〕
影多き彼方に小さな胚子がありました
誰かにうっかり触れられて
誰かにこっそり盗み見られて
かわいい一人のこどもが出てきました。

スライド4

もうじき、手おくれになる。
あんた、選ばなきや、選ば
選ばなきや、ばなきや
全宇宙、選ばなきや
俺、知る、あんた
あんた、選ばなきや、俺か
俺、知る、俺、知る、この、この全宇宙
奴、できる、奴、できない、奴… あんた選ばなきや
あんた選ばなきや、奴、できない、奴、しなきや…

スライド5

スライド4とスライド5で見てください。「毎月でも産みたいわ」という台詞が、マリア・スタンディングレットが分
娩台のようなもので足を開いていて、その前に揺りかごが置かれた場面で聞こえるのは偶然なのか、仕組まれたもの
なのかわかりません。太平洋という言葉も、ティモールという具体的な地名も出てきます。ティモールは島の名前で
すけれども、ヴィトカツィが第一次世界大戦の前に、友人の文化人類学者ブロンニスワフ・マリノフスキ (Bronisław
Malinowski, 1884-1942) と一緒に民族学、人類学の調査にニューギニアめぐって出かけた時の経験がかなり強烈だっ
たようで、ここにもそうした反映が感じられますが、これは一般の観客が連想することの域を出ていると思います。
またさつき申し上げたような、解体されて並べ替え、反復されたテキストが字幕ではこのようになっていきます(スラ
イド5)。もちろん現実にはもっと言葉数が多く、この2倍、3倍も聞こえているのですが、日本語字幕では悲しい
ことに最大でもこの程度しか表示できません。

有機的な舞台と有機的な経験

スライド6には、お手元にある参考資料、「私のカントル」という少々気恥ずかしい、感傷的な文章から一節を引きました。僕はここで「有機的な経験」という言葉を使っています。その経験というのは1976年の1月30日に『死の教室』もとい『今は亡きクラスメイトたち』の世界初演を僕が見た時のことなのですけれども、それを有機的と言っていることが一つのミソです。僕はここで「ということは舞台そのものもつ並外れた有機性の証左である」という論理を展開しています。舞台が有機的だったから僕の経験も有機的だというのは、牽強附会かもしれません。ただ、「あらゆる動き、音響、言葉が対等な資格で、痙攣と反復の中、有機的な全体を構成し、それらを指揮する演出家自身は、自らの視線や表情によって、そして何よりも《舞台上に》存在しつづけることで、出来事の——その夢の一体性、真正性をわれわれ観客に対して保証していた」という、この論理はどうでしょうか。これはいまだに僕が維持することのできる主張です。僕はずっと考えています。もし「有機的」ということが認められるとすれば、それは一体どこからくるのか、と。

また「感じたのは夢のリアリティだった。その夢の文法はカントル

その経験は有機的だった。ということは、舞台そのものもつ並外れた有機性の証左でもある。あらゆる動き、音響、言葉が対等な資格で、痙攣と反復の中、有機的な全体を構成し、それらを指揮する演出家自身は、自らの視線や表情によって、そして何よりも「舞台上に」存在しつづけることで、出来事の——その夢の一体性、真正性をわれわれ観客に対して保証していた。すべてが終わった後、私は自分が誰か他人の脳に入り込んで他人の夢に参加していたかのような感覚を味わっていた。感じたのは夢のリアリティだった。その夢の文法はカントル自身であり、クシシュトフォリ宮の地下室ギャラリーはその脳だった。

スライド6

自身であり、クシシュトフォリ宮の地下室ギャラリーはその脳だった」とも書きました。この地下室の構造を前提に『死の教室』は書かれています。これを見た人は、僕が知っているかぎり日本にはいません。なぜかというクシシュトフォリ宮では1975年から2年間しか上演していないからです。そのあとは一般的な劇場の舞台で行われたからです。

道徳とか超自我に阻害されていない、フロイトの言った「E」や「S」に近い、純粹な子どもの感性が面白いと感じるもの、それをきちんと保存したり再生できたりするというのは簡単ではないと思います。このことと個人の夢のリアリティはどういう関係にあるのか。これはカントルの夢だと言い切ることによって、なおかつ本人が舞台上に居続けることによって保証されるようなリアリティというものが考えられるのか。僕の言う舞台の有機性を支えていたのは「子ども

原作舞台の初演

さていま一度、原作、つまり演劇の『死の教室』もとい『今は亡きクラスメイトたち』の時と場所を大雑把に見ておくと、初演は1975年11月15日、16日、17日。演出家はタデウシュ・カントル (Tadeusz Kantor, 1915-1990)。「カントル」と伸ばす必要はありません。ポーランド語で「カントル」で、アクセントは「カ」にあります。劇団名は「クリコ2」といって、戦前にも造形作家たちが集まってやっていた前衛的演劇集団クリコというグループがあったのを継承した名称です。Cricotは、「これはサーカスだ」というポーランド語 To cyrk をフランス語的に読んで (To circ) ひっくり返したもの (Cricot ← Cricot) なので、クリコットと読むのは間違いです。初演の場所はクラクフ市というポーランドの南部にある京都のような古い都の中心部です。かなり古い、錬金術師が住んでいたという伝説も残る建物の

苔むした地下室。

この舞台のヴァージョンを大きくⅠとⅡに分けるとすると、Ⅰは最初の2年間、この地下室で行われていたものです。つまり幸いにもヴァイダが撮影しておいてくれたヴァージョンです。基本的にカントルは初演の時点でポーランド人、つまりポーランド語話者以外の観客を想定していなかったと思います。ところが、あまりにも評判が良くて、77年以降、外国に出かけたし、ものすごい数の公演をこなします。なんと10年経たない間に1500回です。「ポーランドでタデウシュ・カントルを見ることはできない。常に外国にいるから」とよく聞かされました。日本では、鈴木志志が始めた1982年の第一回利賀村国際演劇祭に招待されてやっている。太田省吾が見たのもこの時です。

この二つのヴァージョンの違いを研究することは可能だと思いますが、それはどなたか若い方にお任せしましょう。たとえばヴァイダの映画には記録されている文法の授業がⅡにはない。それはポーランド語がわからない場合にはその面白さが伝わらないだろうと考えられたからではないでしょうか。1986年5月、1500回目の公演ののち、カントルは『死の教室』の上演をやめます。

太田省吾のポーランド

『死の教室』が初演された1975年11月の直前に、太田省吾と転形劇場が初めての外国公演でポーランドの4都市を回っています。このポーランド体験が殊のほか重要だったと僕は考えます。『死の教室』の初演が始まる1週間くらい前に、転形劇場はポーランドを去りました。くわしくカレンダーを見ると、1975年10月20日と21日に3回、ヴロツワフという都市で転形劇場が『飢餓の祭り』という出し物をやります。僕は見ていません。

太田省吾のポーランド体験にまつわる、彼自身が残した一つのとても大事な証言がここにあります――

このポーランド公演で得たことから私の演劇が始まったように思える。遅いテンポと沈黙による表現も、ヴロツワフの劇場の袖で理解したことから考えはじめ、進めたことであり、わたしたち人間にとっての演劇の意味を演劇から考えるのではなく、この世界に生まれ、生きる人間の生から考えなくてはならないという教えも、あの高速分離の中から抽出されたものだったと思う。(「ポーランドへの演劇の旅」1999年)。

私の演劇が始まったという言い切り方、そして遅いテンポと沈黙という表現も、1975年、ポーランドのヴロツワフという町で得た体験に関係づけられています。それ以上の詳しいことは言語化されていない。太田省吾にとってのポーランドというのはひとつの大きな謎だと私は感じています。その謎を解く手がかりはもはやないようですが、1975年のカントルの舞台とそれを基にヴァイダが作った映画を知ることによって、こういうものの成立を可能にし、評価にすることのできた世界であり社会だった。「1975年のポーランド」に間接的ながらも触れ、少しは近づけることができるでしょう。

ヴロツワフとは聞き慣れない名前なので、スライド7で見てください。これが現在のポーランド共和国の首都、ワルシャワですね。再三出ているクラクフというのは南にあり、山が近い。ここは現在ウクライナです。ウクライナのリヴィウ(ポーランド語ではルヴフ「Lwów」)。ヴロツワフはここです。ポーランド人、ボヘミア人、ドイツ人など様々な政治的勢力が入れ替わり立ち代わり統治した町です。

転形劇場はヴロツワフで最初の公演をした後、東に移動し、10月28日から30日にかけて3回、クラクフ市で公演します。これは僕は見えていません。そもそも来ることも知らなかった。僕は1974年10月からクラクフに住んでいたのですが、ある夜、クラクフ公演がすべて終わった10月31日の金曜日、太田省吾さんが僕の家を来訪したんですね。どうやら日本人が一人いるらしいということを探し出してきたそうです。どうしても日本人の力を借りなければならぬ必要が出てきて、探していたのです。僕と太田さんの初対面がその時で、亡くなるまでそれなりに面白い関係がずっと続きました。僕は演劇の人間でもないし、研究もしなければ批評もしないのですが、太田さんとは何か通じるようなものを——こちらが勝手にですが——感じていました。比較文学とか文学概論といった自分の授業で、太田省吾の最初の本『飛翔と懸垂』巻頭にある「歌舞考」という素晴らしいテキストを、必ずといってよいほど使ったことを覚えています。「歌舞考」に添えて、その言わばイラストとして、『助六』の中で揚巻が切るみごとな啖呵を録音で学生に聞かせたりしたものです。

11月1日、彼らは次の町ボズナンに移動していった。太田さんもこの万聖節の時期にポーランドにいるということにある意味を

見出していたようで、他のエッセイでもこの季節について触れています。これが75年のことで、やがて77年に『小町風伝』が作られ、81年には『水の駅』が東京で初演されますが、83年にまたポーランドへ行きます。5月28日〜30日、ワルシャワはユダヤ人劇場での公演から、『水の駅』ヨーロッパ巡業が始まります。太田省吾自身がどうしてもワルシャワから『水の駅』のツアーを始めたいということだったようです。そこにも僕は意味を感じます。その頃はすでに彼の名も随分知られていたせいか、ワルシャワの第三回国際演劇祭初日の招待公演という扱いでした。さらに時代は過ぎて、2022年の10月、太田省吾が最初に国外公演をしたヴロツワフで、金世一（キム・セイル）という韓国人の演出家が『水の駅』を上演しました。この公演については少し私もウェブ記事を書いていますので、ご関心ある方は次のURLをご覧くださいだけだと思います。

「キム・セイルの『水の駅』をポーランドで観る」

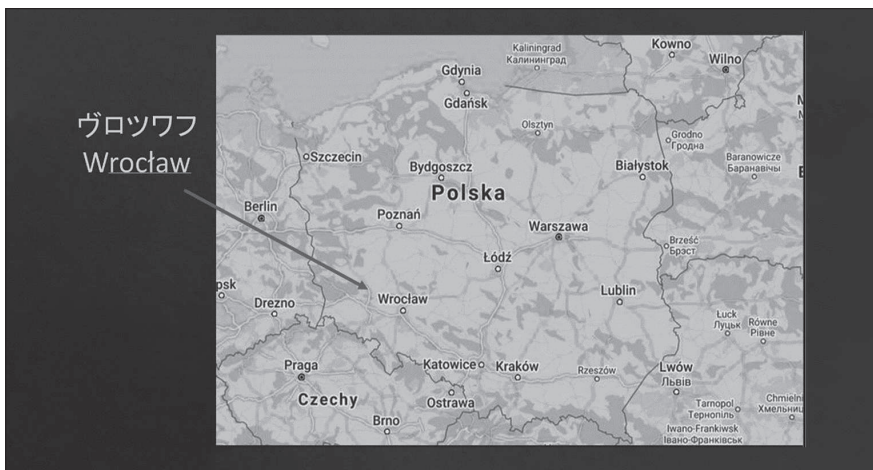
https://www.mizunoeki.online/?page_id=834

「アフタートークと挿入歌」

https://www.mizunoeki.online/?page_id=857

ヴァイダの映画

ヴァイダに戻ります。アンジェイ・ヴァイダ (Andrzej Wajda, 1926-2016) は、カントルより10歳下なのですが、75年の段階ですでに名声高く、色々な映画祭で賞をもらっていました。たとえば74年、僕がポーランドに住み始めたころに公開された『約束の土地』というのがあり、これもデジタル・リマスター版があります。何年か前に東京のポーランド映画祭でその復元版の上映がありましたけれども、ヴァイダの作品でも5本の指に入る傑作だと思います。はっ



スライド7

きり申し上げて、僕はヴァイダの大ファンではありません。それでも『灰とダイヤモンド』や『地下水道』、『約束の土地』などは、一度はご覧になっていいと思います。

1976年2月、ヴァイダは言論の自由や表現の自由、スターリニズム批判に取り組んだ、ほぼ社会主義体制批判と読めるような映画『大理石の男』を作りたいと当時の文化大臣ユゼフ・テイフマ (Jozef Tejchma, 1927-2021) と交渉し、制作許可を得ます。テイフマは理解のある文化大臣で、日本風に言えば辞表を懐にして、自分の責任というこゝとでいいからやれと言った。2月初めにゴーサインが出たので、ヴァイダは当時としては最高の、世界水準の機材とスタッフとともにすぐクラクフに行つて撮り始め、同時に『死の教室』も撮った。5月の天気がいい日のみはからつてクラクフが見下ろせる郊外の丘での野外撮影も含めて撮った。ですからこの年にできた『大理石の男』と『死の教室』は、双子のような関係の映画作品でした。

ヴァイダの『死の教室』には、元の舞台にはない場面もだいぶん入っています。最初の方に出てくる舞台裏、暗い廊下とかお手洗いとか、そういう情景ですね。そこに人形をうまく配置しています。それからピクニック・シーン、かつてのユダヤ人地区カジミエシュでのイディッシュ語の子守唄。映画がご専門の方に伺いたいと思うのですが、カメラワークも素晴らしいのではないのでしょうか。なかでも、おそらくヴァイダはカントルそのものを撮ることが大事だということを知っていた。指揮者であり、役者であり——僕に言わせれば、これは「本当の私の夢です」と観客に信じさせる、夢を見る本人としての存在——様々な役割をになう存在のカントルは、時として突き放した眼差しも見せる。そうすると、舞台上の奇妙な立体感というか自律感を、混沌が渦巻く舞台を、彼が存在するおかげで、われわれ観客も客観視できる。

また忘れてならないのは、カントルが人形を作り、人形だけではなく小道具のすべてを造形作家として製作していることです。

時代を俯瞰する

スライド8で時代をもう一度俯瞰しましょう。1914年に第一次世界大戦が始まります。カントルが生まれたのは大戦中の1915年です。18年にポーランドは一応復興するのですけれども、当時すでに成立していた社会主義ソヴィエトと戦争を続け、その決着がつくのは21年です。当時カントルは6歳、カントルの芝居には戦争の影が常にある。カメラのようなものが実は銃であるという仕掛けがこの舞台でも他の舞台でも出てくるし、掃除夫がモップのような掃除道具を振り回すと、凄まじい音とともに、まるで死神が登場したかのように子どもたちがなぎ倒されていくシーンもあります。ちなみにヴァイダが生まれたのが両大戦間期の中間点、1926年です。39年9月1日にドイツのポーランド侵攻があつて第二次世界大戦が始まる。

この2016年にポーランドで制作されたDVDは、ヴァイダが亡くなる半年くらい前にできたのですが、彼はそれを見ることができてよかつたと思います。このデジタル修復版に僕が新たな字幕を付けたものを今日ご覧いただいたわけです。僕の知る限り、このDVDは、日本国内には僕が持っているこれ一枚しかありません。

1914年6月28日 サライェヴォでオーストリア大公夫妻暗殺
 1914~1918年 第一次世界大戦
 1915年 タデウシュ・カントル生まれる
 1918年11月 ポーランド復興
 1919~1921年 ポーランド対ソヴィエト戦争
 1926年 アンジェイ・ヴァイダ生まれる
 1939年9月1日 ドイツのポーランド侵攻→第二次世界大戦
 1990年 カントル死去
 2007年 太田省吾死去
 2016年4月 デジタル修復+10ヶ国語新字幕版DVD完成
 10月、ヴァイダ死去



スライド9



スライド10

場所を俯瞰する

もう一度場所のおさらいですけれども、スライド9は現在のヨーロッパの政治地図です。これがポーランドで、これがウクライナ。これがドニプロ（ドニエプル）河で、これがキエウです。この濃い緑色で塗った地域がガリツィアです。イベリア半島にあるガリシアと綴りがほとんど同じで、発音は言語によって違うのですが、日本でガリツィアと言った時には、このハプスブルク帝国の一番北の自治区のような歴史上の地方を指します。スライド10はその拡大図です。カントルが生まれ育ち、9歳まで住んでいた田舎町がヴィエロポーレ（Wielopole）です。ガリツィアの首都リヴィウと、ポーランドの古都クラクフのほぼ中間地点にある小さな町です。

最後に、故郷ヴィエロポーレについてカントルが言っていることで締めくくりたいと思います。カントルの作品にはユダヤ的な要素が多いのではないかとという質問をよくいただきますが、これは正確には「多い」ではなくて、ポーランド文化と「渾然一体となっている」と表現されるべきで、『死の教室』もその状態を実に見事に描いている。ロマン・カトリック的なものとユダヤ教的なもの、あるいはユダヤ的身ぶりとポーランド的な身ぶり・仕草・表現が、クラスメイトたちの中でも同居している。さらには地中海文明に由来するもの、カトリック的なもの、ポーランド的なもの、ユダヤ的なもの——それらが分ちがたく融合しているのが自分の子ども時代だったし、自分たちの環境だったというのが、カントルの証言だと思います。

スライド11に掲げたのは、1883年の地理事典にあるヴィエロポーレという項目です。ユダヤ人が多く、彼らの衣裳のせいで、外観上シユテットル、つまりユダヤ系住民が圧倒的に多い町のように見えると記述されています。住民人口1023人の内、ローマン・カトリックは558人、ユダヤ人は465人と書いてありますが、キリスト教徒

零細な集落、ローマン・カソリック教区、郵便局、小学校、市場、定期市あり。ユダヤ人の多さと住民の衣裳が外観上シュテットルの趣きを賦与している。キリスト教徒住民の生業は農耕。登記された土地を有する家屋は144軒、住民人口1023（男479、女544）、内558人はローマン・カソリック、465人はユダヤ人。（『ポーランド王国及びスラヴ諸国地理事典第13巻』ワルシャワ1883）

スライド11

——カントルのふりかえる故郷——

「東ポーランドによくある小さな町だった。大きな広場にみずぼらしい路地が何本か、広場にはカトリック信者向けの誰だか知らないが聖人を祀った礼拝堂、それに井戸があって、満月の夜ともなればユダヤ人の婚礼が井戸の周りで行われていた。〔広場の〕こちら側に教会、司祭館、墓地、反対側に——シナゴーク、狭いユダヤ人小路、ちょっと雰囲気の違い墓地。その両側の世界が仲良く共生していた」

「私はカトリック教会とシナゴークの落とす影の中で育った」

スライド12

である農民は町の外で生活しているわけですから、街中では基本的に町民のユダヤ人の方が目立つわけでは
これはカントル自身の言葉です（スライド12）。「東ポーランドによくある小さな町だった」とありますが、ぜひ
ご記憶いただきたいのは、このヴィエロポーレのような町はたくさんあったということです。「私はカトリック教会
とシナゴークの落とす影の中で育った」。つまり両方の聖堂が見える生活空間だったということです。ローマ教皇
ヨハネⅡパウロ二世となったカール・ヴォイティワ（Karol Wojtyła, 1920-2005）も同じようなことを語っていまし
た。彼がローマ教皇になって最初にヴァチカンで謁見したのは幼馴染みのユダヤ人でした。ヴォイティワの生まれ故
郷、ヴァトヴィーツェ（Wadowice）という町もまたヴィエロポーレと同じような構造で、同級生にユダヤ人もいた
し、大家さんもユダヤ人だった。当時イタリアの新聞が驚きをもって報じたのは、ローマ教皇になった人間がシナゴ
グに行っていた、これまでのイタリア人教皇ではあり得なかったというようなことでした。それほど、第二次世界大
戦よりも前、何百年にもわたって、かつての《ポーランド共和国》（ポーランド王国とリトアニア大公国の連合国家）
の領土にはユダヤ人がきわめて多かった。そこは世界で一番ユダヤ系人口の多い地域だったので、ある意味では当然
なのです。カントルが「共生」という言葉を使っていることにご注意ください。



スライド 13

Walc François 《ワルツ・フランソワ》

Adam Józef Karasiński アダム・ユゼフ・カラシンスキ作曲 (1905 年)

《ワルツ・フランソワ》は、フランチシェク・ブジェジンスキ (Franciszek Brzeziński) が 1905 年に開いた祝宴で、ホストに献呈された曲。フランチシェクというポーランド語洗礼名をフランス語にすると「フランソワ」となることからこういう曲名になった。楽譜はロンドン、ウィーンでも出版された。ポーランドの娯楽音楽として国際的に認められた最初の作品。作曲者の死後、その息子ズィグムント・カラシンスキ (Zygmunt Karasiński) により作曲しなおされた。アダム・ヴワスト (Andrzej Włast) がこれに詞をつけ、ソプラノ歌手トーラ・マンケヴィチュヴナ (Tola Mankiewiczówna, 1900-1985) に献呈し、彼女のレパートリーとなった。また Adam Wysocki, Mieczysław Fogg, Marta Mirska, Irena Santor らによっても歌われた。

1975 年、タデウシュ・カントルが『死の教室』の中で使用 (Teodor Ratkowski テオドル・ラトコフスキ編か)。1997 年、連続テレビドラマ Boża podszewka で使用。

アダム・ヴィソツキの歌う《ワルツ・フランソワ》(1935) :

<https://youtu.be/WBk5iLLwQs?feature=shared>

ミェチスワフ・フォックの歌う《ワルツ・フランソワ》(1946 頃) :

https://youtu.be/IO_ZLftYyDs?feature=shared

スライド 14

この写真はヴィエロポーレ教区司祭館、カントルの生まれたカトリックの教区司祭館です (スライド 13)。タデウシュ・カントルのおじさんがカトリックの司祭でした。

最後になりましたが、舞台で使用されていた音楽についてのご質問が多いので、スライド 14 でご説明しておきます。これは《ワルツ・フランソワ》という、20 世紀の初めにポーランドで作曲された一種の流行歌です。このワルツの使い方面白いと思います。抒情性と同時に舞台上のグロテスクやカオスなものを極めて面白く、塩梅よく配置しています。まだまだ、お話したいことはありますが、今日はここまでにしたいと思います。ありがとうございました。

(2023 年 12 月 22 日、京都芸術大学 映像ホールにて)

京都芸術大学 舞台芸術 研究センター 活動記録

京都芸術大学 舞台芸術研究センターでは、ここに記載されているほかにも、大学と社会を多面的につなぐことを目的に学内の二つの劇場、春秋座とstudio21を擁する京都芸術劇場において多彩な事業を実施しているが、その詳細は京都芸術劇場公式ウェブサイト (<https://k-pacory/>) を参照いただきたい。

※特に記載していない公演は京都芸術大学 舞台芸術研究センターによる主催公演

公演事業

二〇二二年度 (一～三月)

大学開学30周年記念・劇場20周年記念公演

高校演劇コンクール近畿大会優秀校

第21回「春秋座」招待公演「演じる高校生」

一月三〇日(日) 一四時/於、春秋座/大谷高等学校(大阪)『な
んてまでき』作・水谷紗良、高杉学/兵庫県立伊丹高等学校『晴れ
の日、曇り通り雨』作・古賀はなを/舞台/大野淳一郎/照明/小
山陽美/音響/才木美里/プロデューサー/井出亮(舞台芸術研究
センター)/制作/南伸隆、後藤孝典(以上、舞台芸術研究センター)

／広報/藤井宏水(舞台芸術研究センター)/宣伝美術/桑原望(京
都芸術デザイン専門学校 コミックイラストコース)/主催/近畿
高等学校演劇協議会、舞台芸術研究センター/後援/京都市教育委
員会、京都新聞

大学開学30周年・劇場20周年記念公演

渡邊守章追善公演 春秋座「能と狂言」

二月六日(日) 一四時半/於、春秋座/演目「能『弱法師』、狂言『武
悪』、演目解説/出演/演目解説:天野文雄、狂言:野村万作(武
悪)、石田幸雄(主)、深田博治(太郎冠者)、石田淡朗(後見)、能:
観世鏡之丞(シテ)、森常好(ワキ)、野村裕基(アイ)/竹市学(笛)、
大倉源次郎(小鼓)、亀井広忠(大鼓)、赤松禎友、鶴澤光(以上、
後見)、大槻文藏、浦田保親、観世淳夫、武富康之、齋藤信輔、安
藤貴康、大槻裕一、上野雄介(以上、地謡)/追悼トーク「渡邊守
章先生と『春秋座』能と狂言」出演/大倉源次郎、亀井広忠、観
世鏡之丞、野村万作(特別出演)、司会/天野文雄/詞章整理・現
代語訳・解説/天野文雄/照明デザイン/服部基、照明オペレーター
/三澤裕史(ライティングカンパニーあかり組)/舞台監督/小坂
部恵次/技術監督/大田和司(舞台芸術研究センター)、舞台担当
/大野淳一郎、照明担当/小山陽美、音響担当/才木美里、制作/
川原美保、井川萌(以上、舞台芸術研究センター)/宣伝美術/佐
藤博一、パンフレット/井川萌/協力/鏡仙会、万作の会、空中庭
園/助成/文化庁文化芸術振興費補助金(劇場)、音楽堂等機能強化
推進事業) 独立行政法人日本芸術文化振興会

大学開学30周年記念 劇場開場20周年記念公演
京都芸術劇場 春秋座 芸術監督プログラム

市川猿之助 藤間勘十郎 春秋座花形舞踊公演

二月十九日(土) 一、一時、一五時半、二〇日(日) 一、一時/於、春秋座/演目:乗合船恵方万歳、猿翁十種の内『小鍛冶』、『扇売高尾』
/出演:市川猿之助、藤間勘十郎、中村歌昇、中村壱太郎、中村種之助、市川段一郎、市川翔乃亮、市川笑猿、中村蝶三郎、中村既政/振り付け:藤間勘十郎/常磐津:常磐津初勢太夫、常磐津光勢太夫、常磐津秀三太夫(以上、浄瑠璃) 常磐津菊寿郎、常磐津都史、常磐津三之祐(以上、三味線)、竹本:竹本葵太夫、竹本翔太夫、竹本拓太夫(以上、浄瑠璃) /鶴澤慎治、鶴澤公彦、鶴澤卯太吉(以上、三味線) /藤舎清鷹、藤舎悦芳、中村寿鶴、望月正浩、望月左京、望月善行、藤舎伝生(以上、鳴物) /部長:田中傳左衛門/狂言方:小西博之/附打:岡本章吾/美術:前田剛/照明:ピーエーシーウエスト、篠部拓/大道具:たつた舞台/小道具:藤浪小道具、奥村文彦/衣裳:松竹衣裳、上松朋美、宮川正明/ヘアメイク:國武剛/プロデューサー:館野佳嗣(舞台芸術研究センター) /制作:井出亮、南仲隆/制作助手:後藤孝典、後藤植稀/広報:藤井宏水/制作協力: TOMABUNE、井口絵里子/協力:松竹株式会社/後援:京都新聞

大学開学30周年・劇場20周年記念公演
彩吹真央 & 京フィル
レインボーコンサート in 春秋座
スペシャルゲスト:佐藤隆紀 (LE VELVETS)

二〇二二年度

琉球舞踊と組踊 春秋座特別公演

五月二日(日) 一四時/於、春秋座/演目:解説とおはなし(金城真次・国立劇場おきなわ芸術監督)、第一部琉球舞踊『かぎやで風』『上り口説』『瓦屋』『取納奉行』喜歌劇『夜半参』、第二部組踊『花売の縁』(立方指導:宮城能鳳、地謡指導:西江喜春) /出演:(順不同) 嘉数道彦、知念亜希、廣山えりか、伊波留依、上原崇弘、新垣悟、佐辺良和、玉城匠、渡名喜苺英、富島花音、嘉手苺林一/地謡:西江喜春、花城英樹、玉城和樹、大城貴幸(以上、歌三線)、宮里秀明(箏)、宮城英夫(笛)、川平賀道(胡弓)、比嘉聰(太鼓) /監修:金城真次、舞台監督:大浜暢裕、美術:小波津朋子、舞台:山内昭男、照明:香村葵、音響:比嘉輝、字幕操作:比嘉啓和、制作:城間留理子、入嵩西諭、展示:茂木仁史、下地優貴子、広報:宣伝:金城夕子、豊里美保、上原裕子(以上、公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団) /企画:田口章子(京都芸術大学芸術学部教授)、技術監督:大田和司、春秋座劇場管理:大野淳一郎、小山陽美、寺坂素直、宣伝美術:井川萌、広報:藤井宏水、後藤孝典、制作:川原美保、井川萌/字幕オペレーター:藤原彩加 (Zimaku+) /主催:京都芸術大学 舞台芸術研究センター、公益財団法人国立

三月二日(土) 一四時半/於、春秋座/出演:彩吹真央、佐藤隆紀 (LE VELVETS) /照明:小山陽美/プロデューサー:館野佳嗣 /広報:藤井宏水/制作協力:NPO法人京都フィルハーモニー室内合奏団、(株)オーソー、グランアーツ、St. Compan

大学開学30周年・劇場20周年記念
藤田貴大 ワークショップ発表会『川を渡る』

三月二六日(土) 一、二時、一六時、二六日(日) 一、二時/於、春秋座 特設客席/出演(五十音順・いずれも京都芸術大学学生) : 映画学科・長谷川七虹、舞台芸術学科・服部天音、保井岳太、森史佳、情報デザイン学科・濱田優希、美術工芸学科・渡邊菜央/ワークショップ参加者(五十音順) : 上田てる葉、梅宮さおり、岡本和男、楠海緒、乘原弘子、小原藍、駒井彩乃、佐藤拓道、四方いずみ、四方みもり、菅江慧、高田果鈴、高谷清代美、高柳寛子、谷田あや子、都築武史、徳永愛子、中田貞代、仲野絵真、仲野静真、長谷川七虹、服部天音、濱田優希、原田涼音、松井陽、松坂かく、松下奈央、宮本花鈴、森史佳、保井岳太、安田晋、山田マリ、渡邊菜央/舞台進行:小野琉空(舞台芸術学科) /音響助手:松井莉子(舞台芸術学科) /映像:沼田実子(マームとジブシー) /映像編集:森田諒/アシスタント:的場裕美(マームとジブシー) /展示:宣伝グラフィック:伊藤優利(情報デザイン学科) /展示プランニング:山田ゆり(情報デザイン学科) /制作:林香菜、古閑詩織(以上、マームとジブシー)、井出亮、後藤孝典、アートプロデューズ学科:小寺春翔、毛利風香、舞台芸術学科:高橋菜々子、森史佳、保井岳太、渡部愛美/技術監督:大田和司/企画協力:マームとジブシー

劇場おきなわ運営財団/沖縄県文化資源を活用した沖縄観光の魅力アップ支援事業

京舞と狂言 vol.3 井上安寿子 vs. 茂山忠三郎

七月二三日(土) 一四時/於、春秋座/演目:京舞:上方唄『文月』、義太夫『弓流し物語』、狂言:『禰宜山伏』『那須語』、トーク(茂山忠三郎、井上安寿子、聞き手:山本太郎・ニッポン画家) /出演:井上安寿子、井上葉子(以上、京舞)、茂山忠三郎、茂山良倫、小斉平真路、岡村宏懇、山口耕道(以上、狂言) /地方(京舞):菊原智子、菊萌文子、竹本駒之助、竹本京之助(以上、浄瑠璃)、鶴澤津賀寿(三味線)、望月晴美、藤舎朱音、望月美沙輔(以上、囃子) /扇制作:山本太郎/『京舞と狂言』春秋座クラブメンバー:北岡明子、今野菜々美、西山あずさ、野山愛祈、三隅咲希、森一樹/TELECOM撮影チーム:笠浪萌愛、新里小春、山野愛華、澤井夏海、スペシャルサンクス:酒井洋輔/舞台担当(京舞):吉田治、高橋信介(以上、高橋舞台装置) /企画:田口章子、制作:川原美保、井川萌、広報:藤井宏水、後藤孝典、宣伝美術:佐藤博一、パンフレット:井川萌、情宣写真:桂秀也、技術監督:大田和司、照明デザイン:小山陽美、舞台担当:大野淳一郎、音響担当:寺坂素直、舞台裏管理:結城敏恵、パンフレット表紙イラスト:今野菜々美

マームとジブシー『cocoons』

七月三〇日(土) 一八時、三二日(日) 一三時/於、春秋座/原作:今日マチ子『Cocoon』秋田書店/作:演出:藤田貴大(マームとジブシー) /音楽:原田郁子/出演:青柳いづみ、菊池明明、

小泉まき、大田優希、萩原綾、小石川桃子、佐藤桃子、猿渡遼、須藤日奈子、高田静流、中島有紀乃、仲宗根崇、中村夏子、内田健司、尾野島慎太郎／衣装＝suzuki takayuki／照明＝南香織 (MICHIE)／音響＝田鹿充／サウンドエンジニア＝東岳志／映像＝沼田実子／ヘアメイク＝池田慎二 (Team Ikeda)／舞台監督＝森山香緒梨、熊木進／宣伝美術＝川名潤／宣伝イラスト＝今日マチ子／企画制作＝合同会社マームとジブシー／制作＝井出亮、藤井宏水／後援＝京都市教育委員会

※関連企画…一般公開オンラインレクチャー「マームとジブシー『leoon』をぐる〜舞台に立ち上げる」
七月一日(木)一七時 於、オンライン／講師＝藤田貴大(演劇作家／マームとジブシー主宰)

森山開次×ひびのこづえ×川瀬浩介

LIVE BONE in 春秋座

八月二日(日)一四時／於、春秋座／振付・出演＝森山開次／衣装＝ひびのこづえ／音楽＝川瀬浩介／出演＝安藤尚之、柳雄斗／京都芸術大学 学生ダンスサー＝今井涼平、榎風ことは、葛輪夕姫奈、黄詩清、佐々木未央、高橋夏那、土田千咲、等々力静香、中西真秀、服部天音、原田涼音、藤井琴野、舞台監督＝大鹿展明／照明＝櫛田晃代／衣装助手＝湯本真由美(ひびのこづえ事務所)／制作協力＝野口南海子(森山開次事務所)／京都芸術大学 学生スタッフ／舞台監督助手＝小野流空／音響助手＝松井莉子／映像操作＝池田結愛／衣装補助＝池田真結、杉山菜野、松浦晃仁／ワークショップ＝アシスタント＝牧田万葉／ドキュメンタリー映像制作＝石田祥太郎、張

【記録映像配信】市川猿之助 春秋座 特別舞踊公演
有料配信期間＝一〇月一日(金)一七時～二〇日(木)／出演＝市川猿之助、中村志太郎、市川團子、市川青虎、ほか

京都芸術劇場 春秋座 芸術監督プログラム

〇月「市川猿之助 春秋座 特別舞踊公演」関連企画

第三回 ひとつなぎの会

九月四日(日)一五時／於、春秋座／演目＝『松の名所』『供奴』『那須与一弓矢筈』『静と知盛』『七福神』『都風流』『山姥』『藤娘』『吉原雀』『独楽』『連獅子』／出演＝市川段一郎、市川喜太郎、市川郁治郎、市川右田六、市川瀧昇、市川三四助、市川笑猿、市川翔乃亮、市川翔三、市川卯瀧、市川喜介、下村青、市瀬秀和、石橋正高、花ノ本以津輝／特別出演＝市川猿之助、市川青虎／主催＝ひとつなぎの会／提携＝京都芸術大学 舞台芸術研究センター／協力＝松竹株式会社

猿翁アーカイブにみる三代目市川猿之助の世界 第七回フォーラム(人柄)

九月二五日(日)一四時／於、春秋座／ゲスト＝石川耕士、市川笑三郎／企画・監修＝パンフレット演目解説＝田口章子／映像＝田中敏之(広報課)、有限会社レトロエンタープライズ、倉田修次／制作＝川原美保、井川萌、チラシ、パンフレットデザイン＝井川萌、協力＝松竹株式会社、公益社団法人日本俳優協会、株式会社キノシ、オフィス

子宜、三木温人／宣伝美術＝小林すみれ／制作＝井出亮、藤井宏水／制作助手＝後藤禎稀／広報＝後藤孝典／後援＝京都市教育委員会／助成＝文化庁文化芸術振興費補助金(劇場・音楽堂等機能強化推進事業) 独立行政法人日本芸術文化振興会
※関連企画…森山開次ワークショップ「ダンスのつらら」
八月六日(土)一〇時半、七日(日)一〇時半／於、春秋座／講師＝森山開次(舞踊家、振付家、演出家)

京都芸術劇場 春秋座 芸術監督プログラム

市川猿之助 春秋座 特別舞踊公演

九月二日(金)一一時、一五時半、三日(土)一一時、一五時半、四日(土)一一時／於、春秋座／演目＝猿翁十種の内『独楽』『御目見得』『口上』『辰鴛色相肩』／出演＝市川猿之助、中村志太郎、市川團子、市川青虎、市川段之、市川猿紫、市川段一郎、市川郁治郎、市川笑猿、市川喜介、市川三四助、市川右田六、中村光／振付＝藤間勘十郎／常磐津＝仲重太夫、常磐津三代太夫、常磐津松重太夫(以上、浄瑠璃)、常磐津菊寿郎、常磐津都史、常磐津三之祐(以上、三味線)、鳴物＝田中傳次郎、田中源太郎、田中佐次郎、中村寿慶、藤舎華生／部長＝田中傳左衛門／大道具＝たつた舞台／小道具＝藤浪小道具／衣裳＝松竹衣裳／床山＝東京鴨治床山、光峯床山／照明＝篠部拓、ピーエーシーウエスト／舞台監督＝井口祐弘／附打＝岡本章吾／頭取＝宮城純一／製作＝松竹株式会社演劇部橋本芳孝、貞綱仁、小松佳徳／制作＝井出亮、後藤孝典／制作助手＝後藤禎稀／広報＝藤井宏水／製作＝松竹株式会社

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2022

メルツバウ、バラージ・バンディ、リシヤール・ピナス
with 志賀理江子 Bipolar

一〇月八日(土)一九時、九日(日)一九時／於、春秋座／出演＝メルツバウ、バラージ・バンディ、リシヤール・ピナス／主な映像出演＝有村麻巳、岩間智紀、菊池聡太郎、工藤夏海、栗原裕介、齋藤陽道、高橋学、中村友紀、盛山麻奈美／映像制作・ライブ編集＝志賀理江子／映像制作・編集技術サポート＝佐藤貴宏／撮影補助＝大久保雅基、栗原裕介、千葉大、長崎由幹、福田美里／舞台監督＝大田和司／音響＝西川文章、深見北斗、桐原まどか／照明＝高田政義(RYU)／技術協力＝森田諒／制作＝後藤孝典、川原美保／共同制作＝KYOTO EXPERIMENT 京都芸術大学 舞台芸術研究センター、独立行政法人国際交流基金／共催＝独立行政法人国際交流基金／主催＝KYOTO EXPERIMENT 京都芸術大学 舞台芸術研究センター

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2022

フォースド・エンタテインメント

『もしも時間を移動できたら』『リアル・マジック』
『もしも時間を移動できたら』一月二〇日(木)一九時、二二日(土)一四時／於、春秋座 特設客席／新脚本・演出＝ティム・エッチェルス／出演＝コラボレーター＝タイロロン・ヒューギンズ／演出助手＝ヘスター・チリングワース／照明デザイン＝ジム・ハリソン／制作＝ジム・ハリソン／製作＝ティム・エッチェルス、フォースド・エンタテインメント／コラボレーション＝タイロロン・ヒューギン

ズ／共同委嘱「ザ・ヤード・シアター」／助成「リンカーン・センター
『リアル・マジック』」○月二二日(土)一九時、二三日(日)
一四時／於、春秋座特設客席／演出「ティム・エッチェルス」／考案・
出演「ジェリー・キリック、リチャード・ロウドン、クレア・マー
シャル」／アイデア提供「ロビン・アーサー、キャシー・ナデン」／照
明デザイン「ジム・ハリソン」／美術「リチャード・ロウドン」／制作
「ジム・ハリソン」／音響技術「グレッグ・アケンハースト、ダグ・
カリー」／プロジェクト補佐「アンナ・クラウス」／ミュージック・エ
レクトロニクス&サウンド編集「ジョン・エイヴリー」によるティム・
エッチェルス「Grave」ループ再生(「テレマン」ファンタジー第一
番変ロ長調「アイシヤ・オラズバエウア演奏より」)／製作「フォー
スト・エンタテインメント」／共同製作「PACT Zollverein Essen」
HAU Hebbel am Ufer劇場、フランクフルト・ムントゥルム劇場
Tanzquartier Wien、Athenborough Centre for the Creative Arts、サ
セックス大学、スボルディング・グレイコンソーシアム・オン・ザ・
ボード、PS122 NYC、ウォーカー・アート・センター、アンディ・
ウーホル美術館／京都公演助成「文化庁文化芸術振興費補助金(国
際芸術交流支援事業)」／独立行政法人日本芸術文化振興会、グレイ
トブリテン・ササカワ財団／主催「KYOTO EXPERIMENT」
KYOTO EXPERIMENT スタッフ／舞台監督「小林勇陽」／日本語
字幕翻訳「山田カイル(もしも時間を移動できたら)」、辻井美穂(リ
アル・マジック)／字幕オペレーション「伊藤拓也」／制作「清水翼
(KANKARA Inc.)」／短期インターン「富田葉

保／舞台監督「大田和司」／照明「葛西健一」／音響・サウンドデザイン
「山田徹、滝口翔」／字幕翻訳・操作「鶴留聡子」／プロセスコアプザ
ー「柴田隆子」／制作・広報「藤井宏水、制作助手「井川萌」／春秋
座劇場管理「大野淳一郎、小山陽美、寺坂素直、舞台裏管理「結城
敏恵」／企画協力「山田せつ子」／出典「『カーストの絶滅』(BR.ア
ンペードカル著、山崎元一・吉村玲子訳、1994年、明石書店)
／ポストパフォーマンストーク…一〇日出演「シヤンカル・ヴェ
ンカテーシユワラン、和田ながら、チャンドラ・ニーナサム、司会
「川原美保、一日出演「シヤンカル・ヴェンカテーシユワラン、
和田ながら、武田暁、アニルドゥ・ナール、司会「森山直人、通
訳「辻井美穂(両日とも)」／共催「独立行政法人国際交流基金」／共
同制作「京都芸術大学 舞台芸術研究センター、独立行政法人国際
交流基金」／広報協力「KYOTO EXPERIMENT」

高校演劇コンクール近畿大会優秀校
第22回「春秋座」招待公演
「演じる高校生」

一月二九日(月)一四時／於、春秋座／出演・演目「滝川第二高等
学校(兵庫)『リセマ達』作…いぐりんとその仲間達／大阪府立岸
和田高等学校『オドリ・バリデ・ジュエ』作…鈴木研太(補作…井
原一葉)／舞台「大野淳一郎」／照明「小山陽美」／音響「寺坂素直」
／プロデューサー「井出亮」／制作「後藤孝典」／制作助手「出尾美貴、
平川博理(以上、舞台芸術研究センター)」／宣伝美術「小谷涼奈(京
都芸術デザイン専門学校 コミュニケーションコース)」／主催「近畿
高等学校演劇協議会、京都芸術大学 舞台芸術研究センター」／後援

立川志の輔 独演会

一月五日(土)一五時、六日(日)一四時、七日(月)一八時／
於、春秋座／出演「立川志の輔、立川志の鷹、立川志の大」／五日「一
目上がり」志の大、六日「牛ほめ」志の大、七日「桃太郎」志の鷹、
五日「七日」ハナユ「帯久」志の輔／舞台監督「鈴木政憲」／照明
「阿部康子」／音響「根根敦」／制作「西須久子(シノフィス)」／制作
「井出亮、後藤禎稀」後援「京都新聞」

鼓童ワン・アース・ツアー 2022 ミチカケ

二月三日(土)一三時、四日(日)一三時／於、春秋座／演出「
船橋裕一郎」／音楽監督「住吉佑太」／出演者「中込健太、住吉佑太、
池永レオ遼太郎、北林玲央、米山水木、小平一誠、前田順康、三枝
晴太、渡辺ちひろ、小野田太陽、中谷憧、野仲純平、小川蓮菜」／照
明「増子顕一(S.L.S.)」／制作「井出亮、藤井宏水」後援「京都市
教育委員会、京都新聞、KBS京都」／企画・製作「北前船

『さようなら、ご成功を祈ります』——P.R.アンバー
ドカル博士が1936年ラホール市のカースト撤廃協
会の招待に応じて準備したものの協会側が内容が耐え
難いと判断し招待を撤回したため実際には読み上げら
れなかった演説『カーストの絶滅』への応答』

二月一〇日(土)一五時、一一日(日)一五時／於、春秋座／共
同演出・構成「シヤンカル・ヴェンカテーシユワラン、和田ながら」
／出演「アニルドゥ・ナール、チャンドラ・ニーナサム、武田暁
／ドラマトゥルク「森山直人」／プロデューサー「鶴留聡子、川原美

「京都市教育委員会、京都新聞

渡邊守章記念 春秋座—能と狂言

二月四日(土)一四時／於、春秋座／演目「能『隅田川』、狂言『花
盗人』、プレトック／出演「プレトック…片山九郎右衛門、天野文
雄、狂言…野村万作(シテ)、野村萬斎(アド)、中村修一(後見)、能…
観世鏡之丞(シテ)、安藤継之助(子方)、森常好(ワキ)、館田善博(ワ
キツレ)、青木道喜、安藤貴康(以上、後見)、竹市学(笛)、大倉
源次郎(小鼓)、亀井広忠(大鼓)、片山九郎右衛門、味方玄、浦田
保親、片山伸吾、橋本光史、観世淳夫、深野貴彦、橋本忠樹(以上、
地謡)／詞章整理・現代語訳・解説「天野文雄」／照明デザイン「服
部基、照明オペレーター「三澤裕史(ライティングカンパニーあか
り組)」／舞台監督「小坂部恵次」／技術監督「大田和司、舞台担当「
大野淳一郎、照明担当「小山陽美、音響担当「寺坂素直、制作「川
原美保、井川萌」／宣伝美術「佐藤博一、パンフレット「井川萌」協
力「鏡仙会、万作の会

劇作家・松原俊太郎「草」プロジェクト「インボッシブル・ギャグ」
※公演中止

京都芸術劇場 春秋座 芸術監督プログラム

猿之助と愉快な仲間たち 第3回公演
ナミダドロップス

三月一九日(日)一一時、一五時半／於、春秋座／原作「鶴屋南北
『金幣猿島郡』、ヴィクトル・ユーゴー『ノートルダム・ド・パリ』

／脚本＝藤倉梓／演出＝市川青虎／スーパバイザー＝市川猿之助
 ／音楽＝SADA／出演（五十音順）＝穴井豪、石橋正次、石橋正
 高、市川郁治郎、市川猿之助、市川喜介、市川笑猿、市川翔三、市
 川翔乃亮、市川段之、市川段一郎、市川三四助、市瀬秀和、嘉島典
 俊、下川真矢、下村青、大知、立和名真大、松原海児、松雪泰子／
 京都公演アンサンブル出演＝等々力静香、中島優佳、西澤秀朗、森
 史佳、山本霞（京都芸術大学舞台芸術学科学生）／美術＝尾谷由衣
 ／照明＝須賀智己／音響＝藤本和憲／衣裳デザイン＝杉山菜野（京
 都芸術大学舞台芸術学科）／衣裳製作＝杉山菜野／伊藤万由子／西
 川葵／川田桃寧（京都芸術大学舞台芸術学科）／振付・ステージン
 グ＝穴井豪／アクション＝下川真矢／ヘアメイク＝Nancy／演出
 助手＝大川亜耶、大知／照明操作＝（株）ビーエーシーウエスト／
 舞台監督＝井口祐弘／演出部＝鈴木剛史、角田貴司／大道具製作＝
 歌舞伎座舞台株式会社／衣裳協力＝京都芸術大学／小道具協力＝
 藤浪小道具株式会社／大道具協力＝株式会社リアルステージ／運
 搬＝歌舞伎座舞台株式会社、株式会社マインド／宣伝美術・撮影＝
 スーパスタジオ／企画＝猿之助と愉快な仲間たち／制作＝（株）
 WISTERIANCE／制作協力＝韻夏

ク（両日）出演＝インバル・ピント、聞き手＝川原美保／技術監督
 ＝大田和司、舞台管理＝大野淳一郎、照明管理＝小山陽美、音響管
 理＝寺坂素直、プロジェクター調整＝佐井優臣、舞台裏管理＝結城
 敏恵、制作＝川原美保、井川萌／宣伝美術＝外山央、衣裳管理＝川
 田桃寧、技術通訳＝塚本玲奈、トーク通訳＝辻井美穂／後援＝イス
 ラエル大使館、協力＝世田谷パブリックシアター

追悼シンポジウム「坂本龍一の京都」

六月一八日（日）一四時／於、春秋座／出演＝浅田彰、高谷史郎／
 コメンテーター＝岡田暁生、岡田加津子、嘉戸浩、ウスビ・サコ、
 仲西祐介、名和晃平、原摩利彦、ルシル・レイボーズ／司会＝小
 崎哲哉／主催＝ICA京都＋舞台芸術研究センター／企画協力＝
 Kab Inc./KAB America Inc.

シス・カンパニー公演『ヴィクトリア』

七月八日（土）一四時、七月九日（日）一四時／於、春秋座／作＝
 イングマール・ベルイマン／演出＝藤田俊太郎／翻訳＝肥田光久／
 出演＝大竹しのぶ／美術＝松井るみ／照明＝日下靖順／音響＝加藤
 温／衣裳＝前田文子／舞台監督＝福澤論志／ステージング＝小野寺
 修二／ヘアメイク＝佐藤裕子／プロデューサー＝北村明子
 ※ 関連企画…イングマール・ベルイマン作『ヴィクトリア』京都
 公演記念『鏡の中の女』特別上映@出町座

六月二三日（金）～二九日（木）一六時二〇分 一週間限定上映／
 於、出町座／六月二六日（月）上映後、アフタートーク／出演＝藤
 田俊太郎（演出家、『ヴィクトリア』演出）

二〇二二年度

第73回 京おどり コ 春秋座

四月一日（土）～九日（日）二時半、一四時二〇分、一六時一〇
 分／於、春秋座／主催＝宮川町お茶屋組合・学校法人東山女子学
 園／協力＝学校法人瓜生山学園京都芸術大学

立川志の輔 独演会

五月二日（金）一八時、一三日（土）一六時、一四日（日）一三
 時／於、春秋座／出演＝立川志の輔、立川志の鷹／二日（金）『狸
 賽』志の鷹、一三日（土）一四日（日）『真田小僧』志の鷹、一二
 日（金）～一四日（日）『たけのこ』『ねずみ』志の輔／舞台監督＝
 鈴木政憲／照明＝阿部康子／音響＝根根敦／制作＝西須久子（シノ
 フィス）／制作＝井出亮、出尾美貴／後援＝京都新聞

インバル・ピント 『リビングルーム』

五月二六日（金）一九時、二七日（土）一四時／於、春秋座特設客
 席／振付・衣裳・舞台美術・壁紙デザイン＝インバル・ピント／出
 演＝モラン・ミュラー、イタマール・セルツシ／オリジナル楽曲＝
 マヤ・ベルシツマン／照明デザイン＝タマル・オール／アニメーショ
 ン＝ダニエラ・ポコル／特殊小道具＝ニル・ゼイリ／衣裳アシス
 タント＝リナット・アハロンソン／リハーサルマネージャー＝デイ
 ナ・ズイヴ／舞台写真＝ミカル・シエルビン、ダニエル・チチク／
 テクニカル・マネージャー＝ボアズ・ベジャ・グラッド／ステージ
 マネージャー＝ネター・アミット・モルー／ポストパフォーマンストー

鼓童「いのちもやして」

七月一五日（土）一三時、一六日（日）一三時／於、春秋座／演出
 ＝池永レオ遼太郎／出演者＝中込健太、小松崎正吾、住吉佑太、三
 浦康暉、米山水木、前田順康、三枝晴太、平田裕貴、定成啓、新山
 萌、廣寄一馬、小川蓮菜／照明＝増子顕一（OLG）／制作＝藤井
 宏水／後援＝京都市教育委員会、京都新聞／企画・製作＝北前船

猿翁アーカイブにみる三代目市川猿之助の世界

第八回フォーラム 三代目猿之助の〈離見の見〉

九月二三日（土・祝）一四時／於、春秋座／ゲスト＝石川耕土、岡
 崎哲也／企画・監修・パンフレット演目解説＝田口章子／映像＝田
 中敏之（広報課）、有限会社レトロエンタープライズ、倉田修次／
 制作＝川原美保、井川萌、チラシ・パンフレットデザイン＝井川萌、
 協力＝松竹株式会社、公益社団法人日本俳優協会、株式会社キノシ
 オフィス

演芸写真家 橋蓮二プロデュース

『春風亭一之輔×桂三葉 二人会』

九月二九日（金）一九時／於、春秋座／以下、出演＝春風亭一之輔、
 桂三葉／照明＝小山陽美／音響＝寺坂素直／舞台監督＝大野淳一郎
 ／プロデューサー＝橋蓮二／制作＝吉田和陸、井出亮、後藤禎稀

※ 関連企画…特別講座『落語の江戸と上方』 九月二九日（金）
 一一時／於、春秋座ホワイエ／講師＝宮信明（京都芸術大学芸術
 教養学科・准教授）

※ 関連企画…トークイベント
 『創造すること』〜クリエティブな表現とは』
 九月二十九日(金) 一五時半/於、春秋座 ホワイエ/出演 桂二葉、
 橋連二/司会 安藤善隆(舞台芸術研究センター所長)

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2023
 Panton・Yonhater / Grupo Mareá
 LOS AÑOS (歳年)

一〇月二一日(土) 一四時、二二日(日) 一三時/於、春秋座/テ
 キスト・演出 マリアーノ・ペンソツテイ/出演 マルセロ・スビ
 オット、マラ・ベステリ、バルバラ・マソ、パコ・ゴリス、ジュ
 リアン・ケック/ミュージシャン デイエゴ・バイナー/美術・衣
 装デザイン マリアナ・ティランテ/音楽 デイエゴ・バイナー/
 アーティストリック・プロダクション フロレンシア・ヴァッサー
 /照明 デイヴィッド・セルデス/映像 マルティン・ポリニ
 サウンド エンジニア エルネスト・フアラ/舞台アシスタント 二
 ファン・フランシスコ・レアルト/大道具 ゴンサロ・コルドバ・エ
 ステベス/照明操作 二 フアクトン・ダビド/音響操作 二 ガブリエル・
 ブッソ/ドラマトウルク 二 アルヨッシャ・ベグリッヒ/ドラマトウ
 ルク(ミュンヘン・カンマーシユビール) 二 マルティン・バルデス
 二 スタウバー/共同製作 二 ルール・トリエンナーレ、ミュンヘン・
 カンマーシユビール、HAU Hebbel am Ufer 劇場、フランクフルト・
 ムゾントウルク劇場、プエノスアイレス市シアター・コンプレック
 ス/助成 二 ゲーテ・インスティトゥート/舞台監督 二 夏目雅也/音
 響 二 大久保歩(KWAT)/照明 二 葎田野浩介(RYU)/映像技

術 二 福岡想、大納奈々果、佐井優臣(舞台芸術研究センター)/衣
 裳管理 二 清川敦子/日本語字幕翻訳 二 岡本淳子(大阪大学大学院人
 文学研究科外国学専攻准教授)/字幕オペレーター 二 アルグメド・
 メンドサ・アナ・クリステイナ/制作 二 後藤孝典、藤井宏水/京
 都公演助成 二 文化庁文化芸術振興費補助金(舞台芸術等総合支援事
 業(国際芸術交流支援))、独立行政法人日本芸術文化振興会/特別
 協力 二 ゲーテ・インスティトゥート大阪・京都/後援 二 アルゼンチ
 ン共和国大使館/主催 二 KYOTO EXPERIMENT/京都芸術大学
 舞台芸術研究センター

太陽劇団『1789』

上映 & アリアヌ・ムヌーシユキンとのトーク
 一〇月二十九日(日) 一三時/於、春秋座/映像上映『1789』
 (一九七四年)/監督 二 アリアヌ・ムヌーシユキン/字幕翻訳
 二 田ノ口誠悟/トーク 二 アリアヌ・ムヌーシユキン、聞き手 二
 相馬千秋、通訳 二 片岡文子/主催 二 京都芸術大学 舞台芸術研究
 センター、ロームシアター京都(公益財団法人京都市音楽芸術
 文化振興財団)/特別協賛 二 公益財団法人稲盛財団/KYOTO
 EXPERIMENT 提携プログラム

木ノ下歌舞伎『勸進帳』

一二月四日(土) 一四時、一九時/五日(日) 一四時/於、春秋座
 特設客席/監修・補綴 二 木ノ下裕一/演出・美術 二 杉原邦生/出演
 二 リー5世、坂口涼太郎、高山のえみ、岡野康弘、亀島一徳、重岡漢、
 大柿友哉/音楽 二 Taichi Kaneko/照明 二 高田政義/音響 二 星野大

輔/衣装 二 岡村春輝/振付 二 北尾巨/演出助手 二 鈴木美波/舞台監
 督 二 大鹿展明、斎藤亮介/ラップ指導 二 板橋駿谷/歌唱指導 二 都乃
 /鳴物指導 二 田中傳一郎/振付アシスタント 二 米田沙織/照明操作
 二 吉嗣敬介、長坂有紗/音響操作 二 今里愛/衣裳部 二 亀井美緒/大
 道具 二 俳優座劇場(大橋哲雄)/運搬 二 植松ライン(西村春美)/
 リアルタイム音声ガイドナレーター 二 持丸あい/タブレット字幕・
 音声ガイド操作 二 佐川芽生、高橋さおり、上床隆大/鑑賞サポート
 二 多田和代(東京芸術劇場)/宣伝美術 二 外山央/アーティストマ
 ネジメント 二 グループエコー、キューブ、レトル、吉住モータース
 /文芸部 二 稲垣貴俊/制作進行 二 本郷麻衣、清水翼、武田知也/プ
 ロデューサー 二 内藤美奈子(東京芸術劇場)、木ノ下裕一(木ノ下
 歌舞伎)/制作 二 橋本奈々美(東京芸術劇場)/協力 二 KUNIO、
 ゴーチ・ブラザーズ、Bobab' PAPA LUMA、岩澤哲野/照明協力
 二 RYU/音響協力 二 K A A T 神奈川芸術劇場、シュガーサウンド
 /鑑賞サポート協力 二 イヤホンガイド/制作協力 二 一般社団法人ペ
 ンチ/企画制作 二 東京芸術劇場、木ノ下歌舞伎・一般社団法人樹来
 舎/制作 二 井出亮、井川萌、芝田江梨(舞台芸術研究センター)

マームとジブシー 藤田貴大「地図のワークショップ」

一二月二日(土) 一三時/京都芸術大学天心館教室/講師 二 藤田貴
 大(演劇作家・マームとジブシー主宰)

K A A T 神奈川芸術劇場プロデュース

『SHELL』

一二月九日(土) 一五時、一〇日(日) 一三時開演/於、春秋座/

作 二 倉持裕/演出 二 杉原邦生/音楽 二 原口沙輔/出演 二 石井杏奈、
 秋田汐梨、石川雷蔵、水島麻理奈、成海花音、北川雅、上杉柚葉、
 キクチカンキ、香月彩里、近藤頌利、笠島智、原扶貴子、岡田義徳、
 藍実成、秋山遊楽、植村理乃、小熊繪、木村和磨、古賀雄大、出口
 稚子、中沢凜之介、中嶋千歩、浜崎香帆/舞台美術 二 佐々木文美/
 照明 二 吉本有輝子/音響 二 稲住祐平/衣裳 二 丁瑩/ヘアメイク 二 国
 府田圭/振付 二 北川結、仁科幸/演出助手 二 日置浩輔/舞台監督 二
 藤田有紀彦/制作進行 二 Ycomart/宣伝イラスト 二 藍にいな/宣
 伝美術 二 デザイン 太陽と雲/宣伝写真 二 北岡稔章/宣伝衣裳 二 野崎
 菜々美/宣伝ヘアメイク 二 伏屋陽子(ESPER)/K A A T 神奈川
 芸術劇場劇場広報アートディレクション 二 吉岡秀典/K A A T 神
 奈川芸術劇場芸術監督 二 長塚圭史/制作 二 井出亮、藤井宏水/後
 援 二 京都市教育委員会/企画制作 二 K A A T 神奈川芸術劇場

高校演劇コンクール近畿大会優秀校

第23回「春秋座」招待公演

「演じる高校生」

一月二八日(日) 一四時開演/於、春秋座/出演・演目 二 神戸常盤
 女子高等学校「65310824」作 二 (有) 山ヤ百貨店/滝川第
 二 高等学校「風は西から」作 二 いぐりんとその仲間たち(生徒顧問
 創作)/舞台 二 大野淳一郎/照明 二 小山陽美/音響 二 寺坂素直/プ
 ロデューサー 二 井出亮/制作 二 後藤孝典/制作助手 二 後藤禎稀、平
 川博理/宣伝美術 二 村上華保(京都芸術デザイン専門学校コミッ
 クイラストコース)/主催 二 近畿高等学校演劇協議会、京都芸術大
 学舞台芸術研究センター/後援 二 京都市教育委員会、京都新聞

渡邊守章記念 春秋座―能と狂言

二月三日(土) 一四時/於、春秋座/演目〓能「卒都婆小町一度之次第」、狂言『隠狸』、プレトック/出演〓プレトック..片山九郎右衛門、きたまり、川原美保、狂言..野村万作(シテ)、野村高斎(アド)、能:観世鏡之丞(シテ)、宝生常三(ワキ)、館田善博(ワキツレ)、竹市学(笛)、大倉源次郎(小鼓)、亀井広忠(大鼓)、青木道喜、片山伸吾(以上、後見)、片山九郎右衛門、古橋正邦、味方玄、分林道治、観世淳夫(地謡)、橋本忠樹、梅田嘉宏、安藤貴康(以上、地謡)/詞章整理・現代語訳〓天野文雄/舞台監督〓小坂部恵次、大田和司/照明デザイン〓藤原康弘/制作〓井川萌、芝田江梨、川原美保/協力〓鏡仙会、万作の会/後援〓京都市教育委員会/令和五年度京都市文化芸術体験機会創出事業

中川晃教&京フィルブリリアントコンサート〓春秋座

二月七日(土) 二四時/於、春秋座/出演〓中川晃教、牧村邦彦(指揮)、京都フィルハーモニー室内合奏団(演奏)/制作協力〓NPO法人京都フィルハーモニー室内合奏団(株) オーツー、(株) ヴォイスオブジャパン/技術監督〓大田和司/舞台監督〓大野淳一郎/照明〓金地春香、小山陽美/音響〓才木美里、神家洋志郎/ヘアメイク〓松本ミキ/スタイリスト〓KAZU(TENZO)/プロデューサー〓井出亮/制作助手〓出尾美貴/広報〓藤井宏水、後藤孝典/宣伝美術〓吉羽一之(Simple Hope)/後援〓京都新聞

前期(全一四回) 四月一八日〜七月二五日

後期(全一四回) 九月二六日〜二〇二三年一月二六日

毎回月曜日一五時一〇分/於、春秋座

講師〓諏訪春雄、奥村旭翠、淡路人形座、東儀秀樹、藤間勘十郎、佐伯啓思、田名網敬一、佐藤博一、山村友五郎、田口章子、沈壽官、山本太郎、宝生和英、壬生大念佛講、千宗左、東芋、池坊専好、榛名由梨、玉岡かおる、嘉数道彦、木ノ下裕一、桂吉坊、森川裕之、常磐津部菫蔵、常磐津部史、天野文雄、井上八千代、茂山忠三郎

KPACレクチャーワークショップシリーズ

琉球舞踊と組踊 春秋座特別公演 関連企画
国指定重要無形文化財・ユネスコ無形文化遺産登録

沖縄伝統芸能 組踊ワークショップ

四月二八日(木) 第一部(一般向け) 一四時半、第二部(本学学生向け) 一七時/於、楽屋
講師〓金城真次、上原崇弘、和田信一

/主催〓公益財団法人国立劇場おきなわ運営財団、京都芸術大学
舞台芸術研究センター

京都芸術大学 藝術学舎 春季

舞台芸術研究センター提供連続オンライン講座

少しでも深く読み解く「詩劇としての能」01

『井筒』のすべて―

(全五回) 五月二日〜七月六日
毎回水曜日一九時

松尾スズキ・リアルワークショッププロジェクト

「命、ギガ長スズズ(スズズ)」

二月二五日(日) 一四時開演/於、春秋座/作・演出..松尾スズキ/出演〓末松萌香、田中愛乃、丹野琳仁、藤村菜那、松浦輝海、三井春花、八上心寧、山川豹真/サポートメンバー〓等々力静香/演出補〓林慎一郎/演出助手〓入江拓郎、山田翠/舞台監督〓田淵恵崇/演出部〓海老澤美幸/舞台美術コーディネーター〓夏目雅也/照明〓脇坂就二/音響〓寺坂素直/衣装〓大野知英/衣装アシスタント〓工藤亜里紗/ヘアメイク〓須山智未/ヘアメイクアシスタント〓井上玲菜/記録〓面高真琴、土澤あゆみ/制作統括〓安藤善隆/制作〓吉田和睦、後藤孝典、出尾美貴/学生スタッフ 演出部〓八上心寧/舞台美術〓田中愛乃、松浦輝海/音響〓田中愛乃、丹野琳仁/衣装・ヘアメイク・小道具〓末松萌香、三井春花/宣伝美術〓山川豹真/制作〓藤村菜那/広報宣伝〓末松萌香、三井春花、山川豹真/協力〓大人計画、白水社、株式会社ピーエーシーウエスト、安藤玉恵、オクイシュージ、笠松はる、藤森みわこ

レクチャー・研究会等

二〇二二年度

公開連続講座

日本芸能史ジャポニズムと芸能・芸道

(企画・コーディネーター〓田口章子)

講師〓天野文雄、第四回ゲスト〓片山九郎右衛門

公開講座「伝統文化論〜歌舞伎から取り出す創作のヒケツ〜」

講師〓木ノ下裕一、聞き手〓田口章子

後期(全七回) 九月二七日〜十一月八日

毎回火曜 一三時半/於、京都芸術大学NA208教室

KPACレクチャーワークショップシリーズ

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2022

Super Knowledge for the Future [SKF]

「GEIST」に聞くエクスペリメンタル・ミュージックの現在形

九月二九日(木) 一八時/於、春秋座ロビー・舞台上/出演〓石川琢也、白石晃一、城一裕(オンライン)、日野浩志郎、聞き手〓塚原悠也、川原美保

KPACレクチャーワークショップシリーズ

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2022

Super Knowledge for the Future [SKF]

写真家 志賀理江子トーク

一〇月五日(水) 一七時/於、春秋座/出演〓志賀理江子、聞き手〓竹内万里子

京都芸術大学 藝術学舎 秋季

舞台芸術研究センター提供連続オンライン講座

少しだけ深く読み解く「詩劇としての能」02

『山姥』のすべて―

(全五回) 一〇月二二日～二二月二四日

毎水曜日一九時

講師〓天野文雄、第三回ゲスト〓観世鍬之丞

KPACレクチャーワークショップシリーズ

「演じる高校生」関連企画

高校生のための演技ワークショップ

一月二九日(日) 一〇時四五分/於、京都芸術大学内/講師〓平井

愛子、坂川慶成

KPACレクチャーワークショップシリーズ

「春秋座―能と狂言関連企画」

”早世の天才“ 観世十郎元雅の生涯と作風

一月一六日(月) 一七時/於、京都芸術大学内NA102教室/講師

〓天野文雄

二〇二二年度

公開連続講座 日本芸能史

日本芸能の中の海外性と国内性

(企画・コーディネート〓田口章子)

前期(全一四回) 四月一七日～七月一七日

後期(全一四回) 九月二五日～二〇二四年一月二五日

毎水曜日一四時五〇分

講師〓諏訪春雄、奥村旭翠、田口章子、馬場あき子、大倉源次郎、

秋辺日出男、桂吉坊、片岡真実、山村友五郎、森川裕之、天野文雄、

榛名由梨、玉岡かおる、小林泰三、池坊専好、常磐津都毘藏、常磐

津都史、井上裕久、山田せつ子、金城真次、井上八千代、森脇清隆、

鶴澤津賀寿、竹本京之助、木ノ下裕一、茂山忠三郎、壬生大念佛講、

東儀秀樹

京都芸術大学 藝術学舎 春季

舞台芸術研究センター提供連続オンライン講座

少しだけ深く読み解く「詩劇としての能」03

―『融』のすべて―

(全五回) 四月一九日～六月一四日

毎水曜日一九時

講師〓天野文雄、第四回ゲスト〓大槻文藏

京都芸術大学 藝術学舎 秋季

舞台芸術研究センター提供連続オンライン講座

少しだけ深く読み解く「詩劇としての能」04

―『葵上』のすべて―

(全五回※三回以降中止) 一〇月二五日～二月八日

毎水曜日一九時

講師〓天野文雄

出版

二〇二二年度

機関誌『舞台芸術』特別号

『芸術を誰が支えるのか―アメリカ文化政策の生態系』

三月二二日発行/A5版360頁/編著〓橋本裕介/編、発行〓京

都芸術大学 舞台芸術研究センター

二〇二二年度(二〇二二年一～三月)

テーマ研究

老いを巡るダンスドラマトゥルギー

研究代表者〓中島那奈子(ダンス研究・ダンスドラマトゥルク)

平泉延年の舞「老女」の視察(非公開)

一月二〇日(木)、二二日(金)/於、岩手県西磐井郡平泉町・毛

越寺及び平泉周辺/参加者〓中島那奈子

劇場実験型公募

GEIST―「多元な音響空間」の実現に向けた自動

演奏楽器、入出力装置、および作曲・演奏法の開発

研究代表者〓石川琢也(京都芸術大学情報デザイン学科クロス

テックデザインコース専任講師)

劇場実験(公開)

三月一六日(水)、一七日(木)/於、春秋座/作曲〓日野浩志郎

/楽器開発〓古館健、関口大和、白石晃一、城一裕、小西由悟/舞

台監督〓大田和司、大鹿典明/美術〓OLEO、加藤博美/スチー

ル撮影〓井上嘉和/映像撮影・編集〓小西小多郎、寺本遥、石田祥

太郎/照明〓藤原康弘、杉本奈月/音響〓西川文章/出演〓中川裕

貴、鷲尾拓海、上楯祐人、木村幹久、岩山夏己、小元大典、鎌田帆

夏、玄済一、合田直生/研究代表・制作〓石川琢也

共同利用・共同研究拠点
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

舞台芸術研究センターは二〇一三年度より、文部科学省の定める共同利用・共同研究拠点到認定された。本拠点では、本学研究者が中心となって行う「テーマ研究」と、学外の研究者・アーティストに広く課題を公募する「公募研究(劇場実験型・リサーチ支援型)」を実施。本拠点の活動理念である「ラボラトリー機能」に関わるプロジェクトとして、様々な劇場実験・研究を通して、舞台芸術研究の基盤強化および新たな舞台芸術研究の展開を目指している。

劇場実験型公募（二〇一九年度延期分）

What's able-bodied? ―身体表現における「健常」な体についての考察を通じたダンスの協働制作

研究代表者 田中みゆき（キュレーター、プロデューサー）

第一回研究会（非公開）

二月二〇日（日）／オンライン開催／森田かずよ、児玉北斗、ヴィンセント・モリセツト、田中みゆき

第二回研究会（非公開）

三月七日（月）／オンライン併用／於、ワンストップスタジオ東京
参加者 森田かずよ、児玉北斗、田中みゆき、ヴィンセント・モリセツト、青山真也

第三回研究会（非公開）

二〇二二年四月一四日（木）※延期実施／オンライン開催／参加者
森田かずよ、児玉北斗、田中みゆき

第四回研究会（非公開）

二〇二二年五月二九日（日）※延期実施／オンライン開催／参加者
田中みゆき、ヴィンセント・モリセツト、エドワード・ランクト・ブノワ

リサーチ支援型公募Ⅰ

罵倒の作法―求められる怒りと憎しみの表現形式を巡って

研究代表者 木村悠介（演出家）

オンライン・レクチャー・シリーズ「罵倒の作法」（公開）

二月三日（水）／オンライン開催／参加者 木村悠介、げいまさよ

ディアスポラの詩人・金時鐘を読む（公開）

三月一四日（月）／オンライン開催／参加者 木村悠介、磯和武明、山村麻由美

リサーチ支援型公募Ⅱ

演劇におけるポリフォニー…

集団創作のプロセスと作品の構造をめぐって

研究代表者 松尾加奈（東京藝術大学教育研究助手）、楊淳婷（東京藝術大学特任助教）

高山明氏へのインタビュー（非公開）

二月一六日（水）／オンライン開催／参加者 松尾加奈、楊淳婷、高山明

フランチェスカ・レロイとのワークショップ（非公開）

二月／於、東京藝術大学千住キャンパス、世田谷区内の音楽室など
参加者 松尾加奈、楊淳婷、フランチェスカ・レロイ

リサーチ支援型公募Ⅲ

振動は最小のダンスである

研究代表者 神村恵（ダンサー・振付家）／研究プロジェクトメンバー 砂連尾理（ダンサー・振付家）、津田道子（美術家）

「振動は最小のダンスである」ワークショップ

二月二六日（金）／於、森下スタジオ（東京都江東区）／参加者 神村恵、砂連尾理、津田道子

二〇二二年度

テーマ研究

老いを巡るダンスドラマトゥルギー

研究代表者 中島那奈子（ダンス研究・ダンスドラマトゥルク）

集中研究会（非公開）

四月一日（金）～三日（日）／オンライン併用／京都芸術大学千秋堂二階／参加者 中島那奈子、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、メンファン・ワン、天野文雄、岩井優、田代啓希、辻井美穂、西原多朱、長澤慶太（事務局）、新里直之（事務局）

メンファン・ワン氏を迎えた滞在制作（非公開）

八月一三日（土）～二二日（月）／於、人間座スタジオ（京都市左京区）、京都芸術大学千秋堂二階／参加者 中島那奈子、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、メンファン・ワン、辻井美穂、岩井優、田代啓希、西原多朱、天野文雄、新里直之（事務局）、伊藤彩里（事務局）

ショッキング『型の向こうへ／Encountering Histories』（公開）

八月二二日（日）／於、京都芸術大学千秋堂二階／参加者 中島那奈子、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、メンファン・ワン、辻井美穂、岩井優、田代啓希、西原多朱、天野文雄、新里直之（事務局）、伊藤彩里（事務局）、奥田知敬

最終研究会『型の向こうへ／声のレゾナンス』（公開）

二〇二三年三月二一日（土）／於、京都府庁旧本館旧議場／参加者 中島那奈子、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、西原多朱、守屋友樹、中村彩世、京響コーラス、小玉洋子、辻本圭、

天野文雄、新里直之（事務局）、伊藤彩里（事務局）、奥田知敬

劇場実験型公募

アフオーダンス・コレオグラフィ（誘導の振付）

研究代表者 ハラサオリ（振付家、ダンサー）

プレリサーチ（非公開）

六月～二月隔月／オンライン開催／参加者 ハラサオリ、筆谷亮也

アドバイザーによるヒアリング（非公開）

一二月／参加者 ハラサオリ、筆谷亮也、佐々木正人、内野儀

テクニカルプランの検討（非公開）

二〇二三年一月／参加者 ハラサオリ、筆谷亮也

劇場実験（非公開）

二月五日（日）～八日（水）、一四日（火）～一五日（水）／於、春秋座／参加者 ハラサオリ、筆谷亮也、小西小多郎、益田さち、中津文花、大田和司、伊地知彩光、山崎佳奈子

ショッキング『アフオーダンス・コレオグラフィ（誘導の振付）』（限定公開）

二〇二三年二月一六日（木）／於、春秋座／参加者 ハラサオリ、筆谷亮也、小西小多郎、益田さち、中津文花、大田和司、佐々木正人、川崎陽子、伊地知彩光、井上嘉和、石田祥太郎、山崎佳奈子

劇場実験型公募（二〇二〇年度延期分）
多層化手法による音楽詩劇の創作と上演
 『アクースモニウムを中心とした音楽と映像、言葉の融合』

研究代表者 榎垣智也（作曲家、東海大学准教授）

映像素材、音声素材の収録（非公開）

四月三日（土）／於、スタジオ・ピオテーター 音楽スタジオ（東京都杉並区）／参加者 七里圭、藤田恵美、榎垣智也、西原多朱、吉増剛造

「言葉と庭の響き」

電子音響詩劇ワーク・イン・プログレス公開収録（公開）

五月二日（日）／於、ながらの座・座イベントスペース（滋賀県大津市）／参加者 吉増剛造、榎垣智也、七里圭、高橋哲也、西原多朱、藤田恵美、牛山泰良、永松ゆか、椎名亮輔

映像素材の収録（非公開）

八月二日（木）～二八日（日）／於、宮城県石巻市内／参加者 七里圭、西原多朱

投影・音響実験・装置配置テスト（非公開）

一二月二六日（月）／於、春秋座／参加者 榎垣智也、七里圭、高橋哲也、牛山泰良、大田和司

音楽素材（ピアノ）収録

二〇二三年二月二〇日（月）／於、東海大学湘南キャンパス スタジオ・ソナール（神奈川県平塚市）／参加者 榎垣智也、法貴彩子 劇場実験 音楽詩劇（サウンドオペラ）

『石巻ハ、ハジメテノ、紙ノ声、……』（公開）

リサーチ支援型公募 III

「近代的な個の輪郭をほどく演技体

『「あせん」』を経由して、劇作論をしたためる』

研究代表者 西尾佳織（劇作家、演出家、鳥公園主宰）

三浦雨林チーム・ワークインプログレス（公開）

五月九日（月）、一二日（水）／於、森下スタジオCスタジオ（東京都江東区）／参加者 西尾佳織、三浦雨林、佐山和泉、新田佑梨 スタイブ・コルベイユ

和田ながらチーム・ワークインプログレス（公開）

七月二日（土）、三日（日）／於、Social Kitchen／参加者 西尾佳織、和田ながら、金子仁司、古川友紀、山城大督

蜂巣ももチーム・ワークインプログレス（公開）

八月二七日（土）、二八日（日）／於、おぐセンター二階／参加者 西尾佳織、蜂巣もも、鈴木正也、藤善麻夕帆、清水寛二

二〇二二年度

テーマ研究 I

舞台芸術を用いた〈他者〉との対話の場の構築と継続

―旧真田山陸軍墓地を巡る二つの創作を通して―

研究代表者 岡田蒞子（演劇研究者、京都芸術大学舞台芸術学科専任講師）／研究メンバー 筒井潤（劇作、演出、dram）、山崎達哉（大阪大学中之島芸術センター）、高安美帆（エイチエムピー・シアターカンパニー）、小田康徳（NPO法人旧真田山陸軍墓地とその保存

二〇二三年二月二四日（金）～二七日（月）／於、春秋座／参加者 吉増剛造、榎垣智也、七里圭、高橋哲也、西原多朱、藤田恵美、牛山泰良、永松ゆか、椎名亮輔、長尾裕介、天野知亜紀、田代啓希、鳥井雄人、田中聡、藤田恵実、大田和司

リサーチ支援型公募 I

「明日の寓話」プロジェクト―人間と非人間の新しいラティブの創作に向けて

研究代表者 佐藤朋子（アーティスト）

ゲストトーク（公開）

六月二五日（土）／於、城崎国際アートセンター（K I A C） エントランスホール／参加者 佐藤朋子、逆巻しとね

オープントーク（公開）

一月五日（土）／於、城崎国際アートセンター（K I A C） スタジオ I／参加者 佐藤朋子、高橋綾

リサーチ支援型公募 II

「インスタレーション／パフォーマンス」における身体

と空間

研究代表者 楊いくみ（パフォーマンス作家、美術家）

ヨーロッパリサーチ（非公開）

七月二六日（火）～八月一八日（木）／於、ベルリンピエンナール・各会場、美術館・ギャラリードクメンタ15各会場、ヴェネツィアピエンナール 2022 "Milk of Dreams"、及び各会場、ブルス・ドゥ・コムルス、オルセー美術館、ボンビドゥーセンター／参加者 楊いくみ

を考える会理事長、大阪電気通信大学名誉教授）、阪田愛子（制作） 学習会とフィールドワーク（非公開）

四月八日（土）／於、旧真田山陸軍墓地集会場、旧真田山陸軍墓地（大阪府大阪市）／参加者 小田康徳、岡田祥子、山崎達哉、筒井潤、高安美帆、阪田愛子、岡田蒞子

キックオフミーティング（非公開）

六月一日（日）／於、大阪大学中之島センターセミナー室（大阪府大阪市）／参加者 岡田蒞子、阪田愛子、高安美帆、筒井潤、山崎達哉

劇場実験 出演者オーディション

一〇月二六日（木）・二七日（金）・二九日（日）／於、京都芸術大学内／参加者 岡田蒞子、筒井潤、高安美帆、阪田愛子

劇場実験 墓地の上演（公開）

二〇二四年三月九日（土）・一〇日（日）／於、studio21／参加者 岡田蒞子、筒井潤、山崎達哉、高安美帆、小田康徳、阪田愛子、片山寛都、熊澤洋介、七面鳥子、保井岳太、倉茂駿、ジュリ太郎、ワタナベモモコ、北方こだち、川島玲子、福岡想、中村詩おり

テーマ研究 II

次世代舞台音響『イマーシブオーディオ』の可能性について

研究代表者 大久保歩（舞台音響家、京都芸術大学舞台芸術学科教授）／研究メンバー Christopher Plummer（音響デザイナー）、システムエンジニア、ミシガン工科大学美術・舞台芸術学部教授）、石丸耕一（東京都歴史文化財団東京芸術劇場）、押谷征仁（滋賀県

立芸術劇場びわ湖ホール舞台技術部)、金子彰宏(兵庫県立芸術文化センター、日本音響家協会西日本支部支部長)、土肥昌史(ロームシアター京都、日本舞台音響家協会研修育成委員長、原英夫(京都芸術大学舞台芸術学科客員教授、劇団四季)、半澤公一(有有限会社イノベーション、舞台音響家)、山口哲(株式会社メディア・インテグレーション ソフト販売者)

キックオフミーティング(非公開)
八月一四日/オンライン開催/参加者=大久保歩、石丸耕一、押谷征仁、金子彰宏、土肥昌史、山口哲

イマージブオーディオソフトSPAT習熟実験

八月二〇日/一月三〇日まで随時/於、有有限会社クワット事務所内/参加者=大久保歩

劇場実験 次世代舞台音響『イマージブオーディオ』の可能性について(公開)

二〇二四年二月六日(火)・七日(水)/於、春秋座/参加者=大久保歩、Christopher Plummer、石丸耕一、押谷征仁、金子彰宏、土肥昌史、山口哲、Hugo Larin、TroisMiles (Tommy)、松井優、RISA)

二〇二三年度劇場実験型公募

蘇るバレエ・リュス..薄井憲二バレエ・コレクションの同時代的/創造的探究

研究代表者=関典子(ダンサー、神戸大学准教授、薄井憲二バレエ・コレクション・キュレーター)/研究メンバー=鈴木晶(法政大学名誉教授)、齋藤慶子(大阪公立大学特任講師)、本橋弥生(京都芸

術大学教授)、山中透(作曲家、D)、竹内祥訓(映像作家、V)、

佐藤一紀(ヴァイオリニスト、ピアニスト)、三浦栄里子(ピアニスト、兵庫県立芸術文化センター)、後藤俊星(薄井コレクション・アシスタント、貞松・浜田バレエ団)、鷺尾華子(衣裳家、HANA DESIGN ROOM)、工藤聡(振付家、映像作家)、金子彰宏(音響家、

舞台監督、兵庫県立芸術文化センター)、三浦あさ子(照明家)、若林絵美(薄井コレクション・アシスタント、Petit GRACE)、福島尚子(高知県立美術館)

第一回研究会(非公開)
六月二三日/オンライン開催/参加者=関典子、鈴木晶、山中透、齋藤慶子、三浦栄里子、本橋弥生、佐藤一紀、金子彰宏、後藤俊星、若林絵美

第二回研究会(非公開)
七月一四日/於、兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション(兵庫県西宮市)/参加者=関典子、三浦栄里子、本橋弥生

第三回研究会(非公開)
七月二六日/於、兵庫県立芸術文化センター/参加者=関典子、山中透、三浦栄里子、若林絵美

第四回研究会(非公開)
九月二八日/於、兵庫県立芸術文化センター/オンライン併用/参加者=関典子、鈴木晶、山中透、齋藤慶子、三浦栄里子、佐藤一紀、金子彰宏、三浦あさ子、若林絵美

第五回研究会(非公開)
十一月一七日/於、兵庫県立芸術文化センター/オンライン併用/

中屋敷南、穴山香菜、藤崎春花

民俗学的想像力を辿る(非公開)
七月二二日(金)・二三日(日)/於、岩手県遠野市/参加者=松本奈々子、西本健吾

撮影とパフォーマンスの関係を研究・開発する研究会(一部公開)
一〇月九日(月)・一二日(日)/於、YAU STUDIO/参加者=松本奈々子、齋藤英理、内山真菜美、西本健吾、木村玲奈

リサーチ支援型公募II
アッピア演出『オルフェオとエウリディチェ』(1913)をモデリングする

研究代表者=横田宇雄(京都大学博士後期課程、十八世紀フランス劇場史)/研究メンバー=久松夕香(ネザールランドダンスシアター、照明家)、森裕子(モノクロームサーカス、ダンサー)、フランク・ゲスラー(ヘレラウ祝祭劇場、企画監修)、パト・ソネンベルグ(ヘレラウ祝祭劇場、制作)

リサーチ支援型公募III
環境配慮型の舞台芸術創作のための、国内の舞台芸術と環境についての基礎調査及び英国他ヨーロッパのサステイナブルプロダクションの実例調査

研究代表者=大島広子(舞台美術家、ランカスター大学修士課程演劇専攻在籍)/研究メンバー=Paddy Dillon (Theatre Green Book Co-ordinator)、藤井実(国立研究開発法人、国立環境研究所社会システム領域システムイノベーション研究室室長)

参加者=関典子、三浦栄里子、本橋弥生、後藤俊星、鷺尾華子

劇場実験 蘇るバレエ・リュス..薄井憲二バレエ・コレクションの同時代的/創造的探究(公開)

二〇二四年一月二〇日(土)/於、春秋座/参加者=関典子、鈴木晶、齋藤慶子、本橋弥生、山中透、竹内祥訓、佐藤一紀、三浦栄里子、後藤俊星、鷺尾華子、工藤聡、金子彰宏、三浦あさ子、若林絵美、福島尚子

リサーチ支援型公募I
「hysteria」プロジェクト〈女性〉の身体への眼差しを転じるリサーチ・ダンスの試み

研究代表者=松本奈々子(チーム・チープロ共同主宰、振付、パフォーマンス)

第一回「みるみられる研究会」(非公開)
四月二三日(日)/於、YAU STUDIO(東京都千代田区)/参加者=宮下寛司、安倍大智、西本健吾、松本奈々子

第二回「みるみられる研究会」(非公開)
五月二二日(日)/於、YAU STUDIO/参加者=宮下寛司、安倍大智、西本健吾、松本奈々子

第三回「みるみられる研究会」(非公開)
七月八日(土)/於、YAU STUDIO/参加者=宮下寛司、安倍大智、西本健吾、松本奈々子

《フキウキ・s》のための0日間(公開)
五月二七日(土)・六月四日(日)・三〇日(金)/於、YAU STUDIO/参加者=西本健吾、松本奈々子、安倍大智、宮下寛司、

術学教授)、山中透(作曲家、D)、竹内祥訓(映像作家、V)、

佐藤一紀(ヴァイオリニスト、ピアニスト)、三浦栄里子(ピアニスト、兵庫県立芸術文化センター)、後藤俊星(薄井コレクション・アシスタント、貞松・浜田バレエ団)、鷺尾華子(衣裳家、HANA DESIGN ROOM)、工藤聡(振付家、映像作家)、金子彰宏(音響家、

舞台監督、兵庫県立芸術文化センター)、三浦あさ子(照明家)、若林絵美(薄井コレクション・アシスタント、Petit GRACE)、福島尚子(高知県立美術館)

第一回研究会(非公開)
六月二三日/オンライン開催/参加者=関典子、鈴木晶、山中透、齋藤慶子、三浦栄里子、本橋弥生、佐藤一紀、金子彰宏、後藤俊星、若林絵美

第二回研究会(非公開)
七月一四日/於、兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション(兵庫県西宮市)/参加者=関典子、三浦栄里子、本橋弥生

第三回研究会(非公開)
七月二六日/於、兵庫県立芸術文化センター/参加者=関典子、山中透、三浦栄里子、若林絵美

第四回研究会(非公開)
九月二八日/於、兵庫県立芸術文化センター/オンライン併用/参加者=関典子、鈴木晶、山中透、齋藤慶子、三浦栄里子、佐藤一紀、金子彰宏、三浦あさ子、若林絵美

宮信明（みやのぶあき）

京都芸術大学准教授。早稲田大学演劇博物館助手・助教、講師を経て、2022年より現職。著書・論文に『落語とメディア』（早稲田大学演劇博物館、2016年）、『昭和の落語名人列伝』（淡文社、2019年）、「從「日常」到「非日常」——寄席的「近代化」與技藝之變化——」（台北芸術大学戯劇学院『戯劇学刊』2019年1月号）、「三題噺——小三治」「江戸落語」「脱構築——」（『ユリイカ』2022年1月号）など。

奥田知叡（おくだ・ともあき）

演出家。京都芸術大学大学院芸術文化領域修士2年。劇場創造アカデミー11期修了。国際演劇協会日本センター、能楽学会に所属。三人之会主宰。能に関する論考に「武智演出「綾の鼓」の再評価——能技法を用いた三島『近代能楽集』の上演意義——」（『能と狂言』21号、2023年）、京都芸術大学大学院にて優秀賞を受賞した修士論文「能技法を用いた三島由紀夫『近代能楽集』上演の研究——能の現代演劇化について——」（2024年）がある。

越智雄磨（おち・ゆうま）

東京都立大学准教授（舞台芸術研究、身体論）。著書に、『コンテンポラリー・ダンスの現在——ノン・ダンス以後の地平』（国書刊行会、2020年）、編著に『Who Dance? 振付のアクチュアリテイ』（早稲田大学坪内博士記念演劇博物館、2015年）、論文に、『Antibodyとしてのダンス——コンタクト・ゴンゾ』訓練されていない素人のための振付コンセプト』三部作を巡って』（『舞踊学』、2020年）などがある。

横田宇雄（よこた・たかお）

18世紀フランス劇場研究。京都大学大学院博士後期課程。パリ第10大学大学院（演劇学）にて修士号を取得後、公益財団法人静岡県舞台芸術センターに専属スタッフとして勤務。株式会社スタックピクチャーズを経て、在日フランス大使館／アンステイチュ・フランセ日本—ヴィラ九条山に勤務。日仏演劇協会実行委員。

大島広子（おおしまひろこ）

舞台美術家、グリーン・プロダクション・コーディネーター。セントラル・セント・マーティンズ美術学校、シアターデザインコース卒業。2010年11年、文化庁新進芸術家海外研修員としてドイツ、ライプツヒの劇場にて研鑽を積む。第43回伊藤嘉彦賞奨励賞をまつもと芸術館主催「ユビユ王」衣裳で受賞。2023年ランカスター大学「社会、政治、環境変化のための演劇」修士コースにおいて、文化芸術における持続可能な取り組みについての調査研究を行う。

田口章子（たくち・あきこ）

京都芸術大学教授。文学博士。研究領域は近世演劇を中心とした古典芸能。2002年度より毎年「公開連続講座 日本芸能史」の企画・コーディネートを行う。1999年『江戸時代の歌舞伎役者』で芸術選奨文部大臣新人賞。その他の著書に『ミラー—歌舞伎』『おんな忠臣蔵』『21世紀に読む日本の古典 東海道四谷怪談』『歌舞伎と人形浄瑠璃』『二代目市川團十郎』『歌舞伎ギャラリー50』『元禄上方歌舞伎復元』『歌舞伎から江戸を読み直す—恥と情—』『八代目坂東三津五郎空前絶後の人』『日本を知る（芸能史）（上巻・下巻）』『歌舞伎を知らば日本がわかる』『アニメと日本文化』（新典社）など。

岡崎哲也（おかざき・てつや）

松竹株式会社取締役常務執行役員、日本演劇協会理事。1961年東京生まれ。3歳から歌舞伎座で育つ。1983年慶応義塾大学経済学部卒。1984年松竹株式会社入社、長く歌舞伎の製作に従事。現在、取締役常務（CFO兼演劇本部顧問。（公財）東京交響楽団理事長。（公財）日本演劇協会理事。（公社）国際演劇協会日本センター理事。川崎哲男の筆名で『藤戸』『鴨川をどり』など歌舞伎、舞踊の脚本、演出、多数。『壽三升景清』で第43回大谷竹次郎賞。季刊『ステレオサウンド』誌に「レコード芸術を聴く悦楽」を連載中。

関口時正（せきぐち・ときまさ）

東京大学仏文学科卒。東京外国語大学名誉教授。ポロランド文化専攻。著書に『白水社ポロランド語辞典』（共編）、『ポロランドと他者』（みすず書房）、訳書に『イヴァシユキエヴィツチ作「尼僧ヨアンナ」（岩波文庫）、『ヤン・コット 私の物語』（みすず書房）、ミツキエーヴィチ作『バラードとロマンス』、同『祖霊祭ヴィリニユス篇』、『ヴィトカツイの戯曲四篇』、ゴンブローヴィチ作『ブルグント公女イヴォナ』、プルス作『人形』（以上は未知合刊）、シリーズ『シヨパン全書簡』（訳者代表・岩波書店）など。

編集委員

安藤善隆、河田学、平井愛子、宮信明

編集…佐藤和佳子、土澤あゆみ

装丁・本文デザイン…仲勇気

京都芸術大学

舞台芸術研究センター 紀要

2023年度

2024年3月28日 発行

発行 京都芸術大学 舞台芸術研究センター

〒606-8271 京都市左京区北白川瓜生山2-116

印刷・製本 有限会社修美社

