



# オープンラボラトリー OPEN LABORATORY

アニュアルレポート ANNUAL REPORT  
京都芸術大学 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

vol.8 —2020 年度—



## 来たるべきリサーチ

星野 太

およそどのようなジャンルにも言えることだが、ある「作品」をつくるには何らかの事前調査が必要である。いわゆる即興的な制作行為を除けば、あるいはそれも含めて、広義の創造行為は何らかのかたちで調査・研究と結びついている。ここではそれを総称して「リサーチ」と呼ぶことにする。

創造の現場において、リサーチは遍在している。「リサーチ」と「クリエイション」をあくまで別箇のものと捉えることもできようが、そのような立場にはどこかで無理が生じる。絵画の歴史における素材・技法研究の重要性を俟つまでもなく、いかなるクリエイションも、先人たちのたゆまぬリサーチに支えられてきたものだからである。

なかでも、映像や演劇のようなドラマトゥルギーをともなった作品の場合、リサーチが担うべき役割はよりいっそう大きなものとなる。本拠点の研究公募事業においても、数年前より従来の「劇場実験型」公募に加えて「リサーチ支援型」公募が始まった。これは日本国内でみれば稀少な例のひとつに数えられるだろうが、世界的に見れば、リサーチとクリエイションをひと続きのものとして捉える発想は、すでに相応の定着をみせているといつてよい。

しかし、ここであらためて問いかけてみたい。そもそも「リサーチ」とは何だろうか。絵画や彫刻における素材研究ないし技法研究であれば、その対象・方法は明快である。これに対し、昨今むしろ目立つのは、社会学的・人類学的なアプローチによる調査対象への関わりであるだろう。かつてハル・フォスターが「民族誌家としてのアーティスト」という言いかたをした時代からさほど変わらず、いや、当時よりもはるかに世界的＝包括的な（global）趨勢として、いまやアーティストたちは「リサーチャー」と見紛うばかりの存在になっている（Hal Foster, *The Return of the Real*, MIT Press, 1996）。

しかし、そこには次のような懸念もある。それは「アーティスト」たちの調査・研究が「リサーチャー」の対象・方法をただなぞるだけにとどまりはしないか、ということである。むしろ、リサーチャーとアーティストとでは、その基本的なアウトプットが異なる。前者はそれを言語的な所産（＝論文・書籍）として、後者はそれを感性的な所産（＝造形・舞台作品）として仕上げる。このように整理してみれば、両者の相違は明白であるように思われる。だが、本当に両者の違いはそこにしかないのだろうか。アウトプットを異にする一定のプロトコルに従った「リサーチ」というものがあり、両者においてはその提示方法だけが異なる——はたして、事態はそこまで単純なものだろうか。

アーティストに期待されるリサーチとは、ただ社会学や人類学のプロトコルに従っただけの「リサーチ」ではない（はずだ）。むしろ、そうした従来の学問的な慣習から逃れた、新たな対象・方法からなるリサーチこそが、アーティストには求められているのではないだろうか。

幸いにして、わたしがこれまで接してきたアーティストたちの「リサーチ」の多くは、まさしくそうしたものだ。たとえば、

わたしはこれまで断続的に、若いアーティストたちと半年から一年にわたって勉強会を共にする機会があった。きっかけはさまざまだったが、そのようなときは大体、英語で書かれた現代美術や舞台芸術の論文を読むことにしていた。全員が数ページずつ分担して、毎回担当者が報告をする。疑問があれば、全員が集まったときに共有する。そんな、どこにでもある形式の勉強会である。

それがやめられないのは、ひとえに楽しいからである。大学のゼミナールではないので、英文の読解能力を（厳密に）問うものではない。細部でわからないことがあっても、内容がおおよそ把握できていればよい。その自由闊達な議論もさることながら、そこでアーティストたちが持ち寄る発表のレジュメは本当にユニークなものばかりだった。あとから思えば、わたしはそこに、規格化され凝り固まった学問的「リサーチ」からの解放の契機を探しつつづけていたのだと思う。

いかに高邁な学術的探求であっても、自分たちがおこなっている「リサーチ」とは何なのか、というそもそもの問いを忘れたとき、それはたんなる便宜的な手続きに墮落することをまぬがれない。学問と創造をつなぐ現場である（はずの）大学にわたしが期待するのは、いまだ確固たる実体をもたない「来たるべきリサーチ」の到来の瞬間である。

## 星野 太（ほしの・ふとし）

1983年生まれ。東京大学大学院総合文化研究科准教授。専門は美学、表象文化論。著書に『崇高の修辞学』（月曜社、2017年）、共著に『ことばを紡ぐための哲学』（白水社、2019年）、『コンテンポラリー・アート・セオリー』（イオスアートブックス、2013年）、訳書にジャン＝フランソワ・リオタール『崇高の分析論』（法政大学出版局、2020年）などがある。

# 拠点の視点の拠点

吉野 さつき

「拠点の視点」というこのコーナーに寄稿することになって、何を書こうかと考えているうちに、このコーナータイトル自体が気にかかるようになった。「拠点」は、共同利用と共同研究の拠点だから、こちらの場合は京都芸術大学舞台芸術研究センターと学内の京都芸術劇場になるのだろう。では「視点」は、誰の、どこからの視点か、または誰が、どこを見ている視点なのか。関わっている委員それぞれの視点の意味もあると思うが、それだけでは面白くない。「キョテンのシテン」という音の響きもなんだかリズムがあって面白いので、もう少しいろいろと考えてみたい。

「視点」という言葉には、どこから見ているかと、どこを見ているかの両方の意味がある。劇場なら、客席から舞台を見る視点と舞台から客席を見る視点があって、それぞれの側からさらにどこに注目しているか、どの位置から、どの立場から見ているかでいろいろ異なる視点がそこにある。その中に浮かび上がる一つの像を作品と捉えることもできるかもしれないが、それぞれの視点の数だけ異なる像があってもいい。そのぐらいの懐の深さを、舞台芸術が持ち続けて欲しいと、委員の一人の視点から思う。

昨年春から現在も続く新型コロナウイルス感染症は、舞台芸術を「見る」視点にも影響を与えている。劇場以外の場所からネットを通じて作品を見る、ネット上が舞台となる作品では、作り手もまた今までとは異なる視点で舞台や観客を見ることとなった。

また、舞台芸術は不要不急かと、それぞれの立場や視点から議論が起こった。この状況は、改めて、日本の舞台芸術がどのように見られてきたのかを露わにしたとも言えるだろう。生活を支えるための保証は、どのような職業であってもされるべきだと私は思うが、平等には見られていない現状がある。

一方で、この状況以前から移動に制限があり、劇場に行くことや舞台に上がることに障害があった人たちにとっては、ネットを通じて見る、見られる機会が作られた。彼らと同じような不自由さを多くの人たちが経験して初めて、文化権の不平等に意識を向けられた部分もあるのではないかと私は思っている。また、この機会をポジティブに捉えていこうとしている障害のあるパフォーマンスも私の身近にはいる。

さらに、高齢者施設や病院で長期間生活せざるを得ない人たちにとっても、舞台芸術との距離が縮まる可能性が見えてきた。小

児病棟でその生を終えるかもしれない子どもにも、施設から外出できないお年寄り（私もいずれそうなるかもしれない）にも文化権はあるし、望む人には見る、見られる機会があつていいはずだ。

新型コロナウイルス感染症発生の少し前、日本では「多様性」「共生」「社会包摂」といった言葉が俄かにあちこちで聞かれるようになり、舞台芸術分野での取り組みも増えてきていた。現在の状況をその取り組みの「障害」と捉えるのか、感染が収束しても残る新たな「拠点」づくりの機会と捉えるのかで、舞台芸術の未来も、私たちが生きる社会の未来も変わっていくように思う。

多様な人たちのいる場所、そのそれぞれの拠点からの視点を持って舞台芸術や劇場を改めて見る、中心に据えて見るのではなく、そこもまた多様な拠点のうちの一つとして見ることから、単に元に戻るのとは違う可能性が見えてくるのではないだろうか。

拠点の視点の拠点がどんどん多様になって、さまざまな異分野と共生し、舞台芸術における社会包摂の、表面的なことではない実践が増えていけば、見る人も見られる人も多様になり、新たな視点がさらに増え、その場における創造も想像も豊かになると言うのは理想論に過ぎないことだろうか。

誰もがいずれは老いるし、病気や怪我から心身に障害を持つ可能性もある。疫病はまた流行るだろうし、差別も紛争もたぶん無くならないだろう。それでも、一箇所ではなくあちこちに多様なつながりを持つ拠点が生まれていたら、中心に座しているのではなく拡散して生活の基盤の中に根付いていたら、また危機が訪れても、舞台芸術はしぶとく生き延びて、新たな表現を生み出し続けられるのではないだろうか。拠点の視点の拠点が、植物のように増殖し、さまざまな場所で根付き地盤を固め、私たちが生きる社会の免疫力を高め、災厄から私たちを守ってくれるといいなあと祈るように思っている。

吉野 さつき（よしの・さつき）

愛知大学文学部メディア芸術専攻教授、アーツ・マネージャー。英国シティアーツ大学院でアーツ・マネジメントを学び、公共劇場勤務、英国で研修（文化庁派遣芸術家在外研修員）後、教育、福祉等の場で芸術を用いた活動に携わる。劇場や芸術団体によるアウトリーチ事業、コミュニティアーツプログラムやアーティストによるワークショップのマネジメントを担う人材育成にも各地で携わる。異ジャンルコラボバンド「門限ズ」メンバー。

## Contents

運営委員コラム 拠点の視点（星野太、吉野さつき） ..... 1

### —研究報告—

テーマ研究Ⅰ／「事件」を巡る新作公演のための研究事業  
村川拓也 ..... 3

テーマ研究Ⅱ／老いを巡るダンスドラマトゥルギー  
中島那奈子 ..... 5

劇場実験型公募Ⅰ／多和田葉子の演劇 谷川道子 ..... 7

劇場実験型公募Ⅱ／多層化手法による音楽詩劇の創作と上演  
檜垣智也 ..... 8

リサーチ支援型公募Ⅰ／レクチャーパフォーマンス制作と  
その翻訳に向けて Yuni Hong Charpe ..... 9

リサーチ支援型公募Ⅱ／眩きにひそむ現代のことば、身体、音楽  
白神ももこ ..... 11

リサーチ支援型公募Ⅲ／失われた犬<sup>いぬひき</sup>の芸能犬 萩島大河  
..... 13

### —特集—

座談会／アジア舞台芸術交流の過去・現在・未来  
内野儀×丸岡ひろみ×藤原ちから ..... 15

村川拓也『事件』レビュー（小崎哲哉） ..... 19

追悼・渡邊守章先生（竹本幹夫） ..... 21

拠点の周辺（鶴翁）、編集後記 ..... 22

# 「事件」を巡る新作公演のための研究事業

村川 拓也

演出家／映像作家

## 概要

村川拓也の演出による新作公演の上演に向けた劇場実験を、京都芸術劇場 春秋座にて実施した。2021年2月15日～17日の3日間で行われた劇場実験のうち、前半の2日間は、技術スタッフを交えた出演者との稽古ならびに舞台美術に関わる実験を行い、最終日にその作品の一部を研究発表として関係者に向けて上演した。ここでは、本事業の制作である長澤が、研究の報告を行う。

劇場実験を経た作品はその後、村川の新作演劇公演として新たに上演された（2021年5月14日～16日 主催：京都芸術大学舞台芸術研究センター）。作品は、村川が実際に京都市内のスーパーマーケットで遭遇した刺傷事件を題材とし、突発的に起きた「事件」と、その事件を覆い隠すかのように続けられるスーパーマーケットという「日常」のふたつを基礎とした演劇作品である。

## 活動報告① 劇場実験までの期間

2018年のある日、村川は京都市のスーパーマーケットで、自身の子供を連れて買い物をしていた。少し離れたレジの辺りから騒がしい声が聞こえた。村川がそこに近づくと、血溜まりの出来た床に女性が倒れていた。村川はすぐにその場を立ち去ったが、レジから離れた場所ではまだ、事件に気がついていないらしい多くの人が買い物を続けていた。事件はすぐに報道され、数時間後には容疑者の男性が逮捕された。スーパーはその日の夕方に営業を再開した。

この事件との遭遇をきっかけに創作された演劇作品『事件』の構想段階において、村川から繰り返し語られたのは、「事件」が起きてなお続けられる「日常」についての関心であった。事件が起きているにもかかわらず、少し離れた商品売場ではまだ買い物が続けられていた普通と異様の混在や、事件の数時間後にスーパーの営業が再開されたことの驚きなど、あくまで「日常」が維持され続けてしまう現実への慄きが、創作に向けた基盤のひとつに置かれていた。

この強固な日常性は、実際にスーパーで使われている冷蔵什器や商品棚、そして数々の種類の商品が並ぶ空間によって、作品内に表象されると見込まれた。購買意欲を刺激するデザインが施された商品の数々が、まったく無機質で鈍重な什器に並べられ、「これを買え」という命令を与える装置として機能する。それが初期の構想であった。

また、この構想段階においては、そこで出演者が淡々と、普段の生活で行うように買い物を続けることで、商品を見つめる視線や、モノを手取る手付きを含めた商品との関係の中に、なにか劇的な時間が宿ると思われた。というのも、村川はこれまで『ツァイトゲーバー』や『瓦礫』といった作品で、演技の魅力や演劇の魅力、生活の中で出演者自身の馴染んだ所作から見出してきた。

## 活動報告② 劇場実験での試み

3日間の劇場実験に向け、10台の冷蔵什器と10台の簡易な商品棚が春秋座に運ばれた。いくつかの検討の末、舞台中央にランウェイのような一本の通路を設定し、その道を挟むようにして什器を向かい合わせに並べ、什器や商品棚に両脇から挟まれた12mの通路を準備した。予算の都合から棚いっぱいの商品を準備すること

この本番に向けた劇場実験では、スーパーという場の日常性がいかにして劇場の内に生成されるかという問いが、中心的な課題に据えられたと言える。そこで実験では、実際のスーパーで使われている冷蔵什器や商品棚などを劇場へ持ち込み、生鮮食品などをそこに並べることで、部分的ではあるがしかし現実のスーパーに近い舞台空間を設えることを試みた。

この劇場実験に向けては、2021年1月以降、春秋座ほか京都芸術劇場 studio21 や京都市内の稽古場施設を利用した研究会としての稽古が、以下に記した日程で全13回実施された。その研究会には、京都芸術大学 舞台芸術学科の卒業生・在校生が多数参加し、新作公演に向けた準備としてだけでなく、大学の中の劇場という特色も十分に活用され、双方にとって実りある研究となった。

村川の言葉を借りれば、それは「社会に振り付けられる」ことで生まれる他動的な仕草であり、ゆえに村川の商品における出演者たちの身振りの多くは、あらかじめの日常においてすでに完成されていた。そして本作では、商品や冷蔵什器の生々しい存在による「これを買え」という命令によって「振り付けられる」人々の姿として描くことで、買い物という日常に馴染んだ所作を続ける過程に、劇的な時間が生まれると仮定された。

あわせて、「モノ」が人間の欲望を煽りその行動を促してしまうという構想には、『略称連続射殺魔』という映画に描かれたイメージが重ねられていた。この映画は、当時19歳で連続射殺事件を起こした永山則夫が地元の町を離れてから事件を起こすまで足跡を、永山不在の風景描写のみで追いつけた映画である。そこには田舎のあぜ道や都会の薄暗い路地など、事件を起こすまでに永山が見続けていたはずの風景が記録される。言い換えれば、その映像を見ることは、殺人事件を起こす人物の視線の追体験、あるいは、視線が捉えた風景から感じる苛立ちや不快さを含めた視線を追体験することにも似る。そのあぜ道や路地裏が、本作においては冷蔵什器や商品であった。おそらく事件の犯人も通っていたはずのスーパーに並ぶ商品、店内で流れるBGM、無機質に並ぶ什器やレジ、そこで機械的に働くパートタイマーの店員。購買意欲という欲望を一方的に煽る「モノ」のグロテスクな様相と、そこに集まる人々の所作が生み出す演劇の時間が、構想段階で期待されていた。

稽古日程：2021年1月18日(月)／1月24日(日)／1月28日(木)／  
1月31日(日)／2月3日(水)／2月4日(木)／2月5日(金)／  
2月6日(土)／2月7日(日)／2月8日(月)／2月10日(水)／  
2月13日(土)／2月14日(日)

会場：京都芸術劇場（春秋座、studio21）他

は叶わず、棚には必要最低限の商品だけが並べられた。そして初日の夕方までに照明等の仕込みを終わらせ、その日の夜から最終日の夕方までの時間を使い、「モノ」を使用した舞台上で俳優との稽古を続けた。

しかし、実際の「モノ」を使用した稽古は予想外に難航した。



おそらく作品は、劇場実験を待たずして、言葉の上ではすでに完成していた。事件を通して日常を問うこと、商品と人間の関係から現代社会を問うこと、その事件の現場に居合わせた当事者性から事件を問うこと。どれを中心に据えても、言説的な部分においては、今日のテーマを携えた作品としての価値を見出すことができた。

けれど、あらかじめ準備されたそれらの言葉や意味付けは、その作品が「上演」される時間を支えはしなかった。事前に用意された言葉はたしかに、作品の意味やコンセプトを裏付けた。しかし村川が「スーパーにある什器や商品を並べても、出落ちというか、面白いのは最初の5分だけ」「それが什器や商品が持っている時間の限界で、それを出演者がどうしようが時間が前に進んでいかない」と振り返っている通り、意味として事前に準備された「モノ」は、

演劇作品としての時間を成立させるには不十分な存在だった。

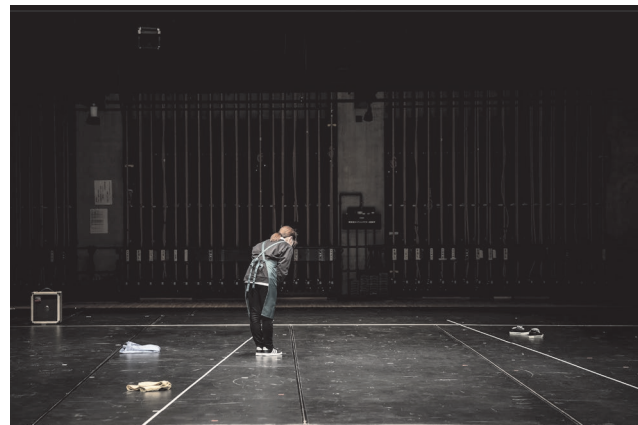
舞台に置く什器の数、並べ方、客席との距離感など、考えられる可能性のほとんどは劇場実験の3日間で試された。しかし、どのような配置に移動しても、劇場と什器の関係や、出演者と什器の関係は、根本的に「上演」としての時間を動かすことがなかった。村川は、太田省吾が書いた言葉を引用し「舞台に蹴られる」という表現を稽古場で使うことがあるが、今回、冷蔵什器という「モノ」や、それによって深い意味が感じられるだろうという理論は、まさに舞台に蹴られたと言える。

劇場実験日程：2021年2月15日（月）～2月17日（水）

会 場：京都芸術劇場 春秋座



劇場実験の様子  
撮影：前谷開



本公演の様子  
撮影：井上嘉和

### 活動報告③ 劇場実験以後の変化／まとめ

『時間と自己』の著者である木村敏は、アクチュアル／リアルという言葉の対比から独自の時間論を展開する。たとえば到着が10分遅れる電車を待つ。この「10分」とは、数値化された客観的な時間の尺度であるが、しかし人は待つことの10分を、落胆や苛立ちという主体者の〈実感〉と共に経験する。この実感として経験される時間を木村は〈アクチュアル〉な時間と呼び、数値化された客観的に計測可能な時間を〈リアル〉と呼ぶ。

私なりに分析すれば、村川の語る「時間の限界」あるいは「前に進んでいかない」という時間の感覚は、このアクチュアルな時間における停滞を指していたのだと思う。舞台には、実際にスーパーで使用されているリアルな「モノ」が準備されていた。しかしリアルであるだけの現実、そこに生きる個人が経験しているはずの〈実感〉とは別の意味を持つ時間である。つまり村川は、什器というモノがリアルであるからこそ、そこにアクチュアルな

時間を掴むことができなかったのではないかな。

写真の通り、5月の公演では、リアルな什器は舞台から排除された。そして実験を経たその後の稽古では、経験としての時間を創出する俳優自身の体験から作品をつくり始めた。つまり、アクチュアル（actual）な時間を生み出す者としてのアクター（actor）を中心に、創作が再び開始された。

出演者の姿によって進められる時間に委ねられた公演の成果は、本誌に掲載される小崎哲哉氏のレビューの通りであるが、それは劇場を利用した本研究を通じなければ得られなかったものと言える。

本公演日程：2021年5月14日（金）～5月16日（日）

会 場：京都芸術劇場 春秋座

### 研究組織

研究代表者：

村川拓也

研究協力者（『事件』スタッフ・キャスト）：

浜村修司／葭田野浩介／佐藤武紀／城間典子／早川総／  
北川航平／上西美悠／窪瀬星／陌間彩花／原田香純／  
湯口瑠璃子／島田幹大／三木心力／山田幸音／長澤慶太

本公演のレビュー・公演情報は、  
本誌19・20ページをご覧ください。

（報告書作成：長澤慶太）



# 老いを巡るダンスドラマトゥルギー

中島 那奈子

ダンス研究／ダンスドラマトゥルギー

## 概要

今年度はバレエと日本の舞踊という伝統での〈老い〉を巡って研究会を開催しました。日本の舞踊家の〈老い〉を支える作品形式や美意識、師弟制度が残る日本舞踊や能楽を参照しながら、ジェンダーや観客受容の点で、〈老い〉の美意識をどう現代化していけるかを、研究会で探っていきました。海外での学会発表、また海外からのゲスト招聘は、渡航制限のため年度内に実現できません

でしたが、当初計画していなかった日本舞踊家対談インタビュー映像編集と英語字幕作成、英語論文(Nanako Nakajima "The Outside of Butoh Is the Inside of the Body: Ko Murobushi and the Process of Self-Mummification," *The Drama Review* (TDR 63:3 (T243) 2019) の邦訳(翻訳、山田カイル)を執り行い、また、年度末には活動をまとめた報告ページを作成しました。

## 研究会別の活動報告

### 第1回研究会(非公開)

- ・2020年7月11日(土) 14:00-17:00、オンライン開催(Zoom)
- ・参加者：天野たま、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、山田せつ子、天野文雄、竹宮華美



第一回目の研究会はZoom形式で、メンバーの活動・自己紹介と『老いと踊り』について意見交換をおこないました。また、2014年に撮影しこのたび編集を行なった日本舞踊家の花柳寿南海さんと花柳大日翠さんの対談映像を、二人の舞台映像とともに上映しました。日本舞踊での家元制や師弟制、舞踊家の形式と言われる「素踊り」、踊りにおける自由や〈老い〉についてなど、対談や舞台映像を踏まえて、研究会メンバーとともに議論を行いました。〈老い〉の美意識をつくる基盤として、日本の伝統芸能には家元制があるものの、コンテンポラリーダンスの場合は振付家が初代となり、その世代を超えた美意識の継承は難しいのではという指摘がなされました。

### 第2回研究会(非公開)

- ・2020年8月31日(月) 15:00-18:00、オンライン開催(Zoom)
- ・参加者：天野たま、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、山田せつ子、天野文雄、竹宮華美

第2回は、京舞研究の第一人者、桜美林女子大学准教授の岡田万里子さんに「京舞井上流の舞いと老い」をテーマに、三世井上八千代さんに焦点をあて、緻密な歴史考証のうえに、代々長生である井上流で「老いの舞い」イメージがどう定着したか、レパートリー継承や都踊りの新作としての位置づけなど、資料と照らし合わせながら、舞の謎解きを試みました。様々な伏線がネットワークのように繋がり、井上流と〈老い〉の舞いをリンクさせるスリリングな展開に、ドキドキしました。振りや動きなど、〈老い〉という側面を浮かび上がらせる素晴らしい講演と、またその後、メンバーとの刺激的な議論が行われました。

### 第3回研究会(非公開)

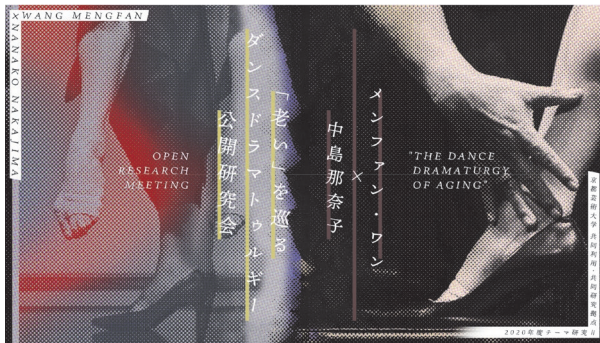
- ・2020年11月1日(日) 17:00-19:30、京都芸術大学 NA棟3階 NA306B教室(Zoom併用)
- ・参加者：天野たま、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、森山直人、山田せつ子、天野文雄、竹宮華美、及びZoomでの一般聴講者

第3回は研究会メンバーの児玉北斗さんに「Dance as Work: ダンスにおける作品と仕事についての一考察」という発表を行なって頂きました。児玉さんは、欧米のバレエダンサーとしてのキャリアで直面したいくつかの問題を提示しながら、アメリカの哲学者ネルソン・グッドマンの芸術理論「オートグラフィック／アログラフィック」概念をもとに、ダンス・カンパニーにおける仕事のあり方、例えば(オートグラフィックである唯一のダンサーとしての私)VS(アログラフィックである決められた動き)の対比を考察されました。ダンスの作品概念とダンス・カンパニーの活動がリンクしたものであることや、それを巡って構築される制度との関係性の中で、ヌレエフ・森下洋子のような、バレエでの稀有な〈老い〉のあり方への示唆もあり、スウェーデンのバレエ振付家マツ・エックが自らの家族の〈老い〉を扱った作品や、ピナ・バウシュの例外的なカンパニーの例、バレエを成立させる42歳定年制度など、日本の舞踊とは対照的な、芸術と社会の構造が浮かび上がりました。



## 第4回研究会（公開）

- ・オンライン開催（Zoom）
- ・2021年1月31日（日）14:00 - 16:00
- 14:00 趣旨説明  
プレゼンテーション | メンファン・ワン
- 15:00 対話 | メンファン・ワン+中島那奈子  
質疑応答  
※ 日英通訳（辻井美穂）
- ・参加者：天野たま、児玉北斗、高林白牛口二、平井優子、  
森山直人、山田せつ子、天野文雄、竹宮華美、  
及び Zoom での一般聴講者約 160 人



Design: Takuya Matsumi, Photo: Da Zhuang

今年度、最後となる研究会は、北京の演出家・振付家メンファン・ワン氏（Mengfan Wang）を招いて公開（オンライン）で研究会を開催しました。前作では子供達とのダンス作品を発表したワン氏は、2019-2020年に、中国国立バレエ団の引退したバレエダンサー二人との作品『When my cue comes, call me, and I will answer』を創作しました。公開研究会では、ワン氏を招いてこの創作過程とドラマトゥルクとの協働について、ドラマトゥルク者になった中島との対談を交えながら、お話を伺いました。研究会には多くの関心が寄せられ、当日の聴講者数は160人にものばりました。

メンファン・ワン：1990年生まれ、北京拠点のインディペンデントの演出家・振付家。高齢の女性、子供、引退したバレエダンサーらと作品を作り、その作品は VIE Festival Bologna、北京フリンジフェスティバル、烏鎮演劇祭に招聘されている。2018年ドイツのダンス雑誌 tanz から奨励賞を受ける。

このレクチャーでワン氏は、中国国立バレエ団を引退した革命バレエダンサーの81歳のツァオ・ズエグアン（Cao Zhiguang）と58歳のリョウ・グエイリン（Liu Guilin）が出演した作品について、話を進めました。そこでは歴史としての過去が、目の前の身体の中に現れ、それは中国の文化的な過去と革命バレエの記憶を、蘇らせました。それは、「真夏の夜の夢」のセリフから由来する作品タイトルの通り、ドラマトゥルク者としては「老いた身体を眠りから呼び起こすこと」であり、これはバレエではない踊り方にこの高齢のダンサーを目覚めさせることでした。

革命バレエとは、中国の文化大革命の際に、江青の指導で作られた革命模範劇の一つです。当時のバレエは、二つの革命バレエを、決められた演出で上演することのみ許可されていました。革命バレエは、中国の民族舞踊や京劇の身体を、バレエによって近代化した試みとも言われます。当時厳しく上演が禁じられたものが、西洋の幻想的な素材であるロマンチックバレエ『ジゼル』でしたが、このリハーサルにおいて二人のダンサーは、『ジゼル』の話ばかり回想していました。

アレクサンダーテクニクやフェルデンクライス身体訓練法などのソマティックな手法で、身体の緊張を解き、身体の重心を相対化することで、老いたダンサーはその過去の眠りから目覚め、バレエにあった身体を中心という近代意識から、解き放たれるようでした。またワン氏は、北京の観客からの批判を受けて、「老い」の中国語訳を「衰老（aged）」から「変老（aging）」に変えたことで、加齢という意味は強くなったが、「老い」の美意識は損なわれたかもしれないと話していました。また、中島との対談の中で、2020年上海公演以降、この作品では、演出家も舞台上に登場し、二人のダンサーとの関係を見せる演出に変更が加えられた経緯も、話してくれました。



## 研究会報告ページ

研究会メンバーによるコメントに加え、外部の批評家による公開研究会への批評的テキストを掲載しました。

URL: [http://www.nanakonakajima.com/?page\\_id=1461](http://www.nanakonakajima.com/?page_id=1461)

1. フィリパ・ロスフィールド（研究者、ダンサー、ダンス批評家）  
「身体を流れる時間」（翻訳：辻井美穂）
2. 島貫泰介（美術ライター／編集者）  
「老いは政治的である」

## 研究組織

### 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）

### 研究会メンバー（五十音順）：

- 天野たま（学び場 たまこや主催）
- 児玉北斗（芸術文化観光専門職大学講師）
- 高林白牛口二（能楽師シテ方喜多流）
- 平井優子（ダンサー／演出振付家）
- 森山直人（演劇批評家／京都芸術大学舞台芸術研究センター主任研究員）
- 山田せつ子（ダンサー／コレオグラファー／京都芸術大学舞台芸術研究センター主任研究員）

### 研究協力者：

- 岡田万里子（桜美林女子大学准教授）
- メンファン・ワン（演出家・振付家）
- 天野文雄（共同利用・共同研究拠点リーダー）
- 竹宮華美（共同利用・共同研究拠点事務局）

# 多和田葉子の演劇

## ～連続研究会と『夜ヒカル鶴の仮面』 アジア多言語版ワーク・イン・プログレス上演～

谷川 道子

東京外国語大学名誉教授

### 概要

本研究は、作家・多和田葉子の演劇をめぐり、研究者と演劇実践者とは連携し、劇場での実験実践を行うものである。

ドイツ在住であり日本語とドイツ語の2か国語で作品を発表する多和田葉子は、小説や詩、エッセイの他に、戯曲作品も発表しているが、その上演例は未だ少なく、戯曲・上演についてまとめた研究は行われてこなかった。しかし、母語の日本語と、母語の外にあるドイツ語での執筆、自身の作を朗読するパフォーマンスや、詩作を声に出すワークショップなどを行う多和田葉子を語る時、多和田葉子の文学営為における身体性、多言語性、翻訳性、神話性などを無視することはできない。

本研究では、多和田葉子の演劇を読み解くために継続的なテーマ研究会を行うとともに、初期の戯曲作品である「夜ヒカル鶴の仮面」をアジアのアーティストによる多言語版としてワーク・イン・プログレス制作を行う（演出：川口智子）ものとして2020年度に実施を予定していたが、新型コロナウイルスの世界的な感染拡大を受け、参加アーティストの来日、京都での滞在制作の実施が困難となったため2021年度に実施を延期した。

2021年6月現在、海外アーティストの来日は依然として容易ではない状況だが、2021年10月の春秋座でのワーク・イン・プログ

レス上演に向けて準備を進行している。

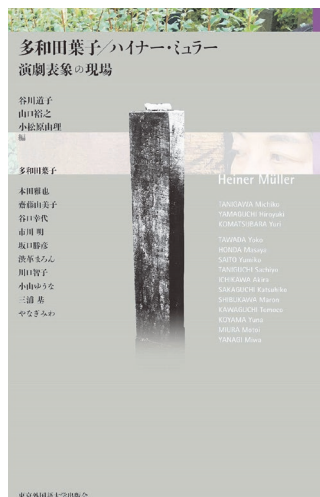
戯曲「夜ヒカル鶴の仮面」は、ドイツと日本での死者との別れの方法の違い（具体的にはドイツでは、死者と対面する機会を持たないのに対して、日本ではお通夜の時間を死者と共に過ごしながらか死者に別れを告げる）から着想を得た作品だ。死者を弔う通夜や葬式の中には、その土地土地に特有の振舞いが多く存在する。戯曲に登場する妹・弟・通訳・隣人が死んだ姉を弔うその方法も互いに異なっている。それぞれの弔いの行為の積み重ねが、ひとつひとつ固有でありまたつながっていてもいる言語同士が入り混じる多言語の世界と通じることから、多言語演劇をアイデアの出発点としている。

移動、集会、対話の自粛が要請される中、これから描かれる多言語の世界には二つのイメージが繋がる。ひとつは、根源を同じとしながらも、それぞれに固有である、まさに多様な彩の多言語の世界。もうひとつは、異なるものに対する排除、強制される形での同化へとつながる多言語のダークサイド。

本研究の申請・企画当時では予定していなかったオンラインでのリサーチ等も組み込むことで、海外アーティストとの作業も進めながら、今後、制作を進行していく予定。

### 研究会別の活動報告

劇場実験の軸である『夜ヒカル鶴の仮面』の制作およびワーク・イン・プログレス上演が延期となったため、並走する研究会も2021年度に延期している。



谷川道子、山口裕之、小松原由理（編）多和田葉子ほか（著）『多和田葉子 / ハイナ・ミュラー 演劇表象の現場』（東京外国語大学出版、2020年）



谷川道子、谷口幸代（編）多和田葉子ほか（著）『多和田葉子の〈演劇〉を読む——切り拓かれる未踏の地平』（論創社、2021年）

### 研究組織

#### 研究代表者：

谷川道子（東京外国語大学名誉教授）

#### 研究分担者：

谷口幸代（お茶の水大学基幹研究院准教授）

小松原由理（上智大学文学部准教授）

#### 研究協力者：

多和田葉子（作家）

#### 『夜ヒカル鶴の仮面』ワーク・イン・プログレス制作メンバー（予定）

川口智子（演出家）

滝本直子（俳優）

山田宗一郎（俳優）

（報告書作成：川口智子）



# 多層化手法による音楽詩劇の創作と上演 ～アコースモニウムを中心とした音楽と映像、言葉の融合～

檜垣 智也

作曲／アコースモニウム演奏／東海大学准教授

## 概要

それにしても、ほんとうに苦しい一年だった。コロナ流行による未曾有の事態にこれほどまでにできなくなるとは。自らにとてものがかりした。この嵐がおさまれば、またきつと起動できる。そう信じて過ごした研究期間だった。本研究は詩人の吉増氏と映画監督の七里氏を巻き込んだ大プロジェクトであるが、主たるお二人が東京在住で移動も面会も制限。制作・西原氏の必死の対応も困難を極めた。Zoomがある？いや、そんな電脳空間で、創作が立ち上がる偶然とその沸騰のなかに共有できたのだろうか。同じ空間であれやこれやと議論を戦わせながら立ち上がる熱気とオーラこそが本研究の駆動にまず必要だった。

本研究は「多層化」をキーワードとした音楽詩劇の舞台制作と上演を核としている。多層化というキーワードは、筆者が演奏してきた電子音響音楽専用の音響装置であるアコースモニウムの空間概念から想を得ており、本研究の目的は、この理念を舞台作品へと応用・展開することである。しかしコロナ禍のあおりをうけ、計画通りに進まなかった。実施できたことは限定したメンバーによる2度の研究会のみで、肝心の研究発表については再来年度(2023年度)に延期することになった。このような事情で本稿は実施した2度の研究会について報告を行う。

非公開で開催した2度の研究会は、一向に進まない進捗の苦渋を共有する時間となった。第1回は、ご高齢で遠方の吉増氏にはご参加をご遠慮いただき、京都へ集まることができたメンバーのみ(七里氏、西原氏、川崎氏、筆者)で9月10日に開催した。まず音響と映像のロケ地候補として大津市にある「ながらの座・座」を視察した。その後、研究発表の会場となる京都芸術劇場(春秋座、studio21)を舞台芸術研究センターのスタッフの案内で視察し、施設の機能を確認し舞台演出についての構想を膨らませた。学内カフェに移動し、研究スケジュールの遅れと原因を報告し、研究発表をこのまま予定通り行うかどうかを議論した。そして本拠点事務局の竹宮氏にも加わっていただき、延期を決断した。その後、京都市内のMEDIA SHOPへ移り、電子音楽研究者の川崎氏のプレゼンテーションで、吉増氏の関わったNHK制作のラジオアート作品を聴き、感想を交換した。

第2回は春秋座の舞台上で2021年2月21日と22日の二日間行い、作品のパーツになる音楽素材の録音と研究進捗を報告した。音楽素材の録音では、島根県芸術文化センターより提供していただいた石州瓦を楽器として、打楽器奏者の田畑氏のソロ演奏(写真1)、川崎氏、西原氏、永松氏を加えたアンサンブル演奏を、大塚氏と田代氏が劇場空間の広さを活かした録音を行った。研究進捗として、本研究に関連して制作された映像作品『La Boussole』(フランス語で羅針盤の意。2021年制作。七里圭(映像)、筆者(音楽)、吉増剛造(出演))を試写し、筆者が制作の経緯を報告した。(写真2)

このように指針が定まらず羅針盤が狂い難航させている要因は、研究代表者である私にある。しかし本研究会への信頼がある限り必ず再起動させ、延期が正しい判断となるような研究発表にこぎつけたい。関係各所の寛大なご理解を切に希望する。



写真1：石州瓦を演奏する打楽器奏者・田畑氏



写真2：『La Boussole』 シングルスクリーン版より

## 研究会別の活動報告

### 第1回研究会「音楽と映像のプロジェクション」(非公開)

日時：2020年9月10日(木) 10:00～20:00  
会場：京都芸術劇場(春秋座、studio21)、  
MEDIA SHOP(京都)、ながらの座・座(大津)  
参加者：檜垣智也(音楽)、七里圭(映像)、川崎弘二(話題提供)、  
西原多朱(司会)

### 第2回研究会「音楽パートの収録」(非公開)

日時：2021年2月21日(月) 10:00～17:00 /  
2月22日(火) 10:00～15:00  
会場：春秋座の舞台上  
参加者：檜垣智也(録音ディレクション／報告)、  
川崎弘二(助演)、永松ゆか(助演)、  
西原多朱(司会、助演)、大塚勇樹(録音)、  
田代啓希(録音)、田畑洗貴(瓦演奏)

## 研究組織

### 研究代表者：

檜垣智也(作曲／アコースモニウム演奏／東海大学准教授)

### 研究分担者：

椎名亮輔(音楽学／同志社女子大学教授)  
川崎弘二(電子音楽研究／相愛大学非常勤講師)  
永松ゆか(音響学／相愛大学助教)

### 研究協力者：

吉増剛造(詩人)  
七里圭(映画監督)  
西原多朱(制作)  
法貴彩子(ピアノ演奏)  
田畑洗貴(打楽器演奏)  
大塚勇樹(音響技術)  
田代啓希(音響技術)

※ なお本研究は2020年度下期野村財団芸術文化助成に採択された。しかしコロナ禍による発表延期を事由に助成事業実施期間の延長が特別に認められた。ここに心より感謝する次第である。

# レクチャーパフォーマンス制作とその翻訳に向けて ：崔承喜をめぐるダンスと言葉

Yuni Hong Charpe

アーティスト

## 概要

リサーチは主に3つの観点から行った。1つは日本におけるレクチャーパフォーマンスについて、次に言葉と動作の相互関係について、最後に崔承喜をめぐるダンスと言葉についてである。新型コロナウイルス感染防止対策の影響により、日本とヨーロッパ各地でのリサーチ予定を変更し、遠隔+フランス国内で研究を進めた。以下、それぞれの詳細を述べる。

### 1. 日本におけるレクチャーパフォーマンスについてのリサーチ 専門家とのやりとり／冊子制作

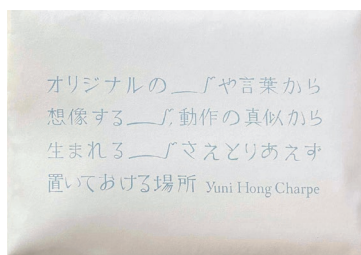
日本の様々な分野の専門家たちとのやりとりを通じてリサーチを行った。

まず相馬千秋さんとは、レクチャーパフォーマンスの現状について往復書簡とオンライン・インタビューでやりとりを進めた。過去の様々な作品を参照しつつお互いの認識のズレを確認することから話は始まり、最終的には、定義からどう拡張し新しいあり方を見つけるかが重要だという結論を得た。

次に、ハラサオリさんとはまず手紙でやりとりを行い、その後、言葉と動作の相互作用を探るエクササイズの開発を行った。手順としてまず、自分の考案したエクササイズをスコア（指示書）にして、1日1通の頻度で相手に送る。受け取った側は、そのスコアを元にエクササイズを行い、そこから連想される新しいスコアを再び相手へ送る。この流れを何度か繰り返した。

最後に、田村かのこさんとは、多言語主義の公的空間における翻訳について意見を交換した。ここでいう多言語主義空間とは、複数の人が異なる言語を話す状況において、起こっていることをそれぞれの人が完全には理解できず、さらに言語以外の言葉も交わされる空間を想定している。やりとりでは、テキスト／映像／ドローイングなど多様な媒体を使用した。

以上のやりとりは冊子に収録されている。冊子はプリントとウェブ（[https://www.yunihong.net/?page\\_id=996](https://www.yunihong.net/?page_id=996)）の2バージョンを作成した。



©2020 Yuni Hong Charpe

### 言葉にできないリズムをとりあえず置いておける記号の開発

冊子のタイトル内に、見知らぬ記号を発見した方もいるかと思う。この記号は朝鮮舞踊家・高定淳さんとのインタビューから発想を得た後、鈴木哲生さんにより考案された。

在日コリアン3世である高さんは日本語に囲まれて育ったせい、在日1世や朝鮮半島の踊り手と比べると、どうしても表現でき

ないニュアンスがあるという。また一方で、高さんが朝鮮舞踊を指導する際には、朝鮮語でしか表現できないと感ずることもあるようだ。「ある言語が醸し出すリズムから独特な動作が生まれる」と高さんは言い、そのリズムを言葉で説明してくれた。しかし、それが一体どういったリズムなのか、私にはよく分からなかった。オンライン通話、もしくは高さんに遠く及ばない私の韓国語力が原因だったのかもしれない（ちなみに私は元・在日コリアン3世だ）。

インタビュー後もそのリズムが気になっており、作品内で扱うことを考えた。しかし「レクチャー」つまり「朗読」することを考えると、そのリズムを表す文字が必要となる。以上の経緯を鈴木哲生さんに相談したところ、とりあえず、そのような言葉にできないリズムを置いておける器のような記号を作ってみてはどうか、と提案された。こうして考案されたのがこの記号である。

### レクチャーパフォーマンスにおける翻訳

幕内寛さんにインタビューを行い、字幕投影技術の現状と方法（字幕を送る速さ、大きさ、場所など）の解説や、現場での経験談を聞いた。既存の作品に字幕をつける場合、舞台の外側に設置することが多いが、最近では内側に取込むこともあるようだ。翻訳が予定される作品に関し、制作段階からその翻訳手段について考えることの必要性を感じた。作品内で翻訳をどう扱うか、今後私自身の課題として取り組んでいきたい。

### 2. ワークショップ

吉田駿太郎さんと「はさむ」WSを企画した。WSでは、対象の動きや言葉をテキストと動作で再現し、それを他の人が各自のやり方で繰り返す、というエクササイズを試した。対象を完璧に再現するよりも、ズレを楽しむことが目的である。「非人間もはさみながら再現のループを繋ぐ」という吉田さんのアイデアから、参加者の感覚が会場内の椅子や柱へも拡張したのが印象的だった。

「はさむ」WS以外にも、日本とフランスでオンラインWSを何度か行った。今回、オンラインという新しい方法に挑戦できたのも収穫のひとつである。

### 参加者のコメント

- ・多くの人から真似をされる人気の動作があったが、その動作の開発者はどう思っているか気になった。
- ・離れた場所だからこそ、読み取ろう／交換しようという意識が高まった。
- ・何かを伝えるということは、正確だけでなく、誤解やちょっとしたエラーも含めて伝わっている。では、その伝えられた核となっているものは一体何だろう。



©2020 RAM Association（東京藝術大学大学院映像研究科）



### 3. 崔承喜をめぐるダンスと言葉のリサーチ

崔承喜は1911年にソウルで生まれた舞踊家であり、日本や朝鮮で踊った後、世界各地で公演を行っている。崔承喜の道のりをたどる際、日本・朝鮮時代に関しては主に書籍より情報を得た。ヨーロッパ公演時代に関しては、フランス国内の劇場を訪れたり図書館で資料を収集した。マルセイユ市立アーカイブセンターでは当時の新聞記事の閲覧を、またマルセイユ・オペラ座とマルセイユ港の見学・撮影も行った。

#### 在日コリアンが踊る朝鮮舞踊と崔承喜の関わり

高定淳さんに、在日コリアンが踊る朝鮮舞踊と崔承喜との関わりについて話を聞いた。また、ユン・ミユさんには崔承喜の基本動作を実際に踊ってもらい、映像撮影（撮影は草野なつかさん）を行った。

崔承喜の舞踊は在日コリアンの舞踊のルーツとされるが、その継承方法についての話が印象に残る。当時、踊りをどこで習ったのか聞くと、なんと船の中で習ったという。1950年代から1980年代にかけて在日朝鮮人の帰還事業が行われたが、北朝鮮から日本へ来る船の中に、踊りの先生がいたそう。北朝鮮の先生は日本への入国許可を得ていないので、船から降りることはできない。なので、在日朝鮮人のダンサーが港へ行き、船上で踊りを習ったようだ。もしかすると、在日コリアンが踊る朝鮮舞踊には海の揺れが内包されているのかもしれない。



映像キャプチャー（ダンス＝ユン・ミユ、映像撮影＝草野なつか）  
©2020 Yuni Hong Charpe

### まとめ

1年間、崔承喜のアイデンティティのあり方に興味を抱きリサーチをしてきた。ダンスと言葉が彼女自身や他者により、異なる場所や方法で繰り返し示されることで、アイデンティティは各方向へ分裂し固定されたように思える。どのようなダンスと言説が彼女を日本人とし、朝鮮人とし、また東洋の美の表現者としたのか。現代の私たちへ割り当てられたアイデンティティを解きほぐし、新しい視点から捉えることを目指しながら、現在レクチャー・パフォーマンスを制作中だ。

#### 主な参考文献

李賢峻『「東洋」を踊る崔承喜』勉誠出版、2019年。  
金賛汀『炎は闇の彼方に伝説の舞姫・崔承喜』日本放送出版協会、2002年。  
朴祥美『帝国と戦後の文化政策―舞台の上の日本像』岩波書店、2017年。  
[当時フランスで発行された新聞]  
『Le petit journal』1939年6月18日、『Le journal』1939年2月25日、『L'action française』1939年2月3日、『Notre temps』1939年6月25日。

## 研究会に付随した活動の報告

### ・往復書簡／冊子制作（非公開）

日 時：2020年4月～2021年2月、E-mail・手紙・オンライン（Zoom）  
参加者：相馬千秋、鈴木哲生、田村かのこ、ハラサオリ、Yuni Hong Charpe

### ・在日コリアン舞踊と崔承喜（非公開）

日 時：2020年9月18日、オンライン（Zoom）  
参加者：高定淳、Yuni Hong Charpe

### ・『崔承喜基本動作』の映像撮影（非公開）

日 時：2020年10月1・22日  
会 場：東京歌舞団練習場、オンライン（Zoom）  
参加者：草野なつか、ユン ミユ、Yuni Hong Charpe

### ・マルセイユでのリサーチ（非公開）

日時：2020年10月23～25日  
場所：マルセイユ市立アーカイブセンター、マルセイユ・オペラ座、マルセイユ港  
参加者：Yuni Hong Charpe

### ・レクチャーパフォーマンスにおける字幕投影（非公開）

日 時：2021年2月2日、オンライン（Zoom）  
参加者：幕内覚、Yuni Hong Charpe

### ・言葉と動作の相互関係を探るエクササイズ開発（非公開）

日 時：2021年2月1～15日、オンライン（Zoom）  
参加者：ハラサオリ、Yuni Hong Charpe

### ・言葉にできないリズムをとりあえず置いておける記号の開発（非公開）

日 時：2020年12月14日、2021年2月3日、オンライン（Zoom）  
参加者：鈴木哲生、Yuni Hong Charpe

### ・「はさむ」ワークショップ（公開）

《RAM PRACITCE 2021》／共催＝Mapped studio／協力＝RAM Association

日 時：2021年3月27日  
会 場：東京藝術大学 元町中華街校舎 3F、Mapped studio（京都 kumagasku1F）、オンライン（Zoom）  
参加者：吉田駿太郎、青柳葉摘、佐藤朋子、Yuni Hong Charpe 他、参加者10人

## 研究組織

### 研究代表者：

Yuni Hong Charpe（アーティスト）

### 研究協力者：

青柳葉摘（アーティスト）  
草野なつか（映画監督）  
佐藤朋子（アーティスト）  
高定淳（朝鮮舞踊家）  
鈴木哲生（グラフィック・デザイナー）  
相馬千秋（アートプロデューサー／NPO 法人芸術公社代表理事）  
田村かのこ（アート・トランスレーター）  
ハラサオリ（振付家、ダンサー）  
幕内覚（舞台字幕／映像 まくうち）  
ユン・ミユ（朝鮮舞踊家）  
吉田駿太郎（ダンサー／ダンス研究者）

# 呟きにひそむ現代のことば、身体、音楽 ——尾崎放哉に学ぶ

白神 ももこ

振付家／演出家／ダンサー

## 概要

振付家・演出家の白神ももこと京都在住の音楽家やぶくみこが、俳人 尾崎放哉の自由律俳句に題材を求め、その可能性と広がりから影響を受け、制約と無限という矛盾を孕んだ「自由」についてダンスと音楽、「上演」としての作品の可能性を追求する。白神ももこは市井の人の素朴な動きを作品に取り入れ、親しみある振付とたたずまいを舞踊へと変化させる活動を行なっている。やぶくみこは様々な背景の人を巻き込んで音楽をつくる共同作曲の実践者でもある。二人の作品を生み出す時のアプローチの共通点として人と人をつなぐ、人と場所をつなげる、という点がある。

多くの芸術作品ができあがる手前には膨大なピースがあり、それらは河原の石のように広がっている。拾い上げ、並べ、意味を

見出し、作品とする。ときには抽象的なものも何かに見立て、想像に遊ぶ感性を磨き上げたものが日本の伝統的美意識である。文章にならないことば、音楽になるまえの音、ダンスになるまえの動きを丁寧にとらえたい。

そして、できるだけ構えない大らかな言葉として自由詩というものに期待して個々人の生きた言葉から音楽、身体、そして空間として舞台作品化していきたいと考えている。

まず尾崎放哉自身について文学的なリサーチを試み、さらに放哉の出身地である鳥取と終焉の地である小豆島に赴き、放哉が過ごした時間、空間を体験する。最終的にショートピースの創作から舞台作品としての展開を具体的に模索する。

## 研究会活動報告

### ・プレ研究会（非公開）

日 時：2020年5月28日（木）20:00～21:30、  
オンライン（Zoom）

参加者：白神ももこ、やぶくみこ、土屋わかこ、川島玲子

コロナ禍においてのリサーチ方法と計画を練る。基本オンラインで毎回研究会を開き、お互いの興味の擦り合わせ等を行う。尾崎放哉についてのインタビューをZoomを使用して行い、人が尾崎放哉の句のどの部分に惹かれてたのか、について考察することにする。

### オンラインインタビュー研究会（非公開、Zoom）

#### ・第1回研究会

日 時：2020年6月1日（月）14:00～15:30

インタビュアー：和田ながら氏（演出家）

参加者：白神ももこ、やぶくみこ、川島玲子

#### ・第2回研究会

日 時：2020年6月10日（水）15:00～16:30

インタビュアー：高橋真太郎氏、中尾有希子氏（鳥取県立図書館司書）

参加者：白神ももこ、やぶくみこ

#### ・第3回研究会

日 時：2020年6月15日（月）15:00～16:15

インタビュアー：小山貴子氏（自由律俳人、尾崎放哉研究家）

参加者：白神ももこ、やぶくみこ

#### ・第4回研究会

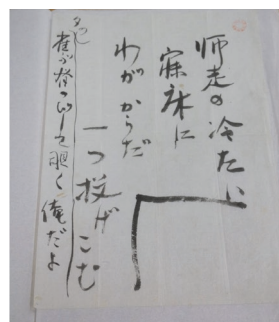
日 時：2020年6月15日（月）23:00～24:00

インタビュアー：山下残氏（振付家・ダンサー）

参加者：白神ももこ、やぶくみこ

舞台作品に関わるアーティストへのインタビューでは、これまで尾崎放哉の自由律俳句を元に作品を創作した演出家の和田ながらさんとダンサーで振付家の山下残さんから話を伺った。それぞれ演劇、ダンスの表現者の視点から創作の足掛かりをどのように組み立てていったのか。山下残さんのお話の中では作品創作にあたり海外上演の演出に気をつけている点なども伺うことができた。尾崎放哉という同じ作家からインスピレーションを受けているにもかかわらず、全く違う作風であった。しかしながら両者が作品に反映した放哉の時間感覚や空間感覚には共通する点も感じられた。

鳥取県立図書館の司書である高橋真太郎さんと郷土資料担当の中尾有希子さんにインタビューを実施した。近年、尾崎放哉を再評価する動きがあるという。鳥取県立図書館ではちょうど2020年にデジタルアーカイブが公開された。その中には尾崎放哉の直筆の資料のスクリーンショットが数多くあり、インタビューでは現物の資料をパソコン越しに拝見することができた。直筆のものを目にするのはこの機会がはじめてであった。下図の資料にある句そのものより、右下に空けられた空間に魅かれた。



尾崎放哉遺墨（鳥取県立図書館所蔵）

尾崎放哉の研究家である小山貴子さんには、研究のきっかけとなった出来事を発端にどのように尾崎放哉の研究を積み上げてこられたのかそのプロセスを詳しく伺うことができた。学生運動のさなかに大学構内のバリケードをくぐって受けた講義で出会った尾崎放哉の『呟くしてもひとり』という句から尾崎放哉の研究が始まった。インタビューの中では放哉の1つ上の先輩であり俳句の師である萩原井泉水の話、自由律俳句が成立した背景、小山さん自身がどのように研究を進めてこられたか伺うことができ、放哉の句が成立した人物相関図、環境、当時の心境などを研究者ならではの視点と情熱をお話から学ぶことができた。

このことによりそれまで句を通して、著書などを通してしか知ることができなかった放哉の人物像がよりはっきりとした。放哉の句を通して感じるいつの時代にもある共感覚と、現在のコロナ禍において私たちがよりリアルに実感している「孤独の共有」に通じるものを感じた。

#### ・第5回研究会（非公開）

日 程：2020年9月9日（水）

内 容：京都芸術大学構内を下見、しかしながらコロナ禍ということもあり、京都での開催、展示などを断念

参加者：やぶくみこ、川島玲子



## ・第6回研究会（非公開）

日 程：2020年11月16日（月）～22日（日）  
内 容：尾崎放哉が最後に滞在した小豆島ヘリサーチ  
会 場：尾崎放哉記念館・南郷庵、土庄町尾崎放哉資料館  
（香川県小豆島）  
参加者：白神ももこ、やぶくみこ、森克允氏

放哉が最後の8ヶ月を過ごした小豆島の土庄町にてリサーチをした。小山貴子さんからの紹介をうけ、尾崎放哉研究家で放哉記念館の創立や資料の収集に深く携わった森克允さんにお会いすることができた。森さんは村上護さん編集、筑摩書房出版の「尾崎放哉全句集」にも深く関わっておられる。お会いするなりまず開口一番に「放哉の作品をつくるおつもりなら、まずお墓参りです。」と、私たちを高台の上にある放哉のお墓にご案内してくださった。1985年に橋爪功さんがドラマ「海も暮れる」に尾崎放哉役で主演されたときに、お墓参りをしていない時には役にまったく入れなかったということから、その後放哉関連のことをされる方にはお墓参りをお勧めしています。とのことだった。当初は放哉が遺言にのこした通り南郷庵の裏に埋葬されたが、その後高台に移動された。高台にある場所で写真にもある三重の塔が見える西光寺の高僧とならんで埋葬されており、地元の人に愛された人であると感じた。

尾崎放哉記念館は、実際に放哉が住んでいた南郷庵を再建した建物である。平屋で間取りは6畳、8畳、2畳に土間と台所。小上がりになっている奥の部屋に弘法大師像を安置されていた。再建する際には、外壁や建材にいたるまで資料や証言をかきあつめ、ただけ元の建物になるように建てられたという。

南郷庵の周りは迷路の町と言われる細く入り組んだ街並みにあって、そこかしこに人々の生活臭が感じられる場所だった。森さんには放哉が薬を買った店、旅館があった場所など細やかにご案内いただいた。当時は溝が多く、実際に放哉が落ちた溝はここだったのではないかと、など細やかな考察に触れることができた。『入庵食記』という放哉が小豆島に入ってから生活のことを細かく書いたものがあり、放哉の生活の様子、天気、食事、訪問者のことなど句の背景にある生活が読み取れた。さらに森さんが細やかに書き込みをしているコピーの資料を拝見することができた。

土庄町尾崎放哉資料館には放哉が井泉水に寄せた句稿や書類など、放哉に関係した人たちの資料が収蔵されている。森さんが放哉関連の資料を収集する際の関係親族とのやりとりの様子は、非常に生々しく、研究者として、放哉を愛するものとしてのその情熱と熱意を強く感じた。



南郷庵周辺を案内中の森克允氏



南郷庵付近の中心に立つ西光寺につづく路地

## ・第7回研究会（非公開）

日 程：2021年3月3日（水）～7日（日）（非公開）  
会 場：鳥取県立図書館、興禅寺、コワーキングスペースこ  
とめや、鳥取市内

尾崎放哉の出生地である鳥取県鳥取市を訪問した。調査初日の3日から5日まで、3日間に渡って鳥取県立図書館にて尾崎放哉にまつわる資料を閲覧、複写、撮影を行った。一部の資料は鳥取県立図書館のとっとりデジタルコレクションでも閲覧可能である。直筆のものは大変薄い紙に書かれていた。いとこであり、放哉の最愛の人であった澤芳衛さんに宛てたいくつもの絵葉書や句稿など、ユーモア好きで優しい人柄と知性が感じられるものが多数散見された。小説『夜汽車』の直筆原稿ではこれまでの投句の直筆では見たことがないほどのきれいな（読みやすい）字で書かれていたが、後半になるにつれて乱筆になる様子も印象的だった。市内の尾崎放哉の出生地や、尾崎家の墓の周辺を散策した城下町になっており、そこかしこに文化的な佇まいと、自然がそう遠くない場所に

あり、尾崎放哉の情緒を育んだ場所に想いを馳せた。



鳥取市内興禅寺にある尾崎放哉の句碑  
「春の山のうしろから煙が出だした」

5日からは舞台関係全面において熟知し、いつもの確かな視点をくれる照明家の川島玲子さんが合流。コワーキングスペースことめやにて活動。

これまでの研究会の内容やプロセス、写真などをシェアしたあと、放哉の句をいくつかピックアップし、白神ももこが振り付けを、やぶくみこが音楽をそれぞれ創作した。短いピースをいくつも生み出すことで、小規模から大規模まで編成自在の作品になる可能性を見出すことができた。川島玲子さんの観察眼は的確で、小さなピースの細部にわたり助言をもらった。舞台化に向けて今後の制作の進め方がかなり具体的になった。

## まとめ

新型コロナウイルスの影響により、この1年間のリサーチは予定変更の連続だった。ワークショップやショーイングなど交流を中心とするプロジェクトは断念せざるを得なかったのが悔やまれる。しかしながら、作品化を急ぐことなく1年間通してリサーチに集中できた部分があり、その点では大いに収穫があったと振り返る。

舞台芸術を中心とした活動をする者にとって、今回は初めての文学のリサーチとなった。尾崎放哉の直筆のものを実際に見たり、その資料を集めたり研究する研究者にお会いし、話を聞くことから始まった。また同じく舞台作品を作るアーティストに作品化にあたってのそれぞれのプロセスや思考についての話を聞いた。舞台芸術にとっての肝は空間であり、人であり、エネルギーである。

放哉の肉筆に込められた些細な行間や筆致、宛先の人への感情はまさに創作にあたっての大きなヒントになった。さらに現地に行くことにより、放哉の生活の様子や、周辺の音環境、自然との距離、人との距離、街を感じることで今後舞台作品に反映するのに重要な感覚的な部分をそれぞれインストールすることができた。

また、白神ももこことやぶくみこはそれぞれの拠点が遠く、一緒に創作する機会は大変貴重である。今回の3月のクリエーションが実現できたことにも大変ありがたく感じている。今後はピースの創作をそれぞれ展開し、近い将来に作品化を目指したい。

## 研究組織

研究代表者：白神ももこ（振付家・演出家・ダンサー）

共同研究者：やぶくみこ（音楽家・作曲家）

研究協力者：土屋わかこ（制作者）  
川島玲子（照明家）

## インタビュー協力（敬称略）：

和田ながら（演出家）  
山下残（ダンサー、振付家）  
小山貴子（自由律俳人、尾崎放哉研究家）  
高橋真太郎（鳥取県立図書館司書）  
中尾有希子（鳥取県立図書館司書）  
森克允（日本放哉学会副会長、南郷庵友の会幹事）  
尾崎放哉記念館・南郷庵  
土庄町尾崎放哉資料館  
鳥取県立図書館

## 失われた犬牽の芸能犬

—— 始原演劇の復元に挑む ——

荻島 大河

やまぎ  
山政流犬牽

## 概要

本研究は日本の伝統的なドッグトレーナー集団「犬飼／犬牽」が担当する祝い行事用の使役犬＝平安時代／「鷹飼渡の鷹犬」と江戸時代／「御官参りの御供犬」を「芸能犬」と総称し統合研究することで、全貌を解明することを目指した。①資料研究→②復元研究→③制作という三段階を以って遂行、結果として芸能犬の存在理由＝犬の権利を尊重する／自由にすることで豊穰の享受を狙った権力者の姿勢が判明する。更に演劇史との比較により、芸能犬の構造が根源的演劇＝「始原演劇」に近い表現方法であることを提言した。

## ①資料研究

芸能犬を担当していた犬飼（平安時代の名称）／犬牽（江戸時代の名称）は「鷹狩」＝猛禽類専門のトレーナーである「鷹飼／鷹匠」が放った鷹（大鷹・隼・鶴等）に鴉や雉や鴨を襲ってもらった伝統的な狩猟法において、獲物を隠れ家から追い出す使役犬「鷹犬」を担当するドッグトレーナーであった。江戸幕府の終焉に伴い長らく伝承がストップしていたが、筆者の復元研究により2017年より「山政流」として復活している。

芸能犬の明確な開始は天慶8年（945）正月の大臣家大饗にて開催された鷹飼渡と推測される。鷹飼渡は庭中で鷹を飛ばし最後は事前に用意していた雉を観客に提供することで鷹狩を再現する一種の演劇であり、鷹犬と犬飼も同伴していた。しかし彼らは鷹狩での行為を再現することではなく、現地までの歩行と食事そして本番中は休息のみが実施される。

これは鷹飼渡が中断後、江戸時代は徳川家光の御官参りから明確に登場するようになったとされる御供犬にも同様の行為が見られた。御供犬は徳川家男子誕生の際に開催された日吉山王社（現日枝神社）御官参りに同伴する専門の使役犬であり、その役割は行列と共に山王まで食べ歩き、到着後は特殊な繋ぎ方で引綱を結ばれ休息を取るというもの。

## 【鷹飼渡の鷹犬】

## 【御供犬】

|      |           |           |
|------|-----------|-----------|
| ●実行者 | ・犬飼       | ・犬牽       |
| ●時期  | ・正月       | ・徳川家男子誕生  |
| ●題目  | ・鷹飼渡      | ・御官参り     |
| ●行動  | ・歩行、食事、休息 | ・歩行、食事、休息 |

これまで鷹飼渡の鷹犬と御供犬が比較されることはなかったが、今回芸能犬と一括りにすることで多くの同一性が見られることが分かった。中でも重なり合った行動を詳しく見ていくことで、芸能犬の真意が判明する。

まず歩行についてだが、そもそも犬飼／犬牽が犬と共に歩行を行う際は食事が付随しなくては成り立つことはあり得なかった。江戸時代の犬牽による鷹犬対応書「鷹犬見立仕込様口傳」には、鷹犬を誘導しなくてはならない場合は「打飼袋」と呼ばれる小袋

の中から食べ物を取り出し犬の前に投げことで進路をコントロールすると記されている。実際に鷹飼渡の鷹犬について記された『長秋記』にも犬飼が持つ道具として打飼袋が記され、その姿が描かれた数少ない一枚『年中行事絵巻』の犬飼は鷹犬よりも前を歩きながらも引綱が張られていないことから食べ物による誘導が窺える。そして徳川家綱の御官参りを記録した『日吉山王社参詣図屏風』では御供犬の前を歩く人物が振り返る様子が描かれており、時折食べ物を芸能犬に提供することでコースを誘導していたことが分かるだろう。

このように犬の意思を無理矢理に阻害しないよう務めるのは犬飼／犬牽の基本姿勢であり、休息の際にも犬が動きたいという欲求に駆られないよう食べ物で気を逸らせていたことが『御官参御用斑御犬一件御用留』に記されている「飼料碗」と呼ばれる犬用食器から推測される。

慎重な対応を心掛ける姿勢は、芸能犬に胴輪が使用されていたことから窺える。そもそも犬牽は「里犬」＝往来を自由に行き来しながらも人々から食べ物や寝床が提供される現代の地域猫と似た犬の中から、自ら寄ってくる個体のみを迎え入れ鷹犬や芸能犬としていた。そして「鷹犬見立～」には迎え入れたばかりの犬には心身に強い負担がかかる首輪ではなく、影響が少ない胴輪を使用すると記されている。ここから芸能犬の胴輪にも同様の意味が見出せるが、その使用年齢によって差異が発生する。鷹犬が胴輪を装着するのは仔犬時代が中心であり、人間との生活に慣れることで徐々に首輪へと変更された。しかし御供犬は胴輪を装着し続けていたことから、犬牽が芸能犬に対して距離を取りつつ繊細な対応を心掛けていたことが浮かび上がる。つまり芸能犬は人間の側にいながらも、形式的には里犬と大差ない解放された存在だったのである。

このような対応の真意は鷹狩文化と比較することで明らかになる。古来より鷹狩は国内外問わず、豊穰の確約と密接に繋がって表現された。源流的鷹匠流派「大官流」の伝書『啓蒙集』には、鷹狩の鷹は不動・毘沙門・普賢・観音の化身とされ田畑を荒らす野鳥から民衆を守る為に現れたとされている。このような根源思想は国内外の古典文学や伝説において豊穰から恋愛へと変換され「鷹が逃げる／自由になる→追うと女性に出会う」という展開として記された。海外ではアーサー王伝説に顕著に見られ、中世の詩人ヴォルフラム・フォン・エッシェンバハ作『パルチヴァール』ではアーサー王の雉が鷹狩中に逃げてしまい、発見者である騎士パルチヴァールが自由に狩りをするその姿から妻の幻影を見る。国内で最も有名な例は『万葉集』巻第十七、家持が恋する大黒という大鷹を鷹狩中に逃がしてしまい何とか手元に戻そうと神社に鏡を捧げると、夢に一人の乙女が現れその居場所を伝えた。

そして今回の研究にて、鷹犬にも同様の展開が見られることが判明する。『万葉集』一二八九には鷹狩中の男性が垣根に分け行ってしまった鷹犬を呼び戻そうと躍起になっていると、見ていた女性が休んでいかないかと声をかけたという風景が詠まれていた。



この展開は逃げた鷹を追うと女性に出会おうと見事に重なっており、鷹犬にも同様に解放が恋愛＝豊穡のトリガーとして機能していたことが浮かび上がるだろう。

このような類例から鷹犬の線上に存在する芸能犬も同様の意味を備える、つまり自由な生活を提供することで形式的に開放し豊穡／吉兆をクライアントに与えてもらおうという目的が浮かび上がってくるのである。また日吉山王社に祀られているのが自然を司る大山咋神であるという点、そして犬牽が山神に祝詞を捧げていた点から鷹犬及び芸能犬が自然の化身／神使として扱われていた可能性も指摘出来るだろう。

## ②復元研究

以上の結果を元に、芸能犬の基盤的復元を以下の内容で行った。



- 一、犬牽は一对一の関係を絶対としていた為、現在担当している復元鷹犬（種炎・美濃柴犬・当時七歳）を芸能犬に一時的に移行。
- 二、道具は胴輪と首輪の併用を採用。
- 三、総距離は資料から推測可能な御供犬＝江戸時代の日吉山王社が鎮座していた隼町（現在の国立劇場付近）から江戸城までの距離／約1.6kmを設定。
- 四、道中は参加メンバーが食べ物による誘導を行う。
- 五、休息を入れ、食べ物の提供を行う。

人間を友好的で利用可能な存在と強く認識している鷹犬／芸能犬だからこそ、食べ物による誘導によって引綱を牽くことなく走破することが可能となることが判明した。一般的な暮らし（犬の権利を尊重しない生活）をしている犬では引綱による身体的な補助の必要、及び食べ物による誘導が効かない場合がある為である。

## ③制作

最後に現代版芸能犬に向けた制作について。ツアー形式も念頭に置かれていたが、新型コロナウイルスの影響を踏まえて現代の街路であるインターネットにて配信を行った。観客が一人一人、犬という剥き出しの記号と向き合えるよう SoundCloud (<https://soundcloud.com/user-755275498>) にて音声演劇作品として発表した。

一作目『Road Of The Sun』は芸能犬の【歩く】＋【食べる】を下敷きに制作、コロナによって日々の活動場所としていた代々木公園が封鎖された際に種炎が作り出した新ルートをメンバーの誘導によって再演／記録。

二作目『Overgrown With』は【休息】を下敷きに、野外活動中に種炎が取った休息の際の音声を記録し制作した。

## まとめ

私が上記二作を演劇とカテゴリーしているのには、これまで提唱してきた「始原演劇」という仮説が強く関係している。

**第零演劇／始原演劇**＝人類が野生動物を観察／観劇すること  
で演劇化



**第一演劇**＝人間が動物を演ずる演劇（動物擬態表現）



**第二演劇**＝人間が擬人的に動物や自然を演ずる演劇（神話伝承）



**第三演劇**＝人間が人間を演ずる演劇（現代劇）

始原演劇は人間中心主義によって描かれてきた演劇史に、動物との関係性を挿入することで新しい視点を生む為の仮説である。狼の皮を被り行動を真似ながら行われるネイティブ・アメリカンのパイソン猟や、グリーンランドの猟師がホッキョクグマの毛皮を被り行動を真似て犬たちにどのように対峙すべきかを考えさせる訓練など、人間が動物を演ずる行為は狩猟文化と同様に大変歴史が古い。実際に動物の行動を模した演劇は枚挙に暇が無いが、そもそも動物を演ずる為にはしっかりと生体観察が必須となることは疑い様がない。この観察という行為は、後に人間が演ずるという段階へと変化することを考慮すれば観劇と言い換えることが出来るだろう。つまり動物の生態観察こそが演劇として機能していた、始原演劇の存在が浮かび上がってくるのである。そして犬を形式上に自由化し観劇する芸能犬は、始原演劇の面影を残す稀有な表現方法なのではないだろうか。

最も人間的な表現とされる演劇を見直すことは、人間中心主義が見直されている現代において重要な意味を持つ。そのため今後も演劇の総本山である劇場での上演を目指し、研究及び制作を続けていく。

## 研究会別の活動報告

### 復元研究会（非公開）

- 第1回：2020年11月8日（日）、隼町～新国立劇場。  
第2回：2020年11月14日（土）、隼町～新国立劇場。  
第3回：2020年11月21日（土）、代々木公園。  
第4回：2020年11月28日（土）、代々木公園。  
参加者：荻島大河、村上愛佳、坂西吾郁

## 研究組織

### 研究代表者：

荻島大河（山政流犬牽、山政ドッグサービス代表）

### 研究協力者：

村上愛佳

### 研究協力者：

坂西吾郁

〔座談会〕

# アジア舞台芸術交流の過去・現在・未来

内野 儀（司会）×丸岡 ひろみ×藤原 ちから

**内野** 丸岡さんがディレクターを務めてきた TPAM（国際舞台芸術ミーティング in 横浜）は、今年12月に YPAM（横浜国際舞台芸術ミーティング）として再出発します。今日はまず、TPAM とは何かというお話を伺いたいと思います。それから藤原さんは評論の他、アーティストとしても盛んに活動されてきましたが、藤原さんのアジアとの交流は TPAM における出会いをきっかけにしていますので、そのあたりについて伺いたいと思います。

少しだけ過去を踏まえておくと、アジアとの国際交流の歴史では、1972年に設立された国際交流基金が大きな役割を果たしてきました。重要なのは特殊法人であり民間の出資も受け入れる半官半民という位置づけですね。1990年に ASEAN 文化センターが開設、1995年にこれがアジアセンターに改組された。それから2004年にアジアセンターは本部事業に統合され、独立行政法人になり予算削減されて事実上、解散。2014年にもう一度、別組織（第二次アジアセンター）として立ち上がり、これ以降が丸岡さん・藤原さんの活動とかなり関係してくると思います。もちろん TPAM は現在のアジアセンターが設置される以前から活動していて、「芸術見本市」として始まり「Market」から「Meeting」に名称を変更しているわけですが。

一つ断っておくと「国際化」と「グローバリゼーション」という言葉がありますが、この二つは割と混同されていると思うんですね。国際化が字義通り、国を前提として交流する態度、あるいは制度的な圧力であるのに対して、グローバリゼーションでは国家がいわば後景に退いて、個人が固有の文化を背負って移動する。「インターカルチュラルリズム」という言葉は、「異文化主義」「異文化接触主義」と訳されながらも日本ではあまりポピュラーになりませんでしたが、文化の交流には国家だけではない、個人のなかのさまざまな要素が含まれていて、人の存在のありようが規定されていると思います。現在のアジアセンターでは、グローバリゼーションにおける国際交流という側面が強く、もちろん日中関係や日本と ASEAN の関係等をめぐるさまざまな政治的な思惑が制約となっていますが、現実的にはグローバリゼーションの世界が前提とされている。そしてそこに関わってきた TPAM が、コロナ禍において YPAM に変わり、新たな時代を迎えようとしているわけですね。

## TPAM とアジア・フォーカス

**丸岡** TPAM は1995年に設立されました。団体で実行委員会を組むという形式をとり、現在まで主催団体はさまざまに変わっています。オリンピック招致など行政の政策の影響を受けつつも、国際交流基金が第一回から TPAM 2020 まで主催団体の一角を、PARC（国際舞台芸術交流センター）が全回を通して事務局を担ってきました。内野さんが説明されていた「第二次」アジアセンターが国際交流基金に設立され、それまでよりも大きな予算が国際交流基金から割り当てられたことにより、TPAM 2015 から「アジア・フォーカス」とはっきり謳ってプログラムするようになりました。

私は2005年にディレクターになり、それまでとは異なり、同時代的な舞台芸術の国際交流に焦点を当てて運営しました。そのことにより、実験的な欧米のプラットフォームやフェスティバルのプレゼンターから注目を集めることになったと思います。コンテンツ・パフォーマンス・アーツを牽引するヨーロッパの国際的なフェスティバルのディレクターが、欧州のそれとは異なる価値観を持って取り組んでいる作品を世界中で探す。もちろんグローバル化の影響があったと思います。そしてアジアから招聘された作家やプロデューサーが、ヨーロッパのフェスティバルで繰り返し会う機会が生まれるわけですが、しかし、「なぜアジアで会わないだろう」という違和感が出てくるわけですね。

そのような背景とともに、TPAM としては IETM（※1）との関わりが影響しています。IETM は、東西の壁を越えて実験的な作品を紹介するために始まったとされるプレゼンター（フェスティバルのディレクター、劇場の企画制作者など）のネットワークです。元々はユーロセントリックな組織でしたが、ネットワークを世界に拡張すべきという考えが内部から生まれ、2005年に実施された第一回のアジアでのサテライト・ミーティングはシンガポールで実施され、オン・ケンセン、ロー・キーホン、タン・フクエンなど、現在、世界各地で活躍する人たちが出席しています。

（※1）：IETM は、1981年に「Informal European Theatre Meeting」として発足。現在は略称「IETM」を保持しつつ「International Network for Contemporary Performing Arts」と名乗っている。舞台芸術関係者の会員制ネットワークであり、総会を年2回ヨーロッパ諸都市で開催する他、ヨーロッパ以外を開催地とするサテライト・ミーティングなどを実施している。

私は特に当時の IETM のあり方にプラットフォームの運営者として多くの学ぶべきことを見出しており、総会やサテライト・ミー



左から、内野、丸岡、藤原



ティングに積極的に参加をしていました。IETM のアジアでのサテライト・ミーティングはシンガポールだけでなく、その後、北京、上海、韓国、日本、インドネシアなどで、各地のフェスティバルや TPAM のような見本市と一緒に開催され（TPAM では 2008 年と 2011 年に実施）、そこで繰り返し会うことになるアジアの同業者たちとの対話や共通の経験も、TPAM をアジアのプラットフォームの一つとして充実させることを加速化させたと思います。それがアジア各国各地の政治や経済の状況と寄り添っていました。韓国、香港、台湾などに大型の劇場などが次々につくられた時期でもあります。そのようななかで「アジアとは何か」「アジアの同時代とは何か」という問いが必然的に立ち上がり、映像や美術のフィールドで活躍しているアーティストを招いて作品を委嘱するなど、新しい作家の発掘の機会にもなりました。特にアジア芸術劇場でのキム・ソンヒがつくったフェスティバル（韓国・光州）やオン・ケンセンがディレクターを務めていたシンガポール国際芸術祭は、国を超えてアジアを再定義することを試みつつ素晴らしいプログラムを展開していました。同じ頃、アジアから新しい価値を提案するという言い方をよく聞きましたが、彼女／彼らのフェスティバルだけではなく、新作をアジアの作家に国際共同製作として委嘱するフェスティバルや劇場が増えていったと思います。

TPAM のアジア・フォーカスについては、アジアの同業者の声だけではなく、欧米の参加者からの、せっかく日本に来るなら日本だけでなくアジアの作品も見たいという以前からの要望とも合致する形で始まりました。それまでの TPAM では予算的に、自国の助成金で渡航費を賄えない、そういう制度がほとんどない国の作家を紹介できることは稀でしたが、前述したように予算面の問題はクリアされました。

ところで、アジア・フォーカスを始めた際、TPAM ディレクションの初の海外ディレクターとなったタン・フクエンが言ったことをよく覚えています。「アジアの作品を紹介するなら単に素晴らしいものでは駄目、すごく素晴らしくなければいけない。そうじゃなければ説得できないだろう」と。当時、その「説得」の対象には、おそらくヨーロッパのフェスティバルがイメージされていた。一方に西洋的な価値観・美学ではもう面白くないという感じがあり、一方にアジアから新しい価値をつくっていくというムーブメントがある。アジアフォーカスは、そうした世界の動きとともに進行していきました。

先ほど欧米の参加者からアジアの作品を観たいという要望があったと言いましたが、しかし一方でエスニックな要素を含まない同時代的な作品が紹介される機会は比して少なかったと思います。

**内野** 舞台芸術がメインカルチャーであるヨーロッパにおいて新たな価値を探す必要が生まれて、非ヨーロッパが求められた。当初は、タン・フクエンが言ったように西洋的な価値がどこかで意識化されていたけれど、そこから少し離れて同時代のアジア的価値を創造することは可能かという問いが、2015 年くらいから続いてきたということですね。

TPAM では、年々、自発的な参加者数が拡大しています。本当に自由広場のようになっていて、丸岡さんのマネジメントが凄かったのだと思います。TPAM ディレクション（多様なディレクターと協力して組まれるラインナップ）、エクステンジ（新しい情報を得てネットワークを広げるために活用することのできるプログラム）、それともう一つ、ありましたよね。

**丸岡** フリンジ（横浜・東京エリアで実施される公演・プロジェクトを対象とする公募プログラム）ですね。フリンジでは参加者に登録料を払ってもらい、自分で主催する公演を登録してもらっています。

**内野** フリンジでは参加者どうしのさまざまなつながりが展開していましたが、それが 5 年間続いてきたわけですね。

## 「アジア」のインパクト、プラットフォームの多極化

**内野** 丸岡さんのお話を受けて、あるいは別の視点でも結構ですが、藤原さんからもアジアとの交流についてお話しただけですか。

**藤原** 僕は TPAM で人生が変わったくらいの影響を受けていますが、まずは別角度から、東京周辺で小劇場と呼ばれる演劇を批評してきた人間として、「アジア」がどのように見えていたのか話してみたいと思います。そのことで TPAM のインパクトが、よりクリアになるかもしれません。

まず記憶に残っているのは、アジア舞台芸術祭 2009 で上演された「アジアキッチン」という上演シリーズ。それから 2010 年、東京芸術劇場での快快 [FAIFAI] と B-Floor（バンコクのフィジカル・シアターカンパニー）のコラボレーション。その後、フェスティバル／トーキョーの公募プログラムでチョイ・カファイやダニエル・コックたちの作品を観て、未知の存在としての「アジア」に少しずつ触れていきました。この頃は、アジアの舞台芸術をどういう文脈で受けとめたらいいのか正直、全然わからなくて、2012 年にシアタースタジオ・インドネシアが F/T アワードを取ったとき、審査委員長をされていた内野さんに Twitter で嘸み付いた記憶があります（笑）。後日マンハイムの世界演劇祭で内野さんとお会いした時に、その話から始まって、以後お話をさせていただくようになったんですけど。

その「わからない」という状態が大きく変わったのは、2013 年に多田淳之介さん主宰の東京デスロックが第 12 言語スタジオと組んだ『ガモメ カルメギ』がきっかけかもしれません。この初演のとき、僕は初めて韓国を訪れたのですが、日帝時代の歴史を扱った作品をソウルの観客に混じって観ることに、それまで体験したことなかった緊張と興奮を感じたのを覚えています。翌年、多田さんが東アジア文化交流使の活動で韓国を訪れ、演出家のユン・ハンソルさん、批評家のチョン・ジンセさんと、コ・ジュヨンさんのコーディネートで対話するという企画があり、僕も批評家として帯同して、彼らと密に話し合う機会を得ました。またその一方で、相馬千秋さんが 2012 年から開催していた read（レジデンス・東アジア・ダイアログ）で、英語ではなく韓国語・中国語を使って対話を試みていたことにも刺激を受けました。

そうして次第に「アジア」が無視できない存在として自分の視界を占めていくなかで、強いインパクトを受けたのは、TPAM 2014 でも紹介された範宙遊泳の『幼女 X』ですね。翌年の TPAM で、この作品はタイの Democrazy Theatre とのコラボレーションでリメイクされていますが、この頃から TPAM を通して「アジア」を身近に感じるようになりました。TPAM 2015 では、宮永琢生ディレクションとして僕の『演劇クエスト 横浜トワイライト編』が上演されたのですが、これにフィリピンのアーティスト、JK・アニコチェが興味を持ってきて、彼がディレクターを務めるカルナバル・フェスティバルに参加することになりました。単発の上演ではなく、「3 年間かけて一緒に何かやりたいから付き合ってほしい」ということで継続的にフィリピンに行くことになり、文字通り人生が変わる体験になりました。現地に行かなければ見えないことがある、ということは身に沁みましたね……。TPAM には毎年なんらかの形で参加してきましたが、そこで出会った人たちのホームを訪ねるような感覚で、アジア各地を旅するようになりました。

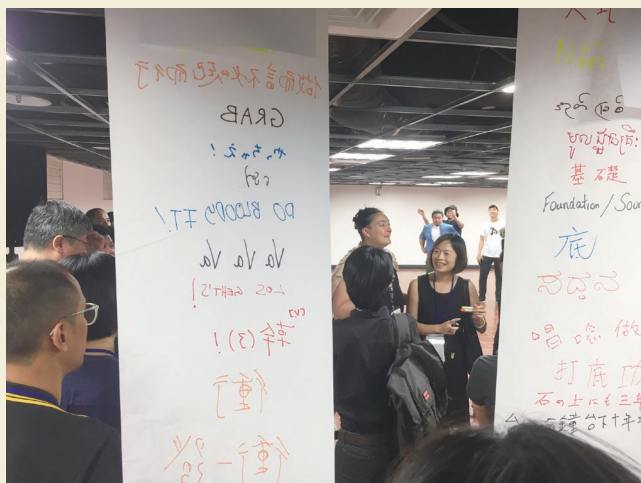
2017 年の夏には、台北で ADAM（※2）が開催され、ここから舞台芸術における台湾のプレゼンスが大きくなったように感じています。僕はファシリテーターだったタン・フクエンに招かれて、アジア各地のアーティストたちと二週間一緒に過ごし、最終的に彼らと『IsLand Bar』という作品を発表しました。一方、同じ 2017 年にバンコクでは BIPAM（※3）も始まっていますよね。僕が初めて訪れた 2018 年には、プレゼンターのササピン・シリワー

ニットとジューン・タンとの公の場での対話で、「BIPAM は TPAM をモデルにしている」という話がありました。いわゆるフェスティバルではなく、アーティストやプロデューサーが集まる場をつくる、そのお手本が TPAM だったと思うんですね。

(※2) : ADAM は「Asia Discovers Asia Meeting for Contemporary Performance」の略称。台北パフォーマンス・アーツ・センターが主催するパフォーマンス・ネットワークであり、アジア太平洋地域各地のパートナーと連携してアーティスト間の交流を深め、芸術的發展と異文化コラボレーションを推進している。

(※3) : BIPAM は「Bangkok International Performing Arts Meeting」の略称。舞台芸術の創造に関わる人々のためのグローバルなプラットフォームであり、バンコク劇場ネットワーク、タイ国際批評家センター、タイ高等教育舞台芸術連盟の連携により開催されている。

こうして 2017 年以降、TPAM とある程度、方向性を共有するプラットフォームが、アジアで多極化してきた印象があります。他にも 2019 年からはシンガポールで AAMR (Asian Art Media Roundtable) という国際会議が始まり、これはジャーナリストや批評家が集まり、ネットワークを生み出そうとする珍しいものです。ともかく TPAM に刺激を受けるようにして、いろいろなプラットフォームが生まれてきた。やはり大きかったのは、TPAM がフェスティバルでもマーケットでもなく、ミーティングであるということですね。単に作品を発表する、売り買いするのではなく、会うこと、集まること、話すこと。その結果、アジアの流動性が増すことになった。内野さんが早くから注目されていた言葉でいうと「移動性 (モビリティ)」の向上に大きく貢献したのではないかと思います。



ADAM 2017 にて。アーティスト・ラボは複数の言語や文化が交錯する場になっていた。

Photo by Chikara Fujiwara

**内野** 移動性 (モビリティ) という点では、当然、そこで多文化ということが起きています。フェスティバルという近代的なプロジェクト、つまりモダニズム、近代的思考でヨーロッパに培われてきたものに何かを付け足す芸術をフィーチャーするイベントに対抗する、アジアの価値、ポストコロニアルな思想が、いい意味で拡散し、多元化していく。

そこでは作品そのものの強度はどうなるかという問題が出てきますよね。例えば藤原さんの『演劇クエスト』では、現地を綿密に調査してブックをつくり、参加者がそのブックに沿って地域を探索する形式をとっているし、『IsLand Bar』でもある程度のフィクショナルなフレームはあるにしろ、やはり参加度が高い。もちろん TPAM には、観客がずっと席に座り、舞台上の物凄いダンサーを観るといった上演もあるわけですが、そうではない様々な価値観が、アジアのアーティストそれぞれの出自や個人史に移行する

ように立ち上がっている。

一方、こうした価値は今の日本国内において不利で、わかりにくいと見なされる面もあると思うんですね。つまりいわゆるコロナ禍においてという意味ですが、同じような形式・テーマで、「日本人的」と想定されるある種のアイデンティティのカテゴリーに当てなければ排除されるというか、そうなりつつあるように思うのですが……。

藤原さんのお話を聞いて、丸岡さんいかがですか。

**丸岡** 同時代の舞台芸術では、総合的・包括的・普遍的なアプローチよりも、断片的・実験的・単独的なアプローチが好まれ、共同体を代表するものより個人主義的なアプローチが支持されていた。しかし内野さんがおっしゃるように「日本人的」と想定されるある種のアイデンティティのカテゴリーは、断片的・実験的・単独的なアプローチによってより高度に達せられつつも結局は国家的文化アイデンティティにまた再回収されているということでしょうか……。

藤原さんが話されたように、各地の見本市やフェスティバルなどのプラットフォームは相互的に常に影響し合っていると思います。TPAM が始まる際は他のモデルがあったし、TPAM をモデルとしてソウルの見本市や BIPAM ができたというように。台北の ADAM は、アーティストが主役のプラットフォームですが、プレゼンターを主な参加対象としている TPAM などのプラットフォームに対して良い意味で批判的に立ち上がったものだと思います。

藤原さんが、アジアの作家と日本人のコラボレーションについて話されていましたが、時期的にアジア、特に東南アジアへの一般的な関心が、観光とか経済とかそういうものですが、高まっていったことと無関係ではないと思います。2015 年に光州で初演、TPAM や KYOTO EXPERIMENT で上演されたマレーシアのファイブ・アーツ・センターのマーク・テによる『Baling』を例に挙げてみます。この公演は、タイトルの通りバリン会談 (※4) を扱っており冒頭ではマレーシアの歴史を解説するシーンがありますが、マレーシアという国の歴史が、自分たちの歴史や現在の状況に直結するものとして感じるほど、身近になってきていると多くの観客が感じたのではないのでしょうか。

(※4) : バリン会談は、1955 年、マレーシアの現政権 (マラヤ連邦) とマラヤ共産党の首脳が直接対話を行った歴史的会談。マラヤ非常事態・革命闘争を終結させ、戦争で荒廃したマレー半島に平和をもたらすための異例の試みとして、世界中の注目を集めた。



マーク・テ『Baling』 / TPAM2016 での上演  
Photo by Kazuomi Furuya



## 舞台芸術交流の未来

**内野** 丸岡さんは、YPAMの方向性をどのようにお考えでしょうか。  
**丸岡** YPAMではフリンジに注力したい。フリンジ参加者や興味のある人がふらっと立ち寄って何かを発信したり、いや何もしなくてただ立ち寄るだけでも成り立つような場所としてのセンターや、それを街の人が支えてくれるような仕組みを作ろうとしています。

プロが集まるプラットフォームとしては、作品や仕事に対して批判的にも話せるような場づくりが必要ですが、どんどん批判的な眼差しで話したりする機会が減っている、あるいは批判が意味をなさなくなっている状況があると私は感じていて。実験的、同時代的な作品というのは、ある意味わかりにくい作品も多いし、多数に同意されるような作り方をしていないものも多い。にもかかわらず、国際的にであれ国内的にであれ高い評価を受けている作家の作品について同意しなければ、このフィールドに居づらくなっちゃうとか……。藤原さんがAmazon Club（かつてTPAMの参加者が集ったレイトナイト・ミーティング・ポイント）が良かったと言ってくれたのは、忌憚なく話せたからなのかなとも思うんですね。そうした場所をどのように続けていけるのかという観点からもフリンジに可能性を感じています。

**内野** 「あれはいい」という同じ価値基準を確認することが、日常レベルというか上演が終わってからSNSなどで起きているということですね。

**丸岡** SNSでは、きわめて高いリテラシーがある人でも、なかなか批判なんてできないんじゃないかと思うんですけど、どうでしょう。

**内野** 140字だからということはあるけどね（笑）。

**丸岡** 今の状況では何をいっても誰もが正しいというか、少なくとも間違っていないと言えるところがあるじゃないですか。コロナの見解についてもですけどね。何もはっきりしたことがわからないから。ということは、批判・批評が難しい時代に生きているということかもしれないですが、しかし当たり前のことわざわざ言っておいて、われわれは舞台芸術を扱っているわけですから、批判・批評は大切ですね。

**内野** 藤原さんから今後のアジアとの交流について、お話しいただけますか。

**藤原** YPAMのフリンジについては、僕もTPAM時代にいろんな形で参加してきたので、丸岡さんの期待が聞けたのは嬉しいですね。いわゆるフェスティバルにおいては全体を貫く強いテーマやコンセプトを打ち出す必要があるのかもしれませんが、YPAMのようなプラットフォームに同じようにそれが必要かということとちょっと違うのかもしれない、とお話を聞いていて思いました。自由に遊べる場としてのフリンジ、人と人が出会ってそこで何かが生み出されるような機会としてのフリンジを、YPAMのプラットフォームの一角として用意していただけるとありがたいです。それとコロナの影響で多くの公演が中止や延期を余儀なくされているわけですが、そもそも予定通りに事は運ばない、とアジア各地で思い知らされてきました。不確実な状況でも行えるようなフレキシブルな形でのパフォーミング・アーツを、もっと模索してもいいのではないかと感じていて、フリンジはそのための実験場にもなりうるかもしれません。

今、僕が関わっている活動としては、例えばうちのコレクティブ（orangcosong）の住吉山実里が、ハノイ出身でハンプルク在住のタム・ファムという音楽家と組んで、去年からオンラインで「2x2WindowS」というパフォーマンスを断続的に行っています。また台湾人のアーティスト、チェン・フェイハオが東京ビエンナーレで川上音二郎の『オセロ』についてディスカッションするプロ

ジェクトにも参加しました。他にもいろいろありますが、それらは非常に小規模なんですよ。同時代に直接与えるインパクトとしては強くないかもしれませんが、個人的にはそれでもいいと思っていて、いつかのどこかへ細々と、でも確実につながっていく動きでありたい。そういう意味でも、フリンジは小規模でもエンタリーできるので、金銭的、フットワーク的に実験しやすいと思うんですよ。

**内野** 今、コロナの影響で、昔からずっと言われきたさまざまな問題がはっきりと出てきていて、言説空間、意識の余白・残余が、全て刈り取られていくような感じがあるのかもしれない。全てが正しいと言えることが、むしろ逆に見えてくる広場をつくるのが重要で、そういう機能をYPAMに期待したいと思います。

丸岡さん、藤原さん、今日は刺激的なお話をありがとうございました。

（2021年7月9日、オンラインにて開催。その後、加筆・修正）

### 内野 儀（うちの・ただし）

東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了（米文学）。博士（学術）。学習院女子大学教授。専門は表象文化論（日米現代演劇、パフォーマンス理論）。『「J」演劇』の場所—トランスナショナルな移動性（モビリティ）へ』（東京大学出版会、2016年）ほか。公益財団法人セゾン文化財団評議員、公益財団法人神奈川芸術文化財団理事、福岡アジア文化賞選考委員（芸術・文化賞）、ZUNI Icosahedron Artistic Advisory Committee委員（香港）。TDR誌（The MIT Press）の編集協力委員。

### 丸岡 ひろみ（まるおか・ひろみ）

PARC・国際舞台芸術交流センター理事長、YPAM・横浜国際舞台芸術ミーティング（旧TPAM）ディレクター、舞台芸術制作者オープンネットワーク（ON-PAM）副理事長。2003－2010年、ポストメインストリーム・パフォーミング・アーツ・フェスティバル（PPAF）創設運営。TPAMと併設してIETMアジア・サテライト・ミーティング（2008、2011年）、アジアの制作者を集めた「舞台芸術制作者ネットワーク会議」（2009年）を開催。2012年にはフェスティバル「サウンド・ライブ・トーキョー」を創設。

### 藤原 ちから（ふじわら・ちから）

1977年高知生まれ、横浜在住。住吉山実里とorangcosongを結成し、アーティスト、批評家、キュレーター、ドラマトゥルクとしてアジアを中心に活動。『演劇クエスト』を横浜、城崎、マニラ、デュッセルドルフ、安山、香港、東京、バンコク、ローザンヌで展開。台北のADAM2017では多国籍のアーティストたちと『IsLand Bar』を考案した。2017年度よりセゾン文化財団シニア・フェロー、文化庁東アジア文化交流使。

本座談会のロングバージョンの採録を、京都芸術劇場ホームページ内、「読み物」のカテゴリーに掲載予定です（<https://k-pac.org/readings/>）。ぜひご覧ください。

# スーパーの店員はなぜ刺されたのか

小崎 哲哉

前宣伝によって多くの観客が承知していたことだろうが、この作品は作・演出の村川拓也が偶然居合わせた、スーパーマーケットにおける刺傷事件に想を得ているという。報道記事の原則といわれる「5W1H」を使うなら、物語は以下のように要約される。某月某日、某スーパーの店内で、ある客がひとりの店員を、何らかの理由で、ナイフで刺した。『事件』の眼目は「何らかの理由」つまり「Why」であるが、これは言語によっては明示されない。

上演会場は春秋座の舞台上舞台。フロアに白いテープが貼られ、商品棚と通路を表している。食品や衣料品などの商品はわずかで、ほとんどが床に置かれている。上手の中ほどにお茶のペットボトルを数本載せた棚がひとつあり、奥には化粧品品の広告を無音で流すTVモニターがある。天井高があるだっ広い舞台は、最小限の装置・小道具と抑制された照明・音楽とによって、そこがうつろな空間であることが強調されている。

店員（陌間彩花）の仕事は反復の連続である。出勤し、制服に着替え、掃除をして、品出しを行い、レジに就く。いらっしやいませ、お待たせいたしました、レジ袋はご入り用でしょうか、ポイントカードはお持ちでしょうか、お会計〇〇〇円でございます、〇〇〇円お預かりいたします、〇〇〇円のお返しとレシートでございます、ありがとうございます、またお越しくださいませ。いらっしやいませ、お待たせいたしました、レジ袋は……。

レジ回りの掃除、売り場のチェック、再度の品出しなど、休憩時間まで無限ループ。その合間に、店長や先輩から「もっと笑顔で接客お願いね」とか「倉庫の掃除行ってもらえる？」といった指示が来る。店員は唯々諾々として従う。勤務中に保育園から「子供が熱を出した」という連絡が入り、店長に「途中で抜けさせてくれ」と頼むが認められない。ルーティンから外れた行為は、ここでは一切存在しないとでもいうかのように。

唯一ルーティンでないのは、マスコットキャラクターによる一日店長キャンペーンイベントだ。本物の店長が手本を示すのだが、店長や先輩店員の台詞はすべてスピーカーから流れ出る音声である。顔が見えない者の、どこだかわからないどこから発せられる声。もっともこのイベントも、年に何度かは行われるだろう。長期的にはこれも、無限に反復されるルーティンのひとつである。

さて、このスーパーには、不登校気味であることが示唆される男子高校生（島田幹大）が、母親に促されて洋服を買いに来る。店員に勧められるがままにシャツとズボンを買ひ、「シャツをズボンに入れて、襟を立てたほうがいい感じ」という助言に従って女の子に会う。だが「服インしてるやん。きしょ」と言われ、買った服を脱ぎ捨ててフロアに叩きつける。

また、挙動不審な男（北川航平）が2度来店する。2回とも商品棚のお茶のボトルをわざと床に落とす。店員はその都度ボトルを拾い上げ、丁寧に男に手渡す。誰もが予測するように、この男がレジに立った店員を刺傷する犯人である。男は3度目に、予測を裏切らず店員を刺す。何度も刺すが、ドラマティックな動きや悲鳴などはない。事件は、こう言ってよければ淡々と、機械的に、

あたかもそれがルーティンであるかのように遂行される。

背景にあるのは、カール・マルクスなら「疎外」、ミシェル・フーコーなら「生政治」と呼ぶであろう状況である。日々は無限反復されるルーティンで埋めつくされ、顔の見えない「声」による指示に逆らうことはできない。運が悪ければ殺されるかもしれないし、殺人犯になるかもしれない。ビッグ・ブラザーは正体を現さないから、反乱を起こすこともできない。生権力は、その存在を決して露わにしない。

念の為に書いておくが、スーパーの店長は店長であってビッグ・ブラザーではない。閉店後と覚しき店内に現れた店長（早川聡）は、袋詰めの商品を次から次へと手に取り、開封し、ひと口ふた口食べるという行為を繰り返す。本人は無言だが、客による数々のクレームと、店員による店長の相反する人物評が読み上げられる。「目力が強くて、何か言われたら絶対断れない空気があります」「優しく、仕事終わりに好きな飲み物を買ってくれる人です」「男性には優しいけど、女性には当たりがきついです」「趣味で不登校の息子さんと、よく釣りに行っています」「いつもしんどそうで、やつれています」……。

ともすれば教条主義に陥りがちな主題が、この場面を入れることによってわずかだが血が通うものになっていた。血が通うものであるように見せかけるのはしかし、今日的な生権力の洗練された戦術かもしれない。だがそうであるとしても、「Why」が単純には捉えられないことを、我々観客に知らしめる効果はあった。

我々はこのような世界に生きている。その事実をあらためて認識させる、ミニマルにして細やかな演出が印象に残った。

小崎 哲哉（おざき・てつや）

ICA 京都のウェブマガジン『Realkyoto Forum』編集長。京都芸術大学大学院教授。同大学舞台芸術研究センター主任研究員。あいちトリエンナーレ2013のパフォーミングアーツ統括プロデューサーを担当し、2019年には『サミュエル・ベケット映画祭』を企画した。編著書に『百年の愚行』『続・百年の愚行』、単著に『現代アートとは何か』『現代アートを殺さないためにソフトな恐怖政治と表現の自由』などがある。



撮影：井上嘉和



## その他の研究成果

2019 年度、劇場実験型公募研究プロジェクトⅡ「The Waiting Grounds——舞台芸術と劇場の現在を巡る領域横断的試み」の研究成果をベースとした下記公演が実施されました。

### 公演情報

京都芸術大学開学 30 周年記念・京都芸術劇場 20 周年記念公演  
田村友一郎『テイストレス』

2021 年 6 月 27 日（日）

京都芸術劇場 春秋座

構成：田村友一郎

出演：山崎皓司、荒木悠

ドラマトウルク：前原拓也

舞台監督：大田和司（京都芸術大学舞台芸術研究センター）

照明：高原文江

照明オペレーター：海老澤美幸（Licka）

サウンドデザイン：荒木優光

音響：甲田徹

映像：松見拓也

映像アシスタント：福岡想

衣装スタイリング：小山田孝司

翻訳：奥村雄樹

印刷物デザイン：尾中俊介（Calamari Inc.）

映像記録：西野正将

企画・制作：中山佐代

制作：竹宮華美（京都芸術大学舞台芸術研究センター）

協力：ユカ・ツルノ・ギャラリー



### 公演情報

京都芸術大学開学 30 周年記念・京都芸術劇場 20 周年記念公演  
村川拓也『事件』

2021 年 5 月 14 日（金）～ 16 日（日）

京都芸術劇場 春秋座（特設客席）

演出：村川拓也

出演：有間七海 北川航平 島田幹大 陌間彩花

早川聡 山田幸音

舞台監督：浜村修司

音響：佐藤武紀

照明：葭田野浩介（RYU）

映像：城間典子

制作：豊山佳美、長澤慶太（京都芸術大学舞台芸術研究センター）

### 村川 拓也（むらかわ・たくや）

演出家、映像作家。映像、演劇、美術など複数の分野を横断しつつ、ドキュメンタリーやフィールドワークの手法を用いた作品を発表している。虚構と現実の境界に生まれる村川の作品は、表現の方法論を問い直すだけでなく、現実世界での生のリアリティとは何かを模索する。介護する／される関係を舞台上で再現する『ツァイトゲーバー』は HAU Hebbel am Ufer（ベルリン）をはじめ、国内外で上演を重ねている。近作に『ムーンライト』『Pamilya（パミリア）』など。京都芸術大学映画学科 非常勤講師。



撮影：田村友一郎

既存のイメージやオブジェクトを起点に、現実と虚構を交差させつつ多層的な物語を構築するインスタレーションやパフォーマンスを手掛けてきた現代アーティスト・田村友一郎による初の劇場作品。2019 年度の研究成果をもとに、盆、セリ、客席といった劇場機構を作品内容に大きく取り込んだ公演を実現。春秋座という劇場をサイトスペシフィックな空間として捉え直す類を見ない作品となった。

フランス文学者・演出家の渡邊守章先生が、2021年4月11日にご逝去されました。  
渡邊先生は、2008年度から2013年度にかけて、本学教授ならびに舞台芸術研究センター所長を務められ、  
また2013年度より本拠点の初代リーダーおよび運営委員として、数々の企画の実現に力を貸してくださいました。  
先生の多大なご功績を偲び、追悼エッセイをお届けいたします。

## 渡邊守章先生の思い出

竹本 幹夫

渡邊守章先生の突然の訃報に接して言葉を失った。ご持病のこととは伺っていたが、まさかそんなことにはなるまいと、今までの先生のご様子から勝手な思い込みを抱いていたのである。コロナウィルスの蔓延という異常事態がなければ、あと何度かお目にかかる機会があったのではと、悔やまれてならない。

先生は文学・演劇の両分野にわたるフランス学の泰斗であられたのみならず、また演劇の現場にも造詣が深く、演出に関わられるようになられたことについて、「実際に現場に入ってみないと演劇の事は本当にはわからないんだよ」とおっしゃっておられたことが懐かしく思い出される。

先生とはじめてお目にかかったのは、1969年の11月だった。同年10月に、学生能楽サークルの連合体であった、関東観世流学生能楽連盟の主催で観世寿夫師に〈砦〉をお願いし、後日に改めて寿夫師に講演をお願いしたところ、「守章さんと一緒にやりたい」ということであった。それで御両所に講師としてご登壇いただき、加盟校の一つであった跡見学園女子短期大学の教室をお借りして、講演会を開いたのだった。能の芸術性についての講話であったかと記憶する。たまたま私が連盟委員長として講演の前後に直接ご挨拶したのであるが、それがきっかけで以後、能楽堂でお目にかかった折にお声をかけて頂くようになった。そんなある時、先生から筑摩書房世界古典文学全集の『ラシース』を頂戴した。これは先生が解説を書かれ、収録作品の中の『ブリタニクス』と『ミトリダート』を翻訳されたものであった。それを読み終えた頃、先生が指導されていた学生さんたちによる『ブリタニクス』の上演が紀伊國屋ホールであり、そこにご一緒させて頂いた。なぜ私がと今にして思うが、それでも素晴らしい思い出である。なお岩波文庫版『ブリタニクス ベレニス』（2008年）の先生ご自身の解説によれば、『ブリタニクス』は1971年に桐朋学園芸術短期大学演劇専攻科のために演出されたのが最初とのことで、1980年に演劇集団「円」の公演として紀伊國屋ホールで上演されたのが2度目の演出であった（526頁）。私が連れて行って頂いたのは確かに1回目の桐朋学園の公演で、場所は同じく紀伊國屋ホールであったと記憶する。

1970年12月に観世寿夫・榮夫・静夫兄弟、野村万之丞・万作兄弟を中心に能楽と新劇の俳優、演出家、演劇学者が実験的な演劇集団「冥の会」を設立し、寿夫を代表として先生もそこに参画された。「冥の会」は、能・狂言の役者が新劇的な演劇の舞台に挑戦するという、当時としては画期的な試みだったが、翌年7月に行われた第一作の『オイディプス王』は、芝居は面白かったのだが期待の観世寿夫があまり良い出来ではなく、はなはだ生硬な演技で、正直な話、少々がっかりさせられた。ところが第二作の『アガメムノーン』（72年）では、アガメムノーンの妻クリュタイメストラを演じた寿夫のセリフ回しは素晴らしく、後から振り返る

と、この時を境に寿夫の謡がさらに千変万化の妙を極める契機となったのではと思うほどなのであるが、その訳・演出を担当されたのが先生であった。その後の『ゴドーを待ちながら』のウラジミール（73年）、『山月記』（74年）の李徴もやはり、面白く見たものの、寿夫自身の演技は不発であったが、『メデア』のメデア（75年）の出来は秀逸で、これも先生の訳・演出なのであった。今思うに、観世寿夫は本質的に歌舞劇である能の役者なので、普通のセリフ劇では力の発揮のしようがなかったのではないかと。おそらく先生はそのことをよくご存じで、寿夫の演技が生きるとする本文を書かれ、演出も工夫されたのに違いない。先生の翻訳は、かつての欧米文学翻訳作品のようなゴツゴツしたいかめしい言葉ではなく、極めて自然な文体の流れを持っておられると、素人ながら拝読している。そしてこの二本の芝居についても、情景をありありと再現させるような広がりを持ったセリフ回しが印象的で、そのセリフに合わせた寿夫の演技はまさに能的な歌舞の芸であって、しかもきわめて劇的であった。読んで面白ばかりでなく、優れた役者がセリフとして語ると、まるで言葉が生き物のように立ち上がる文体というのは、本当にあるのだと思う。先述の『ブリタニクス』にしても、今でもその場面のいくつかが脳裏によみがえるのは、やはり言葉の力だったのではあるまいか。能・狂言に至るまでの多様な演劇作品を、卓越した言語能力で深く読み込まれたからこそ、先生の文体は現代劇の世界でも観世寿夫を生かしたのではないかと、思うのである。

先生は闊達なお人柄ながら、時として辛辣な面もお持ちで、それが何ともし難い感じで厳しいことをおっしゃるのが、まことに言い得て妙なのであった。そういう中で思い出深いのは、日本古典文学の注釈書に一般的な、教科書風の直訳文体を「日本語じゃないね」とおっしゃったことで、私も日本文学研究者のはしけとしてそういう仕事をする度に、先生のご温顔と厳しいお言葉を、いつも思い出すのである。

先生にもうお目にかかれないうと、かつての思い出の数々がとりとめもなく浮かんで来る。今はこういう方に出会えた幸運にただ感謝するばかりである。心より渡邊守章先生のご冥福をお祈りし、ご遺族のご平安をお祈り申し上げる。

竹本 幹夫（たけもと・みきお）

1948年東京生まれ。早稲田大学名誉教授。博士（文学）。能楽学会・中世文学学会等会員。日本学会協議連携会員（言語・文学）。1971年早稲田大学卒。専門は中世文学、とくに能。1980年実践女子大学専任講師のち助教授を経て、1987年より早稲田大学文学部助教授のち教授（～2019年3月）。2004年、同大演劇博物館館長（～2012）。主著に『観阿弥・世阿弥時代の能楽』（明治書院、1999年）、『風姿花伝・三道』（角川書店、2009年）、『対訳シリーズ』（檜書店、2000年～）など。他に論文多数。 ※略歴は2021年7月現在。



## 拠点の周辺

### 伝統演劇の存在価値

谷川道子、谷口幸代編『多和田葉子の〈演劇〉を読む』（論創社）に収められた多和田葉子「多声社会としての舞台」に、「いくら時代を超えたテーマを扱っていても、何らかの形で自分の生きている時代の政治と批判的關係を構築していない作品には限界がある」とあるのに接して、能楽（能と狂言）の研究に携わってきた「周辺」子は、少しばかり考えこんでしまった。もちろん、この一節は現代劇を念頭においたものだろうが、では、そもそも能・狂言など伝統演劇の存在価値はどこにあるのかという、長いこと抱えてきた問題をあらためて想起させたからである。能でいえば、それを構成しているテキスト、演技、音楽の象徴性から生まれる上演作品の価値だといおうはいえるだろうが、これはやはり「論」として説かれなければ意味がないのである。（鶴翁）

### 京都芸術劇場 ホームページリニューアル

劇場のホームページが新しくなりました。公演のお知らせや出演者へのインタビューに加えて、新たに「アーカイブ」のページが設置され、過去の公演情報が検索しやすくなりました（<https://k-pac.org/archives/>）。また「オープンラボ」のページでは、本拠点の活動をはじめ、劇場が公演以外に行っている講座・実験・研究会等を紹介しています（<https://k-pac.org/openlab/>）。

### 渡邊守章先生追悼映像公開

追悼企画として、You Tube にて、前所長が演出や企画監修に携わった舞台（『繻子の靴』、狂言『木六駄』、能『融』）のダイジェスト映像や、ゆかりの皆様からの追悼メッセージ映像を公開しております。ぜひご覧ください。



You Tube  
京都芸術劇場 channel



P・クローデルの作、渡邊守章（翻訳・演出）、高谷史郎（映像・美術）による領域横断的な演劇作品（上演時間約8時間）。2014・2015年度に実施した劇場実験等の研究成果をもとに京都芸術大学舞台芸術研究センター（KPAC）製作で世界初演（2016年）。2018年に、KPACと静岡県舞台芸術センター（SPAC）の共同製作による再演が実現しました。

『繻子の靴』2015年度 劇場実験 写真：清水俊洋

### 編集後記

2021年、京都芸術劇場は20周年を迎えました。本拠点も第Ⅱ期（2019年度～）に入り、これまで以上に舞台芸術研究センターとの連携を深めています。「研究」と「実践」を確かな形で横断させるために、事務局ではいわゆる「公演」とは異なる心持で業務に臨み、より多様になっていく創造を支えていきたいと考えています。（竹宮華美）



カバー写真：京都芸術劇場 春秋座・奈落 撮影：田村尚子（ヴェクター公園）

大劇場「春秋座」は、本格的な歌舞伎スタイルを基本としながら、現代劇の上演にも対応できる設計を特徴としています。今回の撮影場所は、普段見ることのできない劇場の内部、奈落（舞台の真下のスペース）の最深部です。直径13m60cmの廻り舞台を動かすための機構が写し出されています。（編集部）

オープンラボラトリー  
OPEN LABORATORY

アニュアルレポート ANNUAL REPORT  
vol.8 —2020年度—

2021年10月31日発行

編集・発行：学校法人瓜生山学園 京都芸術大学舞台芸術研究センター  
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〉

〒606-8271  
京都市左京区北白川瓜生山2-116  
TEL：075-791-9144  
Web：https://k-pac.org/ (JP) https://k-pac.org/english/ (EN)  
事務局：竹宮華美、長澤慶太、新里直之（編集担当）

本研究拠点は学校法人瓜生山学園京都芸術大学舞台芸術研究センターが母体となり、文部科学省「共同利用・共同研究拠点」の認定を受けて2013年度に設置された研究拠点です。

京 都 芸 術 大 学

共同  
利用

共同  
研究

since 2013





編集・発行：  
学校法人瓜生山学園 京都芸術大学舞台芸術研究センター  
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〉

表紙写真：田村尚子  
Cover photo by Naoko Tamura