

早稲田大学演劇博物館特別展
「太田省吾 生成する言葉と沈黙」関連企画

太田省吾 その実践と思索をめぐって

— 2023年度共同利用・共同研究拠点連携プロジェクト記録集 —

主催

早稲田大学坪内博士記念演劇博物館
演劇映像学連携研究拠点

京都芸術大学舞台芸術研究センター
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

早稲田大学演劇博物館特別展

「太田省吾 生成する言葉と沈黙」関連企画

太田省吾 その実践と思索をめぐって

—2023 年度共同利用・共同研究拠点連携プロジェクト記録集—

主催：早稲田大学坪内博士記念演劇博物館 演劇映像学連携研究拠点

京都芸術大学舞台芸術研究センター 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

目 次

刊行にあたって

児玉 竜一・安藤 善隆 5

研究会

太田省吾の仕事、その現在性と歴史性
(2023 年 11 月 15 日 オンライン)

岩城 京子／金 潤貞／新里 直之 7

シンポジウム

言葉と沈黙のありか——太田省吾の仕事めぐって
(2023 年 12 月 7 日 早稲田大学小野記念講堂)

安藤 朋子／鴻 英良／新里 直之／花光 潤子／森山 直人 27

上映会&トーク〔トーク採録〕

『小町風伝』の魅力——老いと孤独の姿が発するメッセージ
(2023 年 12 月 20 日 京都芸術大学映像ホール)

ゲスト：佐伯 順子／聞き手：金 潤貞・新里 直之 57

上映会&トーク〔トーク採録〕

『水の駅』の映像体験／観客経験
(2023 年 12 月 21 日 京都芸術大学映像ホール)

ゲスト：相模 友士郎／聞き手：金 潤貞・新里 直之 67

インタビュー

日韓共同プロジェクト『更地(韓国版)』、韓国芸術総合学校演劇院公演『水の駅』を振り返って
(2024 年 1 月 22 日 オンライン)

金 水枝 77

プロフィール

83

刊行にあたって

本記録集は、文部科学省から共同利用・共同研究拠点の認定を受けている、早稲田大学演劇博物館〈演劇映像学連携研究拠点〉ならびに京都芸術大学舞台芸術研究センター〈舞台芸術作品の創造と受容のための領域横断的・実践的研究拠点〉の連携プロジェクトとして、2023 年度に実施した研究事業の成果をまとめたものである。両研究拠点は、今後、継続的な協力関係を築きつつ企画を立案・実施していく予定であるが、本研究事業はその第一回目の取り組みとなる。

今回の連携プロジェクトは、早稲田大学演劇博物館特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」（会期：2023 年 10 月 2 日～2024 年 1 月 21 日）の関連事業として立ち上げられた（企画：金潤貞・新里直之）。公開のシンポジウムとトーク付きの上映会の開催、また非公開の研究会とインタビュー調査の実施は、日本現代演劇を代表する演出家、劇作家の一人であり、沈黙劇と呼ばれる独自の表現スタイルを切り開いた太田省吾氏の仕事、その思索と実践を検証するための試みであった。

本記録集は、各イベントの実施順にそって構成される。研究会では、現代演劇を専門とする研究者 3 名により国際的な演劇動向を踏まえた共同討議を行っていただいた。シンポジウムとトーク付きの上映会では、太田氏と創造活動をともにされた俳優やプロデューサー、また同時代を伴走した演劇批評家や縁のある研究者・実演家の方々をお招きし、議論していただいた。さらにインタビュー調査では、太田氏の国際的な協働作業等に関するヒアリングにご協力いただいた。それぞれのお立場からの太田氏の演劇活動をめぐる言葉には、今日の舞台芸術の可能性や課題と向き合うための手がかりが含まれているはずである。

各イベントで充実した発言をしてくださったゲストの皆様には厚く御礼を申し上げるとともに、開催にあたりお世話になった皆様、ご来場くださった皆様に、この場を借りて改めて御礼を申し上げたい。

早稲田大学演劇博物館
演劇映像学連携研究拠点
館長／拠点代表 児玉 竜一

京都芸術大学舞台芸術研究センター
舞台芸術作品の創造と受容のための領域横断的・実践的研究拠点
センター所長／拠点運営委員 安藤 善隆

研究会

太田省吾の仕事、その現在性と歴史性

2023年11月15日 オンライン（非公開）

日本現代演劇を代表する演出家・劇作家である太田省吾（1939～2007）の仕事に関しては、これまでさまざまに論じられてきたが、その今日的意義、また演劇史的位置については、さらなる検証が待望されている。

本研究会では、演劇学・パフォーマンス学を専門とする岩城京子（アントワープ大学文学部芸術学科准教授）、特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」の共同企画者である金潤貞（早稲田大学演劇博物館助教）、新里直之（京都芸術大学舞台芸術研究センター研究職員）の3名により、最近の作家研究や国際的事例を踏まえた共同討議を行った。

タイムテーブル

18:00～18:10 太田省吾展、関連事業の説明

【第一部 基調発言】

18:10～18:25 新里 直之

18:25～18:40 金 潤貞

18:40～19:10 岩城 京子

【第二部 共同討議】

19:20～20:30 岩城 京子、金 潤貞、新里 直之

太田省吾の仕事、その現在性と歴史性

岩城 京子・金 潤貞・新里 直之

基調発言（新里）

新里 太田省吾の仕事の現在性と歴史性をめぐって、岩城さんと金さんのお話をいろいろ伺いたいのですが、はじめに私から一応、日本現代演劇史に関する基本的な事柄を述べておきます。

ご存知の通り、これまでの太田省吾への批評・研究的な応答には、演劇批評や演劇ジャーナリズムの評言などがありますが、「沈黙の作家」「沈黙劇のつくり手」という面が強調されることが多く、また「沈黙」のレトリックで作家・作品のイメージが規定されることは少なくありませんでした。1960年代以降の政治の「喧騒」、あるいは80年代のバブル経済の「賑やかさ」の対極に、太田の「沈黙」を位置づける大まかな理解で、見えにくくなっていることもあったと思います。また作品が論じられる際にも、どちらかといえば象徴的・寓意的な解釈に重きが置かれ、表現の現代性や歴史性はとかく不問に付されがちだったように思います。他方、こうした批評・研究だけではなく、アーティストによる創造的な応答というものがあるわけですね。後続世代の数々のアーティストが太田の仕事へ関心を払っていますが、それをどのように考えたらいいか。もしかしたら、そこには現代演劇史を再考するヒントが潜んでいるのかもしれない。

私自身は、修士論文で太田省吾の初期の演劇活動を論じました。60年安保闘争の体験から代表作の一つ『小町風伝』（1977年初演）を発表するまでの過程を、キャッチフレーズのいうと「政治の言語から言語の政治へ」を論点に検討しました。博士論文では主に80年代以降の劇団転形劇場の発表作品や、1989/91年以降の現代世界の変化を背景とするその後の太田の演劇活動を、「述語」をキー・コンセプトに論じています。ここでいう「述語」という言葉の含意は、また後で説明したいと思います。

年代的なことをごく大まかに確認しておくと、太田省吾がデビュー作を発表したのは1970年ですが、この時点で同世代の「アンダーグラウンド演劇」「小劇場運動」の旗手たちの初期の代表作は、ほぼ出揃っています。唐十郎の『少女仮面』、鈴木忠志の『劇的なものをめぐってII』、佐藤信ら演劇センター68/70の『翼を燃やす天使たちの舞踏』、寺山修司と天井棧敷の市街劇など、それぞれの方向性が打ち出されていますが、そのかたわらで太田はやっと自らの創作の端緒についたところですね。数年後、太田が『小町風伝』や『水の駅』（1981年初演）で評価を確立した頃には、演劇シーンは一変していますね。つかこうへい、野田秀樹をはじめ、当時の演劇ブームを牽引した人たちが台頭してくる。日本の現代演劇については「第一世代」「第二世代」と世代ごとに語ることがありますが、そういう仕方では切り分けられない、あるいは単に時代の流れとの連動だけでは説明しづらいところが、太田省吾の仕事には多分にあって、それをどう捉えるのが基本的な問題としてあると思います。

太田が60年代から自身の表現のよりどころを探り、ずっと向き合い続けていたのは、言語の問題です。言葉を扱うことにまつわる葛藤、ないし言葉との緊張関係を抱えながら、70年代以降、創作を続けていくなかで、文化・社会の状況も、またかなり変化しているわけですね。現代日本で大衆消費社会・情報化社会のありようがどんどん進展することに、演劇はどのように対応できるのか。言葉の重みが拡散し、失われていくような文化・社会のなかで、どのように言語表現の無力から脱していくのか。そうした課題を重く受けとめて育まれた太田作品には、今なお考えていくべき問題が含まれているのではないかと思います。ちなみに同時代の社会状況と太田作品の関係を、深く掘り下げた批評は数少ないのですが、八角聡仁氏に「消費都市のドラマツルギー」という論考があります（『WALK』36号）。70年代以降、日本の実験演劇が自らの構造的な変化を迫られつつ、いかに消費社会に応接したのか論じていて、『小町風伝』の作品構造と消費社会のメカニズムの相関性を指摘しています。

さて私が博士論文で焦点をあてた「述語」のテーマですが、そこには近現代演劇におけるSubjectの問題が関わっています。Subjectは「主体」や「主題」、あるいは「主語」と訳してもいいのですが、その優位性を太田は根本から問い直そうとしていた、と私は考えています。もちろん大きな文脈として、グローバル資本主義における主体の後退みたいなことは、J・ボードリヤールらポストモダニズムの左派の言説に出てきますし、現代芸術の関連でもさまざまに語られてきたと思いますが、太田はそうした動向と呼応しながらも、特有のアーティスティックなセンスを働かせて「主語―述語」の問題系を、独自に思考しています。『水の駅』を発表した頃の太田の文章が、『動詞の陰翳―演出手帖』という本にまとまっています。この本は、詩人・石原吉郎の「主語を消す。動詞で書きはじめる」という一節の引用から始まるのですが、主語ではなく「動詞」を起点として人間の存在や演劇を捉え返そうとする姿勢が、そこにあらわれています。太田の演劇論には「存在」という言葉がたくさん出てきますが、堅固で揺るぎない実在としての主体＝主語への疑いが、その根底にあったのだと思います。

「述語」という用語そのものは、晩年の太田の言説で表立ってきます。「動詞」の上位カテゴリーである「述語」を軸とする統語論的な枠組みで、演劇表現のありかたを見直そうとする思考が、2000年代に入ると顕著になってくるんですね。主語が述語を統べるのではなく、述語の方が主語を包括する、そうした把握から「述語の演劇」というものを構想しようとしていました。このような太田の試みは、自己や人格あるいは人称的世界にまつわる思想哲学と重なる部分もありますが、なかでも太田と交流のあった市川浩や坂部恵との共鳴は、重要だと感じています。触覚や「ふれる」というふるまいを糸口として自己同一的な主体を問い直し、身体や人称をめぐる問題を精査するような知見ですね。一方、晩年に太田が参照している木村敏の著作では、E・フッサールや西田幾多郎を独自に咀嚼し、「ものの的」「ノエマ的」な発想を退け、「ことの的」「ノエシス的」、つまり述語的な働きから自己とは何かを考究しています。

「述語」の問題群にはいろいろな含みがあるのですが、なかでも「ふれること」と「ふれあわなさ」に、私は関心があります。「ふれること」には、物理的な接触だけではなく、精神の平衡が揺らぐような体験―例えば気が「振れる／狂れる」という用例が示している体験―も含まれます。そ

うした多義性をおさえ太田の仕事の核心を再検討することは、現代のアクチュアルな議論にもつながってくる。太田作品は、登場人物のふれあいをミニマムに扱っていて、内野儀氏はそれを「関係性の劇」と呼んでいたと思います（『日本語と苦々しくまた朗らかに闘うこと——『太田省吾劇テキスト集（全）』』『舞台芸術』13号）。〈自—他〉〈内—外〉〈能動—受動〉の区別が未分化な、述語的な働きかけが精彩を放つ舞台。それを実現しようとするときに「ふれること」は、とても重要なモメントだったのではないかと。一方、「ふれあわなさ」は、太田が抱え続けた言語表現の不可能性に関する痛切な意識や、くりかえし舞台にのせ続けたコミュニケーションの齟齬の問題に通っています。2000年代以降の現代演劇にはさまざまな変化があり、また最近のコロナ禍において生活レベルでも人との関わり、対人関係のありように小さくない変化が生じましたが、そうしたことを振り返り、じっくり考える上でも、「ふれること」と「ふれあわなさ」は大事なポイントではないかと思っています。

基調発言（金）

金 私 は修士課程から韓国の現代演劇における小劇場運動に関心を持っていて、とりわけ沈黙を劇言語として用いていた「エジョト」という劇団について研究をしてきました。その過程で、エジョトの主宰者であった演出家バン・テスから、当時『テアトロ』や『新劇』といった日本の演劇雑誌を通して同時代の日本演劇の情報に接していたこと、また太田省吾との出会いについての話を聞くことができました。同じ時期になりますが、2014年のソウル国際演劇祭でイ・ユンテク演出の『小町風伝』を観劇したことや、広州にある国立アジア文化殿堂が行っていたアーカイブプロジェクト「アジアの小劇場運動」に研究員として参加したことを通して、太田省吾の作品に興味を抱くようになりました。それから、2016年に来日して、劇団転形劇場における太田省吾の初期作品、特に語りとしての沈黙、また時間性・空間性に焦点をあてて研究してきました。

今日は、今一番関心のある「韓国演劇界における太田省吾作品の受容」を主なテーマとしてお話ししたいと思います。太田自身が日韓演劇交流に意識的、無意識的に関わっていたこともあり、これからの課題として考えているテーマです。まず、1972年を日韓演劇交流史の分岐点として考えたいと思います。1972年、唐十郎と抵抗詩人のキム・ジハが軍事政権下の韓国にて無許可のゲリラ公演を行いました。これは非公式的なかたちであったものの、1960年代の形式的な訪韓・訪日公演のあり方に鑑みると、戦後最初の演劇交流と見なすことができます。その後、1979年に、劇団昂が韓国の劇団自由と交流をしたことが最初の公式的な日韓演劇交流として記録されています。1980年には、オ・テソクの公演が日本で行われ、また、つかこうへいや鈴木忠志の作品が次々と韓国で上演されるなど、日韓演劇交流が徐々に盛り上がりを見せ始めました。

そのような時期に太田省吾の『水の駅』がソウルと釜山で上演されましたが、それはソウルオリンピックが開催された1988年のことです。当時、『水の駅』の上演に際して太田省吾にインタビューをした記事は、「この演劇は台詞なしに演技・照明・音響の三位一体により、単純ながらも共感できる部分が多い雰囲気をつくっている」（『京郷新聞』1988年7月20日）と紹介しています。ここで「雰囲気」という表現に、私は注目したいと思います。当時、韓国で紹介されていた日本演劇に

ついでに文章からは、太田の沈黙劇が全く新しい演劇として深い印象を残したことがわかります。しかしながら、作品について具体的に論じているものは見つかっておりません。

20 世紀全般の演劇交流史をまとめた代表的な先行研究にはイ・ミウォンの「日本演劇交流史とその影響」（『韓国芸術研究』8号）が挙げられます。そこで、著者は、つかこうへいについて「いたずらと見紛うほどの速い変身とテンポで感情を盛り上げていくその公演（『熱海殺人事件』のこと。韓国では『熱い海』というタイトルで上演された）は、韓国の演劇界にとって新鮮な衝撃であった。それ以後、速いテンポや感情への密着などの効果が韓国の演劇にも現われ始めたと言える」と述べています。また、鈴木忠志については「70 年代から韓国演劇の大きな課題であった現代劇での伝統受容において、鈴木忠志が日本の伝統を果敢に西欧劇に適用したのは、深い印象を残した。我が国の演劇のスタイルで西欧作品を試みるという実験において、たしかに鈴木忠志は一つの起爆剤となった」と記しています。それから、太田省吾に関しては、「能をもとにしたような「静かな演劇」の系列を連想させるこの公演は、速いテンポの演劇のみに慣れていて韓国の観客に実に深い印象を残した。しかし、形而上学的な公演が難しかったのか、これにすぐ影響を受けた公演は見つけれられていない」と評しています。他の批評からも、沈黙と遅いテンポの印象が強かったことは読み取れますが、それを「どう」受け取っているのかが明らかではありません。ここまでの内容を、次の三つの視点から考えたいと思います。

まず 1980 年代という時代の背景です。1979 年に朴正熙大統領が暗殺され、民主化への戦いの末に、民主社会が現実化してきました。一方、70 年代に、かなり速いスピードで経済成長を成し遂げ、1988 年にオリンピックも開催できたわけです。つまり、オリンピックは民主化と経済的な成功の象徴であったとも言えます。そういう状況でつくられていた演劇は速いテンポのものが多く、そうした日本演劇も注目を集めていました。そのような時代背景においては、太田作品における遅いテンポが受容される文脈が未だ形成されていなかったのではないかと考えられます。

次は、「静かな演劇」の系列を連想させる」と述べられていることについてです。1998 年、韓国政府において、「日本文化開放」が公式化し、2000 年代に入り、両国に韓日演劇交流協会（韓国）と日韓演劇交流センター（日本）が設立されました。当時、韓国の演劇界では「静かな演劇」と呼ばれる平田オリザの演劇が紹介され、注目されていました。私が大学生だった時代で、よく観ていた記憶があります。同時期に、松田正隆の『海と日傘』が日本演劇としては初めて演劇賞（東亜演劇賞作品賞、2004 年）を受け、鄭義信の演劇も在日コリアン作家という事実とともに注目を集めていました。80 年代、経済的に成長し続けていた韓国社会は、90 年代末には経済危機を経験し、2000 年を迎えました。当時は、演劇だけではなく、テレビドラマや映画、ほかのメディアでも日常を素材としたものがたくさん作り出されていました。日常性が浮上していたその時期に、日本演劇がブームといわれるほど関心を受けていたということになります。日本演劇＝静かというイメージが成立していくなかで、太田の沈黙劇は、遡及的に「静かな演劇」として理解＝誤解される傾向が見られました。

最後に、学術的な研究の不在が挙げられます。20 世紀初頭の近代日本演劇や、日本経由の西欧演劇が受容された際には、学問的なアプローチがともなっていました。しかし、現代日本演劇の受

容においては、日韓交流の断絶期の影響もあり、学術的な研究が追いついていない面もありました。そのため、太田作品における沈黙の性質は、適切に理解されることがほとんどなかったと考えられます。例えば、私が研究してきたエジプトの話になりますが、1960～1970年代の彼らの上演作品における沈黙とは、発言の自由がないこと（検閲）から出てきたものでありました。それを劇言語として用いるとしても、その背景には一種の必然性があったわけです。沈黙の性質については、文化的・社会的背景とともに考えなければならない。

2007年に太田省吾が亡くなってから、キム・アラ、イ・ユンテクが、それぞれ太田作品を演出しています。キム・アラは、韓国では唯一、すべての沈黙劇を上演した演出家です。彼女には、1992年のアジア女性演劇会議を通して初めて太田に出会い、彼に『水の駅』の上演記録映像を見せてもらったという話を聞く機会がありました。イ・ユンテクは、現代演劇における伝統の受容に注力して、多くの実験的な作品を手がけた演出家です。彼は90年代、太田から「民族的なもの、伝統的なものに自分自身を閉じ込めず、もう少しユニバーサルな世界を志してみたら」という助言とともに、『小町風伝』の演出を勧められたようです。

キム・アラの沈黙劇の上演は、いくつかの批評で沈黙と身体の様式化が問題視されました。しかし、キム・アラが演出した『地の駅』については、別の視点から検討する必要があると思います。この作品は済州島の東端にある牛島の墓地オルムを上演場所として選んでいます。他の三つの沈黙劇の場面がコラージュされ、男女関係や生命のサイクル・循環をより強調しています。「オルム」は、「寄生火山」を示す済州方言ですが、そこは済州の人々にとっては生まれるところ、また墓として死を象徴する、つまり生まれ、帰る場所としての意味もあります。特に済州島四・三事件の犠牲者が埋められた歴史性を持つ場所です。この公演では、アコーディオンの演奏に加え、風や虫の音、鳥の鳴き声のような自然の音を音響として使用しています。沈黙劇のある種のサイトスペシフィック・パフォーマンスとして演出しています。キム・アラが、それまで試みていた複合ジャンルの上演、儀式的な演劇などが、沈黙劇を通して引き継がれているように考えられます。

それからイ・ユンテク演出の『小町風伝』ですが、沈黙のなかにあった原作の老婆の台詞が、すべて発話されるという設定をとっています。そこで沈黙のなかに秘められていた身体のエネルギーが、韓国で遊びの意味を持つ「ノリ」の形式を借りて表現されました。生者が死者を呼び、彼らを慰める韓国のシャーマン儀式的「グッ」として上演されたという特徴があります。イ・ユンテクは韓国伝統芸能の要素を取り入れています。それを単純に「韓国的」と述べることや、その比較対象としての要素が「日本的」というふうに曖昧に批評されていることには違和感を感じています。そうした問題意識に基づいて改めて検討していきたいと思っています。

基調発言・前半（岩城）

岩城 お二人のお話にいろいろ共鳴するところがあるなと思い伺っていました。私からは、演劇とパフォーマンス学の交差する視点から太田省吾作品を読むことと、現代日本演劇の作家たちが、今なぜ太田省吾を想起するかたちの上演をはじめ、また興味を持ち始めているのかということを、改めて考えていければと思っています。

北米文脈でパフォーマンス学の父として知られるリチャード・シェクナーが基礎知識として説く、四つの異なるサイズの円が重なるパフォーマンスの同心円図にならうなら、もっとも中核にはドラマ、その外縁にスクリプト、さらに外側にシアター（演劇）、そしていちばん周縁にパフォーマンスが位置するとされています。またドラマが語源的にどこから発生したか、ということを考えてみると西洋演劇の正典のひとつとされるアリストテレスの『詩学』にある「ドラン」という言葉、つまり行為するという意味の「ドラーン」から派生していることがわかります。行為に次ぐ行為によって何かの目的＝テロスに辿り着くことが、西洋演劇の起点に置かれているわけですね。また、同じくシェクナーが説く「行動の再現」あるいは「二度目のふるまい twice-behaved behavior」という用語からパフォーマンスを考えるなら、behavior という単語をどう捉えるかが重要になってきます。これを「ふるまい」とか、「再現」とか、どのように訳すかはそのときどきで異なりますが、ここで大事なのは、振る舞い・身振りが、単なる内面的な表現ではなく、行動をとまなっているということ。つまり行為主体性が、パフォーマンスの起点に置かれているということです。演劇にもパフォーマンスの基盤にも、行為する人間、行為の主体性を担う人間がそこにいるということが、中核に据えられているということを認識するのがまずここでは重要です。

もう一つ、ものすごくベーシックなことですが、いわゆる西洋古典演劇には対話がありますよね。プロタゴニスト、アンタゴニストという主役と敵役がいて、対話によってテーゼ、アンチテーゼ、ジンテーゼというかたちで、弁証のくりかえしで筋書きが進んでいく。しかし昨今は、そうした対話がない、あるいは行為がない、そして物語もない作品が、一連のポストドラマ演劇の流れで増え、日本の現代演劇でもかなり多くなってきました。しかし太田省吾は、ポストドラマという言葉が日本で人口に膾炙するずっと前から、このような行為、対話、物語の正攻法を覆す演劇をアンチ・テアトルという言葉で語り思考を深めています。私は日本の現代演劇史を、この太田省吾を起点とした場所から編み上げ直してみたいのです。行為が目的地向かっていかない、つまり円環する時間軸を基礎とするベケットの系譜。あるいは論理とナラティブを否定して情動や身体性に重きをおくアルトーの系譜。あるいはその先にあるディスコミュニケーションや会話の断片をそのまま「状況」として抱擁してしまうポストドラマの系譜。つまりは行動ではなく状況を起点とする演劇。太田省吾のいう「人間が舞台に立って、からだを持って立って、そいつが言える言葉」——つまりは、ある状況におのずから促されて吐き出される「非反省的言語」あるいは「盲目的言語」（『シンポジウム作業と言説——現代演劇の地平』『舞台芸術』15号）——という磁場から、日本の現代演劇史をオルタナティブな歴史として再考していくことが必要なんじゃないかと考えています。行為がリニアに蓄積していかない作品としては平田オリザ作品の一部、岡田利規作品の一部、あるいは筒井潤、西尾佳織などの舞台にもその傾向がみられます。対話がない作品としては、岡田利規の超口語演劇を土台にして発展した、いわゆるモノローグ演劇の作家たち。神里雄大、市原佐都子、松原俊太郎などをその事例として挙げられると考えています。さらには物語がないもの、あるいは物語自体が前景化せず背景に沈むかたちで進んでいくもの、そういう非シェイクスピア的、どちらかというとチェーホフ的な作品をはじめた日本演劇作家として、岩松了に焦点を当てるべきではないか。岩松作品はまったくアルトー的ではないけれども、磁場のつくり方というか、ある種

のエネルギーがこんがらがって溜まっていく状況をみせる演劇だとはいええます。また物語よりも状況を作るのに長けたパフォーマンス作家としては、飴屋法水なども挙げることができると思います。

ものすごく大胆な考え方なのですが、リニアな行爲がない、対話がない、そして物語よりも状況を重視するという三つのカテゴリーで日本演劇作家を整理してみると、その三つの分流の始点にはもしかすると太田省吾がいるのかもしれない。太田はアンチ・テアトルの説明として、演劇は「言にくい言葉の共和国なんです」と語っています（「隣との関係から宇宙との関係へ」『テアトロ』1990年8月号）。すごく言い得て妙な表現ですね。言葉がないわけじゃないんです。言葉はあるんだけど、そのなかでも言にくい言葉に演劇は溢れている。だから物語が脱線し、対話が切断され、アクションが消失していく。つまり言にくい言葉に溢れているからこそ、言葉が詰まってしまって、対話に困ってしまって、あげくのはてにものすごい緊張感の「状況」だけがその場の空気を包んでいく。つまり言葉や行動が鬱血してしまうことに緊張感を持って対峙した結果、太田作品では沈黙が生まれたんじゃないかと想像するんです。そしてこうした太田の内的に言葉を抱えこむドラマトゥルギーが、現代の加速主義的な情報化社会では、その陰画として常態になっているのではないかと。そんな仮説を私は立てています。情報がこれだけ氾濫していると何を言ってもむしろ言葉が伝わらない、それどころか、無効化してしまう。言葉の消費社会をさらに超えたポスト消費社会が見えてきたときに、何を言っても無駄であるという諦めの精神が根幹に据えられて、人がひとりでポリフォニックな言葉に溺れながらそれらを抱え込む、という常態が生まれるのではないかと。そんな現代社会に無意識裡にあてられて、太田省吾に向かうアーティストが増えているのではないかと、そんなことを勝手に考えています。

名前を挙げた現代演劇の作家たちが、なぜ太田省吾的なものを孕んでいるのか、現代社会に潜むいくつかのテーマに即して社会文化的に考えてみようと思います。ひとつ仮説を措定するなら、まず第一に「パブリックとプライベートの相互浸食」ということが挙げられると思います。岡田利規の「太田省吾さんへ」という文章があるんですが、そこで岡田は次のように言っています。少し長いですが引用します。

太田さんはこのとき、実際に僕の作品の上演を見たときの印象を、話してくれています。僕を書く、ほとんどプライベートなモノログのような台詞が、戯曲を読んだり作品を映像で見たりしているときは割合しっくりくるのに較べて、「あの劇場空間に拡がっていったときに、僕は観客として、あの言葉をなぜあのように公言できるんだというふうに感じたんですね。何か浸食されるような。〔中略〕そんな表現構造になっている。それは意図的なのかなということを知りたいんです」と発言されています。で、僕はこれに対して「いや、意図じゃなかったですね。」とか言いながらも、自分がやっていることにそうした暴力性があることに對して、まったく自覚的でなかったわけでもないの、「ただし、これはエクスキューズでもなんでもないんですが、そういうパブリックとかプライベートみたいなことの境界が曖昧になってきているってことは、割と一般社会全体の問題としてあって、」などと言いつつ、そのとき太田さんが浸食されたというふうに感じられたということが、例えば、電車の中で、女の子がお

化粧をしているのを見て、なにか侵食されている感情を感じるようなことと同じであればいい、みたいに発言しています。（『舞台芸術』13号）

ここで生じている岡田と太田の齟齬のもとには、おそらく世代的な問題もあります。太田の世代ではパブリックの場で発言すべきことと、プライベートな場で言うべきことが、かなりはっきりと規定されていた。そして岡田の言葉は、その仕切られているべき二世界の境界を侵食してしまった。そこに太田は違和感を覚えた。それに対して岡田は「パブリックとかプライベートみたいなことの境界が曖昧になってきているっていうことは、割と一般社会全体の問題としてあって、」などと言いつつ……」と書いている。「などと言いつつ……」と言ってしまうエクスキューズに、彼自身にもうまく説明できない無意識のドラマツルギーがひそんでいるようで面白い。プライベートで言うべきことをパブリックにぼろっと言ってしまう。それはパブリックな空間では言うべきではないことをプライベートな SNS 空間で発信していく癖が多くの脳を侵食した結果、半ば生理的に、そうってしまったのかもしれない。つまり現代では、自分たちの内と外の言葉がどんどん曖昧化して、どちらの仕切りのなかに包摂すればいいのかわからなくなっている。そうしたときに無条件にぼいぼい言う SNS 的言葉の真逆にある、言葉との拮抗関係、太田省吾のように紋切り型の言葉の前で一時停止してしまう態度が、現代社会の裏面から浮き彫りになってくるように思うんです。

第二に、演劇やパフォーマンスに影響を与える現代社会の問題点として捉えたいのが「ダイアログの虚偽性」です。SNS での発言が効力を持った結果、あるいはデジタル・デバイスとの対話が日常の大半を占めるようになったあげく、人と人がフィジカルに会って話をするとき、そこで行われているやりとり、何か嘘臭さを感じてしまう、ということが否応なく滲み出てきているように思います。市原佐都子は以前拙著（『日本演劇現在形』）のインタビューで、自分の内側に抱え込んだ言葉、つまりモノログに対してしかりアリティを感じるができないので、ものすごく熱心に本心をおつけあうような客観性のない演劇を見ると冷めてしまう、と語ってくれました。ここで注目したいのは、「熱心」と「本心」の双方です。この熱と本音の込められた言葉たちは、60年代、70年代、あるいは虚偽性と空虚さを孕みはじめた野田秀樹に代表されるような80年代演劇でさえ、日本の現代演劇の表舞台から消えることはありませんでした。あるときまで熱と本音と、さらにいえば汗の氾濫は、日本のアングラ演劇の中核をなすドラマツルギーのひとつでした。ただ、そういった熱さに対して根本的に冷めてしまう世代が平田オリザあたりから増え始める。そして平成時代の作家になると、もはや冷めるどころか熱さに対して不信感が生まれてくる。そうなったときに日本現代演劇史の過去を振り返り、自分たちをその系譜のどこかに置こうと考えたら、まあそもそも考えない人のほうが多いと思うんですが……、仮にそんな試みをするなら、昨今の演劇作家たちは、唐十郎や鈴木忠志よりも太田省吾の方に親近感を覚えるんじゃないかな、と思うんですね。もちろん太田作品も熱と汗と本音を、ものすごい強度を孕んでいます。でもそれが、可視化や言語化という即席表現の形をとらず、裏に隠されていることが多いんです。

第三に、現代社会から想像力の変容をあぶりだす試みとして、資本主義的な進歩史観への懐疑、消費主義への批判を、考えてみたいと思います。ご存じのように太田省吾は非常に強く消費主義・

資本主義批判を作品を通して行っていました。9.11の後、盤石な世界の覇権構図が瓦解しはじめ、反アメリカ的な言説みたいなものも増えましたが、それを太田はかなり先駆けて行っていました。さらにいえば、米国資本主義経済に象徴されるような、もっと速く、もっと大きく、もっと先に、というプロメテウスのな進歩史観。それこそひとりの男性ヒーローによって物語が進められ、あるテロスにたどり着くという西洋演劇的な時間をほぼ無条件に生きてきた私たちの、そのリニアな時間に対しての懐疑心というものが、〈ヤジルシ〉シリーズなどには溢れている。そして環境問題や資本主義への疑問が浮上してきている今、私たちは太田に遅れること何十年ののち、プロメテウスの物語の先をどのように生きるのかをぼんやりと考えはじめています。この期に及んで「ぼんやり」しか考えられないところに危機感があると思うんですが。とにかく、太田ほどビビッドにではなくても、ある英雄を追うことによって世界が救われる進歩史観的な物語のアンチとして、何を提示することができるかを考えはじめています。そうなったときに自分たちの行為を見直してみる必要があることを、太田作品を通して再度考えられるのではないかと考えています。

最後に付け加えるなら、アポカリプスとか、終末・終焉の時代と言われているときに、個人的・集団的な死への近接性ということは、誰もが漠然と肌感覚で捉えていると思うのですが、太田作品の主要なテーマの一つとして「死」ということも考えられるので、そういった意味でも非常に現代に響く作品群だなと捉えています。

基調発言・後半（岩城）

岩城 ハンス＝ティース・レーマンの『ポストドラマ演劇』とそこで紹介されている概念は、日本では概してやや歪曲され、簡易解釈されて、伝わってしまっているように思います。それというのも、日本人の演劇（ドラマ）の大元には西洋演劇が据えられておらず、レーマンさんの根幹にはギリシア演劇が横たわっているからです。レーマンさんはアリストテレスの『詩学』で語られているようなギリシア悲劇の応答として、あるいはその弁証として、ポストドラマ演劇の理論を構築している。つまりポストドラマ演劇とは、行為・物語・目的があるようなギリシア悲劇をいわゆるドラマとするならば、その三つの基礎概念に疑義を投げかけ、超えていくものとして論じられているからです。

例えばポストドラマ演劇の代表的演出家の一人であるロメオ・カステルッチは、アルトー、グロトフスキーに連なる非言語演劇の系譜で捉えることができると思うのですが、彼は言語を超越する演劇として、よりパフォーマンスに近い、あるいは祭儀に近い演劇に興味を持っている。こうして私が喋っているようなファンクショナルなものとして言語を捉えるのではなく、もっと音そのものとして、マテリアルとして、つまり言語以前の何かに解体するような試みをしている。カステルッチが演出したダンテの『神曲－地獄篇』の冒頭では、演出家本人が舞台上に立ち「私はロメオ・カステルッチです」と宣言すると、舞台つらに待機されていた警察犬が一気に鎖を解かれ、まっしぐらに演出家に向かい走ったかと思うと、防護服で身を包んだカステルッチの腕や脚に噛みつきます。フランスのアヴィニョン演劇祭で上演されたバージョンでは、犬の群れの雄叫びが法王庁広場に響きわたり、その獰猛な咆哮が、音として、振動として、マテリアルとして、私たちの体に言

語を介さず影響を及ぼしました。つまりカステルッチは、演者と観客とのあいだに、言語以前の共犯関係のようなものを作ろうとしている。エフェクト（効果）的な結果をもくろむ物語演劇とは異なる、極めてアフエクト（情動）的なパフォーマンスです。

マーヴィン・カールソンやジョン・ヒースなどが説くように、ギリシア悲劇では多くの場合、論理的に発話できないものは、死者と一緒にです。人間とはみなされません。つまり赤児や外国人は、西洋人間中心主義的観点から見ると、「ヒューマン」ではないのです。だから西洋演劇史は極めて人間中心主義的なかたちで誕生した芸術表現だといえます。特定の「人間」のための物語と「人間」の葛藤が紡がれ、また時には「人間」が自然をも制御できるような超人的な扱いをされ、ギリシア悲劇の時代から演劇は親しまれてきた。しかしそうした白人男性を英雄視する一元的物語では、いまの世界は表現できない。「人間」が苦悩の果てに問題を解決してエンディングに向かうような悲劇は、あまりにご都合主義に思えてしまうというか、そもそもこの世界ではいま誰もそんな一回性の悲劇を生きていない。誰もが複数の、規模の異なる、持続的な悲劇に、つねにさらされている。ですので、この惑星規模の災害時代を演劇やパフォーマンスで表象しようとするなら、起承転結がはっきりとしたギリシア悲劇構造を自明のものとして捉え、そのドラマトゥルギーをそのまま転用することには無理があるように思います。物語を、言語を、そして「人間」に疑義を投げかけ、そしてそもそも人間は失敗する生き物である、という大前提を受け入れて、その豊かな敗北感から世界を謙虚に再考していくべきだと思うんです。

ここで「失敗」という概念を、太田演劇から考え直してみたいと思います。太田は『乗合自動車の上の九つの場景』（1970年）に、面白い台詞を記しています。葬儀人という人物の台詞ですが、ここに少し引用します。

葬儀人　　こういうひとみたね。このひとは、一週間ごとに決心するんだよ。お酒をやめようとするんだよ、一週間ごとに。つまり失敗するんだがね。それは決して不真面目なもんじゃなかった。あれは、〈決心〉といってもいいだろうね。やるんだよ。だが、いつもしくじるんだね。いつもしくじっていた。それがもとで、そのひとはしくじりをこらえる可哀そうな顔つきになってね。可哀そうな顔つきだ、そんな顔になってしまったよ。

ここで描かれているしくじりこそ、人は抱擁すべきだと思うんです。つまり失敗を人の弱さや過ちとして糾弾するのではなく、失敗を受容するかたちで、成功体験のみが加算されていくだけではない、目的論的ではない、豊かな時間が紡がれている。この作品が、多くの人間が未来の発展や、明日の希望や、先々の成長に期待していた高度経済成長の時代に描かれたということが面白いですよ。まるで成長まっしぐらの未来を生きようとする日本という国の姿そのものに、横やりを入れ、水を差しているように思えます。

この「失敗の抱擁」という考えの延長線上で、『メヤジルシ——誘われて』（2002年）では、「弱い人は助けなければなりません。正義は勝ちます。必ず勝ちます」という台詞の後に、消費主義に対して茶々を入れるような言葉が続きます。「すてきなワンピース買った」「あらびきグルメウイン

ナー 140 グラム 380 円」という言葉と、「テロリストの側に立つか、あらゆる国家は正義の側か悪の側に立つか立場を明確にしなければならない」みたいな言葉が並置され、成長、進歩、また底なしにカネとモノを求め続ける、人間の愚かさに対してメタ的な批評が行われる。だから「正義は勝ちます」と言う言葉も、ここではそういったきれいごとの道德観が、いかに多くの人間の暴力の大元になってきたか、またどれだけ多くの失敗の隠蔽のうえに成り立つものなのか、という裏面から読むことができます。つまり太田は、きれいごとの成功者ではなく、きれいじゃない失敗者の側から世界を眺めている。そして失敗の演劇、失敗の言語としての太田演劇は、多くの現代人の救いになるのではないかと私は考えています。

ここからパフォーマンス・スタディーズに思考を敷衍させると、近年、グラスゴー大学のカール・ラヴェリー教授が唱える、「Weak dramaturgy（弱いドラマトゥルギー）」という概念に触れる必要があるように思います。かなり早い段階で、エコクリティカルな視点を演劇やパフォーマンスに導入した彼は、「Performance and Ecology: What Can Theatre Do」という論文で、演劇がそもそも人間中心主義であることを批評的に捉え、人間はヒーローではなく、むしろ自然を前にしては弱い存在である、という自明ながら誰も西洋演劇史では明言してこなかったことを説いた。そこで彼は、環境問題を前にして演劇にできることが仮にあるとするなら、それは無力感を認めること、ひとりの行動では解決できないことを認めること、と唱えています。この行動が水泡に帰するような感覚。人間の知恵や思考がそもそも及ばないものがあるという感覚は、太田演劇を語るうえでも、有効な視座の一つなのではないかと思います。

また弱さと平行して「遅さ」ということも考えてみたい。パフォーマンス・スタディーズでは、ここ十年ほど、ニューヨーク市立大学ピーター・エッカーソル教授が唱える「Slow Dramaturgy」という概念が、演劇の速度を再考するときによく用いられています。また近年では、哲学者ロブ・ニクソンが『Slow Violence』という本を執筆したこともあり、人間が感知できる時間尺度を超えたディープ・スローネスにも注目が集まっています。遅い暴力とは、指数係数的に世界が激変する加速主義社会のなかで、人の目には見えないかたちで、しかし確実に侵食していくような暴力のことです。そこには放射性物質の漏洩、グリーンハウスガスの放出、氷河の溶解、複数生態系の危機、大気圏のエアロゾル汚染、オゾン層の破壊などが含まれます。そうした人間の尺度を超えた暴力が日常を侵食し始めると、私たちは個人の視座から世界のすべてを捉えることができない。人間時間では捉えられない暴力に、私たちはいま対峙させられているのです。

話が少しパフォーマンス・スタディーズの概念に逸れすぎてしまいましたが、ここに挙げた弱いドラマトゥルギーやスロー・ドラマトゥルギーは、今後、太田省吾をパフォーマンス的観点から論じるときに、読解の役に立つのではないかと思い共有いたしました。

ディスカッション

新里 お二人の話から、さまざまな示唆を受けました。岩城さんの発表がとても充実していて、多くの問題を整理されていたので、それをベースにさせてください。「言いにくい言葉の共和国」というのは、なんとも太田さんらしい絶妙なフレーズですが、いろいろと検討の余地がありそうです

ね。それと時間や遅さの問題、これに関してはお二人の話にいくらか接点もあったように思います。そして人間と社会の関係、人間中心主義の超克にまつわる問題。主にそれらに触れながら、ここからは議論していければと思います。

言語の問題ですが、金さんが劇団エジヨトの事例で言及していた、独裁政権下で強いられた沈黙、あるいは言論の自由がないところでの発語ということについて、もう少し補足してもらえませんか。金 転形劇場と劇団エジヨトが発足したのは、ほとんど同時期ですが、太田さんが最初の沈黙劇となった『水の駅』を発表した1981年に、エジヨトはリアリズム劇をつくっていました。形式的には、逆方向へ向かっていたとも言えます。60年代末、Rolf Scharre というドイツのマイムアーティストの来韓公演がありましたが、それを多くの若い演劇人たちが観ています。まだモダンパントマイムが認識されていなかった時代で、バン・テスさんは韓国型のマイムをつくろうと考えたようです。その背景に検閲があって、表現と言論の自由がなかった。あれもこれも言えないのであれば、じゃあ何も言わない、というふうに考えて、そこで沈黙が用いられたわけです。言葉の代わりに最初はマイムのような身体表現を使った。その後、音響や空間についての思索を重ね、劇言語を増やしていくなかで環境演劇やハプニング、リアリズム演劇にまで辿りついたのです。太田さんの訥弁性としての沈黙とは異なり、言葉なし＝沈黙の代わりに他の言語が必要とされたという点で二つの沈黙には違いがあるのではないかと考えられます。

新里 バン・テスさんは、語る自由がない状況でただひたすら行動する、と表明していたと思います。それは台詞や対話性を削ぎ落した上で、岩城さんが話していた意味でのアクションに徹するといった意識だったのでしょうか？

金 エジヨトにおけるアクションは、その性質が少し違うと思います。台詞や対話性を削ぎ落した上で、という段階的なプロセスではなく、発言ができないから、身体で表現をするということでした。ただ、当時発言できる言葉、だから存在できる言葉への不信から、黙ることにしたという点では、通じるところがあるかと思います。

話がずれてしまいましたが、岩城さんのお話の最後にあった、エコロジーの視点から人間中心主義的な演劇の捉え方を見直すということ、そのような視点がすでに太田作品に見い出せるということ、とても印象深く聴きました。

岩城 ありがとうございます。たしかに欧米のパフォーマンス学会では最近になって、エコクリティカルな問題が浮上ってきています。今、私はベルギーに居住して、いろいろな欧米の演劇学会——例えば最近ではニューヨーク市立大学で「Climate Theatre Conference」というものに参加しましたが——そのような場所にて、国際研究者たちと議論を重ねています。ただそのとき、欧米文化に大きく影響を受けながらも、出自がアジアにある人間として、違和感を覚えることもあります。一例を挙げるなら、そもそも人間中心主義的なものから始まっているとされてきた西洋演劇とは異なり、例えばですが、能あるいはそれ以前の日本の演劇の起点にある祭儀などを考えてみると、人間ではないものに扮してきた歴史もあるわけですね。つまり死者だったり、あるいは花の精だったり、植物だったりするものも、日本の演劇史にはふんだんに関与してきた。そうした流れで、金さんも言っていたように、韓国の批評家から太田さんの演劇に対して能的なという感想が出てくる

こともわかると思うんです。

日本の演劇を海外で提示すると、それがどれほど現代的なものであれ、能的あるいは歌舞伎的という方向性に、どうしても引っ張られてしまうことが多い。それを私たちはある程度仕方がないこととして受け入れた上で、では仮に太田さんにもし能的な何かがあるとするならば、どう説明すべきなのかという向きに思考の矛先を向けていくべきだと思います。そしてそれは能の形式的なこと、つまり速度や、空間性や、見え方の問題ではなくて、自覚的であれ無自覚であれ、そこに含まれている仏教的な概念であったり、より自然に親和性のある概念であったり。そうした側面から能とのつながりがあるのではないかと考えた方が、文化間の対話として実りが多いと思うんですね。一足飛びに能の形式と太田省吾を結びつけるのではなくて、その根っこにあるものを探るような感じですかね。

人間中心主義から逸脱するという視点から太田作品を読むと、そこから環境との共振性が浮き彫りになってきます。それは新里さんが言っていた「述語の演劇」にも連なる。ご存じのように西田幾多郎は、主体の中心を「主語」ではなくて「場所」に置いて、述語の哲学を語りました。つまりそれは、その場あるいは状況みたいなものから私たち人間が塑性されていくという感覚にもとづいている。太田さんの述語の演劇も、この流れで読み解いていくほうが面白い気がするんです。要するに、太田演劇を「人間中心主義ではない」と形容することはなんとも不毛というか。そもそも人間を中心に据えて考える哲学に親和性がない演劇に、人間中心主義を超越するも何もない気がするんです。だから言い方を変えるなら、太田演劇を説明する言葉としては、述語中心主義あるいは場所中心主義の方が、よりの確かもしれません。

新里 私もそう思います。たしかに岩城さんの言った通り、太田省吾の演劇を「能的」と言うときには、いろいろなことが含まれてくるはずで、環境的なこともそうだし、それに表現の特徴にも、もっと別の考えどころがありそうですね。能楽のナラティブなども、おそらくその一つです。能楽でシテの語りと地謡の語りが自在に転換し、ときに重なり合うありかたは、かたちは違えど、太田さんの表現と共通する面があるのではないかと。『小町風伝』のモノローグなどでも、ナラティブの多層性や多声性に、その本質が見出せると思います。

それと私が岩城さんの指摘でとても面白かったのは、失敗という概念から太田演劇を捉え直されていた点です。太田さんは、最初の演劇論集『飛翔と懸垂』のなかでも太宰治の引用をしながら、人間がつねに決意してはしくじる、その失敗の連続に耐えて生きる存在であると述べています。その背景には安保闘争の体験が控えているわけですが、その後も、太田さんはある種の挫折やしくじりの後を生きなければならない人間の存在様態に、一貫してこだわり続けている。それが敗者の言葉だったり、失敗の後始末を生きる人間の言葉と結びつくことに、改めて気づかされたんですね。

またそれと関連して、かつて岡田利規さんや三浦基さんの座談会で、自分たちが「波」のない時代にいると語られていたことを思い出しました（『〈名づけられぬ〉時代の演劇と身体』『演劇人』22号）。追い風に乗って演劇活動をするというヴィジョンはもはや持てないといった認識が、そこで共有されていたように思います。失敗の連続ということ、どのようなりアリティで受けとめるのかは、おそらく世代の共有体験と切り離せないし、ある種の大きな出来事の後を生き延びる想像

力の問題ともつながってくるなど。

岩城 そうですね、それはまさに岡田さんや三浦さんあたりの世代から始まっている感覚だと思います。例えばそれ以前の松尾スズキさん、ケラリーノ・サンドロヴィッチさん、平田オリザさんの作品には、私はそこまで失敗のドラマトゥルギーを見てとることができない。やっぱりこう、何かしら喜びであったり、前進性であったり、あるいは人間の進歩への信頼感のようなものに基づく「裏切り」「欺き」「落胆」を描いているように思える。どれほど個人として落胆しても、都市空間の賑やかさに便乗して、追い風に乗っている自信は、まだ損なわれていない気がするんです。けれどその後の世代は、はなから向い風の世界にさらされているから、なんとなくですけど、登場人物たちが個として全体的にしおれている。岡田さんはたしか precog のウェブサイトに掲載されたインタビューで「私たちは緩やかに自殺をし続けている世代である」と言っています。日本が緩やかに沈没する、日本語も減びるかもしれない。つまり超高齢化社会になって、どんどん母語話者が減って、日本が減びるかもしれないという危機感を、水村美苗さんの小説を読んで感じた、と話していました。そんな感覚が深く根づいている世代には、成功の物語にはリアリティが持てない。ものすごく端的な事例でいえば、いつときのアメリカン・ミュージカルのように、巨大な夢と成功に向かって生きる物語よりも、そもそも失敗する場所、負の場所みたいなところに生かされているなかで、どのような言葉を発することがきるのか、あるいは小さな行動でも可能なのか、そういうことにリアリティを見いだす演劇の声が増えてきているように思うんです。

先ほど名前を挙げた筒井潤さんの『ソコナイ図』では、舞台上の登場人物たちが、ゆっくり餓死をしていくような物語があり、死んでいくことに抵抗する力もなくなってしまうような世界が描かれています。行為する力、奮起する力、死に抗う力さえもない。それが常態であるっていうことが、現代のリアルなんじゃないかと考えることがままあります。そういう意味で、やっぱり一度、失敗を肯定的に捉えてもらわないと、大勢にとってすごく生きづらい世界が続いていくように思うんです……。にもかかわらず、現代日本はいまだに、コスパをあげろ、タイパを考えろ、効率よく成果をあげて、資本主義社会に貢献しろという成功軸がブレていない。それがいまだ圧倒的マジョリティの生き方な気がする。それに失敗したいという、いかんともしがたい衝動を、とりあえず肯定しちゃった方がいいのではないかということを、太田さんの言葉によって改めて気づかされたような気持ちがあるんです。

新里 たしかに失敗やしくじりの言葉には、逆説的な可能性があると思います。太田作品におけるコミュニケーションの齟齬みたいな部分も、形は変われど、ゼロ年代以降の世代へと脈々と受け継がれている、という実感が私にはあるのですが、いかがでしょうか？

岩城 演劇第一世代で、政治的なイデオロギーの断絶とかではなく、その基底にある日常的なコミュニケーションの齟齬に気づくことって、本当に先見性があると思うんです。当時、まだ多くの演劇作家たちは、言葉の行為性に対して肯定感が強かったと思うんです。鈴木忠志さんにしても、唐十郎さんにしても。そういったときに、政治的イデオロギーを下支えしているはずの、暮らしの言葉が、もしかすると無効化し始めていることに気づく。そういった感覚は、京都造形芸術大学で学んでいた後続世代の方々などにも受け継がれて、さらにその言葉の不毛感がモノローグ演劇

に結実しているような気がします。まあ、かなり飛躍した考えかもしれませんが。対話を拒否する土台から演劇をつくる作家が増えているのは、まさにコミュニケーションの齟齬に対する防衛本能からきているような気がしているんです。

新里 先見性ということは、裏を返すと、同時代にはなかなか理解され難かったということもあるのかもれませんよね。ある時期まで太田作品はそこに書き込まれている失敗の言葉やコミュニケーションの齟齬のせいで、よくわからない戯曲と見なされていた面も小さくなかったのかなと……。

『乗合自動車の上の九つの場景』では言葉のやりとりが、しっかりかみ合った対話としては機能してないところが多々ありますが、金さんはこの作品をどのように読みましたか？

金 『乗合自動車の上の九つの情景』については、劇における時空間性に興味を持っていて、もう少し具体的に言いますと、劇作法によっていかに時空間が止まるのか、というところですよ。

まず、論理的に進まない対話があります。論理は合理的であって、時間の側面から言えば、論理は時間を節約するものです。この作品では、非論理的な対話によって、時間の流れが阻まれています。一部の場面が反復されるのも、同じ機能をしていると思います。

新里 時間を止めるというニュアンスを、もう少し聞いてみたいです。それと「言いにくい言葉の共和国」との関連でいうと、沖縄を内的モチーフとする最初の三部作では「沖縄」と言えないこと（作中で一度も「沖縄」という言葉を用いないこと）が劇作の要因となっていますが、そのあたりはどうでしょうか。

金 「言いにくい言葉の共和国」の意味は、十分に理解できていないですが、時間を止めるということについてももう少し話しますと、『乗合自動車の上の九つの情景』の舞台設定として、まず古いバスがありますね。そのバスは、機能しているとは考えられないものですが、人々はそこに乗ろうとする。そこでまず、この空間と時間が異質性を帯びます。また、先ほど言いましたが、会話が成立していない。最後に、反復される場面があると言いましたが、それとともに各場面が同じト書きで始まることによって時間は流れず、同じ空間を回っているようになります。作品が物語として展開しているのではなく、ある状況が、写真のように目の前に置いてあるというような感覚ですね。

新里 「沖縄」を直に名指さないことで、時間性もそうだし、それに場所性も宙づりになっていて、論理から解き放たれた個々の言葉が、ゆるやかに呼びかけあい、戯れているみたいな感触が残りますよね。

時間性について少し話を広げると、太田さんの場合、具体的な演劇作品はもとより、創作のビジョン、あるいは暮らし生きている人間への洞察などでも、時間から発想を膨らませている面が大きいですね。もちろん遅いテンポを表現の中心に据えるということが、その最たる例だと思いますが、岩城さんは、時間の演出家としての太田省吾を、どのように見えていますか？

岩城 実は私、太田さんが湘南台文化センター市民シアターの芸術監督をやられていたときに、一度ワークショップを受けたことがあるんです。『更地』（1992年初演）のワークショップでした。まだ20代で、何をしているかのさっぱりわからなかったんですけど。すごく印象的だったのは、本当に少ないテキストを読み上げるときに「もうちょっとゆっくり言ってください」と、太田さんはくりかえし言われた。そのときには、彼が何を意図して、「ゆっくり、ゆっくり」と言っていた

のか、まるでわからなかったんですが、今考えると、言葉を一音一音、音素みたいなものにまで分解していくことで、私の暮らしの言葉、癖としての言葉に対しての思考の条件反射を、一旦切ろうとしていたのではないかなと。既存の意味としての言葉を受け取るのではなく、それがもうゲシュタルト崩壊して、意味としてまとまりをもたないものに解体してから捉え直す。そんな試みの時間を、私のなかに植え付けようとしていたようで、ものすごく時間を身体的に捉えている方だなと、その体験から、事後的にですけど思いました。劇場にいる人々全員の身体から時間感覚をつくり直す、また違うかたちの時間をつくり直す。そういう時間軸、身体を通して新しい時間をつくり上げる演出家だな、と体験から思ったことがあります。

新里 まさか岩城さんが、太田さんのワークショップを受けていたとは思いませんでした。

岩城 記憶がおぼつかないほど昔のことです。

新里 太田演出の舞台も、湘南台くらいからは結構ご覧になっているんですか？

岩城 はい、そうなります。結構好きで見ていたので、演劇ジャーナリスト時代に、大杉漣さんに取材させてもらったときにはひどく緊張しました。

新里 金さんは、いかがですか。太田さんの手がけたパフォーマンス、演劇のビジョンなども含めて、時間に対する意識のどういうところが気になりますか？

金 私は太田作品を戯曲や上演台本を通して接してきましたが、なかなか上演を想定することが難しかったです。記録映像が残っている作品を見ても、大体のことしか把握できない。それは、時間性の問題でした。最も面白いところでもあります。作品のなかで時間はリアなものとして捉えられていない。太田作品は、終わりのところで始まりに戻っていくようになっていますが、それも、必ずしもここからここへという一定の方向性があるわけでもない。時間という概念を、流れているものとしてではなく、空間とともにそこに在るものとして捉えているように思います。最初、太田作品について考える際に、時間と空間を分けて考えようとしていたのですが、それは結局できませんでした。

新里 湘南台を拠点に活動している頃から、太田さんがくりかえし表明したビジョンに、広大な宇宙のなかにある一粒の砂のようなものとして人間存在を捉えるというものがあります。実は私は、今回の準備で岩城さんの著作『日本演劇現在形』を読み返しているときに、このビジョンをととても新鮮に思い起こすことができました。岩城さんが東日本大震災や福島原発事故といった災害の後、演劇作家たちの時間への意識が変化したことについて書いている文章を読んでいると、太田さんのビジョンがオーバー・ラップしてきたんです。放射性物質で汚染された環境が元に戻るの、私たちの日常生活の時間とは比較にならない、それこそ天文学的といつていいタイムスパンなわけですね。そんな人間的な規模をはるかに凌駕する時間がふと頭に浮かぶと、長大な時間のパースペクティブのなかで、私たちの生活の時間、それに一生の時間さえもが、砂粒みたいにミクロなものに思えてくる。太田さんのビジョンでは、直接的には宇宙空間が語られていますが、同時にそこには時間的な示唆が含まれていることが実感できました。こうした時空間の転換を可能にしているのも、金さんが言っていた時間と空間の不可分性であり、さっき岩城さんが言っていた身体性をともなう時間の捉え方のような気がしますね。

岩城 今の時間の話、あるいは災害、天文学的な時間で見たときに人間が点に見えるという太田さんの発想につながると言うんですけれども。福島震災があった後に宮沢章夫さんが、エッセイを書いているんですね。タイトルは「いきものである私」。これは、阪神大震災の後に太田さんが書いたエッセイを引用している言葉です。さらに言うなら太田さんは、歌舞伎評論家の浜村米蔵が、関東大震災の後に書いたテキストを元になっているんですね。「いきもの」という言葉は、天文学的な空間あるいは時間で自分を眺めてきたときに、人間がもはや人間として捉えられなくなることを的確に捉えているなあと。

太田さん自身は、上空からのカメラの視点で人間を捉えようともしています。そうして捉えると人間は本当にちっぽけなもので、そういう断片的な、あるいは一つのエレメントとして人間を配置することは、ポストドラマ的な演出論と重なり合うところがあると思います。レーマンは、ポストドラマ演劇の主要な要素としてそれを、ノンヒエラルキーという用語で説明していますよね。つまり人間であれ、光であれ、モノであれを、すべて平等に舞台上に配置する。その感覚を太田さんは、ものすごく先取っている。〈ヤジルシ〉シリーズの断片性を見ても、やはりそう思います。言葉の引用自体も、ドキュメンタリー演劇で新聞やインターネットの言葉を引くようなことを、かなり先見的にやっていた感じがします。もちろんポストドラマ演劇の流れの上でやっていたわけではないと思うんですが、期せずしてポストドラマ演劇と同一ような到達点に全く別のルートからたどり着いた方である、と私は考えています。

新里 『水の駅』を演出したインドのシャンカル・ヴェンカテシュワランさんもポストドラマ演劇という言葉がない時代に、太田さんは期せずしてそれと本質としてはつながる仕事をしていたと話していました。その一方で、太田省吾が背負っているドラマ演劇との葛藤には、独特の文脈性が関わっているように思います。改めて岩城さんに確認したいのですが、レーマンはペーター・ションディなどの仕事を受け継いでいて、ドラマ演劇の位置づけを非常に大事に考えているという印象を持っているのですが、認識として間違っていないですか？

岩城 そうですね。レーマンさんがドラマ演劇を否定していると解釈する方も多いと思うんですが、そうではなくて、ドラマ演劇の延長線上にポストドラマというものが並行して生まれてきていると彼は言っています。別にポストドラマ演劇によってドラマ演劇を否定したいわけではない、と彼は再三言っています。

新里 太田省吾の演劇論にしても、ある意味では律儀すぎるほどにリアリズム演劇との距離に拘泥していると見えかねないところがありますよね。でも、おそらくそれはドラマ的なものがいかに根強く、見えにくいかたちで作用を及ぼしていることを深く認識していたからだと思うんです。後続世代には、そうしたドラマ演劇との葛藤をしょい込むことなく、もっと軽やかに自由な発想で、新たな表現に向かうことのできる人たちが、たくさんいると思います。けれど意識する・しないにかかわらず、ドラマ演劇がいまだに無視できないものであるとすれば、それを自覚するために、太田省吾的な葛藤は不可避であるように思います。

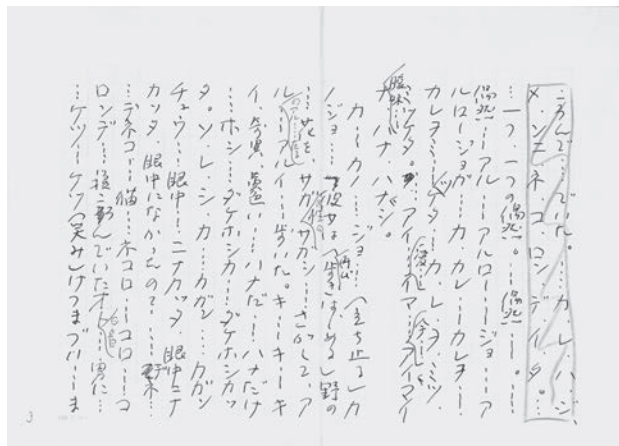
岩城 ドラマ演劇との葛藤がなくなったポストドラマ演劇って、たぶん面白くないものなんです。葛藤があってこそその表現だと思うんです。太田さんはおそらくそれをわかった上で、ドラマ演劇との葛

藤ではないですが、物語や言語や行為との葛藤を引き受けて、あらゆる方向というか、右にも左にも上にも下にも引っ張られる宙ぶりの緊張関係のなかで、動的平衡として沈黙という状態が生まれてきたのかもしれない。空気の動きが何もない沈黙ではなく、強烈なエネルギーに充ちた沈黙です。

太田さんが一度ベケットについて、待っているディディとゴゴ、あの人たちはもう中心点を失った宇宙に生きている、という言い方をされていたことを思い出します。先ほど金さんが言っていたように、時間が永遠に回って、その回る速度が速くなりすぎて、中心点にいる人物たちの場所は、台風の目のように空白化・空洞化する。その空洞化した沈黙、あるいは中心点を失って生きている人々として、ディディとゴゴを語っていると私は思ったんです。つまり中心点になっちゃってるんですよね、自分たちが。行くべき場所なんてはなからなくて、その状態の緊張感を自覚的に引き受けた上で、何かを紡いでいるのが、ベケットや、太田省吾ではないかと思うんです。そこが、いまどう言葉を紡いでいいのかわからないと言っている後続世代の作家たちは、少し異なる気がするんです。多くの現代作家たちは、自分たちのいる空洞とは別に充実した中心点が、他の場所にあるはずだと、探してしまっている気がする。つまり中心点がどこかにあるという隘路に陥っていて、中心点がない磁場に生きていることを引き受けて書くのではなく、迷子の状態で表現している人が多い。だから時間の流れ、空間の捉え方が決定的に違う、と思うことがよくあります。

新里 ちょうどベケットの名前が出てきたので、今回の太田省吾展に出している資料をひとつ見てもらってもいいですか。太田の最後の演出作品は、ベケットの後期の散文を用いた『ある夜一老いた大地よ（「また終わるために」より）』（2006年）ですが、その台本の草稿です。特殊な散文を解体し、多義性を活かしたテキストで、カタカナに漢字混じりの表記が独特です。なかなか言葉の意味が読み取り難い台本なのですが、さっき岩城さんが参加されたワークショップでは、言葉を意味に還元させずに音素まで分解するということでしたが、そうした試みをテキストの次いで展開しているような感じもあります。お二人は、この資料を見てどうお感じになりますか？

金 いつだったか新里さんが「太田さんは『水の駅』の台本を記録として残すことによって、後続世代に扉を開いておいた」というふうなことを話したことがあります。それがすごく印象に残って



『ある夜一老いた大地よ（「また終わるために」より）』台本草稿（2006年、太田美津子氏所蔵）

いて、今回の展示の準備をしながら、そういう視点で、いろいろな資料を見てみました。言葉に対してもそうですが、太田さんは他者や世界に対して扉を開いておく人だったな、と感じました。このベケットの台本についても、言葉を通して他の言葉に可能性を与えるような印象を受けています。それによって言葉の意味が開かれる、またそれに接する人の思考が刺激を受ける、そのような環境をつくっているように思います。

岩城　すぐに思いついたのはベケットのつながりで『Not I（わたしじゃない）』という暗闇のなかで女性の口だけが、舞台上空に浮かびあがり喋り続ける作品です。あの作品の原稿とすごく似ているなど。『Not I』の原稿も、読点みたいなもので言葉がつながっていて、ある言葉を放った矢先にその自分の言葉を疑うみたいなのところがあって。「？」マークとかも結構あります。自分の発した言葉に対してのリフレクションとして、疑問がすぐにエコーとして返ってくるっていうか。普通のモノログには主体があって、自分の意思を伝えるためのものだと思うんですけど、このモノログは主体が消えたモノログだなと。そこがすごくベケット的だと思います。

新里　私もモノログの自己言及性みたいなのところや、発した声に対する意識から新たに派生的な声が生まれている感じがとても気になりました。それとたしかに金さんが言われたように、開かれたテキストになっていますよね。

時間も残りわずかとなってきました。本来であれば、岩城さんに示してもらったさまざまな問題について、まだまだ話したいところなのですが、最後に金さんから岩城さんに聞いてみたいことはありますか？

金　たくさんありますが……。戦争や自然災害の危機が続き、あまり希望もない今日に、今の若い世代は、どこに向かって行けばいいのかわからないという戸惑いのようなものを感じているように思います。このような時代に、太田作品を読むことはどのような意味を持ちうるのか、ということについてお話いただければと思います。

岩城　そうですね、いろいろと言うべきことはあるかもしれませんが、最後に沈黙というところに戻るならば、沈黙っていろんな英訳ができると思うんですね。silence、quiet、あるいは時空間的にはstillとも捉えられると思うんです。抑圧された沈黙ということは、先ほど金さんが言われたような韓国の政治的な状況であったりとか、そういった強い力が働いたときに生まれてくるものだと思うんですね。今、社会的に、不可避に地球規模の危機にさらされ、人間の不毛化を意識した上での沈黙というものが出てきている気がします。その沈黙は、新里さんも言っていたような、天文学的な時間でみたときの人間のちっぽけさという世界観を持った太田省吾の沈黙にすごく通じている感じがして。終わりにき終わりというか、カタルシス的な終わりが無い世界に生きなければならぬ世代の人たちが、太田作品を読むことによって、西洋演劇的な、あるいはそのリニアな物語の世界ではない言葉に対して、どこか共鳴するのではないかなと思うんですね。私は太田作品を、持続的な災害の時代に響く言葉を放つ作品として、再考すべきだというふうに捉えています。

新里　今日は本当にたくさんのお話をありがとうございました。これからじっくり考えていきたいと思います。どうもありがとうございました。

岩城・金　ありがとうございました。

シンポジウム

言葉と沈黙のありか——太田省吾の仕事をめぐる

2023年12月7日 早稲田大学小野記念講堂（公開）

太田省吾の1970年代・1980年代の劇団転形劇場の主宰者としての演劇活動、また1990年代・2000年代の公立劇場（藤沢市湘南台文化センター市民シアター）や大学（近畿大学、京都造形芸術大学／現：京都芸術大学）での仕事には、現在の芸術創造とそれを取り巻く環境を見つめ直す上で、多くの示唆が含まれている。

本シンポジウムでは、太田と創造活動をともにした俳優とプロデューサー、同時代を伴走した演劇批評家らが一堂に会し、太田の実践と思索および太田における言葉と沈黙をめぐる感受性について話し合った。

プログラム

17:30～17:40 開会の挨拶

【第一部 基調発表】

17:40～18:00 鴻 英良

18:00～18:20 安藤 朋子

18:20～18:40 花光 潤子

18:40～18:50 休憩

【第二部 ディスカッション】

18:50～20:00 安藤 朋子、鴻 英良、新里 直之、花光 潤子、森山 直人（モデレーター）

20:00～20:20 Q & A

20:20～20:30 閉会の挨拶

シンポジウム

言葉と沈黙のありか——太田省吾の仕事をめぐって

鳩飼 本日はお忙しい中、早稲田大学演劇博物館 演劇映像学連携研究拠点と京都芸術大学舞台芸術研究センター 舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的研究拠点主催のシンポジウム「言葉と沈黙のありか——太田省吾の仕事をめぐって」にご参加くださりまして、誠にありがとうございます。本日の進行を務めます早稲田大学演劇映像学連携研究拠点の研究助手、鳩飼と申します。本日はどうぞよろしくお願いします。

まずは、京都芸術大学舞台芸術研究センターの所長でいらっしゃる安藤善隆先生にご挨拶いただきます。安藤先生、どうぞよろしくお願いします。

安藤（善） ただいまご紹介にあずかりました、京都芸術大学舞台芸術研究センターの安藤と申します。本日は、早稲田大学演劇博物館特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」の関連シンポジウムにご来場いただきまして、誠にありがとうございます。また、本日ご登壇いただく先生方、本当にありがとうございます。厚く御礼申し上げます。

本シンポジウムで最初に私がお挨拶させていただくのは大変僥越ですが、太田省吾さんは大学の当時の映像・舞台芸術学科の開設に非常に尽力いただきまして、私が所属する舞台芸術研究センターの開設にもご尽力いただきました。その後も大学で後進の指導に当たっていただき、その関係で今回微力ながら、私どももご協力させていただく形になっています。

本日は太田さんの深い思索のいろいろな形を先生方にお話しいただき、いろいろな視点でお話をしていただけるかと思います。皆さん、お楽しみいただけたらと思います。これで私の挨拶と代えさせていただきます。どうぞよろしくお願いします。

鳩飼 安藤先生、どうもありがとうございました。

続いて、私から簡単にこのシンポジウムの開催趣旨をご説明します。本シンポジウムは現在、早稲田大学演劇博物館で開催中の特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」の関連イベントとして企画しました。太田省吾は日本現代演劇を代表する演出家、劇作家の一人であり、沈黙劇と呼ばれる独自の表現スタイルを切り開いたことで知られています。その作品は今なお注目を集め、後続の世代のアーティストによってもさまざまに上演されていますが、当展示は太田の創作における言葉と沈黙をめぐる感受性、さらに人間存在とそれを取り巻く世界に対する思索を、上演関連資料や演劇論を紹介しつつ再考する試みとなっています。このシンポジウムは、そうした試みからより視野を広げて、太田省吾の仕事を創造の場や演劇批判の観点からも見つめ直すことを企図しています。

太田は1970年代、1980年代には劇団転形劇場を主宰し、1990年代、2000年代には公立劇場である藤沢市湘南台文化センター市民シアターの芸術監督、また近畿大学と現在の京都芸術大学である京都造形芸術大学で教授を務めました。そこで創作活動を推し進めながら、同時に劇場文化の環境整備やアーティストの育成にも尽力した太田の仕事を多角的に振り返り、その今日的な意義につ

いて話し合っていた다고と考えています。

第一部では、まず演劇批評家として同時代を伴走された鴻英良氏、アクターとして数々の創作現場を太田省吾と共にされた安藤朋子氏、そして湘南台文化センター市民シアターで太田芸術監督の下、多彩な自主事業を担当されたプロデューサーの花光潤子氏をお招きします。

続く第二部では、京都造形技術大学でのご同僚だった演劇批評家の森山直人氏、また今回の展示の共同企画者のお一人であり、演劇研究者である新里直之氏にも加わっていただき、第一部のご発表を踏まえて太田省吾の遺した足跡、また舞台芸術の可能性や課題について討議いただく時間を設けています。最後には、ご来場の皆さまからのご質問も受け付けますので、ふるってご発言いただければと思います。

早速、第一部のプログラムに入っていきたいと思います。最初にご登壇いただく鴻英良先生をご紹介します。鴻先生は演劇批評、ロシア芸術思想をご専門とされています。アメリカ合衆国ミネアポリスのウォーカー・アート・センター・グローバル委員、ドイツのハンブルク市のカンプナーゲル、ラオコンフェスティバルにおいてディレクターを歴任し、国際的な舞台芸術の状況に精通されています。また、2000年代には京都造形芸術大学舞台芸術研究センターの機関誌『舞台芸術』の責任編集を太田省吾と共同で務められました。

それでは、鴻先生、どうぞよろしくお願いします。

基調発表（鴻）

鴻 今日太田さんの演劇について話をすることですが、私自身は太田省吾の初期の活動は実際に見ていなくて、最初に見ることができたというか、すごく話題になっていたのを見に行ったのが、青山にある錬仙会の能舞台で上演された『小町風伝』です。

実際に『小町風伝』はそのときものすごく話題になっていて、それで見に行ったら衝撃を受けたことになるわけですが、この『小町風伝』自体、実は私が見たのは再演で、1979年3月に錬仙会の能舞台で上演されたものを見に行きました。初演がいつかという、1977年に矢来能楽堂で上演されたものが初演ということです。

なぜこんなことを言っているのかというと、矢来能楽堂では見ていないということをおうしているのです。これは失礼な言い方になるかもしれませんが、1977年に矢来能楽堂で転形劇場の『小町風伝』が上演されること自体を私は知らなかったと、知っていたけど見に行かなかったのではなく、知らなかったということをおうしているのです。

なぜそんなことを言うのかということですが、私はあまり演劇を見ていなかったの、知らなかったという意味もあるのですが、われわれが演劇を見始めるときのきっかけとか、そういうものはいろいろ人によって違うし、年齢によってもいろいろ違うと思うのですが、私自身は1974～75年に演劇を見るようになったのです。

1974～75年に何を見始めたのかというと、何となくみんなが話題にしているものを見に行ったわけです。最初に、寺山修司の渋谷のエピキュラスでやった『疫病流行記』を1974年に見ています。翌年にはアテネフランセ文化センターでやった『盲人書簡』という作品を見ました。これはものす

ごくみんなが話題にしていたので見に行ったということです。

同じ74年に鈴木忠志の早稲田小劇場が上演した『トロイアの女』を、今は無き岩波ホールで、特別上演的な形で上演されたものを見に行っている。それから、同じ年に紅テントの『腰巻おぼろ妖鯨編』、鯨の話ですが、上野の不忍池の縁でテントを張って上演されたものを見に行っている。

こういう一連の作品を、何となく芝居を見始めた私は、見に行くようになっていたのですが、そういうところに太田省吾の名前は入ってこなかった。もちろんいろいろな芝居を見ている人は見ていたかもしれない、「太田省吾も見していないのか」みたいな言い方をする人もいるかもしれないけど、私のように演劇を見始めた人間にしてみれば、他の人は違うかもしれないけど、そういう感じで太田さんのことを私は知りませんでした。そのことを、この偉大な演出家についての話の始まりにあたって、言っておきたいと思うのです。

おまえの話なんかどうでもいいよということはあるかもしれないけど、「申し訳ないけど、最近まで僕はあなたの舞台を見ていない」ということを言って、太田省吾と対談をし始めた人がいるのです。「え、あなたもそうですか」と、これは鈴木忠志です。いつ言ったかということ、74年です。74年に鈴木忠志でさえも、こういうことを言っているのです。「見ていないけど、君が書いているものはいろいろ読んでいたし、名前を知らないわけではない」とか「学習院では菅孝行と一緒にやっていると聞いたけど」と、そういう言い方をしているのです。そういう位置付けみたいなものを、一応念頭に置いておいてもいいかと思います。

それから数年後、矢来能楽堂で太田省吾の『小町風伝』が上演された。これは、終わった後でしょうがないのですが、ものすごく評判になったのです。それで、こんな芝居があるのかと思っていたところ、すぐに再演という形で、矢来能楽堂ではなくて今度は鍔仙会の能舞台上で上演されるという話を聞いたので、それで見に行くことができた。

つまり、寺山とか唐十郎とか鈴木忠志とか、そういうものを見ることによって演劇の世界に入ってしまった私が、他にどういう芝居がありますかと言われたときに、全く知らなかったけれども、『小町風伝』を見て、あと思ったということです。そこには演劇的な一つの特徴、系譜の、そういう何かリンクするものを感じたと言っていいと実は思っています。

そのときに、寺山修司と言えば密室の演劇や街路の演劇という、つまり普通の劇場でやらないことが一つの大きな特徴でもあったわけです。劇場に入ったら狭いところに閉じ込められて、明かりが全く消されて、そして何か物をたたくような音が聞こえてくるみたいな、そういう『盲人書簡』という作品は、いわゆる普通の舞台があって、観客席があってという場所ではない中の、ある種の特異な空間の中で出現してくるものを見ているところもありました。

それから、岩波ホールでやっているということもあるかもしれないのですが、『トロイアの女』はそのとき、狂気女優と呼ばれていた白石加代子が一つの中心になっているわけですが、これは早稲田小劇場の、それと観世寿夫という能役者、そして市原悦子という新劇の役者、全く異質なものが同一の舞台に出てくるような、普通の芝居ではありませんよという、異質性が非常に重視されていた頃です。

それで、唐十郎は外でやったり、テントを張ったり。テントの舞台から不忍池に飛び込むとか、

そのようにして演劇の劇場的な清楚な空間ではない、逸脱していく世界みたいなものが存在していたわけです。

矢来能楽堂は見えていないのですが、鍔仙会の能舞台に入りながら『小町風伝』を見たときに、これはいわゆる近代的な劇場ではないと。今の鍔仙会と昔の鍔仙会は少し違うのですが、そのある種薄汚れた昔ながらの木造の、何か古臭くなった、壊れかかっていたわけではないだろうけど、要するにそういうこともあって、建て直したりするような目に遭っているのでしょうけれども。いわゆる普通の空間とは違うような、能楽堂という古臭い異質な空間の中で『小町風伝』がやられること自体に、まず劇場に向かうときから既に何かちょっとした感覚を持ちながら、太田省吾の舞台を見に行くという形で私は見に行ったと思います。

それで、ある程度は知っていたわけです。せりふはあるけど、登場人物が心の中で思い描いているだけで、そのせりふ自体を口に出すことはないということは知っていたのですが、舞台を見にいくと、小町らしき老婆が能舞台にゆっくりと登場してくる。その老婆は一言もしゃべらない。しゃべらないけれども何かを、いわば妄想的なことを考え続けている。でも、それを口にしないので、何を考えているか、見ている人間の私たちにはわからないわけです。

台本を読めば書いてあるのでしょうけれども、私は読まないで見に行ってみたんです。それで、何を言っているかわからないけど、何かを考えている。考えている人には、明示的な形で言葉になっているのか、あるいは言葉と感覚の間なのかかわからないけれども、そこで何かが起こっている。その起こっていることが何であるか、観客としての私にはわからないけれども、それをじっと見ていく時間がずっと過ぎていくと。

古い能舞台の中にうずくまる老婆がいて、あるいは少しずつ体を動かす老婆がいてというものを見ながら、私はその姿を見ながら、私自身の妄想が広がるような、そういう時間を経験するわけです。そこにいろいろな人が登場してきて、その人たちはしゃべったりするので、何か少しは状況がわかってくるけれども、結局その老婆は何もしゃべることがなく、その舞台は終わっていくという。

それを見ながら、今日の沈黙と言葉というときに、しゃべらない人間は何も考えていないわけではないので、何かを考えたり、思ったりしているけど、それが私には伝わってくるのか伝わってこないのか。少なくとも、正確にそれを把握したのか、しないのかわからないけれども、その中から生み出されてくるような劇的空間というものが、いわゆるせりふ劇とは違うという意味で、何か衝撃を受けたというのが太田省吾の舞台との出会いです。

そこで、何でしゃべらないんだと思ったりもするのですが、言葉が与えられたときに、言葉が与えられたせりふを俳優がしゃべることによって、それが非常に見事に客席に伝わってくることは、もちろんあり得るけれども、その言葉をしゃべらないことによって、それ以上のことが伝わる可能性がないわけではないということもあるわけです。ただ、言葉を与えられた俳優がその言葉をしゃべることによって、その言葉をしゃべっている俳優が伝えてくるものが、言葉そのものが本来あるべき姿で発話されないときに起こってくる、ある種の劇的空間の瓦解みたいな、そういうことが起こることもあり得る。

どういうことが起こり得るのかということに関する痛切な思いみたいなものが太田省吾にあった

ということ、どこまで本当かどうか知らないですが、太田さんから聞いたことがあるのです。これはいろいろな人にしゃべっているみたいですが、『小町風伝』で俳優にはせりふがあるけど、それをしゃべらないという舞台をつくる数年ほど前に、ポーランドか何かで外国公演をしたときに、日本語のせりふがたくさんあります。日本語のせりふがたくさんあるけれども、ポーランド人に日本語はわからないわけです。

このときに、作品のタイトルは聞き忘れてしまったのですが、ポーランドに行って日本語でみんながしゃべっている芝居をやったけれども、ポーランドの観客に全く何も伝わらなかったということです。これは、要するに日本語がわからないから伝わらなかったというだけではなくて、そもそも日本語が身体化されていない可能性がある。言ってみれば、自分に対する普通以上に厳しい評価を太田さんが自己判断したわけです。

これは言葉が、せりふがあるからといって、それが伝わるわけではないみたいなことを云々したときに、そのせりふを沈黙の中で身体化できるならば、そこから何かが生まれるのではないのかという発見から、あるいはそういう思いから、そういうことを始めたところの中に、その当時身体と言語の関係が、あるいは言語をいかに身体化するかということが、一つの演劇の主要なテーマとして出現してきた。

そういう 1970 年代の半ば頃からの動きの中に、太田さんもまた一人の前衛的な演劇人として、いたのではないのかと。そう思わせるような舞台を見て、身体が私に伝えてくる、それは言語によって私に伝わってくるものを越えた何かを伝えようとする役者の、そういう存在のあり方だったのではないのか、と思ったりしたわけです。

その後、『水の駅』の中で、今度はほぼ完全な沈黙劇というのがなされる。その沈黙によって言語を発話すること、それを可能にする身体は、いかにして可能かということを探求した意味において、その当時の身体と言語との関係をさまざまな形で実験していた唐十郎や鈴木忠志などと比べると、それとつながりのあるような、そういう作家が登場してきたと思いつつ、その後の彼の作品を私は興味深く見るようになったということです。

そんな感じで、とりあえず私の話は終わりにしたいと思います。どうもありがとうございました。

基調発表（安藤）

鳩飼 鴻先生、どうもありがとうございました。

続いてご登壇いただくのは、安藤朋子氏です。安藤氏は 1977 年に太田省吾主宰の劇団転形劇場に入団し、1988 年の劇団解散まで在籍されていました。劇団解散後も含めて、アクターとして数多くの創作現場を太田省吾と共にされ、また国際的なプロジェクトにも参加されています。

2001 年からはシアターカンパニー・ARICA のメンバーとして活躍し、さまざまな分野のアーティストとのコラボレーションを通じて、新たな舞台表現の探求に取り組まれています。それでは、安藤さん、よろしくお願いします。

安藤（朋） 安藤朋子です。私は太田省吾さんと 25 年にわたって演劇活動を共にし、多くの作品に出演しました。今日はまず、なぜ私が太田さん主宰の劇団転形劇場に入団したかというところから、

お話ししたいと思います。

私が転形劇場に出会ったのは1977年、矢来能楽堂で上演された『小町風伝』の初演を見たときでした。冬の寒い日で、初日のせいか客席はまばら、でも能楽堂の場内には清冽な気配が漂っていました。こんな高みの能舞台に似合う芝居なんかあるのかしらと思いつつ、いざ主演の佐藤和代さんが橋掛りに登場すると、一気にのめり込みました。

高雅な能舞台に薄汚れた安アパートの一室が瞬間に立ち上がり、最後には消えてゆく。どこにでもいそうな人たち、ありふれた日常会話、見慣れた鍋やら、タンスやら、ラーメンやら、そんな猥雑なものが能舞台上にくっきりと浮かび上がり、聖なるものと俗なるものの拮抗する世界がありました。

当時、私は田舎から出てきたばかりの大学生で、東京のアンダーグラウンドシーンにすっかり魅了されて、いろいろな劇団の公演を見て回っていました。当時は、異世界に誘う熱狂的な舞台が多かった中で（もちろん、それも好きでしたが）、太田さんの作品世界は、そういうものと一線を画したものでした。私は終演後、席を立ちたくないという思いに駆られましたが、まだそのときは自分がまさかこの劇団に入ろうなどとは、夢にも思っていませんでした。でも、半年後に私は劇団のドアの前に立っていました。

その頃、私はある事情で絶望的になっていて、自殺願望を抱いていました。昼間からカーテンを締め切り、暗い部屋に閉じこもる日々。でも、そんなときにふと、どうせ死ぬんだったら、死ぬ前に一度でいいから憧れの転形劇場の舞台に立ってみたいと、大それたことを思いついてしまいました。

それで、意を決して劇団に電話をしました。でも、何度電話をしてもつながりませんでした。私はついに夢遊病者のようにふらふらと、住所を頼りに劇団を訪ねていくことにしました。

赤坂といっても路地裏の行き止まり、アパートらしき木造モルタル2階建ての1階の片隅、こんなところで公演ができるのかしらと思ったのですが、看板もあるし、どうやらここが転形劇場の本拠地らしい。でも私はせっかくここまで来たのに、どうしてもドアをたたく勇気が出ませんでした。

写真著作権の関係上、
画像は冊子のみに掲載

それで、ちょっと遠めに材木の陰あたりに立って、もしかしたら誰か出てくるかもしれないと、ボーッと劇団のドアを眺めていました。もちろん電話をかけてもつながらないのだから、留守だということはわかっています。すごすごと諦めて帰るのですが、また次の日にはふらふらと足が向いてしまいます。

そんなことを何回か繰り返していたある日、「あんた、毎日何しに来ているの？」と声を掛けられました。アパートの管理人さんでした。「ここの劇団に連絡を取りたいのですが」と言うと、今は、劇団は休みの時期だから誰もいないとのこと、いつも家賃を払いに来る会計係の佐藤さんという人の連絡先を教えてくださいました。

それで、電話をすると、男の人が出て「和代ちゃん」と言うのを聞いてびっくり、会計係は主演の佐藤和代さんだったのです。でも、和代さんがつないでくれたおかげで、太田さんの面談を何とか受け、劇団転形劇場の入団が許されました。

元々劇団転形劇場は1968年に創立され、ここ赤坂に本拠地を開設したのは1970年です。創立メンバーには品川徹さんがいらっしゃいました。ここの赤坂工房は、劇場部分だけでいうと約20坪(60平米)、客席のキャパは60人。混んでいるときは、もっと入っていました。ここが手狭になったということもあり、1985年に転形劇場は練馬区氷川台に本拠地を移し、T2スタジオとしました。

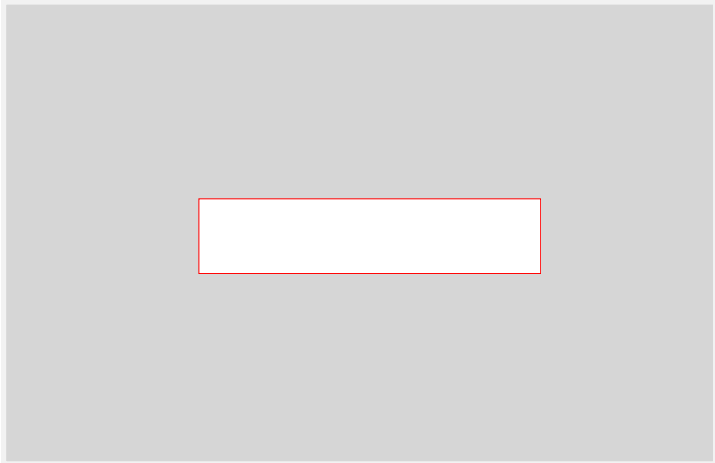
次に、『水の駅』のクリエーションに絞ってお話をしたいと思います。『水の駅』は、初演は1981年、約2カ月の稽古を経て、公演期間は3週間、赤坂のこの工房で上演されました。

『水の駅』の特徴を端的に二つ言うと、一つは沈黙の劇、役者が舞台上で一言も声を発しない。もう一つは、役者が極度に遅いテンポで動くということ。2メートルを5分かけて歩くというような。

新作稽古の初日は、太田さんが書き上げたばかりの400字詰原稿用紙の束をどさっと机の上に置いて、自分自身で淡々と読み上げるところから始まります。その原稿を受け取って、劇団員が手分けをして、ガリ版刷りの台本を作りました。『水の駅』のたたき台の台本はとてもユニークで、沈黙劇でありながら、せりふが振られている箇所もあれば、また引用された詩や散文、映画の1シーンの写真やらエゴン・シーレの絵やら、役者がイメージを結ぶための素材が盛り込まれていました。これまでは未公開だったのですが、ちょうど今早稲田の演劇博物館に展示されています。

これは、1988年と表記があるので、T2スタジオでの『水の駅』空舞台の写真です(写真2)。この年、劇団は解散しますが、これが『水の駅』のラストステージとなります。舞台奥に古靴の山が見えます。この山には役者が登ることもできるし、ここをすみかにしている男がいて、時々靴山のとっぺんから顔をのぞかせます。手前に取っ手の壊れた水道、そこから一筋の水が流れ続けています。太田さんは、この水をできるだけ細く、またどのシーンでもその細さを一定に保ち、流れ続けることが重要と考えていて、舞台監督とその調整に苦労していました。

役者たちは右の上手から出てきて、中央の水と何らかの関わりを持ち、左側の下手へ去っていきます。とてもシンプルな構成です。そして、役者が中央の水に関わる時、流れ続けていた水音が途切れ、逆に水が存在が際立つことになりました。



写真著作権の関係上、
画像は冊子のみに掲載

写真2 『水の駅』の空舞台 撮影：宮本隆司

私はこのとき、最初に登場する人物の役に指名されました。冒頭のシーンで出てくる役者の歩くテンポは、作品全体の基調となるということで、何回も稽古を繰り返させられました。私が歩いて2、3歩もすれば「速い」、もう少し歩くと「遅すぎる」と太田さんの声が飛んできます。時計を見ているわけでもないのに、何で計っていたのか。

太田さんは「歩行がうまくいっているときは、この稽古場の狭さが気にならないんだよ。遠くからやって来て、遠くへ去って行く、空間の広がりを感じるんだよ」と言っていました。役者の意識と身体が舞台空間を変容させるというのです。何回も繰り返し歩く稽古をしたおかげで、歩行のテンポは安定しました。

でも、私は単独で登場し、客電が落ちる前から冒頭約20分間、ただただ歩き続けるという、退屈で過酷とも言えるシーンを任されたわけです。もちろん少し身体能力の高い人であれば、ゆっくりと、おまけに美しく歩くことは簡単なことだと思います。でも、太田さんが望んでいたのは、そういうことではありません。私はその単調な20分をどうやったら充実させられるのか、とても苦労しました。

歩行中の人間の意識はどうなっているのかと考えました。例えば、道を歩きながら外界に目をやる意識、人とか信号とか建物とか山とか、そういった外側をしっかりと見ている意識。あるいは、その反対に内側にこもる意識。歩きながら考え事をしたり、思いにふけったり、いわば内的モノローグの意識。あるいは、そのどちらでもない、内側でもない外側でもない。例えば、外界を見ているようで、その視線が実像を結んでいない意識。

ただ単に歩いているだけでも、いろいろな意識のありようがあり、私はそれらを舞台上での歩行に反映させました。そして、内側にこもる意識、モノローグの意識に太田さんのせりふを使いました。もちろん声に出すことはありませんでしたが、言葉を想起することで歩くテンポは変わり、顔の表情や体の動かし方に変化が生じました。

でも、何よりも極端に遅いテンポという設定があったから、こういった意識の細分化が可能になったわけです。普段のテンポの中では見えてこない、人の微妙な繊細な感覚が浮上し、視覚化さ

れることになったと思います。『水の駅』はこの後、国内外 24 都市で約 200 ステージの再演を重ねました。

最後に、太田さんの演劇作品について振り返ってみると、本当にいろいろな角度から劇言語に挑戦し続けた作家だったと、改めて感心します。例えば、言葉がスムーズに出てこない吃音者、どこまでも噛み合わない会話を続ける男女、表情筋と発語がちぐはぐな男、あるいは引用文を多用して言葉との距離を計ったり、最後には内的言語が途切れ途切れに発語されるという述語の演劇まで。

例えば、私は『プラスチック・ローズ』（1985 年）という演目で、あくび症という疾患を持った役を演じました。恋い焦がれている人に声を掛けたいのだけれども、自分の意思とは関係なくあくびが出てしまって、うまく話せないというような。

太田さんはストーリーテラーとしての劇言語だけではなく、人間と言語、身体と言語を深く考察し続けた人だったと思います。

太田さんは戯曲以外にも多くの著作物を残しています。そのまなざしは、新奇なものに向かうというのではなく、日常のありふれたもの、当たり前を凝視し、そこに埋もれていたもの、見失っていたもの、見えなかったものに光を当てるという太田哲学の思考がうかがえます。この思考こそ、太田省吾さんの劇世界の核心だったと思います。

私は太田さんと出会わなければ、演劇の道を志すことはなかったと断言できます。無理難題を吹っ掛けられて困ったこともありましたが、演劇の場で太田さんと大冒険できたことは、とても貴重な経験で、誇りに思っています。

今、私は ARICA というシアターカンパニーに所属していますが、この冒険をもう少し続けていきたいと思っています。

基調発表（花光）

鳩飼 安藤さん、どうもありがとうございます。第一部の最後にご登壇いただきますのは、花光潤子さんです。花光氏は NPO 法人魁文舎を主宰する舞台芸術のプロデューサーでいらっしゃいます。演劇、ダンス、現代音楽などの現代芸術から伝統芸能まで、ジャンルの垣根を越えた実験的な舞台芸術作品の企画、プロデュースに数多く携わられています。1992～97 年までは、太田省吾が芸術監督を務めていた湘南台文化センター市民シアターの自主事業を担当し、また海外公演のオーガナイズや国際共同制作を通じて、国際的な芸術交流に取り組まれていらっしゃいます。

それでは、花光さん、どうぞよろしくお願いいたします。

花光 花光と申します。私は少し視点を変えて、太田さんが 1990～2000 年まで、藤沢にあります湘南台文化センター市民シアターの芸術監督を務められていた頃の活動をご紹介しますと思います。

湘南台市民シアターに行かれたことはございますか。知らない方もたぶんいらっしゃると思うので、外観からご紹介したいと思います。球体の劇場で、隣にはプラネタリウムもあり、天井高は 20 メートルという非常に斬新な長谷川逸子さんの建築でした。半円の舞台で、180 度前方に広がっています。600 人のキャパですので、客席の上から見ると、本当に小さな人が舞台上で演じていると

いった、まるで宇宙から地球を見下ろしているような、そういった気持ちにさせられる舞台でした。

このように、客席はかなり急な勾配の舞台構造になっています。演じる側としては、真正面 180 度から見下ろされているという、とても緊張する、この空間をどうやって支配したらいいか、非常に手ごわい舞台でした。この劇場の芸術監督に、1990 年に太田さんは就任するわけですが、太田さんにとっては、それまで慣れ親しんだ転形劇場という場と集団から新しい地平に船出をした、日々、未知の場での挑戦だったと思います。太田さんはここで本当に全身全霊を懸けて舞台芸術の可能性に挑戦し、可能性を追求する、劇場をそういった創造の場としようと思いました。

ただ、まだ 90 年代のことですので、芸術監督とはどんなことをするのか、どういう役割なのか、こういった権限を持つのかということなども、全く社会に浸透していない時代でした。全国で初めて鈴木忠志さんが水戸芸術館の芸術監督に就任されて、湘南台は 2 番目のことだったと思います。そうした中で太田さんは、劇場が自ら予算を持ち、自主制作をするという創造活動に踏み出したわけです。

太田さんの『更地』と『砂の駅』（1993 年）は、そのときにこの劇場でつくられました。その他にも湘南台での 10 年間でいろいろな素晴らしい作品を創作したので、話すことがたくさんあり過ぎて、この 20 分間ではとても説明できないような感じです。ですから、要点だけお話しします。

『更地』や『砂の駅』に関して、この劇場構造からもわかるように、宇宙から見下ろす、その中で小さな人間が日々の営みを繰り返し、そこで笑い、泣き、ご飯を食べ、そうした人々の生活、その人にしかわからないいろいろな思い出、それを太田さんは黄金の時間と呼びました。そういったことの愛しさ、大事さを舞台で表現したわけです。

太田さんはご自分の作品だけではなくて、その当時 20 代、30 代の新しい演出家、例えば平田オリザさん、宮沢章夫さん、キム・スジンさん、松本修さんなどに、製作資金と上演の機会を提供しました。演劇だけではなくて、その当時はあまり公共ホールで招聘することがなかったダンスや現代音楽、そして伝統芸能も劇場で委嘱し創作上演しました。

ただ、ダンスや現代音楽は観客が育っていなかったのも、新しい創作と同時にそれを受け止め、共有できる観客を育てる施策も続けました。全国でもいち早くワークショップも始めました。その当時はワークショップという言葉自体も全く浸透していなくて、ワークショップを日本語でどのように訳したらいいかわからないような状態でした。でも、ダンス、現代音楽、そして新しい演劇を一緒に共有してくれる観客を地域につくることを考え、ワークショップ、対談、プレトークといった取り組みも、たぶん日本で 1、2 番目ぐらいに始めました。

みんなに劇場の催しや、劇場のあり方に興味を持ってもらうために、新しい広報戦略も考えました。そういったことのために、私が引っ張ってきた若いデザイナーやスタッフの人たちを面白がって、太田さんはどんどん登用してくれました。

例えば、こういった広報のチラシです。ここにいろいろな作品、一年間に行う作品の解説が書かれています。これは手に持って、ハンディでいつも持ち歩けるような形態です。

これは『更地』の初演のチラシです。今までの太田さんの作品、または劇場のイメージを一新した、斬新なデザインだったと思います。

そして、太田さんは一つずつ、それぞれの作品に対して、とても大切にコミットしました。プレトークの対談を編集して、広報冊子として配りました。新しい作品に対して、それを見る人たちに理解してもらおうという思いが込められていました。

積極的にコミットした一例としては、例えば『3600 秒の光』というダンス作品があります。ここでは、太田さんが舞台美術を提案しました。その舞台美術の名前は「嫉妬の金環」といいます。円形のプールをつくって、そこに薄い水を流すのです。それはダンサーに身体的な負荷を与えるという挑戦的なもので、太田さんのダンスに対する演劇からの嫉妬、挑戦というものでした。

一方で、湘南台で作品をつくることは本当に冒険でもありましたし、大きなリスクもはらんでいました。例えば、田中泯さんの『春の祭典』という作品は、リチャード・セラさんの舞台美術で、何トンもある鉄板が、客席の頭上を越えて舞台にクレーン車で運ばれていくといったものでした。クレーン車が入らないので、楽屋や搬入口のドアをぶち壊してクレーン車を入れました。この鉄板がお客様の頭上を行くわけですから、万が一これが落ちてきたら本当に人身事故になるということで、私も太田さんも一生分のリスクを賭けて実行した作品でした。

また、太田さんは現代演劇だけではなくて、伝統芸能にもとても深い興味を示しました。例えば国立劇場で制作した『論義ビザテリアン大祭』という作品は宮沢賢治の童話が原作で、声明と狂言で構成され、曲は現代音楽の作曲家によるものです。声明と狂言の人たちが肉食派とベジタリアンという二つにわかれて、丁々発止の論議をするという作品で、とても面白い。伝統を生かし、現代に再生させた創作劇でした。これは国立劇場でつくられたのですが、国立劇場でつくった作品が、初めて国立から外に出て上演されました。

また、シニア演劇のワークショップにも取り組みました。これは92年ですから、後になって蜷川幸雄さんが埼玉でゴールド・シアターを立ち上げましたが、そのかなり前です。太田さんは、年齢を経るということは決してマイナスではないと。それは豊かさの源泉で、演劇を生み出す源泉でもあると考えられて、65歳以上の人たちを対象にシニア演劇というワークショップを始めました。

これは蜷川さんのアプローチとは、また違ったものでした。シニアのおばあさん、おじいさんの人たちの演技をするとか、自分たちでせりふをつくるとか、その気持ちや感覚を聞きながら、一緒に考えてつくるといった模索を重ねて、ワークショップは続けられました。これに関しては、太田さんの肉声を休憩のときに流しますので、ぜひ聞いていただければと思います。太田さんがどういう意味や形でシニアの演劇をつくろうとしたか、シニアの人たちに門戸を開いていったか、肉声でわかるようなものです。

劇場での思い出を振り返ると、本当にたくさんの施策を実践して、新しい作品を世に生み出しました。その中で一番印象に残っているのが、ダムタイプの『S/Nのためのセミナー・ショー』という作品を上演したときの出来事でした。これは93年でしたが、92年に古橋悌二君という当時のリーダーだった人がエイズを発症して、その当時エイズは不治の病ということで、彼にとっては死を覚悟し目前にしたときでした。死んでいく自分の魂を芸術は救えるのかと、彼は本当に芸術の力を最後まで信じたいと願っていました。愛はエイズを超えられるかという課題と死の現実と直面して、そこで葛藤していた時期でした。

それで、私は彼らにその作品上演のチャンスを提供したくて、太田さんに懇願して、上演の機会を得ることができました。でも、あまりに重過ぎる現実でしたので、なかなか作品の創作が進まず、ダムタイプのみならず藤沢の本質宿に合宿して、毎日自分たちのジェンダーやエイズ、ホモセクシュアル、差別などに対して、まずは自分史を語ることから始めて、創作に取り組んだわけです。

あまりに重い現実との葛藤をどうやって舞台作品に昇華させたいか、どうやって結実させていいかというきっかけがつかめない時期でした。それで、結局は冒頭の15分間だけ作品はできました。あとは、エイズや差別に関してのセミナーショーという形で、舞台上演しました。

その作品の中で、シルエットでしたが、男性二人がハグし合って、キスするシーンがあったのです。それは本当に見ても衝撃的でしたし、その中で古橋君が自分はホモセクシュアルだ、ゲイだということをカミングアウトしました。舞台事務所では本当に凍り付いたように、こんなものを市民の税金でやっている公立館ではあり得ないと。すぐに中止しろ、払い戻しが来たらどうするということ、本当に騒然としていました。そこを太田さんも私も押し切って、最後まで上演することができました。

そして上演が終わった後、何とお客さんの誰も帰らなかったのです。みんな客席に残って、周りの人たちやダムタイプのメンバーもそれぞれ客席に混じって、見ず知らずの観客の人たちと一緒に、そこで話し合いが始まりました。あちらこちらで討論の場ができました。それは本当に感動的なシーンでした。私はそれを見て、ポロポロ涙が出て、茫然と立ち尽くしていました。太田さんは隣にいて、「すごいな」と一言言いました。そのように、いろいろな作品が太田さんの厚い防波堤の中で、庇護の中で上演されていきました。

例えばプラハでは、ソビエトの統治下でカフカが発禁になりました。そのときに劇場では、ひそかにカフカのリーディングが行われていました。ポーランドでも劇場は市民の抵抗の集会場になっていました。私はそのときに初めて、この建物が真の劇場になったのだと実感しました。

太田さんは本当に寡黙な人でした。でも、黙って戦う人でした。芸術の可能性に対して、本当に身をもって実践した演劇人だったと思います。あれから30年たちました。今の劇場はどうですか。自主事業は増えましたが、それでもやはり実験的な創作を続ける劇場は本当に限られていると思います。創造の場であるとともに、地域のニーズをくみ取って市民に親しまれていく劇場、本当の意味での創造の場の劇場、これを両輪として実践していく、その方策は今日にも続く課題だと思います。以上です。

これから休憩に入りますが、休憩のときにロビーに湘南台で作ったチラシなど、いろいろなものを置いておきますので、どうぞ手に取って見てください。また、シニア演劇のときの太田さんの肉声を流します。映像ではテーブルがあって、全く誰も座っていません。まだ始まる前で座っていないので、映像を見ても仕方がないと思いますが、太田さんの肉声で太田さんがどのように考えていたかを少しでも知っていただけたらと思います。終わります。

鳩飼 第一部にご登壇いただいた3名の皆さま、ありがとうございました。それでは、第二部に入る前に10分間の休憩を取りたいと思います。

ディスカッション

鳩飼 それでは、第二部を開始させていただきたいと思います。ここからの第二部では、第一部の皆さまのご発表を踏まえて、太田省吾の遺した足跡、また舞台芸術の可能性や課題について、共同で討議いただきたいと思います。司会進行は演劇評論家の森山直人先生にご担当いただきます。どうぞよろしくお願いいたします。

森山 それでは、第二部を始めさせていただきたいと思います。森山直人と申します。最初に、このシンポジウムのパネリストの方、既に登壇していただいた3人の方、それから第二部から入っていただく方を簡単にご紹介してから、先に進めたいと思います。

まず、鴻英良さん、安藤朋子さん、そして花光潤子さんです。それから、演劇研究者の新里直之さん。新里さんは、今回の演劇博物館での太田省吾展の展示に、中心にかかわられた方のひとりです。最初に京都芸術大学の舞台芸術研究センター所長の安藤先生からありましたが、この展示は早稲田の演博と京都の舞台芸術研究センターの共同でなされていますが、新里さんは現在、京都の舞台芸術研究センターに所属していらっしゃいます。太田省吾さんのご自宅に残されている膨大なアーカイブ資料を丹念に調査し、修士論文、博士論文を、太田省吾をテーマに書かれました。

今のところほぼ予定通りで時間が進行していますので、比較的ゆったりと議論を進められるのではないかと思います。まず、第一部の鴻さん、安藤さん、花光さんの3人の発表を私も客席で聞かせていただいて、非常に強いインパクトを受けたことからお伝えしなければなりません。持ち時間が20分ということで、もちろん話し足りない、語り切れなかったことは、この後のディスカッションの時間で出てくると思いますが、20分という時間では語り切れなほどのものが、非常に凝縮された形でこちらに伝わってきた感じがいたしました。

鴻さん、安藤さんが太田省吾作品との出会いからお話を始められていて、司会としては不適当かもしれませんが、最初に私自身も太田省吾とどのように出会ったのかということをお話しさせていただくと、ちょうどつながりそうな感じもするので、少しだけお話しさせていただきたいと思います。

これは新里さんも同じだと思いますが、そのように新里さんと私が同世代だと言わんばかりの言い方をするのは誠に問題が多いということになりますが、私は転形劇場の公演を全く見ていません。転形劇場が解散したのが、ちょうど私が大学に入った年でした。ただし、まったく偶然の出会いとして、私は太田省吾の『水の駅』について、鮮明な記憶があります。

今でいうNHK-Eテレの「芸術劇場」の枠でした。「芸術劇場」は結構いろいろ見ていたので、たしか中学2年生のときだったと思いますが、テレビをつけたら見慣れない演劇のようなものやっていた。それが『水の駅』だったのですが、衝撃的だったのは、テレビから音が出てこない。もちろんよく聞いていると、細い水の音が聞こえてきたりするのとはわかったのですが、そんな状態のテレビはそれまで体験したことがなく、最初はテレビの故障かと思ったほどです。でも、すごく惹きつけられて、たしか最後まで全部見てしまったと思います。私の最初の太田省吾作品の体験は、テレビだったというわけです。

それで太田省吾と転形劇場という名前は、そのときにはっきりと記憶した覚えがあります。ただ、その後、自分で直接見に行こうという努力はしない怠惰な中学生だった私は、けっきょく転形劇場をついに見損なったまま、大学生になってしまいました。文学や芸術を自分の専門にしようと思ったのが大学に入ってからのもので、本当に残念なことをしたと今でも思います。

私が最初に太田省吾作品を生で見たのは、1994年の『エレメント』という作品でした。その後、花光さんのお話にもあった湘南台での作品をいくつか見て、『砂の駅』は確か見逃してしまったのだと思いますが、『更地』は見ることができました。

私が太田さんと直接お会いするようになったのは、2001年のことです。その年に、私は、太田さんが立ち上げたばかりの京都造形芸術大学の映像・舞台芸術学科に縁あって着任することになり、京都に行きました。そこで太田省吾さんと初めてお会いするという幸運に恵まれて、そのときの副学科長で今は近畿大学にいらっしゃる八角聡仁さん、あるいは映像作家の伊藤高志さん、ダンスの山田せつ子さんや岩下徹さん、さまざまな人がいらしゃって、その末席に加えていただくことができました。

初めてそこでアーティストという存在と直接身近に、日常的に出会うという、私にとって非常に大きな経験でしたが、まさにその中心にいらしゃったのが太田省吾さんでした。

前置きが長くなってしまってすみません。そこで、ここからは少し議論に入っていきたいと思います。まず、さきほどの第一部で、鴻さんからは、沈黙劇の『小町風伝』を最初に鋳仙会でご覧になったときの、沈黙というものが持つ一つのインパクトみたいなものを、非常に生々しく語っていただいたと思います。私は見るができなかった公演ですが、なんだが自分が観客になってしまったかのような感じがしました。これはまったくの余談なのですが、私はそういう体験も、演劇にとっての「観客」のひとつのあり方なのではないかと思うことがあります。もちろん、観客とは、第一義的には、その場で目撃した人のことですが、もともと限られた座席数しかない演劇の観客とは、その一握りの人たちだけと言ってよいのか、という問題です。あとからその公演を知って、見に行けなくて悔しい、とか、次は絶対に見てみたい、とか思う人たち、つまりその場に居合わせなかった人たちも、ある意味では「観客」と言っているのではないかと。そういう人たちがいるからこそ、次の公演で観客が増えたり、あるいは作家が亡くなったり劇団が解散したりして二度と見に行けなくなった人たちが、後から知って、そこで行われていたことを継承する可能性も出てくる。その場に居合わせた人たちだけを観客とみなしてしまうと、例えば、だから観客動員数を増やさなければいけないんだ、というように、演劇という芸術は、すごく狭い範囲でしか考えられなくなっていくような気がするのです。その意味では、何とか私も遅れて来た観客になりたいと強く思っています。

今日の鴻さんの最初のお話で、沈黙というもの、そして沈黙というものを通じて言語を発話する身体はいかにして可能かということを非常にシビアに、かつギリギリのところで、太田省吾という演出家は捉えていたことが、非常に生々しく伝わってきたと思います。

それから、安藤さんの発表も、非常にいろいろな発見がありました。一番印象的だったのは、歩行のことです。太田省吾の演劇において、「スローテンポ」と「沈黙」という大きく二つの特徴が

あるとして、スローテンポとは一体何なのか、何を基準にして決まっていくのか。安藤さんは、「歩行がうまくいっているときは遠くからやってきて、遠くへ去っていくという、その感じがまさにその場所で生まれる、そこが沈黙劇の一つの大きなベースにあった」という意味のことをおっしゃいました。そのような「基準」は私自身はじめて耳にする話で、非常に生々しく自分の中に伝わってきた感じがします。

そして、安藤さんが『水の駅』の最初のシーンで、水場に向かって近寄っていく。その中で、安藤さんが太田さんのテキストを自分の中に入れて、それによって体が変わっていく。意識の細分化という言葉が最後のほうでお使いになったかと思いますが、それによって意識の細分化みたいなものが安藤さんの中で実現していったということは、非常に面白い話でした。このあたりの太田さんの演出の身体訓練みたいなことに関しては、後で時間があれば、もう少し安藤さんに補足して語っていただければと思います。

それから、花光さんのご発表では、湘南台の10年間という長い時間ですから、その長い時間のことを、とても20分で語ることができないというのは、本当にその通りだろうと思いました。

その中で改めて感じたのは、例えば芸術監督という言葉も、ワークショップという言葉も日本に定着する前の時期だから、本当にそのときに試行錯誤があったということです。そして、芸術監督として太田省吾さんがさまざまな芸術の創造、そして実験というものをいかに信じて、重視して、それを花光さんと一緒に守っていかれたか。

最後のダムタイプの『S/Nのためのセミナー・ショー』の話は、私もそのセミナーショーの映像自体は、新里さん経由で太田省吾さんの家に残っていたビデオテープを見させていただきました。話には聞いていたのですが、1、2年前に初めて見させていただいて、こういうものだったのかと思ったのですが、そのビデオはちょうどセミナーショーが終わった時点で切れているので、その後に客席で観客とパフォーマーの間でさまざまな討論が始まったということは、聞いていたかもしれないけど、今日そうだったのかと実感を持って受け止めることができました。

これも少し個人的なことになりますが、ついこの間、私は多摩美術大学というところにいるのですが、高嶺格さんが中心になって「S/N」の上映会とシンポジウムをやりました。そのときにブブ・ド・ラ・マドレーヌさんや山中透さんなどもいらっしゃっていたのですが、その後でお話していて、ブブさんも本当にあのときは太田さんに盾になって守っていただいたと、そのことをすごく感謝していると繰り返しおっしゃっていたのが思い出されて、なおさら印象に残った感じがあります。

そして、これから少し議論を進めていきたいのですが、最初に新里さんに、今日の登壇者の方々の話を聞いて、それから新里さんが今回展示をなさったことについても、少しお話を伺いたいと思います。

というのも、ここからがこのシンポジウムの一番難しいところかもしれませんが、とにかく私たちは太田省吾の作品を博物館入りさせたくはないわけです。演劇博物館だから博物館ですけど。つまり、博物館であっても生きたアーカイブとして、これからの演劇人、これからの私たちが、そこから何かをくみ上げる場所にしたいと思います。昔こういうことがあったということは非常に重要

だし、そこから謙虚に私たちは学ぶ必要がある。私は転形劇場を直接見ていない世代なので、そこから学ぶことは非常に重要だけれども、同時にこれから何が起り得るのかということも視野に入れながら話していくことが大事だと思います。

新里さんは展示に関わりながら、そういうこともいろいろと考えていらっしゃったと思います。あるいは、新里さん自身も太田省吾のアーカイブを丹念に研究して、残された資料から修士論文、博士論文を書かれて、完成されて、太田省吾の全体のクリエーションの歴史をつぶさに見てこれたと思うので、そのあたりの視点から、新里さんにとっての太田省吾というのも最初にお話いただければと。どういう角度からでも構わないのですが、お願いできますか。

新里 ご紹介いただいたように、今回の展示には共同企画者という立場に関らせていただきました。私は森山先生より一世代くらい下で、太田演出の生の舞台は二つしか観ていませんが、個人的な体験としてきわめて大きかったのは、太田さんの著作に出会い、強く惹かれてきたことです。太田省吾の遺した言葉に関わり続けたいという思いがなければ、長年研究に携わることも、今ここに座っていることもなかったと思います。

さきほど森山先生より「博物館入り」というお話がありましたが、私は「ストック」「フロー」という言葉とともに伺っていました。今回の展示資料の大半は奥様の太田美津子さんが大事に残されてきたものです。まずそれがなければこの企画自体は成り立たなかったし、私のような世代の人間が、太田さんの仕事に思いを馳せる手がかりは、かなり限られてくるわけです。同時に、資料の「ストック」があったとしても、それをもう一度「フロー」化しなければつまり現在の感受性に訴えるものとして流動化させるということですが、アクチュアルな意味は薄いかもしれない。そのように考えて、すでに太田さんの仕事に親しまれてきた方々に加えて、この機会新たに太田省吾に出会う人々、とりわけ未来の創造を担うアーティストたちが、資料から何を感じるだろうかと気にかけてきました。

そういう意味では、今日の前半のお話に、とても助けられたように感じたんですね。というのも、今回の展示企画では、限られた条件でアーティストの多面的な仕事を紹介することの難しさを痛感していたからです。例えば太田さんは、言葉や身体の問題について実践的に思考していますが、安藤さんのクリエーションのお話は、その現場レベルでの試行を物語るものだったと思います。鴻先生には、同時代状況との関わりや、状況の中での見え方を、肌感覚を交えつつ語っていただきました。これも展示では十分にカバーできていない部分です。そして花光さんには、太田さんが創作者としてだけでなく、トータルな劇場人として仕事していた内実に触れていただきました。公演以外のプログラム、地域の人との関わりなども含めて、劇場の機能を総合的に捉えるという視点ですね。お三方が、いずれも展示では扱い切れなかった部分を補ってくださったことに、まずは感謝を申し上げたいと思います。

森山 最初に、新里さんから何か聞いてみたいことがあれば、いかがでしょうか。

新里 すでに多様な問題が出てきているので、いろいろと伺いたいことはあるのですが、まずは鴻先生に質問させてください。1975年に転形劇場の初めての海外公演があり、このときの体験が、やがて沈黙と遅いテンポの表現を追求していくきっかけとなったことを、太田さんはくりかえし

ンタビューで語っています。このエピソードについて、鴻先生の受けとめ方を、もう少し詳しくお聞かせいただけますか。

鴻 いろいろな人にその話をしていると思います。自分の失敗話は面白いではないですか。太田さんも失敗話を楽しんで言っているのだと思いますが、非常に誇張されていると思います。ポーランドで全然うけなかったと言いたがるわけですが、それで強調しているのは、「言語が身体化されていない、そのような演劇をつくっては駄目だ」と、そこを言いたいわけですよ。だから、そういうことを言いつつ、そうではない演劇を私はつくっていると言おうとしているのではないかと思うのですけど。

でも、そういう演劇論的な試みや発言というのは、60年代後半から70年代にかけての一つの特徴でもあるわけです。そのときに、私も今日のためにパラパラと昔の本をめくり直してみても、身体言語と言うではないですか。つまり、身体を介して言語が立ち現れてくるという言い方を、鈴木忠志などもそういう話をよくします。

私も含めて、その頃演劇に関心を持った人たちは、市川浩さんが『精神としての身体』という本を書いたりすると、それを読むわけです。それで、どちらかというと鈴木忠志を中心に、岩波文化人的な一つの知的な巨匠たちはうろうろしていたので、そういうところに中村雄二郎とかがいて、劇的言語を巡って鈴木忠志と議論したりしていて、身体言語という用語を使う。本当の意味で一体それは何なのかということを掘り下げていくと、すごく難しい問題があります。

唐十郎の『特権的肉体論』にしても、ほとんどの人は誤解しています。特権的肉体というと、肉体が特権的であるかのように思ってしまう。この話をするとうるさくなるので今日はやめますが、普通の人は間違っているの、自分が間違っているのはどこかということを、それぞれが考えるといいと思います。

それはそれとして、身体言語という言い方は良くないと太田さんは言っているのです。これは、やはりすごく面白いと思います。身体と言語の葛藤、あるいは身体に照らし出される言語とか、言語によって批評される身体とか、そのぶつかり合いの中から生み出されてくる何かの可能性というものを否定しているわけではないけれども、身体言語という癒着を容認するような形で、その用語を使うことの中に肉体の演劇の墮落があると。

だから、例えば沈黙してみる。沈黙したときに言語を発話しないけれども、発話しないでどこに保存していくのかということが問われてくるときに、安易に身体言語なんて言わないでほしいと。こういう課題を複雑化していく思考性の中にあつたということの中から、例えば『小町風伝』で、ただしゃべらなかつたからいいというわけではなくて、しゃべらないことによって、しゃべったとき以上の何かを発話していなくてはいけないということです。

そして、聞いているほう、見ているほうは聞こえてこないにもかかわらず、その人が言っていないこと以上の、沈黙された言語以上の何かを構想する、そういうものに役者は答えなくてはいけません。これを弁証法と言っていると思うのと、弁証法と言ってしまうことによって墮落していくのと、二つがあるわけです。

真の意味での弁証法ならばいいです。だから、常に言語は、身体言語も真の意味での言語ならい

いけど、そういうことによって納得してしまうようなものではないものとしての身体論と言語論が、身体言語という葛藤の中に表れてくるような演劇を、どのようにしたらつくれるかと。つまり、これが当時の前衛的な演劇人の取り組み方です。これが非常に重要なのです。

ただ、もう一つそこに社会性、歴史などが、なぜここで軍人なのかとか、これは戦前の話かと。実は、今まで私は『小町風伝』を読むことを拒否していたの。この10日間ぐらいずっと悩んでいて、今日も読まないで来ようかと思ったけど、ついに誘惑に負けて読んでしまったのです。読まなければ良かった。でも、もうすぐ死ぬからいいかと。読んでしまったために、こんなことが書いてあったのかと思って。

例えば、そうなってくると、『水の駅』における大陸問題があるではないですか。引き揚げのときに本当に日本にたどり着くのかと思いながら、前を歩いている人がどんどん遠ざかっていって、消えてしまうという、そういう距離感と不安の中で歩いているようだけど、動いていないようにも見える。どこにも進んでいないという、そういう体験と苦痛、不安と苦悩というところに、簡単にシフトしてしまっているのかということもあるけれども、同時にそういうものを完全に排除し切れないような、つまり安易にシフトすることは拒否するけれども、それがいいわけではないみたいな、そういう存在の形式は何なのか。

つまり、存在の方法論的な妄想性というか、それが当時の70年代前後の、鈴木忠志が何で『トロイアの女』なのかとかいうことも含めた議論を、70年代演劇論としてしなければいけないのではないかと私は思っています。

森山　ありがとうございます。今、具体的な言葉と身体の葛藤みたいなことが出てきましたが、安藤さんの目から、そのあたりはどのようにお感じになってきたのでしょうか。

安藤(朋)　70年代の『小町風伝』と80年代の『水の駅』では、作品の質が全然違うので、そのことについてお話ししたいと思います。

『水の駅』のたたき台の台本には、資料として石原吉郎の「主語を消す。動詞で書きはじめる。」という言葉に対する太田さんの言及が付録に付いていました。太田さんがこれを付けたのは、『小町風伝』の演劇のあり方と決別して、新しい言語の構成、身体扱いに入っていくという表明に思えました。このあたりから「動詞」を劇作の中心に据えて、動詞から作品をつくっていく。ちょうど『水の駅』をやったあたりから、「動詞」のことについて雑誌に連載を始めて、1983年にそれをまとめて『動詞の陰翳』という本を出していますよね。とにかく、動詞から作品をつくっていく。

また2つの作品は同じ沈黙でも、太田さんが提出した言葉の質がまったく違います。『小町風伝』の場合は、駒子さんという主人公が設定されていて、発語されないけれども、その心情をつづって物語を紡いでいくという、ある統一した主体の台詞が書かれていました。

一方『水の駅』ではそういう主体のない言葉がいろいろな角度から提出されています。相手役との関係の中で場面をつくるなど言葉を使う必要がない役者もいたけど、私は自分一人でモノローグの時間が多かったので、そういうときに言葉を使ったのですが、心情を吐露するような言葉ではなく、もっと自分から離れた言葉、引用した詩とか、たまたまふっと浮かぶような言葉の固まりです。

それは藤沢令夫(※)の言説にある「内語」(内なる想念)にあたるのではないかと、そして太田さんが晩年試みた「述語の演劇」につながるのではないかと私は思っているのですけど。

そういう意味では、『小町風伝』の台詞は、発語されないけれども、＜主語―述語＞という基本構文を踏まえた「外語」で書かれた戯曲だと言えるのではないのでしょうか。太田さん自身が「自分の作品の中で『小町風伝』が最後の近代劇だ」と語っていたのを思い出しました。

森山 そうすると安藤さんは、まさに外語から内語に転換していく、ちょうどそのあたりで転形劇場にお入りになったというか。太田さんの新しいことに取り組んでいるという感じは、そのときに安藤さん自身も強く感じられたことはありましたか。

安藤(朋) いや、当時は無我夢中で何が何だかわからなかったのですが、稽古場には「なにか新しいことを生み出そう」とする活気がみなぎっていたように思います。

鴻 今の石原吉郎というのは、シベリアから帰ってきたあの人ですか。ということは、石原吉郎と内村剛介と吉本隆明はグルですが、この辺と太田さんの回路がつながるのですよね。

森山 つながるというのは、どういう感じですか。

鴻 思想家や左翼が思弁的になり過ぎていることに対して、吉本隆明が生活史という言い方をして、要するに実際の人間が産まれて、生きて、そして死んでいくプロセスみたいなものをちゃんと考えて、思想を生み出さなくてはいけないと。それにすごく共感を示すような文章を頻繁に書いているけれども、その周辺にシベリア送りになって戻ってきて、いろいろな詩を書いたり、活動をしたりしている人たち、吉本の周辺にいた思想家たち、詩人たちに対する共感みたいなものを、太田さんが何となく持っているらしいと思ったのですけど。今、石原吉郎の名前が出てきたので、石原吉郎もそうですかと。その辺はちゃんと調べていないのですが、そう思いました。

森山 ありがとうございます。花光さんは、今日は湘南台の話を中心にさせていただいたので、花光さんが太田作品をどのように見ていたのかという話は、あまり何うことができなかったのですが、花光さんは転形劇場の作品はかなり早い時期から見ていらっしゃるということだったので、今の話で、どういうところでも構いませんが、何かありますか。

花光 私が太田作品をどう見ていたかというよりも、どうやって生きていくか、芸術の力を信じられるかということに、太田さんの作品を通して本当に感動していたのですけど。これはテーマから離れるかもしれませんが、私が個人的に今日的課題だと思うのは、芸術に何ができるかということです。太田さんだったらどう考えるだろうと、このごろずっと思っています。

というのは、パレスチナの惨劇があってから、何を見ても、どんなおいしい物を食べても心から楽しめない。現実の力があまりにも強くて、今どんな舞台を見ても、それが遠いものに感じてしまう。不条理に人が毎日殺されていく現実、自分をどうやって納得させたいのか、どうやってこの気持ちを落ち着かせて、明日なり未来の思考に持っていけるのか、本当にわからないのです。

最近、太田さんの10年を振り返ってみて、太田さんだったらどう考えるか、本当に太田さんと

※太田省吾『なにもかもなくしてみる』五柳書院、2005年、104頁参照。藤沢令夫『アイデアと世界―哲学の基本問題』(岩波書店、1980年)での、「内語」と「外語」についての言及に触れている。そこから触発されて、太田は『ある夜―老いた大地よ(「また終わるために」より)』の演出で、「述語の演劇」を試みている。

対話をしています。太田さんは60年代、70年代の政治から、そうではなくて本当に人々の、ひと一人の生きているありのままの生の姿、その生活の愛しさ、大事さを表現した作家だと思います。

私に一番教えてくれたのは、やはり希望です。生きる希望、明日への希望、人間性の肯定です。でも、パレスチナのことが起こってから、そういった人々の小さな営み、命の営みが、本当にものすごく不条理に壊されてしまっている現実、これに対して自分も何もできないし、世界も何もできない。これをどのように納得させて向かえばいいのか。すごく個人的ですが、芸術の力は私に救いを与えてくれるのか。今、個人的には本当に芸術の危機です。太田さんが作品を通して私にもたらししてくれた明日への希望、人間性の肯定をどうやって今見つけていいのか、本当にわからないのです。

本当に太田さんと話したい、対話をしたいです。でも、太田さんはいらっしゃらないので、太田さんが書いたものを読むとか、自分で探さなければいけないと。少なくとも、芸術は無残にも殺されていった人たちの魂に花を手向けることができるか、その答えを自分で見つける、希望を見出したいと今思っています。

森山 ありがとうございます。今の花光さんがおっしゃったような現実と、太田省吾のやってきたことをどのように考えていくかということがすごく重要ではないかと思います。

私もしゃべり過ぎるといけないですが、今日のシンポジウムのために、まだ沈黙劇を始める前の、沖縄三部作（『乗合自動車の上の九つの情景』、『黒アゲハの乳房』1971年、『老花夜想』1974年）の戯曲を読み返してきました。

というのも、今回の演博の展示を見たとき、初期の太田作品を集めたチャプターのあたりが、改めてとても印象に残ったからなんです。太田さん自身も語っているように、この三部作では「沖縄」を扱っているのに「沖縄」という固有名詞があえて、一度も使用されていない。

『乗合自動車の上の九つの情景』という1970年に上演された作品の最初のプロローグ的な場面で、鳥という登場人物が出てきます。そして、老人が仕事をしていて、少女がそれを無言で見ているという場面が、ある種絵本のように語られているモノローグがあります。もちろん私は上演を見ていませんし、こうやって後から活字という記録を通してたどるだけですが、その中にこういう一節があるのを見ました。

「私はよく思うのです」というのが鳥のせりふですが、「人にとって優しさとは、それ以外にとりようのない、彼らの最後の態度ではないかと、それは全く価値のないものです。そして、それ故にやっと他によって犯されない、沈黙と通ずる最後の態度なのです」というフレーズが出てきます。「優しさ」という言葉が、ある種の極限状況と結びついた形で定義され、さらに「沈黙」がそこに結びつけられている。『乗合自動車の上の九つの情景』という作品の最初のモノローグに、こういう形で沈黙という言葉が出てくるのは、非常に虚を突かれる思いがしたのです。

沖縄は当然そのときにベトナム戦争の最前線基地でもあって、さまざまな葛藤が凝縮された場所であったことを前提として、太田さんは書いていると思いますが、そのときにある種の非常に絶望的な状況の中で、優しさという形で、最後の態度としての優しさというものが表現されて、それが沈黙ということの源流の一つとして書かれている。それは私の印象では、花光さんが今おっしゃっ

たような現実の状況というものに、どこかでつながっていくところがあるのではないかと。一つ一つのせりふを読んでみたのですが、今読むとアクチュアルな、むしろ新作として書かれたのではないと思われるようなアクチュアリティをすごく感じました。

実は、今引用させていただいた部分は、新里さんもかつて修士論文で引用されていたような感じがします。新里さんは展示をまとめられた視点から、改めてどのようにお感じになりますか。

新里 かなり込み入った問題だと思うのですが、ひとまず今のお話の流れで感じたことをお答えします。さきほど花光さんが話していた芸術の力や劇場と社会の関係について、私は太田さんから「生きている場所や時間を起点として演劇を思考しなさい」というメッセージを受け取っている感じがしています。生きている場所や時間を起点とする。あるいは、今この世界、現代社会の動きから目を逸らさないということは、太田さんの来歴としてはデビュー作の執筆に遡ることができる問題です。当時、沖縄の「返還」「復帰」をめぐる議論が沸騰していたわけですが、太田さんは決して沖縄を表層的な政治・社会問題として一般化することなく、自らの生きている場所・時間に粘り強くとどまりつつ、沖縄の姿に深淵を見出そうとしていた。これは太田省吾の仕事を買っている表現者としての倫理であるし、現在のパレスチナの情勢に対する一つの立場のとりかたを示唆しているのかもしれない。

関連して思い出したのですが、雑誌『舞台芸術』の創刊準備中にちょうど9・11（アメリカ同時多発テロ事件）が起きて、創刊号の巻頭には責任編集を担われていた鴻先生と太田さんの創刊の辞が並んでいますよね。あのとき社会の動きにどのように応答されようとしていたのか。よろしければ改めて鴻先生に伺いたいのですが、いかがですか。

鴻 『舞台芸術』に書いたことをほとんど忘れてしまっているのですが、いずれにしても、作家にしても批評家にしても、演劇を巡って、それを中心にして何かを言語化していくという作業が、ものすごく重要だと思います。

私の個人的な体験から言うと、白水社から出ていた『新劇』という雑誌がなくなったことがとにかく大きいですね。戦後の日本の演劇の流れと同伴する形で言語的な活動が展開されていて、その一つの中心が『新劇』です。演劇そのものがものすごく動きを持っていて、それでアンガラや小劇場運動が出てきたときに、例えば『新劇』は戦後演劇を語るだけではなくて、そういう人たちの言葉がそこに載って、いろいろな議論が展開されていた。もし日本の戦後演劇に興味があるならば、あの雑誌をひも解いて読み直してみるの、非常に意味があることです。

ところが、そういうこと自体があまり意味を持たないというか、重要でないと思うような人たちによって、演劇が支えられるようになる雰囲気の中で、『新劇』だと読んでくれないからとタイトルを『しんげき』にするとか、こんなことをするからいけないと思うのですけど。『しんげき』になれば、みんなが読んでくれるだろうという、本当に愚かな発想だと思います。結局売れないわけですよ。

それで、『レ・スベック』と名前を片仮名に変えたけど、最後の『レ・スベック』の4月号から11月号まで私は連載していたのです。突然なくなると聞いて、そのとき僕はニューヨークに住んでいて、今ニューヨークで何が起きているのかというのを書かせてもらっていたのですが、それ

がなくなってしまったのです。

つまり、そういう場所を手放す、場所が消えていくときに戦わない、そういうものに対する抵抗として、いろいろな人と相談して何とかつくり上げたのが、『シアターアーツ』という雑誌です。編集方針でいろいろと内紛があり、私も7、8冊までは関係していたのですけど。

それで、結局そこは出ていかざるを得なくなって、他に何かできないかと思っていたときに、太田さんから京都造形芸術大学に演劇科ができて、舞台芸術研究センターができるから、そこで働かないかという話があった。そのときに雑誌をやるなら協力したいと言って、それで『舞台芸術』という雑誌をつくることができたのです。そこでいわゆる批評的な、演劇的な言語を集結する場所が必要ということで、『舞台芸術』をつくる方向に動いたのです。太田さんも学科長として、全面的にそこに力を入れてくれるということで、あの雑誌は年に3冊か。

森山 私も編集委員の一人でしたが、あの時期はたしか年に2冊は確実に出して、年度内に3冊目の準備がスタートする、くらいのペースではなかったでしょうか。

鴻 年に3冊というのは結構大変です。すごい努力をしないとできない。そのときに世界的な問題、いわゆる演劇だけの問題ではなくて、世界で今何が起きているのか。例えばグローバリゼーションが問題化されているときに、グローバリゼーションと演劇というテーマで、世界で今起きている問題に対して、演劇がどう応答すべきかということを考察し、議論する場としての演劇雑誌という方針で、かなり硬派な。できるならば、演劇批評家のような人たちを中心にするのではなくて、演劇にも関心を持ってくれる様々な分野の思想家たち、あるいは美術家でもいいですが、そういう人たちに演劇を軸にした議論に参加してもらいたいと。そういう形で私は7冊か8冊。

森山 最初10号まで。

鴻 10冊もやっている？ 私はそういう形でやっていたのですが、それに対して抵抗していた人がいたみたいです。つまり、上のほうの人たちが。それで、こういう偏向した左翼演劇雑誌みたいなものは良くないと、太田さんが私とその人たちとの板挟みになって、結局私の方針はそろそろ終わりにしようという話になって、私はやめました。これは極秘事項ですけど。

森山 そんなことはないですよ。

鴻 だけど、10冊できたので相当なことができました。私は7、8冊とか10冊ぐらいでやめる機会が多いのですが、問題はそういう場所を抵抗として、優れた演劇は常にレジスタンスの核になるものとして存在しているのです。それを代表するのがベケットですよ。ベケットから抵抗なくして、何が残りますかということです。

僕は太田さんの演劇には抵抗、レジスタンスの精神があると思っています。それがあのような演劇の雑誌、『舞台芸術』をつくり続けたいと思った、その元にあるわけです。それと彼の舞台作品は連動しているのです。制作する側のそういう精神と、批評する側のそういう精神が、抵抗というものを軸に手をつなぐと『舞台芸術』みたいな雑誌ができる。それを今どうするかということです。

先ほどのパレスチナ問題にしても、パレスチナのことをどう考えるか。例えばジュディス・バトラのようなアメリカに住んでいるユダヤ人が、かつてナチスドイツにあのような形で虐殺されて、非常に多くの不幸を味わってきた私たちが、なぜパレスチナ人をそういう目に遭わせなければ

いけないのかと、今から 25 年ぐらい前に言っているのです。それから 25 年間、彼女はいろいろなところでそういう発言をしていて、今出ている雑誌『世界』にそれと類するような形で文章を書いています。

そういう発言をする人たちが、例えばテルアビブの美術界の中にも存在しています。私の知っているダニ・カラヴァンという人は、2 年前に死んでしまいましたが、今からほぼ 25 年前の 1997 年から 98 年に掛けて、テルアビブのラマト・ガン国立現代美術館全館を使って『パサージュ 97』という大規模展覧会をやりました。

彼の個展なので、いろいろな作品が置いてあるのですが、その『パサージュ 97』という展覧会の中で、ある部屋の中に入ったら石がゴロゴロ転がっているのです。テルアビブの国立美術館の部屋に石がゴロゴロ転がっていて、ダニ・カラヴァンさんが、これはこうやるんだよと言って、石を持ってばーんと投げた。そうすると、壁が傷だらけになっているわけです。「君も投げたら？」と言うから、「いいんですか」と、私もばーんと投げて、そうしたらバラバラと。もう石だらけですよ。

それで、部屋の外に出てタイトルを見たら、「インティファダの部屋」と書いてあるのです。そして、その下に「武器を持たない者は石を投げるしかない」と書いてある。これをテルアビブに住んでいるユダヤ人の作家が、イスラエル国立ラマト・ガン現代美術館で展示しているわけです。そういう抵抗みたいなものが 25 年前にはあったのです。その彼が 2 年前に死んでしまったということは、どんな悲しみの中で死んだのかと私は思うのですけど。

そういう活動とともに、パレスチナ問題はあったわけです。だから、そこにいるユダヤ人全てが問題というわけではない。でも、こういう人たちとの連絡の取り方を、例えば演劇人、ハビマ劇場でユダヤ人とパレスチナ人が、いかにしたら許し合うという形の新たな出発を開始することができるか。オレステスの作品を基にして、実際にイスラエルの国立劇場で、イスラエルに住んでいるパレスチナ人の役者とユダヤ人の役者が一緒になって舞台をつくって、そして復讐の連鎖をいかにしたら断ち切ることができるかという芝居をつくっていたのです。これも 98 年の話です。そういう試みを今どういう形でできるかと。それが直接的に政治演劇になるかどうかは別として、例えば太田さんならどうするかという問いは、そういうこととつながってくると思います。

森山 今のお話もいろいろなところに広げていけるとは思います、そろそろ時間が近づいてきましたので、最後に少しでも安藤さんに伺いたいのですが、安藤さんは今、ARICA というカンパニーで表現活動が続けていらっしゃいますよね。今のようなことは、一言ではとても言えないし、あまりにも重い問題ではありますが、そのあたりを安藤さんは今どのように考えながら、ARICA という場で作品をつくっていらっしゃるのか。とても一言では言えないと思いますが、何かありましたらお願いしたいです。

安藤（朋） とても重要なことだと思うのですが、政治的なことの扱いはすごく難しい。新聞とかテレビ、SNS からいろいろな情報が入ってくるのに、それをそのまま演劇の場に移行して情報提供するだけでは仕方がないということは当たり前です。先ほどお話しされたように、太田さんが沖縄という言葉を一言も出さずに沖縄の演劇をつくったのはなぜか。通じやすい表層的な政治的話題を掲げることで、人の関心は集まりやすいのですが、ただの情報の提供にとどまらず、その根底

にある見えにくい普遍的な問題まで掘り下げてこそ表現の価値があるのではないのでしょうか。

ARICA は倉石信乃さんという作家がテキストを書いて、藤田康城さんが演出をして作品をつくっていますが、2人ともとてもポリティカルな人たちで、背後の社会情勢を踏まえながらも、その辺はすごく慎重にやっていると思います。

森山 沖縄を使わないことで、逆に今にも通じるような何か、つまりある特定の場所だけではない何かが表現されているような力が、結果としてそこに宿ってきているのは見逃せない感じがします。

そういうことを改めて思ったのも、去年は沖縄返還から50年ということで、沖縄を巡る作品がたくさん書かれて、上演されていますが、何となくそういう感じが、単純にニュース的ジャーナリスティックに社会問題を扱うだけで済ませてしまうような感じが、非常に今多いような気がします。

片や実験演劇も、実験的というのが一つのジャンルのものになりつつあって、そのことが本当の意味での実験につながっているのかどうか疑わざるを得ない、もう一回問い直さざるを得ないようなものもたくさんあると思います。そういう現場に向かってもう一回、太田省吾の言葉は読まれ、そしてアーカイブでしか見ることはできないけど接していく、そこから何かをくみ取っていくという作業が、これからの私たちにとって重要になっていくのではないかという気が強くなります。今日の皆さんのお話を聞いて、改めて強く思いました。

残りの時間が10分強あるのですが、ここで会場の皆さんからご質問がありましたら、手を挙げていただければと思います。非常に多岐にわたる話で、演博で行われている展示など、さまざまなことがあると思いますが、どういうことでも構いませんので、今回のシンポジウムと展示に関して、何かご質問やコメントがありましたらお願いします。

来場者A 転形劇場に79年から解散までいました、井上(弘久)と申します。とても刺激的なお三方の話で、改めて太田省吾と転形劇場の仕事を思い返していました。

質問というよりは、先ほど安藤さんが言われていた、『小町風伝』から『水の駅』に移っていく過程について、安藤さんがおっしゃっていることはとてもわかるのですが、僕には僕の受け止め方があって、それを少しだけお話しさせていただきたいです。

『小町風伝』は皆さんもおっしゃっているけど、一人の人間の内面が、ある意味では沈黙ということによって、とても説得力を持って迫ってくる。それで、言ってみれば世の中の評価も太田省吾は得たわけですし、転形劇場も一躍有名になった。

僕が改めてすごいと思うのは、同じ沈黙なのに、その方向を追わなかったということです。もちろん安藤さんが先ほどおっしゃったことだけど、方向を変えたという。どう変えたかという、個人を中心とした人間関係を『小町風伝』では主に取り上げていたのが、『水の駅』は言ってみれば水と人間の関係、いわゆる人間関係を大前提にしないで、水とどう関わるのかということの問題にした。考えてみたら、これは画期的だと僕は思います。安藤さんがおっしゃった、主語を消して動詞で書きはじめると、たしかにそれがあったと思います。

ただ、僕自身が舞台に立ったときに、一番言葉として入ってきてしまうのは、舞台に出ると水の

音がするではないですか。僕は安藤さんの少女の役に続いて、2 番目に出てきた人間ですけど、水の音がすると「水だ」という言葉が頭の中に浮かぶのです。だけど、「水だ」という言葉が浮かんでしまったら、つまり言葉は要約ですから、それで芝居は終わってしまうのです。

あの『水の駅』という芝居は、水の音がして、普通だったら舞台に出ていけば、水の音だということで水に気が付いてしまうけど、それをある時間まで気が付かないことにしなければいけないのです。どう気が付かないようにしたかという、それも先ほど安藤さんが言っていて、だいたい僕も似ているけど、何時間も今日歩いてきて、荷物も背負ってずっと歩いてきて何も考えられない。ただ、本当にほうぜんと足を運んでいるという思いで、あの1、2メートルぐらいをゆっくり歩いていたのですけど。

水に気が付くと、音で気が付くわけですが、水が視界に入ってくる。ここからが問題ですが、「あ、水だ」とそこで認識が終了してしまうと、はっきり言って、スタスタと行って水を飲んでしまえば、あの芝居は終わってしまうのです。そこから水に近づくまで、たぶん5分ぐらいかかっているのですが、僕が何をしていたかという、ずっと内的に「あ、み」「あ、み」と、これは「あ、水だ」の「あ、み」です。それを自分の中でずっと唱え続けていたのです。

唱え続けて、つまり「水だ」まで行ってしまうと駄目なのです。だけど、「あ、み」で止めておくと、水のいろいろな諸相が見えてくるのです。一本の糸のように見えていたものが、そこから飛沫が飛び出している。水の様態が一瞬一瞬変わってくるのです。近づいていくと、音もどんどん大きくなります。そうすると、あの小さな水場ですけど、水場のそばまで行くと音がぶわーっと来ていて、これは滝つぼです。それでもって、水に触れると一瞬水音も途絶えるのですが、そのときの皮膚感覚はいまだに僕の中に残っています。

もうあの芝居をやらなくなって三十何年たちますが、そのときの水の映像と皮膚感覚、それから僕は蛇口に口を付けて、チューチュー吸ったりするのですが、それも全て鮮やかに残っています。つまり、言葉を介さないことによって、体験が実にリアルに伝わってくる。

そのことと、あの当時、太田省吾は劇団員にあるエチュードをやらせています。ストラヴィンスキーの「火の鳥」のある部分を聞かせて、5、6分あったと思いますが、その間は自由に動いていいと。そのときに僕は寝ていて、立ち上がって、また寝てということをやったりして、20坪あるかないかの狭い稽古場ですが、そこにある世界が感じられてくるのです。つまり、現実にはそこに壁があって、本当に古い建物の一角だけど、それとは違う世界が見えてくる、感じられてくるのです。

『水の駅』というのは水と触れ合うことで、その世界の中にいる自分と、自分を取り巻いている世界を、同時に感じ取っていく作業だったような気がして仕方ありません。僕は初めてですが、舞台で水を飲んだ後に、ふと空を見たときに、ふわっと宇宙が広がったのです。当時の転形劇場は2メートル半ぐらいて天井ですが、宇宙が広がっていた。

劇場空間をどう感じ取っていくかというのは、とても大きなことだと思いますが、太田省吾と転形劇場でやってきた『水の駅』というのは、何か手掛かりがあったと僕は思っています。その辺のことを、僕も含めてですが、もっといろいろな意味で引き継いでやっていただければと思います。

もう一個は、ゆっくり歩くということについて、少しお話を頂けるとうれしかったけど、演劇の

これからに関して、僕はすごく可能性があると思っています。そういう意味では太田省吾と、安藤さんを含めて一緒に過ごした皆さんにいろいろなことをもらって、僕は今も舞台活動を続けているのですが、本当に今日はとても刺激的でした。

森山 貴重な証言をありがとうございました。他にいかがでしょうか。

来場者B 今日お話を伺っていて、鴻さんがおっしゃった抵抗というのが、本当に大きなキーワードだと感じました。『裸形の劇場』の最初のところで、「理解ではなくて了解」という言い方を太田さんはされています。それも理解ではなくて了解というよりも、理解というものであるとシフトしてしまわないで、そこに抵抗を盛り込む。単に知識とか、脳髓の中で終わってしまわないで、そこに生活というものを盛り込む。

常にそこに政治的な抵抗という意味ではなくて、遅らせて、ある状態に到達しないという抵抗を盛り込む。今の話だったら、「水だ」という認識に到達しないような抵抗を、そこに持ち込む。そういうことが劇として、劇を発生させる契機としてあるのではないかと、すごく感じさせられました。どうもありがとうございました。

森山 ありがとうございました。他にいかがでしょうか。

来場者C 私は皆さんのように太田省吾さんに精通しているわけではなく、つい先日PTAの保護者会で早稲田大学の見学に来たときに、博物館で意図せず太田省吾さんの展示に出会い、衝撃を受けました。そうしたら、すぐ近くでシンポジウムがあるということで、これは絶対に行かねばと、今日ここにいるのですけど。

私自身は、私はアーティストという言葉は好きではないですが、平たく言えばアーティスト活動をしていまして、立体物をつくっています。何を伝えたいかよりも、人の振る舞いをどう引き起こすかというか、何を導けるのかということに興味があります。それで、太田省吾さんの劇の中に出てくる、装置と言っているのかわからないですが、『水の駅』だと蛇口とかいうのが、どこから来たのだらうと素朴に気になりました。

まず、演劇をするための空間を、デザインというと格好悪いですが、どうつくろうとしていたのか。安藤さん、あるいは研究していらっしゃる新里さん、花光さんは一緒に湘南台の舞台をやっていたということなので、伺えたらありがたいと思います。

森山 ありがとうございます。安藤さん、最初に。

安藤(朋) 『水の駅』の舞台美術は太田さんの考案です。古靴の山があり、中央に取っ手の壊れた水道、水が流れ続けているというシンプルなものです。どういう意図があったかというのはいろんな意見があると思うのですが、私は、古靴の山は「記憶が堆積したもの」であって、水が流れ続けているのは「絶えず新しく生成され続けるもの」として受け取っています。

森山 新里さんはいかがですか。

新里 湘南台の頃の創作活動に、現代美術家との重要な協働がありますので、先に花光さんよりお話しただけませんか。

花光 『更地』の場合には、現代美術家の内藤礼さんの美術を使いました。大きな布を作って、それで舞台全部を覆ってしまうと。それは、何もかもなくして見るという意図の美術でした。

『砂の駅』は遠藤利克さんの美術で、全面砂が敷かれていて、最後に水が地面から浮き上がってきて、水の舞台になると。これも太田さんと遠藤さんでディスカッションして、かなり討論した結果、出来上がったものです。『砂の駅』の場合には、特にセンターに水道があつてというような中心的なものではなくて、本当に砂漠という砂が敷き詰められていて、そこには国境も何もないと。

少し話がずれますが、今改めて『砂の駅』を思うと、とても今の状況にも合っていると思いました。最後に水が上がってきて、それが救いというか、そんな感触を持たせてくれる作品だったと思います。

先ほど鴻さんが言われた抵抗ということと、『乗合自動車の上の九つの情景』の中のせりふというか、「人にとって優しさとは、それ以外にとりようのない、彼らの最後の態度ではないか」と、それを思うときに、私は太田さんの『砂の駅』にもう一回出会ったように思いました。

『砂の駅』はベルリンでオーディションをして、本当に多国籍の俳優でつくられた作品です。もちろん日本の元転形の方、ブラジル、アルゼンチン、ユーゴスラビア、ロシア、そういった多国籍の俳優と一緒に舞台をつくりました。そこではせりふもない。それぞれ文化が違いますので、その中でもたくさんの葛藤がありました。

でも、作品を通して見ると、『水の駅』のようなセンタライズされた救いみたいなものはない、ただ砂が敷き詰められ、中東を思わせるような砂漠です。そして、そこに避難してくる人もいれば、そこで偶然に出会い、別れ、その中で小さなロマンスもあれば、自分の靴を取りっこして小さな諍いもあったり、遊びもあったり、ダンスもあったり、お茶を飲んだりという日常の風景も一瞬あったり、そういった作品は今のパレスチナ状況に対して、全く過激な抵抗ではないです。でも、そこに流れている人間の国境も民族も超えた生の営みを共有できる、痛みや孤独、生きることの希望を共有できるという作品で、優しいけれど本当に普遍的な抵抗の作品だったと、改めて思いました。

新里 私からも少し補足させていただくと、セノグラフィーや上演環境のありようは、太田作品の再考にあたって、とても重要なポイントだと思います。安藤さんや花光さんが話していたように、太田さんは演出家として、また現代美術家とのコラボレーションを通じて、演劇の立ち上がる場のありかたをずっと模索している。その積み重ねの末に、2000年代に京都の芸術大学に移り、同僚のアーティストや批評家、また学生からもさまざまな刺激を受けて、さらに新しい領域へ踏み出そうとしています。

森山 ありがとうございます。まだまだ話したいこと、話さなければいけないことがたくさんあるのですが、ここで今日のお場はお開きにさせていただきたいと思います。あとはお返しします。

鳩飼 非常に名残惜しいですが、第二部をこちらで終了させていただきたいと思います。ご登壇いただいた皆さま、どうもありがとうございました。

最後に演劇博物館の館長、児玉竜一より皆さまにご挨拶申し上げます。

児玉 皆さま、本日はご来場いただきまして、ありがとうございます。児玉です。私は授業がありましたので、授業が終わって戻ってまいりまして、今のQ&Aぐらいから後ろで伺っております。

太田省吾と、今回は京都芸大さんとご一緒のお仕事ということで、展覧会を開かせていただきま

した。こういったつながりをこれからも大切に、いろいろなことをしていきたいと思っています。

木ノ下歌舞伎の木ノ下（裕一）君が京都芸大のご出身ですが、『桜姫東文章』を今年上演したのですが、桜姫をやることについて前々から考えていたのかと言ったら、実は太田さんに勧められたことがあったと。太田さんが京都芸大におられた、ほぼ最後にギリギリ間に合ったそうで、ご自宅に行って話を伺って、そのときに勧められたのが桜姫だったみたいなことを聞かされたことがありました。いろいろなところに思わぬ関係を生むことを、改めて思った次第でした。

この間、松岡和子さんにお目にかかりましたら、「演博は今2階が黙阿弥で、下が太田さんなのね。黙という字が一緒なのね」と言われて、そんな考えもありかと思ったのですが。

皆さま、長時間ありがとうございました。また演博の催しにお越しくださいますようお願い申し上げます、本日のお礼といたします。どうもありがとうございました。

鳩飼 本日は最後までお付き合いいただきまして、ありがとうございました。特別展「太田省吾生成する言葉と沈黙」は、演劇博物館本館にて来年（2024年）1月21日まで開催していますので、まだ展示をご覧になっていない皆さまはぜひお運びください。

本日は長い時間、どうもありがとうございました。

花光 もう一つご案内していいでしょうか。チラシの中に、韓国のキム・アラさんが演出した『砂の駅』のQRコードが入っている紙があります。You Tubeで無料で見られます。今回初めてです。

太田さんの作品は、かなり海外の作曲家の音楽を使っていますので、そういうことが引っ掛かって、無料配信ができないのです。それで、キム・アラさんも最初は海外の音楽家を使っていたのですが、できるだけ多くの方に見ていただきたいということで、今回は日本の作曲家に依頼して、新しく曲を差し替えました。ですので、見られます。太田さんのオリジナルの作品は、残念ながらYou Tubeでは見られないのですが、キム・アラ版『砂の駅』には品川（徹）さんも出ていますし、亡き大杉（漣）さんも出ています。これは韓国と日本のキャストで上演されたものです。よろしければ、ぜひご覧ください。

上映会&トーク〔トーク採録〕

『小町風伝』の魅力——老いと孤独の姿が発するメッセージ

2023年12月20日 京都芸術大学映像ホール（公開）

太田省吾演出『小町風伝』 上映 & トーク

太田省吾は『小町風伝』（1977年初演）の作・演出によって、「遅いテンポ」と「沈黙」を表現の中心に据える独特の方法を導き出している。本企画では、記録映像の上映と、ゲストを招いたトークを通して、能舞台上演された同作品の特質ならびにその背景的思索を振り返った。

上映作品

小町風伝 [1984年、鍬仙会能楽研修所（東京）にて収録]

劇団転形劇場公演、作・演出＝太田省吾。1977年、矢来能楽堂で初演。第22回岸田国士戯曲賞受賞作品。主人公の老婆が、ひとり風に身をまかせるとして現われる。人々の行列が舞台に運び込む家財道具に囲まれつつ、老婆はゆめとうつつ、死と生との間をたゆたい、やがて、ひとり風のありかを訪ねるように去っていく——。太田と劇団の名声を一躍高めた作品であり、劇団解散まで世界各地で再演を重ねた。

トークゲスト

佐伯 順子

※プロフィールは巻末参照。

〔トーク採録〕

『小町風伝』の魅力——老いと孤独の姿が発するメッセージ

ゲスト：佐伯 順子

聞き手：金 潤貞、新里 直之

金 本日のトークゲストをご紹介します、佐伯順子先生です。佐伯先生は現在、同志社大学大学院社会学研究科の教授で、ご専門は比較文化史・メディア学です。ジェンダーの文化史に関する数多くの著書と論文を発表されていて、日本文学や伝統芸能にも造詣が深い方です。代表的な著書として『「色」と「愛」の比較文化史』（岩波書店、1998年）、『泉鏡花』（ちくま新書、2000年）、『「女装と男装」の文化史』（講談社、2009年）などがあります。佐伯先生は太田省吾先生とお付き合いもありますので、先ほど上映した『小町風伝』のことなどをお伺いできればと思います。どうぞよろしくお願いいたします。

佐伯 よろしくお伺いいたします。ご紹介に預かりました佐伯順子と申します。私は若い頃から太田省吾先生のお芝居のファンでしたので、こういった機会を頂戴し大変光栄に存じます。

金 早速最初の質問になりますが、太田省吾先生との交流について印象深いエピソードなどがありましたらお聞かせください。

佐伯 私は非常に演劇が好きで、若い頃、演劇の研究をしたくて大学院に進学したんです。当時、1980年代の半ばでいろいろな前衛演劇が上演されていて、それがとても面白く、そういうなかで太田先生の沈黙劇が異彩を放っていて素晴らしいという評判でした。あるとき、前衛演劇の展示に行ったところ、太田先生のお芝居が録画で紹介されていて、当時、今ほど技術が高くなかったのできれいな画面ではなかったんですけれど衝撃を受けました。演劇であって演劇でないような、ものすごいインパクトのあるお芝居でしたので。それから赤坂の転形劇場（工房）に何度も足を運び、お芝居を拝見しました。ただ当時、私は大学院生でしたので、太田先生に直接お話を伺うことはなく観客として拝見していたんです。今日のお芝居にも出ていらっしゃった品川徹さんが池袋で演劇のワークショップをなさっていて、学生時代にそこに参加し「ああ、太田先生のお芝居はこういったお稽古を元につくられているんだ」と経験したりして、だいぶ後になって太田先生と直接お話す機会に恵まれました。太田先生が京都造形芸術大学にいらっしゃると私の所属が同じ関西の大学であるということもあり、中年くらいになってやっと憧れの先生にお会いしたという状況でした。それ以来、シンポジウムで一緒したり、懇親会でお話をさせていただいたときには「今度は舞台上が上がってもらおうかな」と冗談でおっしゃっていたりしました。残念ながら、今この世にいらっしゃらないのですが、太田先生の存在自体ものすごく私には印象に残っておりまして、今日、久しぶりに『小町風伝』の録画も拝見して、いつまで経っても本当に古びない素晴らしい舞台をつくられていたんだと改めて思いました。

金 同時代の前衛演劇に対するご関心から太田省吾先生の仕事をご覧になっていたということですが、特にどのような点に注目されていましたか？

佐伯 実は私、不思議な子ども時代を過ごしたのですが、祖母が能楽師をしておりまして、いまでも女性能楽師は決して多くはないのですが、祖母は『道成寺』から、最後は地元で『砧』まで披かせていただきました。ですので、祖母がお稽古をする場所として母の実家の萩に能舞台があり、帰るたびに能舞台で遊んでいた変わった子ども時代を過ごしたものですから、日本の伝統芸能にすごく興味がございました。そうして大学の学部から大学院へと進み、大学院時代には、高橋康也先生や渡邊守章先生の、外国文学と日本の古典芸能に関する授業を受けたりもしました。当時、太田省吾先生とか鈴木忠志さんが、西洋演劇の影響を受けた近代リアリズム演劇ではなく、歌舞伎や能などの日本の土着的芸能が持っている身体性を活かした舞台を実現したいと共通しておっしゃっていて、それは私自身の芸能との関わりともうまくマッチするものでした。

今日、久しぶりに『小町風伝』を拝見して、小町の身体の動かし方が、大野一雄さんや土方巽さん、また、京都で現役でご活躍中の今貂子さんなどの舞踏の動きと深く結びついている印象を抱きました。下半身を低くして、ゆっくりと動き、バレエとか西洋の文化が育んできた身体芸能とは異質なメッセージを発している。日本文化に根差した身体表現を太田先生独自に実現されたと改めて思いました。

金 『小町風伝』の映像をご覧になったご感想を、もう少しお聞かせください。

佐伯 映像のテロップに、小町は老いと孤独を象徴する存在といった説明もありましたが、小野小町はもちろんよく知られた女性歌人ですけれども、実在の人生がそんなに詳しくわかっているわけではない。にもかかわらず、ある種の日本の女性の一つの類型、象徴みたいな伝説があります。お能にも「七小町」と呼ばれる小町を主人公にした名作があるなかで、太田先生の舞台は小野小町と深草少将の逸話を中心に、年老いた小町が自分の若かりし頃の恋や人生を回想するという物語を展開しています。お能であれば「通小町」「卒都婆小町」には深草少将の執心が描かれ、「関寺小町」「鸚鵡小町」では、年老いた小町が過去の栄光を思い出しますけれども、ただその単純なアダプテーションではない。現代の一人暮らしの女性のリアルな生活を再現しつつ、人間は誰しも老い最後は孤独な存在である、けれども、外から見るとすごく寂しく見えるかもしれない、その人生を回想し、妄想をよりどころにして生きていくことができる、というメッセージを現代社会にうまく伝えていたと思いました。

ちょうどこれは70年代の作品ですよ。有吉佐和子さんの『恍惚の人』なども出て、老後の介護問題が日本社会で注目され始め、それでも現代ほど高齢化社会の問題が深刻化していなかったなかで、いち早く社会問題を伝えている。むしろ当時よりも今見ると「そうそう、みんなこういうふうになっていくんだよね、そこからどうするの、介護どうするの」といった問題が改めて浮き彫りになるような、古びないメッセージがあると思いました。

新里 1970年代には「老い」の問題が、社会的なトピックとして重要視されていましたよね。シモーヌ・ド・ボーヴォワールの『老い』(La Vieillesse, 1970)という本も、その頃に出版されています。同時に、太田先生はそうした社会問題を視野に入れつつも、舞台芸術で「老い」をいかに

扱うのかという課題に、独自のアプローチを試みています。その際、佐伯先生があわせて指摘されていたように、小町のモチーフ、つまり老残の小町に材を求めることが大事になっていたのだと思います。舞台芸術において、老いた人間の外観ではなく、その内側で起こっている何事かをいかに扱うことができるのか、という問いをめぐる示唆が、『小町風伝』にはいろいろと含まれているように感じられます。

それとこの作品では、能舞台の使い方も、見所の一つかと思いますが、そのあたりはいかがでしょうか？

佐伯 そうですね、この作品は大半が主人公の妄想か夢か現実かよくわからない曖昧さのなかで進行しますが、お芝居の空間として能舞台を選ばれたのが本当にシャープなところです。お能では、鏡の間から橋掛かりをつたって本舞台に出てくるとき、人間ではなく亡霊とか、神や鬼、草木の精など、この世のものではないものが向こうから出てきて、現世におけるワキの僧侶の夢に姿をあらわし、自分の人生はこうだったという回想をして、また戻っていく。このパターンがあてはまらないお能もたくさんありますし、実は「関寺小町」「鸚鵡小町」は生きた老女の小町が主人公ですが、「通小町」も含めて夢幻能と呼ばれる基本的なパターンがあって、太田先生はそこを上手く活かされている。この世にいるような、いないかもしれないような主人公が出てくるところを、うまく演出されている。それと同じ能舞台のなかでも、矢来能楽堂や鍔仙会の能舞台は広々とした明るい舞台ではなくて、太田先生のイメージに近く、暗黒舞踏的な要素もうまく出せるような、いい意味で薄暗い感じの空間なので、そこもうまく活かされているなど。

新里 たしかに『小町風伝』が初演された矢来能楽堂や、今回の映像が収録された鍔仙会能楽研修所には独特の趣があって、空間自体が持っているものと、この作品世界が、うまくマッチしていますよね。

金 今日映像を見ていて、能舞台が観客の目の高さとは合わないレベルにあり、また最後のシーンで老婆が舞台上にある蓄音機の登る姿が印象に残りました。

佐伯 小町という伝承的な存在自体が、現実の女性というよりも巫女的な女性を象徴していたという説があって、お能の場合、主人公の女性に神が憑き、憑依する「三輪」や、巫女が神がかりになって舞う「巻絹」のような例もあるなか、「通小町」では深草少将の怨霊が小町の霊に憑きます。『小町風伝』にも巫女的な要素があって、老婆は人間と同じ目線で夢を見ているというよりも、ある時代の日常生活のリアルな卓袱台や着物などを舞台装置や衣装として利用しつつ、一方で神様か、あの世からのメッセージを伝える巫女のような存在と化している。そんなふうに捉えた場合、上からの目線で、私たちに生死とか飲食や排泄とかいろいろなものを含めて、「人間の人生はこのようなもの」と伝えるような演出になっているのかなと思いました。

金 『小町風伝』では、人間を超えた聖なるものと、老婆の排泄も含めた日常のリアルさが、同時に感じられるようになっていますね。

新里 能舞台の上で、インスタントラーメンを食べているのは、驚くべきことですね。能舞台でこの演出を実現するためには大変な交渉があったそうですが、それだけ食べるということが、この作品にとって大事な要素だったのかなと。聖なるものと一對の卑俗なる日常というか、触覚や体性

感覚を喚起する生身の身体のありようを舞台に乗せるために、食べるというふるまいが大事に考えられていたのだと思います。

作品全体に関わることで、能舞台を入れ子状に活用していて、つまり裸舞台をのっぺらぼうに使うのではなく、舞台上に土台を敷いてそこに仮設の日常を立ち上げ、それをまた取り払う、というような構造になっています。これも大きな効果をあげていますね。

佐伯 なるほど。通常、能舞台では写実的な道具はほとんど出さず、象徴的な作り物を出す程度ですが、『小町風伝』ではあえて能舞台の上に写実的なセットをつくる。しかも物理的にものを食べるという場面を見せることで、衣食住、それからセクシュアリティも含めて人間のさまざまな側面を見せている。一方、後ろにある鏡板には松が書かれていて、松に神様が降りてくるという宗教的な空間のありかたが能舞台の大きな特徴となっています。太田先生が目指されていた聖なる空間と俗なる空間との交流にとって、写実的な舞台装置がなければ、抜け落ちるメッセージがあるのかもしれないと感じました。

新里 もう一つ、演技についてもお聞かせください。例えば映像の冒頭では、老婆の足のクローズアップが映りますよね。これは能の摺り足とは、まったく異なるものです。

佐伯 そうですね、たしかに能のオーソドックスな摺り足に近いハコビとは違う足づかいで移動しているのは、注目すべき点だなと思いました。下半身の重要性というか、大地との物理的なつながりが興味深いですね。日常生活で足が大地につながっていることもありますし、かなりステレオタイプな言い方にはなりますが、芸能や宗教美術の類型的な女性像として大地母神というものがある。そうした人間と大地のつながりをどのように表現するのか、こちらの深読みになってしまうかもしれませんが、お能のハコビそのものを使うのではなく、ある種の土着的、アニミズム的な身体性として、独自の足づかいや舞踏のような所作が出てきているのかもしれないと思いました。

それと作品の後半にある、女性と男性のラブシーンのようなものが見せ場になっていますけれど、言葉を使わずに身体だけで女性と男性のコミュニケーションを見せているのが、非常に太田先生らしいところです。男性が女性をリフトすることもある、一見、バレエ的な要素がありつつも、もちろんオーソドックスなバレエの身体にはなっていません。この舞台で描かれているセクシュアリティや女性と男性の関わりにもつながりますが、決してそれは西洋的な「ラブ」、恋愛関係ではない。男女間のコミュニケーションのありかたとして、主人公は一貫して男性と関わりたいような妄想を抱いているけれども、最後に男女が結ばれてハッピーな状態で終わるようなわかりやすい恋愛物語にはならず、どこか寂しさが残っている。その寂しさを、バレエではない女性と男性の身体的な絡みで表現している。これは『水の駅』にもつながる独自の身体性かと思うんですが、西洋的な恋愛劇ではないものが、『小町風伝』では、ある種のダンス、舞踏のようなものとうまく結びついているという印象ですね。

新里 佐伯先生のご著作『「色」と「愛」の比較文化史』では、近代的な「恋愛」が成立する以前の概念である「色」や「愛」について、文学作品などの読解を通して鋭く分析されています。『小町風伝』における孤独な老婆の性的な幻想にも、近代的な恋愛におさまらない要素が含まれているように思えるのですが、そのあたりを少し詳しく伺いできますでしょうか。

佐伯 日本の歴史上、「色」という言葉が性的な関係を含む女性と男性、あるいは主として男同士の関係に使われています。小野小町の時代の女性と男性の関係というのも、恋愛ではなく色好みで、『小町風伝』の小町が抱く妄想にも、それに近いところがあると私は理解しています。劇中で八代亜紀さんの演歌「花水仙」をバックにいろいろな妄想が繰り広げられるところがありますが、日本の古い演歌は「恋愛」ではなく「色好み」だと私は思っています。

日本語の「恋」というものが理想化する境地は、男性から見ても、女性から見ても 100%の愛情生活が完成するのではなく、片想いでいつまでも相手に憧れている状態であり、それが醍醐味であるという発想が、いろいろな文学作品に出てきます—近代的な男女平等と相容れず、女性差別的になりがちなので全面的に肯定できるものではないのですが—。それを近代的に解釈したのが九鬼周造の『「いき」の構造』です。「いき」というのは花柳界を中心とした永遠に交わらない平行線の関係、相手と完全に相互的に愛情交換するようなものではないのだと九鬼は論じています。それは明治以降に日本の知識人が理想化した完全なる夫婦愛とか家庭の愛情、相手と一体化する恋愛、思いやりや慈悲に近いアガペーとしての愛とは異質なものです。日本の場合、どちらかというとも最初からそれを諦めて、他人同士が完全なる愛を実現できるはずもないのだから、人間は孤独であると見極めて、相手とは完全に結ばれない恋の状態を楽しむということもありました。

ただ、それを現実社会に適用すると、今回の舞台の八代亜紀さんの演歌もそうですが、基本的に女性が一方的に泣かされて、泣きながらずっと男の人を待っているということになってしまうわけですね。「花水仙」は、気まぐれな男が一年くらい一緒に暮らして出ていった、でももしかしたら彼は帰ってくるかもしれないと女性がずっと待っている、という歌です。これは女性からの一方的な思い入れが良くも悪くも美化されてしまっていて、「あなたを世話した 愛の明け暮れ」という歌詞がありますが、女性の視点では「愛の明け暮れ」ですが、一年だけ一緒に暮らしてどこかに行ってしまった男性からすると、明らかに色好みなわけですよ。そういう関係性を女性が受け入れてずっと待っているというのは、なぜ女性ばかり泣かされなければいけないのかという抑圧の部分も見逃せません。ただ、これを女性の悲劇とだけ解釈すると底の浅い話になってしまう。そうではなくて『小町風伝』では、人間はジェンダーにかかわらず年をとったら孤独になる、配偶者がいても、心中でもしないかぎり、どちらかが先に亡くなり老後を過ごすことになるのだから、そういう意味では、主人公のジェンダーがどうあれ、結局は彼あるいは彼女との思い出を抱きしめながら生きていくということになると。そこまで説明的には描かれてはいないんですけども、この舞台は、どちらかといえば理想主義的な恋愛を諦め、明治的な「完全なる愛」の実現の困難さというものを、ジェンダーを問わず表現しているという意味で、実質的には「色好み」のような関係を表現しているというのが私なりの理解です。

金 お話を伺っていると、他者と結ばれない関係性、孤独に老いて幻想を見ている人間の姿と、舞台上で老婆が一人でインスタントラーメンを食べるという行為がつながっているような感じがしてきます。そこで食べているものがインスタントラーメンというところが面白いと思います。

佐伯 今のお話で思わず『孤独のグルメ』を連想してしまいました（笑）。日本社会では「孤食」が最近クローズアップされていて、昭和の時代だと、食事、特に外食はグループで行くというよう

な「共食」が大事で、誰かと一緒にものを食べるということが、恋愛関係を含む人間のコミュニケーションのありかたのひとつとされています。一方、現代日本では、シングル化あるいは恋愛自体に興味が無い若い世代が出てきているなかで「別に一人で食事しててもいいのではないか」という感覚もある。現在は、一人でも美味しいものを食べるという『孤独のグルメ』や『ワカコ酒』みたいな孤食のグルメを描くコンテンツが受けていますけれども、『小町風伝』の場合は、決して美味しいとは言にくいインスタントラーメンなんですよね。

人間って食欲がなくなったら終わりじゃないですか。命が尽きる最後は食欲もなくなりますし、口から食べることが難しくなる。ですが、小町は食欲があるんですよね、ちゃんと食べることができる。これは非常に大事なことで、お身内の介護を経験された方はおわかりになると思うんですが、人間って自分の力で手を使って食べるだけでも本当に幸せなことです。それができなくなってしまう高齢者の方、認知症の方も、人生100年時代にはたくさんいらっしゃる。そんななかで、小町は、美味しくはないかもしれないけれども自分で選んだものを食べる気力があり自立もしている、かつ性的な欲望もあるわけですね。お能での年老いた女性の描き方も、外から見ると年老いているようで、中身はすごくパワフルなんですね。「山姥」という私の大好きなお能がありまして、野山をかけめぐるお婆ちゃまのパワフルな描き方が素晴らしいと思っております。「関寺小町」も「卒都婆小町」も、高齢でありながら、主人公の小町は頭の回転がはやく、高齢女性は孤独でかわいそうという、周囲の視線をものともせず、個人としての自信を失わずに生きている。現代のような高齢化社会ではない時代に、こうした女性表象があったことは、すごいと思います。世阿弥の芸術論のなかで、お能の基本的な三体の概念として、老体と女体と軍体があげられています。年老いた主人公の気持ちのありかたを、写実的というよりも象徴的に演じるところに世阿弥の理想化した老いの境地があると考え、改めて太田先生の能のアダプテーションには、豊かなメッセージ性があるなと思いました。

新里 ものを食べるというふるまいは、謡曲「卒都婆小町」との対応がはっきり出ているところかと思います。能には袋に入った餉（かれい）が出てきますが、『小町風伝』では袋入りの乾麺になっていますね。老残のなれの果てに、まだ食べものを求めるといふ小町の生命力のようなものがあらわれて、その後に、深草少将の憑依のくだりが続いています。『小町風伝』では、憑依の部分は、夢現の状態に記憶や幻想が湧き出し、老婆が自分のコントロールできないものに包まれる、というようにかなり変えてるわけですが、意外に小さなモチーフまでうまく活かしたアダプテーションがなされていますよね。

今日、佐伯先生のお話を伺うことができて、『小町風伝』において孤独な老いた女性の姿から、人間の社会的な属性のはがれたありよう、あるいは男や女というジェンダーでは意味づけできないような人間の生命存在としての側面を感じさせる瞬間が立ち上がっていることに、改めて思い至りました。

佐伯 少し付け足してよろしいでしょうか。『小町風伝』では、登場人物の少尉がロシアにつながっていて、ちょうど1975年から1977年に大和和紀さんの『はいからさんが通る』という漫画で、主人公の相手役の少尉ってかっこいいよねという世界があったんです。『はいからさんが通る』の少

尉もロシアとつながっていて、サーシャ＝ミハイロフというそっくりな人物が出てくるんですね。『小町風伝』の少尉のロシアつながりというのが偶然の一致なのか、それとも太田先生の遊び心で『ハイカラさんが通る』のパロディとして入れられたのか、興味深いところです。

あと、先ほどの女性と男性の「いき」な平行線の関係性ということで個人的な思い出があります。13年前のベルリン在住時に、ウクライナ出身のウラジーミル・マラーホフさんという有名なバレエダンサーが、ベルリンのバレエ団の監督をされていました。そのときに、私はたまたまマラーホフさんのお友達が集まられたバレエを観たのですが、いろいろな国のバレエダンサーが登場していて、基本的にカップルなんです。男女の非常に濃密な、身体的なコミュニケーションが情熱的に演じられているなかで、日本人のダンサー二人が、最後に別れていくんですね。身体的なコミュニケーションはあるんですけど、日本のダンサーが男女のカップルで踊っているにもかかわらず、他の国や地域のダンサーさんとかかなり違って、付かず離れずのまま終わっていくというのがすごく異彩を放っていて、今日『小町風伝』の女性と男性の関わり方を見て、それを思い出しました。

新里 少尉とロシアのつながりのことですが、『小町風伝』が謡曲とあわせて材をとっているものに三島由紀夫の「卒塔婆小町」（1952年発表、『近代能楽集』所収）があります。三島の場合、発表時の年代に百歳の老婆を置いて、そこから文明開化や鹿鳴館時代まで年代をさかのぼるタイムスパンで、深草少将を設定しています。『小町風伝』は、三島の「近代能」を乗り越えようと構想されていた面はあるのですが、ただこちらでも作品発表時に近い現代に、小町のような成れの果ての女性を仮定し、彼女が若かりし頃に日露戦争を見聞したエピソードを活かすという着想が、おそらくあったのではないかと私は考えています。それで深草少将を深草少尉にしているわけですね。

佐伯 今回、早稲田大学で展示されているように、太田省吾先生の初期作品には、ストレートに政治的な問題意識も出ていて、もともとは社会的・政治的な関心が共有できた世代なので、今のお話でも太田先生の政治的な意識が垣間見える部分かと興味深く伺いました。

新里 会場からご質問やご感想があればお願いいたします。

質問者 A 貴重なお話をありがとうございます。さきほどの上映で、舞台を観ているお客さんの笑っている様子が映っていました。太田省吾さんの舞台をその場にいる観客はどのように受け取ったのか、当時の雰囲気を知りたいと思いまして、もしよろしければお願いいたします。

佐伯 ありがとうございます。まさにそうなんです、私も今日映像を拝見して、お客さんが結構笑ってらっしゃるので「あれ、そうだったっけ？」と。だいぶ前のことなので記憶があいまいなところもありますが、私の印象では、太田先生のお芝居で笑うというのは、それほど多くはなかったように思います。もちろんお芝居の組み立て方としてはコミックリリーフもありえますので、笑いが出ることは皆無ではなかったとは思いますが、今のご質問は私も気になったところです。どちらかというと静かにジーッと拝見するという印象が私は強かったんですけど、いかがでしょうか。

金 直接、太田先生の演出作品を見たことのない私が答えていいのかわからないんですが、今日私は『小町風伝』を見ながら結構笑いました。なぜ笑ってしまったのか考えてみると、最初に老婆が非常にゆっくり登場します。それから、インスタントラーメンを作ろうとしますが、それ以外、何をしているのか、はっきりわからない。これが戯曲では場面1から場面5までです。「村上さん」

という初めて台詞を喋る人物が入ってくるのが場面6になります。全体が15の場面できているので、ちょうど半分くらいのところですが、村上さんが話しているのは、おしっこの始末のことです。そこで緊張がほぐれるというか、自分と同じ世界の人がそこにいるという安心感から出て来た笑いではなかったのかと思います。

佐伯 お芝居のどのポイントで笑うか笑わないかというのは、一大著書を書けるくらいのテーマですよ。以前、渡邊守章先生とこちらで、坂東玉三郎さんが富姫役をされていた泉鏡花の『天守物語』についてお話したときに、まさにその笑いの問題が出ました。図書之助という人物が天守に上がってきて、富姫が一目惚れに近い状態になって「帰したくなかった」という台詞があるわけです。そこで中高年の女性観客は思わず笑うわけですよ、「わかる、図書之介はイケメンだしね、うふっ」という感じで。ところがそのことを私が渡邊先生の前でお話したら、「全然違う解釈だ、なんでそこで笑うんだ」と、先生にとってはかなり違和感とおありの事実だったようで、私は逆に驚いたのです。同じお芝居の同じ場面でも、観客によって全く受けとめ方が異なり、一律な解釈ができないところがお芝居の面白いところですよ。ですので『小町風伝』を観て意外と笑ってしまうということはもちろんありますし、もし太田先生がいらっしゃったら「先生ご自身としてはどうなんですか」と確認したいところですよ。

新里 そうですね、伺ってみたいです。

まだまだお話はつきませんが、あっという間に予定の時間になってしまいました。本日のトークはここまでとさせていただきます。佐伯先生どうもありがとうございました。

金 ありがとうございました。

佐伯 こちらこそありがとうございました。

上映会&トーク〔トーク採録〕

『水の駅』の映像体験／観客経験

2023年12月21日 京都芸術大学映像ホール（公開）

太田省吾演出『水の駅』上映 & トーク

太田省吾は、『水の駅』（1981年初演）の演出によって、作中において俳優が言葉をまったく発することなく、終始きわめて緩やかに動く、という演技表現を推し進めている。本企画では、記録映像の上映と、ゲストを招いたトークを通して、「沈黙劇」と呼ばれる実践ならびにその受容体験を振り返った。

上映作品

水の駅 [1986年、T2スタジオ（東京）にて収録]

劇団転形劇場公演、構成・演出＝太田省吾。1981年、転形劇場工房で初演。把手の壊れた水道の蛇口から一筋の水が細く流れ続けている。少女、二人の男、夫婦、老婆など、さまざまな人々が、水場を通りがかり、水に触れ、水を飲み、遠くを見つめ、やがてどこへともなく去っていく――。日本現代演劇にとって画期をなす作品であり、国内外24都市で再演を重ねた。

トークゲスト

相模 友士郎

※プロフィールは巻末参照。

〔トーク採録〕

『水の駅』の映像体験／観客経験

ゲスト：相模 友士郎

聞き手：金 潤貞、新里 直之

金 本日のトークゲストをご紹介します、演出家の相模友士郎さんです。相模さんはデザインや写真のお仕事もされていて、早稲田大学演劇博物館特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」のチラシ、ブックレット、ポスターのデザインや、展示のグラフィックデザインを担当されています。演出家としての代表的な作品に『DRAMATHOLOGY／ドラマソロジー』（2009年初演）、『LOVE SONGS』（2019年）、『エイリアンズ』（2019年）、『ブラックホールズ』（2022年）などがあります。これらの作品を含めて、観客の経験を問い直すような実験的な上演を試みられています。相模さんは、京都造形芸術大学（現：京都芸術大学）映像・舞台芸術学科の卒業生で、太田省吾さんの教え子でもあります。今日は『水の駅』のを中心にお話を伺えればと思います。どうぞよろしくお願いいたします。

相模 よろしくお願ひします。

新里 はじめに少し補足させてください。さきほど上映した『水の駅』の記録映像では、1時間20分くらいで9つのシーンが展開されていましたが、実際の上演は2時間を超えていました。つまり40分以上がカットされているのですが、どこがカットされているのかというと、主にシーンとシーンの継ぎ目です。何度か急に水道のアップに切り替わり、次の瞬間に別のシーンが始まるところがありましたよね。登場人物が入れ替わっているだけの、とりたてて大きな出来事が起こらない曖昧な時間が、本来は40分以上あったわけです。この作品にとって大事な部分だと思いますが、映像編集では省略されていました。

それでは相模さん、『水の駅』の映像を改めてご覧になったご感想や、太田省吾作品との出会いについて、お話いただけますか。

相模 僕は映像を撮りたくて太田さんがいた京都造形芸術大学映像・舞台芸術学科に入ったのですが、そこは映像と舞台を交互に勉強できる仕組みになっていました。僕自身は静止画の連続である映像が奥行きや時間をともなって動画として受け取れる映像の構造そのものを扱ったアニメーション作品を創っていたのですが、1年生のときに映像・舞台芸術学科の同級生に「演出をやってみないか」と誘われて、演劇について何も知らない状況からいきなり演劇作品を創ることになりました。たった一人で映像作品を創っているときは全然違って、演劇の場合、まず人とやらなければいけないし、その人の意識や身体、上演をその場で見る観客など色々なことを考えなければいけない。そういう演劇が成立する構造そのものに面白味を感じて、演劇に入っていました。

映像を勉強するために大学に入ったので、演劇のことは全然わからないし、太田省吾という存在

も入学して知りました。映像作品の制作と並行して一から演劇についても勉強していく中で、太田さんがたくさん書いている演劇論に、まず惹かれたという感じです。太田さんは、作品を創るもつと手前の問題について、かなり長々と書いているんですね。自身を芸術的に表現することへの逡巡というか、そういうことをつらつらと書いています。何かを表現する手前の細かい意識の揺れに対してすごく敏感な演劇人がいる、微細にそういうことを考えている人がいるんだなと共感というのか、そこで太田さんが書いている言葉が自分の中ですごく馴染みが良かった。そういうところが太田省吾という人を明確に意識するようになった出発点だったと思います。

金 今日、『水の駅』の記録映像をどのようにご覧になったのかについても、お話しただけですか。

相模 『水の駅』の大きな特徴として「沈黙」と「遅いテンポ」があるじゃないですか。沈黙劇と言われていますが、僕は沈黙以上に遅いテンポの方が重要なんじゃないかと思っていて、今回もそこに注目して『水の駅』を見ていたんです。そもそも、なぜ無言で、遅いテンポでやらなければならないのか。この作品の中で太田さんがトライアルしていたのは、何かをよく見ることだったのではないかと思います。

見るという行為には二つあって、一つは普通に目に入ったものをただ見るということと、もう一つは読むということ。何かを見るとき、これが何であるのか読み解こうとすることがあると思うんですね。読むことは、言葉で理解することで成立していて、「この作品は何を目指しているんだろう」「何を言おうとしているんだろう」みたいに言葉で解釈することで、ようやくそれを見たと思える。この状態というのは言葉によって「ただ見る」ことが阻害されている状態だとも言えます。太田さんは読むことから遠ざかり「ただ見る」ということが演劇によっていかに可能か、「ただ見る」ということの先に、言葉を乗り越えて、ふと何かと出会ってしまうような演劇ができないのか考えていたのかなと思います。そのために時間を引き延ばしているのかなと。

例えば読むような見方の場合、水を飲むという行為を「なぜ水を飲むのか」という目的意識で見られるけれども、水を飲むという行為を目的ではなく、ただ見ようとしたときに、遅いテンポが必要になるんじゃないか。水を飲むという行為を極端に速度を落とすことで、行為そのものが見えてくる。「なぜ」という目的意識から外れて「水を飲む」という行為や、その行為そのもののプロセスが高い解像度で見えてくる。そのような目的意識から解除されるような「見る」の持続の中で、言葉を超えたような何かが自分の身体に引っかかってくる。このことはとても重要だと今回、改めて思いました。

それともう一つ『水の駅』でユニークなのは、ずっと蛇口から水がチョロチョロ垂れているじゃないですか。この流れ続ける水は、『水の駅』に流れる遅いテンポを裏切り続けて、現実的な速度で流れている。その意味で『水の駅』には、二つの時間が流れていると思うんですね。一つは作品の時間、あるいは劇の時間って言うてもいいかもしれない。もう一つは、それを全く無視した現実的な水の時間。この二つの時間が存在していることは、きわめてユニークだと思っているんですね。太田さんは『水の駅』の後、『地の駅』『風の駅』『砂の駅』と〈駅〉シリーズの作品を創っていますが、火は感情にくっつき、人間の味方になりやすいので、『火の駅』は難しいと言っています。

何かを表現するための水―太田さんは「修飾としての水」と言っています―ではなくて、ただの水、人間の存在をより小さくするための人間に寄り添わないようなマテリアルとしての水という扱いをしていたのだと思います。上演中、水はずっと流れていて、慣れてくるとそれは環境になってくるんですけど、水音がパッと途切れたときには、水が流れていたんだと再び気づかされる。観客にも舞台上の人間にも、等しく当たり前に時間が過ぎている一方で、フィクショナルな時間が流れている。この二つの時間を、われわれ観客が行き来しながら見るのが、『水の駅』の面白さだと、今日の上映環境で体験して改めて感じました。

金 ちなみに今回の太田省吾展では、今日の映像とともに、初演時（81年）の通しリハーサルを収めた未編集の映像を流しています。私は初めて今日の映像を見たときかなり遅いと思ったんですが、初演時の通しリハーサルの映像の遅さは比べものにならないもので、自分が今何を見ているのかわからなくなるほどでした。それを見てから、今日改めて見ていると、自分の中で行為の象徴性を探そうとしている姿勢が、自然に出てしまうのを感じました。やはり意味を見出そうとしている。それが何の象徴であるのか、記号的に読んでしまいそうになるのを感じました。

新里 今、見ることと言葉との関係、それにテンポや時間にまつわる問題が出ていました。この二つはつながっていると思うんです。相模さんに観客がどう目を働かせうのかという側から語ってもらいましたが、同時に『水の駅』では、俳優の目の働かせ方も特殊でしたよね。例えば水に手を伸ばすにしろ、隣にいる異性に手を伸ばすにしろ、俳優が対象へ向かって実用的に目を働かせることは、ほとんどなかった。言葉で要約することを避けるありようは、演じる人間の視覚の働きとも響き合っていたように思います。

またフィクションの時間、そしてマテリアルが生み出す現実の時間、これも大事なポイントですよね。二つの時間の重なり方は、刻々と変化していて、観客はフィクションの時間に入り込んで見るときもあれば、「水はあくまで現実的な水」と醒めて見ているときもあって、そうした見方には濃淡や個人差があるかもしれないと思いました。

相模 そうですね。太田さんは「ドラマとは、人生の退屈な部分を削除したもの」と書いています。劇作家・演出家の宮沢章夫さんも面白い言い方をされていて、カーチェイスものの映画には給油のシーンがないと。給油シーンがあるとドラマの緊迫感がなくなるからカットする。そういうふうで省略することでドラマというものが成立している。でも私たちの生きている時間には省略がない。だけど、私たちは言葉によって何かを説明しようとして省略し、何かを喋るから、そこにはズレが生まれるんですね。持続した時間を生きている一方で、読むように見て、言葉で何かを省略するような時間でも生きている。太田さんの仕事はその省略できない持続した時間に劇の可能性を探っていたと思うんです。

太田さんの大学の授業では、ゆっくり歩くことをやるんです。2メートルを5分かけて歩く。ゆっくり歩くと自分の行為が細分化されていく。ふつうは意識と体がリンクしているのでただ歩くこと自体は意識しなくてもできるんですけど、特別意識されないような歩くという行為を速度を遅くすることで、踵がついて、ゆっくり土踏まずがついて、つま先がついて、重心が前にいき、踵が離れる、みたいに細かく分解されていく。そうなると意識と肉体のリンクが外れ、それこそ自分の体な

んだけど自分の体ではないような、特別意識されないような行為が極めて複雑なプロセスによって形成されることに気づいてゆくような感覚になっていきます。

それと今回は久しぶりに、いろいろな人と一緒に大きな画面で『水の駅』を見たんですけど、人の形などが、印象に残ったんです。最初の方で、二人の男が水に触れているときの手の形。品川（徹）さんと鈴木（理江子）さんが乳母車を引いて現れて、二人の距離が離れるにつれて乳母車についている紐をピンと伸び、二人が近づくにつれて再び緩んでゆく、そうしたあらゆる形。人だけではなく、紐やカバン、そういったあらゆる形が、いろいろと記憶に引っかかってくる。それは見ようとして見ているわけではなく……。僕らは割と自分で選んで何かを見ていることがあると思うんですけど、印象的なものを見たときなどに、光景が目焼き付くみたいな言い方をするじゃないですか。自分から見ののではなく、向こうから勝手に入ってくる。そういうふうに、どちらかといえば受動的な状態で、形が見えてくるというか。遅いテンポと沈黙の持続の中で、言葉や意味で何かを見ようとする目とは別の目が、自分の中に芽生えていて、女性の曲がった背中とか、男女が近づいてきて別の形になってまた離れていく姿とか、いろいろな形のバリエーションを、たくさん見たという印象があります。

金 今日、このスクリーンで見ながら気づいたことの一つが、空間的な構造のことです。舞台の真ん中に水があり、人物が出入りするところに段差がある。ちょっとした坂や段があって、水が溜まるところはまた高さが違う。それに後方にはゴミの山があって、その上に望遠鏡を持っている男がいる。そういうふうに舞台には四つくらいのレベルがあると思います。このあたりを、相模さんはどのようにご覧になっていましたか？

相模 高さのレベルに関しては、例えば演劇では、観客席が重要じゃないですか。この場所だったら、一番前にお客さんがいて、お客さんの足がついている場とわれわれがいる場が同居しているわけですけど、プロセニアムアーチ型の劇場では、舞台が上がっている。太田さんの座学の授業の最初の方で、舞台の高さ上がるとフィクションの度合いが高くなるという話をしていたことは記憶に残っています。その意味で足場のレベルというのはかなり意識されているんだろうなと思います。ただ、それ以上に今回はあらゆる形や行為ばかり見てしまいました。

新里 相模さんの見方は独特でとても面白いですね。ちょっと別の角度からも作品を振り返っておくと、『水の駅』では、9つのシーンに年齢や性別の異なる人物が周到に配置されていて、ライフサイクルを喚起するようになっています。かつ最初と最後で同じ少女がくりかえしあらわれるので、円環するような劇構造を特徴としている。またそうした文脈とは別に、相模さんが言っていたように、人間の行為や形の反復を差し出している作品だと思うんですね。

相模 それと『水の駅』のもう一つ重要なポイントとしては、触れることのバリエーションがあるなど。水を飲み込むというのも触れることの一つだし、男性同士の唇が触れ合ったり、手が触れ合ったり、触れるという行為が、さまざまなバリエーションで展開されているのが面白いなど。太田さん自身、『動詞の陰翳』という本で、触れるという感覚は瞬間的なものであって、その瞬間的に消えてしまうものを持続させるために、撫でるという行為がある、みたいなことを書いています。今回、触れている、撫でているシーンがすごく多いなと思って見ていました。特に男女の触れ

合いで、消えては現れてくる感覚—それは時間と言い換えても良いと思います—をずっと確かめるように、撫で続けている。同時に見ている側も、ずっと水音に触れ続けているじゃないですか。それも触れた瞬間は「あ、水音に触れている」と感じるんですけど、ずっと聞いているとそれが徐々に慣れてきて環境になっていく。パツと音が消えた瞬間に「あ、そういえば水音に触れていた」となって、また水が流れ環境に溶け込んでゆく……。水音が時間とリンクして、それが途切れたことで過ぎた時間や今まさに触れている時間について意識される。そんなことも考えながら、映像を見ていました。

新里 たしかに触れたり、触れることの鮮やかさを保つために撫でたりすることは、作品全体に漲っていますね。

金 触れるということは、今自分が何を感じているのかを、対象との関係の中で確認する行為である。お話を伺っていて、そんなことを改めて思いました。

相模 昨日、上映された『小町風伝』には、もう少し人間の社会的な問題も入り込んでいたんですけど、『水の駅』はかなりプリミティブというか、社会的なものよりも、太田さんの言う「類的」な人間の描き方をしている。われわれは父親／男と母親／女の混ざり合いによってあるとき、偶然生まれるわけですけど、生まれた瞬間に、皮膚によって外界と隔たれるということがありますよね。生まれると、皮膚によって他者と隔たれ、誰とも混ざり合えなくなる。そして触れることで混ざり合えなさを理解する、あるいは自分が体を持ってしまう限界を感じるようなこともある気がします。触れることで、他者と隔たれていること、この体しか持ちえないということに気づくというか。

新里 そうですね、かつ人間と水との関わりが、そこにうまく絡まっていますよね。生湯といった生まれてすぐの水との関わりから、死に水といった臨終の間際の水との関わりまで、その間にある日常の生活習慣には、さまざまな水との触れ合いがあって、それらがちりばめられているわけですね、作品に。

フロアから質問をいただく前に、もう一つだけ、相模さんに伺っておきたいことがあります。『水の駅』では、サティやアルビノーニの楽曲が効果的に使われていますが、そのあたりはどのように感じていますか？

相模 どうですかね、『水の駅』が初演された頃と今とでは、サティの扱いはかなり違うでしょうし、当時は、サティは割と退屈な音楽として捉えられていたらしいんですよね。今の僕らにとって、サティは「エモイ」というか、「人と人が触れ合って、そこでサティが流れる」みたいなことは、ちょっと恥ずかしくて出来へんなみたいな感じもありますけど……。逆に、お二人はどう思いますか？

金 新里さん、どう思いますか？（笑）

新里 『水の駅』が初演された1981年の東京では、サティの音楽は、音楽に詳しい人は別として、少なくとも一般にはまだまだ耳慣れない音楽だったと言われてますね。それが再演を重ねて最後に上演された88年になると、サティの一部の楽曲は、もう誰もが知っているものになっているんですね。当時、大衆消費社会が拡大する最中で、音楽もコマーシャルなどで、日々大量に消費され

ていたからです。消費のされ方という点では、同じようなことが水にも言えかもしれません。ペットボトルの水が普及し、多くの人々にとってそれが身近になるのもほとんど同じ時期で、初演では水道に口をつけて水を飲む行為は、それほど浮いた感じがしない、少なくとも「エモク」ない行為だったと思うんですね。それが再演を重ねていくにつれて、そのニュアンスが変ってくる、水のエコロジカルな存在としての見なされ方ももどンドン変わっていきますよね。サティの音楽に限らない話になってしまいましたが、さっきの相模さんの発言と少しつなげると、そういう意味では、この作品は逆説的に社会性を孕んでいると言えるのかもしれないですね。

相模 沈黙や遅いテンポが形式になった瞬間に、消費され始めるわけですよね。つまり、ゆっくりと動き、台詞がなければ、そこで何か充実した時間があるように思えてしまう。内実が無視されてしまう。そのような形式化してしまうことへの危うさに自覚的だったからこそ、太田さんは台詞のあるものを同時に創っていたんだと思います。自身の活動を流動的にすることで形式から遠ざかることは意識されていたのかなと。

金 フロアからもご質問、ご意見をいただければと思いますが、いかがでしょうか。

来場者 A 『水の駅』のシチュエーションは、水飲み場があり公園や公共的な場所のようにも思えます。公共の場所に、男女の営みとか、プライベートな生活の時間などが混ざっているように思えますが、太田省吾さんの公共的なものへの考え方について伺えたらと思います。

相模 大事な話ですね。劇場は、やはり公園的な場所であるべきだと思うんですね。公園的とはどういうことかということ、さっき目的意識で何かを見るという話をしましたが、『水の駅』の登場人物たちはどこかからどこかへ行く途中で水飲み場に立ち寄っている。つまり目的は別の場所にあったたまたま水飲み場に立ち寄っているという感じです。その点では、われわれ観客も、どこからか劇場にやってきて、たまたまそこに集まって、しばらくして去るという同じような状況がある。たまたま劇場に集まり、そこで上演の時間だけ共同体を形成して、またバラバラに帰っていく。そのようなことが舞台上でも、観客席でも起こっている。「いまーここ」で一瞬だけ形成される共同体。太田さん自身もおそらくそのような不思議な公共的な場として劇場を捉えていたと思います。

また、作品を作るというだけでなく、あらゆることに対して、「あなたは何がしたいのか」「なぜそれをするのか」と目的を問われることがあるじゃないですか。目的に達するにはプロセスがあるわけですが、プロセスに先立って目的を問われることがある。目的とプロセスの関係において、プロセスは常に目的に従属したものとして捉えられますが、太田さんは必ずしも目的に従属しないプロセスを問題にしていたのだらうと僕は認識しています。目的に焦点をあてるのではなく、そこに従属させられ、なかったものにされてしまうプロセスはどのような価値を持つのか、あるいはそれを芸術としていかに扱うのか。太田さんはそこに強い関心があったのかなと。

新里 今のは、すごくいい質問だと思いました。『水の駅』は誰かと場を共にすること、あるいは人と人とが居合わせる関係をめぐる作品としても捉えられるから、劇場論の視点で作品を振り返ることは面白いかもしれません。

相模 そういう意味では、太田さんは舞台と観客席を切り分けのない一つの空間として劇場を考えて

いたのだろーと思います。やっぱり『水の駅』の映像を、家で一人で見ていても、だらけた感じにもなりますけど、今日のような上映だと、いろいろな人と一緒に見ているので、他者の視線や、自分の体にも意識的になってくるはずですよ。そういうモードじゃないと触れられない時間があるのが劇場という場所の面白さだと思います。また、一方で劇場における観客席とは、唯一何もしなくてもいい場所だという感じもするんですよね。観客はただそこに居ればいいし、別に寝ていてもいい。社会的に帯びている属性から解除されて、そこに居られる。人と一緒に居て意識もしているのだけど、同時にいろいろなものから遠ざけられ切断されてそこに居る、その両方の感覚がある場所という感じですかね。

金 太田さんのエッセイに、机の上にいろいろな物が置かれているのを見て、今そこにそれらの物が置かれている偶然性を感じた、というように書かれたものがあります（『劇と偶然』『裸形の劇場』所収）。そういう感覚は、『水の駅』で日常の行為が遅いテンポによって「そのもの」として見えてくるという感覚とつながっているように思いました。

新里 いまのお話は、観客の問題ともつながっていて、ある状況が偶然の産物であるということは、生活の一コマにも、劇場の一コマにも言えることですよ。今、この会場にこのような感じで人が集まっていることの理由には、必然性で説明しつくせない面があると思います。でも劇場って、本来そういう場なのかなと。つかの間、偶然性の働きの中で人と人とが共にあることの貴重さを、太田さんは観客に投げかけていると思うんですね。

相模 例えば、机の上にバラバラと物が置いてあって、そこに光が射していて「なんかいいな」という感じがあるとして、それを言葉にしようとする和陈腐になってしまう。たまたま「なんかいいな」と感じたとしても、それを感じているのはもしかしたら自分だけかもしれない。そういう意味では、今回『水の駅』を見ながら、僕は後で喋らなきゃいけないということとは別に、言葉にしづらいような「なんかいいな」を感じていました。『水の駅』は、「あっ、この瞬間はいいな」といった感じ方が許される作品だと思います。同じ空間にいて、観客という大きなマスで捉えられてしまうものが、見ている人たちそれぞれが別の瞬間に「あっ」と自分に引かかるものを感じ、それによってマスから個別になっていく。それぞれが独自に「あっ」と感じてマスからばらけることで固有性を持つんだけど、そういった固有性を持った一人がいっぱい居るという意味で同質化していく。僕自身、観客の経験というものを重視した作品を創っている理由も、そういうところに立脚しているのだと思います。

金 他にフロアからのご発言ありますでしょうか。

来場者B 『水の駅』では、水道が出ていて、そこにいろいろな人々が出てくるだけなんですけど、それが全然退屈ではなくて。自分が生きているというか、生きていてもいいと思えるようなそういうお芝居で、すごいなと思いました。

相模 生きていてもいいというのは、僕もよくわかります。自分も太田さんの演劇論を読んで、これでいいんだと思いましたし、転形劇場の劇団員募集のチラシには「生きづらさを感じている人は来てください」というように書かれていたことがあったらしいんですね。深刻なことも、スーと視点を引いていったときに、笑えるものになったり、太田さんのある種のユーモアっておそらくそう

いうところにあるのだろうと思っています。躓き、上手くいかなさ、社会へのそぐわなさ、いろいろなものが、視点を引いて広い時間の中で人間の存在を見つめることで、小さなものになっていく、「これでいいんだ」と肯定されたような気持ちになってくる。それは太田さんの人間観にも通じているのだろうと感じました。

金 生きていてもいいんだというご感想に、感動しました。私は太田作品に初めて接したとき、難しく思い、そういう小さい存在、老衰していく身体から存在の美しさを見出すという試みについては深く感じるできませんでした。ご感想を伺えてよかったです。

新里 まだ話せそうなことはたくさんあるのですが、残念ながら予定の時間を過ぎましたので、これでトークを終了させていただきます。相模さん、今日はありがとうございました。

金 どうもありがとうございました。

相模 ありがとうございました。

インタビュー

日韓共同プロジェクト『更地（韓国版）』、
韓国芸術総合学校演劇院公演『水の駅』を振り返って

2024年1月22日 オンライン（非公開）

太田省吾は数多くの国際プロジェクトに取り組み、韓国の俳優とは『更地（韓国版）』（太田省吾演出、2000-2001年）で協働作業を行っている。同作は2000年にソウルの文芸会館小劇場で初演され、その後、京都と東京で再演を重ねているが、金水枝氏は、そのすべての上演で「女」役を演じている。また現在、国立の芸術大学である韓国芸術総合学校演劇院演技科で教授を務めている氏は、自身にとっての初めての演出作品として、2017年に学生とともに太田省吾構成による『水の駅』を上演している。

今回のインタビューでは、日韓共同プロジェクト『更地（韓国版）』、韓国芸術総合学校演劇院公演『水の駅』の創作過程を中心に、金水枝氏への聞き取りを行った。

日韓共同プロジェクト『更地（韓国版）』、 韓国芸術総合学校演劇院公演『水の駅』を振り返って

金 水枝

——太田省吾さんとの出会いについてお聞かせください。

私は、2000年に『更地（韓国版）』に参加したことをきっかけに太田省吾さんに会いました（以下、『更地（韓国版）』は『更地』と略記）。その前まで、太田さんの作品を生で観たことがなく、韓国で太田さんのことに接する機会也没有でした。大学の学部で英文学を専攻し、その後アメリカのウィスコンシン大学に留学しました。帰国後、私が韓国芸術総合学校で教員として勤めていた頃のことですが、留学中の指導教授だったフィリップ・ザリリ先生がイギリスのサリー大学に移ることになって、1999年にサリー大学を訪問しました。そのときにフィリップ先生からある台本をお渡しいただきましたが、それが太田省吾さんの『水の駅』の台本だったのです。

フィリップ先生の演出メモも書かれていた英語版の台本でしたが、先生はその作品に学生たちと取り組むことを提案してくださいました。当時、フィリップ先生はイギリスだけでなく、シンガポールやノルウェーでも『水の駅』を上演されていました。先生の著作のなかでも『水の駅』を演出されたときの作業ノート、創作過程などが詳細に記されています。

その後、太田さん作・演出の『更地』に出演することになったわけです。私は2000年に「芸術の殿堂」という劇場で自分が翻訳したブライアン・フリール作の『モリー・スウィーニー』に出演していました。たまたま『更地』の企画者だった木村典子さんがその公演を観てくださったようですが、公演終了後に楽屋にいらっしゃって、『更地』の「女」役を提案してくださいました。

太田さんに初めてお会いして、フィリップ先生にいただいていた『水の駅』の台本に「OTA SHOGO」と、アルファベットで書かれていたことを思い出しました。フィリップ先生が台本を渡されたのも、『更地』に出演することになったのも全て偶然でしたが、とても不思議に思えました。

『更地』は、ソウル演劇祭で上演されました。劇場は、当時の「文芸劇場」（現：アルコ芸術劇場）の小劇場でした。隣の劇場ではフィリップ先生がシンポジウムに登壇されていて、劇場のロビーでフィリップ先生と太田さんと3人で話したことを覚えています。そのとき『更地』を観劇なさったフィリップ先生は、機会があったら「男」役を演じたいとおっしゃっていました。

——『更地』の台本を読んで、どのような印象を持ちましたか？

初めて『更地』の台本を読んだときは、平凡な夫婦の物語のように思われましたので、面白いとは思えませんでした（笑）。『更地』の「女」と「男」の年齢は、50代以降の、子どももすでに成人しているくらいの中年の夫婦だと思いますが、当時、私は30代後半で、子どももいなかった。とても忙しく、仕事に追いつまされて、結構消耗している大変な時期でした。そういう状況で読んだ

『更地』の中年夫婦の交わす会話は、自分にあまり響くことはありませんでした。

『更地』はリアリズム的な表情を持っているように思われたものの、自分が慣れていたアメリカのリアリズム、例えば、テネシー・ウィリアムズやユージン・オニール、アーサー・ミラーのような作家たちの作品とは劇的構造が異なるものでした。ドラマチックな劇の展開、強烈な感情の表現などがなく、穏やかで平凡な日常が描かれているように見える作品にいかにアプローチすれば良いのか、私が上手く演じられるのか、と心配していました。

そのような印象でしたが、『更地』の舞台化の過程では、いろんなことが変わってきました。昨年（2023年）12月に韓国芸術綜合学校でサミュエル・ベケットの『ゴドーを待ちながら』を演出しましたが、私がこの作品を初めて読んだのは大学生時代で、当時は少し退屈に思っていた記憶があります。『更地』も同様に、作品の展開は読む人に興味を呼び起こすようなものではない。しかし、俳優の立場から言うと、これらの作品は実際の舞台化の過程を通して、生きてくことや得ることが多いものだと思います。

稽古のときに使っていた自分のノートにも書き残していますが、太田省吾さんは思考というものを三つに分けて考えています。稽古場でも強調されていましたが、一つ目は目の前の日常のことを考える思考、二つ目はそれよりも広い社会的、歴史的なことを考える思考、三つ目は存在の理由や生死など、存在そのものについて考える思考、その三つがあるということです。本を通して考えることと、身体を通して経験することとはかなり違いますが、太田さんの哲学や思想は、作品に溶け込んで、演技者はそれを、身体で感じ、体験することができます。

太田作品においては、演技者が非常に穏やかで繊細な行動をしているうちに、自分の内面の深いところまで入り込んでいくような瞬間が多くある。リアリズム劇と呼ばれる作品におけるダイナミズムが、感情をあらわにしたり、葛藤を解消したりすることで感じられるものだとすれば、太田作品におけるダイナミズムとは、演技者が自分自身を感じ取る、その瞬間にあるのではないかと思います。

——太田省吾さんは、演技者とどのようにコミュニケーションをとっていましたか？

太田省吾さんと作業するのは初めてでしたが、演出家として演技者に語られていた言葉が難しく感じられることはありませんでした。それは、ある意味で私の指導教授のフィリップ先生と似ている部分があったからだと思います。

フィリップ先生は、アメリカでは珍しいタイプの演出家で、東洋哲学や実存主義など、様々な哲学的な思想を取り入れた方法論を実践していた方です。フィリップ先生と太田さんはほとんど同時代を生きてきて、影響を受けた部分や芸術的な方向性などで共通するところがあるのではないかと。

お二人の生に対する視線、芸術に対する考え方や哲学が似ているように思います。今回の展示への寄稿でも書かせていただきましたが（「永遠の哲学」が込められた太田省吾の演劇」、早稲田大学演劇博物館特別展「太田省吾 生成する言葉と沈黙」ブックレット所収）、「永遠の哲学」は人類の精神的な巨匠と言える人たちが持っている思想だと思います。そういう思想を、演劇を含む芸術としていかに表現するかという点で、お二人には似ている部分があったのではないかと。

芸術家のなかには、生き方と言葉、そして作り出す作品の要素が一致していないように感じさせられる人もいましたが、太田さんもフィリップ先生も、演技者へのアプローチの仕方や演劇的な言語が統合されている。会話をするときに使う言葉さえそうで、難しいとは思いませんでした。

アメリカ留学を終え、1993年に韓国に戻ってきてから、教育や創造の現場で活発に活動していましたが、個人的には韓国の演出家たちと仕事をしながら失望してしまうことがありました。演出するということには、スキルだけではなく、人生を全体的に俯瞰すること、また人間として成熟した視線でそこに向き合うことができる姿勢が必要ではないかと考えています。

そういう意味で、太田さんは尊敬できる演出家だと思います。稽古は短く、4時間を超えることはなかったのですが、その間、誰よりも集中したまなざしで演技者を見つめていました。あまり言葉を発することはなかったのですが、時には異次元の存在と思われるほど包容力のある方でした。私の質問にも真剣に向き合い、しばらく沈黙してから、とても丁寧に答えてくださったことを覚えています。当時は、言葉にすることはできませんでしたが、このような演出家と一緒にあれば、一生演技し続けることができるだろうと思ったぐらいです。

『更地』の後、別の舞台にもう一度、出演したのを最後に、私は俳優としての仕事はやめることになりましたが、太田さんとの協働は、日常を飛び越えた超越的な次元へ導かれた経験でした。

——『更地』のクリエーションについてですが、台本を使ったりハーサルに入る前に、何かワークをすることはありましたか？

かなり昔のことなので忘れていることも少なくないと思いますが、最初の2週間程度は金東洙という演出助手の方と稽古をしていて、太田省吾さんは後でいらっしゃったと覚えています。稽古期間がそんなに長くなかったので、本格的な稽古に入る前のワークはありませんでした。

太田さんは、感情の表現やキャラクター作りに対する指示はあまりせず、むしろ行動について、非常に具体的に指示されていました。例えば、歩いて、何秒間立ち止まって、振り返り、物を見つめるというような。

太田さんがなぜ行動に重点を置いていたのかは、2017年に『水の駅』を演出しながら、私なりに明らかにすることができたと思います。『更地』のなかに「なにもかも、なくしてみる」という「男」の台詞がありますが、太田さん自身もおっしゃったように、それが演劇に対する彼の欲望であり、望みでもありました。社会的な枠組みを取り外したときに、「生命存在」としての「私」、本質的な自我に近づけるということ。それについては『更地』よりも、『水の駅』におけるゆっくりとした動き、行動をするなかで体験することができました。社会的な枠を捨てることで現存できるということもありますが、現存することによって社会的な枠が捨てられるということもありうる。現存することは、集中の高度な段階で可能になるわけですが、その次元に到達すると、太田さんの言う社会的な枠を脱いだ意識の状態に入ることができるようになります。『更地』では、「女」の台詞を通して存在に対して問いかけましたが、『水の駅』では捨てることについての哲学を、体験することができたのではないかと思います。

——金水技先生は、2017年、韓国芸術総合学校演劇院のレパトリー公演として、学生たちとともに『水の駅』を上演しています。なぜこの作品を選んだのですか？

約30年間大学での教育経験を積んできていて、色々と考えてきたことは多いのですが、特に、その時期には、俳優は演技スキルを身につけるのではなく、芸術家になるために統合的に思考しなければならない、と考えていました。

2017年の『水の駅』は、私の初演出作品になります。それ以前は、演出にはあまり興味を持っていませんでした。ただ、当時50歳を過ぎていて、演劇に対する自分の考えがばらばらな破片になっていたのも、それらをまとめたという気持ちがありました。自分の生き方と芸術についての考え方が乖離しているのではないかという感覚もあり、自分が教え、体験してきた教育と芸術に対する考えを統合する必要があると気づいたわけです。

教育者として私は、演技者が作品をつくっていくなかでどのような体験をするのかが大事だと思っています。『水の駅』をどのように演出するのかを考えた際に、捨てることの哲学、先ほども言った「永遠の哲学」のことを重視しました。

『水の駅』の稽古期間中には、インド古典の一つである『バガヴァッド・ギーター』を毎日読んでいました。捨てる哲学と現存の問題に関わる経典で、「永遠の哲学」につながる本だと思います。社会的な枠組みを取り外す、そこから抜け出す、捨てることによって今、存在することができる。『水の駅』は、捨てることによって、自分のなかにある純粋な自我、本質的な自我に出会える、そんな瞬間が得られる作品だと思います。

『水の駅』は沈黙劇で、ゆっくり歩くという特徴がありますが、それはただゆっくり歩くだけではなく、「どのように」ゆっくり歩くのが大事な作品だと思います。歩くという行動を通して、社会的な枠組みを取り外し、「私が、今、ここに生きている」ということを肯定するためにどうすればいいのか、いろいろ考えていました。

3カ月ぐらいの稽古では、インドの武術、太極拳、ヨガ、東洋哲学などを取り入れたフィリップ・ザリリ先生のメソッドに基づいた授業や訓練を行いました。私自身、アメリカで5年間ほとんど毎日していたトレーニングですが、いわば、サイコフィジカル・トレーニングと言えるものです。

そのトレーニング、また作品に向き合うためには、とても高度な集中力が求められます。ゆっくり歩きながら、高い意識の次元に到達しなければいけないので、非常に厳しい訓練の一つですが、トレーニングを行いながら、学生たちとともに『水の駅』に向き合おうとしました。このようなプロセスを通して、演技をする学生たちが深いところにある自分自身に触れる、つながることができればと思いました。技術としての演技ではなく、自分の純粋な自我を獲得した上での演技を目標として、作業に取り組みました。

学生たちが自分の身体で経験しながら、深いところにある本質的な自我に出会えた瞬間には、とても清らかなエネルギーを発散するように感じるがありました。学生自身も同じように感じていて、それは上演時、観客にも届いていたと思います。『水の駅』を通して、心が平穏になり、健康になっていったと述べたり、そのプロセスを研究テーマとして論文を書いたりした学生もいました。

——現代における太田省吾作品の意義について、どのようにお考えですか？

あくまでも個人の考えですが、教育者の立場からお話をしたいと思います。最近、演劇をあまり観なくなりましたが、その理由の一つは、韓国において多くの演劇が商業化してきて、そのような作品を観ていると疲れ、つらくなってしまうからです。一方で、若者たちはそうした商業化した作品を喜んでいるのを見ると、人間存在、それを囲む世界に真剣に向き合い、スローテンポで表現している太田省吾さんの作品が、今の若者たちにアピールできるのか、簡単には答えられないところがあります。

ピーター・ブルックの言葉を借りれば、太田さんの演劇は「神聖演劇 (Holy Theatre)」に属すると思いますが、多くの人々にアピールできる演劇ではなくても、必要かつ大事な演劇だと思います。学生たちが『水の駅』や『ゴドーを待ちながら』のような作品に接して体験できたことは、他のメディアや商業演劇ではできない経験だからです。

芸術がいかに存在し続けてきたのかというテーマについて考える際、今はこの世にはいらっしやらないフィリップ先生や太田さんが、いろいろな芸術的な精神を遺してくださったことを思い出します。彼らのように、他のメディアではできない、演劇のみができること、演劇の本質を追求する演出家が現われ、彼らが作り出した作品に出会うことによって、人間は変化や成長に導かれる、と私は信じています。

芸術の役割についてお話すると、19世紀にフリードリヒ・ニーチェも「神は死んだ」と言っているように、神に対する信仰がなくなった時代が訪れました。しかしながら、芸術のなかに宗教と哲学を取り入れて、私たちを支える力を生み出さなければいけない。この数十年の間、韓国では国自体が成長し、いわば先進国になってきたものの、学生たちを教えながら感じているのは、心理的に不安を抱えて、精神的に健康ではない学生たちが増えてきたということです。神に対する信仰がなくなり、旧世代の考え方に対する信頼も失われた今日に、芸術には何ができるのか。芸術は彼らの、私たちの人生を肯定する力を与えなければならないと思います。ですから、今の時代こそ太田省吾さんのような芸術家が必要だと考えていますが、現実にはそのような芸術家は、なかなか見あたりません。

私が勤めている韓国芸術総合学校は、テレビや映画のスターを多数輩出しています。現在の学則によれば、2年目まで修学すると、学外の活動が可能になります。しかし、学生たちが芸術とその意味を深く理解できていない状態で、現実との葛藤のなかに置かれると、精神的に追い詰められることも多くなります。太田作品やフィリップ先生のメソッドを通して感じられること、先ほど言ったような体験を、私が教えている間に与えたいと思います。それが、これから活躍していく学生たちの精神的な支えになればと願っています。

聞き手：金 潤貞、新里 直之

通 訳：沈 池娟

プロフィール

岩城 京子 Iwaki Kyoko

演劇・パフォーマンス研究。アントワープ大学文学部芸術学科准教授。演劇ジャーナリストとして活動したのち、2017年にロンドン大学ゴールドスミス校にて博士号（演劇学）を修め、同校にて教鞭を執る。2019年、アジア・カルチュラル・カウンシルの助成を得て、ニューヨーク市立大学大学院シーガルセンター客員研究員。著書に『日本演劇現在形』（フィルムアート社、2018年）など。アントワープ大学 Visual Poetics 研究室代表。Performance Research 誌共同編集者。

金 潤貞 Kim Yun-jeong

演劇研究者。早稲田大学演劇博物館助教。韓国芸術総合学校演劇院修士課程修了（演劇学）後、大阪大学大学院文学研究科博士後期課程において太田省吾の初期作品を研究。現在は、日韓演劇交流史研究のための礎を築いている。論文に「太田省吾の初期作品研究―「沈黙劇」の発端と展開をめぐって―」（博士学位論文、大阪大学、2023年）など。

新里 直之 Niisato Naoyuki

現代演劇の批評、舞台芸術アーカイブをめぐる調査に取り組むほか、芸術実践と研究を架橋する活動のサポートを行っている。京都芸術大学舞台芸術研究センター研究職員。同大学芸術教養センター非常勤講師。論文に「太田省吾研究―「述語の演劇」へのプロセス―」（博士学位論文、京都芸術大学、2022年）など。

安藤 朋子 Ando Tomoko

アクター、Theater Company ARICA 所属。1977年太田省吾主宰の劇団転形劇場に入団、1988年劇団解散まで在籍、その後も太田と共に活動を継続し、数々の国際プロジェクトに出演。2001年演出家藤田康城、詩人倉石信乃らと ARICA を創設、ダンサー、俳優、美術家、音楽家、映像作家らと協働し、国内外で新作を発表し続けている。主な出演作品に『水の駅』『↑』（転形劇場）、『KIOSK』『しあわせな日々』（ARICA）。

鴻 英良 Otori Hidenaga

演劇研究者。ウォーカー・アート・センター・グローバル委員、国際演劇祭ラオコオン芸術監督（カンパナーゲル、ハンプルグ）、京都造形芸術大学舞台芸術研究センター副所長を歴任。著書に『二十世紀劇場―歴史としての芸術と世界』（朝日新聞社、1998年）、共著に『反響マシーン―リチャード・フォアマンの世界』（勁草書房、2000年）他、訳書にカントールの『芸術家よ、くたばれ！』（作品社、1990年）、タルコフスキー『映像のポエジア』（キネマ旬報社、1988年）など。

花光 潤子 Hanamitsu Junko

プロデューサー・NPO 法人魁文舎理事長。現代芸術から伝統芸能まで、ジャンルを越えた実験的な舞台芸術作品を多数企画プロデュースする。1992～97年まで太田省吾が芸術監督を務める湘南台市民シアターの自主事業を担当。海外との芸術交流も多く、アジア女性演劇会議、日韓舞踏フェ

ステイバルの事務局長、JADE 国際ダンスフェスティバルの実行委員などを歴任。国際共同製作などを手掛け国際交流に貢献する。

森山 直人 Moriyama Naoto

演劇批評家。多摩美術大学美術学部・演劇舞踊デザイン学科教授。京都造形芸術大学舞台芸術学科教授、同大学舞台芸術研究センター主任研究員、機関誌『舞台芸術』編集委員などを歴任。著書に『舞台芸術の魅力』（共著、放送大学教育振興会、2017年）。主な論文に、「日本語で〈歌うこと〉、〈話すこと〉：演劇的な「声」をめぐる考察」、「〈演劇的〉への転回——「舞台演劇」の時代の「批評」に向けて」、「〈日本現代演劇史〉という「実験」——批評的素描の試み」、他多数。

佐伯 順子 Saeki Junko

学習院大学文学部卒業。東京大学大学院総合文化研究科博士課程単位取得。学術博士（1992年）。現在、同志社大学大学院社会学研究科教授。専門は比較文化史、メディア学。主な著書に『「色」と「愛」の比較文化史』（岩波書店、1998年、サントリー学芸賞、山崎賞受賞）、『泉鏡花』（ちくま新書、2000年）など。

相模 友士郎 Sagami Yujiro

1982年福井生まれ。演出家。2009年に『DRAMATHOLOGY／ドラマソロジー』を発表し、翌年フェスティバル／トーキョー10に正式招聘される。2018年にGRANER（バルセロナ）にAIRで滞在。近年では出演者不在の上演『LOVE SONGS』（2019年）、特殊なスタンディング型の観客席を用いた『エイリアンズ』（2019年）、ツアー型のパフォーマンス『ブラックホールズ』（2022年）など観客の経験を重視した実験的な上演を行っている。

金 水枝 Kim Soo-gi

韓国芸術総合学校演劇院演技科教授。俳優及び芸術家育成における教育哲学・教育プログラムを研究。太田省吾演出の『更地（韓国版）』（2000～2001年）において「女」役を演じた。演出作に『水の駅』『かもめ』『ゴドーを待ちながら』他、著書に『몸을 통한 연기훈련（カラダを通した演技トレーニング）』（編著、ドンイン、2007年）がある。

2023 年度共同利用・共同研究拠点連携プロジェクト記録集

太田省吾 その実践と思索をめぐって

2024 年 3 月 31 日

編集：金 潤貞（早稲田大学演劇博物館助教）、新里 直之（京都芸術大学舞台芸術研究センター研究職員）、鳩飼 未緒（演劇映像学連携研究拠点研究助手）、長谷川 理絵（演劇映像学連携研究拠点）

発行：文部科学省「共同利用・共同研究拠点」

早稲田大学演劇博物館 演劇映像学連携研究拠点

拠点代表 児玉 竜一

京都芸術大学舞台芸術研究センター 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

所 長 安藤 善隆

拠点代表 河田 学

早稲田大学演劇博物館 演劇映像学連携研究拠点

〒169-8050 東京都新宿区西早稲田 1-6-1

早稲田大学早稲田キャンパス 6 号館

TEL: 03-5286-1829 URL: <http://www.waseda.jp/prj-kyodo-enpaku>

京都芸術大学舞台芸術研究センター 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: 075-791-9207 URL: <https://k-pac.org/openlab/#kyoten>

ISBN : 978-4-948758-31-5



早稲田大学坪内博士記念演劇博物館

