Vol.7

オープン ラボラトリー
OPEN LABORATORY

京都芸術大学

〈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〉

アニュアルレポート

運営委員会

拠点の視点

コロナ渦を生きる？

内野　儀

英語圏を代表する国際的な学術誌「TDR（The Drama Review）」が、その最新号で「フォーラム―コロナ後？どうなる？」という特集を組んだ（https://www.mitpressjournals.org/toc/dram/64/3）。同誌は 1955 年発刊の由緒ある雑誌で、舞台芸術だけでなく、美術、音楽、メディア、スポーツから儀礼や政治まで、幅広い分野の多様な文章を掲載する季刊誌である。1986 以来 30 年以上、その編集主幹はリチャード・シェクナー（1934 －）がつとめている。シェクナーはパフォーマンス研究という新しい学問分野の創始者として知られ、その影響はグローバルに広がる。現在、「TDR」誌には、シェクナーと交流のあるアーティストや研究者 14 名が編集協力委員として名を連ね、常に最先端の知的潮流を切り開こうと果敢な言説的な試みを続けている。

2020 年、世界を襲った新型コロナウィルスによるパンデミックのなか、シェクナーは同誌の新旧編集協力委員に対し、5 月 18 日に次の三つの質問を電子メールで送り、7 月 1 日までに応答するよう求めた。

1. パフォーマンス・アート、演劇、ダンス、音楽は、どのように永久的に変化する、あるいはどう異なるものになるでしょうか？
2. 教育と学術研究はどのように永久的に変化する、あるいはどう異なるものになるでしょうか？
3. これらの変化は、あなたとあなたの身近なアーティスト、研究者、学生にどのような影響を与えるでしょうか？

この問いかけに対し、新旧編集協力委員 14 名（＋シェクナー自身の応答）が、さまざまな時期にそれぞれの文脈をふまえた応答をし、それが、同誌の最新号（2020 年秋号／ 64 巻 3 号／通巻 224 号）に掲載された。そこに、現在、協力編集委員であるわたしも参加したが、ここに掲載されたシェクナー自身を含む 15 名全員の文章を、わたしはすべて日本語に訳すことにした。その訳文は、島貫泰介氏（美術ライター＆編集者）が企画・編集するネット・マガジン「かもべり」で、4 回に分けて公開・出版された（http://kamoberi.com/index.html）。

ここでは、その全体を読んで訳した印象を記しておきたい。応答した 14 名のうちの数多くが、その国籍はともあれ、アメリカ合衆国で活動する研究者・アーティストであったため、新型コロナウィルスの社会的影響は計り知れないものがあると、ほぼ全員が考えているのは、まずはある意味、当然である。

より具体的には、ひとつの大きな傾向として、「現代思想」2020 年 5 月号の「感染／パンデミック」特集に寄稿している主として欧州の知識人の多くと同じで、これまで起きていた、資本主義が覆いつくす世界の多様な問題が、加速した／露呈したに過ぎないという態度が、良くも悪くも、見られることが挙げられる。ただし、「TDR」誌では、上記「現代思想」の特集で話題となったジョルジュ・アガンベンのような「陰謀論」を唱える者はほとんどおらず、いわゆるロックダウン政策について、それを問題視するような発言は特に見られない。それは、アメリカの場合、2001 年の「9・11」を経験していることもあり、外出禁止令や劇場閉鎖といった「例外状態」が、記憶のどこかに未だ滞留しているからなのかもしれない。

さらに具体的に言うなら、今回のパンデミックを、地球温暖化によって加速されつつある環境／地球の破壊、ないしは「社会の破壊」の単なる一段階と捉える傾向が強く感じられる。たとえば、「ペスト」との関係でアルトーに言及する旧ユーゴスラヴィア出身のブラニスラフ・ヤコヴリェヴィッチは、そもそも感染が広がったのが「全体主義的な傾向を持つナショナリストの強者の手中にある国家」（p.196、ヤコヴリェヴィッチの場合、そこにはトランプのアメリカも含まれる）であるのは偶然ではないとし、「この病気は比喩ではなく、換喩でも提喩でもありません。これはイデオロギーの具体的活動の直接的な表現であり、その諸表象と切り離せないもの」（同上）なのだとしている。

もう少し地に足がついた日常的な経験レベルでの、コロナ渦における演劇＝劇場ということでは、世代間格差というべき傾向があることも興味深い。シェクナーをはじめとする「上の世代」は、「人が集まる場としての劇場・演劇」という実践の形式が不可逆に近いダメージを受けたことは認めなければならず、そのダメージがそう簡単には回復できないとする傾向がある（そしてそれを素直に嘆いたりもする）。他方、たとえば、劇作家のエリン・B・ミー（1963 ～）のように、コロナ前にデジタル空間において行われてきた実験的試みが、さらに加速したことを評価し、より知的に刺激的な、また、これまでとは異なるコンフィジュレーションでの「上演」が可能になったことを、肯定的に考えるアーティストもいる。

いずれにせよ、まだほとんどの地域がパニック状態になっている時期に、さまざまなパフォーマンスをめぐる試みがあっという間に稼働していったことを、この特集を通じて知り得たことが、わたしにとっては大きな収穫であった。それは単に新たな思考が開始されたという意味でなく、具体的な試み―ZOOM 演劇だったり、新たな形式のネットを使った「上演」だったり、ネット上の演劇祭だったり―があれよあれよという間に、グローバルな広がりをみせていったという意味でもある。それは、同時期、「どうすれば元に戻れるか」しか眼中になかったように、少なくともわたしには見えた、日本語圏のメインストリーム演劇実践「界隈」の発想とはかけ離れた、きわめて興味深い広がりだったのである。

内野　儀

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

みちのくアート巡礼キャンプ 2020
失調する時間、狂った遠近法をチューニングする旅

相馬　千秋

日本文学の想像力は、古くから旅に結びついていた。紀貫之の『土佐日記』や松尾芭蕉の『奥の細道』など、見知らぬ土地への移動が優れた紀行文や詩歌を生み出してきた。伝統芸能においても同様だ。夢幻能では、登場人物の一人であるワキは多くの場合、旅人として登場する。ワキは旅先で、その土地の物語を語る人物（シテ）に出会い、シテが亡霊として再登場し情念を舞い歌うのを目撃する。旅人が旅先で異界の存在と遭遇しその声を聴くという、設定のドラマトゥルギーはとても強く機能しているが、それは現代の私たちにとっても共感できる感覚だろう。時にリスクを負ってでも身体を移動させ、そこに流れる異なる時間と空間を経験し、心身を活性化させる。旅先では誰もが少し作家のような気分になるし、アーティストがよく旅に出ているというのも頷ける話だ。

しかし今、未知のウイルスの全世界的蔓延によって、私たちは移動することを制限されている。見えない脅威は、私たちの身体を特定の空間に隔離し、社会的営みの多くが「遠隔／テレ」で遂行／代理される。（テレワークやテレフォンの「テレ」はギリシャ語で「遠隔」を意味する接頭辞だが、今、あらゆることが「テレ化／遠隔化」されているといっても過言ではない。）すべてがZoomの画面上で等距離に並べられていき、近くにいる大切な人に触れられない一方、遠くにいる人の声をとても近くに感じたりする。知覚の遠近法が狂い、距離がわからなくなってしまう。現実世界では、ソーシャル・ディスタンス（社会的距離）が推奨され、他者との物理的距離が物差しで表示される一方、満員電車では相変わらず密着を余儀なくされる。まさに「距離」というものが混乱し無化される時代に、距離がなければ成立し得ない「旅」について改めて考える必要があるだろう。

巡礼は、聖地を目指して個人ないし集団で旅し、その長い道中、日常から逸脱した時間を経験する宗教儀礼だ。それが今日のツーリズム／観光の原型の一つでもあることはよく知られているとおりだが、2015年から毎年夏に企画している「みちのくアート巡礼キャンプ」では、敢えてこの宗教的身振りをワークショップのフレームとして採用している。旅先は「みちのく＝道の奥」と名指された東北地方。今回は福島県いわき市、双葉郡、南相馬市、喜多方市を巡る。まもなく東日本大震災から10年となるこの地域を、最初の4日間は集団で、それから10日間は個人で旅し、最後にまた合流してそれぞれの思考を交換・発表し合う。旅の道中ではたくさんの対話がなされるだろう。宗教社会学者、精神科医、作家、映画監督、地域活動家などの専門家らの語り、一緒に旅する仲間たちの声、その土地や歴史から聞こえてくる声を聴き、また自分自身にもひそひそ声で話しかける。巡礼は何より、自分との対話の時間となる。

また今回は特別に、10人程度のリアル参加者に加えて、遠隔から参加できるアバター参加枠を設けた。アバターの語源は、サンスクリット語の「アヴァターラ／（神や仏の）化身」だから、まさに巡礼との相性もぴったりだ。アバター／化身として旅する集団に遠隔同行し、未来のリアル旅に向けた予行練習が可能となる。

1000年に一度の天変地異、100年に一度の疫病流行と言われる、動物的に把握できない長さの時間。非常事態を日常として生きる有事の時間。10年近く緊急事態宣言下にある被曝地域で、オリンピックにむけた時計に強制同期させられた時間。隔離生活の中で短調に繰り返される個の時間。今、私たちは、勝手に暴走する複数の時間に混乱し、疲労し、失調している。この旅は、福島の複数の場所、複数の時間を廻りながら、失調した時間や狂った遠近法をもう一度チューニングし直し、二つの災厄の「あいだ」から思考を鍛える場となるだろう。

追記：この文章を書いているのは2020年7月5日で、東京での感染者数が3日連続で100名を超え、今にも自粛生活に逆戻りしそうな状況だ。また非常事態宣言が発動されるかもしれない。そうなれば8月に予定しているこのキャンプも断念せざるを得ないだろう。そもそもこのエッセイが印刷・配布されるのはだいぶ先のことで、きっとその頃にはどんな状況になっているか全く見通せない。しかしだからこそ、この短いエッセイをここに記しておきたいと思った。時間のねじれや逆行さえも、コロナ時代を生き延びるドラマトゥルギーとして有効活用し、ウイルスのようにしたたかにしぶとく創作活動を続けていく態度表明として。
追記の追記：その後、感染者数は7月末から8月初旬にかけてピークを迎えた。8月7日からのワークショップの実施にあたっては、スタッフ、参加者全員が事前にPCR検査を受け、陰性証明とともに福島を旅することになった。それでも、14名のリアル参加者、60名のアバター参加者とともに、震災とコロナ禍のあいだの特異な時間を旅することができたことを、ここに追記しておく。（2020年10月27日）

相馬　千秋

NPO法人芸術公社 代表理事／アートプロデューサー
「急な坂スタジオ」初代ディレクター、国際舞台芸術祭「フェスティバル / トーキョー」初代プログラム・ディレクター、文化庁文化審議会文化政策部会委員等を経て、2014年NPO法人芸術公社を設立。国内外で舞台芸術を中心としたプロデュースやキュレーションを多数行っている。2016年より立教大学現代心理学部映像身体学科特任准教授。2017年に「シアターコモンズ」を創設。2019年には「あいちトリエンナーレ2019」のパフォーミング部門のキュレーターも務めた。

Contents

「拠点の視点」 …… 2

―研究報告―

PQ2019 &日本舞台美術家協会
　プラハ・カドリエンナーレ出展のための研究実験 …… 4
『4』上演の可能性を巡る劇場実験 …… 6
What is able-bodied?
　―身体表現における“健常”な体についての考察を通したダンスの協働制作 …… 8
The Waiting Grounds
　― 舞台芸術と劇場の現在を巡る領域横断的試み …… 10
舞台作品『アンティゴネー（仮）』制作に向けた、大逆事件関連史跡と墓にまつわるリサーチ
　振子びじん×三枝愛×島貫泰介 …… 12
アジアにおける土地の芸能、心・技・体の伝承と現代芸術表現への創発 …… 14
踊りで維新派を研究する試み
　―『アマハラ』の登場人物の故郷を巡る旅を通して …… 16

―特集―

舞台監督が見た「劇場実験」
　― 劇団維新派の「創造プロセス」をめぐって …… 18

運営委員一覧、編集後記 …… 20

P

テーマ研究 I

Q2019 ＆日本舞台美術家協会
プラハ・カドリエンナーレ出展のための研究実験

杉山　　至
舞台美術家・セノグラファー

日　時：2019年4月13日、14日　一部公開
公開部分；展示・ワークショップ　14日　13:00～16:00
会　場：春秋座舞台上
モデレーター；杉山　至
一般参加者　　38名
研究組織
杉山　至（舞台美術家）
池田ともゆき（舞台美術家）
佐々波雅子（舞台美術家）
長峰麻貴（舞台美術家）
岩村原太（舞台照明家、京都造形芸術大学舞台芸術学科教授）
（以上、日本舞台美術家協会会員）
森山直人（演劇批評家、京都造形芸術大学舞台芸術学科教授）
高岸寛（株式会社 WOW）
大野洋平（現代美術家）
宮本洋平（大道具）

協力
坂本遼（舞台美術家）
※肩書は当時

概要

2019年6月にチェコ･プラハにて行われた舞台芸術の祭典『PQ展』（プラハ・カドリエンナーレ）に、日本舞台美術家協会が出展するにあたり京都造形芸術大学の春秋座・舞台上を使い展示作品のための公開実験を行った。

本研究ではビジュアルアートと舞台芸術（セノグラフィー ）、空間デザイン、さらに身体とコミュニケーションが係るパフォーミング・アートが、どのようにコラボレーションできるのか、さらにその表象のための技術的方法について劇場実験をすることで探究・研究することが目的である。

また、今回の PQ 展への出展作品は、一般参加者が観るだけではなく装置の体験をしたり、装飾の一部をワークショップで制作したりして完成を目指した作品であり劇場実験では PQ 展を 1/1 のスケールで模した展示作品を作り、実際のプラハでの発表に向けて参加型ワークショップも同時に開催した。

プラハカドリエンナーレ（PQ）とは？

チェコ共和国の首都プラハで４年に１度、世界 70 か国以上の国々の演劇、ダンス、オペラ、パフォーマンスアートや新たに生まれた舞台芸術などの様々なジャンルのスタッフワーク（舞台美術・照明・音響や建築も含む）が一堂に集まり、発表を行う国際的なアートイベント。

今回の PQ2019の共通テーマは「Imagination・transformation・memory」『イマジネーション・変容・記憶』であり、日本舞台美術家協会からの出展作品は協会ブースと学生ブース共通コンセプトとして『SASAGERU』を掲げた。

『SASAGERU －ささげる』というコンセプトテーマの概要について

「SASAGERU －ささげる」という日本語は多くの意味を持つ。

世の中のすべての「ナニカ」に対し、ヒトが「ナニカ」を差し出す動作そのものや、ヒトがひたすらその「ナニカ」に尽くす姿勢や、ヒトが「ナニカ」に「ナニカ」を届けようとする行為を表す言葉でもあり、「ナニカ」と「ナニカ」の間にある境界を超えるという意味も持つ言葉である。

この言葉を PQ2019 の日本のテーマとした。

抗することが出来ない自然による災いや、生きるために必要な自然からの賜物に対して、ヒトは何が出来るのか。その答えのひとつが「SASAGERU―ささげる」という言葉に込められているのではないか。

特に日本の芸能や芸術にこの言葉の持つ意味が大きく関わっていることに気づくと、『「ナニカ」に「ナニカ」を SASAGERU －ささげる』という言葉は、我々の持つ長い歴史の中での芸能や芸術という表現に表となり裏となり内包され、現在にその意味を伝えていることに我々は感動を覚えずにはいられない。

つまり、『SASAGERU －ささげる』という言葉は、日本の舞台芸術に携わる我々の姿勢の原点をしめす言葉のひとつであると言えるのではないか。

PQ2019 の日本エリアでは、参加者すべてが個別にその「ナニカ」と「ナニカ」は「ナニカ？」を考え、「ナニカ」と「ナニカ」の間にある境界をなくすことではなく、境界があることを認めたうえで、境界を超える（Porous Borders）表現方法をもって、PQ の会場において「ナニカ」に「ナニカ」をささげる空間を提示する。

実験での実際の製作物

- **SASAGERU BOX（大）**ー 900mm 角の箱。中にコンピュータのパッドをいれ、映像をミラーで反射させて覗き込む映像投影作品。
- **SASAGERU BOX（中）**ー移動できるポータブル神輿のイメージの BOX。SASAGERUBOX（大）を小さくして運べるサイズのも。
- **SASAGERU BOX（小）**ーワークショップで小さな箱（升のイメージ＆劇場のプロセニアムのイメージ）箱の内部をワークショップで参加者に制作してもらう。
- **他の空間を構成する要素**ー SASAGERU BOX の配置と床面の素材の検討、ワークショップのためのテーブル等作業空間のデザインと全体の空間デザイン。

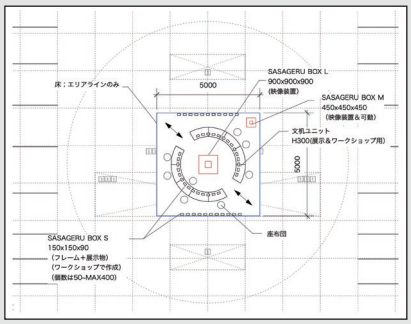
実験での成果

当初紙面上で検討していたプランを仮設の材料でつくり、研究会に参加したメンバーで実物を前に検証しながら、当初の直線的な配置をやめ、曲線で導線を考え、流れながら遮るという相反する２つの要素を統合した空間のデザインを具体的に組み立てる実験を通して採した。それを軸に実際のプラハでの展示にもそのコンセプトを生かしたデザインとなった。**（図版 1 と写真 1.2）**

また、SASAGERU BOX（中）は当初、山車のようにして車輪に乗せて運ぶということを考えていたが、実際に実験で制作したモックアップモデルを前に、かつげる程良いサイズであるということを発見し、『背負子（しょいこ）』形式を採用。人が映像ボックスを担ぎながら移動することがパフォーマンスと身体と映像の新たな関わりを提示することが出来、実際に会場を周期的に回遊することで、告知と作品性が関わった面白い作品として展覧会観客に受け入れられた。**（写真 3）**

SASAGERUBOX（小）についても公開実験でワークショップ参加者が制作したもので　実際の展示すべき規模、素材の選別、内容について的を絞れた。

実寸大の空間を再現するもとで空間の見え方、展示壁面の構成と配置についての実物での実験のなかで、新たな発見がありそれを実際の作品展示に生かすことができた。



図版 1/ 京都芸術大学
春秋座舞台上実験の為の当初のプランイメージ

写真 1/ 京都芸術大学での
公開実験の様子

写真 2/ 京都芸術大学での
公開実験の様子
実 際 に SASAGERU BOX を
積んでみて、壁面オブジェを
創作してみた様子

写真 3/ 映像実験
SASAGERUBOX(中)を背負
子(しょいこ)にして歩く

そのほかの実験による効果

・ワークショップでの参加者の動きのシュミレーション
・会場の設営の方法の実験的な検証と資材機材等の併用によるコストカット
・一度設営実験をしたことで、現地での仕込み、流れがスムースに行えた

実際の展示

参加型作品（リレーショナルアート）という、展示作品自体が観客である参加者のワークショップでの作品づくりにより変化、成長していく作品となった。ワークショップ参加者も様々な国籍、年齢の方がおりまた家族連れやグループでの参加も多く、日本との舞台芸術の受け入れられ方の違いを実感した。

またワークショップは会期の初め 3 日間の開催ではあったが、日々変化して成長していく展示となった。
参加者は 3 日間で 100 組みほど、無料で行った。1 組の滞在平均時間は 30 ～ 45 分ほどであり、ワークショップ開催中は非常に賑わいがあった。 **(写真 4)**

写真 4/ 現地での実際の
展示の様子
日本ブース展示中
（ワークショップ開催中）

ワークショップに参加した人からの主なコメント

・アイデアが面白い
・日本のアートに触れられて楽しい
・日本の伝統的なアートの手法を体験的に知ることができて良い
・コラボレーションがおもしろい
・アニメが好きなので、よかった
・日本の絵画（アート）が好き
・北斎が好き
・日本の文化が好き
・とてもフレンドリーでよかった

総論

1/ 劇場実験の意義

改めて実際の現地での展示を終えて今回の京都造形芸術大学での劇場実験の意義は大きかったと実感した。

改めて以下の点が挙げられる。

- 実物大（1/1）サイズでのモックアップで観客の導線や他の国のブースからの距離と見え方等のシュミレーションが出来た事。写真でしか見れていなかった現場でも、入った瞬間実験での体感を伴ったイメージが持てて、戸惑いやプラン変更なくワークが出来た。

- 時間と人材の限られた実際の現場での設営がスムーズに行えたこと。

- 実験で実際の部材を使ってワークショップで参加者に sasageru box 小の組み立てをしてもらい、想定よりもフレームの組み立てに時間が掛かる事から、現場では先にフレームのみ創作しておき、その先のワークを体験したもらうという方向に転換できたのも、実験があって気づいた事であった。

- 公開実験では一般参加者とともに芸術大学の学生にも参加してもらい、日頃から舞台芸術に慣れている人とそうでない人のワークショップでの取り組み方の違い等も含め様々な人によるワークショップでの行動や対応が想定出来た事で、諸外国の人に対応しなければならない実際での展示でその体験が応用出来た事。

2/ 反省点

・実際の展示にむけてのクリエーションの過程でキュレーターとデザイナーのアイデアに現場で一部齟齬が生じ、結果当初考えていたような展示の実現には至らなかった。

舞台美術家同士の集合体である舞台美術家協会がキュレーションを含め一つの企画として作品を展示することの難しさを痛感した。

具体的には当初のアイデアとしては、現代の日本の舞台美術の要素も取り入れて伝統と現在、未来の日本の舞台美術を鳥瞰的に捉えるという方向だったが、現代の要素をかなり除いたことでシンプルな参加型展示にはなったが、欠如した部分もあった。実際、審査員の一人とお話した時に、参加型で展示自体が変容していくアイデアは面白いが現代の日本（日本の舞台美術の現在の状況を感じさせる部分）が足りないようだとの指摘を頂いた。

また、日本からの遠方チェコ・プラハでの展示であり地理的不利益の克服の方法を多方面から模索する必要があると感じた。
ワークショップも出来れば会期中継続して行いたかったが予算と人材不足の関係から最初の 3 日のみになってしまったのは残念であった。

他国と比べてもしかたがないが、予算規模、運送の難しさ、期間中のオペレーションの難しさ、協賛等の規模などをより考慮して計画していく必要があることを実感した。

※京都造形芸術大学（現：京都芸術大学）

『4』上演の可能性を巡る劇場実験

テーマ研究 II

川村　毅
劇作家／演出家

本研究プロジェクトは、川村毅の戯曲『4』を、将来的に京都芸術劇場・春秋座で、川村自身の演出による新作舞台作品として制作することを前提とした「劇場実験」である。ここでは、その概要とプロセス、そして実験後の展望について報告する。

（文責：森山直人）

1　戯曲『4』について

本作は、小宮山智津子氏が企画した世田谷パブリックシアター（東京）の学芸企画＜劇作家の作業場＞における「モノローグの可能性を探る」というワークショップがもとになって生まれた。2010年に劇作家・川村毅が創作に着手し、2011年に2度の公開ドラマリーディングを通じて改作を重ね、12年に完成した（論創社により刊行）。同年11月、白井晃の演出により世界初演された（東京・シアタートラム／出演者：高橋一生　田山涼成　須賀貴匡　野間口徹　池田鉄洋）。川村は同年、本作において文化庁芸術選奨文部科学大臣賞、第16回鶴屋南北戯曲賞を受賞した。

本作は「死刑制度」を扱っている。「裁判員」「刑務官」「死刑囚」「大臣」というまったく立場の異なる複数の＜個＞の視点から、死刑制度にかかわる人々と、かかわらざるをえなかった人々の思考や人生がモノローグ形式によって語られていく本作は、その役割を演じ手が交互に替えていき、それぞれが虚構の世界で交わっていくことで、フィクションを通じてリアルな現実を浮き彫りにする。

本作はまた、2015年3月に、ニューヨーク市立大学大学院の主催により、英訳版リーディング公演が行われた（演出：ジョン・ジェスラン／於：Martin E. Segal Theatre Center）。2017年5月には、コペンハーゲンで、デンマーク語訳版リーディング上演（演出:川村毅／於:Sort/Hivd teatro）が、同年7月には、「恵化洞1番地　6期同人企画招請公演」による「セウォル号2017」のプログラムの一環として、韓国語版の上演が行われている（翻訳：イ・ホンイ／演出：マ・ドゥヨン（ディレクターグ42））。後者は、2018年度のソウル演劇祭でも再演されている。

2　新演出『4』の企画

この作品を、川村自身の演出による新作として再創造しようという企画が、2017年に川村と京都造形芸術大学・舞台芸術研究センターとの協議を通じて立ち上がった。2012年の白井演出版は、シアタートラムの通常客席をすべて取り払い、平地にあえて散乱させた箱馬による「仮組み」のようにみえる装置の上で、俳優も観客も同じ体験を共有する、という実験的な演出だった。だが、今回はそこから離れ、劇作家・川村自身のイメージに基づくヴァージョンとしての上演を試みることが趣旨となった。こうしたプランを受けて2018年10月に、以下の実験が、同センターの主催事業として実施された。

◆京都造形芸術大学舞台芸術研究センター主催
トーク＆リーディング「モノローグの可能性について」
トーク＆演出：川村毅
出演：木全晶子、ごまのはえ、土田英生、西村貴治、藤原大介、三田村啓示
於：京都芸術劇場 春秋座 特設客席

この実験では、『4』を含む古今東西の戯曲のなかの「モノローグ・シーン」を取り上げ、トークとリーディングで紐解いていく、という試みを行った。いわば演劇における「モノローグ」という形式における、さまざまな言葉の質を、俳優の声を通じて劇場に響かせることで検証しようという作業である。2019年度における「テーマ研究Ⅱ」の研究プロジェクトは、ここでの実験を踏まえた、いわば第二段階の実験作業であった。

3　「言葉」と「映像」――劇場実験のテーマ

「共同利用・共同研究拠点」の研究プロジェクトとして、2019年度に行った劇場実験は、前年度の「言葉」を主体にした検証作業を発展させ、「映像」テクノロジーを介したセノグラフィックな側面の探究、ということを主眼においた。

「映像」は、2012年版の白井演出にはない、この戯曲作品の上演に新しい可能性を引き出す「装置」でありうるかもしれない。今日の演劇作品、もしくは舞台芸術作品において、「映像」を用いること自体は、もはや目新しくない。だが、「モノローグ」という演劇芸術に特有の、伝統的な手法を、「映像」というテクノロジーと組み合わせることで、どのような相乗作用を引き出すことができるのか、という視点での芸術的探究は、まだまだ汲みつくされていない。また、「映像」と一言でいっても、「録画映像」と「ライヴ映像」とでは、芸術的効果も大きく異なることが予想される。同時に、「映像」を、舞台空間のどこに、どのように配置するか、によっても、「言葉」と「映像」の意味作用は違ったものになる。

以上のような問題意識から、プロジェクトメンバー相互の協議の末、本研究プロジェクトにおける「劇場実験」の主要目的を、次のように設定することとした。

① モノローグによる語りとライブカメラの連動性について検証。
② スクリーン（紗幕）の開閉・映像エフェクトの実験。
③ 劇場空間の構成の検証（春秋座舞台上、対面客席）。

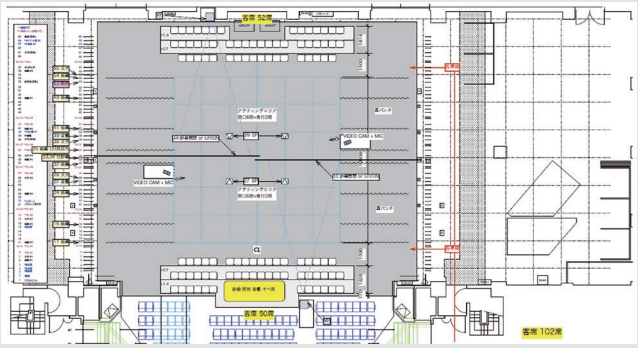
「映像」については、主として「ライヴ映像」の可能性を中心に据えることとした。

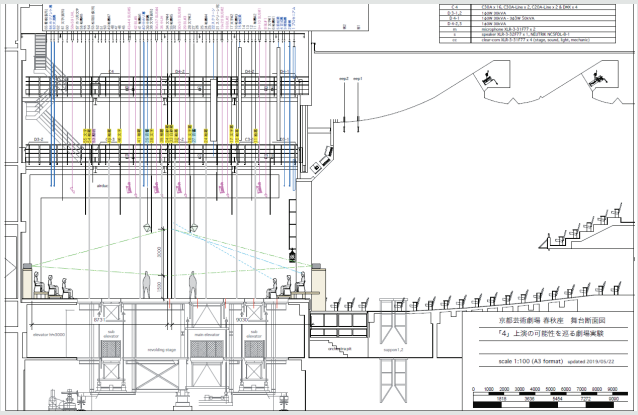
4　劇場実験のプロセス

以下の日程で実施した。

◆ 劇場実験：2019年6月13日（木）~16日（日）
◆ 公開実験日時：2019年6月16日（日）15時

（来場者79名）





作成：大田和司（舞台監督）

舞台は、京都芸術劇場・春秋座の舞台上に特設した。約 50 席ずつの対面客席のあいだをアクティングエリアとして設定し、アクティングエリアに 2 枚の透過性のある紗幕を天井から下ろすこととした。4 人の登場人物（俳優）のモノローグは、ライヴカメラで常に撮影されている。モノローグを語っている俳優と、モノローグを今語りつつある俳優をライヴで映した映像とが、並列しながら観客が眺めるような構造をとってみた。紗幕には、俳優のクローズアップなどのほかに、時間軸が進行するにつれて、あらかじめ撮影された風景等の録画映像を重ねるなどした。

このような実験によって、ライヴの俳優とライヴの映像の相乗効果による、きわめて興味深い、重層的な舞台空間が実現できた反面、デジタル回線の問題によって、俳優の語る台詞と映像から同時的に響く音声のあいだに不可避的に発生するタイムラグが、芸術的に大きな障害となることも判明した。ここでの実験の成果は、次年度以降、本格的な作品化を目指す上で、大きな収穫となった。

5　今後の展開

本研究プロジェクトの研究成果をベースにした舞台作品上演は、2020 年度に、京都と東京で予定されていた。しかし、折からのコロナ禍のため、公演は 2021 年度に延期となった。周知のように、コロナ禍は、「演劇」と「映像」の関係性をめぐる根源的な反省を促すこととなった。

2019 年度の劇場実験終了時点においては、「ライヴ映像」の使用が、必ずしも期待した効果を生まないことが判明し、本公演においては、映像を使用しない方向で舞台化することに一度は決していた。しかしながら、コロナ禍を経て、別の角度から、『4』の劇世界と「映像」を結びつける可能性も、新たに見えてきたと思われる。この点を再考しつつ、2021 年度の本公演のプランを現在準備している段階である。

研究組織

研究代表者：

川村毅（劇作家／演出家）

共同研究者：

森山直人（京都造形芸術大学教授／演劇批評家）

研究協力者：

金子仁司（kondaba ／出演）
木之瀬雅貴（出演）
坂川慶成（出演）
御厨 亮（出演）
小西小多郎（映像ディレクション・オペレーション）
川島玲子（照明）
才木美里（音響）
大田和司（舞台監督／京都造形芸術大学舞台芸術研究センター技術監督）
平井佳子（ティーファクトリー）
小笠原幹夫（舞台監督）
川原美保、竹宮華美（制作／京都造形芸術大学舞台芸術研究センター）

※肩書は当時
※京都造形芸術大学（現：京都芸術大学）

劇場実験型公募

I

What is able-bodied?
—— 身体表現における“健常”な体についての考察を通したダンスの協働制作

田中みゆき
キュレーター／プロデューサー

研究会概要を含めた報告

はじめに、この報告は最終的な発表としての公開実験＆トーク「What is able-bodied? できる体ってなんだ？」がコロナウイルスの感染拡大防止のため中止になったという現実を前提として書かせて頂くことをお伝えしたいと思います。というのも、今回行ってきた一連の研究会は、公開実験に向けた下地づくりのようなものであったので、公開実験がない状態での報告というのが非常に難しい性質を持っています。そのためここでは、わたしが一体何を考えてこの研究を企画し、私たちがどのように準備をし、どんな成果を期待していたのかということを書かせて頂きたいと思います。

わたしは、障害と表現をテーマに展覧会やパフォーマンスの企画・制作に携わってきました。例えば2017年から３年間KAAT 神奈川芸術劇場と行わせて頂いた『音で観るダンスのワークインプログレス』では、従来は視覚障害者に視覚情報を補助する役割で使われる音声ガイドをコンテンポラリーダンスに対してつける、さらにひとつではなくさまざまな観点から複数つけることを通して、ダンスを観る見方の多様性やダンスの鑑賞を成立させる要素や条件について探求するプロジェクトでした。

わたしは、障害を本来あるべき機能や能力の欠損ではなく、大多数の人間とは異なる身体･知覚機能／能力と捉えています。また、障害のある人とともに障害について考えることは、これまで大多数の人間に沿って発展してきた表現形態の根本的な原理やそれが見落としてきた盲点を問い直すことができる意義を持っていると考えています。さらに、障害のある人とない人が表現をつくる目的で協働することによって、単に障害のある人が健常者に近づくのでも、健常者が障害について理解を深めるだけでもなく、それぞれの違いを認めあう共存の仕方が探れるのではないかとプロジェクトを企画してきました。

本研究もそういった障害と表現に対する考えのもとに企画しました。当初は、障害のあるダンサーとないダンサーが振付を交換し合うことを通して、それぞれの身体性や感覚などの違いや共有点を発見・考察し、それを障害者と健常者の協働制作の新たなあり方として提示することを目的としていました。そこで、障害のあるダンサーとして、先天的に身体障害（二分脊椎症･先天性奇形･側湾症）のあるダンサーの森田かずよさんと、精緻な体の動きで精力的な活動を行う東野祥子さんを中心に企画を構成しました。

しかし、何回か研究会を行うなかで、当初の目論見は成立しないことに気づきました。正確に言えば、そうして何かしらの作品をつくっても、従来の障害者と健常者がともに踊るダンスの枠組みを出ないものになると感じました。互いの差異がより可視化される一方で、それを振付として回収して作品にすることは、少なくともわたしが今回探求したい協働の本質ではないということです。また､今回森田さんと色々話をするなかで､障害のあるダンサーとしては多くの表現の機会を得られている一方で、ひとりのダンサーとして過渡期にいることを感じました。

障害とは、身体的および知覚などの障害だけでなく、それに直接的あるいは間接的に起因する、得られる機会の少なさ、そして期待される役割が限定的であることが大きくあると思います。例えば、障害のあるダンサーは、「障害のある」ダンサーとしての振る舞いやパフォーマンスを期待され、観客側もパフォーマンスにおいて障害を強く意識させる（あるいはまったく意識させない）ことを求める傾向にあります。また、障害のある体が舞台上にあることの政治性は、否応なく見る側の見方に影響を与えます。

実際にわたしも企画当初は、これまで触れてきた障害のあるパフォーマーがもつ政治性を森田さんも訴えたいのだろうと勝手に結び付けて考えていました。しかし研究会を進めていくなかで、森田さんが志向するダンスや親しみのある表現が必ずしもそういったものではないことに気づいていきました。また同時に、森田さんですらこれまで触れる機会を持てた表現の幅が健常者と比べると限定されていることもわかりました。障害を含めた自身の体の制約の中で、動きや表現のバリエーションが自分の制御できる範囲内に収まってしまうのは他の障害のある人にも当てはまることですが、それに気づき、次の段階に行くうえで思い悩むのは、森田さんがそういったステージに上ってきたからでもありました。

そこで、当初から関わって頂いていた東野祥子さんに加えて、手塚夏子さんと武本拓也さんにも途中から参加頂くことにしました。手塚さんは､『プライベートトレース』で知られるように､エリート的ではない体を観察し、従来の振付とは異なるアプローチでダンスと向き合われており、武本さんは、いるということへの関心をもとに、立つ／歩く／見るといった動作で一人で上演を行われています。恐らく障害のある人に期待される障害と健常の差異がわかりやすく感じられる公演ではなかなか出会わないであろう二人にも入って頂くことで、これまでと違う角度から森田さん自身も自覚していない踊ることに対する苦悩や衝動、意志を引き出すことができたらと考えました。

またもうひとつの問題として、障害のある人の表現を見る時の見方が非常に限られていることが挙げられます。率直に言うと､「どう見ていいかわからない」ということです。それは、障害の側面がフォーカスされると「できる／できない」の二元論に陥りがちなため、コミュニティダンスやセラピー的な方向性という、ダンス以外に目的を求めてしまう傾向にも表れています。あるいは、ダンスそのものを見る場合も、前述した障害者という存在の政治性に価値が見出されてきました。その方が見る側も見やすいということもあるでしょう。そういった観客の見方をどのように抜け出させることができるかも課題と捉えていました。

公開実験で行おうとしていた詳しい内容については控えさせて頂きますが、３者がまったく異なるスタンスで森田さんに臨む、異種格闘技のような場を想定していました。そこには観客を代表するような形で多分野の専門家や実践者にオブザーバーとして参加して頂き、そこで何が起こっていたのかを森田さんを含むその場にいる全員で考えていくような場をつくりたいと思っていました。「What is able-bodied? できる体ってなんだ？」というタイトルをつけたのも、可視化された体の違いやそれに起因する「できる／できない」という現象に惑わされず、それを超えて体を駆動させる“見えないもの”を私たちはどう共有できるのか、ということへの挑戦になればと考えたためでした。

公開実験が行われていないなかで結論を書くことは難しいですが、本研究を行った経緯が少しでも共有できていたら嬉しく思います。障害のある人による表現をどうとらえるべきか、障害のある表現者がどのように枠を超えて可能性を拡げていけるかは、分野を問わずまだまだ黎明期にあると考えます。今後どのような形になるかわかりませんが、今回試行したことが何らかの形で実を結ぶよう、引き続き試行錯誤していきたいと思います。

研究会別の活動報告

第 1 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 4 月 24 日
- 会場：京都芸術劇場　楽屋 2
- 参加者：森田かずよ、東野祥子、田中みゆき

第 2 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 7 月 10 日
- 会場：京都造形芸術大学　人間館 NB202 教室
- 参加者：森田かずよ、東野祥子、田中みゆき

第 3 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 9 月 24 日
- 会場：京都造形芸術大学　人間館 NB201 教室
- 参加者：森田かずよ、木村覚、田中みゆき、
  木田真理子（ダンサー）、
  細馬宏通（早稲田大学文学学術院教授）

第 4 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 11 月 20 日
- 会場：ピースポット・ワンフォー
- 参加者：森田かずよ、東野祥子、木村覚、田中みゆき

第 5 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 1 月 5 日
- 会場：ピースポット・ワンフォー
- 参加者：森田かずよ、手塚夏子、田中みゆき、
  大脇理智（山口情報芸術センター）

第 6 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 1 月 31 日
- 会場：ピースポット・ワンフォー
- 参加者：森田かずよ、手塚夏子、田中みゆき、
  武本拓也（俳優、ダンサー）

第 7 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 2 月 18 日
- 会場：ピースポット・ワンフォー
- 参加者：森田かずよ、武本拓也、田中みゆき

第 8 回研究会

- 非公開
- 日時：2019 年 2 月 19 日
- 会場：京都造形芸術大学　人間館 NB201 教室
- 参加者：森田かずよ、東野祥子、武本拓也、田中みゆき

研究組織総論

研究代表者：
田中みゆき（キュレーター／プロデューサー）
共同研究者：
木村　　覚（日本女子大学／ダンス批評）
研究協力者：
森田かずよ（ダンサー、NPO 法人ピースポット・ワンフォー理事長）
東野　祥子（ダンサー、ANTIBODIES Collective 主宰）
武本　拓也（俳優、ダンサー）
手塚　夏子（ダンサー）
※京都造形芸術大学（現：京都芸術大学）

劇場実験型公募 II

The Waiting Grounds
—— 舞台芸術と劇場の現在を巡る領域横断的試み

中山　佐代
舞台企画制作

概要

舞台芸術のために設えられた「劇場という環境」をよく観察することから、儀礼や祭祀、集会といった場に端を発した舞台芸術の今日的な意味を再考することはできないか、舞台芸術はそれに最適化された劇場という容れ物や、舞台芸術が持つ制度や慣習、分業体制など、いわば劇場内の様式に表れているのではないか、そのような考えからこの劇場実験プロジェクトを立ち上げた。そこで、従来の美術の領域にとらわれない独自の省察の形式を用いて、現実と虚構を交差させつつ多層的な物語を構築するインスタレーションやパフォーマンスを手掛けてきた現代アーティスト・田村友一郎氏を招聘し、新作を発表することにした。劇場という環境下での創作は初めてとなる田村氏に劇場を預けた時、その視点を通して見慣れたがゆえに見落としている劇場を見出せるのではないかと考えたためである。

公演日については、できるだけ長大な時間を感じられる日程がよいと思案していたところ、事務局から提案された候補日程の中に２月29日という４年に一度の閏日が含まれているのを見つけ、２月29日に設定した。閏日は天体の運行を基に人間が作った暦と、実際の天体の周期の誤差を調整する日である。なお、儀礼や祭祀は冬至など天体の動きに関わる日程で行われることも多い。

しかしながら、２月29日に田村氏の新作『テイストレス』を上演することは叶わなかった。それは、公演日の３日前である26日に新型コロナウイルス感染症対策本部にて政府からイベント自粛の要請がなされ、大学の判断により公演中止が決定されたからである。初演を迎えることはできなかったが、１年以上に渡るクリエイションや研究会の中で得たものは大きかった。再初演を調整したいと考えているため、作品内容に関する具体的な記述は避けつつも、本プロジェクトの軌道を辿りたいと思う。本レポートを読んでくださった方が再初演を楽しみにしてくださることを祈っている。

研究会別の活動報告

プレ研究会（非公開）

・2018年12月24日（月）@京都芸術劇場

使用する劇場は春秋座として申請していたが、studio21も使用可能との連絡を受け、田村氏と劇場見学に訪れた。舞台上、客席、舞台裏などを見て歩き、改めて春秋座に決定した。この際、大学が瓜生山にあることなど、劇場の位置についての視座も得られた。プロジェクトの前年度であったため、東京在住のドラマトゥルク・前原拓也氏はオンラインで参加してもらうことにしたが、電波の問題で途切れ途切れになってしまった。この際に、プロジェクト期間中に徐々に加わる出演者やテクニカルスタッフたちとの情報共有のためにも議事録を丁寧に作ることを決めた。このレポートも議事録を拾い出して書いている。

第１回研究会（非公開）

・2019年６月６日（木）@京都芸術劇場 春秋座

春秋座の舞台機構をリサーチする研究会を実施。春秋座は、客席、舞台ともに本格的な歌舞伎スタイルを基本としながら、現代劇などの上演にも対応できる設計となっている。この研究会では、客席を取り外してオーケストラピットを掘る、セリを上下させる、廻り盆のスピードを試してみる、バトンを上下させ位置や耐可重を知る、吊られている幕を見る、機構を使用する場合に必要な人員数を確認する、奈落と呼ばれる舞台床下を見学するなど、劇場のロケハンを行った。参加したアルバイトの学生たちが生き生きと楽しんでいたのが印象的だったが、私自身も春秋座をこのように探索したことはなかったと感じた。この研究会により、今回のプロジェクトで使用する機構、使用しない機構がおおよそ見えた。インスタレーションを多く手掛けている田村氏からは、座る位置が決まっている劇場構造の力は強いという意見が出た。

すでにテクニカルスタッフへの打診は始めていたが、やはり春秋座のことをよく知っている人がよいと再確認した。加えて、田村氏のクリエイション方法を生かすため、これまでに美術分野の現場で仕事をしたことがあるテクニカルスタッフに集まってもらいたいと考えた。そこで、舞台監督は舞台芸術研究センター技術監督でもある大田和司氏、照明は高原文江氏、サウンドデザインは荒木優光氏に決定した。なお、前原氏も本プロジェクト以前に田村氏の作品にドラマトゥルクとして関わった経験がある。

第２回研究会（非公開）

・2019年11月22日（金）@東京

東京にて田村氏、前原氏のみで打ち合わせ。具体的なテーマなどが決まる。ドラマトゥルクが相談役として機能している。作品タイトル『テイストレス』に繋がるメモもこの時に出ていた。

第３回研究会（非公開）

・2019年12月２日（月）@京都芸術劇場 春秋座

照明の高原文江氏と春秋座にて打ち合わせ。田村氏のアイデアをまとめたメモを共有する。春秋座での打ち合わせは、舞台裏や舞台上で内容をざっと確認した後は、ほとんどの時間を実際に観客が座る場所で舞台を見ながら行っていた。客席で打ち合わせを行うことによりイメージを共有できていると感じる。

第４回研究会（非公開）

・2020年１月14日（火）@京都芸術劇場 春秋座

サウンドデザインの荒木優光氏と春秋座にて打ち合わせ。決まっていないことも含めて現状を共有し、アイデアを出し合う。

この頃から田村氏より台本に近いテキストが届くようになる。田村氏はドラマトゥルクの前原氏とオンラインでやりとりを進め、出演者の荒木悠氏とも度々東京で打ち合わせをしてくれているようだった。

第５～７回研究会（非公開）

・2020年1月21日（火）、2月8日（土）、2月18日（火）
@オンライン

田村氏、前原氏とオンラインで打ち合わせ。最新のテキストや情報は、出演者、テクニカルスタッフとも随時共有した。広報媒体に記載するクレジットを決める際に演出というクレジットは使用しないことが決まる。

再初演の始まりに向けて

「The Waiting Grounds―― 舞台芸術と劇場の現在を巡る領域横断的試み」という研究会名は、小説家・J. G. バラードの短編SF小説『The Waiting Grounds』（1959）より拝借している。その中の一節が『テイストレス』冒頭にも引用される予定だったので、最後に紹介する。

Not that the world is about to “end”. It has already ended and regenerated itself an infinite number of times, and that the only remaining question is what to do with ourselves in the meantime. (J. G. Ballard “The Waiting Grounds”)

世界は「終わり」を迎えているのではない
世界はこれまで幾度も終わり
無限によみがえり続けてきた
ならば残された問題はただひとつ
その傍らで私たちはどうすればいいのだろうか？
（J. G. バラード『The Waiting Grounds』より訳出）

本プロジェクトで田村氏と劇場を巡り、いくつもの発見があったが、その一つが客席だった。劇場という地で観客を迎える日を待ちたい。

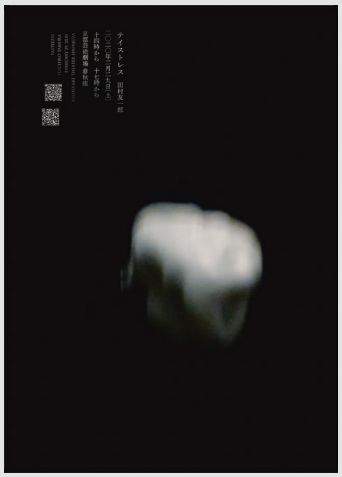
研究組織

研究代表者：
中山佐代（舞台企画制作）
共同研究者：
前原拓也（ドラマトゥルク）
研究協力者：
田村友一郎（現代アーティスト）
山崎皓司（快快（FAIFAI）パフォーマー／俳優／猟師／百姓）
荒木　悠（映像作家）
高原文江（照明デザイナー）
荒木優光（音響アーティスト／音楽家）
尾中俊介（Calamari Inc.／グラフィックデザイナー／詩人）
奥村雄樹（アーティスト／トランスレーター）
大田和司（京都造形芸術大学舞台芸術研究センター技術監督／舞台監督）
竹宮華美（京都造形芸術大学舞台芸術研究センター）
※肩書は当時

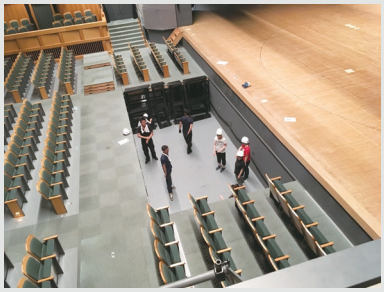
劇場実験（非公開）

・2020年2月25日（火）～27日（木）
@京都芸術劇場 春秋座

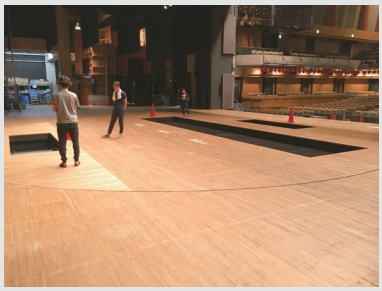
公開の劇場実験である『テイストレス』公演のため劇場入り。朝礼にて、田村氏からチームで作っていくことが再確認される。出演者の山崎皓司氏、荒木悠氏も加わって、さらにアイデアを出し合う。荒木悠氏も台本の一部を執筆。オランダ在住の奥村雄樹氏から翻訳の手直しが届く中、荒木悠氏、前原氏も翻訳作業を分担した。26日、複数人による日英のテキストを前原氏が台本の形にまとめる。台本がほぼ完成した数時間後に、新型コロナウイルス感染症対策本部にて政府から要請された方針に従い、29日の公演中止を決定したと大学より連絡を受ける。27日に全員で撤収作業を行い、結果的に非公開の劇場実験となった。



『テイストレス』フライヤー
印刷物デザイン：
尾中俊介（Calamari Inc.）



第１回研究会：
舞台機構リサーチの様子
（オーケストラピット）



第１回研究会：
舞台機構リサーチの様子
（廻り盆・セリ）

集合写真

舞

リサーチ支援型公募 I

台作品『アンティゴネー（仮）』制作に向けた、大逆事件関連史跡と墓にまつわるリサーチ

捩子ぴじん×三枝愛×島貫泰介

島貫　泰介
美術ライター／編集者

研究組織

研究代表者：
島貫泰介（美術ライター／編集者）
共同研究者：
三枝愛（美術家）、捩子ぴじん（ダンサー）

研究協力者：
赤松佳奈（京都市文化財保護課）
鈴木政彦（愛知県妙楽寺住職）
鴻英良（演劇研究家）

概要

島貫泰介×捩子ぴじん×三枝愛の三者による上演作品『アンティゴネー（仮）』（上演時期未定）のための共同リサーチ。ソポクレース作の悲劇と、1910年から11年にかけて日本で起きた大逆事件を軸に、国家、家族、個人、土地と死者の弔いに関する調査・研究を目的に、2019年4月から2020年3月にかけてフィールドワークと文献によるリサーチ、識者を招いての研究会を行った。主な行程は以下。

2019年6月2日 【非公開】

赤松佳奈氏への「平安時代からの京都の墓所・葬儀の変遷」に関する聞き取り
[参加：島貫、捩子、三枝]

2019年10月8日【非公開】

京都府金蔵寺での「墓の墓」のリサーチ　[参加：捩子、三枝]

2019年10月11日【非公開】

愛知県妙楽寺での「墓の墓」リサーチ／鈴木政彦氏への「墓の墓」に関する聞き取り
[参加：島貫、捩子、三枝]

2019年10月15日【非公開】

中国南京での中山陵（孫文の墓所）のリサーチ
[参加：三枝]

2020年1月11日～14日【非公開】

福岡県今宿での伊藤野枝の墓跡リサーチ
[参加：島貫]

2020年2月18日【非公開】

鴻英良氏への、『アンティゴネー』、大逆事件についての演劇批評からの視座の聞き取り
[参加：島貫]

2020年2月23日【非公開】

鳥取県、鳥の劇場での『ブレヒト版 アンティゴネ』の観劇／ブレヒト戯曲ワークショップへの参加
[参加：島貫、捩子]

2020年3月1日～2日【非公開】

群馬県藤岡市成道寺／埼玉県大里郡寄居町正樹院、さいたま市見沼区（旧片柳村）常泉寺での関東大震災下朝鮮人虐殺犠牲者の墓所のリサーチ
[参加：三枝]

詳細

本リサーチでは、リサーチャー3名それぞれが研究調査を併行させ、発展性・拡張性のある成果を得ることを心がけた。以下に、その主な取り組みをまとめた。

・赤松佳奈氏への聞き取り「平安時代からの京都の墓所・葬儀の変遷」（2019年6月20日）

赤松佳奈氏（京都市文化財保護課）には、京都市内に多く残る遺跡、とくに墓所から推測される各時代の葬送儀礼や死生観の変遷を聞いた。中世の京都では定まった葬送地がなかったために日常生活に死体が闖入することが珍しくなかった。火葬・土葬の習慣は早い時代から散見されるものの、死体の大半は路上などに放棄されるのが一般的だった。

そういった野放図なスタイルに変化があらわれるようになるのが、13世紀以降。京都郊外が葬送地として共有されるようになり、木製の棺に納めての土葬も増加しはじめる。これに付随して死生観も大きく変化する。阿弥陀信仰や末法思想、共同葬送の流行もその変遷の一例である。

・京都府金蔵寺、愛知県妙楽寺での「墓の墓」のリサーチ（2019年10月8日、11日）

2つの寺院で「墓の墓」のリサーチを行った。金蔵寺と妙楽寺はともに「墓じまい」（墓石を撤去し、墓所を更地にして使用権を返還すること）によって不要になった墓石が最終的にたどり着く「墓の墓」としての機能を有しているが、それぞれの個性は大きく異なる。前者の天台宗西岩倉山金蔵寺では関係者への聞き取りを断られたため詳細を知ることができなかった。しかし、おそらく同寺院の関係者によって丁重に設えられた「墓の墓」では、人間の手による時間から自然の時間へと「弔い」が委ねられていくような、ゆるやかで静かな移行のプロセスを感じた。

愛知県妙楽寺の墓の墓
（撮影：2019／10／11）

後者の愛知県豊田市妙楽寺は、墓の墓の隣にペット供養施設やマウンテンバイクの練習コースを併設する

など、今日の寺院経営や死生観に則して変化していく動的な印象を受けた。住職の鈴木政彦氏によると、現在のような「墓の墓」の事業に関わるようになったのは、石材業を営む父親が昭和 50 年代に増加した墓石の不法投棄に心を痛めたからとのこと。石を適切に保存・整理・分類する石屋の職業倫理と、その経営的な継続性の意識によって生じる「墓の墓」の動的性質は、「モニュメント」としての墓のあり方を考えるうえで示唆的である。

・中国南京での中山陵（孫文の墓所）のリサーチ
（2019 年 10 月 15 日）

三枝愛個展「木の日 - 树节」（2020 ／ 1 ／ 11 ～ 2 ／ 9、ホホホ座 1 階ギャラリー）の作品制作のため、南京でリサーチを実施。孫文の墓所は山の上にあり、そこへ続く長い道のりは彼の苦難の歴史、革命への道のりを表していると考えられている。頂上からの眺めを見たとき、ある歴史・文化を共有する全員が同じ目的地に向かって歩くことを強いられる経験について考えた。

三枝愛個展「木の日 - 树节」（2020 ／ 1 ／ 11 ～ 2 ／ 9、ホホホ座 1 階ギャラリー）

・福岡県今宿での伊藤野枝の墓跡リサーチ
（2020 年 1 月 11 日～ 14 日）

アナキストとして活動し、1923 年の関東大震災時に夫・大杉栄らと共に殺害された伊藤野枝の墓を、生まれ育った福岡県糸島郡今宿村（現在は福岡市に編入）で探した。大逆事件や社会主義運動に関わって殺された人々の多くは、戦前の時勢のために正式な埋葬を受けることがほとんどなかった。とくに野枝は死後も多くのトラブル・醜聞に苛まれ、現在彼女の墓所とされる場所はほとんど知られていない。複数の資料によれば、墓は今宿駅から徒歩 15 分ほどの山中にあり、巨大な自然石に擬装しているという。正確な場所を事前に特定できなかったため、駅の南方にある叶岳にあたりをつけ山中の探索を行った。

伊藤野枝の墓があると推測される福岡県今宿の叶岳（撮影：2020 ／ 1 ／ 12）

墓の発見はできなかったが、町内及び山中で出会った地元の人に聞き込みを行うと、その大半が野枝の存在を知らない、あるいはおぼろげに記憶しているだけ、という状況だった。いっぽう野枝の生家付近にある交番（野枝の監視のために建てられたという）勤務の警官の話では、約 100 年が経ったいまも警察内では野枝に関する申し送りが続いているという。地縁よりも公的権力の側において記憶の継承がなされているのは象徴的だ。

リサーチ後、あらためて野枝の四女である伊藤ルイズについて調べたのも有意義であった。生前の両親を知らずに育ったルイズは、その後半生を朝鮮人被爆者の救援運動などの社会運動に捧げた人物であり、両親の著作や関連書籍を読むことによってアイデンティティを形成していった（その歩みと共に、ルイズ→留意子→ルイ子→ルイ→塁、と自身の名前を更新している）。過去と他者の記憶をいかに継承するかという点において、ルイズの歩んだ道のりは興味深い。

・鳥取県、鳥の劇場での『ブレヒト版 アンティゴネ』の観劇
（2020 年 2 月 23 日）

「鳥の劇場」（鳥取県鳥取市鹿野町）で中島諒人が構成・演出した『ブレヒト版 アンティゴネ』を観劇した。1948 年のスイスで初演された同作は、ヨーロッパにおけるナチスドイツの台頭をドラマトゥルギーとしているため原本と異なる箇所が多い。「鳥の劇場」版では、さらに作品の外側に「高級特別老人ホームで高齢者たちが演じる演し物」という設定を加えることで、現在の日本の状況をメタ化する演出がなされていた。

その成否はともあれ、そもそものブレヒト戯曲でのナチスとそれに与した欧州人を徹底的に批判する姿勢は教条的すぎるように感じられる。例えばジュディス・バトラーは著作『アンティゴネーの主張』において、「アンティゴネーをいかに死なせないか？」という思考実験を行っており、ヘーゲル以降の二項対立的な戯曲理解からの脱却を企図している。

・関東大震災下朝鮮人虐殺犠牲者の墓所のリサーチ
（2020 年 3 月 1 日～ 2 日）

関東大震災下で起きた朝鮮人虐殺についてのリサーチ（現在も継続）。三枝の生家があるさいたま市見沼区（旧片柳村）の墓所を中心に、1923 年 9 月に東京から群馬へ向かう「町送り」の最中に、暴徒化した地域の自警団に殺害された犠牲者の墓や供養碑を訪ねた。具体的な文言が彫り込まれていない慰霊碑が多いなかで、今も地元の住民に大事に維持管理されている戒名の彫られた個人墓が印象的だった。

まとめ

この 1 年間は、終着点を定めず、文献調査、フィールドワーク、ヒアリングを拡張させることに専心した。そのなかで、次第にこのリサーチを 10 年間継続するという指針がグループ内で固まっていった。進捗状態に応じて、1 ～ 2 年間隔で展示・上演など多様な形式でのアウトプットを行っていきたい。

本リサーチの続編として、ロームシアター京都が主催する 2020 年度の「リサーチプログラム事業」での採択が決定。研究テーマ「華人社会における＜感染＞と＜移動＞の研究と、新たな上演形態の模索」として、華人社会に残る「運棺」の葬儀習慣、コロナ禍を起点とする香港の公衆衛生史などのリサーチを劇場運営に接続させたいと考えている。 **（島貫泰介）**

作品としてアウトプットする義務のないリサーチは 1 年を通して緩やかに進められた。リサーチャー 3 名は京都市内に在住し、頻繁に議論とインプットに集中することのできた 1 年は贅沢な期間であった。

今後はインプットをアウトプットに変換するための作業を行なっていく。2020 年 8 月からは城崎国際アートセンターに滞在し、今後の製作に向けた試行に取り掛かる。三者が持つ特性を発揮し、コレクティブの活動形態から生まれる仕事をいつの日にか発表したい。 **（振子ぴじん）**

これまで個人の活動でも墓や葬いについて考え、作品化してきたが、コレクティブチームでのリサーチを経て、現在は新たな作品制作を始めている。

関東大震災下朝鮮人虐殺は東京だけでなく、埼玉でも行われていた。それは地域内で結成された自警団による殺害行為で、荒川を越えて生き延びた朝鮮人を「どこか遠くまで」連れていく「町送り」の最中に起きた。2020 年 5 月、私は彼らが 30 時間かけて歩いた蕨から熊谷までの 50km の道のりをなぞるようにして歩き、その道のりを映像に記録した。同年 9 月には再び「町送り」の旅に出て、各地で開催される慰霊祭へ参加しながら、本来の目的地だったと推測される前橋刑務所を目指した（感染拡大の影響で、再度延期した【2021 年 1 月 15 日現在】）。新型コロナウイルスの影響によりリサーチ等は延期されたが、2021 年 10 月頃に、全編 12 時間を超える映像インスタレーション作品を、富山でのグループ展「A Step Away　From Them 一歩離れて」（ギャラリー無量、富山県）に発表する。 **（三枝愛）**

ア

リサーチ支援型
II

ジアにおける土地の芸能、心・技・体の伝承と現代芸術表現への創発

北村　明子
信州大学人文学部准教授

概要・報告

本研究プロジェクトは、長野県遠山郷霜月祭りの儀礼における神楽の舞について、「踏む」という行為に込められた時空間と身体の関係性に焦点を当て、フィールドワークによって考察する。

霜月神楽は三河・信濃・遠江の山境－天竜川中流域に数多く分布伝承されてきた湯立てを中心とした儀礼であり、旧暦 11 月（霜月）に夜通し実施され、太陽の死と再生を人間や万物の再生とみたてて祈る。民俗学者の折口信夫も足繁く通ったと言われるが、中でも、遠山郷霜月祭りは内容や構成に古い要素を残している。全体に神事色が濃厚で、一晩の祭の中に、祭場の清め、神迎え、湯立て、舞、面形舞、神返しという強固な構成が組まれている。各集落にある複数の神社で、湯立て神事、舞、神楽歌、面形舞が展開され、釜の煮え立つ湯を素手で払うようにして撒き、五穀豊穣や無病息災を願う。地区ごとに祭りの内容、釜の数、楽器の使用や面の構成に違いがあり、大きく 4 タイプに分かれている。その差異の変様の理由には、伊勢からの来訪説や、山伏、芸能者の来訪時間の差など諸説ある。

研究の中心には、日常生活の延長上にある儀礼における神楽の舞の所作、とりわけ和田・諏訪神社の「踏みならしの舞」（1 年ぶりの神迎えにあたり、神社の根太を踏み固めておくために舞うもの、「平舞」とも言われる）を据えた。その所作が、神楽の舞の展開の中枢を担い、バリエーションとして繰り返し登場することからである。また、神楽の舞の記譜とも言える図版（注 1）が存在し、その図によって、空間における“振付”の厳格さや狂気を感じるまでの反復などが指示されているのだが、その内容が、共同体の村人たちによりなされる祭りの舞、神楽の舞のイメージからはかけ離れたものを想像させたからだ。その厳格さが何からくるもので、実践者や時空を共有する者の身体感覚には何が生じるのかを考察するために、舞い手らとの交流を行った。神楽の舞のワークショップ実施を通して、自身の身体によって思考し、舞の所作・行為を生み出す言葉を受け取った。また、併せて、保存・伝承の現在を体験・考察した。

日の出が格別な意味を持つ冬至の再生儀礼では、太陽が再生する東が聖なる方向であり、東方を拝する西隅も重要視される。方角、反復する左右の旋回、その回数と手順が厳格に定められている。その祈りの時空の中で、「五方（東西南北中央）を踏む」重要性について、舞の指導者は説き、湯釜の五方の「隅」で、舞い手は同じ舞を繰り返すのだと強調する。湯釜の四隅をしっかりと踏む足運びは、呪術性の強い「へんべ（反閇）」とも類似している（注 2）。壮絶なまでの所作の繰り返しが、身体を意味を超えて増幅させ、絶大な語りのエネルギーに変える構成となっている。終盤で行われる「ひいな降ろし」では「踏みならしの舞」と同じ「平舞」で釜を廻る。続く「金剣の舞」では、祭文に唱えごと（陰陽家の呪文）が取り入れられ、九字を切り、注連縄に飾り付けられた切り紙“ひいな”を切り捨て、祭りを終わらせる。舞が空間秩序を構築し、“ひいな”を切る行為により結界を解き、更新された世界が生まれるのだ。

舞を伝える言葉（図）によって身体に託されるものは、共同体に受け継がれてきた風土に基づく信仰でもある。驚くほどの厳格な指示や幾何学的な明確さは、地域ごとの差異や、説得力を求めて洗練を重ねてきたからであろう。また、質量を持つ身体のみが繰り返すことのできる踏み足こそが、1 年に一度、共同体の人々の身体と天地を貫き、不可視の祈りの地層を形成する行為なのである。

神楽の舞の「踏む」ことの分析から、強固な構造により身体を媒体にして、中世からの多神教的芸能に秘められた内的世界を伝承していることを捉えることができた。現代に継承されるこの世と異界、精霊世界を媒介する行為の分析は、儀礼の形式や構造、舞の所作のリサーチに収まることなく、現代における人間と異界、自然界とを接続する、儀礼のアクチュアリティーの探求でもある。

折口信夫が儀礼とその起源にアジアの視点を持ち続け、独創的な概念を生み出したことにも導かれ、今後も、霜月祭りに象徴される中世的神楽祭儀の特徴であるシャマン的祈祷者の行為の伝承の現在から「身体が語ること」への視座を広げていく。そして、異なる地域の神楽の舞や、たとえば中央アジアにおける祈りに関わる芸能、呪術的行為などとも関連させてリサーチを進めていく。

注 1）櫻井弘人、『遠山の霜月祭　南信濃① 和田・八重河内・南和田編』pp. 180-183
注 2）同上 , p.185

研究会別の活動報告

長野県の儀礼・伝統芸能のリサーチ

◇第 1 回研究会「遠山霜月祭り、神楽の舞フィールドワーク #1」（非公開）

日　時：2019 年 7 月 11 日（木）、14:00-17:00
会　場：飯田市南信濃公民館
参加者：北村明子、村尾静二、中山佐代、今井浩一、北林　南、鎌倉直衛、針間道夫、宮田浩司

遠山霜月祭保存会の代表者と初の顔合わせ。①儀礼全体の構成や地域ごとの差異などについて、②神楽の舞、③伝統儀礼に向けての毎日の生活文化、歴史と現在など、共同体の生活と地続きにある祭の存在の重要性について取材。とりわけ、舞の指導者的立場である針間さんの実演デモンストレーションと解説は、神楽舞全体の構成、方位と神社の空間、舞ごとの所作の詳細説明まで、揺るぎない明確さと強度を持つ。解説する言葉により、その所作が生まれる思考が一瞬にして提示される。

◇第 2 回研究会「遠山霜月祭り、神楽の舞 報告会 #1」（非公開）

日　時：2019 年 7 月 28 日（日）、18:00-21:00
会　場：世田谷パブリックシアター稽古場
参加者：北村明子、土谷真喜子、横山裕章、和泉浩二郎、荒谷大輔、川合ロン、西山友貴、岡村　樹、福岡　聡、Cameron McKinney

舞踊創作のリサーチ研究会に参加する研究者や振付家・ダンサー、音楽家、制作などの実演者らが参加。10 月実施予定のワークショップの課題について考察するため、霜月神楽全体の歴史背

景、遠山霜月祭りの地区ごとに異なる４タイプの比較についてのリサーチ報告。さらに、実際に調査に入る和田タイプの映像資料を検証し、「踏みならしの舞」へとリサーチ焦点を定めた。

◇第３回研究会「遠山霜月祭り、神楽の舞フィールドワーク #2」（公開）

日　時：2019年10月31日（木）　9:00~22:00・
　　11月 1 日（金）10:00-14:00
会　場：飯田市南信濃公民館、和田・諏訪神社、
　　遠山郷土館和田城
参加者：北村明子、村尾静二、中山佐代、今井浩一、福岡　聡、
　　Luluk Ari、鎌倉直衛、針間道夫、宮田浩司、
　　遠山霜月祭和田保存会、和田諏訪神社氏子、
　　信州大学人文学部　学部生・大学院生

神楽の舞のワークショップ。保存会のメンバー十数名による、本祭り（古典祭）の式次第とほぼ同じ流れ（2時間の短縮版）での実施。儀礼の準備から神楽舞の構成詳細までの解説と舞の手ほどき。儀礼全体の流れやその中枢を担う舞の背景について、時空間と身体の関係を自身の身で実践。和田に見られる伝統の一つは、床に吸いつけられるように狂いなく定められた場 －「五方」を厳格に踏む足の運びであるが、その幾何学的足運びの厳格さと、空間と身体の結びつきを、身体感覚で実感し、共有。

◇第４回研究会「遠山霜月祭り､神楽の舞フィールドワーク（遠山郷霜月祭り 本番）#3」（公開）

日　時：2019年12月12日（木）～12月14日（土）
会　場：上町・正八幡、和田・諏訪神社
参加者：北村明子、村尾静二、中山佐代、今井浩一、
　　遠山霜月祭和田保存会、和田諏訪神社氏子、
　　信州大学人文学部　学部生・大学院生、ほか

和田・諏訪神社の本番。午前８時からの準備段階から参加。浜水迎え、面迎え、釜洗いに同行。古典祭の始まり時はまだ外部の参加者が少ないが、本リサーチの主とも言える「踏みならしの舞」（「平舞」ともいう）が始まり、その後、この基本型が、何度も登場してバリエーションとして繰り返し展開する。夜７時半過ぎ、外部参加者もピークとなる頃、面形舞が始まり「水の王」が右足、左足、と交互に繰り返す「へんべ」（反閇）の足取りで登場し、湯釜に素手を差し出すハイライト。この所作により降りかかる湯には畏怖の念を抱かされる。儀礼は夜中１時ごろまで続き、10時間以上「踏む」ことに集中する舞い手の身体と時空間を共にすることで、土地の信仰、身体の思考の地層を共有する貴重な時間となった。

◇第５回研究会「遠山霜月祭り、神楽の舞 報告会 #2」（非公開）（各研究協力者との個別のオンライン研究報告会）

日　時：2020年１月~３月
参加者：北村明子、村尾静二、中山佐代、今井浩一、福岡　聡

・映像アーカイブ作成についての議論（中山氏と）。10月の撮影について、儀礼と関わる地域社会の課題や儀礼・舞の伝承所作の特徴を伝えるシーンを中心とし、動きに付随する言葉を大切に扱う。
・ワークショップを経て本番を体験したフィールドワークの進行・展開のふり返りとまとめ。
・長野県の儀礼の継承の現在と社会的課題についての情報交換。

◇第６回研究会「遠山霜月祭り、神楽の舞 報告会 #3」（非公開）（オンライン）

日　時：2020年６月12日（金）10:30~12:30
参加者：北村明子、村尾静二、中山佐代、土谷真喜子

・映像アーカイブと共にリサーチ内容の振り返りと今後のリサーチ方法についての議論。
・2020年度の遠山霜月祭りの実施状況についての情報交換。
・長野県内の他の儀礼についてのリサーチの検討。
・モンゴルのシャーマニズムについての国内におけるリサーチの報告と研究会実施の検討。

◇関連映像記録アーカイブ：「遠山霜月祭」神楽の舞のワークショップ　和田タイプ　和田諏訪神社

https://youtu.be/ne_0-PWvPPI

研究組織

研究代表者：
北村明子（信州大学人文学部准教授、振付家・ダンサー）
研究協力者：
村尾静二（清泉女学院大学、映像人類学）
中山佐代（フリーランス企画制作）
福岡　聡（カタリスト、企画制作）
研究指導協力：
鎌倉直衛（遠山霜月祭保存会会長）
針間道夫（遠山霜月祭保存会監事）
宮田浩司（飯田市南信濃公民館主事）
協力：
横山裕章（アゲハスプリングス、音楽家）、
今井浩一（Nagano Art+ web サイト編集者）、
土谷真喜子（企画・編集、リーワード）、
和泉浩二郎（編集）、荒谷大輔（江戸川大学教授）、
川合ロン（ダンサー）､西山友貴（ダンサー）､岡村　樹（ダンサー）、
Luluk Ari（振付家・ダンサー、Solo Dance Studio）、
Cameron McKinney（振付家・ダンサー、Artistic Director | Kizuna Dance）、
北林　南（伊那回廊 web サイト編集者）

踊りで維新派を研究する試み
――『アマハラ』の登場人物の故郷を巡る旅を通して

石原菜々子
ダンサー・俳優／劇団「kondaba」所属

研究概要

「移民」を作中に描くということは、移住先と移住元の二つの文化の関係性を描くということに繋がる。素材として現地の歴史や人物を取り込むことになるが、その取り込み方に応じて「搾取」となる場合がある。それはどのような場合になり、どのような場合にならないのか。本研究では、その問いを維新派の諸作品に描かれた「移民」特に三浦襄の描かれ方を素材に考え、搾取とならない表現の在り方を「俳優の身体性」という視点から検証し、考察することを目的としていた。

三浦襄は維新派作品の中でたびたび登場人物として取り上げられる。『アマハラ』とその前身である『台湾の灰色の牛が背伸びをしたとき』では商売と伝道を目的に活動する南洋商会の会員となって海を渡り、移住先のセレベス島（現スラウェシ島）マカッサルでコーヒー農園の経営を始めるも世界不況のあおりを受け失敗、バリへ渡る。その後、第二次世界大戦に巻き込まれていくことが読み取れるように描かれている。また『MAREBITO』に登場した際は、終戦後に「バリの人々に日本軍が占領した三年間を詫びる（台本より）」為に自殺する。

三浦に関しては『バパ・バリ』（長洋弘著、社会評論社）などの伝記が出ており、文字媒体では知識を得ることができる。その中では、維新派作品の中では描かれていない三浦の姿が記録されている。例えば、三浦は日本からジャワに渡った八ヶ月後に南洋商会と決別し、単独でセレベスに渡っている。また、結婚や娘の誕生などのタイミングなどで数度帰国し、インドネシアと日本を行き来する。そして最後にバリへ発った時には、家族を仙台に残していっている。

維新派の作品の中の三浦と、本の中の三浦は少し異なるように思えるが、三浦とはどのような存在なのだろうか。自分は彼をよく知る必要があると思った。文字だけで知るのではなく、五感を通して出会う手段はあるのだろうか。それを知るために、共同研究者の岡田と共に研究会を企画し、立川晋輔氏、富田大介氏、塚原悠也氏との対話の中で自分の考えを整えていった。

「俳優の身体性」という視点での検証に関しては、フィールドリサーチをもとに作品を作った企画「太平洋の坩堝（PACIFIKMELTINGPOT = PMP）」の記録集である『身体感覚の旅』（大阪大学出版会）を先行研究に位置付け、企画者の富田氏にお話を伺った。その中で特に印象に残ったのは「自己受容感覚」という言葉であった。

『身体感覚の旅』のあとがきで瀧一郎氏が説明することによると「自己受容（proprioceptif）感覚」とは生理学の術語であり、「内部受容（intéroceptif）感覚」と「外部受容（extéroceptif）感覚」との間にあるもので、「我が身の姿勢や運動や平衡などを認知する感覚である（『身体感覚の旅』p.174）」という。振付家レジーヌ・ショピノの言葉でいうと「固有受容覚（proprioception）」となり、視覚、聴覚、味覚、嗅覚などの感官がもたらす「知覚（perception）」以外の感覚にあたるものとなり、「各人の身体内部で、関節の角度や位置、方向、速度、また筋肉の収縮具合や重さなどを感じ取る力（『身体感覚の旅』p.174）」であるという。言葉を尽くされても難解な言葉で理解が難しかったのだが、研究会で富田氏に自身がダンサーとして「自己受容感覚」を直観的に体得した経験を具体的に語っていただいたことで腑に落ちた。間違っているかもしれないが、自分なりの解釈として「自己受容感覚」を「どのようなものが自分を踊らせるのか、その感覚である」と捉えた。

過去に自身が体験してきた「固有受容覚」と通じるような感覚を考えた時に、生前松本雄吉が口にしていた「あそび」の感覚が近いように感じた。「あそび」とは、維新派作品の中でシーンを作るときに、その要素を考えるために用いられるひとつの手法で、ある特定の場所や舞台空間を想定して、その空間の持つルール性を発見し、そのルールの中で身体性を発見することであったように思う。その感覚を意識しながら、劇中に描かれていた移民のひとり、三浦襄が実際に暮らした場所と出会ってみよう、移住について、そして移住の先にある文化の搾取の問題にまでできることなら意識を飛ばし、自己受容感覚がどう反応するのかをじっくりと感じてみよう。このように全体の方向性が決まった。自身の身体の変化を記録する為に、坂井遥香に映像撮影を依頼した。

さらに、具体的に「あそび」を作ることが、自身に内在する固有受容覚と、知識として学んでいく「移民」や「移動」にまつわる諸事項とを結びつけるヒントになるのではないかとも思った。そこで、「あそび」に関するアドバイスをいただくために、塚原氏にお話を伺った。生前の松本との交流に関するお話や、contact Gonzo の創作に関するお話を中心に伺い、「とにかくいろんな手段を使って記録した方が良い」というアドバイスを得て、次回のフィールドリサーチでは「あそびとしての記録」を試み的に行っていくと決めた。さらに、「移民」そのものをテーマにすると、とても広くなってしまうというご指摘と、「松本雄吉が維新派の作品の中で捉えようとしてきた移民（人間が移動するということ）」ということに絞るのはどうか、というアドバイスをいただいた。維新派の過去作品の中で、大阪の中の移民を捉えているものや、松本自身の出生地である天草をリサーチするのはどうかというアドバイスから、後半のリサーチ場所を天草にした。

ところで、本リサーチは俳優が、自身の出演していた作品を振り返るという特徴もある。『アマハラ』において「移民」はテーマの一つであったが、作品を創作する時間の中にはそういったものの他に、「松本雄吉の死」や、それにまつわる様々な人の思いなども絡んでいる。作品中の「移民」や「植民地主義」に踏み込むには、作品に絡むそれら多くの要素を解きほぐす必要があると感じた。しかし批評的な視点でとらえ直すには、あまりに自分との距離が近すぎた。当事者であるが故の葛藤や問題意識が、研究を進める過程で増大し、自分自身の心を押しつぶしていった。維新派作品の中で『トワイライト』『アマハラ』の映像撮影を担当された立川氏には、記録映像に関する技術的なアドバイスをいただいていたが、同時に関係者の一人として当事者が研究することに対する意見をいただいていた。立川氏の言葉に背を押されつつも、自身の葛藤は尽きず、苦しかった。

とはいえ、リサーチから得るものは十分にあった。フィールドリサーチは大きく２度行い、最初は６月に仙台へのリサーチをした。三浦襄の親族である天野安彦氏らに、三浦がインドネシアに渡った背景や、当時の暮らしの様子や住居に関するインタビューをし、三浦の足取りを辿り、そのことを通して仙台の場所と自分の関係性を探った。天野氏から話を聞くことで、「三浦襄」が「移民」や「植民者」であるという以前に、「個人」であり「生活者」であったという実感を得た。旅の中で見つけた場に立って踊ることや、資料館を見学した印象の中で踊ること、維新派の遊びを意識しながら踊ることも試みたが、人と出会って話を聞き、その語る言葉の中の「間」や、「語れなさ」に出会うということが、自分自身を

踊らせるのだということが発見だった。

しかし、三浦の親族との出会いを通して踊ることはできるが、その出会いを維新派としての自分と関連づけて動くことは難しかった。

また塚原氏のアドバイスを受けて得た「あそびとしての記録」の試みも常に行った。映像や写真の他に、現地で気になるものの収集や、気になる形のものがあれば鉛筆とノートで形を写し取るなどもした。しかし振り返れば、その記録手段のバリエーションが充分であったとは言い難かった。「あそびとしての記録」を、より身体的な記憶へつなげる手段として考える必要があると考え、次回へのフィールドリサーチへの課題とした。

天草では主に、松本の幼少期に過ごした町や、生活していたという造船所の跡地を訪ねることで、松本自身の持つ「移民性」に関するヒントを得ることを目的とした。また、過去に維新派天草公演の企画が持ち上がったことがあり、当時天草取材時の案内役であったという窯元・丸尾焼の金澤一弘氏にお話を伺える機会を得た。

旅の中では海の隣で生きる人々の持つフットワークの軽さ、他者を受け入れる柔軟性と出会った。それは普段、陸路での移動を当たり前としていた自分自身の思考とは異なるものだった。その体験は自分の作品の読み方を変えたように思う。例えば、維新派の作品の中で度々取り上げられていた「海の道」というものに対して、それまで頭で理解していたものが、感覚として腑に落ちた。2013年の作品「MAREBITO」創作時のミーティングで、松本に「海というのは、海水浴場の砂浜のことちゃうねん」ということを言われたことがある。その後、何度か海辺に足を運んだが、はっきりとしたイメージを持ってわかっていたとは言い難かった。しかし、今回のリサーチで松本のことを追う意識を持ち、実際に人と出会いながら、そこで暮らす人のことを深く知ろうとしたことで、「海の道」というものが自分自身にとってリアルな感覚として掴むことができたように思う。

また、前回の仙台リサーチの際に感じた「あそびとしての記録」に関する課題であったが、記録手段の一つとして、自身が普段着用しているシャツを持っていき印象に残る場所や出来事に出くわしたときにシャツに記録するという「あそび」を行うこととした。旅の前半では、その「あそび」はやみくもであったように思うが、後半「あそび」を通して、天草という土地の持つ特性、海に向けて吹く風や、潮の満ち引きを身体感覚として受けとる瞬間があったように感じた。その身体感覚は、海の隣で生活する人々の感覚とは程遠いかもしれないが、少なくとも旅を通しての記録が、身体の記憶として腑に落ちる瞬間であったように思う。

松本の「海の道」のイメージをつかまえるためのリサーチと並行して、移民一般についての知識も増やすことを心がけた。例えば、移民研究者である関屋弥生氏に、移民文化についてのレクチャーをしてもらうことや、海外移住と文化の交流センター内にある移住ミュージアムへ行くなど、移民の知識を得ることを行った。関屋氏のレクチャーの中では、移民政策に関する知識や、船上や移民先での芸能文化や生活に関するお話が非常に興味深く、今後のリサーチ場所を考える上で助けとなった。移住ミュージアムの見学では、自分の持っていた知識の再確認にとどまり、身体的理解の助けとは遠かったように思う。

また、松本の思考を探るヒントを得るために生前の松本がつけていたノートを資料として閲覧させていただく機会も得た。

現地にリサーチに行くことで、三浦襄を1人の人間として捉えることができ、「海の路」の実感も得ることができた。その一方で作品創作の当事者が、作品を批評的に分析する事への心理的な葛藤が大きく、想定していた方向に上手くまとまっていくことは難しかった。「踊りで維新派を研究する」というタイトルが持つ、「踊りで」という手法を成立させるためには、この心理的な葛藤をどう処理していくかということが、大きな課題として浮かび上がったのではないかと考えられる。

研究スケジュール

第1回研究会「レクチャー①『身体感覚の旅』を通して」

2019年5月26日16：00～21：00、
島本町ふれあいセンター第3教室

講師：富田大介　　参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

第2回研究会「レクチャー②「あそび」に関するインタビュー」

2019年6月13日10：00～12：00、
タリーズコーヒー グランフロント大阪北館1F店

講師：塚原悠也　　参加者：石原菜々子、岡田蕗子

第3回研究会「レクチャー③仙台リサーチに向けた映像レクチャー」

2019年6月13日19：00～23：00、石原自宅

講師：立川晋輔　　参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

第4回研究会「フィールドリサーチ－①仙台・三浦襄の足取りを追って」

2019年6月15日～6月18日、宮城県仙台市内

参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

第5回研究会「仙台リサーチ報告会」

2019年8月10日19：00～23：30、石原自宅

講師：富田大介　　参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

第6回研究会「レクチャー④仙台リサーチの振り返りと天草リサーチに向けた映像レクチャー」

2019年8月19日19：00～23：00、石原自宅

講師：立川晋輔　　参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

第7回研究会「レクチャー⑤ブラジル移民に関する勉強会」

2019年9月26日19：00～22：00、
大阪大学演劇学研究室

講師：関屋弥生　　参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

第8回研究会「フィールドリサーチ②天草・松本雄吉の出生地を訪ねる」

2019年10月10日～10月15日、熊本県天草市内

参加者：石原菜々子、岡田蕗子、坂井遥香

※研究会は全て非公開で行われた。

研究組織

研究代表者：
石原菜々子（kondaba所属、俳優、ダンサー）
共同研究者：
岡田蕗子（大阪大学文学研究科演劇学研究室助教）

研究協力者：
講師　立川晋輔（映像ディレクター）
富田大介（追手門学院大学社会学部准教授／美学・舞踊学）
塚原悠也（contact Gonzo）
関屋弥生（大阪大学文学研究科演劇学研究室）
映像撮影　坂井遥香

舞

大田和司
インタビュー

台監督が見た「劇場実験」
—— 劇団維新派の「創造プロセス」をめぐって

共同利用・共同研究拠点の第Ⅱ期にあたり、未来の「劇場実験」はどうあるべきかという観点から、劇団維新派の舞台監督を長く務めて来られた大田和司さんに、維新派での「実験」について話をうかがいました。

1　維新派との出会い

——大田さんが、最初に維新派に関わったのはいつですか。

大田：1987 年です。劇団名が「日本維新派」から「維新派」に変わった年でした。『十五少年探偵団ドガジャガドンドン』という作品で、映像スタッフとして関わりました。

——この頃すでに維新派は、劇場そのものを「美術的なオブジェ」として構築していたようですね。同作にも「ジャングルジムシアター」というコンセプトが掲げられています。

大田：立方体の木枠を、いくつも重ねたりコラージュしていく作り方で、『nostalgia』（2007）などでも使われていた構造ですね。

——1990 年には「TANK」という「360 度すべてが舞台装置となった円筒形劇場」なども試みられていたようですね。

大田：実際には円筒形の一部は客席なので、正確に 360 度ではなかったと思うのですが、私は床上に映像を投影していました。広さよりも、高さを出そうとしていたと思います。

——舞台監督として参加したのは？

大田：1992 年からです。1991 年に、ヂャンヂャン☆オペラ『少年街』を東京・汐留で上演しました。当時はより幅広い視点から評価されるには、やはり東京でやらなければ、というのがあった。全国展開の手応えがあったところに、ある日松本さんから電話がかかってきて「舞台監督やらへんか？」と言われた。舞台監督が何する仕事なのか、僕自身全然知らないところから始まったんですよ。不安がる僕に、「大丈夫、秋（野外の本公演）には磯見（＝『少年街』舞台監督）も帰ってくるから」となだめられて、とりあえず繋ぎで、という感覚でした。実際は帰ってこなかったんですが。・・・松本さんがすごいのは、何も知らない自分を使い続けてくれたことです。

1992 年のヂャンヂャン☆オペラ『虹市』を、大阪南港フェリーターミナル前で上演した時が、初めての舞台監督としてついた作品です。南港は、とにかく好きなことができる場所で、交通の便も整い始めた時期だった。ただ、当時はまだ野良犬がいるような場所でした。

——維新派のどんな作品に感銘を受けましたか？

大田：最初にそう思ったのは『スクラップ・オペラ INDEX』（1989）という作品で、すでにスタッフとして参加していたのですが、本番を見て、体が震えるような、病みつきになるような体験を味わいました。松本さんのすごさは、やはり演出力のうまさだと思います。そこに乗せられて、みんながそこに向かっていく作り方がよかったですね。僕は自主映画出身ですが、そういう経験をすると、ライブの方が圧倒的に身体に来ると思った。躍動感がありました。

——維新派は、物理的にもスケールの大きな世界です。1990 年代から 2000 年代初頭くらいまでは、映画撮影所の巨大セットのような装置が次々に入れ替わっていくような作品が多かった。

大田：最初に舞台監督をやった時、図面を書いたりしている時には、あまり実感なかったのですが、いざ現場に入って、何台もの大型トラックが資材を持ってきたのを見て、これを僕らの手で作るんやと思ったら、とんでもないな、と。舞台の奥行も、50m とか、時には 100m くらいにもなる。

松本さんは基本的に「エンターテインメント」色が強かった。一時期「芸術家宣言」したことがあったけど、すぐ辞めた（笑）。サービス精神が旺盛というか、自分が一番面白がれるものをやっていました。

——どんな作品に「エンターテイメント性」を感じましたか？

大田：2000 年代以降の作品だと、『nostalgia』『呼吸機械』などは、どうやったら観客を喜ばせられるかを徹底していたように感じました。元ネタがすぐわかることを堂々とやっている、という感じもありましたね。

2　松本雄吉の方法

大田：松本さんは、空間をキャンバスになぞらえて、それをどう埋めていくか、という作り方なんです。林田裕至さんや黒田武志さんのような美術監督がいない公演では、松本さん自身がディレクションするのですが、そうなるとけっこう試行錯誤しながら作っていく流れになりましたね。1 回作ったものをやり直すというような作業がずっとあったりする。

——実現不可能なイメージが出てくることはなかったですか。

大田：あまりないです。むしろやりやすかったですね。とんでもないことにはならない。作品の世界観を面白がれる人が集まっていたのも大きかった。

——野外劇場の場所選びも重要ですよね。

大田：南港で始めた後くらいから、僕も場所探しから付き合いました。どこが松本さんの琴線に触れるのかがよくわからなくて、予想外の場所に決まることもありました。南港を離れてからは、まずは

「できる場所」を探すということ。直感的に「ここ」という感じで、交渉しても無理そうな場所は、最初から選ばなかったですね。

――「屋台村」はいつからですか。

大田：原型は 1992 年です。当時の南港周辺には、お酒を飲める場所が全然なかった。遠方から来てくれる観客もいるし、そういう空間があったほうがいいな、というところからです。本格的に「屋台村」という形になったのは、翌年の南港での『ノスタルジア』だった。大阪の寺田町によくいく居酒屋があって、そこの飲み屋の店長がディレクションして 10 店舗くらい集めてくれた。その時は古本屋なんかもあったんですよ。

屋台村が発展して 30 軒くらい集まるようになったのは『ROMANCE』（1996 ／大阪南港ふれあい港館広場）の頃からです。この公演からは観客数も劇的に増えました。

――屋内と屋外の作品とでは、どんな違いがありますか。

大田：当然ですが、屋内劇場では、照明が好きな位置に吊れる。野外劇場では、照明の使い方がかなり限られてしまうことです。2000 年代の新国立劇場での経験は大きかったと思う。

――『Nocturne』（2003）が最初ですね。その後の野外劇場での作品にも、その時の技術的なノウハウが生かされていたのですか。

大田：照明で世界を作れるとわかってくると、だんだん舞台装置がシンプルになっていく傾向はありました。『呼吸機械』以降がそうです。照明家の吉本有輝子さんの存在も大きかった。2010 年代になると、ますますシンプルな劇場空間になって、音楽と照明だけで見せるとか、水墨画の墨の濃淡だけでも見せるみたいな、そういう面白さも考えていたと思います。

――『透視図』（2014 年／大阪・中之島 GATE サウスピア）を初めて観たとき、「風景」を劇場としている印象がありました。昔は「映画のセット」のイメージがあったと思いますけど・・・。

大田：『ROMANCE』などは装置で埋めてしまう。あの時は、そもそも背景の実景が見せたい背景ではなかったんです。

――南港を離れた後の方が、「風景」を描きやすくなった？

大田：「風景を巻き添えにする」という意識は強くなったと思います。「背景」だけあれば、余計なものがなくても成立するのでは、という感覚が増してきた。

――『トワイライト』（2015）の奈良県・曽爾村での公演は、遠いんですけど、逆にあそこにいく道中のことをよく覚えています。

大田：舞台上での作品だけの責任を持つのではなくて、観客が帰るまでの演出を責任持って考えると、作る側の意識が変わってくると思います。

3 「実験」とは？

――松本さんの「実験性」はどこにあったと思いますか。

大田：個人的には、やり始めた当初は、僕を含め周りの若いスタッフたちも舞台の経験に乏しくわからないことだらけで、試行錯誤を繰り返しながら空間をつくっていきました。なので時間も 2000 年以降の頃よりも倍くらいはかかっていたと思います。この過程が、実験といえばいえるかもしれません。ただ、そういう経験値以外のところでは、「屋台村」もそうですが、必要だと思うことをやっていったら、結果的に「実験的」に見えていたということかもしれません。松本さんは非常識なことを言わないし、納得できるように喋ってくれる。クリエイションのプロセスのなかで喧嘩になったこともないです。

――10 年代には、現代美術家の hyslom や塚原悠也さんの客演もありましたが、ジャンル横断が普通、という感覚が、松本さんにあった気がします。ただ、無理して組み合わせていく、というよりは、自然に集まってできていく感覚に近いような気もするのですが・・・。

大田：無理している感じは全くないですね。成立させようとしていたことが、結果としてできるかどうか。そのために知恵を絞ることが、結果的に「実験」になっていくのだと思う。

――現代はリスクマネジメントや法令遵守が厳しい時代ですが、維新派がやったことを、今、実現するのは難しいでしょうか。

大田：なかなか難しいでしょうね。野外はもともとリスクが高いはずなのに、その当時は、今だとなかなかできないようなことを、けっこう行き当たりばったりで実現して、しかも大事に至ることもなかった。それも含めて松本さんの力だったんだな、と思います。それでも晩年は、規制問題をどうかわしていけるか不安でした。今ではますますやりにくくなっています。

――若い人たちの「実験」に可能性を感じますか？

大田：何をやってくれるか想像がつかないので、その点ではいつも楽しみです。ただ、失敗のリスクが高すぎることで、「失敗するかどうかさえわからない」ものができない。下手をすると、この研究拠点での「劇場実験」も、「作品」に向かって収斂してしまう気がして、採択された時点で、すでに形ができてしまっているな、と思うこともあります。なかなか難しいですね。「先がわからない」という企画が通せるか、そういう企画書が書けるかということなのかな、とも思います。

（2020 年 7 月 7 日、京都芸術劇場内）

大田和司（舞台監督）

公演ごとに巨大な野外劇場を設営することで知られる大阪の劇団「維新派」の舞台監督として、1992 年より 2017 年の解散までほぼすべての公演に携わり、野外公演では劇場プランも担当する。フリーランスの舞台監督／技術監督として他に、ダンス、演劇、イベントなど多数。2017 年より京都芸術大学（旧名称：京都造形芸術大学）舞台芸術研究センター／京都芸術劇場の技術監督も兼ねている。

拠点の周辺

奇貨

こんなに長い作品だったのか、というのが２時間におよぶ、シャンカル・ヴェンカテーシュワラン演出の『水の駅』の映像を見終わっての驚きだった。新型感染症の第２波が話題になりかけていた６月末から、舞台芸術研究センターは、2016 年秋の京都国際舞台芸術祭（KYOTO EXPERIMENT）招聘作品として春秋座で上演された舞台の映像を期間限定で無料配信した。映像からは上演時間のほかにも、役者のアップなど、３年前とはずいぶん異なる印象を受けたが、この映像によってインドの演出家と俳優による『水の駅』をようやく自分なりに理解できた気がした。そこには日常的な風景、平凡な一人の人間の日々の営み、日常と隣合わせの非日常、「百代の過客」としての人の一生、あるいは不易の摂理があり、それが時の流れを思わせる役者の動きと落ち続ける水の音によってみごとに描かれていた。インドという文脈から生まれたこの舞台を太田省吾ならどう評するだろうか。（鶴翁）

運営員組織（2019 ～ 2020 年度）

天野 文雄　（拠点リーダー／京都芸術大学舞台芸術研究センター所長、教授／能楽研究）＊
渡邊 守章　（演出家）＊
竹本 幹夫　（早稲田大学名誉教授／能楽研究）
森山 直人　（京都芸術大学舞台芸術学科教授／演劇批評）＊
浅田 彰　（京都芸術大学　大学院　芸術研究科　教授／批評家）
岩城 京子　（早稲田大学文学学術院 特別研究員 PD ／演劇パフォーマンス学研究）
岩村 原太　（舞台照明デザイナー）
内野 儀　（学習院女子大学教授／パフォーミングアーツ研究・批評）
岡田 温司　（京都大学名誉教授／イタリア美学・芸術学）
小崎 哲哉　（REALKYOTO 編集長）＊
大田 和司　（京都芸術大学舞台芸術研究センター技術監督／舞台監督）＊
川村 毅　（劇作家・演出家）＊
相馬 千秋　（立教大学現代心理学部映像身体学科特任准教授／ NPO 法人芸術公社代表）
中島那奈子（ダンスドラマトゥルク・ダンス研究、ベルリン自由大学ヴァレスカ・ゲルト記念招聘教授、2019 ／ 2020）
長島 確　（ドラマトゥルク、翻訳家／東京藝術大学音楽環境創造科特任教授）
根岸 徹郎　（専修大学教授／フランス演劇）
服部 基　（照明デザイナー）
星野 太　（早稲田大学社会科学総合学術院専任講師／美学・表象文化論）
山田せつ子（舞踊家）＊
吉野さつき（愛知大学文学部現代文化コースメディア芸術専攻教授）
＊京都芸術大学舞台芸術研究センター主任研究員

編集後記

第Ⅰ期と呼んでいる最初の６年間（2013 ～ 18 年度）では様々な研究が行われ、拠点事務局としても「舞台芸術」の発展には何が必要かを日々考えることができる時間でした。第Ⅱ期の６年間（2019 ～ 24 年度）では、誰も予想をしていなかった状況になったときに「舞台芸術」で何をしていけるかを多角的に研究できるようにこの拠点をさらに強化し、広く対話を深め活用してもらえる場にしていきたいと思っています。　竹宮華美

表紙写真について　撮影：田村尚子（ヴュッター公園）

誰もいない裸の舞台に立つ。市松模様の客席になったこんな日も表現者は裏方と共に新しい物語を紡ぎだし、一体感に溢れ膨張する空間を夢見ている、と想像しながら、それから互いに何度でも生まれ変われる瞬間を待ちわびる。

発行／編集
学校法人瓜生山学園　京都芸術大学　舞台芸術研究センター
共同利用・共同研究拠点
舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的研究拠点

〒 606-8271　京都市左京区北白川瓜生山 2-116
TEL　075-791-9144
Website　www.k-pac.org/kyoten/（JP）www.k-pac.org/kyoten/en/（EN）
事務局：竹宮華美、長澤慶太
発　行：2021 年２月 12 日

京 都 芸 術 大 学
共同利用　共同研究
since 2013

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