



- ① 岡田 登貴 (大阪大学大学院)                      ルーム 1    13:00-13:40                      …… 8  
 慶長期の能型付相伝—下間少進『童舞抄』相伝の影響を中心に—
- ② 林 久美子 (京都橘大学)                              ルーム 1    13:40-14:20                      …… 9  
 疫病と近世の人形浄瑠璃
- ③ 金 智慧 (大阪大学大学院)                              ルーム 1    14:20-15:00                      …… 10  
 坪内逍遙の史劇改良—「桐一葉」における〈型〉の崩壊—
- ④ 仙石 桂子 (四国学院大学)                              ルーム 2    13:40-14:20                      …… 11  
 大学教育の中のドラマ教育の可能性  
 ～初年次教育における演劇ワークショップの役割とは～
- ⑤ 田中 昌司 (上智大学)                                      ルーム 2    14:20-15:00                      …… 12  
 演劇脳科学事始め
- ⑥ 久保 陽子 (富山高等専門学校)                              ルーム 2    15:15-15:55                      …… 13  
 唐十郎の初期作品における女性表象  
 —『少女仮面』と少女論を中心として—
- ⑦ 日比野 啓 (成蹊大学)                                      ルーム 2    15:55-16:35                      …… 14  
 表象の臨界点としてのエスニシティ／出自  
 :『唐版犬狼都市』(一九七九)において人間が犬になりかわることの意味について
- ⑧ 平川 大作 (大手前大学)                                      ルーム 2    16:35-17:15                      …… 15  
 「中の人」論



6月26日(土)

【基調講演】

ルーム 1 10:30-12:00

『コロナの時代の舞台芸術 — 臨界を越えるイタリア *E quindi uscimmo a riveder le stelle.\**』

\*そして我らは、星を再び仰ぎ見ようとして外に出た。(ダンテ『神曲』地獄篇の最後のフレーズ)

ボナヴェントゥーラ・ルペルティ (ヴェネツィア大学教授)

2021年はダンテ・アリギエーリ没700年に当たる。『神曲』は、古代ローマの詩人ウェルギリウスとともに、地獄、煉獄、天国を旅する三遍で構成されている叙事詩、世界に知られた不朽の傑作・大古典であるが、ダンテとウェルギリウスが地獄を出た時の言葉「そして我らは、星を再び仰ぎ見ようとして外に出た。」は、イタリアでは新型コロナウイルス禍が終わり、収束へ向かうイタリアの再生を望むフレーズにもなった。

星は花形という意味もあるので、去年はスカラ座も伝統的に劇場のオペラ・シーズンの始まりとなっている12月7日(ミラノの守護聖人、聖アンブロジウスの記念日)に「A riveder le stelle」という題のガラコンサートを計画した。

イタリアは、2020年2月23日から**第一波**に入り、3月9日～5月3日の間、厳しい全国のロックダウン、5月4日～6月14日の間、第二の段階の緩和になり、6月15日～10月7日間、第三の段階・コロナウイルスとの共存になり、また、10月8日から徐々に厳しくなる**第二波**が始まり、11月6日から地域・州を白、黄色、オレンジ色、赤色の色分けによってロックダウンを調整し、クリスマスなどの冬休み(12月21日～1月15日)に赤色の措置を実施してから、また2021年3月27日から**第三波**になり、徐々に下火になってきたが、ワクチン接種キャンペーンが進む中、ようやく4月26日から**解除**という見込みである。

このように、ほとんどロックダウンを繰り返しながら、パンデミックの波に合わせてながら、イタリアにおける舞台芸術の(演劇)活動も、緊急事態の中でなんとか戦ってきた。

そして『神曲』のダンテの気持ちで、星が見える空を望みながら、興行が再出発しようとしている。

本発表では、苦しんできた産業、文化活動の中で、特に舞台芸術関係の仕事の人々、演劇人、アーティストと裏方はコロナ禍という苦境とどのように向き合ったか、距離を守り、接触を避けることを余儀なくされた世の中でどのように生きて、感じて、創作を続けてきたか、作り手と多数の享受者の共存によって(生で、身体で)創造されると同時に享受される舞台芸術は、どのように変化してきた、この臨界を越えてどのように変化していくか、ということについて考えたい。

日本のように、長い歴史と伝統があるイタリアの演劇は、大まかに分けるならば、以下のような分類になるが、

- ・古代ギリシア、古代ローマの悲劇・喜劇、ルネッサンスの悲劇・喜劇
- ・コンメディア・デッラルテから18世紀ヴェネツィアの劇作家カルロ・ゴルドーニ(Carlo Goldoni, 1707-93)の戯曲へ繋がり、方言演劇に到る系統
- ・イタリアのオペラ、楽劇
- ・バレエ、ダンス
- ・人形劇(シチリア島のプーピ、ミラノのコッラ劇場など)
- ・近・現代演劇から最新の実験へ

以上のジャンルの例を挙げながら、報告したいと思う。

6月26日(土)

【パネルセッション ①】

ルーム 1 15:15-17:15

日本演劇と感染症—演劇を襲った病と演劇に描かれた病

寺田 詩麻 (龍谷大学)

中尾 薫 (大阪大学)

松本 俊樹 (大阪大学)

司会：日置 貴之 (明治大学)

その原因が不明かつ治療法が確立していなかった前近代にあっては、感染症は現代よりもはるかに危険な存在であり、日本においても、『日本書紀』にすでに記録の見える天然痘を始め、多くの感染症が古来人々を苦しめてきた。本パネルでは、中世から近世、さらには科学的な知識に基づく感染症対策が広がっていった近代(大正期頃まで)を視野に入れ、各時代の日本演劇が、感染症とどのように向き合ってきたのかを考えていきたい。

それぞれ、中世・近世の能楽(中尾)、近世・近代の歌舞伎を中心とした大劇場演劇(寺田、日置)、宝塚少女歌劇(松本)を研究対象とするパネリストによる報告では、まず幕末・明治期のコレラや麻疹、大正期のインフルエンザ(いわゆるスペイン風邪)など個々の事例に即して、感染症流行下での演劇上演の実態や、各時代の法制度等の中で演劇の上演空間における感染対策がどのように位置付けられたのかなどを紹介する。さらに、実際に演じられた演劇作品の中で、感染症が描かれた例や、感染症の影響を受けた演出の変更などの例を示す予定である。

上記の報告を踏まえた上で議論を行い、日本演劇と感染症との関係の諸相を明らかにしていくとともに、現在の新型コロナウイルス感染症流行の状況との共通点・相違点についても考えていきたい。

6月26日(土)

【パネルセッション ②】

ルーム 3 13:00-15:00

To Be, or Not To Be A Machine — 『機械の私』(2020)における人間と機械の臨界点

田中 里奈(明治大学)

萩原 健(明治大学)

司会:市川 明(大阪大学名誉教授)

2020年3月以来、新型コロナウイルス感染症のパンデミックにより、劇場で演じ手と受け手がじかに対面する演劇が困難になった一方で、オンライン配信という手法が盛んに使われるようになった。劇場における上演の録画配信や生中継、あるいはオンライン空間での初演を見据えた作品などがその例だ。その一部は、コロナ禍前からの、最新のテクノロジーを活用したハイブリッドな試みをさらに発展させたものだったり、あるいはまったく新たに着手されたものだったりする。

なるほど、このような、コロナ禍の中で制作された多くの〈演劇〉は、これまで長らく自明視されてきた、演劇を成り立たせるための諸条件を必ずしも伴っていない。しかし、こうした〈演劇〉の追究を初めから放棄して〈演劇モドキ〉と切り捨ててよいとは思われない。またこうした〈演劇〉を無批判に演劇と理解する作り手と受け手が多いことも、放っておいてよいとは思われない。

今、演劇学において、従来の研究アプローチの有効性を問う必要がある。演じ手と受け手の時間的・空間的な「共在」(E. フィッシャー=リヒテ)、あるいは上演のテレビ中継における「ライブ性」(P. オースランダー)といった演劇美学の諸理論を顧慮して、〈コロナ禍における上演の配信〉を演劇として議論する試みがあっている。

本パネルでは上記を踏まえて、オーストリア・ウィーンのブルク劇場 Burgtheater が2020年の大晦日に初演した、オンライン配信『機械の私 *Maschine in mir*』(デッド・シアター&マーク・オコネル)を検討する。同作は、文学ジャーナリストのマーク・オコネル Mark O' Connell によるノンフィクション小説『機械であること(を望むこと)——死に対する節度ある問いに取り組んだ人造人間、理想主義者、ハッカー、そして未来主義者による冒険 *To Be A Machine: Adventures Among Cyborgs, Utopians, Hackers, and the Modest Problem of Death*』(2017)を原作とした、ダブリン演劇祭で初演された『機械であること(を望むこと) *To Be A Machine*』(2020)からさらに派生した作品である。上演は主としてブルク劇場付属の小劇場〈カズィーノ Casino〉で行われ、実際に出演するのは俳優1名だが、舞台上には彼の相手役を務める iPad が、客席には観客の人数分の iPad がある。また俳優を映す複数のカメラとカメラマンが配信画面に映り込む。その結果、人間と機械が入り交じって〈共演〉する。

本パネルで追究するのは、同作における演じ手と受け手の間の関係を、演劇のそれと呼べるのかどうかという問いだ。発表では、ドイツ語圏における演劇学と劇評の双方がこれまで多く依拠してきた演劇史的アプローチを確認し、その上で、テクノロジーを介して示される俳優/観客の身体に依拠しながらも、そのような環境を自明とせず、むしろ作品の主題として積極的に扱った同作を分

析していく。

発表の進行は次の通りである（カッコ内の数字は分）。

1. 作品の成立背景 (10) (萩原)
2. 上演の場面展開 (10) (田中)  
〔確認のための質疑応答(5)〕
3. 演劇史を顧慮しての分析 (20) (萩原)  
〔確認のための質疑応答(5)〕
4. メディア学的・演劇社会学的分析 (20) (田中)  
〔確認のための質疑応答(5)〕
5. フロアを交えたディスカッション (45)

以上

## 慶長期の能型付相伝—下間少進『童舞抄』相伝の影響を中心に—

下間少進仲之 (1551-1616) は、戦国末期から江戸初期における本願寺の重役であり、本願寺と織田信長、豊臣秀吉、豊臣秀次、徳川家康らとの関係においても重要な役割を果たした。少進は能の専従者ではないにもかかわらず多くの能を上演し、名手として評価された。また膨大な上演記録、伝書、型付を残し、最初期のまとまった型付の一つとされる『童舞抄』などを他者に相伝した。

従来の研究では、少進が金春大夫炭蓮の相伝を受けたことから、金春座の影響に重点をおいて語られがちであったが、発表者は、少進の伝書・型付には金春座だけではなく、他の座の能も参照した記述が多くみられることをあきらかにした (2021年3月能楽学会大会研究報告)。

『童舞抄』相伝については、慶長九年の松平忠吉 (家康四男) を皮切りに、慶長十九年まで大名やその子弟からよせられた起請文が残り、大坂の陣のさなかも秋田城介ら徳川方の武将に相伝している形跡がみえる。この『童舞抄』は能の詞章を読み込んで情趣を表現することを強調する。これは流儀の「型」を伝える江戸期以降の伝習のイメージとは様相が異なる。

本発表では『秋田城介型付』を中心に『童舞抄』被相伝者が編んだ型付を参照し、少進の影響を分析する。また、比較検討のために、少進としばしば共演した金春大夫安照の『金春安照仕舞付』も扱う。これによって少進が演じ、相伝した能の特徴がより明らかになり、慶長期における相伝の一端も知られることとなろう。



### 疫病と近世の人形浄瑠璃

繰り返し疫病の波が押し寄せた江戸時代、都市の演劇は相当の痛手を蒙ったはずであるが、そこに視座を定めた論はこれまでほとんど見当たらないようである。しかるに近時、京都を代表する浄瑠璃太夫である宇治加賀掾の正本が痘瘡を話題にしていることから、これまで想像だにできなかった天和期の社会状況が演劇に投影されていることに気付くこととなった（演劇研究会 2020 年 12 月例会『『京わらんべ』と天和期の浄瑠璃』）。この時期の演劇は見落とされがちであるが、直後に道頓堀で旗揚げした竹本義太夫の動向に繋がるものとしても重要である。

そこで今回は、浄瑠璃史を疫病や災害の歴史と重ねて再考する試みとして、まずは疫病の表象としての酒呑童子等の鬼神退治、すなわち源家四天王と陰陽師が活躍する演目を中心に検討することから始めたい。

「酒呑童子」は早くから浄瑠璃でも語られ、金平浄瑠璃の祖とも言える演目であるが、麻疹や痘瘡が流行している時期に酒呑童子ものが上演される傾向は延享頃まで認められる。鍾馗のような金平をはじめとする四天王の武力に加え、怨霊をも退散させる清明の祈祷はさらにパワーアップして、疫病により苦境に直面する芝居に活力を与えたようである。

## 坪内逍遙の史劇改良—「桐一葉」における〈型〉の崩壊—

坪内逍遙は史劇改良のため、「桐一葉」「牧の方」「沓手鳥孤城落月」の三部作を創作しており、そのうち「桐一葉」(『早稲田文学』に明治27年11月から翌年9月まで連載)は最初の試作であるだけに大いに意義があるといえる。従来の研究では、「小説神髓」「我が国の史劇」など逍遙の言説に基づいて、「桐一葉」が「人情」を写し、一人間の性格より境遇に翻弄される運命の悲劇を描く「境遇史劇」であると指摘するものが多く、日清戦争という成立時の時代背景とシェイクスピア劇からの影響に注目したものもある。これらは「桐一葉」の創作動機や意義を考える上で有効であるものの、やや抽象的な指摘に留っており、逍遙がいわゆる「旧劇」(歌舞伎)の如何なる部分を糾そうとしたかまでは明確に示していないと思われる。

従って、本発表では史劇観に関する逍遙自身の言説とそれに対する先行研究の成果を踏まえる傍ら、とりわけ出版直後の評論に書かれた批判に着目し、「桐一葉」の再検討を行う。批判の大半は片桐且元、蜻蛉の曖昧な性格や微温的態度、そして正栄尼、渡辺内蔵といった善悪・忠不忠の模糊たるキャラクター造りにあったが、そういった曖昧模糊たる趣向こそ歌舞伎の〈型〉、すなわち活歴風の典型的な英雄・賢女像と一面的な人物造形から脱皮するための手法であった。さらに、逍遙が心血を注いで構想した吉野山桜狩の夢の場の場合、在来の夢の場が実は夢ではなく現であるという問題意識に基づくもので、歌舞伎劇における夢の〈型〉を超克する試みであった。以上の如く、本作の全体にわたり見られる「旧劇」の形式や通念に対する転覆の精神は、逍遙が目差した史劇改良の骨子であったと考える。

大学教育の中のドラマ教育の可能性  
～初年次教育における演劇ワークショップの役割とは～

実生活において生きて働く学力の形成が社会的に目指されるなか、旧来の受動的な学習形態から活動的、表現的、探究的な学習形態への変革が学校段階を問わず求められ、試みられてきている。2014年11月には文部科学大臣における指示の中で、新しい学びの方法として、アクティブ・ラーニングを取り入れた授業改善の方向性が強く示された。アクティブ・ラーニングの定義は、「教員による一方向的な講義形式の教育とは異なり、学修者の能動的な学修への参加を取り入れた教授・学習法の総称」である。身体を動かし、能動的に意見を出し、話し合いを行う演劇やドラマの活動を取り入れたワークショップはまさにそれ自体がアクティブ・ラーニングを実践していると言え、新たな学習形態の可能性を示すものとして、注目されている。

本研究の目的は、大学の中の初年次教育の演劇のワークショップが大学生にとってどのような役割があるのかを明らかにすることである。筆者の勤務する四国学院大学では、2010年度より「身体表現と舞台芸術マネジメント・メジャー」を拡充し、四国にしながら、最先端の演劇やダンスに触れ、学ぶことができる画期的なコースを開設することとなった。その中で、舞台芸術のメジャーを選択する学生たちだけではなく、初年次教育・キャリア教育の中でも、演劇を活用したワークショップを他のメジャーの学生が受講する機会を設けている。その中で初年次教育・キャリア教育の中での演劇的手法を活用したワークショップに関して大学生に対して参与観察・インタビュー調査により大学教育の中でのドラマ教育の意義・今後の可能性について検討していきたいと考える。

## 演劇脳科学事始め

現在の脳科学は、以前は心理学で研究されていた共感や「心の理論」などの社会的認知機能を解析できるようになってきた。これらの機能は演劇において、演じる側も観客も脳内で行われる重要な機能であると考えられる。本発表は、発表者がこれまで音楽に対して行ってきた方法論を演劇に発展的に適用することによって、演劇の脳科学研究の意義と可能性を論じることを目的とする。

新型コロナによる制約の中で予備的な実験を行った。ドラマの短いビデオ鑑賞時の脳波を分析したところ、安静時と比べて、後頭葉や側頭葉でベータ波とガンマ波のパワー（振幅の二乗）が高かった。これは認知情報処理の負荷が高いことを示唆している。脳波パワーの左右差に関しては、右半球のほうが左半球より高かった。これは脳内情報処理が右半球優位であることを意味する。一般に脳活動の左右半球差は固定されたものではなくて、情報処理の内容によって変化する。言語情報処理は左半球優位であることはよく知られている。それに対して右半球は、様々な情報の統合や空間情報処理、さらに感情とのリンクなどと関連している。

脳の活動部位の推定を行った別の解析では、「心の理論」に関わる脳部位（側頭・頭頂接合部）の活性化が認められた。「心の理論」とは、他者の心を推測し理解する能力のことで、演劇と密接に関連している。

以上の結果から、脳波解析によって、演劇鑑賞時の脳活動を調べることができることが分かった。実験の制約がなくなったら、被験者数を増やして本格的な解析をする予定である。それによって、社会的認知機能や感情などの脳内プロセスあるいはメカニズムを解明することが可能になる。さらに演技中の脳波計測を行えば、演技をする際の脳活動を分析することができると考えている。

唐十郎の初期作品における女性表象  
— 『少女仮面』と少女論を中心として—

唐十郎が早稲田小劇場に執筆した『少女仮面』(1969年初演)は、第15回岸田國士戯曲賞を受賞し、唐作品の中では「古典的」で「わかりやすい」戯曲とされ、現代にいたるまで再演を重ね続けている代表作といえる。本作には実在の宝塚女優と同名の春日野八千代、彼女に憧れ女優を志望する少女・緑丘貝、その貝とともに春日野に会いに来る老婆、そして春日野のファンたちが登場する。これらの少女・女・老婆の三世代の女性は、社会への抵抗として<異形>を用いたアングラ演劇において、単に他者として定位されるものであろうか。

とりわけ唐が「その頃、『少女論』などに没頭していた」(「あとがき」『少女仮面』角川文庫、1973年)と書いているように、本作でも「ツカ・ガール」や「少女フレンド」といった少女文化に関連したキーワードが意図的に用いられている。

そこで本発表では、少女という存在ならびに少女文化がどのように捉えられ、そこからいかなるエッセンスが抽出され、演劇表現へと取り込まれたのか分析を試みたい。その際、この頃に立て続けに発表された『少女都市』(1969年初演)、『謎の引越少女』(学藝書林、1970年)、『少女と右翼』(徳間書店、1972年)といった少女が冠された作品も参照していく。当書きではなく他劇団へ戯曲を書き下ろすに際して、なぜ少女や宝塚の肉体を用いたのか。これらの少女の肉体にいかなる演劇表現としての不／可能性が見いだされているのかを明らかにしたい。

## 表象の臨界点としてのエスニシティ／出自

：『唐版犬狼都市』（一九七九）において人間が犬になりかわることの意味について

『唐版犬狼都市』は、澁澤龍彦『犬狼都市』から題名を借用したがゆえに、原作同様に政治的意味を欠いた作品だとみなされ、もっぱら美学的完成度の不十分さが指摘されてきた。本発表では、運動体としてのアングラ演劇の衝撃が薄れかけ、八〇年代小劇場の旗手となる野田秀樹が活動を始めていた一九七九年当時において、唐十郎がもはや初期の政治性を失ったと考えられ、「マネエリスムの商業演劇の道を歩む」とすら懸念されていたことをまず確認する。

次に、当時話題になっていた連続殺人犯「サムの息子」や寺山修司『犬神』を参照する本作品が、「犬が人間に取り憑く」という主題を提示するように見えながら、犬になる決意が田口や十兵衛によって語られ、メッキーが自分は犬でないと言わされるのを拒絶する台詞があることから、むしろ「人間が犬になりかわる」ことに積極的な意味が与えられていることを見る。

最後に、「しゃべる犬」とは、沈黙せずに自らのアイデンティティを積極的に主張する在日コリアン／被差別民の隠喩であり、『唐版犬狼都市』は在日コリアン／被差別民というアイデンティティを引き受けて生きることを宣言する物語でありながら、おそらくは人間を犬に喩えることにたいする唐の無意識の自己検閲が働き、政治的意味合いがぼかされてしまったと論じる。エスニシティや出自について代理的に語ることはたやすく差別の話法に頹落するという意味で、表象の臨界点にあるといえるが、『二都物語』（一九七二）『蛇姫様—わが心の奈蛇—』（一九七七）などで在日コリアンであることの意義をそれまで鋭く問うてきた唐ですら、被差別民を語るときにおよび腰になっており、それゆえに『唐版犬狼都市』は不透明な混濁した表象として観客の前に立ち現れる、と結論づける。

## 「中の人」論

近年、サブカルチャー周辺で「中の人」という表現が多用されている。第一の意味は、着ぐるみなどを着用してキャラクターに扮するタイプの「中にいる」スーツ・アクターやアニメの声優などの「演じている主体」であり、第二の意味としていわゆる業界人、開発者、制作側など、何がしかの作品や製品を創出しコントロールする「中側の立場／作った人」を指すのが一般的だ。TVアニメ、イベント、ゲーム、キャラクター・ショーなどをめぐる言説では、ある種の批評的記述用語として機能している。

双方の語義は、観客（あるいはそれに相当する受容者）の視線に対して本来、不可視の存在として秘匿されている人物を暴露的に対象化する意識のあらわれである。くまもんを代表とする「ゆるキャラ」やミッキーマウスなどにおいては、作り手が戦略的に「中の人」の存在そのものを否定する言説によって、それらキャラクターが自律的に存在しているかのようなイリュージョンを強化することにある程度成功しているのは確かだが、一方で昨今はアニメや吹替の声優が「中の人」として存在感を増し、キャラクターよりも大きなアピール力をもって受容側の作品鑑賞に欠かせない要素となっていることが注目される。近年のマンガ・アニメの観客は二次元のイリュージョンに存分に浸りながら、「中の人」の可視化を望んだ。「中の人」の顕現は決してイリュージョンを毀損しない。むしろ「中の人」への肩入れ、親近感が、次の鑑賞行為の魅力をより高める契機となるというサイクルが、この分野の人気を支えていることは疑いえない。

マンガやアニメの観客のそうした希求は、映画・舞台に出演した俳優が興行宣伝の場で「中の人」の立場を強調して、本来観客にとっては不可視の苦心やエピソードを語り、共有しようとする姿勢が増えた経緯と無関係ではない。どちらの語義であれ「中の人」を意識化することで、観客は作品や虚構の「中＝裏側」に疑似的に立ち、作品の構成や成り立ちの仕組み、裏の事情に触れることができる。それは作品に対して自分が参加しているかのような意識を醸成することになるだろう。各種のメディアが参加型となり、双方向性を高めているなか、観客にとって「中の人」との密接な関係性はますます必要不可欠なものとなるにちがいない。

「中の人」という表現そのものは新語・流行語として消費され、やがて消え去る可能性がないわけではなく、また学術的に使用しうる概念には程遠い雑駁なイメージに留まるのかもしれないが、そうした形容によって一般の認知を得た受容のメカニズムを演劇の観客論として考察したい。

6月27日（日）

【対談】

ルーム 1 10:00-12:00

「臨界点の演劇」と地域共同体—「現代版組踊」と「豊岡演劇祭」

平田 大一（演出家・脚本家・詩作家）

平田 オリザ（芸術文化観光専門職大学）

司会：本橋 哲也（東京経済大学）

2021年の演劇学会全国大会の全体テーマである「臨界点の演劇」にふさわしい企画として、演劇を教育と産業と芸能との結節点をなす身体言語実践として捉えたときに、そのような演劇活動を通じた地域共同体の（再）構築を現在の日本で行っている二人の傑出した演劇人が語り合う対談を構想した。

一方の沖縄の平田大一氏は、「南島詩人」として沖縄の歴史や民間伝承を題材とした自作の脚本により、沖縄のさまざまな地域の小・中・高校生を演出した「現代版組踊」の舞台によって、いまや沖縄はもとより日本全国に広がった「人材育成による文化創造」のモデルケースとして、地方行政や教育機関、地元産業の注目を浴びる存在である。

他方、平田オリザ氏は、長年の「青年団」を拠点とした「静かな演劇」とも呼ばれる独自の演劇活動によって、日本を代表する世界的な劇作家・演出家であるだけでなく、日本各地で演劇文化による地域再生のアドバイザーとして、全国の教育や行政の担当者に絶大の信頼を得ている。近年は活動の中心を東京から豊岡に移し、ユニークな演劇祭を創始した。

この対談企画では、まず二人にそれぞれのご活動を紹介していただいてから、司会からいくつかのテーマを提示しながら、臨界点に置かれた演劇が文化の創造を通して地域共同体の再生に貢献する可能性を展望してみたいと考える。



6月27日（日）

【シンポジウム】

ルーム 1 14:45-16:45

いま、臨界点にある演劇：「現代版組踊」から、演劇と地域、教育、産業を考える

発表者：片山 幹生（大阪市立大学）

鈴木 理映子（編集者・ライター）

畑中 小百合（大阪大学）

コメンテーター：澤井 万七美（国立沖縄工業高等専門学校）

永田 靖（大阪大学）

司会：舘野 太朗（在野研究者）

本パネルは「臨界点の演劇」としての現代版組踊を論じることを主眼とする。

現代版組踊とは、上演される地域の歴史に取材したオリジナル脚本を地元の中高生が演じるミュージカルである。沖縄県旧勝連町（現うるま市）では、高失業率と過疎化、青少年の非行問題を抱えており、中高生の居場所づくりと地域おこしを目的として、教育委員会の呼びかけで2000年3月に第一作となる『肝高の阿麻和利』が初演された。その後、上演活動は沖縄県内各地、北海道、福島県、大阪府、鹿児島県に広がっている。現代版組踊シリーズでは、上演活動そのものをゴールとするのではなく、その先にある青少年育成と地域再興を目指している。現代版組踊は、臨界点にある地域社会において、教育と産業および行政の新たな関係性を、青少年と大人の協働による演劇づくりを通して模索する営みと言えよう。

現在、先進国の演劇は、助成金を得てアートとして生き残るものと、メガミュージカルのように興行にふりきるものとに二分化している。だが、演劇とは本来、現代版組踊のように教育／産業／芸能のいずれでもないと同時に、いずれでもあるという意味で、三者の臨界点にあるものではなかったか。

そのような問題意識のもと、本パネルでは現代版組踊を出発点として、演劇と地域、教育、産業の関係を検討する。舘野は趣旨説明と現代版組踊の概説を行う。鈴木は、福島県南会津町で『息吹～南山義民喜四郎伝』を上演しているチーム息吹の活動から、沖縄県外に移植された事例について報告する。片山は、地域史に題材をとった市民演劇の上演について、国内外の事例と現代版組踊を比較する。畑中は、民俗学の観点から、芸能・演劇と地域おこしがこれまでどう関わってきたか、それらに比べて現代版組踊がどう異なるかを考察する。それぞれの発表を踏まえて、澤井、永田がコメントを加える。今後の演劇研究に資する新しい視座を得るために、フロアを交えて議論を深めたい。

## 初期近代イギリス演劇と疫病：シェイクスピアを中心に

「演劇の黄金期」と呼ばれる 16、17 世紀のイギリスだが、ピューリタンをはじめとする演劇反対派の力も強く、演劇界はいくつもの困難にぶつかった。しかしその最大の敵はペストの流行であった。感染拡大防止策として劇場がはじめて閉鎖されたのは 1564 年のことで、この年に生まれたマーロウやシェイクスピアが演劇界に身を投じた頃には、ペスト流行による劇場閉鎖は常態化していた。この時代の演劇人たちは、ペスト流行期には生活が困窮することを覚悟のうえで演劇のキャリアを採ったのだった。

興味深いことに、ペスト流行の危機に何度もさらされたにもかかわらず、劇作家たちはダイレクトに疫病を芝居の主題に取り上げることはしなかった。社会を揺るがす疫病の脅威について、劇作家たちはなぜ言葉少ないのか。その理由は、劇場が疫病蔓延の温床となるという当時流布していた認識と無関係ではない。「劇場へ行けば感染する」という演劇界にとっては命取りとなる世評に、劇作家たちはどう抗おうとしたのか。作中の疫病への言及を通して、考える。

本発表では、シェイクスピアの『ロミオとジュリエット』と『アテネのタイモン』を具体例に、四百年前のイギリスが経験した疫病流行とその演劇作品への影響を探る。目に見えない病魔への恐怖にさらされた中でも演劇という表現活動が続けられた事実をふりかえることによって、演劇とは人間にとって何か、ということも改めて考えてみたい。

## ジャポニスムの終焉 —アンドレ・アントワーヌ演出『日本の名誉』

フランスでは第二帝政終盤の頃より日本文化を用いた舞台作品が多数上演されており、日本ブームもあいまって、19世紀末にかけてその数は増えていった。中でもオデオン座は、『美しいサイナラ』(1876)、『微笑みを売る女』(1888)、『閉ざされた瞳』(1896)、『日本の名誉』(1912)と趣向の異なるジャポニスム作品を定期的に生み出している。

『日本の名誉』は、アンドレ・アントワーヌが二度目のオデオン座監督を務めた際に上演された。作品の最大の特徴は、武士道精神の模範として英雄視され、伝説として語り継がれている「赤穂事件」を題材としている点だが、必ずしも『仮名手本忠臣蔵』つまり浄瑠璃や歌舞伎の翻案作品ではない。フランスにおけるこの物語の受容は日本の旅行記や小説から広がっている。また演出についてアントワーヌは版画を手本としており、劇中の音楽にはオペラ『蝶々夫人』を思わせる旋律が多用されている。各芸術分野における日本文化の情報から、歌舞伎を直接見ずとも、フランス人にとっての日本の芝居を創作することができた。さらに、この作品では「赤穂事件」を独自に解釈することで、登場人物の精神性の深みをフランスの観客に理解させようとした。

演劇におけるジャポニスム研究はW・L・シュワルツ『近代フランス文学にあらわれた日本と中国』(1971)をはじめ、テキスト分析を中心に研究が進んでいるが、その分析の範囲を演出にまで広げると、『日本の名誉』がこの時代に流行したエキゾチズムを売りとする風俗的なジャポニスムの演劇とは異なることが分かる。さらに、この上演では日本人の精神性の真髄に迫ろうとする意欲が見られ、登場人物の内奥を写實的に描写しようとしている点で同時代の「自然主義」演劇の範疇に属するものと理解することができる。本発表では、この作品の分析を通して舞台芸術におけるジャポニスム、中でも「日本人の模倣」が自然主義の演劇人によっていかに表現されたかを考察する。また同時にそのことでこの作品以降、風俗的なジャポニスム上演が行われなくなった理由を明らかにする。

## 共同製作のドラマツルギー—現代ドイツにおける劇場環境の変化に関する一考察

ドイツ語圏で毎年上演された作品のうち注目すべき 10 作品が選ばれるベルリン演劇祭テアタートレッフェンにおいて、従来はレパートリー型の公立劇場が単独で制作した作品が選出されることが殆どであった。ところが 2010 年代以降、複数の公立劇場、プロダクション型劇場、フェスティバル、アーティストが独立して運営するカンパニーによって共同製作 (Koproduktion) された作品の選出が増加しており、特に 2019 年以降は毎年 3 作品以上が共同製作によるものである。このような選出傾向の変化を手がかりとして、本発表では現代ドイツにおける劇場環境の変化を考察し、共同製作によって生み出される作品のドラマツルギーを分析することを目的とする。

共同製作はレパートリー型の公立劇場が主体となっていくタイプと、カンパニーが主体となりプロダクション型劇場やフェスティバルと協働する形で行うタイプの 2 種類に大別できる。公立劇場の芸術面を担うチームが数年おきに異動を繰り返すドイツ語圏の演劇シーンにおいて前者のタイプはこれまでも必要に応じて行われていたが、近年増加傾向が見られるのは後者のタイプである。その代表的なカンパニーとしてリミニ・プロトコル、シー・シー・ポップ、ゴブ・スクワッドの 3 グループが挙げられるが、20 年以上にわたる活動を通してその作品のドラマツルギーはどのように変化してきたのだろうか。リミニ・プロトコル『リモート X』(2013 年初演) を手がかりとして、劇場環境の変化が作品のドラマツルギーに及ぼしている相関性を考察する。