

2022年度日本演劇学会全国大会

要旨集

6月3日(金)～6月5日(日)

多摩美術大学

— 目次 —

6月3日(金)

【前夜祭シンポジウム】 18:00～20:00 …… 4

近代日本の演劇と吉田謙吉

パネリスト：塩澤 珠江（吉田謙吉長女、「吉田謙吉・資料編纂室」長）
 伊藤 雅子（舞台美術家、日本大学、東京造形大学）
 鈴木 健介（舞台美術家、桐朋学園芸術短期大学、桜美林大学）
 濃野 壮一（舞台美術家）

コメンテーター：阿部 由香子（共立女子大学）
 司会：加納 豊美（多摩美術大学）

6月4日(土)

【個別発表】

発表① ルーム1 13:50～14:30 …… 5

舞台美術家の演劇教育——21世紀の舞台美術教育の特徴に関する一考察

飛田 勘文（芸術文化観光専門職大学）

発表② ルーム1 14:30～15:10 …… 6

応用演劇における美学とは何か

佐々木 英子（青山学院大学）

発表③ ルーム1 15:10～15:50 …… 7

演劇時脳波の個人差と俳優の脳波の特徴

田中 昌司（上智大学）

発表④ ルーム2 13:50～14:30 …… 8

世阿弥作「熊野（湯谷）」と誰が袖図屏風の表象——近世初期の芸能と美術——

児玉 絵里子（文化学園大学文化ファッション研究機構）

発表⑤ ルーム2 14:30～15:10 …… 9

伊藤晴雨試論——稀代の〈責め絵師〉は芝居に何を夢みたか

後藤 隆基（立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター）

- 発表⑥ ルーム2 15:10～15:50 ……10
1830、40年代のパリのグランド・オペラの舞台美術・演出
 森 佳子(早稲田大学、多摩美術大学)
- 【パネルセッション①】** ルーム3 13:50～15:50 ……11
新しい民主主義論と演劇
 平田 栄一郎(慶應義塾大学)
 寺尾 恵仁(北星学園大学)
 針貝 真理子(東京大学)
 宮下 寛司(慶應義塾大学)
 三宅 舞(獨協大学)
- 【シンポジウムI】** 16:20～18:20 ……12
NODA・MAPにおける美術のポジション——野田秀樹の作品を例として
 パネリスト：野田 秀樹(劇作家、演出家、役者、NODA・MAP、東京芸術劇場芸術監督、
 多摩美術大学)
 堀尾 幸男(舞台美術家)
 ひびの こづえ(コスチューム・アーティスト)
 嶋田 直哉(明治大学)
 コーディネーター・司会：内田 洋一(文化ジャーナリスト)
- 6月5日(日)
【個別発表】
- 発表⑦ ルーム1 10:00～10:40 ……13
**ポール・クロデルとジャン＝ルイ・バローの共同制作における発話法の問題：
 リズムの観点から**
 岡村 正太郎(学習院大学大学院)
- 発表⑧ ルーム1 10:40～11:20 ……14
三好十郎の「転向」と無転向
 高橋 宏幸(桐朋学園芸術短期大学)
- 発表⑨ ルーム1 11:20～12:00 ……15
**クリスチャン・フェーリクス・ヴァイセの青少年向け演劇 ——作劇法と少年少
 女像をめぐって**
 小林 英起子(広島大学)

- 発表⑩ ルーム2 10:40～11:20 ……16
美術館と演劇のコラボレーション企画の可能性
 —徳島県立近代美術館、坂出市民美術館での活動を例にあげて—
 仙石 桂子(四国学院大学)
- 発表⑪ ルーム2 11:20～12:00 ……17
美術館の中の上演芸術——チェルフィッチュ×金氏徹平『消しゴム森』を中心に
 江口 正登(立教大学、日本大学)
- 【パネルセッション②】** ルーム3 10:00～12:00 ……18
宝塚歌劇の「素人性」と市民演劇
 鈴木 理映子(編集者、ライター、成蹊大学)
 辻 則彦(演劇ライター)
 松本 俊樹(立命館大学、大阪音楽大学)
- 【シンポジウムⅡ】** 15:15～17:15 ……19
演劇と美術 —入り交じる時間と空間—
 パネリスト：岡田 利規(演劇作家、小説家、チェルフィッチュ主宰)
 高嶺 格(美術家、演出家、多摩美術大学)
 橋本 裕介(ロームシアター京都)
 關 智子(早稲田大学)
 コーディネーター・司会：萩原 健(明治大学)

6月3日(金)

【前夜祭シンポジウム】 18:00～20:00

近代日本の演劇と吉田謙吉

パネリスト：塩澤 珠江（吉田謙吉長女、「吉田謙吉・資料編纂室」長）
伊藤 雅子（舞台美術家、日本大学、東京造形大学）
鈴木 健介（舞台美術家、桐朋学園芸術短期大学、桜美林大学）
濃野 壮一（舞台美術家）
コメンテーター：阿部 由香子（共立女子大学）
司会：加納 豊美（多摩美術大学）

築地小劇場の創設時からのメンバーである吉田謙吉は、第一回公演、R・ゲーリング『海戦』、G・カイザー『瓦斯』、C・シュテルンハイム『ホオゼ』のような表現派の作品から、シェイクスピア、イプセン、チェーホフ、バーナード・ショウ、ユージン・オーニール、K・チャペック、武者小路実篤、小山内薫などの数多くの舞台美術やポスターの製作を担当した。その記録は『築地小劇場の時代—その苦闘と抵抗と』（昭和46年、八重岳書房）、『舞台装置者の手帖』（昭和5年、四六書院）などに生き生きと描かれており、これらは築地研究の貴重な資料となっている。謙吉はその後も「新築地劇団」、「前進座」、「青年座」、新派、新国劇、花柳寿美園舞踊団、松山バレエ団の舞台美術、さらには映画美術を手掛けるなど演劇、舞踊、映画の分野で精力的に活動を続けた。また多摩美術大学、日本大学、玉川大学などで舞台美術教育にも携わっている。

その他、小説などの装幀、挿画、表紙画も精力的に創作している。そして、もう一つ、注目すべきことは今和次郎らと関東大震災後の復興する街の看板装飾や風俗の変遷を研究し「考現学」へと発展させたことである。

このように吉田謙吉は大正から昭和にかけて多面的でユニークな創作活動を展開し、日本の演劇界や美術界に影響を与え続けてきたにもかかわらず、同時代の伊藤熹朔、村山知義らに比して、その研究は十分であるとは言えない。来る2024年度の築地小劇場創立百周年を見据え、今回のシンポジウムと展示をきっかけに日本の近代演劇における謙吉の功績に光を当てたい。

【「近代日本の演劇と吉田謙吉」展のご案内】

大会期間中に、上記のシンポジウムと連携して、多摩美術大学の学内共同研究「近代日本の演劇と吉田謙吉」において、収集、整理した舞台美術写真、デッサン、著書、舞台美術模型等の展示会を行います。皆様の積極的なご来場をお待ちしています。

6月4日(土)

【個別発表】

発表① ルーム1 13:50～14:30

舞台美術家の演劇教育 ——21世紀の舞台美術教育の特徴に関する一考察

飛田 勘文 (芸術文化観光専門職大学)

1882年に大山捨松が「英語演劇クラブ」を創設し、英語と道徳を目的とする演劇活動を実施して以来、日本には約140年の演劇教育（教育方法としての演劇）の歴史がある。しかし、その議論や研究の多くが、戯曲や演技、演出を中心に展開し、舞台美術、照明、音響などが中心になることは少なかった。栗山松雄（1931）などの教育者や吉田謙吉

（1951）や滝口二郎（1982）などの舞台美術家が子どもや若者、教育現場を対象とする演劇の舞台美術に従事し、その指導方法に関する書籍や問題に関する論文を執筆しているので皆無というわけではない。だが、戯曲や演技、演出が、直接、学習指導要領の内容や生きる上で必要となる知識や技術の習得、自己啓発、能力開発などに関連づけられて議論されたのに対し、舞台美術は、舞台上で必要となる道具の制作方法といった技術指導に留まっていたため、あまり議論が深まりを見せなかったし、それゆえに包括的な研究もされてこなかった。

ところが、21世紀に入り、舞台美術教育に変化が見られるようになった。一部の舞台美術家たちが、今世紀、盛んに議論されるようになったコミュニケーション教育や多文化共生、社会的包摂をテーマに舞台美術教育を展開するようになってきている。つまり、学習者に対し、単なる技術指導の領域を超え、そこでの学びがどのように自分の人間関係や暮らしを豊かにするかなどを問いかけるようになってきている。

そこで、本研究の前半では、主に文献資料をもとに、これまでの舞台美術教育に関する歴史を確認していく。そして、後半では、21世紀の舞台美術教育の展開を解明しつつ、ケーススタディとして、コミュニケーション教育の文脈で舞台美術教育を展開するセノグラフィアー・杉山至の舞台美術教育の目的や理論、方法などを明らかにし、21世紀の舞台美術教育の特徴の一端を明らかにすることとする。

参考文献

栗山松雄（1931）「学校劇と舞臺美術」『教育問題研究』（64），pp. 43-52

吉田謙吉（1951）『みんなで作ろう たのしい舞台装置』国土社

滝口二郎（1982）『学校演劇の舞台美術』晩成書房

発表② ルーム1 15:10～15:50

応用演劇における美学とは何か

佐々木 英子(青山学院大学)

ドラマとパフォーマンス研究の応用演劇シリーズ「美学」(2015)の巻頭において、ガレス・ホワイトは、美学とは多義的な言葉であるが、応用演劇(ドラマ)もまた、多様な実践のコレクションの総称であり、どちらも扱いづらい用語であることに触れている。

また、ヘレン・ニコルソンによる、「(応用演劇とは)主に、従来の主流の演劇外に存在し、特に、個人、コミュニティ、社会に利益をもたらすことを目的とした演劇活動の形態である」という、よく引用される簡単な定義からも、応用が通常の演劇の例外であり、異なる場所で、異なる目的のために生じるものであることが示唆されており、効果よりも美学に焦点をあててきた従来の演劇(Pure theatre, real theatre etc.)に対して、応用では、美学よりもむしろ利益を与えることを目的としていると容易に思われてしまうかもしれない。が、これは、単純で不幸な誤解である、とも言及している。

もとより、芸術様式をツール(媒体)としている性質上、応用演劇に美学は既に含まれており、重要な要素であるはずだ。しかし、「もしその効果のみに焦点をあて、美しく輝くものを楽しむべき自由という根本的な可能性を忘れるならば、応用演劇は限定されてしまうだろう」というジェイムズ・トンプソン(2009)の主張からも、実際は、美学が長らく忘れられてきていたことが認められるのである。

たしかに、ホワイトが言うように、応用演劇における美学は、多様な実践の切り口により様々な解釈が存在することからも、難しいテーマであると言えよう。とはいえ、なぜ、そこまで美学は語られてこなかったのだろうか?そもそも、応用演劇において、美学とは何を指すのだろうか?本発表においては、現状に一石を投じた、ジェイムズ・トンプソン、ジョー・ウィンストンらによる視点を中心に、応用演劇における美学とは何かについて考察する。

発表③ ルーム1 14:30～15:10

演劇時脳波の個人差と俳優の脳波の特徴

田中 昌司(上智大学)

役を演じている時の脳活動はほとんど調べられていない。本研究は、役を演じている時の脳の使い方(情報処理内容)を知ることが目的として、俳優と素人の演劇時の脳波を計測して解析した。

シェイクスピア『ロミオとジュリエット』(第二幕・第二場)の「ああ、ロミオ、ロミオ! どうしてあなたはロミオなの?」から始まるジュリエットの台詞を、素人9名、俳優・劇団研究生3名が朗読(棒読みと気持ちを込めて読むことの二通り)および台詞を覚えて演じた。

場所は上智大学の田中研究室で、被験者はワイヤレス脳波計キャップを装着して行った。脳波データはオンラインでパソコンに取り込み、後日 MNE-pythonライブラリを使って解析して、以下の結果を得た:

- 1) 上記三条件の脳波パワー(振幅の二乗)を比較すると、演じていた時が最も高く、さらに俳優・劇団研究生の方が素人より高かった。台詞の暗記が不十分だった場合は脳波パワーは下がった。
- 2) 前頭極の機能的ネットワークは素人より俳優の方が強かった。これは俳優が**メタ認知的制御**を行っていたことを示唆する。また前頭シータ波のパワーが亢進しているケースが認められ、間違えないように気を付けながら台詞を言っていたことを示している(**モニタリングとワーキングメモリー**)。
- 3) 脳の使い方には個人差がある。とくに素人で脳の活動部位の個人差が顕著であった。
- 4) 俳優・劇団研究生は**脳の正中線構造**の活性化が特徴的であった。正中線構造は**メンタルイメージ(シーン構築)**と**自己・他者**に関する情報処理を担うことが知られている。

他者の視点で質問に答えるという課題を用いた脳イメージング実験で正中線構造の活性化を確認した先行研究があるが、演劇風に台詞を言うときの脳活動を解析した例は、発表者が知る限り今回が初めてである。

発表④ ルーム2 13:50~14:30

世阿弥作「熊野（湯谷）」と誰が袖図屏風の表象—近世初期の芸能と美術—

児玉 絵里子(文化学園大学文化ファッション研究機構)

本発表は江戸時代初期の芸能と美術の関係性について、これまで画題の確定に至っていない根津美術館蔵「誰が袖図屏風」（江戸時代、十七世紀）を題材に、考察を試みるものである。

誰が袖図屏風は江戸時代初期に流行を見た衣桁図を指す。人影の描かれない屏風画中に衣桁、豪華な衣裳、器物や調度のみが在り、描かれぬ主を衣裳に暗示する画意、静物画の性格を備える衣桁飾の類などと、美術史学において解釈されてきた。根津美術館蔵「誰が袖図屏風」の画題も、先行研究では遊里に係わる人物を想起させる静物画・風俗画という理解である。

ところが、従来の研究が着目してこなかった画中モチーフ・小袖意匠を分析することで、根津美術館蔵「誰が袖図屏風」と謡曲との係わりが本研究によりはじめて明らかとなった。『平家物語』巻十「海道下」平宗盛と愛妾熊野の物語をふまえた世阿弥作、謡曲「熊野（湯谷）」である。おそらく同屏風絵の画題は、能「熊野（湯谷）」の表象と推測される。侍女朝顔が持参する病床の母の文と熊野。桜の花見と舞、時の推移と情景、平宗盛のこころを動かす熊野の歌、旅立と東への名残。謡曲「熊野（湯谷）」の軸となる題材は全て同屏風絵に描かれていると判明した。

従来、文献研究を中心に行われてきた近世初期芸能研究において、特定の屏風絵が芸能の演目、その表象に係わったとする研究は、ほとんど行われていない。本発表で、画中に描かれた七つのモチーフを鍵として同「誰が袖図屏風」の画題を読み解き、近世初期の芸能と美術の一関係性を考察する糸口としたい。

発表⑤ ルーム2 14:30～15:10

伊藤晴雨試論——稀代の〈責め絵師〉は芝居に何を夢みたか

後藤 隆基（立教大学江戸川乱歩記念大衆文化研究センター）

画家の伊藤晴雨（静雨。本名・一。1882～1961）は〈責め絵師〉の画業で世に名を知られている。その足跡は『伊藤晴雨自画自伝』（新潮社、1996年）などに詳しく、多年におよぶ「責め」の実験や研究の成果により斯界の第一人者として地歩を固めていった。鈴木泉三郎作「火あぶり」（1921年）のモデルにもなった人物である。

そんな晴雨は若年時、新聞・雑誌で劇評や挿絵等を担当し、開盛座、真砂座、本郷座など複数の劇場の座付絵師、舞台装置家としても活躍していた。明治末年には、雑誌『歌舞伎』誌上で脚本と大道具の関係について批評を連載し、坪内逍遙らとも知遇を得たという。後年には新国劇の舞台装置も手がけて話題を呼んだ。

かように劇壇と縁の深かった晴雨だが、演劇にかかわる事績については従来つぶさに検討されてこなかった。そもそも晴雨研究じたいがほぼおこなわれていないという状況も無視はできない。

本発表では、伊藤晴雨の生涯——その画業と文業を演劇という視座から捉えなおすことをめざす。明治中後期、画家が劇壇に参入し、舞台装置や宣伝美術といった領域から演劇に新しい視覚性をもたらした。そうした時潮のなかにあって、晴雨はいかなる立場で、どのような仕事をしたのか。美術と演劇が交差した歴史の一角に晴雨を位置づけるとともに、彼の嗜好／志向が色濃くあらわれる「責め」と芝居との関係も視野に入れて、晴雨研究の基盤形成を図りたい。

発表⑥ ルーム2 15:10～15:50

1830、40年代のパリのグランド・オペラの舞台美術・演出

森 佳子(早稲田大学、多摩美術大学)

パリ・オペラ座では、1828年の《ポルティチのおし娘》(オベール)を皮切りに、1830、40年代を通して「グランド・オペラ」というジャンルが盛んに創作された。これらの上演においては、ブルヴァールのメロドラマの影響を受けて発展した、最新の技術による舞台美術・演出と音楽の融合がその大きな魅力の一つとなっている。

グランド・オペラの視覚面に関しては、2018年のヤーコプスハーゲン(Jacobshagen)による演出台本の研究、2020年のクルツ(Cruz)による舞台効果に注目した研究などがある。しかし、音楽と視覚面の関係性については、現時点ではそれほど明らかになっていないと言える。本発表では、《ポルティチのおし娘》から、電気照明が試された49年初演の《預言者》(マイアーベア)に至るまでの間、視覚面の進化がグランド・オペラの創造にもたらした影響について、音楽との関係に注目しながら考察を進めていく。

1821年よりオペラ座は、優れた設備を有するサル・ル・ペルティエに移転した。その翌年、初めて舞台上でオイルランプに代わってガス照明が採用された。6年後の《ポルティチのおし娘》初演では、ジオラマの技術を用いた舞台演出と音楽の融合によって、ヴェスヴィオ火山の噴火が活気のあるタブローと共に再現された。七月革命を経て、1831年の《悪魔ロベール》(マイアーベア)初演では、「修道院のバレエ場面」において初めてボーダーライトにガス照明が使われ、舞台上にムーンライトが実現している。そして、当初演で見られる舞台の技術的な進歩は、作曲者の音楽的なアイディアにも影響を与えた可能性がある。また《預言者》初演においては、電気照明によって日の出が克明に描写されている。ここで、この新しい技術を実験的に取り入れた理由とは、純粋な「リアリズム」の追及であると同時に、音楽をタブローに合わせて、より効果的に挿入するためだったのではないかと考えられる。

【パネルセッション①】 ルーム3 13:50～15:50

新しい民主主義論と演劇

平田 栄一郎（慶應義塾大学）、寺尾 恵仁（北星学園大学）、針貝 真理子（東京大学）
宮下 寛司（慶應義塾大学）、三宅 舞（獨協大学）

民主主義の危機とそこからの脱却を目指す西洋の政治思想研究では、演劇にまつわる特徴がしばしば引き合いに出されている。例えばオーストリアの政治学者オリヴァー・マーヒャルトは、選挙による政権交代の可能性を前提とする民主主義政治の流動的な特徴を、根拠と無根拠との間における可変性という視点から説明し、その際、「遊戯」「舞台」「演出」「俳優」などの用語を用いて、政治と同様に根拠と無根拠の間で揺れ動く演劇的特徴を引き合いに出している。ドイツの思想家クリストフ・メンケとユリアーネ・レベンティッシュは、プラトンが批判的に述べたシアトロクラシーとデモクラシーの論を、人権や個人の自由を強化する新しい民主主義論に読み替えつつ、芸術が民主主義文化に寄与する道筋を模索している。これらの論に共通するのは、演劇的特徴が政治的事象に「影」のようにして連れ立つことを認め、この影の特徴を考察し、それを来たるべき民主主義文化論に組み入れようとする姿勢である。

このような民主主義と演劇の議論に対して、演劇を専門とする私たちはどのように応答できるだろうか。ある舞台作品の考察を、どのようにして演劇／民主主義文化の発展に寄与する論に結びつけられるだろうか。当パネルセッションではこれらの問いに対する何らかの方向性を演劇・映画作品の考察によって導き出したい。その出発点として挙げられるのは、演劇も民主主義も「根拠」と「無根拠」の間で揺れ動くこと、演劇は政治の議論以上に「開かれた思考」を促進できること、またそのために、演劇は「異質性」や「影」などの発想を通じた間接的な効果を及ぼしうることである。当パネルセッションではこれらの方向性について1名が説明した後、4名が作品例に基づき例証する。

平田 栄一郎（慶應義塾大学）：新しい民主主義論と演劇——パネルセッションの基本テーマとして

寺尾 恵仁（北星学園大学）：演者と観衆のあいだ——承認のあり方から見るシアトロクラシーの可能性

針貝 真理子（東京大学）：共有される「影」——田中奈緒子『影の三部作』に見えるプラトンの「洞窟の比喻」批判

宮下 寛司（慶應義塾大学）：演劇的公共圏の原理としてのIn-difference——Cuqui Jerezのパフォーマンス『Rehearsal』を例に

三宅 舞（獨協大学）：「ネガティブなもの」に開かれた演劇——映画『ザ・スクエア』に見るパフォーマンス受容への視座

【シンポジウムⅠ】 16:20～18:20**NODA・MAPにおける美術のポジション——野田秀樹の作品を例として**

パネリスト：野田 秀樹（劇作家、演出家、役者、NODA・MAP、東京芸術劇場芸術監督、
多摩美術大学）

堀尾 幸男（舞台美術家）

ひびの こづえ（コスチューム・アーティスト）

嶋田 直哉（明治大学）

コーディネーター・司会：内田 洋一（文化ジャーナリスト）

近年、プロジェクションマッピングをはじめとして、舞台美術や衣装など視覚的に訴えかけてくる作品が数多く上演されています。それゆえ、演劇制作は単に劇作家と演出家だけのものでなく、舞台美術や衣装といったスタッフとの協働作業の側面が強くなってきました。

本シンポジウムでは、このようなインタラクティブな演劇と美術の関係をNODA・MAPの活動を例に考えます。NODA・MAPの活動は、ただ野田秀樹一人だけではなく、多くのスタッフによって支えられています。今回は、野田秀樹と長年にわたり作業をともにしてきた舞台美術担当の堀尾幸男氏、舞台衣装担当のひびのこづえ氏をお迎えし、作・演出担当の野田秀樹氏とともに舞台制作の具体的な過程はもちろん、これまで一貫してきたイメージなど、制作チームとしての思想と試行について伺います。

また従来、演劇をめぐる言説は、研究と批評ともに劇作家と演出家の言葉を重視してきました。それゆえ、劇作家と演出家の意図を観客に向けて的確に視覚化するスタッフの言葉は、なかなか前面に登場することはありませんでした。野田秀樹作品の場合、寓話性が高く、台本だけではなかなか具体的なイメージが浮びません。それゆえ舞台美術と衣装は非常に重要な位置を占めています。いわば野田秀樹の作品における、舞台美術と衣装の役割、つまり不可視な領域を可視化する作業について考えていきたいと思えます。これに加えて野田秀樹作品の演劇史的な位置づけ、同時代の演劇状況の中での位置づけなどを、最新作『フェイクスピア』（2021）を起点として検討する予定です。

本シンポジウムを起点に、演劇と美術のインタラクティブな関係を確認するとともに、今後の研究と批評に新たな視座が加わることを願ってやみません。

6月5日(日)

【個別発表】

発表⑦ ルーム1 10:00~10:40

ポール・クローデルとジャン＝ルイ・バローの共同制作における発話法の問題：
リズムの観点から

岡村 正太郎(学習院大学大学院)

ポール・クローデル(1868-1955)は、自身の劇作品の上演について、発話のリズムを重視した。なぜならこの劇詩人の詩法は、詩人が看取した、万物からふきつける神の息吹のリズムを、詩の朗読の際に、発話のリズムによってそのままに表現しようというものであり、演劇空間とは、まさにその実践の場であったからである。

発話される演劇テキストの音楽性については、遡ればジョゼフ・サムソンが『詩人音楽家ポール・クローデル』(1947)で、近年ではパスカル・レクロアールが『ポール・クローデルと音楽劇の革新』(2004)で指摘している。加えてレクロアールが編纂、解説を施した『音楽に関する往復書簡』(2007)は、彼が自らのテキストの発話について、強弱を主としたリズム的音楽性に意識を傾注していたことを明らかにしている。

一方で、クローデル詩の発話に想定された音楽性という観点からのこれらのテキスト分析は、彼の自然観に由来する神の息吹の表現可能性の模索を包摂しているとは、一概には言い難い。本発表では、この抽象的自然観と具体的テキストに現れるリズムというものとの乖離—ソフィー・ガイヤールが「ポール・クローデルとジャン＝ルイ・バローの発声についての作業」(2015)において「発声法の美学的構想は、クローデルの思考の原動力となっている。」と指摘する際の「美学」—について、彼が受容したベルクソン哲学や日本の伝統演劇に、その要因があると仮定し、彼の自然観と発声法の接続を試みる。

その際手掛かりとするのは、1943年のジャン＝ルイ・バローとの『繻子の靴』の共同制作をめぐる言説である。それは、彼自身が1912年の『マリアへのお告げ』の初演以来アイスキュロスのオレステス三部作の翻訳、日本の伝統演劇体験などを経るなかで温めてきた演劇構想を実践する、まさに絶好の機会であった。本発表では、二人の往復書簡—特に彼の俳優に向けた発話のリズムについての言説—を中心に取り上げ、前掲の先行研究あるいはルネ・ファラベの『クローデル劇における俳優の演技』(1960)を補助線としつつ、彼の抽象的な詩論・演劇論と、上演の際のテキストの具体的発露の関係を示したい。

発表⑧ ルーム1 10:40～11:20

三好十郎の「転向」と無転向

高橋 宏幸（桐朋学園芸術短期大学）

三好十郎の「転向」については、概して1930年代の『斬られの仙太』あたりからはじまる一連の作品に対して、中心的に用いられている。いわゆる、天皇制のもとでのマルクス主義などを容認する転向とは違い、共産党との距離をとる「転向」として、特異なものとして語られてきた。もちろん、その一点に限っても、いわゆる転向文学として、この一作という明確な境を見せておらず、ゆれはある（宮岸泰治『転向とドラマトルギー』）。また、戦時期の「転向」として、戦争へのシンパシーについては、西村博子（『実存への旅立ち』）、もしくは評伝として片島紀男の『三好十郎傳』が、その変遷を述べている。しかし、それでも「転向」の作家としての三好については、1930年代の「転向」、戦時期の「転向」という2度の転向（田中単之『三好十郎論』）を中心に語られている。

しかし、そもそも、三好は自他ともに認めるようにアナキズム詩人として出立した。ならば、左傾化したことが、まず1度目の「転向」にあたるのではないか。その後、1930年代の転向として、2度目の「転向」をしている。その後、戦時下では戦争へのシンパシーを記し、3度目の「転向」をして、戦後に戦争への反省を書く。いわば、幾度も「転向」を繰り返していることにならないか。

発表者は、「節操なき転向者、あるいは無転向者として——なぜ、いま三好十郎なのか」という短いエッセイを『アナキズム』（2021年）というニュースレターに寄せた。それ自体は、三好十郎が現在の演劇界でなぜ数多く上演されるのか、その分析として、これらの転向を繰り返しつつも、三好十郎の「アナキズム」なるものの一貫性が現在、受け入れられる素地ではないかと提案した（参考資料として配布予定）。しかし、三好十郎の作品そのものを通じて、幾度も「転向」と一貫性について論じたことはない。初期作品から左傾化する過程を具体的な作品を通して検証することが、この発表の目論見である。

発表⑨ ルーム1 11:20～12:00

クリスチャン・フェーリクス・ヴァイセの青少年向け演劇 ——作劇法と少年少女像をめぐって

小林 英起子(広島大学)

ドイツ啓蒙時代後期1760年から70年代、喜劇作家クリスチャン・フェーリクス・ヴァイセの人気はレッスンを超え、レッシングを凌ぐほどであった。ヴァイセは娘の誕生を契機に児童演劇を手がけ、子の成長に合わせて十代の青少年向け演劇へと変化する。彼はドイツ児童文学の父とされ、児童・青少年向け演劇の草分け的存在である。彼の雑誌『子どもの友』(1775-1781)には24篇もの児童演劇作品が発表され、青少年向け作品は後半の号に見出される。

ヴァイセの児童文学や青少年演劇の社会教育性について、20世紀においてフーレルマン(1974)やデットマー(2002)の先行研究が出てくるが、作劇法や演出の技法はほとんど研究されてこなかった。本発表ではヴァイセの青少年向け演劇の作劇法を『大金持ちの両親のよい子ども達』(1780)、『小さな家族の不和』(1778)、『火災』(1780)、『平和の祝い』(1779)、『友だち、あるいは射撃会』(1780)を例に、大人向け演劇の技法と比較して分析してみたい。そこに描かれた少年少女像を導き出し、当時および現代における受容も考察する。

青少年演劇は二幕物が中心で、登場人物が増え、人物構図や背景が複雑になる。舞台上で庭園や農園、野外の再現が増え、書割が重視される。牧人劇の影響やおどけ者の名残が見られる。音楽や行進が加わる場合もある。激しい動作や激情表現は少ない。涙を拭う動作を表すト書きが多く、感動的な台詞の応酬で観客を涙もろくさせる感動喜劇の傾向も示す。融資や捕虜、土地問題等大人の危機が描かれ、少女達が大人顔負けの解決策を考え、父親の危機を救う。親から見た理想の自立した少年少女像がある。

啓蒙主義者J・H・カンペは児童演劇を演ずることに子ども達の時間を割くのは良くないと考えた。パーペ(1981)はヴァイセを美学の教育者としてとらえ、児童演劇の世界に当時の人々の憧れを指摘する。彼の青少年演劇は当時読むドラマとしての受容が主だったが、子ども劇団による上演があった。

発表⑩ ルーム2 10:40～11:20

美術館と演劇のコラボレーション企画の可能性
—徳島県立近代美術館、坂出市民美術館での活動を例にあげて—

仙石 桂子(四国学院大学)

美術館での身体表現のワークショップは、N*CAP¹では、子どもの身体感覚に着目し、大原美術館では、彫刻作品との即興的なダンスのワークショップについて教育効果の可能性について示唆している。

筆者は、2015年から複数回、徳島県立近代美術館でワークショップや演劇上演を行っている。また、2020年に坂出市民美術館で香川県の画家とのコラボレーションでコロナ禍の中というのもあり、演劇を映像にて上映するという試みを行った。その際に、キュレーター・参加者・画家・出演者の立場から演劇の専門家とコラボレーションすることの意味を問い、インタビューを行った。

徳島県立近代美術館での取り組みの最も興味深い点は、最終発表や、ワークショップ自体を展示室で行う点である。「静かに見なければいけない」展示室で、日常の中に美術と演劇を取り入れるような空間を活用した試みの可能性を見出したい。また、徳島近代美術館が大切にしている、「美術の知識がなくても美術館に足を運ぶ意味」「好き嫌いで作品を見てもいいのではないかということ」が演劇のワークショップが行われる中での対話でどのように生きているのかも注目したい。

坂出市民美術館では、館自体が企画する郷土の作家シリーズの第10弾の展示で、シリーズ最終となる今回はさぬき市在住で、個展やグループ展にも果敢に出品、地域に根差し現代美術の掘り起こしに取り組む千田豊実さんとコラボレーションを行った。“描き続ける”をテーマにした、千田さんの美術大学時代から現在までの展覧会であった。千田さんの絵画を舞台美術として使用させてもらい、出演者は学生や卒業生で新作・旧作を一本ずつ上映した。地方で演劇を学ぶ学生が、美術家とコラボする意義を考える。

上記二つの取り組みを例にあげながら、地域での美術と演劇の連携の可能性を探る。

¹ 平成16年4月から鳴門教育大学と鳴門市と大塚美術館の連携による地域文化財教育活用プロジェクトのなかの一つの取り組み

発表⑩ ルーム2 11:20~12:00

美術館の中の上演芸術——チェルフィッチュ×金氏徹平『消しゴム森』を中心に

江口 正登(立教大学、日本大学)

近年、美術館において上演芸術の上演、展示、あるいは収集が盛んになされるようになってきている。MoMAでの「マリーナ・アブラモヴィッチ」展（2010年）やフランクフルト現代美術館での「ウィリアム・フォーサイス」展（2015年）、ドクメンタやヴェネツィア・ビエンナーレのような国際芸術祭におけるティノ・セーガルやアンネ・イムホフの活躍、テート美術館のプロジェクト「パフォーマティブなものを収集する」（2012-4年）など、そうした例は枚挙に暇がない。

上演と展示と収集は相互に関連しあう問題であるが、特に作品の構成原理に直接作用を及ぼす局面として、本発表では上演と展示の問題に焦点をあてる。先行研究においては、美術館における上演芸術の上演・展示がはらむ大きな問題として、両ジャンルにおける時間性（作品の時間的なスケールや、その提示の時間的枠組、記録・保存についての考え方）や鑑賞の様態（座席に固定されての集中的な鑑賞と随意に移動しながらの拡散的鑑賞）の差異が指摘され、個々の事例がそうしたジャンルの条件の差異とどのように折衝しているかが論じられてきた。

こうした議論の文脈を引き継ぎながら、本発表では、劇作家・演出家の岡田利規率いるチェルフィッチュが、美術家の金氏徹平とともに金沢21世紀美術館で上演・展示した『消しゴム森』（2020年）を検討する。同作には、それに先行するものとして『消しゴム山』

（初演：ロームシアター京都、2019年）という劇場作品があり、両作品とも、「人間中心主義的でない演劇」というコンセプトを掲げ、自らの存在を半ば消去する「半透明化」という様態を俳優に課していることに特徴がある。『消しゴム山』との比較も含めて『消しゴム森』の上演と展示を分析することによって、同作が、演劇／劇場とは異なる美術

（館）という条件・環境（その鑑賞や時間性のあり方）とどのように折衝をなし得ているかを、より説得的に検証することができるだろう。

【パネルセッション②】 ルーム3 10:00～12:00

宝塚歌劇の「素人性」と市民演劇

鈴木 理映子（編集者、ライター、成蹊大学）

辻 則彦（演劇ライター）

松本 俊樹（立命館大学、大阪音楽大学）

「私は少女のみであるが故に、アマチュアであるが故に、非芸術であるものだとは思はない」。『歌劇』第二十二号（一九二二年一月）に掲載された小論「少女歌劇の意義」で、小林一三はそう述べている。二十一世紀の今では、宝塚歌劇の公演を素人の手すさびだと考える人はいないだろうが、素人演劇研究の観点から宝塚歌劇を眺めると様々な興味深い事実が浮かび上がってくる。宝塚少女歌劇団初期の成功に刺激され、大正から昭和にかけて全国各地に二十を越える少女歌劇団が活動していたことは、小林のいう「花柳芸術」の担い手たる「玄人」＝芸妓ではない「素人」が、近代学校制度に範をとった集団教育や訓練を通じてプロフェッショナルになる筋道を打ち立てたことを意味していた。第二次世界大戦中の大阪市の隣組お座敷芝居には、創成期の劇作家・演出家だった堀正旗が関わっていたし、関西圏で現在も活動を続ける日本ミュージカル研究会は、当時宝塚歌劇団作曲家であった高井良純が「国民ミュージカル」を提唱して創設したもので、兵庫県の但馬ミュージカル研究会や劇団「希望」といった市民ミュージカル劇団を派生させた。鳥取県の鹿野ふるさとミュージカルは中野潤二・菅沼潤・大関弘の三人の宝塚歌劇団の作曲家・演出家がいなければ生まれなかった。直接の指導を受けたわけではないが、「もどき劇団」と呼ばれる宝塚風ミュージカル劇団は九〇年代半ばに乱立し、二〇二〇年八月の段階でも、全国で十団体ほどが公演を継続している。これらの事実を踏まえた三人のパネリストの発表から、宝塚歌劇の本質にある、ある種のアマチュアリズムについて考察したい。辻は小林一三がいかにか「素人」演劇からの脱却を試みたかを紐解き、松本は宝塚歌劇の「素人性」と座付きスタッフの関係を論じる。鈴木は「宝塚風ミュージカル劇団」の活動事例から、その成立背景、独自性獲得へのプロセスを分析する。

【シンポジウムⅡ】 15:15～17:15

演劇と美術 —入り交じる時間と空間—

パネリスト：岡田 利規（演劇作家、小説家、チェルフィッチュ主宰）

高嶺 格（美術家、演出家、多摩美術大学）

橋本 裕介（ロームシアター京都）

關 智子（早稲田大学）

コーディネーター・司会：萩原 健（明治大学）

近年では演劇と美術の境界がますます曖昧になってきている。既成の芸術ジャンルを越境して創作する美術家の活躍が目立ってきており、パフォーマンスや演劇的な要素を取り込んだ美術作品が多くなった。演劇人の中でも美術家と協業することで演劇表現の可能性を広げようとする試みがさかんになってきている。

美術が「時間」を取り込もうとすると「動き(motion)」が必要になるわけであり、ここに美術が演劇や映像と交わる誘因があろう。さらに言えば、動きはプログラミングされた物体の機械的なそれでもよいが、俳優やダンサーの身体表現の方がより複雑で偶発的な時間の流れ方を生む可能性を秘めている。一方、演劇は時間芸術と空間芸術の面を併せ持っているが、その空間は人間あるいは擬人化された物体の「行動(action)」が展開する場である。だから演劇の演出家は人物中心に空間を構成することに縛られてしまう傾向がある。それに馴らされていない美術家と共同制作することで、俳優やダンサーの身体や動線に挑みかける舞台空間を獲得することができる。

空間からの働きかけという点を発展させれば、演劇と美術の共同制作は劇場を出る場合もある。美術館における演劇上演というのは、その一つの事例であろう。ただその共同制作は広場、駅、港、あるいは森の中といった様々な空間に及ぶ可能性を孕んでいる。

また、演劇と美術の共同制作は時間や空間に関する異なる感性がせめぎ合うことの意義を演劇人に認識させ、演出家のプランをトップダウンで実現するのが効率のよい創作であるという常識に揺さぶりをかける。

このシンポジウムでは、現在進行している、このような演劇と美術のボーダレスな関係について語り、演劇と美術のこれからを考えたい。