

要 旨 集

6月20日(土)、21日(日)
明治学院大学(白金キャンパス)

目 次

1 日目	2026年6月20日(土)
【パネルセッション1】B会場(2301教室) 「日本舞踊の新しい在り方を探る」 坂東野里行、横山義志、譲原晶子	・・・・・・・・1
【研究発表①】C会場(2302教室)	・・・・・・・・3
① 高橋慎也 「ハイナー・ミュラー演出『アルトゥロ・ウイの興隆』における古典作品の批判的現代化の手法」	
② 有元伸子 「近代家族の悲劇化—三島由紀夫『熱帯樹』とアイスキュロス『オレスティア』三部作—」	
【パネルセッション2(担当校企画)】A会場(2401教室) 「フランス演劇と古典作品—20世紀の上演を再考する」 奥 香織、田ノ口誠悟、岡村正太郎、村上由美、穴澤万里子	・・・・・・・・5
【パネルセッション3】B会場(2301教室) 「歌舞伎が古典化したとき」 神山彰、後藤隆基、岩井眞實、小田中章浩	・・・・・・・・7
【研究発表②】C会場(2302教室)	・・・・・・・・9
① 湯 書華 「世阿弥『拾玉得花』における序破急論の再検討—道元の時間論との関連から—」	
② 中野ふくね 「人形浄瑠璃文楽における古典の解釈と展開—『義経千本桜』にみる人形遣いの工夫の足跡」	
③ 佐藤和道 「アメリカ合衆国における能楽享受—邦字新聞記事の分析から」	
【基調講演(担当校企画)】3201教室 竹本幹夫「世阿弥のドラマトゥルギー——〈本説〉と夢幻能」	・・・・・・・・12

【パネルセッション4（担当校企画）】3201 教室	・ ・ ・ ・ ・ 14
「日本演劇における『古典と現代の往還』」	
羽田 昶、田草川みずき、岡本 章、小田幸子	

2 日目	2026 年 6 月 21 日（日）
------	--------------------

【パネルセッション5】A 会場（2401 教室）	・ ・ ・ ・ ・ 16
「近代日本における帝国劇場—1910、20 年代の諸興行からの再考」	
山田小夜歌、大西由紀、熊谷知子、森本頼子、児玉竜一（ディスカッサント）	

【パネルセッション6】B 会場（2301 教室）	・ ・ ・ ・ ・ 18
「ポストヒューマン・シェイクスピア—森と島と丘のエコロジーから古典を読み返す」	
坂本晃平、廣野允樹、本橋哲也	

【研究発表③】C 会場（2302 教室）	・ ・ ・ ・ ・ 20
① 曹 瑾儀 「黄梅戯『女駙馬』の成立過程—1950 年代後半の中国における民間戯曲の制度的承認をめぐる」	
② 川野真樹子 「坪内士行の『じゃじゃ馬馴らし』—坪内士行の喜劇観から見るシェイクスピアの大衆化の試み」	
③ ジョナ・サルズ 「狂言の世界的な広がりとはコラボレーションがもたらす相互的な影響」	

【パネルセッション7（担当校企画）】3201 教室	・ ・ ・ ・ ・ 24
「シェイクスピアの改作と上演～エイチエムピー・シアターカンパニーのシェイクスピアシリーズ」	
笠井友仁、くるみざわしん、梅山いつき、近藤弘幸	

* 引き続いて本大会の総括を行います。
「現代演劇における古典のアクチュアリティ」
平田栄一郎、岡本 章、穴澤万里子、西堂行人

日本舞踊の新しい在り方を探る

坂東野里行(日本舞踊坂東流師範)

譲原晶子(千葉商科大学 教授)

横山義志(静岡県舞台芸術センター文芸部、
学習院大学非常勤講師、舞台芸術制
作者、オープンネットワーク理事)

我国で舞踊が「芸術」として広く認識され始めたのは20世紀に入ってからであるが、今日「芸術舞踊」といえば通常、「世界性」、「革新性」を誇るバレエやコンテンポラリーダンスを指す。これらを追求することなく、特定の地域の伝統として人々の心に根付くものは「芸能」と呼ばれる。バレエも元はと言えば一地域の舞踊であったが、時代とともに踊りの様式を変容させ、本来地域のコミュニティ拠点であった劇場も公演市場を拡大させ、舞踊家、観客を全世界へと広げていった。

伝統舞踊を「芸術化」する試みは我国にもあった。1904年、坪内逍遙が『新楽劇論』で日本の楽劇は「振事劇」としてこそ芸術として世界にアピールできると提言して以来、舞踊家たちは活動の場を舞台に移し、新舞踊運動の名の下に様々な試みを行ってきた。しかしそれから一世紀以上を経た現在、洋舞のような革新を見せきただけでもなく、日常生活との隔たりも大きくなり、芸術からも芸能からも離れつつあるように思える。それどころか、我国は洋舞ダンサーを世界に輩出してきたのに対して、邦舞は後継者不足で絶滅の危機すら囁かれている。しかし、世界を席捲してきた洋舞も成熟し切った感がある今、これに追随してきた我国の舞踊界の先行きは心細い。こうした現状を踏まえ、今改めて伝統／日常から革新／創造まで、地域性から世界性までを睨みながら、芸術舞踊と伝統舞踊の関係性を捉えることは重要ではないだろうか。これは日本のみならず、これまで西洋化の波に飲まれ続けてきたアジア全体が抱える問題であり、また舞台芸術のみならず様々な事項にかかわる問題でもある。

こうした問題意識とともに本パネルでは、日本舞踊の新しい作品の在り方を探る試みを報告する。昨年「今の観客に容易に受容され得ること」を第一の目標に据え、新作日本舞踊の実験制作・上演を行った(題材は江戸川乱歩原作『人でなしの恋』)。現代的なテーマを扱ったり群舞や洋楽を使用することで、とりわけ現代性を強調することに重きを置いたわけではない。従来の日本舞踊の詞章の在り方は今の観客にとって理解困難の一因となっていると考え、作品における「言葉－音楽－舞踊の関係」を根本的に再構成することを主眼に据えた。

ところで「言葉－音楽－舞踊の関係」は、むしろ洋舞において長年検討されてきた課題である。オペラの中での舞踊の位置付けや、独立したバレエ作品の誕生後にはいかに無声で劇を成立させるかということは(バレエが無声になった後もバレエは「物語」を伝えようとされ続けたが故)、洋舞

では18世紀来議論が重ねられてきた。この問題はとりわけ「舞踊は何を表現すべきか」という問題と結びつき、とりわけ20世紀以降には、言葉－音楽－舞踊の様々な在り方が実験されてきている。今回の実験制作では、これまで洋舞でなされてきた蓄積を参照にすることで、邦舞作品の新しい構成を試みた。音楽だけではなく言葉とともに踊る邦舞では、作品の中で言葉が存立しかつ舞踊と棲み分ける必要があり、とりわけこの棲み分けに必要な構成を工夫した。結果的に本実験では、作品の内容が観客に届きやすくしたのみならず、日本舞踊の一大特色である「素踊り」を引き立たせ、日本舞踊にマッチする構成を考案することができた。

本パネルではまず、国際舞台芸術祭のプログラマーとして広く世界の舞台芸術を見つめてきた横山義志が、冒頭で述べた「伝統芸能 vs 現代芸術」をめぐる問題について、いまアジアが共通して抱える問題という視野から問題提起を行う。次に坂東野里行が、日本舞踊の現状と将来性について、その将来を担う若手師範の立場から見えていることをとりわけ「素踊り」の可能性を中心に発表する。最後に、『人でなしの恋』の制作において、どのように洋舞の構成を参照にしたのか、それによって舞踊の何を表現しようとしたのか、またそれがどのように無声の舞踊が観客に届く工夫となっているかを、西洋舞踊研究者の譲原晶子が説明する。この制作実験が、「伝統と芸術」をめぐる問題について活発な議論を生み出すきっかけになればと思っている。

ハイナー・ミュラー演出『アルトゥロ・ウイの興隆』における 古典作品の批判的現代化の手法

高橋慎也（中央大学客員研究員）

「ブレヒトを批判しないで使用することは裏切りです」と語ったように、ミュラーは『アルトゥロ・ウイの興隆』演出の際に原作戯曲を「素材 (Material)」として批判的に使用しながら現代化を図っている。この戯曲自体がブレヒトによるシェイクスピア劇『リチャード三世』、『ジュリアス・シーザー』や『マクベス』を「素材」として使用した、古典作品の批判的な現代化の所産であり、ヒットラーを筆頭とする独裁者の台頭を批判的に検証する寓話劇となっている。ミュラー演出の舞台ではさらに、ヒンデンブルクを寓意化した登場人物ドックスボロ (Dogsborough) にロバの仮面を被せることによって『夏の夜の夢』を批判的に現代化し、女性登場人物ドックデイジー (Dockdaisy) によるオペラ『オテロ』の歌唱シーンによって、アフリカによるヨーロッパ支配という現代的な視点が新たに挿入されている。またオーストリア首相夫人を寓意化した登場人物ベティ・ダルフィート (Betty Dullfleet) は権力者に強姦されることによってその弱体化を促し、自らの権力支配欲によって没落するという女性像を提示している。さらに原作戯曲には登場しない「血の女 (Blutige Frau)」という登場人物は、ギリシャ悲劇『メディア』に連なる「ファム・ファタール」としての女性であり、男性支配の歴史の中で抑圧されてきた女性を代表している。「血の女」は死、エロスそして暴力をも象徴し、男性の独裁者の死と男性主導の独裁体制の崩壊を導く役割を担っている。彼女は「暴力の連鎖としての歴史」というミュラーの歴史観のみならず、抑圧体制からの解放という「ユートピアへの衝動」を体現する女性像と捉えることができる。

先行研究では、この舞台の「教育的価値」軽視と「美的価値」優先の是非が指摘され、原作の「素材化」と「道具化」、「美的価値」と「教育的価値」を巡る分析が行われている。本発表では女性登場人物と演出法に焦点を当てることによって、ミュラーによる古典作品と女性登場人物の現代化の方法と意図、またそれらの「素材化」と「道具化」を巡る、さらには「美的価値」と「教育的価値」を巡る課題を提示したい。

近代家族の悲劇化—三島由紀夫『熱帯樹』とアイスキュロス『オレスティア』三部作—

有元伸子(広島大学名誉教授)

三島由紀夫の戯曲『熱帯樹』(1960)は「悲劇三幕」と付され、戦後日本の閉鎖的な家族空間における資産家一家の愛憎を描く。本発表は、三島自身も言及しているアイスキュロス『オレスティア』三部作との比較を通して、『熱帯樹』における悲劇形式の再構築を検討するものである。三島は他作品においてもギリシャ悲劇を翻案し、その本質構造に言及しているが、『熱帯樹』自体は翻案ではなく、作品の同時代評や先行研究でも下敷きとして以上には触れられていない。本発表では、『熱帯樹』を、古典悲劇のモチーフと構造とを参照しつつ近代家族へ移し替え、演劇的に再構築した試みとして検討していく。

『オレスティア』は、アガ멤ノン一族の血縁内部の殺害と復讐の連鎖を描きながら、最終的にアテナ女神の裁きによって私的報復を公的な法秩序へと転換し、共同体の秩序を回復する。他方『熱帯樹』では、父殺し・母殺しや近親相姦の欲望が交錯するものの、神や共同体に相当する超越的な審級は不在であり、コロスの機能を担う人物も秩序回復へは導かない。三幕構成や儀式的対決といった悲劇の形式は保持されつつも、法の成立は回避され、象徴としての「熱帯樹」が空間を覆う開かれた結末が示される。

両者の構造的差異は、神話的世界観に支えられた古典悲劇と、超越的な審級を欠いた戦後日本社会において形式のみが残存する悲劇との隔たりを浮かび上がらせる。『熱帯樹』は、古典悲劇の物語を単に模倣するのではなく、その形式を抽出し、近代家族の時空間において演劇的に再構築する作品である。そこに、三島におけるアダプテーションの特質——物語内容の翻案にとどまらず、悲劇形式そのものを作り替える実践——を見ることができる。

フランス演劇と古典作品ー20世紀の上演を再考する

奥 香織 (明治大学)

村上由美 (慶應義塾大学)

岡村正太郎 (学習院大学)

田ノ口誠悟 (静岡文化芸術大学)

穴澤万里子 (明治学院大学、司会)

西洋演劇史を牽引する程勢いがあった20世紀のフランス演劇は「演出家の時代」であり、その特徴の一つが古典の読み直しと新解釈であった。同時にアヌイユ、ジロドゥ、クローデルといった当時の作家達も挙って古典を基に新しいドラマを書き上げた。本大会のテーマ「古典と現代の往還」を考察する際に上述したフランスの20世紀の演出家、そして劇作家を今、日本のフランス演劇研究者たちはどのように研究しているのか。フランスは元々国立図書館や同電子図書館(通称ガリカ)などアーカイブが充実しているが、コロナを境に、研究は内容も方法も変化してきているのではないだろうか。このパネルディスカッションでは、フランスの演劇、また文学研究者が各々の視点から「古典と現代の往還」について考える。

まず奥が、マリヴォーの上演を取り上げる。20世紀のフランス演劇界ではマリヴォーの劇作品も、ジャン・ヴィラルル、ロジェ・プランション、アントワヌ・ヴィテーズ、パトリス・シェローなど、著名な演出家たちによって取り上げられ、とくに20世紀後半(中でも1960-80年)に、上演を通して「再読」が試みられたことはよく知られている。しかしながら、それ以前(戦前・両大戦間)のマリヴォー上演や演出の試みについては、いまだ明らかにされていない点が多い。そこで、コメディ=フランセーズやフランス国立図書館所属の上演資料、同時代の劇評を手掛かりに、20世紀初頭、また第二次世界大戦以前のフランスにおける上演の実態や演出の方向性を具体的に浮かび上がらせつつ、これらの試みが以降のマリヴォー上演に与えた影響、その重要性について考えてみたい。

次に田ノ口が20世紀の演出家ルイ・ジューヴェ(1887-1951)のモリエール戯曲再演を、身体性の観点から考察する。ジューヴェはモリエールなど多くの仏革命以前の古典劇を独自の演出方法で再上演し、20世紀を通して欧米諸国で続く「古典演劇の新発見」という潮流の礎を築いた。だがそれらの新演出は古典演劇=貴族的・文学的演劇という近代以降のイメージと相まり、復古的な新古典主義演劇の試みとされる。しかし俳優になる前は薬学を志し、地方巡業も行うパリのアマチュア劇団で初舞台を踏んだ彼は、決して古典劇が持つ身体についての意識、そして民衆性をその演出で見逃してはいなかった。ここではこのことを、近年フランスで進んだジューヴェ研究にも基づきながら明らかにする。

その後、岡村と村上はそれぞれ異なる観点からポール・クローデル(1868-1955)の上演を取り

上げる。岡村はクローデル『縞子の靴』(1925)の演出史—バロー版(1943–1980)、ヴィテーズ版(1987)、ピィ版(2003)、渡邊版(2016–2018)、リュフ版(2025)—を手がかりにクローデルの演劇理論と各演出の実践を比較する。クローデルは前衛的演出を構想し、その目的は神の被造物たる万物の風を詩人の呼吸のリズムで表現し、観客の魂に直接共鳴させることにあった。この構想は後世の演出家に靈感を与えた。今回、『縞子の靴』の上演史分析を通してその理論の現代的有効性、すなわち普遍的な前衛性が明らかになるだろう。村上は渡邊守章版を取り上げる。同作は上演時間8時間に及ぶ大作であり、渡邊守章版は従来の名演出とは一線を画す。クローデルの劇世界では、演者の身体を通じて魂の律動が呼吸やリズムとして表現されるため、フランス語台詞の音楽性が本質であり、日本語化は困難な試みとなる。渡邊は自ら翻訳(岩波文庫、2005)を行い、日本語における発声と上演の意味を徹底的に考察した。彼の試みを通じて、フランス演劇を日本語で上演することの創造性を検討する。

以上の発表を基に、上演を視野に入れた古典研究の現在と可能性について考えたい。

歌舞伎が古典化したとき

司会：小田中章浩（大阪公立大学）

発表：神山彰（明治大学）

発表：後藤隆基（立教大学）

発表：岩井眞實（名城大学）

アメリカを代表する歌舞伎研究者であったジェームズ・R・ブランドンは、昨年（2025年）邦訳が刊行された『歌舞伎の戦争—十五年戦争とその影』（小田中章浩・岩井眞實訳、名古屋大学出版会。原題 Kabuki's Forgotten War: 1931-1945, 原著刊行 2009年）において、歌舞伎が古典化した経緯について大きな仮説を提起している。すなわち歌舞伎は第二次大戦が終了するまで同時代の出来事を舞台化する現代演劇としての性格を色濃く残していた。それが古典化したのは敗戦後のことであり、しかもそのきっかけとなったのは、1931年から1945年までのいわゆる十五年戦争期に（あるいはそれ以前から）、歌舞伎が帝国主義的な膨張を続ける日本の戦争遂行に積極的に協力したからである、と。

さらに本書は、フォービアン・パワーズが敗戦後の歌舞伎を消滅から救ったという通説（岡本嗣郎『歌舞伎を救ったアメリカ人』, 1998）に対し、歌舞伎が作品の内容ではなく、その様式美のみを訴える「古典」として生き残ったことと、その背後にあった政治・文化的な状況の関連性について鋭い考察を行っている。ブランドンによるパワーズ「神話」への疑問は、2003年に日本演劇学会で行われた特別公演「歌舞伎を救ったのは誰か？」によってわが国でもすでに明らかにされているが、本書はそこで示された見解を、歌舞伎の戦争協力という、より包括的な問題提起の下で論じたものである。

本パネルの目的はブランドンのこの仮説について、日本の専門家の視点から改めて検証を行うことである。まず小田中は、翻訳者としての立場から、本書の翻訳に至った経緯、本書の概要、戦争と演劇の関係に関するブランドンの問題提起の有効性といった論点を整理する。

次に神山は、近代歌舞伎研究の専門家としての立場から、本書においてブランドンが見落としていること、あるいは言及できなかったことを論じる。まず重要な点として、ブランドンは、パワーズと直接の面識はなく、ハワイ大学での師で、パワーズの同僚だったアール・アーンストを通してのパワーズ理解だったことが挙げられる。またブランドンは言及していないが、パワーズの言動には彼の独自の美意識、趣味性などが窺われることから、彼を「歌舞伎救済神話」を作り上げた「悪役」と断じきれないところがある。さらにブランドンは、占領下の歌舞伎の多くの新作歌舞伎を見落としている。新作は占領軍が要求したジャンルだが、パワーズは新作に興味はなかった。そこにも、占領下の演劇政策の逆説がある。

後藤は、本書において十分に論じられていない新劇と戦争の関わり（ブランドンは本書で、戦時

下の歌舞伎だけでなく、能、文楽、新劇、あるいは新派についても触れている) についてとりあげる。十五年戦争期における新劇が戦時体制といかに関わったのか。国策劇や移動演劇への参加、検閲への対応、作家・劇団・作品の変容等の諸問題を調査し、新劇が動員体制に包摂されていく／能動的に参画していく過程について、歌舞伎との比較等も視野に入れながら考察する。「戦争の犠牲になった演劇」という見方に加えて、時に戦争の煽動や肯定を促した様相についても検討を試みる。その上で、こうした経験が占領期の新劇に残した影響にも目配りしたい。

最後に岩井は、本書の共訳者として、歌舞伎劇を含めた近代劇と戦争との関わりについてより幅広い視点から考察を行う。その一つを中心となるのが、十五年戦争以前から続く日本の演劇と戦争との関係、特に日清戦争期の川上音二郎の戦争劇が後の新派、歌舞伎、新劇等に及ぼした影響である(これについてもブランドンは触れているが必ずしも十分ではない)。その上で、ブランドンの著作がこれまでの日本の演劇研究にもたらした意義、本書が提示する課題に今後演劇研究がどのように答えていくべきかをまとめる。

世阿弥『拾玉得花』における序破急論の再検討—道元の時間論との関連から—

湯 書華 (大阪大学大学院博士課程修了)

「序破急」は、一般に、芸能において緩から急へ、静から動へと展開していく進行原理として理解されている。世阿弥(1363頃~1443頃)も、多くの能楽論書において、能の進行を示す原理として「序破急」を位置づけている。しかし、正長元年(1428)に執筆された『拾玉得花』において、世阿弥は「序破急」の意味を大きく拡張する。すなわち、それを一定の時間を要する芸能の進行過程としてではなく、一瞬のうちに成就しうるものとして捉え直したのである。さらに世阿弥は、「序破急」を芸能の枠にとどまるものとせず、森羅万象すべてに備わるものとして把握している。

先行研究(山崎正和編(1969)『世阿弥』、西尾実(1974)『世阿弥の能芸論』、成川武夫(1980)

『世阿弥 花の哲学』など)は、『拾玉得花』において世阿弥が「序破急」を万物に通底する秩序として理解していることを指摘し、その点に従来の能楽論には見られない革新性を認めてきた。しかしながら、世阿弥がいかなる思想的背景のもとでこのような認識に到達したのかを正面から検討する研究は、必ずしも十分とはいえない。

世阿弥は応永三十(1423)年頃、道元(1200-1253)を祖とする曹洞禅に帰依している。本発表では、世阿弥が道元の時間論から思想的示唆を受けつつ、新たな「序破急」論を展開した可能性を提示する。具体的には、道元は1240年に書いた『正法眼蔵・有時』で、(1)存在と時間が一体である、(2)時間の経過と今この瞬間が一体である、(3)時間・世界・自己が一体であると主張している。それに応じて、世阿弥の『拾玉得花』における「序破急」論も、「序破急」を森羅万象と切り離すことのできないものとして捉える。また、「序破急」という芸能の進行過程が一瞬のうちに成就しうると考える。さらに、観客と役者は「序破急」の共有を通じて相互に交通し、融合し合うことが可能となると説いている。

なお、本発表では、道元からの影響を認めつつ、『拾玉得花』に示された新たな「序破急」論が、世阿弥の演劇論に対して現実的な意義を持つことを指摘する。たとえば、瞬間でも「序破急」が成就しうると考えれば、上演の終わりを待つことなく、観客の感動を喚起するその一瞬一瞬こそが「成就」となる。この観点は、俳優の上演の完成に対する不安を和らげる助けとなりうると考えられる。

人形浄瑠璃文楽における古典の解釈と展開—『義経千本桜』にみる

人形遣いの工夫の足跡

中野ふくね (京都市立芸術大学・博士(後期)課程 2年)

本発表では、人形浄瑠璃文楽の人形遣いが、いかにして古典の脚本(浄瑠璃)を解釈し人形の演技に反映しているかについて、記録映像と芸談等の資料を用いて分析した内容を報告する。文楽の現行演目は、18世紀に誕生したものが大部分を占める。ところが今日の舞台で上演されている内容は、先達の創意工夫や後世の改編により、初演時と大きく異なるものが多い。中でも人形の演技は、浄瑠璃の詞章によって動作の全てが指定されているわけではないために、人形遣いが自律的に物語内容を解釈し、人形の振付を決定してきた部分も少なくない。今日の人形遣いは、先人の積み重ねによって磨き上げられた演技を継承しながらも工夫を凝らしているが、そうした足跡を研究的な視点でとらえた記録と分析が、以前に比して下火になりつつある。そこで発表者は、(1)先行研究における演技の書き起こしと後世の演技の比較、(2)芸談やインタビューの読み解きによる解釈の抽出、(3)解釈をふまえた記録映像の分析の三段階を経て、近世とは異なる感覚を有しているはずの現代の人形遣いが、物語内容や人物像をどのように解釈し、演技に反映しているかを明らかにすべく研究をおこなっている。本発表では『義経千本桜』(1747年竹本座初演)を取り上げる。三段目に登場するいがみの権太は、性根をいかにとらえ、演技に反映するかが肝心な役どころである。1941年3月に初世吉田栄三が遣った権太の動作の一部始終を、浄瑠璃の詞章に照らし合わせて記述した記録が残っており(大西重孝『文楽人形の演出』、1974年)、その演技の型が初世吉田玉男をはじめとする後世の演技に大きく影響していることが記録映像から見て取れる。また玉男は自身の芸談で、手負いになった権太が座ったまま棒足(足を前に伸ばして見得を切る動作)をする場面で、かつて栄三から受けた指導を振り返り、手負いの役における身体の遣い方の習得を語っている(吉田玉男・山川静夫『文楽の男—初世吉田玉男の世界』、2016年)。このように、文楽の人形遣いは、浄瑠璃に描写されていない部分を補い、豊饒なものにしていく。複数の人形遣いの例を比較することで、個別の記録にとどまらず、いかにして古典の演目を次代へ繋げるかを思考する人形遣いたちの創意工夫の足跡が明らかになる。

アメリカ合衆国における能楽享受—邦字新聞記事の分析から

佐藤和道 (法政大学)

明治以降、アジアや北南米を中心に日本人の国外居住が開始され、日本人移民によって能や謡が享受された。このうち、ブラジル・ハワイについては、拙稿「近代日本人移民と能楽 1930年代ハワイ・ブラジルの事例を中心に」(『演劇学論集』80号、2025年)において、上海・ウラジオストク・ロサンゼルスについては、拙稿「近代における海外日本人居留民と能楽」(『能と狂言』16号、2018年)で論じたが、いずれの場合も能楽は、移民一世を中心とする日本人コミュニティの中で完結し、居住国住民や文化への影響は見出せなかった。

発表者は、スタンフォード大学フーヴァー研究所が提供する「邦字新聞デジタルコレクション」を用いて、海外邦字新聞に掲載された能楽関連記事の調査を行ったが、米国では、1910年代以降、能楽公演に演者や観客として現地住民が参加する例が多数見られることが明らかとなった。例えば、『新世界』1931年12月13日によれば、サンフランシスコの劇団によって、ウェーリー訳に基づく〈綾鼓〉〈卒都婆小町〉〈羽衣〉〈邯鄲〉が上演され、『加州毎日新聞』1934年2月24日には、ワシントン大学で〈敦盛〉をオペラ様式で上演したことが記されている。

米国において能が関心を集めたのは、19世紀後半のヨーロッパに端を発する日本文化への関心の高まり(ジャポニズム)によるものであろう。一方で、ジャポニズムが下火となり、日米関係が悪化する1930年代に至っても能に対する関心が保たれたのは、日本人移民による演能活動の影響があったのではないか。日本の能楽師による米国での演能は、1954年が最初であるが、それ以前に頻繁に開催されていた謡や能の会によって、能の実演に触れる機会は数多くあったはずである。本発表では、邦字新聞記事によって米国住民による能楽受容について検証し、能楽に対する関心が高まった要因とその影響を明らかにする。

世阿弥のドラマツルギー——〈本説〉と夢幻能

竹本幹夫（早稲田大学名誉教授）

日本の古典文芸の分野では、平安時代以降江戸時代に至るまで、その時々で「古典と現代の往還」という現象が生じていた。すなわちある作品が古典と認識されると、その古典に重ねられる形で新たな文学作品が創出されることとなった。実はこれは各時代を代表する文芸の巨匠たちによって連綿と受け継がれた、文学的な方法なのである。本講演では、その中でとくに世阿弥の作劇法・作詞法に焦点を合わせ、その特色について解説したい。

世阿弥の能作術の基本姿勢に「本説」の重視ということがある。本説とは典拠のことであり、古典的な正説のことでもある。そして世阿弥が目指したのは、古典世界と同時代の往還の実現に他ならなかった。そしてこのことと関連する世阿弥の新風の能作品の中でも、とくに画期的な発明が夢幻能なのである。

世阿弥は「よき能（優れた作品）」というのは、「本説正しき」ことが最重要であるとす。演劇作品において本説を重視するには、それなりの理由があった。世阿弥以前の古猿楽においても、まったく新しい世界を描くということではなく、先行説話を題材とすることが普通であったらしい。最古の能の上演記録である『貞和五年春日臨時祭記』に見える猿楽能・田楽能がすでにそうした作品揃いであった。すなわち一過性の舞台芸能においては、人口に膾炙した世界を描くのでなくては、観客の理解が追い付かないという事情が存在した。世阿弥の場合、問題はそれが「正しい」ことを条件としていた点であり、世阿弥の教養レベルから想像するに、その正しさは庶民の理解を超えるものであったろう。すなわちパトロンである高貴な観客の教養レベルに極力近付けることが意図されていた可能性が強いように思われるのである。

世阿弥以前の能は、出典となった説話そのままに筋立てが進行する、現在能の形が一般的であったろう。そこに古典的な世界が踏まえられてはいるが、たんによく知られた話を再現的に演じているというだけのことであり、「古典と現代の往還」は実現されない。この限界を超克して、能をより正統的な文芸として完成させるために、世阿弥が発明・考案したのが夢幻能であったと考えられる。

世阿弥以前の鬼神などが登場する能は、化身としてではなく霊そのものとして、現実の場に登場する形を取るものであった。こうした霊的存在の登場する古能の中で、注目すべきは、『申楽談儀』世子の条で「失せて出で来たる風情」と呼ばれる演出で、これは舞台上で

死んで、霊として再登場する趣向である。その実例に世阿弥作の〈恋重荷〉やその翻案原作である〈綾鼓〉などがある。この「失せて出で来たる風情」という構想を踏まえて、死者が現在身の姿を借りた化身として登場し、本説の世界を語り正体を明かした後に、亡霊の本体が再登場するという、複式夢幻能の形が構想されたと考えられる。肝心なのはその演じる場が、現在の地であり、語られる過去の物語世界と語っている現在地との間の位相のずれが強く意識され、両者が響き合って新しい世界が構築されている点である。

詞章制作の面においても、この構想と一体化した工夫が凝らされているのが、世阿弥の夢幻能である。例えば本説に対して求心性のある典拠の言葉が連ねられ、現実の情景描写と響き合いつつ物語世界が構築される。これとは逆に、本来は互いに無関係の素材が主人公やそれにちなみの地名からの連想によって結びつき、実際の作品が存在しない架空の本説世界が展開するという例もある。これが世阿弥の作詞法の特徴なのである。

実は右に見た世阿弥の作詞法は、夢幻能という構想上の枠を越えて、世阿弥の能作全体に大きな特色をもたらしている。世阿弥以後も世阿弥の夢幻能を摸した数多くの作品が作られたが、こうした作詞法を受け継ぐ例は多くない。すなわち追随作と世阿弥作品とを大きく分かつのが、「古典と現代の往還」という手法なのである。

* 講演の司会：岡本 章（演出家）

日本演劇における『古典と現代の往還』

小田幸子 (能狂言研究) 司会・発表

羽田昶 (武蔵野大学客員教授)

田草川みずき (千葉大学教授)

岡本章 (演出家・能研究)

日本演劇の歴史を見てみると、能、狂言、文楽、歌舞伎、近・現代演劇といった様々な舞台芸術が、興亡、交替するのではなく重層的に並存していることが分る。それもテキストだけではなく、演技や演出、そして舞台構造までもが現存しているわけで、そのため舞台創造の現場において、古典と現代が往還し、それが大きな手掛かりとなり、それぞれの時代で数多くの豊かで多彩な作品が創出されてきた。

それは、例えば中世の能では、「俊徳丸伝説」を題材にして能『弱法師』が創られ、そしてその後能の影響も受け、近世の文楽、歌舞伎では『摂州合邦辻』が書かれ、さらには近・現代で三島由紀夫の『近代能楽集』の『弱法師』や、岸田理生の『身毒丸』へと展開していく。

本パネルでは、こうした日本演劇の歴史における「古典と現代のダイナミックな往還」運動を、能、浄瑠璃、歌舞伎、そして近・現代演劇と時代を丁寧に辿りながら、具体的に多様な角度から捉え直してみる。そのことを通して、まず直線的で不可逆な演劇の歴史、時間ではなく、絶えず円環し、重層的、複合的な「現在する過去」としての演劇の在り方、その歴史が問い直される。そして続いて、舞台創造の深奥のメカニズムの課題が見えてくる。日本演劇における「古典と現代の往還」運動は、近代的な精神の表現者からは一見主体的ではない創造行為だと見えようが、往還運動の水脈に深く足を着け、その豊饒な成果に注目し、多面的に検証することで、改めて、アクチュアリティやオリジナルティの重要な意味や可能性がそこから浮かび上ってくるはずだ。

そこで具体的には、まず羽田が、「本説」、典拠を大事にした能の創作の在り方を実例を挙げて発表し、さらに、それがその後の日本演劇の歴史の中で、古典作品との緊張関係、格闘を通して、「本説」の展開として、様々な斬新な作品が創作されてきた水脈、筋道を提示する。また三島由紀夫の『近代能楽集』の試みの成果や意味についても言及する。

続いて小田も、「本説」を重視する能の作品創作について検討するとともに、さらに能の演技において特徴的な「語る主体」に注目する。能のテキストでは、役のセリフと地の

文とが混交したり、また複数の人物の視点が混在し、モノログとダイアログも重なっていたりする。そこでは「語る主体」を一人に絞り込むのではなく、複数の声をこだまさせることで、豊かな劇、舞台時空の創造が目指されている。そしてそれには近代劇的な演技、演劇の在り方を超える可能性があるはずで、その現代演劇での展開の作業についても検討する。

田草川は、近世の浄瑠璃作品中にみられる謡文化の影響を、「古典と現代の往還」の一つの具体例として発表を行う。宇治加賀掾や近松門左衛門の浄瑠璃作品を取り上げ、実際に謡曲本文が参照されていることを明らかにする。近世期は、人形浄瑠璃や歌舞伎などの新しい芸能が興ったのと同時に、中世に完成した能が、定着と流行を見た時代で、そこに近世初期から中期にかけて、庶民の間にも爆発的な広がりを見せた謡文化の影響、両者の関係性が浮かび上がってくる。

岡本は、近・現代演劇における能を中心とした「古典と現代の往還」について発表する。まず、多様な側面から「古典と現代」の課題を問い直した武智鉄二の能に関する試みを取り上げる。その中でも、シェーンベルクの『月に憑かれたピエロ』の上演は、能楽師、狂言師とオペラ歌手が共演し、古典と現代が切り結んだ先駆的な作業となった。続いて岡本自身の演出した「現代能楽集」の試みの作業についても言及する。ここでは三島由紀夫の『近代能楽集』とは異なり、「古典と現代の往還」の課題を、テキストだけではなく、能の演技や身体技法も射程に入れ、能楽師をはじめ、多様なジャンルの表現者との共同作業が行われた。

2 日目

パネルセッション 5

6月21日（日）10:00~12:00 【2401 教室】

近代日本における帝国劇場—1910、20年代の諸興行からの再考

山田小夜歌（やまださやか）京都精華大学講師

大西由紀（おおにしゆき）大東文化大学講師

熊谷知子（くまがいともこ）早稲田大学坪内博士記念演劇博物館助教

森本頼子（もりもとよりこ）名古屋音楽大学非常勤講師 *兼司会

ディスカッサント

児玉竜一（こだまりゅういち）早稲田大学坪内博士記念演劇博物館館長

1911（明治44）年、東京・丸の内に開場した帝国劇場（以下「帝劇」）は、国際的な文化施設を創造すべく、政財界の有志が立ち上げた民間劇場であった。ルネサンス風フランス式建築の初代の劇場は、全館椅子席で1,700名を収容し、プロセニウム・アーチ付きの舞台や、可動式の花道、オーケストラ・ピット、貴賓席などを備える近代的な劇場だった。帝劇は、ハード面だけでなくソフト面でも、茶屋出方制の廃止、客席内での喫煙飲食禁止、幕間時間の短縮などにより、日本の観劇制度を変革したと言える。

本パネルでは、帝国劇場株式会社が経営した初期帝劇（1911~29年）の興行に注目する。帝劇では、開場以来さまざまな興行を行ったが、西洋人と日本人が協働する舞踊・演劇の上演や、幅広い新劇の公演、外来オペラ公演など、現代からみても、きわめて意欲的な取り組みを数多く行っている。本パネルでは、帝劇が、近代的な洋式大劇場という「ハコ」を使って、近代化する日本において、その興行を通じて何を目指し、何を成し遂げたのかを、以下の複数の事例から再考する。

山田小夜歌「西洋人と日本人の協働の場としての帝劇——ローシーによる洋舞上演を事例として」では、イタリア出身の舞踊教師ローシーが主導した初期帝劇の洋舞興行を取り上げる。これは舞踊上演史において、西洋人と東洋人が舞台上で協働した最初期の事例としても注目される。ローシーと、帝劇の歌劇部員や専属男優・女優ら日本人は、国籍や身体文化の異なる互いをいかに捉え、日本初となるバレエ、ダンス上演に向き合ったのか。当時の上演実態や人的交流を解き明かすことで、西洋と日本の協働の現場における具体的

な様子を詳らかにする。

大西由紀「初期帝国劇場における多言語演劇の試み——『颱風』(1915.10)の上演を例に」では、パリの駐在日本人社会を描いたレンジェルの戯曲が、澤村宗之助ら歌舞伎出身の専属俳優と外国人助演者によって、日英バイリンガルで上演された事例を取り上げる。日本人同士の場面は日本語で、日本人と外国人の会話は英語で演じられたと伝えられるこの公演について、当時の報道や劇評を参照して、制作の過程と上演の実態を明らかにする。また、困難を伴う多言語・多文化による演劇制作が目指された思想的背景についても考える。

熊谷知子「帝国劇場における新劇公演——開場から築地小劇場まで」では、新劇運動に対し、帝劇が劇場として下支えた側面に着目する。帝劇が自身の新劇劇団を持つことはなかったが、1911年には文芸協会や自由劇場が相次いで公演を行っているほか、13代目守田勘弥による文芸座など、歌舞伎俳優による新しい試みの場としても重要な役割を担った。築地小劇場は1927年より帝劇で公演を行うようになるが、その実現については、国立の劇場がない日本において「商業劇場」として援助したいという帝劇の専務・山本久三郎の配慮があったのである。

森本頼子「オペラ劇場としての帝劇——外来歌劇団の公演の実態」では、初期帝劇の外来オペラ公演を取り上げる。帝劇では、1919年の「ロシア大歌劇団」を皮切りに、3つの大型の海外オペラ団を複数回にわたり招聘した。大規模な洋式劇場が少なかった時代に、帝劇が大規模な外来オペラ公演を定期的で開催した意味は大きい。「山本久三郎旧蔵資料」(慶應義塾図書館)に含まれる興行資料や、ロシア大歌劇団が使用した楽譜、新聞雑誌の記事などを手がかりに公演の実態をひもとき、帝劇が日本のオペラ受容史に残した足跡を浮かび上がらせる。

以上の発表をふまえ、児玉竜一が日本の演劇史や劇場史の観点からコメントし、フロアも含めたディスカッションを導く。ディスカッションでは、大会のテーマ「古典と現代の往還」に照らし、初期帝劇の諸興行の試みが、現代の日本の劇場文化にどのように継承されたのか(あるいはされなかったのか)という点についても多角的に検討したい。

本パネルは、JSPS 科研費 JP24K15932、JP23K12045、JP25K03648、JP25K16120 の助成を受けたものである。

ポストヒューマン・シェイクスピア——森と島と丘のエコロジーから古典を読み返す

坂本晃平：京都大学大学院博士後期課程（3年）

廣野允樹：愛知大学准教授

本橋哲也：東京経済大学名誉教授（司会・発表）

本大会のテーマ「古典と現代の往還」に鑑みれば、西洋的近代が内包する植民地主義と人種・ジェンダー・階級差別との連動を刻印しているシェイクスピア演劇の現代的解釈は、必須の作業の一つだろう。それは現代風の上演や昨今の状況を背景とした舞台表象といったレベルに留まらず、20世紀後半から人文学に理論的転回を齎した「現代思想」の文脈において再検討されなければならない課題である。その意味で、地球環境の急激な劣化を受けて興隆したエコロジーや「人新世」といった地質年代への関心に伴い、「ポストヒューマン」という思想動向が主軸となってきたことは、演劇研究においても無視できない。本パネルセッションは、そうした事態への介入として、シェイクスピア演劇のポストヒューマン的読解を目指すことで、西洋的近代の「人間中心主義」から生み出されたとされる「古典」が、つねにすでに「現代」世界の様相を照射するだけでなく、「脱人間中心主義」を志向する潜勢力を有していることを証そうとする。

具体的内容としては、まず本橋が「ポストヒューマン」という理論的枠組が演劇研究にもたらす可能性について概括したのちに、シェイクスピア演劇における「森」の詩学と政治学について発表を行う。シェイクスピア研究では、近年「動物研究」の観点から多くの成果が蓄積されてきた一方で、植物が果たしている詩的・政治的な役割については、ほとんど注目されてこなかった。本発表の目的は、シェイクスピア劇の「森」に遍在する植物と、それを取り巻く有機的・無機的な存在を検証することで、こうした研究の偏りを是正することにある。森の中において植物は、大小さまざまな「アクタント」のネットワークを構成し、パフォーマンスな影響関係の中核にある。『ヴェローナの二紳士』、『タイタス・アンドロニカス』、『夏の夜の夢』、『お気に召すまま』、『ウィンザーの陽気な女房たち』、『マクベス』、『アテネのタイモン』といった作品に言及しながら、森では人間と非人間の境界線が常に揺れ動き、交渉が繰り返されるなかで、植物が中心的な役割を担っていることを検証する。

シェイクスピア劇をポストヒューマンの文脈で理解する際に、「森」と同じく「島」もきわめて重要なトポスとなる。次の発表者である廣野は、島を舞台とする『テンペスト』を題材として、感染する身体が自然と人間との境界線を侵食するさまを分析する。島の住人であ

るキャリバンは、文明と野蛮、人間と非人間との狭間に位置する流動的なコンタクトゾーンを体現し、ポストコロニアリズムとポストヒューマニズムとを架橋する存在だ。このような境界領域は病や感染のイメージによってさらに不安定化されていくが、本発表では、さらに汚染や不浄の観念と密接に結びついた嗅覚の役割に注目し、それが身体と自然とのあいだの関係性を支えながら改変するさまにも注意が払われる。

演劇のポストヒューマン的読解において軽視されているのが、「音」という空気の震えである。本パネルでは三番目の発表者として坂本が、『十二夜』の「サウンドスケープ」について考察する。『十二夜』では、大気をはじめとした物質というノンヒューマン的他者が「アクタント」として振動・共鳴することで登場人物の関係性を変成していく。その象徴が、ヴァイオラによって発声されながらも「ひとりでに震える丘」や「おしゃべり女」ことエコーらが共鳴させる「オリヴィア」という呼びかけだ。本発表は、この劇において人間の口から発せられる「音声」や「言語」という物質の振動が、人間のコントロールが完全には及ばない自律したエージェンシーとして描かれていることを確認し、登場人物たちが非生物をも含めた人間以外の存在との関係によって交渉され、無数の感覚によって連続的に変換される混淆的存在であることを読み解く。本論は、西洋的人間中心主義批判としてのポストヒューマニズムが『十二夜』の中核にあることを検証する試みである。

総じて本パネルセッションの目的は、いまだ支配的な「人間中心主義」的な解釈とは距離を置き、世界という他者を客体として自己成型した近代的人間主体を再審するために、シェイクスピア演劇をポストヒューマニズムという磁場で捉え直すことにある。

黄梅戯『女駙馬』の成立過程——1950年代後半の中国における民間戯曲の

制度的承認をめぐって

曹 瑾儀 (大阪大学大学院人文学研究科 演劇学博士後期三年生)

黄梅戯は、近代中国において形成された民間戯曲で、「採茶調」などの民間歌唱を起源とし、主に安徽省・湖北省一帯に伝承されてきた。中華人民共和国成立後、政府主導による戯曲整理を経て劇種（音楽的特徴によって制度的に認定された戯曲の種別）として定められ、国家的支援のもとで全国的に普及した。この過程は 1950 年代後半の文化政策と深く連動しており、黄梅戯の確立を民間芸術の自律的発展のみによって説明することはできない。

しかし、先行研究は音楽形態・地域史の観点から黄梅戯の生成過程を論じ、「民間戯曲の伝承・隆盛」を前提とし、歴史的蓄積が浅く戯曲体系の整備も途上にあった黄梅戯が、なぜ成立初期の国家から集中的に制度支援を受け得たのか、十分に検討されてこなかった。

本研究はこの疑問に答えるため、黄梅戯の代表的演目『女駙馬』を分析する。同作は、貧しい女性・馮素珍が婚約者を救うべく男装して科挙に臨み、駙馬（皇女の婿）に選ばれるも最終的に身分が明かされ、夫婦円満の結末を迎えるという物語である。その前身『雙救主』では男性主人公の受難と救済が中心であったが、1958 年の改編により語りの主体は女性へと転換し、妾制度的結末も書き換えられた。この改編は、社会主義国家が推進した女性解放の理念に呼応しており、政治的文脈によって作品の意味が再構成された事例として位置づけられる。

本研究では『雙救主』の伝承状況と物語構成を整理し、次いで 1958 年版における改編の性格を分析する。その上で、上演の実践と制度の承認との相互作用を通じて『女駙馬』の意義が事後的に形成されていく過程を考察する。『女駙馬』は安定した民間伝承の上に立つのではなく、政治的・倫理的次元での再解釈を経て反復的に承認されることで、代表的演目としての地位を獲得した。この考察を通じて、近代中国において特定の演目が権威ある演目として定着していく仕組みの一端を明らかにしたい。

坪内士行の『じゃじゃ馬馴らし』——坪内士行の喜劇観から見る

シェイクスピアの大衆化の試み

川野真樹子(東京都立大学)

本発表では、坪内士行(1887-1986)が1930(昭和5)年に宝塚国民座で上演した『じゃじゃ馬馴らし』における、シェイクスピア作品の大衆化の試みについて、彼の喜劇観を軸に検討する。本作は、坪内逍遙の翻訳に士行が手を入れたものであり、日本における『じゃじゃ馬馴らし』の最初の翻訳上演とされて来た。しかし本上演は、全幕通しではなく、カタリーナが馴らされる主筋のみの上演であった。

本作は士行による宝塚での一連のシェイクスピアへの取り組みの中にある。士行は、シェイクスピアを通俗的な作家とみなし、大衆向けに演出しようとした。彼は「その時勢の人情、好み、学理、その他一般について深い洞察はありながら、己の我はまづ措いて、人々を喜ばしめ、慰め、悟らしめんために俗的手段を敢て用ひうる」、「偉大なる通俗作家」を探そうとしており、シェイクスピアはその一例であった(「宝塚国民座初公演に際して」、『宝塚国民座上演脚本解説集』第1号、pp.1-4、1926、p.3-4)。

しかし、士行は『じゃじゃ馬馴らし』をそれほど高く評価していない。彼は、「あまり大した作でもなく、全体がファース仕立て(坪内士行「「じゃ／＼馴らし」に就いて」、『宝塚国民座脚本解説』第34号、pp.28-29、1930、p.28)」という逍遙の見解に同意し、「華やかさだけが表面に出て、比較的幼稚な作(『新講シェイクスピア入門』、京文社、1959、p.91)」だと評す。それにもかかわらず本作を上演した背景には、「露骨に、無雑作に、自棄糞的に、女をやつゝける芝居を見ると、とても痛快に思ふ(坪内士行「「じゃ／＼馴らし」に就いて」、p.28)」ため、歓迎されるという考えがあった。

ところで士行は喜劇の面白さは「第一に人物(性格)の描写、第二に事件(筋)の構成、第三に演出の動作表情、第四に言葉の綾(「英国古典喜劇」、『英文学・研究と鑑賞』第二号、1951、p.11)」にあると考える。そのため本上演で士行は、ペトルーキオとカタリーナの口論にその面白さを見出し、見せ場として演出した。また本上演のもう一つの特徴は、全編を関西弁で喜歌劇風にまとめた点にある。これは、「全体がファース仕立て」だとみなす本作を、笑劇として演出しようとする士行の意識の現れである。これらのことは、士行の『じゃじゃ馬馴らし』が彼の喜劇観を体現していたことを示す。

そこで本発表では、先行する翻案や翻訳、上演と比較しながら、坪内士行の『じゃじゃ馬馴らし』の独自性が、それまでの翻案作品とは異なり、翻訳上演という形で、大衆向けの喜劇作品として再構成された点にあることを、その喜劇観、とりわけ笑劇という視点から明らかにする。

「狂言の世界的な広がりとはコラボレーションがもたらす相互的な影響」

ジョナ・サルズ (龍谷大学名誉教授)

狂言は、今、卓越した演劇芸術として国際的に再評価され、世界的に広がる波に乗っている。この半世紀の間に、新たな翻訳、トレーニング、海外公演、共同公演などが盛んに行われ、(外国語による)テキストが作成され、また、欧米に「狂言の海外拠点」が確立されている。だが、外国人による実験的な狂言については多くの論考がある一方、それがプロの狂言師自身に与えた影響についてはほとんど知られていない。

実際、狂言師たちの中には、こうした国際的な交流を経て、今までの伝統的な暗記型の芸の伝え方以外に、集中型のワークショップ形式という概念があることを認識し、また、外国の弟子の「パイオニア精神」に触発され、自分たちが伝統芸能を骨董品のように扱う博物館のキュレーターではなく、国際的なパフォーマー・演出家として最高レベルで交流できる存在であることを認識するに至った例が少なからずある。

本発表では、過去1世紀にわたる狂言の芸術的・学術的な面での国際的な評価の高まりの経緯を振り返った上で、発表者が半世紀にわたって関わってきた、日本の狂言師(茂山あきら氏が共同代表者)と外国人俳優のコラボによる新作や二か国語上演を発表してきた能法劇団(1981年～)および、外国人の俳優や研究者を対象にした狂言の夏季集中講座として発足し、現在では京都市主催で開催されている Traditional Theatre Training (T.T.T., 1984年～)といふ2つのプロジェクトの成果を実例として挙げる。

さらに、参加観察によるエスノグラフィックなアプローチをとって、こうした革新的な活動や、海外での広範囲なツアーや外国人の指導を行ってきた狂言師たちとその弟子を対象としたインタビューを分析し、また、狂言師の「芸談」も引用しながら、相互的な影響について論じる。

パリやチェコ、ロマ・サン・フランシスコなど、海外にも拠点が広がる今、古典芸能である狂言そのものが根本的に変化する可能性はあるのであろうか?

シェイクスピアの改作と上演

～エイチエムピー・シアターカンパニーのシェイクスピアシリーズ

笠井友仁（近畿大学文芸学部芸術学科舞台芸術専攻准教授）

くるみざわしん（劇作家、精神科医）

梅山いつき（演劇研究者、近畿大学文芸学部芸術学科舞台芸術専攻教授）

近藤弘幸（シェイクスピア研究者、東京学芸大学教育学部外国語・外国文化研究講座教授）

笠井友仁が演出を務め、ハイナー・ミュラー『ハムレットマシン』を上演するための研究会からスタートした大阪を拠点に活動する劇団、エイチエムピー・シアターカンパニーは2009年から劇作家くるみざわしんと共同創作を行っている。鶴屋南北『桜姫東文章』をはじめ、これまで数々の古典戯曲の改作に共に挑んできた。2021年からはシェイクスピア作品の改作をスタートさせ、『マクベス』『リチャード三世』『ハムレット』『リア王』を題材にした作品を発表している。

いずれの作品も、親と子、王と家臣など、原作に描かれている主要な登場人物の関係や彼／女たちの置かれている状況（ここでは「環境」と呼ぶ）に注目し、周囲の影響を受けて翻弄され苦しんでいる彼／女たちの心の奥底にある「ゆがみ」に目をむけている。例えば『マクベス 釜と剣』（2021年、伊丹市立演劇ホール）は、マクベス夫人や三人の魔女など、『マクベス』の女性の登場人物に個別の名前がないことに着目してダンカン王やマクベスが支配するスコットランドで生きる彼女たちの状況を考察し、「剣」を使って力で人々を従わせようとする社会とそこで暮らす女性たちの苦悩と願いを主題とした。もちろんここで描かれているのは男性中心社会に対する批判であることは言うまでもない。

このような視点で創作を続けている背景には、くるみざわの精神科医としての経験がある。シェイクスピア作品を改作する際に、くるみざわは登場人物たちの「声」に耳を傾け、戯曲の主題を決めていく。特徴的なのは、作家としての主張を登場人物に仮託してなんらかを語らせようとするのではなく、登場人物が置かれている環境に目を向け、彼／彼女たちから「声」を引き出そうと試みていることである。その結果、シェイクスピアが書かなかった登場人物たちの「叫び」が作中に描かれていく。もちろん、くるみざわが劇作家である以上、彼自身の考えが作品に充分含まれているが、ただし、その考えにいたる過程において、登場

人物やその環境から聴こえてくる声に応答することをもっとも大切にしており、古典戯曲を改作する際の出発点にしている。

またエイチエムピー・シアターカンパニーとくるみざわの改作の特徴は「批判」と「転倒」にもある。前述の『マクベス』のように、登場人物たちへの応答を通じて生じた疑問を膨らませて、その問いに対する回答を作中で批判的に表現しようとしている。その際に原作の主要なモチーフは異なる意味に転じる。例えば『リチャード三世 馬とホモサケル』(2023年、近鉄アート館)では、原作で“A horse! a horse! my kingdom for a horse!”と語られる「馬」をリチャード三世の無二の親友とし、蹄の音とともに血塗られた玉座をあとにするリチャード三世を描いた。『ハムレット 例外と禁忌』(2023年、扇町ミュージアムキューブ)、『リアの道化たち』(2026年、扇町ミュージアムキューブ)にもこのような批判と転倒が見られる。

くるみざわの劇作によって叫びはじめた登場人物たちはシェイクスピアが描いた人物を裏返した存在と言ってもいい。そして演出を介し、俳優の身体とともに可視化される。前述の『マクベス 釜と剣』は女性だけの出演者によって演じられ、男性中心社会への批判をより強めた。『リチャード三世 馬とホモサケル』でもリチャード三世を、高安美帆がその身体性を生かしながら演じ、リチャード三世の主題を大きく広げた。

このような改作の源はシェイクスピア作品だけではない。例えば「ホモサケル」は、イタリアの哲学者ジョルジュ・アガンベンの「ホモ・サケル」からきている。くるみざわはアガンベンの主張を参考に、リチャード三世を共同体のなかにいながら排除される例外的な人物として描くことで、法権力によって生じる問題を明らかにしようと試みた。

今回のパネルではエイチエムピー・シアターカンパニーの演出家である笠井友仁、劇作家のくるみざわしん、演劇評論家で研究者の梅山いつき、翻訳・翻案の視点からシェイクスピアを研究している近藤弘幸が登壇し、シェイクスピア作品の登場人物の声に応答して彼／女の叫びを描く、くるみざわしんの劇作とそれを上演するエイチエムピー・シアターカンパニーの演出と演技を中心にシェイクスピア作品の改作劇をめぐる議論を行いたい。