

演劇における「子供」という方法 I

——劇団「維新派」の表現スタイル——

鍋 島 幹 夫

要 旨

関西を拠点に、音楽や美術の要素を大きく取り入れ、演劇・舞踊・マイムのどれにも属さないパフォーマンス的演劇活動を行っている劇団「維新派」。その舞台表現は、演劇の可能性を考える上で意義があるという立場から、彼らの演劇が持つ「子供」という要素を舞台表現の方法としてとらえ、その観点から演劇における問題点について考え、上演作品を元に検証する。

キーワード：劇団「維新派」、松本雄吉、野外劇場、チャンチャン☆オペラ、喋らない台詞、歌わない歌、踊らない踊り、子供の発見、パフォーマンス、身体、言葉、発語、声

はじめに

関西を拠点に活動する劇団「維新派」は、1970年結成以来、一貫して自分たちの手で野外に劇場をつくり、劇団独自の表現スタイルで演劇を上演してきた。⁽¹⁾ 劇団員たち自らが丸太や金属パイプ式の足場を組み、数ヶ月かけてつくる大規模な野外劇場は、旧国鉄跡地や山間の運動場であったり、また離れ小島の精錬所跡地や湖のほとりだったりする。彼らの独自性は劇場づくりだけではなく、歩行による身体表現を基本に、「喋らない台詞、歌わない音楽、踊らない踊り」⁽²⁾といった多様な舞台表現にもある。また「維新派」の舞台は、美術や音楽も重要な要素になっており、ダンス、パフォーマンスの要素をもちながら演劇の枠に収まらないユニークなその活動は高い評価を受けている。

さらにその独自性は、劇の人物設定にも表れている。一貫して少年少女を中心にした劇づくりがなされることである。「維新派」の舞台では顔を白く塗った少年少女たちが、映画のセットのような巨大な空間の中を絶えず歩き、言葉をリズムにのせながら動き回る。

この劇団の子供を中心にした劇づくりには、ある必然性があるように思える。維新派にとって、子供というのは劇の登場人物それだけのことではない。この劇団の表現のスタイル自体が

「子供」との密接な関係の上に成り立っており、それは、すでに「維新派」の方法であると考え
るからである。そこで本稿では、「維新派」の舞台を貫くスタイルの諸要素を、舞台作品をもと
に、「子供」という観点から考察してみる。

1 子供・風景…「少年街」「虹市」「キートン」

(1) 野外劇場と時間

劇団「維新派」は、日常から少し外れた一角に、突如どこにもない空間を出現させる。その空
間はどこにもないが、なぜか既視感を感じさせる。廃墟や廃物を思わせる巨大な舞台装置は絶え
ず動き変化し、少年少女が機械的な身振りで動き、音楽が奇妙なりズムを刻む。その舞台風景
は、演劇評論家、扇田昭彦氏の次のような言葉でおおよそ了解できよう。

『少年街』では、顔を舞踏風の白塗りにした男女の若手俳優たちが演じる約二十人の「少
年」が活躍したが、彼らは生身の人間というよりも、廃棄処分になったおもちゃの自動人形
のような存在だった。しかも、彼らが住む街は、ノスタルジックな過去と荒廃した未来が奇
妙な美しさで結びついたジャンク・シティだった。

しかも、そこには廃墟という言葉から連想される無力感や脱力感はない。内橋和久の活力
あふれる音楽も手伝って、むしろそこにはすべてが崩壊した場所だけが持つ爽快な開放感の
ようなものが感じられた。⁽³⁾

「おもちゃの自動人形」のような人物が住むガラクタの街。転倒した時空間が奇妙な美しさで
つながれ、生き生きと生きられる場所。まさに、ここの住人は「子供」でしかありえないように
思える。なぜなら、この風景はあまりにも子供の遊びの場の風景を連想させるものだからであ
る。こうした舞台は、俳優の身体表現、音楽と舞台美術、そしてこの自由な空間を可能にする劇
場をつくることのワクワク感すべてが渾然一体となったもので、劇場づくりの段階から彼らの劇
は始まっているのである。

「維新派」の野外劇場設営を記録した映画がある。「蜃気楼劇場」（監督：杉本信昭）と題した
それは、東京汐留の旧国鉄跡地に建てられた「少年街」（1991）の舞台づくりである。広さ 2000㎡、
高さ 25 の巨大な野外劇場が建てられていく過程が、裏方や役者、スタッフらの証言を挟みなが
ら展開する。草むしりから始まり、3ヶ月後の初日に向けてさまざまな苦難を経ながらも完成。
そして、20 日間の上演が終わると元の空き地に戻るまでが記録される。映画の冒頭、次のよう
な言葉が画面に映し出される。

「維新派」という／不思議な集団を／見たのは／1987年の大阪だった。／彼等は、／大阪城の見える空き地に／「ジャングルジム・シアター」／という名の／巨大で奇妙な劇場をつくり、／サーカスでもなく、／ミュージカルでもなく、／舞踏でもなく、／ただもう／「維新派のやっていること」／としか言いようのない／出しものを繰り広げていた。／維新派には／劇場をつくりに集まってくる／連中が多かった。／もちろん役者もいたが、／彼等も劇場づくりに加わった。／劇場をつくることが／維新派の表現の／始まりのように思えた。(後略)

「維新派のやっていること、としか言いようのないもの」。それはまさに子供の世界と重なるものである。空き地、ジャングル・ジム、集まってくる、連中、加わる……。これらの語の中に、自らが想像の裡に作った秘密基地で遊ぶ子供たちの風景が見えており、すでに舞台は劇場づくりから始まっていることがわかる。「維新派」はこの不思議な風景を「表現の始まり」として舞台の場に積極的に採用するのである。

劇場づくりに参加しているのは、もちろん大人である。映画の中で、参加した理由を問われた裏方の一人が言う。「友だちが何かやっているのなら手伝いに行きたい」、「何か作りたい」、「何かいいたい」。これは素朴な子供一般の像とも重なるものである。子供は本来、そのような、突き進む衝動的な生き物であったはずである。主宰の松本氏が親しみを込めて裏方を「阿呆者」と呼ぶとき、この阿呆者は、保護と規律を免れた、すなわち歴史の外に放り出された近代化以前の子供本来の姿と対応している。

「虹市」(1992)という作品の中で、トランクを提げ旅の途中の少年たちが言う台詞に、「地球ハ回ル目ガ回ル」というのがある。歯車や回転する機械的オブジェに囲まれた舞台では、またもや過去と未来が交錯し、幻想の旅の途中で記憶の街が浮かび上がってくる。この記憶への執拗なまなざしに支えられた時間意識こそ、歴史の外に放り出された幸福感であり、そうされることが逆に自由を勝ち取ることの証でもあることを表しているように思える。⁽⁴⁾

(2) キートンの

大阪南港の特設野外劇場で上演され、度重なる台風によって上演中止と日程変更という災難に遭った野外劇「キートン」(2004)は、モチーフがアメリカ無声映画の喜劇役者バスター・キートンという具体的なものであることもあって、これまでの作品とは印象が多少異なる舞台ではあったが、「維新派」の身体表現の特徴である歩行の多様性を十分発揮した舞台であった。

上演記録のDVDの中で、松本氏がキートンと「維新派」の共通点をこんな風に述べている。

野外での演技は室内と違って野外流の演技がある。それはキートンの。科学の進歩や高揚

感に違和感を感じる。人間として疎外される。ある種、故なき受難がキートン映画のテーマになっている。現在はその飽和点にいる気がする。(略) どんどん進んでいく科学性の中で人間としての違和感、気持ち悪さを感じている人は多少キートンの感性として世の中を見ているのではないか。それをチャップリンのように嘆いても始まらない。キートンのようにドタバタで受難性に対して、あっけらかんじやないが、敗れるとも格闘するのがキートンの映画。それは勇気づけられる。

たしかに、「維新派」の少年たちは、キートン映画がそうであるように障害と格闘しながらひたすら前に向かって進む。この作品では、廃屋の映画館での雨宿りの中、幻想の映画に入り込むかたちで少年とキートンとのドタバタの追っかけによる交感が、大陸を横断する人々や先住民との遭遇などとの場面を交えながら描かれる。巨大な映写機の模型の中入り込んだ少年たちは標本箱の鉤物か昆虫のようにも見え、追いつ追われつを繰り返す行為は、場面の転換によって次々に現れる車社会や通信網の発達を表す場面を映画フィルムの操作の応用からくる逆回しの動きや、俯瞰撮影の映画のカメラで観るような傾斜する地平を歩くなどの動きを使ってコミカルに表現する。それは、イメージの物質化に他ならないおもちゃの街や基地をつくっては壊しつくっては壊しする子供の無心な遊びにも通じ、そこからくる人間そのもののおかしみを浮かび上がらせる。

2 子供・遊び・労働…「カンカラ」

(1) 日本人の子供の身体

戦後 60 余年を過ぎ、食生活も生活環境もすっかり変わった現代の日本人の身体は、欧米人と比べても見劣りしないものになった。すらりと伸びた身長と手足は、かつての胴長短足の平均的な日本人の体とは著しく異なるものだ。しかし一方で、背を丸め引きずるような足運びに姿勢の悪さを感じないわけではない。また一時期、最近の子供はすぐに転んでしまう。転んでもうまく手をつくことができず、顔面から地面に激突する。という学校教育現場からの報告を聞くことがあった。前後して、駅前であろうと電車内であろうと、以前は一般的に考えられない公共の場所でも平然と尻をついて座り込む若者の姿を見かけるが多かった。こうした現代の若者の身のこなしは、急速に進歩した生活様式の欧米化にまだうまく順応できない戸惑いのようにも思えたり、あるいは、日本人の身体としての無意識の造反にも思えたりもした。維新派は、こうした一種「だらしのない」現代の若者の身体を意識的にそのまま舞台にのせているように思える。というのは、現代日本人の身体を矯正すべきものとは考えてはなくて、むしろその事実を方法として取り組んでいるように見えるからである。

「維新派」の身体表現は歩行を基本とする。この歩行は、遊びも労働も同じ意識の中でなされ

ていた時代には、子供はまだ「小さい大人」として見られ、子供としての存在が「発見」される前の、すなわち近代化以前の子供のそれである。「維新派」の身体表現は、歴史や文化によって変形させられてきた身体の記憶を検証することでもあった。

たとえば、「カンカラ」（2002）という舞台。岡山県の犬島という瀬戸内海にある小さな島の銅精錬所跡地に劇場を建設し上演されたこの作品は、土地の歴史と身体の歴史を自分たちのスタイルで追求した作品とも言える。

（2）ナンバと身体改造

「維新派」の身体運動は、遊びや労働の動きを取り入れた身振りが多い。両手を広げ鳥や飛行機を真似た動きや肘を直角に曲げ機関車の車輪の動きを表す動作など、素朴なまでに子供時代の遊びに忠実な動きが取り入れられるかと思うと、その動きを分節・断片化し、映画のコマ落としのような機械的な動きにまで骨折化してみせる踊りの要素を持った動きもある。

特に「カンカラ」での歩行運動には、舟を漕ぐ、ツルハシを振るうなどの自然の動きと共に「ナンバ」の動きが集団の踊りに取り入れられていて、覚醒の思いで舞台に惹き付けられた。「ナンバ」とは、農作業や土木工事でクワを打ったりツルハシを振るったりするときの動きのことである。「簡単にいえば、右足と同時に右手が出、左足と同時に左足が出る歩きかた」と、三浦雅士氏は自著『身体の零度』⁽⁵⁾の中で説明している。時代とともに変容していく身体へのまなざしとその背景を探ることによって、社会史・思想史の両面から身体を浮き彫りにした『身体の零度』の中で、武田鉄二氏の『演劇伝統論』や『舞踊の芸』を引きながら、三浦氏は明治政府が農本的身体から近代的な身体、つまり戦争や産業に合致した身体に改造していった過程を明らかにする。ナンバは、武田鉄二氏によると、鉱山用の滑車の綱を曳く半身の構えのことであり、用具の名前がナンバ（南蛮渡来の機械）からこの姿勢をそう呼ぶようになったのだろうと氏は推察する。

「カンカラ」は、現在の少年たちの友情をめぐる物語と、かつて銅の精錬所であった土地の歴史の幻想が交錯する呪術的で祝祭的な場所が、ナンバの動きを取り入れた身体運動と「カン、カラカラ」という無機質な語の連呼によって不思議なミスマッチの空間を作り出し、逆にそのために、少年たちの物語の切実さを際立たせた舞台であった。

しかし、ナンバという古典芸能の芸の基本になる足の運びが、現代の子供たちの身体で確かめられるとき、その身体の不器用さ、座りの悪さがもたらす「維新派」の劇の効果は、能やクラシックバレエの身体を習得した役者によって演じられるとしたら、まったく無に等しいものになってしまうだろう。というのも、伝統や歴史から外されているもの、あるいはその枠にまだ組み込まれていないものこそが子供の身体だからである。「維新派」はその訓育されていない身体こそを方法として採用するのである。

3 子供・声・言葉…「流星」(チャンチャン☆オペラ)

(1) 「おーい」と単語

「維新派」の舞台の多くには、「おーい」という呼びかけをする場面が頻繁に出てくる。「おーい」は、遠くから人に呼びかけるときや応答するときに発する感嘆詞だが、「維新派」の舞台では、それが同じ地平でなされるよりむしろ時空を飛び越えることに特徴がある。このことは、過去・現在・未来が交錯する空間を自在に行き来する「維新派」の舞台づくりと符合する。「流星」では廃墟と化した未来都市を舞台に、対立する集団の闘争か何かで負傷した友人を助け出すことに命をかける少年が描かれる。社会と隔絶した「王国」の空間で、固有の価値観に身を投じる少年たちの無償性であることの恍惚感。その名づけようもないものに命名しようとする意思の発露が「おーい」という音やひびきのかたちをとる。「おーい」は声である。言葉と呼ばび込むための前にある「おーい」を「維新派」は重要視する。

その「おーい」によって呼び込まれる単語が、「流星」においては、骨の部位、血管や内臓の名称という生命を成り立たせ維持する部品名であることは注目すべきことである。このころから「維新派」の言葉は、台詞というより単語の羅列になっていく。それが5拍子、7拍子の変拍子のリズムにのせ、重なりながらズレながら高低を持たせて奏でられるとき、ある種、滑稽感を伴う不思議な感覚につつまれる。それは自分のことでありながら他人事のように思える奇妙な外部とのズレ。ちょうど幼い子どもが排尿・排便をすませ、自分の内部から出たものを振り返るときの幸福感に満ちた笑い、あるいは見たこともないもの出会ったという恐怖とも違う驚きとでも言おうか。

劇作家・演出家の北村想氏は、「維新派」の言語について次のように言う。

ひとつひとつの言葉には、音韻を除いては脈絡はない。しかし、殆ど無意識の羅列による音韻の響きで、私たちは実に奇妙な言語世界に心を浮遊させることが出来る。日常の言葉から解き放たれた快感というやつを味わうことができる。(6)

そういえば、負傷した友人(マネキン人形によってなされる)を背負って歩み去る劇のラストで、行く手に巨大な光のドームが現れ、少年たちを包み込む。キューブを主にしたモノクロームの舞台装置の中に突如現れる白い円形の光(立体映像)は別次元の世界にいざなう宇宙船のようにも見える。白い光はむしろ温かく、傷ついた少年たちと同時に観客をも包み込み、宇宙人にも胎児にも見える出迎えの不思議な生き物が、悲劇性を帯びた舞台をユーモアで締めくくる。

北村氏は前出の文章の中で、「維新派」の劇の浮遊感覚は、言語と同様にアクションにもよる

とし、「踊り手はいうなれば＜空気に漂う身体＞つまり何ものかに＜浮かんでいる＞気持ちのよさを体現してみせる」と言い、浮遊感覚を鮮明に示すものとしてソロ・ダンスを指摘している。氏の指摘は、声が言葉を呼び込み、言葉を発する身体がそれを喜んでいる状態―を踊りととらえていて、興味深い。

（２）都市と子供

声・言葉・身体と発語の問題について考えるとき、若くして急逝した如月小春氏⁽⁷⁾のことが頭をよぎる。消費社会としての都市の情景をテーマに、映像、音、を重ね無機質な演劇空間づくりを模索する中、発語の問題を探る途上で亡くなった如月小春氏だが、彼女はかつて言葉と音の境目を問題にした「ボクタチ」という作品づくりについて、ボ・ク・タ・チという四つの音を二人して12分かけて探し求めていき、最終的にボクタチという言葉にたどりついたという体験を語っている。⁽⁸⁾

途中でボがBA、BUとなったり、BOとなったり、BOKUになったり、BAKAになったりするんですね。幼児が言葉を自分の身体にのせて発語するように、意味がガタガタに揺れ動いて、音とイメージがアンサンブルによって変化していくような感じがした。それが最終的に、ボクタチ、ボクタチという言葉に、到達すると、音を通じて二人の間にコミュニケーションが出来たようですごくうれしかった…言葉というのは意味に至る前に音だったり、文学の場合だとイラストレーション、絵だったりする段階があるのを身をもってわかったんです。特に声の場合は、声自体が身体に帰属しているものだから、身体と意味とを結び媒介の役目をはたしているということになる。だから舞台上で発せられる言葉は身体に根ざしてなかったら、意味すらも伝わらなくなってしまふ。…（略）

言葉探しをする大人たちは大人であり役者でもあるから、ここに、幼児が言葉を獲得する喜びとどれほどの近似値があるかは即断できないが、発語の問題と格闘していたという状況の深刻さが伝わってくる。ただ、このインタビューの後の方に出て来る、「機械はどんどん滑らかに生きるんだけど、人間はフレキシブルな部分を押しえざる得なくなっているから、ギクシャク見えてくる」とか、「以前はもしかしたら自然のリズムに合わせていたかもしれないし、あるいは神に合わせていたかもしれない。その時代、時代によって、人間が何かのルールに合わせて生きてきた。で、今は機械のルールに合わせている」などの言い方からうかがえるが、テクノロジー社会における身体と言語の蟻地獄にはまり込んでしまった感がある。しかし、この才能がいま生きていたらどんな演劇をするのか興味が湧くところであるし、その夭折が残念でならない。

このインタビューが行われたのは、1985年。「維新派」は年表によると、2年後に劇団「日本

維新派」から「維新派」に改名し、「チャンチャン☆オペラ」⁽⁹⁾と称する新たな展開に向かう時期である。この時期の「維新派」を演劇評論家の西堂行人氏は「アングラの精神を見事にポップ化し、加えてポスト・モダンの時間軸のなかで、肉体をまるごと都市のただ中へと滑走させたのだ」ととらえ、次のように述べる。

彼らの舞台は容易に持ち運べないところに、その精髓がある。つまり移動不可能性と一過性にこそ、彼らの舞台の根拠があり、このローカル性ゆえに、〈アングラ〉という芸能は、三十年間、大して変質もせずに、残り続けたのではなかったか。徹底して上昇しまいという意志によって、彼らの舞台表現は、一種の現代の都市芸能の文化性を穫ち（ママ）得たのである。⁽¹⁰⁾

1 - (1) でも述べたように、ガラクタおもちゃのような役者は、根ざすべき言葉がどうの、身体がどうのと言うことは元からあきらめ（観客に投げかけ）、機械仕掛けの人形のしぐさを繰り返し、とぼけた顔でさっさと次の場に移行していく。これは思考停止になるとおどけて場をはぐらかす子供の行動パターンに驚くほど似ている。というよりは、このことは扇田昭彦氏が言う積極的生き方の問題である。

人間を悲劇的に尊厳化するのではなく、廃棄されるモノとみなす醒めた鉦物的喜劇感覚である。人間のモノ化を嘆くのではなく、むしろスクラップのなかに可能性を読むたくましい眼がある。（「刺激的だった維新派の『少年街』」「テアトロ」1992. 2）

このたくましさは、関西・大阪というローカル性に立ち、野外という地べたに足を付けて、やりたいことをやりたいようにやってきた〈アングラ〉精神のしぶとさである。それはまた、路地を「王国」として、我が物顔で走り回った前代の「小さい大人」としての子供の、そして、友達のためなら何があっても駆け参ずる仲間意識にあふれた自治力にも通じる。地べたを這うような目の位置からは、無意識の対岸に「帝国」は見えているとしても、我関せずの振りで、ひたすら自分たちの「王国」の像を物質化すべく、繰り返しつつは壊しつつは壊しの演劇活動を続けるのである。

おわりに

「維新派」の表現スタイルは、「歌わない音楽」、「喋らない台詞」、「踊らない踊り」というコンセプトに表れている。劇団主宰の松本雄吉氏によると、「うたわない音楽」、「しゃべらない会

話」、「おどらない踊り」となる。⁽¹⁾ その要素は次のように要約できる。

- ・「うたわなない音楽」……歌ったりはせず、情感を排したリズムに頼る。名詞のみを並べ、言葉と言葉の有機性を排除し、感情を挟まない。言葉が言葉として舞台に遍在する音楽性。その奏者としての俳優。
- ・「しゃべらない会話」……日常的会話の排除。主語・目的語の排除。身振り足踏みによる会話。俳優間ではなく舞台と観客が会話するかたち。
- ・「おどらない踊り」……踊りというイメージからかけ離れた、人の原初的な日常的動作による振り。脈絡のない断片的動作のリフレイン。機械やロボットの動作。俳優が陶酔しないおどり。

この要素を見ると、歴史や文化に取り込まれる以前の子供が、日常の生活場面で自分勝手に行う行為に極めて近いものがあることに気づかされる。「維新派」は子供の表現につながる行為を先鋭的に方法的に演劇表現に高めたと言えるのではないだろうか。前出の鶴見俊輔氏が言うように、子供はさまざまなことを教えてくれる。歴史について、文化について、教育について。そしてまた、言葉や身体について。

歴史から外されたものとして、子供の他に老人がいる。子供と老人の関係は、過去であり未来であると同時に、未来であり過去である円環の関係にある。これは、過去の記憶に遡れば、未来につながる展開をする「維新派」の舞台に重なる。

「維新派」は、「《彼》と旅をする 20 世紀三部作」として「nostalgia」(2007)、「呼吸機械」(2008)、「台湾の、灰色の牛が背のびをしたとき」(2010)を引き続き上演した。それぞれ、南米、東欧、アジアを舞台にし、ますます広がりを見せるこれらの舞台については、視点を「子供・旅・戦争」として、次回に回すことにする。

なお、2002 年の「カンカラ」以降は、すべて実際に見た舞台を基にしており、それ以前の作品は、DVD による記録映像を参考にした。

註

- (1) 劇団維新派は、1970 年、劇団「日本維新派」として結成され、87 年に現在の劇団「維新派」と改名、さまざまな場所でオリジナル作品を上演し続けている。主宰の松本雄吉氏がほとんどの作品で作・演出を手がける。主な作品に「水街」「少年街」「流星」「カンカラ」「呼吸機械」。
- (2) 「劇場と社会特集—劇場のかたち 1」『舞台芸術 05』京都造形芸術大学舞台芸術研究センター (2004)
- (3) 「現代演劇史の中の維新派」『維新派大全』松本工房 (1998)
- (4) 「子どもの発見」鶴見俊輔 野上毅編『朝日百科 世界の歴史 17 世紀 8』朝日新聞社 (1991)

子どもは、いつの時代の子どもも、歴史についてはゼロ体験である。(中略) うまれたばかりの子どもは、もちろん、歴史からはみだしものである。その子どもが、しばらくの年月のうちに歴史の中にとりこまれてゆく。(中略) 子どもにとって、歴史からはみだしている時期の次に来るのは、猛烈な模倣の時期である。模倣は、模倣する喜びにうらうちされている。この無償の喜びなくしては、子どもはない。それを今度はおとなが利用して、その時代の慣習を教えこみ、ある時期から子どもは急速に歴史の中にとりこまれる。やがて、子どもは、おとなよりもはげしく、自分とちがう慣習をもつ人間をへんに思ったりするようになり、おとな以上に時代の偏見のとりこになる。(中略) 「子どもの発見」の思想は、この慣習に何かを足したのだが、そのたしたものはやがて、巨大な経済大国の管理制度にのみこまれ、今日では路地の子どもたちはいなくなった。「子どもの発見」は国家の保護をまねきよせ、ゼロ体験以後の子どもの歴史離れた自由と模倣の喜びをせばめ、これまでよりも早目に時代史の中にとりこむことになった。「子どもの発見」の歴史を今ふりかえることには、逆説的意味がある。(鶴見俊輔「子どもが教えてくれること」)

- (5) 三浦雅士著『身体の零度一何が近代を成立させたか』講談社 (1994)
- (6) 「演劇脳に呼び覚まされた演技が表現する少年の日の浮遊感覚」『維新派大全』松本工房 (1998)
- (7) 如月小春 (1956～2000) 演出家。劇団「ノイズ」主宰などを通して、都市生活者の姿を先鋭的手法で描き出し、80年代小劇場のブームをリードした。
- (8) 「テクノロジーに横切られる言葉」『ユリイカ』青土社 (1985. 6)
- (9) 大阪・天王寺の「チャンチャン横丁」に由来し、音楽や美術の要素を大きく取り入れながら、関西弁のイントネーションを生かし、単語のレベルまで分解した言葉が変拍子のリズムで発せられる脱領域的スペクタクル。
- (10) 『維新派の位置一仮説としての「関西演劇」から』『維新派大全』
- (11) 「特集 劇場と社会 『劇場のかたち 1』」舞台芸術 05『京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター』

参考文献

- ・西尾俊一編『維新派大全』松本工房 (1998)
- ・野上毅編『朝日百科 世界の歴史 17世紀 8』朝日新聞社 (1991)
- ・柄谷行人著『定本 日本近代文学の起源』岩波書店 (2008)
- ・三浦雅士著『身体の零度一何が近代を成立させたか』講談社 (1994)
- ・大田省吾・鴻英良編『舞台芸術』04 (2003. 8) 05 (2004. 1) 07 (2004. 12)
- ・『ユリイカ』青土社 (6, 1985. 6)
- ・市川浩著『<身>の構造』講談社 (1993)
- ・鎌田東二著『身体の宇宙誌』講談社 (1994)
- ・鷲田清一著『ちぐはぐな身体』ちくま書房 (2005)
- ・鈴木忠志著『演劇とは何か』岩波新書 (1988)
- ・『國文學』學燈社 (1998. 3)