

パパ・タラフマラ考

——一九六〇年代以降の日本のパフォーマンス・アーツについて

西澤 晴 美

はじめに

本論は、パパ・タラフマラ Pappa TARAHUMARA としう一九八〇年代から活動を開始したパフォーマンス・アーツ・グループの活動を取り上げ、このグループが生まれる背景として、まず六〇年代以降日本ではパフォーマンス・アーツがどのように展開していったのかを考察する。次に、パパ・タラフマラの活動を検討し、さらに、同時代の「ダムタイプ」との比較検討を通して特質を探る。

ひとつのパフォーマンス・アーツ Performing Arts は、演劇やダンス、美術といった分野のいずれか、あるいは複数において論じられるが、それぞれの文脈においての批評

にとどまり、体系的、総合的に考察されることはほとんど行われていないのが現状である。

また、パフォーマンス・アーツはその性質上、実物を保持しておくことができず、映像資料に頼る場合が多くなるのだが、六〇年代の古い作品などはそれを入手することが困難であり、映像の複製にも問題点が多い。

パフォーマンス・アーツの歴史は、音楽・美術・舞踊などの芸術諸分野が、それぞれの既成の領域にとらわれず、相互に交流していく活動の流れであるといえる。日本において一九六〇年代は様々な芸術の総合化を意図する活動が起こった時代である。従来の美術という枠組みを大きく拡大するような試みがなされ、美術と舞台芸術との隔たりを

埋めることにも関心が寄せられた。本稿では、諸々の芸術がそれぞれの領域を脱していく、あるいは互いの領域を超えて展開していったことに着目し、論を進めていく。

パパ・タラフマラは約二〇年間の活動の中で、作品のスタイルを著しく変貌させながら、パフォーマンス・アーツの可能性を探求してきた。本論ではパパ・タラフマラを例に、それがパフォーマンス・アーツの流れの中で果たしてきた役割や、パフォーマンス・アーツ自体の可能性について考察する。

第一章 一九六〇年代以降の日本のパフォーマンス・アーツの流れについて

まず、美術史、舞踊(ダンス)史、演劇史という三つの軸をもとに、日本におけるパフォーマンス・アーツの展開を概観しておこう。パフォーマンス・アーツの要素としての美術には、舞台美術とパフォーマンスの二つが考えられるが、舞台美術はもともと舞踊や演劇の一部として存在してきたので、この章で中心となるのはイヴェント、ハプニングなどパフォーマンスの流れである。なお、海外のアーテ

ィストについても述べているが、その場合は初来日の時期や、来日公演を重視して取り上げている。

一九六〇年代以前の動向

一九六〇年代以降の流れについて述べる前に、一九五〇年代の重要な動向について触れておきたい。

一九五四年、吉原治良を中心に結成された具体美術協会(以下、具体)は、行為(アクション)へのひとつの方向性を示した。具体のアクションはハプニングの先駆として、カプローの一九六六年の著書『アッサンブラージュ、環境、ハプニング』⁽¹⁾で紹介されている。吉原は文学、音楽、舞踊、映画、演劇等現代芸術の各ジャンルとも手を握っていた⁽²⁾。具体によると、五七年と五八年の「舞台を使用する具体美術展」は、総合芸術のひとつとしてのパフォーマンスを提示した画期的な実験である。これについて吉原治良は、「従来の美術の概念から一歩抜け出して舞台という特殊な空間と、その機能と、従って、音響、照明、時間性等の問題と自主的に正面からぶつかってみようとしたものだ」と述べている⁽³⁾。

六二年具体は森田真弘が主催していた前衛舞踊グループ

森田モダンダンスと共に、舞台展「だいじょうぶ月は落ちない」を開催した。これは、第一部が具体メンバーのパフォーマンス、第二部が森田モダンダンス、第三部が具体と森田モダンダンスとの共同作品で構成されていた。音楽を一柳慧が担当し、その年に初来日を果たしたジョン・ケージも観客として訪れていた⁽⁴⁾。主な作品には白髪一雄の『赤い三番叟』、向井修二の『顔と記号』(図1)、森田真弘の『分裂記号B』などがあつた。具体はアクションを始め、さらに舞台という方向性を示した点でも先駆的存在であるが、ミシェル・タピエと出会って以降はアンフォルメル絵画へと活動の主軸を移していった。

また、ポリシヨイ、ニューヨーク・シティ・バレエなど世界的に著名なバレエ団が来日し、マーサ・グレアム舞団のような新しいダンス表現が日本に紹介される中、日本が創出した独特の身体表現に「舞踏」がある。八〇年代ごろから海外でも「BUTOH」と呼ばれるようになり、高い評価を与えられている。舞踏は、土方巽、大野一雄らを中心に、一九五〇年代ごろから形成されていった。それ以前のダンスの主流はドイツ表現主義のダンス、ノイエタンツであり、二人ともそのようなモダンダンスのダンサーであ

つた。この時代、舞踊には古典芸能を除けばバレエとモダンダンスしかなく、舞踏という日本人の身体を基盤とした新たな舞踊の登場は極めて革新的であつた。舞踏という名称は「舞う」と「大地を踏む」からきており、土方巽は自らを「暗黒舞踏派」と名乗っていた。

一九六〇年代の流れ

一九五〇年代に始まった舞踏の身体表現とは、日本の習俗に根ざした、西洋のダンスとは異なる独自の表現である。

西洋的身体と日本の身体の違いは、端的に言えば前者がバレエの跳躍など、上へ伸びる身体であるのに対し、後者は能のように、地に着く身体である点に帰結する。また、「静止」という概念にも違いがある。日本の舞踊では、静止といった場合、身体の動きを止めていても、意識の上では絶えず流れ続けるイメージを持っている。日本人には西洋的身体に対してコンプレックスを抱く者もおり、舞踏はそうした日本の身体の動きを拾い上げて、世界的にも通じる表現に形作っていった点で、非常に重要である。

舞踏の流れは、第一期は『禁色』などいわば洋物エロテイシズムの時代、第二期は『あんま』など日本の家の隅々

に巢食う情念と身振りを回収しようとした時代、第三期は「いづる」「しゃがみこむ」舞踊を前面に押し出してきた時代、とされている⁽⁵⁾。六〇年代は第二期にあたり、主要作品としては『あんまー愛欲を支える劇場の話』（一九六三年）（図2）、『バラ色ダンス』（一九六五年）があげられる。既成の枠組みにとられない芸術の総合化という考えに根ざした活動は、一九六〇年代、特に草月アートセンターの活動に見て取ることができる⁽⁶⁾。

草月アートセンターは前衛芸術家でもあった生花の草月流家元・勅使河原蒼風と宏父子によって発案された機関であり、草月会館の地下ホールを拠点に、井川宏三とのちにフィルムアート社をたち上げる奈良義巳が企画・制作・運営を担当し、録音技師の奥山重之助と照明技師の中野雅光が加わり、独自の企画を行った。

草月アートセンターは、「草月コンテンポラリー・シリーズ」として音楽・演劇・ダンスなどジャンルを問わず国内的・前衛的な活動を紹介した。このシリーズには武満徹、高橋悠治、一柳慧らの前衛音楽家が参加し、「映像とジャズの結合」、「詩とジャズの結合」、「ミュージカル」、「能舞」などをテーマに総合的な舞台が企画された。また、実験ア

ニメーションなど映像の分野にも活動は及んでいた他、小野洋子やナム・ジュン・パイクといった、フルクサスとも関連のあるアーティストも何度かイヴェントを行っている。

また、海外の前衛芸術家たちを招聘したことも草月アートセンターの果たした役割は大きい。その中でも特に重要なのはジョン・ケージとマース・カニンガムの招聘（図3）である。

六二年、ジョン・ケージはデーヴィッド・テュードアとともに来日し、「ジョン・ケージ・シヨック」と呼ばれる大きな衝撃をもたらした。ケージは、チャンス・オペレーション（偶然性の手法）による不確定性の音楽によって、音楽という概念を覆す試みを行った芸術家である。易やコインを用いた作曲や、図形楽譜、言葉による楽譜などが用いられ、『四分三三秒』（五二年）という、四分三三秒間舞台上で沈黙する作品も生み出された。

六四年に来日したマース・カニンガムはケージの影響を受け、偶然性の手法をダンスに取り入れた。来日公演（図4）では、音楽監督をケージ、ピアニストをテュードア、舞台美術と照明監督をポップ・アートの画家ロバート・ラウシェンバーグが担当しており、当時の現代音楽と現代美

術、現代舞踊の最先端ともいえる顔が揃っていた。関連企画としてモダンダンス・ワークショップや「ラウシエンバークへの二〇〇の質問」が行われ、日本の芸術家たちとの交流の場が設けられた。

「旧草月アートセンターは六〇年代の前衛芸術の大きな震源地のひとつだった」と現代美術評論家の東野芳明が述べているように、芸術文化発展のための交流の広場となるうという目標を掲げて発足した草月アートセンターの活動は、芸術の総合化といえるこの時代の潮流を顕著に示すものであった。草月アートセンターによる各芸術分野の領域を超えた交流といえる活動は六五年までの間に集中しており、以降は次第にフィルム・フェスティバルなど映画の活動が中心になっていった。

ハイレッドセンター（六三年結成）の活動など、ハピニングやイヴェントと呼ばれる脱領域的なもの（中間領域）は六〇年代から盛んに行われるようになったが、実験的試みを行ったのち、各ジャンルに回帰するという傾向があるのは事実である。「実験」はあくまで「実験」にとどまり、演劇や音楽の領域に一時的に足を踏み入れ、元の場所に戻す。舞台という方向を示したものもあるが、舞台芸術

といえるほど完成されたものは少ない。しかし、既成のジャンルから逸脱し、あらゆる分野の相互交流をはかったことには意義がある。現在は脱領域という前衛的試みではなく、アートの中にパフォーマンスというジャンルが形成され、定着したようである。

演劇の方面では、唐十郎の状況劇場が一九六二年（八八年唐組と改称）、寺山修司の天井桟敷が六七年に結成されている。これらは「アングラ（アンダーグラウンド）演劇」と呼ばれ、新たな演劇表現をもたらし、六〇年代から七〇年代にかけてブームを巻き起こした。八〇年代に入ってから小劇場ブームと呼ばれる演劇の盛んな時期が続いている。

一九七〇年代の流れ

六〇年代に確立した舞踏の表現は、広く波及し、多くの舞踏ダンサーやグループを生み出していった。一九七二年に結成された、磨赤児主宰の「大駱駝鑑」は、暗黒舞踏にスペクタクルを取り入れた「天賦典式」というスタイルをつくり、今日までその様式を保っている。

天児牛大は、大駱駝鑑で活動したのち一九七五年「山海塾」を創設する。彼らは土方巽の暗黒舞踏の流れを受け

がらも、「暗黒」というイメージを払拭し、白く静謐な涅槃の世界を思わせる美的空間を創出した。山海塾は八〇年に大野一雄らとともにナンシー国際演劇祭で作品を上演し、国際的に高い評価を受けた。八二年からは拠点をパリ市立劇場に移している。主な作品には『金柑少年』（一九七八年）、『卵を立てることから一卵熟』（一九八六年）などがある。八〇年代以降、舞踏が「BUTOH」として世界的に広がるスタイルとなる背景には『山海塾』の活躍が大きい。

また、七〇年代初めには、維新派（七〇年結成）と錬肉工房（七一年）という現在まで続く息の長いパフォーマンス・グループが登場している。

演劇実験室・天井桟敷を主宰していた寺山修司は、七〇年代に入ると演劇からの越境を試みるようになった。一九七〇年の作品『イエス』（図5）は、次のような奇抜なものであった。

「第二部は観客と俳優をチャーターした観光バスに乗せ、行き先不明のまま「上演地」に向かった。（中略）劇団員たちは私たちを先導して階段を何階ものぼり、行き当たりばつたりに選び出されたと思われる一軒の

ドアをノックした。開いた扉の中では、若い夫婦が畳に座って夕食後の団欒をしていたが、不意の侵入者たちに驚く夫婦を尻目に、劇団員は「団欒の光景を見せて頂きましょう。皆さん、構わないから入ってください」と、たじろく観客を室内に誘いこんでしまった。こうして、「あなたたちは何者なんだ？」と呆然として懸命に抗議する若い夫婦の周りを、数十人の観客が囲んで見物するという、日常を演劇が犯す異常な「ドラマ」が展開しはじめたのである。（中略）だが、やがて事態が明らかになった。この人の好きそうな若い夫婦こそが、実は俳優だったのだ！私たちが本物の日常と信じこみ、そこに侵入したことで後ろめたさを覚えていたこのリアルそのものに見える家庭こそ、さりげなく周到に仕組まれた演劇Ⅱ虚構だった。夫婦はしばらくして明らかに芝居の台詞と分かることばを語り始め、驚く私たちの眼前で、現実を虚構に逆転した」。

この寺山の作品は、もはや演劇にとどまらずパフォーマンスの領域に大きく踏み込んだものである。寺山はこの後も『人力飛行機ソロモン』（七〇年）、三〇時間の市外劇』ノ

ック(七五年)、『観客席』(七八年)といった、脱演劇というだけでなく現実と虚構の関係を攪乱する作品を発表した。

一九八〇年代以降の流れ

八〇年代でまず注目すべきは、八二年に開催された利賀フェスティバルである。これは、日本での国際演劇祭の先駆けとなるもので、同年以後毎年開催されることとなった。利賀フェスティバルはまさにパフォーミング・アーツの祭典であった。

第一回の利賀フェスティバルには、国内外の注目すべきグループの作品が集まっていた。海外からはロバート・ウィルソンの『聾者の視線』(一九七〇初演)、メレディス・モンクの『少女教育』、タデウシユ・カントールの『死の教室』、国内からは転形劇場(太田省吾主宰)の『小町風伝』、天井棧敷(寺山修司主宰)の『奴婢訓』などが上演されている。

利賀フェスティバルで上演したロバート・ウィルソンは、絵画や建築から始まり、すでに六〇年代からパフォーミング・アーツに転じて製作を行っていた。超スローモーションの動きや、ひとつの単語の反復、極端に長い上演時

間を特徴とし、観客の想像力を喚起する手法は「イメージの劇場」と呼ばれている⁹⁾。代表作『浜辺のアインシュタイン』(図6)は一九七七年初演の作品である。これは、音楽は現代音楽のフィリップ・グラス、パフォーマンスをルシング・チャイルズが担当し、コラボレーションの最高傑作とも言われた¹⁰⁾。この作品は九二年に来日公演がなされている。

ロバート・ウィルソンや先に述べたケージ、カニンガムはローズリー・ゴールドバーグによって「パフォーマンスの周辺」と位置づけられている¹¹⁾。「パフォーマンスの周辺」に属する彼らの作品は、パフォーマンズ的であると同時に前衛演劇的な面も備えている。

一九八六年に来日したピナ・バウシユは、七三年にドイツのバレエ団、ヴッパータール舞踊団の芸術監督に就任し、以後は同舞踊団で作品を発表している。彼女が初来日したときには、大きな衝撃を与えた。それは舞踊の中に演劇的手法を取り入れた「タンツテアター」という手法が当時斬新だったからである。

八四年に初来日し、サミュエル・ベケットの不条理劇を原作とした『メイB』(八一年初演)を上演したマギー・マ

ランは、日本の舞踏の影響を受けていたと思われる。白塗りされ、ぼろぼろと剥がれかけたような顔や、身振りや手振りはダンス的ではなく、舞踏に近い。これは、八〇年にフランスのナンシー演劇祭で、大野一雄や山海塾の作品が海外に大きな衝撃を与えたことに起因している。

また、八六年に勅使河原三郎が西洋の権威ある振付コンクールであったパニョレ国際振付コンクールで入賞したことも重要である。勅使河原三郎はバレエやマイムを学び、舞踏とも異なる独特のダンスを築き上げており、彼の入賞により日本のコンテンポラリー・ダンスが始まるといわれている⁽¹²⁾。

本論で扱っているパパ・タラフマラは八二年に結成された。八〇年代の日本の演劇は唐十郎や野田秀樹、つかこうへいらの「小劇場ブーム」にあり、パパ・タラフマラもそのような演劇の流れから登場したグループであった。ダムタイプはパパ・タラフマラ結成の二年後である一九六四年に結成された。

六〇年代以降の日本のパフォーマンス・アーツを概観すると、六〇年代にはあらゆる芸術分野を総合化しようとする試みが非常に盛んであったことがうかがえる。身体表現

においても「舞踏」という日本独自の表現が展開した重要な時期である。七〇年代後半から八〇年代前半は、寺山などの脱・演劇的活動などの画期的な試みはあったが、パフォーマンスはアートの一領域として定着し、舞踏も「舞踏」という一ジャンルとなり、日本で革新的なパフォーマンス・アーツが生み出されたとは言いがたい。そういった中で新たな風を吹き込んだのが「パパ・タラフマラ」であり、三章で取り上げる「ダムタイプ」であったと評価されている。

第二章 パパ・タラフマラの活動の軌跡

パパ・タラフマラ（タラフマラ劇場）は、一九八二年に創設されて以来、その作品のスタイルは常に変化し続けている。その変化は時代の流れを反映するものであり、また、先取りするものでもあった。第二章では、パパ・タラフマラ作品の多彩な展開について概観する。

なお、この章をまとめるにあたり、パパ・タラフマラの演出家・小池博史氏より、ほぼ全作品の台本・覚書の提供を受けた他、数回のインタビューにもご協力いただいた。また、台本の一部をメンバーのささだあきこ氏より、未公

刊のビデオをパパ・タラフマラの事務所S.P.C(サイ)より提供を受けた。

結成の経緯

パパ・タラフマラは一九八二年に小池博史と、学生時代の演劇仲間をメンバーとして創設された。当初はパパ・タラフマラではなくタラフマラ劇場という名称であった。

「タラフマラ TARAHUMARA」¹⁵ という言葉は、メキシコの高山地帯にあるタラフマラ郷と、そこに住む人々タラフマラ族に由来する。フランスの詩人であり、劇作家、俳優でもあるアントナン・アルトーは、著書『タラユマラ』¹⁴ において、ペヨートルという幻覚作用のある植物を用いたタラフマラ族の儀式の様子を描いている。そこから、タラフマラは幻を見る民族であるというイメージを小池は抱いたようである。また、小池の友人は実際にタラフマラ郷に行き、タラフマラ族がいつも走り回っているのを見たという。このようなことから、我々の日常が彼らの非日常であるというタラフマラ族の面白さに惹かれ、グループ名に選んだという¹⁵。また、小池はメキシコの民俗性や文化を取り入れようとしたわけではなく、「近代・現代」という枠組

みからいかに逃れるかをコンセプトに掲げ、この言葉を選んだとも述べている¹⁶。

五年後の一九八七年、「タラフマラ劇場」は「パパ・タラフマラ」と名称を改める。これは、劇場という言葉が固定的イメージを与えてしまうためであり、あらゆる表現の枠組みを取り払おうとするグループの強い意志をあらわすものであった。タラフマラ劇場がパパ・タラフマラと名称を変えた時期は、作品が演劇的なものから脱却した時期と重なっている。パパ(Papa)とは冠詞であり、特に意味は持たない。しかし、カタカナでパパと書いた場合、西洋的な響きとイメージを持ち、それがタラフマラという言葉と結びつくことによって、無国籍で不思議な響きを持つ名称となっている。

活動の理念

名称の由来からもパパ・タラフマラ(タラフマラ劇場)の理念はうかがうことが出来るが、具体的な創立理念は次のように掲げられている。

一、ジャンルにとらわれない新しく多彩な舞台芸術を創

造し、発表する。

二、舞台芸術以外にも美術、音楽、衣装、映像など多様な芸術活動を行いながら芸術家どうしの共同表現を模索し、新しい芸術家グループの創造を試みる。

三、人種、国境、政治、言語のフィールドを越えた国際的な活動を展開し、表現の場を広く世界に求め、日本の舞台芸術の可能性を世界に示す。¹⁷⁾

これは九五年に作成されたものであり、八二年の創立当初に明文化されていたものではないが、しかし、代表の小池の構想の中ではすでにこのような明確な目標があり、試行錯誤を繰り返す過程の中で徐々に作品や活動にも反映されるようになっていく。

構成員

パパ・タラフマラについて述べるとき、第一に作・演出の小池博史の名があげられる。彼は結成の一九八二年から現在に至るまで、変化に富む作品のほぼ全作において作・演出・振付を手がけており、彼なくしてパパ・タラフマラは存在しえない。小池博史は茨城県日立市出身で、一橋大

学社会学部卒業ののち、テレビディレクターとして多数のドキュメンタリーを制作していた。中学・高校時代は建築家を目指し、かつ柔道とレスリングと武道に打ち込み、大学在学中に演劇を始めた。タラフマラ劇場時代の初期作品は非常に台詞の多い演劇であるが、学生時代の作品には無言劇などもあった。九五年にはパフォーミング・アーツ研究所(P・A・I)を発足させ、表現者の養成に努めている。¹⁸⁾ 九七年からはつくば舞台芸術監督に就任している。¹⁹⁾

パパ・タラフマラの出演者は、八二年の設立当初は小池と同じ一橋大学出身者が多数を占めていた。設立時から中心的なパフォーマーとしての役割を担う小川摩利子も一橋大学の法学部出身である。彼女は初期の作品では長大な台詞をこなす女優であったが、やがて独特の声を持つヴォイス・パフォーマーとして活躍するようになっていった。

男性のメイン・パフォーマーとして活動している松島誠は、八四年からの参加である。彼は日本大学の芸術学部を出ており、パパ・タラフマラとの関わりはオブジェのデザインなど美術面から始まったものであるが、次第にダンスやヴォイスでも大きな役割を果たすようになった。

八九年頃からは演劇的な方向を脱し、洗練されたダンス

表現を取り入れていく過程で、パフォーマーにも新たにブ
口のダンサーが加わるようになっていく。八九年から加わ
った白井さち子もその一人である。現在コンテンポラリ
ー・ダンスで主に活躍している永谷亜紀や山崎広太も、一
時的にパパ・タラフマラに参加していた。パフォーミン
グ・アーツ研究所の発足以後は、その出身者も多数メンバ
ーに加わっている。

九〇年ごろまでは、グループのメンバーには美術担当者
が多く、『WHITE PARADE』(九一年)などのインスタレー
ションも活動の一環として行われていた。以後、ダンスや
ヴォイスのパフォーマーがメンバーの大半を占めるようにな
ると、舞台美術やオブジェ、音楽はメンバー以外のアー
ティストが担当するようになっていく。パパ・タラフマラ
作品に参加した主な日本人アーティストには、音楽には菅
谷昌弘、中川俊郎、種子田郷、舞台美術やオブジェには森
脇裕之、田中真聡、会田誠、映像には佐々木成明らがいる。
芸術家同士の共同作業を模索し、国境・人種を超えた活
動を目指すパパ・タラフマラは海外公演やコラボレーショ
ンを重視し、特に九六年以降アジア、アメリカなど各地で
ワークショップを行い、活動の幅を広げている。パパ・タ

ラフマラに参加した海外のアーティストには、『草迷宮』を
共同制作したズニ・アイコサヒドロン、音楽ではリュウ・
ソウラ(劉索拉)、レスリー・スタック、映像ではインゴ・
ギュンター、そしてパフォーマーとしてヤン・ツイ・クッ
ク(楊志毅)、アリフワラン・シャハルディン、ジョシユ・
フォックス、チェ・ジン・ハン、トム・トゥルスらがいる。
本論で扱う作品は二〇〇一年の『WD』までとしている

が、二〇〇二年以降も多くのアーティストがパパ・タラフ
マラの作品に参加している。例えば、ミュージシャンのオ
ノ・セイゲン(『青い頭の雄牛』二〇〇三年)、山海塾のパ
フォーマー岩下徹(『ストリート・オブ・クロコダイル計画
II』二〇〇四年)などである。

展開の概要

パパ・タラフマラの展開に関しては、パパ・タラフマラ
の作品性に基つき小池が七つの時代分けを行っており⁽¹⁸⁾、
これが大いに参考になる。それは以下のようなものである。

第一期 作品と演者のすべてのエネルギーを濃密な言葉と

密閉された空間に転換した時期(八二―八四年)

第二期 言葉の減少と広い空間の中で作品と演者と与えてきた全ての規制をとりはらった時期（八一八六年）

第三期 柔らかな空気感と清新な空気からなる舞台を作った時期（八七—八八年）

第四期 環境と身体からの発想による表現を模索した時期（八九—九一年）

第五期 ダンスに近い身体言語を作品の中に取り入れ、大掛かりな装置などの外的要素からの作品を作った時期（九二—九五）

第六期 ヴォイス表現、ダンス表現、そして、環境の三つの要素を一体化させた時期（九六—九八年）

第七期 社会的側面に焦点をあて、二〇世紀から、二一世紀への転換期を意識して作品を創造している時期（九九—）

以上の小池自身の時代分けと、個々の作品映像の分析から、表1のように作品を分類した。まず、パパ・タラフマラは大別するとタラフマラ劇場時代と、一九八六年に名称を変更してからのパパ・タラフマラ時代に分けることができる。

タラフマラ劇場時代の作品は、第一期と第二期にあたる一〇作品がある。タラフマラ劇場時代の初期作品は、非常に狭く濃密な空間で行われ、膨大な量の台詞が暴力的なほどの勢いで語られるのを特徴としている（図7）。雑然とした舞台での狼狽にして、滑稽なドラマは、寺山修司と同じところがある。近年まで変わらない点としては、明確なストーリーを持たないという点があげられる。当時の小劇場ブームや、アンクラ演劇の系列として位置づけることのできる作品群である。

前述のタラフマラ劇場時代の作品の中でも、後期のものはまったくスタイルが異なっている。急激に台詞が減少し、パントマイムのような動作や、歩く、走るなどの日常的動作を基にした身体表現が整合されていく。雑然とし、時として狂騒的な空間から、シンプルなデザインのものへと変わっていった。

このような変化がおきたのが、第八作目の『マリー 青の中で』（八五年）からであり、小池が第二期とした時期にあたる。タラフマラ劇場の最後の作品『MONKI』（八六年）（図8）を見ると、きわめてアート志向の強い空間を構築するグループに変貌したことがわかる。「トータル・シ

「アター」と評されるようになったのもこのころである²⁰⁾。

八七年からのパパ・タラフマラ時代の特徴は、すぐれた時間と空間の構成にある。空間を形成する要素は、オブジェや仕掛けを持つ装置などの美術、音楽、照明、そしてヴォイス表現やダンス表現を含めた身体表現である。「演劇でない演劇」の模索から、ダンス表現の導入など身体表現の探求を経て、総合的なパフォーマンス・アーツへと展開していった過程を見ることが出来る。

パパ・タラフマラ時代の作品は、まずパパ・タラフマラの代表作である『パレード』（八九年）（図9）と、『船を見る』（九七年）の二作品を基準に、その前後で時代分けをすることが出来る。（『草迷宮』（九六年）は香港のグループ、ズニ・アイコサヒドロ²¹⁾との共同作品であり、異色作であるため、他の作品と同列に扱うには注意が必要である。时期的には『船を見る』より前であるが、作品の性質上、『船を見る』以降のものと同じ分類に含める。）さらに、世紀の転換期を意識し、社会的傾向を強めた『DWD』シリーズに分けることができる。

『パレード』（八九年）は、身体表現の変化という作品の性質の面と、初の全国ツアー、海外公演を行った作品であ

るという面から、大きな転換点となった作品である。小池

は一九八八年にフランス政府の招聘により、文化交流の目的で渡仏した。このとき、フランスの舞台芸術のレベルの高さに強い衝撃を受けた²²⁾。このときの経験が、代表作

『パレード』（一九八九年）を生み出す原動力となったという。八九年の初演から数年にわたって公演が行われており、その中でダンス表現の導入など身体表現に変化が見られる。小川摩利子のヴォイス・パフォーマンスもこの作品の時期に確立した。ダンス表現は、白井さち子をはじめとするバレエの素養を持つダンサーたちの参加によって深められた。

また、『パレード』（八九年）、『ストーン・エイジ』（九一年）、『ブッシュ・オブ・ゴースト』（九二年）（図10）、『青』（九四年）、『マクベス―城』（九五年）といった作品は、「オブジェの時代」と言えるほどにオブジェや機械装置を駆使した時代としても特徴づけられる。バブル経済期の豊富な資金が背景にあったものと考えられる。

『船を見る』（九七年）（図11）は、ヴォイス表現、ダンス表現、空間的要素の一体化をはかり、それらが見事に融合した作品であり、これによりパパ・タラフマラは新たな局面を迎える。

『島—ISLAND』(九七年)に始まる『島』シリーズから、長期にわたって廃されていた長い台詞による表現が復活し、再びパパ・タラフマラ作品の一要素となった。

また、九六年に香港のズニ・アイコサヒドロンと共同制作を行ったことをきっかけに、このころから多数の海外のアーティストが、パパ・タラフマラに参加するようになっていく。『船を見る』に参加したズニ・アイコサヒドロンのダンサー、ヤン・ツイ・クックは、京劇や中国の古典舞踊をバックグラウンドに持っている。このように海外のダンサーは日本人のメンバーとは明らかに異なる身体性を有しており、日本人パフォーマーと同じ舞台に立つことで、一種の化学変化を作品にもたらすのである。ダンサー以外でも『島—ISLAND』(九七年)以降は音楽や映像の分野で多数の海外のアーティストが参加している。

『WD』(二〇〇一年)(図12)は全四章、三時間近くに及ぶ大作であり、約二年かけて第一章から順に各国で発表がなされていく「ワーク・イン・プログレス」の方法をとった初めての作品である。この作品では、「What have we done? われわれは何をしてきたのか?」をテーマに、今までの作品以上に、戦争や人種問題、墮胎などの社会的問

題をストレートに表現しようとしており、新しい展開を見せている。初期の演劇的傾向にスパイラル状に回帰し、八〇年代の作品のような猥雑さ、滑稽さが、洗練された身体表現と巧みに融合している。ダンスやヴォイス、台詞、動作などが複雑に混ざり合い、同時にいくつもの身体表現のパーツが生み出され、高度に構築されていく、という手法はパパ・タラフマラ独自のものである。

第三章 パフォーミング・アーツの流れにおけるパパ・タラフマラの位置づけ—同時代グループ、ダムタイプとの比較を通じて

パ・タラフマラの位置づけ—同時代グループ、ダムタイプとの比較を通じて

ダムタイプ dumb type の結成は、パパ・タラフマラより二年後の一九八四年であった。メンバーは京都市立芸術大学の学生が中心で、それぞれ演劇、ダンス、映像、美術、音楽、デザイン、建築などさまざまなバックグラウンドを持っていった。九五年に死去した古橋悳二をはじめとして、高谷史郎、池田亮司ら多数のメンバーがいる。

映像、音響、コンピュータ制御された舞台装置、パフォーマンスの身体表現から構成されるパフォーマンス作品のほ

か、パフォーマンスと同名のインスタレーション、CD、印刷物といった、多数の媒体を用いて活動している。

これまでの代表作は、『Pleasure Life』（八八年）、『PH』（九〇年）、『S/N』（九四年）、『OR』（九七年）、『Memorandum』（二〇〇〇年）、『Voyage』（二〇〇一年）などである。括弧内は、パフォーマンス作品が初めて発表された年を示している。

初期の作品群は、ゲーム盤やスポーツ・コートのように幾何学的・抽象的に仕切られた空間で繰り広げられるさまざまなライフ・フォーメーションを特徴としていたとい⁽²³⁾う。八八年初演の『Pleasure Life』では、テレビやスピーカーなどを組み込んだ情報端末が、整然と電極のように並べられ、パフォーマーはその制御された空間の中を機械的に動いている。九〇年初演の『PH』は、空間全体が巨大なコピー機のように作られている。長方形の白い空間の上を、高さの違う二本の機械が光線を発しながら往復し、それによってパフォーマーの動きは制御されている。このように、ダムタイプの作品ではパフォーマーを含めたすべての要素がコンピュータ制御され、配置や展開は精密なダイアグラムに沿って動く。人間の挙動さえもコンピュータ制御されるとい⁽²⁴⁾う、現代社会および近未来社会のパロディ

となつている。

九四年初演の『S/N』（図13）は、コア・メンバーの一人であった古橋悌二が、自らがゲイであること、HIVに感染していることをカミングアウトし、エイズやジェンダー、アイデンティティとは何かといった社会的問題に深く切り込んだ作品となった。古橋は九五年の『S/N』ブラジル公演中に、日本でエイズによる敗血病のため亡くなった。

その後の九七年初演の作品『OR』（図14）のタイトルはまさに「生か死か」を示しているようだ。ベッドで生と死の臨界点に置かれた身体を、メンバーのひとりひとりが追体験するという内容で、古橋への弔意が込められている。強烈なストロボの閃光と、電子音、デジタル画像から構成される圧倒的な作品になっている。

パパ・タラフマラとダムタイプは八〇年代に登場した、芸術の分野を横断する表現を行うグループとしてたびたび並べて取り上げられている。

「ダムタイプが科学的でクールな現代社会の計測装置としてポストモダン社会に西洋的な理知と思索で挑むなら、壮大な宇宙の中で無垢にたゆたうタラフマラは、

東洋的なイメージに近い。一つのシステムを理論的に構築するダムタイプと直観に身を委ねるタラフマラ。世界を把握しようとする点で、両者は共通している。ただそのアプローチが、まったく異なったベクトルを持つているのは確かであろうだ」⁽²⁴⁾。

「手作りのオブジェと遊戯的な身体表現にこだわるパ・タラフマラ。先端化するハイテクの世界を鋭く反映するダムタイプ。ふたつのパフォーマンス・グループは、現代の日本社会の表裏をなすふたつの側面を体現しているかのようだ」⁽²⁵⁾。

この二つの文章が書かれたのは九一年から九二年である。この時期、パバ・タラフマラとダムタイプはどのような作品を発表していたのか見てみると、パバ・タラフマラは『パレード』、ダムタイプは『DH』をそれぞれ上演している。どちらの作品も、グループにとって転換点となったものといえる。この時代に両者を比較する批評がなされたのは、当時のパバ・タラフマラが美術寄り活動を展開していたためであると考えられる。『パレード』は八九年に初演されてから『1992パレード』と手を加えられる段階で、ダ

ンスの表現が僅かに流入してくるものの、まだダンスの傾向の作品とは遠く、幾何学的形態のオブジェや機械仕掛けの装置の間をパフォーマンスが移動する、という形態をとっていた。これは、ダムタイプの『DH』と確かに共通点が認められる。『パレード』の時期以降、パバ・タラフマラがダンス的傾向を強めていくと、ダムタイプと並べての批評も少なくなっていく。

八〇年代から「パフォーマンス」という言葉は広く流布し、さまざまなものがパフォーマンスという言葉で語られるのであるが、もともとは美術の中で、アクション、イベント、ハプニングといった、身体性と時間性を介在する中間領域を指す言葉であり、現在でもその意味合いは強い。公演・上演という意味で、海外公演では自然にパフォーマンスという言葉が使われるが、日本で用いる場合は注意が必要である。特に「パフォーマンス集団」などといった場合は、美術領域の意味合いを想起させるからである。

二つの引用文のうち後者は、扇田昭彦氏の『パフォーマンスの冒険——二二年間の軌跡をたどって』⁽²⁶⁾である。この中では、「パフォーマンス」が次のように定義されている。

「ところで、本稿では『パフォーマンス』とは、パフォーマンス・ミミング・アーツとしての演劇・舞踊そのものではなく、既成の演劇・舞踊の枠組みをはずれて、脱領域的におこなわれる身体を主体とする表現を意味することとする。現代芸術の用語として使われる『パフォーマンス』は、元來、表現に身体性や時間性を導入しようとする美術の分野で発想されたことばだが、ここでは主として、演劇・舞踊をその外部に向かって開き、表現の新たなフォルムを探求する身体表現をあらわすことばとして使いたい」。

本論において「パフォーミング・アーツ」という名称で定義したものが「パフォーマンス」として定義されていることを指摘することができる。よって、前掲の文章においてパバ・タラフマラは「パフォーマンス・グループ」と呼ばれているのである。しかしながら、「演劇・舞踊の枠組みをはずれたもの」とは、演劇や舞踊に基盤を置いているものと考えられ、美術分野の用語としての使用頻度の高い「パフォーマンス」という言葉で括ることには問題があるのではないかと思われる。

演劇、ダンス、音楽などの既存の諸領域を結びつけるという作品形態は、確かにダムタイプとパバ・タラフマラの共通点であるが、他にも共通点をあげることができる。

ダムタイプは九〇年の作品『HI』から、「ワーク・イン・プログレス」という手法で作品を発表している。これは、日本と海外の数ヶ所でツアーを行い、二年程度の時間をかけて一つの作品を完成させるものである。上演ごとに取捨されるものがあり、作品は変容していく。パバ・タラフマラも九〇年代後半からワーク・イン・プログレスによる作品発表を開始しており、共通する点であるといえる。しかし、ダムタイプの場合、インスタレーションやビデオ作品、印刷物など、媒体が多岐にわたることを意図しているが、パバ・タラフマラは舞台作品が第一であり、ワーク・イン・プログレスとして舞台作品以外のものを提示したことは今のところ一度もない。

ダムタイプとパバ・タラフマラの違いは、まず組織の違いとして、パバ・タラフマラは常に作・演出を担当する小池博史という絶対的存在がいるのに対し、ダムタイプは、集団制作を重視しており、特に中心は持たないグループであるということがあげられる。ダムタイプの特徴は、プロ

ジェクトごとにユニットを組み、音楽、映像といった多方面で活躍する個々の役割を統合した、共同制作にある。

パパ・タラフマラが身体表現によって「身体の不在」という現代の問題を提示するのに対して、ダムタイプはテクノロジーによって現代社会の問題に切り込む。同じように国境やジェンダーといった境界をテーマに掲げた作品であっても、そのアブローチの形式はまったく異なっている。パパ・タラフマラは現代社会において、パソコンの通信技術や、ヴァーチャル・リアリティーといったものが人間の身体を不在化させるとの考えに立ち、人間の身体による表現の重要性を提起し、探求し続けている。ダムタイプはコンピュータ制御された身体をストレートに提示することによって、「時代の鋭敏なセンサー」⁽²⁸⁾という役割を果たしてきたのである。

また、ダムタイプは美術史の流れのパフォーマンスの系譜に位置づけて研究が進められているが、演劇から出発したパパ・タラフマラはそのような位置づけをなされていない。ダムタイプはロバート・ウィルソンのような「パフォーマンスの周辺」的なパフォーマンス・アーツとして、日本を代表するグループであると評価されている。そのテク

ノロジーを駆使した手法は、現代社会を反映するものとして、社会の潮流をたくみに捉えている。

第二章で述べたように、パパ・タラフマラの活動は日本が演劇の小劇場ブームであった八〇年代に、演劇から始まった。それから次第に変化し、八九年の『パレード』の頃には、時間と空間をたくみに構成するパフォーマンス・アーツのグループになったのである。ことを抑え、イメージ、音、光、装置などを等価のものとして扱い、「ユニヴァーサルな経験」をめざすロバート・ウィルソンと共通するものを感じる⁽²⁹⁾、あるいは、ウィルソンの表現をスタイルにおいて明らかに参照したと思われる⁽³⁰⁾、と評されたのも『パレード』においてであった。『アレッホ』、『海の動物園』、『パレード』と続く時期は、パパ・タラフマラがパフォーマンス・アートの軸上にあるグループとして評価されていた時代であるといえる。そのことは、『美術手帖』の特集「ボディ・アート進化論」の冒頭にダムタイプとともに載せられたことや⁽³¹⁾、その他美術系の雑誌に取り上げられる頻度が高いことから分かる。

しかし、パパ・タラフマラはその位置にとどまらず、九〇年以降舞踊への方向性を示すようになる。ちょうど、八

○年代半ばからコンテンポラリー・ダンスが盛んになり始め、九〇年代は多くのグループが結成されている。そのようなグループとひけをとらないダンス技術と、持ち前の空間構成により、新しい局面を開いていった。息を吸う、声を発する、歌う、話すなどの幅広いヴォイス表現、倒れる、起き上がる、ダンスなどすべてを含めた身体表現の探求と、空間演出には、卓越したものがある。また、特に九〇年代後半から現れるようになってきた現代社会の問題点を突く社会的視点も非常に鋭い。

パパ・タラフマラは結成から二〇数年経つが、いまだに本格的に正しく位づけられるということが行われていないのではないだろうか。その原因として、四〇作品近くという多数の作品が、ごく短いスパンで絶え間なく変貌し、その変化を掴み取る、あるいは予測することが困難であることが挙げられる。多くのグループは、評価が確立したのちにはそのスタイルを保持していくのであるが、パパ・タラフマラは常に新たな表現を求めて取捨選択を行う。演劇ではない、パフォーマンスではない、ダンスではないという、非常に論じにくい立場にあるグループである。

しかしながら、演劇的立場、美術史的立場、舞踊史的立

場のいずれかだけにとどまってパパ・タラフマラを解釈することは不可能であり、よりフレキシブルな立場に立つて評価していくことが必要であると考えている。

おわりに

パフォーマンス・アーツ（舞台芸術）とは古くから存在するものであるが、特に六〇年代以降の日本における展開を見ていくと、前衛芸術などと結びつき、既存芸術の枠組みを解体し、多岐にわたって影響をおよぼしていったことが分かる。

そうした、さまざまな活動を踏まえて、パパ・タラフマラは八〇年代に登場した。彼らの活動は、七〇年代の寺山修司や唐十郎といった、既成演劇の枠組みを大きく解体した活動の流れをくんで、八〇年代の小劇場ブームの系列に属する演劇活動から始まった。その後、その作品は大きく性質を変え、多数のオブジェとパフォーマンスの身体表現で構成される作品となった。ピナ・バウシュのテアター・タッツの手法あるいはロバート・ウィルソンのイメージの演劇といった活動が背景として挙げられる。九〇年代からは

ヴォイス表現やコンテンポラリー・ダンスの表現も取り入れ、さらに複雑に構築された作品となっている。このように、結成時から作品は多様に変化し、新しい手法や表現を追求し続ける姿勢が明確にあらわれている。その身体表現を追求する姿勢や、高度に構築された時間と空間表現は、パフォーマンス・アーツの流れの中で非常に重要な役割を果たすグループであると位置づけることができる。

ダムタイプは特に美術史からの研究が進んでいるが、パ

註

- 1 Allan Kaprow, *Assemblage, Environments & Happenings*, New York: Harry N. Abrams, 1968.
- 2 吉原治良「発刊に際して」『具体』一号。
- 3 『具体資料集 ドキュメント具体 1954-1972』吉屋市立美術館、一九九三年、一六七―一七三頁。
- 4 『具体資料集 ドキュメント具体 1954-1972』吉屋市立美術館、一九九三年、一六六頁。
- 5 市川雅『舞踊のコスモロジー』勁草書房、一九八三年、第四章参照。
- 6 草月アートセンターの活動に関する部分は、『輝け60年
- 7 『草月アートセンターの全記録』（前出）、三四頁。二〇〇二年を参照。
- 8 扇田昭彦「寺山修司のパフォーマンス演劇からの越境」、鶴本正三編集・南條史生監修『パフォーマンス・ナウ』東急エージェンシー、一九八六年、一六四―一六六頁。
- 9 ローズリー・ゴールドバーグ著・中原佑介訳『パフォーマンス 未来派から現代まで』、アール・ヴィヴィアン選書、一九八二年、一八七頁。「ニューヨークの

パ・タラフマラに関しては演劇、舞踊、美術のいずれの領域からも特異な存在としてみなされることが多く、今後さらに体系的に研究が進められるべきである。

一九六〇年代以降のパフォーマンス・アーツに関する舞台画像や、その他の資料を収集し、芸術の総合化の動きや脱領域的な試みに関してさらなる考察を加えることは、筆者にとって継続すべき課題である。

- 批評家、ボニー・マランカによって『イメージの劇場』と名づけられた周辺のパフォーマンスは、文学的ではなく、視覚的イメージが支配的な演劇だった』。
- 10 鶴本正三編集・南條史生監修『パフォーマンス・ナウ』東急エージェンシー、一九八六年、二二一―二二六頁。
- 11 『パフォーマンスの周辺』(前出)、一八六―一九一頁参照。乗鞍たかお『コンテンポラリー・ダンス 徹底ガイド』作品社、二〇〇三年、九頁。
- 13 タラフマラの名の西洋世界への伝播は、スペイン属領時代に始まる。また、アルトオの作品邦題「タラユマラ」は、仏語式発音に基づくカタカナ表記による。
- 14 アントナン・アルトオ、伊東守男訳『タラユマラ』ベヨトル工房、一九八一年参照。
- 15 『パバ・タラフマラの舞台裏』『仙台の文化誌ue』、一九九二年秋冬号(vol.4)、七頁。
- 16 小池博史「WDに寄せて」、パバ・タラフマラ『WD読本』SAI Inc.、二〇〇二年、五頁。
- 17 パバ・タラフマラ『パバ・タラフマラ・ガイドブック』、一九九五年、SAI Inc.、一―三頁。
- 18 小池博史のつくば舞台芸術監督の任期は、二期目が終了する二〇〇四年度までの約八年間である。
- 19 松尾裕子「小池博史の世界」『毎日デイリーニュース』、二〇〇〇年八月七日。
- 20 九條今日子『MONKI』パンフレット「トータル・シアターの誕生」一九八六年。「一九八二年に結成された日本のタラフマラ劇場は、まさにピナ・バウシユ&ウッパタル舞踏団の思考と交差するのではないかと思う。〔中略〕そうしたなかで、タラフマラ劇場はトータル・シアターという新しいメディアを日本に誕生させてくれたグループのひとつなのである』。
- 21 ズニ・アイコサヒドロン(進念十二面體)は一九八二年、ダニー・ユンらによって結成された香港のパフォーミング・アーツ・グループ。
- 22 「小池博史の世界」(前出)。
- 23 四方幸子「イメージリ機械」としての空間の行方」NTTインターコミュニケーションセンター『ダムタイプ ヴォヤージュ』、NTT出版、二〇〇二年、二七頁。
- 24 四方幸子「対極の認識装置(18のユニットによる断章)ダムタイプ/パバ・タラフマラ」『商店建築』、商店建築社、一九九一年六月号、一五一頁。

- 25 扇田昭彦「パフォーマンズの冒険」『美術手帖』、美術出版社、一九九二年一月号、一二〇頁。
- 26 『美術手帖』、美術出版社、一九九二年一月号、一一四—一二二頁。
- 27 「パフォーマンズの冒険」(前出)、一一四頁。
- 28 「『イメージ』機械」としての空間の行方」(前出)、二七頁。
- 29 「パフォーマンズの冒険」(前出)、一一九頁。
- 30 長谷川裕子「無菌室と檻に集う無垢な若者たち」『イメージ・フォーラム』、ダゲレオ出版、一九九〇年四月号。
- 31 「特集・ボディ&アート進化論」『美術手帖』、美術出版社、一九九二年一月号、五〇—一二二頁。

図版典拠

- 1 『具体資料集 ドキュメント具体 1954—1972』 芦屋市美術館、一九九三年、一六七頁
- 2、3、4 「草月アートセンターの記録」刊行委員会『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』フィルムアート社、二〇〇二年、各一九頁、一五五頁、二二一頁
- 5 鶴本正三編集・南條史生監修『パフォーマンズ・ナウ』東急エージェンシー、一九八六年、一六六頁
- 6 「特集 パフォーマンズ」『美術手帖』美術出版社、一九八五年十月号
- 7、8、9、10、11、12 SAI, Inc. 提供
- 13、14 NTTインターコミュニケーションセンター『ダムタイプヴォヤージュ』、NTT出版、二〇〇二年、各四五頁、五二頁

(附記) 本稿は平成十六年度筑波大学芸術専門学群卒業論文「ババ・タラフマラ考——一九六〇年代以降の日本のパフォーミング・アーツについて」を加筆・訂正したものである。

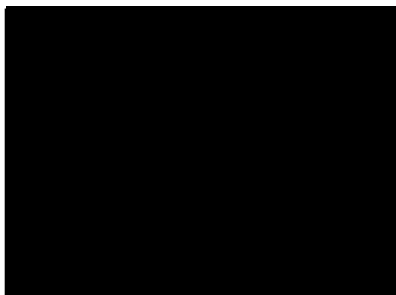


図5 寺山修司『イエス』(1970)

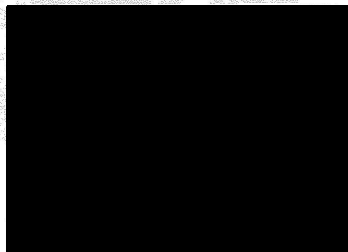


図6 ロバート・ウィルソン『浜辺の
アインシュタイン』(1976年、ア
ヴィニョン・フェスティバル)

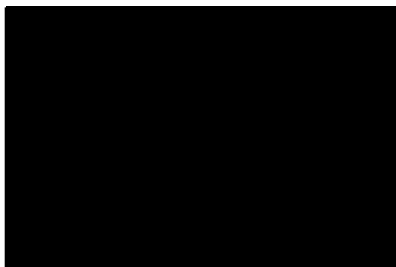


図7 パパ・タラフマラ『喰ふ女』(1983年)

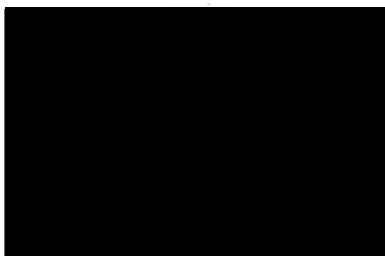


図9 パパ・タラフマラ『パレード』
(1991年)

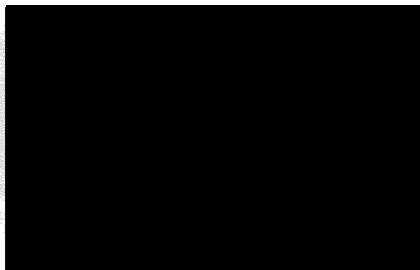


図1 向井修二『顔と記号』(1962年、サ
ンケイホール)

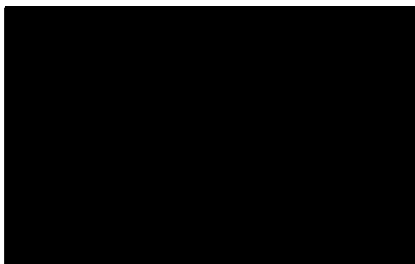


図2 土方巽『あんまー愛欲を支える劇場
の話』(1963年、草月会館ホール)

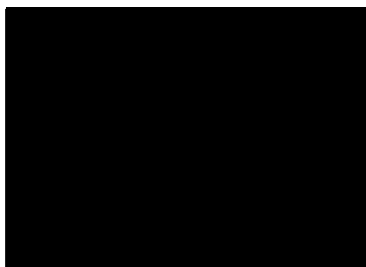


図3 『ジョン・ケージとデーヴィッド・テュード
アの演奏会』(1962年、草月会館ホール)

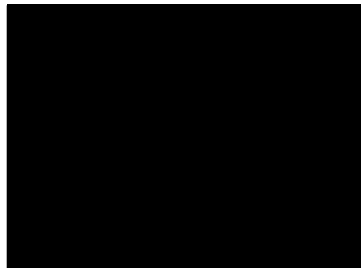


図4 『マース・カニンガム・ダンス・カンパニ
ー来日公演』(1964年、草月会館ホール)

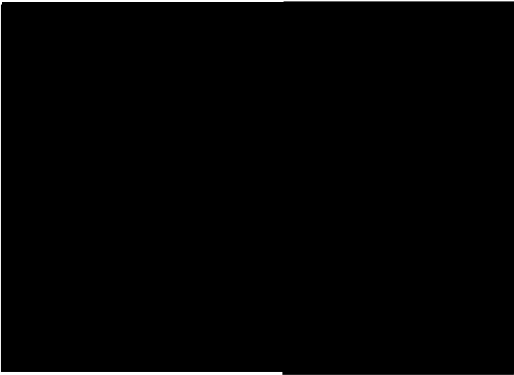


図 8 パパ・タラフマラ『MONK』(1986年、転形劇場T2スタジオ)



図10 パパ・タラフマラ『ブッシュ・オブ・ゴースト』(1992年)

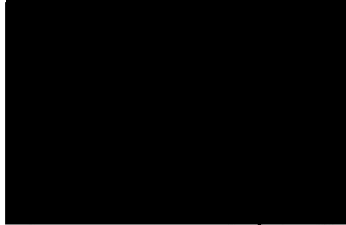


図11 パパ・タラフマラ『船を見る SHIP IN A VIEW』

図12 パパ・タラフマラ『WD 第1章 I Was Born』(2001年、世田谷パブリックシアター)



図14 ダムタイプ『OR』(1997年)



図13 ダムタイプ『S/N』(1994年)

表1 パパ・タラフマラ 時代と作品性の変遷