

歴史のかさぶた

— SCOT 『世界の果てからこんにちは II』におけるアイデンティティの不確定性

塚本知佳・本橋哲也

はじめに

本稿は、1960～70年代に起こった、それまでの近代的なりアリズム演劇（「教養的」演劇）に対抗し、「日本」や「アジア」にあると想定された土俗性や身体性や言語性に根ざした演劇を目指した、いわゆる「アンダーグラウンド演劇（アングラ演劇）」¹⁾から出発した鈴木忠志が、半世紀を経て到達した歴史認識について、『世界の果てからこんにちは II』という作品を題材として考察する試みである。アングラ演劇は、それまでの日本の近代演劇（「新劇」）が西洋の19世紀に確立された「リアリズム演劇」を模範として、日常生活を舞台上で再現することで人間の心理や生理を探求することが可能であると考えていたのに対して、身体面では俳優の特異な肉体を強調する新たな身体技法を編み出し、空間面では既存の劇場からテント芝居や市街や地下室のような光と闇が交差する劇的空間を利用し、また言葉の面では、戯曲中心主義を支えていた翻訳言語からの離脱を旨とした詩的言語や七五調の台詞を多用した。そのようなアングラ演劇が、そもそも西洋演劇の歴史的重圧からの解放を目論んでいた以上、独自の歴史観を内包したことは当然とも言えるが、鈴木忠志はそのような既存の演劇観への異議申し立ての運動に掉さしながらも、一方で、ギリシャ悲劇からシェイクスピア演劇、イブセンやチェーホフ、ベケットといった西洋演劇の本道を独自の演出技法によって解体し再構築する傍ら、日本という国家や民族の近代史について透徹したまなざしを注いで来た。『世界の果てからこんにちは I』と『世界の果てからこんにちは II』という作品は、どちらもオムニバス形式による構成演劇として、鈴木演劇のエッセンスを舞台上で感得できる作品だが、そこにはアジア太平洋戦争から現代までの日本と日本人に対する歴史認識の一端がグロテスクなまでのユーモアと、崇高なまでの美意識によって披露されている。小稿では、『世界の果てからこんにちは I』が初演されて以来、40年以上を経て創作された『世界の果てからこんにちは II』に焦点を当てて、鈴木忠志が日本の戦後史をどのように舞台化しているかの分析をとおして、その歴史認識の諸側面を考察していきたい。

1. 「クルマ社会」の終焉

2021年12月14日、トヨタ自動車が「バッテリーEV戦略に関する説明会」を行った。それはこれまでEV（電気自動車）に消極的だといわれてきたトヨタが、EVに舵を切るといふ積極的アピールであった。日本でカラーテレビ、クーラーとともに自動車が「3C」と呼ばれた、人々の消費の憧れであったのはもう半世紀も前のことである。消費の憧れとしての車離れも随分前から囁かれている。さらに昨今の環境問題を考えれば、トヨタがかつての車の美学を体現するガソリン車から、EVに変わるのも当然の流れであり、EVになってもトヨタの車帝国は続くだろう。その意味では変わらず「クルマ社会」ではある。しかし誰もが余剰金銭を得たら車を買うという社会経済構造はもはや日本にはない。依然として「クルマ社会」ではあるかもしれないが、それは「3C」的な消費経済の延長線上にあった自動車時代とは同じ位相とは言い難い。これまで引きずっていた高度経済成長の亡霊にピリオドを打つ——その終焉がこの説明会には象徴されていたのではないだろうか。

同じ年の12月に東京・吉祥寺シアターで上演されたのがSCOT『世界の果てからこんにちはII』（鈴木忠志構成・演出／12月18日～25日）である。2020年に利賀の野外劇場で初演された本作は、『世界の果てからこんにちはI』に続く作品だが、日本の戦中・戦後イメージが強烈だった『世界の果てからこんにちはI』に対して、『世界の果てからこんにちはII』は、その時間性・場所性・運動性において非常に異なる印象を受ける²⁾。

舞台は簡素で、上手奥に屋根もなくタイヤも欠けた廃車、中央にはテーブルがある。このテーブルはよくみると車の屋根部分（奥の廃車のものであろうか？）。女と男（内藤千恵子、塩原充知）が車椅子でやってきて、そこで酒を酌み交わし、語り始める。

女 少し空想の羽を広げてみませんか。私たちのあとの日本人の生活、ということでも。

男 我々のあとでは日本人は月に住むようになるかもしれない。

チャーホフの『三人姉妹』からの引用ではあっても、文脈がラディカルに変更された舞台で、いきなり「空想の羽を広げてみませんか？」で始まり、「日本人は月に住むようになるかもしれない」と来ると、かなり奇異な印象を免れない。戦争の過去を描く『世界の果てからこんにちはI』に対して、彼らの会話はどこかサイエンス・フィクションめいて、「羽を広げ」るその元となる地点、彼らのいる場所と時間が明確に見えてこない。過去から未来を語っているようでもあり、もっと遠い未来からその先の未来を見ているようでもある。

さらに女は言う、



女 私は十八の時に、嫁にやられました、日本人というものが怖くてなりませんでした。

このように冒頭からこの作品は「日本人」への異常な拘りを明白にするのだ。

そもそもこの作品は一種の日本民俗的音楽劇である。全体に歌謡曲が流れ、俳優たちはその歌詞を台詞として語る。鈴木忠志の「演出ノート」によれば、「今回の舞台で私が参照した日本人の言語素材を記しておきたい。徳富蘇峰、唐木順三、秩父重剛、長谷川伸、梅崎春生、それに美空ひばり、北島三郎、こまどり姉妹、五木ひろし、ちあきなおみ、すぎもとまさとが唄った歌曲の歌詞から引用している。もちろん、私の書いた言葉も入っている」³⁾。そして、これらのテキスト・歌詞のおおよそ人を指し示す部分——「あなた」「お前」などの代名詞や人や土地を表す名詞が「日本 (にっぽん)」「日本人 (にっぽんじん)」に変えられているのである。

よって上記の台詞の前後でも、女も男も何度も「日本」「日本人」と口にする。繰り返される度にこの「にっぽん」の「ぼん」の破裂音は耳にこびりつく。この「日本」「日本人」の音に圧倒されて、漠然とこの作品は日本人論なのであろうとおそらく多くの観客が受け止めようとするのだが、この台詞に至ってはそれも不可能となる。「日本人」という存在が宙に浮くからだ。

たとえば、女の「国籍」が「日本」でなく、「日本人」の男に嫁にやられたのだとしたら意味は単純だ。しかしどうやらそうではない。ならば、「日本人」というのが誰かの名前だとしたら、これもまた一応の筋は通る。だが恐らくそれも違う。語られる存在が示されていないが、その対象が見えないのである。

「日本」「日本人」に置き換えられる前の元の歌詞にあった、「お前」「あなた」「私」「妻」などの代名詞は、端的に人間関係を示す。そして関係性というのは、自分と他者との距離、すなわち自分からみたらその対象を方向性をもって示すものである。そして私たちは自分の外部空間の方位なしには、自己の位置を認識し得ない。つまりこれら代名詞（と代名詞的なもの）が、「日本」「日本人」という抽象的かつ自己内部的な名詞になることで、私たちは他者・対象との距離を推し量ることができなくなる。いまだどこにいるのか、その場所性・時間性を喪失することで、私たちはどこともわからない場所・時間に放り出されるのである。

さらにこの女と男の圧倒的な優美さ——モダンな着物姿で、杯を傾けながらこの不可思議な会話を続ける二人の、狂気さえをもはらんだ人知を超えた雅びな佇まいは、ギリシア神々の宴といった様相さえ帯びる。そこで彼らのテーブルが自動車の屋根であったことが思い出される。となると、ついこんな連想をしてしまう——この自動車は「日本」の世界そのもので、女と男はその「日本」をテーブルに、外からその様子を覗きながら語っているのではないかと。

2. 「の」によって無効化されるナショナリティ

本作は5つの場面から成っている。場面ごとに明確な関連性はないが、歌謡曲と「日本」「日本人」の置き換えがその全体を貫いている。

ルキノ・ヴィスコンティの映画を彷彿とさせる優雅な第1場から、第2場は任侠の風景に様変わり。木刀を小脇に、太い足で力強く車椅子を操る日本・中国・韓国・ベトナム・朝鮮の5人の渡世人たち——ちなみに現実には車椅子は、足を動かさないから乗るための椅子である。だが、本作での車椅子は、それに乗る人々が座ったまま足で漕いで使って車椅子を動かす、矛盾した車椅子である。日本の渡世人と他4人の果たし合い、映画さながらの「仁義なき戦い」が始まり、彼らは車椅子のまま派手な立ち回りを演じるのだが、それは現在の国際関係を戯画的に示すものでもある。

しかし、ここで注目したいのは、そのような国際的政治力学の内容ではなく、彼らの呼び方である。それぞれが相手を「日本の」「中国の」のように「国名+の」で呼ぶ。この「～の」は、たとえば「清水の次郎長」のように、「清水」という土地を表し、同時にそれが名字となっているものであろう。しかし、ここまで既に繰り返し代名詞が「日本」「日本人」となった台詞を聴いてきたので、この「～の」の関係性を、私たちはすんなり受け止めることができなくなっている。たとえば、果たし合いにあたり、それぞれが名乗りを上げるので、「日本の」と呼ばれる渡世人は、「大和一家の日本のダイスケ」であることはわかる。しかし名前が「ダイスケ」だとわかって、この「日本の」が何を示すのかは更に曖昧だ。「大和のダイスケ」ではなく、「大和一家の」「日本の」ダイスケなのだから。



格助詞とは本来は他の言葉との関係性を示すことを助けるための詞（ことば）である。しかしここでは、この格助詞「～の」が、いっそう意味を混乱させる。この「の」は、所有を表しているのだろうか？ それとも所属なのか？ さては性質を表すのか？ しかし意味のつかめなさにより、私たちは人の民族的国家的アイデンティティに関して、重要な疑問に気づかざるを得ない。それは私たちが「日本」と言うときの、「日本」とは何なのかということである。土地の名称か、所属先か、性質なのか、何を指し示して使っていたのだろうか？ 「日本」「日本人」と言われる度に、ひたすら疑念が増え、「日本」「日本人」を掴み損ねていく。本作による「日本」「日本人」の繰り返しによって、逆説的にナショナリティが無効化されていくのである。

3. 時間の停滞

次の場面も「戦い」の場面ではあるが、今度は病院内での労働条件をめぐる闘争だ。上手奥の狭い廃車の中でラーメンを食べてから登場する白衣の院長（竹森陽一）。彼は中央のテーブルに腰掛け、朗々と日本の精神論を嘯く。そこにやってきた車椅子の患者たち。患者1・2（平野雄一郎、藤本康宏）は、院長に抗議を始める。それは患者3（加藤雅治）が院内栽培のトマトの行商の際に壊してしまった車椅子の弁償をめぐるもの。ここで院長に食ってかかる患者1・2に対して、当事者である患者3は舞台下手の隅にじっとしたままである。

患者2 一応も何も、公務は公務だ。院長はマサハルに行商を命じながら、その手当も払っていない。マサハル！ まだもらってないな。

歴史のかさぶた

患者1 もらってないな。

患者3 うん。

……………

患者2 齢をとればバカになると言うのか！ 院長，（患者3の方を向き）マサハルはバカか！

患者3 俺はバカじゃないぞ！⁴⁾

患者3が口を開くのは、この「うん。」「俺はバカじゃないぞ！」のたったの二言のみ。しかしたった二言でありながら、この場面は、実に濃密だ。彼は労使交渉の間、車椅子という動くための椅子に座っていながら、その体を微動だにしない。そして患者1・2を見ることも顔を動かすこともなく、真っ直ぐ正面を向きながら言葉を置くように言葉を発する。そのため、「俺は…」と一人称を使っているが、彼が語る対象が見えず、彼の周りだけ空間が孤絶して見える。

吉祥寺シアターは、本作がこれまで上演してきた空間と比べると、ある意味では無味乾燥な空間である。しかも本作は、たとえば2019年に同劇場で上演された『サド侯爵夫人—第二幕—』（演出：鈴木忠志 作：三島由紀夫）の照明が顕した、闇を光らせるが如き際立った陰影を利用するわけではない。言うなれば、ここでの陰影は日陰の滞留だ。時が流れる中で、日が陰った場所にそのまま時がとどまり、永遠に日陰のまま——マサハルがいる場所はこの日陰の中なのである。技術的には、マサハルだけ別のスポットライトが当たっていたのかもしれないが、この舞台が醸し出す陰影は単なる明度の問題ではない。マサハルがいる空間には陰が落ちている。マサハルがいる場所だけ、時が沈んでいる——そういう印象を彼の存在は与えるのである。

院長は自らの差別的発言を撤回し、患者たちと一応の和解へと至る。そこで安心した患者たちに「院長は日本人なんだな。」「院長はどうして日本人と言えるのか。」と問われた院長は、「ラーメンが好きです。」「富士山も好きですぞ。」と答えた後で、また日本人論を語り始める。この「ラーメン」と「富士山」に、多くの観客は苦笑せざるを得ないだろう。なぜなら「ラーメン」と「富士山」が好き、という答え自体に疑問符を付けるのは難しいからだ。院長はラーメンを食べて登場し、途中で看護婦たちが院長の合の手のもと、こまどり姉妹の「こまどりのラーメン渡り鳥」を歌うように、この病院の場面はラーメンに始まりラーメンに終わる⁵⁾。

だがここでは「ラーメン」という記号に惑わされることなく、ラーメンを食べていた院長の体そのものに注目したい。院長は車椅子を使わないことによって、患者との差異化が図られている。だが、鈴木忠志が言うところの「世界は精神病院」だとしたら、この院長もまた病人であろう。実のところ院長は、さんざん語った後で一人ひっそりとラーメンを食べるた



めに廃車のなかに戻る。この廃車に目を凝らすと、それは家財道具が詰め込まれた、かつて「ウサギ小屋」と揶揄された日本の粗末で狭い住宅そのものだ。この廃車は彼にとっての家、つまり彼の存在を支える巨大な車椅子と言えるのではないか。自分の足で車椅子を動かす人々と、自分の足で動きはするが、動かない廃車を家とする人。それはクルマへの執着なのか、それとも依存か？ 日本の敗戦後の戦後復興が、トヨタをはじめとする「国産車」の生産によって、そしてそれが世界を席卷することによって果たされたとするならば、本来の機能を失った車椅子と廃車とは、その戦後の繁栄の因果／陰画なのではないだろうか。

4. 歴史のかさぶた

次に登場するのは講談師である。弟子（鬼頭理沙）が押す車椅子に乗る講談の師匠（齋藤真紀）が両足を椅子の座面に上げて、イブセンの『人形の家』においてノラが夫に決別を告げる場面を一人二役で語る。もちろんここでも「あなた」が「日本」に、「妻・母」が「日本人」に置き換わっている。そしてその語りの中で「あーあ、疲れた、日本人には。お前、やれ。」と言ってから、弟子に伝統的な日本の講談の稽古をつけるのだ。

ここまでの場面では、女と男、渡世人たち、院長と患者はそれぞれに、台詞が「日本」「日本人」に変わっていたとしても、それぞれに一応の対話をなしていた。しかしこの講談師は、講談師ゆえに、ノラの台詞も夫の台詞も一人で語るため、すでにここでは対話の契機さえ失われている。そのため「あーあ、疲れた、日本人には。お前、やれ。」の「日本人」を、前場の院長の語る「日本」と単純に同じと捉えることはできない。おそらくはこれもまた一つの日本人論であろうが、『人形の家』の対話が彼女一人のうちに完結しているために、

歴史のかさぶた

たとえば「日本人」と語ることそのものに「疲れた」とも解釈することができるし、彼女自身が「日本人」であること、または、「日本人」と関わること、「日本人」とは何かを考えることなどに「疲れた」と想像することもできる。講談師の語りは外部の他者を持たないために、その名詞が指し示す方向性を見出すことができないのである。

さらに注目したいのが、この師匠は車椅子に乗ってはいるが、自分の足で動かすことをしないことである（一般的な車椅子の使い方だが、この作品ではそのことがかえって奇異に映る）。ということはつまり、講談師はその職業的定義上、複数のキャラクターを受け容れる器であるから、対話を自身の身の内に取め、移動するために足を使うという自身の身体性を発揮しないのではなかろうか⁶⁾。そのような運動性の欠如を師匠の身体が示すのだ。

『人形の家』を語った後で、弟子に語らせる後ろで、師匠はにぎり飯を食らう。この場合、「おにぎり」ではなく「にぎり飯」が、「食べる」ではなく「食らう」が相応しい。院長がラーメンをただの食物ではなく「日本」文化の記号にすり替えるのに対し、師匠のにぎり飯は、腹が減ったから飯を食う、という飢餓的欲求、すなわち生存行為そのものに映る。にぎり飯だけでなく、「日本人」「妻」「母」「夫」……講談師演じる齋藤の圧倒的な存在感は、飯のごとくあらゆるアイデンティティ、これまで見てきたアイデンティティの不確定さをそのまま食らうように見える。

さて、ここまで車椅子に乗っていないのは、院長と弟子だけである。しかし院長は廃車に住み、弟子は車椅子を押すことでクルマと離れてはいない。しかし最後に、車椅子と完全に離れる人物が登場する。最終場で、車椅子に生活道具や楽器をつけた（それはホームレスにも見える）男（塩原充知）と、赤いセーターにミニスカートの女（佐藤ジョンソンあき）が、他の登場人物同様に足で車椅子を漕ぎ登場する。しかし女は車椅子から立ち上がり、それとは離れて、舞台を縦横に動きまわり、クルマの屋根の上で踊るのだ。

彼らが語るのは、『別れの日』（すぎもとまさと）の歌詞だが、詞の「男」が「国」に、「おまえ」が「日本」に、「俺」が「二人」に替わっている——「大した国じゃなかったけれど／静かに日本を愛した／二人にしかない 歴史といえは／日本と生きたことだけ」。男はガチャガチャと楽器を打ち鳴らし、女は筋肉質の体を存分に動かし、廃車のテーブルの上に乗る。

私たちがよく知っている光景が現れるのは、まさにこの時である。それは『古事記』の次の一節——

天の石屋（いはやど）に／覆槽（うけ）伏せて／踏みとどろこし、神懸（かむがかり）
して、胸乳（むなち）を掛き出で、裳（も）の緒ひもを陰（ほと）に押し垂りき。

天岩戸に隠れた天照大神を出すために、桶をふせてその上で肌も露出して踊るアメノウズメ



ノミコト——クルマの屋根という中が空洞のテーブルに乗り、素足の両足を踏みならしながら、白い内ももを露わにする女。演劇や日本の古代史に興味がある人ならば、誰もが知っている光景、演劇のはじまりと言われる情景がここに出現する。「世界の果て」は最後にはこの世界の開闢とつながるのか？ しかしこの作品には、再び世界に光をもたらす天照大神はいない。女がどれだけ踊ろうとも、開く天岩戸はない。

最後に、女は指を天に向けて伸ばしていく。野外版ではこの後で花火が上がったというが、吉祥寺シアターにあるのは天井だけだ。しかしだからこそ、彼女のその指の先ではなく、彼女が指を伸ばすためには、その足元、クルマの屋根を踏む足からの力が指を押し上げていることに気づくことができる。彼女が指さす先に何かがあるとすれば、それはまず字義通りの「自立」の先にある何かではないだろうか——自分の足で立ち、踏みしめることから始まる何か。

廃車も車椅子も、鈴木作品では多く使われてきたモチーフである。しかし、この2021年末にあって、まさに廃車は「日本／人」というナショナリティ／アイデンティティを確立するもととなった高度経済成長を支えた「クルマ社会」が変容しても、いまだにそのナショナリティ／アイデンティティにこだわり続ける現状を浮き彫りにする。自分の足を動かせるのに車椅子に乗り続け、自分の足を「車」に変え、足の存在をなかったことにし続けている「日本／人」。

この作品が描くのは一つの「歴史」、植民地主義の忘却と民主主義の幻影と資本主義の誘惑に彩られた日本の戦後史ではあろう。大文字の歴史としてのナショナル・ヒストリーはまるで一本の物語のようにある場所と時間に起こった出来事を記述していくが、それぞれの場面をひと続きのストーリーにはできない本作が描くのは、順序だてた物語にはなりえない歴

歴史のかさぶた

史、さらに言えば一つの時間軸にも収まりきらない歴史だ。ナショナル・ヒストリーが、実はつぎはぎだらけの出来事を「歴史」として物語化するために、あたかもその継ぎ目の痕跡が残らないように繋ぎ合わせるのに対し、本作は「日本」と「日本人」が連呼されることによってもたらされる違和感によって、その継ぎ目、その糊付け部分を意識させていると言ってもいい。言うなればその継ぎ目は、歴史のかさぶたのごときものではないだろうか。

かさぶたがあるのなら、その下には傷がある。では私たちは、かさぶたを見ずに、傷をなかったことにするのか。それとも一度かさぶたに触ってみる必要がありはしないか——たとえそれが剥がれ、ふたたび傷が痛み、血が噴き出そうとも。

注

- 1) 鈴木は「アングラ四天王」と呼ばれた中の一人だが、そのほかの三人、唐十郎(1940～。1962年劇団状況劇場を設立、87年唐組に改組)、寺山修司(1935～83。1967年演劇実験室天井棧敷を設立、83年寺山の死とともに解散)、佐藤信(1943～。1969年黒色テントを設立、71年改組)とは異なって、都市を地盤とした演劇を放棄して、1976年以来、富山県利賀村の豪雪地帯の寒村に本拠地を移し、経済効率と商業的成功に囚われない演劇実践を開始した。その結果として、いまやSuzuki Company of Toga (SCOT) は、日本の一地域と世界演劇の第一線とを直結する「演劇の聖地」としての地位を確立するに至った。SCOTの軌跡とその世界水準の演劇については、渡辺保『演出家鈴木忠志——その思想と作品』(岩波書店、2019年)と、菅孝行『演劇で〈世界〉を変える——鈴木忠志論』(航思社、2021年)を見よ。
- 2) 『世界の果てからこんにちはII』は、2020年の初演後、2021年9月に利賀大山房、10月には黒部の前沢ガーデン野外ステージというまったく異なる空間で上演されている。前者については、寺尾恵仁「極限值での身振り——鈴木忠志構成・演出『世界の果てからこんにちはI・II』」(Webマガジン『シアターアーツ』<http://theatrearts.aict-iatc.jp/202111/6931/>)、後者については、本橋哲也「『今日の日本に明日は勝つ』——SCOT『世界の果てからこんにちはII』における縁(エッジ)としての利賀村」(『鈴木忠志演出・台本集V——世界の果てからこんにちはI・II』劇団SCOT、2021年12月)が論じている。ここでは2021年12月の吉祥寺シアター版について論じる。
- 3) 演出ノート「久しぶりの演出形式」(鈴木忠志 SCOT ホームページ <https://www.scot-suzukicompany.com/works/23/>)
- 4) 『鈴木忠志演出・台本集V——世界の果てからこんにちはI・II』では、「患者3」の名前は「タカモリ」であるが、吉祥寺シアター版では「マサハル」と呼ばれていたため、引用に際し名前を変更した。
- 5) 台本上は「六場」の構成だが、本稿では台本上で「第三場」となる、院長がラーメンを食べ、看護婦たちが「こまどりのラーメン渡り鳥」を歌う場面と、「第四場」となる続く患者たちとの場面を、その繋がりをもって一つの場面として捉えている。
- 6) 前掲寺尾論文では、『世界の果てからこんにちはI』と『世界の果てからこんにちはII』の詳細なテキスト分析を行っており、本橋論文では本作を通底する歌謡曲を中心とした分析が行われている。本稿ではその両者の視点とは異なる観点から『世界の果てからこんにちはII』を考

察するが、そこで注目するのは車椅子の運動性と時間性である。

★挿入した舞台写真は、2021年10月の黒部の前沢ガーデン野外ステージのものだが、配役に若干の異同がある（最初の場面の「男」が前沢ガーデン版では加藤雅治だったが、吉祥寺シアター版では塩原充知に変わっている）以外は、これらの場面の演出に大きな変更はない。舞台写真をご提供いただいたSCOT制作の重政良恵さまにこの場をお借りして感謝申し上げます。

★2021年12月18日～24日に吉祥寺シアターで上演された『世界の果てからこんにちはII』の配役とスタッフは以下の通り――

世界の果てからこんにちはII

構成・演出 鈴木忠志

出演

院長 竹森陽一	患者1 藤本康宏
女 内藤千恵子	患者2 平野雄一郎
男 塩原充知	患者3 加藤雅治
日本の渡世人 植田大介	師匠 齊藤真紀
中国の渡世人 石川治雄	弟子 鬼頭理沙
韓国の渡世人 江田健太郎	若い女 佐藤ジョンソンあき
ベトナムの渡世人 守屋慶二	老いた男 塩原充知
朝鮮の渡来人 飯塚佑樹	
看護婦1 吉野夏怜	
看護婦2 木山はるか	
看護婦3 進真理恵	

スタッフ

照明 丹羽誠
 音響 小林淳哉
 衣裳 満田年水
 制作 重政良恵、岩片健一郎、尾形麻悠子、平山貴盛、杉本幸
 主催：SCOT
 共催：(公財)武蔵野文化事業団、(公財)利賀文化会議

*本稿は、2022年度東京経済大学研究助成費（研究番号22-25）による研究成果の一部である。記して感謝申し上げます。