演劇としての歴史／歴史としての演劇

――「パブリック・ヒストリー」と「現代版組踊」――

本　橋　哲　也

はじめに

本稿では，地域アマチュア演劇の一類型として，沖縄で創始された「現代版組踊」を取り上げ，それを近年の歴史学において重要な転機を画している「パブリック・ヒストリー」運動との関わりにおいて考察することで，演劇としての歴史および歴史としての演劇の様態に迫りたい。そうした視点から見えてくるのは，プロとアマチュアの演劇といった表層的な判別を越えた，身体と声による歴史実践の諸相であり，教育と労働という営みを中核として異なる世代の市民が地域の歴史を演じる可能性である。

以下，まず「パブリック・ヒストリー」について概説し，その文脈で「現代版組踊」について紹介したい。

「パブリック・ヒストリー」という歴史実践

一九七〇年代から英国とアメリカ合州国の歴史学では「パブリック・ヒストリー」と呼ばれる運動が関心を集めるようになった。岡本充弘による明快な整理によれば，パブリック・ヒストリーは「「パブリックに対する」（to the public）歴史と，「パブリックの中」（in the public）にある歴史，に区別できる」。すなわち，

前者は，博物館，文書館，遺跡・遺物をとおしての歴史である。マスカルチャー，サブカルチャーというような媒体によって伝えられている歴史，小説，ラジオ，映画，テレビ，そしてマンガやゲームを媒体とした歴史もここには含まれてよいかもしれない。これらもまたある意味では，何らかの媒体によって「専門的な作り手から」伝えられている歴史だからである。対して後者は，パブリックの中にある，一般の人々自体が作り出している歴史である。必ずしも遺跡とか遺物として保護の対象とはなっていない，あるいは「制作」されたものでもない，日常の中に遺されている有形・無形のものが生み出している歴史，あるいは日常において実践されている歴史である。口承的なもの，習俗，習慣，記憶や感情，身体的経験な

どをとおした歴史がここには含まれる。そうした歴史は，いわゆる専門的なエリート的な歴史，近代歴史学はその代表的なものだが，それらとは異なるものとして，長く人々の間に自立的に存在しつづけてきた[1)]。

パブリック・ヒストリーが興隆してきた要因の一つとしては，大学の歴史教育のあり方の変化が挙げられる。二〇世紀最後の三〇年は，各国において第二次世界大戦後の「ベビーブーム」によって増加した入学者の要望に応えて大学教育の拡充が行われ，大学での人文学教育を大衆や社会に対してどう機能させていくかが問われるようになる。大学で歴史学を専攻しても研究者になる人の数はごく一部なので，歴史教育にも社会の公的に役に立つ応用性が求められるようになった。歴史学を専攻した後に，図書館や博物館，遺跡や観光施設といった職場で働いたり，行政や民間企業でも歴史知識を生かせる場は多く，そのためにも専門的な歴史学者以外の人材を養成する必要が増したのである。

パブリック・ヒストリーは，歴史学者による学問的な歴史だけが歴史ではなく，一般大衆が自らの日常において作り出している歴史実践に注目し，口承や伝承，習俗や記憶，感情や身体経験などが歴史の場とされる。これには，一九七〇年代から英米の大学に進出した新しい世代によるカルチュラル・スタディーズやフェミニズム，反人種主義，マイノリティの権利拡充といった社会の動向も大きな影響を及ぼした。たとえば一九六七年に英国でラファエル・サミュエルらが形成した「ヒストリー・ワークショップ」は，「歴史は歴史家の特権ではなく，あるいはまたポストモダニストが言うように歴史家の「発明」でもない。むしろ歴史とは，そのときどきに多くの人びとの手によって生み出される知の社会的形態の一つなのである」と述べて，歴史家による歴史の独占を批判した[2)]。歴史をあらゆる人びとが持っているはずの過去に対する認知の形態であると考えることによって，パブリック・ヒストリーは一般大衆の日常のなかで実践されている歴史を掘り起こそうとするのである。再び岡本の言葉を引用すれば――

本来過去の認識という意味での歴史は，一般の人々の間に広く存在していた（現在も存在している）。歴史の祖がヘロドトスや司馬遷に求められることがあるが，彼らが作り出した歴史，それを継承した歴史は，一部の知的支配層による歴史であった。しばしば政治的に保護されるかたちで成立したものである。一般の人々の過去認識は，異なる場所で，異なるかたちで，有形・無形に存在していた。直接の家族についての歴史，自らが帰属する小さな地域や集団などについての歴史，としてである。しかし，近代的な歴史学が近代国民国家と補完しあうかたちで成立するようになると，そうした過去は学問的な歴史からは排除されていった。文書的な史料にもとづく歴史に対しての，口承やパフォーマンスをとおしての「歴史実践」（history practice）・「歴史行為」（history doing），正統性をもつ共同体（国家）の歴

史（ナショナルヒストリー）に対しての，私的共同体の歴史（ファミリーヒストリー，コミュニティヒストリー）などが学問的な歴史から排除されたのである[3]。

つまりパブリック・ヒストリーとは，「支配の側が作り出してきた歴史，国家や近代，あるいはその枠組みの内部に位置する専門的歴史家が，定まった史料をもとに構築し，人々に共同化してきた歴史に対し，そうした歴史の外部に置かれていた人々が，自らに身近な史料，あるいは経験や記憶・感覚をとおして作り出している歴史への試み」である[4]。言い換えれば，「歴史は研究者が専権的に占有するものではなく，普通の人々が共に行う実践としてしても営まれてきたし，営まれうることである。そのことをとおして一般の人々は，「歴史家」から伝えられた知識としてではなく，過去を体験として「感情世界」においても理解しているのである。」[5]

こうした発想から，それまでの伝統的な「専門的歴史学」では軽視されていた，いくつかの問題系が浮上する。ひとつは題材やジャンルの拡充で，民衆史やオーラルヒストリー，記憶やメディア論だけでなく，大衆向けの雑誌や小説，児童文学，映画，祭礼，演劇，日記や地域伝承といった材料が歴史学の対象とされるようになる。次に歴史に対する「権利」の問題がある。伝統的な歴史学では，あくまで歴史の「真実」を判断するのは歴史研究者の側であり，史料が残されていない場合，記憶を聞き取りによって記録するオーラルヒストリーの手法が取られるが，その場合でも主体は研究者で，聞かれる側は客体とされていた。しかしパブリック・ヒストリーにおいては，歴史に対する権限が聞く側にも聞かれる側にも等しく配分され，オーラルヒストリーの対象者は受動的な聞かれる側から，能動的な語り手へと変貌する。またパブリック・ヒストリーでは，一般大衆の過去に対する知識が，国家を単位とする教科書によって学ばされた歴史ではなく，地域共同体や家族を単位として得られた過去認識によって形成されることが重視される。「ヒストリー・ワークショップ」のメンバーであるヒルダ・キーンが言うように，「毎日の生活の中で，見られていること，経験されていることが，書物や文書と同じように重要である」という考え方が，現在の歴史学の重要な一部分をなしているのである[6]。また近年の IT 技術の進歩を背景として，膨大で多様多層な歴史的情報を一般大衆にもアクセス可能なアーカイブとして集積するデジタル・ヒストリーと呼ばれる分野も，このような個々人の記憶や体験に根ざし，開かれた歴史実践への取り組みにすでに不可欠なものとなっている。パブリック・ヒストリーの動向は，歴史学を大学や専門家集団という閉じられた空間から解放し，多様な人びとのさまざまな歴史実践に注目することで，人文学そのものを専門領域を横断する学際的な知の運動として再活性するのである。

このように考えると，パブリック・ヒストリーに対する関心の増加は，人文学の危機に対

する処方箋とも見なすことができよう。ここで検討したように，パブリック・ヒストリーは専門的研究者から発信者としての特権を奪い，一般大衆に受容者としてだけでなく，探求者および発信者としての地位を保証する。従来の歴史学も社会史や文化史に注目することで人びとの日常生活における感情や体験，記憶に着目してきたが，あくまでそれは専門家から公衆へという「上」から「下」への伝達という図式を免れていなかった。かえってその反動として，専門歴史研究者の狭隘さを批判する歴史修正主義者が台頭して，政治的な議論を招きがちな歴史的事実に関して，基本的な実証さえも軽視する傾向が生まれてきたのは，そうした学問の危機や「反知性主義」の徴候でもあるだろう。一般の人びとの中にも，歴史は存在しており，たとえ専門的歴史研究者が語学的知識や時間的経済的特権によって，一般人よりも資料にアクセスする権限を獲得したからと言って，それは「客観性」を保証することにはならないはずである。まとめとして，いま一度，岡本の言葉を引用しよう。

近代歴史学が客観的な事実としてきたことは，本当に事実だったのだろうか。事実ではあったとしても，それはモダニティやナショナリティという近代歴史学を枠付けたものによって作り出されたコンテクステュアルな事実，その意味では作り手が専門的歴史家に限定され，多くの事実を排除し抑圧するなかで成立してきた限られた事実であったのではないだろうか。パブリックヒストリーが提示しているのは，そうした問題である[7)]。

次節では，この問いを深めるために，歴史の倫理性について考察したい。

倫理的な歴史とは何か

「歴史の倫理性」を考えるとき，念頭に置きたいのは，多くのパブリック・ヒストリーに関心のある人びとが依拠する保苅実が提唱した「“cross-culturalising history”＝文化的差異を消去するのではなく，横断する歴史」の実践である。保苅はオーストラリア先住民のグリンジ・コミュニティの中で暮らし，彼らの歴史が専門的歴史研究者による歴史とは位相が異なるけれども，それは事実かそうでないかという判別，すなわち「真実 truth」によって価値を決められるべきではなく，歴史に対する「真摯さ truthfulness」によって尊重されるべきであると論じた。そこで彼は先住民の歴史実践を「倫理的」と呼んで，次のように言明する。

ドリーミングは倫理的な歴史である。世界が生命を維持し続ける限り，倫理的な歴史もそこで生じ続ける。大地は歴史である。人々も歴史である。人は，身体化された記憶を場所の記憶と接続することで，歴史を見ることができるし，歴史を聴くことができるし，歴史を感

じることができる。歴史は，人々とモノと場所が倫理的に出会う場では，どこでも生じうるのである[8)]。

ここで言われている「歴史」が，パブリック・ヒストリーという，「歴史的な過去」，すなわち歴史学の探求対象とされて書物に残されるような歴史と，「実用的な過去」，すなわち普通の市民が日常生活の中で活用している歴史に対する関心や知識とが「倫理的に出会う場所」であるとするなら，その「倫理性＝反植民地主義性／反消費主義性／反差別主義性」は，何によって支えられるのだろうか？　それを整理すれば，次の五つの概念が重要となるのではないかと考えられる。

ひとつは「混淆性　creolization」である。それは歴史を具体的な形で具現している文字的視覚的口頭的物質的なメディアの多様性であり，歴史上の出来事という「ありのままの事実」が多種多様であるという認識だ。

二つめは「分有性 co-ownership」。これは歴史的出来事として記憶される過去が公共の所有物であって，協働の産物であるということに対する認識である。歴史的語りは，多くの主体とのコラボレーションによって出来上がるものであり，語りの所有権は複数であらざるを得ない。それゆえに歴史的事実と言われるものも，開かれた情報として，デジタル・ヒストリーがその典型的例であるようにデータとして再利用や複製や加工が可能なのである。ここで参照すべき概念としては，人類学者のヨハネス・ファビアンが提唱した “coevalness”「共在性」という概念だろう。ファビアンによれば，あらゆる知識や情報は「同じ時を生きる」という経験的実証性に根拠を持つが，人類学や植民地管理者は自身の共在性の痕跡を消去する。よってパブリック・ヒストリー実践に基づく歴史の捉え直しは，そのような共在性の痕跡を歴史の中から探し出そうとするのである。

三番めの重要概念は「演技性 performativity」だ。このような歴史の捉え方は祭りや儀礼といった日常的な営みのなかにある身体的な芸の発掘と再評価をめざし，演じることが歴史することであるような地平をまなざす。ここでは日記や身振りのようなプライベートな身体や感情の記憶がパブリックな共有可能性を持っていることが示される。そのことによって過去と現在が地続きになり，他者の記憶が自己の体験として捉え直される。こうして資料に基づく「信用 credibility」の歴史学から，個別の身体を介した「信頼 trust」の歴史実践への転換がはかられるのである。

四つめは「連累性 complicity」である。例えば私たちは戦争や悲劇の「当事者」にはなれないかもしれないが，共感や想像力によって「当事者性」を獲得することはできる。他者の痛みを解消してしまうのではなく，それを自分の身体と感性に取り込むことで温存すること。これが “responsibility”「応答可能性」という歴史への責任であろう。つまり，私たちの誰も歴史的に透明な真空に生きているわけではないから，責任を問われるとは，「有罪可能性」

の立場に置かれることであり，応答には自らの「無罪」を説明する責任が含まれるのである。

五つめは「対話論理性　dialogism」。それは従来の大文字の歴史としての大きな物語と小文字の歴史としての小さな物語の比重を転換して，歴史実践を過去との対話を通じて現在の現実世界を創造する行為として再把握することだ。そこに当事者性の揺らぎが生じ，寄り添う弱い当事者性と体験に基づく強い当事者性との境界が解体していく。そのなかで専門家と非専門家との関係も変化し，過去の歴史を現在形で奏でるという意味での芸能上演の意味も前景化してくるだろう。対話論理によって，誰もが傷つく可能性 “vulnerability”「可傷性」を抱えていることを「受け入れる」という姿勢が重要となるのである。

このように考えてくれば，パブリック・ヒストリーという歴史実践が，演劇という営みときわめて近い場所にあることが見えてくる。演劇は観客という共感／共苦／共鳴の共同体を踏まえて初めて成立する営みである。国家と個人のあいだの小さな時空としての劇場において，ある作品（文書テクスト）と演出家・俳優（伝承者）と観客（研究者）の出会いの場が出現する。大事なのは，演劇作品の解釈の正しさではなく，俳優たちの言葉と身体のパフォーマンスに触発されて，劇場という開かれた場所において，上記の三つの主体が遭遇し，一つの小さな共同体ができ，そのことに人びとが動かされたという〈事実〉だ。ここにこそ，歴史的過去が現在形で蘇る演劇としてのパブリック・ヒストリーが生まれる動態的な契機（モーメント／瞬間）がある。

演劇とパブリック・ヒストリーをつなぐのは，歴史という事実と物語とのあいだに生起している距離と記憶の問題である。演劇という現在の営みはおしなべて過去の死者との対話であると言える。ちょうど能が彼岸と此岸との境界である橋掛かりを渡って亡霊が仏僧に出会う演劇形式であるように，それは鎮魂の一形式として当事者（個人）と記憶（共同体）の出会う場所だ。当事者の苦しみの体験が，他者である〈仏僧〉によってその語りを聞かれる／聴かれることによって，当事者以外の複数の他者へと開かれ，観客へと受け渡される契機において当事者性が発生するのである。

もう一点，所有と分有による分与に関する問い，演劇や歴史の語りを所有するのは誰かという問いがある。たとえば次節で取り上げる地域素人演劇は，プロの演出家・俳優（専門家）と素人演劇（非専門家）との区別を無効化することに基づいている。そこでのパブリックは，舞台と客席とに厳然と分けられているわけではなく，どちらの場においても当事者性を意識させる形で演劇が成立している。ちょうど保苅実による歴史実践が，ジミー爺さんによるキャプテン・クックの話を所有ではなく，部族の記憶として分有されたものと捉え，それを日本からグリンジ・コミュニティに実際にやってきて一緒に暮らし，ただしゃがみこんで話を聞いていた，保苅に分与したことによって成り立つように，所有は分有になることで歴史的な当事者性を獲得するのである。そのことをタペストリー（対位法）の比喩で語ることもできるだろう。歴史の縦糸という当事者性と，地域の横糸という連累性がまるで「つづ

れ織り」のように絡まり，現実／歴史／記憶の多面的な実相は文字化できない，無限／夢幻の身体情報から成っていると考えること。そして演劇における身体も（俳優も観客も），同様に，無限の情報（視覚・聴覚・触覚・味覚・嗅覚）と夢幻の情動（第六感）に包含されている。これから論じる現代版組踊も，縦糸としての日本の近代化・集権化という中央の歴史と，横糸としてのそれぞれの地域アイデンティティの再発見という地域の伝承とがタペストリーとして織り込まれて出来上がっているのだ。現代版組踊のそのような特質は，小学生から高校生までの若者たちが歴史上の人物を演じて，語る／騙るという教育実践によって支えられているのだが，そのことを次節から詳しく検討していきたい。

平田大一と「現代版組踊」

現代版組踊の舞台の具体的分析に入る前に，まずこの〈演劇としての歴史／歴史としての演劇〉が実現するためには，平田大一という稀有な人間の思想と実践があることを踏まえなくてはならない。「南島詩人」を自称する演出家・脚本家・詩人・演出家・歌手・演者というマルチタレントの持ち主である平田大一は，1968 年に沖縄県小浜島に生まれた。自然に恵まれた小さな島のなかで，歌や踊りに溢れた祭りも多く，また実家が民宿で都会からの客も多かったせいで，島国根性やコンプレックスもなく，子供心にも世界で一番いい島という感覚があったという。その体験が原点となって，のちに子供たちの本物の感動体験を教育として送りたいと思うようになった。舞台デビューは 18 歳，東京四谷にて「南島詩人」を名乗り，40 冊の学生ノートに書き溜めた詩の朗読会を音楽や踊りや話芸を交えたユニークな形で行った。大学卒業後，故郷に拠点を移し，詩，笛，太鼓，三線，舞を駆使した学校講演を 1900 校近く実現。1995 年に「小浜島キビ刈援農塾」を始め，全国から大勢の若者が島に集い農業体験出来る宿屋を運営した。主な役職として，沖縄県文化観光スポーツ部初代部長（2011 年 4 月～2013 年 3 月），沖縄県文化振興会理事長（2013 年 6 月～2017 年 6 月）を務め，沖縄県の文化行政を推進してきた。現在はフリーランスの「沖縄文化芸術振興アドバイザー」として，世界と沖縄をつなぐ活動を展開，文化に軸足を置いた新たな地域活性化のモデルづくりを目指している。

現代版組踊に関する平田の創作活動が始まったのは 21 世紀になってからで，「文化を基調とした地域づくり，人づくり」を信条に，2000 年に『肝高の阿麻和利』の舞台演出を手掛け，以来，地域の伝承や偉人に光をあてた「現代版組踊シリーズ」を県内外で展開するようになる。沖縄での公演を見た人びとが，若者たちの教育と地域の活性化のために自らの地域にもこうした活動を起こしたいと考え，平田を招聘した結果，現代版組踊は沖縄本島だけでなく，沖縄諸島，鹿児島，関西，東北，北海道にまでにまで広がる全国的活動となった。平田は「現代版組踊推進協議会」を 2014 年に組織し，北海道から八重山まで全 16 団体による

舞台を軸とした地域起こし活動の中心人物として，演劇を通した教育労働という，子どもたちだけでなく行政，父母，教員，文化活動家を巻き込んだ運動の中核となった。現代版組踊上演に伴って，2001 年「きむたかホール（旧勝連町）」初代館長，2005 年初代「那覇市芸術監督」に就任。その間に，「一般社団法人タオファクトリー」を立ち上げ，「教育で地域を，文化で産業をおこす」社会起業家として注目されている。

これまで「現代版組踊」と銘打った平田作・演出の舞台上演には，創作年代順に以下が含まれる――

『肝高の阿麻和利』（沖縄県うるま市，1999 年～）
『太陽（てぃだ）の王子』（沖縄県浦添市，2001 年～）
『オヤケアカハチ～太陽の乱』（沖縄県石垣市，2002 年～）
『當山久三物語　未来の瞳』（沖縄県金武町，2004 年～）
『察度王（さつとおう）物語』（沖縄県浦添市，2005 年～）
『新龍神伝説～風の声がきこえる』（大阪府狭山市，2006 年～）
『翔べ！　尚巴志』（沖縄県全域，2008 年～）
『屋蔵大主物語～琉球王朝始まりの島～』（沖縄県伊平屋村，2008 年～）
『息吹～南山四郎義民伝』（福島県南会津市，2009 年～）
『北山の風　今帰仁城風雲録』（沖縄県今帰仁村，2010 年～）
『琉球伝信録～舞の朝薫　武の赤山』（沖縄県那覇市，2010 年～）
『読谷山花織の宴』（沖縄県全域，2010 年～）
『シンカヌチャー～島の祭り』（沖縄県全域，2011 年～）
『北海道歴史舞台　中山久蔵翁物語』（北海道恵庭市，2011 年～）
『百十踏揚』（沖縄県全域，2012 年～）
『月光の按司　笠末若茶良』（沖縄県久米島，2013 年～）
『鬼鷲（うにわし）～琉球王尚巴志』（沖縄県佐敷～読谷，2014 年～）
『鬼武蔵～TADAMOTO 忠元』（鹿児島県伊佐市，2014 年～）
『結―MUSUBI―』（鹿児島県徳之島，2015 年～）

これらの各舞台については別の機会に詳細に論じたいと考えているが，本稿では，まず全体に共通する特徴を何点か理論的仮説として整理した後に，地域とプロデューサーの異なる三作，すなわち『肝高の阿麻和利』，『月光の按司　笠末若茶良』，『息吹～南山四郎義民伝』を例として取りあげ，それらの仮説を検証したい。

まず「現代版組踊」という名称についてだが，周知のように，その名のもととなった沖縄の伝統芸能「組踊」は，首里王府が中国皇帝の使者である冊封使を歓待するために，踊奉行であった玉城朝薫（1684～1734）に創作させ，1719 年の尚敬王の冊封儀礼の際に初演され

たものだ。よって，「組踊」自体が近代に構築された「伝統芸能」であるので，「現代版組踊」はいわば「捏造された伝統の再創造／想像」であると言える。組踊は，台詞，音楽，所作，舞踊によって構成される歌舞劇であって，琉歌と同じ八・八・八・六のリズムで語られる唱え（台詞）と音楽，踊り（所作）の三要素で構成される。現代版組踊もこの三つの要素を基本としながら，台詞や演技は現代の若者の劇画的でスピーディな語りであり，音楽はポップス風の叙情的なもの，そして踊りは集団的でモダンな体操風ダンスである。ただ平田も言うように，「型」を重視する点において組踊と現代版組踊は共通しており，後者においてこれまでまったく舞台に立ったことのない子どもたちに演劇教育を施すためには，ダンス＞演技＞歌唱という優先順位が有効であるとされる。さらに現代版組踊では，一つの作品について小学生から高校生まで数十人が舞台に立つので，チーム制度が敷かれることが多く，主に演技，踊り，太鼓などの演奏に特化した三つの集団に分かれる。またどの上演でも，他地域の現代版組踊チームからの応援出演があり，それは主題歌やダンスに共通の要素が多いのでアンサンブルが損なわれないことによって容易となっている。さらに主題歌などの音楽演奏と証明，装置はプロの人びとが担当する。このような緊密な集団性と広汎な多様性との共存が子どもたち同士の友情を育み，地域は異なっても，同じ歴史的実践に従事しているという連帯感を生んでいると考えられるのである。

次に物語の共通した性格として，日本の「周縁地域」における歴史的伝承を，現地の小中高校生たちがミュージカルとして唄い踊り演じることによって，それまで知識も関心もなかった子どもたちが自らの地域の社会や歴史に対する積極的な当地者意識を持ち，地域アイデンティティを獲得するような仕掛けが施されていることが挙げられよう。歴史上の人物には有名な人物も居れば，無名の庶民もおり，善悪の二項対立よりも人びとがある出来事に対して選択を迫られる出来事に直面した際のドラマ性が生かされている。そのような物語を子どもたちが自らの身体で演じ歌い踊ることを通して，個別の地域と普遍的な世界とを繋ぐ視点を獲得していく。現代版組踊上演における教育と労働とのつながりは，経済的にも人間的にも緊密なネットワークをなしており，当該地域の全面的支援（行政，父母，学校，活動家の四位一体）がどの公演でも実施されていることが特徴である。子どもたちは学校や家庭や地域社会ではなかなか得られなかった集団性の意義と，友情や感謝の大切さを文字通り汗と涙を通して自分の身体で学んでいく。彼女ら彼らは地元の歴史上の人物を演じることによって，生まれた場所が単なる地理的場所ではなく，自分のアイデンティティを獲得する場所として生きるための根拠となることを，理屈ではなく身体で学ぶ／真似ぶ。しかも高校三年生が最後の出演機会であるという時の制約があるために，学校におけるスポーツやクラブ活動を凌駕する熱意が発揮される。そのエネルギーが舞台上で発露するからこそ，観客はその地域の人間でなくても子どもたちの情熱に打たれるのだ。また再演とプロデューサーの変更による伝統と革新のバランスが取れていることによって毎年ほぼ同じ脚本と演出でマンネリ化する

ことが避けられていることも特徴だろう。

平田が創始した現代版組踊の脚本と演出には，たとえプロデューサーが変わっても，その本質には独特のドラマツルギーと詩心が融合している。現代版組踊が全国ネットワークとなっていく過程で，その創作には共通の鍵がある。たとえば中央（都市）と周縁（地方）の関係，勝者と敗者，戦乱と平和，学問と伝統，語り手と聞き手，などといった対立と共存が，物語のなかで重要な物語の仕掛けとして機能しているのだ。どの作品でも，それぞれの地域と主題を生かした物語のエッセンスを表現するテーマソングがあり，それとともに全国の現代版組踊に共通のテーマソングであり，いまや甲子園野球大会の応援歌にも使われるほど多くの人々に知られるようになった『ダイナミック琉球』とが組み合わせられている。どの舞台でも沖縄のエイサーや太鼓を定番としながら，そこに地元の祭りや伝統の踊りを取り入れた振り付けが組み合わされることで，「つねにすでに知ってはいても，しかし本当は知らなかった物語」という歴史の語りが構築されるのだ。元々の発信地である沖縄だけでなく日本の各地域で，演劇をとおしたパブリック・ヒストリーの実践によって，子どもたちが変化する姿を「感動体験」としてその地域の大人たちに見せていくことが，新自由主義による地域の抑圧と荒廃に対する最大にして最良の抵抗であることが示されるのである。

平田の「文化を基調とした地域づくり，人づくり」という信念において，地域創生の鍵は，行政（市町村の職員），活動家（知識人やNPO），学校（教員と親）である。その三つの鍵の中核に子どもがいるわけで，つまり現代版組踊が児童・生徒・学生の活動であるのは，文化による人材育成を上からの枠組み（ハコモノ行政やブランドイメージ）からではなく，ボトムアップで行うことが長い目で見て，地域アイデンティティの再創造／想像につながると考えられているのである。つまり平田の信条によれば，芸術や文化だけでの地域起こしは不可能であって，そこには経済や産業の視点が不可欠である。とくにそれは沖縄のような新自由主義の弊害を如実に蒙っている地域，若年失業率がきわめて高く，本土のゼネコン産業に支配され，基地への依存が典型的なように植民地主義が色濃く残る地域ではそうだ。たとえば『裸足で逃げる 沖縄の夜の街の少女たち』『沖縄アンダーグラウンド』『ヤンキーと地元』といったルポルタージュが明らかにするように，沖縄本島で土木作業員や水商売で働く十代二十代の若者の実態や生育環境は苛酷であり，本土との経済格差や内なる植民地としての沖縄の従属的地位は明らかだ[9)]。しかしそこでは沖縄において共同体が持つ絆の強固さ（場合によっては束縛の強さ）が若者に大きな影響を与えている。その絆を現代版組踊は活用することで，文化と産業が一体となった地域の再活性化が目指されているのである。

現代版組踊はプロの演劇を目指さない時限つきで地域限定の歴史実践であるがゆえに，アマチュアであらざるを得ない子どもたちが，「パブリック」という公共圏への参画を可能にしている文化装置であると言える。いわば詩の優位が歌と踊りと音楽によって支えられることで，素人演劇でありながら，というか素人演劇であるがゆえに，子どもたちが歴史の主人

公を演じることを通して距離感や異化作用を排した「没入方の演劇」が可能となるのである。しかし同時に語りの手法として，媒介役としての語り手と時代の複層性をつねに設けることで，過度のセンチメンタリズムや，「おらが国が一番」といったリージョナリズム，あるいは「ニッポン万歳！」のような排外的ナショナリズムを回避している点も特記に値するだろう。平田は自らの運動体を「タオファクトリー」と名づける。すなわち，「道（教育）」と「工場（労働）」とは切り離せないのだ。子どもたちにとって，現代社会が親と学校と警察という壁でできており，それが彼女ら彼らの自由を抑圧する機構でしかないと見なされているとすれば，現代版組踊による教育と労働は，その「壁」を島と海の自然を介することで「道」に変える試みであるとも言えないだろうか。そこにこそ自分の言葉だけに拘らず人の言葉を記憶して伝えていく「吟遊詩人」「旅する詩人」としての平田大一の真髄がある。現代版組踊が全国ネットワークを獲得していく過程で，沖縄以外の土地でそれぞれの伝承や歴史に題材を得て，縦糸としての地域性が活用される一方で，横糸として沖縄の音楽や踊りをつねに採用していくという二重性が，現代版組踊という歴史実践の普遍性を担保しているのである。

現代版組踊における特殊性と普遍性を結ぶ鍵を，「三段跳び」の比喩で考えてもいい。すなわち〈当地者性〉（地域の子どもたちと観客による上演）というホップ，〈当時者性〉（過去における地域の伝承や歴史の記憶と反省）というステップ，そして〈当事者性〉（距離がありながらも関与している連累性のある語り手を媒介とすることによって，上演する者にも観客にも自らの体験として過去の歴史や伝承や事件が蘇ること）というジャンプがそれだ。そのことを象徴する歌詞が，すべての現代版組踊の舞台のフィナーレで全員が必ず歌い踊る共通の主題歌『ダイナミック琉球』にある――「名も無き民の」（＝当地者性），「声なき歌を」（＝当時者性），「道に立つ人よ」（＝媒介をとおした連累性），「風に解き放て」（＝普遍性と特殊性とを結ぶ当事者性）という思想がそれだ。ここにこそ，「南島詩人」としての平田の詩学の中核がある。多くの地域おこし運動が，国家主義や地域主義に陥るのは，消費主義や商業主義を旨とする新自由主義的な企業経済活動に支えられていながら，その事実を隠蔽したいという欲望によって幻想の国家や地方を捏造するからである。現代版組踊がその欲望から免れている理由は二つある。ひとつは子どもたちという未来の世界の「種」を主役としていること。もうひとつはどんなに手間暇がかかろうとも，演劇という「いまここ」だけを賭けがねとする総合的当事者性芸術にこだわり続けていることである。つまり『ダイナミック琉球』の歌詞にある「名も無き民」とは，新自由主義や植民地主義が席巻する中で，アイデンティティの喪失に悩む現代の子どもたちのことでもあるのだ。

現代版組踊の様々な作品の中で掘り起こされようとされてきた「敗者の歴史」も，パブリック・ヒストリーが試みてきた「マイノリティの声に耳を傾ける」試みの一つと考えていいだろうが，それはともすればセンチメンタリズムや，あるいは「歴史修正主義」に代表され

るような歴史の捏造にも利用される恐れがある。ここにあるのは「歴史の事実」と「歴史の解釈」との関係という問題だが，現代版組踊は，それを回避するための重要な仕掛けの一つとして，単に第三者的な視点から「公平」に過去を語るのではなく，過去の出来事を直接には経験しなかったかもしれないけれども，「連累」関係にある「語り手」を設置する。こうした距離を持ちながら，出来事に巻き込まれている人物が劇構造の外枠を作っていることが現代版組踊の大きな特質であり，このようなメタドラマ的な物語構造が没入と異化とのバランスを保っている大きな要因なのである。

次節からは，地域の異なる三つの「現代版組踊」の舞台を紹介することで，以上の仮説を検証していきたい。

『肝高の阿麻和利』

『肝高（きむたか）の阿麻和利（あまわり）』は現代版組踊の最初の作品として，2000 年 3 月に沖縄県うるま市の勝連城跡で初演後，沖縄各地だけでなく全国で上演され，現在では 300 回以上の公演記録のある文字通り現代版組踊の原点にして代表である。2003 年には関東公演，2005 年には国立劇場おきなわ公演，2007 年には自主公演による勝連城跡公演，2008 年には初の海外公演としてハワイ公演，2009 年には倉敷・東京・盛岡・福岡公演を行った。他の場所での現代版組踊の創出が，この舞台の上演を見た地域の人びとによって行われてきたことを考えても，この作品の影響力の大きさは強調して強調しすぎることはない。2020 年 7 月にはきむたかホールでの公演，10 月には世界遺産の指定を受けたこの作品の原点である勝連グスクでの野外公演が予定されていたが，Covid-19 による感染症の影響でともに中止となり，日程の再検討がされている現状であり，早ければ 2021 年初頭の公演が期待されている[10)]。

『肝高の阿麻和利』は，平田大一がうるま市の教育者として尊敬され，2018 年に逝去した上江洲安吉のアイデアから示唆を受けて作った物語で，勝連城十代目城主「阿麻和利」の半生を描く。舞台は真夜中の勝連城跡から始まり，年に一度の「幻の村祭り」という噂の真偽を確かめるため，子どもたちが城跡に忍び込むと，謎の老人「長者の大主」が現れ，雷鳴の中から現れた「肝高神」から渡された巻物には，正史では「逆賊」とされていた「阿麻和利の乱」の真実が書き記されていた。肝高の子どもたちは，巻物の内容を読み解くうちに，1456 年当時の勝連にさかのぼり，歴史の闇に閉ざされた民草の王，阿麻和利の真の姿を発見していくのだ。精霊に導かれて勝連の浜にたどり着いた阿麻和利は，正義党の三人から勝連城主の望月按司が悪政で民を苦しめていることを知り，ともに世直しを計画する。それに成功した阿麻和利は十代目の勝連城主となる。しかし阿麻和利の出世を妬む金丸と賢勇の策謀によって，首里の琉球王朝が阿麻和利の殺害を計画，鶴松と亀千代という二人の暗殺者によって阿麻和利は殺される。妻の百十踏揚（ももとふみあがり）に見送られ，民に思いを託して阿麻和利は昇天す

る。

このように「正史」に対する「叛史」という性格が明白に刻印された物語作りが，最初の現代版組踊から行われていたことが注目に値する。また上で論じた媒介役の存在や時空を横断するメタドラマ的構造が顕著であり，現代の子どもたちが歴史を学び，歴史上の人物を演じるという基本構造がすでに確立していたことが分かる。また首里王朝との複雑な関係において，地域を支配する城主が犠牲にされていくという構造も「敗者の歴史」を描くという点で典型をなす。しかし必ずしも，中央が悪であって地方や周縁が善であるといった二項対立図式が貫かれるわけではないことも，現代版組踊の普遍的特質をなす。

伝統的な組踊の代表的な演目である『二童敵討』に登場する阿麻和利（あまおへ）が悪役であるように，阿麻和利は中央の首里政権からは異端視されたが，地元勝連では「天降り加那」とも呼ばれ尊敬されてきた。そのような人物を上江洲と平田が地元の子どもたちの教育のために，決起した偉大な民衆の指導者として復活させたのである。平田の脚本には次のような台詞がある――

勝連のニセター，戦は終わった。
もはや刀や薙刀を振り回す時代ではないのだ。
ところがこの勝連半島は田畑も狭く作物も少ない。
だが，シンカヌチャー，ものは考えようだ。
島が狭いということは，海が広いということだ。
海の向こうには唐があり，ヤマトがある。
世界中に船を走らせ，異国の宝を持ち帰ろうではないか。

「ニセター」は若者，「シンカヌチャー」は仲間である。つまり上江洲による，沖縄の子どもたちに誇りをもって生きてほしいという次世代への願いが，平田の詩作によって言葉となり，それを若者たちの集団が自らの身体で演じることで，さらに下の世代へと伝えられていくのだ。

『肝高の阿麻和利』の主題曲である平田作詞・作曲の「肝高の詩」は次のように歌われる――

此ぬ波ぬ高さや志のゆえ
荒れる運命（さだめ）なれど こぎだしたサバニ
Dream 光る風から　Dream 答えをつかめ
Live 島に生まれた　Live 意味を知る
古（いにしえ）の偉人（おとこ）よ教えてはくれまいか

舞台写真①　『肝高の阿麻和利』フィナーレ（2017 年　勝連城跡）

何を求め彼方 海を渡るのか
Catch 光る風から　Catch 答えをつかめ
Just 島に生まれた　Just 意味を知る
生まれたてのこの夢に　翼をひろげ翔ぶ
肝高の城（グシク）　勝連の　エイサー舞うが如く
勝連の按司（あじ）のように　疾れ時代（とき）を超えて
民草の城　肝高く　獅子ぬ舞うが如く
生まれたてのこの夢に　翼をひろげ翔ぶ
肝高の城　勝連の　ニセター舞うが如く

2018 年に上江洲がこの世を去ってから，『肝高の阿麻和利』の公演と，そのための厳しい練習は，この偉大な師を追悼する儀式ともなったことだろう。かくして阿麻和利から上江洲へと受け継がれた「偉人にして異人」の精神は，体験から証言へ，そして記憶へと，平田の言葉を介して，子どもたちが自らの汗と涙と体によって歴史を再構築する営みのなかで，変成しながら生き続けているのである。

『月光の按司　笠末若茶良』

『月光の按司（あじ）　笠末若茶良（ガサシワカチャラ）』は「現代版組踊　島シリーズ」の一作として，15 世紀の久米島の歴史を題材として 2013 年に初演された。平田による島中心の世界観が久米島という二重の意味での周縁の地を背景として，まさに「敗者の歴史」として結晶している作品である。

写真②　『月光の按司　ガサシワカチャラ』公演ポスター

実際の脚本と演出は，平田の薫陶を受けた藏當慎也が担当した。歴史背景としては 1510 年頃，首里王朝による久米島の討伐と植民地化が題材として選ばれた。当時の久米島には四つの城があり，それぞれの按司が支配者として民生を司っていた。中心には伊敷索城があり，その城主である伊敷索按司のチナハには三人の息子がいた。長男の中城と次男の真仁古樽は正妻ウナジャラから生まれた息子で，それぞれ宇江城按司と具志川城按司であったが，もうひとりの息子，三男のガサシワカチャラは側室で粟国島出身の真牛（モウシ）が産んだ子だった。物語はこの真牛の回想によって進んでいく。

この島シリーズの代表作は，周縁から見た中央という構図が見事に透けて見える構成を取っている。すなわち語り手である記憶の主，真牛がもっとも周縁の位置にある粟国島から側室として中央の久米島の按司に嫁ぎ，さらにその久米島を周縁の地として対照される中央政権の首里王府が，久米島の内部抗争を利用して久米島を支配下におさめるという構図である。こうした政治的地理的対立構図の中で，民話の伝統に従って長男と次男が凡庸であり，三男が優秀であるがゆえに民衆の信頼を得るという物語が創作された。しかし民草に愛された三男は，それゆえに首里王朝に警戒され，兄たちに疎まれ，ついには中央政権の尚真王の命を受けた父王の刃に倒れるという悲劇が出来する。

この作品は，側室というつねにすでに周縁化を運命として生きた母の視点から，三男であるがゆえに家父長制王権の犠牲となった悲劇の英雄を描く。そこにある意匠は，ガサシワカチャラが民衆に愛されたがゆえに，中央権力からは危険視されたことをむしろ誇りある歴史として再認識し，それを現代の離島に生きる若者たちのアイデンティティにつなげようという教育的意識だろう。それゆえ，こうした意図は沖縄本土を舞台にした作品よりもさらに明白となる。テーマソングである『琉美の詩』に「夢よ永久（とわ）に響け…しぶき上げる波は歌う民の声」とあるように，ここでも島とそこに住む民衆がつねにその地を囲む海と共に生きてきた歴史が，歌となって響いているのである。

『息吹～南山義民喜四郎伝』

『息吹～南山義民喜四郎伝』は，最初 2010 年 12 月に平田の演出で初演されたが，2011 年 3 月の震災で予定されていた平田演出による卒業公演が中止になり，その後，平田を引き継いだ下村一裕の手によって，（語り手が松尾芭蕉から山本八重に代わるなど）会津色の強い舞台作りへと変化してきた点で興味深い作品だ。

歴史的背景は 1720 年の「南山御蔵入騒動」，すなわち会津藩下郷百姓 800 余名による年貢への抗議行動である。1721 年 1 月，百姓代表十三名が江戸に上り，幕府勘定書へ「十三ヶ条訴状」を提出し，後に十八名が加わり，領内二七一ヶ村が結束した一揆体制で代表三三名の江戸訴人を支えた。しかし直轄地での民衆反乱という事態を重く見た江戸幕府による領内

舞台写真③　『息吹～南山義民喜四郎伝』フィナーレ

全戸取り調べによって，分断された百姓たちは態度を豹変し，1722 年 7 月，一揆の指導者として名主三名（久治右衛門・喜左衛門・儀右衛門），百姓三名（喜四郎・兵左衛門・茂左衛門）は斬首，江戸での取り調べ中の牢死者九名という犠牲者を出した。この事件の結果，幕府直轄支配は会津藩の預け支配に変更された。しかし農民たちの要求は，高率年貢の引き下げ，年貢の江戸廻米の中止，年貢金納の村へ米納強制の反対，小穀割等の新雑税の廃止，郷頭制の廃止といった形で実現された。指導者として斬首された六名は「南山義民」と称えられ，奥会津の誇りとして歴史にその名を残している。

下村一裕が平田の原作を書き直した版は「戊辰バージョン」と呼ばれ，幕末最後の会津藩主・松平容保（かたもり）への歴史教育という形式をとる。重要な語り手＝媒介者として，山本八重を配し，彼女が南山御蔵入騒動の聞き手から百姓一揆の語り手へ，そして会津藩を守る戦士へと変貌していく姿が物語の基本線となる。そこには吉田寅次郎（松陰）・宮部鼎蔵・山本覚馬（八重の兄）といった旅する知識人集団による新しい日本のビジョンが描かれている。つまりここでの歴史的視覚は，1720～22 年の南山御蔵入騒動という〈百姓 vs 幕府〉の構図，1868～69 年の戊辰戦争〈会津藩 vs 薩摩・長州・土佐を中核とした新政府軍〉の構図，そして現代の〈東京 vs 福島〉という構図の三層の時空間構造である。平田から下村へのプロデューサーの変更にともなって，福島が原子力発電所の事故によって被災の代名詞となったという現代史を経て，「フクシマ・アイデンティティ」の再創造という新たな要素が東北で唯一のユニークな現代版組踊のなかに挿入されたのである。

この作品には二曲，平田の作詞による主題歌があり，ひとつは『息吹』と題されて「風光る山／遠きふるさとの／燃えるこの命／永遠（とわ）の道しるべ」というように村人のために尽くした義民たちの生き様が今を生きる子どもたちの道標であるとの希望が歌われる。もうひとつ

は『芽吹き～山の子守唄～』と題され，「山河懐かしき／木霊（こだま）の山よ／河の流れ永久（とわ）に／義民（たみ）の子守唄」と歌われて，山と河，雪と春といった北国の情景が歌いこまれている。また共通テーマ曲である『ダイナミック琉球』の歌詞も，ここでは「海よ…祈りの海よ」が「雪よ…祈りの山よ」と変更され，以下，「風の声響く空よ／遠き眼差しは遥か／響け！　命の息吹」となっている。また微妙な変更であるが，私たちの主題にとって中核をなすフレーズも，「名も無き義民（たみ）の／声なき詩を／道に立つ人よ／風に解き放て！」と記されている。このように現代版組踊としての定型を保ちながら，そこに単に歴史的事象や物語だけではなく，自然の風景や人となりを織り込むことで，地域独自のアイデンティティを歌い踊る中で子どもたちが獲得していくような身体性の発露が目指されているのである。

終わりに

本稿は，演劇実践を通したパブリック・ヒストリーの試みの実例として，現代版組踊を考えてきた。ここで言う「パブリック」とは，アマとプロ，素人と専門家，文化と経済といった二項対立図式を解体するような公共の福祉を実現し，資本主義的植民地主義的な私有の欲望から免れた分有の精神を育む，学びと真似びの場だ。現代版組踊の舞台の熱に接した者が誰でも感じるような，限定された時空間である地元に生きる若者たちの誇りと，それでいながら開かれた世界に繋がろうとする友愛への願いは，歴史構築という過去と現在と未来をむすぶ私たち一人ひとりの日常的な実践が，まさに倫理の次元を他者への信頼として獲得する試みであることを，その生身の言葉と身体によって証しているのである。

附記　本稿は東京経済大学 2000 年度個人研究助成費（受給番号 19-31）による研究成果の一部である。

注

1）岡本充弘「パブリックヒストリー研究序論」『東洋大学人間科学総合研究所紀要』第 21 号，51-72 頁（2020 年 3 月），51 頁。
2）Rafael Samuel, *Theatres of Memory*, London: Verso, 1994, p. 8。
3）岡本前掲論文，52 頁。
4）同上，58-59 頁。
5）同上，62-63 頁。
6）Hilda Kean et al. eds., *Seeing History: Public History in Britain Now*, Francis Boutle Publishers, 2000）。
7）岡本前掲論文，71 頁。

8）保苅実『ラディカル・オーラル・ヒストリー』岩波現代文庫，2018 年，74－75 頁。
9）上間陽子『裸足で逃げる　沖縄の夜の街の少女たち』（太田出版，2017 年）；藤井誠二『沖縄アンダーグラウンド　売春街を生きた者たち』（講談社，2018 年）；打越正之『ヤンキーと地元』（筑摩書房，2019 年）。
10）2021 年 1 月 9〜11 日，勝連城跡での公演が決定している。