

テクノロジーとエコロジーのはざま

—鈴木忠志演劇における身体と利賀の思想—

本橋哲也

1. はじめに——テクノロジーとエコロジー

本研究ノートの目的は、演劇という身体表現を基礎とする芸術において、テクノロジーがどのように機能してきたのかを考えることである。そのために一方で広い歴史的経緯を視野に収めながら、他方で現在の日本における実践例を挙げることで、演劇とテクノロジーとの関係を検討してみたい。その時、参照したいのが、最近の地球環境危機のなかで大きな社会的思想的役割を果たしているエコロジーという概念だ。

演劇の議論に入る前に、テクノロジーとエコロジーの関係を考えるために、この二つの概念の定義を簡単に見ておこう。テクノロジーを辞書で引くと技術学、工学、科学技術とあり、一般的に、テクノロジーは科学や工学によって基礎づけられた技術や産業の体系と考えられ、近年はとくにビジネスとの密接な関係が強調されている。たとえばコミュニケーションの分野におけるインターネットやAI技術の発展は、人間と道具、人間と非人間との関係をラディカルに変えつつある。たとえば我々は国際会議で具体的な身体と声をもった通訳のおかげで、意見交換の場を持っているわけだが、もう数年もすれば、あるいはもうすでに、そのことの是非はともかくとして、そのような介在なしに国際会議が可能になるだろう。またすでに、理工学系の分野では、AIソフトが生成する研究論文は博士論文並みの水準に達していると言われている。¹⁾

もう一方のエコロジーだが、辞書では、生態学とされ、人間を生態系の一員と見なし、人間生活と自然環境の調和・共存を考える思想とある。近年は一般的に海・山・森など自然環境の保護や過剰開発の抑制をめざす運動や意識のことだと考えられている。この考え方の基本には、エコロジーが人間と自然との関係性の問題だという認識があるが、生物としての人間もまた自然の一要素であるから、敷衍すれば、エコロジーとは「自己／エゴ」と、それを取り巻いているすべての「他者／モノ」との関係の見直しとも考えられるだろう。²⁾

2. 演劇とエネルギー

以上のことから演劇との関係に考察を進めると、舞台芸術は人間に特有の文化的営みであるので、劇場施設や観客動員など演劇上演に関わる全てにおいて、広い意味でのテクノロジーの介在は必須である。また演劇や舞台芸術は、何らかの形で日常生活とは異なった文化的社会的表象を試みるわけだから、身体、衣装、装置、音楽、照明といった側面で、日常生活では必要のない技術や方法が動員され、いわば、動物性エネルギーと非動物性エネルギーとの協働が必要とされると言える。

以上の視点から演劇におけるテクノロジーとエコロジーとの接点における実践例を考えてみると、およそ次の3つぐらいが考えられる。まず、環境負荷の少ない演劇づくりの試みで、それには「グリーンブック」のようなデータ数値化による規制を演劇に適用することや、地域演劇や地歌舞伎に見られるような持続可能な演劇のあり方を模索することが含まれる。次に気候変動・自然破壊・公害等をテーマとした演劇上演で、そこには環境に関わるテーマを象徴的に扱う作品や、ドキュメンタリー形式ないしは体験型の演劇が該当するだろう。第3に、広い意味での「環境」や「他者」と関わろうとする演劇があり、そこには手話演劇、障害者演劇なども含まれる。しかしながら、これら以外は環境やエコロジーと関係のない舞台芸術であると言ってしまってもいいのだろうか？

3. 『ギルガメシュ叙事詩』

この問いを深めるために、テクノロジーとエコロジーとの関係を歴史的に再考してみたい。最近の「環境保護」への関心からすれば、テクノロジーとエコロジーは相反する考え方に基づく実践と考えられがちだが、果たしてそうだろうか？ テクノロジーのキーワードが「開発」や「文明」だとすれば、エコロジーにおけるそれは「自然」や「共生」といったことになるのかもしれないが、この二つはそもそも対立概念なのだろうか？

人類の文学的遺産の中で、このことを明確に意識化した最初の作品は古代メソポタミアの伝説を基とした『ギルガメシュ叙事詩』である。これについては静岡舞台芸術センターの芸術総監督である宮城聰が2022年に初演した舞台作品が参考になる。宮城は紀元前二千年ごろに成立した世界最古の物語とも言われるこの叙事詩を舞台化するのに、こうしたテクノロジーとエコロジーとの関係を主題化した。この叙事詩は楔形文字で粘土板に書かれており、このことだけでも人間の創った文字というテクノロジーとの関係が興味をひく舞台作品だ。主人公は、ウルクの王ギルガメシュ、女神が作った半獣半人のエンキドゥ、そして森に住むレバノン杉の守護者フンババの三者。暴君のギルガメシュに対抗するため女神がエンキドゥ



写真1 宮城聡演出『ギルガメシュ叙事詩』(© Jean Couturier)

を作ったのだが、はじめ森で動物たちと暮らしていたエンキドゥは森から出てギルガメシュと決闘の果てに二人は親友となる。二人は森へ行きフンババを征伐して森から木を伐採するが、その後エンキドゥが死に、絶望したギルガメシュは冥界巡りをしたあとで、ウルクの城壁を建設する。ウルクはメソポタミアにかつて実在した古代都市で、紀元前五千年紀には人の居住が始まっていたと言われる。

この人間による自然の征服と文明の発祥をテーマとする物語を舞台化するのに、宮城はこれまでも常用してきた「ムーバー・スピーカー」方式による二人一役やコロスの語りによる対位法的ドラマトゥルギーを用いるだけでなく、人形劇師の沢則行と協働して巨大なフンババの「ヒト型」を造形したり、俳優が「人形」を演じたりといった、ヒトとモノとの境界を曖昧にする手法を用いた。

この作品の中核にあるのは、都市建設のための森林伐採によって、動物の住む森と人間の住む都市とが分断されたという「文明化の過程」だが、興味深いのは、エンキドゥとの死別によって孤独になったギルガメシュが、そのような都市化の歴史に疑いを抱くようになるところにある。人間の都市生活者への変貌が環境破壊の始まりであるとすれば、それは狩猟採集を主とする森での生活から農耕技術によって可能となった、より大きな集団生活への変化

テクノロジーとエコロジーのはざままで

をも意味しており、その結果としての生存の危機からの回避だけでなく経済格差の拡大ももたらされた。ということは、もしも人の都市生活者化が環境破壊をもたらすとすれば、演劇をやめる前に都市生活者であることをやめるべきではとも考えられるのではないだろうか。

さらにこの舞台がエコロジーという観点から興味深いのは、ヒトとモノの隔てのなさが、舞台上の言語の多様性、すなわち声／歌／文字／粘土板の重なり合いによってしめされていることだ。それは過去から現在、未来へと一方向的に流れるクロノ的な時間に対して、演劇に特有の揺らぎと複層性をはらんだアイオーン的な時間に私たち観客の意識を覚醒させる。ギルガメシュが最後に城壁に向かって呼びかける「おーい」という叫びが、孤独に囚われた人間による他者への呼びかけ、あるいはすべての消滅すべき存在の「死」という新たな時間性の獲得を象徴するとすれば、この作品は、単に都市化の進展による環境破壊を嘆く感傷を促すのではなく、複数の時間性の往還を瞬時に可能とする演劇というメディアがテクノロジーとエコロジーに対して何ができるのかを示唆しているのではないだろうか。

4. 「アクターネットワーク理論」

このような他者のネットワークを世界の認識方法の刷新として指ししめしたのが、ブルーノ・ラトゥールの「アクターネットワーク理論 (ANT)」である。それによれば、あらゆる存在者がひとしく「アクター」となる。そこから発展してラトゥールは、晩年、エコロジーへの関心を深め、次のように示唆した。

私たちの置かれている政治的、エコロジー的状况は、誰にとっても非常に厳しいものです。私たちは、日々、新聞で伝えられる変容、たとえば気候問題、生物多様性をコントロールしようとする国際会議、さらには進歩や豊かさといった問いにたやすく影響を受けています。このような問いは、つい最近まで私たちがいた世界、つまりモノには行為する力がないという原則によって組織化された世界と関連していることがわかります。

(中略) 私たちは、世界が私たちと同じエージェンシーを持たないモノや存在者によって成り立っていると考えることに慣れていました。(中略)

もし、人々がエコロジーの問題で混乱し、誰もが壊滅的であると知っている状況に迅速な対応をできないとしたら、それは人々が以前の世界、すなわち、エージェンシーを持たず、計算によってコントロール可能な対象の世界、科学によって理解できる世界、精算システムによって豊かさと快適さがもたらされる世界に居続けていることが大きな原因なのです。³⁾

このような世界が自分だけではなく、「他者／モノ」のネットワークでできているというラトゥールの思想を、演劇にあてはめれば、観客という「他者」をつねに必要とする演劇は



写真2 合掌造りの劇場（利賀村新利賀山房）（劇団 SCOT 提供）

本来的にエコロジーと親和性が高く、直接的に環境をテーマにしなくても、そこには環境問題を考える回路が備わっていると言える。地球環境の破壊につながる利便性の追求を是正することは、他者に対する想像力による共感を通して、すべての存在が不自由さを「痛み分け」するという思想と実践によってのみ支えられるのである。

5. SCOT の実践①——合掌造り

そもそも現代において普通に想定されているように、テクノロジーとエコロジーとは、矛盾する概念なのだろうか？ 科学技術は進歩の問題ではなくて、人間がそれをどう使うのかという環境に合わせた生き抜くための知恵の問題なのではなかろうか？ こうした問いへの応答を探るために、鈴木忠志が富山県の寒村である利賀村で半世紀にわたって実践されてきた演劇活動と社会事業を取り上げたい。鈴木は言うまでもなく、20世紀後半から21世紀にかけて活躍した世界的な演出家であり、先ほど取り上げた宮城聡も鈴木の子として、鈴木が創設した静岡舞台芸術センターの2代目の芸術総監督である。鈴木業績は単に世界水準の演劇を創り続けてきたということに留まらず、演劇を通して社会変革を試みてきたことに



写真3 「利賀山房」(劇団 SCOT 提供)

歴史的な意義がある。Suzuki Company of Toga (SCOT) を主宰する鈴木氏の利賀における実践は多岐にわたるが、ここでのテーマとの関連で、3つの例を取り上げたいと思う。

ひとつめは、利賀芸術公園のなかに現在二つある合掌造りの劇場についてである。鈴木は1976年に東京から利賀村に劇団の本拠地を移したが、最初に利賀村の合掌造りの家屋を見たときの印象を次のように述べている。

みわたすかぎり白い雪原のなかに、急勾配の黒ずんだ茅葺きの屋根がわずかに首をだして、降りしきる雪のなかに見え隠れしている。なるほど合掌造りとはよく名づけたもので、自然の圧倒的な力に抗して、天に向かって合掌していたのである。雪のなかを四つん這いになって泳ぐように進んでいき、二階の窓から室内に下り立ってみると、今度は外界の白さとは対照的な黒く煤けた柱の林立である。それも平地の家屋の柱とはまったくちがいで、太く高く、自然のままの曲線が生かされている。荒っぼいが力強い。必要最小限の構造材によって空間をがっちりとおさえこんでいる余分のなさは、実に男性的で、はじめて日本の家屋というものに感動したのである。⁴⁾

ここには、日本で「アンダーグラウンド演劇運動」と呼ばれた、ヨーロッパ的近代の演劇とそれを模倣した日本の明治以来の新劇の伝統に反抗する前衛的運動の実践者が、日本の「前近代」の生存を象徴する「合掌造り」の家屋に遭遇して、演劇という非日常性と山村の生活という日常性との連携によって、前近代でも反近代でもない、新しい現代の社会的創造活動を行えるのではないかという希望が湧きだす瞬間が活写されている。鈴木と劇団員たち

は利賀村で近代が見捨ててきた日本の生活に出会うことによって、自分たちが見限った都会の経済優先効率主義を芸術の再興によって超える方途を獲得したのである。

さらにここでのテーマに即して言えば、合掌造りとは日本の前近代におけるもっともすぐれたテクノロジーが結晶した建築物であったということだ。雪の重さによって曲がった山の木をそのまま使って、釘も機械も全く使わずに冬には10メートル近い雪が積もる村で何百年も保つような家が創られ、それがいま鈴木演出の特徴である独特の影と光の交錯を抱えた劇場として機能している。これこそ演劇においてテクノロジーとエコロジーが合致している例証ではないだろうか？

6. SCOT の実践②——スズキ・トレーニング・メソッド

二つ目の例は、有名な「スズキ・トレーニング・メソッド」である。この俳優の身体訓練方法の基礎にあるのは、演技や演劇に関する普遍的な、すなわち文化や歴史や地理を超越した哲学で、それを整理すれば次の3点になる。

(1) 演劇は人間の身体を見せてその言葉を聞かせる遊びと言えるが、その目的は単なる娯楽や遊興のためにあるのではなく、人間が社会集団のなかでどのように生きていくかを創造／想像する芸術様式である。

(2) 演技の源は社会集団の軀帯を確認する宗教的民俗的祭礼にあるが、それが演劇として自立した芸術様式となるためには、そのような集団の掟や規律に必ずしも従うことのない異質な他者の存在とまなざしが必要となる。

(3) そのような他者に向けて俳優が自分の視点を肉体と声によって表明することが演技となるのだが、そのような他者は一般的に、あるいはより正確に言えば、演劇が商業資本主義によって都市において発達してきた時代である西洋的近代において、観客と呼ばれてきた。

ここには、スズキ・メソッドが身体をめぐるテクノロジーとエコロジーとの交差点であることが暗示されている。こうした基本的な認識のもとに、俳優の技能を考えるにあたって、スズキ・メソッドが身体的機能として重視するのは、エネルギーの産出、呼吸の配分、そして重心のコントロールという3点である。これらは私たち人間が生存のために日夜行っている活動ですが、日常的にそれを意識することはほとんどない。端的に言えば、身体のエネルギーが活性化すればするほど、人はより多くの酸素を必要とするようになり、呼吸が荒くなり、呼吸が激しくなると、体の平衡感覚に影響して、重心の統制が難しくなる。つまり、肉体訓練が目指すのは、この目には見えない三つの領域を独立して鍛えるのではなく、その内的な関係を深めて強化することにあるという身体をめぐる技術と環境との融合なのだ。エネ



写真4 「スズキ・トレーニング・メソッド」(劇団 SCOT 提供)

ルギーと呼吸と重心が有機的で柔軟な関係を保っていれば、それだけ体の動きは多様性を帯びて安定した力を発揮することができ、声域も広がることで焦点を定めたエネルギー放射量が増大し、結果として自分自身と他者に対する意識が研ぎ澄まされた演技が可能となるのである。

スズキ・メソッドの基本に関して、鈴木自身が最近、簡潔明快に述べた文章があるので、それを引用しておこう――

規則正しい音楽に合わせ、一定の時間に足踏みする。腰を落として床を激しくたたきながら、水平に動く。音楽が終わると脱力して倒れる。そのまま死んだように横たわる。次いで、ゆるやかな音楽に合わせて思い思いに立ち上がり、直立の自然体に戻る。

人間の動きは動と静の連続した流れでできている。座り方だけでも正座、立て膝、蹲踞などいろいろである。動態、静態を一連の動きに組み合わせられれば呼吸は乱れず、イメージ

どおりに言葉を発することができる。

万葉集には「言霊（ことだま）の幸（さきわ）う国」という言い方がある。言葉の霊妙な働きが幸福を呼ぶ国ということである。古来この国のカタリとは騙（かた）り、つまり相手を言霊の力で感応させることで、謡や義太夫にはその伝統がある。ただ現代の俳優に生かすためには、身体を新しい方法で訓練するほかない。⁵⁾

ここに簡潔に述べられているように、人間の動きと静止とを意識的にコントロールすることで、身体と言葉とをつなぐ発声法、すなわち呼吸の制御が可能となる。その信念と実践が、日本演劇の伝統から学んだ鈴木の新しき身体訓練方法の基盤となっているのである。⁶⁾

利賀村で SCOT の俳優たちは、集団でこの訓練を毎日欠かさず行っているが、こうした訓練の目的は、技術を磨くことというよりも、身体感覚を深めるための集中力を達成する基礎を築くことにある。こうした訓練を経れば誰でも優れた俳優になれるわけではないが、少なくともこれらの基礎トレーニングをマスターしていなければ、鈴木演劇の舞台において俳優が質の高い演技をすることはできない。言い換えれば、この訓練は共通のテクニックと固有のアーティストリーとを結びつける、身体をめぐるテクノロジーとエコロジーとの媒介なのだ。このことをすべての団員が農耕にも携わっている利賀村にふさわしい比喻で表現すれば、スズキ・メソッドは舞台上の俳優の表現という完成された品物によって店舗やコンテナを満たすための商売戦術というよりは、彼ら彼女らが自らの身体という畑を耕し種を蒔くための「肥やし」のようなものだ。同じ肥料を使っても、俳優各人にとって演技という野菜や果実や穀物の出来具合は、それぞれの土壌や気象や努力といった偶然の条件によって左右されるので、ここにもテクノロジーとエコロジーとの協和が見られるのではないだろうか？ スズキ・メソッドによって鍛えられた SCOT の俳優たちの演技を見る私たちは、自己と他者との関係性というエコロジーの中心思想から遊離した身体テクニックはあり得ないことを思い出させてくれるのである。

7. SCOT の実践③——花火

3 番目の例は、花火だ。花火の起源は「のろし」という通信手段にあるとされ、紀元前にもさかのぼると言われるが、その技術が格段に進歩して鑑賞用の花火として開発されたのは、ヨーロッパでも日本でも 16 世紀以降とされている。とくに日本の江戸時代においては戦乱のない平和な時代が続いたおかげで、今でも存続している花火大会が盛んに開かれるようになった。現在ではコンピューター制御によるテクノロジーの粋を尽くした花火の打ち上げが行われているが、近世から世界中の花火職人はその技術を磨くことで、壮麗なスペクタクルを可能にしてきた。そして演劇と花火との競演ということでは、利賀の野外劇場で毎夏の演

テクノロジーとエコロジーのはざままで

劇祭の土曜日の夜に上演される『世界の果てからこんにちはⅠ』に言及しないわけにはいかない。この演目は1980年代初頭から続けられており、どんな悪天候でも花火が上がらなかったことは一度もない。それは毎年、参加する花火師たちの技術の高さももちろんだが、山に囲まれた利賀の自然環境が雨風を和らげてくれるという恩恵もあるからだろう。世界でもこれだけ花火が間近に上がり、しかも20世紀の東アジア史を串刺しにするような演劇は空前絶後と言える。

『世界の果てからこんにちはⅠ』では、花火の上がる空と背後の山の風景に代表されるグロテスク（奇怪）でサブライム（崇高）な形象によって提示され、私たちの情動を喚起するのだが、それは一方でアジア太平洋戦争の記憶を具体的に召喚しながら、他方でそれを普遍的な時空へと昇華し相対化する鈴木氏独特の美学的演劇的文化的手段でもある。こうした手段を鈴木氏は、人が本来持っている動物性エネルギーを統御するための文化の知恵であるとして、次のように述べている。

社会において集団や共同体が機能するためには、その決まりに対する信頼が共有されることが必要となる。よって文化とは、動物性エネルギーがある集団の中で利用される仕方として定義できるだろうし、そうしたエネルギーがコントロールされる方法に対して、お互いに信頼のあることが文化の基本となる。芸術、スポーツ、性的営み、料理といった文化活動は、この動物性エネルギーにどのような統制をもって反応するかの実例であり、文化はそこに表明される。こうした反応は集団によって、ことに民族集団によって異なるが、それこそが文化の差異として認識されるのである。⁷⁾

動物性エネルギーは人間以外の動物においては本能のままに発揮されることで種族の存続に寄与するのだが、共同体を構築してきた人間は文化によってそうしたエネルギーを統制し、そのコントロールの方法を共有することが共同体の成員としての資格を保証する。極端な例を上げれば、日常時において人を殺すことは犯罪として共同体によって罰せられるが、共同体の存続が脅かされると考えられた対外戦争時においては、殺人も合法的どころか共同体によって顕彰される。演劇は文化活動の一環として、動物性エネルギーの利用方法をドラマトゥルギーとして制御してきたのだが、『世界の果てからこんにちはⅠ』における照明や音響や衣装や装置や花火のような非動物性エネルギーと、それを利用しながら、時にそれに拮抗し、時にそれを圧倒する舞台上の俳優たちの動物性エネルギーとのぶつかり合いが、この劇の奇妙で不可解、華麗で荘厳な歴史観の源泉となっているのである。

この劇は、シェイクスピアの『マクベス』の最後のマクベス夫人を「日本」に置き換えた会話で終局を迎える。



写真5 鈴木忠志演出『世界の果てからこんにちは』の花火の場面 (劇団 SCOT 提供)

子分 日本が, 親分, お亡くなり。

日本の男 日本もいつかは死なねばならなかった。

このような知らせを一度は聞くだろうと思っていた。

明日, また明日, また明日と, 時は

小刻みな足どりで一日一日を歩み,

ついには歴史の最後の一瞬にたどりつく……⁸⁾

『世界の果てからこんにちはI』を締めくくる男の独白がなぜマクベスのそれなのか? 人間は記号の生産によって自分と他者を理解する動物であって, 記号作用は実在を超える過剰な運動を含んでおり, 演劇はそのような記号の過剰を俳優の身体によって表象する。死を前にしたマクベスの独白は究極のニヒリズムの表明とされるが, そうした死生観を伝えるのに, マクベスは演劇の比喩を用いながら人間と記号との関係を穿つのだ。

この独白は「意味はなにひとつありはしない」という一句で締めくくられるが, 原文は“signifying nothing”である。それは人生の意味内容が空白であると解せるが, 文字通りには「無を記号化する」ということだろう。演劇に喩えられた人の生が空白の記号に過ぎないこと, 人生がシニフィエ不在でシニフィアンに圧倒されてしまった過剰にすぎない所以を, マクベスは自らの人生の終わりを予感しながら明らかにする。劇場とは「無の記号化」に向けて俳優の身体・言葉と照明・音楽・装置といったテクノロジーを総動員する場所であり, そこにこそ人間をめぐるエコロジカルな時空間が現出するのである。⁹⁾

文化が野蛮なエネルギーの有効利用であるならば, 利賀の劇場はいまだに天候や山林に野

テクノロジーとエコロジーのはざままで

生が息づく外部のエコロジカルなエネルギーを、俳優のテクノロジカルなエネルギーによって馴化して、芸術として再生させるのに最適なトポスだろう。そのような場所で毎夏かならず上演される『世界の果てからこんにちはI』は、歴史劇が単なる過去の出来事の表象ではなく、人間に特有の時間意識による歴史の書き換えという意味で、動物性エネルギーと非動物性エネルギーとを協和させる文化の貴重な証言となっているのである。

8. おわりに——エネルギーの歴史の彼方へ

合掌造りとスズキ・メソッドと花火。利賀における SCOT の実践は、人間が有史以来、いかにエネルギーをテクノロジーによって利用し、環境を改変してきたかを例示している。人力から家畜の力へ、風力や水力や太陽熱の利用から石炭や石油の搾取へ。こうして 19 世紀の産業革命以降、人は化石燃料の大量消費によって、身体の生存に直接関係する「衣食住」には必要のない膨大なエネルギーを消費することで地球環境を破壊してきた。『ギルガメシュ叙事詩』に描かれた森林伐採によって創始された人類の共同体は、今や原子力に代表される制御不能な技術によって自ら消滅の危機に瀕している。テクノロジーとエコロジーのはざままで成立する演劇にいまだに存在価値を見出すとすれば、それはとりもなおさず、そのような歴史を反芻し、身体をめぐるテクノロジーとエコロジーとの協働がいかに可能かを、SCOT のような目覚ましい実践から学ぶことにあるのではないだろうか。

この研究ノートは、東京経済大学 2023 年度の個人研究助成費（研究費番号 23-30）による研究の一端です。記して感謝申し上げます。

注——

- 1) テクノロジーの歴史については、ムスタファ・スレイマン、マイケル・バスカー『THE COMING WAVE AI を封じ込めよ——DeepMind 創業者の警告』上杉隼人訳（日本経済出版、2024 年）の第 I 部が包括的で参考になる。
- 2) エコロジーに関して読むべき書籍は多いが、ここでのテーマからすれば、以下の数冊が筆者の関心にもっとも近い。雑賀恵子『エコ・ロゴス——存在と食について』（人文書院、2008 年）。篠原雅武『人新生の哲学——思弁的実在論以後の「人間の条件」』（人文書院、2018 年）。Dipesh Chakrabarty, *The Climate of History in Planetary Age* (University of Chicago Press, 2021)。藤原辰史『植物考』（生きのびるブックス、2022 年）。ティモシー・モートン『ヒューマンカインド——人間ならざるものとの連帯』篠原雅武訳（岩波書店、2022 年）。結城正美『文学は地球を想像する——エコクリティシズムの挑戦』（岩波新書、2023 年）。ユッシ・パリッカ『メディア地質学』太田純貴訳（フィルムアート社、2023 年）。ディベシユ・チャクラバルティ『一つの惑星、多数の世界——気候がもたらす視差をめぐる』篠原雅武訳（人文書院、2024 年）。

- 3) ブルーノ・ラトゥール「地球に住む(抄)」ニコラ・トリュオング(聞き手), 池田信虎・上野隆弘訳(『現代思想 特集=ブルーノ・ラトゥール 1947-2022』vol.51-3, 2023年3月号)8-9頁。
- 4) 鈴木忠志「合掌造り」『演劇論 越境する力』(PARCO出版, 1984年)10-11頁。
- 5) 鈴木忠志「私の履歴書」⑰『日本経済新聞』2024年9月18日。
- 6) 「スズキ・トレーニング・メソッド」の動画URL(劇団SCOT『創造の軌跡』より) https://drive.google.com/file/d/1dLnlcTtNap2WchF_0BJ23UrgNjrgYyqA/view?usp=sharing
- 7) Tadashi Suzuki, *Culture is the Body*, translated by Kameron H. Steele (Theatre Communications Group, 2015), p. 139. 日本語訳は本橋。
- 8) 『鈴木忠志演出・台本集 V 世界の果てからこんにちは I 世界の果てからこんにちは II』(劇団SCOT, 2021年)67頁。
- 9) 鈴木忠志演出『世界の果てからこんにちは I』の最後の場面の動画URL(劇団SCOT提供): https://drive.google.com/file/d/1gnDK2NWrkeMosYSQVdPicLwNj-NdWSUm/view?usp=drive_link