なんだろうけど、それが国家みたいなものに絡めとられるときの身体って何かなって。それとの言葉の問題。国語といわれているものとの距離感みたいなものが出てきたのかもしれないとも思うんですけど。
維新派がいまお聞きしたように歴史を扱うっていうのは勇気がいることですし、私たちもそういう風にやっていきたいですね。

（2008.12.22 精華小劇場にて）

注1: 京都造形芸術大学studio21にて初演（2008年9月）。テキスト:テレサ・ハッキョン・チャ、演出:松田正隆。

注2: びわ湖水上に野外特設劇場を設置し上演（2008年10月）。「＜彼＞と旅をする20世紀三部作」の第二弾。作・演出:松本雄吉。

注3: アトリエ劇研にて初演（2008年5月）。作:ガルシア・ロルカ、演出:松田正隆。

注4: 維新派が2007年より製作をする「＜彼＞と旅をする20世紀三部作」。20世紀の歴史に焦点あて、第一作目は南米を舞台にした『nostalgia』（2007年6月初演）、第二作目は東欧を舞台にした『呼吸機械』（2008年10月初演）を発表。第三作目は2010年に上演を予定。

松田正隆（まつだ・まさたか）

1962年、長崎県生まれ。90～97年まで劇団「時空劇場」代表。96年『海と日傘』で岸田國士戯曲賞、97年『月の岬』で読売演劇大賞作品賞、98年『夏の砂の上』で読売文学賞受賞、2000年には京都府文化奨励賞など、数々の賞を受賞。舞台戯曲の他、黒木和雄監督作品『美しい夏キリシマ』『紙屋悦子の青春』で、映画脚本・原作提供を行う。2003年より「マレビトの会」を結成。現在、京都造形芸術大学 舞台芸術学科客員教授。

松本雄吉（まつもと・ゆうきち）

維新派主宰。「喋らない台詞、踊らない踊り、歌わない音楽」をコンセプトとしたまったく新しい表現スタイルは「ヂャンヂャン☆オペラ」と呼ばれる。場所との交感を大切に、劇場を劇団員自らの手で建設するユニークなスタイルも特徴。代表作に野球グラウンドを全面使用した「さかしま」や、離島の銅精錬所跡地内に劇場を建てた「カンカラ」など。近年は国内のみでなく、オセアニア・ヨーロッパ・中南米など海外での公演も多い。

作:演出/松田正隆　出演:牛尾千聖　ごまのはえ　武田暁　西山真来　枡谷雄一郎　宮本統史　山口春美

美術:池田ともゆき　衣裳:堂本教子　照明:藤原康弘　音響:宮田充規　荒木優光　映像:遠藤幹大　舞台監督:夏目雅也　衣裳助手:権田真弓　演出助手:米谷有理子　制作:森真理子　橋本裕介

製作:マレビトの会　共同製作:フェスティバル/トーキョー　協力:魚灯、ニットキャップシアター

伊丹公演

●日時:2009年3月6日(金)19:30開演、7日(土)15:00開演★／19:00開演、8日(日)15:00開演☆

★☆‥終演後、ポストパフォーマンストークあり（ゲスト:★細見和之[ドイツ思想]、☆内野儀[演劇批評]）

●会場:アイホール（伊丹市立演劇ホール）／〒664-0846 兵庫県伊丹市伊丹2-4-1（TEL:072-782-2000）／JR伊丹駅前すぐ、阪急伊丹駅より東へ徒歩7分

●料金（全席自由）:一般 前売3,000円／当日3,300円　学生&ユース（25歳未満） 前売2,000円／当日2,300円

●チケット取扱い ○電子チケットぴあ　tel.0570-02-9999（Pコード:392-417） URL. http://pia.jp/t/　○京都芸術センターチケット窓口（10:00～20:00/直接販売のみ）tel.075-213-1000

○アイホール（9:00～22:00、火曜日休館/直接販売・電話予約） tel.072-782-2000　○マレビトの会（ウェブ予約のみ）URL.http://www.marebito.org/

主催:マレビトの会　共催:アイホール　協力:シバイエンジン

助成:独立行政法人日本芸術文化振興会、アサヒビール芸術文化財団、財団法人セゾン文化財団、京都芸術センター制作支援事業

東京公演

●日時:2009年3月19日(木)19:00開演、20日(金)17:00開演★、21日(土)17:00開演☆、22日(日)14:00開演

★☆‥終演後、ポストパフォーマンストークあり（ゲスト:★是枝裕和[映画監督]、☆高山明[演出家/PortB代表]）

●会場:東京芸術劇場 小ホール1／〒171-0021 東京都豊島区西池袋1-8-1（TEL:03-5391-2111）／池袋駅西口より徒歩2分（池袋駅2b出口より直結）

●料金（全席自由）:一般 3,500円　学生3,000円　高校生以下1,000円　※F/T特別割引チケットあり

●チケット取扱い ○フェスティバル/トーキョー(HPのみ) http://festival-tokyo.jp/　○ぷれいす（平日11:00～18:00/電話のみ）　tel.03-5468-8113

○電子チケットぴあ　tel.0570-02-9999（Pコード:391-408） URL. http://pia.jp/t/　○イープラス http://eplus.jp/　○東京芸術劇場チケットサービス tel.03-5985-1707

主催:フェスティバル/トーキョー　助成:財団法人セゾン文化財団、京都芸術センター制作支援事業

マレビトの会（Marebito - no - Kai）

2003年、舞台芸術の可能性を模索する集団として設立。代表の松田正隆の作・演出により、2004年に第一回公演『島式振動器官』を上演する。2007年に発表した『クリプトグラフ』では、エジプト・中国・インドを巡演するなど、その活動は海外にも広がる。非日常の世界を構想しながらも、演劇でしか実現できない表現・リアリティーを追求し、京都を作品製作の拠点として創作を続ける。

「marebito 02」
編集・発行・問合せ:マレビトの会〒604-0902 京都市中京区鉾田町299-3 華園ビル2階
TEL&FAX 075-211-7696　MAIL info@marebito.org　http://www.marebito.org/
発行:2009年2月15日

表紙写真:舞台芸術研究センター主催 日韓共同制作プロジェクト「ディクテ」／演出:松田正隆　photo:SHIMIZU Toshihiro

マレビトの会では、公演情報や活動内容を様々な視点から知っていただくため、代表・劇作・演出の松田正隆との対談やインタビューを中心としたニュースレター「marebito」を不定期で発行していきます。

第二回目となる本号では、大阪を拠点に活躍する「維新派」の代表で、劇作家・演出家の松本雄吉さんとの対談を行いました。それぞれが昨年発表した作品『ディクテ』（テキスト:テレサ・ハッキョン・チャ、演出:松田正隆）、『呼吸機械』（作・演出:松本雄吉）の感想から、互いが演劇表現を通して描く「歴史・歴史観」までを掘り下げた内容となりました。また2009年度には、大阪・精華小劇場の製作により、二人の新作（劇作・松田正隆／演出・松本雄吉）が上演されます。そちらもご期待ください。

対談 松田正隆（劇作・演出家）× 松本雄吉（演出家・維新派主宰）

『ディクテ』—『呼吸機械』—「歴史」をめぐって

『ディクテ』にみる身体と発話

松本　昨年9月に松田くんの演出した『ディクテ』（注1）を見てね、それがちょうどウチ（維新派）が琵琶湖でやった『呼吸機械』（注2）の仕込み中で、一番佳境の時でね。でも、話には聞いていたし、テキストも読んどったし、どうしても見に行かなあかんと思った。ただそのとき『呼吸機械』の方は、まだ台本が書けてなくて、劇場は半ば出来てるわ、役者は役者で稽古してるわで、八割方はできてるんですけどね。でも、最後の二割どうするからなあっていうのがあって。でも『ディクテ』は観にいって、すごくよかった。あれを観てなかったら、もう少し『呼吸機械』はインスタントに作ってしまったと思うんですよ。残りのリスクの闘い方をね。どうしても維新派の場合は、野外で演って、琵琶湖との闘いとか、セットがどこまでできてるかとか、音楽の問題とか、役者の問題以上に考えないかんことがたくさんあって。最初は役者論みたいなものをすごく丁寧にやっていくんだけど、その辺のことって無意識のうちになくなっていくところがあるんだけどね。役者の問題って微妙なところがあって、面倒くさいなあ、って感じになるときがあってね。
そういうときにあの作品を観ておかげで、こりゃ、やっぱり役者をさぼったらあかんなあ、とすごく感じた。『ディクテ』の終演後は、さっさと帰ったと思うんだけど、松田くんに一言だけ言った記憶がある。「ほんと丁寧に作ったねえ」って。よくあそこまで丁寧に作ったなあ、というのが印象でね。それをしっかり言う時間がなかったんだけど、刺激を受けて、自分では戒めというかな、ちょっと役者も最後まで見なあかんと。それも積極的な意味でね。それが『ディクテ』の最初の正直な印象ですね。

松田　2008年は二作品（『血の婚礼』（注3）、『ディクテ』）を演出しましたが、二作品とも自分の戯曲じゃないものをやりました。これまでそういうことはほとんどなかったんですよね。ですから、僕は丁寧っていわれたのは本当うれしいですね。だいたい戯曲書いて作っていると、自分の頭の中に構想があって、そのことを俳優といろいろやりながら、だんだん指示していくところが多々あるんですけど、『ディクテ』の場合はほとんどノープランで、ずっと「あーだ、こーだ」と俳優と試していきました。

松本　松田くんの作品を見るといつも思うんですけど、身体がものすごいダンス性をもってる気がするんですね。もしダンスを身体論の延長で、そこにステップつけたり、ターンをつけたり、あるいは飛んだりすればダンスができるというようなことがあるとしたら、やはり身体に対する見つめ方っていうことがどれだけ深く内面的にあるかっていうのが、ダンスの基本やと思うんだけれども。特に『ディクテ』の場合は、振付とか音楽がどうのこうのっていうことよりも、ベッドの間を動いているというだけで、人間の身体って観るに値するな、っていう。いろんなものがそこには出てくる。ただ歩くだけ、上げ下げする、ベッドに座る、ベッドの上に胡坐をかくとか、そういったものをいちいち観てるだけで僕はすごく面白かったですよ。身体って面白い、深いっていう感じを改めて思いましたね。役者が試していかなあかんことっていうのは、生身の身体をさらけ出して、その身体を観ようとする観客の視線との絡みの中で、身体論みたいなもの、ダンスへの可能性、演劇への可能性みたいな部分を大事にすることやっていうのがね、何でもないシーンだったと思うけど、パッと見えてね。

松田　『ディクテ』では、「発話」ということも意識しましたね。発話するということが、言葉を吐く、単に息を吸いこんで吐くという、よく考えてみると大変なことじゃないと思い込むためのレッスンのような。
声を出すというのは、単に息を入れて出すだけなんだという単純なことが、すごいたいそうなことになってしまう、というようなこと。それを一回考えてみたかった。
発話するのはできるけど、書かれた文字を言葉にして発話するのが不得手な人がいるっていうのもそうですが、文字がなければどれだけ楽か、文字を発話化することが実はどれだけ困難なことかと。『ディクテ』は、まさにそれについていっているんじゃないかと思います。その国の言葉、例えばフランス語だったら、"h（アッシュ）"という言葉は発音しないけれども、でもディクテーション（書き取り）するときは、"h"を書かないと正解とはならない。それが、ひとつの抑圧に変わってくるわけだから。文字がなければ、人はこんなに楽なのに、というのもあるだろうし。反対に、発話せずに文字だけで自分の中にしまって置くことというのはどういうことか、とも思いますし。
つまり、文字と発話との関わりを、簡単に自明なものとして共有している人たちがいればしゃべれるじゃないか、という人がいるかもしれないけど、その中ですごくつらい思いをしている人もいるんではないか。そういう思いが生まれてきたのが、『ディクテ』というテキストとの出会いだったし、それがまたこの作品との関わり方だったんです。

舞台芸術研究センター主催 日韓共同制作プロジェクト『ディクテ』／演出:松田正隆　photo:SHIMIZU Toshihiro

三次元としての演劇

松本　ほとんどの表現形態は、大昔から続いてきていて、それは世界を二次元化することが表現だと思うんです。僕はそれはいまだ変わっていないんだと思うんですよ。実際にはおかしなことをしてるわけです。三次元、ひょっとしたら四次元かもしれない世界、宇宙の感覚を皆生きていながら、そこに住んで、感じて、思ったり、泣いたり、笑ったりしてるのに、それを二次元化する。文章にしたり、写真に撮ったり、戯曲にしたり。でも、演劇はその二次元の世界をもう一回三次元にする。演劇というのは不思議な表現形態だと思います。すごいややこしいことをしている（笑）。いったん作家が文字として平面化したことを、さらに三次元に戻すっていうか、還元するっていうか。そういうものだと思うんです。
だから、松田くんが物理的な感じで言っている、一度息を吸い込んで、それをまた出すっていうことをどうして行うかっていうと、そこには俳優が一回二次元化された文字を三次元化していくという還元作用がいるってことじゃないかな。だから、それがすごくうまい人と下手な人がいて当たり前だと思うね。もともと三次元を十分に生きている人はいくらでもいる。でも、二次元にされた人物を三次元に戻すっていうのは、逆に行かなあかんから。ほとんどの99%の人は、現代社会でそういうことを意識しないでしょう。でも、それに違和感をもつ何人かの人が社会についていけない。二次元で表現している記号論についていけない。あるいは、そういう人たちが天才なのかもわからないけど。
最初に『ディクテ』の本をぱっと見せられたときに、「読み物」じゃなくて、「見もの」だと思った。活字が大きかったり、突然韓国語がばぁっとでてきたり、白紙のところがあったりとか。そういう意味では非常に三次元的なものに回帰する二次平面の記号がぞろぞろ痛みを持ちながら、活版されている。

松田　そうですね。表面に表れている材質感が大事だっていう、そういう作品ですよね。そこにあぶりだされている、ある奥行きがそれぞれにちゃんとあるんだけれども。たとえば、文庫本にはなかなかできない。
物語があって、表面から奥行きの世界に持っていくというよりも、奥行きから表面にあぶりだされていることの方が大事だというところがある。そういう意味ではひとつの立体というか、あの本自体が三次元のひとつの美術作品ということころがある。

松本　そうやね。あれは美術作品っていう感じがするよね。

松田　それをもう一度演劇にするというのは、違うものにならざるをえないなとは思いました。

テレサ・ハッキョン・チャ『ディクテ』
日本語版／訳:池内靖子、出版:青土社

維新派と『呼吸機械』

松本　この前、維新派で上演した作品（『呼吸機械』）は東ヨーロッパのみんな知識すらない、自分たちが生まれる以前のことをやったわけだけど。そこでみんな「1944年ポーランドの…」という台詞を言うわけだけど、意外とみんな簡単に「1944」という言葉が言えるわけ。ところが、「1944」という言い方と"9・11"があった「2001」という言い方と感じが明らかに違う。戯曲の上に載っている「2001」は日常的に言える。それに関しては数字的な肉体性というものがある。
ところが、「1944」といったら、あんまりそれがない。どうしたら持てるか、ということを考えるわけです。この辺をうまくやってのける人と、遠いから遠さを正直に表す人と分かれる。その発話体の遠さにすごく魅力を感じるときもあるし、一方で、すぐそれを自分のものにしちゃう人もいる。他人のことなのに、自分のことのようにうまく錯覚する人もいる。

松田　ポーランド人になりきってそれをやるって人は一人もいなかったじゃないですか（笑）。もちろん、ポーランド人になりきるのが、演劇的だと思っている人が多くて。でもテクストとしての『ディクテ』じゃないけれど、『呼吸機械』も表面にあぶりだそうとする維新派ならではのある様式の部分と、実際にあった歴史の事実の部分、そのどっちにもいかない部分で作品を成立させようとしているように思いました。さまざまな映画などの引用もそのためにあるような気がしたんです。
僕らが映像として見ることのできる歴史の断片によって、ある意味、まがいものの歴史観みたいなもので舞台上に歴史を表出しようとしている。僕はそこに非常に共感をしましたね。真実なんてものは請け負うことはできないのに、1944年のポーランド人の立ち方ってこうだったんだって真実を求める方向で作っていく人はたくさんいますよね。資料を集めて、リアリティを作り上げようとする人が多いと思うんです。でも、僕はそれと違う維新派のやり方の方にかえってリアリティを感じるんですよね。
違和感をかかえながらも遠い歴史的な問題を＜私たち＞の問題として語ろうとする姿勢から僕は勇気を得ました。僕はそういうことがやりたいんですよね。

松本　ウチは元々、「日本維新派」って"日本"がついていたんです。途中から"日本"をとって「維新派」になったんです。日本語でやっているわけだけど、正直、"日本人"って感覚があんまりわからない。日本語の古典的なものとか、身体的なことも含めて嫌いじゃないし、その日本人の感覚はつかみたいんですけどね。でもね、今、自分らにそれがあるか、と言われたら、それほど感じられない。どっちかっていったら、地球人って感じかな。そういう意味で"無国籍"って言われる方がいい。なんでもかんでも、日本からフィルター通して世界をみるとかっていうんじゃなくて。衛星から地球をみるような視線があってもいいんじゃないかってところは確かにありましたね。今、「世界をみる」とかいってもどういうポジションでどうみたらいいのかってのがすごくむずかしいし、簡単に言えないってところに僕らはいる。一方ではすごく保守的な場所にいる。一方では前衛的な場所にいる。都合によってどっち側にも意識がいっている感じで、その辺で、身体的に演劇を通じて世界につながりたいと思うと、無国籍な身体を拡げるっていうか、掘り下げるっていうか、それはどっちかわからないけれど、そっちの方のあり方の方が自分には素直な感じがしてね。

松田　だからといって、維新派って多言語でやっていくわけじゃないですよね。多言語的なものが、無国籍なものっていうわけじゃないし。日本語、基盤は関西弁。かといって関西の土着的な、人情の関西弁というのでもない。日本語が、あるいは関西弁がわれわれの身近な言葉なのに、それがなぜか外国語のように聴こえてくる。そういった感じが維新派にはありますね。

松本　東京からくる役者って多いんだけど、そういう人に大阪弁を教えるわけ。横にネイティブ大阪人もいてね。そうすると、その東京から来た人に「どうも松本さんの教えてる大阪弁、大阪弁と違いますよね」っていわれたりする（笑）。いろんな大阪弁があって、当然、京都弁も違うしね。僕なんかは九州の出身で、流れ着いたのが、港の方で、沖縄の人、九州の人、韓国の人なんかがいる。だから僕の大阪弁は言語が漂流の果てに混ざっているんじゃないかなって気がするんです。ちょっと格好つけていえば、「潮風の香りがする大阪弁」っていうのかな（笑）。
だから、松田くんの長崎戯曲。あれも長崎で書いているんじゃなくて、京都で書いているわけだから、ちょっと加工されてるんじゃないかな。言語が漂流してるような。でもね、言語って漂流させたら、やはり人間が移動してきている意味合いが出てくるんじゃないかな。身体と一緒に言語も漂流して、ほとんど変形していっている。
これは教科書にはできない言葉で、おそらく、中上健次じゃないですが、口承文学の中で書かれるべき息遣いの言語観なんだろうな、と思います。すごく微妙でね。

松田　それと、維新派を見ていると、音楽と俳優の身体、俳優の発話との関わりが、同質な感じがしない。ポリフォニーとして聴こえてくる。"モノ"ではなく、"ポリ"なんだと思えるんですね。音楽を使うと、どうしてもミュージカルのような一体感が求められてしまう。維新派の場合も俳優が音楽に合わせているのかな、と思えるところもあるんだけど微妙に違う。そう思って、上演の後に（音楽を担当している）内橋和久さんに訊いてみたら、彼は「音楽が俳優に合わせている」と言ってて。そうなんだ、と納得したんです。だからある意味で即興的な部分も残しながらやれているんだなあと。

松本　作り方としては先にだいたい作って、音楽が後でつくような感じかな。映画の手法に近い。映画も音楽が後ですからね。最初に身体を作って作曲する。最近では、だいたいこうくるだろうな、と想像して作曲してくれたりもしますけど。役者が言うべきところは、重複しないように違う世界を描こうと考えてくれているみたいです。内橋とは30年以上だけど、飽きない。彼以外とやったことないです。松田くんは作曲家をつけるとか、そういうことはしないの?

松田　やったことないですね。やってみたいなとは思うんですけど。僕が音楽を使うときには単純に"引用"だと思っていて。でも、音楽を使わないって選択肢もないとも思っている。音楽によって舞台の空気感も変わってくるというか、ある雰囲気ができるので、それと俳優や舞台空間がどうぶつかるか、そういったことを毎回考えてますね。テキストも引用すること多いですけど、音楽も引用しながら、出来合いのものを使ってコラージュしたいっていうところがあります。

舞台上で「歴史」を描くこと

松田　松本さんにひとつ訊いておきたかったのですが、維新派では20世紀の歴史の三部作（注4）を作られていますよね。漠然とした質問なのですが、歴史を描くというのは、どういうことなのでしょう。

松本　実際には知らないですが、僕にはおじいさんがいて、生まれが慶応なんですよ。幕末。そしてお袋が明治生まれ。お袋は、東京行って陸軍大佐のところで働いたりして、その勢いかどうかは知らないですけど、そのまま満州行って、這這の体で天草まで帰って。なんで天草なんかに行ったか知らないけど（笑）。ともかく、20世紀を直接訊ける人が横にいたわけです。
それと学問的には、僕らのところは共産党の先生が多かったから共産党的な世界観で歴史を習って。今度はある程度、右翼の方からも公平にみないといけないというところもあったりして。そんな風に20世紀の歴史を学問的に学びました。
でね、お袋なんかは「天皇」と聞くとひれ伏していたわけです。体がね、自然にそうなるらしいです。天皇制がどうのこうのということ以前に、天皇に対する親のスタイルとかを知っているので、世間の人がやっているような、左翼系の人たちがやっているような批判はなかなかできない。
20世紀の生き証人というのが自分の親であるというのが片一方にあって、片一方には独自の耳学問ですよね。直接知らないのに間接的に勉強したような、それがひとつの20世紀の記憶っていうときに、記憶ってそんなもんじゃないかなって気がして。自分が体験したということだけじゃなくて、自分の親の代からもらったようなものを自分の遺伝子として、あるいは自分が意識しないときに親が「支那、支那」とかいっているのを聴かされていて。自分の記憶というのは、自分が意識したときから始まるんじゃなくて、そういうふうな知らず知らずの内に体に蓄えられたものがあるんだなと。
20世紀の歴史というのは、母も参加した、おじいちゃんも参加したものかなってね。共産主義が、帝国主義が、資本主義がどうのこうのって話じゃなくてすべてのことにつながっていくだろうし。おじいちゃんがいるっていうことで、20世紀というのも19世紀から続いてきた20世紀っていうイメージになる。
僕は戦争を知らない時代に生まれて、それでも、世界に対する意見みたいなものもそこそこ持ち始めて。自分で本当に考えていることってなんなのかっていったら、さっきの話に戻るけれど、無国籍であることの証明、内実といったらいいのかな。無国籍はそんなに悪いことじゃないって言ったけど、なんかたどり着きたいよね。
松田くんなんかはお父さんがご存命だけれど、僕は親がいないんでね。ほんとうはもっと訊いていたらよかったなあとか、言葉の端々をもっと覚えていたらよかったなあとか、今そういうことをものすごく思い返そうとしている。
例えば、僕らの親の世代にとって、上海はものすごく近く感じられていた。なんで日本人があんなに上海を近く感じたんだろうって。上の世代は、行った事がなくても上海をものすごく近くに感じることができる。それって何やろうと。これはちょっと知りたいと思っています。
三部作なんで、今度はアジア編なんかをやろうと思っていて、とりあえず上海行ってみたいね。もうずいぶん変わっているらしいけれども。
だから、身体的なところでの歴史性というものと、ささいですけど自分が学問的に近づいた歴史性というものを、あと何年できるかわからないですけれど、照らし合わせてやってみたいなと。

松田　僕の次回作がやはり父親のことです。松本さんと同じような動機があって。
父は戦争に駆り出された。従軍しているんです。やはり、次回作のきっかけとなったのが、父親が叙勲されたときに自分の中に生まれてしまったわだかまりですね。
彼は天皇に会いに行くというときに節制するわけです。ものすごく酒大好きなのに、酒を飲まないとか。叙勲された後に母親と一緒に靖国に行っているとか。
別に民主的な父親ではなかったですけれど、結構自由なところもあるのに、そういうことに対してはやっぱり体が反応してしまうんだなと思って。ただ、そういうものが、つまり天皇とか国家とかが父の体に注入されるって一体なんだろうなというのが知りたくなりましたね。本の知識ってだけではなくて。ただそれをどう舞台にしていくのかっていうのはなかなか難しいんですけど（笑）。
長崎の北部地方とか天草、五島列島とか、そこに国家といったものが入り込んできたのは、おそらくは明治以降でしょう。その前にはそこの共同体の中に中心点があったはず