



T

ME
L
M

THE HATER
COMMONS
TOKYO

D
D
D

T

REPORT
BOOK

THEATER COMMONS TOKYO

Sankar
Venkateswaran

Akira
Takayama/
Port B

Takashi
Shima

Maxime
Kurvers

Hong-Kai
Wang

Yuko
Nakamura

Koki
Tanaka

Meiro
Koizumi

Ogutu
Muraya

Yuta
Hagiwara

Mroué
Rabih



開催概要

都市にあらたな「コモンズ(共有地)」を生み出すプロジェクト、シアターコモンズ。演劇公演、レクチャーパフォーマンス、ワークショップ、対話型イベントなどを港区内で開催!

シアターコモンズは、演劇の「共有知」を活用し、社会の「共有地」を生み出すプロジェクトです。日常生活や都市空間の中で「演劇をつかう」、すなわち演劇的な発想を活用することで、「来たるべき劇場／演劇」の形を提示することを目指しています。演劇的想像力によって、異質なものと複数の時間が交わり、日常を異化するような対話や発見をもたらす経験をアーティストとともに仕掛けていきます。

具体的には、演劇公演のみならず、レクチャー形式のパフォーマンス、創作プロセスを参加者と共有するワークショップ、異なる声が交錯する対話型イベントなどを集中的に実施します。

シアターコモンズは、港区内に拠点をもつ国際文化機関、台湾文化センター、東京ドイツ文化センター、アンステイチュ・フランセ日本、オランダ王国大使館とNPO法人芸術公社が実行委員会を形成し、「港区文化プログラム連携事業」として港区内を中心に展開します。

シアターコモンズ '19

会期

2019年1月19日 [土]、20日 [日]
& 2月22日 [金] - 3月13日 [水]

会場

東京都港区エリア各所

主催

シアターコモンズ実行委員会
台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター
ゲーテ・インスティテュート 東京ドイツ文化センター
在日フランス大使館 / アンステイチュ・フランセ日本
オランダ王国大使館
特定非営利活動法人 芸術公社

共催

港区 平成30年度港区文化プログラム連携事業
慶應義塾大学アート・センター

パートナー

SHIBAURA HOUSE

助成

アーツカウンシル東京 (公益財団法人東京都歴史文化財団)

ABOUT

A new collective space, a new “commons,” in the city: welcome to Theater Commons Tokyo. Expect theater, lecture performances, workshops and dialogues, held across Minato ward!

Theater Commons Tokyo is a project to create a collective space for society that harnesses the collective wisdom of theater. By using theater – that is, by applying theatrical ideas – in the context of everyday life and the urban space, it aims to propose a model for theater(s) to come. Theater Commons Tokyo and its artists use the imagination of theater to create experiences in which diverging elements and time periods intersect, and the ordinary is defamiliarized through dialogue and discovery. This means that, as well as theatrical productions, it also hosts lecture-style performances, workshops in which participants share in the creative process, dialogues featuring a range of different voices, and more.

Theater Commons Tokyo is held in venues across Minato ward as part of FY2018 Minato Cooperation Project for Cultural Program. The executive committee is composed of Arts Commons Tokyo and the following international cultural institutions based in the ward: Taiwan Cultural Center (Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan), Goethe-Institut Tokyo, Institut français du Japon, and Embassy of the Kingdom of the Netherlands.

Theater Commons Tokyo '19

Date

January 19th, 20th and February 22nd – 13th March, 2019

Venue

Various places in Minato ward, Tokyo

Organized by

Theater Commons Tokyo Executive Committee
Taiwan Cultural Center, Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan
Goethe-Institut Tokyo
Embassy of France in Japan / Institut français du Japon
Embassy of the Kingdom of the Netherlands
Arts Commons Tokyo

Co-organized by

FY2018 Minato Cooperation Project for Cultural Program
Keio University Art Center

In partnership with

SHIBAURA HOUSE

Supported by

Arts Council Tokyo, Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture



ディレクター・メッセージ

「都市をサバイブするための、ツールとしての演劇」

相馬千秋

「都市をサバイブするための、ツールとしての演劇」。これがシアターコモンズ'19のコンセプトでした。オリンピックという国家的イベントを口実に進む開発や安全強化の中で、人間の振る舞いを制御するシステム自体が肥大化・複雑化する時代。本来は都市の「広場」であるべき劇場が、都市の中で最も管理・統制された空間になっていく状況に対して、今回のシアターコモンズは、あらたなオルタナティブとしての「劇場／演劇」の形を模索するための数々の試みが展開されました。古代ギリシャに遡り、オリンピックと祝祭の起源を探る。ナショナリズムに結びついた近代オリンピックの影で、語られなかった個人の歴史／物語にアクセスする。現在の東京でますます見えなくされているものを、ツアーパフォーマンス、ロードムービー、リーディング・パフォーマンスなど様々な手法で浮かび上がらせる――。これらの芸術的試みは、オリンピックが終わった後にこそ、そのラディカルな色彩を放っていくことになると確信しています。

この文章を書いている2019年9月。私たちは、日本社会に蔓延する不寛容や差別が暴力的な形で露呈し、「表現の自由」が抑圧されるという非常事態の中にいます。その渦中には、過去3回のシアターコモンズに参加してくださった複数のアーティストや芸術生産従事者、そして私自身も当事者として含まれています。民主主義の基盤であるべき「表現の自由」がかくも脅かされる時代にあって、私たちは火急かつ具体的な戦略をもって、この事態に立ち向かっていかねばなりません。私たちはこの状況に対し、どのように「演劇の共有知」を活用し、解決策を見出し、何が可能なのでしょうか。様々な立場から提示される多数のステイトメントに込められた正義や理念を、単なる希望ではなく、現実のものとして獲得していく。そのプロセスには、演劇が長年蓄えてきた知恵と技術がきつと役に立つはずです。「演劇の共有地」としての劇場は、この共同体の非常事態において、異なる意見や価値観の衝突と対話を繰り返しながら、対立と分断を乗り越えていく、本来の機能を果たさねばなりません。シアターコモンズは、そのような場と作品を、これからも社会に提示し生み出し続けていく考えです。

本ドキュメントはシアターコモンズ'19での上演、行為、対話を、言葉と画像で記録するものです。と同時に、ここで紡がれた言説は、単なる記録を超えて、現在そして未来に向けた批評的な示唆を多く含んでいます。未来においてこの冊子を手取る人たちは、2019年を生きたアーティストが作品を通じて預言的に提示した考察を、未来の社会で戦うためのツールとしてぜひ活用してください。

最後にこの場をお借りして、シアターコモンズ'19および芸術公社の活動に関わってくださったすべてのアーティスト、協働者、参加者の皆様に深く御礼を申し上げます。また、次回2020年の開催に向けて、引き続きお力添えをいただきますようお願い申し上げます。

004

DIRECTOR'S NOTE

目次

02 開催概要

04 ディレクター・メッセージ

「都市をサバイブするための、ツールとしての演劇」相馬千秋

05 目次

07 プログラム

08 シャンカル・ヴェンカテーシュワラン「犯罪部族法」

10 REVIEW「シャンカル・ヴェンカテーシュワラン『犯罪部族法』東京公演レポート」星野太

12 REPORT「『犯罪部族法』ポスト・パフォーマンス・ワークショップレポート」黒川知樹

14 田中功起「可傷的な歴史（ロードムービー）」

16 REVIEW「個人性と普遍性をいかにして架橋するか――《可傷的な歴史（ロードムービー）》における『別種のフォルマリスム』」菅原伸也

18 小泉明郎「私たちは未来の死者を弔う」

20 REVIEW「儀礼的なものを共有すること」三浦翔

22 マキシム・キュルヴェルス「悲劇の誕生」

24 REVIEW「イリュージョンなき涙――『悲劇の誕生』について」越智雄磨

26 オグトゥ・ムラヤ
「Because I Always Feel Like Running」

28 REVIEW「走る身体と留まる声――レクチャーパフォーマンスにおける媒体としての話者」佐藤朋子

30 ワン・ホンカイ「This is no country music」

32 REVIEW「江文也というXを巡って――ワン・ホンカイ『This is no country music』――」前原拓也

34 ラビア・ムルエ「歓喜の歌」

36 REVIEW「真空のモンタージュ：歌と音声の中の異邦性」水野妙

38 高山明/Port B「新・東京修学旅行プロジェクト：福島編」

40 REVIEW「壁の崩壊と風――Port B『新・東京修学旅行プロジェクト：福島編』」林立騎

43 リーディング・パフォーマンス開催概要

44 リーディング・パフォーマンス：島崇／パプロ・ピカソ
『しっぽをつかまれた欲望』

46 リーディング・パフォーマンス：中村佑子／スーザン・ソントグ
『アリス・イン・ベッド』

48 リーディング・パフォーマンス：萩原雄太／太田省吾『更地』

50 REPORT「刹那と悠久――『しっぽをつかまれた欲望』リーディング・パフォーマンス レポート――」なかむらなおき

51 REPORT「わたしたちの部屋――『アリス・イン・ベッド』リーディング・パフォーマンス レポート――」富士盛健雄

52 REPORT「都市で体感する『更地』の可能性」川本瑠

53 総括

54 「東京五輪の陰面に登場する『歴史の肩拾い』」岩城京子

62 シアターコモンズ'19 オープニング・シンポジウム「未来の祝祭、未来の劇場」

72 クレジット

そうま・ちあき

アートプロデューサー。国際舞台芸術祭「フェスティバル/トーキョー」初代プログラム・ディレクター（F/T09春-F/T13）、横浜の舞台芸術創造拠点「急な坂スタジオ」初代ディレクター（2006-10年）。2014年仲間とともにNPO法人芸術公社を設立し代表理事に就任。2015年フランス共和国芸術文化勲章シュヴァリエ受章。2016年より立教大学現代心理学部映像身体学科特任准教授。「あいちトリエンナーレ2019」キュレーター（舞台芸術）。

CONTENTS

005



都市にあらたな「コモンズ=共有知/共有地」を生み出すプロジェクト、シアターコモンズ。3回目の開催となったシアターコモンズ'19では、演劇公演、レクチャーパフォーマンス、ワークショップ、アッセンブリーのほか、今回初の試みとなる、リーディング・パフォーマンスも実施。海外アーティストも多く参加し、多様な形式によるプログラムを展開した。

生き残った「黒い9月」の
メンバー3人が逮捕された

PROGRAMS





シャンカル・ ヴェンカテーシュワラン [インド] Sankar Venkateswaran [India] 犯罪部族法 Criminal Tribes Act

演劇公演 | ポスト・パフォーマンス・ワークショップ | シンポジウム

Theater | Post-performance Workshop | Symposium

日時

1月19日 [土] 15:00-17:30

「犯罪部族法」公演+ポスト・パフォーマンス・ワークショップ
*観劇後、全てのお客様を対象に、演出家・俳優らとともに観劇経験を深めるワークショップを開催します。
ワークショップ・ファシリテーター | シャンカル・ヴェンカテーシュワラン、チャンドラ・ニーナサム、アニルドゥ・ナーヤル

1月20日 [日] 13:00-16:00

「犯罪部族法」公演+シアター・コモンズ'19オープニング・シンポジウム
登壇者 | シャンカル・ヴェンカテーシュワラン (演出家)、安藤礼二 (文芸批評家)
高山明 (演出家、PortB主宰)

上演時間

公演 | 約45分
ポスト・パフォーマンス・ワークショップ | 約90分
シンポジウム | 約120分

Dates

January 19th [Sat] / 15:00-17:30

Performance of "Criminal Tribes Act" and Post-performance Workshop
*Following the performance, a workshop lending further insight will be held with the director and actors. Open to all audience members.
Workshop Facilitators | Sankar Venkateswaran, Chandra Ninasam, Anirudh Nair

January 20th [Sun] / 13:00-16:00

Performance of "Criminal Tribes Act" and Theater Commons Tokyo '19 Opening Symposium
Panelists | Sankar Venkateswaran (Theater Director), Reiji Ando (Art Critic) Akira Takayama (Port B, Theater Director)

Performance times

Performance | approx. 45 min.
Post-performance Workshop | approx. 90 min.
Opening Symposium | approx. 120 min.



会場

リーブラホール
〒105-0023 港区芝浦1-16-1 みなとパーク芝浦 1F

参加方法

要予約・コモンズパス提示

上演言語

英語・カンナダ語 (日本語字幕つき)

クレジット

演出 | シャンカル・ヴェンカテーシュワラン
出演 | チャンドラ・ニーナサム、アニルドゥ・ナーヤル
制作 | 日本語字幕 | 鶴留聡子
通訳 | 田村かのこ (Art Translators Collective)、山田カイル (抗原劇場)
舞台協力 | 株式会社ステージワークURAK
製作 | シアター・ルーツ&ウィングス
協力 | 公益財団法人セゾン文化財団、京都造形芸術大学
〈舞台芸術作品の創造・受容のための領域横断的・実践的研究拠点〉
会場協力 | 港区
公益財団法人セゾン文化財団

関連イベント

シアター・コモンズ'19 オープニング・シンポジウム

プロフィール

シャンカル・ヴェンカテーシュワラン | 1979年、インド・ケララ州カリカット生まれ。カリカット大学演劇学部卒業後、シンガポールの演劇学校に在籍。2013年、ノルウェーのイブセン奨学金受賞。国内外で演出活動の傍ら、劇団や学校等で独自の演劇ワークショップを開催。2015-16年には「ケララ州国際演劇祭」の芸術監督を務め、2016年の京都国際舞台芸術祭では太田省吾の代表的戯曲「水の駅」を演出し話題を集める。2016-17年、ドイツのミュンヘン・フォルクス劇場のレパートリー作品を演出。現在、ケララ州の山中に自ら建設した劇場を拠点に演劇活動を展開している。

Profile

Sankar Venkateswaran | Sankar Venkateswaran is a theatre director from India. Born in Calicut, Kerala, Venkateswaran studied directing at the School of Drama and Fine Arts, University of Calicut, after which he trained at the Theatre Training and Research Programme, Singapore. In 2013 he received the Ibsen Scholarship from Teater Ibsen, Norway, which furthered his work with the indigenous people in Attappadi, Kerala. His following works, including *Criminal Tribes Act*, reflect the shift in his working context. In 2015 and 2016, Venkateswaran served as the artistic director for the International Theatre Festival of Kerala. During his term, the program emphasized South-South exchanges to resist the Eurocentric agendas of cultural practice. He gained attention in Japan with his production of Shogo Ota's *The Water Station* at Kyoto International Performing Arts Festival 2016. Currently he lives and works out of the theatre he built in Attappadi.



©Gabriela Neeb

差別はいかに生まれ、 いかに乗り越えられるのか？ インドの気鋭演出家が問いかける、 「ツールとしての演劇」

Questioning the positions we take in our society,
Indian director presents his "theater as a tool"

南インドのケララ州に劇場を構え、独自の演劇実験を続ける気鋭の演出家シャンカル・ヴェンカテーシュワラン。今回上演したのは、最新作『犯罪部族法』(2017年チューリヒ Theater Spektakel初演)。1871年～1952年に英国植民地下のインドで実際に施行された「犯罪部族法」は、大道芸人、占い師、行商人などの非定住者やその子孫を「犯罪者」として取り締まるもので、その影響は今日も続いている。

インドに生まれながら母語の異なる二人の俳優が、自らの出自、記憶、リサーチの報告を語り合う本作。その中で、古代から続くカースト制や近代化による社会差別の構造が浮き彫りになっていく。リラックスした二人の気軽な口ぶりの中に、不意に到来する憎しみと暴力の影が、観客に鮮烈な印象を残した。

あわせて、演出家・俳優と観客が対話を共有するポスト・パフォーマンス・ワークショップや、未来の祝祭と劇場をテーマとしたオープニング・シンポジウムも開催。演劇とは何か、劇場とは何かが多角的に問い直された。

Venue

Libra Hall
1F Minato Park Shibaura, 1-16-1 Shibaura, Minato-ku, Tokyo 105-0023

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.

Language

English, Kannada (with Japanese subtitles)

Credit

Directed by Sankar Venkateswaran
Performed by Chandra Ninasam, Anirudh Nair
Production management, Japanese subtitles by Satoko Tsurudome
Interpreter | Kanoko Tamura (Art Translators Collective), Kyle Yamada (Allergen Theatre)
Stage support | URAK
Produced by Theatre Roots & Wings
In cooperation with The Saison Foundation and Kyoto University of Art and Design
Venue support | Minato City
THE SAISON FOUNDATION

Related program

Theater Commons Tokyo '19 Opening Symposium

REVIEW

シャンカル・ヴェンカテーシュワラン『犯罪部族法』東京公演レポート 星野太

シャンカル・ヴェンカテーシュワラン。1979年、インド・ケーララ州生まれ。2007年よりシアター・ルーツ&ウィングスを主宰し、現在はケーララ州の山奥に建設した劇場を拠点としつつ、同時に世界各地で公演活動を行なう気鋭の演出家である。

シンガポールの演劇学校 (旧Theatre Training & Research Programme、現Intercultural Theatre Institute) で学び、その後アジア、ヨーロッパ各地で活動を重ねてきたその国際的なキャリアが示すように、彼の作品には人種・国家・文明などに関わるさまざまな問いが陰に陽に含まれている。2015～16年にかけてケーララ州国際演劇祭の芸術監督を務めたおりに、それまでの西欧中心の演目を廃止し、中東、アフリカのカンパニーを多数プログラムに加えた大胆な手腕によって注目を集めた。日本との縁も深く、2008年には地元のケーララ州・トリチュールで美加理主演による『山脈の子——エレファント・プロジェクト』を、2016年には京都国際舞台芸術祭 (KYOTO EXPERIMENT) で太田省吾の『水の駅』を演出している。過去には信州大学や東京大学での公演・ワークショップの経験もあり、近年ではTPAMや京都造形芸術大学・舞台芸術研究センターの企画のために来日するなど、ここ日本でもますます存在感を増す演出家である。

そのシャンカルの演出による『犯罪部族法』は、2017年にチューリヒで初演されたレクチャーパフォーマンスである。舞台上にはチャンドラ・ニーナサムとアニルドゥ・ナーヤルという2人のインド人俳優が現われ、彼らはそれぞれ「チャンドラ」「ルーディ」として私たちに自己紹介をしたのちに、インドにおける根深い「差別」の問題について語りはじめる。

その語りの中心にあるのは、1871年に英国植民地時代のインドで制定された「犯罪部族法 (Criminal Tribes Act)」という奇妙な名前の法律だ。インドに存在するさまざまなコミュニティのうち、特定の民族・社会集団を先祖代々の「犯罪部族」とするこの荒唐無稽な法は、1857～59年のインド大反乱に直面した英国が、その支配強化のために制定した一連の法律のひとつであった。この法律が今なお根深い社会的影響を及ぼしている背景には、言うまでもなくインドにおけるカースト制の存在がある。現在、カーストによる差別は公には禁じられているが、それぞれのカースト間には今なお厳然たる差別意識が存在する。チャンドラとルーディの口から語られる内容もまた、かつての犯罪部族法から現在のカースト制へ、そしてそれらが引き起こしてきたさまざまな悲劇へと移行し、最終的に私たち観衆は、その悲劇を2人の語りと最小限の小道具によって「想像」させられる (終盤でルーディがしきりに繰り返すのが、この「想像して (Imagine)」という台詞である)。

先にも述べたように、本作の形式は「レクチャーパフォーマンス (lecture-performance)」と呼ばれるものに相当する。つまり、チャンドラとルーディという2人の俳優がそれぞれ本人と

して舞台上立ち、観客に向かって自己紹介をしたうえで、何らかの事実に基づいた「レクチャー」を行なうというわけだ*1。基本的にフィクションを扱う「演劇」というジャンルに属しながら、本作について以上のような「要約」が可能になってしまうのはそのためである。とはいえ、そのような要約に終始するだけでは、この『犯罪部族法』という作品の意義はまるで明らかにならないだろう。ある社会問題の存在をただ多くの人間に伝えるだけならば、ほかにいくらでも適切な方法があるからだ。ゆえに、本作の「パフォーマンス」としての意義を十全に示すには、むしろその周到な演出にこそ注目しなければならない。

① このパフォーマンスの前提はこうである。公演中、チャンドラはカンナダ語で、ルーディは英語で私たち観客に語りかける。同じインド出身の俳優でありながら、出自を異にする彼らは互いの言語を解さない。このこと自体がすでにインドという国家について多くのことを示唆しているが、さらに興味深いのは、本作はチャンドラが英語を解するものとして、そしてルーディがカンナダ語を解するものとして進行するということだ (もちろんこれはルーディの口から私たちに説明される)。なぜこのような「設定」が必要であるかといえば、上演中、チャンドラとルーディはそれぞれの言語で問題なくコミュニケーションを取っている——少なくともそのように見える——ように「演出」されているからだ。こうした前提の存在は、レクチャーの体裁をとったこのパフォーマンスの虚構性を、のっけから露骨に示すものである。これはたんなるレクチャーでもなければ、パフォーマンスでもない。あるいは同時にレクチャーでもあり、パフォーマンスでもある。こうした状況設定を通じて、観客の側にはその両者を同時に視界に収めるための複眼的な視座がセットされることになるだろう。

② さらに複雑なことに、舞台上のルーディはチャンドラの通訳者でもある。私たち観客は、誰一人としてチャンドラの話すカンナダ語を理解できない (少なくともそのように想定されている)。そのためチャンドラの発言は、**ほぼすべて** (カンナダ語を理解できないはずの) ルーディによって英語に訳される。また、ルーディが不適切な英訳をすると (英語を理解できないはずの) チャンドラがその修正を求めることもある。これは舞台の中盤で、チャンドラが若い時分に経験したある個人的なエピソードを披露するさい、もっとも強く顕在化する。ルーディがチャンドラの経験談を「僕が……」という一人称で翻訳すると、チャンドラは「僕」ではなく「彼」と言え、と訂正を求めるのだ。このやりとりの背後には、ある個人の語りを第三者が翻訳するさいに、しばしばその語りが改変ないし収奪されるという倫理的・文化的盗用の問題が横たわっている。とはいえそれが、いかにも素朴な方法で——たとえば台詞や物語として——示され

★1 | 管見のかぎり、包括的かつ十分な一般性を伴った「レクチャーパフォーマンス」の定義は今のところ存在しない。たとえば以下の事典では「レクチャーをパフォーマンスに、パフォーマンスをレクチャーにすること」がその本質だとされているが、これはいわば最小限の定義であり、レクチャーパフォーマンスという形式がもつ美学的・教育学的な意義については、いまだ十分な議論がなされているとは言いがたい。Patrice Pavis, *The Routledge Dictionary of Performance and Contemporary Theatre*, Routledge, 2016, pp. 123-124.

るのではなく、ひとつの「演出」として表現されていることは十分な注意に値するだろう。

③ 以上の構造をより確かなものに行っているのが、この作品のもっとも重要な「小道具」である日本語字幕の存在である。ふつう、舞台における字幕とは、外国語による上演の内容を伝えるための便宜的なツールにほかならない。しかし本作において、字幕はいわば第三の登場人物としての役割を担っている。それは、この日本語字幕が制作の鶴留聡子によるものであることがルーディによって明言される (=字幕の存在が舞台上上げられる) という意味においてもそうなのだが、それ以上にこの字幕に明らかな「演出」が施されている (=字幕が演出の対象とされている) という意味において、そのように言える。そして、ここで肝腎なのはむしろ後者である。

どういうことか。注意深く鑑賞していればわかることだが、前述のように舞台上のチャンドラはほぼ一貫してカンナダ語を話すいっぽう、実はまれに英語でも話している。しかし日本語字幕は、基本的にルーディの話す英語のみに反応し、チャンドラの話す英語は、まるで通訳の必要がないかのように無視するのだ。この「演出」が意図するところはすぐれて明快である。チャンドラは英語を話す能力がないのではなく、たとえ英語を話したとしても、それを聞き入れてもらうことのできない存在なのだ。舞台が進むにつれて、チャンドラがインドではカースト外に属する人物である——少なくともそのように演出されている——ことが明らかにされるのだが、この字幕によるあからさまな「差別」は、それを衣装やスティグマのような視覚的要素によってではなく、字幕という視-聴覚的要素によって知らしめるための巧みな「演出」なのである*2。

ほかにも累々挙げることができるが、言語的な水準に限ってみても、本作にはこれだけの周到な演出が施されている。これらすべてに共通しているのは、以上の演出が、いずれもレクチャーパフォーマンスという形式においてこそ効果を発揮するものだということだ。「レクチャー」という場の設定は、基本的にそこで語られる「内容」に聴衆の意識を向けるべく機能する。学校の授業を想像してみればよいが、そこで学習の対象とされるのは、教師が所有している (とされる) 知識であり、それを伝えるための工夫や技術ではない。まして、教師の態度や服装などではさらさらない。後者にばかり気を取られる学生がいるとしたら、それは斜に構えているか、不真面目な学生である。しかし演劇／パフォーマンスの鑑賞において重要なのは、むしろ後者の要素である (それこそが「演出」の賭けどころだ)。ジェローム・ベルやラビア・ムルエによって切り開かれてきたレクチャーパフォーマンスという地平は、まさしくその視差的な構造への着目、およびその表現への転換によって注目を集めてきたのであった。

パフォーマンスのサブジャンルとしてのレクチャーパフォーマンスの隆盛は近年目覚ましく、舞台芸術に留まらず、美学や教育学の分野からも大きな注目を集めている。ここでは簡単に指摘するに留めるが、その背後にTEDなどに象徴されるレクチャー (教育) のパフォーマンス的転回があることは明らかだろう*3。いっぽう、このレクチャーパフォーマンスという上演形態は、その簡便さも手伝って、すでに一定のマンネリズムに陥っていることも否めない。対して、すでに長い演出キャリアをもつシャンカルの『犯罪部族法』は、レクチャーパフォーマンスという形式の手軽さに安住することなく (あるいはそれを逆手に取りつつ)、その効果を適切に活用している点で、演劇におけるひとつの重要な範例になりえている。おそらくこの冊子にも報告が掲載されるであろう、上演後の「ポスト・パフォーマンス・ワークショップ」もまた、この知的な演出家の手腕をまざまざと見せつけるものであった。境界の生成と消滅——それを舞台の観客へと投げ返す、その巧みな「演出」によって。

★2 | これは、哲学者のジャック・ランシエールが過去数十年にわたり執拗に問いつづけてきた問題でもある。代表的なものとして、ジャック・ランシエール『感性的なもののパルターージュ』梶田裕訳、法政大学出版局、2009年；『解放された観客』梶田裕訳、法政大学出版局、2013年を参照のこと。また、そのランシエールの議論が呼び水となり、2000年代に浮上したひとつの美術論争については、以下の拙論を参照のこと。星野太「ブリーオー×ランシエール論争を読む」、筒井宏樹編『コンテンポラリー・アート・セオリー』イオスアートブックス、2013年、36-70頁。

★3 | この「パフォーマンス的転回 (performative turn)」という用語については、以下の拙論を参照のこと。星野太「ソーシャル・プラクティスをめぐる理論の現状——社会的転回、パフォーマンス的転回」、アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会編『ソーシャルリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践——芸術の社会的転回をめぐって』フィルムアート社、2018年、121-152頁。

星野太 | 1983年生まれ。美学／表象文化論。東京大学大学院総合文化研究科博士課程修了。現在、金沢美術工芸大学講師。著書に『崇高の修辞学』(月曜社、2017年) など。

『犯罪部族法』ポスト・パフォーマンス・ワークショップレポート

黒川知樹

1月9日、『犯罪部族法』終演後に、本作演出のシャンカル・ヴェンカテシュワランと二人の出演者によるポスト・パフォーマンス・ワークショップが開催された。このワークショップは創作を目的としたものではなく、『犯罪部族法』の上演に立ちあった観客が今度は自ら思考、応答することで、観劇体験を深化させるためのものだった。当日は約50名の観客が参加し、1時間半ほど活発なやり取りが交わされた。

アイスブレイクとして身体を使ったゲームが行われ、場にゆるやかな一体感が作られたのち、短い寓話『盲目のサル族と資本家のブタ氏』が配布された。共同体の正義をめぐる葛藤を主題としたこの寓話について、まずはストーリーを素描しておきたい。舞台は工業排水により水質が汚染されてしまったジャングル。有害な水を飲んだ動物たちは次々と視力を失っていく。特にサルの一族は仲間の多くが失明し、絶滅の危機にあった。そこで資本家のブタ氏は自ら資金を出し、角膜移植を提案する。重い罪を犯し死刑になることが決まっている動物たちの角膜を移植することで、サル族たちを救おうというのである。事態は収束したかに見えた。しかし、ある時ブタ氏の不正が発覚する。ブタ氏はより多くの角膜を流通させるため、動物法廷に圧力をかけて死刑の基準を下げさせると共に、それで得た角膜を高値で売りさばっていたのである。動物たちはブタ氏を逮捕し、厳正な処罰を要求する。対するブタ氏は罪の減免と引き換えに自身が保有する角膜の提供を申し出る。寓話は次のような問いかけで幕を閉じる。

長老たちの評議会はお手上げです。資本家ブタ氏の提案をのみ、すでに確保されている角膜を使ってサル族たちを絶滅の危機から救うのか、それともサル族絶滅のリスクを負ってでも、ブタ氏の凶悪な罪を罰し、角膜を破棄して始末をつけるべきなのでしょうか。

参加者たちはまず、ブタ氏の提案を認めるべきだという立場、認めるべきでないという立場、決断を保留する立場（評議会と呼ばれた）のどれかを選択し、同じ立場の参加者でグループを作った。その後、最初の二つのグループには時間が与えられ、グループ内部で意見が交換された。次に出された課題は、議論を踏まえて「相手のグループの立場を採用した場合に訪れうる最悪の5年後の未来を表現するようなタブローを作る」ことだった。全員面喰らっていたが、シャンカルより「自分は誰であるか？ 何をしているのか？ 何故しているのか？」を明確にしてタブローに加わるようにとアドバイスがある。前段のディスカッションが客観的な分析のプロセスだとすれば、タブローはいわばそれを主観的・身体的に咀嚼するプロセスとして位置付けられるだろう。

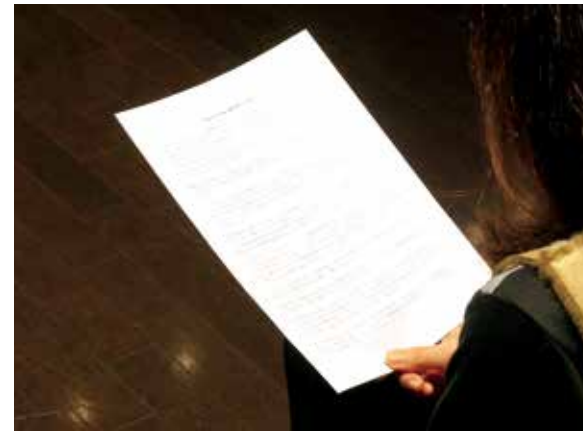
発表の時間。まず二つのグループの代表者がディスカ

ッションの成果を報告する。ブタ氏の提案を認めるべきだという立場からは、汚染水の被害を食い止めるのが最優先であること、特にサルの一族の絶滅を阻止することが動物社会全体の秩序維持のために不可欠であることが述べられた。他方、ブタ氏の提案を認めるべきでないという立場からは、ブタ氏の作った角膜移植の制度を廃棄し、盲目になった動物たちも受け入れられるような社会の仕組みを再構築することが必要だという意見が挙がった。続いて両者がタブローを発表する。ブタ氏の提案を認めるべきでないというグループでは、十数人の参加者が組体操のように一つのイメージ——ブタ氏が権力を握り、ジャングルの動物たちを支配している未来——を形作った。翻ってブタ氏の提案を認めるべきだというグループでは、メガネを一つ舞台上に置くのみ。汚染水の影響で動物が死滅してしまった、虚無的な世界のイメージだった。

さて、ここまで傍観者に徹していた評議会の面々が舞台上げられ、改めて立場を選択するように迫られる。ブタ氏の提案を容認しない立場が若干の優勢。ここでも依然数人は立場を保留していた。続いて、二つのグループが向き合い、お互いに相手を説得して自分たちのグループに引き入れるというゲームが行われた。この際、少しでも相手の意見に説得されたら積極的にグループを移るよう指示があった。示唆的だったのは、立場を保留し続けていた一人の参加者から挙がった両グループへの批判だ。両グループとも、相手の立場の問題点は指摘しているが、自分たちの決断が不可避的にもたらす不正義、デメリットにきちんと向き合っていないというのである。決断しないという選択肢が常に与えられている、そのことが既存の対立項を組み替える新たな視角を拓くのだと感じた。最後には、両グループ1分間を与えられて自由に相手を説得するというゲームが行われ、ブタ氏の提案を認めるべきでないというグループが優勢のまま議論は終結した。

言うまでもなく、動物たちの物語は現実の政治的アポリアの比喩である。参加者は、遊戯的な枠組みの中で、その都度政治的な対話と決断を迫られる。参加者一人一人が自らの生きる社会を捉え直す一つのエクササイズとして、有意義なワークショップだった。

くろかわ・かずき
1995年東京生まれ。東京大学大学院総合文化研究科修士課程在籍。プレヒト研究。「フェスティバル／トーキョー16」インターン。芸術公社2018年度インターン。



参加者に配布された『盲目のサル族と資本家のブタ氏』のテキスト



アイスブレイク、参加者たちが会場を自由に歩き回りコミュニケーションを交わす。



ブタ氏の要求を認めるべきでないというグループによるタブロー。



ブタ氏の要求を認めるべきだというグループ内でのディスカッション。



二つのグループが評議会に自分たちの主張をアピールする。



二つのグループがお互いに相手を説得して自分たちのグループに引き入れるゲーム



Courtesy of the artist, Vitamin Creative Space (Guangzhou), Aoyama Meguro (Tokyo)

田中功起 Koki Tanaka

可傷的な歴史 (ロードムービー) Vulnerable Histories (A Road Movie)

映像上映 | アッセンブリー

Screening | Assembly

日時

2月22日 [金] 19:00-
2月23日 [土] 19:00-
2月24日 [日] 13:00-

*各日ともに、映像上映の前後にゲストを交えた対話の場 (アッセンブリー) を設定し、参加者とともに鑑賞経験を共有します。

ゲスト

2月22日 | 青山真也 (撮影監督)、温又柔 (小説家)、ハン・トンヒョン (社会学者)、福尾匠 (批評家)
2月23日 | 鄭優希 (出演者)、ハン・トンヒョン (社会学者)、藤口諒太 (音響)、山本唯人 (東京大空襲・戦災資料センター主任研究員)
2月24日 | 明戸隆浩 (社会学者)、中村佑子 (映画監督・エッセイスト)、福尾匠 (批評家)

上演時間

150分

会場

ゲーテ・インスティトゥート 東京ドイツ文化センター
〒107-0052 港区赤坂7-5-56

Dates

February 22nd [Fri] / 19:00-
February 23rd [Sat] / 19:00-
February 24th [Sun] / 13:00-

*A space will be set up for guests to mingle and engage in discussion prior to and following the film for each day.

Guests

Feb. 22nd | Shinya Aoyama (DOP), Yuju Wen (Writer), Ton-hyon Han (Sociologist), Takumi Fukuo (Critic)
Feb. 23rd | Woohi Chung (Protagonist), Ton-hyon Han (Sociologist), Ryota Fujiguchi (Sound), Tadahito Yamamoto (Chief curator at the Center of Tokyo Raids and War Damage in Tokyo)
Feb. 24th | Takahiro Akedo (Sociologist), Yuko Nakamura (Filmmaker and Essayist), Takumi Fukuo (Critic)

Performance times

150 min.

Venue

Goethe-Institut Tokyo
7-5-56 Akasaka, Minato-ku, Tokyo 107-0052



参加方法

要予約・コンモズパス提示

上演言語

映像上映 | 英語 (日本語字幕つき)
アッセンブリー | 日本語

クレジット

構成・演出 | 田中功起 キャスト | 鄭優希、クリスチャン・ホファー
プロジェクトアドバイザー・講師 | ハン・トンヒョン 講師 | 西崎雅夫 (社団法人ほうせんか)
法律アドバイザー | 明戸隆浩 事前勉強会講師 | 山本唯人 (東京大空襲・戦災資料センター)
撮影監督 | 青山真也 録音・整音 | 藤口諒太 制作 | 田中沙季
英語字幕 | ディーン島内翻訳事務所
日本語字幕翻訳 | 大館奈津子 (芸術公社) 日本語字幕監修 | 戸田史子 (芸術公社)
法律翻訳 | 東久保麻紀
助成 | アーツカウンシル東京 (公益財団法人 東京都歴史文化財団)
製作 | ミグロ現代美術館
協力 | 青山目黒、ビタミン・クリエイティブ・スペース、ゲーテ・インスティトゥート 東京ドイツ文化センター



プロフィール

田中功起 (たなか・こおき) | 1975年生まれ。出来事の組織化や集団による営み、その記録に興味を持ち、それにまつわる制作活動を行っている。2013年、第55回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展の日本館における展示で特別表彰を受賞。近年の展覧会に「共にいることの可能性」(水戸芸術館、2016年)、「Vulnerable Histories (A Road movie)」(ミグロ現代美術館、2018年)など。2017年ミュンスター彫刻プロジェクト参加。

Profile

Koki Tanaka | Koki Tanaka was born in 1975. His creative activities are centered around his interest in documenting phenomena such as the organization of happenings or the inner workings of groups. His art has been on view in numerous countries, including, most recently, at Kunsthaus Graz (2017), the Deutsche Bank KunstHalle, Berlin (2015), the Van Abbemuseum, Eindhoven (2014), the National Museum of Modern Art, Kyoto and Tokyo (2013), the Museum of Art, Seoul (2013), the Hammer Museum, Los Angeles (2012), the Taipei Contemporary Art Center (2012), and the Palais de Tokyo, Paris (2007). Tanaka was Japan's official representative at the 55th Venice Biennale in 2013 and received Deutsche Bank's Artist of the Year Award in 2015. In 2017, he contributed work to Skulptur Projekte Münster and the 57th Venice Biennale.



©Motoyuki Daifu

排除や差別を超えて、それでも「共に生きる」ために——。田中功起による「傷つきやすい」ロードムービー、日本初公開。

Whatever it takes to live together, to overcome exclusion and discrimination
— Koki Tanaka presents the Japanese premiere of his “vulnerable” road movie.

異なる人々が「共に生きること」の可能性や限界について、仮構の共同体を組織して撮影する手法で探求するアーティスト、田中功起。本作は、「共に生きる」権利を侵されてきた人たちの側から、私たちは他者と出来事や経験を共有することは可能か、という問いに踏み込むものである。東京に暮らす日コリアン3世とチューリッヒから来た日系スイス人という、田中によって引き合わされた実在の「登場人物」たちは、ともに東京や川崎を旅し、在日コリアン排斥の痕跡を辿りながら、それぞれの経験、思考、感情をもとに対話を重ねていく。

映像上映後の対話の場 (アッセンブリー) では、出演者である鄭優希や劇中の講義を担当した社会学者のハン・トンヒョン、撮影監督の青山真也など様々な立場のゲストを中心として、鑑賞経験の共有が行われた。ゲストから投げかけられた質問に対して、観客はそれぞれ異なった意見を返していく。そのやりとりは、本作が問う、他者と経験を共有することは可能なのかという問題意識の一端を観客自身が体験するものとなった。

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.

Language

Screening | English (with Japanese subtitles)
Assembly | Japanese

Credit

Concept and Direction | Koki Tanaka Protagonist | Woohi Chung, Christian Hofer
Lecturer and Project Adviser | Tong-hyon Han Lecturer | Masao Nishizaki (Housenka)
Legal Adviser | Takahiro Akedo
Lecturer for Preliminary Study Session | Tadahito Yamamoto (the Center of the Tokyo Raids and War Damage in Tokyo)
Director of Photography | Shinya Aoyama Sound and Sound Editor | Ryota Fujiguchi
Production Manager | Saki Tanaka English Subtitles | Dean Shimauchi Translations
Subtitles translation by Natsuko Odate (Arts Commons Tokyo)
Subtitles supervised by Fumiko Toda (Arts Commons Tokyo)
Legal Translation | Maki Higashikubo
Supported by Arts Council Tokyo (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)
Commissioned by Migros Museum für Gegenwartskunst
Thanks to Aoyama Meguro, Vitamin Creative Space, Goethe-Institut Tokyo



REVIEW

個人性と普遍性をいかにして架橋するか

——《可傷的な歴史（ロードムービー）》における「別種のフォルマリズム」菅原伸也

（本誌2019年10月号）

我々が通常「フォルマリズム」という言葉で思い浮かべる、いわゆるモダニズムにおけるそれではない「別種のフォルマリズム」をかつて田中功起のワークショップ型の作品^{*1}に指摘したのは、田中が2013年にヴェネチア・ビエンナーレ日本館に出品したときのキュレーターであった蔵屋美香であるが^{*2}、ワークショップ型の作品から新たな展開を見せたシアター・コモンズ’19の上映作品《可傷的な歴史（ロードムービー）》^{*3}でも幾分異なったやり方で「別種のフォルマリズム」を見出すことが可能だろう。形式的な次元で本作においてまず顕著なのは、2人の主人公、東京在住の在日コリアン3世である鄭優希とスイスから来た日系スイス人のクリスチャン・ホファーがともに登場するほぼすべてのシーンにおいて、通常2人の人間が会話を交わすときに取られがちである、向き合った体勢ではなく、彼らが常に横に並んでいるということである^{*4}。彼ら2人が横並びで話しながら歩いているシーンから本作がスタートするところからしても、この形式的特徴は多分に意識されたものであろう。

本作のなかで社会学者のハン・トンヒョンが「在日コリアンと日本のレイシズム」に関するレクチャーを行うシーンがあるが、レクチャーにおいて教師と生徒という異なる立場で互いに向き合うことがヒエラルキー的な関係を形成するとするならば、それに対して2人の人間が横に並ぶことは2人の間の対等・平等な関係を表しているとりあえず考えることができる。だが、向き合うことと横に並ぶことは本当に正反対の関係性を示しているのか疑ってみる必要があるだろう。実は横に並ぶという関係もまた、そこに見えていない何か、フレームの外部にある何かに彼らが向いていることによって成立していると考えられるのではないだろうか^{*5}。横に並ぶことは、それを成立させるための外部の第三項を必要とするのであり、その第三項がここではカメラなのではないか。先述のレクチャー・シーンはそうした構造をフレーム内部において可視化したものであると理解することができる。すなわち、このシーンで優希とクリスチャンはいつものように横に並んで隣り合わせに席に着いているのだが、彼らが横並びになっているのは教師へ身を向けているためであり、したがって、彼らが対面している教師という第三項の媒介こそが、彼らが横に並ぶことを成立させる条件となっているのである。そこには生徒間の平等性に留まらない、教師と生徒というヒエラルキー的關係が潜在しているのである。

さらに、本作のエピローグもまたこうした潜在的なヒエラルキー的關係の可視化として解釈することができる。ここでは、優希とクリスチャンがバー・カウンターに横並びに座り、バーの向こう側には作家である田中が立っているのだが、田中自身の言葉で、田中がカメラの傍らでフレーム外部からフレーム内の人々を観察するという構造とバーの建築的構造との

類似性が指摘されることによって、横に並ぶことと外部の第三項との関係が持つ不可視のヒエラルキー構造が露わにされる。こうして、横に並ぶという、一見平等な関係が実は対等でない関係を孕んでおり、横に並ぶもの同士の等価性が外部の第三項を通して生み出されていたことが明示されるのである。

こうした横に並ぶ関係というのは必ずしも以前から田中作品に特徴的なものであったわけではなく、フォルマリズム的に言うならば、例えば《A Poem Written by 5 Poets at Once (First Attempt)》や《A Pottery Produced by 5 Potters at Once (Silent Attempt)》などのワークショップ型作品ではむしろ円形が基本の形態となっていた。《A Piano Played by 5 Pianists at Once (First Attempt)》(2012)（以下、《ピアノ》）でも、ディスカッションをする際に参加者たちは円形のテーブルに着いて話し合うが、一緒にピアノを演奏する際にはこの楽器の持つ形態的制約のため5人が一直線状に横並びになる。すなわち、《ピアノ》は円と直線という2つの形態から成り立っているのである。したがって、こう考えることができるだろう。5人で同時に演奏するために必要とされた直線状の横並びというフォルムをここから抜き出して、ピアノのみをフレーム外に移動させそれをカメラと交換したならば《可傷的な歴史》の構造が立ち現れるのだと。

しかし、実際は優希とクリスチャンとの関係はさらに複雑である。彼らは互いに等価であるというよりも、全く異なるタイプの人間として描かれている^{*6}。優希が在日コリアン3世としての個人的な体験のためアイデンティティの危機に苦しんできた女性として存在するのに対して、クリスチャンは、アイデンティティ危機など全く経験せず日本人・アメリカ人・スイス人という意識も持たない、個人的属性を欠いた空虚で寛容なコスモポリタンのリベラル男性として存在している。換言すれば、個人的な事柄に拘泥する女性と、普遍的な意識を持った理解力のある保護者的な男性という、問題含みの関係が生じているのである。したがって、優希とクリスチャンは対等の関係であるように見えて実際には同じ次元に存在しておらず、うまく関係を結んでいない。そしてクリスチャンは常に優希に優しく問いかけ続けるインタビュー的な役割を果たし、フレーム外部でカメラの傍らにいるであろう作家・田中功起の、作品内における代理のような存在となっている。したがって、ここでは先ほどの内部と外部の関係が内部において再生産されていると言うことができるだろう。つまり、作品内におけるクリスチャンの存在は超越的な外部が内在化されたものなのである。そういった意味でも優希とクリスチャンはそれぞれ内部と外部、個人性と普遍性といった形で互いに次元の異なる存在として象徴化可能であり、対等な関係が彼らの間で生じているとは言い難いのである^{*7}。

★1 | 田中のワークショップ型作品とは、蔵屋が「特定のグループにあるタスクを課し、その協働作業の様子を映像に取めるもの」(p.2)と呼ぶタイプの作品群を表す。蔵屋美香「遠まわしに言うなら… ―第55 回ヴェネチア・ビエンナーレにおける田中功起の展示について」を参照。https://2013.veneziabiennale-japanpavilion.jp/documents/pdf/jptext_kuraya.pdf（2019年6月2日最終アクセス）

★2 | 蔵屋は「別種のフォルマリズム」に関して次のように述べている。「実のところ田中は、これまで見たように、丸テーブルや横長の鍵盤といった行為の舞台から、頭髮や楽曲といったその成果物に至るまで、形態的な分節が生じる仕掛けをタスク内に組み込み、その推進を参加者にゆだねる、というやり方で、別種のフォルマリズムを自覚的に用いている。いわばアーティスト自身や、その手が生み出す映像自体に関わるものではなく、まさに『作者の死』の流儀に従って、映像の中で、参加者たちの手により遂行されるフォルマリズムである」(蔵屋前掲論文、p.10)

★3 | 《可傷的な歴史（ロードムービー）》は最初2018年にスイスのミグロ現代美術館でマルチ・チャンネルの展示バージョンとして発表された。筆者はそのバージョンを見聞であるため、本論において《可傷的な歴史》に言及する際はシアター・コモンズ’19で上映されたシングル・バージョンの映画版を指すこととする。

★4 | 例外に関しては★7において後述する。

★5 | 映画（と哲学）における向き合うこと、そして「サイド・バイ・サイド」で

作品内部に生じているこうした関係性は観客の位置にも跳ね返ってきている。映画という形式において、大きなスクリーンに映し出された映像を、横並びに座って鑑賞するという体験は、先ほどから記述してきた作品内の構造とも相俟って、レクチャー・シーンにおけるヒエラルキー的關係とも類似した関係が作品と自分との間に生じているとも観客には感じられるであろう。さらに、シアター・コモンズ’19の上映会において上映開始前に「配布された法律文書を声に出して読みながらお待ちください」というインストラクションがスクリーンに映し出されていたことも観客の鑑賞体験に影響を与えたとと思われる。本作には川崎の公園と荒川で主に優希が「人種差別撤廃条約」などの法律文書を読み上げるシーンがあるが、上映前のこのインストラクションはそうした作品内行為を観客に予示的に反復させることで、観客を作品や登場人物たちにエンゲージさせる意図があったと考えることができる。しかし、法律の役割を強調するこれらのやり方は、個人的なものも含むあらゆる問題は法律という普遍性によってすべて解消される（と作品が考えている）という印象、本作は法律の普遍性に与しているという印象を観客に与えるであろう（言うまでもなく法律の重要性、有効性を否定しているわけでは決してなく、個人的な意見を言えば筆者もヘイトスピーチを規制する法律が必要であると考えている）。そのようにして、普遍性に関与する作品と個人性に留まる観客という形で、法律の存在を通して普遍性と個人性というヒエラルキーの二項対立のなかへと観客も巻き込まれていくのである。

さらに、これらの構造と合わせて、個人的な問題を超越した普遍性を体現するクリスチャンが作品内部において田中の代理的役割を果たしていることによって、作家である田中功起の外部者性、普遍性への関与が強調される結果にもつながってしまっている。したがって、在日コリアンへの差別というテーマと田中との関係性が見えないという指摘は（作品以前の）田中功起個人の意識のせいというより、むしろ作家としての田中、つまり作品を通して導き出される田中功起という作家に関わる問題、さらには作品の構造に関わる問題なのである。

しかし、本作は優希とクリスチャンそれぞれが体現する、個人性と普遍性の乖離に必ずしも還元されてしまうわけではなく、個人性と普遍性、内部性と外部性を分離するのではないやり方でそれらを接続する道をかすかに提示してもいる。本作において最も印象的なシーンのひとつに、車内で優希とクリスチャンが互いにインタビューするパートがある。まずクリスチャンが「どうしてこのプロジェクトに参加しようと思ったの?」と尋ねると、優希は「自分の気持ちを英語で言語化するいい機会だと思ったから」と答える。そして、「もっと多くの人に話を聞いて欲しい?」というクリスチャンのさらなる問いに対して、「基本はいとこに……」と優希は返答する。つまり、必ずしも

クリスチャンが想像したような、英語であれば世界中の多くの人が理解できるという普遍的観点からではなく、アメリカに住んでいる自分のいどこに聞いて欲しいという個人的理由から優希は英語で言語化することのできるこのプロジェクトに参加したのである。このシーンはまさに先ほどから指摘してきた、彼らの間における個人性と普遍性との乖離を示していると言えるだろう。だがさらに重要なのは、そうした個人的な理由で英語を使用することが、同時に普遍的に多くの人に言葉を聞いてもらえる機会ともなるということである。優希の英語は映像作品という形に具現化したことと併せて、家族という閉じられた領域だけでなく、同時にそれを越えた、我々を含む広範な人々にも向けられているという宛先の複数性を持つのである。このようにして、個人的なものと普遍的なものを分離させ個人的であることを飛び越えて普遍的であろうとするクリスチャンとは異なり、優希の存在は個人的であることが同時に普遍的でもあるという可能性をかすかに示しているのである。

以前のワークショップ型作品とは異なる《可傷的な歴史》のような新しい試みにおいて、個人的であると同時に普遍的であろうとする同士が、互いの差異を認識しつつそれを超えて関係性を結ぶための形式と構造を、作品内だけでなく観客との関係や上演後のアッセンブリーのような機会においても、これから田中はさらに発明していくことになるのではないだろうか。

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

横に並ぶことについては、廣瀬純「プラトン／レヴィナス／ゴダール／小津一切り返シショットの系譜学」『シネマの大義―廣瀬純映画論集』フィルムアート社、2017年を参照。

★6 | 言うまでもなく優希とクリスチャンに関する以下の描写は、《可傷的な歴史》という作品での彼らの描かれ方から筆者が読み取れると考えたことであり、彼らが実際にそうした人物であると主張しているわけではない。つまり、ここではあくまでも作品内において彼らそれぞれがどのように現れているのかを問題としている。

★7 | 優希とクリスチャンが横に並ぶことのほぼ唯一の例外として、彼らがテーブルを挟んで向き合いつつ食事をしながら会話をするシーンがあるが、クリスチャンは優希の体験や感情を聞き出そうと問いを投げかけ続けるインタビュアーとしてまさに振舞っており、ここでは互いに向き合うという形において彼らの本当の関係性が露呈している。

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）

（本誌2019年10月号）



展示風景:「私たちは未来の死者を弔う」北千住BUoY、東京、2019 撮影:森田兼次 ©Meiro Koizumi Courtesy of the artist and MUJIN-TO Production (同右頁2点)

小泉明郎

Meiro Koizumi

私たちは未来の死者を弔う

We Mourn the Dead of the Future

日時

2月22日 [金]-3月10日 [日] (月・火休)

水・木・金 13:00-20:00 (最終入場:19:30)

土・日 12:00-20:00 (最終入場:19:30)

*ただしトーク開催日2/27および最終日3/10は19:00まで (最終入場は18:30まで)

上映時間

約50分

*期間中は常時ループ上映を行います。

会場

北千住BUoY 2Fギャラリー

〒120-0036 東京都足立区千住仲町49-11

参加方法

予約不要・要コモンズパス提示

上演言語

日本語

Dates

February 22nd [Fri] - March 10th [Sun] (closed on Mondays and Tuesdays)

Wed - Fri / 13:00-20:00 (Last admission: 19:30)

Sat, Sun / 12:00-20:00 (Last admission: 19:30)

*On 2/27, the day of the talk event, and 3/10, the final day of the program, the video will run until 19:00, with last admission at 18:30.

Screening times

approx. 50 min.

*The video will be played on a loop throughout the exhibition period

Venue

Kitasenju BUoY 2F Gallery

49-11 Senju-Nakacho, Adachi-ku, Tokyo 120-0036

How to Participate

Show general admission pass on entry.

Language

Japanese

映像インスタレーション

Exhibition



映像と演劇の交わる地点で 新境地を切り拓く小泉明郎。 時間の裂け目で永劫回帰する、 未来の英雄／死者たちが甦る 儀式／パフォーマンス映像。

Meiro Koizumi continues to open up new frontiers at the point where video and theater meet. Come see his ritual/performance video that revives future heroes/the dead, eternally recurring at a rip in time.

クレジット

構成・演出 | 小泉明郎

出演 | 植村真、柏木健太郎、久保勝大、小橋清花、志賀耕太、敷地理、篠原奏、柴田悠、武田大輝、鄭優希、寺澤亜彩加、萩原朋花、花島大樹、原知慶、日比野桃子、松枝昌宏、馬淵一樹、三好帆南、村田天翔、渡辺ひとみ

演出助手 | 小山涉 撮影ディレクター | 森内康博 (らくだスタジオ)

撮影 | 青山真也 録音 | 西垣太郎 撮影協力 | 中村碧、宮澤響

録音アシスタント | 近藤崇生

制作・主催 | シアターコモンズ実行委員会、無人島プロダクション

関連イベント

小泉明郎+出演者たちによるトーク

日時 | 2月27日 [水] 19:00-21:00

会場 | 北千住BUoY 2Fギャラリー

定員 | 40名

参加方法 | 予約不要・先着順 コモンズパス提示

プロフィール

小泉明郎 (こいずみ・めいろう) | 1976年、群馬県生まれ。国際基督教大学卒業後に渡英し、ロンドンのチェルシー・カレッジで映像表現を学ぶ。近年はニューヨーク近代美術館のProjectsやテート・モダンのBMWテート・ライブをはじめ、国内外の数多くの展覧会に参加。2015年には初の大規模個展「捕われた声は静寂の夢を見る」をアーツ前橋で開催。2017年、vacantで開催された個展「帝国は今日も歌う」は社会と個人の心理に深く切り込む大胆な映像で大きな反響をよんだ。

Profile

Meiro Koizumi | Koizumi studied at the International Christian University, Tokyo (1996-1999), Chelsea College of Art and Design, London (1999-2002), and Rijksakademie van beeldend kunsten, Amsterdam (2005-2006). His previous solo exhibitions include "Trapped Voice Would Dream of Silence" at Arts Maebashi (2015), "Project Series 99: Meiro Koizumi" at Museum of Modern Art, New York (2013), "Stories of a Beautiful Country" Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Spain (2012), "Defect in Vision" at Annet Gelink Gallery, Amsterdam (2012), MAM Project 009 at Mori Museum, Tokyo (2009). He participated in numerous group shows such as, "Future Generation Art Prize" at Pinchuk Art Center, Kiev (2012), "Invisible Memories" at Hara Museum, Tokyo (2011), Liverpool Biennial (2010), Media City Seoul (2010), and Aichi Triennale, Japan (2010).



国家と個人、精神と身体の関係を探求し、演劇的な手法を経て映像にあぶり出すアーティスト、小泉明郎。社会に潜む暴力やその構造を、無意識的かつ身体的な反応として映像化する演出力は、美術界のみならず演劇界からも大きな注目を集めている。昨年シアターコモンズで行ったワークショップでは、小泉が長年取り組んできたヒロイズムや自己犠牲のテーマをめぐる、20名の若者たちとともにパフォーマンスを創作。雨の中、米軍基地跡地にて「未来の英雄／死者たち」を弔うための儀式／上演を行った。

今回のシアターコモンズでは、その様子を映像インスタレーションとして構成したものが上映された。人体を運ぶ者の目線、儀式の全体を俯瞰する者の目線など様々な角度から撮影された映像が、折り重なるよう壁一面に投影される。映像の中では、物のように積み重なった若者たちが順々に運ばれ「あなたは何かを守るために命を投げ出せますか?」という究極的な問いに答える様子が、復活を遂げる英雄の奇跡として描かれる。しかし、しばらくするとその映像が逆再生され、意味合いはまったく異なるものとなる。それは、生と死、神聖さと痛みといった両極のものが表裏一体であることの危うさを、観る者に突きつけた。

Credit

Concept, Direction | Meiro Koizumi

Performers | Makoto Uemura, Kentaro Kashiwagi, Masahiro Kubo, Kiyoka Kobashi, Kota Shiga, Osamu Shikichi, Kana Shinohara, Yu Shibata, Masaki Takeda, Woohee Chung, Asaka Terazawa, Tomoka Hagiwara, Hiroki Hanashima, Tomoyoshi Hara, Momoko Hibino, Masahiro Matsueda, Kazuki Mabuchi, Honami Miyoshi, Takato Murata, Hitomi Watanabe

Assistant Director | Wataru Koyama

Director of Photography | Yasuhiro Moriuchi (RAKUDA STUDIO)

Camera Assistant | Aoi Nakamura, Hibiki Miyazawa

Sound Assistant | Takao Kondo

Produced and Organized by Theater Commons Tokyo Executive Committee, Mujin-to Production

Related program

Discussion with Meiro Koizumi and performers

Date | February 27th [Wed] 19:00-21:00

Venue | Kitasenju BUoY 2F Gallery

Number of places | 40

Show general admission pass on entry (first come, first served)



©Meiro Koizumi

REVIEW

儀礼的なものを共有すること

三浦翔

「あなたは何かを守るために命を投げ出せますか?」という問いを抱えた、ひとつの儀式が執り行われる。雨の中、死体として積み上げられた若者たちが一人ずつ引き摺り出され、両脇を抱え上げられながらそれぞれ「私は〇〇のために命を投げ出します」という宣言をしたあと、全員の唱和によって「未来の英雄」として蘇るというもの。それだけのシンプルなパフォーマンスの遂行を観客は見つめていくことになるのだが、ここで観客とはワークショップ（以下、WS）の成果発表としてその場で見ている者と、映像作品としてビルの一室で見ている者のふたつがあることに気を付けたい。両方の場に参加した私にとって、ふたつの見る経験には大きな違いがあった。ふたつの観客としての経験から、小泉自身がテーマとする儀礼の問題を問うてみたい。パフォーマンスを見るとは単に見ることにあらず、そこに参加することでもあるし、それ自体が儀礼的なものを含んでいる。儀礼的な行為と私たちは、如何なる距離を持つことが必要なのだろうか。それが本作の重要な課題ともなっていたであろう。

雨の中、遂行されるパフォーマンス

まずは映像に映っていないところも含めたパフォーマンスの詳細を記述する。

成果発表の行われたその日は、冬の寒さがまだ残る日で冷たい雨が降っていた。舞台になったのは埼玉県にある「朝霞の森」という場所で、駅から20分ほど歩いて向かう間に何かの自衛隊の車とすれ違い、近くに基地があることがすぐに分かるような土地であったが、辿り着いたのは森というよりもポツポツと木が生えているだけの整備された空間だった。そこが舞台に選ばれたのも、元米軍キャンプ場であったという特有の歴史性から来るものであるが、実際の朝霞の森自体から、そこがかつて米軍キャンプ場であったことのリアリティを受け取ることは難しかった。大きな神木があるような壮大なスケタクルが広がっているわけではなく、方向感覚すら曖昧で、雨のせいか何もない異様さが際立っていた。だからこそ、ここが軍隊のキャンプ場となり得るのだろうけれど、儀式めいたものにはいっそう向かない空間だったように感じる。唯一ここで何かが起きるという支えになっていたのは、(おそらく今回は観客の存在よりも)カメラが構えられていることであろう。入り口から奥の方まで歩いてポカんと開かれた場所へ案内されると撮影のための「檜(イントロ)」が組んであり、その前に10人ほどの人間が死体の山のように積み上げられていた。他に何があるというわけでもないその場所をぐるりと囲むようにして観客が配置されると、間もなく儀式が始まることになる。

観客以外の死体役と司祭役の儀式を執り行う者たちは、

シアター commons の開催するWSの参加者だ。彼らは2日間分の日給を支払って雇われたアルバイトであり、その募集条件は17〜24歳の健康な若者たちで国籍は不問だった（実際にアルバイトの求人サイトで募集されていた）。このことは、彼らがただ興味本位で集まったWSの参加者でないということよりも、意識的であれ無意識的であれ、自身の組み込まれている状況を鑑みずにはいられない状況が生まれたことに意味があっただろう。WSの課す内容が過酷なものや嫌なものであろうとも、それを、お金を貰っているという理由から、受け入れるかどうかを考えなければならぬ内省を生むからだ。彼らは自らお金を払って経験を買う消費者ではないし、自由な精神的活動に身を投じるある種の理想的な芸術家でもなく、お金を貰って仕事をする労働者である。では課されたWSの課題とは何か。それは、現役の自衛隊員から直接話を聞いた上で「あなたは〇〇のために命を投げ出しますか?」という理不尽な問いに答えるというもの。そして、その答えを翌日のパフォーマンスで宣言することだった。

彼らがアルバイトだったことは、あのパフォーマンスを、しかも雨の中で行ったことの意味を一層強めているだろう。パフォーマンス中も終始降り注ぐ雨は、死体の山のように積み上げられた彼らの体温を奪っていくが、それでもパフォーマンスは遂行される。雨は、彼らの肉としての存在をより強調していた。死体役はモノのように引き摺られて運ばれていく。濡れた泥の上に放り出されたパフォーマンス中の肉体は、文字通りに人間的な扱いを受けていない。そのことは、別の労働を想起させもする。あのアウシュヴィッツや戦場での処理しきれない死体がどのように扱われたか。

抱え上げられた死者たちは、各々が「私は〇〇のために命を投げ出します」もしくは「私は〇〇のために命を投げ出しません」といった宣言をしたあとで、全員の唱和を受けて蘇る。「未来の英雄が蘇りました」。この不思議な問いかけが意味する英雄とは何をもってなのか。彼らは単なる死者ではなく「犠牲」を払ったものとして復活する。それは死者蘇生ではなく、社会の中で英雄として祀られることで第二の生を与えられるかのように。そのようにして、未来を担わされる若者たちが命を投げ出すか否かの宣言をする状況自体が、未来の世界をフィクショナルに想像させるものだっただろう。

映像の操作性と演劇の共有する力

こうしたパフォーマンスが、展示ではリアな再生と逆再生がループする構造を持つことになり、受け取る印象は成果発表のときと大きく変わる。死者が蘇るとき、太い木の棒を持った司祭役が死体の首元から頭上に棒を振り上げる身振りは、逆再生されると棒を振り落とすことで死刑を執行する映像に

なるからだ。未来の英雄を蘇らせるパフォーマンスは、逆再生されることで処刑のパフォーマンスと映り、各個人の宣言や全員の唱和は何を言っているか分からない未来の言葉のようにも聞こえる。そして、観客の受け取り方はどこから映像を見るかで変わり得るものでもあった。逆再生から見れば、不自然な映像への違和感から不可解な死の意味を問うことで経験が始まるだろうし、正再生から見れば、先ほど蘇った若者たちが将来犠牲になることで文字通り「未来の英雄」へと変わっていくかのようにも解釈出来る。受け取る印象は様々なあり得るが、ループする構造は儀式そのものの意味を絶えず反転させ続ける。とはいえ、聞こえる言葉から正しい流れの映像がどちらなのかは明確に分かる。映像は、その時制が混同していること自体よりも、あくまでヒロイックな復活の儀式の裏に不可解で無意味な死が転がっていることを示唆しているかのようなだった。

しかし、最終的な映像作品では、映像ならではの操作性が際立ったことによって、逆にパフォーマンスの持っていた暴力性が共有され辛くなっていたのではないか。映像は雨の経験を容易に観客へ伝達し得ないが、パフォーマンスの場で観客はその雨すらも共有して儀式を見ることになった。パフォーマンスを見ることは参加することでもある。観客の方はパフォーマンスが暴力的なものや不快なものだったときに、権利上すぐに場を離れることが出来るが、その日は全ての観客が最後までパフォーマンスを見ていた。それはすぐに席を立つ海外の観客と比べて、良くも悪くも日本の観客の儀礼的な性質でもあろうが、最後まで見届けることで固有の経験は集団に共有される。対して展示には、そのような共有の感覚があったかと言うとそれは無かったと思われる。なぜなら、展示はいつ来ていつ帰ってもいい場であり、それに加えて今回は来場順にヘッドフォンを装着して映像を見る形式で、個々の思考も経験もその分だけ独立させられていたからだ。それは個として儀式に向き合う行為ではあるものの、決して集団への参加ではない。集団として儀式に立ち合うこと、それこそが儀礼の問いに深く接近する可能性を持っていたのではないだろうか。

唐突だが、実はこの原稿を書くに当たって悩んでいたことがある。それは「あなたは何かを守るために命を投げ出せますか?」という、ヒロイックで危ういこの問いを敢えて引き受けた小泉明郎の作品について語るには、私もまたこの問いを一度は引き受ける必要があるのではないかということだった。ただし、そのようにしてこの問い自体を反復してしまうことは異でもある。問題を二元論へと単純化してしまえば、戦争や社会というものへの歴史的な考察を捨象する、それ自体が儀礼的な思考に陥る危険性があるからだ。少なくとも、戦争なんて間違っていると思うし、逆に戦争がなくならないからと

いってそれを必要悪のように位置付けることもやってはいけないことだ。むしろあの問いは、そのような危険を冒すことによってヒロイックな思考がどこから生まれるのかを明るみに出すことに意味があっただろう。

にもかかわらず、あの場で参加者たちの声を十分に知ることは出来なかった。彼らが何を考えているのか、どういった思想を持った人間なのか、WSを通してどんな経験を得たのかといったことを、その短い宣言の中から観客が読み取ることは実のところ難しかったのではないか。むしろこの作品では「あなたは何かを守るために命を投げ出せますか?」といった理不尽な問いそのものが抽象的なまま反復されることで、彼らの自由な思考を制限し束縛する儀礼的なものの形式的な暴力性が強調されていた。「朝霞の森」という場が儀式らしい儀式らしさを欠いていたことも重なって、あのパフォーマンスに儀式の型はあれど、それを真理として肯定するスペクタクルが欠けていたのだ。それゆえに、儀式に内在する閉塞的な問いの暴力性が内側から露わになっていただろう。

「あなたは何かを守るために命を投げ出せますか?」と迫るのは誰なのか。それはかつてのように明確ではないだろう。現代ではいつの間にか問いを内面化した個が偏在し、それを迫る自分たちを「犠牲」にし続けているのではないか。それが間違った問いであると知っているからこそ、私たちはそのような事実を確認し共有する傍観者でしかない。しかし、それで良いのではないか。それを肯定出来なければ「犠牲」のための「犠牲」というヒロイズムの罠に陥るしかないだろう。必要なのは傍観者たちが「なぜ?」の方へ問いを拡げていくことだ。だとすれば、探求は私たちのうちで続けなければいけない。

みうら・しょう

1992年、兵庫県神戸市生まれ。雑誌NOBODY編集委員、Indie Tokyo。横浜国立大学人間文化課程卒、東京大学大学院学際情報学府修了。演劇と映像の交点に関心を向けた批評や作品制作を行っている。

PROGRAMS

021

020



マキシム・キュルヴェルス [フランス]

Maxime Kurvers [France]

悲劇の誕生 The Birth of Tragedy

日時

2月23日 [土] 16:30-
2月24日 [日] 16:30- *終演後、アフタートーク有

上演時間

90分

会場

リーブラホール
〒105-0023 港区芝浦1-16-1 みなとパーク芝浦 1F

参加方法

要予約・コモンズパス提示

演劇公演

Theater

Dates

February 23rd [Sat] / 16:30-
February 24th [Sun] / 16:30- *Talk (after the performance)

Performance times

90 min.

Venue

Libra Hall
1F Minato Park Shibaura, 1-16-1 Shibaura, Minato-ku, Tokyo 105-0023

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.



悲劇はいかに誕生し、
いかに共有されるのか？
理性、感情、身体を揺さぶる、
あらたなギリシャ悲劇の受容体験。
How was tragedy born, and how can it be
shared? Maxime Kurvers presents a new
experience of Greek tragedy that will simulate
your mind, body, and emotions.

本作の構造はいたってシンプルだ。舞台上の一人の俳優が、「悲劇の誕生」について、まるで演劇史の教科書さながらに語り始める。時代を遡ること2500年、アテネのデュオニソス劇場は、1万人を超える観客＝市民が集い、神話や歴史をもとに創作された悲劇を通じて、都市国家という共同体のあり方を議論する場であった。レクチャーは次第に、アイスキュロス作『ペルシア人』をめぐる一種の上演／再現へと移行し、俳優の語り口は、アイスキュロスの描いたサラミス海戦でのペルシア人の敗北の悲惨を丹念に辿っていく。演劇というフィクションを貫いて、歴史を生きた人々の情動が俳優の身体に回帰したかのような感覚をもたらす本作は、まさに、原初の演劇が持っていた力を現在のアクチュアリティに接続し、ギリシャ悲劇を再び誕生させる野心作だったと言える。

また、演劇作品では稀な全編同時通訳が行われ、多くの観客はイヤホンガイドから流れる平野暁人の日本語訳を耳にした。俳優の言葉を咀嚼し、おもむろに観客へと差し出す平野の独特の語り、本作にあらたな深みを加えていた。

上演言語

フランス語 (日本語同時通訳つき)

クレジット

演出 | マキシム・キュルヴェルス
出演 | ジュリアン・ジェフロワ
作・ドラマトウルギー | ジュリアン・ジェフロワ、マキシム・キュルヴェルス、カローヌ・ムノン＝ベルトゥ
衣装 | アンヌ＝カトリーヌ・クンズ
テクニカル・ディレクター | マロン・ロリオル
通訳 | 平野暁人
舞台協力 | 株式会社ステージワークURAK
制作 | ラ・コミュニケーション国立オーベルヴィリエ演劇センター
共同制作 | フェスティバル・ドートンヌ・パリ
会場協力 | 港区
助成 | アンスティチュ・フランセ日本

プロフィール

マキシム・キュルヴェルス | 1987年、フランス生まれ。ストラスブール国立演劇学校卒業後、複数の演劇作品の舞台美術やジェローム・ベルの複数の作品で演出助手を務める。2016年よりラ・コミュニケーション国立オーベルヴィリエ演劇センターのアソシエイト・アーティスト。2016年に演出作品『音楽辞典』、2018年に最新作『悲劇の誕生』をフェスティバル・ドートンヌで上演し、好評を博す。

Profile

Maxime Kurvers | Maxime Kurvers was born in France in 1987. He pursued theoretical studies in the performing arts before joining the stage design class at the School of the National Theater in Strasbourg. He created his first performance, *short pieces 1-9* (2015), as a theater program that examined the minimal conditions of its own realization. *Dictionary of music* (2016) continued this questioning of the theater and its resources via the presence and the history of other mediums. Since 2016 he has been an associate artist at La Commune centre dramatique national Aubervilliers. His *Dictionary of music* and this last piece, *The birth of tragedy*, were performed at The Paris Autumn Festival in 2016 and 2018 respectively.



Language

French (with Japanese interpretation)

Credit

Concept, Direction | Maxime Kurvers
Performer | Julien Geoffroy
Script, Dramaturg | Julien Geoffroy, Maxime Kurvers, Caroline Menon-Bertheux
Costume | Anne-Catherine Kunz
Interpreter | Akihito Hirano
Stage support | URAK
Technical Director | Manon Lauriol
Produced by Théâtre de la Commune (Aubervilliers)
In collaboration with Festival d'Automne à Paris
Venue support | Minato City
Supported by Institut français du Japon

REVIEW

イリュージョンなき涙

——『悲劇の誕生』について
越智雄磨

『悲劇の誕生』について

悲劇の起源への遡行／「演劇性」の追求

若き演出家マキシム・キュルヴェルスが『悲劇の誕生』の主題として選択したのはアイスキュロス（紀元前525年–456年）によって書かれた悲劇『ペルシア人』である。この戯曲は、紀元前472年アテナイにおいて上演された。ギリシア人にとって生死をかけたペルシア人との戦争の一つ「サラミスの海戦」（紀元前480年）のわずか8年後のことである。アイスキュロスは、自らも出征していたこの海戦を題材に、負け戦となる不安を抱えていた敵国の王族を想像しながらこの戯曲を書いた。

まず、この戯曲の特異性について触れておきたい。ギリシア悲劇では、数少ない例を除いて、神話や英雄伝説から題材を取るのが常だった。しかし、『ペルシア人』は、ギリシア人にとって身近な歴史的事実を扱ったという点で特異な作品である。当時の鑑賞者であったアテナイ人は、8年前の戦争の勝者の側にあって、敵方の敗者ペルシア人に起こった「悲劇」を、この作品の上演を通して眺めていたことになる。

また、アイスキュロス作品の特徴として、そこに描かれている情景が極めてスペクタクル的（視覚的に訴えるもの）であることがよく指摘される。従って、現代にこの戯曲を再演するにあたり、筋に描き込まれた古代の戦争の苛烈な場面を視覚的に再現しようとする演出家がいても不思議ではない。もしこの戯曲を史実に基づいて上演するのであれば、舞台となった古代ペルシアの都市スサの王宮を再現するセノグラフィ、ペルシア王クセルクセス等の登場人物、十数人から成るクロス（合唱隊）を用意するのではないだろうか。つまり、戯曲に描き込まれた視覚的要素を舞台化する誘惑に駆られると思われるのだ。

しかし、『悲劇の誕生』はそのような戯曲と上演のオーソドックスな関係を逸脱する作品になっていた。舞台空間の中には、この悲劇の舞台ペルシアの都スサの王宮を表すような舞台美術は何一つ見当たらない。存在するのは、舞台上手の機材用ケース、その上に無造作に置かれた牛乳パックや蜂蜜の入った容器などだけである。どうやらこれらは、アイスキュロスの戯曲が上演されたディオニュソス祭の儀式を再現しているようである。しかし、同時に大敗を喫すペルシア軍を率いたクセルクセス王の母アトッサが、亡き先王ダレイオスの霊を召喚する場面で使用した供物も想起させる。『悲劇の誕生』で唯一登場する俳優ジュリアン・ジェフロワは、ギリシア悲劇について、この戯曲が上演された日のこと（アイスキュロスが4つの戯曲を出品上演したこと、17000人に及ぶ観客が集ったことなど）を説明しながら、この儀式を行う。コップが満ちた後も牛乳を注ぎ続け、溢れた牛乳は床に滴り落ち、白く広がる。蜂蜜もねっとりとした質感でケースの上を流れ落ち、床へと垂れてゆく。機材ケースは墓石にも見える。俳優ジュリアンの衣装はある

部分は壮麗であるが、別の部分は戦を経てズタズタとなっているように見え、「悲劇」のイメージを連想させるプリコラージュとなっている。そのため、先王ダレイオスの姿も、ペルシア軍の敗残兵の姿もそこに投影することができる。しかし、足元に目を移すとブルーのスニーカーを履いたまま高下駄を履くという奇妙な出で立ちであり、目の前にいる人物はダレイオスではなく現代の俳優なのだ意識させられる。そして、観客の演劇的イリュージョンへの没入は妨げられる。先に見た儀式の供え物と同様に、身近にある素材をかき集めて、ギリシア悲劇らしさを出そうとした結果なのであろう。しかし、俳優が極めてフランクに日常的なテンションで観客に語りかける様を見るとき、これも演出として機能していることが分かる。『悲劇の誕生』は、壮大なギリシア悲劇をミシェル・ド・セルトーが述べたような「日常実践のポイエティック」の精神で我が物にしようとする作品なのである。俳優は2500年前に書かれた悲劇の内容を、あたかも近所で起こった出来事について隣人に語るかの如く、くだけた雰囲気とともに語る（通訳の平野暁人はその雰囲気を絶妙に伝えていた）。それは、ギリシア悲劇の歴史的経緯、『ペルシア人』が上演されたときの劇場のコンテキストを説明する一種のレクチャーパフォーマンスであり、古代ギリシア人の体験構造を現代に移し替えるささやかであるが大胆な「演劇性」に満ちた行為である。

「演劇性」とは何か？　という問いに対して「演劇からテクスト（戯曲）を差し引いたもの」と述べたのは、ロラン・バルトだった*1。その言葉に呼応するように、20世紀の演劇史を振り返れば、戯曲中心のパラダイムを脱し、戯曲ではなく上演に争点を置く「演出家の時代」が到来した。戯曲が必ずしも演劇の精髓ではないという思考は、ハンス＝ティース・レーマンが唱えたドラマ以後の演劇、すなわち「ポストドラマ演劇」の展開にも関わっている。この歴史的経緯を経て、演出家は、劇作家から演劇をオーサライズする権限を奪取したと言える。演出家の戯曲に対する解釈や翻案、俳優の采配やセノグラフィの選択こそが舞台芸術作品の最終的な形を決定づけ、その作品としての命運を左右するからである。

演出家が戯曲に対して独自の解釈を施して演出の妙を競う、現代舞台芸術に根強いこのような流れからすれば、一見してマキシムの選択は演出家の生命を脅かすリスクを冒しているようにも見える。しかし、そのリスクを冒すことで、『悲劇の誕生』は演劇作品として独特で始原的な「演劇性」を獲得したとも言える。彼はこの作品を作る上で、「ただ、他者の身体と想像力に向き合う一つの身体があればいい」と言う。彼は俳優に対してテキストを渡すこともなく、「好きなギリシア悲劇を読んできてくれ。そしてその内容を主観混じりで構わないので、観客に語ってくれ」という指示のみを行った。これは、いわば「演出家の時代」に演出家が手にした権限の放

[[]*1 | Roland Barthes, “Le Théâtre de Baudelaire”, *Essais critiques*, Paris, Seuil/Points, 1981 (1954), p. 41.

棄である。俳優ジュリアンの舞台上での存在の仕方が、私たちがよく目にする演劇作品と異なると感じるのは、彼が戯曲の解釈も含めた多くの部分を「委任」されているという事実にも依拠しているのだろう。俳優・パフォーマーに権限を委任し、芸術における真正性をごく個人的な体験や感覚のうちに求める点は、昨今の現代美術の動向の中にクリア・ビショップが見出した「委任されたパフォーマンス」との近しさも想起させる。余分な要素を削いだミニマムな舞台の構成とし、演出家の権限を後退させたことが、俳優個人の語りの内にある真正性を露わにする。

演劇史の発明を組み合わせる

——「異化効果」と「情動」の止揚

『悲劇の誕生』について

演出家のマキシムは1987年生まれの若手だが、かなりのシアターゴース（演劇通）である。彼が長年アシスタントを務めてきた振付家ジェローム・ベルもそうだが、彼の採る演出上の選択はリスクに見えて、実は作り手／観客としての数多くの劇場経験と、演劇史の知識に裏打ちされている。『悲劇の誕生』に見られる、劇そのものを再現するというより当時の観客がいかに劇を受容したかを追跡する演出上の選択は、ある意味、演劇や芸術の歴史が蓄積してきた方法の遺産を駆使したものに見える。『悲劇の誕生』に見られる脱イリュージョンの志向は、演劇的状況に没入させるのではなく、また観客が思考や感情を自動化することなく、ある出来事を冷静に観察する批判的距離を保つために、ベルトルト・ブレヒトが発明した「異化効果」の所産だと言える。

前半、私たちはギリシア悲劇を見ていた2500年前の観客や劇場の情景を想像するが、俳優が語りに感情移入することや、語りの中に現れる人物たちに同一化することは起こらない。観客は、ギリシア悲劇の状況を淡々と処理し、取り込むのだ。しかし、その後には、観客を動揺させる場面が仕組まれている。それは、上演が進むにつれてふと到来する、俳優の存在のモードが変化する瞬間である。俳優は、作品の外部からギリシア悲劇をレクチャーする立場から、『ペルシア人』の物語世界の内部に入り込み、ペルシア軍が全滅した凄惨な戦争の場面を現代に伝令する者へと変化する。あまりに悲惨な光景と多数の死者たちの名前を語る内に、俳優の語りや振る舞いは情動に満ち、涙と嗚咽を伴う。

この場面を見たとき、私は知識の上で知っていた『ペルシア人』という悲劇についての考えを改めざるを得なかった。この悲劇の上演に関するある解説によれば、古代ギリシアの観客たちは、勝者としての優越的な立場から、ペルシア人の狼狽と悲劇に、破綻を招いた彼らの思い上がりとそれに対する神からの懲罰を見出したとある。しかし、俳優ジュリアン

の嗚咽と涙が入り混じった語りと身体に遭遇した私は、それとは異なる感想を抱いた。『ペルシア人』という作品が、当時戦争の勝者の共同体の中で上演されたときに果たした作用とは、敵対した他者の死を想像し、弔い、憐れみの感情を発動させながら、その死に寄り添わせることだったのではないかと思いついたのである。アイスキュロス自身の戦争体験が色濃く刻まれたであろうこの劇の上演は、敵味方という二項対立的関係を止揚するものだったのではないか。ペルシア人は、自分たちでもあり得たかもしれない。つまり、『ペルシア人』というタイトルは歴史の気まぐれによっては『ギリシア人』でもあり得た、という感覚を観る者にもたらしたのではないかという気がしたのである。この場面を優越的な立場から見たギリシア人もいただろうが、アイスキュロスの他者への想像力や戦争の記憶を受肉した俳優の身体を見たとき、自分たちとは関係のない敵対する他者として切り捨てるような視線でそれを眺められた観客はいたのだろうかとも思わせられたのである。さらに俳優が衣装を脱ぎ、Tシャツとスウェットパンツ姿になり涙をぬぐうとき、過去の悲しみは現代の悲しみへと接続される。

私にとって、『悲劇の誕生』は、かつて、死に寄り添うことによって出来た共同体を想像させる作品であった。それは、憐れみと寛容がつかなく共同体でもある。しかし、それが、死の美化による感情の同一化や全体主義的なるものとは無縁であることも明らかである。

この演出家が求めているのは、「イリュージョンなき涙」とでも呼べるものである。それは、彼が敬愛するドイツの演出家クラウス＝ミヒャエル・グリューバーがかつて主張したように、ブレヒトの「異化効果」を踏まえた上での「情動」の重要性を意識することによって生じるものである。必要なのは美しいスペクタクルではない。「異化」と「感情」という相反する二つの作用を止揚した、他者の死に対するイリュージョンなき憐れみの涙の後に、対立を越えた共同体が想像されるのである。

[[]おち・ゆうま 早稲田大学坪内博士記念演劇博物館招聘研究員。立教大学兼任講師。博士（文学）。編著に『Who Dance? 振付のアクチュアリティ』。論文に『「ノン・ダンス』という概念を巡って—1990年代以降のフランス現代舞踊の展開に関する一考察—』等。

024

PROGRAMS

PROGRAMS

025



オグトゥ・ムラヤ [ケニア/オランダ]

Ogutu Muraya [Kenya/the Netherlands]

演劇公演

Theater

Because I Always Feel Like Running

日時

2月24日 [日] 14:00- / 19:00-

2月25日 [月] 19:00-

*アフタートーク有、オグトゥ・ムラヤ×相馬千秋 (シアターコモンズ ディレクター)

上演時間

公演 | 60分

会場

SHIBAURA HOUSE
〒108-0023 港区芝浦3-15-4

参加方法

要予約・コモンズパス提示

Dates

February 24th [Sun] / 14:00- / 19:00-

February 25th [Mon] / 19:00-

*Talk (after the performance), Ogutu Muraya×Chiaki Soma (Director of Theater Commons Tokyo)

Performance times

Performance | 60 min.

Venue

SHIBAURA HOUSE
3-15-4 Shibaura, Minato-ku, Tokyo 108-0023

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.



「僕はいつだって走りたい／逃げたいから——」
アフリカの英雄たちの身体と声を受肉する、スポークン・ワード演劇。
“Because I always feel like running (away)”
– Ogutu Muraya’s spoken word performance incarnates the bodies and voices of the great athletes from East Africa.

上演言語

英語 (日本語字幕つき)

クレジット

構成・演出・出演 | オグトゥ・ムラヤ
共同制作 | レイラ・アンダーソン
協力 | ノア・フォルカー、アビシエク・ターバル、アキラ・ミラン、シタワ・ナムワリ
製作協力 | Veem House for Performance & Amsterdams Fonds voor de Kunst, Bâtard Festival & Kunstenwerkplaats Pianofabriek
字幕監修 | 齋藤啓
字幕監督 | 戸田史子 (芸術公社)
舞台監督補佐・字幕オペレーター | スティーブン・シーゲル
助成 | オランダ王国大使館

プロフィール

オグトゥ・ムラヤ | 1986年、ケニア生まれ。スポークン・ワードの語りの手法を組み込んだ作品を特徴とする作家、演出家。大きな声の下で見過ごされ、抑圧されてしまいがちなストーリーを掘り上げることをテーマに作品を制作してきた。アフリカの大学で国際関係を学んだのち、2016年アムステルダム芸術大学で芸術学修士号を取得。ラ・ママ (ニューヨーク)、ヘイ・フェスティバル (ウェールズ)、Spoken Words (ベルリン)、グローブ・トゥ・グローブフェスティバル (ロンドン) 等に出演。シュビールアート (ミュンヘン) や東アフリカ圏内にレジデンスを行う。現在はVeem House for Performanceのパートナーとして、オランダをベースに活動中。

Profile

Ogutu Muraya | Ogutu Muraya was born in Kenya in 1986. He is a writer and theatre-maker whose work is embedded in the practice of orature. He engages the sociopolitical with the belief that art is an important catalyst for advocacy, for questioning our certainties, and for preserving stories often ‘miss-told’ or suppressed in the mainstream. Ogutu studied International Relations at USIU-Africa and graduated in 2016 with a Master in Arts at Amsterdam University of the Arts – DAS Theatre. His performative works & storytelling have featured in several theatres and festivals including- La Mama (NYC), The Hay Festival (Wales), Spoken Words (Berlin), Globe to Globe Festival (London) etc. Art in Resistance: Spielart (Munich) & within East Africa. He is currently based in the Netherlands as a partner at the Veem House for Performance.



ケニア出身で、オランダを拠点に活躍する演出家・俳優オグトゥ・ムラヤ。その視線は、大きな物語の中に埋もれた個人に光をあて、その声は、類まれなスポークン・ワード (語り芸) のパフォーマンスで観客を魅了する。

本作でムラヤが焦点をあてるのは、アフリカ出身の超人的アスリートたち。1964年東京オリンピック、マラソン競技金メダリストとして歴史に刻まれたエチオピアのアベベ・ビキラ。続く1968年メキシコ・オリンピックであらたな伝統を紡いだケニアのキプチョゲ・ケイノや、タンザニアのジョン・ステューブン・アクワリ。彼らの存在は、60年代のアフリカ諸国の独立運動を後押しし、その勝利が、国家建設のプロセスや国家アイデンティティ形成と深く連動していた。ランナーたちの身体は、まさに脱植民地時代の政治が交錯する権力闘争の場でもあったのだ。

公演では、彼らのような英雄的な存在から、歴史上には名を刻まなかった者まで、様々なランナーの「声」がアーティストの身体を通して観客に語りかけられた。勝利の歓喜とその裏側にある悲哀、国家を背負うランナーの孤独。2度目のオリンピックを控えた東京の地に響いた声は、決して大きくはなかった。だが、観客は、祝祭とスポーツの功罪を深く考えることになった。

Language

English (with Japanese subtitles)

Credit

Concept, Direction, Performer | Ogutu Muraya
In collaboration with Leila Anderson
Special Thanks to Noah Voelker, Abhishek Thapar, Akira Milan, Sitawa Namwalie
Developed with support from Veem House for Performance & Amsterdams Fonds voor de Kunst, Bâtard Festival & Kunstenwerkplaats Pianofabriek
Subtitles translation by Kei Saito
Subtitles supervised by Fumiko Toda (Arts Commons Tokyo)
Assistant Stage Manager, Subtitle Operator | Stephen Siegel
Supported by Embassy of the Kingdom of the Netherlands



REVIEW

走る身体と留まる声

——レクチャーパフォーマンスにおける媒体としての話者 佐藤朋子

1. なぜ私たちは過去を語るのか

1.1 過去のランナーたち

ケニア出身の演出家、俳優であるオグトゥ・ムラヤによって語られた本作『Because I Always Feel Like Running』は、東アフリカでの陸上競技をめぐる問題を扱っている。具体的には、1935年のイタリアによるエチオピア侵攻、1960年のローマ・オリンピック、1968年のメキシコ・オリンピック、そして、ランナーが走るケニアの光景がムラヤによって回想される。東アフリカ諸国にとって、1960年代は脱植民地化、そして国家におけるアイデンティティの獲得を目指していた時期であり、陸上競技の発展はこれらの活動と深く結びついていた。多くのランナーが養成され、彼らは自身の限界に挑み、その成果はオリンピックという舞台上で世界に表明された。東アフリカ諸国にとって、一人のランナーの物語は国家の物語でもあった。

これらはすべて過去の出来事であり（しかも、日本にとっては東アフリカという遠い場所で起きたことでもある）、ムラヤによって語り直された歴史だといえるだろう。しかしムラヤの語りは、これらの過去を観客の私たちと共有することを可能にさせる場をつくりだしていた。

本稿では、このようなムラヤの語りの細部に迫っていくことによって、私たちがなぜ過去を語るのかということを探考していきたい。

2. 東アフリカの青年たちが走る理由

2.1 過去のランナーたち

はじめに本作で語られるランナーたちについて考えていきたい。そもそも、なぜ彼らは走る必要があるのだろうか。

エチオピアの伝説のランナーであるアベベ・ビキラは、1960年のローマ・オリンピックに出場したとき、「アクスムのオペリスク（方尖柱）」を見ることになる。このオペリスクは死者を祀る墓標であり、4世紀頃のエチオピア（当時のアビシニア）に建てられ、後の1935年のイタリアによるエチオピア侵攻の際に、ムッソリーニによって略奪されることとなる。イタリアによる占領が終わり、エチオピアが独立した後もオペリスクは返還されず、ローマのカペーナ門の広場に鎮座しているままであった。エチオピア皇帝を護衛する兵士だったビキラは、高さ24メートル、重さ160トンという巨大なオペリスクを見たとき、自身の任務の重さを初めて理解したという。ビキラにとってローマ・オリンピックで走るということは、このオペリスクを略奪された植民地時代という歴史を背負い、当時のエチオピアが国としてのアイデンティティを確立したことを表明することと同義であったのだ。

ビキラはその後の1964年の東京オリンピックで金メダルを獲得し、その凄まじい速さは人々を驚かせた。しかしビキラ

は後半生、過度な練習と不慮の事故によって、車椅子の生活を余儀なくされた。ビキラをはじめとした当時の東アフリカのランナーたちは自身の肉体の限界を超え、腰や足を壊してまでも走り続け、以下のような声をあげる——「走る方が簡単だ。走らなかったのは自分だけと知るよりかは」。

このような個人の苦しみは私たちには伝えられないまま、勝利や栄光のみが語り継がれていくのだ。

3. 媒体としてのレクチャー

3.1 過去のランナーたち

ここまで、東アフリカのランナーたちの走る理由や、担ってきた役割について考察してきた。ここからは、本作の作者であるオグトゥ・ムラヤが体现するレクチャーの役割について考えていきたい。

本作はスポークン・ワード（語り芸）を用いており、レクチャーパフォーマンスといわれる上演形式をとる。レクチャーパフォーマンスが実践されはじめた初期の作品で、1963年に上演されたロバート・モリスの『21. 3』がある。本作は、美術史家のエルヴィン・パノフスキーのイコノロジーに関する講義映像に合わせて、モリスが原稿を読みながら無音でリップシンクするというものだ^{★1}。ここにおいて届けられるのは、パノフスキーの声であり、モリスは現前する媒体でしかない。

本作の上演において、ムラヤはレクチャー（レクチャーをする者）である。そして、「芸術としての教鞭（teaching as art）」といわれるレクチャーパフォーマンスの場において^{★2}、観客である私たちは、学びを受ける生徒になる。聖書のデイクテーションがレクチャーの誕生だといわれるように^{★3}、生徒である私たちが神の教えを聞いているとき、聖書を音読している人物（レクチャー）は、神の教えを伝えるだけの媒体でしかない。

同じように、本作においてレクチャーであるムラヤは物語を伝える媒体である。自身の体を使って、過去に発された声を私たち鑑賞者（=生徒）に届けているだけであり、ムラヤ自身が何かを教えようとしているわけではない。もちろん、その場にはいない彼らの声は、ムラヤによって巧みに編集されており、そこにはムラヤによる解釈も介入しているだろう。しかし、ムラヤの身体を通しているからこそ、現代の日本で暮らす私たちに、彼らの声は届くのである。このことから、教えを実行しているのはレクチャーであるムラヤではないが、ムラヤが過去の声たちを召喚することによって、私たちは学びを受けているといえるだろう。

ムラヤのレクチャーについてもう一点特筆しておくことがある。それはムラヤが召喚する声は、特定の人物のみではなく複数のものであるということだ。ランナーから、歴史的な物語のナレーター、ケニアの情景を伝えるレポーター、陸上競技レースの様子を伝える実況中継者まで存在し、ムラヤは強

★1 |Rike Frank, “When Form Starts Talking: On Lecture-Performances”, *Afterall: A Journal of Art, Context and Enquiry*, Issue 33, pp.6-7, 2013

★2 |Patricia Miller, “Teaching as Art: Contemporary Lecture-Performance”, *PAJ: A Journal of Performance and Art*, Vol.33, Issue 1, The MIT Press, pp.13-27, 2011

★3 | 岩城京子「パフォーマンスの最前線をひもとくキーワード」,『美術手帖 2018年8月号』,美術出版社, 85頁, 2018

3.2 過去のランナーたち

これは、ムラヤを通して届けられた、最も厳しい競技といわれる1500mを走りきったランナーの声である。

また、本作でムラヤが発する英語は、ケニアの公用語が現在もスワヒリ語と英語であることを思い出させる。ムラヤのそういったアフリカの植民地時代を引き受けたレクチャーとしての振る舞いは、国家建設や国のアイデンティティといった使命を担っていたランナーたちの姿とも重なる。ムラヤは、語られることのないランナーの苦しみや葛藤を、自身を含んだ「私たち」の物語として伝えているのだ。

5. 「第三の存在」としての過去の声

レクチャーパフォーマンス作品は、その多くが資料を参照し、レクチャーと観客双方にとっての「第三の存在」として機能する^{★5}。つまり、本作においてムラヤによって発された過去の声は、その声の持ち主がその場にはないからこそ「第三の存在」となり、ムラヤと観客の私たちに共有されていたといえるだろう。レクチャーの語源は、「集めてきて読む、音読する」というものであり、レクチャーは「集めてきて読み、音読する者」だ。ムラヤはレクチャーとして過去の声を集め、語り、「第三の存在」に私たちとともに向かい合っていた。

「私はヒーローと呼べる存在を必要としていた。だが深く知ろうとすればするほど、ヒーローは人間の姿となり大きな落胆となった」

い眼差して私たち観客を見つめながら、自身の中に記憶された幾重の声を一つずつ、投げかける。

4. 誰が語るのか

ムラヤは2013年のインタビューで以下のように述べる^{★4}。「アフリカの物語は、ほとんど当事者からは語られず、他者によって語られてきました。西洋のメディアは、アフリカのことを暗く、絶望と災害に満ちた場所として語ります。私たちが『私たち』についての物語を語るときが今きたのです」。ムラヤはレクチャーとして、長きにわたって他者によって語られ続け、やっと声を取り戻した「私たち」としてのアフリカを伝えていたのだ。

ムラヤは個人の肉体における声すら拾い上げる。

「あらゆる場所が痛い。頭が痛む。心臓は胸郭から飛び出さんばかり。両脚に生気が戻り、痛みとともに脈打つ。胃は水夫結びのように硬くなる。あらゆる場所が痛む」

これは、ムラヤを通して届けられた、最も厳しい競技といわれる1500mを走りきったランナーの声である。

また、本作でムラヤが発する英語は、ケニアの公用語が現在もスワヒリ語と英語であることを思い出させる。ムラヤのそういったアフリカの植民地時代を引き受けたレクチャーとしての振る舞いは、国家建設や国のアイデンティティといった使命を担っていたランナーたちの姿とも重なる。ムラヤは、語られることのないランナーの苦しみや葛藤を、自身を含んだ「私たち」の物語として伝えているのだ。

5. 「第三の存在」としての過去の声

レクチャーパフォーマンス作品は、その多くが資料を参照し、レクチャーと観客双方にとっての「第三の存在」として機能する^{★5}。つまり、本作においてムラヤによって発された過去の声は、その声の持ち主がその場にはないからこそ「第三の存在」となり、ムラヤと観客の私たちに共有されていたといえるだろう。レクチャーの語源は、「集めてきて読む、音読する」というものであり、レクチャーは「集めてきて読み、音読する者」だ。ムラヤはレクチャーとして過去の声を集め、語り、「第三の存在」に私たちとともに向かい合っていた。

「私はヒーローと呼べる存在を必要としていた。だが深く知ろうとすればするほど、ヒーローは人間の姿となり大きな落胆となった」

「記憶に残すこと。残すには苦痛を伴うこと。意図的に残さないことが選別され、集団的アイデンティティを支える大きな物語が作られる」

以上は本作においてムラヤによって語られた声である。これらの声の苦しみは、私たちに知らされるのみならず、媒体であるムラヤとも同時に共有されている。そのとき過去の声は、私たちの身体はもちろん、私たちが住む日本、そして目前に迫った東京オリンピックに繋がっていく。遠い東アフリカの過去の声が私たちに届くとき、私たちもまた「私たち」のことを考える。私たちは過去の声を聞くことで、現在を含む複数の場所や時間を、他者と共有することができるのだ。

★4 |Sophie Alal, “NuVo Arts Festival: An Interview with Ogotu Muraya”, *Deyu African*, 2013, [http://deyuafrikan.com/2013/08/nuvo-arts-festival-an-interview-with-ogutu-muraya/, 2019年5月にアクセス]

★5 |Daniel Ladnar, *The Lecture Performance: Contexts of Lecturing and Performing*, Aberystwyth University, p.234, 2013

★4 |Sophie Alal, “NuVo Arts Festival: An Interview with Ogotu Muraya”, *Deyu African*, 2013, [http://deyuafrikan.com/2013/08/nuvo-arts-festival-an-interview-with-ogutu-muraya/, 2019年5月にアクセス]

★5 |Daniel Ladnar, *The Lecture Performance: Contexts of Lecturing and Performing*, Aberystwyth University, p.234, 2013

PROGRAMS

PROGRAMS

^[1] さとう・ともこアーティスト。1990年長野県生まれ。現在神奈川県横浜市を拠点に活動する。フィクションとドキュメントを行き来する物語構造およびレクチャーの形式を用いた「語り」の実践を行う。



ワン・ホンカイ [台湾] Hong-kai Wang [Taiwan]

This is no country music

レクチャーパフォーマンス | ワークショップ

Lecture Performance | Workshop

日時

3月2日 [土] 17:00-

3月3日 [日] 17:00-

*作品制作にあたり、1月26日 [土] - 28日 [月] の3日間の創作ワークショップを開催します。(コモンズパス対象外・要予約)。

上演時間

約60分

会場

台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター
〒105-0001 港区虎ノ門1-1-12 虎ノ門ビル2F

参加方法

要予約・コモンズパス提示

Dates

March 2nd [Sat] / 17:00-

March 3rd [Sun] / 17:00-

*Artwork will be created during a three-day creative workshop held from January 26th [Sat] to 28th [Mon] (Reservations are required and not included in the general admission pass)

Performance times

approx. 60 min.

Venue

Taiwan Cultural Center, Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan
2F Toranomon Building 1-1-12 Toranomon, Minato-ku, Tokyo 105-0001

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.



20世紀の東アジア史に翻弄された作曲家、江文也。「国家」という枠組みの狭間で紡がれた「国なき譜(うた)」を再現する、異色の「学校／リハーサル」。
Thrown at the mercy of East Asia's 20th century, composer Bunya Koh wove his "no country music" between three political entities. Join us for its revival in a special "school/rehearsal."

上演言語

中国語 (日本語逐次通訳つき)

クレジット

構成・演出・出演 | ワン・ホンカイ
リサーチ (音楽史) | 鄭曉麗
通訳・翻訳・リサーチ | 詹慕如
会場協力・助成 | 台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター

関連イベント

創作ワークショップ | 無料・要予約
日時 | 2019年1月26日・27日 13:00-18:00、28日 18:00-21:30
会場 | 台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター 他
募集期間 | 2018年12月21日～2019年1月7日
(結果は1月15日までにメールにて通知します)
募集人数 | 15名程度 (応募者多数の場合は抽選)
応募資格 | 1月26日～28日の全日程参加できる方
国籍不問 (ワークショップは通訳を介して日本語で行います)

プロフィール

ワン・ホンカイ (王虹凱) | 台湾・虎尾 (フーウェイ) 生まれ。言語、イデオロギー、アイデンティティ、知識の枠組を絶え間なく緊張関係に置き、既存の歴史や地理の理解を変形させるアプローチで国際的に高い評価を得る。発表メディアはサウンド・インスタレーション、パフォーマンス、ワークショップ、テキストなど多岐にわたる。2017年ウィーン芸術アカデミーで博士号を取得。ヴェネツィア・ビエンナーレ台湾館 (2011)、ドクメンタ14、台北ビエンナーレ等国際展にも多数参加。日本では京都国際現代芸術祭パノフィア2015、TPAM2019にも招聘されている。

Profile

Hong-kai Wang | Born in Huwei, Taiwan, Hong-kai Wang's approach to unceasing tensions between languages, ideologies, identities, and knowledge regimes questions the presuppositions of given histories and geographies, garnering her high international appraisal. Her artwork spans a variety of media, including sound installation, performance, workshops, texts, and more. She is currently a PhD in Practice candidate from the Academy of Fine Arts Vienna. Wang has participated in many international exhibitions, including the Venice Biennale Taiwan Pavilion (2011) and Documenta 14, among others. In Japan, her works have been shown at Parasophia: Kyoto International Festival of Contemporary Culture 2015 and TPAM 2019.



江文也 (1910-1983) は、日本統治下の廈門 (アモイ) で育ち、日本で名を成し、中国で教授として迎えられ、冷戦や文化大革命によって、二つの故郷に帰ることなく中国で死去した不遇の芸術家である。江は孔子の音楽思想を学び、台湾・日本・中国の土着の音楽文化の調査・収集を熱心に行っており、それらを元にして書かれた楽譜は、調査ノートそのものと言っても過言ではない。今、江が残した膨大な「国なき譜(うた)」へ、どのようにアプローチすることが可能なのか。台湾を拠点に活躍するアーティスト、ワン・ホンカイとともに、創作ワークショップの参加者や観客がこの問いに向き合うこととなった。
1月の創作ワークショップでは、江に縁のある東京の地を巡り、参加者個々がその場の「音」を聴く試みがなされた。続く3月には、ホンカイと創作ワークショップ参加者の一部が中心となり、レクチャーパフォーマンスを実施。江作曲の楽譜や楽曲など、彼にまつわる貴重な資料や、創作ワークショップの際の記録映像が用いられた。耳を傾けるという行為が、空間と時代を超えて歴史に向き合うことを可能にする。ホンカイは、様々なアーティストの言葉を引用しつつ、これを提示した。

Language

Chinese (with Japanese interpretation)

Credit

Concept, Direction, Performer | Hong-Kai Wang
Research (Music history) | Xiaoli Zheng
Interpretation, Translation, Research | Muju Tsan
Venue and supported by Taiwan Cultural Center, Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan

Related program

Creative workshop | Free / Booking essential
- Date: January 26th, 27th 13:00-18:00 and 28th 18:00-21:30
- Venue: Taiwan Cultural Center, Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan and others
- Application period: December 21st, 2018 - January 7th, 2019 (applicants will be notified of the results by email by January 15th)
- Number of places: 15. (in case of high demand, entry will be allocated by lottery)
- Application criteria:
• Must be able to participate for three days of the workshop.
• All nationalities are welcome. (The workshop will be held in Japanese via an interpreter)



REVIEW

江文也というXを巡って

——ワン・ホンカイ『This is no country music』——

前原拓也

江文也

ワン・ホンカイによる、作曲家、江文也（1910-1983）に関するレクチャーパフォーマンス作品『This is no country music』は、ある完成された作品・思考を「提示」するというよりも、思考のプロセスを観客と「共有」し新たな思考へと導く作品であったといえるだろう。

ホンカイは、江文也という台湾・日本・中国を渡り歩く数奇な運命を辿った作曲家を巡る自身の問題意識を、事前に行われた3日間に渡る創作ワークショップで20人ほどの参加者と共に発展させ、続いて2日間に渡るパフォーマンスで200人ほどの観客と共有した。

本稿では、作品の性質上、レクチャーパフォーマンスのみの批評という形式をとらず、創作ワークショップからレクチャーパフォーマンスへと本作がどのように発展していったのかを詳らかにしながら、ホンカイが江文也という作曲家にアプローチした方法を分析し批評を試みる。

創作ワークショップ

2019年1月26日～28日の3日間、ホンカイ主導による参加者約20名の創作ワークショップが行われた。主な内容は、台湾出身の音楽研究者、劉麟玉（リュウ・リンギョク）氏による江文也に関する基礎レクチャー、江文也にとって重要な場所を巡りその音を聴く「リスニング・ウォーク」、そして最終日に5チームに分かれて行った「リスニング・ウォーク」での経験についての発表である。ホンカイは、江文也が20世紀前半の植民地主義に巻き込まれた時代性に興味があると語り、このワークショップについて、江文也の創作の文脈を現代に暮らす我々がどう考えるかということ「共に学ぶ（co-study）」場だと述べた。

ここでは、主に本ワークショップの根幹であった「リスニング・ウォーク」について述べていく。回った箇所は下記5箇所である。

- 旧東京音楽学校奏楽堂
上野の東京藝術大学付近にある。現在は資料の展示とコンサートに使用されている。
- 聖橋
江文也のリサーチを行う女性が登場する『珈琲時光』という作品のラストシーンに印象的に現れる、御茶ノ水駅の電車の行き来が見渡せる橋。
- 東京音楽学校御茶ノ水分校跡地
江文也が通っていた学校だが、既に跡形もなくオフィスビルが建っている。
- 日比谷公会堂
江文也が歌手として何度かオペラ作品に出演した劇場。

5. 名曲喫茶ライオン

ここは江文也ゆかりの地ではなかったが、店内で江文也の音楽を聴いた。

江文也

「リスニング・ウォーク」についてホンカイは、訪れるのは、江文也ゆかりの地ではあるが、何も痕跡がない場所であり、具体的な抛り所のない中、聴くことで空間を構築するプロセスを感じて欲しいと語った。聴くことに集中できるよう、目的地に辿り着いたら、他人と会話はしないというルールを定めた。また、録音機器を持っている人は持参し、気になった音を録音するよう勧めた。

「リスニング・ウォーク」に実際に参加してみて、このワークショップに参加するまでほとんど知ることのなかった作曲家に対して、いわゆる「聖地巡り」のようなことを行うのは刺激的であった。半世紀以上前に東京にいた作曲家の足跡を、まるで痕跡のない中、耳を澄ませて辿る。雑踏の音、様々な人の話し声、木の葉が擦れる音など、江文也と直接の関係はないが、現代の東京の聴覚空間が各々の参加者へ立ち上がってくる。江文也が国家に振り回されてきた歴史を一旦括弧に入れて、決して対象を見つけることのできない、不可能な「直接的聴取」を試みることは、前日に受けた劉氏のレクチャーと共鳴して、参加者皆の耳に色彩豊かなイメージをもたらしていた。参加者は、最後に名曲喫茶ライオンで聴いた江文也の作品群に、彼が聴いていた半世紀以上前の東京の聴覚空間と、我々がフィールドワークを行った現代の東京の聴覚空間との差異、また同時に奇妙な一致をそれぞれ聴いたことだろう。

参加者それぞれが「リスニング・ウォーク」の中で持った問題意識を元に、翌日は5つのキーワード「①聴く」「②読む」「③歌う」「④空間を立ち上げる（spacialization）」「⑤舞台と観客の関係を問い直す（audiencing）」でチームに分かれて討論を行った。そして、現代の東京に江文也の足跡を聴く、という無理難題に5つの概念から取り組む方法論を各々のグループが発表した。この発表が、ホンカイのレクチャーパフォーマンスへと直接的に繋がり、昇華されたといえる。

レクチャーパフォーマンス

パフォーマンスは、ホンカイによるレクチャーに、ワークショップ参加者の一部で構成された「耳のポリフォニー楽団」というグループによる、江文也に関する朗読や歌が時折挟みこまれる形式で進行した。

このレクチャーパフォーマンスは、ホンカイと「耳のポリフォニー楽団」が聴こうとした江文也の足跡を、観客たちは、彼女ら／彼らの声に耳を傾けることによって聴く、という二重の構

造になっている。その際彼女ら／彼らは、江文也について「レクチャー」することは決してなく、むしろ彼らが聴くことができなかった江文也に、様々な連想を促すテキストやパフォーマンスからアプローチしようとする試みであった。事実、ホンカイのテキストも、様々なマイノリティのアーティストや、江文也自身のテキストを取り上げながら、観客へ疑問を投げかけるような文体が多かった。ホンカイが語るところの、パフォーマンスとレクチャーを組み合わせ作成した「ミックステープ」を聴取することによって、我々がいつも行っている「聴く」という行為が解体され、新しい「聴き方」へと誘われるようなパフォーマンスであったといえるだろう。

結び―江文也を扱う射程について―

このレクチャーパフォーマンスとワークショップを通じて江文也を捉える射程について今一度問い直す目的で、『This is no country music』という題名に立ち返りたい。当然だがこの“no”は形容詞として考えられ、いわゆる部分否定の役割を持つ。様々な訳文が考えられるが、さしあたって「これは国家／田舎の音楽ではない」とでも訳せるであろう。つまり、題名は江文也の音楽の無国籍性（ホンカイは江文也の音楽を国籍感がないと語っていた）について示唆しているといえる。「リスニング・ウォーク」による、国家に翻弄されていた作曲家の「直接的聴取」も、この作曲家を無国籍性へと引きずりこむような試みであった。

しかし、ホンカイがこの作曲家に向き合うために取った、彼の音楽の無国籍性に耳を澄ませるという方法論は、果たして江文也という国家に翻弄された作曲家を取り扱う上で最適な手段であったのか、疑問も残る。むしろこの作曲家が、それぞれの時代の政治的な状況において国家をどのように見ていたのか、“no”と否定する手前で、この数奇な運命を辿る作曲家は“country music”とどのような関係にあるのかを探求し、絡まっているが故に見逃されてしまっている糸を一本一本丁寧にほどいていく作業が必要だったのではないか。

例えば、1936年ベルリン・オリンピックの芸術競技部門で4等入賞を果たした『台湾舞曲』。植民地である台湾から、日本列島へとやってきて、無名ながらキャリアを積んできた江文也が台湾という“country”を眼差す視線につきまとう政治性はどのような性質を持つのか。エキゾチックにも聞こえるそのメロディは、欧米列強に倣って植民地支配を推し進める当時の「日本人」の視点を内面化した台湾像でもあったであろう。

「リスニング・ウォーク」という不可能な「直接的聴取」を試みる体験から、ホンカイの様々な連想を促すテキスト群と「耳のポリフォニー楽団」のパフォーマンスを用いて、無国籍な江文也を炙り出し観客の新たな問いへと繋げていくような手法

は確かに斬新で、ある一定の効果を上げていたといえる。しかし私は、ワークショップに参加し、レクチャーパフォーマンスを観る／聴く中で、彼の音楽が“no country”（無国籍）へと飛躍する前の、芸術家が活動する上での「国家」という強い磁場についてもう少し立ち止まって考察することも、江文也という芸術家は要求しているように思えた。

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

江文也

まえはら・たくや

1992年生まれ。ドラマトゥルク・演劇制作者・ドイツ語翻訳者。慶應義塾大学大学院文学研究科独文学専攻修士課程終了。演劇・オペラ・美術など様々なジャンルの演出家・作家の作品でドラマトゥルクを担当している。合同会社syuz'gen社員。

PROGRAMS

033

032



ラビア・ムルエ [レバノン/ドイツ]

Rabih Mroué [Lebanon/Germany]

歓喜の歌 ODE TO JOY

レクチャーパフォーマンス

Lecture Performance

日時

3月12日 [火] 19:00-
3月13日 [水] 19:00-

Dates

March 12th [Tue] / 19:00-
March 13th [Wed] / 19:00-

上演時間

約65分

Performance times

approx. 65 min.

会場

リーブラホール
〒105-0023 港区芝浦1-16-1 みなとパーク芝浦 1F

Venue

Libra Hall
1F Minato Park Shibaura, 1-16-1 Shibaura, Minato-ku, Tokyo 105-0023

参加方法

要予約・コモンズパス提示

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.



メディアが作る歴史と イメージを攪拌せよ。 ポスト・トゥルースの時代を射抜く、 レクチャーパフォーマンス。

Disrupt these images, disrupt the history
created by the media.

Rabih Mroué's performative lecture penetrates
the essence of the post-truth era.

上演言語

アラビア語・英語（日本字幕つき）

Language

Arabic, English (with Japanese subtitles)

クレジット

構成・テキスト・出演 | ラビア・ムルエ
製作 | ミュンヘン・カンマーシュピール
字幕翻訳 | 藤原敏史
字幕監修 | 戸田史子 (芸術公社)
会場協力 | 港区
助成 | オランダ王国大使館

Credit

Concept, Written and Performed by Rabih Mroué
Produced by Münchner Kammerspiele
Subtitles translation by Toshifumi Fujiwara
Subtitles supervised by Fumiko Toda (Arts Commons Tokyo)
Venue support | Minato City
Supported by Embassy of the Kingdom of the Netherlands

プロフィール

ラビア・ムルエ | 1967年、レバノン生まれ。ベルリン在住の俳優、演出家、脚本家。今日の中東アラブ世界の混迷と希望をもっとラディカルに表象するアーティストの一人。身体、映像など多様なメディアを用いて虚構と現実の境界を揺さぶりながら今日的な問いを浮かび上がらせる。2010年、スポルディング・グレイ賞受賞。2011年、プリンス・クラウス賞受賞。2015年よりミュンヘン・カンマーシュピールのレジデント・アーティスト。日本では2004年および2007年東京国際芸術祭 (TIF)、F/T13等での招聘で公演を重ねている。

Profile

Rabih Mroué | Born in Lebanon in 1967 and currently residing in Berlin, Rabih Mroué is an actor, director, and playwright, as well as an artist offering some of the most radical depictions of the chaos and hopes of the contemporary Middle East. Blurring the line between truth and fiction, he brings a number of contemporary concerns to light in a diverse range of media, including video and the body. He was given the Spalding Grey Award in 2010 and the Prince Claus Award in 2011, and has been a resident artist at Munich Kammerspiele since 2015. With his invitations to Tokyo International Festival in 2004 and 2017, and to the 2013 rendition of Festival/Tokyo, Mroué has performed numerous times in Japan.



1972年のミュンヘン・オリンピックは、イスラエル選手11名がパレスチナの過激派組織「黒い9月」の人質となったテロ事件によって、血塗られた大会となった。本作は、この事件をパレスチナ闘争の側から描いた演劇作品（初演は2015年、ラビア・ムルエがパレスチナ人政治ジャーナリストのマナル・カデールとともに創作した）を再構成したものである。

今回のパフォーマンスは、テロ事件という大きな物語と、その詳細な事実に焦点を当て、マスメディアにより操作・生成されるイメージや言説を辿る、レクチャーの形式で構成された。そこに、当該のテロ事件を再現するための「舞台上に置かれたベッドを爆発する」という企てが挿し込まれ、会場が緊迫感に包まれる中、公演は進んでいった。複数のナラティブを巧みに交錯させるレクチャーは、固定化された歴史を攪拌し、観客の想像力によって「真実」を浮かび上がらせるとともに、多くの問いを投げかけた。それは、直接語られないことや歴史の空白に、記述され再現される過去や、挫折が繰り返される現在、あり得たかもしれない未来を見いだそうとする試みだったと言えるだろう。



REVIEW

真空のモンタージュ：歌と音声の中の異邦性

水野妙

2013年10月、ドイツのデュッセルドルフにある「グロブ」の展示空間。断片化した映像からの画像を綴じた音声再生装置付きのバラバラマンガ式の冊子（携帯電話のサイズ）が置かれ、進行のスピード、音声のタイミングをモニターする編集行為も観客個人の手に委ねられた。

ベッドと劇場：空白の賭け

公共空間の中に最も私的な領域が呼び出されていた。舞台上に置かれた空白のベッド。生と死の瞬間を結び、活動と眠りの循環を守る個人の命の基盤である舞台。休息を差し出し目覚めに送り出す閾の時空間でもある。舞台という空白の空間もまた、歴史を現在に引き受け、想起と目覚めを演出し、未来に向け変える方法を示す。そのように対極の領域に与りながら相似の機能を持つ両者に大きな公の力が押し寄せることがあった。オリンピックという巨大な劇場、世界中の眼差しが短期間集中する状況下で、歓喜の傍でテロスと爆発が連鎖する場となった1972年ミュンヘン・オリンピック事件を題材にした本公演。まず観客の目の前でベッドの爆破の宣言で幕を開けたのは、年月を経たテロスに爆破された個人やベッドの歴史を想起するためではなかった*1。東京都の規制や法令、テロ対策の現状があぶり出される以上に、空白のベッドに投影される現在とは？ 他者と他処からの暴力が爆破を引き起こす恐れが増幅し、排他主義へ傾く事態を避ける未来の共同体のための劇場とは？ その傍らにはスクリーンとラビア・ムルエが語る机と椅子。過去の公衆の目に触れた虚実の入り混じる像がスクリーン上に投影される間は、爆破は宙吊りにされていた。最終的には、ベッドと劇場の平安はムルエ本人がそこに眠りにつきまぶたを閉じることで証明し、歴史の重みに休息を与えようとするパフォーマンスで封じられたが、問いは瞬きし続けるように未来に開かれた。その背後に流れた録音の「忘れられたベッド」の語りは、様々なイデオロギー、政治状況が個人の平和な眠りを妨げてきた歴史の長引く「夜」の寓話であると同時に、脅かされた個人の存在、権利の領分=ベッドが広場（劇場の暗喩か）に持ち出され、問題が問われ続ける演劇のメタ的な寓話でもあっただろう。夜明けに至るために必要だった眠れぬベッド自体の死とは、我々観客の固定観念の爆破の方だった。結論としては、観客一人一人の恐れを歓喜や歓待に転回するようなイメージの作業を重ねる実行、実演、実験など複数の性質に分類しうるパフォーマンスの可否や反応の差異を問うことが、ベッドに象徴される空白の宙吊りと賭けであった。

イメージの爆心地の閾

報道を通したイメージが恐怖を増幅させた事件の一方で、国境を超えて観衆がひとつの歓喜に沸いた個人もあった。例えば、この大会に出場したベラルーシ出身の旧ソビエト連邦代表の体操選手、オルガ・コルプトの演技を、世界の東西の不均衡を転回させるべく今日の劇場で再生する芸術とは。タイトルのベートーヴェンの通称第九の第四楽章『歓喜の歌』の

合唱の歌詞と構造にならうかのように、ムルエはその記録映像のオリジナル音楽を、舞台上のスクリーンで他の音楽に映画的手法で置換する*2。まずは皮肉にも現在のパレスチナ国歌。すぐに中止、置換し直されたのはレバノンの伝説的的女性歌手ファイルーズ（Fayrouz）によるアラブ調の抑揚豊かな曲。こちらは宗教、政治的立場の違いを超えアラブ諸国で広く愛された故に、分断を超える和合の象徴とされていた。これらがモンタージュされスクリーンに再生された時、映像と音楽の異質な個性を際立たせる調和とギャップが閃光のように走った。両者の隔たりの衝撃によりかえて強力に結合された新たなイメージは、繰り返し争いを引き起こしてきた根深い歴史の基盤に振動を起こし、その粹組みを爆発させる現在生じた事件として共有された。劇場が観客の感性の中で「爆心地」となった瞬間だった。観客の言語的な差異、国家や宗教の差異への先入観を揺さぶり吹き飛ばすイメージの火花と振動。しかし現在進行形の「爆心地」内部の状況を確認するように、直後に目の眩むフラッシュの光がその記録映像の光をかき消し、映像なき爆発音のみの実験的パフォーマンスが続いた。単純な二項対立ではない〈ことよそ〉の隔たりの間の閾、複数の地点の微妙な差異の感覚が、視覚以外の聴覚のみの知覚に問いかけられ、ついには音波が打ち消しあいなにも聞こえない「真空地帯」の振動のみの実感の実験まで比較検証された。「爆心地」の衝撃の後で、この実験を受けた私達は表象の不可能な領域の空白にも撃たれたのだ。空白のベッドに吹きよせた、可視・可聴なるイメージの空白、余白そのものの圧力による「爆発」を我々どのように受け止めるべきなのか？

カメラの内から外の余白へ

レバノン内戦の戦禍を経験した世代の先鋭的なアーティスト達の中でも、ラビア・ムルエは現前するものを直接知覚する舞台芸術と、再生芸術である複数の視覚メディアの特徴と本質を融合させる。ここではその全容は到底言及しつくせないが、どの分野の作品においても、直面する実空間で観客が体験を共にする劇場の力を活用する*3。ジガ・ヴェルトフ集団を筆頭とする、ムルエ達の前の世代の映画作家が葛藤を示した、イメージを介した当事者と観客の〈ことよそ〉の乖離の問題を更新しようとする*4。その構造を批判するように、ミュンヘン、カンマーシュピレ劇場で製作・初演された本作の演劇版は、舞台上奥、客席の正面にカメラを固定し、撮影している映像を同時に巨大スクリーンに投影する形で進行していった。報道された画像や映像を表示したiPadを持つ人がその画面をカメラの前に近づけ、スクリーン上に映し観客に再表示しながら語る。題材の事件は、テレビで同時中継に

★1 | 1987年、ベッドの上で、イスラム原理主義者にサイレンサー付きの銃で撃たれて亡くなったムルエの祖父Hussein Muruwwah（Husayn Muroeh）への言及も行われた。

★2 | ベートーヴェンは、深く影響を受けたフリードリヒ・フォン・シラー『歓喜に寄せて（An die Freude）』の詩を用い、導入部で恐怖を感じさせる音響の挿入の直後に、歓喜を歌う合唱（コロス）の空間を交響楽として組み合わせたという（それに伴い自ら作詞した部分をつけ加えた）。また、シラーは後期戯曲においてコロスの存在を復活させた。ディーター・ヒルデブラント『第九 世界的讃歌となった交響曲の物語』、山之内克子訳、法政大学出版局、2007年参照。

★3 | 演劇、映像、アートの多分野で国際的に旺盛な活動を展開しているが、日本では、2001年から何度も先鋭的な代表作の招聘公演が行われている。例をひとつ挙げるなら『消された官僚を探して』（Shizuoka春の芸術祭、2008）の上演では、レバノンでヒズボラの襲撃が激化する中ムルエは来日不可能になり、現地の様子が舞台上で生中継されたとのこと。

★4 | 本公演では、ジャン＝リュック・ゴダールとアンヌ＝マリー・ミエヴィルの共同監督映画『ピア&ザ・ことよそ』（1976）から、テレビを見ながらくつろぐ家族の平穏な様子と現地の映像、テレビの画面の映像の切り返しショットで構成される場面が引用されていた。またアフレコ編集ではなく、カメラの前で写真を胸の前に掲げながら画像に対応する固有の言葉を読む場面は、後述の本作ミュンヘン版の舞台空間に反映されている。

よって世界に報道されたことで、その後の中東を取り巻く世界情勢を大きく動かす歴史の曲がり角となったからだ。それに対し東京版では、それらの一部の記録映像を使用しながらも、舞台上のカメラはなく、代わりに観客自身が劇場ではメディアであることを強調する仕掛けが加えられた。これまでのムルエの作品の特徴のひとつであった言語的思考、表象の構造の根底への揺さぶりから、コンテクストの理解や共有の困難な地域の観客にも、感覚に直接訴え、科学的に実証し、反応しやすい極端な形式で分有しようとする姿勢への転換に驚いた。しかしながら、それらは与えられた条件下での可視的な像と可聴領域にとらわれる事への警告でもあった。

“目覚め”の閾：イメージの虜から解放する声

今日のようにメディアが発達しなければ、永遠に残るイメージと引き換えの命を賭した革命や、テロスの連鎖は生じなかったのではないか。ムルエは、過去作品においてもこの問いを観客に直面させ突きつけてきた*5。今回、レクチャー主体の前半では事件前に想定された26の暴動のシミュレーションや、当時のカメラの内側に捉えられた領域が検証された。パレスチナが、自己投影した解放軍の英雄から他者から押し付けられるテロリストという“イメージの虜”となった歴史の経緯が、報道や映画などの断片から分析されるだけではない。後半、カメラの外側の領域へこれらのイメージを連れ出し、解放しようとする他者の声や歌のパフォーマンスへ移行した。

撮影後や死後の時空間において、残されたイメージはどこへ向かうのか？ ある時空間で切り取られたイメージと交換しえない個人の存在はどうありうるのか？ このムルエが様々な作品で取り組んできた問いについては、事件後、唯一生き残った計画者アブ・ダワードの深い実存の不安の独白と、事件の代表交渉役であった通称イサが、死後に葬儀の参列者に向けて語る帰属や連帯の喪失感から自己という個人に目覚める独白の場が与えられた。公の歴史の余白、不可視の領域を創作したテキストに対して特筆すべきは、男性のイサのアラビア語をムルエがマイクを通さず読む声と、同時に流れる、姿の見えない女性がその日本語訳を読む録音音声の重なりであった。両者の言語の差と性差という隔たりが重なり、本人や集団が抱えていた抗争、共闘への傾きから融和、融解へ導くバッファー空間として機能するような実演＝パフォーマンス。同一化や真実らしさを表現する「演じる」能力ではなく、他者へ聞き解釈する「朗読」という演劇の基礎的行為において、自らの隔たりをむしろ現すことが政治的な役割を果たす可能性を示す姿勢が感じられた。

さらに〈ことよそ〉の問題を押し広げたのは、宗教、セクシュアリティ、地理的なカテゴリーの間の隔たりを無化しようと

した特異な存在ジャン・ジュネのテキストへの声の分与。濃密な実体験を基に書かれた『恋する虜ーパレスチナへの旅』から本作に引用されたのは、“イメージの虜”の目覚めを象徴するフェダイーンの自己言及的な箇所であった。他者と他処を“私達”として内面化し、ナルシス的な欲望の鏡のようにジュネが体現し表した二人称の男性のこのモノローグを、東京で朗読したのは、驚くべきことに再度匿名の日本語の女性の声。その録音の再生に伴ってスクリーン上では、有名なパレスチナ解放戦線の銃を掲げた集合写真が、ネガから浮かび上がってポジに転じ、またネガに反転しながらフェードアウトした。まさに、彼らの実存が他者の眼差しに依拠していることを示す像と挑発が、過去から再現像されて未来に消えていくように。「私達は皆似通っている」と語られた内容が示す集合体の存在の隙間に空白を差し出し、他者の声が語る“私”の中で、本来の個人へ戻っていくような解放は可能だろうか？ それとも無条件の他性におけるイメージの歓待への期待にすぎないのだろうか？ いや、この時私達こそ、他者の像を恐れと共に見る〈よそ〉の観客としての眼差しから解放されるのだろう。“イメージの虜”は、見る者と見られる者の双方から解放であるべきことが、ジュネという複雑な存在の境界性から強く意識された。

自らの傷を他者に開きながら、無数の他者の痛みに共鳴するように、ジュネは〈よそ〉に同化しすぎるあまり共闘に走っていった。それに対して、その時代のコンテクスト、中東の宗教と文化から明らかな遠さをもった他者が声に出して読むことに東京の舞台空間：空白の意義があったのではないか。他者のテキストの中の複雑で理解しがたい公私の交錯する境界も、一人称として感受、解釈しながら公共空間に表出すること。異性、異質な他者である自分自身の個を通し、重ねながらも自他を分割する空隙、よそをここに映す空白を、公共空間に分与すること*6。映像に固有の音声を一致させることで同一性や「真実」を目指すモンタージュではなく、とらわれの像に与えられた声の匿名性の「真空」の贈与は、任意の観客の現実における実践への転回をも、先取していたのだろうか。

みずの・たえことばの建築家。1978年生まれ。“Archive/Architecture As Letters/Language”がテーマ。多元的な専門領域や地域、時代をつなぐ共同体の場を開くことを、テキスト生成を軸に試みている途上。翻訳に津田直『Elinas Forest』。ドローイングの拡張可能性を探索するコレクティブDrawing Tubeに参加中。

★5 | 『ビクセル化された革命』が出品されたドクメンタ13の展示空間には、断片化した映像からの画像を綴じた音声再生装置付きのバラバラマンガ式の冊子（携帯電話のサイズ）が置かれ、進行のスピード、音声のタイミングをモニターする編集行為も観客個人の手に委ねられた。

★6 | 他者に分与しえない「空白」を突きつけられた本公演の重要な部分については、本稿では取り上げることができなかった。黒い九月のメンバーが解放を要求した人々の報道されていなかった固有名詞のリストが入手され、ミュンヘンの舞台上でパレスチナジャーナリストの女性が読み上げたが、印字の経年変化により判読不可能な部分が多くあった。スクリーンに映し出された唯一の痕跡である文字を見ることが可能だが、声を与えることはできず、沈黙によって固有名詞の存在／イメージに対面する瞬間があった。

PROGRAMS

037



©Takeshi YAMAGISHI

高山明/Port B Akira Takayama/Port B

新・東京修学旅行プロジェクト：福島編 Tokyo School Excursion Project: Fukushima Tour

〈関連企画〉ツアーパフォーマンス

<Satellite Event>Tour Performance

日時

3月9日 [土]-3月11日 [月]

会場

東京都内・近郊数カ所

参加方法

コモンズパス不要
Port Bウェブサイトから予約

Dates

March 9th [Sat] – March 11th [Mon]

Venue

Several locations in Tokyo and its suburbs

How to Participate

General admission pass not required
Please make reservations through Port B's website



©Miku Sato

修学旅行生のふりをして旅する ツアー演劇／学びの場。 福島から眼差された東京に、 どんな未来が映り込むのか？

Join Port B in traveling as students on a school excursion for this tour-style play/learning opportunity. What kind of future will appear when Tokyo is seen from the perspective of Fukushima?

上演言語

日本語

クレジット

主催 | Port B
助成 | 川村文化芸術振興財団 ソーシャル・エンゲイジド・アート支援助成

プロフィール

高山明 (たかやま・あきら) | 2002年に創作ユニットPort B (ポルト・ビー) を結成。国内外の諸都市において、ツアーパフォーマンス、映像インスタレーション、社会実験のプロジェクト、言論イベント、観光ツアーなど、多岐にわたる作品やプロジェクトを展開している。2013年にはPort都市リサーチセンターを設立し、演劇的発想を観光や都市プランニング、社会実践やメディア開発などにも応用する取り組みを行っている。

Profile

Akira Takayama | Akira Takayama formed the creative collective Port B in 2002. He produces a wide range of artworks and projects that include tour-style performances, video installations, social experiments, discussions, and sightseeing tours. In 2013, he founded Port Urban Research Center, which applies theatrical methods to tourism, urban planning, social practices, and media development, among other activities.



©Manami Uetake

高山明/PortB主催の『東京修学旅行プロジェクト』は、実在する修学旅行のプランに、あり得たかもしれない訪問地をコースに加えた、オリジナルの東京観光ツアーをつくり、実際にその旅程を体験するシリーズ(2017年3月-)。

今回の「福島編」では、初の試みとして、福島と東京在住の実際の高校生が参加し、一般の参加者とともに、3日間を過ごした。旅程には様々なアクティビティが組み込まれており、初日の高校生による課題発表を幕開けに、オリンピック関連施設訪問、映画監督によるワークショップ、レクチャーパフォーマンスなどが連日行われた。この3日間を通して、参加者たちは、過去と未来の東京オリンピックについて、伝説のマラソン選手・円谷幸吉の視点を交えながら思考した。

Language

Japanese

Credit

Organized by Port B
Supported by Kawamura Arts and Cultural Foundation Socially Engaged Art Support Grant



©Yasuyuki Emori

REVIEW

壁の崩壊と風

——Port B『新・東京修学旅行プロジェクト：福島編』林立騎

『新・東京修学旅行プロジェクト』

東日本大震災と原発事故後の日本の社会をどうしていくべきか、一人ひとりが時間をかけて根底から考え尽くし、話し合えないままに8年が過ぎてしまったのではないか。押し寄せた課題や社会への深い疑問は放置され、心を鎮め、痛みや傷、罪の意識を忘れるための言葉や行為が、ふたたび積み上げられてきたのではないか。震災が遠ざかり、原発の存在がうすれ、新しい時代の始まりが謳われて、オリンピックが近づいている。この時間の進行、この時間の堆積に、どのように向き合うことができるのだろうか。

2019年3月11日に向け、2泊3日で続けられた高山明/Port Bの『新・東京修学旅行プロジェクト：福島編』は、一般の参加者およびスタッフが福島と関東の高校生9名とともに1964年／2020年の東京オリンピックをテーマにした修学旅行を体験するという「演劇作品」だった。それは「壁」に向き合う試みとなった。過去と現在、可視／不可視のさまざまな壁が、保護と排除の機能を背中合わせにしながら、社会の、また歴史のいたるところを隔てている。この演劇は、高校生をプロジェクトに巻き込むというリスクを敢えて選び取り、2泊3日という時間の厚みを通してながら、「壁の両側」を巡る知覚と想像力を揺り動かすことで、現状に変化をつくる小さな、しかしたしかな実践になっていた。

『新・東京修学旅行プロジェクト』は、誰でも参加できる修学旅行であるとともに、古代ギリシア悲劇に做った三部作構成のプロジェクトだった。第一部は「クルド編」（2018年7月）、第二部は「中国残留孤児編」（2018年11月）で、東京に暮らすクルド人難民や中国残留孤児がガイドとなって東京を案内し、クルド料理教室や東京入国管理局、中国書籍専門店などを巡り、東京の異なる姿を浮かび上げさせた。また、クルド編では関東大震災と東京大空襲を、中国残留孤児編では東京裁判をもう一つのテーマとして取り上げ、関連施設やゆかりの地を訪問した。第三部は二度の東京五輪と関連し、「東京の歴史悲劇三部作」の最終編となった。福島編初日のレクチャーで高山は、現代演劇が歴史を扱う困難に触れた上で、歴史の「二重化」の手法を提示した。東京の虐殺とクルドの虐殺、東京裁判と中国残留孤児の歴史を重ね、第三部では二度の東京オリンピックを重ねる。一つの歴史を追うのではなく、複数の歴史の重なりやずれや平行線のあいだに都市との関係を編み直す時空が生まれる。福島編の「ガイド」は9人の高校生であるとともに、「影のガイド」として、1964年にマラソンの銅メダリストとなりながら4年後に自殺した円谷幸吉と、戦中は真珠湾攻撃の映画をつくり、戦後はゴジラとウルトラマンを制作した円谷英二という福島出身者が挙げられ、福島の高中生が二人について調べてきたことを発表した。

高山はさらなる「二重化」を説明した。このプロジェクトは

修学旅行であると同時に修学旅行ではなく、学校ではないがある種の学校でもあり、旅行のコミュニティを普通の生活のコミュニティと重ねていく。そして2泊3日の旅の終わりに高校生たちは「報告」をする。修学旅行を通じて考えた過去や未来について、生活について「報告」し、さらに「東京オリンピックを批評する」。コミュニティをつくって都市を観察し、批評する。演劇／劇場とは、舞台よりもむしろ、このように「観客をつくる装置」である。

明確にフレームが示されてこの作品は始まった。二重化と集団化を意識し、高校生と観客のコミュニティが生まれ、最後にツーリスト／ジャーナリストとして報告／批評をおこなう。演劇史と日本の現在を結ぶコンセプトが「壁」のようにわが身を囲み、この壁が保証する距離とリズムの中で強い経験ができる予感があった。しかしこの作品がかけがえのない重要性をもったのは、逆説的にも、この壁が最後には崩れたからだった。

キックオフフォーラムの2日後、3月11日の報告会で、高山は当初の最終報告会プランは白紙に戻し、今から2時間前に高校生に課題を伝えた、と述べた。かれらに罪はなく、自分に責任がある、三日間で大きな課題に突き当たった、3月9日が一ヶ月前くらいに感じる、と。説明はそれだけだった。

報告会はアーティストの佐藤朋子によるレクチャーパフォーマンス『二人の円谷』で始まった。佐藤は、生命を賭した戦争勝利の報告という起源をもつマラソンがオリンピック競技に加えられ、日本で「忍耐」のスポーツとなって、自衛隊体育学校に所属していた27歳の円谷幸吉の自殺に至った歴史をあとづけ、最後に円谷の遺書を朗読した。

父上様、母上様、幸吉は、もうすっかり疲れ切ってしまうて走れません。何卒お許し下さい。気が休まる事なく、御苦勞、御心配をお掛け致し申し訳ありません。幸吉は父母上様の側で暮らしようございました。

校長先生、済みません。高長課長、何もなし得ませんでした。宮下教官、御厄介お掛け通しで済みません。企画課長、お約束守れず相済みません。メキシコオリンピックの御成功を祈り上げます。

そのあとに2012年のPort B作品『光のない。(エピローグ?)』の音源が短く流された。オーストリアの作家イエリネクが東日本大震災と原発事故を受けて書いたテキストを、2012年当時の福島の女子高生たちが朗読し、日本の戦後電力史と深く関連する新橋駅周辺の各所で録音を聞くというツアー作品だった。報告会にまた別の声 flowed。

向こうから来る、動物ではないものが、冬近く、吹く風の中、だがどこから吹くかは問題でない、首都へ吹かなければいい、首都へ吹いてはならない、わたしたちは前もって風の杖を折り、ボンネットを剥がし、エンジンを外す！　いいえ、決して向こうへ吹いてはならない！　なぜなら人間たちがいる、想像できないほどの数が、風よ、向こうへ吹かないでほしい！　それがわたしたちからの唯一の条件、首都へ吹かないこと！　わたしの声を聞く者は多い、新聞にも載っている、今日では多少の努力で誰もが新聞に載る。わたしは叫ぶ、わたしは嘆く、だが目に見えないものの方が強い。耳に聞こえないものももっとも強い。目に見えない危険を叫ぶ、耳に聞こえない女が。耳に聞こえないにかを叫ぶ、認識できない危険が。あらゆるものがなにもない。なにも見えない。わたしは嘆く、目に見えないものを通じてこれからもあらゆるものが失われるだろう、すでに失われたもののすぐとなりで、だがわたしはそれを証明できない。わたしはどうやって証明すればいいだろう、ここにはあらゆるものがなにもないことを、なにもものでもないものがあらゆるものであることを。大声を上げ、わたしは一つの部屋の中へと叫ぶ、それは一つの国。とても大きい、こだまが返るはずもない。世界が耳を立てる、耳を澄ます、耳を当てる、別の扉に、別の人に、肺には空気がない、もしくは毒された空気しかない。ここにはあなたに聞こえるものがなにもない、それはわたしたちが保証する！

この朗読のあと、高校生が観客の前に三日間の体験を順に発表し、高山と対話をした。そこには二重化、批評、コミュニティ、演劇といった大きな言葉はもはやなく、初日に立てた壁と書きつけた言葉は崩れ去り、高山も高校生も互いに躊躇し、とまどいながら、新しい言葉が一つずつ、その場でふるえながら立ち上がるかのようにだった。

3月9日のキックオフミーティングについて報告した佐藤和と高橋七海は、福島の高校では女子サッカー部に所属し、大きな怪我的経験を話しながら、周囲の期待通りに走れなかった円谷幸吉はきっとつらかっただろう、と言った。円谷さんの気持ちと不安がわかる、でもまわりもつらかったはず、できない人を見ていることもつらいから、と。高山にオリンピックについて聞かれると、オリンピックは楽しみ、今回円谷さんのことを調べたので陸上も気になる、と語った。『光のない。』の感想を聞かれると、人間だけでなく、自然や動物の気持ちが話されているような気がした、と言った。

3月10日の諏訪敦彦の映像ワークショップで1936年のベルリン五輪 1964年の東京五輪の記録映画と円谷英二の真珠湾攻撃の映画を見た経験を報告した三井悠人と七海瑠花

は、キーワードは「逆側の視点」だった、と話した。どの映像にも「逆側の視点」がなかったが、集まって議論し、促し合うことで、そのこと自体に気づけて貴重だった、と言った。

3月10日の夜の高校生だけの東京ディズニーランド訪問を報告した関遥花と稲田凜は、2時間で8つのアトラクションをまわって、写真も撮って充実した、と話した。二人は千葉と福島の高校から参加し、オリンピック記念青少年総合センターでは同室に泊まったが、そうしたこちらの「暴力」をやすやすと乗り越えてくれた、と高山がつけ加えた。

3月11日の埼玉県朝霞市陸上自衛隊広報センター訪問を報告した栃村竜広と渡辺美桜里は、自分たちのことを助けてくれる、守ってくれる人たちのことを知れてよかった、と話した。自衛隊の人は無口かと思ったら、ご飯を食べている様子とかは笑っていて、人間らしくかった。人を殺せる兵器を使っている人は怖いと思っていたけど普通だった。自衛隊への価値観が変わった。東京オリンピックの見方も変わった。自衛隊体育学校の中でもランク付けされて、実力社会で生きていくのはすごくつらいことだと思う。でもだからこそオリンピックでは選手を応援してあげたい、と。渡辺は震災の経験について、災害は一般人ではどうにもならない、身体的にだけでなく、精神的にもほっとする場所が必要、震災は小2のときで、転校して行った子も噂を聞くだけで終業式もしていない、無事かもわからない、今でもあの子はどうしているかなと思う、避難先でも偏見やいじめがあって、別物として扱われるのはつらい、みんな日本なのに差別されて、と話した。今回も「福島の子」として別物扱いされた不満、居心地悪さがあったか、という高山の問いには、今日で8年、今は差別とか聞かないから落ち着いてきたと思う、最初は情報が不安定で、間違っけていても一度信用してしまうと直すことが難しい、食べ物も大丈夫だし、住む場所も増えている、今でも福島やばいと言われると、震災の時こそ情報の見方が大事だと思う、と言った。高山は、その言葉をしっかり受け止めたい、と答えた。

高校生の言葉は、話された内容だけでなく、今日この場で話されるまでにかかった時間のあいだに起きたことをすべて伝えるかのようにだった。緊張やためらいの中に、この三日間の、日々の、2011年からの時間が詰まっていた。時間が言葉になり、声になっていた。誰かに期待され、言わされる言葉ではなく、国家や共同体を代表させられる「勝利の報告」でもなく、一見どんなに普通のようにも、すべての時間と経験の結晶した言葉が、声が、一つずつ、一人ひとりから聞こえてきた。それだけが唯一の希望のように感じられた。言葉を聞くほどに、ディズニーランドやオリンピックや自衛隊を批判できなくなる。聞くほどにこちらの言葉は失われ、立ち止まるしかない。しかしこうして声にさらされ、揺さぶられ、ただ声を聞くことから自分が変わり始めることこそ、震災と原発事故のあ

PROGRAMS

041

と、もっとしておくべきだったのに、いまだにしていないことなのではないか。

報告会はこれで終わった。なんの結論もなかった。最後に観客を交えたアフターパーティで、やはり三日間参加した東京の高校生でラッパーの玉名ラーメンが2曲を歌った。それもまたこの時間を締めくくるのではなく、さらに過去へ、また未来へ開くうただった。

聞こえない、声、聞こえる、聞こえない、聞こえない、声、聞こえる。
もう聞こえないあの音、もう香らないあの匂い、もう、感じられないあの温かさ。
もう、聞こえない、もう、香らない、もう、感じられない。
ふとした瞬間、止んだ風、思い出す、聞こえない、はずの声、聞こえる。

(「genome」)

痛み、傷、日々の中で、流されながら、忘れられてく。
だけど、ときどき、痛み出す、痛み出す、たまに。
What are you so afraid of ?
口紅、リップスティック、自分の色、自分で決める。
それが小さな、抵抗、らしさなんてうせえ、投げかける、常識へのquestion。
未来、過去、そして今、自分の色、自分で決める。

(「town」)

これはたしかにわたしたちが「演劇作品」として想像する光景からかけ離れていた。2泊3日の旅行で、レクチャーがあり、ワークショップがあり、朗読が流れ、発表と対話があるだけだった。すべては現実で、どこが演劇かもわからなかった。初日に立てた「現実を演劇化するはずの壁」は消え、ただなにかが新しく広がっただけで、まだなにも言えないような試みだった。演劇はたしかに壁で囲いをつくり、共同体の経験を生み出す。しかしそれは壁の中に閉じ込めるためでなく、演劇を通じて可視／不可視の壁を崩し、心の中の壁を揺さぶり、世界を別の広がりの中で感じ直し、生き直すためだった。それをどのような解放に、次の実践につなげられるかは、一人ひとりにかかっていた。

この演劇に響いた「声」たちは、小さな風のように、わたしたちが無意識に確信を得ている「ホーム」から離れるように促した。演劇を確信しているなら演劇を離れ、批判を確信しているなら批判を離れ、芸術を離れ、東京を離れ、計画と計画どおりの完成への期待を離れ、自分が傲慢になるかもしれない場所を少しでも逃れて、別の声を聞き、別の現実を知り、不安になり、弱くなり、よく思い出し、考えることが、過去の、また今も続く死と犠牲を利用せず、少しでも責任を果たしていくことにつながるのだろうか。同じことを続けないことによって。

壁の中に囲い込む芸術表現、評価の言語、政治判断、経済活動がいたるところに溢れ、成功の基準にさえなっている。ここには震災と原発事故から生まれた別の演劇形式、演劇言語があった。壁を立て、言葉を書きつけ、人を集めるが、し

かし閉じ込めるのではなく、壁の内側で出会いと混乱が生じ、期待は裏切られ、最後に壁が崩れるので、壁を立てた者も、集まった者も、それぞれに新しい風を感じられること。完成ではなく生成、表現ではなく変化。美しいパッケージ化ではなく、立てた壁もろとも既存の壁を倒し、隔てられ、排除されていた人や場所や歴史をつなげ直すこと。地理を広げること。

『新・東京修学旅行プロジェクト』が参照するブレヒトの教育劇は、演劇が本来的にもつ暴力性を出発点としている。演劇は人を集め、筋書きとリズムに従わせる点において、社会あるいは権力の構造に近い。被害者と加害者の両方を交代で演技する教育劇を創案したブレヒトは、演劇の暴力性に目をつぶり、被害者を装い、壁の片側で抵抗するのではなく、両側への想像力をもち、両側を行き来し、複数の声を交差的に響かせることで、演劇が終わって日常に戻るときには、わたしたちが被害者と加害者のどちらでもあり、どちらでもない存在になっていることを願ったように思われてならない。

演劇と社会に共通の分岐点は、支配するか、自由にするかだ。演劇は一種の暴力と加害から逃れられないが、つくり手も観客も支配せず、社会に変化を生むことができる。なにが欠けているのか、どのように生きうるかについて、未来のイメージや可能性の源泉を開くことができる。自らの暴力性を自覚して壁を立て、偶然性や混乱に余地を残し、リスクをとって壁の崩壊に新しい可能性を見ようとする演劇には、それが可能だろう。

『新・東京修学旅行プロジェクト』は、成功や失敗の彼方に地平を広げる演劇だった。先が見えない時代、壁で保護し、分断し、閉じ込めていく内向きの状況の中で、閉じた完成よりも生成をもって応答し、新しい声その場に、また自分の内面に聞こえる開かれた経験を発明したことこそ、現実への、歴史へのたしかなオルタナティブだった。時間の堆積を変容させうるのは、同じ時間の堆積から生まれる言葉と行為だけだった。高校生たちはたしかに今必要な演劇を、批評を实践していた。演劇は集団で(仮想の)移動を経験する営みであり、歴史上に存在した悲惨な移動の小型模型だ。コミュニティを閉じて別のコミュニティを批判するのではなく、見知らぬ者たちと境界線を越え、壁を抜け、首都に風を吹かせ、「今・ここ・わたし」を揺さぶることこそ、演劇的な自由の実践だった。自由とは言葉を固く守るのではなく、他者とともに絶えず言葉を失い、また見つけ直すことだった。誰かの声、社会の中、歴史の中、わたしの中にある壁を崩してくれるとき、心の中にひそんでいた不安がかすかな希望に変容する演劇的な解放があった。高校生の声の静かな揺らぎから受けた学びを、「教育」を、磨り減ってしまった言葉の、想像力の復興につなげ、誰の代理でもない、自分だけの責任の実践へとつなげなければならないだろう。

はやし・たつき
1982年生まれ。ドイツ語翻訳者、演劇研究者。訳書にイェリネク『光のない。』(白水社、2012年)、共編著に『Die Evakuierung des Theaters』(Berlin Alexander Verlag、2015年)。現在、Künstlerhaus Mousonturm (ドイツ、フランクフルト)ドラマトゥルク。

リーディング・パフォーマンス



2019年の東京で、声に出して戯曲を読む。東京の日常に媚薬を垂らし、波紋を広げる。リーディング・パフォーマンス始動。

声に出して戯曲を読む。演劇にとって最もシンプルな営みは、俳優だけではなく、あらゆる人に開かれている。だが、実際に一つの戯曲を最初から最後まで声に出して読んだ経験がある人は意外と少ないものだ。それでは今、オリンピックを控えた東京で、自分が声に出して読むとしたら、どこで、どんな言葉だろうか？

リーディング・パフォーマンスと題する本企画は、この問いを投げかけられた3人の演出家が提案する戯曲を、ある場所で、複数の参加者が初見で音読するというものだ。特別な準備や練習もない、ただ、戯曲に書かれた言葉を、たまたま居合わせた他の参加者とともに、声に出して読む。3人の演出家が仕掛けた音読の時間と空間は、2019年の東京に生きる参加者の身体を経由し、彼らの「いま、ここ」に変容をもたらした。それは、都市・東京の日常に、媚薬のように波紋を広げることになるだろう。

関連イベント

リーディング・パフォーマンス参加アーティスト3名によるポスト・トーク
日時 | 3月10日 [日] 14:00の回終了後
会場 | 慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム
定員 | 50名程度
参加方法 | 予約不要・先着順 コモンズバス提示

Reading Performance

Tokyo, 2019. An aphrodisiac splashes into our day-to-day routines, creating a ripple effect across the city – someone is reading aloud from a script. Introducing *Reading Performances*.



ポストトークの様子

Related program

Post-performance talk by the three artists participating in Reading Performances
Date | March 10th, following the 14:00 performance
Venue | Keio University Mita Campus, Ex Noguchi Room
Number of places | approx. 50
Show general admission pass on entry (first come, first served)



島崇 / パブロ・ピカソ

Takashi Shima / Pablo Picasso

しっぽをつかまれた欲望

Desire Caught by the Tail

リーディング・パフォーマンス

Reading

日時

3月1日 [金] 19:00-
 3月7日 [木] 19:00-
 3月9日 [土] 13:00- *追加公演 / 17:00-

上演時間

約120分

注意事項

各回定員約20名 (お申しいただいた皆様に音読の一部を担っていただきます)

会場

慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム
 〒108-8345 港区三田2-15-45

参加方法

要予約・コモンズパス提示

Dates

March 1st [Fri] / 19:00-
 March 7th [Thu] / 19:00-
 March 9th [Sat] / 13:00- *Additional Performance / 17:00-

Performance times

approx. 120 min.

Note

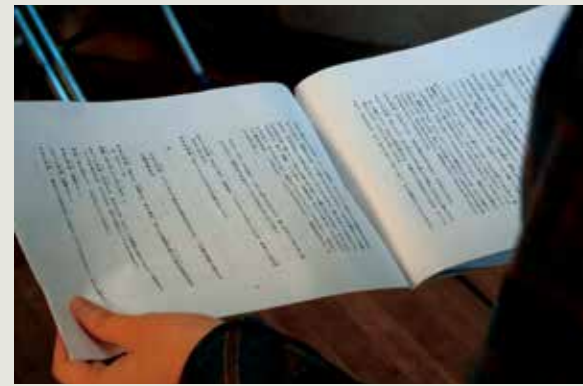
Each performance is limited to 20 people (exceptions for special cases aside, everyone present will be given part of the play to read)

Venue

Keio University Mita Campus, Ex Noguchi Room
 2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo 108-8345

How to Participate

Booking essential.
 Show general admission pass on entry.



ピカソのタッチを真似て、
 絵を描くように声に出してみる。
 「私たちの欲望」がシュールに
 暴走する、レジスタンスの演劇。

Trying to speak as though painting a picture,
 imitating Picasso's touch – “our desires” take
 a surreal joyride in a play from the French
 Resistance.

ピカソが戯曲『しっぽをつかまれた欲望』を執筆したのは、《ゲルニカ》を描き終えた4年後の1941年、ナチス・ドイツ占領下のパリ。その言葉はまるで彼の絵画のように抽象的かつ詩的なイメージに溢れ、「タルト」や「大足」といったコミカルで隠喩的な登場人物たちが、荒唐無稽な会話と行為を繰り広げる。初演は占領が続く1944年の春、ミシェル・レリスのアバルトマンの一室にて、リーディング形式で密やかに行われた。そこにはレジスタンスに身を投じる文化人たちが一堂に会し、役者としてサルトルやボーヴォワールらが登場、演出をカミュが務めたという。

この戯曲に取り組んだのは、マレビトの会を中心に活動する演出家・劇作家の島崇。オーガンジーのカーテンで区切られた部屋に、参加者たちは丸くなって座られ、あたかも密会のような雰囲気の中、リーディングが行われた。読んだ後、島は参加者たちに100年後、5年後、と異なる未来を想像することを指示した。未来との距離は徐々に近くなり、日常に近づいていく。それは、過去と未来が地続きのものであることを感じさせる。参加者たちは指示の通り、未来の自分の行動を頭に思い浮かべながら、ひっそりと会場を後にした。

上演言語

日本語

クレジット

構成・演出 | 島崇
 作 | パブロ・ピカソ
 会場協力 | 慶應義塾大学アート・センター

Language

Japanese

Credit

Concept and Direction | Takashi Shima
 Written by Pablo Picasso
 Venue support | Keio University Art Center

プロフィール

島崇 (しま・たかし) | 秋田県出身。京都造形芸術大学映像・舞台芸術学科卒業後、演出家・劇作家・俳優として活動。2009年よりマレビトの会に俳優として参加。以後継続して参加を続けている。2017、2018年にフェスティバル/トーキョーで上演されたマレビトの会「福島を上演する」では劇作も務める。2014年より出身地である秋田県内において「私の病める舞姫プロジェクト」を展開中。

パブロ・ピカソ | 1881年スペイン、マラガ生まれ、1974年逝去。フランスでの制作活動を通し、20世紀に最も影響を与えたアーティストの一人。キュビズム・ムーブメントの創立者であり、油絵、素描、版画、挿絵、彫刻、陶器などの多岐に渡る美術作品の他にも、舞台デザイナー、詩人、そして劇作家としても活動をしていた。スペイン市民戦争の光景を描いた代表作《ゲルニカ》(1937年)は、世界で最も有名な反戦芸術の一つである。

Profile

Takashi Shima | Takashi Shima was born in Akita prefecture. Following his graduation from Kyoto University of Art and Design as a major in Film Production and Performing Arts, he has worked as a director, playwright, and actor. Since 2009, he has regularly participated as an actor in Marebito Theater Company. He also served as the playwright for Marebito Theater Company's *Performing Fukushima*, performed at Festival/Tokyo in 2017 and 2018. Since 2014, Shima has been developing the *My Sick Dancing Girl Project* in his home prefecture, Akita.

Pablo Picasso | Pablo Picasso was born in Málaga, Spain in 1881 and passed away in 1974. His creative activities in France cemented him as one of the most influential artists of the 20th century. Picasso was the founder of Cubism, and, in addition to his artwork, which spanned oil painting, drawing, printmaking, illustration, sculpture, ceramics, and more, also created stage designs, poems, and plays. His masterpiece *Guernica* (1937), which depicted the circumstances of the Spanish civil war, is one of the most famous antiwar artworks in the world.





中村佑子 / スーザン・ソントグ

Yuko Nakamura / Susan Sontag

アリス・イン・ベッド

Alice in Bed

日時

3月2日 [土] 14:00-
 3月7日 [木] 14:00- *追加公演
 3月8日 [金] 19:00-
 3月10日 [日] 14:00- *終演後、ポストトーク有

上演時間

約120分

会場

慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム
 〒108-8345 港区三田2-15-45

参加方法

要予約・コモンズパス提示

注意事項

各回定員約20名（お申込いただいた皆様に音読の一部を担っていただきます）

Dates

March 2nd [Sat] / 14:00-
 March 7th [Thu] / 14:00- *Additional Performance
 March 8th [Fri] / 19:00-
 March 10th [Sun] / 14:00- *Talk (after the performance)

Performance times

approx. 120 min.

Venue

Keio University Mita Campus, Ex Noguchi Room
 2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo 108-8345

How to Participate

Booking essential.
 Show general admission pass on entry.

Note

Each performance is limited to 20 people (exceptions for special cases aside, everyone present will be given part of the play to read)

リーディング・パフォーマンス

Reading



他者の痛みとともに在ることは可能か？
 スーザン・ソントグによる
 「ベッドの国のアリス」、
 日本語での初リーディング。
 Is it possible to approach the pain of others?
 Yuko Nakamura presents the first Japanese
 reading of Susan Sontag's *Alice in Bed*.

上演言語

日本語

クレジット

構成・演出 | 中村佑子
 作 | スーザン・ソントグ
 翻訳協力 | 西山敦子
 協力 | The Wylie Agency (UK) Ltd.
 会場協力 | 慶應義塾大学アート・センター

プロフィール

中村佑子（なかむら・ゆうこ）| 1977年、東京生まれ。慶應義塾大学文学部哲学科卒。哲学書房にて編集者を経て、テレビマンユニオン参加。美術や建築、哲学を題材としながら、現実世界のもう一枚深い皮層に潜るようなナラティブのドキュメンタリーを多く手がける。映画作品に『はじまりの記憶 杉本博司』、テレビ演出作にNHK「幻の東京計画 首都にあり得た3つの夢」（2015年ギャラクシー奨励賞受賞）等がある。現在、文芸誌『すばる』にてエッセイ「私たちはここに 現代の母なる場所」を連載中。近年は「女性性」をテーマとしている。

スーザン・ソントグ | 1933年アメリカ、ニューヨーク生まれ、2004年逝去。アメリカを代表する作家、批評家。長篇小説には『夢の賜物』、『死の装具』、『火山に恋して』、『イン・アメリカ』がある。また、短篇集や戯曲、『写真論』、『他者の苦痛へのまなざし』、『サラエゴで、ゴドーを待ちながら』などのエッセイがある。さらに4つの長篇映画の脚本執筆と監督をし、劇の演出も手がけた。2001年に「イェルサレム賞」を受賞。



今日ますます世界中で読み継がれる批評家スーザン・ソントグの言葉。今回はじめて邦訳され、朗読される『アリス・イン・ベッド』は、一人の实在の女性、アリス・ジェイムズ（1848-1892）の物語である。彼女は著名な兄たちに負けず劣らず才気に溢れていたが、若くして精神を病み、長年病床にいたという。ソントグはアリスの死後40年を経て出版された日記をもとに、彼女の魂の彷徨や、父兄との葛藤を戯曲化した。

「女性性」をテーマに思索と創作を続ける映画監督・エッセイストの中村佑子（この戯曲の翻訳も手がけた）は、今回、約20名の参加者とともにリーディング・パフォーマンスを行った。会場にはアリスの寝ていたベッドを模した空間、ティーパーティさながらの装飾が施されたテーブルなど、各シーンを想起させるような演出がされ、参加者はシーンごとに移動しながら、リーディングを進めた。登場人物は、詩人エミリー・ディキンソン、女性活動家マーガレット・フラー、魔女、妖精、亡き母など、時代を超えて抑圧に抗いながら生きた女性たち。無作為に割り当てられた部分を声に出す参加者にとって、時に自身の過去の体験を想起しつつ、声をあげられない者たちの痛みを考える時間となった。

Language

Japanese

Credit

Concept and Direction | Yuko Nakamura
 Written by Susan Sontag
 Translation Support | Atsuko Nishiyama
 Thanks to The Wylie Agency (UK) Ltd.
 Venue support | Keio University Art Center

Profile

Yuko Nakamura | Yuko Nakamura was born in Tokyo in 1977 and graduated from Keio University's Faculty of Letters as a Philosophy major. Following her work as an editor at a philosophy publisher, she joined TV MAN UNION. She is involved in the creation of many narrative documentaries that dive past the surface of the modern world, treating topics such as art and architecture, philosophy and more. Her films include *Memories of Origin: Hiroshi Sugimoto*; TV documentary; *NHK Illusory Tokyo Project: Three Potential Dreams of the Capital* (winner of Galaxy Honors for programs recommended 2015) and more. Her essay "We are Here: Contemporary Spaces for Mothers" is currently being serialized in literary magazine *Subaru*. In recent years, her work has focused on the topic of femininity.

Susan Sontag | Susan Sontag was born in New York in 1933 and passed away in 2004. She was a prominent American novelist and critic. Her novels include *The Benefactor*, *Death Kit*, *The Volcano Lover*, and *In America*. She also wrote short stories, plays, and essays, including "On Photography," "Regarding the Pain of Others," and "Waiting for Godot in Sarajevo." She additionally wrote and directed four feature films, and directed plays. She was awarded the Jerusalem Award in 2001.





萩原雄太／太田省吾

Yuta Hagiwara / Shogo Ota

更地

Sarachi (Vacant Lot)

日時

3月6日 [水] 19:00-
 3月10日 [日] 19:00-
 3月11日 [月] 14:00- *追加公演 / 19:00-

上演時間

約120分

会場

慶應義塾大学三田キャンパス 旧ノグチ・ルーム
 〒108-8345 港区三田2-15-45

参加方法

要予約・コモンズパス提示

注意事項

各回定員約20名（お申し込まれた皆様へ音読の一部を担っていただきます）

Dates

March 6th [Wed] / 19:00-
 March 10th [Sun] / 19:00-
 March 11th [Mon] / 14:00- *Additional Performance / 19:00-

Performance times

approx. 120 min.

Venue

Keio University Mita Campus, Ex Noguchi Room
 2-15-45 Mita, Minato-ku, Tokyo 108-8345

How to Participate

Booking essential.
Show general admission pass on entry.

Note

Each performance is limited to 20 people (exceptions for special cases aside, everyone present will be given part of the play to read)

リーディング・パフォーマンス

Reading



上演言語

日本語

クレジット

構成・演出 | 萩原雄太
 作 | 太田省吾
 振付協力 | 尾花藍子
 会場協力 | 慶應義塾大学アート・センター

プロフィール

萩原雄太（はぎわら・ゆうた） | 1983年生まれ。演出家、かもめマシン主宰。早稲田大学在学中より演劇活動を開始。愛知県文化振興事業団「第13回AAF戯曲賞」、「利賀演劇人コンクール2016」、浅草キッド『本業』読書感想文コンクール受賞。手塚夏子『私的解剖実験6 虚像からの旅立ち』にはパフォーマーとして出演。2018年、ベルリンで開催された「ベルリン演劇祭国際フォーラム」に参加する。

太田省吾（おおた・しょうご） | 1939年中国、済南市生まれ、2007年逝去。劇作家、演出家。68年、劇団「転形劇場」の創立に参加、70年より主宰。77年初演『小町風伝』で、第22回岸田國士戯曲賞受賞。81年初演の『水の駅』は台詞を排除した前衛的な『沈黙劇』として知られ、『地の駅』、『風の駅』とともに沈黙劇3部作として世界20都市以上で上演を成した。88年劇団解散後、藤沢市湘南台市民シアター芸術監督、近畿大学教授、京都造形芸術大学教授・映像舞台芸術学課長などを歴任。『更地』は劇団解散後の92年に書かれた。

変容する都市・東京を眼の前に 太田省吾の言葉を発し「更地」を 見つめる密かな時間。

Join Yuta Hagiwara in these furtive hours to recite the words of Shogo Ota and examine “vacant lots,” bringing the changing city of Tokyo before our eyes.

終戦とともに、日本は更地になった。また度重なる震災により、1995年には関西に、2011年には東北・東日本に広大な更地が出現した。1992年、バブル景気の狂乱の崩壊期に執筆された太田省吾の戯曲『更地』もまた、家の解体を終えた更地を訪れた、ある男女を描いている。しかし、二人が過去を回想する更地は、どこか、私たちに希望を感じさせてくれる。

かもめマシンの主宰し、古今東西の戯曲を果敢に現代に読み解く演出家の萩原雄太は今回、この戯曲を参加者とともに発話することで、幾度にもわたってこの国に出現した「更地」を見つめる視線の必要性を問いかけた。

萩原は「待つ」ことを相手の声をよく聞くことだとし、その重要性を説いた。参加者は半数が円になり戯曲を輪読、残りの半数はその円の中に座り、読まれる戯曲に耳を傾ける。萩原が書き加えたト書きには、台詞と台詞の間、具体的な何かを想像しながら、何秒待つといったように、具体的な指示がある。そうして「待つ」静寂の中、参加者は一文一文を噛みしめるように、戯曲と向き合った。

Language

Japanese

Credit

Concept and Direction | Yuta Hagiwara
 Written by Shogo Ota
 Choreography support | Aiko Obana
 Venue support | Keio University Art Center

Profile

Yuta Hagiwara | Born in 1983, Yuta Hagiwara is a director, as well as the leader of theater company Kamome Machine. He began working with theater during his time at Waseda University, and has since been awarded the Aichi Arts Revitalization Initiative's 13th AAF Drama Award; the Toga Theatre Competition's Excellence Award 2016; and the top award at the Asakusa Kid Hongyo Reading Impressions Contest. Hagiwara has appeared as a performer in Natsuko Tezuka's *Personal Anatomy Experiment 6 Journey from a Virtual Image*. He participated in Theatertreffen: International Forum, held in Berlin 2018.

Shogo Ota | Shogo Ota was a director and playwright born in 1939 in Shandong, China. He passed away in 2007. In 1963, he participated in the establishment of Tenkei Theater Company, becoming its leader in 1970. He was awarded the Kishida drama prize for *The Tale of Komachi Told by the Wind*, which premiered in 1977. Ota's play *Water Station*, premiering in 1981, is known as an avant-garde “silent play” which has no lines. It has been performed in over 20 cities across the world, in concert with his other two silent plays, *Earth Station* and *Fire Station*. Following Tenkei's dissolution in 1988, Ota held successive positions as a professor at Kinki University, a professor at the Kyoto University of Art and Design and head of its Department of Film Production and Performing Arts, among others. *Vacant Lot* was written after his company's dissolution, in 1992.



REPORT

刹那と悠久

——『しっぽをつかまれた欲望』リーディング・パフォーマンス レポート——

なかむらなおき

雨の降る中、高台を登って辿り着いた旧ノグチ・ルーム。そこには既に多くの人が集まっている。だがとても静か。その空間は灯りも点けずに薄暗く、町に向かって開かれた大きな窓からは繁華街の強い光や音が入ってくる。旧ノグチ・ルームの中はその光や音によって露わになった影のようだなと思った。

「ゴロゴロゴロ」

どこか遠くで雷が鳴っている。雷の光や音によって影はより一層際立ち、世の中と切り離された不穏な世界のような印象を受ける。

「これからここで何をさせられるのだろうか。とてもドキドキさせられるのであった。

『しっぽをつかまれた欲望』の朗読の様子。

まずは島崇さんによる講義が行われた。それはピカソがどういう人物であるか、ピカソが『しっぽをつかまれた欲望』をどのような状況で書いたのか、その『しっぽをつかまれた欲望』はどのように上演されたのか、という説明だ。私の頭の中には徐々にナチスに占領されたバリにあるアバルトマンが浮かんでくる。そこにはレジスタンスに参加している文化人たちがいる。その中にはサルトルやカミュもいる。でもそれは歴史的な出来事として切り取られた1枚の写真のようで、なんだかぼんやりしている。彼らはどうして仲間内でコンソソと『しっぽをつかまれた欲望』の朗読をしたのだろうか。そのような疑問が浮かんでくる。

旧ノグチ・ルームの中は透けるぐらい薄い白い布で囲まれた正方形の空間があり、その内側の辺にはパイプ椅子が並べられていた。島さんの講義の後、参加者はそのパイプ椅子に座らされたが、その空間は窓際にある上に床が石畳のためとても寒い。

完全に閉じ込められていないのに、なんだか閉じ込められたような、そんな印象だ。そのような空間で参加者は『しっぽをつかまれた欲望』の朗読を始めた。「タルト」や「大足」といった存在によってなされる荒唐無稽で欲望に塗れた台詞をぼそぼそと言う人がいれば、朗々と語る人がいる。その他にも色んな読み方をする人がいる。そしてそれぞれの読み方が受け止められ、次の人、その次の人へと影響を与えていく。その結果その場にいる参加者は徐々に繋がっていき、ついには私たちとなって一体感を感じた。その一体感は何をやっても受け止めてくれるという安心感となり、その安心感は何をやってもいいんだという開放感へと変わっていった。「大足」や「タルト」が語っている生に直結する欲望を語ることで、私の中にある欲望が承認されたようにも思えたのだ。そして自分自身のありのままを認められたようにも思えたのだ。その開放感は、始めに感じていたドキドキを忘れさせるのに十分だったのだ。

「バリバリバリドーン」

050

どうやら近くに雷が落ちたようだ。鋭い雷鳴が鳴り響いた。その音を爆弾が破裂した音のように私は錯覚してしまった。その瞬間、講義の時に頭に浮かんでいたレジスタンスの文化人たちがふっと降りてきた。そして私たち参加者と同じように彼らが朗読を楽しんでいる雰囲気を感じた。彼らもまた仲間の中で安心感や開放感を感じていたのかもしれない。ようやく遠い場所の過去の彼らと触れ合えたなど。彼らもまた私たちと変わらない存在だったのではないかと思ったのだ。

『しっぽをつかまれた欲望』の朗読の様子。

『しっぽをつかまれた欲望』の戯曲を読み終えた後、島さんはこのような指示を出した。それは100年後の未来の日常を想像し、そして30年後、1年後、1時間後、5分後の未来の日常を想像して、現在の私たちの日常との繋がりを想像すること。それで私は1941年のレジスタンスに参加していた彼らと触れ合えたように、まだ生まれていない未来の彼らが徐々に近づいてきて私たちと触れ合っている可能性を感じる。そして過去の彼らもさらに過去の彼らと、未来の彼らもさらに未来の彼らと触れ合っている可能性を感じるのだ。その触れ合いを感じるのは刹那かもしれない。でもそれは悠久なのだろうと。その中には変わり続ける時代というものど決して変わらない人間というものも含まれているのではないかと思うのだ。

『しっぽをつかまれた欲望』の朗読の様子。

公演の終了後、先ほどまで過去の彼らや未来の彼らとも繋がっていた私たちはバラバラな私となっていき1人また1人と旧ノグチ・ルームから出て行った。1人きりとなった私はとぼとぼとそこから出ると、外はすでに雨が止み、キラキラと瞬いている多くの星々があることに気がついた。その星々は何億光年という過去の光。今の私たちがそれを見ている。そして今の星が発した光を何億年後の未来の彼らが見ることになるのである。それは先ほどまで体験したことそのものだと思うのだ。

「グウウウ」

朗読でタルトとかじゃがいもとか言っていたからかお腹が空いてきた。私は食欲という欲望を携えて繁華街の光の中に入っていく。

『しっぽをつかまれた欲望』の朗読の様子。

なかもら・なおき
1975年生まれ。シアターアーツ『劇評家要請講座』、ゲンロン『批評再生塾』、芸術公社『芸術ストラポ』と批評を学び、自分なりの劇評を模索中。おやじダンスユニット『出舞ー丁』にも参加中。

PROGRAMS

REPORT

わたしたちの部屋

——『アリス・イン・ベッド』リーディング・パフォーマンス レポート——

富士盛健雄

3月上旬、わたしたちは慶應義塾大学三田キャンパス内の旧ノグチ・ルームにいくつもの声を響かせていた。

スーザン・ソントグ（1933-2004）の手による戯曲『アリス・イン・ベッド』は、アリス・ジェイムズ（1848-1892）の物語である。哲学者、小説家の兄たちに劣らず優れた才能をもって生まれたアリスは、若くして心を病み、その才能を十分に発揮することなくこの世を去った。ソントグは、そのような彼女の日記から想像力豊かな物語を編む。

舞台は1890年のロンドン。病床から身動きの取れないアリスはベッドにいながらにして、幼い頃に父から女性としての規範を強いられたトラウマを想起し、そしてさながらルイス・キャロルの『不思議の国のアリス』のように、死者たちの参加するティー・パーティーへと飛び込んでいく。初めてのフェミニズム運動を指導したマーガレット・フラー（1810-1850）、アメリカ詩を代表する詩人エミリー・ディキンソン（1830-1886）、ワーグナーの『パルジファル』に登場する魔女クンドリ、バレエ『ジゼル』に登場する妖精ミルタ、さらにアリスの亡き母。彼女たちとアリスがテーブルを囲み、とりとめのない会話を展開する。

この奇妙な戯曲の朗読に挑戦したのは、中村佑子とわたしたち約20名の参加者だ。はじめに、中村から戯曲の背景についてひとりひとり役を割り当てられる。そして、場面毎に中村が指定するとおりに旧ノグチ・ルームの特異な空間内をみなが移動し、配役された者は位置に付いて―アリスと父のシーンでは螺旋階段を登り降りしながら、ティー・パーティーのシーンではまさに物語中のそれを思い起こさせるような長机を囲みながら―順に台詞を読み上げていく。

『アリス・イン・ベッド』の朗読の様子。

はじめてリーディング・パフォーマンスに参加してみても興味深かったのは、当然ではあるが、人によって様々な声があるということだ。たとえば、普段から戯曲を読み慣れているような人もいれば、わたしのように演技経験のない人もいる。あるいは、役になりきって声の調子を大きく変える人もいれば、努めて普段通りの話し方を維持する人もいる。このように、平坦に見えていたテキストから眼前に立体的な光景が現れるという経験は、非常に心地よく新鮮なものだった。

読み進めるうちにさらに不思議なことに気がついた。なんと、読み上げはじめたときと比べて徐々に自分の声が変化しているのだ。当初のわたし自身の声が、アリスの言葉を辿るうちに彼女自身のような声へ、そして共演する他の参加者の声と交叉するうちにそれらに共鳴するように変容しているのだ。それは、戯曲という他者のテキストを目で読み取り、耳で他者の声の音を聞き取り、そして吸い込んだ空気を肺から気道を通して声として口から吐き出す、のように他者の言葉

の通り道となった身体が他者のものへと変容していくかのような感覚だった。

『アリス・イン・ベッド』の朗読の様子。

ソントグが戯曲の下敷きにしているというヴァージニア・ウルフ（1882-1941）の『自分ひとりの部屋』には、もしもシェイクスピアにジュディスという名の妹がいたらと想像する箇所がある。しかしウルフの想像では、兄と同程度の才能と野心をもったジュディスは、女性であるという理由のために良い機会を得られずに結局自ら命を絶ってしまう。このような女性の不遇を乗り越えるためにウルフが重視するのが、誰にも邪魔をされることのない「自分ひとりの部屋」をもつことである。もしそれが実現できたとしたら、とウルフはジュディスのことを念頭におきながら次のように続ける。

『アリス・イン・ベッド』の朗読の様子。

一語も書かずに十字路に埋葬されたこの詩人は、いまなお生きています。みなさんの内部に、わたしの内部に、食器を洗い子どもを寝かしつけるためにこの場にいない、他の数多くの女性たちの内部に、生きています。ともかく彼女は生きています。というのも、優れた詩人というものは死なないのです。いつまでも現前し続け、チャンスを得て生身の人間となり、わたしたちとともに歩むときを待っています。（ヴァージニア・ウルフ『自分ひとりの部屋』片山亜紀訳、平凡社、196頁）

『アリス・イン・ベッド』の朗読の様子。

ウルフが信じるのは、過去から現在、そして未来へと永遠に続く、ジュディスの魂の不滅である。彼女はもしかしたら実在しなかったかもしれない。だが、わたしたちにできるのは、自分ひとりの部屋で、わたしたちのうちに密かに受け継がれている彼女の魂を現前化するよう努めることである。

今回わたしたちの部屋で読み上げられたのは、アリスの言葉、死者たちの言葉だった。そしてそれらの言葉は、ほかでもない、ソントグの言葉、彼女に連なる数多の名もなき者たちの言葉、そしてジュディスの言葉だった。戯曲の終盤、お茶会を通じて様々な可能性を見てようやく窮屈な自室に戻ってきたアリスは、頭の中で自由に憧れのローマの想像を膨らませ、そしてある少年のことを想像する。アリスには、彼がどんな生をなしているのか、そしてなにに苦しんでいるのか、知ることができない。そしてその不可能性こそが彼女自身の苦しみとなる。想像することの可能性と不可能性、ソントグの言葉が身体を貫くことで、その境界線が頭の中で揺れ続けている。

ふじもり・けんゆう
1993年秋田県生まれ。東京大学大学院人文社会系研究科美学芸術学専門分野修士課程在籍。アガンベン研究。IHS（東京大学大学院博士課程教育リーディングプログラム 多文化共生・統合人間学プログラム）五期生。AMSEA三期生。

PROGRAMS

051

都市で体感する「更地」の可能性

川本瑠

2019年3月、萩原雄太の構成・演出による太田省吾の戯曲『更地』のリーディング・パフォーマンスが行われた。パフォーマンスといっても、この場合、観客はただ観るわけではなく、自身が参加者として音読するというものである。筆者が参加したのは、3月10日の19時開演の回。宵の口、柔らかな灯りのついた慶應義塾大学三田キャンパス旧ノグチ・ルームにて上演された。

冒頭、萩原から『更地』についての簡単なレクチャーがなされる。1992年に書かれたこの戯曲は、まるで日常の断片を「更地」から拾い上げるような作品だと彼は述べる。そして、この戯曲を音読することには二つの可能性があるという。

日本は数々の「更地」を経験してきた。74年前の3月10日の東京大空襲、この戯曲が書かれる前年から始まったバブル崩壊、1995年の阪神・淡路大震災、2011年の東日本大震災など。これらは都市を「更地」へと変えてきた。ゆえに、私たちが共有する都市とは「更地」のことではなかったかと萩原は指摘する。そして、そこは、多くが失われてしまったほとんど何も無い場所だからこそ、その場所を次にどう変形させられるかを構想できる自由がある。この自由が、一つ目の可能性だ。

二つ目として、声を出すことの可能性を萩原は挙げる。声を発することには、声から自分を見透かされるような怖さがある。また、言葉の質感は読み手によって違うように感じられるため、「言葉をなかなか言えない」という状態に直面する人もいだろう。だからこそ、その状態を認識しつつ、重いものを吐き出すかのように声を出してみる。そのことで、戯曲に描かれた生活の手触りを自分の身体へ取り込むことができるのではないかと萩原は述べる。

そして、これらの可能性を引き出すために、リーディングの際、読み手以外の人は「待つ」ことが大事だという。待つことは、すなわち読み手のリズムや空間の変化のさまを「聞く」ことでもある。つかえたり言い直された台詞でも、待ち、よく聞くことが重要である、と萩原は強調する。

上演は前半と後半に分けて行われた。円形に座った参加者がランダムに半分に分けられ、片方のグループは一つの台詞とト書きごとに読み手を変えながら輪読し、もう片方のグループは読み手の輪の内側に座ってよく聞くことに専念する。これが前半と後半でグループを入れ替えて行われる。

『更地』は、家の解体を終えた更地にやってきた夫婦と思しき男女を描いている。彼らは、過去の生活や彼らの子ども、戦争など、その場所に結びついた記憶を呼び戻していく。

この戯曲を音読することで、私たちは自分の声や話し方と向き合うことになる。つかえながら、言い直しながら、太田省吾の言葉を噛みしめるように読んでみる。すると、その生活感のある素朴な言葉を通して、『更地』の世界を私たちの

いる場所と地続きのものとして感じられるのだ。

また、他の参加者の声をよく「聞く」ことで、声の持主を想像することができる。一言一句を大事に読む人、感情を乗せながら優しく読む人、つい焦って読んでしまう人。多種多様な人間の姿があることに気づいていく。こうした自分や他者への気づきが上演のなかで生まれてくる。

なお、リーディングのために渡された台本は、太田省吾自身のテキストから若干の調整（台詞のカットや、長台詞の分割）がなされているが、戯曲自体に大きな変更はない。ただ、特徴的なのは、元のテキストにはない萩原による太字のト書きが挿入されていることだ。これらは台本に度々登場するが、太田のト書きと違い、音読しないことになっている。以下にいくつか例を挙げる。

「座組の人々は、更地を踏むふたりの足の裏を見る。素足で踏む土は、湿っていて、冷たい。その冷たさを感じながら、5秒待つ。」

「座組の人々は、月からこの更地を見る。10秒待つ。」
「1945年3月10日未明、東京では、一夜にして10万人以上の一般市民が犠牲になる空襲が行われた。座組の人々の中で、この空襲に遭遇した経験を持つ人は、その時の光景を思い出しながら、1分待つ。この空襲に遭遇した経験を持たない人は、彼らが思い出すのを、1分待つ。」

もちろん、そこに土はないし、私たちは月にいるわけでもない。また、「5秒」や「1分」という時間が実際に計測されるわけでもない。ゆえに、参加者は太字のト書きが現れると、曖昧な時間が過ぎるのを「待ち」ながら、その内容に向き合う。想像しやすい内容のものもあれば、そうでないものもある。いずれにせよ、私たちは口を閉じ、短い静かな時間を過ごす。すると、その間、耳には様々な音が入ってくる。台本の紙の音、参加者の呼吸音、外からかすかに聞こえてくる車の音、夜風の音。それらが空間を静かに揺るがし、普段であれば聞き流していた音がたくさん聞こえていることに気づく。

これらの人や空間に対する発見から、今自分がいる場所の新たな姿を感じ取れる。『更地』の男女が「更地」から過去を想起するように、私たちのいる都市は、多様な人と、豊かな空間とによってできているのだ。それは、今まで見過ごしていた都市の一面であり、可能性なのかもしれない。

リーディングを終えると、五感をよく使ったことでやや疲れを感じるが、身体はどこことなく心地よい。ここが「更地」だった過去に思いを馳せ、そして未来の姿をぼんやりと想像しながら、帰路についた。

かわもと・りゅう
1996年生まれ。演劇研究・批評。社会を指向する芸術のためのアートマネジメント育成事業（AMSEA）二期修了生。また、「小田尚稔の演劇」などに制作者として参加。そのほか、IndieTokyoに所属し活動する。

シアター・コモンズ'19の総論として、演劇研究者の岩城京子による論考を掲載する。また、オープニングとして開催したシンポジウム「未来の祝祭、未来の劇場」では、シャンカル・ヴェンカテシュワラン（演出家）、安藤礼二（文芸批評家）、高山明（演出家、PortB主宰）と、ジャンルも活動場所も異なる登壇者たちが、古来から続く、演劇と祝祭の関係を探り、未来へつなぐための議論を交わした。ここで交わされた内容を、東京オリンピック・パラリンピックを迎える2020年に向けた課題も含む総括として掲載する。

OVERVIEW

東京五輪の陰画に登場する「歴史の屑拾い」

岩城京子

南インドの演出家シャンカル・ヴェンカテーシュワランによる『犯罪部族法』は、アウトカースト出身の演者チャンドラ・ニーナサムが、慣れた作法で背を丸め、片手を後ろにかがみこみ、小ぶりの箒でとても美しく塵払いをする場面からはじまる。肅々と、丁寧に、ゆるやかな渦を舞台上に描きながら。この極めてシンプルな行為を、本稿の出発点に置くことには意味がある。ここから『シアターコモンズ'19』全作を観劇し終えたときに見えた、時代の根本性格に呼応する四つの演劇的論点を、象徴的に読みとることができるからだ。あえてその論点を先に述べるなら、それらは「主体のトリアージュを巡る政治学」、「レクチャー・パフォーマンスの〈出来事〉性」、「言葉の亡霊と未来の借金」、そして「歴史の屑拾いとしての視座」である。もちろん会期中、これら主題群からこぼれる命題も脳裡に浮上した。ただし紙幅の都合から、以下とりあえず、この四つの軸に沿うかたちで論評を進めていく。

1. 主体のトリアージュを巡る政治学

もっとも明らかなテーマから取りかかろう。東京という

文化的異郷に招聘されたチャンドラ（本稿の読者により親しみのある、この劇中名を以下使用する）は、シアターコモンズ圏内では、発言権を与えられた特権的アーティストだ。しかしひとたび劇場という名の演壇ボチウムから降りて、母国のしがらみに回収されれば、彼は歴史発言の埒外に爪弾きにされる社会的弱者である。オープニング・シンポジウム『未来の祝祭、未来の劇場』で、文芸評論家の安藤礼二が折口信夫を引用してじつに示唆的な言葉を口にしていたように、劇場内でのチャンドラは謂わば「最下部」と「最上部」の社会から排斥される者の双方を、ひとつかみに体现する人物だと言える。ここに「主体」と呼ばれるもの他律性がすでに見え隠れする。

斜に構えた見方をするなら、東京の観客であるわれわれは、異客の演者である彼の弱者性に露悪的価値を見だし、社会的平等性のアリバイとして、限定的発言権を与えているだけかもしれない。もちろんヴェンカテーシュワランは、そうした海外の観客の興味本位な「視座」を十全に理解している（本作は、チューリッヒのTheater Spektakel演劇祭で二〇一七年に初演された）。そのうえでチャンドラともうひとりの演者アニルドゥ・ナー

ヤル（クシャトリアのカースト階級。劇中、英語名でルディと名乗る）を、物理的にさまざまな高さの場所に布置し、観客にみずからの視線の作為性——つまり他者を、印象、外見、身振りなどによってどのように自己本位に規定しているか——を「自覚化」させる。

話が少し逸れるが、欧州で昨今、大量生産されている〈委任されたパフォーマンス〉（クレア・ビショップ）の、すべてとは言わないものの多くは、この「社会的平等性のアリバイ作り」に近いなかだ★1。ジョナサン・フリードマンが言う「水平的な分断化の暴力」と「垂直的な分極化が生み出すの暴力」——筆者なりに換言するなら「隔離」と「格差」の暴力——の弱者側の人たちに対して、強者の文化体系に則したナラティブを語るよう「寛容に」促す、腹話術師の見世物小屋だ★2。

演壇に立たされる者の発言権の有無というはなしの延長で、さまざまな「事件」——芸術的、災害的、競技的——における〈当事者問題〉が前景化してくる。当事者は当事者であるにもかかわらず、諸々の文化資本的利権の内部闘争という「主体にまつわる政治学」に巻き込まれ、発言主体の座から引きずりおろされることがままある。例えば、あの東日本大震災直後。いわゆる被災者でない者ほど、「被災者の立場」という当事者性をふりかざし、内輪界隈のちっぽけな言論界にマウントし、理不尽に他者の発言を限定化していたことは記憶に新しい。こうなると当事者の主体性は亡霊化し、主体不在の言葉は空疎化し、良識派な当事者ほどそのやさしさから、予定調和な被害者性しか語れぬ表象不可能性の罠に陥ってしまう。

この流れで田中功起の『可傷的な歴史（ロードムービー）』における主体問題を考えてみたい。本作の主演は、在日コリアン三世の鄭優希さんである。別言するなら、田中が創作する〈委任されたパフォーマンス〉の遂行者のひとりが彼女である（もうひとりは日系スイス人のクリスチャン・ホファーさん）。果たして彼女は演壇に立つとき、つまりカメラの前に立たされるとき、主体の政治学から解放された「一人称のモノログ」を紡いでいるのか？ いや、そもそも彼女は「在日」としての「真正なモノログ」を語る当事者性を一手に担うべきなのか？ また果たして、他者の視線のなかで自己を対象化するソーシャルネットワーク社会において「まなごしの地獄」（見田宗介）から逃れられる主体などいるのだろうか★3？ これらの問いに演劇的見地からイエスと

即答するのはナイーブにすぎるだろう。

田中は震災後、不確実性、複層性、共同性といった、自律的個の枠組を撤廃する方向に創作の舵を切った。つまり彼はこの超速度的に消費化、情報化、仮想化していく世界における主体は、「空虚なプロセス」としてそのつど「外在化される」（ボヤーナ・クンスト）他律的な存在としてしかありえないことを直観的に見抜いたうえで、「真正な一人称」という近代的認識の不全性を、その作品内で詳らかにしてみせる★4。つまり、真正／虚偽を計測可能とみなす杓子定規なパロメーターを解体することで、前述した当事者性の「隔離」と「格差」の権威序列——要するに「当事者性のトリアージュ」——から主体を解放しようとするのだ。ひとたびこのトリアージュの尺度に絡めとられた主体は、負傷の程度により、発言権の目方を決められてしまう。そしてこの原理主義的な純粹原則に巻き込まれた者たちは、震災後の当事者論争で見られたように、全方位に不毛な猿山争いに消耗して終わる。田中はおそらく、震災後の無駄に憔悴する当事者論争を目の当たりにし、また米国、日本、欧州と流動的な暮らしを送るなかで、主体を置換・変換・循環しつづけて、どうか他者の尺度から遁れて生きる非定住的な主体のありようにこそ逆説的に希望を見だし、だからこそ本作で自律と他律のあいまで揺れる主体を演壇に配置したのでろう。現代的主体のありようを明敏に射貫く、優れた複眼的表象だ。

しかし田中の映像の雄弁性は、その美の完成度ゆえに諸刃の刃でもある。透徹したまなごしと審美性を有する映像に絡めとられた主体は、ある特定視座のディスクールに回収されているように「映って」しまうからだ。この〈美化の危険性〉は、筆者が同作を、二〇一八年九月にチューリッヒのミグロ現代美術館で鑑賞した際には感じなかった。おそらくそこでは複眼的視座を強調するマルチチャンネル・インスタレーションとして作品が発表されていたからだろう。現代美術作品の鑑賞者として、最終場から見はじめる自由さえ付与されていたという意味でも、ディスクールは固定化されていなかった。つまりチューリッヒの展示では、ジョン・ジェスランの「キネマトグラフィー演劇」を連想させるかたちで、個々のシーケンスが相互作用的に乱反射し、多世界解釈的ナラティブを編みあげていたのだ。

★1 | Claire Bishop. 2012. 'Delegated Performance: Outsourcing Authenticity'. *October*. Vol. 140. Spring 2012. 91-112.

★2 | 酒井隆史. 二〇一六年.『暴力の哲学』東京：河出書房新社.

★3 | 見田宗介. 二〇〇八年.『まなごしの地獄』東京：河出書房新社.

★4 | Bojana Kunst. 2015. *Artist at work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, UK and Washington, USA: Zero Books.

OVERVIEW

しかし、より「演劇的」に筋行動を追うシングル・チャンネル映像に再編成されたとき、否応なく作品の内容と形式が適応しなくなった。あるいは映像作法を作劇にそのまま横滑りさせたため、否応なく不具合が生じてしまった。ためらい、言いよどみ、片笑み、沈黙など、発言未満のなにかが発言そのよりも意味を持つ本作では、「一对百」の受動的観劇より、「一对一」の参与的対話のほうが、方法論として適していることは言を俟たない。加えて、第四の壁を設けた対面構図に上演空間を「分断」することで、傍観者群、及び全能の作家が、弱者の主体に対して、「真正な証言者」として理路整然と振るまう倫理を強要しているようにも見えてしまう。その意味で田中が、各上演後に〈アッセンブリー〉という観客との対話の場を設けていたことは小さな救済であった。本作は、観客が匿名集団としての客体性の原理を手放し、不安定に解体された主体同士の邂逅の場に身を投じねば「予定調和な犠牲者性」として誤読消費されかねないからだ。

この「主体のトリアージュを巡る政治学」の項で、オグトゥ・ムラヤの『Because I Always Feel Like Running』についても触れておく。本作の主体は、ムラヤの圧倒的強度の〈スポークンワード（発語芸術）〉により活写される、アフリカ諸国を代表する五輪選手たちだ。例えば、冒頭で語られる一九六〇年ローマ五輪の主人公は、サハラ以南のアフリカ選手として初めて金メダルを獲得したエチオピアのマラソン選手アベベ・ビキラである。だが一人称単数（アベベの言葉）、二人称単数（ムラヤによる語り）、三人称複数（公式記録者や競技解説者たちの言葉）の語りを往還し、人称遊戯にたわむれるポスト・ドラマ的言語を駆使するムラヤは、いかに複数人称的語りのシミュラクルに絡めとられたアベベが、「当事者」の座を死守することが困難かを、実装的に表象してみせる。田中とは形式的に異なれども、ムラヤもまたひとつの主体がひとつの自律的発言を担える「理想郷」の作品ではなく、リアルな見地からハンス＝ティース・レーマンの言う「複数の声の〈散種〉」としての表象を試みるわけだ。

本作ではまた作品の「複声性」を強調すべく、身体、照明、美術、記録映像などさまざまな演劇言語のヒエラルキーのなか、意図的に「人間の声」が序列の最高位に置かれる。観客ひとりひとりの視線をしっかりと捉え、仲間うちで車座になって古い民話を説くよう

に語りかけるパフォーマーのムラヤは、「公式文書」で歴史を塗りかえてきた文語優位の西欧テキスト・シアターへの抵抗として、めいめいの身体に記憶を刻みこむ非西欧圏の〈口承演劇〉の伝統に接近する。そして一元的な公式見解から散らばりもれる複数の声を、眼前の観客に刻印していく。

しかし、その憑依的話術の強度ゆえに、最終場でムラヤが、一九六八年メキシコ五輪に出場しつつ、右膝を脱臼して優勝レースから脱落したタンザニアのマラソン選手ジョン・スティープン・アクワリの英雄的言葉を引用するとき、「感動ポルノ」に接近する危険性があらわになる。日本の独我的観客の多くは、感情的同化に真理の瞬間を見てとる近代的呪縛から解放されていない。無論、シアターコモンズは叙事のポスト・プレヒト的演劇言語を採用する、日本では数少ない「まとも」な現代芸術祭である。とはいえ、このエモーショナルな最終場により、せつかく美しく「散種」された主体が、ひとつの型どおりの像に「収束」され、「批評的熟考」ではなく「一元的浄化」を一部の観客に与えてしまった可能性はある。その意味で、一元化されたロゴスではなく、複数の演劇的ポリログを目指すムラヤの演出意図から、逸脱するエンディングだったように思える。

ちなみに〈口承演劇〉に接近したのはムラヤだけではない。フランス人演出家がかつてはジェローム・ベルのアシスタントを務めたマキシム・キュルヴェルスも、「活字や記録」よりも「語りと行為」を――ダイアナ・テイラー的に語るなら持続的、物質的な「アーカイヴ」でなく刹那時間的な「レパトリー」を優先して――古代ギリシャの「大ディオニシア祭」を舞台上に甦らせる★5。アイスキュロス作『ペルシア人』の綿密なりサーチに基づく本作において、もしその研究成果を適確に伝えることを最優先したいと考えたなら、一字一句、誤謬のない日本語字幕を用意して、完璧な物語を「レクチャー」できたはずである。しかしここでキュルヴェルスは意図的に、公演ごとに語りを即興で変奏させ、それを舞台傍らに座る平野暁人に通訳／表現させた。そして、ペーター・ハントケ的「スポークン・ピース」というより、あそびを含む古典落語の「芝居噺」に近いかたちで、演者のジュリアン・ジェフロワの発話と平野の訳話エンボディード・メモリーが「肉体化された記憶」として観客に憑依してくる。

活字書物や記録素材ではなく、動作、身振り、声の

★5 | Diana Taylor. 2003. *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*. Durham, NC: Duke University Press.

震えなど、現れては消える刹那情報をその基盤に置くパフォーマンスは「翻訳不可能なものである」とダイアナ・テイラーは喝破した。その発言を前提に置くなら、キュルヴェルスはここでその不可能性へと斬り込んでいる。現段階ではその試みは半ば成功、半ば不発の状態に終わっていたように思う。仏語話者ではない観客には、パフォーマーの仏語が会話調から文語調に、現代から過去に、徐々に遡行している言語変移のパフォーマンスが伝わりづらかったためだ。だが演出家の意図を汲み〈翻訳スポークン・ワード・パフォーマンス〉という、おそらく世界初の上演に打ってでた主催者の決意と、その誘いに乗った平野の決断は評価すべきだし、安易な妥当性に基づく字幕付レクチャー・パフォーマンスでは見えてこない、演劇言語の陰翳が体感できたこともまた事実である。

2. レクチャー・パフォーマンスの〈出来事〉性

チャンドラの箒掃除のアクションは、ノエル・カワードの〈客間喜劇〉やエドワード・ポンドの〈チェアー・ブレイ〉では、まずまちががなく目撃することはない。なぜならそれは月単位で修得された即席のミメーシスとは異なり、長い歳月をかけて培われたアンチ・ミメーシス——「出来事としての身体」——から放たれる行為だからだ。まただからこそ箒掃除の「パフォーマンス」は、果たして旧来の演劇表現の範疇に含まれるのか、はたまた日常行為の一部なのか、というアーヴィング・ゴフマン的な問いがおのずと浮上してくる。あるいは鈴木忠志の視座を借りるなら、彼の行為はその無駄なく鍛え抜かれた美しさゆえに、「騙り／フィクション」と「語り／リアル」の線引きを曖昧化してみせる。

この「騙り」と「語り」の二重性は、近年流行のレクチャー・パフォーマンスが露呈する問題の核心とつながる。どこまでが虚構的／表象的な「パフォーマンス」で、どこからが事實的／現存的な「レクチャー」か。どこまでが一次情報であり、どこからが二次創造なのか。無論、回答は二者択一のどちらかにはない。スペクトルのどの立地点に身を置くかを熟考することで個々の解は導きだされる。ちなみに筆者の考えでは、優れたレクチャー・パフォーマンスとは、現実と虚構の皮膜縫合に成功する作品である。その語りの豪胆さと

精緻さゆえに、語りが騙りに豹変し、騙りが語りとして説得力を持ち、観客を感得的に口説きおとせてしまう作品だ。同様の意見をより硬く語るなら、ジャック・ランシエールのように「誠実な芸術は、芸術と非芸術を識別しない」と言い換えてもいいかもしれない。なぜなら「その非識別性の内にこそ、芸術は変化生成を促すパワーを秘めている」からだ★6。

この意味でレクチャー・パフォーマンスとは、ギー・ドゥポールが言う〈シチュアシオン（状況）〉の変種であるべきだろう。つまりドゥポールが『国際状況主義宣言』（一九六〇）で述べたように、レクチャー・パフォーマンスもまた、人為的に捏造されたまやかしの世界だとはっきりわかるフィクションを生成するのではなく、ローカルな社会文脈を読みとき、リアルな日常生活の素材を採用して、一次情報と二次創造の嗣子としての〈シチュアシオン（状況）〉を産み落とすべきだからだ★7。未知なる歴史的史実を学習したり、隠匿された情報が暴露されたりするだけのレクチャー・パフォーマンスはレクチャー・イン・パフォーマンス「舞台上の講義」の亜種でしかない。逆に、手つき鮮やかなレクチャー・パフォーマンスは、騙りと語り、演劇と日常、芸術と非芸術のあいだを見事に縫合することで、人びとがより能動的に世界に関与するようになり、あるいはより高度な感情世界に到達できたりするようになる、トランスフォーマティブな政治力を有する「状況的出来事」として現れる。しかも劇性の力業で出現させるのではなく、プレヒト的な意味でリラックスしたなか、ユーモアなどを交えながら、ごくごく自然に到来させるのだ。

この意味でラビア・ムルエの『歓喜の歌』は、科学主義と主観主義のあいだの弁証的話法に極めて自覚的な、優れた〈出来事〉としてのレクチャー・パフォーマンスであった。本作でムルエは、パレスチナ人ジャーナリストのマナル・カデールと共に、一九七二年ミュンヘン五輪で勃発したパレスチナ過激派組織「黒い九月」によるテロ事件を、イスラエル側でなくパレスチナ側の視点から、複数のナラティブの片言隻句として紡ぐ。そしてその断片化された逸話、映像、記録の不可能性の地平で、正史／稗史、光／影、真実／嘘のボーダーを溶解してみせる。ムルエの語りはつねに「真実とは、上手く捏造されたフィクションである」という痛快な背反思想に支えられている。そしてまた「真実は深い暗闇に隠匿されている」という考えは誤解であり、実は白昼

★6 | Jacques Rancière. 2004. 'The Distribution of the Sensible,' *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, Trans. and with an introduction by Gabriel Rockhill. London: Continuum.

★7 | Guy Debord. 'Writings from the Situationist International 1957-1961', *Art in Theory: 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison and Paul Wood. Malden, MA,USA; Oxford, UK and Victoria, Australia: Blackwell Publishing. 701-706.

OVERVIEW

堂々そこら中に投げ出されているからこそ、不意を突かれて目にできない、という可視性の逆転原理を射貫く。現代日本社会において無数の真実が昼ひなかに蹂躪されているのが、そのなよりの証左だろう。

ポスト・トゥルースの時代の「レクチャー・パフォーマンス」は、「真実」を追求するベクトルに舵を切った途端にその威力を失効する。なぜならそもそもハリボテの張子現実に、一粒の「真実」を投じたところで、沢山の人びとがするあの嘲笑に踏みじられ、虚しく終わるだけだからだ。そうではなく、ハリボテにはハリボテなりの、虚構には虚構なりのからくりがあることを尊重して、そこにあえて身を投じる。そしてプラトンの幻想洞窟に投射される影絵(囀)からアウトフォーカスし、絵のまわりに漂う光(地)に浮かぶ模様を丁寧に眺めてみる。世界が光で満ちるときには闇の輪郭が見え、世界が闇で充滿するときは光のかたちが浮きぼりになる。ただ社会はつねに闇と光の境界が曖昧模糊としているわけで、だからこそ暗中模索でなにかもが不明瞭に思えてしまう。しかしモーリス・メルロ＝ポンティが言うように、真実は、どこか秘密の穴蔵に保管されているわけではない。そうではなく見えない真実はいつの日も、いまここにある玉虫色の現実の「虚焦点に […] 透かし模様で描き込まれている」★8。真実は、虚構の炙りだしとして現れるのだ。

ムルエはこの「歴史のパリンブセスト」(ハリー・ハルトゥーニアン)としての性質を十全に理解しているからこそ、「隠された真実」を発掘する、という少なくともアーティストとしては不毛なベクトルに向かわない★9。そうではなく、不可視な光、不可聴な爆発音、妨害される眠りといった「矛盾性のパフォーマンス」を観客にたたみかけることで、その二律背反の行為のなかにこそ、なんらかの想像的知識が炙りだされる可能性があることを伝える。語りえない、聞こえない、起こりえない行為をあえて舞台上で遂行する。ムルエはそのパフォーマンスティブな背反性にこそ、註釈まみれの講義にはない、レクチャー・パフォーマンスの未来性を見てとるのだ。

3. 言葉の亡霊と未来の借金

『犯罪部族法』では上演開始と共に、不自然なほど長い沈黙が持続される。その沈黙のなか、穏やかな掃

き掃除の擦過音だけが繰り返し耳に響いてくる。この舞台上の「掃除」はいつ終わるのか。欠伸など噛み殺しながら凡百な日常行為としてそれを見過ごしてしまうのはたやすい。だが、ひとたび擦過音の多義的シニフィエが炙りだされると、その瞑想的な筈の反復音が、現代の言葉の「過激消費」(ポヤーナ・クンスト)への警告のように思えてくる。そういえばクンストよりも半世紀以上に、亀井勝一郎は資本主義やモダニティの到来により、人の言葉が「人間の言葉を粧った符牒」に貶められていることを嘆いた★10。闇雲に効率のみを追求する「速成化」のなれの果てとして、人間の精神が規格商品化のプロセスを辿り、安っぽい言葉がペットボトルのように大量消費されていく。また怖いほど当たりさわりのない「決まり文句」のリサイクルにより、精神の機微が少しずつ朽ち、腐り、夥しい数の言葉が亡霊化していく。

現代日本の政治家による、まるで露悪を愉しむような責任逃れの言葉、五輪関係者による欲得づくの隠蔽作業、復興庁によるデマを真実に仕立てあげる虚偽の奇術は、もはや人間の言葉を粧った符牒というより、人間の言葉を粧う努力さえしない魔物たちの讒言だ。オリンピックの本懐は言うまでもなく「肉体と意志と精神のすべての資質を高め、バランス良く結合させる生き方の哲学」であるオリンピズムを広めるためにある。しかしアラン・トムリンソンがオリンピックの〈ディズニー化〉をロサンゼルス五輪のあとに唱えてから四半世紀が経ち、今やその大義名分は消費主義に吞まれあとかたもなく消滅した★11。そして『東京オリンピック競技大会・東京パラリンピック競技大会の準備及び運営に関する施策の推進を図るための基本方針』には、本大会は『『強い経済』の実現につなげる』ために開催される、と悪びれもなく明記してある。現代の〈ゾンビ資本主義社会〉(クリス・ハーマン)では、協約、取決、合意の言葉がごとごとく破られ亡霊化していき、虚報の超速性が発言の質量をまたたくまに凌駕していく★12。そしてすべての言葉が未済のまま、なにごとく解決されないまま、ダラダラと「あとのまつり状態」へと雪崩れ込んでいく。つまりわれわれは空疎な言葉の「過激消費」により、みずから未来の借金地獄へと嵌まり込んでいるのだ。

「現在の未済の言葉たちが、未来の借金に変貌する」という論点は、小泉明郎の『私たちは未来の死者

★8 | モーリス・メルロ＝ポンティ、一九八九年、『見えるものと見えないもの』滝浦静雄・木田元訳、東京：みすず書房。

★9 | ハリー・ハルトゥーニアン、二〇〇七年、『近代による超克：戦間期日本の歴史・文化・共同体』梅森直之訳、東京：岩波書店。

★10 | 亀井勝一郎「現代精神に関する覚書」、一九四三年、『近代の超克：知的協力会議』河上徹太郎等著、東京：創元社。

★11 | Alan Tomlinson, 2004, 'The Disneyfication of the Olympics: Theme Parks and Freak-Shows of the Body'. *Post-Olympism? : Questioning Sport in the Twenty-first Century*. Eds. John Bale and Mette Krogh Christensen. Oxford: Berg Publishers.

★12 | Chris Harman, 2010. *Zombie Capitalism: Global Crisis and the Relevance of Marx*. Chicago, IL: Haymarket Books.

を弔う』でも見てとれる。この長さ約五〇分の映像インストールション（上映は始点も終点もなく常時ループされる）では、極寒の黒雨に打たれつつ朝霞米軍基地跡地では若者たちにより執行される、「未来の英雄を弔う」ための不気味な会合が映しだされる。殉死的な儀式的パフォーマンスを映しだす作品の末恐ろしさとはうらはらに、否、どこかで新興宗教の秘儀を連想させる結社的雰囲気漂うからこそ、小泉は約二〇名の若い演者たちをアルバイト広告で無機質に公募したという。そしてやはり機械的に「あなたは自分の命を投げ出せますか?」という問いを参加者たちに投じる。ただ多くの全体主義的な暴力装置がそうであるように、この肅々と進められる「作業」のうちに、怪物的な作品の面貌が明らかになってくる。

寺山修司は弱冠二三歳のとき「マッチ擦るつかのま海に霧ふかし 身捨つるほどの祖国はありや」と、殉死を正当化できる祖国などありえるのかと、愛国主義を批判する詩を詠んだ★13。その詩への返歌を紡ぐように、パフォーマンスの若者たちは、陰雨に打たれビショ濡れになり、花冷えの寒さに震えながらも、「投げ出す／投げ出さない」の回答を哭声に近い音量で宣言する。しかしその「決死」のパフォーマンスの唯我的熱量は、つねに「他者」（撮影に立ち会う関係者や作家自身）が映像に映りこむことで自覚的に相殺され、危険な没入的陶醉に落ちこむ罫を免れる。眼前の「決死」のパフォーマンスから迫真性を読みとろうとするのは、古典的没入演技に演劇の真髄を感じる夢から醒めない、時代錯誤な観客の希望的誤読だ。アフタートークでわかったことだが、パフォーマンスたちはむしろ極めて機械的に、一回きりの撮影でミスしないように、襲いかかる寒さと物理的に戦いながら「作業」の導線をこなしていたという。ただその一連の作業に、地ベタに転がる身体を山積みにする、自由を奪われた人間を両脇から支え引きずる、ISの斬首刑を想起させるかたちで人を跪かせ「エアー処刑」する、という通俗メディアやSNSでヴァイラル的に消費されるテロ・拷問・殺害を連想させるアクションが含まれるため、多くの観客はそこに暴力の迫真性を仮想的に「見て」しまう。これは嘘に真実を見ることに慣れすぎたポスト・トゥルース時代に生きる人間の性だろう。小泉の作品は、私たちが「ファントム・トゥルース」に依拠して生きることを暴く。

幽霊的な暴力の迫真性は、小泉が本作で採用するいちばんの大仕掛け——逆再生映像——によって、さらに決定的に無効化される。この逆再生映像により本作では「二重時制」とも呼べるシネマトロジーが立ち現れ、観客の没入欲が無化される。具体的に述べるなら、スクリーンに映される若者たちの処刑行為がひととおり終了すると、ある地点を境に、まるで昭和のビデオテープの巻戻再生のように儀式が逆行投影されはじめる。そしてまた逆再生されたときのみ順行の歩行として映る場面なども含まれるため、「時制」のリアリズムが根本的に解体されていく。「私は命を投げ出します／投げ出しません」のいずれの回答を若者たちが選択しようと、処刑は肅々と決行される（つまりここでは言葉は亡霊化している）。ただ映像がいきなり逆再生されはじめると、観客の思考は、それが「生者の処刑」なのか「死者の甦生」なのか、あるいはまた「未済の未来の弔い」なのか「未処理の過去の後始末」なのか、二重時制のなかで複雑に混乱していく。ちなみにこの思考の混線化には、どこかでアレハンドロ・ゴンサレス・イニャリトゥを思わせる目眩的な長回しを、個人の視野では全体を見渡せない、ウナギの寝床のように横長な会場にコラージュ投影したことも一役買っているだろう。

小泉の映像は、或る名状しがたい確実さで、震災以後、生者と死者（また胎児^{unborn}たち）との対話が出現したことを明らかにする。プルトニウム239の半減期が約二万四千年であることを考慮するなら、われわれは半永久的に未来の胎児たちの借金を償う必要に迫られており、また死者たちを長きにわたり悼むよう要求されている。つまり現代人はつねに、あの震災の陰画としての二重時制を生かされているのだ。そしてこれら補償行為を物理的に担わされているのは、小泉作品に登場する日本の一般的若者たちである。彼らは日本政府が未処理のまま擲ったゴミ（核廃棄物、無責任な言葉、無制限な借金）を否応なく背負われ、「未来の英雄たち」として生きることを選択の余地なく求められるのだ。しかし、彼ら「英雄たち」を小泉はここで弔う。この「弔い」を社会的呪縛からの解放ととるか、希望のない未来を踏まえた生前葬ととるか。それは解釈次第だろう。

★13 | 寺山修司、二〇〇三年、『空には本：寺山修司歌集 復刻版』、東京：沖積舎。

OVERVIEW

059

OVERVIEW

4. 歴史の屑拾いとしての視座

最後の論点にとりかかろう。今いちど、シャンカル・ヴェンカテーシュワランが作品冒頭で描く掃き掃除の行為を想起したい。チャンドラは、周縁から中心へ求心的に円を描きながら、時間をかけて丁寧に掃除のパフォーマンスを完遂する。そして最後には、まるで真水で濾した砂金を集めるように、背中に回した手に持つ塵とりで極小なゴミ屑を拾う。直線ではなく曲線を描き、周縁から中心へと渦を描く。このパフォーマンスな行為は、社会的周縁に置かれたサルタンが否応なく中央権力に巻き込まれる権力構図を表象していると同時に、歴史が過去から未来へとニアに流れるのではなく、渦状のかたちで「今ここ」にいっしょくたに存在する反歴史的な可能性も指し示す。さらに言うならチャンドラの行為は、ヴァルター・ベンヤミンが希望をもって描出する〈歴史の屑拾い〉を直接的に体現している。

ベンヤミンは『^{フラスノール}パサージュ論』で〈遊歩者〉という概念を提唱した。遊歩者は、プルーストの時間論のなかで街路を自在に闊歩しながら、自分の感覚機構のなかに都市を引きずり込み、過去の建造物・歴史物・美術品などを、みずからの経験として陶酔的に「今ここ」に甦らせる。この〈遊歩者〉の概念に触発されて、高山明が〈ツアー・パフォーマンス〉を考案したのは周知のとおりだ。今回の『新・東京修学旅行プロジェクト：福島編』でも、高山は、福島出身の高校生たちと二泊三日の「修学旅行」を開催。オリンピックの「陰画」としての東北史を、高校生の言葉から「炙りだす」試みに出ていた。高山は、ソーシャリー・エンゲイジド・アートが日本で隆興する遙か以前から、演出家や演者ではなく「観客がどういう社会モデルをつくるか」に演劇の本質があると主張してきた。具体的には『一方通行路〜サルタヒコへの旅』（二〇〇六）から開始される一連のツアー・パフォーマンスで、つねに観客の習慣的感性を異質化させるための装置をつくることを目的とした「^{ツーリスト}観光客」的演劇論が展開されてきた。その一貫した創作スタイルは、世界的に見ても稀な実験的ドラマトルギーとして評価に値する★14。しかし今回に限って言うならば、本作に先駆けて同年度に行われた「クルド編」「中国残留孤児編」に次ぐ「東京の歴史悲劇三部作」としてまとめて扱われてしまったことで、福島の高

校生たちが犠牲者性のナラティブを語る枠組に——たとえ高山にその意図がなくても、自他の境が未成熟な十代を相手にとるがゆえに——否応なく回収されてしまっていたのが残念であった。

台湾を拠点に活躍する美術作家ワン・ホンカイも、『This is no country music』と題した作品の制作過程で遊歩者の概念を利用していた。つまり作曲家・江文也のゆかりの場所を、公募した参加者十数名とまさにフラスノールの的に辿り歩いたのだ。そして日本統治下の廈門に育ち、「日本人」作曲家として名を成した、台湾出自の音楽家の「ありえたかもしれない聴こえない音楽」に、身体経験的に耳を傾けるよう促した。ただこのありえたかもしれない歴史への傾聴行為の集大成として、最終的にかたちづくられたレクチャー・パフォーマンスは、観客にも参加者と同じ身体経験へ誘うだけの芸術的強度が欠けていた。「失われ、捨てられ、壊れた」ものたちが、批評的にアーカイヴ化はされていたものの、それらがどうパフォーマンスに生命を帯びてくるのか、というパフォーマンスとしての現前性が弱い「成果発表」となってしまった。小林秀雄の有名な対概念を用いるなら、シルヴィア・ウインター、フレッド・モーテン、陳光興など、米国パフォーマンス・スタディーズ直系の「高級な批評」はあるけれど、それと同じくらい重要な「素朴な鑑賞」をあまりにも無碍にしてしまった結果と言えるかもしれない。

とはいえ本作のパフォーマンスの準備段階として採用された地道な遊歩作業は、ベンヤミンが『パサージュ論』で肖像化する、もうひとりの反歴史的な登場人物を前景化させてくれた。つまり〈歴史の屑拾い〉である。遊歩者があくまでも「受動的」に、個人的な感性を覚醒すべく追憶的に過去のイマージュを消費していくのに対して、屑拾いは公文書家と同じほど細部への留意をほどこし、より「能動的」に「新しさのカルト宗教にとり憑かれた社会で山積みが増えつつける過剰なゴミを収集し、整理し、目録化していく」★15。そしていっけん無価値なゴミを宝のように収集することで、逆説的に、どれほど歴史を織りなす^{アーカイヴ}公式文書が、暴力的な排斥行為に則り規定されているかを暴いてみせる。演劇的に別言するなら、ラグビッカーの屑拾いは、闇に葬られた民間の稗史を身体化するパフォーマンスだとと言える。

二〇二〇年東京五輪に向けて大文字の「正史」が

★14 | 高山明. 二〇一八年. 「演劇と社会」. 『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践』. 工藤安代、清水裕子、秋葉美知子編. 東京：フィルムアート社.

★15 | Frederik Le Roy. 2017. ‘Ragpickers and Leftover Performance: Walter Benjamin’s Philosophy of the Historical Leftover’. *Performance Research*. 22:8. 127-134.

性急に、杜撰に、狡猾に編纂されている。そんななかディレクターの相馬千秋により選出された『シアターコモンズ’19』の参加作家たちは、程度の差こそあれ、むしろ日陰を逍遙する〈歴史の屑拾い〉の視座を尊重し、割れた花瓶（ヴェンカテーシュワラン）、破壊されたベッド（ムルエ）、脱ぎ捨てられた古着（キュルヴェルス）にこそ、偽りない個人史の欠片が宿ることを示唆してくれる。

なかでもフェスティバル中盤に連続上演された三本のリーディング・パフォーマンスは、観客に過去に発表された戯曲を朗読させるという「能動的」な「パフォーマンス」により、まさに沢山の〈歴史の屑拾い〉たちを会場に出現してみせた。つまりパブロ・ピカソ『しっぽをつかまれた欲望』（一九四一年、島崇演出）、スーザン・ソントグ『アリス・イン・ベッド』（一九九一年、中村佑子演出）、太田省吾『更地』（一九九二年、萩原雄太演出）という、国籍も時代も性別も異なるテキストを、異なる共同体に日替わりで参加して（作品により驚くほど参加者の属性が違った）、異なる人びとと互助的に身体経験化していくことで、東京五輪前夜とナチス占領下のバリ、現代東京に蔓延するセクシズムと一九世紀末米国で慣習化された女性差別、殺伐とした東北の復興建築サイトと東京大空襲を思わせる更地が、古い端布を織りあわせた一枚の敷物として、観客という名のラグビッカーたちにより編みあげられたのだ。少なくとも、観客の集合知が同期せず異化された瞬間には。

未済の過去を未来の借金ではなく資産にするために、目に見えないほど小さな歴史の屑を、チャンドラを真似て丁寧に拵っていく。もちろんそこには、うわべばかりが美しく糊塗された言葉が過激消費され、夥しい数の言葉が亡霊化していく世界のなかで、逆説的に亡きものたちの言葉に耳を澄まし、それらを能動的な「出来事」として現代に甦らせていく行為も含まれるだろう。ニコラ・ブリオーはこのベンヤミンの「屑拾い」の概念（及び、アルチュセールのイデオロギーとバタイユの異質学）を念頭に置き、これからのアートは「捨てられるもの」と「受け入れられるもの」、製品とゴミを選別するための特異な交渉領土から出現するはずだと主張する。そしてこの空想的領土を「^{i n f o r m e l}アンフォルメル」に呼応させるかたちで「^{o x f o r m a l}エクスフォルマルの領土」と命名する。格式張った形式性を壊すのではなく、形式的な領土から外に飛びだしていく★16。政治的、意識的、権力的に自覚可能な圏域の外にあえて身を置いている。

美しくつづられたブリオーの抽象哲学を読んでいると「果たしてそんなことが実現可能なのか」という問いが、否応なく浮上してくる。そんな根深い疑問があったなか、今回のシアターコモンズは物理的に、この芸術的交渉領土が出現可能なことを立証してくれた。またそうした「屑拾いのドラマトルギー」からこそ、時代の根本性格を表す芸術が生まれる可能性を経験的に教えてくれた。

★16 | Nicolas Bourriaud. 2016. *The Exform*. Trans. By Erik Butler. London and New York: Verso.

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

東京五輪の「正史」の制作現場

060

OVERVIEW

OVERVIEW

061

シアターコモンズ '19 オープニング・シンポジウム 「未来の祝祭、未来の劇場」

シアターコモンズ'19のシンポジウムは、開催2日目、「犯罪部族法」の公演後に行われた。テーマは「未来の祝祭、未来の劇場」。登壇者は、東京を拠点に演劇の可能性を探索する高山明、インドで演劇活動を行うシャンカル・ヴェンカテシュワラン、そして折口信夫の研究者でもある安藤礼二という、専門や活動地域が異なる3者だ。

古代より、世界各地で祝祭と演劇は密に結びついてきた。歴史的に見る演劇の役割、アジアでの祭りや芸能について議論を交わす中で、いかに人々の生活と演劇が地続きになりうるか、そして協働作業やコミュニティ形成に使う演劇の可能性が、ポイントとして浮かび上がった。巨大な国家的祝祭である東京オリンピック・パラリンピックを翌年に控えた東京で、生活の延長にある祝祭の形を考えると――。2020以後の演劇の予感をも感じさせる、充実の内容となった。

開催概要

2019. 1.20 14:00-16:00

リーブラホール

登壇者

シャンカル・ヴェンカテシュワラン（演出家）

安藤礼二（文芸批評家）

高山明（演出家、PortB主宰）

司会

相馬千秋（シアターコモンズ・ディレクター）

プロフィール

あんどう・れいじ
1967年東京都生まれ。文芸批評家、多摩美術大学教授。東京大学客員教授。早稲田大学第一文学部卒業。2002年、「神々の闘争——折口信夫論」で群像新人文学賞。主な著書に、芸術選奨文部科学大臣新人賞の『神々の闘争 折口信夫論』（2004年、講談社）、大江健三郎賞と伊藤整文学賞の『光の曼陀羅 日本文学論』（2008年、同）、角川財団学芸賞とサントリー学芸賞の『折口信夫』（2014年、同）。最新刊に『大拙』（2018年、同）がある。

開催概要

相馬千秋（以下、相馬）| シアターコモンズ'19オープニング・シンポジウムのテーマは「未来の祝祭、未来の劇場」です。祝祭や劇場は、演劇やパフォーマンスアーツに関わる人間にとって、これ以上ないくらい大きなテーマになります。「祝祭」はヨーロッパ言語では“festival”ですが、カタカナで「フェスティバル」とすると、ある種の文化事

業の形式としてのフェスティバルがイメージされるわけです。それは元々の「祝祭」や、日本語の「祭り」とはだいぶ趣の違う言葉になっているのではないのでしょうか。

私はこれまで、東京でフェスティバルを企画してきた中で、「都市における祝祭とは一体何か」と様々な形で考え、実践してきました。今の「祝祭」を私なりに解釈すると、まず日常のルールが解除されている状態です。そこで様々な例外的な事柄が起こっていく。例えば、人間と神、人間と動物、男と女、あるいは、聖と俗、富める者と貧しい者のように、日常では明確に分離されている関係性や境界線が、一時的に揺らいでいく。そういった状態が祝祭的な状態であると解釈し、演劇あるいはパフォーマンスアーツ——それらは芸能から派生しているわけですが、祝祭状態を引き起こすための有効な媒体ではないかと考えながら、日々の実践をしています。

今の東京で一体何をしたら、本当の意味で私たちの生活観や世界観、あるいはリアリティに対応した祝

プロフィール

あんどう・れいじ
1967年東京都生まれ。文芸批評家、多摩美術大学教授。東京大学客員教授。早稲田大学第一文学部卒業。2002年、「神々の闘争——折口信夫論」で群像新人文学賞。主な著書に、芸術選奨文部科学大臣新人賞の『神々の闘争 折口信夫論』（2004年、講談社）、大江健三郎賞と伊藤整文学賞の『光の曼陀羅 日本文学論』（2008年、同）、角川財団学芸賞とサントリー学芸賞の『折口信夫』（2014年、同）。最新刊に『大拙』（2018年、同）がある。

祭の状態へとアップデートできるか。それを考える企画として、シアターコモンズをやっています。ここで目指しているのは、コモンズ、つまり演劇の「共有知」を活用して、都市や社会に新しいコモンズとしての「共有地」を生み出していくことです。それによって、都市や社会に生まれるコモンズを、未来の劇場や演劇のモデルとして提示できるのではないかと。

では、演劇の「共有知」とはどういうものでしょうか。ベーシックなところでは、人が何かを演じ、それを誰かが見るという振る舞い。あるいは集会の形態。同時に、そこに介在するテキストや身体を通じて感情や情報を共有・交換する。そういう技術を、私たちは演劇の共有知だと考えることができるでしょう。

シアターコモンズではこれらをベースにしながら、毎回様々なアーティストと一緒に、今の東京で、あるいは世界のあらゆる場所で可能な演劇のコモンズを考えています。今回のために書いたテキストのタイトルは、「都市をサバイブするための、ツールとしての演劇」です。「ツールとしての演劇」という言葉は、シャンカルさんのお話にも何度か出てきたキーワードです。彼の舞

台はどのような考えによってツールたり得るのか。その先にある劇場と祝祭のビジョンとは何かを、お伺いしたいと思っています。高山さんは、これまでも東京と一緒にたくさんプロジェクトをやってきました。その都度、都市における祝祭を考え、具体的に提示されてきたアーティストですが、今回は『新・東京修学旅行プロジェクト：福島編』という、ツアーパフォーマンスを発展させたプロジェクトを展開していただきます。その他のプロジェクトでも、単純に舞台を観るという経験だけではなくて、物事が起こっていくプロセス、それを共有・交換するための方法論を、美術の文脈から、もう一方では演劇のコモンズ（共有知）を更に転換させていくことで探っていきます。リーディング・パフォーマンスは今回初のチャレンジになりますが、今の東京でどういう言葉を、どこで、どのように発話するかという、演出的に非常に重要な問題を、3人の演出家と一緒に考えて作った企画です。

〈高山明 プレゼンテーション〉

ブレヒトが生きた時代と「教育劇」

高山明（以下、高山）| 今日は、「マルティン・ルターと演劇の未来」という、少し大げさなテーマで話したいと思います。僕は、23歳の時からドイツのフライブルクという街に5年弱住んでいました。この街には大聖堂があり、その周りに広場がある。その横には市庁舎が建っていて、毎朝そこに市場が立ちます。つまりこの広場が、経済・政治・宗教の中心地ということになります。

僕はフライブルク大学に通っていたのですが、当時は古本屋で買った『ブレヒト演劇論集』を読んで過ごしていました。ブレヒトは色々な面を持った人なので、今日は一点だけ取り上げます。そのポイントになるのが、「未来の演劇は“Theaterchen”にならなければならない」という言葉です。“-chen”はドイツ語の接尾辞で、「～ちゃん」という愛称のことです。つまり「未来の演劇は“演劇ちゃん”にならなければならない」という意味です。

ブレヒトが生きたのは、ナチスの時代でした。ナチスのイベントに、ニュルンベルクで開かれた第六回党大会があります。これは「演劇的な祝祭」でした。全国から動員されたナチス党員は、この広場で130本ものサーチライトが光の柱を作り、ヒトラーが登場し、演説するという大掛かりなスペクタクルを体験します。この党大会の元に

なったのは、おそらくリヒャルト・ワーグナーのオペラです。ワーグナーは、「没入」と「同化」を誘導する装置として、演劇あるいは劇場を使った近代演劇の完成者です。

こういう没入型演劇に対して、ブレヒトはどんな対抗策をもって臨もうとしたのか。その最も代表的な試みとして「教育劇」が挙げられます。教育劇について、ベンヤミンは「教育劇と呼ばれる作品は、演ずる者にとって学ぶところのある演劇を言うのだ。従って、観客は必要としないのだ」と述べています。英語では“learning play”と言い、何かを教える劇ではなく、人々がその場に集まり、役や演技を皆で検証しながら「学ぶ」のが教育劇です。例えば、学校や工場で、そこにいる人たちが、役者になったり役を交換したり観客になったりして、演劇を作っています。

これは、ブレヒトが亡命したために、志半ばで終わってしまった試みですが、その理念は、すでにブレヒトの第一詩集『家庭用説教集』に体现されている、と僕は考えています。実はマルティン・ルター著作の中にも、家庭で説教するための小話まとめられた同じタイトルの本があるのですが、ブレヒトの『家庭用説教集』には次のような人物についての詩があります。

「和やかな陽を受けてヤーコブ・アプフェルベクは じぶんの父を、母を叩き殺した
そして洗濯物を入れる棚につっこんで
ひとり、その家に残っていた。」

「マリー・ファラー、生まれた月は春四月だが
みなしごで、未成年、賞罰なく、クル病、
ふしだらとは見えなかったというわさだが
このとおり殺しました、あかんぼを、
と自供。」

こういったように「悪人大全集」といった趣の詩集です。これに影響を受けたのが、デヴィッド・ボウイやドアーズ（The Doors）で、彼らはこの詩集から歌を作ったりもしています。ブレヒトというと「正しい人」というイメージがありますが、一癖も二癖もある「悪人」だったのではないかと思います。また、ブレヒトの教育劇を少し違った視点で見ると、観客という在り方を否定していることがわかります。参加者全員が創作プロセスに関与し、一人ひとりの生活にまで演技や演劇を



高山明氏

拡張していく運動だったとも取れます。

ブレヒトは、なぜこういった試みで、当時すでに政権を獲得していたナチスに対抗できると考えたのか。これは、教育劇が、演技や演劇によって世界に対してどう「距離」を創り出せるか、という実験だったからでしょう。だからこそ、役を入れ替えたり、俳優と観客という立場を交代したり、様々な試行錯誤をくり返した。加えて、演劇によって世界を二重化する意義もありました。例えば、学校に行き、とあるコミュニティを扱った演劇を作ります。そうすると、その劇の内部にある架空のコミュニティと、学校に実在するコミュニティが、二重化してくる。そうして現実世界を、演技を通して、演劇を通して、距離をもって見る。その方法を学ぶ場が教育劇だったと、僕は考えています。現代社会の大きな問題は、おそらく誰もが「このまま現実是不変変わらない」と思っている節があることですね。けれど、演劇を通して二重化した世界を体験することで、「別のビジョンを僕らは持ち得るんだ」と認識できるようになる。そうすれば、次の一歩が踏み出せるかもしれない。ブレヒトは、こういった試みを通して、「現実が変わりうる」という認識の革命を目指していたのではないのでしょうか。

KAAT『ワーグナー・プロジェクト』での試み

それでは僕が、ブレヒトから影響を受けてどういう活動をしているのか、少しだけ紹介します。これは一昨年、横浜のKAATという劇場で上演した『ワーグナー・プロジェクト —「ニュルンベルクのマイスタージンガー」』というプロジェクトです。『ニュルンベルクのマイスタージンガー』は先ほど触れた党大会でも序曲が演奏された、ヒトラーが最も愛したオペラです。ワーグナーの中で唯一

の喜劇であり、実際の街を舞台に、街中で町人が歌合戦をするオペラです。僕は、今、街の中で一番歌合戦をしている人はラッパーだなと考えました。そこでラッパーたちを呼んで、このオペラのように、歌や詩を皆で習って最後に歌合戦をする、その構造を借りようと思いました。

公演は9日間。初日がオーディションで、僕の外に、ラッパーやDJ、歌人、詩人などの審査員が、参加者の自由なパフォーマンスをジャッジし、最終的に16人が残りました。期間中のレクチャー、ワークショップ、サイファー、MCバトルなどを通して、彼らが切磋琢磨しながら、最後にプレゼンテーションをする。劇場が、ラップや詩、歌を学ぶ学校やコミュニティとしても機能する可能性を試してみたわけです。1日あたり6時間、9日間続けたので、合計54時間の『ニュルンベルグのマイスタージンガー』の上演になります。

このステージの後ろには、1970年大阪万博の「太陽の塔」の背面に描かれた「黒い太陽」をモチーフにした球体がぶら下がっています。このプロジェクトを、お祭り広場の裏側のストリートで行われているお祭りを見立てることによって、祝祭や劇場の未来形は何かを問い、そして、このコミュニティを通じて、「ありえたかもしれない」ワグナー、つまり、革命運動に加担していた彼の、民衆演劇の作り手としての可能性を探りました。

マルティン・ルターの “リ・フォーメーション”

『ニュルンベルグのマイスタージンガー』に先生役として出てくるのが、ハンス・ザックスという実在の靴職人です。ザックスはシンガーソングライターでもあって、シェイクスピアの先達と言われるほど、何百本ものカーニバル劇を書いています。同時に彼は、ルターにすぐシンパシーを抱いて、ルターを応援する歌もたくさん書いています。今日は最後に、そのルターについて、少しお話します。

『ニュルンベルグのマイスタージンガー』は、ワグナーによるハンス・ザックスへのオマージュであると同時に、おそらくマルティン・ルターの存在が背後にある。そのルターが行った宗教改革と呼ばれる試みの中で一番有名なのが、聖書の翻訳です。当時はほとんどの人が解せなかった、ラテン語による説教などの聖書の文句を、「民衆の口の中を覗き込むようにして」一般的な言葉としてのドイツ語に翻訳し直しました。そうし

て、ドイツ語訳された聖書が、グーテンベルクが当時発明していた印刷術で本になった。ルターは、印刷され持ち運び可能となった聖書を教会に置いていきます。それも、先ほどのフライブルクのようなものすごく立派なカトリック教会ではなくて、街の小さなプロテスタントの教会に。それでも当時は文盲が多かったようで、本を読む付添人として牧師が必要とされました。その牧師たちが村や都市の人々を集めた方法が、ルターの発明である賛美歌と、説教劇でした。僕の想像ですが、プレヒトは明らかにそれを意識していたはずで、この2つを合わせたものが彼の教育劇だったと考えています。だから、第一詩集のタイトルを『家庭用説教集』と付けた。演劇を改革してこうというプレヒトの思想の根本にはルターがいたと言えるでしょう。

この教育劇あるいは説教劇は、地元のコミュニティの人々が集まり、聖書を元にした説教を劇にしていって、今で言うワークショップのようなものだったのでしょう。皆が集まって、この役は自分、あの役はあなたがやって、といった流れを牧師中心に進めていく。そこで作った劇を、地元の人々に観てもらったんじゃないか。それは、印刷された聖書が置いてある、小さく簡素な「メディアセンター」、もしくは「公民館」みたいな場です。そのように教会が変わっていくことを導いたのが、ルターだったのです。

このルターのリ・フォーメーション、「作り直す」試みは、最初にお話したプレヒトの遺言である「演劇は“演劇ちゃん”にならなければならない」という思想を、完全に先取りしていました。ルターは、宗教や教会、演劇を「教会ちゃん」「演劇ちゃん」にした先駆者だったのではないのでしょうか。それを最も巧く引き継いだのがプレヒトだったと、僕は思っています。そうであるならば、東京オリンピックという大きな祝祭を迎える僕らの時代に、演劇を通してどういうアプローチができるか。未来の祝祭・劇場・都市の在り方を変えたルターのリ・フォーメーションに戻ることで、僕らはプレヒトの次に来るべき「演劇ちゃん」を作らなくてはいけないのではないかと、そう考えています。

〈シャンカル・ヴェンカテーシュワラン プレゼンテーション〉 南インドの山間地域、 アタパディを拠点にして

シャンカル・ヴェンカテーシュワラン (以下、シャンカル) |

「私は想像上の経験を皆と共有するために演劇を作る。演劇作品を制作する時も、フェスティバルをキュレーションする時も、また劇場そのものを作ろうとする時も、私の活動に一貫しているのは、この共有する場を作ることだ。演劇は新しい見方で世界を想像することを可能にし、その想像を観客と共有するための言語となり、ひとつの社会で共存していくための、ある可能性を示してくれる。私にとって、演劇は身体と身体の間、何かの行為を行っている身体とその行為を見つめる身体との間に存在している。この主観的な空間と関係性の中で、想像力や意思や感情を交換し、それを共有する方法を発見し、私たちの身体でそれを経験し直すため、私は様々な実験を重ねる。そして私にとって観客は、演劇体験に不可欠な共同制作者だ。演劇は、生活のため、生きるための方法を見出すクリエイティブなアプローチであり、私たちの生活を見直し、再考し、社会における自分の立ち位置を新しく設定し直したり、調整したりすることを可能にするためのものなのだ」

私は2007年のデリー、つまり都市空間の中で、プロフェッショナルとしての演劇活動を始めました。その後、地元ケーララ州の街トリチュールに移り、現在はこちらの田舎のアタパディに拠点を移しています。この写真(アタパディの風景)の右側を3kmほど山の方に登ると私の劇場があります。何もない森の中にまずツリーハウスを作り、住み始めました。当初は電気も通っておらず、火を起こすか、月の光をたよりに生活するしかありませんでした。そういう環境で、周囲の住民となるべく交流を持ちながら、自分たちの場所をコモンスペースにしていこうと考えていました。地元の人たちの力を借りてツリーハウスの隣に劇場を建て、そこが今の私の住居でもあります。家の内部もコモンスペースとしていて周囲の住民がよく来ます。

ここに移った一番の理由は金銭的な問題でした。ただ、住んでみて初めて、昔からここに住んでいる人々の生活に目を向けるようになり、その経験が私の世界観をも変えることになりました。アタパディは、インドの中でも開発の進んでいない土地として知られています。劇場など文化的なプログラムを行う設備はありません。土着(indigenous)の人々が住む場所です。70年代、政府によって750平方キロメートルの土地が国立公園に指定されたことにより、元々住んでいた人々は森を追い出され、国立公園の外に住むように命ぜられました。そして、生活の糧となる食



べ物や薬の資源を失いました。森から追い出された人々は社会的・文化的背景の違いから、周囲の都市に溶け込むことができず、行き場所を失い、自分たちへの尊厳も失っていったのです。結果的に、多くの方が亡くなり、住む場所を追われ、森からも都市空間からも追い出された彼らは、土地を管理している地主や商人、金貸したちの支配下に落ちてしまいました。彼らには個人の所有という概念がないので、外からの権力にとても弱かったのです。世界観が、一般的なものとはまったく異なっていたわけです。

今回はフェスティバルをテーマにお話しているので、彼らの祝祭をひとつご紹介します。彼らは死に直面すると、とても際立ったやり方で死者を弔います。祭りを催すように太鼓を鳴らし、歌を歌い、踊りを踊って「死者を祝う」のです。亡くなった方に新しい洋服を着せて、タバコが好きであればタバコをくわえさせたりします。そうやって着飾った遺体を椅子に座らせ、その周りで祭りを行います。それから遺体を土葬します。その後も祭りは続き、さらに大きな声を出して皆で歌う。そうしない土の中の死者に声が届かないということで、祭りは一層の盛り上がりを見せます。そこに死をめぐる悲しみの感覚がほとんどないことが、私には大きな驚きでした。遺体を埋めてから数年後に、彼らは死者をもう一度掘り起こして同じような祝祭を繰り返します。骸骨になった遺体を取り出し、同じように椅子に座らせ、服を着せて、その周りで歌ったり踊ったりする。この時、親しい人々の間に初めて悲しみの感情が訪れます。それから、骨はまた埋められて元に戻されます。また歌ったり踊ったりして、記憶を無くすくらい酒を飲んで盛り上がります。

コモンズとしての演劇 ——インド、ケーララ州の60年代とその後

アタパディから120キロほど西に行ったところ

に、トリチュールという街があり、ケーララ州の中では文化都市として知られています。ケーララ州はインドの中でも非常に変わった土地です。十二使徒の一人トマスが布教したことをきっかけに、かなり早い時期からキリスト教の影響があり、古くからコーチン・ユダヤ人が住んでいるなど、多様な人々が暮らす土地として知られてきました。その後、15世紀にポルトガルが侵入し、オランダ、イギリスと植民地化が続きます。そして、1947年にインドがイギリスから独立した時、ケーララ州もそれに加わりました。1957年、ケーララ州で、選挙によって共産党が選ばれました。これは世界初のことで、革命なしに普通選挙で共産党が与党になったとても珍しい例です。この時、共産党政権が支持されたのには、演劇が大きな役割を果たしたと言われていました。『あなたたちが私を共産主義者にした(Ningalenne Communistakki、英題: You made me a communist)』という演劇作品が、当時のケーララ州のあちこちで上演され、それを観た民衆たちが、自分たちがプロレタリアートであるという意識を強く持ったために共産主義が広く受け入れられるようになったのです。私は、そこで、演劇のコモンズ(共有地)が実現していたように思います。「ケーララのイブセン(Kerala Ibsen)」と呼ばれたN.クリシュナ・ピライという劇作家の演劇があったり、50年代、60年代には社会主義リアリズムが盛んになったり、移動劇団も数多くありました。そういった様々な演劇の形態が共存して、民衆たちに大きな影響を与えていました。

ケーララ州におけるコモンズとしての演劇は、60年代に黄金期を迎えました。ただ、その後すぐに独立後の中央政府からの方針が影を落とすようになります。独立後のインドは、「脱植民地」を第一に掲げ、いかに植民地時代のイギリスの影響を排除し、インド固有のアイデンティティを確立するかに注力していました。演劇もまた「脱植民地」の対象でした。高額な助成金が文化政策に付けられ、そうした中央政府の考えに同調するアーティストに多額の助成金が出ました。これがケーララ州における、コモンズとしての演劇に対するひとつめの打撃でした。つまり、助成を受けたアーティストたちにより、インド固有の伝統を(再)発明するよう

な形で、まったく別の文脈が持ち込まれたのです。いわゆる伝統芸能や、現代演劇でもインドに古くからある伝説・物語を題材にする作品に多くのお金が付くようになり、アイデンティティの確立が国全体で行われるようになった。他方、社会主義的な方針を持った演劇はその場で廃れていった。演劇のコモンズが受けたもうひとつの打撃は、インドでも演劇をアカデミックな文脈で考えようとする動きが広まり、大学に演劇学部が作られたり、実践よりも演劇研究を重視する傾向が強まったことです。そうした中で、実践に重きを置いていた演劇人は行き場を失っていきました。私は、ケーララ州国際演劇祭にディレクターとして関わっていたことがありますが、インド演劇を国際的な場にしていこうという試みも、私たちが元々持っていたコモンズとしての演劇とはかけ離れたものでした。インドの伝統を再発見していこうという波、演劇をアカデミックなものにしようという波、そしてインドの演劇を国際化していこうという波、これら3つの波に私たちは立ち向かうことになったのです。

コモンズから離れた演劇を 取り戻すために

こうした文脈の中で、私はアタパディに劇場を作ろうと考えるようになりました。(写真を見せながら)これはコンクリートを作る機械を運び込んでいるところ。ツリーハウスに隣接する土地を均し、扇型の劇場を建設しました。建築工事の足場は主に竹を使いました。これは2階部分を作っているところ。1階部分はスタジオスペースです。劇場には、部屋が4つ備わっています。俳優の一人が建築家でもあり、建物の設計を助けてくれました。ここで太田吾吾の『水の駅』や『犯罪部族



シャンカル・ヴェンカテーシュワラン氏

法』のリハーサルを行いました。現時点では両サイドに壁がありませんが、全開できる窓を取り付ける予定です。まだまだ建設を続けている状態です。

私にとって演劇とは、私たちの生活、どう生きていくかに対して、クリエイティブにアプローチする方法です。それは、私たちの生き方を見直し、再考し、社会においてどのような立ち位置を取っていくのかを考えるためのツールなのです。

〈安藤礼二 プレゼンテーション〉 演劇の可能性を追求した折口信夫

安藤礼二（以下、安藤）| 私は折口信夫という民俗学者をずっと研究してきました。折口は「演劇とは何か」、そして「今現在、演劇に何ができるのか」を問い続けた日本の思想家です。高山さんがお話しされたブレヒトよりも10歳年上で、ほぼ同年代に生まれた人です。ブレヒトはドイツですが、フランスに目を向けると、ブレヒトと完全に同時代にジョルジュ・バタイユ、アンドレ・ブルトン、アントナン・アルトーといった人たちが生まれています。彼らは、資本主義のグローバリズムに対抗するために、まさに祝祭や演劇の持つ可能性を芸術の問題として問い直していった人々です。

日本でバタイユやブルトンやアルトーのような仕事をした人というのが、私にとって折口信夫です。日本では民俗学者に分類されていますが、私は、折口信夫は演劇の可能性を追求した思想家で、かつ演劇の可能性を学問的に追究するだけでなく、それを表現として実践した作家ではないか。そう考えています。そこで、日本で演劇について折口信夫がどういった可能性を見ていたのか、中でも折口が生きて、演劇の可能性を見出した3つの場所についてお話しします。

ひとつ目は折口が生まれた大阪という都市です。大阪湾に面する大阪は、古代からありとあらゆる文化が入ってきたところです。四天王寺という、仏教伝来最初期の重要な寺院が建てられますが、折口はそのすぐ近くに生まれています。港を見下ろす丘の上にある四天王寺には、中世、ハンセン病にかかって、アンタッチャブルになった人たちが集まってきます。海に面したこの寺院の西の門は、極楽浄土（仏が治める永遠の国）の東門に面しています。ハンセン病は空気感染しますから、アンタッチャブルになり、ただ死を待つ人たちがそこに集まって来る。そして、大阪湾に日が沈むのを見ながら、光の国に生まれ変わるこ

とをずっと願っている。そんな場所に折口は生まれて、演劇とは、苦しんでいる人たちを自分の分身として演じる人々が集まる場所から生まれると感じたのでしょう。そういう環境から、例えば継母から毒を盛られて死に瀕した少年のような、社会から排除されてしまった人々を主人公にした物語が生まれてくるのです。さらに、折口は仏教以前の演劇の形が残っているところに注目します。

神と鬼、日本各地の祭りに見る 二重性をもった存在

それは無数の島からなる沖縄です。明治維新後も琉球王国という独立した国家でした。日本は地震の国ですから、地震が起こるたびに大津波が起こる。すると小さな島々がたくさんある沖縄では、島はほとんど海に埋もれてしまいます。島に住む人々は、琉球王国の命令によって強制的に移住させられていくのですが、その時に移動するのは人々だけではありません。人々の祖先につながる仮面もまた、人々と共に移動していきます。人間は滅びても、仮面には永遠の命が宿っているのです。人々は仮面と共に移住した場所の、死者たちの国につながるような秘密の洞窟の中で、聖なる水を仮面に注ぎます。そうすると仮面は生まれ変わるんです。そして、人間は仮面をつけて、人間を超えた、森羅万象あらゆるものを生み出した祖先に変身していく。折口信夫は南島に行き、1年に1度行われる祝祭の中で、人が神を演じるのを観る。ただし、正確には神を演じるのではなく、仮面をつけることによって神になるのです。ですから、観客はいません。移住してきた人々皆が神を中心として、一晩中踊り、歌い、舞う。そして、神々は人々の家を一軒一軒訪れていきます。家自体が神を招くための劇場になっているのです。折口はこれを見て、演劇というのは生活そのものであり、人々を人間以上のものに変身させるひとつの芸術だということを理解します。沖縄、南の島には仏教が入ってきていません。そのため、折口はここに日本列島の古層につながる演劇の原型を見出します。

今、大阪と南島の話をしました。日本の中心から離れたそういう場所のみ演劇の起源が残っているわけではありません。折口は同じように仮面を被り、人間ではない存在に変

身していく演劇が日本列島の中央、一番山深いところに今も続いていることを知ります。長野に諏訪湖という巨大な湖があり、そこからこれもまた巨大な川、天竜川が太平洋に注いでいます。その川沿いに点々として村が残っているのですが、この村の人たちもまさに1年に1度、全員が参加する演劇を行っています。南の島には仏教の影響がない。この山の奥には仏教が入っている。しかもヒンドゥーのカーストに対して生まれてきた仏教が、日本ではもっと進んでいき、人間のみならず、動物・植物・鉱物、そういったものすべてが仏になる可能性を持っている教義に変化した。そして、まさに沖縄で現れるような巨大な仮面をつけた存在を中心にして、山の村々で、ちょうど真冬、一番太陽の力が弱まった時に、全員の生命を蘇らせる祝祭が行われます。その際、沖縄の聖なる洞窟でのように仮面を被りますが、重要となる存在は人間ではありません。最も醜く最も力強い、「鬼」と呼ばれるモンスターです。このモンスターは、巨大な力を発現すると同時に祓かれるという、二重性を持っています。村々に祝福をもたらすと同時に災いをもたらすのです。力を持った存在というのは、村に迎え入れられると同時に祓われないといけないんです。人間の様々な罪を背負い、罪を赦すような存在に人間が変身して、共に苦しみ、共に笑い、そして共に踊る。そういった経験をしてきた折口は、日本で伝統的に行われている能楽などを担う人々が、そのような鬼を演じてきた人たちが生まれてきたのではないかと考察を進めています。

演劇の持つ巨大な力

演劇とはアンタッチャブルな人々の中から生まれ、そしてアンタッチャブルな人々が受ける苦しみを自らの苦しみとして演じ、共に経験する。そ



安藤礼二氏

うすることで、ひとつの共同体が活性化されていく。今日はそれぞれ、ブレヒト（ドイツ）とケーラと日本の話が出ました。ヨーロッパ、アジア、極東と、場所も時間も異なりますが、近代の問題と近代以前の問題と近代を乗り越えていく問題を、演劇を通して、ひとつの共有されたものとして思考していくことが可能ではないかと思えます。

それから、もうひとつ。演劇が解放するのはおそらく良い力ばかりではない。折口信夫はアンタッチャブルな人々が担ってきた演劇の問題を徹底的に突き詰めていきますが、この日本で同じような技術を行っているのは誰かという、下に差別された人ではなく上に差別されている人、つまり天皇です。上と下にアンタッチャブルな人たちがおり、日本では同じような技術を担っている。ひとつはアナーキーなものを見出す力になり、ひとつは権力そのものを作り出す。

今日、ブレヒトとワーグナーの対比を高山さんからお話しいただきました。折口信夫は、一方ではブレヒト的な演劇、もう一方ではワーグナー的な演劇の両方を見ていた人です。そして、日本ではその差が本当に紙一重で、容易に転換してしまふ。演劇は巨大な力を解放する。その力をどうやってコントロールしていくのか。まだ解決はつきませぬけれども、それが、今日の公演を見て強く感じていることです。

〈ディスカッション〉 演劇が持つ「毒」の作用

相馬| それではお三方を交えて、後半の議論を進めます。これまでのお話で、まったく違う場所や時代の中に、大きな塊のようなものが漂流していて、刺激的です。高山さんは、今のシャンカルさんと安藤さんのお話を聞いて、いかがでしょうか。

高山| シャンカルさんの舞台を初めて拝見して、感銘を受けました。ある地域に入っていく、地域の人が集まる場所や演劇のことを考え、その場所の問題を考える場を作っていることが、演劇の実践に直に通じています。自分の人生や生活と演劇制作を切り離さず、スラッシュで結ばれる作り手の作品を観る機会は、実は少ない。伝統芸能にはありますが、それとは違った形で実践されている。今日の舞台から、ブレヒトの教育劇やルターの説教劇といった、あるコミュニティから立ち上がってきたものを観るのはこういうことなのかなと感じました。



安藤さんのお話も、その通りだと思います。僕は、そもそも演劇には毒の作用が強いと考えています。その起源から言えば、古代アテネのデュオニュロス劇場に集まる市民とは、男性、アテネ出身、ギリシア語が話せる人に限られていて、女性、外国人、奴隷、子どもは含まれていない。人が集まる場所=排除する場所でもある。その選別方法を、演劇は劇場史の中で様々に駆使し、開発してきた。毒にもなれば薬にもなるような方法のうち、どうも近代以降、特に現代演劇は、その正しい部分、薬の部分ばかりを取り上げて、社会ではこういうことが問題になっている、改善しないとイケないと、正しいことばかり言ってきてしまったのではないのでしょうか。むしろ大事なものは、僕らが毒と思っているようなものをどのようにもう一回演劇の中に取り込んでいけば良いのかで、僕の関心もそちらにあります。

シャンカル| コモンズという考え方にとても共鳴しています。また、高山さんのお話を聞いて、小さい劇場からコモンズを取り戻していくという考えにも共感します。安藤さんのお話にもインスピレーションを受けました。中でも、階級の下部にあるものだけではなく、一番上の層にも同等な力が加わっていて、どちらも普段の社会から排除された存在であり、「力」を持っているという話が興味深かったです。インドでは、アウトカーストと呼ばれる不可触民が、社会から排除された形で存在しています。ですが、彼らは今「力」と呼べるようなものは一切持っていません。どんな形の「力」も与えられていないので、彼らが「力」を

取り戻すことを考えるひとつのアイデアになるのではないかと思っています。日本では、例えばマフィアのような人たちは、社会的に排除されている存在でありながら、ものすごい力を持っている。そういうことがなぜ起こるのかを思考するのは、私たちのインドの社会状況を考える上でひとつ大きなヒントになりそうです。

安藤| 折口は、マフィアというよりはゴロツキと言われる「山伏」（修験道の山伏）や、「野武士」（これは肩で風を切って歩く人々）のような人々が、日本の演劇の中で一番重要だと言っています。それがまさに毒の問題、人間がどうしても持たざるをえない暴力性につながっています。暴力性ゼロの人間は全然面白くないと思うんですよ。その中で、自分の持っている暴力性をどのように昇華し、表現に結びつけていくのが大切です。当たり前のことですが、未来を目指すためには過去をもう一回見直す必要があります。一面ではファシズムに通じてしまうかもしれないし、一面ではそれをまったく別のものに変えてしまう力を持っている。そのことを、見つめ直していきたいと思っています。

高山| 今のお話から、作家の中上健次のことを思い出しました。彼は、被差別部落を題材にした作品を書いています。日本の説話や物語の中で最も重要なのは「宇津保物語」だと言っています。これはもっとも古い、作者不詳の長編物語です。琴の使い手である主人公が、琴をうまく弾けるようになるプロセスを書いた教養小説です。実

はその琴の名手が天皇で、宇津保物語の「うつ」には空っぽという意味の「うつ」も含まれている。つまり、芸術の担い手がトップになって国を治める話の原型が書いてあるから重要なんだ、というわけです。一番底辺と一番上が結び付く時に、どうも演劇をやっている人間は底辺の方にシンパシーを持ちやすいのですが、むしろ反対側からの視点を強く持たないと、舞台上だけで正しいことを言って、弱い側に付きまますよと宣言するだけの、「毒にも薬にもならない」演劇になってしまうのではないか。権力との関係を演劇制作者としてどう考え、何をどう実践していくのか、考えないといけない時期に来ていると思います。

安藤 | いまだに村々で演劇が行われていますが、その人たちは祝祭のクライマックスで生まれ変わっていくんです。人間を超えた、あるいは人間以下の獣かもしれないのですが、人間ではない存在に変身することができる。それがおそらく日本の中に伝わっている。仏教も様々な変身を可能にするような教えに変わっていています。日本の多くの人は、暴力に目を背けると同時に、ある種宗教的なものにも目を背ける現状があって、それは逆に危険なのではと考えています。当たり前ですが、宗教と芸術は切り離せないのではないか。そこに救いもあるし、破壊もあるかもしれない。そのようなことをもう一回考えていきたいと思っています。

宗教と演劇の違い

相馬 | シャンカルさんが実践されている「劇場／コミュニティ」は、かつてであれば宗教が担っていた場所ですね。それを、芸術家であるシャンカルさんが、リスクを負いながらやられていることに感銘を受けます。宗教とは違う、演劇ということで付け加えたいことがあれば是非お願いし



ます。

シャンカル | 今のお話にあった、祝祭の中で人が生まれ変わるといこと、宗教の価値をもう一度見直していく必要性や、仏教も色々な変身を可能にするような教えに変わっていているということは、とても興味深いです。インド憲法を起草したビームラーオ・アンベードカルという人がいます。彼も生まれは「不可触民」でしたが、努力と勉学によって地位を獲得し、新仏教運動のリーダーとなり、自身も仏教に改宗しました。彼はヒンドゥー教に対してかなり攻撃的に批判をしていて、最終的には仏教が平等性、自由を与えてくれる道筋になると訴えていました。

安藤 | 日本の仏教は、実はヒンドゥー教と非常に近いんです。ただ、あまりにも仏教が攻撃的になりすぎるのは問題です。逆に日本の仏教には弱点と言いますか、すべてを受け入れて、ひとつに溶け合わせてしまう傾向があります。そうすると、仏教の修行は必要なくなってしまふ。皆が仏ならば何をやっても良いし、何もやらなくても良いわけです。一長一短がある中での宗教をめぐる対話は、アジアの演劇を考える上では切り離せないのではないのでしょうか。

高山 | 何かに神が現れることってありますよね。そのものになってしまう場合だと巫女さんとか。演技においても、誰かになりきるというのは、古い演劇形態に多いです。今日の舞台に好感を持ったのは、役との距離の取り方が絶妙で、なりきることはおそらく一回もなかった。立場の違いを、どう表象するかに対して注意が行き届いていて、このような形で「神様」になるのであれば良いのでは、と思います。それは、ある種演劇の上演の仕方にも関わる問題です。例えばギリシア悲劇は元々ギリシア神話がデータベースとしてあり、現存しているギリシア悲劇は、それに対す

る注釈、批評だと考えられます。ルターがやったことが、カトリックの祝祭と決定的に違うのは、聖書というオリジナルの「神話」があって、それに対する解釈、注釈、批評を、説教劇としてしているところです。ですから、神にはならないし、神との完全な同化や一体化はそもそも許されていない。そこにどういう屈折入れられるかを考える際に、今日の舞台はとても参考になるでしょう。ルターは、そういったものを先取りしているという意味で現代的であると同時に、古代ギリシア悲劇が持っていた媒介性を、もう一度宗教に取り入れた人ではないかと考えています。常に距離を持って演技をしろうというプレヒトだからこそ、ルターを脱神話化し、そこから演技方法や異化の方法を考え出すことができたのではないのでしょうか。

相馬 | シャンカルさんは、役と役者そのものが一体化しないために、例えば翻訳を介するなど、色々な工夫を入念になさっていたと思います。

シャンカル | この演劇に登場するチャンドラとルディは、現実世界での本人の役を舞台上でやっています。ですが、もちろん本人たちと舞台上の役には距離もありますし、たくさんの議論を行いました。チャンドラは、ディスカッションの中で「神すら違うんだ」とよく話していました。信仰する神すらもカーストに分けられていて、それぞれのカーストの専用の神、ということになってしまっているわけです。そういう違いは本当に途方もないものです。ですが、先ほどの話にもあった、生まれ変わること、距離を保つ話は刺激的で、今後の上演を考えていくのに参考になりそうです。例えば、実際のチャンドラとルディと、舞台の上の二人の間に生まれ変わる余地を作ってみるとか、もしくはカーストの上の方にいる神、下の方にいる神が舞台上にも現れてくるとか、変容する要素を取り込んでいったら面白いと思っています。

安藤 | シャンカルさんのプレゼンテーションにあった、ケララのお葬式でどんちゃん騒ぎをする風習は、沖縄にもあります。お墓がとても大きくて、そこに皆が食べ物や飲み物を持ち込み、ずっと踊って騒ぎます。インドと日本は、実際の距離より近い感覚を持っているだけでなく、演劇と人類学という方法もまたすぐく接近しているとも感じました。人間にとっての原型を探し出して、それを舞台上に乗せていくところが、強く印象に残っています。

高山 | 演技としてある人になりきる、あるいは神に合体するといったことは、僕らの時代にはもう許されていません。それが、例えば宗教間の対立や民族間の対立の原因にもなっているのではないか。対象との間に距離がないと、他の人が入れないからです。それをうまく回避するには、媒介を作らないといけない。そのために、僕らは遠回りをする必要があると感じています。ヴァルター・ペンヤミンは、「迂回路とは方法である」と言っています。僕は幸か不幸かドイツで演劇を始めたので、西洋の方法を自分の中に入れることから始めて、それを東京や日本という土地と衝突させ、かき回すことがひとつの方法になっています。

シャンカルさんは、元々デリーで勉強されて、それをケララに持って行った。方法に対する意識が強い作品だと思いましたが、どうやって作っていったのでしょうか。

立場や意見が異なる人と協働するには

シャンカル | 今回上演した作品に限って言えば、チャンドラには2008年に会いました。演劇学校で太田省吾さんの『水の駅』を題材にした授業に参加していたのが彼です。そして、2011年の『水の駅』初演の際に、俳優として参加したのがルディです。2016年、KYOTO EXPERIMENTで『水の駅』を上演することになり、チャンドラ、ルディ共にチームに入ってもらい、安藤朋子さんにも会い、さらに太田さんのアプローチについて学ぶ機会もありました。このような経緯を経て、今日の『犯罪部族法』を作り始めました。俳優と話し合って一から作り上げていく時に、私たちの参照となったのが、ベル・フックスのエッセイ「抵抗の場としての周縁 (Marginality as Site of Resistance)」です。この中に「あなたがあなた自身のことを話すよりも私があなたをうまく語るることができるのだから、あなたの声を聞く必要はない。知りたいのはあなたの痛みだけ。あなたの物語を知りたい。それを今度は私が新たな方法であなたに言って聞かせる。それが私のもの、私自身の物語であるように。あなたを書き換え、私は私を新たに書き直す。私が創造者 (author)、権威 (authority) である。私は侵略者、話す主体であり、そして今あなたは私の話しの中心にいる」という一節がありました。これが出発点となって、チャンドラが自身の体験を語ってくれたり、ルディが様々なリサーチをしたりして、最終的に作品になりました。

もうひとつ、メソッドについて。今回の作品においては、2つではなく3つの層が存在しています。俳優自身、ストーリーテラー、キャラクターの3つのレイヤーが入り混じったような状態が、それぞれのアイデンティティをもった上で舞台上に存在しています。これが、私たちが取ったメソッドの構造です。加えて、舞台上で使っている様々なスキルについては、インドでたくさん行ったワークショップや、色んな方から学んだ演劇の手法が取り込まれています。二人の俳優もそれぞれにスキルを持っていますし、彼らは演出家としても活動しています。

相馬 | 先ほど高山さんから「劇場という場はひとつのコミュニティ、共同体を形成するものであるが、同時にそれは誰かを排除するしくみでもある」というお話がありました。今日の上演は、共同体があまりにも細分化されていて、信じる神も違えば言語も違う。実際に、舞台上でも言葉が通じていない、そもそも噛み合わない、交わらない構造を可視化していたと思うんですね。一方で、折口は共同体の内と外という概念から祝祭論を立ち上げた。

東京において可能なコミュニティの在り方を考える際、特に今回のシアターコンズでは、排除されてしまった人、弱い立場に置かれた人の痛みを、私たちはどのように共有したり経験できるのかを問う作品が多いです。これは今回のキュレーションの鍵ともなっています。オリンピックのような国家的かつ巨大な祝祭イベントに向けて、あらゆるものが急進的に統合されていく中で、そして、実際には外国人労働者、難民、移民もたくさんいてコミュニティが複雑になっている中で、どういう演劇を、あるいはアートを作っていくべきか。

おそらく、シャンカルさんも高山さんも、他者の痛みを、ある種弱い立場の側に立って演劇を作ってきたと思います。例えば難民の方と作った『マクドナルド放送大学』もそうですし、『新・修学旅行プロジェクト：福島編』ではあえて福島から見る東京を考えていると思います。

高山 | 今の世界がそうになっているというのはあります。受け入れられない、壁をどう作るかということばかり考えているのは、どこも同じ状況です。当然、演劇を作る人間としてこの時代に何ができるだろうかと考えます。ここ数年、難民の方と一緒に作品を作っていますが、彼らの代弁はできない。例えば、難民政策をテーマにして、もっと難民を受け入れるべきだと舞台上で言う作品は

よくあるんです。僕はそれには興味がない。そういう舞台を観に来る人は、大概難民を受け入れるべきだと思っていますから、その人たちに向けて難民をもっと受け入れるべきだとメッセージを発信しても、まったく意味がないと思っています。むしろ、どうすれば「難民を排除すべきだ」と言っている人を混ぜられるかが重要だと思います。

そこで、作品を作る時にどういう態度が取れるかという実験を、この数年やっています。つまり、難民の人を制作プロセスに入れるということです。ギリシアのアテネで一緒にやったホームレスの人からは、今もよく電話がかかってきます。お金が無くなったから送ってくれ、と言うんですね。これは非常に面倒くさい。寝ている時にもかかってきますからね。しかし、国に対して、難民を受け入れろ、ホームレスに対してこういう政策をしろ、と言う自分が、実際に難民やホームレスの人と一緒にやっていく時に、自分の家を解放すべきか、あるいは作品制作の場だけ付き合うべきなのか、といったことの決断を迫られます。どこに自分は境界を引くんだろうか、どこまで入ってくると自分は壁を作るのだろうか、作り手としてその部分を重要視しています。そこを無視していたり、カッコに括っていたりする作り手の作品は見られない。

僕らのコミュニティにお招きする、あるいは誰かのコミュニティの中にゲストとして入っていく時に、どうしても埋められない溝があります。今回の上演では、水を入れた壺が落ちて、水がこぼれてしまうところで舞台が終わるのが素晴らしいと思いました。僕らが向き合うべきものはそれです。その現実を、作り手としてどう受け止めれば良いかを考える場が、僕にとっては制作です。

共同作業によって、舞台上と観客の日常生活をつなげる

安藤 | 先ほどのシャンカルさんのお話にあった、アクター、キャラクター、ストーリーテラーがひとつになるというのは、四天王寺という、大都市のアジールに集まってくる様々な人たちが行っていることに近い。そこは、家から捨てられてしまった人たちが集まってきて、自分のことを語りながら、自分の分身のようなものができ上がっていく場所です。そうした分身たちの物語が、歌舞伎や人形浄瑠璃に取り入れられ、作品になっていった。都市にコミュニティが立ち上がる瞬間は、時代を超えたいくつかの共通点があると思います。

SYMPOSIUM

「演劇の未来をどう考えるか」

自分自身がそのまま舞台に立つてもしょうがないので、自分の分身を作っていく。自分の中でアクター、キャラクター、ストーリーテラーを使い分け、しかも対話を通じて演劇的な分身を作っていくというのは、こんにちの舞台であると同時に、歴史をもう一度検討する機会になるとも思っています。四天王寺のように、都市の中にコミュニティというかアジールを作ることと、語ること、演じることが接近してくると、何かが見えてくるのではないのでしょうか。

相馬 | 高山さんの「ルターの説教劇は宗教劇というよりワークショップのようなものだ」というのは、今の安藤さんのお話に近いですね。

高山 | カトリック教会の祝祭はすごいです。僕は、かつてフライブルクの大聖堂で「マタイ受難曲」を聴いて、あまりの素晴らしさに気絶しそうになったことがあります。選ばれた人だけの儀式の方が当然クオリティは高くなりますが、僕はそういうところに興味がなくなってきました。当然、プロだけで作った方がやりやすいし、早くできるし、良いものができます。そこに難民の人などをお招きしてしまうと、色んな問題が生じて進みが遅くなるし、気も使うし、面倒くさい時もある。でも、むしろそういうところを引き受けて、そうした場やプロセスの中でしか作れないものがあるということを証明したい気持ちがあります。そういった要素も作品のクオリティに含むような新しい評価基準を作る必要があると思っています。

僕は、プロジェクトの中では難民の方々やコミュニティに徹底して向き合っているつもりですが、ある決まった時間とフレームの中だからこそできる部分もある。シャンカルさんは、共同体の中に入って、そこに暮らしながらやっている。僕にはできません。

シャンカル | そうするほかなかったんです。

相馬 | プロの集団で、クオリティの高い、ある種のスペクタクルを作るのとは違う演劇を、高山さんやシャンカルさんも行っていますし、私もシアター・コモンズでチャレンジしています。昨日の上演後には、シャンカルさんとポスト・パフォーマンスワークショップをやりました。これが、舞台の上とお客さんの劇場を出た後の生活をつなぐ重要な橋渡しになったような気がしています。

シャンカル | 昨日のワークショップは私にとって

も大きなチャレンジでした。軽い気持ちで引き受けたところ、なんと100名ほどの方が残ってくれました。かなり悩んで、一昨日になってやっと決まったのですが、私としても新しい発見になりました。私たちがやったのは、ある物語が投げかける問いに皆で向き合うということです。本日の冒頭のステイトメントでも、私は観客を演劇の共同制作者と捉えていると話しましたが、まさにそれが実現したと思いました。

相馬 | 観客の皆さんに動物の王国の物語をお配りしたのですが、そこにある種のジレンマがあるわけですよ。一定のコミュニティを救おうとすると、別のコミュニティが絶滅してしまう。悪や暴力の問題が含まれていて、その全体を概観して倫理観が問われるのですが、どの立ち位置に立って倫理観を発動するのか、非常に複雑な物語でした。100人くらいのお客さんが物語を読んで、それに対してYES／NOのグループ、それを審判するグループに分かれてもらって、それぞれ話し合い、相手を説得する、ある種の審判劇のようなものを行いました。最後は、ジャッジが舞台上げられて、そこでディベートをしました。

「演劇の未来をどう考えるか」

相馬 | 観客の方から質問が来ています。まずシャンカルさんに。「森への集客は難しくないですか？」

シャンカル | 集客はまったく難しい、というのがお答えになります。ジャングルですが、多くの人々が暮らしています。アタパディ全体に190の集落が点在していて、それぞれの村に50〜300人ほどの人が住んでいます。むしろその人たちのための演劇が足りていない状態だと言えます。

相馬 | 「アジア、インド、日本。あるいは近代以前にあった祈りや芸能、死者を弔うための儀式などを思考する際、西洋近代以降の演劇、シアターという言葉、概念を通じて事象を集約して考えてしまうことに対して危機感、危険性はないだろうか」というコメントが来ています。安藤さん、いかがでしょうか。

安藤 | シンプルに言うと、大丈夫でしょう。我々がこれから演劇を考える時に、ヨーロッパを無視し

ても考えられないし、アジアを無視しても考えられないし、日本を無視しても考えられない。考える視点が aumentando しているわけです。どれかを主導的に考えるのではなく、すべて平等な視点で、多様な視点で演劇を考える機会がすごく増えたと捉えればよいのではないのでしょうか。永遠に変わらない演劇という概念はないと思います。今日観せていただいただけでも、異なっているけれど似ているところもある。演劇という共通のものが人間の生活の中で無くなることはありえない。それをより豊かにするためにはより多様な視点が必要になってくるのではないかと、ということです。

相馬 | 日本でやっている、演劇はまったく社会から必要とされていないのではないかとすることもあります。私は、制度としての演劇よりも、演劇のコモンズをどう拡張して社会の中で応用していくかを考えていきたいです。最後に高山さん、シャンカルさん、これから「未来の祝祭、未来の演劇」でご自身がやりたいことをお話しいただけますか。

高山 | 一般論はわかりませんが、自分自身に演劇が必要かという、今はほとんど必要ないんですね。何かを作っている人間だから、そこに嘘を付いてしまうと具合が悪い。自分が必要としている演劇とはどういうものかを、真摯に、耳を澄ませながらやっていきたいです。ただ、大雑把に言ってしまうと僕らが演劇と思っているのは未だに「近代演劇」で、歴史的に見ると、たかだか150〜200年くらいのもので、変わって当然だし、全然違うものが出てきてもいい。無くなってしまってもいいと思っています。

シャンカル | このような会をどのようにたくさん開いていけるかが肝になると思っています。例えば、日本の演劇をアタパディでやるには、もしくはアタパディで生まれる演劇を日本でやるにはどうしたら良いのか。そのためには、様々な回路を開いて、知識や情報やつながりを交換していかないといけない。様々なフェンスを乗り越えるような作業が必要だと思いますし、回路を開いていけば、私たちの創造力はより開放的につながっていけるはず。そういう道をいかに作り出していかうかが、私たちの課題になると思います。

クレジット

シアターコモンズ '19

シアターコモンズ実行委員会

委員長 | 相馬千秋 (特定非営利活動法人芸術公社 代表理事)
副委員長 | 王淑芳 (台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター長)
委員 | ベーター・アンダース (東京ドイツ文化センター所長)
委員 | サンソン・シルヴァン (在日フランス大使館/アンスティチュ・フランセ日本)
委員 | バス・ヴァルクス (オランダ王国大使館)
委員 | 大館奈津子 (特定非営利活動法人芸術公社 理事)
監事 | 須田洋平 (弁護士)

シアターコモンズ実行委員会事務局

ディレクター | 相馬千秋 (芸術公社)
制作統括 | 戸田史子 (芸術公社)、清水聡美 (芸術公社)
制作 | 大館奈津子 (芸術公社)、富樫多紀、田辺裕子
制作アシスタント | 山里真紀子
企画アドヴァイザー | 岩城京子 (芸術公社)
広報・編集 | 柴原聡子、橋場麻衣
翻訳 | リリアン・キャンライト (Art Translators Collective)
アート・ディレクション&デザイン | 加藤賢策 (LABORATORIES)
ウェブデザイン | 加藤賢策、伊藤博紀 (LABORATORIES)
インターン | 江尻悠介、黒川知樹、小橋清花、鈴木健斗、関あゆみ、中野由貴、中尾幸志郎、幸村和也、ルー・エイミ・ティファニー
経理 | 松下琴美
法務アドヴァイザー | 須田洋平 (弁護士/芸術公社)

シアターコモンズ '19 技術スタッフ

舞台監督 | ラング・クレイグヒル
照明 | 山下恵美 (RYU.Inc)、帆足ありあ (RYU.Inc)、大庭圭二 (RYU.Inc)
音響 | 稲荷森健、市村隼人
映像 | 石塚俊
記録映像・写真 | 佐藤駿

シアターコモンズ '19 REPORT BOOK

発行日 | 2019年8月31日
執筆 | 岩城京子、越智雄磨、川本瑠、黒川知樹、佐藤朋子、菅原伸也、相馬千秋、なかむらなおき、林立騎、富士盛健雄、星野太、前原拓也、三浦翔、水野妙、シアターコモンズ実行委員会
写真 | 佐藤駿 (特記なき画像)
編集 | 柴原聡子、橋場麻衣
編集補助 | 江尻悠介、黒川知樹、関あゆみ、山里真紀子、幸村和也
翻訳 | リリアン・キャンライト (Art Translators Collective)
アート・ディレクション&デザイン | 加藤賢策 (LABORATORIES)
デザイン協力 | 和田真季 (LABORATORIES)
発行 | シアターコモンズ実行委員会
Tel: 080-3936-6676
Web: <http://theatercommons.tokyo>
E-mail: artscommons.tokyo.inquiry@gmail.com

CREDITS

Theater Commons Tokyo '19

Theater Commons Tokyo Executive Committee

Chairperson | Chiaki Soma (Representative Director, Arts Commons Tokyo)
Vice-chairman | WANG Shu-Fang (Taiwan Cultural Center, Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan)
Member | Peter Anders (Institutsleiter, Goethe-Institut Tokyo)
Samson Sylvain (Embassy of France in Japan / Attaché culturel, Institut français du Japon)
Bas Valckx (Embassy of the Kingdom of the Netherlands)
Natsuko Odate (Board Director, Arts Commons Tokyo)
Auditor | Yohei Suda (Lawyer)

Theater Commons Tokyo Staff

Executive Director | Chiaki Soma (Arts Commons Tokyo)
Production Manager and Coordinator | Fumiko Toda (Arts Commons Tokyo), Satomi Shimizu (Arts Commons Tokyo)
Project Coordinator | Natsuko Odate (Arts Commons Tokyo), Taki Togashi, Yuko Tanabe
Assistant Project Coordinator | Makiko Yamazato
Project Advisor | Kyoko Iwaki (Arts Commons Tokyo)
Editor / PR | Satoko Shibahara, Mai Hashiba
Translation | Lillian Canright (Art Translators Collective)
Art Direction / Design | Kensaku Kato (LABORATORIES)
Web Design | Kensaku Kato, Hiroki Ito (LABORATORIES)
Intern | Yusuke Ejiri, Tomoki Kurokawa, Kiyoka Kohashi, Kento Suzuki, Ayumi Seki, Yuki Nakaaze, Koshiro Nakao, Kazuya Yukimura, Amy Tiffany Loo
Accountant | Kotomi Matsushita
Legal Adviser | Yohei Suda (Lawyer / Arts Commons Tokyo)

Theater Commons Tokyo '19 Technical Staff

Stage Manager | Lang Craighill
Lighting | Megumi Yamashita (RYU.Inc), Aria Hoashi (RYU.Inc), Keiji Oba (RYU.Inc)
Sound | Takeshi Inarimori, Hayato Ichimura
Movie | Shun Ishizuka
Documentation Video and Photography | Shun Sato

Theater Commons Tokyo '19 REPORT BOOK

Date of Issue | 30th, August, 2019
Text by Kyoko Iwaki, Yuma Ochi, Ryu Kawamoto, Tomoki Kurokawa, Tomoko Sato, Shinya Sugawara, Chiaki Soma, Naoki Nakamura, Tatsuki Hayashi, Takeo Fujimori, Futoshi Hoshino, Takuya Maehara, Sho Miura, Tae Mizuno, Theater Commons Tokyo Executive Committee
Photo | Shun Sato
Editor | Satoko Shibahara, Mai Hashiba
Editorial Assistant | Yusuke Ejiri, Tomoki Kurokawa, Ayumi Seki, Makiko Yamazato, Kazuya Yukimura
Translation | Lillian Canright (Art Translators Collective)
Art Direction / Design | Kensaku Kato (LABORATORIES)
Design Assistant | Maki Wada (LABORATORIES)
Published by Theater Commons Tokyo Executive Committee
Tel: 080-3936-6676
Web: <http://theatercommons.tokyo>
E-mail: artscommons.tokyo.inquiry@gmail.com



