

ASSEMBLY

アセンブリー

京都に劇場文化を
つくる

ROHM Theatre Kyoto

ISSUE
03



【特集】子

ど

も



子

供



コ

ド

モ

を



考

え

る



ロームシアター京都
ROHM Theatre Kyoto

[特集]

子ども/子供/コドモを考える

Introduction

ロームシアター京都の機関誌『ASSEMBLY』第3号の特集テーマは、「子ども/子供/コドモを考える」と題してお送りします。

ロームシアター京都では、「小澤征爾音楽塾 子どものためのオペラ」や「新国立劇場 高校生のためのオペラ鑑賞教室」、そして「プレイ! シアター」など、子どもや青少年が参加できる催しを数多く開催しています。さらに、この機関誌と連動している「リサーチプログラム」の研究テーマの一つも、“子どもと舞台芸術”であり、この劇場にとって欠かせない要素だと言えるでしょう。

しかし、そもそも誰を子どもと想定して、こうした劇場の催しを行っているのでしょうか？ 考え始めると、シチュエーションによって対象が微妙に異なっていて、子どもの定義がじつは曖昧であることが浮かび上がってきます。単に年齢で区切ることも可能ですが、いわゆる大人との関係において決まってくる場合もあるのではないのでしょうか。

また、文部科学省は「子供」で表記の統一を奨励していますが、現実には「子供」や「子ども」あるいは「コドモ」と状況に応じて表記を使い分けることがあり、そこには指し示すイメージや、はたまた大人の側の視線や願望の差異が見え隠れします。

つまりそこに見えてくるのは、子どもという存在を通じた、大人の態度や社会のあり様であるとも言えるのかもしれません。だとすれば、この「子ども/子供/コドモ」といった表記の揺れ自体が、私たちの暮らす社会の複雑さの反映なのかもしれない……。

芸術を活用した子どもや青少年の健全な育成に関する実践の紹介といった、“子どもと舞台芸術”というフレーズで一般的に想定される内容にとどまらず、あらためて「子ども」を考えることで、私たちの社会をとらえ直す機会にしたいと考えています。

ロームシアター京都

Contents

[特集] 子ども/子供/コドモを考える

02

[インタビュー]

岸田繁[くり]

子どもの感覚で僕は音楽をつくってきた
日常から生まれるメロディ

09

[私と子ども]

1—— あたたかな水域 | 文=chori

2—— その瞬間を生きる一人の人間としての子ども | 文=宮内奈緒

3—— 地藏盆と子ども | 文=前田昌弘

4—— 大人にとっての子供という存在について | 文=会田大也

5—— 「表現未満、」と子ども | 文=久保田翠

15

近代以降、「子ども」はどう捉えられてきたか | 文=元森絵里子

19

元機関車庫に宿るアートの「革新」と「継承」

—— 英国ラウンドハウスにみる大人と子どもが共につくる劇場の「かたち」
文=大野はな恵

22

JeKi—音楽と社会を結ぶ新たな取り組み | 文=清水久莉子

25

ロームシアター京都における、子ども向けプログラムの視線
文=小倉由佳子

27

「いま」を考えるトークシリーズ Vol.5 & Vol.6

[連載]

34

[Book Guide]

「家族」から離れる寄る辺ない人(たち)へ | 文=鈴木みのり

36

[Artist Pickup]

03—— 旭堂南龍

04—— 荒木優光

38

[連載論考]

脱領土化/再領土化から〈破片〉的へ

—— あるいは、10年代の上演系芸術を俯瞰する 第二回
文=内野儀

43

[Review]

ミュンヘン・カンマーシュピーレ | NŌ THEATER | 文=横山太郎
マーク・テ+YCAM 共同企画展 呼吸する地図たち | 文=岩城京子
カゲヤマ气象台 | 幸福な島の誕生/オフィスマウンテン |
海底で履く靴には紐がない ダブバージョン | 文=桜井圭介

53

時評 | 文=島貫泰介

54

ロームシアター京都 2019年度自主事業ラインアップ

57

橋本裕介の出張日記 ① フランス編



インタビュー | 岸田 繁 [くるり]

子どもの感覚で 僕は音楽を つくってきた

日常から生まれるメロディ

京都の音楽シーンを代表するバンド「くるり」のメンバーとして知られる岸田繁。耳に残るサウンドと、まっすぐに届く歌詞で独自の世界を築いてきた彼は、近年、若い世代と関係しながら音楽について考えている。小学生を対象にした母校でのワークショップ、大学での学生への教育。そういった新しい挑戦は岸田に何をもたらしているのか？



インタビュー・構成=岡村詩野 | 撮影=山地憲太 | 取材協力=京都コンサートホール



Interview with
Shigeru Kishida [QURULI]

京都で生まれて、育って

——岸田さんは、子どもの頃どのように過ごされていたのですか？

岸田 母親が当時専業主婦だったので、平日は母と一緒にいることが多かったですね。父親は代理店に勤めていたので、行政がやってるお祭りとかに連れていってもらったりしました。

うちは、親の兄弟や親戚が近所に住んでいたんですね。だから、従兄弟たちが兄弟同然で、賀茂川の上流へ一緒に遊びに行ったりしてました。そうやって隣近所で互に行き来するような、そんな子ども時代でした。あと、よそのおうちのお母さんに怒られたりとかね。そういうのっていまはあまりないのかもしれないですね。僕も昔はピンポンダッシュしたり、ポストにザリガニを入れたり……そんなイタズラばかりやってて怒られてましたけど(笑)。当時はいまと違って地域に子どもも多かったっていうのもありますし、特に僕の住んでた地域は高齢の方も多く住んでらっしゃったので、いろんな世代が混在していました。地藏盆のお祭りでも、子どもだけじゃなく、大人は大人でお酒を飲んだりして楽しんだり。あと、京都は神社やお寺がたくさんあるから、行事ごとやお祭りのようなもので季節が感じられる。そういうのも、いま思えばよかったかなと思います。

——小さい頃からお父様に映画やコンサートに連れて行ってもらっていたそうですね。

岸田 そうです。まあ、小さいって言っても、じっと座ってられるようになってからなので小学3年生くらいからですけど。年末の京都会馆(現在のロームシアター京都)に、京響(京都市交響楽団)の『第九』を聴きに連れてってくれたり。音楽自体も好きだったんですけど、何より楽しみだったのは、そのあとにおでんを食いに連れてってくれたりすること(笑)。もちろん、小さいから「ベートーヴェンがどうの」なんてのはほとんどわかってなかったと思うんですけど、それでも『第九』の「合唱」に入るところとか、ティンパニが大きく聞こえてくるところとかは子ども心にカッコいいな、面白くなって感じていましたね。子どもって大人からしたらどうでもいいような、なんでもないことでバツと覚醒したりするじゃないですか。結局大人になるまでその連続ですよ。そういう意味でも、子どもの頃にいろんな場所に連れてってもらっていた経験はやっぱり地続きかなと思いますね。よく映画を観に連れてってもらったのも大きかったです。

意味や解釈の前にある「面白さ」

——映画を見る体験は、いま岸田さんが映画の劇伴などを制作する際に活かされ



子どもの頃の岸田 駿

京都精華大学ポピュラーカルチャー学部特任准教授として、2016年4月から教鞭をとっている

ていると言えますか？

岸田 あると思います。映画は、1980～90年代に、特に母に連れられて行ってました。なかには内容がほとんどわからずに観ていたものもありました。『愛人/ラマン』とかね(笑)。とにかくたくさん映画を観てきた経験はたしかに大きくて、例えば普通に曲をつくっていると映像的なものがバツと浮かんできたり、逆に何か映像とか映画を観ながら曲をつくったりします。だからこそ、あえて映像的な音楽をつくったりはしないんですよ。「映像と音楽」みたいなのをテーマにするのって、僕からしたらちょっとウソくさい。もっと自然に自分のなかではつながってるものなんで。曲をつくる時ってなんらかのメッセージや表現したいことあるものだって思われるんですけど、僕はあんまりそういう感覚が得意じゃないというか。じつは、劇伴をつくったりするのが一番得意なんです。「(映像の)ここに曲をつけてください」っていうようなお題があったらすぐ曲が書けてしまう。そういうのが自分に向いてるんでしょ。特定の風景だったりとか、映像が喚起できるものから(何かを)もらってつくってる感じっていうのはあるんだと思います。

——ある種、職人的ですね。

岸田 そうですそうです。そういう感覚が身についたのも、小さい頃に映画をたくさん観たからだと思います。例えば、ドラマとかでガサ入れの時に“カ~~~~~!”って音が聞こえてくるでしょ？ あれは、ビブラスラップという打楽器を使ってるんです。もしくは不穏な雰囲気の時には“ヒュルヒュルヒュル~~~~~”みたいな音が後ろで鳴っているけ



ど、ヴァイオリンなどの弦楽器が使われてる。そういう効果音みたいなものも含めて、子どもの頃に意識せずたくさん聴いてきた積み重ねみたいなものが、自分の貯金になっていると思うことがありますね。

——なるほど。いわば感情を音に置き換える作業。

岸田 そういう作業って、大人になればなるほど苦手になってくるというか。大人って、意味を求めたり、合理的なやり方を見つけるじゃないですか。

でも、子どもはそのあたりを本能で行いますから天才的ですね。僕にも子どもがいますけど、その様子を見ていてもそう思います。親バカみたいに聞こえるかもだけど、おしなべて子どもって、その部分で天才なんだと思います。

そういえば、お正月にお笑いの特番をテレビで観ていたんですけど、久々に観たら、最近のお笑いはネタのレベルが高いんですね。社会性のあるネタが多くて「賢い!」ってビックリしました。ちょっと前の、ラーメンズのようなタイプのお笑いが増えてるんですね。でも、そういうのって僕らが見たら面白いんだけど、「ちっさい子どもはどうなんかな〜」って思うんですよ。『ドリフ大爆笑』でやっていた志村けんのバカ殿様、子どもなら絶対に誰が見ても楽しいでしょ? ああいうのが本当に大事やなって思います。自分自身、子どもの時にそういうお笑いに触れておいてよかったって思います。もちろん社会性のあるお笑いも好きです。でも、子どもでもわかるように直接的に何かに訴えかける、意味付けをする前の自然な流れを持ったお笑いも大事なんやないかな。

——その違いはどこにあると思いますか?

岸田 やっぱりバイアスがかかるかどうかですかね。大人のお笑いって、そこから生まれるものを見る人が自在に解釈して楽しむわけじゃないですか。でも、何もバイアスがかかってない、ダイレクトに面白いもののよさもある。そういうことじゃないかな。特に子どもたちは幼稚園、小学校、中学校……と、ずっと集団生活をするから、そこから生まれるものって膨大だと思うんです。そういうなかで直接いろいろ



ろなことを体験することの重要性を考えたりしますよね。そういう積み重ねの上に、いまの僕がある。けれども、子どもの感覚に戻ることに、追体験することは絶対に無理なんです。子どもたちを見てると発見はありますけど、その感覚は、もういまの自分にはないものなんですよ。

自分なりの楽しみ方だから続けられる

——岸田さんのつくる曲には、そうした「直接的に訴えかけてくる、子どもでも面白いと思える感覚」があるように思います。メロディやアレンジ、構成に無駄なバイアスがかかってないですよね。その自覚はどの程度ありますか?

岸田 僕は「アダルト・チルドレン」度の高い人間だと思うんですね。特に音楽をやってる時は、子どもっぽさが出ちゃう。魅力的な音楽に出会ったり、つくれたりしたら、いまでも子どものように盛り上がる。「賢そうなイメージやし、メガネもブランドものをかけてそうだけど、実際の印象は真逆やな」って、近い人に言われたりもします(笑)。でも、本当にそうなんです。最近は学校で教えたり、交響曲を書いたりしてますけど、もとは川でザリガニを捕ったりするような子どもだったんでね。そもそも「くるり」ってバンド名もオノマトペ(擬音)、子どもでもわかるような平仮名の言葉ですし。

そういうことからいえば、僕は音楽ファン、リスナーとしても決してマニアックじゃないんです。誰も聴いてないような音楽を意識的に探して掘り下げる、みたいな感覚にはむしろ距離を置いている。それより、昔から自然に聴いて楽しんできた音楽の方がやっぱり自分の蓄えになっているし、自分もそういう音楽をつくっていききたいと思う。

僕って、何を習わされても続かない子だったんです。水泳や公文式を習いに行ってもすぐやめちゃうような。でも、音楽だけはいまに至るまで続いているんです。それも自分の楽しみ方だから続けられる。ギターをちょっとだけ習っていたことあるんですけど、そうやって誰かに教えられるより、自分のやり方で弾いている方が楽しい。それも、日常のなかで自然と見つけていったものです。

——子どもの頃からの日常生活のなかで、好きなものの楽しみ方を自然と身につけてきた結果が、いまの音楽なんですね。

岸田 はい。そういう意味では、子どもたちには、自分で自然に興味のあるものを見つけて、その楽しみ方を自分で探して行ってほしいなと思うし、それを見守っていききたいですね。

これからの音楽とのつきあい方

——そういった意識の変化のなかで、曲づくりの仕方、ひらめきなどに、変化は

2018年12月2日に行われた「京響プレミアム岸田繁」交響曲第二番初演より。
同曲は京都に続き、愛知、東京でも上演され好評を博した。

ありましたか？

岸田 最近できるようになったのは、曲が浮かぶ状況をコントロールすることです。昔は突然曲が思い浮かんで、そのたびに右往左往してしまうことが多かったんですよ。例えば、女の子とデートして、ちょっとええ感じになってきた時に、突然「パーン!」って曲が浮かんできたり。曲を優先して「帰れ!」って女の子に言ったこともありました(笑)。創作欲求に性欲が負けちゃう。そういう生き方って、バランスを崩しがちなんですよね。そういうことがないように、いまは「つくる時はつくる」「つくらない時はつくらない」ってことにしています。そして「よし、つくるぞ!」って気持ちを切り替えれば、スッと曲が生まれるようになりました。だから家でくつろいでる時に「ああ、曲ができそうや! どうしよう!」みたいなことはないですね。40歳過ぎてやっとそういうオン・オフの切り替えができるようになった(笑)。そういう意味では生活環境を変えた意味は大きかったなと思いますね。



—— 昨年12月には、母校である京都市立紫明小学校で出張授業を行ってらっしゃいますね。



岸田 5年生を対象に。もう、ただただ可愛かったですね(笑)。自分が5年生くらいの時のことを思い出そうとしてもその感覚を忘れているので、発見もありました。くるりって、昔からベテランや年上の先輩アーティストの方々に可愛がられるバンドだったんです。「若いのに音楽をよう知ってるな」みたいな。でも、いまは若い世代のバンドや、普段大学で教えてる学生たちから教えられることが多い。そういう意味では、5年生の子たちの若い感覚はすごく新鮮でした。機会があればまたやってみたいですね。

Profile

きしだ・しげる

作曲家。くるり。京都精華大学特任准教授。1976年京都生まれ。96年に立命館大学の音楽サークルにて「くるり」を結成して以降、古今東西さまざまな音楽に影響されながら活動を行う。近年は京都市交響楽団との協働で交響曲を作曲・発表するなど活躍の幅を広げている。

私と子ども

誰もが子どもの頃を経験するからこそ、大人と子どものあいだの距離を知るのは難しい。茶道家元という芸術一家に生まれた詩人、地蔵盆の文化を研究する研究者、ワークショップを通じた教育事業を創造するエドゥケーター、国内有数の児童青少年とファミリーに向けた舞台芸術祭で働く制作者、障害のある子どもと家族の居場所をつくるNPO法人の創設者。この5人が寄せた声から、多角的に子どもを考えてみる。



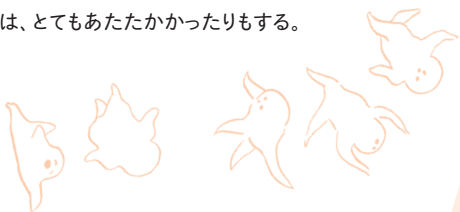
ぼくはすこしばかり特殊な環境で育った。茶道家元というのは住み込みの若い衆が十数人からいて、おまけに職住一体みたいところがあるから、完全なる「大人社会の子ども」だったわけだ。付け加えると近所に同年代もおらず、したがって幼馴染みもいわゆる地元の友だちもない。前者は戦後しばらくまでなら珍しくもないだろうが、その場合必ず町内や地域の子どものコミュニティが併存してバランスが保たれていたようにおもわれる。合わせ技一本で考えるとこの「過剰」と「不足」の両極端は一種異様な状態だ。

両親や祖父母にかぎらず大人たちの話題は仕事柄えらく文化水準の高いもので、ぼくは窒息しかけながら必死に水面に顔を出す魚のようだった。本を読む。意味を考える。難しい表現を覚えては父兄参観で披露して、帰ってから父にこっぴどく叱られたりもしたが、ぼくにとって知識とは彼らと渡り合うために必要な武器なのである。もちろん、詩もそのなかのひとつだ。

ところが、三十代も半ばとなった今おもうに、どうやらぼくは段階的な成長の儀式とでもいうべきものをずいぶんとすっ飛ばしてきてしまったらしい。先輩に憧れて背伸びをするだとか、同級生と競い合うといったプロセスを踏むことなく「大人に

なった気分」のまま社会的な「大人」になっていたのだ。もし小学生の自分に会えるなら『三国志』を読むのも、フランス文学にふれるのも、もうあと5年後くらいでよかったかもしれないよ」と言うだろう。

詩人としてのぼくのキャリアは十四歳ではじまった。子どもとも中大人ともいえる年齢だが、もしかしたら、それきりぼくは子どもと大人の狭間をぶかぶか浮いているままなのかもしれない。「大人はわかってくれない」とも「子どもはずるい」とも。人これを指してモラトリウムと呼ぶ。もっとも、このあたりの水温は、とてもあたたかかったりもする。



京都市二条の雑貨屋「yamne」でのライブ風景(左がchori)

Profile

ちより

詩人。1984年、京都出身。またの名をキクチモンサ。中学時代に活動を開始。第1回詩学最優秀新人受賞を経て、著書に「chori」(青幻舎)、「にしむくさむらい」(武田ランダムハウスジャパン)等。2003年ごろからじょじょに詩の朗読(ポエトリー・リーディング/スポークン・ワーズ)を主戦場とし、各地の音楽フェス出演、ヨーロッパ遠征などキャリアは右に左折し左に右折する。現在は音楽家・村島洋一とのバンド「浮かむ瀬」で活動するほか、詩と人狼ゲームをミックスした「詩人狼村」主宰者でもある。

私と子ども———2

その瞬間を生きる 一人の人間としての 子ども

宮内奈緒 | Nao Miyauchi

【りっかりっか*フェスタ アシスタントプロデューサー】



りっかりっか*フェスタ(正式名称:国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ)は、沖縄県那覇市で毎年7月末に開催されている児童青少年とファミリーのための舞台芸術フェスティバルである。1994年の初開催とその後の小規模な開催を経て、2005年から沖縄市を拠点に愛称「キジムナーフェスタ」として、14年からは那覇市を拠点に「りっかりっか*フェスタ」として毎年開催されている。日本、アジア、世界からの質の高い舞台作品を上演するほか、国際共同制作やアジアのアーティストのためのネットワーキング、さまざまなシンポジウムやワークショップなども精力的に企画している。

私自身はもともと児童青少年演劇に関心があったわけでもなく、国際フェスティバルに関わりたくと



りっかりっか*フェスタ2018の閉会式。
閉会式では参加団体がそれぞれの一発芸を披露。
写真はスペインから参加のシリキテウラシアターの『きりん』



2018年のフェスティバル開催中に行われた、アジアTYAネットワークプログラムの様子。東アジア、東南アジアにおけるTYA(Theatre for Young Audiences=児童青少年演劇)の現状を共有することを目的に、ワークショップなどが行われた

いう理由で2006年に通訳ボランティアとして参加したのだが、その時に観たヨーロッパの作品に衝撃を受けた。それまでの子どものための演劇というイメージを完全に壊す、多様で、ユニークで、真摯な芸術がそこにあった。目が点になるようなシュールすぎる作品、大人が直視するのをためらうほど人間の本質や現実に向き合った作品、高い身体性に息をのむ作品、究極の繊細さに挑むような作品……その後、世界のさまざまな作品に出会ってきたが、いわゆる「質の高い作品」と言われるものに共通しているのは、子どもというファンタジーで相手をばやけた対象にせず、年齢に関わらず子どもをその瞬間を生きる一人の人間として尊重し、アーティストたちが届けられる最高の芸術を觀せていること。それが子どもたちの心に届いているかどうかは、客席を見れば一目瞭然である。主催者側の立場になっても、いまだにこんなにより作品を観れる沖縄の子どもたちをうらやましく思う。私が20歳をすぎて出会った衝撃を、この子たちは毎年体験することができるのだから。そしてその体験を提供し続けていくことが、私たちの誇りであり、責任であると感じている。

Profile

みやうち・なお

国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわアシスタントプロデューサー。立教大学英米文学科、Rose Bruford大学(英国)Organising Live Arts学科卒。2006年より同フェスティバルにボランティアとして参加、12年よりフルタイムスタッフとして主に海外関連プログラムを担当。

私と子ども———1

あたたかな水域

chori

【詩人】



私と子ども——3

地蔵盆と子ども

前田昌弘 | Masahiro Maeda

[京都大学大学院工学研究科工学基盤教育研究センター/建築学専攻講師]

● 地蔵盆とは、毎年8月24日近くに人々が地域ごとの地蔵を祀り、家族や地域の安全を祈願する行事である。地蔵菩薩は「子どもの守り神」として信じられていることから、地蔵盆（掲載写真を参照）には子どもを楽しませるさまざまな工夫（おやつ、子ども用福引き、ゲームなどの行事）がある。子どもを中心として幅広い世代が楽しめる地蔵盆は、「お地蔵さん」と親しみを込めて呼ばれており、京都の人々にとってもっとも身近なお祭りである。また、地蔵盆では、町家のミセの間や路地といった空間が会場として使われ、さらに、かき氷機などの昔の道具が現れるなど、どこか懐かしい風景が復活することもしばしばである。このような人と人、人と空間の関係を通じて、地蔵盆は地域の記憶をつなぐ場所としての役割を果たしてきた。

ところが近年、地蔵盆は存続の「危機」に直面している。少子化と住民の高齢化から、地蔵盆を継続できないという声は以前から聞いてきた。いっぽう、子どもが増え、問題が一見なさそうな地域でも地蔵盆の継続が難しくなることがあるようだ。私が知る街なかのある町内では、マンション建設を契機として子育て世帯が急増した。地蔵盆を長年世話してきた地域住民が言うには、マンションの子育て世帯は地蔵盆などの町内行事には参加するが、町内会の運営には無関心であるという。そのような状況に対する一部の住民の不満が、地蔵盆の廃止という議論にまで至ったのである。この町内では現在でも議論が継続しており地蔵盆の即時廃止は免れたが、

Profile

まえだ・まさひろ

京都大学大学院工学研究科工学基盤教育研究センター/建築学専攻講師。京都都心部のまちづくり活動に参加しながら、地蔵盆や空き家、路地、伝統産業などの調査を行い、地域の歴史やまちづくりと連携した空間の活かし方について研究している。

似たようなケースは周辺地域でも多くみられるという。

地蔵盆を楽しんだ子どもが成長すると、今度は大人として地域の子どものために地蔵盆の世話をする。このような世代を超えた循環が綿々と続いてきたわけが、近年は地域人口の激しい入れ替わりや生活様式の変化（共働き世帯の増加など）を背景とした世代間の断絶が深刻である。地蔵盆はこれまでも、形を変えながらさまざまな危機を乗り越えて続いてきた。地蔵盆を核とした世代間の関係も、これからは地域に代々住み続けてきた人たちの相互の関係（閉じた互恵）だけでなく、流入してくる人々へのリレーも含む形の関係（開かれた互恵）へと変わらなければいけないのかもしれない。次世代を中心に据え、多世代が共に在る地域コミュニティを再創造する上で地蔵盆への期待は大きい。

僧侶による読経と子どもたちの数珠回しの様子[撮影=前田昌弘]



● コラムを依頼されたので、子供について考えてることを書いてみようと思う。子供にまつわる仕事を長年してきて「お子さんが好きなんです」と聞かれ、よく答えに詰まる。そう問われると、素直に肯定できない自分があるからだ。正直に話せば子供を観ているのは楽しい。その楽しさの原因というのは、子供が好きというよりも、彼らが自分とは異なる思考の原理で生きている別の惑星の生き物のように見えるから興味深い、というのが正確だ。

● 私は大人なので大人の考えていることはおよそ見当がつく。社会のルールや秩序を理解した上で合理的に判断した結果が、行為や振舞いとして顕れる。判断のために必要な知識や情報が私と共有されているという前提が成り立つ。しかし子供の場合、そういった思考のパーツが共有されていないことがある。子供というのは子供なりに手にした少ない情報や技術のなかで、精いっぱい合理的に生きようとしている。足りないパーツでも別のパーツを2つ3つ組み合わせて成り立たせようとする。または当事者間で解決出来ない問題に突き当たっても「まあいっか」で互いに納得する場合もある。そうせざるを得ないからだろう。もちろんたまに奇を衒った行為に走ることもあるが、いずれにせよ大人が持っている大人社会の秩序とは異なるルールで不器用ながらコトを成し遂げようとしている。

● 聞けばきちんと理由も答えてくれる。一見すると奇行に見える振舞いにもそれなりの理由があって執り行われている。私からすると理由の合理性が成り立たない根拠や行動原理で動

いているので、まるでエイリアンと対峙しているような気持ちになるのだ。「なるほど、そう攻めましたか!」「まさかそんな理由で?」発想のメカニズムが異なるように見えるのは、大人の勝手な都合の定規をあてがって、予測通りじゃないことを「子供ならではの発想」と言って勝手に驚いている、というわけだ。

● 子供はただ環境に対して適応しようとしている。たまたま大人がつくり出した環境の方がマジョリティだから、子供が特異な存在に見える。これを、子供がなにか特殊な能力（よく「自由な発想」といわれているアレ）を持っていると取り違える、またはそう信じたいという大人側の事情はあるが、過剰な期待に応えるのは子供の責任の範疇ではない。もしも子供だけで放り出されて生きていくことになったらまったく違う原理で動く新しい社会が形成される可能性もある。もちろん大概の場合は現在とそう変わらぬところに落ち着くことになるとは思うけど。

Profile

あいだ・だいや

1976年東京生まれ。2003年開館当初より11年間、山口情報芸術センター（YCAM）の教育普及担当として、メディアリテラシー教育と美術教育の領域にまたがるオリジナルワークショップや教育コンテンツの開発と実施を担当。14年より、東京大学GCLにて特任助教。19年、あいちトリエンナーレキュレーター（ラーニング）を担当。

私と子ども——4

大人にとっての子供という存在について

会田大也 | Daiya Aida

[ミュージアムエドゥケーター]



子供の描く絵を大人のモノサシで測ることは簡単だが、彼らのなかで起きていることをリアルに想像するのは簡単ではない
— コロガル公園 commons 2018 [画像提供=山口情報芸術センター（YCAM）] [撮影=山岡大地]

私と子ども——— 5

「表現未満、」と子ども

久保田翠 | Midori Kubota

[認定NPO法人クリエイティブサポートレッツ理事長]

● 認定NPO法人クリエイティブサポートレッツ

は2000年より活動を始めた。障害のある子どもと家族の「居場所づくり」から始まった。社会から「周縁化」されていくような感覚のなかで、特徴を持った子どもたちが「ありのまま」でそこに「いる」ことを保証できるのはアートであった。

現在レッツは、重度の障害者、障害児が通う施設(アルス・ノヴァ)と「たけし文化センター連尺町」を運営している。「たけし」とは私の長男久保田壮(たけし)のことである。重度の知的障害があり、こだわりもかなり強いたけしの、365日寝る時以外続けている「入れ物に石を入れてたたき続ける」という行為を「本人が最も熱意を持って取り組んでいること」「彼の人格を表した行為」と置き換え、これを「文化創造の軸」ととらえるのがたけし文化センターだ。そして、その人の行為や存在を「全肯定」することから、障害、国籍、性差、職業というあら

ゆる違いを超えていこうとしている。

たけし文化センター連尺町やアルス・ノヴァでは、延々と続くノイズ、音楽なのか何なのかかわからない音の洪水、全く目的がみえない散歩、時間を超越し繰り返される行為……など、我々はこれを「表現未満、」と名付けている。そして、本人たちとスタッフ、来訪者が繰り出す「私とあなた」の関係のなかから生まれるさまざまな行為、関係性もまた「表現未満、」。それもアートと呼ぶことができるだろう。

昨今、子どもを対象としたアートプログラムはたくさんある。子どもの感性や情操をはぐくむ手法として用いられることが多い。しかしそれでいいのだろうか。アートはそんなに「ためになる」ものなのか。健全なものなのか。子どもであれ、障害者であれ、高齢者であれ、その人がそこに存在し、それを丸ごと受け入れるということはどういうことなのか。そこでアートがどう立ち上がっているのか。それをしっかり考えないと「人権」だの「尊厳」だの、「インクルージョン」だのといったところで何も見えては来ないだろう。

Profile

くぼた・みどり

認定NPO法人クリエイティブサポートレッツ理事長。1962年生まれ。東京芸術大学美術学部大学院環境デザイン科修了。有限会社アムズ設立。2000年にクリエイティブサポートレッツ設立。08年より、個人を文化創造の拠点とする「たけし文化センター事業」をスタート。10年、障害のある人、子どもが毎日通う通所型障害施設アルス・ノヴァを設立。14年、誰もが利用できる私設公民館「のヴァ公民館」開所。



障害のある人が自分らしく生きることを支える施設を目指して設立されたアルス・ノヴァ。大人から子どもまで、自分の好きなことに打ち込める環境が設けられている



〜 ゼッゼン



一個人の「やりたいことをやりきる熱意」を、文化創造の重要な柱としてとらえる公共文化プロジェクト、たけし文化センター。「個人の持つ文化の発信・創造拠点」として、社会に向けてメッセージを発信している

近代以降、「子ども」はどう捉えられてきたか

元森絵里子

Eriko Motomori

「子ども」とは何か

「子ども向け」「子どものため」の企画があふれている時代である。だが、「子ども」とはそもそも何だろう。「子ども」とは何歳までなのかすら、冷静に考えるとよくわからない。

法律の定義も一つではない。民法上の「未成年」と「成人」の境が2022年4月から20歳から18歳に引き下げられることが決まった。選挙年齢の引き下げを受けての動きだが、飲酒・喫煙・公営ギャンブル解禁は20歳据え置きと決まっており、少年法の「少年」も引き下げてよいのか議論が続いている。そもそも、児童福祉法や国連児童の権利条約の「児童」は18歳未満だ。

お子様ランチや子ども料金は小学生までであることが多い。学生と社会人の差に重きを置けば、義務教育は15歳までだが、実質的な境目は18歳から22.3歳まで上がる。結婚や子どもを持つことを「大人」のメルクマールとすれば、一生その時を迎えない人もいる。精神的な自立などと言い出すと、「大人」は果てしなく遠のいていく。身体的な成熟でも、何を基準とするかでだいぶ幅が出るだろう。もちろん、赤ちゃんを大人と同じように扱おうとする人もあまりいないだろうし、50歳が「自分はまだ子どもかもしれない」などと言っていたらどうかと思うが。

結局、「子ども」とは何か、「子ども」としてどのような人たちを想定したらいいのかという問題に、本質的な答えなどないのである。「子ども」とは社会の約束事だ。

現実問題として、いつから働いたり投票や契約をしたりする能力があるかを、一人ひとり測っていたら大変なことになる。そこで、個人差を無視して、年齢で一律に「できる人」と「できない人」を分けることにするしかない(性別や財産などの基準で制限が設けられてきた歴史を持つ法律もあるが、それらの基準よりは、年齢のほうが「まし」な感じはするだろう)。その線引きが、歴史的な経緯や基準とする事柄の違いで一つに定まっていなかった。

この、生物学的事実とも重なりきらない法制度上のお約束のまわりに、「子ども」とはこういうものという私たちのイメージ(子ども観)が時に矛盾しながら取り巻いてい

る。それにはもちろん時代による変化があり、その変化の果てに、今がある。その歴史を紐解いて、現代の「子どものため」のプロジェクトの背景を展望しよう。

近代社会と「子ども」

フィリップ・アリエスが『〈子供〉の誕生』（みすず書房）で、ヨーロッパ中世には子どもを特別視する感覚がなかった、子どもは「小さな大人」として扱われていたと述べている¹。小さい人を「子ども」として保護し愛し、しつけや教育を施すという感覚は、18世紀ごろまでにじょじょに現れてきたという。日本の場合、古代から通過儀礼も多く、人を年齢で区別する感覚がなかったわけではない。開国直後に訪れた外国人が日本は「子どもの天国」だと評しており²、子どもをかわいがる様子は西洋人には奇異に映ったようだ。ただ、間引きが公然と行われているなど、やはり今とまったく同じとは言いがたい。

明確な変化が訪れるのは、近代以降である。1872年(明治5年)、明治政府は近代的な学校教育制度を導入する。当初は方針自体が二転三転するが、89年(明治22年)に大日本帝国憲法が、翌年に有事の際は国に尽くす旨が謳われた教育勅語が発布され、教育は国家主義的なものに定まる。「子ども」は学校に行くものとなり、「国家の子ども」へと位置づいていく。

並行するように、農村などの共同体のなかで育てられていた子どもたちが、家族という私的空間に囲い込まれるようになっていく。71年(明治4年)の戸籍制度によって、子どもを含む家族成員を戸主を通じて国家が管理する仕組みが導入されるいっぽう、私有財産や職業選択の自由が認められ、家族は私的な空間となる。20世紀(明治末期)になると、新中間層と呼ばれる都会のホワイトカラー層が登場する。継ぐべき家業や家産を持たないこの新中間層から、サラリーマンである父が家計を支え、専業主婦である母が子どもを愛情をもって育て、子どもは勉強をがんばって学歴を身につけて、男ならサラリーマン、女ならその妻になっていくという生き方が広まっていく³。

こうして、家族と学校で保護され愛され教育されるのが「子どもらしい」のであり、そののちに「大人」として社会に出て働き、国家・社会に尽くすものだという「子ども」のイメージが、制度の上でできあがり、豊かな層から広まり始める⁴。いま、私たちの多くがぼんやりと持っている「子ども」イメージの源泉の一つはここにある。

ただ、実態としても、イメージの上でも、このような子ども時代がスムーズに広がったわけではない。9割以上の子どもたちが学校に行くようになり、ようやく6年間の

1
アリエス, P. 『〈子供〉の誕生』
(みすず書房, 1980年)。



2
「子どもの天国」はモース, E. S.
『日本その日その日1・2』
(平凡社, 1970年)の言葉。
他にも、多くの西洋人が日本人の
子どもへの処遇に驚いている様が、
渡辺京二『逝きし世の面影』
(平凡社, 2005年)の第10章に
引用されている。

3
このような性別役割分業と
子ども中心主義を特徴とする
家族を、学術的には「近代家族」
と言う。その歴史的形成に
ついては、ショーター, E.
『近代家族の形成』
(昭和堂, 1987年)が参照になる。
日本は、このような家族モデルが、
homeの訳語としての「家庭」
という言葉とともに広がって
いった。

4
戦前期における子ども観に
ついては、小山静子
『子どもたちの近代』
(吉川弘文館, 2002年)を
参照のこと。

5
詳細は、拙著
『語られない「子ども」の近代』
(勁草書房, 2014年)を
参照のこと。

6
イリッチ, I. 『脱学校の社会』
(東京創元社, 1977年)。

無償義務教育が実現するのは、1907年(明治40年)のことである。それ以降も、いわゆる児童労働に従事する子どもも多く、捨て子や子どもの売り買いも当たり前のことであった。法制度上では、児童労働を制限する工場法(1911年)や、児童福祉や少年司法に相当するルールを定めた感化法(1900年、1933年に少年教護法に改正)や少年法(1922年)、未成年者喫煙禁止法(1900年)、未成年者飲酒禁止法(1922年)、児童虐待防止法(1933年)など、一人でも多くの子どもたちに「子どもらしい子ども時代」を送らせようとしているかに見えるしくみが整っていく。ただ、取り締まりがどこまで本気だったかはすこぶる怪しく、多くの子どもが不遇な状況に放置され、そのことは当たり前の光景として受け流されていた⁵。

戦後から現代の「子ども」

これが一気に変わっていくのは、高度経済成長期あたりのことである。戦後、義務教育が9年に延長されるが、日本が経済的に豊かになるにつれて、高校進学が当たり前になってくる(1974年に高校進学率90%突破)。産業構造の変化で継ぐべき家業が衰退し、多くの人が、学校を経由して学歴を頼って職を見つけるようになる。さらに、日本固有の事情として、新卒一括採用で終身雇用に入り、日本型雇用慣行で家族から老後まで会社に丸抱えされるという働き方が急速に広まっていく。

このようななかで、新中間層が広めてきた「子ども」から「大人」への道筋が、急速に標準的なものとなるのである。もちろん、このような「子ども時代」から零れ落ちていた人もいただろう。たとえば、高度経済成長期には、障害児や外国人児童には教育が保障されていなかった。にもかかわらず、かつては制度上の建前か一部の層のぜいたくだった「子どもらしい子ども時代」のイメージが、「当たり前」と感じられる時代が訪れるのである。

重要なのは、この「子ども」イメージの標準化の先に、1980、90年代になると、その問題点が指摘され、問い直しが起こるようになるということである。いっぽうで、いじめや不登校や少年犯罪が問題視され、「学校化」(イヴァン・イリッチが提唱)⁶した社会が生み出した「子どもの変容」として問題化される。例えば、1997年(平成9年)の神戸連続児童殺人事件のように、子どもが起こした事件のたびに、あたかも子ども全般がおかしいかのように騒がれるようになる。他方で、家族と学校に囲い込まれ、大人にコントロールされている子ども時代のあり方が反省され、子どもの能動性・主体性や社会参

加を強調する子ども観が次から次へと主張されるようになる⁷。

2000年代後半ごろになってくると、子どもが多様であることに気づくという動きが加わってくる。日本型雇用慣行が揺らぎ、「格差社会」が流行語になった時代背景も大きいだろう。「子どもの貧困」や「外国にルーツを持つ子ども」、「特別な支援のニーズを持つ子ども」などの言葉で、多様な層の子たちに、状況に応じた保護され教育を受けるチャンスを与えていこうという動きが広まっている。並行するように、高学歴化が進むと同時に結婚や終身雇用があたり前でなくなり、「大人」と「子ども」の境がどんどん曖昧になっている。

私たちが今いるのはこういった変化の果てである。どこかに「子ども／大人」への標準化されたイメージを前提として持ちつつ、一方で、子どもと大人の境がわからない、他方で、子どもが昔と変わってきているのではないかといった不安を抱える。その揺れのなかで、より子どものために、子どもたちが主人公になって参加できるような施設やプログラムを増やし、多様な子どもたちを取り込んでいく——。そこには、国家や自治体のような公的な支援に加えて、さまざまなビジネスが参入している。少子化とはいえ／少子化だからこそ、希少な子どもたちとそこにお金と労力をかける親たちを取り込み、未来の市民や、納税者なり消費者なりを育てていかねばならない。そのような思惑が絡み合うところに、私たちの「子ども」イメージの現在はある、「子どものため」のプロジェクトが動いているのである。

その様は、子どもたちが勝手に空き地で遊んでいたような時代から比べれば息苦しくもあり、悲惨な子ども時代に捨て置かれていた子どもたちがいたことを考えればありがたくもある。今、子どもに何かを仕掛けていこうとする人たちは、この両義性を見据えながら、そこにどのような子どもや大人や社会のための仕掛けを埋め込めるのかを、考えねばならないだろう。

7

1994年に日本が批准した国連児童の権利条約もこのような子ども観を持っている。この思想については、ハート, R.『子どもの参画』（明文社、2000年）などが参考になる。

元機関車庫に宿る アートの 「革新」と「継承」

英国ラウンドハウスにみる 大人と子どもが 共につくる劇場の「かたち」

大野はな恵

ラウンドハウス外観



カウンターカルチャーの 聖地が受け継ぐ精神

ラウンドハウスが拠点を構えるカムデン・タウンは、ロンドン中心部の北側に位置する。地下鉄を降り、若者と観

昨今、多くの劇場が子どもを対象とした文化芸術事業を展開している。しかし、劇場は、子どもの〈声〉を十分に聴いているのだろうか。子どもはプログラムの参加対象ではあるが、その実、プログラム自体は大人の価値観や都合に合わせてつくられていることが多い。いっぽう、近年、英国の劇場では子どもの意見をプログラムのみならず組織の運営に生かす取り組みを進めているところがある。なかでも、英国ロンドンにあるラウンドハウスは子どもの〈声〉に積極的に耳を傾け、子どもと共に劇場をつくりあげてきたさがけである。リサーチプログラムリサーチャー（2017、18年度）の大野はな恵が同所を訪ねた。

光客で賑わうカムデン・マーケットを抜けて歩くこと10分。緩やかに湾曲した外観が特徴的なラウンドハウスが見えてくる。現在、英国の2*級指定建造物に登録されているこの建物は、19世紀半ば、鉄道の円形機関車庫として建設された。1960年代後半、劇作家として名高い

Profile

もともり・えりこ

明治学院大学社会学部教授（2019年4月より）。「子ども」をめぐる言説の歴史と現在を描く試みを続けている。主な著作に『語られない「子ども」の近代——年少者保護制度の歴史社会学』（勁草書房、2014年）など。翻訳書にアラン・ブラウト『これからの子ども社会学——生物・技術・社会のネットワークとしての「子ども」』（新曜社、2017年）。

アーノルド・ウェスカーが、既に使われていなかったこの建物を文化芸術施設へと生まれ変わらせた。英国には、かつて路面電車の停留所として使われたグラスゴーの複合文化施設「トラムウェイ」や、火力発電所を転用した美術館「テートモダン」があるが、ラウンドハウスはこうした施設のさきがけでもある。

60年代から70年代にかけて、ラウンドハウスは、カウンターカルチャーの中心地として多くのアーティストから愛された。66年のオープニングでは、ピンク・フロイドのデビューを祝う大規模なイベントが行われ、その後もザ・フー、ジミ・ヘンドリックス、ローリングストーンズといったロック界のレジェンドがライブイベントを繰り広げた。また、ピーター・ブルックやスティーヴン・バーコフによる一連の実験的な演劇作品や、ジョン・ケージ、ピエール・ブーレーズ、英国の即興グループ AMM といった前衛音楽の公演も数多く行われ、多くの若者が詰めかけた。その後、資金繰りの悪化から一時閉鎖されたが、2006年に若者の文化拠点として再開場し、現在に至っている。現在のラウンドハウスでは、往時の実験的な精神を受け継ぎつつ、演劇や音楽、ダンスからサーカス、インスタレーションといった多彩な公演が行われおり、ウェスト・



若者政策&エンゲージメント部門主任のエマ・グールド

エンドとは一味違うカッティング・エッジなパフォーマンスを観ることができる。

クリエイティブスペースから 世界へ羽ばたく

再開場以来、ラウンドハウスは子ども・若者のための創作支援に力を注いできた。若者政策&エンゲージメント部門で主任を務めるエマ・グールドに、メインホールの階下にあるボール・ハムリン・ラウンドハウス・ストウディオを案内してもらった。このストウディオには、リハーサルルームや録音スタジオのみならず、DJ練習室やテレビ制作スタジオ、楽器庫などが完備されている。グールドは、「ここ(クリエイティブスペース)は、毎年3,000人を超える11歳から25歳の子ども・若者に利用されています。ここでスキルを磨いてプロになったり、クリエイティブ産業で職を得た若者が大勢います。また、毎月、子ども・若者に向けたワークショップやプロジェクトも数多く開催されています」と語った。仲間と共に真剣な面持ちで音を合わせていた演奏家や、スクリーンを使った創作に没頭していたアーティストを数多く見かけた。かつてこの場所で新たな表現の可能性を模索した若きパイオニアと同じく、彼らもこの場所から世に羽ばたいていくのであろう。

子どもについて話すのではなく、 子どもとともにつくる

ラウンドハウスは、快適な創作環境を提供しているだけではない。この劇場を訪れる子ども・若者の〈声〉を聴くために、ラウンドハウス・ユース・アドバイザリー・ボード(RYAB)という委員会組織と若者理事制度を設けている。前者は現場レベルで、後者は意思決定レベルで若者の〈声〉を聴く取り組みである。

RYABは、再開場を控えた2002年に設立された。公募で選ばれた子ども・若者(2018年度は16-25歳の16名)で構成される正式な委員会で、ラウンドハウスの実務を担当する職員とともに活動を進めている。グールドが「彼らに責任を引き渡す」と述べた通り、RYABには委員会の裁量で利用できる独自予算が確保され、メンバーそれぞれが、書記、財務、広報、マーケティング、コンテン

ツといった担当をもつ。その定例ミーティングは、RYABメンバーによる意見や提案といった若者の〈声〉をラウンドハウスの専門職員に届ける場となっている。グールドが「マーケティング、飲食、ブランディング、そして最近の次世代キャンペーンなど」と語った通り、その内容は多岐にわたる。ラウンドハウスは、こうした子ども・若者の〈声〉に基づいて、広報用SNSの変更や併設ラジオ局のリブランディングといった数々の変革を進めてきた。目下、開設予定の新たな支援センターに関連し、期待する設備や機材、サポート体制などに関する協議がRYABとラウンドハウスの業務部門との間で進められているという。

子ども・若者の「参画」は、組織の意思決定プロセスにも及び、若者理事制度は、その中核となっている。劇場の理事会と聞けば、ごく限られた経営陣によって行われる非公開なものというのが常識的であろう。ところが、ラウンドハウスでは、RYABのなかから選任された2名の若者理事が正式な理事会メンバーとして活動しており、一般の理事と共に、劇場の方向性やミッション、さらには予算の承認や監査、事業計画といった重要事項を協議している。

失ってしまった「世界」と 向き合うこと

こうした取り組みには、どのような意義が期待されるのであろうか。グールドは次のように述べた。「RYABは新たな視点をラウンドハウスにもたらします。組織は、どこが重要なのかを見極めなくてはなりませんが、彼らからの瑞々しいフィードバックに応えることで、ベストなプログラムを提供できるようになるということが、大きなメリットなのです。」RYABは、組織に属する大人にとって、大人が失ってしまったものとの邂逅の場でもある。

他方、RYABに参加する子ども・若者の側にも、この活動は大きな意味をもつ。グールドは次のように続けた。「RYABを通じて形成される若者間でのネットワーク



ラウンドハウス・ユース・アドバイザリー・ボードのメンバーたち

や、理事や職員とのコネクションが、メンバーにとっては大きなメリット。彼らのなかには、近い将来、アーティストになる人もいれば、バックステージで活躍する人もいます。そして、文化芸術とは関係ないキャリアに進み、趣味として文化芸術に関わる人もいます。彼らに共通して重要なのは、組織の一員であることを経験することで、運営やガバナンスを理解できるようになる点です」。基本的に、RYABでの活動に金銭的な報酬はない。それにもかかわらず、参加者が自主的に活動を進めている背景には、他に代えがたいメリットがあるからである。そして、こうした経験は、子ども・若者たちの劇場に対する愛着と誇りの醸成にもつながっている。

ラウンドハウスは、劇場を挙げて子ども・若者の参画を考え、多年にわたる試行錯誤を通じて仕組みを磨き上げてきた。この事例は組織レベルの事例だが、優れた子ども向けプログラムの実施を念頭においた際にも参考になることが多い。彼らの成功の秘訣は、子どもたちの意見を積極的に聴いたことにある。翻って、我が国の子ども向けプログラムでは、あまりに無自覚に大人がプログラムを企画・運営してきたのではないだろうか。常識を知ること、想像の世界を失っていくのが大人だとするならば、子どもたちの豊かな想像性を改めて知ることとは大人にとっての大きな価値になるであろう。子どもの「世界」とどう向き合えるのかが、今、問われている。

Profile

おおの・はなえ

博士(学術)。専門は音楽学と表象文化論。現在、東京大学大学院総合文化研究科 学術研究員、津田塾大学非常勤講師などを務める。論文に「チルドレンズ・チョイス・アワードを通じた子どもの変容に関する実証的研究」ほか。ロームシアター京都リサーチプログラムリサーチャー(2017、18年度)。

JeKi

音楽と社会を 結ぶ新たな取り組み

清水久莉子

芸術・文化の楽しさに触れる機会を

社会や子どもたちに開く、いわゆる「アウトリーチ活動」。

音楽においてもさまざまな試みがなされているが、

いっぽうでその実効性や、アーティストと参加者の

関係性の構築について議論される機会も少なくない。

そんななか、ドイツでは「JeKi」と呼ばれる新たな活動が

2000年代前半からスタートしているという。

ドイツ西部に滞在し、同動向の調査・研究を続ける

リサーチプログラムリサーチャー（2017年度）の

清水久莉子による寄稿をお届けする。

文化的な環境の違いと

音楽的経験

社会における個人間の文化的環境の違いについては、ブルデューの「文化資本」をキーワードに、これまで多くの議論が繰り広げられてきた。とりわけ音楽的経験について、たとえば楽器を演奏するためには、楽器購入、継続的なレッスンといった金銭面の負担のみならず、「よい先生」を見つけるための人脈や情報も必要となる。こうして楽器の演奏は久しく一部の人のものに留まってきたのである。

この点で、ドイツでは文化的に恵まれない背景を持った子どもや、特別支援を必要とする子どもを対象とし、楽器の演奏機会を提供するプロジェクト、JeKi（イエーキ）が注目を集めている。これはすべての子どもに「鑑賞に留まらない活動として、文化的に関与する権利^[1]」を与え、比較的貧しい地域において、地域の教育風土への刺激^[2]」をもたらそうとするものだ。すなわち、家庭の状況にかかわらず、あらゆる子どもが楽器を学ぶ環境を醸成する試みである。

なお、多くの移民・難民の受け入れと、昨今の右派

AfD（「ドイツのための選択」）の台頭と躍進を踏まえば、ドイツは現在、国内の文化的格差の問題にとどまらず、ヨーロッパ圏を視野に入れた文化政策が求められる状況にある。このことをふまえ、以下では、彼の地のプロジェクトの理念と枠組みを紹介したい。

JeKiとは何か

JeKi「Jedem Kind ein Instrument（すべての子どもにひとつの楽器を）」は、音楽を通じた社会政策^[3]である、1979年に設立された南米ベネズエラのオーケストラ活動、通称エル・システマに注目し、誕生。2003年ノルトライン＝ヴェストファーレン（NRW）州ボーフムで始まった。このプロジェクトは、国内のみならず、スイスなど国を越えた広がりを見せており、その在り方も異なっている。ここでは、JeKiの出発点となったNRW州に即して述べたい。

NRW州では、学校、音楽学校、財団、州政府によって協働で行われており、2018－19学年度、州のおよそ1/3にあたる982の基礎学校（小学校1－4年生に相当）において、対象となる2年生以上の子ども74,573人がJeKits^[4]プログラムに参加している。

最初の1年目は、無料・必修である。学校の教室で時間割表のなかに組み込まれた、週1コマ（45分間）、例えばドレミパイプなどを使った音楽遊びを通じて「音楽の基礎」を学ぶ。その授業は外部指導者（音楽学校教師や地域の音楽家）と学校教員が一緒に設計するものである。子ども理解やラポールの点では学校教員、音楽の専門性の点では外部指導者が秀でており、これらが協働する意義は大きい。

ちなみに、学校に演奏家を迎える「音楽アウトリーチ活動」は、我が国においてすでに20年以上各地で行なわれている。けれども、「『アーティストを派遣する』という手法のみが先行した形式的なものに留まっているケースも少なくない」^[5]と子どもの主体性に疑問が投げかけられてきた。この点で、はじめてから子どもの参加によって成り立つJeKiの活動は、異彩を放っている。

また、2年目は、有償（月額23ユーロ/約2,900円）で、希望制となる。ただし、費用について、きょうだいがある場合、減額もしくは免除される。子どもは、弦楽器、木管楽器、金管楽器、鍵盤楽器、打楽器^[6]などのなかから選び、

[1] 文化的関与権（Kulturelle Teilhabegerechtigkeit）とは多くの子どもたちの個人的、社会的、経済的状況にかかわらず、音楽教育やダンス教育への参加機会をできるだけ設けること。

[2] 地域の教育風土への刺激（Impuls für die kommunale Bildungslandschaft）とは学校と学校外パートナーの組織的な協力を得て、地域の教育環境（風土）を持続的に充実させること。

[3] この活動について山田真一は、「芸術が人を助ける、感動させるという話は決して少なくないが、それは非常に限られた範囲のことであることが多い。『社会』に役立つとまで見得を切るFESNOJIVの活動は、その点で、この命題の検証に相応しい対象といえる」（『エル・システマ』、p.12）と述べる。

[4] NRW州においては、2015年から新たにJeKits「Jedem Kind Instrumente, Tanzen, Singen（すべての子どもに楽器、踊り、歌を）」と名称を変え、楽器に加え、歌、踊りのプログラムが加えられた。

[5] 財団法人地域創造「文化・芸術による地域政策に関する調査研究『報告書』」、p.6

[6] 基礎学校と学校外パートナーによってどの楽器を提供するか、話し合い準備される。

1年間一つの楽器を学ぶ。貸与される楽器を自宅に持ち帰って練習することもできる。レッスンは週に90分間、アンサンブルを行う学年末の最終発表会に向けて練習する。なお、2年目は、学校の授業時間外に外部指導者のみによって指導される。

そして、2年間のプログラム終了後は、自治体、基礎学校、学校外パートナーによって、地域のなかでJeKiに接続するプログラムを子どもたちに提供することが望まれている。

おりしも、わが国においては2017年3月、新学習指導要領改訂が行われ、「社会に開かれた教育課程」の実現が掲げられた。「学校の組織や文化の在り方を見直し、多様な専門性や経験を持つ人材の参画を得ていく」課題はJeKiとも通じるものだろう。

社会的格差とタブー

JeKiの理念では、「社会的格差の縮減」が謳われている。また、格差を縮減するためには、格差の実態を明らかにしなければならない。この点で、例えばハンブルク州では、1996年以降社会的指標（KESS指標）に基づき、





その指標の低い学校にボトムアップとして特別の対応を
すると公表してきた。

つまり、この指標を使って、州のほぼすべての学校
を文化的な豊かさの観点から6段階に分類し、下位2段
階までをJeKiの対象校とするのだ。分類に際しての質
問24項目から成り、子どもの居住エリアの統計的社会的
枠組みのレベル(投票率など)、蔵書数、両親の学歴や社
会階層、移民の背景などである。驚くことに、この指標
の調査結果は公開されている。社会が多様である限り、
あらゆる格差は必ず存在しており、それを明らかにしな
ければ、対応できないという立場からである。

なお、こうした手法は、「三分岐型中等学校制度」
の理念を踏まえたものとも言える。すなわち、基礎学校
を終えたのちに、子どもたちは「学力」に応じてギムナジ
ウムほか複数の中等教育段階に進学する。中等教育段
階においては、学校種によって指導要領上で異なる到達
目標が示されており、子どもたちが学校教育で身に着け
るべき能力は、義務教育段階でさえ、みな同じことを目指
しているわけではない。JeKiの対象が絞られていること

[7]	このプロジェクトの費用は政府からの提供のみならず、自治体からの支出、企業・団体等からの寄付、参加費などで賄われている。
[参考文献]	財団法人地域創造「文化・芸術による地域政策に関する調査研究『報告書』」2010年
	—
	山田真一『エル・システマ』教育評論社、2008年
	—
	BÜRGERSCHAFT DER FREIEN UND HANSESTADT HAMBURG. : Der Sozialindex (KESS) an Hamburgs Schulen—— Offene Punkte 2018年„JeKits stiftung.HP <https://www.jekits.de/> 2019/02/10閲覧

は当然ともいえよう。

機 会 の 平 等 は 公 平 か

JeKiが興味深いのは、機会の平等が、すべての子ども
に同じ機会を与えるわけではないとする点にある。NRW
州政府は、一部の学校のために、年間1,074万ユーロ^[7]
の支援を行なう。平等(equality)と公平(equity)は同様で
なく、異なる背景を持つ子どもたちに機会を同様に提供
することは、公平でなく、公正(fair)でも、正義(justice)で
もない。「フェアな社会」とは必ずしも、すべての子ども
に同じ機会を与えることではないという立場をとるのだ。

この活動は、音楽を通じた社会政策に新たな視座
を与えてくれるのではないだろうか。格差の存在に目を
向けるとともに、その格差を認め、子どもの文化的ニー
ズを明らかにするという決意を見ることができる。次号
『ASSEMBLY』では、JeKiの実態を、当事者の満足や
受け止めに沿いながら、その意義と限界についてレポー
トしたい。

ロームシアター京都における、子ども向けプログラムの視線

小倉由佳子 Yukako Ogura

ロームシアター京都では、2016年のリニューアルオープン以前のオープニング・プレ事業から子どもを対象とした事業を行ってきた。
本稿では、それらの紹介を通して、今後の劇場と子どもたち、そして周りの大人たちとの関わりを展望する。

「対話」と「双方向性」

子どもの声を聴くこと、
子どもと大人がともに考えること、
新たな発見をすること。

これは、ロームシアター京都リサーチプログラム、2017年度「子どもと舞台芸術」のリサーチャー、大野はな恵・浜上真琴・清水久莉子が報告書¹に記した劇場に対する提言である。

大野は、子どもにとっての「居心地のよさ」こそが劇場と子どもをつなぐ基盤になるのではないかとし、そのためには、子どもが何を求めているのかを正しく把握し、彼らの意見を取り入れること=「子どもの声を聴くこと」の必要性を述べた。

浜上は、子どもと大人という関係性に大きな変化を起こさせるには、「子どもと大人がともに考えること」と、自由な対話や議論によって関係性をつくる「社会的相互作用」が重要であるとした。

清水は、ロームシアター京都を訪れる人々へのインタビュー調査と「公共劇場の公共性議論」を参照することにより、「自分ではない誰かの環世界」で「新たな発見をすること」が、これからの劇場の役割の一つとした。

彼女たちのさまざまな角度からの言及により、「対話」と「双方向性」というキーワードを導き出すことができる。これからのロームシアター京都の子ども向けプログラムの目指すべき方向性を鮮やかに提示してくれたと思う。

本物との出会い、舞台芸術の入リ口

「おーい、おーい!」と小澤征爾の軽やかな挨拶で始まった、ロームシアター京都オープニング・プレ事業、小澤征爾音楽塾による子どものためのオペラ『子どもと魔法』²。小澤征爾音楽塾は、小澤がオペラを通じて若手演奏家の育成を目的に立ち上げたプロジェクトで、現在の制作拠点であるロームシアター京都では、本公演を行うと同時に、2015年以降は、京都の小学生を毎年3,000人以上招待し、子どもたちのための特別版オペラを上演している。小澤の楽しいトークや楽器紹介から始まり、オペラの生の迫力を体験した子どもたちは、大きな歓声をあげる。

もう一つ、プレ事業から継続しているのが、高校生のためのオペラ音楽セレクションを皮切りに始まった「新国立劇場 高校

生のためのオペラ鑑賞教室」である。『蝶々夫人』(指揮:高関健、演出:栗山民也)や『魔笛』(指揮:園田隆一郎・演出:ウィリアム・ケントリッジ)といった、新国立劇場が第一線のアーティストと制作したオペラをそのままに、高校生が一般の観客と同じスタイルで鑑賞する機会を提供している。

このふたつの事業では、上演・制作団体と連携し、高い水準の上演をそのまま子どもたちに届けることによって、劇場だからこそ可能な本格的なステージと出会うことを大切にしている。彼らの大多数にとっては、これらが舞台芸術の入り口になっている。

とにかく一度、劇場へ

異なるアプローチで、「とにかく一度、劇場に来て欲しい」という思いを込めて立案してきたのが「プレイ!シアター in Summer」である。「劇場で遊ぼう!」を合言葉に、館内のほとんどを使用し、演劇仕立ての劇場ツアー、踊って飛び回れることもディスコ、楽器体験やマルシェなどを行う。客席に座って舞台を鑑賞するのとは違う、劇場の普段と異なる顔を発見し、家族や友だちと、あるいは、一人でも気軽に立ち寄ってもらうことを目指している。

子どもたちの元気な笑い声(時には叫び声や泣き声も……)が溢れるこの期間は、劇場にいつもとは違う風景が浮かびあがる。年を経るごとに来場者数は増え、我々の考える以上に、子どもと大人が一緒に楽しめる場への希求の強さを実感している。

2018年からは、京都市交響楽団によるコンサートやアクラム・カーン振付作品といった、鑑賞型プログラムも組み入れている。さらに19年は、ロームシアター京都だけでなく、当財団³が管理運営する京都市内の5つの文化会館でも乳幼児向け舞台を上演する。ゆくゆくは、子ども向け作品をプロデュースし、京都発のオリジナル作品を子どもたちに見てもらいたいと考えている。



ローム クラシック スペシャル 小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクトXIII 子どものためのオペラ 歌劇「子どもと魔法」(2015年3月) | ©大窪道治

² ロームシアター京都オープニング・プレ事業 小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクトXIII 子どものためのオペラ ラウエル…歌劇「子どもと魔法」(2015年3月26日、京都市勧業館みやこめっせ3階第3展示場)

³ 現在のロームシアター京都の指定管理者は、公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団である。

1 『ロームシアター京都リサーチプログラム』紀要「2017年度報告書」(平成28年11月発行)は、ロームシアター京都のウェブサイトにも全文掲載。 (https://rohmtheatrekyo10.jp/wp-content/uploads/researchprogram2017.pdf)



プレイ!シアター in Summer
ユリイカ百貨店による
劇場ツアーの様子(2017年8月)
©Takuya Matsumi

未来の舞台人 次のチャレンジへ

対象者⁴は「子ども」の範囲を越えてはいるが、京都市東山青少年活動センターと共同企画・主催している劇場の仕事体験プログラム⁵も紹介しておこう。この講座では、座学と現場での実習を織り交ぜ、観客席から見える部分だけでなく、劇場にはいろいろな仕事があり、多くの人たちが働いていることを知ってもらうことを企図している。ここから、将来自分たちと働くかもしれない仲間が出てくれることを期待している。

そして、2019年度からは中高生向けの事業「劇場の学校プロジェクト」が始動する。演劇/舞踊/メディア・パフォーマンスの3コースを擁し、俳優、ダンサー、演出などを予め細分化するのではなく、総合的な知識を学び、次第に専門性を高めていくようなカリキュラムをつくり上げる試みだ。19年は試験的にそれぞれのコースの短期ワークショップ、舞台芸術の人材育成に関する研究会を立ち上げ、次年度以降の本格的なスタートに備える。

このプロジェクトの趣旨や対象者を考えるなかで逡巡したのは、日本では幼少期のお稽古事として始める人の多い舞踊において、中高生の段階ですでに技術的な個人差が大きいことをどのように考え、募集内容を設定するかだった。講師の一人であるダンサーの木田真理子に相談したところ、彼女は迷いなく「『ダンス経験は問わない』がいい」と即答した。中高生が、技術面ではまだ追いつくことのできる年齢であることも理由であったが、それよりも経験や技術差も踏まえ、多様な人材が集まることには大きなメリットがある。そうすることで、それぞれが影響を与え合い、刺激的な場が生まれるだろう、というのが木田の考えだ。世界を舞台に活躍してきた彼女自身の経験から出た言葉には強い説得力があり、この言葉は我々の行き先を示す羅針盤にもなった。新しいプログラムを考えようとしていたにもかかわらず、やはり既存の枠組みにとらわれていたのかもしれない。学校や劇場、大きく言えば、社会に既に存在する価値観やフレームをどのように乗り越えていくことができるのか。我々にとってのチャレンジが始まる。

劇場が必要な存在となること

最初のリサーチの提言にあったように「対話」と「双方向性」を常に中心に据えて、これからの子ども向けのプログラムを試行していく。企画側で考えて、あらかじめ道筋をつくってしまうようなものではなく、アーティストや講師、そして何より参加してくれる子どもたち(できることならば、参加をしなかった子どもたちにも)、その周りの大人たちの意見を聞きながら……。子どもたちを一方向的に「教育」「育成」するのではなく、大人たちも子どもたちに学び、お互いにより関係性を結んでいく場を保ちたい。

我々には、なにより、劇場という子どもたちと出会い、考えるための「現場」がある。立地や建物の開放性もあり、ロームシアター京都は日常的に人々が集まる場になりつつある。もちろん、子どもたちもやって来る。公演やプログラムに参加してくれる子もいれば、劇場とも知らずにやってくる子もいるが、ここに集う子どもたちに、どのような環境を準備することができるのだろうか。どのような接点を持つのか、あるいは、そっと見守るのか。これからどんなことを一緒にやっていくことができるのか。劇場は、慣習や既存の価値観、学校教育における基準以外の判断や評価を行うことのできる、あるいは、判断も評価も必要としない場所になり得る可能性がある。子どもたちに、いま見聞きたり、味わったり、感じたりしている以上の、広い世界・深い日常があることを伝えたい。そして、子どもたちの世界や日常のことを彼女らから教えてもらいたいと思う。

Profile

おぐら・ゆかこ

ロームシアター京都(公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団)・事業担当係長。神戸女学院大学文学部総合文化学科卒。AI・HALL(伊丹市立演劇ホール)でディレクターとして勤務後、2016年より現職。

5 ロームシアター京都×京都市ユースサービス協会連携事業「未来のわたし」劇場の仕事(2017年)

「いま」を考えるトークシリーズ

Thinking About the Now Talk Series

多様な角度から同時代の社会を知り、とらえ直すためのトピックを挙げ、それにまつわるゲストを招くトークシリーズ。Vol.5、6として、「家族」「近代における他者像と国家」をテーマに、2つの対話を行なった。

[Vol.5]

「家族」という他者を見つめる

2018年11月10日[土]

- ・ヤン・ヨンヒ(映画監督)
- ・井上麻矢(劇団こまつ座代表)

企画: 西村明子(ロームシアター京都)



井上麻矢(左)とヤン・ヨンヒ(右)

北朝鮮と日本で暮らす家族の物語を描き続けているヤン・ヨンヒと、父の劇団を引き継ぎ劇団運営を行う井上麻矢が、家族という存在について語った。

「在日」と呼ばれることの違和感

ヨンヒ | 私と井上さんのトークって、意外な組み合わせにみなさん思っているかも。
井上 | 私はずっと監督のファンでした。『マンザナ、わが町』(2018年9月公演)が移民の話を扱った作品で、こまつ座の広報誌でヨンヒさんとの対談をお願いしたのが最初の接点。転住する、土地に根を張ることについてヨンヒさんの考えをお聞きしたかったんです。

ヨンヒ | 私はこまつ座の旗揚げから拝見している大ファンでしたから、とても光栄な依頼でした。

井上 | その対談が止まらなくて、結局4

時間くらいになってしまっ(笑)。
ヨンヒ | その思い出がとても強くて、ロームシアター京都からトークのオファーをいただいた際に、真っ先に思い浮かんだのが井上さんでした。このなかでこまつ座を知らないという方もいらっしゃるのかな? 故井上ひさし氏の作品だけを上演するための劇団で、2010年以降は井上家三女の麻矢さんが代表を務めていらっしゃる。
井上 | もう10年目になりますね。

ヨンヒ | そして私は、家族をネタに3本くらい映画を撮っている人です。自分の両親、そして兄貴たちの波乱万丈の人生を作品にしています。両親は北朝鮮

を支持していたんですが、私の思想とはだいぶかけ離れていたものだから喧嘩ばかりしてました。「儒教の国の人間のくせに親に口答えるのか!」と父から何度も言われましたね。

いっぽう両親はすごく仲がよくて、父が重度の脳梗塞で寝たきりになった後も、母は「(父が)うんちしたで一!」なんて喜んで介護してました。私からすると「一人のひと、飽きずになんでこんな仲よくいられるの?」と驚くばかりでした。私がダメな恋愛ばかりしてきたこともあって(笑)。

井上 | 何十年間一緒にいた後に見える景色って違うんでしょうね。私も離婚を

4 対象は、京都市内の15〜30歳としている。

取材文: 島貫泰介

経験して、2人の子どもがいて、そのあとに再婚しているから、そんなに長い夫婦の時間の景色は知りません。

監督にずっと聞きたかったことがあります。政治的にも歴史的にもちよつと特殊な環境にあるご家族ですね。監督が6歳の頃に実のお兄さんが帰国事業で北朝鮮へ渡ったぎり日本に帰っていない。そういった記憶って、どういうものでしょうか？

ヨンヒ | 強烈なトラウマです。いつかトラウマから抜け出せるというけれど、それは無理。向き合うしかない。こう言えるようになるにも相当な頑張りが必要でした。

父は大阪の朝鮮総連の幹部でキム・イルソンに忠誠を尽くすと言い、それを全面サポートした母。一見“特殊な”家庭環境でしたが、実際はドリフターズにピンクレディーな子ども時代、ユーミンやピーシーズに夢中な学生時代で、普通に日本の文化のなかで育ってきた。それもあって、私は「在日」って言葉がよくわからない。在日米軍みたいじゃないですか。とりあえず日本にいる、みたいな。臨時で居させてもらってる、みたいな。

井上 | 私は東京の下町育ちですが、監督に言われるまで自分のアイデンティティについて考えることはありませんでした。

ヨンヒ | 自分の出自を隠しはしないけれど、自己紹介するたびに質問攻めに合い、そのたびに丁寧に説明し、いつもへロへロに疲れてました。最近は私の作品に触れて興味を持った方が“近寄って”いらっしやるので楽になりました。

さまざまに走る国境線

井上 | 監督は3人のお兄さんがいらっしやったんですね。そのなかのたった一人の娘さん。なんでも「鶴橋の白鳥麗子」と呼ばれていたとか。

ヨンヒ | 自称、です(笑)。大阪・鶴橋の貧

乏な家なのに、末っ子一人娘の私は白いレースのブラウス着ながら親に甘やかされて育ちました。実家は日本人と朝鮮人が仲よく交わっていた長屋暮らしで、どの家も玄関に鍵もかかっていないし、開けっ放しの窓から夕飯の匂いやテレビの音が伝わるような環境でした。在日コリアンが密集して暮らす地域だった上に両親はスーパー民族主義者。「差別されても堂々としてなさい、差別する奴が悪い」という教育。3人の兄たちに守られてお姫様みたいに大事にされた子ども時代でした。それが6歳の頃、3人の兄たちが北朝鮮に行くとか聞かされました。「帰国事業」の意味も知らず寂しくて泣きたかったけれど、幼いながらに周囲の政治的なムードを感じし気持ちを抑えていました。14、16、18歳だった兄たちは片道切符で北朝鮮に行ってしまう。70年代はじめの頃です。

当時、日本社会での民族差別は強烈で就職差別も当たり前な時代。在日の若者は未来に対する希望を持てなかった。それにいまとなれば嘘に聞こえるでしょうが、60年ー70年代初期の韓国は軍事独裁政権で北朝鮮より貧しくて怖いイメージでした。在日の70%が「北」を支持した時もあったほど。多くの在日が行ったこともない北朝鮮に希望を抱き、近い将来に半島が統一されると信じました。1959年に始まった「帰国事業」で日本全国に散らばっていた在日コリアンの約9万4千人が幸せになれると信じて北朝鮮に渡ります。日本政府と北朝鮮政府によって推し進められた大規模な移民プロジェクトです。

井上 | すごい。

ヨンヒ | 兄たちと別れたトラウマと向き合いながら、北朝鮮を信じて生きる両親との思想的な葛藤のなかでもがいていました。自分の胸のなかに積もった疑問と本音を吐き出したいという欲求が積るなかで、映像という表現に

行き着き、最初のドキュメンタリー映画『ディア・ピョンヤン』(2005年)を作りました。

井上 | 監督の作品の面白さに、在日の家族なのに、普通の家族の物語としても受け止められるところがあると思います。

ヨンヒ | そうなんです。新聞記者や編集者から「ネタがあっていいね」と言われるけれど、私からするとおじいちゃんが戦争に行った日本人の家族だってすごいって思うんですよ。そういう視線があるので、私には家族すらもネタとして吟味する感性がありますね。

井上 | 客観視って大事ですよ。うちの父も作家ですけど、私が子どもの頃に自転車で坂から落ちて頭にヒビが入った事件を、父は「娘を事故で失うかもしれない時の心情を、覚えておこう」と固く誓ってましたから。作家として。

ヨンヒ | さすが！

井上 | 「それを私に話すか？」って思うんですけど、ものをつくる人はそこまで超越した、冷たい目線を持っていないと。他者として家族を見る視点ですね。

ヨンヒ | その視点がなくて単に「私の家族を見て！」っていうセルフドキュメンタリーになってしまう。

「Dear」に込めた想い

井上 | 『ディア・ピョンヤン』はタイトルがよいですね。いろんな国、家族、父や母への愛。このワンセンテンスが複雑さを物語ってる。

ヨンヒ | 「Dear」は日本語では「親愛なる」だけど、「ハロー」「元気？」といった挨拶、ちよつと距離を置いた恋しさ、敬意も含まれている。これがピョンヤンという街への私の気持ちです。あの国の人たちは国の許可なしに海外には行けないから、遠くの人に「来てください」という感覚を持っている。自分たちが「行く」という発想がないんですね。北朝鮮の首都であるピョンヤンが、唯一、

私の家族があつまれる場所。現地では「革命の首都」と言われる街ですが、私にとっては単純に「家族が暮らす場所」。それ以上でも以下でもない。

兄たちが「北」に渡った時は片道切符でしたが、時間が経って日本から訪問できるようになります。息子に会うために何度もピョンヤンを訪れた母は、兄たちの厳しい現実を知り、仕送りが生き甲斐になりました。人前では「北朝鮮は素晴らしい、祖国のお陰で息子たちは元気に暮らしています」と言いながら、取り憑かれたように仕送りをしました。究極の本音と建前ですよ。お金、食料、学用品、衣類、日用品、衣料品、使い捨てカイロまで。兄たちが結婚し孫たちが生まれると、送る荷物はますます大きくなりました。

井上 | お兄さんたちを北朝鮮に行かせたことについてお母さんはどう思っていたんでしょう？

ヨンヒ | 母は父以上に建前人間です。私が北朝鮮の批判をすると、子どもっぽいわど反論しました。「お母さんの本音は何だろう？」というのが私の長年の疑問でした。『ディア・ピョンヤン』をつくったあとに母から「なんで総連から批判されるような映画をつくるの？ もっと単純で可愛い映画つくったらええやん。なんでしんどい生き方選ぶの？」と聞か

れました。私は「うちの家族は誰一人、言いたいことを言って生きてこなかった。6人も家族がいるなら一人くらい本音で正直に生きてもええんちゃう？ 私みたいなのがいってもいいやん」と答えました。そうしたら母が笑ったんですよ。きつと「やってくれ」ってことなんだと私は受け取りました。

兄貴たちも、私の作品で迷惑をかけるかもしれないのに「やりたいならやれよ」と言ってくれてる。映画をつくったせいで、私が「北」に入国禁止になっているんですよ。もしかすると私の映画のせいで兄たちが収容所に送られるかも知れない、という心配はいまもついて回ります。でも彼らは私に「止めろ」と言わない。勇気ある兄たちです。なんだかすみません。今日は私の話ばかりで。

井上 | いえいえ、とても楽しいですよ。監督はご自分自身が作品の原型ですもの。さて、お聞きしたかったのは次回作の構想なのですが、お母さんをテーマにしているんですよね？

ヨンヒ | 北朝鮮への母の本音を聞き出そうとかメラを回していると、母の認知症が始まりアルツハイマーが進んでしまつて。

井上 | 自分が頼っていた親が、突然守らなきやいけない存在になる。うちもその移行期なのでよくわかります。

ヨンヒ | 本当は井上家の話を10時間くらいしたいです(笑)。でも認知症になる前に、今まで私が知らなかった母の青春時代の話をとくさん聞きました。母が1948年に韓国・済州島で起きた「4.3事件」と呼ばれる大虐殺から命からがら逃れて日本に來たということをはじめて知りました。卒倒しそうなほどの波乱万丈を生きた母のドキュメンタリー映画制作に、いま取り組んでいます。

井上 | 新作タイトルが『スープとイデオロギー』というのもいいですね。

ヨンヒ | 汁物の好きな家族だから(笑)。私、最近結婚したんです。普段はTシャツ短パンで仕事している日本人の彼が「結婚するのは絶対に朝鮮人！」が口癖だった母に会いに行っただんです。スーツを着て挨拶する彼に母は「ヨンヒをよろしくお願いします」と。高麗人参とニンニクを入れた特製鶏スープで彼をもてなしながら「ナニジンでもええ、仲よくしなさい。あとは若い人に任せる」と言いました。井上さんも、父親からこまつ座を託されたから、似てるんじゃないかな。**井上** | 当時の借金9000万円ですよ(笑)。でも、やめたくないと言うんだからしかたない。

ヨンヒ | みなさん、井上家に関する本を売っているのでぜひ買って下さいね！

Profile	やん・よんひ 1964年大阪市生野区鶴橋生まれ。在日コリアン二世。米国NYニュースクール大学大学院コミュニケーション学部メディア研究科で修士号を取得。2005年、デビュー作のドキュメンタリー映画『ディア・ピョンヤン』を発表。その後、09年にドキュメンタリー映画『愛しきソナ』を発表。12年には初の劇映画『かそくのくに』を発表。18年3月、書き下ろし小説『朝鮮大学校物語』(KADOKAWA)を出版。	いのうえ・まや 劇団こまつ座代表。作家、劇作家の故・井上ひさしの三女。こまつ座で上演する年4ー6本の舞台のプロデュースを務めるほか、朗読、文筆業など多岐に渡り活動している。近著に『夜中の電話——父・井上ひさし最後の言葉』、『小説 母と暮せば』(山田洋次監督と共著)、『女にとって夫とはなんだろうか』(西館好子氏と共著)。
---------	---	--

[Vol.6]

帝国のまなざし: 「人間の展示」と博覧会

2018年12月8日[土]

・小原真史(キュレーター)
・吉見俊哉(社会学者)

企画：国枝かつら(ロームシアター京都)



吉見俊哉(左)と小原真史(右)

国内産業の発展を目的とする内国勧業博覧会。その第五回に登場した「学術人類館」は、近代日本における他者像と自己像を考える上で重要なイベントだった。キュレーターの小原真史と社会学者の吉見俊哉がこうした「人間の展示」が意味するものを考察した。

植民地主義と博覧会

小原 | 1903年(明治36年)に大阪で行われた第五回内国博の規模は、それまでの四回と比べても大きく、参加国も多かったので万博的な準国家イベントでした。日清戦争に勝って台湾を領有した後でしたので、会場内には台湾館という植民地パビリオンがつくられ、場外余興として人間の展示を行う「人類館(学術人類館)」が民間業者によって企画されました。台湾館は植民地経営の成果を国民に宣伝し、帝国意識を国民の間に醸成していくような、いわゆる植民地パビリオンでしたが、人類館の方は、エンターテインメント性の強い余興としてスタートしました。

吉見 | 明治から出発した日本の博覧会は文明開化のシンボルでした。ところが日本が日清戦争、日露戦争に勝ち、アジアの帝国になっていくと、文明開化の博覧会が同時に帝国主義の展示場に発展した。内国勧業博覧会という連のイベントの歴史はこの変化をよく表

しています。第一回から第三回の東京開催までは「文明」だけだったのが、第四回の京都では「文明と伝統」をテーマに掲げ、次の大阪では「文明と未開」になる。それでできたのが学術人類館。文明化された日本民族の優秀性を示すために台湾の先住民やアイヌの人々を生身で展示し、文明化されていない世界を、人類学的な解説をつけて示した。西洋の博覧会では、文明化された西洋の人々と、その外側の人々が生物学的に階層化されているということを示して示していた。今から考えると、明らかに差別的な価値観が学術の根幹としてあったと私は思っています。

小原 | 人類館は近代的な植民地パビリオンと近世的な見世物小屋的を合わせたような興行でした。「内国博のお墨付きが欲しい」「学術的にして批判の目をかわしたい」という目論見から坪井正五郎という人類学者に協力をあおいで学問的な色彩を付与していき、「人類館」から「学術人類館」に名称変更がなされます。開館前から日本にいた清の

留学生たちがその展示内容に対して抗議を起こし、開館後も朝鮮や沖縄からの抗議をうけて展示を変更するなど、批判を受けながらも中途半端に微調整を繰り返しながら存続します。

博覧会から百貨店、そしてディズニーランドへ

小原 | 博覧会における人間の展示についてのものを集めているのですが、パリの百貨店「ボン・マルシェ」が発行したパリ万博のトレーディングカードや広告がたくさん見つかります。このつながりについてはいかがでしょうか？

吉見 | 百貨店は常設化した万博会場として発達したものです。1848年の革命でヨーロッパが混乱し、フランスはそれを鎮圧して新しい秩序をつくるために都市改造と万博開催を繰り返した。しかし万博は一時的なものです。世界で消費社会に一番早く突入したフランスは、不特定多数の人に写真や資料をディスプレイする博覧会の仕組みを日常的な

商業システムに組み込んでいき、人々の欲望を喚起する装置としてオープンしたのがボン・マルシェをはじめとする百貨店です。日常的なディスプレイ空間でありながらもスペクタクルとして演出するには博覧会を引用すればいい。そのブームはやがてアジアにも移り、真っ先に導入したのが日本の三越です。

小原 | 1889年や1900年のパリ万博では、大規模な植民地集落の展示が行われました。これ以前に「異民族」展示のバイオニアとしてはドイツの動物商カール・ハーゲンベックという人などがいます。彼は動物商でしたが、人間の取引も始めて、博覧会や自身の動物園などと一緒に展示しました。パリのアクリマタシオン庭園でも動物と人間と一緒に展示していました。また、19世紀から20世紀にかけての万博では「フリークス」と呼ばれる人々も継続して展示されています。興行師のP・T・バーナムをモデルにした映画『グレイテスト・ショーマン』では、バーナムが日陰にいた人たちに光を与えたという内容になっていましたが、炎上商法もいとわれないペテン師的な側面の描写が非常に薄かったと思います。映画では、アイデンティティに目覚めた「フリークス」が「This Is Me」という曲を歌うのですが、バーナムがやったことは「これが私だ」ではなく、「これがお前だ」と彼らが演じるべきキャラクターを与えることでした。ダーウィニズムのブームに乗って、アフリカ人と猿をつなぐ存在として「What is ii?」と名付けられた人間の展示も行なっています。バーナムは世界中から動物や「珍奇なもの」を集めた博物館をつくるのですが、その取引のなかで世界中の興行師や動物商とも繋がっていきました。「異民族」だけでなく、帝国内部でネガティブな他者、あるいはエンターテインメントの一要素として前景化されていたのが、「フリークス」です。また、女性のセクシャルなダンス

やヌードのようなものも万博の定番になっていきます。**吉見** | 小原さんは見世物が博覧会に導入されていくプロセスをお話しされましたが、博覧会のなかで発達した人類学的展示がアミューズメントのなかにもう一度還元するという逆のプロセスが20世紀に起こります。典型的な例がディズニーランド。20世紀前半になると博覧会をつくる主体が国家から産業に移り、国以上に巨大企業が重要な役割を果たしていく。1939、40年のニューヨーク世界博では工業デザイナーが活躍しましたが、1963、64年のニューヨーク世界博ではウォルト・ディズニーが多くのパビリオンのデザインを手掛けていて、そのいくつかをディズニーランドに移した。今でも東京ディズニーランドにコピーとして残っているのが「イツ・ア・スモールワールド」。博覧会の人類学的展示からディズニーランドまで、直線的につながっています。

映っているのに見えないもの

小原 | 初期の日本の人類学の語り口は、日本人について語る際、日本人ではなく日本の周縁部、つまりエッジの部分を語ることによって日本人像を浮き上がらせる、というものが多かった。今回人類館の新しい写真を三枚発見したのですが、そこに集められたのも、大日本帝国のエッジの部分に当たる人々でした。人類館の写真はすでに見つかった一枚についてもあまりちゃんと見られてきませんでした。実は一番前の洋装の男性は発起人の西田正俊だと言われてきたのですが、裏に朝鮮人だと書かれている写真があります。座っている位置についても、19世紀の記念写真を見ていくと、政治的・経済的に優位にある西洋人は先住民や植民地の人間を前に座らせて後ろに保護者のように立つのが定番で、明治に

入って日本もそれに倣っています。そう考えると、企画者側が最前列に、しかも床に座るというのは、あまり例がない。この人物は展示されたほかの朝鮮人女性たちの近くに座っているので、位置的にもおかしくない。後年の西田の顔と比べてみれば、最後列左側の日本人がその人だと思います。なぜ僕らは最前列右の人を西田だとずっと思い込んできたのかを考えると、彼が洋装だというのが大きいのではないのでしょうか。同じ列の真ん中に座っているアイヌの伏根安太郎(ホテネ)という人とその家族の服装も典型的なアイヌの服装とは違い、言葉も内地語を話せました。彼らはアイヌの学校の資金集めのためという明確な目的を持って博覧会場に来たのであって、他の人たちも金銭やそれぞれの理由で集まっていて、一方的に差別的な展示をされた被害者というわけではなかった。その意味では、人類館はいまだ「帝国主義のショーケース」としては不完全で、坪井も関わった1912年の拓殖博覧会の方がよりその傾向が強い。

吉見 | 「彼らとは違う私たち」として自分たちの存在を定義する回路が繰り返行われることによって、「私たち(文明化された人間)はこうでなければならない」という思い込みが発生したんですね。

セントルイス万博では、アメリカはフィリピンの領有を自己正当化するために大規模なフィリピン村をつくった。共和国から帝国主義国家になろうとしていたアメリカにとってフィリピン村の展示は政治的な意味を持っていましたが、エンターテインメントとして展示することによって、フィリピン人とアメリカ人の違いを目に見えるかたちで示していたのです。

小原 | 文明的にすぐれた「私たち」が未開の「彼ら」を導くと考えれば、帝国主義と共和主義は矛盾しない。

吉見 | 万博がとりわけ19世紀後半から



トーク当日は、小原がコレクションする写真の一部が特別に展示された

20世紀前半にフランスとアメリカで盛んだったのは、共和主義と関係があります。革命後のフランスは王様のいない社会です。権威の象徴的な中心がない。そこで新しい秩序をつくるときに、国家的な祭りとして産業を祝祭化したのが博覧会というイベント。博覧会を繰り返しやらなければならなかったのは、共和国という国家体制を正当化するイデオロギー的な仕組みとして都合がよかったからで、それはアメリカも同じです。

小原 | 博覧会を見に行ったら、自分たちが見られる側になってしまうという事態が起こっていますね。台湾の「生蕃」と呼ばれた原住民も「観光団」として日本への視察に連れてこられて、1912年の拓殖博覧会や軍事施設など彼らが脅威に思うようなものを見物したりするのですが、同時に見世物にもなっ

ていました。

吉見 | 1860年にロンドン万博を見に行った幕末の侍たちを『絵入りロンドンニュース』という当時の新聞が描いています。面白いのはイギリス人たちが後ろから日本の侍たちを眺めているという視点。

小原 | このなかにいた福澤諭吉らは、パリにいた時に正面と側面から写真を撮られるのですが、それは肖像写真ではなく、人類学のアーカイヴとして用いるために撮影されたものでした。まだ鎖国していた極東の国からやってきた侍たちは、西洋人にとって貴重なサンプルだったのです。のちに啓蒙家となる福澤にとっては、非常に屈辱的な写真だったはずで。このとき「野蛮」の側に立ち、撮影され調査される側にいた日本人は、福澤が「文明と野蛮の戦争」とした日清戦争に勝利し、約50年後には、東

アジアの人々を同じような形で撮り、調査します。拓殖博覧会の原住民集落の写真も撮った鳥居龍蔵の写真などに顕著です。外見を正確にトレースする写真とそれを扱う人間は、さまざまな学問や国家権力と同伴して帝国主義に加担しました。皇紀2600年とされた1940年に日本はオリンピックと万博を同時開催しようとしたのですが、日中戦争の激化が理由で実現しませんでした。もし実現されていたら、人間の展示的なイベントをやっていたかもしれない、などと想像してしまいます。もうすぐ日本はオリンピックと万博をやるわけですが、近年は、帝国主義の亡霊や高度経済成長期へのノスタルジーがまた蘇ってきているようにも見えます。

吉見 | 過去の博覧会の歴史や植民地主義との繋がりを批判的に検証する動きが世界中で起こり始めたのは、一つは冷戦の終わりからです。独裁体制が続いた国々の民主化が始まり、今までの帝国主義や植民地主義が政治体制の問題だけでなく文化の問題も含んでいたことが問い返される。それから博覧会をもう一度問題化するという動きが始まった。次の東京オリンピックや大阪万博に何かの意味があるとすれば、私たちがそれらのイベントにこれほどとらわれてきたという事実を、もう一度批判的に問い返すという試みが多数生まれてくることだと思います。

Profile

こはら・まさし

監督作品に「カメラになった男 写真家中平卓馬」。2005年に第10回重森弘淹写真評論賞、16年に日本写真協会賞学芸賞を受賞。IZU PHOTO MUSEUM研究員として荒木経惟展、宮崎学展、増山たづ子展、小島一郎展などを担当。人間動物園に関する展覧会としては「To/From Strange Lands(異郷へ/異郷から)」展(サンフランシスコ近代美術館 Library+Archives)がある。

よしみ・しゅんや

1957年、東京生まれ。社会学、都市論、メディア論、文化研究を主な専門とし、日本のカルチュラル・スタディーズにおいて先導的役割を果たす。集まりの場でのドラマ形成を考えるとところから近現代日本の大衆文化と日常生活、文化政治を研究。主な著書に、『都市のドラマトウルギー』、『博覧会の政治学』、『カルチュラル・スタディーズ』、『万博と戦後日本』、『ポスト戦後社会』、『夢の原子力』、『戦後と災後の間——融解するメディアと社会』、『トランプのアメリカに住む』など多数。

「連載」

[Book Guide]

「家族」から離れる寄る辺ない人(たち)へ | 文=鈴木みのり

[Artist Pickup]

03——旭堂南龍

04——荒木優光

[連載論考]

脱領土化/再領土化から〈破片〉的へ
——あるいは、10年代の上演系芸術を俯瞰する 第二回
文=内野儀

[Review]

ミュンヘン・カンマーシュピーレ | NŌ THEATER

文=横山太郎

マーク・テ+YCAM 共同企画展 | 呼吸する地図たち

文=岩城京子

カゲヤマ气象台 | 幸福な島の誕生/
オフィスマウンテン | 海底で履く靴には紐がない ダブバージョン
文=桜井圭介

時評 | 文=島貫泰介

ロームシアター京都 2019年度自主事業ラインアップ

橋本裕介の出張日記 ①フランス編



「家族」から離れる 寄る辺ない人(たち)へ 鈴木みのり

情報に溢れすぎた現代は、知を得るための回路を見出すことにも困難さがついて回る。世界とは何か、文化とは何か、人間とは何か。そんな数多の疑問に答える本を届けたい。今回は、ジェンダーに関わるテキストを多数手掛けるライターが、子どもと家族を考える3冊を紹介。

友人とその夫と、正月を3年続けていっしょに過ごした。今年は、友人の夫の肉親ともいっしょだった。友人の部屋には、近隣に住む単身の別の友人の子もたびたび訪れる。自身は子を成していない友人が、新しい家族のかたちと呼びたくなる共同体を模索する姿は頼もしく、助けられているけど、わたしも伝統的な――父母、きょうだい、家系の祖父母やおじおばといこ、という血縁が「普通」とされる――家族観を内面化しているから、寄る辺ないとき「結婚したい」と、ふとつぶやくこともある。規範的な「家族」と異なる共同体や、パートナーの姿を探してしまう。

テレビドラマ化によって社会現象にまでなった『逃げるは恥だが役に立つ』の作者・海野つなみは、20年以上前の『Telescope Diaries』ですでに非規範的な「家族」を描いていた。『Telescope 〜』の主人公・雪は、大学進学ゆきはのタイミングで兄の婚約者・幸を紹介され、実家より通いやすいからと、幸とその弟・新あたらが住むマンションに引っ越すことになる。新生活を満喫する雪の日常が、海野らしいゆるく洒落たタッチで描かれるかたわら、背景に過去への拘泥や停滞の悩みが横たわる。飄々とした新は、じつは規範的な男性性を持つ者ではなく、主体性を奪われた被害者として本作のなかに存在する。弱者としての新の姿を見ると、単純な男／女の権力構造に回収できない個人のあり様に戸惑う。年長の、

女性の、血縁ではない他者としての雪に、心を開こうとする新の姿は痛切だ。新の柔らかく弱いところにふれようとする、素直な雪の暴力性がきちんと描かれると同時に、傷つけてしまう他者だからこそ寄り添えるとも示唆される。弱者が回復し、自尊心を得て、自立に向かうには支援が必要で、それは家族でなくてもいい。愚直に人を愛すること、頼ることは破滅の始まりではなく、関係を深めたり、人生を前進させる力にもなる。

柴崎友香の『パノララ』も、ある家族の住む家に間借りする人物の視点を通して、非規範的な共同体のつかの間の日々が描かれる。変わった構造の家は、「父母きょうだい」と規範的にまとめられる一家の非規範的な内実と、そのいびつさが似ている。共同生活を送るなかで生まれるすれちがい、習慣、怠惰といったノイズもゆるやかに回遊しながら、日常の硬直を解き、当たり前とされる現実とはちがうやり方の模索がうかがえる。繰り返される一日一日が、食事や会話を営む一つひとつの生活時間が、一度たりとも同じではないと、一回性のかけがえなさも示す。それは、作中示されるパノラマ写真の継ぎ目、歪みという表現とも呼応する。写真は、この現実をそのまま切り取っているかのように思われがちだけれどそのものではなく、「わたしの見ているもの」は絶対ではない、と言ってしまうえば陳腐だけど、柴崎は



Telescope Diaries
著=海野つなみ
講談社
なかよしコミックス
全2巻
454円 [Kindleで購入可能]



パノララ
著=柴崎友香
講談社文庫
980円 [税別]



KIPUKA
写真=岩根愛
青幻舎
7000円 [税別]

そのことを言葉と言葉のあいだで粛々と探り続ける。インスタント食品も利用するような、料理が上手いと思えない主人公を真剣に褒める別の登場人物、といった淡々とした描写は、価値とは一定ではないし、異質なものとの接触が自分をとらえなおすきっかけになる、という単一ではない世界へのささやかな信頼をもたらす。家族から離れても、解散しても、大丈夫。

かつて移民としてハワイへと移り住み、日本の故郷を離れた人々がつくった共同体によって、「BON DANCE(盆踊り)」という習俗がかの地に根づいているという。岩根愛の写真集『KIPUKA』は、十年以上のハワイへのフィールドワークを重ね、さらに東日本大震災によって故郷から離れざるを得なくなった福島の人々を追うなかで、世代をまたぎ踊り継がれる盆踊りで両者をつなぎ、編み込んだ、重層的な大作だ。望郷と喪失感を盆踊りにつなぐだけでなく、日系移民が築き上げて廃れたさとうきび畑と震災後の荒廃、さらに溶岩という手のつけられない自然もとらえている。ハワイで発見したというパノラマカメラ「サー

カット」で撮られた、人が住まなくなった福島の街と溶岩によって押し流されたハワイの墓地、それぞれの写真が本の中心で対置されている。ハワイと福島、異なる土地、異なる国とされる場所と時間の接点を見出そうと撮られただろう、写真という平面的な表現。それらが写真集として編まれることで、立体性が生まれ、「今」という時間のスケールを超えようとする位相の表現にまで到達している。

既存の婚姻制度、家族観は女性や、非規範的なジェンダー、セクシュアリティを抑圧する側面がある。しかし同時に、土地やイエをめぐる習慣、結びつきはわたしたちの生のあり方と簡単に切り離せるものではなく、安心感もある。今ここで「帰る場所」を希求してしまう「わたし」も否定できない。これら3冊も、冒頭で紹介した友人も、規範的な家族観や風習を模倣しているところがある。それでも、規範から簡単に離れられなくても、少しずつズラしながら、生きていく道はどこかと新しいかたちを模索できないか？ その時本は、友人のように寄り添い、照らしてくれる。

Profile

すずき・みのり

ライター。1982年高知生まれ。非規範的なジェンダー、セクシュアリティへの関心から書評、映画評などを執筆。『i-D Japan』『wezzy』『週刊金曜日』(2017年書評委員)『すばる』『ユリイカ』などに寄稿。新宿・伊勢丹メンズ館15周年で寄稿した文章掲載の本が同館に展示中。

Artist
Pickup
03

旭堂南龍

Nanryu Kyokudo

関西を拠点とする気鋭のアーティストを紹介。
古典と現代、それぞれのフィールドで活動する
若き表現者たちの思考に触れる。



旭堂南龍

上方講談を「化け」させる龍

いま人気が再燃している伝統芸能と言えば講談。釈台と呼ばれる小さな机の前で、張り扇や拍子木で調子を取りながらリズムカルに語る話芸は、およそ600年の歴史を持つ。関西を拠点とする上方講談は、大正時代に隆盛を誇ったものの、いま現在残る屋号は「旭堂」「玉田」の二つのみ。上方講談協会、大阪講談協会、なみはや講談協会の3つの協会に所属する講談師は現在約40名程度という。その上方講談界で昨年27年ぶりの真打昇進を果たした講談師が、旭堂南青改め旭堂南龍である。

大阪の東住吉高等学校芸能文化科出身で、大学時代は落語講談研究会に所属した。学生時代に観た3代目旭堂南陵や旭堂南左衛門らの、笑いから怪談まで演じる技芸の幅広さに衝撃を受けて講談の門を叩いた。弟子入り志願の翌日、その青雲の志でいずれば青龍そして南龍に化けるようにと、師匠から南青の名を授かった。

入門後しばらくは通い弟子としての日々が続いた。ネタはつけるが芸は教えん、盗むも

んや、の捨て育ちの世界。三食もままならない日々のなか、転機は2006年の天満天神繁昌亭オープンだった。落語会の前座として高座に上がり続けるうちにじわじわとその名を広め、新進気鋭の上方講談師として人気を集め今に至る。今年3月には、講談、浪曲、落語、能、茶道の若手が集う異色の団体「霜乃会」を旗揚げし、自主公演を行ったばかり。これからの時代、大阪の古典芸能同士、横並びでやっていこうと南龍らの声がかけて始まった。

上方講談の魅力は「同じネタでも切り口が全員バラバラ。東京は型が硬派だけど、大阪は軟派。でも柔らかい部分でもしっかり芯が通っていて折れない。だから年齢を重ねるほどに味が出る」ところだという。「将来の弟子がちゃんと食べていけるようにするのが僕の役目。いいものをつくれれば必ず人は認めてくれるから、絶対に大阪で売れたらって思ってます。東京には住みません(笑)」

彼が、西の古典芸能の台風の目になるのは間違いなさそうだ。

Profile

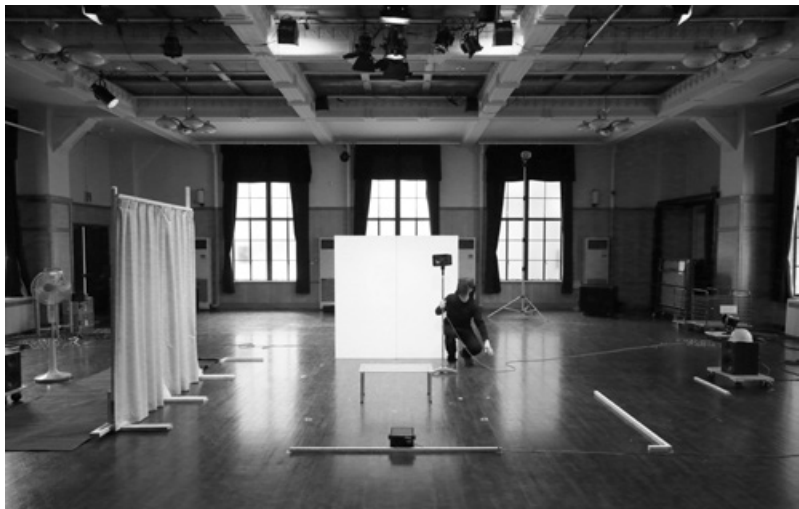
きょくどう・なんりゅう

講談師。1980年生まれ。大阪府立東住吉高等学校芸能文化科(4期)、近畿大学文学部卒業。2004年に旭堂南左衛門に弟子入り、南青となる。18年11月南青改め南龍襲名。現在、上方講談協会所属。19年8月6日、7日に大阪のHEP HALLにて霜乃会公演を控えている。健康法はシャンプーを使わず、お湯だけでずっとゆっくり洗うこと。

Artist
Pickup
04

荒木優光

Masamitsu Araki



荒木優光 サウンド/ドラマ『おじさんと海に行く話』| 京都芸術センター講堂(京都、2018年12月) [撮影=前谷開]

音場という名のロードムービー

荒木優光は「音場(sound field)」をつくり出す作家だ。音場とは「電気信号を物理振動に変え、音楽や音声などの音を生み出す機械」すなわちスピーカーから発せられる音によって擬似的に再現された空間のことだが、荒木が再現しようとするのはコンサートホールやライヴハウスではなく、もっと身近な空間だ。

「2014年に発表した『パブリックアドレス 音場2』は、全盲の知人の家にお邪魔して対話する作品ですけど、おしゃべりの間、家のなかや外に6本以上のマイクを設置して、その時間のなかで起こる音すべてを記録しようとしたものでした。上演ではそれを同時に流すことで、劇場空間にその部屋の音場を再現するわけです」

こうしたドキュメンタリー的な試みを経て、近作『おじさんと海に行く話』(2018年)では、作家・松原俊太郎が書いた物語を音に置き換える試みに挑んだ。カーテンや角材で表現された簡素な部屋に人の背丈ほどのスピーカーが複数置かれ、それぞれに「おじさん」や「少

女」の役割が割り振られている。そして荒木本人を含めた3人の黒子が、スピーカーや美術セットの位置を調整していくことで、登場人物の心情やシーンの変化を視覚・聴覚の両面で「翻訳」していく。

「単純な時間や風景の再現だけでは面白くない、大事なのは観客に『いま聴いている音が何であるか』を意識させて、いかに面白く聴く場をつくれるか。ただの対話を、スピーカーの配置や向きを途中で変えて表現したり、スポットライトを当てまくったり。照明や美術などの視覚要素も利用して響きを変える。そうやって遊んでます(笑)。物語を精巧に音に置き換えればよいってわけじゃない。音楽的ではないもので、いかに音楽的な時間をつくるか。そこが勝負です」

映画ジャンルの一つにロードムービーというものがあるが、大きな出来事の起こらない旅は、しばしば物語よりも時間的・音楽的な経験として観客に受容される。流れる時間が喚起する、そこにはない音楽。荒木にとっての音場は、そのようなものかもしれない。

Profile

あらき・まさみつ

1981年山形生まれ。京都在住。京都造形芸術大学映像・舞台芸術学科卒。ドキュメンタリーやフィールドレコーディングの手法を用い、音を主体として身の回りにある事物と組み合わせた聴取空間を構築する。音楽グループ「NEW MANUKE」のメンバーでもある。

【連載論考】

脱領土化／再領土化から〈破片〉的へ
——あるいは、10年代の上演系芸術を俯瞰する
第二回

内野儀
Tadashi Uchino

さまざまな作品・動向が現れた2010年代が終わりを迎えつつある今、上演系芸術とそれを取り巻く状況はいかなる時局を迎えているのだろうか。批評家・演劇研究者の内野儀が、10年代を概括する論考連載。

● 〈破片〉的について
——批評の「不可能性」に抗して

前回、〈破片〉化というわたしのイメージを書かせいただいた。ポストモダンの断片化が加速度的に進んで、断片どころか破片になって散乱状態で、しかしある塊——〈外〉との境界は明示しつつ——となって、中空に浮遊しているという、日本語圏舞台芸術の話である。諸実践=作品が、単一の理念の元にキュレートされて可視化=実体化されれば、それは通常の意味での〈ポストモダン状態〉なのだが、昨年の東京芸術祭のように理念もなくキュレートされる、いや、ただ単にご都合主義的に、諸実践=作品が並べられることで、むしろその〈破片化〉という事態が、より具体的に観察可能になった、とわたしは考えたのである。それは、現状を批判するためではない。すでにかなり前から言っているように¹、批判すべき〈現状〉が共有されていないのだから、批判するという身振りは今や、本来的に成立しないからである。だからこそその、批評の危機といわれる事態である。いやそれ以上に、そもそも批評の定義そのものすら、大いに揺れているのではないか。

その格好の事例というには「業界内」の話にすぎるかもしれないが、わたしが2016年に出版した『「J演劇」の場所』（東京大学出版会刊）について、批評という概念を巡る正反対の評価がある。ひとつは、西堂行人によるもので、国際演劇評論家協会（AICT）日本センターのAICT賞の選評のなかでの一節である。

学術書でも、批評書でも、文化政策論としても十分ではない。海外派遣や国際交流向けの広報としては有益かもしれないが、わたしの考える批評とは、三冊の中でももっとも遠かった。チェルフィッチュと解体社が同列に並ぶのは無理な話だし、現代演劇の中心に宮沢章夫を置くのも恣意的すぎる。（略）かつてあれだけシャープな批評を書いていた内野氏が、サブカルやオタク文化の代弁者になってほしくないというのが筆者の率直な感想だ。（『シアターアーツ』61号、2017、137頁）

西堂が考える批評が何か書かれていない——それは、文章の性質上いたしかたない——ので、同賞の候補になった他の二冊と

本書にも「J演劇をマッピング/ザッピングする」として、当時の著者が考える主要な劇団が表とともに解説される。今となっては、すてにない、もしくは第一線から退いているものが四分の一を優に越える。だが、そこから導き出される分析や思考は、古びていない。現状の説明だけではないからだ。それは著者の批評の基準とも深く関わる。作品を作るという行為に伴う政治性への自覚、翻って日本という場所、もしくはその文脈に無自覚に依拠して作品を作ることへの批判だ。（略）パブリシティしか求められないこの時代において、まだ批評を書くことに意味があったことに気づかせる。批評的な身振りをする最後の本なのかもしれない。（2016年12月9日、<https://dokushojin.com/article.html?i=604>）

わたしが「J演劇をマッピング/ザッピングする」という文章を書いたのは2005年であり（『ユリカ』七月号）、マッピングそのものは、現状の共有が目的であった。「そもそも何を可能性の領域とし、何を「だめ」な領域とすべきか、実はよく見えていないのではないか（中略）何を根拠に「可能性」といい、何を根拠に「だめ」と言うのか、事実上細分化された〈趣味的共同体〉へと散逸した日本の現代演劇実践について、何かを言うことは、今ひどくむずかしく、言ったところで、何になるのかという反論がすぐにでも返ってくるだろう」（『「J演劇」の場所——トランスナショナルな移動性へ』（東京大学出版会、2016）に再録、136–137頁）。

比べて、としか言いようがないが、他の二冊とは山本健一『劇作家 秋本松代——荒地にひとり火を燃やす』（岩波書店刊）と塚本知佳・本橋哲也『宮城聡の演劇世界——孤独と向き合う力』（青弓社刊）である。つまり、わたしの本は「かつてのシャープな批評」とは打って変わった「サブカルやオタク文化の代弁」であり、代弁すると批評的でなくなるというふうに読める。しかし、他の候補作は、評伝あるいは作家論であり、これを、ふつつ「代弁」と呼ぶのではないか、というのがわたしの理解である。つまり、秋本松代や宮城聡のようなキャノニカル（canonical）な作家を代弁するのは批評的であり、キャノニカルでない作家を代弁すると批評的でなくなるということだろうか。

他方、高橋宏幸による『週刊読書人』（第3168号）掲載の書評では、こう書かれている。

本書にも「J演劇をマッピング/ザッピングする」として、当時の著者が考える主要な劇団が表とともに解説される。今となっては、すてにない、もしくは第一線から退いているものが四分の一を優に越える。だが、そこから導き出される分析や思考は、古びていない。現状の説明だけではないからだ。それは著者の批評の基準とも深く関わる。作品を作るという行為に伴う政治性への自覚、翻って日本という場所、もしくはその文脈に無自覚に依拠して作品を作ることへの批判だ。（略）パブリシティしか求められないこの時代において、まだ批評を書くことに意味があったことに気づかせる。批評的な身振りをする最後の本なのかもしれない。（2016年12月9日、<https://dokushojin.com/article.html?i=604>）

西堂とは真逆に、代弁=パブリシティだけではない、と高橋は本書を評価する。「批評の基準」が明示的にあるから、「まだ批評を書くことに意味があったことに気づかせる」というのである。価値判断をする基準があると批評になる、と高橋は言う。西堂と高橋のこの評価のちがいを、世代間格差だとして

片付けてしまいたい誘惑が強くあるが、それでもわたしは、この両者について、定義をせずに、批評、批評というのは問題ではないかと、あえて言っておきたいと思う。というのも、ここで言われている批評という言葉の特定の使い方がこそが、共有されなくなってきたのではないか、と思うからである。それが高橋の「批評的身振りをする最後の本」というこの書評を締めくくる一節になっているのではないか。

● 「批評的言説」の現在

もちろん、日本語辞書的な意味での批評は今でも有効であろう。たとえば、『広辞苑』第7版ではこうある。「物事の善悪・美醜・是非などについて評価し論ずること」。他方、同じ『広辞苑』第7版では「批評家」という項目も続いていて、「批評する人。自分では実行せずに他人の言動をあげつらう人を批判的に言う語としても使う」とある²。しかし、近年、批評という概念／実践について、最も真摯に考えようとしている東浩紀はこう定義する。

アカデミズムの自閉をのがれ、かといってジャーナリズムになりきることもない、そのような両義的な言葉——ミハイル・バフチンであればポリフォニーと呼んだであろうもの——は、かつてこの国では「批評」と呼ばれていた。（『創刊にあたって』、『ゲンロン』創刊号、ゲンロン、2015、28–29頁）

アカデミズムの専門用語で外部を排除するのでも、ジャーナリズム的に肯定的代弁のみに邁進するのでもない、知的かつ分析的かつ代弁的でもあるポリフォニー／多声性のエクリチュールとしての「批評」である。それが、おそらくまた西堂と高橋の両者がイメージする「批評」でもあるだろう。「呼ばれていた」と過去形なのは、東の認識では、かつてあった批評が「いまは、なくなってしまった」（29頁）からである。つまり、アカデミズムとジャーナリズムしかないというのが東の認識である。

² 他方、「評論」という似た語がある。同じ『広辞苑』では、「物事の価値・善悪・優劣などを批評し、論ずること。またはその文章」とあり、評論家については、「評論をする職業の人。転じて、自分で実行しないで人のことをあれこれ言う人」とあり、「批評」・「批評家」と微妙な差異を感じさせる。

高橋自身は別の場所で、従来の演劇評論、あるいは演劇評論家というアイデンティティ・ポジションの終焉について言及しつつ、「評論家なるものがなくなったとしても、批評的な言説さえ残ればよいのではないか。肩書きなどにこだわる必要もない。それでも批評の歴史を未来へとつなげることはできるかもしれない」(「エクステINCTとしての演劇批評、もしくは演劇評論家」、『viewpoint』79、2017、セゾン文化財団、http://www.saison.or.jp/viewpoint/pdf/17-09/viewpoint79_takahashi.pdf)としている。つまり、評論家というアイデンティティ・ポジションから発せられた「批評的言説」は、わたしの本で終わっているが、しかしながら、「批評的言説」はまだあるのでは、という高橋による、西堂に比べればよほどアクチュアルな現状認識である。

とするなら、問題は、現在における、「批評的言説」の所在、つまり、批評はいかにどこでどのように可能か、ということになる。なぜなら、ここで問われるべきは、ネット環境の普及、すなわち、誰でも簡単に意見や批判や賞賛を発信できることになり、「一億総評論家状態」になって評論家という差異・職能は拡散的・恣意的になったという世紀転換期以降、すでに起きてしまった事態などではないからである。それよりむしろ現時点での批評の在処の問題は、演劇のみならずあらゆる芸術実践、はたまた、あらゆる社会・政治的諸実践にかかわる、当事者性(「そう言うおまえは何者か?」)という、〈3・11〉以降、特に前景化してきた問いと深く絡み合いつつ、特異な(再)実装の経緯をたどっていると考えられるからである。「当事者」以外は批判を許さない、あるいは「当事者」以外は語るべきではないという、わたしたちの多くがなんとなく感じている同調圧力である。それはすでに引用した広辞苑の定義にも如実に反映されている。「自分では実行せずに他人の言動をあげつらう人を批判的に言う語としても使う」(強調は引用者)。その同調圧力から身をかかわすように、わたしの考える、というか、東が定義する伝統的な意

味での批評だと言ってもよいと思われる「批評的言説」が、オルタナティブなネットワークや空間を、貫網的に³、つくられはじめているのではないかと、ここのところ感じる事が多くなっているからである。

● ゲンロンと批評の「再生」

その背景には、すでに引用した危機意識をモーターにした東浩紀とその周囲にいる文化アクティヴィストと呼ぶべき人たちによる、ゲンロンの単独者的活動がある。「二〇一一年三月からこちら、ぼくはずっと批評の危機について考えてきた」(「愛について」、35頁)と東は「ゲンロン」第一期を締めくくる第9号「巻頭言」で記している。振り返ってみるならば、東は株式会社ゲンロンを2010年に立ち上げ、『思想地図β』(2010-13)『ゲンロン』(第一期全9号、2015-18)を出版する一方、電子書籍として、『ゲンロン観光通信』『ゲンロンβ』を月刊で配信するなど、また、最近では、単行本を叢書として出版するなど、多彩な言論活動を展開してきたのだった。また、「批評再生塾」(佐々木敦)や「カオス*ラウンジ新芸術校」(黒瀬陽平)、「ゲンロンSF創作講座(大森望)」、「ゲンロンひらめき☆マンガ教室」(さやわか+西島大介)といったゲンロンスクールも展開していった。そうした活動が可能になったのは、東京・五反田にゲンロンカフェというスペースを確保できたからだ——近隣には、ゲンロンカフェのほかに五反田アトリエや事務所を構える——、事業のもう一つの柱であるゲンロンカフェでは、ネット中継も行う実に多様なイベントがきわめて頻繁に行われている。そして、あそこでは、年がら年中、なにやら不穏で知的に刺激的なことが起きているというイメージが、次第に定着していったと思われる。そして何より、ゲンロンが、この厳しい言説市場状況において、持続的・商業的に成立してきたことが驚きでもあった。

そもそも、東によれば、「批評の危機」からの「批評の再生」は、

3 「貫網的」は、「transversal」の日本語訳である。シェイクスピア学者でありアーティストでもあるブライアン・レイノルズが展開した「横断=貫網的諸主体(transversal subjects)」という概念からきているが、詳細は、以下を参照。拙著「ヨーロッパ・フェスティヴァル文化から岡田利規/チェルフイツチュが受けた歓待を理論化/歴史化する—「横断=貫網の詩学」と「委任されたパフォーマンス」」(<https://chelfitsch20th.net/articles/1834/>)

次世代の育成や歴史の教育にとどまるものではない。もっと大きなものである。なぜならば、批評を再生するとは、本当は批評の場そのものを再生することだからである。そしてその場は、批評家の専用物であってはならないし、特別の知識を要求するものであってもらないからである。(同上、29頁)

そして、上記が書かれているのと同じ「巻頭言」で東は、「批評は再生した。少なくとも再生への道筋は見えた」(35頁)と宣言することにもなったのである。

● 演劇批評は「再生」するのか

ここで重要なことは、この「再生した」とされる批評のなかに、舞台芸術批評、広い意味での演劇批評が含まれているとみなせることである。それは、『ゲンロン』第1号に演出家の鈴木忠志が登場し、第5号の「幽霊の身体」の特集が、鈴木が活動の本拠とする富山県・利賀村で開催された「利賀セミナー」を中心に編集されていることから明らかであろう。この流れには、ロシア演劇・文化を専門とする上田洋子(現、ゲンロン代表)や近年、現代日本演劇への関与度を強めている佐々木敦の存在が、大いに貢献していると思われるが、単なる人脈の問題として了解すべきではない。同時代の批評的関心は広義の演劇、あるいはもっと言ってしまえば、身体の問題に向かっているのではないか。だからこそ、「利賀セミナー」がそもそも成立したのであり、そこは「批評の場」になりうる事が明らかになったのではないか、と考えるべきなのだ。こうした潮流のなかから、たとえば、批評再生塾第3期優秀賞受賞論文として、渋谷まろんの「チェルフイツチュ(ズ)の系譜学——新しい〈群れ〉について」が選ばれたのである(「ゲンロン」第9号、240-259頁)。

本論で渋谷は、西堂行人であれば「サブカルやオタク文化」とレッテル張りすることで批評の対象から排除してしまうであろう平田オリザ以降の現代演劇の問題、すな

わち、1990年代以降の日本語圏における言語と身体と共同体(という大文字中の大文字の)問題を論じている。平田オリザの現代口語演劇論(「ニュートラルな身体」とオウム真理教の身体論(「剥き出しの身体」)を合わせ鏡にすることで渋谷は、初期岡田利規=チェルフイツチュのなかに二つの可能性(〈宙吊りの身体〉と〈感応する身体〉)をまずは見いだす。「あらゆるイメージを俯瞰的に宙吊りにする〈宙吊りの身体〉」と「世界と官能的に共鳴する〈感応する身体〉」である(252頁)。そこから次に、現在の岡田利規=チェルフイツチュと、渋谷の言葉で言えば「分岐するチェル」とみなせる山縣太一=オフィスマウンテンを対比しつつ、後者が生起させる「新しい〈群れ〉」に、すなわち、「感応する身体」を極北にまで拡張していった結果、オウム真理教的「剥き出しの身体」とも通底する〈マテリアルな群れ〉の現象にまでいたりつくことになる。そしてそこにこそ、「新しい共同体」到来の場所の可能性としてのセオリー/シアターを見いだそうとするのである。

キーになるのは、国際的な名声を確立したとみなせる現在の岡田が前提とせざるを得ない「ユニバーサルな観客」と、そもそも「人間の観客を想定していない」のではないかという、山縣における観客の問題である。

チェル(山縣)の方法を共有する俳優たちは、あたかもそのようなリミット[引用者註:物理的な身体という拘束]など存在しないかのよう

に、超高速の身振りを繰り出し続ける。身振りは観客のまなざしを拒絶するように瞬時に微細に変容し、種々雑多なイメージに俳優はなってしまう。(略)発生

の連鎖が観客を振り落とす。イメージは発生しかけるが、はっきりした比喩へは縮減されない。(255-256頁)

であるからして、「人間の目による表象では、超高速で「なりそこなう」モノを、捉えることができない」(258頁)のである。そしてこう結論する。

「なりそこねうる潜在性が、世界に驚く変異の

可能性を担保する。しかしそれは〈いま・ここ〉では起こらない。なぜかある時、到来していたことに気づくのだ。したがって、新しい共同体のセオリー／シアターは、なりそこねの「謎」の群生を、とりあえず放下しておくスペースでなければならない。この世界が間違っているからこそ、もっとよく間違える〈問い〉をつくってみること／おくこと。(258頁)

このように本論では、「サブカルやオタク文化」などという矮小化されたカテゴリーには回収されえない、あるいはまた、1990年代以降の演劇にすら限定されない社会的・政治的含意を強くはらんだ身体論が、具体的な上演の事例とともに緻密に描写され分析されるのである。

ここまで来れば明らかなように、渋谷はここで、岡田利規=チェルフィッチュや山縣太一=オフィスマウンテンを論じているというより、それらを通じて、「世界」を思考している、つまり、佐々木敦も言うように、「演劇を論じている」というより「演劇で思考している」のである(「解説：来たるべき演劇批評のルネッサンスに向かって」、『ゲンロン』9号、260頁)。伝統的な演劇表象における、あからさまな権力性を前提に成立する「ふつ

うの演劇」を遠く離れたところで/から、演劇「で」世界=社会を思考=把握すること⁴。今、批評に求められているのは、そのような構えではないか。

もちろん、いくら優れているとはいえ、たった一本の論文で演劇批評が「再生」したなどというつもりは毛頭ない。批評再生塾には、劇作家の綾門優季や演劇研究者で批評家でもある山崎健太なども過去参加しており、それぞれがこれまでの「劇作家」や「批評家」とは異なる特異な活動を展開していることで知られる。また、言うまでもなく、演劇ととりあえず関係ない「批評」を志す人びとが、批評再生塾には参加しており、それぞれがかかえる諸文脈が交錯する「場」がそこで形成され、そこから渋谷の批評が立ち上がってきたとみなせるということなのである。そしてこれは、今現在、ヴァーチャルでアトランダムな接続・切断・再接続を繰り返している「言説のつながり」や「人的ネットワーク」が、ゲンロンという物理的「場」を得て、期間限定であるからこそ、具体化=身体化しえた、演劇批評的には画期的な事態の一つであつたというのがわたしの見立てである。

[次号に続く]

4

大きな括りでは「当事者性」の問題、演劇的には「代理表象」の問題が、今、現在の、つまり、〈3・11〉以降の、演劇批評を分断しているように見えている。たとえば、『テアトロ』や『悲劇喜劇』といったいわゆる演劇誌が表象する「これが演劇です」という演劇=メインストリーム(もはや、商業・非商業という経済的成立基盤や、劇団制やプロデュース制といったクリエイション基盤は、何の差異化の意味を持たない)は、代理表象をいっさい疑わないという約束事=制度に基本的にはよっている。「それが何か?」状態である。そのため、その制度に疑義を持った途端に、「ふつうの演劇」をすべて問題視しなければならなくなってしまう。いわゆるアングラ・小劇場演劇は、代理表象への疑義(新劇批判)から発生しているにもかかわらず、である。〈3・11〉以降の批評の危機は、この事態とも関係している。この点については、次号以降で、詳説する予定である。

—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—
—

[Review 1](#)

能であることの先へ

横山太郎
Taro Yokoyama

ミュンヘン・カンマーシュピーレ
『NÖ THEATER』

ロームシアター京都で『NÖ THEATER』を観た(2018年7月6日)。のちに気象庁が「平成30年7月豪雨」と名付けた集中豪雨の影響で、少し遅れて到着した。非常事態の気配が漂う京都市街から鴨川をこえると、劇場周辺は暗く荒漠として、人、車のかけもない。公演中止になっていないことが信じられないほどの様子だが、足を踏み入れたホールは満席で静かな熱を帯びていた。

公演は、能「六本木」、狂言「ガートルード」、能「都庁前」の三番からなる。ドイツを代表する公立劇場の一つ、ミュンヘン・カンマーシュピーレが岡田利規に作・演出を委嘱し、2017年2月に上演した作品の来日公演であり、日本公演のために募集したエキストラを除けば、当地の俳優がドイツ語で演じた。上方に表示される日英字幕のうち日本語は、先に『新潮』7月号に掲載された戯曲をそのまま用いたようだった。

舞台美術は地下鉄のホームを能舞台に見立てたもので、四本の柱や、鏡板に相当する松の静止画像を備える。音楽は内橋和久。「六本木」ではダクソフォン、「都庁前」ではレブナントハープギターを舞台上で演奏した。ノイズを共鳴させた音は能管を思わせ、冒頭ではその旋律を引用した。俳優のゆっくりした動作も能を想起させる(自然な佇まいと舞踏的強度が両立した素晴らしい演技だったと思う)。

本作は、上記の通り、またタイトルからすでに明らかなように、能楽(能と狂言。以下断りなく単に「能」と略す場合がある)を参照している。その参照は、上述した舞台表象よりさらに深いレベルに及んでいる。現代劇が能楽を参照・利用するとき、そこにはさまざまなやり方がありうるが、岡田が『NÖ THEATER』においてとった手法はコロンブスの卵とでも言うべきものだった。



ミュンヘン・カンマーシュピーレ『NÖ THEATER』/能「都庁前」2018年7月|撮影=井上嘉和
会場=ロームシアター京都 サウスホール

Profile

うちの・ただし

日米現代演劇、パフォーマンス研究、学習院女子大学国際文化交流学部教授。1957年京都生まれ。東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了(米文学)。学術博士(2001)。2017年まで東京大学大学院総合文化研究科教授(表象文化論)。主な著書に『メロドラマからパフォーマンスへ——20世紀アメリカ演劇論』(東京大学出版会、2001年)、“Crucible Bodies: Postwar Japanese Performance from Brecht to the New Millennium”(Seagull Press, 2009)、『J演劇』の場所——トランスナショナルな移動性(モビリティ)へ』(東京大学出版会、2016年)など。



能「六本木」撮影=井上嘉和

た。その手法を、参照された能楽の側から逆照射し、成果を論じてみたい。

まず能楽を参照する近現代の演劇作品の系譜のなかに本作を位置づけておく。代表的な事例をあげる。20世紀初期のヨーロッパ前衛劇（イェイツ、クローデル、プレヒトなど）。1950年代以降の三島由紀夫による『近代能楽集』、また観世寿夫を中心とする現代演劇・現代音楽と能楽のコラボレーション。70年代以降の鈴木忠志、太田省吾、ロバート・ウィルソンらの試み、また岡本章が主催する練肉工房の現代能楽集シリーズ。新しいところでは、野村萬斎芸術監督のもとでの世田谷パブリックシアター現代能楽集シリーズ。近年の青木涼子、細川俊夫らのオペラも注目される。他ジャンルとのコラボレーションに取り組む能楽師はますます増えている。

これらの能への参照の仕方は、演技と作品のいずれにより強くフォーカスするかによって大別できる。前者では、能役者をキャストिंगすること、あるいは能の技法や身体の可能性を探究することに重点がある。後者では、もっぱら劇の主題や修辞や形式の利用に重点がある。後者の代表が三島の『近代能楽集』であり、『NÔ THEATER』はひとまずこちらの系譜に位置づけられる。能の様式的な技法による上演ではなく、ナチュラリズムをベースにした俳優による上演を

前提とした口語戯曲であり、三島がよく知られた言い方をなぞって言えば、「能楽の自由な空間と時間の処理や、露わな形而上学的主題などを、そのまま現代に生かすために、シチュエーションのほうを現代化した」ものだ（新潮社1956年版あとがき）。

岡田の作品史上の系譜もみておこう。かれは本作に先立つ『地面と床』（2013年）でも能の劇形式を参照している。岡田によれば、能への関心は、幽霊という不在のものを存在させる想像力が本質的に演劇的だと気づいた2010年頃にさかのぼるという。しかし私見では、かれは初期の代表作『三月の5日間』の語りの方

『近代能楽集』（以下『近』と略す）と『NÔ THEATER』（『NÔ』）はとりわけ、単なる翻案になることを避け、能に対して批評的な距離をとろうとする点で似ている。いずれにおいても、いか

にも能らしい超俗的な物語を期待する観客（読者）を裏切って、むしろ現代の世俗にまみれた状況設定のもとでドラマを展開する。

『近』のたとえば「弱法師」は、戦災孤児をめぐる家庭裁判所での親権争いを描く。初出時（1960年）の時代状況に即した設定だ。『NÔ』の「六本木」は、森タワーにオフィスを構えたゴールドマン・サックスのディーラーが2008年前後の世界金融危機の際に自殺したという、架空だがいかにも当時あったもおかしい出来事を、もういっぽうの「都庁前」は、14年の都議会において女性議員がセクハラ野次を受け、その後に男性議員一人が謝罪しただけで沙汰止みとなったという、現実

に世間を賑わした出来事を、それぞれ扱う。このように時事的なセッティングをする点では類似するいっぽう、それ以外の多くの点で両者は対照的なアプローチをとる。『近』は能の既存曲と同タイトルの翻案だが、『NÔ』はオリジナル作。『近』は複式夢幻能をあえて扱わないが、『NÔ』はこれに取り組んだ。『近』は、現代のとある世俗的な場面が、シテの語る詩的なビジョンに巻き込まれて一時的に超越的な世界へと相転移を起こす奇跡を描くが、『NÔ』においては、シテは世俗的な出来事の展開を徹底的に語る。たとえばブラザ合意からバブルを経てリーマンショックに至る金融の物語を語り（「六本木」、都議会での野次からメディア上の騒動を経て謝罪へ至る一連の経緯を語る（「都庁前」）。

こうしたいくつかの違いは、先に私が似ていると述べた三島と岡田の「能に対する距離のとり方」が、実は根本において異なっていることから生じている。三島は、「能ではない」ものが能の本質的要素を備えることを目指した。すなわち、口語会話劇において、能を観るのに似た崇高な時間を体験させることを目指した。いっぽうで岡田が本作でおこなったのは、形式面でぬけぬけと「能である」ことだった。

能の形式性の基礎は、戯曲の構成単位である。研究者は小段と呼ぶ。たとえば「次第」という小段は、登場直後にワキが唱える短い歌だ。第1句と第2句は七五調の同一詞章を反復し、第3句で締める。音楽的にも一定の旋律を備えている。旅をするワキの感慨を述べつつ、作品全体のテーマを暗示することが多い。

岡田が『NÔ THEATER』で試みたのは、まさにこの小段を使って作品を作ることだ。「六本木」のワキにあたる青年は、登場して

世の中は、僕に対する需要はない。
世の中は、僕に対する需要はない。
暇だけは、だから有り余ってる。

と唱える。これは口語とはいえ上述した「次第」の形式に則っており、戯曲でもこの前にわざわざ「次第」と記されている。岡田は詞章のタイプと音楽の関係にも気を配っており、「次第」のようにリズムと旋律を伴って歌われる小段の場合は、戯曲は改行した詩のかたちで書かれ、上演時には伴奏がつく。

能にはこのほか多くの小段があるが、それぞれに一定の構造と機能を持つ。それらが組み合わされて、さらに大きな単位である「段」を構成する。たとえば、「次第」でワキが登場し、「名ノリ」で自己紹介し、「上歌」で移動を表現し、「着キゼリフ」でシテと出会うべき場所に到着する。こうしたパターンが序の段を構成する。「六本木」でも、先の登場の後に「僕は今、真夜中近い東京を、地下鉄に乗って徘徊しているところですよ」と自己紹介の語りをはじめ、「上歌」で地下鉄を移動し、「着キゼリフ」で六本木のホームに降り立つ。つまり「六本木」冒頭は、能の典型的な小段構成による序の段なのである。

同様の仕組みで破の段、急の段と展開して、能のドラマは完結する。このような単位とパターンの階層的な構造が、能の形式性の内実である（ちなみにこれは身体表現にもあてはまる）。先にあげた以外にも、シテがワキを対話のなかでやり込める展開、シテとワキの対話が混融して地謡に流れ込む展開など、能のドラマの典型的なパターンが本作でも採用されている。

物語の全体的な組み立てにもいくつかのタイプがある。本作が採用したのは先述したように複式夢幻能と呼ばれるタイプだ。前半部では、旅僧（ワキ）が過去の悲劇的な出来事の記憶を留めた土地を訪れ、不審な人物（シテ）に出会い、対話しているうちにその当事者の霊であることを示唆される。後半部では、シテが生前の姿でワキの夢の中に再登場し、かれをそこへ縛りつけるトラウマの出来事を再現的に語り、供養を乞う。観客はワキとともにそれを聞くうちに、あたかも過去が現在し、目前でそのトラウマの出来事に立ち会うかのような経験を

をする。詳述しないが、「六本木」はこうしたパターンに忠実に従って、青年（ワキ）の前で過去を物語るディーラーの亡霊（シテ）を描く。

もう一つ、さらに大きなレベル、つまり公演における番組編成のパターンにも触れておこう。現代では、能2番の間に狂言1番を挟む構成はポピュラーな公演形態である。本作がこれを踏襲していることは言うまでもない。

以上でみたように、『NÔ THEATER』は、ひとまず愚直なまでに能の形式をなぞってつくられていて、「能の要素を取り入れた」「能を翻案した」といった程度の試みとは、一線を画している。それは能を参照したドイツ演劇（能を参照した現代劇）



能「六本木」撮影=井上嘉和

というよりは、むしろドイツ語による能（現代語による能）である。こうやってぬけぬけと能であることが、私が思うに本作の賭け金だ。『近代能楽集』のように、能の形をとらない現代劇ならば、人はむしろ能的な要素を探そうとするだろう。逆に『NÔ THEATER』は形式的にいかにも能らしいため、それが通常の能から離脱しはじめると、その違いが強い意味を持たざるを得ない。それは、人々が「能らしい」と考えることへの批評として機能している。

「能らしさ」からの離脱と批評は、たとえば幽霊のありようにおいて見られる。先に述べたように、たしかに「六本木」における幽霊は複式夢幻能の典型的な枠組みのなかで現れて消える。しかし、投資銀行のディーラーというキャラクターは、能らしい侘びた職業人（海士や木樵）とはほど遠く、「5パーセントだった政策金利は、一九八七年までには、2.5パーセントにまで引き下げられた」といった世俗の言語で語られる金融の物語は、人を幽霊としてこの世に留める理由として、またワキに語りかける話題として、あまりにエコノミックに感じられる。

「都庁前」において、いよいよ「能らしさ」からの離脱ははつきりする。物語は複式夢幻能の定型的展開をたどらず、独創的な形をとる。前半のシテ（幽霊）が、後半に巫女的な役割のツレ（都議会への抗議のために都庁広場に立つ女）に憑依する。この後半部は過去の出来事ではなく未来の出来事の夢想である。ここでは幽霊は、セクハラ野次というトラウマ的な出来事による死者ではない。そこでは誰も死んでいない。この事件を象徴的な媒介として集積した、「かつて生きた女たちの味わった無念さが、今生きている女たちの味わっている無念さが、女の姿の幽霊を形づくった」、そういう存在である。「フェミニズムの幽霊」と名付けられたこの幽霊は、あまりにポリティカルであるように思われる。

しかし、なぜ私は経済や政治ゆえの幽霊を、能らしくないと感じるのか。能らしい幽霊の能らしさとは、なんなのか。それ

がどのような経緯で幽霊になり、ワキにどのような救いを求めたなら、能らしい幽霊といえるのか。

たとえば、非業の死を遂げ修羅道に堕ちた軍人や、恋の妄執で地獄に堕ちた者は、能らしい幽霊だろう。かれらを幽霊にした理由であるところのコンフリクトは、その土地に拡張現実のようにオーヴァーラップする修羅道や地獄の世界で繰り返し再演され、かれらを苦しめ続ける。幽霊はワキ僧へ鎮魂と成仏を求めるが、それはコンフリクトの解決というよりは無化を意味する。この苦しみを与えた者に責めを負わせるのではなく、世のなかから戦争をなくすのでもない。戦死、あるいは恋といった、かれらをこの地へ留める過去のコンフリクトをなかったことにしたい。そのため、偶然の縁によって出会うワキ僧へ、過去を再現的に語る。すると、あたかもトラウマを語って昇華させるカウンセリングのように、過去の情景は朝日や松風や鐘の声のなかへ消失していく。以上がおそらく、私がいつのまにか前提としていた、能らしい幽霊のための「鎮魂の制度」である。こうした「能らしさ」は「仏教らしさ」「日本らしさ」とも相互に支え合っているように思われる。

一方で『NÔ THEATER』は、経済や政治といった現世的理由の消し去り難さによってこそ成立する、新たな幽霊のあり方を提示した。世界から金融のたがを外した者がそれを享楽して、人々を苦しめ自ら苦しんでいる。女を抑圧することでまわっている国家のメカニズムを放置して、国家が自滅に追い込まれようとしている。幽霊が幽霊となった理由としてのこうした現世的なコンフリクトは、ワキに語ってもなかったことにすることができない。なぜなら鎮魂を求める相手のワキの青年は、そのコンフリクトと無関係ではないからだ。ワキはかれらに偶然の縁で出会うのではなく、「私が生みだした罪、希望のない若さという残酷な事態を生み出した罪によって、私と君はつながっている」のである（「六本木」）。あるいは、セクハラ野次の被害者と同郷という縁に引かれ、「あなたは彼女の姿を、見に行かなければならない。男性であるあなたは」（「都庁前」）と要請されて出会うのである。かれらは、シテがワキに、あるいはワキがシテに責任を負う関係のなかにある。それはカウンセリングというよりは交渉的な関係だ。

言い換えるなら、『NÔ THEATER』の幽霊は、既存の鎮魂の制度のもとでの鎮魂を求めている。現世のコンフリクトをなかったことにすること、つまり免責されることも、することも求めている。「君は許してくれるだろうか？ いや許す必要などない」（「六本木」）のだし、「私たちを弔うためにはこの都市の、この国の、メカニズムが、変わらなければいけない」（「都庁前」）のだ。

これらの幽霊は、過ぎ去った過去の一個人ではない。「都

庁前」における「フェミニズムの幽霊」は、苦しめられる女たちの集合体であることが明示されている。そのことは、最終局面で憑依するシテと憑依されるツレの両方が舞台上に出現することで可視化される。女たちのコンフリクトが存在し続ける限り、呼びかける幽霊は成仏することなく存在し、ワキ（観客）に呼びかけ続ける。私たちの訴えに応えなければ、あなたの国は滅ぶけれども、それでよいのか？

「六本木」の幽霊は一個人として造形されているが、「金本位制から離脱したとき米ドルは、幽霊となった。以来この世界は、幽霊に支配されている」と自ら語るとき、かれもまた一個人であることをやめて、マネーという超越的な存在の依り代であることを明かしている。私が揮発して消えるということは、日本からマネーという幽霊もまた揮発して消えていくことだが、あなたは私に呼びかけなくてよいのか？ このように、『NÔ THEATER』の幽霊は、ワキ（あるいはかれを代理人とした観客）と共有するコンフリクトの存在に目を向けることを求める。それに応答する責任が果たされることなしに、かれらが成仏することはないだろう。

ここにおいて、経済や政治の幽霊が能らしくないと感じた本質的理由がわかった。それは単に、題材が実社会に寄りすぎているとか、詩的修辭を欠いているとかのために能らしくないのではない。全社会のコンフリクトを代表した集合的存在としての幽霊は、従来のな意味での鎮魂を求めているために、能らしく感じられないのだ。『NÔ THEATER』の幽霊が求める「鎮魂」は、「なかったことにすること」ではない。一個人のトラウマを解消するには、経済や政治の水準の現世的なコンフリクトは解消できない。応答責任に応えることが、この現世的幽霊にとっての鎮魂なのである。それを「能らしくない」、あるいは「仏教らしくない」「日本らしくない」と感じるとき、能らしさ、仏教らしさ、日本らしさ自体が問われているのだ。

以上で述べたように、『NÔ THEATER』は能の幽霊を批評的に再発明した。社会的な心性や情勢の集合体としての幽霊である。それは、マルクスが『共産党宣言』冒頭でヨーロッパを徘徊していると述べた『共産主義の幽霊』と同じような意味での幽霊だ（おそらく「フェミニズムの幽霊」はこれを意識した呼称だろう）。これは、本作が単に能を参照したのではなく、能に即し、

能そのものでありながらそこから離脱するという方法をとったために、強力な劇的装置として機能した。

いったんは「能である」という方法は、幽霊のほかにもさまざまな点で能との差異を浮かびあがらせ、能の本質への再考を迫る。たとえば、間狂言が地謡を兼ねるというやり方が非常に効果的だったのだが、このことは、地謡とはなにか、間狂言とはなにかを問いかけてくる。舞台美術における地上階へ続く階段は、能舞台の外へと続く橋掛に見立てたかと思わせて、この幽明界のごとき地下世界から地上の現実へワキが帰って行くときにだけ使われる。シテはその脇を通してホームの奥へ消えていく。ここでは橋掛とはなにかを問いかけてくる。こうした能への問いかけは、能を突き抜けて、演劇において幽霊のような想像的存在物とはなにか、声の所有者とはなにか、舞台の「外」とはなにかといった一般的な問いへとつながっていくだろう。さらにそれは、伝統的な能の幽霊の見直しを迫るかもしれない。たとえば『井筒』の女の霊もまた、男を待つ女たちの集合的依り代なのではないだろうか？

最後に付記したい。『NÔ THEATER』は、能であることから離脱し、「能らしい」非政治的な幽霊を批評する。しかしなお私は終演の瞬間に、伝統的な意味での鎮魂への祈りと、「能らしい」茫漠としたフィーリングを感じずにはいられなかった。これは能だ、と思った。能の研究者として、岡田がこの試みを続けてくれることを願う。現代演劇が「能である」ことは、単に能を参照した現代演劇を更新するだけでなく、能が「能である」ことを更新する力となるだろうから。

ミュンヘン・カンマーシュピーレ『NÔ THEATER』

—

2018年7月6日(金)–8日(日) | ロームシアター京都 サウスホール

—

作・演出：岡田利規（チェルフイッチュ）

音楽・演奏：内橋和久

ドイツ語翻訳：アンドレアス・レーゲルスベルガー

出演：マヤ・ベックマン、アンナ・ドレクスラー、トーマス・ハウザー、イエレーナ・クルジッチ、シュテファン・メルキ

—

東京の地下鉄を舞台に、資本主義社会の困難や個人に対するハラスメントといった現代的な事象を、能の様式を用いて描いた意欲作。ドイツ・ミュンヘンの公立劇場「カンマーシュピーレ劇場」のレパートリー作品として2017年に上演された作品の日本初演。

Profile	よこやま・たろう 立教大学現代心理学部映像身体学科教授（2019年4月より）。専攻は演劇学（特に能楽）、身体文化研究、芸術思想。主な研究テーマは世阿弥時代から現代に至る能楽の身体技法の歴史的変容の解明。哲学・現代演劇・文学理論・人類学などと能との接点を探る学際的研究も行う。
---------	--

地理的、宇宙的、電腦的地図とたわむれる身体

岩城京子
Kyoko Iwaki

マーク・テ+YCAM共同企画展
呼吸する地図たち

不安定な世界と言われてひさしい。経済格差、大量移民、気候変動、あるいは闇雲な文化グローバリゼーション。あらゆる安定性のレールから脱線した、先行き不安な世界にわたしたちはいる。それは言い方を変えるなら、国家主体の地図ではなく、フレデリック・ジェイムソンが提唱するグローバルな時代に適応した「コグニティブ・マップ(認知地図)」の作成に、いまだてこずっている状態と言えるかもしれない。例えば日本に住む人びとを例に取るなら、わたしたちは明治維新からほんの150年のあいだに、アジア、日本、そのなかの一都市、という地形グリッドのマトリクスのなかに自分を布置することで、アイデンティティを担保することに慣れてしまった。その地図はいうまでもなく不自然な人工物だ。だが、そのつくられた地理的枠組に依存することで、わたしたちは平凡な安心を得てきたのだ。マレーシア・クアラルンプールを拠点に活躍する演出家・研究者であるマーク・テをゲスト・キュレーターに迎え、12月15日から3月3日まで、山口情報芸術センター[YCAM]にて開催された企画展「呼吸する地図たち」は、この近代化の産物としての「地理的身体」をキータームに据えた、地図の自明性を批評的に解



展示スペースで行われた歴史学者ファリッシュ・ヌールによるレクチャー
撮影=谷康弘 | 写真提供=山口情報芸術センター[YCAM]

体するアジア発のすぐれた思考企画であった。

エドゥアール・グリッサンが鋭く指摘するように、そもそも西洋近代国家は「遍歴」と「遊歴」の概念に対立することで誕生した。すなわち西洋近代は、ある種のアジア人の生き方に根本的に背反する。なぜなら多くのアジア人がいまだ採用するノマドな生を否定して、暮らしを「地図上の一点に固定する」ことで国家は成立したからだ。また周知のようにベネディクト・アンダーソンは、一つの場に地図化された人びとが、一つの「想像の共同体」を培うプロセスが国家の起源となったと主張した。マーク・テはこうした西洋近代が成立するうえで重要な地図化の概念を理解し、その先にタイの歴史学者トンチャイ・ウニッチャクーンが提唱する「地理的身体(geo-body)」という考えを掲げる。

初日の「キュレーターズ・レクチャー」で、マーク・テとYCAMキュレーターの井高久美子は、日本で地図学に貢献した伊能忠敬、宮本常一などについての彼らのリサーチが、ウニッチャクーンの著書『地図がつくったタイ』(明石書店、2003年)が発端であったと伝えた。ウニッチャクーンによると、タイならびに上座部仏教を信仰する多くのアジアの国々では、地表の形状を記す近代地理学よりも、精神世界の構造を映しとる「宇宙地理学(cosmography)」が長く採用されてきたという。つまり水平に広がる軍事的征服地図ではなく、垂直に来世への道を示すスピリチュアル・マップのどこかに自己を配置してきたのだ。しかし近代化の過程で人びとはこのメタフィジカルな精神的身体を捨てて、フィジカルな「地理的身体」のみに依拠して国家的主体を構築するようになってしまった。この「精神的身体から地理的身体」という視座は、筆者にとって卓見であった。「ナショナルからトランスナショナルへ」という議論がなされる西洋地域研究学が隘路にはまり込むなか、新たな「世界」の見方を示唆しているようにおもえた。

2日目に行われたマレーシアの歴史学者ファリッシュ・ヌールによるレクチャー「知るべきことは何もない: トーマス・ラッフルズジャワの地図と帝国認識論」においても、地図が主題に置かれた。東インド会社職員であり英国人入植者のラッフルズが、効率よく植民地を治めるために精細なインドネシアの地図を作成し、また「正史」として後世に残す「ジャワの歴史」(1817年)を著したことで、ジャワ人の「感覚の構造」(ウィリアムズ)は崩れていった。つまりラッフルズの地図化以後、「感覚」よりも「活字」、「身体」よりも「頭脳」による、極めて政治的な国家観が醸成されていったのだ。広く文献を渉猟するヌールのレクチャーは、近代地図化の過程で、移動民、感覚共有、身体的理解、というアジア人の暮らしの特性がどう抹消されていったかを明らかにしてくれた。



ホー・ルイアン『アジア・ザ・アンミラキュラス』
撮影=谷康弘
写真提供=山口情報芸術センター[YCAM]

シンガポールの美術作家ホー・ルイアンによる『アジア・ザ・アンミラキュラス』と題したレクチャー・パフォーマンスでも、地図上の国境を越えて経済が流動化する、1997年のアジア通貨危機以後の、アジア人の地理的身体の揺らぎが訴えられた。結論からいうと本作では、世界を席卷するグローバル資本主義の加速過程で、アジア人の身体がいかに「不在か」ということが強調される。例えばホーは、舞台後方に吊された巨大スクリーンに、実際は中国系移民が大半の労働をこなした米国初の大陸横断鉄道の建設を描くセシス・B・デミル監督の『大平原』(1939年)から、上海、ドバイ、ムンバイを借景にとる『ミッション・インポッシブル III』(2006年)に至るまで、数々のハリウッド映画を映写する。そして大写しのバーバラ・スタンウィックやトム・クルーズの背後に隠れてしまう、不在のアジア人の身体を「観るように」と観客にうながす。また不在の身体というテーマの延長線上に、アダム・スミスの「見えざる手」を概念的に据えて、「東アジアの奇跡(アジア・ミラクル)」と呼ばれた経済発展が、もしやIMF専務理事のミシェル・カムドシュの「手」によって操られていたのではないかと風刺的に考察していく。

タイ、シンガポール、マレーシア、インドネシア、日本、韓国、アメリカ、そして中国と、縦横無尽に視座をザッピングしてつづられるホーのパフォーマンスは、研究的にアクロバティックでありながら、知の集大成として見事に編纂されている。それこそ1時間半ものあいだ高度に学術的な英語をそらんじて講義をする彼の頭脳が、アジアの奇跡のようにさえ思えてくる。しかし、あまりにも濃密な学術英語に1時間ほど頭脳労働を強いられていると、彼のパフォーマンスそのものが「身体性」を欠い

ているようにも思えてくる。つまりアジアの知的覇者ともいえるシンガポール・エリートである作家自身の「頭脳」ではなく「身体」が、果たして世界地図のどこに配置され、アジア各国及び西欧との距離を測っているかが定かでないのだ。

下手をするとならこれは、「アジア帝国主義的身振り」として批判されかねないパフォーマンスでもある。ただ彼はそんなことは百も承知で、あえて「どの物理的地点にも属さない不在の身体」をパフォーマンスしているのかもしれない。つまりさまざまな映像や文献をカット・アンド・ペーストして、すべての国家を等価に俯瞰する「デジタル市民」の身体性を、彼は肯定しているのかもしれない。となると果たしてこのままアジアのITテクノロジーに牽引される資本主義は、身体性を放擲して、マインド・アプローチングさえ辞さないデジタルな主体性を肯定していくのだろうか? そんな近未来のアジア市民像をも予見させる、「アジアの今」を可視化するパフォーマンスであった。

マーク・テ+YCAM共同企画展「呼吸する地図たち」

—

2018年12月15日(土)–19年3月3日(日)

—

マレーシアを拠点に活躍する演出家のマーク・テを共同キュレーターに迎え、国際交流基金アジアセンターのCondition Reportの一環として開催する展覧会。近代化の象徴である「地図」を軸に、アジア各国における国民国家の形成、文化、経済をレクチャー・パフォーマンスなどから考える。本稿で言及されたホー・ルイアンによる『アジア・ザ・アンミラキュラス』は、12月15、16日に上演された。

Profile

いわき・きょうこ

演劇パフォーマンス学研究者。2001年から日欧現代演劇を専門とするジャーナリストとして世界29か国で取材活動を行い、朝日新聞などに寄稿。11年よりアカデミズムに転向。ロンドン大学ゴールドスミスで博士号(演劇学)を修め、同校にて教鞭を執る。現在、早稲田大学文学学術院所属、日本学術振興会特別研究員(PD)。専門は日欧近現代演劇。及び、哲学、社会学、パフォーマンス学などに広がる演劇応用理論。単著に『日本演劇現在形』(フィルムアート社)など。

メンヘラに優しい演劇

桜井圭介

Keisuke Sakurai

カゲヤマ气象台

『幸福な島の誕生』

オフィスマウンテン

『海底で履く靴には紐がない ダブバージョン』

これは「メンヘラ」の「トホホ話」として聞いて欲しいのだけれど、最近、演劇を見に行って、といってもそれはいわゆる「小劇場演劇」と言われる類のものなのだが、しばしば目の前の俳優の演技（喋り方、アクション、居住まい方）の「圧」に辛みを抱くことがある。それは、日常で遭遇している「電車の中で、さほど混雑してもいないのに目の前にデカイ男に立たれる」とか「ネット契約の乗換えの勧誘とかの電話で、ものすごく明るくハイテンションで有無を言わせず一方的に喋り続けるセールストークを聞かされる」とかに似ていて、単にガタイが大きいだけのその人に罪はない、ウザがられることは百も承知で必死にお仕事を遂行しているだけのお兄ちゃんは気の毒、というのと同じで、向こうには何ら非はないのだが、それでもその身体・演技の「圧」がなあ。

確かに以前から、大げさが身上のシェイクスピアや芸達者が競い合うブロードウェイなウエルメイド劇は苦手だった。その次は「ダンス」。ある時からダンスが苦手になったのも、その力漲る澁刺とした身体が「威圧的」だと感じるようになった。それで、相対的にダンスより演劇に関心がシフトしたのだった。そして遂に、という感じで「周囲1kmしか描かない」云々と擲



カゲヤマ气象台『幸福な島の誕生』 | 撮影=マツオカナ

掬されたりするような「小劇場演劇」ですらも受け付けられない身体になったか？ だとしたらいいよ困ったことになったなー、と。もう少しだけ「症状」について説明すると、とにかくデカイ声、特に「怒ってどなる」などの感情の爆発時の声、そしてそれに伴い激するアクションがツライ。モノローグでも息も切らせずな「まくしたてる」系がダメ。あと相対的にはやはり男性の場合のほうが。って、そんな舞台いくらでもあるよね。全然フツーに。だから、困ったことになってるのですよ！

というわけで、ここではそんなメンヘラな自分にもしっくり来る（数少ない）演劇、いわば「メンヘラに優しい演劇」（の身体）について書いてみたいのだ。

カゲヤマ气象台の『幸福な島の誕生』には、三人の人物が登場する。色々興味深いことがある劇なのだが、まずは俳優の身体・演技について言うと、とにかく「覇気」がない（笑）。「生氣」が感じられない。それで、「ゾンビ」とか「幽体」とかいくつかの存在／様態が思いつくが、一番しっくりくるのは「木偶坊（デクノボー）」つまり「人形」だ。糸で吊られた「人形」が弛緩している（が、慣性で微かにぶらんぶらんしている）状態。糸が切れたら崩れ落ちるとしか思えない。時折（糸が勢いよく上に引っ張られると）手足が不自然に曲がり「ポーズ」が取られる。それはまた操作がうまく出来ない段階でおっかなびっくり動きを確かめるVTuberのアバターにも見える。やはり時折暴走して現実にはありえない姿勢が出現する。バグったり明滅する頼りない形象=身体。

そして、発せられるセリフもまた、覇気がない「棒読み」。感情の読めない「棒読み」の独り言（内語）。なのに予め書かれた言葉を読むように、文字の列をたどたどしく辿っていくように。抑揚がないのかすかな震えを伴い、それが情動の徴のようにも感じられるいっぽうで、それこそが音声ソフトの声の特性であるとも感じられる。テキストは1人ずつのモノローグ部分が多いが、会話を交わす時でも独り言とまったく変わらない調子で言葉が発せられるのだった（かつてはじめて地点の「三人姉妹」を見たときに、俳優たちがほぼ横並びの立ち位置キープで正面を向いたまま、つまり向き合わずに会話する演出に驚いたものだ。しかし、向き合って会話しているにもかかわらず、交互に独り言を言ってるように感じられるこの者たちの奇妙さといったら!）。

といったようなこの舞台で提示される身体・演技の特徴は、もちろん『幸福な島の誕生』というテキストの内容と無関係ではないだろう。未曾有の大災害やオリンピックが「記憶」として語られる近未来（だから、それはあるいは『AKIRA』の物語世界の引用とも思われる）。サイバーテロ（革命?）の翌日、システムダウンした東京をあとに、震災後に廃墟と化したままの故郷を目指して旅をする男女3人。大災害によって壊れた世界、にもか



オフィスマウンテン『海底で履く靴には紐がない ダブバージョン』
撮影=マツオカナ

は、それでもなお「棒読み&人形演技」で「ふざけんじゃねーよ、なんなんだよ、やってらんねーよ」というセリフを淡々と「リフレイン」する。静かな圧巻であった。また、『地面と床』でも矢沢は登場人物のなかで一番「責任ある行動」を強いられる立場である「長男」を演じていたが、そこでも「空気」に流されてどんどんヤバイ所へ誘導されていき、身動きの取れなくなった存在の様態=身体を見事に提示していた。

さらに遡ると、『三月の5日間』のデモに参加する「男優5」の異質さが気になる。とりわけ初演の江口正登の演技モード。他の身体たちの「ダラダラ」に対して、「デモ行進」のシーンにおける男優5=江口の、片足を前へ出しつつ・膝を曲げないで軽く上にあげ・手前に下ろす、跋行にも見えるスローモーションな「歩行」、気の抜けたような「あー」という意味不明な発話（超おごりなシュプレヒコール?）。これは「ゼロ年代チェルフィッチュに潜在していた10年代チェルフィッチュ」ということだが、同時に、当時はある意味「擲掬」の対象として挿入されたイラク戦争時の「殺すな」デモ、そこに潜在していたポテンシャルが3.11以後の反原発デモそして安保法制時の国会前に全面化されたことに重ね合わせることができないだろうか？

とはいえ、こうした、チェルフィッチュにおいて「ダラダラ」を生き生きた身体として受容する時も、その裏側に存在していた「棒読み・棒立ち」の身体に目が行くようになったのは最近のことであり、しかもその「真綿=空気で締め付けられて動けない/痛めつけられて動かなくなった」身体が逆に「親しい」身体に感じられ、さらに言えばそれを目にする/向かいあう時、なぜか「ホッとする」のは、一体どういことだろう？ もちろん第一には自分のメンタルの問題である。ところでそのメンタルは実際のところ3.11によって、その後のあれこれによってヤられたのであった。

最後に、もう一つ、最近見た「メンヘラ（俺）に優しい演劇」について書く。山縣太一の一人芝居、オフィスマウンテン『海

かわらず進行が止まない「資本主義リアリズム」（マーク・フィッシャー）に圍繞された世界下のライフ/身体。それは、まさにいまここの我々のことにほかならないわけだが、そのようなライフ/身体をカゲヤマ气象台は上に描出したような表象——要約すれば、立体感（のしめす存在感）がない・ペラペラ（平板）の・内実の蒸発した「輪郭のみ」の身体。さらにその輪郭も（データの劣化で）かすれている——として提示した。そのことの妥当性（一般性）についてはわからない。何しろ自分が絶賛メンヘラ中だから。だが、少なくとも私自身はその舞台の上に現れた身体に尋常ならざる「親しみ」を感じたのだった。ともかくそれは、近來稀に見るほどに「威圧的ではない身体」だった。これだよ、これ! これぞ「メンヘラに優しい演劇」! 問題は、作り手・演じ手的には「メンヘラに優しい」と言われて果たして嬉しいのか? ということだ。

そこで、（少しだけ）話を広げて、2011年3.11以前/以降の演劇における特筆すべき身体を振り返ってみる。要するに、「演劇における身体」を仮に、この時代/社会（のメンタル）の「症状」としたとして、何か見えてくるものがあるか? ということだ。

カゲヤマ气象台作品の身体のことを考えていて、思い出したのはチェルフィッチュの『私たちは無傷な別人であるのか』（2010）だった。それまでのいわゆる「ダラダラとした若者言葉とノイズな身体」から一転して、そこで登場したのは「棒立ち&棒読み」の演技体だった。それは「俳優の身体の現前=リアルの表象」というそれまでのチェルフィッチュの方法ではなく、想像力によって観客の頭の中に「演劇」を受胎（岡田利規言うところの「コンセプト」）させるためのニュートラルな指標/土台としての身体提示、という意図から選択されたことは確かだが、「ダラダラ・ノイズな僕たちのゼロ年代ライフのリアル」としての身体から「空虚さをヘラヘラで軽減する生存戦略さえも困難になるであろう10年代」の、身体を圍繞する環境の到来を予告していたようにも見えるのだ。その後チェルフィッチュは『無傷』の「棒立ち&棒読み」の身体の開から、ある程度までそれ以前の「ダラダラ」との「折衷」を図り、個々の作品ごとに両者の比率を変えて効果を試しているように思われる。この観点から今特に挙げたいのは『無傷』に出演した矢沢誠の『スーパープレミアムソフトW バニラリッチ』（2014）における「店長」だ。ゼロ年代チェルフィッチュの「セルフ・パロディ」とも取れる「（様式化された）ダラダラ」が作品全体の基調となっているなかで唯一「店長=矢沢」は「棒読み・棒立ち」モードで存在している。それはコンビニという空間=システム引いては社会のなかで彼の置かれた状況が一番キツイからではないのか？ まだ若いフリーターである店員たちや正規雇用のOLのように「ダラダラ」する余裕なんかないよ! ということだ。終盤「本部」の「担当SV」から失敗を叱責されて「キレた」彼



オフィスマウンテン『海底で履く靴には紐がない ダブバージョン』
撮影=マツオカナ

底で履く靴には紐がない ダブバージョン』だ。50 分の上演の前半は一言もセリフがなく、なおかつアクションのほうも、いま何をしているか言えるような明瞭なもの(たとえばマイムのような)はない。何をしているかわからないのに、なぜか次の瞬間に予測を裏切るスリルとサスペンスの連続、その奇妙な一挙手一投足から目が離せない。それはあたかも、「一つの身体の中に幾つもの別の身体が入っていて、それらがせわしく主導権争いを繰り返している」というような、あるいは「一つの身体で同時に幾つもの行為が行なわれている」ような、そんな状態に見えるのだった。後半からセリフの発話が始まるが、それすらも単にもう一つの身体=行為が加わったに過ぎず(ベタッと貼り付けたポスト・イットのような「棒読み」!)、身体(複数)は発話に従属などしないのだし。

承知のように山縣は長くチェルフィッチュで活躍し、チェルフィッチュと聞けば誰もが思い浮かべるのは彼の演技する姿であっただろう。そしてこのソロ公演の山縣自身によるテキストは、部下の男女とのコミュニケーションを改善するべく頻繁に飲み会を繰り返し、会社の金を使い込むに至る「中間管理職」の中年男の話。だから、そう、やはり『スーパープレミアム』の「店長」を思い起こすわけだが、山縣=係長(?)の身体は矢沢=店長とは違う(そしてもちろんかつての山縣の「ダラダラ」とも)。

それは、会社であれこれと(無駄に?)「立ち回る」知的労働者の身体である。始終「計算」をしている身体。しかもマルチ・タスクで。フレキシビリティという名の曲芸を課されているポスト・フォーディズムの労働の身体。ひょとしたら来るべき革命への潜勢力を鍛えているのでは、という可能性を考えなくてはならないのだ。しかしやはりそれは、常態化した人格の分裂や前向き

健忘の身体なのだろう。絶えず負荷がかかり続ける、いつ毀れるかわからないHD=身体。上演開始直前・シーンの間の短い休止の真っ直ぐ立った「静止状態」は、表面張力でかろうじて形を保ってるかのような、微かな輪郭のプレを孕んでいた。その危なげな佇まいに「メンヘラ(俺)」は限らない親愛の情を抱いた。

暫定的まとめ:「メンヘラ(俺)に優しい演劇」の身体、それは「威圧感(攻撃性)」のない身体であり、その「圧」は、確固たる主体による/堂々たる主張、あるいは、当然のように自己承認を要求する/虚勢を張った身体から来る。それを免れる身体とは、フラジャイル、ヴァルネラブル、というより端的に「プレカリティ」を身上とするだろう。さしあたって今それを「弱い派」と呼ぶことにする(「弱いい派」ではなく「弱い派」。ひきこもりやニートといったいわゆる“社会的弱者”の生を肯定的に描く「弱いい派」も、その舞台にある身体はフツーに「強い」。メンヘラに優しいわけではないのだ)。

じつは「弱い派」的身体、「圧」のない「棒読み&棒立ち」をその演技態とする最たるものは「マレビトの会」である。しかし、複数の執筆者による多様な短編台本から集団演出という形で一つの上演を立上げる「マレビトの会」の場合、そうした演技モードが(テキストの内容との連関ではなく)彼らの目指す「出来事の演劇」(松田正隆)とどのように関係するのか? が問われなければならない。それについてはまた改めて考えることとする。

カゲヤマ气象台「幸福な島の誕生」

—

作・演出:カゲヤマ气象台
出演:キヨスヨネスク、西山真来(青年団)、日和下駄

—

オフィスマウンテン「海底で履く靴には紐がない ダブバージョン」

—

作・演出・振付・出演:山縣太一 | 音楽:大谷能生

—

2019年1月14日(月)–20日(日) | こまばアゴラ劇場

—

綾門優季、額田大志、カゲヤマ气象台の3名が企画・主催したフェスティバル「これは演劇ではない」の上演作品。カゲヤマ气象台「幸福な島の誕生」は、福島を想起させる土地へと向かう3人の男女のやりとりをロードムービー風に描いた。
オフィスマウンテン「海底で履く靴には紐がない ダブバージョン」は、2015年に山縣太一を含む4名の俳優によって演じられた同名作品を山縣のソロ作品として再創作したもの。とある会社の先輩と後輩たちの居酒屋でのやりとりを下敷きに、ダンスと演劇を交差させるような試みが行われた。

Profile	さくらい・けいすけ 音楽家・ダンス批評。『吾妻橋ダンスクロッシング』オーガナイザー、三鷹 SCOOL 共同代表。『西麻布ダンス教室』『ダンシング・オールナイト』など。
---------	---

【時評】

2018年12月から19年2月にかけて観たものから

島貫泰介

多様化する社会のなかで、表現もまたかたちを変えていく。演劇、ダンス、アート、映画などに総合的に触れることから「いま」の諸相を考える。

まずは京都の5つの文化会館で作品を毎月上演していく「CIRCULATION KYOTO 劇場編」から、中野成樹+フランケンズの『**マザー・マザー・マザー**』(12月1–2日、京都市呉竹文化センター)。作品上演を通じて、京都の街をマッピングしなおすことを狙った同企画と照応しつつも、地域アートの的な穏当さから距離を置き、作品としての強度・抽象度を目指すハードコアな姿勢に好感を持った。長島確と地域ドラマトウルクチームが制作した、関連プロジェクト「伏見不条理マップ」の、移動時間を尺度に新しい地図を構想する都市論的アプローチも面白い。

音による風景の立ち上げが刺激的な、荒木優光『**おじさんと海に行く話**』(18年12月7–8日、京都芸術センター)は、文学において行われる人称や視点の移動のメカニズムを視覚・聴覚両面ではじめて知覚できた印象。発見があった。現政権の肝入りでフランスにて行われたたジャポニスム2018では、伊藤郁女×森山未来『**Is it worth to save us?**』(12月18–20日、メゾン・デザール・ド・クレティユ/フランス)を観た。横浜での世界初演も観たが、多様な人種・社会階層の人々が暮らすパリ郊外の劇場での観劇体験からは、多様性と差異のリアリティをより強く感じられ、劇場の固有性をあらためて知る。日本の劇場は、よくも悪くも観客に「お・も・て・な・し」過剰ではないだろうか？

倉田翠と、和田ながらと、の『**リディア**』『**幽霊の背骨**』(1月25–27日、studio seedbox)では、『**リディア**』の強度に目をみはった。関西圏で暮らす人々の生態をごろんと舞台上にあげるだ

けで、多様で混沌とした社会的風景が現出する。ドキュメンタリー的な手法と大人数を起用しての活人画的な手法を多用する作風ゆえ関西圏以外での上演は難しいが、倉田のこれからを注視していきたい。

2月は毎年恒例のTPAM。「共産主義」を裏のテーマに、シンガポールとマレーシアの双方に関わるマラヤ共産党史にかかわるファイブ・アーツ・センター『**仮構の歴史**」(仮題、ワーク・イン・プログレス)』(2月16–17日、神奈川芸術劇場[KAAT])や、ホー・ツーニエン『**神秘的ライ・テク**』(2月12–13日、同)など、かなり露骨に歴史の暗部を訴えるレクチャーパフォーマンスが集められた。歴史的な共時性を有するASEAN地域の諸作品は、さまざまなポイントでリンクし合う。その歴史と地政学のネットワークが作品をまたいで結ばれていくダイナミズムはシリアスで、楽しい。詳述する余裕がないが、ファーム・ファジール+山下残『**GEI4**』(2月16–17日、Kosha33/日本大通り)が個人的ベスト。政治的かつ美学的な一作。

また、家父長制を前提とする家族共同体を痛烈に批判するテーニ・テムリッツ『**不産主義**』(2月15日、神奈川芸術劇場[KAAT])と、フリンジ参加した贅沢貧乏『**わかつうとはおもっているけど**』(2月13–17日、BUKATSUDO)が男女の性の越境や性役割の交換可能性について言及したことも記憶しておきたい。前者に比べて後者は穏当な内容だが、この中庸さは2019年時点の日本社会の写し鏡でもある。あるいは、ここから別の活路を見出せるだろうか。

Profile	しまぬき・たいすけ 美術ライター&編集者、弊誌編集を担当。1980年生まれ。京都&東京在住。『CINRA.net』『美術手帖』などでインタビュー記事、コラムを執筆するほか、編集も行う。
---------	--

ロームシアター京都 2019年度自主事業ラインアップ

リニューアル・オープンより4年目を迎えるロームシアター京都。

2019年度の自主事業は、大きく「演劇」「舞踊」「音楽」「総合」「学び/参加」の5ジャンルに分けられる。

そのなかでは公演に限らず、未来に残すレパートリー作品の創造、舞台芸術にかかわる若手研究者の育成、そしてアーティストや観客の交流も目指される。

演劇 | THEATER

「母と惑星について、および自転する女たちの記録」

4月13日(土)、14日(日) | @サウスホール

2017年に鶴屋南北戯曲賞を受賞した意欲作の再演。4人の女性を中心に、家族、そして母と娘の関わり、命を描き出す。

作：蓬葉竜太 | 演出：栗山民也 | 出演：芳根京子、鈴木杏、田畑智子・キムラ緑子

市民寄席

第345回5月21日(火)/第346回7月23日(火)/第347回9月8日(日)/第348回11月26日(火)/第349回2020年1月26日(日) | @サウスホール

1957年スタートの京都恒例の落語会。

第345回出演：笑福亭緑、月亭遊方、桂梅団治、桂文也

日本ポーランド国交樹立100周年記念
ヤネック・ツルコフスキ「マルガレーテ」

5月17日(金)～24日(金) [21日(火)休演] | @ノースホール

日本初招聘となるポーランド人演出家の作品。偶然手に入れた8mmフィルムを通して、記憶やアイデンティティを問う。各回限定25名。

コンセプト・出演：ヤネック・ツルコフスキ

能の世界へおごしやすー京都新能鑑賞のための公開講座ー

6月1日(土)、2日(日) | @メインホール

平安神宮で行われる京都新能の前に、出演者による公開レクチャー、ダイジェスト版の能の公演などを行う。

出演：京都新能出演能楽師



ヤネック・ツルコフスキ「マルガレーテ」より | ©Konfrontacje

能楽チャリティ公演～被災地復興、京都からの祈り～

8月29日(木) | @サウスホール

被災地の復興を支援するために開催する、京都在籍の能楽師有志によるチャリティ公演。

出演：河村和晃、茂山忠三郎、大江信行(第1部)
深野貴彦、茂山千五郎、片山九郎右衛門(第2部)

村田沙耶香×松井周 inseparable 新作公演
「変半身(かわりみ)」

12月18日(水)、19日(木) | @ノースホール

芥川賞受賞作『コンビニ人間』で知られる村田沙耶香と演出家・松井周が世界設定とコンセプトを共作した新作演劇。

原案：村田沙耶香、松井周 | 脚本・演出：松井周

シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 Vol.3 文楽公演

2020年2月29日(土) | @サウスホール

伝統芸能の継承と創造を目指すシリーズ第3弾のテーマは文楽。木ノ下歌舞伎主宰の木ノ下裕一をスーパーバイザーに招き、三世桐竹勘十郎らが出演。

出演：桐竹勘十郎ほか | スーパーバイザー：木ノ下裕一

舞踊 | DANCE

ディミトリス・パバイオアヌー「THE GREAT TAMER」

7月5日(金)、6日(土) | @サウスホール

2004年のアテネオリンピックの開閉会式の演出を手掛けるなど世界的な注目を集める演出/振付家の日本初公演。古代ギリシャから現代アートまでを結び壮大な世界観を表現する。

ビジュアル・演出：
ディミトリス・パバイオアヌー

全京都洋舞協議会60周年記念公演

11月4日(月・休) | @メインホール

「精霊たちの森」、「コッペリア」第3幕、「カルミナ・プラーナ」の3つを上演する、子どもから大人まで楽しめる舞踊公演。



ディミトリス・パバイオアヌー
「THE GREAT TAMER」
photograph by Julian Mommert

レパートリーの創造
ジゼル・ヴィエンス「ショールームダミーズ #4」

2020年2月8日(土)、9日(日) | @サウスホール

フランスを拠点に活動するアーティストを迎え、2年間にわたってレパートリー演目を制作するプロジェクト。初年度は、マネキンモチーフとした代表シリーズの新作を、今回のために公募するキャストで製作・上演する。

演出・振付・舞台美術：ジゼル・ヴィエンス、エティエンヌ・ビドー＝レイ

康本雅子新作ダンス公演「タイトル未定」

2020年2月21日(金)～23日(日) 予定 | @ノースホール

京都への移住、育児による活動休止を経て、2017年から本格的に活動を再開した振付家・ダンサーの康本雅子の新作。ダンスの原点に立ち返り、意味や記号から解き放たれた身体に焦点を当てる。

音楽 | MUSIC

新国立劇場 高校生のためのオペラ鑑賞教室 2019
「蝶々夫人」

10月28日(月)、30日(水) | @メインホール

高校生を対象に開催するオペラ公演。城谷正博指揮、日本を代表する一流の歌手陣、京都市交響楽団の演奏。今年の演目は2017年の上演でも好評を博したブッチー二作曲の「蝶々夫人」。死をもって愛を貫いた蝶々さんの世界を描く。

指揮：城谷正博 | 演出：栗山民也 | 合唱：新国立劇場合唱団 | 管弦楽：京都市交響楽団 ほか

Marihiko Hara 《FOR A SILENT SPACE》

12月2日(月) | @ノースホール

現代アートや舞台芸術、映像のための音楽など幅広い分野で活躍する京都の音楽家 原摩利彦。不定期に開催してきた室内楽コンサートシリーズ《FOR A SILENT SPACE》初となる劇場での公演を行う。

京都市交響楽団×東京バレエ団 クリスマス・スペシャル
バレエ「くるみ割り人形」(全幕)

12月22日(日) | @メインホール

クリスマスの夜の夢の世界を描く「くるみ割り人形」を、京都市交響楽団の生演奏と、東京バレエ団のバレエで贈る。

指揮：井田勝大 | 管弦楽：京都市交響楽団 | 出演：東京バレエ団

室内オペラ「サイレンス」(日本初演)

2020年1月18日(土) | @サウスホール

川端康成の短編小説にインスパイアされた室内オペラ。ルクセンブルクを拠点とする現代音楽アンサンブルの演奏や、VALENTINOのクリエイティブ・ディレクターの衣装などにも注目。

音楽・台本：アレクサンドル・デスブラ | 演出・台本：ソルレイ | 演出：シャルル・シュマン | 衣装：ピエール・バオロ・ビッジョーリ(VALENTINO) | 演奏：アンサンブル・ルシニン | 指揮：エマニュエル・オリヴィエ ほか

小澤征爾音楽塾オペラ・プロジェクトXVⅢ 京都公演
J.シュトラウスⅡ世：喜歌劇「こうもり」

ROHM CLASSIC SPECIAL

2020年3月20日(金・祝)、22日(日) | @メインホール

世界的指揮者・小澤征爾が立ち上げた教育プロジェクトによるオペラ公演。ロームシアター京都を制作拠点とし、日本、中国、台湾、韓国でのオーディションで選ばれた若手音楽家たちと一流の出演者・制作陣が参加。



「サイレンス」ルクセンブルク公演
© Théâtres de la Ville de Luxembourg / Silvia Delmedico

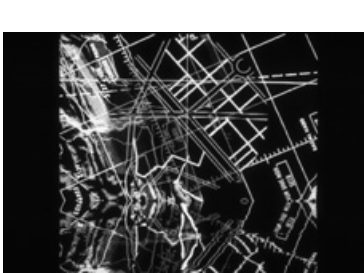
総合 | MULTIDISCIPLINE

KYOTO EXPERIMENT 京都国際舞台芸術祭 2019

10月5日(土)～27日(日)

@ロームシアター京都ほか京都各所

2010年より続く京都発の国際舞台芸術祭。今年も演劇やダンスにとどまらないジャンルのアーティストが登場し、越境的な表現を多数発表する。



KYOTO STEAMー世界文化交流祭ー2020
ダムタイプ 新作公演
『Voyage』(2002年) ©KazuFukunaga

ジョン・ジョナス 京都賞受賞記念
パフォーマンス「Reanimation」

12月12日(木) | @サウスホール

アメリカの前衛美術シーンを代表する美術家の来日公演。2018年の第34回京都賞思想・芸術部門の受賞を受けて行われる今回は、ピアニストのジェイソン・モランとのコラボレーション作品を上演する。

ロームシアター京都×京都芸術センター
U35 創造支援プログラム “KIPPU”

12月/2020年2月 | @ノースホール

若手アーティストの発掘と育成を目的に、京都芸術センターと協働して行うプログラム。今年は「お寿司」(12月公演)と、オル太(来年2月公演)を採択。

KYOTO STEAMー世界文化交流祭ー2020
ダムタイプ 新作公演

2020年3月 | @サウスホール

映像、絵画、建築など、異なる背景を持つメンバーらが結

成した、京都発の伝説的アーティスト集団の公演。2002年以来となる待望の新作パフォーマンスを発表。

ホリデー・パフォーマンス

通年(全4回) | @3階共通ロビー

音楽を中心としたパフォーマンスを無料で楽しめる新企画。7月14日(日)のVol.1はアンサンブル九条山、8月31日(土)のVol.2は瓜生山オーバートーン・アンサンブルが出演。

プレイ!シアター in Summer (オープンティ)

8月17日(土)、18日(日) | @全館

劇場全体を使い、上演形式のインスタレーション、オーケストラのコンサート、子ども向けワークショップなど、子どもから大人まで楽しめる2日間の総合イベント。アーティストの山城大督、ダンサー・振付家の康本雅子らが参加。

8月4日(日)から15日(木)にかけては、ステージプログラムとして、リトアニアやスコットランドの子ども向け作品、カナダの演出家ジェルヴェ・ゴドロの「グレーテルとヘンゼル」も上演。

学び/参加

劇場の学校プロジェクト

6月～12月 予定

将来の舞台芸術界を担う専門的な人材育成事業を開始。プレ事業にあたる2019年度は、13歳～18歳を対象とした講座を開催する。

ロームシアター京都 リサーチプログラム

6月～2020年3月(開始時期は予定)

舞台芸術プログラムのためのリサーチ、研究・批評にお

ける若手人材の育成を目的とするプログラム。「子どもと舞台芸術」「現代における伝統芸能」「舞台芸術のアーカイブ」の3テーマでリサーチを行う(募集期間は2019年4月～5月30日を予定)。

メンター：吉岡洋(京都大学こころの未来研究センター特定教授)、若林朋子(立教大学大学院21世紀社会デザイン研究科特任准教授、プロジェクト・コーディネーター)

「いま」を考えるトークシリーズ

通年(全4回予定) | @3階共通ロビー(予定)

多様な角度から同時代の社会を知り、とらえ直すためのトピックに関するトークを実施。毎回、各ジャンルの専門家らをゲストに招く。

ロームシアター京都×京都市ユースサービス協会連携事業
未来のわたしー劇場の仕事ー

7月～8月

音楽や演劇の創造の現場に興味のある16歳から30歳の若者を対象に、劇場の仕事を体験してもらうプログラム。

ASSEMBLY

アセンブリー
京都に劇場文化をつくる | 03
[特集] 子ども/子供/コドモを考える

2019年3月31日発行

デザイン

西村祐一＋網島卓也 [Rimishuna]

編集

島貫泰介
橋本裕介、国枝かつら、松本花音 [ロームシアター京都]

2018年度リサーチプログラムリサーチャー

大野はな恵、林立騎、新井静、中谷森

表紙イラストなど

多田玲子

発行

ロームシアター京都
(公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団)

印刷

株式会社サンエムカラー

お問合せ

ロームシアター京都
〒606-8342
京都市左京区岡崎最勝寺町 13
TEL: 075-771-6051 [代表]
<https://rohmtheatrekyoto.jp/>

橋本裕介の出張日記

November 2018 1 フランス編



11/23 Fri, 10:25

AF291便に搭乗。シャルルドゴール空港に着いたのは16時頃。モンパルナス駅から出るTGVが20時前発でちょっと余裕があったので、ボンビドゥーセンターに立ち寄り、舞台芸術部門のディレクターに会う。ちょうどパリでは「ジャポニスム2018」が開催中、木ノ下歌舞伎『勸進帳』もそのプログラムの一つとしてボンビドゥーセンターで上演されていたのだ。その様子を聞く。



11/24 Sat, 12:00

レンヌはブルターニュ地方の中心都市で、モン＝サン＝ミシェル観光の起点となる街。なので魚介類の店も多い。ランチでfruits de mer(海の幸の盛り合わせ)をいただく。



11/24 Sat, 14:00

ブルターニュ国立劇場で打合せ。この劇場を中心に「フェスティバルTNB」が開催中。

フランス[パリ/レンヌ]

11/24 Sat, 18:00

アミール・レザ・コヘスタニ『Summerless』鑑賞。

11/24 Sat, 19:00

ボリス・シャルマツ『LA RUÉE』を鑑賞。KYOTO EXPERIMENT 2016 Springにも参加した振付家ボリス・シャルマツが、2018年をもって国立レンヌ・ブルターニュ振付センター芸術監督を退任する。それを記念した、一夜限りのさよなら公演。この作品は、歴史家バトリック・ブシュロンによる著作『フランスの世界史 Histoire mondiale de la France』(2017年)をベースに、彼のカンパニーMusée de la danse (ダンスの博物館、の意。同カンパニーは彼の活動そのものでもある)が振付センターを率いた10年間と重ね合わせながら、40名ほどのダンサーたちが劇場のいたるところを愉快にジャックし、即興的に喋る・歌う・踊るのパフォーマンスを繰り返し広げる。

11/25 Sun, 9:50

フェスティバル・ドートンヌ(パリ秋の芸術祭)ディレクターもレンヌに来ていたので、同じ列車でパリに戻る。2時間ほどの列車は打ち合わせにはうってつけ。

11/25 Sun, 16:00

パリ郊外にあるナンテール・アマンディエ劇場の芸術監督フィリップ・ケヌの新作『CRASH PARK』を鑑賞。



11/26 Mon, 10:20

KLM1230便で帰路につく。

Profile

はしもと・ゆうすけ

ロームシアター京都事業担当課長・プログラムディレクター/KYOTO EXPERIMENT プログラムディレクター。1976年福岡生まれ。京都大学在学中の1997年より演劇活動を開始、2003年橋本制作事務所を設立後、京都芸術センター事業「演劇計画」など、現代演劇、コンテンポラリーダンスの企画・制作を手がける。2014年1月よりロームシアター京都に勤務。

『ASSEMBLY』とは

ロームシアター京都では、「古典芸能と現代演劇」「子どもと舞台芸術」の2つのテーマで学術的・実践的リサーチを行う「リサーチプログラム」を実施しています。2018年度は新井静、中谷森、林立騎(古典芸能と現代演劇)、大野はな恵(子どもと舞台芸術)のリサーチャー4名を採択しました。『ASSEMBLY』は同プログラムと連携し、リサーチャーによる寄稿などを掲載しています。

