ASSEMBLY

アセンブリー
京都に劇場文化を
つくる

ROHM Theatre Kyoto

ISSUE 02

ロームシアター京都
ROHM Theatre Kyoto

02

[特集]
集まりの現在

Introduction

ロームシアター京都機関誌『ASSEMBLY』は、今号より特集を設け内容を拡充します。
初回はこの機関誌の名称とも関わる「集まりの現在」。今日における人々の集まりの多様な試みと実践を通じ、
劇場やそこで行われる文化イベントを批評的にとらえ直します。
さらに、ブックガイドやアーティスト・インタビュー、そしてレビューなどを通じ、現在の文化状況を
横断的に紹介することによって、当劇場で行っている「リサーチプログラム」および「トークシリーズ」の実践を
広い視点から見つめます。ここで展開される批評的視点が、この劇場の行く先を示す羅針盤となり、
多くの人と共有できることを企図しています。

ロームシアター京都

Contents

［特集］集まりの現在

01 ［対談｜津田大介×小山田徹］集まりは可能か？ 往来する自由がもたらすもの

09 ［「集まり」を考えるための5つの場］
1——THEATRE E9 KYOTO
2——京都市立芸術大学ワークショップシリーズ
3——臨済宗建仁寺 塔頭禅居庵
4——かねよ寄席［日本一の鰻・京極かねよ］
5——DIAMONDS ARE FOREVER

20 泥仕合の彼方——ドイツの公共劇場はどこへ向かっていくのか？｜文＝ウルリケ・クラウトハイム

25 リサーチプログラム 2017年度最終報告会レポート

29 「いま」を考えるトークシリーズ2017年度抄録

34 ［Book Guide］
コミュニティのややこしさと向き合う2冊｜文＝家成俊勝

36 ［Artist Pickup］
茂山童司
和田ながら｜したため

38 ［連載］
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 第一回
文＝内野儀

42 ［Review］
三輪眞弘＋前田真二郎｜モノローグ・オペラ『新しい時代』｜文＝北野圭介
シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 vol.1「一居一道」｜文＝林立騎

48 時評｜文＝島貫泰介

Is Assembly Possible?

Daisuke Tsuda / Toru Koyamada

Dialogue

［対談｜津田大介×小山田徹］

集まりは可能か？

往来する自由がもたらすもの

［インタビュー・構成＝島貫泰介｜撮影＝編集部］

2011年の東日本大震災以降、コミュニティの必要が大きく語られるようになった。地域社会、政治、アート、ネットカルチャーなど、さまざまな領域と結びついて示される「集まり」のための多様な試みと実践は、どんな未来をもたらすのだろうか？ジャーナリストであり、来年開催の国際芸術祭「あいちトリエンナーレ2019」で芸術監督を務める津田大介と、パフォーマンスグループ「ダムタイプ」の創設メンバーで、現在までコミュニティに関わる表現・プロジェクトを展開する小山田徹の対話から、その課題と展望を考える。

東日本大震災とコミュニティ

今号の『ASSEMBLY』は、弊誌のタイトルそのままに「集まり」をテーマとしています。例えば、まもなく始まる「京都国際舞台芸術祭 KYOTO EXPERIMENT 2018」（註：本対談は9月下旬に行われた）のようなフェスティバルや劇場は、多くの場合、誰もが自由に集える場であるというポジティブな面を大義名分にして運営されています。しかし、人が集まる、あるいは「動員される」ことには同時にある種の危険性もあって、その両義性に関してつねに批評的な視点が担保される必要があります。この対談では、そういった点についても触れていければと思っています。

対話のとば口として、ジャーナリストである津田さんがなぜ芸術祭という人を集めるイベントの芸術監督を務めることになったのかについてお話いただけますでしょうか？

–

津田大介

津田｜最初に「あいちトリエンナーレ」事務局からディレクター就任の依頼をメールでいただいた際は、振り込め詐欺かなと思いました（笑）。ジャーナリズムが僕の専門で、アートとはあまりにも距離がありますから。ですがじつを言うと、五十嵐太郎さんが芸術監督を務めた2013年に映像プログラムのトークゲストとして呼んでいただいたことがあって、その年のトリエンナーレを見ていたんです。

–

13年は「揺れる大地」というテーマで、東日本大震災を直接的に扱う内容でしたね。

–

津田｜そのテーマも含め、とても衝撃的で面白かったです。小山田さんは震災発生以降、女川町で活動を続けてらっしゃいますよね。僕も頻繁に取材で行っているので共通の知人も多いと思うのですが、女川って震災以降の状況の変化をある意味で象徴する町です。復興でどんどん町が新しくなっていくいっぽう、震災の爪痕がすべてなくなってしまうことにも寂しさが募る。二重の喪失が生じるような複雑な土地で、ジャーナリストとしてもどんなかたちで復興が成されるのか気になっていました。そして、僕がはじめて「コミュニティ」というものに興味を持ったのも女川をはじめとする東北でした。震災を経験して大きく意識が変わった人たちが、さまざまな活動を立ち上げている。これを見たことがきっかけになり、東北だけでなく全国のコミュニティに関するプロジェクトを取材するようになりました。

トリエンナーレに話を戻すのですが、アートを見て強く感じたのは「速さ」です。起きた物事を圧縮して、本質を示す力はジャーナリズムにないものですから、素直に凄いと思いました。

小山田｜いやあ、アートは遅いよ（苦笑）。

津田｜アーティストもキュレーターもみなさんそう言いますよね。たしかに、僕らは何か事件が起きればその日のうちに原稿を書いてクイックに反応することができる。だから、レスポンスする速度は速いと言える。でも物事が濃縮されて目の前に示すことができるアートには説得力がある。僕は、そこに速さを感じるんです。

トリエンナーレの監督職を受けたのも震災が理由の一つでした。五十嵐トリエンナーレがアートとジャーナリズムは近いということを気づかせてくれた。そうであれば自分がジャーナリストとして震災以降にやってきたことを芸術祭に生かすことができるかもしれないと思ったんですね。これは

祝祭であるとか、イベントを催すこととも関係することですが。

–

津田さんは震災発生から3か月後、福島県いわき市で「SHARE FUKUSHIMA」という震災復興ライブを企画してらっしゃいます。渋谷慶一郎さん、七尾旅人さん、YDMさんが出演しました。

–

津田｜いわき市の豊間に移動販売車で営業を続けるセブンイレブンがあって、震災直後に取材しました。その店長さんがすごく面白い人で「すべてなくなっちゃったけど、ここにまた子どもたちが集まれる場所をつくりたい」と、話されていたんです。震災以降、知人のミュージシャンたちから被災地で何かしたいという声を聞くことが多くあったのですが、被害のあった現地から望まれるかたちでないと自分のエゴの解消や単なるお涙頂戴にしかならないのではないかと自問自答して、なかなか動くことができずにいた。でも、豊間のセブンイレブンを見たときに「ここならできるかもしれない」と思えたんですね。それで、ライブだけでなく震災の状況をじかに見て、ボランティア活動もするというバスツアーを行ったんです。

–

どんな反応がありましたか？

–

津田｜例えば瓦礫撤去のボランティアをしていると、おそらく誰かが大事にしていたぬいぐるみをゴミとして扱うことに逡巡が生まれます。だからみんな複雑な気持ちで、昼ご飯も喉を通らない……という雰囲気だったんですが、いざライブが始まると地元のおばあちゃんがアブストラクトなインプロヴィゼーションの演奏に号泣していたり、東京からやって来た来訪客もライブ終了後は、みんな晴れやかな表情になって帰って行った。

小山田｜わかります。僕が被災地にはじめて入ったのが震災からちょうど1か月後だったんですけど、あまりの被害の大きさに呆然とするしかありませんでした。もちろんアートで何かしようなんてまったく考えずに行ったけれど、そもそも復興っていう言葉自体に現実感がなく虚しさが募るばかりで。外から人が訪ねてくることを喜んでくれる人たちがいたから通うことができたというのが事実で、逆に直接の被災者ではない僕らが元気をもらいに行っていたようなもの（笑）。

津田｜そうそう、手伝いに行ってるはずなのにこちらが元気

小山田徹

をもらっちゃう。パワースポットって言いますけど、東北には「パワーピープルがいるな」って僕は思いました。そういう発見を得たという点でも「SHARE FUKUSHIMA」は僕にとって非常に大きな体験でした。そして、この体験があったからこそ今回のトリエンナーレにチャレンジしようと思った。受けずに後悔するよりも、受けて後悔しようと。それでいまは後悔してるという流れですね（笑）。

小山田｜僕が女川と接点を持ったのは知り合いの建築家経由でした。彼の周辺には、震災後の女川にもう一度人が集まる場所をつくりたいと考えてる人ら大勢集まっていて「おちゃっこクラブ」というコミュニティハウスを立ち上げていたんです。

津田｜たしか津波の一週間後くらいに立ち上がってますよね。かなり早い。

小山田｜それで僕らも何かできないかと思ったんです。一緒に酒を飲みながらワイワイ話すなかで、震災当日の夜に焚き火をしたことが大きな救いになったという話が出て、「じゃあ、あらためて焚き火をやろう！」となった。

ただ、法律の問題で勝手な焚き火はできないんですよ。でも、迎え火・送り火という宗教儀礼というかたちならたぶん許される。死者のお弔いで火を焚くのは当たり前やから（笑）。で、流された家々の土地で焚き火をするという企画に、80軒くらいが参加してくれて、そこから毎年ちょっとずつ名前を変えながら、いまは「女川常夜灯」という名前で続いてます。

津田｜被災地の復興にもいろんな例がありますよね。なかなかうまくいかないところも多いなかで、女川は数少ない成功例です。年長世代から若年世代への主導権のバトンタッチもスムーズで、外からやって来た人たちとうまく関わりをつくって協力する体制を築いていった。僕から見

「SHARE FUKUSHIMA」パフォーマンスの様子［撮影=新津保建秀］

「女川常夜灯」に集まる人々

翻訳し続ける場所

コミュニティに関する関心が特に大きくなったのは震災以降ですが、小山田さんは80年代頃から同様のテーマで活動を続けてらっしゃいます。

―

小山田｜ダムタイプの成り立ちもそうだし、特に古橋悌二がエイズを告白して以降は、なんらかの社会的問題が立ち上がったときに必要なコミュニティについてずっと考えてきました。僕が言っているコミュニティというのはかなり特殊なものなんだけど、それを何らかのかたちでつくる、獲得するという感覚がとても必要だと当時は思っていました。

津田｜小山田さんが当事者であったことも大きいと思うのですが、HIVに関する情報もなく、偏見も強い状況でどんなことを考えていましたか？ 社会的な義務感もあったのでは？

小山田｜一緒にやってきた同期の友人がニコニコしながらも明日死ぬかもしれない状態にいるというのが逃げられない事実であって、自分でも説明のつかないまま一緒に走るしかなかったですね。でも、いろんな人たちと議論を重ねるなかで、じつは自分こそがいちばん意見を述べにくい人間であることに気づいた。ヘテロ男性で、ある種の権力を持つ立場にいながらそのことにまったく無自覚な自分に、です。だから「すべては俺が悪かったんだ」と思うような感じもありました。もちろん、逃げられないからこそ社会を変えるべきだし、その方法をみんなで発見して運動していけば世の中変わるとも思っていました。でも本人は死んじゃうし、そう簡単に世の中は変わらんかったという敗北感にも打ちのめされて。

津田｜なるほど……。

小山田｜でも敗北感の正体を考えていくと、(社会を変えるための)解決法を一つだけと思い込むことの暴力性に理由があったんだと気づいて。それ以降は、日常のなかで持続的に集まる場と時間があって、人々がゆるやかにいろんな意見を交換できること自体が大事だと思うようになっていきました。

自分が美術やパフォーマンスのなかで培ってきたスキルというのは「翻訳」のことなんです。例えばアートや社会、性教育のことなんか真面目に子どもに語っても全然伝わらないでしょ？ ふらっと他者が集まる日常のなかで伝えられる翻訳の方法を努力して編み出さなきゃいけなくて、それは専門職であるお医者さんもそうだし、学者さん、職人さんもそう。みんな、自分のいる業界の外に向けて翻訳するためのスキルを磨いている。その翻訳が起こり続けている場所がコミュニティなんだと僕は考えています。そういう意味では、教育もそのひとつ。それから、やっぱり美術だけで何かができるとは思ってないね。

津田｜でも、個々人が培った専門的な方法論が役に立つこともあります。いわきのライブなんて人生で初めてやったイベントプロデュースでしたけど、取材して、企画を考えて、編集して1冊の本をつくる、というライター・編集者のスキルが最終的には大きく役立ちました。ああ、編集のスキルって汎用性あるな、と。これまで自分がやってきた仕事の応用可能性に気づく体験だったとも言える。そういう自分の「手数」を増やす意味で重要だと思ったのは、複数のコミュニティに所属することです。できるだけ多く、複数に所属して行ったり来たりする。

小山田｜それ、すごく大事。

津田｜小山田さんの言葉を借りれば、複数のコミュニティに所属することで「翻訳」する機会が圧倒的に増えるんですよね。異なるコミュニティでは、言語の使われ方もコミュニケーションのプロトコルも違う。それらを行き来することで自分のスキルを応用する力が鍛えられていく。アーティストの方にこういうことを言うのは気が引ける部分もあるのですが、アートの人って美術の単一コミュニティのなかに留まっている人がすごく多くないですか？

小山田｜多いんですよ！ 大学の学生たちも、そのコミュニティに属することに必死ですからね。「アートって、そういうものに対しての批判性を持ったうえで始めるもんちゃうの？」って思うけど、ステータスを自分たちでつくってそれを「デビュー」と呼んでる。狭い社会で生きてる人をアーティストと呼んでいいのか。最近すごく悩んでます。

最近、社会に開かれたアートと言って、社会包摂とかいろんな言葉を使ってワークショップをやったりするでしょ。ものすごい上から目線で(笑)。あらかじめゴールが設定されていて、ある種の満足感を感じられるように設計されているプロジェクトは気持ち悪い。

津田｜あいちトリエンナーレにも同様の問題はあると思うんですが、アートのど真ん中ではない人を歴代のディレクターに選んできたというのが大きな特徴ですね。1回目の建畠哲さんはアートの人ですが元々は編集者です。2回目の五十嵐太郎さんは建築史家、3回目の港千尋さんは作家だけれど人類学の研究者でもある。それで今回が僕。つまり「開く」ことがミッションの芸術祭とも言える。僕のやり方でアートをもっとオープンにして社会に接続したいと思っているし、自分がジャーナリストとしてやってきたものを持ち込みたいとは思ってるんですけど…… やっぱり、すんなりは行きませんね。キュレーターとも事務局スタッフともそれなりに衝突しています(笑)。

「情」がつなぐ関係性

次回のあいちトリエンナーレのテーマである「情の時代」も、コミュニティの問題と関わってくる気がします。

―

津田｜ディレクターを引き受けたときに最初に浮かんだテーマはナショナリズムとグローバリズムの関係でした。現在、どの国もグローバリズム経済に組み込まれていて、世界のどこまでもつながってしまうけれど、多くの人々の気持ちはナショナリズムに閉じることに惹かれている。「閉じたい」と「つながりたい」という、理性と欲望が両立する矛盾に悩んでいて、東浩紀さん流に言えば、上半身の理性と下半身の欲望が併存している。英国のEU離脱やトランプ米政権の誕生を受けて、去年から今年にかけて行われた世界の芸術祭の多くが多様性や分断をテーマにしているのも、その反映ですよね。ただ、次回のあいちは2019年開催ですから、そのときに「分断」と言ってもアップトゥデートではない。そこで今後の5年、10年の問題提起になるものとして、感情の時代について考えようと。

最近は、「どうしちゃったんだよ、理性！」ってくらいみんな感「情」に振り回されている。そして感情を振り回すものが何かと言えば、マスメディアやネットから発せられる「情」報。どっちも「情」の一文字が入っていることに気づいたんですが、今回パフォーミングアーツ部門のキュレーターをお願いしている相馬千秋さんからの勧めで漢字の語源を調べてみたら、これが面白かった。

大きく分けて3つくらいの意味があって、ひとつはもちろん感情。ふたつめは真実とか本当のこと、という意味。そして最後の意味が、憐れみや情け。ここから思い浮かん

だのが、ルソーが『一般意志』のなかで述べ、東さんが『観光客の哲学』で触れていた「憐れみ」です。ヨーロッパで難民排斥の声が高まっていたとき、シリア人の男の子の溺死体が砂浜に打ち上げられた写真が報じられたことがありました。それまで難民や移民の受け入れに反対的だった世論が一瞬でひっくり返り、翌日には全難民の受け入れが決まった。その状況の転換がすごく心に残っていて、人って、どんなに嫌いな人間であっても、どんなに政治的に対立していたとしても、目の前で残酷な事態が起きれば手をさしのべる生き物なんです。つまり、憐れみや情けによって、問題を乗り越えていく。そこで最初のアートの速さにつながるのですが、アートが実現する速さは、この変化をうながす力になると思ったんです。

小山田｜うちの奥さんが公文式教室の先生をやってね。京都って、何か商売を始めてもなかなか地域との関係性がつくりにくいところがあるんです。頑張って人気店になるほど、地域から浮いたりしちゃう。じゃあ、商売をしながら地域に根ざすための方法は何か? それで思いついたのが、子どもの集まる公文式。実利的だけれど日常的で、進学塾でもないから子どもたちの親の負担も少ない。それで、もともと飲食店だった場所の2階を教室にして、1階を親のための待合所にして始めてみたんです。

そしたら、すぐに50〜60人くらいの子どもが集まって、お母さんたちを中心に親もやって来るようになった。僕は待合所にいることが多いので、そこでまかないをつくってみんなで食べたり喋ったりしているんだけど、だんだんとお母さん同士が仲良くなって、他の家の子どもの面倒を見たり、自然と気遣ったりするようになる。そうすると子どもの態度も表情も変わって、もっと仲良くなる。それは本当に「情がつながる」という感じがします。

津田｜大人が子どもに声をかけにくい世の中ですから、それは面白いですね。

小山田｜子どもを媒介にして、他者に目を向けるようになってね。子育てに悩んでいるのは自分だけではないぞ、と気づいたりする。つまり、情が立ち上がる感覚を覚えるわけです。

これって関係性をつくるうえでものすごく重要。アジアの国に行くと、みんな子どもや赤ちゃんのほっぺたを触りにくるけど、そういう経験を経た子どもにとってはボディタッチとか情の込もった他者とのコンタクトが自然になる。でも、最近の日本ではまず見ないでしょう。だから、津田さんが「情の時代」ってテーマを発表したときは「ついに時代がやってきた!」と思いました(笑)。いろいろなとらえ方があると思うけど、日常のなかで感じる心のざわめきを「アンガーマネージメント」みたいな商品化された言葉で収めずに、他者と交わるために使いたいよね。本当の情は、他者との関係のなかにあるんだから。

津田｜コミュニティが持つ課題として、規模が大きくなると当初持っていた楽しさやマインドが失われていくってことがありますよね。これは僕が親しんできたネットカルチャーやネットコミュニティも同様ですが、小山田さんはダムタイプなどでどのようにマネジメントされていたのでしょうか?

小山田｜「コミュニティ3年サイクル」というのがあると思ってます。こんなんやりたいよな、ってもぞもぞしている立ち上げと準備の期間があって、そして完成の期間がやって来て、そのあとに持続の期間になる。準備と完成の時期は最初のメンバーが動いているからエネルギーもテンションも高いし十分な議論が交わされるんだけど、持続期には新メンバーが入ってきて温度差が生まれはじめる。そうすると組織内での思想分断や労働分断が起こりるんです。それを見越して、3年後には立ち上げ直しが必要になる状態を最初から組み込む必要があると思います。例えばアート関連の理事会だったら、理事は3年ごとに全員一回辞めてシャッフルしなおす。現場のチームも3年経ったら必ず入れ替えるとか。

津田｜強制的にリフレッシュする仕組みをつくっておくんですね。

小山田｜これまでいろんなコミュニティ立ち上げてきたけれど、毎回同じ問題を抱えるんです。だから、何かを始める前から脱出するための方法を考えておく。震災以降、しきりにコミュニティや社会包摂の必要が語られ、僕も社会派のアーティストと呼ばれるようになってきたけれど、その次の脱出口を考えておかないと、絶対に取り込まれてオーソリティ化してしまうんです。かつてダムタイプを離れた理由もそれは同じで、パフォーマンスから離れて次の地平に行こうと考えていました。

津田｜ここ10年くらいのキーワードである「コミュニティデザイン」。個人的にはすごく好きな概念なんですけど、いっぽうで「デザインでなんとかなるものか?」という疑問も常にあるんですよ。

小山田｜なんともならんよね。コミュニティの分析のためにデザイン的概念を持ち込むのはわかるけど、実際につくるためにデザインは必要ではないと思う。

津田｜方法論としては理解できるけれど、全部が均質化していく危険があるように思います。アーティストの椿昇さんもいろんなコミュニティに出入りしている人ですが、「所属するコミュニティが多いほど無責任になれる。無責任に関わることが重要」っておっしゃっていたのが印象的でした。無責任というのは、ある種の軽やかさを持って関わるという意味だと思うんです。責任という言葉が発生しやすいのは会社のような「組織」ですが、その維持を主眼にすると妙なことになる。コミュニティとしての役目はとっくに終えているのに、生命維持装置をつけてやると、組織化していく。

小山田｜NPO化したりね。NPOって、当初の役割を果たしたら解散すべき、一種の社会悪のような存在だと思うけれど、組織のための持続装置になっちゃっているところは多い。フェスティバルや芸術祭にも同じような危険性を感じます。マッチポンプのように、そのつどのテーマをひねり出して、アートマネージメントを勉強している学生を落下傘部隊のようにスタッフに加えて…… を繰り返している。どこかで立ち止まって考える瞬間が必要ですよ。

津田｜ビエンナーレ、トリエンナーレは2年おき3年おきにやるのが決まってしまってますからね。だから、もし僕があいちトリエンナーレに呼ばれたことに意味があるとすれば、変えることなんだと思っています。1回目の建畠さんで大成功して「もうその体制のままでいいじゃん」って流れもあったなかで、2回目の五十嵐さんはかなりの部分を意識的に変えられた。「あいちは前例を踏襲しない」ってことを彼がその後のルールとしたのはかなり重要なことだと思っているんです。それでたくさんいろいろなことを

あいちトリエンナーレ2019
情の時代
–
2019年8月1日[木]–10月14日[月・祝]
–
2010年より3年ごとに開催されている国内最大規模の国際芸術祭。来年開催される4回目は津田が芸術監督を務め、「情の時代」をテーマに、国内外で起こる政治的な分断、人々の連帯を考える。愛知県内の美術施設、商店街などを会場に、アート、パフォーマンス、音楽ライブなどを開催。2018年11月現在、発表されている参加作家は、高嶺格、市原佐都子(Q)、イム・ミヌク、キャンディス・ブレイツなど。

あいちトリエンナーレ2019
ビジュアルイメージ

市原佐都子『地底妖精』2017[SCOOL、東京]
Photo by Mizuki Sato Courtesy of Q

高嶺格 歓迎されざる者 2018 [文化庁メディア芸術祭京都展「Ghost」、ロームシアター京都、京都]

京都市立芸術大学で小山田が行っている野外授業。どんな場所も学びの場になる

変えようとしたら、「いやいや、トリエンナーレにはこれまでやってきたやり方がありますから」と言われてしまう。

「ちょっと足りない」がちょうどいい

芸術祭やイベントであれば、サイクルのなかでリフレッシュするシステムも組み込みやすいと思うのですが、国公立の劇場や美術館はどうでしょう。これらは、永続的に存在することを性質として宿命づけられた施設です。

—

小山田｜永続性を維持するためには、文化だけじゃなくて経済・集客に関わるいろんなプログラムをやっていくことは避けられない。だとすれば、プログラムのなかに必ず「ずらし」を入れる意思を全体が持てるか持てないかで大きく変わっていく気がします。例えば、このロームシアター京都は街にとって非常に重要な、公共性の高い場所。こういうところであれば、3つに2つは安定的なプログラムをして、ひとつはチャレンジ性のあるものにするとか。

津田｜それは上演だけに限らなくて、空間の使用法でも言えますよね。僕らがいる、この3階(ロームシアター京都 パークプラザ3階共通ロビー)はすごくよいです。用途を限らないフリースペースだから、いろんな人が読書したり勉強したり休んだり。

小山田｜僕もうちの家族もかなり利用してるよ。長男は受験勉強してる(笑)。

津田｜用もないのに行く、顔を出しておきたくなる場所がコミュニティだと僕は思うんです。なんとなくみんな顔見知りになり、ハプニング的に面白いことが起こる場所。

僕は早稲田大学の出身で、校舎の近くに戸山公園っていうけっこう大きな公園があります。金のない学生はそこで酒盛りをするっていう文化がずっとあったんですけど、最近は追い出されてるみたいですね。そうやってどんどんパブリックなスペースがなくなっていく。

小山田｜その点、京都はええよ。ここも夜22時くらいまでやってるし、隣の岡崎公園はベンチもあって電気も点いてるから、夜中、子どもたちが寝てから奥さんと散歩して、ビールとつまみ買ってそこのベンチでよく飲んでる(笑)。あとは鴨川か京都大学のキャンパス。

津田｜大学が24時間やってないのっておかしいですよね。

小山田｜24時間通り抜けできる京大の敷地は、大学の自由自治の最後の砦だと思ってます。数年後に京都駅の東側に移転する芸大(京都市立芸術大学)も、そうしたいと思ってるんだけどね。京都って、街自体が大きな学び舎みたいなものなんですよ。小さな土地に大学がいくつもあって、その近くで学生はバイトして下宿して、生活と学びが一体化してる。だから大学も、学内でその機能をすべて完結させようとは思ってなくて、街のなかにあるものを結びつけることで大体のことはこなしていけるんです。

僕は、ちょっと足りなくて「あとは自分たちでなんとかするわ」くらいが状態としていちばん好き。「すべて枠内でやりなさい」って言われても窮屈だし、全部自分たちでつくるのも嫌。既にある物事を、てきとうにずらしながら、考えを広げてくんです。もちろん、外に出て何かをするためには責任も生じるけれど、それはアーティストとして生きてくには必要なことでもあるし。

津田｜大学が陸の孤島になってないのがいいですよね。いくらでも逃げ場がある。

小山田｜僕らが学ぶべき美術は、そもそも境界線が曖昧な状態のものなんだから、学ぶ場所も曖昧でもいいんじゃないかな？ 僕はどこでも授業できるし、河原や公園で十分。テント建てたら、そこがゼミ室(笑)。

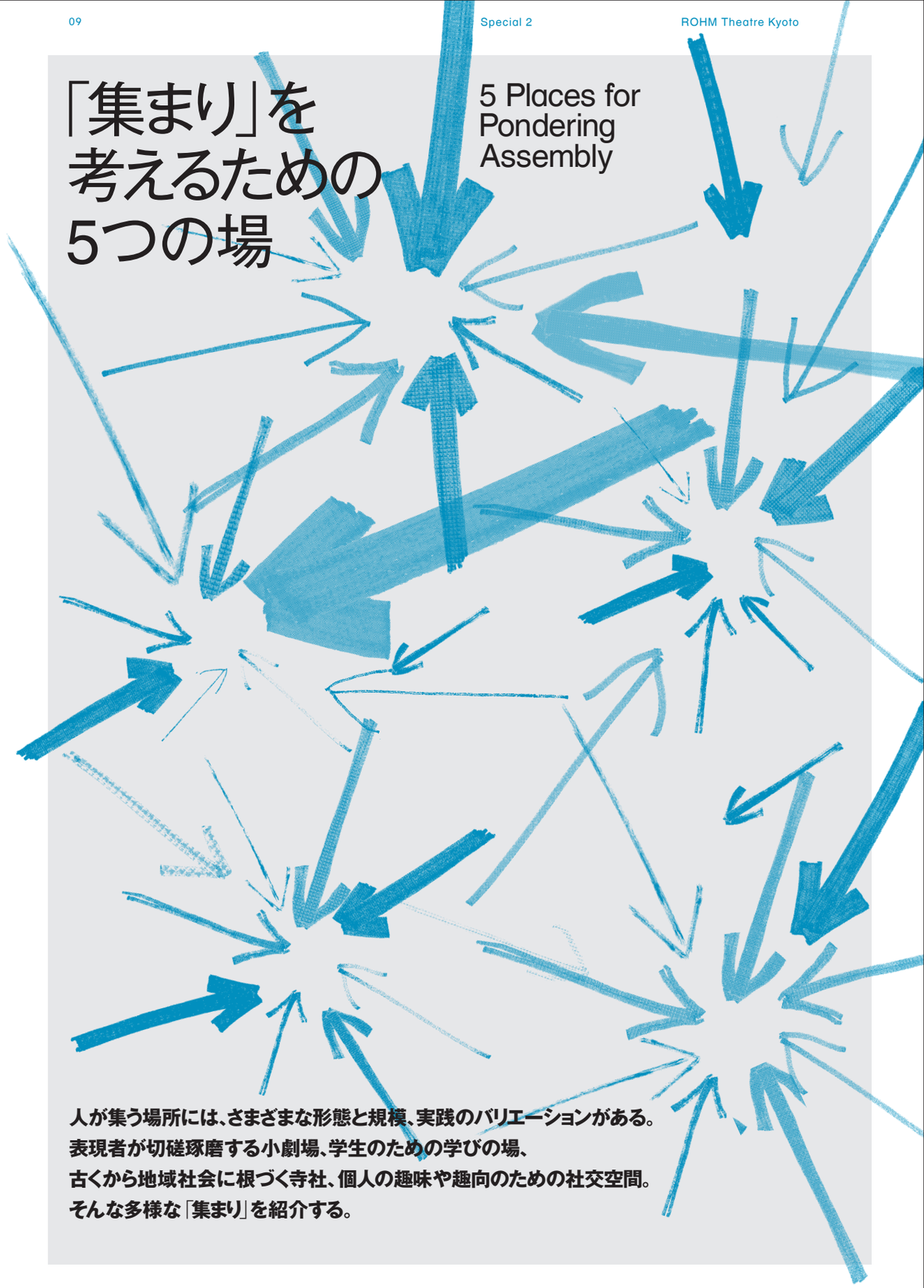
Profile

つだ・だいすけ
ジャーナリスト、早稲田大学文学学術院教授。1973年東京出身。メディアとジャーナリズム、著作権、コンテンツビジネス、表現の自由などを専門に執筆活動を行う。近年は地域課題の解決や社会起業、テクノロジーが社会をどのように変えるかをテーマに取材を続ける。主著に、『ウェブで政治を動かす！』(朝日新書)、『Twitter社会論』(洋泉社新書y)など。世界経済フォーラム(ダボス会議)「ヤング・グローバル・リーダーズ2013」選出。第17回メディア芸術祭 エンターテインメント部門 新人賞受賞。

こやまだ・とおる
アーティスト。1961年鹿児島生まれ。京都市立芸術大学日本画科卒業。84年、大学在学中に友人たちとパフォーマンスグループ「ダムタイプ」を結成。ダムタイプの活動と並行して、さまざまな共有空間の開発を始め、コミュニティセンター「アートスケープ」「ウィークエンドカフェ」などの企画をおこなうほか、コミュニティカフェである「Bazaar Cafe」の立ち上げに参加。日本洞窟学会会員。

「集まり」を考えるための5つの場

5 Places for Pondering Assembly



人が集う場所には、さまざまな形態と規模、実践のバリエーションがある。
表現者が切磋琢磨する小劇場、学生のための学びの場、
古くから地域社会に根づく寺社、個人の趣味や趣向のための社交空間。
そんな多様な「集まり」を紹介する。

I THEATRE E9 KYOTO

100年、愛される劇場を

京都・下鴨にあった劇場「アトリエ劇研」（旧アートスペース無門館）をはじめ、京都市内では小劇場の閉館が相次いでいる。そんななか、新たな小劇場「Theatre E9 Kyoto」を創設するプロジェクトが立ち上がった。「京都に100年続く小劇場を」というスローガンのもと、2019年夏オープンに向けて準備が進んでいる。

劇場の場所は東九条。京都市が策定した「京都駅東南部エリア活性化方針」の対象地区であり、京都市立芸術大学の移転予定地である崇仁地区にも隣接するエリアである。このプロジェクトの中心メンバーの一人であるあごうさとしは、この街に劇場を創設するにあたって「地域との関係性」を強く意識したという。

「私が最後のディレクターを務めたアトリエ劇研は、館長の波多野（茂彌）先生が私財を投じて開館・運営した場所です。33年間続き、演劇ファンや舞台芸術の関係者に愛されたのだけれども、けっして地域や周辺に住む人との関係づくりに熱心ではありませんでした。その反省もあって、Theatre E9 Kyotoは、地域の人たちに愛され、支えてもらえる劇場に育てたかったんです」。

しかし、東九条は戦前からの複雑な歴史を持っている街。そこに入って行くのは決して簡単ではなかった。物件が決定してからは、自治会や近隣への挨拶回りに加え、東九条夏まつりで狂言を実施するなど、住民との交流を深めてきた。

Theatre E9 Kyoto完成イメージ

2018年6月には、地域の子どもたちと
アーティストが参加したワークショップを開催

「最初は“芸術のようなわけのわからないものはいらん”という反発もありました。ですが、東九条には在日韓国・朝鮮人の民衆文化を通して交流する祭り『マダン（“広場”の意）』の伝統があり、優れた舞踊や美術の土壌があります。それもあって、劇場やそこに関わるアーティストの存在を受け入れ、開館を楽しみにしてくれる人も増えている。期待や関心が街に生まれているのを肌で感じます。今回は“みんなでつくっていく劇場”という意識を共有していきたいです」。

開館に向け、劇場の在り方を模索するシンポジウムもほぼ毎月開催している。クラウドファンディングや企業支援などにより、開館のために必要な資金の7割を調達し、劇場用途許可にかかわる公聴会、建築審査会も無事に通り、今年6月21日には京都市から建築許可がおりた。1階でカフェ、2階でコワーキングスペースを運営することも予定し、人々が集い、新たなコミュニティを築く環境が整いつつある。「“作品をつくる、まちをつくる”という劇場の基本的機能。脱構築ではなくシンプルに構築するイメージを大切にしている」とあごうは語る。Theatre E9 Kyotoが目指す100年の最初の年は、来年の夏だ。

2017年8月に開催された「東九条夏まつり」では、茂山あきらと茂山童司が狂言を披露した

Profile

あごうさとし
劇作家・演出家・（一社）アーツシード京都代表理事。舞台作品の創作のかたわら、新劇場「Theatre E9 Kyoto」設立にむけて活動している。2010年度京都市芸術文化特別制度奨励者。17年度京都市芸術新人賞受賞。14－17年アトリエ劇研ディレクター。京都造形芸術大学非常勤講師同志社女子大学嘱託講師。

［取材・文・木藪愛］

2 京都市立芸術大学 ワークショップ シリーズ

contact GonzoのWS。
四つん這いになった人を橋に見立て、
学生たちがその上を渡っていく

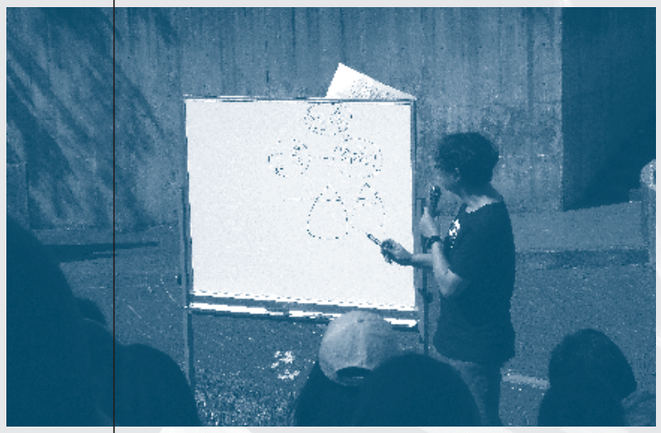
場を組み替えていくための知と技

学生たちが、罠猟師の千松信也に「罠」の仕掛け方を教わる。contact Gonzoのメンバーと共に、大学内を動き回る。チェルフィッチュの岡田利規の演出を受け、身振り手振りで自身の記憶を表現する。京都市立芸術大学の美術学部では、1年次に「総合基礎実技」と呼ばれる、学生全員が参加する授業を行っている。これは、その授業のなかの一幕である。「ワークショップシリーズ」と題された課題のなかで、芸術大学に足を踏み入れたばかりの新入生たちが、さまざまな領域で活躍するゲスト講師からワークショップを受ける。この授業を美術家の伊藤存と共に担当している講師の金氏徹平は「学生に対して、学内の先生だけではなくて、学校の外で活動する人たちにとにかく会わせたい、見せたいという気持ちでこの授業を考えました」と語る。

［取材・文＝本田耕人］

京都山中で罠猟師をする千松信也のWS。
学生たちは自作の罠を開発していく

福永信＆池田剛介による「モノと占拠」WS。
学内の敷地を使い、“占拠”のそもそもの定義から考えていく



岡田利規によるWS。
自身の演出論についてレクチャーする様子

学生たちは次々と移り変わるワークショップのなかで、戸惑いながらも、新しい表現の方法を模索していく。小説家の福永信と美術作家の池田剛介がゲスト講師として参加した「モノと占拠」のワークショップでは、福永が執筆を担当したTwitterのアカウント（@sougoukisoS）上でレクチャーと課題の説明を行った。京都大学のタテカン、台湾での「ひまわり学生運動」など実際の占拠にまつわる例を下敷きにしながら、学生たちは自分たちの見つけた場所を“占拠”していく。「混乱もけっこうあって。占拠に対して嫌悪感を示す上級生がTwitterで現れたり、夜中のうちにいたずらして回る人物が現れたり。でも、もちろんそれは自分の場所じゃないところで何かをやっているから起こることであって、ちゃんとリアクションがあるってことに可能性があると思う。“占拠”の成果は、作品とはちょっと違う性質を持っていて絶対に触っちゃいけないってこともないですからね。そうすると『作品ってなんだろう?』みたいな疑問も湧いてきます」。

自身の活動でも多様なコラボレーションを展開する金氏は、2017年のKYOTO EXPERIMENTで舞台作品『tower (THEATER)』を手がけた。巨大な躯体をめぐって人や物が右往左往する不思議なその作品では、アート、音楽、演劇、文学etc... と、てんでばらばらな領域の表現者たちが集ったが、それは今回のワークショップも同様だ。専門的な知と技術を持つ人々が授業にやって来て、予期せぬ出会いを生み、見知らぬ者同士が否応なく関わりあう場をつくり出している。「いまのところ、僕にできるのは場をつくることだなと思っています。何かを教えるとか、何か方向性を与えるってことではなくて、居場所をつくってあげるみたいな。大学を含んだ学校っていう仕組みは面白い。本質的にどんな人も出入りできるし、見に来るのも自由。そうやって何かが生まれていくんです」。

すでにある仕組みのなかに新たな想像力を持ち込み、場を組み替えていくことの重要さを金氏は語る。ワークショップを通して、学生たちは何を学び、これから何をつくり出していくだろうか。

Profile

金氏徹平｜かねうじ・てっぺい
彫刻家、京都市立芸術大学美術学部専任教員。1978年京都生まれ。日常的なフィギュアや雑貨を素材に、現代社会で再生産され続ける情報のイメージを、リズミカルに反復・増幅する作風で知られる。主な個展に「金氏徹平展：溶け出す都市、空白の森」（横浜美術館、2009年）など。近年は彫刻概念の延長としてのパフォーマンス作品も手掛ける。

3 臨済宗建仁寺塔頭禅居庵

町の日常に根づく場所

祇園エリアの南に位置する臨済宗総本山建仁寺。そのなかにある塔頭、禅居庵は一風変わった禅寺である。夜桜の美しい庭でライブをしたり、若手アーティストらのグループ展、子どもの頃に親しんだ絵本の思い出を収集した展覧会を企画したり。今でこそアートやカルチャーに関わるイベントを主催する寺院は珍しくないが、禅居庵はその先駆的な場所だ。副住職で、映像作家でもある上松正宗は、少年時代を振り返ってこう言う。

「祖父が戦前に満州で活動した映画監督で、隔世遺伝的に私が坊主と映画のハイブリッドになった、ということかもしれません。でも、父もお寺や僧侶の型にはまらないことが好きで、うちのスペースを展覧会に貸したりしていたんですよ。学校から帰ってきたら、写真家のアラーキー（荒木経惟）が『天才アミノ酸』なんて書を書いていたりした（笑）。そもそも、お寺は宗教施設に留まらず、地域における災害時の避難所、結婚紹介所、不動産屋などの役割を兼ねる場所でしたから、外の人が訪ねてくるのは珍しいことではなかったんですよ」。

大阪芸術大学を卒業後、臨済宗の修行に入り、そして禅居庵の副住職に就いた上松は奇抜なことをしようと気を張るわけでもなく、ごく自然なりゆきとして、日々の寺の勤めとアートイベントの企画を並行して手がけている。

「最近の関心は、学び。アーティストやミュージシャン/観客という展覧会やライブの形式では、後者が前者から何らかの学びを得る、というヒエラルキーが無意識に働いている気がして、ここ数年モヤモヤする気持ちを抱えていました。その疑問を晴らす転機になったのが、6年前に生まれた息子です。狭い産道を通って生まれる過程で肺呼吸を覚えたり、オムツをしていたのにやがて自分でうんちをできるようになったりする。それは子どもが不断に新しい学びを得ている証明であって、突き詰めると人は学びを得るために生きていると思い至りました。学ぶ“行為”自体が、生きていることの理由であって、そこには才能や資質といった優位性は存在しない。あらゆる物事や人から、誰もが学びを得られるんです」。

2017年5月に開催した
「はじまりの絵本100人のこどもと大切な絵本展」の様子

2017年に始めた「はじまりの絵本100人のこどもと大切な絵本展」は、子どもの頃に読んだ絵本と、それにまつわる個人の思い出を集めた展覧会だ。浅野忠信、満島ひかり、BOSEなどの芸能人もいれば、大工や小学生もいて、知名度や地位に関係しない、等価な学びの通路が開かれたシチュエーションを意識したと上松は言う。そこには寺院が持つコミュニティ性と学びの両方が反映されているかもしれない。

「全国にお寺は8万軒弱あって、3万軒あるコンビニよりも多い。つまり想像以上に日常に根ざした場所なんです。生活のなかでふらりと訪ねて、そして人生の節目になるような場所がお寺であればいいな、と思っています」。

Profile

上松正宗 | うえまつ・しょうじゅう
禅居庵副住職。1979年生まれ。京都建仁寺塔頭禅居庵に生まれ大阪芸大映像学科卒業後、映像作家として活動。禅居庵では、2003年より音楽ライブや現代アートの催しを開催、芸能、芸術に開かれた禅寺として知られている。

[P14-19] 取材・文・島貫泰介

4 かねよ寄席

［日本一の鰻・京極かねよ］

この日のトリを務めた桂千朝。
371回目は、笑福亭呂竹、桂歌之助が噺を披露した

継続の秘訣は、気の張らなさ

大正初期に創業したうなぎ屋、京極かねよ。築100年のレトロな店舗と、うなぎ丼の上に京風卵焼きがどーーんとのっかる名物・きんし丼は、新京極の歴史を伝える象徴的な存在で、地元の常連や観光客が連日やって来る名物店だ。

だが、同店には別の顔がある。毎月、最終月曜日（その日が祝日の場合は翌日）、店舗2階の広間で行なわれる落語会「かねよ寄席」がそれだ。2018年9月25日で、371回目（約32年!）を迎えたこの寄席は、3人の噺家による落語にうなぎ丼 or きんし丼がついて、なんと木戸銭2,500円。商売っ気のない値段設定と、親密な距離感で体験できる落語に惹かれ、毎回たくさんのお客さんが足を運んでいる。この企画を立ち上げた六代目店主の樋口英二郎に話を聞いた。

「きっかけは、飲み屋で偶然知り合った先代の桂歌之助さん。お互いの職業を知って『うちの2階で落語会やってえな!』と話を持ちかけたのがすべての始まりです。65年くらい前の新京極には、芝居小屋

京極かねよ外観

「かねよ寄席」ポスター。
マンガ風のイラストが告知の目印

や寄席、映画館といった劇場がたくさんあって、僕は噺家や芸人に囲まれて育ったんです。ところがどんどん数が減って、芸の文化が失われていってしまった。年配の人には昔の寄席の雰囲気を思い出してもらおう、若い人にはこんな気の張らない場所で落語をやっていたことを伝えたいと思って始めました」。

一回きりの思いつきだった最初の寄席は、予想もしなかった大盛況で迎えられた。じゃあ来月もやってみようか。それじゃあ来年も続けようか……と、のびのびやっているうちに気づけば31年が経っていたという。これまで数え切れないほどの噺家が高座に立ち、笑福亭鶴瓶、桂ざこば、桂べかこ（現在の桂南光）ら人気噺家がゲスト出演したことも。若かりし日の5代目桂米團治（当時は小米朝）もここで腕を磨いた。「関西の寄席では長い噺はなかなかできないけれど、うちの持ち時間は一人30分。若手にとってはチャレンジにうってつけの場なんですよ。まあ、もし失敗したとしても、お客さんはうなぎを食べて満足するから寛容ですしね（笑）。熱心な落語ファンだけじゃなくて、うなぎを食べて一緒に落語も聞けるようなゆるい雰囲気が好きで来る人もいる。お客さんの多彩さもうちの特徴です」。

10年続けよう。若い才能を発掘しよう。そういった目標を特に定めなかったことが長く続けられた秘訣ではないか、と語る樋口だが、じつは今回の371回目が「かねよ寄席」の席亭（主催者）を務める最後の日。本業のうなぎ屋店主と合わせて、七代目の実子に受け渡すのだ。「2年ほどゆっくりさせてもらおうと思ってます（笑）。でもね、しばらく休んでいるうちに、また（寄席を）やりたい気持ちがムクムク大きくなるに決まってる。つまり『かねよ寄席』はずっと続けていきますよ」。

噺家にとっても、お客さんにとっても、そして言い出しっぺである樋口にとっても気の張らない場所であったからこそ、「かねよ寄席」は今日まで続いてきたのだ。

Profile

ひぐち・えいじろう

京極かねよ六代目店主（現在は、息子の樋口政和が七代目店主・代表取締役を務めている）。京都生まれ。兄から同店を引き継いだ後、1987年から落語会「かねよ寄席」を企画・運営。以来、約32年にわたって席亭を務めてきたが、2018年9月25日をもって、いったん引退。

5 DIAMONDS ARE FOREVER

ヒーローやヒロインではなく

京阪神宮丸太町駅直結の老舗クラブ、京都CLUB METROの名物イベントと言えば、「DIAMONDS ARE FOREVER」（以下、「ダイアモンズ～」）。ドラァグクイーンたちが毎回趣向を凝らした衣装とパフォーマンスを披露しDJたちのダンスミュージックがフロアを沸かせる、毎月末開催のエンターテインメントパーティは、1989年12月にスタート（初期は、大阪堂山のPIEROTで開催）して以来、じつに約30年の歴史を重ねてきた。創始者はシャンソン歌手でドラァグクイーンのシモーヌ深雪、DJ LaLa（山中透）、ミス・グロリアス（古橋悌二。1995年没）の3名。日本を代表するアーティストグループ・ダムタイプの活動とも縁の深い、関西のサブカルチャーを語るうえで欠かすことのできないパーティだ。その原点をシモーヌはこう語る。

「1980年代初頭から、インディーズの現場ではアングラ演劇風のイベントやミニライブが多くありました。私も演劇ユニット「象牙海岸（のちのレビューグループ『上海ラブシアター』）」の一員として活動していて、LaLaやグロリアスはその公演を見ていました。それをきっかけに交流するようになったんです。既にニューヨークのストレンジなパーティ文化に触れていたグロリアスとLaLaから『日本でもやりたい』と誘われて、その約1年後に最初の『ダイアモンズ～』を開催しました」。

DIAMONDS ARE FOREVERの様子［撮影=早川知彬］

上海ラブシアターのリーダーとして知られたシモーヌ、ダムタイプとして世界的に活動するグロリアス（古橋）とLaLa（山中）が名前を連ねた「ダイアモンズ～」は、活動初期から盛況だったというが、長い活動期間のなかで変化もあった。観客もパフォーマー的だった全員参加型の初期。見る側と演じる側の分離傾向が目立った2000年前後。最近は、外国人オーディエンスの増加で再び参加型のスタイルに回帰しているという。「パフォーマーの質と客数が同時に満たされる幸福な時期はなかなかなくて、90年代後半に乱立していた多くのパーティもどんどん消えていった。そんな時代でも『ダイアモンズ～』が続いてきたのは、METROオーナーとスタッフの支援、そして営利を目的とせず社会的ステータスを求めない性格が最初からあったからだと思っています。ヒーローやヒロインの姿かたちを茶化して、好き勝手やらせてもらってるドラァグクイーンはいわばヒールなんです。それも、ちゃらんぽらんなヒール（敵／悪役）」。

ジェンダーやセクシュアリティ、移民・難民など、社会的にマイノリティに関わる議論が高まるなか、「ダイアモンズ～」はその特異な成り立ちゆえに注目される機会も多い。だが、シモーヌたちが最初から共有しているのは政治性や同時代性とは一定の距離を置こうとする意思だ。「ポリティカルなものにもトレンドがあって、流行が去った瞬間、それに関わっていたコミュニティまで“終わった”ように扱われてしまいます。もちろん個人が政治的であるのは構わないけれど、集団と政治の関係って難しいです。毎年末に行なっているメトロ紅白歌合戦が、その年に流行ったランキングやアーティストをほぼ無視しているのも（ただしアニソンは除く）、トレンド以前に、文化的背景を含んだ作品たちを次の世代に伝えて残したいという気持ちが、優先してしまうからなんでしょうね」。

Profile

シモーヌ深雪｜しもーぬ・ふかゆき

怪奇と官能と愛の不毛をこよなく愛するシャンソン歌手／Drag-Queen。1986年デビュー。関西を中心に、全国のライブハウスやクラブで活動を展開する、日本のアンダーグラウンドシーンを代表するパフォーマーの一人。映画や音楽、アート、フェティッシュに関するコラムの執筆、ライブトークなども勢力的に行う。京都METROにて「DIAMONDS ARE FOREVER」をDJ LaLa（山中透）と共にオーガナイズするほか「CAMP-midnight Movies-」「宝塚バリ祭」などに出演。主なCDに『美と犯罪』『血と薔薇』など。2019年1月20日（日）まで、東京の森美術館で「ダイアモンズ～」の活動などを紹介する展示「MAMリサーチ006：クロニクル京都1990s――ダイアモンズ・アー・フォーエバー、アートスケープ、そして私は誰かと踊る」が開催中。同年1月11日（金）には、同企画のクロージングパーティー「THE MOON×DIAMONDS ARE FOREVER presents “After The Crescent”」が、森タワー52FのTHE MOONで行われる。

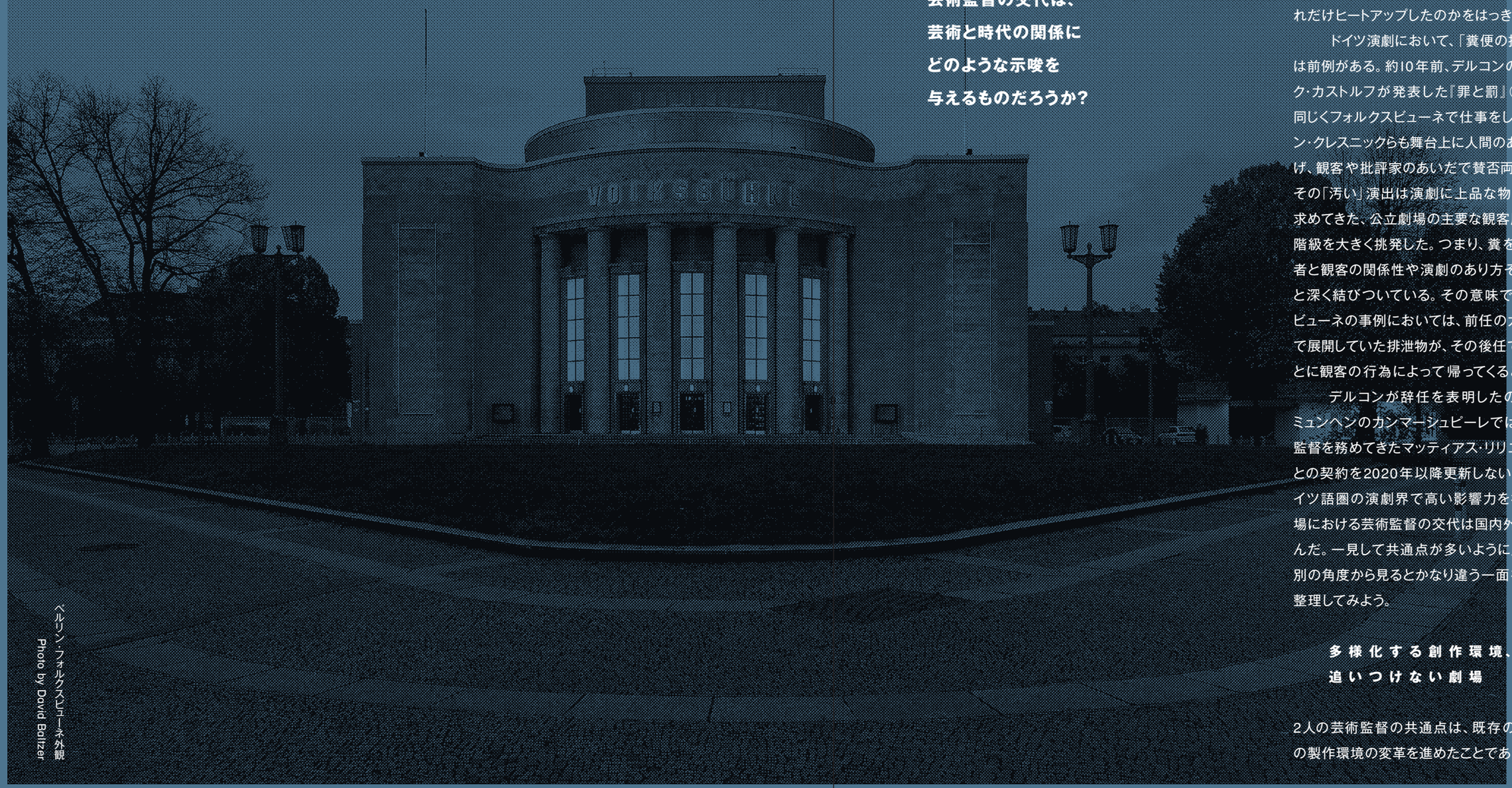
泥仕合の彼方

ドイツの劇場はどこへ向かっていくのか?

ウルリケ・クラウトハイム

Beyond Mudslinging: The Future of German Public Theatres

Ulrike Krautheim



ベルリン・フォルクスビューネ外観
Photo by David Baltzer

日本の現代演劇とも
つながりの深い
ドイツの舞台芸術シーン。
第二次世界大戦での敗戦以降、
民主主義の象徴として
機能してきた同国の公共劇場に
大きな変化が起きている。
2つの名門劇場で起きた
芸術監督の交代は、
芸術と時代の関係に
どのような示唆を
与えるものだろうか?

糞便と劇場

汚い話題から入ってしまってすみません。ドイツの公立劇場で議論を巻き起こした近年の人事において、「糞便」がある種の象徴的な意味合いを持つようになった。それは、今年の春、1回目の担当シーズンが始まってわずか数か月で辞任に追い込まれたベルリン・フォルクスビューネの芸術監督、クリス・デルコンに関係している。デルコンの就任に反対する匿名の人物が、芸術監督のオフィスの前に、繰り返し糞便を持ってきたのだそうだ。この「劇的」行為は、ドイツ語圏の劇場のあり方を巡る議論がどれだけヒートアップしたのかをはっきり示している。

ドイツ演劇において、「糞便の扱い」を巡る論争には前例がある。約10年前、デルコンの前任であるフランク・カストルフが発表した『罪と罰』(2005年)をはじめ、同じくフォルクスビューネで仕事をしていた振付家ヨハン・クレスニックらも舞台上に人間のあらゆる排泄物を広げ、観客や批評家のあいだで賛否両論を巻き起こした。その「汚い」演出は演劇に上品な物語と精巧な演技を求めてきた、公立劇場の主要な観客層を占める中・上流階級を大きく挑発した。つまり、糞を巡る論争は、出演者と観客の関係性や演劇のあり方そのものを問う議論と深く結びついている。その意味で、今回のフォルクスビューネの事例においては、前任のカストルフが舞台上で展開していた排泄物が、その後任であるデルコンのもとに観客の行為によって帰ってくることは興味深い。

デルコンが辞任を表明したのとほぼ同時期に、ミュンヘンのカンマーシュピーレでは、2015年より芸術監督を務めてきたマッティアス・リリエンタールが、劇場との契約を2020年以降更新しないことを発表した。ドイツ語圏の演劇界で高い影響力を持つ二つの公立劇場における芸術監督の交代は国内外で大きい話題を呼んだ。一見して共通点が多いように見えるこの人事は、別の角度から見るとかなり違う一面を持っている。少し整理してみよう。

多様化する創作環境、追いつけない劇場

2人の芸術監督の共通点は、既存のドイツの公立劇場の製作環境の変革を進めたことである。彼らが推進した

ミュンヘン・カンマーシュピーレ外観
©Gabriela Neeb

製作方針をいくつかのキーワードにまとめれば、「国際化」、「ジャンルの横断」、「製作スタイルの多様化」を取り上げることができる。しかし、その方針は、戦後から確立してきたドイツの公立劇場の製作システムを大きく揺るがすものだった。

雇用や社会保障の不安定な日本の演劇人にとって、ドイツの公立劇場に根付いたシステムは羨望の対象であるかもしれない。市か州から多額の予算が用意され、専属俳優や専門スタッフが年間を通して雇用され、プロフェッショナルによる安定的な製作が保証されているからだ。しかし、この公立劇場システムにも問題はある。職能ごとに細分化された製作システムは、「劇作家」、「演出家」、「プロの俳優」の分担によって創作が行われることを前提にしている。だが、それとまったく異なる方法で創作を行う実践者が増えつつある現在において、既存の製作環境は多様性に欠けているのだ。

特に、1980年代より公立劇場のシステムに批判的なスタンスを取る、公立劇場に所属しないアーティストたちの活動する領域、いわゆる「フリー・シーン」が存在感を高めてきたことも、異なる創作方法の台頭の好例と言える。プロの俳優ではない「日常のエキスパート」を扱うリミニ・プロトコル、演出もパフォーマンスも集団で行うShe She Popらがドイツの演劇史に残る代表作を提示し続けているのだ。そして、このような野心的なアーティストたちを公立劇場がバックアップする仕組みはいまだ十分には構築されておらず、ドイツの演劇界では深刻な経済格差が生じている。

公立劇場に勤める者が年間を通じてある程度の高収入を得る一方、フリー・シーンで活動している人々は、日本の小劇場と同じように、一つひとつの作品・プロジェクトごとに助成金を調達し、不安定な状況で創作を行わなければならない。ほとんど平行線を保ったままの二種類の製作システムをいかにして合体させるか？ それは今日のドイツの演劇界が直面するもっとも大きな課題だろう。それにも関わらず、デルコンとリリエンタールが進めた取り込みは、その両方ともが頓挫してしまった。

クリス・デルコンの不運

デルコンはロンドンのテートモダン、ミュンヘンのハウス・デア・クンストのディレクターを歴任した美術畑の出身。美術館でのパフォーマンスを除けば、演劇作品を製作した経験はほとんどないまま、ベルリンで2番目に大きな公立劇場の芸術監督に就任した。言うまでもなく、それは大胆な人選であり、デルコンはドイツの公立劇場の製作システムを知らないまま、その廃止に着手した。準備段階から彼が進めたのは、映画、ダンス、デジタル・アートや演劇などのジャンルを横断する、国内外のアーティスト・チームが中心となる「ハイブリッド」な製作体制である。しかし、この革新的な新体制は、フォルクスビューネの専属俳優アンサンブルの解散、そしてレパートリーシステムの廃止も意味していた。その方針を称賛する支持者もいたが、多くは、ベルリンの壁が崩壊してから25年間にわたってカストロフの指導のもと確立してきた劇場のアイデンティティが打ち消されることを恐れた。

ある意味で、デルコンは運が悪かった。彼が改革しようとしたフォルクスビューネは、おそらくドイツ国内でアイデンティティのもっとも強い劇場のひとつだ。25年のあいだ、公立の劇場の役割を維持しつつも、演出家、ドラマトゥルク、俳優やスタッフに与えられた自由は、ときにその間で摩擦を生むまでに高く、それゆえにきれいにまとまることのない、矛盾に溢れた作品が誕生し続けたのだ。矛盾や摩擦にも耐えるこの姿勢が、資本主義に飲み込まれそうになりそうな東西統一後のベルリンの反骨精神のあらわれとしてとらえられ、そしてフォルクスビューネは1990年代からベルリンにおけるカウンターカルチャーの求心的存在になった。ドイツの公立劇場のシステムとアナーキスト精神の出会いによって、壁崩壊後のベルリンが抱える問題の本質を見抜く場へと育まれたのだ。

リリエンタールの挫折

いっぽうカンマーシュピーレを率いるリリエンタールは、デルコンと違い、劇場や演劇祭のトップを務めた豊富な経験を持つ人物だ。2003年より約10年間、フリー・シーンの重要な拠点であるベルリンのHAUで芸術監督を務めた彼が、戯曲・俳優主義を重んじるミュンヘンの公共劇場に呼ばれたのは異例の人事だった。とはいえ、同市の文化担当者の目論見は推測できる。ミュンヘンには、

カンマーシュピーレと似た方向性を持つレジデンツ劇場がすでにある。演劇界の多様性を高めるために、フリー・シーンで実績を積んできたリリエンタールに積極的な改革を求めたということだろう。ミュンヘンでの改革は、ベルリンの場合のような「無知」から始まったのではなく、意図されたものだったのだろう。

就任後のリリエンタールは専属俳優アンサンブルの一部を残しつつ、フリー・シーンで活動するShe She PopやGob Squadなどに創作の場を提供した。また、岡田利規やアミール・レザ・コヘスタニなど非西洋出身のアーティストに作品を委嘱し、劇場の国際化を積極的に進めた。さらに劇場をさまざまな市民活動に向けて開き、難民を支援するイベントを定期的に開催し、劇場を政治的・社会的議論の場として定着させた。

しかし、その取組みは既存の観客層にとって気に入らないものだった。今年の春、カンマーシュピーレの平均入場率は63%までに下がっていた。この状況を受け、保守派のキリスト教社会同盟が議席を増やしたミュンヘン市議会は、リリエンタールの契約更新を支持しないスタンスを表明した。この解任劇は、保守派による巻き返しとしてとらえることができる。

糞便は政治化する

ベルリンとミュンヘンで行われた革新のための取り組みが、じつはそれぞれの都市の文脈によって大きく異なった意味合いを持つことは興味深い。それはもしかすると、劇場が、芸術や美学ではなく政治的な議論の対象となりつつあることを示しているからだ。

二つの事例においてもっとも目立つのは議論の過激化だ。SNSで議論が炎上するのを「Shit Storm」と呼ぶが、劇場に物質の「Shit（糞便）」を持ち込むことは、議論の余地をさらに狭くする行為と言えるだろう。カストルフの時代、舞台上に広がる排泄物は美学的な領域において役割を果たしたが、この数年で排泄物は舞台の外へ抜け出し、政治的な取引の手段となってしまったようだ。

これまでの製作体制に変革が迫られる劇場は、自分のアイデンティティを守ろうとする人々の象徴となりつつある。演劇に、それだけの社会的な意味が持たされるのは望ましいことでもあるだろう。しかし、議論が炎上するなか、芸術的な取り組みを落ち着いて進めることはますます難しくなっている。

公立劇場とフリー・シーンの製作環境を合体させる試みが、2つの都市で中断されてしまった。しかし、両者の間で生じた格差はそのまま残っている。この課題に今後取り組もうとする実践者は、政治と芸術の泥仕合を覚悟せざるを得ない。そのなかで、芸術は足を滑らせたまま動けなくなるかもしれない。いま、それはもっとも身近に感じる危険である。

Profile

ウルリケ・クラウトハイム
東京ドイツ文化センター文化部企画コーディネーター（映画、美術担当）。2000年、ライプツィッヒ音楽・演劇大学ドラマトゥルギー科を卒業後、ライプツィッヒのSchaubühne Lindenfels劇場でキュレーターを務める。03年よりテュービンゲン大学日本語集中プログラムに参加、同志社大学で日本語を学ぶ。その後、愛知万博ドイツ館・文化担当、音楽事務所「東京コンサーツ」で制作業務、「フェスティバル/トーキョー」海外制作を担当。14年、フェスティバル/トーキョーで映像特集「痛いところを突く――クリストフ・シュリンゲンジーフの社会的総合芸術」を企画。16年より現職。

［本記事は筆者ウルリケ・クラウトハイム個人の見解によって書かれたものであり、同氏が所属する東京ドイツ文化センターの見解ではありません］

リサーチプログラム2017年度最終報告会レポート

Research Program Annual Report 2017

［開催日］
2018年3月20日［火］

［リサーチャー］
浜上真琴
大野はな恵
清水久莉子（子どもと舞台芸術）
林立騎（古典芸能と現代演劇）

［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・コーディネイター）

リサーチプログラムが目指すもの

2017年9月からスタートした新たな主催事業「リサーチプログラム」は、長期的なスケールで劇場文化を育むというロームシアター京都のミッションを体現するひとつとして構想された。

公共劇場では、技術的に高度な専門性を有したチームや自主事業を企画するチームを備えているが、数多くの公演を企画するにあたって「なぜ上演するのか」を問い、また終了後に「どのような意義があったか」を学問的・批評的な見地から検証する専門スタッフを有する施設は限られている。劇場が、ある世代の一生を超えて在り続ける物理的な場所である以上、そこには博物館や図書館のように活動の記録が体系的に記録・蓄積され、後世の人々が参照できる機能があるべきではないだろうか？ そのような構想に基づき、舞台芸術を含めた同時代の社会状況・歴史を踏まえた研究・実践を行える人材の育成を目的として、このプログラムは構想された。

最初の1年目となる17年度は、「子どもと舞台芸術」「古典芸能と現代演劇」をテーマに4名のリサーチャーが約半年に及ぶ個別のリサーチを行った。また、プログラムのメンター（指導者、伴走者）として、吉岡洋と若林朋子の2名が選ばれ、約1月に一度の頻度でリサーチャーとの対話、進捗の共有とリサーチの方向性の模索を行なった。本稿は、一連のプロセスの最後に行われた、最終報告会のレポートである。

リサーチ対象は2つの作品

2つのテーマには、それぞれリサーチ対象となる企画が設定された。「子どもと舞台芸術」では、KYOTO EXPERIMENT 2017の公式プログラムであるママリアン・ダイビング・リフレックス（以下、MDR）『チルドレンズ・チョイス・アワード（以下、CCA）』、「古典芸能と現代演劇」では2017年10月に京都初演された木ノ下歌舞伎『心中天の網島 −2017リクリエーション版−』が主要なリサーチ対象となった。

前者の『CCA』は、カナダを拠点とするアーティストリサーチ集団MDRの代表的なプロジェクトで、国際演劇祭において子どもたちが審査員となり大人であるアーティストの作品を審査するというものだ。経済、人種、性別などにおいて格差が生じる原因を、社会的な資源分配システムの不備にあると考えるMDRは、例えば子どもと大人の立場を一時的に逆転させることでストレスフルな状況をつくり出し、再考をうながす。その気詰まりな状態を、ときに刺激を伴うコミュニケーション（MDR曰く、「社会の鍼治療」）によって乗り越えることが、社会全体の成長をうながすというシナリオをMDRは描いている。このような企図に基づく『CCA』に、リサーチャーたちはスタッフの一員として参加し、さまざまな検証・分析を行なった。

大野はな恵
「『CCA』を通じた子どもの変容に関する実証的研究」

大野は、心理学者のロジャー・ハートが提唱した、子どもの主体的な参加の度合いを示した「参画のはしご」を参照し、『CCA』が「大人が主導し、意思決定に

大野はな恵

［取材・文＝島貫泰介］

は子どもも加わる」第八段階に当たると述べる。それを踏まえ、同プロジェクトが子どもの主体性にどんな影響を与え、ここで得られた主体性が他の舞台芸術にどのような影響を及ぼすかを「子どもへの質問調査」、そして参加した「ファリシテーター、子どもたちの小学校教員へのインタビュー」から分析した。

子どもへの質問では、浅海健（九州大学大学院人間環境学府）の「主体性尺度」に大野が調整を加えたアンケートを用い、『CCA』に参加する前と後に測定を行なった。実施の事前と事後を比較すると、自己表現への意欲や積極的行動に上昇が見られ、『CCA』の参加にも児童の多くが満足を得ていた。一方、これ以降も文化芸術に触れたい、他人とコミュニケーションしたいといった意欲に関しては大きな個人差があったという。この2つから導き出されるのは、個人差はあるものの、主体性に関する得点の高い児童ほど、舞台芸術への関心の増進が期待される、というものだ。これはファシリテーターや教員たちが参加児童に感じた変化とも一致し、時間は要するものの、多くの子どもたちが次第に主体性を得ていったことがわかる。

これらのリサーチから明らかになった『CCA』の特徴をまとめると、「内容や時間配分は厳密ではなく、大枠を設定した後は子どもの変化に合わせて対応を変える」「学校の管理された生活とは対極的に、子どもの威圧感やプレッシャーを与えない」「子ども自身に選択を委ね、プロセスの一端を担わせることで責任を負わせる」といった、主体的行動をうながす構造が見られた。これは子どもにとって「居心地のよい場所」をつくることと同義であり、ありのままに振る舞うことができ、居心地のよさという環境的条件が備わることで、はじめて子どもたちは自分の感情を表現することが可能になる、と大野はまとめた。

さらに大野は、スコットランドのマクロバート・アートセンターが採用する7〜11歳で構成されたヤングコンサルタント制度や、ロンドンのラウンドハウスにおける16〜25歳の若者による諮問委員会から劇場理事会の正式な理事を選出する制度などを紹介し、日本の公共劇場においても子どもの声を聞く機会を設けてみる試みを提案した。

浜上真琴
「自由な表現な場を守るための、
新しいアプローチとしての『CCA』」

現代美術の研究者である浜上は、『CCA』をソーシャリー・エンゲイジド・アートとしてとらえ、自身が一人の参加者としてプロセスを経験すること・そこで行われる対話の参加者となることを重視した参与観察、およびアーティストや子どもたち、保護者、スタッフなどへのインタビュー調査を行なった。そして得られたのが「表現の自由と芸術」というテーマだ。近年、多くの国内展覧会で検閲や表現規制に関わる作品撤去などの事例が相次いだが、芸術の自由と社会の自由は相関的な関係を持ち、そのなかでいかに人々がそれぞれの立場から議論を重ね、自由を守っていくための選択を行えるかが重要であると浜上は述べる。

浜上真琴

子どもが審査員を務める『CCA』では、暴力やセックスを想起させる表現が含まれる作品について、審査対象から外すべきなのではという議論があったという。しかしながら「子どもが見たらどうするのか?」といった批判の多くは、子どもではなく大人や社会が持つ規制意識のメタファーとして召喚されることが多い。子どもも大人も一人ひとりが創造的な個人であるとする前提は、そういった既存の子ども像に再考をうながすだろう。自ら主体的に考えて判断する子どもによって、むしろ大人が育てられる側面もあり、それが無限定な表現規制の抑止力にもなるのではないか、と浜上は結論づけた。

KYOTO EXPERIMENT 2017上演作品では、マルセロ・エヴェリン『病める舞』が議論の俎上に登ったが、12歳以下は保護者同伴のもとでの鑑賞を基準として定めた。性的なシーンで1名の子どもが保護者に目を覆われるという1コマもあったそうだが、多くは「よくわからなかった」との感想を述べた。上演前後にマルセロと子どもたちのあいだで交わされた対話では、「この作品はどういう意味でつくった?」という子どもからの質問に対し、マルセロは「君たちはどういう意味があると感じた?」と応えたという。後日行われた『CCA』の授賞式では、子どもたちはマルセロに「考えさせられたで賞」を贈った。

清水久莉子
「公共劇場に人々は何を求めているか
〜鑑賞に留まらない
地域に開かれた場として〜」

『CCA』をリサーチ対象とした2名とは異なり、清水は公共劇場の「開かれ方」に関するリサーチを行なった。2012年に「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律（通称、劇場法）」が制定されるなど2010年代は公共劇場の議論が活発化した時期であった。限られた芸術愛好者だけでなく、いっそう多様な人が交流し合う開かれた場であることが劇場に求められ、ロームシアター京都もまた、中庭やプロムナードを備え、公演以外の催しを精力的に実施している。

だが、これまでの公共性の議論は、劇場へのアクセシビリティと、作品そのものの公共性に関する内容が寡占的であった。清水は、そもそも上演内容を決定する段階からある種の排除は起きており、真にオープンな環境を実現するのは困難だとする。また、近年の文化資本に関する研究では、高所得者層ほど雑食的に多様な文化に触れることを好む「文化的オムニボア」の傾向を持ち、低所得者層はそもそも1つのジャンルに接すること自体が少なくなっていることが明らかになっている。こういった点を踏まえると、劇場が芸術鑑賞の場であるという前提自体が、ある排除を内包しているとも言える。

これらの先行研究を踏まえ、清水が行なったのはロームシアター京都を訪れる人々へのインタビューだ。定量的なアンケートと自由回答を組み合わせた取り組みにおいて注目すべきは後者だ。例えば、「音楽活動に集中するために子どもの頃から通っている」という回答者にとっては、劇場はくつろぎの場所ではなく、自身との対話をうながす場所と言えるだろう。あるいは「ここは京都会館でもなくロームシアター京都でもなく、私にとっては沢田研二会館。ここに来ると若い頃のわくわくした気持ちを思い出す」と答えた回答者にとっては、個人的な記憶が蓄積された場所＝劇場であるのかもしれない。

清水久莉子

開かれた場とは何か？無数の人々のさまざまな眼差しが注がれる社会においては、それは各人によって異なるだろう。その個別の多様な経験を提供するのは、劇場の魅力であり今後の役割となるかもしれない。劇場＝鑑賞する場所という概念を取り払い、「パラシアター（周りの環境とつながりを持つ劇場）」という概念を提唱したいと清水は述べた。

林立騎
「古典芸能と現代演劇
〜「観客席」の理念とモデル〜」

「古典芸能と現代演劇」のリサーチャーである林は、リサーチ対象である『心中天の網島−2017リクリエーション版−』を上演した木ノ下歌舞伎の主宰・補綴の木ノ下裕一をはじめ、現代において古典芸能に関わる専門家へのインタビュー調査を行なった。古典芸能の専門家ではなく、翻訳や現代演劇の制作に主に関わる林は、「普遍的な価値を持つ芸術」という近代的な価値観とは別種の、土地ごとの特性や歴史が結晶化した表現であり、現代社会においては異物的で批評性のある古典芸能を、今日顕著になっている文化の形式化に抗うための他者的な存在としてとらえ直したい、という動機で本プログラムに参加したと述べる。

メンター2名や専門家との対話のなかで、次第にその意識は、古典芸能は現代社会といかなる関係を結べるかという関心にシフトしていったという。インタビュー対象である横浜能楽堂館長の中村雅之によれば、古典芸能の本質を掴み、社会的に共有することのできるプロデューサーの数は少ないという。アーツカウンシル東京プログラムオフィサーの堀内宏公は、東京で古典芸能を50年後、100年後に残すことはきわめて困難であり、もし古典芸能を未来に残していくとすれば、本質的な核心を抽出し、別のものに接続していくことも必要であると述べ、また木ノ下は複合的なメディア戦略が必要になるのではないかと、インタビューに答えたという。

これらを踏まえ、林は古典芸能を近代的な意味での一回性の「公演」として維持することには限界があるのではないかと述べた。古典芸能の物語上の特徴として、悲しみや不条理を主題としている点があげられる。幸福と効率を重視する今日の資本主義社会において、そのなかで掬い取ることのできない人間の不完全性を取り込んできたのが古典芸能であり、そこにアーカイブされた敗者の記憶、情念や怨念は、多様な価値観、寛容さ、弱者や目に見えない

林立騎

メンターの吉岡洋（左）と若林朋子（右）

ものへの感性を育むものかもしれない。そういった要素を、完成された作品を観るという経験だけではなく、古典芸能を素材にした教育の実施、ともに考えるプラットフォームの設立といったかたちで生かしていくこともできるのではないか、と林は提案する。

今回のリサーチのひとまずの結論として、林は古典芸能と現代社会に接点を見出すことには大きな意義があり、現代社会こそが古典によって批評され、見直されるべきだろうと語る。そこで生じる交流の場は、『心中天の網島－2017リクリエーション版－』を制作する枠組みである、ロームシアター京都が主催する「レパートリーの創造」とも呼応するだろう。

レパートリーの語源は、ラテン語の「再び見つける」であるという。ただ定期的に上演するだけではなく、その演目を素材に何度も発見するための機会がレパートリーなのだ。その発見は「観劇」という形態には限定されないだろう。日本の演劇の起源は、大勢が外に道をつくり、そこを歩いてまた戻ることだったのではないか、と林は言う。西洋化によって演劇は劇場に収まったが、都市全体を劇場ととらえ、都市のなかを観客席が移動するようなイメージを生み出す。そしてその経験の総体を劇場と呼ぶことはできないだろうか？と林は問うた。

日本語の「芝居」も、英語の「Theater」も最初に意味していたのは「客席」のこと。「観客がいる場所をどのようにデザインできるか」を、古典芸能と現代演劇の接点として、林は最後の提案を行なった。

報告を終えて

報告会では、各リサーチャーのプレゼンテーション後に、2人のメンターや客席から多くの質問、提案が投げかけられ、活発な議論が交わされた。ここでそのすべてを紹介することはできないが、最後にメンター2名のコメントを抜粋する。

若林は、リサーチごとに現場に入っていった経験が4名のプレゼンテーションを豊かなものにしたと述べた。大野が示した海外劇場での子どもの声を取り入れる実践や、『病める舞』で交わされた規制に関する議論は、今後、劇場にとっての大きな糧になるだろう。若林自身もリサーチャーと一緒に未来を考えていきたい、と語った。

吉岡は、各発表の成果を評価しつつ、ここで言及されなかった困難や不可能性にも新たな種子があるはずだと指摘した。その一例として挙げられたのが、ポーランド人作家クシュトフ・ウディチコが広島で行なった《Projection in Hiroshima》（1999年）。被爆者の声を原爆ドームに投影する作品では、日本人だけでなく朝鮮人被爆者の声も採用されているが、その映像を撮影するうえで、後者からそれは経験の搾取ではないかという批判が上がったのだという。作家本人と被爆者団体の代表が対話をした際、代表者はいかに自分たちが酷い経験をしたかを冗談めかして語ったそうだが、その瞳はユダヤ人であるウディチコにとって身に覚えのある眼差しだった。迫害を生き残ったウディチコの母親も、苦難の経験を笑い話のように語っていたからだ。そんな話を交わして以降、暗礁に乗り上げていたプロジェクトは、朝鮮人代表者の協力を得て、進展に向かったという。ここにも、困難や不可能性の種子があり、そういうものに注目することもリサーチプログラムの意義ではないか？と吉岡は述べた。

「いま」を考えるトークシリーズ2017年度抄録

Talk Series for thinking about “NOW”

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。2017年度は、多様な分野の研究者と身体芸術に関わるアーティストらが4つの対話を交わした。

定常型・高齢化社会の“創造的”生き方を考える

–

2017年12月16日［土］

–

- **広井良典**（京都大学こころの未来研究センター教授）
- **菅原直樹**（OiBokkeShi主宰、俳優、介護福祉士）

–

企画：松本花音（ロームシアター京都）

菅原直樹によるワークショップ。関西圏の俳優たちが介護者と被介護者の対話を演じた

老いと芸術の交わりに見る希望

日本だけでなく、世界の国々が直面する「人口減少と高齢化」。それはネガティブな課題としてとらえられているが、広井良典はそこにポジティブな可能性が宿っていると語る。キーワードは「創造的定常型社会」。高度経済成長期の人口の急増を経た現在の日本は、「物質的生産の量的拡大」から「文化的・精神的発展」の時代に入りつつあり、「幸福」の意味が再び問われはじめている。

現代社会においてつながりを失いがちなコミュニティや自然との共生のなかにこそ、地域に根差した真の豊かさがあり、高齢化・人口減少社会の希望は“つながり”にこそあると説いた。

「老い・ボケ・死」を芸術文化でとらえおなそうとする俳優・介護福祉士の菅原直樹は、その未来に触れていると言えるかもしれない。特別養護老人ホームで働き始めた経験から、高齢者の記憶や感情、人生経験に寄り添って一緒に演劇をつくる活動「OiBokkeShi」を始めた。トーク内で行われた俳優によるワークショップでは、OiBokkeShiのメソッドの一部が披露された。高齢者役の俳優が即興で認知症らしい発言をすると、対して介護者を演じる俳優はその会話をすべて否定ではなく肯定で進めていく。すると自然に会話が続き、ポジティブな雰囲気が介護者と被介護者の間で共有されるのである。「人は誰もが日常生活のなかで、ある種の演技をしていて、介護の現場でも同様です。介護士が俳優的な資質を持ち、相手の感情に寄り添って演技することが必要だと思います」と菅原はまとめた。

後半の広井と菅原のディスカッションでは、社会における芸術の必要性が話題になった。現在の介護現場では、いかに早く食事・就寝させるかという効率優先の、高齢者をもののように扱わざるをえない状況が生じやすい。しかし、そこにダンスや小説執筆を行うアーティストらが関わることには、新しい「遊び」や人生の余白を生み出す可能性がある。創造的なコミュニケーションを通じて、介護者と高齢者が「同じイメージや夢」を共有する体験は、他者とのつながりが希薄な現代社会の新たな共生のモデルとなりえるかもしれないのだ。

［P29–32］取材・文：木藪愛　撮影：古林正江

多数決と民主主義——「私たちの意思」の表現とは

–

2018年2月2日［金］

–

- **坂井豊貴**（慶応義塾大学経済学部教授）
- **岡田利規**（演劇作家、小説家、チェルフィッチュ主宰）

–

企画：武田知也（ロームシアター京都）

ネタ見せで圧倒的な支持を集めた「THE GO AND MO'S」の黒川猛

「投票」という行動は何を決めているか？

会議、裁判、政治、選挙。集団の合意に必要な「決め方」には、さまざまな方法が存在する。もっとも広く知られているのは「多数決」。だが、多数決が本当に大多数の民意を反映していると言えるだろうか？ そう問いかけるのは、社会的選択理論を専門とする経済学者、坂井豊貴だ。例えば選挙において似た主張を持つ2位と3位の合計票数が1位を超えているような票割れ現象が起きたとき、1位が当選したとしてもそれは完全に民意を反映したものとは言えないだろう。これを避けるための方法として、複数の候補を選び、1位=3点、2位=2点、3位=1点のように配点し、その総計で当落を決める「ボルダールール」というものもある。

今回のトークでは、3組の芸人がネタを披露、多数決、決選投票、ボルダールールによる模擬投票を行い、その結果の違いを実証する実験が行われた。坂井は、それぞれ異なる3つの結果を予想したが、結果は黒川猛のソロユニット「THE GO AND MO'S」が3種とも勝利するという意外な結果に。しかし、こうした結果の違いを分析すると、投票行動のディテールが見えてくる。

坂井のプレゼンテーションと模擬投票を受けて、岡田利規は「投票によって決めるものは何か？」という疑問を持ったと言う。人々は投票行動に自分が望む欲求や意思を託そうとするが、具体的な政治的成果をもたらすためには、個人的な意思よりも組織的な合理的判断を優先すべき場合もありうる。また、そうやって得られた選挙の結果が仮に自分の意思に反していたとしても、義務として受け入れることが現行の社会制度では求められるが、果たしてそれは絶対であるのだろうかと岡田は問う。それに対して坂井はジャン=ジャック・ルソーの『社会契約論』を挙げ、少数派が多数派に従う倫理的義務が生じない場合もあると述べた。多数決が「多数派の専制」でしかない場合、決定を引き受ける法的義務はあったとしても、倫理的義務まであるとはいえないだろう。例えば多数派が少数派に差別を押し付けるような多数決がそうだ。ときには多数決に服従しないことも対処の方法なのだ、と坂井は答えた。

2人の対話のなかで、坂井は選挙結果においても、歴史の「もしも」を考えることが重要と述べたが、世界から一時的に隔離された劇場はそれを提示し、観客が別の可能性を想像できる場所なのだと岡田は語った。

投票の結果を受けて議論する岡田利規（中央）と坂井豊貴（右）

セクシュアルマイノリティと社会をつなぐ、芸術表現の可能性

–

2018年3月17日［土］

–

- **山田創平**（社会学者／京都精華大学全学研究機構社会連携センター長・人文学部准教授）
- **森栄喜**（写真家）

–

企画：河本あずみ（ロームシアター京都）

森栄喜 Family Regained: The Picnic 2017 ©Eiki Mori, Courtesy of KEN NAKAHASHI

この先の社会像を示すこと

エイズ予防研究の視点から、セクシュアルマイノリティの問題に関心を持つようになった社会学者の山田創平は、日本のHIV陽性者のほとんどがゲイ、バイセクシュアルの男性であることと、彼らの差別による自殺率が圧倒的に高いことを、以下のように関連づける。「差別され、生きていけないような社会状況のなかで、自身の身を守るための十分な健康行動が起こせなくなっている可能性がある」。差別意識は身近なところに潜んでおり、軽口、冗談レベルのBias（偏見）が、憎悪や暴力に発展し、ナチスドイツに代表されるGenocide（大量殺戮）に至る。そのHate Crime（差別）の構造をピラミッド型の図で示した。

トークの半ばでは、森栄喜の近作《Family Regained: The Picnic》（2017年）が上映された。森自身を含む男性二人がウェディングコスチュームに身を包み、街へ出て偶然そこに居合わせた人々に記念写真を撮影してもらうことで、同性婚にハプニング的に巻き込んでいく《Wedding Politics》（2013-16年）。同シリーズの発展系として、赤い衣装に身を包んだ男性二人と少年が街に飛び出し、道行く人に記念写真の撮影を頼むプロセスを記録したパフォーマンス・映像作品だ。

同性婚は世界各地で認められる風潮がある一方で、日本では自分の子どもが同性愛者だった場合「嫌だ」「どちらかといえば嫌だ」と答えた人が70パーセント以上を占めるというアンケート結果も出ている*。「一人の人と添い遂げ、子供を育てて人生が完成するという価値観が、すり込まれている気がする」と森。海外で感じた同性愛者を偏見なく受け入れる空気感、実父が森の恋人の存在を嫌がらずにキャッチボールをしてくれたときの心地よさから、次第に結婚や、家族、血縁というテーマに関心が向くようになっていったと語る。それに対して山田は、「いずれ結婚という制度それ自体を解体し、シングルがきちんと生きていける社会をつくるべき。その上で、性別に関わりなく自らが一緒にいたいと思う人と共に生きていけるのがよいのでは」と、同性婚の先にある社会像を描いた。

森栄喜（左）と山田創平（右）。森による映像新作のプレゼンテーションも行われた

＊ 釜野さおり・石田仁・風間孝・吉仲崇・河口和也 2016『性的マイノリティについての意識 —— 2015年全国調査報告書』科学研究費助成事業「日本におけるクィア・スタディーズの構築」研究グループ（研究代表者 広島修道大学 河口和也）編

AI(人工知能)と音楽の未来

–

2018年3月17日[土]

–

- **三輪眞弘**(作曲家、情報科学芸術大学院大学IAMAS 教授)
- **山崎雅史**(ソフトウェア技術者)

–

企画:長野夏織(ロームシアター京都)

三輪眞弘(左)と山崎雅史(右)。対話は人工知能の最新動向、芸術論と多岐にわたった

人工知能は芸術を創造できるか?

めまぐるしい進化を遂げているAI。囲碁のプロに勝つコンピューターが登場したり、音楽の分野でもポップミュージックとして違和感のない音楽をコンピューターが作曲するなど、さまざまな技術が発達している。しかし、「本当の意味でAIが音楽をつくるというのは、夢のまた夢だ」と作曲家の三輪眞弘は言う。「例えば、囲碁というゲームの中身には、相手の意外な手に冷や汗をかくこと、緊張感や長時間の集中力などが含まれている。だとしたら、コンピューターは果たして、本当に囲碁をしたと言えるのだろうか?」。

芸術表現における現在のAIの限界は、統計的学習に基づいているところにある。AIはサンプルから外れた、例外的なものを評価することができないため、芸術上のユニークなものが生み出せない。山崎は、アメリカの心理学者ジュリアン・ジェインズの“意識”の発生に関する仮説を参照し、人間の創造性には“意識”の関与があると述べた。「感性だけでは芸術は生み出せず、無意識は意識によって方向づけされる。今までにない表現は、そういう表現を生み出そうという人の意識によって、訓練や学習がなされて生み出されるのである。それは、コンピューターにはできないことだ」。

三輪は、1980年代後半からコンピューターを用いたアルゴリズミック・コンポジションと呼ばれる手法でさまざまな作品を発表してきた。その三輪の活動を見続けてきた山崎雅史は、作品の特徴をこう語る。「単にコンピューターによって作曲するのではなく、必ず人間の身体が絡んでいるところが三輪さんの作品のミソです」。三輪が展開する「逆シミュレーション音楽」は、コンピューターによる作曲だけでは音楽ではないと宣言し、人間が論理演算をしながら音を鳴らすなど、身体で演奏するという点を重視する。さらに、すべての作品は架空の由来や、物語を持つ。「逆シミュレーション音楽の理念こそは、人間の音楽とAIが辿り着いた音楽との距離を明確に浮かび上がらせている」。

人工知能の歴史について講義する山崎

PROFILE

リサーチプログラム

リサーチャー

大野はな恵 | おおの・はなえ……1
2017年度リサーチプログラムリサーチャー。博士(学術)。専門は音楽学と表象文化論。クラシック音楽を学際的にとらえた研究を行う一方で、劇場が提供するエデュケーション・プログラムに関する研究も進めている。現在、早稲田大学総合研究機構オペラ/音楽劇研究所 招聘研究員、東京大学大学院総合文化研究科 学術研究員。

浜上真琴 | はまがみ・まこと……2
2017年度リサーチプログラムリサーチャー。三重生まれ、京都在住。大学にて美学芸術学を学び、その後チェコのアートスタジオに勤務。神戸大学大学院国際文化学研究科に在籍、現在はベルリン自由大学に在学中。ソーシャリー・エンゲイジド・アートをはじめとする、社会と深く関わる芸術作品やアーティストの実践活動について調査・研究を行う。

清水久莉子 | しみず・くりこ……3
2017年度リサーチプログラムリサーチャー。大阪市生まれ。京都教育大学教育学部音楽領域専攻卒業。同大学在学中、南ドイツ、Friedrich-Alexander Universität Erlangen-Nürnberg へ交換留学。公益財団法人宮崎県立芸術劇場企画広報課企画制作係勤務を経て、滋賀大学大学院教育学研究科に在籍。文化資本と子どもたち、そして学校教育における舞台芸術の関わりに関心を持っている。現在、音楽教育をテーマに南西ドイツに在住。

林立騎 | はやし・たつき……4
＊P47のプロフィールを参照

メンター

吉岡洋 | よしおか・ひろし……5
京都大学こころの未来研究センター特定教授。京都大学文学部・同大学院修了(美学芸術学)。著書に『情報と生命』(新曜社、1993年)、『(思想)の現在形』(講談社、1997年)など。批評誌『Diatxt.』(ダイアテキスト)1−8号の編集、「京都ビエンナーレ2003」のディレクターをつとめたほか、『バラ人』(2014-2015)など地域性・自主性の強い出版活動の企画・編集も行う。

若林朋子 | わかばやし・ともこ……6
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。英国ウォーリック大学院文化政策・経営学修士課程修了。1999−2013年(公社)企業メセナ協議会勤務。13年よりフリーランスとなり、各種事業や企画立案のコーディネート、自治体の文化政策やNPOの運営支援などに取り組む。16年より立教大学大学院教員。社会デザインの領域で文化、アートの可能性を探る。

「いま」を考えるトークシリーズ

広井良典 | ひろい・よしのり……7
京都大学こころの未来研究センター教授。1961年岡山生まれ。東京大学大学院修士課程修了。千葉大学法政経学部教授をへて2016年より現職。この間、2001−02年MIT客員研究員。専攻は公共政策及び科学哲学。社会保障、医療・福祉、都市・地域等に関する政策研究から、ケア、死生観等に関する哲学的考察まで幅広い活動を行う。主な著書に『定常型社会 新しい「豊かさ」の構想』(岩波新書、2001年)など。

菅原直樹 | すがわら・なおき……8
OiBokkeShi主宰、俳優、介護福祉士、奈義町アート・デザイン・ディレクター。1983年栃木生まれ。桜美林大学文学部総合文化学科卒。平田オリザが主宰する青年団に俳優として所属。2010年より特別養護老人ホームの介護職員として勤務。16年、岡山県奈義町に移住。介護と演劇の相性の良さを実感し、地域における介護と演劇の新しいあり方を模索している。認知症ケアに演劇手法を活かしたワークショップを全国各地で実施。

坂井豊貴 | さかい・とよたか……9
慶應義塾大学経済学部教授。1975年広島生まれ。早大在学中に劇団「スタジオライフ」に在籍。その後、経済学に転向し、米国ロチェスター大学にて経済学博士号取得。横浜市立大学、横浜国立大学、慶應義塾大学の准教授を経て、2014年より現職。主な著書に『多数決を疑う』(岩波新書)、『マーケットデザイン』(ちくま新書)など。現在、読売新聞の読書委員として、日曜日の書評を担当。

岡田利規 | おかだ・としき……10
演劇作家、小説家、チェルフィッチュ主宰。1973年横浜生まれ、熊本在住。2005年『三月の5日間』で第49回岸田國士戯曲賞を受賞。以降、国内外で多数の作品を制作・発表。主な著書に『遡行 変形していくための演劇論』(河出書房新社、2013年)。19年にはチェルフィッチュ『スーパープレミアムWバニラソフトリッチソリッド』東京公演、ウティット・ヘーマムーン×岡田利規『プラータナー:憑依のポートレート』の日本公演を予定している。

山田創平 | やまだ・そうへい……11
社会学者、京都精華大学全学研究機構社会連携センター長・人文学部准教授。1974年群馬生まれ。名古屋大学大学院修了。博士(文学)。厚生労働省所管の研究機関や民間のシンクタンクなどを経て現職。主な編著書に「たたかうLGBT&アート』(法律文化社、2016年)など。

森栄喜 | もり・えいき……12
写真家。1976年石川生まれ。パーソンズ美術大学写真学科卒業。2014年『intimacy』(ナナロク社)で第39回木村伊兵衛賞を受賞。主な作品集に『Family Regained』(ナナロク社、2017年)など。近年はパフォーマンス作品なども発表している。

三輪眞弘 | みわ・まさひろ……13
作曲家、情報科学芸術大学院大学(IAMAS)教授。1958年東京生まれ。国立ベルリン芸術大学及び国立ロベルト・シューマン音楽大学で作曲を学ぶ。1980年代後半からコンピュータを用いたアルゴリズミック・コンポジションと呼ばれる手法で数多くの作品を発表。1989年第10回入野賞第1位、2004年芥川作曲賞、2007年プリ・アルスエレクトロニカでグランプリ(ゴールデン・ニカ)などを受賞。近著『三輪眞弘音楽藝術 全思考一九九八ー二〇ー〇』をはじめ、CD「村松ギヤ(春の祭典)」や楽譜出版など多数。

山崎雅史 | やまざき・まさし……14
株式会社NTTデータセキスイシステムズ勤務。早稲田大学卒(西洋哲学専修)。要員計画、生産計画等のスケジューリング分野での実用システム開発を中心に、人工知能技術の一つである制約プログラミング技術の産業応用に従事。NPO法人ものづくりAPS推進機構理事、スケジューリング学会監事、日本オペレーションズリサーチ学会会員。山崎与次兵衛名義で、クラシック音楽、現代音楽、能楽、文学などについての文章を雑誌・Webで執筆している。

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

Book Guide

コミュニティのややこしさと向き合う2冊

家成俊勝

Two Books on the Complexity of Community

Toshikatsu Ienari

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応える本を届けたい。
今回は、気鋭の建築家が選ぶ
「コミュニティ」に関わる2冊を紹介する。

コミュニティに関する書籍を紹介するということで頭にさっと浮かんだ本が2冊あります。それらはいずれもコミュニティをつくりあげるためのハウツー本というわけではなく、かつてあった実際の出来事をベースに、共同体のあり方を考えさせられる本です。

コミュニティという単語が盛んに使われだしたのは20世紀の終わりからだと思います。相次ぐ災害やインターネットの普及、人口減少社会の到来によって、既存の共同体や新しく立ち上がる共同体の活動がより見えてくるようになりました。しかしコミュニティと一口に言っても、こんなに複雑でややこしいものはありません。コミュニティとは人及びそれを取り巻く環境や風土がつくり出していて、しかもその人は物理的に移動したり居座ったりしますし、人の考え方も変わったり、変わらなかったりします。また都市や小さな集落で日常的に起きる出来事から、個人ではどうしようもない政治、経済、災害や戦争まで、大小さまざまなスケールと文脈によっても変化します。加えて個人とコミュニティが1対1で対応することはほとんどありません。家、学校、仕事場、ご近所、サークル、インターネットなどさまざまなコミュニティに同時に参加していますし、参加密度はバラバラという現状もあります。さらにそのさまざまなコミュニティが重なり合っていて、それら全体をとらえるのは困難を極めます。それでも人は1人ではなかなか生きていけません。このようなコミュニティにおいて、私たち自身はどのように表出されうるのでしょうか。

最初に紹介したい本は猪瀬浩平さんの『むらと原発 窪川原発計画をもみ消した四万十の人びと』(農山漁村文化協会刊)です。猪瀬さんが、町におもむき、丁寧な聞き取りを通じて窪川町に原子力発電所が建たなかった経緯を軸に、地域に暮らす人びとの歴史が描かれています。その実話が、私に生きていく勇気を与えてくれます。国という外部から持ち込まれてくる原発建設の政策に対して、地面に根っこが生えたような人々が、賛成派と反対派に分かれて激しく戦いつつも、選挙による決着ではなく、話し合いを尽くして「原発問題の終結宣言」へと終着していくその過程には学ぶことが多くあります。また、原発問題で町が二分されているのと同時期に、地域がまとまって土地基盤整備を完成させていることは、ある問題では意見が違っても、別の問題では協力するといった、地域のためという目的のために、一つの問題をすべての問題にしないという多軸性があるように思います。こういったスタンスは私たちが属するさまざまなコミュニティにおいても有効だと思います。

次の一冊は平山洋介さんの『不完全都市 神戸・ニューヨーク・ベルリン』(学芸出版社刊)です。災害、経済、戦争といった大きな力によって動いた都市とそこで暮らす人々の状況が詳細な情報とともに描かれています。この本の被災都市/神戸の章では、木造住宅密集地域において、地震

Books

むらと原発
著=猪瀬浩平
農山漁村文化協会
2,160円[税込]

不完全都市
神戸・ニューヨーク・ベルリン
著=平山洋介
学芸出版社[版元品切れ]

による倒壊や火事によって家屋がなくなった後、敷地が接道していないという理由から住宅再建がほぼ不可能になったケースについて触れられています。住む場所を失った人々が、仮設住宅から公営住宅、市街地から郊外へと場所を移しながら、地面の上で醸造してきた近所の付き合いなどの社会関係が断ち切られるまでの一連の流れが詳しく述べられています。私事でありますが、最近、築106年と言われている接道していない細い路地に面して建つ五軒長屋のうちの一軒に引っ越しました。そのあたりには銭湯が3つあり、個人商店も細々と生き残っていますが、開発の波が押し寄せており、見上げればタワーマンションが見えます。ご近所の皆さんも高齢者ばかりで、介護を受けてらっしゃる方々がいます。しかし細い路地で繋がったお隣さん同士、かつて住んでいたマンションではなかった会話があります。コミュニティは地面とセットだと思います。地面から遠く離れ、積層された箱に暮らすことは、大切なものを失うことです。ここにしばらく住みながら、都市に起こるさまざまな状況を直に体験していきたいと考えています。

最後に『むらと原発』の中で引用されている原田律さんという方の言葉を紹介します。

> 「いたずら」に会合を重ね、「いたずら」にもみ、「まあまあ」で妥協する。それならハナからいいあんばいにあつらえればーと考える人もあるかもしれないが、それはむらを知らない人のいうこと。むらにとって、妥協はもんだあとにだけ存在する。逆にいえばもみっぱなしではなくて、もめば必ず妥協の知恵が出てくる。妥協ということばの、いまの使われ方からすれば、これは妥協ではなくて「譲る」ということかもしれない。(中略)あきらめて納得する。まあしかたないだろうなという納得である。このあたりが、なんとも都会のセンスではわからない。「どうでもいい」ともちがう。「かってにしろ」ともちがう。「地頭に勝てない」でもない。あえていえば、あきらめなければこれからむらとしてお互い一緒に暮らしていけないではないか、それは困る、ということになる。これを聡明さと言ったら不都合だろうか。

私自身、都会のど真ん中の長屋に暮らしながら、都市の論理ではとらえられない、共同体のあり方を考えています。

Profile

いえなり・としかつ
建築家、dot architects代表。1974年兵庫県生まれ。関西大学法学部法律学科卒。大阪工業技術専門学校夜間部卒。専門学校在学中より設計活動を開始。京都造形芸術大学空間演出デザイン学科准教授、大阪工業技術専門学校建築学科II部非常勤講師を務める。2019年2月3日にロームシアター京都サウスホールで上演する「シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 vol.2 能楽『鷹姫』」では、空間設計を担当。

Artist Pickup 01

茂山童司

Dohji Shigeyama

『栗焼』公演の様子

“笑い”を届ける生存戦略

江戸時代初期から京都で活動する狂言師の家である茂山千五郎家は、どんな人、どんな場であっても親しんでもらえる豆腐のような芸能であることを理想として「お豆腐狂言」を名乗ってきた。2018年12月に三世千之丞の襲名を控える茂山童司は、英語と日本語で演じるバイリンガル狂言、テレビ番組のレギュラー出演、100年後の古典を目指す新作狂言の制作、コント公演の作・演出など、時代を意識し活動してきた人だ。

「常に“いまの狂言”というものを考えています。先代の思想を継ぎながら、狂言の何百年の歴史のなかでそぎ落とされてきたテキストを再解釈して、目の前のお客さんをどう笑わせるか。古典の技術を使いながら敷居を低くするためには、いろんな人が普通に笑えることが大切」。

そもそも千五郎家は、祖父二世千之丞、大伯父の四世千作、父あきら、と、皆がテレビやオペラといった異分野との活動を積極的に行ってきた。「狂言だけをやっている茂山さんを見たことない。祖父がめちゃくちゃやってきたから、僕が何しても大丈夫。でも、一家全員仲良くすることも大事。一家団結することで仕事や芸の幅が広がる。これもひとつの“生存戦略”と言えるかもですね(笑)」と茶目っ気たっぷりに語る。直系ではない“一番外側”の立場ながら、自らの襲名披露公演で千五郎家の役者全員が活躍する番組を組んだのも、狂言の未来を見据えてのことかもしれない。そんな彼の目標は?

「やりたいことは一貫して“笑い”。まるで雲を操るみたいに、右から左、後ろから前、次は全体……と、会場の空気をコントロールできる瞬間があります。あの共有感は、笑い独特のもの。思い描いたとおりに客席が沸くのが楽しい」。喜劇をパズルととらえ、笑いの方程式をチャート化し、台本を組み立てていく。モンティ・パイソンとラーメンズが自らの柱だと言い切る35歳の狂言師は、“笑い”で京都の舞台芸術の歴史を更新し続ける。

Profile

しげやま・どうじ

狂言師。1983年生まれ。茂山あきらの長男で、父および祖父二世千之丞に師事。NOHO(能方)劇団『魔法使いの弟子』(1986年)で初舞台を踏んで以来、古典に留まらない領域横断的な活動を続けている。三世茂山千之丞 襲名披露公演を12月23日(金剛能楽堂、京都)、2019年2月10日(喜多能楽堂、東京)に控えている。

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。

[文:松本花音(P36)、島貫泰介(P37)]

Artist Pickup 02

和田ながら[したため]

Nagara Wada [shitatame]

したため #6『文字移植』| こまばアゴラ劇場(東京、2018年月) | 原作=多和田葉子 [撮影=宇田川俊之]

言葉を発掘し、向き合う人

演出家・和田ながらのソロユニット「したため」は、その名が示すように“言葉”に関心を寄せた創作を行なっている。ドイツ語でも文筆活動を行う小説家・詩人の多和田葉子『文字移植』を元にした同名タイトルの作品では、一人称の原文を4人の俳優のセリフに割り振り、言葉の重さと深みを慎重に測るかのような演出を試みている。

「テキストの形式や言葉そのものに関心があります。例えば目の前にいない人に向けて書く手紙の言葉は、時に宛先が反転して差出人である自分自身に向かってしまうこともある。あるいは、書いて、投函して、返信が届くまでの時間の層を考えてみるのも楽しい。そうやって自分の好奇心を刺激するテキストと出会えたときに、作品づくりが始まります」。

テキストと出会い作品にすることは生易しい試行ではない。常に俳優に求めるのは“言葉を簡単にせず、自分の所有物にしない”こと。ひたすら逐語的に言葉を読み込み、やがて言葉に俳優の身体が引っ張られていくぐらいの出来事が起こりはじめれば作品は強くなると、和田は信じている。「尾崎放哉と種田山頭火の自由律俳句で短編をつくったことがあります。放哉の句は写真的で自ずと動きの少ない静的な上演になりました。いっぽう山頭火は動詞が強くて、身体が動かされていく感触がありました。個々のテキストが持つ固有の質によって、作品の文法はさまざまに変わっていきます。そのことにはっとさせられた、稀有な体験でした」。

2018年10月。岸井大輔の戯曲『埋蔵する』を和田は演出した。遠い未来に発掘・上演されることを期待して戯曲を石に刻み土中に埋める、という指示がされる同作において、和田は“埋蔵する”ことを選ばなかった。「自分の言葉を埋蔵し、いつか誰かに使われることを望むのが劇作家だとすると、自分はその言葉を発掘する側の人間。原理的に同時代を相手にするしかない演出家なんです。私は、拾ってしまった言葉を自分宛てだと勘違いして本気にしてしまう人になりたいと思っています」。

Profile

わだ・ながら[したため]

演出家、UrBANGUILDブッキングスタッフ。京都造形芸術大学大学院芸術研究科修士課程修了。2009年に初演出作『したため』を上演。11年、同名の個人ユニットを立ち上げる。日常的な視力では見逃し続けてしまう厖大な細部を言葉と身体で接写する、あるいはとらえそこない、つまづくさまを連ねるように作品を制作する。

［連載］

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 第一回

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。

三つの〈場所（サイト）〉を移動する

2018年の秋は、わたし個人にとっては、慌ただしい〈移動〉の季節となった。東京では、通常の上演に加え、2016年から「東京芸術祭」と呼ばれることになった大規模なフェスティバル（9月1日～12月9日）があり、京都では例年のように「KYOTO EXPERIMENT 2018 | 京都国際舞台芸術祭 2018」（10月6日～28日、以下KEXと表記）、また、わたし個人もかかわっていた東京杉並区の座・高円寺における「“one table two chairs” meeting 2018 ひとつの机とふたつの椅子とモノガタリ－Once Upon a Time－」（10月20～28日）もあった（本稿執筆時、東京芸術祭は開催中）。

東京芸術祭という芸術監督がいない〈芸術祭〉に、16年の時点で集結したのは、「フェスティバル／トーキョー」（以下F/Tと表記）、「芸劇オータムセレクション」、「としま国際アート・カルチャー都市発信プログラム」、「APAF——アジア舞台芸術人材育成部門」の「四事業」である[1]。さらに今年は、ここに「直轄プログラム」なるものが加わり－他は〈直轄していない〉という含意だが、〈していない〉とはいったい何を意味するのか？－ざっくり言ってしまえば、外から見れば、さらにわかりにくい芸術祭になった。演出家の宮城聰が総合ディレクターという職能で全体の責任をとるかたちに形式的にはなったが、共通テーマがあるわけでもなく、今までやっていた〈事業〉の単なる寄せ集めではないか、といわれてもなかなか反論しにくいのである。たしかに、「ひらく」「きわめる」「つながる」なるコンセプトが掲げられていたのだが、誰の目にも明らかなように、これらは〈ナンデモアリ〉以外に何も意味しないばかりか、そもそも誰が考案したコンセプトかの記述さえなかったのである（http://tokyo-festival.jp/2018/about/）。

東京芸術祭と対照的だったのは、今年9回目を迎えたKEXである。初回からプログラムディレクターをつとめる橋本裕介のもと、今年は「女性アーティストおよび女性性をアイデンティティの核とするアーティスト／カンパニーにフォーカスを当てた」と、フェスティバルのHPの開催概要の冒頭で、実行委員会名で宣言されていた（https://kyoto-ex.jp/2018/about/）。さらにHPでは、橋本自身が「ディレクターズノート」（https://kyoto-ex.jp/2018/about/directors-note/）で詳細な趣旨説明をしている。本年度の「公式プログラム」は、国内および海外からの招聘作品とフェスティバルの委嘱作品（＝フェスティバルのための新作）によって構成され、地域的にも、ヨーロッパ、日本を含むアジア、さらに今年はアルゼンチンから、とバランスのよいものになっていた。プログラミングのコンセプトの明快さはもちろんのこと、選定にかかる責任の所在もまた、芸術祭であるからには当然、というかたちで明示・説明されていたのである。その一方で、フリンジ「オープンエントリー作品」として、公募による36作品も同時期に上演されている。つまり、招聘作品に加えてクリエーション（委嘱作品）の上演（今年も、そこに美術的な展示もあった）もあり[2]、また、地域（といっても、公募なので活動拠点が京都とはかぎらない）の表現活動に可視性を与えるという意味での「オープンエントリー作品」が、メインプログラムの周囲に配置され（https://kyoto-ex.jp/2018/fringe_open-entry/）、ヨーロッパ型とでも呼べる舞台芸術フェスティバルのフォーマットを、形式的にも実質的にも実践するものだった。

座・高円寺の企画は、ここ三年間続いてきたアジア間の芸術文化交流プロジェクトの最終年に当たる。香港に拠点をおく「ズニ二十面体」の共同芸術監督をつとめるダニー・ユンが、1990年代から使いつづけている『ひとつの机とふたつの椅子』（以下、『1T2C』と表記）というパフォーマンスのフォーマットによるプロジェクトである。このフォーマットは字義通り、「一つの机と二つの椅子」を使って－どんな椅子、どんな机でもかまわない－参加アーティストが比較的短い作品を創作して発表するというもの。一年目は「シェイクスピア」、二年目は「越境者たち」、今年は「モノガタリ」をテーマに掲げていた。参加者は、ダニー・ユンのほか、座・高円寺の芸術監督・佐藤信に加え、台北、ジョグジャカルタ、シンガポール、プノンペン、ホー・チ・ミン、マニラから計14名。事前と開催期間中のワークショップのプロセスを経て、最終的には各30分弱の作品が6本同時上演された。座・高円寺での『1T2C』の特徴は、日常的には別の地域／文脈にいるアーティスト同士をマッチングして、クリエーションに導くことにある[3]。

作品主義から遠く離れて

わたしはこの三つの〈場所（サイト）〉あいだを、あたふたと〈移動〉していたわけだが、この時差のない日本にいながら、〈移動〉のたびに、さまざまなことをアジャストしなければならないことに、ほとんど目眩さえ覚えていた。まったく異なる文脈のまったく異なる美意識・政治意識、さらにまた目的をもった上演が連続的・同時多発的に行われ、上演にかかわるこちらの知的態度や身体的態度、あるいは、時間感覚・歴史感覚まで、そのたびにアジャストしていかなければならない。もちろん、批評家としてある絶対的評価基準を持ち、そこからすべてを判断することは不可能ではないのだろうが、作品主義、即ち、作品だけが評価対象で、そのための絶対的な同時代的価値基準がある－あるいは、広範に共有されている－と前提するのは、今やほとんど世迷い言で、真摯な態度とは到底思えない。かといって、「あれはあれ」「これはこれ」と相対主義的態度を肯定し、自身の領土内（＝「好きなもの／既知のもの」）にある「あれ」と「これ」だけに参加して、「あれはあれ」「これはこれ」と称して相対主義を装うことは、どうやらわたしには向いていないようなのだ。

いや、ほんとうのことを言えば、KEXのように、作品の〈強度〉だけが期待できるよう、時間と手間をかけてその文脈を構築してきたフェスティバルにおいて、多様な〈強度〉への期待値がどこまで満たされるのか、そのことだけを知覚しに上演に立ち会い、そこで胚胎されたさまざまな情動や思考を、その先の自身の批評的言説へと連れていけるほうが、ずいぶんと〈楽〉である。たとえば、すべての演目を見られたわけではないが、今年に関しては、タンツテアーターの進化形たる『バッコスの信女——浄化へ

1
「四事業」という表現はWEBサイトのもの。そもそも〈事業〉という言い方に違和感がある読者もおられるかもしれない。行政が主体の芸術祭であるので、そのような表現になったのだと推察される。芸術祭自体の創設経緯については、初年度（2016）WEBサイトにおいては、特に説明はされていない。「東京の多彩で奥深い芸術文化を通して世界とつながることを目指した、都市型総合芸術祭を創設します」と冒頭で一方的に宣言されているだけである（http://www.tokyo-metropolitan-festival.jp/about/）。

2
公式プログラムの詳細はhttps://kyoto-ex.jp/2018/program/を参照。美術家の山城知佳子が京都芸術センターにおける展示『土の人』とパフォーマンス『あなたをくぐり抜けて－海底でなびく 土底でひびく あなたのカラダを くぐり抜けて－』で参加していた（https://kyoto-ex.jp/2018/program/chikako-yamashiro/）。

3
詳細はhttp://za-koenji.jp/detail/index.php?id=1996を参照。参加者を国名で表記していないのは、ダニー・ユンの近年の活動趣旨にしたがい、国家間あるいはナショナルな文化間の交流ではなく、都市間の、そしてより個別的個人的な交流を重視しているからである。また、参加者のうち、ダヴィ・ヨン（プノンペン）とイワン・アルタジャルー（ジョグジャカルタ）とコラボレーションした松島誠（東京）は、事前にプノンペンでワークショップを行っている。今回の参加者では、ドナ・ミランダとアンジェロ・V・スアレスというマニラから参加したパートナー同士でもあるパフォーマンスが、異彩を放っていた。現在進行中のフィリピンにおける新自由主義的農業政策に抵抗し、農地を取りもどそうとする農民運動との連帯を呼びかけるマニフェストを読み上げるというパフォーマンスが中心だったからである。しかし、文化交流という側面からは、通常共に活動している二人のパフォーマンスということで、必ずしも本プロジェクトの趣旨に即していたわけではないが、それが問題だったわけでもない。

のプレリュード』（振付=マレーネ・モンテイロ・フレイタス）とドキュメンタリー演劇の究極的な一つの形を指し示す『MINEFIELD――記憶の地雷原』（作・演出=ロラ・アリアス）が、それぞれ一個の完結した舞台作品として際立っていた。あるいは、『リハビリ トレーニング』（コンセプト・演出・出演=ジョン・グムヒョン）のような「一個の完結した作品」というより、医療現場で訓練のために使われる男性人形との支配／被支配の関係を、グムヒョンが執拗に構築するプロセスに、同じ空間で3時間近くも観客が目撃者として立ち会う（わされる）パフォーマンス系としか呼びようもない上演から、手塚夏子によるFloating Bottle Floating Bottle Project vol.2『Dive into the point 点にダイブする』（演出=手塚夏子、ヴェヌーリ・ペレラ、ソ・ヨンラン）という観客参加型で、西洋的近代化の過程を身体的かつ半ば無意識に、そしてときに反省的に身体化（エンボディ）／再体験させる〈作品〉まで、ある種の論争を呼び寄せてもおかしくない、思考の〈強度〉をほこる上演も目立っていた[4]。

『IT2C』のプロジェクトは、背景のまったく異なるアジア在住のアーティスト間の交流が主要目的であり、事前の作品（構想）創作の段階、次に座・高円寺におけるワークショップの各セッションを経過して実際の作品上演へと、時間の経過とともに、それぞれの歴史的背景や思考回路、さらには身体感覚の差異といったものに徐々に触れられるようにしつらえられている。今回は、最終回ということで総括的なシンポジウムが設定されてはいたものの、時間の関係で総括とまでは至らなかったことが問題だったと指摘することはできる[5]。しかし、全体のプログラミングを行った佐藤信が恐らく自覚しているように、これはあくまでもアーティスト間のオンとオフ、つまり、公式の席と非公式の席－事後的なSNS等での意見交換も含む－での多様なレベルでの交流がなされることにこそポイントがある。作品主義ではないので、通常の意味では観客は置き去りにされるため、外から見れば、わかりにくくなるが、それはこのプロジェクト趣旨からいって避けがたい事態であっただろう。

作品主義のKEXとアーティスト間の交流がメインの『IT2C』。このふたつとならべてみると、東京芸術祭がもっとも〈多様〉である。外形的に見ただけでも、主催・共催や協力や後援等々の関係が極めて複雑で、主催がもっとも一貫しているのはF/Tと、人材育成のためとはっきりと目的を表明し－人材育成とは何か、が問われているとはとうてい思えないものの－、基本すべて入場料無料の「APAF――アジア舞台芸術人材育成部門」くらいである。しかしながら、たとえば、F/Tで3年連続になるシリーズであるマレビトの会の『福島を上演する』と直轄プログラムの池袋・西口公園を使った野外劇『三文オペラ』（作=ベルトルト・ブレヒト、音楽=クルト・ヴァイル、訳=大岡淳／演出=ジョルジオ・バルベリオ・コルセッティ）という、同じ「演劇作品」がある[6]。この両者はどう見ても、まったく異なる方向を向いている、つまりは、異なる観客を想定し、異なる目的をもっている上演－異なる領土に属していると言い換えてもよい－であり、もし東京芸術祭という外形的枠組みにこだわるならば－誰もこだわってなどいないという反論があるのは承知だが－、どうすれば共に見ることが可能なのか？「好き」「嫌い」／「意味がある」「意味がない」といった〈趣味判断〉以外に共有可能な価値基準はこの両者の間にはなにひとつない、「あれはあれ」「これはこれ」であるのはあまりに自明なのではないか。

ここで東京芸術祭にあえて批判的に言及しているのは、わたし自身が東京芸術祭の主催組織のひとつであるアーツカウンシル東京のボード委員を務めており、この混乱ぶり－外から見れば－についての責任の一端があると強く感じているからだけではない。あるいはまた、東京オリンピック開催反対がデフォルトであるような良識的アーティスト・コミュニティのメンバーシップを騙って、オリンピックの文化プログラムにかかる国や行政の文化政策が迷走しているなどという、誰でも知っていることをあえて指摘するためでさえない－そんなことは、東京芸術祭などを例にしなくても、あまりに自明である。

それよりわたしはむしろ、相対主義的－「あれはあれ」「これはこれ」－にしか、理論的・美学的に接近（アプローチ）することも、言説化することも不可能なこの芸術祭のありように、ある種の同時代的〈徴候〉を読みこんでいくという批評的力業に興味が湧いたのである。それが、これまでわたしが使ってきたターミノロジーでは〈Jという場所〉と呼ぶ圏域にかぎった〈徴候〉なのかどうかは、今のところはよくわからない。それでも、1990年代からその領土的空間を拡張し続けてきた〈Jという場所〉における上演系芸術は、いったんは底が抜けたかのようにわたしには見えていた－そしてそのように書いてきた[7]－が、底が修復されるのではなく、究極的な断片化、いや〈破片〉化とでも呼べる事態によって、加速度的に平準的／データベース化が完結した、ということなのではないか。いや、データベースといういかにもポストモダンな散逸的〈まとまり〉、あるいはアクセス可能な〈情報化〉の運動より、単独では〈情報〉にさえならない無数の〈破片〉が、びっちりと隙間なく三次元的に過密度に集積しかつ浮遊した状態になっているというイメージのほうがふさわしいかもしれない。その状態が、見事に、この東京芸術祭という〈場所（サイト）〉に体現（エンボディ）されているのではないかと考えたのである。それは、〈Jという場所〉における上演系芸術の歴史と制度の問題であり、また、文化政策と資本主義の問題でもある。

本連載では、ここまで素描してきたような、集積的〈破片〉化、ないしは〈破片〉の三次元的集積－それは領土化と再領土化というミクロポリティクス的運動／政治闘争の際限なき反復と回帰でもある－という事態を、現場的に、理論的に、あるいはときに思弁的に、思考していくことを目指したい。

4
KYOTO EXPERIMENTについては、島貫泰介が、そのフェスティバルの全体評「集団と個、単声と多声」において、的確かつ鋭利な批評分析を行っている（「Real Kyoto」、http://realkyoto.jp/review/kex2018_shimanuki/）

5
最終日（2018年10月28日）に設定された「次は何処で何を」と題された総括シンポジウムでは、わたしが短い基調報告「文化芸術交流／間文化主義／国際共同制作――定住から移動へ」をさせていただいたが、1時間と限られた時間で、充実した意見交換にはならなかった。そのため、たとえばダニー・ユンは、引き続きSNSで総括的コメントを書き綴っている。

6
『福島を上演する』は、現時点における演劇の形式的実験の最先端にあるプロジェクトであることは多くが認めるところだろう。複数の劇作家が書いた複数の戯曲を、それぞれ一回しか上演しないフォーマットであり、今回は4回公演で8名の劇作家が書いた16戯曲が上演された。三年間のプロジェクトで、合計51の戯曲が上演され、今、「演劇で」「福島を」「上演する」とは、どういうことか、が問われ続けたのである。一方の『三文オペラ』では、入場料が五百円におさえただけでなく、無料観覧エリアももうけられた。すべてオーディションで選ばれたキャストで、奇をてらわない「わかりやすい」演出だった。なかでも、今回の大岡淳による翻訳は、ヴァイルの音楽にぴったりと日本語歌詞をあわせた画期的なもので、台詞だけでなく歌詞の意味が十全に伝わるものだった。

7
拙稿「一〇年代の上演芸術――ヨーロッパの「田舎」をやめることについて」および「続・一〇年代の上演芸術――『ドメスティックな抜けてしまった底』を修復するために」を参照（拙著『「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年）、219～252頁。

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。

Review 1

呼び覚まされる声

北野圭介
Keisuke Kitano

三輪眞弘+前田真二郎
モノローグ・オペラ『新しい時代』

声は呼び覚まされる。

からだの奥から。その身に浴びた声が、内側に折り畳まれ、留まり蓄えられ、眠りから目覚めるように顔をのぞかせる。

だが、声が呼び覚まされるそのような場に、テクノロジーが差し挟まれるとき、いったい何が生じるだろう。ましてやだ。今世紀に入って、単なるツールであることを超え出でて、環境世界の組成あるいは生き物の組成にまで関与しはじめているデジタル・テクノロジーが挟まれるときは。声とテクノロジーが出逢うとき、どのような世界が立ち上がるのか。そして、声を軸のひとつに置いてきた舞台表現は、いったい、いかなる姿へと変わっていくのだろうか。

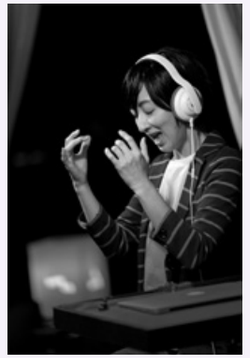
そうした行き先のひとつを、この作品は指し示すことに成功しているのかもしれない。2017年暮れ、三輪眞弘が作曲、脚本と音楽監督を、前田真二郎が映像と演出を担ったオペラ『新しい時代』の再演に立ち合う機会を得たとき、とりわけその終盤、自身をめぐっていたのは、そのような胸さわぎ、穏やかではない胸さわぎである。

大阪は梅田にそびえる高層ビルの、宙空に漂うかのような中階に位置する劇場には、こういってよければ、いささか抽象的ともいえる舞台空間だった。イメージをとらえるカメラ、音を拾うマイク、それらデバイスが検知した信号を送るケーブル、さらにそれらを処理するコンピュータ群、処理された信号が音としてアウトプットするだろうスピーカー群やイメージとして投影する大きなスクリーンが、幾何学的に整えられた配置でステージのあちこちに収まっているのである。なので、さしあたり「オペラ」と名付けられているのではあるが、メディア・テクノロジーの可能性を探る芸術実践でもあろうという予感をかきたてずにはおかない。

とはいえ、最新の機器類を活用した、毛羽立った派手さだけが自慢の凡百のステージとは一線を画した気配もあたりに立ち籠めている。たとえば、数年前にローマの夏の宵にカンカラ遺跡に設けられた特設舞台で観た『ラ・ボエーム』も、脱色された前衛風に大きなスクリーンを立てかけ、物語の主要場面の背景を映像にして映し出すセノグラフィだったが、観光客相手の演し物でさえこの程度にはテクノロジーを取り入れ品よく消化しているのだなと嘆息した覚えがあるが、なにせ三輪と前田の舞台なのだ、それ以上をどうしても期待させてしまう。結論を先走りしていっておくと、そう、『新しい時代』は、期待をはるかに超えた驚きをもたらしてくれたものであった。

モノローグ・オペラという不思議なジャンル名が付されているその舞台は、じつのところ、単一の声によるという意味合いではモノローグではない。この作品の企みが強いる過酷な歌唱を引き受けるのはさかいれいしうであるが、彼女が発する歌だけがはじまりから終わりまで観客の耳に聞こえてくるのであってみれば、なるほど、そこにはモノローグなオペラが繰り広げられていただろう、そう漏らしたとしてもおかしくはない。けれども、なのだ。さかいが放つアリアの数々は、さまざまに複製され、ホールに舞い、響きわたる。いくつもの、色とりどりに放たれた声が空間を飛び交い、触れ合い、観客席に贈りとどけられるのである。はたして、それは、いかなる意味でモノローグといえるのか。

第2部アーカイブ
（独唱「天使の秘密」）
©羽鳥直志
［画像提供=愛知県芸術劇場］



第2部アーカイブ（声のキャプチャー）
©羽鳥直志
［画像提供=愛知県芸術劇場］

複製された声の群れ。そこから問うておく必要があるかもしれない。

デジタル・テクノロジーというものが己を自堕落に結び付けてしまいかねない、完全なる人工的世界という神話。そういった切り口で、この問いに接近していこうとしても功を奏さないように思える。もしかすると、この作品が初演された2000年にあっては、そうした接近がなされる隙間はあったかもしれない。往時は、デジタル・テクノロジーが、インターネットがきり拓く世界をめぐる想像力が爆発的な勢いで拡がっていたし、それは、人々の心の有り様まで変容させるのではないかという興奮を刺激していた。やたらなユートピアが夢見られたり、やたらなディストピアが語られたりもしていた。三輪自身の脚本にも、そんな空気感と共振してしまいかねない、あやしげな若き信心の挫折と昇華が物語られている。三輪は、初演時のプログラムノートに「世界と人間との契約」や「祝祭的」といった言葉を書き付けてさえいる。あえていえば、さかいが放つ歌唱の異様なまでの清澄さでさえ、そうした人工的世界の極北のイメージとどこかしら寄り添ってしまうあやうさを醸し出していたもしれない。

だが、今次の再演において浮かび上がったのは、人工的世界のイメージがまとうかもしれないあやうい透明感とは、およそ無縁なものとなっていたように思える。異なる演出がなされていたというわけではない。演出は基本変わっていない。むしろ、デジタル・テクノロジーと人間の布置関係が変わり、それに応じて、この舞台作品の裡になかば眠っていた己の潜勢力を解き放りはじめたのかもしれない。

どういうことか。

複製された声の群れ、それをより正確に記述し直しておこう。さかいの歌うアリアは複製され、一見、同じものと思われるようないくつもの声が現れ、生の声を追い、絡み、重なり合う。

声とは一般に、からだの為す行為であることを思い出そう。すなわち、心的表出という平面あるいは欲望発露という平面だけでとらえきれないものだ。だとするならば、声の技術的な複製が立ち上げてしまうのは、純粋な形での声の復元ではありえない。そうではなく、声を送り出したからだ、その場から、その声を剝ぎ取り、別の物質へと移し替え、蓄え、その上で、いま一度呼び起こし、出現させる一連のプロセスにほかならない。つまり、声には、避けがたく身体という物質性が張り付いている。畢竟、複製された声にも、それが移し替えられた先の機械の物質性が張り付いている。声とは、周波数であり、その周波数の発現は、多種多様な物質性を伴った機械の作動があってこそのことなのだ。

三輪は、佐近田展康とともに、フォルマント兄弟という名の音楽ユニットの活動において、電子を検知し、処理し、アクチュエートする機器類の物質性、すなわち、声や音にぴったりと張りあわさっている身体や楽器の物質性を操作する感性そしてそれと一体となった技を独自の仕方で研ぎ澄ましてきている。佐近田は『新しい時代』においても音声合成を担当している。二人が関わっている作品なのだ、複数の声の群れを、それぞれが放たれる個々の物質性の次元にまで降り、繊細な設計を施していて当然ではないか。わたしたちは、その繊細さに耳を傾けなければならないはずだ。

『新しい時代』もまた、そうしたデジタル・テクノロジーをめぐる物質性の問題を鋭角的に意識しているはずだ。それは、映像の取り扱いに露呈しているだろう。

ステージのセッティングを振りかえっておこう。ステージの真ん中には、楽器を奏でる四人の女性の演奏者がいる。向かって右側には、ソロでアリアを歌うさかいがいるだろう。左側には、大きなスクリーンが設えられており、そこには、ステージの各部分のイメージも含めさまざまな映像が映し出されていく。距離をおいて鑑賞する観客に、舞台上で生起するさまざまな出来事をしっかりと伝え届けるように。複製されたイメージの群れもまた作品のセノグラフィをかたちづくっているかのように。と同時に、デジタル・テクノロジーが介在するオペラ作品であることを視覚的な仕掛けにおいても提示するかのように。

だが、それだけではない。こうしたセッティングは、いやがおうにも、次のような興味を、デジタル環境になじんだ観客に駆り立ててしまうのだ。四人の演奏者に囲まれた方陣のちょうど真ん中に小さな半透明の箱が置かれ、その中でランプがピカッ、ピカッと点滅するのだが、そのランプとその点滅が、リアルタイムでスクリーン上にも映し出される。だが、すぐさま観客が看て取るのは、スクリーンのすぐ近くの実物のランプの点滅と、スクリーン上の点滅との間に、微妙に、けれども明瞭に、時間的なズレが生じているという事態だろう。当たり前だ。カメラが光のエネルギーをデジタル信号にし、それが情報信号となって、ケーブルコードで伝送される。その情報を受けとめた機械であるプロジェクタが計算処理した上で光が出力されスクリーンに像が投影される（その過程のなかでコンピュータによる処理もあったかもしれない）。つまり、数々の機械の物質的な制約が負荷されているのである。

リアルタイムというのは、機械を介在させるとき、当然のことながら、リアルタイムでない。かくも緻密にステージを構成している三輪と前田が、そうした、スクリーンの内と外でズレてしまう光の点滅に、気付かないわけはない。二人は、デジタル・テクノロジーの限界として、致し方ないこととして諦めていたのだろうか。だが、そうではないのではないか。映像を支える物質性が孕むズレを観客に意識させることを織り込み済みで、それを造形上の起点としつつ、その浄化をこそはかったのではないだろうか。そうした浄化をこそ、観客に差し出すこと、それが試みられていたのではないか。

端的にいうならば、光の像がズレてしまうことを受けとめさせられるからこそ、観客は、作品が時間を追って展開していくのを己の目と耳で周到に追いかけざるをえなくなるのではないか。そうした経過のなかで、技術処理されているイメージとそうでないイメージが、次第に融け合いはじめることに気づくはずだ。イメージだけではない。さかいの声と、その複製された声の間の区別がしっかりと認められる段階から、やがて、両者が見分けがたいほどに、ぴったり合わさり、あたかも抱擁するかのごとくに共振していく事態に立ち会うことになるだろう。繭の糸をより合わせるような繊細さで、巨大な声のタペストリーが織り上げられていく時間プロセスに、だ。

クライマックスで観客が目撃するのは、声をめぐる驚くべき時空だ。複数の声は折り重なり、きらめくがごとく結晶化していく。だが、そのとき、声を放つさかいのからだはもはや観客の目の前にない。彼女のからだは降りてきたいまひとつのスクリーンに取り囲まれ、隠され、視界から消え去ってしまう。からだは、映像を通してのみわれわれに与えられるのだ。イメージとしてのからだだけがそこにある、のだ。そのからだのイメージから聞こえてくるのははたして、生の声なのか複製された声なのか、すでに判然としない。見えないところからやってくる、唯一の声が聞こえてくるだけだ。この声は、どこからやってきたのか。どこから呼び覚まされたというのだ。

急いで付け加えておこう。生の声と呼ばれているものもじつのところ物質の裡にあることは自明だ。喉の振動であり、呼吸器官の作動である。だが、その身体技術を駆使し、どこからやってきたのか、にわかには測り難い声を作り上げることが、芸術の起源のひとつにはあった。グレゴリオ聖歌を歌唱するコーラスでは、それぞれの歌い手に自分の発する声の音程は正確にはわからない。骨伝導という物質性がそれを制約しているから。ならば、音程はどのように計られるのか。いうまでもなく、指揮者の手を、指がなす指揮を瞳がみつめ、その情報信号を喉の動きへと還元するフィードバックシステムにおいてである。歌い手はそれぞれ、訓練を積み重ねるうちに指揮の動きを内面化するにいたる。歌い手は、自らは聞こえない歌を唄うのだ。そのとき、合唱団が声の群れがなす歌はどこからやって来たといえるのだろう。だれひとり、歌い手自身のからだにおいては聞いてはいないだろういくつもの声の群れ。それらが、どこからともなく、われわれに贈りとどけられるのである。

『新しい時代』は、声のテクネーの系譜をしっかと引き受けた、新しい傑作である。

三輪眞弘＋前田真二郎 | モノローグ・オペラ『新しい時代』
–
2017年12月8日（金）、9日（土）| 愛知県芸術劇場 小ホール
2017年12月16日（土）| あいおいニッセイ同和損保
ザ・フェニックスホール
–
作曲・脚本・音楽監督：三輪眞弘
演出・映像・前田真二郎
出演：さかいれいしう、岩野ちあき、木下瑞、日笠弓、
盛岡佳子、古舘健、ウエヤマトモコ、大石桂誉
–
1995年のオウム真理教によるサリン事件、97年の神戸連続児童殺傷事件など、90年代後半の日本を覆っていた暗い空気の時代の下で生まれた「モノローグ・オペラ」。合成音声、キーボードで打ち込まれたテキストなど記号的な表象・演出が現代におけるテクノロジーと神の関わりを想起させる。2000年初演。

Profile **きたの・けいすけ**
映像研究者、立命館大学教授。1963年大阪生まれ。ニューヨーク大学大学院芸術学科修士課程修了。1998年より新潟大学人文学部助教授。2007年より現職。主な著作に『ハリウッド100年史講義』［平凡社新書、2001年］、『映像論序説』［人文書院、2009年］『制御と社会』［人文書院、2014年］など。

Review 2

限界を自由として生きる ——ロームシアター京都『一居一道』と古典舞踊

林立騎
Tatsuki Hayashi

シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 vol.1
『一居一道』

「日本の演劇の歴史と称するものの大部分は、実は舞踊の歴史だといってもあながち語弊ではないとおもう。近代劇が日本の演劇の概念に入りこんでくるまでは、舞踊的要素は芸能の最高の極地と考えられていたのである」（郡司正勝『おどりの美学』）ということを、わたしたちはいつの間にか忘れてしまった。そうしたなか、ロームシアター京都で催された「シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 vol.1『一居一道（いっきょいちどう）』」は、日本の舞踊にあらためて思いを馳せる機会を与えたのである。

このシリーズは古典芸能の普遍的なエッセンスを同時代の舞台芸術として上演するために構想されたという。第一回目の今回は、尾上流四代家元の尾上菊之丞をスーパーバイザーに、能・上方舞・歌舞伎舞踊と異なるジャンルの舞踊を連続上演し、さらに尾上と演者のトークを行なった。そこから伝わってきた古典舞踊の「普遍的エッセンス」について考えてみたい。

上演は、ロームシアター京都の舞台機構を活かした工夫に彩られていた。オムニバス形式の上演では、まず、劇場の闇の中に、金剛龍謹（金剛流二十七世若宗家）、井上安寿子（京舞井上流）、吾妻徳陽（吾妻流七代目家元）それぞれのインタビューと演目のイメージ映像が大きく映し出される。それが消えると、舞台上に一種の「島」のような空間があらわれ、そこで一人、また一人と舞踊を披露するのである。

舞台上のこの「島」は、能舞台より一回り大きい四間四方で、周囲を深さ六尺の堀に囲まれ、孤立していた。空間コンセプトも担った尾上菊之丞が上演後のトークで語ったところでは、これは「ブラックボックスのなかに所作だけが浮き立つ」舞台であり、「どこにも逃げ場がないなかに演者がどう向き合うか」が問われていた。井上安寿子は応えて、この舞台では「自分が浮いていて、自分しかいないかのようだった」と述べている。

所作と音曲を浮き上がらせる空間構成と照明は、劇場だからこそ実現したと言える。尾上が「場所ならではの演出を考えるのも演者の務め」と古典の懐の深さを感じさせ、「どんなところで演じるかは重要だが、過度な演出は危険でもある。本物がある上で、いろいろ変化していけばいい」と述べたように、この舞台で舞踊に触れた上で、ふたたび歌舞伎座、お座敷、能楽堂、あるいは野外へと、もう一度戻っていけるような、京都という都市とその歴史を再発見するための贅沢なまわり道のような一夜だった。

「国家統一のための民族征服の歴史がはじまったとき、舞踊はひとつの貢物として、被征服者側から征服者への奉仕と変っていった」（郡司正勝、同上）事実を踏まえても、今回の上演は古典舞踊を西洋式の劇場への「貢物」にするものではなかったはずだ。むしろ両者が、そこに集った演者たちが、「今ここ」だけの「時分の花」を咲かせていた。今後も多くの場所でとりどりの花の咲くことを願いつつ、その舞踊をふりかえろう。

金剛龍謹『内外詣（うちとまうで）』は、金剛流のみで演じられるめずらしい一曲。京都から参詣してきた勅使のために、伊勢神宮の神主が祝詞を上げ、神楽・獅子舞を舞い、夜を徹して神事を行なう。山風に空が明けゆき、波の鼓が声を添え、東の空に五色の雲が輝いて、内宮と外宮は夜明けを迎え、栄行く春こそ久しけれ、と言祝がれる。

「舞金剛と言われる金剛流の舞いを堪能していただく演目」と演者自身が述べたように、静かでゆったりとした身振りから、後半の華やかな動きまで、舞いの豊かさが伝わってくる。それと同時に、わたしたちの日常にはなかなか存在しない、別の時間と別の空気が届くかのようだった。舞いが舞われているときだけでなく、演者の身体が止まっているときでさえ、きよらかな朝、祈りの時間、獅子舞というかたちで人間と動物のあいだの閾が揺れ、それどころか人間、動物、植物、鉱物、吹く風とたなびく雲がすべて混じり合うような空気が、舞台空間そのも

金剛龍謹『内外詣』

井上安寿子『珠取海女』

のから伝わってきたのである。能役者の身体は型を継承しているだけでなく、型を通じて古くから続く時間を守り、保存している。古い時間が差し出され、同じ空間に共有されることで、わたしたちは祈り、動物や自然や死者の声を聴き、生をきよらかにする可能性を自分自身の身体にも感じるのである。

こうした舞いを舞う若き演者自身が、後半のトークでは、すでに自分の子に稽古を始めることや、父と自身と子の三代での共演を考えていることが、また興味深かった。

井上安寿子『珠取海女』は、讃岐国(香川県)志度の浦の物語から生まれた能「海士」に由来する舞い。藤原鎌足の次男・藤原不比等は、妹が唐の皇帝の后になったことから宝珠を贈られたが、それを龍宮に奪われてしまう。珠を取り戻すために不比等は身分を隠して志度の浦に住み、そこで結ばれた海女と男子をもうける。珠を取り返したら子を世継ぎにすると約束されたため、海女は海に潜り、珠を見つけ、剣で乳房の下をかき切って体内に隠し、海中で死人のふりをする。死者を忌む龍宮のならいで悪竜は近寄らず、海女は浜辺に引き上げられるが、珠と引き換えに息絶え、世継ぎになる子の母はわたし、と言う声と面影が、波に揺られて消えていく。

情愛と恐怖が同居するこの物語のように、強さと柔らかさを兼ね備えた井上安寿子の舞いは、わたしたちをたびたび驚かす。舞いは大きくなり、静かになり、深くなり、ときに一種の幾何学性を帯びる。一つひとつの所作の美しさだけでなく、部分同士のつながり方に驚かされ、しかしその流れの必然性が身体的に理解される。身振りの連鎖の正確な意味は、今のわたしたちにはもうわからない。わからないが、丁寧に、しかし大胆に、見えないルールに従いつつ、しかしそれをみずから書きかえ続けていくような舞いは、もはや鑑賞の対象ではなく、ある種の生のレッスンのようにさえ見えてくる。舞いを見ながら、こんなふうに生きることもできるのだろうか、という憧れが浮かぶのだ。派手ではないが特別で、大胆だが規律と自由を両立させているような生き方への憧れ。それは物語や舞踊への感情移入ではなく、舞踊が実現する空間全体への憧れなのである。

吾妻徳陽『娘道成寺』は、言うまでもなく歌舞伎舞踊を代表する大曲。紀州(和歌山県)道成寺に伝わる安珍清姫伝説は、奥州白河(福島県)から熊野に参詣に来た美しい僧・安珍に惚れた娘・清姫が、嘘を重ねて逃げた安珍に激怒して蛇と化し、道成寺の鐘に逃げ込んだ安珍を鐘に巻き付いて焼き殺す、というものだ。

歌舞伎舞踊の『娘道成寺』はこの伝説の後日譚である。道成寺に新しい鐘が奉納されることになり、その供養が行なわれる。そこに花子という美しい白拍子(男装の遊女)がやってきて、舞いながら鐘に近づき、なかに飛び込むと、その上に蛇があらわれる。

『娘道成寺』はこの物語の中でさまざまな踊りを見せ、吾妻徳陽は美しさと不気味さを生々しく同居させながら、夢のような、奈落のような、あやしい時空間を差し出した。一人の人間のうらみを見るには、本当の意味でうらみの真実性を、その恐ろしさと美しさの同時的なありようを知るには、物語の理解ではなく、その静かなはじまりから船酔いに似た揺れに至るまで、これだけの身体的な時間が必要なのだと思わせたのである。

日本古来の舞踊の根底にあるものは「変化」であり、正の変化と負の変化が同時に成立することだった。「美しい、すばらしい、やさしい、などと女方役者の美貌を讃仰し、直接的に性的な、あるいは芸能に感ずる独得なカタルシスを覚える一面に、怖い、おそろしい、気味が悪いといった、負の感覚を消し去ることはできない。[…]正と負が重ね合わされることによって、そこにもはや正でも負でもない、もうひとつの世界が認識されるのである」(服部幸雄『変化論』)。世界のこうしたあり方は失われていない。わたしたちもそれを忘れていない。ただ普段は目をそむけているのである。

吾妻徳陽『娘道成寺』

たった一人の人間が大勢の前で舞う、踊る、そうした時間がわたしたちの社会から失われないのはなぜだろう。尾上菊之丞の言う「どこにも逃げ場がない中に演者がどう向き合うか」が、わたしたち観客にとっても大切な問題になるのはなぜだろう。それを愉しむことが娯楽になるから、というだけではないのではないか。ただ一人の人間が舞い、踊ることに、社会性が生まれ、公共性が生じる。それはなぜ、どんなときだろう?

わたしたちの身体には限界がある。個々人が生まれながらに身体的な条件をかかえ、年齢とともに制限のありようは変化しつづける。古典舞踊は型の継承によってさらに不自由を背負うかのように見える。だが古典舞踊が目指しているのは、限界を生きることと自由を生きることが対立しない、もう一つの世界、もう一つの生ではないか。継承とは単にルールに服従することではなく、伝わってきた事実を受け入れ、信じ、生きなおしながら、限界を自由として生きることを目指す生の身振りのことではないか。

わたしたちは自分自身の限界に苦しみ、生の短さや、社会のままならなさに苦しむ。古典の型や言葉を引き継ぐとは、歴史上に存在した他者の限界や苦しみの結晶を引き受けることだろう。しかしそれは、それぞれの時代における自由の到達点を引き継ぐことでもあるはずだ。引き継いだ上で、今の時代に限界と自由がいかなる場所で両立するかを再検証することが求められる。それは舞踊家個々人の課題であると同時にわたしたちが日々の生活で向き合う問いでもある。どうすれば過去を引き受け、新しい自由を見つけられるのか、と。だからこそ舞踊は、単独的でありながら共同的で、公共的なのだ。

心のままに、からだのままに、ということが、本当の意味での自由ではないのだと、古典舞踊は教えてくれる。心のままに、からだのままに、自由に生きているつもりのわたしたちが、知らぬうちに囚われている枠がある。その枠を、限界を、一時でも自覚し、少しでも離れていくための生のレッスンを舞踊は与える。だからこそ舞踊を見るわたしたちの内には憧れと願いが生まれるのだ。それは、心をかたむけ、からだを動かすことが、この精神と身体の限界にとどまり、社会のルールや制度を上書きするのではなく、少しでもなにか別の動きを、関係を、リズムを、流れを、実例を具体的に生み出すことになりますように、という思いの身体的自覚である。そこが芸術の課題と生の課題が一致する場所であり、あそぶという古い言葉の、演技とゲームの発明の本当の意味だ。

ロームシアター京都のシリーズ「舞台芸術としての伝統芸能」は古典芸能の継承と創造を目的としているという。継承はわたしたち一人ひとりの問いでもある。過去に向き合うことが他者の自由を侵害する保守反動に陥るあやうさは醒めた感覚で回避しつつ、故人の声を聴き、まだ生まれていない者たちへ可能性を橋渡していくこと、「今ここ」を通過としてとらえることは、舞台芸術にとって、現代社会にとって、失ってはならない感覚であり、後ろを見つめる限界の中でこそ次/継ぎの自由は創造されていくだろう。

シリーズ 舞台芸術としての伝統芸能 vol.I「一居一道」

–

2018年2月20日(火) | ロームシアター京都 サウスホール

–

[第一部]
『内外詣』金剛龍謹(金剛流二十七世若宗家)
『珠取海女』井上安寿子(京舞井上流)
『娘道成寺』吾妻徳陽(吾妻流七代目家元、歌舞伎俳優 中村壱太郎)

–

[第二部]
「出演者・スーパーバイザーによるディスカッション」
金剛龍謹、井上安寿子、吾妻徳陽
スーパーバイザー: 尾上菊之丞(尾上流四代家元)

–

日本の全国各地に存在する伝統芸能を同時代の舞台芸術としてとらえ、その普遍的なエッセンスが浮かび上がるような仕掛けで上演するシリーズ企画として、2017年度からスタート。18年2月20日に開催されたvol.Iではスーパーバイザーに尾上流四代家元の尾上菊之丞を迎え、金剛流二十七世若宗家の金剛龍謹『内外詣』、京舞井上流の井上安寿子『珠取海女』、吾妻流七代目家元で歌舞伎俳優・中村壱太郎でもある吾妻徳陽『娘道成寺』を上演。

[撮影=井上嘉和]

–

[参考文献]
• ジョルジョ・アガンベン『いと高き貧しさ 修道院規則と生の形式』| みすず書房、2014年 | • 郡司正勝『おどりの美学』| 演劇出版社、1959年 | • 服部幸雄『変化論 歌舞伎の精神史』| 平凡社、1975年 | • ミシェル・フーコー『同性愛と生存の美学』| 哲学書房、1987年 | • 渡辺保『日本の舞踊』| 岩波新書、1991年

Profile
はやし・たつき
翻訳者、演劇研究者。訳書にイェリネク『光のない。』(白水社)。リサーチ活動に Port B『東京ヘテロトピア』など。現在、京都造形芸術大学非常勤講師、沖縄県文化振興会チーフプログラムオフィサーなどを務める。2017年よりロームシアター京都リサーチプログラムリサーチャー。

［時評］

2018年2月から11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。

「時評」と銘打つ以上、ある程度最近見た作品に絞って書くべきだが、2018年2月に行われた「TPAM――国際舞台芸術ミーティングin横浜」から始めたい。強く印象に残ったのは、ジェシカ・ザフラ＋ラヤ・マーティン『**1417年から陽気さを輸出し続けて：世界征服のための一理論**』（2月16－17日、神奈川芸術劇場［KAAT］）。フィリピンが欧米圏向けの主力輸出品として位置付けるフィリピン人外国労働者が起こしうる革命/反革命が題材のレクチャーパフォーマンスだが、会場を移しての第二部（アーティストとして求められる労働＝レクチャーを放棄して、フィリピンレストランで夜通しパーティーを行う）が痛快。そしてテーリ・テムリッツ『**ソウルネスレス**』（2月15日、BankART Studio kawamata Hall）。作家個人の信仰遍歴に関する告白は、同時に白人中心主義の世界に対する大文字の批判ともなりうるが、集団に回収されないギリギリの境界を見定めようとする個人の倫理が胸を打った。

キャストを20代の俳優に一新した岡田利規・チェルフィッチュの『**三月の5日間 リクリエーション**』と同時期に上演された、山縣太一らキャスト全員による共同作品と呼ぶべき『**三月の5日間 アウトレイジ版**』（3月15－24日、Bellrings Seminarhouse）も今年の演劇的事件（?）として記憶されるべきだろう。演出家・批評家の渋革まろんが論考『チェルフィッチュ（ズ）の系譜学――私たちはいかにしてよく群れることができるか』（2018年）で示唆した、ある作品とそれを支えるメソッドが「言葉」と「身体」に分岐して個別に変化し続けていく、作品が育まれることの土壌的な豊かさを感じた。相補的な関係を持つ両者の活動を、今後も継続的に見ていきたい。

京都を拠点とするakakilikeの東京初進出となった『**捌く**』（5月1日、d－倉庫）は、男性10名とその供物のような存在として舞台上に横たわる女性1名が立ち上げる時空間の不気味さが鮮烈だった。主宰の倉田翠は、ダンスや演劇が満たしてくれる満足とは異なる、ただ「在る」ことの妙を扱おうとしている気がする。

「KYOTO EXPERIMENT 2017」での上演が予定されていたダレル・ジョーンズ『**CLUTCH**』（8月3－4日、ArtTheater dB神戸）を1年越しで見られたのも感慨深かった。ファッション雑誌のポージングから生まれた「ヴォーギング」のスタイルを基軸に、忍者や芸者といった日本趣味的な要素を遊び心たっぷりに加えた同作が元映画館という特殊な空間で上演されたのはむしろ幸運で、芸術と芸能が分離しきらないまま、ただ身を揺らして漂流する60分間が忘れがたい。

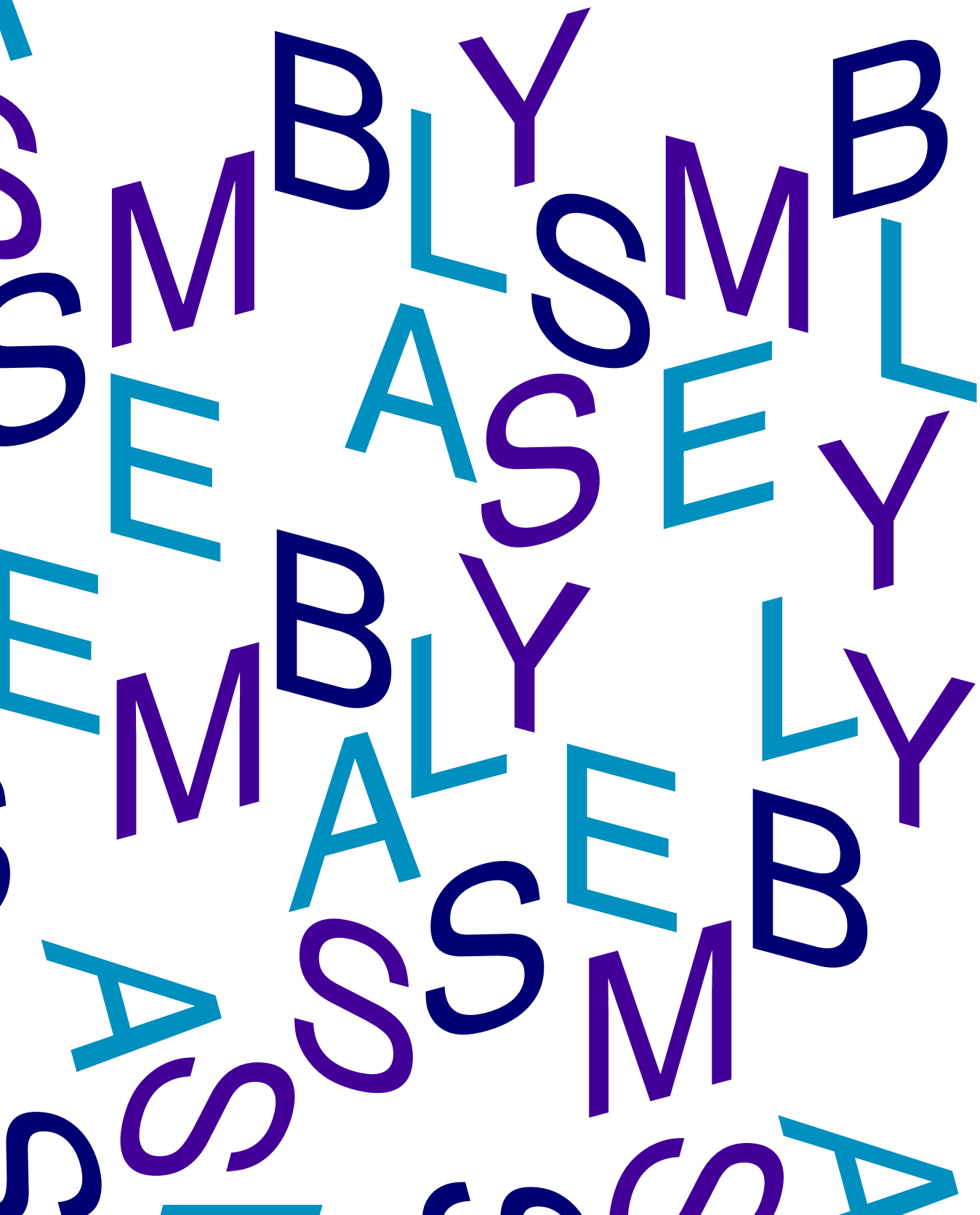
「Dance New Air 2018」では、ルーシー・ゲリン『**SPRIT**』（10月3－4日、スパイラルホール）が白眉。これまで挙げてきた作品に惹かれたのは、自律と他律を行き来する身体や個人のポリティクス（政治性）によるところが大きいが、人間の内にある悟性と感性を象徴するかのように女性ダンサー2名が踊る同作の、知的なタフさには否応なく打ちのめされた。一方で、あまりに「作品」らしく整頓されることの違和感もあるが、それは贅沢な批判だろう。

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。

ASSEMBLY

アセンブリー
京都に劇場文化をつくる | 02

2018年12月21日発行
–
デザイン
西村祐一［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］
–
英文監修
クリストファー・グレゴリー
–
2017年度リサーチプログラムリサーチャー
大野はな恵、清水久莉子、浜上真琴、林立騎
–
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/

『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。2017年度は林立騎（古典芸能と現代演劇）、大野はな恵、浜上真琴、清水久莉子（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。