

●目次

舞台芸術フェスティバルが育む芸術文化環境	五島朋子	1
遊園地の再生と逃走——セゾン文化財団の『芸術創造活動プログラム』と助成について	宮沢章夫	4
へこたれない火の粉——パフォーマンス・アートに関わって25年	霜田誠	6
scenes from Morishita Studios		8

舞台芸術フェスティバルが育む 芸術文化環境

五島朋子

1. はじめに

世界の舞台芸術フェスティバルを象徴するエジンバラ（イギリス）やアヴィニョン（フランス）は、都市の名称でもある。季候の良い夏の期間中、都市全体がフェスティバルのにぎやかな雰囲気包まれる。いずれも第2次大戦後の1947年に、文化による戦後復興を目指して始まり、すでに半世紀以上の歴史を持つようになった。また、両方の都市と舞台芸術フェスティバルの関係にも共通する点が多い。さらに、ひとりの芸術監督が選んだ招待作品からなる公式プログラムによるフェスティバルと、それに対抗するように始まった自由参加のフリンジ（アヴィニョンではオフと呼ばれる）による拮抗関係も近似している。公式、自由参加それぞれの運営主体が、全く別組織であることも共通している。両者は今や巨大規模のフェスティバルとなったが、この対立関係とフリンジのなかの質的競争が、会場となる都市全体をスリリングな演劇空間に転じさせていく大きな要素になっていると考えてよい。

本稿では、半世紀以上に及ぶこれらのフェスティバルが、背景となる地域の芸術文化環境整備に果たした役割を現地調査を通じて跡づけていく。そこから、イベント型から変容しつつある日本の舞台芸術フェスティバルと都市のより良い関係づくりの可能性を検討していきたい。

2. 市民にとってのエジンバラ・フェスティバル

1999年8月。エジンバラ市中心部から北西へ約2km。こぎつぱりした住宅街の一角。典型的なタウンハウスに住む、62歳のカルロ・ゴードン夫人の台所の壁にかかるカレンダーは、真っ黒になるくらいびしょりと様々な予定が書き込まれていた。日頃は、自宅のアトリエで、身近な風物を油絵やペン画に描いている。しかし、いくつかのフェスティバルが開催される8月は、演奏会に観劇に大忙しとなる。また、子どもが巣立った後の空き部屋を、この時期フェスティバルの観客に提供しているので、忙しさに拍車がかかる。期間中出たり入ったりする宿泊客との鍵の受け渡しや宿泊ルールについての申し渡しにも、寸暇を縫うスケジュール調整が必要だ。

演劇や音楽好きのみならず、国際的にもよく知られるエジンバラ・フェ

スティバルは、古都の美しい街並みの中で繰り広げられる。観光地としても、年間多くの人が訪れる。しかし8月の1ヶ月は、エジンバラ・インターナショナル・フェスティバル、エジンバラ・フリンジの他、映画祭、ジャズ・フェスティバル、ブック・フェスティバル、ミリタリー・ツアーなどが同時多発的に開催され、15万の人口が倍にも膨れ上がる。

一般に日本でエジンバラ・フェスティバルと呼ばれているのは、招待作品のみからなるエジンバラ・インターナショナル・フェスティバルと、自由参加・手打ち公演の集合体が発展してきたエジンバラ・フリンジ両者をあわせたものだ。フリンジでは毎日200か所近い会場で、午前10時から真夜中まで、1300もの公演が日に行われている。芝居好きならば、インターナショナル・フェスティバルで行われる国際的な舞台にも足を運びたい。有象無象のフリンジの中から、すばらしい舞台を探し当てると醍醐味も捨てられない。とすれば、数日間滞りたい。しかし、バカンス・シーズンとあいまって、市街地中心にリーズナブルな宿を見つけるのは至難の業となっている。

ゴードン夫人は、Festival Bedsという名の組織に数年前から名前を登録している。当初エジンバラ在住のある女性が、フェスティバル期間に、宿泊施設として自宅の部屋を安く提供できる人をリスト化し斡旋したことから始められたものである。市の中心地からの交通の便や、居室のプライバシーの度合いによって料金が設定されており、一人1泊あたり10ポンドから35ポンド（1999年8月、日本円で2000円から7000円）程度である。朝食込みの値段だ。連絡先は、インターナショナル・フェスティバルのプログラムに記載されており、日本からFAXで希望する滞在期間と宿泊費を書き送ると、いくつかの候補をあげて返事かくる。朝食は、イギリスでポピュラーなB&Bと違って、ごく簡単なメニューとなっている。貸し主の負担を軽くする意味もあり、調理したものまでは出さない取り決めである。私もFAXの連絡を通して、このゴードン夫人にお世話になることになった。

期間中のゴードン夫人は、実に楽しげで、フェスティバルという機会を自身の生活の中に存分に活かしている。オペラ、クラシック、芝居、映画と様々なフェスティバルの演目に寸暇を惜しんで足を運ぶのはもちろんだが、宿泊客との情報交換や交流もなくてはならない楽しみである。朝食は、宿泊客と前日の成果や当日の観劇予定についての会話が始まる。フェスティバル期間中、スコットランド全国紙「Scotsman」には、毎日別刷りの特集「Festival」が折込まれており、それが食卓の脇に必ずおいてある。時には、彼女が、新聞評論員の手厳しい意見を披露する。彼女のお薦めの作品が新聞の週間第1位（fringe first）に選ばれていることもある。

インターナショナル・フェスティバルの演目、いわば芸術監督お墨付きの

クラシック演奏やオペラのみならず、自由参加のフリンジにもこまめに足を運んでいる。期間前のプレビュー公演などで、いち早く情報もつかんでいて、この公演は絶対見逃してはいけないと薦めてくれる。そうやって示され、私が実際に出かけた舞台にはずれはない。見てきたと言えは、「どうだった?」と興味津々で、こちらの意見も求めてくる。

野外公演なら、エジンバラの変わりやすい夏の天候対策として服装を指南してくれる。フェスティバルの祝祭的雰囲気を一挙に盛り上げるミラタリー・タトゥーの花火を、街のどこから見るのがいいか教えてくれる。地元で長く見続けているからこそ、見どころや、観劇ポイントの紹介は実在的に射ている。

また、彼女はインターナショナル・フェスティバルの「友の会」組織「The Festival Muses」のメンバーでもある。期間外に行われた会員のための講座やイベントに参加し、フェスティバルの今年の動向や情報を手に入れている。昨年夏新たにフェスティバル事務局となった教会堂の改修コンセプトや内装デザインといった、裏事情にも詳しい。宿泊客にディーターが多いのもなずける。作品を買い付けにきたイスラエルの女性演劇プロデューサー、新聞取材に訪れたベルリン・モルゲン・ポスト紙の演劇評論家といったそうそうたる専門家も常連である。

50年以上もの歴史をもつフェスティバルは、都市の暮らしという視点で見つめていけば、ゴードン夫人に象徴されるような、足下でフェスティバルを支え、自分の生活の一部として楽しむ市民を育ててきたと言える。

3. 大学と舞台芸術フェスティバル

エジンバラは、大学都市の顔も持つ。エジンバラ大学は、市街地に200近い建物を抱える。夏休みとなる6月下旬から9月初めまで、一般向けのInternational Summer Courseを開設している。18歳以上で英語力がある人ならば、学歴国籍を問わず、受講料を納めて、授業を受けることができる。考古学やスコットランドの歴史から、文章術、コンピューターなど多岐にわたる講座が設けられている。中には正式に大学の単位として換算可能なコースもある。1999年は18歳から85歳まで、31カ国から600人にも及ぶ人達が、エジンバラ大学で学んだ。この中に、フェスティバル会期に合わせて、映画、インターナショナル・フェスティバル、フリンジの各講座が設けられている。各クラス定員20名、1週間ないし2週間のプログラムは週単位で受講できるようになっている。

いずれも、演劇や映画の実践及び教育に携わっている人材が講師である。フリンジコースの場合は、まず、フリンジ・ソサエティの代表者によるフェスティバルの概要や組織について説明があった。後のプログラムは講師が前もって選択した演目を毎日ひとつずつ鑑賞し、必ず翌日、その公演のプロデューサー、演出家、俳優などを交えて討議・質疑応答が行われる。演劇を中心に、様々なタイプ、会場の公演が選ばれている。フリンジのクラスは希望者が多かったため、2クラス編成となった。

講師は、みずから舞台を作って、フリンジに参加した経験もあり、また現在学校で演劇教育に携わっているため、公演内容のみならず、演劇を取り巻く状況などにも議論が及んだ。また、必ずしも英語を母国語としない受講生とゲスト・スピーカーの間をうまく橋渡しし、議論を活性化してくれた。コースには、エジンバラの歴史に関する講義と、日観光バスチケットも含まれており、エジンバラ滞在へのイントロダクションが巧みにプログラムされている。

受講生は、アート・マネジメントを学ぶ大学生や、最近引っ越してきてエジンバラに詳しくなりたいという主婦、スキルアップしたい英語教師、ひと味違った観光をしたいOLなど多彩である。コース受講生になると、一時的に学生証が発行され、インターナショナル・フェスティバルであれ、フリンジであれ、学割がきくよう配慮されている。

エジンバラ大学は、学生寮などを含めて、2000もの部屋を持つ。夏休

みの間は、その他の大学施設も活用して、コンベンションの受け入れに忙しい。サマー・コースの受講生も、一般利用者より割安でこの寄宿舎へ宿泊ができる。施設の老朽と、共同シャワー・トイレである学生寮のデメリットを補うよう、朝食だけは豪勢に準備されている。大学の夏期休暇中の教育プログラム及びビジネスとフェスティバルがうまく組み合わされている。

インターナショナル・フェスティバルのプログラムの中にも、招待演出家や作曲家、振付家をスピーカーに迎えたレクチャーは多数組み込まれている。また、フリンジ・ソサエティの主催で、フリンジ参加カンパニー向けのレクチャー、ワークショップが開催されている。このように、エジンバラではフェスティバル開催主体による関連事業、教育プログラムだけではなく、都市全体の中で、官民、公式・非公式なレベルで幾重にもフェスティバルを活用し、堪能する仕組みや人材が育てられていることがわかる。

4. 家族的経営を醸し出すアヴィニョン・オフ

フランスのアヴィニョンに、足を進めよう。1999年は自由参加フェスティバルであるパブリック・オフに、460のカンパニーが参加し、550の演目が95の会場で3週間にわたり行われた。一方、エジンバラのフリンジでは、ロンドンの商業プロデューサーが運営するスーパー・ベニューと呼ばれる3つの会場で、総演目の2割が演じられている。内容も集客力のあるリン・マン・コメディにシフトしつつある。それに対して、アヴィニョン・オフの会場は、小規模個人経営が大半である。

また、オフの会場は他の機能の建物の転用である場合が多い。フェスティバルの主会場である城壁のなかで、市立劇場とベノワ7世ホールのみが、初めから劇場として建てられたものにすぎない。この2カ所は、招待作品によるメインのアヴィニョン・フェスティバル（以降インと呼ぶ）の会場となっている。オフへの参加劇団の数が増えるにつれ、城壁内の様々な建物が次々と劇場として使われるようになり、現在は城壁の外へも会場が設けられている。

座席数120の劇場エタンセレは、オフの典型的な会場である。メインの通りからひとつ路地を入った静かな場所にある。ほとんど車が通らないので、建物の前には、木製ベンチが敷かれて、開演前のロビーに転じる。1998年には、日本のダンス・カンパニー、イデビアン・クルーが公演を行った。もとはスタジオだったのを改修し、1989年からオフの会場として使っている。期間中は、他のオフの会場と同じく朝10時から真夜中まで、1時間半から2時間刻みで8公演が行われている。

100カ所近いオフ会場のうち、1割弱が、フェスティバル期間以外も常設の劇場として運営されている。エタンセレは、アヴィニョン在住の演劇人夫婦が運営している。元々、パリで演劇をやっていたクラウド・レモニエール氏は、自ら演出した作品でオフにも毎年参加している。アヴィニョン在住の演出家による公演プログラムは、インの冊子にも綴じ込まれている。オフとインは全く別組織の運営だが、アヴィニョンという地域に根ざした活動には、形式的には市の外郭団体となるフェスティバルの事務局が、情報発信面で協力している。

レモニエール氏が、初めてフェスティバルのアヴィニョンを訪ねたのは、1967年のこと。フェスティバルの創始者ジャン・ヴィラールが健在で、フェスティバル全体が実に美しい時代だったと回想している。その時以来、アヴィニョンに移り住み演劇をすることが彼女の夢だったという。現在、通常は、劇場を使ってヨガや演劇教室を運営、フェスティバル期の会場使用料で資金を得ながら、自身の演劇活動を行っている。

やはりアヴィニョン在住の演劇人であるアンドレ・ベネディト氏が、1966年に、インに対抗するように公演を打った。こうしてオフは、始まった。以来30年以上、毎年フェスティバル期間には自作公演を行っている。教師だった氏は、1960年の初めに病氣療養を目的にパリからアヴィニョンへ移

り住む。戦後うち捨てられていた教会の建物を買い取り、改修して演劇活動を始めた。現在は、フランス文化省、アヴィニョン市の助成金などを得ながら、期間外にも自作の演劇公演を定期的に行っている。

人に9万人のアヴィニョンに、小規模ながらも、こうした劇作家・演出家が運営する転用常設劇場が、10数カ所は存在することになる。かなりの劇場密度だといえるだろう。

1982年、オフが、現在のように事務所を構えて、公演情報が記載されたプログラム発行やチケット販売を始めた。当時、ベネディクト氏を含めて35ぐらいのカンパニーが、フェスティバル期間にインとは関係なしに公演を打っていた。しかし、どこで誰が何をやっているのかわからない。やはり自らもオフで公演をしたアラン・レオナル氏が、夫妻で地図を作り会場案内を作った。これが、現在のパブリック・オフ事務所の母体となっている。

オフの会場運営主体である個人の存在感は大変明瞭で、これは常設の小屋に限らない。フェスティバル期間のみの一時的な劇場利用であっても、その場所を借りて劇場として運営し、オフのプログラムを決定している人物とそのポリシーははっきりしている。一見巨大なフェスティバルであるオフも、つぶさに見ればそれぞれの会場がひとつのフェスティバルを営んでいるのである。

5. おわりに

アヴィニョン及びエジンバラの舞台芸術フェスティバル運営の仕組み、華やかなメインのフェスティバルを可能にする英仏の国家的な規模とレベルでの芸術文化支援政策、さらには芸術文化を必要とする社会における価値観といった大きな枠組みから、日本の舞台芸術フェスティバルが学ぶべきことは多い。しかし、同時に、ひとりひとりの立場に立ったところから、この盛大なフェスティバルを見つめ返してみる必要もある。

舞台芸術フェスティバルという仕掛けが、作り手側にとっては、自身の舞台芸術活動をより確固としたものとして運営し成長させていく契機となっていることがわかる。また、観客、一般市民にとっても、舞台芸術をより身近な生活に密着したものとしていく契機として作用してきたことがよくわかる。さらに相互の関係が舞台芸術フェスティバルという仕掛けに昇華されながら、市民も、既存の組織も、演劇人も協働しあって、自分の都市のフェスティバルをどん欲なまでに創出し叫んでいる。こうした相互作用から、アヴィニョン、エジンバラの現在のような芸術文化環境が形成されてきたと言える。

最後に、日本での可能性を検討する立場から、私が携わっている好例を紹介しておきたい。2000年の夏から秋にかけ、山口県柳井市の中山間部伊隆(いかし)で、第1回IKACHI国際舞台芸術祭が開催された。企画・主催は地元劇団「POP THEATRE Y」の主宰者久保田修治氏。当地に残る戦前の木造映画館「みどり会館」を改修しながら、劇団の持ち小屋として使ってきた。屋根の小屋組や土壁がむき出しで、決して立派とは言えない。だが、この集落と建物の劇場としての魅力、さらには主宰者の心意気に惹かれて、私は九州芸術工科大学の藤原恵洋助教授とともに招聘メンバーのキャスティングを手伝うことにした。その結果、北九州在住のドイツ人演出家ベーター・ゲスナー氏、在京の振付家新井英夫氏と氏方呼び寄せたカナダ人ダンサーのピーター・チン氏が参加を決め、公演を行った。³¹²⁾ また公演に連携し、フェスティバルに関するレクチャーの開催、ダンサーによる身体ワークショップ、カナダからのアーティストの滞在にあわせた地域の方々や子どもたちとの交流会、ポストパフォーマンス・トークといった企画が、きめ細かに展開していった。公演日には、劇場にのぼりや垂れ幕がかかり、祝祭の気分を演出すると、近所の中学生が「今日は何やるの?」とのぞき込んでいく。実際の公演にも、交流会に参加した子どもや老人たちが観客としてやってきた。日頃想

定できないような公演メニューと野良仕事で日焼けした地域の人々との関係が生み出されていったのである。

この土地ならではの空間を活用した劇場空間、はっきりと顔が見える劇場主、好奇心旺盛な地域の方たち。片田舎でさきやかに始められた国際舞台芸術祭だが、すでに地域の芸術文化環境整備に独特の作用を与え始めた。久保田氏は、アヴィニョンをいつか敵状視察したいと言う。そこで自分たちの公演を実現させてみたいとも言う。なぜならあのアヴィニョン・フェスティバルも、ひとりの演劇人、ひとつの劇団、ひとつの会場から始まったのだから。そう語る久保田氏の夢はまた、私が得てきた彼の地の都市と舞台芸術フェスティバルの関係性をより身近な地域に創出していきたいと考える私の夢とも響きあうものである。

註

- 1) 日本では一般的に、エジンバラ演劇祭、アヴィニョン演劇祭として知られているが、どちらの場合にもダンス、音楽、オペラなど多様な舞台作品からなる総合的な舞台芸術フェスティバルのなかに多数の演劇が含まれており、正式には演劇祭の名称は存在しない。そのため本稿では、これらを舞台芸術フェスティバルと呼んでいく。
- 2) IKACHI国際舞台芸術祭は、主に7月27日ベーター・ゲスナー氏率いるうずめ劇場「にしむくさむらい」(作: 別役実、演出: 武石守正)、8月5日「fLight〜をどるかなたにみるこなた」(振付・構成・出演: ピーター・チン、新井英夫) 9月30日、10月1日POP THEATRE Y「蛇口」(作・演出: 自由下僕)により構成された。公演後参加者たちにはさらなる活躍が続いており、関係者を喜ばせている。ゲスナー氏は、今夏富山県利賀村で開催された舞台芸術財団演劇人会議による第1回利賀演出家コンクールにて最優秀演出家賞を受賞した。POP THEATRE Yは、11月に開催される東京国際舞台芸術フェスティバルのリージョナル・シアター・シリーズに招聘されている。また、「fLight」は、カナダ・トロントで開催されたShared Habitat Festival of the Art and Environmentに招聘され9月12日〜16日計5回の公演を行い、現地のメディア、批評紙等で高い評価を受けた。

五島朋子(ごとうともこ)

九州芸術工科大学大学院博士後期課程在籍。九州大学大学院建築学専攻修了後、1988年より10年間、東京・福岡の自治体で建築職として公共住宅づくりやまちづくりに携わる。1998年都市文化研究所設立。また、福岡ワークショップデザイン研究会事務局として市民参加のまちづくり現場の企画運営を行う一方、地域における芸術文化環境整備をテーマに調査研究及び実践的活動に携わっている。



遊園地の再生と逃走

——セゾン文化財団の『芸術創造活動プログラム』と助成について

宮沢章夫

1. 遊園地再生事業団という名前

遊園地再生事業団が活動を開始したのは、90年に上演した、『遊園地再生』がはじまりだった。かつて青山通り沿いに、246クラブという多目的のスペースというべき空間があり、そこをプロデュースしていた方から声を掛けられた。246クラブが閉鎖されるというその年の暮れの話である。まさにバブルがはじけたと呼ばれた時代の渦中であり、あとになって気がつくのは、その公演そのものがバブルの残り火のなかで成立していたということだ。246クラブのあった青山通り沿いの土地はそれからしばらく更地になったまま放り出されていたが、それはまさにバブル直後の東京の風景を象徴していた。

公演の準備は、俳優やスタッフを集めるという一からの作業からはじまった。僕には、「劇団」といった劇を制作するための集団がなく遊園地再生事業団がそうであった公演のスタイルは当時からのもので、公演のたびに俳優を集め、当時、僕が興味を持っていた俳優たち、松尾スズキ、温水洋一、田口トモロヲ、吹越満、宮川賢ら小劇場で活躍している者たちに声を掛けた。そのとき、プロデューサーから、上演に際してユニット名を作って欲しいと言われた。もちろん、俳優たちはそれぞれに自分の活動場所があって、急ごしらえの集団が持続するわけはなく、これ一回きりだととりあえず考えたのが、『遊園地再生』という作品を上演するために集まったのだから「遊園地再生事業団」にしようということで、その後、この名前を冠して、90年代、ずっと演劇に関わり続けてゆくことになるとは思ってもみなかった。

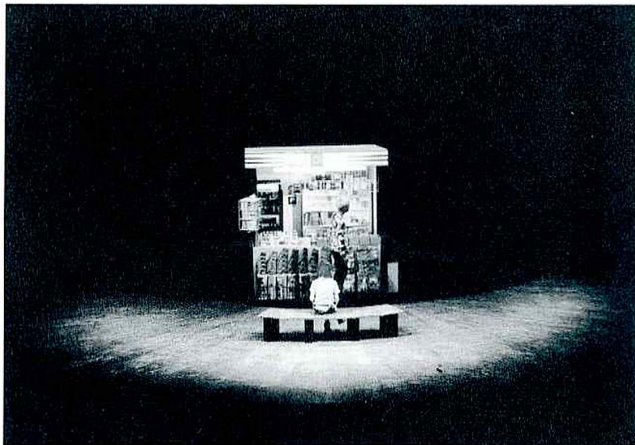
ところで、『遊園地再生』という作品には80年代を背景にした僕なりのひとつの総括とでもいうべき特別な思いがあり、それはやはり、僕自身、80年代に仕事を始め舞台とも関わってきたという、ここまで書いたことよりさらに時間を遡る前史とも呼ぶべきいくつもの事柄に関わってくるだろう。

かつて私はアングラを嫌悪したのではない。「アングラっぽい」が持つ方法論の何もない形骸化した表層、あるいは記号化したアングラというべきもの、もしくは虚ろなアングラ、もさっとしたアングラ、もっと端的に、何だかよく分からないアングラのぼかものをこそ嫌悪した(中略)。制度=象徴的秩序=コードとは往々にしてそうしたものだ。中身が空洞化し記号化されたところにはぼんやりと出現する。

80年代の演劇は多かれ少なかれそれに対する反転、しかも無意識による反転だったのだろうと考えられ、それは記号に対する改めの記号化なのだから、これもまた虚ろなものにならないほうがおかしいのであれば、またぞろ無意識の反転がそこに生じる。(中略)

そして私たちが注意しなければならないのは、そのことがまたも無意識な反転に過ぎないのであれば、事態はただ行ったり来たりするばかりで何も変わらず、そこに新たな方法論や意識的な思考が求められるのは言うまでもない。「すべてが紋切り型になって堆積し、死んだ記号の廃墟のようにになっている、その重なりの中に潜り込んで、内側からいよいよ他者の声で語り出さなければならない」とある人が言うとき、そこに方法の僅かな手がかりを感じる。

長い引用になったが、これは当時、いまはすでになくなってしまった『



遊園地再生事業団≠12「おはよう、その他の伝言」
(1999年5月14日～19日/世田谷パブリックシアター)の公演より
撮影: 青木 司

んげき』誌に書いた僕の文章の一部である。先に書いた、「特別な思い」は引用した部分にほぼ語られているが、つまり、「死んだ記号の廃墟」が、「朽ちて消えかかるといまでは閉鎖してしまった遊園地」の姿に思え、それこそ80年代を振り返ったときの僕自身の感覚だ。そこから僕はあらためて演劇と新たな関わりを持った。なにかに背中を押された思いが強かったのは、舞台をやってみないかとプロデューサーに声を掛けられたそのことばかりではなく、80年代が終わることを受け、その崖っぷちのような場所に立っているところを90年代に向けて押されたと思ったからだ。80年代、「ラジカル・ガジベリピンバ・システム」という奇妙な名前の集団でいまと違ってはいかにも80年代的な地点で僕は舞台を作っていたが、それもまた清算し、背中を押されるように、「遊園地再生事業団」は動き出したのだった。

2. 「気分の時代」を越えて

先日、ある雑誌で企画された座談会に参加した。一人が90年代の演劇状況として平田オリザ以降の「同化を拒否する表現」ともいうべきあるクールさを、「新しさ」として語ったことを受け、またべつ批評家がそれに対して異議を唱え、「それは新しさではなく、時代の気分なんじゃないかと思う」という意味の発言をした。

それで思い出したのは、「気分」が80年代を象徴したひとつのタームではなかったかということで、たとえば、『「気分」の時代』という本が出たのはたしか80年代もはじまって間もない頃だったと記憶する。だが、80年代に限らず人は誰だってどこか「気分」で行為を出発させているのかもしれないとすれば、ギリシャ悲劇の時代から、「気分」がなかったはずはないと思え、けれど、「気分」は「気分」として語られることはなく、80年代に、象徴的に「気分」として時代が語られたのは、かつてはそれをどう論理化し、イデオロギーとして提出するかを問われたこと自体から逃れようとした時代だったからだろう。単なる「気分」として、行為も、表現も、選択されることが許された時代だったのではないか。80年代の演劇人たちが演劇論を書かなかった背景には、おそらくそうした「時代の気分」がある。

「湿潤さ」は様々な形をして現れる。「文学主義」もそのひとつだが、「情念」や「肉体」とかいった、うっとおしい言葉で表現される。たしかに80年代に出現した大半の演劇は、その「湿潤さ」から逃れようとしたが、それが表面的でしかなかったのは、「方法」に対する意識が希薄だったからだ。そのことからくる「恣意性」や「無根拠」は、まさに時代を反映する「虚ろなスタイル」で、そうであることによって、限



遊園地再生事業団#13「砂に沈む月」
(1999年12月23日～2000年1月6日/下北沢ザ・スズナリ)の公演より
左から加地竜也、松竹生、温水洋一、戸田昌宏、宮川賢 撮影：青木 司

りなく消費されるものでしかなく、消費され尽くしたとき人は、「小劇場ブームは終わった」と曖昧な言葉を発することでしか事態を理解できなかった。

おそらく、80年代の演劇の「気分」は、ことさら「湿潤」さを嫌い、上に引用した僕の文章にあるように、反動としての、「虚ろなスタイル」を生み出した。だから、90年代の演劇は、そのことへの批評として出発したと考えられ、しばしば、上の文章のような形で僕もそれを言葉にしたし、表現として、舞台作品としてそれを提出し続けてきたつもりだ。

3. 脆弱な表現への批評

こうしてこれまでの活動を時代という軸で概観し、では、これからなにをどう表現してゆけばいいかを考えるとき、ひとつの手掛かりとして90年というあの時点についてもっとこだわる必要があると思えるのは、最初に書いたように、「遊園地再生」という舞台が、パブルの残り火のなかでまさに上演されたからだ。事実、その上演はある企業からの援助がなくては成立しなかったし、そこには、「表現」などとはまったく異なる性質の「資本の論理」が動き、「湿潤さから逃れる」だの、「新しい表現」だのといったきれいなことだけでは語れぬ、もっとなまなましい経済的側面があったことは否めないからだ。

結論から書けば、それゆえに脆弱な表現だった。

80年代の表現する側に気分があったとするなら、それをサポートしていた資本の側にもまた、「気分」があったとしか考えられず、その無根拠さはまさに砂上の楼閣のような浮遊としてその時代を形作っていた。ただ翻弄される。翻弄され、汚いものには手をつけず、虚ろなスタイルによって成立した表現は、それゆえひどく脆弱で、あの時代に脚光を浴びた集団が、その後、どれだけ姿を消したか記憶をたどるだけでも、いくつかすぐに思い浮かべることができる。90年代の批評は、そうした脆弱さにもまた向けられなければならなかったが、それはなにも、「新劇団」と呼ばれる古い演劇の集団的な制度にも似た組織を再編するというだけではありえなかったし、劇団員たちの熱意や情熱にすべてを委ねるということでもありえなかったはずであり、たとえば僕は繰り返し、そうした集団論について語り、あるいは論として提出し、「遊園地再生事業団」が、「劇団」というシステムを作らなかったのもそのことが背景としてある。だが、公演は実施しなければならず、作品を提出することではじめて集団論は確認されるはずだったし、それを単なる空想的なユートピアにしないために経済的な活動という側面からも、上演は存在していなければならなかった。

「遊園地再生事業団」がセゾン文化財団から3年間にわたる「芸術創造活動プログラム」の助成を受けることになったのは、90年代の半ばである。

助成を受けることが決まり、最初に考えたのがこのことで、いかにして「表現の脆弱」さから逃れられるかだが、それは、「集団を支える組織の安定」とか、「制作システムの確立」といったことに向けられるべきだっただろうか。いま、助成に対する反省があるとするなら、最初にこのことをきちんと整理して考えなければならなかったにも関わらず、曖昧なまま出発してしまったことだ。「集団を支える組織の安定」や、「制作システムの確立」はもちろん必要だと考えつつも、そのことを重視することでほんとうに「脆弱」さは克服できるのか、どこからいっかついっかつも、そうした方向で助成を受けた以後の活動からはじまった。引っかかりとは、「制作」という言葉に代表されるシステムの一部分が、「演劇という行為」、あるいは、「表現そのもの」とどう関係するのかという疑問だ。ある時期を境に、「制作」と呼ばれる役割を担った者らが演劇を成立させる上で重視されたのは、先に書いた、「なまなましい経済的側面」をべつもの形に歪めるものにしか僕には感じられなかったが、つまり、それもまた「虚ろなスタイル」の延長にあり、いわばパブルの渦中で語られた絵空事に見えたからだ。

それまで、演劇であり語られることのなかった「制作」という分野の仕事について考えるのは必要なことだろう。だが、「議論」はほんとうにしづくされただろうか。そのことに関する「批評」は、きちんと演劇の世界に届けられただろうか。

議論が中途半端であったように、批評が届けられなかったように、僕もまたあまり深く突っ込んで考えることもなく助成を受け、それを制作体制の強化という目的に使った。それは遊園地再生事業団のある部分におけるつまづきのきっかけになったが、そのことを詳しく書いても、単なる愚痴にしかならないことは明らかだ。だから、どうしたって抽象的な、概念的な表現にならざるをえないが、表現を脆弱さから救い出すためという地点からあらためて議論はなされるべきものだ。そして、その基点となるのは、結局、〈表現者〉そのもの、作家・演出家という〈表現者〉がいかにか、「なまなましい経済的側面」と、「他者」と、「自らの表現欲」と、「芸術的価値」といった多岐にわたる課題のなかで格闘するかではないか。制作者たちは言うだろう。〈表現者〉にはお金のことなど気にせず自由にものを作っていたきたいんです。だが、そのつけは、結局、〈表現者〉にまわってくる。「お金のことなど気にせず自由に」などというきれいなこと自体がまちがっているのだから、そうしたうそが議論を遠ざけ、だから表現は脆弱になってゆく。

議論をする。格闘する。では、〈表現者〉の熱意や情熱にすべては委ねられるとでもいうのだろうか。

議論をせず、よく考えもしないまま助成を受けたことが、「遊園地再生事業団」のつまづきになったと書いたが、正直なことを言えば、「〈表現者〉の熱意や情熱」を保証してくれたことが、僕にとってはなによりこの助成の大きな意味だった。なまなましい経済活動においてもそうだが、「セゾンの助成を受ける」ということそのものに、「ステータス」があるのは否定できないのではないかと。正直な気持ちを告白すれば、そのことを僕は単純に歓迎したし、うれしかった。それが自分の仕事への評価だと感じたし、「演劇」という小さな世界における位置を示すものだと思えたからだ。それは正しい態度だろうか。まちがっているのだろうか。もちろんまちがっているに決まっているが、だとしたらそれをどう考えるべきか、議論すべきことはまだ無数にある。

文化庁をはじめとする公的機関の助成もまた同様のことがある。

そして、「ステータス」といった程度で済みとどまっているうちは、いくら経済的な支援としてそれがあつたにしろ、「強靱な表現」へととは結びつかない。助成を受けるのはあたりまえのことであり、特に作家をはじめ、公

的機関は芸術を庇護する義務があるという共通の了解が生まれたときはじめて、「助成」は、ほんとうの意味での「助成」になるにちがいない。そのとき、「助成」という言葉はもっとべつの言葉に置き換わるはずだ。もちろん、「表現者」たちを支援するプログラムは、「アトリエの確保」とか、「作業場の確立」、いわば、「実験室」のような空間が与えられそこを拠点として活動が保証されるといった地点まで進めばそれにこしたことはないが、まずは議論であり、「ステータス」などという卑小な「村の論理」から逃れる方法を模索することだ。そのときはじめて、「〈表現者〉の熱意や情熱」などという曖昧さから表現は解放され、そこにきつと強靱な表現は出現する。とりあえずそこからはじまるにちがいない。

4. 遠くに逃れる

気がついたら10年が過ぎていた。

はじめに書いたように、90年のあのとき声を掛けられ『遊園地再生』という作品を上演し、そのまま時間が過ぎていった気さえする。これは以前、べつの場所にも書いたことだが、そのとき誰かに、「90年代ですよ」と声を掛けられ、声に背中を押され一歩前に出てしまった気がしてならない。2000年のいま、年代によって時代を区切ることにさほど意味はないかもしれないが、一歩踏み出してから恐る恐る前進しつつ、いったい、それはなんだ、その90年代ってやつとは疑問に思いながら舞台を作っているうちに10年が過ぎた。それはちょうど「遊園地再生事業団」の10年で、その集団をとりあえず今年の初頭で活動の休止を決めた。まさにその10年である。10年目の休止。単なる偶然だが、昨年、声高に語られた2000年がどうも釈然とせず、そしてまた、21世紀だ、新しい時代だ、IT革命だ、デジタルハイビジョンだなんだとやいのやいの言われていやな気持ちにならない方が不思議で、騒ぎとは裏腹に、なにか暗い展望しか感じられない不景気な時代を目の当たりにすれば、やめなきゃしょうがないだろうこうなったらという気分支配されたのだった。

10年前、背中を押され思わず一歩前に踏み出してしまったが、いまは押されても踏みとどまり、冷静に考えるだけ僕の表現もまた、少しは強くなったと自負している。

そこからまずは書く。

そして僕はいま、京都に住んでいる。

また異なる場所で力を蓄え新しいことをはじめようと思い、このまま京都や、関西圏を拠点になにかはじめたい希望もあるし、それは小さなワークショップの集まり程度かもしれないが、その蓄えはきつと次へとつながってゆくはずだ。あるいは小説、またはエッセイという仕事、Webという表現方法、結局、そのすべてが、「村」から逃れる僕なりの方法である。

宮沢章夫 (みやざわ あきお)

1956年静岡県生まれ。多摩美術大学中退。80年代半ばに、竹中直人、いとうせいこう、シティーボーイズらと組んだ「ラジカル・ガジベリピン・システム」で全作品の作・演出を手がける。

90年、作品ごとに俳優を集めて上演するスタイルの「遊園地再生事業団」の活動を開始し、『ヒネミ』（92年）で岸田戯曲賞を受賞、2000年に活動を休止。朝日新聞連載「青空の方法」をはじめ、エッセイも多数執筆。99年に発表した初の小説『サーチエンジン・システムクラッシュ』（文藝春秋）が芥川賞候補に選ばれ、注目を集める。2000年10月より京都造形芸術大学の映像・舞台芸術学科で劇作と演出について教える。著作に『わからなくなってきました』（新潮社）、『茫然とする技術』（筑摩書房）などがある。（ウェブサイト <http://www.u-ench.com/>）



へこたれない火の粉

——パフォーマンス・アートに関わって25年

霜田誠二

パフォーマンス・アートとフェスティバルの時代

ほとんどの表現が、たった一人の人間の動機と発意と工夫によって成り立っているパフォーマンス・アートに関わってかれこれ25年が経つ。その前に何をしていたかといえば、水泳やバスケットをしたり、高校紛争時代のデモの陣にいたり、詩のミニコミを出したり、変なオブジェを作ったりしていたのだから、自分としては確かに選び取って進んできた人生なのだろう。しかしこの分野がこのような発展をする時代に生きているのは、確かに幸運なことかも知れないと最近はある。言葉の向こう側の何か奇妙で豊かな、しかし他の手段では表現しがたいものを表現したかったという思いは、いまでも続いている。

最近も昨年行ったニューヨーク公演に対する私のベッシー賞受賞を報じた地方新聞が、パフォーマンス・アートとは肉体を用いた芸術表現と解説したがそれは違う。私達が用いているのは肉体ではなく、行為だ。演劇や舞踊のような特別な訓練をすることなく、それでも私達はごく簡単な小道具とともに人々の前に立って何かを行う。何故、多くは美術や詩を背景にした人々が舞台芸術家のように人々の前に立つのか。それは、それに至る動機があったからだと答えるしかない。一篇の詩を書く鉛筆を、あるいは絵を描く絵筆を行為に持ち替えて、ノートやキャンパスの替わりに空間と時間に向かう仕事。

様々な実験が試みられたと言われる50～60年代で終わった、少なくとも70年代の初期には完全に終わったと思われていたこの分野の、90年代の再びの動きは目覚ましいものがあった。私はその渦中にいられたことを幸運だと書いた。この分野だけの国際芸術祭が開始され、まるで枯れ野に火が放たれたように各国、各地域に燃え広がったことを実際に目にしてきたからだ。

ももとの出火場所は、89年の革命を終えたばかりの東欧のフェスティバルだと思う。勝ち取った表現の自由の手帳を探るように、または元々あった前衛芸術の歴史と精神を取り戻すことが、失われた歴史への償いであるかのように開催されたポーランドやマジャール人地域のスロバキア、ルーマニア（トランシルバニア）等のフェスティバルに集まった各国のアーティストが、今度は自らが火の粉となって帰って行く。それがアーティスト主導で厳しい経済状況の中でも開催されていることを知り、待っているのは誰もこのような企画を行わないと既に知っていたからだ。そしてなによりこんな形の芸術祭が必要なのは、自分自身であることを知ったからだ。

ニバフ

そう、私は93年から「日本国際パフォーマンス・アート・フェスティバル（ニバフ）」を始めた。火の粉なんだから、それを遠くに運びあおる風と燃え盛るためのわが何かなければすぐに消えてしまったのかも知れないが、毎年2～3月頃に行っているニバフは国内数都市の開催で、今年第7回目を終え、現在第8回ニバフ01の準備に入っている。また、年1回の開催では紹介しきれないほどのアジアのアーティストの存在を知り、96年からは「アジア・パフォーマンス・アート連続展」を開始し、同時にその招待芸術家と共に次世代の育成と更なる相互理解を目的とした「ニバフ信州サマーセミナー」を開始した。これらも今年夏にセゾン文化財団などの助成を受け第5回目を終了した。つまり私達は、現在一年に2回の

国際芸術祭と1回のセミナーを毎年行っている。

過去7回のニパフと5回のアジア連続展で招待した海外芸術家数は101名、29カ国に及んでいる。この数は、十分に誇れる数だろう。そのほとんどが初来日で、思わぬ大物も多く混ざっている。あるいはそれをきっかけに大物になった若い芸術家も多い。彼等の初来日や初の日本公演、時には初めての自国外の公演を私達が担ってきたことは、全く栄誉なことだと思う。

現在は各国芸術家からの参加申込がたびたび来るようになっているが、基本的にアーティストの選考はディレクターの私が過去に直接その作品を見た人から選んでいる。そのような機会のなかった人には悪いが、今も活発に世界の芸術祭に出演し各地のリサーチも重ねている私としては、限られた予算の中でニパフのラインアップに責任を持ちたいから当然だ。

そしてアジアではこの分野の初の本格的な国際芸術祭として、私達が招待したアジアの芸術家達がそのニパフ体験を通じ火の粉となり、現在タイ、インドネシア、フィリピン、中国などで同様の芸術祭が始まっている。火の粉になった彼等を受け止める十分なわらと必要な風が吹いていたのだろう。それらのフェスティバルには、まだフェスティバルは始めていないものの十分な活動をしている周辺諸国の芸術家達が集まっているから、更にこのフェスティバル開催の動きは各国に広がって行くだろう。

フェスティバルの時代なのだと思う。テレビのニュース番組が増え、インターネットが普及し、それでもたった一人の人間がやって来る豊かさには負ける。それが自分と社会に対し表現しようとするアーティストならなおさらだ。私は83年2月にパリ市立劇場で初めて見たピナ・バウシュとブッパタル舞踊団のあり方と作品の持つ勇氣と真実を今でも敬愛しているが、そこで採られた個人の創造性と出自から来る真実を尊重した創作方法と作品の更なる形として、90年代から始まった現在のパフォーマンス・アートのフェスティバルを捉えている。

この表現の現代性

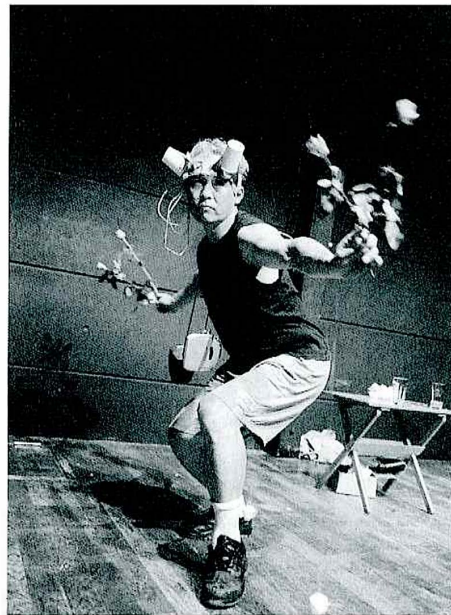
一人一人が故郷を出てからの何時間、何十時間の旅の末のたった数日の出会い。たった数日間だからといってまごうこと無き現実であるから、そこで交換される情報は、共感を伴って単なる知識を超える。彼等一人一人の出番前の緊張と情熱の表情。創造にかける強い意志。発表の舞台としてのフェスティバル作りの苦勞が吹き飛ばされる瞬間を、私達は年に2回味わっている。

交換される情報は、創作についてだけではない。彼等の滞在中に知らされる、彼の地の現実。そこで起こった理不尽な虐殺を語りながら涙を見せまいとしながらも泣く男や、民主化の過程で唄われた歌を唄う女性。平然と共産党政権下や軍事政権下での逮捕歴を語るアーティスト。自国に誇りを持ちながらも、足りない何かを自覚し、このニパフがそれを補ってくれたと謝辞を言う人々。私達が出合っているキーワードは、パフォーマンス・アートなのだ。

「何故あなたはパフォーマンスを始めたのか」との問いに答えてくれた中で、記憶に残る答えが二つある。一つはルーマニアのトランシルバニアのアーティスト。「チャウシェスクの時代、私達(マジール人)は常に監視されていた。もし秘密警察が理解できない絵を私達が描き発見されれば、その場で逮捕された。私達は革命前にフェスティバル開催を試みたが、絵やオブジェは危険だ。運ぶ途中に見つかれば終わりだ。パフォーマンスならば、使うものといえば小麦粉やオイルや花などの日常品、あとも残らない。各都市の仲間数人が山小屋に集まり、更に用心して屋根裏の小屋で私達はパフォーマンスを見せあった」。

もう一人は中国の若いアーティストの答え。「故郷では絵画を学んだが北京に来てからは金もなく、輸入品が多く高価な画材は買えない。パ

2000年8月開催「第5回アジア・パフォーマンス・アート連続展」(東京)に出演中の筆者
撮影:近藤 誠



フォーマンスなら写真を撮っている友人に頼めば記録が残るから始めた。」彼はいまや国際的に活躍しているが、今でも絵画とパフォーマンスを共に行っている。同じ答えは、アジアの他のアーティストたちからも聞いた。

この二つの答えは、私達が容易に想像する「より直接的に人々に訴えたかったから、自分の作業場を出て人々の前で始めた」という答えを超えて、現実の現代の世界を伝えてくれる。チープでポータブル。あとも残らず安価なという、たぶんもっとも商業主義が嫌うもの。これがパフォーマンス・アートの現在の全てかも知れない。だからこそできることは多い。出来ないことも多いけれど。

さて、これから

私はこの原稿の書き出しを「皆さんは焼き鳥や焼き魚でいえば、何が好きだろうか? 私は、豚の様々な臓物や魚でも内臓や目玉の辺りをつまむのが好きだ。その辺りに深みと旨味があると知ったのは、早熟の高校生の頃だった」と挑発的に開始してみようかと迷った。

深みかどうかは知らないが、ほとんど荒野となっていたこの分野に長くいると様々なことが見えて来る。かなりの個人的作業であるから、試されているのは個人の創造性だ。だからやりがいはあるが、悪戦苦闘の連続に違いない。

今年3月のニパフは、ジャカルタの3日間から始めて、その後台北と国内3都市を巡演し、2週間に及んだ。今年7~8月に開催したアジア連続展は、マカオと香港で各2日間開催したあとに国内3都市を巡演し、信州の高原でサマーセミナーを3泊4日の日程で行い、全日程は17日間に及んだ。海外アーティストと共にこんなに漂流する芸術祭は、他にはめったにない。少々なことではへこたれない火の粉が、また作られていったらう。

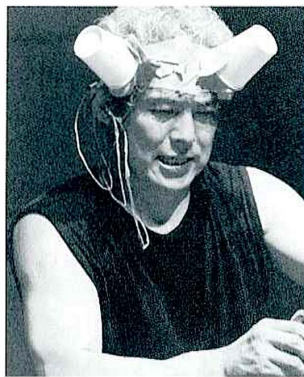
作品の発表は、一晩に8名から10名ほどのパフォーマンスを次々で行っていく。もちろん屋外やロビーが使えれば場所を選んでもらうが、多くの場合限られた時間で同じ空間を次々と使ってもらうことになる。パフォーマンスのあり方から見ると邪道だという人もいるが、私達がやりたいのはフェスティバルだから仕方ない。限られた時間、空間の中でより多くの作品を見てもらい、この表現の幅と可能性を知ることができる。それは芸術家たち自身にも必要だ、特にその機会の少ない国から来た芸術家には。

とにかくやるからには10年はやってみようと思ったニパフだが、開始した当初より減った苦勞もあるし、増えた苦勞もある。相変わらず、日本の人国ビザを取ることが容易でない国は多いし、そんな国に限っては是非

でも招待したい芸術家がいる。航空運賃の値下げやE-mailの発達で減少している経費もあるが、国内滞在費や移動費など招待人数が多ければ多いほど、また日程が長ければ長いほど驚くほどかさむ経費も多い。

しかし、当分私はニパフを止めないだろう。一昨年からニパフ出演の日本人を連れての海外公演をフランス、アメリカ、ポーランド等の各都市で成功させているし、現在開始したアジアのフェスティバルを繋ぐ「プラットフォーム・アジア・パフォーマンス・アート(パバ)」のアジアのアーティストとの各国の旅も企画している。また、これからフェスティバルを始める国からアドバイスを求められることも多い。国内の展開も更に考えたいと思っているし、資料の整理も進めたい。うちの町や施設でもやりたいと思う方の連絡は、いつでも待っている。

それにしても、いつになったら報われるのかという思いと、既に充分報われているという両方の思いを持ちながら、ニパフの合い言葉はなんだろう。日本より表現の制約の多い他国の芸術家に敬意を表するならば、「もっと自由を!」ということか。この時代に、自由とは十分に深みと旨味のある言葉に違いない。



撮影: 近藤 誠

霜田 誠二(しもだ せいじ)

1953年長野市生まれ。71年長野高校を一年間休学中に詩を書き始める。75年大阪

市立大学二部文学部在学中に身体表現を始める。77年上京後、都内及び国内ツアーを開始。82年ババに3ヶ月滞在。帰国後アートイベントを企画。87年から西ヨーロッパの公演旅行開始。90年から東ヨーロッパ、アジアの公演旅行開始。現在までに30カ国120を超える国際芸術祭に出演。93年から「日本国際パフォーマンス・アート・フェスティバル(ニパフ)」を開始。96年夏から「アジア・パフォーマンス・アート連続展」を開始。98年からこの分野の日本人芸術家の本格的な海外紹介や、海外での日本やアジアのパフォーマンス祭の国際共同企画も多数行う。昨年アジアのパフォーマンス祭を結ぶ「プラットフォーム・アジア・パフォーマンス・アート(パバ)」を設立。今年9月に、ニューヨークのベッシー賞を受賞。この分野の世界的な流れを作る一人と言われている。

なお、ニパフのパンフレットや記録ビデオなどの通信販売の問合せはTEL&FAX 026-224-0748、E-mail:nipat@avis.ne.jpまで。

...scenes from Morishita Studios...scenes from Morishita Studios...

2.5 Minute Ride シンポジウム&ワークショップ 2000年9月2日~9日 Bスタジオ

米国でオビイ賞ほか数々の演劇賞に輝いた、リサ・クロン作のモノローグドラマ『2.5 Minute Ride』。このほど同作品が日本で初演されるにあたり、これを記念したシンポジウムとワークショップが、森下スタジオで開催された。

シンポジウムは二回にわたって行われ、一回目は、演出家で新国立劇場芸術監督の栗山民也、劇作家の永井愛、松田正隆、そして今回演出を担当した坂手洋二の各氏が、「家族と歴史を描く劇~日本の歴史劇・家族劇と『2.5 Minute Ride』」をテーマに語り合った。

『2.5 Minute Ride』は、作者リサ・クロンの家族に実際に起こった複数のエピソードが錯綜しながら進行する構成になっており、米国でのオリジナル版ではリサ自身が独白形式で本人を演じている(日本では篠井英介によって演じられた)。全体の軸となっているのは、ホロコーストを逃れて米国に渡った父親が、両親が殺されたアウシュビッツを初めて訪ねる決意をし、娘である作者がそれに同行するストーリーである。

この内容を受けて、『GHETTO』を演出した栗山がまず口火を切り、アウシュビッツやベルリンの処刑場を

訪ねた際に感じた(当地における)“記憶と肉体の近さ”について発言。その後話題は、独り芝居についてのそれぞれの考え方や、家庭劇への思いなどへと発展していった。永井は作家の立場から、日本ではどちらかというと言葉が“すれ違う”芝居が評価されたりするが、ユージン・オニールのように家族が延々といひあう外国の芝居に自分は感動すると語り、文化の違いという視点を提供した。

家族の話から発展し、バネリストが自身の家族との関係で生じた演劇のエピソードなども披露しあいながら、リラックスしたシンポジウムとなった。

2日目はリサ・クロン本人を迎え「歴史・民族・ジェンダー『2.5 Minute Ride』の作者を囲んで」をテーマに、劇作家の岸田理生、鈴江俊郎、演劇批評家の内野儀、坂手洋二が参加、本作品の米国での成り立ちから、日本での上演プランまでが語られた。

クロンは自身の作品は「一人芝居」であるというよりむしろ80年代イースト・ヴィレッジで盛んだった演者自身が自身の個人的歴史を曝けまくるといったパフォーマンス・アートやスタンド・アップコメディといったものの線上にあること。ユダヤの歴史は文学的であり、アウシュビッツの虐殺についても残された記憶が多く、人々は近いものと感じているが、事実と記憶には違いがある。米国では、ホロコーストと聞くと「恐怖」を期待する。自分は、作品をセンシメンタルなものにはしたくな

かった。そういった「期待」に沿うことはせず、ただ、今をとりまく状況を描きたいと思ったと語った。内野氏は、日常的な言葉で深く20世紀の問題を語る作品であることを指摘、それを受け劇作家の岸田から韓国とマレーシアの女性劇作家による歴史、母親、家族を描いた作品の紹介があり、果たして日本人にはそれだけのものを書くことができるのか一否自分には母親は書けないという自己言及から、鈴江の自分は恥ずかしくて身内の父親は書けないという発言、日本における記憶の蓄積の問題にまでテーマは広がった。ちなみにタイトルの『2.5 Minute Ride』は、劇中で父親が乗るジェット・コースターの搭乗時間を指す。(K+H)



シンポジウムでのリサ・クロン(中央)と岸田理生(左)

*森下スタジオ——セゾン文化財団が東京都江東区森下にて運営する演劇・舞踊専用スタジオ。1994年4月の開館以来、稽古、ワークショップ、会議・シンポジウム等の場として当財団の助成対象者を中心に利用されている。

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第16号

2000年11月25日発行

発行者:財団法人セゾン文化財団

編集人:片山正夫

発行所:財団法人セゾン文化財団

東京都中央区銀座1-16-1 〒104-0061

東貨ビル8F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定:2001年2月末

*本ニュースレターをご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。