

view point

THE SAISON FOUNDATION

63

セゾン文化財団ニュースレター第63号
2013年5月20日発行
<http://www.saison.or.jp>

公益財団法人セゾン文化財団

The Saison Foundation Newsletter — 20 May, 2013

目次

- 橋本裕介◎ 孤独と連帯——「舞台芸術制作者オープンネットワーク」発足に寄せて…………… p.01
- ダグマー・ヴァルザー◎ 不安を忘れない…………… p.05
- 内野 儀◎ ^{メディアウム}〈媒介〉としての「日本」——舞台芸術のモビリティを高めるために…………… p.08

Article—1

孤独と連帯 「舞台芸術制作者オープンネットワーク」 発足に寄せて

橋本裕介
Yusuke Hashimoto

組織の概要

2013年2月14日の設立総会で正式に発足した「舞台芸術制作者オープンネットワーク」(通称ON-PAM)は、舞台芸術と社会を繋ぐ全国的・国際的な会員制のネットワークです。筆者はその発起人として設立準備に携わり、現在は理事長として、この立ち上がったばかりの組織の運営に携わっています。

本稿ではON-PAMの設立経緯や課題、そして今後の展望について述べたいと思いますが、13名の発起人たちのさまざまな思いを携えたこのネットワークの成り立ちを語るのに、筆者一人の文章では網

羅しきれものではないことを初めにお断りしておきます。

まずON-PAMという組織の概要を説明します。この組織では、舞台芸術の制作実務を推進する者が主体的に参加し、各々の仕事を通じて日々更新される情報やアイデアを交換、共有し、活動を展開するための場の形成を基本的な目的としています。

会員は、正会員・賛助会員・学生会員の三種類あり、総会での議決権を持つ正会員は「個人」での入会を前提としているのが特徴です。具体的な事業計画を策定するのは、正会員の中から総会で選出された理事で構成される理事会です。また、このネットワークの主たる活動は、「委員会活動」と呼ばれるもので、発足年度は「文化政策委員会」「国際交流委員会」「地域協働委員会」、以上3つの委員会を開催します。それぞれのテーマに即したリサーチや研究を行い、提言など具体的なアクションにつなげていくことを目指しています。正会員は、いずれかの委員会に所属し、共に場を作っていきます。

設立の背景

そもそもこのON-PAMは、突然降って湧いたように始まったものではなく、ネットワークの必要性を感じていた舞台芸術の制作者たちによるいくつかの流れを基にしています。

ひとつは、2010年度にセゾン文化財団とこまばアゴラ劇場の共催で行われた「創造型劇場の芸術監督・プロデューサーのための基礎講座」での出会いです。当時は通称「劇場法」の話題がにわかに持ち上がったタイミングでした。折しも3月11日の震災による混乱の中、この講座のために立ち上げたメーリングリストが、意外にも情報共有のために効果的に用いられました。特に、震災直後に上演が計画通りに実施出来なかった公演に関わる助成金の問題では、このメーリングリストが具体的かつ速やかな対処に功を奏し、ネットワークの意義が顕在化したということがあります。ここに可能性を感じた、野村政之(こまばアゴラ劇場)、中村茜(ブリコグ)、伊藤達哉(ゴーチ・ブラザーズ)といったこの後準備会の発起人となる面々が京都に赴き、筆者が組織していた制作勉強会の参加者や、横堀ふみ(ダンスボックス)といった関西の制作者たちとの出会いがON-PAMに至るひとつの母体となりました。

こうして関東からの制作者を迎えて行われた京都でのミーティングは、互いの距離感(特に震災に対する)の違いがよく分かるものでした。震災の体験の仕方も全く異なり、そもそもお互いが違う前提で活動していることが浮き彫りになったのです。しかし逆に言えば、多様な前提、立場からの声を受け止め、それを顕在化させる場所の必要性をここで意識できたからこそ、今の流れにつながったのではないかと思います。

もうひとつの流れは、Next(ネビュラエクストラサポート)がさまざまな情報配信サービスや集まりを通じて培っていた制作者のネットワークでした。Nextは元々チラシ折り込み代行業務などを通じ、国内の若手制作者や商業公演制作者を中心とした繋がりを持っています。しかし現実には横の繋がりによる情報共有が機能しなかったことを、震災を経て実感したということがあり、2011年夏のTPAM in Yokohama サマー・セッションでの共同ミーティング開催を機に、Nextの川口聡、藤原顕太はネットワークの構築に向けて動き出しました。一方TPAMは、プラットフォーム(=場所)であるため、常に場所に付随するネットワークであるという限界がありました。TPAMの事務局を預かるPARC(国際舞台芸術交流センター)の丸岡ひろみは、ここで培われてきたネットワークがプラットフォームから独立し、顕在化されても良いのではないかと考えるようになりました。2010年にブリティッシュ・カウンシルが、日本の制作者の英国パフォーミングアーツ視察ツアーを組んだのですが、彼らが現地のアーティスト・プ

レゼンターと出会う一方で、同行した日本人同士の繋がりが生まれていた状況に触発されたとも言えます。例えば小倉由佳子(アイホール)、大平勝弘(STスポット)は、その企画がお互いをよく知り合う機会になり、翌年の彼らが行う共同製作事業に少なからず影響を与えているのではないかと思います。

またTPAMが独自に作っていた流れもありました。2008年のIETM(Informal European Theatre Meeting)のサテライト・ミーティングを招致して以降、ネットワークを知るためのディスカッションを持つ機会などがそれです。1981年に発足したIETMは、世界的な舞台芸術関係者の会員制ネットワークですが、総会を年に2回ヨーロッパ諸都市で行なうほか、アジア等での「サテライト・ミーティング」を各地で開催しています。そのミッションを「プロフェッショナルな立場で舞台芸術に携わる人々が、ネットワークを構築し、相互にコミュニケーションを取り、積極的に新しい情報の交換を行い、実際の活動に必要な具体的な知識や、すでに行われたよい事例を他のメンバーに伝えていくような活動を主導し、またサポートすることで、世界の同時代的舞台芸術の質や環境を向上させ、同分野を発展させていくこと」と定め、具体的な活動としてアーティストのモビリティ(移動)の促進を図り、また居住国の経済水準に応じた会費の設定などによってアクセシビリティを高め、「オープン・ネットワーク」の考え方を大切にしています。

PARCの丸岡や塚口麻里子は、こうして「オープン・ネットワーク」というものが、文化的コンテキストが異なるもの同士が繋がりを理解し合うのに有効な方法、考え方なのではないかと意識するようになりました。

そうしてもうひとつ、個々の動機だけでなく、日本の舞台芸術の状況にとっても必然性のあるタイミングだったと言えるのではないのでしょうか。現在の活動の根拠になるような制度は、先行世代による粘り強い仕事の上に成り立ってきています。2001年11月に文化芸術振興基本法が設立されましたが、それに至るまで、芸団協(日本芸能実演家団体協議会)は基本法に関する研究を1984年に開始し、2001年5月に提言まで取りまとめたという経緯があります。さらに、基本法成立後すぐに、「劇場・音楽堂」に関する研究と提言がなされ、約10年の時を経て2012年6月に「劇場、音楽堂等の活性化に関する法律(劇場法)」が制定されたのです。果たして私たちが今後例えば10年かけて準備出来る環境は一体何かと問うたとき、まず場を自ら作ることから始めなくてはならない状況なのではないかと、そういうタイミングだと考えたのです。

設立までの議論

2011年11月から具体的な設立準備が始まりましたが、この準備会を時系列で追いながら、どのような議論を経て現在のON-PAMが形作られたのかを紹介します。

2011年11月21日(月) 森下スタジオ

制作者が集まるネットワークについて、改めて問題意識、動機を語り、自分たちを発起人として組織を立ち上げるのかどうか、その意思を確認しました。

さらにそれがどんなネットワークであるべきか、意見を交わしました。



IETMサテライト・ミーティング @TPAM in Yokohama 2011

「アドボカシー（提言）団体として理論構築する」、「具体的に直面する問題に対応する」こういった言葉は比較的早く共有出来たように記憶しています。しかし、さらに踏み込んだ組織のイメージを語り始めると、途端に意見が分かれたことは印象深く、現在でも議論が分かれる際の根っこにあるギャップのような気がします。

次に準備会として立ち上げるにあたり、発起人はこのメンバーだけで良いか、またネットワークの参加者はどういった人を対象とするのかについて議論しました。この日確認したことは、ネットワークに参加する対象は、「制作者」という言葉を広義に捉え、その意思があればアーティストや批評家も含め「作品と観客をつなぐ仕事をしている人全般」としたことです。また、発起人は、団体を代表するのではなく、個人として参加出来る人たちが構成する、ということも確認されました。

2011年11月22日(火) 森下スタジオ

翌日も引き続きミーティングを行いました。この日の具体的な議題は、準備会を発足させ、次年度からの資金を確保すべく、セゾン文化財団に助成申請を出す準備についてでした。このとき団体の名称は、「舞台芸術制作者ネットワーク・ミーティング(仮称)」と暫定的に決めました。丸岡、塚口が所属するPARCに準備会事務局を置くことを決め、二人が準備した申請書を基にしながら議論をしました。この日大きな議論になったことは、「国際的」という言葉の捉え方でした。申請書の「事業の目的」の欄に当初書かれていた文案では、「アジアを中心とした国際的なネットワーク」という文言が記されていました。特にこの「アジア」という言葉があったことで、メンバー間の「国際」感覚の差異が際立ったのではないかと思います。既に国際的に活動する者にとって、「アジア」とは日本そのものも含まれ、地理的/物理的にネットワークを広げていく上でごく自然なステップだと、そんな認識だったと思います。しかし、実際に国際的な活動を行っていない者にとっては、そもそも言語的/文化的な共通の土台を持たない者同士がナショナルリティを越えてネットワークを構築することを考えるときに、既に具体的な地域が示されていることに違和感があったのです。ひとまず結論としては、「アジア」という言葉は削除し、現実の活動の中で国際的に開いていこうと確認しました。

2012年4月23日(月) 森下スタジオ

この年の春無事にセゾン文化財団の「創造環境整備」プログラム助成の採択を受け、準備会は、本会の発足に向けスタートを切りました。11月の議論で名前が挙がった、齋藤啓(鳥の劇場)を迎え、発起人は12名になりました。

この日共有したことは、「舞台芸術の制作者によるネットワークを発足させ、情報共有や時事的なトピックについて議論を行いながら、舞台芸術の外部からも認知・信頼される、広義のアドボカシーを行う」ということです。「広義のアドボカシー」ということが私たちにとって重要で、この日がターニングポイントだったと言えるかもしれません。私たちのような同業者による集まりは、どうしても業界に対して内向きになり、芸術家やその関係者の権利を擁護する方向に傾きがちですが、会の目的をそこに留めないことを確認したからです。「広義のアドボカシー」とは、芸術の制度を下支えする行政だけでなく、私たちが属する業界そのものに向けられたものでもあります。さらに言えば、舞台芸術の社会における存在意義、つまり芸術が社会に利する可能性について

認知・普及を行っていくということも含まれるのです。これは、舞台芸術と社会をつなぐ存在である制作者のネットワークだからこそ語るべき理念として、いつでも立ち戻ることのできる立脚点となりました。

2012年6月12日(火) 東京

ここから10月のキックオフ・ミーティングの準備は、伊藤、川口、橋本で構成される「規約部会」が作成した規約案を基に、会の姿を具体的にイメージしながら議論していきました。

まず独立性をどう保つかということが大切な議論になりました。例えば文化庁のような組織からの事業委託や事業対象の助成金を前提とした活動では、政策によって予算が左右されサステナブルな運営が出来ない可能性があるため、独立性を担保する必要があるのではないかと話しました。ではどのように運営を可能にするかということになり、会の主旨に賛同する者から募った会費制度というものを私たちは選択しました。その上で会費を納める会員について議論したのですが、特に議決権をもつ正会員は団体ではなく、個人にすることを決めました。次にどのような体制で運営するのかについて議論しました。ON-PAMは、NPO法人化を意識していますが、特に理事会と事務局の関係について考えました。先に述べたように、会費ベースで運営を考えると、発足間もない段階では、会費だけで専属の事務局員を雇用出来るとはとても見込めません。そのような中、例えば若手の制作者を安価な報酬で業務を担わせるような安易な方法を採用した場合、理事会と事務局の距離は一気に広がり、事務局員は疲弊し会も霧散してしまうことが予想出来ました。ですから、理事の中から事務局長を行う者を選び、他の理事もまた実務を通して会を運営していくべきだと考え、そのような関係性をイメージしました。

もうひとつ重要な議論は、なぜ協会組織ではなくネットワークなのか、ということでした。全ての「協会」や「ネットワーク」と名の付くものがそうとは限りませんが、私たちの持つイメージとして、次のようなことを考えました。一般的に協会と呼ばれる組織はトップダウンで意思決定を行うヒエラルキー構造を持ち、一方ネットワークは水平な構造をもつ組織だという違いがあるということです。この私たちの集まりは、個々の団体の利益や業界関係者の権利を声高に叫ぶものではありません。舞台芸術の発展を通じて、社会を利することを目指しているのだから、多様な価値観を受入れる、水平的でメンバーの流動性を担保した構造が必要ではないかと考えました。「オープン・ネットワーク」という考え方が、ここではっきりと言葉で出てきたように思います。

2012年7月23日(月) 森下スタジオ

前回の議論を受け、メンバー間にヒエラルキーを生まず、メンバーシップの流動性を担保するあり方、それらが構造として実現出来るよう、理事の権限や入退会の資格が最小限となるような規約案を検討しました。

また、出席できない理事が多数いる不健全な理事会を避けるために、理事の数に上限を設けることや、メインの活動となる委員会のあり方、今後3年の活動計画についても検討しました。

10月22日のキックオフ・ミーティングという目標が間近に迫り、発起人たちは、規約案作成、事業計画作成、広報といった3つの部門に分かれて作業に当たりました。



「舞台芸術制作者ネットワーク・ミーティング(仮称)キックオフ・ミーティング」



「舞台芸術制作者オープンネットワーク」設立総会



シンポジウム「『劇場法』徹底解析～現状理解と運用の可能性をめぐって～」

2012年10月22日(月) ホテル・アンテルーム京都

平日の京都での開催にも関わらず、全国から総勢89名(発起人含む)の参加者を得て、この新しい組織のキックオフ・ミーティングを開催することが出来ました。

「舞台芸術制作者ネットワーク・ミーティング(仮称)とは?」と題し、本会の主旨を説明し、私たちの目指す「オープン・ネットワーク」の姿について語りました。そして、発起人それぞれの言葉で設立の動機を語り、規約案を基に具体的な組織のイメージを紹介しました。

休憩を挟み、今後の3ヶ年の計画を紹介したのち、海外の事例を紹介するためインディペンデント・プロデューサー、コ・ジュヨン氏(元 Korea Arts Management Service)を招き、韓国の舞台芸術の創造環境とネットワークについてお話し頂き、30代で構築されるネットワークへの興味と意義が語られました。そこには行政による文化政策のリードがかなり強い韓国の事情が影響していて、政権や政策が変わることで、組織が全く違うものに変化したり、場合によっては組織自体がなくなる状況が背景にあるそうです。たとえ10年仕事を続けても、そうした行政の変化によって、突然失職したり、消耗して続けられなくなるようなケースが多く、いくら頑張っても先が見えない悩みを抱えている人が多いということでした。そんな思いを受け止める場として、彼女たちはラフなネットワークを形成出来ないか考えています。既に韓国では「舞台芸術プロデューサー協会」という組織があり、設立15年以上経つその組織は、コさんの印象では組織の維持それ自体が目的化し、ネットワークと言いながらも閉塞した状態になっているそうです。こうした反省に立ち、新しいネットワークは、敢えて形式より風通しの良いものを目指しているそうです。

こうした事例の紹介もありつつ、参加頂いた方々から多くの質問やご意見を頂きました。情報交換が活性化するゆるやかなつながりとしてのネットワークのあり方と、具体的な目的に向かう委員会活動とのバランスをどのようにとっていくのかということが質問としてあげられました。モチベーションに幅のある会員の集まりをつなぎ止めておくものは一体何か、立ち返るべき目的や形式というものを見極めていくことが必要なのだろうと意識させられました。その他、このキックオフ・ミーティングでは、若手の制作者の立場あるいは公共劇場で仕事をする立場から、制作者の職能の確立や人材育成といった課題について問題提起がなされました。

また、このキックオフ・ミーティングに参加していた、仙台で「ARC>T」というネットワーク組織の事務局長を当時務めていた鈴木拓を、これを機に発起人に迎えました。設立の背景で紹介したような震災後の状況に対して、より切実に取り組んでいた彼の立場が、私たちにとって必要だと感じたからです。彼自身も「ARC>T」の活動

を通じて、いわゆる制作者という役割が必要だと感じながらも、その人材が東北で不足している状況、そして何故そうした人材が特に地方で育ちづらいのかという問題意識から参加を決めました。

設立総会を迎える

こうして私たちは、年末年始も頻繁にやり取りを重ねながら準備を進め、「TPAM in Yokohama 2013」の共催事業として、2013年2月13日・14日に設立イベントを開催します。

13日には「舞台芸術制作者オープンネットワーク」説明会と、「オープンネットワークとは?」と題したシンポジウムを開催しました。シンポジウムでは、先述の「IETM」からヘンク・カイザー氏、米国の「National Performance Network」からレナータ・ペトロニ氏、韓国でスタートした「Asia Now」からパク・ジスン氏、日本の「アートNPOリンク」から樋口貞幸氏といった、ネットワーク事業を展開しているスピーカーを招き具体的な事例紹介を行いました。

そして14日は、設立総会を開催し、さらに文化政策委員会でのテーマを先取りする形で、「『劇場法』徹底解析～現状理解と運用の可能性をめぐって～」と題したシンポジウムも開催しました。東京芸術劇場の高萩宏副館長のほか、「劇場法」の制定までに様々な形で発言を行ってきた芸団協の米屋尚子氏を招き、この新しい法律の理解とともに劇場/舞台芸術と社会の関係を考えるきっかけとしました。

設立総会では、「『舞台芸術制作者オープンネットワーク』の設立の意思決定」「規約の承認」「役員を選任」「事業計画および活動予算の承認」が議案となりました。役員を選任に際しては、発起人のほか、斎藤努(ゴーチ・ブラザーズ)、相馬千秋(アートネットワーク・ジャパン|フェスティバル/トーキョー)、武田知也(同)の立候補を受けて理事が決定しました。そして監事には、若林朋子(企業メセナ協議会)、樋口貞幸(アートNPOリンク)が選任されました。また、規約に関する議案では、会員の権利や義務そして会費についてシビアな質問が飛び出しました。あるいは、文言についての指摘など、制作者の集まりだからこそその具体的で厳密な問いは、私たち発起人の姿勢を正しただけでなく、会員を得てこの組織がより強くなっていくような頼もしさを同時に感じるものでした。

アメリカ、フィリピン、フランス、マレーシア在住の制作者からの参加も得て、4月26日現在、会員総数は賛助会員・学生会員含め121名/団体という、当初の想定の数倍となる数でスタートを切ったこのON-PAMですが、既に3つの委員会をそれぞれ開催し、活動を本

註1)

「文化政策委員会」「国際交流委員会」「地域協働委員会」

不安を忘れない

ダグマー・ヴァルザー

Dagmar Walser

ダグマー・ヴァルザー氏は、東京文化発信プロジェクトの国際招聘プログラムに招かれて来日、その後セゾン文化財団のヴィジティング・フェローとして2012年10月から12月にかけて森下スタジオに滞在していた。帰国後、日本での見聞を綴った本原稿の原文(ドイツ語)は、ドイツの演劇専門誌『Theater Heute』3月号に掲載された。(編集部)

福島原発事故から2年が過ぎ、日本の演劇界では若い演劇人たちが、東京の外でコミュニティ・プロジェクトやリサーチを活発に行っている。ダグマー・ヴァルザーがその跡を追った。

集合場所は東京の南にある新橋のニュー新橋ビルディング。小さな売店やマッサージ店の多い商業フロアとオフィスが同居する、かなり年季の入ったビルだ。竣工は1971年。今から2年前、3基でメルトダウンがおきた福島第一原発の運転開始年でもある。新橋は今も多忙な街だが、福島第一は廃墟である。演出家の高山明は熟慮の末、エルフリーデ・イエリネクが昨年「光のない。」に書き足した「福島—エピログ」を上演する場所として新橋を選んだ。新橋には東京電力の本社があり、また毎週金曜日の晩に反原発デモが行われる首相官邸前からもそう離れていない。さらには、とりわけ1970年代・80年代の東京の経済的繁栄を支えた新橋のような地域のために、福島原発は電力を供給してきたのである。

このビルの3階で、観客は小型ラジオとポストカード一式を手渡される。カードにはこのツアー・パフォーマンス作品で訪ねる12ヵ所への道順と、各所で聴くラジオの周波数が示されている。イエリネクのこの作品では、恐ろしい風景をひとつの声が貫いている。その抜粋を高山は、福島原発の避難指示区域に近い、いわき市の女子高校生たちに朗読させた。観客が一人ひとり訪問先の部屋にはいつていく。ふとんが敷かれたままで、住人が起床したばかりであるかのようには思える部屋。日常から引き裂かれた住人。そこから何ブロックか離れた次の部屋では、防護服を身に着けた等身大の人形に出くわす。被ばく量を測定するかのようにガイガーカウンターを手をしている。福島と東京が重なり合い、そして耳に響くのはプロフェッショナルではない無愛想な若い声で、不安を覚えながら引き込まれそうになる。

ことばの彼方へ

東京には日常が戻った、2年前のあの重大事故も簡単に忘れられるだろう。演劇ツアー後、高山は言った。だからこそ、「フェスティバル/トーキョー」プログラム・ディレクターの相馬千秋が、彼にこのテキスト

格化させています。また、有志による「会員提案企画」なども企画され、各地で説明会や勉強会が行われています。このように多くの会員を得たことで、とすれば全ての活動を把握出来ないほどに、有機的に同時多発的に会員それぞれがこのネットワークを活かし始めています。

今後の活動

このネットワークを単なる懇親会に終わらせず、状況を変革するだけの力を持つべく、今後の活動を次のように考えています。今年度は法人設立を目指したテスト・ラン・イヤーと位置づけ、またアジアでの有機的なネットワークの形成に向けた準備と周知を行っていきます。そして首都圏中心ではないポータブルで有機的な場の運営スタイルの実践を、委員会活動を中心に行っていきます。2014年度の目標は、法人設立とアジアでのミーティングの開催を掲げています。さらに委員会活動の成果として、政策提言等を行っていきたくと考えています。

こうした目標を掲げる一方で、既に開催した委員会で明らかになった課題、「政策提言を主とした委員会で、会員の総意をどのように取りまとめるのか」「議論をどこまでオープンにするべきか」といったことについても、真摯に取り組んでいかなければならないと考えています。

最後に本稿のタイトルの意図を紹介して、筆者自身のまとめと代えさせてもらいます。このタイトルは、京都大学大学院で美学芸術学・情報文化論を専門としている吉岡洋教授のブログのテキスト(以下)から借用しています。

「人が孤独になるのは、より深い連帯を求めるからである。連帯は孤独を通してしか到達できない。孤独と連帯とは対立するものではなく、ともに発展してゆく。孤独になりえない人は、真に連帯することはできない。たまたま同じ境遇にいることは、連帯ではない。」

設立経緯の項でも書きましたが、この新たに立ち上げたネットワークは、業界の利益を代弁するのではなく、各々が自分の立場や役割を越え、舞台芸術の振興を通じて少しでもまな未来の社会のビジョンを描くことが目的です。そのために、まず「個人」から始めて連帯しようとする、その思いを原点にこの「舞台芸術制作者オープンネットワーク」を運営していきたいと思えます。



photo: OMOTE Nobutada

橋本裕介 (はしもと・ゆうすけ)

1976年福岡生れ。舞台芸術プロデューサー。合同会社橋本裕介事務所代表。京都大学在学中より演劇活動を開始。2003年橋本制作事務所(現 合同会社橋本裕介事務所)を設立、京都を拠点として、現代演劇、コンテンポラリー・ダンスのアーティストのマネジメント、公演の制作業務を展開する。この他、京都芸術センター事業「演劇計画」の企画・運営を皮きりに、さまざまな劇場、機関・施設と連携した企画を展開するなど、演劇・ダンスに関わる多彩なプロジェクトを手掛けている。2010年からは「KYOTO EXPERIMENT(京都国際舞台芸術祭)」のプログラム・ディレクターを務める。2013年「舞台芸術制作者オープンネットワーク」理事長に就任。

の上演を提案した際、承諾したのだという。「2年前のあの事故が私たちの中に引き起こした怖れと不安を、私たちは注意深く引き出しにしまい込んだのです。このあたかも美しい整理整頓状態を、再び突き崩すことが重要だと思いました」。高山はこの作品を今年ウィーン芸術週間(Wiener Festwochen)で展開する。

2012年のフェスティバル/トーキョーの大部分は、3.11後、重要もしくは可能な演劇とは何か、という問いに取り組んでいた。2011年の相馬千秋の問いは「私たちには何を語ることができるのか?」だったが、今回は「ことばの彼方へ」とした。日本の演出家には福島原発事故への応答を求め、海外からはその国の政治状況に意識的に取り組んだ作品を招いた。テヘランのアミール・レザ・コヘスタニによる「1月8日、君はどこにいたのか?」、あるいはアールパード・シリングのハンガリーの危機三部作の第三部、などである。さらに、エルフリーデ・イエリネク作品も取り上げられた。イエリネク作品は日本語に翻訳されているものの、あまり知られてはいない。高山明が手掛けた作品のほか、ヨッシ・ヴィーラー演出によるミュンヘン・カンマーシュピレの「レヒニツツ一皆殺しの天使」が招聘され、さらには演出家の三浦基が作曲家の三輪眞弘と共に「光のない。」を、名人芸的な、オペラのごとき叙事演劇に仕上げた。

これほどまで明確に、演劇のカタストロフィとの向き合いかたにフォーカスしたフェスティバルのプログラムは、政治的、社会的、芸術的コミットメントを必然性なく並べた部分もみられたものの、福島後の日本において、芸術、そして税金に支えられたフェスティバルが負う課題について議論を起すことに成功した。文化政策に関する議論がまだ緒についたばかりで、10年以上前より不況にあえぎ、ついに2年前中国に抜かれ世界第3位の経済大国に甘んじているこの国において、これは重要な議論である。多くの人々に理解不能なことに、日本の有権者の大多数は昨年12月の選挙で今後の政治の責任を、今日の状況に3年前まで少なからず関与してきた政党に再び委ねた。そして、国家としての自信と経済の安定を約束し、明確に原発推進を打ち出す右派保守の党首を支持した。

「芸術が社会に利用されないように気を付けなければ」と高山は言う。自身2011年、政治を変えるためにアクティビストになるべきではと考えた。なったとしてもダメなアクティビストだっただろうと、常に思慮深く考えた末に意見を言う高山は笑う。そして今日、良心的なアート、つまり人道的、もしくは思想上の動機から展開する芸術活動は多々ある、と述べた。「被災地復興のため、もしくは癒しや慰めになる芸術活動は、今日では助成金などの支援を得るのが容易になった。そ

れにひきかえ、そういった分類がしにくい芸術活動については、難しくなっている」。

高山明「国民投票プロジェクト」

「3.11」後すぐに高山は、長期プロジェクトに着手した。「国民投票プロジェクト」である。大型トラックで東京と東北地方を回り、日本社会の現在について高校生たちにアンケートを取った。一見、簡単な質問をしている。大人になるってどういうことだと思いますか? 朝食には何を食べましたか? 福島はどうなると思いますか? 好きな人はいますか? このフィクショナルな国民投票で高山は、政治決定のプロセスから締め出されている人々に発言させている。これは急速な高齢化の進む日本ならではの意味を持つ。次は広島と長崎に出かけ、メディアが取り上げる被害者のストーリーの彼方にある、日本の未来を眺望する芸術活動を続ける予定だ。高山の国民投票のトラックは、観客が中に入りインタビューの映像をみて、アンケートにも答えるようになっている。このトラックは12月中旬まで、東京から約100km離れた水戸芸術館に展示されていた。学芸員の竹久侑は、東日本大震災で被災し2011年5月に再開した同芸術館で、「3.11」への応答を試みた。「3・11とアーティスト: 進行形の記録」展で、竹久はおよそ30のプロジェクトをとりあげ、未だ継続中であるとした。「福島はまだ終わっていません。むしろ、ショックで言葉を失った後にアーティストたちがあの災害に対してどう対応したかを、私たちははっきりと示し収集しようと思いました。多くはまず被災地にかけつけ支援活動に従事しました。その後現地の人々と対話を重ね、プロジェクトを展開し、状況を記録し、ビデオや写真を撮り始めたのです」と竹久は説明する。アーティストはすでに以前よりその活動をアート空間に限定していない、という。「これまでのコミュニティ・プロジェクトで積み重ねた経験を、彼らは活かすことができます」。同展覧会の作品が「芸術作品」カテゴリーに入るかどうかについては、芸術には時間が必要だからと竹久は慎重だ。「これを時間順に並べ、体験のアーカイブを作ろうとした」と竹久は強調し、今はおそらく、明確な答えを出すよりも、「3.11」後社会における芸術の役割が変化したかどうかを考える段階だと述べた。

同展覧会では、東京を拠点とするアーティスト集団Chim↑Pomの作品も展示されていた。メディアでよく取り上げられる、迅速な行動で知られる彼らは、常に無遠慮にテーマと向かいあう。「3.11」直後、渋谷駅構内にある岡本太郎の巨大な壁画「明日の神話」に、絵を一つ付け加えるゲリラ・アクションを実行した。岡本は1954年のビキニ環礁での米国の核実験で日本のマグロ漁船が被ばくした事件を取り上げ、核災害に対する警告を作品にした。そしてChim↑Pomは



移動中
左から: 電車にて/バスにて/西へ、国東半島(大分県)ー森の中にある像/北へ、広野(福島県)ータニノクロウと共に/区民センターにある放射線計測器



呑んだり食べたり
左から:居酒屋にて/和菓子屋にて



森下
左から:銭湯に行く/家々の前にある小さな「庭」



2011年、核兵器の危険性に、従来日本で推進されてきた原子力エネルギーの破壊力を加えることで、警告を完結させたのである。広島と福島——クールでせわしない渋谷の真ん中にこの二つが並べられたことは、まさに挑発的である。

より控え目に、より規律正しく。

東京に戻り、演劇ジャーナリストの岩城京子と会った。岩城はロンドンと東京を拠点に活動しており、2011年日本の小劇場の現在について2か国語の著書を出版した。小劇場とは日本の演劇界の一部を指し、私たちのいわゆるフリーシーンと考えてよいだろう。著書『東京演劇現在形——8人の新進作家たちとの対話』で、岩城は8人の演劇人とそれぞれ対話しながら、その経歴や演劇観、取り上げるテーマなどを紹介している。日本ではよくあるように、彼らの多くは演出家であり劇作家でもある。古典的演劇教育を受けた者はほとんどいない。「狭い世界でしか観られない、あるいは知られていない彼らの手法を、より広く多くの観客に知ってもらいたかったのです。日本でも、海外でも」。

彼らは「ロスト・ジェネレーション」の代表と名付けられており、これは、バブル経済崩壊後1990年代に大人になり、アーティストとなった世代である。繁栄と成長がもはや自明ではなくなった不安定な時代に育っている。「彼らが生きている社会、彼らの感情の不安定さが、それぞれの作品と演劇観にまさに多種多様にあらわれています」。そのなかには、高山明、岡田利規、タニノクロウ、三浦大輔など、ここ数年来欧州各地の国際フェスティバルに招かれ知られるようになったアーティストもいる。

「3.11」が日本の演劇界にもたらした変化を特定するのは時期尚早だろう、と岩城。2011年日本に来た際、福島に言及する舞台があまりに少ないことにショックを受けたという。「私たち日本人はもともとかなり控え目ですが、もっと穏やかに、もっと規律正しくなったように思えました。これがドイツだったら、人々は絶叫しながら舞台上で政治を糾弾していたでしょうが、ここではそうはならないのです」。しかし今回、岩城が学生たちとフェスティバル・ブログを手掛けた今年の「フェスティバル/トーキョー」では、アーティストたちの真剣な取り組みがはっきりと見られたという。日本の演劇では社会の問題を取り上げることが自明ではないからこそ、フェスティバル/トーキョーが今回のようにこのテーマに固執したことが重要だったと岩城。まずそのための言語を見出し、当然のこととして確立させる必要があるという。また、

小劇場はあくまで日本の演劇シーンの小さな一部でしかなく、大部分を占める商業演劇と伝統芸能では「3.11」はほとんど何の区切りにもなっていないことを忘れてはならないと岩城は語った。

コミュニケーションを重ね、対話の空間を開き、社会や人々に関わっていく——これがポスト福島の日本でアーティストたちがこれまでとった道である。これが、演劇界の政治意識の高まりにつながるのかどうか? もしくは、演劇界の構造と創造活動の環境条件に変化をもたらし、創造活動の東京への集中に一石を投じるのか?

東京脱出: 岡田利規と中村茜

岡田利規は、日本の若手を代表する演劇人として日本でも西洋でも最もよく知られているだろう。彼は2年前、放射能による被ばくのリスクを避けるため、家族と共に東京から日本の南西部の熊本へ移住した。熊本では建築家の坂口恭平が、日本政府の機能不全に抗議して新政府を樹立した。岡田と坂口の出会いと、今の時代における彼らのオルタナティブな世界のデザインを、岡田は米国の演劇カンパニー、ピッグ・アイロン・シアター (Pig Iron Theatre Company) のための書き下ろし作品『ZERO COST HOUSE』(ゼロコストハウス) に描いた。これはある種自伝的な作品で、そのタイトルは坂口の0円ハウスにかけたものだ。坂口の0円ハウスは昨秋ベルリンのフェスティバル、フォーリン・アフェアズ(「Foreign Affairs」)にも招かれた。「3.11」への岡田の応答としても一つ、音楽家の渋谷慶一郎とともに作り上げた、俳優が出演しないメディア・オペラ「The End」の台本があげられるだろう。彼ら二人はこの作品で、人工的ポップアイコンで日本の多くのティーンたちのアイドルである初音ミクを、命の有限性に直面させた。ヴァーチャルな存在でさえも不死ではないのだ。

日本の南に位置する九州の、やはり熊本の近くに中村茜も新たな活動拠点を見つけた。中村は日本でも海外でも幅広く活動し、岡田利規のプロダクションなどを手掛けるプリコグの代表取締役である。彼女は「3.11」以前にすでに、毎回同じ繰り返しの制作サイクルにうんざりしていたという。「すべては東京に集中しています。アートのための新しい空間を発見し、別の道を歩みだしたのです」。中村は、街中のそこそこに温泉があり、かつて非常に繁栄したが、現在ではその輝きを失ってしまっている温泉街別府に居を構え、カフェスペースをオープンさせた。「ここには若い人のためのオルタナティブなスペースが少ないのです。ヴェジタリアンの食事を楽しんだり、展示をみた



特別な…
左から:犬-ペット用サロンにて/著者-渋谷のヘアサロンにて/11月の反原発デモ/象の体重標-上野動物園にて

り、自分で展示したりする場所です。また、このカフェがあることで、私は地元の人たちと知り合いになり地域の課題を知ることでもできるのです。

バック・トゥー・ザ・ルーツ?

九州は日本で最も古くから栄えていた地方のひとつで、かつて神道と仏教が混合していた。その自然は未だ荒々しく原始的だ。「アジア大陸に近い地域に住むことに魅力を感じました。ここでは韓国と中国の影響が感じられるし、文化は大都市東京のそれとはまったく違うものです」。中村はこの地域で、仕事のパートナーや環境に出会い、自分のプロジェクトをすぐに開始することができた。「私は東京から出たかったのですが、とはいえどこか地方でゼロから始めたいとは思いませんでした」。昨年11月、国東アートプロジェクトで東京のアーティストの館屋法水と共に、アートツアーを企画した。観客はバスに乗り、国東半島の様々な場所に連れて行かれる。東京、京都、大阪などから多くの観客が参加した。中村にとっては、地域に根差したプロジェクトにすることが非常に重要だった。都市生活者にアート・ツーリズムを提供したり、地元の人々に、これがよいアートです、とみせることには全く興味がないと彼女は言う。「アートのある空間は、私たちが出会うことができ、何か新しいものが生まれる場所だと考えています」。

ツアーでは、地元の子供たちが迎えてくれる。子供たちは自分たちの話をし、観客を彼らの森や神秘的な場所に案内する。小さな演出や、アーティストックな異化作用により、私たちの感覚が研ぎ澄まされていく。こうして、日本の作家朝吹真理子のテキストを地元の人々が読む映像が映る森の中のビデオスクリーンの前に立ったり、遠くから見ると浅瀬が文字のように見える海岸線を高台にある道から見下ろすことになる。地元との直接のつながりや地元の人々との交流が、自分にとってこのプロジェクトの最も重要な部分だと中村。福島原発事故でアートやその役割への彼女の信頼がゆらぐことは全くなく、すでに事故以前から問題意識を持っていたという。「3.11後の不安とショックが、私に一步を踏み出させました」。福島は原動力だ。

(翻訳:山口真樹子)



ダグマー・ヴァルザー (Dagmar Walser)
1966年リヒテンシュタイン生れ。スイスのバーゼル大学及びドイツのハンブルク大学にて、ドイツ文学と美術史を学ぶ。卒業後、いくつかの新聞社や劇場に所属し、1999年より、スイスのラジオ局SRF2kulturの演劇部門のディレクターとして、また、2007年より、チューリヒ国際舞台芸術祭テアター・シュベクターケル (Zürcher Theater Spektakel) のプログラム・チームのメンバーとして様々なプロジェクトを手掛ける。これまでに、チェルフィッチュ、快快、庭劇団ベニノ、contactGonzo等をテアター・シュベクターケルに招聘し、公演を手掛けた。

<http://www.theaterspektakel.ch/>

Article—3

メディウム 〈媒介〉としての「日本」 舞台芸術のモビリティを高めるために

内野 儀
Tadashi Uchino

浅田彰が、ひどくまっとうに〈現実〉をとらえた発言をしている。

原点に戻って現実を批判し、別の現実を構想することが、求められているのです。そのためにも、この本『構造と力』をバージョンアップしたような新しい地図が必要になっているのかもしれない。とくに、東アジア諸国には、さまざまな伝統がある一方、日本が100年以上かけて受容してきた近代思想や現代思想が10年くらいで一挙に押し寄せている。議論を整理するためにも何らかの地図が必要でしょう。さもなければ、マイケル・サンデルの「ハーバード白熱教室」のような米国の有名大学の「知」がすべてをの

み込んでしまう。それこそ悪しきグローバル化じゃないでしょうか。

http://book.asahi.com/booknews/update/2013032800004.html?ref=comtop_rnavi

ここでの浅田の発言は、時代が大きく動いた現在、1983年に出版された主著『構造と力』に代わるなんらかの思想的・原理的地図が必要とされているのではないかと、いう趣旨である。わたしなりに解釈するなら、日本は西洋のよき理解者であり、東アジア諸国とは地理的に連なっているという位置性を自覚せよ。そして、その両方向を視野に入れた「これから進むべき道＝地図」を作成＝構想せよ、ということになるだろうか。「ひどくまっとう」と書いたのは、この言われてみれば当たり前前の日本の立ち位置が、諸実践レベルではあまり意識化されないことにならないように、わたしには思っているからだ。「まっとう」だが実践するには、それなりの戦略がある、ということでもある。というのも、「西洋かアジアか」という単純な二元論に、わたしたちは情緒的に弱みからである。

たとえば、昨今主流の反米主義的自立論が典型であるように、憲法改正問題にせよ、基地問題解決にせよ、すべては「西洋コンプレックス」の裏返しでしかなく、生産的な議論が生まれる余地がほとんど感じられない。その逆の、近頃は多少おさまってきたようではあれ、いわゆるアジア・ブームも、アジアに対する西洋の植民地主義的視線が日本人に内面化されたことを示すだけで、そこからなんら創造的な展開が見えてこない。

芸術の分野ではどうか? 明治以来のヨーロッパ至上主義は、戦前と戦後期に、ハリウッド映画を代表格とするアメリカの大衆文化が流入してくるにつれ、その対象を特に芸術分野に焦点化し、ますますその勢いを増してきているようだ。何もかも、ヨーロッパ基準で、芸術実践の水準を問うというわたしたちの内面的価値意識には、ほとんど何の変更もない。そしてその反対側には、日本「独自の価値」というヨーロッパ基準の絶対性の単なる裏返し(＝ガラパゴス化)がぴったりと張り付いている。明治期に「日本の伝統文化」を「発見」したのは、言うまでもなく、西洋人である。つまり、日本の伝統文化を云々する言説は、単にそうした西洋人の視線を反復しているにすぎない、ということである(だからこそ、たとえば、村上隆は成功した、というのがわたしの見立てである——村上には戦略があつたということだ)。

「アジアか西洋か」と「日本独自＝ガラパゴスとしての日本」が等価に

かつスタティックに付置されてしまっている現在、何か「動く」とするならば、まずは「アジアも西洋も」となる必要がある。その先に、「日本独自」、それも孤絶したガラパゴスではなくアジアと西洋の両方向に開かれた「日本独自」(の立ち位置、振る舞い方、戦略)が見えてくるのではないかと。

単なる夢物語ではない。たとえば、劇作家・演出家である岡田利規の活躍。その最新作の『ZERO COST HOUSE』が、アメリカの劇団のために英語上演を前提として書き下ろされ、アメリカで初演されたという事実は、岡田がヨーロッパのフェスティバルから日本語での新作を委嘱されているということを加えて考えれば、単に歴史的な事件であるだけでなく、今後の日本国籍の舞台芸術の進むべき道を示しているだろう。「クールジャパン」という日本発ではない日本ブームと、岡田の活動がほぼ関係がないことも重要である。宮本亜門演出のミュージカル『太平洋序曲』がブロードウェイで上演されたり、鈴木忠志演出の『リア王』がモスクワ芸術座のレパートリーになったりしたのは、次元が異なる新展開なのである(演劇界ではいざ知らず、西洋音楽や美術の世界では、ずいぶん昔から、宮本や鈴木のような事例はいくらでもあった)。もちろん、岡田の場合、「その先」、比較的一枚岩だと想定しやすい欧米とは様相が異なるアジアとどのような関係を今後とれるのかという課題は残されている。

アジアとの連携ということでは、特に韓国との密接な関係が近年、際立っている。日韓演劇交流センターができたのは1999年までさかのぼれるし、近年では、多田淳之介のように両国を自在に往来して作品を発表している演出家も出てきている。こうした韓国とのバイラテラルな連携における問題は、もちろん、韓国だけとの双方向という「狭さ」である。アジアは、あるいは東アジアは韓国だけではない。中国はどうか? さらに東南アジアは? 南アジアは? 実際、韓国と「その先」については、未だ個(別)的ベースの点と点が時おり結ばれるだけで、「交流」の域を出ていないように思われる。しかも、多くの場合、それらは西洋に向かって開かれてはいない。

ここで「交流」とわたしが呼んでいるものは、直接的・日常的な創作環境において作られた作品をお互いに持ち寄ることをイメージしている。当然、その次の段階としては、間文化的(＝インターカルチュラル)な創造がやって来るはずである。互いの芸術・文化的規範の外にいったん出て、現場的交渉プロセスを経て、作品へと至る道筋である。インターカルチュラル演劇という概念そのものは、欧米圏ではすでに定



2013年2月岡田利規×Pig Iron Theatre Company『ZERO COST HOUSE』
KAAT 神奈川芸術劇場 大スタジオ photo: 前澤秀登



2011年12月 情報小劇場(韓国・ソウル)
東京デスロック+第12言語演劇スタジオ『재/생(Re/Play)』

着しているものだが、そういう概念語が人口に膾炙しているとはいえない日本の舞台芸術についても、少なくとも韓国とのバイラテラルな関係においては、あるいは、言語を必ずしも必要としないダンスにおいては、ここ10年で、実態としてみれば、すっかり定着した感がある。

ただ、理論的には、芸術・文化をある特定の地理的ないしは規範的フレーム内に固定して捉えるインターカルチュラルリズムは、すでにアルカイックなものとして否定されている。というのも、ここ20年のグローバルな領野での舞台芸術のひとつのクリティカルな特質は、国籍や固有の文化とは必ずしも即応しない特異性としての芸術的個(=シンギュラリティ)と個が、偶発的に出会い、雑種的としかどりあえずは呼ぶようがない上演へと、時として結実していることだからである。

少なくともこういう舞台芸術は、グローバル資本の運動とパラレルな関係にある。多国籍どころか今や国籍すら定かではなく、国境など瞬時に超えてしまう資本の移動とみあうものでありうる。みあえばよいということではないにせよ、時代の、そしてグローバル資本主義の速度感と遍在性を批判的に体現できる可能性がある。遅れずに、グローバルに展開する危機的諸問題と芸術的に対峙する可能性が開かれる。

ところが、舞台芸術は遅い、モビリティが低いという自明視されがちな前提がある。だが本当にそうだろうか、と疑ってかかる必要があるのではないか。そうでないなら、舞台芸術は国家または「自国の文化」(この二つは、ほとんど同じものだ。さらにここに、「地域」というガラパゴス日本的枠組みを加えてもよい)という固定枠のなかでしか発想/消費されるほかはなく、その国家内の階級的ヒエラルキーと即応する種類別/価格別の消費財として、限定的な社会機能しか果たしえないだろう。それぞれの階層に帰属する/させられる人々にとっての、それ相応の「癒やし=娯楽」にしかならないということである。そして、日本国籍の舞台芸術は、おおむねそのようになってしまっている。さらに、そのようにして発想される作品は、その限定的・固着的枠組みの鏡=反映としての上演となり、たとえば、ゼロ年代の「自国の文化」が、わたしたちには〈個〉と〈世界〉という二項しかないという妄想的断念のうちに「セカイ系」文化を生み出してからだいぶ遅れて、演劇でも「セカイ系」が出てくる——具体的には、ままごとの『わが星』(柴幸男作・演出、2009)のことを言っている——といった顛末になるだけである。

舞台芸術のモビリティを高めること。芸術家は、常にすでに、移動しなければならない。地理的移動、ジャンルの移動、思想的移動、方法的移動、あらゆる意味での移動である——もはや浅田彰的「逃走」とは言うまい。そこから逃げるべき中心などもうないのだから。そ

うしてはじめて、日本を〈媒介〉にした、すなわち日本を根拠や定点や規範とすることなく単なる〈媒介〉とする、西洋とアジアの両方向に開かれた芸術実践というのが構想可能になる。

アーティスト・イン・レジデンスというスキームが近年、盛んになってきているのには、プラクティカルな経済的理由もあるだろうが、原理的には、この芸術家の移動という理念が深く関与していると考えるのが妥当だろう。心地よい「自」の文脈をたききって「他」のただなかで活動すること。可視的業界の境界の罅外でだけ動くこと。このようにして、〈特異点〉と〈特異点〉がアトランダムに接合しつづけることができれば、何かが変わるかもしれない(変わらないかもしれない)。国家(=自国の文化)などというアルカイックなカテゴリーの延命/強化への奉仕を拒否する助成金というものがありうるとするならば、それはまさしく、こうした〈特異点〉と〈特異点〉のアトランダムな接合を促すものであるはずだろう。そして、こうしたアトランダムな接合を記録/記憶していくことができれば、わたしたちにもわたしたちなりの「地図」が描けるはずなのである。そのためにも、〈アジア〉や〈西洋〉という既存のカテゴリーを理念的・現実的に鍛え直しつづけ、〈媒介〉としての日本を複数化させつつ実体化することが求められている。「何も変わらない」というシニシズムに沈潜するのは、そのプロセスを経た後でも、けっして遅くはないはずである。



内野 儀(うちの・ただし)

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)。現在、東京大学大学院総合文化研究科教授(表象文化論)。専門は日米現代演劇、パフォーマンス研究。著書に『メロドラマの逆襲——私演劇の80年代』(勁草書房、1996年)、『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)。セゾン文化財団評議員、神奈川芸術文化財団理事、アーツカウンシル東京ボード委員、ZUNI Icosahedron Artistic Advisory Committee。表象文化論学会理事、パフォーマンス研究の国際的学術誌「TDR」(MIT Press)のContributing Editor、「Performance Paradigm」(オーストラリア)、「Dance Research Journal of Korea」(韓国)編集委員。

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第63号

2013年5月20日発行

編集人: 片山正夫

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2013年8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。