

特集◎舞台芸術の新しい批評の場

多様化するメディアの中で「批評」の場も、媒体を効果的に使いわけ、新しい場を模索、開拓する動きが現れている。その方向、目的、手段はかつて無いほど様々であり、読者と批評の関係を刷新する可能性を有している。本号では、新しい演劇批評言説の実践の場に関する三つのケースのレポートおよび演劇批評を取り巻く状況について論考をご執筆いただいた。

01 岩城京子◎アジア的な受容性を肯定する:「憑依」するフィジカルな批評	p.001
02 山崎健太◎新しい演劇批評誌	p.005
03 上田洋子◎ゲンロンという劇場	p.007
04 高橋宏幸◎エクスティンクトとしての演劇批評、もしくは演劇評論家	p.011

01

岩城京子
Kyoko IWAKI

アジア的な受容性を肯定する: 「憑依」するフィジカルな批評

舞台批評の「構え」

批評、とりわけ舞台批評とはなにか。この問いには千差万別の答えがある。そこでまず、私が過去2年にわたり取り組んでいる「Scene/Asiaにおける批評活動」という議論に入るよりまえに、批評に対する私なりの構えを示しておきたい。

批評への構えは、経験則から培われた。十年以上、好き嫌い、得手不得手を抜きに、さまざまな価値体系の舞台芸術家たちにフリーライターとして取材しつづける過程で、とりあえず意図的には、なにか

ひとつの意匠を崇拜しない批評性を体得した。男性優位主義構造がまだ顕在な日本演劇界では、ある特定の派閥につくことで批評家が生きぬいてきた事例がみうけられる。また、そのような権威依存的な立場から演劇の正典(キャンオン)が編まれ、ゆえに演出家や劇作家が分不相応に神格化されたりもした。この価値生成のポリティカルな構造に、かなり早い段階で気付いたのはよかった。

「ただ一つの意匠をあまり信用し過ぎない為に、寧ろあらゆる意匠を信用しようと努めたに過ぎない」という小林秀雄の訓戒には深く頷く。きのうはシルヴィ・ギエム、今日は岡田利規、あさっては野村萬斎。来るものは拒まずの姿勢で取材をこなす日々は、異なる芸術教に改宗しつづけるような、体内に異物を大量摂取しつづけるような、いわば生理的な異常体験であった。とはいえそのような「アイデンティティの相対化」に、どこかでトランス的な快楽を覚えていたからこそ、つまり取材のあいだの束の間、誰かに「憑依」することで、さまざまな精神を知る喜びを感じたからこそ、それは単なる受難ではおわらなかった。

経験則、体得、生理的、憑依などの語彙が示すように、私の舞台批評はフィジカルな行為だ。というと、なんだか経験を疑いぬ現

実と捉えた米国人作家ケイト・ミレットのフェミニズム古典理論を全肯定するようで面倒だが、いずれにせよ私はアカデミズムに転向する以前のライターとしての経験から、日本のホモソーシャルな家父長制、男性主導的知性、西洋近代知といったキャンノンに懐疑的な批評性をそれなりに普通に培ってきた。

西洋近代知の特徴はおおまかに三つにわけられる。普遍主義、論理主義、客観主義だ。言いかえるなら、ある特定の「いま・ここ」を超越した場に作品を置き、数学的ともいえるロジックを駆使し、恣意性から逃れうる客観的視座から論を展開する。とはいえ、少し考えれば分かることだが、どんなヒロイズムもプレヒト的異化作用も許されていないような「ポスト真実」の時代に、この姿勢を貫くことには時代錯誤感がいなめない。

さらにインド出身のフェミニズム理論家チャンドラ・モハンティなどが第三世界の女性の立場から指摘しているように、いかに西洋近代のコードを身につけた「そぶり」でいようと、アジア人で、かてて加えて女性、という圧倒的なマイノリティには、この西洋壮年男性を前提におく、主体性にアファーマティブ(肯定的)な知性はしっくりこない。さらにいえば、ナイジェリアの劇作家ウォーレ・ショインカが「英語という言語体系は、言葉の意味以上に、あるべき正しい作法を広める」と正鵠を射ているように、西洋壮年男性にきわめて有利なルール(作法)での試合に、自分を適応化、あるいは「擬態化」(ホミ・K. パーバ)しているような違和感がやはりぬぐえない。

女性でなくとも、日本の多くの先人が、この違和感をすでに表明している。例えば哲学者の中村雄二郎は、西洋型近代知に対抗する

ものとして、より固有的で、多義的で、身体性を伴う「パトスの知」又は「演劇知」の有効性を説いている。中村の言う演劇知とは、劇場という固有の場に人びとが集うことで生まれる濃密な意味空間を味わい、ひとつの照明やプロップが多義的な意味を帯びる変容性を受入れ、舞台(批評対象)と観客(批評家)が向きあうことにより生じる身体的な相互作用を基盤におく知性である。さらにいうなら西洋近代知が能動一辺倒であるのに対し、演劇知はきわめてパッシブである。なぜなら中村によると、身体で感受・受容することで、はじめて見えてくる精神があるからだ。

私とて西洋とアジアを二元化する情緒にはふつうに懐疑的ではある。だが、この中村の言説にはいったん同意したい。だからこそ、批評対象物の精神をほんのいつときパッシブに受胎するような、いわば「憑依感覚」が私の批評家としての構えになった。これを「いつとき」ではなく「常に」つづけると、作家の神格化につながってしまう。だがその危険を承知のうえで、私は作品が放つ鱗粉に身体的にいつときかぶれることで可視化される世界をつかみとってきた。

Scene/Asiaとは

さて、西洋的な知にも、反西洋的なそれにも、いくぶん懐疑的な私の批評に対する構えは、Scene/Asiaの活動にどうつながるのか。具体的に説明したい。

Scene/Asiaは、主に東アジアの舞台芸術界で共有する批評言語が、西洋の知識モデルに立脚していることに改めて疑問を覚え、2015年9月に韓国光州で正式に開始したプロジェクトだ。相馬千秋



2016年2月に東京SHIBAURA HOUSEで開催された、第1回アニュアル・シンポジウム

が代表理事を務める特定非営利活動法人芸術公社がおこなうプロジェクトのひとつであり、私がチーフ・ディレクターを務めている。本プロジェクトは、アジア五地域(日本、韓国、中国、台湾、シンガポール)の若手研究者・キュレーターからなる批評思考プラットフォームであり、当初の目的としては、参加メンバーが執筆するアジア諸地域における身体表現に関する記事、年次テーマにもとづく批評的オンライン・キュレーション、年間トークイベントなどを通じて、ある種の「同時代的感性にもとづくアジアの批評思想空間」を広く読者・観客たちと共有することにあった。そのためウェブサイトは日・中・韓・英の四カ国語で対応した。しかし、アジアにおいて批評思想プラットフォームを構築する際、「身体感覚を欠く仮想空間」に活動の基盤を置いたことは——それは物理的に不可避な選択であったものの——予想以上に複雑な問題を浮上させた。

身体が欠如した文章

問題は、大きく三つあげられる。第一に、多くのアジア地域(「アジア」がどこを示すかという議論はここでは留保する)の知識人が、いまだ「書き言葉(パロール)」と「話し言葉(エクリチュール)」に異なる統語システムを採用していること。Scene/Asiaでは、ある特定の芸術表現を理解するためには、その表現が立脚する社会も把握する必要がありと考え、いままですシンガポール、ジャカルタ、ジョグジャカルタ、クアラルンプール、プノンペン、シェムリアップ、ホーチミン、ハノイ、香港などに、複数メンバーがフィールドワークにむかった。座学を越え、土地に根付く社会や芸術を目の当たりにするためだ。そして実際、現地の息吹の

さなかにいるときは、アジアの影に潜在する歴史的・文化的・社会的な闇のグラデーションを細やかに体感した。

しかしその闇を言語化しようと試みたとたん、ザックリとした一般論に陥り、体感のディテールが失われてしまう。なぜか。ここには「活字文化」という、すでにある種の権力構造を内包する象徴行為に関して、複雑にからみあう問題がある。なかでも、多くのアジア知識人が抱えるジレンマ、すなわち東西文化のヘゲモニー構造に根ざす、西欧形而上学的な意味でのそれとはある種異なる、書き言葉と話し言葉の「乖離」がよこたわる。

私を含む Scene/Asia のメンバーは、教育のいずれかの段階で西洋にわたった、一握りのアジア・アノマリー、つまり例外的なアジア人だ。そして、悲しいことにアノマリーであるわれわれは、論文などを執筆する際にはリング・フランカ(公用語)とされる英語で思考する擬態習慣を身につけているものの、日々の生活で浮かんでは沈む話し言葉の片言隻句は、身体にベッタリと固着した母語の延長でつむいでいる。パロールとエクリチュールの言語的、文化的、階級的な断絶。それゆえウェブサイトに掲載された「複数言語話者に向けたエクリチュール」からは、程度の差こそあれパトス(情動)が抜けおちていった。それはいわば身体不在の文章だ。勘違いしてほしくないのは、極めて優秀な人材に参加してもらったこともあり、個々の論文は卓越した内容だったということだ。これは個人の能力にまつわる問題ではなく、アジア人が欲望を学術的文章で言いあらわそうとする際に生じる文化社会的位相の問題なのだ。



2015年9月に韓国光州文化殿堂で開催された、Scene/Asia キックオフ・ミーティング



2016年12月に行われた第一次東南アジアリサーチ(インドネシア)の取材風景

集団で「憑依」する身体感覚

第二に、サイトに掲載された言説は、アジアの読者の頭脳に訴えることはあれども、感覚として彼らの生理に働きかける訴求力が弱かった。これはなにもウェブ空間にそもそも煽動力がないと言っているわけではない。むしろ、日本であれ西欧であれ、頭脳ゲームで仮想言説空間が盛りあがる事例は枚挙にいとまがない。

例えば2017年1月29日に英国オブザーバー紙に、劇作家デヴィッド・ヘアによる論説が掲載された。それは「欧州の演劇作家とか言われる人たちの進出で、演出家が古典戯曲を好き勝手に伐採し、剪定し(中略)英国国民劇の伝統が崩れはじめています」という論旨だった。これに対し、リベラル派劇評家の代表格であるリン・ガードナーが翌日、ガーディアン紙に対立意見を表明。欧州離脱を示す国民投票から約半年しか経たないなか、欧州演劇作家たちを閉め出すような言説を唱えることは、むしろ英国演劇業界のプレキジット促進でしかない」と反論した。そしてこれら二つの記事に対し、280件に及ぶ熱心な応答がコメント欄に書きこまれた。

デヴィッド・ヘア、プレキジット、英国国民劇はガーディアン紙の読者にとっては、自分が帰属する社会の文化だ。「これは私の問題」という危機意識が議論の紐帯を担っている。だがScene/Asiaは、アジアなどという無際限に広い物理的地域を扱っている。「民主主義を翻案する」という、多くの現代東・東南アジア諸国に響くであろう年次テーマを設けてはみたものの、糠に釘である。各地域に散らばる読者が、「これは自分たちの問題だ」という危機感をもって、創造的批評行為に参加することが難しかった。

そして第三にして最大の問題は、ある特定の芸術作品をフィジカルに観劇し、作品精神にいつときかぶれる、という憑依体験以上に、ホモソーシャルな結束意識を体験できない場所からは、アジア地域では言説が生まれにくいということだ。「批評は観察ではない。情熱ある創造だ」というサント=ブーヴの指摘は、理想論的には正しい。確かに直接的な憑依体験のない場所からは、批評への情熱の火が点かない。だがアジア地域を扱う際は、ここに注釈が付く。すなわちアジアでの「直接体験」は個人でなく集団単位でおこなう必然性に駆られる。なぜなら同じ作品を、仲間内でいっしょに観て、いっしょに意見を生むという、いわばインドネシアでいうムシャワラ的な、日本で

いう村役場的な談合意識が、個人批評よりも優位におかれることが多いからだ。言いかえるなら、ある特定の言説に「集団的に憑依することで安心する」という、そもそも西洋近代批評行為を根底から覆すような文化素地が、問題のドン底によこたわっているのだ。

今後の展望

国境をまたぎ、言語を越え、アジアの批評空間を作るという、それこそ植民地的ともとれる大風呂敷な試みは、予想以上に困難であった。おそらく多くの人には自明なのだろうが、呑気なほど世間知らずな私はこの壁にぶち当たらなければ学べなかった。しかし上述の批評はなにも、いままでの活動を否定しているわけではない。むしろ「意義深い無鉄砲」とでも言える体得的な学びがあったからこそ、将来的にはベターな方向に舵を切れる。すなわちアジアでの批評は、西洋近代知を構成する頭脳の戯れのみならず、集団で身体的経験をくぐりぬける共同体験も増やしていく必要がある。既存の知の制度に回収されないアジア・エクリチュールは、抽象化をつうじて新たな世界を創造する純粋言論行為であるのみならず、身体知をつうじて隣人とリアルを共有するドブ板的実践を含まなくてはならない。それにむけた感度の高いアクションを、これから地道に探っていきたい。



photo: Naoaki Yamamoto

岩城京子 (いわき きょうこ)

演劇研究者(ロンドン大学ゴールドスミス校博士課程修了)。同校非常勤講師。ロンドン大学演劇パフォーマンス社会学研究所研究員。研究テーマは、戦後日本演劇、核時代の演劇、暴力の表象、アジアにおけるアイデンティティ・パフォーマンスなど。日欧現代演劇を専門とするジャーナリストとしても活動。2010年～2011年、神奈川芸術劇場クリエイティブ・パートナー。2011年、ウェールズ国立劇場日本演劇外部アドバイザー。2012年、ベルリン・テアタートレップフェン演劇祭客員ジャーナリスト。著書に『東京演劇現在形』(Hublet Publishing)。分担執筆に『Fukushima and the Arts — Negotiating Nuclear Disaster』(Routledge)、『A History of Japanese Theatre』(ケンブリッジ大学出版)、『現代演劇のレッスン』(フィルムアート社)など。2015年よりScene/Asiaチーフ・ディレクター。2018年よりアジアン・カルチュラル・カウンシルのグラントを得て、ニューヨーク市立大学大学院客員研究員。

<http://scene-asia.com>

02

山崎健太

Kenta YAMAZAKI

新しい演劇批評誌

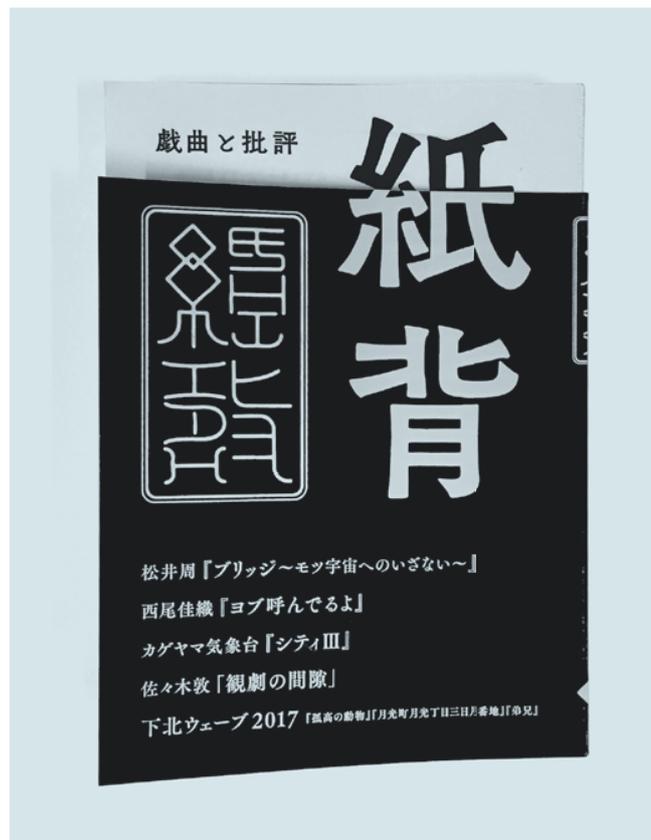
2017年5月、個人プロジェクトとして新しい演劇批評誌『紙背』を創刊した。誌名はpaperbackを漢字変換したもので、この雑誌が文庫本をモデルにしていることに由来する。多くの文庫本には作品本体に加えて解説が収録されている。『紙背』はそれに倣い、戯曲とその上演に対する批評を併載する。「新しい」という言葉は単に新しい雑誌であることを意味するのではなく、このような形式の新しさを指す。これまでも多くの演劇誌が戯曲を掲載してきたが、批評の併載を基本とする雑誌はなかった(はずだ)。もちろん「眼光紙背に徹す」という言葉を踏まえた誌名でもあり(この言葉は批評を掲げる雑誌にうってつけだろう)、「芝居」と引っ掛けた誌名でもある。創刊号は7月末までに第一刷300部をほぼ売り切り、200部の増刷を行なった。刊行は3ヶ月に1度、2017年度中に計4冊の刊行を予定している。

個人で演劇批評誌を刊行することにしたのは、現状では、ある程度以上の長さを持った批評を書ける場がほとんど存在しないからだ。ある程度の長さを必要とする批評も、そのような批評を必要とする作品も存在しているにも関わらず、その受け皿がない。ないならば作るしかない。

演劇批評の困難

ところで、演劇批評の場はどのようにこれほどまでに少ないのか。あるいは、演劇批評が他のジャンルの批評と比べて読まれていないのならば、それはなぜなのか。答は簡単で、批評とその対象である作品を突き合わせることがほぼ不可能だからであるように思われる。批評を読んである演劇作品が面白そうだと思っても、多くの場合、その作品を観ることはできない。せいぜいできるのは、その劇団の次回公演をチェックするか戯曲を読むくらいのことだ。しかし小劇場演劇では、公演会場での物販の機会を逃せば、戯曲を入手することすら困難なこともしばしばだ。

さらに言えば、このような状況は、書き手から批評を書くことの緊張感を奪うことにもなっていないだろうか。批評と作品とが同時に存在しないということは、批評の正当性を検証する機会が存在しないことを意味する。批評によって提示される「読み」は唯一の正解を意味するものではないが、しかしどのような「読み」も認められるわけではない。批評の正当性が認められるのは、作品をそのように「読む」ことが十分に可能なとき、つまり、作品という事実立脚しているときだけだ。そうでなければ観客も創り手も批評を信用せず、信用されない批評は読まなくなるだろう。その批評が作品を「評価」するものであるならばなおさらだ。一方的なジャッジはフェアではない。舞台芸術においてはしかし、ある批評が正当な(妥当なと言い換えてもよい)ものであるかどうかを本当の意味でジャッジできるのは、実際に



『紙背』書影

上演に立ち会った観客と創り手だけだ。それ以外の人々は、書き手の名前や肩書きを信用するしかない。原理的にやむを得ないとは言え、このようなあり方がある種の腐敗を招く可能性を孕んでいる。演劇批評に携わる者はそのことを常に肝に銘じておかねばならない。

戯曲を届ける

いずれにせよ、批評はそれ自体自立した文章であるべきだが、その対象と並ぶとき最大の効果を発揮することは間違いない。演劇に限らず現代芸術の多くは、問題を提起し、思考を触発するためにある。作品から導かれるある一つの思考の道筋を示し、あるいは思考を展開するための一つの端緒を示すのが批評の役割であるならば、作品と批評の双方に触れることで、作品や批評のおよぼす効果、思考を触発する力は増すことになる。戯曲は演劇を構成する要素の一部でしかないが、戯曲へのアクセスが用意されている状況の方がベターなことは言うまでもないだろう。

だから、『紙背』は戯曲のための場でもある。白水社は2016年の第60回岸田國士戯曲賞から、最終候補作品の戯曲を選考会までの期間限定でウェブ公開するようになった。最終候補となった作品を誰もが自由に読み、議論できるようになったことは画期的だが、このような事態は逆説的に現状の戯曲へのアクセスのなさを証明してしまっている。賞の主催者がわざわざ戯曲を公開する場を設けなければ、多くの人はそれを読むことができない。最終候補となった作品ですらこうなのだから、それ以外の作品については何をか言わんやである。だが、岸田賞最終候補作以外にも優れた戯曲はもちろん数多く存在している。『紙背』はそれらの作品をより多くの人に届けること

を可能にする。

戯曲へのアクセスが限定的なものになりがちな理由は明白だ。端的に言って、戯曲は売れない。たとえば公演会場での戯曲の売上部数は、来場者数のおよそ1割程度だとも聞いたことがある。およそ1000人の来場者があっても（これは小劇場演劇としてはかなりの数だ）100部しか売れないのであれば、採算がとれるような形で戯曲の流通を想定することは難しいだろう。

だが、複数の作家／劇団の戯曲を併載することで売上部数を上乘せすることはできる。刷り部数を増やせば単価を下げることもできる。実利的な面でのメリットは大きい。戯曲の併載は未知の観客との出会いの可能性も生むだろう。ある劇団に興味があって『紙背』を読んだ観客が、たまたま一緒に載っていた他の作品にも興味を持つことは十分にあり得る。併録された批評もその助けとなるだろう。批評は動員のためのツールではないが、読者が未知の扉を開ききっかけとなるのであれば本望だ。実際のところ、創刊号の300部というのは各劇団での戯曲の販売部数を大きく超えているはずだ。動員数と比較しても十分にインパクトのある数字だろう。この事実は、『紙背』に掲載された戯曲が未知の観客へと届いている可能性が非常に高いことを意味している。

未知の観客は同時代人に限られない。そもそも、戯曲は常に、異なる形で繰り返し上演される可能性を持っている。多くの人の手元に戯曲を届けることは、その上演の可能性を広げることでもある。『紙背』の誌面は基本的に、発行の直前3ヶ月間に上演された何本かの戯曲と、それぞれの上演に対して2本ずつの劇評、そして佐々木敦による演劇時評で構成されている。雑誌にはある特定の時空間のドキュメントとしての機能があり、それは未来の誰かに向けられている。紙媒体を選んだのも、それが一番残りやすい形式だからだ。

一人の嗜好、複数の思考

掲載する戯曲と批評の書き手は基本的に全て私が選んでいる。せっかく個人でやるのだから、戯曲にせよ批評にせよ、自分が「面白い」と思えるものを読みたい。創刊号には松井周（サンプル）、西尾佳織（鳥公園）、カゲヤマ气象台（sons wo:）の戯曲を掲載し、西尾作品の批評を落雅季子に、カゲヤマ作品の批評をクリス・グレゴリーに依頼した。私は3作品全ての批評を書いている。

全ての作品に対して私自身が批評を執筆するのは、それが創り手と観客に対して通すべき筋だと思っているからだ。戯曲の掲載はその創り手を私が評価していることを意味する。だから、作品をどのように「面白がった」のかを示す義務が私にはある。掲載自体は上演に先がけて依頼しているので、場合によっては批判の形を取ることになるかもしれないが、それこそが批評家のつけるべきけじめだろう。

一方、私は自分の「読み」を唯一の正解だとは思っていない。他に可能な「読み」があるのならば、それらはできるかぎり開示されるべきだ。残念ながら松井作品については調整が難航し、私が書いた批評1本しか掲載することができなかったが、基本的に1作品につき2本の批評を掲載ことにしているのは、作品の可能性を汲み尽くそうという意図によるものだ（それはもちろん不可能なのだが）。

創刊号には他にタイアップ企画として、本多劇場の若手支援企画

「下北ウェーブ2017」参加のAMD（中村みどり）、ゆうめい（池田亮）の戯曲と藏下右京×洲上夏帆 二人芝居の演出ノート、そして私のレビューを掲載している。私が作品を一度も観たことのない創り手の作品を掲載することは『紙背』の本来のコンセプトからは外れている。それでもこのタイアップを受けたのは、批評の場を若い創り手に開くことに意義を感じたからだ。

継続的活動のために

ありがたいことに『紙背』創刊号第一刷分に関してはほぼ完売し、わずかではあるが黒字にもなった。とはいえ、ここに私の取り分は含まれていない。一人のマンパワーに頼ってはいは継続的な活動は覚束ない。『紙背』を来年度以降も継続するならば、収支バランスが運営体制、あるいは両方の見直しが必要になるだろう。特に収支に関しては改善の必要性を強く感じている。デザインを担当した岡部正裕氏（voids）にも相当な無理を言っているし、劇作家への原稿料も微々たるものだ。戯曲がすでに上演のために書かれたものとして存在しているからこそ掲載の許可をもらえているが、たとえば上演予定のない書き下ろしの戯曲を掲載するにはお話にならない額だ。収入増のためには販売単価を上げるか刷り部数を増やしてコストを下げる必要がある。1000円という価格設定が安すぎたのではないかと思うこともあるのだが、これがたとえば1500円だったとして、人は1500円の文庫本を買うものだろうか。二号の発行を前にしての300冊完売はこちらの想定以上の結果ではあったものの、これは継続的な活動を前提として設定した数字ではなく、あくまで1年間を乗り切るための最低限のラインに過ぎない。継続的活動へのハードルはそれなりに高い。

2017年8月現在、『紙背』は戯曲掲載の各団体の公演会場、観劇三昧の東京・下北沢店、同大阪・日本橋店、本多劇場窓口（東京）、地点のアトリエ・アンダースロー（京都）、文学フリマ東京の各会場・店舗、そして関係者の手売りのみで販売している。販売箇所は今後も少しずつ増やしたいと思っているが、上記各箇所を足る運びが難しい場合など、『紙背』に関する問い合わせはinfo.shihai@gmail.comまでご連絡いただければと思う。



山崎健太（やまざき けんた）

1983年生まれ。演劇研究・批評。演劇批評誌『紙背』編集長。「CoRich 舞台芸術まつり! 2017春」審査員。早稲田大学演劇博物館助手。早稲田大学大学院文学研究科表象・メディア論コース博士後期課程在籍。「現代日本演劇のSF的諸相」(『SFマガジン』2014年4月号～2017年4月号)など。

<https://shihai-info.tumblr.com/>

photo: 三野 新

03

上田洋子
Yoko UEDA

ゲンロンという劇場

ゲンロンは哲学者・批評家の東浩紀が運営する東京の出版社である。年3回刊の批評誌『ゲンロン』と月刊のメールマガジン『ゲンロンβ』を刊行しているほか、五反田でイベントスペース「ゲンロンカフェ」を運営し、さまざまな知識人を招いてトークショーを実施している。トークショーはニコニコ生放送の「ゲンロン完全中継チャンネル」を通してネット配信を行い、会場にいるリアルな観客と中継を見ているバーチャルの観客、二種類の観客を対象とする仕組みである。他にも、美術・批評・SF小説・マンガのスクールやこどもアート教室の運営、チェルノブイリツアーの企画などを通じて、総合的な知のプラットフォームとなるべく、多角的に事業を展開している。

演劇を観光する

ゲンロンと演劇の関係はゲンロンカフェから始まった。はじめて演劇人をお招きしたのは2014年2月、PortB主宰の演出家・高山明氏と東浩紀の対談「観光と演劇は社会を変えるか」だった。この対談では、演劇に観光ツアーの要素を取り入れる高山氏と、このころ「福島第一原発観光地化計画」を進めていた東が、「観光」の可能性について議論を交わした。

プレヒトの演劇観を継承する高山氏は、演劇における主体を、舞台上の俳優ではなく、客席にいる観客だと捉えている。そして、観客が、あたかもごっこ遊びをしているかのように、自然となんらかの身振りを演じてしまうような仕組みを作り、それを演劇と呼ぶのだと言う。これは、高山氏が上演する参加型の「ツアーパフォーマンス」の根幹にある思想だ。他方、東は無責任で身軽な観光客の態度こそが、人々が世界のさまざまな問題に触れる機会を増やすと考える。カジュアルな気持ちでどこかへ行ってみたい、なにかになってみたいして、思考の機会を増やすこと。演劇も観光も、人間があらたな経験を得ることを可能にする装置である。演劇と哲学が交差するこの対談は、『ゲンロン通信 #13』(2014年)に再録されている。あらためて読み返すと、高山氏が現在ドイツで行っているマクドナルド大学プロジェクトや、東の『ゲンロン0 観光客の哲学』と、現在の二人の活動の萌芽的な思想がすでに語られており、たいへん興味深い。ぜひ一読いただきたい。

演劇のいまを俯瞰する

この対談を皮切りに、ゲンロンカフェに演劇人をお招きする機会が増えていった。2014年11月には平田オリザ氏、2015年5月には鈴木忠志氏と東の対談が実現し、公共と芸術、批評と演劇について濃密な議論がなされた。どちらの対談も活字化して、前者は『ゲンロン通信 #16+17』(2015年)、後者は批評誌『ゲンロン』創刊号(2015年)

に収録している。ゲンロンではもちろん、すべてのトークショーを活字化しているわけではないので、演劇のイベントは記事化の割合が高いといえる。ゲンロンがゲンロンカフェという場を運営し、トークショーというパフォーマンスを開催していることに、その理由があるのかもしれない。

これらのトークショーは、「利賀セミナー」というあらたなプログラムへと発展することになった。2016年9月、鈴木忠志氏と劇団SCOTの協力を得て、鈴木氏の本拠地である富山県の利賀芸術公園で実施した2泊3日の合宿セミナー「幽霊の身体を表現する」がそれである。そして、本年(2017年)6月に刊行した『ゲンロン5』では、利賀セミナーに引き続いて「幽霊の身体」をテーマに、演劇を中心とする特集を組んだ。この号にはセミナーの記録を収録したほか、批評家の鴻英良氏、福嶋亮大氏、渡邊大輔氏、そして木ノ下歌舞伎主宰の木ノ下裕一氏にご寄稿いただき、「幽霊」と「身体」の問題をさらに展開している。なかでも、鴻氏の論考は、大野一雄の舞踏における幽霊の身体を、同時代人の埴谷雄高の『死霊』における「虚体」と比較し、戦後知識人の実存と身体を追求する迫力のあるものだった。また、木ノ下氏は、歌舞伎の襲名制度や型が、かつて存在した名優を幽霊のごとくに生き延びさせ、物語とともに歴史を現代にもたらすのだと論じた。『ハムレット』にも亡霊のシーンがあるが、目の前にある身体が過去を現前させることにこそ、演劇の幽霊的本質があるのだろう。



『ゲンロン5 幽霊の身体』写真提供=ゲンロン



ニッポンの演劇シリーズ第1回、岡田利規×佐々木敦「新しい日本語、新しい身体——チェルフィッチュと演劇の現在」 写真提供=ゲンロン



ニッポンの演劇シリーズ第2回、鮎屋法水×佐々木敦「なにが演劇なのか——パフォーマンスの「正体」をめぐる」 写真提供=ゲンロン



利賀セミナー、シンポジウムの様子

これらの論考と併せて、『ゲンロン5』には、ゲンロンカフェで批評家の佐々木敦氏をホストに開催している「ニッポンの演劇」シリーズから、飴屋法水氏と佐々木氏の対談「演劇とは『半々』である」を再録した。飴屋氏と佐々木氏の対談は、利賀セミナーより前に、特集テーマとは関係なく実施されたものであるにもかかわらず、やはり虚構と日常を併せ持つ演劇的身体という「幽霊的」なものをめぐる話を中心となっているのが面白い。なお、このシリーズは2015年12月、岡田利規氏をゲストにスタートし、2017年8月の三浦基氏の回ですでに9回を数える。日本では劇場にいくと大量のフライヤーが手に入るとはいえ、なんらかのかたちで演劇コミュニティに所属しないかぎり、東京だけでも数千単位で存在する劇団の見取り図を頭に描くことは難しい。「ニッポンの演劇」は、博学多識の佐々木敦氏の導きのもと、現代演劇を俯瞰し、その地図を描いていく試みである。これまで、おもに現代口語演劇以降の世代の演劇人をお招きしてきたが、今後は「チェルフィッチュ以降」の世代も含めてイベントを展開していく予定だ。

利賀村に生起する幽霊的身体

東浩紀が利賀セミナーで提起した「幽霊的身体」という問題は、現代思想の文脈から取られている。幽霊を「表象＝上演が不可能」なものであるとするデリダの言葉を引用しつつ、東は「それでも幽霊を上演しようと試みるとすれば、演劇にはなにができるのか?」「もしいま演劇というメディアになんらかの限界がきているとすれば、それこ

そが幽霊に関わる問題なのではないか」と問う（『演劇の起源と幽霊の条件』、『ゲンロン5』67頁）。演劇の外側から立てられたこのような問いが、逆に演劇を普遍的に語るための枠組みとなり、結果として『ゲンロン5』は演劇に興味を持ってこなかった読者にも好評を得た。

実際、利賀セミナーでの議論は、演劇のジャンル内にとどまらなかった。講師は鈴木氏、平田氏、東のほか、社会学者の大澤真幸氏、佐々木敦氏、舞踊家の金森穰氏、美術家の梅沢和木氏で、SCOTの稽古見学、2本のシンポジウム、インタビュー、劇作ワークショップが行なわれた。初日のシンポジウム「情報時代の身体表現」では、金森氏が日本人の身体に合わせた独自の舞踊メソッド「noismメソッド」を紹介したのに対し、梅沢氏はインターネット・ネイティブ時代の身体感覚として、音ゲー（音楽ゲーム）を実演し、身体感覚のすべてが指先に集中している状態を示してみせた。合掌造りの劇場・利賀山房を会場に、表現する身体の諸相をめぐり、熱い議論が交わされた3日間だった。

利賀芸術公園は山間部の過疎の村にあり、富山駅からバスで1時間半近くかかる。バスは一日に2本しかない。利賀村には利賀山房、利賀新山房をはじめ、劇場が8つもあるが（いまは劇場としては使われていないものも含む）、年間を通じてつねに芝居が行われているわけではない。演劇人でもなければ、よほどの演劇好きでない限り、なかなか足を運ぶ機会のない場所であるだろう。利賀セミナーの参加者には、思想や批評が好きだが演劇はほとんど知らないというひとと少な

くなかった。40名の参加者のうち、演劇関係者はなんと全体の1/4に満たなかった。そういうひとたちが、この利賀村で平田オリザ氏の劇作ワークショップに参加し、たった一日のグループワークで短い戯曲をつくり、上演まで行なったのである。また、中国公演を目前に控えた劇団SCOTの緊張感溢れる稽古を目の当たりにするという、めったにない機会を得た。SCOTの俳優のパワーと迫力に、参加者がみな圧倒されていたのが印象に残っている。ちなみに演目はホフマンスタールの『エレクトラ』と、太宰治の『カチカチ山』で、どちらの演目でも主役を演じた佐藤ジョンソンあきの怪演が際立っていた。鈴木忠志氏と平田オリザ氏という、言葉と身体、日常と非日常に関する考え方もまったく対照的な2人の演劇人に、いきなりこれほどディープに触れる機会もなかなかないだろう。

誤配を仕掛ける

そもそも、わたしが利賀を知ったのは、ロシア語通訳として、鈴木忠志氏が芸術監督をしていた頃のSPAC（静岡県舞台芸術センター）、そしてSCOTと仕事をさせていただいたからで、演劇をやっていたからではない。いまのゲンロンの仕事も、たまたまロシア関連のトークショーで知り合った東浩紀の誘いで、通訳・コーディネーターとしてチェルノブイリに行ったことがきっかけである。東の言葉を借りるなら、どちらも「誤配」に基づいている。しかし、鈴木氏の演劇との出会いも、東の思想との出会いも、たくさんの思考と可能性をもたらしてくれた。ゲンロンもそのような誤配を生み出す空間でありたい。本年2月にKAAT（神奈川芸術劇場）にアピチャップン・ウィーラセタクンの芝居『フィーバ・ルーム』を見に行ったとき、病床にあるはずの危口統之氏に偶然会って、劇場っていいなとあらためて思ったことを思い出す。劇場はそうした偶然と誤配の空間である。

7月、木ノ下裕一氏をゲンロンカフェにお招きした。『ゲンロン5』刊行後2ヶ月以内のタイミングであり、刊行記念イベントと銘打つべきだったかもしれないが、そうはしなかったのは、テーマが演劇とは無関係だったからだ。7月26日は作家・小松左京の命日。木ノ下氏はじつは小松の読者であり、小松の古典芸能関係の作品が木ノ下歌舞伎の上演に影響を与えているのだ。他方、東は小学生の頃からの小松の愛読者で、『小松左京セレクション』の編者である。まったくジャンルの違う2人だが、東は木ノ下氏の演劇の仕事の評価し、木ノ下氏は東のセレクションに感銘を受けたそうである。この対談では、小松作品を正当に再評価するためには、近代文学ではなく、江戸の戯作文学の系譜におくべきではないかなど、重要な論点が出され、第2弾の開催が約束されている。このイベントはサブタイトルに「SFアマチュア読者だからこそ見えてくる、SF作家の現代的可能性」を謳っているが、まさにこうした観光客的な態度からこそ見えてくるものもあるはずだ。

ブレヒトは上演中にタバコを吸うなど、リラックスした観客を理想と考え、観客が演劇の内容に同一化せず、そこで提起された問題を客観的に捉え、自分の頭で思考するようになることを目指していた。ゲンロンカフェのトークショーには、会場で参加するリアルな観客のほかに、ニコニコ生放送の中継を見ている観客がいることは、最初に述べた通りである。彼らはまさにブレヒトの言う「リラックスした観

客」であるだろう。しかも、ニコニコ生放送のシステムを利用して、トークショーの内容に対してコメントを投稿することで、トークショーに参加することもできる。これは演じる側と観客の新しい関係であり、あたらしい上演のかたちであるとも言える。もちろん、観客の参加を拒む演劇は多く、また、中継では、俳優の身体の強度や空間のコンポジションは伝わりにくいだろう。それでも、新しい上演の可能性を試す価値はあるのではないか。メイエルホリドは大劇場での仕事と平行して個人の演劇スタジオを持ち、演劇の実験を行なった。名高い身体訓練のピオメハニカは、そうした実験の結果生まれたものである。

デジタルの時代にも、演劇の人気は衰えていない。演劇イベントでは中継の視聴者数はいまのところやや少なめなのだが、演劇の観客のみならずにも、ぜひニコ生の中継を通じて、リラックスした観客の立場を体験してもらいたい。そうした体験が増えれば、小規模の演劇でもかんたんに中継ができるようなシステムが生まれて、パールの第二会場があちこちに出現するかもしれない。劇場のかたちが多様化し、リラックスした観客が増えると、表現にも批評にも新しいなにかがもたらされるのではないか。ゲンロンもそうした劇場でありたい。



photo: Gottingham

上田洋子 (うえだ・ようこ)

1974年生。ロシア文学者、ロシア語通訳・翻訳家。博士(文学)。2008～11年には早稲田大学坪内博士記念演劇博物館助手を務めた。現在、ゲンロン副代表、「ニッポンの演劇」シリーズ担当。早稲田大学非常勤講師。著書に『チェルノブイリ・ダークツーリズム・ガイド 思想地図β4-1』(調査・監修、ゲンロン、2013)、『瞳孔の中 クルジジャンフスキー作品集』(共訳、松籟社、2012)など。展示企画に「メイエルホリドの演劇と生涯：没後70年・復権55年」展(早稲田大学演劇博物館、2010)など。

<http://genron.co.jp>

高橋宏幸

Hiroyuki TAKAHASHI

エクスティンクトとしての演劇批評、もしくは演劇評論家

いま演劇批評とそれを書く評論家たちを取り巻く状況とはどのようなになっているのか。批評の言説が機能しているのかと言われるれば、すでに終わっている、もしくは残滓があるだけだと言うこともできるだろう。もしくは最初からそのようなものはなかったと、そもそも論として言うこともできる。しかし、少なくとも成立していたかのような幻想や想像はある、もしくはあったのではないか。

演劇評論家たちの階層

なぜ、そのようなものがあつたのか。言説のレベルではなく、下世話な話からはじめてみたい。まず演劇評論家なるものの生態の前提として、よく言われることだが、評論の原稿料のみで生計を立てることは、至難の技に近い。私的な意見だが、演劇評論家たちの生計のバックグラウンドは大別すると三種類ぐらいに分かれる。

ひとつ目は大学の教員をしながら演劇の評論を書く人たち。細かく言えば演劇研究者が批評も書けるという顔をするために書く場合(主に40代~50代中盤)と、演劇評論家としての活動に軸線をおいている場合などに分かれる。ふたつ目は、編集やジャーナリズム関係。いわゆる新聞記者がその代表例になる。最近では少なくなったが、かつては演劇書関連の出版社の編集者なども多くいた。三つ目は資産家、ないし実家住まい。これらのどこに誰が当てはまるか、具体的に名前をあげたい誘惑にもかられるが、やめておく。

大まかにはそのどれかを経て、定年退職した人の活動は、いまもとても活発な層としてある。毎日昼、夜と舞台を観て、適度の運動と劇場での安眠は評論家の高齢化と相関している。だから65歳以上が評論家の中心となって、50代中盤より下はほとんどいない。

そもそも、最近では壊れているが、演劇評論家たちの血統が良いというのは、他のジャンルの評論家からは、かつては揶揄も込めて、しばしば言われた。確かに、幼少期の頃から舞台を観るなど、演劇文化に親しんでいるものたちの社会階層がアッパークラスに属していたことは容易に想像がつく。批評のタイプとして、かつては見ることの経験が要求されたとも言える。しかし、理論はときにそれをカバーした。幼少期から培われた見巧者としての眼を養っていかなくとも、理論によって評を書くことを可能にした。それは、階層を壊す役割をもった。

私個人で言えば、家柄や血統などはまったくなく、それが壊れたあとの世代に属する。いやそれを壊しているといえるポジションだろう。もちろん、壊すためにやっているということもある。それは、批評の軸線として、階級闘争であることはテーマの一つだからだ。ただし、上の図式で言えば、二つ目の編集業から一つ目の大学教員へと、

どれだけ底辺労働者であっても肩書き的に移動したということでは、狙ったわけではないが、演劇批評の書けるバックグラウンドを、綱渡りをしながらぎりぎり歩いている。これだけを見れば、演劇評論家は成立していないとなってしまう。

そもそも、演劇評論「家」に成るとはどういうことだろうか。少なくとも上の世代の演劇評論家たちを見れば、生活の基盤とは関係なく、書くものによって、キャリアとして何らかの形で成るためのポジションを築いたといえる。もちろん、肩書きなど自由に名乗ることはできる。だが、それこそ自他共に認められる演劇評論家たちがいる。演劇と演劇評論の歴史と、共時的な現場の二つが交差する地点に自身の位置を置いて、それによって測られることができる人たち。たとえ生活としては成り立っていないとしても、彼らの存在と言説は、象徴的であれ演劇評論家と批評というものを成り立たせた。(もちろん、演劇評論家であってもつまらないことしか書かない人もいる。しかし、それはそれでつまらないことを書き続ける強みがある。)

演劇批評という想像の共同体をつくったものの名前を恣意的にくつかけると、たとえばアンダーグラウンド演劇の世代の評論家たち。言説空間を組織して、それまでの新劇から歴史の奪還を試みた菅孝行、津野海太郎、佐伯隆幸など。位置は違うが、渡辺保や大笹吉雄。さらに上の世代の評論家たちも同じだ。たとえば石澤秀二、菅井幸雄、尾崎宏次など。それはやはり評論家として足跡を刻んでいる。

絶滅危惧種(エクスティンクト)として

現状では成ることの難しさもあるが、若手をはじめ中堅世代はほぼいない。内田洋一が『テアトロ』2015年9月号で、「劇評家は絶滅する?」というタイトルで、もはや演劇評論家は絶滅危惧種になっていると述べている。対話形式の文章で引用がしづらいため要旨を述べると、一つには、最近の流行りに肩書きを「演劇ジャーナリスト」とすることが多くなったとある。評論家のような批評する存在はもはやいらない、パンフレットの記事やWEB媒体で、それなりに仕事をするためには、演劇ジャーナリストを名乗った方が都合がよいとのことらしい。たしかに、仕事の需要はそちらの方が圧倒的に多いだろう。

ただし、それはジャーナリストという職種をどう見るのかということもある。私は、自分には書けないタイプの原稿を書き、評論家たちにはできないような取材をして情報をとるジャーナリストを尊敬しているが、新たに現れた演劇ジャーナリストを名乗る一部を除いた多くを、取り立ててジャーナリストと思ったことがない。

いまの演劇ジャーナリストの大部分は、単に作品のPRやパブリシティの一環に寄与して、ツイッターで舞台を見るたびにつぶやいてくれる人たちという扱いではないか。それは、演劇ジャーナリストではなく、言うならば演劇パブリシティであって、ジャーナリストとは言えないだろう。たとえば時に状況を作り、現象を切り取り、それに巻き込まれて批判もされて、それでも言説をジャーナリズムの立場から作った全盛期の朝日新聞の扇田昭彦や東京新聞の森秀男のような意識があるだろうか。(彼らは単にジャーナリストというだけでなく、演劇評論家でもあった。)

また、絶滅危惧種となっている理由は、演劇ジャーナリストを名乗

り出したからだけではないだろう。私より若い世代は批評の場があまりない以上、パブリシティに走らざるをえない。優れた批評が書けるかはもう問題ではなく、パブリシティとしての声の大きさやアーツカウンシルあたりの調査員といった肩書きの問題になってくる。他にも、アーティストもときへと道を変えたり、ドラマターグとなったり、評論家のメリットのなさゆえか、周辺領域へと手を伸ばしている。少なくとも、そちらの方が助成金を得られる可能性があるし、金銭的にも知名度的にも優遇される。評論家の余得などもはやない。

ただし、前提として絶滅へと近づく根本的な理由には、端的に批評が必要とされなくなったことがある。また、書かれる批評がつまらないということもある。卵が先か鶏が先かはわからないが、悪循環だ。実際、自分のことは棚にあげて言うが、私もどれだけ演劇の評論を読んでいるかといえば、そもそも評論が掲載される媒体が少ないのだから、必要最低限のものしか読んでいない。SNSなども目にしても、まったくあてにしていけない。つまらないパブリシティよりも、ほかに読まなくてはいけない本は、他ジャンルや古典などたくさんあると思っている。

実際、批評を読む人たちは、もう演劇界の中にあまりいないのではないか。時々、批評が必要というアーティストもいるが、それは批評を読むという行為のためではなく、自分の作品を誉めてくれるかどうかが大きいように思う。私個人の手応えかもしれないが、私が批評を書くことによって、実践者と作品と批評という応答的な対話をしていたと思えた人たちは、それこそアンダーグラウンド演劇ぐらいの世代とその広い意味での影響圏にあった後続世代の人たちに属する。特に彼らの作品について書いたわけでなくとも、彼らに読まれていたことは、第三者を通じて耳に入ってきた。彼らは批判も含めて、批評というものを知的な好奇心のもとに読んでいた。

滅びゆく評論家とその批評に関しては、だれもがなんとなくであれ、共通の認識をもって思っていた。しかし、正反対の意見があった。『舞台芸術 vol.20』の座談会「2020年以後の創造環境」で、内野儀が演劇批評を含めて現場が「あらゆることが昔よりまし」になっていると発言している。Web媒体が多くなったとしても、どのような形であれ批評が継続されている、と。その発言は、最初イロニーかと思ったが、そうではないらしい。その継続性が、可能性として実を結ぶことがあるかもしれないと、まじめに発言している。もちろん、公的な言説空間が作られることはドイツと比較して、日本にはないと断言している。しかし、全体としてみたら肩書きが演劇批評家でなく

とも、研究者やジャーナリストなど、さまざまなものたちによって言説的には豊かになっている、と言う。これは驚きだった。

しかし、同時に私が日本の演劇には知性がまるでないと勝手に思っていた頃、批評や理論があると知ったのは、およそ20年前、大学に入った頃に図書館の片隅に、バックナンバーとして積まれていた誰も読んだ形跡のない、うっすらと埃をかぶった『シアターアーツ』の第1期を、何となく手にとって、通読し(てしまっ)たからだ。当時の『シアターアーツ』が、今の出版不況の前だったとしても、部数としてそれなりに刷っていたとはまるで思えない。出版資本主義のなかで部数的には敗者だろうが、何も知らない大学生にとって、それは言説として批評という場所があるという想像の共同体をつくっていた(ように見えた)。

もちろん、『シアターアーツ』だけではない。まだ演劇雑誌の言説が『テアトロ』や『悲劇喜劇』などにあり、そしてインターネット界隈の言説も現れ始めたころだった。それは傾向として分かれていたが、だからこそ言葉は潤沢だった。ほかに『図書新聞』などの演劇評も目を通した。そして、幸か不幸か私は、演劇の批評の場にいることを思えば、演劇批評の歴史を繋げていることを、身をもって示していることになる。

そう考えるならば、評論家なるものがなくなったとしても、批評的な言説さえ残ればいいのではないか。肩書きなどにこだわる必要もない。それでも批評の歴史を未来へとつなげることはできるのかもしれない。



高橋宏幸 (たかはし・ひろゆき)

1978年岐阜県生まれ。演劇批評家。桐朋学園芸術短期大学常勤講師。『テアトロ』、『図書新聞』にて舞台評を連載中。評論に「プレ・アンダーグラウンド演劇と60年安保」(『批評研究 vol.1』)、「原爆演劇と原発演劇」(『述 5』)、「マイノリティの歪な位置——つかこうへい」(『文藝別冊 つかこうへい』)、「アゴラからアゴーンへ——平田オリザの位置」(『文藝別冊 平田オリザ』)など多数。Asian Cultural Councilフェロー。司馬遼太郎記念財団フェロー。

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第79号

2017年9月15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

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階

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: 2017年11月 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92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。