

特集◎コロナ時代の国際交流——芸術の想像力

2020年は世界的にコロナ禍に見舞われ、多くのアーティストや芸術関係者にとって活動が困難な一年だった。

特に国際交流においては、物理的な移動が不自由となる状況のなか、
関係や事業を継続させるための試行錯誤の一年となった。

こういふとき、アーティスト、そしてアートの「想像力」はどう発揮されるのかは考察に値するだろう。

コロナの年と言われる2020年においても国際交流の継続を果敢な方法で試み、
海外渡航・招聘を実現したアーティストやフェスティバルの芸術監督にご寄稿いただいた。

- | | | |
|----|--|-------|
| 01 | 岡田利規◎いかにもポスト・コロナな演劇論 | p.001 |
| 02 | 中間アヤカ◎
乗るも反るも自由なリズム——Theaterfestival Basel watch & talk 体験記 | p.006 |
| 03 | タン・フクエン◎
新型コロナウイルスから回復したとき、我々はどのように劇場に集まるのか | p.010 |

01

岡田利規

Toshiki OKADA

いかにもポスト・コロナな演劇論

奪われて、はじめてわかる、ありがたみ

2020年のパンデミックは演劇の作り手としてのわたしにとって、いくつかのことについて根底から考えるための絶好の機会となった。

そのひとつが〈場所〉についてだ。無論これは、この状況がわたしたちから物理的な〈場所〉——代表的には劇場——で上演を行うというこれまで当たり前享受していたものを奪ったことに起因する。こんなふうな〈場所〉を奪われてみなければ、ここまで〈場所〉について考えることはまずなかったはず。

フィクションが〈場所〉に宿るといふこと、 そのふたつの側面

演劇は、フィクションを生み出す一形式だ。その演劇にとって〈場所〉が根本的に重要なのは、演劇においてはフィクションが〈場所〉に宿るからだ。フィクションを〈場所〉に宿らせる形式が演劇なのだ。つまり、〈場所〉がなければフィクションが演劇として起こりようがない。

この考えに従うならば、〈場所〉を奪われるのは演劇にとって致命傷だということになる。フィクションの内容それ自体が問題なのでありその内容が伝達されさえすれば演劇はそれで成就するというのであれば、〈場所〉が奪われようが演劇は可能と言える。でもわたしにはこの考え方は採れない。〈場所〉を問題にしないのであれば演劇そのものは蚊帳の外に置かれてしまっているといった状態で考えていることにしかならないと思うから。

演劇においてフィクションは〈場所〉に宿る、というのは演劇においてフィクションは現象として生じる、とも言い換えられる。だって虹や幽霊といった現象もまた〈場所〉において生じるものだから。そしてその現象はそれが生じる〈場所〉に居あわせた者の前にあらわれる。演

劇のフィクションも現象である。演劇の観客は、現象としてのフィクションがみずからの前に現れる経験をするためにはその上演の〈場所〉に居あわせる必要がある。それなのにその〈場所〉が奪われた。これはもうどうしようもない。二進も三進もいかない。

一方で、フィクションが〈場所〉に宿っていることは、想像的事象であるフィクションと物理的現実である〈場所〉が並置された状況と捉えることもできる。演劇のフィクションはそれが生じる〈場所〉と常にくっついている。ところが現実的な〈場所〉はフィクションの内容やその事情を意に介しないありようで存在し得る。〈場所〉に宿るといふ仕方であらわれる演劇のフィクションにはそのフィクションと異なる位相に存在する現実の〈場所〉の、フィクションに対する無関心さというか非協力的態度と隣り合わせる危険が常にあるのだ。けれども、実は演劇のフィクションは現実の非協力的態度などものともせず難なく成立してしまう逞しさを備えてもいる。その強靱さは演劇において生み出されるフィクションの特質なのだとと言える。そのようにあらわれるフィクションをわたしはすぐれて演劇的だと思う。

演劇の〈場所〉が奪われた。フィクションが現象として宿るその〈場所〉に観客が居あわせるという、演劇を成立させるためのマスト要件が叶わなくなった。それでは一体どうしたらいいのだろうか？ このパンデミック下で演劇の作り手たちが直面した課題とは要するにこれだった。そして多くの作り手——わたしもそこに含まれる——がこれをどうにかするべく、インターネットに活路を見ようとした。つまりいわゆるオンライン演劇をやろうとした。

オンラインは、〈場所〉たりうるか？

この状況がわたしに演劇における〈場所〉について考える契機を与えることになったのは、オンライン環境という物理的な〈場所〉の代替物として手取り早く使えそうなものが現実に存在していたからでもある。単にパンデミックという状況があるだけだったら、たとえば、わたしが百年前のスペイン風邪が猛威をふるった時期を生きていた演劇の作り手であったとしても、公演ができないと嘆くことこそしていただろうが演劇における〈場所〉とは？ などと今のように考えてはいなかったのではないか。そんなこと考える必要、おそらくはなかっただろうから、インターネットが存在していないのなら。

いきおい次のことが問題となるだろう。オンライン環境が演劇のフィクションの宿り先としての〈場所〉となること、もしくはその〈場所〉をセッティングすることは、果たして可能なのか？ 可能だとしたら一体どのように？

わたしはオンライン環境を演劇のフィクションが宿る場所とするための術がわからなかったし今もわからない。でもわたしははじめから、オンライン環境がフィクションの宿る〈場所〉を生み出し得るといふ可能性には——正確にはそれをこのわたしが見出し得る可能性には——ほとんどまったく賭けていなかった。だって、オンライン空間の虹？ それはいったい、どこにかかっているというのか？ もっとも実際に誰かがそれをかけたというのであれば諸手を挙げて歓迎するだろう。だってそれはすなわちオンライン演劇をやるのは余裕で可能だということの意味するのだから。オンライン空間の幽霊、というのであればこちらについては虹よりもだいたい想像可能な何かであるという感じ

がする。そしてここには考えるべき余地がいかにもありそうだ。いずれにしてもわたしはそっちの道にはまだ足を踏み入れていない。いつか踏査してみたい気持ちはあるけれど。

かわりにわたしは演劇のフィクションは〈場所〉に宿るものだということが持つもう一方の側面に、オンライン演劇を成立させるためのより現実的な可能性を見出していた。演劇のフィクションが物理的現実と並置されている中でその物理的現実——すなわち〈場所〉——の必ずしも協力的とは言えないありようなどものともせず成立しているということ、その、それこそが演劇的であると言えるさまそのものをオンライン環境で提示することであれば可能だと思えた。

ところで、現象として生じる演劇的なフィクションと観客とが差し向かいの関係になることなしに成立する演劇の方法というのが、実はある。その方法においては、観客が演劇を経験するというのは、現象としてのフィクションを直接的に経験することではなく、ある想像的フィクションがある〈場所〉にその〈場所〉の物理的現実と並置されながら宿っていること、そのさまを経験することとなる。演劇の上演という経験をこのようなしかたで観客に与えるやり方は、たとえ観客がその〈場所〉そのものに居あわせないとでも成立しうる。つまりオンライン環境に応用できる。

その方法とは、劇中劇である。

オンライン演劇は (劇中劇としてであれば)可能である

2020年6月に『『未練の幽霊と怪物』の上演の幽霊』というオンライン演劇の配信を行った。もともとKAAT神奈川芸術劇場の製作による『未練の幽霊と怪物』という、能の劇構造を借りた新しいプロダクションを行うはずだったが、延期を見込んだ中止ということになり、それでもクリエーションをやらせてほしいと劇場と参加者に無理を言って、それを快諾してもらってリモート環境でのワークショップとリハーサルを重ねた。そのワーク・イン・プログレスとして、また、この状況下にあるパフォーマンス・アーツに従事する者たちからの態度表明として、そしてなによりも、とにかくなにか作りたいそして発表したいという衝動の単なる発露として、『『未練の幽霊と怪物』の上演の幽霊』は上演された。

これは室内空間の片隅の、通りに面したガラス壁の脇に置かれたテーブル上に出演者の姿を投影するパネルを人数分立てて、そこに映った役者やミュージシャンたちが演技・演奏を行うという仕様のも



控波(画面向かって左から、七尾旅人、森山未來、内橋和久、太田信吾)
写真提供:KAAT神奈川芸術劇場



拙波(画面向かって左から、七尾旅人、内橋和久、太田信吾、片桐はいり)
写真提供:KAAT神奈川芸術劇場



敦賀(画面向かって左から、七尾旅人、石橋静河、内橋和久、栗原類)
写真提供:KAAT神奈川芸術劇場

のだった。この上演ではフィクションの次元において、東京都の千駄ヶ谷の新しい国立競技場の設計コンペで一度は優勝したにもかかわらずその後その案が反古にされた建築家ザハ・ハジドのことで、夢の原子炉として計画されたものの初臨界直後にナトリウム漏洩事故を起こし、その後ほぼ稼働することなしに廃炉になることが決まった福井県敦賀市に建つ高速増殖炉もんじゅのことが語られた。そしてそれらフィクションの位相に、ガラス壁の向こうの現実の空間とそこで営まれる日常の位相が並置された。これは劇中劇であったとわたしは思う。

劇中劇とは演劇の生み出すフィクションが生起し機能するそのさまを体験する仕掛けだ。演劇のフィクションが成立している構造を意識しながら演劇を見ることを促す仕掛け。〈場所〉という物理的現実とフィクションという想像的事象の両者を平等に捉えながら演劇を経験することを促す仕掛け。

わたしは以前から劇中劇にはしっかりしたものを感じていた。たぶん、演劇を信じることと疑うことの両立が劇中劇を用いることによって容易に実現できるからだろう。劇中劇において観客——舞台上で観客を演じている者ではなく本当の観客——はそのパフォーマンスの直接の宛先ではなく、ある意味疎外されたポジションに置かれる。ただし、にもかかわらず観客は、劇中劇という上演の〈場所〉の中にいる。言わば劇中劇は、臨場感という言葉の意味にひねりを加える。〈場所〉から疎外された臨場感、なるものが劇中劇においては可能となる。そしてこのことはオンライン演劇を成立させるのに偶々きわめて有効なものであった。

わたしはこれまでもすでにいくつか、劇中劇の構造を持つ作品をつくってきた。『「未練の幽霊と怪物」の上演の幽霊』は、その延

長線上に生まれた試みだったのだと思う。

奪われて、はじめてわかる、ありがたみ (その二)

このパンデミックで演劇から奪われたものは〈場所〉の他にもある。たとえば〈移動〉が、特に国際的な〈移動〉が奪われた。このことがもたらすかもしれない帰結のほうが、〈場所〉を奪われていること以上にわたしは心配だ。演劇の為し得ることのうち最も価値があるとわたしにとって思えるものの一つである文脈の混淆を起こす力やその可能性、それら力や可能性を価値あるものと重視する態度や気運が、この先萎えていってしまうかもしれない。そんな悲観的シナリオをつい思い浮かべてしまう。

本稿のここまでの箇所ですべてわたしは演劇における〈場所〉の問題をどちらかといえば純粋に美学的な問題みたくにして扱ってきたと思う。〈場所〉をニュートラルなものとして扱ってきたとも言える。けれども実際にはどんな〈場所〉にだってそれ特有の文脈がある。演目もまたしかり。だからある演目がそれがつくられる際に基づいていた社会的ないし文化的な文脈とは異なるそれを持つ〈場所〉へと〈移動〉して上演されるとき、そこでは演目の文脈と〈場所〉の文脈——ニアリーイコール、観客の文脈——とが混じる。あるいは、ある作品をつくるための座組が複数の異なる社会的文化的文脈を持つメンバーから構成されていて、それぞれの文脈からのアイデアやフィードバックが出されながらクリエーションが行われる場合、そのようにしてつくられた作品それ自体が、文脈の混淆の産物ということにもなる。

わたし個人の経験に照らし合わせるならば、たとえばチェルフィッチュでつくった作品を海外で上演する経験は前者に相当するし、ドイツの公共劇場、ミュンヘン・カンマーシュピーレのレパトリー演目の作・演出を手掛けた経験は後者にあたる。前者であればカンパニーで公演地をツアーしてまわるわけだし、後者であればわたしが現地に乗り込みそこで滞在しつつ創作プロセスを重ねるわけで、どちらにしても〈移動〉が、それを成立させるための必須要件として介在している。

その〈移動〉が、カジュアルなものでなくなってしまったのだ。これが、演劇によって文脈の混淆を引き起こそうとする意欲の減退やそこからはさりげなく退避していくといったトレンドを生み出す引き金とならなければよいのだけれど。

コロナ禍の夏、ミュンヘンに行きました

わたしが文脈の混淆に価値を置くのは、そして〈移動〉をそれを成立させるための必要不可欠な要素であるとみなすのは結局のところ、チェルフィッチュの演目をそれが持つ「日本」の文脈には属さない〈場所〉で上演する機会を継続的に得たこと、それからミュンヘンの劇場のレパトリー作品を継続的につくっていくなかで、自分の持ちこむ「日本」の文脈をどのように当地の文脈において機能させるかという、いわゆる文脈化の作業に試行錯誤してちょっとずつ座組全体としてそのことに長けていったこと、などの経験をわたしが享受し、それを価値ある経験であったと心から思っているからだ。

ミュンヘン・カンマーシュピーレから、2020年5月の終わりに突然連絡が来た。7月にミュンヘンに来て5日間のリハーサル期間でオリ



Münchener Kammerspiele "OPENING CEREMONY"
Photo: ©Julian Baumann

オリンピックスタジアムを会場にした特別パフォーマンスをつくってほしいという内容だった。わたしはびっくりした。3月下旬からこのかた、オンラインでのリハーサルやミーティングはぼちぼちなしつつ、次に出張する先はいつどこになることやらと思いつながら基本的にはのんびり熊本の自宅で過ごしていた。そんな中でこのオファー。二つ返事で引き受けた。わたしは一応、その年のオリンピック開催国となる予定になっていたところの日本に所属する日本人演出家である。だからミュンヘンのオリンピックスタジアムでパフォーマンスをつくれるというのであればぜひ「開会式」をやりたいと提案した。で、それで行く！ということになった。

あの時期に在留許可を持っているわけでもない日本からの渡航者をドイツに入国させる許可を取るための、劇場が行った関係各所との交渉や手続きは、かなり難儀したようだ。それでもカンマーシュピレはそれをやった。それは2016年から芸術監督マティアス・リリエンタール氏の下で、伝統あるドイツ有数の公共劇場という「場所」で社会的・文化的文脈の混淆を引き起こすという確固とした意思のもとプログラミングと運営を行ってきたカンマーシュピレの、こんな状況であろうがなんだろうがそのコンセプトはなにがなんでも貫く、という意地だったんだとわたしは思う。わたしはまさにそのコンセプトゆえに、つまりドイツの文脈、ドイツ演劇の文脈をかき回すための異物として継続的にミュンヘンに招いてもらってきていた。そしてこのときもまた招いてもらった。

そのシーズンでミュンヘンでの芸術監督としての任期を終えるリリエンタール氏の送別企画でもあったそのパフォーマンスは、タイトルこそ「Opening Ceremony」であったけれども、そして足こぎカートに乗ってやってきたスーパーマリオがスタジアムの真ん中で空疎な演説をするという悪ふざけ的シーンも挿入されたりしていたものの——ちなみにこれの意味するところはかの地の文脈においてもしっかり通用した——わたしがその作品に込めたのは、この数年のミュンヘン・カンマーシュピレが積極的に実践した文脈の混淆を引き起こすくらみがどうかこの先も世界のそこかしこで起こり続けますように、どうかそれが萎えて潰えてしまうことのあるようにという祈りだった。作品のラストに、パフォーマンスの誰もいなくなったスタジアムで声だけが聞こえてくる、というシーンをつくった。声の主はスタジアムの芝生で

あるという設定だ。この刈り揃えられた均一の芝生がぼうぼうに伸びていき、それから風や鳥や虫によって別の植物の種子がここに運び込まれる。そしてスタジアムの緑がハイブリッド化していく。そういうさまを観客に想像することを促すテキストだった。それをわたしは、東京の新国立競技場の造成工事が始まる前の段階の、旧競技場が取り壊され更地となっているところ一面に土埃が起るのを防ぐために撒かれたクローバーが生えているさまを捉えた写真を以前に見て美しいと思った、そのことを念頭に置きながら書いた。

わたしが未来の演劇においては文脈の混淆が起こる度合いが減っていくかもしれないというのを心配するのは、その原因がひとり新型コロナウイルスのみにあるとは思っていないからだ。たとえば現代においては飛行機による〈移動〉が地球環境に対するほとんど罪であるように見なされる向きもある。〈移動〉であれ他の何か別のものであれ、それが生み出す価値とそれがもたらす環境へ与える負荷も含めたコストとの比較検討つまりコストパフォーマンスの意識が高まったり内面化したりしていく潮流——自分がそれに乗れると思うことがわたしには今のところできない潮流——はこの先加速していくのかもしれない。〈移動〉を推奨されなくなった世界で演劇はどうなるのだろうか。パンデミック下の状況はそんな世界のパイロット版が試行されているのであるようにも見える。

人間的尺度の如何ともし難いトンチンカンさ

ところでチェルフィッチュは、東日本大震災の津波による壊滅的な被害に遭った、岩手県陸前高田市の復興のための嵩上げ工事を目の当たりにした際にわたしが感じた衝撃——というか、強烈な違和感——をきっかけにして人間中心主義を脱する演劇、ヒトとモノとがフラットに関わる演劇を構想し、美術家の金氏徹平氏とのコラボレーションとしてそれをつくった。その作品「消しゴム山」をロームシアター京都で初演したのは2019年10月だった。つまりパンデミック前だった。けれども現在のコロナがもたらした状況と「消しゴム山」はなんだか響き合っている。もっともそういった偶然の共鳴なんて得てして起こるものだけれども。

「消しゴム山」の創作過程においては、陸前高田で感じた衝撃＝違和感とは要はなんであったのか、わたしはそれを半ばあえて未消化



チェルフィッチュ×金氏徹平『消しゴム山』
撮影：守屋友樹
提供：KYOTO EXPERIMENT事務局

なままにしておいた。そのゴロツとした手触りそのものを作品に備えさせられたらよいと思っていたところがある。けれどもその後わたしたちは同じコンセプトのもと展覧会版の「消しゴム森」を金沢21世紀美術館で行い、そしてこれは昨春の緊急事態期間にふと思いついてやることにしたものだったがやはり同コンセプトのもとに日常空間すなわち家の中で行うパフォーマンスであるオンライン視聴版の「消しゴム畑」を開始し、……という具合に人間中心主義から脱臼していきこうとする営みをこのパンデミック下で継続していた。その結果わたしにはあの時の衝撃＝違和感の正体ははっきりしてきた。明文化できるようになった。それはきっとそれがまさに自分が現在直面しているのびきりならない問題そのものともほとんどぴったり重なり合っていることだからだろう。

あの衝撃＝違和感はつまり、人間的尺度とは全然無関係な事象に対して、にもかかわらずどこまでも人間的尺度をもとにした上での対処しかどうやらできないのであるらしいわたしたち人間の、どうしよう

もなく根本的なところからのトンチンカンさに対する唖然とするような思い、ということであったのだ。

周囲の山を削りとってまでして調達した土で一帯全体を嵩上げしている陸前高田の復興工事の様子をわたしはだいぶ客観的立場から見ていたのだと現在のわたしが置かれたこの状況と比較して思う。COVID-19という、つまりウイルスという、地震や津波などと同様人間的尺度とはまるきり無関係な事象を前にした今だってわたしたちは何かにつけてそこに人間の物差しをあてがわずにはいられないという生来のトンチンカンぶりを遺憾なく発揮している。真面目な話これは大問題だ。さて人間はどうしたらいいのだろうか？ というわけでわたしは「消しゴム」シリーズで行った取り組みをこの先もきつと継続していくだろう。おそらくその過程でさまざまな変異体を生み出しもしながら。



チェルフィッチュ×金氏徹平『消しゴム畑』第3回の様子(2020年6月28日)



Photo: ©宇壽山貴久子/©Kikuko Usuyama

岡田利規 (おかだ・としき)

1973年横浜生まれ、熊本在住。演劇作家、小説家、チェルフィッチュ主宰。従来の演劇の概念を覆すとみなされ国内外で注目される。主な受賞歴は、『三月の5日間』で第49回岸田國土戯曲賞、小説集『わたしたちに許された特別な時間の終わり』で第2回大江健三郎賞、『ブラータナー：憑依のポートレート』で第27回読売演劇大賞 選考委員特別賞。2016年よりドイツ有数の公立劇場ミュンヘン・カンマーシュピールのレパートリー作品の演出を4シーズン務め、2020年に最新作『The Vacuum Cleaner』がドイツの演劇祭Theatertreffenの“注目すべき10作品”に選出された。2021年に戯曲集『未練の幽霊と怪物 挫波/敦賀』で第72回読売文学賞 戯曲・シナリオ賞受賞。
<https://chelfitsch.net/>

02

中間アヤカ
Ayaka NAKAMA

乗るも反るも自由なリズム — Theaterfestival Basel watch & talk 体験記

申請の必要な招待状

2020年6月のことだった。無料のホームページ作成ツールを駆使して作った自分のウェブサイトのメールフォームに、「8月にスイスのパーゼルでwatch & talkというレジデンスプログラムがあります。参加者を公募しますのでぜひご応募ください。」といった内容が届いていた。差出人はセゾン文化財団。舞台芸術に関連する情報を追うことを一時的に止めていた私に届いた招待状のような1通。それまで特に関わりのなかったセゾンの人が私のウェブサイトを探してわざわざメールしてくれたのだし、どれいっちょよってみるか、と重い腰を上げて公募内容を確認してみると、watch & talkはTheaterfestival Baselという国際舞台芸術祭の中で行われる若手のアーティストやドラマトウルク向けのレジデンスプログラムとのこと。このご時世にインターナショナルなフェスティバルをやるのか、なかなか強気だな。他の国で暮らすアーティストたちは今の状況をどう捉えているのだろう。そもそもパーゼルはコロナの状況どうなのだろう。日本からの入国は問題ないのかな。今の空港ってどんな雰囲気なんだろう。もうしばらく飛行機にも乗ってないな。行きたいな。苦手な英語と格闘しながら申請書を書くことに決めた。

頑張れなかった日々

申し遅れましたが私はダンサーです。それなのにこの時どうして舞台芸術に関連する情報を追うことを止めていたのかというと、舞台芸術に関連する情報を追いたくないと身体が言っていたから。絶望していたから。流行りの病が猛威を振るう中で、舞台芸術に関わることに。ダンスについて考えることに。踊ることに。生きることに。私の身体は、こんなことで挫けてたまるかといったような前向きな気持ちを持つことを拒否し、むしろ自ら挫けることを選んだ。頑張れなかったし頑張りがなかった。そんな自分が前述の招待状を受け取るまで何をしていたのかと言うと、2月にTPAM国際舞台芸術ミーティングin横浜で『フリーウェイ・ダンス』という4時間のソロダンスを発表(まさにこの時会場の近くの港には新型コロナウイルスの集団感染が起きたクルーズ船が停まっていた)。3月にはダンサーとして参加して8年目となる振付家の木村玲奈のプロジェクト『どこかで生まれて、どこかで暮らす。』の滞在制作と公演のため私の出身地である別府へ。大阪から乗ってきた船を降りると、迎えに来てくれた両親から挨拶もそこそこにアルコールスプレーを身体と荷物に吹き付けられショックを受ける。この公演はギリギリのタイミングでと言って良いのか、その時点でのできる限りの感染症対策を行って無事に終えることが出来たが、これ以降の仕事

は全てキャンセル、または延期となった。公演の予定は消えし派遣登録しているアルバイト先からも仕事の依頼が来なくなり、関西に帰る必要がなくなってしまった。実家にいれば食べるものには困らないので、そのまましばらく別府にてお世話になることにして気が付けば6月を迎えていた。夏だ。別府での約3ヶ月の間は母親が作ってくれた食事を朝昼晩といただきながら、録画した朝ドラを見たり、好きなアイドルのDVDやオンラインコンサートを見て舞台の上で頑張っている人を応援したり、たまに散歩に出て海岸でポーッとしたりして過ごした。ダンスや演劇のオンライン配信はひとつも見なかった。映画も見なかった。本(長い文章)は読めなくなったので読まなかった。そんな私を見かねてか、アソシエイト・アーティストとして関わっているNPO法人DANCE BOXが劇場で新しくパレエクラスを開講するから講師をやってくれないかと連絡くれたので快諾し、やっと神戸へ戻ることに。

本当はずっとどこかで、もう頑張れない自分をどうにかしたい、誰かどうにかして私を頑張らせてくれと思っていたのかもしれない。招待状が届いたのはそんな折だった。

スイス入国のための準備

苦手な英語と格闘しながら申請書の作成を頑張った結果、スイス行きが決まった。自分の意思で応募したのにもかかわらず、急に現実味を帯びて途端に不安になってきた。スイスに行ってコロナに感染したらどうしよう? 出発前に感染してスイスにウイルスを持ち込んでしまったらどうしよう? 今のこのご時世で海外渡航することについて周りの人にどう思われるだろう? 一人で考えれば考えるほどネガティブな気持ちになってくるので家族やDANCE BOXのスタッフに相談すると全員口を揃えて「行くべし!」と返ってきた。

出発は8月。改めての意思確認のため、セゾンの久野さん、稲村さんとメールやオンラインでのミーティングを重ねる。スイスは7月20日からコロナ感染リスクの低いシェンゲン圏外19ヶ国からの入国制限を解除する予定で、日本はその中に指定されているから入国できる可能性が高いとのこと。ただしスイス政府がもしも日本をハイリスク国に指定変更した場合は入国制限が課されスイス国内で10日間の自主隔離が必要となるため、そうなった場合は事業を中止する予定だと伝えられた。帰国時に関しては、スイスは日本への入国拒否対象地域に指定されているため、日本に到着し空港でPCR検査を受けた後、検疫所長が指定する場所(自宅等)で14日間隔離される必要がある。

結果的に、関西空港からアムステルダムを経由してパーゼルに向かうことになったが、渡航が確定するまでの間フライトが運休になったり、スムーズな入国のために複数の選択肢を考える必要があったりと、航空券の手配を含めフェスティバル側とのやり取りも普段より手間のかかる作業だったと思う。細やかに準備を進めてくださったセゾンの方々にはこの場を借りて改めてお礼を申し上げます。

いざ入国、バーゼル市内のコロナ対策

8月24日、関西空港。出発案内板には私が乗るアムステルダム行きの1便のみしか載っていない。人が全くいない。空港内は照明を間

引いているのか暗くて廃墟のようだった。同じ便に乗ったのは20名程だったと思う。機内では見たい映画があまりなく、なんとなく再生してみても途中で止めて寝るといったことを繰り返していると、あっという間にアムステルダム・スキポール空港に着いた。国際ハブと呼ばれる大きな空港だからか、関西空港とは違って人がたくさんいた。なんか心配だなと思いつつも何事もなくバーゼル行きの飛行機に乗り換えることができた。関西からの便では1人で広々と3席使っていたので、隣に人が乗ってきてとても驚いた。向こうも同じように思っているだろうが、ちょっと怖い。アムステルダムを出発して1時間と少しの後、ユーロエアポート・バーゼル・ミュルーズ・フライブルグ空港へ到着。空港内にフランスとスイスの国境がある。不安だったイミグレーションは全く手間取ることなく、むしろこんなにすわりと入国してしまっただけなのだろうかと思ってしまうほど。フェスティバルのスタッフが迎えに来てくれて、滞在するB&Bへ一緒に向かうことに。

バーゼルでは、店舗や公共交通機関などの屋内ではマスクの着用が義務付けられていた。とは言っても一歩外へ出たその瞬間みんな揃ってマスクを外す。「アヤカ、外ではマスク付けなくていいんだよ!」という言葉に「それって意味なくね?」と返しながらも郷に入れば郷に従えと試しにバーゼルで暮らす人々の真似をして外してみる。やっぱり怖い。大きめのスーパーなど店舗の入り口には非接触で検温ができるパネルが置かれている。手指の消毒用のアルコールスプレーは大体どこにでも準備されていた。カフェのメニューはQRコードを読み取ってスマホで見るのを推奨されていたり、場所によっては名前と連絡先を名簿に記入したりしたこともあった。

watch & talk

watch & talkには日本から参加した私他、スイス、ベルギー、リトアニア、ポルトガル、ドイツなどから9名が集まった。参加申し込みをした時点では詳細な内容やスケジュールを知らされていないかったの

で、フェスティバルの上演作品やそれに関わるイベントへの参加のみかと思っていたが、フェスティバル自体とは関係なく、作品を見て、語り合うというwatch & talk独自のプログラムとして、アーティストの資金繰りについてや、アートとアクティビズムにおけるインターセクショナルリティ(交差性)についてなどといった様々なテーマのレクチャーがあったり、美術館や博物館でキュレーターの方々のお話を聞いたり、キャリアのあるスイスのアーティストや劇場関係者と交流できる機会もあった。11日間、朝から晩までまるで学校のようにプログラムの時間割が決められていて、想像していたよりも盛り沢山の内容だった。

初日のオリエンテーションの際、今のこの状況で自分の暮らす街を出てわざわざバーゼルまで身体を運んできたことについて、参加者それぞれどのような気持ちを抱いているかをシェアする時間があった。こうして同世代のアーティストと共に集まって、作品を鑑賞し、語り合える時間を持つということがこれまでだったら特別珍しい内容のプログラムでもない目に止めることもなかったかもしれないが、今の自分にとってはこの機会がまるで天から降ってきたプレゼントのようだ、と語る人がいた。私はこの文章の冒頭でセゾンからのメールを「招待状」と喩えたけれど、たしかに天から降ってきたプレゼントのように思いがけないチャンスが掴めるかもしれないと思って、バーゼルまでやってきたような気がする。移動すること、集まること、見ること、話すことに飢えながら、何か魔法のようなことが起こらないかと待っていたのは私だけじゃなかったのだとその話を聞いて思った。

期間中は14本の上演作品を見た。会場はフェスティバルセンターのあるKaserne Baselの他、野外での上演も含めて複数あった。劇場のコロナ対策がどういった形で行われているのか興味があったのだが、基本的にはどの会場も同じく屋内では入場時にアルコールスプレーでの手指の消毒とマスクの着用を求められるのみで、熱を測ったり客席の間隔を空けたりなどといったことは行われなかった。舞台に立つパフォーマーはどの作品もマスクやフェイスシールドなどは身

に付けておらず、客席までやってきて観客の荷物を触ったりするパフォーマンスも行われた。上演内容でコロナに関して直接的に言及した作品は1つだけあった。

また、これはwatch & talkの参加者と議論して結局最後まで理由がわからなかったことなのだが、当日パンフレットがドイツ語(正確にはスイスドイツ語という方言)での記載のみだったり、セリフがありテキストベースで物語が進んでいく内容であっても英語字幕が用意されていない作品がいくつかあった。単なる準備不足なのか、この状況で海外からやってくる観客はいないだろうという判断で行われたことなのかは知る由もないが、国際的なフェスティバルとしてはどう考えているのだろうと疑問を持った。



watch & talk参加者と劇場前の広場で

バーゼルでの食事

毎日朝からレクチャーやワークショップを受けた後、会場を移動して作品を見て回ると1日中忙しくしていたのでまともなレストランに入る時間がなく、美味しいものを食べた記憶はあまりない。物価も高い。フェスティバルセンターで関係者パスを見せるとランチが割引になったが、ヴィーガン向けのメニュー（それも1種類）しかなかったため近所のケバブ屋でテイクアウトすることが多かった。

忘れがたい体験

バーゼル滞在中に体験した出来事の中で3つ印象に残っていることがある。1つ目はwatch & talkのプログラムの初日に行われた「ソーシャルシティーツアー」。これはスイスで社会的に恵まれない人々を支援し、ストリートマガジンを発行するSurpriseという非営利団体による街歩きツアーで、無料の食事が配られているという教会からスタート。先導してくださったスタッフの男性自身元々ホームレスだったらしく、日常のサバイバルについて、バーゼルの街でホームレスとして生きていくためにはどうすればいいのか、どのような施設が支援を行っているのかを実際にその場所へ案内し、話してくれた。自分とは立場の違う他者が語る言葉を媒介として、視点が変えられると途端にそこにある景色がそれまで見えていたものとは違う姿形として浮かび上がってくるような気がした。私はここ最近、あえてテーマのように書くとしたら「ローカルな公共性」、「集まりのための場」、「排除と包摂(及び受容)」などといったことに興味を持っていて、この時ちょうどタイムリーに渋谷の宮下公園の再開発の話題が飛び交うSNSのタイ

ムラインをよく追っていたこともあり、このツアーでの体験は自分の関心に繋がる部分が多く、とても印象に残っている。

2つ目は、ライン川を泳いだこと。川のそばでいそいそと水着に着替え、川泳ぎ専用のスイミングバッグに脱いだ服や荷物を入れ、空気を抜かずにバッグの口をくるくると巻くと浮き袋の代わりになる。これにつかまってバタ足で深い川を泳ぐのだが、私は泳ぐこと自体が久しぶりだった上にそもそもそんなに得意ではなく、目の前からやってくる船を避けながら進まなければならないという状況にパニックを起こしてしまい溺れ掛けた。途中でバタ足をする力が尽きそうになり、これは最悪死ぬかもしれないと思ったが、watch & talkのディレクターと参加者に肩を貸してもらいながらなんとか岸まで生きて帰ってこられた。ここまで他人に迷惑をかけておきながら言うのもなんだが、再びバーゼルに行くことがあれば是非また泳ぎたい(誰かと一緒に)。この川泳ぎでゲットした身体の感覚は今クリエイションしている作品のあるシーンに生かされている。

3つ目は、参加者みんなでディレクターに「ダンスの時間を作ってくれ」と要望を出したこと。毎日長時間レクチャーを受けて、作品を見て議論し、とにかく言葉を使ってばかりの日々だった私たちはみんな自然とダンスを欲していた。ダンスをするのは楽しい。喋っているだけではわからないことが、身体に触れるとわかることもある。

リナへの返事

リトアニアからの参加者で、主に演劇のフィールドで活動しているリナというアーティストがいた。慣れない土地で母国語ではない言葉を使いながら毎日頭をフル回転させるような忙しい生活を送ることで



ライン川



リナの誕生日にあげた花(道端で摘んだ)

自分のリズムを乱されかけていた私と比べて、彼女は一匹狼なタイプというか、周りのリズムに流されることなく落ち着いて日々を過ごしているように見えて、独特な佇まいをする人だな、素敵だな、と思っていた。最初の数日は彼女と個人的に話す時間はなかったのだが、屋外での移動式パフォーマンスを見に行った際に、たまたま一緒に行動することになった。それまでに見た作品について感想を話しながら歩いていたのだが、演出に対する好みや気になった部分が自分とよく似ていて、さらに彼女のことが好きになった。

そんなリナとプログラムの最終日に夜のライン川沿いを劇場に向かって歩いていた時、彼女から投げかけられた質問に私はうまく答えることが出来ずずっと心残りだったので、きっとリナはこの文章を読むこともないだろうがここで改めてその質問に向き合ってみる。

リナ：「アヤカの作品はきっとヨーロッパでも成功するよ。日本以外の国でも活動の場を広げるべきだと思うけど、そのことについてどう考えてる？ これからどんな風に活動したい？」

アヤカ：「気軽に海外へ渡ることが難しくなった今、国際的に活動するというのが具体的にどういうことを指すのか、正直想像がつかない。でも想像することを止めないことが大事だと思って今もずっと考え続けている。いくつか海外のフェスティバルからの上演依頼もあってどう実現できるか今まさに交渉中だけれど、私のダンスが必要だと言う人がいる限りはどんな形になったとしてもその声に応えたい。この世に存在するであろう、私のダンスを面白がってくれる人全員と会うためには地球規模(場合によっては宇宙規模)でダンスを起し続ける必要があると思うから。」

帰国、それから

帰路は往路と同じくアムステルダムを経由し、日本へ。機内で記入した質問票を片手に唾液検査を行った。仕切りのついたブースに入り、透明の容器に唾液を1~2ml採取する。これが思ったより時間のかかる作業で、ブースの壁に貼られているレモンと梅干しの写真を見ながら唾液がじわじわと出現するのを待ち、口内に一定量溜まったら吐くという行為を何度も繰り返す。検査結果を待っている間はとて

ドキドキした。陽性だったらどうしよう？自分が陰性だったとしても隣の椅子に座っている人が陽性だったら？待機場所での私たちはわりと密な状態にいるけれどもこの設えは本当に安全なのだろうか？頭の中で不安な考えばかりがぐるぐると巡る。結果は陰性だった。公共交通機関は使えないので、出発前に予約していたハイヤーに乗り込み、自宅へ。ここから14日間の自宅隔離。引きこもりは得意分野なので特に不自由は感じなかった。空港では「保健所から毎日健康状態の確認の電話が来ます」と言われたが、隔離3日目に1度電話がかかってきたのみだった。

パーゼルでの滞在中、私の頭の中には「リズム」というキーワードがずっと浮かんでいた。watch & talkではほとんど全てのプログラムをグループで行動していたこともあり、特に観客としての作品への対峙の仕方や思考を言葉にして発言するタイミングなど、自分が普段持っているリズムを他者によって乱されるようでストレスを感じる時もあった。ただ、これはパーゼルに行く前の私自身がしばらくの間外出や他者との関わりを避け、自分のリズムを第一に生活していたからこそ受ける感覚なのではないかと気づき、それからはフェスティバルで観劇した合計14の作品たち、入れ替わり立ち替わりやってくるレクチャーの講師陣の時間の使い方、自分を含めたプログラム参加者の会話やグループ内における態度、劇場・観客・パーゼルで暮らす人々のコロナ対策、抽象的な表現になってしまうことを恐れずに書くとなればそれら全てに「リズム」というテーマが共通すると感じるようになった。好意的にリズムを合わせること、意図的にリズムから外れること、合わせたくなくても合わせなければならないこと、どうしたって外れてしまうこと。そこに在るリズムに乗るのも反るのも、結局は自分の身体が決めることなのだ。

私がこの文章をどう書き終えようか考えている最中、政府は関東の1都3県に2度目の緊急事態宣言を出した。おそらく関西も続くのだろうと思う。3月に予定されている『フリーウェイ・ダンス』京都公演は目前だ。私の身体はどんなリズムを選ぶべきだろうか。



中間アヤカ(なかも・あやか)

1992年別府生まれ、神戸在住。ダンサー。Rambert School of Ballet and Contemporary Dance(ロンドン)を卒業後、「国内ダンス留学@神戸」1期に奨学生として参加、ダンサー奨励賞受賞。近年では黒沢美香、木村玲奈、contact Gonzo、チェルフィッチュ等の作品に出演する傍ら、自身の作品制作も行う。最新作の『フリーウェイ・ダンス』(2019)はこれまでに神戸、横浜、シカゴで上演を重ねる。誰かや何かに振り付けられる身体にこだわりを持ち、ダンスとしか呼ぶことのできない現象を追い求めている。2018年度よりDANCE BOXアソシエイト・アーティスト。

<https://ayakanakama.wixsite.com/official>

03

タン・フクエン
Tang Fu Kuen

新型コロナウイルスから 回復したとき、我々はどのように 劇場に集まるのか

もはや安全ではない世界

ちょうど一年前、新型コロナウイルスが私たちの世界を不幸のどん底に陥れました。2020年の2月にも毎年恒例のTPAM (国際舞台芸術ミーティングin横浜)に参加した私たちの多くは、こうした国際的なプラットフォームに集まることができるのは、パンデミックが収束するまで——収束すればの話だが——これが最後になるとは気付かずに、お互いに別れを惜しまました。

ウイルスは瞬間に私たちを分断させ、移動を阻害し、舞台芸術界を衰弱させました。劇場の崩壊^{マルチダウン}という世界的な現象を一夜にして目撃したとき、演劇人の間で集団的危機感が拡がりました。さらに商業劇場、公立劇場、民間の小劇場が休館に追い込まれたため、壊滅的な規模で多くの人々が職を失いました。その間、各国の予算は削られ、芸術への支援金は依然として不十分なままです。演劇が、人間の意識においてさほど重要な存在ではないかのように扱われたことで、私たちは軽く見られ、裏切られたと感じています。

しかしこうしたヒステリーの状態が一旦落ち着くと、問題の核心が自ずと明らかになりました。それはすなわち、安全な心の拠り所であるはずの劇場に一体どうすれば戻り、物理的に集まり、さらに現代における切実な問題に共に向かい合い、感情を共有できるのかということです。

極めて恵まれた境遇

幸い、私のいる台湾は本当に恵まれていました。武漢での状況をいち早く察知した台湾の入国管理局は、すぐさま中国からの観光客の入境を一律に停止しました。2002年に発生したSARSの流行で味わった苦い経験から、新型コロナウイルスの蔓延を完全に抑えるため、すべての疫学的な手順が直ちに取られました。お陰で、入場者数の制限こそありましたが、2020年の4月にはすべての劇場が完全に再開されました。衛生管理とソーシャルディスタンスに関する厳格な規制が施行され、それと並行して接触追跡も行われました。その結果、地球上のほかの地域とは異なり、台湾では劇場での公演を鑑賞することが公式に認められたのです。やがて同年6月中旬までにはすべての劇場で入場者数の制限が解除されました。

第22回台北芸術祭(TAF)¹⁾における私のキュレーション活動の中心軸となったのは、台湾のこうした例外的な状況を認識することでした。コロナウイルスに対する不安から、他の地域ではフェスティバルが相次いでキャンセルされましたが、台湾における上述の例外的な状況のお陰で、TAFは2020年8月、物理的な集合体として開催され

る(少なくともアジアで)唯一のフェスティバルプラットフォームとなりました。そして、世界中のほとんどの演劇人が、義務感からか、あるいは選択の余地がなかったからなのか、自分たちのコンテンツをデジタルプラットフォームに移し替える中、やがて我々の日常生活を襲うことになった「デジタル疲れ」を見越して、私はすべてのオンラインメディアを退けることにしました。その代わりに、魔法を創り出すことができ、身体の実在感を成り立たせ、またそれを目撃し、変容させてゆく不可欠な場所としての舞台に対して、全力かつ忠実に取り組むことにしました。

台湾は、その歴史の過程を経て、実験的で進歩的な存在として名を得ています。パンデミックのガバナンスにおいて台湾政府が示してきた気配り、実直さ、透明性、データの開示、およびデジタル民主主義のレベルは、市民の強い信頼とコンプライアンスによって報われました。そのような政策形成能力のお陰で、パンデミックの時代であるにもかかわらず、観客が劇場に足を運べる貴重な境遇がTAFにもたらされました。これは台湾にいるからこそ受けられた恩恵であるのは間違いありませんが、今後新型コロナウイルスの感染状況が安定すれば、どの国やフェスティバルでもいずれ迎える状況を先取りしているとも言えます。収容人数の規制の有る無しにかかわらず、観客は劇場に戻って来ます。舞台を決して見捨てないと誓うことによって、いずれ安全な状態を取り戻し、観客がまた劇場に集まるようになったとき、改めて労働の恩恵に預かれる良き日を迎えられるでしょう。

TAFに関して言えば、相当高いハードルを乗り越えなければなりません。台北市政府の支援を受けている台北児童フェスティバルと台北フリンジフェスティバルはともに、レム・コールハースの設計による2022年に開館予定の新台北舞台芸術センターによって運営されています。3,000席の劇場を有する同センターでは、新型コロナウイルスの脅威が続くさなか、観客層を着実に形づくり、拡張させるために、新しい可能性がどこにあるのかを探り出し、現在の危機的状況からどのような未来像を描き、それを実現するためのステップを明らかにすることが求められています。

新しい規範+新しいフォーム

空の旅と越境が制限されている現在、「パンデミック演劇」はどのようなものとなるのでしょうか。国際的な交流事業や公演等の開催に取り組む場合、特別ビザの取得申請、保険料の追加徴収、高額な輸送費、複雑な検疫規制といったことは明らかなリスクとなり、関係団体が尻込みしてもおかしくありません。こうした状況に少しでも抗おうと、地元の観客と地元の感性に向けられた、地元のアーティスト

1) 【編集部註】台北芸術祭(Taipei Arts Festival, TAF): 1998年から、台北市政府の主催、台北市政府文化局、台北市文化基金会、台北パフォーミング・アーツセンターの共催により実施されている国際舞台芸術祭。毎年、台北市内の様々なパフォーマンススペースを活用し、テーマを設定し作品を招聘、上演している。2018年よりバンコクを拠点に国際的な活躍を展開するシンガポール人キュレーター、ドラマトゥルクのタン・フクエン氏をキュレーターに招聘。2020年夏は新型コロナウイルス感染拡大の世界的状況を反映した「パンデミックプログラム」を立ち上げ、5つの国際共同制作作品を上演。この状況下で考え得る様々な方法を駆使してフェスティバルを開催した。
<https://www.artsfestival.taipei/>

による地元の物語を扱うようなフェスティバルプログラムを企画する「ハイパー・ローカリゼーション」の道を選ぶとする誘惑にかられるのではない。あるいは「国際的な」コラボレーションや対話を、決して民主的ではなく、公平でもなく、ツールとしてアクセスしやすいわけでもないデジタル領域に委ねてしまうことになるのか。パンデミック下の文脈において、グローバルで異文化間での交流を維持しようとする私たちの意志は、その根本から問われています。ならば我々は、意気消沈したまま殻に閉じこもってしまっても良いのか。答えはノーです。

22回目となるTAFの声明内容について考えるうちに、現代の世界が何となく疲れていることが見えてきました。消費と枯渇の絶え間ない悪循環、拡張への衝動と疲弊への墜落、そしてエコロジカルかつ倫理的な代替案への欲求。こういったことが、いまの私たちにつきまっています。世界が崩壊した2020年、SUPER(スーパー)であることが何を意味し、自ら生み出した結果とどう向き合うべきかについて考えるのに、ちょうど良い機会です。TAFの若いプロデューサーたちのチームは、その単語の後に記号をいっぱい付けて、フェスティバルのテーマを「SUPER @#%\$?」とし、時代の精神とそのアンビバレンスを視覚的に表現してくれました。

TAF 2020は、国際的な対話の重要性を謳いながらも、劇場空間における実際の観客性を追求することも掲げていました。そのため、バーチャル/ライブ、ローカル/グローバル、パーソナル/パブリック、過去/現在、ここ/そこ、といった二項間における流れをスムーズにするには、フェスティバルという装置^{デボジティブ}自体が、どのような効果や〈交信〉、あるいは〈インターフェイス〉が仲介役となりうるのかを問う場となりました。今回ばかりは私も全く手がかりがなかったので、相当に危険な未知の領域に足を踏み入れたような気がしました。しかもこんなワイルドな夏の実験に参加してくれるクレイジーなアーティストが果たしているのだろうかと不安になりました。さらにまずいことに、時間に追われていました。通常、私は毎年2月までにTAFのプログラムを完了させなければなりません。このときは渡航規制が世界的に敷かれていたため、用意していた海外への5つの招待をキャンセルするかわりに、3月までの1ヶ月以内に新規の「パンデミックプログラム」を緊急に立ち上げる必要がありました。

こうした難問を解決してくれたのは、結局のところ、長年の対話によって信頼関係を築き、冒険精神を共有できる素晴らしいアーティストたちのグループでした。ほとんどの場合、すべてが白紙の状態にあり、まずは「ねえ、元気? 最近どんなことを考えているの?」と声をかけることから始まりました。それに対する明確な答えなどは返ってきませんでした。舞台にかかわれることについて、そして劇場で生の観客に出会えることについて、誰もが間違いなく興奮していました。こうしてパンデミック下でのフェスティバルが創成されたのです。

スコアと台本(そして友情と)

スコアと台本といったものは、芸術分野において長きにわたり複製生成のテンプレートとして機能しており、決して新しい方法論ではありません。しかし、渡航禁止や制限の規制が設けられているいまのパンデミック時代において、スコアと台本がすぐに使える解決策として役立ち、また発信や再演のプロセスの手順が簡略化され、作家性と

解釈にまつわる束縛を最小限に留めることが了承されている「委任されたパフォーマンス (delegated performance)」の最近の流行を後押ししています。

フランスの振付家のジェローム・ベルと、台湾のダンサーであるウーカン・チェンの場合、この委任されたパフォーマンスに、ちょっとした物語がありました。ダンスそのものの形、機能、意味を問い、拡張させることを意図した批評的かつ概念的なアプローチを用いるベルは、コンテンポラリーダンスの中心的人物の一人でありながらも、台湾の芸術界での知名度は高いとはいえません。我々のキュレーション上の使命として、こうした世界的な認知度とのギャップを埋めようと、TAFでは2018年からベルの作品を継続的に台湾で紹介しています。

ベルの芸術活動に徐々に「エコロジカル」な変化が訪れ、彼は仕事のために飛行機を利用することをやめて、自分のプロジェクトには遠隔で携わる方法を模索しました。そこでTAFとベルは、2019年にウーカン・チェンを台湾での演出代理人として迎え、『Gala』という作品で、初めてスカイプを介して舞台制作を試みました。このときの成功と、そこで生まれた新しい友情を経て、ベルは2020年にさらなる一步を踏み出しました。『ウーカン・チェンのためのダンス(Dances for Wu-Kang Chen)』と題する作品で、チェンとの新しいコラボレーションを実験しようとベルが提案してくれたのです。チェンが上演用の素材をどのように解釈し、まっさらな舞台の上でどう演出するかについて、ベルは直接的に介入することを控えました。その際に使われた「スコア」は、チェンの自伝的な物語と、再構築されたベルの既存作品のそれぞれの断片によって構成されました。対位法を控え目に用いたこの作品は、体現化された複数の歴史、記憶、および二人の作家性の相互主観的なタペストリーとなりました。

ウィーンを拠点に活動するヤン・ジュンと松根充和の二人は、スコアと台本を活用するもう一つの試みとして、パンデミックの影響を受けた作品を制作しました。居住者ビザを最近取得したヤンは台湾に入れたものの、松根はオーストリアに残ることになりました。やがて二人はTAFで発表する作品を二部編成にしよう決めました。第一部では、彼らの前作にあたる、空と海、陸を巡る人類の壮大な征服の物語に、友情と競争に関する考察を所々に加え、日本の古い紙芝居の様式を用いたデュオ作品『The Past is a Foreign Country (過去は異国なり)』の映像が上映されました。第二部では、何も無い大きな舞台の上にとだ一人立つヤンが、その声が劇場内で響き渡る松根との一連の手紙を交互に読み上げるものでした。彼らの手紙の内容は、個人的な記憶と、検疫や渡航禁止、家族からの孤立といったそれぞれの経験によって呼び覚まされた日常的な思いや憧れの記録というものでした。

異邦人としての現在位置

新型コロナウイルス以前の20年間にわたるグローバリゼーションの激動の時代は、前例のない形で世界中の人々の移動を加速させました。このときの現象により、世界各国の大都市において、私たちと共に暮らし、働く外国人の人口が増加しました。現在のパンデミックによって、外国からの居住者や契約労働者にまつわる数え切れないほどの物語、そして社会の亀裂が露呈してしまう物語が表面化しました。

国境での警備が厳しくなり、台湾に入ってくる人が少なくなるにつれ、誰が外国人であり、誰がそうでないのがより鮮明になりました。

台湾で働くシンガポール人である私も、ここ数ヶ月で自分が異邦人であることを痛感するようになりました。そこから生じる再帰性、つまりシンガポール人である自分と台湾との内面的な対話が始まったことも、パンデミックによる影響だと言えます。こうした体験が、今後私に取り組むことになる国際的なフェスティバルのキュレーションに果たしてどう作用するのだろうか。また、一緒に働いている仲間たちの間で、演劇を再定義する時代が到来したと断言する人がいますが、もしそうであるのなら、どう再定義するのか。

パンデミック下で最初のTAFは無事に終了しましたが、問いかけはまだこれからも続きます。

(翻訳:編集部)



Photo: ©Masanobu_Nishino

タン・フクエン (Tang Fu Kuen)

台北芸術祭芸術監督。就任以前にはインディペンデントのドラマツルク、キュレーター、プロデューサーとして、アジアとヨーロッパでコンテンツボラー・パフォーマンスおよび美術の分野で活動し、第53回ヴェネチア・ビエンナーレのシンガポール館でミン・ウォンの個展をキュレーションし審査員特別賞を受賞。また、シンガポール・アーツ・フェスティバル、インドネシア・ダンス・フェスティバル、イン・トランジット・フェスティバル(ベルリン)、エクソダス・フェスティバル(リュブリャナ)、ディセンバー・ダンス(ブルッハ)、コロンボ・ダンス・プラットフォーム(スリランカ)、バンコク・フリンジ・フェスティバルなどのプラットフォームでも仕事をしている。それ以前にはパリのユネスコ(無形文化遺産)、バンコクのSEAMEO-SPAFA(地域考古学・芸術センター)の仕事に関わっている。
<https://www.artsfestival.taipei/>

セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。新しい文化を創造するアーティストたちの創造活動に、ぜひお力をお貸しください。詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。
<http://www.saison.or.jp/support/index.html>

法人賛助会員のご紹介(2021年3月現在)

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援をいただいています以下の法人賛助会員に深く感謝いたします。(五十音順)

セゾン投信株式会社 <https://www.saison-am.co.jp/>
東京テアトル株式会社 <https://www.theatres.co.jp/>
株式会社パルコ <https://www.parco.co.jp/>
株式会社良品計画 <https://ryohin-keikaku.jp/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第93号

2021年3月10日発行

編集人: 久野敦子

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: 2021年6月

● 本ニュースレターをご希望の方は送料(94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。

また最新号およびバックナンバーは当財団の以下のウェブページでもお読みいただけます: <http://www.saison.or.jp/viewpoint/index.html>