

# シアターcommons '20 レポートブック

## THEATER COMMONS TOKYO '20 REPORT BOOK

04	シャンカル・ヴェンカテーシュワラン 「インディアン・ロープ・トリック」	REVIEW 「生き延びる（ための）トリック」高橋彩子
08	ジルケ・ユイスマンス&ハネス・デレーレ 「快適な島」	REVIEW 『『隔離』と『感染』のデジタル・ドラマトゥルギー』 岩城京子
14	小泉明郎「縛られたプロメテウス」	REVIEW 「水槽のなかの脳は何の夢をみる？」中村佑子
20	ナフーム「Another Life」 「軌道のポエティクス」	REVIEW 「宇宙を心に宿す、喚起の劇場」塚田有那
24	キュンチョメ「いちばんやわらかい場所」	REPORT 『『私』から離れて隣り合う』芝田遥
28	芸術祭の時代における危機管理ワークショップ	REPORT 「表現の自由と危機管理」吉田隆之
34	市原佐都子／ジャコモ・プッチーニ「蝶々夫人」	REVIEW 「人間は深い淵」森岡実穂
36	中村大地／松原俊太郎「正面に気をつけろ」	REVIEW 『『正面』から／を問うせ（ルフ）リフレ（クシオン）』 山崎健太
42	commons・フォーラム #1 芸術と社会	伊藤昌亮、藤井光、相馬千秋 司会：藤田直哉
48	commons・フォーラム #2 芸術と公共性	北川アラム、卯城竜太、小林恵吾、若林朋子 司会：相馬千秋
54	commons・フォーラム #3 芸術と仮想性	シャルル・カルコビノ、リン・ジンヤウ、小泉明郎、相馬千秋 司会：岩城京子
60	commons・フォーラム #4 芸術と政治	クララ・チュン／ガム・チェン（C&G）、キュンチョメ、 高山明、津田大介 司会：相馬千秋
66	クレジット	

都市にあらたな「コモンズ=共有知/共有地」を生み出すプロジェクト、シアターコモンズ。4回目の開催となったシアターコモンズ'20では、コロナ禍のなか、一部公演形態を変更しつつも、演劇公演、レクチャーパフォーマンス、VR作品、ワークショップ、リーディング・パフォーマンスなど、多様な形式のプログラムを展開した。

# PROGRAMS



Photo: Shun Sato

# シャンカル・ ヴェンカテージュワラン [インド]

Sankar Venkateswaran [India]

## 「インディアン・ロープ・トリック」 "Indian Rope Trick"

### 日時

2月27日 [木]\*- 28 [金] 19:00

\*ポストトーク有、司会 | 岩城京子 (演劇パフォーマンス学研究者、アントワープ大学専任講師)

### 上演時間

約70分

### 会場

リーブラホール

〒105-0023 港区芝浦1-16-1 みなとパーク芝浦 1F

### 参加方法

要予約・コモンズパス提示

### Dates

February 27th [Thu]\*- 28th [Fri] 19:00

\*Talk (after the performance), Moderator | Kyoko Iwaki (Theatre and Performance Lecturer at University of Antwerp)

### Performance times

approx. 70 min.

### Venue

Libra Hall

1F Minato Park Shibaura, 1-16-1 Shibaura, Minato-ku, Tokyo 105-0023

### How to Participate

Booking essential.  
Show general admission pass on entry.

### 演劇公演

Theater



### 上演言語

英語・カンナダ語 (日本語字幕つき)

### クレジット

構成・演出 | シャンカル・ヴェンカテージュワラン

出演 | チャンドラ・ニーナサム、アニルドゥ・ナーヤル、サンジュクタ・ワグ

音楽 | スニール・クマール・PK

舞台美術 | ジャン=ギ・ルカ

プロデューサー、日本語字幕 | 鶴留聡子

照明 | 葛西健一

音響 | 奥村朋代

製作 | シャンカル・ヴェンカテージュワラン、京都造形芸術大学 舞台芸術研究センター、シアターコモンズ

シアターコモンズ'20

舞台監督 | ラング・クレイグヒル

照明 | 山下恵美 (RYU Inc.)

音響 | 稲荷森 健

通訳 | 田村かのこ (Art Translators Collective)

制作 | 清水聡美

インターン | ブルサコワありな、関あゆみ、小橋清花、鄭禹晨、大川文乃

### プロフィール

シャンカル・ヴェンカテージュワラン | 1979年、インド・ケララ州カリカット生まれ。カリカット大学演劇学部卒業後、シンガポールの演劇学校に在籍。2013年、ノルウェーのイブセン奨学金受賞。国内外での演出活動の傍ら、劇団や学校等で独自の演劇ワークショップを開催。2015-16年には「ケララ州国際演劇祭」の芸術監督を務め、2016年の京都国際舞台芸術祭では太田省吾の代表的戯曲『水の駅』を演出し話題を集める。2016-17年、ドイツのミュンヘン・フォルクス劇場のレパートリー作品を演出。現在、ケララ州の山中に自ら建設した劇場を拠点に演劇活動を展開している。

### Profile

Sankar Venkateswaran | Sankar Venkateswaran is a theatre director from India. Born in Calicut, Kerala, Venkateswaran studied directing at the School of Drama and Fine Arts, University of Calicut, after which he trained at the Theatre Training and Research Programme, Singapore. In 2013 he received the Ibsen Scholarship from Teater Ibsen, Norway, which furthered his work with the indigenous people in Attappadi, Kerala. His following works, including 'Criminal Tribes Act' reflect the shift in his working context. In 2015 and 2016, Venkateswaran served as the artistic director for the International Theatre Festival of Kerala. During his term, the program emphasized South-South exchanges to resist the Eurocentric agendas of cultural practice. He gained attention in Japan with his production of Shogo Ota's 'The Water Station' at Kyoto International Performing Arts Festival 2016. Currently he lives and works out of the theatre he built in Attappadi.



©Gabriela Neeb

なぜ、私たちは見ているつもりの「真実」を見逃すのか。  
現代社会に複雑に張り巡らされた「トリック」の構造に迫る最新作。

Why do we overlook the "truths" that we think we see? Sankar Venkateswaran's latest work focuses on the mechanics of the "trick" woven into contemporary society.

シアターコモンズ'19で「犯罪部族法」を上演し、社会や個人の無意識に潜む差別の構造に鋭く迫ったシャンカル・ヴェンカテージュワランが人々の幻想を掻き立て続けてきた伝説「インディアン・ロープ・トリック」をモチーフにつくりあげた最新作。多数の民族や階層が混在する社会では、神話や物語が多数派の支配のツールとして書かれ、繰り返し語られるうちに、共通の「真実」となっていく。私たちがいつの間にか受け入れている「真実」——ごまかし、プロパガンダ、フェイク・ニュース、人々がすすんでそれらを信じようとすること——を基盤に社会構造は築き上げられてきた。そうした国家主義的、民族主義的アイデンティティの構築に疑問を投げかけ、真実を見透かそうとするシャンカルの視線の先に、観客は自らの内側にまで深く入り込んだ魔術の影を見出すかもしれない。

### Language

English, Kannada (with Japanese subtitles)

### Credit

Concept and Direction | Sankar Venkateswaran

Performers | Chandra Ninasam, Anirudh Nair, Sanjukta Wagh

Music | Sunilkumar P. K.

Scenography | Jean-Guy Lecat

Producer, Japanese subtitles | Satoko Tsurudome

Lighting | Kenichi Kasai

Sound | Tomoyo Okumura

Production | Sankar Venkateswaran, Kyoto Performing Arts Center at Kyoto University of Art and Design, Theater Commons Tokyo

Theater Commons Tokyo'20

Stage Manager | Lang Craighill

Lighting | Megumi Yamashita (RYU Inc.)

Sound | Takeshi Inarimori

Interpreter | Kanoko Tamura (Art Translators Collective)

Production Coordinator | Satomi Shimizu

Intern | Alena Prusakova, Ayumi Seki, Kiyoka Kobashi, Ushin Tei, Ayano Okawa





Photo: Shun Sato

# ジルケ・ユイスマンス&ハネス・デレーレ [ベルギー]

Silke Huysmans & Hannes Dereere [Belgium]

## 快適な島 Pleasant Island

### 日時

3月5日 [木]\* - 6日 [金] 19:00-

\*終演後がストーク有、司会 | 岩城京子 (演劇パフォーマンス学研究者、アントワープ大学専任講師)

### 上演時間

約70分

### 会場

リーブラホール  
〒105-0023 港区芝浦1-16-1 みなとパーク芝浦 1F

### 参加方法

要予約・コモンズパス提示

### 上演言語

英語 (日本語字幕つき)

### Dates

March 5th [Thu]\* - 6th [Fri] /19:00

\*Talk (after the performance), Moderator|Kyoko Iwaki (Theatre and Performance Lecturer at University of Antwerp)

### Performance times

70min.

### Venue

Libra Hall  
1F Minato Park Shibaura, 1-16-1 Shibaura, Minato-ku, Tokyo 105-0023

### How to Participate

Booking essential.  
Show general admission pass on entry.

### Language

English (with Japanese subtitles)

### 演劇

### Theater



### クレジット

演出 | ジルケ・ユイスマンス&ハネス・デレーレ  
 ドラマトゥルク | ドリス・ドゥイビ  
 テクニカル | アン・ムーセン、ピート・デポールテレ、ベンジャミン・ヴェルブルガ  
 サウンドミキシング | リーヴェン・ドゥセラレ  
 制作 | カンポアーツセンター  
 共同制作 | クンステンフェスティバルデザール、ユトレヒト・スプリングフェスティバル、ブルスカウプルフ劇場、ピアノファブリック・アーツセンター、ヴェームハウス劇場、ミュンヘン・シュピラート演劇祭、デ・ブラック・フロント  
 滞在 | ブルスカウプルフ劇場、デ・フロートポストカルチャーセンター、カーブアーツセンター、ブダ芸術センター、ピアノファブリックアーツセンター、音楽劇場LOD、ストック・パフォーミングアーツセンター、ヴェームハウス劇場  
 助成 | フランダース政府アーツコミッション、カーブアーツセンター  
 特別協力 | ナウル島の人々

### シアターコモンズ'20

舞台監督 | ラング・クレイグヒル  
 照明 | 山下恵美 (RYU Inc.)  
 音響 | 稲荷森 健  
 映像 | 佐藤佑樹 (エディスグロウ)  
 日本語字幕 | 戸田史子  
 通訳 | 田村かのこ (Art Translators Collective)  
 制作 | 山里真紀子  
 インターン | 関あゆみ、小橋清花、鄭禹晨

### プロフィール

ジルケ・ユイスマンス&ハネス・デレーレ | 1989年ブラジルに生まれ、2013年ゲントのKASK芸術学校で演劇プログラムを卒業したジルケ・ユイスマンスと、1990年オランダ生まれで2014年にゲント大学で演劇の学位を取得したハネス・デレーレによるユニット。ドキュメンタリー手法に強い関心を寄せ、フィールドワークやインタビューによるリサーチをもとにした作品を上演している。ブラジル南部での鉱山災害の影響を調査し制作した処女作『Mining Stories』(2016)は、スイス・チューリッヒの国際演劇祭テアター・シュペクターケルで「最優秀作家賞」を受賞。現在は深海採掘のパフォーマンスに取り組んでいる。

### Profile

Silke Huysmans and Hannes Dereere  
 A unit of two young theatre makers whose work is based on concrete situations, events or places that stand for a broader theme. Silke completed the drama programme at the KASK School of Arts in Ghent in 2013. Hannes obtained his degree in theatre studies at Ghent University one year before that. Since then, they have been developing a strong interest in documentary elements in theatre. Their first piece, 'Mining Stories' (2016), represented a next step in this research, as they explored the impact of a recent mining disaster in the south of Brazil, the region where Silke grew up. Mining Stories (2016) was awarded with the Zürcher Theater Spektakel Patronage Prize in 2018. They are currently working on a performance on deep sea mining.



©Bart Deaere

資本主義の搾取の末に使い果たされた「快適な島」の未来—。スマートフォン操作だけで上演される、新世代のドキュメンタリー演劇。Depleted of its resources through endless capitalist exploitation, what future awaits the “Pleasant Island”? Silke Huysmans and Hannes Dereere present a new form of documentary theater performed entirely through a smartphone.

あらたなドキュメンタリー演劇の旗手として注目を集める若手アーティストユニット、ジルケ・ユイスマンスとハネス・デレーレ。舞台上で一言も発せず、彼らがiPhoneを操作するだけで浮かび上がらせるのは、太平洋の小島国家、ナウルの現実だ。かつて、リン鉱石開発で「世界でもっとも豊かな国」と言われたこの島国は、すべての天然資源が枯渇するまで掘り尽くされた末に経済破綻し、現在は多額の補償金と引き換えに、オーストラリアから難民を受け入れる収容所となっている。生態学的、経済的、人道的に使い果たされた「快適な島」は、地球の遠くない未来を暗示するかのようだ。指先の操作だけで舞台上に他者・他所の悲劇を出現させてしまう非当事者の優位性・暴力性を引き受け二人のアーティストは悲惨な現実以上の何を舞台に召喚するのだろうか。

### Credit

By & with | Silke Huysmans & Hannes Dereere  
 Dramaturge | Dries Douibi  
 Technical | Anne Meeussen, Piet Depoortere & Benjamin Verbrugge  
 Sound mixing | Lieven Dousseleare  
 Production | CAMPO arts centre  
 Coproduction | Kunstenfestivaldesarts, Spring Festival Utrecht, Beursschouwburg, Kunstenwerkplaats Pianofabriek, Veem House For Performance, Theaterfestival SPIELART München & De Brakke Grond  
 Residencies | Beursschouwburg, De Grote Post, KAAP, Kunstencentrum Buda, Kunstenwerkplaats Pianofabriek, LOD, STUK, & Veem House for Performance  
 With the support of Vlaamse gemeenschapscommissie & KAAP  
 Many thanks to all conversation partners in Nauru

Theater Commons Tokyo'20  
 Stage Manager | Lang Craighill  
 Lighting | Megumi Yamashita (RYU Inc.)  
 Sound | Takeshi Inarimori  
 Movie | Yuki Sato (Edith Grove)  
 Japanese subtitles | Fumiko Toda  
 Interpreter | Kanoko Tamura (Art Translators Collective)  
 Production Coordinator | Makiko Yamazato  
 Intern | Ayumi Seki, Kiyoka Kobashi, Ushin Tei

## REVIEW

### 「隔離」と「感染」のデジタル・ドラマトゥルギー

岩城京子（演劇パフォーマンス学研究）

『快適な島』の舞台には、ふたつの巨大なスマートフォン画面が屹立する。この自分たちの二倍はあるであろうスクリーンの横に、作家のふたりは控えめなおもちで立ち、直立不動のままうつむいて、手元のスマホを操りつづける。観客は上演時間の約一時間、彼らのスマホ内に収容された、音声、動画、写真、SNSチャット、ライブ文字入力などを眺めつづけることになる。彼らがアプリ経由で紹介する登場人物たちは、日本からもベルギーからも、物理的、文化的、精神的に遠く離れた太平洋西部に浮かぶナウル共和国で暮らす人びとだ。ほぼ港区と同面積しかないこの孤島は、リン鉱石の輸出産業によって得られた莫大な富によって英国に「快適な島」と命名され、いつときは英国に経済的に搾取され、またいつときは軍事戦略のため日本軍に占領され、終戦が告げられ資源が枯渇するや否や、今度はオーストラリアが入国拒否する難民たちの収容所として利用されるようになった。という、まるでグローバル資本主義の搾取構造を縮図化したような島なのだ。

されような演劇体験は、時代の流れに真っこうから抗う潔癖な古典芸術、あるいはもはやある種の「時間拷問」に近いかもしれない。もちろん格式張った古典もあったほうがいいし、狂氣的なワグネリアンもいたほうが世界は愉快だ。けれどプレヒトが言うように、それと同じくらい、あるいはそれ以上に、「今日の危機」はそれに応答する「新しい演劇」の誕生を希求する。[5] いま求められているのは、Zoomウェビナー、オンライン授業、eスポーツが当たりまえとなり、電子生活が肉体生活への侵入・浸透・浸食に成功した、「私」という主体秩序が壊れたあとの、情報革命後のドラマトゥルギー。そして年上世代が退屈に考えあぐねているあいだに、このデジタル・ドラマトゥルギーを同時代感覚でざらりと具現化してみせたのが、ベルギー出身のミレニアル世代作家ジルケ・ユイス

マンスとハネス・デレーレだ。

★1 | Hito Steyerl (2012) *The Wretched of the Screen*, Berlin: Sternberg Press.

★2 | Sarah Bay-Cheng (2014) ‘When This You See’: The (Anti) radical Time of Mobile Self-surveillance,’ *Performance Research*, 19:3, 48-55.

★3 | Sherry Turkle (2012) ‘Connected, but Alone?’ TED Talks, February 2012.

★4 | Deep Patel (2017) ‘5 Differences Between Marketing to Millennials Vs. Gen Z’, *Forbes*, 27 November.

★5 | Bertolt Brecht (1978) *Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic*, New York: Hill and Wang.

★6 | Jean-Luc Goard (2020) ‘Jean-Luc Godard – Live Instagram 2020’, Youtube, 7 April 2020. https://www.youtube.com/watch?v=l3FP\_zV4BqQ.

★7 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★8 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★9 | Jean-Luc Godard (2020) ‘Jean-Luc Godard – Live Instagram 2020’, Youtube, 7 April 2020. https://www.youtube.com/watch?v=l3FP\_zV4BqQ.

★10 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★11 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★12 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★13 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★14 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★15 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★16 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★17 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★18 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★19 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★20 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★21 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★22 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★23 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★24 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★25 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★26 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★27 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★28 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★29 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★30 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★31 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★32 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★33 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★34 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★35 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★36 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★37 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★38 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★39 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★40 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★41 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★42 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★43 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★44 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★45 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★46 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★47 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★48 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★49 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★50 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★51 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★52 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★53 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★54 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★55 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★56 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★57 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★58 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★59 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★60 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★61 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★62 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★63 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★64 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★65 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★66 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★67 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★68 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★69 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★70 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★71 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★72 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★73 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★74 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★75 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★76 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★77 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★78 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★79 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★80 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★81 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★82 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★83 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★84 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★85 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★86 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★87 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★88 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★89 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★90 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★91 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

★92 | Maaike Bleeker (2019) ‘What Do Performances Do to Spectators?’, *Thinking Through Theatre and Performance*, eds. Maaike Bleeker, Adrian Kear, Joe Kelleher and Heike Roms, London and New York: Methuen.

★93 | Anna Lowenhaput-Tsing (2015) *The Mushroom at the End of the World: On the Possibility of Life in Capitalist Ruins*, Princeton and Oxford: Princeton University Press.

---

という欧州業界文脈からはずれる東京港区の劇場で彼らの作品にのぞんだ観客は、事前情報がなかったならば、おそらく「なぜあなたたちがナウル島について語るの?」と素朴に思ったに違いない。

ナウル島はネオリベラリズムの縮図であり、大なり小なり、ベルギーでも似た事態が起きているから「他人事ではないんだ」と彼らは言う。それは、そうかもしれない。けれどこの倫理的コードは、観客がいまだにほぼ全員、白人で占められている欧州の劇場でしか通用しないようにおもう。観客がほとんどアジア人である劇場で、ふたりの白人が舞台上に立つと、そこに生じるヒエラルキーにより、どうしても倫理が転覆してしまう。そして、なぜあなたたち勝者に「啓蒙されねばならないのか?」という疑問が湧いてきてしまう。彼らが真摯にナウル島の現実に向き合えばあうほど、彼らの「立脚点」は高みの見物のように思えてしまうのだ。若い作家のふたりにとっては、今回が初めてのアジア公演だったという。そして東京の初日公演を終えたときにはじめて、いかに自分たちの「主体的意識」が狭い範囲内での相対化しかなされていなかったかを、遅ればせながら自覚したという。本作が、今後、欧州内に「隔離」された狭い倫理コードを超えて、アジアという他者への「感染」をふまえて、よりいっそう発展的に改善されていくことを願いたい。

いわき・きょうこ  
演劇パフォーマンス学研究者。専門は日欧近現代演劇史。及び、哲学、社会学、ポストコロニアル理論などに広がる演劇応用理論。2017年にロンドン大学ゴールドスミスで博士号(演劇学)を修め、同校にて教鞭を執る。博士号取得後、アジアン・カルチュラル・カウンシルの助成を得て、ニューヨーク市立大学大学院シーガルセンター客員研究員。2018年四月より早稲田大学文学学術院所属 日本学術振興会特別研究員(PD)。単著に『日本演劇現在形』(フィルムアート社)など。アントワープ大学演劇学部専任講師。



Photo: Shun Sato

# 小泉明郎 Meiro Koizumi

## 縛られたプロメテウス Prometheus Bound

演劇

Theater

### 日時

3月3日 [火]  
14:00/14:30/15:00/15:30/16:00/16:30/  
17:00/17:30/18:00/18:30/19:00/19:30  
3月4日 [水] - 6日 [金]  
12:00/12:30/13:00/13:30/14:00/14:30/  
15:00/15:30/16:00/16:30/17:00/17:30/  
18:00/18:30/19:00/19:30  
3月7日 [土]  
12:00/12:30/13:00/13:30/14:00/14:30/  
15:00/15:30/16:00/16:30/17:00/17:30/18:00

### 上映時間

約60分  
\*入れ替え制

### 会場

港区台場区民センター  
〒135-0091 港区台場1-5-1 台場コミュニティーぶらざー

### Dates

March 3rd [Tue]  
14:00/14:30/15:00/15:30/16:00/16:30/  
17:00/17:30/18:00/18:30/19:00/19:30  
March 4th [Wed]- 6th [Fri]  
12:00/12:30/13:00/13:30/14:00/14:30/  
15:00/15:30/16:00/16:30/17:00/17:30/  
18:00/18:30/19:00/19:30  
March 7th [Sat]  
12:00/12:30/13:00/13:30/14:00/14:30/  
15:00/15:30/16:00/16:30/17:00/17:30/18:00

### Screening times

approx. 60 min.  
\*Tickets are valid for one performance only.

### Venue

Daiba Civic Center  
Daiba Community Plaza, 1-5-1 Daiba, Minato-ku, Tokyo 135-0091



### 参加方法

予約不要・要コモンズパス提示

### 上演言語

日本語 (英語副音声・字幕つき)

### クレジット

構成・演出 | 小泉明郎  
VR制作 | 株式会社ABAL  
撮影ディレクター | 森内康博  
照明 | 杉本篤  
録音 | 藤口諒太  
撮影助手 | 中村碧  
演出助手 | 小山涉  
製作 | あいちトリエンナーレ2019、小泉明郎  
舞台進行 | 山下恵美 (RYU Inc.)  
舞台協力 | ステージワークURAK  
当日運営 | 村松里実、宇佐美奈緒、半澤奈波、吉岡直将  
制作 | 藤井さゆり  
インターン | 松本愛、ブルサコワありな、関あゆみ、牛山菜穂、大川文乃、小橋清花

### プロフィール

小泉明郎 (こいずみ・めいろう) | 1976年、群馬県生まれ。国際基督教大学卒業後に渡英し、ロンドンのチュエルシー・カレッジで映像表現を学ぶ。近年はニューヨーク近代美術館のProjectsやテート・モダンのBMWテート・ライブをはじめ、国内外の数多くの展覧会に参加。2015年には初の大規模個展「捕われた声は静寂の夢を見る」をアーツ前橋で開催。2017年、vacantで開催された個展「帝国は今日も歌う」は社会と個人の心理に深く切り込む大胆な映像で大きな反響を呼んだ。

### Profile

Meiro Koizumi | Koizumi studied at the International Christian University, Tokyo (1996-1999), Chelsea College of Art and Design, London (1999-2002), and Rijksakademie van beeldend kunsten, Amsterdam (2005-2006). His previous solo exhibitions include "Trapped Voice Would Dream of Silence" at Arts Maebashi (2015), "Project Series 99: Meiro Koizumi" at Museum of Modern Art, New York (2013), "Stories of a Beautiful Country" Centro de Arte Caja de Burgos (CAB), Spain (2012), "Defect in Vision" at Annet Gelink Gallery, Amsterdam (2012), MAM Project 009 at Mori Museum, Tokyo (2009). He participated in numerous group shows such as, "Future Generation Art Prize" at Pinchuk Art Center, Kiev (2012), "Invisible Memories" at Hara Museum, Tokyo (2011), Liverpool Biennial (2010), Media City Seoul (2010), and Aichi Triennale, Japan (2010).



©Meiro Koizumi

## 仮想現実が生み出す、陶酔と覚醒。 VR演劇史の幕開けを告げる衝撃作 が東京に。

Meiro Koizumi brings to Tokyo his unsettling work of virtual-reality-induced intoxication and awareness, marking the dawn of VR theater history.

国家・共同体と個人の関係、人間の身体と感情の関係について探求する映像作家・小泉明郎。暴力や自己犠牲の感情が生まれるメカニズムを考察し、当事者たちの感情を追体験させる演劇的な映像は、美術界のみならず世界の演劇界からも大きな注目を集めている。

あいちトリエンナーレ2019からの委嘱を受け、VR技術を使った初の本格的演劇作品に挑んだ本作の出発点は、ギリシャ悲劇『縛られたプロメテウス』(アイスキュロス作)。未来を予見する能力を持ちつつも、ゼウスから火を盗み、人間に与えた罪で永劫の苦しみを味わうプロメテウス。この神話的時間から発想された近未来の中で、観客は、自分とは異なる「他者」の感覚や感情を追体験する。VRによって身体と知覚を拡張させたその先で、私たちが経験するのは、ユートピアか、ディストピアか？

### How to Participate

Show general admission pass on entry.

### Language

Japanese (with supplementary audio and subtitles in English)

### Credit

Concept and Direction | Meiro Koizumi  
VR Production | ABAL inc.  
Director of Photography | Yasuhiro Moriuchi  
Light | Atsushi Sugimoto  
Recording | Ryota Fujiguchi  
Camera Assistant | Aoi Nakamura  
Assistant Director | Wataru Koyama  
Production | Aichi Triennale 2019, Meiro Koizumi  
Stage Staff | Megumi Yamashita (RYU Inc.)  
Stage Support | Stage Work URAK  
Operation Staff | Satomi Muramatsu, Nao Usami, Nanami Hanzawa, Naomasa Yoshioka  
Production Coordinator | Sayuri Fujii  
Intern | Ai Matsumoto, Alena Prusakova, Ayumi Seki, Mayu Ushiyama, Ayano Okawa, Kiyoka Kobashi



## REVIEW

### 水槽のなかの脳は何の夢をみる？

中村佑子（映画監督・作家）

「『私』は、脳が僕を動かしている感覚だけがそこにある。自己という意識はあるが、実体はない。自己の壁がとけだしてゆくことの陶酔があり、それを恐れる自分とに、私は引き裂かれた。」

2020年3月6日、その日は新型コロナウイルスの国内感染者333名、死者6名が発表された日だった。風邪気味だった私は、自分が無自覚な保菌者だったらいけないと、数日自宅で静養し、症状がおさまったその日、お台場へ向かっていた。

東京湾に広がる空はよそよそしいほど蒼かったが、コ罗纳は物音もさせずこの都市に侵入し、私たちの与り知らぬところで増殖を続けていた。電車のなかで少し咳払いをしたら、遠くの中年男性がパッと顔をあげ、いぶかしげな顔で私を見つめた。皆見えないものを恐れ、息ひとつに過敏になっていた。

このあと私が見た作品は、世界がコロナ禍に覆われる以前に制作されたものだが、はからずもコロナ後の私たちの姿を再考させる力をもつものだった――。

人為の極ともいうべきツルツルで何もないお台場を歩き、公民館の倉庫のような場所へ通されると、そこは薄暗く、不穏な緊張感が漂っていた。

防護服に似た白い服のスタッフに、VRのゴーグルを装着されると、先ほどまで隣にいた見知らぬ他人が、臍ろな乏しい色の像に変わった。ゴーグルをつけて立ったまま、床に描かれた円環上の線に、儀式めいて並ばされ、中心を見るよう言われる。不安の予兆が身体に走ったが、それでもまだこの見知らぬ空間に一人ではなく、他者がいることに、心の底で安堵している自分に気づいた。

おもむろに「始めます」と言われ、床の中心にピラミッドが出現する。現実にはデジタル情報を付与するのは拡張現実ARだが、環境条件が残っていることから、これはAR作品とも言えるのだろう。

自動再生装置から発せられるような、無機質な抑揚をもった男の声が「僕の記憶が見えますか？」と語り始める。誰かが幼少期に見たSF映画についての話のようだ。目の前には巨大な四角が人々の間をすり抜けて迫り、掴めるだろうかと手を伸ばさざるを得ない。この強制力に、一抹の嫌悪感を抱いている自分に気づく。

なんとか自律的な「私」を保とうと、輪から早々に抜け出し、周囲を歩き回ると、壁の向こうに無表情の人間が一列になってこちらを見ているのに気づいた。私たちは、何かの見せ物なのか？しかし謎の人物たちもまた、こちらには目を向けず、斜め下を見つめていて、亡霊のように見える。ここは死後の世界で、彼らもまた死者なのか？しかしその気づきは、映像が否応なく一体感を喚起することを客観視させるほどの力もっていない。私はすぐに、映像の次の展開に目を奪われる。

男の声が、「妻が僕の動かなくなった手を握る／27歳の

とき ベンが掴めなくなる」と、次第に動かなくなる身体について語り始めた。これは最近、深く想像した何かに似ていると思いはじめ、すぐにALSを発症した友人のことだと気づいた。

3年前の秋だった、旧友のFaceBookで、中学高校の同級生がALSで亡くなったことを知った。私は彼女と中学一、二年生のときクラスが一緒に仲良しだった。生真面目だけれど人懐っこい性格だった彼女を、私はちゅーちゃんと呼んでいた。享年39歳。

有志数人に声をかけ、ちゅーちゃんのご実家へお線香をあげに伺うことになった。祭壇の前に、お母様からALS特有の閉じこめ症候群、脳はまったく正常なのに、身体が指一本動かせなくなる状態のことを伺った。その場にいた皆が泣いていたが、隣に座っていた小学校からの親友が、急にううーっと大きな嗚咽をもらした。親友は医師なので、より状況が細密に想像できたのだろう。親友が発した聞いたこともない嗚咽が、ここにはいないちゅーちゃんの嗚咽と重なった気がして、帰りの電車のなかで、明晰な思考が、動かない身体に閉じ込められるとはどんなことなのか、想像しながら帰った。しかしその想像は、絶えず侵入してくる「私」の自我意識によって中断してしまう。

帰宅してから、亡くなった彼女のことをネットで調べた。彼女はALSを取り上げたテレビドキュメンタリーに出演していた。ちゅーちゃんは自分の未来を正確に予見し、両親に過度な負担をかけたくないと、ケアのシステムを何度にもわたる区との折衝の末に作り上げ、一人暮らしの住宅に引っ越し、最期を迎えていた。その強靱な精神力に涙が止まらなくなる。

脳は変わらず動くのに、体に閉じ込められるという状況を、もう何度目かわからないけれど、想像してみる。痛みを感じるけれど、痛んだ場所を自分の力で動かせない苦痛を、目を閉じて感じてみる。やがて色とりどりの風景が目の前に現れる。想像力の世界しか行く場所がないと、身体を動かせない代わりに、遥か彼方まで思考を飛翔させようとする自分がいた。

そのときの想像上の感覚が、「妻が僕の動かなくなった手を握る」という言葉によって、強烈に思い出された。

やがて映像には、まさに見えないウィルスを可視化したような、真っ黒な球体が天から無数に降りてきた。それと共に、周りの人々が消え、私は無人の静けさのなかに取り残された。他人が見えているあいだは自由に動けたけれど、人が消えると私の身体は固まって動けなくなる。他者がいるからこそ、行為が遂行されていたが、他者のいない世界は行為に結びつくような空間感をも失わせる。

「『私』は、脳が僕を動かしている感覚だけがそこにある。自己という意識はあるが、実体はない。自己の壁がとけだしてゆくことの陶酔があり、それを恐れる自分とに、私は引き裂かれた。」

ふと自分の手元を見ると、自分の手さえ写っていない。ただ、手を動かしている感覚だけがそこにある。自己という意識はあるが、実体はない。自己の壁がとけだしてゆくことの陶酔があり、それを恐れる自分とに、私は引き裂かれた。

「あなたの喜びは私の喜びになる／私の痛みはあなたの痛みになる」と男が語り、高速で動く光の束に、身ごと奪われ、自分が物体ではなく、概念かなにかにあったようである。あるいは仏教の経典、曼荼羅の世界にでも入り込んだようでもある。私の身体のなかの幾千もの細胞は血管を流れ、光の束となってこんな風景を見ているのか。それは宇宙を貫く星の光線にも似て、死んだらこうした自我意識からの解放による、無意識の海にダイブすることができるだろうか、と連想はどんどんつながる。人間はもはや点に過ぎず、生の泉がこんこんと湧く、深い水のなかに身を没したようだった。

芸術、演劇とは、生を覆う不透明な膜から、生を奪還する一つの力をもつものだとするならば、この場で奪還された生は、いまある生ではなく、未来の、過去の、誰のものでもあった生の根源的な姿である。

映像が終わり、ゴーグルを外したとき、私には痛みのようなものが走った。ゴーグルをはずした瞬間に見えた、自分の腕と黒い床。あからさまな、この現実空間のクリアな空気。私は再度「この私」に閉じこめられたことに苦痛を感じ、「私」が「私」であるだけではない、他者につながったままの世界に、すでに郷愁をおぼえていた。このままゴーグルをつけたままでいたい。他人との境界がなくなり、自他の区分そのものを考えなくてよいような世界。性愛も、宗教的な陶酔も、こうした世界への憧憬だろう。

私一人の「この」身体に閉じ込められた痛みは、赤ちゃんが自他未分の羊水の海から引きはがされ、この地上に「個」として産み落とされたときの痛みにも、また近いかもしれない。

これが、見終わったあとの感想、というよりも、ただ圧倒され、惚けていただけの状態を言葉にすると、そんなところだった。

しかし、舞台はここでは終わらず、第二幕がはじまった。裏の部屋へ通され、先ほど見た、斜め下を見ていた亡霊のような観客は、リアルタイムで裏の部屋にいた人なのだと分かる。

一列に座らされたあと、まずなにも映されないモニター画面に、誰かの息づかいとつばを飲み込む音だけが聴こえてくる。やがて車いすに乗った男性が画面に映し出される。ALSの病と闘っている人だとすぐに分かる。やはりそ

うだったのか。先ほどみた異様な忘我の奔流は、身体が動かなくなる人にとっての思考の飛翔だったのかと私は思う。彼の語りによって同じ言葉が繰り返され、舞台は再演される。

「僕にとって身体を失うこと以上に声を失うことが怖い」先ほど、ゴーグルをつけて聞いたはずの言葉が、重くのしかかる。映像で追認すると、唾を飲み込む動作が、どれだけ周りの筋肉を緊張させ、負担のかかる動作なのかが分かる。具体的な痛みを伴って、私たちは映像を見つづける。

カーテンが開く。VRゴーグルをつけている人々が、手を前に彷徨わせて、たどたどしく歩いている。先ほどの私自身だ。映像によって自動的にうごかされている姿は、ま抜けな役者に見える。舞台上の私は、他者の痛みを経験したような気になり、身体と「私」から解放されたような気になっていたが、こうしてまた「私」に戻され、モニターに向かいあって、「個」としてその姿を眺めている。先ほどまでの自分が思い上がった滑稽な存在であったと客観視される。

私たちが見させられていた生の姿が、実際にALSの人が語った、自己からの解放と、他者との直接的接続という夢だとしたら。身体に閉じ込められる病をもつ人が、この地上に身体をもって生まれた運命を、他者と共有することを願い、運命を消去するような夢を見たのだとしたら。なんと残酷なのか。他者の痛みを体験することはできなかったという、この頑然とした事実。ちゅーちゃんはどんな風に死を迎えたのか。他者との直接的な接続を、彼女は夢見ただろうか……。

私たちが見させられていた生の姿が、実際にALSの人が語った、自己からの解放と、他者との直接的接続という夢だとしたら。身体に閉じ込められる病をもつ人が、この地上に身体をもって生まれた運命を、他者と共有することを願い、運命を消去するような夢を見たのだとしたら。なんと残酷なのか。他者の痛みを体験することはできなかったという、この頑然とした事実。ちゅーちゃんはどんな風に死を迎えたのか。他者との直接的な接続を、彼女は夢見ただろうか……。

小泉明郎氏は制作秘話をこう語っていた。神から「火」を奪い、罰として体が礎にされたプロメテウスは、未来を予見できた。現代のプロメテウスは誰かと考えていった先に、辿り着いたのがALSの人で、最初ALS協会へ相談したが断られ、元代理店マンでALS患者の武藤将胤さんと出会い、協働をもちかけた。啓発活動も行う武藤さんは、最初の会合で、まずこのプロジェクトはどのくらいの期間がかかりますか、と質問したという。

ALS発症者の平均寿命は、発症から3、4年と言われていた。残りの時間が少ない。そのなかでの協働は、ある意味残酷な作業でもある。しかし、あからさまな残酷さは、生の誤謬を暴くような小泉作品の、一つの力でもある。

武藤さんは映像のなかで最後に、「目を覚ませ／最初の一歩を踏み出せ」と私たちを駆り立てていた。私たちは、どこに一歩を踏み出せば良いのだろうか。

忘我の極ともいうべき圧倒的な生の姿を見せられ、ゴー

グルを外すことに痛みを覚えた私だったが、こうした「個」からの離脱願望は、近代が忌避してきたものでもある。人は熱狂を求めて、自他の壁を溶解させ、戦争や全体主義という過ちに加担し、我を忘れてゆく。デカルト以来、自我意識を持った、自律的な判断主体である「私」は絶対視され、「私」の明晰さを維持することを、近代人はつとに努めてきた。「私」を曇らせるもの、鈍化させるものから、逃げ続けてきた。しかし、それは一方で呪縛であり、「私」からしか始められない、個人主義という一つの信仰でもある。

「私」信仰は、至極健康な身体、自らの身体を自由に動かせることの喜びを知る者の思考であると感じることがあった。「私」とは、この身体のなかにある。身体が、私を判断の主体ならしめ、行為を遂行させるものだとしたら、「私」という主体を明晰に維持するということは、「この身体」を、責任をもって維持することに等しい。

しかし身体が病に冒され、弱く朽ちゆく運命にあることを強く感じとる人にとっては、「私」が身体から解放され、他者とともにあろうとすることは官能でしかない。身体の維持が、他者の手によって成り立つ人にとっては、身体を機械につなぎ、自律性を手放すことは解放にもつながる。

私たちの存在は、水槽のなかの脳であるとする思考実験がある。ヒラリー・パトナムは人の脳を取り出し、培養液に浸してコンピューターにつなげ現実世界を体験させたとき、それは私たちが経験している「現実」と何が違うのかと考えた。それは80年代、人工知能の議論が盛んになったアメリカで、初めて生まれた考え方ではなく、デカルト、カント以来哲学は、この現実とはなんらかの仮想現実である可能性を、否認することができないと考えてきた。私たちは真実を生きているのではなく、表象を生きている。AIロボットのシステムを組んでいるのが人間なら、人間のシステムそのものを組んでいる、外在的他者がいる可能性を否定できないと。

『縛られたプロメテウス』は、まさに私たちが水槽のなかの脳である可能性を示していた。身体を、「私」を閉じこめる一つの檻と捉えるならば、水槽のなかの脳は、なんの制約も受けることのない自由な飛翔であり、喜びであり解放である一方で、主体的な「私」からの離脱という、近代の誤謬と陶酔を同時に経験させるものだった。

街に出て、ゆりかもめ線にゆられた。来たときは青空が見えていたが、いまは都心のビル群が東京湾の向こうに翳んでいる。モノレールが、ゆるいカーブを曲がって新橋の街に入り、信号待ちをする群衆を捉えた。といっても、リモートワークが推奨されてから一週間あまり。いつもの十分の一ほどの人出だ。

それでも幾人かの人々が、束になって信号待ちをしている。彼らは、「一人」という単位で、その場所に立っている。他人がなにを思っているかは、こうして遠く向かい合っただけでもわからない。それぞれが想念のなかに閉じこもり、一人一人は単独の役者として、切り離されている。そのとき私には、人間の孤絶感という、運命の鉄槌のようなものが電撃的に襲った。しかしこれが、私たちの文明を作り上げた単位なのだ。

痛む身体、不自由な身体から見たとき、世界は一変する。知覚も、世界の感触も、「私」という認知のあり方も、別の仕方でごめきだすだろう。

私たちは全員が、朽ちる身体に閉じ込められているのだから。

なかむら・ゆうこ  
1977年東京生まれ。映画作品『はじまりの記憶 杉本博司』『あえかなる部屋 内藤礼と、光たち』、テレビ演出作『NHK BSP 幻の東京計画 首都にあり得た3つの夢』NHK ETV特集『建築は知っている ランドマークから見た戦後70年』など。文芸誌『すばる』での連載論考「私たちはここにいる 現代の母なる場所」を書籍化した『マザリング 現代の母なる場所』（集英社）を2020年12月に上梓。シアターコモンズ'21にてAR体験型映画『サスペンデッド』を発表。



Photo: Shun Sato

## ナフーム [メキシコ/ドイツ] Nahum [Mexico/Germany]

### 「Another Life」／「軌道のポエティクス」 Another Life / Orbital Poetics

#### 日時

3月7日 [土] - 8日 [日] 14:00-

#### Dates

March 7th [Sat]- 8th [Sun] 14:00-

#### 上演時間

約120分

#### Performance times

approx. 120min.

#### 会場

ゲーテ・インスティテュート東京ドイツ文化センター  
〒107-0052 港区赤坂7-5-56

#### Venue

Goethe-Institut Tokyo  
7-5-56 Akasaka, Minato-ku, Tokyo 107-0052

#### 参加方法

要予約・コモンズパス提示

#### How to Participate

Booking essential.  
Show general admission pass on entry.

レクチャーパフォーマンス

Lecture Performance



#### 上演言語

英語 (日本語逐次通訳つき)

#### Language

English (with Japanese interpretation)

#### クレジット

構成・演出・出演 | ナフーム  
通訳・出演 | 樺山智子 (Art Translators Collective)  
舞台監督 | スティーブン・シーゲル  
照明 | 上田 剛、山下恵美・長坂有紗・高田正義・富田章子 (RYU Inc.)  
音響 | 佐藤佑樹 (エディスグローヴ)  
制作 | 清水聡美  
インターン | 大川文乃、ブルサコワありな、小橋清花、牛山菜優  
製作 | ナフーム・スタジオ  
助成 | ゲーテ・インスティテュート東京

#### Credit

Concept, Direction and Performance | Nahum  
Interpretation, Performance | Tomoko Momiyama (Art Translators Collective)  
Stage Manager | Stephen Siegel  
Light | Go Ueda, Megumi Yamashita, Arisa Nagasaka, Masayoshi Takada, Akiko Tomita (RYU Inc.)  
Production Coordinator | Satomi Shimizu  
Intern | Ayano Okawa, Alena Prusakova, Kiyoka Kobashi, Mayu Ushiyama  
Production | Nahum Studios  
Support | Goethe-Institut Tokyo

#### プロフィール

ナフーム | ベルリンを拠点とするアーティスト、音楽家。メキシコ出身。宇宙テクノロジーと瞑想的メソッドを用いて、人々の可能性を拡張する作品・体験を発表し続ける。人類の宇宙活動における詩的かつクリティカルな創造性を探求するグローバル機関「KOSMICA」を主宰、現在まで20ヶ所以上の国・地域で活動。2014年、IAF (国際宇宙航行連盟) に宇宙活動への文化的貢献が認められヤング・スペース・リーダーに選出されたほか、パリの同連合による文化用途技術委員会の議長を務める。  
<https://nahum.xyz/>

#### Profile

Nahum | Born in 1979, Mexico City. Artist and musician based in Berlin. His pieces go deep into the human experiences by challenging our perceptions through unusual experiences, space technologies and meditative methods. Nahum is the founding director of KOSMICA, a global institute with the mission to establish a platform for critical cultural and poetic discourse on our relationship with outer space. He served as the Chair for the Committee for the Cultural Utilisation of Space (ITACCUS), at the International Astronautical Federation (IAF) in Paris. In 2014, he was the first artist to be awarded the title of Young Space Leader for his unique cultural contributions to astronautics and space exploration. His work has been exhibited and performed internationally.



## REVIEW

## 宇宙を心に宿す、喚起の劇場

塚田有那（編集者、キュレーター、一般社団法人Whole Universe代表理事）

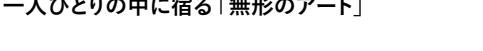


「さあ、目を閉じて、ゆっくり呼吸してみよう」。そんな声からパフォーマンスは始まった。ほのかに赤い光が灯る室内で、観客は全員目を閉じる。息を吸って、ゆっくりと吐き出す。体内をめぐる息のありかに集中していくと、少しずつ力が抜け、腰かけた椅子の感触を感じながら、体はどんとどリラックスしていく。なかば眠りかけそうなところで、ガイドの声が漏れ聞こえてきた。

「いまから一段ずつ階段を降りていきましょう」。その声に従って、脳内でイメージした階段がするすると下へ伸びていく。「1、2、3…」とカウントされる度に階段を下り、最後は大きな扉の前に立っていた。「いまから、それぞれの旅が始まります」

扉をひらくと、もやのかかった一面淡い色の景色があった。

一人ひとりの中に宿る「無形のアート」



これは、ベルリンを拠点に活動するアーティスト、ナフームのヒプノシス（催眠）メソッドを用いた体験型パフォーマンス『Another Life』の冒頭の記憶だ。ナフームの扱うテーマは宇宙テクノロジーと瞑想的メソッド。その組み合わせに首を傾げる人もいるだろうが、彼の哲学は一貫している。「誰の中にもある宇宙を想像すること」、それがナフームの生み出す演劇的体験の本體だ。シアターコモンズ’20では、観客を瞑想状態に誘う『Another Life』、宇宙をめぐる政治と文化政策についてポエティックに語られた『軌道のポエティクス』と2部構成のレクチャーパフォーマンスが展開された。

『Another Life』では、ナフームの誘導によって（正しくはナフームの脚本を読み上げる通訳者のガイドによって）、観客それぞれの脳内で物語が進んでいく。はじめは自分の記憶にある光景から、どこかの映画で見たようなワンシーン、宇宙の片鱗、数百年後、数千年後の未来の景色…、「白屋夢」とはこういうものだったかと思い起こされる情景の連続。そこで喚起される無数のイメージは、観客それぞれに固有のものだ。ナフームはそのイメージこそが、一人ひとりの心の中に宿る「無形のアート」だという。

ロンドンのアートスクール時代にヒプノセラピーを習得したナフームは、人々の深層心理にはたらきかける手法としてヒプノシスを作品に用いる。といっても、体が動かなくなったり、思ってもみないことを口にしたりといった、いわくありげな「催眠」とは似て非なるものだ。実際のヒプノシスは人の内在意識に働きかけるセラピーの一種であり、誘導者が恣意的に暗示をかけるものではなく、個々人が自発的にイメージを醸成していくそのプロセスにこそ意味がある。ナフームが重きを置くのは、あくまで「人々の持つイメージを喚起する」こと

にあるのだ。

### 深層のイメージがひらく、喚起の劇場へ

イメージを喚起するとは何か――ベケット研究で知られる岡室美奈子の論文『BECKETT, YEATS, AND NOH: …but the clouds… as Theatre of Evocation』[1] は、サムエル・ベケットの『…雲のように…』を題材とするにあたって「喚起の劇場」というタイトルで括っている。もともとは演劇研究者キャサリン・ワースによる言葉が由来だ。このベケット作品に大きな影響を与えたのが、日本の夢幻能、そして降霊術の研究にも熱心だったアイルランドの劇作家ウィリアム・B・イエイツだという。まず顕著なのは舞台セットだ。能舞台を思い出すとわかる通り、能楽において舞台上の動きや小道具は最小限にとどまっている。劇中で鬼が出ようが女の亡霊が喋りだそうが、「観客の想像力がその背景やセットをつくりだす」のだ。『…雲のように…』もまた、見えないテーブルや椅子を囲みながら物語が展開される。

「能は霊の喚起を特徴的にドラマ化しているという点において、イエイツにとって本質的な関心事だった」と岡室は指摘するが、それはオカルト的な興味にとどまらず、「私たちが半分眠っている」ような現と幻の間に立ち現れる、精巧なイメージへの希求だったのではないか。能では主人公であるシテのもとに霊が憑依し、その霊になりかわって語り始めるというイタコの状況が数多く描かれる。シテの中で自己と他者の境界が曖昧になるあわいの時間、その情景を想像する観客の脳内にも、見えない霊の気配はしかと刻まれている。目前に表出していなくとも、その存在を感じることはできるはずだ。あたかもベケットが『ゴトーを待ちながら』で、舞台上に一度も表れない「ゴトー」をつくりだしたように。岡室は先述の論文をこう締めくくっている。「能は彼（ベケット）を惹きつけたに違いない。それは、夢のような状態で誰かが来るのを待つ芸術（the art of waiting in a dream-like state for someone to arrive）だからだ」。

### 見えないものへの想像力

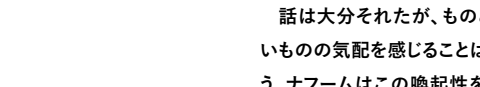
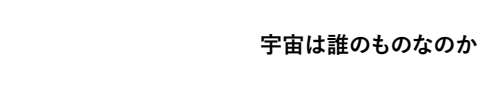
ナフームの『Another Life』もまた、夢のような状態で「何かが見えてくる」状況を喚起する。タイトルの「もうひとつの生」とは、人生をやり直すとか心新たに生まれ変わるということではなく、イメージ上で無限に想起することのできる生の痕跡だ。いまここにはないもの、見えないものへの想像力が、新たな生の可能性を示してくれる。それはあたかも新型ウイルスによって世界中が変動するいま、とても示唆的なメッセージのようにも思える。目に見えないウイルスを除去するべ

★1 |Okamuro, M. (2010). Beckett, Yeats, and noh:…but the clouds… as theatre of evocation. Samuel Beckett Today - Aujourd’hui, 21, 165-177

★2 |ティモシー・モートン『自然なきエコロジー 来たるべき環境哲学に向けて』（翻訳：篠原雅武／以文社）

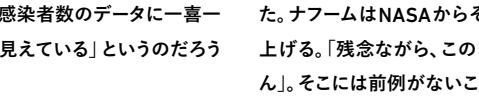
く毎日アルコールで手を除菌し、感染者数のデータに一喜一憂している私たちは、いま何が「見えている」というのだろうか。実は先述した岡室の論文は、盟友である情報学研究者ドミニク・チェンのツイートで知ったものだった。彼は「Evocation（喚起）」という言葉の対比として、「Representation（代理表象）」があるのではないかと指摘した。美術用語としては「描写」や「上演」などの意で使われる言葉だが、現在のメディア状況に置き換えてみると、複雑なデータをわかりやすくビジュアライズするのも、ド派手なパフォーマンスで注目を集めるのも、「映える」写真をSNSに投稿するのも、何らかの意図をもった「代理表象」といえるだろう。もちろん表象は社会にとって必要なデザインだが、いま失われているものは「喚起」の力のほうではないか。そう直感した私はすぐさまドミニクにコメントし、2人で登壇する機会がある際にはよくよくこの「Evoation（喚起）」について対話した。

勢いあまって「School of Evocation（喚起の教室）」なる会を1日だけ発足し、親しい友人たちと語り合ったりもした。会場の恵比寿周辺をぶらぶら散歩し、何か喚起されるもの（“エヴォム”と呼んでいた）を探すという「ブラタモリ」のような企画だが、妙に充実した屋下がりの記憶がよみがえる。「あの電柱の角度が気になる」だとか、「この壁の風合いがいい」だとかを言い合ってにやけるだけなのだが、エヴォムを探していくうちに恵比寿の景色が変わってくるのだ。このエヴォムについて、私はよく「入り口の佇まいだけで入ってみたいくなる地方の小料理屋」と説明するのだが、食べログ評価が何点だろうが何の看板もなかりょうが、醸し出される雰囲気の妙を感じ取る嗅覚のようなものとも言えるかもしれない。



話は大分それたが、ものごとの奥を想起すること、見えないものの気配を感じることは誰もが持つ能力のひとつだと思う。ナフームはこの喚起性を宇宙と人類にまで拡大する。後半のレクチャーパフォーマンス『軌道のポエティクス』では、宇宙をめぐる人類の歴史への問いから始まった。アーティスト活動にとどまらず、「KOSMICA」という宇宙とアートをめぐるプラットフォームを主宰し、パリのIAF（国際宇宙航行連盟）において文化用途技術委員会の議長も務めるナフームは、各国の政治が渦巻く宇宙開発の土壌に「文化」という種を育む実践を続けている。

1969年、人類は史上初めて月に降り立った。これは誰もが知る歴史的事件だが、ナフームはこう付け加える。「1969年、32名の白人男性宇宙飛行士が、史上初めて月に降り立った」と。このとき、月への宇宙飛行を志願した女性がい



た。ナフームはNASAからその女性に送られた手紙を読み上げる。

それはなぜか。当時のアメリカの社会状況を考えればダイバーシティなんて概念すらなかったことはゆうに想像できる。たとえ今では女性宇宙飛行士の参加が可能になったとしても、いまだ宇宙開発は経済的に豊かで、高度なテクノロジーを有する国家が独占する「植民地主義」がはびこっているのとナフームは訴える。社会に大きな影響を与える宇宙開発において、文化的な多様性を生む議論を起こすことはできないか。その議論につながる想像力を育むことが、現在の地球上の社会問題を解決する上でも重要だと考えているのだ。

そこで、ナフームはこう問いかける。「宇宙は誰のものなのか?」と。それから彼は、あるときベルリンで出会ったシリア難民の少女について語り始めた。KOSMICAでは活動の一環として、各国の難民・移民の人々が住むシェルターやキャンプを訪れ、子どもたちと共に「地球を出て、宇宙に行く」というミッションを考えるワークショップなどを行っている。「この地球上のどこにも居場所がないと感じている人々に、宇宙という視点が加わることで、自らのいる空間の広がりを感じ、考えてもらう機会」なのだとナフームは語る。彼・彼女らは、宇宙はおろか、自分の国に帰ることも、他国を自由に旅することもできない。それでも、脳内で世界中を旅し、宇宙にだって飛び立つことはできる。そうしたナフームたちの呼びかけに呼応して、シリア出身の少女は自身を月になぞらえ、地球を見つめる物語をつくったのだという。

彼女が描いた美しい物語を、「withコロナ」の世界に突入してしまった私たちに照らし合わせて考えてみたい。ウイルスは打ち勝つものではなく、そもそもずっと前から存在していたものだ。人間だけで世界はコントロールできないと知るいま、何を感じて生きることが真の豊かさなのか。何かを制御しようと躍起になるのではなく、誰かがやって来るのを待つかのごとく、風のおいや音に意識を向けてじっと耳をすませる。世界の隅々に感覚をひらき、そっと目を閉じて体の奥から喚起されるイメージと戯れてみる。環境哲学者のティモシー・モートンはそうした行為を「アンビエントな詩学」と呼んだ[2]。ナフームが紡ぐ詩は、そうした世界を感受する力を喚起してくれるのだ。



つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

## PROGRAMS

★2 |ティモシー・モートン『自然なきエコロジー 来たるべき環境哲学に向けて』（翻訳：篠原雅武／以文社）



つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/



つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

つかだ・ありな編集者、キュレーター。世界のアートサイエンスを伝えるメディア「Bound Baw」編集長。一般社団法人Whole Universe代表理事。2010年、サイエンスと異分野をつなぐプロジェクト「SYNAPSE」を若手研究者と共に始動。16年より、JST/RISTEX「人と情報のエコシステム」のメディア戦略を担当。近著に「ART SCIENCE is. アートサイエンスが導く世界の変容」（ビー・エヌ・エヌ新社）、共著に『情報環世界 - 身体とAIの間であそぶガイドブック』（NTT出版）がある。大阪芸術大学アートサイエンス学科非常勤講師。http://boundbaw.com/

# 023

# 022

## PROGRAMS



Photo : Shun Sato

# キュンチョメ Kyun-Chome

## いちばんやわらかい場所 Softest Places

ワークショップ

Workshop

### 日時

3月1日 [日] - 2日 [月] 13:00-16:00

### 上演時間

約180分

### 会場

港区内

\*詳細は参加者に個別連絡

### 参加方法

無料・要予約

募集期間 | 2020年1月20日 (月) ~ 2月10日 (月) (結果は2月14日 (金) までにメールにて通知)

定員 | 各回20名 (応募者多数の場合は抽選)

### Dates

March 1st [Sun]- 2nd [Mon] / 13:00-16:00

### Performance times

approx. 180min.

### Venue

Participants will be individually informed of the venue, which is planned to be in Minato ward.

### How to Participate

Free / Booking essential. ( in case of high demand, entry will be allocated by lottery)  
 - Application period: January 20th-February 10th, 2020 (applicants will be notified of the results by email by February 14th)  
 - Number of places: 20 (in case of high demand, entry will be allocated by lottery)



ボロボロになった記憶と、ぬいぐるみを持って、街を歩く。  
 私たちが踏みつけてきた「やわらかいもの」ともう一度出会う、儀式的ワークショップ。

Strolling through the city with stuffed animal and tattered memories in hand, a ritualistic workshop brings us back into contact with our repressed "softness."

### 上演言語

日本語

### 注意事項

- ・子供の頃にいちばん大切にしていたぬいぐるみをお持ちください。
- ・動きやすい服装 (スカートではなくパンツスタイル) でお越しください。野外開催のため防寒対策をお願いします。
- ・閉所恐怖症、不潔恐怖症、ハウスダストアレルギーなどをお持ちの方は事前にご連絡ください。
- ・詳細は参加者にメールにてご連絡します。

### クレジット

構成・演出・出演 | キュンチョメ

### プロフィール

キュンチョメ | 2011年にホンマエリとナブチの男女二人によって結成されたアートユニット。これまで福島、石巻、沖縄、香港、ベルリンなど、社会の分断を抱えた地域での活動を、主に映像インスタレーションとして発表。あいちトリエンナーレ2019で映像インスタレーション《声枯れるまで》、《私は世治》を発表。韓国・江陵国際ビエンナーレ2018、Reborn-Art Festival 2017などに参加。2016年には、個展「暗闇でこんにちは」を駒込倉庫で開催。

### Profile

Kyun-Chome | Formed in 2011, Kyun-Chome is an artist unit comprised of the female-male duo Eri Homma and Nabuchi. They have created work, mainly in the form of video installation, in socially divided areas such as Fukushima Prefecture, Ishinomaki City, and Okinawa Prefecture, as well as in Hong Kong and Berlin. In 2016 they held solo exhibition 'Hi in the darkness' in Komagome Soko, Tokyo. Participated in Reborn-Art Festival 2017, Gangwon International Biennale 2018, and recently designed an installation 'Until my voice dies' for Aichi Triennale 2019.



自らの嗅覚と欲望に従って国内外各地に中長期にわたり滞在、行為(アクション)、リサーチ、インタビュー、映像制作を繰り返し、その土地の最もコアな現実に切り込んでいくアートユニット、キュンチョメ。自らが行為者となって対象と向き合い、人々が抱える感情や矛盾をあぶり出す作品は、今、若い世代を中心に圧倒的な共感を得ている。  
 今回彼らが企画するのは、20名もの参加者を募って行う儀式的ワークショップだ。その中心に据えられるのは、誰もが幼少期を共に過ごしながら、いつしかその存在を忘れてしまっているぬいぐるみたち。あなたが子供の頃に一番大切にしていたぬいぐるみは、今どこにあるのだろうか。参加者たちはキュンチョメが仕掛ける集団および個人でのアクションを通じて、各自の無意識に存在する「いちばんやわらかい場所」を暴いていくことになる。

### Language

Japanese

### Note

- Please bring the stuffed animal you loved the most as a child.
- Please wear clothing that does not restrict movement (pants, not skirts). The workshop will be held outside, so please dress for the weather.
- Please inform us in advance if you are claustrophobic, germaphobic, or allergic to house dust.
- Participants will receive details by email.

### Credit

Concept, Direction and Performance | Kyun-Chome



## REPORT

### 「私」から離れて隣り合う

芝田 遥（制作者）



約20名の参加者が集められたのは、ゆりかもめ台場駅。お昼すぎだからか、まだ人通りはそこまで多くない。参加者は「子供の頃にいちばん大切にしていたぬいぐるみ」を持ってくるという以外には、何も知らされていないかった。これからいったい何が起こるのか、期待と不安が混じり合い、見知らぬ参加者同士ぎこちない距離感。キュンチョメの2人が現れると、いよいよワークショップのスタートだ。最初は参加者の中で2人1組になり、「ぬいぐるみについての思い出」を話してほしいとうながされる。初めて会った人と、自己紹介よりも前に自身の大切なぬいぐるみを紹介し合いながら、海浜公園に面したショッピングエリアを歩く。

10分程度話し合った後、ペアをシャッフルし、違うトピックへ。「ぬいぐるみを見つけられた経緯、または見つけれなかった経緯」、そこから派生して、見つけようとした時に家族とどんなことを話したか、どんなことを感じたかを語る参加者もいた。なんとなく話している間に実物を紹介したくなっただろうか、それぞれの手元にはディズニーの有名なキャラクターから100円ショップでたまたま購入したぬいぐるみ、日本各地のご当地キャラまで大小さまざまなぬいぐるみの姿が見えていた。

ここで再びペアを交換、最後のトピックに移る。「ぬいぐるみを抱きしめながら、あなた自身を束縛しているものや、束縛していたものについて話してみてください。今までとは一変して自分の内面に踏み込んでいくトピックだからこそ、大切なぬいぐるみと一緒に語り合っていく。「家族」「学校」「女であること」「育児」など、初対面ではなかなか語られることがないさまざまなキーワードが聞こえてきた。ぬいぐるみがそれぞれの心の壁を解きほぐし、お互いのやわらかい場所に少しずつ近づいているのか、それとも自身が自分のやわらかい場所に近づいているのか、そんな不思議な感覚が参加者の間に芽生え始めているのが見えた。

#### やわらかいものと共に、やわらかくなってみる

いつの間にか一行は、台場区民センターに到着。そこではずらっと並んだ動物の着ぐるみたちが、静かに参加者たちを迎えてくれた。参加者はここから、かつて自分が愛していたやわらかいもの（＝ぬいぐるみ）を持って、やわらかいもの（＝着ぐるみ）に包まれながら歩き回ることになる。自分にぴったりの着ぐるみはどれか、直感で選ぶ人もいれば、迷いながら触り心地（着心地）や顔の形を見て吟味する人も。そんな過程は、自分の大切なぬいぐるみを購入するときのそれと似ているようだった。はしゃぎながら着ぐるみを選んだ後は、多くの参加者が着ぐるみ着用後の自分を写真に収めようと、撮影会が行われていた。どうしてもやわらかいものに包まれた自身の

姿を記録しておきたい、確認したい、そんな欲望が無意識に顕在化していたのかもしれない。

全員の準備が完了すると、先ほど来た道を通して台場駅周辺の広場に戻る。ただ前半とは違って、ぬいぐるみを持ち着ぐるみに覆われた参加者たちは、かなりゆっくりとした速度でしか進めない。視野が狭まり、足元もおぼつかない中で、スタッフから自分の名前ではなく「バンダさん」「リスさん」と動物の名前で呼ばれ、支えられながらも一歩ずつ歩みを進めていく。ランチタイムも終わり人通りも増えたお台場で、20体の着ぐるみがゾロゾロと歩いている様子は、単なる愛おしい（大きめの）ぬいぐるみの集団とは言い難い、異質の光景だった。それでも小さい子供たちが怯えながらも手を振ってくれたり、高校生が大盛り上がりしていたり、いろんな人間たちが興味を示してくれる。着ぐるみという無敵のやわらかいものをまとうだけで、前半はお台場の風景にすっかり溶け込んでいた参加者たちが、通り過ぎる人全員からラブコールを受けるまでの突出した存在感を持つようになっていた。

やっとのことで広場に着いて集合写真を撮った後は、キュンチョメからの指示は特になく、「大きなぬいぐるみ」になった参加者が自らの意思で約20分間自由行動をすることが求められた。少し経って周りを見回してみると、右側には子供に囲まれ人気者のバンダさんが、左側には東京湾を見下ろして一人思いに耽るカッパさんがいた。どの動物たちも意外と冒険家なのか、エレベーターに乗ってみたり施設に入って怒られたり、横断歩道を渡ってみたり。いつの間にか参加者同士でもつながりが生まれ、一緒にダンスをするグループもあれば、かたや「だるまさんが転んだ」で遊んでいる動物たちもいた。与えられたお題に沿って話すこと、着ぐるみを着ることなど、型にはまった実践を参加者たちが共に行う儀式的な面が強かった前半に対し、アーティストからの指示もなく「参加者を完全に信じる」ことが前提となっていたワークショップ後半では、予測不能の化学反応が同時多発的に発生しているようだった。自由時間の後は、区民センターに戻り、ぬいぐるみだけの記念撮影。ワークショップ開始当初のぎこちなさはどこへやら、参加者全員が和気藹々とわが子（ぬいぐるみ）の集合写真をカメラに納める様子は、とても微笑ましいものだった。

#### 束縛から解放された、やわらかい自分

着ぐるみに入ると、見ること・聞くことがかなり不自由になり、発話は基本的にしない（というより「したくない」という心理的反応が生まれる）。加えて、着ぐるみを着ることで自らのパーソナリティーはほぼ隠すことができる。ジェンダー、セクシュアリ



ティ、容姿、人種、声、言語、人間性だって失われる。触れ合いにくる子供や他人は皆、「バンダさん」「ライオンさん」として会いにくるから。

私自身、着ぐるみの体験をした時も、女性という「性的対象物」として消費される時の視線とは全く違う視線を向けられることが、こんなにも幸せなことなのか、と愕然とした。もちろんその視線を好意のある人から向けられたら嬉しいかもしれないし、それが自己肯定感につながることであってあるのかもしれない。それでも、そこに対等性を感じられない私は、いかなる時もその「視線」に縛られてきた。時には恐怖でもあった。いつものように、女性の体で歩いていると、いつの間にか「見る主体・客体」の関係性が勝手に作られる。そしてほとんどの場合私が「客体」、向けられるものは「性的な視線」だった。それが着ぐるみをかぶっただけで、ただの「視線」になるのだ。でもそこに愛はあって、やわらかくて可愛い、自分のペットや赤ちゃん、そして大切なぬいぐるみに向けるような愛が存在している。そんな愛のある視線をたくさん向けられて、もう逃れられないと諦めていた「女性の体」という束縛や抑制から、少しだけ解き放たれた気がした。

おそらくそれはジェンダーの話だけではなく、ただ一体の「やわらかいもの」として愛のある視線を向けられることで、年を重ねて自分を形作り、ある意味抑圧しているとも言えるパーソナリティーから解放され、必死に壁を作り守り続けてきた自身の「いちばんやわらかい場所」に久しぶりに到達できた、そんな感覚なのかもしれない。自分の人生を振り返ってみても、そんな視線を向けられたのは自分が赤ちゃんの時以来だった。何も話せず、視界もまだぼんやり、でも大切な人たちの声だけは聞こえる。束縛なんて何もなくて、たくさんの人からかわいいね、元気に育ってね、と愛のある視線を否応なくたくさんもらっていたあの時期。多分自分がいちばんやわらかい場所にいって、やわらかい時だった。

社会や時代に採まれ、自分がかんじがらめに固められても「いちばんやわらかい場所」はずっとそこにあった。忘れられがちだけれど、ちゃんと存在していた。ある程度大人になってしまうと、なんだか恥ずかしくなって、あんなに自分が愛していたぬいぐるみを抱きしめることさえもできなくなる。「もう大人なんだから、そんなもの捨てなさい」と心ない言葉を投げられたりする。パーソナリティーに縛られない、愛を誰かに向けたり、向けられたりすることが難しくなる。私の大好きだったぬいぐるみは、そうやって捨てられてしまった。自分なりの愛の形も、心の奥底に閉じ込められた。人と会わなくなってもうすぐ1カ月が経とうとしているが、何だか最近、突然あのぬいぐるみが恋しくなることがある。意識せずともこの非常事態に心身共に疲弊している中で、「いちばんやわらかい場所」に戻りたい、そんな気持ちがあるのだろうか。ぬいぐ



るみを抱きしめたら、一瞬だけでも戻れるかもしれない。そう思って、今日もあの子に似た、やわらかいぬいぐるみを私は探し続けている。



しばた・はるか  
1995年、東京生まれ。  
ニューヨーク大学大学院  
芸術学部、芸術&公共政  
策コース修士課程修了。  
アート・アクティヴィズムを  
中心に学ぶ。現在、ヨコハ  
マトリエンナーレ2020キュ  
レトリアル・アシスタント。  
芸術公社2017年度イン  
ターン。

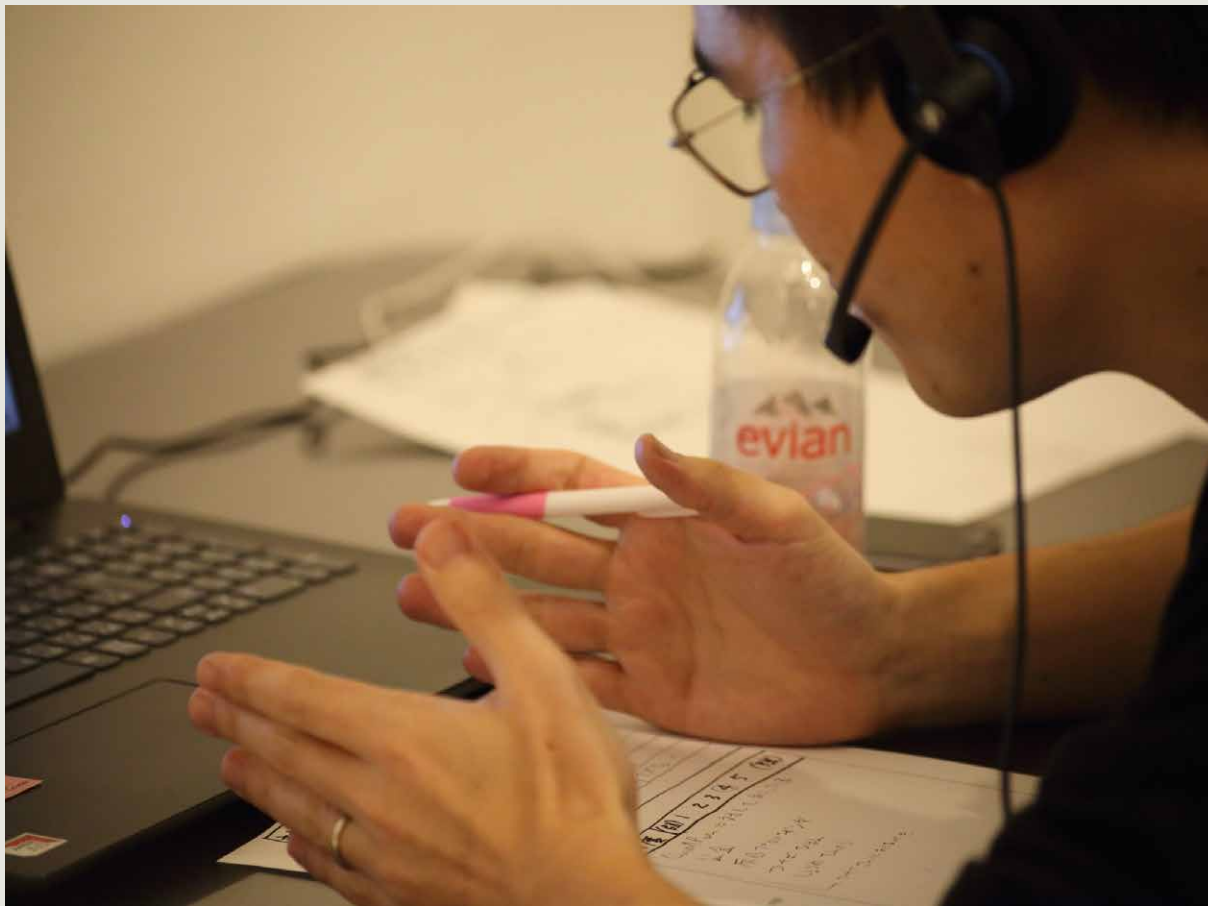


Photo: Masahiro Hasunuma

# 芸術祭の時代における 危機管理ワークショップ

## A Crisis Management Workshop in the Age of Arts Festivals

レクチャー | ワークショップ

Lecture | Workshop

### 日時

2月27日 [木] 14:00 - 18:00  
3月1日 [日] - 3日 [火] 13:00 - 17:00

### 上演時間

約4時間

### 会場

オンライン配信

### 参加方法

無料・要予約  
募集期間 | 2020年1月20日(月) ~ 2月10日(月) (結果は2月14日(金)までにメールにて通知)  
定員 | 各回30名 (応募者多数の場合は抽選)

### 上演言語

日本語

### Dates

February 27st [Thu] 14:00 - 18:00  
March 1st [Sun] - 2nd [Tue] 13:00 - 17:00

### Performance times

approx. 4 hours.

### Venue

Online broadcasting

### How to Participate

Free / Booking essential (in case of high demand, entry will be allocated by lottery)  
- Application period: January 20th - February 10th, 2020 (applicants will be notified of the results by email by February 14th)  
- Number of places: 20 (in case of high demand, entry will be allocated by lottery)

### Language

Japanese

## 創作と表現の自由を守り育てるために。アート現場における危機管理を相互に学び合うワークショップ。

Come join our workshop for mutual education on crisis management in art production to protect and nurture creativity and freedom of expression.

全国各地で盛んに開催される芸術祭や文化イベント。オリンピックを前に加速するこれらの事業を通じて芸術が社会に開かれれば開かれるほど、多様な意見や批判が生まれ、時には悪意ある攻撃にさらされるリスクも拡大するだろう。

このような状況を受けてシアター commons では、「芸術祭における危機管理」について、芸術祭に関わる主催者や事務局、助成団体、参加アーティストなど異なる立場の視点から相互に学び合うワークショップを開発。講師にはあいちトリエンナーレ2019で発足したJアート・コールセンターのメンバーや芸術祭事務局担当者、弁護士、危機管理専門家らを招き、レクチャーやグループワークを通じて参加者同士の知見を共有・交換する。



Photo: Shun Sato



Photo: Shun Sato

### 注意事項

・本ワークショップは、芸術文化事業・施設の企画・運営・管理に関わるプロフェッショナル（行政機関、助成機関、芸術祭事務局、アートNPO等の職員、アート事業の企画立案者等）を主な対象に実施いたします。  
・本ワークショップでは、参加前に身分証の提示および守秘義務へのサインをお願いしております。予めご了承のうえお申し込みください。

### クレジット

企画 | 相馬千秋  
監修 | 高山明  
講師 | 判治忠明 (2/27, 3/1・3)、田中泰之・小泉明郎・古田大輔 (2/27)、小柳津彰啓・藤井光・金平茂紀 (3/1)、アンドリュー・マーケル・須田洋平 (3/3)

### プロフィール

Jアートコールセンター | あいちトリエンナーレ2019で「表現の不自由展・その後」を一時中止に追い込んだ電凸対策として、演出家・高山明の発案で組織された合同会社。「表現の不自由展・その後」が再開された7日間、ReFreedom\_Aichiに賛同するアーティストやキュレーターらが実際にコールセンターで抗議電話に応答し、抗議者との直接的な対話を行った。今後も現実の社会問題に対して実装可能な演劇プロジェクトとして継続的に活動を行う予定。

### Profile

J Art call Center | Formed in 2011, Kyun-Chome is an artist unit comprised of the female-male duo Eri Homma and Nabuchi. They have created work, mainly in the form of video installation, in socially divided areas such as Fukushima Prefecture, Ishinomaki City, and Okinawa Prefecture, as well as in Hong Kong and Berlin. In 2016 they held solo exhibition Hi in the darkness in Komagome Soko, Tokyo. Participated in Reborn-Art Festival 2017, Gangwon International Biennale 2018, and recently designed an installation Until my voice dies for Aichi Triennale 2019.

### Note

- Please bring the stuffed animal you loved the most as a child.  
- Please wear clothing that does not restrict movement (pants, not skirts) (the workshop will be held outside, so please dress for the weather.)  
- Please inform us in advance if you are claustrophobic, germaphobic, or allergic to house dust.  
- Participants will receive details by email.

### Credit

Producer | Chiaki Soma  
Supervisor | Akira Takayama  
lecturers | Tadaaki Hanji (2/27, 3/1-3), Yasuyuki Tanaka, Meiro Koizumi, Daisuke Furuta (2/27), Akihiro Oyaizu, Hikaru Fujii, Shigenori Kanehira (3/1), Andrew Maerkle, Yohei Suda (3/3)



## REPORT

### 表現の自由と危機管理

吉田 隆之（大阪市立大学大学院准教授）

『芸術祭の危機管理』（文化とまちづくり叢書／水曜社）より転載

ここでは、あいちトリエンナーレ2019で起こった電凸、メール、脅迫に端を発する展示中止をめぐり、その経緯、SNSやメディアの反応、検証委員会による報告や補助金不公布問題までを網羅し分析した『芸術祭の危機管理』（文化とまちづくり叢書／水曜社）より、第10章-2「表現の自由と危機管理」の一部を転載する。この項では、あいちトリエンナーレにおける電凸の実態と具体的な対応の経緯を記録し、今後に生かす情報共有の取り組みとして本企画が紹介されている。

（危機管理は、）

関係者への情報共有は、相馬千秋が企画した「芸術祭の時代における危機管理ワークショップ」の取り組みが参考になる。相馬が代表理事を務めるNPO法人芸術公社のプロジェクト「シアター・コムズ’20」のプログラムとして実施された。参加者を、文化事業・施設関係者、行政などプロフェッショナルに限ったのが特徴だ。相馬は、その狙いを次のように話す。

（危機管理は、）

危機管理に関して、「どのレベルの人たちが、どうやるのか」まで、厳密にシミュレーションしている芸術祭はない。あいちトリエンナーレの展示中止、再開を経て得た様々な知恵、方法を共有するために何ができるか、あの事件が何だったのか。それをアートのプロフェッショナルが自らの現場に置き換え、シミュレーションする機会がないと思った。同時に、危機管理と一口に言っても、異なる立場から見えている危機はそれぞれに違う。それぞれの当事者の視点で見た危機を語ってもらいたい。

（危機管理は、）

2月27日（木）、3月1日（日）、3日（火）の計3回、毎回4時間のワークショップを開催する。有料、かつ、プロフェッショナルに限定し、守秘義務の同意書も求めた。新型コロナウイルスの危機があり、急遽オンライン開催とした。それでも、毎回約20名で計約60名が参加した。文化事業の危機管理対策への関心・ニーズが高いことを、相馬は実感したという。

判事忠明あいちトリエンナーレ推進室長（当時）は毎回登壇し、アーティスト等（小泉明郎・藤井光・アンドリュー・マークル）と、専門家（古田大輔〔ジャーナリスト〕・<sup>かねひらしげのり</sup>金平茂紀〔ジャーナリスト〕・古田大輔〔弁護士〕）は入れ替わりだった。参加者は多様で、ジャンルで言えば、美術・アートプロジェクト・演劇等で、芸術祭・演劇祭・映画祭関係者、行政・NPO担当者などである。

相馬は、愛知県職員の志の高さを評し、ワークショップの成果を次のように話す。

あいちトリエンナーレの事務局としても、自分たちの経験・教訓を業界に貢献できたことが良かったのだと思う。行政自ら（こうしたワークショップを）やるのは難しい。そう

いう場を作ることで、話してくださった。

（危機管理は、）

相馬は、今回のワークショップの課題として、オンライン開催のため、受講生同士話す機会が取れなかったことを挙げている。

（危機管理は、）

組織のガバナンスの問題や、意思決定のプロローの問題も大きい。現場がどんなにがんばっても、意思決定が遅いとだめだ。逆もしかり。それぞれの組織の体制、持っているリソースによって対応の道筋が違う。それぞれの問題意識と絡めて話せばよかった。その部分ができなかったのは残念だ。一方で、理念的なことを話すことができた。

（危機管理は、）

芸術祭・アートプロジェクトの規模・地域ごとに、組織によって、対応策も違ってこよう。組織のガバナンスとリソース、意思決定プロセスに踏み込む相馬の指摘は重要だ。あいちトリエンナーレ2019の電凸対応策を、そのまま真似すれば足りるというわけではない。かりに、電凸対応マニュアルというものがあったとしても、それを現場に手渡せば十分というものではないのだ。危機管理意識を共有し、当該組織・現場にいかん落とし込んでいくのが問われるのだろう。また、中小規模になるほど、プロジェクトの実現に手一杯で、対応する余力を欠くのが実態だ。相馬の取り組みが、民間主体で、今後も各地で開催されることが必要だ。

藤井光からは、アーティストは、ボイコットによって別の危機を作っていく存在であること、弁護士の須田からは、白黒決着をつける法的アプローチと芸術的アプローチとは違うことなどが、それぞれ語られたという。

（危機管理は、）

愛知県知事の指示で始まった電話を10分で切る対策に対して、リフリーダムのアーティストが、Jアートコールセンターのようにもう一つ別の回路を作る。混沌の中から、こうした新たなモデルが生まれたことは、非常にポジティブなことだと思っている。今後、そもそもああいふ問題が起きてほしくないが、起きたとしても、芸術祭のダイナミズムで乗り越えていくような、そういう励みになればいい。

危機管理は、100%リスクを無くそうとすると、何も無いという決断にしかならない。そんなことになったら、何もやらない話になる。どこまでリスクを抱えつつやるのか、やれることの可能性を増やしていく。そのためにどういう対策をとれるのか、発想をしていかないと、「ひろしまトリエンナーレ」のように結局やらないということになる。

### PROGRAMS

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

相馬は、危機管理が、ともしれば「物議を醸さないマネジメント」になる可能性を指摘する。そうした点からも、あいちトリエンナーレ2019が電凸対策を講じて再開したことの意義は大きい。展示再開時の電凸対策の実効性を検証し、まずは、あいちトリエンナーレのなかで、電凸に対応できる体制を引き継いでいくことが必要だ。展示再開時の対応で済むのであれば、職員の人的・精神的コストはそれほどかからない。そのうえで、相馬が企画したワークショップのように、他の芸術祭・アートプロジェクトが、あいちトリエンナーレの経験・教訓を引き継ぎ、個別に落とし込んでいくことが肝要となってくる。

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

### PROGRAMS

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

（危機管理は、）

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

あいちトリエンナーレ2019

### 031

### 030





photo: Shun Sato

## 市原佐都子 / ジャコモ・プッチーニ Satoko Ichihara / Giacomo Puccini

リーディング・パフォーマンス

Reading Performance

### 蝶々夫人 Madama Butterfly

**日時**

3月4日 [水] - 31日 [火]

**会場**

オンライン配信

**参加方法**

要予約・コモンズパス

\*予約者にメールでURLを案内

**上演言語**

日本語

**Dates**

March 4th [Wed] - 31th [Tue]

**Venue**

Online broadcasting

**How to Participate**

Booking essential.

\*Participants were informed of the details via email.

**Language**

Japanese



西洋／男性から眼差されてきた日本／女性のステレオタイプ「蝶々夫人」。その非対称な欲望を裏返す、倒錯的リーディング。

Presenting a perverse reading inverting the asymmetrical desires of Madama Butterfly's stereotypes of Japan/women as seen from the West/men.

今から130年前、フランス人作家ビエール・ロティは軍人として長崎港に逗留し、現地妻との生活をエッセイ「お菊さん」としてフィガロ紙に連載した。その10年後、アメリカ人作家ジョン・ルーサー・ラングが小説『マダム・バタフライ』を発表、その原作をもとにプッチーニがオペラ『蝶々夫人—日本の悲劇』を初演したのは1904年のことだ。それから120年が経った今でも人気オペラであり続ける「蝶々さん」のイメージは、「日本人女性」に向けられるオリエンタリズムの眼差しと未だに無縁ではない。

人間の生と性に関わる違和感を大胆かつ緻密に描く劇作家・演出家の市原佐都子は、2020年の今あえて、西洋と東洋、男と女の間の圧倒的不均衡から生まれた物語を集団音読のテキストに選んだ。15歳の芸者が米軍人の現地妻として差し出され、夫の帰りを3年待った挙句に、本妻との帰還を知って自害する。この救いどころのないメロドラマを、現在の私たちはいかに善悪を超えて笑い飛ばすことができるのだろうか。

**クレジット**

構成・演出・テキスト | 市原佐都子

台本 | オペラ「蝶々夫人」より

撮影 | 佐藤駿

協力 | 武本拓也、中田麦平

制作 | 山里真紀子

インターン | 小橋清花、関あゆみ、大川文乃

**Credit**

Concept, Direction and Text | Satoko Ichihara

Text from Opera Madama Butterfly

Video | Shun Sato

Support | Takuya Takemoto, Mugihei Nakata

Production Coordinator | Makiko Yamazato

Intern | Kiyoka Kobashi, Ayumi Seki, Ayano Okawa

Co-organized by Keio University Art Center

**プロフィール**

市原佐都子 | 劇作家・演出家・小説家。1988年大阪府生まれ、福岡県育ち。桜美林大学にて演劇を学び、2011年よりQ始動。人間の行動や身体にまつわる生理、その違和感を独自の言語センスと身体感覚で捉えた劇作、演出を行う。2011年、戯曲『虫』にて第11回AAF戯曲賞受賞。2017年『毛美子不毛話』が第61回岸田國士戯曲賞最終候補となる。2019年に初の小説集『マミトの天使』を出版。同年ギリシャ悲劇を下敷きとした新作『バックスの信女—ホルスタインの雌』をあいちトリエンナーレにて世界初演、2020年同作で第64回岸田國士戯曲賞を受賞した。公益財団法人セゾン文化財団ジュニア・フェローアーティスト。

**Profile**

Satoko Ichihara | Playwright, director and novelist. Born 1988 in Osaka, raised in Fukuoka Japan. Studied theater at J.F. Oberlin University. Ichihara Satoko has led the theater company Q since 2011. She writes and directs plays that deal with human behavior, the physiology of the body, and the unease surrounding these themes, using her unique sense of language and physical sensitivity. 2011, Receives the Aichi Arts Foundation Drama Award with the play Insects. 2017, Nominated for finalist of 61st Kishida Kunio Playwriting Prize for "Favonia's Fruitless Fable". In 2019, she published her first collection of stories, Mamito no tenshi (Mamito's Angel). Her latest work The Bacchae – Holstein Milk Cows, based on a Greek tragedy, premiered at Aichi Triennale 2019. In 2020, she won the 64th Kishida Kunio playwriting Prize. She is a Junior Fellow of The Saison Foundation.



Photo: Mizuki SATO

## REVIEW

## 人間は深い淵

森岡実穂（オペラ演出批評）

### 「蝶々夫人」の演出

市原佐都子によるオリジナル部分と、ブッチーニのオペラ《蝶々夫人》の台本抜粋を組み合わせた戯曲『蝶々夫人』を、観客数十人で読み合わせるという「上演」が、シアターコモンズの「リーディングパフォーマンス」として企画された。時期は二月上旬、新型コロナウィルスの流行によって各所の演劇上演が次々中止されていった頃で、シアターコモンズでも万全の衛生的配慮の上上演されるものもあれば、中止になるものも出る状況下で、この『蝶々夫人』も当初予定されていた、大人数が会場に集まる形で上演は中心になった。しかし主宰側から、「チケット購入者に戯曲データを送るので、有志で読み合わせをしてみしてほしい」という提案があり、予定外の形で各地でいくつもの「上演」がなされることになったのだった。

私も友人の誘いでこの「読み合わせ会」を実施、相当はつきりと性的な表現もあり、不特定多数の前で読む羽目になっていたらなかなか厳しかっただろうというのが正直な感想だ。会合のサイズやメンバーによって随分参加者の印象が違ってきそうだ。ただ自分が読むのでなければ、この戯曲は《蝶々夫人》アダブテーションとして大変面白いものだった。この作品に長くかかわってきた者の視点から、オペラ版テクストとの関係で本作を紹介してみたい。

なお原則論になるが、こうした「引用」の多いテキストを作る時には翻訳者名を明記しておく必要があるだろう。作家に確認したところ、今回の原典はとよしま洋訳（『イタリアオペラ対訳双書(19)蝶々夫人 [第2改訂版]、アウラ・マーニャ／イタリアオペラ出版、2002年）によるとのこと。この点は今後も芸術公社ほか公演主催者の方でも留意確認してほしいところだ。

### 「蝶々夫人」の演出

市原は読み合わせ会用のインストラクション動画の中で、「オペラのテキストだけを読むよりも、私のテキストも交えながら読んだ方がより多角的にこの物語をとらえられるのではないか」と語っている。オペラ演出家たちは、しばしば現代の我々の社会に舞台を移した演出によってそうした「別アングル」を追求しているわけだが、彼女はまずそこから「音楽」を抜き、「テキスト」のみを新作テキストと並べて語り直すことで「演出」している。それでは「オペラ」作品の読み直しにはならないのでは、という意見もあろうけれど、本来この作品が内包するはずなのに普段は十分に可視化されない側面を掘り起こす効果は実際にあった。そのひとつが、「蝶々さんは（どのくらい）英語を喋れるのか」という視点である。「第6場：蝶々ちゃんおめでとう」は、「ピンカートン」と結婚する六本木の「外人ハンター」である「蝶々ちゃん」の友人代表スピーチという形のモノローグだ。

# 034

### 「蝶々夫人」の演出

でももう外人と何人もやっけるのに全然英語喋れない。そりゃそうだ、だってやるのに英語いらないもん。私未だに子供のようなことしか喋れなくて。だんだんともう言葉に合わせて脳も子供になっている気がする。（中略）蝶々ちゃんはピンカートンと一体何語で話してるの?まじ気になる。（市原佐都子『蝶々夫人』より）

### 「蝶々夫人」の演出

小説・演劇からオペラ化されるにあたって、東西世界の対立から人間ドラマに焦点が移され、蝶々さんは悲劇のヒロインとして理想化されたため、彼女はその役どころにふさわしく、しっかりした言葉でシャープレスやピンカートンと会話をするようになったとされている。だが現実的な状況考えたなら、長崎で武士の娘として育ち、のちに芸者となった女性がきれいな英語を学べる機会はどれだけありえただろうか。オペラ版でもさすがに読み書きはできない設定となっているし、直接の原作にあたるD・ペラスコの演劇版では子どものような英語をしゃべる蝶々さんの姿が認められる。市原版では、そうした可能性によって現代を照射するかのように、「外人ハンター」の女子たちが、語学能力が低いゆえに非常にのびきならぬ場面でも十全な意思疎通自体を諦めてしまう姿、弱い立場の人間が言葉によって更に弱体化させられる状況が何度も描かれている。確かに、本来この物語には言語的ヘゲモニーの問題が存在しているはずなのだ。

彼女だけでなく、シャープレスは、ゴローは、どれだけ日本語が／英語（上演上はイタリア語）が喋れて、誰が何語を喋らずに済んでいるのだろうか。演出としても、ゴローがケートの通訳を務めているのを一度観たくらいで、本格的にそこに焦点を当てたものは観た覚えがない。一方、多田淳之介『カルメギ』などが好例だろうが、現在あちこちで見る多文化設定の多言語演劇においては、この問題はむしろ中心的トピックになっている。《蝶々夫人》でも、そろそろそこにもう一步踏み込んだ解釈を観てみたい。そして、現代演劇として《蝶々夫人》を産み直すならば、ここに注目するのはまったく妥当な選択であろう。

### 「蝶々夫人」の演出

前項のモノローグの語り手である「友人」は、自ら「Gaijin」男性たちを狩りに向かっていく六本木「外人ハンター」。オリジナル部分での「蝶々ちゃん」は人々の言葉の中にしかない存在であり、この「友人」こそが、市原がこの作品を描ききっかけになったという六本木女子を具現化する人物である。

このスピーチにおいて、「披露宴」という、祝いの体裁を取って家長長制共同体の規範が確認される最も因習的な場

# PROGRAMS

### 「蝶々夫人」の演出

にありながら、彼女はなにものにも縛られず、自分たちの「小ささ」への不安も、傷つく心も身体も、思うままにさらけ出していくように見える。そのアナーキーな語りは、もはやこの権威的な場への意図的な挑戦と言ってもいいかもしれない。さらに言えば、オペラ版からの引用部分で、結婚式に来てわざわざ「私はあの男を断った」と言い放つ従妹のセリフが残されていることを考えると、「友人」がこの式に水を差そうと挑発しているという解釈可能性すらゼロではない。この場面は、「披露宴」という設定だけ書いて、彼女の発言に反応する外部を明示していないので、誰を追加で登場させるかも含め、多様な演出可能性がありそうだ。

ところで、なぜ蝶々さん／蝶々ちゃんたちは「Gaijinと寝たい・結婚したい」と思うのだろう。オペラ版の多くの演出では、帝に切腹を命じられた逆賊の娘、という社会的状況が重視される。生地で疎まれた蝶々さんは、結婚により「アメリカ人・強国の人になる」ことに人生の一発逆転を賭けた。結局その望みは叶わず、日本にも米国にも属することができない彼女を「デラシネ」と評する論者もいる。蝶々さんの持ちうるいろいろな側面の中で、市原の描く六本木女子たちが最も色濃く共有しているのは、多少文脈は違えど、この根無し草感、宙吊り感なのではないだろうか。だからこそ彼女たちは、粘膜の痛みでその瞬間だけのピン留めを繰り返しているのではないか。

20世紀初頭の、女性が理想化されたオペラ版では、蝶々さんが持っているはずの、性的欲望を持つ肉体は隠されねばならなかった。21世紀の演劇版では、確かに蝶々ちゃんたちに肉体は取り戻されたのかもしれないが、彼女たちのセックスに関する発言には痛みに関する言及ばかりが目立ち、性を肯定的に捕えているというよりはむしろ自傷行為の匂いを感じる。国／父・夫に疑問なく従属して自分の居場所を認識することはできず、そうかと言って、どこに行っても男の身体で自分の身体をピン留めしてみてもここが自分の場所と確信が持てるわけでもない。対「家長長制共同体」のアナーキーさのみならず、市原がこの《蝶々夫人》の奥に見つけてきた、文字通りひりひりするような「存在の不安」との対峙の構図はととても強烈だ。

### 「蝶々夫人」の演出

市原は、《蝶々夫人》のルーツ作品と言えるロティの小説『お菊さん』で、男が出ていったらすぐ金を勘定していた主人公の姿に、メロドラマ的に美化されたブッチーニの蝶々さんよりリアリティを感じると指摘し、第2場登場の「ザ・イエローバタフライズ」の一人にも「だから私は（男との関係によって）お金と名誉が欲しい」と言わせている。そもそもオペラ版でも、

### 「蝶々夫人」の演出

ミラノでの初演版の帝国主義的リアリティはより露骨で、日本人の使用人をバカにするピンカートンのセリフや、蝶々さんに手切れ金を渡そうとするシャープレスの行為など、当時の米国人／欧州人の差別感覚をより明確に描いていた。同時に蝶々さんもまた、よりはっきりとした意思を持った女性であり、彼女自身が「アメリカ人」に持っていた偏見を示すセリフもあった。

### 「蝶々夫人」の演出

「だってアメリカ人なんて!野蛮人で!くまんばちで!なんて私言ってきました。ごめんなさいね――私知らなかったのですもの……」（永竹由幸訳、新潮オペラCDブック『ブッチーニ　蝶々夫人』1996年、新潮社）

### 「蝶々夫人」の演出

その後の改訂を経て、そうした日本人とアメリカ人が互いに「人間」扱いをしていないと考えられるような部分はいずれも削られていたのだが、市原の『蝶々夫人』のオリジナルテクストでは、まるで先祖返りのように、互いを「ステレオタイプ」に閉じ込めひとりの個人として「人間」扱いしていない日本人とアメリカ人の姿が描かれているのに驚く。

第4場「Confession by Gaijin」はあるアメリカ人男性の懺悔の場。彼は六本木の女性たちにとって自分がひとりの人間としてではなく「Gaijin」という「型(タイプ)」として認知されているのに愕然とするが、その状況に思いがけずはまり込んで暴走してしまい、「同じ人間」どうしならないような性暴力そのもののセックスをしてしまう。しかも事後の懺悔においてすら、自分が相手を同じ人間と思っていたことを認め（「男女平等という言葉は、まず同じ人間であると相手を認識しないと成り立たないのです。」）、最終的に「私は私の動物を知ってしまったのです」と告白している。それは彼自身の自己認識もまた「人間」ではなくなってしまったからこそ為し得た蛮行だった。

人間は、互いを人間と認め合い縛りあうことでかろうじて「人間」としての形を保っているのであり、その姿は簡単にぐすぐすにほどけてしまう。そうした、現代の世界における「人間らしい」人間存在そのもののもろさを、市原の『蝶々夫人』は引き出してみせている。そして、同じような「人を人と見ない」関係は、当然「異国人どうし」ではない組み合わせにおいても言える。その辺のごく「普通」の家庭にもあり得ることであり、Gaijinの示唆した闇は深い。

前項の六本木女子のケースと同様、市原のテキストを読んでいると、《蝶々夫人》のはずなのに、ベルク《ヴォツェック》のセリフを思い出す。「人間は深い淵だ、その底をのぞくと、目が回る。」この『蝶々夫人』の最終的な上演がどういう世界に到達するのか、今からとても楽しみだ。

# PROGRAMS

### 「蝶々夫人」の演出

にありながら、彼女はなにものにも縛られず、自分たちの「小ささ」への不安も、傷つく心も身体も、思うままにさらけ出していくように見える。そのアナーキーな語りは、もはやこの権威的な場への意図的な挑戦と言ってもいいかもしれない。さらに言えば、オペラ版からの引用部分で、結婚式に来てわざわざ「私はあの男を断った」と言い放つ従妹のセリフが残されていることを考えると、「友人」がこの式に水を差そうと挑発しているという解釈可能性すらゼロではない。この場面は、「披露宴」という設定だけ書いて、彼女の発言に反応する外部を明示していないので、誰を追加で登場させるかも含め、多様な演出可能性がありそうだ。

### 「蝶々夫人」の演出

ところで、なぜ蝶々さん／蝶々ちゃんたちは「Gaijinと寝たい・結婚したい」と思うのだろう。オペラ版の多くの演出では、帝に切腹を命じられた逆賊の娘、という社会的状況が重視される。生地で疎まれた蝶々さんは、結婚により「アメリカ人・強国の人になる」ことに人生の一発逆転を賭けた。結局その望みは叶わず、日本にも米国にも属することができない彼女を「デラシネ」と評する論者もいる。蝶々さんの持ちうるいろいろな側面の中で、市原の描く六本木女子たちが最も色濃く共有しているのは、多少文脈は違えど、この根無し草感、宙吊り感なのではないだろうか。だからこそ彼女たちは、粘膜の痛みでその瞬間だけのピン留めを繰り返しているのではないか。

20世紀初頭の、女性が理想化されたオペラ版では、蝶々さんが持っているはずの、性的欲望を持つ肉体は隠されねばならなかった。21世紀の演劇版では、確かに蝶々ちゃんたちに肉体は取り戻されたのかもしれないが、彼女たちのセックスに関する発言には痛みに関する言及ばかりが目立ち、性を肯定的に捕えているというよりはむしろ自傷行為の匂いを感じる。国／父・夫に疑問なく従属して自分の居場所を認識することはできず、そうかと言って、どこに行っても男の身体で自分の身体をピン留めしてみてもここが自分の場所と確信が持てるわけでもない。対「家長長制共同体」のアナーキーさのみならず、市原がこの《蝶々夫人》の奥に見つけてきた、文字通りひりひりするような「存在の不安」との対峙の構図はととても強烈だ。

20世紀初頭の、女性が理想化されたオペラ版では、蝶々さんが持っているはずの、性的欲望を持つ肉体は隠されねばならなかった。21世紀の演劇版では、確かに蝶々ちゃんたちに肉体は取り戻されたのかもしれないが、彼女たちのセックスに関する発言には痛みに関する言及ばかりが目立ち、性を肯定的に捕えているというよりはむしろ自傷行為の匂いを感じる。国／父・夫に疑問なく従属して自分の居場所を認識することはできず、そうかと言って、どこに行っても男の身体で自分の身体をピン留めしてみてもここが自分の場所と確信が持てるわけでもない。対「家長長制共同体」のアナーキーさのみならず、市原がこの《蝶々夫人》の奥に見つけてきた、文字通りひりひりするような「存在の不安」との対峙の構図はととても強烈だ。

もりおか・みほ
中央大学経済学部准教授。東京大学大学院人文社会研究科欧米系文化研究専攻英語英米文学専門分野博士課程単位取得退学。専門分野は表象文化論（オペラ演出批評）、ジェンダー批評、十九世紀イギリス小説。著書に『オペラハウスから世界を見る』（2013）、論文に、「ブッチーニ《蝶々夫人》における「日本」の政治的表象とジェンダー」（長野ひろ子他編『日本近代国家の成立とジェンダー』所収、柏書房、2003）、「シュテファン・ヘアハム演出《蝶々夫人》におけるミュージアムの意味」（池田忍・小林緑編『ジェンダー―史叢書　第四巻　視覚表象と音楽』明石書店、2010）、「細川俊夫《班女》における実子の「絵」の役割――フロレンティン・クレッパ―演出および岩田達宗演出を通して」（『芸術のリノベーション』2020年に所収）など。季刊『中央評論』（中央大学出版部）で「今日も劇場へ?」を連載中。s

# 035



Photo: Taro Motofuji

## 中村大地 / 松原俊太郎

### Daichi Nakamura / Shuntaro Matsubara

## 正面に気をつけろ

### Keep Your Front Up

リーディング・パフォーマンス

Reading Performance

**日時**

3月4日 [水] - 31日 [火]

**会場**

オンライン配信

**参加方法**

要予約・コモンズパス

\*予約者にメールでURLを案内

**上演言語**

日本語

**Dates**

March 4th [Wed] - 31th [Tue]

**Venue**

Online broadcasting

**How to Participate**

Booking essential.

Show general admission pass on entry.

**Language**

Japanese

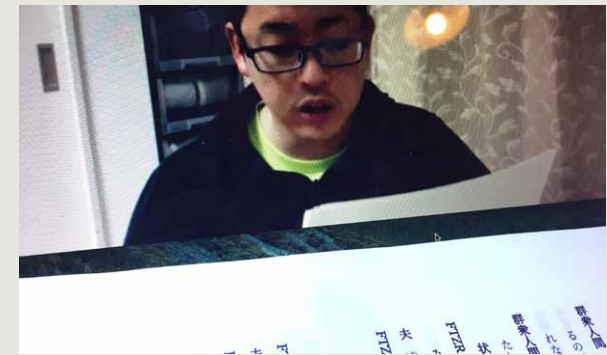


Photo: Masahiro Hasunuma

「そういうわけで、この国にあるのは一本の道だけだ」

身体と脳に注入される松原戯曲のエネルギーを、集団で体感せよ。

“And that’s why this country only has a single road.” Experience as a group the pervasive energy of Matsubara’s play.



2019年に第63回岸田國士戯曲賞を受賞し、その賛否も含め演劇界に衝撃を与えた気鋭の劇作家、松原俊太郎。「立ち止まってくれ。ちょっと話そう。わたしたちは二十一世紀を迎え、同じ方向に逃げる群れとなった」。こう始まる代表作『正面に気をつけろ』は、プレヒトの未完の戯曲『ファツター』をモチーフに「ここにはならない4人の死者たち」が、目の前に続く一本の道を正面に向かって進み続ける物語だ。様々なものが正面からやってくる。錠の門を守る門番と書記、作業員、物見遊山する女たち、略奪者…やってくるものの重みで道は傾きはじめる。果たしてこの道はどこへと続くのか。

東北と東京を行き来しながら思索を続ける若き演出家、中村大地は、この戯曲が放つ巨大なエネルギーを、同時代に生きる観客との発話を通じて集団的经验へと再編成する。過去と未来、あの世とこの世の狭間の一本道で、亡霊のように繰り返し立ち現れる戦争や震災、民主主義の挫折という大きな物語／歴史。この言葉を注入され続ける「わたしたち」の身体と脳は、どんな衝撃と変容を体感するのだろうか。

**クレジット**

構成・演出 | 中村大地  
作 | 松原俊太郎  
制作 | 山里真紀子  
インターン | 小橋清花  
共催 | 慶應義塾大学アート・センター

**Credit**

Concept and Direction | Daichi Nakamura  
Written by Shuntaro Matsubara  
Production Coordinator | Makiko Yamazato  
Intern | Kiyoka Kobashi  
Co-organized by Keio University Art Center

**プロフィール**

中村大地 (なかむら・だいち) | 作家、演出家。1991年東京都生まれ。東北大学文学部卒。在学中に劇団「屋根裏ハイソ」を旗揚げし、8年間仙台を拠点に活動。2018年より東京に在住。人が生き抜くために必要な「役立つ演劇」を志向する。近作『ここは出口ではない』で第2回人間座「田畑実戯曲賞」を受賞。「利賀演劇人コンクール2019」ではチーフホフ『桜の園』を上演し、観客賞受賞、優秀演出家賞一席となる。

松原俊太郎 (まつばら・しゅんたろう) | 作家。1988年、熊本県生まれ。神戸大学経済学部卒。2015年、処女戯曲『みちゆき』で第15回AAF戯曲賞大賞受賞。2019年『山山』で第63回岸田國士戯曲賞を受賞。主な作品に『忘れる日本人』『正面に気をつけろ』『ささやかなさ』など。2019年度セゾン文化財団ジュニア・フェロー。

**Profile**

Daichi Nakamura | Born in 1991 in Tokyo, Daichi Nakamura is a playwright and theater director. He graduated from the Department of Literature at Tohoku University. During his studies, he started the theater group Yaneura Heights and lived and worked in Sendai for eight years until moving to Tokyo in 2018. His work aims to create useful theater that provides the necessary tools for survival. He recently received the 2nd Ningen-za Tabata Minoru Prize for Drama for his latest work Koko wa deguchi dewa nai (This Is Not an Exit). For the 2019 Toga Theater Competition, he won the Audience Award and first place for Excellence in Direction Award for directing Anton Chekhov’s The Cherry Orchard.

Shuntaro Matsubara | Born in 1988 in Kumamoto Prefecture, Shuntaro Matsubara is a playwright. He graduated from the Department of Economics at Kobe University. In 2015, he won the 15th Aichi Arts Foundation Drama Award for his first play Michiyuki (En Route). In 2019, he received the 63rd Kishida Kunio Drama Award for YAMAYAMA (I Would Prefer Not To). His major works include Wasureru Nihonjin (The Japanese, Who Forget), Shoumen ni kiwotukero (Keep Your Front Up), and Sasayakanasa (Modest Difference). He is a 2019 Junior Fellow of The Saison Foundation.



Photo: Taro Motofuji

## REVIEW

### 「正面」から／を問うせ（ルフ）リフ（クレション）

山崎健太（演劇批評）

「正面に気をつけろ」。参加者自らが戯曲を読むという形式をとるリーディング・パフォーマンスにおいて、この言葉は単に突きつけられる警告としてでなく、それを発する自らの立場をも問い直すものとして響くことになる。

演出家の中村大地によって参加者に与えられた指示は以下の通り。

- 人物
  - ・『正面に気をつけろ』を、4人の「もう死んだ者たち」がパーティーとなって、正面からやってくるさまざまな者と対峙するゲームだ、と想像する。
  - ・参加者（今まさにこれを手にしているみなさん）は死んだ者たちである4人の登場人物、夫、FTZR、妻、娘の中から一人を選択し、このゲームのプレイヤーとなる。
  - ・プレイヤーは、選んだ登場人物の台詞を声に出す。このとき必ず、誰か聞き手（≒観客や、他の登場人物）に向かって話す。もし、一人で声に出すときも、誰かに向かって語るつもりで声に出す。

- 設定
  - ・このゲームは、目の前にひたすら真っ直ぐ続く一本の道が舞台だ。たとえば正面からどンドン敵がやってくるシューティングゲームや、レーシングゲーム。あるいは歩く道中で敵と遭遇し戦う、ドラクエのようなRPGは、想像の手助けになるかもしれない。
  - ・スクロールする道の正面から様々、生きている者たちがやってくる。門番、書記、群衆人間、作業員、物見遊山する女たち、ユニフォーム、などなど。

ほかにいくつかの指示や言葉が与えられているが、ひとまず重要なのはこのリーディング・パフォーマンスがゲームになぞらえられているということであり、参加者＝プレイヤーは「もう死んだ者たち」としてそのゲームに参加することになるという点だろう。私はこのリーディング・パフォーマンスを数人の知人とともにオンラインで実施したので、それが画面上で／画面を通して行なわれたという点においてもシチュエーションはよりゲームに近いものになっていた。

さて、ゲームとはいうものの、これは一体どのような意味においてゲームであり得るのだろうか。「正面からやってくるさまざまな者と対峙するゲーム」。「スクロールする道の正面から様々、生きている者たちがやってくる」。なるほど。プレイヤーは「もう死んだ者たち」となって「生きている者たち」と「対峙する」。だがそこにクリア条件は示されていない。与えられた指示の最後には次の二文があるのみだ。「このゲーム

には武器も魔法の呪文もない。まず、声を発することだ」。もう一文は戯曲からの引用。「生きている者たちと正面から対峙して殴り合わないためには、尽きせぬことばと妥協が必要だ」。

戯曲を読むことと画面がスクロールしていく形式のゲームをプレイすることには似たところがある。実際、リーディングに臨む私は紙に印刷した台本とPDFの台本とを併用していて、つまり、スクロールすることでやってくる言葉と対峙する。戯曲を読み上げるとき、過去からの言葉は私の声を通して現在のもものとなる。正面からやってきたはずの言葉は反転し再び画面へと向かう。読みはじめ、最後まで辿り着いたところでそのゲームは終わる。戯曲を読むのを途中でやめてしまうという手もないではないが、ともあれ、声を出すことによってこのゲームは続く。ゲームを終わらせるための条件ではなく、それがゲームを続けるための条件だ。

地点による『正面に気をつけろ』の上演[1]では、俳優は壁を背に追い詰められたような形で「正面に気をつけろ」という言葉を発していた。その正面には客席があり観客がいる。ならば警戒すべきは観客だろうか。だが、そもそもこの言葉は誰に向けられたものか。言葉が舞台から客席へと向かうかぎりにおいてそれは観客に対して発せられた警告であり、警戒すべきは観客の正面にいる、その言葉を放った者ら自身だということになる。しかし自ら警告を発する者が危険なわけではないという思い込みは現に正面にいる者らをその警戒の対象から外してしまう。これがリーディング・パフォーマンスとなればそれはなおさらで、特に主催者であり参加するメンバーのほぼ全員と面識のある私が他の参加者に対して警戒や猜疑の目を向けることはない。もちろんそれが「正常」だろう。だが、現にそこにある分断を見ないことで成立する「正常」にはそれこそ「気をつけ」なければならない。

オンライン会議用のアプリを使っでのリーディング・パフォーマンスでは参加者それぞれの置かれている状況の違いがはっきりと可視化される。視覚的にもそれぞれに違う部屋にすることが（当たり前のことだが）明らかだし、その背後にはそれぞれの生活の気配もある。公演であればその時間に合わせて会場に行くしかないが、今回のリーディング・パフォーマンスは私が知人を集めて個人的に開催する形になったため、スケジュール調整の段階から参加者個々人の事情が入り込んでくる。たった6人の参加者でも全員が都合がいい日時というのはなかなか難しく、何人かにはやや負担をかけることになってしまった。「私たち」はそのようなばらばらの「私」の集まりとしてしかない。

中村は上演台本のレベルにおいても「役」を通してプレイヤーたちに潜在する「異なり」を可視化しようとする。実は、中村の「設定」において「生きている者たち」として羅列され

「正面に気をつけろ」。参加者自らが戯曲を読むという形式をとるリーディング・パフォーマンスにおいて、この言葉は単に突きつけられる警告としてでなく、それを発する自らの立場をも問い直すものとして響くことになる。

演出家の中村大地によって参加者に与えられた指示は以下の通り。

- 人物
  - ・『正面に気をつけろ』を、4人の「もう死んだ者たち」がパーティーとなって、正面からやってくるさまざまな者と対峙するゲームだ、と想像する。
  - ・参加者（今まさにこれを手にしているみなさん）は死んだ者たちである4人の登場人物、夫、FTZR、妻、娘の中から一人を選択し、このゲームのプレイヤーとなる。
  - ・プレイヤーは、選んだ登場人物の台詞を声に出す。このとき必ず、誰か聞き手（≒観客や、他の登場人物）に向かって話す。もし、一人で声に出すときも、誰かに向かって語るつもりで声に出す。

- 設定
  - ・このゲームは、目の前にひたすら真っ直ぐ続く一本の道が舞台だ。たとえば正面からどンドン敵がやってくるシューティングゲームや、レーシングゲーム。あるいは歩く道中で敵と遭遇し戦う、ドラクエのようなRPGは、想像の手助けになるかもしれない。
  - ・スクロールする道の正面から様々、生きている者たちがやってくる。門番、書記、群衆人間、作業員、物見遊山する女たち、ユニフォーム、などなど。

ほかにいくつかの指示や言葉が与えられているが、ひとまず重要なのはこのリーディング・パフォーマンスがゲームになぞらえられているということであり、参加者＝プレイヤーは「もう死んだ者たち」としてそのゲームに参加することになるという点だろう。私はこのリーディング・パフォーマンスを数人の知人とともにオンラインで実施したので、それが画面上で／画面を通して行なわれたという点においてもシチュエーションはよりゲームに近いものになっていた。

さて、ゲームとはいうものの、これは一体どのような意味においてゲームであり得るのだろうか。「正面からやってくるさまざまな者と対峙するゲーム」。「スクロールする道の正面から様々、生きている者たちがやってくる」。なるほど。プレイヤーは「もう死んだ者たち」となって「生きている者たち」と「対峙する」。だがそこにクリア条件は示されていない。与えられた指示の最後には次の二文があるのみだ。「このゲーム

には武器も魔法の呪文もない。まず、声を発することだ」。もう一文は戯曲からの引用。「生きている者たちと正面から対峙して殴り合わないためには、尽きせぬことばと妥協が必要だ」。

戯曲を読むことと画面がスクロールしていく形式のゲームをプレイすることには似たところがある。実際、リーディングに臨む私は紙に印刷した台本とPDFの台本とを併用していて、つまり、スクロールすることでやってくる言葉と対峙する。戯曲を読み上げるとき、過去からの言葉は私の声を通して現在のもものとなる。正面からやってきたはずの言葉は反転し再び画面へと向かう。読みはじめ、最後まで辿り着いたところでそのゲームは終わる。戯曲を読むのを途中でやめてしまうという手もないではないが、ともあれ、声を出すことによってこのゲームは続く。ゲームを終わらせるための条件ではなく、それがゲームを続けるための条件だ。

地点による『正面に気をつけろ』の上演[1]では、俳優は壁を背に追い詰められたような形で「正面に気をつけろ」という言葉を発していた。その正面には客席があり観客がいる。ならば警戒すべきは観客だろうか。だが、そもそもこの言葉は誰に向けられたものか。言葉が舞台から客席へと向かうかぎりにおいてそれは観客に対して発せられた警告であり、警戒すべきは観客の正面にいる、その言葉を放った者ら自身だということになる。しかし自ら警告を発する者が危険なわけではないという思い込みは現に正面にいる者らをその警戒の対象から外してしまう。これがリーディング・パフォーマンスとなればそれはなおさらで、特に主催者であり参加するメンバーのほぼ全員と面識のある私が他の参加者に対して警戒や猜疑の目を向けることはない。もちろんそれが「正常」だろう。だが、現にそこにある分断を見ないことで成立する「正常」にはそれこそ「気をつけ」なければならない。

オンライン会議用のアプリを使っでのリーディング・パフォーマンスでは参加者それぞれの置かれている状況の違いがはっきりと可視化される。視覚的にもそれぞれに違う部屋にすることが（当たり前のことだが）明らかだし、その背後にはそれぞれの生活の気配もある。公演であればその時間に合わせて会場に行くしかないが、今回のリーディング・パフォーマンスは私が知人を集めて個人的に開催する形になったため、スケジュール調整の段階から参加者個々人の事情が入り込んでくる。たった6人の参加者でも全員が都合がいい日時というのはなかなか難しく、何人かにはやや負担をかけることになってしまった。「私たち」はそのようなばらばらの「私」の集まりとしてしかない。

中村は上演台本のレベルにおいても「役」を通してプレイヤーたちに潜在する「異なり」を可視化しようとする。実は、中村の「設定」において「生きている者たち」として羅列され

「正面に気をつけろ」。参加者自らが戯曲を読むという形式をとるリーディング・パフォーマンスにおいて、この言葉は単に突きつけられる警告としてでなく、それを発する自らの立場をも問い直すものとして響くことになる。

演出家の中村大地によって参加者に与えられた指示は以下の通り。

- 人物
  - ・『正面に気をつけろ』を、4人の「もう死んだ者たち」がパーティーとなって、正面からやってくるさまざまな者と対峙するゲームだ、と想像する。
  - ・参加者（今まさにこれを手にしているみなさん）は死んだ者たちである4人の登場人物、夫、FTZR、妻、娘の中から一人を選択し、このゲームのプレイヤーとなる。
  - ・プレイヤーは、選んだ登場人物の台詞を声に出す。このとき必ず、誰か聞き手（≒観客や、他の登場人物）に向かって話す。もし、一人で声に出すときも、誰かに向かって語るつもりで声に出す。

- 設定
  - ・このゲームは、目の前にひたすら真っ直ぐ続く一本の道が舞台だ。たとえば正面からどンドン敵がやってくるシューティングゲームや、レーシングゲーム。あるいは歩く道中で敵と遭遇し戦う、ドラクエのようなRPGは、想像の手助けになるかもしれない。
  - ・スクロールする道の正面から様々、生きている者たちがやってくる。門番、書記、群衆人間、作業員、物見遊山する女たち、ユニフォーム、などなど。

ほかにいくつかの指示や言葉が与えられているが、ひとまず重要なのはこのリーディング・パフォーマンスがゲームになぞらえられているということであり、参加者＝プレイヤーは「もう死んだ者たち」としてそのゲームに参加することになるという点だろう。私はこのリーディング・パフォーマンスを数人の知人とともにオンラインで実施したので、それが画面上で／画面を通して行なわれたという点においてもシチュエーションはよりゲームに近いものになっていた。

さて、ゲームとはいうものの、これは一体どのような意味においてゲームであり得るのだろうか。「正面からやってくるさまざまな者と対峙するゲーム」。「スクロールする道の正面から様々、生きている者たちがやってくる」。なるほど。プレイヤーは「もう死んだ者たち」となって「生きている者たち」と「対峙する」。だがそこにクリア条件は示されていない。与えられた指示の最後には次の二文があるのみだ。「このゲーム

## PROGRAMS

## 039

やまぎき・けんた

批評家、ドラマトウルク。演劇批評誌『紙背』編集長。WEBマガジンartscapeで舞台芸術を中心としたレビューを連載。演出家の橋本清とともにy/nとしても活動中。

あいちトリエンナーレ2019以後、「表現の自由」や「芸術の公共性」をめぐる議論が噴出している。分断と不和が可視化された今日の社会において、私たちはどこへ向かうのか。今回のシアター・コモンズでは、この火急の状況への応答として、「芸術と社会」「芸術と公共」「芸術と仮想性」「芸術と政治」という4つのテーマ設定のもと、議論の場をもうけた。歴史と未来をつなぎ、理論と実践を行き来しながら、社会の分断を乗り越えるための芸術の可能性について、立ち止まり考える共有地が、そこに立ち現れる。

# FORUM



# コモンズ・フォーラム#1 芸術と社会

世界の至るところでポピュリズムが台頭し、分断が顕在化している。ネット社会によってさらに扇動される敵対と不和は、私たちが生きるフィジカルな現実世界の対話や安全をも脅かす力として可視化されつつある。だが、こうした敵対と不和をしっかりと見つめ乗り越えていこうとする不断の営みのなかにこそ、「公共」や「公共圏」は生まれうるのではないか。

本フォーラムでは、先のあいちトリエンナーレやこれまで／これからのシアター・コモンズでの実践を具体例にとりながら、「わかりあえない者たち」が共存する世界を前提に、分断を社会のダイナミズムへと変換しうる芸術の可能性について議論が展開された。

## プロフィール

いとう・まさあき  
成蹊大学文学部教授。専攻はメディア論。東京大学大学院学際情報学府博士課程修了。著書に『ネット右派の歴史社会学——アンダーグラウンド平成史1990-2000年代』（青弓社）、『デモのメディア論——社会運動社会のゆくえ』（筑摩書房）、『フラッシュモブズ——儀礼と運動の交わる場所』（NTT出版）、共著に『奇妙なナショナリズムの時代——排外主義に抗して』（岩波書店）など。

## プロフィール

ふじい・ひかる  
芸術は社会と歴史と密接に関わりを持って生成されているという考え方のもと、既存の制度や枠組みに対する問いを、綿密なリサーチやフィールドワークを通じて実証的に検証し、実在する空間や同時代の社会問題に回答する作品を映像インスタレーションとして制作している。最近では日本の近代に国内やアジアで構築された教育および社会制度や、博物館や美術館のあり方について問う作品を継続的に発表している。

## 開催概要

2020. 2.29 17:00-20:00

オンライン配信

## 登壇者

伊藤昌亮（社会学者、『ネット右派の歴史社会学』著者）

藤井光（アーティスト）

相馬千秋（あいちトリエンナーレ2019キュレーター、シアター・コモンズ・ディレクター）

## 司会

藤田直哉（文芸評論家）

## プロフィール

ふじた・なおや  
批評家。日本映画大学専任講師。東京工業大学大学院社会理工学研究科修了。博士（学術）。主な著書に『虚構内存在』『シン・ゴジラ論』（作品社）、『新世紀ゾンビ論』（筑摩書房）、『娯楽としての炎上 ポスト・トゥルース時代のミステリ』（南雲堂）、編著に『地域アート 美学／制度／日本』（堀之内出版）、『東日本大震災後文学論』（南雲堂）などがある。



Photo: Shun Sato

藤田|批評家の藤田です。前半では、あいちトリエンナーレ2019参加作家の藤井光さん、そしてあいちトリエンナーレ2019キュレーターでシアター・コモンズ・ディレクターの相馬千秋さん、そして奇しくも2019年の8月に『ネット右派の歴史社会学』を上梓された社会学者の伊藤昌亮さんに、それぞれの経験と実践からさまざまな芸術社会への提案をいただきました。「芸術と社会」のテーマで議論に入る前に、簡単にお三方の論点を振り返ってみます。

まず藤井さんは、3.11をきっかけに表現空間・言論空間が一気に開かれたものの、具体的にはオリンピック誘致の流れに呑み込まれて、それが急速に閉じて小さくなってしまったこと。そして非常に不自由かつ、ある種の検閲のようなものが存在する状況に陥ったことを指摘されました。そして、今日のキーワードのひとつである「わかりあえない者たち」について、そこに含まれるのはいわゆるネット右派だけではなく、本来的には藤井さんの作品に出演したベトナム人技能実習生たちのように、法的保護のないマイノリティーのことも指すのだとおっしゃっていましたね。あいちトリエンナーレが攻撃されなかったらあり得たであろう想像力の使い方の話ですね。これは、私たちが「わかりあう」ために、強制的に身体や感情、言語を同調させてしまうことへの問題提起でもあります。

藤井|あともうひとつあるのは、トリエンナーレに攻撃を仕掛けたものたちというのが実は、私たち自身の内なる声、鏡像であったのではないかという問題提起です。

藤田|先ほど相馬さんも反応されてましたね。

相馬|批判する対象が自分たちの外にあると思うこと自体が、非常にトリッキーですね。炎上や扇動に、いつ自分が加担してしまってもおかしくない社会構造ができあがってしまっている。だからこそ、そういった状況を俯瞰的・批評的に取り上げたいと思って、保守的な思想や歴史資料に基づいた作品をつくらうとしていたことがあります。

藤田|相馬さんは、「芸術が不穏な政治的状況にどう対抗するのか」ということばかりに注目が集まり、作品の美学的な部分あまり重要視されないことが問題だとされてきました。また「語ることができないもの」の存在についても触れられて

いて、聞くことのポリティクスというものがあられるのではないかという提案もなされていました。芸術のラディカルな可能性を、みんなもっと繊細かつ丁寧に発見すべきだとおっしゃっていたように僕は思います。

相馬|あいちトリエンナーレは、今の社会システムや情報メディアによって、個人の欲望が扇動的に拡散され、過度なポピュリズムやナショナリズムを助長しているという状況に対し、芸術がどうアプローチしていくかを見せる芸術祭でした。声や身ぶりの大きい者が勝つ「劇場化」した社会では、イデオロギーや同調圧力が暴力的な勢いをもって、繊細なものや複雑なものを消し飛ばしてしまう。そこにずっと強い危機意識を持っています。

藤田|伊藤さんには、近代からずっと続いてきたマジョリティーがマイノリティーを弾圧する勢力図に、ネット時代以降に変化が起こったことをレクチャーしていただきました。世界中で問題になっているネット右派的なもの——自分たちを被害者だと考えながら差別をする人、フェミニストに粘着する自称弱者男性などが典型でしょうか。表現やサブカルチャーと結びつくと、アニメや、2ちゃんねる、80年代のフジテレビのお笑い、最近では陰謀論といった文化に染まった彼らは、オタク的な気質を持った人たちである場合があり、彼らは自分たちと同じように「ベタ」に振る舞わないアーティスト、ないしはアートを、同族嫌悪的に憎んでしまうのだという指摘がありました。

伊藤|非常に適切にまとめていただいてありがとうございます。彼らからすると90年代以降、政治も経済もあやふやになっていて、本当のマジョリティーは権威的に感じられなくなってしまっているんですね。今は、その点をマジョリティーに利用されているだけとも言えます。

藤田|現状を打破する可能性があるとするなら、対抗する言論ではなく侵入する言論、世界観や価値観のなかに入り込む言論をすべきというまとめになるでしょうか。マジョリティーには対抗し、彼らとは対話すべきだとおっしゃっていたのが印象的でした。

アートと常民

藤田|論点が多岐にわたるため、まずは他の

方々の発表を聞いてどう思ったか、藤井さんから順に、一言ずついただけますか。

藤井|伊藤さんがプレゼンテーションのなかで、「ネット右派的なもの」に対し使われていた柳田國男の「常民」について少し。これは日本が海外を侵略し、外へ外へと膨張しようとするときに語られた言葉ですよ。農民に代表される自分たちの生活環境や風俗といった伝統文化に密着しながら生きている人たち。それ以前の柳田は、「山人」をずっと語っていました。これは山に住む民、常民に排除された人たちのことです。外へわざわざ行って領土を奪っていくという動きに対して、いやいや日本には常民がいる。ここにどまることに可能性を見いだそうと、戦術的に使われた言葉です。

伊藤|常民というのは使いにくい言葉で、定義もはっきりしないし、問題も指摘されているので、自分では苦しいに使って感もあります。しかし取って代わる言葉もない概念なんですよ。庶民とも言い切れず、いわゆる市民や住民、国民というものに対立する存在というか。日本だけではなく海外も含めて新しく台頭してきた、「被疎外者としての自分たち」を主語とする人たちが称するために、今は便宜上使用しています。

藤井|伊藤さんの常民に対してのまなざしと、彼らとの関わりの可能性を考えていくお話になっていて、とても興味深かったですよ。山人を追いやった常民は、要はその歴史の勝者ですよ。権力側の人々だというのが、その言葉に内在化されているので、今まさにアクチュアルな用語使用だと思いました。マイノリティーを排除していった人たちを、その歴史込みで扱うわけですから。

そして同時に、これはおそらく僕と相馬さんがこれまでいくつかの作品をつくってきたときに意識してきたことだなと思いました。僕は、とにかく右派（保守）の言説を引用して、左派が断絶を志向しがちな歴史との連続性を、アクロバティックに持たせるようなことばかりやってきましたから。ネット右派から批判やパッシングを受けたことがないので、きっと対抗言論ではなくて侵入言論をつくっていたはずですよ。

そしてもうひとつ、思ったのはこういうことです。このトークを聞いている視聴者の方も、芸術関係者が多いですよ。私たち……と言ってしまっているのかはわからないのですが……この10

## Commons Forum #1

伊藤 相馬 藤田 藤井

相馬 藤田 藤井 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

年を振り返るだけでも、アートの活動領域を公共空間にまで拡張させようと、「私たち」は、さまざまな方法で予算を増やそうとしてきました。つまり、権力に取り入って、自分たちの活動に力を与えるための助成金なり補助金なりを、いかに増やしていくかということをしてきましたよね。今僕たちは、一人のアーティストではなく、公的機関・公的資金のなかで表現するアーティスト(像)として、批判されているのではないかなと。

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

て、アートの側の欺瞞でもあると思うんです。私もここ10年芸術祭に関わってきて、自分が芸術監督の立場でディレクションをすると、世間的に見れば左派リベラル的な価値観のアーティストを、つい多く集めてしまいます。それは、世界的なアートの基準のなかで勝負したいという気持ちがあるからです。しかしそれを提示した瞬間に、いつしか「それはやめてくれ」と反発されるなど、自己検閲のようなことが繰り返されるようになり、その厳しさは年々増してきたと感じています。

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

らウンジの問題がそうだと思うんですけどね。彼らは2000年代からネットでいろんなカルチャーを發展させてきた自負もあるし、豊かな文化を育てていると思っているんだけど、お上からお墨付きがもらえるわけではなく、権力からお金も配分されない。難しくてよくわからないアートにお金がいっていて、自分たちの方が良いものをつくっているのにずい!と、彼らが思ってしまう気持ちは、わかるような気がします。森川嘉一郎さんによると、オタクは、外来のお洒落な意匠を受け入れるのではなく反発するのでもなく、受け入れつつ自分たち好みに染めようとする防衛的な体質があるらしいのですが、そういうカルチャーというカトライブの抗争という側面も大きいですね。ナショナリズムと結びつきやすいのはこの性質のせいらしいですが。

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

藤田 藤井 伊藤 相馬

藤田 藤井 相馬 伊藤

## Commons Forum #1

相馬 相馬 相馬

とが、初めて証明されたのかもしれない。本当の権力が私たちに何をしているのか、最初はあまりに複雑でわかりにくかった構造が明らかになるにつれ、シアター・コムンズが掲げる、観客との間に生まれる小さなコムンズ（共有地）が確かにあらわれたと思います。

### 善／悪の外に出る

藤田|人形浄瑠璃とかクラシック音楽みたいな、「教養あるハイソな人たちだけが楽しむものは我々にはわからないから潰してしまえ」というある種の庶民主義、常民主義的なものと同調し、それに迎合することで人気を集める権力というのが一緒になってくる。維新の会がそうなのですが。文化庁が、既に交付を決定していたあいちトリエンナーレの補助金を、後出しで不公布にしたニュースはその後の流れを変えました。

伊藤|今回のあいトリの問題だけではなくて、文化、芸術、教育が政治的な論争の争点になることは、この国でずっと続いています。70年代、80年代はリクルート事件、ロッキード事件といった産業的なスキャンダルが多かったけど、経済成長が止まってきて大きな軋轢をもたらす要素ではなくなり、代わりに文化的なものに争点が移ってたと言えます。

相馬|社会学的にそういう風に見ていく視点も重要だと思う反面、私のリアリティーの話を少しさせていただくと、私は自分を左派・右派のように相対化したり、あるいはそういう話を日常でしたりするかというと、まったくしないんです。今アートの現場で働いている人でも、そういう人は多いんじゃないかって。たとえアーティストであっても、はじめから「社会のマトリクスのなかではここ」とポジションを決めてつくる人ってほとんどいないのではないかと思っています。ふわっとしているのは何もネット右派だけではなくて、「アート好きな私」みたいなものもあるってことです。

あいちトリエンナーレはショック療法だったかもしれないけれども、小さな公共圏が芽生えた手応えはあって、次はそこから新しい回路をつくることをやらないといけなと思っていますんですよね。それはリベラルな多文化主義的価値観で、ある種の挫折を味わったあと見えた景色だったからなのかもしれません。

藤井|多文化主義の敗北ってもう相当前だと思う

## 046

相馬 相馬 相馬

ていて、それからBrexitがあって、トランプ政権が誕生して、分断社会のなかでさぁどうしますかと言われたら、僕はユートピア的なお花畑を装うことはあっても、もうひたすら自分の内なるシンズムと戦ってくしかないかなぁという感じです。

相馬|それは、あいちトリエンナーレを経ての確信？

藤井|近年保守に接近するような作品をつくっているのは、どちらかというところに可能性を見ているからだと思いますよ。自分が保守になるとか、そういう意味ではないけれども。

相馬|なったら面白いけどね！

藤井|柳田國男が山人論から常民論に切り替えたような、時代の要請はあるんじゃないですかね。すごく感覚的ですが。

藤田|常民に何かを発信するためには、常民的なものを摂取しないといけないように思いますが、みなさんのなかで、常民からの影響はどのように処理されていますか。

伊藤|私は3年くらいやってきて、随分影響を受けました。ポジショナリティーとか侵入言説やりすぎだろうみたいなところは批判されてます。ただ私のなかで線引きしているのは、排外主義と嫌韓は絶対ダメ。歴史修正主義もダメです。それらについては絶対に批判的論調で書いています。ただ反リベラル市民と、反マスメディアについてはわかるよねという立場で、アジェンダごとの切り分けをしています。

藤井|僕の場合は、そういう倫理的な境界線が壊れてしまうことがあって、相馬さんによく言われますよね。「それただの暴力じゃん」とか。

相馬|そうそう、言います。エゴ、エゴ。

藤井|「おいおい、それダメでしょ、それだけじゃ」みたいな。ストップをかけてくれる人がいないと、少し危ないのかもしれないです。保守思想から学ぶことは、はっきり言うところですけど。

伊藤|僕も右翼思想から学んだところは随分ありますね。ただある人たちからすると、「そういうのはダメ」という反応も非常に強くはあって。先ほ

どおっしゃったように共同制作者がいるのは非常に大きいことだなと思います。本は基本的に一人で書くものなので、わからなくなってしまうんですよね。

相馬|それでいうと、演劇は創作の現場に、常に他者がいるんですよ。ひとつ、市原佐都子さんの言葉を紹介しようと思います。これは新潮のエッセイに書かれたものですが――

「私はタブーと言われるものや道徳的に問題があると思われるであろうことを演劇のなかで扱ってきた。社会での違和感や疑問、自分のなかにある偏見など創作の衝動となったものを掘り下げるなかで必然的にそうなった。そして、演劇という枠組みのなかだからこそ、世の中でタブーとされ見えなくなっている物事を見せることができる、(中略)その行為のなかで、誰かを傷つけるものなのだろうかと考え葛藤が生まれる。その葛藤が生まれた箇所は作品の核である。その核を変えずに、(省略)作品に嘘ができないように演劇という嘘をどうつくのか」

演劇は、虚構を使って社会のタブー、表立ってやってはいけないことをわざわざやるんですよ。今の時代、さまざまなハラスメントが問題になるわけですが、対俳優や、出演者間でギリギリまで追い込んで、傷つけてしまったりすることがあり得ます。それはなんのエクスキューズにもならないけれど、そういうリスクと隣りあわせでいるアーティストは、作品制作を通じて自分に問い続けることになります。そのギリギリのバランス感覚を持っているアーティストは、本質的な悪というのかな、外側にある悪ではなくて、自分のなかにある悪や黒い部分に手を伸ばして掘ることができるんですよ。

藤井|今その話を聞いて、自分の内なる暴力性というか、黒い欲望とどう折り合いをつけるかという風にやっているってことは、そもそも正義ではないんだよなと思いましたね。

相馬|あ、言っちゃった。

藤井|最初に相馬さんが話していたように、僕らはそもそも芸術活動が正義／悪といった価値体系を、攪拌・破壊していつてるんでしょうね。

相馬|アートってこういうもんだみたいなことをこちらが提示しなくても、それぞれの抱えている葛藤だったりを受容したり、逆に表出させることは可能だと、私は思っていますよ。

伊藤|今の時代、生きていくには複雑性があるにも大きくて、それをどう縮減するかってことが個人の生き方そのものになってるんじゃないでしょうか。ネットで過激な言論が飛び交うのはアテンションエコノミーそのものです。よりアテンションを得るためには、友敵の構造を使って単純なことを言うのが一番効果的だという「ゲーム」をずっとやってる人たちがいるんです。その人たちは、アートが持っている複雑性に対して、おそらくそれをできないとかわからないってことよりも、そこに関与しないっていう選択をしちゃっているような気がします。

藤田|そんな感じはしますね。アートや文学の作り手や批評の言説は無限にマイクロになっていきますが、一方でSNSを中心とする人々は複雑な社会にもう疲れ果てちゃってでどんどん単純化していく。この乖離も深刻だと感じます。時々、友人たちと「もうわかりやすい神話でいくしかないか」「物語を提示するか」「いや、それは……」みたいな議論をしています。アートや表現の複雑で繊細なあり方、様々な立場に共感させる機能を信じたい一方で、常民に訴えかけるにはそれしかないのかもと思います。こうやってファシズムになっていくのでしょうか(笑)

伊藤|今、逆に私の500ページの本を読んで、いろいろ言ってくる人を思い浮かべてました。

相馬|右派の方々ですか。

伊藤|右派だったり、元右派だったり、立場はいろいろなんです。500ページの本は、複雑さそのものですよ。複雑さの縮減がどんどん進んでいる時代に、全員を関与させるのはもうできないんで、ほとんどのネットウヨはただ何かの符丁に従って攻撃してくるだけですけど、ふわっとしてる人のこと、わざわざ複雑さに絡んでくる人たちをきちんと捕まえることってというのが、対話なんだろうと思いますね。

相馬|きっと一人の人間のなかにグラデーションがあって、私のなかにある常民的なものを認める。最初の議論に戻ると、悪が自分の外にあると

いうような議論の仕方自体がやっぱりトリッキーで、ミイラがミイラ取りにならないように、自分のなかの常民を、芸術や、美学的なアプローチで引き留めないといけないということなのかもしれません。

伊藤|右傾化を問題視する議論は多いんだけど、SNSが発達して以降は「分極化」あるいは「極化」ということの方が大きいんですね。極化っていうのは要するに、アテンションの受け皿がオーバーフローしていくと、分断されていって、そのなかで短く強烈なアテンションを競いあうっていう、行動様式がどんどん増えるんです。極端な表現とか、極端な時間とか。左右の分断だけを問題にしていくことはおそらく間違っていて、物わりのいいいいふりをして切り分けていくことで、我々の関心のスコープはどんどん細切れに小さくなっていってしまうと。

相馬|演劇の持つもともとの力や知恵をもって公共圏をつくっていくというのは、個人の葛藤や痛みを、共同体のなかで語り継いでいくっていうニュアンスなんです。だから、別にそれがこう、ひとつの大きな物語に集約されるということではないんです。これからの演劇は、そういう声を聞くための装置として、わかりあえるかどうかはわからないけど、声を聞きあう仕掛けになればと。なんだか演劇ならできそうな気がしてるんですよね。

藤井|必死になって保守思想を勉強している僕としては、今の言い方がすごくリベラルだなぁと聞こえて。つまり、そういう世界を生成させる理論とか、システムを構築しようっていう考えそのものが、非常に反発を生みそうだなとも思うんですが。

伊藤|僕からしたら、藤井さんのその「保守思想を勉強して、左派に対する批判的な視点を取り入れた」っていうことそのものが、実は相馬さんの言う「聞くこと」んじゃないかっていう気はするんですけどね。

「聞くことのできない声」っていうのは、相手が言語化していない部分であって、そもそもどんなに聞き出そうと思っても相手からは出てこなかったりする。そうすると、やっぱりこちらが想像するっていうことは非常に大事なことであって。勉強したり、想像したりして、相手の立場っていうものに身を置いていくっていう。複雑性そのもので

すね。

相馬|それでいうと、演劇の、自分じゃないものを演じること。たとえばまったくわかりあえない他者のふりをしてみるってというのは、自分の中のまったくわからない自分に手を伸ばしてみるって、何も変わらないのかもしれないですね。ここまで、気がつけば三時間半も議論していました。藤田さん、素晴らしい取りまとめをありがとうございます。そして、伊藤さん、藤井さん、ご視聴いただいたみなさんも、長時間どうもありがとうございました。

藤田|ありがとうございます。藤井さん、ご視聴ありがとうございました。藤井さん、ご視聴ありがとうございました。

相馬|演劇の持つもともとの力や知恵をもって公共圏をつくっていくというのは、個人の葛藤や痛みを、共同体のなかで語り継いでいくっていうニュアンスなんです。だから、別にそれがこう、ひとつの大きな物語に集約されるということではないんです。これからの演劇は、そういう声を聞くための装置として、わかりあえるかどうかはわからないけど、声を聞きあう仕掛けになればと。なんだか演劇ならできそうな気がしてるんですよね。

藤井|必死になって保守思想を勉強している僕としては、今の言い方がすごくリベラルだなぁと聞こえて。つまり、そういう世界を生成させる理論とか、システムを構築しようっていう考えそのものが、非常に反発を生みそうだなとも思うんですが。

伊藤|僕からしたら、藤井さんのその「保守思想を勉強して、左派に対する批判的な視点を取り入れた」っていうことそのものが、実は相馬さんの言う「聞くこと」んじゃないかっていう気はするんですけどね。

「聞くことのできない声」っていうのは、相手が言語化していない部分であって、そもそもどんなに聞き出そうと思っても相手からは出てこなかったりする。そうすると、やっぱりこちらが想像するっていうことは非常に大事なことであって。勉強したり、想像したりして、相手の立場っていうものに身を置いていくっていう。複雑性そのもので

## FORUM

相馬 相馬 相馬

## 047

相馬 相馬 相馬



## コモンズ・フォーラム #2 芸術と公共

世界の至るところでポピュリズムが台頭し、分断が顕在化している。ネット社会によってさらに扇動される敵対と不和は、私たちが生きるフィジカルな現実世界の対話や安全をも脅かす力として可視化されつつある。だが、こうした敵対と不和をしっかりと見つめ乗り越えていこうとする不断の営みのなかにこそ、「公共」や「公共圏」は生まれうるのではないか。

本フォーラムでは、先のあいちトリエンナーレやこれまで／これからのシアター・コモンズでの実践を具体例にとりながら、「わかりあえない者たち」が共存する世界を前提に、分断を社会のダイナミズムへと変換しうる芸術の可能性について議論が展開された。

\* 津田大介の「メディアの現場」2020年3月27日 (vol.388) より、一部編集のうえ転載

### プロフィール

きたがわ・ふらむ

1946年、新潟県生まれ。東京芸術大学美術学部卒業。アートフロントギャラリー主宰。主なプロデュースとして、「アントニオ・ガウディ展」(1978-79)、「アバルトヘイトに反対する動きを草の根的に展開した「アバルトヘイト否! 国際美術展」(1988-90)、米軍基地跡地を文化の街に変えた「ファーレ立川アートプロジェクト」(1994)など。地域づくりの実践として、「大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ」、「瀬戸内国際芸術祭」、「房総里山芸術祭 いちはらアート×ミックス」、「北アルプス国際芸術祭」、「奥能登国際芸術祭」などで総合ディレクターをつとめる。

### プロフィール

こばやし・けいご

1978年、東京生まれ。2002年早稲田大学理工学部建築学科卒業。2005年ハーバード大学大学院デザイン学部修士課程修了後、2012年までOMA/AMOロケットダム事務所に勤務。代表レム・コールハースと共に主に北アフリカや中東地域のプロジェクトを多数担当。その後、早稲田大学理工学研究科建築学専攻助教を経て2016年より同大学准教授。設計事務所NoRA共同主宰。主な作品に「2014年ヴェネチア建築ビエンナーレ日本館展示計画」、「ワセダライブハウス」、「Gordon Matta-Clark 展会場計画」など。PortB/高山明と「Wagner Project」や「マクドナルドラジオ大学」の会場構成等でも協力。

### 開催概要

2020.3.3 18:00-21:00 オンライン配信

### 登壇者

北川フラム (アートディレクター)

卯城竜太 (Chim ↑ Pomメンバー)

小林圭吾 (早稲田大学建築学専攻准教授、建築家、NoRA共同主宰)

若林朋子 (プロジェクト・コーディネーター、立教大学大学院21世紀社会デザイン研究科特任准教授)

津田大介 (ジャーナリスト、あいちトリエンナーレ2019芸術監督)

### 司会

相馬千秋

(あいちトリエンナーレ2019キュレーター、シアター・コモンズ・ディレクター)

### プロフィール

つだ・だいすけ

ジャーナリスト/メディア・アクティビスト。ポリタス編集長。大阪経済大学情報社会学部客員教授。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分野として執筆活動を行う。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。主な著書に『情報戦争を生き抜く』(朝日新書)、『ウェブで政治を動かす!』(朝日新書)、『動員の革命』(中公新書ラクレ)、『情報の呼吸法』(朝日出版社)、『Twitter社会論』(洋泉社新書)ほか。あいちトリエンナーレ2019では芸術監督をつとめる。2011年9月より週刊有料メールマガジン「メディアの現場」を配信。

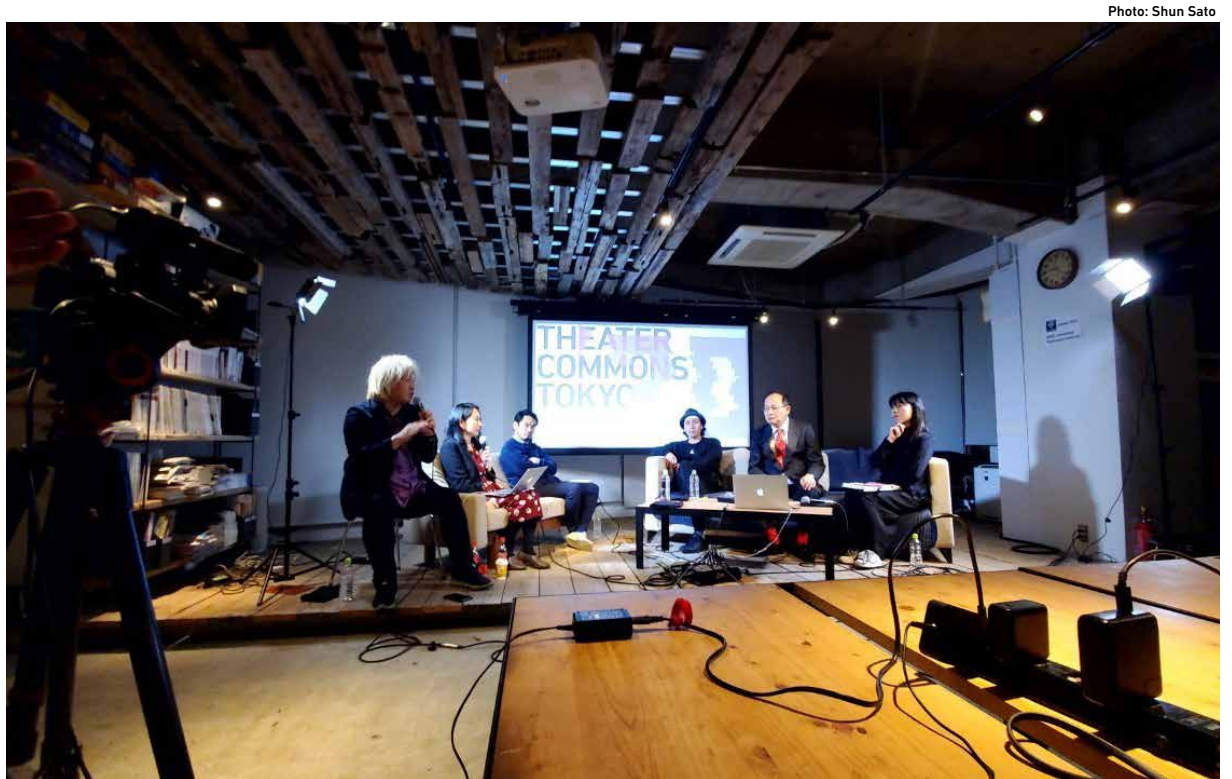


Photo: Shun Sato

相馬|今日は「芸術と公共」をテーマに、Chim ↑ Pomの卯城竜太さん、アートディレクターの北川フラムさん、プロジェクト・コーディネーターの若林朋子さん、建築家の小林恵吾さんをお招きしました。前半では、昨年のあいちトリエンナーレの参加作家であり、あいちトリ会期中に『公の時代』という共著を刊行した卯城さんに、あいちトリの当事者作家として、また『公の時代』の著者として問題提起をしていただき、フラムさんには国内外でさまざまな地域芸術祭を手がけるディレクターから見た「公」についてお話しいただきました。そして、芸術政策の専門家である若林さんにあいちトリをめぐる文化庁の補助金不交付問題をサマリーしたうえで今後の芸術政策への提言をいただき、小林さんには建築やデザインといった視点から「公」についてお話しいただきました。

ここからの後半は、前半のお話を受けて、芸術の公共性は再定義できるのかについてみなさんと議論していきますが、特別ゲストとして津田大介さんにも参加していただきます。津田さん、前半のみなさんのお話を聞いていかがでした？

津田|フラムさんが手がける地域芸術祭には、Chim ↑ Pomのように政治的な振る舞いをするアーティストは呼ばれない。以前から相馬さんと話してきたことですが、その点について、先ほどフラムさんは「Chim ↑ Pomはあえて避けてき

た」とはっきりおっしゃいましたよね。なぜなら、どんな芸術祭でも問題は次々と起こるもので、それだけで手一杯だから、わざわざ炎上上等なアーティストとやらなくていいんだと(笑)。ディレクターとしてありえる判断だと思う一方で、では、フラムさんは、アーティストはどのように社会に問題提起すればいいとお考えなのか。公金が投入される芸術祭は避けて違う道を模索するべきなのか、あるいは芸術祭に参加するならもう少しスマートなやり方を選ぶべきなのか。このあたりはどう考えているのか知りたいです。

北川|Chim ↑ Pomが表現活動を通してなにをやっているかという、戦線を開いているわけですよ。僕はそれはそれでいいと思っています。津田さんもあいちトリエンナーレで戦線を開いたけれど、それもそれでいいと。つまり、いろいろな人がそれぞれの戦線でやるべきことをやっている。この7、8年、日本では政治権力が露骨な振る舞いをするようになっていて、特にここ最近、コロナの問題が立ち上がってからは灯火管制のような状況ですね。僕もそれには危機感を抱いています。

津田|フラムさんは自分の芸術祭にChim ↑ Pomのようなアーティストは呼ばないとはいえ、見方によっては政治的なメッセージの強い作品を展示することもありますものね。たとえば僕は、昨

年の瀬戸内国際芸術祭で見た大島の展示に衝撃を受けました。大島はかつてハンセン病患者を収容していた島なので、そのことを主題にしたかなりストレートな表現もあって。けれど、大島の展示は炎上しない。

北川|それは、僕たちが大島の住民のみなさん——かつてのハンセン病療養所の入所者の人たちとの関係を10年かけて築いてきたからだと思えますね。それがあから、ただお題目だけで批判している人たちからチャチが入ってもチャチのほうか飛ばされちゃう。僕は行政と仕事していますが、僕を雇っているのは地域の人たちだと思っているんです。地域に足場がないところではがんばれない。

津田|「足場」というのは、地域の人やボランティアとの関係性のことですよ。その関係性こそが地域に新たな公共圏を生み出すのではないかと。トークの前半で、若林さんからそんなお話がありました。

若林|フラムさんは越後妻有アートトリエンナーレを20年前に始めるに際して、2000回もの説明会を地元で開かれましたよね。そうやって地域の人たちやボランティアとの対話を通じ、いかに足場、公共圏をつくっていくか。それが今後の鍵になると思います。

## Commons Forum #2

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

津田|それは僕も実感していることで、あいつりの場合、芸術祭が終わったあとボランティアとの交流が続いています。なかには過去の3回も含めてあいつりに毎回ボランティアとして参加している人もいますが、今回がいちばん面白かったと言うんですね。なぜなら、今回のあいつりは不自由展の騒動でアーティストたちが愛知に滞在していたこともあり、ボランティアがアーティストと交流する機会が圧倒的に多かったから。彼らはアーティストと直接話すことでアーティストのファンになっていったし、芸術祭を一緒に作る当事者にもなっていった。その意味で、不自由展の再開に向けて公共圏をつくってくれたのはアーティストとボランティアだったんですよね。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

卯城|アーティストっていろんなところに足場があるんですよ。Chim↑Pomの場合、海外のプロジェクトに参加することが多いから、そのたびに現地の人たちとの関係を築いていて。たとえばメキシコの国境の街ティファナに、アメリカの目の前に住みながら入国できない人たちのためにアメリカを臨むツリーハウスをつくったときも、まずは地域の人たちとの対話から始めました。

あれはDIYプロジェクトだったので、コミュニケーション方法は全部独自。仲介者もアート機関もい wasn't でしたからね。でも相手にアートのリテラシーがなくても、ウチらが「国境沿いにツリーハウスをつくってUSAビジターセンターと呼ぼう」と言ったらめっちゃ笑うんですよ。彼らにとってそれがアートなのかお笑いなのかはわからないけれど、一緒に作るのは楽しいし、ツリーハウスができればうれしいしで協力してくれる。独特のバイブスが生まれるんですね。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

津田|たしかにChim↑Pomはコミュニティとの関係性を重視して作品づくりをしているけれど、ある意味では炎上上等なアーティストじゃないですか。(ヒロシマの空をピカッとさせる)や、岡本太郎の《明日の神話》に福島第一原発の絵を付け足した《LEVEL7 feat.明日の神話》のときも炎上して。ただ、あいつりの不自由展に出展した《気合い100連発》の炎上って、これまでとは質の違う炎上だったように思うんです。

卯城|そうですね。僕は炎上自体は「あってもよし」という立場で、(ヒロシマの空をピカッとさせる)や《LEVEL7 feat.明日の神話》の炎上は仕方のない炎上だし、あるべき批判だったと思って

### 050

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

います。ウチらの行為や作品に対するビュアな反応だったなど。でもあいつりで炎上した《気合い100連発》って、これまでに一度も炎上したことのない作品だったんです。Chim↑Pomの作品のなかで、世界中でもっとも多く展示され、もっとも多くの人の見られてきたものなのに。それが今回、一部を切り取って歪曲されたかたちで拡散し、「反日」「福島ヘイト」といった批判が殺到した。歪曲以前に、作品を見てもない人たちの攻撃の対象になるということが起こって。

北川|言葉を使った表現は狩りとられやすい。多くの芸術はそうではないところで動いていて、作品がもつ丸や三角や四角といったかたち、それから色は、アーティストにとっては偶然だったり恣意的だったりするんだけど、そのかたちや色が、じつは言葉より政治的なメッセージにもなりうる。そういうところに僕は注意しています。

いずれにしても、いまはふつうの人たちが過激な言説に絡め取られていく時代だから、そこで戦うのはちょっとつらい。やるならコミュニティのなかでやらないとやばいぞというのが僕の認識ですね。

津田|それは瀬戸内や越後妻有のような地域芸術祭ではなく、あいつりのような都市型の芸術祭でも実現できることですか。s

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

北川|もちろんできます。

卯城|フラムさんのおっしゃることはよくわかって、僕らはまさに狩りとられないためのやり方として、ある意味では見る者の意表をつくような、へんてこなことをしたりもするわけじゃないですか。そうすることによって、定型文ではないコミュニケーションが生まれることもある。けれど、あいつりでの炎上は、アートやアーティストがやってきた、意表をついたり、まどろっこしかったり、わけのわからなさから生まれるコミュニケーションとはまったく違う、イデオロギー的なバズだったんですよ。表現の不自由展が右の人たちに喧嘩を売ったと見なされたことで、表現の自由とは関係のない、左と右のバトルになったんだと思います。

「**個**」と「**公**」のあるべき関係

相馬|少し補足すると、不自由展の《平和の少女像》や天皇を扱った《遠近を抱えて》は、歴史的

に2大タブーと言われてきたものだから、それらを展示することによって旧来の左派vs右派的な対立構造が浮かび上がったのは仕方のないことでもあるんですが。

ただ、フラムさんがおっしゃった「足場」の話はそのとおりで、フラムさんが地域の人たちと向き合って公共圏のようなものをつくることに心血を注いできたからこそ、フラムさんのモデルは成功しているし、アジアの各地にも広がっているのだと思います。それがコミュニティから立ちあがった「ボトムアップの公」だとすると、一方で卯城さんが本に書いていたように、いまは「トップダウンの公」が幅を利かせるようになってきているわけですよ。都市の再開発がその最たる例ですが、コミュニティありきではなく、先に広場や制度という「みんなのため」の枠組みが「公」的な顔をして用意されている。

私自身、これまで行政と仕事をした経験でもそれを感じてきたし、あいつりにも「都市の欲望をアートが代弁する」みたいな行政側の文脈が確実にあって、それに歯向かうと補助金を不交付にされてしまうという。このあたりはどう考えればいいでしょうか。

卯城|「多様性」というパッケージで覆われた「みんなのためのスペース」って、まさに公立美術館がそうなんですよ。そこはトップダウンな「公」観と民主主義的・理念的な「公」観がぶつかっている。ウチらは日本の芸術祭にはまったく呼ばれないけれど、海外の芸術祭にはたびたび呼ばれていて、その会場が公立美術館だったときは、日本の「公」観との違いを実感します。たとえば数年前に台湾で行われたアジア・アート・ビエンナーレでは、国立台湾美術館が会場でした。そこで「公立美術館はだれのものなのか」と問題提起したくて、美術館のエントランスと外の公道を接続する、200メートルにおよぶアスファルトの「道」をインсталेशनとして発表したんです。美術館も公道も公共空間じゃないですか。だけど両者のレギュレーションやルールが違っていて、公道では喫煙や飲酒がOKだけど、美術館のなかではNG、公道ではデモをしていいけれど、美術館のなかではNG。逆に、美術館ではエクストリームなアートを見せられるけれど、外ではできない。ならば、そのあいだにつくる「道」を新しい公共圏として、独自のレギュレーションを設けよう、と。その「道」で飲酒はしていいのか、タバコは吸っていいのか。音楽を流していいのか、ペットの散歩をしていいのか、商売をして

いいのか。美術館と交渉しながらレギュレーションをひとつずつ決めて、その実践としていろいろな人を呼んでパーティーを開いたんです。そんなふうに、漠然とした「公共」が幅を利かせる場でも、突拍子もないことをやらせてくれたりもする。日本には、実験もせずに、どうせだめだろうと想像してやらない人が多い気はしますね。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

北川|卯城さんの話を受けていうと、いまの美術作品はおもに美術館のホワイトキューブに置かれるものになっていますよね。ホワイトキューブという均質空間は20世紀最大の思想ですよ。アートフェアやオークションも含めた「制度としての美術館」が確立された結果、あらゆるアーティストが美術館での展示を前提に作品を制作するようになった。

そういうふうに、アーティストがホワイトキューブのなかで完結しようとするところがまずいと僕は思っているんです。かつて、美術館が登場する以前の美術作品は、それがある場所や時代も含めたものだったのが、美術館に移行することで、展示の価値のみが重視されるようになった。その展示価値を保つための均質空間がホワイトキューブです。つまり、ホワイトキューブという権力に勝つには、作品に空間の概念だけでなく、時間の概念を入れていかなければならない。そうしないかぎり無理だよ、と。最近はそのいうことを意識的にやっているアーティストや建築家が増えてきましたけれど。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

相馬|いまのお話、建築家としてはどう捉えるかを小林さんにききたいです。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

小林|建築やアートで時間の概念といえば、通常は「永続性」になるのかもしれませんが、僕が最近おもしろいと思っているのは時間の「有限性」がもたらす自由、みたいなことですよ。たとえば道路の建設予定地という理由で何十年も空き地になったままの場所や、まだ用途が決まっていない更地を、期間限定でなにかやりたい人に使ってもらう。Chim↑Pomさんが歌舞伎町にあった解体寸前のビルを丸ごと使っておこなった《また明日も観てくれるかな?》もそうですが、短時間かつ建物を残す必要がないからこそ、好きなことを自由にやれるんじゃないか。「公共」という今日のテーマに寄せると、自由が生まれる場所を支える「公」が突発的に立ち現れることもあるような気がして。そんな「公」がこっちに現れては潰れ、あっちに現れては潰れ、といった世界は

ありえるのかなと思いました。

相馬|シアター commonsも、都市のなかにマイクロでテンポラリーな共有地をつくっていこうというプロジェクトなので、小林さんのお話にはすごく共感します。ただ、実践している立場からいうと、そのやり方には限界があるというか、やっていて大変なんですよ。プロジェクトを継続させたり、発展させるためのビジョンはもちろんあるんだけど、現実 はなかなかきびしくて。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

卯城|持続させたり大きく育てていって、結局は「容れ物」の論理ですよ。だけど、たとえ規模は小さくても、作品がめっちゃくちゃばかったり、プロジェクトが超面白かったりすれば、自然なかたちで持続したり発展していくこともあって。たとえばChim↑Pomが福島の帰還困難区域内でやっている《Don't Follow the Wind》は、まだ一般にはだれも見たことがない展示だけど、開始から5年が経ったいまも続いていて、じつは一昨日も行ってきたばかりです。もちろん地域に関連した展示だし、何年先になるかわからない一般公開を見据えているという意味では時間の概念も入ってる。そういう「個」の強いプロジェクトになればなるほど、住民の方々が協力してくれたりして持続していくものになったりする。やっぱりアートがもつ発想力はイベントや容れ物より大きいんですよ。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

北川|だからアーティストは自らにもっと誇りをもつべきですよ。世界にAからZまで27億の人がいるとしたら、世間はMやNといった中央値をとって「これが一般的な人間ですよ」なんて言いたがるわけ。だけど世の中には卯城さんのようなとんでもないAもいるし、とんでもないZもいる。

津田|卯城さんがいうところの、エクストリームな「個」。

北川|そんな人がアーティストになるんだから、AやZは自分がセンターにいないことに誇りをもってやればいい。

津田|芸術祭も同じですよ。みんなが納得するような、MやNばかり展示する芸術祭なんてどう考えてもつまらない。AやZのように振り切ったほうが絶対におもしろいわけで。

北川|手の内をちょっと明かすと、なぜ僕の芸術

祭は参加作家が多いかというと、AやZが紛れ込んでもわからないようにするためなんです。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

卯城|たしかに、フラムさんの芸術祭は見ているとお茶を濁されている感じがしますもん。一見わからないかもしれないけど、やれることはやってるよ、みたいな(笑)

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

津田|そういうところは抜群にうまいですよ。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

卯城|「個」の強いプロジェクトといえば、じつは昔、Chim↑Pomは越後妻有アートトリエンナーレにプロポーザルを出したことがあって。しょうもないアイデアの作品だったから落選したんだけど、そのとき感心したのは、フラムさんがわざわざ「今回はすみませんでした」みたいな手書きのはがきを自宅に送ってくれたんです。地域芸術祭の運営って本来はお役所的な仕事のはずなのに、その自筆のはがきからは強烈に「個」を感じたというか。「俺の芸術祭」みたいな感じがすごく伝わって、良い芸術祭だなと思ったんですよ(笑)

相馬|めっちゃくちゃ良い話!フラムさんの場合、エクストリームな「個」である北川フラムが「公」にも二重化されて、それが容れ物として持続可能なかたちで各地に広がっているイメージ。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

卯城|そうそう、すごく「公」として有機的なものを感じたんですよ。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

北川|えっと、ありがとうございます(笑)。プロポーザルを出してくれたすべてのアーティストにはがきを送るわけじゃないんだけど、「アイデアは良い、だけどなあ……」という人には出すようにしているんです。

### 文化庁に期待するな

卯城|これから先の話をする、いまはどうやって新しい「場所」をつくり出すかを考えています。これまでの教訓を活かしつつ、同じやり方がんばろうという発想には僕は全然なれなくて。たとえばこのところキュンチョメやアーティストの松田修くん、涌井智仁くんたちとあるプロジェクトを企画してるんだけど、まずはコンセプトや概念としての「場所」を設定するんですよ。

これはキュンチョメの2人から聞いた話なんですけど、ベルリンの壁を建設するときどうしたかと

### FORUM

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

### 051

「**Forum**」は「**フォーラム**」の英語読みです。

## Commons Forum #2

相馬 相馬 相馬

いうと、最初は地図の上に線を引いていくわけでしょ。それをもとに実際の建設を始めると、地図上の境界線とは齟齬が出る箇所があったんですって。どちらの領土なのかわからない、謎の小さなスペース。そういうのが理想的だと思っいて。つまり、分断が単なる分断にしかならないこともあるけれど、分断が生み出す自由みたいなものもあるはずで。今後、分断によるコミュニティの崩壊みたいなものが秋のひろしまトリエンナーレまでは続いて起こると思うけれど、それを受けて次のスペースやプラットフォームを想像することは可能だと思っいて。たぶんアーティストにしかできないことだとも思うし。

相馬 相馬 相馬

相馬|そんなふうにして、逆境によってアーティストがますます輝く時代が来るかもしれない。このあいだも卯城さんと「シン・文化庁をつくろう」みたいな話で盛り上がったんですけれど。

卯城 卯城 卯城

卯城|そうそう、シン・文化庁をつくって、フラムさんが長官になってくれればいいなんて話をして。

北川 北川 北川

北川|持ち上げてもらったあとで冷水を浴びせかけるようだけど、僕は国を信じてはいけなと思っています。国というか文化庁というか、要するに国のいう「文化」に期待してはいけない。この仕事をやるにあたり、かつての文科省ルートでやるかぎり日は目の見ないとわかっていたから、省庁でいえば農水省とか国交省とやるほうを選んでいるんです。僕らはダボハゼのようにがんばって行政の仕事をしているけれど、べつに僕らの仕事は「文化」だと呼ばれなくてもいい。むしろ、国のいう「文化」という枠組みのなかでばかりやっている文化活動はひ弱だと思っうね。

相馬 相馬 相馬

相馬|だからこそ、フラムさんはアートと観光を結びつけて、文化庁ではなく農水省や国交省と一緒にやってこられた。

北川 北川 北川

北川|国のお金なんて、もらえるものはもらったほうがいいですよ。真面目にそう思っっています。ただ、根本には「芸術祭のチケットさえ売れば、うちは食っていける」という考えがある。いまだに。だから、作家は自分の味方をつくればいいんです。もちろん国からのお金がなくなれば困るけれど、あんまり文化庁に期待しないほうがいい。

### 052

相馬 相馬 相馬

卯城 卯城 卯城

北川 北川 北川

相馬 相馬 相馬

相馬 相馬 相馬

相馬|国の枠組みのなかでやる文化活動はひ弱だという指摘は重く受け止める一方で、今日はせっかくの機会なので日本の文化政策のあり方についても考えたいんですね。若林さんは、ここまでの話を受けていかがですか？

若林 若林 若林

若林|フラムさんのおっしゃるとおり「公」をうまく利用したらいいと思います。上からの「公」というよりオフィシャルな「公」として使い倒す。というのも、「公」には広報力があるし、事務仕事や制度づくりもうまい。「個」ではできないことを可能にする仕組みもっています。そうやってオフィシャルな「公」を利用する一方で、ボトムアップで「公」をアップデートしていく必要もあるのかな、と。あいつりの補助金不交付問題であきらかになったように、現行の公的な助成制度には問題点も多々あります。たとえば、だれが助成の審査をどんなプロセスでするのか、最終決定はだれがするのかなどが、審査要項に書かれていないことが多い。そこを変えるには審査に関わる人たちが声を上げる必要がある。自分も含めて言っていかねばと思っているところですよ。

相馬 相馬 相馬

卯城 卯城 卯城

北川 北川 北川

「公の時代」に求められる態度
津田|相馬さんにも訊きたいんですけど、あいつりの嵐をくぐり抜け、シアター・ commonsも無事に終わろうとしているいま、それらの経験を踏まえたうえで今後の自身の活動をこう変えていきたい、みたいなことはありますか？

相馬 相馬 相馬

相馬|私はフラムさんにお会いしてじっくり話す機会が5年に一度くらいの間隔で訪れるんですね。最初にお会いしたのは2006年の越後妻有アートトリエンナーレで、そのときは若林さんが企画したツアーに参加して、フラムさんの著書にサインをもらったんです。次にお会いしたのは2010年で、当時、私がディレクターをやっていたフェスティバル/トーキョーのシンポジウムにフラムさんをお呼びしました。じつはそのときも今日と同じ「芸術と公共」というテーマでお話してもらったんですが、フラムさんは「公共は反対意見が出たときに初めて立ち上がるものだ」とおっしゃっていた。仲間内で褒め合ってるのは公共でもなんでもない、反対意見ときちんと向き合っているか？みたいなことを言われて。私は昔から一方的にフラムさんをライバル視しているのですが(笑)、やっぱり敵わないなと思っいました。その

相馬 相馬 相馬

後、私がフェスティバル/トーキョーのディレクターをクビになったあとにフラムさんがトークに呼んでくれて、サシでお話をさせてもらって。そして今日が4度目。先ほど「か弱い」と言われてしまいました。が、10年前に比べると、あいつりの騒動を通じて反対意見もっている人たちと話すことができた。現実を多面的に捉えられるようになったことで、自分のやることも変わっっていくだろうなという予感はあるけれど、具体的にはまだわかっていないですね。津田さんは？

津田 津田 津田

津田|僕は基本的には本業のジャーナリストとしての仕事をやろうと思っってます。ただ、その一方で、美術業界を混乱させてしまった責任は感じていて。

相馬 相馬 相馬

卯城 卯城 卯城

相馬|自覚はあると。
津田|もちろん。アートについてはいまも門外漢だけど、この3年間あいつりの芸術監督をしてきて、芸術祭の運営に関してはノウハウがたまっただと思うんです。危機管理をはじめ資金調達でもなんらかの手助けはできるので、そこは恩返しをしていこうと。

北川 北川 北川

北川|資金の話をする、愛知県はともかく、人口10万人くらいの自治体は経済が壊滅的です。無理して芸術祭をやっても、文化施設の維持費がない。行政の次は民間に影響がいくでしょう。そんななかでアートなりお芝居なりをする人は、好きなことをやりながらどうやって食べていっかを真剣に考えるべきだと思う。その意味でも国に期待はしてはいけな。

卯城 卯城 卯城

卯城|たとえば韓国、日本、台湾、香港あたりの国がお金を出し合う、東アジアピエンナーレみたいなものがやれたらいいのに。ひとつの国のなかで芸術祭をやるから特定の思想やイデオロギーに引っ張られるのであって、複数の公共圏が綱引きしている状態のなかでなら多様性が担保されると思うんですよ。そうすれば、本当の意味での国際的な視点を得ることもできる。あいつりエンナーレにはそれが欠けていたんですよ。だって、世界に見られているという意識があれば、検閲なんかぜったいにできないでしょう。ドクメンタが検閲するなんてありえないし、日本の森美術館ですらそんなださいことしなですよ。

相馬 相馬 相馬

相馬|なるほど。そういう新しい公共圏の描き方もありえますね。

卯城 卯城 卯城

卯城|もっというと、アートは国境だけではなく、時代を超えるわけじゃないですか。未来のオーディエンスの目を意識しながら、彼らがどういう解釈をするのかわからないなかで作品をつくる。アートの公共性ってそういうことなんじゃないかと思っいます。

相馬 相馬 相馬

相馬|終わりの時間が近づいてきたので最後にみなさんからひと言ずついただきたいのですが、津田さん、なにかききたいことはありますか。

津田 津田 津田

津田|公立美術館のようなパブリックな場所では、だれかを傷つけるおそれのある作品は展示するな——そう叫ぶ人たちと、表現の自由を守れと叫ぶ人たちが対立したというのが、あいつりの騒動で表面的に見えた部分ですよ。ただ、僕は「表現の自由を守る」という言い方はあまり好きじゃなくて。表現の自由は守られるものじゃなくて、行使することで獲得していくものだと思っているんです。「ここまでの表現は大丈夫だった」「これはダメだった」と試行錯誤して、調整を繰り返しながら。その意味では、「公の時代」に求められるのは、表現することの覚悟、あるいは表現によって起こるハレーションを引き受ける覚悟なんじゃないかという気がするんですね。その覚悟について、最後にみなさんうかがいたいなど。

卯城 卯城 卯城

卯城|観てくれる方々、ぜひとも朝日出版の『公の時代』を買ってください(笑)! 僕の場合、アーティストとして生きる覚悟は以前からあったんですよ。だけど「公」から「個」が消えていく時代においては、エクストリームな「個」としてのアーティストには死ぬ覚悟も必要なんじゃないか。大げさな話じゃなくて、その覚悟をもっておかないと、逆に死を避けられないようなことも起こりうるような気がしてっいて。『公の時代』のなかでもいまの時代と大正から昭和初期の時代を重ねたんだけど、たとえば小林多喜二は死んじゃったわけじゃないですか。けどいま、アイ・ウェイウェイは死なずに済んでいる。彼は世界のアートシーンに影響力があっただから、自宅軟禁されているときも「フリー・アイウェイウェイ」ってキャンペーンが世界中でおこなわれた。そうすると中国当局も手を出せなくなるわけでしょう。そういう時代に生きてると自覚したことで、表現者として

相馬 相馬 相馬

の覚悟の質は変わっったと思っいますね。

若林 若林 若林

若林|そんな覚悟をもつアーティストをどう支えていくのかという意味でも、今後の文化政策や、芸術文化助成の制度設計は重要で。そもそも、日本ではいつからこんなに国の助成金や文化政策ばかりが注目されるようになったのでしょうか。2000年代の初頭はまだそうでもなかつた気がするんですね。文化予算が増え、助成金もたくさんつくようになったのがひとつの要因だろうと思っいます。その一方で、近年は企業の文化支援、文化政策が下火になったと言っわれていますが、私は景気だけが原因ではなく、芸術団体やアーティストが大口の国の助成金のほうへ寄っっって、企業に声をかけることが減っったことも一因だと思っっています。依頼がなければ支援はしませんが、私は景気だけが原因ではなく、芸術団体やアーティストが大口の国の助成金のほうへ寄っっって、企業に声をかけることが減っったことも一因だと思っっています。依頼がなければ支援はしませんが、私は景気だけが原因ではなく、「民」から動かしていくものなので、自分たちにながでできるのか、いまあらためて考える必要があります。遠からず国の予算は減っっていきますので、民間の支援がなければアートは生きていけなくなる。だったら民間の新しい制度をつくればいいと思っいます。

相馬 相馬 相馬

相馬|じゃあ若林さんにはぜひシン・文化庁の参謀になっていただいて。津田さんも芸術祭のコンサルをやるのとことだったので、シン・文化庁のメンツがどんどん揃ってきましたね。ではフラムさんからもひとつお願いします。

北川 北川 北川

北川|今回のコロナウイルス騒動を見てもわかるとおり、政府が要請すれば、国民は一瞬でなにもできなくなっってしまう。そんな状況に対して、遅まきながらながでできるのかというのが、いまの僕の最大の関心事です。特に地方自治体はそうとう苦しいので、ますます国の言いなりにならざるをえないでしょう。若林さんのいう企業の文化政策はひとつの解決策になるかもしれませんが、昨今のグローバル資本主義の論理でいくと、1社総取りの世界で、日本企業はほとんどダメになるわけですね。ただし、その戦いにアーティストなり美術関係者を巻き込むことで、日本企業にも勝ち目が出てくるかもしれない。こちらこそがチャンスだと捉え、戦略的にやっていくのは重要な課題だと思っっています。そういうシフトはありえるんじゃないかと。

相馬 相馬 相馬

卯城 卯城 卯城

北川 北川 北川

相馬 相馬 相馬

相馬 相馬 相馬

小林|アートを巻き込みたいのは建築も同じで、いま建築という分野がダイナミックに変わっっていくなかで、若い建築家たちが建築の新しい可能性をどんどん模索しているんです。それをアートの近い場所で考えていくのは、こちらにとっても非常に刺激的なこと。歴史的にも、建築とアートはつねに近い関係にありました。今日のお話を聞いて、今後さらに意識していきたいと思っしましたね。

相馬 相馬 相馬

相馬|ありがとうございます。それでは津田さんからも最後にひとこと。

津田 津田 津田

津田|あいつりで不自由展の騒動が起こっった直後——8月18日かな、僕はもともと瀬戸内国際芸術祭のDOMMUNEのイベント[\*20]に参加することになっていたんです。当時は僕をイベントに呼ぶと危険だということで、参加予定だったほとんどのイベントに出演拒否されるなか、DOMMUNEだけが僕を受け入れてくれた。あとでスタッフの人が教えてくれたのですが、津田さんのイベントはどうするのかをフラムさんに聞いたら、フラムさんが「警備を強化して呼ぼう」と言ってくれたそうなんです。「だって仲間だろ」と言ってくれたことを知り、本当にありがたかつたんです。今日ここにいるフラムさんや卯城くんをはじめ、多くの人に力を貸していただきました。今後は、恩を返すという意味でも、責任を取るといっ意味でも、自分にできることをやっていかなければと思っっています。

相馬 相馬 相馬

卯城 卯城 卯城

北川 北川 北川

相馬 相馬 相馬

### FORUM

### 053

相馬 相馬 相馬

卯城 卯城 卯城

北川 北川 北川

相馬 相馬 相馬

# コモンズ・フォーラム#3 芸術と仮想性

フランスの詩人・演劇作家アントナン・アルトーがエッセイ「錬金術的演劇」(1932年)において、演劇はまるで錬金術のように、日常の表面下に潜むより危険な現実を、物理的に鑄造してみせる「la réalité virtuelle (バーチャル・リアリティ)」である、と造語を用いて論じてから90年あまり。アルトーによって予言された「仮想現実」は今、進化を遂げるVRテクノロジーによって、私たち人間の知覚とその延長にある身体的現実を拡張し始めている。本フォーラムでは、小泉明郎によるVR演劇作品『縛られたプロメテウス』の上演と、メディアアートのキュレーターでビデオグラファーでもあるシャルル・カルコピノ、音とテクノロジーの関係をベースに研究や創作活動を行う台湾サウンドラボのリン・ジンヤオウのプレゼンテーションを踏まえ、人類とバーチャル・テクノロジーの間にあらたに生成され続ける関係性やVRを活用した演劇的経験の可能性についての議論が展開された。

## プロフィール

シャルル・カルコピノ  
フランス・パリに在住。メディアアートを専門とするキュレーターとして、展覧会のキュレーションと映像制作を横断する活動を展開。長年にわたり、パリ郊外の芸術文化センター「メゾン・デザール・クレティユ」が主催するメディア芸術祭Exit Festival およびVIA Festivalのキュレーターを務めた。現在はインディペンデント・キュレーターとして、国際的に活動、ポスト・インターネット社会を考察する展覧会を多数企画。オペラ、バレエ、実験音楽の公演のためにインタラクティブな舞台美術を制作するなど、映像クリエイターとしても活動している。

## プロフィール

リン・ジンヤオウ  
作曲家、メディアアーティスト。2014年に国立台湾大学でコンピューターサイエンスと情報工学の博士号を取得、国立台北芸術大学で美術修士号と音楽学士号を取得。2019年より国立台南芸術大学准教授。またC-LAB台湾サウンドラボのディレクターを務めている。現代美術、演劇、音楽における領域横断的な活動を展開し、台湾と香港において数々の賞を受賞。

## 開催概要

2020. 3.7 17:00-20:00

オンライン配信

## 登壇者

カルコピノ・カルコピノ (キュレーター)

リン・ジンヤオウ (C-LAB台湾サウンドラボ ディレクター)

小泉明郎 (アーティスト)

相馬千秋 (シアター・コモンズ・ディレクター)

## 司会

岩城京子 (演劇パフォーマンス学研究者、アントワープ大学専任講師)

岩城|今日はまず、私から演劇的な話を補充しつつ、小泉さんの作品『縛られたプロメテウス』について話し、ディスカッションのきっかけにしたいと思います。

「演劇、パフォーマンスはレプリゼンテーション」だと考えられているわけですが、その流れで、いわゆる「第4の壁」という言葉をいちばん最初に意識的に用いたのが、フランスの哲学者で芸術批評家のデイドロだと言われています。もともと、十七世紀フランスの劇場は観客同士の社交の場でしたから「その服いいわね」なんて会話が主で、皆、舞台にはいまほど集中していなかった。そういった状況の中で、「これはリアルじゃなくて、レプリゼンテーションですよ」ということで、彼は演劇を「観る芸術」にしてみました。この言葉は、リアリティとバーチャルリアリティを切り離すための哲学的なフレーミングだったわけです。客席が社交の場になっているというのは、現代的な考えに則すなら、つくり手にとっては迷惑です。これはデイドロや、西洋初の演出家ともいわれるデイヴィッド・ギャリックなども唱えていることですが、それをいちばん最初に徹底的に排除したのがリヒャルト・ワーグナーです。彼のつくったパイロイト祝祭劇場は、今から観ると相当完成度の高いVR装置と言ってもいいくらい、現実を忘れさせるための装置になっています。たとえば二重のプロセニウムアーチはいわゆる「第四の壁」を強調するものです。また、オーケストラピットは舞台の下にあって、演奏者は見えない。客席の照明も落として、観客が舞台しか見られないようにしている。客席内には前後を貫く通路がなくて途中退場もできません。そして、舞台上の装置は一点透視図法を使って遠近感を出し、視覚をもコントロールしています。今でいう「アテンション・マネジメント」です。

このようにして、劇場でも「見る」ということ自体に力点が置かれた手法が発展していきます。ですからナチュラルズム演劇って、実は視覚中心主義とともに生まれたものなんですよ。見る」という流れで西洋絵画に触れるなら、例えば遠近法はリアルではなく、奥にあるものに焦点が絞られていくように描かれた、歪んだ絵ですよ。メルカトル図法のような地図もそうですが、こういった手法は、白人男性が世界を掌握する際の視座にも通じます。見る／見られるの関係においては、見る人が強者です。そこではパフォーマンスする人が舞台上の客体として見られている。そこには一種の非対称なパワーバランスがあるわけです。権力者が非権力者を踊らせるとか、

白人が非白人を舞台に立たせるとか、女性が男性のためにパフォーマンスするといったように、見るという行為には無意識ではあっても、そうしたポリティクスが隠れているといえます。

ところが、見る／見られるの関係性は、VRではしばしば消去されてしまいます。じゃあ、その権力はどこに行くのか。小泉明郎さんの作品では後半、前半部分を体験しているお客さんを見る時間がありますよね。見られている方はその意識はないから、パフォーマンスしているつもりはない。しかし30分前の自分たちは、まるでプラトンの「洞窟の隠喩」そのままに、何かに操られるように滑稽に仮想現実動かされている。その無自覚のパフォーマンスがすごく新しいものに思えました。今、皆さんはSNSの時代に生きていて「強制的にパフォーマンスさせられている」と感じることはないですか。Facebookに面白い投稿をしなきゃいけないとか、美術館に行ったらInstagramにあげなきゃいけないとか。それって、いわば「デジタル・ファースト」の現実と身体を従属させているんですよ。そこでは仮想現実空間に投稿できる効果的な視覚的パフォーマンスのために、行動が決められてしまっている。アントナン・アルトーは、『演劇とその分身』の中で、これとは真逆の、「フィジカル・ファースト」の話をしています。つまり、肉体的なリアリティを自覚めさせるものとして、ベストと演劇があるんだと言います。演劇はバーチャル・リアリティをつくりあげるためのものですが、そのためには身体を覚醒させなきゃいけないと。今まさに、私たちが考えるべき話ですね。もちろん、アルトーの思考というのは、異化ではなく、没入型で、今のこの冷めた時代には親近感が持てないかもしれませんが。また彼の没入型思想は、のちにファシズムに接続できるものであるという批判を受けたりもします。ただ、仮想現実における身体と頭脳の対比という意味ではとても当時としては斬新なセオリーだと思えます。

アルトーの言っていたことを三つくらいにまとめると、一つは、ベストは抑圧されたリアルを暴いてしまう、それが演劇の力だということ。それから、演劇はありのままの現実を表象するのではなく、それを食い破るものであること。そうでなければ、演劇はもっと社会的階層の上位にあるプラグマティックな現実感、それはたとえば経済や政治と言いつつ言い換えてもいいと思いますが、それに負けてしまっただろうと。たとえば人間の肉体に直に働きかけるようなショックを与え、無理にでもそちらに目を向かせるような体験をさせなくては

ならないということですね。そして三つ目は、そのように没入的な体験をさせるためには、言葉を手放し、身体や音楽という詩に回帰する必要があるということです。少し引用しますと、「単純と秩序が支配しているところでは演劇もドラマもありえない……本当の演劇は詩と同様に別の道を辿って、一つの無秩序が生まれる」(アントナン・アルトー『演劇とその分身』2019 河出文庫)。これは、今の日本にすごく響くところがあると思います。単純な反復と従順な秩序だけがあって、クリエイティブなカオスが入り込む余地がなくなっている。そしてそのカオスとしてのバーチャル・リアリティをつくり、新たな未来を見せられるのが芸術の可能性じゃないかと私はアルトーにならって思うわけです。

ではどうしたらSNSの強迫的パフォーマンスに絡め取られず、バーチャルなリアルとしての「空気」にも支配されずに、オルナタティブなリアルを生成していくことができるのか。スマホのバーチャル・リアリティと、この社会に見えないけれど存在している「空気」としてのバーチャル・リアリティ、この両方どう対峙していくのか。ベスト——今はコロナウィルスですが——そうした目に見えないものに身体的、行動的に冒された状態にあるのだとすれば、その喫緊の俗世界のリアルからある程度距離を置いて違う世界を見るためにはどうしたらいいのか。それから、未来の観客の身体感覚はどうなっていくのか。今後、頭脳に特化したVRが発展していく一方で、身体的なリアリティはどうなっていくのか。まずはこの辺りの話を小泉さんの作品を起点に展開できればと思います。

## 幽霊の眼差し、失われる身体

カルコピノ|小泉さんの作品は、前半ではゴーグルをつけてVRを体験するわけですが、その部分は実はAR(拡張現実)との組み合わせでもあります。非常に抽象的で、ある意味純粋なバーチャル体験で、仮想的な空間に自分が身を置くことを楽しめる、気持ちのいいものになっています。ところが後半になると、その経験自体が自分ではない、生身の誰かの心の中の出来事だということを目の当たりにすることになる。またその心の中の世界が、どういう人のものなのか、そしてVRを体験している自分たちの身体を見せつけられもする。自身の身体と現実の捉え方について、そして仮想現実というものがどういう風に自分に影響を及ぼしていたのかということを考えさせら



Photo: Shun Sato

## Commons Forum #3

小泉さん、岩城さん、相馬さん

れる素晴らしい作品だと思いました。

この作品ではVRを体験することの気持ちよさや面白さからある程度距離をとっているということが重要です。私たちはいつも最新の技術を享受したいと思っていますが、その結果がもたらすものは何か、それがどういう意味を持つのか考えさせられます。後半への転換も無理がなく、だからこそ力を感じる作品でもありました。後半に登場する男性は希望を体現する存在でもあると思います。自身の体が制約を受けるとき、どのように自分の存在を拡張し、身体から解放していくのか。そのことを希望と共に感じさせてくれる部分がある。ですから前半と後半のバランスですよ。作品を体験していく中で、理解の仕方が変わっていく、その変化を非常に精密に考え、構成していると感じました。

岩城|作中で3つくらい視野が変わりますよね。前半だけでも、普段のリアルが透けてみえるARの現実、完全に電子世界に没入するVRの現実、そしてその次の部屋でみる肉眼の現実。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

小泉|ビデオスルーという技術で、ヘッドセットの前部にカメラがついていて、そこで撮られた映像がヘッドセット内で同時再生される技術です。だから自分の視野に映る現実なんですけど、2、3フレーム、0.0何秒かのラグがあります。もともとは、機材が自分の位置を把握するためにヘッドセットに組み込まれている機能なのですが、その機能を使うことによって、私たちが作りたような世界が作れるのでは、と開発会社のABALさんが提案してくれました。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

岩城|私たちは自分の目で見てるという認識をしてるわけですが、その時点で脳は騙されてるってことですよ。そこで私たちはいわばトランス・ヒューマンな状態になり、仮想世界に没入していくわけです。批評をやっている私としては、あそこで客観性が奪われた感じがしてすこし嫌だったんです。それはなぜかという、危険なんですけど、その支配された状態に身を委ねてしまいたい気持ちよさみたいなものも自分のなかに感じてしまって。途中まではふんばって批評性を保とうとするんです。でも無駄なあがきというか、だからもう、自分の脳の速度が追いついてないんですよ。VRの速度に。

小泉|おっしゃるように、没入させて、批評性が持てない状況をつくりたかったわけです。しかもそのVR世界に木や空や水といった具象的なもの

を置くと、それこそ現実のレプリゼンテーションとなってしまう、体験としては二次的なものになってしまうので、抽象的なブロックだったり光の矢だったり、できるだけビュアな光や形が身体に溶け込むという(笑)。要は脳の知覚のメカニズムと身体の間に抽象的に介入するわけですよ。そこから逃れようがないようにつくったのが第一部です。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

相馬|まるで小泉明郎教という宗教みたいな感じで(笑)、前半は完全にイマースブな状態にしました。今回の作品のドラマトルギーにはアイスキュロス原作の『縛られたプロメテウス』があるけれど、多くの人は物語自体を知りません。そこで、最初は自分の身体が見えているのに、だんだん黒い点が出てきて真っ暗闇の中に置かれる。自分の身体が消去されるんです。その恐怖がどういことなのか、後半でわかってはくるんですが……ともかく前半はまったく批評的になれないように操作しました。こんなうまくいくとは思わなかった面もあるんですけどね。

リン|私たちのリサーチや作品に参加した観客がいちばんよくする質問が「私は誰なんだ？ この世界で何をするんだ?」ということです。その人たちには、映画の中の登場人物やシンガーなど、何かを役割を演じ、作品の中の世界に参加したいという願望があるんですが、結果として彼らは「自分はまるで幽霊のような存在だった」というんです。作品の中で、移動する際に空中を回ったり、ある時代設定の中にタイムトラベルのようなかたちで入っていくような体験があるからかもしれませんが、すべてを傍観する幽霊のようだったという感想をよく聞きます。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

相馬|私はこの間台湾に行って、ツイイ・ミンリャンという映画監督のVR作品を体験してきたんです。小泉作品との比較でお話すると、彼の作品は完全に椅子に座ってヘッドセットをつけて体験するんです。しかもかなりのデータ量でケーブルがついていて、身体が固定された状態。ただ、椅子は360度動くので、映画の中に完全に入ることができます。目の前に広がる眺めは部屋の中なんですけど、そこにいる私は誰かという、登場人物ではない。その空間に浮遊する何かなんです。これはまさに今リンさんがおっしゃったことで、ツイイ・ミンリャンはたぶんVR映画の中でのお客さんの視点が幽霊的であるということを踏まえて、徹底して幽霊的な世界を描こうとしたん

じゃないかなと。一方で、小泉さんの作品ではお客さんはフィジカルに動くことができるし、身体性そのものを問うような構成になっている。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

小泉|VRを作る時に大事なのは、誰の視点かということなんですよね。VRは脳に直接的に働きかけるので、映像作品のような客観的なショットというものはなく、すべてが鑑賞者にとって主観的なショットになります。エンターテインメントのVR作品の多くはそこをきちんと設定していないので、批評性が生まれにくくなってしまっている。ツイイ・ミンリャンのような方法なのか、あるいは私の作品のようにVR機器と鑑賞者の主観を組み合わせるか、あるいはもっと違う方法があるのか。一つ面白いと思ったVRの使い方として、New York TimesのサイトにあるVR映像です。これは世界中に取材に行くカメラマンにVRのカメラを持たせて、彼ら彼女らが写真を撮っている場所にそれをポンと置くんですよ。そうすると、たとえばある方向で戦闘が起きてババババッと撃ってきている人たちがいるんだけど、視聴者がカメラの方向を変えるとそれを撮影しているカメラマンの姿を見えることもできる。で、爆発かなんかが起きてカメラマンが飛び退いたりすると、周囲の兵士が笑っていたりするのもわかる。つまり、戦争の現場と、どのようにそれがメディアによって切り取られ、伝わっているかということ、その両方が見られるものになっている。こういう記憶の装置としてのVRというものもあるのかと僕は思いました。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

岩城|単なるツールとしてではなくて、なぜVRなのか、それが目的化されていないと、今の段階では必要とされない気がします。「メディアはメッセージだ」(マクルーハン)と言いますけど、小泉さんの作品もそうですが、すごく自覚的に宗教化したり、幽霊化したり、今のこの現実ではできないことを成すメディアでないと、お客さんは納得しないと思うんですよ。

小泉|VRの装置から脳が逃れられないという現象は、メディアが知覚の制度をコントロールしているから起こるわけです。変な話ですけど、それを体験することで、われわれの脳自体も装置のように感じられるってことがあるんじゃないかなと。テクノロジーが発達すればするほど、自分自身がデータに還元されてしまうような感覚というか。そういう気づきをヘッドセットを使うことでつくるというのも一つの方法かなと思います。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

カルコビノ|いまはVR映画もたくさん出てきていますが、確かなにぜVRを使っているのかわからないものは多い。映画館で普通に映画を見た方が楽しめるのに、ということがよくあります。VRは、発展途上のツールですから、テクノロジー自体にまだ不自由な部分があって、たとえばデータが重くなってしまうば、体験者にも処理の時間がかかっていることは伝わってしまうし、ゴーグルだって快適なものではない。そういったところにも言及しているのが、小泉さんの作品のクレバーなところだなと思っています。そのうえで、このテクノロジーが作中に組み込まれて何の負担も感じないようになった時、アート、演劇の未来において、こういったテクノロジーが今後どういう役割を果たしていくのか、その一つの可能性を見せてくれる例だと思っているのが、ニューヨークのオフ・ブロードウェイで上演されている『スリープ・ノー・モア』という作品です。これは体験型の作品で、自由に歩き回りながら作品を体験できます。それからもうひとつ、私の友人でもあるダンサーのブランカ・リーが非常に実験的なVRの作品を製作中です。参加者はゴーグルのようなデバイスを身につけ、自分自身もアバターとして作品の中に入った状態になります。『スリープ・ノー・モア』と同じように動き回って鑑賞できるんですが、そこに登場するパフォーマーたちもまたアバターなんです。そしてバーチャルの中でお互いに触ったり、インタラクションができる。これは非常に新しい感覚をもたらす作品になるのではないかと思います。また、先週は台湾でリンさんのスタジオを訪ねることができました。先ほどリンさんからも説明がありましたが、そのサウンドシステムの中で体験するVRは、非常に強度のあるものでした。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

岩城|ゴーグルのようなデバイスをずっと着けてはられないから、テクノロジーの不可視化が必然になってくるという話は、確かに小泉さんの作品では面白いくらい実感できたことです。視覚を奪われて身体が呪縛された気になった。その時点で、行動を規定された気分になるんです。人間は8割くらいの情報を視覚から得ているので、その時点で情報のほとんどを搾取されているわけですよ。メタ的に全体を見る視座も失われている。そのことに自覚的でないと、ただ、強制的に鑑賞者に映像を見せる拷問にもなりかねない。その意味でもVRは視覚の器具に取まららないことができます。小泉さんは、この辺りのこ

小泉さん、岩城さん、相馬さん

とを、製作中どう意識していらっしゃいましたか。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

小泉|確かに視覚をコントロールすることで、行動をコントロールしているんだというポイントは面白いですね。自由に動けるとはいえ、動いたり止まったり、上下を向いたりというのは、相当こっちで強引にさせているところもある。この器具をつけることによって人間がいかにコレオグラフされるかは、開発にかかわるABALの皆さんと相当、意識的に考えました。彼らはAR/VRの専門家で、ここまでやると人が倒れ、こうしたら人は疎む、というようなことをすごくよく知っています。ただ、それ以前に、始まる直前に「歩き回って楽しんでいただく作品ですので、お楽しみください」という一言を伝えておくだけで、体験者の行動は変わるんですよ。それを言わないと、床に描かれた円が強すぎるので、みんなが立ったまま儀式を享受する作品になってしまうんです。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

岩城|あれは呪術の円なんですか。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

小泉|儀式というのは、私の好きなモチーフの一つで、円があって火があり、そこに中心が作られ、秩序が作られる……もともとプロメテウスがモチーフでしたから、神様から「火」を与えられて、そのことによって人々が動いていくというふうにつくりたかったというのはありました。儀式性ということであろうと、さっきアルトーの話が出ましたが、アルトーにはすごく親近感があって、自分が今までやってきたことがすべてここに書かれていますと思ったこともあります。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

相馬|小泉さんとは、以前『私たちは未来の死者を弔う』(シアターコモンズ'19)という作品をつくりました。20人くらいの若者を集めて、リアルな、儀式性の高い行為をして、それを映像にするという。あの作品を通じて、リアルな身体で儀式をし、複数の人間がそれを見る、見られるという構造をつくり、そこで生まれる暴力とか自己犠牲を若者たちと体験しながら探ったことが、今回のコレクティブな身体的体験にもつながったのかなと思っています。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

小泉|VRのヘッドセットをつけて、皆で一つの夢というか悪夢を見させられていて、振り付けられ、踊らされている。外から見るとその姿はすごく滑稽なんですよ。でも、そういう集団の儀式を、あの円からつくっていったのかなと思います。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

岩城|さっきお話しした『演劇とその分身』の原題は「Le Théâtre et son Double」で、Doubleの語源のひとつをたどると、己のドoppelゲンガーという意味であったり、あるいは「死者の影」という意味にいきつくんですよ。リンさんもツイイ・ミンリャンも、幽霊という発想に行きついているし、小泉さんもアルトーに影響を受けたとおっしゃっている。このシンクロは面白いですね。VRをつくる時には人間の想像力の限界を突破したいというふうに思っていると思うんですけど、その先にあるのが死の世界を形にして体験させることだというのは、すごく興味深いです。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

小泉|それはこのテクノロジーが、身体を消去していくということにもつながっている気がします。誰もが年老いたくはないし、痛い思いはしたくない。これは、ある意味普遍的な人間の欲望、ファンタジーを具現化してくれるテクノロジーだと思えます。身体というのは逃れられない不快なもので、このテクノロジーはそれを忘れさせてくれる。そうして身体から人を解放し、スピリチュアルな存在にすることによって、大きな幻想をつくっているんだと思えます。だから今はテクノロジーの発展の一方で、ゴースト的なアニミズム、日本の場合はそれがナショナリズムつながると思うのですが、そういうものが回帰しているんじゃないか。SNSもそうですね。実体験が消え、情報の中で完結できてしまう身体性になっている。そういう身体性と今の幽霊の話は、すごく関係していると思えます。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

相馬|私と小泉さんがこの作品に取り組み中でも、すごく重要なキーワードが「痛み」でしたよね。今はあらゆるものをアウトソースできるけれど、テクノロジーでフィジカルな痛みを代替することはできない。それが、アルトーの言うリプレゼンテーションの不可能性であったり、身体を伴う表現が生成する強度になるんじゃないか。その裏腹さ。この一点において、私たちがつくろうとしているものは演劇だといえるコンセンサスが私たちの間にはあったと思えますし、今、あらためてそのことを確認できた気がします。

小泉さん、岩城さん、相馬さん

岩城|さっきカルコビノさんの話に出た、ブランカ・リーのVR作品についてもう少し聞きたいんですが、今、小泉さんが「身体は不快なものだ」とおっしゃいましたよね。では、身体のプロフェツ

## 056

## FORUM

## FORUM

## 057

## Commons Forum #3

ショナルのダンサー

ショナルであるダンサーがVRの中でそれをどう扱うのか。その辺りのことは今の段階でどのくらいわかっているんですか。

カルコピノのダンサー

カルコピノ|私が面白いと思ったのは、作中でダンサーたちはアバターとして登場するんですが、彼ら自身はゴーグルをつけていないんです。つまり、彼らはあくまでも現実世界の中で踊っていて、観客にはそれがVRの中の世界の登場人物に見える。しかも実際にそこにいるわけですから、触ることもできるし、一緒に踊ることもできる。つまり、ダンサーはVRの世界に合うように、たとえば床のラインやマークに従って踊っているんだけれど、結局、そのVRの世界の外にいるわけです。その関係性の中で作品が立ち上がってくるというのは、ダンサーたち自身にとっても、面白いことじゃないかと思います。小泉さんの作品の中にはアクターやパフォーマンスはなくて、そこにある身体は観客のものだけですよ。その違いも面白いと思います。

岩城のダンサー

岩城|今、ダンスのデジタルアーカイブ化が進んでいるんですが、これをVRでやると、たとえば亡くなった振付家の身体感覚を理解できるんじゃないかという実験をしている方がいるそうです。つまり、振付のパターンを解析するだけでなく、それを体験し、身体感覚も蘇らせ、体験することができるんじゃないかと。だから「蘇生」ですよ。違う身体を使って、土方巽とかマサ・カニングハムとかを蘇らせる、というような。もちろん、身体が異なれば、動きは違うものになるとははずですが……そういった取り組みもVRにはあるということは例としてちょっと挙げておきたいなと思います。

### 「正常」というバイアス

岩城|ここまで脳と身体を分離するっていう話をしてきたわけですが、それは視覚的な話を中心でしたよね。リンさんは、さきほど、音で視覚を相対化し、複層的な経験にすることということを説明されていました。音は、圧として身体が受け止めるものでもありますよね。音とVRの身体感覚の関係をもう少し伺えますか。

リン|VRの環境の中に人を入れる、その経験を本当に現実的かつ身体的なものにするために、サウンドは非常に重要な役割を果たします。音を使って観客をある方向や動きに誘導することも

きますし、たとえば、遠くに演奏者がいる時、音をうまく出さないと距離感を表せないということがあります。ですからVRのクリエーションでは、音についてのディスカッションや検討も、視覚と同等になされるべきだと思います。私たちの作品の中には、全く映像を使わず、音だけでつくられたものもありますし、もしかしたら視覚よりも容易に観客を空想的な世界に導くことができるかもしれません。

岩城|適切に音を出さないと、目で見ているものと聴覚が合わないというのは面白い話ですね。災害心理学で「正常性バイアス」という言葉があるんですけど、要するに異常な状況にあるのに「これは普通なんだ」と自分でバイアスをかけてしまう状態のことです。それって、バイアスをかけた脳の方がバーチャルなんですよ。だから作家の方々にとっては、たとえば私の目の前のスピーカーの音がものすごく遠くから聞こえてくるというような、それでも正常だと感じられるような脳をつくる方向性の方が、表現の豊かさは広がるんじゃないかと思います。つまり、人間にとっての「正常」の限界というか、束縛をどう突破していくかということが面白いんじゃないかなと。

小泉|芸術ってやっぱり、正しいものより間違っただけの方が面白いんですよ。間違っているものの方が気づきが大きいです。だからあえて正しくない可能性を試して、われわれの脳が混乱したり、あらたなことに気がつくとか、そう言う遊びが大事なポイントなのかと思います。アルトーの『演劇とペスト』を読んでみると、すごく、今私たちは、「演劇とコロナ」の時代を生きているなと感じさせられるんですが、それはたぶん、以前からそうだったんですよ。われわれは常にバイアスがかかった視点でいて、ある意味、ピュアに物事を見ることは不可能なんです。常に身体に束縛されながら、常に色眼鏡をかけ、たとえば遠近法のような制度化された眼差して世界を見ているし、その世界の中で、演劇化された行動をしている。それが、ペストやコロナという別の眼鏡をつけることで、様々なものがグロテスクなものとして浮かび上がってくる。たとえば僕、ダイヤモンド・プリンセスを見に行っちゃったんです。たまたま近くにいたから、横浜港の方に行って。そうしたら、すごい遠くのブリッジのところに停泊しているんですね。で、「こんなに遠いんだ」と思って見ていたら、同じように見に来ていた人たちがそこでセルフイーを撮り始めるんです。向こうで人が

死んでいるかもしれないのに、家族連れでセルフイー。でも、見に行っている自分だって十分グロテスクだなと。政治的な空間、社会空間は理性と法に基づいて、作られなければなりません。SNSもそうですよね。アルトーはそういう状況を、ペストと演劇という視点ですごく面白くまとめていると思いますし、私が自分の作品でやりたいと思っていることも、そうした現実のメタファーというか、ある仕組みの中で人が不安などの情動によって動かされるさまを浮かび上がらせることなのかと思います。

相馬|昨日、このシアター commons でナフームの『Another Life』/『軌道のポエティクス』を体験したんです。観客を催眠にかける作品なんです。私、本当にかかってしまって。あっという間に動けなくなって、重力を感じて、そこから浮遊していく。声だけでバーチャル・リアリティを体験したわけです。だから実は、バーチャル・リアリティは古来から人類と共にあって、技術として使われてきたんだなと感じました。それを催眠術と言ったり、演劇と言ったり。古代ギリシャの演劇もきくと、ある種の熱狂に人々を巻き込んでいくようなところがあったと思います。とはいえ、それでわれわれがコントロールされて終わっていいのか、というと、それではファシズムにもつながる危険性がある。じゃあ、どうそれを異化していくのか、アートとしての批評性を担保するのかということが問題になってきます。そのための構造をつくるのが、今日では難しくなっているとも思います。あいちトリエンナーレで起こったことに引きつけても、結局批判の対象というのは私たち自身の中にあるわけです。ですから今回の小泉さんの作品のように、VRで喜んで体験していたものを、別の視点から見て自分自身の姿に気がつくとかそういう構造、仮想性に取り込まれないドラマツルギーをいかにつくっていくか、その作戦がすごく必要なんだとあらためて、今日このお話をしています。

カルコピノ|『Another Life』/『軌道のポエティクス』は面白いパフォーマンスでした。実際に催眠にかかったかという、英語も日本語も私の母語ではないので、難しい面はありましたが、確かになんともいえない感覚に陥ります。また、この作品がいわゆるアートの形式を完全に無視していることも興味深かった。実は小泉さんの作品とちょっと似ているところもあって、催眠の儀式

アルトーのダンサー

自体がこの作品の経験なのか、それともコンサートのようなものなのか、何かのミーティング、ディベートに参加しているのか、後半になるにつれて、ようやく何が起きているのかがわかってくるわけです。目の前で何が起きているのか常に考えざるをえない、というのは、共通点かなと思いました。

### テクノロジーの権力を食い破る

岩城|演劇とVRの未来について語ると、やはり課題としてあがるのは批評性です。プレヒトは、異化を通して批評的距離をつくるということを発明し、私たちは今それを使ってアートを楽しんでいる。VRでも異化はもちろん用いられている。一方でガヤトリ・スピヴアクは「批評的な親密さ」という言葉を使います。彼女はこのクリティカル・インティマシーを、パッションとリーズンの両方をいっぺんに抱く経験だと説明します。つまり、極限的な親密さを抱けるような、そんな強烈な没入体験にこそ、批評的が宿るということです。確かにその場限りだからこそ一種異常な強さを持つ体験というのはあって、だからこそそのことを後に批評的に見られる、その契機になりうるということはあると思います。今日みなさんのお話を聞いて私が考えたのは、VR作品は、親密さと批評性の両方を抱え込めるということ、ひとつの療法、あるいは逆に武器として作品をつくっていくことができるんじゃないかなということです。では、最後に今日の議論を踏まえて、みなさんから一言ずつ、あらためてコメントをいただければと思います。

リン

リン|今日のお話は非常にインスパイアされるものでした。VRはクリエイターにとって非常に強力なツールです。没入体験をつくるうえで有効である一方、ゴーグルを外せないなど、オーディエンスの身動きを束縛するような側面もあります。今後、必要なのは、単なるテクノロジーのツールとしてではなく、生身の観客の体を通してどのような没入体験を作っていくかということです。この新しいツールをもっと容易に使えるようにするためにも、もっと、そのポテンシャルを探求していけると思いますし、これからも有効に使えるメディアだと思います。

カルコピノ

カルコピノ|演劇が発明されてから何百年と経っているわけですが、それでもまだ私たちは、ステージ上でパフォーマンスする身体を眺め、そこ

アルトーのダンサー

に現実を見出すことを楽しんでいる。この状況がずっと変わっていないということ自体がとても面白いと思います。今、この時代においてそれは、スクリーンを眺めている私たちにとっての現実逃避にもなっているのかもしれませんが。VRやその他のテクノロジーが進化するにあたって、さきほど触れたようなテクノロジー自体の不可視性が強まったり、コンピュータのプロセッサが最小に最適化されると、今の現実よりも現実的な世界がそこでつくりだされてしまうのかもしれない。そうなると、私たちは見るということに非現実性を求めていたけれど、さらに現実的なものがそこに現れる、という非常にややこしい事態になってしまうのではないかということを考えます。

小泉

小泉|ナショナリズムとテクノロジーはすごく関係していると思います。バブル、80年代の日本はすごいハイテクな場所というふう信じられていて、それが日本のアイデンティティの一つだった。ところがその後、経済的に落ち込み、人口も減っているというような局面になり、隣に大国の中国があるということに、人々は大きな不安を抱くようになった。「強かった日本に回帰したい」という欲望がそこに投影されていると感じます。また、AIをはじめとする現代のテクノロジーは、人々をコントロールするのに向いています。「あなたはこれを欲望しているよね」とわれわれの欲望を先回りして設定します。最初はその気持ち悪さに抗うこともありましたし、私はスマートフォンを持つことにさえ抵抗がありましたから。「こんなものにコントロールされたくない」と。だけれど今はもうダメです。完全に日常をコントロールされています。つまり、テクノロジーは、社会の中ですごく強い中心を生み出すことができる。すでに中国における顔認証など、統治機構にも使われていますし、大きな政治的な権力を作ることができるテクノロジーの利用は、もちろん、拡張主義的なナショナリズムにつながるでしょう。

グローバルな動きを考えれば、労働人口が減少している日本では、外国の人々を国に招き入れ、共存し、多様性を実現していかなければ経済が成行きません。われわれが着ているユニクロの製品だって、日本で作られているわけではなくて、違う国の低賃金労働者が命を削ってつくっている。そういう時代があって、自分たちの国だけで何かが成り立っているということ自体、幻想ですが、日々この国で暮らしていると、そういう想像力は働き難くなっている。さらにそのような労働自体が、何かのテクノロジーで代替される

アルトーのダンサー

未来像が社会で共有されてきていますが……その裏では、基本的には労働の現実をできるだけ見えないところに遠ざけておきたいという私たちの欲望が働いていると思います。SNSもそうですが、テクノロジーはどうしても、誰かと一緒に住んだり、会話をするというよりは、他者を見えないところへやり、不快な体験を減らし、自分の身体を守ることの方に適している。それが僕はすごく怖いんです。今回の作品に出てくださいった武藤さんは介護が必要で、そのためのテクノロジーがあることによって彼も生きていて、そのことは素晴らしい。けれど、そうしたテクノロジーがわれわれの黒い欲望を実現してしまうこともある。その矛盾点みたいなのが、今回の『縛られたプロメテウス』のコアにはあるんじゃないかなと思っています。

相馬

相馬|VRで身体移入、知覚の移入さえできる今、アリストテレスの言う感情移入も技術的にはほぼ可能であると。そういう時代にどういう演劇をつくっていけばいいのか。私としては批評的距離、批評的親密さも考えつつ、どンドンVRでの作品にチャレンジしたいと思っています。今、コロナの時代に私たちが置かれているのは、集まることもできないし、移動することも制限されている、他者とコミュニケーションが難しい状況ですよ。私たちに残された身体領域がどンドン狭まっていて、スマホの中に閉じこもっている。それってもはや中世のペストに怯える人類と同じだという感じがします。もしかすると、このままコロナ対応のシミュレーションに乗せられ慣らされて、無観客で卒業式、無観客で野球、無観客でオリンピックというような事態にもなりかねない。アートの想像力でこそ、それを食い破っていかないといけないんじゃないかと思います。

# コモンズ・フォーラム #4 芸術と政治

香港で長年アーティスト・ラン・スペースを運営し、社会にコミットする活動を続けてきたアーティスト・ユニット、C&G。その一人クララ・チュンは、昨年11月に実施された香港区議会議員選挙に立候補し、香港中心部・ワンチャイ地区の区議会議員に当選、地元の民主派から期待を集めている。

分断が深まる社会において、直接的な政治アクションと芸術実践はどのような関係結びうるのか、その実効性は――。本フォーラムでは、C&Gの活動内容を紹介するプレゼンテーション（第一部）に続き、キュンチョメ、高山明、さらにあいちトリエンナーレ2019の芸術監督でジャーナリストの津田大介を交え、率直な意見交換が行われた。

\* 津田大介の「メディアの現場」2020年4月17日 (vol.391) より一部編集のうえ転載

## プロフィール

C&G

C&G (Clara & Gum) は香港出身のアーティスト、クララ・チュン (張嘉莉) とガム・チェン (鄭怡敏) によるユニット。2007年よりインディペンデントなアートスペース C&G Artpartment を運営。香港における社会や文化状況に回答する参加型のプロジェクトやパフォーマンスの数々を展開。最新作『Am I a Ghost (私は幽霊?)』がシンガポール・ビエンナーレ2019に招聘されるなど活動は国内外で多岐にわたる。

香港の政治状況を受け、クララは2019年11月に行われた香港区議会議員選挙に立候補し当選、ワンチャイ地区に議席を獲得した。芸術的視点は現実の政治活動にも応用できるとの信念のもと、香港の民主主義を継続させるための政治活動を始動させた。

## プロフィール

たかやま・あきら

2002年に創作ユニットPort B (ポルト・ビー) を結成。国内外の諸都市において、ツアーパフォーマンス、映像インスタレーション、社会実験的プロジェクト、言論イベント、観光ツアーなど、多岐にわたる作品やプロジェクトを展開している。いずれの活動においても「演劇とは何か」という問いが根底にあり、演劇の可能性を拡張し、社会に接続する方法を追求。観客論を軸に、観客自身が創造的に現実の都市や社会のなかで不可視なものとの出会い、思考する装置としての演劇を提案。2013年にはPort都市リサーチセンターを設立し、演劇的発想を観光や都市プランニング、社会実践やメディア開発などにも応用する取り組みを行っている。

## 開催概要

2020.3.8 18:00-21:00 オンライン配信

## 登壇者

クララ・チュン (アーティスト、C&Gアートディレクター、香港湾仔区議会議員)

ガム・チュン (アーティスト、C&Gキュレーター)

キュンチョメ (アーティスト)

高山明 (演出家、Port B主宰)

津田大介 (ジャーナリスト、あいちトリエンナーレ2019芸術監督)

## 司会

相馬千秋

(シアターコモンズ・ディレクター)

相馬 | シアターコモンズ最終日に開催するコモンズフォーラムのテーマは「芸術と政治」。副題は「芸術の政治化 vs 政治の芸術化 —— 芸術的アクションは政治を変えるのか」ということで、香港からも2名のゲストを招く予定だったのですが、残念ながら新型コロナウイルスによる入国規制で来日できなくなってしまいました。そのため、急ぎょオンラインで参加いただくことになったのは、香港で活動するアートユニットC&Gのメンバーであるクララ・チュンさんとガム・チュンさん。クララさんはアーティストでありながら、今年1月、香港の区議会議員に当選しました。クララさんが区議会議員選に出馬した動機は、香港の逃亡犯条例改正案に端を発する、昨年から続く民主化デモを受けての応答——彼女の言葉を借りると「私も含めてみんな怒ったから」。私はC&Gとは5年間ほどの付き合いがあり、以前から彼らはただ者ではないと思っていましたが、まさか香港の状況をふまえてクララさんが本当に政治家になるとは予想しておらず、驚いたと同時にこの新しい展開にとても期待しています。

先ほどC&Gの2名による活動紹介のプレゼンが終わったので、それを受けて、ここからは日本側のスピーカーで議論をしたいと思います。参加者は、演出家の高山明さんと、キュンチョメのホンマさん、ナブチさん。そして津田大介さん。みなさんすでにお気づきのとおり、非常にあいちトリエンナーレ濃度の高いメンツです(笑)。

津田 | アートに政治を持ち込んだ人たちですね(笑)

相馬 | 私自身の考えを言っておくと、あらゆる表現は政治的であると思っています。だから、あいちトリエンナーレでアートに政治を持ち込んだというよりは、もともと政治性や社会性を内包しているアートを使ってフェスティバルをつくろうとしたわけです。しかし、それによって政治がアートに介入するということが起きてしまった。名古屋市の河村市長によるパフォーマンスが象徴的だったのではないのでしょうか。

一方、クララさんたちのベクトルは逆で、彼らはアートを政治的なアクションに活用しようとしてきた人たちです。クララさんが区議会議員に出馬したのも、その延長線にあるアクションです。デモがおこなわれていた香港と同様に、コロナウイルスに直面しているいま、私たちもある種の非常時にあります。そんな状況で政治が信頼できなくなれば、表現活動をしている人間としては政治的アクションに惹かれていくところがあると思

うんですけれど。

この状況下で、ゲストのみなさんは政治と芸術の関係についてどう考えているのか。昨夏のあいちトリエンナーレの経験もふまえて、まずはひとつずつコメントをいただきたいと思います。では高山さんからお願いします。

## 直接的な対峙か、潜伏か

高山 | 昨年のあいちトリエンナーレに触れておくと、僕としては良かったと思っています。なにが良かったのか。演劇をやってきた人間として、あいちトリエンナーレとはどんな芸術祭だったのか、演劇の歴史をふまえて考えてみました。

演劇という制度の歴史はギリシャ時代にまで遡りますが、当時は劇場のうしろに壁がなく、街が見渡せたんですね。演劇は劇場を媒介にして街のことを考える政治的なイベントで、そこに集まってきた人たちが市民の代表者としてパブリックの担い手になっていった。つまり、劇場はパブリックをつくる装置だったわけです。

それから時は流れ、劇場のうしろに壁ができることで、近代演劇が完成します。街や世界で起こっていることを劇場のなかに閉じ込めて、それを観客が鑑賞物として見る。そのかたちは現代の演劇にも踏襲されているのだけれど、あいちトリエンナーレでは、劇場のうしろの壁が完全に取っ払われてしまった。劇場の壁がなくなることによって、電話が殺到し、物理的に人が乱入し、SNSでは大炎上が起こった。劇場のなかに社会のさまざまなノイズが入ってきた。これほど社会問題化した芸術祭はこれまでなかったのですが、インターネットやSNSが高度に発達し、現実が拡張されたような世界で芸術祭をやれば、起こって然るべき出来事だったのでしょうか。そのことが可視化されるだけでなく、これまで見えていなかったのではない。そのことがたいへんな事態を引き起こしていますが、いま起こっていることに対して僕らはどんな振る舞いをすればいいのか、もう一度仕切り直して考えるべきときが来たんだと受け止めています。

津田 | いま高山さんはあいちトリエンナーレを肯定していただきましたが、一方で否定する人たちもいて、評価がくっきり分かれている状況です。その責任はディレクターだった僕によるところが多いんですけど、その賛否両論状況を踏まえていうと、僕のなかではアートと政治とジャーナリズムってほとんど同じようなものなんです。そ

こを混ぜてしまったのが騒動の原因のひとつになったと思っているので、先ほどクララさんに「アーティストとしての自分と、政治家としての自分に矛盾はないか」と、少しいじわるな質問を投げました。そこでクララさんが返してくれた答えが興味深くて。

まずひとつ、クララさんの政治家としての回答は、彼女のポストである区議会議員は小さなコミュニティの政治家なので、これまでやってきたコミュニティアートによく似ているんだ、ということ。小さなレベルのコミュニティほどクリエイティブなことと相性がいいのは、東北の震災復興などでも実際に目にしてきたことです。そしてもうひとつ、クララさんのアーティストとしての回答は、アーティストにもさまざまなやり方があるんだということ。自分のプライベートスタジオに閉じこもって作品をつくることで問題提起する人もいれば、外に出て、人びとをファシリテートするかたちで問題提起する人もいる。

前回のコモンズフォーラム(#2芸術と公共)で北川フラムさんたちと議論したとき、フラムさんの口から「潜る」というキーワードが出ました。政治と直接的に対峙するようなやり方では、アートは間違いなく権力に負けてしまう。だからこそ潜ることが大事で、少なくともいつでも潜れるよう準備はしておきなさいとフラムさんはおっしゃった。フラムさんの主張はよく理解できるし、その考えのもと彼が実践してきたハイコンテクストなアートはとても偉大で、ある種の革命だと思っています。ただ、その「潜る」アティチュードで政治との直接的な対峙を避けてきた結果、社会の状況は良くなりましたか? という根本的な疑問が僕にはあるんですね。フラムさんのやり方がだめだと言っているのではなく、その方法ももちろんあっていい。だけど、それとは違うアプローチ——政治や社会に直接的に問題提起する方法だってあってもいいと思ったからこそ、潜らずに真正面から突破をはかって火だるまになったが、最後なんとか生還することはできた。それがあいちトリエンナーレ2019で起きたことです。その意味で、自分ではあいちトリエンナーレを否定するつもりはないし、そのことをクララさんとの対話で確認できたような気がします。

高山 | 僕が政治とアートの関係についてもっとも考えたのは震災後なんですね。当時は自分の無力さを痛感して、演劇なんてやっても仕方がない、アクティビストになったほうがよっぽとは社会の役に立つんじゃないかと思うようになっていました。



Photo: Shun Sato

## Commons Forum #4

津田さん、相馬さん、ナブチさん

そんなときに出会ったのが、『ポストドラマ演劇』で知られるハンス＝ティースレーマンが書いた「アンティゴネ論」という論文です。そのなかでレーマンは「政治の境界は時間である」と言っています。政治はいま生きている人をコントロールすることはできるけれど、すでに亡くなった人、そしてこれから生まれてくる人をコントロールすることはできない、と。その言葉にハッとしました。演劇や芸術の役割は、政治の力が及ばない場所——将来あるいは過去につながる迂回路をつくることです。その可能性に賭けてみようと、アクティビスト的な行動はやめて作品をつくることに集中しようと決めました。

ただ、さっきの津田さんの話ともつながるのですが、作品づくりに集中して深く潜ってしまうと、世の中とのつながりが希薄になるような気がしているんですね。いま、世の中にこれほどの問題があることがわかり、動かなければならないときに、芸術の殻に閉じこもってばかりいるのは本当に正しいことなのか。もちろん、過去から未来までの長い年月をつなぐ芸術の力を軽視するつもりはありませんが、それでもやはり、いま起きていることに対してどう応答していけばいいのか、戦略も含めて考え直したい。あいちトリエンナーレ以来、そんなことを考えています。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ホンマ| たぶん、私たちが高山さんと同じようなことを考えていると思います。少なくとも私は、あいちトリエンナーレがきっかけになって火の玉ストレートをやりたいなったんですね。芸術よりアクティビズムだ、みたいな。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ナブチ| わかる。あいちトリエンナーレが終わってから、キュンチョメは超ストロングなフェミニストになるべきだって思うようになったし、「キュンチョメはフェミニストだ」って積極的に言うようになったよね。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ホンマ| なりました（笑）

ナブチ| それってすごく重要なことだと思っている。キュンチョメとしては、これまで「自分たちは〇〇ストである」といった主義主張の表明はあまりしてこなかったんだけど。それが変わったのはあいちトリエンナーレの副作用だという気がする。

ホンマ| 良い意味での副作用というか、電撃に打たれたというか。あいちトリエンナーレでの経験がなければ、私はいまも「いや、べつにこれはア

クティビズムじゃなくて」みたいな逃げ方をしてたかもしれない。でもそれってダサイなって思うようになった。

一方で、政治で重視されるのは結果です。私たちは最近よく香港のデモの現場へ足を運んでいるんですが、いつかデモが終わったときに残るのは、運動の結果と、そればい現場を切り取った写真だけだと思うんです。そうではなく、もっとやわらかいものとか、詩的なものといった、デモの現場に行かなければわからない部分はたぶん残らない。

ナブチ| 安倍晋三も「政治は結果だ」と言ってますね。

ホンマ| 同じことを言ってしまった（笑）。でも実際の現場にあるのは結果や過激な行動だけじゃなくて、私はデモの現場のやわらかい部分に触れて何度も泣いてしまったんですね。その感覚はアートを見て感動するときの気持ちに近くて。ただ、そういうやわらかい部分は、5年後や10年後には残らず消えてしまう。だからこそ、それらを拾って凍結し、残す手段としての芸術もやっぱり必要だと思うんです。アクティビズムか芸術のどちらかではなく、両刀使いになるしかない。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ナブチ| そう、もはやどちらかだけを選ぶような状況ではないというのがわれわれの回答です。香港に通っているのもそのため、明らかに自分たちに足りなかったアクティビズムの側面を勉強させてもらおうと。いまの香港にはアクティビズムしかないですから。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

#### デモの現場で浮かび上がるぬいぐるみ

相馬| 先ほどホンマさんが「デモの現場のやわらかい部分」とおっしゃってましたが、じつはキュンチョメさんが今回のシアター commons でやってくれたワークショップのタイトルは『いちばんやわらかい場所』なんですね。キュンチョメのふたりがあいちトリエンナーレを経て、さらに香港でのガチなアクティビズム漬けの日々を経験したうえでつくったのがこの作品だった。それはなぜなのか、どんな内容のワークショップなのかも含めてお話しいただければと思います。

ホンマ| 今回私たちは、ワークショップ参加者たちの心のなかのいちばんやわらかい部分——

いちばん弱い部分をみんなで共有し、外に持ち出すことをしたかったんですね。自分がアクティビズムやフェミニズムに目覚めた結果、マスキュリンとは真逆なものにスポットを当てたくなったのだと思います。具体的になにをやったかというと、ワークショップの参加者全員に「子どものころにいちばん大切にしていたぬいぐるみを探して持って来てください」とあらかじめお願いしました。みなさん実家に電話してぬいぐるみを送ってもらったり、物置のダンボールをひっくり返したりして、当日までに用意してくれたようです。ワークショップの前半では、そのぬいぐるみを持ってみんなで外を歩いたんです。歩きながら、それぞれのぬいぐるみにまつわる思い出——いつぬいぐるみを手に入れ、いつぬいぐるみの存在を忘れたか、といったことを話してもらいました。

ワークショップの後半は一転、参加者のみなさんに着ぐるみを着て外を歩いてもらったんです。ある意味で、みなさん自身が大きなぬいぐるみになって外に出る。着ぐるみのなかに入っていると音が聞こえづらいし、視界も悪い。なんとなくしゃべってはいけない気にもなるので、みなさん最初はおろおろしながらお台場をさまよっていました。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ナブチ| このワークショップを香港での経験につなげていうと、みなさんの全身が着ぐるみに包まれることによって、「個」が消えるんです。言葉も失われてしまう。一方で、匿名性を手に入れることによって、ふだんはやらないことをやってしまうような力が生まれる。しかも集団になることで力が増すという点が、香港の状況と近くて。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ホンマ| 着ぐるみで「個」を消すことが大事だったと同時に、前半でみんなが自分の弱い部分をさらけ出し、共有していたことも大事だったと思います。香港のプロテスターたちはとても団結しているように見えるのですが、それは彼らが自分たちの心の弱い部分を共有できているからで、それゆえの強さだと感じたんですね。

ナブチ| 香港ですごく不思議だったのは、デモの最前線に行くと、みんなけっこうな割合でぬいぐるみを持っていることです。カエルのペバだったり、豚のぬいぐるみだったり、革命に関係するぬいぐるみを掲げていたんですね。いつ催涙弾が飛んでくるかわからない、逮捕されるかわからない状況で、ぬいぐるみを持っている。ああいうセンチティブな現場では、人はやわらかいものを

持とうとするのだということが、すごく印象に残って、単純に、小学生とか中学生の若い子たちがデモの参加者だったのも理由のひとつだと思うんですけど。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

相馬| 小学生!?

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ナブチ| 小学生くらいの子が火炎瓶を投げたり、物を壊したりしてました。ただ、みんな覆面をして似たような黒い服を着ているから、年齢もジェンダーも消えてわからなくなる。そんな状況のなかで、ぬいぐるみだけが目立って表層に浮かび上がるのがすごくおもしろかったんです。僕らもあいちトリエンナーレで右派の人たちからめっちゃ攻撃されたとき、気持ちが塞いですごくギスギスしていたんですね。移動中の車のなかで、屋ごはんはマクドナルドかケンタッキーか、みたいなしょうもないことで喧嘩になったり（笑）そのときこの状態をどうにかしようと、ぬいぐるみをひとつ買ってみたんです。すると、たったそれだけのことですごく平和な雰囲気になって。以来、いやなことがあるたびにぬいぐるみを買うようにしていたら、あいちトリエンナーレが終わるまでに10個くらいにまで増えました（笑）。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

相馬| アクティビズムの最前線でみんなが守り神のようにぬいぐるみを持っていたという事実はすごく興味深いですね。私自身もぬいぐるみコレクションなので。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

津田| えっ、意外!

ナブチさん、相馬さん、津田さん

相馬| そうですか？キュンチョメのふたりは私が大量のぬいぐるみを持っていることを知っています（笑）

ナブチさん、相馬さん、津田さん

津田| 香港やキュンチョメのワークショップにおけるぬいぐるみって、やわらかいものの象徴であると同時に、ユーモアの象徴でもあるのかなと思います。というのも、つい先日、ウーマンリブの始祖とされる田中美津さんを描いたドキュメンタリー映画『この星は、私の星じゃない』のアフタートークに登壇したんです。その映画のなかで、田中さんは「啓蒙よりも共感を。怒りと笑い、両輪」と言っていたんですね。

田中さんは1970年に日本で初めての女性だけのデモをおこなって注目され、その後もピラ活動などで「女性解放」を掲げ、女性の支持者を増やしていきます。1971年に長野のスキー場で

開いた「リブ合宿」には300人以上の女性が集まり、連帯の気持ちを表明します。当時の貴重な映像を見ると、みんな男性社会における女性の扱いに怒ってるんだけど、同時にめっちゃ楽しそうなんですよ。

ひるがえて2020年の状況を見ると、昔に比べて世の中の問題に対して声を上げやすくなったと思います。一人ひとりの怒りも、SNSを通じて簡単に表出できるようになったし、連携もしやすくなった。田中さんのいう「啓蒙よりも共感」にはなっているのですが、ただし、笑い——ユーモアが消えてしまったような気がしていて。ユーモアがまったくないとは言わないけれど、怒りの感情だけが可視化され、冷笑以外のユーモアが忌避されているんじゃないか。そんなことを考えていただけに、キュンチョメのワークショップのぬいぐるみはある種のユーモアだと感じたんですね。いま怒りと笑いを両立できるのは、アートなのかもしれないな、と。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ナブチ| いま日本でアクティビズムの現場といえば沖繩の高江や辺野古だと思いますが、高江には「いつでも愛とユーモアを」というスローガンが掲げられているんですよ。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ホンマ| そう、うちらが初めて高江でツアーに参加したときに、これが大事なんだよと言われたのも「いつでも愛とユーモアを」でした。だからじつは、政治とアートを結ぶのはユーモアなのかもしれない。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

ナブチ| 香港のデモの現場で起こっている活動も、ある意味ではすべてユーモアなんですよね。みんながこの場に足りないものをつくらうとするとユーモアっぽいものが表出して、それが表現活動のようになって街を覆い尽くしていく。政治運動がアーティストックな状況をつくっていて、これもひとつの「政治のアート化」ではないかと感じました。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

#### 芸術はコロナウイルスにどう立ち向かうか

相馬| ここで香港のクララさん、ガムさんとSkypeでつなぎます。クララさんたちにここまで日本会場でどんな議論がおこなわれたのか説明すると、まず「潜る」というキーワードが出ました。いまの日本でアートが政治と直接的に対峙しても負けてしまうから、アートは潜る必要がある、ある

いは潜る準備をしておく必要がある。ただし、今回のコロナの件でもわかったように、これだけ世の中に問題がある状況で、このまま潜っているだけでいいのか。高山さんがそんな問題提起をしました。

もうひとつはユーモアの話です。近年はインターネットやSNSが高度に発達し、人びとの怒りの感情が表出することによって社会が動く状況にありますが、ユーモアや笑いが失われているのではないか。そんななか、アートには失われたユーモアを取り戻し、コミュニティとコミュニティ、あるいは政治とアートをつなぐ力があるのではないか。

そんな議論をしてきたわけですが、いまの話を受けて、クララさんとガムさんからそれぞれコメントをいただければと思います。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

クララ| では、私からは「潜る」ということについて。私自身、アーティストとしてアートのもつ抽象的な部分の質をどう担保すればいいか、以前から考えてきました。個人の作品づくりだけでなく、コミュニティベースのプロジェクトをやるときも、アートの抽象的な部分を保つのは重要なことだと思っています。

というのも、ふつう政治的な議論がおこなわれる場では、論理的な考えや弁証的な方法論に則った考えが求められます。そこにアーティストがいることの効能があるとすれば、ひとつの答えに決めない曖昧さだとか、直接的でない方法の模索だとか、あらゆる考えにオープンであるという、アートならではの態度を持ち込めることだと思うんです。それによって、議論のプラットフォームにより多くの人が参加できるようになるかもしれない。そうしておこなわれるディスカッションがロジカルに話すだけの「議論」ではなく、アートの手法を用いた「体験」になることで、ディスカッションに参加した人たちのなかに実感を伴うなにかが残るはずだし、ディスカッションが終わったあとも自分たちの言葉で考えることが可能になると思うのです。

ナブチさん、相馬さん、津田さん

相馬| ありがとうございます。

ガム| 私からは「ユーモア」についてコメントしたいと思います。私たちC&Gは、アートやアートプロジェクトを通じて、政治的や社会的なものに応答するために活動しています。ただ、政治への応答となると、そこに観客を巻き込み、活動を促すのはけっこう難しいんですね。ですので、みな





# クレジット

## シアターコモンズ '20

### シアターコモンズ実行委員会

委員長 | 相馬千秋 (特定非営利活動法人芸術公社 代表理事)  
副委員長 | 王淑芳 (台北駐日経済文化代表処 台湾文化センター長)  
委員 | ベーター・アンダース (ゲーテ・インスティテュート東京 所長)  
委員 | サンソン・シルヴァン (在日フランス大使館 / アンスティチュ・フランセ日本)  
委員 | バス・ヴァルクス (オランダ王国大使館)  
委員 | 大館奈津子 (特定非営利活動法人芸術公社 理事)  
監事 | 須田洋平 (弁護士)

### シアターコモンズ実行委員会事務局

ディレクター | 相馬千秋 (芸術公社)  
制作・事務局統括 | 清水聡美 (芸術公社)  
制作 | 大館奈津子、戸田史子、藤井さゆり (芸術公社)、  
山里真紀子、小林麻衣子  
企画アドバイザー | 岩城京子 (芸術公社)  
編集 | 柴原聡子、橋場麻衣  
広報アドバイザー | 若林直子  
翻訳 | リリアン・キャンライト、水野響 (Art Translators Collective)  
アート・ディレクション&デザイン | 加藤賢策 (LABORATORIES)  
ウェブデザイン | 加藤賢策、伊藤博紀 (LABORATORIES)  
制作アシスタント | 芝田遥  
インターン | 牛山菜穂、大川文乃、小橋清花、関あゆみ、鄭萬晨、  
ブルサコワありな、松本愛  
経理 | 松下琴美  
法務アドバイザー | 須田洋平 (弁護士 / 芸術公社)

### シアターコモンズ'20 技術スタッフ

舞台監督 | ラング・クレイグヒル  
照明 | 山下恵美 (RYU Inc.)  
音響 | 稲荷森 健  
映像 | 佐藤佑樹 (エディスグローヴ)  
記録映像・写真 | 佐藤 駿

## シアターコモンズ '20 REPORT BOOK

発行日 | 2021年3月1日  
執筆 | 高橋彩子、岩城京子、中村佑子、塚田有那、芝田遥、吉田隆之、森岡実穂、  
山崎健太、シアターコモンズ実行委員会  
編集 | シアターコモンズ実行委員会、鈴木理映子  
編集協力 | 岩本室佳 (ネオログ)  
翻訳 | リリアン・キャンライト (Art Translators Collective)

発行 | シアターコモンズ実行委員会  
Tel: 080-3936-6676  
Web: <http://theatercommons.tokyo>  
E-mail: [artscommons.tokyo.inquiry@gmail.com](mailto:artscommons.tokyo.inquiry@gmail.com)

禁断複製・転用 © シアターコモンズ実行委員会 2020

# CREDITS

## Theater Commons Tokyo '20

### Theater Commons Tokyo Executive Committee

Chairperson | Chiaki Soma (Representative Director, Arts Commons Tokyo)  
Vice-chairman | WANG Shu-Fang (Taiwan Cultural Center, Taipei Economic and Cultural Representative Office in Japan)  
Member | Peter Anders (Director, Goethe-Institut Tokyo)  
Samson Sylvain (Embassy of France in Japan / Attaché culturel, Institut français du Japon)  
Bas Valckx (Embassy of the Kingdom of the Netherlands)  
Natsuko Odate (Board Director, Arts Commons Tokyo)  
Auditor | Yohei Suda (Lawyer)

### Theater Commons Tokyo Staff

Executive Director | Chiaki Soma (Arts Commons Tokyo)  
Production Manager and Coordinator | Satomi Shimizu (Arts Commons Tokyo)  
Project Coordinator | Natsuko Odate, Fumiko Toda, Sayuri Fujii (Arts Commons Tokyo), Makiko Yamazato, Maiko Kobayashi  
Project Advisor | Kyoko Iwaki (Arts Commons Tokyo)  
Editor | Satoko Shibahara, Mai Hashiba  
PR Advisor | Naoko Wakabayashi  
Translation | Lillian Canright, Hibiki Mizuno (Art Translators Collective)  
Art Direction / Design | Kensaku Kato (LABORATORIES)  
Web Design | Kensaku Kato, Hiroki Ito (LABORATORIES)  
Assistant Project Coordinator | Haruka Shibata  
Intern | Mayu Ushiyama, Ayano Okawa, Kiyoka Kobashi, Ayumi Seki, Ushin Tei, Alena Prusakova, Ai Matsumoto  
Accountant | Kotomi Matsushita  
Legal Adviser | Yohei Suda (Lawyer / Arts Commons Tokyo)

### Theater Commons Tokyo '20 Technical Staff

Stage Manager | Lang Craighill  
Lighting | Megumi Yamashita (RYU Inc.)  
Sound | Takeshi Inarimori  
Movie | Yuki Sato (Edith Grove)  
Documentation Video and Photography | Shun Sato

## Theater Commons Tokyo '20 REPORT BOOK

Date of Issue | 1st, March, 2021  
Text by Ayako Takahashi, Kyoko Iwaki, Yuko Nakamura, Arina Tsukada, Haruka Shibata, Takayuki Yoshida, Miho Morioka, Kenta Yamazaki, Theater Commons Tokyo Executive Committee  
Editor | Theater Commons Tokyo Executive Committee, Rieko Suzuki  
Editorial Cooperator | Sayaka Iwamoto (neo-logue)  
Translation | Lillian Canright (Art Translators Collective)

Published by Theater Commons Tokyo Executive Committee  
Tel: 080-3936-6676  
Web: <http://theatercommons.tokyo>  
E-mail: [artscommons.tokyo.inquiry@gmail.com](mailto:artscommons.tokyo.inquiry@gmail.com)

© Theater Commons Tokyo Executive Committee 2020. All rights reserved.