

東京経済大学学術研究センター

ワーキング・ペーパー・シリーズ

2023-C-01

演劇とエコロジー

——国際シンポジウム報告書——

東京経済大学・国際演劇評論家協会日本センター
国際シンポジウム「演劇とエコロジー」実行委員会

ワーキング・ペーパー・シリーズ

2023-C-01

演劇とエコロジー
——国際シンポジウム報告書——

東京経済大学・国際演劇評論家協会日本センター
国際シンポジウム「演劇とエコロジー」実行委員会
委員長 本橋 哲也

2024年2月28日

東京経済大学学術研究センター

序にかえて

国際シンポジウム「演劇とエコロジー」実行委員会

国際演劇評論家協会(AICT/IATC)は、2023年9月に日本で国際理事会を実施しました。国際理事の来日に合わせて、AICT/IATCの日本支部である日本センターでは、ふたつのシンポジウムを企画いたしました。本冊子は、その報告書として発行するものです。

ひとつめのシンポジウムは「世界の評論家によるシンポジウム」と題して、2023年9月10日に、富山県南砺市利賀村で開催された演劇祭「SCOTサマー・シーズン2023」のプログラムとして行われました。利賀は、国際的に活躍する劇団SCOT(Suzuki Company of Toga)の本拠地として知られており、主宰者である鈴木忠志さんは、2019年にAICT/IATCが優れた演劇評論家や演劇人を表彰する「タリア賞」を受賞しています。各国から集まった国際理事たちは、現地を訪れることで、上演作品を見るだけでなく、それが育まれる環境を体験し、SCOTの活動に直接触れる機会となりました。

ふたつめのシンポジウムは、「演劇とエコロジー」をテーマとして、9月12日に東京都国分寺市の東京経済大学で行われました。日本国内の、環境や演劇／パフォーマンスに携わる専門家や実践者の方に登壇していただいたほか、『演劇と環境(原題:theatre & environment)』の著者であるヴィッキー・アンゲラキ(Vicky Angelaki)さんもオンラインで参加され、ディスカッションをつとめた国際理事や参加者とのあいだで熱い議論が繰り広げられました。

日本国内において「演劇」と「エコロジー」を関連付けて論じることは、まだまだ一般的とはいえない状況ですが、2022年12月に公開されたAICT/IATCのオンライン演劇批評誌『クリティカル・ステージズ(Critical Stages)』26号では「演劇とエコロジー」が特集テーマとなるなど、国際的には注目を集めつつあるようです。挑戦的なテーマ設定にも関わらず、登壇していただいたみなさま、会場にお集まりいただいたみなさま、開催にご協力いただいたみなさまに、この場を借りて感謝申し上げます。

目次

序にかえて	1
目次	2
国際理事滞在の記録	3
世界の評論家によるシンポジウム	5
概要	5
シンポジウムの記録	5
国際シンポジウム「演劇とエコロジー」	13
国際シンポジウム「演劇とエコロジー」のための概説／寺尾恵仁	13
登壇者紹介	13
第一部	13
第二部	15
開催にあたって／本橋哲也	16
第一部 パフォーミング・アーツは自然におさまるか？ 物語・身体・共同体をめぐって	18
アクティビズムとパフォーマンス／黒部睦	18
土をめぐる神話を再考する／赤坂憲雄	20
情報(とそれ以外)を伝達する媒体としての身体／塚原悠也	23
環境との関係を変える民話を起点とする演劇作り／花崎攝	26
質疑応答	28
ダンス、自然、神話／ハリマ・タハン・フェレーラ	33
第二部 演劇は人間中心主義を超えるべきか？—人間とモノのはざままで	35
趣旨説明／松山響子	35
神話から演劇へ—『ギルガメシュ叙事詩』の演出を通して—／宮城聡	36
ギリシャ悲劇と環境問題—マーティン・クリンプによるエウリピデスとソポクレスの改作を題材として／ヴィッキー・アンゲラキ	41
質疑応答	44

国際理事滞在の記録

寺尾恵仁

今回来日したAICT/IATC代表理事は以下の通りである。ジェフリー・エリック・ジェンキンス(Jeffrey Eric Jenkins/アメリカ、AICT/IATC会長)、ナタリア・トゥヴァルチレリゼ(Natalia Tvalchrelidze/ジョージア、AICT/IATC事務局長)、イリーナ・ゴゴベリゼ(Irina Gogoberidze/ジョージア)、ジャン＝ピエール・ハン(Jean-Pierre Han/フランス)、ハリマ・タハン・フェレーラ(Halima Tahan Ferreyra/アルゼンチン)、ツー・ニン(朱寧/中国)、ニコライ・ペソチンスキー(Nikolai Pesochinsky/ロシア)、ズザナ・ウルチャンスカ(Zuzana Uličianska/スロバキア)、パウイト・マハサリナンド(Pawit Mahasarinand/タイ)、サヴァス・パツツアリディス(Savvas Patsalidis/ギリシャ)、イヴァン・メデニカ(Ivan Medenica/セルビア)。これにミシェル・ヴァイス(Michel Vaïs/カナダ、AICT/IATC前事務局長)を含めた12名およびその家族3名の計15名が、2023年9月6日から13日まで日本に滞在した(多少の例外あり)。日本側のスタッフとして、AICT/IATC日本センターより三井武人、須川渡、寺尾恵仁、野田学、片山幹夫、岡田蒔子、館野太朗、松山響子、塚本知佳、本橋哲也が交代で帯同した。理事たちの滞在中の主な活動内容は以下の通りである。

9月6日

ツー・ニンを除き日本到着。東京都内にてミーティングを実施。

9月7日

ツー・ニンを除き歌舞伎座にて「秀山祭九月大歌舞伎 昼の部」(『祇園祭礼信仰記 金閣寺』『新古演劇十種の内 土蜘蛛』『秀山十種の内 二條城の清正 淀川御座船の場』)鑑賞。ツー・ニン到着。

9月8日

金沢に移動し、石川県立能楽堂にて狂言師の能村晶人氏のワークショップを受講。能村氏からは、能の歴史、芸術的特性、能舞台の構造とその特徴などについてお話を伺ったのちに、全員が能舞台に実際に上がり、基本的な身振りをレクチャーしていただいた。この場を借りてお礼申し上げます。

9月9日

利賀芸術公園にて鈴木忠志演出『ディオニュソス』(利賀大山房)および『世界の果てからこんにちは!』(野外劇場)を鑑賞。SCOTより夕食に招待。

9月10日

利賀芸術公園にて「世界の評論家によるシンポジウム」に登壇(詳細は別稿参照)。鈴木忠志演出『トロイアの女』(新利賀山房)鑑賞。SCOTより夕食に招待。その後スタジオにて第9回シスター・オリンピックスのドキュメンタリー映像を鑑賞。鈴木忠志氏、エレン・ローレン(Ellen Lauren)氏、佐藤ジョンソンあき氏を交えた意見交換を行う。またSCOTから記念品(自主制作Tシャツ)を贈呈される。移動・宿泊・食事等、様々に便宜を図っていただいたSCOTのたいなる歓待に、この場を借りてお礼申し上げます。

9月11日

東京に移動。

9月12日

東京経済大学にて理事会実施。一部の理事はシンポジウム「演劇とエコロジー」に特別講演またはディスカッサントとして登壇。

9月13日

出国。

付記

今回のAICT/IATC代表理事を招いての国際シンポジウムの企画準備には、約1年半が費やされた。計画当初よりの実行委員会(三井武人、寺尾恵仁、岡田蒔子、須川渡、館野太朗)および途中からの拡大実行委員会(上記に加え本橋哲也、塚本知佳、穴澤万里子、片山幹夫、松山響子、野田学)では、月1~2回のペースで会議を行い、海外の理事との連絡、ビザ取得のための書

類作成、シンポジウムの企画とパネリストの選定、SCOT等外部団体との協議、移動宿泊等の手配、予算作成など、多岐にわたる業務を分担して行った。海外の理事たちとの協議および実際の企画運営に際しては、2021年11月から全7回にわたって開催された、海外の理事を招いてのオンライン・トークイベント「トランス・フォーラム」が非常に有意義であった。同企画によって、AICT/IATC日本センターと海外の理事と親交を深めたことで、企画を円滑に進めることができた。またシンポジウム「演劇とエコロジー」に向けて、6月および8月に座・高円寺で開催された「思考の種まき講座」に、シンポジウム第一部のパネリストを招待して議論を行うことができたことは、基本的な問題意識を共有し、議論を円滑に進めるために非常に有意義であった。

世界の評論家によるシンポジウム

概要

国際演劇評論家協会利賀会議「世界の評論家によるシンポジウム」は、富山県南砺市利賀村の富山県利賀芸術公園にて開催された演劇祭「SCOTサマー・シーズン2023」のプログラムとして、2023年9月10日午前10時より利賀大山房にて開催された。

SCOTから俳優でスズキ・トレーニング・メソッドの教師でもあるエレン・ローレン氏が参加し、個人的な経験を踏まえながら、利賀とSCOTの国際的な活動についてお話しいただいた。AICT/IATCの国際理事は前日にSCOTによる『ディオニュソス』と『世界の果てからこんにちは』を鑑賞した上で、各国の演劇事情を参照しながらそれぞれがコメントを述べた。AICT/IATCからは、海外からのゲスト12人が登壇した。司会はAICT/IATC日本センター会長の本橋哲也が担当し、英語通訳も兼任した。フランス語通訳はAICT/IATC日本センター会員の片山幹夫がつとめた。

以下の記録は、シンポジウムの発言記録を基に作成したものであるが、発言者によっては、加筆修正を加えていることをお断りしておく。

シンポジウムの記録

エレン・ローレン(俳優)

おはようございます。英語で話すことをお許しください。私はエレン・ローレンと申しますが、SCOTの活動を代弁するには似つかわしくない候補者に見えるでしょうから、まず自分とSCOTとの関係を少し話させていただきます。41年前私はアメリカのリージョナル・シアター出身の若いアーティストとして、鈴木さんとSCOTの皆さんから、今日フェスティバル期間中の数週間に私たちが体験しているようなおもてなしを受けました。1970年代から80年代にかけて、私はアメリカのレパートリー劇場のシステムのなかでそれなりに充実して活動していました。また私はオリンピックの馬術のアメリカチームの一員でもありましたが、それは別の話です。当時のアメリカは経済状況が好況だったわけですが、私の幸運はSCOTというこの地震のような体験をしたことでした。私はそれ以前にもSCOTという、この地球の裏側にある劇団の活動について聞いてはいましたから。

私はミルウォーキー・レパートリー・シアターという劇場にいたのですが、そこにはアメリカ人たちの視線を外の世界に向けようとする人たちがいました。私は幸運にもそのような営みに参加することができ、ここ利賀に来ることを許され、鈴木さんの最初の生徒の一人となりました。当時の私は、自分にとって何が幸せか、何が成功させ、アーティストにしてくれるかを理解しているつもりだったのですが、ここ利賀に来て芸術上のショックを経験したのです。つまりここではスズキメソッドのトレーニングだけでなく、朝から晩まで一日中がトレーニングでした。ここでスズキメソッドの詳細について話すつもりはありませんし、それについては多くの書き物がありますから、それを読んでください。でも、今日私が話すことはすべて、SCOTの価値観を世界で体現すること、つまりトレーニングの方向に向いていると言っているのです。

私は一生懸命でした、運もあつたけれど努力を怠りませんでした。規律は本当に厳しかったです。その新しい使い方も学びました。40年という月日を早送りすると、鈴木さんは『ディオニュソス』のアガウェ、『エレクトラ』のクリテムネストラ、『リア王』のゴネリルといった役を私に何度もやらせてくださった。オーストラリアで『マクベス』を上演したり、他にもたくさん役を演じました。私はまた、アメリカやヨーロッパで私が関係する組織とSCOTとをつなぐパイプ役として、鈴木さんのトレーニングの価値観を説明し、共有するための仲介役を務めたのです。空港ではじめて私を出迎えた人々は、私がアメリカ人女性で、彼らが求めている文化的象徴のような存在には見えなかったため、いつもがっかりしていたのですが、そこには鈴木氏の芸術が特定の文化に縛られたものではないことを世界に伝えることにもなったのではないのでしょうか。そして鈴木さんはその後、私が同僚たちとニューヨークでSITIという劇団を設立するのを手伝ってくれ、アン・ボガートとともに私はそれを30年間経営しました。私はまた、ニューヨークのリンカーン・センターにあるジュリアード演劇学校で教えて22年目になります。

私が利賀に来たのは28歳の時でしたが、その頃の利賀は今と違ってインターネットも携帯電話もありませんでした。私たちはそこに野性的で原始的な心と体を持って、仲間として集まり、それを鈴木さんは快く受け入れてくださった。その結果として私たち全員は本当の自分を発見したのです。つまり、プロであるとは損得にも市場価値にも縛られないということ——これは、私たちが他の世界から隔絶したバブルの中で生きていたとか、自分たちを世界から排除していたという意味で

はありません。私は40年以上にわたって、鈴木さんとSCOTが優雅さと粘り強さ、そして実践的な革新性をもって世界をリードするのを見てきましたし、ここで世界とともに生きることを学びました。それを繊細な市民的言説と言っていていいし、外交政策であると言ってもいいと思います。日本だけが文化的に特別ということはないけれど、しかしSCOTはたしかに日本という場所に存在する。利賀は、鈴木さんとSCOTのおかげで希望に満ちた豊穡な場所なのです。それを一言で言えば、他者への信頼、人間への信頼、今日我々が行っていること、つまり外と交わることへの信頼——それは鈴木さんが私に教えてくれたことなのです。

さらに私は、芸術的な卓越性は他者への親切をないがしろにするものではないということも学びました。そして共同体は個人の成長を損なうものではないということも。自然は観客やアーティストとも共存しなければならぬ。そして、利賀のような豊かで美しい場所で暮らすことができないとしても、私たちは内なる自然を見つけることができます、世阿弥が「あなた自身の花」と言ったように。

最後に言いたいことは、少し奇妙に聞こえるかもしれませんが、鈴木さんとSCOTが、本質的な美学として「何かに向き合う」場所を作ったということです。そして向き合うとは自らの孤独と向き合うことに他ならない。私は孤独が病と見なされ、孤独を恐れるアメリカから来ましたが、芸術家として最も大切なことは自身の孤独と向き合うことだと教えられました。なぜならそれが自分のアイデンティティであり、それがあなたや私をユニークな存在にしているのですから。孤独こそが他者と交流し、自分を普遍的な存在とする——自身の孤独と向き合うことに対する理解が、私たちのなかにある野生的や原始的なものというカオスを手なずけるのです。

鈴木さんが書いているように利賀の劇場は光と闇の場所です。自らの影を見出すためには光を内心へと向けてみなくてはならない。変化してやまない影を探して内面に深く沈潜すればするほど、私たちは自分のなかにある可能性に気が付く。そうやって私たちは自分を発見する。それが今日皆さんと共有したいこと、そしてあらためてSCOTと鈴木さんに私が感謝したいことです。この場で40年以上にわたる私の経験を語る事ができて光栄です。ご清聴ありがとうございました。

サヴァス・パツァリディス (ギリシャ)

お招きいただきありがとうございます。私はギリシャの出身ですが、ギリシャで鈴木さんの作品は、主にギリシャ悲劇の演出を通じてよく知られています。私が鈴木さんの作品を知ったのは80年代半ばのことで、1985年だったと思いますが、『トロイアの女』でした。デルフィで、鈴木さんは私の親友であるテオドロス・テルゾプロスに招かれ、世界の演劇人を結集した一大プロジェクトである「シアター・オリムピクス」をスタートさせたのでした。ですから、この『トロイアの女』との出会いは、私にとってはもうひとつの黙示録となり、新しい方法、新しい演劇の啓示でした。その体験の後、私は鈴木さんがやっていることのすべてを記録し続け、幸運にも、数カ月前にブダペストで『トロイアの女』を見て、そして今日もこの利賀の地で観ることになり、4回目になりますが、何度見ても飽きません。

鈴木さんの演劇のすばらしさについては際限なく語れるのですが、これで終わりにして、この利賀という夢のような場所に來られたこと、今までの夢が実現したことを本当にうれしく思います。故郷に居る私の友人たちは私のことを本当に妬ましく思っていることでしょう。ありがとうございました。

ナタリア・トゥヴァルチレリゼ (ジョージア)

このような機会をいただき感謝申し上げます。私は普段、話すよりも文章を書く方が得意なので、手短にお話しします。私の名前はナタリアで、アメリカのジョージアではなく、ジョージア(旧称:グルジア)という国から來ました。

サヴァスさんが最後に述べたことから始めます。ここに來られてどれほど感激しているかということから。日本はずっと以前から私の夢の旅行先の第一位で、利賀のサマーフェスティバルに参加できて本当に感激しています。昨日『ディオニュソス』と『世界の果てからこんにちは』を見て、今日は『トロイアの女』を見ますが、それだけでも演劇がこの国のある特定の地域をどのように変えることができるのか、どのように幸福や発展、未来への希望を取り戻すことができるのかを知るには十分な体験でした。このような機会を与えていただいたことに心から感謝申し上げます。

今日観劇する『トロイアの女』は、2016年に鈴木さんがジョージアに來られたときに見たことがあって、今日また見る事ができることに興奮しています。戦争の影響を受けた国から來た私に

とって、この公演は奥底から揺り動かせられる体験でした。私にとって『トロイアの女』は、私自身や私の友人たち、同胞の女性たちについての作品だからです。今日、私は自分が記憶しているすべての感情とともに、また、私たちの周りで起こっている新たな戦争が喚起した感情とともに、このパフォーマンスを見ることになるだろうと思います。

このような機会を与えてくださったことに改めて感謝します。このフェスティバルがさらに大きくなり、より多くの人々、より多くの国、より多くの幸福を引き寄せることを祈っています。

イリーナ・ゴゴベリゼ(ジョージア)

まず初めに、皆様こんにちは。会場にいらっやっやいて、私たちにはあんまり予知できない方々が観客だと伺いました。演劇は何よりもまず観客あってです。なので、私たちの話を聞くために来てくださってありがとうございます。鈴木さんと彼の公演の諸々のテーマについて。古代ギリシャはまだまだ続いています。サヴァスさんが言ったようにこれはギリシャの話です。赤ちゃんの土地がまだまだ存在することを忘れないでください。それは私たちの国にもあります。つまり私たちにとってとても近い話なのです。私は鈴木さんの作品を随分前から知っています。特に『トロイアの女』で、鈴木さんは2016年の私たちジョージアの演劇祭にこの作品を持って参加されました。私は直ぐにでも喜んで彼を敬いたい気持ちです。昨日の公演『世界の果てからこんにちは』で、喜劇、悲劇に関して、私にとっては新しい点を発見しました。ギリシャの芝居について語るには、まず何よりも『ディオニュソス』について語る方が良いでしょう。鈴木さんの作品を観ながら決して考えなかったことに気付きました。それは音楽、または音楽化とでも言ったらよいのでしょうか。戯曲の言葉、台詞や独白など、字幕がなかったので私には日本語は全く分かりませんでした。内容は全て理解できたのです。つまり、それは私にとって何か新しいものだったのです。聞こえてくる日本語は、私にとってまるでギリシャ語でした。そして『世界の果てからこんにちは』です。素晴らしいです！まったくびっくりさせられました。利賀の美しさの中で、鈴木さんが使った全ての効果が活かされていました。鈴木さんは小さな、あちこちで起きている歴史の痕跡の上で作品を創っているのです。私は観客と一緒に笑いました。批判であったり、物語であったり、悲劇であったり、鈴木さんが言おうとしていることが分かりました。登場人物は劇団員によって実に見事に描かれ、完璧に演じられていました。

私は演劇は観客だということから話し始めました。利賀は大成功を収めたと思います。まず幸運な機会があります。長い年月をかけて演劇に愛と敬意を与え、観客の為に演劇を行っている偉大な鈴木さん、このマエストロをこの場所に持つという機会です。最後に利賀に、鈴木さんが我々に伝えようとしたことを理解させようと助けてくれた感動的な観客に対してもお礼を言って終えたいと思います。そして偉大なマエストロ、鈴木さんにお礼を申し上げます。2016年、トビリシの国際演劇祭であなたに対する評価は素晴らしかった。またトビリシでお待ちしています。

ミシェル・ヴァイス(カナダ)

私はカナダのケベック出身で、ロベール・ルパージュのことは皆さんご存じだと思いますが、ケベックには演劇雑誌が一冊しかありません。私はこの演劇雑誌に50年前から寄稿しているのですが、この50年間、鈴木さんの名前はどこにも載っていません。ですから私はケベックに帰りましたら早速、今回の驚くべき体験をもとに、利賀について記事を書こうと思います。演劇評論家になる前は俳優をしていて、『トロイアの女』に出演したこともあります。『トロイアの女』は、ケベックでは20年ほど前から野外でも上演されていて、私は何度も観ましたが、この利賀での観劇はまさに特別な発見になりました。

ジャン＝ピエール・ハン(フランス)

皆さん、こんにちは。皆さんのご参加に、そして勿論、鈴木さんに感謝致します。さて、私は大きな恥ずかしさを抱えながら皆さんと話をしています。なぜなら残念なことに私はフランスから来て、そう見えませんが私はフランス人です(*ハンさんはベトナムご出身)が、フランスはフランス語圏のカナダ、残念なことに鈴木さんの作品が知られていないカナダのケベックと同じ状況にあります。それで、私はここに参加することが、ここにある原動力への方向転換となることを強く希望します。昨日二作品を拝見して、私は確かに鈴木さんの作品を発見しました。一つの芸術的な発見を前にすると我々は毎回、個人的な参照例を見つけようとするものです。そこで私は自分が知っている参照例をよく探してみましたが、何も見つけれませんでした。そして最終的に鈴木さん、彼

の作品、それは彼自身の参照であったのだと考えました。とにかく、それは素晴らしい発見でした。ホテルに戻るや否や、二番目の作品のテキストを読みました。私を驚かせたことですが、鈴木さんがこれらすべての職務の外で、素晴らしい劇作家だということを言わなければいけません。今晚私は大きな喜びを得たということも言わなければなりません。この道化のテキストをよく読まなければなりません。なぜなら悲劇的な道化でもあるからです。それが昨晚観終わってからの印象でした。

今、ここにいるのは観てきた作品を分析する為ではないので、この辺りでやめようと思います。とにかく真実は、私が新しい視野を広げてくれるであろう三番目の作品を楽しみに待っているということです。私の友人のミッシェルさんが先程言ったこと、彼が利賀についてこれから書こうとしていること、私も同じことをしようと思います。私もフランスで演劇専門雑誌を主宰しているからです。それ故、これはもしかしたら私にとっての批評家組合の始まりのようなものになるのかもしれない。そうなることを私は望んでいます。もう一度お礼を申し上げます。皆さん、ありがとうございます。そして鈴木さん、ありがとうございました。

ズザナ・ウルチャンスカ(スロバキア)

私はスロバキアから来ましたが、スロバキアの田舎は、ここ利賀の田舎とよく似ています。山がたくさんあり、ここにあるようなさまざまな種類の木のある森もあります。だから私は故郷にいるように感じ、利賀の環境にすぐに馴染みました。でも大切なのは、私たちにこのような経験をさせてくれた鈴木さんとSCOTの皆さん、そしてAICT/IATC日本センターの批評家の仲間たちに感謝することです。私にはこのような自由な経験交流の機会を当然だとは思えないからです。私は一つのイデオロギー、一つの真実、一方的な意見を信奉する全体主義的な国で育ってきました。スロバキアの過去数十年間は理想的なものとは言えないし、私たちも真実を追求することが十分にはできておらず、今また全体主義的な体制によって真実を求める機会が再び脅かされる恐れが、ヨーロッパや世界各地で生まれつつあります。

演劇の話に戻ると、昨夜私たちが見たSCOTの舞台は、スロバキアでの一般的な演劇とはまるで別ものでした。私たちは何となく、無秩序な動きで自分たちを表現しがります。それは私たちのエネルギーを見せたいからでしょうが、私たちが学ぶべきは、エネルギーをコントロールする方法だと思っています。また、私たちの演劇は、ドラマ、オペラ、バレエ、コンテンポラリー・ダンスと明確に分かれていたのが、この数十年で、これらの異なるジャンルやタイプの演劇が混ざり合うようになりました。今こそ、スロバキアの人たちが、このような考え方や演劇にインスパイアされるべき時だと思っています。

オーストリア・ハンガリー帝国の一部であった時代、私たちは自分たちの言葉で表現することができませんでした。ですから、私たちの言語への執着や関心は特別です。でも今はさらに一歩前進する時で、私たちの演劇はまだ若いですが、湖畔や美しい場所で、その土地に特化した劇場を見つけようとしています。昨日ここで見たような複雑でありながら親密な演劇にはほど遠いですが、この利賀での経験はスロバキアの人たちにとって本当に大切なものになると思います。来年5月、チェコのブルノという都市で、AICT/IATCの会議がフランツ・カフカをテーマに開かれますので、どうかここにおられる友人たちもぜひおいでください。ありがとうございました。

ニコライ・ペソチンスキー(ロシア)

私はロシアという演劇文化を誇りとする国から来て演劇史を研究し、教えています。私はロシアの偉大な演出家フセヴォロド・メイエルホリドの研究者ですが、鈴木忠志さんも同様に偉大な演出家として、演劇の本当の根源、演劇の本質と普遍性を探っておられる。演劇は偉大で本質的なものであるにもかかわらず、ある時点から表面的で平坦なものになってきたとも言えますが、それでも偉大な演出家たちは演劇の本質を掘り起こそうとします。だからこそ、メイエルホリドと鈴木さんの類比が重要だと思っています。それは何かというと、第一に、ホリスティックな身体、生気に満ちた身体であり、精神化された身体という考え方で、メイエルホリドの「生かされるべき身体」という思考に通じます。これが私たちの中に感情的で非合理的なものを生み出すのです。

第二に、劇場は単なる場所ではないという想像力。私たちはモノを見せているのであって、劇場は私たち観客に想像的なものを創造させる場所です。そして劇場では普段見えない世界が作り出されている。鈴木さんは、私たちは現実の前にいる、私たちは皆役者で、それは人々にだけ演じているのではなく神々と対峙することでもある、と言っておられる。私たちは永遠と向き合うことがで

きる。それは観客の感覚であり、俳優の感覚でもある。偉大な演出家であったメイエルホリドは、最高のパフォーマンスとはつねに形而上学的であり、その上に何かがあるという象徴性を感じていました。さらに現代に活躍するあらゆる偉大な演出家にとって、古い偉大な伝統との結びつきが重要でしょう。ですから、鈴木さんの演劇に見られるのは、現代演劇を作り上げるために、それ以前にある伝統的な要素をいかに生かすか、という探求なのだと思います。

演劇は文学ではなく、あらゆる偉大な演出家にとっては、他のタイプの視覚性、他のタイプのアクションと向き合うことが非常に重要なことです。そして実際、私たちは伝統の中にいますが、同時にアップデートされてもいる。『世界の果てからこんにちはI』という演劇的挨拶は、世界にとって、そしてロシアにとって現代的な問題であり、私たちの民族の神話を自分自身に説明し、大きな世界、あるいは小さな世界の中で自分自身を見つけることへの誘いにほかなりません。この利賀という舞台で、演劇に最も必要なものを使って創作された、本物の本質的な演劇を現実に見ることができて、とても幸せです。ありがとうございました。

イヴァン・メデニカ(セルビア)

友人であり同僚のニコライさんと同じく、私も世界演劇史の教授です。SCOTの皆さん、そしてAICT/IATC日本センターの皆さん、今日はお招きいただきありがとうございました。そして俳優の皆さんにも感謝の意を表したいと思います。昨日二つの素晴らしい公演を見せていただき、本当にありがとうございました。では、昨日の経験から生まれた私の最初の考えをお話したいと思います。私たちはここ利賀で三つの異なるレベルの弁証法を経験しました。

最初のレベルは、私たちが田舎、山村にいて、素晴らしい演劇を体験しているということです。ご存知のように、演劇は他の芸術とは異なり、少なくとも西洋の文脈では都市にふさわしい芸術です。エピソードもギリシャの都市ではなかったですが、大きなヒーリングセンターの一部ではあったわけですから、利賀のような山村ではありませんでした。

弁証法の第二段階は経験に関わります。最初の弁証法は都市と農村の関係に関わるものですが、二つ目は異なるパフォーマンス文化が織り成す、並外れた経験についてです。鈴木さんが西洋の演劇をアジアに、アジアの演劇を西洋に持ち込んだだけであれば、何も新しい知的なこととは言えないのですが、弁証法である限り、そこには新たに高度な経験の誕生があるのです。

そして最後に、私自身にとって最も重要な弁証法の第三段階は、ローカルとグローバル、国内と国際の間の弁証法です。しかし、この弁証法は演技のテクニックについてではなく、演劇の内容についてのものです。昨日見た二つ目の公演である『世界の果てからこんにちはI』を例にとりましょう。この舞台は日本の歴史、日本の伝統に根ざしており、ある意味では日本のナショナリズムを批判しています。消化過剰と高タンパク質検査の間の平和、それは消化不良なのか、それとも国民感情を休めているのか？ もちろん、この舞台には国民感情に対する肯定的な視点がたくさんありますが、同時に日本のナショナリズムに対する鋭い批判の方が心に残りました。なぜかという、私は90年代の旧ユーゴスラビアでの戦争に最も責任のある国、セルビアから来たからです。私たちセルビア人は、歴史のある時期には間違っただけにいました。ですから私は、鈴木さんがこのナショナリズムという問題に、非常にウィットに富み、知的で、重層的な方法で向き合ってくれたことを本当に感謝しているし、強い感動を覚えたのです。そして、日本の山中で、利賀の地で、私自身の社会と密接に関連するストーリーを発見したことは、私にとってきわめて感動的な瞬間でした。

最後にエレンさんが述べたことに触れれば、ここでの集まりは文化外交の表現であり、私たちはここで外交政策も行っているのです。セルビア、ロシア、日本だけでなく、多くの現代社会がある時期から間違っただけに進んでいることを忘れてはなりません。たとえばアメリカは、トランプ大統領を擁していたポピュリスト国家で、ナショナリズムの危険性、右翼政治の危険性、ポピュリズムの危険性をはらんでいます。改めて、お招きいただきありがとうございました。

ハリマ・タハン・フェレーラ(アルゼンチン)

今日、このステージに立つことができ、また、SCOTの皆さん、日本の演劇関係者や批評家、そして一般の方々など、世界のさまざまな地域から集まった方々との交流を促進するこの会議の主人公の一人になれたことを嬉しく思います。演劇について、また、近さと物理的な接触が不可欠であるこの人間の基本的な実践をめぐる私たちの経験について、もう一度語り合うためにここに集うことは、とても刺激的なことです。私の国アルゼンチン、そしてラテンアメリカの演劇についてお

話したいことはたくさんありますが、何よりも、皆さんの話を聞き、皆さんの素晴らしい経験を知り、共有するためにここに来たことを強調したいと思います。

このような特別な状況の中で生まれる刺激的な「身体の同盟」によっても動かされる、近接の哲学に触発された対話の芸術を実践する機会を与えてくださったことに感謝します。他の文化圏から来た人々と地元の参加者の両方がもたらす異なる視点を取り入れることで、新たな地平を切り開くことを目的とした対話ほど重要なものはありません。 AICT/IATC日本センターには、このような交流を奨励し、この国の演劇の伝統と風光明媚な現在との遭遇という偉大な現象をよりよく理解できるように、強烈な印象を残す旅を通して発見する可能性を与えてくれたことに、心から感謝しています。

私はブエノスアイレスという世界最南端の大都市から来ましたので、日本の地理的な対蹠点から来たとも言えます。ラテンアメリカの文化は、演劇の分野でも屈強な伝統に基づいた崇高な作品を生み出してきましたが、アルフォンソ・レイエスの言葉を借りれば、「西洋文明の宴に遅れて到着した」ものでもあります。

私たちの演劇伝統に関して言えば、少なくとも二つの重要な南米のグループを挙げたいと思います——ペルーのユヤッチカニとボリビアのテアトロ・デ・ロス・アンデスです。またアルゼンチンでは、都市運動であるテアトロ・インデペンディエンテを挙げましょう。この運動は、1930年に創設されたテアトロ・デル・プエブロに象徴されるように、当初はグループ活動を基本軸のひとつとしていました。この運動のメンバーは、商業演劇からも公的機関からも「独立」していると考えており、この演劇モデルは、後に他のラテンアメリカ諸国に拡大しました。グループと運動という概念を第一に置いたモデルで、その後、アルゼンチンでは、主にブエノスアイレスで多くの非商業的な劇場が生まれ、何十年にもわたって維持されてきました。私がインディペンデント演劇について言及したのは、それがアルゼンチンのシーンに固有のもので、そのアイデンティティに関係しているからです。それは、「国の芸術的鍛冶屋」のようなもので、演技、演出、舞台美術の分野で何世代にもわたってアルゼンチンの演劇人を育てました。1981年に創設されたテアトロ・アビエルトもその代表的なひとつです。

渡辺保さんはその著書のなかで、鈴木さんの舞台が近代演劇から現代演劇への重要な転換点を示していると書かれていますが、今日、その革命の実践としての歴史的意義が忘れられるとすれば、その理由は何でしょうか？ 私は利賀に向かう途中、数十年前に鈴木さんたちが東京を離れ、利賀村に定住した超越的な旅に思いを馳せました。彼のような偉大な演劇界の巨匠が、中央から距離を置くことを決め、都市を離れ、自分たちの置かれた状況の文化的・社会的な他者性を回復するという観点から、単なる「見世物を作り出す機械」としての劇場から距離を置くことを選んだのです。それは中央からの地理的な距離だけではなく、象徴的な距離でもあって、演劇と都市の間の緊張は、ポリスを遠ざけ拒絶するというこうした取り組みに現れていますが、こうした傾向は現代だけでなく、すでに古典主義に存在していたものです。鈴木さんの経験は、この緊張が別の文化的文脈でどのように処理されてきたかを教えてください。それは私にとって非常に興味深いことですが、大事なことはそれが孤立したものではなく、国際的な他の演劇人との対話の中で行なわれてきたということです。SCOTの経験は、この緊張が別の文化的文脈でどのように処理されてきたかを見せてくれるわけで、この経験は、この緊張を現在の観点から再考するための具体的な出発点として役立つと思います。デ・マリニスによれば、今日の現代演劇のいくつかの部門は、「舞台におけるあらゆる社会的・市民的行為の三つの構成要素である演劇、都市、政治」の間のつながりを、独創的かつ同時に拡大した形で、どのように問い直そうとしているのかについて考察する手がかりとなります。そこにこそ、20世紀の巨匠たちの解放的な実践に立ち返る価値があるのです。彼らの基本的な成功とその政治的帰結に立ち返ると、成功は、新しい空間の創造、創造的プロセスへの新しいアプローチ方法、多くの場合、社会性と共存の新しい形態を生み出すことで具体化されたわけですが、これらの実践を一律に受け入れることだけでも、また理想化することだけでも不十分でしょう。

こうした20世紀終わりの実践は、複雑な現代のシナリオ（パンデミックという大災害は、過激で多様な影響を及ぼしています）を通して、私たちを導く重要な参考資料を提供してくれるでしょう。アレクサンダー・クルーゲが言うように、「主観的で客観的な廃墟の風景」の中で、自分の方向性を見出し、自分の進むべき道を見つけるには、「多くの精神の協力」によってのみ達成できる膨大な作業が必要です。私たちの多くがここにいる今日、迷宮から抜け出す方法、灯台の建設を精巧にする方法、新たなシナリオの出現に備える方法をともに想像すること、そこにこそ可能性がある

のではないのでしょうか。私が提案するこの想像力のエクササイズを続けるために、皆さんとともに今後も話し合い、新たな問いによって想像力を養い続けることを楽しみにしております。

ツー・ニン(中国)

皆さんこんにちは、中国から来た朱寧です。中央戯劇学院の出身です。私は西洋演劇の歴史も教えていますが、ここに立つと、あらためて自分の身体を感じ、エネルギーを感じます。昨日は公演の後、中国の人気俳優、ハンサムな田沖さんに会いました。彼は実はうちのアカデミーの卒業生です。彼の日常生活について聞いたのですが、彼はここで俳優としてだけでなく、農民としても働いている。身体を鍛え、自分の身体で世界や現実の生活を感じ、それを演じる。1960年代に、毛沢東は若い学生たちに田舎に行って農民として働くことを勧めました——都市の外には広大な世界があり、そこには明るい未来がある、という理想のもとに。現在も鈴木さんやSCOTがそれを実践していることに驚きました。そのような1960年代の若い学生たちの中には、習近平もいました。

このような場にお招きいただき、本当に得難い経験をさせていただいております。ここには現代中国の演劇が直面している発展の方向性について多くの示唆があると思います。できるだけ多くの演劇監督にここに来てもらい学んでほしいと思いますが、鈴木さんはおそらく観客を喜ばせることだけを追い求めてはいけなくて教えるのではないのでしょうか。大都会のバブルを捨てて、田舎に行き広大な世界に行けば、観客はあなたの後を追いかけるようになるからです。お招きいただきありがとうございました。

パウイット・マハサリナンド(タイ)

私は東南アジア出身ですが、『ガンダム』、『一休さん』、『アラレちゃん』、そして『おしん』を見て育ちました。婚約者は『ドラゴンボール』と『コナン』を読んで育ち、トヨタに乗っています。好きな日本食は串カツで、ユニクロでたくさん買い物します。そして光栄なことに、タイではここにいらっしゃる平田オリザさんの作品を三つも紹介してきましたし、ほかにも梅田宏明さんの二作品、岡田利規さんも二作品を招きました。しかし、残念なことに鈴木さんはタイにまだいらしたことがない。だから私が学生たちに「これから日本の鈴木さんのところ行ってくる」と言うと、生徒たちは「スズキのスィフトのことですか」と言うから、どうも日本とタイの文化交流には不十分な点があると言わざるを得ません。ですから、タイの演劇人はまだまだ多くのことをする必要があります。ここに来てSCOTの舞台を見ると、利賀の将来はどうなるんだろうと考えざるを得ません。文化交流をクリエイティブなものにするためには相互性が重要で、関係が対等なものである必要があると思うからです。このような問いに簡単な答えはありませんが、利賀に来て、二日間で三本もの鈴木忠志さんの作品を観る機会を与えてくれたことは本当にありがたい体験でした。次回はぜひ母国のタイで鈴木忠志さんの作品を観たいです。

ジェフリー・エリック・ジェンキンス(アメリカ)

おはようございます。私が最後のスピーカーですが、「何も言う必要はない。もうすでに言われたことですから」となりがちですね。私も演劇学の教師であり、この舞台にいるほとんどすべての人と同じですが、ここ利賀では私は生徒です。私たちはここで、巨匠の作品を楽しみ、体験し学んでいます。以前から利賀を訪問したかったのですが、こうした機会を与えていただき、あらためてSCOTとAICT/IATC日本センターの皆さんに感謝します。

1980年代に私が大学院生のころですが、エレン・ローレンさんたちが率いるSITIと鈴木さんの夏季研修の広告がアメリカの演劇雑誌に載っていました。エレン・ローレンさんは過去30年間のアメリカの舞台で最も偉大なアーティストの一人ですが、SITIの舞台には明らかに鈴木忠志さんの影響を受けています。たとえば、エレンさんの舞台にはスズキメソッドの「足の文法」があって、下半身が大地に接地しながら、空中に浮いている。鈴木さんの遺産は、何世代にもわたって続くでしょう。

この場には12ぐらいの異なる文化や言語や思想があって、そのそれぞれが表現の自由、恐れずに生きる自由を求めているとも言えます。鈴木さんは、ここ利賀の地で、日本の共同体でありながら、世界の国家間の共同体を作り上げたわけですが、このような可能性を思い描き続けることができるかどうかは、私たち全員にかかっているのです。

エレンさんが書いた文書の中で、コマが高速で回転しているとき、それは完全に静止しているよ

うに見えるとありますが、鈴木さんの舞台を体験するとき、私たちは静寂とエネルギー、そして生命を体験するのです。あらためて、私は生徒として、「どうもありがとうございます、先生」と言いたいです。

エレン・ローレン

私たちが今日この場で分かち合ってきたものすべてを包み込むような言葉を言うのは難しいのですが、劇場で友人を作るのにはそんなに時間はかかりません。この二時間で新しい家族ができたような気分ですね、その輪ができたとして、その輪の中心にいるのは観客の皆さんです。このように多彩な国から人びとが集まることは稀有なことですし、一瞬一瞬が特別な出来事です。ダライ・ラマは三分間と言ったそうですが、常に目覚めていることは難しいので、こういう場はオアシスのようなもので、多様な人たちが休んだり、水を飲んだり、外に出られるように集まってきたりする。私はこの二時間で、現在私たちがアメリカで直面している問題に立ち向かう大きな勇気を得ました。私はこれが友情の始まりであることを願っていますが、世界でこのような場所はほとんどありません。利賀では俳優としての生活だけでなく、朝食当番があり、トレーニングがあり、庭で雑草を抜かなければなりません。朝、目が覚めると、このようなことが待ち受けている。そして今日、私は目覚めると、感謝の気持ちでいっぱいになりました。利賀についてさまざまな言葉が聞けて嬉しかったです。こうした試みは多くの人が象を表現するようなもので、それぞれが異なる理解を持っていて当然のことです。エネルギーと信念と希望と健康と友情をいただき、本当にありがとうございました。

国際シンポジウム「演劇とエコロジー」

国際シンポジウム「演劇とエコロジー」のための概説／寺尾恵仁

まず「エコロジー(Ecology)」とは何か。辞書を引けば、①生物と環境の関係についての科学＝生態学、②環境保護運動、という説明が見える。もとを正せば、古代ギリシャ語のオイコス[oikos](家／家族／家財)とロゴス[logos](言葉／概念／理論)の合成語だという(オイコスはエコノミーの語源でもあり、エコロジーと経済は言葉の上でも結びついている)。つまり「エコロジー」という語からは、政治経済文化などあらゆる生存のための営みを含む、一つの大きな共同体としてこの世界を捉えるようなイメージが浮かび上がってくる。

ゆえに演劇とエコロジーの関わりも一様ではない。演劇がエコロジカルであるという場合、それはおおよ次の三つが考えられる。①環境に配慮した演劇活動(例:「シアター・グリーン・ブック」)、②環境問題を扱う演劇作品(例:ヘンリック・イプセン『民衆の敵』)、③演劇制作そのものが広義の環境と関わる場合(例:SCOT、維新派、パジェント、地域演劇)。加えて、ドキュメンタリー形式かどうか、一般的な鑑賞型かそれとも体験型・没入型か、演じるのはプロかアマチュアか、普遍的な問題を扱うのか個別的な事例を扱うのかなど、そのあり方は極めて多岐にわたる。

演劇は、第四の壁の奥で俳優が何らかの役を演じるという形態に限定されない。演劇を可能な限り広く、「演者が何らかの虚構の枠組みの中で眼前の観客に行為を示す芸術」とであると捉えると、演者と観客の時空間の共有という基本的な構造が見えてくる。その形態の特性上、創作のあらゆる局面で人間集団の移動が前提とされる。上演は常にオリジナルであり、出来上がった作品を複製して全世界で同時に提供するというわけにはいかない。すなわち演劇は必然的に環境負荷をもたらす芸術といえる。とすると、完全にエコロジカルな演劇というものは存在しないのかもしれない。

しかし同時に、完全に非エコロジカルな演劇も存在しないだろう。なぜなら演劇は、どのような形態であれ「私」と「あなた」の関係、「今ここ」と「いつかどこか」との関係を問題にするからだ。今ここので行われていることは自分(たち)にどのような関係があるのか、という問いを観客にもたさない演劇は存在しない。そして私達の身体は、常に水や大気や様々な物質によって世界とつながっている。ゆえに、私達について問うということは、必然的にこの世界について問うということでもある。あらゆる演劇はエコロジー(「エコ」ロジー)との関係によって成り立っている。

シンポジウム「演劇とエコロジー」は、演劇と自然環境のどちらを優先すべきかというような問いは発しない。人間と自然を安易に主体と客体に二分して考えることもしない。文明社会がその端緒から環境破壊を前提としていることも否定しない。しかし環境保護運動は無意味な偽善であるなどという主張にも与しない。私達が試みるのは、エコロジーという多義的な概念を手掛かりにした、演劇の想像力と創造力についての問いかけである。

登壇者紹介

第一部

パネリスト

黒部睦 Kurobe Mutsumi

環境アクティビスト／Climate Clockプロジェクト代表



国立音楽大学声楽専修4年。2001年生まれ、東京都出身。高校生時代にSDGsの啓蒙を始め、スウェーデンへ研修をきっかけに気候変動の危機に気づく。現在は「Fridays For Future Tokyo」オーガナイザーや「Climate Clock Japan」の代表として気候変動対策に取り組む。東京MX「堀潤モーニングFLAG」コメンテーター、TBSラジオ「アスタノカレッジ」buddyとして出演。

赤坂憲雄 Akasaka Norio
民俗学者・学習院大学教授



東京都出身。学習院大学教授。専門は民俗学・日本文化論。東北学を掲げて、地域学の可能性を問いかけてきたが、東日本大震災を経て、東北学の第二ステージを求めるとともに、武蔵野学を探りはじめている。また、食べること・交わること・殺すことが交歓する風景に眼を凝らしている。主な著書に、『排除の現象学』『東北学／忘れられた東北』（岩波現代文庫）、『民俗知は可能か』（春秋社）、『性食考』『ナウシカ考』（岩波書店）、『奴隷と家畜』（青土社）、『災間に生かされて』（亜紀書房）ほか多数。

塚原悠也 Tsukahara Yuya
contact Gonzoメンバー、KYOTO EXPERIMENT共同ディレクター



1979年京都府生まれ大阪府在住。関西学院大学大学院文学部美学専攻修士課程修了。2006年よりパフォーマンス集団コンタクトゴンゾの活動を開始。殴り合いのようにも、ある種のダンスのようにも見える、既存の概念を無視したかのような即興的なパフォーマンス作品を多数制作。またその経験をもとに様々な形態のインスタレーション作品や、雑誌の編集発行、ケータリングなどもチームで行う。2011-2017年度、セゾン文化財団のフェロー助成アーティストとして活動。個人名義の活動としては、2014年にNPO法人DANCE BOXの「アジア・コンテンポラリー・ダンスフェスティバル 神戸」や、東京都現代美術館の「新たな系譜学をもとめて 跳躍/痕跡/身体」展などでパフォーマンス・プログラムのディレクションを行う。また2014年より丸亀市猪熊弦一郎現代美術館にて始まったパフォーマンス企画「PLAY」にて『ヌカムリ・ジャミポス3部作』と名付けたパフォーマンス作品を3年連続発表。2020年に、セノグラフィと振付を手がけた「プラーターナー：憑依のポートレート」（岡田利規演出）で読売演劇大賞の優秀スタッフ賞を受賞。

花崎攝 Hanasaki Setsu
シアター・プラクティショナー



早稲田大学卒業後、劇団黒テントに参加。ロンドン大学ゴールドスミス校で芸術学修士を取得。ワークショップ/プロジェクトの企画、進行、構成演出、俳優、講師など、現在は主に応用演劇の分野で活動している。主な仕事に、アジアのパフォーマーとの交流と創作を行うアジア・ミーツ・アジア(1998～)、水俣病患者と市民とのプロジェクト「水俣ば生きて」(2006)、平和構築のための「インドネシア・アチエの子どもたちのための演劇ワークショップ」(2006-09)、コーディネエラ地域(フィリピン)での環境教育プロジェクト(2014-21)、ドホーク(イラク)での平和構築プロジェクト(2022～)など。世田谷パブリックシアターでは継続的にコミュニティ・シアタープロジェクトを担当。障害のある人との活動も多数。日本大学芸術学部、武蔵野美術大学、立教大学で非常勤講師。

スペシャル・レポート

ハリマ・タハン・フェレーラ Halima Tahan Ferreyra

AICT/IATCアルゼンチン代表理事

ブエノスアイレス大学哲学科パフォーマンス・アーツ研究所エリアコーディネーター



AICT/IATCアルゼンチン代表理事およびブエノスアイレス大学哲学科パフォーマンス・アーツ研究所エリアコーディネーター。Wdr/Germanyをはじめとして文学・演劇コンクール国内外審査員を務める。アルゼンチン国内外の書籍、新聞、雑誌に演劇や文化に関する記事、演劇に関する学術論文や戯曲などを多数執筆。ドイツで出版されたアルゼンチン戯曲のアンソロジー『theaterstücke aus Argentinien』の共同編集者。現在はブエノスアイレスを拠点に、ラテンアメリカの雑誌『テアトロ・アル・スール(Teatro Al Sur)』を発行するエディシオネス・アルテス・デル・スール(Ediciones Artes Del Sur)のディレクターを務める。また、AICT/IATCが発行するオンライン学術雑誌『Critical Stages』の編集委員でもある。

司会

寺尾恵仁 Terao Ehito

演劇研究、アスブ企画所属俳優・ドラマトゥルク、北星学園大学専任講師。日独現代演劇の俳優論を専門とする。

通訳

本橋哲也、南隆太

手話通訳

小松智美、井本麻衣子

第二部

パネリスト

宮城聡 Miyagi Satoshi

演出家、SPAC 静岡県舞台芸術センター芸術総監督



東京大学で小田島雄志・渡邊守章・日高八郎各師から演劇論を学び、1990年ク・ナウカ旗揚げ。国際的な公演活動を展開し、同時代的テキスト解釈とアジア演劇の身体技法や様式性を融合させた演出で国内外から高い評価を得る。2007年4月SPAC芸術総監督に就任。自作の上演と並行して世界各地から現代社会を鋭く切り取った作品を次々と招聘、またアウトリーチにも力を注ぎ「世界を見る窓」としての劇場運営をおこなっている。2017年『アンティゴネ』をアヴィニオン演劇祭のオープニング作品として法王庁中庭で

上演、同演劇祭史上初めてアジアの劇団が開幕を飾った。2004年第3回朝日舞台芸術賞受賞。2005年第2回アサヒビール芸術賞受賞。2018年平成29年度第68回芸術選奨文部科学大臣賞受賞。2019年4月フランス芸術文化勲章シュヴァリエを受章。

ヴィッキー・アンゲラキ Vicky Angelaki

演劇研究者、ミッド・スウェーデン大学教授



ミッド・スウェーデン大学英文学科教授。現職以前には英国に15年在住し、レディング大学などに勤務。主な著書に単行本『Martin Crimp's Power Plays: Intertextuality, Sexuality, Desire』(2022年)、『theatre & environment』(2019年)、『Social and Political Theatre in 21st-Century Britain: Staging Crisis』(2017年)がある。また近々では、Riksbankens Jubileumsfond(スウェーデン)の助成による研究プロジェクト「Performing Interspaces: Social Fluidities in Contemporary Theatre(現代演劇における社会的

流動性について)」の研究成果をまとめたものの刊行(出版社: Palgrave Macmillan/Springer)が予定されている。

ディスカッサント

ジェフリー・エリック・ジェンキンス Jeffrey Eric Jenkins

AICT/IATC会長、イリノイ大学教授



イリノイ大学アーバナ・シャンペーン校の演劇学部主任教授、演劇大学院学部長、および上院執行委員会委員長。シカゴにあるディスカバリー・パートナー・インスティテュート(DPI)の執行委員会のメンバーでもある。演劇文学、演劇史、演劇批評に関する9冊の著書と多数の論文を執筆・編集。日刊紙のニュース・ガゼットに演劇批評を寄稿しているほか、AICT/IATCが発行する『Critical Stages』のエグゼクティブ・エディターを務めている。2021年には、自由な表現とグローバルな対話の拡大を提唱する国際演劇

評論家協会の会長に選出された。また、アメリカン・シアター・ウイング、トニー賞、ヘンリー・ヒュー

ス・デザイン賞など、さまざまな団体の理事会や委員会のメンバーや委員長も務めている。

ツー・ニン 朱寧

AICT/IATC中国代表理事、中央戯劇学院准教授



博士、中国戯劇中心学院准教授。演劇研究者・批評家として、「中国伝統戯曲舞台 (Chinese Opera) におけるシェイクスピア」、「生者から死者へのまなざし-カントールの死の演劇」など多くの論文を発表。演劇におけるフェミニズム、『西洋舞台におけるフェミニズム』、『質的』カタルシスから「身体的」カタルシスへ』など。劇作家やドラマトルクとしても活躍。中国中央戯劇学院制作の『桃花扇』(2019年)は、国家プロジェクト「古典芸術を大学で紹介 (Introducing Classic Arts into Campus)」に選ばれる。その他の作品、ミュージカル『西の部屋でのロマンス (Romance of The West Chamber)』(2018年)、児童劇『ファーブルが好き (I Love Fables)』(2014年)、脚本のプランナーとして参加した『タンポポ (Dandelion)』(2018年)などがある。

パウイト・マハサリナンド Pawit Mahasarinand

AICT/IATC タイ代表理事、IATL 国際演劇リーダー協会理事



国際演劇評論家協会 (AICT/IATC) および国際演劇リーダー協会 (IATL) で理事を務める。(いずれも東南アジア人として初)、タイ現代芸術文化産業振興貿易協会 (CAPT) 副会長。フルブライト奨学生、アジア・カルチュラル・カウンシル (ACC) フェローであり、チュラロンコン大学で文化経営と舞台芸術の学際的アプローチの大学院セミナーを教える。2001年からタイの英字紙「The Nation」のダンス・演劇批評を担当。フェスティバルトーキョー2011、アジア・パシフィック・ダンス・フェスティバル2015 (ホノルル)、シティ・コンテンポラリー・ダンス・フェスティバル2017 (香港) のレジデンス批評家も務めた。フランス政府から芸術文化勲章シュヴァリエを授与され、タイの国家芸術家選考委員会や台湾文化省の東南アジア諮問委員会 (SEAAC) のメンバーでもある。

司会

松山響子 Matsuyama Kyoko

駒沢女子大学教員。論文に「エドモンド・キーン『ベニスの商人』『リチャード三世』—1814年以降のキーン批評と観客からの受容—」、「シェイクスピアの『十二夜』を現代風に読む—読みやすい入門編? ラノベ型『十二夜』—」など。

通訳

本橋哲也、南隆太

手話通訳

井本麻衣子、小原郁子、角田麻里

開催にあたって／本橋哲也

東京経済大学の教員で、国際演劇評論家協会日本センター会長の本橋哲也と申します。よろしくお願ひします。このシンポジウムのテーマである「演劇とエコロジー」について少し述べます。まずエコロジーですが、辞書を引くと大体二つぐらいの定義があります。一つは生態学、つまりいろんな生命体が生きている環境とか、生き方に関するさまざまな考え方ということです。もう一つは、今日はもう9月なのにこんなに暑いのですが、この「地球温暖化現象」を含めて、世界中で環境危機が、否定できない現代の問題として浮上してきて、自然環境保護運動につながるエコロジーの意味が最近は一般的ですね。

私たちが何回か勉強会を行って、演劇とエコロジーとの関係を考えてきました。そこでエコロジーとは突きつめると、結局、人間と人間以外のモノの関係性のことではないのか、と。「モノ」というのは他の動物や自然環境だけじゃなくて、たとえば机とか衣服とか、そういうものも含まれるで

しょう。つまり、エコロジーを考えるということは、自己と他者の関係を、謙虚にもう一回振り返って、見直してみるってことじゃないでしょうか。この会場にも自分たちにとっては会ったこともない他者がたくさんいる。その中には、たとえば手話を必要とする人、汗をたくさんかく人、年齢や出自や言葉が違う人がいて、そういう雑多な他者との関係を見直すということです。今日は他の言語や手話での通訳が入りますから、結構ザワザワします。でもその目的は、他者に対して謙虚に寛容になることですので、何かこのシンポジウムはざわついているなと思われるかもしれませんが、ご理解いただきたいと思います。

次は演劇とは何かという問いですね。寺山修司がこう言っています。「私達はどんな場合でも劇を半分しか作ることができない。あとの半分は観客が作るのだ」。つまり、演劇は観客がいないと成り立たない。私は今演技してるわけじゃありませんが、こうやって皆さんの反応を見ながら喋っている。皆さんが誰もいなかったら、私は喋る気になりませんね。この自己と他者との関係が演劇の基本だということです。もちろんそれは、舞台と観客の間だけじゃなくて、例えば舞台上の俳優の身体とかそれを囲む装置とか、音楽とか衣装とか言葉とか光とか、あるいはその後ろにある歴史とか記憶とか、それから、死者ですね。あるいは未来の他者。これらすべてに関われるのが演劇じゃないでしょうか。ですから一言で言うと、この世界が、自分だけではなくて、様々な他者とのネットワークで出来上がっているという、そのことを知り、想像力を深める。ここに、演劇とエコロジーを繋ぐ鍵があるんじゃないかなと、私たちは今のところ考えています。

そこで、まず第一部では様々な専門家の方々からお話を伺いながら、演劇と環境と人間との関係について、いろいろ考えていただく。そして第二部では、演劇研究と演劇実践の立場から、演劇とエコロジーの関係をより具体的に考察していただきたいと思います。今日はやや長丁場になりますが、ぜひ一緒に楽しんでいただいで楽しい午後を過ごしましょう。

第一部 パフォーミング・アーツは自然におさまるか？ 物語・身体・共同体をめぐって

アクティビズムとパフォーマンス／黒部睦

寺尾：本日第一部の司会を務めます寺尾と申します、よろしく願いいたします。まずは第一部のパネリストの方々をご紹介しますと思います。環境アクティビストの黒部睦さん、民俗学者の赤坂憲雄さん、contact GonzoのメンバーでKYOTO EXPERIMENT共同ディレクターの塚原悠也さん、シアター・プラクティショナーの花崎攝さん。後ほどお1人ずつお話と、他のパネリストの方へのコメントや質問をいただきます。それから第一部の手話通訳は小松智美さんと井本麻衣子さん、英語と日本語の通訳は今お話をさせていただきました本橋哲也さんと南隆太さんです。よろしく願いいたします。

* * * * *

皆さんこんにちは、黒部睦と申します。国立音楽大学で歌を勉強していて、オペラとか普段は歌ったりしているんですが、その傍ら高校三年生のときから気候変動問題、環境問題に関心を持って、今は環境アクティビストとして色々なプロジェクトをやっています。皆さんリラックスして聞いてもらえたらと思います。今回私は環境アクティビストとして来ていますので、演劇やパフォーマンスというよりは、アクション寄りだと思います。私が参加している活動の一つにFridays For Futureというのがあるので、それについてまず説明したいと思います。

Fridays For Futureは、2018年にスウェーデン出身の15歳の少女グレタ・トゥーンベリさんが、もっと気候変動対策を国にしてほしいということを訴えるために国会前に座り込みを始めたのがきっかけで起こった社会運動です。それがSNSなどで周りの同世代の人に波及していき、今では世界中でこのFridays For Future運動は広まっています。日本でも翌年2019年の2月に学生五人から始まって、デモに行ったり(日本ではデモとあまり言わずにマーチとかパレードとか言うようにしています)、駅前を立てて市民の世論を喚起したりとか、そういう活動を続けていまして、私も参加しています。私は特に東京で活動していて、マーチをしたり、駅前でスピーチしたり、政府に政策を提出したり、署名を集めて提出したり、そういうことを行っています。それと同時に、勉強会を主催して政府の気候変動対策をおさらいしたり、企業に出向いて講演をしたりもしています。

それらのアクションも結構幅広く活動しているんですが、共通しているミッション、思いというのは、気候正義を追求して、連帯して行動することで、社会構造に大変革を起こすということです。すごい大きいことばかりですけど、どういうことかっていうと、気候変動は、みんな平等に被害を受けるのではないんですね。CO2をたくさん排出する産業や富裕層の人たちが一方にいて、でもその被害を受けるのは主に社会的地位の低い人たちです。CO2を排出していない人が気候変動の被害を受けやすいという構造があるんです。その不公平を是正することを気候正義と言うんですが、それを追求して、構造に大変革を起こすっていうのを目的に活動しています。これがFridays For Futureの活動内容です。それとは別に余談ですけど、私個人としてもこういう機会に講演をさせていただいたり、メディアに出て、もっと考えようよみたいなことを呼びかけたり、国際会議に参加したり、気候変動とか気候危機をみんなに知ってもらえるようなものを作って設置していくみたいなプロジェクトをやったりもしています。

ということで、ここから本題に入ります。今回演劇っていうのがテーマに入っているんですけど、広く捉えて、演劇以外のパフォーマンス、アクティビズム寄りのパフォーマンスについて話そうと思います。これ全部、COP27で撮ってきた写真です。COP27とは、気候変動への対策をどう進めていくかっていう国際会議で毎年開かれます。去年の11月に私もエジプトに行って参加してきました。その会場であったアクションパフォーマンスの写真を持ってきました。マーチをしたりコールしたり、コールと歌の間のようなものもあったと思います。カラフルなバナーを持ってメッセージを伝えたり。皆さんも知ってるかと思いますが、化石賞なんていうのがあったり、寸劇していたり、様々です。このパフォーマンスを何のためにしているかという、一つには注目を集めるためだと思います。

気候変動の問題に対する危機感がいまち広まっていなかったり、誤った情報が広まったりしています。特に日本はひどいなと私は思うんですが、そういうこともあって、多くの人にまずこの気候変動の危機感を広めたい。そういうことを一つの目的にしています。特にこういう国際会議の場

で、「採択しますか」「はいOKです」「駄目です」みたいな場面をよくニュースで見ると思うんですよ。でも本当は色々なアクションが行われている。それをメディアの人に抜いてもらえるために、ユニークなパフォーマンスを用意するんですね。そのいい例が、化石賞です。なんであんなにメディアに抜かれてるかっていうと、メディアの方に、この化石賞を主催している環境団体の人たちが、先にちょっと言っとくんですよ。今日、日本のメディアの方来た方がいいですよ、とか。これは日本受賞するんじゃないかみたいな感じで呼んでおくんですね。だから注目される。それから、メディアの方に、ここを絶対に報じるときに入れてくださいっていう指導もするんですね。そこまで徹底して、メディアの方に広めてもらえるための工夫をしています。皆さん、もしかしたら知らないかもしれないんですけど、化石賞って合計10カ国ぐらい受賞してるんですよ。日にちに分けて、国も変えてるし総合優勝みたいな国もあります。でも日本が受賞したことがニュースになるように、初日に取らせるとか、そういう工夫をして、発信をして、注目を集めている。

他にも、メディアだけじゃなくてその会場にいる人の関心を引くためにアクションするっていうのもパフォーマンスの目的にあるかなと思います。そのいい例が、さっきの動画にもあった寸劇です。医療学生やお医者さんが、ビーチボールみたいなのを地球に見立てて心肺蘇生するっていうジェスチャーをして、アクティビストたちがそれに合わせて倒れていく。気候変動によって自分たちの患者がどんどん死んでしまったり病気になってしまっているんだ、今危機的状况なんだっていうパフォーマンスです。会場でスーツの人たちが歩いてるときに、人がいっぱい横たわってたら、それはいっぱい注目を集めるわけですよ。そういう方法をとって、いろんな人に関心を持ってもらうっていうアクションがありました。

パフォーマンスの目的の二つ目として私が考えたのは、連帯を示すということです。私もこのCOPに参加して連帯っていう言葉を意識するようになったんですけど、アクションするときにはいいなと思ったことは、国籍とか、自分の住んでいる地域とか立場に関わらず、一緒に思いを同じパフォーマンスの中で伝えることができるっていうことです。COPの会場で実際にあったものとしては、エジプトでの開催で、会場外だと弾圧がすごかったんですね。銃を持った警官がいて、プラカードを持って街中を歩けなかったり。そういう中で、プラカード以外で連帯を示すために、みんなで今日は青い服を着ましょうみたいなのが、こっそりSNSで流れてくるわけです。それで、どんな国の人でもどんなステークホルダーでも、政府の方でもNGOでも市民でも、青い服を着た人が一定の時間に集まって声を上げ始める。そういう形で連帯を示すアクションもありました。日本だと声を上げにくいと思うこと結構あるんですけど、そんな中でも仲間がいるんだなとも思えるし、もしかしたらエジプトにいて普段は弾圧されていて声を上げられない人が、同じ思いを持っている人がこんなにいるんだってことを理解できる場にもなるかもしれない。そういった連帯を示すっていうのも、パフォーマンスの目的の一つなのかなと思います。

他にもいろんなアクションがあるんですけど、今国際的に考慮されているのは、届きにくい声をどう届けていくか、どう大きくしていくかっていうことです。例えばグローバルサウス、社会的な地位の低い人たち、弾圧されている人たち、抑えられている人たちの声をどうやって届けるか、そもそもCOPに参加するお金がないとか、枠がない人たちの声をどうやって大きくしていくのか、そしてそもそも、あまり政策に反映されない若者の声をどうやって届けていくのか、そういうことはよく考えます。この写真の、オレンジ色の服を着てるのがヨーロッパ圏のアクティビストで、この布を持ってるのがアフリカ圏のアクティビストです。今まであまり声を拾われることがなかった社会的に弱い立場の人たちを最前列に立たせて、メディアがそっちを抜くように工夫するということが行われています。そうした人たちをCOPが招待するとか、そういう工夫をしていこうというふうになってます。

環境アクティビズムをしていく中での今後の課題は、資本主義的な発言にどう対抗するかっていうことです。例えば私が超有名アイドルになって「私今日古着着てるんです、親の服着てるんです、これ自分で作ったんです、リメイクしたんです、みんなもやりましょう」って言って、みんながやるようになる。でもそれが正解かって言うとなんかじゃなくて、私はみんな1人1人に考えてほしい。考えた結果として社会が変わっていかないと、偉い人たちや優位に立っている人が一方的に発信して、それを受けた人が何か行動するみたいな、そういう構造が変わっていかない。

でも今って、やっぱり上に立ってる人の発言力が強いから、ちょっとずつ一緒に考えようって言うよりも、強い誰かが政策決める方が早いんですよ。そういう強い発言にどう対抗していくか、一緒に考えようって言うのでどう対抗していくかっていうのが、一つ目の課題です。もう一つは、何かパフォーマンスをしたときに「わーすごい化石賞取ったんだ」で終わっちゃうのではなく、その後一緒に何か変えていくために行動するために、どういう働きかけをしていくかっていうことです。どう

いうパフォーマンスを用意して、一緒に参加して考えていけるようなことを、どうやって作っていかれるかも課題です。一つ挙げるとすれば、先ほど言ったように、デモとは言わずにマーチとかパレードっていうようにしてるんですね。そうやって参加するハードルを下げるっていうことを、今アクションの中でやっていまして、そういったことを今後も考えていきたいなと思っています。

* * * * *

寺尾:ありがとうございます。環境問題を考えるときに、ナショナルな視点とインターナショナルな視点を両方持つ必要があるというのは、大変重要なことだと思います。このあたりについて、国際的なフェスティバルでのご経験もたくさんお持ちの塚原さんにコメントをいただきたいと思いますがいかがでしょうか？

塚原:そんな前置きが来るとは思ってませんでした(笑)。コロナより前、震災の前に日本でもアクティビズムというものがかなり接近した時代がありました。ただその時は、どっかいうと現代美術の方で、『美術手帖』で特集が組まれて、Chim↑Pomがその編集を担ったりした。僕たちもかなりそれに影響を受けつつも、一定の距離もとるっていうそのバランスの中でやってきました。日本でそういったアクティビズムを定着させていくとき、これ歴史的に見ても、海外との繋がりがっていうか、輸入に頼らざるを得ないところがあるんじゃないかと感じています。それをどう乗り越えていくかということ、僕自身も活動している中でずっと考えているんですが、まずお聞きしたいのは、黒部さんが関わってらっしゃる、もしくはこれからなされようとしている活動で、日本だからこそできること、日本じゃなくてもこの地域だからこそ発想し得たようなことってどういうことがあるんでしょうか？ それと、逆にこれまで黒部さんの活動とか、観察されてきた中で、どういったパフォーマンスが非常に効果が高かったのか、いろんな人に影響があったのかっていうのをお聞きしたいです。

黒部:ありがとうございます。海外からの輸入は、私達もすごくしていて、COP1に行っただけが、現地では何をどうやっていたか、それを調べて持ち帰ることに慣れてるような気がします。日本独自というか地域に根付いてということだと、成功した例はぱっと思いつかないんですが、特有と言ったことではないかもしれないけど、(日本人に)向いてるなと思ったのは、SNSを使うことですね。やっぱりアクションに参加することへのハードルがすごく高い。その中で、アクションに集客するのが難しいなと思ってたときにコロナ禍が来て、SNS上で同じハッシュタグを付けて、みんな自分の思い出の写真とともに投稿してねっていうことをやった時に参加人数が一番多かったんですよ。資本主義的な発信ではあるものの、インフルエンサーの方とか、ある程度支持を集めている方が参加すると、それにすごい数のいいねがつく。友達がやったらすぐ乗るみたいな雰囲気はあるので、同世代では、SNSで写真を投稿するんだけど、共通のハッシュタグがついてるぐらいが一番参加しやすいんだなと思いました。あと成功したなと思ったアクションで言うと、マーチをするときに、どんな方でも来られるように、写真映らないゾーン作るとか、あとは楽器を演奏したい人ゾーンとか、割と労働組合寄りの人ゾーン、若者ゾーンとかで分けてみたら、ハードルちょっと下がったっぽいんですよ。同じアクションに参加しているけど、どう見えるかが不安みたいな人も結構いるんです。その多様性を認めて、受け入れる用意がありますよっていうのを示したアクションは、割と参加者も多かったし、雰囲気も良くて次に繋がっているような気がしています。

土をめぐる神話を再考する／赤坂憲雄

寺尾:お二人ともどうもありがとうございました。続いてはぐっと視点を変えて、人間の身体と自然との関係について、民俗学的あるいは人類学的な視点から、赤坂憲雄さんにお話をいただきたいと思っています。

* * * * *

民俗学者の赤坂です。僕は以前に『性食考』という本を書きました。セックスと食べることが不思議な形で繋がっている、そういう場所があるということに気がついたんです。「食べちゃいたいほど

かわいい」っていう言葉がありますよね。不思議な言葉だなと思って、その答えを求めているいろいろ本を読んでみたり探したんですけど、ほとんどまともに論じられていない。だから自分でやってみようということで、考えてみました。神話とか物語とか伝説とか、あるいは童話とか、そういう世界を覗き込んでみます。例えば童話では、性は排除されています。大抵は食べることに置き換えられているって言われてますね。童話では食べるのがおそらく最大のテーマだと思います。八割ぐらいの童話作品には、食べることが出てくる。そして、食べるとは単に物を食べるだけではない。子供というのは、食べられてしまいそうな存在なんですね。怪獣たちが現れ「食べちゃいたい」「食べちゃうぞ」って言ったり。その性と食とが交わる・出会う場所をずっと探していたときに、ふっと気がつくと、神話とか物語とか演劇とか、そうした世界では、身体の穴というものが舞台になっていることがとても多い。これは何を意味するのかと考えるようになって、今はその性食の次のステップで、土という問題に着目しています。土というのは、排泄と循環のある種の環境です。ですから、身体と土と環境の繋がりに目を凝らしていると、いろいろなものが見えてきそうだなと感じています。

ただ、とりわけ東日本大震災後、土を巡る問題というのはとても揺らいでいる。放射性物質が堆積した山や海が広がっている。例えば、僕は福島に関わりが深いんですが、福島では山や海が汚れているけれど、除染の対象ではない。できるはずがない。除染と言われていても、それは別に放射性物質を除くわけじゃなくて、まとめて他のところに移しているだけであって、大変矛盾したことが起こっている。土を離れては生きられないんだけど、土を奪われた大地が広がっている。そして、否応なくそこに生きることを選ばざるを得ない人たちがいて、土とは何かということがいま問題になっている。例えば、「土を巡って腐敗と生殖の弁証法がある」とガストン・バシュラールは言ったんですけど、こんなもの無理だよ。腐っていくことと交わることとが重なり合うところに生まれる風景、生きることを巡る風景っていうのがある」と、バシュラールは言ったんですけど、その問題が3.11後には、かなりよじれてしまっている。そうした循環といったことが、もう叶わぬテーマになってしまっている、そういう場所が現れているというふうに思います。

僕自身は民俗学者ですから、風土記とか古事記といった、7世紀8世紀ぐらいの日本で編まれた書物を手がかりにして、土の神話学といったことを考えてみたいと思っています。そうした書物の中では、土は土という言葉だけではなく、埴輪のハニだとか、あるいは泥がヒジって呼ばれています。そうしたいくつかの名称があって、それが緩やかに区別されていたようです。そして、そこに二つの土が現れる。黒い土と赤い土です。黒い土っていうのは、農耕に関わる土です。農耕という生業を選ぶ人々がその土地に生きていくときには、その土が作物を育てるのに適しているかどうかということが大問題なんですね。宮沢賢治の『狼森と策森、盗森』という作品では、峠を越えてやってきた開拓農民たちが、ススキの茎を引っっこ抜いて、その根っこにつける土を取る。そしてその土を触ってみて口にすする、舐めるということをして、その土が農耕に適しているかどうかということを確認する。「これなら何とかここで生きていけるかもしれない」と言う。宮沢賢治という人は、農業を勉強していた人だから、多分体験的な場面なんだろうと思います。そして、農民たちは真土と野土っていうんですが、そういう二種類が出てきます。もちろん真土というのは農耕に一番いい土で、適していないのは野土です。

そして、風土記とかをずっと追いかけていくと、もう一つ赤い土が出てくるんです。その赤い土というのは、陶器とか甕とか瓦とかを作るときの素材にする、農耕には適していない土なんです。その土というのが、実は祭祀に使われる器、お酒を入れる器、そうしたものを作るという意味で、黒い土とは全く違った扱いをされているんです。その赤い土は埴輪のハニと呼ばれてるんですが、そのハニ土を巡って、古事記とか日本書紀には面白い話がいっぱい出てくるんです。ハニと糞が結び付けられるんですね。ハニで形を作って焼いて土器を作る、それを神様に捧げものをする時の器にするという話がたくさん出てきます。それから人間や文化の誕生をテーマにした世界中の創世神話には、土をこねて人間を作るといったテーマがたくさん出てくるんです。それが土器作りのアナロジーなんじゃないかと神話学者は言います。

播磨国風土記では、ハニの丘と名付けられた土地があって、そこにこんな地名伝承が語られています。オオナムチとスクナヒコナとが、ハニ土を担いで遠くまで行くのと、糞を我慢して遠くまで行くのと、我慢比べをするというものです。とても面白いと思いますね。糞をするのを我慢する、つまり身体の排泄の欲求というものを押さえて、どこまで遠くまで行けるか、それから重いハニ土を担いで遠くまで行くことができるかという、こんな奇妙奇天烈な我慢比べが、風土記という書物の中で語られています。なぜハニ土・赤い土と糞とが繋がるのか。これは多分、偶然ではないんだと思いますね。クロード・レヴィ＝ストロースという人類学者が、『やきもち焼きの土器作り』と

いう、南米を舞台にした神話を掘り起こした本の中で、そういう陶器を作るための土の起源譚として、こんな話を紹介しています。怒った月が綿でできた綱を伝って天に昇ってしまい、綱を引き抜いたために追いかけてきた女が墜落して、大地にたたきつけられて、柔らかな粘土に変わった。つまり、女の人が天に登ろうとして登り切れなくて落ちてぐちゃっと潰れた、それが土になった。それを土にして、陶器の土の器を作ったという、そういう神話なんですね。同じようなものが古事記では、イザナミノミコトは火の神を産んだために生殖器を焼かれてしまって、嘔吐して小便や大便を排泄しながら神々を産み落とすんですけども、そのとき糞に成れる神として、ハニヤスビコ・ハニヤスビメっていう、ハニという名に繋がる名前が出てきますね。あるいは日本書紀の別の箇所では、大便をして神になったハニヤマビメというのが出てきます。なんで大便・排泄・糞と神様というものが繋がってくるのか。先ほどのレヴィ＝ストロースの話で言うと、女性とその陶土との関係っていうのがあるのと同じように、日本神話にもあるのかもしれない。

糞というのは確かに、人間の身体と大地とを仲立ちしています。昔々は大地に糞をしたら、その糞は腐敗して循環して土に戻っていく。そして、その土で作物を作るというように、糞が土を肥やすわけです。つまりそういう循環の中で黒い土がある。もう一つの赤い土の循環というのは、痩せ地なんですけども、黒い土とは全く別の、やはり循環によって、水や血と混ぜてこねられて火に焼かれて土の器になって祭の場に捧げられて、それは大抵祭りが終わると壊されてまた戻っていくっていう、そういう循環がある。黒い土と赤い土とが織りなす神話とかフォークロアといったものに目を凝らすと、そこには多分、物語とか演劇の舞台、その素材になっているものがたくさんあるんじゃないか。なぜ、人間の身体の穴が物語や演劇の舞台になるのかといったことに、今僕はとても関心を持ってます。宮崎駿さんのラピュタやナウシカに触れる時間はなかったので、レジュメの方に書いてありますのでぜひご覧ください。このくらいで終わります。

* * * * *

寺尾: どうもありがとうございました。例えば神話、童話、フォークロアといったものに、人間、自然、身体、それから言葉について深く考えることのできるさまざまなヒントが隠れている。このあたりは、例えば、童話や民話などを素材に演劇制作をなさったご経験から、花崎さん、いかがでしょう？

花崎: 壮大な土のフォークロアの序章を聞かせていただいている感じでした。冒頭、福島のお話に触れられましたが、日本の話、土の話っていうことで言いますと、やはり福島の土っていうのは、今大きな課題ではないかなと思います。私も中間貯蔵地になっている場所に今年行って見まして、すごく衝撃を受けました。各地で除染された土が集められて、均されている、奇妙に平坦で、乾いている印象を受けました。従来の黒い土、赤い土という分類ではうまく分類できない。放射能汚染だけじゃなくて農薬のことなんかもあると思うんですが、そういう新しい土の状態が現在生まれてしまっている。それから、神話に土を運ぶっていう話が出てきましたけど、今、埋め立てなどでは、もう全国から、どこの土だか分からないような土が集められる。例えば、沖縄などでも埋め立てが行われていますよね。そういう土の状態について、何か先生のご研究から思われることはありますでしょうか。

赤坂: バシユールが、腐敗と生殖の弁証法っていうのが、土をずっと古い時代から支えてきたんだって言ったわけですけど、それが根源的な形で切断されてしまっているという現実がある。じゃあ、何が切断されたのかということ、循環とか腐敗ということ、土を通してきちんと追い詰めておきたいなと思っています。

例えば、福島で除染されたと言って、水田があったところに土をかぶせているわけですけども、でも、水田の土って、お百姓さんが何十年、何百年かけて世代を超えて作ってきた、その農家のものなんです。それを汚れちゃったからはがして、土を乗せりゃいいんだろなんてとんでもない話で、そこでじゃあまた二十年三十年かけて土を新しく作り替えていく力が残っているかっていうと、とても残っていない。その水田の向こうに広がってる里山、山野河海、山や海や野や川、海といったところは、全く除染なんかしてないんですよ。いや、敷地のその向こうはそのままなんです。東北の生態系、どんどん変わってます。今まで生息していなかったイノシシが、北のほうにどんどん上がっていくとか。でも、そういうことはほとんど語られない。で、表面を更地にして、汚れたものを

持ってって移してるだけですけどね。僕が確かめておきたいなと思ったのは、何が変わったのか。土というものが、身体と土と環境をつなぐその連関の中で営まれてきたそれが、根源的な形で切断されてしまった。じゃあ、そこからわれわれは今何を立て直すことができるのかという新たな問いへ向かう、そのための助走をしているようなところがありますね。

情報(とそれ以外)を伝達する媒体としての身体／塚原悠也

寺尾:お二人とも、どうもありがとございました。それでは続きまして、塚原さんお願いいたします。またまた視点がガガッと変わりまして、具体的な舞台芸術の話に入っていかと思います。

* * * * *

よろしく申し上げます。塚原悠也と申します。現在、京都国際舞台芸術祭、KYOTO EXPERIMENTという舞台芸術祭の共同ディレクターというものをやってみて、それと同時に、contact Gonzoというパフォーマンスを作っている集団の立ち上げメンバーでもあります。contact Gonzoは2006年から始めまして、もうすぐで20年になります。そういった2つの立場から、今回「演劇とエコロジー」というテーマで、簡単にはありませんが話させていただきます。

まず、見ていただいている画像がKYOTO EXPERIMENTのサイトです。9月の30日に次のバージョンがオープンしますので、間もなくです。「すごい忙しい時に出張行くんだね」と言われて今日来ましたけれども(笑)、「いや、宣伝活動なので」ということで来てますので、皆さん、絶対関西まで見に来てください。よろしく申し上げます。

KYOTO EXPERIMENTという名前のとおり、実験的な舞台作品を主に、2010年から扱っています。フェスティバルと言っても上演だけではなく、Showsというふうにも上演目もありますし、Kansai Studiesといって地元のアーティストが地元の土地のことをアーティスト目線で調べていくというリサーチ企画も開催しています。それと同時にSuper Knowledge for the Futureといって、色々実験的な活動をされている異分野の方々と、社会的なトピックスや、作品ともしかしたら関係するかもしれないトピックスについてトークイベントやワークショップを開催する枠があります。この三つの軸をフェスティバルとしては同等に扱おう、上演して見て終わりということではなく、そこからどういった問いを発生させるか、どういった会話を生み出すことができるか、そういったことをフェスティバルの中心的な価値のあるところと捉えよう、というふうにして新しいディレクターチームで考えました。

その新しいディレクターチームというのが、僕も含めた三人で、2019年に前任者から指名されまして、共同ディレクションという形で進めています。よく「どういった役割分担されているのか」と聞かれますけど、基本的には全てのことを三人で相談して決めるという、非常に話し合いの長いチームです。一年中話し合っている感じですね。

(スライドの)右にいますのが川崎陽子という方で、もともとこのフェスティバルにもう十年間関わっている、制作をされている方です。真ん中のジュリエットさんは、KYOTO EXPERIMENT、PRチームにいた人ですね。僕は、フェスティバルに出演していたアーティストから入っています。共同ディレクターの中で唯一実演者ということがあるので、その視点からいろんな意見を話していくという立場にあります。今日も実演者枠的に呼んでいただいているのかなと思いますので、そういった話をしていきます。その前に今年の演目ですね。ヨーロッパ圏や東南アジア圏や国内で、本当に実験的な色々な作品を年中見に行ったり、情報を共有したりしながら演目を決めていくんですけど、フェスティバルとしても新作を作ったりしています。この右下の作品は新作ですね。東京のメディアアートをやっている方が初めて劇場作品を作るとか、そういうふうには、実験的な作品を集めるということだけではなく、フェスティバルとしても、どこまで実験的なことができるかというのを常に考えているチームです。ちょっと昔の伝説的な振付家の作品を呼んで歴史についても触れながら、これからどういう実験ができるかも考えられるような軸を作っていきたいと思っています。

私自身、contact Gonzoというチームでパフォーマンスしています。簡単に説明しますと、本当に全部即興的にパフォーマンスを作っていくチームでして、ぶつかり合ったり殴り合ったりしているチームです。人数も、その時々でちょっとずつ変わるんですが、今は四人ぐらいで活動しながら、世界中を旅してパフォーマンスを作っています。

これはポーランドのポズナンという街にあるロシア軍が造った塹壕とか、そういった場所を探し出してきて、映像作品として作ったものです。これは山口市の文化施設の仕事で、山奥に二週間ぐ

らいテント生活をしながら、夜間に行動している動物の写真を撮るというプロジェクトです。その間に、こういうふう基地を作ったりしながら生活拠点を作っていったりもします。これは美術館のエントランスロビーですね。劇場だけじゃなくて、美術館とか、ライブハウスとか、色々なところでパフォーマンスができる状態になっています。これはヘルシンキの核シェルターですね。ヘルシンキってなんか勝手に地下に入れるんで、どんどん歩いて、「あ、核シェルターあった」って言ってドア開けて入って撮影して、それを美術作品、映像作品として発表していくっていう形です。これは、もしかしたら国立の美術館に入るかもしれません。これはインスタレーションですね。大きい展示作品も作ります。この時は、人間のDNAが生活の中でどういうふうに変化していくかっていうことをテーマに、山口の文化施設のバイオラボとコラボでやって、展示の中で雨がザーッと降ったりする展示です。

それで、contact Gonzoという僕たちのチームは大阪・京都を拠点に活動していて、KYOTO EXPERIMENTは2019年からディレクターシップを取って活動しているんですが、皆さんご存じのようにコロナ禍のパンデミックで、いきなり初年度海外の作家を全然呼べない状態になってしまって、それが二年続いたんですかね。2020年が中止というか延期で、21年に二回やるというような形になりました。一回目は本当に中止にならないようにどう工夫するか、どうやって生き残るかっていうことを集中して考えたので、来日できないアーティストについては、配信とか映像でなんとか対応しよう、もしくは展示で対応できるものは展示で対応するとか、そういうことをやりました。

二年目にも色々な劇場のレギュレーションがありまして、呼んでも劇場公演できないかもしれないとか、すごい危うい状況の中での開催になりましたので、デジタル空間だけで発表するのではなくハイブリッドに、できるだけ実演状態が可能ないようにしようと、自分たちのフェスティバルとしての実験をどう推し進められるかって考えて話し合いました。

その中で、フランスの演出家でフィリップ・ケヌというアーティストの作品を招聘する予定でずっと話していたんですが、やはり来日は難しいということで、別の方法をぜひ一緒に探していこうと、割とポジティブな形で打ち合わせを再開したことがありました。

これがもともと招聘しようとしていた作品です。人類が滅亡した後の世界で、生き残ったかかしたちがラジオ局を運営するという内容です。飛んできた虫を殺していいのかいけないのかとか、彼なりのエコロジカルな話がふんだんに入っています。

そのフィリップがもともと、モグラが洞窟の中で活動しているというテーマの作品を作っていて、大きなモグラのぬいぐるみを持ってるといふ。我々もちろん知ってたんですが、そのモグラを日本に送って、おまえらGonzoが中に入ってパフォーマンスをするというのはどうだ？ というのが彼から出てきた案でした。

これが、もともと彼が作ったモグラの物語の断片です。いろんな前提すっ飛ばしてますけど、モグラが出産をするシーンですね。音楽も演奏したりして、演劇だけじゃなくていろんな音楽ライブに出て、バンドとして活動したりもしているという、結構不思議な演目だったんですが、じゃあモグラを送ってもらおうということで話を進めました。

まず最初に僕がプロットを考えて彼に送りました。これが大分まとまった後のプロットというか脚本なんですが、ほんとにシンプルな内容にしようと思って、お腹の空いたモグラが罠を設置して、小動物を捕まえて食べようとする。しかし、その小動物を、間違っというか、捕らえる過程で殺してしまって、悲しみに暮れるというものを考えて、彼に送りました。これは、モグラが送られる直前のフランスでのパフォーマンスですね。

これがフィリップとのやりとりで、第1案を受けて、「パーフェクトだ」っていう感じで軽く返ってきました。ちょっと面白かったのが、「ティピカル・ベケット・プラス・バスター・キートン・ドラマツルギー」。なるほど彼にはそういうふうに見えるんだね、というので、ちょっと安心した覚えがあります。このコラボは、できて良かったね、ということと、モグラのスピリットがあるなというので、進めていこうということになりました。

これは春秋座という、京都芸術大学の中にある歌舞伎小屋なんですが、そこで行うことになりましたので、モグラが舞台上に立つと、後ろに松の絵があつたりします。その写真をフィリップに送ると、例えばモグラが松の絵に触るのは可能かと聞くんです。彼は自然と動物と人間という話を結構前から既にやっていますので、このフェイクネイチャー、平面の、二次元の松にモグラが触るのは面白いんじゃないかなということでした。僕も、一応劇場とは相談するんですけど、「非常に高価な背景画なので、絶対に触らないでください」と言われちゃいました。まあ、それはしゃあないですよ。

で、できあがったのが、この作品です。リハーサルの度に、フルの映像を彼のほうに毎日送って、フィードバックをもらいながら細かく詰めていくという作業がありました。コロナ禍だからこそできた、リモートで演出をするという実験ができたんですが、もともと僕らとフィリップ・ケーヌが大きいプロジェクトを一緒にやっていたという信頼関係があったからこそできたのかなと思っています。演劇とエコロジーということ考えた時に、既にもう飛行機には乗らないと宣言しているヨーロッパ圏のアーティストもいますので、こういうリモートの演出も可能なのかっていうのは、今後考えることの一つなのかなと思います。

ただ、やっぱり飛行機に乗って来られるんであれば来たほうがいいよね、と我々関係者はずっと思っています。本当にこの世界、「リモートでもいいよ」って言い切ってしまう世界に振り切ってしまうかって言うと、ちょっとそこは怪しいところがまだある。まあこういう実験がありました、ということの報告を今日できればなと思ってお持ちしました。どうもありがとうございました。

* * * * *

寺尾: どうもありがとうございました。皆さんご承知のように、コロナ禍というのが放射能とはまた別の意味で、人間と自然との関係、人間同士の、身体同士の関係性を強制的に切断してしまった経験だったと思います。しかし塚原さんのお話を伺って思うのは、どのような状況からでも芸術家はさまざまなクリエイションを行っていった、もう無理じゃないかというような状況からも、また逆にそれを有効に使って新しい創造性が生まれてくる。これはやはり、演劇だけではないですが、芸術そのものの力を目の当たりにするような気がいたします。赤坂さんに、コメントか質問をお願いしたいのですが、いかがでしょう。

赤坂: 僕、民俗学者なんで、いいかげんなこと言います。

塚原: いえいえ、とんでもないです。なんでもお答えします。

赤坂: 即興的なパフォーマンスをずっとやられていたということでしたけども、今回のモグラの作品では、多分リモート演出ということですから、逆にかなり強い形で演出が加わってるんじゃないかなと思うんですが、その辺はいかがでしょうか。それが一つ。もう一つ。その演出の中で、なぜモグラなんだろうと思ったんですね。で、あのクライマックスで、すごくいいなと思って眺めてたんですけど、罠が落ちこちて獲物が死んじゃうんですね。死んじゃうと、みんな狼狽して大騒ぎして、オルガンかなんか弾いて、レクイエムかなんかやってますけども、そもそも殺して食べようとしたんじゃないんですか。その矛盾は、どういうふうに考えていらっしゃるんでしょうか。

塚原: そうですね。まずあの進行の中で、絶対行われなければならないものっていうのが十個ほどありまして、そのポイントさえ踏んでおけば物語が進行するように作っています。なので、その点から点への移動というか、どういう経路をたどってそこに行くのかは、「時間さえ守っていればある程度何でもいいよ」というふうにやっています。普段Gonzoで活動していない京都芸術大学の元学生という方も二人入っていて、限られた稽古時間だったので、彼らにも割と自由にその辺うろろろしていいと話したりしました。途中で音楽弾くシーンとかもあるんですけど、それも音色とか特に決まっていませんので、「決まったとこだけいけばいいよ」という形にしています。これは結構海外で、地元のパフォーマーと一緒に作品を作る時とか、例えば、一週間しかありませんという時もあるんで、そういうところで培ってきた経験値を生かしています。それから、フィリップがかなりGonzoのことを信頼してくれて、ある程度「好きにやれ」って言われていたんで、その辺は安心してできたのかなというふうには思っています。それからなぜモグラだったのかっていうのは、これは本当にフィリップ・ケーヌに聞いてみないと分からないことなんですが、確か原作があったはずなんです。すみません、今ちょっと忘れましたので、またメールでご連絡いたします。そうですね、僕らも結構山の中とかに入っていくと、鹿とか死んだ動物がいます。鹿の腐乱死体がどんとあったりする時に狼狽したりする。でも、それってやっぱり普通のサイクルだよってということとの兼ね合いを生かしているのかな。全ての食物は何か死んだ結果でもありますし。逆に、その辺のパラドックスを作品化したという感じではあります。

環境との関係を変える民話を起点とする演劇作り／花崎攝

寺尾：お二人とも、どうもありがとうございます。続いて、花崎さんにご登壇いただきたいと思えます。引き続き演劇に関連してのお話ですが、民話や童話、神話を素材にした国際共同制作ということで、もちろん自然環境についての話とも関わってきますが、そういう活動についてのお話ということです。よろしく願います。

* * * * *

皆さま、こんにちは。花崎攝と申します。私はシアター・プラクティショナーと名乗っています。現在は主に、今日お話するような応用演劇(アブライド・シアター)の企画、進行、構成、演出など全般にわたって関わっています。今日ご報告するのは、フィリピンとインドネシアと日本をつないで行いましたプロジェクトです。環境との関係を変える民話を起点とする演劇づくりということで、お話したいと思います。

まずこのプロジェクトは劇団や演劇人が主導しているわけではなく、植林や環境教育を実施している環境NGO団体のコーディネータ・グリーン・ネットワークという団体が主催しています。この団体は、フィリピンに本拠地があります。カウンターパートとして、インドネシアでは、文化活動、政治活動などを行っているコミュニタス・ティカール・パンダンというNGOが共催団体として参加し、日本では長野県上田市の「犀の角」という小劇場と、地元のDaichi no Kioku実行委員会が参加してくれました。本来三年間の予定で始まったプロジェクトでしたが、パンデミックの影響で二年間の休止を含めて五年間となりました。今日は2021年の分だけご報告したいと思います。

このプロジェクトの特徴として、参加者は十代から二十代の、必ずしも演劇を専門としていない若者たちです。インドネシアでは伝統芸能を学んでいる高校生も参加者の中にいますが、ほとんど演劇に触れたことのない人たちも含まれています。そういう人たちが現地フィールドワークを行って演劇作品を作りました。

青少年の教育にも関わる活動ですので、ここにありますような五つの目的を掲げております(「アジアの青少年間の交流」「青少年の育成」「応用演劇の手法を使った教育」「環境問題啓発」「伝統文化の見直しと継承」)。インドネシア、フィリピンの参加者は、いわゆる先住民の若者たちで、独自の文化を保持している人たちです。

一年目・二年目は、テーマを定めて、実際にそれぞれの場所に行って活動していたんですが、コロナの影響で、2021年には、日本、インドネシア、フィリピンと、それぞれの場所で活動をして、最後にオンラインで発表・交流をするという形になりました。

この時に素材にしましたのが、民話です。今日は主に、アチェというインドネシアの活動についてご報告したいと思います。まずフィールドワークの一環として、アチェの中でもガヨというところの森の番人をしている元猟師のアブドゥルさんという方にお話を伺いました。その後、参加者として集まった高校生に、知っている民話を幾つか出してもらって、その中から『カイト(凧)』という民話を選定しました。誰かが脚本を書くのではなくて、進行役はいるんですけど、参加者も一緒に話をしながら(この時はちょっと時間がなかったのでかなり進行役が主導していますが)、その場でワークショップをしながら作品を作っていました。ガヨの伝統的な舞踊とか、イスラム圏ですのでイスラムのチャント(詠唱)なども活用し、かつ、参加者は若者世代ですので、携帯電話による映像も素材として用いました。

元猟師のアブドゥルさんが語ってくれた話です。猟師にとって、境界は極めて重要である。ここで言う境界とは、猟師がなじみ、制御できる場所と、人間ではなく自然が支配する場の境を意味するのだと。そして、アチェの森、ガヨの森には、トラがいるんですが、トラは森、天候をつかさどる王であって、さらには精霊や悪魔のような超自然的存在でもある。そして、猟に行くと、必ず「おーい、トラよ。私たちが去るまで下りてくるなよ」と心の中で呼び掛ける。そうすると、シカの一、二頭は取らせてもらえるんだ。帰る時には、またあいさつをして出ると。しかし、今は、彼は約二十五年前まで猟師をしていたのですが、トラはもはや猟師の言葉を聞こうとはしなくなっている。そんな話をしてくれました。

それには理由があって、人間が、かつてはトラを狩らなかつたけれど、最近では毛皮などのためにトラを捕るようになってきていること。そして、森林開発が進んで、森の面積が減り、森の食べ物が少なくなっていて、トラとしては、もう人間に分け与えられる余裕はないということ。そして、人間の猟そのものが、食べるためではなく、お金のためのものになっていることに腹を立てている。それでトラ

はもはや人間の友ではなくなってしまった。トラは人間を裏切り者と見るようになったと、そういう話でした。

ゾウについても、かつてはゾウとコミュニケーションを取れたが、今は取れなくなった。なぜならば、道路建設が森の中にも侵入して、工事で使われる釘などでゾウの足を傷付けてしまった。また、畑も増えて、農薬を使うようになり、農薬をゾウが口にして死ぬこともある。なので、今やゾウとはコミュニケーションが取れなくなったという話を、自分自身の体験として話してくれました。

子どもたちが提案してくれた『凧』という短い民話ですが、その内容は、昔々一団の人々が新たな集落を築くために山を歩いていた。そして、一枚の凧を揚げて、その凧が落ちたところに新たに集落を開くことになった。以後その村では凧を揚げることはタブーとなった。それを破れば、全ての住民が感染症にかかる。それが、ドウルン村という村なんです、そういう誓いを立てて信仰するようになった。こういう話が民話として残っています。

その民話と、先ほどの元猟師の話の合わせて、この『凧』という物語が作られました。最初に元の民話の部分が表現されて、現在に話が飛びます。もうそんな禁忌があるということに気にも留めない子どもが、凧を揚げてしまう。そうすると、村に感染症が広がる。これは一説には、ハンセン病とも言われています。で、その子どもは集落から追い出されてしまいます。そこでまた時間が過去に戻りまして、一人の母親が森に子どもの薬を探しに行く。なかなか見つからないが、足を大木に挟まれているゾウに出会って、そのゾウを助ける。すると、ゾウはお礼に、その感染症に効く薬の作り方を教えてくれる。

そして、また話が現在に戻ります。当時、まだコロナウイルスによるパンデミックの時期で、過去にいた母親が現代に、薬を持ってきてくれる。そして、祖先からの伝承と伝統を守るように、というメッセージを残していく。こういう話が、アチエで高校生たちを中心に作られました。

写真だけ少しお見せしたいと思います。ガヨの伝統芸能を習っている子たちですので、集まった時に民族衣装を持ってきてくれました。ここの下の白い布がゾウを表現していて、そちら側の映像が、民話の世界から現代にやってきた母親の表現になっています。参加者自らが撮った携帯の映像とか、一緒にプロジェクトを進行していた日本とフィリピンとZoom等で交流していた映像も取り入れて作品を作りました。

日本では長野県上田市の稲垣勇一さんという民話の語り部に、対面で民話を語っていただきました。民話だけではなく、その土地の話とか、稲垣さんの自分の見解だとか、そういうのが混ざり合ったような語りとして、『でいだらぼっち』と『小泉小太郎』という話を聞きました。『小泉小太郎』は異類婚姻譚といいまして、へびと人間がまぐわって子どもが生まれる。民話に登場するへびのお母さんが出産した場所というのが実際にありまして、そこにみんなでフィールドワークに出掛けました。

このプロジェクトで非常に印象に残りましたのは、民話を読み物として読むのではなく、語り部に、しかも地元の語り部に語っていただいたことでした。ただ知識として民話はこういう話だと理解するのではなく、その民話の語り部の真正性が、昔の民話の世界と現在の世界の境界を揺らしてあいまいにするような経験。昔の話のはずなんだけれど、もしかして今とつながっているんじゃないかと具体的に感じられるような経験として、民話を聞くことになりました。

そして、そもそも民話が、人間と自然、動物との親密な交流を描いていたり、異類婚姻譚に至っては、人間と動物の間に子どもが生まれるという話が実際にあったこととして語られる。上田では、「小泉小太郎という、へびのお母さんの子孫が今も生きているよ。私は会ったことがあるよ」という語りまであったんですね。もちろん半信半疑なんですけれど、もしかしたら本当にあるのでは？、という思いがありました。そして、それを身体を通して演じる、表現するという経験をする事で、参加者の感想にもあったのですが、自然との関係とか、自然のイメージが揺らぐ、変わってくるという経験をする事になりました。「ファンタジーとは異質な象徴としての文学だ」と、語り部は民話について話してくれました。もう時間だと思しますので、この辺にしたいと思います。

* * * * *

寺尾: どうもありがとうございました。民話や神話の中には、例えば感染症、あるいは災害、暴力をどうやって防いだらいいか、というような集合知が実は隠れていたりする。しかし、やはりコミュニティーが崩壊していったり、あるいは、社会全体のリソースがなくなっていったりすることで、そういうことの伝承が不可能になっていく。その結果、忘れ去られた時にまた災害が起こって、大勢の人

が死ぬ、なんていうことが起こるわけです。そういうことをどうやって乗り越えていくかという時に、語り、つまりテキスト、言葉だけではなくて、人間の身体が関わる語り、そして、それと演劇というのが一つの力を持つんじゃないかというのは、演劇の立場からすると、大変勇気付けられる話だったと思います。塚原さん、いかがでしょう。

塚原: こういういろんな民話を掘り返している方、日本でも東北のほうにもいらっしゃるんですよ。そういうのを今の子どもたちとか、今の親たちが触れられる状態をつくっていくことが大事だと思います。さっきの黒部さんとの話ともつながるんですけど、じゃあどういった経路で、多少なりともエコロジカルな思想を身に付けていけるのか。それは輸入型のアクティビズムが有効な場合もありますし、でもその土地に根付いた情報っていうのを自然に身に付ける状況をどう生み出していけるかっていうのは、社会全体で掘り下げていくべきかなと思います。東北の民俗学者の方の話とか聞くと、防潮堤が12メートルもあると人々が海を見なくなるというか、見えなくなる。その分、海がどういう状態だと危ないかっていう危機管理の知識が遮断されてしまう。そういうことに警鐘を鳴らしている方がいらっしゃるそうです。一部の方はその価値に気付いて、聞き歩きをしたり、いい本も出版されてるんですけど、やっぱり大きな予算とか、大きな動き、大きな壁を立てないといけないということになった時に、そういう発想がやっぱり抜け落ちてしまう。妙な合理性というか、結果的に遠回りな合理性というのが採用されてるような気はしました。全然質問になってないかもしれません。

寺尾: ありがとうございます。演劇の話が続きましたが、最後に黒部さんからお願いします。

黒部: 私がまさにやりたいと思っているようなことに近くて、参加型で、自然のこととか、自分と自然のつながりみたいなものを感じられた場になっていたんだろうなと思います。そういうつながりに気付くことで、その後とか、あるいは参加してる過程でも、参加者の意識や行動に変化はあったんでしょうか。

花崎: 私がよく分かっているのは日本の部分なんですけど、参加者の中で仕事を辞めた人が二人ぐらいいました(笑)。で、非常に面白かったのは、全体が終わった後の振り返りの時に、上田市の「犀の角」という小劇場が一つのハブになって、いろんな活動をしているということが分かりました。例えば「おふるまい」といって、貧困の状態にある人のフードバンクとか子ども食堂のような活動とか、あと「時間銀行」といって、専門のケアラーではなくても、地元の若者でちょっと時間ある人が登録して、例えば誰かの介助をしたら、その時間が銀行に預けられたことになって、自分が例えば引越越しをする時に、この時間分を誰かに助けてもらえるっていう、そういうシステムがあったりします。そういう話が止まらなくなって、すごく面白かったなと思いました。何か動きたいなっていう感じになっている。必ずしも環境に関わることは限らないんですけど、それはとても印象に残りました。それで、実は記録冊子を作っておまして、今日は英文五冊と日本語五冊しか持ってきてないんですけど、もし関心を持ってくださった方は、休み時間等にお声掛けいただければ、早い者勝ちですけど、お分けさせていただきますし、日本語版に関しては、ネットでも手に入るように今後したいと思っていますので、よろしければ関心を持っていただければと思います。ありがとうございます。

寺尾: どうもありがとうございました。

質疑応答

寺尾: ここからは会場の皆さんからの質問をパネリストの皆さんに投げたいと思います。まずは、最も若い世代からの質問だと思いますが、黒部さん、「なぜ温暖化は確実に進行しているのに、エジプトなどでは呼び掛けをすると弾圧をされるんですか」という政治的な事情についてのご質問です。

黒部: エジプトは独裁国家なので、国の方針とは違うことを言う活動家の発言は弾圧してこういう流れがあります。エジプトだけでなく、フィリピンなどでも、実際に環境活動家の人が連れ去られてしまうことがあります。実際に、「私の父親は環境アクティビストなんだけど、行方が分からなく

なってしまったんだ」っていうことを訴えに来ているアクティビストも、エジプトで行われたCOPの会場にいました。独裁国家であるっていうのがすごく大きいかんとは思います。でも、その一方で、民主主義国家であったとしても、本当に多くの人の声を拾っているかと言われると、そうではないんじゃないかとは思いますが。

寺尾: ありがとうございます。赤坂さんにご質問です。「なぜ土を産んだり、土になったりするのは女性が多いのでしょうか」というご質問です。

赤坂: 自信持って答えられないですね。ただ、排泄ということで、例えばイザナミがへどを吐いたり、大小便をまき散らすという、それは出産の場面なんです。つまり、何かを産むという場面で、そこにハニヤマビメとか、そういう土に関わる女神が関わってくる。でも、それは埴(はに)なんで、農耕の土じゃないんです。器を作るための土。レヴィ=ストロースの場合もそうなんです。だから、やっぱり何かを生み出す、火によって何かを生み出すとか、そういうインスピレーションの連鎖の中で、女性が主役になるのかなというふうには思いますけども。論じたのはあんまり見たことないです。僕には分からないです。

寺尾: 当然、身体性ということに考えると、やはり男性と女性の身体の物理的な違いというのが、恐らく一つの考える手掛かりになるのではないかということまでは分かりますが、非常に難しい問題ですね。ありがとうございます。次のご質問です。「農学サークルに所属する者です。民話語りを聞いた方が、いにしえの時代と現在とのつながりを感じた、という花崎さんのお話に、農学との共通点を感じました。自然が支配するところと人間の支配するところの境界は、不明瞭であり、地元の方々や動植物しか分からないものであると感じましたが、その存在を第三者の観客に表現する上で大切にしたいことを教えていただきたいです。」花崎さんをお願いします。

花崎: ご質問ありがとうございます。私が先ほど報告したプロジェクトは、上演だけを目的にしたものではないんです。今の境界の話は、インドネシアのアチェというところで特に出てきた話なんですけれども、アチェにおいては、先ほどもちらっと言いましたけど、サマンという踊りとか、イスラム教にひも付くチャント、祈りの言葉などが劇中に含まれています。ですから、人間が演じているんですけれども、神とか、自然とか、人間の力を超えたものに対する祈りとか踊り、エンターテインメントの文脈ではない芸能が用いられているんです。そこが一つあるかなと思います。人間に向けて、人間を楽しませるといって、あるいはエンターテインするっていうことも、もちろん含まれてはいるんですが、それだけではなくて、やはり自然とか神とかに向かっての祈りの言葉、踊りっていうものが、一つその媒介になるかなというふうに思います。

寺尾: 言葉での伝達も、もちろん必要でしょうけれども、やはりそれは言葉だけではないということですね？

花崎: そうですね。全く言葉だけではないです。日本でやった時も、日本はそういう伝統芸能と若い人たちのつながりっていうのは、かなり切れてしまってると思うんです。一部、盆踊りとか、よさこいとか、そういうものは新しくリバイブしてる部分があると思うんですけれども、日本で、私が担当した部分で言うと、音を聞くってことをすごくやったんです。自然の中の音を人間がどうやって自分の声とか言葉で表現し直せるのかっていうようなことにこだわりました。あるいは、実は今日会場に来てくださっている武田力さんというアーティストの方は、民俗芸能アーカイバーと名乗って、日本においても民俗芸能をアーカイブするという形で、新たに掘り起こす活動をされていますが、その方も一緒にやっていただきましたので、直接的に上田でやった時には民俗芸能の身体っていうものはそれほど含まれていないんですけど、そういう眼差しはありました。

寺尾: ありがとうございます。少し話を社会的、あるいは公共性といった問題に関するご質問へと移してみたいと思います。「先日、スイスのコンサートホールで環境活動団体が、コンサート中に舞台上で気候変動へのアクションを訴えている動画を見ました。コンサートホールという閉じられてしまった公共空間に公共性を取り戻しており、感動したのですが、このようにコンサートホールで訴えるアクションについてはどうお考えですか。」これは、環境活動団体がコンサートホールで行わ

れているコンサートに介入をしたというふうに私は理解したのですが、仮にそういう話だったとして、実際に行われているコンサートに環境活動団体が介入をして、閉じてしまっている芸術空間に外側から介入をしてきた。こういうアクションについてはどうお考えですか、ということだと思いません。塚原さんにお答えいただけますか。

塚原: 介入したという前提でお話ししますと、最近美術館とかでも、ガラスのある絵画に手を接着させるとか、そういった活動にも近いのかなということと、環境問題だけでなく、例えばロシアのパンクバンドのプッシー・ライオットとかがワールドカップの決勝に介入したりもしていました。これに関しては、いろんな角度からいろんな考えがあってしかるべきだとは思っています。それはやっぱり、ゴッホの絵が将来もしかしたら環境活動を訴えるような価値のある絵だという再解釈をされるかもしれないし、それを攻撃するというはどうか、という見方も当然あってしかるべきですし、問題の大きさとその希求性から、やっぱりもうこういう介入せざるを得ない状況なんだからというメッセージがあるということも理解しておりますので、僕の立場的には、もうどっちがいいとか、どっちが悪いとか、ちょっと今は言えない状況です。自分自身もその立場をいったん保留せざるを得ないというか、そういう感じかなとは思いますが、僕自身は、進行どおり進まない状況ということ自体のファンではありますので、アクシデントが起こることに関しては、僕もそれ見たかったなというふうには思っています。

寺尾: 今のお話にもありましたように、どんだんラディカルに、過激になっていかないと力にならない、人の注目を集めることもできないし、実際に効果を生み出すことができないんだ、という立場が一方にあり、他方に、それではやはり人はついてこない、過激なことではいけない、というような立場もあります。これはどちらがいいとか悪いとかいう問題ではなくて、その時々々の正解を、常に頭を悩ませて考えていかないといけなかな、という難しい問題だと思えます。この点で、アクティビズムっていうものは、やっぱり常にそのせめぎ合いだと思います。

黒部さんにお伺いします。「既成の運動(例えば政治政党、あるいは既成の労働組合)がこれまで行ってきた活動と、それではできないところで、どんだん目新しい活動、過激な活動をどんだんやっていく。この両者の関係にはどんな問題があるのでしょうか。あるいは、どんな関係をつくっていくことができるのでしょうか。」というご質問です。

黒部: 実際に、私が入っているFridays For Futureっていう団体と9月18日にマーチをやるんです。それはもう昔からいろんなエネルギー問題とか訴えてこられた、それこそ労働組合の方であったり、団体の方であったりと合同でやるんですが、こういうことは、結構初めてで、世代を超えてやるっていうのが私の経験としては初めてなんですけど、やっぱり意見の食い違いというか、訴えたいメッセージのハードさみたいなところで結構変わってくるんです。しっかり反対って言いたい人たちと、それではやはりついていきにくい今の若い世代、全員が全員ではないですけど、やはりちょっと過激なことを、特に日本では、言いたくない、自分のSNSとか、友達との会話で言いくいって、やんわりした包括的なスローガンがいいよっていうのと、そうではない、しっかり言いたいっていうので結構食い違いがあって、一緒にアクションを取るっていうのが難しいなということがありました。でも、先ほど自分の説明の中で話したみたいに、1個のアクションの中で、場面分けてみたりとか、そういうところで一緒にできるのかなとは思ったりもしますし、必ずしも一緒にやらないほうが、その人がやるから巻き込める層っていうのはどの人にもいて、どの世代にも、どの能力がある人にもいると思うんです。私が言うから聞いてくれる人もいるし、そうじゃなくて、違う表現方法をするから聞いてくれる人もいる。なので、必ずしも一緒にやらずとも、むしろ多方面で、いろいろな分野から、私も一緒に活動していたメンバーの中で、途中から糞のほうにいった人がいるんです。微生物とか、山で大便をするために俺は旅に出る、みたいな感じで活動をやめた子もいるぐらいです。多方面でそういう関心事を発信できる人がいたほうが巻き込める層も増えるので、必ずしも一緒にやんなくてもいいのかなとも思います。

寺尾: 赤坂さん、今のお話いかがですか。自然環境のアクションとして野糞をするというのは。

赤坂: 確かに、野糞ってなかなかできないですね。でも、そういうテーマを掲げて野山に入っていくっていうのは、とても共感できます。僕がこういうことを考え始めたきっかけの一つは、大学の授

業の中で、一人の女子学生が、僕がそれを誘うような授業をしてたんですけども、突然立ち上がって、「うんち大好き」って叫んだんです。「おお」と思って。その子は、お母さんと一緒に童話の読み聞かせとかをしていて、すごく、食べることとか、うんちをすることってというのが、普遍的に子どもの童話の中に出てくるんです。そこにとっても刺激を受けていて、叫んだんです。そしたら、教室はどつと笑って、その子の流れはみんな知ってるんで、誰もひんしゆくを買うというようなこともなく。でも、なんか、やっぱりうんちをするって、一番遠ざけられてるじゃないですか。誰も、私はうんちをする動物ですって顔して街を歩いてるわけじゃないし、なんとなくしないような顔をしてる。そういう意味では、人間の中の自然性みたいなものが一番ぶつかり合う、衝突する場面で野山に入っていくって野糞をしてみるって、結構いいよなって僕は思います。

寺尾: うんこであんまり話を広げると、ちょっとあれかもしれませんが、花崎さんが野口体操というものを考案者から教わったということですが、そこでもやっぱりうんこってというのが一つ、結構大事なもののなんだというお話があったかと思います。

花崎: そうですね。創設者の野口三千三さんは、自分の大便をつかんでみた。それで、それはやっぱりこの循環の話にもつながると思うんですけど、やっぱり自分から出たものっていうのは愛しいものなので、みんなに必ずやりなさいっていうふうに言っていました。大自然の原理によって人間は動かざるを得ないんだという考え方なので、やはり循環ということ、エネルギー、地球からのエネルギーをもらって、重力に対する反作用で人間は動くことができる。そういうことと相まって、その大便の話も出てきました。循環とか地球とかっていうところにまで、実は人間のからだの動きっていうのはつながっているのだという、そういう思想です。

寺尾: ありがとうございます。性の話にしても、排泄の話にしても、普段公にしない、非常にプライベートな問題ですね。しかし、人間それがなくては生きられない。それがなくては人間も存在しないですし、赤坂さんご紹介いただいた風土記の話だと、排泄を我慢するほうが負けて我慢できないんですね。こっちのほうが難しい。うんこから演劇の話に戻しますが、演劇っていうのは人間の身体を使うものです。そういう人間の、普段なら見ないようなもの、ちょっと隠しておきたいようなものとも向かい合うということも一つの大事なテーマだとは思いますが、こういうご質問です。「環境的、社会的な主題を持つ上演では、例えば、ブロードウェイやウエストエンドでは、イマーシブシアター(観客を巻き込んでいく参加型の演劇、自分が参加して体験するような演劇のスタイル)の形式が頻りに用いられる印象があります。日本においても、こうした上演形態は有効だと考えられますか。」これは黒部さんにご質問ですが、塚原さんにも聞いてみたいと思います。参加型演劇、体験型演劇っていうものが、特にこういう社会的な主題を扱う時に有効なんじゃないだろうかという質問です。

黒部: すごい有効だと思います。私は結構あまのじゃくで、みんなが見てるものを結構避けるタイプなんですけど、一〜二年前ぐらいに宮崎駿監督の映画を見た時に、「え、これ見たら、みんな自然守りたくなるじゃん」って思ったんです。「みんな見てるじゃん」って。「大体の人、もう見てるじゃん」。でも行動に移らないんだと……。メッセージ性を感じても、感じて終わっちゃうんだってすごく思ったので、やっぱり作品を見る過程で、自分が入っていく、何かしら動いているっていうことは、すごく大きな行動のきっかけになり得ると思うんです。自分がその作品の中にいるっていうだけで、何かを変える経験をするみたいな、疑似体験みたいなのもできるかもしれないし、すごく希望があるなと思いつつ、参加するって分かっていたら行かないっていう選択を取る人も多そうだなと、個人的には思ったりもしました。

寺尾: 塚原さん、いかがですか。

塚原: 有効かどうかは、ほんとに作家の腕次第かなと思います。少し前に、メルボルンで観た作品がすごく怖かったものがあるんです。会場に行ったら、待合室みたいな雰囲気、ずっとみんな待ってるんですけど、飲み物を売ってる従業員の人が全員アジア系で、徐々に分かってくるんです、どうも、これはアジア系の人だけが働いてるな、と。マネジャーの人が白人の方で小言を言っているんです。途中で、「あ、これはいわゆるイマーシブシアターなんだ」と多少分かってくるんです。

けれども、その後、クレジットカードでチケット代払えなかった、ちょっとお金持ってそうな方がものすごい怒ってるとか、そういう状況をつくり出して、それは非常に有効に機能している演出だなと思いました。本当にそのテーマと演出家の意図と、あと、会場の雰囲気とかも絶対あります。僕が行ったのは、かつては発電所だった、変な工事現場の途中みたいなのところだったりもしたので、余計その雰囲気も相まって、そういう演出に行き着いたのかなというふうにも思いますし、いろんな条件が重なってできることかなとは思っています。

寺尾: どうもありがとうございます。すいません、全ての質問にお答えすることが、時間の関係上できませんので、割愛させて頂いた質問が幾つかございます。最後にお一人ずつ、言い残したこと、これからのこと、今こういうことを考えてます、宣伝など、簡単にお願ひいたします。

黒部: 私は、環境アクティビストという立場から一言言わせていただくと、もう超広い意味で取れば、皆さんが今いるだけですごいパフォーマンス性があるなとは思っています。私は、自分自身が歩くメッセージだなんて思いながら普段生活しているんですけど、何かしら言った言葉であったりとか、着ているものであったりとか、身動きとかで、人を変えられる可能性っていうのはすごくあると思いますし、大きく、すごく敷居の高いものと思わないで、何かを発信するっていうことを、環境問題しかり、他の問題、社会問題しかりに使っていけば、何か大きな社会の変革につながるんじゃないかなと思って、私も普段生活しているので、もし何かできそうなことがあるなと思う方がいらっしゃったら、一緒に流れをつくっていけたらいいなというふうに思います。今日は貴重な機会に呼んでいただいて、ありがとうございました。

赤坂: この夏の終わりだったんですけども、岩手県の遠野市で、イベントが行われまして、鹿踊と書いて「シシオドリ」なんですけど、「シシ」というのは、人間が狩猟の獲物として殺して食べるものを、イノシシとか、クマシシとか、アオシシとか、シシっていうと、シカなんです。その鹿踊というのは民俗芸能なんです。さっきも出てましたけども、その民俗芸能の鹿踊の演じ手の中に、これまでのそういう伝統的な場所にはよそ者を入れなかったのに、よその人たち、若者たちが入り始めることによって、劇的に新しい風景が生まれてきてるんです。最先端の音楽をつくる人たちが参加したり、照明で演出をするアーティストとか、そういう人たちが入り込んだ時に、つまり、劇場空間を壊すのとは違った形で、伝統的なそういう芸能の空間みたいなものが、よその土地から入ってきた若者たちを受け入れたその場所で始まっている。ちょっと感動的だったんです。それは、そこに参加した人たちの多くがそうだったんですけども、その時感じたのは、伝統というのは、後ろ向きにするものではなくて、未来に向けて新たに創造していくものだということが、アートの創造の現場のとても面白いところで始まっているということ、ほんとに実感した夏でした。本当に面白かったです。

塚原: 今のお話とつなげさせていただきますと、先ほどお話しましたKYOTO EXPERIMENTでは最近毎年テーマというかキーワードを発表しています。ラインナップを固めてから、それをディレクターチームでもう一回俯瞰して、これはどういうことが今起こってるのかな、とか、どういう流れがあんのかな、とか、これをどう簡単に説明できるか、——簡単ではないんですけども。例えば、二年前は「もしもし」っていうテーマで、声を扱う作品であるとか、何かを届けるとか、何かきっかけをつくるか、そういう作品が多かったの、そういうことにして。去年は、足を使う、歩くとか、フィールドワークの元になってたりとか、そういうことを扱っていたので「ニューてくてく」でした。今年は「まぜまぜ」というテーマです。今おっしゃられたように、いろんな文化形態、発表形態とか、ジャンルとかあるんですが、やっぱり名前が強くなればなるほど、それがあがる種単一的な価値で形成されてるかのような錯覚に陥るんですが、実はいろんなものが交じって集合して形作られているのではないかと。そういうことを例えば今福龍太さんとかの論をお借りしながら形成しています。京都でやっていますので、いろんな伝統文化が強固に残っている地域なんですけど、それもひも解いてみると、やっぱりちょっと変な発想を持った革新的な人がポンって出したものの(本当はポンではないんですが)価値が認められ、残っているということがあります。だから、その延長上でしか僕らはやっていない。実験的な、アブストラクトなことをやってるって自分たちは思うんですけど、やっぱりそれはある種のリニア性があって、伝統と新しいものを二項対立で捉えようと、やっぱり進まない発想があるので、リニア性があるっていろんなものが混じっていて、出ていくものもあるし、入って

いくものもあるっていうのをもう一回ちょっと考え直そうというキーワードで今年のフェスティバルを開催いたします。皆さんぜひ来てください。どうもありがとうございました。

花崎:今日はほんとお招きいただき、ありがとうございました。私、二つ言いたいと思ったんですが、先ほどのうち(糞)の話ですけれども、日本だとかなり田舎に行っても、トイレが水洗等できれいになっていて、たとえ「ぼットン」でもふさがれていて見えない形になっています。しかし、私が今日紹介させていただいたフィリピンのコーディネエラやアチェは、「ぼットン」が当たり前です。そうすると、やっぱりにおいとか、湿った感じとか、そういうのが、日本では特に不潔だって一蹴されちゃうんですけれども、実は世界的に見れば、糞はまだそんなに遠く離れてないんじゃないかなっていう感想を、さっきの話を聞きながら持ちました。それから、私が今、主に活動している領域は、プロでない人たちと演劇を使うことが多いんです。その際に、伝統芸能を学んでいる子たちは伝統芸能を生かしてっていうふうにはできるんですけど、どうしても技術的には、仕上がりの見栄え的には、やはりプロの人たちとは修練の仕方が違うので、当然違ってきます。しかし、応用演劇と言われている領域に含まれている思想っていうとちょっと大きさに聞こえるかもしれませんが、そこにはすごくいろんな可能性があるなと自分で関わりながら思っています。ですが、まだ日本だといわゆるプロでない者とプロとの境界がすごく強固であったり、それから、「いや、そういうものは教育の分野だよ」というふうに、それこそ境界がばちっと引かれて、あまり関心を持たれないっていう傾向がまだまだ強いのではないかなと感じておりました、それはとてももったいないなって、自分がやっていて面白がってるからなんですけれども、思っております。ですので、もう少しその境界は自由に踏み越えていけるといいなという希望を持っております。今日はありがとうございました。

寺尾:どうもありがとうございました。(拍手)

ダンス、自然、神話／ハリマ・タハン・フェレーラ

こんにちは。まずはじめに、このような素敵な会を企画してくださり、アルゼンチン人ダンサー、ヘルマン・コルネホの作品を紹介する機会を与えてくださった日本の皆さんに感謝申し上げます。私は遠くから来たのですが、少なくとも私たちの文化シーンの断片を残さずに、ただ通り過ぎたくはないのです。

短い時間ですが、2022年12月にアルゼンチンのサン・フアンで初演されたバレエ作品『アニマ・アニマル(Anima Animal)』と、ウルタウという鳥の伝説に基づくこの作品の背後にある動機と探求についてお話しします。それは、スペイン人に征服される前の南米に起源を持つグアラニー文化の伝説です。

この作品を紹介することで、「演劇とエコロジー」にふさわしい作品として『アニマ・アニマル』をより身近に感じていただければ幸いです。

グアラニー族は、パラグアイ東部、ブラジル中西部、アルゼンチン北東部、そしてパラグアイとボリビアのチャコ地方に点在する住民ですが、グアラニーの人々の精神的な信仰、自然に対する配慮と敬意に感銘を受けたヘルマン・コルネホは、スピリチュアルな観点から「現在の困難と、人間と自然、そして自分自身との関係を見直す必要性」について考え直すようになりました。

グアラニーの世界観は、マリア・ホセ・ラバンデーラが説明するように、私たちとは時間認識も死に対する概念も異なります——「永遠は私たちの前にも後ろにもあって、そこには存在の永続的な復活がある」。存在はこの世界で進化し続けており、私たちの人間性との和解を常に目指しているのです。

『アニマ・アニマル』の制作は、コルネホがニューヨーク大から奨学金を得て行った研究「ニジンスキーの再想像」を出発点としています。この研究は、アルゼンチンの作家リカルド・ガイラルデスと、歴史家・造形作家のアルフレド・ゴンサレス・ガラニョの共作によるバレエ作品の『カアポラ』を題材としています。このバレエ台本は1915年のもので、当時バレエ・リュスの公演でブエノスアイレスに滞在していたヴァスラフ・ニジンスキーは、この作品に強い関心を抱き、作者たちと会って、ストラヴィンスキーにバレエ音楽の作曲を依頼することも考えましたが、結局このプロジェクトは実現しませんでした。

コルネホは、『カアポラ』の未完のプロジェクトを再び取り上げ、別の文化的・人類学的観点からバレエに取り入れることで、エキゾチズムやヨーロッパ中心主義とは無縁の新しい作品を生み出

しました。コルネホによれば、ニジンスキーには卓越した芸術観、戦争への粘り強い反対、体制への挑戦といった点で先見の明がありましたが、当時の限界で、ヨーロッパ中心主義的な視点からこの作品にアプローチせざるを得なかったのです。グアラニーの伝説に基づくこの作品で、現在重要なことは、「土着の信仰に価値を与え、それを強化し、地球への配慮や宇宙とのつながりを示すことだ」とコルネホは言います。

課題は、そうした目的をいかにダンスとして表現するかということでした。コルネホは、振付家のアナベラ・トゥリアーノとコンテンポラリーダンスのカダブラ・グループ、ラテンアメリカのリズムや民俗的な音を扱う音楽家ノエリア・エスカルソと、電子音楽の作曲家・DJのルイス・マウレッテを呼び、色彩、音、照明、衣装など演出のすべてが、大地と自然の神秘性を際立たせ、超越的な世界観を表現しようと試みました。巨大なイグアスの滝が舞台の両側にある二つの煙の「滝」によって暗示され、アンサンブルが支配したのち、コルネホ自身のソロで最高潮に達し、異次元への飛翔を開始するのです。

伝説やグイラルデス＝ガラーニョのバージョンとは異なり、ここで最愛の女性イヴィを誤って殺してしまい、伝説のウルタウ鳥になったのは王女ではなく主人公です。この悲劇的な過ちとそれが引き起こす耐え難い痛みが、変身を生み出します。グアラニー族の伝説によれば、「私たちは皆、星になれます」とコルネホは言います——ダンスを通して、芸術を通して、私たちは変化を起こすことができるのです。

それではお別れに、この物語のインスピレーションとなったウルタウという鳥を紹介いたしましょう。ご清聴ありがとうございました。

ヘルマン・コルネホ(Herman Cornejo)

2003年よりアメリカン・バレエ・シアターのプリンシパル・ダンサー。スカラ座、日本ナショナル・バレエ団、クレムリン・バレエ団、ニューヨーク・シティ・バレエ団、ボストン・バレエ団、ハンブルク・バレエ団などに客演。2013年NYダンス&パフォーマンスリーグ主催のベッシー賞、2014年Prix Benois de la Danseの年間優秀男性ダンサー賞、Hispanic Magazineのラテンアイドル賞、The New York Timesのダンサー・オブ・ザ・イヤー賞などを受賞している。

第二部 演劇は人間中心主義を超えるべきか？—人間とモノのはざままで

趣旨説明／松山響子

シンポジウムの第二部は「演劇は人間中心主義を超えるべきか—人間とモノのはざままで」というテーマで行います。まずは手話通訳の紹介からさせていただきます。井本麻衣子さん、角田麻里さん、小原郁子さん、よろしくお願いたします。

まず本日のパネリストの一人、ヴィッキー・アンゲラキの『演劇と環境』という書籍から引用して趣旨説明といたします。この本はこのような章立てになっています（「人新世と環境言説」「エコロジカルな演劇と舞台芸術へとむけて」「エコロジカルな戯曲」「エコロジカルな演出家と劇団」「公共的な芸術、共同体と市民の実践」「未来への展望」）。

本書における三つの主な狙い、一つ目は「演劇と科学の新しい関係」です。

本書は戯曲の検討から始まるが、そこでは自然を損傷する人間の介入、エネルギー資源の過剰消費や枯渇、人口爆発に焦点を当てた作品を取り上げる。私たちが直面している急激な環境危機は、伝統的なリアリズムによるのではなく、環境を軸とした新しい形式やニュアンスの劇作を生み出す原動力となってきた。このような探求によって演劇と科学との関係に新たな方向性が生まれてきたが、それは自然主義の重要なテキストにまで遡るだけでなく、最近では舞台のためのエコロジカルで政治的な劇作に結実してきた。

二つ目は「新たな観客と共同体の創出」です。

次に、環境への関心を優先してきた演出家や劇団の作品を検証するが、それは上演の新しい方法を形成し、観劇の新しい条件を開発するために、パフォーマンスにおける環境的転回を実施することを意味する。演劇の観客をコミュニティと考えることで、そうした作品は、より強い市民意識を醸成しながら新自由主義の閉鎖性を批判する。このような実践は、しばしば既存の制度を再定義し、その構造的な制約を超えることにも役立ってきた。その結果、私たちが共有する倫理や責任の意味合いを強調することで、観客という共同体内の連帯感が高まり、消極的な取り組みや行動しないことに対する批判につながっているのである。（p. 20）

第三に「演劇ジャンルの拡充」です。

第三に本書では、演劇とパフォーマンスの定義に対してより広いアプローチを取り、ジャンルを超えた取り組みについて考える。これには、公共の場におけるインスタレーション、参加型のディスカッションや観客を巻き込んだ上演、演劇制作における持続可能性を追求する団体や倫理的な意志を持った市民による集団的プロジェクトなど、旧来の組織に囚われない、劇場の外でのパフォーマンスなどが含まれる。（p. 20）

最後に「舞台芸術と社会活動」について。

本書を閉じるにあたり、演劇研究が環境との関係において 追及してきた主な方向性を再検討する必要がある。特に注目すべきことは、この分野への関心が高まり持続し、社会活動と学問的な研究との関係において学際的な取り組みが意欲的に進められていることである。舞台芸術と社会活動、そして演劇研究とアクティビズムの交錯は、もちろん目新しいものではないが、これまでそのほとんどは、資本主義、労働、経済に関する問題に集中してきた。このような状況の中で、環境問題は比較的新しい事例であり、特にそれが学術的な議論を活性化させているのである。（p. 63）

以上です。どうもありがとうございます。

神話から演劇へ『ギルガメシュ叙事詩』の演出を通して―宮城聰

改めまして、宮城聰です。どうぞよろしくお願いいたします。「演劇とエコロジー」というテーマなんですけども、実のところ、公立劇場の芸術総監督としての僕にとって今一番目の前に差し迫っているテーマは、全体主義に陥らないにはどうするか、でありまして、そのことに主なエネルギーを割いているんです。しかし、私がやってきた演劇も、おのずとエコロジーの問題とは関わっていたので、僕の作品の中で、どのようにそのエコロジーの問題が表象されているか、についてお話ししたいと思います。

まず、日本の演劇というのは、長い間、つまり近代化される以前(百五十年くらい前)まで芸能、つまり神への祈りとして発達してきました。ですので、芸能(神への祈り)という場合、日本の神というのは一神教ではありませんから、あらゆるところ、主に自然界にいるわけです。特に、日本は農耕がメインの仕事でしたから、農耕によって人間に恵みをもたらしてくれる神というのは、まさに自然のことです。

ですので、演劇は基本的に、人間に農耕の実りをもたらしてくれる自然への感謝を、神様に向けて感謝を表現するためのものだったんです。日本の演劇というのは、人間が「神様、どうもありがとうございます」とか、「神様、怒らないでください」とか、「神様、今怒ってらっしゃるみたいですけど、僕ら頑張りますから、その怒りを鎮めてください」とか、ともかく神をなだめる、神を喜ばせるためのものでした。そして、観客(人)は、演劇が神を喜ばしているその場に立ち会って、一緒に喜んで、一緒に楽しんでるという構造だったわけです。

いわゆる江戸時代(近世)になって、もうちょっと大衆消費社会的なものが、農村部ではなく大都市においては少しずつ生まれてきて、芸能としての側面がやや薄らいだところもあります。しかし、それでも近代化が始まる前までは、日本の演劇はあまり他者抑圧的ではない(この場合の他者っていうのは人間界の外という意味です)。例えば、日本の大都市の劇場は、非常に簡素なものでした。何百年も残るような建物を建てようなんて発想はなかったわけです。そして、日本の劇場は、すぐに火事で燃えてしまいます。二十年ぐらいすると燃えちゃって、あっちこっちに移っていく、非常に簡素なものでした。

これが近代に入ると少し変わってきます。つまり一言で言えば、今日のテーマになっている人間中心主義というものが演劇の中に入ってきて、欧米式の劇場も日本に建つようになりました。そして、アジアの他の国々が植民地になっていく中で、日本はどうやってそうならないかを追求しました。つまり、軍事大国になろうとしたわけです。

軍事大国になっていく、いわゆる近代化を進めていく時に、これまで近代以前にわれわれ日本人が大事にしていたものは、基本的に古臭くて役に立たないものだと、大まかに言えばそういうふうに考えたわけです。近代以前の日本が立脚していた価値観というものは、それはもうほったらかしとけば、日本が植民地になってしまうことにつながるんであるから、あれらは劣ったものであったと、日本人はもっと新しい欧米からの輸入したものを研ぎ澄ましていかなければいけないと考えられた。

ですから、日本の教育というのは、基本的には欧米から輸入したのものによって、この百五十年間行われているわけです。これは外国のアーティストの方に話すと驚かれます。日本で音楽や美術を学校で習いますが、それはほとんど全て欧米からの輸入です。近代化が始まってから、そういうことが約45年続いたわけです。

軍国化、物質至上主義というようなものの中で、日本人は何か大事な地面を失ったのではないかと、もう自分が立っている場所というものがあやふやになったんじゃないかと、失われていくんじゃないかという、一種の心の中での反動が起こる。これが大正といわれる時代です。今から百十年くらい前のことです。大正という時代には、劇作においても、今僕が申し上げたようなテーマが現れます。それが、まさに近代化に対するアンチテーゼとして、つまり自然を見直そうという形で現れてきました。

大正時代に、つまり百十年ほど前に、日本で泉鏡花という劇作家が発表した『夜叉ヶ池』という作品があります。幾つか写真をお見せします。これは、僕が演出したSPAC、静岡県舞台芸術センターでの上演です(画像1)。



画像1

この最初に出てきている右が夫婦で、左がその男の友人です。これは、山奥で自然と一体化して生きよう、自然の流れの中で一切破壊せずに生きていこうと志した若い夫婦なんです。しかし、この山奥にも開発の波が襲ってきます。その開発の波を妨害しようとしている妖怪たちが出てきます。これがコイだとか、カニだとか、そういう魍魎魍魎(ちみもうりょう)、妖怪たちですね。この妖怪たちが人間の行いを妨害しよう、いたずらしようとかしてきます。

僕の上演では、この妖怪たちは全て女性によって演じられました。ここに出てきているのは、みんなその妖怪たちです。真ん中にあるのが、その妖怪の女王みたいな人です。そして、今度はその開発をする側の村人です。この人たちは、僕の上演では全て男性です。原作の戯曲でも全員男性なんですけれども。

この泉鏡花の『夜叉ヶ池』の最後の場面では、この開発をしようとしていた村人たち(男たち)は、妖怪たちが起こした洪水によって、全員水に飲まれて魚になってしまいます(画像2)。



画像2

つまり、自然に帰ってしまいました、という驚くべきフィナーレになるわけなんです。これは当時の泉鏡花の一つの夢だったと思います。こういうふうには、百十年ほど前に日本では、ある意味ではエコロジ的なテーマを持った作品が登場しました。

この次は『ギルガメシュ叙事詩』の話をしていきます。僕がこの作品を上演しようと思ったのは、もちろん一つ大きなテーマである環境破壊、これを今取り上げるべきだと考えたからです。言うまでもないことだと思いますけれども、『ギルガメシュ叙事詩』の最大のテーマは、ウルクという国を栄えさせ

ている王様のギルガメシュが、より豪勢な都市を築くために、レバノン杉の大森林を伐採するという、それがメインテーマになっています。レバノン杉は、松の一種だそうですけども、非常に匂いが良くて、さらに、水でなかなか腐らない。雨が降ったりしても、なかなか腐らない。そして非常に堅いということで、古代ではものすごく重宝された材料なんです。

ギルガメシュがレバノン杉の森を伐採しに、友人と二人で行くんですけども、レバノン杉の森には、フンババという、その森の守り神みたいな怪物がいる。これは、レバノン杉の森を守るために、門番または守護神みたいな形で、神様によって遣わされている役割の人で、歴史的には、大抵巨人、大入道みたいな形で彫刻とかでは描かれているんです。『ギルガメシュ叙事詩』が書かれて大体五千年ぐらいたってますけれども、紀元前三千年から千年、二千年のあたりで、大ベストセラーとして、メソポタミア世界、あるいはトルコとかまで非常に広まっていたわけですけども、フンババは全部、いわゆる大入道として表現されていました。

しかし、僕が思うに、そのフンババっていうのは森の守り神、森のスピリットですから、それを大入道、つまり、動物として描いたのでは、森の守り神、森そのものとはものすごくかけ離れてしまうだろうと僕は思ったんです。

しかし、かつての人間の想像力は、動物としてしかフンババは表象できなかった。なんとか植物のままフンババというものを形にできないか。そして、人形劇の専門家である沢則行さんにフンババの形を作ってくださいとお願いしたんです。沢さんからアイデアが出てきたんですが、最初はこういうものでした。これもやっぱり動物ですよ(画像3)。

次に、これもやっぱり動物じゃないか(画像4)。真ん中一人で持ちますけど、周りの二人は木を持ってから、これは動物じゃないか。これもそうですね、目、鼻があると動物に見えてしまう(画像5)。これも、三つには分かれてるけども、やっぱり動物なんです(画像6)。



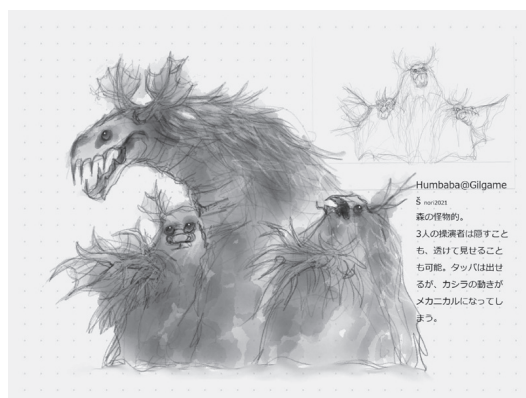
画像3



画像4



画像5



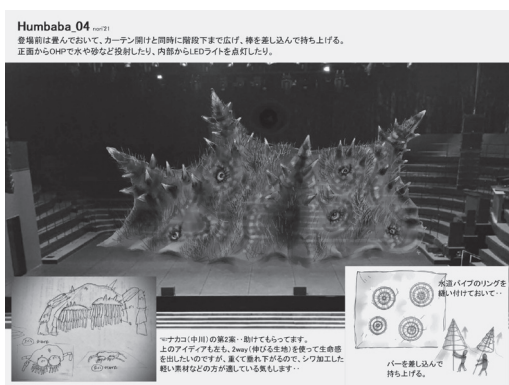
画像6

沢さんをお願いして、いろいろ描いてくれて、「いや、でもこれじゃないな」と思って。じゃあ、どういうふうに説明したらいいんだろうって考えたんです。なんで僕がこれらを動物だと感じるのかを、自

分で考えてみたんです。そしたら、どんなに大きな体でも、司令部、ヘッドクォーターがどこかにある、中央指示機能みたいなものです。全身に対して、とある中央が指示を出してる、みたいな体だと、これは動物に見えてしまうってことに気が付いたんです。つまり、植物っていうのは、中央から末端への指示系統というのを持っていない。人間はそれを持っている。動物もそれを持っている。

だから、中央があって、ヘッドクォーターがあって、それが指令を出すという構造は、一言で言うと、戦争には強い。だから、どんなに巨大なフンババ、つまり植物のスピリットがどんなに巨大で、全体として見ればすさまじい力を持っているけれども、中央司令部を持った人間に負けてしまう。これが、人間が自然を征服するという時のメカニズムだったんじゃないかと。そして、単純に言えば、強い軍隊をつくるためのメカニズムであろう。そんなことに思い至りまして、センターというものがない、ヘッドクォーターというものがない造形をお願いしたんです。

そして、こういうものが出てきました(画像7)。目があちこちにありますが、センターというものがない。ヘッドクォーターというものがない。これ、クロード・レヴィ=ストロース劇場、ケ・ブランリ美術館の中の劇場の絵に当てはめています。それから、さっきのやつより若干角の数が減って、これぐらいならできるかなってということで、リアリティーを付け加えたものがこれです(画像8)。これで大体、ほぼ固まりました。



画像7



画像8

しかし、こんなことを人間(俳優たち)がどうやって操作するんだらうってことで、沢さんは、こういう実験をしてくださいました。これは模型ですが、サイズを大きくすれば作れる、マニピュレートできるんじゃないかと思いました。どうでしょうか？植物的でしょうか？最終的にできあがったのが、この舞台での写真です。ギルガメシュがこの斧でフンババを切ってしまうという場面です(画像9)。



画像9

この後、僕また別の話をさせていただきますが、今申し上げたのは、自然対人間ということが、僕の演出した芝居でどのように表現されていたかって話ですけれども、そもそもアジアの演劇とい

うのは、さっき、近代以前の日本の演劇の話しましたが、それほど環境破壊的ではなかった、他者抑圧的ではなかったんじゃないか。何しろ、アジアの演劇は、どれも自然への感謝を形にしたものだったわけですから、それをやるために自然を破壊するということはあまり多くなかったんじゃないか。自然をねじ伏せているぞ、人間はすごいんだぞっていう、そういうアピールするための演劇ではなくて、自然を喜ばせるための演劇だったことを考えれば、さほど他者抑圧的ではなかったんじゃないか。

例えば、電気というものをアジアの演劇が使うようになったのは、非常に最近のことではないかなとも思うわけです。電力というものをかつては使ってなかった。古代ギリシャもおなじですけども、明るいうちに芝居をやっていた。僕たちは、今日の劇団ではありますが、アジアで旅公演をやる時に、昼間に上演することもしばしばありました。例えばチベットでは、『天守物語』という芝居を、これは夜やってる時の写真ですけど、昼間チベットでやった時はこんな感じでした(画像10)。



画像10

これは基本的に電気使わないでできます。周りの人みんな、「なんだ、なんだ」って感じでした。

こういう自分たちの経験があったので、その経験を生かして、アヴィニオン演劇祭でも電力を使わない上演というのをやったことがあります。これはなぜ電力を使わなかったかと言うと、劇場労働者のストライキがあって、劇場が使えなかったんです。そこで、外でこんなことをやりました。これは古代インド叙事詩の『マハーバーラタ』を上演した時の様子です。こんなような電気を使わない上演なんかもやることできるはずじゃないか。今後、演劇人はそういうことももうちょっと考えていく方が面白いかななんて思っております。僕の持ち時間は以上ですので、これにて終わりにさせていただきます。ありがとうございます。

* * * * *

アンゲラキ:このような機会を与えていただきありがとうございます。実際に参加できないのは残念ですが、このような形で参加できて嬉しいです。では、応答に入りたいと思います。まず、ギルガメシュが木を切った場面について。それがメソポタミア地域の荒廃をもたらしたわけですが、人間による自然の征服というものが、結局、環境破壊をもたらす。この必然的なつながりに、やはり深く、我々は思いを至らせないといけないと思います。これは資本主義的な思考だと言えますけど、それが特に西欧では激しい影響をもたらしてるわけです。大都市の計画とか、あるいはインターネットに至るような様々な技術的な活用というものにも顕著に見られる現象です。ですから、この『ギルガメシュ叙事詩』の上演のような作品が、このことを思わせるのは、とても重要ではないかと思えます。

次に、風景といいますか、その舞台の情景について、少しコメントしたいと思います。特に環境テーマとする演劇においては、この舞台上の風景・舞台上の装置というものがとても重要ではないかと思えます。これは他の特に絵画とか表象芸術においても、同じように挑戦となりますが、舞台芸術においてさらにその挑戦の度合いが高まるんじゃないでしょうか。つまり、演劇はライブ・パ

フォーマンスですので、観客がその目の前で起こっていることに退屈してしまうと、去ってしまうということが容易に起こるわけです。ですから、『ギルガメシュ叙事詩』の上演におけるように、その目の前で起きていることに観客が非常に興味を抱くその風景、舞台美術のあり方に大変感銘いたしました。

次に、頭、ヘッドクォーター、つまり司令部を持つことがどうして動物に見えるのかという問いについてです。これは、観客としてではなくて、演劇研究者としてとても興味深い視点だと思います。そこには、論理的な思考の中心地があると思うんですが、これが人新世を超える時にどのような位置づけになるかということもとても興味深い点ではないかと思っています。論理の中心として、頭があるということですけど、それがどうして阻害的な要因になるのかということ演劇研究者として、あるいは舞台芸術に興味のある者としてちょっと考えてみたいのです。

人間が中心になってその世界を構成していくという視点からどうやって我々は離れていくことができるのか。ここが中心的な課題になるのではないのでしょうか。この上演では、人間以外のものが主体性を持っているということを発想の原点としていることがとても興味深いと思いました。人間以外のものをどうやってエージェントとして主体性を持つ存在として考えていか、がエコロジカルな演劇における今後の一番大きな課題になるのではないのでしょうか。

英語のテキストの最後には自己に対する疑惑ということが出てきますけど、それについて述べて終えたいと思います。演劇がなぜ我々に大きな力をもって訴えるかということ、それは舞台芸術が演劇によって私たちに自己に対する疑惑、謙虚さって言うのもいいと思いますけど、それをもたらすことに大きな要因があるのではないのでしょうか。現在、環境危機というものが明らかな挑戦であり、危機であることは間違いないのですが、それが我々の日常生活において、どれだけ我々自身に影響をもたらすかというのとはとても難しい点です。ですから、危機ということと自己疑惑ということをもう一度我々が再考することによって解決の道筋が見えてくるのではないのでしょうか。つまり、自己疑惑ということを中心にして妥協とかいうことではなくて、何らかの弱さということの一つの発想の原点とできないかというふうに考えています。自己疑惑とか弱さということ発想の原点とした時に、この『ギルガメシュ叙事詩』という演劇上演が、環境演劇、エコロジカルな演劇にとって、とても重要な貢献を成し得るのではないかというように考えた次第です。

宮城: 今のお話に少しかだけ応答させていただきます。僕はさっき申し上げたように、今の日本で最も差し迫った危機は全体主義だと感じています。ただアンジェラキさんがおっしゃっていた、その謙虚さということについては、少なくともその五年くらい前までは僕にとってメインテーマでした。

そして、その謙虚さというのを人間がどうやって取り戻すかというその方法として僕が思いついたのが、「死者たちもまたこの劇場にいるんだ」「この客席にあるいは舞台上に死者たちもまた同席しているんだ」と考えながら演劇を上演することです。例えば、目の前に千人のお客様が入っていたとしても、そこにはもう何倍もの死者たちが詰めかけている。今、生きてる人間が地球上で七十億人いても、死者の数はやっぱりもっともっと多いわけです。彼らが自分たちの演劇を見ていると考えると、僕らは舞台上で謙虚にならざるを得ない。この地球は生きている人だけのものではないんだ。そのように考えて演劇を作るように心がけておりました。以上です。

ギリシャ悲劇と環境問題—マーティン・クリンプによるエウリピデスとソポクレスの改作を題材として(スピーチ原稿)ノヴィッキー・アンゲラキ

マーティン・クリンプがソポクレスの『トラキスの女たち』を改作して、リュック・ボンディが演出した『残酷さと優しさ』(2004年)の時代的背景は、いわゆる「テロとの戦争」である。当時イギリスはイラク紛争に巻き込まれ、人びとのあいだには反戦感情が高まっていた。特に西ヨーロッパでこの戯曲は注目を集め、初演の舞台は各都市で巡演された。それから九年後、クリンプは『あとは映画でおなじみ』で、エウリピデスの『フェニキアの女たち』を改作、ケイティ・ミッチェルの演出でハンブルクのドイツ劇場で初演されたが、こちらの作品では、難民、移民、そして周縁者の迫害といった問題が焦点化されていた。今日、環境問題が火急の危機であることを考えれば、こうした一連の事態がいまだに連関して進行しており、実際には時間が経つにつれて、それらの繋がりも強くなっていることは明らかだろう。

まず、『残酷さと優しさ』から示唆的な台詞を引用して、環境が全体の枠組みとして機能していることを示そう。クリンプのバージョンでは、ヘラクレスが「将軍」、デアネイラは「アメリカ」と呼ばれ

ているが、まずアメリカが舞台上に登場し、力強いオープニングの独白を届ける。彼女は自分と将軍との愛情が「木陰での一度きりの会話の後」に始まり、年月が経って、彼女は勉学を捨てて、伴侶である「兵士は今や偉大な将軍」であり、「たまに子供に会いに来るだけで、あたかも農夫が遠くの畑での収穫を眺めるように」と語る。このような環境のイメージは、アメリカが政府の大臣ジョナサンたちを迎えても継続する。ジョナサンは戦争暴力を次のように正当化し、将軍を弁護して、こう言う。「テロを根絶したいと思うなら、ルールはただ一つ——殺すこと。私たちはその都市を粉砕したかったのだ、文字通りに。確かに今では塵になってしまったけれども」。「噴水のネットワーク」とか「木々のアベニュー」といった、環境と自然のイメージも使われており、それゆえ自然に対する人間の暴虐行為という対照が際立つが、その暴力には科学技術の乱用も含まれている。

この劇の主要な出来事は、アメリカが将軍に対して送った枕に、兵士たちに帰郷を願わせる物質が含まれる薬が誤って混入され、実はその物質が極めて有害であるため、将軍が身体と精神に重大な傷を負い、無力化されるというものだ。この物質を開発したのは、アメリカの元恋人である科学者で、その内容が軍事的な妨害目的のためと誤って記述されていたとされているが、ここにあるのはさまざまな支配と植民地化のプロセスだ——戦争による環境破壊、科学の乱用による身体の衰弱、無節制な特権による荒廃といった。アメリカは、抵抗力を具現した魅力的なキャラクターだが、クリンプの描く登場人物がいつもそうであるように、一筋縄ではいかない人物だ。彼女は力強いが、それと同時に破滅をもたらす点で、『フェニキアの女たち』のヨカスタに似ている。アメリカは、息子のジェームズに感嘆して言う。「アフリカは素敵などころらしいわね。写真を撮ったの？ 木の葉も見たいし、レストランも見たいわ。アフリカには、怠惰と破壊しかないと考えていたけど」。しかしアメリカの退場後、私たちが舞台上で目撃することのない自殺において、帰還後の将軍の錯乱した言葉遣いが、恐るべき終末をもたらす戦争の背景にある人間中心主義の傲慢さを露呈させる。さらに悪いことには、彼はそうした暴力行為を他者への共感と世界の保存への気配りによるものだと正当化するのだ——

私は世界をあなたの方のために浄化した / 私は世界から恐怖を焼き尽くした / 砂漠を星明りで追跡し / 洞窟から追い出し / 目に酸を浴びせて炭素化した / 戦友が果物のように破裂するのを見た / 私はウラニウムを吸い込んだ / 冷たい空を流れる蒸気のすべてが / 脅威だ / すべての緑の木立を切って切って切り捨て / 焼いて浄化するために切って切って切り捨てた / 私はネメアの獅子を殺した / そうだ、この手で。

エウリピデスの原作での戦争は内戦なので戦争の種類は異なるが、どちらもイメージは鮮明で衝撃的だ。クリンプの改作で登場人物の名前の大部分は原作から採られており、都市もテーバイだが、クリンプのテキストは現代への言及で満ちており、戦争がほかのさまざまな闘いや関連する言説にも適用可能であることが示唆されている。有害な男らしさや、他者や土地に対する侵略を正当化する父権的傲慢さといったものがそれだ。アンティゴネは、畏怖を引き起こす戦場の様子を見て、「一万人の兵士。金属だらけ。目が痛い」と言う。戦争の暴力は即座に、戦争によって奪う価値があると見なされた自然資源と関連付けられる。アンティゴネの世話係は補足するかのよう言う。「こっちに来て、これを見てごらんない。木々を見てごらんない」。「でも、木々はもうないわ。何があったの？」とアンティゴネが尋ねると、答えが返ってくる。「暖房用の薪としてすべて切り倒されたのです」。

次にポリュネイクスが登場し、母親ヨカスタと緊張感にあふれ、愛と怒りを帯びた親密な対話が展開される。彼は自らの都市に対する暴力を擁護して、それが「戦略的な」選択であったと主張する。「私は私の街を愛しています / あの野原は私の所有物ですが / 防御用の土塁を作るためにそれを切り刻まなければならなかった / オリーブの木を切り倒し / 果樹園から果物を取り除かなければならなかった」。同様の対話はエテオクレスとも続く。その無節操な野心に対して、ヨカスタは、自然の法則に対する人間の支配欲望がいかに愚かかを説く。「そして、昼間が石の壁に熱を残し / 夜が空を藍色に変える / なぜエテオクレスは自分の兄弟を歓迎できないのですか？ / あなたは自分が太陽よりも重要だと言っているのですか？」。しかし、領土は領土、権力は権力であって、犠牲なしに譲渡されることはない。劇が進行するにつれて、アンティゴネの主体性が強調され、脆弱さと恐怖心にもかかわらず、その政治的な実在が浮かび上がってくる。彼女の正確な状況分析によれば、「テーバイは都市で / 二つの川の間位置します / その優れた経済的重要性をもたらしたものの、それは次のどれでしょう？ (a) 新技術への投資、(b) オリーブの栽培、(c) 銅と錫」。(c)

がアルファベットの文字で繰り返され、最後に支配的な選択肢として浮かび上がってくる。まるで人間が象徴的および唯物論的な権力への執着に束縛されているかのように。

さらにティレシアスがクレオンに語る次の言葉——「覚えているでしょう、カドモスがどのようにしてこの都市を建設したか / 岩で割って竜の頭を割って / イスメノス川の涼しい流れのそばで / 緑藻が糸のように浮かんでいた川のそば / でも地球は彼を許していませんよ、クレオン / 地球はあなたを許すことができない」。そして、オイディプスに対するクレオンの驚くべき声明、そこでは、人間の野心そのものがウイルスであり、資源の枯渇がウイルスであり、生態系の微妙なバランスを理解しないことが他のすべてのウイルスの増殖を加速するウイルスであるということが示唆される。「オイディプス、申し訳ないが、あなたを追いつくほかないのだ。 / 個人的な事情ではなく、あなたが苦しんでいることは皆知っている。 / しかし、政治的にはあなたはウイルスだ / そして、あなたはすべてに感染する。わかりますか？」。

ローズマリー・レイフューズの編集した『戦争と環境』(2014年)の序文で、法学者であるレイフューズは次のように述べている。「戦争において真実は最初の犠牲者かもしれないが、環境も同様だ。太古の昔から、環境は戦争の無言の犠牲者となってきた。敵の土地に塩を撒き、水源を毒し、焦土作戦を実行する。環境は歴史上、標的であると同時に武器であった。環境は意図的なダメージと偶発的なダメージの両方を受け、戦闘中だけでなく、その準備段階でも戦闘後にも被害を受けてきた」。

この一節が、クリンプによる古典の改作にある環境と人間に対する暴力の記述と見事に響き合うのは、クリンプとレイフューズがともに、時代を超越して過去と現在とのあいだ、歴史と今の現実とのあいだに橋をかけ、戦争の本質を明らかにしているからだ。レイフューズはさらに、次のように述べてクリンプが描いている状況を照らし出す——「戦争が環境にもたらす影響は明らかだ。大気と土壌と水の汚染、住処と種の破壊、人間の健康と生存に必要なエコシステムの破壊。こうした破壊は限りない損失をもたらし、取り返しがつかず、生活が脅かされ、貧困と強制的な移住がもたらされる」。

クリンプとレイフューズのテキストにある過去と現在の照合を思うとき、私は1977年という、それほど遠くない過去の歴史に目を向けてみたくなる。それほど昔のことではないが、私たちの世界は当時とはまったく変わってしまったと言っても過言ではないだろう。次にあげる文章は、ストックホルム国際平和研究所(SIPRI)のアーサー・H・ウェスティングの『大量破壊兵器と環境』(1977年)からの引用だが、驚くほど明晰に現在の危機を予見している——「現在の世界の状態を考えると、大量破壊兵器、化学兵器、生物兵器などを世界の兵器庫から排除することが人類の将来の幸福にとって不可欠である」。ウェスティングは同様のトーンで「大量破壊兵器の非人道的な側面」と「環境への影響」について述べ、これは通常「武器使用の付随的な側面」と見なされて、「一般的な関心を集めることがほとんどない」と述べて、次のように続ける。

これは残念なことだ。戦争による生態系の混乱を憂慮することを、なかには誤っていると考える人もいるかもしれないが、そのことが正しい理由はいくつかある。第一に、その混乱が人間に対する破壊の部分的な代替として見える場合、人類の長期的な利益という観点からは、自然環境を保護することが肝要である。第二に、すべての生物には一定の尊重と保護が与えられるべきであり、第三に、大量破壊兵器の使用による環境破壊に注目することで、環境への関心の高まりとともに、そうした兵器の使用を制御する議論を強化するのに役立つだろう。そして第四に、戦争の生態学的影響に対する懸念は、直接的で伝統的な人間の利害を排除するものではなく、実際それは文明化の影響を考慮することを促し、人々の戦争への関心を広く喚起するかもしれないのである。

その後続く部分では、さまざまな種類の武器がもたらす環境への影響が、厳密な科学のおよび具体的な議論を通じて探求されている。この時代を先取りした著作は、また、何も行動しないことがもたらす弊害をも明らかにしている。『残酷さと優しさ』でも言及されている洗練された武器は、ウェスティングの主張を裏付ける——「化学兵器や生物兵器は古代から現代まで使用されており、国際的な合意があつたり一方の側が放棄したりしても、結局は将来また繰り返して使われる可能性がある。これらの武器の多くは比較的安価で製造しやすく、移動も容易で、直接的または間接的に敵を戦闘不能にすることができるからだ」。

これは、クリンプのテキストにある将軍の弱体化をもたらす物質にも見られる特徴だろう。同時

に、ウェスティングは「エピローグ」で、次のように警告する——「能力があれば、将来の戦争の交戦国は、人間と自然の両方に壊滅的な影響をもたらす兵器を使用する可能性が高い」。

時間的な制約から、多くの個所を分析することはできないが、このように『残酷さと優しさ』に見られる環境と人類に対する暴力の記述は、ウェスティングの著作における警告と見事に照応している。最後にふたたび彼の本から引用しよう。今度は、彼が編集した『文化の規範——戦争と環境』(1987)という、やはりSIPRI出版の本で、そのなかの「戦争と環境に関する文化的規範を構築する教育」という章で、教育学者のバーギット・ブロック＝ウトネは、次のように提唱している——「歴史が戦争の連続として教えられ、他方、自然科学が生態系と人間への影響を考慮せずに教えられる場合、そのような教育は自然に、人が自然環境にどのような態度で臨むかという文化的規範の伝達に影響を与えるだろう」。

演劇もまた歴史を教えることができる、教条的になることなく、『残酷さと優しさ』が教条的でないように。演劇は語りによって、物語の中から問いを生みだし、詩と身体的活力を通じて、観客に同様の方法で前に進むようにと促すのである。

質疑応答

松山：いくつかのご質問を会場からお寄せいただきました。最初の質問は、宮城さんに対する質問です。以前、弱さの演劇という言葉を使っていたらっしゃいましたが、その表現と俳優の強さ、技術、能力とはどのような関係にあるのでしょうか。

宮城：これは実現するのが非常に難しい、僕の夢のようなことなんです。さっき僕が謙虚さについてお話ししましたが、どうやったら人間は謙虚でいられるのかが五年ぐらい前までの僕の最大のテーマでした。これは何でかという、その俳優というのは舞台上に立った時に、ほとんどの場合、観客よりも何らかの意味で優れている。例えば、観客よりもいい声が出る。観客よりも身体が動く。つまり、何らかの意味で観客よりも優位に立っているという状態で演じてしまいがちなんです。しかし、そのような俳優と観客の関係、つまり上から下に何かが流れるような関係の中で、劇が行われてしまっただけでは、いかなるメッセージもそれは他者抑圧的なものに容易に転じてしまうのではないかと考えてみると、その俳優と観客が上下の関係ではないような上演というのが果たして行い得るのだろうか。つまり、舞台上で上演している最中にも、その俳優が謙虚でいられるような上演というのが果たして可能なんだろうかという、いわば答えようのない問いから、考えていたことなんです。

そして、その答えようのない問いに対して、夢のような答えというのが晩年のブッダがどういう身体を持っていたか。例えば、キリストは、体が動くうちにもう死んでしまいますから、若い筋肉ムキムキの身体が様々な絵とか彫刻で表現されています。しかし、ブッダは老いぼれてなお説教をしているわけです。

『スッタニパータ』という、本当にブッダが言った言葉を記録したと言われている仏典に「サイの角のように、ただ一人歩め」という有名な言葉が出てきます。それを舞台上に立っている人、あるいは話者、例えば、演説家や政治家が上から下に「サイの角のようにお前らただ一人歩め」という風に語っていたのでは、本当の意味で聴衆を感動させることはできなかったんじゃないか。ブッダの言葉がどうして弟子たちに浸透していたか考えると、そのときブッダの体は聴衆の誰よりも弱かったのではないかと想像したんです。

しかし、これは俳優がどう演じればいいのかには直接はつながらないことなんです。僕は最弱の体と呼びましたが、これを舞台上で俳優がどのように実現するのかは、いまだに僕にとって不可能な問いとして立ちほだかっています。

松山：もう一つだけ質問させてください。宮城さんは近々、松竹制作の『マハーバーラタ』を上演されるということで、商業演劇にも精通されていると思います。商業演劇での演出家というもう一方の視点から見ると、演劇とエコロジーについて、公共劇場の芸術監督とは異なるお考えが生まれてきますでしょうか。

宮城：僕自身、これも答えが出ないことなんです。商業劇場、一言で言えば歌舞伎ですが、歌舞伎座で演出をする時に、やはりつくづく感じるのは、江戸時代以来のことですけれども、歌舞伎と

というのが、いわゆる蕩尽(とうじん)、つまり我々が普段生活している中での消費とは桁違いの消費をするということによって、逆に普段の生活をつつましく送ることができるという構造になっている。

江戸時代の歌舞伎って本当に高いんです。一か月まるまる働いたお金を貯めてやっと見られるぐらい高いんです。ただ、その時だけはとんでもない豪華な時間というものになる。だから途方もない衣裳が出てくる。こういう構造はいまだに残っているんです。歌舞伎の衣裳はびっくりするぐらい高いです。一着だけでも贅沢というか豪華というか。しかし、それはあくまで蕩尽として、つまり日常をどれだけ切り詰めて生きていても、この非日常があるから日常が耐えられるという構造になっているんです。この途方もない豪華な時間を作るために、どれだけ資材とか電力とかを使うべきなのか、使っているのかというのは、なかなか簡単には答えられないです。僕も悩んでしまう部分ではあります。

松山: 本日はどうもありがとうございました。

国際シンポジウム「演劇とエコロジー」

主催：東京経済大学学術研究センター

共催：国際演劇評論家協会(AICT/IATC)日本センター

東京経済大学実行委員会

松永智子 光岡寿郎 南隆太 本橋哲也

国際演劇評論家協会日本センター実行委員会

岡田路子 須川渡 館野太郎 寺尾恵仁 三井武人

穴澤万里子 片山幹夫 塚本知佳 野田学 松山響子 本橋哲也

協力

エグリントンみか 岡典栄 谷口由美 關智子 ボイド真理子

手話通訳

特定非営利活動法人シアター・アクセシビリティ・ネットワーク

井本麻衣子、小原郁子、小松智美、角田麻里

東京経済大学学術研究センター
ワーキング・ペーパー・シリーズ

バック・ナンバー照会先：東京経済大学学術研究センター

〒185-8502 東京都国分寺市南町 1-7-34

TEL：042-328-7959 FAX：042-328-7772 E-MAIL：kenkyu@s.tku.ac.jp

<経 済>

番 号	著 者	タイトル	年月日
2002-E-01	除本理史	在比米軍基地による環境汚染問題—スービック海軍基地の事例	2002年9月20日
2004-E-01	除本理史ほか	東京における大気汚染公害の「未認定」患者に関する被害実態調査報告書	2004年4月19日
2006-E-01	除本理史ほか	四日市公害被害者の現在に関する調査報告書	2006年6月14日
2007-E-01	除本理史ほか	三重県四日市市の公害・環境問題と自治体環境政策に関する調査報告書	2007年4月10日
2007-E-02	尾崎寛直ほか	四日市の公害・災害問題に関する社会学的・教育学的研究調査報告書	2007年5月16日
2010-E-01	除本理史ほか	西淀川公害と「環境再生のまちづくり」	2010年9月15日
2010-E-02	尾崎寛直ほか	新たな大気汚染「未認定」患者の救済制度創設に向けた調査報告書—東京都医療費助成条例の政策効果を中心に—	2011年3月1日
2016-E-01	周牧之ほか	環境とエネルギーの未来—国際シンポジウム報告書—	2017年3月3日
2018-E-01	周牧之ほか	地域発展のニューパラダイム—学術フォーラム報告集—	2019年1月25日
2021-E-01	岩田佳久ほか	マルクス経済学の現代的スタンダードを語る—学術フォーラム報告書—	2022年2月22日
2022-E-01	柴崎慎也	株式資本論・証券市場論邦語文献目録	2023年3月22日
2023-E-01	尾崎寛直ほか	水俣病における補償／福祉のジレンマと政策改善に関する研究報告書	2023年12月18日

<経 営>

番 号	著 者	タイトル	年月日
2002-B-01	町田祥弘	わが国の外部監査における内部統制評定の実態	2002年1月18日
2002-B-02	水谷昌義	国鉄自動車路線名称の変遷	2003年3月5日
2005-B-01	安田行宏ほか	Does Corporate Lending by Banks and Life Insurance Companies Differ?— An Examination of the “Marginal Lender Phenomenon” in Japan —	2006年3月14日
2007-B-01	柳瀬典由ほか	Did Japanese stock market react rationally to the risks of reinsurance transactions after the September 11th?	2007年9月21日
2009-B-01	渡邊章好	Efficiency of a Budgeting Scheme Adaptive to the Business Environment	2009年9月16日
2022-B-01	小野武美ほか	変容する国際会計：久木田重和名誉教授が目指した国際会計への架け橋—学術フォーラム報告書—	2022年11月30日

<コミュニケーション>

2023-C-01	本橋哲也ほか	国際シンポジウム「演劇とエコロジー」報告	2024年2月28日
-----------	--------	----------------------	------------

* 本ワーキング・ペーパーは、学内での共同研究等の議論に供するため、または、執筆者が研究目的で個人的に配布するために、作成されたものである。引用等の利用に当たっては、本ワーキング・ペーパーが完成原稿ではないことに十分留意されたい。また、本ワーキング・ペーパーの内容にかかる一切の責任は、執筆者本人に帰するものであり、当センターにおいては関知するところではない。