

演劇における「移動」を今（さら）考える

講師：内野儀

内野はローカル／グローバルの「インターカルチュラリズム(Interculturalism)」における理論的枠組と諸実践の歴史的系譜を辿りながら、演劇／舞台芸術／上演系芸術の理論化と歴史化の端緒についてレクチャーしました。

インターカルチュラリズムと国際共同制作の理論的変遷

インターカルチュラリズムは、間文化主義、あるいは異文化接触主義と訳され、日本では「国際共同制作」のカテゴリーで公的に通用・流通しているとのこと。また、日本語圏の演劇からは見えにくくなっていますが、インターカルチュラリズム演劇はポストコロニアル批評言説との理論的な緊張関係のなかで展開していったと内野は解説します（詳細は『憑依のバンコク オレンジブック』所収の内野論文を参照）。

第一回目は、『The Methuen Drama Handbook of Interculturalism and Performance』（2020）にまとめられているインターカルチュラル演劇の理論と実践の系譜を下敷きにして、演劇／舞台芸術／上演系芸術におけるインターカルチュラリズム言説の第一波～第三波までの軌跡が紹介されました。

●波以前／風：「実験のモダニスト系譜学」（19世紀後半-1970年代）

ブレヒト・クレイグ・メイエルホリド・グロトフスキーなど。間文化的／異文化接触的プロジェクトのプロトタイプ——東洋の美学が西洋の演劇活動を活性化する——になる。

●第一波(1970-1990)：登場とバックラッシュ

シェクナー、ターナー、ブルック、バルバ、リヒテ、パヴィス、バルーチャ、ココ・フスコ、グレルモ・ペーニャなど。パヴェスはアジアや非西洋にあるパフォーマンスの種が砂時計のように溜まってくると素晴らしい西洋的な芸術作品として昇華する「砂時計モデル」を唱えた。大きな傾向としては西洋の伝統（例えばアメリカであればメソッド演技的ではないグロトフスキーの実験演劇をシェクナーが紹介するなど）とは異なる美学を発見していく過程と、西洋／非西洋の非対称な権力関係を前提した（あるいはそれを再生産する）植民地主義的な文化収奪に対する激烈な批判（バックラッシュ）が巻き起こる。

●第二波(2000-2010) : 安定期

ジャクリーヌ・ロー、ヘレン・ギルバート、リック・ノウルズ、ロヨーナ・ミトラ、シャーロット・マクヴィガー、ウナ・チャウドリなど。1989年に東西の壁が崩壊してグローバル化が進行するなかで、南北の軸、国民国家内の格差問題が噴出して来る。絶対的な権威としてのモダニズムの巨匠たちに注がれていた研究者の視点は、**フェスティバル文化サーキット内のインターカルチュラル演劇**にシフトしていく。さらにインターカルチュラリズムのカテゴリーがジャンルとして定着した結果、その内部での差異化が生じてくる。

- ★ **トランスカルチュラリズム** : 差異を乗り越えて普遍を目指す諸実践。
- ★ **イントラカルチュラリズム** : インターカルチュラリズムに対抗するかたちで理論化された国民国家内における特定のコミュニティ・地域間での異文化交流。
- ★ **エクストラカルチュラル** : 「砂時計モデル」のように非西洋の伝統をリソースとして西洋モダニズム演劇を更新・活性化する力関係のハッキリした間文化的交流の形式ではなく、それぞれが属する文化共同体の外に出た個と個が出会い、互いを文化的リソースとしながらオルタナティブなシチズンシップやアイデンティティの諸形式を探求する。内野によれば、現在の日本のインターカルチュラル演劇はエクストラカルチュラルな「接触」を目指す傾向にあるとのこと。

●第三波(2011-現在) : 「他」のインターカルチュラリズム (ス)

第一波と第二波を踏まえながら、それらの目標を再設定したり、入れ替えたり、無視したりする諸実践が中心化しているとみなせる。ダフネ・P・レイは、**HIT (hegemonic intercultural theater) : 覇権主義的なインターカルチュラル演劇**というカテゴリーを提出し、HITを崇拜の対象とはしないが、西洋白人男性の実践だからダメだとレッテル張りはやめようと述べる。

また、リック・ノウルズ『演劇とインターカルチュラリズム』が2010年に出版される。ノウルズがフィールドにしているカナダのトロントは多文化都市であり、国際的には可視化されていないコミュニティ間でのパフォーマンスの交換が盛んに行われている。そこでノウルズは、フェスティバルカルチャーやハイアートではなく、コミュニティのなかで交換されている様々なパフォーマンスの形式を研究者は追求し、介入していくべきだ

と主張する。

さらに、西洋と非西洋の枠組みに限定されないアジアの多様な文化間の交流（**アジアのインターカルチュラリズム**）や、「人種/民族」・ジェンダー・セクシュアリティ・階級・宗教・障がいといった複数のアイデンティティ的ファクターの複雑な絡み合い／交差性そのものをパフォーマンスに言及する**インターセクショナル・インターカルチュラリズム**、リヒテが異文化接触をプロセス的な側面から概念化する「**パフォーマンス文化の織り合い**」などがインターカルチュラル研究において言及されるようになる。こうしてインターカルチュラル研究は、舞台芸術の枠組みを超えた幅広い異文化間の実践を「**インターカルチュラル・パフォーマンス**」と呼ぶことを提唱するようになる。

日本における国際共同制作—国際交流基金・セゾン文化財団・フェスティバルカルチャー

第二回と第三回では、日本におけるインターカルチュラル演劇の歴史的系譜を振り返るため、国際交流基金（官）とセゾン文化財団（民）の活動、そしてフェスティバルカルチャー（ズ）に光を当てました。

●国際交流基金

- 1972 年、特殊法人国際交流基金を設立
- 1989 年、日本語国際センター
- 1990 年、ASEAN 文化センター
- 1995 年、ASEAN 文化センターがアジアセンターに
- 2003 年、独立行政法人国際交流基金を設立
- 2004 年、アジアセンターを本部事業に統合
- 2014 年、アジアセンター（第二次）設置

インターカルチュラリズム第一波に相当する時期は 1976 年～「アジア伝統芸能の交流」プロジェクト。アジアの伝統芸能の紹介シリーズであり、「アジアに現代演劇はない」が前提。人類学的な興味が向けられていた。

第二波に相当する時期は 1995 年に ASEAN 文化センターがアジアセンターに改組され

たころ。インドネシア・シンガポール・タイ・中国・マレーシア・日本の共同制作である『リア』(作：岸田理生、演出：オン・ケンセン)が1997年に行われた。2004年からは「挑発の演劇」としてインド・スリランカ・ネパール・パキスタン・バングラデシュ5カ国の共同制作が試みられ、2005年に『物語の記憶』が上演された。この歴史的局面では、国際共同制作は「効率的な紹介のひとつ」(国際交流基金でアジアの演劇人のコラボレーション企画を推進してきた畠由紀の2007年インタビュー)と言われていたように、国民国家の想像的カテゴリーが間文化的実践の前提になっていたことも伺える、とのこと。

さらに、内野はアジアセンターが展開する多様な事業のなかでもTPAMの重要性を指摘します。もともとアーティストの生活を成り立たせることを目的にした「東京芸術見本市」(2005)から始まり、東京舞台芸術ミーティング(2011)、横浜舞台芸術ミーティング(2021)と出会いの「場」を創出するプラットフォームに変化していったからです。

こうした過程で、人的交流は加速度的に進み、代表的なインターカルチュラル演劇をあげることもできないほどに交流、場の創設、共同制作事業の多様化が起きていきました。しかし一方で、国際共同制作の財政基盤は日本にあり、「金を出すから口も出す」構造的な問題も見過ごせないと内野は注意を促します。

●セゾン文化財団

もうひとつ重要なのはセゾン文化財団。堤清二が創設した民間の財団で、1990年に芸術文化振興基金が設立され、公的助成金が拡充していくにつれて、そこではカバーできない多様な活動に助成をしていくことになる。1990年代中盤には、国際交流に対する支援を打ち出し、主催事業も始めた。2000年には劇団解体社とオーストラリア・メルボルンのNYID(Not Yet It's Difficult)の4年間にわたるコラボレーションを助成支援。ワークインプログレス公演をセゾン文化財団の森下スタジオで公開した。

セゾン文化財団の国際共同制作への関わりを振り返りつつ、内野は「セゾン文化財団は、新しい感性や感覚を更新していくモダニズムの実験を主要なクライテリアとして設立されたと思っているが、歴史的な関係のなかで徐々に変化していった」と、セゾン文化財団の歴史に目を向けることの重要性を述べました。

●フェスティバルカルチャーの変容

一般的に、フェスティバルは世界的な舞台芸術の動向を感じられる場所。近年では文脈や目的意識を共有することがおよそ不可能な複数のフェスティバルが同時多発的に開催されるようになってきた。そこで内野は次の4つのフェスティバルに言及しました。

- ★ **東京国際芸術祭→フェスティバル／トーキョー(F/T)** : 相馬千秋が2009～2013年のF/Tプログラムディレクターを務めたことで、単なる招聘公演に終始せず、当時のヨーロッパで始まりつつあった共同制作／委嘱事業を導入した西欧スタンダードのフェスティバルが実現した。
- ★ **東京芸術祭 (2018-)** : 「フェスティバル／トーキョー」、「芸術オクタームセレクション」、「としま国際アート・カルチャー都市発信プログラム」、「APAF—アジア舞台芸術人材育成部門」の「四事業」が統合され、まとまりのない寄せ集め的な様相を呈するようになったが、そこにあえて同時代的徴候を読み取ることもできる。
- ★ **座・高円寺 : 「one table two chairs meeting」 (2016-2018)** : 佐藤信の盟友のダニー・ユンが提唱した「ひとつの机とふたつの椅子で20分の上演時間」のフォーマットを用いて、プノンペン、南京、ジョグジャカルタ、シンガポール、バンコク、クアラルンプール、ホーチミン、大阪、熊本など各地域から集ったアーティストの交流と創造のプラットフォーム。上演が絶対的な価値基準の内部で完結した舞台作品として成立すると信じる「作品主義」からの脱却を図る。
- ★ **KYOTOEXPERIMENT(2010-)** : 招聘とフリンジを組み合わせたヨーロッパ型演劇祭のフォーマット。ポスト相馬千秋のF/T以後は、西ヨーロッパ的な芸術的演劇への貴重な窓口になっていた。

フレドリック・ジェイムソン「単独性の美学」と善き無名性

三日目に、内野はフレドリック・ジェイムソン「THE AESTHETICS OF SINGULARITY (単独性の美学)」を参照して、現在進行系の演劇／舞台芸術／上演系芸術の理論化と歴史化の端緒について語りました。

内野によれば、ジェイムソンは、ポストモダンのインスタレーションと金融資本主義におけるデリバティブ（金融派生商品）が、ともに異種混交性(heterogeneity)のパラダイムにあり、それが現在の世界のメカニズムを反映するアレゴリーになっていると言います。

つまり、資本主義の制度は個人がなんとかできる（抵抗したり介入したり変革を志したりする）水準を圧倒的に超越し、人間が把捉不可能な速度で自動化している。しかし逆に言えば、何がどう組み合わせられていくかわからないデリバティブの予測不可能性は誰にも止めることができないため、デリバティブの予想不可能な動き方——ポストモダンアートの単独性効果と同型だと論じられます——が、異なる速度において常時変容することで、それら複数の決定要素が安定した構造を揺るがすのだとジェイムソン／内野は論じます。

また、金融市場世界は芸術市場世界と鏡像関係にあるため、デリバティブ＝インスタレーションのパラダイムはモダニズムやヨーロッパ中心主義に向かってすべてが作られていく目的論的な動き／時代の終焉を意味していると言います。そのとき、単独性効果を担うのが「善き無名性」と呼ばれる主体性です。

いま、突如として、ブルジョワ的の主体は、他のかつての諸他者と同等なものとなり、新しい種類の無名性が世界の社会全体を占めるようになっていく。これは善き無名性であり、それは、ここまである種の複雑な思いでその消滅をわたしたちが受け入れてきたブルジョワ個人主義と、いくぶんかの倫理的満足感をともなって、対立させうる無名性である。何億ものリアルな人びとがいまや存在し、それは何百万の自国民、自国語を話す人びとだけではないのである。

したがって、人種／民族的なアイデンティティによって守られることのない、広大な無名性の領野に放り出された——剥き出しの生に晒された〈個＝主体〉——無名の人々と、「偽—集団性」（ぷちナショ的の日本回帰）の弁証法がポストモダニティの現実を構成しているというわけです。

こうした地平に立ってみるならば、日本—アジア、日本—西洋といった自国—他のナショナルな領土的・想像的枠組みを前提にした「国際共同制作」とは異なる、また間-文化的とも言えない、破片的な〈個〉の移動と交通によるアトランダムな接合の異なる速度が「安定した構造を揺るがす」演劇／舞台芸術／上演系芸術の諸実践も構想されうるのではないか。これはある意味で、どこでなにが起きるかわからないということですから、ドメスティック—非ドメスティックの枠組みの外に出るということでもある。あるいは、「新劇 vs アングラ小劇場」と西洋モダニズムの外、「俗情との結託」的強度と戦後民主主義的な非強度の外に出るということでもあります。

こうした認識論的視座が示唆されるとともに、日本語圏の演劇／舞台芸術／上演系芸術の歴史化のフレームが語られ、最後には「善き無名性」の問いを投げかけるかたちで、本講座は幕引きとなりました。