

TOKYO / SCENE

Performing arts critique and praxis from F/T


N°4

F/T12を振り返る

「ことばの彼方へ」をテーマに、一ヶ月にわたり繰り広げられた
フェスティバル/トーキョー12。各演目を振り返りながら、
トーキョーにおける舞台芸術のあり方を考える。

異なるレイヤーが重なりあう場

宮沢章夫 Akio Miyazawa



たとえば、地点の三浦基が演出した『光のない。』と、Port Bの高山明が構築した『光のないⅡ』を作品として比較する気はないし、比べたところで意味を感じない。ただ、べつの場所(※)に書いたエッセイで二つの作品に触れながら、作品そのものより、むしろ〈F/Tという場〉の意味を見つけたように感じた。私にとっては大きな発見だ。そこはある特別な〈場〉だという気づきが二つの作品から喚起された。三浦の作品は、パフォーマンス・アートとしてだけではなく、美術作品としても、音楽作品としても徹底した芸術性の高さを示した。一方で高山の作品にあったのは、新橋というごくあたりまえの街で、イェリネク言葉をラジオによって聞く行為が、目にする光景や東京電力本社ビル、インスタレーションとも呼ぶべき創作物を、異なったものとして出現させ、その方法が、三浦とは異なった強い政治性として表出される。

だが、ここでは「芸術性」と「政治性」といった使い古された図式が問われるのではない。異なるレイヤーを重層化させた状態でその向こうに透かして見えるのが〈現在〉だ。F/Tが示してくれるのはそうした可能性だ。だから、ジャン・ミシェル・ブリュイエル/LFKsによる、『たった一人の中庭』のような強度な政治性と、それを語る手つきの内部に芸術性が不思議な姿であり、共鳴し響きあった作品として上演される。そこは仮構された難民キャンプだ。私たちがその場所を訪問するとき、日常から隔たった場所、遠い国からの困難な問いを向けられるが、同時に、問いを意識する作業がいつしか、遊園地で目にするような驚きにすり



かわって観る者をべつの場所に連れ去る。考えてみれば、『たった一人の中庭』はとんでもなく左翼的な言説と表現にあふれているが過去の政治言語で語るような硬直はそこにはない。むしろ、どこかふざけた態度を感じ——踊り続けるあの連中は何者だ——、だからこそ説得力を持って私に言葉が届けられるのではないか。そのいびつさが心地いい。だから、〈F/Tという場〉では、世界という言葉の中心にゆがみを与え、たとえこの国で開催されていても、アジアを初め、中東やヨーロッパなど、数多くの舞台表現の可能性が参照される。「公募プログラム」(P14参照)の今年のアワードに選出されたのは、インドネシアから来たカンパニーの作品だった。伝統的な様式のような姿をしながら、きわめて野心的に、竹で組んだ塔を池袋という街に構築する姿が奇妙な光景を生んだ。竹の塔の向こうに通俗的な街の看板が見える。またべつの方法で〈都市〉を、〈私〉を、挑発するかのようだ。そのとき空間がゆがむ。それを用意したのが〈F/Tという場〉だ。池袋の街のど真ん中にある特別な〈場〉が出現した。強い感銘を受けた。

(※)「新潮」(2013年3月号)

みやざわ・あきお

1956年、静岡県生まれ。遊園地再生事業団主宰。『ヒネミ』(92)で岸田國士戯曲賞受賞。2000年から3年間の休止期間を経て、『トーキョー・ボディ』(03)、『トーキョー／不在／ハムレット』(05)、『トータル・リビング 1986-2011』(F/T11)を発表。小説作品に『サーチエンジン・システムクラッシュ』(文藝春秋、05)、『ポップ・ディラン・グレートテスト。ヒット第三集』(新潮社、11)など。

フェスティバル/トーキョー12によせて

世界がとてもわかりにくくなっているような気がする。何も解決したというものではなく、かといって破綻することもなく、ずるずると時間が過ぎているような景色を通して、アーティストの眼は何を見ようとしているのだろうか。このような時には、早急な判断をくだすことは危険なのだろう。作品を創作するには長い熟成の期間が必要だが、それを見るほうも同じような時間を必要とすると思う。少し判断を先に延ばしているんな材料や知識を増やしたいと感じた。作品を見て素晴らしいと褒めたたえることは容易だが、〈今は〉それよりも、何が語られなかったのかを考えてみたい。特に震災を経ての状況については。

誰もが賛成するようなプログラムを目指してはいないので、否定的な意見は歓迎こそすれ、排除するものではない。もう少し違った質のコミュニケーションが生まれることを切に願っている。

市村作知雄(フェスティバル/トーキョー実行委員長)



F/T12を振り返る

「ことばの彼方へ」というテーマのもと、震災後に書かれた「ことば」を手がかりに繰り広げられた舞台芸術の祭典・フェスティバル/トーキョー。エルフリーデ・イエリネクの戯曲とその演出、被災地のフィールドワークを経て生み出された表現など、そこには「語り得ないことを語る」困難さと向き合った作品の数々が上演された。

いま、芸術に果たしうる役割があるとすれば、それはどんなものか。単なる癒しや励ましでもなく、事態を一方的に告発したり糾弾したりするあり方でもなく、当事者と非当事者、正義と悪、生と死など、様々な境界線の間で引き裂かれながら、それでも現実を掴み直すために覚醒した感覚を持ち続けること。そのような感覚を生み出す経験を組織すること。本号では、震災後の芸術表現の実験場として、一步を踏み出したフェスティバル/トーキョー12を振り返る。

CONTENTS

- 2 異なるレイヤーが重なりあう場 宮沢章夫
- 4 フェスティバル/トーキョー12によせて 市村作知雄
- 6 イェリネク三作連続上演という実験
- 8 ベルリンはわたしたちの「反ふるさと」 多和田葉子
- 11 TALK：福島を表象をめぐって 開沼博×松田正隆×荒木優光
- 14 アジアの次世代を占う公募プログラム
- 15 始原主義が未来主義を呼び起こす、構築的な作品 鴻英良
- 17 INTERVIEW：検閲と表現の緊張関係 アミール・レザ・コヘスタニ

F/T12を振り返る

文：TOKYO/SCENE
Text: TOKYO/SCENE

F/T12主催プログラム

イエリネク三作連続上演という実験 *F/T12 Jelinek Series*

東日本大震災に、いち早く反応したオーストリア出身、ウィーン在住の詩人・劇作家エルフリーデ・イエリネク。彼女の作品には、特定される登場人物やト書きもない。ひたすらメディアで見聞きした言葉や映像をもとに想像され、組み立てられるテキストには、複数の主体が憑依しているかのようだ。フェスティバル/トーキョー12では、二人の演出家にイエリネク戯曲の演出を依頼。さらに『レヒニツ(皆殺しの天使)』をヨッシ・ヴィーラーの演出で迎えた。

©石川純



『レヒニツ(皆殺しの天使)』
作：エルフリーデ・イエリネク
演出：ヨッシ・ヴィーラー
11月9日(金)～10日(土)

第二次世界大戦終結前夜、対独協力者だったオーストリアの伯爵夫妻の城で、約200人のユダヤ人が、「パーティーの余興」として虐殺された。

エルフリーデ・イエリネクは、この実話をもとに、一編の戯曲を著し、言語を絶する事態をどのように語りうるのかという問題に取り組んだ。

演出はイエリネク作品のスペシャリストで、オペラ演出家としても名高いヨッシ・ヴィーラー。

2011年9月、エルフリーデ・イエリネクは自らのウェブサイトで3.11に回答する戯曲『光のない。』を発表した。さらに3.11から1年1日後の2012年3月12日にはその続編となる『福島—エピソード?』(後に『光のないII』として出版)を発表。ト書きもなければ登場人物も判然としない、代名詞が様々な主体に入れ替わる難解なテキスト。しかし明らかにその声は、イエリネクを介して福島から聞こえてくる。この戯曲に二人の日本人演出家はどう向き合ったのか。

地点の三浦基が演出した『光のない。』は、極度に抽象化された舞台装置の中で、地点が長年俳優たちと培ってきた独自の発話方法と、音楽監督を努めた三輪真弘が独自に考案したアルゴリズムに従って自動生成される合唱隊の声によって、イエリネクの言葉がオペラのように空間を満たした。「わたし」「あなた」の掛け合いの戯れから自分と他者の境界線が融解し、イエリネクの言葉は観るもののバリアを超えて染み込んでくる。

一方、Port Bの高山明は『光のないII』を演出するにあたり、上演場所を新橋エリア一帯とし、観客が一人ずつ12ものスポットを歩きながら体験するツアー型のパフォーマンスとし



『光のない。』
作：エルフリーデ・イエリネク
演出：三浦基(地点)
音楽監督：三輪真弘
11月16日(金)～11月18日(日)

「第一バイオリン(A)」と「第二バイオリン(B)」の対話からなる戯曲『光のない。』。エルフリーデ・イエリネクが東日本大震災と福島第一原発の事故への応答として発表した同作を、地点の三浦基演出、三輪真弘の音楽で上演した。

© Hisaki Matsumoto

© Masahiro Hasunuma



『光のないII』
作：エルフリーデ・イエリネク
構成・演出：高山明(PortB)
11月10日(土)～11月24日(土)

『光のない。』発表の後、2012年3月12日に自身のウェブサイト上に公開された続編『光のないII』は、既にエピソード化され忘却されつつある福島の状況に大きな疑問符を投げかける。

ラジオから流れるイエリネクのテキストに耳を澄ませながら会場である新橋周辺を巡る本作は、世界初のツアーパフォーマンスによるイエリネク戯曲上演となった。

て提示した。観客はラジオを携帯し、福島県いわき市の高校に通う女子高生達が朗読するイエリネクのテキストを聞きながら、表には訪問地の地図が、裏には福島の報道写真が掲載されたポストカードを手がかりに、新橋に見立てられた「福島」を旅する。雑居ビルや作業中の工事現場には、報道写真を再現したセットが置かれ、観客はその立体化された仮設の福島の中で、ラジオから流れてくるイエリネクの言葉に耳を傾けながら、東京と福島の距離に思いを馳せることになった。

二人の演出家のまったく異なるアプローチは、わたし(たち)とあなた(たち)、正義と悪、被害者と加害者、当事者と傍観者という単純化された二項対立に抗しながら現実の複雑さを捉えていこうとするイエリネクの言語的実験に、自由かつ真摯に取り組んだ成果として、インパクトを持って迎えられた。この二つの演劇的時間を経験した観客は、震災という現実が自分自身の中で再び再稼働し、静かに日常に揺さぶりをかけていることを感じたのではないだろうか。

エルフリーデ・イエリネク
(詩人、小説家、劇作家)

1946年、オーストリア生まれ。詩人、小説家、劇作家。主な作品に、『したい気分』、『欲望』、戯曲に『ブルク劇場』『トーテンアウベルク』『雲。家。』『Das Werk』『Winterreise』などがある。

83年の小説『ピアニスト』は2001年に映画化され、カンヌ国際映画祭で三冠受賞。04年、『豊かな音楽性を持つ多声的な表現で描いた小説や戯曲によって、社会の陳腐さや抑圧が生む不条理を暴いた』功績により、ノーベル文学賞を受賞した。

ベルリンはわたしたちの「反ふるさと」

多和田葉子 Yoko Tawada

ベルリンで観る芝居には、演じられる場所と演じる者の身体の関係が妙に親密だったり、よそよそしかったりするものがあるが、そこがかえって良い。元学校の教室、大使館の中、アパートの一室、水質検査場、元ビール工場の中の消防室などで芝居を観る時も、ハプニングのような挑発性は全く伴わず、むしろある場所が「ここで演じてくれ」と言ってくるのでそうした、という感じがする。

また、劇場らしい劇場であるベルリーナー・アンサンブルなども、フリードリヒ通り駅で電車を降りた時からすでに町の光景が舞台装置で、すでに芝居が始まっているような気がしてならない。プロイセン、第二次世界大戦、冷戦、イラク戦争が、劇場のまわりを取り囲んでいる。建物の外壁、店の看板、ポスター、通行人の顔。それらがいっしょになった光景、瞬時変化し続ける都市の顔が舞台だ。ベルリンは歴史的に見ても、いろいろな国から大勢の人々が次々移り住んで来て、また去っていき、たえず変化し続けてきた。ベルリンという都市ほど「ハイマート(ふるさと)」という言葉の似合わない場所はない。「ハイマートは、牛乳パックに印刷された風景画の中にしかない」と言った学者がいた。牛が牧草を食べている牧歌的風景の中で、何十年たっても帰郷する人を同じ顔で迎えてくれる家は、ベルリンだけでなく、どこにも存在しないのかもしれない。

「ハイマート(ふるさと)文学」というジャンルがドイツ語圏にはある。自分のふるさとの野山や田園風景、そこに住む人々を愛情をこめて描き、主にその地方で読まれ愛されるローカルな文学。グローバル化された世界では、村ではなく、自分の出身国をそのようなハイマートとして描くことも可能だろう。

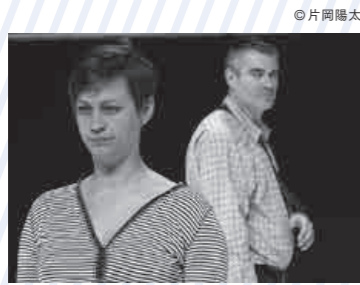
一方、オーストリアには、「反ふるさと文学」という奇妙な「ジャンル」がある。これは自分の「祖国」オーストリアを批判的に描く文学で、エルフリーデ・イエリネクやトーマス・ベルンハルトの文学を語る時にこの言葉が使われることがある。批判的と言っても外から冷静に批判するのではない。批判する自己は、自分が批判する対象の一部であるこ

とを隠さない。イエリネクが書く一人称複数の不気味さは、たとえば吐き気をもよおさせるような家族あるいは夫婦という制度のただ中にいる女性が、そのシステムの中で苦しみながらも保守的な態度を崩さないまま暴力的に性やその他の欲望をむさぼって生きている有様を隠さない、全部ひっくるめた「われわれ」であるように思える。しかも、その「われわれ」は自分自身の言語を持たず、時に国家のイデオロギーを繰り返しさえず、そこに作者が、哲学者の言語、または文学の言語を織り込むことで、イデオロギーは骨を抜かれ、その言語はなまなましい愛憎の手触りを残したまま古典的美しさと静けさを得る。言語へのいい意味での「不信感」は、ホフマンスタール、ヴァイトゲンシュタイン、バツハマン、またある意味ではフロイトもそうかもしれないが、すでにオーストリア文化の一つの伝統になっている。

いずれにしても「われわれ」がしゃべらされているということ、しかし、しゃべらされるという形でしか表現は不可能であり、しかも、踊らされて生きている「わたしたち」の持つ感情そのものが嘘であるというのではなく、感情はとりあえず他には住処がないのでそこに宿っているのである。本当の自分の言葉が心から自然に湧き出してくるなどということはいえない。言語を使うこと自体が他人の言語を使うということなのだ。しかし他人の言語を使いながら、かすかにずらし、見えないヒビを入れ、ちょっと調子を狂わせ、物事の順序をひそかに変え、その他、いろいろな操作をすることで、差異を通して語るができる、ということを反ふるさと文学は教えてくれる。それは小説にとっても演劇にとっても大変、貴重なことなのではないかと思う。

たわだ・ようこ
小説家。ベルリン在住。「犬婦入り」(講談社、1993)で芥川賞受賞。日本語、ドイツ語での著書多数。96年、バイエルン芸術アカデミーのシャミッソー文学賞を受賞。

国内外から集結した、F/T12主催演目。



©片岡陽太

『女司祭一危機三部作・第三部』
作・演出：アールバード・シリング(クレタクル)
10月27日(土)～10月30日(火)

ハンガリーの演出家・アールバード・シリング率いるクレタクルが3年の活動休止期間を経て発表した『危機三部作』第三部。ルーマニア・トランシルバニア地方でのワークショップに参加した子供たちが俳優として登場し、教師の映像を交えながら、地域が抱える課題をあげり出した。



©片岡陽太

『たった一人の中庭』
ジャン・ミシェル・ブリュイエル/LFKs
10月27日(土)～11月4日(日)

移民キャンプをアーティストックな視点で再構成した、展覧形式の演劇作品。会場を東京・にしすがも創造舎に設定し、日本固有の政治的モチーフを取り上げた政治オフィス、窓から見える西巣鴨の風景を取り入れるなどして、東京版・『たった一人の中庭』として上演された。



©Jun Ishikawa

『1月8日、君はどこにいたのか?』
作・演出：アミール・レザ・コヘスタニ
(メヘル・シアター・グループ)
11月2日(金)～11月4日(日)

演出家・コヘスタニ自身が英国留学中に起こったイランの大統領選挙と、その後の混乱を題材に取った本作は、6人の男女の携帯電話による会話によって構成される。日常のなかに潜む暴力をテーマとし、イランから遠くはなれた日本の現実と響き合う作品となった。



©Yuta Fukitsuka

『隣人ジミーの不在』
作・演出：神里雄大(岡崎藝術座)
11月2日(金)～11月6日(火)

この春にヨーロッパの演劇祭を旅した経験を経て、岡崎藝術座主宰、神里雄大がたどり着いたテーマは「隣り」。綿密に練り上げられたテキストには英語、韓国語の字幕が付されており、武谷公雄、稲継美保、山縣太一の三人の俳優が、めまぐるしい会話劇を繰り広げた。



©Tsukasa Aoki

『言葉』
演出：村川拓也
11月8日(木)～11月11日(日)

昨年のF/T公募プログラムにて『ツァイトゲーバー』が好評を博した村川が、主催演目に初登場。俳優とともに福島を巡り、その旅のメモを元に発話する俳優と、その言葉を訳す手話通訳者によって作品を構成。静謐さと真摯な姿勢が垣間見えた作品。



©Yuichiro Tamura

『アンティゴネへの旅の記録とその上演』
マレビトの会
11月15日(木)～11月18日(日)

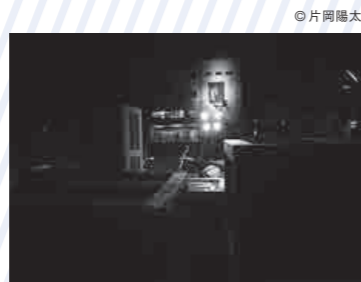
『ヒロシマナガサキ』シリーズを機に、現実の街や人に取材し、その過程を取り込んだ作品制作を続けるマレビトの会。ギリシャ悲劇『アンティゴネ』を手がかりに発表された今作は、会期前よりツイッターなどを駆使して繰り広げられ、その特異な上演形式により、観客の議論を生んだ。



©奥野若菜

『夢の城 - Castle of Dreams』
作・演出：三浦大輔(ポッドール)
11月15日(木)～11月25日(日)

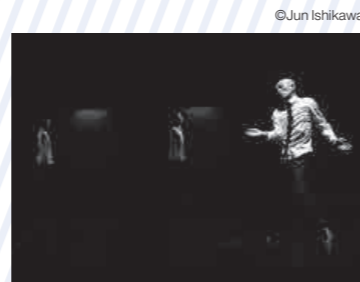
三浦大輔が『愛の渦』で岸田國士戯曲賞を受賞した直後の2006年3月に発表された無言劇。アパートの一室で共同生活を送る8人の男女の日常をつぶさに写し取った同作は、ヨーロッパ各地で上演され、高く評価された。初演から6年を経てまた、アクチュアルに響く作品。



©片岡陽太

『ステップメモリーズー抑圧されたものの帰還』
構成・演出：ユン・ハンソル(グリーン・ビッグ)
11月22日(木)～11月25日(日)

韓国現代演劇を牽引する演出家、ユン・ハンソル率いるグリーンビッグ。にしすがも創造舎全館を使い、朝鮮戦争を題材にした本作『ステップメモリーズ』を、日本で起用した俳優に場所まつわる固有の記憶を交えて再構成し、上演した。



©Jun Ishikawa

『DAH-DAH-SKO-DAH-DAH』
演出・振付・美術・照明：勅使川原三郎
11月23日(金・祝)～11月25日(日)

宮澤賢治の詩『原体剣舞連』(詩集『春と修羅』)に想を得た『DAH-DAH-SKO-DAH-DAH』(1991年初演)は、世界9カ国18都市で上演され、好評を博した代表作であり、初演から21年を経て、F/T12で大胆にリ・クリエーションされた。

福島の表象をめぐって

TALK

開沼博×松田正隆×荒木優光

Hiroshi Kainuma×Masataka Matsuda×Masamitsu Araki

構成：TOKYO/SCENE
Text: TOKYO/SCENE

ブログやツイッターを駆使し、上演前より物語が進行していくという、新しい形式を取った本作は大きな反響を得た。会場のにしすがも創造舎・本校舎で展示されていた音響作品と、体育館で上演されていた「第二の上演」について、『「フクシマ」論』(青土社)の著者であり、本作を観劇した社会学者の開沼博が問う。

連帯や人間性をテーマとする演劇の実践

松田 2005年頃から、広島、長崎、そしてハプチョンという韓国の広島と言われている街に取材に行き、作品をつくってきました。広島や長崎では毎年8月になると、街の被害や避難が国家的なナショナリズムに回収され、その後はまた忘却されて……ということが60年以上続いている。その流れのなかで、2011年3月11日以降の福島を主題にした作品をどのようにしたらつくれるかをずっと考えていました。そのときに開沼さんの『「フクシマ」論 原子カムラはなぜ生まれたのか』(青土社、11)に出会ったんです。中央と地方、特に地方における「村」の相互依存関係を丹念に語ってらっしゃいますよね。さらに街や村の人々が、互いに被害者側を演じたり、加害者側を演じたりしてきたと。こうした地域の人々の相互依存関係や、避難の表象をテーマに、福島の作品をつくれるのではないかと、思ったんですね。

開沼 たとえば原発の話になると、私たちは被害者である、誰かが悪いって話に回収されがちなんです。東京に住んでいるということは、誰かのおかげで電気の恩恵を受けているわけです。私たちは被害者とは言えない。原発のある地域では原発の電気を使っていなかったかもしれないけれども、一方で経済的なメリット、あるいは文化的なメリットもあったはず。だから、現実には誰が被害者だとか、誰が悪いんだとは単純に言えないような構造があるのでは



『「フクシマ」論 原子カムラはなぜ生まれたのか』
開沼博 著(青土社、2011年)

ないか、ということはこの本では提示しなかったんです。

社会学にドラマツルギー・アプローチ(註1)という分析方法があるんですね。おおまかに言えば、社会を一つのドラマと見立て分析していくという方法です。そこでは、本来ドラマや演劇というものは、観客と演者、あるいは観客席と舞台という、分け隔てられた世界で成り立つものではない、とされています。それに準えれば、誰が悪いだとか誰が被害者だという、まるで舞台のこちら側に自分たちがいるかのような意見を繰り返しては、社会の問題は一向に解決できないと思うんです。

お二人に伺いたいのは、やっぱり演劇も両方あるわけですよね。観客と役者が混じりあうようなパターンと、くっきり分かれているようなパターン。今日拝見した作品『アンティゴネへの旅の記録とその上演』は、解釈に時間がかかってしまうような作品ではありますが、どちらかという前者のアプローチを取られているように思います。

荒木 僕は松田さんの演出された、体育館での「第二の上演」とは別に、校舎のほうで、音響作品『横断の調べ』を制作させて頂いたのですが、福島のことをやらないかって最初に言われたときは、正直ビビりました(笑)。そもそも福島に住んでいるわけでもない自分に、何ができるかと。そこでとりあえずマイクを持って、普段、京都に住んでいる自分から見た現在の福島を、できるだけまんべんなく録ろうと思いました。福島駅前の繁華街や、被災地の音、それらをすべてひっきりめた「今の福島」を、何でもない音まで可能なかぎり記録しようと考えたんですね。

開沼 なるほど。いろいろな音が重なって聴こえてくるんですが、全部福島で録音されたものなんですね。

註1 吉見俊哉『都市のドラマツルギー—東京・盛り場の社会史』(河出書房新社、08)を参照のこと。

荒木 いや、まず校舎の3階と地下は別の作品になっています。3階は、震災後の福島を訪れて、個人的に印象に残った現地の音を中心に、東京で録音した音などをあわせて構成しています。ただ、その音をそのまま流すのではなく、旅の印象を編集点として、個人の眼差しとしての音で構成した音響上演作品になっています。

地下では、盲学校の先生が、家から盲学校まで行く間に、何を目印にして歩くかを話して頂いた音と、その場所で録音した音を重ね合わせています。風景音が入ったカセットテープをお客さんに再生してもらうかたちの展示作品です。

観客が会場を歩いていくなかで、こっちは福島の音が聴こえて、こっちは先生の語りが聴こえる。そういう状態のときに、人はどういう景色を想像しようかということを考えました。もちろん、録音だけで景色を想起させるのは難しいと思うんですけど。

観客と役者が混じり合う舞台空間

開沼 確かに、音だけでそこが福島なのか、東京なのかを想像するのは難しいかもしれません。そしてさらにびっくりしたのが、体育館で上演されていた「第二の上演」です。最初に入っていくと、誰が自分と同じ観客なのか、演じている人なのかをそもそもわからない(笑)。しばらく観ていると「ああこの人バッグ持っているから観客なんだな」とか、「バッグ持っているけどポジションがそれっぽいぞ」とか次第に気付いていく。観客と役者が溶け合うダイナミックな空間が形成されていると感じました。きっと、こうじゃないやり方もあったはずなのに、なぜ、あえてこの方法を選んだのでしょうか。

松田 何よりも役者の身体がある「いま・ここ」ではなく、その人が想起している記憶を見せたかったんです。そのために、本作の「第二の上演」までの4ヶ月間、東京から福島に至る様々な場所で、役者たちは「第一の上演」を繰り返してきました。彼らは福島にいる盲人のためにソフォクレスの「アンティゴネー」を上演しなければならない、というストーリー設定のなかで、フィクションを演じ続けてきたという経緯があります。「第二の上演」で、俳優たちはそのフィクションの記憶を想起し続けている。観客はそのことは理解しなくていいし、その上演ですぐにすべてがわかる人はいないでしょう。ただ、いま観ている身体とは別の場所に彼らがいることを、観客には感じてもらうかかったんです。

開沼 それがいろいろな仕草や台詞(?)のようなものに反映されているわけですね。どうやって稽古するんですか？

松田 そんなに稽古の時間は無かったんですけど、彼らは4ヶ月間

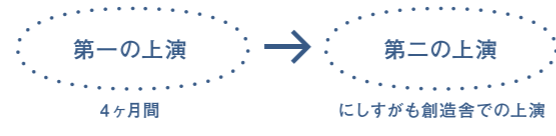
『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』 「第一の上演」のドキュメントブック

未曾有の悲劇を体験した都市と向き合う『ヒロシマナガサキ』シリーズを機に、現実の街や人に取材し、その過程を取り込んだ作品制作を続けるマレビトの会。本作では福島を題材に、ブログやツイッターを活用した「第一の上演」の再現ドラマからなる「第二の上演」と、音響作品「横断の調べ」によって構成された。写真は「第二の上演」会場で配布されたドキュメントブック。



「第一の上演」とは？

公演4ヶ月前から、ギリシャ悲劇『アンティゴネー』と、松田正隆による戯曲を手がかりに、東京と福島を舞台に断続的に上演されていた記録が、特設サイト上に集積される。観客は特設サイト上に掲載された、俳優のブログやツイッターアカウントから「第二の上演」に至るまでの物語を事前に知ることができる。



ずっと各地で上演をしてきたので、その記憶さえあればいいんじゃないかなと。とにかく、7時間その記憶を思い出すミッションをずっとやっているという感じです。観客は彼らの過去が体に顕在化している様子を、ぼんやりとした光の下で見ることになります。

想起する記憶と現在の身体の間

開沼 役者さんによって、仕草だとか動きだとか、見え方が全然違うのでびっくりしました。だから余計に役者とお客さんの違いがわからなくて……。

松田 とにかく、思い出す稽古ばかりやってきました。なかには目を瞑ってじっとしているだけの人もいますよ。だから思い出を30分のあいだ構成しなきゃいけない、という指示を与えられた俳優には、30分間のうち何回かはアクションをしてもらったり。思い出すのって、相当大変みたいです(笑)。

開沼 「すべて伝わらなくてもいい」というのわかるんですが、せめて「いま役者たちは思い出しているところです」と書いてあれば、こちらもう少し鑑賞しやすくなるんじゃないかなとも思いました。そういった方向はありえなかったのでしょうか。

松田 確かにそうなのですが、たとえば、誰かにインタビューをしたとしますよね。すると、その人の語っている言葉の向こう側に、その人が想起している映像があるはずなんです。今回はそれを見せたかったです。僕らから見えるのはその人の顔だけで、その人の記憶のなかにある風景は、共有できるようで、絶対に共有できないものですよね。ですがそのような絶対的に共有不可能な風景に関心を向けることが、福島を題材とするにあたって重要なんじゃないかと思ったんです。

開沼 なるほど。その共有不可能な記憶への関心って、けっこう普遍的なものですよね。他者と対面するときに関われる倫理というか。役者さんのなかには、この舞台上で繰り広げられたフィクションを、まだ続けたいと思っている人はいるんですか？

左から荒木優光、開沼博、松田正隆



「一瞥」による気付きみたいなものが、わかりやすい物語から
抜け出る方法なんじゃないかと思うんです
— 松田

「第二の上演」と同時上演されていた、荒木優光による音響作品「横断の調べ」。にしずがも創造舎の校舎を使い、福島でフィールドレコーディングされた音が再構成され、流される。

松田 上演後も未来があるかってことですよね？ フィクションとしてね、それはすごく重要な問題提起だと思います。今の時点では過去、未来を分けることまでは考えなかったですね。役者たちが「第二の上演」で想起しているものが、便宜上は過去と言ったけれども、演じているうちに本当に過去なのかなんかのわからなくなってきた。何かを演じているはずなんだけれど、7時間の間、過去を想起するというミニマルな演技を続けていると、それがフィクションの役の仕事なのか、その人そのものの仕草なのかわからなくなっていくんです。過去の自分を思い出して向こう側へ行ってしまうと、現在の自分があらわになる。その、なんていうか……再現可能性を追求するのではない方向もあるのではないかと思っています。普通の演劇だったら、戯曲があって、その中の役をずっと再現し続けようとする。役者が、架空のプロフィールをまとっていると、観ているほうは安心しますよね。

開沼 なるほど。重要なのは、情報をわかりやすく加工してシンプルにするのではなく、情報の多様性をきちんと確保していくことだと思うんです。僕はこれまでアートや演劇をそれほど意識して観てこなかったんですが、アートの可能性はそこにあるような気がします。今回お二人の話を聞いて改めて思ったのは、一見、何も整理されていない情報かもしれないけれど、それを提示されることによって、自分には理解できないことがある、ということがわかる。この人は、一体何を想起して険しい顔をしているんだろう、とか。観客はそれを想像することができるわけですよね。それだけでも次の一歩に進めるのではないかと思います。

松田 震災が起こったとき、一瞬、何が起こったかわからない瞬間があって。そのうち理解できる物語がどんどん生まれてくるわけです。それをみんな除外していったときに、赤裸々な視線だけが残る気がするんです。電車のなかでふっとした瞬間に、向かいの乗客の顔を見るようなものです。常にずっと見ていなくても、一瞬見ただけで、その人の素の顔が見えたりするじゃないですか。そういう「一瞥」による気付きみたいなものが、わかりやすい物語から抜け出る方法なんじゃないかと思うんです。

開沼博(社会学者)

1984年、福島県いわき市出身。福島大学つくしまふくしま未来支援センター特任研究員。東京大学文学部卒。同大学院学際情報学府修士課程修了。現在、同博士課程在籍。著書に『「フクシマ」論 原子カムラはなぜ生まれたのか』(青土社、11)、『フクシマの正義「日本の変わらなさ」との闘い』(幻冬舎、12)、『地方の論理 フクシマから考える日本の未来』(佐藤栄佐久氏との共著、青土社、12)などがある。「文藝春秋」「AERA」などの媒体にルポ・評論・書評などを執筆。

松田正隆(劇作家・演出家)

1962年、長崎県生まれ。マレビトの会代表。96年『海と日傘』で岸田國士戯曲賞、97年『月の罫』で読売演劇大賞作品賞、98年『夏の砂の上』で読売文学賞受賞。2003年より演劇の可能性を模索する集団「マレビトの会」を結成。主な作品に『cryptograph』(07)、『声紋都市一父への手紙』(09)、写真家笹岡啓子との共同作品『PARK CITY』(09)、『HIROSHIMA-HAPCHEON: 二つの都市をめぐる展覧会』(10)などがある。現在、立教大学現代心理学部映像身体学科教授。

荒木優光(音響作家)

1981年山形県生まれ。2005年より独自に作曲を始める。映像・舞台作品での音響活動、楽曲提供を行い、2010年から録音した音で構成する音響作品を作り始める。過去に音響上演作品『@アッチ&コッチ〜N市からの呼び声〜』『横断の調べ#1』がある。バンド「NEW MANUKE」メンバー。マレビトの会では2008年『血の婚礼』より音響を担当し、以後『声紋都市一父への手紙』『PARK CITY』『都市日記 maizuru』『HIROSHIMA-HAPCHEON: 二つの都市をめぐる展覧会』などのすべての作品に関わる。

アジアの次世代を占う 公募プログラム

F/T Emerging Artists program

2010年よりスタートした「F/T公募プログラム」は、日本国内に留まらず、アジア全域の若手アーティストが集う場としてその意義を高めている。11年の公募プログラムで高い評価を得た村川拓也は、12年には主催プログラムに招かれ新作を発表、世界の舞台芸術のシーンからも注目を集めつつある。

F/T12公募プログラムで応募総数180件の中からアワードを受賞したのは、インドネシアのカンパニー、シアタースタジオ・インドネシア。池袋西口公園で繰り広げられた野外劇は、竹の生命力と身体が拮抗する独自のスペクタクルとして、観る者を圧倒した。

© Tsukasa Aoki



始原主義が未来主義を呼び起こす、構築的な作品

F/Tアワード受賞作品

『バラバラな生体のバイオナレーション! ~エマージェンシー』
シアタースタジオ・インドネシア

鴻 英良

Hidenaga Otori

インドネシアの現在について私は専門的に研究しているわけではないけれども、グローバル化の中で演劇は何をなすべきかというテーマで、2005年、ジャカルタで3日間にわたる国際シンポジウムを開催したインドネシアの演劇人たちのことを思えば、近代化以降の流れの中で新しい潮流が生まれつつあるインドネシア社会においても、演劇は、現実にとどのように答えることができるのかということを緊急の課題として持っているであろう。この作品は、こうした課題に対して、空間的、身体的に、さらには独特な素材を使って見事に応えていく。つまり、インドネシア社会の問題性が演劇として見事にわれわれの前で展開されていくのである。

これは野外劇であった。指定された場所、東京、池袋西口公園に行くと、そこには竹で作られた何かが散乱するように置かれていた。それを取り囲むようにわれわれ観客はベンチのようなものに座って開演を待つのであるが、やがて厳かな儀式のようにそれは始まるのであった。奇妙な竹の仮面のようなものを掲げて行進しながら現れた登場人物たちが、竹のオブジェを組み合わせていくと、やがてそれは巨大なオブジェになっていく。風車のような形をした、俳優たちが作り上げたその巨大な竹のオブジェは、彼ら、彼女たちの手に負えないようなものへと変貌していく。だが俳優たちはひるまない。あたかも、ドン・キホーテが近代の始まりにおいて風車と格闘したように、それに立ち向かっていくのだ。その構築体の上に登ったり、そこから振り落とされたりと、人間の試みが次々に展開されていく。

© Tsukasa Aoki



こうした俳優たちの奮闘を見ながら、私は、人間の創造する力の偉大さについて考えはじめた。また、竹という単なる物質が、実在する力としてわれわれの前で跳梁することの意味を、それを作り出していく俳優たちの演技とともに感じはじめたのである。新たな社会を構築していく力はこのような試みとともにある。つまり、この素朴な竹細工のような演劇において、実は、何かを構築しようとしてきたインドネシアの近代とその現在が問題化されているのである。

ドゥルーズ&ガタリは『アンチ・オイディプス』(註1)のなかで、ロシア・アヴァンギャルドを念頭に置きつつ、「未来主義は始原主義を呼び起こす」と書いたが、モスクワで演出を学んだナンダン・アラデアは、始原主義を未来主義へと接続しようとしているのだ。つまり、未開社会における創造の手続き(プリコラージュ)を野外演劇として繰り返しながら、超近代の科学技術の制御不可能性と戦うという身体的な実践を果敢にも展開しつづけるのである。あきらめない、それがこのパフォーマンスの思想的根拠である。

F/T12公募プログラム開催概要

次世代を担う若手アーティスト、カンパニーの自主公演をサポートする「F/T公募プログラム」。F/T11より対象地域をアジア全域に拡大、F/T12における応募作品は国内外合わせて180件に上った。その中から6つの国と地域の11団体が選出され、国内勢を押さえてインドネシアのカンパニー「シアタースタジオ・インドネシア」がF/Tアワードを受賞した。

参加作品	『キメラガール アンセム / 120日間将棋』 The end of company ジェン社 [日本]	『小南管』 WCdance [台湾]
	『バラバラな生体のバイオナレーション! ~エマーゼンシー~』 シアタースタジオ・インドネシア [インドネシア]	『ゲイ・ロメオ』 ダニエル・コック・ディスコダニー [シンガポール]
	『狂人日記』 新青年芸術劇団 [中国]	『雲。家。』 重力 / Note [日本]
	『Co-Lab : ソウルベルリン』 Co-Lab プロジェクト・グループ [韓国]	『不変の価値』 集団・歩行訓練 [日本]
	『美しい星』 ピーチャム・カンパニー [日本]	『アメリカン・ドリーム・ファクトリー』 アゲインスト・アゲイン・トゥループ [台湾]
	『あたまのうしろ』 ヒッピー部 [日本]	
審査員	ウー・ウェングアン 内野儀 鴻英良 ソ・ヒョンソク 宮沢章夫 相馬千秋	



© Tsukasa Aoki

註1 ジル・ドゥルーズ、フェリックス・ガタリ『アンチ・オイディプス』(市倉宏祐訳、河出書房新社、1986年)

鴻英良(演劇批評家)

1948年生まれ。専門はロシア芸術思想。ウォーカー・アート・センター・グローバル委員、国際演劇祭ラオコオン芸術監督、舞台芸術研究センター副所長を歴任。著書に『二十世紀劇場—歴史としての芸術と世界』、共著に『反響マシーン—リチャード・フォアマンの世界』他、訳書にカントールの『芸術家よ、くたばれ!』、タルコフスキー『映像のポエジア』など多数。また『シアターアーツ』第一期編集代表、『舞台芸術』(1~10号)編集委員を務めた。

検閲と表現の緊張関係

INTERVIEW

アミール・レザ・コヘスタニ Amir Reza Koohestan

聞き手：相馬千秋
構成：TOKYO/SCENE
Interviewed by Chiaki Soma
Text: TOKYO/SCENE

検閲の厳しいイラン本国にとどまり、舞台を製作しているアミール・レザ・コヘスタニ。フェスティバル/トーキョー12で上演された『1月8日、君はどこにいたのか?』は、イラン大統領選挙とその後の混乱を背景に描かれ、遠くはなれた日本でどのように受け入れられたのだろうか。私たち自身が気付くことのない、目に見えない「検閲」について語るコヘスタニの言葉に、耳を傾けてみたい。

作品の手がかりとしてのイラン大統領選挙

—まず本作の感動とともに、観客のみなさんには、クエスチョンがうずまいていると思います。私たち日本人には簡単に共感できない複雑なバックグラウンドがちりばめられていますね。なぜ登場人物たちは銃を必要としたのか、なぜ彼らは過激な行動に駆り立てられるのか。

実はアミールさんは、日本にいらっしゃるのが2回目です。前はF/T09春に、平田オリザさんと、フランスのシルヴァン・モーリスさんという三人の演出家の共同作品を上演して頂きました(註1)。それから3年ぶりに東京にいらしていただいたわけですが、その間アミールさんが経験したこと、それから、なぜこの作品が生まれたかについて伺えればと思います。

「初めて日本にやってきた2009年は、イランにとって歴史的にきわめて重要な年でした。私自身はイギリスのマンチェスターに留学中だったのですが、9月には大統領選挙が行なわれ、その不正疑惑に対する暴動で混乱が広がっていました。

そのニュースを聞いた私は、急速イランに戻ったんです。実際にデモを目撃したわけではないのですが、友人たちの話では、暴動による抗議活動と、それに対する厳しい弾圧が行なわれていたそうです。なぜ人間は暴力に走ってしまうんだろう、なぜ対話という選択肢を取らないの、と思いました。そこで私は、大統領選挙後のイランの日常に隠れた暴力をテーマに、作品をつくらうと考えたのです」

—この舞台の特徴は、登場人物が、ケータイを用いた会話を繰り返

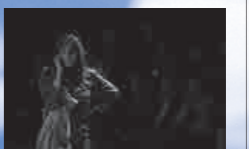
げるところです。2010年にはエジプトを皮切りに、フェイスブックやツイッターなどのSNSの普及をきっかけとした「アラブの春」が起りますよね。そういったことも意識していたのでしょうか。

「おっしゃるとおり、暴動とか選挙後のデモはSNSやケータイが重要な役割を果たしました。言ってみれば、ケータイが一つの兵器として使われたのです。この年は本当にいろいろな事が起きたので、あまり直接的な表現をするのはやめようと思いました。ただ、ケータイをモチーフとして扱う事で、イランの観客が見ても理解できるんじゃないかと。また、デモの際には映像がインターネット上にたくさんアップされていました。だから、本作のなかにも、映像を撮って大学で流すという台詞を入れました。きっと、観客はそれでいろいろなことを思い出してくれるだろうと思いました。

もう一つは、コミュニケーションの問題です。友達同士にも関わらず、間に銃が介在することで、互いに疑ったり、嘘をついたりする。特にケータイだとお互い顔を見ずに話すから、いくらでも嘘を言ってしまう」

『1月8日、君はどこにいたのか?』/メヘル・シアター・グループ

6人の男女の携帯電話による会話によって、ドラマが構成される。1月8日の夜、ジャン・ジュネの『女中たち』の稽古に集まった彼らの、翌朝に起きたある事件をめぐるやりとりは、隠語や嘘にまみれている。だが、その言葉の断片の重なりはやがて、抑圧的な社会や他者への不信感、焦燥に苛まれる若者像を鮮やかに浮かび上がらせる。



© Mohammadreza Soltani

註1 『ユートピア?』2009年3月23日(月)~3月29日(日) あうるすぽっと
作・演出：平田オリザ、アミール・レザ・コヘスタニ、シルヴァン・モーリス

銃＝力を持つ者と、持たざる者の関係

——登場人物たちが互いに嘘をつくなかで、唯一嘘をついてない「アリ」という兵士がいますが、彼はひたすら女性の登場人物たちに翻弄され続けます。一方女性たちは皆学生で、恋人に撮られた映像を取り返したいとか、自分の血で絵を描きたいという、個人的理由で銃を手に入れようとする。こうした切迫感はイランの日常にとってリアリティがあるのでしょうか。

「最初に思いついたのは一つの道具、銃と何人かの登場人物でした。人は自分に力がないときに、道具の力を借りて目的を達成しようとする。登場人物たちは、自分なりに何かを成したい。だけどできない。そのために銃を借りたい、と考えます。彼らは、発砲するためではなく、できないことをできるようにするために欲するのです。

社会は二つのグループに分けられると思います。一つは暴力をする側、もう一つは暴力の犠牲になる側です。時に、それらの関係が入れ替わることがある。暴力を受けた人が、今度は自分たちが力を手にして暴力を公使する。その繰り返しです。アリは徴兵中で、力＝銃を持っている。それは暴力の象徴となります。登場人物には学生もいれば、画家もいれば、医者もいる。普通の人々対アリという構造がここで成り立つのです。

この作品のなかでは、婚約者である男性に裸の映像を撮られてしまったファティという女性が出てきます。実はイランでは、こうしたことは警察に相談できないんです。もう、映像を持っている彼を説得するしかないんです。彼はいくらでも彼女を脅すことができます。彼女のほうは、それで自分の人生が終わってしまうかもしれない。だから脅し返すために銃が必要なんです。

このアイデアは、友人の女性と話していたときに出てきました。彼女は暗い道を独りで歩いて帰る際、いつも包丁を隠し持っているのだそうです。実際に見せてもらいましたが、それは包丁のおもちゃでした。あくまで脅すためだけに持っている。これがファティの動機モデルになりました」

© Jun Ishikawa



KEYWORD：イランにおける銃

イランでは銃は軍人のみが所持を許されている。もし、仮にその銃が一般人の手に渡ってしまったら、紛失した者は極刑が課せられることもあるという。本作の登場人物の一人「アリ」が、自分の銃が盗まれたことに強い焦りを感じて立ち回るのは、こうした背景によるもの。



© Jun Ishikawa

KEYWORD：裸の映像

宗教的な理由により、イランでは、結婚をしていない男女が親密な交際をすることが認められていない。そのことが公になれば、男女ともに社会的なペナルティを受けることになる。

——台詞のなかには、暴力の象徴である銃を連想させる言葉がいっぱい出てきますよね。観客の想像力を掻き立てた挙げ句、最後にアリが取り出したのは「カツラ」でした。しかも金髪の巻き毛は、ジャン・ジュネの『女中たち』を連想させます。なぜあそこで本物の銃を出さなかったのでしょうか。

「この作品をイランで上演したとき、2、3日経つとすべてのポスターが外されてしまいました。どうしてかという、どの劇場にも、女性のメイクとか、言葉の使い方とかに検閲がかかるんです。なぜポスターを外したのか劇場に問い合わせると、実は1936年の1月8日に、女性のチャドル(全身を覆うヴェール)を禁止した条例が出され、その後復権されたという歴史があって、この日付は、女性がスカーフを脱ぐために暴動を起こすきっかけになるんじゃないかと言われたんです。髪の毛を出すことが、政府に対するメッセージなんじゃないかと。私はそこまで考えてはなかったので、逆にそれを聞いて面白いなと思いました」

目に見える検閲と目に見えない検閲

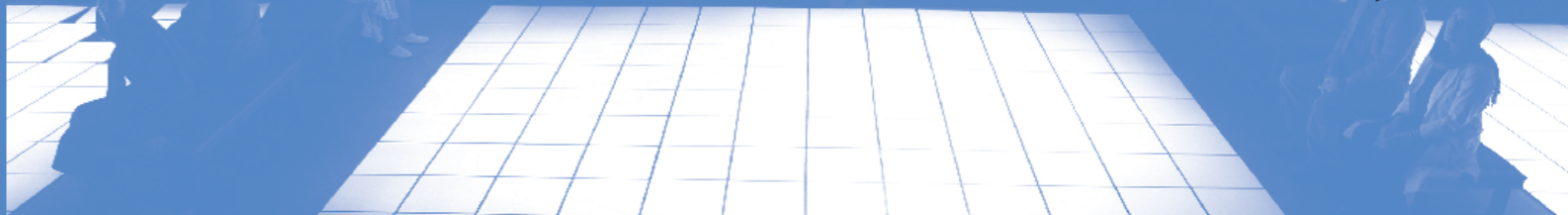
——劇場側が勝手に解釈したってことですか？

「そうです」

——検閲する側が恐るべき想像力を発揮することはままありますよね。少しその部分を伺いたいんですが、イランにおける検閲は実際どのように行なわれるのでしょうか。勝手に上演すると検閲官がやってくるのか、そもそも事前に申請しないと上演すらできないのでしょうか。

「イランの検閲のシステムは複雑だから説明が難しいですね。日本の人には想像すらできないと思います。決まったコードはないんです。もちろん、上演前にスクリプトの許可をもらいます。しかも、彼らのために一度上演しなければなりません」

私はどの国にも検閲は存在すると思っています。
検閲には、甚だしい検閲と、上手な検閲があるので
——コヘスタニ



——それは稽古の段階ですか？ それとも本番ですか？

「稽古を観にきて、ダメな場合はダメって言われます。ただ、私たちは彼らは何を考えているかわかるし、私たちが何を考えてるかを、彼らも知っている。この作品などは、そもそもスクリプトが存在しない、途中で増えていくからと説明しました。すると、構いませんが、途中で上演中止にするかもしれないですよ、と言われる。そうした駆け引きに関しては説明が難しい。

さらに、私たちの舞台を観た検閲官が、このテーマではダメだから、もっとこうしたほうがいい、とアドバイスをしてくれることもあります。何か悪いことを書いてしまうと、上演中止しないといけないので。必ずしも検閲官が悪い人間とは言えない。なかには芸術家の人もいます。私たちは検閲官である芸術家のアイデアを訊くこともある。この舞台は、その検閲官が許してくれた作品なのです。彼らはその後、当局に呼び出されました。むしろ私たちの舞台を守ってくれたんです」

——「アーティストを守るために」という検閲する側の論理は、イランに限らず世界や日本においてさえ、表現の現場でよく起きていることと言わざるをえません。ただ、お互いに落としどころを見つけていく、という選択肢は、限られた条件のなかで舞台を成立させるためには必要かもしれないですね。

© Mohammadreza Soltani



KEYWORD：隠語としてのカツラ

当局による厳しい検閲があるイランの日常生活を反映し、本作品中では様々な隠語が飛び交っている。「カツラ」とは、本作のなかでは「銃」のことを指す。

「イギリスにいる時に、検閲に関するコンファレンスでレクチャーしなしかと誘われたことがあります。『イギリスの演劇の検閲について話したい』と主催者側に話したところ、この国には1970年代から検閲はありません、と言われました。しかし、私はどの国にも検閲は存在すると思っています。検閲には、甚だしい検閲と、上手な検閲があるので。イギリスの場合は、上手な検閲だと言えるでしょう。大きな劇場を貸さない、資金を出さない、稽古場を用意してくれない……それを当たり前のことと多くの人は感じるかもしれませんが、見えるかたち/見えないかたちで、いたるところに検閲は存在していると思います」

——日本にも「世間一般」という目に見えないものが、ある種の同調圧力として表現を圧迫することがあります。国家が行なうわけではない、むしろ村社会的な検閲ですね。それは特に震災以後、日本で表現をしている人であれば感じる感覚ではないかと思います。

最後に一つだけ。検閲があらゆるところにある、というお話はとても興味深いのですが、とはいえ、イランには宗教上のコードや、言論の自由、男女間の接触が舞台上でも禁止されていることなど、表現をしていくうえで明らかな不自由もあるわけですよね。にも関わらず、テヘランで作品をつくり続ける理由を教えてください。

「実は、最初は海外で自分の仕事を見つけていこう、と思っていたんです。ところが、先ほどからお話している『見えない検閲』に阻まれました。イランには、検閲が存在することをみんなが知っています。さらに、こういったテーマが検閲の対象になるかを知っています。作品のどこに検閲がかかったかもわかる。ところが外国に行くと、『見えないバリア』が張られていることを、多くの人が気付いていません。

たとえばイランのベッドシーンに関して言えば、男女が接触をしなくても、それがベッドシーンであることを伝えることができる。工夫することで、どんなことでも表現することができる。私の作品は、そうしたバリアと一緒になってしまうのです」

(通訳：ショーレ・ゴルバリアン)

アミール・レザ・コヘスタニ(脚本家・演出家)

1978年イラン生まれ。96年にメヘル・シアター・グループが彼のショート・ストーリーを原作とした舞台を企画。1年間俳優として同劇団に参加した後、劇作に転向。2000年、第18回ファジル演劇祭(イラン)で5部門受賞。02-07年、ヨーロッパ各地で作品を発表、好評を博す。F/T09春に平田オリザ、シルヴァン・モーリスと共同制作した『ユートピア?』、F/T12に『1月8日、君はどこにいたのか?』を発表。

TOKYO/SCENE

Performing arts critique and praxis from F/T

N°4

F/T12を振り返る

編集：影山裕樹

フェスティバル/トーキョー実行委員会事務局

アートディレクション+デザイン：佐藤直樹+中澤耕平(ASYL)

カバー写真：武田陽介、菊池良助、田村友一郎

印刷：オーエムオー株式会社

発行：フェスティバル/トーキョー実行委員会

発行日：平成25(2013)年2月20日

禁・無断転載

東京文化発信プロジェクトとは

東京文化発信プロジェクトは、「世界的な文化創造都市・東京」の実現に向けて、東京都と東京都歴史文化財団が芸術文化団体やアートNPO等と協力して実施しているプロジェクトです。都内各地での文化創造拠点の形成や子供・青少年への創造体験の機会の提供により、多くの人々が新たな文化の創造に主体的に関わる環境を整えるとともに、国際フェスティバルの開催等を通じて、新たな東京文化を創造し、世界に向けて発信していきます。

<http://www.bh-project.jp/>

トーキョー発、舞台芸術の祭典

Performing arts festival launching from Tokyo

FESTIVAL/TOKYO

フェスティバル/トーキョー

2012.10.27 Sat - 11.25 Sun

<http://festival-tokyo.jp>

会場：東京芸術劇場、あうるすぽっと、にしすがも創造舎、シアターグリーン ほか

プログラム：

F/T主催プログラム 12演目、7企画

F/T公募プログラム 11演目

F/T連携プログラム 8プログラム

主催：フェスティバル/トーキョー実行委員会 東京都、豊島区、東京文化発信プロジェクト室・東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)、公益財団法人としま未来文化財団、NPO法人アートネットワーク・ジャパン 共催：社団法人国際演劇協会(ITI/UNESCO)日本センター 協賛：アサヒビール株式会社、株式会社資生堂 助成：公益財団法人アサヒグループ芸術文化財団 後援：外務省、公益社団法人日本芸能実演家団体協議会 特別協力：西武池袋本店、東武百貨店池袋店、サンシャインシティプリンスホテル、ホテルメトロポリタン、ホテル グランドシティ、チョコレート株式会社、株式会社白水社 協力：東京商工会議所豊島支部、豊島区商店街連合会、豊島区町会連合会、豊島区観光協会、社団法人豊島産業協会、公益社団法人豊島法人会 宣伝協力：株式会社ポスターハリス・カンパニー、有限会社ネビュラエクストラサポート(公募プログラム) メディアパートナー：J-WAVE 81.3 FM、新潮、ART IT、CINRA.NET 認定：公益社団法人企業メセナ協議会 平成24年度文化庁地域発・文化芸術創造発信イニシアティブ



お問い合わせ

フェスティバル/トーキョー実行委員会事務局

〒170-0001 東京都豊島区西巣鴨4-9-1

にしすがも創造舎NPO法人アートネットワーク・ジャパン内

TEL: 03-5961-5202 / FAX: 03-5961-5207 toiawase@festival-tokyo.jp





トーキョー発、舞台芸術
フェスティバル トー

F/T

FESTIVAL/T

<http://festival>

エレベーター階段 55F-57F

10.27 SAT - 1

「ことばの彼」

"Beyond W...

① F/Tインフォメーション
トーキョーイベント、掲載上欄、会場



TOKYO/SCENEについて

観客と作品、そして観客とフェスティバルをつなぐ、新たなアート・ジャーナリズムの挑戦—

2012年8月に創刊した本誌は、フェスティバル/トーキョー12の各プログラムと連動しながら、F/T招聘作家や外部の書き手を交え、同時代の芸術表現の可能性を追求してきました。映画や美術、その他の周辺領域との関係において、トーキョーを拠点とした舞台芸術の発信と、成熟した批評空間の創出を目指した「TOKYO/SCENE」全4号は、以下のウェブサイトより閲覧することができます。

<http://festival-tokyo.jp/journal/>

Back Number

TOKYO/SCENE No1 ことばのかなたへ

特集：エルフリーデ・イエリネクー 光のない。

TOKYO/SCENE No2 ジャーナリズムを超えて

特集：ジャン・ミシェル・ブリュイエール/LFKs—たった一人の中庭

TOKYO/SCENE No3 アジアの現在地

特集：アジアに息づく舞台芸術のイニシアティブ



ト
ー
キ
ョ
ー
／
ジ
ン
ン

