

ツアー・パフォーマンスの上演における 「劇場」と「観客」についての考察

発表者：寺門信 TERAKADO Shin

コメンテーター：内野儀(学習院女子大学国際文化交流学部教授)

司会：小野正嗣

0. はじめに

2002年に結成された演劇ユニットPort Bは、「ツアー・パフォーマンス」という上演の形式を用いている。同ユニットの主宰である高山明は、ドイツにおいて演出家としての活動を開始しており、Port B結成後もしばらくの間は、一般的な劇場で上演する作品を制作していた。しかし、2006年の『一方通行路～サルタヒコへの旅』(以下、『一方通行路』)以降は、ツアー・パフォーマンスの作品を中心に制作をしている。ツアー・パフォーマンスとは、普段我々が日常生活をおこなっている現実の都市を舞台にして展開される上演の形式である。そこで観客は、都市を旅する観光客のような立場で上演を体験することとなる。このようなツアー・パフォーマンスの形式において高山が重要だとしているのが、「観客」の体験である。高山は、Theaterの語源であるギリシャ語のテatronが、「見る場所」を意味することを例に、演劇の本質は舞台上ではなく観客席にあるのではないかと述べている。一方で、高山は「劇場」もまた自らの作品において重要な要素として考えている。しかし、ツアー・パフォーマンスが一般的な上演の形式をとっていないことからわかるように、高山が述べる「観客」と「劇場」は、従来の意味で用いられているわけではない。それでは、高山がツアー・パフォーマンスという形式のなかで想定している「劇場」と「観客」とはどのようなものか。本稿ではまず、高山自身の「観客」や「劇場」についての発言と、実際のツアー・パフォーマンスにおいてその発

言がどのように実現されているのかを確認する。続いて、アングラ演劇の代表的人物のひとりである寺山修司が1970年以降展開した「市街劇」の試み、および1983年に刊行された『寺山修司演劇論集』のなかで示されている「劇場論」や「観客論」を参照し、高山のツアー・パフォーマンスの場合と比較して「劇場」と「観客」の扱いにどのような相違があるのかを確認する。以上の過程を経て、高山と寺山においては「観客」の参与や「劇場」のプラットフォームとしての質が問題にされているか否かという点において違いが見られることを示すのが、本稿の目的である。

1. 二つの演劇形式——ツアー・パフォーマンスと市街劇

1.1 ツアー・パフォーマンスにおける「劇場」と「観客」

ツアー・パフォーマンスにおいて観客の「体感」や「経験」が重要な要素であることは、この形式が開始された時から常に強調されている。高山はあるインタビューの中で、『一方通行路』の制作をする際に、なぜツアー・パフォーマンスのような上演の形式を採用したのかという質問に対して、観客として参加する人の『「体感」がありさえすれば、仮に劇場や戯曲や役者を手放したとしても、演劇として強度のある何かが作れると思った』からだと述べている(岩城 2011: 29)。

『一方通行路』は巣鴨地藏通り商店街を舞台としている。参加者は商店街のなかにあるカフェでMP3プレイヤーを渡され、そこから巣鴨庚申塚猿田彦大神までの数百メートルの道のりを、MP3から流れる音声などを頼りにして進んでいく。MP3からは行き先に関わる指示だけでなく、インタビューに応じる形で商店街についての歴史を語る地元の人の声、文学テキストの一部の朗読、録音された商店街の雑音や車の音などが聞こえてくる。MP3の指示に従いながら移動する都合上、観客は普段であれば10分もかからないようなルートを、おおよそ1時間程度かけて歩くことになる。そのプロセスのなかで観客は、日常的な空間の感覚から「異化」され、ツアー特有の「体験」を獲得するのである。セバスチャン・ブロイは

Port Bについて述べた論考のなかで、『一方通行路』の鑑賞体験について、ツアーのなかで発生する「異化」のプロセスが視覚的な装置や演出によってではなく、「あくまでその場で、都市空間に向けられた観客の想像力のなかで誘発される」（プロイ 2016: 58）という点が重要であるとして、観客の体験と想像力を駆動させる仕組みが施されていることを指摘している。

観客の「体験」を重視する点は、後に続くツアー・パフォーマンスにも共通している。例えば、2009年の作品である『サンシャイン63』もまた、ツアーの体験における観客の想像力によって、都市の建築物の捉え方を変えてしまうのである。

『サンシャイン63』において、観客はスタート地点として定められた場所に向かい、そこで5人1組のグループを組まされる。その5人はそれぞれ「地図係」「指示書係」「カメラ係」「タイムキーパー係」などの役割を分担し、地図に記載されたルートと定められた時間を守り、池袋周辺を移動しながら目的地を目指すことになる。そのルートの途中では、指示書に指定された訪問地で、サンシャイン60の撮影をする。さらに、サンシャイン60にまつわる証言や新聞記事などの資料に触れることになる。そのツアーの過程を通して参加者は、サンシャイン60の建てられている土地が旧東京拘置所、通称巣鴨プリズンの跡地であること、A級戦犯の処刑場が東池袋中央公園として整備され「永久平和の碑」が建てられたこと、さらにはその「永久平和の碑」が、戦犯を顕彰するためのものかをめぐって裁判が行われたことなどを知ることになる。ツアーを通して、一般的には商業施設であると考えられているサンシャイン60が、戦争の負の記憶を留めた不穏なモニュメントとして提示されるのである。

高山は『サンシャイン63』上演のおおよそ3ヶ月後に雑誌『新潮』に掲載されたエッセイにおいて、ツアー・パフォーマンスについて以下のように述べている。

これまで開拓してきたツアー・パフォーマンスが“観客／参加者／パフォーマー”という在り方を実現するための演劇的仕掛けだったことは確かであるように思う。つまりツアーに“参加”することを通じて“観客”が“パフォーマー”（見たり聞い

たり考えたり歩いたり対話したりする……)になることが意図されており、“観客”の体験がそのまま演劇の実質を形成する構造になっていたのである。(高山 2009: 232)

ここでもまた、観客の体験の重要性が強調されている。パフォーマンスで取り上げられる題材や、そのツアーを構成する手法などではなく、ツアーのプロセスを通して生み出される観客の「体験」こそが、ツアー・パフォーマンスにおいて最も重要な要素なのである。

「観客」に加えて、高山が自身の演劇において重要視しているのが、「劇場」である。実際高山は、ある対談のなかで『「劇場2.0」のような、どうかたちで実現するかわからないけれども、人が集まって議論したり、学んだりする場』(東・高山 2014: 54-5)としての「劇場」を作りたいという構想を述べている。そのような「場」としての「劇場」が生成された好例として高山が挙げるのが、2010年の『完全避難マニュアル 東京版』(以下、『完全避難マニュアル』)である。『完全避難マニュアル』では、参加者は初めに専用のウェブサイトでいくつかの質問に答えることとなる。質問に答えると、その回答に応じておすすめの「避難所」が表示される。観客は山手線の29駅それぞれに設定された「避難所」をめぐり、東京のなかに点在するイスラム教モスクやホームレスが住む高架下を訪問することで、異質な他者と出会っていく。高山はこの『完全避難マニュアル』を例に、自身の考える「劇場」について以下のように述べている。

ぼくがその〔議論したり学んだりする場としての〕劇場でやりたいことのひとつに、観客がどういう身振りをすればパフォーマンスになるのか、つまり演技者になるのかをデザインしてみたいということがあります。先ほど触れた『完全避難マニュアル 東京版』をやったときですが、あのプロジェクトは、いわゆる参加型演劇でした。お客さんが自分を避難民と呼び、避難民とみなし、地図をダウンロードし、いろんな場所を訪問した。それにより、避難民たちのコミュニティができ、ツイッターで可視化され、こういうかたちでのコミュニティのあり方があると、それをモデルにして、なにかのレイヤーを共有できる。フィク

シヨナルなものでいいのですが、ある身振りを身につけた人たちのゆるやかなネットワークをつくり、それを「劇場」と呼びたい。(東・高山 2014: 54-5, □ 内の補足は引用者による)

一般的に、演劇に固有の身振り、すなわち演技の身振りを振り付けられる対象となるのは、「俳優」である。しかし、ツアー・パフォーマンスにおいて身振りを振り付けられるのは「観客」なのである。それゆえツアー・パフォーマンスにおいては、従来の俳優／観客という二項対立的な関係は限りなく希薄であり、むしろ、ツアー・パフォーマンスに参加する各人が常に「観客／参加者／パフォーマー」という立場を流動的に担いつつ共存する。そこで生成される空間が、高山にとっての「劇場」なのである。

1.2 寺山修司の「観客」論と「劇場」論

一方、寺山修司は「観客」や「劇場」をどのようなものとして考えていたか。寺山は、自ら「演劇実験室『天井桟敷』を拠点として、十年間活動してきた私の『演劇の方法』の集大成である」と述べる『寺山修司演劇論集』のなかで、「観客論」「俳優論」「劇場論」「戯曲論」という、演劇に関わる4つの要素について考察を展開している。

「観客論」において寺山は、ペーター・ハントケの『観客罵倒』で行われる俳優から客席に向けての罵りや嘲笑、ジャン・ジュネの『バルコン』で終盤に観客が追い返される演出などを例に挙げて、「観客席が《安全地帯》だったのは、近代劇までの伝統であって、アントナン・アルトー以降、そこはデモの現場くらいの臨場感をもたらされることは珍しいことではなくなった」(寺山 1983: 31)と説明している。実際に、寺山が海外の前衛演劇から受けた影響などをもとに1970年以降発展させた「市街劇」においては、観客は寺山の言う臨場感のある場面に半ば強制的に関与させられている。たとえば市街劇の1作目である『イエス』において、観客はまず、天井桟敷が所有する劇場「天井桟敷館」で上演を観る。その後観客は行き先のわからぬバスに乗せられ、都内のマンションに行き着く。そして最終的に、観客は見知らぬ夫婦の家に押し入ることとなる。突

然訪れた来訪者に驚き、立ち入られることを拒否する夫婦は、じつはパフォーマーであったことがのちに観客には知らされる。しかし、少なくともそれを知るまでの間観客は、他人の家に無断で上がりこむという犯罪まがいの行為の共犯者にしたあげられるのである。また、1975年の市街劇『ノック』は、より規模の大きなスキャンダルを引き起こした。杉並区の高円寺・阿佐ヶ谷一帯で展開されたこの市街劇では、その地域に住む住民とのトラブルが生じ、演出を手掛けた幻一馬が逮捕されるなどの事態を招いた。上演翌日の新聞各紙では天井桟敷を批判する記事が掲載された。それに対して寺山は、「市街劇『ノック』上演の真意」という文章を発表し、虚構的な異物が日常に混入することを拒んだ市民の姿勢を批判している。寺山によれば、「私たちはどんな場合でも、劇を半分しか作ることはできない。あとの半分は観客が作るの」（寺山1983: 33-4）である。すなわち寺山は、観客が《安全地帯》に留まるのではなく、劇の作り手として能動的に関与してくることを求めたのである。それゆえ、寺山は舞台上から観客席にむけて一方的に「教育」するようなあり方を否定している。

そしてこの「観客」観は、当然ながら彼の「劇場」観とも関わっている。寺山にとって、「劇場とは、施設や建物ではなく、劇的出会いが生成されるための『場』のイデオロギーのことであり、さらに以下のようにも述べている。

劇場があって劇が演じられるのではない。劇が演じられると、劇場になるのである。

つまり、劇場は「在る」のではなく「成る」ものなのだ。（寺山1983: 273）

施設としての劇場ではなく、抽象的な空間としての「劇場」を志向している点では、寺山の「劇場」と高山の「劇場」は共通している。それでは、市街劇とツアー・パフォーマンスはどのように比較されてきたのか。

2. 先行研究における相違の指摘

大塚直は「アングラ演劇の世界的位相——寺山修司のドイツ体験と『市街劇』成立をめぐる」において、寺山修司の演劇実践に対する分析を主眼としつつも、ドイツの演劇集団リミニ・プロトコルとPort Bの作品を現代における市街劇と位置づけ、寺山の市街劇との比較検討を行っている。Port Bに関しては、『東京／オリンピック』（2007年）において、市街劇の発明の一因となった「東京アドヴェンチャーナイト」と同様にはとバスが用いられること、『個室都市 東京』（2009年）においては寺山のテレビ番組『あなたは……』が強く意識されていることなどを指摘したうえで、しかし両者は「似て非なるプロジェクト」であるとしている。大塚によれば、「寺山演劇が日常のなかに異物を混入させ、現実のなかに虚構をすべり込ませることで、次第に両者の境界線を消失させようと試みたのに比較すると、現在の『市街劇』の抱える課題とは、まさに空洞化する現実そのものを提示し、内省させることにあるといえよう。寺山が独自の『劇的想像力』でもって転覆させようと試みた現実感が、メディア社会の現在ではすでに希薄なのである」（大塚2010: 260）。

大塚も指摘するように、寺山による市街劇の試みは、虚構を現実に取り込むことでカオス的な状況を生み出すことを目指していたように思われる。それに対して、Port Bのツアー・パフォーマンスは、現在においては見えにくくなってしまった過去の出来事や同時代の周縁的な存在を、解像度を上げて観客（参加者）に示すことで、内省を促すような仕組みとなっている。言うなれば、寺山において現実を転覆するためのひとつの対象として想定されていたのに対して、Port Bにとっての現実とは、さまざまな歴史が折り重なって構成されている複層的な対象なのである。

岩城京子は、大塚に比べると、高山の作品における寺山からの影響を強調している（Iwaki 2016, 210）。その根拠となっているのは、ジャパン・シンドロームというベルリンで開催されたフェスティバルの一部として行われたシンポジウムにおける、高山の発言だ。そこで高山はドイツ人の観客から、東日本大震災以降、直接的な政治への介入を行った日本人アーティストはいるのかどうか、という質問

を受けた。それに対して高山は、おそらく日本にも政治的な行動を起こしているアーティストは存在しているとしつつも、自らはそのような政治的行動が、現代の日本においてどの程度有効なのかという点については懐疑的だと述べている。そのうえで、現在の日本においては、現実から距離を取り、幻想的な状態に冷静な批判を投じるような、“醒めた覚醒のような祝祭”が立ち現れるべきであると主張している。

岩城によれば、高山の“醒めた覚醒のような祝祭”というフレーズは、寺山が自らの演劇論で述べた“醒めて狂うための集団的な祭儀”を下敷きにしているという。そのうえで両者の共通点として、「寺山と高山の両者は、既存の認識の枠組みを再構成するための最善の道具として演劇を考えて」おり、「演劇を通して、彼らは観客に対話的なアプローチを試みる。それは、感覚の革命を成し遂げるためである。(政治を通さない日常の現実原則の革命).」(Iwaki 2016: 210-1)としている。

しかし岩城もまた、高山と寺山には異なる点があることも主張している。岩城によれば、寺山は非日常的な幻想の経験を重視するのに対して、高山は日常の見え方を変えるために幻想から目覚めることを重視している。そのうえで、寺山的な“見世物”は現代日本においては有効に機能しないのではないかと疑問を呈している。

3. 「観客」の参与の質をめぐって

それでは、そのような市街劇とツアー・パフォーマンスの違いはなにによって生じているのか。もちろんひとつの理由として考えられるのは、天井桟敷とPort Bの活動する時代的な背景が大きく異なる点にあるだろう。しかし、そのような社会背景を一度置いておき、上演の構成要素に着目すれば、その違いは「俳優」という立場をどのように位置づけるかの違いであると指摘できる。寺山自身は、市街劇は一般に街頭演劇と呼ばれる作品とは異なるものであると主張している。自らの演劇における俳優は「接触の媒介」であり、市街劇は俳優を触媒とすることで、演出家と俳優だけではなく観客もまた劇の作り手として関わるようにさせる。それに対して、街頭劇と

呼ばれる実践においては観客と俳優の役割は二分されており、その点において建築物としての劇場の外で行われたとしても、その内実は旧来の演劇となんら変わるものではないと主張している。

しかしPort Bのツアー・パフォーマンスにおいて観客／俳優の区別が限りなく希薄であることを省みると、観客／俳優の区別を依然として保持している寺山は、自身が批判する旧来的な演劇観に縛られていると言える。それゆえ、寺山の演劇における「観客」は、従来の劇場において特権的に与えられた安全な立場を失いはしたものの、あくまで俳優からの影響を経て劇の作り手となる受動的な立場であり、その「観客」が劇のかかわり方についてどのように取り組むのかという、方法の質的部分については考察されていないように思われる。そしてそのことは、寺山の「劇場」観とも無関係ではない。偶然の組織によって生成される寺山の「劇場」の目的は「政治を通さない日常の現実原則の革命」という抽象的なスローガンであり、その「革命」を経て何が達成されるか、あるいはどのような質の集まりが組織されるのか、という点については明確に論じられておらず、むしろ固定されることのないカオス的な状況こそが求められているようにすら思える。

それに比べると、高山は観客の参与の質を問題にしている。「劇場」について言えば、寺山がカオス的な状況が生まれ、想像力によって満たされたような抽象的なイメージの空間を「劇場」と名指そうとするのに対して、高山の考える「劇場」とは異なる他者同士がコミュニケーションを行うためのプラットフォームとして機能することが求められている。

4. 結び

以上本稿においては、寺山修司と高山明の実践における相違を検討してきた。しかし、その検討は十分とは言えない。たとえば、美術批評家の黒瀬陽平が指摘するように、寺山は1969年から自らが死を迎える1983年までの間に、「天井桟敷館」の運営を行っていた。「反劇場」的な市街劇の試みとほとんど並行して、建築としての劇場である天井桟敷館が存在していたのである。このことが寺山の

「劇場」観にどの程度影響していたかについては、依然として検討の余地がある。

さらに、市街劇とツアー・パフォーマンスが部分的には類似している点に対する、理論的な分析もさらに必要となるだろう。現時点における憶測で言えば、それはおそらく高山が影響を公言するベルト・ブレヒトの「教育劇」と寺山の演劇論に類似性があるためであろう。この指摘は奇異に思われるかもしれない。というのも、寺山は数々の著作においてブレヒトの批判を行っているからである。当然、そのなかでは教育劇の批判も行われている。しかし、たとえば『寺山修司演劇論集』の「観客論」で行われているブレヒト批判などは、ヴァルター・ベンヤミンの「叙事的演劇とは何か」についてしか言及しておらず、そこでの寺山の教育劇解釈は不十分である。そこでは、教育劇が決して演出家や俳優が観客を教育するための劇ではなく、観客を能動的な主体にしたうえで俳優たちとのフラットな関係をうむという要素が見落とされている。教育劇と寺山の演劇論のさらなる比較検討。それは、Port Bと天井桟敷の実践を考察するうえだけではなく、「参加型」と呼ばれる今日のさまざまな演劇実践を考察するうえでも、示唆をもたらさうだろう。

〔文献〕

- 東浩紀・高山明, 2014, 「観光と演劇は社会を変えるか——Port観光リサーチセンターと福島第一原発観光地化計画の未来」東浩紀編『ゲンロン通信#13』ゲンロン, 46-67.
- 岩城京子, 2011, 『東京演劇現在形』Hublet Publishing.
- 大塚直, 2010, 「アングラ演劇の世界的位相——寺山修司のドイツ体験と『市街劇』成立をめぐる」谷川道子・秋葉裕一編『演劇インタラクティブ——日本×ドイツ』早稲田大学出版部, 236-261.
- 黒瀬陽平, 2013, 『情報社会の情念』NHK出版.
- 柴田隆子, 2008, 「ツアー・パフォーマンス——都市の考察」『学習院大学人文科学論集』17: 321-341.
- 高山明, 2009, 「ツアー・パフォーマンスという演劇」『新潮』106(6): 232-233.
- 寺山修司, 1983, 『寺山修司演劇論集』国文社.
- ブレイ, S., 2016, 「未知案内——Port Bにおける空間経験のドラマトゥルギー」『超域文学科学紀要』, 21: 53-74.
- Iwaki, Kyoko, 2016, "The politics of the senses: Takayama Akira's atomized theatre after Fukushima," *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, Oxford: Routledge.

質疑

小野 ありがとうございます。高山明の劇場と観客についての考え方を寺山修司の仕事や市街劇と比較しながら、高山明の独自性や特徴を探っていくということですが、内野先生にコメントをお願いいたします。

内野 今日は批評というよりも、論文につながるような観点からコメントをした方がいいと思っていて、その意味で一番大変だと思うのは高山さんがまだ生きているということです。例えば、劇場というキーワードが出てきましたが、ここでは高山さんが最近やった『ワーグナー・プロジェクト』についての言及は入っていないわけです。寺山は亡くなっていますが、現在活動中の人について、どのように学問的に整合性のあることを言うかは、修士論文を書かれる時に注意されたほうがいい。間違っても構わないとは思いますが、「死んでから30年経つまでは論文の対象にしてはいけない」と言われるところもあるくらいで、それに反発するにはそれなりの根性と思考力が必要とされると思います。

発表では高山さんと寺山さんの違いについて、寺山さんの場合はやはり劇場、あるいは俳優という職能ないし役割は消えていない、それに対して高山さんの場合は消えている、ということでした。

やはり日本で演劇を扱う難しさには制度の問題があります。つまり、ドイツのように近代劇場がないわけです。けれども批判しなければいけないというのは、ないものを批判するというジレンマが常につきまとうことになる。日本で反体制的なことを考える演劇人に常に突きつけられるものは、「あなたが言っているようなものもともとないんだ」ということです。つまり、文学や小説のように制度ではないわけです。「制度がだめだ」というと空振りになる可能性があるところで、みずから制度を立ち上げながら壊す身振りをしていく。つまり、近代演劇という制度を可視化しながらそれを壊すという身振りが寺山の市街劇だったという話だと思うのですが、だからこそ面白いという言い方はできる。

そうすると、今度は逆に高山さんは何を前提にしているのかという問題が出てきます。つまり、高山さんの場合によく指摘される問題は、高山さんの教養や感覚、あるいは前提としている制度がドイ

ツの過ぎる。つまり公共劇場、あるいは公共劇場で行われている社会性をはらんだ社会批判を当然のように行い、そこではジャック・ランシエールの解放された観客がいるというのがデフォルトの文脈の中でツアー・パフォーマンスは考えられたのではないかと問われた時にどう答えるのか。

そこは例えば、リミニ・プロトコルとの比較をもう少しやったほうがいいかもしれません。というのは、「観客の体験をデザインする」というきれいな言い方をされましたが、見方によっては観客が操作されているわけで、そこに抵抗する観客はかなりいます。高山さんの作品はウザい、教条主義だ、学べと言われている、つまり何かを考えると強制されているという観客も結構いる。そうした権力の問題についてももう少し考えてもいいでしょう。作家という権力の問題があって、高山さんは自由に振る舞えと言うけれども、結局は無理矢理マイノリティのコミュニティに行かされる。たとえば横浜・黄金町でやったプロジェクトでは、あの辺に住んでおられるんだろうフィリピン人の女性と、突如、一対一で話す場面に投げ入れられます。それは、私のようなどうしようもない中産階級のヘテロセクシュアルな「おじさん」だったら心の余裕があるから「しようがないか」と思うけれども、人によっては、トラウマになる可能性もある。そういうことに対してどのように作家として責任を取るのかということも含めて考えないと、デザインといっても、「体験は観客の自己責任ですよ」というのは実はネオリベなんじゃないかという批判もあり得るのではないかと思う。

そうした意味での比較対象として、岸井大輔さんの場合はどうか。岸井さんはラディカル・デモクラシーのその先を目指している感じで、戯曲と岸井さんが呼ぶものを起点にして、何かが作動・起動することを企む。そのために、自身は、それほど強制的な操作を基本的にしないわけです。よくも悪くもというところで、本当に観客がクリエイティブになり、コミットしていかない限りにおいては、何も起こらない。つまりみずから責任を取っていくように仕向けていて、そこが高山さんとの違いのような気がします。それはどちらがいいという話ではなく、寺門さんが考える観客の問題にとってどちらが重要なのか、どの文脈に依拠しているのかをもう少し考えたほうがいいかと思いました。

それとリミニ・プロトコルの話は似ていて、リミニも操作的で、それはやはりドイツ的というか、リミニそのものはスイスのドイツ語圏の人たちが中心だと思いますけれども、しかもシアトリカルというのは捨てない。例えば、インドのコルコタ（カルカッタ）に電話がつながっている作品だって、相手は素人か俳優がよくわからないままで、コールセンターの人と話すんだけど、コールセンターの人は「こういう電話かかってくるかもしれないから、かかってきたらこう対応してください」と指導、指示をされているわけです。最後に詩か何かを言うか、歌を歌ったりしたかと思いますが、明らかにシアトリカルです。

高山さんは今やそういうところを、どんどん縮減していると思いますが、何が観客に対して残ってくるのかも含めて、修論だからどこに絞るかだけでも、リミニのことは少し視野に入れていいのではないのでしょうか。寺山との対比ということでは非常に明晰なことをおっしゃっていると思うので、寺山のシンパの方々には何か言われるかもしれませんが、高山さんのほうがコンテンポラリーだというのは事実だと思うので、論を進めていっていただければと思います。

寺門 リミニや岸井さんのような同時代の実践に関しては今のところあまり深く調べられていなかったのですが、修士論文を書く上では参照することが必要だと考えています。ご指摘いただき、ありがとうございます。

高山さんの演出が「ウザい」という問題にかんしては、確かに高山さんは作品の枠組みやテーマ設定を強くつくる作家であると思います。枠組みをちゃんと設定した上で、そこにどう入ってくるかというのを観客に求めるタイプです。しかし高山さん自身はその点について自覚的であるとも思います。というのも、さきほど名前の挙がった『ワーグナー・プロジェクト』では、枠組み自体は強くつくったうえで、その枠組みのコントロールを行うトップの立場から高山さんは下りる、という設計上の工夫を感じたからです。神奈川芸術劇場の限られた空間の中で、ラップをするための場所をつくり、講師によるレクチャーも行い、同時にラジオ放送もする。そのことによって、あの空間の中で起きていた8日間すべてのことは、高山さんですら全体を把握できないような状況がつくられていたと思い

ます。それは、高山さんがツアー・パフォーマンスでも行っている試みの一つです。つまり、『ワグナー・プロジェクト』は普段の試みを全体の規模をスケールダウンした形で行い、ある種のロールモデルをつくらうとした実験であり、その意味で、Port Bの作品群の中でも重要なものではないかなと感じています。

権力の問題もそれと同じような問題系でしょうか。演出が強く入ってしまうことについてどう考えるかは、制度の話とも絡むと思うのですが、高山さんはドイツ演劇の教養はほかの日本の演劇人と比べても多く持っていると思います。しかし同時に、それを日本という環境や制度の中でどのように用いるかという問題についてもすごく考えていると思います。たとえば、2009年のF/Tで上演したエルフリーデ・イエリネクの『雲。家。』は、ドイツ人に「日本語でやっても意味ないよ」と言われたことへの反発から始めたと言っています。また、僕が参加させてもらった『東京修学旅行プロジェクト』の制作の際にも、ドイツの制度の中では簡単にできることが日本では全然できないことが多いというようなことを話されていて、そこは高山さんも、自覚的に展開を試みているところなのかなと理解しています。

内野 研究対象が活着しているというのは、逆に言うと、張りつけるわけです。すでにどこかにある発言でなく、あなたが直接インタビューをしていくぐらいの関係になってもいい。批判、批評をしにくい面も出てくるけれども、そこは高山さんは力量がある方なので大丈夫なはずです。そうやって一次資料的なものをどんどん集めていく。

歴史的な比較対象を持つてくるのは必要だと思うけれども、やはり高山さんがこれまで何をしてきたのが重要だと思います。確かに苦勞されていて、例えば、一番大変だったのが福島第一原発で事故があった後の「国民投票プロジェクト」で、バンで地域を回って行って、そこであまり直接的でないかたちで、震災や原発の問題について投票させるんだけど、「みんなしてくれなかった」というわけです。「それはしないでしょう」と思いますけれど、そういうところは括弧付きのドイツの「市民」というものを前提にしているところがあったのではないのでしょうか。

そこら辺が崩れてきた時に、高山さんが誰を相手にするのか。そ

ういう意味で「ワーグナー・プロジェクト」では、ラップをやっている中高生やプロのラッパーの方と、ワーグナーの「ニュルンベルクのマイスタージンガー」をほとんど奇跡的に結びつける歌合戦にしてしまう。ドイツ的な文脈とラップを結びつけてしまうというのは、やはりそのすごさはあると思いました。それはさっきの寺山との話で、要するに、どこから出発するかという、非日常か日常かという問題ともつながっているとは思うんです。最初に磯崎さんと呼んでボンと建築的な文脈を先につくっておくというあたりも、ゆるい感じの構造化ができていたことも論じていいのではないかと思います。

最後に黒瀬陽平さんについて言及されていますが、むしろ黒瀬さんは自分が寺山修司の後継だと思っているのではないのでしょうか。ただ単に寺山修司が偉いからではなく、今、この時代に寺山修司を再現する必然性があるということで、この間の『百五〇年の孤独』という市街劇も含めて、黒瀬さんは活動しているように見えますが、そこはどうお考えですか。

寺門 黒瀬さんが自分を寺山修司の後継者として考えているという点については、僕もそのような気がします。たとえば黒瀬さんは『百五〇年の孤独』が終わったあとに受けたインタビューの中で、自分にとって寺山は、もし彼が生きていたら今の世界でなにを行い、どのような発言をしたらだろうか、ということを定期的に考えてしまうような存在だと話しています。

一方で、僕が『百五〇年の孤独』に実際に参加して、資料で読んだ限りの寺山の市街劇と比べた時に違いとして感じたのは、作品の枠組みがかなり強くつくられていて、参加のプロセスを経てどういう感想を持つかがかなり限定されていることです。『百五〇年の孤独』で言えば、その土地に眠っている無縁仏たちに思いを馳せるといような体験がかなりがちりつくられている。そういう意味で、カオティックな経験とか、鑑賞の自由度というのは少ないと感じました。もう一つ、今回の発表にあたって寺山の演劇論を読んでいてすごく面白いと思ったのは、彼が都市にすごく固執していたことです。それこそ天井桟敷にとって演劇を論じることは、都市を論じることでもあるという言い方をしている。それに対して、黒瀬さんが市街劇を行った平、小名浜、泉という街は都市とは言えない。黒瀬

さんは『情報社会の情念』の中で、まさに寺山が都市において創発の可能性を見ていたんだという点を強調して市街劇を評価していたのだけれども、今黒瀬さん自身が実践している市街劇は、その点が異なるのは何ゆえなんだろうな、という疑問はあります。