

優秀修士論文概要

記憶の再演

—— 福島移住後の柳美里の演劇作品における複数性 ——

小野寺 里 穂

研究の対象

本論は劇作家・演出家・小説家であり、現在は福島県南相馬市のブックカフェ「フルハウス」を經營する柳美里が、福島移住後に制作した演劇作品を考察するものである。

2018年9月から10月にかけて、23年ぶりとなる青春五月党の復活公演が行われた。本論で主に論じるのは以下の3作品である。復活公演 vol.1の『静物画』は福島県立ふたば未来学園高等学校演劇部が出演して、チームA（女子）・チームB（男子）の2つのバージョンが上演された。本作は主に第2章で論じる。復活公演 vol.2の『町の形見』は南相馬市在住の70代の男女8人と7人の俳優が出演した。本作は主に第3章で論じる。2019年10月から11月にかけて上演された3作目の『ある晴れた日に』は、柳美里が戯曲を、五反田団の前田司郎が演出を担当した。本作は主に第4章で論じる。

研究方法

本論では先述した3作品の戯曲・記録映像・観劇時に残したメモ・アフタートークの内容をもとに、作品の分析を行った。また、2020年12月8日にオンラインにて行った柳美里のインタビューの内容も参照した。

構成

本論は4章からなる。第1章は柳美里のキャリアと作品について、第2章は『静物画』について、第3章は『町の形見』について、第4章は『ある晴れた日に』について論じた。

課題設定

本論では、柳美里が福島移住後に制作した3つの演劇作品における「記憶の再演」について考察した。3つの作品は異なる時間性の中で、東日本大震災にまつわる記憶が再演されている。

1 柳美里のキャリアと作品

第1章では、柳美里の経歴と演劇から始まったキャリアについて論じた。また、東日本大震災以降の福島での取り組みをひとつの「プロジェクト」として捉え、その性質を分析した。

柳美里は在日韓国人二世として1968年、茨城県土浦市に生まれた。84年に東由多加率いる東京キッドブラザースに入団し、その後86年に自身が主宰の演劇ユニット「青春五月党」を結成した。93年に『魚の祭』で第37回岸田國士戯曲賞を最年少で受賞している。

94年には『石に泳ぐ魚』を文芸誌『新潮』に発表して、小説家としての活動を開始した。97年には『家族シネマ』で第116回芥川賞を受賞している。自身最初の小説となる『石に泳ぐ魚』では、顔に腫瘍がある実在の韓国人女性をモデルにしたことで、本人からプライバシー権侵害及び名誉毀損を理由に、損害賠償、出版差止めを求める裁判を起こされた。2001年9月に最高裁判所で柳美里側の敗訴が確定し、文学作品として史上初の出版差止めの判決が出された。その後は幼児虐待や自殺といった社会問題を取り上げ、当事者に取材をしながら作品の執筆を続けた。

本章では、柳美里が2011年以降に行ってきた演劇作品の制作を含めた活動をひとつの「プロジェクト」として捉える。小説・エッセイの執筆を中心とした活動から一変して、震災後の臨時災害放送局でのラジオパーソナリティ、福島県南相馬への移住、ブックカフェ「フルハウス」の開店、青春五月党の復活、「浜通り舞台芸術祭」の計画という一連の活動の詳細について順を追って確認した。全ては2011年3月11日を契機にして、柳の活動の全体は、より大きな公共と「私」を接続する方向にシフトしつつある。作品においても人生においても、公私の交差が多様なかたちで現れている一種の「公私混同」と言えるだろう。

2 生きることと芸術の交差

第2章では、ふたば未来学園高等学校演劇部の出演で再演された『静物画』について、初演との比較を行いながら分析を行った。『静物画』の初演は、柳美里が作・演出を担当し、1990年5月に赤坂シアターVアカサカで上演された。再演では、ふたば未来学園高等学校演劇部と柳によって初演の戯曲は書き直され、2つのバージョンが制作された。

初演では、柳美里の高校時代の記憶を再演する側面が強かった。再演では、あらすじは初演をなぞりながらも、東日本大震災当時、小学生だった出演者が自らの記憶を語る。それは、出演者による震災の記憶の再演だということができる。本作の再演は二重、三重の記憶の再演がなされている。

再演を観た観客の中で初演を観劇した者、初演の戯曲を読んで再演を観た者は多くはなかったと考えられる。再演を、福島の高校生の日常を描いたドキュメンタリーとして観ていた観客も少なくないだろう。しかし、終盤の「遺書」と一人の生徒の突然の自殺によって、この作品がフィクションであることが観客に唐突に突きつけられる。

本作は柳美里の高校生当時の記憶、自殺願望、そして小学生のときに東日本震災を経験した出演者たちの過去と現在の記憶、「同じ」作品の初演の記憶と再演が複雑に重ね合わされた、「複数の生」と芸術が交錯した地点で生まれた作品であると言える。

3 他者の記憶を劇化すること

第3章では、『町の形見』の作品分析を通して、当事者の記憶と時間の厚みがいかに『静物画』とは異なるかたちで作品化されているかについて考察した。

本章ではパンフレットの表記に従い、南相馬市在住の70代の男女8人を「話者」、東京の小劇場を中心に活躍する俳優7人を「演者」と呼んだ。本作は演劇の稽古というメタシアターの構造が用いられているシーン、演者が質問をして話者が答えるシーン、演者が話者の記憶の再現を行うシーンというように演者の役割が絶えずスイッチしていく。重要なのは、演者は現在と過去の時間軸を行き来し、話者に対する質問と話者の模倣とを繰り返していく一方で、話者は常に現在において自分自身として語っている。

記憶の再演

るということである。本作では全体を通して、話者に対する「当事者」というラベリングを剥がされ、個としての話者の人生に光が当てられていく。

東日本大震災という未曾有の大災害を描こうとするとき、最終的には各々の個別の記憶に頼ることしかできない。誰であれ全ては経験していないのだから、包括的に論じることが不可能だ。「町の記憶を語る」とき、それは必ず誰かの視点を借りている。そのとき、作品は必然的に他者に関われ、複数の声が優劣を付けられることなく並置される。

また、本作が複数の引用によって構成されていることを「間テキスト性」の観点から分析した。本作は、『休日』と『地鳴り』という2つの演劇作品、話者が詠んだ短歌、「相馬流れ山」の唱など複数の作品が散りばめられている。さらに、全体を構成している語りの諸要素は、話者の固有のエピソードだ。柳美里がこのような方法をとった理由として、自身が直接的に体験していない災厄を作品化するために「引用」という手段を選択したのだと考えられる。『町の形見』は、当事者の証言を演劇的な方法で引用している作品とすることができる。

4 記憶と時間の複数性

第4章では、『ある晴れた日に』において舞台上に立ち現れる、重層的な時間と空間の構造を明らかにした。本作は2つのベットルームを行き来する女、2011年3月11日早朝の女の婚約者（B）、現在の女の恋人（A）の3人の物語である。演出は五反田団主宰の前田司郎が務めた。

舞台上には、2つのベッドが並置され、A・Bはお互いの存在を認識することなく、同じ空間で女との生活を別々に送っている。一方、女は2つのベッドルームを行き来して、現在と過去2つの時間を生きている。女はBとの過去を回想しているという解釈もできるが、重要なのは女にとって、そして観客にとっては、紛れもなく2つの時間が「いま、ここ」において立ち現れているということだ。

本作は福島（南相馬市小高区）・岩手（盛岡市）・宮城（仙台市）の3会場で上演され、公演地ごとに3つの異なるラストシーンが用意されていることが事前に告知されていた。どの公演を観るのかは観客の選択に委ねられる。実際には限られた公演回数、公演場所を考えると、観客が自由に観劇する公演を選ぶことができたとは言い難い。一方で、3つのラストシーンがあるということは、観客の想像力を掻き立てる。ほとんどの観客は「ありえたかもしれない可能性」の中の1つを目撃するが、他にも選択することができたはずのAの行動、女の未来を考える時間こそが、この作品の要求することであると言えるのではないだろうか。

『ある晴れた日に』の戯曲には、『静物画』『町の形見』と同様に、現実にあった2つの記憶が書き込まれている。1つは柳美里が福島県南相馬市の臨時災害放送局のラジオの番外編で訪れた宮城県女川町で出会った女性の記憶、2つ目は柳自身の記憶である。柳は20年前になくなった伴侶である東由多加との思い出に浸りながら本作の戯曲を書いた。本作の登場人物が女・A・Bのように名前がなく、前作2作に比べて抽象度が高いのは、柳が自身の記憶を匿名で戯曲に書き込んでいるからだと考えられる。それによって本作は、東日本大震災に限定されない、より広い意味での「喪失」がテーマとなっている。

結 論

以上のように、『静物画』『町の形見』『ある晴れた日に』の3作品は、いずれも複数の記憶と時間が異なるかたちで再演されていた。3作品は共通して、作品を他者に関く余地を残すこと、1つの答えを

提示しないことが意識されている。東日本大震災という未曾有の複合災害を語る上で、数字に組み込まれない当事者一人ひとりのパーソナルな記憶を生身の人間が語ることは、非常に重要な意味を持つ。また、演劇作品は本来、劇場の中の「いま」と物語の中の「いま」の2つの時間が重ね合わされている。観客はさらに、劇場の「外」の時間（東日本大震災からの時間的距離）も意識せざるをえない。こうした複数の時間と記憶が重層化され、3つの作品は駆動していた。

優秀修士論文概要

グレゴリー・マルコプロス論

齊 藤 路 蘭

グレゴリー・マルコプロス (1928-92) は、1940年代から60年代にかけてアメリカで隆盛したアヴァンギャルド映画シーンを代表する映画作家の1人である。当時はシーンの顔役であるジョナス・メカスに並ぶほどの影響力を誇っていたとされる人物だが、現在、その存在はほとんど知られていない。60年代末のシーンからの完全な離脱などによって、この時期を境に、彼のキャリアには決定的な分断がもたらされ、その名は映画史から半ば消息を絶ってしまったのだ。以来長らくの間、映画作家としての彼の一貫した評価は定め難く、世界的に見ても、いまだ決定的な先行研究を欠いたままの状態が続いている。こうして、幾多の謎に包まれた作家の空白の期間を今一度埋め直し、マルコプロスの「再発見」に務めることが、本論の第一目的と言える。

第1章は、マルコプロスのキャリアの出発点となるロサンゼルス期である。40年代アメリカにおけるアヴァンギャルド映画の発展が、そのままこの地でマルコプロスの足跡と重なっていく様子を論じていく。数年後、ニューヨークにおいて花開くことになるアメリカのアヴァンギャルド映画シーンの萌芽を、この時代のロサンゼルスにおいて見出すことができる。その発展にはいくつかの諸要因が重なった背景があり、映画機材の普及によって個人映画製作の機運が高まるなかで、当時マルコプロスは南カリフォルニア大学において映画を学び、学友であるケネス・アンガーやカーティス・ハリントンらとともに美学的革新への内なる炎を燃やしていた。まずはヨーロッパから亡命してきた戦前のアヴァンギャルド映画作家たちの作品、そして映像を通して徹底的に自己を表現する先駆者としてのジャン・コクトーの姿勢に触れたことが、彼らの知覚や意識に最初の揺さぶりを与えることとなった。その上でさらに、独自のアマチュア精神を先陣切って体现しながら、コクトーの自己表現をより主観的なパースペクティブへと深化させていたマヤ・デレンの存在は、とりわけマルコプロスに直接的な影響をもたらしたと言える。デレンが獲得した、いかなる社会性からも自由であろうとする真の個人表現は彼らに、「彼らにしか演じることのできない彼ら自身の物語」の存在を明らかにしたのである。そしてそのとき、彼らが表現の手段として選びとっていたものこそが、映画であったのだ。マルコプロスの *Christmas U.S.A.* (1949) をはじめ、同じ時期にアンガーやハリントンが製作した作品は、いずれも彼らのデビュー作ないしはキャリア最初期の作品である。それは彼らにとって、自己の欲望と正面から向き合い、解放へと導くための一連の通過儀礼のプロセス——「自分とはなにか？」という問題に挑もうと試みた切実な原初の記録となるだろう。3人の若者の前にはそれぞれの夜明けが、それぞれの光をたずさえて、すでに異なる未来の予感とともに訪れていた。

続く第2章では、まず本題へと移る前に、マルコプロスの最初のギリシア滞在時に撮影された *Serenity* (1961) について触れる。結果として彼のキャリアの中で唯一の例外的なケースとなった本作の現存版は、後になって一方的な再編集が加えられたもの。プロデューサーを迎えての大規模な撮影が行わ

れたが、自身の巨大な構想と折り合いをつけることができなかった彼は予算の都合にも苦しみ、最終的に道半ばで作品を手放すことを余儀なくしてしまったのだ。彼は本作の製作過程において、映画作家としての大きな挫折を味わっている。ただ、ここで重要なのは、この作品が前章と本章とを橋渡しする上で転換点をもたらした事実である。すなわち次作において確立する特徴的な技法の数々が、いよいよ本格的に認められること。とりわけ *Christmas U.S.A.* の製作で意識された空間への純粋な感覚に加えて、新たに固有の時間感覚を獲得したことは、マルコプロスにとって非常に大切な意味を持っていた。

第2章後半部からはマルコプロスのニューヨーク期へと突入し、この地で最初に撮られた *Twice a Man* (1963) が、彼のキャリアの一つの頂点をなした要因について明らかにする。そこで大きく関わることになるのが、マルコプロスと「両義性」の問題である。本作が歴史的な文脈のなかで、あるいは作品それ自体のなかで、いかにして両義的な立ち位置を獲得しており、それによって彼は何を目指そうとしたのか。ここからマルコプロスの作家性というものが次第に浮かび上がってくる。アヴァンギャルド映画とハリウッドの主流映画が共存の可能性にあった40年代のロサンゼルスと異なり、60年代のニューヨークにおいては個人映画と商業映画という堅固な対立構造の下でもたらされた共存が、作家たちにとって決して理想的な形を取らなかった。すなわち新たに「アンダーグラウンド映画」という呼称も手に入れ、その盛り上がりが最高潮に達していたシーンだが、彼らが渴望した革新性へのある種の過激な志向は専ら当時の社会状況に呼応した形で人々から注目を集めることとなり、それぞれの作品が持つ真の芸術的価値からは切り離されたのだ。加えて同じ時期、アヴァンギャルド映画からの影響の事実が決定的に見過ごされたまま、その手法がヨーロッパの芸術映画の監督たちやハリウッドの周辺へと一方的に持ち帰られるようにもなっていた。当のマルコプロス自身、自作がこうした不幸な状況の只中に巻き込まれていたのだが、彼はその作品内においてキャリア最初の集大成に向け、描写や形式の上で両義性を構築する試みを行なっている。*Twice a Man* で特徴的なのが、固定撮影されたあるイメージを最小の単位（フレーム）とし、その後の編集時においてイメージ同士をシングルフレームで細かく綿密に繋いでいくというフラッシュカッティングの技法。これは時空の横断による永遠性の出現や、フレーム同士の新たな関係の構築を促すもので、「新たなナラティブの形式」を志していた彼にとって一種の現実の分解／再構築のプロセスである。これまで続いてきたマルコプロスの「自己」をめぐる一連の探究が、ここで両義性の発展を経てさらに強力に、一つの「神話」の域にまで達し得たと言えよう。その先で、彼は己だけの「永遠 (Eternity)」を見つめた。

第3章はマルコプロスのキャリアのちょうど中間点となるような時期にあたる。彼にとっての両義性が本当は「永遠」を獲得することではなく、「永遠」を目指し続けることにその真価を発揮していたのだと仮定し、それに伴い、今度は「他者」への関心のもとで次なるフェーズへと突入する彼の作品の新たな様相に焦点を当てていく。マルコプロスは他者とともに、「永遠」を探し始めるのである。この時期に撮影された *The Illiac Passion* (1964-67) では、数多くの友人たちがキャストとして用いられている点に、まず彼の、他者への関心の顕現を見ることができる。さらに *Ming Green* (1966) では即興的な「カメラ内編集」の技法が芽生えており、それがもたらした被写体との新鮮な距離感覚などは、彼により大きな転機をもたらした。このように両作品で新たに示された要素が、マルコプロスにとって初めてのフィルム・ポートレート作品 *Galaxie* (1966) として開花する。本作は被写体であるカメラの前の人物に寄り添いながら、彼らと即興的な映画作りを共にする過程で両義の試みを共有するという重要な取り組みとなるだろう。表現者としてのマルコプロスの姿もさることながら、キャリア後半へ向

け、同時に必要となってくるのは表現すること自体を伝え、残していく者としての彼の決意に着目することだ。なぜならこの意識によって、彼にとっての他者は「身近な友人たち」から、より広範な「映画を志す者」や「観客たち」へと拡大し始めるからである。後に彼の生涯のパートナーとなる若き映画作家、ロバート・ビーヴァーズとの決定的な出会いが、この時期に起こっている。

第4章では、初めに表現者としてマルコプロスが辿った道のり——アメリカのアヴァンギャルド映画シーンからの消滅とヨーロッパでの再起が論じられる。シーンを取り巻く環境が進歩していないことへの失望は、アメリカから自作をすべて引き上げてしまう理由としては十分であった。新たにスイスを拠点に選んだ彼は、ヨーロッパ各地を移動しながら探求を続けていく。この時期に製作され始める *Sorrows* (1969) のような、ある1つの場所を舞台にしたフィルム・ポートレートも、基本的に人物のポートレートと同様の精神で撮影されたものと考えられる。より精力的に撮られることとなるこれらのポートレート作品は、やはり彼にとって、人物が確かにここに生きたという痕跡を記録すること、すなわち彼と他者との交流の証になっていた点が改めて確認されるだろう。一方で先にマルコプロスが蒔いた種については、実際に「映画を志す者」の目覚めが促されることで、さっそく実を結んだ。彼から直接的な指導を受けた者の1人として、ビーヴァーズが作品製作を開始したのである。彼のスタイルから多くの影響を受けつつ、ビーヴァーズはそれを己の表現として昇華し、発展を遂げてみせた。

「テメノス (Temenos)」とは、マルコプロスが自作や関連資料を収集／保存するために構想した個人アーカイブである。80年代に入ると、彼はそこに自作を上映するための場としての機能も同時に託し始めた。ギリシアのアルカディア地方に、「真の映画 (Film as Film)」を達成するための理想郷を見出した彼は、この地で真の観客たちの到来を待ちつつ、自身は真の映画作家として、巨大な映画プロジェクト *Eniaios* とともにその究極に到るだろう。蒔かれた種が、今度は彼の映画の上映を通して指導を受けた者＝「観客たち」の目覚めを促すときが訪れている。グレゴリー・マルコプロスの作家論は、こうして現在へと連なっていく。

優秀修士論文概要

演劇の公共性の現在

——池袋の劇場群に見る公共性の諸相——

連 心 怡

序 論

「公共空間」とは、「だれもが利用でき、共有できる、だれをも拒まない自由な場所」⁽¹⁾であり、公共劇場もその公共空間の一種である。さらに「自治体の構成員たる市民」の税金を使って建てられたものであるのであれば、「そこに暮らす市民はすでに公共文化施設・事業の出資者であり、それゆえその価値を享受する権利を有している」⁽²⁾から、一層のこと誰もが拒まれずに利用できる場所のはずである。

本論文は、公共空間としての劇場に注目し、多様であるとともに変化し続けるその「公共性」の諸相を論じる。特に東京の池袋の周辺に立地する劇場施設を考察の対象とし、それぞれの劇場の歴史性を踏まえつつ、また2010年代を中心として、この地域の劇場における多様な公共性を見出し、その変化について述べる。

第一章 公共性について

ハンナ・アレントとユルゲン・ハーバーマスらに依拠しつつ、齋藤純一は「公共性」という語を「国家に関係する公的なもの (official)、特定の誰かにではなく、すべての人に関係する共通のもの (common) と、誰に対しても開かれているもの (open)」⁽³⁾と定義しているが、実際には「公共性」に読みとられる意味合いは、より多様なものである。

「公共劇場」は、通常の用法では「公立」の劇場やホールを指しているが、劇場の「公共性」は、公共劇場や公立ホールに限られるものでは必ずしもない⁽⁴⁾。特に現在では、民間さらには個人が公共性の担い手となることも充分にありうる。したがって、本論文では、都立や区立の劇場だけでなく、民間の劇場も取り上げる。

本論文は、東京都立の東京芸術劇場、豊島区立のあうるすぽっと、東京建物 Brillia HALL と池袋西口公園、民間劇場のシアターグリーン、サンシャイン劇場、スタジオ200、さらにフェスティバル／トーキョー (F/T)、東京芸術祭と池袋演劇祭という3つのフェスティバルを取り上げ、劇場や行政のウェブサイトや報告書、および4人の劇場関係者に対するインタビュー調査から得られた情報にもとづいて、「公共性」概念に照らし合わせてその活動の特徴を分析する。

第二章 「都立」の劇場に見る公共性

都立の東京芸術劇場 (芸劇) は、長い歴史を持ち、池袋駅前という便利な場所に立地し、複数のホールがあり、各種割引と観劇サポートが完備し、予算の規模が大きく、国内はもちろん、国際的にも質の

高い演目が揃っている。

東京芸術劇場の公共性は、以下の3点に見ることができる。

1. 規模が大きい上に立地もよく、一般に広く知られている。
2. 東京都（ひいては周辺の県も含めた首都圏）全体の人々に開かれ、その人々のニーズを考えなければならない。
3. 芸劇は都民のための文化施設というだけではなく、首都東京を代表し、さらに日本をも代表する劇場であり、国際交流を常に意識している。そして今後は、「観光」の一拠点としての役割を担うことも期待される。

第三章 「区立」の劇場に見る公共性

「東京における舞台芸術の拠点として位置づけられ」⁽⁵⁾る池袋で、豊島区は劇場を中心に文化の雰囲気醸成し、「演劇のまち」⁽⁶⁾を構築するため、次々と文化事業を打ち出してきた。池袋にある、区立劇場のあうるすぽっと（豊島区立舞台芸術交流センター）は自主事業を立て、観劇サポートを充実させることで、独自のカラーを鮮明化しているが、貸し館事業として商業演劇の上演を避けられない。一方、同じく区立劇場の東京建物 Brillia HALL（豊島区立芸術文化劇場）は、「町の賑わいを作り出す」ことを大きな目的とし、商業化の傾向はさらに強い。また、池袋西口公園には野外劇場「グローバルリングシアター」が建てられ、開放的な場所で低料金で作品を上演できるようになったが、それと同時に一部の人を排除する側面さえ持つようになった（渋谷にある宮下公園の経緯を想起させる）。

池袋にある区立の公共文化施設、公共空間は、非常に多様であり、それぞれの文化施設に読みとられる公共性も多様である。

第四章 民間劇場に見る公共性

池袋には民間劇場も多数立地し、公共劇場が整備される以前から、池袋の演劇環境を築いてきた。

40年以上の歴史を持つシアターグリーンは、演劇への情熱を持つ支配人のもと、低料金で貸し館を行いながら、自ら文化事業の企画に携わり、様々なイベントに参加または主催し、若手劇団への支援に力を入れている。公的助成を受けない民間組織でありながら、独特なかたちで公共性を担っていることが見えてくる。

サンシャイン劇場は池袋に古くからある有名な民間劇場であり、かつては芸術性の高い作品も上演していたが、バブル崩壊の後は徐々に商業演劇に重心を移してきている。この劇場が現在持っている「公共性」を定義しようとすれば、このように歴史的にサンシャイン劇場が担ってきた役割の重要性にも起因する「知名度」、「ブランド」なのだろう。

一方、バブル崩壊とともに閉館したスタジオ200の活動の歴史を見れば、多様な芸術ジャンルを取り上げ、世界中から優れた作品を揃え、かつ積極的に芸術家を講座に呼び、12年にわたって、観客が見る価値のあるものを比較的安価な料金で提供していたことがわかる。

第五章 フェスティバルに見る公共性

池袋を主な会場として開催される3つのフェスティバル（フェスティバル／トーキョー、東京芸術祭と池袋演劇祭）は、およそ30年の時間を経、現在は東京都や豊島区からの理解と支援を得、人々の生

演劇の公共性の現在

活や社会をテーマとして取り上げ、色々な手段で参加度と知名度を高めてきたのだが、現在は「知名度が低い」、「来場者人数が少ない」、「事業収入の割合が年々減っている」という問題に直面している。そして2021年、東京芸術祭とF/Tのより高度な統合⁽⁷⁾、そしてオリンピックの開催は何をもたらすのか、注目し続ける必要があるだろう。

終わりに

池袋の劇場にとっての公共性とその変容を以下の3点について考察する。

1. 行政の関与

芸劇が開館するよりも以前、池袋の演劇環境は民間によって築かれたものであった。その後、民間劇場はバブル崩壊の後に商業化に走ったり、閉館を余儀なくされたりするようになり、行政が関与する公共劇場がそれらを代替する。この頃から、演劇の公共性はまさに行政組織に関係するという意味で「公的なもの」になった。

一方、豊島区が一定層を排除しようとすることは、公的領域の大きな変質を示している。そしてオリンピック「以後」は現在、見えにくくなっている。

2. プログラムの内容

公的資金によって建てられた公共劇場である以上、本来的には、そこで上演される作品は商業的なものからは区別され、より芸術的なものとなるはずである。しかし池袋の公共劇場では、商業的なプログラムがかなりの割合に上る。逆に民間劇場であっても、使用料金は安価であり、若手劇団に多く使用され、自分の特徴を打ち出すことができています。

3. 料金と観劇サポート

芸劇、あうるすぽっと、3つのフェスティバルそしてシアターグリーンは基本的に（少なくとも主催事業については）入場料金を安く設定し、各種割引も設けている。東京建物 Brillia HALLとサンシャイン劇場は商業演劇が多く、入場料金も高いし、割引も少ない。使用料金の方もほぼ同じような状況である。観劇サポートは、教育普及事業と並んで、公共劇場と民間劇場を一番区別するものであり、手間がかかる上に利益には結びつかないから、公的資金によって運営される劇場こそ実現しやすいものであり、今後はこのようなサポートがさらに増えることが期待できる。

公共性が重視されるのは、公と私の間に引かれる境界線、さらにその変容が重要な問題だからである。そして、演劇の公共性の根本には、個別的なもの、個人的なものから普遍的なものへと「芸術こそが公共性を開く」⁽⁸⁾側面があるのである。池袋の劇場群に見る公共性の諸相から、演劇の公共性の現在が見えてきたが、それは全ての人によってなされたものであり、また私たちの後にやってくる全ての人のために、存在し続けなければならない。

これからの課題～コロナ禍の中～⁽⁹⁾

コロナ禍がまだ収まっていない現在、日本政府は、欧米諸国より見劣りするとはいえ、芸術に対する相当額の支援を打ち出している。この点でも公共劇場と民間劇場とでは、大きな相違が出ている。筆者のインタビュー調査によると、公共劇場である芸劇とあうるすぽっとの関係者は「予算は減らない」あるいは「限られている予算でも必ずやり続ける」と言うが、民間劇場のシアターグリーンの支配人の朝比奈は、現在でも収入が少なく、維持しにくい状態で、支援はあるものの限界もあるという。

一方、文化施設は一時閉鎖され、(無料ないし比較的安価な)リモート配信が増えた。このような状況は、劇場空間における他者の共存を含意するパブリックな受容のモードが後退し、プライベート化していることを意味するのか、それとも逆に、自宅というプライベートな領域にパブリックなものがより浸透すると考えられるのか。即断はできないが、「おうち」は劇場のような公共空間にはなりえないし、人は「仮想の公共空間」に長く依存することはできないように思われる。

アレントやハーバーマスが論じた「公的領域」と「私的領域」の問題は、今日でも時代遅れではない。コロナ禍の影響の中で、劇場の公共性は一層アクチュアルな問題として問われるようになっている。

注

- (1) 坪郷實『新しい公共空間をつくる—市民活動の営みから』日本評論社、2003年、p. 2
- (2) 相馬千秋「シアターコモンズ：『所有できない演劇』のための新しい公共／劇場モデルを求めて」、『悲劇喜劇』No.790、早川書房、2018年、p. 39
- (3) 齋藤純一『公共性』岩波書店、2000年、pp. viii-ix
- (4) 伊藤裕夫・小林真理・松井憲太郎（編集）『公共劇場の10年—舞台芸術・演劇の公共性の現在と未来』美学出版、2010年、p. 10
- (5) 「いつから池袋が演劇のまちに？ 豊島区と演劇 | 豊島区公式ホームページ」最終閲覧2021年8月31日、<https://www.city.toshima.lg.jp/artculture/brand/engeki/rekishi.html>
- (6) 同上
- (7) F/T は、東京芸術祭に統合され、2020年秋に開催された「フェスティバル／トーキョー20」をもって終了することとなった。「フェスティバル／トーキョー実行委員会 今後の活動に関するお知らせ」最終閲覧2021年8月31日、<https://www.festival-tokyo.jp/>
- (8) 藤野一夫（編著）『公共文化施設の公共性 運営・連携・哲学』水曜社、2011年、p. 322
- (9) 2021年1月時点。