

博 士 論 文

東アジアにおける歴史実践の場としてのパフォーマンス

ーイム・ミヌク、高山明 (Port B)、ワン・ホンカイを中心にー

2022年3月

東京藝術大学大学院国際芸術創造研究科

権 祥海

目 次

序章	1
東アジアの現状	
連帯の可能性	
現代東アジアのパフォーマンス	
デリダの幽霊	
先行研究	
本論文の目的と意義	
本論文の構成	

第1部 イム・ミヌクの作品分析

第1章 イム・ミヌクの作品背景と特徴	19
第2章 都市現実の矛盾と状況の再配置	32
《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)、《国際呼び出し周波数》(2011)	
第3章 浮遊する共同体と遂行される歴史	44
《O Tannenbaum》(2018)	

第2部 高山明 (Port B) の作品分析

第4章 高山明 (Port B) の作品背景と特徴	57
第5章 混在する場所の物語をたどる旅	69
ー《東京ヘテロトピア》(2013)、《続・前橋聖務日課》(2019)	
第6章 学びが繋ぐ都市の記憶と現実	81
ー《新・東京修学旅行プロジェクト》(2018-)	

第3部 ワン・ホンカイの作品分析

第7章	ワン・ホンカイの作品背景と特徴	95
第8章	失われた記憶と社会的空間の再構築 －《Music While We Work》(2011)、《Southern Clairaudience》(2016)	107
第9章	集団的透聴と共鳴する歴史 －《This is no country music》(2019)	120

第4部 東アジアの幽霊と向き合って

第10章	パフォーマンス：歴史の現場に居合わせる祭儀的装置	134
第11章	レパートリー：消え去るものと知を伝える身体的証言	147
第12章	東アジアのトランスナショナルな連帯の可能性	161
終章		175
参考文献		184

序章

東アジアの現状

東アジアでは、過去20年ほどに渡り、現実の政治が未解決の歴史問題を新たな摩擦の種とする状況が続いてきた¹。例えば、日本における歴史教科書問題、憲法改正問題、靖国神社参拝問題、また中国の香港、台湾に対する暴力的な同化政策は、政治・経済上の対立を含む東アジアの国際関係に緊張感をもたらしている。そういった歴史を直視することを拒否し、自民族中心の膨張主義を正当化しようとする態度は、東アジア諸国の歴史専門家をはじめとする研究者や一般市民から非難をあびている。また情報やコミュニケーション技術の発達に伴うインターネット上での人種差別や、街頭でのヘイトスピーチは、特定の国家や地域の人々をターゲットに根拠のない差別的・嫌悪的言動をはばからない。帝国主義の帰還とも言えるこれらの状況は、近年の自民族中心主義や排外主義の拡散と重なり合って加速化している。

以上の争点が発生した原因は、東アジアの越境する文化の歴史的・地政学的文脈性、グローバル化と切り離せない。つまり日本帝国による植民地支配と冷戦後のアメリカのヘゲモニーという近現代史の文脈、統合性の高い東アジア経済圏のなかでの越境的なフローや運動という経済・文化の文脈の交錯である²。そこでトランスナショナルな視点から東アジアを包括的に考えることは、植民地を経験した歴史あるいは逆に帝国主義の支配経験を持つ歴史を解明するための適切な認識体系が得られる点、また各地域での文化の流通からなる越境する様々な混淆や移動する存在を捉えられる点で重要である。言うまでもないが、今日の東アジアにおける脅威の状況は、一国内のたった一人の英雄的な行為によって解決されるものではない。地域規模での暴力や分断、

¹ 本論文で論じる「東アジア」は、地理的な範疇としては、日本、韓国、北朝鮮、中国、台湾、香港、モンゴルを表している。ただ、地理的領土の総合に限られた概念ではなく、共同の想像力によって生成していく知識生産のネットワークと呼ぶにふさわしい。

² 吉見俊哉「東アジアの Cultural Studies とは何か」、岩崎稔、陳光興、吉見俊哉編『カルチュラル・スタディーズで読み解くアジア』（せりか書房、2011年）、32頁。

非理性的な差別の問題に向き合うためには大規模な連帯が必要とされる。ここで重要なのは、連帯を実現するためにどのような共通の議題を設定し、それをどういう方法で扱うかである。

現代東アジアという時空間を形作った過去を振り返り、目指すべき共同の未来像を論じるために、歴史に目を向けることは一つの手掛かりに違いないだろう。アートプロデュース領域に身を置いている私の関心は、東アジアをめぐる政治経済的な問題を歴史によって「解決」する社会的計算ではなく、終わることを許されていない歴史と向き合う場をいかに開き続けるかにある。それは、アート実践が多様な歴史経験の方法を探究し、人々と共同の感覚を分かち合うための有効な道具であるという信念に基づいている。芸術分野では、すでに博物館・美術館、展覧会、作品のレベルで、従来の歴史記述や歴史表象を拡張する様々な歴史体験の手法が用いられている。例えば、展示、ガイド、デジタル端末で歴史を体験させる博物館、歴史をテーマにした様々な媒体の現代アートを紹介する展覧会、特定の歴史を題材にする芸術作品、映画、小説などが挙げられる。私たちは日々こうした視覚文化を媒介することで、過去の時代や場所に想像力を働かせることができる。

ここ数年の間、私が出会った一連のアート実践は、美術館や劇場をこえて拡張し、参加者が歴史の現場に居合わせながら身体的な行為によって歴史に触れる点で、上記の例とは異なる独特な歴史経験を呈していた。特定の歴史を想起させるもの(作品)や仮想空間からではなく、人々は誰かまたは何かの声や感覚が残存する、社会現実が生起する日常空間そのものを体感させるパフォーマンスの場によってである。それは、過去の痕跡や記憶が宿っている場所と、現在その場を生きる人々の生活が共存する場所において、アーティストの布置による歴史の断片を自らの身振りによって触れる境界的な時間の体験だった。私は、そうした「今、ここ」に居ながら他の時空と繋がるような身体経験から、未来の潜在的な共感や知識生産を持続する連帯の可能性を見たのである。

本論文において、私は、身体的な歴史経験が境界を越えた共感・知識を生み出し連帯を可能にするという仮説のもと、それを論証するために東アジアにおける「歴史実践の場としてのパフォーマンス」を探究する。「歴史実践(historical practice)」とは、人類学者の保苅実によれば、歴史学者に限定された活動である歴史研究や、学校の授

業よりもはるかに多様な、人々が歴史に触れる広範な諸行為を表す述語である³。例えば、誰かの物語を聞く、テキストを読む、映画を観る、ツアーやワークショップに参加するなどの行為は、時代や地域によって多様な様式を表す歴史実践の例である。歴史実践は、歴史に関わる主体の身体経験を重視する点、周縁化された死者や他者とといった語りえない存在に目を向ける点で、本論文に重要な視座を提供している。本論文で取り上げる事例、すなわち参加者や観客をそれぞれの歴史を持つ場所に居合わせさせるパフォーマンスは、過去の経験やその知識を現在に持ち込む様々な技法に触れる歴史実践の場と言える。

本論文で述べるパフォーマンスは、パフォーミング・アーツと現代美術の領域に限定されることなく、歴史、社会、政治、都市などの様々な学問分野との学際的な関わりを重視しながら、観客や参加者に身体経験を与える傾向を指している⁴。主な研究対象としては、アーティストがそれぞれの歴史の断片を再構成したパフォーマンスの場において、観客や参加者が見る、聴く、感じるなどの身振りによって共感や知識を創出する作業に着目する。具体的には、パフォーマンスの場が観客や参加者を歴史における他者や死者と向き合せ、感覚の移行、知識の創出、情動の分有によって連帯を可能にする過程を明らかにする。それは、パフォーマンスでの歴史経験を作品内部に限定されたものではなく、拡張性のある歴史実践の場として捉えることで、日常や社会に働きかけるアート実践の一面を究明する試みである。

東アジアの連帯を考える上で、歴史実践の場としてのパフォーマンスに着目する理由としては次の2点が挙げられる。一つ目は、日常の場所にしながら、そこを違った

³ 保莉実『ラディカル・オーラル・ヒストリー——オーストラリア先住民アボリジニの歴史実践』（岩波書店、2018年）、55頁。

⁴ 用語の問題として、本論文で用いる「パフォーマンス」は、1970年代の実践ととくに結びついた「パフォーマンス・アート」とは異なる意味合いを持つ。パフォーマンス・アートが美術との結びつきを明確に含意しているのに対し、パフォーマンスはパフォーミング・アーツのオルタナティブな流れや、現代美術の外の実践までイメージするのが一般的である。本論文は、パフォーマンスが持つ意味の広がりを意識しながらも、とりわけ現代美術やパフォーミング・アーツという芸術としてのパフォーマンスを基本的な主題としている。江口正登「接触領域としてのパフォーマンス」『美術手帖』2018年8月号(美術出版社、2018年)、75頁。

視座から見る歴史経験によって、歴史時空の多元性を追求できる点である。パフォーマンスの場は参加者の感覚を研ぎ澄ますことで、普段は感じ取ることのできない過去と現在の歴史の断片に遭遇させる。参加者や観客は、それら断片を自ら再編成することで、歴史を体感する主体となる。それは、民族や国家、共同体の物語を単純化したり、特定の歴史問題を解決したりするよりも、個人的・集団的な歴史経験を通してトランスナショナルな連帯への通路を開く作業と言える。

二つ目は、歴史における周縁化された他者や死者といった複数の声に耳を傾ける点である。パフォーマンスの場において、参加者や観客は過去と現在に繰り返し現れる他者や死者と向き合い、聴く、見る、感じるといった様々な身振りによって共感や知を生み出すことができる。この際、共感や知は社会のなかで見え隠れする存在に対する共同の感覚を広げ、知は歴史と向き合う知恵を共に考えるきっかけとなる。それは、歴史の断片に触れる身振りを手掛かりに、それを分有・伝達する仕組みによって時空間を越えた持続的な連帯を生み出す作業と言えよう。

このような歴史実践は、歴史経験に対する真摯さに基づき、文化や地域の間で絶え間ない翻訳作業を行うことで連帯の可能性を模索する。グローバル化による弊害、帝国主義の兆候が顕著である東アジアの現状において、歴史実践の場としてのパフォーマンスは、東アジアの連帯を考えるための適切な視座を提供するに違いないだろう。

連帯の可能性

ここで改めて連帯という言葉の意味や原理、東アジアの連帯を語る意味について述べることで、本論文が連帯の可能性を扱う背景に触れておきたい。倫理学者の馬淵浩二は、連帯という言葉を用いることには、向き合うべき問題や価値が表現されていると指摘する⁵。例えば、連帯はインターナショナルや革命、左翼運動といった反体制を唱えた時代には、人々を突き動かすほどの力を持つ言葉だった。その反面、今日、連帯という言葉はそれ相応の歴史とともに使い古され、新鮮さを失い、毒にも薬にもならない平凡な言葉に変質してしまったかのように思われる⁶。

⁵ 馬淵浩二『連帯論一分かち合いの論理と倫理』（筑摩書房、2021年）、13頁。

⁶ 同上。

本論文では、連帯を新たに創造し続けることで、実践としての可能性を見出せるものだと主張する。まだ記憶に新しい東日本大震災の時の相互扶助、台湾・香港・韓国・ミャンマーでの民主化運動において、連帯という言葉は再び象徴的な言葉として用いられた。そういった現象は、連帯が必要とされている証拠に違いないだろう。ここで重要なのは、連帯を有効な概念として使い続けようとする実践があったからこそ、新たな価値を生み出すことができたということである。

連帯という言葉に含まれた意味を調べることから、それが持つ協働の可能性にたどり着くことができる。連帯の定義は、分野によって記述される意味が異なっており、すべてを網羅することは難しいが、既存の連帯の定義に散見されるキーワードとしては、相互依存、協働、結合が挙げられる。馬淵は、連帯に関する様々な定義をまとめ、次のような定義を提案する。

連帯とは、共通の性質・利益・目的を共有する複数の者たちが、あるいは他者の利益・目的の実現に関与する複数の者たちが、協働や扶助（の責任）を引き受けることで成立する結合のことである。この結合は、自然発生的であったり、目的意識的であったり、制度的であったりする。この結合には、一体感の感情が伴うことが少なくない。⁷

つまり連帯には、共通の何か(の責任)を分かち合ったり、相互扶助する結合の過程によって、一体感の感情を生み出したりするという意味が含まれている。そこで、東アジアにおける帝国主義的な脅威に対抗するために、共通のものを分有し大規模の協働を可能にする連帯は、有効な方法になりうると考えられる。

ただ、私たちは連帯に付きまとう危険性や自己矛盾性についても留意しなければならない。まず誰による何のための連帯かという点に注意を払う必要がある。例えば、ファシストや人種差別主義者も連帯する。彼らは、その集団の目的を実現するために、または自らが所属する人種集団の利益を守るために団結し協働する。冒頭で述べた人種差別やヘイトスピーチ、国家内の政治集団の悪行もこれに該当する。過去の東アジアでも、日本帝国が東アジアの侵略のために打ち出した東亜共栄圏などの例を挙げる

⁷ 同上、50 頁。

ことができる。また連帯は、しばしば排除という負の要素を生み出してしまう。集団は、それに属する者とそうでない者のあいだに境界線を引くことで成立する。そのため、連帯が機能するとき、それは一方で該当の集団の結合を強化するが、その結合の強化が他方で排除を生み出すことに貢献する⁸。つまり、連帯を主張するとき、必ずそこには排除される者たちが存在するということである。

これら連帯の二つの特徴から分かるように、連帯を語る際は、それが集団の内部と外部にどのような価値を促進しているのかについての批判的な思考が必要となる。そこで、東アジアの現状を捉える場合、連帯が一方的・目的論的になることを常に警戒しながら、その目的や価値、自己矛盾性に自覚的になる姿勢が何より求められると言えよう。前節で述べた歴史実践の場としてのパフォーマンスは、真摯さをもとに見え隠れする存在に対する共同の感覚を広げ、歴史と向き合う知恵を分有する点で連帯のための一つの手掛かりに違いない。強調しておくべきは、それは、作家が事前に設定した連帯の形態を提示するものではなく、観客や参加者の個人的・集団的な身振りを触発することで連帯への通路を開くものである点である。

本論文が重視する連帯の二つの土台、つまり地域や差異を越えた共感、持続的な知識生産を考えるために、リチャード・ローティによる共感の連帯、ナンシー・フレイザーによる知識生産のネットワークは参考に値する。ローティによれば、連帯は「他者の苦痛や屈辱に対して、その詳細な細部にまで自らの感性を拡張することによって創造」される⁹。それは、弱者たちが経験する具体的な苦痛を詳しく論じることで「私たち」を構築する共感の価値に基づいている。ローティの連帯は、東アジア地域の近現代史における他者や死者と向き合うことで、共感を広げることを重視する本論文の連帯と重なる部分が多い。フレイザーは、ネットワークが社会組織の形式とコミュニケーションの基盤両方を指すものとし、それが脱中心化したトランスナショナルな仕組みを持つ点に注目する。ネットワークは、参加主体が国民国家中心の共同体議論から離れ、トランスナショナルな連帯を形成できる手段と言える。東アジアの連帯を知識生産の場として捉える上で、ネットワークは重要な示唆を与えている。

⁸ 同上、320 頁。

⁹ リチャード・ローティ『偶然性・アイロニー・連帯ーリベラル・ユートピアの可能性』斎藤純一、山岡龍一、大川正彦訳(岩波書店、2000 年)、7 頁。

1990年代以降、東アジア地域では、知識生産や社会活動を基盤とする連帯の実践が行われてきた。文化研究者の陳光興、東洋史研究者の白永瑞、政治思想史研究者の孫歌、中国思想研究者の汪暉などによる東アジア論である。この研究者たちは、東アジアの概念自体の批判的検証を踏まえつつ、東アジアの異なる地域の人々がともにその討論のなかに参加できるような共有点を模索する必要性を論じてきた¹⁰。これらの議論で東アジアは、特定の地理や国民国家の概念を越えて、共同で想像することによって生成していく未来像として捉えることが求められている。したがって、東アジアを想像することは、具体的な現実における構造的矛盾や互いの苦痛に目を向け、連帯のあり方を実践することに他ならない。民族中心主義の強化や帝国主義の再来を目の当たりにし、過去の歴史に応答する責任を共感し、それを未来に伝えていく実践なしには、東アジアの連帯を語ることはできないだろう。

現代東アジアのパフォーマンス

本論文は、2000年代後半以降、東アジアにおけるパフォーマンスの歴史実践の側面に着目し、その連帯の可能性を探究する。現代アートでは、1990年代以降、「カンパセーション・ピース」「パティシペートリー・アート」「コラボレーティブ・アート」「ソーシャリー・エンゲイジド・アート」（以下、SEA）といった、対話、協働、参加、コミュニティの意味を重視する動きが盛んになってきた。これらのアート実践は、アーティスト個人による表現というよりは、参加者の創造性の助けを借りて、共同で制作を行うことによって社会に関与する手法を表している。表現形式としては、芸術の様々なジャンルのみならず、社会のあらゆる学問領域との高度な領域横断性といった特徴が際立つ。このような動向は、プロダクトしての作品ではなく、様々な芸術および学問分野との学際的な関わりや、観客や参加者との交渉や協働を重視する点でパフ

¹⁰ （座談会）孫歌、白永瑞、陳光興「〈東アジア〉を語ること、その可能性について」、孫歌、白永瑞、陳光興編『ポスト〈東アジア〉』（作品社、2006年）、6-27頁；汪暉「아시아 상상의 계보(アジア想像の系譜)」；汪暉著『새로운 아시아를 상상한다(新たなアジアを想像する)』イ・ウクヨン訳(창비、2003年)、218-225頁。

パフォーマンスとの深い関連が指摘されてきた¹¹。また、美術館やギャラリーといった視覚芸術 (visual arts) の制度でのパフォーマンスの展示、パフォーマンス・アーツや演劇、社会文化的な 이슈 との接点をめぐるキュラトリアル実践に関しても活発な議論がなされている¹²。

東アジアでも、2000年代以降、現代美術とパフォーマンス・アーツの間の相互拡張が際立つ中で、地域固有の社会・政治問題や、近現代史における近代化や植民地主義の影響を映像やパフォーマンスの手法で表す動向が現れている。映像に関する動向としては、参加者とのワークショップを通じた映像制作に取り組む田中功起、韓国に住む移民とのコラボレーションによって映像やアニメーション制作などを行うミックスライス (韓国)、台湾社会の周縁に生きる人々と協働で映像制作を行っている陳界仁 (台湾) などを挙げることができる。もう一つの動向としては、美術館やギャラリー、劇場だけではなく、都市空間の歴史や現実をパフォーマンスの場として再構成する流れが挙げられる¹³。この動向を牽引してきたのは、本論文の研究対象であるイム・ミヌク、高山明 (Port B)、ワン・ホンカイによるサイトスペシフィック・パフォーマンス、ツアー・パフォーマンス、レクチャー・パフォーマンス、ワークショップなどの

¹¹ パブロ・エルゲラは、SEA がパフォーマンス的であるだけでなく、パフォーマンス・アートの歴史に由来するコンセプチュアルな構造や戦略のいくつかを借用していると指摘する。パブロ・エルゲラ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』アート&ソサイエティ研究センターSEA研究所訳 (フィルム・アート社、2015年)、139頁。星野太は、SEAがプロダクトとしての作品ではなく、複数の人々との交渉や協働のプロセスに本質を持つという点でパフォーマンスを土台とする「ハブニング」との類似性を指摘する。星野太「拡張された場におけるパフォーマンス」『viewpoint』第72号 (セゾン文化財団、2015年)、11頁。

¹² Joanna Zielińska, “Why Performance Works,” in *Performance Works*, edited by Joanna Zielińska (Mousse Publishing, 2019), pp. 6-17.

¹³ 都市空間で行われるパフォーマンスは、相馬千秋がディレクターを務めた「フェスティバル・トーキョー」(2009-)、「シアター・コモンズ」(2017-)、キム・ソンヒがディレクターを務めた「FESTIVAL BO:M (韓国)」(2007-2016) といったアートフェスティバルを重要な発表の場として展開されたことを指摘しておく。本論文で紹介するイム・ミヌク、高山明、ワン・ホンカイは、これらのフェスティバルを一つの拠点にしながら、実験的なパフォーマンスを繰り広げてきた。

試みである。しかし、これらパフォーマンスの実践は、高まる可視化や評価にも関わらず、東アジアにおいて検討および研究はほとんどなされてこなかった。それは、欧米の実践や理論から影響を受け、形成されてきたことは事実であるが、東アジア地域の社会文化的・地理歴史的な特徴を反映している点で貴重な事例に違いない。

本論文で取り上げるイム・ミヌク、高山明(Port B)、ワン・ホンカイは、このような東アジアのパフォーマンスの流れの中でも特筆に値する。イム・高山・ワンは、2000年代頃から都市の歴史や現実の断片を再構成し、参加者が身体的に経験できるパフォーマンスの場として提示する作業を展開してきた。作品の主題として、イムは韓国の都市再開発や産業化によって犠牲された存在、失われた場所を、高山は日本の戦後史が刻まれた都市空間や、その現実を生きる様々な存在を、ワンは台湾の砂糖産業地区が表す植民地時代の歴史と、現在の社会的空間や共同体を扱う作品を制作してきた。主な発表形式としては、イムは参加者を作品の一部として扱う参加型パフォーマンスを、高山は参加者が個人または集団で都市空間を観光するツアー・パフォーマンスを、ワンは参加者と共に音を聴くワークショップや、それをもとにしたレクチャー・パフォーマンスが認められる。

イム・高山・ワンの作品の特徴は、韓国、日本、台湾といった特定の国家や地域、特定の時代や事件、または特定の学問や手法だけを扱うのではなく、作品を通して常にそれらが交錯・衝突する部分を模索する点にある。作品が発表される場として、美術館や劇場といった既存の制度的空間だけでなく、都市空間や歴史的場所を舞台とするものが多いのもそういった傾向と関連する。これら作品は、具体的な社会空間のなかで、そこに生きる人々の生や都市、歴史、社会問題を参加者が身体的を通して経験する仕組みを持っている。例えば、参加者は、パフォーマンス、ツアー、ワークショップなどで構成された場所に関連する歴史の断片を、様々な身体感覚で経験することになる。これらの作業は、単一の歴史的事実や完結された物語を提示するのではなく、関連する複数の歴史的断片や偶発的な状況を作品のなかに取り入れる。また参加者は、時空間的に離れた歴史的断片や都市空間で繰り広げられる多彩な状況を自らの感覚で再構成することができる。作品は特定の地域を越えた歴史や都市の様々な現実問題に触れる点で、常に学際的かつトランスナショナルな観点を示唆する。

イム・高山・ワンのパフォーマンスは、参加者を東アジアの近現代史に共有された「幽霊」と向き合わせることで、歴史経験の知や情動を創出し、連帯を可能にするア

ートのあり方を提示しているに違いない。それは、東アジアのパフォーマンスの文脈においても他に類例を見ない独特な歴史実践を呈している点で、研究対象として十分な価値を有している。本論文は、イム・高山・ワンのパフォーマンスが持つ独特な表現を具体的に論証するために、参加者を「幽霊」と向き合わせる「儀礼的装置」、そして参加者の身振りによって創出される「レパートリー」という概念に焦点を当てる¹⁴。

デリダの幽霊

本論文で扱う「幽霊」は、ジャック・デリダによる「幽霊」の概念に負うところが多い¹⁵。デリダにおける「幽霊＝revenant」は、動詞「revenir＝再来するもの」、つまり反復可能性の意味を含む語である。「幽霊」の再来は、現れる度に異なった様相を持つことで時間的秩序をゆるがし、過去が解決済みのものではないことを、生者に不安な混乱を通して呼びかける。要するに「幽霊」は、「ここにはいない者たち、すなわち〈もはや〉あるいは〈まだ〉現前してはおらず生きていない者たち」であると同時に、「戦争や、政治的その他の暴力や、民族主義的、植民地主義的、性差別的その他の絶滅や、資本主義的帝国主義あるいはあらゆる形態の全体主義による圧制、それらの犠牲者」のような一つの観点からは、もはや指し示すことのできない群れなので

¹⁴ 「儀礼的装置」と「レパートリー」概念を簡単にまとめる以下のようなものである。パフォーマンス研究と人類学を横断したヴィクター・ターナーとリチャード・シェクナーが精巧化した「儀礼」、ロザリンド・クラウスが取り上げた「装置」、ダイアナ・テラーが提示した「レパートリー」の概念は、本論の重要な参照点である。「儀礼」は、参加者を特定な状況に招き入れ、「幽霊」と遭遇させることで、参加者の認知や感覚に変化をもたらすことに関連する。また「レパートリー」は、パフォーマンスの実践が知識や情動として伝達、継承されることで連帯を可能にする仕組みを究明するための有効な概念である。これらについては、第10章と第11章で詳述する。

¹⁵ デリダは、『シボレート』で頻繁に用いている「幽霊 revenant」「亡霊 spectre」という語以外に、「幻霊 fantome」「憑霊 hantise」と言った語も用いている。東浩紀『存在論的、郵便的—ジャック・デリダについて』（新潮社、1999年）、54頁。

ある¹⁶。

本論文では「幽霊」が含む「再来するもの」という意味のみならず、デリダの『マルクスの亡霊たち』において『ハムレット』に出現する父の魂(spirit)の訳語として使われている「亡霊 spectre」にも注目している。「亡霊」または「幽霊」は、東アジアの植民地の歴史における無数の死、そして急速的かつ暴力的な近代化における消えざるを得なかった存在たち＝先祖に対する生者の哀悼や敬意(respect)の問題と深く結びついている¹⁷。デリダは『マルクスの亡霊たち』の冒頭で、「生きることを学ぶ＝教える」ことについて言及しながら、「それができるのは、他者を通じてであり、しかも死によってである。いずれにせよ、生の縁にある他者を通じてなのだ。内側の縁なり、外側の縁なりにある他者を通じて。それは、生と死の境の他者教育なのである。」と語っている¹⁸。要するに、生きることを学ぶためには、生と死のあいだにある「他者」あるいは「幽霊」たちと「ともに」維持、交際、仲間づきあいする共在が必要であるということである¹⁹。デリダは、さらに「幽霊」との共在を記憶や相続、世代＝生殖の政治学のなかに位置づけ、現在生きていない他者たちに対しても責任＝応答可能性に立脚した正義の名において語るべきであるという。つまり「幽霊」は、私たちが生き延びるなかで、現在のみならずここにはいない他者やその死への正義のための責任を考える契機と言える。

こういった「幽霊」は、東アジアにおけるトランスナショナルな連帯を考える上でどのような視座を与えてくれるだろうか。東アジアでは日本帝国により残された植民地時代の遺産、解放後の虐殺や暴力、脱植民地化の過程、近代化によって失われた場所や共同体、近現代史における無数の死など、多くの歴史的・文化的な事柄を共に経験してきた。また、そういった歴史のなかで生と死の間を彷徨う存在、忘却された存

¹⁶ ジャック・デリダ『マルクスの亡霊たち』増田一夫訳(藤原書店、2007年)、14頁。

¹⁷ イ・ヨンジン「근대성과 유령: 근현대 동아시아의 죽음의 정치를 넘어서기 (近代性と幽霊: 近現代東アジアの死の政治を越えて)」イ・ヨンジン他『애도의 정치학 근현대 동아시아의 죽음과 기억 (哀悼の政治学—近現代東アジアにおける死と記憶)』(図書出版ギル、2017年)、18-20頁。

¹⁸ デリダ、前掲書、11頁。

¹⁹ 同上、12頁。

在、記憶される機会を奪われた存在、国民国家主義のなかで見失われた人たち、浮遊する存在、見えない・語ることのできない存在は、過去のみならず現在も絶え間なく再来する「幽霊」として姿を現している。連帯が他者に対する感性の幅を広げることによって可能になることを考えれば、互いの過去と現在に共在する「幽霊」と向き合うことは、連帯の出発点になると言えるだろう。ここで「幽霊」と向き合うことは、それらを語らせたること、もしくは特定の地位をもたらすべき対象として扱うことではなく、むしろ言語や経験の場、系譜関係の特異性から発することで初めて可能になるに違いない²⁰。

東アジアの共通の歴史や経験を語る際に「幽霊」と向き合うことが重要な作業である理由としては、次の3点を指摘することができる。

一つ目は、「幽霊」の「反復可能性」、つまり繰り返し現れる特性によって、東アジアの植民地の歴史や資本主義帝国の再来・反復の様相を照射できる点である。言うまでもないが、日本帝国による植民地の歴史は過去のものではなく、未だにアジアを取り巻く社会・政治的環境、文化的様式、個人や共同体の記憶、日常の風景にまで幅広く影響を及ぼしている。このようなポストコロニアルな状況における「幽霊」の再来は、未だにそしてこれからも終わることのない歴史があることを我々に呼びかける。東アジアの「幽霊」と向き合うとは、まさにそういった未解決のままの歴史と直面する時間を意味する。

二つ目は、「幽霊」の「現前不可能性」、すなわち過去の歴史を固定化する行為自体から常にはみ出す点である。東アジアでは、90年代頃から他者、周縁、離散という観点から近現代史における「幽霊」を再現する試みが見られるようになった²¹。ところで、歴史的再現に取り組む芸術作品が表現手段とする当事者の経験そのもの、そこから現れる証言や目撃、その代物となる記憶の提示物は、注意を払うべき対象でもある。誰かが経験した不合理な苦痛を理解できる一つの対象として作ることは、常に語れるもの/語れないもの、再現可能/不可能性の問題と繋がるからである。「幽霊」は、私たちがある出来事や経験を意味化する際に、意味の終着点に至ることを妨害・攪乱

²⁰ 同上、40頁。

²¹ 韓国と台湾では、独裁政権から民主化を成し遂げた1980年代後半から現代美術、映画、小説、展示などの形式による歴史的再現が大幅に増えた。

する差異を生み出すことで、「語れない/再現できない/解決し得ない」何かが常に存在することを強烈に示唆する。

三つ目は、「幽霊」が「生と死」または「他者」の観点から未来の連帯に向けた共同の責任について考える視点を提供する点である。冷戦が終わった1989年以降、韓国や台湾では国民国家の確立と共に、過去の虐殺、拷問事件についての調査や、死者への哀悼事業が行われた。また、東アジアでは、新自由主義の導入以来、都市内で疎外された移民・難民や、民族的マイノリティへの差別といった共通の問題を抱えている。現在、東アジアでは、歴史の忘却に直面するだけでなく、死者や他者をどのような方法で語り、他国の事例とどのように繋げていくかというトランスナショナルな姿勢が何より求められている。そこで、まだ生まれていない者もしくはすでに死んでしまった者たちの「幽霊」の前での責任を考えることは、現状のみならずこれからの連帯を考える上で重要な視点を提供する²²。

このように「幽霊」は、東アジアの歴史に対して、様々な独自の歴史に焦点を当てながらも繰り返し現れる共通のものを考えられる点、歴史の再現を批判的な観点で捉えられる点、時間と空間を越えて歴史を媒介・伝承する想像を促す点という重要な発想源を提供している。本論文は、イム、高山、ワンの作品が「幽霊」と向き合うパフォーマンスの場によって、境界を越えた連帯を生み出すことができるという考えに基づいている。

先行研究

東アジアにおける「幽霊」を通して、歴史実践の場としてのパフォーマンスが持つ連帯の可能性を考える本論文は、歴史学や現代思想、カルチュラル・スタディーズ、社会学を幅広く参照している。本論文で取り上げるイム・高山・ワンは、パフォーマンス・アート、現代美術、音楽、文学など、芸術分野のみならず、歴史学、哲学、人類学など、様々な領域を横断・交差する手法を用いている。そこで、作品分析のためには、現代美術理論、パフォーマンス・スタディーズ、演劇理論など、芸術分野だけではなく、分野の垣根を越える様々な研究を視野に入れる必要がある。

²² デリダ、前掲書、14 頁。

現代美術とパフォーミング・アーツを領域横断的に扱う研究方法としては、美術史家のクレア・ビショップとシャノン・ジャクソンの研究が参考に値する。クレア・ビショップは『人工地獄』で、「パティシペートリー・アート」を演劇および前衛芸術の歴史におけるパフォーマンスの文脈から考察している²³。主に「パティシペートリー・アート」の歴史を中心に、参加者と作者の関係や、参加をめぐる政治性について述べている。ジャクソンは、『ソーシャル・ワークス』の中で、SEAを始めとする現代美術の新たな傾向がパフォーミング・アーツにおける「ポストドラマ演劇」と深く関連すると指摘した。また、このような潮流を「パフォーマンス的転回 (performative turn)」と呼んでいる²⁴。本論文で扱うパフォーマンスは、ビショップとジャクソンが論じた動向、つまり現代美術とパフォーミング・アーツがパフォーマンスという地平において相互に接近しつつある状況に近い面がある。また、具体的な社会空間での観客の参加やその過程での諸関係を重視する本論文の研究方法は、ビショップとジャクソンの研究を重要な参照項としている。

しかし、ビショップとジャクソンの研究は、欧米の事例を中心に挙げており、アジアを含む非西欧圏の事例に関してはほとんど触れていない。このような観点は、非西欧圏で同時代的に展開されているアート実践を軽視し、西欧中心の言説を強固にする危険性を孕んでいると言わざるを得ない。本論文は、西欧で精巧化されてきたパフォーマンスという表現様式の研究手法に依拠しながらも、東アジアに見られる事例が地域独自の社会文化的、地理歴史的な問題に取り組んでいる点に注目した。それは、同時代のパフォーマンスという地平から、西欧の事例と区別される東アジアのアート実践の様相を捉える試みである。そこで、東アジアのパフォーマンスの表現面および社会文化面の意義を調べることは、既存の西欧中心の言説に疑問を投げかけるのみならず、東アジアのアート実践が呈する独特な文脈を理論化ための欠かせない作業と言えよう。

東アジアにおける従来の歴史学、文学・哲学、文化研究には、東アジアの歴史やポストコロニアルな状況に対して、芸術作品やアート実践によってアプローチする事例

²³ クレア・ビショップ『人口地獄 現代アートと観客の政治学』大森俊克訳(フィルムアート社、2016年)。

²⁴ Shannon Jackson, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*, (Routledge, 2011), p. 2.

がいくつかある。歴史家のテッサ・モーリス-スズキは、歴史を叙述する際のメディアの働きに着目し、小説、写真、漫画、映画などの具体例を分析した²⁵。歴史叙述、歴史清算、歴史責任をめぐる表象や再生産の問題を、表現の媒体や流通の側面から捉えた研究事例である。また、研究者がアーティストと共同でプロジェクトを行ったり、研究者自身がアート実践を行ったりする実践的な研究もある。政治学者の李静和は「残傷の音」をテーマとする展覧会企画によって、アジアにおける政治とアートが交錯する領域を研究した²⁶。現代美術、音楽、パフォーマンス領域のアーティストおよび研究者が共同で展覧会企画、記録集制作などを行った事例である。文化研究者の山本浩貴は、SEAにおける「コラボレーション」「パティシペーション」を中心に、東アジアのポストコロニアルな状況を脱植民地化する実践的研究を行っている²⁷。ポストコロニアル理論に基づく幅広い事例研究と共に、研究者自身のアートプロジェクトを例に挙げた先駆的な研究と言える。李と山本の研究は、政治や社会というテーマを中心に東アジアの歴史を実践的に考察した点で、本研究に貴重な視座を提供している。

ところが、スズキ、李、山本を含む既存の研究では、本論文が重視する2000年代以降の東アジアに見られる歴史実践としてのパフォーマンスに着目したものはあまりなかった。イム・高山・ワンに関する個別の研究としては、韓国、日本、台湾でそれぞれの地域的文脈や、特定のメディアの特殊性に着目したものは珍しくない。例えば、イムに関する研究は、韓国の近現代史における民族分断や都市開発の問題を扱うメディア・アートとして捉える観点、高山に関する研究は、都市現実や歴史における他者や社会問題に取り組む演劇として捉える観点、ワンに関する研究は、失われた歴史や知識を音や聴く行為でアプローチするサウンド・アートとして捉える観点が中心をな

²⁵ テッサ・モーリス-スズキ『過去は死なないーメディア・記憶・歴史』田代泰子訳(岩波書店、2014年)。

²⁶ 李静和『残傷の音「アジア・政治・アート」の未来へ』(岩波書店、2009年)。

²⁷ Hiroki Yamamoto, *The Art of Decolonisation: On the Possibility of Socially Engaged Art in the Postcolonial Context of East Asia*. PhD thesis (University of the Arts London, 2018).

している²⁸。しかし、既存の研究において、東アジアにおける「幽霊」的状况を参加者や観客が身体的に経験するパフォーマンスの文脈から論じたものは、今までほとんど見られない。そこで、本研究は「連帯」や「幽霊」といった概念を手掛かりとして、イム・高山・ワンに関連する批評、記事、レビューなどの二次資料のみならず、筆者が作品制作に関わった経験や作家とのインタビューも踏まえながら、3者によるパフォーマンスを精査する。

本研究の目的と意義

本研究は、イム・高山・ワンによるパフォーマンスが参加者を東アジアにおける「幽霊」と向き合わせる構造や内容を捉えるとともに、そのトランスナショナルな連帯の可能性について考察することを目的としている。帝国主義の再来、新自由主義の弊害が顕著である東アジアの現状において、3者がどのようなパフォーマンスに取り組んできたかを具体的な作品分析を通して検証する。また、このような作品分析をもとに、参加者を「幽霊」に遭遇させる「儀礼的装置」、そこでの身振りによって共感・知識生産をもたらす「レパートリー」の二つを軸に比較する。それは、イム・高山・ワンが従来の歴史記述から離れ、参加者が東アジアの共有された歴史を身体的に触れ、共感や知識を創出する仕組みによって、連帯の可能性を生み出す点を追求する

²⁸ イムに関する研究としては、キム・ホンヒ「임민옥, ‘경계에 살다’ (イム・ミヌク、「境界に生きる」)」『Media Art Korea Award 2011』(MAK:AWARD Publisher、2011 年)；キム・ナムシ「임민옥의 ‘미디어’ 아트 (イム・ミヌクの「メディア」アート)」(PLATEAU、2016 年)。高山に関する研究としては、Peter Eckersall, “Tour Performance ‘Tokyo/Olympics’: Digging the High Times of the 1960s”, *Inter sections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Issue 23: 1-18; Kyoko Iwaki, “The politics of the senses: Takayama Akira’s atomized theatre after Fukushima,” in *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, edited by Barbara Gelihorn and Kristina Iwata-Weickgenannt (Routledge, 2016). ワンに関する研究としては、Kevin Muhlen, “MUSAK FOR NATIONS,” in *The Heard & the Unheard: Soundscape*, interviewed by Cathy Lane and Angus Carlyle (Taipei Fine Arts Museum, 2011); Miki Kaneda, “Hong-Kai Wang’s Anti-Monuments(A Listener’s Guide to Survival),” *Flash Art*, (2020). などがある。

作業でもある。私が提唱するような歴史実践の場としてのパフォーマンスによる連帯の模索は、私の調査の限り他の研究ではなされてこなかった。本論文は、イム・高山・ワンのパフォーマンスを包括的に論じることで、東アジアの歴史や現実に向を向け連帯を可能にするアートのあり方を考察する。

本論文の独自性は、近年の東アジアのパフォーマンスに見る歴史実践の性格および共感・知識生産を基盤とする連帯の可能性を考察する点、これらの傾向を先行研究やイム・高山・ワンの作品の制作過程・上演内容を含む具体的な事例を踏まえ分析する点、そして自明であると認識されているパフォーマンスの儀礼的機能を東アジアの「幽霊」という文脈と関連づけて新たに解釈する点である。本論文が明らかにしたのは、イム・高山・ワンのパフォーマンスにおける構造ならびに内容、またその東アジアの連帯における意義である。このような取り組みによって、今まで論じられてこなかったパフォーマンスによる東アジアの連帯という新知見を提示することができると思う。

研究方法は、現代美術、パフォーミング・アーツ、音楽、文学など、様々なジャンルを経由する学際的な作品の諸相を明らかにするために、現代美術理論、パフォーマンス・スタディーズ、現代思想を参照する。具体的には、文献研究(批評、記事、論考など)、インタビュー調査、パフォーマンス経験の分析によって、イム・高山・ワンにおけるパフォーマンスの構成手法や参加者の身体経験をジャンル横断的に調査した。このような研究方法によって東アジアの歴史実践の場としてのパフォーマンスを捉えようとする本論文は、東アジア比較芸術論、比較文化論という大枠の中に位置づけられよう。

本研究の構成

本論文は、4部から構成される。各章で論じる内容をまとめると次の通りである。第1部(第1章、第2章、第3章)では、第1章でイムの作品背景と特徴を述べた後、第2章「都市現実の矛盾と状況の再配置」で《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)と《国際呼び出し周波数》(2011)を、第3章「浮遊する共同体と遂行される歴史」で《O Tannebaum》(2019)を分析する。この部では、イムの作品背景を、民衆運動とその後、グローバル化と都市化、歴史をめぐる記憶の政治から触れた上で、都市空間を移動しな

が行うパフォーマンスの事例分析が試みられる。

第2部（第4章、第5章、第6章）では、第4章で高山（Port B）の作品背景と特徴を述べ、第5章「混在する場所の物語をたどる旅」で《東京ヘテロトピア》（2011）と《続・前橋聖務日課》（2020）を、第6章「学びが繋ぐ都市の記憶と現実」で《新・東京修学旅行プロジェクト》（2019）を分析する。ここでは、高山の作品背景を、都市と観光の眼差し、日本社会と感覚の政治、戦後史に対する応答を中心に述べ、都市空間を歩き回りながら歴史をたどるツアー・パフォーマンスの事例を分析する。

第3部（第7章、第8章、第9章）では、第7章でワンの作品背景と特徴を述べ、第8章「失われた記憶と社会的空間の再構築」で《Music While We Work》（2011）と《Southern Clairaudience》（2016-）を、第9章「集团的透聴と共鳴する歴史」で《This is no country music》（2019）を分析していく。この部では、ワンの作品背景を、越境するアイデンティティ、沈黙の過去への傾聴、人間と自然の間に響く音という観点から述べ、ワークショップを中心とするパフォーマンスについて分析を行う。

第4部（第10章、第11章、第12章）では、これら3者のパフォーマンスの分析を踏まえて比較を行い、その意義について考察する。第10章では「儀礼的装置」を中心にパフォーマンスの構造と機能を述べ、それが「幽霊」に対して相互に応答し、説明しあう状況を与えることを検証する。第11章では、参加者の歩く、歌う、聴く、見るといった身ぶりからなる「レパートリー」を分析することで、参加者の感覚の移行、知識の創出、情動の分有といった過程を明らかにする。第12章では、アジア主義や東アジア連帯論を批判的に検証した上で、3者のパフォーマンスが東アジアにおけるトランスナショナルな連帯をいかに可能にするかについて検証する。

以上の構成によって、イム、高山、ワンそれぞれの特徴を明らかにすると共に、3者の作業が東アジアの連帯という文脈で持つ意義を提示できると考える。東アジアの近現代史において繰り返し現れる「幽霊」との共在をパフォーマンスの地平から扱ったこの論文は、東アジアのトランスナショナルな連帯のあり方について考えるための一つの手がかりとなりうるだろう。

第1部 イム・ミヌクの作品分析

第1章 イム・ミヌクの作品背景と特徴

本章では、イム・ミヌクの作品背景と特徴を調べるために、1980年代以降の韓国社会と現代美術の流れを概略した上で、そうした背景と表現媒体の関連性について述べる²⁹。

イムは、80年代後半に民衆運動と民衆美術を経験した後、約10年間フランスで留学及び作品活動を行なった。このような背景は、イムにとって韓国の固有な文脈である民衆美術と共に、同時代の現代美術の文脈をも触れられるきっかけとなったと言える。韓国に帰国した90年代後半からは、新自由主義による弊害を体験する中で、失われた場所、歴史からこぼれ落ちた存在といった「見えないもの」あるいは「幽霊」をパフォーマンス、インスタレーション、オブジェ、映像などによって可視化する作品に手掛けてきた³⁰。ここではイムの作品背景と特徴を民衆運動とその後、グローバル化と都市化、歴史をめぐる記憶の政治を中心に述べていく。

民衆運動とその後

韓国における民衆運動は、民衆が自ら政治文化を形成し政治的主体となることで、社会・政治・文化的に民主主義の理念と制度を定着させる過程だった。80年代の韓国では、1980年の光州民衆抗争をはじめとする軍事独裁政権の民衆に対する弾圧や暴力、

²⁹ イム・ミヌクは、1968年に韓国の大田(テジョン)で生まれ、パリ国立高等美術学校(ENSBA)で絵画を学んだ。現在は韓国芸術総合学校で教鞭を執る傍ら、世界各地で作品発表を行っている。日本での主な展示としては「あいちトリエンナーレ 2019」「瀬戸内国際芸術祭 2016」「第4回恵比寿映像祭(2012)」などがある。

³⁰ イムは産業化の過程でこぼれ落ちたり隠されている、沈黙の中にいながら目に見えない周辺的存在を「近代化の幽霊たち」と呼んでいる。Clara Kim, “Minouk Lim: Notes from Journeys of the 25th Hour,” *2012 Korea Artist Prize*, (National Museum of Contemporary Art, Korea, 2012), p. 34.

検閲が続いた。学生、知識人、労働者など社会全般にかけて展開された民主化運動は、1987年の6月民主抗争を通じて独裁政治の終息を告げた。その過程で、国家の圧制への抵抗の一環として展開された民衆美術、民衆音楽、民衆映画などの民衆文化運動は、民衆を集結・連帯させる重要な役割を担っていた³¹。イムは、民主化運動の激化が絶頂に達した80年代後半に学生時代を過ごしており、当時の経験はイムの価値観に少なからず影響を与えた。ここでは民衆美術とその後の展開を概略した上で、イムの表現におけるパフォーマンス的側面との関係を述べることにする。

民衆美術は、そもそも特定の作品様式や表現主体を指す用語ではなく、相違な活動や傾向を含む言葉である³²。民衆美術には「批判的モダニズム」と「民衆文化運動」という二つの重要な流れがある。前者は、西欧モダニズムを批判的に受容し、美術と生活、歴史、社会を繋げようとする試みとして現れた。これに並んで美術内的要素として産業化と都市化による視覚・文化環境の変化に対する美術実践といった背景も含まれている。後者は、軍部独裁と民主化運動、労働運動などの韓国の特殊な社会・政治的状況といった美術外的な背景と深く関連する。とりわけ80年代後半の社会変革運動の急迫な展開と共に現れ、闘争としての美術、組織運動としての美術といった自己規定や自己組織化を特徴としている。この二つの流れに共通するのは、疎外された民衆と疎通し、日常そのものとしての社会現実を描く点である。

ところで、民衆美術は民主社会の到来以降、過去のような運動性を失うと共に、急変する社会・政治的状況に的確に対応できなくなり、90年代半ば頃には終焉を迎えた。90年代後半からは、民衆美術の思想や表現様式との関連が見られる後続世代を指す言

³¹ 民衆文化運動は、1970～80年代の民衆を文化の生産と消費の主体と想定して行われた文化運動である。民衆美術、民衆映画、民衆音楽、マダン劇などの文化・芸術全般に渡る運動として展開された。

³² 「民衆美術」という言葉が定着したのは、1985年『朝鮮日報』主催の座談会「美術人たちが見る今日の民衆美術」を含むメディアの言説や一部の評論家による概念化作業の影響が大きかった。イ・デボムは、それが政治と美学をめぐる様々な表現が共存した1980年代の美術を歪曲・平面化したとし、用語に対する批判的な検証が必要であると主張する。イ・デボム「『포스트 민중미술』 무엇에 대한 '포스트'인가 (「ポスト民衆美術」一何に対する「ポスト」なのか)」『정치적인 것을 넘어서 (政治的なものを越えて—現実と発言 30年)』(現実文化、2012年)、88-90頁。

葉として「ポスト民衆美術」「政治美術」「現実主義美術」などの言説が現れた。これらの言説は、現代社会の新たな問題を反映しながら「政治的なもの」に取り組む美術実践を民衆美術との関連から解釈している。イムは展覧会などでこれらの文脈で取り上げられ、現在に至るまで「ポスト民衆美術」作家として枠づけられる場合が多い。ただ、イム自身がこれらの枠づけによって自らの作業が制限的に解釈されることを警戒している点から、既存の言説をそのまま踏襲することは止揚する必要がある。そこでイムの表現を民衆美術との関係だけでなく、民衆運動そのものやグローバル資本主義との関係にも着目していきたい。

イムは、大学に入った後、独裁政権に抵抗する社会雰囲気の中で美術と現実の乖離を感じ、大学を中退しフランス留学を決めた³³。フランス滞在期にあたる1988年から1998年までの約10年間、韓国は社会・政治的に急激な変化を迎えた。民主化運動時代における国家権力との対抗の場であった広場は、一般市民たちが自らの考えや意見を自由に表現できる場になった。政治的自由の日常化は、個人や市民団体による公共空間への参加を可能にし、少数者や公共性に対する関心を拡大させた。一方、新自由主義のもとで後期産業化や都市化が進み、ソウルの都市風景も急速に変化した。西欧中心のグローバリズムが再生産する都市再開発、移住労働の問題が浮上すると同時に、アイデンティティや社会的他者をめぐる議論が活発となった。

このような環境を背景に、イムは都市現実や歴史から排除された存在、見えない存在を公的領域へと呼び出す美術実践に取り組んだ。イムの作品は、都市現実 напрямую 介入する民衆美術の現場主義的手法が伺われる一方、現実と虚構の感覚を交錯させるパフォーマンスは、民衆美術とは区別されるものと言える。例えば、《国際呼び出し周波数》(2011)における歌や集会のモチーフは、民衆運動及び民衆美術の運動性や集団性を想起させる面もあるが、現実の捉え方や表現媒体の扱いは相違である³⁴。つまり民衆美術が現実や歴史的瞬間をそのまま再現するのに対し、イムはパフォーマンス、

³³ イムは、高校時代に民衆美術作家であるオ・ユンの指導を受けるなど、民衆美術を接する機会はあったが、それに直接参加したことはなかったと言う。

³⁴ 歌のモチーフに関して、イムは、民衆運動の集会で人々に民衆歌謡を教えたグループ「歌を求める人たち」(1984-)の活動から影響を受けたという。民衆歌謡は、民衆の現実を題材にしており民衆化闘争の集会現場で広く歌われた。

インスタレーション、映像などの複数のメディアによって、特定の状況を一つの視覚的現実として可視化する手法を用いている。



図1 ピジン・コレクティブ《LOST?》(2004)

一方、イムが1998年から行った社会・政治的現実と日常生活に介入する作業は、民衆美術の文脈のみならず、アート・アクティヴィズムの観点からも論じられてきた³⁵。イムは、2000年に「ピジン・ギロク (Pidgin Girok)」を、2004年に「ピジン・コレクティブ (Pidgin Collective)」³⁶を結成し、デザインを活用した介入、プロセス中心のプロジェクト、アーカイブによって、オルタナティブなアクティヴィズムを展開した。例えば、美術館の前にコンテナを設置した《LOST?》(2004) (図1)は、工事現場で働く人々や美術館の観覧者たちが立ち寄り、会話することのできる場を提供することで、芸術と社会を実験し感覚の領域を問いかける試みだった。この時期の活動は、観客が

³⁵ キム・ホンヒ「임민옥, '경계에 살다' (イム・ミヌク、「境界に生きる」)」『Media Art Korea Award 2011』(MAK:AWARD Publisher、2011年)、246頁。

³⁶ 「ピジン・コレクティブ」は、「異なる言語を用いる二人の話者がコミュニケーションのために自然に形成した混成言語」を意味する「ピジン(pidgin)」という名前のもと、アートに限らず社会の内部で状況を攪乱することで新たな状況を創造することを目指した。イ・ヨンウク「Fine Art, Too Late or Too Early」『Minouk Lim: Jump Cut』(アートソングセンター、2008年)、89頁。

美術館の外側に存在する社会的な現象に、直接触れることを提案する作品がよく見られる。

このようにイムの作品における歌う・集う・参加する・会話するといったパフォーマンス的要素は、民衆運動の遺産と深く関連する傍ら、ヨーロッパで接したアクティヴィズムや共同制作の文脈とも呼応していることが分かる。それは、ただ単にイムが韓国の民主化とグローバル化が交錯する時代を経験したからというよりは、自らが地域性と国際性の両方の文脈を批判的に意識しながら、その問題意識を反映できる表現手段を絶え間なく模索してきた結果と言える。

グローバル化と都市化

次はグローバル化と都市化の様相に焦点を当て、そうした背景とイムの作品における移動・流動というモチーフの関連について述べていく。イムは多数のパフォーマンス作業のなかで車、船、コンテナといった移動や運送手段を用いながら、都市再開発によって失われていく場所や解体されていく共同体を捉えてきた。そうした表現手段は、グローバル資本主義による資本の流動性や物流インフラの発達、またそれらがもたらした加速化する空間と切り離して考えることはできない。

まずイムが作品活動をし始めた90年代の韓国現代美術の状況を、グローバル化と都市化の文脈から見ていきたい。民族主義と民主化という共通の目的を目指した80年代を経て、韓国現代美術では90年代から多元論(pluralism)に基づくグローバル化が議論されるようになった。90年代に入り、文民政権の成立、冷戦体制の崩壊に伴い、社会像は急速に自由なムードへと変わっていくと同時に、グローバル時代に向けた期待が高まり始めた。グローバル化は、一般的に国家の境界を超えて、資本、物流、文化の移動によって、全世界が一つの単位へと統合されていく過程を意味する。冷戦崩壊後のグローバル化、国際交流の活発化、大衆メディアの発達、自由貿易と経済ブロック化が一気に進むなかで、人的・物的移動は以前とは比べられないほど増大した。韓国のグローバル化は、政府主導による国家的政策として、政治・経済・文化領域における国際的交流が進められた特徴を持つ。これに加えて新自由主義の論理のもと、都市を再構造化し都市の経済活動を促進するために行われた再開発政策は、社会階層の分化を発生や共同体の破壊をもたらした。

ここでは、90年代の韓国現代美術の背景を調べるために、グローバル化と都市化の影響下における美術制度の変化と具体的な美術実践を中心に述べる。韓国のグローバル化の象徴的・実質的きっかけとなった88年ソウルオリンピック以来、1993年に登場した文民政府(金泳三政府)は、あらゆる分野におけるグローバル化を国家的ビジョンとして掲げた。文化・芸術領域におけるグローバル化は、韓国文化のアイデンティティを世界に発信すると共に、世界的な同時代性を獲得する手段として進められた。この時期、現代美術における重要なイベントとしては「1993 ホイットニー・ビエンナーレ・ソウル展」を挙げることができる³⁷。また、1995年にヴェネツィア・ビエンナーレ韓国館と光州ビエンナーレ³⁸、1998年に釜山ビエンナーレ、2000年にソウル・メディアシティ・ビエンナーレが設立され、韓国と同時代美術を繋げる重要な通路となった。

90年代半ばからは、経済的な発展、デジタルメディアの発達、インターネットの常用化に伴い、大衆文化が大幅に拡大したいわゆる消費の時代が到来した。これを背景に、国立及び私立現代美術館、オルタナティブ・スペースが次々と設立され、若手アーティストに実験的なプロジェクトの機会を提供するなど、既存の国公立美術館やコマーシャル・ギャラリーとは異なる機能を果たした³⁹。こうしたビエンナーレの増加と展示空間の拡大は、同時代における韓国現代美術のアイデンティティを語る議論の場を形成した。

一方、1997年のIMFによる韓国救済を機にした新自由主義体制への全面的な転換は、その後の日常風景や美術制度を大きく変化させた。IMFが要求する労働市場の柔軟化

³⁷ 大田国際博覧会の記念展として開かれた同展覧会は、海外の重要動向を紹介することで、西欧と韓国間の中心一周縁関係を越えて交流を増進する目的で企画された。

³⁸ 「第1回光州ビエンナーレ 境界を越えて」(1995)は、世界を大陸別に分け、各地域の作品を一堂に展示することで、グローバルな共同体を表そうとする試みだった。金泳三政府のグローバル化事業の一環として急速に実現されたため、当時「境界を越えて」というテーマを批判的に提示できなかったという批判が多かった。

³⁹ 1996年イルミン美術館、1998年アート・ソング・センターとサムジ・アート・スタジオ、1999年オルタナティブ・スペース・ループとオルタナティブ・スペース・プル、2000年仁寺美術空間、2004年サムスン美術館 LEEUM が開館した。

をはじめとする経済体制を受容した結果、企業による大幅なリストラが行われ、1998～99年まで失業者数は約100万人に上った⁴⁰。韓国政府は1998～2000年にかけて、景気浮揚策として住宅建設、準農林地の再開発・再建築の活性化を中心とする規制緩和を行った⁴¹。このような背景は、乱開発の原因となり、環境・都市景観の破壊、都市内貧富の格差拡大、地域共同体の崩壊などをもたらした。当時、イムを含む海外留学中だったアーティスト、キュレーターの多くは、通貨危機による経済的困窮の影響で韓国に帰国した。彼らは、国内外のビエンナーレやオルタナティヴ・スペースを活動の舞台とすることで、大学権力＋公募展＋コマーシャル・ギャラリー中心だった韓国現代美術の裾野を広げた⁴²。

90年代後半の韓国現代美術を語る上では、「グローバル化への熱望」と「都市現実への批判的認識」という二つの動因に着目する必要がある。まず「グローバル化への熱望」は、離散、移住、他者、周辺の経験をもとに、民族アイデンティティと西欧のポップ文化及び先端技術を融合する、知的で自由奔放な傾向を生み出した。一方、「都市現実への批判的認識」は、新自由主義の拡散と、それに伴う都市再開発、共同体の解体、貧富の格差という文脈を、多様なメディアで可視化する作業と結び付けられる⁴³。イムは、グローバルな舞台で活動しながらも、都市空間に介入し、社会的連帯と共同体意識を回復することによって、グローバル資本主義のシステムに対する抵抗的な動きを作ってきた。また新自由主義を掲げた政府主導によって、刻々と姿を変えるソウルの都市空間を舞台に、都市開発の速度、場所の喪失、移動性・流動性とい

⁴⁰ イ・ナムチョル「IMF 이후 고용동향 (IMF 以降の雇用動向)」『직업과 인력개발 (職業と人力開発)』4巻6号 雇用動向』(韓国職業能力開発院、2002年)、2頁。

⁴¹ ユン・ジュヒョン「외환・금융위기 이후 주택정책의 시장파급효과 분석연구 (通貨危機以降の住宅政策と市場波及効果の分析研究)」(国土開発院、2000年)、22-23頁。

⁴² イ・ドンヨン編『한국의 대안공간 실태 연구 (韓国のオルタナティヴ・スペースの実態研究)』((社)文化社会研究所、2007年)、82-83頁。

⁴³ 韓国社会に新自由主義システムが定着した主な背景としては、1997年のIMFによる救済とそれに伴う競争体制の加速化を指摘できる。

った後期資本主義下の不可視な現象に着想を得ている⁴⁴。

イムが光州ビエンナーレで外国人観覧者のための観光案内パンフレットとして制作した《Rolling Stock》(2000)(図2)は、荷物を積んだバイク、地下鉄、船、赤ちゃんを背負ったお母さんなど、都市のあらゆる移動手段のスナップ写真から構成されている。都市空間を移動し、占有し、適応していく人々の絶え間ない再配置の地図を描くことで、過ぎ去る都市の姿を批判的に捉えていく作品である。移動手段を用いる作品はその後、車や船に観客を乗せて再開発の真っ只中のソウルを移動するパフォーマンスへと展開した。例えば《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)は、観客を乗せた遊覧船が漢江(ハンガン)の様々な風景をサーチライトで照らして見せる作業だった。次は《S.O.S》(2009)について語るイムの文章からの引用である。



図2 ピジン・ギロク 《Rolling Stock》(2000)

このパフォーマンスは、速度が消滅させる記憶の関係、そこからの抵抗、人間と都市の中の自然の関係を問いかける。あまりにも早く変化する環境の中で私たち

⁴⁴ 2000年代以降の政府主導の都市開発としては、ニュータウン事業(《New Town Ghost》(2005))、ハンガン・ルネサンス事業(《S.O.S》(2009))、四大江事業(《The Weight of Hands》(2010))を挙げることができる。

の記憶は追い出され消えてしまい、生の瞬間は生きるも前にその記憶が消えてしまうことを、離れてしまうことを常に準備しなければならなくなった。益々加速化する「グローバル化」は「すでに見た」ようで「すでに消えてしまった」ような不思議な時空間の感覚で私たちを漂わせる⁴⁵。

この文章は、グローバル化がもたらした都市の日常における記憶消滅や浮遊する感覚を鋭く指摘している。イムは観客を絶え間なく変化するソウルという歴史の現場に居合わせ、光や音、会話で構成された様々な感覚的経験を与える。ここで船という「移動する劇場」は、ただ単に観客を運び風景を見せるだけではなく、作品の内と外、現実と虚構の不一致する感覚に出合わせる装置として機能している。それによって作り出される移ろいでゆく空間と状況は、観客に失われていく記憶、近代化がもたらした犠牲や対価を目撃させ、闇の中へと消え去る感覚を呼び覚ますのである。

歴史をめぐる記憶の政治

イムは、ソウルという都市現実を機敏に捉える作品傾向と共に、2010年代からは韓国社会における近代化の経験、民族や共同体の歴史を扱う作品を手掛けてきた。これらの作業の全般に流れているのは、日本帝国からの解放、朝鮮戦争、南北分断、イデオロギーの対立、独裁政権下の抑圧と急速な近代化といった、近現代史における失われた場所や散らばった共同体への関心である。ここでは、韓国の近現代史をめぐる記憶の政治や歴史的再現について述べた上で、イムがパフォーマンスを通じていかに歴史の死者や「幽霊」に応答してきたかを見ていきたい。

韓国では、朝鮮戦争期および独裁政権下における虐殺や拷問、犯罪行為を含む解放後のあらゆる抑圧や暴力の歴史を語ることは禁止だった。90年代半ばになると、光州民主化運動に対する徹底的な調査が行われはじめ、1997年には虐殺の犠牲者たちを追悼するための「国立5.18民主墓地」が設立された。2001年には「国家人権委員会」が設立され、言論の自由と市民の基本権が保障されるようになり、2005年には「真実と

⁴⁵ 《S.O.S》(2009)の作品解説中、イム・ミヌクのウェブページ（最終閲覧日：2021年7月31日）

<http://www.minouklim.com/index.php?/works/sos--adoptive-dissensus-/>。

和解のための委員会」が設立され、過去史問題を幅広く調査することが可能になった⁴⁶。また国家機関だけではなく、人権活動家、弁護士、一般市民を中心とする多くの市民団体が設立され、過去の人権侵害に関する社会的議論が活発になった。このような社会・政治的变化は、学術、文化・芸術を含め、歴史を語ったり被害者の支援を行ったりする上でより自由な環境をもたらした。

世界的にも90年代以降、ほとんど全ての国家において過去の時間に発生した出来事にアプローチする際に、記憶が一次的な役割を担うという「記憶の全地球化(globalization of memory)」が見られる⁴⁷。ホロコーストの記憶、日本軍慰安婦の記憶といった記憶の氾濫は、学問の領域に止まらず、政治的論争や大衆文化の様々なイメージ、追悼のための場所の設立へと広がってきた⁴⁸。アジアやアフリカなどの第3世界では、脱植民地主義への関心が高まる中で、歴史や記憶の記述が重要な社会的課題となった。グローバル社会において国家や民族の歴史、伝統や固有の文化をいかに世界的流れに適用できるかという考えは、現代美術にも大きく影響を与えた。第1回光州ビエンナーレ(1995)が、民主化運動の聖地という歴史的な場所で開催されたのも、韓国の政治・文化的成果と国際的な同時代性との接触地点を模索する試みだったと理解することができる⁴⁹。

⁴⁶ 「真実・和解のための過去史整理委員会(Truth and Reconciliation Commission)」(2005-2010)は、解放以来、反民主的または反人権的人権蹂躪と暴力・虐殺・疑問の死などの事件を調査し、隠蔽された真実を明らかにし、過去との和解を通して国民統合に寄与するために設立された中央行政機関付属委員会であった。

⁴⁷ David Inglis, "Globalization and/of memory," in *Routledge International Handbook of Memory Studies*, edited by Anna Lisa Tota and Trevor Hagen (Routledge, 2016), pp. 143-145.

⁴⁸ ソ・ドンジン「역사를 잃은 세계의 기억 멜랑콜리 (歴史を失った世界の記憶メランコリー)」『빨강, 파랑, 그리고 노랑 (赤、青、そして黄)』(韓国国立現代美術館、2018年)、125頁。

⁴⁹ ジャン・ユリは、「光州ビエンナーレは光州のイメージを民主化、芸術、グローバル化の都市という三つのテーマで再構成しようとする様々な集団の願望が表出された芸術祭と言える。」と述べる。ジャン・ユリ「광주를 기념하다 : 제 1 회 광주비엔날레와 안티비엔날레 (光州を記念する : 第 1 回光州ビエンナーレとアンチビエンナーレ)」『한국동시대미술 1990년대 이후 (韓国同時代美術 1990年以後)』(社会評論、2017年)、82頁。

韓国現代美術においては、歴史の主体性を唱えた民衆運動の流れや、80年代後半から輸入されたポストモダニズムにおける他者、周縁、離散、移動という観点から、近現代史における疎外された者たちを呼び出す試みが見られる。例えば、パク・チャンギョン(1965-)は、《ブラックボックス：冷戦のイメージの記憶》(1997)と《セット》(2000)で、戦争や冷戦を示したり、それと無関係に見えるイメージを新聞、広告、テレビ、映画から持ってきたり、戦争記念館のジオラマや軍事訓練のためのセットを撮影しスライドショー形式で展示した。イム・フンスン(1969-)は、ドキュメンタリー映画《ビニョム》(2013)で、済州島4.3事件を経験した人々のインタビューや、俳優による再演、ファウンドフッテージを提示した⁵⁰。これらの作品は、個人の人生を辿ることで、彼らが歴史的イベントから受けた影響、もしくは彼らが歴史に与えた影響を同時代にまで広げている。

ところで、こうした歴史的再現を扱う作品が表現手段とする当事者の経験そのもの、そこから現れる証言・目撃、その代物となる物質といった記憶の提示物は、注意を払うべき対象でもある。近年、資本主義やグローバル化のような社会構造の観点から記憶の経験が持つ限界を指摘する議論がある。社会学者のソ・ドンジン⁵¹は、記憶をテーマとする研究プロジェクトのみならず、大衆文化で見るレトロ、ノスタルジー、ビンテージの流行、美術館で見る記憶を材料とする作品が、記憶を通して既存の歴史的再現の限界を乗り越えようとする傾向であると述べる。またそういう傾向が歴史の清算としての哀悼、記憶、トラウマ、和解、治癒といった政治的实践として、主観的な記憶の経験として還元できない資本主義と帝国主義の支配を見過ごしてしまう恐れを指摘した⁵¹。キュレーターのマーク・ゴッドfreyは、1980年代から写真や映像を用いて歴史的再現に触れる作品が増えたことを指摘し、それが東欧やアフリカにおいて歴史への無関心に応答する側面を持つと述べた。またそれに関連して、グローバル資本主義が新たなマーケット、商品、経験を発掘する状況において、文化生産者が以前よ

⁵⁰ 済州島 4.3 事件は、1948 年 4 月 3 日に韓国の済州島で起こった島民の蜂起に伴い、韓国軍、韓国警察、朝鮮半島の李承晩支持者などが 1954 年 9 月 21 日までの期間に引き起こした一連の島民虐殺事件を指す。

⁵¹ ソ・ドンジン『동시대 이후 : 시간-경험-이미지 (同時代以後：時間－経験－イメージ)』(現実文化 A、2018 年)、15 頁。

りスペクタクルでロマンチックな過去再現に没頭する弊害についても指摘した⁵²。



図3 イム・ミヌク 《FireCliff 2》(2011)

イムは、韓国の近現代史における忘却された虐殺や拷問、離散の記憶を扱ってきたが、それは歴史的トラウマそのものに関心を示したり、否定的近代性(negative modernity)を乗り越えようとする態度とは距離があるように思われる。なぜなら過去の歴史を固定された事実や修正すべき対象、政治性をもたらし得る対象として扱うのではなく、それに触れる主体と行為の様相に重きがあるからである。それは「幽霊」を歓待・哀悼するパフォーマンスの状況を創造することで、歴史化や神話化から脱却する試みと言える。例えば、《FireCliff 2》(2011)(図3)では、独裁政権下でスパイの濡れ衣を着せられ、不当な懲役や拷問を受けたキム・テリョン氏が舞台の上で自らの経験を証言する⁵³。韓国の慶山と晋州で起こった二つの虐殺事件を扱う《Navigation ID》(2014)(図4)では、犠牲者の遺骨が保管されたコンテナと遺族が乗ったバスが展示会場まで運ばれるパフォーマンスが行われた。作品の中で当事者や遺族たちは、不条理

⁵² Mark Godfrey, “The Artist as Historian,” *October*, Vol.120(October 2011), pp. 141-146.

⁵³ イムは「真実と和解のための委員会」「真実の力」といった団体を通して拷問被害者、虐殺被害者の遺族たちに出会い、彼らとの長きに渡る交渉や相互理解を積み重ねながら《FireCliff 2》と《Navigation ID》の制作に取り組んだ。

な歴史と現在を繋げる祭儀を開き、歴史の被害者から経験の主体となる。イムが言うように、演劇的祭儀が重要なのは、それが舞台の芸術的体験に止まるのではなく、一人一人の人生に及ぶ実質的な影響へと広がる点にある⁵⁴。



図4 イム・ミヌク 《Navigation ID》(2014)

このように、イムにおけるパフォーマンスは「幽霊」に応答する状況を開くことによって、歴史的再現と同一視/非同一視を共感・転移へと転換する。それは、歴史が再現不可能であることを指し示すだけでなく、死者と生者、「幽霊」と共に自分自身を形成していく情動の経験を実現する過程である。イムが構成するパフォーマンスは、目撃・身ぶり・会話といった具体的な経験の場を再配置することで、参加者たちの主体化のベクトルを構成する一連の諸関係、諸力、情動を生産する創造的行為と言える。こうしたパフォーマンスの場において参加者は、自らの身体による能動的な力や活動力をもとに過去の歴史を考える行為主体となる。

⁵⁴ 権祥海、イム・ミヌクとのインタビュー（2019年8月1日）。

第2章 都市現実の矛盾と状況の再配置

本章では、イムにおける都市再開発と行き場を失った共同体の現実を一つの状況として再配置するパフォーマンスに焦点を当て、《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)と《国際呼び出し周波数》(2011)の分析を行う。これらの作品は、漢江ルネサンス・プロジェクトと明洞再開発といった特定の都市空間および出来事を背景としながら、パフォーマンス的要素によって状況を再配置する点において共通している。両作品において、参加者の行為や参加の仕組みは、それぞれ異なる様相を帯びているが、いずれも社会現実に対して共感・抵抗・連帯といった根本的な問題意識からアプローチしている。ここでは、それぞれの内容と背後にある意味を辿ることで、都市現実の矛盾に向けたイムのパフォーマンスの一面とその意義を明らかにする。

《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)

《S.O.S-Adoptive Dissensus》(以下、《S. O. S》)は、2009年の「FESTIVAL BO:M」⁵⁵に出品されたサイトスペシフィック・パフォーマンスである。パフォーマンスの舞台となったのは、世界的な観光名所を目指して、文化・観光施設、水上交通、生態公園の整備工事が行われている漢江(ハンガン)である。漢江は、1960年代からの輸出主導型の経済発展計画によって成し遂げられた「漢江の奇跡」を含め、韓国の近代化や急激な経済成長を象徴する地理的空間である。2007年に始まった漢江ルネサンス・プロジェクトは、景観、文化施設、生態系の再整備を通じて漢江の第2の復興を目指す国家事業だったが、その目標とは裏腹に、環境破壊や地域共同体の崩壊問題などが絶えず提起されてきた。イムは、そういった漢江を通して眺められる近代化や都市開発の速度と、それによって失われていく場所や共同体を、共有された記憶として蘇らせるパフォーマンスに取り組んだ。

⁵⁵ 「FESTIVAL BO:M」(2007-2016)は、現代舞踊、演劇、美術、音楽、映画、パフォーマンスなど、現代芸術のあらゆるジャンル間の交流を根幹とするインターディシプリナリー・アート・フェスティバルである。

《S.O.S》では、観覧客を乗せた遊覧船が約 90 分間、漢江の色々な場所を移動しながら、光と音、距離と速度による共感的なパフォーマンス体験を与えた。船室には、船長が漢江について語る音声、時々漢江の土手と交信する無線機の音、ジャン・ヨンギュによるサウンド・アートなどが流れており、遊覧船の船首に設置されたサーチライトは橋脚の隅々、川辺のマンションと高層ビル、工事現場の風景を照らした(図 5)。



図5 イム・ミヌク 《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)

経験豊かな船長は、旅のガイドとなり「漢江の奇跡」のような国家事業と都市の発展計画によって失われた、あるいは失われている歴史と記憶の断片を語る。作品の中で船長は、遊覧船の運航を担当しているが、全体を統制する存在というよりは、むしろ自嘲的な語りを続けたり、ためらいによって運航が一瞬止まることもある。それにも関わらず、船長は「私が考える漢江ルネサンスは、疎外されたり剥奪されたものたち、分離され忘れ去られるものたちを記憶することだと思います」と言いながら、漢江の神話とは異なる自らの「意見」を表明した。

この作品では、社会、制度、慣習、個人の間で複雑に絡み合っている不和(dissensus)が中心的なテーマをなしている。イムが考える不和とは、積極的に不和を表出する拒否という行為(ストライキ、授業拒否、兵役拒否など)のみならず、拒否し

ない拒否によって現れる不和や存在そのものとしての不和までを含んでいる⁵⁶。それは、分け前のない存在、数えられていない存在、日常を拒否した存在たちの居場所はどこにあるかという問いかけに繋がる。イムは《S.O.S》の制作段階で書いた「私のなかのバートルビー」というタイトルの文章で、ハーマン・メルヴィルの『書記バートルビー』から「そうしない方がいいと思います(I would prefer not to)」という一節を引用している。バートルビーは、ある法律家の書記として雇われてから、仕事を与えられる度に「そうしない方がいいと思います」と答え続けながら何もしない日々を過ごし、飲食まで拒否した末に死んでしまう人物である。彼の拒否は婉曲な表現に止まらず、拒否が一つの意志表明になることさえも拒否する根本的な拒否である。矛盾と抑圧が常に存在する現実のなかで、拒否は不和の解決不可能性を表出する行為そのものになる。



図6 イム・ミヌク 《S.O.S-Adoptive Dissensus》(2009)

遊覧船が移動する漢江沿いの特定の場所では、鏡を持った学生デモ隊、行き場のない恋人同士、保安観察対象者の非転向長期囚による「幽霊」の帰還がパフォーマンス

⁵⁶ イム・ミヌク 「내 안의 바틀비(私のなかのバートルビー)」、イ・ソル編 『마지막 혁명은 없다 (最後の革命はない)』(現実文化研究、2012年)、102-103頁。

として体现された⁵⁷。デモ隊を演じた約 20 人のほとんどは、職業体験センター・HAJA(韓国語で「やろう!」という意味)の学生たちだった⁵⁸。彼らは鏡を手に持って円を描きながら「シャベルのすくい、もう一つの人生、そしてさまよう人々」のような断片的なフレーズを繰り返し唱えている(図 6)。恋人同士は、漢江のノドゥル島で時間を過ごした経験について語りながら、船の移動方向に向かって走り続ける。二人は漢江でじっくり時間を過ごそうとすると「ブルドーザーが来たり、アスファルトを敷いたり」する工事作業によって妨げられ、行き場を失ったことをユーモアに満ちた口調で話す。非転向長期囚は、今まで守ってきた自らの信念の歴史を淡々と語り、国家権力に対して「いいえ」と答える人々のための S.O.S を送りたいという意志を伝える。それは、漢江の土手に駐車された車がヘッドライトで S.O.S のモールス符号を遊覧船に向かって送る場面と照応する。漢江沿いのパフォーマーたちは、鏡の反射、身ぶり、無線機越しの声で拒否の記憶を発信するが、救助は叶わず不和の状況が続くのみである。

遊覧船の船長、そして漢江沿いのパフォーマーたちは、パフォーマンスの登場人物でありながら、普段現実の中で経験してきたことを自らの声で発信した。彼らが置かれている時間と場所、社会的立場は異なるが、それぞれのエピソードは作品の中で国家権力による個人の犠牲や記憶の喪失という共通の文脈を反映する。ただ、作品全体が完結した一つの物語として提示されているわけではない。イムは、各場面をオムニバス形式で構成し漢江という歴史の現場に再配置することによって、現実と虚構、個人と集団の記憶を交錯させる。イムが「パフォーマンス・ドキュメンタリー劇場」と呼んでいるこうした仕組みは、目的性を持たないシーケンスの連鎖によって虚構と実

⁵⁷ 非転向長期囚とは、共産主義思想を破棄しないで韓国の刑務所で長期間服役したパルチザン、南朝鮮労働党、朝鮮人民軍捕虜とスパイを指す言葉である。作品に登場するガン・ヨンジュ氏は、政府当局からスパイと疑われ、自分がスパイであると認めたら自由になると言われたが、彼はそれを拒否し政治犯として 14 年間服役した。裁判でスパイ行為のすべての容疑を取り除いてからも保安観察の対象となってきたが、2018 年によりやく法務部はガン氏の保安観察処分を解除した。

⁵⁸ 職業体験センター・HAJA(1999-)は、学校教育に馴染まない青少年のための代案的な進路・職業教育を行う機関である。イムは、2003 年から数年間にわたり「ピジン・コレクティブ」として HAJA のアート・ディレクターを務めており、その後もセンターと緊密に関わってきた。

在で構成された現実の証明となる⁵⁹。この時の証明とは、矛盾した都市を生きる人々の抵抗の声を救い上げる歴史的証言に他ならない。

次にこのような状況に居合わせる参加者の経験は、どういう性格のものだったのかを詳しく見ていきたい。まず、遊覧船の乗客は、公演(「FESTIVAL BO:M」)に参加する観客のみならず、観光を目的に遊覧船を利用する観光客も含まれていた。イムは、観客/観光客が混ざり合った条件をそのまま活かし、彼ら全員をパフォーマンスの参加者として扱うことにした⁶⁰。遊覧船は本来の観光の機能と《S.O.S》の仕掛けとしての機能を同時に備えることで、観光と作品鑑賞という異なる目的を持つ人々の同乗を可能にした。このような仕組みは、観客と非観客、作品と日常の判然とした区別を難しくする。そこには、観光の中に入り込む突発な出来事や、作品の中に入り混ざる日常的な風景がどっちつかずの一つの状況となっている。イムは、観客と観光客が同じ参加者という名において、布置された状況を各自の感覚で捉える瞬間に注目した。

参加者は、移動する遊覧船の外側の風景や漢江沿いのパフォーマンスを見渡ししながら、数々の感覚の断片を自分なりに組み立てることができた。ジャック・ランシエールの言葉を借りれば、参加者は座席に座って外側の風景と「距離をとった見物人であると同時に、自分に提示されるスペクタクルに対する能動的な解釈者」である⁶¹。参加者たちは、目の前にある風景を持って自らの物語を作ることで「パフォーマンスの主体となる主客転倒のメビウスの帯」を体現する⁶²。パフォーマンスの後半には、意図的な演出によって全ての室内灯が消灯され、サーチライトと音楽も一瞬消える場面がある。漢江を遊泳する遊覧船での暗転は、映画や演劇での暗転とは違って漢江の空気や音、流れを顕現することで、見慣れぬ感覚を呼び覚ます。暗転とともに宙吊り状

⁵⁹ Jacques Ranciere, *Figures of History*, (Polity, 2014), p. 28.

⁶⁰ イムは、参加者という用語を用いることでパフォーマンスでの観客の参加を強調する。本論でもそれに従い参加者という言葉を用いている。イム・ミヌクのウェブサイトに掲載された“Interview: Minouk Lim with Susan Gibb” (最終閲覧日: 2021年7月31日) <http://www.minouklim.com/index.php?/interview--articles/interview-minouk-lim-with-susan-gibb/>

⁶¹ ジャック・ランシエール『解放された観客〈新装版〉』梶田裕訳(法政大学出版局、2018年)、18頁。

⁶² イム・ミヌク作品解説「FESTIVAL BO:M 2009」パンフレット、18頁。

態になった参加者たちは、歴史的時間の中間領域に置かれ、あるがままの現実と向き合う⁶³。それは、資本の流動性によるユートピアとディストピアを行き来する不確かな現実、いつか姿を変えてまた現れるかもしれない現実である。

イムは《S.O.S》を制作するにあたって「あなたの現実には私はいかに生きることができるか」という質問を思い浮かべたと言う。これに付け加えて「私たちは他人の現実から完全に切り離すことができないため、恨みや絶望はいつまでも存在するかもしれない。それにも関わらず、その相互依存の関係は私が諦めることのできない連帯の感覚を裏付けている」と述べている。このようにイムは、不和の現実を共に生きることの難しさを痛感しながらも、そういった共同体の不可能性にこそ連帯が生まれうると考えたのである。《S.O.S》は、認知や感覚的なものを再配置するパフォーマンスによって、同じ空間に実在する参加者たちが共同の感覚や記憶を書き直すことを求める。それは、作品内部のみならず、日常の経験の中に再考や省察のきっかけを与えることでもある。それは、上でも述べたように、歴史や都市現実には埋もれているが、残存し続ける「拒否の声」を救いあげる証人、つまり歴史的主体となる集団的経験と言える。

《国際呼び出し周波数》(2011)

《国際呼び出し周波数(International Calling Frequency)》(2011)は、イ・ミンフィ、イム・ミヌク作曲による同名の曲を制作する試みである⁶⁴。この曲は、明洞(ミョンドン)再開発によって強制撤去された賃借人が占拠していた「カフェ MARI」で、自発的な参加者たちと一緒に歌うために作られた。2011年、明洞都市環境整備事業の一環として行われた明洞再開発の現場では、開発を担当する施工会社が商店を営んでいた賃借人の移住対策や被害補償の責任を回避し、賃借人の生存権を脅かす状況が続い

⁶³ ここでの「宙吊り状態」は、現実にながらそこを違った視座から再検討させる時間的境界(「リミナリティ」)を意味する。「リミナリティ」については、第10章で詳しく述べている。

⁶⁴ イ・ミンフィ(1989-)は、2人組バンド「무키무키만만수 ムキムキマンマンス」のメンバー兼シンガーソングライターである。「ムキムキマンマンス」は、社会現象に対する鋭い批判を反映する音楽を作っており、2011年には様々な集会の現場で音楽活動を繰り広げた。

た。この過程で施工会社の用役職員たちは、賃借人たちが占拠していたカフェの器物を破損したり賃借人を連れ出したりするなど、物理的損害を与えることもあった。イムは「흠여지는 전술 HIT and RUN」プロジェクトの参加アーティストとして、居場所を失った人々のための抵抗の歌を作曲しようと決めた⁶⁵。

2011年8月7日午後6時、「カフェ MARI」には、明洞3地区の11世帯の賃借人を含め、市民団体「明洞解放戦線」、活動家、ミュージシャン、美術関係者などが結集していた。カフェのまわりには、解体工事のためのフェンスが設置されており、その壁面には「解放」「闘争」「生存権を保証しろ」といった文字がラッカーで描かれている。イムがパフォーマンスの場所として選んだのは、行き場を失った人々と開発を主導する権力が著しく対立している現場そのものだった。参加者たちは、カフェの中でイムが事前に作成した「国際呼び出し周波数のための行動指針」⁶⁶を参照しながら、皆で「国際呼び出し周波数」を歌い続けた。まずバンド「ムキムキマンマンス」のメンバー二人が曲全体、ソプラノ、アルト、テノールのパートを順番で披露し、参加者たち

⁶⁵ パク・ジェヨン、ジャン・ヘジンの企画による「흠여지는 전술 HIT and RUN」(2011)は、新自由主義の時代を生きるアーティストたちが実態のない敵と戦うための戦術をソウル市内の街中や公共空間で展開するプロジェクトだった。

⁶⁶ イムが作成した「国際呼び出し周波数のための行動指針」は、次の15項目で構成されている。

1. この歌は失われつつある場所や抛り所から追放された人々に伝達する、一種の波長である。
2. 勇気を失わない潜在的同盟を呼び起こすためのあいさつの言葉でもある。
3. 力を失った者の声、低い声を持つ人々に合わせる周波数である。
4. 暫定的な組合員たちは、ビデオと音源、もしくは共有する楽譜を通じて、歌をまず習う。
5. 一度だけのパフォーマンスのため、SNS やインターネットなどを通じて場所と時間を決定することもできる。
6. 失われつつある場所に、人々は同じ場所に集まらず、間隔を置いて散らばっていること。
7. 誰か一人が、始まりの合図を出す。
8. 一人で歌っていながらも、誰かと共に歌っていると信じて始めること。
9. 楽器はあってもなくても歌うことができる。
10. 曲を再解釈し、原曲と異なるように歌ってもよい。
11. この歌は特定の言語による歌詞を持たない。
12. 一時的連帯のために、自発的に歌詞を作って歌うことも積極的に推奨される。
13. 心の中にこの歌が聞こえたら、いたわりと勇気を誰かと分かち合っている信号である。
14. 船が沈没したら、国境の区別なく救出し、救助を要請する信号を送る。
15. この曲は、私たちが共に生きる世界のために夢を見、風に運ばせるための呼び出し周波数である。

は楽譜を手に持って歌を聴きながら各自練習を行った(図7)。参加者たちは、歌に慣れていくにつれて、自分が好きな音域を選んで歌ったり、原曲と異なるように歌うようになった。店内で一通り練習が終わると、参加者皆はカフェ入り口前の歩道に出て行き、ある程度の間隔を置いて散らばって路上に響くように歌を歌った(図8)。



図7 イム・ミヌク 《国際呼び出し周波数》(2011)



図8 イム・ミヌク 《国際呼び出し周波数》(2011)

イムがパフォーマンスのために作った曲と行動指針は、強制力の持つものというよりは、参加者との共同作業による連帯を呼び起こす最低限の共有事項に近かった。

「国際呼び出し周波数」は、特定の言語による歌詞を持たない(行動指針11)ため、「ララララ ラララ」などとメロディを口ずさむように歌ったり、自発的に歌詞を作って歌う(行動指針12)ことができた。曲は簡単な構成で作られているため、曲を再解釈し、原曲と異なるように歌う(行動指針10)ことも難しくない。一方、参加者同士の距離や相互作用に関する行動指針6と8は、皆が同じ行動をとるよりは、各自の位置やペースを維持するなかでお互い響き合う瞬間を意図しているようである⁶⁷。このように曲や行動指針における緩やかな構成は、参加者にとっての無数の解釈の余地を残している。そのため、実際行われたパフォーマンスは、曲が参加者たちの諸身体や行為によって分かち持たれることによって、各瞬間異なる状況を呈している。

このように、イムが偶然性や現場性を伴う上演形式を選んだのは、パフォーマンスが行われる瞬間のみならず、離れた時空間における生や声と呼び出すためと言う⁶⁸。それは、イムが作曲の過程で参照したという革命歌「インターナショナル(The Internationale)」のように、世界中の力なき者たちに伝える(行動指針 1、3、15)目的を持っている。そのため、「国際呼び出し周波数」を共に歌う行為は、「カフェMARI」に集まった人々のみならず、似たような境遇に立っている人々に連帯の信号を送る行為でもある。歌を通した連帯という意味では、1980年代の民衆運動での運動歌を連想させる部分もあるが、歌の雰囲気や伝達の仕方においては以前の世代とは異なる点が見受けられる。言わば、調子よく、かわいらしく、メランコリックでもある曲の雰囲気は、かつて民衆運動で歌われたたくましい曲とは対照的である。イムは、この曲が脅かさず、賛美せず、ただ小さな音楽によって、追い出される人々と失われる場所に対する一つの連帯形式になることを望んだ⁶⁹。作品の形式としては、占拠や

⁶⁷ イムは「この歌は、同じ身ぶりも同じ声はない、変化し続けながら増殖していく歌である。

「散らばった楽団」が、ほとんど聞こえない声、デモを行う前も後も依然と一人である我たちのために歌う歌である。」と述べている。「Hit and Run」ウェブサイト(最終閲覧日:2021年7月31日) <http://hit-run-seoul.org/archives/682>。

⁶⁸ Korea Arts Management Service, *Korean contemporary Arts Interdisciplinary Arts*, (Korea Arts Management Service, 2018), p. 79.

⁶⁹ 「Hit and Run」ウェブサイト(最終閲覧日:2021年7月31日) <http://hit-run-seoul.org/archives/627>。

デモという政治活動をそのまま表現手段として引用しているようにも見えるが、イムはその枠組みを越えた関係が生成される感覚の領域に目を向けている。



図9 イム・ミヌク 《New Town Ghost》(2009)

次は、イムが《国際呼び出し周波数》で用いる抵抗の手法を調べるために、作品の経緯について述べておきたい。イムは、2011年に起きた韓進重工業事態を目の前にし、暴力の日常化による空虚な場所でアーティストとして何をすべきかという質問を自分自身に投げかけた⁷⁰。その時期に出会ったイは、様々な闘争の現場で権力でも奪うことのできない、楽しさに満ちた連帯を実現しようとしていた。イムは「剰余世代」と呼ばれるイたちの抵抗の仕方に感銘を受け、その感覚を新たな連帯の表現形式とし

⁷⁰ 韓進重工業事態は、2011年の韓進重工業による整理解雇への反対及び労働条件の改善のためのストライキに関連する一連の事件を指す。当時、高さ35メートルの85号クレーンを占拠して整理解雇撤回と闘ったキム・ジンスクは、弱者たちの連帯を実現した。イムは、キムの抵抗の身ぶりが持つ芸術としての可能性を述べている。イム・ミヌク「삶으로서의 (불)가능한 예술 - 김진숙 85호 크레인 퍼포먼스(生としての(不)可能な芸術—キム・ジンスク 85号クレーンパフォーマンス)」、イ・ソル編『마지막 혁명은 없다 (最後の革命はない)』(現実文化研究、2012年)、158-162頁。

て作ったのが「国際呼び出し周波数」である⁷¹。抵抗の歌で現実介入する傾向は、都市再開発の裏面を鋭く批判した《New Town Ghost》(2005)にも見られる。《New Town Ghost》では、メガホンを持ったパフォーマーがドラマーと共にトラックの荷台に乗ってラップを歌う(図 9)。ラッパーは、永登浦の再開発地区を舞台に建設、繁栄、進歩の理念を皮肉るイムのテキストを怒りの感覚として噴出させる。それに対し《国際呼び出し周波数》で参加者たちは、最低限の身ぶりを繰り返すことで、抵抗の情念を作品の内部と外部に伝達するネットワークとして現れる。

イムは《国際呼び出し周波数》を構想する段階で、撤去工事の現場で用役職員たちが物理的な力で押し付けるとき、最も弱い声で向き合うことを想像したと言う。ドゥルーズ＝ガタリを引用すれば、それは小声で「リトルネロ」を何度も口ずさむことで自らの領土を確立し、さらにはその細やかな歌に身を任せ外に出て行こうとする考えに似ている⁷²。同じフレーズを反復する「リトルネロ」は、反復であると同時に違ったものをその中に折り込んでいくことであり、反復を通じて自ら違ったものに変化していくことを意味する。それは、一つの領域を作っていくことが同時にその領域を崩していくことにつながることで、閉じていると同時に開かれていることを表している。

《国際呼び出し周波数》では、上で示した曲と行動指針が織り出す様々な波長と共に、カフェの空間を越えて歌われ続けることで、さらなる連帯の領域を開く想像力を孕んでいる。記録映像の後半では、一人の女性が「国際呼び出し周波数」を口ずさみながら、近くのバス停留所まで歩いていく姿をカメラが捉えている。これは、作品のために演出された場面とはいえ、歌がパフォーマンスの枠組みを越えて遠くへと鳴り響いていく可能性を暗示している。

⁷¹ 「剰余世代」とは、失業者、アルバイト、派遣社員など、経済的困難に置かれた若者たちを称する言葉である。この用語には、若者世代は生産性がない集団であるという軽蔑のニュアンスが含まれている。

⁷² ドゥルーズ＝ガタリは「リトルネロ」を三つの段階に分けて説明する。まず子供が暗くい森を歩きながら歌を口ずさむことで自分の領域を保とうとする。次に自分の家に帰り着き、自らの領土を確立し、さらにその中で自分の領域を強化する。最後に細やかな歌に身を任せて家の外にもう一度出ていくことである。ジル・ドゥルーズ＋フェリックス・ガタリ『千のプラトー 中 資本主義と分裂症』宇野邦一他訳(河出書房新社、2010年)、290-313頁。

以上で《S.O.S》と《国際呼び出し周波数》を中心に、イムにおける都市開発の現場をパフォーマンスの状況として再配置する傾向を見てきた。これらの作品は、新自由主義のシステムが露呈する都市の矛盾、つまり凄まじい発展の速度に伴って失われていく場所、記憶、共同体という状況を再び呼び起こす試みである。イムは、幼少期、日常的に工事現場の騒音を聞いて育った経験から、戦争だけではなく都市再開発も友達や隣人を離れさせ、関係を破壊させることを理解したと言う⁷³。そこで、都市現実の眩惑に囚われないためには、見えない存在、つまり「幽霊」と向き合う祭儀の場を開く必要があると考えた。イムにとっての祭儀の場とは、現実を告発したり、苦痛を治癒するためではなく、公的領域から追放された存在たちやその声を呼び起こすためのパフォーマンスが行われる場所と言える。それは、分断されていない地域と関係を設定することであると同時に、新たな連帯の道を試すことである。

イムによるパフォーマンスは、特定の場所や共同体が置かれた状況、イム自身の問題意識によって、行為の様相や参加の仕組みが、その都度姿を変える。例えば《S.O.S》では、遊覧船が漢江を移動する劇場となり、光(サーチライト)と音(船内放送)によって現実と虚構を再構成する。参加者たちは、漢江の現実風景と実在する人々のエピソードを経験することで、都市開発の速度によって失われていく場所と記憶の証人となる。《国際呼び出し周波数》では、解体寸前の建物を一時的に占拠し、皆で歌を作るという想像の行動を組織する。参加者同士は、各自離れて歌を口ずさむことで、同じ現場に集まった互いの情念を相互伝達すると共に、世界中の追放されるまたは不条理な現実を生きる人々に伝える。このようにイムは、近代化やグローバル化が作り上げた都市現実と、そこを徘徊する「幽霊」を鋭い感覚で捉えながら、それぞれの場所の状況をパフォーマンスとして再配置する。その祭儀の場に参加する者たちは、現実と虚構、個人と集団を身体的に経験しながら「幽霊」と出会うようになる。それは、歴史や現象を事実として接する経験だけではなく、パフォーマンスの過程で生み出される知識や情念を分有する経験をも含んでいる。そういった意味で、イムのパフォーマンスは、参加者自らが他者への共感や連帯の感覚を見出すことで、歴史経験の主体となることを促す作業と言える。

⁷³ “Discovering the Past by Emily McDermott,” Interview. Last modified May 7, 2015. accessed Jul 31, 2021.

<https://www.interviewmagazine.com/art/minouk-lim>

第3章 浮遊する共同体と遂行される歴史

本章では、イムのパフォーマンス《O Tannenbaum》(2018)の制作と上演の過程を辿ることで、過去の共同体や歴史を身体的に考えることの意味について考察する。

2018年11月にASAKUSAギャラリーの企画によって東京で制作された《O Tannenbaum》は、歌を媒介する共同体のリサーチをもとに、パフォーマンス作品として上演された。リサーチとして、ドイツの民謡「O Tannenbaum」の変遷と日本の「うたごえ運動」を中心に、関連人物とのインタビューや現地調査が行われた。上演の場所は劇場や美術館のように固定された場所ではなく、音楽を流す車両が移動する東京の市街地が舞台となった⁷⁴。こうした傾向は、イムが《S. O. S》や《国際呼び出し周波数》などで示してきた移動のモチーフや、音楽の越境的な側面への関心を反映する⁷⁵。本作品は、このような作品傾向を引き受けながら、国民国家という時空間を揺るがすとともに、共同体の感覚を体現する歌の機能を探究する。また韓国の歴史を主に扱った過去の作品に比べ、ドイツ、韓国、日本などの様々な国家や共同体を行き来しながらリサーチ及び現地制作が行われた点で注目に値する。

本章は《O Tannenbaum》の作品に至るまでの経緯や上演時のあらゆる側面を総括することで、パフォーマンス全般のプロセスを立体的に眺望、言説化する点に重要な意義がある。本論での流れとして、まず「O Tannenbaum」と「うたごえ運動」、ロシア民謡の歴史、またその中での歌と共同体の関係について述べる。そしてパフォーマンスの内容を具体的に見るために、演劇的舞台としての車両の機能や、観客の経験を中心に分析を行う。最後にパフォーマンスの中での共同体のあり様や、それを身体的に表すことの意味について考察する。このような作業を通じて、まず作品の前提となる過去の歌共同体における連帯と矛盾の歴史を確認する。それから《O Tannenbau

⁷⁴ パフォーマンスの全ての過程は映像で記録され、2019年ニューヨークのe-fluxギャラリーでの展覧会「The Imperial Ghost in the Neoliberal Machine (Figuring the CIA)」(2019.4.30～6.8, e-flux)で発表された。

⁷⁵ イムは「歌や音楽は私が新作をつくるための原動力で、自分の限界を超えるための勇気を与えてくれます」と語る。アンドリュー・マークル「音に目を凝らして」ART iT、2019年10月8日(最終閲覧日:2019年12月4日) https://www.art-it.asia/top/admin_ed_feature/204305

m》における観客と舞台の関係や、共同体のあり様を探ると同時に、歴史や記憶を身体的に表す行為の意味を明らかにする。これによって、イムが作品を通して問い直すとする歴史や共同体の関係を改めて確認できると考える。

《O Tannenbaum》プロジェクトは、イムが 2017 年にベルリンで滞在していた時から始まった。イムは、クリスマス・キャロルとしてもよく知られているドイツの民謡「O Tannenbaum」が時代と国家を経由しながら、それぞれの共同体の表象として現れてきたことに着目し、作品制作に取り組んだ⁷⁶。「O Tannenbaum」は、プロレタリア・インターナショナリズム⁷⁷の潮流の中で、19 世紀後半から歌詞や曲の雰囲気を変えながら、イギリス、日本、韓国、北朝鮮などへと渡っていった⁷⁸。そしてそれぞれの場所や歌う主体(党派や共闘組織など)によって労働歌、抗日闘争歌、革命歌といった異なる目的や性格を表してきた。これらの歌は、主に社会運動や集会が行われる広場や労働現場などで、多くの人々によって一致団結のための手段として歌われた。こうした皆で歌を歌う行為は、諸共同体への帰属意識や連帯意識を形作ったり維持する効果を生み出した⁷⁹。つまり歌が共同体の形成や連帯の構築のプロセスにおいて不可欠な役割を果たしたのである。また「O Tannenbaum」の歴史は、単一な国家や民族間だけでなく、国民国家を越えた連帯の可能性を表してきた。例えば、歌が国境を越え

⁷⁶ 作品としては、2017 年 1 月にベルリンの DAAD Gallery でパフォーマンス《O Tannenbaum-New Town Ghost GAGAHOH》(2017)として初めて公開された。また同年 9 月、韓国国立現代美術館での展覧会「REENACTING HISTORY」で観客の歌声をアーカイブ化する参加型作品《O Tannenbaum》(2017)として発表された。

⁷⁷ プロレタリア・インターナショナリズムは、1848 年の共産党宣言に端を発し、続いてレーニンによって発展的に継承され、社会主義社会建設のためプロレタリアートの国際的団結と協力が提唱された。『百科事典 マイペディア 電子辞書版』日立ソリューションズ・ビジネス(2013 年)。

⁷⁸ 1889 年イギリスではジム・コンネルが歌詞をつけた「The Red Flag」、1920 年代の日本では赤松克麿が訳詞をつけた「赤旗の歌」、1930 年代の朝鮮半島では抗日闘争歌「적기가(赤旗歌)」、戦後の北朝鮮では革命歌「적기가(赤旗歌)」として歌われてきた。現在韓国では、中等教育学校の教科書に童謡「소나무야(松の木)」として紹介されている。

⁷⁹ 渡辺裕は、「皆で声を揃えて合唱するという行為は、人々に連帯感を生み出し、維持してゆく上で絶大な効果を発揮する」と述べる。渡辺裕『歌う国民』（中央公論新社、2010 年）、46 頁。

て分有されることで現れる共同体は、国家のヘゲモニーによって平面化された空間からはみ出たトランスナショナルな連帯の可能性を想起させる。またそういった国境を行き渡る共同体の存在は、国家の領域に間に挟まれた時間性を導入することで、国民という同質的な意味作用を解体する⁸⁰。

イムは、こうした「O Tannenbaum」の歴史における連帯の側面だけではなく、それぞれの共同体が抱えている矛盾や限界の状況にも目を向けている。「The Red Flag」「赤旗の歌」「적기가(赤旗歌)」の歌詞を見てみると、「卑怯者去らば去れ」という内容が含まれている。これは自分たちの革命に賛同しない者、もしくは変節者への批判を通して共同体の内的結束を図ろうとする意志として読み取ることができる。ここで「卑怯者」は、はっきりとした敵としてではなく、共同体の内部と外部の両方に属しながら共同体の維持と転倒どちらにも働きかけることのできる存在である。この場合、共同体は不変性を保証するものというよりは、転倒や挫折といった共同体自体の不可能性を前提に成り立っているものと言える。

今回の東京での作品制作にあたり、イムは、このような「O Tannenbaum」の歴史における矛盾性を辿ると同時に、日本の「うたごえ運動」にも着目した。「うたごえ運動」は、日本共産党の文化活動において重要な役割を果たすなど、政治的左翼勢力と強い関連性を持ちながら、労働歌やロシア民謡の翻案だけではなく、平和のうた、日本民謡などの独自のレパートリーを展開してきた⁸¹。「うたごえ運動」は、1950 から 1960 年代まで「うたごえ喫茶」、歌集、レコード産業のブームに伴い最盛期を迎えたが、1970 年代からは勢いを失った。しかし、その後「うたごえ運動」が完全に姿を消したわけではなく、むしろ今日に至るまで衰退と復興を繰り返しながらその姿を

⁸⁰ ホミ・バーバによると、文化を語る主体が国家の限界的（liminal）な領域に間に挟まれた（in-between）時間性を導入させることによって、国民の同質的な意味作用は解体される。ホミ・バーバ『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也他訳（法政大学出版局、2005 年）、242-245 頁。

⁸¹ 渡辺は「うたごえ運動」の定義について「「うたごえ運動」は、全国各地で企業の労働組合などを母体として合唱団が数多く作られ、合唱祭を開催するなどの様々な活動を展開した動きを指す言葉ですが、単に合唱団を作って音楽活動を実践しているというだけでなく、全国組織のもとに統制された形で展開している運動を指しています。」と述べる。渡辺、前掲書（2010）、244 頁。

表してきた。東京の新大久保にある「音楽センター」は、「うたごえ」関連の CD や書籍の販売と共に様々な合唱団活動を企画している。また「うたごえ喫茶」は、「うたごえ列車」や「出張うたごえ喫茶」などへと多様化しながら、高齢者たちには過去への郷愁を、若者たちには新鮮な経験を与えている⁸²。

このように「うたごえ運動」は、当初の共同体を維持・継承しようとする連続した時間と空洞化による断絶した時間の間で多彩な変化を見せてきた。この中でそれぞれの歌は、最初作られた時の性格や理念のまま後世に受け継がれると言うよりも、歌う主体が置かれている時代や状況によって異なる意味を生み出してきた。例えば「O Tannenbaum」は、時代や状況によっては革命を唱え民衆を結束させる歌として、または過去への郷愁やクリスマスの気分を醸し出す歌として歌われてきた⁸³。このような歌う行為によって現れるのは、連帯感を共有する共同体とはいえ、ある特定の形を一貫して表す共同体ではない。それよりもここでの共同体は、浮遊しているかのように、ある人々の間で歌われることによって一時的に現れては消え去り、また別の姿として現れる。「O Tannenbaum」は、異なる時代と場所を貫いて繰り返されながら、それぞれの構成員たちの身体によって、常に新たな共同体として出現したのである。

⁸² 次のウェブ記事の内容より。「歌の灯を絶やさず 63 年！東京・新宿の歌声喫茶『ともしび』が大切にしてきたこと」、小学館『サライ』公式サイト、2017 年 5 月 6 日（最終閲覧日：2019 年 10 月 18 日）<https://serai.jp/hobby/181647>

⁸³ 「赤旗の歌」は、政治色が強いという理由で公的な場ではあまり歌われなくなったが、現在も「うたごえ運動」の関係者や「うたごえ喫茶」の経験者にとって馴染みのある曲である。



図10 シベリア収容所でのエピソードを描いた挿絵

イムは「うたごえ運動」のResearchを行うなかで二つのイメージを見つけた。一つは画面の下に日本人に思われる男性と彼を迎える女性が、画面の中央に笑顔でアコーディオンを演奏する男性が描かれた絵(図10)である。そして、もう一つは同じく中央にアコーディオンを演奏する男性を囲んで皆で歌を歌う場面を撮った写真(図11)である。前者は1940年代のシベリア収容所でのエピソードを描いた挿絵で、後者は1970年代の国鉄ストライキの際に労働歌を合唱する「うたごえ運動」メンバーたちを撮った写真である。登場する人物や時代的背景は異なるが、いずれも音楽に溢れる場面であることは容易に想像できる。1949年にソビエト連邦から帰国した人々が、歌と踊りのアンサンブル「帰還者楽団」を結成し、「うたごえ運動」とも深い繋がりを持っていたことを考えると、この二つのイメージは新たな存在感を表し始める⁸⁴。挿絵と写真に含まれた二つの出来事は、直接的な繋がりを持たないが、「O Tannenbaum」の変化

⁸⁴ 帰国者の中にチェリストの井上頼豊は関鑑子が指導する「中央合唱団」を助け、合唱指揮者北川剛は「合唱団白樺」を立ち上げてロシア音楽の普及を目指した。横山太郎「「歌声喫茶」のころー帰りたい場所“昭和”を鳴らした歌ー」、いきいきネット、2006年7月21日（最終閲覧日：2019年10月4日）http://www.ikiiki9pon.net/kiji/bunka/index_0607.shtml。

のように、かつての敵と味方、敵対と歓待の関係が崩されていくプロセスを再び想起させる。



図11 国鉄のストライキを激励する高橋正志（アコーディオン）ら

イムはこのような「O Tannenbaum」と「うたごえ運動」、ロシア民謡の歴史を振り返るなかで、歌が時空間を超えて様々な身体に憑依していく過程を確認した。それは、歌が時代や状況によって異なる姿で繰り返し現れ、共同体の(不)可能性に与える働きを読み解く作業だったと言える。皆で歌を歌うことは、単一なイデオロギーを形成し共同体の結束や維持に寄与する側面を持つ。ただこの時の共同体は、永続的・不変的な共同体というよりは、その時、その場で歌を共有する人々の身体的行為によって体现されるものである。このような共同体のあり方は、イムが過去の作品から保ってきた共同体の認識と繋がる部分がある。イムは共同体がその前提において、常に不和を内包したり、すぐ消えたりしてしまうとしても、その不可能性が露呈する諸関係を重視する。《O Tannenbaum》のパフォーマンスにおける観客は、同じ状況のなかで何らかの連帯感を共有しながらも、単一な理念からはみ出る浮遊する共同体を体现する。

イムは 2018 年 11 月 4 日、アコーディオン奏者と観客を乗せた車両(街宣車)が東京の皇居周辺を一周するパフォーマンスを行った⁸⁵。移動する劇場⁸⁶に招待された観客は、アコーディオン奏者が演奏する音楽を聴いたり、窓の外側の風景を鑑賞したりことができた⁸⁷。本章では《O Tannenbaum》の内容を具体的に見ていくために、パフォーマンスにおける車両の機能と観客の経験を中心に述べたい。



図12 パフォーマンスに用いられた車両の外見

⁸⁵ イムは 1952 年 5 月 1 日、皇居前広場、祝田橋、桜門などで起こった「血のメーデー事件」の際に「赤旗の歌」を含む労働歌が日本人と朝鮮人たちによって歌われたこと、そして皇居前広場にクロマツの芝生広場があることから車両の走行ルートを皇居の周辺と決めた。パフォーマンスは一周するにあたり約 1 時間を所要し、あわせて 2 回行われた。

⁸⁶ 移動する劇場 (moving theater) とは、イムが今回のパフォーマンスに登場した車両を表すものとして用いた言葉である。

⁸⁷ 車両に乗車した観客は、各回あたり 2 人だった。イムが招待した 4 人の観客は、在日朝鮮人や移民者でありながら「自らの国籍や国境について問いを投げかける『間に挟まれた』人々」という共通点を持っている。イムが彼らを観客として選んだのは、言語、地域、民族、国家共同体の周縁にしながら絶え間なくこぼれ落ちたり、浮遊したりする共同体に対する歓待の意味が含まれている。

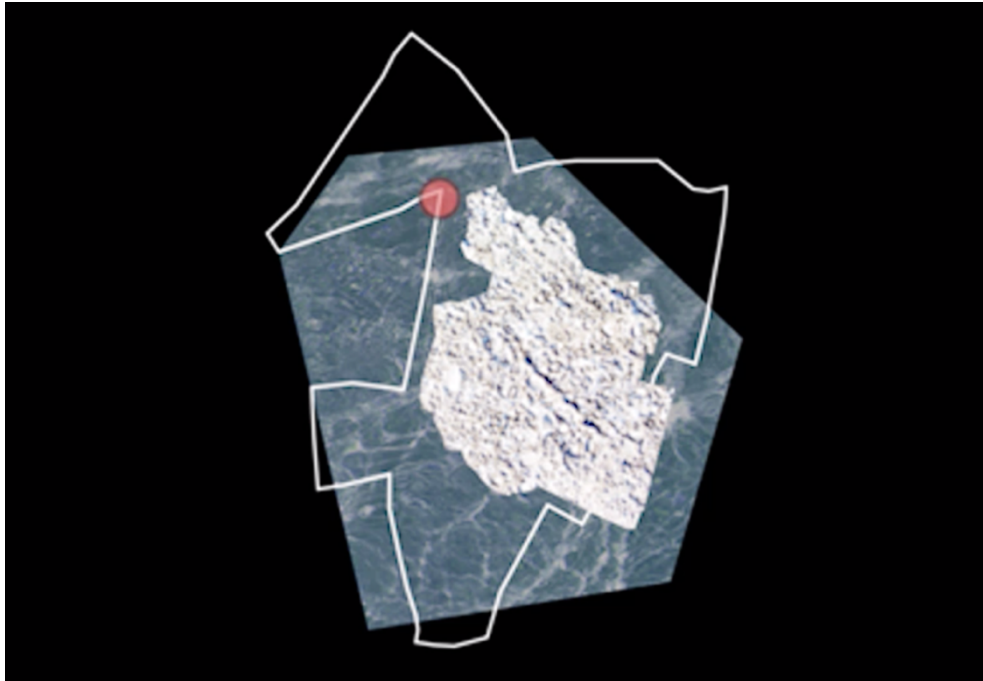


図13 車両の走行ルートを表した地図

車両の外装には、リサーチ段階で見つけた挿絵(図10)と写真(図11)、そして野口米次郎の詩「私はお前の呼ぶ声を聞く」の日本語と英語の詩句が配されている(図12)⁸⁸。車両の前方と後方には、スピーカーが二台ずつ設置されており、運転席で操作すれば、音を流したり消したりすることができた。試行錯誤を経て作られた車両の走行ルート(図13)には、音に対する規制が厳しい場所とそうではない場所の違いが反映されている。走行ルートには、皇居や政府関連の官公庁が集中しているため、広報用車両が大きい音を出せない区間がある(青の面で表した部分)。車両は、この区間の内と外を出入りしながら(白の線で表した部分)、外側を走る時は音を流し、内側を走る時は音を消した。ここで車両は、アコーディオン奏者と観客を乗せて移動する機能だけでなく、空間をマッピングする装置でもあったのである。こうした車両のパフォーマンスは、普段は目に見えない政治的・社会的規範、例えば音や景観に対する規制やルールを一時的に可視化した。イムは、車両によるこのような作業を「音で空間をマッピングす

⁸⁸ 野口米次郎の「私はお前の呼ぶ声を聞く」の全文は、「私はお前の名を呼ぶ声を聞く、松の木よ 私は盲目だ、お前のところへ行く 術を知らない、松の木よ 誰か私をお前の側に連れて行ってはくれないだろうか。松の木よ。」である。野口米次郎『野口米次郎選集 第2巻』(春陽堂文庫、1942年)、110頁。

る行為」と呼んでいる。これは、かつて労働歌が歌われていた歴史の場所で音楽を流しながら走ることで「敵対と歓待が共存する領土を作る」行為である⁸⁹。また、音楽や移動といった一時的な営みによって排除されたり忘却されたりした歴史を再構成し、現在の場所にマッピングする作業である。それは場所にモニュメントを作ることではなく、移動によって繋がれる歴史の場所、都市の状況などの結び目を表す作業と言える。

それでは、移動する劇場での観客の経験について述べることにする。観客は東京駅の付近で車両に乗り、皇居を一周する約 1 時間、車内に流れる音楽を聴くことができた。車内では車の外の音はあまり聴こえなかったため、観客はアコーディオン奏者による演奏に耳を傾けることができた。音楽は「O Tannenbaum」をはじめ全般的に叙情的な雰囲気曲が多いが、「ポーリュシカ・ポーレ」のように高揚的な曲もある⁹⁰。観客には曲に関する事前情報が与えられてなかったが、当日配られた楽譜を見ながら曲の流れを掴むことができた。観客たちは、朗らかでありながらどこか切ない雰囲気を醸すアコーディオンの音楽に耳を傾け、口ずさみ、リズムに乗った。暗くなった雨上がりの東京の風景は、音楽の雰囲気と妙に呼応するところがあった。

観客が見た風景は、大手町、靖国神社、神田川沿い、国会議事堂、中央合同庁舎、桜田門、日比谷公園、東京駅付近のクロマツなどである。車両の横側と後側の全面には窓ガラスが設置されており、内と外両側から窓越しの風景が見られる仕組みになっていた。これによって車両のなかの観客は、外側の風景を見ると同時に、外側の歩行者から見られるようになっていた(図 14)。この「見る」と同時に「見られる」経験に関して一人の観客は、最初は緊張していたが徐々に余裕ができて興味深い経験ができたと言った。この過程には、観客が作品を見るだけでなく、自ら演じる側として現れ

⁸⁹ イムが言う「領土」とは、歌が持つイデオロギーが支配する場所のことではなく、二元論的に見分ける論理を拡張させる解放を象徴する言葉である。権祥海、イム・ミヌクとのインタビュー(2019 年 8 月 1 日)。

⁹⁰ アコーディオン奏者が演奏した曲は「O Tannenbaum」「The Red Flag」「赤旗の歌」にロシア民謡(「同志は倒れぬ」「鶴」「道」「アムール河の波」「モスクワ郊外の夕べ」「エルベ河」「ポーリュシカ・ポーレ」)を含めた 10 曲である。

る経験が含まれている。車両内の観客と街中の歩行者がお互い手を振る場面は、観客が単に見物人の立場を越えて一人の演者となる主客転倒の状況を表している。



図14 パフォーマンスが行われる車内の風景

パフォーマンスの後半では、歩道側から一人のパフォーマーが現れ、車両に向かって手を振ったり、外装に書かれた詩句を大声で読み上げたりした。スーツ姿で誘導灯を手に持った長身のパフォーマーの仕草は、日常の風景とは到底思えない違和感を漂わせた(図15)。彼はイムが事前にパフォーマーとして雇用した人物であり、指定の場所で車両に向かってパフォーマンスを行うように仕掛けたのである。観客たちは、不意に現れた光景を目の前にして驚きや笑いなど様々な感情を思い浮かべる。パフォーマンスの間、窓ガラス越しの日常風景に慣れていた観客たちは、突発的な瞬間を目撃することによって作品—現実の固定された関係の逆転を経験する。こうした現実と非現実の間に不一致をもたらす作業は、ジャック・ランシエールにおける「虚構(fiction)」との関連性が指摘できる⁹¹。「虚構」は、作品と観客を巡る固定された関

⁹¹ ジャック・ランシエールは、「フィクションは現実世界に対立する想像世界を創造することなのではない。それはディセンサスをもたらす作業である。つまり、枠組みや尺度、あるいはリズムを変えることで、そしてまた仮象と現実、特殊と共通、可視的なものとその意味との間に新た

係を解体し、感覚的なものの経験を再編成する。これによって観客にとって容易に見ることができたものが異質なものとなり、関わりのなかったものとの関係を築くようになる。「虚構」の観点から考えると、車両は観客とアーティスト、作品と現実の座標軸を絶え間なく揺るがす演劇的舞台と解釈することができるだろう。



図15 車両に向かって手を振るパフォーマー

次にパフォーマンスでの観客の経験を共同体の観点から考えて見よう。《O Tannenbaum》において観客は、過去の共同体を追いかけたり、再現したりする存在ではない。観客は「O Tannenbaum」やロシア民謡を聴いたり、東京の街中の風景を見たりすることができるが、それだけでは過去の共同体を思い浮かべることはできない⁹²。ここには、個別の歴史的事実が単一の物語としてではなく、断片として配置されているだけである。また同じ車両に乗った観客とアコーディオン奏者は、皆が共通の知覚を持つ集団というよりは、それぞれ分離された不一致する集団として現れる。移動する劇場に乗った人々は、車両の外装に描かれた楽団のような過去の共同体を再現することは不可能である。むしろ観客たちは、特定の目的を共有する共同体ではなく、そ

な関係を構築することで、感性的な現前化の様態や言表の形式を変える作業である。この作業は再現＝表象可能なものの座標を変える。」と述べる。ランシエール、前掲書(2018)、82頁。

⁹² パフォーマンスに参加した観客たちには、当日演奏される曲の楽譜が渡されたが、曲の背景や走行ルートの情報、パフォーマンスの内容などについては知らされなかった。

もそも一人ひとりの個人として存在する「実在の集まり」なのである⁹³。例えば、観客 A は自分が知っている街や建物について観客 B に説明し、アコーディオン奏者と観客たちは演奏についての感想や曲の内容について話し合った。最初の硬い雰囲気は、時間が経つにつれて段々と穏やかに変わり、時々皆で笑う場面も見られる⁹⁴。つまり観客は、本来の自分としてそこに実在しながら、何らかの共同の感覚や親密さを共有するのである。そういった目的もなく漂う、いわば浮遊する共同体が垣間見せる歓待の瞬間は「O Tannenbaum」が繰り返し表してきた歴史を体現するかのようである。

このように《O Tannenbaum》は、歌う行為による共同体の体現を追跡し、表現形式として観客と舞台、現実と虚構の関係を動揺させるパフォーマンスを通して、過去の歴史を表象することの意味を問い直す。それは歴史を固定された対象や再現可能なものとして扱うのではなく、それぞれの時代や状況に関わる人々の身体感覚に着目する作業である。イムは、観客が自ら歴史の断片を再構成できる状況を呼び起こすこと、つまり祭儀の場としてのパフォーマンスが必要であると言う⁹⁵。祭儀としての作品の重要性は、作品が芸術的体験に止まるのではなく、観客の考えや生に实际的な影響を与える点にある。それは歴史の相関関係を明らかにし、その政治的効果を観客に一方的に伝える手法ではなく、歴史から抜け落ちたものに対して観客自らが感覚や記憶の断片を再編成することを促す作業である。そういった作業が実際の生活にどのような

⁹³ 「実在の集まり」とは、演劇学者のハンス＝ティスレーマンが演劇の核心と見なした要素である。レーマンは、劇場に集まった観客たちは、単一な目的を共有する共同体ではなく、一人一人の個人として存在すると強調しながら、「観客は、共同体を喪失した人々の共同体」と述べている。「ビデオ対談：ハンス＝ティスレーマン&ルネ・ボレシュ」200-208 頁。（ソ・ヒョンソク、キム・ソンヒ『미래예술평론 (未来芸術)』(workroom、2016 年)、487 頁から再引用。)

⁹⁴ イムは、作品を作る時の観客との関係について「最初はみんなそれぞれの場所と立場にあわせて行動する。自らの分け前だけを考える。それからだんだん自らの領域をオープンする。それが互いに浸透していくプロセスを見ている。」と語っている。権祥海、イム・ミヌクとのインタビュー（2019 年 8 月 1 日）。

⁹⁵ イムが語る祭儀の場とは、異なる時空間を関連づけ偶発的な状況を創造することであり、舞台も観客もすべて動き続けることで何かの形で還元されない瞬間を言う。それは第 10 章で述べる「儀礼的装置」と呼応している。

影響を及ぼすかを予測することは難しいだろう。ただイムは、作品が誰かに見られたり刻印されたりすること以上に、そこに居合わせた人々との信頼によって成り立つ関係の地平があると考えている。それは計算することもできないが、信頼関係によって共同の感覚や記憶を運び続ける「容れ物」、いわば「未来のアーカイブ」としての作品を想像することと言える⁹⁶。

分断国家である韓国では、現在に至るまで敵と味方、南と北、右翼と左翼など、二元論的に見分ける論理が強い力を保ってきた。イムは、そういったイデオロギーの論理について常に疑問を抱き、その構図を解放するための作品を作ってきた。《O Tannenbaum》では「O Tannenbaum」の歴史におけるトランスナショナルな連帯とその中に内在する矛盾に着目することで、敵対と歓待に両分できない共同体のあり様を再び想起させた。

パフォーマンスでは、移動する劇場(車両)による「音を通した空間マッピング」が、忘却された歴史の断片や不可視な社会的規範を一時的に再構成することで、東京の場所を新たに捉え直すことを述べた。観客は車内に響く「O Tannenbaum」のメドレーと、外側の風景が組み合わさる視聴覚的な経験ができた。また車両の窓の構造によって、観客は外側の風景を見ると同時に外側の歩行者から見られるという主客転倒の経験ができた。パフォーマンス後半でのパフォーマーの登場は「虚構」の働き、つまり個別なものと共通なもの、現実と非現実の間の不一致をもたらした点を指摘した。観客は突発な出来事を目の当たりにし、個別の経験が共同の経験になったり、現実的な感覚が非現実的な感覚となったり、あるいはその逆となる「虚構」の状況に遭遇したのである。パフォーマンスでの観客の共同体経験に関しては、観客が過去の共同体を再現するものではなく「実在の集まり」として居合わせる点を述べた。また観客が自らの身体で歴史を捉えることは、国民国家のヘゲモニーから離れ、自分を取り巻く感覚の領域を再編成する作業であることを指摘した。最後にパフォーマンスが祭儀の場として人々の考えや生に実際的な影響を与え、作品の地平を越えた歴史継承を可能にすることについて触れた。

⁹⁶ イムは、「未来のアーカイブは、歴史から抜け落ちた記憶を舞台化する試みとなるでしょう。」と語っている。Korea Arts Management Service, op. cit., p. 83.

このようにイムは、作品と観客の関係や、歴史の叙述における定められた枠組みを揺るがし、開かれた関係と呼び起こすことで、個人と共同体、過去と現在における感覚の領域を問いかけているのである。本章で書き留めようとした《O Tannenbaum》の実態は、おそらく当時の観客との信頼関係でしか存在しないかもしれない。ただそれは、次なる連鎖反応と呼び起こす消え去る媒介物となることは間違いないだろう。

第2部 高山明(Port B)の作品分析

第4章 高山明(Port B)の作品背景と特徴

本章では、高山明(Port B)の作品背景と特徴に焦点を当て、2000年代以降の日本の社会・経済的状況を概観すると共に、そうした時代背景における作品の意義について述べる。

高山は、1994年から1999年までの約4年半の間、ドイツのフライブルクで留学及び演劇活動を行なっている。特に留学時代に現地で接したピーター・ブルックの演劇から感銘を受けたことは、彼が演出家を目指す重要なきっかけとなった。また、その時の観劇経験は、高山が観客の身体感覚を創作の中心に置く作品を展開するようになる原点でもあった⁹⁷。帰国後、2002年に結成した演劇ユニットPort B(ポルトー・ビー)は、都市の歴史や社会内部に侵入していくツア・パフォーマンス、インスタレーション、メディアイベントなど、様々な表現手段を用いながら制作活動を行ってきた⁹⁸。本章では、高山の作品背景と特徴について、都市と観光の眼差し、日本社会と感覚の政治、戦後史への応答を中心に述べていく。

都市と観光の眼差し

Port Bは、パフォーマンス・アートと現代美術の領域を横断する演劇及びパフォーマンスを展開してきた。その中心となる表現形式の一つは、実際の都市を舞台に参加者が自ら移動・観光する「ツアー・パフォーマンス」である。ツアー・パフォーマンスは、観客が劇場を離れ刻々と変化する日常を旅しながら、都市の風景と出会う上演の形式を言う。Port Bのツアー・パフォーマンスが劇場を離れる試みについて、高山

⁹⁷ 高山明「迂回路開発紀行 第1回」『ゲンロン10』(株式会社ゲンロン、2019年)、203頁。

⁹⁸ Port Bは、主に高山が全体のビジョンを思考し、プロジェクトごとに新たに構成されるメンバーたちが、リサーチや制作などを担当する緩い構成を持つユニットである。

は演劇の構造を否定するものではなく演劇としての実践であることを強調する⁹⁹。ただ、芸術と日常の融合や参加の仕組みにおいては、現代美術における前衛芸術の特徴を反映する面も否定できない。このような表現形式上の特徴に加え、Port Bのツアー・パフォーマンスでの参加者の経験を語る上でグローバル資本主義における都市と観光の眼差しは欠かせないモチーフである。それでは、ツアー・パフォーマンスを中心に、現代美術や演劇の歴史における事例を述べた上で、Port Bの都市と観光をめぐる態度や表現の特徴を見ていきたい。

Port Bのツアー・パフォーマンスに関連する事例として、1921年にパリでアンドレ・ブルトンを中心とするダダイストによって行われたツアーを挙げることができよう。「大いなるダダの季節」の一環として行われた《サン・ジュリアン・ル・ポール教会への遠足》(1921)は、参加者がガイドの案内を聞きながら都市の公共空間を歩くイベントだった。ブルトンは「観者は、芸術表現と彼らの生活との間に連続性を発見すべきだ」とし、街頭に繰り出すことで芸術と生のより近い関係を築こうとした¹⁰⁰。Port Bのツアー・パフォーマンスが都市空間の歩きながら、日常の風景や出来事を作品の一部とする手法は、ダダイストの活動と類似している。一方、1970～80年代の日本における寺山修司の「市街劇」からもツアー・パフォーマンスの例を確認することができる。寺山の市街劇と高山のツアー・パフォーマンスについては、すでに様々な研究者によって比較検証が行われてきた¹⁰¹。演劇理論研究者の岩城京子は、両者の共

⁹⁹ 高山明「(アーティストインタビュー：高山明 演劇的思考で都市を読み解く 高山明のアプローチ」、国際交流基金 Performing Arts Network Japan のウェブサイト、2017年4月25日（最終閲覧日：2021年7月31日）https://performingarts.jp/J/art_interview/1702/1.html

¹⁰⁰ クレア・ビショップは、「大いなるダダの季節」の活動を、都市空間への介入と観客の参加経験の側面から分析することで、参加型アートの歴史に位置づける作業を行った。クレア・ビショップ『人口地獄』大森俊克訳（フィルムアート社、2016年）、113-120頁。

¹⁰¹ 大塚直は、Port Bの《東京/オリンピック》(2007)では、寺山による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」と同様にはとバスをツアーの手段として用いられ、《個室都市東京》(2009)では、寺山のテレビ作品「あなたは……」が強く意識されていることを指摘する。大塚直「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

通点として「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る」点を指摘する。ただ、寺山が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する相違についても指摘している¹⁰²。Port Bの活動は、ダダイストのツアー・イベントで見られる観光と芸術の融合や観客の参加、そして寺山の市街劇における演劇の政治的効果という文脈を部分的に共有している。このような歴史的関連は、Port Bの作品が必ずしもパフォーマンス・アーツの歴史に還元的に位置付けることのできない表現であることを示唆する。それは、下記で述べるように、高山が「観客の体験」を作品の中心において制作を行なう根本的な態度に起因するものである。

Port Bは、初期の活動からツアー・パフォーマンスに取り組んだわけではない。2003年に発表した《シアターX・ブレヒト演劇祭における10月1日/2日の約1時間20分》などの初期の作品群は、戯曲、役者、劇場を用いる、まだ演劇に収まるものだった¹⁰³。2006年に発表した《一方通行路～サルタヒコへの旅》では、戯曲、役者、劇場を手放し、巣鴨地蔵通りの商店街を観客が体感できるツアー・パフォーマンスが初めて行われ、その後、次々とツアー・パフォーマンスが発表された¹⁰⁴。1964年の東京オリンピックの開催施設跡地をはとバスでまわる《東京/オリンピック》(2007)、60人の戦犯が処刑された巣鴨プリズンの跡地に建てられたサンシャイン60の歴史をたどる《サンシ

川道子・秋葉裕一編『演劇インタラクティヴー日本×ドイツ』(早稲田大学出版部、2010年)、236-261頁。

¹⁰² 岩城京子は、寺山の「醒めて狂うための集団的な祭儀」と高山の「醒めた覚醒のような祝祭」という言葉から両者の違いを説明している。Kyoko Iwaki, “The politics of the senses: Takayama Akira’s atomized theatre after Fukushima,” in *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, edited by Barbara Geilhorn and Kristina Iwata-Weickgenannt (Routledge, 2016), p.210.

¹⁰³ Port Bの旗揚げ公演である《シアターX・ブレヒト演劇祭における10月1日/2日の約1時間20分》は、ベルトルト・ブレヒトの教育劇における「観客論」を、舞台の観客による「受容」の問題として扱った実験劇である。

¹⁰⁴ 高山は《一方通行路》の制作にあたり、発表の場である巣鴨地蔵通りを長い間リサーチすると共に、そこを歩く時の環境音をすべて録音した。観客は、高山が編集した音響をイヤホンで聴きながら、一人一人地蔵通りの非日常的な街の風景に出会った。

ヤイン63》(2009)は、いずれも東京の歴史を観光の眼差しによって体感させる作品である。2011年からは、ウェブサイト(《完全避難マニュアル東京》(2011))や携帯アプリ(《東京ヘテロトピア》(2013))のようにヴァーチャルな空間が作品経験の入口となり、そこから実際の都市空間に出くわす仕掛けが用いられている。

それでは、Port Bの活動の中核をなす都市と観光に対して高山がどのような態度を持ち、それがツアー・パフォーマンスという形式とどのように関連するかについて述べる。高山は、ギリシア語の「テatron」が客席で起きていること、観客の行為を指している点に着目し、舞台を媒介にして見ることや聞くこと、考えることが演劇であると語っている¹⁰⁵。また、都市を舞台に作品を作ることについては、吉見俊哉の著作『都市のドラマツルギー』(1987)を演劇論として読み解き、「都市とそこに生きる人間たちは相互作用を及ぼしながら存在する」ことを制作の前提としていると言う¹⁰⁶。作品を構成する際は、必要最低限の仕掛けだけを作ることによって参加者の中から何かが生起する瞬間を誘発する¹⁰⁷。そのため、高山にとっての都市は、参加者やそこに生きる人間たちが経験の主体となり、自ら歴史や共同体、他者を紡いでいく演劇の舞台と言える。高山は、都市を舞台にツアー・パフォーマンスを制作する際に、自らの関心に基づいて特定の場所や歴史、記憶を選別し、再構成する作業を踏まえる。これによって作り出される風景は、演出された特定の意味を伴うものとはいえ、必ずしも予定調和的な経験だけを与えるものではない。むしろ、それは高山がしばしば引用するヴァルター・ベンヤミンの「ベルリンの幼年時代」での記述のように、都市の中で「迷子になるような経験」をもたらすものと言える¹⁰⁸。高山は「ベルリンの幼年時代」が個人的な経験が断片として提示される構成に関心を持ち、観客自らが都市をコラージュしていくツアー・パフォーマンスに適用したのである。

続けて都市で観光する観客の体験を考える際には、観光客の眼差しやその効果につ

¹⁰⁵ Port B「都市・共同体・演劇」、コロノス芸術叢書編集委員会『アートポリティクス』(論創社、2009年)、v頁。

¹⁰⁶ 吉見俊哉×高山明×相馬千秋「「演劇とは何か？」を問う時代。」『個室都市東京ードキュメント』(Port B、2010年)、40頁。

¹⁰⁷ 岩城京子『東京演劇現在形』(Hublet Publishing、2011年)、30頁。

¹⁰⁸ 高山、前掲(2017)。

いて触れる必要がある。Port Bのツアー・パフォーマンスでは多くの場合、ガイドに従って移動する・食べる・学ぶなどの観光の要素をそのまま取り入れる(引用する)点が見られるからである。高山が東浩紀との対談で語るように、観光客は普段の自分とは距離をとりながら、都市やそこにあるものを新鮮に捉えることができる¹⁰⁹。そのため、ツアーを表現手段とするツアー・パフォーマンスを体験する参加者は、従来の感覚に囚われずに、既知のものが未知だったと思い知るための「通路」を発見することができる¹¹⁰。ツアー・パフォーマンスは「観光の眼差し」によって、日常の中の未知なる世界と出会う経験を与える点で、ツアーと本質的な共通点を持つ。Port Bのツアー・パフォーマンスがツアーと区別されるのは、作品が「観光の眼差し」自体を主題化することで、参加者が観光するという行為について自覚的になる効果が期待される点である¹¹¹。

日本社会と感覚の政治

ところで、高山における都市は、人々の創発性を促す空間であるのみならず、その奥底に再発見すべき政治性を潜めた空間と言える。高山は、住居や行き場を失った人々、東日本大震災によって居場所を失った人々、難民として認定されない「難民」など、声を発することのできない者、あるいは「避難」が必要な者たちに関する作品を制作してきた。例えば《個室都市東京》(2009)では、池袋西口公園に24時間営業の個室ビデオ店を設置し、通行人、路上生活者などにインタビューを行ったDVD映像を

¹⁰⁹ 高山は、旅に出る時の感覚について「普段は自分が中心で考えているんですけども、つり合いがとれた瞬間のゆるやかな拮抗、住み分けが成立したときの快感・快樂、これがぼくのすべての創作活動のベースになっています。」と語っている。東浩紀・高山明「観光と演劇は社会を変えるかー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』(株式会社ゲンロン、2014年)、67頁。

¹¹⁰ セバスチャン・ブロイ「未知案内ーPort Bにおける空間経験のドラマトゥルギーー」『超域文化科学紀要 No 21』(東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻、2016年)、71頁。

¹¹¹ 田中均「都市の傷跡をめぐる旅」コロノス芸術叢書編集委員会『アートポリティクス』(論創社、2009年)、xlvi-xlvii頁。

個室の利用者たちに見せた(図16)。また《完全避難マニュアル東京版》(2010)では、マクドナルド難民、インターネットカフェ難民といった都市の中のある種の難民たち、東京の時間に着いていけない人々、行き場をなくした人々のために、東京の山手線全ての最寄り駅に避難所を作った。



図16 Port B《個室都市東京》(2009)

これらの作品は、現実の社会問題に取り組むことで社会に実質的な変革をもたらすSEAの仕組みに近い面が見られる。例えば、都市の中の疎外された者や見え隠れた場所を作品の中に取り入れることで、特定の社会問題に介入する表現手法が挙げられる。そして言うまでもなく、ここには都市の中の人間疎外や孤独のような、都市での生活がもたらす裏面に対する高山の深い関心が映し出されている。ただ、高山は、自らの表現で重要なのは、アートを通して特定の社会問題を解決することよりは、むしろメッセージを保留できる潜在的な場、いわば「迂回路」を作ることであると強調する¹¹²。Port Bの作品は、現代社会の政治的争点を固定化したり現実を変えたりすることよりは、参加者に社会の中で見え隠された場所や人々を出合わせる場を目指している。高山は、古代ギリシャ演劇が演し物を通して政治・経済・軍事を議論する場として機能したことを語りながら、演劇の本質は「観客がどういう社会モデルをつくるか」にあ

¹¹² 同書、185頁。

と言う¹¹³。それは「共同体や都市からはぐれてしまった場所、聞こえなくなってしまう声、市民として認定されなかった者」に目を向けながら、それを客席と社会が一致した演劇空間として体現する作業として現れた。

2011年以降、Port Bが死者や政治をめぐる表現に深く携わるようになったことには、3.11東日本大震災という大きな転機があった。それは、高山の表現戦略が歴史や社会現実におけるよそ者の声を拾い上げ、都市空間に断片的な演劇として挿入していく作業と密接に関係している。高山は、震災から約1ヶ月後、ある公園の桜の木々を見て「桜の木の下には死体が埋まっている」という小説の一節を思い出したと言う¹¹⁴。そこから演劇学者のハンス＝ティース・レーマンのアンティゴネー論を読み返し、死者をめぐる政治と演劇の機能について再び考えるようになった。つまり演劇は、政治とは違って生きている者だけではなく、死者やまだ生まれていない者たちとも触れられるという考えである¹¹⁵。また、政治やマスメディアが届けることのない「別の声」を聴き、届けることこそ政治的なものとの真の関係を迎え入れた演劇であるという点である。このような発見は、高山が現実の政治を直接的な行為によって変えるアクティヴィストの手法ではなく、歴史上の死者や政治的な力を持たない者たちの声を拾い上げる表現を採択した重要なきっかけとなった。その考えがいち早く見られたのが、2011年10月に始まった《国民投票プロジェクト》(2011-)での試みである(図17)。このプロジェクトでは、当初の直接的な行動によって国民投票を起こすというプランが、東京と福島などを保冷車でツアーしながら中学生たちの声を拾う内容に変わった。レーマンが言うように、いわば「非政治的な方法」が最も政治的な態度になりうるという戦略を実現した作品となったのである。

¹¹³ 高山明「演劇と社会」、アート&ソサイエティ研究センターSEA 研究会編『ソーシャリー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践—芸術の社会的転回をめぐる』(フィルムアート社、2018年)、178頁。

¹¹⁴ (オープニング集会/公開記者会見)相馬千秋、高山明、今井一「今井一」、高山明監修『はじまりの対話—Port B「国民投票プロジェクト」』(思潮社、2012年)、34-35頁。

¹¹⁵ (フォーラム)ハンス＝ティース・レーマン、高山明、林立騎「ハンス＝ティース・レーマン」、高山明監修『はじまりの対話—Port B「国民投票プロジェクト」』(思潮社、2012年)、121-122頁。



図17 Port B《国民投票プロジェクト》(2010)

さて、高山の作品が日本の社会・政治的脈絡からどのように読み取れるかを調べるためには、東日本大震災後の状況のみならず、2000年代以降の日本社会の雰囲気や芸術表現の状況にも目を向ける必要があるだろう。岩城は、高山の作品における政治性と表現の関係について、日本社会と演劇の背景を踏まえて分析した。まず、社会学者の鈴木謙介の『カーニヴァル化する社会』（2012）を引用しながら、東京の過剰な祝祭性による薄暗い感覚について述べた上で、平田オリザが言う「演劇は祝祭ではなく儀礼の場として機能すべき」という仮説が2010年代の雰囲気を予見したことを指摘した¹¹⁶。今日、日常の中で繰り広げられる祝祭は、私たちの感覚を麻痺させ、震災をはじめとするカタストロフや、いかなる過激な政治行動をもすぐさまに消してしまうということである。岩城は、これに加えて日本の現代演劇において直接的な政治行動が現れなかった原因として、個人の自由より社会の調和を優先する社会風潮と放射能被害の不可視性を挙げている¹¹⁷。そしてランシエールの『感覚的なもののパルタージュ』の観点から高山の作品が観客を薄暗い感覚から目覚めさせることで、日常の中での感覚の革命を起こすものであると評価した。このような岩城の分析は、東日本大震災の

¹¹⁶ Iwaki, op.cit., pp. 203-204.

¹¹⁷ Ibid., p. 208.

前後の文脈における高山の作品を、表面的な形式だけでなく感覚の政治という観点から捉えられる端緒を提供してくれる。

戦後史に対する応答

最後にPort Bにおける日本の戦後史を扱った作品について触れることにする。Port Bは、日本の戦争責任の問題、近現代の歴史について幅広いリサーチを行い、それを様々な作品の中に盛り込んできた。例えば、池袋のサンシャイン60や東京裁判を題材にする作品群では、日本帝国時代の遺産が時代を超えて延々と表す姿を追跡している。1978年に巣鴨プリズンの跡地に建てられた当時、アジアで最も高かったサンシャイン60は、まさしく戦後日本の経済成長の象徴であり、現在も東京の名所の一つに違いない。しかし、その背後の歴史を見てみると、サンシャインシティの都市開発を主導した人物たちや、日の丸=日章=日照(サンシャイン)を連想させる名前からして、サンシャイン60は、新自由主義時代における帝国時代の遺産の再来を強く思い出させる¹¹⁸。時代を越えた事件の連鎖を生み出した東京裁判は、天皇の免責、財界人の起訴除外など、日本の戦争責任を縮小させてしまったと同時に、東アジアの観点からすると、強制連行や領土問題などの未だに続く歴史清算の問題の起点となった。

高山は、サンシャイン60が戦犯60人のための供養塔、またはモニュメントではないかという疑問を抱いたと語っている。《サンシャイン62》(2008)は、戦争責任を回避した主体によって相続された帝国の残り物が現在も「幽霊」のように繰り返し現れる様子を捉えている¹¹⁹。《サンシャイン62》では、観客は5人組のグループの一員となり、カメラ、地図、行動指針表、タイムテーブルのいずれかを持ってサンシャイン60

¹¹⁸ キュレーターの大坂紘一郎は、釈放されたA級戦犯である岸信介、児玉誉士夫と日本経済の関係を辿りながら、サンシャイン60が帝国主義の特徴を引き受けた新自由主義の象徴であると述べる。Koichiro Osaka, "The Imperial Ghost in the Neoliberal Machine(Figuring the CIA)," *e-flux Journal*, Issue#100, Last modified May.2019, accessed Jul 31.2021, <https://www.e-flux.com/journal/100/268783/the-imperial-ghost-in-the-neoliberal-machine-figuring-the-cia/>

¹¹⁹ 《サンシャイン62》のタイトルで62という数字は、サンシャイン60を中心に、東京裁判開廷から現在に至るまでの62年間をたどるという意味を含んでいる。

周辺の14ヶ所あまりの場所を訪れた。サンシャイン60が見える各所では、池袋周辺に住む住民の音声などを聴いたり、テキストを読んだりしながら、東京裁判やサンシャイン60の歴史に触れることができた。ツアーの参加者は、場所を回りながら色々な姿のサンシャイン60と遭遇する中で「観察し、思索する」ことで、自らの知覚の変化を経験した¹²⁰。



図18 Port B《東京/オリンピック》(2007)

《東京/オリンピック》(2007)では、1964年東京オリンピックの開催施設跡地を回りながら、戦後の高度経済成長の時代を回想する(図18)。当時、東京オリンピックの開催は、科学技術の発達を基盤とする衛星放送、新幹線や高速道路といったインフラの整備をもたらし、楽観に満ちた社会雰囲気を形成した。参加者は、はとバスに乗って代々木競技場、国立競技場、武道館、東京ドームシティ、上野、秋葉原、お台場(首都高速)などのオリンピック開催時の関連場所を訪れ、ガイドの案内を聞いた。老

¹²⁰ 演劇批評家の鴻英良は、演劇(ギリシャ語「テアトロン」)の言葉に含まれる「テア」が「観察する、思索する」を意味するから、観客が見て考える場所が演劇であると指摘する。(フォーラム) 鴻英良、高山明「鴻英良」、高山明監修『はじまりの対話—Port B「国民投票プロジェクト」』(思潮社、2012年)、49-50頁。

朽化した各所は、歴史的な価値があると言えるほど遠くはないが、1964年と現在がいかに隔てられているかを感じさせた。この作品は、戦後日本の日常においてポストモダンの資本主義や商業化がもたらした、歴史的展望の喪失への批判的視座を提供すると思われる。例えば、ツアーの後半では、当時2016年開催を目指していた東京オリンピックに関するインタビューの時間が設けられ、これからの東京が向かう先は何かなのかという問いを投げかけている。それは、戦時期の1940年代にオリンピックが中止されて後、1964年東京オリンピックの精神が2020年に継承されたことを考えると、日本の戦後文化で幻影のように反復される歴史と対面するきっかけになりうる。ピーター・エッカーソール (Peter Eckersall) は、日本の戦後文化において歴史が空虚な郷愁としての商品化に伴い、脱政治化・平面化されたことを指摘しながら、《東京/オリンピック》が参加者の歴史認識の感覚を活性化すると述べている¹²¹。

歴史が「幽霊」のように繰り返される様相を捉える高山の作業は、日本の戦後史のみならず、日本帝国の残滓が現在も姿を変えて現れるアジアの歴史にまで及んでいる。例えば《東京へテロトピア》(2013)では、日本帝国時代のアジアの国々からの留学生や、現在の移民・難民の物語が複数の朗読音声として構成され、《新・東京修学旅行プロジェクト》(2018-)では、難民として認定されない「難民」や日本の近現代史における死者が交錯するツアーが行われた。留学生、移民、難民という移ろいでゆく者たちは、過去と現在、様々な地域のように異なる時空間を経由する存在であるが、異郷としての東京での経験を共有している。これら作品では、特定の歴史的イベントや人物、過去の歴史や個人の記憶に加え、現在を生きる人々の存在までを複数の断片として表している。参加者は、具体的な場所を移動しながら、ツアー、テキスト、音声、朗読、レクチャー、フォーラムといった多様な媒体によって歴史や共同体と向き合うことになる。また、この時の時間感覚は、普段のそれとは違うバラバラになった時間構造によって体験される。高山にとって、旅行のルートや動線を設計し空間を操作することは、すなわち「時間をオーガナイズする」といった演劇の時間芸術としての側面を活かすことである。それは、社会の中で不変と認識されていた時間や歴史に揺さぶりを

¹²¹ Peter Eckersall, "Tour Performance 'Tokyo/Olympics': Digging the High Times of the 1960s," *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Issue 23: 2, pp. 1-18.

かけると共に、参加者の日常には未知の感覚を与えるものである¹²²。

高山は、演劇を通して過去の歴史や現在の時間を体験することは、ヴァルター・ベンヤミンの「星座」概念に近いと語る。ベンヤミンが言う「星座」とは、「互いに時間も空間も相異なるところに存在する星が、予想外のしかたで結びつくところに成立するもの」を指す¹²³。Port Bによる作品の制作過程は、「星座」のような様々な歴史の関係をリサーチし、それを都市空間の中に配置し直していく作業が中心をなしている。対象となる特定の歴史的断片を編集し、空間に配置する作業は、当然、制作者の歴史観によって左右される側面がある。ただ、高山は歴史や社会問題について一方的にメッセージを発するよりは、観客自らがツアーや様々な状況布置に遭遇し歴史を再構成していく経験を重視している。ここでの「学ぶ」とは、制作者が観客を教育するという意味ではなく、ベルトルト・ブレヒトの教育劇のように、演ずる者と見る者という従来の演劇の区別を廃し、全員が参加者として演じられたテーマを討論する行為と言える。高山は、ブレヒトの教育劇を批判的に継承しながら、コミュニケーションが生じる別の状況、あるいは「観客を観客でなくしていき、観客が何者かになる」場を通して歴史に応答するのである¹²⁴。

¹²² 高山は「強固だと思っていた社会制度を不変と思っていた歴史がズレることもありえるんだという感覚をアートを通じて持てるとしたら、それこそアートの果たすべき社会的な役割だと思うんです。」と述べる。(インタビュー)高山明、津田道子「乱数を発生させる演出について」、ARTIST' GUILD+NPO 法人芸術公社編『あなたは自主規制の名のもとに検閲を内面化しますか』(torch press、2016年)、75頁。

¹²³ ベンヤミンは「星座 constellation」＝「状況布置」を根本的に構成的な原理であると言う。この時の構成的な原理の一つは「停止」である。ベンヤミンは、思考がもろもろの緊張に飽和した「星座」に突然停止をかけると、停止した思考がその状況にチャンスを与え、歴史の均質な経過を打ち砕いて特定の時代を取り出すことができると述べている。ヴァルター・ベンヤミン「歴史の概念について」、浅井健二郎編訳『ベンヤミン・コレクション 1』(筑摩書房、1995年)、662頁。

¹²⁴ (フォーラム)ハンス＝ティース・レーマン、高山明、林立騎、前掲書(2012)、126頁。

第5章 混在する場所の物語をたどる旅

本章では、Port Bの《東京ヘテロトピア》(2013)と《続・前橋聖務日課—あかつきの村ウォーク(以下、続・前橋聖務日課)》(2019)を中心に、街に埋め込まれた物語に耳を傾けるツアー・パフォーマンスについて明らかにする。これら作品は、東京という異郷を生きたあるいは生きている人々の歴史を物語として再構成し、それを旅する形式として表す点で共通する。社会の見え隠れた声を収集し、それを特定の場所に配置する作業は、Port Bが持続して探究してきた表現手法でもある。本章では、参加者が街を歩きながら、そこに埋め込まれた物語(声)に耳を傾ける経験に着目し、それぞれの作品における内容や質を分析すると共に、その意義を明らかにする。

《東京ヘテロトピア》(2013)

2013年「フェスティバル/トーキョー13」で発表された《東京ヘテロトピア》は、東京の中のアジアを旅することをコンセプトに、東京の各所で場所に関する音声を聴く形式の作品である。参加者は、約1ヶ月の会期中に各自ガイドブックとラジオを手に、地図に示された場所(全13ヶ所)を訪ね、指定のラジオ周波数を合わせることで、各所と関連する物語を聴くことができた¹²⁵(図19)。ラジオから聴こえる声は、詩人・小説家である菅啓次郎、小野正嗣、温又柔、木村友祐が、かつて東京で過ごしたアジアからの留学生や、移民・難民の足跡をもとに書いた物語を、その内容と関連する人物が朗読したものである¹²⁶。参加者は、ガイドブックに掲載された場所の情報と共に、

¹²⁵ 《東京ヘテロトピア》(2013-)は、2015年にスマホアプリが公開され、2020年まで既存の13ヶ所に6ヶ所が追加され、全19ヶ所で物語を聴くことができるようになった。物語の執筆作家としては、既存の4名の作家に加え、井鯉こまが新たに合流した。また、スマホアプリではラジオとは違い、アプリを起動したまま各所に近づくことで音声が永久に聴けるようになる仕組みとなっている。本論文では、2013年版を中心にしながら、アプリ版を通じた経験も適宜参照して作品分析を行った。

¹²⁶ ラジオで朗読されたテキスト及び場所の解説は、『新潮』2014年2月号(184-254頁)に掲載された。

それを再解釈した物語を聴きながら、現在の東京を眺めることになる。物語の主な内容は、かつて東京を拠点に独立運動や民衆運動を企てた人々の話、故郷の味を提供するレストラン、移民の生活を支えてきたコミュニティに関するものである。



図19 Port B《東京ヘテロトピア》(2013)

本作品のタイトルでもある「ヘテロトピア」について簡単にまとめておこう。ヘテロトピアは、ミシェル・フーコーによって提案された概念であり、「現実には存在しないユートピアとは異なり、現実には存在する絶対的に『他なる場所』」をいう¹²⁷。Port Bは、このプロジェクトにおいてヘテロトピアを「現実の中の異郷」として捉え、文化的、歴史的に「他なる」要素が混在する東京に取り掛かっている。そういった経験の核となるのは、アジアにまつわる場所やその歴史を物語として構成した文章と音声である。そのような要素の配置は、現実空間の歴史的・経済的条件を認識させ、その

¹²⁷ ミシェル・フーコーは、ヘテロトピアを「今こことは異なる場所、しかし実在する場所」と考え、具体的な例として「庭園、墓地、避難所、売春宿、監獄、〈地中海クラブ〉村、軍隊、療養所、精神病院、劇場、図書館、美術館」を挙げている。ミシェル・フーコー『ユートピア的身体/ヘテロトピア』佐藤嘉幸訳(水声社、2013年)、36-37頁。

関係を露呈することで、既存の空間を見慣れるものとして見せる機能を果たす¹²⁸。それでは、いくつかの物語と場所を挙げながら、東京を通してアジアを物語る意味や、参加者の身体経験について考えることにしよう。

池袋・東京芸術劇場では、東京芸術劇場と築地小劇場の関連性を知ることができる二つの物語が用意されていた。小野正嗣の「私たちの革命の震源たりえた場所で」では、話者が築地小劇場の関連人物と関わりのあった母親の話を語る。物語は、母親が関東大震災直後にボランティアとして被災者を救援したり、朝鮮人虐殺事件に怒りを感じたエピソードから、左翼的な進歩思想を持つ母親を描写することから始まる。そして関東大震災への応答として始まった築地小劇場と、その中心人物だった小山内薫と土方与志、佐野硯らの話が続く。話者は、母親の話をまるで史実を扱うように歴史的事実を中心に語るが、その間に母親の経験談がオーバーラップしてくる。例えば、母親が佐野の演出による演劇の中で、役者として革命歌の「ラ・マルセイエーズ」や「インターナショナル」を歌い、その後もずっと覚えていたという話は、大きな物語と個人の歴史が交錯する印象深い部分である。ただ、物語の末尾で話者の記憶は、母親の築地小劇場や革命に対する信念は、未完のままで終わったと述べている。ガイドブックには、東京芸術劇場の設立に築地小劇場の関係者が参加した事実が書かれているが、現在の場所から昔の面影を感じることは難しかった。その代わりに、参加者は物語と歴史的事実からかつて存在した「革命」の雰囲気をもとに想像するほかない。

木村友祐の「「P」「満車」「連結散水送水口」」は、築地市場で運搬人として働く韓国人のパクという人物が、仕事上がりに築地小劇場跡に辿り着く様子を描いている¹²⁹。パクは、銀行の建物の一角にある煉瓦風の小さい建造物の壁に貼られた築地小劇場跡のパネル、そしてその隣に駐車場や給水栓を表す「P」「満車」「連結散水送水口」を見つける(図20)。役に立つ機能を備えたものに囲まれた歴史の断片を見ながら、かつて解放運動を試みた洪海星と金玉均のことを思い出す。パクは、日本からの独立運動の方法として築地小劇場で「新劇」を学んだ洪海星と、日本の朝鮮侵略を引

¹²⁸ 同上、48-49 頁。

¹²⁹ 木村友祐の「「P」「満車」「連結散水送水口」」の音声は、2015 年に《東京ヘテロトピア》iPhone アプリ版が公開されてからは、築地駅付近にある築地小劇場跡のパネルに近づけばアプリから聴けるようになっている。

き受ける形でクーデターを起こした金玉均の活動が、未完のもので終わったことに虚しさを感じるが、築地小劇場跡を見て解放運動の忘却に抵抗しなければならないと考え直す。金世一による朗読は、韓国人の発音と抑揚を感じさせるもので、物語の流れや人物の感情を上手く活かした俳優ならではのメリハリを感じさせた¹³⁰。洪と金(玉均)を思い出すパクの物語と、パクに感情移入する金(世一)の朗読という連鎖は、忘れてはいけないことを伝えていく必死な身振りとも思われた。築地小劇場に関する二つの物語は、未完と挫折の革命を語りながらも、いつか時代や地域、置かれた立場を越えて多くの人々の精神を覚醒させる芸術の閃きを想像させる。

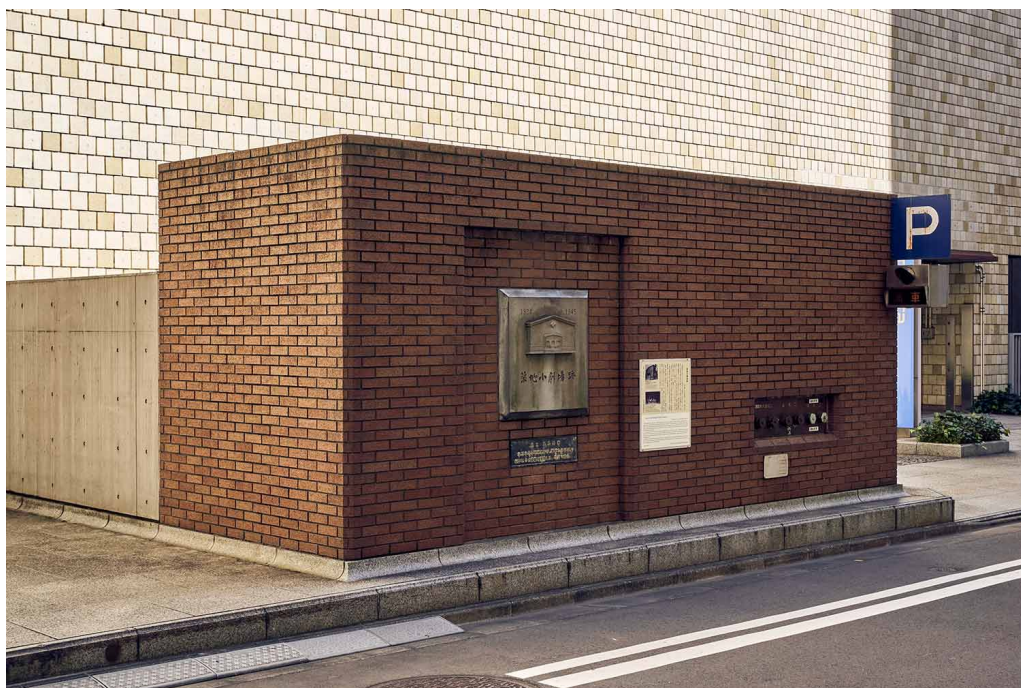


図20 築地小劇場跡

要町の祥雲寺には、台湾人として初めて台湾語辞典を作った王育徳が眠っている王家之墓がある。お寺裏側の静けさが漂う墓場に近づくと王家之墓にまつわる物語、温又柔の「あなたは知らない」を聴くことができる。物語は、話者が「あなた」と呼ぶ

¹³⁰ この物語を朗読した俳優・演技指導の金世一(1975-)は、日本を拠点に「東洋演劇」を問いかける活動を行ってきた。

ある人物の言語経験について描写している¹³¹。「あなた」は、古書店で王の著書『台湾語入門』を手に入れ、母親にその内容について聞くが、台湾語の読み書きを習ったことがないため、彼女の文字を辿る声はたどたどしいものだった。蒋介石率いる国民党の政策によって中国語だけを学ぶよう強いられた母親は、台湾語の表記が書かれた本を読み上げるうちに、幼い頃聴いていた歌の楽譜を口ずさむような感覚が蘇ることを感じた。王は、『台湾語入門』の執筆に取り組んだのは、まさに音声としての台湾語を学習者に伝えるためだったのである。「あなた」の台湾の親類との会話では、各自別の理由で特定の言語しか分からない状況が描かれ、日本による植民地統治以来の台湾の複雑な言語環境に気づかされた。明るくはっきりと朗読していく温の声は、日本で台湾語の辞書作成や台湾語講座に力を入れていた王を知ること、自分なりの台湾を求める意志を感じさせる。「あなた」＝温の物語は、日本及び台湾の近現代史を知ること、自分自身を真正面から立ち向かおうとする決然たる信念を伝え、王家之墓の前に立った参加者は、それを見守る証人となる。

神保町では、中華料理店・漢陽楼で菅啓次郎の「神田神保町の清燉獅子頭」という物語を聴くことができる。このレストランは、19世紀後半から中国人留学生の集住地だった神保町でも長い歴史を持っている。物語では、1922年に神保町で過ごしたある中国人が、周囲の人々との交流やアジア及び世界の中の日本について語る内容が中心となっている。話者が語る東京は、20世紀初頭、アジア各地の留学生たちが目指す目的地であったと同時に、さらに世界を夢見る通路であった。同郷の先輩だったSは、上海－東京－サンフランシスコの三つの場所を行き渡ることによって世界を把握し、また一人一人の三角形の連鎖によって、個人の限界を越えて世界を想像することができると話してくれる。話者にとって世界を織りなす三角形の一つの点は、東京とりわけSを含む多くの人々と出会えた漢陽楼だったのである。漢陽楼の名物である浙江料理の清燉獅子頭は、周恩来を含む数多くの留学生たちを魅了させ、また希望を与えてくれたようである¹³²。参加者は、100年以上続いてきた味を楽しみながら、朗読者の李岫冉

¹³¹ 「あなた」は、台湾人の母親を持つ、日本語を母語とする人物として描かれている。作者である温又柔も台湾で生まれ、3歳から日本に移住した背景を持っていることから、温自身の経験に基づいて書かれた物語であると考えられる。

¹³² 清燉獅子頭(ちんどうんしーずーとう)は、油で揚げた後からスープで煮た肉団子のことである。

が清々しい声で読み上げる物語を通して、場所の歴史を経験することができる。

このように《東京ヘテロトピア》が扱う物語は、アジアに関するものでありながら、その内容や語り方は一定ではない。物語の全般に共通するのは、アジアからの人々が東京という異郷での経験を通して自らの国家やアイデンティティを探ろうとする点である。例えば、それぞれの目的(自国の独立・民衆運動、自民族の言語確立、世界への参入、より良い生活など)のために奮闘する中で、自国と日本の権力関係や自分自身を取り巻く世界を自覚する過程が描かれている。その過程は、国家のアイデンティティを表す文化的要素でもある言語、料理、芸術などを中心に展開されるが、それらの要素は常に越境的な関係の中で再解釈されるものである。さらに言えば、本作品はアジアからの人々の姿を描くだけでなく、彼らが自らの立ち位置や世界を思考するための方法として描いたアジアをも捉えているのである。このような特徴に加えて、特定の歴史的事実から再構成された物語を、再び朗読に変換していく仕組みは、歴史を過去のものではなく、今も続いている現在進行形のものとして捉えようとする手法と思われる。いわば、過去の人物の物語が現在の似たような立場にある人々によって朗読されることで、過去における移民・難民問題や、植民地支配の影が、姿を変えて未だに残存することを思い知らせるのである。

作品を構成する主な戦略は、他の全ての場所と関係し、その関係を宙吊りにし、さらには逆転しさえするヘテロトピアの特性を、パフォーマンスの場として体现することである¹³³。参加者は、アジアの留学生や移民・難民たちの言葉の隙間や、彼らの物語に厚みを与える場所を歩き周りながら、日常に揺さぶりをかける別の東京に出会す。特定の場所を訪ねる参加者は、作品の中に用意された仕掛けや、そこを取り巻く環境や状況、時間など全てを同時に経験することになる。さらに、ラジオから聴こえてくる物語は、周りの空間に溶け込み、過去と現在を行き来する未知の異郷への通路となる。また、旅行中に同じ場所でラジオを聴いている他の参加者と遭遇する瞬間、作品は個別な経験に止まるのではなく、社会的な経験として転換される。この同じ時空間を共有しているという感覚は、ラジオやガイドブックを手を持っている、ラジオを聴いているといった同じ身振りを発見した時に生まれるものである。そういった経験の

¹³³ 広瀬浩司「ヘテロトピアのまなざしと制度の身体」『言語文化論集』第44号(名古屋大学総合言語センター、1997年)、127頁。

配置は、同じ場所に交差する参加者の身振りや体感による、ゆるやかなネットワークを構築しているように思われる。そこで本作の意義は、今ここにいながら他なる場所と繋がる複数の感覚を、東京の場所に積み重ねることで、アジアの時空を多元的に体感する歴史実践の場を開くことと言えよう。

《続・前橋聖務日課》(2019)

《続・前橋聖務日課ーあかつきの村ウォーク》(以下、《続・前橋聖務日課》)は、2016年にアーツ前橋での企画展「表現の森」に発表された《前橋聖務日課》(2016)をベースに、作品の舞台となった「あかつきの村」を実際に訪ねる体験型作品として発展させた作品である¹³⁴。あかつきの村は、1979年にカトリック司祭である石川能也神父(1937-2012)の呼びかけにより、前橋市西大室町に設立されて以来、1982年から1999年にかけてベトナム難民定住センターを運営してきた。インドシナ難民の中でも精神疾患を発症した人たちを受け入れてきた活動は、日本でも特異な施設として知られる¹³⁵。難民定住センターが役割を終えた今も、元インドシナ難民と日本人の病者が共同で生活を続けている。《続・前橋聖務日課》は、あかつき村を歩き回りながら、元インドシナ難民のグエン・バン・サンさんと彼をサポートしてきた佐藤明子さんの物語を中心に、あかつき村の土地、宗教、共同体、社会について考える内容となっている¹³⁶。

前橋の都心からはかなり離れているあかつきの村に着くと、まず村の入り口に赤字

¹³⁴ 《前橋聖務日課》(2016)は、あかつきの村をリサーチした映像やテキスト、展覧会の期間中に展示スペースで行った朗読、臨床心理士の猪股剛やゲストを招いた連続フォーラムの三つの形式で発表された。《続・前橋聖務日課》は、2019年にアーツ前橋の企画展「表現の生態系」(2019年10月12日～2020年1月13日)の一環として行われ、同展覧会の会期中のみ鑑賞することができた。

¹³⁵ インドシナ難民とは、1970年代からのインドシナ三国(ベトナム、ラオス、カンボジア)での戦争や共産化による社会的迫害を恐れて、難民船などで海外に脱出した人たちを言う。

¹³⁶ サンさんは、来日後、統合失調症を発症したという。《続・前橋聖務日課》が制作される途中の2019年に亡くなった。

であかつきの村と書かれた看板を見つけることができる。そのまま村の方に進むと、マリア像とその隣に作品鑑賞のためのQRコードのマークがあり、参加者は、自分のスマートフォンを使って村の歴史に関する物語を聴くことができる(図21)。一在来舎と呼ばれるグループホーム兼食堂では、あかつきの村がベトナム難民の中でも精神疾患を持つ患者たちを受け入れるようになった経緯を説明する佐藤さんのインタビューが用意されている。佐藤さんは、あかつきの村に関わり始めた1999年以降、難民の中でも病者だけが残し、設立者だった石川神父も病気になった時期の状況を語る。門や塀も作らない自由度の高い施設でありながら、「モノ・カネ」の支援だけではないシステムを築いてきた時間の厚みを感じさせる¹³⁷。

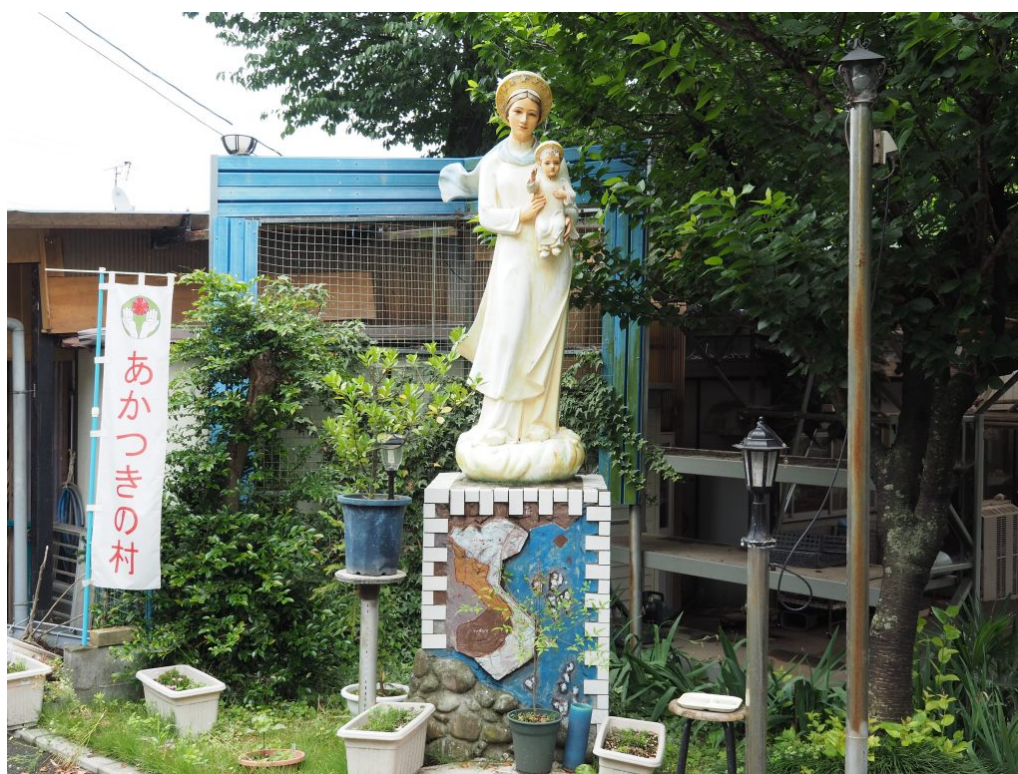


図21 あかつきの村の入口にあるマリア像

¹³⁷ 施設を解放することで地域との関係を築き、現在は地域からボランティアとしてサポートしてくれる人も多いという。一在来舎の左には、あかつきの村を支えるリサイクルバザー会場の建物があり、中には全国の支援者から送られてきた器や生活雑貨などの寄付の品物が並んでいる。田中志穂「精神障害を持つインドシナ難民たちの最後の拠り所。あかつきの村で今日も紡がれる「ただ共にあること」の意味」、『ニッポン複雑紀行』公式サイト、2018年3月29日（最終閲覧日：2021年7月31日）<https://www.refugee.or.jp/fukuzatsu/shihotanaka02>

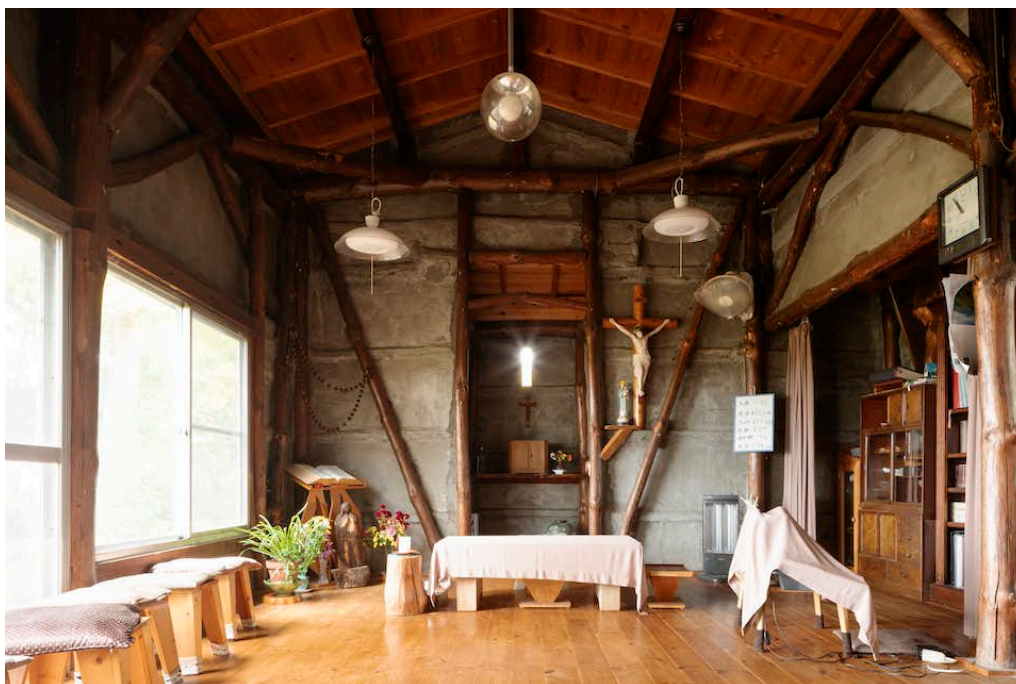


図22 御堂の内部

一在来舎の右に並ぶお御堂(教会)は、1981年にあかつきの村を開拓した人々の手作りで完成され、現在も使われているという。ベトナム難民を受け入れながら、群馬名物のうどん粉で作ったパンで毎朝のミサを行っていたという教会は、土地と固有な歴史が混在する雰囲気漂わせている¹³⁸(図22)。建物の中に入ると、ストーブの隣の椅子に座って体を温めながら佐藤さんのサンさんと過ごしてきた話を聴くことができた。佐藤さんは、サンさんと初めて会った時の思い、彼の来日後の生活の話、細かい行動や感情の変化、二人が少しずつ理解しあえるようになった話を、日々の宗教生活と絡めて生き生きと物語る。サンさんは来日後、一度ベトナムの家族に戻ったが、そこでも受け入れられず再び日本に戻ったという。その後、精神疾患がさらに悪化し他人と接することを避けるようになったが、佐藤さんの通常の福祉の域を超える努力によってサンさんも少しずつ心を開くようになった。佐藤さんの物語の中で、二人が日々の生活を一緒に過ごしてからおよそ8年経った時、サンさんが毎日のように言っていた「ベトナムに帰る」が「ここ(あかつきの村)がベトナムよ、どこ行くの?」に変わ

¹³⁸ 「《前橋聖務日課》第1回フォーラム報告：林立騎」、Port 都市リサーチセンター・Facebook ページ、2016年7月23日(最終閲覧日：2021年7月31日)

<https://www.facebook.com/notes/1029199430885605/>

ったという部分では、サンさんの変化と共に二人の深い縁を思い知ることができた。教会内で閲覧できる『修練期実習記録』（1999）には、佐藤さんがサンさんとの出会いについて書いた内容があるが、ここには音声に比べて苦しさや、キツさの時間がより深く伝わる。佐藤さんの物語の特徴は、一つのストーリーを作り上げるのではなく、複数の物語を断片の集まりとして扱うため、参加者にとっては多様な方向や見方で読み取れる点である¹³⁹。そして、サンさんを含む難民たちの経験や記憶に触れる時に、必ず日常生活を含む自らの姿と一緒に語ることで、あかつきの村という土地の歴史を浮かび上がらせることである¹⁴⁰。

あかつきの村に関する物語は、佐藤さんの声のみならず、動画や写真、資料などの様々なメディアによって構成されている。広大な平野が見渡せる教会の隣の道を通って右側の坂を上ると、2012年に建てられたという資料館に辿り着ける。資料館には、あかつきの村の設立時からの足跡を、石川神父を含む設立メンバーの写真や資料から確認することができる。また、資料室で閲覧できるPort Bメンバーの林立騎によるエッセイは、膨大な文献調査をもとに、石川神父があかつきの村を立ち上げた経緯や死に至るまでの姿を丁寧に書いている。ここからあかつきの村を支えてきた信仰は、人類の長い歴史の中で時代によって様々な形で解釈されてきたキリスト教に依拠しながらも、インドシナ難民や精神障害を持つ人々を含む「今」に関わるものであることが分かる¹⁴¹。林は単に歴史的な事実をまとめるだけではなく、「今」なお存在し続けるあかつきの村の場所や実践が、これから社会の中に増えていくことに希望を見出して

¹³⁹ 猪股剛は《前橋聖務日課》のインタビュー映像に映る佐藤さんを「「絶妙に閉じていない」かたちで物語の層を増やししながら、しかも複数の物語のあいだにあるズレを保っていられる」と述べる。「《前橋聖務日課》第2回フォーラム報告：林立騎」、Port 都市リサーチセンター・Facebook ページ、2016年7月30日（最終閲覧日：2021年7月31日）
<https://www.facebook.com/notes/695393734403511/>

¹⁴⁰ 小野征嗣は「自分自身を「媒介」にすることで、様々な他者の体験や記憶が「ぼくという場所」で結びつき、そこに物語が生まれてくる」と述べる。「《前橋聖務日課》第3回フォーラム報告：林立騎」、Port 都市リサーチセンター・Facebook ページ、2016年8月13日（最終閲覧日：2021年7月31日）
<https://www.facebook.com/notes/716118322590101/>

¹⁴¹ （小冊子）林立騎「「あかつき」を待ちながら」（2016年）、6頁。

いる。そのようにあかつきの村の「今、ここ」の感じ方を複数化することは、Port B が複数のものを特定の場所に再配置しながら、現実を捉え直してきた演劇的試みと照応する¹⁴²。



図23 佐藤さんとドライブ中のサンさん

資料館の近くにある坂の途中には、サンさんがかつて生活をしていた小さな建物がある。部屋に入ることはできないが、建物の前のQRコードを通して佐藤さんとサンさんの日常が記録された映像を見ることができる。映像では、サンさんが部屋で食事をする普段の生活や、佐藤さんとサンさんが車でドライブに行く姿が映っている。サンさんは、繰り返し登場するドライブの場面や佐藤さんとの会話で、いつもこの上ない笑顔を見せている(図23)。参加者は、この短い映像を見る間、一瞬でサンさんの部屋の中と村の外側の風景を旅し、音声で聴いた佐藤さんとサンさんの物語を視覚的に経験することができる。サンさんの部屋のすぐ近くにある旧難民センターという大きな建物も同じく入ることができない。かつて多くの人々が家族とともに暮らしていた建物の中の壁には、精神的な苦しさを伝えるベトナム語で書かれた文字が今も残っているという。参加者は、その内容を直接見ることはできないが、写真と文章を訳した日本

¹⁴² 「《前橋聖務日課》第5回フォーラム報告：林立騎」、Port 都市リサーチセンター・Facebook ページ、2016年9月3日（最終閲覧日：2021年7月31日）

<https://www.facebook.com/notes/649900645718197/>

語の意味をスマートフォンで見ることができる。誰かの想像を越える苦痛に触れる瞬間、言葉にならない衝撃を覚えるとともに、その場にしかない関係性や再現できないコミュニケーションの存在がくっきりと刻印される。

霊園に行く手前にあるあずまやでは、旧約聖書のイザヤ書53章を朗読する佐藤さんの声を聴くことができる。佐藤さんの朗読は、人々の罪を代わりに背負ったキリストの犠牲を語るものであり、一生をかけてあかつきの村を作り上げた石川神父の姿をも浮かび上がらせる。霊園には、石川神父と難民の人々の墓碑があり、石川神父の碑銘には日本語とベトナム語で「神こそ わたしの岩/わたしの救い 砦の塔/わたしは決して 動揺しない」（詩篇62篇3節）と書かれている。自らの信仰をもとに、堅い地盤の上に立つことができ、その結果、信仰共同体の人々に向かっても助けを与える指導者となった石川神父の一生の物語である。村の創設の言葉で「一人一人を自由な人間として認め、更にその上で、助け合う喜びを発見できるような」場所を夢見た石川神父の考えは、村の風景からも確認できる。元インドシナ難民のリーさんが長年手がけたという独特な文字で「愛 LOVE YEU」と書かれた看板は、村の各所で見ることができ場所の雰囲気には溶け込んでいるように思われる。

霊園から坂を下りて右側には、佐藤さんの家がある。窓越しに中を覗いていると、中から一人の女性が中に入ってくださいと声をかけてくれる。一在来舎とお御堂で会釈をしたり、ストーブをつけてくれたこの人が、ようやく佐藤さんであることに気が付く。佐藤さんは、参加者にお茶を出したりオルガンを演奏してくれたりするなど、普段の生活とあまり変わらないような態度で振る舞ってくれた。あかつきの村が切断され作品になったというよりは、常に誰にも開かれている姿そのものとして一時的に作品の姿をしているように思われた。佐藤さん・サンさんの物語の断片を、あかつきの村の日常の中から見ていくと、それが上から与えられた物語ではないことはすぐ分かる。むしろ、その人々だけの衝撃や、苦しみを拾い、誰かに添い、何かに沿うことを日々繰り返す中で生まれた物語であるのに違いない。Port Bが作品制作にあたり「彼らの言葉を奪うような「代弁」ではなく、声にならない声まで聞き、そこに寄り

添うこと」を前提としていたという¹⁴³。そして、聴くことについては、高山は「今、ここにいる」というリアリティを強く感じさせる行為であると強調している¹⁴⁴。筆者が、あかつきの村の物語を聴く参加者として、その場所の現実を体の深くまで感じるとともに、村の人々の苦闘に共感できたのは、Port Bのあかつきの村に対する細かな配慮と巧みな経験の構成があったからであろう。

以上で《東京ヘテロトピア》と《続・前橋聖務日課》の分析を行なってきたように、二つの作品は似て異なる面を持つ。まず、異なる点としては、前者が東京のヘテロトピアなる複数の場所に物語を埋め込んでいるのに対し、後者はあかつきの村の一つの場所に佐藤さんとサンさんの物語をあるがままに配置している。作品を鑑賞する際の時間感覚に関しては、前者が多少離れた場所を移動する時間が含まれる反面、後者は同じ場所を歩きながら連続した時間の中で鑑賞が行われる。

一方、共通点を指摘するならば、いずれも参加者が具体的な場所を訪ね、そこと関連する物語を聴く経験を得られる点、物語の内容がアジアからの移民・難民の日本での生活に関連する点、文化的・社会的・歴史的に様々な要素が混在する場所が作品の舞台となる点が挙げられる。最も重要に触れておくべきは、これらの作品が参加者に「今、ここ」の物語を聴く場を与えることで、具体的な身体感覚をもってアジアや、あかつきの村の歴史を体感させる点である。それは、移民・難民や疎外された存在に対する制度的・社会的な関心や想像力が要される今日、それぞれの身体を通路に混在する場所の呼び寄せに耳を傾けるパフォーマンスと言えるだろう。

¹⁴³ (シンポジウム)高山明、林立騎、田中沙季、桜井洋樹「あかつきの村から考える共同体」、
「表現の森」ホームページ、2016年8月27日(最終閲覧日:2021年7月31日)
<https://www.artsmabashi.jp/FoE/voice/port-b>

¹⁴⁴ (トーク)吉見俊哉、高山明、相馬千秋「「演劇とは何か？」を問う時代。」(2009年11月20日)、Port B『個室都市東京ードキュメント』(Port B、2010年)、43頁。

第6章 学びが繋ぐ都市の記憶と現実

本章では、Port Bの《新・東京修学旅行プロジェクト(以下、新・東京修学旅行)》(2018-)を中心に都市の記憶と現実を体験させる高山のパフォーマンスの一面を分析する。《新・東京修学旅行》は、東京の歴史と現実の社会問題をツアー・パフォーマンスによって紡ぎ出す作品であり、《新・東京修学旅行プロジェクト：クルド編(以下、クルド編)》(2018)、《新・東京修学旅行プロジェクト：中国残留孤児編(以下、中国残留孤児編)》(2018)、《新・東京修学旅行プロジェクト：福島編(以下、福島編)》(2019)の3編が制作された。高山が「東京の歴史悲劇 三部作」と呼ぶ《新・東京修学旅行》の3作品は、それぞれ東京大空襲、東京裁判、東京オリンピックといった日本近現代史の重大事件をテーマに構成されている。また各作品では、これらの歴史的イベントとともに、クルド人、中国残留孤児、福島の学生たちといった具体的な人物や事柄がオーバーラップされている。本章では《新・東京修学旅行》でのパフォーマンスの内容を分析することで、作品がいかに関歴史と観客を媒介しどのような学びの経験を生み出しているのかを論じたい。

《新・東京修学旅行》の各作品の分析を行う前に、まず作品の重要なモチーフとなる「修学旅行」の歴史的背景について述べておこう。学生たちの団体旅行としての修学旅行は、1886年東京高等師範学校が実施した遠足に由来しており、「修学旅行」という言葉が初めて現れたのは、1887年に出版された『大日本教育会雑誌54号』とされている¹⁴⁵。当初、修学旅行は現地で事物を調査し標本を手に入れることと採集、地理・歴史探究を含む長い行軍を意味した。修学旅行の主要な目的が「普段校内では学べなかった探究をすることで、苦しさや欠乏を克服できる習慣を仕立てる」こと、つまり学生たちの克己と団体訓練を重視する点からは、軍国主義の色彩が伺われる¹⁴⁶。日本では、1890年頃から各級学校で修学旅行を実施し、日露戦争以降は中国と韓国へ

¹⁴⁵ 『大衆文化事典』(弘文堂、1991年)、339頁。

¹⁴⁶ 1894年に刊行された『府立大阪府尋常中学校一覽』の「第10章 修学旅行規則 第1條」に掲載。『府立大阪府尋常中学校一覽』(大阪府尋常中学校、1894年)、55頁。

の海外修学旅行も行われた¹⁴⁷。1920年代の植民地支配下の朝鮮と台湾では、皇国臣民化政策の一環である「修身」教育とともに修学旅行が実施された。韓国と台湾では、修学旅行という言葉や団体で名勝を廻る旅行の形式が、現在も踏襲されている¹⁴⁸。また1970年代以降は、日本、韓国、中国、台湾の間で国交が結ばれるようになったことをきっかけに、各国への海外修学旅行も活発に行われている。このように修学旅行は、現在の東アジアにおける見え隠された一つの慣習として存続し続けているのである。

《東京修学旅行プロジェクト》シリーズは、このような修学旅行の歴史的背景を視野に入れながら、東アジアの様々な文化が共存する現在の東京に目を向ける。プロジェクトは、修学旅行のフォーマットを用いると共に、Port Bが初期活動から続いてきたツアー・パフォーマンスの手法とブレヒトの「教育劇」の関わりを探る。「慣れ親しんだ東京で迷い、揺さぶられ、もう一つの東京のヴィジョンを活性化」¹⁴⁹することで、日常に新たな視座を与えるPort Bのツアー・パフォーマンスの特徴に加えて、修学旅行における文化体験、料理、宿泊などの要素が組み込まれている。また、決まった場所で団体の写真撮影を撮ることは、参加者グループが個人でありながら集団であることを周知させる装置として使われている。要するに、本来の修学旅行が持つ観光と教育の関係をツアー・パフォーマンスによって再構成する作品である。

《東京修学旅行プロジェクト(以下、東京修学旅行)》(2017)は、修学旅行でアジアを訪問するアジア諸国の中高生から着想を得て作られている。例えば、インドネシア人の学生たちが修学旅行で東京を訪ねる時に訪問地としてモスクが含まれていることを参照し、東京に住み慣れた人々にとって馴染みのない場所を経験させ新たな日常に出会わせることが、このプロジェクトの出発点だったのである。《タイ編》《台湾編》《中国編》では、各国と関連する場所を訪ね、料理、観光(ツアー、野球観戦、展示観覧、ムエタイ体験、マッサージなど)といった文化体験と共に、レクチャー、トーク、プレゼンテーションなどの学びの場が設けられた。

¹⁴⁷ 「満韓修学旅行」『教育界』 6巻 8号(1907年6月)、『近代日本のアジア教育認識資料編』第2巻(龍溪書舎、1999年)、180頁。

¹⁴⁸ 韓国では「修学旅行」という言葉が一般的に使われているが、台湾では「修学旅行」も通用するが「卒業旅行」という言葉の方がより頻繁に使われている。

¹⁴⁹ 《東京修学旅行プロジェクト》特設サイト。<http://portb.net/port-trc.net/about.html>

《新・東京修学旅行》は、難民と東京の歴史を交錯させるという新たな手法を導入することで《東京修学旅行》を発展させた作品である。難民というよそ者を前面に取り上げる点では、前作に比べて高山の社会・政治的な観点がより強く反映されていると言える。それは、クルド人難民や中国残留孤児がツアーのガイド役を務めながら自らの人生経験を観客に直接伝える手法や、入国管理局、靖国神社などの現在進行中の政治問題が絡まり合った場所を訪ねることから認められる。また、ツアーの中には、各分野の専門家たちを交えたフォーラム、トークイベント、レクチャー・パフォーマンス、朗読などのプログラムが組み込まれており、政治的な対話を繰り広げる場として機能した。

各編の内容を見ていくと、《クルド編》(2018年7月13日～15日)は、祖国なき最大の民といわれるクルド人を中心に日本の難民問題に目を向けると共に、東京大空襲時の焼け跡や関東大震災時の朝鮮人・中国人の犠牲者たちを繋ぐものである。ツアーの1日目には、品川の東京入国管理局でイラン系クルド人の詩人であるソホラブ・アフマディヤーン氏によるレクチャーを通して、クルド人ディアスポラの存在を知ることができた¹⁵⁰。それから東京都慰霊堂では、レクチャー「東京都慰霊堂、朝鮮人犠牲者追悼碑について」(解説：西崎雅夫)と「ハラブジャ事件について」(解説：ジャフ・ヒワ)が行われた(図24)。朝鮮人虐殺事件(1923年)とハラブジャ事件(1988年)は、一見、関連性が希薄なように思われるが、背景や内容に近づくと両者間のつながりを垣間見ることができる。朝鮮人虐殺事件では、関東大震災の混乱の中で官憲や民間の自警団により朝鮮人や朝鮮人と誤認された人々が殺害され、ハラブジャ事件では、イラン・イラク戦争の時に化学兵器による多数の犠牲者が発生した¹⁵¹。いずれも悪意的な

¹⁵⁰ クルド人は、トルコ・イラク・イラン・シリア等、中東の各国に広くまたがる形で分布する独自の国家を持たない民族集団である。在日クルド人の数はおよそ 2000 人とされており、1990 年代にトルコ政府の迫害を恐れて来日したトルコ国籍のクルド人が半数以上を占めている。日本政府は、新日のトルコ政府側に立っているため、トルコ系クルド人を難民として認めず、2000 年代半ばからは警視庁公安部によるクルド人逮捕や東京入国管理局によるクルド人収容などが続き、現在も難民不認定処分取消等訴訟を起こしているクルド人難民は少なくない。

¹⁵¹ 朝鮮人虐殺事件は、死者が約 6000 人あるいは数万人、ハラブジャ事件は、死者が 3200 から 5000 人と負傷者が 7000 から 10000 人に及ぶと推定されている。現在にいたるまで該当国家による

デマが流される混沌とした社会雰囲気の中で、主権を持たない国の人々が無差別な虐殺された、非理性的かつ無慈悲な事件だったのである。参加者は、それぞれの事件をめぐる場所(東京/ハラヴジャ)や民族(朝鮮人/クルド人)の物語を聞きながら、その苦痛の歴史を知ることによって哀悼の意味を考えた。



図24 東京都慰霊堂でのレクチャー

2日目には、クルド料理教室、ワラビスタンツアー、浅草ツアー、レクチャー・パフォーマンスが行われた。ワラビスタンと呼ばれる在日クルド人の最大集住地である蕨市でのツアーは、クルド人の食文化を始め、日本での生活を本人から直接聴くことができた。料理教室が行われた蕨市立旭町公民館は、蕨市在住のクルド人たちが親睦会、結婚式などのあらゆる日常を共有する空間である。料理のメニューは手間がかかるものが多く、講師と参加者たちが協力し合いながら料理を作り、苦労しただけ美味しい料理を皆で食べた。浅草ツアーでは、クルド人難民として解体業に従事してきたアリ・アイユルディズ氏によるガイドツアーが行われた。参加者は、アリ氏の話聴きながら浅草寺の周辺を歩く中で、時々自分が観光客なのか作品の参加者なのか見分

正式な調査はおろか、事実を縮小・隠蔽する状況が続いているため、死者に対する哀悼もまともに行われていない。

けがたい瞬間を経験する(図25)。同時にアリ氏の話と佐藤朋子のレクチャー・パフォーマンスという連続する物語を聴くことで、一般的なガイドツアーとは異なる学びの場をも経験できた。佐藤のレクチャー・パフォーマンス「瓦礫と塔」では、関東大震災時に倒壊された凌雲閣に焦点を当てており、アリ氏が解体工事中に掘り出した瓦礫と東京の深層に埋もれた歴史との関係性を浮き彫りにした。いわば、関東大震災の時に瓦礫の山となった浅草は、何度も新たな街として作り替えられてきたが、そこに埋もれた瓦礫はおよそ1世紀を越えてクルド人という「よそ者」によって反芻されるようになったのである。現状の入管法に象徴される移民・難民に対する排他主義的な政策や社会的認識の不在といった現実と照らし合わせれば、アリ氏が他国の歴史を自らの物語として掘り起こす行為は、皮肉な現実と目を向けさせる問いそのものとして現れる。



図25 アリ氏のガイドによる浅草ツアー

3日目には、トルコ大使館訪問、ギリシャ悲劇ワークショップ、プレゼン大会が行われた。ギリシャ悲劇ワークショップは、演劇史上初の難民が描かれた作品とされて

いる「嘆願する女たち」¹⁵²を、ペルシャ語、トルコ語、日本語、英語、ドイツ語、クルド語の話者が、それぞれの言語で朗読するものだった。イラン系、イラク系、トルコ系、シリア系のクルド人の詩人、学者や日本人の翻訳家などで構成された朗読者たちは、順番に各自の言語で戯曲を読み合わせた。ワークショップに参加した観客は、日本語に訳されたテキストを手にとって、複数の見慣れぬ言語による朗読に耳を傾けた。最後の行程であるプレゼン大会では、高山と羽藤英二によるプレゼンに続き、クルド人ゲストとプロジェクト・メンバーによるフォーラムが行われた(図26)。高山と



図26 プレゼン大会の様子

羽藤は、国家的な記念碑をテーマに、磯崎新のクルド国家のための美術館構想、大高正人の東京市忠霊塔プランを例に挙げ「戦争の記憶をどのように残していくか」という問題提起を行い、クルド人を交えたフォーラムは難民や戦争問題を考える叩き台を

¹⁵² アイスキュロスによるギリシア悲劇「嘆願する女たち」は、エジプトの王アイギュプトスの息子たちとの結婚を嫌ったダナオスとその娘たちが、アルゴスの領主ペラスゴスに保護を求める内容が中心をなしている。ペラスゴスは市民たちの同意を得て嘆願を受け入れることで、娘たちを奪おうと襲来するアイギュプトスの息子たちから守ることができた。アイスキュロス『アイスキュロス II ギリシア悲劇全集(2)』岡道男他訳(岩波書店、1991年)。

模索する時間となった。

《中国残留孤児編》(2018年11月24日～25日)は、東京裁判とその後に焦点を当て、日本と中国という国民国家の狭間で生きてきた中国残留孤児とその関連人物たちの声を通して、東京の歴史を学ぶ内容が主をなしている¹⁵³。Port Bが《サンシャイン62》(2008)などの過去の作品から継続して取り組んできた東京裁判問題は、「日本国民が罪なき人として生きることができるのか」という高山の根本的な問いと結び付いている¹⁵⁴。本編において中国残留孤児は、東京裁判を発端とする日本の戦争責任が未解決のままであることを絶えず思い知らせる存在として現れる。ツアー1日目には、個人の人生経験を通して中国残留孤児の歴史を知ることができるレクチャーと共に、靖国神社と池袋でのツアーが行われた。日本人として中国残留孤児への教育を行ってきた岩田忠氏、中国残留孤児2世に対する差別により非行に走り、暴走族や暴力団を経験した汪楠氏のレクチャーは、日本社会におけるよそ者に対する排他性を露呈させた。池袋さくらホテルカフェでの観賞会は、4時間30分以上にわたるドキュメンタリー映画『東京裁判』(1983)をオールナイトで見るものだった。深夜12時開始だったため少人数となった参加者たちは、映画館の客席ではなくホテルカフェの4人テーブルに座って飲食をしたり軽く会話を交わすなど、ゆったりとした雰囲気の中で映画を鑑賞した(図27)。映画については別途の紹介や解説は与えられてなかったが、参加者は映画に描かれた東京裁判の前の出来事や世界の状況を見るうちに、午後の靖国ツアーや池袋ツアーで触れた中国残留孤児を生み出した歴史と直面することになる。

¹⁵³ 中国残留孤児とは、日本帝国時代に満洲を含む中国各地に移住した後、第二次世界大戦末期の複雑な情勢によって日本に帰ることができなかった人々を言う。日中国交正常化以来、1980年代から中国残留孤児たちは日本に戻れるようになったが、言語や文化などの理由で逆差別を受けることが多かった。

¹⁵⁴ (トーク)高山明、アリ・アイユルディズ、片岡真実「エージェント・トーク 038:アーティストたちは、いま世界をどう見ているのか? Vol. 1〜東京修学旅行プロジェクト「クルド編」」(2020年7月1日)、森美術館公式YouTubeより配信。



図27 『東京裁判』オールナイト観賞会

2日目には、高山によるサンシャイン60のガイドウォーク、ワークショップ「『荒地詩集』を読む」¹⁵⁵、中国残留孤児として日本で特定の技を極めてきた新津春子氏によるワークショップ、八木功氏によるトークが行われた。ガイドウォークで高山は、A級戦犯だった岸信介が処刑されず総理大臣としてサンシャインシティの閣議決定を行った歴史的背景と共に、戦犯60人とサンシャイン60という数字が持つ意味に対する疑惑を提起し、サンシャイン60を日本の戦後を象徴する記念碑として見立てた。ワークショップ「『荒地詩集』を読む」では、『荒地詩集』から選んだ20編あまりの詩を参加者たちが順番に声を出して朗読した。参加者たちは、戦後の荒地となった東京で、死、死者、血、亡霊、魂と共に生きた詩人たちの言葉を淡々と詠んでいった。詩句は現在の我々の感覚とかき離れたようではあるが、死の匂いを漂わせる鮮烈な言葉は、いつまでも忘れてはいけない記憶が存在することを思い知らせた。続く新津氏を招いた掃除ワークショップでは、雑巾の使い方や掃除の仕方を含む実用的な知識を学ぶこ

¹⁵⁵ 『荒地詩集』（1951-1958）は、第二次世界大戦後に「荒地派」と呼ばれる詩人たちによって発行された詩集である。この運動の意義は「現代を破滅的な〈荒地〉の時代と見る危機感から出発し、詩作を通じて人間のありかたを思想的に問い詰めつつ、人間の全体性と共同性を回復する道を探ったところ」にあるとされている。『改定新版 世界大百科事典』（平凡社、2014年）。



図28 八木氏によるトーク

とができ、八木氏によるトークと夕食では、中華料理を研究してきた人生の話を聞くことができた(図28)。日本で30年以上、ある方面な技術を磨いてきた彼らの中国残留孤児として個人史は、一生を営んできた仕事の話の中に自然に溶け込んでいる。ここで参加者たちは、羽田空港の綺麗な環境や、馴染みのある羽根付き餃子といった二人の人生の結実が様々な苦闘を伴うものであったことを、知識としてのみならず、(掃除する・食べるといった)身体的な経験として学ぶことができた。

《福島編》(2019年3月9日～11日)は、東京オリンピックと東日本大震災を軸に、福島と東京の高校生たち及び一般参加者たちが、戦後日本の経済的復興やその裏面の歴史を辿るものだった。本編が《クルド編》や《中国残留孤児編》と異なる点は、難民がガイドを務めるのではなく、主な参加者である高校生たちがゲスト講師の指示に従い、特定の課題を勉強しそれを一般の参加者に共有する形式を取っている点である。全体プログラムの半分ぐらいは非公開イベントとして行われたため、一般の参加者たちは公開イベントや高校生たちによる報告会を通して全貌を捉えることができた。福島、クルド、東京の高校生10名は、Port Bによって事前に渡された課題「円谷幸吉と

円谷英二」¹⁵⁶について調査し、ツアー1日目に一般参加者向けのプレゼンテーションを行った。ここでは、東京オリンピックや東日本大震災というテーマを前面に出すよりは、それに関連する二人の円谷を通して東京の歴史を裏側から眺めるようにする高山の意図が認められる。

2日目には、ゲストの諏訪敦彦による公開ワークショップと非公開の東京ディズニーランド見学が行われた。諏訪のワークショップは、1936年ベルリンオリンピックを記録した映画『オリンピア』や前回のオリンピックの映像を見ながら、高校生たちが自分の意見を自由に述べる内容だった。例えば、高校生たちがオリンピック選手たちの体を動きや、動作が時代によってどう違うかを指摘すると、諏訪が適宜なコメントやさらなる質問を投げることで対話を深めていく具合だった。このような進め方は、映像を見ながらその場で思い浮かぶ考えを共有することができたため、事前の準備が必要だった1日目のプレゼンテーションに比べて、高校生たちのより自然な考えを垣間見ることができた。それから非公開イベントとして東京のバイエリアを走るバス観光と東京ディズニーランド見学が行われた。ここでは、ゲストの羽藤や桂英史による場所の解説が行われたが、高校生たちの観光が主な目的となっていた。本編の制作スタッフによると、東京ディズニーランドでは少人数の同行人を除いては学生だけで行動していたため、福島、クルド、東京の高校生たちが親しくなれる時間だったという。

¹⁵⁶ 福島のオリンピック英雄である円谷幸吉は、1964年東京オリンピックで銅メダルを獲得した後、過度の練習を美德とする周りの雰囲気や怪我などの不運が重なり1968年に自殺した人物である。一方、特撮映画の神と称される円谷英二は、『ゴジラ』（1954）を通して、日本帝国の文化権力と癒着する中で発展を遂げた特撮技術を初めて前景化した人物である。同じ苗字の二人は、同じ福島の須賀川市の出身であるが、親類ではないといわれている。



図29 佐藤朋子によるレクチャー

3日目には、オリンピック関連施設見学として埼玉にある陸上自衛隊朝霞駐屯地を訪れ、自衛隊関係者の案内のもと、施設を見て回った。この見学では、自衛隊の仕事や施設の基本情報に加え、駐屯地内にある自衛隊体育学校が1964年東京オリンピックのために設立された事実を知ることができた。自衛隊関係者からは、自衛隊体育学校が、かつて円谷幸吉が命を経った場所であることは知らされてなかったが、高校生たちは1日目から行ってきた課題を思い出しながら東京オリンピックと円谷幸吉の不運な歴史を照らし合わせたに違いない。それは、高校生による最後の報告会で円谷幸吉の死とそれに関する自らの思いを語る内容が多かったことから分かる。報告会の前に行われた佐藤朋子のレクチャー・パフォーマンスは、円谷幸吉と円谷英二についての説明を行うことで、一般の参加者たちの理解を助けた(図29)。戦後日本が復興および経済成長を成し遂げる中で、平和祈願や反原水爆というメッセージに見え隠れた個人を犠牲にする軍国主義の残滓を確認することができた。本編では、高校生/一般の参加者というふうに経験の内容が相違だったため、一般の参加者としては作品の全貌を知ることは難しかった。ただ、報告会で高校生たちが緊張していながらも淡々かつ真剣に語る経験談から、学びの時間が持つ充実さを察することができた(図30)。

さて、以上で見てきた《新・東京修学旅行》で参加者は、誰から何を学びそれはどのような意義を持つのだろうか。まず本作品で学ぶ(修学する)行為は、1)難民から学



図30 高校生の参加者による報告会

ぶ、2)自ら学ぶという二つを挙げることができる。難民から学ぶことは、難民が自分の技能や専門性を具体的に説明する中で照らし出される、それぞれの人生や過去の語りに耳を傾けることである¹⁵⁷。近年、世界的に自民族中心主義、排外主義が蔓延る中で、「よそ者」は自らの社会に害をもたらす存在として認識されることも少なくない。しかし「よそ者」は、既存の共同体的秩序を問いかけたり、文化的枠組みを再考させる客観性の観点を与えてくれる存在であることを忘れてはならない¹⁵⁸。Port Bの作品における難民から学ぶとは、彼らの苦闘を伴う境界経験に共感するとともに、そこから自らの社会を新たに読み取る過程と言える。そのみならず、植民地主義と関連を持つ修学旅行の意味を考えれば、難民から学ぶ仕組みは、現在の難民に対する植民地主義的な偏見や差別を反転し、停滞史観に再考をもたらす側面をも持つ。参加者は、

¹⁵⁷ 相馬千秋「難民の移動ルートを学びの場へ変容させる「道の演劇」：ヨーロピアン・シンクベルト / マクドナルド放送大学 レポート」、ART iT、2017年3月16日（最終閲覧日：2021年7月31日）https://www.art-it.asia/u/admin_ed_exrev/egqd8eiv1lky6zmsacmn

¹⁵⁸ ジャック・デリダ『歓待について』広瀬浩司訳（筑摩書房、2018年）、48-50頁；ゲオルク・ジンメル「よそ者についての補論（一九〇八年）」『ジンメル・コレクション』北川東子他訳（筑摩書房、1999年）、251-252頁。

東京という学びの場/思考の場で難民が自らの声で語る案内に耳を傾けたり、彼らの時間が籠もった場所を訪ねることで、東京の歴史と現実を裏側から眺めることができる。

次に自ら学ぶことは、1)の延長とも言えるが、旅行を経験する中で自ら何かしらの気づきを得ることである。それは、ブレヒトの「教育劇」と観光を融合する高山の表現手法、つまり参加者が作品内の自らの姿を鳥瞰的に捉えることを可能にする仕組みを表している。高山が言う「俳優でもあり、観客でもある参加者が制作の全プロセスを体験し、演劇を通して社会や私たち自身について考える」ことは、「教育劇」の機能を強く意識した手法である¹⁵⁹。高山は「教育劇」の中でも、参加者が距離を持って舞台の進行を感じ考えることで、社会状況と自分自身を再発見する方法論を批判的に取り入れた。またそれをツアー・パフォーマンスに置き換えて、目的地まで辿り着くまでの行程をどのように楽しむことができるか、知っている町をどうすれば観光地のように再発見できるかという制作方法に適用したのである¹⁶⁰。《新・東京修学旅行》は、特定の主題を前面に出すよりは、関連する内容をレクチャー、ツアー、フォーラム、ワークショップといった複数の形式でばら撒く仕組みによって、参加者がそれぞれの断片を自ら再構成する隙間を与える。ここで行われる具体的な学びには、知識習得のみならず、ガイド役の人物や歴史上の事件に対する共感や感情移入が重要な機能を果たしている。高山がアリストテレスの「浄化」に含まれた「体の毒を出す」という意味に着目することを考えれば、参加者の修学経験は理性と感性の両側面から社会現実に変化をもたらす知恵を学ぶことと言えるだろう¹⁶¹。

¹⁵⁹ ブレヒトは「教育劇」を「演ずる者にとって学ぶところのある芝居を云うのだ」と定式化している。岩淵達治「ブレヒトの教育劇について」『ブレヒト教育劇集』岩淵達治他訳（未来社、1988年）、170頁。高山は、「教育劇」では「供給者と受容者は交換され、役は入れ替わり、学校や工場で劇が作られる。その場を共有する人すべてが関与者であり、劇のつくり手である。」とし、観客が状況の観察者であり、自ら態度を決める主体である点に注目する。高山明『シアトロニー社会と演劇をつなぐもの』（河出書房新社、2021年）、185頁。

¹⁶⁰ 同上、191頁。

¹⁶¹ ブレヒトは、感情が人間に及ぼす影響を警戒する立場からアリストテレスの「浄化」概念を批判したが、高山は、感情移入には社会を浄化する重要な機能があることを強調している。

最後に《新・東京修学旅行》における参加者の学びが、都市の記憶や現実を繋ぐ側面について述べておきたい。本作品は、難民と東京の歴史的事件という織目を中心に、戦後の日本社会が発展を成し遂げる中で犠牲にしてきた個人や共同体、周辺的な存在を語り手として召喚する。この時に取り上げられる個々の人物やその物語は、時代や地域を越えて常に別の人物や物語と関連性を持っている。ただ、それぞれの繋がり、最初から分かりやすく明示されているわけではない。作品は、東京の都市における過去の死や喪失への哀悼、現在の社会的に見えない存在への共感を呼び起こす内容を含んでいるが、それらは一つの完結した意味の集合体ではない。それより、高山は作品の中に作った部分とそうではない部分を加減よく配置することで、参加者がその隙間を自ら繋ぐことを意図している。例えば、クルド人と朝鮮人の虐殺事件、中国残留孤児と東京裁判、円谷幸吉と円谷英二の関連性は、初めはあまり見えないままであるが、参加者が修学旅行という学びの場を経験する中で、それぞれの繋がりが徐々に見えてくる。作品は、修学旅行の形式の中に歩く・食べる・聴く・知るといった行為や、動線のデザインによって参加者が自らの身体経験で東京の新たな感じ方を学ぶ時間を与える。この時、参加者は様々な内容・形式からなる学びを通して、戦後日本の裏面を複数の角度から掘り下げた断片をパフォーマティブに繋ぐ経験の主体となる。要するに《新・東京修学旅行》は、参加者たちの経験が織りなす学びの連鎖によって、東京の別の語り継ぎ方を実践する作品と言える。

第3部 ワン・ホンカイの作品分析

第7章 ワン・ホンカイの作品背景と特徴

本章では、ワン・ホンカイの作品背景と特徴に焦点を当て、1990年代後半からの活動を個人的および時代的背景と共に振り返ることで、ワンが扱う表現手法の特徴を明らかにする¹⁶²。

ワンは、台湾が民主化の進展を見始めた90年代前半に大学を卒業し、90年代後半からニューヨークで留学と作品活動を行なった。留学時代にサウンド・プロダクションを学んだり現地での制作活動を行ったりする中で感じたよそ者としての感覚は、その後の活動に大きな影響を与えた。台湾に帰国した2000年代半ばからは、過去の歴史清算を初め公的な歴史認識に力を入れる民進党の政権下で、日本帝国の植民地支配期に建てられた産業遺構に関する作業に取り組んだ。具体的には、東アジア及び他の地域におけるトランスナショナルな歴史を、ワークショップ、サウンド・インスタレーション、レクチャー・パフォーマンスなどで表す作業を展開してきた。本章では、ワンの作品背景と特徴を越境するアイデンティティ、沈黙の過去に耳を傾ける作業、人間と自然の間を響く音を中心に述べる。

越境するアイデンティティ

ワンの作品には、越境・移動する存在や文化的なよそ者のアイデンティティに対する関心が色濃く見られる。それは、彼女が留学時代に制作した初期作品から現在まで継続して扱ってきた中心的なモチーフの一つである。ワンは、台湾国立大学で政治学を学んだ後、テレビ局でジャーナリストとして働きながらカメラ、インタビュー、編

¹⁶² ワン・ホンカイは、1971年に台湾の虎尾(Huwei)で生まれ、ニュースクール大学でサウンド・プロダクションを学んだ。現在はウィーン美術アカデミーの博士課程に在籍しながら、台北をベースに世界各地で作品制作などを行っている。日本での主な展示としては「京都国際現代芸術祭 2015」「シアター・コモンズ 2019」「聴くー共鳴する世界(アーツ前橋、2020)」などがある。

集に関する知識や経験を身につけた。その後、1995年にニューヨークを訪れた経験がきっかけとなり、1998年からニュースクール大学(the New School)のメディア・スタディーズ専攻でオーストラリア出身の詩人であるクリス・マン(Chris Mann)にサウンド・プロダクションを師事した。最初に取り組んだサウンド作業は、移民や疎外された者たちと共にフィールド・レコーディングやインタビューを行うことだった¹⁶³。ワンは、この時期から現在にいたるまでレコーダーを手に音を収集し、それらを新しい文脈として再配置したり別の次元を与えることで、元の文脈に関して異なる認識を可能にする作業を行ってきた¹⁶⁴。

同じ頃、ワンは中国人アーティストの蔡國強のスタジオで5年くらいアシスタントとして働いていたが、この時に知り合ったキュレーターとの交流は、彼女が本格的に作品発表を行うきっかけとなった¹⁶⁵。「Art in Odd Places」というプロジェクトに発表した《Listening With the Dumplings!》(2005)もその一つである。作品は、友人の餃子レストランで店員たちが働く音や人々が行き交う音などを録音してサウンド・インスタレーションとして元の場所に戻すものだった。また、マドリードのパフォーマンス・フェスティバル「In-Presentable」に出品した《Setting Up the Banquet》(2008)は、現地のチャイナタウンに住む中国人コミュニティの社会経済的に交差する場所や関係網を、サウンドスケープとして再構成したインスタレーションである。ワンは、中国人移民たちが言語的な壁や複雑な労働環境の問題を抱えているものの、社会的には見えない・聞こえない存在であることに目を向け、彼らが生き残るために営為する労働や社会的な行為を聴覚的な社会的空間として再構成した¹⁶⁶。これらの作品は、ニューヨークで外国人として生きたワンが自らのアイデンティティと深く関連する題材として、文化が混淆する周りの環境を描いたものである。

¹⁶³ Cathy Lane & Angus Carlyle, *Sound arts now*, (Uniformbooks, 2021), p. 92.

¹⁶⁴ Kevin Muhlen, “MUSAK FOR NATIONS,” *The Heard & the Unheard: Soundscape*, (Taipei Fine Arts Museum, 2011).

¹⁶⁵ キュレーターのダン・キャメロン(Dan Cameron)は、蔡國強のスタジオで知り合ったワンを2006年の「台北ビエンナーレ」に参加アーティストとして招いた。

¹⁶⁶ Cathy Lane & Angus Carlyle, op. cit., p. 94.



図31 ワン・ホンカイ

《Accept Me For What I Am, If You Want Me》(2009)

音を扱う作業は、現地の音を録音して再構成する作品のみならず、ワン自身がパフォーマーとなったり、参加者と共に音を聴くワークショップを行うなどの様々な形式を持った作品として展開した。ワンは、韓国の「2009年仁川国際女性アーティストビエンナーレ」では、不慣れな韓国語でスピーチを行う自らの声を事前に録音し、街宣車を使って路上で音を流すパフォーマンス《Accept Me for What I Am, If You Want Me》(2009)を発表した。韓国と台湾の政治キャンペーンでよく見られる街宣車の外装には、ワン自身の写真を貼ったバナーやスローガンが施された(図31)。スピーチは、Google翻訳機能を用いて訳したものであり、特定の未来のヴィジョンを示すよりは、変化そのものの意味を繰り返し問いかける内容で構成されている。ポップな雰囲気音楽、不明瞭な翻訳や発音のスピーチは、ワン自身と韓国の都市空間とを絶え間なくズラしているが、その浮遊する作家自身の存在感は、確固たるものと認識されているコミュニティの内部に緊張感をもたらすきっかけを与える。ワンの翻訳や発音に対する関心は、長年にわたるニューヨークでの生活で経験した言語的な疎外という原体験に端を発している。そういった背景は、ワンが文化や地域を移動する人々に関心を持

ちながら、非言語的な音に耳を傾ける作業に取り組むようになったきっかけである¹⁶⁷。

近作では、東アジアの国々を越境する生を過ごした人物を扱う傾向が見られる。日本帝国による植民地時代に台湾出身の「日本人」として世界的に活躍した江文也の痕跡をたどる《This is no country music》(2019)や、済州島4.3事件を機に日本へと避難し在日詩人として生きてきた金時鐘の生を捉える《Borom》(2020)がそれである。ワンは江と金を扱う際に、特定の地域に限って語ることは極めて難しいことから、国家や民族の間で振り動く存在として捉えるトランスナショナルな観点を取り入れている。例えば、人物が越境する中で残した痕跡をたどることで、東アジアのもつれた歴史を思考する新たな方法を実践する。《This is no country music》では、台湾―日本―中国を移動しながら生きた江の生涯を考える難しさそのものが作品の重要なテーマとなっており、ワンはワークショップやレクチャー・パフォーマンスを通してそうした歴史を共に学ぶ(co-learning)方法を提案する。参加者は、(様々な文化的要素を含む)江の音楽を聴いたり、彼にまつわる場所を歩き回りながらその音を聴くことで、東アジアの近代史の一断面と出くわすことになる。



図32 ワン・ホンカイ 《Borom》(2019)

¹⁶⁷ Ibid., p. 96.

《Borom》では、金が済州島から日本に脱出した物語を中心に、脱出時に経由した場所で録音した音、脱出ルートや済州島の風と岩の分布を示した地図、金とのインタビュー内容を載せた冊子などを制作した(図32)。インタビューは、金が脱出時に感じた緊張感や、植民地時代以来、日韓の狭間で生きてきた波乱万丈の人生がそのまま現れている。また、作品には金に関する内容のみならず、現在済州島に住むイエメンやパレスチナの難民の葉書や、難民支援施設が作成した音楽のプレイリストも含まれている。ワンは、英語学者のエレーヌ・フリードグッド(Elaine Freedgood)の「逃亡性(Fugitivity)」の概念を参照し、移動や避難の歴史を伴う東アジアのポストコロニアルな状況や、グローバル資本主義における移民・難民問題に目を向けることで、離れた時代や地域の越境・移動する者同士の連帯を想像する¹⁶⁸。特定の地域の問題に取り組むと同時に、コミュニティの問題を常に同じ立場にある人々や場所に関連づけることで、外側に開いていく制作手法は、ワンの作品全般に見られる特徴である。

沈黙の過去に耳を傾ける作業

ワンの作品は、音を主な素材として用いる点で「サウンド・アート」のカテゴリーに属すると認識される場合も多いが、もっと正確にはワンの作品の最も重要な表現媒体は「聴く」行為と言える。ワンは、自らをインターディシプリナリー・アーティスト(Interdisciplinary artist)と称するように、アートや音楽、パフォーマンス、諸学問などの様々な領域を横断・融合する手法に重きを置いていると思われる。具体的には、様々なプロジェクトにおいてワークショップ、リスニング・セッション、オープン・リハーサルでの共に聴く行為によって、社会・文化・歴史を身体的かつ認知的に捉え

¹⁶⁸ ワンは、歴史学者のリサ・ロウ(Lisa Lowe)との対談で、アメリカ原住民のコミュニティが脱出したアメリカの奴隷たちのために避難所を提供した例を説明するエレーヌ・フリードグッドの「逃亡性」を引用する。ワンとリサは「逃亡性」が、大きな物語の中で失われる親密さや、逃亡者たちの声に注目することができ、サバルタン同士の関係性を考えるために適した概念であることに注目する。“The Intimacies of Other Humanities – Lisa Lowe in conversation with Hong-Kai Wang,” No Man’s Land, Last modified Oct 25.2016, accessed May 10.2021, <https://www.heath.tw/nml-article/the-intimacies-of-other-humanities-lisa-lowee-in-conversation-with-hong-kai-wang-oct-2015/?lang=en>

る点が挙げられる。共に聴く行為は、聴く者と過去の間で共同的な記憶を引き起こすことで、沈黙の過去を記憶し再接続する可能性を孕んでいる。ここでの沈黙の過去とは、例えば「失われた奴隷の沈黙の声、帝国の暴力に犠牲されたメロディ、反植民地を唱える合唱を記す消えた記念碑、移民の家庭内労働者の超越的なダンス」である¹⁶⁹。ワンは、聞こえなくなった、妨げられた音や身振りを共に聴くことで、それぞれの関係や親密さを視覚化、哀悼、思考することを試みている。

ワンは、2010年頃、台湾に帰国すると同時に、台湾の歴史に関する一連の作品に取り組むようになった。具体的な例を挙げる前に、まず90年代以降の台湾において、歴史を記憶し表象することが、どのような位相を持つのかについて述べておきたい。台湾は、17世紀におけるオランダの占領、明の鄭氏政権の統治、17～19世紀に渡る清の統治、1895年からの日本帝国の植民地支配という外部勢力による長い支配の歴史を持つ。1945年日本帝国の敗戦後、中国国民党政権による台湾統治が始まるが、それは戒厳令(1949-1987年)を筆頭とする軍隊や警察による暴力、外省人(大陸出身)の本省人(台湾人)に対する差別の歴史の始まりでもあった。民主化が進展した1980年代までの約40年間に渡る戒厳令の起点となった二・二八事件は、台北市で発生し、その後台湾全土に広がった、国民党政権による長期的な民衆弾圧・虐殺の引き金となった事件である¹⁷⁰。戒厳令下の台湾では、二・二八事件を含む過去の抑圧された歴史を語ることや表象すること自体が大きく制限されていた。政治的な発言の自由を含め、台湾語や過去の歴史を学ぶことや、台湾原住民の重要性を語ることも許されなかった。1986年の野党の民主進歩党の結成、1987年の戒厳令解除の以降、民主化の進展と共に国民党と民主進歩党の間では、台湾の戦後史をめぐる歴史認識の対立が現在まで続いている。民衆弾圧を主導した蒋介石に対する評価や、二・二八事件の歴史記憶めぐり、国民党政権が事件の歴史記憶を後世に伝えるための関連予算を削減したことに対し、民主

¹⁶⁹ Miki Kaneda, “Hong-Kai Wang’s Anti-Monuments(A Listener’s Guide to Survival) ,” Flash Art, Last modified May 27.2020, accessed May 10.2021, <https://flash---art.com/2020/05/listening-in-3-hong-kai-wang/>

¹⁷⁰ 二・二八事件の犠牲者は、1万8千人から2万8千人の間と見積もられているが、数千人から10万人までの諸説があり、事件研究の重要な争点となってきた。何義麟『台湾現代史—二・二八事件をめぐる歴史の再記憶』(平凡社、2014年)、8頁。

進歩党政権は真相の究明や歴史教育を重視してきた。このような歴史認識の問題は、台湾戦後史に止まらず、日本の植民地支配を含む台湾史全般にまで広がっている。台湾は、1945年に日本の植民地支配から解放されたが、その代わりに国民党の弾圧を受けるという「再植民地化」を経験しており、台湾の中国復帰をめぐって用語上（「光復」「戦後」「終戦」など）の対立が今も続いている¹⁷¹。このように、現代の台湾社会では、「植民地化」をいかに振り返り検討していくかが重要な課題となっている。

戒厳令の解除後、学術および文化・芸術分野では、ポストコロニアル理論やカルチュラル・スタディーズ、ポストモダニズムの輸入と共に、国家、民族、文化的アイデンティティにおける独裁体制のヘゲモニーを解体する動きが見られるようになった¹⁷²。80年代後半からは、歴史研究書や文芸作品を含む書物が刊行され、『非情城市』（1989）、『天馬茶房』（1999）などの二・二八事件や日本の植民地支配期を背景とする映画が制作されるようになった。現代美術では90年代から、写真、インスタレーション、絵画などのマルチメディアを用いて、長期にわたる抑圧によって引き起こされた弊害や恨みを表す作品が多く見られるようになった。作品のテーマとしては、社会・政治問題の批判、先住民に対する意識の目覚め、民俗・伝統文化への関心、既成の美学や価値観への挑戦が際立つようになった¹⁷³。例えば、台湾の現代政治・文化に潜む歴史問題とアイデンティティの混乱を描く梅丁衍 (Mei Dingyan, 1954-)、幅広い資料収集と研究をもとに東アジアをめぐる現実を鋭い視点で捉える姚瑞中 (Yao Jui-Chung, 1969-) などの活動が挙げられる。これらの作品は、台湾が民主化とグローバル化を同時に成し遂げる中で、中国やアメリカとの関係、あるいは東アジアの中での権力関係や

¹⁷¹ 「光復」は、国民党政府が「異民族統治の暗い時代から祖国統治の明るい時代へ戻った」という意味で用いたが、戦後の悪政により現在は皮肉めいて使われるようになった。「戦後」については、台湾海峡を隔てて国共内戦と東西対立の冷戦が続いているため、台湾に相応しくないとされている。また「終戦」という用語も日本に寄りすぎるとの批判が出ている。何、前掲書、10頁。

¹⁷² Chung-Yu Fang, *Contemporary Art in Taiwan after 1987: On the Evolution of Four Cultural and Artistic Tendencies*, (LAP LAMBERT, 2010), P. 12.

¹⁷³ “Artist at Work: Yao Jui-chung,” Afterall. Last modified Sep 6.2011. accessed May 5.2021. <https://www.afterall.org/article/artist-at-work-yao-jui-chung>

イデオロギーを冷静に映し出す表現と言える。一方、2000年代以降は、台湾の現在の姿を形作った日本帝国による植民地時代にまで遡り、それをアジアや世界の地理的、歴史的、文化的な観点から検証する作品が見られる。例えば、許家維(Tsu Chia-Wei, 1983-)は、アジアにおける植民地時代の歴史をリサーチし、国家とテクノロジー、文化の関係性の輪郭を描く映像作品に取り組んでいる。

ワンは、台湾を拠点に活動し始める2010年頃から、日本の植民地時代の歴史を作品の一つのテーマとして扱ってきた。同じテーマを扱う同時代の台湾人アーティストたちと比べて、ワンの表現が持つ独自の部分とは、聴く行為を主軸とするパフォーマンス的要素を作品の重要な表現手法としている点である。ワンが音を録音して場所に埋め込んでいく初期の作業からパフォーマンス的な作業へと拡張していくきっかけとなったのは、上述した《Setting Up the Banquet》(2008)である。その後、自らがパフォーマーとなった2009年の《Accept Me for What I Am, If You Want Me》を経て、2010年に発表した《Watching Dust》(2010)からは、制作チームを構成して作品を作るようになった。《Watching Dust》は、台湾の元慰安婦のために、ロバート・アシュリー(Robert Ashley)のオペラ《Dust》を学際的プロジェクトとして再解釈した作品である。ワンは、元慰安婦にとって記憶と忘却が両方重要であることを知り、彼女たちを表象するのではなく、作品の中で架空の人物たちが痛み、苦痛、絶滅、安堵、そして最終的には恵みを表現する作品を構成した¹⁷⁴。この時の制作経験やスタッフとの関係は、プロダクションを伴うその後の作品にも受け継がれるようになった。

《Music While We Work》(2011)では、日本の植民地時代に建てられ現在も続いている砂糖工場がある町である虎尾(Huwei)でワークショップおよび映像制作を行なった。ワンの故郷でもある虎尾は、第二次世界大戦以降、砂糖産業で盛んだったが90年代半からは台湾のWTO加入とともに衰退した。ワンは、町の住民たちと長期に渡って関係を築いた上で、町中で音を聴くワークショップを行い、それを記録した映像と録音の音源を展示空間に再構成した。ワンにとってこの時の経験は、自らの作品が美術館の展示に適したものよりは、ワークショップの手法を主軸とする実験的なものであ

¹⁷⁴ Hong-Kai Wang, "Prologue of Watching Dust," Hong-Kai Wang website, accessed May 6.2021.
<http://www.w-h-k.net/watching.html>

ることを自覚し、そういった表現を発展させていくきっかけとなった¹⁷⁵。2013年からは、ウィーン美術アカデミーの博士課程に在籍しながら、ヨーロッパの各地で音を基盤とするワークショップや教育プログラムの実験を行なっている。例えば、ストックホルムのLAPISレジデンスでは、異なる性格を持つ二つの音楽グループを招き、「一致(consensus)」をテーマにそれらグループをつなぐワークショップを行なった。ワンは、プロのオーケストラと地域のアマチュア合唱団という対照的なグループに、クリス・マンの短いスクリプトを解釈・応答するように求め、約6ヶ月に渡り二つのグループの間にやりとりをしながら、その過程を映像で記録した。本番のパフォーマンスでお互い初めて会った二つのグループは、観客の前で交渉する中でパフォーマンスを行なった。このように、ワンは自分にも結末が分からない様々なワークショップを重ねながら、複数の方法をツールキットのように活用している¹⁷⁶。

《Southern cliraudience》(2016-)では、台湾の砂糖産業で知られるもう一つの町である東石(Dongshi)で住民たちと共に、失われた労働歌を皆で創造するワークショップが行われた。作品は、東石からそう遠くない二林(Erlin)で1920年代に歌われた「サトキビの歌」を手がかりに、台湾で起きた反植民地運動である二林事件という失われた歴史に耳を傾ける。ワンは、ワークショップを通して、長年砂糖産業に従事してきた高齢の住民たちもほとんど知らない「サトキビの歌」を、再び発掘・想像する作業を行なった。この作品では、過去の歴史を想起するだけでなく、植民地以降の砂糖産業を担ってきた人々の現在の生活に目を向け、ワークショップがコミュニティに実質的な影響を及ぼすことが意図されている。ワンは、作品の展示または発表の仕方を工夫することによって、ワークショップ参加者と観客の経験をつなぐ作業を実験してきた。

このように、ワンが扱うワークショップの手法は、状況や内容によってそれぞれ異なるが、作品全般に共通するのは共に聴く行為を出発点とする批判的な学び(critical learning)にあると言える。ワンにとっての批判的な学びとは、喪失や沈黙の音を聴く行為によって、東アジアの公認された歴史の中で削ぎ落とされた存在に目を向け、新たに感じ取ることに違いない。それは、作品制作の過程において参加者たちと聴く・

¹⁷⁵ Cathy Lane & Angus Carlyle, op. cit., p. 98.

¹⁷⁶ Ibid., p. 99.

歌う・歩くなどの特定の身体的経験を共有し、制作が終わった後も更なる学びの場を広げることを実験するプロセスをも含むものである。ワンが作品の発表形態をワークショップの記録映像だけではなく、様々な場所でラジオプログラム、レクチャー、パフォーマンスと行った学祭的な知識伝達のモデルを実践するのは、過去の歴史をより多角的に考えるよう促す試みと言える。

人間と自然の間に響く音

ワンは、文化や歴史を取り巻く音だけではなく、人間の意志から離れた自然現象や政治と自然の間に纏わりつく音にまで関心を広げている。近作では、音が振動によって物質はもちろん、人間の身体を媒介して伝わることや、地震と音(波)の密接な関係といった自然科学的な事実を、人間社会における複雑に絡まり合った歴史や政治などを捉える要素として扱っている。



図33 ワン・ホンカイ 《Hazzeh》(2019)

例えば《Hazzeh》(2019)では、パレスチナ内の重い歴史の中で分断し揺れ動く葛藤

に着目した¹⁷⁷。「Hazzeh」とは、アラビア語で「震える(quiver)」または「地震」を意味するが、作品ではパレスチナとヨルダンをめぐる政治的な状況をも暗示している。この地域において地震断層は、各国が戦略的な要衝や防御壁の立地を争ったり、国境を構築する上で重要な地理的要因だった。したがって、土地の占有や移民などの政治的な問題は、地震運動の影響と深く結びついていると言わざるを得ない¹⁷⁸。ワンは、現在は忘却され禁止された「ヌワ(Nuwah)」というパレスチナの伝統的な哀悼と、地震学的方法を通してパレスチナとヨルダンの風景を捉えようとした。現地の女性5人は、国境の近くに集まり、地震断層がある丘や谷に向かって上の世代から教わった「ヌワ」を歌うオープン・リハーサルを行った(図33)。彼女たちの声は、谷の岩や死海の崖と共に彼女同士の体の間を物理的に響き渡り、長い紛争と喪失の記憶を解放すべく風景をなだめた¹⁷⁹。

《This is no country music 2》(2019)でも、地震の記憶を参加者同士で共有するワークショップが行われている。作品は、江文也の軌跡を追いながら、聴く・感じることを通して1935年に発生した新竹・台中地震の地政学的な時空間を浮かび上がらせる¹⁸⁰。江は地震の直後、『台灣新民報』から依頼を受け、地震被害を慰めるために「賑災歌」(1935)を作曲した。しかし、当時の評判にも関わらず、現在「賑災歌」の録音はもちろんのこと、完全な楽譜も残っていないという。ワンは、「賑災歌」に関する史料を手がかりに、地質学、カタストロフ、身体、社会、歴史を横断するワークショ

¹⁷⁷ 《Hazzeh》(2019)は、ヨルダンの MMAG Foundation の助成によって制作された。同財団による展覧会は、ジャン・ジュネの小説『恋する虜—パレスチナへの旅』を中心的なテーマとしたものである。ワンは、エドワード・サイードがジュネについて書いた次の文章から着想を得て作品制作に取り組んだ。「ヨルダンとレバノンを通るジャン・ジュネの動きは、地震計の読み取り、描画、そして巨大な表層に隠れた地震断層を露出するようなものだった」Tobias Ewé, “On Hong-Kai Wang’s “Quivering”, ” (Artpeak, 2019), p. 5.

¹⁷⁸ Ibid., pp. 1-2.

¹⁷⁹ Miki Kaneda, op. cit.

¹⁸⁰ 新竹・台中地震は、1935年4月21日、新竹州南部で発生した地震であり、地震の規模はM7.1だった。新竹州と台中州を中心に大きい被害を出し、死者は台湾史上最多である3279人に及んだ。

ップを試みた。ワークショップの重要な特徴は、過去の地震データだけでなく、口述された相互援護や生存戦略、地震モニタリングという最新の技術、植民地統治のシステムについてのアーカイブを精査する点である。音楽研究者と地震学者を交えたワークショップでは、参加者がレクチャーを聞いたり江の音楽を学ぶ以外に、地震断層がある場所で音を聴いたり地震が起きた時の振動を身体で感じることで、江にまつわる歴史を領域横断的に学び感じることができた。ワンは、聴く行為を自然災害の地質学的な歴史と結びつけることで、音楽や文化的慣習として表された複数の社会・文化的な層を解きほぐす「クリティカル・リスニング」を提案したのである¹⁸¹。

《Borom》(2020)は、金時鐘の政治的な亡命を、済州島の自然現象や土着的な宗教性の観点から捉えている。作品は、金とワンのインタビューをもとに、金の脱出ルート、済州島の風、岩、海流を視覚的に示した地図、済州島のムダンの言葉、イエメン難民の言葉などを全6幕のサウンド・インスタレーション、ガイドブックで構成している。ワンは、作品の中心をなす風について、済州島でよく見られる自然現象に加え、済州島4.3事件を始めとする虐殺や迫害といった政治的な渦に着目した。ワンが済州島の自然現象に関心を深めるようになったきっかけは、金が政治的な迫害から脱出する過程で、風や石、海流という自然の力を借りて生き残ることができたという事実を接したことである。そこで、済州島で長らく伝わる風を司る女神「ヨンドウン・ハルマン」と、それを媒介する存在である「ムーダン(霊媒師)」にも目を向け、人間が自然と共に生きる中で土着的に形成してきた信仰文化を調べるようになった¹⁸²。ワンは、済州島から日本に渡った金の脱出を、政治的な力学のみならず、自然に関連する神の力によって運ばれた旅程として捉え、風の文化的・歴史的・人類史的な側面を交錯させる。これに加えて、済州島で生活するイエメン難民に関する内容は、ワンが以前から関心を寄せてきた移動や越境といった題材を済州島の特殊な文脈から捉えたもので

¹⁸¹ ワンにおける「クリティカル・リスニング critical listening」は、過去を単一の、固定されたものとしてではなく、拡張された、偶然的なものとして聴く行為を表す。例えば、江の音楽作品だけを聴くのではなく、彼が聴いた音や想像した音までを聴く活動を要するものである。Tobias Ewé, op. cit., pp. 8-9.

¹⁸² 「ヨンドウン・ハルマン」は、済州島の農業において最も重要な要素である風を司ると同時に、漁夫たちを海の危険から見守ってくれる女神として認識されてきた。

ある¹⁸³。ワンは、金とイエメン難民に共通する「逃亡性」に着目することで、東アジアの地政学的な側面を全地球的な社会・政治的な問題と関連づけている。それは、異なる立場にある両者を亡命という共通の文脈から扱うことで、共感の幅を広げようとするワンの視点を反映する。

このようにワンは、聴く・歌う・振動するといった音の諸要素をワークショップやサウンド・インスタレーションとして再構成することで、参加者が過去のもつれた歴史や現在の地政学と結びついた自然現象を身体的に学ぶ経験を与えることを確認した。それは、音が人間と非人間、人間と自然、国家と民族、過去と現在の間で響く様相を読み取る複数の方法を提案することで、我々自身や、国家間の境界、種の境界をめぐる輪郭を描き直す作業と言える。こうした試みは、グローバル化およびアントロポセンの時代を生きる現在、東アジアのポストコロニアルな状況を地域的な問題だけではなく、全地球的な現象と交錯する問題として捉える観点を示唆する点で意義深い。

第 8 章 失われた記憶と社会的空間の再構築

本章では、ワンの《Music While We Work》(2011)、《Southern clairaudience》(2016-)を中心に植民地時代の歴史や現在の共同体をワークショップの手法で捉え直す作業について究明する。二つの作品は、台湾で1920年代の日本帝国による植民地支配期に建てられ、現在も続いている砂糖工場と地域のコミュニティに着目し、共同でのワークショップを行う点で共通する。ワンは、これらの作品で2010年から取り組んできた台湾の植民地支配の歴史に直面しながら、音を聴く・歌うなどことを主軸とするワークショップによって失われた記憶や社会的空間を再構築する試みを展開してきた。本章の目的は、二つの作品が触れる歴史的事実や場所などの作品背景と共に、関連するコミュニティと行ったワークショップの形式および内容を述べることで、各作品の特徴や意義を明らかにすることである。

¹⁸³ 《Borom》(2020)の第3幕における「ワルダ」は、イエメン難民が運営するレストランの名前であり、第5幕における「希望の学校」は、済州島在住のイエメン人を支援する組織として活動している。

《Music While We Work》(2011)

《Music While We Work》は、ワンが2010年にルクセンブルクで制作した《Music While You Work》(2010)を発展させる作品である。ワンは《Music While You Work》で、数週間に渡ってルクセンブルクの様々な産業地区を回りながら、鉄工場周辺の音を含む労働者たちの言葉を録音する作業を行い、それらの材料をサウンド・インスタレーションとして構成した¹⁸⁴。ワンはリサーチ過程で、ルクセンブルクの経済を支えてきた鉄鋼業が1970年代から衰退し始めた経緯や、現在も都市の生活環境の大部分を占めている工場地帯の機能について知ることができた。しかし、制作過程では、工場の人々と関係を築く作業を続ける中で、工場の内部的なルールや規制のため、その労働現場に積極的に介入することが難しいことに気づいたと言う。タイトルに示された「あなた(You)」とは、作品の制作過程で労働者の世界の外側に置かれたワン自身の立場を表すものだった。ワンは、このように当初の意図とは違って部外者として関わらざるをえなかった経験をもとに、自分の記憶や過去に即して場所に挑むために、自らの故郷である台湾の虎尾に目を回した¹⁸⁵。

虎尾は、多国籍企業である台湾糖業公司(通称、台糖)が所有・運営する台湾で2番目に大きい砂糖産地がある都市である。虎尾で10代半ばまで過ごしたワンにとって、街並みの風景や住民たちの記憶は、砂糖産業が形成してきた独特な環境と切り離せないものに違いない。ワンは、2011年のヴェネチアビエンナーレ・台湾パビリオンでの参加依頼を受け、改めて虎尾の砂糖産業と労働コミュニティを調べ始めた。まず、作品制作にあたり、ワン自身と同じ日常経験をする人々と作業を行うために、虎尾の労働学校や台糖に通いながら関係を築いた。《Music While We Work》は、ワークショップの参加者が録音したサウンドトラックとワークショップの過程を記録した映像などで構成される予定だったため、事前に参加者たちと十分な対話を行うことが重要だった。ワンは、砂糖工場の元管理者だった父親の紹介で工場関係者と知り合い、その

¹⁸⁴ 《Music While You Work》(2010)は、ルクセンブルクのアールスペース Casino Luxembourg の助成を受け、現地でリサーチ・制作が行われた作品である。

¹⁸⁵ Kevin Muhlen, op. cit.

結果、引退した労働者5人とその配偶者4人がワークショップに参加することを決めた。工場の組合員たちにとって、ワンは同じ歴史を共有するコミュニティの一員であるという認識があったため、積極的に作品制作を手伝ってくれた¹⁸⁶。



図34 ワークショップで意見を話し合う参加者たち

映像制作に先立ち、ワンは作曲家のチェン・ボーウェイ (Chen Bo-Wei, 1971-) を招き、2011年1月から2月まで全3回のワークショップを行なった¹⁸⁷。ワークショップは、台糖の砂糖工場の会議室および工場の敷地内を中心に行われた。1日目のワークショップでは、ワンとチェンが作品全般のコンセプトを簡単に説明し、参加者は自己紹介を兼ねて現役時代に工場内でどのような音を聴いていたかについて話した。参加者たちは、各自担当していた仕事の工程によって機械音の高低、機械と様々な素材がぶつかる音、蒸気の声、電気の周波数など、細かい部分まで区分することで、工場の異常を発見することができる」と語った。その後、参加者全員は工場の敷地内に出て、約2

¹⁸⁶ Cathy Lane & Angus Carlyle, op. cit., pp. 97-98.

¹⁸⁷ チェン・ボーウェイは、台湾出身の政治アクティヴィスト、作曲家であり、今まで様々なコミュニティと共に、個人の記憶や感覚、物語を歌に変換するワークショップを行なってきた。チェンは、ワンが2010年に制作した《Watching Dust》にコラボレーターとして参加したことをきっかけに、本作品にも参加することになった。

分間、周りの音を聴いてから、各自聴いた音について話し合った(図34)。ここでは、参加者が過去に携わった仕事の種類によって、特定の機械や蒸気の声、木が風に揺れる音、電気の周波数のように、各自注意を払って聴いた音が違うことが分かった。次にワンは、目を閉じて周りの音を聴いてその感想を共有するよう参加者に求めた。参加者の中には、工場の外側から聴こえてくるカラオケの音など、1回目とは異なる音を聴いた人もいたが、大半は慣れている工場の音を聴いたと言う。

2日目には、ワンとチェンが事前に録音してきたいくつかの音を参加者たちに聴かせ、それがどういう音なのかについて皆で話し合った。コーヒー豆をパッケージに入れる音に対して、参加者たちは米を包装する音、ウォックパンで料理を作る音、お皿を洗う音、金属に熱を加えた後冷水に入れる音など、普段日常で聴く音を挙げながら推測した。また、コーヒーを焙煎する音や、鉄を溶かす時の電気炉の音に対しても、参加者各自が普段家庭や工場で聴く音に関連づけて意見を話した。ここでは、参加者が日常の中で聴く音を中心に、それと類似する音や慣れていない音を区分する仕組みを皆で共有することで、互いの聴く範囲の違いを確認することができた。その後は、工場の内部を歩き回りながら、参加者の中で特定部門の知識がない人や、元労働者の配偶者たちのために、作業工程に関する情報を共有する時間が設けられた。

3日目には、まずチェンが参加者を対象に録音機材の取扱い方および使い方について説明を行なった。録音する際は、名前、時間、日付、場所を言うってから周りの音を録音するというルールを参加者に周知させた。それから、参加者たちは、チェンの案内に従ってヘッドホンを繋げたレコーダーを手に、工場周辺の音を実際に録音する練習を行なった(図35)。その後、映像撮影の流れについての説明や、参加者が各自どのような音を聴くかについて議論する時間が設けられた。ここでワンは、一歩離れた立場から、参加者たちが普段生活を営み誰よりも詳しい町全体の場所を自分なりの好みで聴くよう促した。ワンは、参加者が自ら選んだ町の見せたい部分を通して、記憶と現在の間の偶然な出会いを引き起こすことを望んだ¹⁸⁸。そして、町のいたるところで音を聴く参加者をカメラで追うことで、彼らの聴く行為によって構成される世界をそのまま描こうとした。

¹⁸⁸ Kevin Muhlen, op. cit.

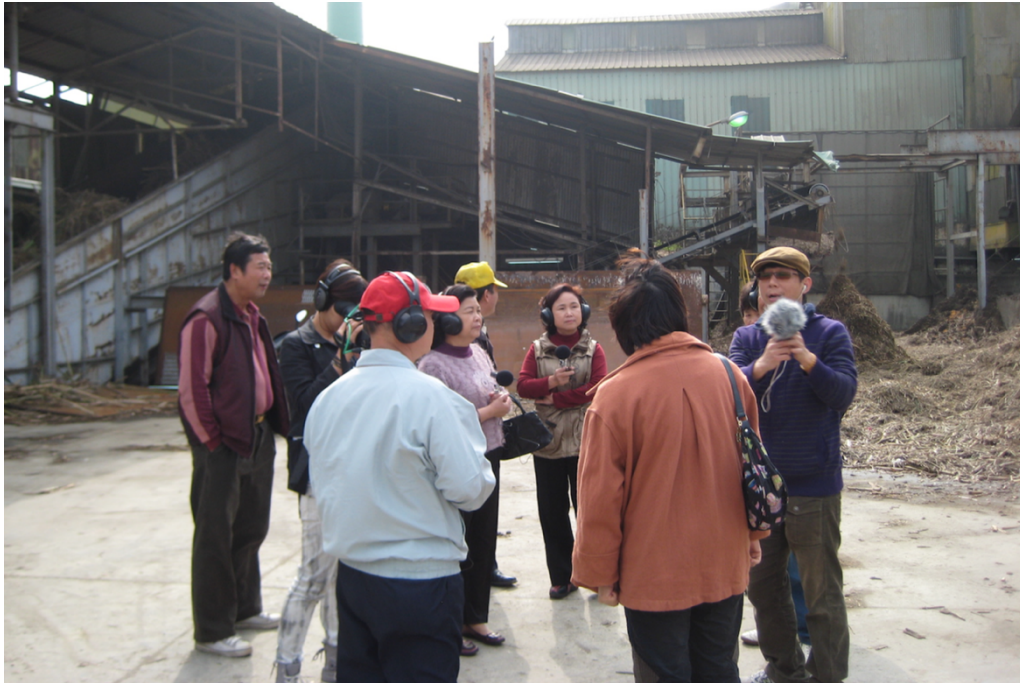


図35 ワークショップで音を聴く練習をする参加者たち

ワンは、参加者とのワークショップを通して、彼らにとって身近な職場を見慣れぬものとして感じ取るよう、音に耳を傾ける仕組みを提案した。それは「工場を中心に生活や仕事をする人々に非日常的な状況をもたらし、音を通じて独自の言語を作る/定義する方法を探究する」きっかけを与えることであると言える¹⁸⁹。映像に映る参加者たちは、サトウキビを積んだ列車が走る線路の脇や、工場で働く労働者の隣のように、過去自分たちが働いていた場所の隣にいらながらも、そこから少し離れたところで黙々と音を聴いている。参加者たちにとって砂糖工場は、人生の半分以上を過ごした場所であるが、一步離れてその音を自覚的に聴くことは彼らにとっても未知な経験に違いない。ワンは「聴くことの構成(organization of listening)」つまり、普段はあまり接することのない聴く状況を構成することで、参加者に「視点を再調整し研ぎ澄ますこと」を求めるのである¹⁹⁰。このようなワンの作業は、過去を鮮やかに呼び起こすが、この時の過去は思索の行為を通して蘇るものである。そこで、ワンのワークショップは、参加者が共感と好奇心を持って日常の音を注意深く聴く状況を与えること

¹⁸⁹ Leslie J Ureña, “Hong-Kai Wang,” ART iT, Last modified Jul.7.2011, accessed May.18.2021, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/dosmeibzruhn13plyfw

¹⁹⁰ Berit Fischer, “SILENCE IS, IF NO ONE IS LISTENING,” (Casino Luxembourg, 2010).

で、機械や自然、過去や現在の音が織りなす日常のサウンドスケープの残響を浮き彫りにするものと言える¹⁹¹。



図36 鉄道の隣で音を聴く参加者たち

ところで、ワンが故郷の虎尾の風景を描くことは、彼女自身の個人史を通してノスタルジックな自己満足を得るためではないことを指摘して置かねばならない¹⁹²。なぜなら、社会・政治的な側面から考えると、本作品は現在の虎尾の労働者コミュニティのみならず、日本帝国、中国の国民党による植民地支配の歴史の中で育成された砂糖産業と切り離せない関係を露呈しているからである¹⁹³。虎尾を取り巻く歴史は、工場周辺の家並みの風景をはじめ、労働者の家族形態、居住環境、共同空間など、日常生活の全般を形作ってきた決定的な要因であり、砂糖産業が衰退し始めた1980年代からの労働者の生活の変化とも深く関係している。ワンは、幼年期に自ら経験した80年代

¹⁹¹ Miki Kaneda, op. cit.

¹⁹² ワンは、個人的なテーマを扱う時にノスタルジアに陥る可能性を警戒していると語る。そのために、常に同じような人生経験や見解を共有する他の人を探すようにしていると言う。Leslie J Ureña, op. cit.

¹⁹³ Kevin Muhlen, op. cit.

の虎尾を手がかりに、それを17世紀からの台湾の植民地支配の歴史や現在の失われた社会的空間との関係から眺めている。ワークショップの参加者たちが手がける音を拾う作業は、現在はあまり使われていない鉄道や冬以外は稼働されていない工場など、町中にある歴史の残り物を追いかける行為でもある(図36)。100年以上前に作られ、主に砂糖を運搬するために使われてきた鉄道は、今やその機能を失っているが、他の都市ではこのような鉄道が観光資源として使われる場合も多いという。虎尾の歴史を象徴するこうした残滓たちは、虎尾のみならず台湾全般や、韓国を含むアジアの国々など、植民地支配下で特定の産業を営んだ地域でも共通して見られるものである。

「Music While We Work」というタイトルに示された「Music」は、虎尾に工場が建てられた1920年代から現在にいたるまで、労働者たちの作業効率を高めるために使われた社歌の意味と共に、環境音もしくは騒音として職場や生活空間で住民たちに影響を与えてきた音楽たるものをも含んでいる¹⁹⁴。ワンは、音楽が持つ生産性/権力性の両側面に着目しながら、それに耳を傾ける新たな方法を考案することで、音楽の概念自体を再定義しようとした¹⁹⁵。ここで、ワンが構成する聴くワークショップは、参加者が自らの音楽を編成することで、既知のものとして理解していた歴史や、忘れ去られた記憶を再構築する方法を提案する¹⁹⁶。ワークショップで参加者が時間をかけて集中して聴く行為は、彼らにとって普段は触れることのできなかつた感覚の領域を開ける。それは、失われた社会的記憶を固定化するのではなく、むしろそれを解放し過去に向けた可能性を新しく想像/創造する抵抗の身振りと言える¹⁹⁷。このようにして、ワンは社会内部に潜んでいるが未だに問われていない質問、いわば、ポストコロニア

¹⁹⁴ 作品のタイトルは、1940年から1967年まで放送されたBBCのラジオプログラム「Music While You Work」から引用したものである。「Music While You Work」がイギリスの工場で労働者たちの作業効率を高めるために放送された点は、日本の植民地時代に台湾に建てられた工場で流れた社歌と性格を共にする。

¹⁹⁵ 権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー（2021年5月26日）。

¹⁹⁶ Miki Kaneda, op. cit.

¹⁹⁷ Berit Fischer, op. cit.

ルな状況とその見え隠れた影響という問題を再活性化する実践を行うのである¹⁹⁸。虎尾の現在を見つめてそこを生きる人々の感覚に注目することは、台湾ならびに東アジアで反復して現れる植民地の兆候を追うための批判的視座を与えるに違いない。

《Music While We Work》は、映像およびサウンドインスタレーションによる作品として発表されてが、ワンはワークショップでの参加者の経験を現前化する点では、この作品はまだ出発点に立ったばかりであると考えた¹⁹⁹。つまり、結果物としての作品だけではなく、それが成り立つまでの過程そのものを、作品の内と外に繋げていく方法を考え始めたのである。それは、ワークショップの参加者や観客と共に、特定の歴史を様々な身体的な活動によって考える《Southern Clairaudience》(2016-)や《This is no country music》(2019)などの作品として展開されている。

《Southern Clairaudience》(2016-)

《Southern Clairaudience》は、《Music While We Work》と同じくかつて砂糖産業が盛んだった台湾の東石を舞台としながら、二林事件という特定の歴史的事件とそれに関連する労働歌を追跡する一連の作品である²⁰⁰。作品はプロジェクトごとに、失われた「サトウキビの歌」のメロディを再構成すると共に、歌詞に含まれた「烏鬼(オークイ)」の歴史とその現在的意味をワークショップ、パフォーマンス、ラジオプログラムなどの様々な手法から捉えている。

二林事件は、日本統治時代の二林地区で発生した待遇改善を求めるサトウキビ農家らによる農民運動であり、その後の台湾の農民運動の原点となった事件である²⁰¹。1920年代前半、二林地区のサトウキビ農民の間では、林本源製糖に対するサトウキビの値上げを要求する声が高まっていた。そうした雰囲気の中で、1925年1月に二林出身

¹⁹⁸ ワンは、アーティストとして果たすべき役割を「社会内部に潜んでいるが未だに問われていない質問を再活性化すること」と語っている。Ibid.

¹⁹⁹ Cathy Lane & Angus Carlyle, op. cit., p. 98.

²⁰⁰ ワンは、自らの博士論文の一環として2016年から《Southern Clairaudience》に関するリサーチ、ワークショップ、作品発表を続けている。

²⁰¹ 遠流台湾館編『台湾史小事典【第三版】』(中国書店、2016年)、190頁。

の医師である李応章を中心に、サトウキビ農民が結集した農民大会が開かれ、6月には「二林蔗農組合」が組織された。李らは、農民の権益を守るために農民学校を開くなど啓蒙運動を展開する一方、同年10月に製糖会社にサトウキビの売買に関する要望を提出した。しかし、会社はその要求を拒絶し、日本の警察に事件への介入を要請したため、農民組合がそれに反発し、警察と争いが発生した。その衝突の過程で、農民たちが警官9名を負傷させ、サトウキビ農民と彼らを支持した台湾文化協会のおよそ400名が逮捕される事態となった。この事件は、二林以外の地域で製糖会社や日本の警察の不当な待遇に反発すべく農民組合が組織され、農民争議が拡散するようになるきっかけとなった。日本帝国が工業は本土を、農業は台湾を含む植民地を中心に展開しながら、被植民者に対する差別を憚らない中、農民が自らの階級意識に目覚め反植民地運動を展開した突出した事件である。



図37 二林蔗農事件記念碑

ワンは、二林事件について調べるために現地を訪ねた時、二林が日本の植民地支配と関連して重要な歴史的意義を持つ場所であるにも関わらず、現地には「二林蔗農事件記念碑」(図37)と書かれた角杭一本だけが残っていることに驚いたと言う²⁰²。また、

²⁰² Miki Kaneda, op. cit.

農民運動で歌われていたという「サトウキビの歌 The Sugarcane Song」の存在は、2001年以後、一群の歴史家が再発見するまでほとんど記述されたことがなく、現在は歌詞だけが残っていることを知った²⁰³。ワンは、このような歴史の記憶喪失に直面し、ワークショップを通じて「サトウキビの歌」の複数の姿を浮かび上がらせる作品を構想するようになった。《Southern Clairaudience》のための初めてのワークショップが行われた台湾の東石は、1961年に台糖が建てた砂糖農場や製糖工場、畜産および漁業地帯があった都市だが、1991年に砂糖産業の衰退と共に農場は植林へと変わった。現在は、畜産業を大規模化すると共に、湿地森林公園の運営を通して研究や観光資源の開発に力を入れている。このように、砂糖産業の衰退に伴う東石の変遷は、虎尾の例で見たように、現在の地域住民の労働環境や日常に大きな影響を及ぼしてきた。



図38 ワン・ホンカイ 《Southern Clairaudience》 (2016)

砂糖農場の農民とその家族で構成されたワークショップの参加者8人は、農場事務所に集まりテーブルを囲んで「サトウキビの歌」の歌詞を読み始めた。ワンは、このワークショップで歌詞だけを除いては、特定の手順や方法を設定せず、新たなメロディを作って歌うという共通の目的だけ共有した。参加者は、ファシリテーターのチェン・ボーウェイと共に、少しずつメロディの輪郭をつかめていき、約3時間で一つの

²⁰³ Cathy Lane & Angus Carlyle, op. cit., p. 100.

歌を作った。ワークショップの過程を録音した音源には、参加者たちが歌詞を様々な方法で口ずさみながら、各自アイデアを出し合う様子が残されている。練習を重ねるうち、メロディは歌詞の内容や単語の長さ、発音、韻などと呼応しながら、徐々に形を成していった。農場事務所を背景に、参加者たちがワークショップで完成した歌を歌う場面は、映像作品として作られた(図38)。歌詞が書かれた紙を手を持った参加者たちは、最初は緊張したように見えるが、3回ほど合唱を重ねるなかで笑ったり会話をしたり拍手を打つなど、少しずつ余裕を表すようになっていく。ワンは、東石で行ったワークショップの以後も、二林事件や「サトウキビの歌」と関連する要素を様々な集団と共に考えてきた。

「サトウキビの歌」の歌詞は、主に砂糖農場の劣悪な労働環境や、不公正な利益の着服、奴隷を扱うような会社の不当な仕打ちを直接的な口調で告発し、労働者同士が連帯していくことを訴える内容である²⁰⁴。その中でも「私たちは烏鬼のように働いて搾取される」のような歌詞からは、長い植民地支配の歴史を持つ台湾の姿が見受けられる。ワンが「サトウキビの歌」の歌詞で発見した「烏鬼(オークイ)」は、台湾語で「黒い幽霊(black ghost)」という意味で、オランダが台南を統治していた17世紀に、当時オランダ領だったインドネシアのバンダ諸島から連れてきた奴隷を表す言葉だった。西欧における黒人奴隷とは違って、台湾の烏鬼は「黒い奴隷」という意味を含んでいながらも、アフリカ系の黒人奴隷だけでなく、バンダ人、アジア系インド人、インドネシア人、ビルマ人、シャオリウキウ人などの奴隷の意味をも含んでいる²⁰⁵。烏鬼は、中華圏で唐時代から存在する言葉だが、17世紀にオランダがアフリカのみならずアジアの各地を植民地化する過程で、その意味が変容され様々な「黒い奴隷」の意味を含む言葉となった²⁰⁶。そして現在、中華圏で下級労働者を表す言葉である「苦力

²⁰⁴ 「サトウキビの歌」の歌詞は「月に29日働いていても3年で大金は手に入らない」「私たちは自分が味わえないものを育てている」「値段は私たちが設定するべき。公正な取引は権利だ」「私たちは誰の所有物でもない!」「私たち不利な立場にある人々は、手をつないで自由のために戦わなければならない」などの内容を含む。

²⁰⁵ 鄭水萍「臺灣苦力研究－黒奴烏鬼苦力制蛻變」『台灣國家政策學刊5期』(2011年)、31頁。

²⁰⁶ 同上、34頁。

(クーリー)」の全史の一つは烏鬼と言われている²⁰⁷。

烏鬼が17世紀のオランダ植民地と1920年代の日本植民地、そしてグローバル社会の現在にいたるまで姿を変えながら再来する様子は、台湾人の小説家である李昂(リー・アン)が言い表すように、長らく植民地支配を経験してきた「憑依」の島、台湾を想起させる²⁰⁸。タイトルに示された「Southern」は、台湾の南から来た烏鬼、日本の南にある台湾という意味以外に、グローバル化した資本主義による経済的搾取を表すグローバルサウスという意味を含んでいると言う²⁰⁹。作品が追跡する烏鬼は、台湾の17世紀からの植民地の歴史、現在グローバル資本主義における不均衡な権力関係を象徴する存在なのである。ワンは、このような台湾の歴史を考えるために、時空間を越えて聴くことができる「clairaudience 透聴」を実践する。ワンにおける「透聴」とは、聴くことを通して聴こえなくなった音や、沈黙の声の輪郭を形どる行為と言える。また、この時の聴く方法は、プロジェクトによってワークショップ、パフォーマンス、ラジオプログラムのように様々であるが、それらに通底するのは、参加者が聴く行為を通して失われた記憶や社会的空間を想像する過程を含む点である。

《Southern Clairaudience》は、東石でのワークショップ以外にも、様々な場所で現地の人々との共同制作によるパフォーマンス、ワークショップとして展開されてきた。サンフランシスコのアートスペースThe Labで行われたパフォーマンスでは、二人のアーティストと共に三日間のリスニング・セッションを通して、わずかな記録しか残っていない烏鬼の移動の歴史をたどった。アーティストたちは、台湾とカリフォルニアを横切る忘却の空間と身体をテーマに、即興の歌とドラム演奏からなるパフォーマンスを行なった。高雄市立美術館で行われた展覧会「南方 The South」で発表したパフォーマンスは、高雄現地の労働者やアーティストと共同で行ったワークショップから構成された。参加者たちは、ワークショップで烏鬼に対する印象を抽象的な絵とし

²⁰⁷ 同上、30 頁。

²⁰⁸ 李昂は、自らの小説『附身』(2011)で、中国からの漢族の移民、オランダ、イギリス、フランスを経て、清政府、日本、そして国民党にいたる長期的な植民の過程を述べている。李昂「鬼、女鬼、憑依」、ソウル市立美術館『ゴースト、スパイ、グランドマザー (귀신, 간첩, 할머니)』(現実文化、2014 年)、47 頁。

²⁰⁹ 権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー (2021 年 5 月 26 日)。

て描き、パフォーマンスではその絵を囲んで歌、演技、演奏、ダンスを通して、1920年代に高雄で発生した農民運動の場面を再現した。インドネシアのKUNCIとのコラボレーションで行われたワークショップでは、「サトウキビの歌」の新たなメロディを参加者と共に作った²¹⁰。参加者たちは、3時間にわたるディスカッションを通して、一つのメロディを完成し、それを皆で歌う場面をライブで配信した。ワンは、これらの活動で作られた音声を一つの音源としてまとめ、「Documenta14」のラジオプログラムで公開した。

このような一連の《Southern Clairaudience》は、「サトウキビの歌」を複数の不調和音として読み取る作業である²¹¹。ワンは、ワークショップを行う際に、一貫した方法を用いるのではなく、参加者と共に毎回新たな状況を引き起こしてきた。それは、成功と失敗が共存するカオスな結果にたどり着く可能性を常に孕んでいるが、ワンがそうしたリスクを抱えながらもそこに見出そうとするのは、他なる物語を学ぶことで発見できるカタルシスである²¹²。ワンは、失われた記憶や知識を共有できる仕組みを複数化することで、作品を越えてその前後に存在する様々な人間同士の関係や経験に出会わせる。その未知なる実践の重なりは、「サトウキビの歌」や鳥鬼のような特定の事柄を中心に、それを媒介にして生まれる諸関係や、潜在的な共感の幅を広げる。そうした関係の連鎖は、プロジェクトが行われる場所やコミュニティとの交渉によって発生することは言うまでもない。ワンは、自らの作品や思考が諸々の生を反映する社会的空間の間を移動しながら、それらの空間と共在することが必要であると言う²¹³。要するに一人の人間として全ての知識を知ることはできないため、各所の歴史をそこに暮らす人々の知識や経験を借りて理解しなければならないということである。ワンは、それぞれの社会的空間を場所に帰属した固定されたものとしてではなく、音と知識の伝達を可能にする場として捉える。そのため、ワンが作品を発表する場所として

²¹⁰ KUNCI カルチュラル・スタディーズセンターは、1999年ジョグジャカルタに設立されて以来、歴史家、考古学者、アーティスト、哲学者、アクティヴィスト、教育者と共に、アート・文化・研究の分野の間を横断するプログラムを運営してきた。

²¹¹ Miki Kaneda, op. cit.

²¹² Berit Fischer, op. cit.

²¹³ 権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー（2021年5月26日）。

美術館だけでなく、ラジオプログラムやウェブ配信、出版などの形を実験するのは、社会的空間の意味自体を常に再構築する試みと言える²¹⁴。

以上で述べたように《Music While We Work》と《Southern Clairaudience》は、特定の歴史やそれが現在のコミュニティに与える影響に着目しながら、それを一つの事実として提示するのではなく、参加者と共に新たな知や社会的空間を生産・共有できる方法を探索する出発点としている。これら作品の根底にあるのは、音を主軸とする一連の活動を通じて現在の共同体が過去の歴史を考えるパフォーマンスの場を広げる実践である。具体的には、前者が参加者との聴くワークショップによって失われた共同体の記憶を、後者が微かな歴史的事実を手がかりに歌う・演じる・共謀する行為によって社会的空間を再構築することを確認した。ワンは、このように音が持つ社会性を実験的なあり方で探究することで、失われた記憶や知識をめぐる政治に直面すると共に、それを共有できる仕組みを常に更新する作業に取り組んでいるのである。

第9章 集団的透聴と共鳴する歴史

本章では、ワンの《This is no country music》(2019)における「集団で聴く(collective listening)」「透聴(clairaudience)」といったパフォーマンス的要素を分析することで、歴史との距離を複数の軸によって捉え直すアート実践の可能性を考察する。《This is no country music》は、台湾出身の「日本人」作曲家として1936年のベルリン・オリンピック芸術競技部門で入賞した江文也(1910-1983)の痕跡をパフォーマンスにたどるプロジェクトである。本章では、作品全般における参加者および観客の経験を詳しく述べることで、ワンがいかに東アジアのもつれた歴史を捉え、それに応答するかを検証する。

作品分析に入る前に、まず作品の中心人物である江と彼を取り巻く歴史について述べることにしよう。江は台湾の三芝郷で生まれ、少年時代は廈門(アモイ)で過ごし、

²¹⁴ ワンは、物理的な空間だけでなく、詩、テキスト、ウェブサイトなども社会的空間になりうるという。権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー(2021年5月26日)。

13歳で長野県上田市に留学する。その後、武蔵野高等工科学校電気科(現東京都市大学)で修学すると共に、東京音楽学校夜間校(現東京藝術大学)で声楽を学んだ。1932年には、山田耕筰や橋本國彦に作曲を学ぶ傍ら、バリトン歌手としても旺盛な活動を行った。この時期の江の音楽的成果は、同年の第1回音楽コンクール声楽部門での入選や、1936年のベルリンオリンピックの芸術競技に出品した管弦楽曲「台湾舞曲」で選外佳作を受賞した履歴から見て取れる。1938年からは、中国の北京師範大学音楽系教授として作曲と声楽を教えながら、家族が住む日本と中国を行き来する生活を送る。しかし、1945年の日本の敗戦を機に日本国籍を失い、日本に戻るができなくなり、1950年代後半からは反右派闘争や文化大革命の渦中で「日本帝国主義の手先」と糾弾され音楽活動ができなくなるなど、苦難に満ちた晩年を過ごすことになる。このように日本帝国支配下の台湾、日本、中国を流転しながら生きた江の音楽は、各地域の音楽語法とモダニズムを融合したものとして評価されている。江の音楽世界について、台湾では1980年代前半から彼の名前と音楽が聴けるようになり、現在にいたるまで再評価が進められている。

ワンが「シアターコモンズ2019」で発表した《This is no country music》は、江の痕跡が残っている東京で彼の音楽や、彼が聴いたかもしれない音を聴いたり、専門家によるレクチャーを聞くなど、様々な方法で東アジアの近代史との向き合い方を探る作品である。制作過程では、まずワンが作品の全体像を音楽専門家や制作スタッフと共有し、それをもとにワークショップを構成した。次に創作ワークショップを通して約20人の参加者と共に議論した内容をさらに5人の参加者と深めていき、最終的にはワンと参加者7人が出演するレクチャー・パフォーマンスを行った。ワークショップでは、ワンが一貫して探究してきた「共に聴く」「共に学ぶ」ことが中心的な経験となっており、レクチャー・パフォーマンスは、そういった参加者の経験を観客に伝える性格のものだった。そのため、作品の全体像をつかめるためには、レクチャー・パフォーマンスの内容だけではなく、ワークショップの形式や内容、参加者の経験を語る必要がある。本章では、筆者がワークショップおよびレクチャー・パフォーマンスの参加者として経験したことを踏まえながら、作品のパフォーマンス的、社会的な意義を明らかにする。

3日間(2019年1月26日～28日)に渡って行われた創作ワークショップでは、ワンと制作スタッフを含め、約30人程度が参加した。ワンはワークショップの数日前に、参加

者に歴史学に関する論文と侯孝賢監督の映画『珈琲時光』(2003)の情報を共有した。米山リサの「日本を語る位相」という論文は、地域研究を行う時に、特定の地域や分野に批判的な視点を導入する例として「ポストナショナル」「半球超え」「学祭的」を提示している²¹⁵。幾分広範な内容ではあったが、これによって江を知るために必要な手がかりをつかめることができた。『珈琲時光』は、江を直接語る映画ではないが、中心人物たちが東京の中の江の縁のある場所をたどりながら、音を録音する場面が描かれている²¹⁶。この映画を見ていると、江がどういう人物であるかよりは、静かに誰かの痕跡や音を追いつける人物たちの行為の方に興味が湧いてくる。ワンから渡された二つの事前情報からは事実上、江の具体的な姿に近づけることはあまりできなかった。

ワークショップの1日目には、台湾文化センターに集合し、ワンのイントロや台湾音楽研究者の劉麟玉の江に関するレクチャーを聞いた²¹⁷。劉のレクチャーは、江の生涯と音楽世界の全般を丁寧に説明することに加え、江が作曲した曲をピアノで演奏しながら参加者皆で歌ってみよう求めた。レクチャーの内容は、江の声楽と作曲の履歴や他の音楽家たちとの交流を幅広く扱うことで、台湾、日本、中国、さらには西洋との間で生きた江の音楽世界の豊かさを伝えた。参加者は、スクリーンの画面に映る江の楽譜を見ながら、劉の伴奏にあわせて音を出しながら口ずさんだ。3曲余りをそれぞれ3～4回繰り返し練習する中で、全ての曲を習得することはできなかったが、特徴的なメロディをある程度覚えることができた²¹⁸。参加者の中に歌手として活動する人がいて、江の音楽を自らのトーンにあわせてアレンジして歌ってくれたため、曲の多様な雰囲気を味わうことができた。このようなプログラムによって、参加者は江の音楽について知識としてのみならず、彼が辿った人生や音楽の豊かさを身体的に学ぶ

²¹⁵ (講演会)米山リサ「日本を語る位相—アメリカ研究とアジア研究のポストナショナル—」(2008年12月17日)、大阪大学豊中キャンパス・21世紀懐徳堂。

²¹⁶ 『珈琲時光』には、江のピアノ曲が随所で取り上げられたほか、日本側の遺族も出演している。

²¹⁷ 劉麟玉は、植民地下の台湾における音楽研究を専門とする台湾出身の研究者であり、『*This is no country music*』のワークショップでのレクチャー及びレクチャー・パフォーマンスの特別出演として参加した。

²¹⁸ 参加者がレクチャーの中で歌った曲は、「聖母」「お茶摘みの歌」「収酒干」の3曲である。

ことができた。



図39 奏楽堂で音を聴く参加者たち

2日目には、主に江と縁のある東京の場所を歩き回りながら、それぞれの場所の音を聴くリスニング・ウォーク (listening walk) が行われた。参加者は、スタッフから事前に録音機材(録音機やスマートフォン、イヤホンなど)を持ってくるよう指示を受けた。ワンは、上野駅に集合した参加者たちに、リスニング・ウォークの流れや、他の人と話さないというルールを伝えた。最初の訪問先は、日本で建てられた初めての本格的な西洋式音楽ホールとされる旧東京音楽学校奏楽堂だった。現在の奏楽堂には、建物の歴史について説明するパネルや日本最古のパイプオルガンなどが展示されている。参加者は、奏楽堂の歴史について聞いた後、かつて江が居合わせたかもしれない建物の中を回りながら、静かにその音に耳を傾けた。その日、パイプオルガンがある2階ホールでは音楽イベントが行われなかったため、参加者たちは客席に座り江の姿を想像しながら音を聴いた(図39)。ここで聴くことができた音は、誰かが写真を撮る音、足音、廊下や階段を歩く時の軋む音などだった。奏楽堂を出て次の場所に向かう間も、参加者同士は必要な会話以外は沈黙を守ったまま、公園を横切ったり電車に乗ったりしながら移動した。



図40 聖橋で音を聴く参加者たち

御茶ノ水駅に降りて徒歩で辿り着いたのは、『珈琲時光』に登場する聖橋の上だった。参加者たちは、橋の上の歩道に一直線に並んで、丸ノ内線、中央線、中央・総武線の3種類の電車が走る駅舎を見渡ししながら、電車のガタンゴトンとする音、周囲の工事音、車が走る音、歩行者の歩く音などの周りの音を聴いた(図40)。たまに3つの電車が同じタイミングでプラットフォームを通る瞬間は、『珈琲時光』が同じ構図をロングショットで捉えたシーンを思い出させた。映画の中で江の痕跡を追いかける人物の動線をさらに参加者がたどる構成は、縮めることのできない江との距離を覚えさせるものでもあった。次に訪れた場所は、江が1931から32年まで作曲を学んでいた東京音楽学校お茶の水分校の跡地だった。参加者たちは、御茶ノ水駅から徒歩で移動し、現在はマンションの建物が立っている場所で20分ほどその音を聴いた。奏楽堂では、江の姿をある程度は浮かべることができたが、大通りから少し路地に入ったところにあるこの場所は、索漠とした雰囲気さえ漂わせていた。ここでは、屋外の換気装置の音、風に揺れる枯葉の音、参加者たちが歩き回る音などを聴くことができた。



図41 日比谷公会堂で音を聴く参加者たち

その後、参加者は台湾文化センターでしばらく休憩を取ってから、徒歩で日比谷公会堂に向かった。日比谷公会堂は、江が音楽活動を始めた頃の1929年に建てられており、1934年に江が出演したオペラ公演が行われた場所でもある²¹⁹。当日は建物が閉館中だったため、中に入ることはできなかったが、外見をみただけで建物の古い歴史が伝わり、江が生きた時代の雰囲気を少しは味わうことができた(図41)。ところが、参加者がそこを訪ねた時は、ちょうど政権に反対する左翼団体のデモが行われていたため、日比谷公会堂の周りを回る間はメガフォンや肉声で叫ぶデモの音が聴こえ続ける不思議な体験をした。公会堂では、戦前から政治講演会や国民大会が数多く行われ、かつて自民党が総裁公選のための臨時党大会を開いた歴史を考えると、そのような政治的な声を上げる音が共存するのは珍しいことではない。この時の経験は、江と関連する場所の音に耳を傾けることは、周りの環境に纏わりつく音のみならず、現実における見え隠れた声までを聴く経験を伴うものであることを思い知らされるものだった。

²¹⁹ 江は、1934年6月7日・8日に、日比谷公会堂で行われたオペラ『ラ・ボエーム』で、主人公の友人ショナールを演じた。「分断を超える人の絆 藤原歌劇団、6日に原点の「ラ・ボエーム」上演」、『中日新聞』公式サイト、2021年2月6日（最終閲覧日：2021年7月31日）
<https://www.chunichi.co.jp/article/197555>。



図42 名曲喫茶「ライオン」

最後に訪れた場所は、1926年に始まった渋谷の道玄坂にある名曲喫茶「ライオン」であった(図42)。ライオン内部の壁一面には、巨大なスピーカーが設置されており、全ての座席がスピーカーに向かい合って配されている。木製のテーブルやインテリア、赤色で統一された椅子、棚に並ぶレコード盤は、カフェの長い歴史を感じさせた。参加者は、各自飲食をしながらカフェに流れる音楽をゆっくり聴くことができた。主にクラシック音楽で構成されたプログラムを聴いて少し時間が経った頃、カフェには江の『台湾舞曲』が流れ始めた。台湾の原住民族である高山族の民謡から主題を取ったというこの曲は、カフェに流れていた他の音楽とは画然と異なり、店の雰囲気をも変えるようだった。1日目のレクチャーで何回も耳にした曲だったが、江と同じ時代に建てられた場所で聴く経験は、過去の時間に戻るような妙な親近感を覚えさせた。

以上で述べたワークショップの過程は、参加者を江の鮮やかな姿や過去の特定の事実に導くものであるよりは、むしろ彼との縮められない距離感を感じさせる経験だったように思われる。江に関連する音を聴く旅は、最初から答えを与えるのではなく、参加者自らが江と我々、過去と現在の間隙を身体的な感覚で埋めていく作業を促す。これは、前章で述べた「透聴(clairaudience)」の概念、つまり時空間を越えて聴く経験を伴うものである。そこで、江の痕跡が見当たらない場所で彼のことを思い描きながら音を聴く、あるいは彼との関係性はあまり感じない日常の音を聴くことは、参加

者にとって自らが聴く行為自体が持つ意味を再考させるものであることが指摘できる。それは、ワンが参加者に「沈黙を守りながら聴く」ことを要請することで、現在から過去に向けた共感や好奇心を刺激することと強く関連している。リスニング・ウォークにおいて沈黙という制限は、参加者が普段は注意を払わない限り聴けないような音に耳を澄ませるきっかけを与えるものになる。



図43 ディスカッションを行う参加者たち

リスニング・ウォークに続くディスカッションでは、まず参加者皆で自らが聴いた音を羅列し、その経験がどういうものだったのかを共有する時間が設けられた。ここでは、普段日常ではあまり気づかない周りの音や、一緒に歩いた人々から聴こえる音といった「今」の感覚について活発な議論が行われた(図43)。参加者が聴いた音は、上記した各所での音以外に、移動中に聴いた歩行者の音、他の参加者から聴こえる音、自分自身から聴こえる音など、様々な例が挙げられた。ここでは、自らが聴いた音が他の参加者が聴いた音と重なったり、あるいは全く重ならなかったりする部分を相互比較することができ、リスニング・ウォークでの経験を有効に振り返ることができた。参加者たちは、街中の音をじっくり聴くと同時に互いの存在を認識する、集中と分散が共存する経験ができた点、普段はあまり聴くことのなかった様々な音を聴くことができた点などを共有した。また、参加者それぞれが注意を払って聴いたことや、録音

機材の種類、場所の状況によって独特な経験ができたことについても話し合った。

3日目には、参加者は「聴く」「読む」「歌う」「空間を立ち上げる」という4つのトピックのうち一つを選び、グループワークを通してワークショップでの経験を具現化する方法についてディスカッションした²²⁰。4つのトピックは、ワークショップ全般において参加者が身体を通して経験した要素を表すものである。例えば、江の音楽や東京の街中の音を「聴く」、江の楽譜や彼に関連するテキストを「読む」、江が作曲した曲や彼が歌った歌を「歌う」、江と関連する場所を歩き回ることによって「空間を立ち上げる」という経験である。参加者は、グループに分かれてこれら4つの経験から一つを選び、それをいかに他の人々に伝えられるかを議論した。例えば一つのアイデアとして、ワークショップの参加者が歩き回った箇所をマップ上に表示し、それぞれの場所で録音した音をウェブサイト公開することで、誰でもいつでもワークショップの参加者が歩き回ったルートに従って旅できるようにするという提案があった。また、それに参加する人々が録音した音を新たに追加していくことで、ワークショップの経験をさらに増やしていくという意見もあった。他にもワークショップの参加者が観客に歌を教える、演劇作品を披露するなど、ワークショップでの経験を参加者グループ以外の人々に伝える方法が具体的に論じられた。後半には、高山明がコメンテーターとして参加し、演劇の観点から参加者たちの意見をもっと深められるようなアイデアを付け加えた。

3日間のワークショップが終わった後、参加者たちはワンから参加経験に関する質問表をもらった。質問の内容を要約すれば、「ワークショップで何を聴き感じたか」「江との距離はどのように感じたか」「ワークショップで出会えた「他者」はあるか」「江や「他者」をどうやって聴いたか」「歴史の記憶喪失は、どんな音がするか」などだった²²¹。参加者は、これらの質問に答えながら、ワークショップの経験を振り返ると共に、自らの考えをまとめることができた。質問項目に含まれた「他者」や「歴

²²⁰ 当初は「聴く listening」「読む reading」「歌う singing」「空間を立ち上げる spatialization」「鑑賞する audiencing」の5つのトピックがあったが、ワークショップの過程で「鑑賞する」が除かれた。

²²¹ ワンは、質問事項の中で「他者」の例として「他の参加者、通行人、江文也の作品の題材になっている台湾の原住民の生番」を挙げている。

史の記憶喪失」については、ワークショップの中であまり触れられなかったため、ワークショップでの経験に基づきながら思考の幅を広げる必要があった。ワンは、ワークショップ中に全体のコンセプトを明示したり、対話の方向を絞ることはしなかったため、質問項目を通してワンの意図についてある程度理解することができた。その意図とは、参加者が聴くことを通して江との距離を認識したり、参加者同士が互いの存在を知覚する状況を設定することで、江や東アジアの歴史を考えるきっかけを与えることと考えられる。ここで言う状況とは、皆で歌を歌うこと、参加者が沈黙を守ること、場所を移動する動線のような具体的な状況である。それらの状況を構成し、身体経験を通して生まれる参加者同士の関係を交渉することが、ワークショップの役割だったのである²²²。

2020年2月頃、ワンとワークショップ参加者7人からなる「耳のポリフォニー楽団」が結成された。ワンが選んだ7人の参加者は、日本・韓国・台湾出身のアーティスト、歌手、俳優、大学生で構成された²²³。楽団の名前は、ミハイル・バフチンが「独立した、融合しない複数の声と意識」と考えた「ポリフォニー」の概念と深く関連する²²⁴。ワンは、モノログの形式ではなく、参加者の複数の声を拾い上げ対等な対話を交わすことで、複雑に絡まり合った歴史を聴く仕組みを考案した。2月に行われたワークショップでは、3月予定のレクチャー・パフォーマンスのための具体的なアイデア交換が行われた。ワークショップは、ワンが作成したスクリプトを一緒に読みながら、全体の流れを理解することから始まった²²⁵。そして、パフォーマンスの中でワンが担

²²² ワンは、ワークショップでの経験を「どのように共有できるか、そして私たちがどのように相互に関係し、理解と誤解を交渉するかに興味がある」と語っている。“Interviews Hong-Kai Wang,” Artforum, Last modified Aug.6.2013, accessed May.18.2021, <https://www.artforum.com/interviews/hong-kai-wang-discusses-her-recent-sound-works-42189>

²²³ 後述するが、ワンがこれら参加者を選んだのは、彼らの出自や普段の仕事が作品を成り立たせる重要な要素と考えたからである。以下では、アーティストを参加者 A、歌手を参加者 B、俳優を参加者 C、韓国人の大学生を参加者 D、日本人の大学生を参加者 E と呼ぶことにする。

²²⁴ 高橋雄一郎、鈴木健編『パフォーマンス研究のキーワード』（世界思想社、2011 年）、73-74 頁。

²²⁵ ワンによるスクリプトは、ワンが用意したレクチャーの内容と共に、ワークショップ参加者の姿を撮った映像や、江の音楽演奏および参加者のパフォーマンスの大まかな順番が示されていた。

当する部分と参加者が担当する部分を振り分ける作業と、参加者たちがどのような形でアイデアを表現するかを全員で議論した。具体的には、参加者がワンの文章をどのように読む・歌うかを実際に練習しながらスクリプトを修正したり、スクリプトの内容を参加者それぞれの経験とどのように繋げるかを話し合った。その過程で、参加者Aは自分の家族が台湾人からもらった小さな宝石箱を持ってきてその背景を説明したり、台湾原住民の出自を持つ参加者Bは自らの言葉でワンの言葉を朗読してみた。また、参加者Dは、江と似たような立場に置かれた韓国人のマラソナー・孫基禎の物語を皆に共有し、江がベルリン・オリンピックの時に行ったインタビューの記事を調べた²²⁶。参加者Eは、植民地の歴史に対してそれまで認識もしてこなかった自らの立場を反省的に考えながら、そういう気持ちを観客の前で伝えようと決めた。

2020年3月2～3日の2日間、台湾文化センターで行われたレクチャー・パフォーマンスには、各回約50名の観客が参加した。レクチャー・パフォーマンスは、ワンのレクチャー、江の音楽、ワークショップの記録映像、参加者のパフォーマンスで構成された。各スライドは、それぞれの内容を取り入れた「ミックステープ」のトラックとしてスクリーンに映された²²⁷。ワンは、舞台の右側の講演台に立ち、レクチャー形式でワークショップの概要や江の生涯、東アジアのもつれた歴史について説明した(図44)。詩人のフレッド・モートン、作曲家のサン・ラ、シンガーソングライターのエレンガ、思想家のウインター、社会学者の陳光興の言葉を引用しながら、聴くこと、音が振動すること、世界を感じることに、他人と一緒にいることの意味を問いかけた。ワンのレクチャーは、ワークショップでの参加者たちの揺れ動く・移動する・立ち止まる・寄り添う行為を様々な角度から説明し、理解の幅を広げる役割を果たした。

²²⁶ 朝鮮出身の孫基禎は、1936年ベルリン・オリンピックのマラソン部門に「日本人」として参加し金メダルを受賞した。当時、東亜日報が日章旗を身につけている孫の受賞写真から日章旗の部分だけ消したことに對し、朝鮮總督府が新聞社の関係者10名余りを逮捕した事件があったほど、孫の存在感は大きかった。孫の苦難に満ちた人生には、同じオリンピックで「日本人」として芸術競技に受賞した江の境遇が重なって見える。

²²⁷ ワンは「ミックステープ」について、観客がレクチャー・パフォーマンスの中で聴く様々な音を自ら編集していく仕組みと説明する。



図44 レクチャー・パフォーマンスを行うワン・ホンカイ

レクチャー・パフォーマンスの着目すべきところは、ワークショップの過程とその中での経験を 観客に伝える様々な方法が試みられている点である。ワンによるレクチャーに加えて、ワークショップと観客の間をつなぐ要素としては、ワークショップ映像と参加者によるパフォーマンスがある。まずワークショップ映像は、各所で一人または集団で音を聴いている参加者の姿を複数の断片として映している。そこには、ワンが意図した沈黙の時間がそのまま記録されており、観客はワークショップの仕組みを理解するための手がかりを得ることができた。また、レクチャーと映像の間には、参加者AとBが座っていた客席から立ち上がり江の音楽を歌ったり、舞台の上に座っていた参加者Cがレコードプレーヤー江の曲を再生したり、参加者Dが江の新聞インタビューの内容をトランシーバーで朗読したり、参加者全員で歌を口ずさむパフォーマンスが行われた(図45)。これらパフォーマンスは、参加者自らがワークショップでの経験を単なる報告ではなく一つの身体表現として伝えることで、観客の理解の幅を広げた点が指摘できる。

ただ、ワークショップの参加者/レクチャー・パフォーマンスの観客の間の経験は簡単に埋められるものではないかもしれない。岩城が指摘するように「観客にも参加



図45 ワークショップの経験を語る参加者

者と同じ身体経験へ誘うだけの芸術的強度を欠けていた」ことは確かである²²⁸。つまり、江の歴史に関する「失われ、捨てられ、壊れた」ものたちが、批評的にアーカイブ化はされていたものの、それらがどうパフォーマティブに生命を帯びるかという、パフォーマンスとして現前する力が足りなかったということである²²⁹。とはいえ、岩城が付け加えるように、この作品の意義はワークショップの参加者たちが街を歩き回りながら音を拾う作業によって、歴史を構成するアーカイブ(公的文書)が持つ暴力的な排斥行為を暴いてみせるところにあると考えられる²³⁰。

また、そういった作業の核となる参加者による「集団的透聴 collective clairaude」は、揺れ動く・移動する・立ち止まる・寄り添うといった身振りを通して「国なき歌」という別の歴史を浮き彫りにさせる機能を果たす。ある種、儀式のような集団

²²⁸ 岩城京子「東京五輪の陰画に登場する「歴史の屑拾い」」『シアターコモンズ' 19 REPORT BOOK』(シアターコモンズ実行委員会、2019年)、60頁。

²²⁹ 同上。

²³⁰ 岩城は、ベンヤミンの「屑拾い」概念を取り上げ、ワークショップ段階で採用された地道な遊歩作業を説明すると共に、その過程を「闇に葬られた民間の稗史を身体化するパフォーマンス」と評価する。同上。

的行為は、参加者たちに普段はあまり触れない身体感覚によって、実証的な歴史記述とは異なる共同の歴史経験を与える。ここで儀式は、厳粛な宗教活動よりは素朴な鑑賞の中で参加者の様々な感覚を研ぎ澄ます集団的行為と言える。共に聴くことによって現れる共鳴する歴史空間には、一緒に歌うことの脆弱性や喜び、自らの失敗を認識することへの恥ずかしさ、そして孤立した自分自身を超えて聴く能力を学ぶ楽しさがある²³¹。そのため、沈黙を守りながら聴くことは、過去と現在、個人と集団が共鳴する歴史に耳を傾けることで、沈黙の空白を活性化し、さらにそれを乗り越える言語を作る共同の身振りである。従って「集団的透聴」は、参加者一人一人を聴く行為に集中させる側面以外に、互いの存在を意識しながら集団で同じ行為を共有することで、共同による歴史経験を自覚させる側面を持つと言える。

ワンは、東京での制作に続き、台北で制作した《This is no country music 2》(2019)で江の歴史をたどる旅への通路を開き続けることで、「国なき歌」のパフォーマティブな可能性を拡張している²³²。このプロジェクトでは、音が振動を発しながら人間、非人間、自然を媒介することで諸要素を方々に伝えるという考えのもと、江に関する別の物語に耳を傾けた。ワンは、一つの作品は特定の事実の全体像を理解させることができないため「リハーサル」つまり、いつまでも終わらないプロジェクトを続ける政治的な行為が必要であると強調する²³³。《This is no country music》は、江が東アジアの国家や民族の狭間で音楽を通して表したパフォーマティブなものがきに対して、参加者と共に歌う・聴く・学ぶ・共有する様々な方法を実践し続けることで、終わることのない過去の歴史と共振する瞬間を垣間見せる作品と言えるのではないだろうか。

²³¹ Miki Kaneda, op. cit.

²³² 《This is no country music 2》については、本論文の第7章で詳述している。

²³³ 権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー（2021年5月26日）。

第4部 東アジアの「幽霊」と向き合って

この部では、以上で述べたイム・高山・ワンの作品分析をもとに、それぞれをパフォーマンスの場および「レパートリー」の観点から比較分析する。それによって、東アジアの歴史実践の場としてのパフォーマンスがトランスナショナルな連帯を可能にするという本論文の仮説を検討していく。

第1～3部では、イム・高山・ワンの作品についてそれぞれの文脈で述べたが、ここでは、「儀礼的装置」と「レパートリー」の二つを軸に比較分析を行う。まず「儀礼的装置」は、アーティストが構成の作業を通じて参加者や観客に身体的な歴史経験をもたらすパフォーマンスの場を意味する。「レパートリー」は、参加者や観客がパフォーマンスの場で経験する様々な身振り、例えば、聴く、見る、歩く、学ぶなどを表す概念である。第10章では、3者が用いるパフォーマンスの場の構造と機能を述べることで、「幽霊」と向き合わせる「儀礼的装置」の特徴を明らかにする。第11章では、3者の作品における「レパートリー」の過程と経験を述べることで、それら身体的様相が知識や情動の伝達を可能にする側面を明らかにする。第12章では、3者のパフォーマンスにおけるトランスナショナルな連帯の可能性について考察する。東アジアの共通の歴史や経験を語る際に「幽霊」と向き合うことの意義について述べた上で、3者におけるパフォーマンスがどのような点で連帯を可能にするかを論じる。

これによって、イム・高山・ワンのパフォーマンスの場が、東アジアの「幽霊」と向き合う「儀礼的装置」、そこでの知識や感覚を伝える「レパートリー」によって歴史や現実に対する真摯な応答責任に基づきながら、連帯の契機を開き続ける歴史実践であることを明らかにする。

第10章 パフォーマンス：歴史の現場に居合わせる儀礼的装置

本章では、イム・高山・ワンがパフォーマンスの場を構成する手法について「儀礼的装置」の概念を中心に述べることにする。まず「儀礼的装置」の概念について説明した上で、3者による「儀礼的装置」をパフォーマンスの観点から比較分析する。そうすることで、パフォーマンスの場によって参加者を「幽霊」と向き合わせる3者の

表現手法を明らかにする。

作品分析を行う前に、本章で扱う「儀礼的装置」の概念について述べておく。まず「儀礼(ritual)」は、パフォーマンス・スタディーズにおいて、パフォーマンスの諸相、例えば、パフォーミング・アーツ、スポーツ、大衆音楽、日常などを構成する重要な要素として扱われてきた。儀礼は、宗教的な儀式や日常での儀式、人生の役割や各職業の儀式、政治・法廷での儀式や家庭での儀式など、多岐にわたっており、必ずしも宗教的・信仰的な意味を含むものではない²³⁴。ここでは、儀礼の多様な意味や機能のうち、本論文が分析の対象とするパフォーマンスと関連するいくつかの側面について検証しておきたい。本論文で儀礼の概念を用いる理由は、普段の日常とは異なる儀礼の時間、または特定の構造や過程を持つ芸術作品において、参加者が変化および変換を経験する点である。パフォーマンス・スタディーズで広く共有される「リミナリティ(過渡性)」という用語は、敷居を越える前でもなく、越えた後でもない、どっちつかずの中間領域である²³⁵。文化人類学者のヴィクター・ターナーは、儀礼における「リミナリティ」の段階において、規範的で禁止力を持つ社会の秩序が一時的に効力を停止し、いわば宙吊り状態になる点に着目した²³⁶。ターナーが説明する「リミナリティ」は、宗教儀礼だけでなく、芸術作品や日常の時空間において、新たな状況やアイデンティティ、社会的現実を作り出せる創造的な機能を果たす²³⁷。例えば、儀礼の参加者は「リミナリティ」の時間を通じて、集団とつながり、過去を記憶または構築し、共同体を形成または維持することができる²³⁸。

こうした儀礼の構造をアーティストが構成するパフォーマンスの場の分析に導入することは、作品が参加者(個人および集団)に与える変化・変換や、歴史の記憶、社会的現実の形成を考えるために有効な道具であると言える。パフォーマンス・スタディーズが分析対象として、儀礼は、構造、機能、過程、経験の4つの側面を持つが、本章では、このなかで主に構造と機能を中心に3者の比較分析を行う。

²³⁴ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, (Routledge, 2013), p. 52.

²³⁵ 高橋雄一郎、鈴木健編、前掲書(2011)、100頁。

²³⁶ 同上。

²³⁷ Richard Schechner, *op.cit.*, p. 66.

²³⁸ *Ibid.*, p. 87.

一方、本論文での「装置(apparatus)」は、ロザリンド・クラウスが『北海航行—ポストメディアウムの状況の時代における芸術』(1999)で述べた同概念を参照している。クラウスは同書で、1960年代以降「還元主義的モダニズム」と呼ばれるメディアウム・スペシフィックな自己批判が絵画・彫刻から写真・映画へと広がる様相を捉えている。彼女によると、60年代のアメリカのアヴァンギャルド映画は、既存の媒体中心的な思考からの派生あるいは離脱として現れた。映画に見るいわゆる「ポスト・メディアウム」的状況は、表現媒体がもはやキャンバスやフィルムのような単一の構成要素に還元されることなく、混淆的かつ複合的な芸術の概念的拡張を表すものだった。クラウスは、映画のフィルムをはじめ、カメラ、プロジェクター、スクリーンのような機材や道具はもちろん、スクリーンに当たる光、プロジェクターとスクリーンの間の距離、客席にいたる様々な要素に対して、還元的な意味としての「メディアウム」という用語を補完するものとして「装置」という用語を用いた²³⁹。「装置」は、即物的であるより概念的であり、結果物よりは過程が重視され、平面的な展示形態を排除して観客との相互作用を促すディスコースとしての芸術活動を伴う²⁴⁰。

クラウスは、映画を中心に「装置」を語っているが、その用語は媒体の物質的基盤から離れた近年のパフォーマンスを考える上でも有効であると思われる。「装置」は、観客の視野から隠蔽されてきた機械的、空間的要素のみならず、特定の状況で生み出される人々同士の関係を含むからである。それは、クレア・ビショップが1990年代の「プロジェクトとしての芸術」について、社会領域に一体化して関与する点、日常に生きる鑑賞者とじかに向き合う点を指摘しながら、建物、住人を含む状況の全体が作品展示より重要であるとする文脈とも関係する²⁴¹。ビショップは同じ文章で、ベンヤミンの「生産者としての作者」を引用しながら、集団的な作者性と、できる限り多くの人々に協働の可能性を開く、参加の生産としての「装置」に言及している²⁴²。これ

²³⁹ Rosalind E. Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, (London: Thames and Hudson, 2000), pp. 24-25.

²⁴⁰ ソ・ヒョンソク、キム・ソンヒ、前掲書、28頁。

²⁴¹ ビショップ、前掲書、306頁。

²⁴² ビショップは、ハル・フォスターが「民族誌家としてのアーティスト」で、ベンヤミンの「生産者としての作者」を暗示しながら、参加の「装置」の生産を試みた「クレグ・アンド・グッ

ら「装置」は、様々な芸術ジャンルにおいて、作者が構成・配置する諸要素の働きや、その状況によって生まれる参加者同士の関係を表すことができる点で共通する。そこで「装置」は、第1～3部で取り上げたパフォーマンスにおける移動手段、ラジオや携帯アプリなどのデバイス、ワークショップの構成などの構造や機能を検討するために相応しい用語であると考えられる。

以上の内容をまとめると、本論文での「儀礼的装置」とは、参加者が集まり関係を結ぶ仕組みや方法を構成する表現上の実験によって、参加者に知覚的・感覚的な変化を与えたり、新たな状況や社会的現実を作り出したりするようなパフォーマンスと行うことができるだろう。本章では、主に「儀礼的装置」における時間または状況といった構造を分析すると共に、それが社会のどのような側面を反映しどのような機能を果たすかを考察する。それによって、参加者が「儀礼的装置」によって、東アジアの「幽霊」や歴史と向き合う手法を明らかにする。

イム・高山・ワンは、参加者を取り入れる作品を制作する際に、彼らにどのような身体経験を与えるかという構成・配置の作業を行う。例えば、イムは「移動する劇場」としてパフォーマー、場所、移動手段を選択・配置し、高山は「時間のデザイン」としてラジオやアプリの制作、場所や動線を構成し、ワンは「聴くことの構成」としてワークショップのルールや運営方法を考案する。3者は、これら作業において、参加者の経験の内容や質、参加者同士や場所との関係などを自覚的に設定している。こうした作業による3者の「儀礼的装置」を明らかにするためには、それぞれが構成・配置・設定するパフォーマンスの場を比較分析する必要があるだろう。

まずイムの作品は、第1部で述べたように、遊覧船、車両といった移動手段を用いながら、光、音、風景、パフォーマーなどの要素を都市の中に再配置する構造上の特徴を持つ。ここで参加者の経験の核となるのは、都市空間に配置された断片を見る・聴く・感じることによる証言の作業であることを確認した。《S.O.S》と《O Tannenbaum》では、空間を移動しながら、都市の風景やパフォーマーの身振りを見せたり、音を流したりする移動手段である「移動する劇場」が登場する。「移動する劇場」は、イムが構成した動線を移動するのみならず、サーチライトやスピーカーなどによって

トマン」のようなアーティストを「円滑化された自己表現」として批判した点に言及している。

同上、307 頁。

特定の風景や状況と参加者とをつなげる機能を果たしている。また《国際呼び出し周波数》のように、集会の形式において、自ら作曲した曲をもとに参加者と共に歌を歌う状況を構成する作業も確認した。この作品では、再解釈が容易な曲と「行動指針」を参加者に提供することで、同じ場所にいる人々が可変的な構造のなかで一時的な共同体を形成すると共に、様々な場所と人々によって歌が歌われることで境界を超えた想像の連帯が意図されている。このように、イムにおける「儀礼的装置」は、参加者に都市空間を移動する経験を与える機械的な要素のみならず、楽譜やルールを共有するといった特定の状況を設定する作業を含んでいる。

それでは、イムの「儀礼的装置」についてももう少し詳しい考察を行ってみよう。まず「移動する劇場」は、イムが初期作品から関心を示してきた移動・流動の側面、とりわけ90年代後半からの物流や資本移動の位相を反映する点で、ジグムント・バウマンが言う「流動的 liquid」の概念と関連する。バウマンの「流動性」は、現代社会における資本の流動によって、私たちが自明であると考えてきた社会的な諸関係が虚構なものとして判明される状況を鋭く表している²⁴³。イムは、新自由主義における恐るべき速さで行われる都市開発や資本の流動のなかから、韓国社会の浮遊する現代人の不安げな姿を浮かべたに違いない²⁴⁴。そういった時代認識のもと、着いていけない時間の速度を目の当たりにし、身体感覚を再配置して経験させる装置として「移動する劇場」を用いるようになったのである。

イムにとって「劇場」の概念は、特定の形態を表すものであるよりは可変的なものに近い。イムは、演劇の手法を用いる作品群のジャンルおよび形式の命名において、その都度異なる定義を行っている。「移動する劇場」以外に、《S.O.S》はパフォーマンス・ドキュメンタリー劇場、《FireCliff》(2011)はドキュメンタリー演劇と呼んでおり、《液体劇場(liquid theater)》(2012)という作品名を用いる場合もある。これら作品は、演劇または劇場の手法を用いながらも、作品の形態としては、パフォーマンス、演劇、インスタレーションが交錯している。それは、イムが既存の特定の表現形式をそのまま扱うのではなく、常に一般化されない状況と向き合うなかで、「劇場」

²⁴³ ジグムント・バウマン『リキッド化する世界の文化論』伊藤茂訳(青土社、2014年)。

²⁴⁴ 初期の作品では、移動という社会的なコード自体が重要なテーマとなっていたが、《S.O.S》からは参加者の感覚を再配置し政治と美学の関係を探究する作品に変わっていった。

や芸術ジャンルを常に再定義する制作方法に起因する²⁴⁵。

イムの「儀礼的装置」は、パフォーマーを配置する演出の要素も含んでいる。例えば《S.O.S》や《O Tannenbaum》の制作過程では、イム自身やキュレーターが作品の内容に相応しい人物を雇用・配置するマネジメントが重要だった。作品に登場するパフォーマーが、プロではない人々に外部委託されたアクションで構成される点、自分たちの社会経済的なアイデンティティの一面を体現する人々を雇う点では、ビショップの「委任されたパフォーマンス」の側面が伺われる²⁴⁶。また、イムの作品には、ビショップが指摘する「委任されたパフォーマンス」の一つの系譜である「ビデオ作品のために作られた状況」も確認できる。この場合、アーティストの編集やパフォーマーの鑑賞対象としての魅力が作品の成功の鍵となるのは否めない²⁴⁷。ただ、イムは臨場的なものと媒介化を経たものの境目(または現実と虚構の間)をあいまいにすることで、参加者がパフォーマンスの状況に対し確信を持てなくなる不一致の状況に重きを置いているように思われる。イムがパフォーマー/鑑賞者という風に分離するより、彼ら全てを参加者と呼ぶのは、彼らがともに「儀礼的装置」によって知覚や感覚の変化を経験する主体であることを意識するためである。「儀礼的装置」における具体的な経験は、次章で述べる証言、哀悼、共感などの身振りにつながる。

高山(Port B)の作品は、第2部で述べたように、徒歩やバスでの移動を伴う旅行、ラジオや携帯アプリを用いるオーディオガイドといった観光のモチーフを作品に直接取り入れるツアー・パフォーマンスが中心をなしている。参加者は、都市空間を回りながら、高山(Port B)によって再構成・演出された場所の歴史や現実を様々な身体感覚によって経験することになる。《東京ヘテロトピア》と《続・前橋聖務日課》では、ラジオや携帯を用いて、特定の場所で関連する物語(音声)やイメージ(写真、映像)、場所の状況を旅することができる。ここでは、動線や経験要素をデザインする作業以外に、各所に設置されたラジオ送信機や携帯用のQRコードといった機械装置も作品を成り立たせる重要な要素である。《新・東京修学旅行》では、街中を歩く、料理を食べる、歴史を学ぶといった観光の要素に加え、難民によるガイドやレクチャー、活

²⁴⁵ Korea Arts Management Service, op. cit., p. 77.

²⁴⁶ ビショップ、前掲書、335 頁。

²⁴⁷ 同上、343-344 頁。

動家を交えたフォーラムが行われた。これら作品の「儀礼的装置」は、出演者との交渉を経て作られる音声や映像などのメディア的な仕掛けや、出演者本人によるガイド、それを各所での経験要素や動線といった全体像のなかに構成する作業が含まれている。

まず、高山 (Port B) における観光は、ツアーというパフォーマンスの形式とともに、そのなかでの学び、巡礼、遊戯などの参加者の経験全般と密接に関係している。高山が語るように観光の特徴の一つは、旅に出たときの無責任さや軽さの快樂、つまり普段の自分とは異なる状況を体感することと言える²⁴⁸。例えば、高山が言うジャーナリストごっこ＝自分と距離がある役を演じることは、参加者が半分観客、半分演技者の感覚のなかで、他者と出会おうとする演技を自ら引き受ける遊戯の行為である²⁴⁹。

Port Bのツアー・パフォーマンスは、様々な経験の要素を参加者、場所、動線の構成のなかに組み込むことによって、観光の特性を演劇的な手法で再脈絡化することを意図している。作品の構成においては、参加者に多くの制限をかけるよりは、必要最低限の仕掛けのみを作ることで参加者の中から何かが生起する瞬間を誘発する手法が用いられている。例えば、《東京ヘテロとピア》と《続・前橋聖務日課》で、参加者はガイドブックやマップを手に、作品を見て回る動線や時間を自ら決めることができる。高山が「時間のデザイン」と呼ぶ構成の作業は、リヒャルト・ワーグナーの作品のように観客を集中させる舞台環境を作るよりは、リラックスして見ることができる体感の構造を呼び起こす試みと言える²⁵⁰。ツアー・パフォーマンスのもう一つの特徴は、

²⁴⁸ 東浩紀・高山明、前掲書、64-67 頁。

²⁴⁹ 高山の「ジャーナリストごっこ」とは、職業として具体的な目的を達成するのではなく、都市空間を歩き回りながら、他者と出会う方法を遊戯的に発見していく行為を表す言葉である。ここには、教える、メッセージを与えることよりは、現実遊びやフィクションの領域を導入することで、二項対立的な政治を違った視座から眺めることが意図されている。同上、55-56 頁。

²⁵⁰ ドイツのオペラ作家リヒャルト・ワーグナー(1813-1883)は、劇場体験とは舞台を集中して見ることであるという近代演劇のルールを定立した人物である。ワーグナーの舞台は、観劇中の入退場の制限、客電の消灯、オーケストラピットの地下化といった観客を集中・没入させる装置を特徴としている。高山は、リラックスした散漫な雰囲気客席を目指したブレヒトとワーグナーを対比しながら、観客が距離を置いて、冷静に劇の成り行きを吟味し、批評する演劇体験が重要であると述べている。高山、前掲書(2021)、162-172 頁。

普段の自分とは距離を置ける紀行または漂白の行為において、死者、あるいはここにいない存在との対話を引き起こす点である。それは、ここにはいない存在を舞台上で表す演劇の本来的な機能とともに、旅行が生み出す死者や他者との出会いの側面を交錯させるものと言える。《新・東京修学旅行》で見られる、旅のなかで死者を哀悼する方法を学ぶ仕組みは、移ろいでゆく存在と対話する演劇的な体験と考えられる。

ここで、高山が参加者の体感や身振りのレイヤーを表すことで、独自の劇場を浮かび上がらせる手法に着目したい。Port Bのツアー・パフォーマンスでの参加者の経験は、大別して、同じ時空間を集団で回る場合と、個別のタイミングで回る場合がある。いずれの場合も参加者は、特定の場所を訪ね、ラジオやスマートフォンで音声を聴く、テキストを読む、料理を食べる、景色を見る、辺りの状況を感じるといった行動を行う。そのなかで、参加者たちが繰り広げる身振りはそれぞれ個別なものであるが、広い意味では同じ内容の身振りを共有していると言える。ここで、高山の意図は、参加者に特定の身振りを共有してもらうあるいは演じてもらうことであり、そういった演出において「身振りの統一はツアーをひとつの方向に持っていく」機能を果たす²⁵¹。高山は、このような方法で、何かの身振りを身につけた人たちのゆるやかなネットワークによって作られる「劇場」を実現するのである²⁵²。

また、高山の「儀礼的装置」は、メディアやテクノロジーによって支えられる側面を持つ。Port Bのツアー・パフォーマンスには、作品体験のためにラジオやスマートフォンなどの機械装置が用いられることが多い。これらは、美術館・博物館および観光地で幅広く使われるガイドとほぼ同じ機能を想起させたりもするが、詳細を見てみると、参加者の体感や身振りを設定する機能があることが分かる。例えば、ラジオの場合、(送信機が設置された)特定の場所に近づき周波数を合わせると、事前に録音した音声を聴くことができる。スマートフォンの場合、カメラ機能でQRコードを読み取り、アプリを立ち上げることで、ソフトウェア上に搭載されたテキスト、音声、映像、写真、地図などを経験することができる。ここで、デバイスなどの装置は、参加者に作品の詳細な内容を伝えるのみならず、特定の場所での身振りを催す機能を持つ

²⁵¹ 磯崎新、高山明、桂英史「「応答せよ……ピョンヤン……」建築家金正日アーキテクチャー論」『LOOP 映像メディア学 Vol.9』（左右社、2019年）、38-39頁。

²⁵² 東浩紀・高山明、前掲書、55頁。

と指摘できる。

ワンの作品は、第3部で指摘したように、ワークショップを主軸に過去の歴史や事象に対する共同による対話や知識生産の場を立ち上げるプロジェクトからなる。ワンは、ワークショップにおいて、聴く、歌う、歩く、対話するなどの状況、その際のルールを提示することで、参加者の身体経験や諸関係を引き起こすことを指摘できる。《Music While We Work》では、台湾で日本植民地時代に建設された砂糖工場の元労働者と共に、工場周辺の音を聴く・録音するワークショップが行われた。参加者は、ワンの案内に従って、自ら工場や街の場所を選び、周りの音を聴きながらレコーダーでその音を録音した。《Southern Clairaudience》では、「サトウキビの歌」や烏鬼という歴史的断片をもとに、それを聴く・歌う・演じるなどの行為によって、離れた時空間をつなげる「透聴」を実践した。ワークショップが行われる場所によって異なる性格を持つ参加者たちは、当の場所が持つ歴史や社会的関係を身体的に体现した。《This is no country music》は、ワークショップ、レクチャー・パフォーマンスを通じて、近代の東アジアの狭間で生きた江文也の痕跡をたどった。参加者は、沈黙のなかで東京の街中を歩きながら、江の音を聴く「透聴」活動を行った²⁵³。ワンの「儀礼的装置」の中心をなすワークショップは、行われる場所や状況によって異なる方法が用いられるが、作品全般に見られるのは「聴くことの構成」という聴く状況の構成または演出である。

まず、ワンによる「聴くことの構成」について詳しく触れることにする。ワンは、初期作品から作品の中心的な表現手段として、音そのものや聴く行為を扱ってきた。初期の作品では、ワン自ら音を録音して空間の中に配置していたが、《Music While We Work》あたりからは、参加者が音を聴く状況を構成し、それによって現れる効果が重視されるようになった。ワンが取り組む「聴くことの構成」は、特定の場所や対象を共同で聴くことを考案する作業と言える。この時、聴く主体や対象、方法、進行・運営といったワークショップの状況を設定することは何より重要である。ワンは、参加者やファシリテーターの選び、ワークショップでのルールの設定を通して、経験の大まかな内容を決める。例えば、《Music While We Work》と《Southern Clairaudi

²⁵³ ワンは、ワークショップで沈黙を用いる手法について、アートコレクティブ Ultra-red の影響を受けたと語っている。権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー（2021年5月26日）。

ence》では、ファシリテーターのチェン・ボーウェイが参加者に音を聴く、録音する方法を教えたり、ギターで伴奏しながら参加者と共に歌のメロディを作った。チェンは、ワークショップの円滑な進行のみならず、参加者の経験の内容を共有し、具体的な行為を促す役割を担っている。《This is no country music》では、リスニング・ウォークで沈黙を守るルールを設定することで、参加者が普段は気づかない音を聴くことのできる状況を催した。沈黙は、耳で聴く行為を促すだけでなく、参加者が共同で周りの状況を感じ取る行為ないし記憶と情動を認識する行為を呼び起こす。そういった意味で「聴くことの構成」は、参加者が聴くという集団的行為を共有しながら、予期せぬ身体経験に出会える「儀礼的装置」と言える。これら作品でワンは、状況全般を形づくるオーガナイザーとして、人物、ルール、行為などを配置する作業を行なった。

さて、ワンはワークショップを構成する際に、参加者に共同で行う活動を提案し、結果物としての表現は参加者の裁量に任せることが多い。例えば、参加者と共に音を聴く、歌を歌うなどのワークショップを行い、日常ではあまり接することのない感覚を体感させる。それをもとに参加者自らが音を録音したり、歌のメロディを作ったり、パフォーマンスを行ったりする行為を促すのである。つまり、特定の行動を参加者に求めるよりは、ワークショップの諸要素を構成することで、参加者がすでに持っている何かを表現するよう促す作業を行うのである。例えば、《This is no country music》では、集団で学ぶ、聴く、議論するなどの経験を通して。また、参加者と共に「耳のポリフォニー楽団」を結成し、参加者が普段行っている活動や表現をレクチャー・パフォーマンスの中に取り入れる。

ワンにおけるワークショップは、特定の方法論に基づくものであるよりは、プロジェクトごとに手法が常に更新される。また、プロジェクトが単発的なものに終わるのではなく、継続的なプロジェクトとして展開されることが多い。このような可変的かつ継続的なプロジェクトは、ビショップが指摘するように「プロセス」を観客に説明するのが難しい面がある²⁵⁴。ワンは、そういったプロジェクトの側面をいかに観客に

²⁵⁴ ビショップは、アートプロジェクトにおける可変＝継続性は、「ときに鑑賞者によって不在＝喪失として経験される。なぜならこの表現の中心的な内容となる「プロセス」が、ほとんど視覚化や外示されることがないからである」と指摘する。ビショップ、前掲書、332 頁。

感覚させるかの問題に積極的に取り組んできた。《Music While We Work》では、映像としての質が重視される点で、ビショップの言う「ビデオ作品のために作られた状況」の側面が見られる。だが、ワンは作品発表の後、ワークショップでの参加者の経験を伝える方法を深めるようになった。《Southern Clairaudience》のような継続的プロジェクトでは、「サトウキビの歌」や烏鬼といった知識源を媒介に、様々な形のワークショップを繰り広げた。また《This is no country music》での「リハーサル」という上演形式は、参加者が自らの経験を観客に伝える方法であると共に、永遠に終わらない継続的な活動を意味する。ワンにおける「儀礼的装置」は、ワークショップの構成によって参加者の聴く感覚を拡張・促進すると同時に、その経験を参加者以外の人々に伝えたり、他の時空間につなげる様々な表現形式を伴うと言える。

以上で3者における「儀礼的装置」の特徴について、参加者の経験を構成する手段や方法を中心に述べた。次は、3者の「儀礼的装置」を比較することで、それぞれの違いや共通点を導き出すことにしよう。比較対象としては、参加者の経験を構成する形式、参加者の経験に作用する機能、そして参加の仕方を中心に見ていく。

まず、経験を構成する形式において、イムは、移動手段の動線や操作、登場人物の身振りの配置、特定の状況の設定によって現実と虚構の境目が曖昧になる瞬間を経験させる。参加者は、座席に座って移動手段の動線に従って風景を見ながら自ら感覚の断片を再構成することができる。高山は、ツアーの場所や物語の構成、参加者の動線や身振りのデザイン、デバイスの使用を通して都市空間に演劇を埋め込み、日常を違った感覚で経験させる。参加者は、複数の場所を個別の方法とタイミングで回ったり、集団で同じ場所を訪ねたりすることで、決まったプログラムを経験することができる。ワンは、ワークショップの方法、ファシリテーターと場所の選び、特定のルールの設定によって、参加者が普段は気づかない日常のあらゆる音に遭遇する経験を与える。参加者はワークショップのプログラムによって研ぎ澄まされた身体感覚をもとに、自ら何らかの表現を行うことができる。

このように、3者による「儀礼的装置」は、形式や機能、参加の経験が相違であることが分かる。①イムの移動手段、②高山のツアー、③ワンのワークショップという形式を中心に比較してみよう。ここでは、「儀礼的装置」の中心をなす形式によって、参加の経験もそれぞれ異なることが指摘できる。例えば、参加の自由度という面では、

①の参加者は移動手段に乗って決まった動線に従って風景を見る反面、②の参加者は決まった場所に移動するのは同じだが、移動ルートを決めたり途中で抜けたりすることは参加者の自由である。③の参加者は、決まったワークショップのプログラムの中で、自ら表現したいものを提案できる仕組みとなっている。このような違いは、参加者の経験の内容や質にも影響を及ぶが、その問題については次章で述べることにする。

3者の「儀礼的装置」に共通するものとしては、参加者の感覚や身振りを再配置し、普段とは異なる身体経験を与える作業が挙げられる。そういった作業の意味は、近頃の我々をめぐる感覚の変化と結びつけて考えることができる。インターネットやデータベースの発達に伴い、いかなる大惨事や政治的 이슈もすぐさまに消してしまうという、いわゆる「日常の祝祭化」は、私たちの歴史認識の感覚をも麻痺させている²⁵⁵。従って現状は、自分を取り巻く日常や歴史に感覚を巡らせ、さらにそれを他者と共感できる形で分有することは難しい状況に直面しているということさえできるだろう。

そういった中で「儀礼的装置」は、参加者の身体感覚を研ぎ澄まし、歴史や現実における「幽霊」と向き合わせる試みと考えられる。つまり、それは日常にひと時の中断をもたらし、参加者を歴史の現場に居合わせるための通路を開ける実践とも言える。この時の経験は、日常と切り離されたものであるよりは、日常の場所にいながらそこを違った視座から見られる経験である。儀礼的意味で言えば、既存の感覚および認知的な規範を転覆させる時間的境界、つまり「リミナリティ」によって、別の時間に移行する経験である。そして、デリダの意味では、「時間の関節が外れた」感覚、つまり「他者の可能性」を孕んだ時間のなかで、「幽霊」と出会う経験と言える²⁵⁶。それは、「過渡的な過ぎ行きのなかに、立ち去る者とやって来るものとのあいだに、発つものと着くものとの中間」に滞留する時間経験を伴う²⁵⁷。そこには、過去と現在に再来する「幽霊」のみならず、未来に到来する「幽霊」が共在するが、それは現前する絶対的な事実として現れるものではない。それは、主体や客体を対象化する共時的な

²⁵⁵ 鈴木謙介は、継続性を欠いたアドホックな選択が繰り返される現状を指して「日常の祝祭化」と定義づけている。鈴木、前掲書、8頁。

²⁵⁶ デリダ、前掲書(2007)、62頁。

²⁵⁷ 同上、68頁。

計算可能性の場ではなく、他者に対する非定位の錯時的な場と言える²⁵⁸。

参加者は、こうした「儀礼的装置」の構造によって、東アジアの近現代史や都市の現実における一つならずの「幽霊」という出来事を身振りとして感覚できる複数の断片に触れることになる。ここで「儀礼的装置」は、参加者に「幽霊」への価値判断を強いるものであるよりは、それと共在する時間に居合わせるものとして機能していると言える。イムと高山の一部の作品では、具体的な当事者を「儀礼的装置」の一環としてそのまま引用している点で、「幽霊」を現前するという疑惑から自由ではない側面もなる。例えば、イムの《S.O.S》での非転向長期囚によるパフォーマンスや高山の《新・修学旅行》でのクルド人難民のガイドによるツアーを挙げることができる。ただ、その場合でも当事者の存在を一方的に対象化し、参加者がそれを確固たる事実として受け止めるように仕込んでいるわけではない。ここには「幽霊」との共在の時間において、植民地主義的な差別や偏見といった隠蔽された権力に向かって共闘するという意味が付随している。

ここで「儀礼的装置」のもう一つの重要な側面、つまり共謀(conjuration)について触れておく必要がある。共謀は、上で述べてきた錯時的なパフォーマンスの場で繰り広げられる「幽霊」との共在と深く関連する。デリダによれば、共謀は「ある誓いによって上位の権力と戦うことを公式に約束すること、そして霊を呼びかけやってくること」という二つの意味合いを持つ²⁵⁹。イム・高山・ワンの「儀礼的装置」は、「幽霊」に呼びかける共在の場において、他者や死者の境遇に目を向けたり、社会的現実の背後に隠された葛藤や矛盾を露呈したりする。そこには、こぼれ落ちた存在の苦闘に共感しながら、彼らを抑圧する権力と立ち向かう態度が見られる点で、共謀の側面が認められる。例えば、イムが都市の中で居場所を失った人々との連帯(《S.O.S》《国際呼び出し周波数》)を、高山が社会の一員として認められない難民の声を拾い上げる作業(《新・修学旅行》)を、ワンが植民地歴史や差別史の肖像である烏鬼から社会空間の再構築(《Southern clairaudience》)を模索する点が挙げられる。

ここで注意すべきことは、作品の中に「幽霊」を呼び出すことは、存在しなかったものを現前へ到来させる時の不安を伴うということである。しかしながら「幽霊」と

²⁵⁸ 同上、62-63 頁。

²⁵⁹ 同上、100-101 頁。

向き合うことを避けることでは不安は払拭しない。なぜなら、生ける者が生に満ちていればいるほど「幽霊」がのしかかり、ますます負荷を重くするため、「幽霊」を追い払うことも同じく不安を伴うからである²⁶⁰。したがって「幽霊」と向き合う際に何より重要なのは「確信も対称性もなしに、相互に応答し、説明しあう」応答の責任に違いない²⁶¹。それは「幽霊」との共在という不安を避けることなく、常にそれと向き合う自分自身を疑い、刷新することを意味する。イム・高山・ワンの作品の根底にあるのは、まさにそういった応答の責任と真摯に向き合う制作態度である。例えば、制作段階における地道な事前調査や、作品に出演する人物との長きにわたる交渉、当事者の意思やアイデアの尊重といった、真摯な配慮が重視される点である。このような3者の倫理的態度に基づく共謀は、他者や死者を抑圧あるいは表象化・対象化する権力と立ち向かうのみならず、その「幽霊」と真摯に相互応答する要素と言える。

以上で、イム・高山・ワンの「儀礼的装置」が、参加者の経験を構成・配置する様々な手法によって、東アジアの歴史の断片を身体的に触れる歴史実践のきっかけを与えることを見てきた。これら作業は、参加者の身体感覚を研ぎ澄まし「幽霊」と向き合わせると同時に、歴史や社会に見え隠れする権力と立ち向かう共謀を引き起こすパフォーマンスの場において行われる。この境界的な時間の経験は、参加者個人および集団に認知的・感覚的变化をもたらし、他者や死者と共在する新たな社会的現実を作り出すことができるだろう。

第11章 レポートリー：消え去るものと知を伝える身体的証言

本章では、前章で述べたイム・高山・ワンによる「儀礼的装置」での参加者の身体経験の細部的な過程と内容に触れると共に、それが知と情動を伝達・継承する可能性について考察する。そのために、まずダイアナ・テーラー(Diana Taylor)の「レポートリー」概念を説明した上で、3者における「レポートリー」が歴史に残存するものをいかに伝えられるかについて述べる。そうすることで、3者のパフォーマンスの場

²⁶⁰ 同上、101頁。

²⁶¹ 同上、233頁。

が一回限りのものに留まるのではなく、身体的証言として未来に伝えられる可能性に触れることができると考える。

テーラーが定義する「レパートリー」は、「話される言葉、ダンス、スポーツ、儀礼」のように身体化された記憶を行為化した実践／知である²⁶²。「レパートリー」は、例えば、パフォーマンス、身ぶり、口伝え、動き、ダンスのように再生産不能な知であると考えられる諸行為を含む。それは、「アーカイブ」が「耐久性があると想定されている素材(たとえば、テキスト、文書、建物、骨)」であることとは対照的である。記述や伝達のカテゴリーとして、動かない「アーカイブ」と、動き続ける「レパートリー」は、媒介の仕組みおよび機能が相違であるが、二つは決して対峙する概念ではない²⁶³。二つは相互貫入的・侵犯的であり、その事例としては、演劇における「アーカイブ」としての戯曲テキストと「レパートリー」としてのパフォーマンス(演出と俳優の語りと身ぶり)が挙げられる。

テーラーは、「アーカイブ」と「レパートリー」の特徴を対比しながら、パフォーマンスの知や記憶の伝達可能性を論じている。「レパートリー」は、特定の身振りの意味を保持すると同時に変換することで、形態が変わってもその意味はそのまま残る。例えば、サッカーが世界中の選手やファンによって様々な方法で行われても、100年以上変わらないまま残ることや、ダンスが世代を越えて色々なダンサーによって体現されても、その意味はほぼ変わらないことがある。つまり、パフォーマンスは、それ自体の構造と文脈によって複製することができ、「アーカイブ」と同様、媒介されるのである²⁶⁴。参加者は、パフォーマンスのなかで知識の伝達や生産に参加する一員となる。一方、テーラーは「レパートリー」が、ユネスコの無形遺産のように人間化した対象物として見立てられる事例にも触れている。それは、伝統的・大衆的な特定のパフォーマンスを継承する欲望を反映しており、主に「レパートリー」を「アーカイ

²⁶² ダイアナ・テーラーは、「レパートリーは、身体化された記憶を行為化する。すなわち、パフォーマンス、身ぶり、口伝え、動き、ダンス、再生産不能な知、要するに、消えてしまう再生産不能な知だと通常考えられる諸行為である」と述べる。Diana Taylor, *The Archive and The Repertoire*, (Duke University Press, 2003), p. 20.

²⁶³ Ibid., p. 22.

²⁶⁴ Ibid., pp. 20-21.

ブ」に変換する活動として展開される。ユネスコは、人間国宝のように身体化された伝達を保護する活動も行なっているが、テラーは、それが非西洋を対象化・孤立化する問題を再生産してしまう恐れを指摘する²⁶⁵。人間国宝を一つのパフォーマンス作品の出演者や参加者に代えてみても、その存在や経験を継承すべき対象として固定することは、同じ危険性を孕んでいると言えよう。

本論文は「レパトリー」が「アーカイブ」より優位であることを証明したり、残すべき対象であることを主張したりするものではない。それより、パフォーマンスが一回限り行われる特異性と、繰り返し行われる反復性の間でもがきながら、知や感覚を媒介・伝達する仕組みに着目する。それはある時、ある場で「幽霊」と向き合う経験自体が、唯一なものでありながらも、反復によって伝承する可能性を検討する試みである。本章で「レパトリー」概念を引用したのは、それが知や感覚を伝える身振りの性格を説明できるのみならず、経験の交換、信頼関係、実践的知の分有といった「身体的証言」と関連するからである。ここで「身体的証言」とは、ある状況で繰り返される人々の身振りの反復によって、歴史から削ぎ落とされたものや知を未来に伝える手法を意味する。本章では、イム・高山・ワンの作品における「レパトリー」が持つ内容や質を述べると共に、それが持つ「身体的証言」としての可能性を考察する。

まずイム・高山・ワンそれぞれの「レパトリー」に目立つ要素を例示した上で、比較分析を行うことにする。イムの作品に見る「レパトリー」としては、移動する、見る、聴く、証言する、集う、歌う、哀悼する、歓待することを挙げることができる。例えば《S.O.S》では、参加者が移動する遊覧船に乗り、漢江沿いの風景やそこで行われるパフォーマンスを目、耳、肌で体感することができる。遊覧船のサーチライトが照らす風景は、開発の最中の川辺や、分け前のない者、数えられていない者、日常を拒否した者たちが発信する不和の身振りである。韓国の近代化のなかで犠牲にされてきた存在や、都市開発の速度と共に変貌する日常風景は、虚構と実在で構成された断片として漢江の上に再配置されているのである。ここで参加者は、見る、聴くのみならず、自らを取り巻く空気を含む数々の感覚の断片を描き直し、歴史に残存し続ける拒否の身振りを証言する。この証言とは、近代化や資本の流動性によるユートピア

²⁶⁵ Ibid., p. 24.

とディストピアの間で点滅する不確かな現実や、それがいつか姿を変えて再来するかもしれない現実に向けた行為に違いない。それ自体は、何ら現在と未来に向けた発信や連帯を約束するものではなく、むしろ確信を持たないまま証言する(証人となる)ことである。だが、それゆえに、不和の現実を共に生きるという不可能な命題から連帯を想像することができるのである。

《国際呼び出し周波数》では、集う、学ぶ、歌を歌う「レパートリー」が中心となっている。都市再開発の現場に集った参加者は、撤去が予定されたカフェの中で楽譜を手し、歌のメロディを学びはじめた。「国際呼び出し周波数」という名前のメロディだけの歌は、曲の構成が単純であるため、参加者が容易に学べるだけでなく様々な解釈の余地がある。また、参加者に配られた「行動指針」は、その場に限りて一致団結を求めるよりは、参加者同士が互いに距離を置きながら歌を歌うこと、ここにいない誰かを思いながら歌うことなど、その場所を越えた関係を換気している。参加者は、繰り返し歌を歌うなかで段々慣れていき、その中には自分の音域や好みに合わせて曲をアレンジする人もいた。歌を皆で歌うパフォーマンスは、参加者それぞれの歌い方や身振りによって、瞬間毎に異なる状況を表す。このような偶然性を伴うパフォーマンスの場は、カフェに集まった人々のために作られたものであるが、同時に、居場所を失った同じ立場の人々やさらに離れた時空間の人々に届けるものでもある。

「国際呼び出し周波数」を歌う状況から生まれる「レパートリー」は、そこに集まった人々以外の誰かが同じメロディを口ずさんでいる様子、いわば、閉じていながら開かれた連帯を思い浮かばせる。

《O Tannenbaum》は、見る、聴く、歌う「レパートリー」を伴う。皇居の周りを走る街宣車は、かつてイギリス、日本、韓国、北朝鮮で連帯のために謳われた「O Tannenbaum」の様々なバージョン、そしてシベリアの収容所で謳われたロシア民謡を街中に鳴り響かせる。その「移動する劇場」に乗った参加者は、アコーディオン奏者が演奏する音楽を聴きながら、手渡された楽譜や窓越しの東京の風景を見る(あるいは街中の歩行者から見られる)ことができる。このパフォーマンスには、一つに完成された物語はなく、「O Tannenbaum」を経由する様々な断片(音楽、風景、詩、パフォーマンス)があるのみである。ここで参加者は、「儀礼的装置」を通して見たり聴いたりする感覚の断片に、自らが知っている・記憶している東京の場所や歴史を重ねる。これは、虚構と現実、美学と政治の間で感性的なものを再編成する知覚的・認知的な

経験を伴うものである。つまり、ここで見る、聴くことは、配置された断片を個別な対象として確認する行為にとどまらず、感性的なものを再配置するための手掛かりとして働いていると指摘できる。

高山 (Port B) の作品における「レパトリリー」としては、歩く、聴く、見る、食べる、哀悼する、学ぶ、議論するといった身振りが挙げられる。《東京ヘテロトピア》では、参加者はガイドブックとラジオを手にとって、指定の場所まで交通手段や徒歩で移動し、そこに設置された音源を聴いたり、空間をなす要素(建築、事物、風景など)を見て感じるができる。まず、歩く・移動する、見ることは、Port Bのツアー・パフォーマンスにおいて、作品を成り立たせる中心的な「レパトリリー」である。ツアー・パフォーマンスのモチーフである観光は、どこか異なる場所に行き、その風景を見る(sightseeing)経験が主目的とするからである。参加者は、特に歩く経験において、ベンヤミンが言う「遊歩者」としてよそ者になった感覚で都市を眺める。それは、街中の事物を観察し解釈することを通じて、断片的な情報をもとに意味ある布置関連を再構成する経験と言える²⁶⁶。その時の断片の一つが、目的地で聴くことができる場所と関連する朗読音声である。参加者は、かつて東京で生きたアジアからの留学生や移民たちの物語を聴いたり、場所に残る痕跡あるいは何も残っていない状況を見る。それは、東京の場所で断片を行き渡りながら、アジアでの生活、連帯、革命、夢などが描く過去と現在を自ら想像し直す時間と言える。

《続・前橋聖務日課》は、あかつきの村という特定の場所で、歩く、見る、聴く身振りの「レパトリリー」によって構成されている。参加者は、スマートフォンでQRコードを読み取りながら、佐藤さんとサンさんの物語を音声、映像、写真、テキストによって経験することができる。物語は、元ベトナム難民のサンさんと、長年彼の面倒を見た佐藤さんの話や、あかつきの村を設立した石川神父の話が主な内容となっている。これら物語は、あかつきの村と切り離せないような形で、村の色々な場所に埋め込まれた。そこで参加者は、物語の音声(佐藤さんの声)を聴くのみならず、その物語が生まれた場所の周辺(例えば、食堂、教会、墓地、佐藤さんの家)を歩いたり見たりすることができる。また、サンさんの部屋や旧難民センターのように、立ち寄るこ

²⁶⁶ 神谷英二「遊歩者・記憶・集団の夢ーベンヤミン『パサージュ論』による記憶論構築のためにー」『福岡県立大学人間社会学部紀要 Vol. 17』(福岡県立大学人間社会学部、2009年)、69頁。

とのできない場所は映像や写真で見ることができる。現実の場所にしながら、デジタル技術を通じてもう一つの場所を見ることは、他なる場所と出くわす経験とも言える。一方で、作品鑑賞のために村を訪ねる参加者を親切に迎える佐藤さんの存在は、村を単純に外側から眺めることを越えて、現実と触れ合っている感覚を強く想起させる。参加者は、あかつきの村での旅のなかで、見る、聴く、歩く身振りによって、そこに生きる人々の物語を「今、ここ」の感覚で経験するのである。

《新・東京修学旅行》は、参加者が集団で東京の場所を訪ね、歩く、見る、聞く、学ぶ、哀悼する、食べるといった修学旅行を体験するものである。作品における修学旅行は、日本の近代に作られた仕組みを取り入れる同時に、日本に暮らす難民から学ぶ旅行に転用されることで、本来とは異なる意味合いを帯びることになる。参加者は、クルド人、中国残留孤児から東京の歴史や人生の経験、生き方などを歩く、見る、聞く、食べるといった身体経験によって学ぶことができる。また、東京都慰霊堂でのレクチャーや荒地詩集のワークショップ、プレゼン大会のように、死者を哀悼する方法を共に学ぶプログラムも設けられている。要するに、過去から現在にいたる他者および死者と向き合い、生き延びる方法、弔いの仕方を学ぶ経験と言える。また、福島の高校生たちが戦後日本の裏面を表す円谷英二、円谷幸吉について調べ、観客の前で共有する場でも、東京の発展やその過程で削ぎ落とされたものを共に学ぶ仕組みが見られる。ここでの学びは、単に知識を習得するものではなく、身体感覚を介して生き延びる知恵を身につけることと言える。このような学びの仕方は、近代日本の産物である修学旅行を批判的に捉え直す「レパトリリー」になりうるだろう。

ワンの作品における「レパトリリー」は、聴く、歌う、見る、歩く、議論する、学ぶなどの身振りを挙げることができる。《Music While We Work》では、参加者が砂糖工場の周辺の音を聴くワークショップが行われた。元労働者とその配偶者からなる参加者たちは、人生の半分以上を労働や生活空間として過ごしてきた町中で、普段とは違った形で聴く経験に触れた。ワークショップでヘッドフォンとレコーダーの使い方や、色々な音を見分ける練習をした上で、自らが選んだ場所で音を聴いた。ここでは、工場の内と外やサトウキビを積んだ列車の音を聴く行為に並んで、それら風景を見る経験が含まれている。参加者は、普段は接することのない状況の中で、過去と現在の痕跡が入り混ざった日常のサウンドスケープを自らの目線で描くことになる。こうした活動は、聴く、見るなどの身振りによって、日常風景に沈んでいる歴史を浮き

彫りにさせる。日本の植民地時代に建てられた工場や鉄道がある街並みは、その姿や機能は変化しているが、そこを生きる人々の身体は大きく変わらない。そこで、参加者たちが聴く行為は、過去の誰かが聴いたかもしれない音に耳を傾ける経験とも言える。ワンは、参加者が自らの音楽を編成することで、既知のものとして理解していた歴史や、忘れ去られた記憶を再構築する。それは、失われた社会的記憶を固定化するよりは、それを解放し過去に向けた可能性を想像する「レパートリー」の提案と言える。

《Southern Clairaudience》は、日本帝国時代に歌われた労働歌である「サトウキビの歌」やその歌詞に登場する「烏鬼」を、歌う、学ぶ、演じるなどの様々な身振りによって追跡するプロジェクトである。プロジェクトは、砂糖産業がある町や、過去のアジアにおける奴隷や黒人奴隷に関連する複数の場所で、参加者と共に失われた歌を新たに作るワークショップや、パフォーマンスによって展開される。場所ごとに参加者やワークショップの内容は変わるが、プロジェクトに共通するのは、歌う、「透聴」する、知識を共有することで失われた記憶を学ぶ仕組みである。例えば、東石でのワークショップでは、現在のサトウキビ農場の労働者たちが「サトウキビの歌」の歌詞から一つのメロディを作った。参加者たちは、歌詞の内容や言葉の雰囲気や吟味しながら、繰り返し歌を口ずさんでメロディを完成した。インドネシアでは、「サトウキビの歌」の英語バージョンを現地の参加者と共に即興で作るワークショップが行われた。高雄やサンフランシスコでのプロジェクトでは、現地の住民やアーティストと「烏鬼」を考えるワークショップを行い、演劇およびパフォーマンスで表した。作品は、このような多様な「レパートリー」によって、失われた記憶を再構築すると共に、知識を共有・伝達する方法を更新し続けるのである。

《This is no country music》は、東京の様々な場所で、聴く、議論する、表現することによって、江文也の生涯や音楽世界をたどるプロジェクトである。ワークショップでは、江文也と関連する東京の場所を、参加者が歩きながら聴く活動が行われた。江が通っていた大学、オペラ俳優として歌を歌ったホールなど、どこも今は彼の痕跡が残っていない。参加者は、それら場所のあいだを沈黙のなかで揺れ動き、その音に耳を傾けた。参加者皆が静けさのなかで同じ行為を黙々と行っていくという意味で、それは儀式のような時間だったとも言える。ここで、沈黙という装置は、参加者が聴

く行為により集中できるように感覚を研ぎ澄ます役割が担われていた²⁶⁷。リスニング・ウォークの後、参加者全員で自らが聴いた音を共有する時間が設けられた。参加者たちは、一人ずつ街中で聴いた音を発表したりその音について細かく説明をしたりするなど、互いの経験を共有した。さらに、参加者の中から選ばれた5人は、ワンと共にレクチャー・パフォーマンスを構想し、ワークショップの経験を観客に伝えるパフォーマンスを行った。この作品で聴く行為は、個人の経験にとどまらず、共有する、伝えるというプロセスのなかで集団の経験へと広がる。このように、個人の認知や既存の歴史の捉え方を越えて、知識を共有する「レパトリリー」は、東アジアの狭間で揺れ動きながら生きた江を考えるために有効な手掛かりと考えられる。

以上でイム・高山・ワンの「レパトリリー」を本文で挙げた事例から述べた。次は参加者の経験の内容、知識や情動の伝達、参加者(個人および共同体)の変化を中心にそれぞれの比較を行うことにする。それによって、3者の「レパトリリー」における共通点や違いを明らかにしていきたい。

まず、3者の「レパトリリー」における参加者の経験をまとめると次の通りである。イムの場合、移動する、見る、聴く、歌うことを通して歴史や都市現実の現場に居合わせる証言および抵抗の身振りが中心をなしている。参加者は、現実と虚構が区別し難い状況において、場所に配置された断片を身体で感覚し、自らを取り巻く歴史を経験する。この時の経験は、目の前にあるものをそのまま受けとめるというよりは、そこにあるものを自ら再配置する感覚的・身体的作業によって成り立つ。高山の場合、歩く、聴く、見る、学ぶ行為によって、都市空間に刻まれた歴史の断片を再構成する観光または漂泊の身振りが指摘できる。参加者は、普段の自分とは距離をとった観光客のように、都市の場所やそこに纏わりつく物語、そこを生きる人々に出会う。それは、日常とは異なる軽さや遊戯のなかで、都市に挿入された断片から歴史や生の物語を学ぶ経験である。ワンの場合、聴く、歌う、見る、議論するなどの行為によって、歴史における記憶や知識に触れる透聴または傾聴の身振りが中心をなしている。参加者は、音を聴く、歌を歌うことを軸とするワークショップを通じて、場所に残存する出来事や存在との触れ合い方を考える。ここで、ある場所で注意深く耳を傾ける行為は、離れた時空間と共鳴する歴史経験を可能にする。

²⁶⁷ 権祥海、ワン・ホンカイとのビデオインタビュー（2021年5月26日）。

3者の「レパトリー」における身振りは、移動、遭遇、哀悼の側面を共有している点が指摘できる。まず、移動または揺れ動く「レパトリー」は、移動手段、ツアー、ワークショップといった「儀礼的装置」によって、参加者の動線や経験が設定される傾向がある。そのため、3者の「儀礼的装置」による参加者の移動の経験は、その内容や質が相違である。例えば、イムの作品で参加者は、移動手段の座席に座って指定された複数の場所を一つのシーケンスとして経験することになる。高山の作品では、参加者が指定された各所を個人で歩き回ったり、集団で同じ目的地をツアーしたりすることができる。ワンの作品では、参加者がワークショップのプログラムのなかで、共同で場所を揺れ動く経験ができる。3者を比較して見ると、イムの作品が主に移動手段による移動の経験を与えるのに対し、高山とワンの作品は徒歩で場所を移動する経験を伴う。また、高山の作品が参加者に自ら場所や動線を構成する自由を与える場合があるのに対し、イムとワンの作品は参加者に決まった演出やプログラムのなかで、共同で移動する経験を与える。3者における移動の共通点は、パフォーマンスに配置された複数の断片を関連づける手段となることが挙げられる。移動する行為は、参加者がある地点から他の地点へと位置を変えろという意味だけでなく、移動経路にある場所、人々、ものなど様々な要素を自ら再構成する経験を伴う。これは、場所と場所の間に恒久的な道路や橋を作ることであるよりは、身体や思考が揺れ動く行為を経由することで、別の時空間を垣間見る経験と言える。また、参加者それぞれが描く動線や身振りがなす様々な経験の様相こそ、移動が露呈する潜在性と言える。

次は遭遇、つまり参加者が「儀礼的装置」において、ある状況や場所に居合わせることである。参加者はイム・高山・ワンによって構成された状況で「幽霊」と遭遇するが、それは単にその場に立ち会うことだけを意味するのではない。そこには、様々な身体感覚によって、状況や出来事を記憶、証言、学習する過程が含まれている。イムの作品で遭遇する状況は、恐ろべき速度で再開発が行われる都市風景と共に、そこで居場所を失った人々や、歴史から削ぎ落とされた者たちである。参加者は、そこで現実と虚構が入り混ざった時間を経験しながら、歴史の真っ只中に居合わせる感覚を証言することになる。高山の作品で遭遇する状況は、歴史と文化が混在する都市空間や特定の場所、またそこに生きたあるいは生きる人々である。参加者は、物語や音声埋め込まれた場所を体感しながら、過去の記憶に触れたり歴史の経験や知恵を学んだりすることができる。ワンの作品で遭遇する状況は、失われた知識や沈黙の歴史、また

それらと関連する現在の場所である。参加者は、社会的記憶や知識を分有しながら、それにまつわる場所の音を聞いたり歌を歌ったりする活動によって、批判的な学習を経験する。このような3者のパフォーマンスの場において、参加者は忘却された物語や、見えない・聴こえない歴史、何らかの喪失が起きつつある状況に遭遇し、それらを記憶、証言、学習する過程を経験することが分かる。もちろん、ここでの歴史は、特定の解釈による強力な物語を参加者に刻印させるものではない。それは、いつでも起こりうる喪失に備える作業、つまり、すでに何も残っていないもの、または未来に現れることを拒否されたものとの遭遇によって垣間見ることのできるものと言える。そのため、この時の記憶、証言、学習は、過去の歴史を既定事実として受けとめるだけのものではない。それは、モニュメントのように過去の経験との一体化を図るよりは、参加者が歴史の断片を身体感覚で再構成する作業と深く関連するものと言える。

最後は、参加者が移動、遭遇によって触れる「幽霊」や、喪失の状況への哀悼の側面である。ここでの哀悼は、作品が死者や他者の「幽霊」を取り入れることで特定の政治的効果をもたらす傾向とは区別される²⁶⁸。それより、イム・高山・ワンの作品は、レヴィナスが「死者をして死なしめる」と呼んだもの、つまり正しい弔い方としての哀悼に向けられている。それは「幽霊」を表象化したり、道具的に利用、収奪することではないのは言うまでもない。レヴィナスを引用する内田樹の次の言葉は、死者たちとの正しい向き合い方を提示している。

死者たちの声は「永遠に残響する叫び声」であり、それを記録したり分類したりカタログ化したりすることは私たちには許されない。生き延びた者に許されているのは、その叫び声の中に「思考」を聴き取り、それを、「あの時代を生き残った私たち一人一人がそこにめまいのするような既視感を覚える種類のフィクション」として語り継ぐことだけなのである²⁶⁹。

²⁶⁸ エマニュエル・レヴィナスは、「死者たちが生者たちの「政治的正しさ」を証言するために、絶え間なく「歴史の法廷」に証人喚問されている」状況を批判する。内田樹『他者と死者 ラカンによるレヴィナス』（海鳥社、2004年）、182頁。

²⁶⁹ 同上、185頁。

つまり、死者を記録・分類という形で表象するのではなく、それが今を生きる私たちの感覚と響き合う思考について語り継ぐ必要があるということである。このような哀悼の行為は、デリダの「喪の作業＝死者を葬ること」すなわち、完全な外部化も完全な内部化もないまま回帰する死者—幽霊との終わりなき対話と関係している²⁷⁰。3者は、死者や「幽霊」を扱う場合、それらを単に客観的な事実や対象として切り取るのではなく、地道な事前調査や、関連人物との長きに渡る交渉作業を踏まえる。そういった制作態度から、死者や他者を尊重する倫理的な意識を認めることができる。哀悼は認知的な側面のみならず、共通の喪失による悲しみや共感といった情動的な側面をも備えもつ²⁷¹。ジュディス・バトラーは、哀悼が共感や転換と深く結び付くことについて述べている。人間は生来的な可傷性によって暴力に晒されているが、その共通の喪失のゆえに、人間同士は共感する能力を持つと言う²⁷²。そして、人間が喪に服するのは「喪失という経験によって自分が、たぶん永久に変わってしまったことを受け入れるとき」であると指摘する²⁷³。そこで、哀悼は他者に対する尊重や責任からなる、共感や転換をもたらす契機と言うことができる。

以上より分かるのは、イム・高山・ワンの作品において、参加者一人ひとりの身振りによる「レパトリリー」は、感覚や思考の移行、知識や知恵の創出、共感や情動の分有を可能にする点である。感覚や思考の移行は、参加者がパフォーマンスに附置された断片を関連づけることで、感覚や思考が別の時空と繋がることを言う。知識や知恵の創出は、イム・高山・ワンによって構成された状況で「幽霊」と遭遇し、歴史に触れる知識や知恵を身につける過程を表す。共感や情動の分有は、死者や他者と向き

²⁷⁰ 高橋哲也『デリダー脱構築と正義』（講談社、2015年）、274頁。

²⁷¹ 情動とは、行為する能力と行為される能力の間で発生する諸力や強度に関わる概念である。例えば、身体と身体（人間、非人間、部分と全体など）を通過する強度、身体と世界の間や周辺における循環、それに付きまとう響きである。それは、瞬間的あるいはもっと持続的な関係の衝突や噴出として現れるものである。Gregory J. Seigworth & Melissa Gregg, *The Affect Theory Reader*, (Duke University Press, 2010), p. 2.

²⁷² ジュディス・バトラー『生のあやうさ—哀悼と暴力の政治学』本橋哲也訳（以文社、2007年）、49-50頁。

²⁷³ 同上、50頁。

合う際の倫理的な態度をもとに、共感や情動を分かち持つ側面から見て取れる。このような「レパトリー」の特徴は、単に歴史を一つの真実として習得したり、特定の歴史問題を解決したりする方向に向けられたものではないことは言うまでもない。それより、歴史の断片に触れる身振りの感覚を手掛かりに、それが美的および政治的領域を経由して、共感や知識生産の場を広げる歴史実践を提案する作業と言える。社会的効果という意味では、3者のパフォーマンスは、特定な社会問題や状況に介入し一定の効果をもたらす傾向が一部見られる。例えば、イムは再開発の現場で参加者と歌を歌うこと（《国際呼び出し周波数》）によって、社会問題に直接介入する。また、高山は社会から疎外されたあかつきの村を訪ねる時間（《続・前橋聖務日課》）、ワンは人種的差別を経験した地域の参加者を登場させる公演（《Southern Clairaudience》）によって、社会から削ぎ落とされた存在に目を向けさせる。ただ、これら作業は、即座で何かの社会的な変化を期待するものとは言いがたい。むしろ特定の歴史や社会問題を扱う際に、それに対して新たなモニュメントを作り政治的な効果をもたらすのではなく、それを警戒・止揚する点が指摘できる。また、特定な目的に従って現在の目に見える効果を狙うよりは、歴史経験が参加者個人および集団に与える認知的・情動的な変化や、それが別の時空へと広がる可能性を重視する点が際立つ。

ところで、本章の冒頭で述べたように「幽霊」と触れ合う参加者の経験を「レパトリー」の観点から捉える際は、その経験自体の対象化・孤立化の恐れについても触れておく必要がある。要するに一回限りの身振りをいかに特権化することなく、持続できる経験として捉えることができるかという問題である。ここでは、デリダの「灰」の概念を通して、一回限り行われる特異性と、繰り返し行われる反復性の間でもがきながら、消え去る媒介として共感や知の伝達する「身体的証言」の可能性を検証する。デリダは、「灰はこういってよければ、証人の消失を証言しています。それは記憶の消失を証言しているのです。」と述べる²⁷⁴。デリダの「灰」は、ホロコーストの炎、あるいは戦争やテロ、大災害などによって何もかも抹殺・抹消された痕跡にかかわるものと考えられる。インターネット空間の炎上や、歴史修正主義者による歴史の焼却もまた、この炎が立ち上がるさまと言えるだろう。ある日のある人々のかけがえのな

²⁷⁴ ジャック・デリダ「ナルシズムそのものはない」（1987年）、高橋、前掲書、276頁から再引用。

い記憶、焼き尽くす炎が確かにあるのである。「灰」は、そういった忘却を記憶する「なにものかの名残や記号ではなく、なにかが取り返しようもなく失われてしまったことの痕跡」である²⁷⁵。また「喪失と保持の反転の操作それ自体を無化する」ダブルバインドの状態にある²⁷⁶。ここでは「灰」のダブル・バインド、パラドクスこそ、記憶・伝承・約束・反復・歴史といったものの可能性の条件であることを想起する必要がある²⁷⁷。

「灰」の経験は、デリダが『シボレート』で述べた固有名、日付と繋がりがある。要するに「灰」は、反復(日付)の運動によってそれ自体の特異性(固有名)を消去することである。それは、高橋哲也が「記憶の約束は、エクリチュールの書きこみによる特異性の焼却の灰の上にものみ、残ることなくして残る。」と指摘することからも分かる²⁷⁸。それによって「灰」は、特殊な喪失の事例ではなく、「日付がそのことといまを反復可能性に刻み込むいたるところに」見出せる一般的な問題となる²⁷⁹。つまり、日付という特異な出来事は、何らかの形で反復可能である限り、それを誰かが読み取ることができるし、表現し、伝達し、理解することもできるのである²⁸⁰。ただ、同時に「別の時、別の場において他者によって反復されうるものになるためには、おのれの生起の時と場、すなわちその特異性を失わなければならない」のである²⁸¹。そこで「灰」に賭けられたのは「なにもかも失い、なにも残さず、すべてを捨てて、ありえないようなチャンスに託すこと」と言える²⁸²。この時のチャンスは、保持／喪失のダブルバインドによって、脱構築の運動や他者への言説を開いていくことを可能にする。それは、ベンヤミンが語る「危機の瞬間」にひらめくような想起を捉えること、

²⁷⁵ 梅木達郎『支配なき公共性：デリダ・灰・複数性』（洛北出版、2005年）、94頁。

²⁷⁶ 神谷英二「灰を忘却から救出するためのメモランダム」『福岡県立大学人間社会学部紀要 Vol. 25』（福岡県立大学人間社会学部、2017年）、61頁。

²⁷⁷ 高橋、前掲書、276頁。

²⁷⁸ 同上、278頁。

²⁷⁹ 梅木、前掲書、113頁。

²⁸⁰ 同上、108頁。

²⁸¹ 同上、109頁。

²⁸² 同上、94頁。

つまり過ぎ去ったもののなかに希望の火花を掻き立てることとも言える²⁸³。

このように「灰」の経験は、本章で語る「身体的証言」を説明する上で重要な視座を与えてくれる。つまり、パフォーマンス自体や参加者の経験を特権化すべきものとして扱うよりは、その内部の矛盾によって可能性を発するものとして考える観点である。「幽霊」と向き合う経験に何らかの意義を見出すことは、「幽霊」自体を表象可能な対象として扱うことと同じくらい、表象化・対象化の危険性を孕んでいる。例えば、参加者が作品のなかで「幽霊」に触れる時の身体経験を「幽霊」と向き合う規範的・記念碑的なものとして扱っては、その経験自体の孤立化を招くことになるだろう。イム・高山・ワンにおける「幽霊」との共在は、移動・遭遇・哀悼による参加者の様々な身振りを積み重ねると同時に、隣接する歴史や他者へと関係を広げることに意義がある。例えば、イムは国家や民族を経由して繰り返し現れる歌の連鎖(《O Tanne nbaum》)を、高山は他なる場所に重なり合う人々の身振り(《東京ヘテロトピア》)を、ワンは時空を越えて聴く行為による終わりのなきリハーサル(《This is no country music》)に取り組む点が挙げられる。こういった参加者の身振りからなる「身体的証言」は、残らずして残る「灰」のように、特異性を持つ個別のパフォーマンスが反復によって感覚の移行、知識の創出、情動の分有をもたらす。言い換えれば、「幽霊」と絶え間なく触れ合う経験が反復可能性を帯びた行為となることで、知識や共感の伝達を開き続けるのである。そこで「身体的証言」は、歴史から削ぎ落とされたものや知、また否認された未来について考えるための手がかりに違いない。

²⁸³ ベンヤミンが言う危機とは、支配階級に加担してその道具になってしまうという危機である。そこで、過ぎ去った事柄を「実際にあった通りに」認識するのではなく、危機の瞬間にひらめくような想起を捉えることを強調する。ひいては、伝承されてきたものを圧制しようとする体制順応主義者から、それを新たに奪取することが必要であると述べる。ベンヤミン、前掲書(1995)、649頁。

第12章 東アジアのトランスナショナルな連帯の可能性

デリダは「新しいインターナショナル」という想像の連帯を語ったことがある²⁸⁴。

「新しいインターナショナル」は、〔中略〕親近性の、苦悩の、希望の絆なのである。〔…〕それは反時代的で身分規定のない絆であり、タイトルも名前もない絆であり、たとえ非合法ではないにせよかろうじて公的な絆であり、契約もなく、《out of joint》であり、共闘組織も、党派も、祖国も、国民的共同体＝共通性も、共通の市民権も、ある階級への共通の所属もない絆なのである。ここで新しいインターナショナルを名乗る者は、制度なき同盟の友愛へと呼び戻す何かである²⁸⁵。

「新しいインターナショナル」には、具体的な概念や形は与えられていなく、新しい出来事、行為、実践などを生産するメシア的なものとして語られているだけである。こうした開放的な関係設定は、構造的な暴力や搾取に抵抗するためには共闘組織が必要であるという要求と常に衝突せざるを得ない点で、簡単に成し遂げられる課題ではない。しかし、東アジアの歴史とグローバル化に起因する政治・経済的脅威に抵抗するためには、国民国家を越える絆＝連帯が必要であることは言うまでもない。本論文の試みは、そういったトランスナショナルな連帯を結ぶものとしてパフォーマンスの意義を明らかにすることである。

本章では、第10章と第11章で述べたイム・高山・ワンのパフォーマンスの意義を踏まえながら、それが東アジアのトランスナショナルな連帯をどのように可能にするかを考察する。そのために、まず東アジアの連帯を考えることについて、歴史的文脈や現在の意味を中心に触れておく必要がある。現在の意味に関しては、近年の東アジア論を、歴史的文脈に関しては、近代におけるアジア主義論を踏まえながら、それぞれを批判的に検討する。そして、3者のパフォーマンスが「幽霊」と共在する知識生産の場として、東アジアのトランスナショナルな連帯の可能にすることを検証する。

²⁸⁴ 「新しいインターナショナル」は、『マルクスの亡霊たち』の副題「負債状況＝国家、喪の作業、新しいインターナショナル」に使われた言葉である。

²⁸⁵ デリダ、前掲書(2007)、186-187頁。

東アジア連帯論の略史

現在、東アジアの国々では、政治が過去の歴史を葛藤の種とする状況が相次いでいる。歴史や領土問題をめぐる国家間の対立、街頭でのヘイトスピーチ、インターネット上の炎上など、政治をめぐる現実および仮想空間での騒ぎは、昨日や今日のことでない。国家レベルの問題から日常でのものがきまで、まるで「うまく行かない」状況に置かれているのである²⁸⁶。このような中で、東アジアの「新たな政治秩序の手掛かり」を考案したり過去の歴史清算に取り組んだりする動きはもちろんある。ここで問われるべきは、東アジアモデルを作る構想が、単なる地域主義を越えた連帯を想像するために有効なのかという問題である。それについては、昨今の東アジア連帯論を調べることで一定の手掛かりを発見できるだろう。

東アジアの連帯を語るためには、まず、歴史的なアジア主義の文脈に対する批判的な検証が欠かせない²⁸⁷。過去のアジア主義の事例を踏まえることは「グローバル化の進展に抵抗しつつ、極度のナショナリズムに流れない、新たな知識生産の場のための手掛かりを見出す」点で有意義な作業になるからである²⁸⁸。東アジアの近代史を振りかえて見ると、連帯はつねに全体主義的な危険性と絡まり合っていることが伺われる。それは、日本帝国がアジアの諸国を侵略、植民地化するために練り上げた一連の政治思想に端を発している。例えば、頭山満を筆頭とする玄洋社(1881-1946年)は、はじめは日本単独で西洋と対抗するのは難しいため、朝鮮や清国と連帯することを主張しながら、19世紀末から20世紀初め頃まで金玉均や孫文らの独立運動を支援していた。しかし、金による独立運動が失敗に終わると、黒龍会の内田良平らと共に日韓併合の先頭に立ち、併合後は満洲や日本などで朝鮮人虐殺を主導したことで知られている。

²⁸⁶ デリダは、世界中の戦争や民族間の葛藤が続く現状に対して、時間の蝶番がはずれ「うまく行かない」状況であると述べている。デリダ、前掲書(2007)、62頁。

²⁸⁷ 嵯峨隆の定義によれば、アジア主義とは「江戸期から明治期にかけて日本に起源を持つ思想潮流であり、初期においては「興亜論」の名で呼ばれ、中国などアジア諸国と連帯して西洋列強の圧力に抵抗し、その支配からアジアを解放することを主な内容としている」ものである。嵯峨隆『アジア主義全史』(筑摩書房、2020年)、12頁。

²⁸⁸ 同上、12-13頁。

また、樽井藤吉は『大東合邦論』（1893）で、西洋の侵略を阻止するためには朝鮮、中国、日本が同盟を組み、日本を盟主とするアジア連邦国を掲げながらも、実際は征韓論の延長線上となる思想を提供した²⁸⁹。この過程で、西洋列強に対する抵抗という理想が中国や韓国での独立運動の原動力になったことは事実だが、日本帝国によるアジアへの膨張を正当化する役割を果たしたことには疑問の余地がない。もちろん、孫文の大アジア主義のように、アジア諸国が連帯し西洋列強に対抗すべきであるという思想や、それに影響を受けた日本のアジア主義者もいた。しかし、日本によるアジア主義は、日清戦争や日露戦争での勝利による国力の伸長と共に、地域連帯よりは地域統合の論理へと傾いていく。その結果、東亜新秩序やアジア・モンロー主義を経て、大東亜共栄圏という歴史を招くことになったのである。大東亜共栄圏は、アジア太平洋国家が日本を中心に西洋列強を追い払い繁栄と平和を目指すという趣旨だったが、それは日本帝国が太平洋戦争のためにアジア諸国での政治経済的ブロックを形成するための建前に過ぎなかった。

このような背景を持つアジア主義は、戦後から現在に至るまで、アジア諸国の政治領域および学術界で「幽霊」のように再来し続けている。第二次世界大戦後、日本でアジア主義はあまり語られなくなるが、1955年のバンドン会議への出席を機に、日本のアジア諸国への関心は再び浮上する。岸信介は、戦前のアジア主義を肯定的に捉えつつ東南アジアでの外交活動を行った代表的な人物である。彼は、日本を盟主とする大東亜共栄圏の復活をイメージし、満洲国や日本を中心とするアジアを構想しながら、戦前の政略論としてのアジア主義を戦後の保守政治の中心理念として据えようとした²⁹⁰。このような政治思想は、現在に至るまでの日本の保守政権のアジア諸国に対する差別意識や一方的な共同体論の始まりとも言えるだろう。一方、90年代の韓国、台湾の民主化と経済成長や、中国の屈起に伴い、東アジアでは対等な立場での連帯が現実性を保ったものとして認識されはじめた。また、1997年のアジア通貨危機を機に、東アジア諸国は相互依存の高まりと、地域協力の必要性を強く認識し、東アジア協力の枠組みを模索するようになった²⁹¹。日本の場合、民主党政権下でアジア主義に基づき、

²⁸⁹ 同上、60 頁。

²⁹⁰ 同上、267 頁。

²⁹¹ 同上、277 頁。

中国、韓国と和解し協力し合う政策を繰り広げるも、安倍晋三の自民党が権力を握ってからはアジアに対する差別が際立つばかりだった。ただ、韓国、中国、台湾でもそういった状況は同様で、互いの国や東南アジアに対する自民族中心的な外交政策を行ったことは否めない。そしてASEAN+3(またはASEAN+6)という政治経済的ブロックの形成以来、東アジア共同体の構想は、大国主義や国家主義が中心となっている。ASEAN+3や超国家機構での盟主としての役割と共に、強大国を中心とする新たなアジア秩序を目指す一方である。ただ、ここには、かつて日本が帝国主義的侵略の実態を覆い隠した「日本的平和」のように、社会的不均衡と生活環境の荒廃を深める現代アジアの悲惨を覆い隠すものに繋がる危険性があることを認めざるを得ない²⁹²。

さて、戦後の学術界では、アジア主義に対する否定的な評価が多かった。例えば、丸山眞男は、1947年の講演で日本のファシズム・イデオロギーの一つとして「大亜細亜主義」的傾向を挙げながら、それがアジア諸民族の解放をスローガンとしながらも、結果的には大陸侵略を正当化するイデオロギーとなったとした²⁹³。丸山の議論は同時代的影響が大きかったこともあり、アジア主義に関する議論は停滞するようになる。その後、1963年に発表された竹内好の『アジア主義』は、戦後におけるアジア主義を展開している。同書に収められた「アジア主義の展望」は、アジア主義の中にある「侵略」と「連帯」という二つの側面について明確な区別に対する疑問を提示した点で、アジア諸国の学者たちによる批判の的となった²⁹⁴。それにも関わらず、1966年『日本とアジア』に収録された「方法としてのアジア」は、主体形成の過程として西洋的価値を「包み直し」かつ「巻き返す」ことで、普遍的な価値を生み出すという重要な視座を提示した²⁹⁵。

「方法としてのアジア」は、2000年代から活動した東アジアの研究者たちに重要な文献として読まれてきた。陳光興が「方法としてのアジア」、孫歌が「機能としてのアジア」、白永瑞が「知識的実験としての東アジア」という言葉によって東アジアを議論するのは、竹内の「方法としてのアジア」を批判的に再解釈した例と言える。こ

²⁹² 子安宣邦『帝国か民主か—中国と東アジア問題』(社会評論社、2015年)、137頁。

²⁹³ 嵯峨、前掲書、267頁。

²⁹⁴ 同上、269頁。

²⁹⁵ 竹内好『日本とアジア』(筑摩書房、1993年)、469頁。

これらの研究は、21世紀における東アジアの連帯を考えるためには、歴史認識とグローバル資本主義への見直しが必要であるとする点で共通する²⁹⁶。主にカルチュラル・スタディーズ領域を中心に展開されてきたこれら議論は、アジア地域での知識生産の場の創出による実践的連帯を強調する。ASEAN+3のような国家主導型の東アジア共同体構想や地域内の階級秩序を批判的に捉え、知識人や市民たちのネットワークによる共生の連帯が必要であるとする考えである²⁹⁷。具体的な実践としては、東アジアの共通する歴史やグローバル化における弊害に目を向けながら、国民国家を越えたトランスナショナルな連帯として研究者の人的交流が行われてきた。

以上で概略した東アジア連帯論の歴史から考えられるものとして次を指摘できる。アジア主義での全体主義的側面や、政治経済的ブロックを中心とする東アジア連帯論での限界は、連帯の目的や作動原理、自己矛盾性を理解し常に警戒心を持つべきであることを想起させる。また近年の知識生産の場に基づく東アジアの連帯は、共同で東アジアを想像することで実践としての価値を創出できるという視座を提供する。知識生産の場による連帯は、二つの側面において東アジアの連帯を考えるための有効な手段と言える。一つ目は、東アジアの歴史で他者化され、主流である強者と多数によって抑圧と排除、疎外と搾取を経験した存在たちの声をディスコースの場で論じられる点である²⁹⁸。二つ目は、地域のアイデンティティを歴史認識の問題として再発見しながらも、周縁化された他者や東西二元論の対立構造を形成することを警戒する態度を持つ点である。本論文が「幽霊」と向き合うパフォーマンスに注目するのは、連帯に付随する危険性を自覚的に捉えながら、歴史実践の場による連帯の可能性について考えられるためである。

²⁹⁶ 例えば、陳光興は「東アジアという場のなかで主体や歴史に刻まれた傷痕を自己省察することが、冷戦化の分断体制をのりこえ、新たな連帯の可能性を探るためにも必要である」と述べている。陳光興「東アジア和解への陰しい道（上・中）—脱植民地化から脱冷戦化へ台湾社会の省をめぐる情緒構造」丸川哲史訳、『世界』（2002年4・5月）、260-270頁。

²⁹⁷ ゴ・ソンビン「동아시아담론 : 이론화를 위한 시론（東アジア言説：理論化のための試論）」『국제 지역연구（国際・地域研究）』21巻4号（国際地域学会、2012年）、123頁。

²⁹⁸ 同上、96頁。

パフォーマンスと連帯の可能性

それでは、イム・高山・ワンのパフォーマンスの意義を中心に、連帯の可能性についてさらに深めていきたい。ここで強調すべきことは、本論文では連帯を自分が所有しているものと見做すのではなく、あくまで目的論的にならない連帯を描こうとしている点である。言い換えれば、連帯を成就すべき課題や使命としての範例ではなく、それが不可能である条件の上でのみ可能であることを認識する点である。また、連帯を唱えることが一つの原暴力として誰かを排除し、抑圧し、沈黙させることを念頭に置きながら、現前としての連帯に陥らないための道を考えることを重視している。要するに本論文での取り組みは、目的論的・一方的な連帯を止揚しながら、脱構築的に連帯のありうるべき姿を考える作業と言える。

本論文では、イム・高山・ワンによるパフォーマンスを取り上げ、それが「儀礼的装置」と「レパートリー」によって、東アジアの歴史や「幽霊」と向き合う経験を催すことを述べてきた。ここでは、これら作業が東アジアの連帯をいかに可能にするかについて考察していきたい。本章の冒頭で述べたように、東アジアは「うまく行かない」状況、他の言い方をすれば「時間の関節が外れた《The time is out of joint》」現実と直面していると言える。しかし、それは一方で他者の可能性に触れる機会の時間に居合わせているとも考えられる²⁹⁹。この時の脱節は、主体や客体を対称化する共時的な計算可能性ではなく、贈与の計算不可能としての、他者への関係という非対称的な正義の場を開くのである³⁰⁰。次の高橋の言葉は、デリダにおける錯時的な時間と他者の可能性を的確に示している。

「この世」の既成秩序、「時代」の表向きの安定、「時間」の一見自然な、ノーマルな流れに雑音が入り、調子が乱れ、「脱臼」が生じるときこそ、新たな他者との関係が到来すると期待できるのではないか？ 従来の秩序の骨組み、その「法

²⁹⁹ デリダは「この「うまく行かない」という脱節や調節不全は、善が現れるために必要なものであり、少なくとも正義が現れるために必要なものではないだろうか。脱節とは、他者の可能性そのものではないだろうか。」と述べる。デリダ、前掲書(2007)、62頁。

³⁰⁰ 同上。

的」構造が隠蔽し、忘却し、抹消してきた他者たちとの新たな関係が結ばれ、
「この世」の別のあり方、「時代」の別の相貌、「時間」の別の流れが生じうる
のは、まさにそうした「脱臼」の瞬間なのではないか？³⁰¹

つまり、他者との関係が開かれるためには、私たちの現在という安定性や、生の調和が破られるような、反時間的な契機が介入してくる必要があるということである。それは、存在と時間の秩序を攪乱し、一者あるいは全体性への「結集」の運動に乱調をもたらすもの、つまり幽霊的他者の到来と言える³⁰²。しかし、ここで一つ疑問が残る。私たちは「時間の関節が外れた」状況にいただけで、そのまま「幽霊」または他者との関係を開くことができるだろうか。時代感覚はもちろんのこと、日常感覚さえ麻痺された現在は、脱臼の時間を感じ「幽霊」との関係の場を開くことは、尚更難しい状況と思われる。私たちの日常において「幽霊」と向き合うためには、まず時間感覚を研ぎ澄ます必要がある。

「儀礼的装置」の重要性は、第10章で述べたように、参加者の身体感覚を研ぎ澄まし、歴史や現実における「幽霊」と向き合わせる点にある。言うならば「儀礼的装置」は、外れた関節を繋ぎ直すのではなく、関節が外れた「今、ここ」を再構成して見せる作業である。それは、特定の構造によって普段は見えない・聴こえないものを気づかせる契機となるのみならず、既存の感覚的・認知的な規範を転覆させる機能を果たす。つまり、現実にいながらそこを違った視座から再検討させる時間的境界(リミナリティ)、いわば、宙吊りになった時間経験を与えるものと言える³⁰³。「儀礼的装置」における参加者一人ひとりの証言、漂白、透聴などの身振りは、「レパトリリー」を成り立たせる。第11章で述べたように、イム・高山・ワンにおける「レパトリリー」は、移動、遭遇、哀悼の側面を共有している。また、参加者が歴史の断片に触れる

³⁰¹ 高橋、前掲書、260 頁。

³⁰² 同上、261-262 頁。

³⁰³ ヴィクター・ターナーによれば、「リミナリティが、通常の様式の社会的行動から離脱した時間と空間であるとすれば、リミナリティを、それが発生する文化にある中心的な価値や原理の再検討も可能な時期と考えることができるのである」。ヴィクター・ターナー『儀礼の過程』富倉光雄訳(筑摩書房、2020 年)、270 頁。

「レパートリー」によって、感覚や思考の移行、知識や知恵の創出、共感や情動の分有が行われる。この時の参加者は、ジャン=リュック・ナンシーが「作品としての共同体」と呼んだもの、つまり客体化された特異存在とはっきり区別される³⁰⁴。参加者は、歴史を一つの真実として習得したり、特定の歴史問題を解決したりする存在ではなく、彼ら自身が作品のなかで記念碑として残るのでもない。その時の経験は「灰」のように、必ず消えてしまうからこそ「危機の瞬間」をつかむことができる。それは、歴史から削ぎ落とされたものや知のみならず、否認された未来について考える手掛かりとしての「身体的証言」と言える。

このようにイム・高山・ワンにおけるパフォーマンスは、観客や参加者の歴史に触れる感覚の再配置、知識や共感を創出・分有する仕組みによって、過去・現在・未来における「幽霊」との共在を考える歴史実践の場であると指摘できる。次にこうした歴史実践の場による連帯の可能性を探る前に、デリダの概念である「翻訳」と「信」という補助線に触れておく必要がある。それは、イム・高山・ワンの歴史実践が単線化した歴史記述や歴史清算ではなく、「幽霊」との絶え間ない対話によって開かれた連帯を探究する姿勢を裏付ける概念であるからである。

デリダにおける翻訳は、還元不可能な寛容表現の多様性を持つ、必要であるが不可能な作業であり、他者や「幽霊」と向き合う応答の責任を裏付ける概念である。デリダは、バベルの塔神話における両面性、つまり翻訳不可能性と、不可能としての翻訳の必要性について語っている³⁰⁵。バベルの塔の崩壊は、墮落であり混沌であるが、ま

³⁰⁴ ジャン=リュック・ナンシーは、作品としての共同体について「共同存在がそれ自体、客体化しうるものであり、生産可能であるということを想定している。しかしこの種の活動の産物は、自らどれほど偉大であろうと欲しようとも、また時たまうまくいって偉大であったとしても、マリアヌの石膏像以上の価値をもつことはけっしてないのだ。」と指摘する。ジャン=リュック・ナンシー『無為の共同体 哲学を問い直す分有の思考』西谷修、安原伸一朗訳（以文社、2001年）、57頁。

³⁰⁵ デリダは、バベルの塔について「この物語はなにかんづく諸言語の混乱の起源を、諸イディオムの解消不能な多数性を、翻訳が必要かつ不可能な課題であることを、つまり翻訳の、不可能性としての必要性を語っている。」と述べている。ジャック・デリダ「バベルの塔」『他者の言語』高橋允昭訳（法政大学出版局、1989年）、9頁。

たユートピアであり帝国主義的な理性中心主義の解体でもある³⁰⁶。それは多様な言語の始まり、翻訳不可能性の始まりでもあるが、翻訳必要性への強い要請であり不可避な債務でもあることを意味する。イム・高山・ワンの「儀礼的装置」は、「幽霊」を対象化・表象化するよりは、それと向き合う感覚の換気や真摯な態度を重視する点で、絶え間ない翻訳の地平に成り立っている。他者との交渉を責務とする3者の翻訳作業は、東アジアにおいて共有された「幽霊」との終わりなき対話の過程そのものとも言える。本論文が考える連帯の可能性は、まさにこのような「幽霊」に対する応答の責任という文脈を根幹としている。

一方、信(メシア的なもの)は他者の到来への開き、もしくは未来への開きを意味する。次のデリダの文章は、信の経験と他者との関係について語っている。「メシア性は、そもそも初めから、〈信〉の経験、信じることの経験に属している。知へと還元されることのありえない信用の経験、保証することにおいて〈他者との関係〉いっさいを「基礎づける」信頼性の経験に属しているのである。」³⁰⁷。また、他者の到来は、他者が不意を襲う可能性のあるところに起こるとし、それは、歴史の通常の流れを中断し他者がやってくるままにする決定が必要であると言う³⁰⁸。このような信の経験から分かるのは、正義の到来としての連帯は、信頼の場を開き続けることによってのみ可能性を持つということである。「身体的証言」が歴史から削ぎ落とされたものや知のみならず、否認された未来について考える手掛かりとなるのは、こうした信の経験に裏づけられていると言える。

イム・高山・ワンの作品は、特定の構造を持つ「儀礼的装置」を繰り広げ「身体的証言」としての歴史経験を開き続ける。これら作業において、翻訳は「幽霊」と絶え間なく相互応答する真摯さ、信は「幽霊」を迎える場を開き続ける開放性と関係している。翻訳と信は、連帯を考える上でもっとも重要な他者や死者の「幽霊」との共在という状況を持続させる通路となるのである。連帯を生み出す側面では、作品によって参加者同士の連帯感や共同体意識が創出される場合も見られる。例えば、イムが再

³⁰⁶ 同上、13 頁。

³⁰⁷ ジャック・デリダ『信と知：たんなる理性の限界における「宗教」の二源泉』湯浅博雄他訳（未来社、2016 年）、45 頁。

³⁰⁸ 同上、43 頁。

開発の現場で生活の基盤を失った人々と共に歌を歌う(《国際呼び出し周波数》)場合、高山がクルド人難民と共に入国管理局を訪ねる(《新・東京修学旅行》)場合がそれに当たる。このようなアプローチには、社会に直面し状況の変化を訴えかける連帯の側面が確かに見られる。ただ、イム・高山・ワンの作品は、連帯を生み出すことを前提としているよりは、パフォーマンスの場において異なる文脈を持つ「幽霊」を関連づけることで、歴史や現実をめぐる複数の政治の交錯を認める作業と言える³⁰⁹。例えば、イムは共に歌うことで特定の空間を越えた結合(《国際呼び出し周波数》)を、高山はクルド人と朝鮮人といった異なる民族の歴史(《新・東京修学旅行》)を、ワンは過去と現在に出没する烏鬼の様々な姿(《Southern Clairaudience》)をパフォーマンスの場として体现する。これら作業では、都市開発・民族差別・植民主義などの問題が単一の文脈としてではなく、それと関連する他の政治的・美学的領域との交錯によって可視化される。ここでは「幽霊」と向き合う応答責任が付随するが、それは強圧的な政治的選択などを迫られるという意味ではない。それより、歴史の状況布置に触れる認知的・感覚的な作業のなかで、喜びや楽しみ、知的な満足感に遭遇する過程と言える。こうした参加者と「幽霊」が共在する歓待の空間は、「儀礼的装置」と「レパートリー」によって繰り返され、終わりなき「幽霊」との対話として連帯の可能性を開くことができる。これによって現れる連帯は、確固たる形として存在するのではなく、時空間の異なる軸において常に更新されるものと言える。

東アジアの連帯を想像する

それでは、以上で述べたような連帯が現実のなかで、具体的にどのような価値を生み出すことができるかを考察してみよう。ここで、リチャード・ローティとナンシー・フレイザーによる連帯の概念に再び注目したい。両者は、それぞれ共感の連帯および知識生産のネットワークを論じている点で、本論文が検証してきた東アジアの「幽霊」と向き合う作業と連帯の可能性を考えるヒントになるだろう。

ローティは、連帯が「他者の苦痛や屈辱に対して、その詳細な細部にまで自らの感

³⁰⁹ ランシエール、前掲書、106 頁。

性を拡張することによって創造される」と言う³¹⁰。また、連帯は「見知らぬ人びとについて詳細に描写することで、他の人間存在を『彼ら』というよりむしろ『われわれの一員』とみなす」過程が必要であるとした³¹¹。要するに、弱者たちが経験する具体的な苦痛を詳しく論じることで「私たち」を構築する共感の価値にもとづいた連帯を語るのである。それは、社会の構成員のなかで弱者たちが直面している具体的な「残酷さ」に着目しそれを減らしていくことに焦点が当てられている。ローティの連帯は、他者や「幽霊」との共感という点で本論文が語る連帯と類似する部分があるが、他者を描写することや連帯を目的論的に扱う点では異なる性格を持つ。

また、フレイザーが述べる「ネットワーク」は、知識生産とコミュニケーションを可能にするものである。フレイザーは、『正義の秤』で「トランスナショナルな公共圏」における正義論を探究しながら、正義そのものよりは、そのための交渉の過程を重視する。また、社会組織の形式とコミュニケーションの基盤の両方を指す「ネットワーク」について、フレキシビリティ、開放性、脱中心性、空間的な分散と結びつける能力によって保証されると指摘した³¹²。フレイザーは、このような「ネットワーク」が、脱国家化、脱中心化したトランスナショナルな仕組みを持つ点から、ドゥルーズのリゾーム的なものに近いと述べている。ネットワークは、国民国家中心の共同体議論から離れ、市民－知識人がトランスナショナルな関係を形成することで、大国や国家権力を牽制できる点で、東アジアの連帯を考えるための適切な手段と言える³¹³。

本論文で想像する連帯は、ローティとフレイザーが提示した連帯のモデル、つまり共感の連帯、知識生産のネットワークの概念と関連する部分がある。作品分析を通して見てきたように、イム・高山・ワンのパフォーマンスは、感覚や思考の移行、知識や知恵の創出、共感や情動の分有の過程を含んでいる。ただ、そこには「幽霊」と向き合う時間での共感や、時空間の境界・限界を越える知識生産という更なる地平が認められる。それは、東アジアの共通の歴史や現実「幽霊」と共に遭遇し、現前／非現前、生／死の二元論を越えた共感や知的交換を経験することで、連帯の出来事を起

³¹⁰ ローティ、前掲書、7頁。

³¹¹ 同上。

³¹² フレイザー、前掲書、176頁。

³¹³ ゴ・ソンビン、前掲書、123頁。

こす作業と言える³¹⁴。

こうした連帯は、デリダの脱構築や正義の理念に依拠する部分が多い。デリダは『法の力』で、正義とは「絶対的な他性の経験である以上、現にそこにあらしめる／現前させることのできないものだが、しかしそれは、出来事が出現する好機であり、また歴史なるものの条件である」と述べている³¹⁵。つまり、正義は「不可能性の経験」または「経験できないことの経験」でありながら、出来事や歴史において欠かせないものであるということである。また、デリダは「ある決断が正義にかなうものでありかつ責任ある／応答可能なものであるためには、その決断は〔中略〕掟を維持するけれども同時にそれを破壊したり宙吊りにするのでなければならない。」と指摘する³¹⁶。例えば、連帯という決断が責任あるものであるためには、その方法や手段を維持しながらも、それを常に更新する必要があるということである。

哲学者の鵜飼哲が東アジアでの政治的実践について語る次の指摘は、脱構築による連帯の手掛かりを与えてくれる。

この時代の不正、継ぎ目の外れた時間のなかで私たちがなすべきことは、単に時間の関節を継ぎ直し歴史に「整骨」を施すこと、ついにふたたび単線化した民族、国家、政治共同体の物語を再構築することではなく、社会的計算、「過去清算」に還元されないような、いまだ私たちが知らない来たるべき正義に、個人的、集団的に、みずからを開くことである³¹⁷。

この文章は、東アジアのトランスナショナルな連帯を考える上で、二つの重要な態度を示唆している。つまり、東アジアの関節が外れた時間を継ぎ直したり国家や民族

³¹⁴ デリダは、幽霊の論理が「二項的あるいは弁証法的な論理、すなわち（現前する、現在のな、経験的な、生きているあるいは生きていない）」事実性と（現前しておらず、規制的あるいは絶対的な）理念性という両者を区別したり対置したりする論理を必然的にはみ出してしまう〈出来事の思考〉の方へと合図」する点を強調する。デリダ、前掲書（2007）、146 頁。

³¹⁵ ジャック・デリダ『法の力 新装版』堅田研一訳（法政大学出版局、2011 年）、71-72 頁。

³¹⁶ 同上、56 頁。

³¹⁷ 鵜飼哲「解体と政治」『ジャッキー・デリダの墓』（みすず書房、2014 年）、221-222 頁。

を単線化したりしないこと、そして私たちが知らない来たるべき正義に自らを開くことである。これらは、本論文で検討してきたパフォーマンスの特徴と一脈通ずる。

イム・高山・ワンのパフォーマンスは、連帯を固定するのではなく、常に開かれたものとして扱うこと、超克、克服、代案ではなく、媒介、ネゴシエーション、翻訳に賭ける歴史実践である。具体的には、まず時間の関節が外れた状況を知覚させる「儀礼的装置」が設けられる。「儀礼的装置」によって開かれる人間、死者、他者、非人間、モノの共在の場で感覚の移行、知識の創出、情動の分有が行われる。また、そのなかでの参加者の「身体的証言」を確固たるものとして固定化、対象化することなく、それが未来に現れる瞬間へと開く。ここには「幽霊」と共に東アジアの近現代史の現場に居合わせる経験によって、東アジアを想像する過程が含まれる。3者のパフォーマンスは、韓国、日本、台湾といった特定の地域にまつわるものだけでなく、常にそれと関連する別の時空間や「幽霊」に参加者を向き合わせる。その未知なる状況で、参加者は自らの研ぎ澄まされた感覚や身振りで忽然と東アジアの「幽霊」に遭遇し、知識や情動を交わす翻訳作業を行う。その過程は、即座に消えてしまうが、それを信じる身振りの反復によって終わりなき対話の場となる。それは、時に決裂や闘争、遁走を伴うが、そういったせめぎ合いを注意深く追うことこそ、東アジアを想像する通路となるのに違いない。

東アジアの歴史は、目の前に現前する鮮やかなものではなく、共有された「幽霊」と向き合い、交渉し続け、新たに想像することで垣間見ることのできるものである。連帯は、既存の歴史のヘゲモニーのうちに掩蔽された「あるべき」ことと「ある」ことの差異に感覚を研ぎ澄まし、絶え間ないパフォーマンスの場を開くことではじめて可能になる。この時の連帯は、共闘組織や党派も、国家や民族的共通性もないが、他のいかなる連帯よりも根本的かつ持続的に東アジアのトランスナショナルな歴史に直面している。それは、社会的計算や歴史清算に向けられたものではないし、現在にのみくっきりと連帯の足跡を残すものではないことは言うまでもない。イム・高山・ワンが繰り広げるパフォーマンスは、現在の人々や社会に変化を与えること以上に、他の場所や時間に繰り返し現れる「幽霊」と向き合い続けることに関心があるようである。自らの作品を言い表す言葉として、イムが「未来アーカイブ」、高山が「劇場 2.0」、ワンが「リハーサル」と呼ぶものは、これからの参加者と「幽霊」の出会いを迎え続けるパフォーマンスの場となるだろう。現在の思考や感覚の運動が、未来のあ

る時点で再び関連性を帯びたものとして現れることを想像する点において、歴史実践の場としてのパフォーマンスはこれからも連帯の可能性を失うことはないだろう。

終章

以上では、イム・ミヌク、高山明 (Port B)、ワン・ホンカイのパフォーマンスを中心に、東アジアにおける連帯の可能性を探ってきた。本論では、東アジアの歴史に共有された「幽霊」と向き合う場の構造や、そこで行われる身振りの内容を調べることで、歴史実践の場としてのパフォーマンスの一面を明らかにした。さらに、パフォーマンスによる歴史実践が、東アジアにおける連帯を生み出す可能性を具体的に論じた。本章では、各章の要点を振り返りながら、芸術および社会における本研究の意義について述べておきたい。

第 1 部では、イムの作品背景と特徴、都市現実の矛盾と状況の再配置、浮遊する共同体と遂行される歴史と題した各章によってイムの作品分析を行った。イムの作品を語るためには、韓国の民衆美術、グローバル化と都市化、歴史をめぐる記憶の政治という社会背景に触れる必要がある。イムは、1980 年代の韓国の民衆運動を接した後に、フランスでの留学およびアーティスト活動を行った。これらの経験を通して、地域性と国際性の両方の文脈を批判的に意識しながら、その問題意識を反映できる表現手段を模索し続けてきた。例えば、韓国に拠点に移した 90 年代後半以降は、都市再開発や、共同体の解体といった新自由主義の弊害に、2010 年代からは韓国社会における近代化の経験、民族や共同体の歴史に着目し、パフォーマンス、映像、オブジェなどの手法で表現してきた。

具体的な例として、《S.O.S》(2009)は、観客を乗せた遊覧船が韓国の漢江を移動しながら、川辺で行われるパフォーマンスや周囲の風景を経験させる作品である。川沿いの特定の場所では、鏡を持ったデモ隊、行き場を失った恋人同士、非転向長期囚による拒否の身振りが繰り広げられた。彼らはパフォーマンスの登場人物でありながら、普段それぞれの現実の中で経験してきたことを自らの声で発信した。これらのエピソードは、国家権力による個人の犠牲や記憶の喪失という共通の文脈を表している。複数の声によるパフォーマンスは、船内に流れる音楽、漢江周辺の風景といった数々の感覚の断片と共に漂白の時間に組み込まれた。作品は、認知や感覚的なものを再配置するパフォーマンスによって、同じ空間に実在する参加者が共同の感覚や記憶を書き直すことを促す。それは、歴史や都市の現実には埋もれているが、残存し続ける「拒否の声」を救いあげる証人、つまり歴史的主体となる集団的経験である。

《国際呼び出し周波数》(2011)は、韓国の急速な経済的发展と共に、凄まじい速度で開発が行われる都市の中で居場所を失った人々のために歌を歌う活動による作品である。イムは、このプロジェクトのためにミュージシャンのイ・ミンフィと共に「国際呼び出し周波数」という曲を作った。明洞再開発によって強制撤去が予定された店舗に集まった参加者たちは、イムが作成した行動指針を参照しながら皆で歌を歌い続けた。「国際呼び出し周波数」は、曲の単純な構成と特定の言語を持たない歌詞によって、参加者が自由に曲を解釈し、原曲と異なるように歌ったり、歌詞をつけたりすることができた。また参加者同士は、各自離れて歌を口ずさむことで、同じ現場に集まった互いの情念を相互伝達すると共に、世界中の追放されるまたは不条理な現実を生きる人々に伝える。この作品は、曲と行動指針が織り出す様々な波長が、一つの場所を越えて歌われ続け、さらなる連帯の領域を開く想像力を孕んでいる。

《O Tannenbaum》(2018)は、ドイツの民謡「O Tannenbaum」が、時代や状況によって「The Red Flag」「赤旗の歌」「적기가(赤旗歌)」へと姿を変えながら、国家や共同体を体現してきた歴史に着目する。イムは、観客とアコーディオン奏者を乗せた車両が皇居周辺を一周するパフォーマンスを行った。観客は、アコーディオン奏者が演奏する音楽を聴いたり、窓の外側の風景を鑑賞したりすることができた。ここで車両に乗った人々は、特定の目的を共有する共同体ではなく、一人ひとりの個人として存在する「実在の集まり」だった。つまり観客は、本来の自分としてそこに実在しながら、何らかの共同の感覚や親密さを共有したのである。この目的もなく漂う、いわば浮遊する共同体が垣間見せる歓待の瞬間は「O Tannenbaum」が繰り返し表してきた歴史を体現する。それは歴史の相関関係を明らかにし、その政治的効果を観客へ一方的に伝えるのではなく、歴史から抜け落ちたものに対して観客自らが感覚や記憶の断片を再編成することを促す作品である。

第2部では、高山の作品背景と特徴、混在する場所の物語をたどる旅、学びが繋ぐ都市の記憶と現実を中心に高山の作品分析を行った。まず高山の作品背景を、都市と観光の眼差し、日本社会と感覚の政治、戦後史への応答を軸にして述べた。高山は1990年代後半にドイツで演出家として活動しながら、ブレヒトやベンヤミンの著書から多くの影響を受けた。帰国後、2002年に結成した演劇ユニット Port B は、都市の歴史や社会内部に介入する作業を行ってきた。高山にとって都市は演劇の舞台であり、参加者やそこに生きる人間たちは経験の主体として、自ら歴史や共同体、他者を紡い

でいくと言える。ツアー・パフォーマンスは、観客が都市空間を観光客のように移動しながら、政治的な力を持たない者たちや死者の声、戦後史における帝国主義の再来やアジアの歴史の断片を体感する歴史実践の手法である。

具体的な例を挙げると《東京ヘテロトピア》(2013)は、東京を「現実の中の異郷」すなわちヘテロトピアとして捉え、東京の各所で場所を旅しながらそこに関する音声をラジオで聴く作品である。ラジオで聴けるのは、かつて東京で過ごしたアジアからの留学生や、移民・難民の足跡をもとに書いた物語を、その内容に関連する人物が朗読した音声である。作品が扱う物語は、アジアに関するものでありながら、その内容や語り方は一定ではない。物語の全般に共通するのは、アジアからの人々が東京という異郷での経験を通して自らの国家やアイデンティティを探ろうとする点である。観客はアジアの留学生や移民・難民たちの言葉の隙間や、彼らの物語に厚みを与える場所を歩き周りながら、日常に揺さぶりをかける別の東京に出会す。作品は「今、ここ」にいながら他なる場所と繋がる複数の感覚を、東京の場所に積み重ねることで、アジアの時空を多元的に体感する歴史実践の場を提案する。

《続・前橋聖務日課》(2019)は、「あかつき村」を歩き回りながら、元インドシナ難民のグエン・バン・サンさんと彼をサポートしてきた佐藤明子さんの物語を音声、動画、写真、テキストといった様々なメディアで体験する作品である。物語は、ベトナム難民として精神疾患を発症したサンさんの過去、佐藤さんのインタビュー、村を設立した石川神父の人生などによって構成された。観客は、それらの物語が生まれたあかつき村で時間を過ごししながら、土地、宗教、共同体、社会を体感することができた。佐藤さんとサンさんの物語の断片を、あかつきの村の日常の中から見ていくと、それが上から与えられた物語ではないことはすぐに分かる。それは、そこで生きてきた人々だけの衝撃や、苦しみを拾い、誰かに添い、何かに沿うことを日々繰り返す中で生まれた物語に違いない。この作品は、移民・難民や疎外された存在に対する制度的・社会的な関心や想像力が要される今日において、身体を通路に混在する場所の呼び寄せに耳を傾けるパフォーマンスと言える。

《新・東京修学旅行》(2018-)は、東京の歴史と現実の社会問題を修学旅行の形式で取り入れたツアー・パフォーマンスによって紡ぎ出す作品である。シリーズの各作品では、それぞれ東京大空襲、東京裁判、東京オリンピックといった歴史的事件に、クルド人、中国残留孤児、福島の子供たちといった具体的な人物や事柄がオーバラッ

プされている。ツアー・パフォーマンスは、修学旅行の形式の中に歩く・聴く・知る・食べるといった行為や、動線のデザインによって、参加者が自らの身体経験で東京の新たな感じ方を学ぶ時間を与える。この時、参加者はレクチャー、ツアー、フォーラム、ワークショップという様々な内容・形式からなる学びを通して、戦後日本の裏面を複数の角度から掘り下げた断片をパフォーマンスに繋ぐ経験の主体となる。要するに《新・東京修学旅行》は、参加者たちの経験が織りなす学びの連鎖によって、東京の別の語り継ぎ方を実践する作品と言える。

第3部では、ワンの作品背景と特徴、失われた記憶と社会的空間の再構築、集団的透聴と共鳴する歴史を軸に、ワンの作品分析を行った。ワンの作品には、越境するアイデンティティ、沈黙の過去に耳を傾ける作業、人間と自然の間を響く音という中心的なテーマがある。ニューヨークでの留学時代にサウンド・プロダクションを学ぶ傍ら、作品活動を行った経験は文化や地域を移動する人々に関心を持ち、非言語的な音に耳を傾ける作業に取り組むようになるきっかけとなった。台湾に帰国した2000年代半ばからは、日本帝国の植民地支配期に建てられた産業遺構に関する作業に取り組んだ。また共に聴く行為によって、聴く者と過去の間で共同的な記憶を呼び起こし、沈黙の過去や人間と自然の関係を考えるワークショップ、それをもとにしたサウンド・インスタレーション、レクチャー・パフォーマンスの手法を探究してきた。

作品の例を挙げれば《Music While We Work》(2011)では、日本の植民地時代に建設された町で、現在も続く砂糖工場がある町である虎尾で、ワークショップおよび映像制作を行なった。ワンは、工場の元労働者とその配偶者とのワークショップを通して、彼らにとって身近な職場を見慣れぬものとして感じ取るよう、音に耳を傾ける方法を提案した。ワークショップは、参加者が共感と好奇心を持って日常の音を注意深く聴く状況を与えることで、機械や自然、過去や現在の音が織りなす日常のサウンドスケープの残響を浮き彫りにするものだった。ワンが構成する聴くワークショップは、参加者が自らの音楽を編成することで、既知のものとして理解していた歴史や、忘れ去られた記憶を再構築する方法を実践する。この作品は、虎尾の現在を見つめてそこを生きる人々の感覚に注目することで、台湾ならびに東アジアで反復して現れる植民地主義の兆候を追うための批判的視座を与えるものと言える。

《Southern Clairaudience》(2016)は、砂糖産業が盛んだった東石を舞台としながら、二林事件という特定の歴史的事件とそれに関連する労働歌を追跡する一連の作品であ

る。失われた「サトウキビの歌」のメロディを再構成すると共に、歌詞に含まれた「烏鬼(オークイ)」の歴史とその現在的意味を考えるワークショップ、パフォーマンスで構成された。東石で行われたワークショップは、砂糖農場の農民とその家族が「サトウキビの歌」の歌詞をもとに、新たなメロディを作るものだった。プロジェクトは、歌詞に含まれた「烏鬼」に関する歴史を深めながら、アメリカやインドネシアなどでも展開された。ワンは、ワークショップを行う際に、一貫した方法を用いるのではなく、参加者と共に毎回新たな状況を引き起こしてきた。その未知なる実践の重なりは、失われた記憶や知識を共有できる仕組みを複数化することで、作品を越えてその前後に存在する様々な人間同士の関係や経験に出会わせる。

《This is no country music》(2019)は、植民地時代の台湾出身の作曲家である江文也の痕跡を、ワークショップとレクチャー・パフォーマンスによってたどる作品である。ワークショップでは、専門家による江の音楽についてのレクチャー、江と縁のある東京の場所の音を聴くリスニング・ウォーク、ディスカッションが行われた。江に関連する音を聴く旅は、最初から答えを与えるのではなく、参加者自らが江と我々、過去と現在の間隙を身体的な感覚で埋めていく作業を促した。レクチャー・パフォーマンスは、ワンのレクチャー、江の音楽、ワークショップの記録映像、参加者のパフォーマンスで構成された。作業全般において、参加者の揺れ動く・移動する・立ち止まる・寄り添うといった身振りは、「国なき歌」という別の歴史を浮き彫りにした。そのような「集団的透聴」は、参加者たちに普段はあまり触れない身体感覚によって、実証的な歴史記述とは異なる共同の歴史経験を与えた。

第4部では、イム・高山・ワンによるパフォーマンスの特徴を明らかにするために、東アジアの「幽霊」と向き合わせる「儀礼的装置」、参加者の情動や知を伝える「レパートリー」を軸に、3者の比較分析を行った。さらに、3者の作品の意義を踏まえながら、それが東アジアのトランスナショナルな連帯をどのように可能にするかを考察した。「儀礼的装置」は、参加者が集まり関係を結ぶ仕組みや方法を構成する表現上の実験によって、参加者に知覚的・感覚的な変化を与えたり、新たな状況や社会的現実を作り出したりするようなパフォーマンスを指す。イム・高山・ワンの「儀礼的装置」の特徴を挙げると、イムは、移動手段の経路や操作、登場人物の身振りの配置、特定の状況の設定によって現実と虚構の境目が曖昧になる瞬間を経験させる。参加者は、移動手段の経路に従って状況を感じ取りながら、自ら感覚の断片を再構成するこ

とができる。高山は、ツアーの場所や物語の構成、参加者の動線や身振りのデザイン、デバイスの使用を通して都市空間に演劇を埋め込み、日常を違った感覚で経験させる。参加者は、複数の場所を個別の方法とタイミングで回ったり、集団で同じ場所を訪ね、決まったプログラムを経験することができる。ワンは、ワークショップの方法、ファシリテーターや場所の選び、ルールの設定によって、参加者を普段は気づかない日常の音に遭遇させる経験を与える。参加者はワークショップのプログラムによって研ぎ澄まされた身体感覚をもとに、自ら何らかの表現を行うことができる。このような「儀礼的装置」の形式面の比較に加えて、機能面の特徴として参加者の身体感覚を研ぎ澄まし他者や死者の「幽霊」と向き合わせると同時に、社会や歴史の見え隠れた権力と立ち向かう共謀の場である点を明らかにした。

「レパトリリー」は、パフォーマンス、身ぶり、口伝え、動き、ダンスのように、消えてしまう再生産不能な知であると考えられる諸行為である。「レパトリリー」は、知の伝達の仕組み、経験の分有、信頼関係、実践的知の実現を考えるための有用な概念である。イム・高山・ワンと「レパトリリー」との関係性を述べると、イムは、移動する、見る、聴く、歌うことによって歴史や都市現実の現場に居合わせる証言の身振りが中心をなしている。参加者は、現実と虚構が区別し難い状況において、場所に配置された断片を身体で感覚し、自らを取り巻く歴史を経験する。高山は、歩く、聴く、見る行為によって都市空間に刻まれた歴史の断片を再構成する観光の身振りが指摘できる。参加者は、普段の自分と距離をとる観光客のように、都市の場所やそこに関する物語、そこに生きる人々に出会う。ワンは、聴く、歌う、見る、歩く、議論することによって歴史における記憶や知識に触れる透聴の身振りが中心となっている。参加者は、音を聴く、歌を歌うことを軸とするワークショップを通じて、場所に残存する出来事や存在との触れ合い方を考える。このような分析からは、3者に共通する「レパトリリー」が移動、遭遇、哀悼を導き出し、それが感覚や思考の移行、知識や知恵の創出、共感や情動の分有を可能にすることが明らかとなった。また、このような歴史実践が参加者一人ひとりに認知的・情動的な変化や転換をもたらし、別の時空間と持続的・普遍的に繋がる「身体的証言」となることを解明した。

そして最後に、イム・高山・ワンのパフォーマンスの意義を踏まえながら、それが持つ東アジアのトランスナショナルな連帯の可能性について論じた。まず過去の東アジア連帯論の検討を通じて、連帯を語るためには目的や影響関係、自己矛盾性への理

解が必要である点、東アジアの連帯は共同で想像することで実践としての価値を創出できる点を明らかにした。また、本論文が論じる連帯は、成就すべき責任や、使命としての範例ではなく、あくまでそれが不可能である前提でのみ可能であると述べた上で、そのような連帯を考える補助線として、他者との終わりなき対話を責務とする翻訳、歴史から削ぎ落とされた知識生産の場を開き続ける信について述べた。イム・高山・ワンのパフォーマンスの場合、連帯を固定するのではなく、常にかかれたものとして扱うこと、超克・克服・代案ではなく、媒介・ネゴシエーション・翻訳に賭ける歴史実践であることを明らかにした。その根拠としては、時間の関節が外れた状況を知覚させ、人間・死者・他者・非人間・モノとの共在の場を設ける「儀礼的装置」によって感覚の移行、知識の創出、情動の分有が行われる点、そのなかでの参加者の「身体的証言」を確固なるものとして固定化・対象化することなく、それが未来に現れる瞬間へと開く点を指摘した。このような歴史実践は、社会的計算や歴史清算に向けられたものではなく、現在にのみくっきりと連帯の足跡を残すものではないが、何よりも根本的かつ持続的に東アジアのトランスナショナルな歴史に直面している。

本論文は、イム・高山・ワンの作品に目を向け、東アジアの歴史実践の場としてのパフォーマンスの芸術的意義、そして連帯の可能性という社会的意義を明らかにした。3 者の作品は、参加者や観客が特定の場所を移動しながら、東アジアの「幽霊」と遭遇するパフォーマンスの構造と内容を持っている。それは、参加者の身体感覚を研ぎ澄まし、歴史の現場に居合わせさせる歴史実践の場である点で、既存の東アジアのアート実践または歴史実践とは一線を画する独特なパフォーマンスである。また 3 者の作品は、他者や死者の「幽霊」の表象化・対象化に陥らない真摯な応答をもとに、パフォーマンスを通じた共感や知識生産の場を開き続ける。それは、歴史清算や社会的計算を図るよりは、東アジアという時空間に繰り返し現れる「幽霊」と向き合い続けることで、民族や国家を越えたトランスナショナルな連帯を可能にする。本研究は、イム・高山・ワンの作品における観客の感覚や経験を芸術および学問の諸領域を横断しながら検討することで、3 者を歴史実践の場としてのパフォーマンスという文脈に位置づけることを試みた。また、それらのアート実践が美的領域だけに留まらず、政治や社会の領域に参入する様相や共感・知識生産の機能、連帯の可能性に触れることで、東アジアの現状に直面する 3 者の作品の社会的意義を提示した。

本論文では、東アジアにおけるパフォーマンスを論じながらも、日本、韓国、台湾以外の事例については触れることができなかった。それは今後、中国、香港、モンゴルなど、他の東アジアを扱うパフォーマンスあるいは歴史実践の事例にも目を向け、研究を続けることで補うべきだろう。現段階としては、東アジアは歴史的・社会文化的な背景が異なる国々が共存する地域であることを念頭に置きながら、歴史実践や連帯の性質上の相違点を包括的に探究できるパフォーマンス論の考案が必要であると考ええる。本論文の試みが東アジアにおけるパフォーマンスおよび連帯の可能性を考えるきっかけとなることを期待する。

参考文献

単行本

- 東浩紀『存在論的、郵便的 ジャック・デリダについて』（新潮社、1999年）。
- アレント、ハンナ『過去と未来の間』斎藤純一他訳（みすず書房、1994年）。
- イ、ヨンジン他『애도의 정치학 근현대 동아시아의 죽음과 기억（哀悼の政治学—近現代東アジアにおける死と記憶）』（도서출판 길、2017年）。
- 岩城京子『東京演劇現在形』（Hublet Publishing、2011年）。
- 鵜飼哲『応答する力』（青土社、2003年）。
- 『主権のかなたで』（岩波書店、2008年）。
- 『ジャッキー・デリダの墓』（みすず書房、2014年）。
- 内田樹『他者と死者 ラカンによるレヴィナス』（海鳥社、2004年）。
- 梅木達郎『支配なき公共性：デリダ・灰・複数性』（洛北出版、2005年）。
- エルゲラ、パブロ『ソーシャリー・エンゲイジド・アート入門』アート&ソサイエティ研究センターSEA研究所訳（フィルム・アート社、2015年）。
- 遠流台湾館編『台湾史小事典【第三版】』（中国書店、2016年）。
- 大川史織『なぜ戦争をえがくのか—戦争を知らない表現者たちの歴史実践』（みずき書林、2021年）。
- 大阪府尋常中学校『府立大阪府尋常中学校一覧』（大阪府尋常中学校、1894年）。
- 岡道男訳『アイスキュロス II ギリシア悲劇全集(2)』（岩波書店、1991年）。
- 何義麟『台湾現代史—二・二八事件をめぐる歴史の再記憶』（平凡社、2014年）。
- キム、エリョン『듣기의 윤리: 주체와 타자, 그리고 정의의 환대에 대하여（聞き取りの倫理：主体と他者、そして正義の歓待について）』（봄날의 박씨、2020年）。
- 子安宣邦『帝国か民主か—中国と東アジア問題』（社会評論社、2015年）。
- 嵯峨隆『アジア主義全史』（筑摩書房、2020年）。
- ジンメル、ゲオルク『ジンメル・コレクション』北川東子他訳（筑摩書房、1999年）。
- ソ、ドンジン『동시대 이후 : 시간-경험-이미지（同時代以後：時間—経験—イメージ）』（現實文化A、2018年）。

ソ、ヒョンソク、キム・ソンヒ『미래 예술 (未来芸術)』 (workroom、2016年)。

『大衆文化事典』 (弘文堂、1991年)。

高橋哲哉『デリダー脱構築と正義』 (講談社、2015年)。

高橋雄一郎、鈴木健編『パフォーマンス研究のキーワード』 (世界思想社、2011年)。

竹内好『日本とアジア』 (筑摩書房、1993年)。

ターナー、ヴィクター『儀礼の過程』 富倉光雄訳 (筑摩書房、2020年)。

陳光興『脱帝国—方法としてのアジア』 丸川哲史訳 (以文社、2011年)。

鄭水萍「臺灣苦力研究—黒奴烏鬼苦力制蛻變」『台灣國家政策學刊5期』 (社團法人台灣國家政策學會、2011年)。

寺山修司『寺山修司演劇論集』 (国文社、1983年)。

デリダ、ジャック『歓待について』 広瀬浩司訳 (筑摩書房、2018年)。

——『信と知： たんなる理性の限界における「宗教」の二源泉』 湯浅博雄他訳 (未来社、2016年)。

——『他者の言語』 高橋允昭訳 (法政大学出版局、2011年)。

——『たった一つの、私のものではない言葉—他者の単一言語使用』 守中高明訳 (岩波書店、2001年)。

——『法の力 新装版』 堅田研一訳 (法政大学出版局、2011年)。

——『マルクスの亡霊たち』 増田一夫訳 (藤原書店、2007年)。

ドゥルーズ、ジル、フェリックス・ガタリ『千のプラトー 中 資本主義と分裂症』 宇野邦一他訳 (河出書房新社、2010年)。

ナンシー、ジャン＝リュック『無為の共同体—哲学を問い直す分有の思考』 西谷修、安原伸一朗訳 (以文社、2001年)。

野口米次郎『野口米次郎選集 第2巻』 (春陽堂文庫、1942年)。

ハント、リン『なぜ歴史を学ぶのか』 長谷川貴彦訳 (岩波書店、2019年)。

バウマン、ジグムント『コミュニティ』 奥井智之訳 (筑摩書房、2017年)。

——『リキッド化する世界の文化論』 伊藤茂訳 (青土社、2014年)。

バトラー、ジュディス『生のあやうさ—哀悼と暴力の政治学』 本橋哲也訳 (以文社、2007年)。

バフチン、ミハイル『ドストエフスキーの詩学』 望月哲男、鈴木淳一訳 (筑摩書房、1995年)。

バーバ、ホミ『文化の場所—ポストコロニアリズムの位相』本橋哲也他訳（法政大学出版局、2005年）。

——『ナラティヴの権利』磯前順一、ダニエル・ガリモア訳（みすず書房、2009年）。

平田オリザ『平田オリザの仕事<2>都市に祝祭はいらない』（晩聲社、1997年）。

ビショップ、クレア『人口地獄—現代アートと観客の政治学』大森俊克訳（フィルムアート社、2016年）。

フレイザー、ナンシー『正義の秤—グローバル化する世界で政治空間を再想像すること』向山恭一訳（法政大学出版局、2013年）。

フーコー、ミシェル『ユートピア的身体／ヘテロトピア』佐藤嘉幸訳（水声社、2013年）。

ブレヒト、ベルトルト『【改訳版】ブレヒト教育劇集』千田是也、岩淵達治訳（未来社、1988年）。

ベンヤミン、ヴァルター『[新訳・評注]歴史の概念について』鹿島徹訳・評注（未来社、2015年）。

——『パサージュ論 第3巻』今村仁司、三島憲一訳（岩波書店、2003年）。

保苺実『ラディカル・オーラル・ヒストリー——オーストラリア先住民アボリジニの歴史実践』（岩波書店、2018年）。

馬淵浩二『連帯論—分かち合いの論理と倫理』（筑摩書房、2021年）。

宮崎裕助『ジャック・デリダ 死後の生を与える』（岩波書店、2020年）。

モーリス・スズキ、テッサ『過去は死なない—メディア・記憶・歴史』田代泰子訳（岩波書店、2014年）。

ユ、シミン『나의 한국현대사 1959-2014, 55년의 기록（私の韓国現代史—1959-2014、55年の記録）』（ドルベゲ、2014年）。

ランシエール、ジャック『解放された観客〈新装版〉』梶田裕訳（法政大学出版局、2018年）。

李昂「鬼、女鬼、憑依」ソウル市立美術館『ゴースト、スパイ、グランドマザー（귀신, 간첩, 할머니）』（現実文化、2014年）。

ローティ、リチャード『偶然性・アイロニー・連帯』斎藤純一他訳（岩波書店、2000年）。

渡辺裕『歌う国民』（中公公論新社、2010年）。

汪暉「아시아 상상의 계보(アジア想像の系譜)」汪暉著、イ・ウクヨン訳 『새로운 아시아를 상상한다(新たなアジアを想像する)』(창비、2003年)。

Fang, Chung-Yu, *Contemporary Art in Taiwan after 1987: On the Evolution of Four Cultural and Artistic Tendencies* (LAP LAMBERT, 2010).

Jackson, Shannon, *Social Works: Performing Art, Supporting Publics* (Routledge, 2011).

Korea Arts Management Service, *Korean contemporary Arts Interdisciplinary Arts* (Korea Arts Management Service, 2018).

Krauss, Rosalind E, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Thames and Hudson, 2000).

Lane, Cathy, and Angus, Carlyle, *Sound Arts Now* (Uniformbooks, 2021).

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre* (Routledge, 2006).

Lowe, Lisa, *The Intimacies of Four Continents* (Duke University Press, 2015).

Ranciere, Jacques, *Figures of History* (Polity, 2014).

Schechner, Richard, *Performance Studies: An Introduction* (Routledge, 2013).

Taylor, Diana, *The Archive and The Repertoire* (Duke University Press, 2003).

論考

イ、デボム「‘포스트 민중미술’ 무엇에 대한 ‘포스트’인가 (‘ポスト民衆美術’一何に対する「ポスト」なのか)」『정치적인 것을 넘어서 (政治的なものを越えて—現実と発言30年)』(現實文化、2012年)、88-90頁。

イム、ミスク「내 안의 바틀비(私のなかのバートルビー)」、イ・솔編『마지막 혁명은 없다(最後の革命はない)』(現實文化研究、2012年)、102-103頁。

——「삶으로서의 (불)가능한 예술 - 김진숙 85호 크레인 퍼포먼스 (生としての(不)可能な芸術—김·진숙 85号クレーンパフォーマンス)」、イ·솔編『마지막 혁명은 없다(最後の革命はない)』(現實文化研究、2012年)、158-162頁。

イ、ヨンウク「Fine Art, Too Late or Too Early」『Minouk Lim: Jump Cut』(아트ソンジェ센터、2008年)。

岩城京子「東京五輪の陰画に登場する「歴史の屑拾い」」『シアターコモンズ' 19 R

EPORT BOOK』(シアターコモンズ実行委員会、2019年)、54-61頁。

江口正登「接触領域としてのパフォーマンス」『美術手帖』2018年8月号(美術出版社、2018年)、74-75頁。

大塚直「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』成立をめぐって」谷川道子・秋葉裕一編『演劇インタラクティヴ—日本×ドイツ』(早稲田大学出版部、2010年)。

小野正嗣、温又柔、木村友祐、菅啓次郎「東京ヘテロトピア」『新潮』2014年2月号(新潮社、2014年)、184-254頁。

神谷英二「灰を忘却から救出するためのメモランダム」『福岡県立大学人間社会学部紀要 Vol. 25』(福岡県立大学人間社会学部、2017年)、59-68頁。

——「遊歩者・記憶・集団の夢—ベンヤミン『パサージュ論』による記憶論構築のために—」『福岡県立大学人間社会学部紀要 Vol. 17』(福岡県立大学人間社会学部、2009年)、67-79頁。

キム、ホンヒ「임민옥, ‘경계를 살다’ (イム・ミヌク、「境界に生きる」)」『Media Art Korea Award 2011』(MAK:AWARD Publisher、2011年)、243-248頁。

ゴ、ソンビン「동아시아담론 : 이론화를 위한 시론 (東アジア言説：理論化のための試論)」『국제 지역연구 (国際・地域研究) 21卷4号』(国際地域学会、2012年)、93-137頁。

ジャン、ユリ「광주를 기념하기 : 제1회 광주비엔날레와 안티비엔날레 (光州を記念する：第1回光州ビエンナーレとアンチビエンナーレ)」『한국동시대미술 1990년대 이후 (韓国同時代美術 1990年以後)』(社会評論、2017年)、81-109頁。

杉村靖彦「生と死の交錯—リクールとデリダー」『実存思想論集 XXX(30)』(実存思想協会、2015年)、59-84頁。

ソ、ドンジン「역사를 잃은 세계의 기억 멜랑콜리 (歴史を失った世界の記憶メランコリー)」『빨강, 파랑, 그리고 노랑 (赤、青、そして黄)』(韓国国立現代美術館、2018年)、119-141頁。

高山明「迂回路開発紀行 第1回」『ゲンロン10』(株式会社ゲンロン、2019年)、198-213頁。

——「演劇と社会」、アート&ソサイエティ研究センターSEA研究会編『ソーシャ

- リー・エンゲイジド・アートの系譜・理論・実践—芸術の社会的転回をめぐる
て』(フィルムアート社、2018年)。
- 田中均「都市の傷跡をめぐる旅」、コロノス芸術叢書編集委員会『アートポリティクス』(論創社、2009年)、xl-xlviii頁。
- 陳光興「東アジア和解への険しい道(上・中) —脱植民地化から脱冷戦化へ台湾社会の省をめぐる情緒構造」丸川哲史訳、『世界』(2002年4・5月)、260-270頁。
(小冊子)林立騎「「あかつき」を待ちながら」(2016年)。
- 広瀬浩司「ヘテロトピアのまなざしと制度の身体」『言語文化論集』第44号(名古屋大学総合言語センター、1997年)、127-140頁。
- ブロイ、セバスチャン「未知案内—Port Bにおける空間経験のドラマトゥルギー—」
『超域文化科学紀要』第21号(東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻、2016年)、53-71頁。
- 星野太「拡張された場におけるパフォーマンス」『viewpoint』第72号(セゾン文化財団、2015年)、9-11頁。
- Port B「都市・共同体・演劇」、コロノス芸術叢書編集委員会『アートポリティクス』
(論創社、2009年)、iv-xxxv頁。
- 吉見俊哉「東アジアのCultural Studiesとは何か」『カルチュラル・スタディーズで読み解くアジア』(せりか書房、2011年)、18-34頁。
- Eckersall, Peter, “Tour Performance ‘Tokyo/Olympics’: Digging the High Times of the 1960s,” *Inter sections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Issue 23, January 2010, pp. 1-18.
- Godfrey, Mark, “The Artist as Historian,” *October*, Vol.120(October 2011), pp.141-146.
- Inglis, David, “Globalization and/of memory,” in *Routledge International Handbook of Memory Studies*, edited by Anna Lisa Tota and Trever Hagen (Routledge, 2016), pp. 143-157.
- Iwaki, Kyoko, “The politics of the senses: Takayama Akira’s atomized theatre after Fukushima,” in *Fukushima and the Arts: Negotiating Nuclear Disaster*, edited by Barbara Geilhorn and Kristina Iwata-Weickgenannt (Routledge, 2016), pp. 199-220.
- Kim, Clara, “Minouk Lim: Notes from Journeys of the 25th Hour,” *2012 Korea Artist*

- Prize* (National Museum of Contemporary Art, Korea, 2012), p. 34.
- Muhlen, Kevin, “MUSAK FOR NATIONS,” in *The Heard & the Unheard: Soundscape*, (Taipei: Taipei Fine Arts Museum, 2011).
- Osaka, Koichiro, “The Imperial Ghost in the Neoliberal Machine(Figuring the CIA),” *e-flux Journal*, Issue #100, 2018.
- Peeren, Esther, “Specters,” in *Symptoms of the Plantary Condition: A Critical Vocabulary*, edited by Mercedes Bunz, Birgit Mara Kaiser and Kathrin Thiele (menson Press eG, 2017), pp. 167-171.
- Yamamoto, Hiroki, *The Art of Decolonisation: On the Possibility of Socially Engaged Art in the Postcolonial Context of East Asia*, PhD thesis (University of the Arts London, 2018).
- Yoon, Sooryon, “Refusing Obliquely in siren eun young jung’s Yeosung Gukgeuk Project,” in *History Has Failed Us, but No Matter*, edited by Hyunjin Kim (TURTLE EBOOKS, 2020), pp. 103-120.
- Zielińska, Joanna, “Why Performance Works,” in *Performance Works*, edited by Joanna Zielińska (Mousse Publishing, 2019), pp. 6-17.

インタビュー、対談

- 東浩紀・高山明「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』（株式会社ゲンロン、2014年）、46-67頁。
- 磯崎新、高山明、桂英史「「応答せよ……ピョンヤン……」建築家金正日アーキテクチャー論」『LOOP 映像メディア学 Vol. 9』（左右社、2019年）、6-45頁。
- 孫歌、白永瑞、陳光興「〈東アジア〉を語ること、その可能性について」孫歌、白永瑞、陳光興編『ポスト〈東アジア〉』（作品社、2006年）、5-27頁。
- 高山明監修『はじまりの対話 Port B「国民投票プロジェクト」』（思潮社、2012年）。
- 高山明、アリ・アイユルディズ、片岡真実「アージェント・トーク038：アーティストたちは、いま世界をどう見ているのか？ Vol. 1〜東京修学旅行プロジェクト「クルド編」」（2020年7月1日）、森美術館公式YouTube。

高山明、津田道子「乱数を発生させる演出について」、ARTIST' GUILD+NPO法人芸術公社編『あなたは自主規制の名のもとに検閲を内面化しますか』(torch press、2016年)、72-83頁。

吉見俊哉、高山明、相馬千秋「「演劇とは何か？」を問う時代。」『個室都市東京―ドキュメント』(Port B、2010年)、40-45頁。

(講演会)米山リサ「日本を語る位相―アメリカ研究とアジア研究のポストナショナル―」(2008年12月17日)、大阪大学豊中キャンパス・21世紀懐徳堂。

ウェブ記事

イム・ミヌクのウェブサイト(最終閲覧日:2021年7月31日) [http://www.minouklim.com/index.php?/works/sos--adoptive-dissensus/-](http://www.minouklim.com/index.php?/works/sos--adoptive-dissensus-/)。

「歌の灯を絶やさず63年!東京・新宿の歌声喫茶『ともしび』が大切にしてきたこと」、小学館『サライ』公式サイト、2017年5月6日(最終閲覧日:2019年10月18日) <https://serai.jp/hobby/181647>。

相馬千秋「難民の移動ルートを学びの場へ変容させる「道の演劇」:ヨーロッパ・シンクベルト / マクドナルド放送大学 レポート」、ART iT、2017年3月16日(最終閲覧日:2021年7月31日) https://www.art-it.asia/u/admin_ed_exrev/egqd8ei v1lky6zmsacmn。

高山明「(アーティストインタビュー:高山明 演劇的思考で都市を読み解く 高山明のアプローチ」、国際交流基金Performing Arts Network Japanのウェブサイト、2017年4月25日(最終閲覧日:2021年7月31日) https://performingarts.jp/J/art_interview/1702/1.html。

高山明、林立騎、田中沙季、桜井洋樹「あかつきの村から考える共同体」、「表現の森」ホームページ、2016年8月27日(最終閲覧日:2021年7月31日) <https://www.artsmaebashi.jp/FoE/voice/port-b>。

田中志穂「精神障害を持つインドシナ難民たちの最後の拠り所。あかつきの村で今日も紡がれる「ただ共にあること」の意味」、『ニッポン複雑紀行』、2018年3月29日(最終閲覧日:2021年7月31日) <https://www.refugee.or.jp/fukuzatsu/shihot anaka02>。

《東京修学旅行プロジェクト》特設サイト、<http://portb.net/port-trc.net/about.html>。

林立騎「《前橋聖務日課》第1回フォーラム報告：林立騎」、Port都市リサーチセンター・Facebookページ、2016年 7月23日（最終閲覧日：2021年7月31日）<https://www.facebook.com/notes/1029199430885605/>。

——「《前橋聖務日課》第2回フォーラム報告：林立騎」、Port都市リサーチセンター・Facebookページ、2016年 7月30日（最終閲覧日：2021年7月31日）<https://www.facebook.com/notes/695393734403511/>。

——「《前橋聖務日課》第3回フォーラム報告：林立騎」、Port都市リサーチセンター・Facebookページ、2016年 8月13日（最終閲覧日：2021年7月31日）<https://www.facebook.com/notes/716118322590101/>。

——「《前橋聖務日課》第5回フォーラム報告：林立騎」、Port都市リサーチセンター・Facebookページ、2016年 9月3日（最終閲覧日：2021年7月31日）<https://www.facebook.com/notes/649900645718197/>。

「Hit and Run」ウェブサイト（最終閲覧日：2021年7月31日）<http://hit-run-seoul.org/archives/682>。

「分断を超える人の絆 藤原歌劇団、6日に原点の「ラ・ボエーム」上演」『中日新聞』公式サイト、2021年2月6日（最終閲覧日：2021年7月31日）<https://www.chunichi.co.jp/article/197555>。

マークル、アンドリュー「音に目を凝らして」ART iT、2019年10月8日（最終閲覧日：2019年12月4日）、https://www.art-it.asia/top/admin_ed_feature/204305。

横山太郎「「歌声喫茶」のころー帰りたい場所“昭和”を鳴らした歌ー」いきいきネット、2017年5月6日（最終閲覧日：2019年10月18日）http://www.ikiiki9pon.net/kiji/bunka/index_0607.shtml。

“Artist at Work: Yao Jui-chung,” Afterall, Last modified Sep 6.2011, accessed May 5.2021, <https://www.afterall.org/article/artist-at-work-yao-jui-chung>

Ewé, Tobias, “On Hong-Kai Wang’s “Quivering” ,” (Artpeak, 2019). “Interview: Minouk Lim with Susan Gibb”, accessed Jul 31.2021, <http://www.minouklim.com/index.php?/interview--articles/interview-minouk-lim-with-susan-gibb/>

Fischer, Berit, “SILENCE IS, IF NO ONE IS LISTENING,” (Casino Luxembourg, 2010), http://www.w-h-k.net/text_bf2010.html

Hong-Kai, Wang, “Prologue of Watching Dust,” Hong-Kai Wang website, accessed May 6.2021, <http://www.w-h-k.net/watching.html>

“Interviews Hong-Kai Wang,” Artforum, Last modified Aug.6.2013, accessed May.18.2021, <https://www.artforum.com/interviews/hong-kai-wang-discusses-her-recent-sound-works-42189>

Kaneda, Miki, “Hong-Kai Wang’s Anti-Monuments(A Listener’s Guide to Survival) ,” Flash Art, Last modified May 27.2020, accessed May 10.2021, <https://flash---art.com/2020/05/listening-in-3-hong-kai-wang/>

“The Intimacies of Other Humanities – Lisa Lowe in conversation with Hong-Kai Wang,” No Man’s Land, Last modified Oct 25.2016, accessed May 10.2021, <https://www.heath.tw/nml-article/the-intimacies-of-other-humanities-lisa-lowee-in-conversation-with-hong-kai-wang-oct-2015/?lang=en>

Ureña, Leslie J, “Hong-Kai Wang,” ART iT, Last modified Jul.7.2011, accessed May.18.2021, https://www.art-it.asia/en/u/admin_ed_itv_e/dosmeibzruhn13plyfw

McDermott, Emily, “Discovering the Past by Emily McDermott,” Interview, Last modified May 7.2015, accessed Jul 31.2021, <https://www.interviewmagazine.com/art/minouk-lim>