< 特別寄稿 >
長期的な創作活動における芸術家と研究者との協働可能性：アジア横断型アートプロジェクト「テラジア」（2020～）の上半期活動をもとに

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2025-07-10 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 田中, 里奈, 坂田, ゆかり メールアドレス: 所属:
URL	https://geidai.repo.nii.ac.jp/records/2000477

長期的な創作活動における芸術家と研究者との協働可能性
― アジア横断型アートプロジェクト「テラジア」（2020～）の上半期活動をもとに ―

Artist and Researcher Collaborations in the Long-term Creation: In the Case of the First-half Process of Asia-crossing Art Project TERASIA（2020-）

田中里奈[1]・坂田ゆかり[2]
（[1]京都産業大学文化学部・[2]東京藝術大学社会連携センター）

要　旨
本論文では、創作活動を研究するための方法論を検証するべく、2020年に始まったアジア横断型のアートプロジェクト《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》における同プロジェクト主催者の坂田ゆかりと興行研究者である田中里奈とのこれまでの協働をケーススタディとして取り上げ、特に同事例の創作現場への研究者の特異な関与方法に注目した。両者の協働の成果が真に結実するのは、《テラジア》が2024年に終結したのちだが、創作活動とデイジョブの間で生み出され、変化していく既存の枠組みにはまりづらい仕事をそれぞれに引き受けていく中で、両者は既存の非干渉的関係に留まらない、協働を通じた相互貢献の可能性を模索していった。田中は創作者とも外部観察者とも異なった、自己省察的な関与を率先して行う参与観察的立場を見出したのに対し、坂田は客観的な観察とフィードバックによって創作を支持する立場の必要と、そのような「支持者」の継続的関与の重要性を改めて認識した。
キーワード：理論と実践、共同研究法、舞台芸術

abstract
In the Asia-crossing art project TERASIA：Theatre for Traveling in the Age of Isolation（2020-2024）, one of its founding members, Yukari Sakata, and a theater scholar, Rina Tanaka, have uniquely collaborated in terms of methodology to study artistic creation. This paper offered a thick description of how they collaborated by 2022 and analyzed how it affected the way each was involved in the project. Taking responsibility for their various tasks between the project in progress and their day jobs, Sakata and Tanaka practically challenged a convention of mutual non-interventional relationships between an artist and a scholar. Tanaka defined herself neither as a creator nor an external investigator but as a self-reflective participant-observer. On the other hand, Sakata reaffirmed the importance of the person who supports the creation by continuing its objective observation and feedback.
KEYWORDS：theory-practice, collaborative research methodology, performing arts

序　論

今日、芸術家が創作活動を続けていくには、どのような方法があるだろうか。「創作」と一口に

言っても、ひとつの芸術作品が生み出されるまでのプロセスには、芸術的な表現への従事に留まらない業務の数々が含まれている。創作に関わる様々な仕事をどのように監督し、マネジメントするのかは、とりわけ個人または小規模な集団で活動する若手芸術家をしばしば悩ませる。自分がこれまでに関わった作品や、これから関わることになるプロジェクトを、いかに対外的に打ち出すのか。言い換えれば、自分の創作活動をどのように「プロデュース」すればよいのか。

ここでの「プロデュース」は、創作活動の予算調達や管理、制作・人事管理といった業務全般を担うプロデューサー業を反映したものだと、さしあたって定義しよう。本稿の著者のひとりである坂田ゆかりは、大学教員であり、演出家でもあり、創作活動の中では複数の役割も兼任している。坂田のように、芸術表現と同時にそのプロジェクト全体をプロデュースする場合、PR業務も活動の範囲内ではある。また、研究者として自分の携わってきたプロジェクトを芸術研究の一環として調査・分析することもある。だが、自分の活動や作品に対する評価を鳥瞰的に自己生産することは容易ではない。

坂田は、アジア横断型のアートプロジェクト《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》(2020-2024、《テラジア》と以後略記）の主催者のひとりとして、本稿のもうひとりの著者で興行研究者の田中里奈と、長期的な協働を試みてきた。多面的かつ流動的で、捉えどころのない《テラジア》の創作を進めながら、同時にその美的価値と社会的役割の双方から理解する、そのような研究を推進するためのプラットフォームをどうしたら確保できるだろうか。そもそも実践と研究とをそのような形で両立させるには、いかなる方法論があるだろうか。

本論文の目的は、演出家とドラマトゥルクとの間のパートナーシップ的関係ではなく、アートプロジェクトに実践と研究の両側面から関わる二者が、参与観察的な関係性を構築することを通じて、活動を「支持」することは可能であるかどうかを検証することにある（「支持」の問題は結論で扱う)。創作活動の中で生み出され、変化していく既存の枠組みにはまりづらい仕事の意義や役割を詳細に記述し、協働の過程を分析することにより、上記の問いを深めたい。

本論文の採用した共同執筆の方法は次の通りである。まず、坂田と田中の両者で論文の構成を決めた。そののち、田中が序論、第２節（２．１を除く)、第４節を、坂田が第３節（３．５を除く）を執筆した。一方が執筆したパートにはもう一方がコメント・加筆・修正を都度行うことで、双方向的な視点を保つように注意した。第１節は共同執筆で、第５節の結論では、冒頭の５．１を共同執筆、それに続けて５．２は坂田、５．３は田中が執筆し、立場の違うそれぞれの結論をまとめた。

本論文は６節構成を取っているが、幅広い読者を想定し、自由な順序で読み進めることを念頭に置いた。続く第１節でプロジェクトの概要を紹介しているので、この論文をどこから読むのかを決める際の参考にしてほしい。続く第２節と第３節では、《テラジア》の上半期における２つの重要な段階である演劇作品『テラ 京都編』とオンライン国際芸術週間「テラジア オンラインウィーク2021」を

それぞれ取り上げ、実際の協働のあり方とその成果について詳述する。さらに第４節では、それまでの節で取り上げてきた坂田と田中の協働のあり方を近年の芸術研究の動向から検討する。

1　アートプロジェクト《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》(2020-2024)

《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》は、新型コロナウイルス感染症の流行初期の2020年５月に始動した、４カ年の国際協働プロジェクトである。国際芸術祭「フェスティバル／トーキョー」の「まちなかパフォーマンス」シリーズの一プログラムとして初演された演劇作品『テラ』（2018年、東京・西方寺、演出：坂田ゆかり）を、国際渡航が著しく制限されたコロナ禍に、アジア各地のアーティストたちがそれぞれの地域言語や宗教的習俗、社会的情勢のもとで再構築し、新たな作品として生み直す現在進行中のプロジェクトで、2022年８月現在、日本、タイ、ミャンマー、インドネシア、ベトナムの計５か国が参加している（図１・図２）。本論文では、《テラジア》が寺社仏閣での上演からスタートし、劇場や美術館を主な活動基盤とみなしていないこと、また、作品発表だけでなく、プロジェクトに参加するメンバー間の交流を強く重視していることを根拠として、これを「アートプロジェクト」と表記する[1]。

《テラジア》の発足より、坂田はプロジェクト全体の企画・運営における中心的な役割を担ってきた。同プロジェクトの活動は、各地の活動が影響を及ぼし合うことで拡大してきたが、ここには坂田

図１《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》ビジュアル
（画像提供：UPN）

図 2《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》参加アーティスト（抜粋）
（国際シンポジウム「A/R/P 2021」発表資料より抜粋、作成：渡辺真帆）

を代表とする合同会社UPN（以下、UPN）が、各地のチームの連絡役と活動成果を国内外に発信する技術的・経済的なサポート役を担っていることが大きい。さらに、坂田は演出家として、これまでに《テラジア》の一部として発表された演劇・映像・美術作品４本のうち、前述の『テラ 京都編』（2021年３月、京都・興聖寺）を演出したほか、国立研究開発法人科学技術振興機構のPM育成・活躍推進プログラムの第６期生（2020年10月～）として、《テラジア》の実践から得られた知見を活かした研究活動も行っている。

田中里奈は、2020年10月に所属大学の担当講義に坂田と渡辺真帆（『テラ』および『テラ 京都編』ドラマトゥルク）を招聘し、『TERA เถระ』の劇評を執筆したことを契機に、《テラジア》というプロジェクトを対外的に紹介する役割を務めるようになった。田中はパンデミック下の演劇への関心だけでなく、異なるメディアを介した体験の変化や、国際共同制作における互恵関係に注目することによって、《テラジア》の創作活動を多面的に評価し、より大きな視点での議論に拡げようと試みてきた。この姿勢は、田中がプロジェクトに関与する際の基本的立場となった（本稿第２節）。2021年３月には、前述の『テラ 京都編』のアフタートークで司会を担当し、さらに同年11月のオンライン芸術祭「テラジア オンラインウィーク 2021」では坂田らによる企画会議に出席し、一部のプログラムには作り手としても関与した（第３節）。ただし、芸術家同士が協働してひとつの作品を作る手法とは異なり、作品制作に基本的に関わらない者が集団創作の現場に関わり続けることは、絶妙なバランス感覚で作品の完成に至る既存のクリエイションの流れを阻害してしまいかねない。研究者が後述のいわゆるドラマトゥルクとして、専門的知識を活かして創作の現場での知的作業を担うことは間々み

られるが、田中の立場はそれとも異なる。

《テラジア》は、実働を担う属人的なネットワークの柱を、多様な方法で地域間を繋ぐ国際連携と、同プロジェクトを調査対象とした研究という、２種類の横木がその基盤を支えている。この横木は、個々の創作活動の活性化を促すだけでなく、《テラジア》を被助成プロジェクトとして推進する役割を果たしてきた。各地で創作した成果を共有可能な形で記録し、オンラインで発信するという構想は、国際交流基金アジアセンターと文化庁（「文化芸術活動の継続支援事業」）の助成を経て具体化するに至った。《テラジア》の活動がコロナ以前の演劇実践の延長線上に生まれ、コロナ禍に後押しされる形で多様に展開してきたことの独自性に着眼した田中は、《テラジア》を含む近年の流動的な演劇実践を分析するための学問理論を形成するべく、日本学術振興会科学研究費被助成事業として目下研究を進めている。さらに、東京都歴史文化財団アーツカウンシル東京の長期助成により、プロジェクトの下半期から終了後の資料編集に至る３年間（2022-24）に継続的な支援を受けることになった。創作と研究の両分野に還元可能な形で活動結果を残すべく、プロジェクトのアーカイブ化とその活用方法を実践段階で繰り返し検討し、さらに、検討した結果を今後の活動に活かしていくフィードバック・サイクルを形成しつつある。このサイクルにおける「検討」の段階に本論文は位置づけられる。

2　協働のはじまり：『テラ 京都編』（2021）までの道のり

本節では、坂田の創作活動に田中が初めて関わった演劇作品『テラ 京都編』に至るまでに注目し、両者の関係性の背景と《テラジア》初年度実践を通じた変化を確認する。

2．1．前史１：「まちなかパフォーマンス」シリーズ『テラ』（2018）

2018年、坂田は前述の国際芸術祭「フェスティバル／トーキョー」から、劇場以外のまちなかで展開するプログラム「まちなかパフォーマンス」シリーズの一演目として新作演出の依頼を受けた。そこで、坂田は東京・西方寺を会場として選択し、『テラ』というタイトルを掲げた。現代の信仰や死生観をテーマとし、様々な文学作品や住職へのインタビューなどをもとに上演台本を作成した。この作品の特徴は、クリエイションの初期から巡演、いわゆるツアー公演を想定したことである。寺は日本全国どこにでもあるのだから、少人数で、どこの寺でも上演できる作品を作れば多くの観客に作品を届けることができるという考えに基づく。出演者は、俳優の稲継美保と音楽家の田中教順の２名。その他に、渡辺真帆がドラマトゥルクとして参加し、その周縁にテクニカルスタッフが加わって公演を実現した。これがのちに《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》の原型となる。

２．２．前史２：坂田と田中との関わり

坂田と田中の関係についても確認しておきたい。両者は2018年５月に共通の友人を通じて知り合った。当時、坂田はギリシアのアテネ美術大学に留学中であり、田中はオーストリア・ウィーン国立音楽大学の音楽社会学研究所で在外研究を行っていた。前項の『テラ』の公演情報を坂田から得た田中は、同年秋の本公演に一般客として足を運んだ。

田中は、2018年11月14日に公演を鑑賞し、Facebook上に観劇録を残している。原案となった三好十郎の詩劇『水仙と木魚―少女の歌える―』を西方寺という場に順応させた、「ローカライゼーションを一見感じさせないテクストと上演、そして上演空間の組み合わせの妙」を評価し、「他の場所で上演されれば、きっとまた別の語りが展開されるのだろう」と、『テラ』のツアー公演の可能性に言及している。ウィーン・ミュージカルの輸出現象を研究していた田中は、この時点からすでに、『テラ』という作品のローカライゼーションと、パフォーマンスにおける協働（ただし芸術家同士の間ではなく、俳優と観客との間の協働）に着目していた。

坂田と田中は、翌2019年３月の国際舞台芸術ミーティング in 横浜（TPAM）での再会を機に、『テラ』の海外公演を目的としたネットワークづくりで協働し始めた。このあと、田中は同月と９月の計２カ月間にわたり、坂田からの相談を受け、上演候補地についての情報提供を行った。公演のプロモートに際し、第三者からの評価が求められる場合があることを坂田から聞き及んだ田中は、今後の必要に鑑み、先述した投稿を基にした日英両版の短評を作成した。この点に関しては、坂田と田中がFacebook上で繋がっていたことも大きい。ただし、ここでの協働は実を結ばず、2019年12月、坂田と『テラ』の創作チームはチュニジア・カルタゴ演劇祭に招聘されて公演を行ったが、ここに田中は関与していない。

２．３．プロジェクト《テラジア》（１年目、2020年）

2020年５月、坂田をはじめ、日本、タイ、ミャンマー、インドネシアのアーティストたちがオンラインで《テラジア｜隔離の時代を旅する演劇》を結成した。その後、新型コロナウイルス感染症の拡大が起こる前に計画されていた『テラ』のアジア展開を渡航制限下で実現すべく、同月に日本とタイのアーティストでオンライン会議を始め、それから１カ月足らずで４か国の参加が決まった[2]。同年10月16～18日にはタイ・チェンマイのパラット寺院にてタイのチームによる演劇作品『TERA เถระ』が上演され、翌月30日には日本とタイを結んだ「オンライン上映会＋アフタートークセッション」が実施された。

この間の坂田と田中の接点に関して、特筆すべき点が２つある。１つ目は、タイでの公演以前の2020年10月27日・29日の２日間にわたり、田中が坂田と『テラ』のドラマトゥルクおよび「テラジ

ア」の発起人のひとりである渡辺真帆の２名を、明治大学国際日本学部のオンライン授業「舞台芸術論B」と「教養演習」に招聘したことだ（渡辺は29日のみ参加）。

このゲストレクチャーの構成はトークイベントに近く、のちに坂田と田中の公での初協働となった『テラ 京都編』のアフタートークを予期させる。作品紹介に留まらず、坂田と渡辺の活動歴や、《テラジア》の結成から第一作目に至るまでの紆余曲折を田中の進行のもとで確認し、相互理解の基盤を築いたという点で、同レクチャーの果たした役割は大きい。

２つ目は、田中がオンライン批評誌『メルキュール・デザール』にて『TERA เถระ』の劇評を執筆したことだ[3]。ここで田中は、上演の内容と配信を介した鑑賞形態に関する描写に加えて、コロナ以前の現代演劇の事例――とりわけ、ドイツの演劇集団リミニ・プロトコル（Rimini Protokoll）による『100%シティ（100% City）』（2008～）や、高山明による『ヘテロトピア』（2008～）のように、世界各地にアーティストが出向いて調査・制作を行い、なおかつ当地の観客による参加を前提とした演劇の形態――と『TERA เถระ』とを比較し、国内外の現代演劇の中に『TERA เถระ』を位置づけ、理解しようと試みた。

この段階での坂田と田中との間の協力関係は、主に作品の批評や紹介といった形で行われ、具体的な創作に直接結びついたか否かという点で評価することはできない。だが、演劇という同一の興味関心を持ちながら、異なる教育的・研究的背景や職務経験を有した坂田と田中との間に共通理解を育んでいったという点では重要である。言い換えれば、お互いが何を注視し、いかなる守備範囲をカバーしていて、どのような仕事を頼めるのかを実際に確認することにより、のちの協働のための初段階が築かれていった。

２．４．『テラ 京都編』における坂田と田中の仕事

演劇作品『テラ 京都編』は、2021年３月26～28日、京都・興聖寺にて上演された。前述の『テラ』の制作チームが2020年３月と11月の現地リサーチを基にして作った新作である。まず、坂田と田中の同作における役割を概観してみよう。

同作において坂田が担当した仕事を列挙すると、以下のようになる。

１）企画・主催団体代表者として、企画立案、予算獲得
２）寺院（住職）との交渉
３）台本の制作
４）演出
５）舞台監督（図面やスケジュール作成・備品購入や運搬の手配・本番進行）

6）音響操作
7）チケットの販売管理
8）広報（チラシ・ポスターデザイン、広報原稿作成、プレスリリース、取材対応）
9）業務委託の発注と進行管理（衣裳、制作、運搬、写真記録、映像記録、チラシ・ポスター印刷）
10）京都芸術センターで開催したプレイベントの構成・出演
11）アフタートークへの出演（「演出家」として）

対外に向けた肩書ではしばしば「演出家」を名乗っている坂田だが、公演の芸術面と実務面の双方を非常に手広く担っていた。

第１節でも確認したが、上から指示し監督するのではなく、多種多様な公演関係者との水平的な関係を築きながら、様々な立場から公演に関与していくという坂田のあり方は、集団的な創作における自律的で相互作用的な協働を支えていた。さらに、企画・主催団体代表者である坂田からの許可と実務的なサポートなしに、田中が公の場で『テラ 京都編』の公演関係者と話す機会を得ることはなかった。田中は、資金調達や鑑賞を通じた関与を超えて、より直接的なフィードバックの場を得たのである。

他方、『テラ 京都編』における田中の役割は、資金調達者、公演内サブプログラムの出演者、批評家という３つであった。ここでは、第一に挙げた「資金調達者」の役割について詳述したい。

前提として、2020年時点の《テラジア》の経済的基盤は、国際交流基金アジアセンターの「アジア・市民交流助成」（日本を活動拠点とした団体による、移動を伴わない国際交流事業を対象とした経費助成）のみであった。次年度以降の活動資金を調達するため、2020年11月、坂田は研究助成を含む複数の助成制度への応募を検討していた。この時点で、坂田は《テラジア》における創作活動や国際交流を多言語話者向けの字幕付き映像と文書の形で保存することを計画しており、その資料作成のプロセスを研究に活かそうと模索していた。

結果的には、『テラ 京都編』を実現するにあたって、文化庁による「文化芸術活動の継続支援事業」の助成金を公演関係者が獲得し、制作における個々の活動に充当する方法が取られた。そこに田中も加わり、同作の受容と評価活動を担当した。注目すべきは、分野横断的かつ現在進行形で変化していく同プロジェクトに対し、既存の研究手法がどこまで有効かを判断すべく、現実の生活世界での出来事に直接介入しようとする「ドキュメンタリー演劇」[4]の系譜や、トランスナショナルな演劇実践を対象としたパフォーマンス・スタディーズからの視点[5]を援用した複眼的な分析の可能性を、田中が

他の研究者と検討し、《テラジア》を研究対象として具体的に論じようと試み始めたことだ。また、申請書や経費明細の作成に関する具体的なやりとりは、国内での対面公演やオンライン配信にかかる予算や、被助成業務として計上しやすい項目の傾向といった実地的な要因について、坂田と田中が議論するための素地を作った[6]。

総じて、田中が演劇研究の観点を《テラジア》に投じたことは、国内外の演劇実践との比較から現代演劇の潮流の中に同活動を位置づける可能性を開いただけでなく、複数の研究者による検討の必要を明らかにしたのである。

2．5．協働における役割の問題：サポーターか、ファシリテーターか

田中が、演劇研究への還元だけでなく、ゲスト講義の企画や批評誌への寄稿、アフタートークの司会業といった形で、『テラ 京都編』について議論する場を広げていったことは、《テラジア》を必ずしもアーティスト主体ではない方法で推進する可能性を示唆していた。

この可能性に坂田が注目していたことは、当時の坂田が田中を「サポーター」とたびたび呼び、サッカーのサポーターのように、チームのプレイヤーや運営者とは別に、彼らの活動を自主的に支持する立場を取る存在として位置づけようとしていたことからもわかる。田中は『テラ 京都編』の資金調達を担った一方で、作品制作に向けたリサーチや稽古には一切参加せず、具体的な制作活動からは距離を置きながら作品を理解しようと努め、気づいた点を公に共有することで、創作活動自体を支持しようとしていた。これらの点で、なるほど田中の立場はサポーター的だった。

ただし、のちに渡辺が「サポーター」という語を「なんかスポンサーみたい」だと形容し、「作品の批評や議論のファシリテーター」という代わりの呼称を提案したことが示唆するように[7]、『テラ 京都編』で田中に実際に求められたのは、アーティスト同士およびアーティストと観客とを中立的な立場から媒介し、作品についての活発な交流を推進することであった（「サポーター」という語が熱狂的なファンという意味を想起しやすいという、慣用的な問題もあった）。演劇作品およびアートプロジェクトとして歴史的・同時代的文脈から同作を見定めるという研究上の役割を維持したまま、そのような俯瞰的観点を応用して、作品や活動への多様な見方を支援するという発想は、次節で述べる「テラジア オンラインウィーク2021」への企画時点からの田中の関与にも繋がっている。「支持」の問題については、本稿の結論でも改めて論じたい。

『テラ 京都編』以降、田中の役割の名称は坂田や渡辺らとの継続的な対話の中で紆余曲折していったが、それは場当たり的というよりも、いかなる方法で研究と現場とを繋ぐことができるのかを実地で試行錯誤した結果と言い換えることができよう。繰り返すが、田中はあくまでも制作現場と一定の距離を取りながら公演との接点を保っており、その点において、制作現場における知的作業を担うド

ラマトゥルクとは立場が大きく異なる。

ところで、坂田は作品創作の過程でともに調査し、思考し、点検し、ときに観客に対するインターフェースを担うドラマトゥルクの役割を常に必要とするタイプの演出家である。それは、日本でドラマトゥルクという語を2005年にいち早く名乗った長島確との協働[8]に影響を受けている。坂田は、芸術的な決裁権を持つ演出家の特性上、集団の中でしばしば孤立することを自覚し、創作時に出演者や技術スタッフと別にドラマトゥルクというパートナーを持つことで支配的人間関係を避け、アイデアの新陳代謝を起こしてきた。『テラ』および『テラ 京都編』では渡辺がその役割を担い、制作のための情報収集・調査研究や、上演台本の作成、制作現場における対話の相手といった、多様な役回りを柔軟に務めていた。さらに、公演プログラムへの寄稿やアフタートーク、大学の授業、学会等への登壇を通じて、作品の紹介・解説や教育普及活動を担当しており、後者で田中と協働してもいる。渡辺が創作プロセスを知る立場から作品や活動を紹介するのに対し、田中は専門的知見によって文脈を補いながら観客を代表する立場としてそれを評価した。

2．6．最初の協働による揺らぎの発生

ドラマトゥルクとは異なり、制作に関与せず、作品の紹介・解説役とは異なった批評的立場を求められる一方で、創作活動を支援している以上、完全に客観的な観点から作品を評価する行為は、批評家[9]としても研究者としても誠実ではないのではないか。この問題についての見解を、田中は2021年11月の時点で次のようにまとめている。

> 「テラジア｜隔離の時代を旅する演劇」［…］が、演劇研究者の視点から見てどう思われるかを文章化してみないか、と坂田ゆかりさんからお話しを頂いた。それは坂田さんからたびたび問われてきたことだったので、一度言語化するべきとは思った。だが、いま「演劇研究者の視点」で語れるほど、私はプロジェクトとの距離を十分に取ることができていない。この、距離感をつねに測りかねている状態が、逆説的に重要なのではないか［…］。「テラジア」を外から客観的に観察することは不可能だと承知したうえで、そのようにあろうと心がけることは可能だし、私が取りたいのはそのような立場だ。そうすることによって、何らかの理由で曇って見えなくなっていた「テラジア」の一側面を見えるようにしたいと心から思っている[10]。

ここでの「距離感をつねに測りかねている状態」や「外から客観的に観察することは不可能だと承知したうえで、そのようにあろうと心がけること」といった表現は、エスノグラフィーにおける参与観察の特徴と類似している。観察自体は「対象と距離をおいて客観的に観る」ことだが、参与観察は

「生身の人間として対象や対話やかかわりをもつという主観がからむ関係性の中で行われるというパラドックスを孕む」ためである[11]。

上記の記述に続いて、田中は「ここまでが「外部観察者」としての仕事で、それを越境的演劇とその研究が直面している様々な問題と繋ぎあわせて論じるためには、もっと時間が必要である」と総括している。『TERA เถระ』と『テラ 京都編』の時点で両作を現代演劇として位置づけようとしてきたのに対し、ここでの田中はむしろ、参与観察という方法の導入と実践を通じて、《テラジア》の活動を内と外から成り立たせている複雑な文脈を解明するだけでなく、そこで得た気づきを深め、演劇研究者の立場や演劇研究そのものを自己批判的に検討しようと考え始めていた。

3 「テラジア オンラインウィーク2021」における協働

本節では、アジア各地のテラジアメンバーがオンラインで開催した10日間の国際芸術週間「テラジア オンラインウィーク2021」を事例に、田中と坂田のそれぞれの役割と相互作用を明らかにする。

3．1．「テラジア オンラインウィーク2021」の基本情報

開催概要は以下の通りである。

会期：2021年11月19日（金）～28日（日）
会場：特設ウェブサイト https://terasia.net/event/onlineweek2021/
主催：UPN
助成：国際交流基金アジアセンター アジア・市民交流助成
特別協力：フェスティバル／トーキョー実行委員会（映像提供）
コンセプト：TERASIA

国際交流基金アジアセンターが公開した事業報告[12]によると、実施内容は、「日本・タイ・ミャンマー・ベトナム・インドネシアのアーティストや研究者による、３つの作品、６つのトーク（事前収録と生中継）、４つの書き下ろし寄稿を含む多様な読みもの（Web記事）を、日本語・英語の通訳／翻訳付きで公開。作品は日本・タイでそれぞれ制作・上演した演劇作品の映像２本と、世界各地の一般参加者がバーチャル空間でコラボしたアート作品の映像１本。イベント特設サイトには、日本を含むアジアの他、欧米、中東など34カ国からのアクセスがあった」。

2020年以来国境を越える移動をせずに遠隔で協働を続けてきたテラジアは、「テラジア オンラインウィーク2021」を通して、初めて互いの成果や考えを国際的な観客に開きながら共有し合った。同時に、このイベントが行われたことにより、作品映像や、様々な形を伴った思考と対話のプロセスがウェブ上にアーカイブされた。その背景も含めた意義については別稿の対談[13]にて詳しく語った。

3．2.「テラジア オンラインウィーク2021」における田中の役割

「テラジア オンラインウィーク2021」の発起人は坂田ゆかりと渡辺真帆の２人である。テラジア発足当初から、各地で発表した作品をオンラインで見せ合う機会を持つという構想は広く東南アジアのメンバーとの間で共有されていたが、その実施には、坂田と渡辺が役員を務めるUPNが主催者となり、日本の国際交流基金アジアセンターの助成事業として採択されたことが契機となった。プログラムは下の図４の通り、公演映像、トーク映像、寄稿の３つの軸で構成することが初期から計画されていた。

UPNが助成元からメールで採択通知を受けたのは2021年７月29日。その日のうちに坂田と渡辺は田中に連絡を取り、８月12日にオンラインで３者の初回ミーティングを行った。田中を呼んだのは、第１節で述べた『テラ 京都編』の映像公開がメインプログラムの１つとなることから、創作の流れをその周縁の文脈も含めて理解する田中に、《テラジア》全体を紹介する「ナビゲーター」の役割を委ねられると考えたからである。

３者は週１回のペースで話し合いを重ねた。テーマの設定、プログラムの検討など、「テラジア オンラインウィーク2021」の骨格が見えるまで約１カ月を要した。

９月後半に入ると、コンテンツ制作や広報活動など主催者であるUPNの実務が多岐に亘り、田中の役割は改めて見直された。最終的に、田中は下記の役割に限定して参加することになった。

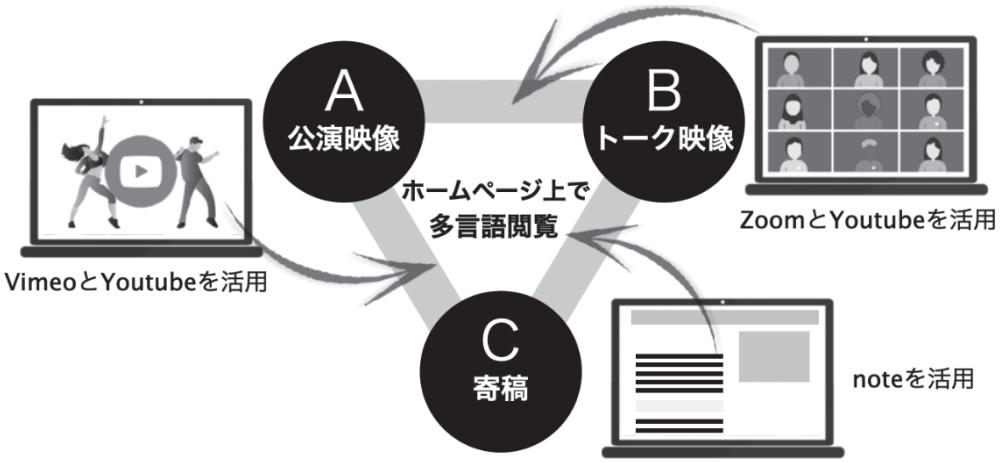

図４ 「テラジア オンラインウィーク2021」概念図（作成：坂田ゆかり）

a）オープニングトーク[14]とクロージングトーク[15]の英語での司会
b）渡浩一による寄稿「地獄の唱導と芸能－絵解き・落語・芝居」[16]の編集
c）寄稿「TERASIAに外部観察者として関わるとはどういうことか」[17]の執筆

いずれもクリエイションに携わらない客観性を重視しての参加である。特に（c）では、田中自身が選択した《テラジア》に対する立居振る舞いについて言語化された。

ただし、例外的に、「作る」立場に田中が入ったのが、10月20日に《テラジア》のYouTubeチャンネルで公開された動画「カミズさんとマスクを作ってみた」への出演だった[18]。この動画は、観客参加型の映像作品『Masking Death』の制作に先駆け、主に日本の参加者募集のために制作した宣伝用動画である。田中はモニター参加者として出演し、マスクを作る姿を公開した。作る行為が鑑賞体験の一部となっている参加型作品において、田中を含む数名が実際に参加する様子を収録したものであり、当初「ナビゲーター」の立場を目指した名残りとも捉えられる。ちなみに、約半年後の2022年５月、上述のカミズによる作品『Masking Death』は、東京藝術大学美術館陳列館で開催された展覧会「Masking/Unmasking Death　死をマスクする／仮面を剥がす」[19]に発展し、田中はこの展覧会の紹介記事[20]を日本語・英語で『メルキュール・デザール』誌に寄せた。このことからも、田中はあくまでも鑑賞者として作品に関与し、その体験を言論の場に開くことを意図的かつ積極的に行ってきたと言える。

３．３．実践の現場に田中が与えた影響

「テラジア オンラインウィーク2021」に田中が与えた影響はいかなるものであっただろうか。本節を執筆する坂田の目線から田中の役割をさらに深く見ていきたい。

前項（a）では、田中は公開トークの司会進行役、すなわち聞き手として様々なトピックを繋ぎ、議論をファシリテートした。その中で、《テラジア》のメンバーに客観的な立場で関わり、発言を促し、国際的なオーディエンスに対するプレゼンターとして《テラジア》を紹介する役割も担った。

（b）では、『テラ 京都編』に関連する寄稿の執筆者を複数の候補者の中から検討し、明治大学の渡浩一教授への執筆依頼の窓口を務めた。ウェブ記事の寄稿や日英２言語での公開を初めて経験する渡のテクニカルサポートを行いつつ、読者に対するコメントを追加するなど編集の働きも担った。田中は日常的に多分野の専門家と交流していたために、《テラジア》の上演やその成り立ちに関する議論を行うにあたって、他の研究者との連携を果たそうとしていた。ここでの渡の寄稿は成果の一例であるが、前述の学会発表や大学の授業での展開を含め、田中は折々に《テラジア》とアカデミアとの接

点を担ってきた。

（c）では、田中自身が《テラジア》における実践家と研究者の関係を記述した。時間と共に変わっていく、その変化の振幅を内包した《テラジア》というプロジェクトの性質上、ある時点の状態が何らかの形で残ることは非常に重要である。田中はこの文章の中で、「外部観察者」という切り口から現場に関わる研究者の存在を批判的に捉え直した。そして、流動的な芸術実践を研究対象とする自身の存在意義を明らかにした。

3．4．「テラジア オンラインウィーク2021」における坂田の役割

一方、坂田が行ったことを以下に列挙する。

1）主催団体代表者として、企画立案、申請および報告業務
2）有料プログラムのチケット販売管理
3）業務委託の発注と進行管理（ビジュアルデザイン制作、ウェブサイト制作、映像編集、配信技術等）
4）広報専門スタッフとともに全プログラムの日本語原稿作成、プレスリリース
5）『テラ 京都編』上演映像編集のディレクション
6）「テラジア座談会 日本」[21]「アーティストトーク」への出演
7）各プログラムのサムネイル画像作成、SNS展開用動画作成
8）一部の映像プログラムの編集・公開作業
9）一部の読み物プログラムの原稿入力・公開作業

総じて、坂田自身の役割は、イベント全体のプロデュースとマネジメントであった。主に早朝および夜の時間帯に活動し、大学職務との両立を図った。

3．5．坂田と田中による「ウィーク」の振り返り

《テラジア》はオンラインの特性を活かして、コロナ禍において遠隔の国際共同創作を続けてきた。これをコロナ禍におけるオンライン演劇の激増という現象と結びつけて考えてみたい。密閉・密集・密接した環境条件で感染の起こりやすい新型コロナウイルス感染症の世界的流行は、生身の人間が観客と同じ空間で公演を行う方法を主流としていた舞台芸術の業界に大きな影響を与えた。日本では、2020年２年以来、イベントの開催自粛や、劇場等の施設の使用制限が政府から要請された一方で、これがあくまでも「要請」に留まり、イベントの開催・中止の条件も明確ではなかったために自粛の是

非は各事業者判断となった。SNS上などで批判が集まることを警戒した事業関係者は多く、舞台芸術業界全体での大規模な自粛と公演回数の激減へと繋がった[22]。

大幅な行動制限を伴うロックダウンの実施により、インターネット上での公演映像の配信は世界的に激増した。日本では、寺田倉庫と緊急事態舞台芸術ネットワークによる「緊急舞台芸術アーカイブ+デジタルシアター化支援事業」（EPAD）や国際交流基金による「STAGE BEYOND BORDERS –Selection of Japanese Performances–」のような大規模アーカイブが立ち上がったほか、各劇場・劇団・アーティスト個人による独自の配信も数多行われた。だが実際は、既存の劇場型の上演を理想としながらも次善の策としてオンラインを活用したというのが、大半のアーティストの本音であろう。オンライン化への急速な切り替えに伴う創作や鑑賞体験の変化についての議論が深められる間もなく、一部の地域で限定された観客に向けた対面公演が再開されると、多くの作り手と鑑賞者が対面公演へ戻っていったことが何よりの証左である[23]。

対面志向の立場を後押ししたのが、「オンラインは生身の体験に劣る」という、現代の舞台芸術の主流を形作る主義である。これを端的に表していたのが、2020年４月、「ふじのくに⇄せかい演劇祭」の中止発表にあたっての、静岡県立舞台芸術センター芸術総監督の宮城聰による次の発言である[24]。

> 演劇、舞台芸術のもっとも基本的な定義は「生身の人と人が向き合うこと」です。いま生きているヒトのからだが全身から発している膨大な情報を、なるべくたくさん交換し合うことです。だから演劇をつくっている者たちにとって、稽古場に集まることを断念するということは、自分の根を土から引き抜いてしまうことです。栄養も水も絶たれることです。しかし今、そうするしかないと判断を下しました。

横山義志が指摘している通り、生身でのコミュニケーションを前提とした演劇観は、映画の発展に伴った演劇の差別化や、戯曲を扱う文芸学から上演を扱う演劇学へと、演劇研究の対象が変化していったことと無関係ではない[25]。画面や紙越しの鑑賞と異なるもの、すなわち、「生身の人と人が向き合」っているものだと演劇を定義してきた歴史的経緯が、今日の演劇を特権化すると同時に、演劇従事者の活動形態を規定してきたことは無視できない。コロナ禍以前にも、第73回トニー賞授賞式のオープニング・パフォーマンス「ライブ！（LIVE!）」（2019）のように、Netflixなどの動画配信サービスの増加に対する「演劇の再差別化」とでもいうべき運動が起こっており、そうした中で、コロナ禍への急激な変化を否応なく受け容れざるを得なくなった舞台芸術界のひずみは大きい。

技術面や興行面における課題も見過ごせない。舞台公演の映像・音声を視聴に耐えうる品質で収録し、配信するにあたっては、本稿第３節で確認したように、配信プラットフォームの選択、録音・撮

影機材の確保、外注する場合には業者への依頼・見積・発注や事前打ち合わせ、広報、会場での設営、一連のスケジュール管理などを行うことになる。配信の内容や視聴者が単一の言語圏に留まらない場合、字幕の翻訳やプロンプトも必要となる。加えて、インターネット上で公演を周知して集客に繋げるためには、プレスリリースやSNS等を効果的に運用し、広報を強化することが求められる。オンラインでの広報にかかるコストは助成対象外になりやすく新規参入者にとってはますます厳しい。公演配信は総じて高コストで収益化は困難である。

《テラジア》はオンラインでの国際的な交流の機会を積極的に作り出してきた。これをただ定量的に評価すると、先述したオンライン演劇に関わる構造的問題は後景化されてしまう。また、作品を移動させ、変化を起こし、互いの文化を尊重し、分断を超えた共生を体現しようとしてきた《テラジア》に固有の側面も見過ごされてしまう。坂田は2020年12月に次のように述べている[26]。

> 定量的に評価しようと思うと、その期間にアクセスしてくれた人がどれだけいたかが重要になりますね。今回だと35か国からアクセスがあって、動画再生回数は合計で約1,000件とか。［…］だけど、このオンラインウィークの意義って、そんなに短期的なものだけではきっとなくて。テラジアの関係者たちが、「あなた最近どういう活動をしているの？」って訊かれたときに、いつでもそのページを見せることができる。未来に対するアーカイブって言ったらいいのかな。

この坂田の発言を受けて、田中は「ポートフォリオに近いのかな」と語ったうえで、「『テラジア』のようにどんどん広がっていくプロジェクトの場合、どの資料をもとにして、どう評価するのかが難しいです。［…］起こっていることに見合った基準や見方が刻一刻と変わっていくので、［…］あとから判断できる材料を残しておく必要がありますね」と述べている。

坂田と田中の立場の違いは、この対話に端的に表れている。すなわち、坂田がアーティストたちの未来に向けてアーカイブを志向しているのに対し、田中は未来からの視点を意識して、アーカイブの方法や、アーカイブを評価する基準そのものの再考を志向しているのである。

4　《テラジア》研究に向けて：論点の整理

ここまで、《テラジア》の上半期活動について、客観的に判別可能な活動成果に留めることなく、具体的な経緯や手段、実務上の困難や主観的な発見も含めて記述してきた。本節では、同時代的な舞台芸術の実践と理論を参照しながら、本稿で扱った範囲に限定して《テラジア》を研究するための論

点を整理し、現時点での問題構造化を行ってみたい。

4．1．アーカイブの方法

《テラジア》に特異な点は複数あるが、まず、日本をはじめとするアジアの各国・地域で作られた作品が、アーティストの移動を伴わず、各地で記録された公演資料を媒介として、別の国・地域の制作へと間接的かつ連鎖的に影響を及ぼしてきた点が挙げられる。この手法はいわゆる古典作品の翻案に近い点で普遍的と言えなくはない。ただし、現代に作られた新作となると、各地の文化的・社会的文脈における翻案だけでなく、誰が何をどのように記録し、そのアーカイブをどうやって活用することができるのかという問題がつきまとう。

吉澤弥生は、今日の芸術活動の現場が抱える問題を扱った著書『芸術は社会を変えるか？』（2011）において、美術館の外で実施された芸術作品やアートプロジェクトの記録や批評が追いついていない日本の現状を、芸術活動に携わる人々の不安定かつ負担の大きい働き方や、ワーク・イン・プログレスや参加型アートに対する批評側の無理解という問題から論じている。その中で吉澤は、アーカイブ化の必要性を次のようにまとめている。

> これまでの通史は国公立の美術館に現存する作品を中心に編まれ、したがって本来ならばその一部を形成するはずの身体表現、とくに美術館ではなく路上や野山でおこなわれるそれらは、消えゆくがままに放置されていた。［…］記録の不在が問題なのは、歴史に書き込まれないことではなく、誰がその歴史＝制度を描いているのかという、きわめて政治的な事柄を忘れさせてしまうからである[27]。

吉澤による指摘は、いかなる前提のもとで芸術に関する記述が行われるべきなのかという根本的な命題に関わっている。今日の芸術実践を見渡して、その中でも記録と批評が容易な、換言すれば、既存の文脈から外れない実践のみが選択的にアーカイブされ続けるのならば、いくつかの創造的な試みの足跡は、芸術史から永久に失われてしまうだろう。

舞台芸術の分野においてもアーカイブの問題は近年注目を集めており、対象や維持・利用方法、アーキビストも含めた議論や実践が進んでいる[28]。その中でもアーティスト自らがアーカイブを作り、そこにファシリテーターが関わる先駆的な事例に、国際プロジェクト「ダンスアーカイブボックス（Dance Archive Boxes）」（2014〜）がある[29]。「人と人の身体的な知の受け渡しに、モノを媒介させることで、二人の関係が師弟関係や契約関係を超える、クリエイティブなものになるかどうか」[30]という長期的な視野からの問いかけから得られるものは大きい。

4．2．オンラインというプラットフォーム

2020年以来長期化するパンデミックによって、芸術の様相も目まぐるしく変化している最中だが、とりわけ、次の２点が深刻な問題である。第一に、芸術祭や劇場・美術館で作品を発表するという芸術活動が揺るがされたために、これまでアーカイブの作成と維持を担ってきた団体や文化施設の助けを借りることが一時的（または長期的）に困難になったこと。第二に、オンラインでのコミュニケーションを前提とした創作・流通・受容プロセスが爆発的に増加したにもかかわらず、メディアを介した芸術活動を実践と理論の両面から論じる術が十分に整理しきれていないことだ。メディアアートやライブパフォーマンスの研究の蓄積と結びつけて、発表媒体のデジタル化やアーカイブの問題から舞台芸術を改めて考え、あるいは実践する取り組みが国内外で徐々に広がりつつあるが[31]、この間に生じた画期的かもしれない取り組みに暫定的な評価を下し、未来における議論に繋げる方法を実践しながら考えていかなければならないだろう。

《テラジア》におけるインターネット上での交流は、創作活動のレベルにおいては代替的または副次的なコミュニケーションツールの域を出ない。各地の創作チームは何らかの行動制限が課せられていない限り、原則的に対面で制作・上演を行っており、Zoomなどのツールはあくまでも利便性向上の手段として使用されている。他方、作品の受容・流通に注目すると、インターネット上に活動報告と公演映像をアーカイブし、それを「テラジア オンラインウィーク2021」などのオンラインイベントで使用することにより、対面で到達することのできなかったアーティストと観客の開拓を実現している。

代替としての情報伝達ツールとして割り切って活用しつつ、メディアごとの特性を活かしてプログラムを企画し発信する《テラジア》の活動は、「最終地点でリアルに集い会うことができる日」[32]を目的とすることによって、初めて機能してきた。この考えは、デジタルメディアを介したパフォーマンスを生き生きとした体験として享受する条件として、そこに関わっているという鑑賞者の意識を挙げたフィリップ・アウスランダー（Philip Auslander）の「デジタル・ライブネス（digital liveness）」概念と結びつけられる[33]。映像作品としてではなく、いつか体感することができるかもしれないものとして、あるいは実際に対面で鑑賞したことのある（＝すでに関係性を有した）作品についてより深く知るという目的のもとで、《テラジア》のオンラインでの活動が理解されるのではないかという仮説がさしあたって立てられるだろう。

5　結論――アートと研究の協働関係に向けて

以上、《テラジア》における坂田と田中のこれまでの協働の経緯を、両者の異なる関与方法の内省的観察に基づいて記述し、同時代的な舞台芸術の実践と理論を参照しながら、捉え直そうと考えてきた。本稿のように、実際の芸術活動をそこに関わった二者が共同で考えることには、どのような意義があっただろうか。

5．1．芸術活動のプロセスを芸術社会学的に研究する

現行の創作プロジェクトにおける協働の実態や方法について――よりによって、そのプロジェクトに直接的に関わった者が主体となって――論ずることが、報告書や研究ノートにはなれど論文として不十分だとする見方は、芸術作品が外在的要因から自立して存在していると考えるような枠組みの中では妥当である。だが、19世紀末に社会学が人文主義から分離し、社会学と人文学との間での対話が行われるようになると、芸術社会学をはじめとする、芸術を文化的現象かつ社会的実践として捉えようとする立場が登場する。芸術がある時代と社会ごとに変化する歴史的な事実とみなす立場と、芸術が芸術として成立するための条件を芸術作品の生産・流通・評価のプロセスに依存するものとみなす立場という、２つの視座のもとで、芸術の様々な側面――アーティストの生活やスキルの修得方法、社会的基盤までを含む――を実証的かつ包括的に理解しようという試みは、単一の学問領域を超えて広がりつつある[34]。

作品としての芸術形態だけを分析しても十全に理解することのできない作品を、その成立に関わる多様な背景から読み解くためには、幅広い意味での芸術活動のプロセスを調査する必要がある。その点で、申請すれば外部関係者にも見学の許される稽古場やアトリエの様子だけでなく、外部に公開することのない大小様々な手続きや試行錯誤の歩みまでを含めた、作品の制作過程をつぶさに経験できる立場を担うことには、資料へのアクセスという点で大きなアドバンテージがある。

また、今日の芸術活動を社会との関わりから見たとき、自分の表現したいことを長期的視野で考え実行することが、いかなる経済的・社会的基盤のもとで実現できるのかという、芸術家の実践と生活に関わる問題は無視できない。膨大なリサーチを作品に昇華させる創作活動が1960年代以降のアートシーンにしばしばみられてきた一方で、長期的なリサーチに基づいた創作を行うことは決して容易ではない。芸術家が生計を立てるための経済的基盤を得る方法は複数ある。長期的な活動助成プログラムやアーティスト・イン・レジデンスなどを獲得する方法だけでなく、何らかの形で創作活動をビジネス化して収益を得たり、兼業しながら創作を続けたりする方法もある。坂田のように芸術系大学の教員として働きながら芸術活動を続ける方法も一策だ。ただし、いずれの方法を取ったとしても、本

稿の冒頭に記した、自分の創作活動をどのように〈プロデュース〉すればいいのかという問題は常に付いて回る。

大学に勤めながら芸術活動を続ける立場について考えてみよう。創作・キュレーション・研究の三輪で活動している水田拓郎（dj sniff）は、アナログレコード作品『平行的玉音軌』（2022）に関するインタビューで、「じっくりリサーチして創作して、『音楽』で残すというの［…］が日本でももうちょっと増えてもいいんじゃないか」と述べる一方で、創作活動と大学での教育・研究活動との両立については、次のように言及してもいる。

> 音楽活動でやりながら大学で教えることをデイジョブにするという形［…］を生業として成立させるためには、作品ではなく論文にしなきゃいけないとか、［…］文章化しなきゃいけない、そういうプレッシャーがある[35]。

作品制作と論文作成の違いとは、前者がリサーチの成果を自分（または自分たち）の芸術的表現へと昇華することであるのに対し、後者はリサーチで得た知見を学術知の集積の中に適切な方法で文脈化する行為である。「作品ではなく論文にしなきゃいけない」と言うときの「プレッシャー」からは、異なるベクトルを向いた行為同士の間に生ずる葛藤が連想される。自分の仕事を研究対象にする場合、自分の仕事を相対化することになるが、協働を共同で研究する場合には、それに加えて、各活動における両者の仕事と立場を相互に確認し、自分の仕事が相手にどう理解されていたのかを知るための批判的対話が必要となる。

上記5. 1. を踏まえた上で、最後に、共著者の双方から本稿の採用した方法論の是非を改めて論じ、本稿の結論に代えたい。

5．2．創作と研究を兼ねること（坂田ゆかり）

「ウィズコロナ」と呼ばれる歴史上非常に特異な数年間、いわばグローバルな経済・政治・社会システムが根底から揺さぶられ、新たな価値観が急速に発生する激動の渦中で始まった《テラジア》は、防疫的要因のみならず、社会的要因による複数の困難を経験してきた。そのさなか2021年２月に起こったミャンマーの軍事クーデターでは、民主的な社会が覆され、抵抗した多くの市民が殺害され、アーティストたちも拘束された。表現の自由の問題は、タイやベトナムにおいても異なる形で存在し、さらにコロナの影響を受けた各地の経済格差も相俟って、《テラジア》の芸術実践は複雑な進路選択の連続であった。その過程で、いつ誰がどのような判断を下し、作品がどう変化していったのか、坂田は創作を実践しているからこそ、それを目撃することができる。そしてその膨大な情報は研究に役

立つものである。

しかし、坂田の場合、作品制作の際の思考方法は、研究に必要な論理的思考とかなり異なるように感じられる。それらを兼ねることにより混乱し、物事を順を追って考えることが難しくなってしまうときがある。一方、研究者としての田中は坂田にとって「知恵持つ観客」であり、また《テラジア》にとって「支持者」とも言える存在であった。創作プロセスには関与せずプロジェクトに伴走し、進行中の取り組みに暫定的な価値を与え、多様な鑑賞のあり方を提示する。確固たる立ち位置のない協働のあり方に戸惑いながらも、次に生み出される新作を楽しみにする様子を表しながら、《テラジア》のメンバーや他の観客との関わりを紡いでいく。そのような田中との関係性があったからこそ、《テラジア》は今日まで創作を止めることなく、かつ学術的研究という側面も維持しながら継続してきたのである。

クレア・ビショップは著書『人工地獄：現代アートと観客の政治学』の結びに、「芸術の想像力の大胆さと結びついた（そしてときにそれを凌ぐ）果敢さを有する［…］思考の越境的な侵犯作用によって、既存の制度=慣例を漸進的に変えていくことを、支持する（support）こと」[36]の必要性を言及している。

《テラジア》の場合、パンデミックを契機として「既存の制度=慣例を漸進的に変えていくこと」を否応なく要請されたと言えるが、田中はその黎明期から、以降の活動全体を支持する「思考の越境的な侵犯作用」を率先して引き受けてきた。

ただし、この支持・被支持の関係は、行き過ぎた利害の一致が長期化すれば癒着しかねない危うさをもつ。坂田と田中がこれまでのところ、良好な協調関係を築けているのは、《テラジア》というプロジェクトの時限が明確に定められているという理由もあろう。

田中と坂田は共に、《テラジア》の研究が真に結実するのは、2024年のプロジェクト終了後であると位置づけている。プロジェクト継続中の2022年８月現在ではまだ完成していない作品があり[37]、また、まだ互いに気づいていない研究の余地もある。両者の研究は、実践期間よりもさらに遠く、未来に開かれている。

５．３．創作の現場に研究者が関わること（田中里奈）

今日の芸術を研究する方策の解決は、芸術研究にとって焦眉の課題でもある。2000年代以降の現代美術で、社会との関係を重視した「ソーシャリー・エンゲージド・アート（Socially Engaged Art, SEA）」が頻出するようになると、芸術実践の研究における研究者の関与方法を含めた議論が進められてきた。なかでも、ビショップによる次の記述は、この種のプロジェクトに研究者が関わる場合の課題と可能性を端的に説明している。すなわち、「プロジェクトの中心要素に人間関係の形成があり、

それが特定の主体によるリサーチに否応なく影響を与えてくるような場合に、[…] 居心地のよいアウトサイダーとしての（非力だが、自身の批判的特権が約束されている）スタンスは、より建設的な流れに沿って再検証される必要があ」る[38]。この再検証のプロセスは、関与を避けて外野から論じる「居心地のよいアウトサイダー」に見過ごされてきた、アートプロジェクトに否応なく巻き込まれていくことを通じて、実証主義的にこれを解題し芸術史の文脈にきちんと収めるという意義だけでなく、巻き込まれた研究者に対して自己省察的な関与を要求するという、研究を実践するうえで非常に有意義な方策を示している。

上記のような関わり方は、エスノグラフィーにおける参与観察と類似した、対話を続けながら自己省察も絶やさない立場を維持することを研究者に要請する[39]。この手法を効果的に実践した直近の事例として、国文学研究資料館ないじぇる芸術共創ラボの有澤知世による『古典インタプリタ日誌』（2017-21）がある。同ラボのAIRまたはトランスレーター・イン・レジデンスによる創作活動についての「厚い記述（thick description）」[40]を収録した文書だが、それらの活動に関与する自分の視点への批判的記述がたびたび研究課題の再発見に繋がっている点に特徴がある。有澤は「クリエーターと研究者による協働の過程で、どのような化学反応が起るのかを観察」してきた結果として「古典籍に対する人の関わり方をフラットに見たときに、アーティストであっても、研究者であっても、身体的に何か取り込んだり咀嚼したりして、それぞれの問いをもって何かを引き出そうとするかという点においては平等であるのだという発見」[41]があったと述べている。

ただし、芸術実践と研究との間に生じがちな相互理解の諦念と非干渉的分業による「アートの手段化（instrumental use of the arts）」[42]を回避し、多様な立場からの協働への関与を認め、関与者に恩恵をもたらすようなフラットな形での協働を目指すことは、聞こえの良さに反して、協働者それぞれの非常な努力が伴う。協働相手を尊重し、その問題意識を膨大な背景と複雑に交錯した立場から理解しようと試みる際、自らの立場と問題意識は徹底的に問い質される。田中は、創作者でも外部観察者でもない立場から《テラジア》の活動に関与しながら考えを深めたことで、それまで依拠してきた理論やアプローチの限界によって研究と実践との間にあいた乖離を、芸術全体の課題であり、なおかつ半ば当事者的な問題として認めるに至った。言い換えれば、芸術実践を研究として検討するということは、事例に関わる様々な要因を、自らの経験も含めて、内省的かつ批判的に見つめ直し、今後協働するかもしれない芸術家や研究者たちに参照可能な形に開き、手渡す行為までを必然的に含むことになる。また、芸術全体の課題であり、なおかつ半ば当事者的な問題として認めた課題を、芸術実践の場で今後出会う他者との関係の中で引き受け、自己批判的かつ自己遂行的に実行していくという未来への責任[43]を負うことである。研究者が創作の現場に関与しながら協働することの意義は、慣例を超えた関与によって、自分がこれまで依拠してきた慣例が揺らぎ、なおかつ、自分と他者との関係が持

続的かつ不可逆的に変わってしまうことにある。個々の芸術実践における個人的行為が既存の制度という大枠に変化をもたらすことを自覚し、自己存在の揺らぐ道をあえて選ぶことが、ビショップの言う「支持する」ことであり、創造的な協働に向けた一歩なのであろう。

本研究の一部はJSPS科研費JP 22K13002の助成を受けて行われた。

（本論文の脚注・文献リストや約物の使い方等は、日本演劇学会紀要『演劇学論集』の投稿規定に依拠する。）

注

1　ここでの「アートプロジェクト」は、吉澤弥生による広義的解釈に依拠し、「作品の単独作業から、多様な参加者による共同制作＝協働となる」、「パーマネントの作品だけでなく、仮設の作品やワークショップをおこなう」、「制作プロセスそのものやその固有性を重視する」、そして「専門的な道具や素材というより、日常のなかのものを用いる」という特徴を有した芸術とする（吉澤弥生『芸術は社会を変えるか?』青弓社、2011年、97頁）。ただし、《テラジア》の原点である演劇作品『テラ』が劇場ではない場所で分野横断的な作品を発表するシリーズの一環として制作された点において、1990年代に地方創生との関係から論じられてきた日本における「アートプロジェクト」概念との部分的な関与は認められる。

2　TERASIA　テラジア｜隔離の時代を旅する演劇「テラジア アーティストインタビューVol.1」2022年２月４日、https://note.com/terasia_jp/n/nbfb81d 8 cb77f, Accessed on Aug 18, 2022.

3　田中里奈「TERA เถระ」『メルキュール・デザール』2020年11月15日、http://mercuredesarts.com/2020/11/14/tera_tera-tanaka/, Accessed on Aug 18.

4　萩原健『演出家ピスカートアの仕事――ドキュメンタリー演劇の源流』森話社、2017年、315頁。

5　内野儀『「J演劇」の場所：トランスナショナルな移動性へ』東京大学出版会、2016年。

6　田中里奈、坂田ゆかり「対談：コロナへの応答の終わり その向こうへ」『シアターアーツ』66、AICT（国際演劇評論家協会）日本センター、2022年、145-153頁。

7　2021年11月１日の坂田、田中、渡辺の三者によるFacebook Messenger上のやり取りにおける渡辺からの発言。

8　坂田は、『BOMBSONG』（2005-08）、『プロゼルピーナ』（2009）、『羅生門｜藪の中』（2014）、「四千の日と夜プロジェクト」（2015）において長島と協働している。『羅生門｜藪の中』では、坂田が演出を、長島がドラマトゥルクを、渡辺が通訳を、それぞれ担った。

9　『テラ 京都編』以降、田中は『メルキュール・デザール』誌に《テラジア》に関連した記事を書く際、「劇評」ではなく、広範な論考を含む「Pick Up」として発表している。

10　田中里奈「TERASIAに外部観察者として関わるとはどういうことか？」『TERASIA　テラジア｜隔離の時代を旅する演劇』2021年11月23日、https://note.com/terasia_jp/n/n 2 e 6 cece53d34, accessed on Aug 24, 2022.

11　谷口明子「観察（フィールドワークの）」サトウタツヤ、春日秀朗、神崎真実編『質的研究法マッピング』新曜社、2019年、212頁。

12　国際交流基金アジアセンター 助成・フェローシッププログラム 助成対象事業「テラジア オンラインウィーク

2021」https://grant-fellowship-db.jfac.jp/ja/grant/pp2118/, accessed on Aug 9, 2022.

13　前掲、田中里奈、坂田ゆかり「対談：コロナへの応答の終わり その向こうへ」。

14　テラジア オンラインウィーク2021「Opening Talk: Traveling in the Age of Isolation – Where Are We Now?」2021年11月19日、YouTube配信、登壇：渡辺真帆、ナルモン・タマプルックサー、カミズ、グエン・ハイ・イェン、モデレーター：田中里奈、使用言語：英語（日本語逐次通訳あり）、https://terasia.net/event/onlineweek2021/opening/, accessed on Aug 8, 2022.

15　テラジア オンラインウィーク2021「Closing: Towards the Destination - the TERASIA Summit 2023 in Indonesia」2021年11月28日、登壇：ディンドン W.S.、グエン・ハイ・イェン、ナルモン・タマプルックサー、渡辺真帆、モデレーター：田中里奈、使用言語：英語、インドネシア語（日本語逐次通訳あり）、https://terasia.net/event/onlineweek2021/indonesia/, accessed on Aug 8, 2022.

16　渡浩一「地獄の唱導と芸能―絵解き・落語・芝居」（全２回）『TERASIA　テラジア｜隔離の時代を旅する演劇』2021年11月19日、https://note.com/terasia_jp/n/n 6 a483c 1 c8537, accessed on Aug 8, 2022.

17　前掲、田中里奈「TERASIAに外部観察者として関わるとはどういうことか？」、2021年11月23日。

18　Official TERASIA「カミズさんとマスクを作ってみた：「テラジアオンラインウィーク2021」"Masking Death" プロジェクト」2021年10月20日、https://www.youtube.com/watch?v=kLVAjIxfA 0 w, accessed on Aug 8, 2022.

19　公式ウェブページ、https://terasia.net/projects/exhibition-mask/、accessed on Aug 8, 2022.

20　田中里奈「展覧会「Masking / Unmasking Death　死をマスクする／仮面を剥がす」『Mercure des Arts』2022年５月15日、http://mercuredesarts.com/2022/05/14/pick-up2022- 5 -15_masking_tanaka_jp/, accessed on Aug 8, 2022.

21　Official TERASIA「テラジア座談会 日本 TERASIA Japan Online Roundtable｜TERASIA Online Week 2021」2021年11月13日、https://www.youtube.com/watch?v=XlZFS 8 jVi-c, accessed on Aug 8, 2022.

22　2020年の公演回数は26,878回と、前年の74,806回を大きく下回った（ぴあ総研「2021ライブ・エンタテインメント白書」、2021年）。

23　コロナ禍におけるオンライン演劇の推移については、2021年12月にオンラインで実施された日本演劇学会分科会西洋比較演劇研究会主催シンポジウム「2020年のコロナ禍を機に展開されるオンライン演劇、その現状と今後」における田中里奈の発表「オンライン上での劇場的空間の創造：ドイツ語圏における試み」も参照。

24　ふじのくに⇄せかい演劇祭2020「宮城聰より演劇祭中止にあたって」2020年４月３日、https://festival-shizuoka.jp/2020/about/index.html, accessed on Aug 23, 2022.

25　岩城京子、須藤崇規、長島確、横山義志「座談会：オンライン演劇は可能か　実践と理論から考えてみる」『表象』15、2021年、24-25頁。

26　前掲、田中・坂田「コロナへの応答の終わり　その向こうへ」149頁。収録日は2021年12月23日。

27　前掲書、吉澤、2011年、97頁。

28　例えば、日比野啓らによる「日本近代演劇デジタル・オーラル・ヒストリー・アーカイヴ」（2014-17）や、赤間亮らによる演劇のデジタルアーカイブに関する議論（2021年度日本演劇学会研究集会）などがある。ダンスの分野では、柴田隆子による「舞踊アーカイヴの活用に関する考察：ドイツ舞踊基金「遺産」の事例から」（『学習院大学文学部研究年報』65、2019年、91-109頁）が実践と研究の両輪から論じている。オンライン上での映像アーカイブに関しては後述。

29　シンガポールの演出家オン・ケンセンが提案した同プロジェクト（協力：セゾン文化財団）は、アーティストによるダンスアーカイブの作成・上演を、中島那奈子と武藤大祐らファシリテーターによる理論検討とともに継続的に行っている（2016年以降は中島の主導）。パフォーマンスの従来的言説と、パフォーマーの高齢化と継承という実践面

での課題とを連結し、コンテンポラリーダンス史を共同構築することを目的とした同プロジェクトは、今日の舞台芸術の問いに対する解のひとつであろう。

30　中島那奈子「ダンスアーカイブをパフォーマンスする：Performing Dance Archives」『セミナー「ダンス・アーカイブの手法」報告書』セゾン文化財団、2015年３月25日、62頁。

31　一例として、「フェスティバル／トーキョー」によるアーカイブ事業や、表象文化論学会紀要『表象』15巻（2021）における特集「配信の政治」、さらにはドイツ語圏を中心とした2013年以来の年次会議「演劇とネット（Theater und Netz）」からコロナ禍にかけての総合的議論をまとめた書籍『ネット演劇：諸見解、実践、諸作品（Netztheater: Positionen, Praxis, Produktionen）』（2020、ハインリヒ・ベル財団）などがある。

32　テラジア｜隔離の時代を旅する演劇「TERASIAとは」https://terasia.net/about/, accessed on Aug 27, 2022.

33　Philip Auslander. "Digital Liveness: A Historico-Philosophical Perspective." *PAJ: A Journal of Performance and Art*, 34 (3 (102)), 2012, pp. 3–11.

34　文学社会学に関してはSapiroによる概説書を、芸術社会学に関してはSmuditsの概論を参照した（Sapiro, Gisèle. La sociologie de la littérature, Paris: La Découverte, 2014, p. 15, pp. 19–20［『文学社会学とは何か』鈴木智之・松下優一訳、世界思想社、2017年］; Smudits, Alfred. *Kunstsoziologie*. München: Oldenbourg Verlag, 2014, pp. 1–6）。

35　山本佳奈子「dj sniff『平行的玉音軌（Parallel Traces of the Jewel Voice）』ができるまで」『オフショア』第１号、2022年、143頁。

36　ビショップ, クレア『人工地獄：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、432頁。

37　2022年８月時点で、ベトナムチームによる演劇作品『TERA Vietnam: Tangerine Womb（みかんの子宮）』（仮題）、インドネシアチームによる演劇作品『TERA Indonesia: Back to Nature』（仮題）が制作中である。

38　Bishop, Claire. *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London/New York: Verso Books, 2012. p. 6（日本語訳引用元は前掲『人工地獄』、2016年）.

39　演劇・パフォーマンス研究へのエスノグラフィーの導入については次を参照した：佐藤郁哉『現代演劇のフィールドワーク―芸術生産の文化社会学』東京大学出版会、1999年; 佐藤郁哉『フィールドワークの技法』新曜社、2002年。

40　Geertz, Clifford. *Thick Description: Toward an Interpretive. Theory of Culture.* New York: Basic, 1973.

41　ないじぇる芸術共創ラボ「特別対談　ロバート キャンベル館長×有澤知世特任助教：「古典インタプリタ」とは何か？」2020年９月30日. https://www.nijl.ac.jp/pages/nijl/talk/index.html. Accessed on Aug 11, 2022.

42　National Co-ordinating Centre for Public Engagement. *What Works Artist and Researcher Collaborations. A guide from the NCCPE and network contributors,* 2021. p. 3.

43　政治哲学者のマリオン・アイリス・ヤングは、構造的に生み出された不正義を是正するには、その不正義がこれまで生み出されてきた構造と、そこに自分が不可避的に関わってきたことを理解し、そのうえで構造を是正するために未来に向けて何をするべきなのかを自分＝責任主体自身が他者との関係性の中で決めていくべきだと述べ、個人が世界とそのように関わっていく方法を「責任（responsibility）」という語で表現している（Young, Iris Marion. Responsibility for Justice. Oxford: Oxford University Press, 2011）。