

学生海外調査研究	
Circus Amok（サーカス・アモク）のパフォーマンスの上演・受容の状況	
佐藤 里野	
比較社会文化学専攻	
期間	2011 年 9 月 1 日～2011 年 9 月 9 日
場所	ニューヨーク市、アメリカ合衆国
施設	New York Public Library 他

内容報告

1. はじめに

サーカス・アモク(Circus Amok)は、1984 年、ジェニファー・ミラー(Jennifer Miller)を中心に結成されたパフォーマンスのグループである。ミラーは、ふさふさした髭を生やした女団長で、グループの芸術監督も務めている。「アモク」とは、もとはマレー人に特有のものとされていた精神的錯乱を表す言葉で、現在の一般的な用法では「狂乱状態」を意味する。サーカス・アモクのショーは、コミカルでわかりやすく、パペットやジャグリング、竹馬やドラッグ・パフォーマンスを取り入れた派手なスペクタクルは子どもたちにも人気がある。しかし同時にサーカス・アモクは、「子ども向けのサーカス」や、単なるエンターテインメントとは一線を画している。ミラーたちは、ユーモアでウィットに富んだセリフや動作の中に、時事的な問題を反映する諷刺や、体制批判のブラック・ジョークを盛り込んだスキット（寸劇）と、綱渡りやトランポリンなどのサーカス的なアクロバットをメインにしたシーンとを次々とつなぎ合わせ、全体で 2 時間弱のショーを行う。結成時から、1 年に 1 度のペースでツアーを行い、たいしては 8 月、9 月の真夏の時期に、マンハッタン、ブルックリン、クイーンズ、ブロンクス、つまり NY 中のパークで、無料のショーを上演してまわる。そして年毎のテーマは、その時々々の社会情勢を反映した、政治的な内容となっている。たとえば、2002 年の *The Experimental Walking Tour* と題されたツアーでは、2001 年の同時多発テロ後の U.S. Patriot Act を批判し、続く 2003 年の *Home * Land * Security* では、対テロ戦争を扱っている。そして 2008 年の *Sub-prime, Sublime* では、当時切迫していた金融危機や、住宅ローンの問題を取り上げている。

以上の点から、サーカス・アモクは「批評的なサーカス」であり、その社会的な役割やアーティストたちのユニークさなど、多くの点でニューヨークの現代のパフォーマンス・アートにおいて重要なグループであるといえる。報告者は、博士課程入学時より、現代（80 年代～）のアメリカにおけるパフォーマンス・アートの実践を対象に、「身体」を媒体にした表象芸術の政治性のあり方について検証しており、その中でサーカス・アモクについても分析を行っている。しかし、このグループについては、これまで日本ではほとんど研究されておらず、資料も充分ではない。そこで、本海外調査研究により、サーカス・アモクの本拠地であるニューヨークにおいて、ニューヨーク・パブリック・ライブラリー(NYPL)を中心に資料収集等を行い、その資料に基づき、同グループのパフォーマンスの上演・受容の状況を検証した。その結果、ニューヨークの前衛パフォーマンスにおけるサーカス・アモクの現在の位置付けに関する重要な分析を行うことができた。それをふまえた考察の概要を以下に報告する。

2. 「みんなのためのサーカスへ」ーサーカス・アモクの歩み

ここでは、これまでに報告者によって行われたサーカス・アモクのパフォーマンスの歴史と社会的役割について簡単に述べる。

このグループのもっとも興味深い点は、ミッションとして「みんなのためのパフォーマンス」を掲げている点である。このことは、劇場や美術館などのアート・スペースを拠点とし、ある程度の知識や関心を共有し得る特定の観客の前でパフォーマンスを上演することの多い他の多くの前衛のアーティストたちと比べると、極めて重要な特徴である。

結成時のサーカス・アモクは、マンハッタンのラ・ママ実験劇場(La Mama ETC)やパフォーマンス・スペース 122(Performance Space 122)などの実験演劇スペースを中心に活動していたが、1990 年代

半ばから、上演の場所をブルックリンやブロンクスの市営公園などの公共スペースに移す。そのような変化の動機について、ミラーは、「特定のコミュニティの境界を越えたダイアログの場を開き、それによって新しいコミュニティを形成したいからである」と述べている。

しかし、それは同時に、危険を孕む挑戦でもあった。それまで拠点にしていた実験的な演劇サイトでは、どのような観客がパフォーマンスを観にくのかということはあらかじめ想定することが可能であった。そのような観客たちは概ね、芸術的趣向や人生における価値観や政治的立場などにおいて互いに共通するものも多く、何より、アーティストたちによる前衛的で政治的なパフォーマンスを解釈するリテラシーを多かれ少なかれ持っている人びとであると考えてよい。パフォーマンス・スタディーズの研究者で、サーカス・アモクの活動にも参加した経歴を持つマーク・サスマン(Mark Sussman)も指摘しているとおおり、前衛のアーティストらにとって、ニューヨークの(ダウントウンの)劇場は、「安全な」場所であった。¹

パフォーマンスのサイトをめぐる「安全性」とその政治性との関係について、報告者は、これまでに、スプリット・ブリッチーズ(Split Britches)のパフォーマンスの分析を通して考察している。スプリット・ブリッチーズとサーカス・アモクは、ジェンダー、セクシュアリティのあり方をめぐる政治的意識や、さまざまな社会的差別・格差への問題意識、また、社会風刺的でコミカルな演出等のスタイルなど多くの点で、その特徴を共有している。サーカス・アモクと同様、スプリット・ブリッチーズもまた、1980年代に活動をはじめ、90年代を通じて、ラ・ママ実験劇場などのニューヨークのダウントウンの劇場で作品を発表している。しかし、サーカス・アモクが「みんなのためのパフォーマンス」を目指し、劇場から屋外へと飛び出したのに対し、スプリット・ブリッチーズは小さな劇場にとどまり、そこにやってくる観客に向けたパフォーマンスを続けることを戦略的に選択した。そうすることで、スプリット・ブリッチーズは、観客の多くが「女性」、「フェミニスト」、あるいは「レズビアン」であるなどと想定し、解釈の共有や連帯といったものを前提として、「彼女たち」のコミュニティを創造することを試みたのである。したがって、スプリット・ブリッチーズとサーカス・アモクの演劇的戦略の違いは、想定される観客層の違いにあると考えられる。「彼女たち」が観客であることを前提にできるスプリット・ブリッチーズと違い、サーカス・アモクは、年齢、社会的なバックグラウンド、考え方などあらゆる面を異にする不特定多数の人びとを前にパフォーマンスを行うという課題に向き合わなくてはならなくなる。「安全な」劇場から屋外へとパフォーマンスの場を移したことで、サーカス・アモクは、「みんなのためのパフォーマンス」という新たなミッションのもとで、新たな活動を展開していくことになる。

対象とする観客における「彼女たち」と「みんな」との違いは、90年代という背景を考えると大変重要な意味をもつ。サーカス・アモクが「みんなのためのパフォーマンス」に向かい始めた90年代は、それまでのアイデンティティ・ポリティクスの有効性が揺らぎ、政治においても、芸術においても、そのジレンマにどのように向き合うべきかが問われ始めた時代であった。したがって、報告者は、サーカス・アモクの「みんなのパフォーマンス」への挑戦は、停滞しつつあるアイデンティティ・ポリティクスに対するオルタナティブな政治的枠組みの模索であり、90年代という時代の変化に呼応したものであるとの位置付けが可能であると考えている。しかし、これまでの段階では、その位置付けに関して、資料的な証拠が十分であるとはいえず、とくに、サーカス・アモクの初期のパフォーマンスに関する資料の閲覧や分析はほとんど行われていなかった。「みんな」のためのサーカス「以前」のサーカス・アモクのパフォーマンス、つまり、ダウントウンの小さな劇場でサーカス・アモクがどのようなパフォーマンスを行っていたのかを知ることは、同グループの軌跡をたどり、現在に適切に位置づけるには不可欠である。

本海外調査研究での大きな成果は、サーカス・アモクの「いま」を適切に位置づけるために必要な過去の公演の映像資料を閲覧できたことである。加えて、主宰であるジェニファー・ミラーのインタビュー映像や、「サーカス・アモク」とは別に彼女が行っている演劇・パフォーマンスの様子などを知ることができた。以下に、本調査で多角的に収集された資料のなかからとくに重要と思われるものを3点挙げ、それに関連して視察したニューヨークの劇場の状況も交えつつ、考察を述べることにする。

3. NYPL における映像資料調査より

前述したように、サーカス・アモクは90年代より、ニューヨーク市内の公園で、社会問題に対する批評的な姿勢と、大人から子供まで、誰もが楽しめるようなエンターテインメントの要素を組み合わせ、無料のサーカス・パフォーマンスを行ってきた。それらのパフォーマンスの多くは、ニューヨーク大学の Hemispheric Institute のビデオ・ライブラリーで閲覧することができ、パフォーマンスに取り入れられているスペクタクルや、ニューヨークの市民に身近な社会問題をパロディ化する手法などを伺い知ることができ、野外で、不特定多数の観客に向けて上演を行うことを意識したさまざま

な戦略を、芸術的側面と政治的側面の両方から伺い知ることができる。こうした屋外での上演に加え、今回の資料調査では、サーカス・アモクの初期のパフォーマンスや、グループについてのドキュメンタリー、主宰ジェニファー・ミラーのインタビューなどを閲覧することができた。

3.1 Juggling Gender

映像資料 *Juggling Gender: politics, sex and identity*(1992)は、タミ・ゴールド(Tami Gold)によるジェニファー・ミラーへのインタビューを中心に構成されており、フェミニスト、そしてレズビアンであり、髭を生やした女性であるミラーの人生と葛藤、価値観等が語られる。映像には、サーカス・アモクのパフォーマンスのシーンや、ミラーが参加したニューヨークのゲイ・パレード、また彼女の友人たちとの交流の様子等も含まれている。

ミラーは、1961年生まれで、コネティカットやカリフォルニアで幼少期を過ごした。両親はともにユダヤ系だが、彼女は、クエーカーとして育てられた。ミラーは高校でパフォーマンスを初め、やがて自分がレズビアンであることを認識し、フェミニズムに開眼していったと語っている。高校を卒業後、ミラーはパフォーマンス・アーティストとしての道に進む。そのときおもに、サーカス・パフォーマンスのトレーニングを受けたといい、それが彼女のアーティストとしてのバックグラウンドとなった。ミラーによれば、彼女の髭は、10代の終わりに突然生えてきた。ある医者には、ホルモン異常の一種であると告げられたというが、彼女は治療をしようとは思わなかった。彼女自身は、女性に髭が生えていることが問題であるとは考えなかったそうだが、彼女の祖母は、彼女になんとか髭を剃らせようとし、レーザー治療を受けさせられたと回顧している。彼女にしてみれば、その治療は苦痛でしかなく、その体験から彼女は、「女であること」に課せられる社会的な規範や抑圧を意識するようになった。インタビューでは、彼女のこのような意識が、「サーカス・アモク」という政治的なパフォーマンス・グループを結成するきっかけとなったことが明らかにされている。

ミラーの髭は、彼女を一般的な「女」であることから逸脱させているものの、フェミニスト、そしてアーティストとしてのミラーには大きな武器になっていると彼女は語っている。芸術における「理想の女性」像の表象から脱皮しようとするミラーにとって、彼女の髭は勇気を与えてくれるものであった。一方でこのビデオでは、ミラーの「女性的」な面も強調されている。それは彼女が時折見せる、非常にフェミニンな仕草や喋り方、また彼女が口紅を塗るシーンのアップなどに見ることができる。このことは、髭を生やした「女」という立場からパフォーマンスを発信していくという彼女のポジショナリティと呼応しているように感じられた。

また、*Juggling Gender* では、髭がアーティストのミラーに「強み」を与えている一方で、公衆トイレに入るときに苦労することや、街中で好奇（ときには敵意）の視線を惹くことなど、苦難や困惑も同時にもたらすことがミラー自身によって語られている。しかしこうした体験も、彼女にとっては自分の中で構築されているジェンダーの感覚を多様化することにつながるという。多様性を内包する「女」という感覚こそが、特定の人びとにではなく、「みんな」に向かって呼びかけようとするサーカス・アモクのパフォーマンスの礎になっているのではないだろうか。

以上のことから、*Juggling Gender* は、「サーカス・アモク」の政治性の基盤を成すミラーのフェミニストとしての立場を知るための重要な手がかりとなる資料である。

3.2 Spies R us

映像資料 *Spies R us* は、サーカス・アモクによる 1990 年のパフォーマンスである。このパフォーマンスは、サーカス・アモクがニューヨークのダウントウンの劇場を拠点に活動していた時期のもので、のちに市内の公園で行われるようになる野外公演との比較の上で重要な資料である。

NYPL の映像資料 *Spies R us* は、ニューヨークのイースト・ヴィレッジにあるパフォーマンス・スペース 122 で上演された約 90 分に及ぶ同パフォーマンスを記録したものである。タイトルにも表れているように、このパフォーマンスは「スパイ」をテーマに、当時のアメリカの外交政策及び国土安全保障(homeland security)への批判を目的としたもので、CIA などの政府の諜報機関の活動と、国家権力という暴力との関係を風刺的に描いている。政治的な問題意識と、サーカスというエンターテインメントの要素、そしてコミカルなプロットを組み合わせる点で、1990 年の *Spies R us* は、サーカス・アモクのその後のパフォーマンスと共通する要素を数多く持っている。しかし、パフォーマンスのスペースが、公園ではなく小さな劇場であるということ、そして観客層が、不特定多数の人びとではなく、「パフォーマンス・アート」に対する一定の興味と理解を持って集まる人びとであるということで、その表現方法には大きな違いが見られた。

廃校になった小学校の建物を利用したパフォーマンス・スペース 122 は、ニューヨークのコンテンポラリー・パフォーマンス・アートの中心地として知られている。報告者が訪れた 9 月初旬も、もうじきオープンする新しいシーズンに向けたリハーサル最中であった。周辺には、同様の小さな劇場も多く存在する。劇場の外壁や入り口の門には落書きが目立ち、割れた窓ガラスなどは放置され、敷

地内外にはゴミも散乱している。ニューヨークのこうしたタイプの劇場には決して珍しくない光景であり、パフォーマンスのスペースとしては、子供連れで自由に入ることのできる公園などとは全く異なる空間であることは明らかである。映像で見た *Spies R us* には、そのような空間の違いがパフォーマンスに及ぼす影響がよく表れていた。

パフォーマンス・スペース 122 は、劇場としては 100 席足らずと大変小さいスペースのため、サーカス・アモクの屋外の公演で見られるような大掛かりなトランポリンや、竹馬などのアクロバティックなパフォーマンスは見られない。逆に、観客との距離の近さを利用し、映像やスライド、照明を効果的に用いるなどの細かい演出で、ショー全体が構成されていた。また、映像では客席の様子も映し出されたが、観客には子供の姿は見とめられなかった。そのような空間で、リング・マスターのジュニファー・ミラーは時おり上着を捨て、自身の乳房を露わにする。それによって「髭を生やした女」という彼女の身体性は、劇場空間の中で強いインパクトを放っていた。しかしこのような演出は、屋外で、子供を多く含んだ観客の前では、決して行われたい。

以上の例からもわかるように、*Spies R us* は、サーカス・アモクが特定の「場所」と「観客」を限定してパフォーマンスを行っていた当時の様子を知る上で重要な資料映像である。

3.3 Gravity twins

Gravity twins: mysterious forces that bind は、1998 年にニューヨークの劇場キッチン(The Kitchen)において、ジュニファー・ミラーが、キャシー・ワイズ(Cathy Weis)とのコラボレーションで出演したパフォーマンスを記録した映像資料である。この資料からは、ミラーが「サーカス・アモク」のリング・マスターとは別に、ひとりのパフォーマンス・アーティストとしてどのような活動を、どのような人びとと行っているのかを知ることができる。

Gravity twins では、前述した *Spies R us* と同様、小劇場という空間の閉鎖性を生かし、照明、映像、裸 (nudity) を取り入れたパフォーマンスが行われていた。コミカルなプロットや派手なアクション、観客とのコミュニケーションといったエンターテインメント的な要素の強いサーカス・アモクのパフォーマンスと比べ、*Gravity twins* は実験的で前衛的な要素が強く、断片的で抽象的なイメージや、コンテンポラリー・ダンスのテクニクが多用されていた。共演者であるダンサーのワイズは、振り付けの中にビデオによる身体映像を組み合わせる手法でよく知られており、*Gravity twins* では、ワイズのそのようなテクニクと、ミラーのユニークな身体性が融合されていた。ミラーは、サーカス・アモクの活動と、ソロ・パフォーマーや劇作家としての活動を平行させて現在に至っている。つい最近では、2011 年の 6 月に、ラ・ママ実験劇場において、*Golden Racket* という芝居を製作・上演している。ラ・ママ実験劇場もまた、パフォーマンス・スペース 122 と同様イースト・ヴィレッジに位置し、ニューヨークの前衛パフォーマンスの中心地となっている。サーカス・アモクにおける「みんなのためのパフォーマンス」というミッションとは別に、ミラーはひとりのアーティストとして、ニューヨークの様々なパフォーマンス・アーティストと交流しながら、実験的な演劇スペースにおける活動も続け、特定の観客に向けて政治的な芸術を発信することも続けている。

4. おわりに

以上の 3 点の資料は、NYPL のアーカイブにおいて視聴可能なものである。これらの資料は、サーカス・アモクというグループの今日的な位置付けに関して、これまでの分析では得られなかった貴重な手がかりを、(1)サーカス・アモクのパフォーマンスの基盤となるミラーの政治的立場、(2)過去のパフォーマンス、(3)パフォーマンスの空間と表現方法との関係性、という主に 3 つの観点から与えてくれるものであった。今後は、これらの資料のさらに詳細な分析をすすめ、サーカス・アモクがミッションとする「みんなのためのパフォーマンス」の政治的な意味や意義を理論化したい。博士論文では、アメリカにおける 90 年代のパフォーマンス・アートにおけるパラダイム・シフトをどのように解釈するのかという問題を中心に扱うため、今回の調査に基づくサーカス・アモクの歴史と今日的な位置付けは、論文全体の第 1 章を構成する予定である。また、今回の調査結果の分析から、とくにサーカス・アモクのフェミニズムの政治性に焦点を当てて論文としてまとめ、本学の『ジェンダー研究』に投稿することを予定している。

フェミニズムの政治に根差しながら、「みんな」のコミュニティを創造しようとする試みは、「フェミニズム」が乗り越えなくてはならない人種、エスニシティ、階級、セクシュアリティなどの差異から生じる摩擦や矛盾と呼応している。「みんな」とはどのような人たちなのか。そして、その中に、「わたし」はどのように含まれ、参加していくことが可能なのか。このような問いは私たちひとりひとりにとって重要である。このような問いに「日本」の「女性」という立場から応答していくことで、国際的な女性リーダーの育成につながる成果が期待できるだろう。

注

1. Sussman, 265

参考文献

Sussman, Mark. (1998) "A Queer Circus: Amok in New York" *Radical Street Performance: An International Anthology*. Ed. Jan Cohen-Cruz. London: Routledge. 262-270.

さとう りの／お茶の水女子大学大学院 人間文化研究科 比較社会文化学専攻

指導教員によるコメント

パフォーマンス研究において実際の公演の要素を論じることは重要であり、その意味で今回の調査でサーカス・アモクの映像資料を視聴できたことはたいへん有意義であったと考える。加えて PS122 やラ・ママ実験劇場等現地のパフォーマンス空間を検証し「空間」および「観客」といった要素を論じることで、とくにパフォーマンスの政治性をめぐる議論に幅と奥行きをもたせることが期待できる。

いっぽうで 90 年代のパフォーマンスの政治性をめぐる議論はやや大まかであり、時代背景についての議論に再考の余地がある。60 年代（政治の時代）のパフォーマンスの政治性についての議論と、それに続く個人の内面への興味が先行するようなパフォーマンスが模索された時代とされる 70 年代（T. Shank）、レーガノミックスと AIDS 危機に揺れた 80 年代、アイデンティティポリティクスと PC(Political Correctness)が隆盛を極めるのが 90 年代初頭とすると、必ずしも 10 年単位の時代区分でなくてもよいが、時代の流れとパフォーマンスの傾向を今一度整理すると議論がさらに有効に進められるのではないかと。

1 週間程度の調査期間で凝縮した調査を行うためには、事前の準備が重要であり今回の準備状況はまずまずであったとの印象を持った。今回の調査結果と映像資料の分析をふまえ、次回はずいぶん前にサーカス・アモクにコンタクトをとり、芸術監督ジェニファー・ミラーにインタビューなどを申し入れるとよい。また、博士論文に掲載するための画像等プレス資料を入手するために広報担当にもコンタクトをとり、将来的には、コピーライトを取得して出版することも視野に入れ、次回に向けてさらに準備を進めるとよい。

（お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科（文化科学系）・戸谷陽子）