

コンテンポラリー・パフォーミングアーツ
国際ネットワーク会議

ietm@TPAM

March 3 (Mon) - 5 (Wed), 2008

採 録 集

www.tpam.or.jp

Network

tpam
The Tokyo Performing Arts Museum

■ 目 次 ■

00. 開催概要／参加者内訳 P.02
01. 基調講演：同時代の舞台芸術 P.03
モデレーター：内野 儀 [東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻 教授、日本]
スピーカー：岡田利規 [チェルフィッチュ主宰・演出家・小説家、日本]
 クリストフ・スラフマイルダー [クンステン・フェスティバル・デザール芸術監督、ベルギー]
02. 映像レクチャー ① 現代日本演劇の歴史性をめぐって 2 — 証言の演劇と外の思考 P.12
スピーカー：鴻 英良 [演劇批評家、日本]
03. 映像レクチャー ② P.21
拡張する舞踏・コンテンポラリーダンスの発生：現代日本の舞踊における身体とは？
スピーカー：石井達朗 [舞踊評論家、日本]
04. コンテンポラリー・パフォーミング・アーツ — 欧州と南北アメリカの観点から P.27
モデレーター：アリソン・アンドリュウ [アーツカウンシル・イングランド 舞台芸術担当オフィサー、英国]
スピーカー：リチャード・ソベイ [IOU エグゼクティブ・プロデューサー、英国]
 ナン・ヴァン・ホーテ [プロデューサー、オランダ]
 クリストファー・バナーマン [ミドルエセックス大学 ResCen 代表、英国]
 ナイゼ・ロベス [ダンス批評家／パノラマ・ダンス・フェスティバル キュレーター、ブラジル]
05. 場のもつ潜在性 — アーティストのための「遊び」場 P.42
モデレーター：近藤恭代 [金沢 21 世紀美術館 交流課長／チーフ・プログラム・コーディネーター]
スピーカー：マイク・クベック [スーパーデラックス エグゼクティブ・プロデューサー]
 ヴィルヴェ・スーティネン [ダンスハウス・ストックホルム 総合監督・芸術監督、スウェーデン]
 ヴァレホ・ガントナー [Performance Space 122 芸術監督、米国]
06. サイトスペシフィック・ワークとは？ P.55
モデレーター：ヘンク・カイザー [ヴレデー・ファン・ユトレヒト プログラムマネージャー、オランダ]
スピーカー：高山 明 [Port B 演出家、日本]
 イエレナ・グルズマン [サイエンス・プロジェクト ディレクター、USA/日本]
07. ヨーロッパとアジアの同時代性を問い直す — 身振り・ネットワーク・エコノミー P.68
モデレーター：武藤大祐 [ダンス批評家、日本]
スピーカー：タン・フクエン [SEAMEO-SPAFA 研究員、シンガポール/タイ]
 島 由紀 [国際交流基金 舞台芸術課 舞台芸術専門員、日本]
 クリストフ・スラフマイルダー [クンステン・フェスティバル・デザール 芸術監督、ベルギー]
08. モビリティ時代のネットワーク P.77
モデレーター：松井憲太郎 [世田谷パブリックシアター プログラムディレクター、日本]
スピーカー：アムナ・クスモ [クローラ財団 ディレクター、インドネシア]
 マリー・アン・ドゥヴリーク [IETM 事務局長、ベルギー]
 佐東範一 [NPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク (JCDN) 代表、日本]

※「古典芸能の手法をつかった現代演劇の可能性」の採録はありません。



開催概要

事業名：コンテンポラリー・パフォーミングアーツ国際ネットワーク会議「IETM@TPAM」

会 期：2008年3月3日（月）～5日（水）

会 場：恵比寿ザ・ガーデンルーム／日仏会館

提携事業：東京芸術見本市 2008 [3月5日（水）～8日（土）]

主 催：国際舞台芸術交流センター



IETM 本部（ベルギー）

助 成：平成 19 年度文化庁芸術団体人材育成支援事業



財団法人セゾン文化財団

参加者内訳

		総席数	参加者数
3月3日	基調講演：同時代の舞台芸術	124 席	76 名
	映像レクチャー① 現代日本演劇の歴史性をめぐって 2 ——証言の演劇と外の思考	124 席	82 名
	映像レクチャー② 拡張する舞踏・コンテンポラリーダンスの発生：現代日本の舞踊における身体とは？	124 席	67 名
	古典芸能の手法をつかった現代演劇の可能性	124 席	19 名
3月4日	コンテンポラリー・パフォーミング・アーツ ——欧州と南北アメリカの観点から	124 席	62 名
	場のもつ潜在性—アーティストのための「遊び」場	124 席	63 名
	サイトスペシフィック・ワークとは？	124 席	23 名
	ヨーロッパとアジアの同時代性を問い直す ——身振り・ネットワーク・エコノミー	124 席	60 名
3月5日	モビリティ時代のネットワーク	124 席	86 名
			計 538 名

基調講演：同時代の舞台芸術

3月3日 [月] 10:30~12:00 / 恵比寿ザ・ガーデンルーム

モデレーター：内野 儀 [東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻 教授、日本]

スピーカー：岡田利規 [チェルフィッチュ主宰・演出家・小説家、日本]

クリストフ・スラフマイルダー [クンステン・フェスティバル・デザール 芸術監督、ベルギー]

※スピーカーに予定していたヤン・ゴースェンス氏 [KVS, ロイヤル・フレミッシュ・ブリュッセル 芸術監督、ベルギー] 急病のため、急遽、上記の両氏に変更になりました。

「異なる文化背景の人々がダイナミックに移動する現代における舞台芸術の可能性を語り合います」

(開催プログラムより)

● UCHINO Tadashi



1957年京都生まれ。東京大学大学院人文科学研究科修士課程修了（アメリカ文学）。現在、東京大学大学院総合文化研究科教授（表象文化論）。専門は日米現代演劇、パフォーマンス研究。著書に『メロドラマの逆襲—（私演劇）の80年代』（勁草書房、1996）、『メロドラマからパフォーマンスへ—20世紀アメリカ演劇論』（東京大学出版会、2001）、『知の劇場、演劇の知』（共著、ペリかん社、2005）等。「アメリカ文学研究」、「アメリカ研究」等の日本のアメリカ関係学会誌の編集委員や神奈川芸術文化財団理事、セゾン文化財団評議員などもつとめている。2007年から「舞台芸術」（京都造形芸術大学）編集委員、1998年からパフォーマンス研究の国際的学術誌「TDR」（MIT Press）の Contributing Editor。

● OKADA Toshiki



1973年横浜生まれ。演劇作家、小説家。97年、演劇ユニット・チェルフィッチュ結成。チェルフィッチュ (chelfitsch) とは、自分本位という意味の英単語セルフィッシュ (selfish) が、明晰に発語されぬまま幼児語化した造語であり、現代の日本、特に東京の社会と文化の特性を現したユニット名。2004年発表の『三月の5日間』で第49回岸田國士戯曲賞受賞し、07年には同作がブリュッセルの KUNSTEN FESTIVALDESARTS07や、国立国際美術館、森美術館『六本木クロッシング展 2007』に招聘された。05年横浜文化賞文化・芸術奨励賞受賞。07年神奈川文化賞未来賞受賞。小説集に『わたしたちに許された特別な時間の終わり』（新潮社）を刊行。

● Christophe SLAGMUYLDER



ベルギー、ブリュッセル在住及び勤務。芸術監督をつとめるクンステン・フェスティバル・デザールは国内外の同時代芸術に関するプロジェクトを行っていくことに焦点をあてており、それぞれのプログラムはアーティスト

と直接対話することで生まれている。フェスティバルは毎年春に開催され、ベルギー及び海外からの約20作品をブリュッセルにて初演している (photo: Michele Rossignol)。

◎採録・翻訳：新井知行

内野 どうもありがとうございます。基本的に英語で話させていただいて、議論が複雑になってきたらもしかしたら日本語に戻るかもしれません。はじめにオーガナイザーのみなさん、とりわけ丸岡ひろみさんにこのセッションのモデレーターとして呼んでいただいたことを感謝したいと思います。彼女から説明があったように急病でパネラーが代わってしまったとはいえ、東京で今現在、集められる最高のパネリストが集まったのではないかと思います。クリストフさんと岡田さんをここに迎えられたことを非常に嬉しく思っています。

これは基調「講演」というよりは「セッション」ということなので、まずクリストフさんにヨーロッパの舞台芸術で今何が起きているのかということについて質問したいと思います。参加者のみなさんの多くがヨーロッパからいらっしやっているというのにヨーロッパの状況について質問するというのはちょっとおかしいかもしれませんが、この会議は現に東京で開催されているわけですし、また日本やアジア諸国や南北アメリカの方も参加されていますので、そうさせていただきたいと思いません。といってもヨーロッパはもちろん単一の実体ではなくて、英国はヨーロッパなのか、あるいは東欧やロシアはどうなのか、といったようなことがあるわけですが、話を進めやすくするためにひとまず「ヨーロッパ」という語を使うことにします。

私がこの質問をしなければならぬのはなぜかと言いますと、基本的に東京で暮らして東京の大学で教鞭を取っている者として、私は、私たちがヨーロッパの同時代の、特にカッティング・エッジのパフォーマンス文化というものについて、非常に歪んだイメージを持っていると考えているからです。理由は二つあって、まずはもちろんお金です。例えば今度のベルリン・フェスティバルに日本のプレゼンターが行って、私もたまたま五月に行くのですが、彼ら／彼女たち日本の「代表」が好きな

ものを選んでくるわけですね。「好き」というのはこの場合「売れるもの」ということ、あるいは少なくとも東京である程度の観客を集められるようなものということです。つまり彼ら／彼女たちは自分のパースペクティブをイデオロギー的にであれ芸術的にであれ広げようとは思っておらず、日本の状況というものに関して自分があらかじめ持っているイメージに基づいて選ぶわけです。したがって、ドイツから持ってこられて我々が東京で見ることになるものは、必ずしもパフォーマンス・アーツのフロンティアを探索するようなものではありません。これがお金の問題であり、東京の現状です。二つ理由があると言いましたが、二つ目が何だったか忘れてしまったので続けます。

もちろんクリストフさんは一人の個人であって、クンステン・フェスティバル・デザールのディレクターであって、彼自身の方針や考えを持っておられますけれども、ヨーロッパのパフォーマンス・アーツのカットニング・エッジな領域で何が起きているのかということについてもっと正確な生々しい像を示して下さるのではないかと思います。

スラフマイルダー 難しい質問ですし、おっしゃったように、私としてもヨーロッパから来ている参加者を目の前にしてヨーロッパの現状を語るというのは少々やりにくい気もするのですが、やってみましょう。

三十年以上前からさまざまなパフォーマンス・アーツの形式が育ってきていますが、同時にそれらは、とりわけベルギーやドイツのような国では、制度化され組織立てられてきてもいます。個人的には、カットニング・エッジであることと制度化されることの必要性との間に大きな矛盾があると思っています。ある意味では芸術的創作というのは作品を製作し提出するための枠組みや構造を作ることでもありますが、それは……私は実際よくこのことについて自分に問います。どのようにすればフレキシブルなスペースを保ちつつ芸術作品がカットニング・エッジであることを維持できるか。これまで考案されてきたあらゆるパフォーマンス、枠組み、構造を問い直す必要があると私は強く思っています。その中のいくつかは非常に興味深い、重要なものであることも確かですが、とにかく私たちが作る構造に芸術作品が依存してしまうという危険がありますし、私は実際この数年ベルギーでそういう事態を経験しています。

ベルギーでは重要なコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツが八〇年代に出現して、それは若い世代の間でたいへんなブームだったのですが、そのローザス、ヤン・ファーブル、ニードカンパニー、ヴィム・ヴァンデケイピュスといった人たちは、今では世界で最も有名なコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツのアーティストに属することになっています。彼らは今ではベルギーでは大物であり、大きなカンパニーや団体の責任者になっていますが、まだ四十代か五十代です。彼らは今でもある種のアヴァンギャルドを代表していますが、同時に制度を代表してもあります。この状況によって、ベルギーでは新しいダイナミクスや新しいスペースを作り出すことが難しくなっています。

似たような事態は他の西欧諸国でも見られると思います。この状況はこうしたアーティストたちにスタジオや劇場やスペースを提供して作品を作ってもらいそれを公開するためには有用

なものです、一方でどうすればその先に進めるのか、見通しが非常に立てにくいのです。お金の話がありましたが、これは同時に戦略的、政治的な問題でもあります。若い世代のアーティストに関して我々が何をすべきか。八〇年代に活動を開始した人々について話しましたが、そうした重要人物の後から来た九〇年代、二〇〇〇年代に活動を始めたアーティストたちもいるわけで、そうした人たちに私たちがスペースを提供するやり方は複雑な問題をはらんでいます。というのは、そのために私たちが使っている構造は、舞台芸術ブームの八〇年代に当時のアーティストたちを支えるために作られたもので、それを新しい世代のアーティストたちのために流用していることになるからです。

内野 私は「アヴァンギャルド」という言葉を敢えて避けたのですが、それはあなたがおっしゃったようにそれがすでに制度化されているからです。そしてこれはモダニズムの終焉の問題だと思います。あなたが挙げられた大物アーティストたちは外国で高く評価され受け入れられています、それは、彼ら／彼女たちがパフォーマンス・アーツが普遍的価値を持っていると想定しているからです。この普遍化された演劇概念のおかげで、ヤン・ファーブルはフランドル地域から外に出ることができるし、ドイツや日本で高く評価されているわけです。

私は「カットニング・エッジ」という言葉を、ポストモダニズムとグローバリゼーションの後から来て、その故に苦闘し探求している若いアーティストたちを指すために使いました。彼らは普遍的な美といったものとは別種の問題に取り組んでいるはずで、例えば移民、階級格差といった社会的問題に取り組んでいるはずで、私が気になっているのは、彼ら／彼女たちがどこにいるのか、苦闘しているのかあるいはある種のスペースを与えられているのか、ということなのです。

スラフマイルダー もちろん彼らは苦闘していると思いますし、彼らが今までなされてきたこと、これからなされるべきことに対して応答するためのスペースを作り出す方法を私たちは見つけなければなりません。私が先ほど言ったことは少々誇張されていて、実際は多少のフレキシブルなスペースはあるのですが、しかし依然として形骸化の危険はあります。ここで私は自分自身について言っているのであって、人のことを非難しているわけではありませんが、とにかく自分たちが作っている構造を問い直す必要があるし、それがまだ今日のアーティストたちの必要に適しているかどうか問い直すべきだと思います。

社会問題についてはおそらくおっしゃる通りで、今日の若い世代はより効果的なやり方である種の社会問題に取り組んでいますし、それは時代の兆候でもあるでしょう。でも同時に私は省庁や資金提供者たちの動向に危険を感じてもあります。社会問題への取り組みという課題はうまく利用されてしまいかねないのです。ヨーロッパではよく社会参加が語られますがそれは……

内野 お金をもらうためですね。

スラフマイルダー お金をもらうためなわけです。そして時に

は芸術作品を製作することと「社会参加」を発展させることが混同されています。社会参加は非常に重要な問題だとは思いますが、私はそれがアーティストやプレゼンターの責務のひとつだとは言いません。社会参加の概念は繊細で創意を持ったやり方で扱わないと、「エッジが丸く鈍った (r-edge)」プロダクション、あるいは「リサーチ」と言ったほうがいいのかもかもしれませんが、そういうものを作って公開するという屈辱的な仕事をやるはめになりかねません。そうですね、アーティストたちは今でも新しい考え方や語り方を探求していると思います。しかし時にはもうできないと思ってしまったりもするもので、この可能性の探求というのは大変な闘いだと思います。

内野 具体的な話に移りますが、ちゃんと発音できるかわかりませんが、あなたのフェスティバルの名称、「クンステン・フェスティバル・デザール」というのは、「アーツ・フェスティバル・オブ・アーツ」という意味ですね。「クンステン」がフラマン語で「アール」がフランス語ということで、この名称にはベルギーにおけるフラマン系文化とフランス系文化の間に立つという政治的意味合いがあるかと思いますが、そういうことでよろしいでしょうか。

スラフマイルダー その通りです。基本的なアイデアは一緒に作品を見ることで人々をひとつに集めるということ、そして異なったさまざまな声をひとつところに集めるということです。こうした声はさまざまな文化と出自を持っており、言語だけでなくアイデンティティを構成するさまざまな要素から成り立っています。フェスティバルは異なったアイデンティティの間の対話の可能性を開くものとしてあります。

フェスティバルの創設以来十三年も経つと、私たちはかなり知られるようになりました。このフェスティバルは芸術的言語、芸術的ヴィジョンの単独性というこの考えに関心を持ち、それを観客と共有することを望むアーティストたちをブリュッセルに招聘し、ブリュッセルの潜在的観客を芸術へつなげる瞬間を組織してきました。しかし多様性の問題というのはまた、時には……

内野 「何でもあり」というだけになってしまう。

スラフマイルダー そういうことです。だから同時に、私たちは全体性というもの—それはどんなフェスティバルでも持っているものですが—それをできる限り慎重に構築しようとしています。作品を無作為に選択するわけではありませんし、異なった作品間の対話の可能性も考えますし、さらにフェスティバルの固有性もシーズンごとに違うので、時と場所の統一性というものも持たなければなりません。

フェスティバルでは例えば三十五作品が、ある期間にブリュッセルというひとつの場所に集まることになるわけですが、私はこれは非常に興味深い空間だと思います。観客もそれらの作品の間で考え、可能な連関を構築しようとするようになるからです。このことが観客にとって価値あることであることを望みますし、作品というものがその提示のされ方に依存するところもあるからには、アーティストにとっても有益であってほしい

と思っています。だから例えば岡田さんの作品が、東京のスーパーデラックスで上演された場合と、他の同時代の作品との遭遇の中でクンステン・フェスティバル・デザールで上演された場合では異なった意味を持ち得るということは想像できます。

内野 岡田さんの作品の話に誘導してもらった感じですが、ところでチェルフィッチュと岡田さんはすでに日本のある階層では、何と言ったらいいか、「よく知られて」います。そしてすでに新国立劇場で上演しているにも関わらず、ちょっと誇張した言い方かもしれませんが、演劇のメインストリームは彼の作品を一貫して無視しつづけています。「メインストリーム」という言葉で私が言いたいのは、四十五歳あるいは五十歳以上の人々とそれより若い人々の間に非常に強い断絶があるということです。前者は「こんなの演劇じゃない」という感じで、後者は「これは何だろう」という感じですね。

私は岡田さんの作品に関心を持った最初の批評家たちの一人だと思います。必ずしも無条件で賛嘆したというわけではないのですが、岡田さんは新しい地平を探求している人だと思いました。しかし彼がクンステンに招聘されたと聞いた時は不思議に思ったのです。例えば蜷川幸雄が海外で受け入れられているのは不思議ではありません。彼は最近変わってきているとはいえ、ある時期までは、固定的な日本文化のイメージを再生産してきたので、それが主に英国というかアングロサクソン文化圏で受け入れられているということは現象として理解できます。あるいは平田オリザさん、彼は「静かな演劇」というものやっていて—私はあまり好きではないんですけども、私の好みは置いておいて—彼がフランスで受け入れられるのも理解できます。フランス人のある階層には意識的、無意識的な日本好みの傾向があって、彼らは小津安二郎を礼賛していたわけですが、平田オリザはそのイメージを意識的に複製しているからです。

もちろんここで私は話を単純化していますが、しかし岡田さんの場合、彼は現に今日本あるいは東京で起きていることに関心を持って、彼の同時代人に起こっている問題として言語と身体の関係を探求しています。私はこれは少なくともある種の人々には理解できないだろうと思ったのです。実際岡田さんが最初に京都に行った時でさえ、「これは東京のことだから私たちには分からない」と言った批評家たちがいたのです。だから私はクンステンでの上演がどういうことになるのかと思っていました。そしてどうなったかというみなさんご存知のようにチェルフィッチュに五十ものオファーが殺到したわけです。今年彼らは二十都市のツアーを行ないます。これは歴史的に前代未聞のことで、しかし私はいまだになぜそういうことが起こり得たのか理解できないでいます。だからあなたに質問しなければなりません。

スラフマイルダー 私も理解しているとは言えませ……

内野 でもあなたは彼らを選んだわけでしょう。それがまず驚きだと思うんです。

スラフマイルダー そうですね。でもその前に、あなたがフランスでの平田オリザの受容、イメージの複製ということについて

ておっしゃったことが面白かったのですその話をしたいと思います。外国のアーティストをヨーロッパに呼ぶという時、私たちは自分自身のイメージを複製するためにそうしているわけではありません。日本やブラジルやレバノンのアーティストを招聘するのは、自分の姿を鏡に映して見るためではなく、パースペクティブやものの見方を開くためなのです。その意味で岡田さんの作品はそのためのスペースや好奇心というものを獲得したのだと思います。

私たちのフェスティバルは一九九四年に設立されましたが、最初の数年は大変でした。観客を育て、私たちのやりたいことを理解してもらう必要がありました。作品を見せるだけではなく、私たちの哲学を伝える必要もあったのです。私はどんなプロジェクトもある種の哲学を伴っていなければならないと思っています。そして今ではクンステン・フェスティバル・デザールはそれができるようになっています。自分の姿を鏡に映して見るためではなく、自分のパースペクティブを拡張してくれるような何者かに遭遇するためにフェスティバルにやってくる、好奇心に溢れた観客というものを前提できるという、率直に言って特権を私自身も享受しています。

二〇〇七年五月以前に外国に出たことがなかった岡田さんの公演のチケットが初演前に売り切れたというのは驚くべきことです。私たちのフェスティバルは聞いたこともないものに対する観客の好奇心というものを自らの伝統としたのです。聞いたこともないからこそ見たいということですね。しかし同時に、それがフェスティバルを盲目的に信頼し、単にフェスティバルでやるからという理由で見に来るといった一種のブランドのようなものになってしまうという危険もあります。

もうひとつは作品の地域性の問題でした。あなたは京都と東京の間にさえ誤解や見方の違いがあったとおっしゃいましたが、これは国際フェスティバルをやるにあたって重要な問題です。私たちは作品がある場所にとって何を意味するか、あるいは他の作品との間に構築される文脈が作品にとって何を意味するか、ということをご予想しながら仕事していますが、やってみなければ本当には分からないというところもあります。

そして率直に言ってブリュッセルでの『三月の 5 日間』の成功は私にとっても大きな驚きでした。私自身はもちろん作品に関して確信を持っていました。この作品を見たのは完全に偶然というわけではありませんでしたが、日本に来た目的のものではありませんでした。そして見て、彼に会って、彼のユニークな演劇の作り方を発見して、すばらしいと思い、自分のフェスティバルで絶対に見せたいと思ったわけですが、しかし……疑いというわけではないのですが、やはりこの作品がどう見られるかということに関して躊躇はありました。

もちろん言語の問題があります。岡田さんの作品は日本語を分節するあるやり方に基づいていますし、これは観客が日本語を解さない場合伝わらない要素です。だから何が失われ、何がそれでも一つまり観客が日本語を解さないことで特定の質や細部が失われたとしても一 伝わるのか見定める必要がありました。しかし私は、岡田さんの作品は身体と話し言葉の間の一種の緊張関係や矛盾というものを表現しているのだと考えています。それは個人と社会、自分がやるべきことと他人にやらされていること、自分がやりたいことと自分が現にやっていること、と

いったものの間の矛盾でもあります。私も「普遍」という言葉は好きではありませんが、こうした問いは観客に伝わったと思います。

内野 ありがとうございます。いい結論だったと思います。そろそろ岡田さんに質問したいと思います。日本人同士なので、と言うと変ですね、いや、日本語を喋る者同士なので、日本語で話させていただきます。海外公演に、この場合ベルギーですが、行くと失われるものがあるけれど伝わるものもあるということで、それはそうだろうということかもしれませんが、実際に行かれて観客の反応を見て……観客と話をすることはあったんですか？

岡田 はい。

内野 今度の『フリータイム』のプログラムにインタビューが載るかもしれないので、その繰り返しになるかもしれませんが、そのへんで岡田さんがどういう心づもりでベルギーに行かれてそこでの反応に関してどのようなことを考えたのかということをお聞きしたいんですが。

岡田 実際に行く前に、ヨーロッパに行くんだからこうしてやろうとか、こういうものを手に入れてやろうみたいなことは、ほとんど考えてませんでした。ただ実際にやってみて、特にブリュッセルで強く感じたことは、今クリストフさんが言っていたことと重なりますが、自分たちのコミュニティの外からやってくるものに対しての好奇心があるなあとということで、でも、まずそれがないと受け入れてもらえないですよ。

例えば僕はこの前世田谷パブリックシアターでマレーシアの演劇を見ましたけれど、それは僕には興味深いものだったんですが、東京の演劇を見る観客の基本的な態度としては、そういったものに対する好奇心が働くわけではないですよ。ブリュッセルの観客で、東京に行ったことある人なんてそんなにいないわけだし、東京について好奇心を持っている観客がいっぱいいるとも思えないんですが、でも東京というか日本からやって来たものをそうやって見てくれるということがブリュッセルでは起きる。

一方、僕がこの間見たマレーシアの演劇に対して東京ではそういうことは起きていない。その違いについて、つい考えてしまうようなことが僕に起こるきっかけにはなりましたね。一概に東京のそういう状況を批判したりとか駄目だと言うつもりは僕はなく、なぜならそういう態度を持つことで自分に起こる変化というものを僕が警戒してしまっているからなんです、ただ、まあ違うのは事実ですよ。

それから、エキゾチシズムの問題というのがあります。これはクリストフさんから忠告を受けたことだし、僕ももっともだと思うのですが、エキゾチシズムを求めているわけではないということをクリストフさんは明言してくれたことがあったんです。それが自分の中に内在化されることに注意深くある必要がありますよね。僕は自分のことを、そういうものを全く気にしないで自分の思うままに作るということは無頓着でもできる、といったタイプではないと思ってます。やっぱり喜ばれたらど

こかでそれに合わせちゃいそうな自分がある気がする。だから、そこには意識的になっていかないと、作品を作るということにとって危険なことが起こるだろうということは考えるようになったし、考えざるを得なくなったし、でもそれによって自分が駄目にならないで、そうやって考えるようになったが故に強いものを作れるようになっていけばいいなというふうには今は考えて作るようになりました。

言葉と身体の問題に関しては、僕は事前には、日本語を直接理解できなければそこは分からないのかなという懸念はあったんですが、そうではなかった。僕にとっていちばん基本的な要素が伝わったことの喜びと、そこは伝わるということ的前提にして作品を作っていこうと思えるようになったということは、大きなことでした。もちろん伝達がよくいくために、テキストの内容のことから字幕の投影の場所についてまで、本当に細心のケアをフェスティバル側がはらってくれたということが大きくて、それを抜きにしてはこのことは語れません。

内野 ありがとうございます。普遍ということではないけれども、たぶん逆にグローバル化しているときにある同じ社会環境、つまりおそらく西欧とアメリカと日本のようないわゆる先進国と言われているような場所とか空間で起きているような身体的なリアリティというものを、割とざっくりとかパッとつかんで提示したという —まあ私の考えですけど— そういうところがあったということですかね。だから翻訳の問題にあまりならないのかな、逆に私のほうが日本という文脈に見る側としてこだわっていたために、これはヨーロッパで受け入れられるんだろうかというあらぬ不安を持ったのかなという気がするんですけど。

岡田さんは『三月の 5 日間』はそこで作ったというふうにおっしゃっていて、それから三部作を完成し、かつ新国立劇場で『エンジョイ』という作品をおやりになって、それからベケットは去年の二月ですか、三月ですね、ベケットのラジオ劇『カスカンド』をおやりになったんですね。これがやはり私としては、岡田さんのキャリアの上でも前代未聞だし、今までここで話されてきたような、演劇の普遍とは何かという問題ともかわるんですけども、岡田さんの方法論の背後にはプレヒトがいるということは誰でも分かることかもしれませんが、プレヒトの専門家もおられるかもしれませんが、プレヒト的なものがあるという言い方をしたほうがいいかもしれません。役を演じるとはどういうことかということを考えるということ自体がプレヒト的な思考へとつながってゆくものなので、当然そうなんですけれども、ベケットの『カスカンド』というのが、こういう言い方をすると何なんです、私は英米の演劇が専門なんです、ベケットを見ていて初めて寝なかったんですね。分かった分かったということで、言ってることは要するにあわあわ、ブラブラと言ってるだけで、コンセプトはこれです、はい口ですみたいな、それでコンセプトが分かるとベケット、寝ちゃうんですね。それが『カスカンド』においては、これはラジオドラマですけども、そこに身体を与えるというかなりコンセプト的なことをやっぴながら、目が離せないという事態が起きたんですね。

そのこととの関わりで、今度の『フリータイム』につながっていくんだと思うんですが、これは邪念なく見るということに関してはとても良くないかもしれないんですが、これからご覧になる方のために、岡田さんとしては『フリータイム』においていったい何を考えようということが達成できたらいいなと思っていられるのかということひとつ。というのもこれは、ベタにそれこそ状況的なことと言うならば、クンステンとあと二つのフェスティバルですか、日本が入っていないんですね、つまりヨーロッパの三つの芸術祭の共同製作というものを岡田さんが委嘱されて、それが日本でリハーサルされてプレビューとして明日、明後日からやるということになってきているわけです。そのときに、自明なかもしれないけれども、この上演を作る上で岡田さんの中にあつた観客のイメージは、「日本の」という形容詞がつくものだったのか、どうだったのかということなんですけど。日本の観客に向けて作っているという意識なのか、それともそういうナショナルなものとは関係なく演劇の観客に向けてということなのか、ということも含めて今回について。

岡田 結論から言えば、今までとあまり変わらないでやることができたと考えてます。今度の新作が国際共同製作だからと言って、国際的に通用する云々とか、そういうことを自分が過度に気にするようになってしまふんじゃないかとか、そういうこと意識して作ったら国内に向けたものとしては力の弱いものになってしまうんじゃないかとか、いろいろ心配しましたけど、杞憂でした。稽古場という場所は、あるいは稽古という作業はというべきかもしれませんが、そういう雑念を簡単に締め出せてしまうものだと、改めて強く感じました。そういうわけなので特に違いは感じていません。

それで今回やりたいことはいくつかあるんですけど、そのひとつについて言えば、先ほど内野さんがおっしゃったプレヒト的な、つまり「異化」ということと、普通の意味で演じるということ、つまり「同化」というのは、当然、相反するものと考えられていますよね。でも、そうでもないのかもしれない、と考えるようになってきています。それについて説明すると、僕はこれまで、例えばお客さんに直接喋ってしまうということ、プレヒト的な手法ということをそれなりに意識してやってきました。その中で最近考えるようになったことのひとつですが、例えばプレヒトが台詞の最後に「と彼は言った」とか「と彼女は言った」と心の中で付け加えるというようなことを演技術として言うときに、それはプレヒトが言うことであるわけですから、異化に役立つ手法であるのかもしれないんだけど、それをやってみて素朴に感じることをして、これって同化に向かう演技のためにも非常に有効だ、ということがあるんです。それもあって、同化と異化というのが僕の中で、対立し合うものじゃない感じになってきているんです。

同化するとか異化するというのは、その人物を自分として演じるというときの俳優の身体とか、俳優の意識とその人物との距離感みたいなものをどうコントロールするかという話なんですけど、プレヒトが「と彼女は言った」というふうには伝聞のように演じろというのは、もしかしたら同化するなという意味ではなくて、同化しようとして行ないそうになる行為、つま

り「彼は言った」と言ったときよりもよりなりきろうとして役の人物と自分との距離を近づけようとしていくと、むしろ同化することから遠ざかっていく、ということを書いているのかもしれないという気がします。

もう少し別の言い方をすると、例えばある人物になりきるといったときに、完全に百パーセントなりきることとはできない、表象を百パーセント担うことは不可能です。しかし、かと言って異化をしようといっても、逆に表象を全く担わないこともまた不可能で、だから表象というのは不可能で、かつ不可避のものなんです。その両極のあいだで演じる、表象を担うとはどういうことなのか。結果的にそういったことを今回は問題にして作品を作ることになりました。それが今回の形式面でのチャレンジとしてもっとも大きいものです。もちろん内容面とも関わりを持っていますが……。

内野 『フリータイム』、「自由」ということが表に出ますよね。

岡田 だから今言った同化と異化というのが、対立し合うのではなくて、僕が今持っているイメージは黒と白の陰陽のマークみたいな感じなんですよね。

内野 作品世界の中そのものでも、とりわけファミレスの空間というのは、まあファミレスという日本語があるんですが、ファミリーレストランと言えばアメリカの人は分かるけれども、ドイツにファミレス、ベルギーにファミレスというのはないですよ。デニーズないですよ。ファミレスの空間における自由という、簡単に言ってしまう。それは単に言葉の上の問題ではなくて、今言った表象の問題と関わりながら展開するということになるのではないかと思いますけど、それについて何かおっしゃりたいことはありますか。

岡田 そうだなあ……

内野 インタビューの中で政治性的の問題に言及されていて……

岡田 そうですね、『カスカンド』をやったことが僕にとってすごく大きくて、これはベケットが自由というものに言及している作品なんだというふうに僕は理解したんです。そしてそのときに、あれを自由だと言うことの政治性、というようなことを思ったんです。たまたま僕がその直前に作った『エンジョイ』という作品は、もう少し直截に社会の問題をぶつけた作品で、だからまあ言ってみればプレヒト的なものだった。それを新国立劇場というオーソライズされた劇場でやるということはおもしろいだろうと考えて作ったんですが、そのことについては僕は、自分の選択を間違っていないかと今でも思っていますけれど、それとは別に、その直後にベケットを演出するという話をもらったことも僕にとってラッキーで、それで自由の提示の仕方というものを、プレヒトみみたいなものを使った後でベケット的なものと触れ合うことができた結果、それをかき混ぜることができて、そういうプロセスをもらえた結果作れた新作だというふうには思います。

内野 『フリータイム』については、ビデオでちょっと通し稽古の様子を見ただけなので、あまり確定的なことはここで申し上げたくないと思いますが、かなり今までのチェルフィッチュとも違うものになっていると思いますし、またそれについて話すことになるかもしれませんが、その表象の問題も含めてクリストフさんに「ちょっと英語に戻りますね—ここで少々岡田さんの演劇表象論に限らず話を展開したいのですが、私はパフォーマンス・アーツにおいて、とりわけこの十年か二十年の間、表象というものが大きな問題になっていると思います。誰が何を誰に向かって表象するのかという問題は常に問われていますが、この問いは必ずしも演劇の自己正当化のためのものではなく、グローバル化下における演劇と社会の関係を問うにあたって有効なものだと私は思っています。例えば『ルワンダ94』をやったカンパニーは何という名前でしたっけ？

スラフマイルダー グルーボフですね。

内野 そう、彼らはルワンダでの虐殺に関する作品を作りましたね。虐殺の後で現地に調査に行き作ったわけですが、やはりそこで「彼らにハイ・アートの環境でブルジョワ階級の観客に向けてルワンダの民衆を表象＝代行する権利があるのか」という問いが生まれてきます。あるいはピーター・セラーズは上演前に移民たちを「不法滞在の移民だったと思います」—招いて移民問題に関する会議を開いたりしています。人々にインタビューすることと彼ら／彼女たちを表象＝代行することとの関係、あるいは現実との一定の関係を持った演劇やフィクション、この場合現実と言っても「現実的」という形で表象されているわけですが、こうしたものに理論的に言うて私は関心を持っています。

これは岡田さんの言った伝統的な意味での「演技」という概念とも関わってきます。「伝統的」とはつまり「感情移入的」ということで、スタニスラフスキーに限りませんが、ある種の普遍的な「俳優」概念ですね。ローレンス・オリヴィエがハムレットを演じる、彼はオリヴィエなのかハムレットなのか、という話です。こうした考え方にあっては感情移入的演技論に疑義が挟まれることはないのですが、岡田さんは人物と俳優の関係の「不安定化」のようなことを言っておられました。

クリストフさんはウースター・グループにオペラ作品を委嘱なさったと聞きましたが、彼らもまたオペラの身体を真似していましたね。私は彼らの他の作品をニューヨークで見ましたが、それはグロトフスキの六〇年代の映像とフォーサイスのフランクフルト・バレエの映像を見せて、それを俳優たちが真似するというものでした。フォーサイスは初日に見に来てひどく怒って帰ったということですが、ともかくこれはパロディではなく、表象にかかわる問いを立てているのだと思いますし、岡田さんもそういうことをやっている人だと思うのです。

スラフマイルダー 岡田さんの作品で自分が経験したことをちょっとお話ししたいと思います。私にとってそれは人と物の間、言葉と思考の間に関するものです。私にとってはその経験は「間」に関するものでした。それはおそらく俳優と演じられて

いる人物の「間」ということでもあるでしょう。そしてその「間」という場所に意味を発見しなければならないのです。また、岡田さんの語りの構造は非常に特殊なものです。『三月の5日間』は言わばキュビズム的な手法で書かれていて、読み手は常にプロットの周りをさまざまなアングルで巡回するということになり、そしてこうしたさまざまなアングルの間のどこかに意味を発見することになるのです。身体と言語に関わる表象の問題としても、この「間」という空間の特殊性が重要だと思います。

内野 同時に素材の問題もありますね。一般にハイ・アートというものは大きな問題を扱うことになっていて、今は王や女王とまではいきませんが、影響力のある人物像、例えば虐殺を経験した人々、癌を患った人々、といったものを扱う傾向があります。それらは基本的にドラマティックだからです。しかし岡田さんの素材は普通の人々の日常生活です。これはあなたにとって新しいことでしたか、それとも若いアーティストが直接的な生活環境により強い関心を持っているということはあるのでしょうか？

スラフマイルダー まったく新しかったとは言いません。ヨーロッパや米国のいくつかの作品にも同じような傾向は見られます。いい例がリチャード・マックスウェルです。彼の作品における俳優の「レベル・ゼロ」的な現前は岡田さんにも通じるものがあると思いますし、むき出しの舞台の使い方、客席と舞台との連続性に関してもそうです。純粋に直接的な身体の提示の仕方ということ自体は、だから新しいものではありません。しかし、それを岡田さんの作品におけるような形で見るということは新しいことでした。分節の仕方が私にとって新しかったのです。これは比喩的にも文字通りにも分節の問題であり、したがって身体と言語を通して現実を分節することさえ可能だと思います。この分節法は見たことがないものですが、岡田さんの作品をより理解し、よりよく見るためにこれらの作品を結びつけて考えるということも重要だと思います。

彼はエキゾチズムとの闘いについて語っていましたがこれもまた重要です。エキゾチズムというのは対話を無効にして、私は私、君は君、私たちは違う、ということにするだけのものですから。だから何か他のものと結びつく可能性というものは必要で、岡田さんの作品に関しては、私たちは似た種類の直接性を追求している他の事例を知っていますので、それが可能だと思います。彼の作品の特殊性はこの東京という都市の経験から来ているとあなたはおっしゃいました。私は東京を表面的にしかならないのでそこははっきりとは言えませんが、同時にそうした都市の現前の経験、人々がその中で動き話す仕方に結びついたそういう経験というものは、東京を知らない観客にとって力強いものです。私が岡田さんの語りの構造について言ったことは、この都市における物事の経験のされ方ということとも関係しているのだと思います。私たちは常にフェスティバルにある種の都市フェスティバルという質を持たせようとしています。ブリュッセルという都市に深く関係するフェスティバルだからというだけでなく、私たちが招聘するアーティストたちは基本的に都市的な文脈で作業している人たちだからです。都市

性というものはアーティストの作品に多くの含意と影響を与えるものだと思います。

内野 いま都市的なという話がでましたけれども、今のクリストフさんのお話で私が割とずっと分かったのは、直接的なというのかな、周囲の日常を取り入れるというか演劇として表現するというときに、articulate という言葉ですよね、つまり「それらしい」というのではなくて「分節」してゆくという。例えばさっきあまりいいこと言いませんでしたけれど、平田オリザさんは確かにそういう日常的なものがあるフィクションの中で再構築することに成功した人だとは思うんですね。でもそれは近代演劇がずっとやってきたことだろうという、チェーホフとどう違うのかというような、まあ平田さんはチェーホフと同じですっておっしゃるかもしれませんが、一方、岡田さんがやろうとしているのはもっとそれを、分節化するという日本語は、分かったような分からないような感じですけども、articulation という、ある現実に起きたことをさまざまな方向から分析的に語るということですよ。そのことがたぶんさっきの表象の問題とも関わるんですが、今までは日常とか直接性というものが自明で、演劇というものがそこから離れて言わば批評するとか飛躍するとか、そこで非等身大というか、大きなフィクション性を獲得して、「しがない私たち」が突然巨大なものになるみたいなそういうイメージがあったと思うんですね。そこで岡田さんは完全に逆のまなざしを向けたということだと思わなければ、そのへんの意識について、今まで演出家として話してこられましたけれども、劇作家として、今回の戯曲はちょっと実験的だという話ですが、『三月の5日間』でああいう、さっきキュビズム的という形容が出ましたけれど、断片的に周辺を言わば点描してゆくことによってむしろその「間」に現実が、そこに実際に起きたことが浮上してくるという構造をとっているというようなクリストフさんの分析だったと思うんですけど、そこからたぶんまた違うところへ今度『フリータイム』で行こうとしているということで、そのへんのことについてどういう意識でやっていらっしゃるんでしょう。

岡田 キュビズムということは、以前も宮城聰さんに言われたことがあります。『三月の5日間』のときは戯曲の構造のレベルで、その点のある程度狙ってやっていましたが、今回は構造でというより、俳優のパフォーマンスでその立体性を見せようとしていると言えると思います。『三月の5日間』を初演した二〇〇四年から今四年近く経っていて、その間に僕たちもいろいろスタジオで考えてきたので、その間に起こったことで今お話したことと関係することを言うと、簡単に言うと言葉と身体を「二人三脚させない」と現場では言うんですが、喋っているときにその言葉をただなぞっているような動きはあまりリアルじゃないだろうということで、それをさせないために僕は「イメージを持って」と言っているんですが、この「イメージ」という言葉も、この前「イメージ」と言うと日本語だと視覚に限らないんだけど、外国語にするとどうしても視覚に特化してしまうから、image じゃなくて sensation と言ったほうがいいんじゃないかって指摘を受けたんですが、そのほうが内野さんはいいと思いますか？

内野 イメージというのも例えばドゥルーズの「イメージ」というのがあってとかベルグソンがとか言い始めるといろいろなことが言えるんですけど、一般的にはたぶん「センセーション」、ある種の感覚ですよ。あるいは、今日そんな話になるとは思ってたんですけど、認知科学的なものなんじゃないかな、岡田さんが言うのは、認知科学的というか認知的というところがあって……

岡田 perception ですか。

内野 perception ですよ。あるいは cognition、cognize ということで、つまり recognize というのは re-cognize、「再び cognize する」ということですが、cognition というのは直観、直接的にパッと来る、あるいは身体が何かを感じるということだと思うんですが、ある種の sensation ですよ。

岡田 視覚に特化させないということですね。じゃあ「センセーション」という言葉を使うと、僕が俳優に「センセーション」を要求するということをしてきた結果、例えば同一のテキストをしゃべる俳優 A の持つるセンセーションと俳優 B の持つるセンセーションを、異ならせることによって、キュビスティックなことが行えるようになってきた。少なくとも自分たちではそう思っています。何せまだお客さんに見せていないので何とも言えないんですけど。例えばある場所の空間構成を説明してみせるというのを、自分をその場に置いて等身大の大きさでその空間を把握するというのと、その空間の模型のようなものを想定して自分上から鳥瞰するような感じでその空間を描写する、というのと、二つの異なるパースを用いた仕方で行われるパフォーマンスを並置する、というようなことです。

内野 映像を見るかぎりでは相当複雑なことになっていて、分かんねえよって言われる可能性もなくなはないというふうになっちゃいます。ただ今回は、複雑なことが起きているために、今までのように、言葉と身体がずれてるよなっていうことで納得して、あとは物語を追いかけるみたいなことではとてもおさまらないのは確かですよ。だから背後にそういうものがあるというのは重要だと思うんです。私は『舞台芸術』という雑誌の編集をやっているんですが、そこでいろいろな論文の翻訳を紹介していて、今翻訳しているのがクリスティン・グレイナーというブラジルのサンパウロ・カトリック大学の先生の論文で、彼女は本当は日本の舞踏が専門なんですけど、彼女が言っているのは、ブラジルのダンスで九〇年代に何が起きたかというのを要するに認知科学と結託したと言ってますね。そのときに気をつけなければいけないのは、認知科学が日本に入ってくると社会性や政治性を脱色するために使われるんですけど、そうじゃなくて、認知科学とそれ以前の社会理論と一緒に九〇年代のブラジルのダンスがあるという話なんです。日本での言われ方は、例えば犬にジェンダーがあるのかという問いがあるとして、犬がパッと見て、脳でプロセスされる手前の「認知」の瞬間には、ジェンダーなんていう文化的な構築物はない、だからジェンダー論は犬には無効だみたいなことを、日本の認知科

学者は言うわけですが、そうすると最初の認知の段階は普遍的だっという話なんです。そこで今の岡田さんの話では、俳優が今までとは違って認知科学的な、つまり人間が知覚するとはどういうことなのかということに関して、もちろんある種の伝統的な書かれたセオリーがあって近代があるんだけど、そういうことを試みているのかなど。その場合に必ずしも社会性をそこから欠落させないという意味においてあの物語があるという。それから今回テキストをかなり工夫されたんですよ。

岡田 リニアな構成を持つものを書かずに、断章を書いたんです。戯曲のレベルで考えられた構成を使うのではなく、役者の行うパフォーマンスそのもののレベルで考えられた構成を行いたかったからです。テキストのレベルですでに備わっている背骨を、途中でパフォーマンスレベルの背骨に取り替えるのは、すごく難しい。台本というのは強固ですから。だから、はじめから背骨を持たないテキストを用いることにしたわけです。

内野 最初から断章で書くというのは逆に大変ですよ。ストーリーがないから。私も断章の段階と最終形のテキストを見て、最終的なテキストを見たらうんうんと読めるんだけど、最初の断章はめちゃくちゃ読みにくかったという。まあ今ちょうど作品を作っている最中の作家なのでなかなか一般的な話とか客観情勢について語るということではできないし、岡田さんも謙虚な人なのであまり人を斬ることを快くしないと思いますし、時間もなくなってきたので最後にちょっと突然話を戻すみたいなんですけど、国際フェスティバルというものの、クンステンだけではないと思うんですけど、ヨーロッパにおける動向と、これから例えば今「外」に対してオープンであること、好奇心という話が出てきましたけれど、今後クンステンあるいはクリストフさんとしてはどういう展開を考えておられるのかということをお最後に質問して終わりたいと思います。日本の観客にも知られているエジンバラとかアヴィニオンといった有名なフェスティバルはありますが、ヨーロッパにはすごくたくさんフェスティバルがありますよね。旧ソ連の地域でもそうだし、いろいろな所にそれぞれいろいろな特徴を持ったフェスティバルがあるわけですけど、その中でクンステンは新しい世代の開かれた空間、しかも観客が外に対して好奇心を持って問いを立ててゆくような環境を作っていきたいというようなことだったんですけど、今年それから来年どのような展開を考えておられるのでしょうか。

スラフマイルダー 難しい質問です。先ほど形骸化や私たちが制度や構造を作るやり方についてお話しましたが、国際フェスティバルというものはそうした規範的な形のひとつであって、それがほかのどの都市でも複製可能なモデルになってしまうという危険をはらんでいます。そうした形骸化したフェスティバルのためにアーティストを調達して「完璧な商品」を作ることだってできるし、そうしたアーティストをただ交換して安全なネットワークを作り、安全な芸術環境に安住することだってできてしまうのです。私がどういう計画を持っているかというようなことは言えませんが、私が何を必要としているかは言えま

す。それはこれまでの成果に安住せず、因習化に対する警戒を保つということです。クンステンのいい所のひとつは、劇場を持っていないということです。私はいかなる特定の劇場にも依存していないので、どんなアーティストともどんなプロジェクトでも展開することができます。少なくともこうした柔軟性は保つ必要があると思っています。アーティストのやりたいことに私たちが順応すべきであって、私たちが作り出した構造を満たすためにアーティストを使うべきではないのです。私はそうやって商品を作り出してしまうという危険に敏感であろうとしていますので、あなたが岡田さんにした質問、『フリータイム』が国際共同製作であることが作品に影響しているかどうかという質問は私にとっても重要なものでした。私は彼が決して私のフェスティバルや他のヨーロッパのフェスティバルに適合させるために作品を調整しないということを確認しています。私は岡田さんがここでやりたいことをやっていてほしいと思いますし、それをヨーロッパに送り出す方法を見つけたいと思っています。

内野 ありがとうございました。そろそろ岡田さんは現場に走らなければいけないので、最後に「外」という言葉を言いましたけれども、日本の側はまだなかなかそういう「外の思考」というものが見られないという、それ自体を岡田さんは批判するつもりはないとおっしゃいましたけれども、他者がいるのにそれとの出会いがないというのはとても残念なことだとは思いますが、これは偶然ではなく、このあと一時半から、私が演劇の批評をするにあたっていろいろな意味で長いことアイデアをもらってきた鴻英良さんという方が「外の思考」ということで、日本の文脈の中で「外」ということを常に考えながら、「外」で起きていることを意識しながら自らのポジションというものを考えているアーティストたちの紹介というプレゼンテーションをされることになっていますので、私も楽しみにしていました。みなさんぜひそのセッションにも参加していただきたいということをお知らせして終わります。岡田さん、クリストフさん、ありがとうございました。

映像レクチャー ①

現代日本演劇の歴史性をめぐって2 — 証言の演劇と外の思考

3月3日（月）13:30~15:30 / 恵比寿ザ・ガーデンルーム

スピーカー：鴻 英良 [演劇批評家、日本]

「最近、〈外の思考〉とでもいうべきものが感じられる舞台が出現してきました。それらには、外の文化に積極的に触れようとしながら、外の文化と対話しつつ、自分たちのポジションを見定めようとしている姿勢が感じられます。そしてそこから、もうひとつの別の傾向が生み出されてきました。それは〈証言〉という方法です。〈証言の演劇〉、つまり演劇の力を回復させるために、〈他者〉の事実性に向かおうとしながら、かつ言語の復権を図ろうとするこうした試みは、そもそも愉楽とともに思索しようとする演劇の根幹をなすものでした。思索と反省の回路を失ったグローバル社会への人間のこの新たな抵抗について、『希望がないわけではない』と語ったベンヤミンの思考を思い浮かべつつ語りたと思います」

(開催プログラムより)

● OTORI Hidenaga

1948年生まれ。2002~2004年まで国際演劇祭ラオコオン（カンパナーゲル、ハンブルグ）の芸術監督も務める。著書に『二十世紀劇場 — 歴史としての芸術と世界』（朝日新聞社）、『野田秀樹 — 赤鬼の挑戦』（青土社、野田秀樹との共著）、訳書にタデウシュ・カントール『芸術家よ、くたばれ!』（作品社）、タルコフスキー『映像のポエジア — 刻印された時間』（キネマ旬報社）、『イリヤ・カバコフ自伝』（みすず書房）など。



◎採録・翻訳：新井知行

鴻英良 はじめまして、演劇評論を書いている鴻といいます。去年この場で『現代日本演劇の歴史性をめぐって』という話をさせていただいたのですが、その続きをしゃべってほしいと言われたので、また来てしまいました。それでですが、その続きをしゃべるまえに、去年聞いた方もいるかもしれませんが、去年何を話したかということをお簡単に言っておきますと、グローバル化されたと言われていた現代社会において、我々人間というものがどういう状況の中に置かれているのか、基本的に、私はいま東京でしゃべっていますから、東京を中心にした文化圏の中でどのようなことが起こっているのか、あるいは日本という社会で進行しているいろいろな奇怪なこと、とりわけ奇妙な暴力事件や殺人事件をめぐってお話したんですね。

路上で訳もなく人に刺されるとか、兄弟同士で殺し合って遺体を切り刻むとか、年間三万人以上が日本だけでも自殺しているとか、そういう今の我々の世界をめぐる状況の中で、われわれは錯乱状態にある。それも精神が錯乱するというのではなくて身体が錯乱する、つまり精神の病と無関係な形で突如身体が痙攣的に錯乱しているような状態がいろいろな形で我々の周り

で起こっている。そういう中でアーティストたちがどのような作品を作っているのかという問題をめぐって、演劇を中心にダンスの「身体表現サークル」などいくつかのグループを紹介し、九〇年代以降、とりわけ二〇〇〇年代に入ってから、反省するとか考えるとか悩むとかいったことと無関係の人間のあり方、ただそこで生きているだけの存在、これをアガンベン「ゾーエー」という概念を使って説明しつつ、六〇年代以降の日本の前衛的な芸術の活動の展開とも関連させて少し説明しました。

世界的にも名を知られた寺山修司や鈴木忠志、あるいは今日の話にも出てくる唐十郎などの、六〇年代の前衛的な日本の芸術運動の渦中にいた中心的な人物が肉体というものを再発見してゆくという動きが「アングラ演劇」と呼ばれてきたわけですが、その表舞台に隠れて、あまり世界的にも国内でもそれほど高く評価されていないけれどもサブカル的、大衆的な言わば「ロー・カルチャー」というようなところとも通底しているもうひとつの動きが日本にはあって、月蝕歌劇団やみだし劇場のどのことですが、それを私は「不良・やくざ系」と名づけていて、たぶん外国では誰にも知られていないであろうそういう人たちについて去年はかなり詳しくお話して、それらのグループについて考えることが、六〇年代の「肉体の叛乱」から二〇〇一年以降の「打ち捨てられた身体」への移行を橋渡しするものだという話をしたわけです。

今日はその人たちについての話を反復するのはやめて、別の話をしようと思います。ある種の芸術活動がこの十年近く投げやり型になっていて、例えばこれは日本ではありませんが、三年前のヴェネツィア・ビエンナーレに出ていたBlue Nosesというグループの作品は、ちょっと内容には触れませんが、世を嘆いているというよりもこのひどい状況に対して投げやりになっているのですが、やはりそれではまずいのではないかとときに、現実のこの極めて苛酷なグローバル化された社会における我々の状況、それを例えば先ほどのアガンベンなどは極度の管理という意味において収容所化された社会と呼んでいる

わけですが、そうした極めて緻密に管理され、我々の動きや行動が完全にコントロールされているような状況の中で、いったいどのような芸術的な活動が投げやりでない形で可能なのかというように真剣に考えつつ、そこに向けて活動を開始しているグループというものがないわけではないのです。いろいろな場所で非常に困難な問題に直面しつつ、そこへ向けて芸術的な活動の歩みを向けてゆくという人たちはいろいろいると思うんですね。

先ほど午前中のセッションでいくつかの作家やグループの名前が出てきましたけれども、例えばベルギーのリエージュを本拠地とするGroupovという集団があります。『Rwanda 94』という巨大な九時間に及ぶ「証言オペラ」とでも呼ぶべきものの話がちらっと出ましたけれども、このグループの人たちは、実際に虐殺の現場、ルワンダを訪れ、そうした虐殺がどのような形でなぜ起こったのか、人々はそこでどのような体験をしたのか、それに関していろいろな形で残っている資料、映像資料というようなものを公表するということがどういう意味をもつのか、そういうことを考えつつ作品を作っていたのです。この巨大なオペラを私は二〇〇二年にモントリオールで観ることができました。

事態を深刻に受けとめつつ表現活動をそこに向けてゆく世界各地の重要な集団の重要な舞台というものはずっと辿ってゆけばいろいろなことが言えると思いますが、そうすると日本の舞台にたどり着くまでに二時間以上かかってしまう可能性が十分にありますので、今日は日本の各地でということが試みられているのかという話をしようと思っています。今日のテーマが『証言の演劇と外の思考』ということで「証言オペラ」としての『Rwanda 94』に軽く触れてみたんですが、というのも私は去年の十二月ごろから今年の二月にかけて、公開の場所あるいは活字になることを前提にした形で何人かの日本の演劇人とかかなり長いインタビューや対談をしまして、そうした人たちと話をしてゆく中で、彼らが私が評価している演劇人であるということもあって私の思考とも関係があるのかもしれないけれども、この人たちの舞台には「証言の演劇と外の思考」という共通性があると思うようになったのです。

それが今日のレクチャーのために『証言の演劇と外の思考』というテーマを設定した理由なわけですが、誰に会ったのかというと、ひとりにはサイモン・マクバーニーです。イギリスの演出家ですが、ここにいらっしゃる方はマクバーニーの『春琴』という作品をこの数日の間に世田谷パブリックシアターに観に行かれるのではないかと思います。マクバーニーは日本の非常に有名な小説家である谷崎潤一郎の『春琴抄』と、同じ谷崎の日本文化論である非常に有名なエッセイ『陰翳禮讃』という二つの作品を中心にしてこの『春琴』という舞台を作りました。私はこの舞台を観る前にマクバーニーと話をしまして、かなり長いインタビューだったんですが、その半分は世田谷パブリックシアターの今回の公演パンフレットに載っていますので日本語が分かる人はぜひ読んでください。マクバーニーと話をしているときに僕はこの「外の思考」という言葉を思い出したんですね。では「外の思考」とは何かということですが、グローバル化してゆく世界の中で信じられていた均質化の

イデオロギーや、あるいは国内の思考に閉じこもって外を見ようとしなくなった日本文化を神話として批判するために極めて重要な契機になるものではないかと私は考えています。

サイモン・マクバーニーの今回の『春琴』という作品も、これはひとつの物語ですけれども、単に物語を追うだけではなく、言葉そのものを喚び起こそうとするということが彼の重要な企みのひとつになっています。つまりマクバーニーはここで、彼が生きてきた文化圏の外にある言葉をどのようにしたら喚び起こすことが可能なのか、どのようにしたらそれと対話することができるのかと問いつつこの舞台を作り上げたと思うのです。その企みの姿を、例えば私のように日本に住む人間が、改めて観るということになるわけですが。この舞台の日本での一般的な観客はそういう状況におかれることになるわけですが。でも不思議なことに、その舞台は、まるで我々の世界と思われていたものが、我々の住む世界とは違ったところから喚び起こされている形で出現してくるような気がするものでした。

これから観に行く人にあまり情報を与えないほうがいいのかもかもしれませんが、少しだけ言ってしまうと、語り手がテキストを録音するというシーンで始まるんですけど、ですから、谷崎のテキストが読み上げられてゆくその場所に、我々観客がいるということになります。したがって観客はその言葉に耳をそばだてはじめます。何が言われているのか観客は当然理解しようとするわけですが、やがてその言葉は俳優たちの演技と台詞によって引き継がれてゆき、そこに役者たちによる舞台の演技空間が出現してきます。こうして言語は空間化され視覚化されてゆきますが、やがて台詞は語り手のほうへと戻されてきます。つまり我々は普段観る演劇以上にこの「聴く」という行為によって、その台詞によって刺激される形で、思考してゆく、考えてゆく、というプロセスに立ち至っていきます。つまりそのとき我々は、通常の舞台でなんとなく台詞を聞きながら舞台を追うのとは違った体験をします。マクバーニーの舞台において起こっていることは、そこにある事実を報告する声の圧倒的な存在によって、むしろ我々はそれを証言とでも言うべきものとして聞くということなのです。つまりマクバーニーは谷崎の言葉に耳を傾けるように我々を仕向けているのですが、そのことによって、この劇場という愉楽の空間、快楽を味わいつつ観るという空間において、我々が同時に思索していることが重要なだということを我々に語り伝えているのです。

愉楽とともに思考するという、実はこれはギリシア悲劇以来の偉大な演劇が実現してきた本質なのだということを我々はここで思い出すべきではないかと私は思います。そしてこの偉大な演劇の本質こそが現代の日本の演劇が見失いつつあるものなのだとおぼろげに感じなければなりません。翻ってこう問いかけてみると、そうした傾向が顕著になったのは日本では八〇年代以降であったと大雑把に言うことができますと思いますが、さらに二〇〇一年の9・11以降の文化的な状況の中で何が起こっているのかということを考えますと、それは多くの場合思索の放棄、考えないで何かをするという行動パターンと関係があるのではないかと私には思えてくるのです。最初に去年何を話したかちょっと説明しましたが、まさに考えることなく行動するという、そうした日常の風景の中から、考えることなく犯される奇怪な殺人というようなものが多発してきている。そう

いう中での身体の危険なありように対応する形で、イギリスからやってきたサイモン・マクバーニーという演出家が日本語で書かれた谷崎という作家のテキストと対話しながら、我々の身体の中に思索するという極めて重要な要素を呼び戻す必要があるのではないかというふうに問いかけているということ、あるいは、言語の重要性、思索の重要性を呼び戻そうとする試みこそが、世田谷パブリックシアターで今上演されている、日本語で普段しゃべっている役者と英語で普段しゃべっている演出家の共同作業として作り上げられたこの文化的な交流から送り届けられてきているものなわけです。

しかもサイモン・マクバーニーという人は、日本では一般的にはフィジカル・シアターの演劇人であって、役者の身体を自由に活かしながら空間を見事に作り上げ、さらに「イメージの魔術師」と礼賛されているように、言語的テキストとは別の形で舞台芸術を作り上げている演出家だと思われていますが、その人がまさにこういう形で、思索の重要性というものを我々に改めて提示してきている。こういう形で外国の演出家が日本で作品を作るということが起こったということは極めて重要なことだと思います。そしてそのマクバーニーがやろうとしたこととまったく同じではないにしてもある種の共通性をもって、言語的テキストというものが舞台という空間においてどのような形で甦ってくるのか、そこに新たな重要な意味がどのような形で作られてきているのか、そしてそういう実際の舞台が、日本列島のどこでどういう形で展開されているのか、そのことを今日はお話ししたいと考えています。

そのために日本で作品を作っている幾人かの演劇人の名前を最初に挙げておこうと思うんですが、ひとりとはさっき言いました六〇年代の日本のアンクラ演劇を主導してきたとされる、昔は状況劇場、いまは唐組という劇団の演出家の唐十郎です。彼がいま何をしているのかということの後でお話ししたいと思います。それから、いわゆる六〇年代演劇の後に、八〇年代の演劇、「表層の演劇」と日本では言われていたんですけども、その旗手として登場してきた野田秀樹という人がいます。今日は彼の八〇年代の演劇活動についてしゃべるのではなくて、これも彼がいま何をやっているのかということで、この唐十郎と野田秀樹という二人の人間を「証言の演劇と外の思考」というテーマで語るということはほとんど不可能ではないかとおそらく思うであろう日本の演劇人がたくさんいると思いますが、私はこのテーマ系に最も近い何人かの演出家の中にこの二人を入れてみようと思います。

それから、たぶん日本でもあまり知られていない、と言うと失礼かもしれませんが、極めてマイナーな演出家と言っていいと思いますが二人。しかしこのうちの一人は今回のこの芸術見本市の中で見に行くよう推薦されていて、劇団解体社の清水信臣という演出家です。もうひとりとは豊島重之という人で、モレキュラーシアター、モレキュラーというのは分子のことですね、というグループの主宰者です。この豊島重之とモレキュラーシアターは、たまに東京で公演することもあります。基本的に八戸の集団なので知らない人もいますが、しかしこの人たちは言語的にもきわめて重要な発言をしている。作品を作りつつシンポジウムやコロックも開き、多くの

日本の重要な批評家たちを組織して、文化的なあるいは演劇的な状況に対する重要な発言をしているという意味で、彼らの活動に注目するという事は非常に重要なことではないかと私は考えています。

最初にモレキュラーシアターについてお話ししたいと思います。あとで映像を見ていただきますが、豊島重之とモレキュラーシアターは昨年十月に青森県立美術館のギャラリーで『バレエ・ピオメハニカ』という作品を上演しています。劇場上演ではなくギャラリーの「ホワイト・キューブ」と言われる展示室での上演です。私はこの作品がどんな作品なのかをもちろん知らないで観に行ったんですけども、正直言って、去年観た日本で上演された作品の中で私が最も興味を覚えた作品です。少なくとも新しい演劇のひとつの形式というものがここにはあるのではないかと思います。

極めて特異かもしれませんが、どのように上演されたかと言いますと、それほど大きくない八十人で満員になるくらいの展示室で、後ろのほうから何かささやく声のようなものが聞こえてきます。聞き取りにくいものでしたけれども、何を言っているのか分からないというほどでもない。私が耳をそばだててそれを聞いていると、それが弁明のようなものであるということがだんだん分かってきました。私にはそれが何の弁明であるのかだんだん分かってきましたけれども、それは一九四〇年に国家反逆罪で処刑されたソビエトの演出家マイエルホリドが、形式主義者であるとして批判されていた自分の状況に対して一九三九年六月一五日に全ソ連邦演出家会議で述べた弁明だったわけです。私はマイエルホリドを専門にしているのでこれが彼の最後の演説であるということが分かりましたけれども、そのようにこの言葉の出自をすぐに特定することができる人が観客の中にどれだけいたかはもちろん分かりません。おそらくそのことはそれほど重要なことではないと私は考えています。つまり、我々は歴史的に極めて重要なある発言をここで聞いているのだということが重要なのです。その重要性に関しては徐々に観客にも分かるようになっていきます。

そして白い壁の上には、白い四角形の照明が当てられています。さらにその照明に重ねるようにもうひとつの四角い照明が投げかけられています。つまり白い四角形の光の上に白い四角形の光が投影されているわけです。この白い四角の上の白い四角というのは、ロシア・アヴアングャルドの画家であるマレーヴィチが作り出した極めて抽象的な空間概念ですけども、そこには「絶対的空虚」といった意味が実現されているのだ、というふうによく言われています。絶対性もしくは無限性が、白の上の白として実現している。このことに関しては、例えばポーランドの演出家のタデウシュ・カントールという人がいまして、僕はカントールの本の翻訳を二冊出しているんですが、昔カントールと話をしているときにマレーヴィチの話になりました。白い四角形の上の白い四角形というのは、どちらか片方の四角形を見てもう一方の四角形が視界から消えてゆく、そして別の四角形を見るときは今まで見ていた四角形が視界から消えてゆく、この移行の中に無限のグラデーションがある、つまりこのマレーヴィチの理念というのは無限性なのだ、という言い方をカントールはしていました [このあたりの話については、

カントールへの私によるクラクフでのインタビュー「死が、そう私に命じた」（タデウシュ・カントール著『芸術家よ、くたばれ！』、鴻英良訳、作品社 所収）参照。つまり、白の上の白は、この無限性、絶対性というものを空間に表象として提示しているというわけです。ところがその光の中にダンサーが入ってゆくのですが、そこでどういうことが起こるかというところ、この無限空間の絶対性の中にダンサーが入った瞬間に、この光がサーチライトのようにがらっと変わって見えるわけです。そしてこの絶対的な光に照らし出され、晒される体というもの、その光にどのようにして抵抗するか、その光の中でどのように動くか、そのことをダンサーたちは、虐殺される直前の演出家の言葉を聞きながら演じるわけです。そして我々も虐殺されている演出家の言葉を聞きながらそのサーチライトに照らされ晒されている体を見るわけです。そういうことによって、我々の生きている状況の意味について考えるということがその舞台において起こることです。つまりこの作品は、思索的で抽象的でありながら、現代の文化的、人間的状況を照らし出している、明るみに出しているという意味で、コンセプチュアルであると同時に極めて具体的な作品であると言えます。

【映像：モレキュラーシアター『パレエ・ピオメハニカ』】

この作品はディアギレフのパレエ・リュスーロシア・パレエですね—のさまざまな記録、衣装デザイン、舞台デザインなどの原画を集めた展覧会の会場でそれと関連する形で上演するというのを依頼されて作られました。ディアギレフ・パレエというのは、ロシアからアジアの本源的自然力、スキタイ主義といいますが、をヨーロッパに伝えつつも、言わば革命からは離脱していった芸術家たちのすばらしい作品を上演したグループですけども、モレキュラーシアターの作品は、彼らの芸術運動との対抗関係を考えつつ、その一方で革命のただなかにはいたメイエルホリドというものをテーマにしながら作られたものということで、タイトルを『パレエ・ピオメハニカ』としたようです。「ピオメハニカ」というのはメイエルホリドが一九二二、二三年に考案した独特の演技術で、構成主義的な演技手法です。ロシア・アヴアングアルドの記念碑的な構成主義的作品、『堂々たるコキユ』や『大地は逆立つ』といった一連の作品を作り上げてゆくときに、この「ピオメハニカ」、つまり「生体機構」ですね、この演技術が構想されたわけです。

メイエルホリドは象徴主義演劇（これは彼がスタニスラフスキーの弟子だったときに始めたものですけども）の時代から構成主義的な舞台へとその様式を電撃的に変えていったり、その移行の間に、いわゆる革命演劇というのをやっていたり、さらにロシア帝国崩壊直前には極めて絢爛豪華な舞台を作ったりと、さまざまなユニークな演劇形式の作品を作り続けた人ですから、彼の活動の足跡を追うというような形で、メイエルホリドにオマージュを捧げるという演劇を作るということは可能なのですけども、ここでモレキュラーシアターがやったことで興味深かったのは、そういうことを一切しないで、彼の作品というものをまったく上演することなく、彼が処刑される直前の言葉だけを使って、メイエルホリドのある種の本質的な演劇理念を「聞き取り」ながらこの舞台を作り出していった、とい

うことでした。一九三九年にこの演説が行われたということは我々は知っていたわけですけども、一九八九年つまりソビエトの崩壊過程の中で『演劇生活』というソビエトの雑誌にその速記録が発表されるまで、実際のテキストを読むことはできませんでした。つまり、ソ連邦の崩壊過程の中で、五十年間読むことができなかったメイエルホリドの証言テキストが我々の前に突如現れた。

そしてその証言記録を使ってメイエルホリドの演劇に対してオマージュを捧げつつそのテキストについて考えるというようなプロセスから、何を我々は思い出すべきなのかということ、これはまさにメイエルホリドが、お前は形式主義者だ、お前は古典を歪曲しただろうと批判されたときに、確かにそういう側面はあった、部分的にそういう非難は受け入れるけれども、しかし私の形式主義と呼ばれているものの中には「私の想像力の有機的な展開が刻印されているのだ」というふうに言っているということです。お前は形式主義者だから悪いんだと言われたときに、いいえ私は形式主義者だけでも悪くありませんと言うという、アンティゴネーの行為に極めて類似したことをメイエルホリドがやっているということなんですね。アンティゴネーはポリュネイケスという兄が埋葬されないまま放置されているのは許しがたいと言って、深夜その兄のところに行ってその死体に土をかけて埋葬して逃げるわけですけども、死体が埋葬されているということは衛兵たちにすぐに分かってしまい、土は再び取り払われるわけです。そして死体は放置される。すると再びアンティゴネーは、今度は昼間行って土をまたかけて、今度は捕まってしまう。連れて行かれて、伯父であるクレオン王にお前はこれをやったのかと訊かれるわけですね。こういうときよく、いや私はやっていませんと言う人がいるわけですけど、ええやりましたと彼女は言うわけです。この瞬間に彼女はクレオンの法秩序から一気に逸脱してゆくわけです。そして彼女は岩屋に閉じ込められて飢え死にしなければならないという処置を施される。しかしアンティゴネーは、ええやりましたと言った瞬間にもはや法の体系の中にいない、したがってその段階で死の領域に踏み込んでいったわけです。

その行為こそが偉大であるということで多くの人が称賛しているわけですけども、メイエルホリドが、なぜ自分が形式主義と言われているようなものを演劇の原理として使っているのか、それをどのような形で創造したのか、現にそれについて批判されている場に出てゆきそのことの重要性を語る、そして逮捕されて処刑されるという、ここにメイエルホリドという偉大な演出家が、ギリシア悲劇の根源的な構造とリンクするような形で死んでいったということの、演劇史的な偉大さがあるわけです。そういうことをこの豊島重之という人は考えながらこの舞台を作っている。そして五十年前に封印されてしまっただけで我々が読むことができなかったテキスト、メイエルホリドの最後の証言の言葉を、五十年後について読むことができるということになったそのときに、再び喚び戻し、それによってパフォーマンス的な作品を作った。ですからこの作品は、極めてポジティブな形で、この苛酷な収容所的な状況、われわれがいままさに住んでいるこうした状況の中における、アーティストとしての現実への介入の仕方を実現していると思っております。そういう意味で、最初に言いました「投げやり型」の芸術とい

うようなところに帰結しながら現代の事態を嘆いているアーティストとは別の、ある種あまりにも健全とも言えるかもしれないが、そういうひとつの方向性を見いだそうとしているという動きが、八戸という、外国の方は知らないかもしれませんが、東京から新幹線で四時間くらい北に行ったところで、私なんかはあまり行ったことがありませんけれども、そういう場所で作られているという、そういうことが重要であると思います。

〔注：私は、青森県立美術館での展覧会会場での『バレエ・ピオメハニカ』の上演のあとに「ディアギレフからカバコフまで」というレクチャーをさせてもらった。このレクチャー、および、豊島重之たちとのシンポジウムは、ICANOFのホームページ www.hi-net.ne.jp/icanof で読める。〕

八戸にはフェリックス・ガタリがこの豊島重之を訪ねて行ったことがあるという伝説的な出来事があるんですけども、それはそれとしてもうひとつ、たしか三月六日から上演が始まるのでみなさんの中には観に行く人がいるかもしれませんが、劇団解体社の『バイバイ／リフレクション』という作品があります。その公演パンフレットにこの清水信臣という演出家と僕の一時間ほどの対談が掲載されています。観て、これを読んでいただけたらいいと思うのですが、この『バイバイ』という作品は一九九九年に世田谷パブリックシアターで初演して、それからメルボルン、ロンドン、ウェールズ、ニューヨーク、ハンブルク、韓国、といろいろな場所で上演されていて、そのつど作品の形態が少しずつ変わっているようです。そして昨年十一月から十二月にかけてロンドンのリバーサイド・スタジオで上演されています。清水は「このグローバル化された状況の中で芸術家に必要なのは一切の美学的なものとは決別することだ」と言っていて、これが「バイバイ」というタイトルの意味なのでしょう。そして状況を真剣に分析し、それについて考えてゆく、つまり「リフレクション」ということだと思っただけです。

しかしこれは演劇という表象の形式ですから、どのようにして演劇として「一切の美学的なものとは決別」し、思索の領域に入ってゆくことが可能なのかということが問われると思うんですね。そして解体社の舞台は、基本的にいわゆるフィジカル・シアターと言いますか、いわゆる対話的な形の台詞で物語を展開してゆくわけではないので、肉体というものを中心的な素材としながら、演劇とダンスが接合したような動き、身振り、運動、というようなものによって、我々が置かれている人間の状況というようなものをどう表現しているのか、ということが問われるわけです。そのときに彼らは、自由で豊かで可能態としての肉体というものではなくて、むしろあらゆるものを剥奪され可能性を奪われた「人体」とでもいうべきものを通して、今日の収容所的な状況に投げ込まれた人間が、どのようにしたら人間的でありうるのかということを追求しているようです。

そういうシーンを少し見ていただきますけれども、ただ僕が今日ここで話をしたいのはむしろそれとは別の要素で、この舞台に外から入り込んでくるものについてなのです。外から来るもの、それはこの場合もまたテキストなわけです。極めて重要な局面で、非常に重要なテキストが背後の壁というか、スクリーン的な壁に映し出されます。読んでいながら、有名なテキストなので、それが何のテキストなのかだんだん分かってきます。それはアレクサンドル・コジェーヴというヘーゲル学者が

ヘーゲル読解のためにつけた注釈で、「歴史以降」をめぐるコジェーヴの思索が書かれているものです〔注：アレクサンドル・コジェーヴ「歴史の完了についての二つのノート」（『GS・たのしい知識』vol.4、1986所収、丹生谷貴志訳）〕。歴史が終わるといわれるヨーロッパ的な意味での「人間」というものが消滅してゆくという話ですね。そして例えば、ダンスは蜜蜂の舞のように変わり、我々人間は動物化し、したがって蜘蛛が巣を作るように我々は何かを作るかもしれないが、いま我々が芸術的な活動をしているような形での作曲とか演奏とか建築の設計とかそういうものは一切人間はしなくなる、それゆえ思索というものが一切消滅してゆくであろうというようなことをコジェーヴは書いているわけですね。すぐにコジェーヴのものであると気づくかどうかは別として、仮にこのテキストを知らなくても、ここには、われわれの現実において、芸術活動というものが終わり思索が終わる、哲学も消えてゆき何もかもが言わば動物的な自然性へと回帰してゆくというふうなことが書かれているわけですね。

そういう文章を読みながら、何もかも剥奪されたかのように見える「人体」のそうした動きや身振りを見ていると、それでいいのかっていう話にやはりなりますね。非常に難しい問題ですが、ある意味とか、意味を持った身振りというようなものが目的なき手段としての身振り性へと移行してしまったときに、コジェーヴのテキストの横で、すべてを剥奪された言わば「人間以降」として存在してゆくほかにないようなものが動く、そういう形で言わば敗北へというか、消滅へというか、無へというか、そういう空虚というか、そういうふうなものが演じられるという哀しさをですね、我々はこの舞台上で本当に見ているんだろうかという話になるわけですね。

僕は実はそのロンドンのリバーサイド・スタジオで日本の現代演劇についてレクチャーをしていたんですが、そういうこともあってこの演出家の清水信臣と頻りに話をしていたんですね。そしてちょっとこのコジェーヴのテキストを読み直してみようかという話になって、二人で口に出して読んでいったんです。すると、人間が消滅する、歴史が消滅する、主体が消える、思索も消えてゆく、と確かに書いてあるんですが、しかし、その注釈の最後のところに、そのような形で歴史が終焉した後でさえも「主体は対象に抵抗する何かでなければならない」と書いてあるんですね。でも、その抵抗する何かは何であるかは書いてないんですね。歴史が終焉し、主体が消滅し、人間が消えた後でさえも、「対象に抵抗するもの」としての主体が残らなければならない、これが何であるかということは書かれていないけれども、たぶん、そのことによって始めて人間が人間であり続けることを可能にする何かがあるということなんですよ。その「何か」に迫ってゆくということが芸術家の使命ではないか、と僕はコジェーヴのテキストを読みながら改めて考えるんですけども、そういう試みをですね、解体社の人たちは舞台という表象の形式においてやっているということになります。

〔映像：劇団解体社『バイバイ／リフレクション』〕

背中を叩かれた女性の口から飛び出していた言葉は日本の歴代天皇の名前です。最後にずっと読み上げられているのは『戦陣

訓』とって、日本の兵士が戦場で守らなければいけない掟というのでしょうか、捕虜になってはいけない、捕虜になるくらいなら死ななくてはならない、例えばそんなことが言われています。それから途中でテーブルを抱えるようにして動いていた人がいましたが、ああいう動きとか身振りは解体社にはよく出てくるんですけども、あれはテーブルを運んでいるのではなくて、動いているテーブルに体がくっついているという感じなのですね。つまり、主体の消滅した人体のあり方が暗示されているのだと思います。

いま映像で見ていただいたこういうような作品も彼らは作っているんですけども、解体社の活動には、もうひとつの流れとして、『「夢」の体制』Dream Regime というプロジェクトがあって、これはウェールズのカーディフにあるチャプター・アーツ・センターというところで二〇〇二年に始まったものです。僕はそのころハンブルクで仕事をしていたので二回ほど立ち寄ったんですが、十七、八人くらいで確か女性が多かったんですが、東ティモールやインドネシア、韓国、イギリス、フランス、アメリカ、いろんな所のアーティストが集まってきて一緒にワークショップをしながら作ってゆくということをしていました。このプロジェクトをその後ずっと、東ティモールでゆったりヨルダンに行ったり、このリバーサイド・スタジオの後にはポーランドのグダニスクに行ったりして、外に出かけて行って外の人たちと一緒に作品を作りながら、自分たちが普段経験しているものとは違った体験というものや交渉しながら、現代社会というものについて考えながら作品を作ってゆくという、それが解体社の特徴ということになると思います。

いままで話をしたこの二つの集団とは違って、これから話をする二人は言わば日本の現代演劇のスターたちです。野田秀樹は一ヶ月以上大きな劇場でやってもチケットを取ることすら難しいと言われていて、劇作家であり演出家であり舞台にも出てくる、自分で書いて自分で演出して自分が主役をやる、そして劇団を主宰もするという、いわゆる日本のアングラの伝統の中にいる人です。昔「夢の遊眠社」という劇団をやっていたわけですが、「夢」「遊眠」という言葉から分かるように、彼の作る舞台は、非常に夢幻的な、ある種奇想天外な、非常に広大な世界を飛び交うようにして作品が展開してゆくというスタイルで、「表層を滑走する」などと当時言われていました。

その野田秀樹が夢の遊眠社を解散した後に、九三年から一年間ロンドンに行って、先ほど出てきたサイモン・マクパーニーのところワークショップなどに出ながら、イギリスという演劇的な環境で一年間暮らしていたわけです。そして戻ってからも頻りにロンドンに滞在しながら、場合によっては日本で上演する台本をロンドンで書いていたりするという形で、彼は現在東京とロンドンを中心にしながら演劇活動をしていて、最近では『The Bee』という作品をロンドンの人たちと作って上演したりしています。その前にも、二〇〇三年には、『赤鬼』という作品をロンドンの人たちと一緒に作ったりしているわけです。日本だけで暮らして、日本の中だけで、外国でということが起こっているのかということにそれほど関心を示さないで作品を作っているという人たちもいますけれども、実際に外国

の人たちと日常的に議論したり食事をしたりしながら、また東京の人たちとも話をしたりしながら、ときには外国語で自分が考えていることを説明しなくてはならない、相手の話も聞いたりしなければならぬ、というようなさまざまな思考のパターンの中で暮らすという流れの中で、野田秀樹の作品に新しい質というものが入り込んできたと私は考えています。

今日は『ロープ』という去年上演された作品を中心に話したいと思っています。この作品を含む戯曲集が去年の十一月に出版されました。その戯曲集を手にとったとき私はあつと思っただけですが、それは『21世紀を憂える戯曲集』という書名だったからです。今まで彼はいろいろと戯曲集を出してきましたけれども、タイトルは『20世紀最後の戯曲集』とか、『二十一世紀最初の戯曲集』とか、『解散後全劇作』とか、その書名は事実関係しか語っていなかったわけです。ところが、今度のは、二十一世紀を私は憂えているんだ、ということを言っているんですね。彼はアーティストとして自分のポジションをそういうふうな形で鮮明に出すというようなタイプの劇作家ではなかったんですけども、そういう発言を、ロンドンに行ったあと彼は頻りにするようになってきた。近年の彼の作品はある意味では極めてポリティカル・コレクトなものなのですが、それが良いか悪いかに関しては議論が割れているようで、そういう社会問題的とも取れる作品を作らないでほしいと思っている人たちもいるようですけれども、そういう側面が彼の極めて豊かな、自由な宇宙的な想像力の世界の中に入り込んでくることによって、彼の世界像が新たなヴィジョンを獲得しつつあると私には思えるわけです。

そしていま言った戯曲集を見て私はあつと驚いたんですけども、その『ロープ』を書くにあたって彼が参考にした文献の一覧が出ていて、それが二十一項目もあるんですね。僕は彼には去年二回ほどインタビューしたり対談したりしているんですけども、会うにあたってその文献をざっと読みましたが、非常に勉強になりました。戯曲を読んだときも面白かった、舞台も面白かったし、文献まで読ませてもらってありがたいという感じなんですけど、そうした参考文献を利用するにあたって、彼は予想外の利用のしかたをしているわけです。例えばその中に『ネルソンさん、あなたは人を殺しましたか?』という本があります〔注:『ネルソンさん、あなたは人を殺しましたか? ~ベトナム帰還兵が語る「ほんとうの戦争」』(アレン・ネルソン著、2003、講談社)〕。

その話をする前に、ちょっと作品について先に説明しておきますと、「ロープ」というのはプロレスのリングのロープのことです。最初はプロレスの話なんですが、観客やテレビの視聴者を喜ばすためには普通のプロレスよりも血なまぐさいほうがいいという話になってきて、だんだん血なまぐささにおいてそのプロレスのレベルが上がってゆくというか落ちてゆくというか、変わってゆくわけです。実際に舞台の上で血を流すとか骨を折るというような形でエスカレートしてゆくという話ですね。そうなってくると、骨を折るくらいじゃ駄目だということになってきて、実際に殺せという話になってきて、プロレスが文字通り戦場化してゆくわけです。そこで舞台がヴェトナムに変わります。

ヴェトナムにおけるソンミ村の虐殺の話がありますけれども、そのソンミに関係していたアメリカの黒人の帰還兵が、そのソンミ村についての本を書くんですね。つまり米兵がヴェトナムでそうした虐殺の現場に身を置いたときに何を考え実際にどういうことをしたのか、それをいまどのように考えているのか、という本です。この人はいま反戦活動家になっていて、アレン・ネルソンという人ですが、その人の本が出ていますね。野田は虐殺現場を舞台化するにあたってその本を使っているわけです。読み直すとよく分かるんですが、ほとんどそのまま使っています。

野田秀樹と話をしたときに、その本を読んでどう思ったのか訊いてみたんです。そしたら「いや、悪いけど『しめた』と思った、『これ使える』と思った」と。「これは作家の悪いところかもしれないけれど、涙を流して読んだとかそういうものではないんですよ」と言っていました。しかしながら、いくつかのシーンはやはり感動的だったなどとも言っていましたけれども、そのときに、このテキストをどうするか、それをずっと考えながら、パソコンの中に打ち込んだそのテキストをそのまましばらく置いておいたと言うのですね〔注：この辺りの話のやり取りについては、『週刊読書人』巻頭の野田秀樹インタビュー（聞き手＝鴻英良）「野田演劇の新しいヴィジョン」（2008年1月18日号）に詳しい〕。それを自分の作品の中で使うときに、いろいろ変形しながら使うということはもちろん可能なわけです。それを自分の想像力でまた変えてゆくということももちろんできるわけですが、このテキストはそのまま使わなければならないと思ったと言うのです。虐殺の現場にいてそれに関与した兵士が、あるとき少女に「ネルソンさん、あなたは人を殺しましたか？」と問いかせられ、何か心の底からこみ上げてくるようなものを感じて、これを言わなくてはいけないというふうに思ったということで書き出した、この極めて重要な証言記録を、自分の想像力で適当に料理して出してはいけないと言うわけです。その言葉が持っているそのままの力を舞台の上で語らせよう。

そういうことで、これから見ていただきますが、プロレスの試合を実況中継するように戦場の虐殺を実況中継しているというシーンを設けることによって、そこに書かれている言葉を次々に語らせるということをしたわけです。はじめはプロレスに関するフィクションだったのがそのことによって一気に事実性の言葉へ、ドキュメントそして証言というものへ移行する。しかも自分たちはよく知らない、実際に行ったことのないヴェトナムの戦場から送り届けられた言葉をどのように受けとめるのか、というようなことを考えながら作品を作ると言うことをしています。そういう意味で、野田秀樹のすべてというわけではないですがいくつかの作品に、こういう証言と外部というものが入り込むことによって、彼の世界はより豊かな方向へ展開していつている。それが野田秀樹の現在であるということで、私は非常に興味を持っているわけです。

〔映像：野田地図『ロープ』〕

さっき証言記録をそのまま使っていると言いましたけれども、もちろん台詞の中に入れるときにそのまま変えずに使っている

ということであって、耳たぶを切り落とすとか、ぬめぬめしたものかどうか、そういういくつかの台詞はそのまま使っています。しかし物語の展開はありますから、例えば最後の宮沢りえという女優がしゃべっていた未来をめぐる話、「あなたがたの未来、私たちの未来」という話、「力」「無力」という言葉、こういう言葉は野田さんの世界観の中から生み出されたものだと思います。いまや暴力が氾濫している世界の中で、暴力というものを見つめながら作品を作っているこの劇作家が、「無力」ということの「力」をいかにして我々が解放することができるか、という非常に明瞭なメッセージを我々に送り届けるときに、ヴェトナムで実際に虐殺に関与した人の言葉をそのテキストの中に無数に散りばめているという、こういう形での外部との接触の仕方の中で作品を作ってゆくという作家的な態度の中に、日本の現代演劇のひとつの希望があると私は考えております。

〔注：この映像上映で流した部分で語られているせりふは以下の通り。〕

ベトナム人が逃げ惑い、走り、再び隠れ、身を潜める。

タマシイ さて老人はどうしてものか、トゥルオン・トさん、顎鬚をつかまれたぞ、そしてどうする？ 庭に引きずり出し殴りつけ、おっと、あっさり顎鬚を顎ごと切り落とし、井戸に突き落とし爆弾を投げ込んだ、華麗なる連続技。ムック・ライさんの顎鬚もつかまれた。が、今度は鬚に火をつけた。これは愉快だ、火をつけて笑っている。そして老人は怒っている。と、二発の銃声だ。これはあっけなかった、お、そこへ、シャツ一枚しか着ていない小さな子供の登場だ。あまた死体の上を這っていくぞ。どうやら、その死体の一つが母親か。死体の手をつかんだ。おっと、その時、遠くから一発でドーン。これまたあっけない。パム・チ・ムイさんは、十四歳の少女、もちろん決め技は輪姦だ、そのそばですでに母親と赤ん坊が射殺されている。そして、どうやら強姦終了。そのまま小屋に押し込んで火をつけた、熱さのあまり家から飛び出そうとするパムさんを、何度も小屋に押し戻す。さあ焼け死んだか、どうだあ、やっとなり焼死んだ。そして、お、見つけたぞ。生きのびた十二歳の少女ドチ・ゲットさん、あっさり腹部を切り裂いた、それでも足りないか、頭にまっすぐ銃を向けた。引き金を引いた。頭の半分が吹き飛んで、脳みそが零れ落ちた。濃いピンク色だ。しわのある大きな卵の黄身、そこで再び現場からお願いします。

カメレオン 自分がこんな目にあう前に皆殺しにしてやる。ベトナム野郎は皆殺しだ！ 皆殺しだ！ 皆殺しだ！

ノブナガ 俺たちは勇士か？

ますます猛り狂っていくカメレオン。次第に呆然としていくノブナガ。

すべてのベトナム人がリング上に上がり、そこでくずおれ、大量の死体になっていく。

タマシイ さあ、今度はどこだ、どこをやる、誰かが走り出てきた、命中ですか？ リングサイドからは見えにくいのです。

AD はい見事に命中です。ゴムサンダルを履いたベトナム人です。ベトコンか、ただの農民か定かではありません。口が歪み、歯が茶色いです。

JHNDT 現場のレスラーにマイクを向けてみます。

ノブナガ 俺達は勇士か。

カメレオン よくやったぞ。

JHNDT たたえています。

カメレオン お前、記念にこれで死体の耳を切れ。

ノブナガ 俺達は勇士か。

カメレオン お前がいらないのなら、そいつの耳を俺がもらおうぞ。

JHNDT おっと言うが早いか耳を切り取り、耳の穴に棒を突っ込み持ち上げています。現場からは以上です。

前面に出てくるカメレオン、遠くにノブナガのシルエット。

タマシイ まるで世界中が催眠術にかかっている。誰がこの催眠術をかけたのだろう？ ぼうっとしながら、くり返し、くり返し、ロープにはね返っては戻ってくる。そしてドーンだ。そこで止まれないのか。止まれるはずだ人類ならば、おや誰だ。止まったぞ……向こう側から見えてきた兵士、見たことがある。誰なの？

入国管理局ボラ あれがお前の父親だ。

タマシイ え？ どういうこと？

入国管理局ボラ あの兵士の影、あれがお前の父親だ。

タマシイ こちらのリングサイドから実況しているのよ。父さんは、私の横にいるはずでしょ。

入国管理局ボラ その天気のいい朝に四時間でミライを滅ぼしたアメリカ兵の一人、それがお前の父親だ。

ノブナガ、その場から走り逃げ出す。だが、鉄条網が幾重にもなっていて、逃げ切ることができない。

入国管理局ボラ しかも、その戦場に耐え切れず、この鉄条網の中から逃げ出した、それがお前の父親だ。この中にある限りは、なかったことにする。だって線上ですから。だがひとたび、戦場から逃げ出したものは、人殺しだ。人殺しを追え！ アジアの密林の臭いに嘔吐しながら、おえっ！

走り出したノブナガ、後を追って去る入国管理局ボラ。

再び現れたノブナガ、その行く手に女が現れ、そこにしゃがみこむ。

女は、タマシイ。そのシルエット。

ノブナガ どけ、お前も撃つぞ！

タマシイ 男は、闇に沈む女に向かってそう叫んだ。

ノブナガ 撃つぞ。

タマシイ だが男の指は動かなかった。

ノブナガ 女は、怯えた目で俺を見つめた。息が荒く、声を絞り出しては苦痛に耐えていた。

タマシイ あたしは、もう命が終わります。

ノブナガ 女の言葉はわからなかった。けれども、彼女の足元は、血でどろどろになっていた。

タマシイ この体は、ことされるけれど、このタマシイを受け取って。

ノブナガ 女の言葉はわからなかった。けれども、女の足と足の間でぬめぬめと小さな何かが蠢いていた。

タマシイ 今生まれたばかりの赤ん坊です。

ノブナガ 俺は本能的に両手を差し出した。まるで海から上がってきたばかりの、海藻がついたままのようなびしょびしょで、けれど温かく、限りなくやわらかいものをつかみとった。

タマシイ ありがとう。

ノブナガ 女の言葉はわからなかった。女はそこで死んだ。父親でもないその男は、そのびしょびしょのものと一緒に、戦場を逃げ出した。沖縄へ逃げた。やがて沖縄が日本に帰ってきた。男はびしょびしょのものといっしょに、本土へ渡った。東京の小さな町へ、そして、戦場から引きこもったまま、男は…俺のリングの下で息を潜め三十年も暮らしていたのか。

タマシイ リングの下に、そのびしょびしょだったタマシイも、一緒に棲みついた。父は三十年たって、ひっそりと息を引き取った。コロボックルのまま、誰にも気づかれず、まるでそんなことがなかったように父は死んだ。けれども、あったことをなかったことにしてはいけない。こんなコロボックルが、リングの下にいるわけがない。いいよ、それでも。あたしの父親なんかいるわけがない。いいよ、それでも。だとしたら、あのミライもないよ。天気のいい朝、四時間で滅びたミライの村が、無かったことになる時、あなた達の未来もなくなるよ。私は、このリングの下に「力」を語る為に棲みついたのじゃない。「無力」という力を語るために棲みついているの。人はいつも、取り返しのつかない「力」を使った後で「無力」という力に気づく。でもね、ミライから来たタマシイが言っているんだ。だから、まだ遅くはないのよ。私のミライは滅んだ。けれども、あなた達の未来はまだ、天気のいい朝に、四時間で滅んではいけないのだから。

(野田秀樹『21世紀を憂える戯曲集』新潮社・2007年より
226頁5行目～230頁19行目を引用)

時間があまりなくなってきましたが、これから唐十郎についてしゃべりたいと思います。唐十郎という人も極めて想像力豊かな人なわけですが、この人の作品の中にもやはり、新しい形での外部性というものが入り込んできています。今日お見せるのは『眠りオルゴール』という二〇〇四年の作品ですが、これは非常に分かりにくいストーリーで、どうやって説明すればいいのか実はよく分からないんですが、舞台はたぶん一九九五年ごろの話です。まあ現代なんですけど、そこに生きている若者たちが、自分の過去のアイデンティティを探求しているという、簡単に言えばそういう物語です。ところが非常に不思議なことに、そのアイデンティティ探求の物語が、自分たちの父親たち

のアイデンティティの探求の物語にすり替えられてゆくのです。そしてそのどちらの物語なのかがよく分からなくなってきました。

そうすると自分の親たちにとっての問題ということの中から、唐突に戦争の物語がこの舞台に入り込んできます。戦争の物語というのは第二次世界大戦、太平洋戦争、つまり日本軍のアジアへの侵略のときに起こった物語です。もうひとつ唐突に、虐殺されたレームというナチス・ドイツのSAの将校の物語が入り込んできます。九五年の若者のアイデンティティ探求の物語ですから、そこにそういう話が入ってこようはずはないけれども、時間が錯綜するなかでそういうことが起こってきます。そしてフィリピンにレイテ島という島がありますが、実はレイテ島に行った人と行かなかった人という二人の間の関係がこの物語の底のほうにあるんだということが、唐突に分かるようになっていきます。そして突如、レイテ島における出来事、これは大岡昇平という日本の極めて重要な小説家が書いた『レイテ戦記』という膨大な記録があるんですが、その話が一気に介入してくるといって、極めて不思議な話なんです。

そのことによって、いままで青年たちの内面の物語であるかのように思っていたところに、戦前と戦後の日本、日本兵として外国に侵略者として送られて行ったために自分の希望というものを奪われた人たちの話、といったものが『レイテ戦記』という形で入り込んでくる。実はその当時すでに、日本はほとんど敗色濃厚であったにもかかわらずそれを海軍が陸軍に教えなかったことで、レイテ島で約一万人の日本兵が餓死するという事態が起こったということについて、戦後の日本政府と政治家たちが責任を取らないで隠蔽しているということを告発するために、大岡昇平は『レイテ戦記』というあの膨大な著書を書くことになるわけですが、ここで重要なのは、例えばそういうひとつの作家的な意識というようなものに我々の目を向けさせるために、突如「レイテ」という言葉がこのアイデンティティ探求の物語に入り込む、それによって唐十郎の夢の回路というのが瓦解してゆくことです。つまり自らの世界像をそういう形で打ち崩してしまうことによって、自分の想像力の世界の中を言わばさまよい歩くという、極めて奇妙な劇作家の世界なわけですね。

[映像：劇団唐組『眠りオルゴール』]

あと五分しかないですね。簡単にまとめてしまうと、自分の主体と想像力の横溢する舞台空間とでもいうべき、自分の神話的な世界を、自分自身からどのようにしたら壊してゆくことができるのか。そのアイデンティティを絶え間なく危機にさらすという戦略によって、新たな劇空間を作り出してゆこうとするときに、外の世界が極めて重要なわけですね。そして他者によって書かれた、あるいは届けられてきた証言記録というようなものを自分の内部に取り込む。そのような形で、鎖国的とよく言われる日本の文化的な状況の中に亀裂を入れてゆくという作業をすることによって、現代日本の演劇の状況というものを活性化することが可能なのだということを意識的に、あるいは無意識的にかもしれませんが、実践している作家たちを今日とりあえず四人ですが、取り上げてしゃべってみました。去年の話の続きということで、あまり重複しないように今年はこの四人の

話をしたわけですね。時間がありませんので最後にこの舞台がどういうふうになるかというのをお見せして終わりにします。

[映像：劇団唐組『眠りオルゴール』]

どうもありがとうございました。

映像レクチャー ②

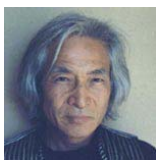
拡張する舞踏・コンテンポラリーダンスの発生： 現代日本の舞踊における身体とは？

3月3日（月）16:30～18:30／恵比寿ザ・ガーデンルーム

スピーカー：石井達朗 [舞踊評論家、日本]

「土方巽による『禁色』（1959年）を舞踏の嚆矢とすれば、その歴史は半世紀になる。日本に発生した舞踏は、過去20年ほどのあいだに目覚ましいほどに海外に進出し、国際的に強い関心がもたれ、欧米の都市においても「舞踏フェスティバル」と銘打った催しが行われるほどである。舞踏が狭量な自己オリエンタリズムに陥らずに、世界の舞踊界から注目を浴びるようになったのには、それなりの理由があるはずである。舞踏が「身体」に対して、「舞踊」に対して提示した問題とは何か。あわせて、舞踏との関連で、あるいは舞踏と関連することなく、1980年代の半ばに発生して独自の発展を遂げている日本のコンテンポラリー・ダンスという現象にも光りを当てる」（開催プログラムより）

● ISHII Tatsuro



朝日新聞、「ダンスマガジン」等に舞踊評を寄稿のほか、韓国、インド、インドネシアなどのシャーマニズム、祭祀、芸能、アクロバットなどをフィールドワーク。ダンス、サーカス、セクシュアリティ、身体文化などについて幅広く評論活動をする。主な著書に『男装論』、『サーカスのフィルモロジー』、『サーカスを一本指で支えた男』、『ポリセクシュアル・ラヴ』、『異装のセクシュアリティ』、『身体の臨界点』など。

◎採録・翻訳：新井知行

石井達朗 みなさんこんにちは。石井達朗と申します。『拡張する舞踏、コンテンポラリー・ダンスの発生：現代日本の舞踊における身体とは？』というタイトルで話をさせていただきます。舞踏についての話がメインで、コンテンポラリー・ダンスについては、舞踏との関連で、それがどのようにして始まったかという入り口のあたりで話が終わるのではないかと思います。最初にまとめて話をしまして、映像は後で続けて見ていただきます。十本くらいの舞踏からコンテンポラリーまでの非常に重要と思われる作品の映像を、部分的にしき見ることはできませんが、用意しております。

では舞踏の話ですが、オリエンタリズムとかエキゾティシズムという言い方があります。舞踏が七〇年代末から八〇年代始めにかけて初めてヨーロッパに紹介されたころは、西洋人の観客の中にはそのようなオリエンタルな要素、エキゾティックな要素を舞踏に見ていた人がいたかもしれません。しかし現在、舞踏はアメリカや西ヨーロッパばかりでなく、フィンランド、ブルガリア、ポーランド、イスラエルなどの国々、そしてメキ

シコやブラジルなどの中南米でも多大な感心をもって迎えられています。「舞踏フェスティバル」が欧米やブラジルなどで開催されるばかりでなく、二〇〇五年には韓国の国立劇場においてかなり大きな規模で開催されました。日本の国立劇場においてさえ、そのような舞踏フェスティバルは行われていません。

このことはいわゆるオリエンタリズムとかエキゾティシズムを超えて、舞踏が「ダンス」という表現に対して、あるいは「身体」というメディアに対して何かを提示しているからではないかと考えられます。舞踏が、西洋が関心をもつような意味での日本あるいはアジアに回帰する種類の自己オリエンタリズムに陥ることなく、それ自身の表現の回路をどのように獲得していったのか、舞踏の持っている表現にある種の普遍性があるとすればそれはどういうものなのかを考えてみたいと思います。

一口に舞踏と言いますが、現在の舞踏は、相当な多様性を持っています。それぞれの舞踏家あるいは振付家によってかなり異なった様相を呈していて、一人あるいは二人の舞踏家を取り上げて「現在の舞踏の状況はどうかである」と定義することはできません。例えば舞踏の第一世代、第二世代に属する土方巽、大野一雄、笠井勲、鷹赤児、天見牛大などは、舞踏を代表する人たちであり、もっとも大きな影響を国内外で与えてきたといってもいいのですが、作品の傾向はそれぞれかなり異なっています。舞踏の創始者である土方巽と大野一雄でさえ、創作の過程で互いに深い影響を与えあってきましたが、踊りのスタイルは明らかに違います。また、現在、舞踏のスペクタクルを代表する二つの舞踏集団、大駱駝艦と山海塾を比べてみても両者の傾向はある意味で対照的と言ってもいいほどです。

山海塾は舞踏の国際化に最も貢献してきたと言ってもいいのですが、決して舞踏の最大公約数的な傾向を現わしているとは言えません。山海塾のスタイルはスタティックで、美的な空間造形、耽美的で瞑想するような身体形を作るという特徴を持

っています。それに対して、大駱駝艦は演劇的で、意図的なグロテスクの表現、ときには猥雑とも言えるエロスの表出、笑いと呼び起こすアナクロニズムなどがその特徴として見えます。現在は、磨赤児の弟子たちによる壺中天がそのような磨の特徴を吸収しながら、さらに個性を強く色づけする作品を作っているのが注目できます。

笠井勲、山田せつ子、山崎広太、伊藤キムなどは、もともと舞踏家として出発しましたが、現在はコンテンポラリー・ダンスというカテゴリーで活動しており、日本のダンス・コミュニティも彼らを舞踏家としてよりもコンテンポラリー・ダンサーとして認めています。彼らにとってダンスのカテゴリーなどはどうでもいいということになるのでしょうか、現在の日本の状況からすると、舞踏家を名乗るよりもコンテンポラリー・ダンスという枠のなかで活動したほうが活動しやすいということは否定できないと思います。「舞踏」と言うといまだに日本の中ではアンダーグラウンドという感じがしますし、ダンスのメインストリームから外れているというイメージが強いのです。

それにもかかわらず、舞踏から生まれた身体観は今や世界中で多様な広がりを見せています。あまりにも広がっているために、舞踏の原点、舞踏の源にあるものがますます見えにくくなっているということがあります。そこで今、現在の観点から、舞踏を特徴づけているものを、舞踏の創始者である土方巽の思想や作品を参照しながら、より具体的に考えてみたいと思います。土方なくしては舞踏は存在しなかったはずですので、彼の足跡を辿りながら、同時に現在の舞踏を考えるということが必要とされる作業になってきます。同時に土方から強い影響を受けながらも、新たな空間と表現を求めて独自の作業を続けている舞踏家たちについても考えてみます。そこで以下の四つのテーマに絞り、コメントします。

一、反美学的な身体：十九世紀前半のロマンティック・バレエ、後半のクラシック・バレエの時代から二〇世紀に入りジョージ・バランシンに至る歴史がバレエにはあります。それは幼少のころからの高度の身体訓練によって実現されるシンメトリーとバランスの美学と呼んでいいものです。それに対して舞踏の身体はその対極にあり、低い腰の位置、折れ曲がった膝、猫背、よじれるように歪んだ胴体など、外側に伸びるのでなく内側に向かって縮んだような体によって特徴づけられます。つまり舞踏の身体とは、理想とする美の形に向けて、特殊な訓練を受けた人たちが身体を造形してゆくことではなく、ごく普通の人々が毎日の労働をする生活の中で、体の中に堆積させてきた澱のようなものを目に見えるものとして外側に表出することでもあります。

一般的な意味での舞踊の歴史が見落としてきた日常の身体を見つめるという点では、舞踏は一九六〇年代初頭に始まるアメリカのポストモダン・ダンスとも共通性があるかもしれません。確かに、舞踏とポストモダン・ダンスにはモダニズムに対してそれぞれのやり方で異を唱えつつ六〇年代に出発したという共通性があります。しかし、舞踏における日常の身体というのは、

「アート」と「ライフ」の溝を無限に浅くしようとしていたポストモダン・ダンスとはかなり違います。舞踏における「日常の身体」というのは、農作業をする人々であったり、老人であったり、娼婦や重い病をもった人々であったり、体の一部が麻痺して動けなくなった人々、そして死の間際にある人々の身体の状態などです。

二、パフォーマンスの現場性：英語でサイト・スペシフィックという言葉がありますが、それぞれの公演の時間と空間がその場限り、一回限りのものでしかないことを鮮明にするという意味での「現場性」ということですね。現在を代表する重要な舞踏家たち、例えば大野一雄、笠井勲、室伏鴻、田中泯などは、土方巽との出会いのあと、土方巽のスタイルとは違った彼らならではの舞踏のパイオニアとなっています。彼らそれぞれが異なったやり方で踊っていますが、ある種の共通性もっています。それは時間と空間に対して、即興的かつ自発的なアプローチをすることです。時間と空間に対して即興的であること、そこからそれぞれの公演が一回限りのものであり、繰り返しのきかないものであるという性格がより強くなってきます。これは、とくに一九七〇年代以降になって、フォルムとスタイルを造形的に定着させようとしていたかに見える土方巽の方向性とは異なるものです。

例えば田中泯は一九七〇年代、彼自身が「ハイパーダンス」と呼ぶ踊りを屋外から屋内までの多様なスペースで踊っていました。それぞれの環境に対して自分の体を置き、その場の音や空気や観客に微妙に体を反応させるようにして踊りが始まってゆきました。一九八五年以降、彼は山梨県の山村に居を移し、農業をしながら創作活動をしています。彼の中では農業をするということと踊りを踊るということの距離がますます縮まっています。海外での公演の依頼や、日本のあちこちの劇場からの依頼もあり、劇場で「作品」を振付けて創作するというのも多かった田中ですが、最近になり、劇場で踊ることを一切やめて路上で踊りたいということを宣言しています。これはある意味では、彼が土方巽に出会う以前に戻ることででもあるように思えるのです。田中は、土方からとてつもなく大きな影響を受けながらも、彼が全裸でソロ舞踊をさまざまな空間で踊っていた田中にとっての踊りの原点に、現在戻りつつあるように思えます。

大野一雄は現在百一歳になり、残念ながら踊ることができませんが、彼は劇場で踊る以外に、気分の趣くままにあらゆる場所で即興的に踊ってきました。それは川であったり、精神病院の庭であったり、町や田舎の路上であったりもしました。また、岩名雅記はフランスのノルマンディの廃屋となった教会を改装して活動を続けています。以上の舞踏家たちに共通して言えることは、身体が時間と空間の中でしっかりと自立しているというよりも、むしろ自立することなく五感を開きながらまわりの環境そのものに受動的に反応しながら動いてゆくことです。つまりロゴスであるよりもパトスとしての身体のあり方に比重がかかっていると思えます。

三、 制度の攪乱：一九六〇年代の土方巽の活動は反社会的な色彩を帯びていました。それはその時代の政治や社会に対して「ノー」ということではなく、当時の社会の制度、芸術のあり方に対して挑戦的に振舞うことでした。作品において土方は、性・ジェンダー・セクシュアリティの一般的な規範を意図して犯し、社会文化的に抑圧的な日本の状況に亀裂を生じさせるようなセンセーショナルなイメージを求めました。そのような反社会的なイメージを土方のなかに形成した要素としてアルトー、サド、パタイユ、ロートレアモン、ジュネなどのフランスの作家の影響もあったでしょうし、他方アメリカという大国が北ヴェトナムという小国に対して一方的に戦争をおこなっていた六〇年代後半の学生運動の盛り上がりや、当時の前衛美術家たちが行なったハプニングなどの行為が背景にあります。

現在の舞踏はこのような反社会性を受け継いではいませんが、前衛とか反体制という言い方自体古びて聞こえてしまう現在、舞踏家たちも社会的にあるいは政治的に前衛であろうとするよりも、イメージや感覚の領域において異端であったり、社会に対して道徳的に斜に構えたり、滑稽と言えらるほどに身体を貶めたりする傾向が強いといえます。つまり舞踏家たちが、政治的、社会的であるよりも、良くも悪くもよりパーソナルな領域に内向しているということが言えるのではないかと思います。

四、 衰弱体：これは晩年の土方巽の活動を見る上でのキーワードであります。「衰弱」とは体が極端に衰えてゆくこと、「体(たい)」とはからだということです。極端にからだは衰えてゆく、弱ってゆくというのは不治の病にかかっていたり、死の床にあって回復不能な状況にあることです。一般的に、人一倍健康な人が長い期間にわたる動きの訓練により美しい跳躍や回転を見せるのがダンスであるというイメージがありますが、舞踏はそれとは対極のところにあります。舞踏は普段の生活の中で人々ができるだけ遭遇したくない、あるいはできるだけ見たくない、無視していただきたいようなネガティブな側面、死とか病気とか老いとか、あるいはからだの麻痺や障害に目を向けます。

このような物の見方は舞踏に始まったわけではなく、日本の美学の中に深く根ざしているのではないかと思います。例えば世阿弥を例に考えてみます。彼は能の創始者としてよく知られていますが、能をパフォーマンスとしてとらえ、それをさまざまな角度から分析する理論家、美学者としても日本の芸能史の頂点にいる人です。世阿弥の理論の中核をなす言葉が「花」ということで、これは非常に単純化して言えば、観客の注意力がおのずとパフォーマーのほうに引っ張られていってしまうようなある種の珍しさや美しさのことだと思います。ところが面白いことに、世阿弥は花の「しおれ」こそ、花よりももっと上の芸態であるというのです。「しおれ」とは花が咲き終わり、花の元気が消え失せ、花が散ろうとする前の状態、花が死ぬ直前の状態のことです。世阿弥はこの「しおれ」こそ、パフォーマンスにおいてより高度の状態であると言います。このほか、日本の美学には「あわれ」とか「わび」とか「さび」などという概念が、文学や詩や茶道においてあります。以上に共通してい

るのは西洋で一般的に否定的にとらえられるある種のイメージが、美学的には肯定的な意味を獲得しているということです。

ここで「衰弱体」に戻ります。一九六〇年代末から一九七〇年代前半にかけて数年間土方巽のもとで踊っていた小林嵯峨は、彼女が書いたエッセイのなかで、『アウラ・ヒステリカ』という写真集を見たときにそれが舞踏にあまりによく似ていたので驚いたということを書いています。『アウラ・ヒステリカ』というのは十九世紀末フランスの精神病院の入院患者の写真集です。小林がその写真集に見たものはヒステリーと診断された患者の歪んだ顔であり、体でした。

舞踏の動きが、心身の障害をもった人たちに似ているということはしばしば指摘されるところです。それはある意味では正しいのですが、問題は舞踏がそのようなことを表面的に模倣しているということではなく、舞踏が実生活のなかに何を求め、ダンスという表現の中で何を表現しようとするのかということです。確かに舞踏では、身体の麻痺、精神の狂気、体の震え、その他の異常な体の動きなどが用いられます。しかしそれは患者の動きの模倣ではなく、舞踏家の詩的なイマジネーションが体のすみずみまでを支配することにより起こるものです。衰弱体とは、もう何も失うものがないところまですべてを失って文字通り「カラ」になり、弱りきった身体が、身体それ自身を見つめることだと思うのです。土方が残した膨大な数の「舞踏譜」と呼ばれるものは、言葉の詩的想像力によってそのような体の状態を呼び起こそうとするものであると言えます。

今、小林嵯峨が『アウラ・ヒステリカ』という写真集を見て舞踏によく似ているから驚いたという話をしました。そのようにして見てゆけば、舞踏というものは新たに発明されたというよりも、新たに見出されたものであると言うことができるのではないのでしょうか。見出されるということは、日本の中だけに見出されるということではなく、日本以外のさまざまな時代や地域にも見出され得るということです。わたしの個人的なことですけれども、今まで韓国、南インド、インドネシアのスマトラ、ジャワ、バリ島などを回り、その地域のシャーマニズムや儀礼、その地に根付いた信仰と切り離せない民族舞踊などを調査してきましたが、そのようなものの中にしばしば舞踏に通じる身体性を発見して驚くことができました。

世界中を回ったわけではないので何とも言えませんが、例えば南インドは身体表現に関して最も豊かな地域ではないかと思っています。その南インドのカルナータカ州で、ナーガマンダラという儀礼を見たときのことです。パフォーマーの体が踊っているうちに次第にナーガという大蛇神に取り憑かれてゆき、次第に体が前傾し、膝の力が抜けてゆき、最後に柔らかく倒れてゆく様子はまるで舞踏を見ているようでした。またバリ島ではバリスという兵士の格好をした観光用の舞踊公演をどこでもやっていて見るのですが、バリスとは「隊列」という意味で、元々は寺院の儀礼の中で隊列を組んだ人たちの群舞として踊るものです。サヌールという地域の寺院で恐らく六十五歳から七十歳ぐらいの人たち十名ほどが踊るバリスを見たときに

は、ガムランという青銅器の打楽器が激しく鳴り響く中、ほとんど動かずに立っているだけの演者の体が次第に左右に揺れ出して、力を失い倒れこんでゆく様子はまるで舞踏と呼びたくなるものでした。また、韓国の南のある村でシッキムクツという死者の霊を慰める儀礼を見たときには、ムーダンと呼ばれるその地域のシャーマンの人が踊る身体性には舞踏を思わせるものが多々ありました。

アジアにおいてばかりではありません。例えばニジンスキーが振り付けた『春の祭典』や『牧神の午後への前奏曲』、あるいはマリー・ヴィグマンやハロルド・クロイツベルグなどのドイツ表現主義舞踏には舞踏の表現に通じるものが少なからずあります。以上のことが意味するのは、それらがたまたま舞踏に偶然に似ていたということではありません。問題は、舞踏が日本という島国で変った特殊なスタイルとして生まれたということではなく、舞踏がある種の本質的な問いを発しているということではないかと思えます。それはダンスの表現とは何か、また表現のメディアとしての身体とどう向き合うのか、ダンスの表現者にとって「技術」とは何をもって技術と言うのかということです。舞踏とは究極的にいかなるスタイルやフォルムにも合わせることなく、身体そのものを、そして踊るという行為そのものを問い続ける作業であると思えます。

舞踏の話はこのくらいにして、コンテンポラリー・ダンスに少し触れます。日本では「モダンダンス」と「コンテンポラリー・ダンス」の話は全く違った意味で使われていまして、その意味での日本のコンテンポラリー・ダンスは、一九八〇年代半ばに始まったと考えられます。その理由として、八五年に勅使川原三郎が **KARAS** を結成し、八六年に土方巽が亡くなったということがあります。この頃すでに舞踏はヨーロッパで活動を開始していて熱い視線を注がれていましたが、舞踏の始祖である土方が亡くなって一つの時代が終わり、モダンダンスでもなく舞踏でもない、新しいダンスの時代が勅使川原によって始まるようになっていたと言えます。

九〇年代前半になると、コンテンポラリー・ダンスに明瞭ないくつかの傾向が現われてきます。その中心には以下のアーティストたちがいました。バレエやモダンダンスのしっかりとした技術を基にして鮮烈な舞台作りをする **H・アール・カオス**、舞踏から出てきた伊藤キムや山崎広太、モダンダンスの美しさを踏襲しながらも独自のスタイルを築きつつあった木佐貫邦子、テクノロジーと身体を拮抗させながらパフォーマンス的な作品で国際的に注目されていたダムタイプなどです。九〇年代後半に入ると、日本のコンテンポラリー・ダンスは、技術よりも表現の独自性、完成度よりも個性、「再演可能性」よりも一回限りの面白さを求めるようになってきて、ひとつの傾向でとらえられない多様性を帯びてきます。数多くのソロダンサーが出現するようになったのもこのころです。

何百年のスパンで、歌舞伎や能、あるいは多様な民俗芸能までも含めた日本の芸能史を考えると、コンテンポラリー・ダンスのようなシステムは存在しなかったと言えます。日本で

は、例外はありますが、一般的に残念ながら学校という制度の中で舞踊を学ぶということができません。総合大学でもほとんど舞踊学科というものがありません。つまり日本でコンテンポラリー・ダンスをやる人たちはいかなる学閥にも属さず、また、インドとか日本の伝統舞踊の世界のような師匠と弟子というヒエラルキーもなく、また男性／女性というジェンダーの壁もありません。純粹に個人の体ひとつで表現したいものを表現するということは、今では当たり前かもしれませんが、芸能者が政治とか社会の制度にからめとられるようにして存在することが多かった日本の芸能史のなかでも、きわめて珍しい現象といえます。そのため日本のコンテンポラリー・ダンスは、日本の若者文化の中でも先鋭的な表れのひとつとして海外で評価されることが多くなってきました。日本のコンテンポラリー・ダンスのこれからのひとつの課題は、それが若者文化から離れてゆくときに、どのような「成熟」というものをそこに育ててゆけるかということではないかと思えます。

話はこのくらいにして映像に移りますが、まず土方巽の舞踏の代表作とも言える『四季のための二十七晩』です。これは一九七二年の作品で5つのパートから成りますが、その中の「痲瘡譚」という部分で、土方自身がソロで踊っているところです。

[映像：土方巽『四季のための二十七晩—痲瘡譚』]

土方は、一般に西洋の踊りでは立って踊りが始まるけれども、舞踏というのは踊ろうと思っても立ち上がれないところから始まるんだということを語っていたと思えますが、まさにそのようなことが見えてきますね。体が痲瘡で腐ってきて、かつらからすると娼婦なのかもしれませんが、動こうにも動けない、立とうとしても立てない、踊りにならないわけですね。背後に響く美しく牧歌的な歌唱と、舞台の情景がアンバランスに引っ張り合っているのが印象的です。

ちょっとこれとは気分を変えまして、土方巽が生まれて育ったすぐそばに西馬音内（にしもない）というところがありまして、そこの盆踊りを土方は子供のころからよく見ていたのではないかというふうに聞いております。本当に見ていたのかどうかは分かりませんが、その盆踊りが大変興味深いものでして、盆というのは仏教のセレモニーで一年に一度死者に帰ってきてもらって死者とともにある時間を過ごすということですね。その盆踊りというのが日本全国で行なわれていますが、この西馬音内のものは特に興味深いもので、舞踏に通じる身体性というようなものも見えてきます。この盆踊りには人を引き付ける奇妙な要素がいろいろあります。それをご覧いただけます。

[映像：西馬音内盆踊り]

深編笠をかぶっていて、踊り手の顔が全然見えないんですね。そして頭からすっぽり頭巾を被っている人は目だけが出ていて、ちょっと **KKK** みたいで不気味な感じがしますね。でも、上半身の傾き方、そして手の動きの流れが非常にきれいですね。土方

が育った秋田県というのは日本の東北のほうですけども、逆に今度は日本の南の大分の姫島の盆踊りを見ていただきます。

[映像：姫島の盆踊り]

舞踏と言えば白塗りということが言われますけれども、日本の芸能では白塗りというものはこのように当たり前と言ってもいいくらいいつもされてきたことです。次は舞踏の代名詞のように言われてきた山海塾ですが、舞踏以外のものも含めて、おそらく海外でこれだけ公演してきた日本のカンパニーは他にないと思います。国内公演よりも海外公演のほうが多くて、二年先ぐらいまで海外のいろいろな都市で公演する予定が入っていると聞きます。山海塾の有名な初期の作品で『金柑少年』というものがあります。山海塾が結成されたのは一九七五年で、『金柑少年』は一九七八年の作品です。山海塾は七〇年代末からずっと海外で活動していますから、これは日本で活動を始めたばかりのごく初期の、最も充実した作品と言ってもいいと思います。作られたのは七八年ですけども、その後八〇年代から九〇年代始めくらいまで繰り返し海外でも山海塾の代表作のひとつとして公演されてきました。今から見ていただくのは最近になって『金柑少年』を、天児牛大自身が出演せずに他の人たちを使って作り直したものです。先ほど舞踏の特色として一回限りの現場性ということを行いました、山海塾の場合は逆にひとつの美的なフォルムを様式美として作り上げるということをしていて、だからこそそういうリコンストラクションが可能であったと思います。その意味では舞踏の歴史の中でも特殊なことだし、このリコンストラクションは評価していいと思います。

[映像：山海塾『金柑少年』]

次に、山海塾以上のスケールで舞踏のスペクタル性にこだわっている大駱駝艦です。山海塾の天児も元々この大駱駝艦で踊っていて、そこから出て独自の密度の高い世界を作ったわけです。大駱駝艦のやはり初期の代表作のひとつで、いまだに世界中で公演されている『海印の馬』という作品です。一九八〇年の初演ですが、八〇年代、九〇年代、二十一世紀に入っても世界のいろいろな所で公演されています。二〇〇五年にはイスラエルで公演され、その直後ソウルの国立劇場での舞踏フェスティバルではオープニングを飾りました。映像は冒頭の部分です。

[映像：大駱駝艦『海印の馬』]

舞踏は海外でも非常に盛んで、最初に申しましたようにいろいろな都市で舞踏フェスティバルが開催されていますけれども、日本国内では低調かなという感じがするんですが、この大駱駝艦のスペクタルを見る度にまだまだ舞踏は頑張っているなど心強い気持ちになります。舞踏というと日本でも海外でも、ソロで踊る人が多い。ソロならやりやすいということがあるから当然ですが、大駱駝艦が、敢えて群舞のスペクタルにこだわって作品を作っているということ、高く評価したいと思いま

す。そこで次は、ソロで充実した作品、室伏鴻の『Edge』です。

[映像：室伏鴻『Edge』]

彼はグループでの振付作品も作りますが、山海塾や大駱駝艦のスペクタルに対して、ソロで踊ることの強度を前面に出している数少ない舞踏家です。身体の前向きと言うか、あるいは身体を徹底的にオブジェ化してゆくとするか、まさに「エッジ」で活動している注目すべき人ではないかと思えます。つまり舞踏というのは人のスタイルやフォルムを真似して「舞踏的」にやっても駄目なわけです。土方からあるいは自分の師匠から受けたものを、いかに自分のものとして発酵させ、いかに自分自身の体と向き合うかということになります。それができる人は少ないです。その意味で室伏とか田中浜といった人たちは、ソロ活動でしっかりと独自の領域を築いている人たちだと思います。

次はコンテンポラリー・ダンスです。一九九〇年代半ばの日本のコンテンポラリー・ダンスの記念碑的な作品と言ってもいい H・アール・カオスの『春の祭典』から見ていただきます。『春の祭典』というのは皆さんよくご存知のように、二十世紀を代表する振付家たち、ニジンスキーをはじめマーサ・グラハム、モーリス・ベジャールなどが大作を作ってきましたが、H・アール・カオスの大島早紀子の『春の祭典』は大作ではないけれど、そのような大作にまったく劣らぬ力を持ったオリジナリティに富んだ作品です。これは、日本のコンテンポラリー・ダンスで最も海外で公演された回数が最も多い作品の一つです。

[映像：H・アール・カオス『春の祭典』]

ご覧になって分かるように非常に技術的な作品で、天井から吊したロープを使って、タイミングなども大変に難しくダンサーの人たちが怪我をしたりということもあるようです。イメージとしては、都会のアパートで一人暮らしをしている女性の頭の中で起こるある種の抑圧感、あるいは自分がレイプされるかもしれないというような不安感、あるいはレイプされてしまったというやりきれない恐怖感などのイメージがあると思います。これを振り付けた大島早紀子は、どういうふうに解釈してくれてもいいんだけどもという前置きをした上で、この作品に関して「セカンドレイプ」ということを言っています。つまり女性はレイプされた後にも自分の家族とかマスメディアとかよってもう一度晒し者にされる、そういう恐怖について語っていました。

先ほど申しましたように、日本のコンテンポラリー・ダンスの創始者、「創始者」という表現もおかしいですけども、常に日本のコンテンポラリー・ダンスの中心にいた勅使川原三郎の、同じく九〇年代の代表作に「Noise」と「Object」が一緒になったタイトルの『NOBJECT』というものがあります。これもおそらく勅使川原の作品として最も海外で公演されたことが多い作品ではないかと思えます。

[映像：勅使川原三郎『NOBJECT』]

この舞台は床も背面も錆びた鉄のような素材を使っています、全体の印象としては明るい要素とか楽しい要素というのは全くないですね。イメージは非常に抽象的な、一種のポスト・インダストリアルな世界の中での終末論的な世界観と言いますか、そんな中での身体性というものが鋭く造形化された作品だと思います。

次にもうひとつ、九〇年代の日本を代表するグループと言ってもいいダムタイプの『OR』という作品です。ダムタイプはこの作品でテクノロジーと身体ということで、ダンスを作るというよりもまさに、音と光と身体を等価な、緊張に満ちた関係性に置きながらひとつの強力な世界を作るということをしています。勅使川原と並んで九〇年代をとおして国際的な活動をしてきたグループです。

[映像：ダムタイプ『OR』]

ここまで見ていただいたのは九〇年代のものですけれども、今度は現代の日本のコンテンポラリー・ダンスを代表するグループと言ってもいいかもしれないニブロールというグループが去年作ったかなり大掛かりな作品で、『no direction.』つまり方向性がないという意味のタイトルの作品です。

[映像：ニブロール『no direction.』]

ニブロールは今までかなり海外でも公演してきましたけれども、この『no direction.』は今年シンガポールで公演することになっているようです。それから、先ほどのダムタイプは現在『Voyage』という作品を持ってアメリカやヨーロッパの都市で単発的に公演を続けています。

今日の話の最後に見ていただくのは、二年前の作品で『禁色』というものです。舞踏に興味のある方はご存知だと思いますが、一九五九年の土方の『禁色』という作品が舞踏の嚆矢とされています。舞踏から出てきた伊藤キムという人が自分の弟子、自分のダンサーの一人でもある白井剛と一緒に、男性二人でこの『禁色』というタイトルを使って作品を作ったわけで、そうすること自体なかなか挑戦的と言ってもいいですね。『禁色』というタイトルは元々、同性愛を扱った三島由紀夫の中編小説から土方がそのままとったもので、伊藤キムはその同性愛的なイメージから、ある意味では大変コンテンポラリーな感覚で、そして同時に舞踏的なものを取り込んで、舞踏もコンテンポラリーもない独特のポップな表現に仕上げ、評価が高かった作品です。この作品の映像を見た韓国のプロデューサーの人がこれを気に入って、今年の秋に韓国にもってこれないかというふうに言っているんですけども、実現するかどうか分かりません。というのは、一見舞台は大変シンプルなんですけど、実はかなり照明や音響の費用がかかっています、それが解決しないと海外に持って行けないようです。冒頭はあっと驚くもの

で、男性二人が全裸で自分のペニスを弄ぶようなことを、ポップな感覚で突然始めます。

[映像：伊藤キム×白井剛『禁色』]

この作品を振付けた伊藤キムという人は古川あんずという舞踏家の弟子だったんですが、舞踏から出発して、九〇年代から現在にかけては日本のコンテンポラリー・ダンスを代表する一人と言ってもいいと思います。その彼が最後に振り付けた本格的な作品がこれです。彼はもしかしたら一、二年後には大学の先生になるかもしれないと聞きます。舞踏家の歩む道もだんだん多様になってきました。それだけ舞踏やコンテンポラリー・ダンスの状況が変化しているということだと思います。

みなさんから質問を受けたいのですが、時間がなくなってしまいました。私はこの期間中あちこちをうろろろしていると思いますので、質問がある方は声をかけてくださるとありがたいです。どうもありがとうございました。

コンテンポラリー・パフォーミング・アーツ — 欧州と南北アメリカの観点から

3月4日 [火] 10:00~12:00 / 恵比寿ザ・ガーデンルーム

モデレーター：アリソン・アンドリュウ [アーツカウンシル・イングランド 舞台芸術担当オフィサー、英国]

スピーカー：リチャード・ソベイ [IOU エグゼクティブ・プロデューサー、英国]

ナン・ヴァン・ホーテ [プロデューサー、オランダ]

クリストファー・パナーマン [ミドルセックス大学 ResCen 代表、英国]

ナイーゼ・ロペス [ダンス批評家/パノラマ・ダンス・フェスティバル キュレーター、ブラジル]

「パフォーミング・アーツの文脈で、「コンテンポラリー」という語は時に混乱を招き得るが、同時にアーティスト、批評家、観客に興味深い問いを投げかけるものでもある。

「今」作られていて、国民的あるいはグローバルなテーマや問題につながる作品、というものにこの語は関わっているのか？

「伝統」と対決するアーティストの姿勢という、芸術史に通底するものにこの語は関わっているのか？

前衛的なものが正統派の位置を占めたとき、その意義は変化してしまうのだろうか？

若いアーティスト達は前衛的先駆者達の遺産の上にどのように自身の作業を積み上げるのか？

コンテンポラリー・パフォーミング・アーツの概念は文化によって異なるであろうことを踏まえつつ、このセッションは上のような、また他の様々な問いを考察する。また、大まかにこの 100 年間という時間的枠組みで西洋のコンテンポラリー・パフォーミング・アーツを概観し、文化を反映し観客を引き込むという課題にアーティスト達がどのように直面してきたかを検証する」
(開催プログラムより)

● Alison ANDREWS



ヨークシャー地域のパフォーミング・アーツ委員として 2002 年に Arts Council England に参加。ストリート・アート、サーカス、カーニバル、また科学とアートのコラボレーションや国際的プロジェクトなどの分野横断的

活動を担当する。IETM 委員。1980 年代に実験的パフォーマンスの作家、パフォーマー、演出家として、また若者のための演劇実践に関わって、活動を開始する。セノグラファーとしては特にサイト・スペシフィック・パフォーマンスやコミュニティとの作業に関心を持っている。最近では Northern Stage との共同作業で Newcastle Literary and Philosophical Society と North East Mining Institute でガイドツアーを創作した。

● Richard SOBEY



実験的カンパニー IOU のエグゼクティブ・プロデューサーとして野外・屋内でのパフォーマンス、サイトスペシフィックあるいはインタラクティブなデジタル作品などを国際的な文脈で制作。フリーのコンサルタントとして

でも特にビジネス戦略について 25 年以上の経験を持つ。現在 Arts Council England のためにアート・ネットワークの発展と野外でのプロジェクトにおけるディレクターのスキル発展のためのプロジェクトを行っている。NASA (イギリスの野外アーティストのネットワーク) の創立メンバー。NASA および PAN-Calderdale (英国 Calderdale 地域のアート・ネットワーク) のオンライン・ネットワークを運営。EON (European Off Network of independent artists) のキーメンバーであるほか、

Calderdale 地域の文化や経済に関連する諸組織に参加。1986 年には Lincolnshire の ArtEscape レジデンス・アーティスト (彫刻)。

● Nan VAN HOUTE



1954 年生まれ。アムステルダム舞台芸術センター Frascati のディレクターを 15 年務めるほか、おもに新進アーティストのプロデュースも行う。アムステルダム大学で文学、演劇、美学を修めて以来、年間 170 のゲストカンパニーと 2 つのフェスティバルのマネージメント、6 つのパフォーマンスのプロデュース、プログラミング、ドラマツルグ、演劇批評、若手の教育育成、文化の多様性や新進アーティストあるいは観客育成に関する会議の組織、IETM の (副) 会長を務める。最近ではカンボジアでの演劇プロダクションやアムステルダムでのオルタナティブな若手演劇人育成のシステムに関わっている。

● Christopher BANNERMAN

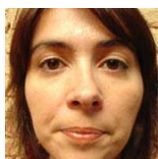


ロンドンのミドルセックス大学の、アーティストの創作プロセスを研究する機関 ResCen (the Centre for Research into Creation in the Performing Arts) 所長。ダンサー、振付家、芸術教育者として長いキャリアを持ち国際的に活躍。

Dance UK の議長と The Arts Council of England (現・Arts Council England) ダンス担当を務めた。現在 London North Creative Partnerships の議長、Rural Retreats (芸術活動主導者のための連続セミナー) の共同賛助人、

芸術・人文科学研究会議とカナダ政府研究教授プログラムの顧問、英国文化・メディア・スポーツ省の Dance Forum メンバー。

● Nayse LOPEZ



1993 年よりリオ・デ・ジャネイロにて文化ジャーナリスト、ダンス批評家として活躍。フリーランスのライター、研究者としての活動は多岐にわたり、ブラジル国内だけではなく、アメリカやヨーロッパにて、雑誌や新聞、

テレビ番組の仕事に従事。2001 年リオ・デ・ジャネイロにてパノラマ・フェスティバルでの仕事を開始、2004 年以降キュレーター。リオ・デ・ジャネイロ及びサン・パウロにて「インターナショナル・ダンス・コンフェレンス」など様々なプロジェクトを運営。2003 年、ブラジルで初めてのコンテンポラリー・ダンス関連のウェブサイト、www.idanca.net を立ち上げ、現在は www.ietm.org と協同し、サイトでのオンラインパブリケーションの編集も行っている。

◎採録・翻訳：大原典子

アリソン・アンドリュウ おはようございます。そして、主催者のみなさん、東京にお招きいただきありがとうございます。今回のディスカッションの目的は、コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツをヨーロッパ、南北アメリカの視点からお話していくことです。こういった全体的な目的のためには、特定の地域を対象として考えなければなりません。

我々は二つの点からこの視点について考えていきたいと思えます。一つ目は地理的な観点から。今回私たちは、それぞれの拠点から東京にまで赴きました。そしてこのエキサイティングな街で自分たちの通常の働く環境を、ある程度の客観性をもって見直していくという特権に恵まれています。二つ目は、時間にかかわること。「コンテンポラリー」というのが今の時代ということであれば、私たちは批評的に、そして客観的に今の舞台芸術で何が起きているか考えていけるでしょうか。

スピーカーとして我々はこれまで話し合いを持ってきましたが、この視点を得るため、十分に時代を遡っていくことが必要だと思っています。そうすることで、舞台芸術に関わる人たちが、どういった道りを歩んできたのか、その理解を深めていくことができるのではないかと思います。私たちはこれまでも、ヨーロッパとその他の地域で、20 世紀の最初の時代に主張を戦わせた欧州やアメリカのアーティストたちの活動に再検討を重ねてきました。

たとえば、100 年前の 1908 年に未来派が、そして引き続きダダとシュールレアリズムが 1924 年に宣言を発表しました。それまで多大な影響力をもった、「伝統」との分断を行っていく活動が 20 世紀前半に起こったわけです。私たちが思うに、欧州、南北アメリカの舞台芸術家たちは、時にそれが無意識にだとしても、活発にそういったとりにくみにかかわってきたと思うのです。こういったとりにくみはニューテクノロジーをいかに自分のものにしていくか、またフォルムの実験、また政治とのかかわ

り、学際的な活動、舞台芸術と科学のかかわり、精神分析との関係について考えていくことにもかかわってきます。

今後の議論では、欧州、南北アメリカ、そして日本の舞台芸術家たちが、同様の処方箋を 2008 年に示しうるか、ということを考えていきたいと思えます。新時代の舞台芸術にかかわる人たちが、これからの 100 年の間に解きほぐしていくことについて考えていければと思います。

スピーカーの方々を紹介します。まずは各人 20 分の持ち時間で発表いただいたあと、我々の間で少し話しを進め、その後、皆さんのご意見、ご指摘を受けて議論を進めたいと思えます。まずはクリストファー・バナーマン、そしてリチャード・ソベイ、ナン・ヴァン・ホーテ、ナイゼ・ロペスの順です。ではクリストファーお願いします。

クリストファー・バナーマン 2 人構成でお話します。まずは全体像ですが、アリソンが話したとおり、過去 100 年間についてお話ししたいと思います。後半は英国で活躍している振付家についてです。5 つのビデオクリップで現在の作品も紹介します。いずれも流動性、交渉、ハイブリッドにかかわるものです。

まずは概観ですが、言語について考えていきます。IETM では 2 つの公式言語、フランス語と英語を定めています。もちろん、大多数が理解できる言葉を使うのがふさわしいわけです。ここは日本ですので、(日本語で)「スママセン。日本語ガ少シ分カリマス。マダ上手デハアリマセン。英語ガワカリマス」だから英語で話しをします。ただ「スママセン」といってみたかっただけです(笑)。

私たちは文化的な視点、また見解について話をしているので、私のバックグラウンドについてお話ししなければなりません。私はカナダ生まれですが、両親は英国人なので、私自身はイングランド、スコットランド系です。ロンドンには 30 年以上住んでいます。そして私は長年にわたり、ダンサーであり、振付家です。今はミドルセックス大学のリサーチセンター ResCen で仕事をしています。ここではアーティストの創造過程と作業方式に焦点を当てています。1999 年以降、6 人のアーティストと仕事をしてきましたが、現在では、稲田奈緒美さん、海野敏さんという二人の日本人研究者と一緒に研究を行っています。

また政策と実践が日本のコミュニティダンスにどのようにかかわっているかということテーマに、勅使川原三郎さん、山田うんさん、手塚夏子さんや早川朋子さんらと検証を重ねるところです。ST スポット、地域創造、NPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワークなどと協力して、プロジェクトを進めていきたいと思えます。

アリソンが歴史的な枠組みについて話し、またそこで起こった出来事の影響がどのように感じられているのかという問いかけをしました。そこでひとつ、歴史的な見解について考えるにあたり、私の好きなエピソードをお話ししたいと思います。これは、毛沢東革命において重要な役割を果たし、長年首相の地位にあった周恩来という人物の話です。周が騒乱のさなか 1960 年代にフランスにいたところ、あるジャーナリストが、1789 年から 1799 年に起こったフランス革命についてどう思うかという質問をしました。周恩来は一瞬だけ黙って、「語るには時期尚早ではないか」と言ったということです。つまり、歴史の力と

いうのは数十年間、数百年間といった規模で展開していくということが示されたのです。

ここで時間に関して二点申し上げたいことがあります。まず西洋社会におけるアーティストの役割が確定した時代だということです。アーティストはもはや職人でも労働者でもなく、個人としての視点、見解を表現していったのです。昨日の基調講演でクリストフが、芸術的作品の特異性について話をしましたが、西洋においては個人に焦点を当てることを重要視しています。シナトラがマイウェイで、今日において英国政府また大臣たちが個別の政府サービスを検討しているようにです。西洋では名前をいう際に、まず姓ではなく、「クリストファー・バナーマン」のように個人に与えられた名を先にします。一方東洋では「バナーマン・クリストファー」というようにまず姓が先に来ます。個性を重視するという考え方はある程度西洋から輸出されてきたものですが、そういう意味では西洋のアーティストにとっての重要な点になってきたのです。

そして個々のアーティストは、芸術の市場において、特異な観点や独特な隙間を見つけようと努力しています。しかしながら、私の意見では、社会の中の様々な変化を見ていきますと、民族的、人種的、社会的において、多様性を増してきており、その中でコンテンポラリーということについて私たちは考えざるを得ず、もう一度ここで再考を促さないといけないと思うのです。周恩来がフランス革命について時期尚早であると語ったときは、実はアジア的な見方として、数千年間の歴史といった視点から、語っていたのかもしれませんが。そういった数千年といった時間の流れの観点が今日のアジアのコンテンポラリーを理解する上で大きな影響を与えていると思います。

インターナショナル・ヘラルドトリビューンに「潮の流れがかわった」という記事がありましたが、アジアの現状が西洋社会にとって大きな影響を与えつつある、という内容です。その記事は、アジアに対する西洋の異常ともいえる征服の時代、そして 300 年 400 年間といったアジア衰退の時代は終わりを迎え、過去数千年間の大半がそうであったように、アジアが再び優勢を示すのではないかとという見解を出しています。西洋の内包する多様性が、アジアの力を増殖させているのではないかと。これは今日の西洋におけるコンテンポラリーが、こういった変化する状況に合わせて変わっていく、ということの意味するのでしょうか。またコンテンポラリーは新しく生まれるアイデンティティとうまく折り合いをつけ、今日我々が直面している力や問題に対応し、様々な要素が入り混じった解決策を模索していくのでしょうか。

私たち西洋にいるものは、グローバリゼーション＝西洋化であると考えていましたが、徐々に東洋化かもしれないということに気づいてきました。もしくはもっと前向きに考えれば、発展というのは、お互いの見解や懸念をよりよく理解するような、もっとバランスのとれた世界なのではないだろうか、と思うのです。たとえば新しい世界を象徴するような異文化が交じり合う活気ある状況をつくりあげるべく、こういった流動的な状況をうまく誘導し、変化や新しいアイデンティティと折り合いをつけていくのは誰なのか。誰がこういう状況に挑んでいくのか。私たちアーティストではないかと思うのです。すべてのアーティストがこういった問題に取り組みたいと思っているわけでは

ありません。重要なのは、こういった問題に取り組んでいく人たちは、うそ偽りない忠実な懸念から出発することが必要だ、ということです。観客は本能的に不誠実なものを嗅ぎ取ります。他者に対して、マーケティング的な戦略で考えていくのは破綻を意味するのではないかと思うのです。

挑発的な話はこのぐらいにして、後半に移りたいと思います。前半の話に関連付けていきたいと思います。誤解を避けるために、もうひとつ言語について触れる必要があります。アメリカのモダンダンスがイギリスにやってきたときに、モダンというのは混乱を起こすという考えがありました。他のダンスの形態にかかっていたのです。そのためモダンではなく、コンテンポラリーという言葉を使いました。ロンドン・コンテンポラリー・ダンススクール、ロンドン・コンテンポラリー・ダンスシアターは私がダンサー、振付家としてかかわってきました。英国では「コンテンポラリー・ダンス」という言葉で、ポストモダン、ポストポストモダン、ポストポストポストモダン、ニューダンスなどを意味することもありました。こうして、すべてを束ねる言葉を使うことで、ある種の曖昧さが生まれました。誰かが昨日見出し、日本で起こっているようなことについて、私たちはもはやモダンか、コンテンポラリーかななどと議論を重ねることはできません。なぜなら我々全員がコンテンポラリーダンスアーティストだからです。

ということで、最高レベルの英国コンテンポラリー・ダンスというのは、コンピューターのオープンソースコードのようなもので、必要に応じて付け加え、差し引き、適応させていくことができ、流動性の中に分け入っていくための手段になります。私は英国には歴史的二つの流れがあると気づきました。ひとつはダンスを踊るための実践的なダンスに流れを汲むものです。これはアメリカのマーサ・カニングハム、トリシャ・ブラウン、そしてジャドソン教会で活躍した多くの振付家たちからの影響を受けた流れです。もうひとつは、大陸ヨーロッパからの流れで、もっと演劇的で概念的なものです。ロイドニューソンの DV8 にも影響を与えたピナ・バウシュのヴッパタール舞踊団や数多くのカンパニーに影響を与えた、ポストモダンともいわれるレ・バレエ・セー・ドラ・ベーに観られます。今回発表を準備していくなかで、英国は特異な立場にあるのではないかとこの考えが浮かびました。アメリカと大陸ヨーロッパの間の中地点にあり、そういった中で様々な潮流が出会っていると。

しかし、IETM のミッシェル・ケレと話しをするなかで、私は間違いを犯してしまいました。こういった緊張は、欧州大陸の中でも極めて顕著だ、といわれたのです。タンツテアターの演劇的な表現に対し、カニングハムの影響がバランスをとっていて、アンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケルなどの作品でこういった流れを見ることができる、ということでした。彼女の作品、レインはとても素晴らしい微妙な共鳴、そして予感、余韻を残しているものです。英国の状況がどこまで他の欧州とは異なった特性を持っているのか、ということについてきちんと考えなければならぬ、という結論に達しました。ミッシェル・ケレには今回の発表について邪魔をされたことについて、お礼を言わなければいけないかな、と思っています。いずれにせよ、ビデオクリップを観ていく中で、私たちは様々な状況を見て取れるのではないかなと思います。アメリカの影響が見られる、

依然形の定まらないフォームですが、いくつかのカンパニーは、ひとところに落ち着くことのない、収まりきれないエネルギーをもって表現しています。

これら助成金を得ることによって成り立っている作品にとっては、公的な資金が重要なインフラであるといわねばなりません。またこれは英国ではなく、イングランドの状況であることを指摘する必要があります。我々の助成システムは英国の制度を反映しており、これはイングランド、スコットランド、そしてウェールズのアーティストや組織に対する支援のシステムとは異なっています。最後にこれからお見せする映像は主にロンドンとイングランドの南東部のカンパニーのものであることをお知らせしなければいけません。これは単に映像を集めるにあたり、現実問題としてこれらの地域からのものとなってしまったのです。それでは、プロとして活躍してきた年数の多い順に振付家をご紹介します。まずはリチャード・オーソンからです。

[映像：リチャード・オーソン]

ロンドン・コンテンポラリー・ダンス・スクールのリチャード・オーソンです。英国に来てからは、アーティスト、振付家、ロンドン・コンテンポラリー・ダンスカンパニーの振付家など、数多くの役割を果たしてきました。現在では、ザ・プレイスに拠点を置くリチャード・オーソン・ダンスカンパニーの芸術監督です。10年以上前にリチャードは自身の作品がジャドソン教会の振付家らの影響を強く受けていると言っていました。しかし随分だってから、彼はアイデンティティを模索し、折り合いをつけていこうとしました。型や調和を重んじるイギリス的な感受性に最も影響を受けてきたと言っています。また、彼はジャドソン教会同様、フレデリック・アシュトンの作品にも参加してきたという学者もいます。

リチャードは観客を旅にいざない、一般的な観客にも賞賛を受けてきました。この変動する世界の中で、イギリスの固有性にも取り組んでいます。コンテンポラリーという言葉はいまや古典を超えるということの意味し、また古典的でも現代的でもある、といった複合的な種のものとして模索しているのです。最初に私が見たリチャードの作品は、屋外の路上で行われたものでした。「ダンスとは何か」というライトが点滅し、彼がずっとそこに座っているのです。この十年間で彼の作品は幾分変わってきました。

次の作品は私が先ほどお話した内容を直接的に反映したものです。世界の中でのアジアの役割とそれらが英国で出会う場所、ショーバナ・ジェアシン・ダンス・カンパニーです。ショーバナ・ジェアシン・ダンス・カンパニーの映像をお願いします。

15年前、ショーバナ・ジェアシンは、『メイキンブ・オブ・マップス』という作品を作り、イギリスダンスの地図を塗り替えるため、南アジアのバラタナティラムの形式と西洋のコンテンポラリー・ダンスを取り上げました。ショーバナは私の研究所 ResCen の研究メンバーです。今ごらんいただいているのは、『フォルトライン (Faultline)』という作品の一部です。これはロンドンの中で今年最高の 10 本のひとつとして選ばれたものです。

[映像：ショーバナ・ジェアシン『フォルトライン』]

英国において社会における芸術部門は非常に流動的です。ショーバナのダンサーの一人はロンドンで南インドの古典舞踊バラタナティラムを習得していますし、別のダンサーはコンテンポラリー・ダンスをインドで学んでいます。10年前にはあり得ないと思われたことです。水準の高いバラタナティラムを学びたければインドに行かねばならないし、コンテンポラリー・ダンスならば英国か他の西洋の学校で、ということでしたから。しかしこの状況はいまや逆転してきています。

続いてウェイン・マクレガーのランダム・ダンス・カンパニー。これまた変化する文化というものを表現しています。彼はプロのダンス養成学校やコンセルバトワールで学んだ経験がありません。現在リード大学の一部となったヨークシャーのプレトンホールで学位を取っているのです。ランダム・ダンス・カンパニーの映像をお願いします。

[映像：ランダム・ダンス・カンパニー]

ウェインは常にダンスの文化に対しての挑発を行い、現在では英国ロイヤル・バレエ団の 16 年ぶりの常任振付家となりました。バレエ学校出身でもバレエダンサーでもない唯一の振付家です。バレエ界からは色々と意見が出ているようです。彼の作品にはハイテクやバイオニックサイボーグなどをイメージするものもよくあります。

英国ロイヤル・バレエ団の映像があったのですが、バレエ団が公開に際し非常に神経質になっていたのをお見せできません。次の作品ですが、混乱させるような文化的要素が続きます。アグラム・カーンです。お願いします。

[映像：アグラム・カーン]

アグラムは英国で生まれ両親はバングラデッシュ出身。北部亜大陸のダンス、カタックを学び、数多くいるイギリスにおけるアジア系の一人です。ご覧の作品『ゼロ度』は、彼が初めてバングラデッシュを訪れたときの物語です。物語は偶然にも、彼のイギリス的な価値観をもう一度考え直すことになりました。ダンサーであり振付家でもあるシディ・ラルビ・シェルカウイとの共同作品です。シディはフランスと北アフリカの血を引いています。また他には作曲家のニティン・ソーニー、照明デザイナーのミキ・クント、彫刻家アントニー・ゴームリー、衣裳のケイ・イトウらがいます。

その後、アグラムはバレエのシルヴィ・ギエムとも作品を作っており、最近では中国国立バレエ団とも仕事をしています。ついこの間作品が出来上がったばかりで、今年後半にはロンドンでの公演が行われるでしょう。これはアイデンティティを模索するデュエットになると思います。

最後の作品は新進振付家、ホーフエシュ・シェヒターです。ホーフエシュはイスラエル生まれですが、イギリスのアーティストとして今後皆様に紹介されていくことになると思います。オーストラリア人、イスラエル人、カナダ人、キューバ人、日

本人、韓国人など多様な背景を持つ人々が、英国やロンドンの文化的生活をことさら豊かにしていくことになると思います。現代の世界を理解する上で起こる様々なことを私は決して単純化しているつもりはありません。今日は時間も限られていますので、複雑な説明は十分にできないのです。ではホーフェシュの映像をお願いします。

[映像：ホーフェシュ・シエヒター]

最後に、映像を提供して下さったアーティストの皆さん、そしてカンパニーの皆さん、ありがとうございます。そして繰り返しになりますが、コンテンポラリーを理解するにあたり、単純化するつもりはありません。時間が限られているので、十分ではなかったものの少しは議論できたかと思います。コンテンポラリーの定義を見直すことの必要性、またその意味については十分にお話できたかと思います。

アリソンが言ったように、芸術に携わるにあたり、革新的でエッジなものを発見していく必要があるのかもしれませんが。しかし過去の出来事はいまだに現在に影響を与え、未来はさらに基本的な変化を求められているように思うのです。しかしながら、未知のものに分け入り、新しいアイデンティティを探り、様々な要素を取り込んで形にすることを成し遂げていく必要があるのであれば、アーティストについていくのが一番なのかもしれない、というのが私の信じるところです。ありがとうございました。

アンドリュー ありがとうございます。それでは次にリチャードさんをお願いしたいと思います。リチャード・ソベイさんです。

リチャード・ソベイ コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツを見出すのはそう難しいことではありません。都会であれ、郊外であれ、またバーチャルなスペースであれ様々なところでプログラムとして提示されています。科学分野の技術者がライブを行い、彫刻家らは振付家と共同制作を行う。ダンサーはアパターと踊り、映像のアーティストが生舞台セットを取り入れ、また観客がコンテンツを作り出したりもします。カンパニーがパフォーマンスを作り出し、アーティストはその形態を超えてコラボレーションを行います。

こういった様々な形式を用いて表現されているものに関して、何が「コンテンポラリー」かという定義づけをすることは難しいと思います。「コンテンポラリー」とは、新たに生まれてくる技術、観客との関係性、科学との創造的なコラボレーション、新しいパフォーマンス空間の登場、新しい参加の形態をつくる、そういったことのために使われる言葉なののでしょうか。また、それは政治を転換させ、挑発し、既存のものへ挑戦をし、社会的政治的な形態に対し疑問を投げかけるということなののでしょうか。発展するという概念を肯定したりあるいは否定したりということなののでしょうか。

しかし、「ライブ」というのがライブのパフォーマーを含めるものであるかと問う場合、「パフォーマンス」という言葉は何なのか、という疑問が生じます。それは本当に、ただ舞台で

起こっていること、というだけのものなののでしょうか。アーティストとして、普通はコンテンポラリーか、モダンか、ファッションナブルか、古すぎるのか、時代遅れなのか、腐りゆく伝統なのか、あるいは因習的なのか、などということは考えません。しかし今日ここで、私は「コンテンポラリー」という概念についていくつかお話ししていきたいと思っています。

私にとって、欧州における「コンテンポラリー」とは姿勢と行動です。活動するにあたり、新しい方法や環境を考え出したり、どのように関係性を持っていくか、作品をどのように表に出していくか、ということを考えることなのです。そして、行動していくということなのです。

ですから、「コンテンポラリー」は、我々が「コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツ」という言葉で意味するものをもう一度定義し直し、新しい方向性を打ち出したり、伝統を打ち破っていくような若いアーティストについて使われる言葉では必ずしもありません。私にとっては伝統にかかわるものでも、「モダンである」ことや「ファッションナブルであること」でもなく、我々をとりまくものどう関わっていくかということだと思います。つまり、人類や自然界において現在同時に起こっている様々な発展と同期し、文化の発展を利用し、それとつながっていくことだと思うのです。我々をとりまく社会、経済、政治、技術と協働を続け、そういったものに反応していくことです。「コンテンポラリー」とは我々がアーティストとしていかに仕事をしていくかということにほかなりません。

何が「コンテンポラリー」か、ということを考える際に、「若いアーティスト」について話題が及ぶかもしれませんが。しかし私たちはすべての芸術家を対象にするべきです。我々は人々に作品を提示し続けられるよう、成長し続け、展開させていかなければならないからです。我々を取り巻く現在の環境は、アーティストたちが新しい展開を見せることを望んでいます。何も変わらない状況には満足しないのです。それはものをつくるということにさえ値しないのです。でなければすぐに後退してしまいます。とは言え、「コンテンポラリー」という語には「新しい」という意味以上のものがあると思っています。

同時代のパフォーマンスを「コンテンポラリー」たらしめるものはなにか、ということを考えるにあたり、次のようなことを理解しなければならないでしょう。

- ・変化は避けられず、刺激的で歓迎されるものであること
- ・プロとしてまた個人として成長していくことが重要で、またそれが行動の基本であること
- ・戦略的に人との関係をもち、パートナーシップを組むことが肝要であること
- ・実験的でリスクを冒すことが基本であること

それでは、まず「姿勢」についてみていきましょう。そして「行動」についてはその後で考えます。

ここで私はIOUを例に挙げたいと思います。しかしIOUだけではなく、とても多くの芸術家やグループが同じように仕事をしてきたと思います。IOUは屋内外の演劇作品のツアーや、サイトスペシフィック、音楽、映像、双方向的なデジタル作品、インスタレーションや展示などを含め、様々な媒体を通して作品

を創造するアーティスト集団です。30年以上前に結成されてから、100以上ものオリジナル作品を製作してきた経験豊富な実験集団です。作品の内容はその時々に応じて変わり続けてきます。「コンテンポラリー」を定義するにあたって、一私の生来の控えめな性格をかなぐり捨てて申し上げますが(笑)一、批評家らは、我々がアートの形式をこえて第一線で活躍し、英国と欧州における実験的なカンパニーであり続け、また様々な芸術的形態を開拓し、確立してきたと言及しています。我々は古いカンパニーではありますが、変革を続けようとかんがべてきているのです！ エネルギーと情熱をもって！ 独特なスタイル、言語、アプローチの方法を作り上げ、30年以上もそれを展開しているのです。作品を作る方法は常に変化し続けています。いまだ活動している立ち上げのメンバーもおり、彼らを通じて発展しています。様々なアートの形式をあわせもつことで実験を行い、展開をさせていきたいという欲望があります。1970年代初頭、我々は「もし違ったアートの形式を併せていったらどうだろう。たとえば、彫刻と音楽とか」「映像とサウンド、テキストを融合させたらどんなことがおこるだろう」などと自問してきました。

1976年にカンパニーを結成した当時、英国では「シアター」と定義されるものに対する固定した見方がありました。よく我々がやっていることは「シアター」ではない、と言われたものです。カンパニーに「IOUシアター」という名前をつけたのは、そういう定義に対して疑問を投げかけたかったからです。時がたち、その定義は変わってきました。そしてもちろん現在ではこういったやり方で活動する人は増えており、それらはパフォーマンスと呼ばれるようになりました。面白いことに、今では我々はカンパニーの名前から「シアター」をとりました。それはギャラリーやネット、またテレビなどの別の分野で活動ができるようにするためです。実際、私の名刺には「IOUプロダクション」とあります。これはテレビの分野で仕事をするためです。これで制作会社のエグゼクティブ・プロデューサーとして、その分野の人間だという風にみなされます。シアターカンパニーのマネージャーでありアーティストとは思われません。

芸術分野における我々の仕事の仕方、我々の存在に対する考え方、作品をつくる方法と場に決まったものはありません。マネージングに対する考え方、状況への対応の仕方こそが、我々が作品を創造し、発表していく際に重要なことなのです。IOUのアーティストたちは、彫刻、絵画などの美術、音楽、エンジニアリングやテクノロジーといった分野での経験を持っています。正式に演劇のトレーニングを積んだ人はまれです。テクニックよりも実験的であることに重きをおく西洋の芸術学校で学んだ人が大半です。

これは私の「コンテンポラリー」の理解においてとっても重要なポイントです。作品を作る姿勢を決定付けてきた背景はこういうところにあると思います。現在では、欧州でパフォーマンスをしていく上で、特に野外パフォーマンスを仕事として行っていく上での道筋としては特別なことではありません。この分野では映像アーティストが演劇のトレーニングを積んできたパフォーマンスの数を上回ってきているような状況です。

「コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツ」をここで考える上で重要なのは、形式的なテクニックではなく、実験し展開させることに重きをおくことだと思います。そうすることで変化を受け入れ、問題に対応していく姿勢が生まれてきました。我々自らが、変化を「生み」、挑んでいく状況を「創る」のです。危険を覚悟し実験的であることを基本とする姿勢なのです。凝り固まった方法論や手法ではありません。機会を生み出すのです。こういった中にこそ「コンテンポラリー」が意味するものがあると思います。それは舞台上に現われること以上のものなのです。

我々のチームがどう行動しているか、というのもまた「コンテンポラリー」の例になると思います。IOUは自らの作品を自分たちで発案しつくり出しています。IOUの創設メンバーから新しいアーティストまで、これまでIOUで仕事をした経験をもつアーティスト、パフォーマー、詩人、音楽家、技術者から引き抜かれたフリーランスの制作チームが作品を作りあげます。固定のチームやある決まったプロジェクト・マネージメントのモデルを持たないようにすることで、その都度とっていく方法を変えていきます。与えられた状況に応じ能力や経験を集結させることで、それぞれの仕事内容に対応するチームを作っています。

IOUはその歴史を通して強いアイデンティティと目的を維持してきました。しかしIOUの組織的な構成は、状況に応じて新しく組み替えられ、変わってきています。仕事を完璧にこなしていく構造を手中に収めているというわけです。その時々プロジェクトに見合うよう、チームの構成や、仕事をするうえでのパートナーシップを展開させ続けていくため、芸術分野以外にも含めてあらゆる種類の実践を視野に入れていきます。

我々の経験からいうと、IOUでは照明や装置デザイン、ステージ・マネージャーやプロダクション・マネージャーの役割など、これまで行われていた製作にかかわる役割が不必要になってきています。それぞれが何をしなければいけないか、といった決まった仕事分担は必要ありません。仕事として何をやるべきか、このプロジェクトでどういった分野をカバーしなければならないかといったことに集中する必要があるのです。作品、それを作る過程、チームの技術と経験を中心に考えなければいけないと思います。我々それぞれがチームの中で多くの種類の仕事や役割をこなしており、それが当たり前になっています。伝統的な演劇教育を受けたこれまでの舞台監督が考えているようなことではないのです！ 私にとってはこれがコンテンポラリーなやりかただと思います。

「境界を超えて突き進む」という言葉がコンテンポラリー・アートを成し遂げようとする行為を象徴しており、プロジェクトごとに変えていくような流動的な仕事の方法が期待されています。これは実験的なやり方には不可欠な要素です。コンテンポラリー・アーティストは、疑いをもたずに新しい文脈で行動していくよう求められているのです。

「誰」がこの作品つくったのか、ということに関してもまた変化がみられます。演劇関係者が演劇をつくってききましたが、この二世代の間にライブの作品は様々なものを元に、分野を問わない新しいコラボレーションを通して作られてきています。現在では、こういった方法は作品をつくる上で適当なやり方な

のではないかと、思われてています。つまり、アートの形式や分野を超えるということが無理のない妥当な方法なのではないか、というわけです。

コンテンポラリーなアーティストたちは常に新しい状況、変化の中で活動してきています。IOUは様々な芸術の形式をとるアーティスト、電子工学や構造工学のエンジニア、プログラマー、建築者たちとも仕事を行ってきています。こういった人々は、伝統的な演劇の役割制というものと同じようなやり方で応えようとはしません。ライブ・インタラクションを共同制作したり、バーチャルなスペースで照明を操作しようとするプログラマーに、どうやって伝統的な舞台美術家や照明デザイナーが応えられるのでしょうか。そういった中で照明デザイナーとはいったい誰のことをさすのでしょうか。「コンテンポラリー」にとって、そういったことはどうでもよいのです。作品を作り、それを提示していく、それが重要なのです。これが「コンテンポラリー」にとって姿勢が重要だという理由なのです。

それでは、「行動」について話をすすめましょう。私にとって「コンテンポラリー」とは作品を作り上げていくその行動に関するものでもあります。我々が作品を作り、提示していくためのパートナーシップや機構ということです。ここ二世代の間、欧州ではいわゆるハイアートのための劇場や、シーズンごとによりきつりと決まった公演プログラムを提示する正統な劇場から、ただ公演をみる以上の経験を提供してくれる新しいモデルへの転換が見られます。この傾向は、若いアーティストや観客が、作品がどのように作られてきたかを理解し、作品に巻き込まれていく機会を作っていると思います。さらには、トレーニングやワーク・イン・プログレスを通して作品が生まれていく過程を見たり、研究開発の結果を共有したり、観客や新進のアーティスト、ある特定のコミュニティとかかわることなどに関わっていきます。プログラマーやアーティストはパフォーマンス・アーツの現状を再定義し、プロジェクトを展開しているのです。

こういった中で、同時代のアーティストは伝統的な劇場空間を飛び出してきました。もうこういった空間に対応しきれないのです。舞台は変化しています。そして場所の利用のされ方、どのようにそれに取り組んでいくか、そこで何が起りうるのか、そういった期待がどんどん大きくなっています。路上、公園、使われていないビル、クラブ、バーチャル空間であれ、観客のみが受け入れられ、みな同じものです。もう一度申し上げますが、「コンテンポラリー」を語る上で、パフォーマンス・アーツの空間を再定義する必要はありません。

こういった作品の資金やコミッションは様々な分野のパートナーから集められます。芸術分野以外からのこともよくあります。こういった動きは、どのようなやり方で、こういった作品が作られるか、そしてどこでその作品が上演されるかということをも変えていきます。これは、プログラマーや資金提供者が、パフォーマンス・アーツにおける役割を超えたパートナーと仕事をすることの意味を意味します。政治家や都市計画家、資産化、警察、地域の指導者、プライベートな組織などと関わるといってもあります。アーティスト、都市計画家、ディベロッパーとコラボレーションを行うこともあります。

欧州では、イベントとして多くの人々に関わる、野外フェスティバルが増えてきています。人々は観客としてだけでなく、新しい作品の創造やそれを人々にみせていくという過程を通して、関わりを持っていきます。こういった現代のやり方は地方政府によって、コミュニティや公共的な空間の再生のために利用されています。欧州において文化的多様性が生まれたことで、コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツほか様々な現代の活動は、多様性を探っていく環境を与えられました。市民が芸術にかかわり、参加することを奨励し、アイデンティティやコミュニティ、都市としてのプライドを持てるよう促しているという意味で、英国の公共的な基金部門は、野外作品への優先度を高めました。こういった活動は、市民が自分の知っている、自分たちの空間で行われているからです。パフォーマンス・アーツへアクセスするためには、これまで劇場を入り口としなければいけなかったのですが、そういう必要性はなくなってきました。野外作品は、この入り口を通らない人々に働きかけたのです。こういった多くの野外イベントは無料です。コストの面でもバリアは取り除かれたといえます。

アーティストたちは、クリエイション・センターから病院、路上から森、監獄から個人の住居まで、様々な状況の中でレジデンシーを行っています。こういう機会は芸術的な開拓や活動に価値があると確信している人々とのパートナーシップによって生まれています。コンテンポラリー・アーティストはこういう機会をもとに活動し、作品を作り、世に送り出すために、自分たちの新しい状況をどうにか開いているのです。企業家精神が求められています。しかし、目的を果たすためには企業家精神以上のこと、つまりパートナーシップや戦略的なコネクションが必要となってきます。

IETMのように、ネットワークの広がりを通して、アーティスト、プログラマー、資金提供者、その他関係者が集まり、活動を共有し、新しい仕事のやり方や資金調達のみならず開拓していくことができます。こういったネットワーク、ディスカッション、会合は作品や仕事を作り出す機会を与えてくれるのです。地域ベース、国、または国際的なレベルでこういうネットワークは機能し得ます。欧州にはこの手のネットワークが沢山あり、アイデアや資源をもった独立系のアーティストやプログラマーたちが自発的なグループを組み、共同でプロジェクトを発見していこうとしています。こういった活動は、境界を越えた新しいプロジェクトを生み、プロとしての成長を助け、作品を発表する新しい方法をつくりだし、新しい資金にアクセスする機会を与えてくれます。これまでのようなやり方で作品を創り、プログラマーに売っていくといったツアーモデルよりさらに発展したやり方です。舞台の上だけでなく、舞台の外でも豊かな創造性が生まれているのです。

観客との関係もまた「コンテンポラリー」を定義する上で手助けになります。双方が求めるものはかわってきており、観客は舞台の前にただ座っているだけの受身なものではなくなってきています。鑑賞者が空間を動き回ったり、参加して内容を作ったりするような展示作品はその良い例です。他にも沢山あります。アーティストが観客とパートナーシップを組んでいくことで、新しい展開と経験をもたらしています。IOUはアーティストと観客、またパフォーマンス・スペースと観客のスペース

の関係に非常に興味をもっています。どちらのケースも双方の間にある境ははっきりしてはいないものです。

資金の流れは、展開し続ける舞台芸術の生態系に対応しています。誘導するのがアーティストであれプログラマーであれ、活動を通して革新性は支持されています。共同でアイデアを發展させ、プロジェクトを見出ししていくことに重きをおく傾向があります。ただアーティストがアイデアをバイヤーであるプログラマーに売る、ということではありません。現在では、英国における公的資金の構造は、新しい活動をプロとして展開させたり、芸術性の高い活動を行うことを重要視しています。これは、変化と発展に関ることです。つまり、かかわりであり共有なのです。演劇活動における決まった形式に対してではありません。芸術において冒険は重要なことですが、プログラミング、マーケティング、観客創造やトレーニングにおいても同じことが言えます。資金を生み、調達するやり方は、芸術的な活動とともに変化し、それらに対応しています。対話を続けていくことが、コンテンポラリーな分野で活動する環境を維持していくために重要な鍵となります。

IOUの例に戻りましょう。我々は30年以上芸術家が主導する小さなビジネスとして生き延びてきました。これは、自らが固有な価値観をもち続けられる限り、状況に適応し、展開してきたからです。外にでかけ、自分たちがやるべきことを見つけています。妥協する必要はないのです。できるだけ既存の構造に対応していくように、あるいはそれ以上に作品のための機会を作りだすべく活動しています。私たちは自分たちの活動や手法に閉じこもっていることはできないのです。

「コンテポラリー」は舞台の上で起こることだけではありません。また過去をない物とし、伝統をつぶさなければいけないということでもありません。他の方向に向かっていくことなのです。「コンテポラリー」とは留まることなく前進し続けなければならないことにその定義があります。変化は目には見えないのですが、刺激的なものとして受け入れられるものなのです。

「コンテポラリー」に対するIOUの理解は、絶え間なく革新し続ける芸術を支えていく姿勢と行動であるといえます。我々はまだ「もしこうだったら……」と自問し、いろいろな芸術のかたちを取り入れた活動をしています。考え、創り、ともに戯れ、探索すべき新しい展開、新しい手法、新しい機会がまさにそこにあるのです。ありがとうございました。

アンドリュウ ありがとうございます。

ナン・ヴァン・ホーテ スライドを用意しましたので、オランダのコンテンポラリーの関係性、まずはコンテンポラリーとはなんであるのか、ということを考えていきたいと思います。そして、他の地域とのつながりについて考えていきます。二枚目のスライドをお願いします。

昨日クリストフ（・スラフマイルダー）がオープニングセッションで言ったように、欧州ではコンテンポラリーというものは、もはや伝統の反語とはいえません。というのは私たちの地域では、伝統的な演劇、舞台芸術はあまり一般的ではないからです。まあ、ロンドンのグローブ座のロイヤル・シェイクスピア

アや、北欧におけるイブセンは伝統的といえるかもしれませんが、それ以外で私たちが欧州において主に練引きしているのは、制度化されている、あるいは機関の中にあるコンテンポラリーと、制度化されず機関の外にあるものという点です。

[スライド]

一般論的に言うと、非常にざっとまとめたのですが、左にあるのが制度の中にあるもの、右の枠にあるのが制度の外にあるものということになります。その中でコンテンポラリーな舞台芸術は制度化され、テキスト化されているものです。西洋の戯曲、演劇、現代演劇、古典的な演劇に基づいていることが特徴です。大きなホール、プロセニアムのステージで公演されています。要するに額縁がある、そういったパフォーマンスを皆さんにご覧になることになります。大規模なアンサンブル、劇団があつたりします。かなり大勢の役者が登場するのですが、明確にだれが演出家か、ドラマトルグか、舞台美術の役割かが決まっています、作業分担が行われています。たとえば演出家、舞台美術はリハーサルに入る以前から準備に着手していきます。彼らのコンセプトがキャストによって示されなければならない、そして上演されなければならないのです。そしてその公演を観るのが観客、という関係になっている。演技者はプレゼンテーションするアーティストでなければいけません。

そして右にあるのが、制度化されていないものです。今では多くの制度化された公演が制度化されていない活動から影響を受けています。なぜなら、多くの制度化された演出家や芸術分野でのリーダーたちが以前は制度化されていない分野で活動していたからです。大げさにいいますと、このように分かれていると思います。制度化されていないカンパニーは、多様なインスピレーションやコンセプトから触発されています。たとえば新聞記事かもしれない、あるいはどこかで聞いた音楽、それが出発点になるかもしれません。少なくともオランダにおいては、小さなブラックボックスの密なネットワークがありますが、アーティストは30年来ブームになってきたブラックボックスを飛び出して、ギャラリーや屋外でパフォーマンスする傾向が強くなってきています。新たに作品ごとの場を見出そうともしています。そして社会の様々な領域の人々とコラボレーションを行おうとしている。多くは小規模な集団でやっていますから、協議をしたり、機能を融合させたり、多様な背景、また技能をあわせていこうとします。いちから全部作られているというのが制度化されているものとの違いです。

私は15年間にわたりプレゼンターとして仕事をしてきましたが、制度化されているものとそうでないものとの違いは、観客の姿勢と、観客とアーティスト間の関係性だと思います。小さなブラックボックスなどの制度化されていない同時代の演劇を観ているときには、観客でありながらも、舞台に出ている人は自分自身のコンセプトにもとづいて今舞台に乗っている、というのが分かります。したがって観客と出演者との間の対話が始まるのです。公演が始まり夜遅くバーが終わるまで、その対話が続くのです。こういった舞台は、他の誰かの考えを表象し、再現しているものではありません。観客は本当の意味で参加し

ており、不明瞭な誰か、というのではなくて、明確な存在を持っている重要な個人なのです。

ですから私は、制度化されているものは構造的であり、何かを見せていくことをベースとし、それに対し、制度化されていないものは、関係性とコミュニケーションを基本としているのだと思うのです。つまりチーム内、観客、社会やコミュニティとのコミュニケーションと関係性です。今では多くのアーティストは特定のコミュニティや同様のエスニック・グループ、近い友人、ユースクラブなどで活動することを選んでいきます。

三つの具体的な例を準備しましたのでお見せしましょう。典型的なオランダらしい、制度化されていない演劇です。DVDをお願いします。まずは『カンパ』。『カンパ』はオランダ語で「収容所」を意味します。これはビジュアルアーティストと二人の女優で構成されている、ホテル・モデルノというカンパニーによる作品です。

[映像：ホテル・モデルノ『カンパ』]

テキストがない芝居です。時間の流れとともに、私たちはアウシュヴィッツ強制収容所の24時間を体験します。伝統的な西洋演劇の統一性が用いられているといえます。時間、場、行動の統一性です。

ホテル・モデルノは第一次世界大戦についての前作と同様に、現在世界中でツアーを行っています。ご覧いただいているように、カメラを使って、俳優たちがこの舞台の中を歩き回っています。パフォーマンスの後は舞台上で、かなり掘り下げた議論を観客とするのですが、オランダの場合は学生がかなり見に来ています。ドイツの場合、一部の観客と本当に衝突したそうです。アウシュヴィッツを舞台化したことが、観客の一部にはどうしても受け入れられなかったということです。俳優の一人はアウシュヴィッツの生存者の第三世代にあたる人でしたが、そのことは作品をつくる上で何か違いをもたらしたということはないと思います。この次の作品はボルノをとりあげていますので、テーマは自分の出自に関係するもの以外からも選んでいますが、少なくともこのかなり強烈な主題を選ぶにあたり、出自が関係していたかもしれません。

次をお願いします。次はイヴァナ・ミュラーの作品をご覧ください。『アンダー・マイ・スキン』という題名の作品です。イヴァナ・ミュラーはザグレブで文学を勉強し、後アムステルダムでダンスと振付、ベルリンではヴィジュアル・アーツを勉強しました。今本拠地はアムステルダムで、リーザという集団の一員です。ブラジル、ドイツ、クロアチア出身の人たちによって構成されています。それぞれの異なったアーティスト、異なった背景の人たちで、主にダンス・パフォーマンスにかかわっている人たちです。

[映像：イヴァナ・ミュラー『アンダー・マイ・スキン』]

(映像中のテキスト：こんばんは。私たちの作品によろしく。目を閉じてください。そして一瞬の沈黙を。想像してください。小さなカメラが体の中にあることを。ちょうど今足の中にあります。骨や小さな筋肉を全部確認してください。どういっ

た道筋でこの小さなカメラが足の中を動き回ることができるのか、ちょっと考えてみてください。足の中を動き回って、足首までいきましょう。足首から今度は上に上り始めます。ふくらはぎをよじ登り、上に、更に上に、そしてひざまで)

ホーテ ミュラーの指示に従い、丁度劇場にいる観客のように自分の身体を見ていく。自分自身の体の中を舞台であるかのように見ていくということです。イヴァナ・ミュラーはそもそも哲学的なアプローチのエキスパートです。そして観客が予想していることをユーモアがある形でひっくりかえしていったりすることに卓越しています。同じ作品の第二部では、観客に対して、自分自身の体に入ってくれといえます。まるで美術館の中を案内するかのようです。二人の日本人の観光客が迷子になったから、結局一部通行止めになっているということになりました。面白いですね。イヴァナ・ミュラーはグローバルな取り組みについてもエキスパートで、共同製作をするプロデューサーを世界各地から集めています。そして作品としてまとめています。3番目の作品ですが、私のスーツケースが空港でなくなったので、DVDが世界旅行に出てしまいました。ということで、YouTube使って「イッシュ」というカンパニーをご覧ください。

「イッシュ」はアムステルダムを拠点とし、そもそも小さなカンパニーとして舞台上でストリート・アートを行っていました。中心となるマルコ・ゲリスはフィリピンとベルギーの血を引いている人ですが、スケーターとしてアムステルダムにきました。1年間演劇のトレーニングを受けたあと、スケート・アートを舞台で見せていく小さなカンパニーを立ち上げました。それ以降どんどんと発展し、今では大きな組織になりました。これが現在の「イッシュ・インスティテュート」です。これは伝統的な演劇集団というよりも軍隊モデルに近い組織です。演劇部門とは別に細かいセクションがあります。トレーニング部、青年部、そして今はサッカー・アカデミーやレストランも立ち上げています。そして現在では、活動の重要な部分は、厳しい状況に置かれている若い人がアーティストとしてのスキルを磨いたり、少なくとも学校を卒業できるよう支援しています。また健康の面でもサポートをしています。要するに学校をドロップアウトしてしまうような子供たちの支援を行っているのです。現在ではアムステルダムの郊外を拠点としています。作品は有名になり、世界ツアーも行っています。

[映像：イッシュ]

本当はもっと繊細な素晴らしい作品もありますが、YouTubeですから、そういったことを差し引いてご覧下さい。観客動員力があり、若い人たちが大勢集まります。世界各地でツアーやワークショップを行っています。日本でも行なったことがあると思います。中国での公演を終えたばかりだとか。

三枚目のスライドをお願いします。再び一般化した話に戻りますが、コンテンポラリーというものは非常に国際的な傾向をもっており、関係性の上になりたっています。目に見えているものがあなたの受けとるもの、すなわち舞台に出ているアーティストたちが責任者なのです。制度的であるより包括的で、国

際的で文化的に多様である、そういったことが制度化されていないコンテンポラリーなカンパニーそして、若く成長している団体の特長であると思います。彼らの活動の仕方がグローバルかどうか、ということは欧州の外で仕事をするとはよくわかると思います。こういったタイプの作品はグローバルな潜在性をもっていると私たちは考えています。他を受け入れ、オープンで、文化的に多様で国際的なタイプの作品の中でさえ、本物であることに多くの隠れた価値があります。たとえば、職人の技能ではなく、本物であること、オリジナルで独立したアーティストであることを高く評価する。私たちは職人的な仕事ではなく概念や考え方を語ることに重きを置いています。またもうひとつの隠れた価値というのは、「よい俳優」に対する考え方です。欧州の外で見られる演技は「やりすぎのメロドラマ的」なものだと考えています。非常に抑えた表現に慣れてしまっているため、そういうものと対極にあるような表現力豊かな演技はなかなか私たちは理解できません。抽象性に慣れ親しんでいるのです。説明が多く、語りすぎ、見せすぎの表現を好んでいませんし、私たちは何かを手元に残して抽象化し、観客に創造力を働かせてもらいたい、という風に考えています。

これからお見せするのは、アンナ・マリー・プリンスの三作品です。これは彼女がカンボジアでプロジェクトを立ち上げたときに直面したものです。彼女はカンボジアに招待され、プノンペン演劇学校の教授陣にワークショップを行ったのですが、これが最終的に作品になりました。まずはベケットのテキストから始まったのですが、最後は三人の女優たちによる、ポルポト時代にすぎた幼少期の思い出の話になりました。それにもとづいて作品をつくり、来年には1週間の追加公演を行い、私もそれに参加しています。もうひとつ、カンボジアを回る予定の作品を作ります。これまでカンボジアとシンガポールで公演をしていますが、他の地域でももっと紹介したいと考えています。アンナ・マリー・プリンスはオランダにおける60年代コンテンポラリー演劇の創設者の一人です。ですのでそれなりの年齢ですが、依然としてパワフルな方です。

こういった典型的にオランダ的、西洋的なスタイルで作品に取り組んでいったので、「抽象的な背景やこういった演技スタイルが許されるのか、作品をつくっている国の価値観を取り入れるべきなのか」という問いがありました。まだ良く知らない場所で作品をつくることで、潜在している価値や本物に対する意識を問いただしているのです。

[映像：アンナ・マリー・プリンス]

(映像中のテキスト：行くことができたならどこに行くだろう。何かになれるとしたら何になるだろう。声があったら私は何を言うだろう。私は遠い国にいる。遠い物語がある。私自身の物語を待っている。もうおうちに帰るのでしょうか。始まりをはじめるときがきました。ええ、希望があります。よい希望。希望に対しての希望があります。いい希望を持って私はこの話を語ることができるときがきたらと思います。生きているものと一緒に小さな物語を住むことができる場所で。いい希望があると私は……気高く勇敢なる魂、クメールの魂、かつて素晴らしかったその魂を示すもの。

私は9歳で、お母さんと兄弟と暮らしています。部屋の広さは3平方メートル。壁は3つしかありません。お母さんは仕事に出かけました。一番したの妹はもうすこしで2つ。ちょっとお話ができるようになりました。すごくかわいくて、本当にきれいな妹は病気で。下痢がひどくて脱水症状を起こしています。お尻が全部焼け爛れたようになって、妹を腕に抱き上げます。痙攣をおこしました。やせ細った手が私の胸をずっと触り続け、私の目を見つめているけれども、何もやってあげることができませんでした。ただ抱きしめることしか。そしてまもなく私の腕に抱きかかえられたままで息を引き取りました)

ホーテ ありがとうございます。以上です。

アンドリュー 次はナイーゼです。批評家として、また実際のプログラマーとしての意見をききましょう。

ナイーゼ・ロベス そもそもなぜ私がこのディスカッションのタイトルである、アラスカからアルゼンチンにわたって話さなければならぬのかよくわかりませんが、昨日も話しましたが、私は批評家として、またプログラマーとして反応すべきだと思っています。そんなこともあって、何も用意はしていませんが、どんなことを言うか考えています。

こういった形で人々を分類していくか、ということをプログラマーは考えるわけですが、そんな中で皆さんがおっしゃったことを実際の活動に関係付けて考えてみようと思います。これに関していうならば、色々な見方があると思いますし、どこから見るかによって色々な形のものができるのではないかと思います。

アルゼンチンの作家、ボルヘスの話を思い出したのですが、彼はフランス人のレポーターに、どうして7カ国語も話すのですかと聞かれました。ボルヘスは、「もし私がフランス人だったら、フランス語だけでもいいでしょう。しかし私には必要なのです」と応えました。私にとってこれは重要な点です。南北アメリカでは、自分らしくなければならぬ、そしてさらにそれ以上のものであることは、メインストリームに関係するために重要なことなのです。

というわけで私たちの観点はいつも変わっていくわけです。自分から誰か違う人へ、そしてその人がまた自分のところに戻ってくるような感じですが。たまたまアメリカでは皆パスポートを持っていますが、結局は自分のバックグラウンドに関係することになります。私たちはみな、先住民としての、あるいはヨーロッパ人、アジア人としての交じり合ったバックグラウンドを持っています。前にこの地にいなかったというわけではないのです。500年だけそこにいたというわけではないのです。結局はただその間皆さんが話す言葉を話していなかったというだけなのです。そのことによって私たちは多くの場合、伝統の継承者とは考えられていません。人々はこういった違いと共存しようとするために、中心となる方に溶け込んでいくといった考え方があります。実際、現在おこっていることなので、これもまたコンテンポラリーであると私は考えています。

もうひとつは時間がアドバイザーになれるということです。つまり考え方に色々と示唆を与えてくれる。早すぎたのか、遅

すぎたのか。色々進展が見られる物に対してどうやって評価していくかということです。アドバイザーだけが時間を誘導することがよい考えなのかどうかわかりません。少なくともアメリカ大陸では突出したすばらしい芸術は無かったのです。なぜなら我々は文化的な平等性や学問という意味では長い時間を失ってしまったからです。今それを追いかけていかなければなりません。待ちすぎたはいけません。少し待ってからまずは何が起こるか評価しようという考え方は私は好きではありません。いつも、何でも評価し分析したい、と考える傾向がありますが、あと100年も待っていたら、コンテンポラリーなものなんて何もできません。ですから、もと植民地出身のアーティストの多くは、コンテンポラリーという文脈で自分たちを提示したいと思っており、静的なもの、動かないものはコンテンポラリーとしては評価しません。これもひとつの特徴かもしれません。

批評家としてこのことを考えると、学校のことに考えがおよびます。特に私たちの場合は、色々な制度、機関という点で脆弱で、メディアもヨーロッパやアジアのものとは全然違います。たとえば私が一番知っている南米に関して言えば、メディアも十分でなく、批評もないということもあり、アーティストは対話を確立するのが難しい状態にあります。コンテンポラリーな分野での活動を考える際、対話はとても大切なことだと思います。それがアーティストとしての活動にも影響していきます。アーティストの中にはコンテンポラリーな結果を出そうとしているのに、コンテンポラリーなものを扱っていないということもありますし、また逆もあります。本に従ってコンテンポラリーなものを標榜することもあります。自分の作品をつくりはしますが、結局静的なものになってしまい、ヨーロッパから来た人からみると、「これはコンテンポラリーではないではないか」ということになるのです。一連のコンテンポラリーダンスのパッケージを期待されるのですが、そういった中でプログラマーとしてあるいは批評家としてどう評価していくかを考えていかなければなりません。

私にとってコンテンポラリーには、今作られているものと、「コンテンポラリー」を使ってつくられているもの、つまり市場やプログラマーにとってコンテンポラリーとして登録しているものの二つがあります。ですから、常に我々はこの二つの種類の作品を行ったりきたりしなければいけません。

この意味では批評家もプログラマーと同じ問題を抱えています。作品をみて、排他的ではない方法で枠組みを与えようとしませんが、例えばこれは静的だからコンテンポラリーだ、これらはコンテンポラリーとして受け取られている類の対話であるからコンテンポラリーだ、などです。またあるものは、集められ、整理されてきた多くのダンスや演劇の伝統的な形式を追っているがゆえに、伝統的なものだと捉えられます。こうやって我々は違いをつけています。アジアでも同じではないでしょうか。

こうやって分けていくことは、実際活動する上では重要ではありません。実際の活動においては、制度化されているかいないかに多く関るわけですが、制度化されている芸術家か否かを理解するほうが、もっと重要だと思います。私どもの場合は、制度化されている芸術、されていない芸術があり、その間にも何かがあるといえます。芸術に対する資金調達を考えて見ると、

欧州にはないことかもしれません。特にブラジルでは、この地域においては裕福で文化に拠出するお金も多い国であるにも関わらず、最悪なケースが見られます。ゆがんだ形で資金提供がされているのではないかという点についてお話したいと思います。

政府は殆ど資金提供はしませんので、アーティストは僅かな予算で生活をしています。欧州では、はっきりとした政策や、基本的なガイドラインにそった上で、プログラム自体にいきわたる予算があり、それゆえにアーティストは自分たちが制度上のものだとして認識しなくてよいのだと思います。欧州には公的なお金で作られる公共芸術の類があり、それには資金提供がなされてきましたが、我々はそういうものはありません。文化省を通していきわたる僅かなお金があるだけです。ブラジルではかなり多くの金額が文化に対して拠出されていますが、これらは「税金対策」と呼ばれるものです。そのシステムはこの地ではとてもよいものではありませんが、例えばブラジルでは、支援したければする、というスタンスです。月400万ユーロを支援されている巨大なダンス・カンパニーがありますが、彼らは自分たちのお金を殆ど使わなくて良いのです。昨年は500万ドルがブラジル全体の文化事業に対して支出されましたが、これらは人口に比するととても少ないものです。一年に一人2ドルです。

政府はお金の使途や拠出先、金額に関して全くコントロールしていないため、これらはマーケティング部門の長の決定如何によって拠出されるお金です。ですので、問題は、不思議な形で制度化されたお金があり、それは政府からも直接支援からも独立したものであるということです。独立系のアーティストは同じようなことをしなければならぬ。もちろん彼らはそうお金をもらえるわけではありません。政府はプログラムに名前が載ればよく、私たちは、どのようにアーティストが自分たちの活動を位置づけるか、妥協することなしにどうやってコンテンポラリーな作品をつくるべく創造活動を行っていくのか、分析していくのが難しい状況にあります。私のケースのように、世界で三番目に大きい石油会社が支援するとなった場合も難しい状況です。たばこ会社からの支援は受け取らない、が石油会社はいいのか。こういった現代的な妥協をブラジルのプログラマーは行なっていかなければいけないのです。ブラジルの80%の文化団体は1社の石油会社から支援を受けています。ですからその会社がいやならば、別のところを考えなければいけない。現在のブラジルでアーティストが活動していく上でおこっている緊張感はまだにコンテンポラリーだといえると思います。

こういったことが、今皆さんがお話になったことに対して付け加えたいことです。もうひとつつきたいのは、私は皆さんの世代と2歳ぐらい違うと思うのですが、コンテンポラリーの定義に悩んでいるわけです。皆さんは60年代、70年代に懸命になって当時起こっていることを理解しようとしてきました。ユースセンターには沢山のヒッピーがいたのではないかと思います。コンテンポラリーにおけるこういった問題は、学校にいくと分かります。スニーカーで踊るテレシコーレを教えるコンテンポラリーダンスの先生がいます。実際私が2年前ダンス・スクールに行ったところ、先生は祖父ぐらいの年でした。ですから世代の問題があり、それがコンテンポラリーに資金提供をしようとする人々と関係してきます。私の友人や同僚、プログ

ラマーとして私が現在一緒に働いている人々が、どのように活動しているのか彼らは理解しているのか。呼び名さえないものを作っているのですから。

フェスティバルで紹介されている作品の中には、アーティストが何をやっているのか理解するのが不可能なものもあります。ですから、もう一人のディレクターと「この作品を出すべきか」という議論をし、プログラミングをするのに全体の半分の時間を割くことになるのです。ダンスだけに限りません。もちろんそこにあるがゆえに紹介すべき作品もあります。ドラマ性のある身体として、あるいは振付の一環として発表することで、誰かが親近感を持つかもしれない。

私たちにとって、コンテンポラリーとは何か、という議論をしていくことは、何を、そしてなぜ、それをやるのか、ということに対する重要なポイントとなります。ミッシェル（ケレ）と私は皆さんのために小さなことではありますが、準備をしていることがあります。ウェブサイトを作りましたので、アクセスしてみてください。世界のほかの地域から皆さんが考えていること、一緒に共有できる興味など、コンテンポラリーな活動について話したいと思います。このウェブサイトは立ち上げたばかりです。アーティストが質問をし、別の人がそれに参加し、みんなでコメントを出し合うことができます。午後のセッションでフクエンさんが話しますが、彼はこのプロジェクトのメンバーです。フクエンさんの質問もあります。ブラジルの文筆家であるエレナ・カーツも参加しています。ブラジルの大きなカンパニー、ブルーノ・ベルトランのようなダンスについても聞いています。ブルーノはブラジルでもっとも知られたカンパニーのひとつで、世界中をツアーしています。次のプログラムはクステンでの新作初演、またほかの大きなフェスティバルでも公演が予定されています。世界のどこにでもいそうなヒップホップダンサーですが、同時に、とてもリアルです。こういった作品を分析する上で、別の手法が必要になってくるわけです。なぜなら、クリストファーは賛成しないと思いますが、これまでのやり方ではこういった作品を見ることはできないからです。

コンテンポラリーは何かということ、われわれはどう理解していくのか。まずはコンテポラリーな質問を見つけ、皆と一緒に回答をさがしていく。私にとってはコンテンポラリーではないコンセプトについて話をしていくのは非常に難しい。毎日12時間インターネットに時間を費やし、他のひとたちがなにをやっているのかを探していると、私たちがダンスや演劇でやっていること以上に、もっと先に行っているという感があるわけです。私の質問は、「今日私たちが生きている世界をどのように取り込むことができるか、YouTubeでおきている事実をどのように取り込んでいけるか」ということです。ブラジルのカンパニーはYouTubeで見ることができるので、ビデオで紹介はしません。沢山の情報や作品をどのように取り込めるか、というのも問題になってきます。もっと、概念の中に取り込むことができるのか、ということが難しいのです。ありがとうございます。

アンドリュー ナイゼさん、ありがとうございます。少しコメントさせていただきます。クリストファーが反応するまで

つなげたいと思います。皆さんと一緒にやってくださったのは、コンテンポラリーの全体像を、なかなかつかみどころがないのですが、それを示していただいたことだと思います。非常に活発でクリエイティブでダイナミックなそして政治的な分野にまでわたる作業でした。政治の実際、難しい選択、決定、資金が十分ではない、などイライラする現実を示した下さったと思います。それについては繰り返しません。クリストファー、何かコメントはありますか。

パナーマン 分かりました。ひとつだけ申し上げたいことがあります。色々なことに関係していくと思いますが、ある意味、コンテンポラリーの歴史、またコンテンポラリーに対する今日の理解へ与えるインパクトはどのようなものか、について話しているわけです。しかし、あなたはヒップホップについて指摘しましたね。グローバルでまたローカルなものです。どのように話をはじめましょうか。ヒップホップをバレエという言葉を入れたらどうでしょうか。中国国立バレエ団を見てください。ヴィジュアル・アートと中国での動きを融合させています。おそらく同じことについて話していると思います。若者だけに限ったことではなく……

ロベス 私も同感です。ヒップホップは、人々が瞬時に自分自身の出身がどこでもないと認識するものの一例です。しかし世界中で共有している種類のボキャブラリーであることもまた真実です。

アンドリュー では、どうでしょう。これからは皆さんの反応をうかがいたいと思います。今までの発言に基づいて、今まで発表されたものになじみのある方もあったかもしれませんが。また異論があるという方も、コメントがある方もいらっしゃるかもしれませんが。またパネリストにもっと詳しく、という意見があればお願いします。皆さんふるってご参加ください。まずはお名前を。

参加者1 マダニ・ユニス、フリー・ダンス・スタジオの芸術監督です。イギリスで活動しておりますが、ひとつコメントがあります。コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツについての考えをみていくにあたり、同じ重きをおいてしっかりと文化も見必要があると思います。英国を拠点とするアーティストとして、この部屋にいる方々に、ある状況をご説明したいと思います。アーツカウンシル・イングランドが昨年、2007年にマクマスター・レポートを発表しました。これは英国における文化活動を評価するものです。この中で、英国国内における文化はどういうところを目指しているかということがあらわされていました。文化を標榜するコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツを見ていくと、マクマスター・レポートでは、多様な英国内にある文化は、今生み出されているアートの中には反映されていない、とされています。移民を先祖にもつ新進のアーティストとして、私は英国のコンテンポラリーアートはすでに存在する文化を反映しているか、とい点でははるかに遅れていると思います。今生み出されているアートの中だけではな

く、アートを生み出している人の中にも同じことが言えるのではないかとコメントとして申し上げます。

アンドリュー 何かコメントはありますか。

パナーマン おっしゃるとおりだと思います。

ロベス うちも同じようなものですが、私たちの場合は、国内の移民の経済的な立場に直接結びついています。南米の白人系の人たちは教育に恵まれていて、アーティストの大多数をしめています。共産主義者よりもフェミニスト出身のアーティストが多いのもそのせいです。ひとつジョークがあるのですが、ブラジルで成功している最高水準のビジュアル・アーティストがいるのですが、私がパリにいたときある人が私に、「ブラジル人のアーティストの展示をみましたよ。ニューヨークのMOMAでね、とてもよかった」といいました。私は「どれのことでしょうか」ときくと、「よく覚えていません。なんか黒っぽいものでした」私にはわかりました。そこにはそういったものが一つしかなかったのですから。こういったことがよくあります。英国では、エスニックに焦点をあてた基金があると思います。我々にはそういったものはありませんし、国内では大学でもっとスポーツをやるべきだといった話し合いが行われています。ですから皆さんより40年ほど遅れているのではないかと思います。

参加者1 芸術監督、プログラマー、プロデューサーはこの慢性的な非西洋文化のドミノに包みこまれています。それは実際そうで、斬新な身体が売れています。エスニックに特化した基金もありますが、今日では、英国内でコンテンポラリーの黒人少数民族のカンパニーを聞くことはありません。ですから、これはこの国でどのようにことなっているのかを語っていると思います。

アンドリュー クリストファーがこのことについて話したいのではと思います。

パナーマン 少しだけ。最新の情報によると、白人の労働者系の男子が一番アートの世界で排除されているということです。

ロベス おっしゃるとおりだと思います。ジョナサンがフェスティバルに来たときに、資金について話をしました。私が、「資金のほうはどうなの」と聞くと、彼は「何もないですよ。一年間資金なしです」と答えたので、「どうしてですか。英国で最も知られた振付家の一人ではないですか」というと、「中年のヘテロセクシャルですよ。どこからお金がでるといいます」といいました。本当にその通りです。

アンドリュー 私たちはどこでコンテンポラリーが始まり、どこで昨日が終わりどこで明日が私たちを導いてくれるのかということを考えてきましたが、不可能なのです。楽しいですが、知ることは不可能なのです。多様性の可能性について考えるのですが、多様性の仲間に私が入っていいのか、私自身の出自を

皆さんがどのように仮定されるのか、見た目で白人系、中産階級の女性として私は何か言うことが許されるのか、そういうことに分け入ることで私が皆さんにプレッシャーを与えているのか、あるいは何か貢献しうるのかと思うのです。この問題について何か皆さんのコメントはありますでしょうか。

参加者2 ベルリンのポストシアターのマックス・シューマッハーです。ネットを見ていると、英国での助成金はほとんどすべてが英国のアーティストに限定されていますが、これは英国を拠点にするアーティストにとっては素晴らしい制度です。が、多くのほかの国々ではもっと開かれた助成システムになっています。英国のことを話したいわけではありませんが、今回は英国の色合いがつよいパネリストですよ。助成について国の中における文化だけではなくて、国際的なコラボレーションについてもIETMでするので考えて行きたいと思うのですが。

ソベイ まずすぐにお話できることとしてですが、英国の助成システムにおいて、特にイングランドですが、まずアーツカウンシル・イングランドが海外のアーティストとのパートナーシップや協力体制に重きを置いています。私はアーティストとして、助成のシステムの中でこういったものを活用できるのは素晴らしいことだと思っています。英国内外のコミュニティにおいて、アーティストが何であるのかということを探るチャンスになると思います。もうひとつIETMなどの国際的なネットワークを使うことで、各団体が英国外へ出て行くことができるようになっていきます。国際的なネットワークが夢をかなえるために何ができるのかを探っていくのです。

アンドリュー アーツカウンシル・イングランドの代表として申し上げますと、もっと詳しく可能性についてお話したいと思いますが、ここでは詳細について触れられませんので、イングランドにおける共同制作やどのようにそれを遂行しているかなど、ご興味のあるかたはいつでもお越しください。

パナーマン 英国は欧州の中で反ヨーロッパという立場にあるとよく言われます。ただ私の印象としては、オランダのほうが介入主義だと思っているのですが。最近のことですが、オランダに拠点を置くカナダ人が、自分をカナダ人といったらオランダの当局から「二度と同じ間違いをしないでください」と怒られたと。オランダのアーティストだといわなければいけないというのです。本当のことかどうかわかりませんが。

ホーテ 本当だと思いますよ。アムステルダムかオランダに拠点を置いていなければ助成が得られないようなシステムになっています。少なくともオランダ人のコラボレーションを行っていない限り、難しいと思います。

参加者2 私の理解では、オランダのアーティストやプログラマーは、オランダで製作し、発表するためにイギリス人アーティストとコラボレーションを行おうとする場合、英国の助成金を利用することができます。

参加者3 フィンランドのユッシーです。この素晴らしいディスカッションを聞いていて思ったのですが、なぜ私たちは、コンテンポラリーについて語り、その限界について考えようとしているのか。資金提供者に対し、コンテンポラリーな活動に対する助成マシンの世界中に作れ、と言っているのではないのでしょうか。この分野である程度定義づけを行うことができれば、社会で活動する別のカテゴリに対しても同じようにしていけるのではないかと。IOUは30年間でこういったカテゴリの枠外で活動されているということですよ。

ソバイ はい。30年間がんばりました。一生懸命やってきましたし、現在でもそうです。もがいてきた、苦闘してきたとは言いたくないです。私たちは比較的恵まれていますし、定期的に財源を得られていますから。私に関心を持っているのは、パートナーシップを組んでいくことは絶対的に必要だということと、戦略的な関係を見出さなければならない、ということです。それによって興味を持つことが追求できるのです。アーティストとして、プロデューサーとして思うことは、コミュニティの中で活動のためのチャンスを見出していくために、そのコミュニティで何が起きているのか耳を傾け、じっくり見ていくスキルが重要だということです。観察していくとわかるのですが、チャンスを発見していくなかで、パートナーシップを得られるというのはとても楽しいことです。そして肩を並べて、プログラマーや他のパートナーとプロジェクトを発見していくことはとても面白い。そういった対話を通して、活動のための足場を作っているのだと思います。コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツとは何か、あるいは助成や財源の構造やしくみについて考える段階は、アーティストとして、実践者として私はもう過ぎたものだと思っています。面白いと思っているのは、そういった財源のシステムが常に進化し、前進しているということです。

アンドリュー いかがでしょう、聴衆の皆さんに伺いたいのですが、冒頭で申しあげた、次世代を挑発していけるのか、という問いに関しては、皆さんどう思われるのでしょうか。どなたかこのことについてお話いただける方はいらっしゃいますか。2008年の今の時点で、私たちがアーティストが解きほぐし、掘り下げていくような可能性について。

参加者3 朝、血の巡りが悪くて、ごめんなさい。お話を聞いていて思ったのですが、アリソンの質問に対する答えは、ナイゼが考えていることの真中にあるような気がします。またナン、リチャードが紹介してくれた構造の中にもあると思うのですが、今後は財源つきもしくは財源なし、という話をすべきかもしれません。今朝の話はアーティストックで、社会的、コンセプティックな話であったのが、財政面での話にかわってしまいました。これは面白いことです。将来のアーティストはおそらく、名前もなく、財源のついていない、YouTubeにのっている作品に反応するのかもしれませんが、むしろそれが社会の現実をはるかに反映していることになるのかもしれませんが。

参加者4 忘れていけないのは、日本にいるわけですから、日本の方からの発言を求めたいと思います。この地では、圧倒的多数の若いアーティストには活用できる財源がほとんどない状況です。ショーケースで皆さんご覧になるのはほんの一部だと思います。この状況は、欧州やアメリカよりはるかに厳しいものだと思います。

ロベス マリー・アンさんのコメントに対してですが、財源とか助成についての話は、単に現実的なものというだけではなくて、芸術の新しいかたちを世に出そうとする上で、厳しい概念上の戦いなのです。芸術をブランド化し、あるいはマーケティングのお金を使ってこの領域に食い込んでいくことが、唯一の解決方法かもしれません。フェスティバルで紹介したアーティストについて思い出しますが、あるアーティストの作品がホームレスの中に混じって置かれ、彼は一日六時間、ずっと小さなものを作っている。広場での人々の行動にあわせて、自分自身の身体を変えていくのです。私はこの作品をカタログに載せ、作品を観にいきました。15分間ずっと観ていましたが、こういった作品は助成金をもらうかどうかという問題に関して言えば、まったく表に出てこないものです。誰がこういった作品に助成するのでしょうか。助成したいとしても、どうやってこういった作品の枠組みを設定するのか。だからこそかならず新しい枠組みをもって取り組むには、助成や財源をどう得るかの問題を考えていくことが不可欠なのです。こういった取り組みには、石油会社の人がスピーチするようなオープニング・イベントもありません。活動をどう行なっていくかという問題を反映することにおいて、現実的な問題なのです。

アンドリュー ありがとうございます。

丸岡 東京芸術見本市事務局の丸岡です。ポストシアターの方のご質問を受けてお話ししたいと思います。助成金のシステムですが、最近文化庁をはじめ、色々な助成金が増えてはきたのですが、おっしゃるとおり、非常に惨憺たる状況です。自立できる若いアーティストは特にパフォーマンス・アーツの分野ではすごく少ないと思います。私もかつて10年ぐらい劇団の制作をやってきましたので実情はよくわかります。30歳を越して演劇のみをやっていくのは難しい、30歳を超えてアルバイトが本業になってしまう、とかこの話はいくらでも愚痴れて2時間ぐらい話せるのですが、この話は置いておいて。最近では財源の確保のため、地域の人々とのワークショップ、商店街でのパフォーマンスを行うというような活動も行われています。地域の人とのコミュニケーションをはかると同時に、その場の財源を確保するということになります。さきほどサイトスペシフィックのお話が出てきましたが、それは助成システムや文化政策の変化に関連するのでしょうか。サイトスペシフィックについても少しお話を聞かせていただければと思います。

ソバイ 教育やトレーニングとは別の形で、コミュニティと活動の機会があるということに関するお話でしたが、非常に面白いですね。私にとって、生きていくためのお金をためるための活動にはときに危険がともなうと思います。アーティストが特

定のコミュニティでのトレーニングに関わって行って、結局本来の目的である創造活動から離れていく場合もあります。そういった中でどのようにコミュニティに関わるのかというバランスが重要になってくるわけです。様々な機会を利用して創造性を養い、そして具体的な作品の製作につなげていくことも大切です。

サイトスペシフィック・ワークについてですが、IOUがある特定の場で作品を作っていくとき、非常にはっきりと意識していることは、完成した作品はその場所から育つもので、これは、特異な場所で行われるロケーション・シアターと呼ばれるものとは別だと考えています。我々はサイトスペシフィック・ワークにこだわりを持っているのです。長時間にわたって作品を育てていくことが、芸術的な作品作りにつながっていきます。プロジェクトの概念化から、実際の作品を提供することまで、かなり長期的に取り組んでいます。我々は、他の関係する人々やプログラマー、コミュニティとともに、長い時間をかけて旅をしているのだという意識を持っています。ただ、こういったコミュニティとのコラボレーションを通してアイデアを発展させてはいきますが、完成した作品は我々のものとして守っています。ですから、コミュニティ・パフォーマンスを作っているのではない。私たちの強みはそういうところではないのです。コミュニティ・アーツがもっている底力そのものではないような形で考えています。そういう特定の場に取り組んでいくときには、我々がもてる関係性をすべて考えてみます。その空間の利用のされかた、どうデザインされたのか、どのような歴史があるのか、どこから来たのか、どこに行くのか、など全体を考えることは、作品を完成させ発表することへの助けになっていると考えています。

アンドリュー ありがとうございました。ご協力に感謝したいと思います。そして特に皆様とお話できたことは楽しいことでした。

場のもつ潜在性 — アーティストのための「遊び」場

3月4日 [火] 13:30~15:50 / 恵比寿ザ・ガーデンルーム

モデレーター：近藤恭代 [金沢 21 世紀美術館 交流課長 / チーフ・プログラム・コーディネーター、日本]

スピーカー：マイク・クベック [スーパーデラックス エグゼクティブ・プロデューサー、日本]

ヴィルヴェ・スーティネン [ダンスハウス・ストックホルム 総合監督・芸術監督、スウェーデン]

ヴァレホ・ガントナー [Performance Space 122 芸術監督、米国]

「パフォーマンスの場を考えると建物 (Venue) であるハード面と機会 (Opportunity) というソフト面がある。19 世紀以前は武士や貴族など特権階級のサロンやお座敷が中心であったところから 20 世紀には大衆のためのホールが発達し、それがどんどん巨大化していった。そしてソフト面でも 20 世紀にはジャンル化がおこりそれぞれにあった会場とその内容にどんどん専門化されてしまった。21 世紀の今そんな枠組みをとりはずし、場所とアーティストがお互いの可能性を引き出し、育てている“場”というものが生まれつつある。本セッションでは新しい“遊び場”の可能性を数人でたちあげたプライベートスペースと自治体が運営するパブリックスペースの試みや事例をあげながらフリートーク形式で考えて行く」

(開催プログラムより)

● KONDO Yasuyo



クラシック、邦楽、現代音楽の公演や、美術、ダンスとのコラボレーションなどの制作を経験。1996~2000 年、神奈川県立音楽堂の音楽プロデューサーを経て、フリーランスとして芸術全般に関係するイベントのコーディネ

ネットに携わる。2004 年 4 月より金沢 21 世紀美術館チーフ・プログラム・コーディネーターとして美術館のパフォーミング・アーツ部門を担当、現代を視点に置いたイベントや市民参加型プログラムを展開中。カリフォルニア大学サンディエゴ校卒。

● Mike KUBECK



1971 年、米国カリフォルニア州フレズノ市生まれ。南カリフォルニア大学で映画制作と日本文学を専攻。93 年、早稲田大学国際部に 1 年留学。日本滞在中、南カリフォルニア大学を卒業し、日本の会社へ就職。技術翻訳

をしながら東京アンダーグラウンド音楽のライブに通いつめる。98 年、生意気やクライン・ダイサム・アーキテクツが設立した東京ブルーイングカンパニーに参加。麻布十番の事務所「デラックス」で即興音楽シリーズを始める。2002 年、株式会社リサ・パートナーズを加え「スーパーデラックス」設立。現在、取締役プロデューサーとして勤務。

● Virve SUTINEN



2008 年からストックホルムのコンテンポラリー・ダンスと周辺ジャンルのセンター、ダンスハウスの総合監督および芸術監督。

2007 年から IETM 会長、The Expert Group for the Modules Network Funding and Mobility Funding 議長。ヘルシンキのキアズマ劇場の前デ

イレクター、キアズマ現代美術館のパフォーミング・アーツ・プログラム担当。URB Urban Festival Helsinki のディレクターでもあり、2004 年から 2005 年までは Dancing in November Contemporary Dance Festival in Helsinki の共同芸術監督。

● Vallejo GANTNER



2004 年 12 月より Performance Space 122 (PS122) の芸術監督。PS122 はニューヨークにおける実験的で創造的な舞台作品を紹介する主要なスペースのひとつ。コンテン

ポラリーサーカス、キャバレー、音楽、エンターテイメント作品を紹介する Spiegelworld のディレクター兼共同制作者を 2006 年から 2008 年までニューヨーク市にて、2007 年から 2008 年まではマイアミにてつとめる。2002 年から 2004 年にはダブリンフリンジフェスティバルのディレクター、2000 年から 2001 年まではメルボルンフェスティバルにてアーティストックアソシエート。メルボルン生まれ。ディレクター、ライター、パフォーマー、エージェント、プロデューサー、プログラマーとして芸術分野における様々な仕事に従事してきている。

◎採録・翻訳：大原典子

近藤恭代 ありがとうございます。このセッションは私のほか皆さん英語に堪能な方なので、基本的には英語で進めていきます。よろしくお願ひします。

私は金沢 21 世紀美術館の近藤と申します。金沢についてご存知ない方のために少しお話しすると、金沢は日本海北部に位置し、東京の北西にあたります。飛行機で 1 時間、電車で 4 時間

です。機会があれば、是非一度訪れてみてください。京都の次ぐくらいに歴史的な街ですし、文化、伝統も豊かです。なによりも、みなさんがおいしいものをお求めでしたら、金沢にはお魚、刺身、お酒、お米、野菜とたくさんあります。この季節、11月から3月にかけてはおいしい蟹を求めて訪れる方が多いです。およそ450,000の人口があります。

まず、本日のスピーカーの皆さんに、それぞれ所属するスペースでどういったことを行っているのか、DVDなども併せながらご紹介いただきたいと思います。

ヴィルヴェ・スーティネン 皆さんこんにちは。ヴィルヴェ・スーティネンです。少し変わった立場からお話することになります。というのも、私はこの10年間、ヘルシンキにあるキアズマという名前の現代美術館に勤めていましたが、今仕事を変ろうとしているところなのです。キアズマは設立の当初よりパフォーマンス・アーツのプログラムを持っており、これがキュレーターの仕事の一部でした。今回オルタナティヴ・スペースについて考えていますが、私は長い間オルタナティヴ・スペースで働いてきたという気がします。キアズマはフィンランド国立ギャラリーの一部で、名前を聞くとオルタナティヴ・スペースとは程遠いといった感じですが。今はストックホルムのダンスハウス・ストックホルムに移りました。こちらもまた国レベルでの組織です。

おそらくスペースや会場について、そして21世紀の今日においてそれらが何を意味するのかについて考えるにあたり、私がキアズマでどのように仕事をしてきたか触れたいと思います。先ほども申しましたが、美術館は当初より、制度を超えたプログラミング、という考えのもと始まりました。しかしながら、同時に美術館全館をオープンスペース、そして様々なレベルの対話の場とするということについても話し合いました。もちろん美術館ですから、コレクションというものがあり、それは芸術を提示する方法としてはもっとも保守的なやりかたではあります。ですが同時に我々は、美術館は市民のための居間である、と宣言したのです。また様々な政策のレベル、たとえば安いチケットを提供し、朝10時から22時まで毎日オープンする、さらには観客を増やし、パートナーシップを組んでいく-これはほとんどの場合海外の美術館ですが-といったことなども行ってきました。

また、この前に行われたプレゼンテーションでも話し合われていましたが、スカンジナビアでは劇場はしばしば正式な場所として位置づけられています。歴史ある様々な市の劇場、レパートリーシアターなどがあり、舞台作品の製作を行っています。前のセッションでも少し触れられていましたが、独立系の動きにかんじていえば、独立系あるいはコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツのためのスペースやインフラ、その他あらゆる面で、限られたものになっています。様々な面で困難を強いられます。コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツはどこにも属さない、ということです。この10年間、組織は様々な変革を遂げてきました。そしてオープンコンセプトからはじめるわけです。組織として、オープンであることを宣言し、様々な活動をする人々とパートナーシップを組んでいきます。しかし組織というのは貝のように閉じていくという傾向があります。

この10年間、閉じたり、開いたりと変わってきましたが、それが組織が活動していく道筋なのかもしれません。社会の動きと似ているところがあります。

美術館の中で境界を越えて仕事をするためにも、組織同士の垣根を無視して、外で仕事をするということも考えます。美術館の中では美術あるいは劇場などの対話を通して、様々なやり方でキュレーションを行うこともできます。しかし美術とパフォーマンスではもともとルーツが違うので、コンテンポラリーというカテゴリとして同じ場所で出会っていても、キュレーションの方策は違ってきます。10年間、我々はこの問題をどうやっていこうか、検討してきました。今我々がおこなっていること、つまりどのように作品を提示するか、我々は何を重要視しているのか、を考えていく過程において、お互いに影響を与え合っている、と私は思います。

先ほど申し上げましたとおり、私は別の組織に移っているところです。そして、制度と機関の役割、どのようにオルタナティヴ・スペースに関わっていくか、ということについてじっくり考えているところでもあります。オルタナティヴあるいは対抗文化というものがまだ存在しているのか、あるいはそれが基本的な問題なのか、疑問ではあるのですが。

大きな組織では、自分は影響力があるものの中心にいるのだ、と気づくことが重要です。それを使って実際に物事を変えていくことができるのです。午前中のディスカッションで話し合われたことはすべて根本的に物事を変えていくために必要なことです。キュレーションのやりかた、自らのスペース、誰に向けて語りかけているのか、どのように語っているのか、そして、「オープン」とはどういうことなのか、ということを考えなければなりません。

近藤 キアズマの規模についてももう少しお聞かせください。いくつのスペースがあるのですか？美術館はどうですか？

[映像：キアズマ]

スーティネン (DVD) これがキアズマ劇場です。私は演劇のプログラムを担当しています。大きさ、プログラム規模においても決して大きくはなく、むしろ小さいほうだと思います。そういった意味で、制度・機関の中にあるスペースを提供しており、中間的な立場のものとして位置づけられます。長期にわたり、地元の芸術家にかかわっており、彼らの活動拠点となっています。作品を国際的なシーンで知られ、世界のコンテンポラリー・パフォーマンスシーンで位置づけられことで、芸術家たちは国内で知られる以上の意味を感じるようになると思います。

しかし、キアズマ(の美術館)は十分に大きい機関で、年3回から5回の展覧会と館のコレクションの展示が2回行われます。さらに多様なプログラムを行ってきました。当初よりこの「多様性」という考え方をプログラミングに盛り込んできました。そして美術館内の小さいギャラリーではじめ、外部からのキュレーターを呼び込みました。これは我々のキュレーションのポリシーにとって大きな出来事でした。はじめは2つのギャラリーがあったのですが、その小さいほうに関して、外部のキュレーターに依頼しました。そのほか上階に滞在型プログラム

用のスペースがあったのですが、それはやめてしまい、今は大きな展覧会が中心になっています。その中には簡単に売れるものもあるわけです。この分野に保守主義がうまれてきている、ということなのですが、それはある一定の結果をもたらしています。キアズマ劇場はそういった動きには抵抗してきたと思います。設立当初よりそれほど多くの資金があったわけではないので、健全に色々なところのパートナーと連携を組んできたからです。他の（機関の）キュレーター、フェスティバルなどと常に手を組んできました。自分たちでもいくつかフェスティバルを始めましたが、他の劇場、アーティストとパートナーシップを組んできました。アーバンフェスティバルでは、色々なつながりを実現してきたと思います。キアズマは1998年にオープンし、今年10周年を迎えますのでそろそろ立ち止まって考える時期です。

近藤 パフォーマンス部門には何人のキュレーターとプログラムコーディネーターがいるのですか？

スーティネン とても少ないのでとても効果的に機能する仕組みです。全館でキュレーターが8人ですから、規模の小さい組織だといえます。

近藤 8人にはパフォーマンス・アーツのプログラムコーディネーターとしてのスーティネンさんが含まれるのですか？

スーティネン そうです。ヴィジュアルアートでは7名が働いています。多くはありませんね。何か付け加えるべきことがあればどうぞお願いします。

アーバンフェスティバルの映像をお見せしたいと思います。ここでキュレーションにおける2つの流れをご紹介したいと思います。まず頭のなかで戦略を練ります。戦略は極端にエリート主義的なものです。何をやってるのか、なぜそういうことを行うのか誰にも分からないようなことでも行いますが、これは芸術創造の過程を保証するためです。それと同時に観客に向けた作業も行います。アーバンフェスティバルはその一例です。新しい観客を呼びこむために始めたフェスティバルなのです。

我々は中心街と郊外の両方で活動しています。移民が多く社会的問題が深刻なヘルシンキ市内の地域や、東部郊外でたくさん地域密着型プログラムを行ってきました。ヘルシンキの東部にあるユースセンターや、学校、社会福祉センターなどで6年間も活動してきました。東部でもフェスティバルを行いましたし、キアズマでは夏に10日間のフェスティバルを行いました。この例をお見せしたいのは、何か始める際には必ず目的とビジョンを持って始めるということが重要だからです。様々なバックグラウンドをもった郊外の子供たちがたくさんキアズマを訪れたことに驚きました。そういったことがこのプロジェクトの動機となっています。コンテポラリー・パフォーマンスシーンに目を向けてみました。ヨーロッパのコンテポラリー・パフォーマンスを検討し、ある作品を2年前にフェスティバルで上演しました。その作品は観念的なコンテポラリー・パフォーマンスなのですが、最終的にたくさんの若い観客が訪れました。これは予想しなかった結果です。現実にはどうことが起こっ

ているのかがわかりましたし、我々がこれからどういう方向性で進むべきかということの道標にもなりました。

近藤 ではヴァレホさんお願いします。

ヴァレホ・ガントナー ヴアレホ・ガントナーです。パフォーマンス・スペース122（以下P.S.122）の芸術監督です。

P.S.122はニューヨークのイーストヴィレッジにある2つのスペースです。オープンして26年を迎えます。市が経済的に破綻した1970年代に使われなくなった小学校を、アーティストらが不法占拠したのが始まりです。その後25年間を経て、このスペースや地域はファッションナブルに変わり、実際ニューヨークでも土地の値段が高い地域となりました。ですので、スペースにおいても基本的な変化が起きたわけです。今回私は、我々がどのようにこういった変化に対応し、どのように価値を維持しているのか、ということについてお話したいと思います。

スペースとこれまで行った公演のいくつかを紹介するため、7分間のDVDをご覧ください。その後皆さんの質問に答える形をとりしたいと思います。

[映像：パフォーマンス・スペース122]

ガントナー P.S.122には2つの劇場があります。ひとつは130席、もうひとつは78席です。両方ともとても小さい空間で、天井高は低く、約4メートルしかありません。会場中に柱がありますし。

スーティネン 有名ですよ。

ガントナー ええ。今ではとても有名になりました。P.S.122はこれまで、正統派からは逸脱した、型にはまらない、政治的なパフォーマンスを行ってきました。オープンスペースで、ビデオの最後にご覧になったメインの劇場は以前学校の食堂だったところでした。ですから歴史的にみて開放された空間で、椅子があちらこちらにあります。黒ではなく、茶色の床で、白の壁がありました。スタジオ兼演劇空間という感じでした。

それを黒に塗り替え、1990年代後半にはいわゆるブラックボックスに作り変えました。いいブラックボックスではありませんでしたが、ブラックボックスでした。現在我々はここを安定性をなくし、予想不可能な空間にしようとして、時計を元に戻し、原点へ戻ろうとしているところです。なぜなら、アーティストらによる不法占拠された空間からはじめたときは、ただのスタジオスペースだったのですから。それからというもの、いわゆる型どおりのまとまった組織になってしまったのです。というわけで、今の問題点は、ひとつの組織としてあり続ける一方、どのようにして先端的（edge）であり続けられるのか、どのようにリスクという感覚を持ち続けるかということです。

我々が行っていこうと決めたのは、この空間をさらに予想できないものにしていこう、ということでした。そこで椅子と黒い床を取っ払ってしまいました。そしてテクニカルスタッフやP.S.122の他のチームと一緒に、アーティストに、命令することはないよう、それを大事にするようにしました。ニューヨークで

は、アーティストに対して、「こういう風にしろ」と会場側が言うことがよくあります。小さいですがとても基本的な変化として、我々は決してそのようには言わないようにしよう、代わりに今では「何がやりたいのか？」と聞きます。そして不可能なことについては、我々もできないと伝えておくのです。ですので、アーティストとのやりとりは随分と変わってきました。非常に根本的な変化が生まれてきました。観客の集まり方、窓の使い方、たとえば外の道を使うような人たちも出てきていますので、様々な意味で根本的な変化が見られるようになってきました。今は観客をもっとモバイル化して、また揺さぶりをかけていって、従来より不安定な存在にしていこうということを行っています。これは我々がやってきた中でとても重要なことです。

そして、一方では、実験的、同時代的な感覚を持ち続けながらも、どうすればニューヨークのコミュニティの中で自分たちのありようを、もう一度考え直すことができるのかを今考えています。イーストヴィレッジはそもそも生活費が安く、スタジオがあったことから、アーティストが集まり、皆ここに移り住んで来ましたが今ではそういうこともなくなりました。地理的にはもう劇場の周りにはアーティストのコミュニティがなく、観客も住んでいないという現状の中で、イーストヴィレッジ的ではなく、ニューヨーク市を代表し、世界そのものについて語っていくような会場として、自分たちの正確な利用法をもう一度切り替えていく必要があると思います。どこに暮らしていても、世界の中で生きていく自分、ということがありますが、そういったあまりにも偏狭な見方を脱して、国際的な共同制作を支援し、米国内外でのパートナーシップを目指しています。

出発点についてももう一度話しますと、様々なソフト面でのニーズに対応するには、今あるハード面の限界を受け入れてしまうのではなく、早急に、にそれらを革新的にかえていく、ということがあげられると思います。皆さんが言っている通り、惰性、無気力といった症状との闘いの過程だと思います。解決不可能な問題に直面したときに辞めたくなくなってしまわないように。ニューヨークに来る前に、私はダブリンのフェスティバルで働いていました。実際そこを辞すべきだと思った理由のひとつは、自分が生み出していく問題に対して、自ら疑問を持たなくなった、その結果もう回答を出すことが出来なくなったということです。人間は習慣に陥ってしまうと、物事を変えていくことができなくなるのです。

近藤 それはいつのことですか。つまり、この仕事についてからどれくらいがたったのでしょうか。

ガントナー 3年前です。

近藤 他に一緒に働いているのは何人ですか？

ガントナー プログラマーは私一人です。一年で毎年 35 のプログラムを行っています。プログラミング部門にもう 1 名、技術者が 2 名、資金調達担当が 3 名です。米国では組織は資金調達部門が大きいですね。年間予算は約 140 万ドルで、うちプログラミングの資金は約 35 万ドルです。

近藤 140 万ドルで機関全体の運営すべてをまかなうのですね。施設は公共のものではないですよね。

ガントナー 建物はニューヨーク市のもので、他の演劇のカンパニーと共有しています。リハーサルスタジオと事務所、託児所、映像スタジオが 16 あります。我々は無償で供与を受けていますが、その他コストが様々発生しています。当初不法占拠から始まって、今では市が改築費用 2500 万ドルをくれるというのですから、この変わりようは面白いですね。ということで、今新しいセンターを建てているところです。

近藤 分かりました。それではマイクさんお願いします。

マイク・クベック こんにちは。私はマイク・クベックと申します。西麻布にあるスーパーデラックスというアートスペースのエグゼクティブ・プロデューサーです。スーパーデラックスはここから地下鉄で一駅のところであり、TPAM 期間中はチェルフィッチュが新作のプレミアを行うことになります。10 階建てビルの地下にあり、2002 年のオープンから 6 年目を迎えます。六本木と渋谷の間の幹線沿いなのですが、デッドスポット的なビルでした。当初はオープンスペースで何をしようかあまりアイデアがありませんでした。

私と建築事務所のクライン・ダイサム・アーキテクト、デザイン会社の生意気（ナマイキ）とはじめ、不動産投資会社の株式会社リサ・パートナーズがバックにつきました。それぞれは私の個人的な友人だったのですが、我々のアイデアに同意してくれ、面白い人たちが、面白いことをするスペースをつくるためにとても良いスタートを切りました。今ではそれが私たちの基本的なビジネスプランになっています。

予算も企画もなく始め、立ち上げの資金はすべてトイレ、キッチン、バーや電機機材、わずかな音響機材等のインフラにまわってしまいました。基本的には地明かり以上の照明はありませんでした。6 年かかって、こういった状態を改善してきましたが、4 年目を降やると音響、映像機器、照明などに再投資していくだけの余裕が出てきました。

ステージはありません。この部屋ぐらいの広さだと思いますが、天井高は約半分です。根本的な考え方は、好きなことは何でもやっていいというスペースです。座席はありません。モジュール型といいますか、プラスチックのパレットを 50 台持っているので、舞台に使ったり、座席に使ったりと使いまわしがきくように利用しています。出発点として、何ができるのか、皆さんにはできるだけ何でもやっていいとっておりますが、時折これ以上は無理、ということもあります。我々が考えている以上に先に行ってしまったこともあります。この 2~3 年でやってきたこととお見せいたします。何をやってきたのかということが分かると思います。ご覧ください。

[映像：スーパーデラックス]

クベック ありがとうございます。ご覧いただいたのはこれまで行ってきたことの一部です。一月約 20 のイベントを行います。

製作責任はほとんどアーティスト側にあります。毎日イベントを行っていますので、搬入、セッティング、本番、撤収のあとに、誰かが準備のために入ってきて、ということになります。今週はチェルフィッチュが公演を行うので特別な週です。この公演はロングランですので、私たちにとっては珍しいことです。彼らみたいな大物がうちのスペースを使ってくれてとても光栄です。

近藤 今リハーサル中なのですか？

クベック 昨日と今日の2日が設営のための日です。今回がスーパーデラックスでの2回目の作品になります。2年前、初演ではなかったのですが、スーパーデラックスを題材に取り上げた作品の公演を行いました。

近藤 東京を本拠地にするパフォーマンスはいくつぐらい行われていますか。

クベック 東京を拠点としているのは70~80パーセントです。当初のアイデアは東京のミュージシャン、パフォーマー、アーティスト、映像作家が自由につかえるような場所を提供することでした。それだけの手段があるかどうか別にしてですが。あつという間に海外のアーティストもやってくるようになりました。東京にある大使館とは幅広くお付き合いしており、我々が単独では呼べないようなアーティストを紹介してくれるので、とても助かっています。先月はオランダのドラマー、ハン・ベニングが3回公演を行い、とても素晴らしい結果となりました。もともとは東京を拠点とするパフォーマーがほとんどですが、大阪や九州からも多く参加します。(東京に拠点を置くパフォーマーは)70%から80%ですね。

近藤 前回のミーティングで資金について興味深いお話をされていましたが、それについてもう少し聞かせていただけますか。民間の資金で運営しているのですよね。

クベック 資金についてはとても面白いですね。まったくないので。基本的には自分たちの貯金をおろして立ち上げました。たった一行のビジネスプランで。こんなこと愚か者しかやらないですね。最初の2~3年はとても面白かったのですが、あつという間にお金が底をつきました。閉鎖か、財政面をきちんと考えなければいけないという局面に立ちました。2年目以降、予算についてきちんと考え直しました。このスペースをどうにか軌道に乗せたかったので、私は翻訳家としての仕事をしていましたが、なんとかしようと、常駐することにしました。たとえばバーや技術スタッフを雇うのは容易でしたが、キュレーターというところがそうはいきませんでした。何か足りないのではないか、と思いました。「何があってもやるよ」という決定権のある人、発言権のある人がたりないのではと思ったのです。リスクを担うけれども、もっとシビアにやっていたら。

東京の中心にあるという立地のお陰で、幸運なことにアーティストだけではなくて、色々な民間企業からも声がかかるようになりましたが、テクニカルな面で我々は高度に充実させまし

たので、週中の昼間の時間帯に会議を行いたいという声がかかっています。そういう場合は、アーティストよりも高値で空間を貸し出すことができています。こういったバランスを保っているの、どうか続けていられています。3年目はとても忙しくなり、民間企業への質の高いサービスを提供しようと努力しました。ここで得た収入でアーティストの活動の自由度を更にあげることができるのです。アーティストは企業のクライアントよりも何が可能なか、という技術面の可能性をはるかに厳しく追求してくるので、それはとてもよいことです。スタッフがそれに対して応えていく、それを通じて資金源になるようなこういった能力を高めていくことができるわけです。高いレベルのサービスを提供するために人たちを雇うことができるけれども、たった二人のスタッフでもできてしまったりします。立地条件のお陰で、こういった可能性があります。

近藤 3名のパネリストの方々、ありがとうございます。今度は私の美術館についてご紹介したいと思います。私の所属する美術館で行っている催事は、今回のテーマ「スペースはアーティストの遊び場になるのか」のよい事例になると思います。スペースとアーティスト、観客とコミュニティといった関係についてもまた考えていきたいと思っています。

美術館は2004年10月にオープンし、3年半を迎えます。キアズマと同様、美術館の中に美術館、シアター21という小劇場があります。幅12メートル、奥行き16メートルのブラックボックスで、最大182席になる可動式座席が3列あります。私はこの劇場のチーフ・プログラム・コーディネーターで、展覧会以外の催事を担当します。劇場、美術館、展示スペースを越えた面白い催事を企画しようと努めています。2005年には「珪藻土アートプロジェクト」という大規模なプロジェクトを行いました。この地域からとれる珪藻土をつかって、この土の芸術的な側面を前面に出し、取り上げていこうとしました。劇場内では、ポップリヤクラフトのアーティストが珪藻土を使って作った作品を展示しました。中心に舞台をしつらえ、パフォーマンス、ワークショップ、講演会なども行いました。2005年10月から8週間行われた催事です。このプロジェクトの終盤では、ポーリン・オリヴェロスさんを米国から招き、「ディー・リスニング」という大変面白いプログラムをワークショップ形式で行いました。非常に小さいボックスのようなところで、椅子など好みにスペースをアレンジすることができますので、音楽や、ダンスシアター、映画、発表会、講演など様々なものを提供しています。テキストベースの演劇には向かないのですが。

パフォーマンス・アーツ部門で私どもがやろうとしていることについて説明したいと思います。他の組織、グループをサポートすることも行っています。現在では新潟のりゅーとびあのNoismというダンスカンパニーを紹介しています。このカンパニーはダンスカンパニーとしては唯一公的な組織から助成を受けサポートされている団体です。次のシーズンも続けていきたいと思っています。このカンパニーは年間で作成を3本発表し、50~60の公演を行っています。

ジャンルを超えた共同制作にも重点をおこうとしており、世界的にも有名なアルディッティ・ストリング・カルテットと日本の白井剛というダンサーのコラボレーションも行いました。

作品はジョン・ケージの『アパートメントハウス 1776』です。私どもの美術館での初演後、これまで 15 公演ほど国内ツアーを行い、成功を収めています。

そろそろ時間がなくなってきたようですので、「スペースはアーティストの遊び場になりえるのか」について話を続けたいと思います。先ほどの皆さんのお話から、いくつか興味深い言葉を拾ってみました。「会場は芸術的な活動の場、またアーティストのために保証されるべきである」「予想できないもの、予測できないものでなければならない」「コミュニティとかかわる場である」というのがキーワードになったのではないかと思います。これらについて話し合ひましょう。はじめは映像機材などの面でアーティストの利用条件を改善してきたお二方に伺いたいと思います。そして、ヴァレホさん、建物を改築しているということですね。まずはそういった施設、設備面から話を始めましょう。

ガントナー P.S.122 では基本的にアーティストにすべて用意しろとお願いしてきました。プロジェクター、DVD、オーディオ機器、などです。しかし、東京同様、コンテンポラリー・アーティストとして生活していくことはほぼ不可能という現実を踏まえ、こういった考え方を根本的に変えました。みんなにすべてを持ってこさせるなど、ばかげたことだと明らかになったのです。

金銭面に関していえば、アーティストに対してはわずかですが公演費用を支払います。2000 ドルか 3000 ドルくらいです。予算はすべてリハーサルスペースや機材で飛んでいきます。ひとシーズンで何百回と使われるプロジェクターを我々は 2 万ドルで買えますが、アーティストにとっては年間 4 万ドルの出費になります。我々なら 2 万ドルで買えるのです。今はもうなくてはならないものですから、我々が用意しますが、これによって振付家、ディレクター、演劇のカンパニーが自分たちでダンサー、俳優、デザイナーに支払うことができるようになってきています。私が思うに、米国ではアーティストにスペースを使わせてあげている、好きなことをやらせてあげている、という風にアーティストやカンパニーを扱う傾向があります。そういう中で見方をかえていくことはひとつの課題だと思っていますし、我々と一緒に仕事をして名誉に思ってもらえるようになってほしいと思います。

アーティストらが必要としている設備を整えるということもそのひとつです。P.S.122 で行われた作品の種類も、スボルディング・グレイのモノローグやお金のない (poor) カンパニー、これはウースター・グループの『プア・シアター』ではないですよ、つまり本当にお金がない、たとえば 2~3 人、のダンサーやソロのパフォーマーが何もしつらえない舞台でパフォーマンスを行うようなカンパニーのことですが、そういったものから変わってきました。かれらは技術的にも厳しいですし、また設備に対しても期待が高いです。ですので、我々も追いついていかなければならない、むしろ牽引してけるよう努力しなければいけないと思います。そうでなければすぐにおいていかれてしまいますからね。組織化された他の施設の間とも競争していかなければいけないところが実際たくさんあります。わたしは

市場での競争力を保っていこうと思いますし、そのためにも適切な設備というのが必要になってきます。

近藤 実際の公演のどれくらい前にブッキングする必要があるのですか。

ガントナー 通常 1 年前です。公演は通常 1 年ですが、特に夏の季節にはイベントのために劇場を貸し出しています。これは伝統的なニューヨークモデルの作品をロングランで公演し、願わくば商業ベースに乗せたいというカンパニーにとっての機会となっています。

近藤 常に一般に開放されているのですよね。だれでも入れて観られるということですが。

ガントナー はい。昼間は開けていませんが、夜はそうです。通常 1 週間 6 日は何かしら行われています。

クベック わたしのスペースを立ち上げたのは、設計会社、デザイン会社などでつくったグループですが、同様に多くのアーティスト、特に映像系のアーティスト、ミュージシャン、パフォーマンスアーティストらと多くコンタクトをとりました。強調したことは、やりたいひとがやりたいことのできる場を提供する、ということでした。多くの、とくに映像系のアーティストが有名なミュージシャンのためにレベルの高い作品を作っています。ですが彼らも自分たちが作ったとてもいい作品があります。そういった作品もとても刺激的ですが、見せる場がなければ個人的なもので終わってしまいます。みんなそういう状態を抜け出したいと思っています。

ですから私たちはこういった作品が観られる場を提供したかったのです。アーティストはそれによって観客からのフィードバックを得ることができるわけですから。立ち上げ当初は 2 台のプロジェクターではじめましたが、今は 3 台ですし、時々助っ人も現われます。アーティストの要請があったからといって、すぐに 9 台のプロジェクターを用意できるわけではないですから、こういった支援はとてもすばらしいものです。ありがたいことに我々の活動を支援したいというメーカーがありますが、こういったサポートをすることは彼らにとってそれほど大きな負担にはならないのです。お見せした作品はプロジェクターを 9 台使いました。9 台すべてを提供してくれるスポンサーは見つかりませんでした。メーカー 2 社にプロジェクター 2 台ずつ供与してくれないかと頼みました。これはとてもいい考えでした。いまだにそのプロジェクターを使わせてもらっていますが、それはパナソニックとソニーからの機材提供でした。メーカーにとってはこの 2 社の名前が一緒になっているのを見たくないようですね。実際エプソンが公演を観に来て「今後もサポートが必要なら是非教えてくれ」と言ってくれました。私たちのやっていることに価値を感じてもらいました。よい結果が生まれたということです。

ガントナー プロジェクター・オリンピックというところですね。まるでコンペだ。

クベック そういふ感じですよ。

近藤 技術のもう一つの利用法ですね。

クベック 彼らが会場に来てイベントのことについて話していると、「わかった。我々のフルサラウンドのプロジェクトで何かやりたいなんてすばらしいじゃないですか、ははは」と話題だけで終わることもあります、だんだんと成熟してくる話になることもあります。これがもっと大きな施設だったら、メーカーにしっかりとサポートしてもらおうのはおそらく簡単なことではないかと思うのですが、違うでしょうか。アーティストたちには興行収入でこういった機材を買う余裕がないので、我々が提供しなければならないと思っています。

ガントナー 我々はアーティストにとって何がよいかということについて話す傾向がありますが、観客にとっては何がよいのかということを考えることも重要です。いつも我々はアーティストと話しをしているので、この点を忘れがちです。私たちの責任として、作品を観客にどのように提示していくかが重要だからです。裏の仕事だけでは十分ではありません。何枚チケットを売ったかということだけではなく、作品を通じてどれほど観客にインパクトを与えたかということが重要なのです。実際、施設やリハーサルの時間、お金などすべてにおいて、観客に対して影響を与えているのは何かということをあえて話すようにしています。プロジェクトやサラウンドシステムの音響などを通して、どのようにしたら観客に訴えることができるか、観客の理解を得るといふことが重要だと思います。

公的資金のない米国では、チケットを買ってくれる観客をドナー（寄贈者）と呼んでいます。チケットを買って寄付してくれたというのと同じなわけですよ。チケットを買った段階で名前がリストに載るのです。米国ではこういう方法をずいぶん積極的に続けています。これは商業的な方法をとろうというのではなく、観客に対して影響をどのように及ぼしていくか、ということですよ。

スーティネン 私も発言させていただいてよいでしょうか。そういった意味では、どの空間でも色々な可能性に満ち溢れています。どんな場所でも社会的な建造物としての場と考えなければなりません、そういったところはいつでも観客を捕まえてはなりません。観客とアーティスト、団体、キュレーターとの関係を生みます。ここでハードウェアとはなんだろうと疑問に思いました。ハードウェアは、私の考えでは、社会的建造物、そしてソフトウェアは芸術とそれを通して芸術作品だと思います。しかしこのハードウェアをどうやって整えていくのか、というのはこの場所の文脈や場の歴史にかかわっていくものだと思います。それだけでなく、技術的な面でも、アクセスの可能性やそれ以外にも普通だったら手に入らないようなおもちゃに手が届くようにできること、というのはアーティストにとってもとても重要なことですよ。それなくしては成り立たないからですよ。

キアズマで私がやろうとしてきたことは、美術館にオルタナティブ・スペースを作るといふことでした。マイク（クベック）のような貯金のない人たちが、フェスティバルを立ち上げることが可能になりました。ピクサーやオーディオ・ビジュアル・ラボラトリーというところですが、これはスカネル氏との対話から生まれたものですよ。スカネル氏は若くとも面白い方ですよ、我々はプライベートとパブリックの側面がどんどん絡み合うこの新しい世界のなかで、業界や産業界と協力しながらハードウェア、ソフトの両面、そしてオーディオ・ビジュアルでやっていることを発展させていくことができるかということについて話し合いました。

これはそもそも、そういった機関が持っている特権だと思いますが、だからといって我々の立場が違うとは思いません。違いを生み出していくために、利用し、その中に入り込んでいくということをしなければいけないと思うんですよ。キアズマ劇場の予算はプログラミングの点から言えば皆さんよりもずっと少ないと思いますが、たとえ多くのお金がないとしても、最後の一銭がなくなったとしても、すべてを効果的に利用していきます。7、8年かけてネットワークを築いてきましたし、みな顔見知りになっているので我々はそれで OK なのですが、アーティストたちはこういった人を知りません。ですから、新しい演劇フェスティバルを立ち上げたのです。場として我々がもつ最後の資本は物事をつなげていくことができるネットワークの能力ですよ。どうやったらこれをアーティストと観客のために生かしていくことができるか。ハードウェアとは本当になんであるのかを考えています。

ガントナー そもそも我々が誘導したわけではないのですが、人々は、P.S.122 は、場所というよりも、精神や心のよりどころであるといふ始めてきました。それは、我々が暮らす実際のコミュニティが不安定になってきているということだと思います。ある心のよりどころと関係を作っていくことのほうが、またそういうものと結び付けられるほうが重要になってきているのではないかと。アーティストであるか否かというのは、実際に建物がどこにあるか、どこに住んでいるかというのではなくて、姿勢の問題だと思うんですよ。

近藤 そういった姿勢の問題というのは、そもそもソフトウェアに寄り添うハードウェアはどういう意味を持つのか、それらの関係はどういうものなのか、と先ほどヴィルヴェさんがお話になりました。ここにいる3名のかた、そして願わくば私の館も含めていただければと思うのですが、は単に公演の場ということだけではなく、可能性を提示しているのだ、ということがいえますよね。それゆえ、アーティストは特定のその会場で何かをしたい、というのであり、「何かやりたいから空いている日を教えて欲しい」とか、「どこでもいいから公演ができる場所を探しているんだ」ということではないのですよ。特にその空間、場との遊びとか、戯れとかの関係を求めているのだと思います。

ガントナー その傾向はますます強くなってきています。我々のとりまく環境の中に観客やアーティストがいるのですが、現

在は、ブランドを立ち上げていこうとしています。もっと多様で新しい形で語りかけてくるようなものとして、マイスペースやフェースブック、YouTube など異なった環境を使って、観客やアーティストに語りかけているのです

近藤 その違いについてもう少しお話したいと思います。おそらく私やキアズマは同じ問題を抱えていると思います。官僚制とともに物事を進めていっている点、美術館の中に劇場を作っているといった点です。10年間ディレクターとして、当初のビジョンはどのようなもので、どのようにそれが変わってきたのか。ヴィルヴェさんは3年間その職を離れるとおっしゃいましたね。先ほどのご発言で、まずはアーティストに対する考え方や機会を開放し、それから役所が扉を開けてしまうということがいつもおこる、ということがありました。そしてもっと商業ベースにのせやすいものなどの的を絞ったり、コミュニティについて考え始める、なぜならすべてのお金が税金からまかなわれているから、といったことです。そういった変化の中、どういったことに気をつけなければいけないと思いますか？

スーティネン もちろん、大きな規模の公的な基金からなる大きな組織で働くということは、常に予算をめぐる攻防があります。欧州の各国において公的基金は削減されていると思います。おそらく例外はあるでしょうが、大きな傾向として、公的支出が削られています。その流れは美術館や公的助成を受けている芸術分野の機関にも及んでいます。キアズマもまさにそういう局面に立っています。プログラミングを始める際に、簡単に保守主義に流れてしまいがちになります。また同時にそういう局面にあることで、もっと効果的になっていこうともします。ある一定機関にある一定の組織のために永遠になにかが続けられるというのは、疲弊してしまうでしょうし、退屈でしょう。重要なのは、そういった機関はいずれにしても、まだ多くのものをまだ持っているのだ、力があるのだ、ということです。

そういった中で、どうすれば自分自身の問題に閉じこもってしまわず、また引きこもらないようにできるのか。時折感じるのですが、自分の場以外で築いているパートナーシップというのが最も重要なのではないかと。人は問い続けていかなければならないし、そうすることでそのときに自分がどこにいて、何をすべきかと気づくのです。よい公演のためだけではなく、舞台芸術の分野全体にもっと責任を担った上で、アーティストの成長を支援していくには、内部のことだけではなく、色々なレベルのアーティストとかかわり続けていく必要があります。そうすることで舞台芸術のシーンで何が起きているのかがわかるのだと思います。大きな機関が選ぶものは人々に大きな影響を与えますから、大きな責任があると自覚することは常に重要なことです。つまり、大きな組織は基準や例を作っている、ということです。そういった意味で、単にプログラミングを作るといふ以上の影響力をもつのです。また、政策を作っていくという意味でも影響を持ちますし、その結果は自分たちだけではなく、外部にも及んできます。

近藤 ちょうど3時です。あと30分ありますので、参加者の皆様とお話をしていきたいと思います。

参加者1 こんにちは。ミラン・ルーチックです。セルビアからきました。新しいスペースに関してひとつの解答を出したいと思っています。まず私の経験から話し、それから日本の皆さんがどう思うか伺いたいと思います。まず言いたいのは、舞台芸術において我々はとても重要な時期を生きているのではないかと。実際この数年間、20世紀から21世紀へ移行してきました。それゆえに、コンテポラリーとは何か、どこにその解答があるのか、と自問自答しているのです。コンテンポラリー・ダンスにコンテポラリーがあるのでしょうか。今朝どなたかが、制度化されたコンテポラリー・ダンサーについて紹介されていました。革新的な表現方法を取り入れていても、段々と制度化されている方向にあると思います。「コンテンポラリーとはなにか、どの分野で、どの構造でやっていくべきなのか」という問題があります。今我々は自分たちが活動をしている、またアーティストの要望を満たすようなハードウェア、建物について話をしています。アーティストの必要性を満たすためには、どういった資金や組織的な形式をとるべきなのか、という話がありましたけれども、そこで私の経験をお話したいと思っています。これは有名なファッションブランドのベルサーチの逸話です。ベルサーチの中心的なデザイナーが仕立屋を訪れ、どういった仕事をしているか見ていたところ、ある服を見つけました。彼はこの服はその仕立屋が作るものの中で一番素晴らしいものだ、と言いました。「仕立てたのは誰だ、誰が作ったのだ」と聞きました。人を派遣して探させましたが、見つかりません。すると、セルビアのノヴィ・パザルという町の出身者がいました。その町はリーバイスとベルサーチの模造品を作ることでも有名でした。一人の男が「実はその服はノヴィ・パザルから持ってきたそうです」と言いました。そこでデザイナーは代理人を送り、それを作った仕立屋を雇おうとしました。「お金の糸目はつけないから、我々のところで働いてもらうよう、連れてこよう」彼らはその町へ行き、ついにある人を探し出しました。「マエストロ、マエストロ、ベルサーチから人がきて、あなたと一緒に働いてほしいといっていますよ」「何、ベルサーチ？ 私がベルサーチだ」

まさに私は自分自身がこういった状況に置かれていました。ベオグラードで、私たちは倉庫を譲りうける機会がありました。私は市の職員に、「OK、あなたは独立した立場ですので、アーティストがどういったスペースを必要としているのか、また彼らがここを使えるよう、我々はここをどうすればよいのか話し合ってきてくれないか」と頼まれました。実際私が仲間のところへ行き、状況と市の提案について話し、その倉庫をどういった建物にすべきか尋ねました。その結果をまとめ、建築家のところへ行き、仲間から集めた話をしたところ、「申し訳ないが、ポイントが分からない」といわれてしまいました。再びアーティストのところへ戻って話をしましたが、彼らは何を求めているのか明確にすることは出来ませんでした。挙句の果てには、「組織サイドとしてのあなたとは一緒に仕事をしたくない」という話になってしまいました。自分自身独立した立場の人間だと思っていたのですが、独立系のアーティストからは、構造の中にいるものとしてとられたわけです。この例は欧州でよくあることだと思います。

スーティネン 今力を持ってきている世代はある意味オルタナティブとかカウンター・カルチャーというものを意識として持っていると思います。スウェーデン・ダンス・アカデミーで、あるとき振付家の一人が私にこう言いました。「私は振り付けクラスの生徒たちには、巨大悪玉組織、諸悪の根源の『ダンスハウス』には行くな、とっているのですよ」私に向かってそういうことをいうのですから、とてもかわった会話でした。ですから、アーティストと対話をもてるようになるため、我々は組織を変えていかなければならないのです。

ガントナー ある意味、私が現在知っている、あるいはかつて知っていた、実験的で独立系で、オルタナティブなアーティストの多くは、実際商業的にも成功してきている、というのが現実だと思います。機関として、我々は現在の状況にどのように追いついていくのか、というのが課題だと思います。我々は必ずしも、ポップカルチャーを含め幅広く文化を牽引できるわけではないと思うからです。つねに観客の後追いをしているということに気づいたのです。

近藤 ひとつ良い例を挙げたいと思います。私は、日本国内で3館連携して、ストリートダンスの公演を制作しようとしています。もちろん、路上や小さい小屋、民間のライブハウスなどどこでもストリートダンスは行われていますが、公共ホールで取り上げることで、プレゼンターや他の組織がストリートダンスをコンテンポラリー・ダンスのひとつとして認識してもらおうと考えたのです。単にはやり廃りのあるもの、商業ベースの公演としてではなく、芸術的なレベルまで昇華され、観客とアーティストの双方が楽しむことのできるものになりたいと。これまでのストリートダンスとは違う舞台環境で行う初めての試みです。アーティストサイドでは、ただ道に出て自分たちの好きなパターンで踊るといったこれまでのスタイルではなく、照明や音響などを考慮したひとつの作品を作り上げなければなりません。アーティスト間や観客、共同作業していくスタッフやプレゼンターとの間でプロのレベルでの関係性を築いていく。皆さんがおっしゃっているようなものではないですが、これも面白い実験だと思っています。

スーティネン 今のお話にも通じるのですが、多様性について考えていけば、観客も多様なものです。ヒップホップにも世界的なコミュニティがあります。こういった多様性について、革新的な共生とっている人がいました。我々は皆様々な文化、アイデンティティ、慣習と共存しており、この世界でのそれぞれの役割をどう定義づけするのか、ということを考えなければなりません。私は、大きな組織がすべてをいわゆるメインステージに乗せてしまうことはよいことだとは思いません。舞台について言っているのですが、その中で様々なコミュニティとの交渉や関係作りということがあります。

オスロで新しいダンスハウスのオープニングがあり、ヒップホップやストリートダンスについての議論がありました。とても面白いものです。それらは同時代の表現の中で大きな部分を占めますし、ひとつのコミュニティです。我々が時間をかけて

築きあげた他の分野同様、ある一定のレベルまで育てていくものだと思います。ヒップホップはちょっとしたスパイスの効いた楽しいもの、として実際生まれてきました。しかし、世界的な文化を見渡すと、いまだ抑圧された言語があり、それにはある種開放される力がある。私がこの10年間で学んだことは、もっと掘り下げ、知るべき問題がたくさんある、ということです。こういった異なるコミュニティに耳を傾け、カウンター・カルチャーを利用したり、はっきりとした見方や、我々が今関わるべきこと、そしてその結果についての考えを持たずして、我々の中に引き込もうとしないようにする、ということです。ストリートアーティストは、路上で信頼性を勝ち得ていますが、私にはありません。私は路上で活動する人から信頼されているわけではないのです。私はキュレーターとしての節度、はじめを持ち続ける必要があります。ルールは私たちが進めていく中できちんと定めていく必要がありますし、周りがある文化と協力して取り組んでいかなければいけないと思いますが、皆さんも同じようにされていると思います。これはまた別のかかわりでしょう。

クベック 時折美術館のような大きな組織と共同製作をしている私の経験からいうと、アーティストは組織的な方法では仕事をしたくない、というのがポイントの一つだと思います。それを乗り切るには、おそらく他のアーティストを通して認識してもらおう、というもおそらくひとつの方法だと思います。我々がプログラミングをするにあたり、スペースを使ったほかのアーティストを通しての薦め、ということで紹介があったり、口コミが重要になってきます。

森美術館とはオープン後、4〜5年間といくつか共同でプロジェクトを行いました。そういった大きい組織と一緒に仕事するのは違ったレベルで自分たちの身をさらすことになり、とても良かったと思います。「ストリート・クレディビリティ（先端的なストリート・カルチャーの流行に通じていること）」というようなことだと思うのですが、美術館にとっては今まで普通は一緒に仕事をしないようなアーティストの信頼性得ることができる。自分たちの美術館にとっては、ぴったりくるとはいえないが新しいアーティストの作品を紹介し、また同時にアーティストにとっては美術館の展覧会会場で作品を紹介できる、といったこともうまれるので、求めていることとうまくマッチングすることは可能だと思います。

これが解決法かどうか分かりませんが、独立系の人々とともに仕事をする際には、小さいスペースで小規模の公演からはじめ、結果的にそれが大きな会場での大きな公演になる可能性もあるわけです。

近藤 ほかに……

参加者2 日本語で話したいと思います。パフォーマンス・メディア・アーティスト、振付家の西山といいます。東京を拠点にしています。日本について話が及びましたので、日本の現状についてお話ししたいと思います。場の潜在性ということに関しても言えば、まず申し上げたいのは、特に東京では場を持つということはとても難しいということです。土地も予算も限られて

いますので、自分で場所を見つけることは難しいのです。常に場所を確保するという基本的なことに困難があり、資金に関して言えば、公的組織は税金により運営されています。私に関して言えば、欧州で数多く仕事をしており、現在の拠点は欧州なのですが、欧州のほうが税金が高いわけです。日本では消費税は5%で、欧州と比較すると、芸術に投資する助成団体へ回る資金のプールに違いがあります。税上の問題など、もともとの社会的なシステムの違いがあるわけですから、根本から変えなければだめなのかな、とあきらめに近いような気持ちも持っています。

もうひとつ、欧州で仕事をしていて、アンダーグラウンドシーンのアーティストたちと話しをしていますと、結構無茶苦茶な状況の中で、自分たちの力で立ち上げていっている連中もいるわけで、たとえばロンドンやベルリンのダンスフェブリックなど、独立して立ち上げています。ですから、東京を拠点とする連中も、文句言っているばかりではなくて自分たちでやっていかなければいけないのかな、と。あきらめるのはまだ早いのかと思ったりもします。場、空間というのは東京をはじめ、日本においてはすごく難しく、欧州や米国の方が考えるよりも厳しい状況だと思います。

クベック 同感です。パフォーマンスをしたい人々に開かれた場は余りありません。それがスーパーデラックスを始めた理由でもあるのです。こういった柔軟性のある場所はあまりないというフィードバックをもらいます。もっとこういうところがあればいいな、とも。基本的に知識も経験もなく始めたのですが、ここまでやってきたわけですから、皆さんもやってみるべきだと思います。非常に幸運なことに、先ほども話したネットワークがこういった活動を可能にしてくれました。コミュニティのおかげでできたことも多々あります。私たちの力だけでできたとは到底思えません。これがこのスペースの強みでもあったかなと思うのです。東京を拠点とし、欧州の資金事情について多少知っているものとしては、舞台芸術に対する支援のレベルはまったく違うと言えます。オルタナティブ・スペース、いやどういったスペースでも、借りるのはとても難しい。

ガントナー 組織化されてしまったらかなりの自由をあきらめなければいけない。私たちがそういったことがようやくわかってきました。今企画をたてる期間は前倒しになってとても長い、一年ですよ。

クベック 今年になってなぜか3~4ヶ月前にブッキングが始まって、「うそ、2ヶ月前から決まってる！」と去年驚いたのに、今は3ヶ月前です。ここ5年間の間で、来週何かやろう、というところから、来年にやろうね、という話になっています。長いスパンで働けるのはとてもいいですね。時間がありますから。「昼食後にすぐに取り掛かるわけ？」ということにはならず、来週からでいいわけですから。ただそうなると複雑になってくることもあります。大掛りなものもできていますから。トレードオフですね。とはいえ来月のものが決まっているというのはいいですよ。

近藤 同感です。この3~4年、東京以外のディレクターやプロデューサーがネットワークを作り出したことによって、状況は段々良くなってはきました。こういったネットワークを使って、アーティストに公演できる場や場の可能性をさらに多く提供できてきたと思います。新しいプロジェクトやネットワーク内での長期的な協力関係を構築し、作り上げることが可能になるのです。私たちがやろうとしていることは、ほんの始まりにすぎません。おっしゃる通り、税金の問題に関して言うならば、日本の経済事情が大きく崩れてきたこの5年から6年の間、予算が常に削減されています。我々のところも毎年カットされています。ですから、今やらなければいけないことは、地域ベースでのネットワークを作ることなのです。

ガントナー ここでひとつ指摘できることがあります。ニューヨークやこれまで住んできた大都市でもそうなのですが、基本的な点で変化が起こってきています。歴史的には人が住んでいるところ、レジャー時間があるようなところにお金が流れていたわけですが、段々と人が都市部に入っていく、そこでお金が使われています。これはいまやはっきりしており、たとえば貧しい地域の、アーティストたちがガレージや倉庫に住んでいたような街はどんどん外に移っていき、大都市は何かを失った状態にあるのです。パフォーマンスや他の文化が組織によって支えられてきていて、ある意味大都市は適当な場ではない。なぜなら組織的になるということは、美術館になるようなものだから。

ですから、私が思うに、東京やニューヨーク、ロンドンやパリのような物価の高い大都市が実際本当に価値あるカウンター・カルチャー、オルタナティブな文化、アンダーグラウンドなシーンを守っていけるのか、そこが疑問です。ニューヨークでもし私たちが、今日P.S.122を始めるとするならば、ブルックリンから離れて始めると思います。今はマンハッタンから6キロメートル離れていますが、さらに郊外にいくでしょう。そこそがアーティストが暮らし、新しい観客が生まれ、スタジオのある場所だからです。

近藤 いいポイントだと思います。P.S.122の例ですが、オープンして26年ということですね。この3年間でどういった場に応じた変遷がありますか。P.S.122を維持するにあたり、もっとどんなことができるでしょう。

ガントナー 改修を行うにあたり、スーパーデラックスの多くのミッションを拝借したいと思います。我々のスペースは今8時から90分間開いていますが、その後観客は食事や話をするには、どこか他の場所に行きます。ロビーもダイナーもありませんし、我々のスペースにはただ通路しかないのです。バーもカフェもありません。ですから別の方法で、毎日の生活にパフォーマンスや文化というものを取り込むためにも、こういったスペースをどうにか作っていかねばいけないと思っています。ですから、カフェを作ろうと思っています。何かしらの活動や、展示などが行われる場にしたいと思っています。場の環境にもう一度立ち戻ることも我々にとっては重要なことです。

クベック ひとつだけお話ししたいことがあります。公演の前後にリラックスできる場合は、観客だけではなく、パフォーマーのためでもあります。アーティストたちが集まれる場でもあるからです。自分たちだけだとなかなか話したりすることのないほかのアーティストを紹介しあうことで、スーパーデラックスでは面白い作品がどんどん生まれています。コミュニティや何か生き生きとしたものが生まれる場となっていて、それがスーパーデラックスでの経験で私が最も面白いと感じた部分です。自分たちのためだけではなく、アーティストがネットワークを広げていく手助けをするということ、つまりこちらから何かを提供するというのが大切なのではないのでしょうか。結果的にスーパーデラックスで何か新しいことが生まれなくてもいいのです。つながりができる、ということが重要なのであって、実際に活動が生まれるかどうかということは問題ではありません。

スーティネン ダンス、演劇、映像、コンテンポラリーなど様々な分野の観客がいて、そういった様々な観客一緒になっている場があるというのは大事なことだと思います。ただ、私は、アーティストがお互いにつながりをもってから、そういうことを始めるべきだと思うのです。そして可能性がいついつまった作品自体がうまれてくる。それから、演劇やダンス、など観客にその融合したものを提示する。それはとてもわくわくする瞬間ですが、まずはアーティストのコミュニケーションから始めなければいけないと思うので、私たちはまずアーティストについて常に話をします。組織にとって、アーティストと近くなればなるほど、いい結果が生まれる。彼らを手錠でつなぎとめておくようなものですが、それがいい結果になります。焦点をあてておく、注目を集めることができるような状態を作っておくということが大切なのではないでしょうか。皆さんはコンテンポラリーなアーティストに近い立場にいらっしゃると思いますので、観客だけではなく、アーティストにとっての可能性のために、場を開き、発展させることにもなると思います。もちろん、アンダーグラウンドやカウンター・カルチャーとの関係を重要視すべきですし、むしろそういった活動をする方々に頼ろうとしています。彼らは都市で場所が必要です。我々は都市の創造性や革新性について話す機会がとても多いのですが、それは革新性を保証する場を提供していない、ということです。我々がメインストリームであれ、組織的であれ、そういったことからたくさんの方の有益なことを得ています。あらゆることは実験的なシーンからうまれてくるのです。文化は演劇やダンスの舞台言語に集約されているのです。

参加者3 ヴィルヴェさんの話されたことの続きを申し上げたいのですが、2つあります。キアズマで観客創造を行う場合には、ネットワークを作り、スーパーデラックスでやっているように、お互いに知り合いになっていきます。そこではつと気づくのですが、キアズマは、ダンスや映像の観客というのではなく、キアズマの観客を作り出してきました。ですから、キアズマでは、劇場の中に、社会的なネットワーク、社会性をもったハードウェアを作り上げたのです。そしてそれが制度化されていく、これは悪いことではありません。なぜなら、一種の制度が作られていくと、別の何かが起こってくるからです。ですか

ら、ハードウェアやソフトウェア、スペース、場について話す際、これが私のいいたい2つ目のポイントですが、そういった箱ものを持っている人は、つけたり消したりするボタンもまた持っているのだ、ということをお忘れはいけません。つまり、アーティストに許可を与えるボタンをつけたり、消したりしている。それによって、社会の中に、このアーティストを見せてよいのかどうか、ということになるわけです。

ガントナー 我々は、この社会にとってよいかどうか、などと判断を下したりしません。組織がこのようなことを言ったり、許可を与える門番のようになるのはとても危険なことです。作品を作る人々は活動をするにあたり、組織の許可を待っていたりするべきではありません。組織が作品作りに対して許可を与えるようなことは、悲劇的なことです。我々の支援なしには作品は生まれたいとは思いますが、それは手段であって、文化の門番的な役割をしているわけではありません。というよりは最終的には世話人であるのです。活動が円滑に行われるようにするのが役割です。我々は時代の傾向についていこうとしています。どのような形で誘導していくか、というのが一種のキュレーターの仕事だと思います。いい日のためにも悪い日のためにもキュレーションをし、プログラミングする。

スーティネン もしキアズマがなくなったら、このシーンはどうなるのかと考えてみるべきではないかと思えます。

ガントナー 次にどういものがやってくるのか、ということですね。

スーティネン 次のものがやってくるのですよね。これが機関として色々な局面を超えていかなければいけないということだと思います。開館、閉館、そして再建の段階というのがあるのかもしれない。第二のチャンスや第二の人生が与えられるのですよね。やるべきことを終えても、考えるべきことはまだある。

近藤 それは重要なポイントだと思います。スタッフ、教育担当のスタッフについて少しお話ししたいと思います。東京やおそらくニューヨークでは違うと思いますが、私が金沢での仕事に就任したとき、プログラムをつくる役割のコーディネーターは私一人だけでした。舞台公演の企画経験者はほかに誰もいないのです。ですので、私がしたことは、我々の仕事に興味のある地元の方々々とチームを組みました。3年間一緒に仕事をしてきました。参加してくれた方々は、芸術や舞台公演、とくにコンテンポラリー分野の芸術や音楽を愛し、それらが地元の人々にとってとても重要だと考えていました。それ以前は生の公演を開拓し、観ようということはほとんどなかったからです。この3年間で私がやろうとしたことは、アーティストにできるだけ長く、お金の続く限り金沢の地に滞在してもらい、ただ来て公演を終えて帰っていただくだけではなく、我々の館にとって何か少しでも違ったことをしてもらい、ということでした。スタッフと話し合いをし、関係性を築くべく話し合いができるよう、二日ほど前に金沢に来てもらう。もちろん、おいしい食事や住民、

観光地などよい印象をもつていただき、皆さんが来て頂くようにしたいと思っています。楽しんでいただいて、金沢に来てもらう良いきっかけとする。我々の仕事に興味を持っていただける地元の方々やコミュニティと十分にコンタクトをとり、会話を始めなければいけないところです。

最後の質問をお願いします。

参加者 4 ありがとうございます。日本語で聞きたいので、日本語でお話したいと思います。国際交流基金の嶋根と申します。舞台芸術とは違う分野の仕事をしていますので、私の個人的な観点であり、考えを申し上げたいと思います。また質問もさせていただきたい。場、アーティスト、観客の問題が話されてきました。観客や場のこれからを計画していく立場の、いわゆる予算を提供する国の政府機関や地方自治体など組織の人々、あるいは広く考えてメセナであったり、スポンサーだったり支持するところがあるとすると、すべてはからまっているのではないかと思います。アーティストが自由な発表ができる場というのは、そこだけで完結しているのではなく、それを観る観客がいるからこそそれを支持する国や企業があって、内容が充実してくるのではないかなと思います。そう考えると日本でたとえば、今ダンスの観客が何人ぐらいいるのか、はっきりした数字はわかりませんが、一般的に比べておそらく欧州よりは少ないと思います。こういった状況を広げるためにはいくつかの方法があると思うのですが、そのひとつはアウトリーチであったりします。裾野を広げるために皆さん色々なことをやっていらっしゃると思いますが、今近藤さんがおっしゃったように、スタッフの方、地元のかた、今まで興味を持っていなかったかた、あるいは将来観客になる子供たちなど、色々な形で漫画やテレビではなくて、パフォーマンスを見ましよう、ともっと一般的に身近なものにする作業が必要だと思います。欧州ではそういった活動はされていると思いますが、私は限られたことしか知りませんので、欧州では、また米国ではどういったことをされているのか、お伺いしたいと思います。全員が舞台芸術に目を向けるような状態にしないと、たぶんアーティストの側だけで一生懸命がんばっても厳しい、みんな巻き込んでいかなければいけないと思います。そのあたりのことをお聞かせください。

クベック 英語で答えますね。まさに私たちにとってタイムリーな質問です。今スーパーデラックスは従来から夜、また時々週末も営業していますが、基本的には大人のための場です。お酒も飲めるし、煙草も吸えます。子供にとって良いところはいえないのですが、家族連れがたくさんやってきます。アーティストやその友達が子供を連れてくるのです。ある意味面白い傾向です。先月我々が制作したダンスミュージックのビデオパフォーマンスを行いました。よいできだったかどうかは難しいのですが、大人のための子供の話、というコンセプトでした。火曜夜の公演でした。音楽が静かで、悲しげでしたので、子供連れを奨励したわけではなかったのですが、同僚が連れてきた娘さんがとてもよい反応を示してくれた。

これを受けて、6月に子供のための公演を行おうということになりました。当初は予定していたことではなかったのですが、子供のための子供の話、としても大丈夫だったのです。はじめは

大人のためと考えられていたコンセプトが、おそらくこれまで一度もダンス公演に来たことなかった人々や子供たちにも広がっていった。可能性が広がったのです。最終的にはアーティストにも観に来てもらいたいと思っています。またアーティストだけでなく、ただ観にくるだけではなく、「私にもできる」と思ってもらいたいです。

スーティネン 通常、美術館にはさまざまな種類の観客にどのように働きかけていくか、ということを常に考えている教育セクションがありますが、それはとても素晴らしいことです。ここ数年間で変わってきたのですが、若い人たちを教育普及のためのターゲットとしてみていくだけではなく、巻き込んでいくことを考えています。創造の段階にまで参加させていくということです。これはとてもエキサイティングですし、実践としては色々な教育プログラムにもなります。アーティストたちが若い子供たちや家族と共同して作業していくことにもなります。これはとても重要です。とてもたくさん若い人々が研修生としてキアズマで仕事をしたいといってくれるので、とてもうれしいです。スタッフの半分が研修生ということもあります。最新のCDや若い人たちの間で何がやっているのか教えてくれますし、時間がなくて夜な夜なクラブにでかけられない身としてはとても大切な情報です。アメリカ人がやっているように、夏の間他になにもすることがなく、アーバンフェスティバルなどに関わりたいたいとおもっている若い人たちのボランティアを集めています。Tシャツ一枚で、イベントの一員として喜んでもらっています。

若い人たちにとってもっと深い問題があります。グラフィティ、スケートボーダーや最近大都市の路上で生まれていること全てに言えることですが、こういった若者が作っているストリートアートに市が戦いを挑んでいるケースがあります。彼らを擁護するため、このことは美術館でも議題に取り上げられています。ある日若者たちがキアズマのカフェの長テーブルを全部ならべて、自分たちでアレンジし、テーブルを全部集めて、はさみ、紙、ステッカー、ペン、鉛筆などおき、ハブニング的なことをやって街中に立ち去っていきました。それを見て、私はとてもうれしく、幸せな気持ちになり、涙さえ出してきました。この戦いの中で、おそらく高校生である彼らは、キアズマは安全な場所だと感じたからこそ集まったのです。ここは好きなことができる公な場で、そして安心して街に散っていくことができる場だ、と。ですから、若い観客とのかかわりはもっと進展していくと思います。

ガントナー 今ヴィルヴェが言ったことは正しいと思います。結局はプログラムのことにつけるかな、と思います。若い人にはこういうマーケティング、こういった観客にはこういうマーケティングなど、マーケティングなんていうものはばかげていて、意味がないと思います。プログラミングがきちんとできなければいけません。我々はマーケティングというものをやめてしまいました。このアーティストがどうだこうだということについて話しをするのはやめてしまったのです。今ではこういった経験ができる、こういった体験ができる、ということについて

て語るようになりました。そういった意味では神話的な要素を抜いてって、もう少し正気に戻っていると思います。

また私たちは、新しいメディアもっと使うようにしました。が、いまだにまだ皆はニューヨークタイムズの劇評を欲しがります。これは重要なことですが、切符が売れるわけではありません。以前よりは役に立たなくなっているのです。ダッキーという英国のカンパニーが 12 月に公演を行ったとき、ニューヨークタイムズ日曜版に大きな写真つきで半ページ掲載されましたが、チケットは 100 枚売れた程度でした。それから「eBlast!」の女性をターゲットとした「デイリーキャンディ」に今週のクールな話題としてトップに載ると、200 枚のチケットが売れたのです。ですから、伝統的なメディアの一般的な評論は今ではあまりその役割を果たしていないのではないかと思います。今、ソーシャル・ネットワーキング・サービスの「Facebook」「MySpace」などを通じて情報を発しています。また観客がかかわって、批評に参加できるようなシステムを作っています。ブログも立ち上げました。ライターやスタッフが、P.S.122 だけではなく、色々なところで行われている作品の批評についてのお知らせを載せたりしています。今では批評をする役割を担っているのです。ニューヨークのプロガーが、プロの批評家として活躍しています。私は、彼らに招待状を出したりなど、ニューヨークタイムズの批評家たちと同格に扱うようにしています。今ではどんな伝統的なメディアよりも、彼らのほうが我々の観客に影響を持っているということが分かっています。印刷媒体は衰退しますね。

近藤 残念ですが、もう時間となってしまいました。予定より 20 分過ぎてしまいました。お三方どうもありがとうございました。終了するに当たり、このセッションで話されたことに引き続きご興味のある方は、金沢 21 世紀美術館にて 3 月 9 日曜日 13 時 30 分から、「芸術を通して都市を活性化させる」をテーマに、シンポジウムを行いますので是非いらしてください。国際交流基金と美術館による共催です。電車ですとわずか 4 時間です。どうぞ金沢にいらしてください。おいしいお食事をご馳走いたします。皆様、どうもありがとうございました。引き続き、セミナー、公演、ショーケースと、良い時間をお過ごしください。ありがとうございました。

サイトスペシフィック・ワークとは？

3月4日 [火] 13:30~15:30/日仏会館 ホール

モデレーター：ヘンク・カイザー [ヴレーデ・ファン・ユトレヒト プログラムマネージャー、オランダ]

スピーカー：高山 明 [Port B 演出家、日本]

イエレナ・グルズマン [サイエンス・プロジェクト ディレクター、USA/日本]

「具体的な場所性から立ち上げられた作品群が「サイトスペシフィック・ワーク」と称され、世界の舞台芸術祭などに多数現出し注目を集めています。また、例えば一回の上演に観客が一人、「舞台」は走行する車中。もしくは、舞台はダイニングテーブル、客席はそれを囲むダイニングチェアなど、多くの場合その形式もユニークです。テクノロジーと文化政策の変化に伴い「作品」と「観客」の関係を変えて提出される「サイトスペシフィック・ワーク」について、実際にそれらを手がけているアーティスト、製作者に話を聞きます」
(開催プログラムより)

● Henk KEIZER



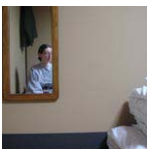
演劇、文化学を学んだ後、青少年文化センターのコーディネーターとして勤務、また複数の演劇集団にて制作を行い、俳優としても出演。1991年から1996年まで、Trajekt Theatre Company のマネージング・ディレクターとして欧州ツアーを行う。1996年5月から1999年7月まで、Oerol フェスティバルのマネージング・ディレクター。芸術監督及びスタッフらとともに、大道芸フェスティバルから欧州における主要なサイトスペシフィック・フェスティバルへと発展させる。1999年から2005年まで演劇集団ドッグトゥループのマネージング・ディレクターとして世界中にてサイトスペシフィックの作品を製作。2005年にヴレーデ・ファン・ユトレヒトの新しい文化プログラムのマネージング・ディレクター、後2008年にはプログラムマネージャーに就任。

● TAKAYAMA Akira



1969年生まれ。1993年に単身渡欧。ドイツにて演出活動と戯曲執筆を始める。1998年に帰国。2002年に演劇ユニット Port B を結成。歌手・エンジニア・映像作家らと共に通常の舞台制作に留まらない活動を展開し、東京に拘った現代演劇の可能性を模索している。2008年からは『ポストドラマ演劇』の著者ハンス=ティース・レーマンとの共同プロジェクトが始まるなどドイツでの活動も行っている。2006年度よりしずかも創造舎レジデント・アーティスト。

● Yelena GLUZMAN



Science Project を1999年に設立、長期間のコラボレーションを通じて振付、コンセプト、脚本を集団創作し、文化横断的なパフォーマンスを作り上げる。ビデオグラファー、アート・ライターとしても活動。ラディカルなパフォーマンスに関する隔週ペーパー Emergency Gazette の共同

編集者(1999-2002年)。Tokyo Art Beat、Kakisani や The Star Magazine (マレーシア) のために寄稿、ビデオ製作。岡崎乾二郎の四谷アート・ステュディオウムで客員講師。東京在住。

◎採録・翻訳：新井知行

カイザー オーケー、ようこそいらっしゃいました。私たち三人は二週間前にメールでやりとりを始めて、今日サイトスペシフィック・ワークについて話すことになっています。プログラムには私たちがサイトスペシフィックとは何かということをお話すとありますが、答えを出すわけではありません。というのはサイトスペシフィックはとも……私たちは演劇の話、私たちの経験のお話をしたいと思います、それで終わったときにはみなさんがサイトスペシフィック・シアターがどのようなものであるかという三つの例を得た、ということになればいいと思います。そうしないと定義についての長い議論の中で道を見失ってしまうでしょうし、それはあまり役に立たないと思います。

このように(パネラーを囲んで)座っていただけますか。聴衆としてここにいるのではなくて議論を共有して、できればみなさんの経験についても話していただきたいからです。私たちが何者であるかはすでにご存知なので、みなさんの自己紹介を簡単にお願ひできますか？

[参加者 19名の自己紹介]

カイザー オーケー、これが「ミーティング」であるからにはお互いが誰なのか知っておくのは良いことだと思います。私は IETM のメンバーになって二年ほどですが、IETM ミーティングの秘密は、そこから何を心得るかは自分次第ということです。なのでみなさんには私たちの話を聞いているだけではなくて是非議論に参加していただきたい。みなさんの経験は非常に価値あるものだろうと思いますので、質問したいときや発言をしたい

ときは遠慮せずお願いします。シンプルに進めます。イエレナから始めて次に明、それから私が自分の経験についてお話しします。いつでも質問があったらどうぞ。

グルズマン はい、サイトスペシフィック・ワークについてという文脈で、私は自分がいま作業している作品についてお話ししたいと思います。実験的な作品で、そこにいる石黒曜子と一緒に取り組んでいるのですが、これをサイトスペシフィック・ワークと見なしてお話してみたいと思います。三部作の一つになっていて、まずはその三部作について簡単に説明して、それからこの作品についてお話しして、ビデオをお見せします。

この三部作は『キャラクター・ピース』というもので、私が関心を持っていたのはパフォーマンスの形式というものを考えること、パフォーマンスの成立要素、音楽、テキスト、人物、等々に関する非常に単純な考察に立ち戻ることでした。私の仮説は、こうした諸要素が統合されるやり方は、一般的に言って、パフォーマンスと観客の出会い空間を安全であらかじめ合意されたものにしてしまう、そしてその空間が安全で合意されたものであるがゆえに、そこで起こりうる遭遇もまた保護されたものである、というものでした。そして私はパフォーマンスからある要素を取り除いてしまうこと、いかに少ない要素でパフォーマンスを成立させるかということ、そしてそれがパフォーマンスと観客の過剰なまでに濃密な出会いを創り出すことにつながるかということでした。

これが『キャラクター・ピース』のコンセプトで、各作品については、一本目の『マイ・ライフ』は高田馬場の廃れたレンタルルームで、二本目の『ミート・ザ・ファミリー』は五反田のラブホテルの一室で上演したのですが、今日サイトスペシフィック・ワークとして、あるいはその作品が持っているサイトスペシフィックな要素についてお話ししようと思っているのは三本目の『ディス・タウン』についてです。

曜子と私はこの『ディス・タウン』のためにオーディションを開催するという告知を配布し、パフォーマンス達がオーディションを受けにやってきました。そしてこの作品はオーディションの最中に上演されます。つまりオーディションが作品ということです。さっき言ったことに関連してこの作品のコンセプトを説明すれば、パフォーマンスと観客の間の、いまこの場で作品が上演されているのだという申し合わせを取り除くということです。

サイトスペシフィック・ワークとしては、逆説的にこの作品は劇場で上演されるのですが、状況はプロセニウムがあって空っぽの客席が天井のほうまで続いている中で、作品はすべて舞台上でおこなわれる、観客もパフォーマンスもオーディションを受ける人もすべて舞台上にいる、そして客席は不気味に向こうのほうへ広がっている、上演が終わると緞帳が降りてきてみんな暗闇に取り残される、というものです。

私はこれはサイトスペシフィック・ワークだと思っています、ただ、この場合「サイト」は劇場という「場所」ではなく、オーディションという「状況」なのです。構造として、また現実の出来事としてのオーディションはサイトスペシフィック・ワークの典型的な要素を含んでいると思います、ただこの場合「サイト」が地理的ではなく社会的なものだということです。

構成人数はスタッフと俳優の人数と一致することになります。三日前に上演されたこの作品の最初の二分ほどをお見せします。

[映像：Science Project 『ディス・タウン』]

参加者 1 これはリハーサルなどはないわけですか？

グルズマン リハーサルはありました。とてもきついものでした。

参加者 1 リハーサルのプロセスについて少し教えていただけますか？

グルズマン もちろん本当に「リハーサル」をするためにはオーディション参加者が必要なわけです。つまり、作品はオーディション参加者が来て初めて成立するわけですが、実際にリハーサルにオーディション参加者が来てしまったら、この作品のコンセプトが崩れてしまうわけです。

そこで私と曜子は友達に頼み込んでリハーサルに来てもらい、毎回リハーサルごとに違う友達が来るように調整しました。彼らのほとんどは俳優ではありませんが、何が起きているのかわからないままにその場を乗り切るために俳優であるふりをしてくれました。こうしてリハーサルに毎回違う人を呼ぶのは大変でしたが、基本的にはそういうやり方で作品を作ってゆきました。

参加者 1 オーディションを告知したチラシには実際に書いてあったのでしょうか？ オーディションの目的、参加者とあなたがたの合意事項などはどうなっていたのでしょうか？参加者はオーディションを受けますが、結局オーディションの目的としての作品は存在しないわけですよね。彼らは採用されたということになるのでしょうか、それとも……？

グルズマン 作品はオーディションそのものなので、事実上彼らはみな採用されたということになります。全員が合格ということです。チラシに書いてあったのは……（石黒に）いまチラシ持ってる？ 曜子があとで読んでくれます。基本的には、私たちが『ディス・タウン』という作品のためのオーディションを開催すること、それから前バージョン、—これは八月にオーディションとしてではなくて公園で曜子が出演しておこなったものですが—、への言及、そして私たちがその前バージョンとソーントン・ワイルダーの『わが町（マイ・タウン）』に基づいた新作を作ることが書いてありました。

もうひとつ、参加者がオーディションに来たとき、インフォメーション・シートというものを渡したのですが、それにはこれから始まるオーディションの進行の説明と、十五人ほどがそのオーディションを見ていることになるということが書いてありました。彼らが部屋に入ってくると観客が私たちの背後にすることになります。彼らはそのことは知っているわけですが、なにかがおかしいと感じたはずですが。観客もこれがオーディションであることは知らされていませんし、オーディション参加者が自分がいまパフォーマンスとして演じていることになってい

るのだということを知らないということを知りません。観客もまた、この作品が進行する中でそのことに気づくか、あるいは最後まで知らされないままということになるわけです。したがって両方の側、パフォーマーと観客が、相手側に関して、事実不一致な仮定をしていることとなります。（石黒に）あった？ ない？ 私も持ってないわ。

カイザー 質問があります。私たちはここでサイトスペシフィック・シアターの話をしているわけですが、私は常にサイトというものがプロセスの出発点であると思ってきました。あなたはそれとは違うことをやっていますね、おそらく。あなたは劇場というものを使ったのは、それが知られている場所であり、オーディションがなされたり、観客が来たりする、安全な場所だからですね。しかしあなたの作品では、服を着ているのにまるで裸で晒されてなにかを待っているような様子の人がいました。

グルズマン あの男の子ですね。

カイザー 彼はなんと言うか……「どうしよう？」という様子でした。

グルズマン はい。

カイザー 彼はまた、突然あなたの実験に参加していることになるわけですね。

グルズマン そうです。

カイザー そして彼はそのことを知りません。彼や他の人たちは怒りましたか？

グルズマン 彼らは……みんなが戸惑っていました。字義通り「当惑した」とか「狼狽した」とか「混乱した」という感じでした。上演後に私たちが「Q&Q」と呼んでいるディスカッションをしたのですが、それがとても興味深いものでした。というのは、オーディションというものになにを期待しているのか、自分が求めている申し合わせとはどういうものなのか、その瞬間においてパフォーマーとして自分が持っている目標はなんなのか、そして「合格」したときになにが与えられるのか、といった問いを問い直すことができたからです。

一人は「できません」という感じでした。彼が会場に入って、私たちがこういうことをしてほしいと要求して、彼はそれを見て見せようとしたのですが、一分かそこらで彼はただ眉をひそめて「すみません、でもできません」と言いました。私は彼に素敵に微笑んでほしいと頼んだのですが、それで彼は行き詰まってしまったんです。他の三人は、たぶん全員が戸惑っていたとは思いますが、Q&Qの後で、一人はこの作品のことを熱狂的に好きになり、もう一人は依然として混乱している、ある種興奮もしているけれどまだ合点がいていないという様子で、あとの一人が最終的にどう感じたのかは私は分かりませんが、

私が思うには、ひどく悪い思いをしたという人はいなかったと思います。

参加者 2 そしてあなたのオーディションは権力の構造であり、明らかにパフォーマー達に対して搾取的ですね。まず彼らはなにか別のことを期待していたからであり、次に彼らは晒しものにされるからです。だから私はここに大きなモラル的な問題があると思います。

グルズマン そうですね。そう思います。

参加者 2 その話を続けますか？

グルズマン モラル的な問題についてですか？

参加者 2 ええ。私はあなたがこの人たちを搾取したと言っているんですよ。

グルズマン 彼らがオーディションに来るとき、彼らは本質的に権力構造を内包するある状況に入ってくるために来るのだと思います。その状況に組み込まれることで彼らは権利を失うわけですが、どうして彼らがそんなことをするかというと、それは別の方法、それ自体非常に力のある立場である演じるという行為、によって力を再び得るためなわけです。

参加者 2 あなたはいろいろと仮定をしすぎていると思います。パフォーマーになろうとする彼らの動機は一人一人違うかもしれません。だからチラシになにか書いてあったのが重要なんです。それが給与や雇用を約束していたのか、例えばそういうことです。

グルズマン 雇用や給与の約束はしていません。他に告知についてなにか質問がありますか？ 具体的に質問していただければ逐一答えられますので。

参加者 2 参加者の動機を知るためには、告知でなにが約束されていたのかを知る必要があるということです。給与でなければ、ツアーができるとか、アメリカの演出家と作業ができるのか……

参加者 1 あるいは単に出番がもらえるとか。でもそれは彼らが同意した形での舞台での話であって、あなたの作品において実現されている彼らの出番というのは……始まる前に彼らに伝えたんですよ、でもそうは言ってもそれは現実に舞台に出るということとは違いますよね。言ってることわかりますか？

グルズマン 分かりますが、彼らが舞台に出るために来たとしたら、明らかにこの作品は成り立ちません。

参加者 2 すみませんが、これについては筋を通さないわけにはいきません。つまり、ある作品について倫理的な基準を維持する必要がある一方で、あなたの作品が存在する必要があるというの

はないわけです。つまり、すみませんが、気の毒な、希望を持った、未来のある、なんでもいいですが、そういう俳優たちを犠牲にする必要はあなたにはないんですよ。

グルズマン 「気の毒な、未来ある」俳優たちが犠牲になっていると感じているんですか？

参加者 2 「犠牲」という言葉は使いたくありません。

グルズマン あなたが使ったんですよ。

参加者 2 そうですね、でも……「犠牲」と言うと安易に宗教的な感じがするので。いや、「犠牲」じゃなくて「搾取」です。そうだ、この言葉だ。

グルズマン 厳密にはなにが搾取されているということですか？

参加者 2 あなたは人に彼らが計画もしていなかったしそれに対して見返りがあるわけでもないことをさせて、一方あなた自身はそれによって大いに名を上げて注目されるということです。つまり彼らを利用して多くを得ているということです。

カイザー 私が気に入ったのはあなた方が後でミーティングをおこなったということです。私にとってあなたのやり方は衝撃的で興味深いものです。もし彼らをそのまま帰して、観客とあなた方の間で「よくできた仕掛けだったでしょ」とか「このリサーチはとても私の役に立ったわ」とか話していたならばそれはモラル的に間違っていると思いますが、あなた方はオーディション参加者も含んだミーティングをおこなったわけですから、これはまっとうなことだと思います。そこで円環が閉じられたわけです。これは私が思うに大きな違いです。

参加者 2 彼らはレクチャーを求めていたわけじゃありません。彼らが求めていたのはそういうことではなく……もちろん、私は誰も何も得ることがなかっただろうと言っているわけではありません。何人かは期待していたよりも多くをこの経験から得たかもしれません。分かりませんが、手続き的には、彼らがいまこの場にいるべきでしょう。手続き的には、あなたは彼らを実際ここに連れてくるべきだったと思います。しかしここでも、あなたはそれを試みようとしなかった。資料はできる限り見せようとしているとしてもです。もちろん Q&Q セッションをおこなうことで最終的にうまくいったのかもしれませんが、それは仮説です。そこに立脚できるようなポイントではありません。この話ばかりしているわけにもいかないと思いますが……

カイザー いやいや、サイトスペシフィック・ワークを作るプロセスの話をしているんだし、これはそういうプロセスのひとつなんだから……

参加者 2 あ、あともうひとつ、概念をひとつ訂正したいです。この作品が地理的にサイトスペシフィックではないというあな

たの意見には反対です。私は両方だと思います。社会的であると同時に地理的であると。

グルズマン ええ。そうですね。でも私はサイトスペシフィック性というのが地理的な場所性ではなくて社会的な構造でもあり得るとするような視点のほうが面白いと思ったのでそれに集中したかったのです。(参加者 2 へ) それから、あなたの言っていることについては、私自身この作品については複雑な気持ちを持っています。モラル的に、また人間の関係性において、曖昧で潜在的には人を傷つけかねないような状況を、この作品はもちろん含んでいるからです。そのことは自覚しています。そのことを作品を作る前に考えながら、私は自分に何度も「人々を、彼らが傷つけたり搾取したりされ得る状況に投げ込むということがそもそも必要なのか？」と問いかけました。「搾取」というのはちょっと強い言葉ですが、ええ、まあ「搾取」ですね。

そして最終的に私にとってこの作品が「よし、うまくいった、やったぜ」というような作品だったわけではありません。でも人が実際に、権力の構造でもある演劇製作の構造に対して結ぶ関係というものに深く切り込むためにはこの作品が必要だったのです。オーディション参加者にとってだけでなく観客にとってもです。このことの困難さ自体がこの問題を力強く提起することに役立つのです。実際 Q&Q はとても濃密で、またそれに参加した人にとって興味深い刺激的なものになりました。誰が俳優で誰が観客なのか、この作品では全員が、しかも同意を欠いた形で参加者になって、彼らの予測していたことが覆されるという意味で観客もそれに含まれるのです。曜子、なにか言いたいことある？

石黒 私が面白いと思っているところは、まずお客さんもオーディション参加者も自分が誰か分からない状態に置かれるということです。お客さんはオーディションを見させられるわけですよね。オーディション見にきたわけじゃないし、オーディション参加者はお客さんに見せるためにオーディションやってみるわけじゃないじゃないですか。だからそもそも自分がその北沢タウンホールという場所に行くまでに前提として考えていたことを覆されるというか、自分の思ったポジションでそこにいられないということが、私は面白いと思っています。繰り返しになってしまったかもしれませんが、だから何がパフォーマンスで何がオーディションなのっていうところがディスカッションできるっていうところだと思います。

カイザー でもあまり長くやっているわけにもいきません。明の話に移りたいと思います。どうしても言いたいことがみなさんなければ。

高山 聞きたいことがあるんですけど、そうした場合に、例えばパフォーマーとしてはその状況を知ってたわけじゃないですか。彼らにとっては、お客さんにとっては面白い、もしかしたらオーディションを受けてくれたパフォーマーの人にとっても面白かったかもしれない、そこで石黒さんにとっては、そ

う状況を知っていて、何が変わったとか何かが面白かったということはあるんですか。自分が。

石黒 ですよ。いや、私がそれを自分で考えられるのが面白いと思っています。自分の位置とか役割とか、そういうものを自分で考えられる機会が与えられてると思ってます。

カイザー ところで、(途中から入ってきていた参加者に)君のことは知ってるよ、IOU のリチャード・ソベイ、サイトスペシフィック・プロジェクトやインスタレーションをやっている、若いアーティストに手段やアドバイスや時間を提供している。知り合いなんです。よく一緒に仕事するので。(もう一人に)私たちはみんな自己紹介をしたんです。お互いのバックグラウンドを知っていたほうがいいので。いつでも質問もしてください。サイトスペシフィックとはなにかという質問は彼(ソベイ)にしてください。彼はなんでも知ってますから。自己紹介をお願いしますか？

[途中参加者の自己紹介]

カイザー オーケー、リチャード、なにか付け加えることは？

ソベイ 一言だけ。私はなんでも知ってるわけじゃありません。まだまだ勉強中なのでここに来ているわけです。あと遅れてきたことをお詫びします。

カイザー オーケー、ありがとう。明、君の出番だよ。

高山 たぶん具体的な話でやったほうがいいと思うので、僕らがつい最近、去年の十二月に作った「はとバスツアー」のビデオをまず見てもらったほうがいいと思います。三分間くらいです。実際は五時間半くらいのツアーでした。

[映像：PortB「はとバスツアー」]

高山 はい、こんな感じだったんですけども、たぶん今日の文脈からいくと、これは明らかに普通の意味でサイトスペシフィックな仕事だと思っただけなんです。だけど僕は、あえて言うと、これはサイトスペシフィックではないという言い方もできると思っただけなんです。そして僕にとっては、これがサイトスペシフィックかどうかという問題よりは、これは別にサイトスペシフィックであろうがなかろうが、一応演劇として作っているということが重要です。

反応について面白いなと思ったことをちょっとお話しすると、これが普通のはとバスツアーと思って来られたお客さんがかなりいました。その人たちが怒ったんですよ。大体演劇を見て苦情の電話というのは僕はもらったことがないんですけど、初日が明けた次の日に七件くらい、おばさんから、なんだあのはとバスツアーはというような電話がかかってきたんですね。これはかえって健全なことだなあと。演劇では少なくとも僕は体験がなくて。僕の電話番号が載っていて、文句を言いに電話をかけてくるんですね。それがなかなか素晴らしかったと。

もう一つは、演劇を期待して来たお客さんというのがもちろんいらっしやって、そのお客さんたちは、こんなの演劇ではないと。なんでとはとバスツアーに五時間半もつきあわせなんだという意見もまた逆にありました。ちょうどそれが大体半分くらいのお客さん。あとの残りのお客さんは、演劇かどうかとかはとバスツアーかどうかとかということをはっきり言うてどうでもいいと。そういう人たちには概ね楽しんでもらったように思います。僕が今回こういう形でやりたいと思った一番の意図が、そのお客さんの反応にいい意味で表われていると思っています。

僕ははとバスツアーも作る気はなかったし、はとバスツアーに本当に参加したければはとバスツアーに参加すればいいし、かと言って、例えばマヨラーという人たちがいるらしいんですが、なんでも料理にマヨネーズをかけてすべてをマヨネーズの味にして食べて美味しいというような人たちに向けて料理を作るつもりは料理人だっただけじゃないと思うんですね。それと同じような理由で、なにか具体的なサイト、今回ははとバスツアーなんですが、はとバスという場所を使いながらも、例えばその中で演劇をやっちゃうのは、ある意味なんにでも演劇というマヨネーズをかけてしまうような姿勢に共通するものがあるのではないかと僕は考えていて、そういうのは避けたいと。

だからスタンスとしては、演劇であることをはとバスに委託しながら拒否しつつ、はとバスツアーであることも拒否したつもりなんです。そこに現代の演劇をやる価値というか、僕なりの戦略があって、だから苦情の電話とかあるいはこんなの演劇じゃないという言葉が、ある意味心地よく響いたというか、なかなかしんどいことではあるんですけども、これでいいんじゃないか、そういうきわどい宙ぶらりんのところでやっていかないといけないんじゃないかということは今回感じました。

先ほどのビデオの解説をちょっとすると、かかった時間は五時間半で、赤いジャケットを着ていたバスガイドさんははとバスに三十五年務めていた元名物ガイドさんです。彼女に声をかけて復活祭というか、五年ぶりにガイドに復帰してもらって、あと映像には出ていなかったんですけども、本当の現役のバスガイドさんにも演じてもらうというか普通にバスガイドをしていただく機会があって、あと PortB のパフォーマーの偽ガイド、この三人でガイドしました。とりあえずこのくらいで、質問などありましたら。

参加者 2 これはビデオを作るためのものだったんですか、それともこの体験全体のドラマツルギーが、芸術作品的な手法を使った芸術的なものに展開してゆくんでしょうか？

高山 このビデオですか？

参加者 2 私はとりあえずいま見たビデオしか知らないのですが、見ていると最初は普通のツアーだったのが最後には違うものになっているように見えました。

高山 形としては、たぶん演劇作品としては終わらなかったと思います。ただドラマツルギーとしては演劇作品として終わっていたと思うんですね。

タイトルが『東京オリンピック』で、これは偶然出てきた話題で、元ガイドさん、及川光代さんというんですが、彼女が東京をずっと見てきていちばん東京が良かったときは東京オリンピックのとき、一九六四年だと。そういう話をずっとしていると、ものすごくいまの世代に対する不満があふれてくるんですね。例えば今度二〇一六年に東京にオリンピックが来たならば一九六四年ほどは盛り上がりたらないだろうとか、なぜかと言えばいまの日本人はダメだからとか、いまの若者はどうしようもないとかさんざん聞かされて、それってどこかで聞いたことがあるなと思ったら石原都知事の発言に近いんじゃないかと僕は思って、そして彼はどうして二〇一六年にオリンピックを呼びたいのかというと、一九六四年に日本が高度成長期で世界にもう一回復活した神話をいま復活させようとしている動きが実際あるんじゃないかなと。

その動きに対して僕は反対なんです。作品として別にメッセージは出しませんでしたけれど、だからこそ例えば秋葉原のゲームセンターを訪ねるシーンがありました。それは及川さんなどは怒り狂ってしまっていて、次の日もう私は出ないと言ったシーンなんです。中に入るとものすごい音の中で、朝十時から夜十一時まで若者が無為にゲームをしているわけなんです。でも例えば東京にオリンピックが来たならば……あるいは一九六四年の東京オリンピックのときにはそういう人はいなかった。それは当然だと思うんですよ。国が貧しくて、みんなオリンピックみたいに盛り上げなくちゃいけないという時代だったと思うんです。

それがいまになると、個々人の小さな夢を、ゲームセンターで一日暮らしてしようが、仕事がなかるうが、勝手にやっけていいという、僕は町としてはそっちのほうが好きなんです。東京オリンピックという一つの夢に向かってお尻を叩かれてこれに向かえなんて言われるよりは、一個一個の夢を持って、オリンピックそんなのどうでもいいじゃんみたいにやっている東京のほうがまだ健全だと思ったんで、実際あの首都高速に乗って、秋葉原からゲーマーをゲストに呼んできて、彼にゲームをやらせて及川さんとトークをやらせてとか、そういう形で演劇的な仕掛けを作って、僕は答えを出すわけではないんですけども、そこで世代間の対立であるとか、あるいは東京に次のオリンピックが来ることの意味であるとか、あるいは一九六四年という年が東京にとって持っている意味だとかを考える機会を演劇的な意味で、ドラマツルギーとして与えることができたんじゃないかと。答えになっていないかもしれませんが。

カイザー もう一度説明しなしますか？ それとも私が質問してもいいですか？ いい？ プロセスの話がありましたね。どうやってその女性を見つけたんですか？ そしてどうやって進めたんですか？ それが日本の大きな夢の復活を望む傾向へのあなたの反対姿勢から来ていることは分かりますが、クリエイターとしてそれをどう実現したんでしょうか？

高山 偶然だったんですが、最初にまずはとバスを使いたいという思いがありました。なぜかという、サイトスペシフィック・ワークというものをどう考えるかということともつながるんですが、サイトと言った場合に、例えば僕らの今回の『東京

オリンピック』のサイトはなにか、例えば新聞などに書かれる場合、「東京全域を使ったサイトスペシフィック・ワークをPortBがやりました」という書かれ方をするんですが、サイトという言葉空間的な意味に限定してしまうと僕はつまらないなと思っていて、演劇というジャンルがはとバスという観光メディアをサイトとして使ったというふうに考えたかったんですね。それではとバスを使おうと。

元ガイドさんがいいなと思っいろいろ調べていると、彼女が『東京大見物』という本を書いていて、それを読んだらこの人面白いなと思って、いろいろな人の協力を得ながら彼女を探して会いに行き話をしていううちに少しずつパフォーマンスの内容がたまってきたというのが本当のところなんです。

ソベイ 五時間半通りや商店街をガイドしてゆく中で、それらの空間になにかを作るということはしましたか？ 参加者がその中を通ってゆくような世界を作るというようなことは？

高山 なにかを作るというのはありません。僕が町を歩いていて普段からひっかかっているような場所だとか、あるいは東京オリンピックのときに作られた建物が東京じゅうにたくさんあって、例えばさつき走っていた首都高速、アウトバーンとか、丹下健三の代々木のオリンピック競技場、武道館、それが大体オリンピック開幕の十日前とか一週間前に一斉にできているんですね。あの時代のオリンピック遺跡めぐりみたいなツアーとして建物を引用するという方法をとりました。だから作るというよりはあるものを引用してその見方を変えてあげる方向です。

参加者3 最初に観客の反応のお話が出たんですが、実際にその七件のクレームや逆に演劇じゃないという反応に対して、直接高山さんご自身はどのように反応されたのかに興味があるんですが。どういうふうに対応を実際したんでしょう。

高山 僕の中で決めていたのは、謝ることはやめようと思っいたんですね。なんとなくそういう反応は予想していたので。僕としてはただ話を聞いているだけという感じでした。だから反論するなどということは一切なかったです。

参加者3 クレームというのは電話で？

高山 電話です。

参加者2 一応確認したいんですが、ではパフォーマンスの後に質疑応答などはなかったわけですね？

高山 ありました。というのは、この五時間半が終わった後にカフェみたいなものを用意して、みんなを招いて、僕らがレジデンスをさせてもらっているにすぎず創造舎というところに希望者は残ってもらってお茶を飲んだり話をしたり。そこで批判的な言葉が出たときは、僕はそれに対して例えばこれはこういう意図でやりましたというふうに答えました。その後さらに僕らがいつも行っている中華屋さんを予約しておいて希望者は行くと。なんとなくどこで終わるかというラインを

曖昧にしたいという思いがあったんで、まず一次会でカフェ、二次会で中華屋と。だから朝までという日も何日かありました。

グルズマン 明さん、私も参加したのですが、作品の中には競争というものと関係するいろいろな出来事や要素がありました。電話で実況される犬のレースとか、ガイドさんと偽ガイドさんとゲーマーの対談の最中のゲームとか。それに囲碁センターを訪れたり、もちろんオリンピックも競争的なものですね。作品全体にとって競争やゲームというものが持っていた意味についてお話しいただけますか？

高山 自分自身競争がまず嫌いなんです。いろいろ競争させられてきたという意識がすごくあって、とくに受験勉強とかでやらされてきて。あと一回サラリーマンをやった経験がありまして、三年間くらいやったんですけども、そのときにながらからなかったってノルマとか競争させられてグラフ化されていってそれによって席の順番まで変わるみたいな。こんな厳しい世界があったのかというようなことを考えて。でもそれを普段日常的にやっている人たちというのはちょっと恐ろしい世界に生きているんだと。

そしてその象徴としてオリンピックみたいなものがあって、例えばオリンピックの中から一人だけ僕らが引用した人物がいて、円谷幸吉さんという東京オリンピックのときにマラソンで三位になった人なんですけれども、彼が三位になって、まあ国民的英雄になって、その後メキシコオリンピックでは金を取ると宣言して、でメキシコオリンピックの直前に自殺してます。彼の運命と東京の運命とか日本の運命みたいなものをシクロさせて、そういう競争社会の中でどれだけのものが失われるのかということを考える機会になればとちょっと思っていてそういうテーマを挿入しました。

ソベイ 質問ではありませんが、コメントがあります。サイトスペシフィック・ワークで私が最も面白いと思うことのひとつは、現実の空間に関して予想されているものと戯れる可能性です。

許可の問題とパフォーマンスを結びつける例として面白い話があるのですが、私は最近 MP3 プレーヤーで町をガイドされるというパフォーマンスに参加しました。MP3 プレーヤーから聞こえる声は、世界を再構成して、物事を新しいやり方で現実の物事を説明するのですが、私はそのパフォーマンスの最中にこういう体験をしました。私がガイドに従ってある店に入ると、警備員に捕まって裏に連れていかれたんです。私は観客として、この私のために作られた世界というか、演劇の断片に参加することを楽しんでいました。

しかしどんどん深刻な雰囲気になってきて、私は実際に捕まったんだということに気づいたんですね。というのは、準備段階で、アーティストがこの店についてだけ許可をとるのを忘れていたんです。サイトスペシフィック・ワークの企画準備において、予測されているものと戯れ、演劇の仕掛けを使って現実の場所を拡張してゆくというのはとても面白いことだと思うんです。

グルズマン その話で私がこの間の十二月に東京で上演した作品のことを思い出しました。劇場で始まるんですが、途中でパフォーマーがドアを開けて外に出てゆき、観客はそれを追いかけて、いつの間にかみんな電車に乗っているという。

車内でやりたかったことがいろいろありました。パフォーマーはニューヨークのパフォーマー達と日本のパフォーマー達の二つのグループに分かれていて、ニューヨークのほうはふんどし一丁という格好をしています。電車に乗るまでにはもう少し布を巻いたりしているのですが、まあ普通の格好ではないですね。そこでやりたかったのは、彼らがバランスを取れなくて転び続けるということでした。他の乗客がたくさんいる中で、でも都営新宿線の側としてはそれはすぐにも捕まえるような感じで、結局車内でやろうとしていたアイディアは完全に変更しなければなりませんでした。

カイザー 面白いし、その話は今まで考えたことがなかったようなことに思い至らせてくれます。公共空間を使うというのはすごいことだと思います。私たち（カイザーとソベイ）が関わっているグループ、私のほうの Dogtroop は一九七五年に旗揚げして、（ソベイに）IOU もそのころでしたよね、当時は路上に観客を求めて出てゆく強い必要というものがあったんです。Dogtroop の全員を知っているわけではないのですが、彼らにとっては最初の動機はシンプルなもの、灰色の生活に核を与えるというものでした。なので東欧風の音楽を使ったり、儀式的な要素を取り入れたりしていました。パーティーと宗教的な儀式の中間という感じのものでしたね。路上や公共空間に観客を求めて出てゆくというのは、いまでも重要な動機のひとつだと思います。「サイトスペシフィック」というのは発明された言葉に過ぎません。

自分の話を少しすると、オランダのフェスティバルで日本人のアーティストが海岸でダンサー達と作品を作りました。彼は空間全体を使って、それは素晴らしいものでした。ずっと後で私はこれこそサイトスペシフィックなのだと気づきました。その頃まだ私たちはその言葉を知らなかったんです。私達もスタジオで作ったものを持ち出して、島で野外パフォーマンスをしました。終わってボートに乗ってそのフェスティバルのオーガナイザーと別れるとき、彼が「来年はサイトスペシフィック・ワークを作ってほしい」と言いました。私達は「もちろん！」と答えて、ボートが十分に岸を離れてから、「サイトスペシフィックっていったいなんだ？」「たぶん島にあるものだけ使ってやるってことじゃないかな、でも小道具を持ち込めないのはまずいなあ」などと話したものです。

公共空間でパフォーマンスをするということ始める理由というものがあつたはず。そして「サイトスペシフィック」という言葉はオーガナイザー、プロデューサー、あるいはジャーナリストが発明した言葉に過ぎません。みなさんが観客との対話を通してなにかを発見しようとしているということ自体が重要なのだと思います。私はアカデミックな話は避けたいと思っています。このことについては学校で勉強したわけでもないし。私はもともとは出演してくれと頼まれて、観客にとっては幸運なことにそれはしないでプロデュースを始めて、カンパニーのマネージング・ディレクターになっただけですから。

ゲルズマン 公共空間について一言いいですか？ 私が気に入っている公共空間への「介入」の仕方のひとつに、「フラッシュ・モブ」というものがあります。ご存知ですか？ 他にもやっていますが、ニューヨークでは特によく知られています。基本的には E メールで組織されるんですが、メールを受け取って、それには例えば、オレンジ色の服を着て午前三時五十二分の A ラインの始電に乗れなどと書いてあるんです。すると、突然五分間、お互い顔も知らないし五分後には別れることになる二百人とか三百人の人々がひとつの場所に集まって、即興的な参加型イベントが実現するということになります。公共空間への介入のあり方としてこれはとても面白いものだと思います。

参加者 2 公共空間に関して問題なのは、それがしばしば表層的にしか扱われないということだと思います。だからあまり「スペシフィック」ではない。人は公共空間というものが常に同じものであり続けると想定し……いや、これは別の話です。サイトスペシフィックが私にとって興味深いものであるのは、地理的であれ社会的であれ「サイト」ということだけではなく、それが「スペシフィック」であるということです。そのことが多量のリサーチを要求するわけで、私にはそれが大変興味深いのです。ここでリサーチの方法と、それがいかにして「スペシフィック」なサイトと相互作用するかという議論をしてもいいかもしれません。

カイザー 今日私がお見せしようと思っていたのは **Dogtroop** が監獄でおこなった作品のビデオでした。それはとても「スペシフィック」なものです。監獄で私達がやったことについて少しお話ししてもいいでしょうか、公共空間とは言えないかもしれませんが。ビデオをお見せできないのが残念です。ブリティッシュ・エアウェイズにはもう絶対乗りません。服からなにか全部取り上げられてしまう（笑）。

二〇〇〇年に私達はアムステルダムの港で大規模なパフォーマンスを作りました。**Dogtroop** は三十年間マーケティングをやってきたおかげでオランダではよく知られていますので、二万人や三万人の観客を集めるというのはそれほど大変なことではありません。そのパフォーマンスは成功して、するとちょうど欧州文化首都になるところだったベルギーのブルージュという町の人々が、私達にブルージュでサイトスペシフィック・ワークを作ってほしいと言ってきました。ブルージュというのはとても古い町で、まるで中世の町がそのまま残っているように見える、ほとんどヨーロッパの古い町がどういふものかという紋切型のイメージをそのまま体現しているような町です。

二日間私達はその町の十六世紀からある大きな納屋とか、農場とか、美しい家とかを見てまわりました。でもそこでなにをするのかということを見たものが結びつきませんでした。私達はにぎやかなパフォーマンスを古い工場で作るというようなことをそれまでやっていて、そういうことをもうやっても意味がないのではないかと思いはじめていたところでした。特に 9・11 の後、私達は「まわりで起きていることを無視するわけにはいかない、社会で起きていることにつながるようなことをしよ

う」と考えていたんです。それをブルージュでは見つけれなかったわけです。

二日後、私達は見たこともないような醜い建物に通りました。それが監獄だったのですが、見せてほしいと言うと駄目だと。しつこく食い下がると、監獄には劇場があって、その年他のカンパニーがそこで四人にパフォーマンスを見せるということをするかもしれないということでした。まあとにかく見せてくれということで見せてもらえることになって、見て、私達は「監獄内の劇場ではなくて、監獄の一部を使わせてもらいたい」と言いました。所長は当惑していましたが、説明を重ねて、数時間後に彼らは検討すると言いました。省庁に行ったり、所長とまた話したり、スケジュールは普通に朝八時から夜六時まででそれ以上はやらないからとか、保険に入っているから万一トラブルがあっても大丈夫だとか、つまりこれはプロフェッショナルの仕事だということを説明して、最終的には許可が降りました。

だんだん真面目に受け取ってもらえるようになり、そしていちばん難しいところに来ました。私達はアムステルダムでやっていたような、いろいろと仕掛けをして「素晴らしい空間だろ！ こんなことができるなんて！」というようなことをしたくはありませんでした。私達は四人達と対話したかったんです。彼らの物語が欲しかったんです。「なにをやらかしてここに入ったのか」とか「何年ここにいるのか」というような話ではなくて、彼らが誰であるのかという話です。というのは、監獄にいて最もつらいのは、現実世界とのつながりがなくなってしまうことだからです。子どもが学校に行っているかどうか、妻や夫がなにをしているか、全然分からないのです。そこにいるというだけですべてと切断されているのです。私達は彼らとの対話を試み、シーンを作るために私達を手伝ってほしいと頼みました。詩を書いてほしいと頼んで、素晴らしい詩ができました。

七週間後、パフォーマンスと合唱団ができました。初演の日が来ました。記者は開演前の午後に来て四人にインタビューをしました。私達は記者がどういふことを聞きたがるか分かっていました。「なにをやらかしてここにいるのか」ということです。四人達はみんな「それはお前の知ったことじゃない」「自分はパフォーマーとしてここにいるのだ」と答えたものです。

観客は入るときにパスポートを見せて完全にチェックされてからでないといふことができませんでした。そして四人に与えられるのと同じ臭いコーヒーを配られます。それからインタビューを少し聞いて、グループに別れて所内のいろいろな所で **Dogtroop** と四人達による短いパフォーマンスを見ます。そして面積はこの部屋くらいですが壁の高さが六、七メートルもある空間に集まって、俳優あるいは四人に迎えられ、というのは四人達と **Dogtroop** のパフォーマーやスタッフはみんな同じ服を着ていたので見分けがつかないのですが、合唱隊が歌を歌っていて、その歌の間に四人達は部屋に戻ってゆきます。ドアが閉まり、観客は帰るのですが、そのときすでに部屋に戻った四人達が手を振っていたりするのが見えます。なんと言うか……所長が泣いているのを三回見ました。驚くべきことでした。

そして何回かの公演が終わると、看守達がストライキを始めました。彼らは作品を政治的に取って、そして公演が大変成功したので昇給やらにやらを要求して我々に向かって「監獄は文化センターではない」などと叫んでいました。

いろいろと議論すべき問題があると思いますが……Dogtroop はにぎやかで大規模な作品を作るカンパニーでしたが、そこでやったことは、その場所から物語を引き出すことでした。それはそこに住む人々の物語だったかもしれないし、歴史や建築の問題だったかもしれません。いずれにせよそれはある場所にとどまって掘り下げ続けるということです。私はいま友人と田舎で作業しています。二年間農家の人々と農業の話ばかりしています。場所をひとつ作って、この部屋くらいの広さで壁は藁でできているのですが、そこで農業についての議論、あるいは演劇やリーディングをやっています。こういうことはその場所にとどまって掘り下げ続けなければうまくいきません。

参加者 2 ブルージュの例について私が気に入ったのは、あなたの方がその町かた作品を委嘱されたとき、場所を選ぶ自由が与えられていたということです。これは IETM ミーティングであり、キュレーターやプロデューサーの方がたくさんいらっしゃるの、このことは興味深いメッセージになるのではないかと思います。私は、少なくともヨーロッパではしばしば、キュレーターが過度にスペシフィックな場所を押しつけることで芸術的な意味でのコラボレーターになろうとするという状況に遭遇します。もちろん Dogtroop の場合はすでに地位を確立していたということで特権的な状況だったのかもしれませんが、誰もがその監獄のような最も困難な場所を使うことができるわけではありません。

カイザー それはそうです。Dogtroop の名前によって彼らが動かされたということはあると思います。一方で、例えばあのゲームセンターにパフォーマーと観客を連れてゆくためのプロセスといったものを私は非常に楽しんでます。そのためには演劇の領域、自分の縄張りというものから出てゆかなければならないからです。建設会社とかベルギーの法務省といったものと連携を結ぶということです。やりたいことがあって、それを実現するためには……簡単なことじゃありません、例えば（グルズマンに）ラブホテルの人々に、その場所がどうしても必要なのだということを理解してもらわなければなりません。このプロセスが私は好きなんです。自分の縄張りを出て共同関係を作ることになるからです。

参加者 2 Dogtroop がベルリンのオランダ大使館でやったことについて話していただけますか？ あれは大使館のオープニング・イベントだったのでしょうか？

カイザー そう、そのはずだったんですが、初日に女王が来るということになって大変でした。ここにケーブルがあってはいけないとか、別のトイレがここになきゃいけないとか……

参加者 2 ベルリンが改めて首都になったので、いろいろな国の大使館がどんどんできています。私の質問は、大使館側から

オファーが来たのか、あなた方からアプローチしたのかということです。というのは、下手をするとプロパガンダと見られかねないことだからです。

カイザー もちろんプロパガンダですよ。というのは冗談で、私が新聞かなにかで新しい大使館がベルリンにできるというニュースを読んで、電話をかけて「それで我々はなにをすればいいんですか？」と言ったわけです。「なにか一緒にできると思いますよ」と。私はその大使館が旧東ベルリンのいちばん遠いところにあるということを知っていました。そこはクロイツブルクという地区で、トルコ人がたくさん住んでいる所です。では私がやろうとしたことをお話しします。それはどうしたらその大使館の周囲に住んでいる人々と一緒に作品を作ることができるかということでした。その地区で協力者を見つける時間がなくて難しかったですが、それが主要な問題でした。正直に言えば、私はそのパフォーマンスを見ていません。その前に Dogtroop を辞めたからです。パフォーマンスは私がすでにやめるという月に上演されました。

参加者 2 私はそれをとても見たかったのですが、チケットが完全に売り切れでしかも高くして無理でした。大使館関係の人たちにほとんど配ってしまったんでしょう。まあこの話はやめにしましょう。

カイザー あとで酒でも飲みながら話しますか。

高山 さっきの話と関連するんですが、例えば秋葉原のゲームセンターは実は許可を取っていないんですね。それでも途中からなんと言うか出入り禁止みたいになったんですけども、彼らは本当はそういう権利はなくて、僕らが一回でもゲームすれば、見るのは自由なんですよ。そういう意味でゲリラ的にやって。僕らははとバスじゃなくて半分コスプレショーみたいな感じでやりましたんで、ゲームセンターの前に行くと、要チェック人物が来たみたいな感じでわーっと職員が降りてきて見張っているという状況でやりましたけど。

カイザー 許可を申請もしなかったということですか？

高山 許可は求めていません。そこは。

カイザー 私にとっては、自分たちのやりたいことを説明して、そのことをやる必要があるのだということを説得するというのはプロセスの一部です。何ヶ月もそれにかかることもあります。（ソバイに）それについて話してもらえますか？

ソバイ そう思います。何ヶ月もかかることもあるし、何年かかってもおかしくありません。重要なのはなにを達成したいのかということを確認しておくことだと思います。場所の選択にどうやって至るかということも興味深い問題です。彼（参加者 2）が言った通り、私達は「いや、そこじゃなくてここでやりたいんだ」と言う力を持った立場にいます。理由のひとつは、その場所に関するネゴシエーションに長い時間がかかっている

からです。場所選びで重要なのは、その場所がそこに住んでいる人々やそこにやってくる人々にとってすでに持っている意味がどういうものかということです。

IOU はよく場所をオファーされるのですが、私達はきっぱり断ります。そういうオファーは私が言うところの「文化的重要性があり過ぎる」ものになってしまうからです。そうするとその空間がすでに持っている意味に作品が凌駕されてしまうことになります。分かりやすい例としては宗教的な建築物があります。その建築物があらかじめ持っている意味があまりに強いので、そこでなにをやってもその意味に取り込まれてしまうのです。だからヘンクがブルージュであちこち見てまわったときに、おそらく、そうした場所を所有している人たちや資金を提供している人たちにとってもっと「魅力的な」「興味深い」場所を押しつけられたということも不思議なことではありません。「あなたの作品をこの場所に持っていったらどうかな、もっと面白くなるんじゃないかな」というわけです。

一方で、ヘンクが言ったように人々がその空間をどのように使ってきたのか、その歴史を見るということもまた重要です。彼（参加者2）が言った意味での「スペシフィックさ」にこだわるのは大事なことだと思います。必ずしも歴史や住人の問題でなくても、ほんの小さな要素が大きな作品の手がかりになることも大いにあり得ますし、そういうやり方で非常にその場所に「スペシフィック」ななにかを構築することができたりもするものです。私にとっては、公共空間で上演するために作られたパフォーマンスと、たまたま公共空間であるスペシフィックな場所で上演するために作られたパフォーマンスの間には明確な違いがあります。私としては一方を「サイト・スペシフィック・シアター」と呼び、もう一方を「ロケーション・シアター」と呼びたいところです。

カイザー 実際あなたが来る前に、いろいろと幅の広がりがあるから定義にこだわらないという話をしたんです

丸岡（TPAM 事務局長） サイトスペシフィック・ワークの話みなさんされていて、しかし必ずしもサイトスペシフィックではないとか、もちろんいわゆる普通の劇場ではないところでやっているものを全般に指すような、その言葉がパフォーマンスに対して不自由であるかのような感じがしていると思うんですけども、一方で「コンテンポラリー・ダンス」という言葉のように、ある種のジャンル、いま最前線のものを指すために名づける言葉が必要になってきて、それから言葉だけではなくて方法も必要になってきて、それがサイトスペシフィックと言われるようになってきているようにも感じるんです。

海外のフェスティバルなどに行くと、例えば一人だけで目隠しをされてロボットに乗るとか、車の中に入るとか、いろいろなタイプのものがあってそれがすべてサイトスペシフィック・ワークとみなされていて、名前と実態とでちょっと混乱することがあるんですけども、最初に答えが出ないという話はありませんでしたが、なんでこういうものが多く、とくに私の印象ですけども欧州で出てきているのかということをごんたかお答えいただければと思うんですが。

参加者2 なんとも言えませんが……ただ明らかに、いまやサイトスペシフィック・ワークを作るということ自体が、クリシェとは言わないまでも慣習的になったとは言えると思います。実際私がベルリンで作品を作るとなれば、ほとんどどんな場所でも要求することができます。監獄の一部を使うというのはまあ難しいでしょうが、基本的にヨーロッパのある地域ではアーティストにとってもフェスティバルにとっても場所へのアクセスは極めて容易です。しかしこのジャンルというか慣習が定着していない地域ではずっと製作は難しくなるでしょう。シンガポールの方がいらっしゃいますが、二年ほど前にシンガポールで若いアーティストが公共的モニュメントを要求した作品群がありました。ご存知でしょうか、法的な争点がいろいろあったし、非常にそれが興味深かったと思うのですが。

カイザー リチャード。なぜヨーロッパか？

ソベイ これが「なぜヨーロッパか」という問いなのか、またそれがいま日本のここで問うべき問いなのかはよく分かりませんが、ヨーロッパでもうひとつ起っていることは、アートが文化的にではなく、社会の再編成のための道具として使われているということだと思います。なので実際委嘱や資金や場所は地方自治体と関連する他分野の諸団体から来ることが多いです。このことがしばしばサイトスペシフィック・ワークの製作を容易にします。大きな社会的問題のある地域に招かれ、そこに芸術作品を持ってゆくことで、我々としては自分の問題は解決できるわけです。これがヨーロッパ特有の現象なのかは分かりませんが、私にとっては、これが機会を多く提供してくれていると同時に、アートが位置づけられるやり方について多大な問題を抱える原因にもなっています。日本でも同じような傾向があるのかどうか分かりませんが。

カイザー サイトスペシフィック・ワークでは、観客に近づき、場所から内容を引き出し、社会問題に関するパフォーマンスを展開することもやりやすいと思います。実際、社会改革のための資金というものがあります。新しくできた郊外で作品をやろうとすれば建設会社が資金を提供してくれるというふうに、いろいろな所から資金が調達できます。

一九九六年に私は島で開催されるフェスティバルで働きはじめました。そのフェスティバルはある種のストリート・シアターのフェスティバルとして知られていました。私達は議論をしました。本土でなんでも見られるのに、なぜ観客がわざわざ島に来るというのか？ フェスティバルとしての性格をもっと明確にしようというのが結論でした。実際そのフェスティバルについて、自然と文化が融合したということ自体が最良のことだったと書いた批評家もいました。そこで、その島に来て作業するアーティストにとっての議論の出発点はその島そのものだということになりました。内容をそこで見つけると。

馬鹿馬鹿しいことに、私が来たのはフェスティバル開催の二、三ヶ月前だったのですが、その時点で百万ギルダ、当時の五万ユーロの貯金があったのに、プログラムはなにひとつ決まっていなかったんです。私はちょうど演劇学校を出たところで、友人達に、来てくれれば納屋でも農場でも場所は提供する、農

夫として始めてもいいし、他のやり方を考えてくれてもいい、機材の費用がないから照明はオン、オフの操作しかできない、それで足りなければ自分のを持ってくればいい、売り上げの八十パーセントを渡す、そしてチケットが売り切れることは保証する、というような誘いの電話をかけました。数年間滞在するカンパニーもいましたし、その場所に本当に関連したパフォーマンスも作られました、すぐに誰もがやりたがるようになり、十年後には島の住民全員がインタビューを受けるまでになりました。そして問題だったのはそうなったときに、興味深い興味深いと言いながら十日ほど島で作業して、表面にしか触れていないパフォーマンスを作る連中が増えてきたことです。トラクターをちょっと運転できるだけで得意になっているパフォーマンスとか。これは人生じゃない。これは真実ではないし、彼らはそれが真実ではないことに気づいていないのです。最初はこれは深く切り込むための方法、先ほど「掘り下げる」という言い方で説明したようなことのための方法でした。ある場所にエネルギーを注ぎ込めば内容を得ることはできる。

「なぜヨーロッパか」ということへの答えにはなっていませんが……もうひとつあるのは、フェスティバルがサイトスペシフィック・ワークに対して開かれているということです。学校を卒業して、作品が作りたいと思えば、フェスティバルでサイトスペシフィック・ワークを作るのは比較的容易です。それから劇場に入れればいい。多くの若いアーティストが時にはサイトスペシフィック・ワークを作り、時には劇場で小規模な作品を作るというやり方を取っています。そのほうが演劇の世界に入りやすいのです。彼らの多くがサイトスペシフィック・ワークを作ることを楽しむようになってきていると思います。

丸岡 三人のお話の中で、日本のほうにある種の課題があるかもしれないというふうにおっしゃっていたかと思うんですが、いまここに公共ホールの担当のかたが何人かいらっしゃって、その中で実際にサイトスペシフィック・ワークと言われる作品を提出していらっしゃるかたがいらっしゃるんですけども、よろしければそのときの困難さとかなぜかというのを伺いたいんですがいかがでしょうか。

参加者 4 高知県立美術館で今年の五月にログズギャラリーという男性二人のユニットのアーティストで、こちらはパフォーマンスというよりも現代美術のイベントとしておこないました。車の中でおこなわれる作品で、男性二名が座席に座って後部にお客さんが座って体験するというものです。音のパフォーマンスという形で、後ろに座ったお客さんは車のエンジン音を全部でガンガン感じるという形で、一時間くらいかけて街中を車に乗って走らせてもらうという内容でした。実は私は実際に体験してなくて、デモンストレーションだけちょっと体験しただけなので、お客さんがどんなふう感じたかは聞き伝えですが、とにかくこれまでになような体験ができたということで、中にはちょっと気持ち悪くなってしまったりした人もいたそうです。でも概ねみなさんもう一回やってみたいとか、リピーターが多いイベントになっていまして、YCAM（山口情報芸術センター）でも同じパフォーマンスをおこなっていらっしゃるのて補足するところがあったらお願いします。

参加者 5 ログズギャラリーさんは、このドライブのイベントはかなり前から日本を縦断しているいろいろな所でやっていたらしいです。一回に車の後部座席に二人しか乗れないので、少しの人しか体験できません。YCAM では、イベントが終わった後に実際に体験できなかった人にも分かるよう展示をお願いをしました。単なるドキュメントのビデオを見せるというよりは、ちょっとビデオアートの映像作品の上映したり、大きな箱のようなスペースを作ってその奥にスクリーンを設置して、車の後部座席での体験を再現するようなインスタレーションを作りました。ドライブ中の車の後部座席にあったビデオカメラでの記録をぐるぐる回転するような映像に合成し、観客が座る座席の下に振動子を置いて、体験者が得た視覚体験や、車の振動などの身体的な感覚をインスタレーションで疑似体験できるようにしました。

丸岡 法律上の問題などはなかったんでしょうか。

参加者 5 やっていることは音響的に改造したシトロエンでのドライブで、ただ音量が凄いですけれども、聞こえているのは車の中の人だけなので、問題はとくにないんじゃないかと思えます。

「サイトスペシフィック」というと、YCAM では他の事例もあるので話させていただいてもいいですか。

参加者 6 YCAM で二年前くらいの夏に、みなさんご存知だと思いますけれども、カナダのケベック州からポール＝アンドレ・フォルティエさんというダンサーが来られまして、一ヶ月くらい滞在されて、新作を一つ作るというのと、町の中で踊るという二つのものをやったんです。順番としては『30x30』という町の中で三十分間、三十日間踊るというものと、その後には劇場の中で六十分間一日踊るというものを開催しました。町の中で、山口県山口市という所なんですけれども、まだまだ劇場に通うお客さんの少ないような場所で、そういうものに慣れていない人がたくさんいる所です。

『30x30』をやったのは、ちょうど高山さんが今度一緒にやるんですけども、山口市にあるメインの商店街なんですけど、そこに架かっている橋の上で踊りました。私は教育普及という立場でお客さんがどうやってダンスを見るのかという場所を作るという仕事をしたんですが、毎日屋台とかカフェを出しまして、無料でお茶を配って椅子を置いて、みなさんあちらで踊りますというような声を掛けて、その橋が架かっているのがちょうど人気のある八百屋さんや魚屋さんの向かい側なんですけど、そこにお買い物に来るお客さんに足を止めてもらって見てもらうというような場所を作ったんです。

最初はなかなか足を止めていただけなかったんですけど、もう一つ仕掛けがあって、「写ボール」というのをやったんですけども、写というのは写真の写で、ポールさんの写真を撮ってそれをサーバーに上げてウェブサイトにもどんどん掲載するという仕組みを作って、あなたの撮った写真がサイトにアップされますというような仕組みも作りました。高校生が写ボール写ボールと言いながら自転車で走って写真を撮るというようなこと

をやったり、おばさま達のファンが最終的には増えて、最終日には六十人くらいのかたが来られて、魚屋さんとポールさんが同じ年齢だったので、橋の上でお花を、ありがとう、おめでとうというふうに泣きながらサンキューという感じで終わったというまあかなり成功したというか、お客さんとパフォーマーの間の新しいというか素敵な場所ができたということがひとつありました。

参加者 5 ちょっと違う話なんですけど、さっきの丸岡さんの質問にちょっとコメントをしてもいいですか。どうしてヨーロッパでサイトスペシフィックな作品が多いのかということだったんですが、二〇世紀から二十一世紀への変り目の、例えば一九九〇年代というのは、記憶をテーマにした作品がいろいろなジャンルで多くあったと思います。サイトスペシフィックというジャンルというか方法にとって重要なキーワードが記憶だと思うんですね。その場所の固有の記憶をどう共有するか、あるいはパブリックスペースが持っているパブリックなメモリーというかヒストリーというものをどう共有してゆくか、そこにとっても個人的なメモリーをどうミックスしてゆくか、というようなことがサイトスペシフィックな作品の、私がいま言っているサイトスペシフィックというのはとても狭義のことだと思いますが、重要なポイントだと私は思うんですね。それでヨーロッパはとても古い建物が残っていたり、歴史に対する感覚が日本とは違って、例えばドイツと日本の第二次世界大戦に対する検証というか記憶のとらえ方を考えれば一目瞭然なんですけれども、日本とヨーロッパでは歴史に対する態度というのが違うんじゃないかなというのが私のコメントです。

それから、さきほど高山さんから『東京オリンピック』で秋葉原のゲームセンターで展開されたときに許可を取らなかったというお話がありました。他の方々も許可を取る、その場所や人々と深く付き合う、そして深く付き合うというのが歴史を検証すること、そこに住んでいる人たちが持っている記憶を共有するということだと思うんです。けれども高山さんがそれをあえてされなかったというのは、秋葉原のゲームセンターには記憶が無いということではないかと私は思うんです。そこでゲームをしている人たちというのはその場所に居ながらも仮想空間の中にいるんですね。シューティング・ゲームや格闘技のゲームをしているその「今」の断片の連続の中にいるので、そこには記憶や歴史というものが無い。だから、それを共有するための許可を取る必要がなかったんじゃないかと思います。

カイザー どうもありがとうございます。記憶の問題など、このミーティングに密接に関係するトピックをたくさん提供してくださいました。(高山に)質問があります。彼女が言ったことに同意しますか？

高山 そう思うところもあるしそう思わないところもあるんですね。というのは、メモリーということ考えたときに、例えばいま僕らがやっているプロジェクトはサンシャイン 60 の周りに十六カ所くらい部屋とかホテルとかを借りて、その部屋からはサンシャイン 60 が見えるというもので、その不動産を借りるプロセスなどでおそろしく大変な思いをされていてそれはさっき

の話とも結びつくんですが、それよりも、サンシャイン 60 があった場所は巣鴨プリズンで、A級戦犯七名とB、C級の戦犯の人たちが六十名処刑された場所なんですね。で、そういう六十名処刑された場所になにか記念碑を建てなくちゃいけないということで、いま実は東条英機が処刑された場所の下に石があるんですね。「永久平和のために」と書かれたその石が唯一、そこが巣鴨プリズンの跡地であるということの記念碑になっています。いま最高裁まで行って、もう結論は出たのかな、違法ではないらしいんですけども、実はその隣にあるサンシャイン 60 のほうが、六十名処刑された場所に六十階建てのビルが建ったと。中心になって動いたのが岸信介とか、A級戦犯になりながら起訴されずに仲間を殺されたというかそういう人がそういうものを建てているんですね。

僕の解釈ですけれども、たぶんあれはある種のモニュメントだと思うんですね。この間、川俣正さんと話す機会があって、いろいろとモニュメントについて話していて、あのモニュメントを違う形で僕らがモニュメント化するとしたらなにを作ればいいとか、あるいはそういうことがそもそも必要なかということ、やはりいまだに考えるべき問題だと思っていて、で実は演劇とか美術とかの人たちってモニュメントに対する感覚とか全然現実に追いついてないんじゃないかなというのが、正直に言わせてもらおうと今日この場にいてもすごく感じたことだし、たぶん現実の方がずっと先を行っていて、僕らは全然追いついてないんだなって改めて思うんですね。で、美術界とか演劇界の中で通用する話が外側に行くと面白いかと思ったら全然面白くないというような場合が多々あると思うんですね。そういう意味で僕はオウム真理教というのがひとつ、モニュメントということで例に出しますと、たぶん最もモニュメンタルな建物って宗教的な建築物というのがひとつあると思うんですね。それを考えたときにオウムってプレハブ建築なんですね。神様、「ブルシャ」というのをなににしたかというとかバジにしているわけですよ。そういう感覚ってそこまでは演劇はとても追いついていない。オウムのほうがよほど先を行ってるなって思うんですね。

そういうところから始めてなにができるかという結果としてのサイトスペシフィックと呼ばれるものだったらいいと思うんですけど、最初からなにかサイトスペシフィックみたいな制度があって、法的にどうだとか僕はまったく興味がなくて、そのところになんて僕が縛られなくちゃいけないんだとか、そういうところでなんかやってください、市民の人が喜ぶようになっていうことには一切興味なかったりして、そういうものに対しての僕らの鈍感さ、と言ったら失礼なだけで、少なくとも自分自身はその点に対してはすごく敏感でありたい。

時間オーバーしているので一つだけ例を挙げると、サンシャイン 60 というモニュメントに対して、今度僕が、もう一人のモニュメンタリストとして挙げようと思っているのが長野の上田市で無言館という美術館をやっている窪島さんというおじさんで、彼は戦没画家、要するに東京美大にいながら戦争で亡くなった人たちの絵を集めてそこに集めているんです。インタビューしたいと言ったら激怒して、お前そんな無駄なことやるんじゃないみたいな感じで、戦争で亡くなった人たちのために自分はやっているわけじゃないし、そんなモニュメントを作る

なんていう気もさらさらしないし、しかもお前たちみたいな演劇やってるような贅沢な連中に自分のところに来てインタビューするなんていう無駄な時間をまた使わせるのは気の毒だしみたいな皮肉を言われて、僕はその言葉を聞いてある意味共感を覚えて、その徒労感であるとか、モニュメントを作ることの後ろめたさを彼はやはり痛切に感じていて、それでもなお無言館みたいなものを、しかも長野の僻地に作るということ自体の矛盾であるとかを少なくとも彼は引き受けていると思ったんですね。

そういうところでやっている人のインタビューを僕は意地悪にもアムラックスというトヨタの展示場で流したいと思うんですね。そのくらい屈折した問題を、遺族の人から絵を持ってきてそこにお金を取って展示する作業とトヨタの一番の展示場に車を展示する作業ってどのくらい違うんだろかっていうところから考えないと、僕らの時代って終わりなんじゃないのみたいな気持ちを僕は持っていて、そういう意味でかなり屈折したところが問題で、そこが重要というのは僕は大賛成ですけども、逆にそれを正面から重要ってやってしまうとひっくり返されたりしっぺ返しをくらうような。川俣正さんなんかはそれにすごく敏感で、彼がサンシャイン 60 がいまなくなって巣鴨ブリズン跡地になにか作りますかって言われたら、たぶん飲屋街って言ったんですね。そういう感覚は僕はすごく好きで。

参加者 5 それは、なんとかその問題を引き受けようとしている態度じゃないかと思いますが。

カイザー どうもありがとう、明。もう終わらなければなりません。同時通訳のみなさんにも感謝します。ちょっと待って。同時通訳のみなさん、議論になにか付け加えることはありますか？ ないですか？ オーケー、どうもありがとうございました。

< Moderator's Comment >

ヴレーデ・ファン・ユトレヒト [オランダ] プログラムマネージャー

ヘンク・カイザー

私にとって、サイトスペシフィック・アートの本質は場所（サイト）を出発点とするということにある。そのサイトにまつわる歴史的事実、住人の物語、建築、社会的・経済的状況、といったものがアーティストの素材となる。つまりアーティストはその場所に対してある姿勢をとり、関心を持ち、調査をおこなう術を知っていなければならないのだが、サイトスペシフィック・アートに必要なこうした方法論のための教育を演劇人におこなう学校はそう多くない。

サイトスペシフィック・ワークとコミュニティ・アートは同じものではないが、関心系を共有することもありうる。とりわけ、サイトスペシフィック・ワークをおこなうアーティストたちがそのサイトに住み働く人々、あるいはそのサイトの性質に

関連する人々をパフォーマンスに参加させようとする場合にそうである。両者の間にはっきりとした境界があるかどうかという問いはむしろ倫理に関わるものである。

サイトスペシフィック・アートは西欧においてはすでに定着しているが、それほど日本では一般的なものにはなっていない。理由は三つ考えられる。

1. 西欧ではサイトスペシフィック・シアター、ダンス、アートを奨励する夏のフェスティバルが増えている。
2. 西欧ではサイトスペシフィック・ワークのための資金を得ることが比較的容易である。
3. 西欧における公共空間の利用法は日本におけるそれと異なっているように思われる。

私の担当したセッションは同じ分野で作業しているプロデューサーやアーティストたちのよい出会いの場になったと思う。私たちはサイトスペシフィック・ワークに関する考えやそれが社会に占める位置について議論することができた。

このミーティングの数日後、数人の日本のアーティストが私にサイトスペシフィック・ワークとは何か教えてほしいと声をかけてきた。彼らはすでに何度か野外パフォーマンスをおこなっており、風景の要素をダンスに取り入れたり、その映像を屋内でのパフォーマンスに用いたりしていた。2009年にもまた同じようなミーティングを持つことができたら実り多いことだろうと思う。

差異も認められたが、私たちそれぞれのアート・コミュニティは多くの共通、共有する要素を持っていることも分かった。日本のオーガナイザー、プロデューサー、アーティスト、そしてオランダ文化担当官との出会いは素晴らしい、また心温まる経験であった。

ヨーロッパとアジアの同時代性を問い直す ― 身振り・ネットワーク・エコノミー

3月4日 [火] 16:30~18:30 / 恵比寿ザ・ガーデンルーム

モデレーター：武藤大祐 [ダンス批評家、日本]

スピーカー：タン・フクエン [SEAMEO-SPAFA 研究員、シンガポール/タイ]

畠 由紀 [国際交流基金 舞台芸術課 舞台芸術専門員、日本]

クリストフ・スラフマイルダー [クンステン・フェスティバル・デザール 芸術監督、ベルギー]

「冷戦体制の解体、ポスト植民地主義、グローバル化とともに「ヨーロッパ」も「アジア」もその意味合いを変えた。すなわち EU や東アジア共同体は、政治的領土や文化的アイデンティティというより、むしろ緊密にネットワーク化された経済ブロックとして不断に要請されるのである。

そうした中、パフォーマンス・アーツの文脈において、ヨーロッパとアジアの関係はいかなる争点をはらむのか。情報技術とモビリティの高度化により、あらゆる個人の身体と大文字の歴史、そして資本がかつてないほど激しく切り結ぶ今、われわれの想像力はどのように変容しつつあるのか。他者、権力、市場、身体をめぐるポリティクスを、複数の「個」の目を通じて検証する」
(開催プログラムより)

● MUTO Daisuke



ダンス批評。1975 年生まれ。東京大学大学院博士課程単位取得満期退学（美学）。アジア～日本～アメリカを視野に地政学的・歴史的観点からダンスと身体を分析。論考に「差異の空間としてのアジア」（『舞台芸術』12号）など。05～06 年、アジアカルチュラルカウンシル・フェロー。第 3 回 ITI アジアダンス会議ファシリテーター（07 年・東京）、Indonesian Dance Festival 2008 芸術委員（ジャカルタ）。桜美林大学ほか非常勤講師。

● Tang FU KUEN



1972 年生まれ。バンコクを拠点とする SEAMEO-SPAFA（東南アジア教育省考古学・美術地域センター）にて歴史的遺産と芸術のためのプログラムを展開。2004 年、シンガポールで初めての IETM ミーティングを共同運営。コンテンポラリー・ダンスとパフォーマンスをアジア・ヨーロッパ間で振興するため、ドラマツルグ、批評家、フェスティバルのオーガナイザーとして活動。ロンドン大学でメディアおよび文化理論、シンガポール国立大学で文学と演劇を専攻、韓国開発研究院で政策研究。

● HATA Yuki



お茶の水女子大学博士課程終了（音楽学専攻）。1989 年より、国際交流基金の舞台芸術課専門員として、アジアの舞台芸術の紹介・共同制作に携わる。手がけた共同制作に『リア』（インドネシア、シンガポール、タイ、中国、日本、マレーシア）、『物語の記憶』（インド、スリランカ、ネパール、パキスタン、バングラデシュ）、『演じる女

たちーギリシャ悲劇からの断章』（イラン、インド、ウズベキスタン、日本）など。

● Christophe SLAGMUYLDER



ベルギー、ブリュッセル在住及び勤務。芸術監督をつとめるクンステン・フェスティバル・デザールは国内外の同時代芸術に関するプロジェクトを行っていくことに焦点をあてており、それぞれのプログラムはアーティストと直接対話することで生まれている。フェスティバルは毎年春に開催され、ベルギー及び海外からの約 20 作品をブリュッセルにて初演している (Photo: Michele Rossignol)。

◎採録・翻訳：新井知行

武藤大祐 みなさんこんにちは。モデレーターを務めさせていただきます、ダンス批評家の武藤大祐です。このセッションのテーマは「ヨーロッパとアジアの同時代性を問い直す」というもので、「身振り・ネットワーク・エコノミー」と副題がついていまして、パンフレットにあるように「冷戦体制の解体、ポスト植民地主義、グローバル化とともに『ヨーロッパ』も『アジア』もその意味合いを変えた」云々ということが基本的なコンセプトなんですが、ちょっと抽象的過ぎるかもしれませんが、簡単に別の言い方でこのセッションで何を意図しているのかということの説明したいと思います。一言で言ってしまうと「表象＝代理＝representation」ということの政治性について大きな枠組みで考え直してみようということで、とりわけこのセッションでは「ヨーロッパとアジアの」と謳ってはいますがアジアに重きを置いていまして、アジアのことを考えたときにヨーロッパのことが補完的に浮上してくるだろうという前提のもの

とに進行したいと思います。これはオリエンタリズム以降の表象のあり方というものがどのようにして考えられるかということでもあります。経済的動機というものが、従来の政治的領土であるとか文化的アイデンティティに代わって、共同体を結びつける原理として前面に出てきたということが、とりわけ冷戦以降、あるいはもっと長いスパンをとれば二十世紀を通じて徐々にそういう方向に向かって傾いてきたと言えるのではないかと思います。それは必ずしも政治的領土性や文化的アイデンティティがなくなって、経済的な関係のメカニズムだけになってしまったということではなくて、経済的な関係のメカニズムが政治的領土性や文化的アイデンティティに優越してそれらを従属させているような事態が進行しつつあるのではないかと思います。経済というのは言い換えれば交換と移動ということですから。こういった事態を見たときに、身体にどういう影響が及んでいるのか、その中でパフォーマンス・アーツがどういう変化を蒙ることになるのか、ということを考えてみたいと思います。

あらかじめ要約しておく、経済が政治的領土性や文化的アイデンティティに優越するときに、身体というものと特定のイメージ、あるいは表象、アイデンティティといったものとの結びつきが総体的にゆるんでくるということが言えると思います。そうすると、身体とイメージが従来のように結びついていないような仕方です。それぞれが流動性を持つ、つまり人々が移動し、同時にイメージや記号も流動してゆくということが起きると思います。そういった前提で具体例をもって説明するために、はじめに今日の中心的なテーマを喚起するであろう作品ということで、ジェローム・ベルというフランスの振付家が作り出した『Pichet Klunchun and Myself』という作品をご覧くださいと思います。この作品はここにいるタン・フクエンさんが委嘱したもので、ピチュ・克蘭チェンはコーンというタイの古典仮面舞踊を基礎にしてコンテンポラリーなダンスを作ろうとしている人です。

[映像：『Pichet Klunchun and Myself』]

武藤 ちょっと長くご覧いただきましたが、全体は二時間弱くらいで、量的には前半半分くらいがピチュ・克蘭チェンの部分で後半半分くらいがジェローム・ベルのパートになっているので、量的には平等というか、半分ずつになっています。日本ではまだ上演されていません。後でフクエンさんからなぜこの作品を委嘱したのか聞いてみたいと思うんですが、初演は二〇〇四年で、その後は世界中をツアーしてしまっていて、ヨーロッパを中心に非常に成功していると言っていると思います。この作品はジェロームとピチュのパーソナルな側面を舞台の上でライブで引き出すというパフォーマンスになっていて、もちろんタイやヨーロッパに関する多少の誇張はあってそういったものもうまく仕込まれていると思うんですが、必ずしも肯定的な反応ばかりではないんですね。僕が聞いたかぎりでは、典型的な批判は、どうして舞台の上ではジェロームとピチュはまったく対等な位置にいるように見えるのに、作品はジェローム・ベルの作品で『Pichet Klunchun and Myself』というタイトルがついているのか、それは西洋が主体で東洋が客体という典型的な

オリエンタリズムの図式にはまっているのではないかというものでした。実際かなりヒステリックに反応している人がいるとアメリカのダウントウンの知り合いに聞いたことがありますけれども、実際そうなのかということを一とつ考える必要があると思います。事実僕もタイトルが「ジェローム・ベルとピチュ・克蘭チェン」ではなく「ピチュ・克蘭チェンと私」となっていることに関して多少の違和感を感じるんですが、かといって単純にこれはオリエンタリズムじゃないかと言ってしまいうのもどうかと思うわけです。

そこで三つ比較例を出したいと思うのですが、その前に言うと、この作品に非常に特徴的だと思うのはタイとフランス、あるいはアジアとヨーロッパというような比較をしているだけではなくて、それと同時に二人の個人を対比させているというところで、それが重要だと思います。冒頭のところをもう少し長くお見せしたかったんですが、単純にタイ人とフランス人、あるいはアジア人とヨーロッパ人を対比させているのではなくて、ある個人がいて、この人がいかにして「タイ人」になったのか、この人はいかにして「フランス人」になったのか、という非常にパーソナルなストーリーを語って聞かせるということがミソなのではないかと思うわけです。つまり抽象的な東洋や西洋、アジアやヨーロッパではなくて、違う場所と環境の中に置かれた個人と個人がどのようにしていまある姿になったのかというようなことを主題化しているところが新しいということです。それをもう少し明確にするために比較例を出したいんですが、写真をお願いします。

[映像：伊藤道郎の写真]

武藤 比較例として日本人の伊藤道郎という人がいます。この人は石井漠よりちょっと早くて、日本のいわゆるモダンダンスの歴史からちょっと外れているというか、どちらかというアメリカのコレオグラファーとして名を馳せたと言っても過言ではない人ですが、一八九三年に生まれて一九六一年に亡くなっています。彼はいわゆる日本の近代舞踊の始まりと言われていたローシーの教育を受けずに先にヨーロッパに出ていってしまいます。一九一二年にフランスに声楽を学ぶために行ったのですが、そこでイザドラ・ダンカンを見てベルリンに行き、その後イギリスに行きウィリアム・バトラー・イェイツやエズラ・パウンドといった当時のやや神秘主義的な象徴主義の文芸運動に触れて、そこでイェイツの『鷹の井戸』という有名な能をもとにした戯曲の中の鷹を演じることになります。写真はいつの時代のものか確定できなくて申し訳ないんですが、彼がもともと目指していたのはヨーロッパの声楽であったりイザドラ・ダンカンであったりしたわけですが、ヨーロッパで彼は「日本人」としてのキャラクターを演じさせられることになるわけですね。要するに日本人だから能をやれとか歌舞伎をやれとかいうことで、まったく知らなかったわけではないでしょうけれど、特にそういうことを知っているわけでもないにも関わらずやることになったわけです。それにとどまらず当時のイギリスの文芸サークルの中ではいわゆる非常に曖昧な東洋的なものに対する関心が非常に高く、この写真の衣装はエドモンド・デュラックという人が作ったものなんですが、原画を見る

とエジプトの壁画をイメージして作られているんですね。なおかつ『鷹の井戸』はケルト神話から題材をとっていますから、ケルト、エジプト、日本というふうに非常に漠然とした東洋みたいなものをごちゃまぜにしてひとつの形にしたものが『鷹の井戸』であると言っていいと思います。

言ってみれば彼はヨーロッパの人間に憧れてイギリスに行ったにも関わらず、行ってみたら日本人として、さらにそれを超えてステレオタイプ化されたどこにいるのかも分からないような東洋人みたいな姿になってゆくわけです。この『鷹の井戸』は非常に成功しまして、その後伊藤道郎はアメリカに移るんですが、今度はハリウッドで大掛かりなショーを振り付けるといような仕事で大成します。その中で伊藤道郎は、単に日本人を演じるというのではなくて、例えばインドやジャワの舞踊といった多様なアジアの文化を一手に引き受けて体現するような、架空の「東洋人」みたいなキャラクターになってゆくわけです。

そういうものを目にして例えばジャワやインドの人がこんなものは自分たちの文化じゃない、都合のいいように作り替えて文化的な収奪をしているんじゃないか、というような反論は非常にしやすいですね。『鷹の井戸』は一九一六年で、その後伊藤道郎は戦争のために西海岸で収容所に入れられて、戦争が終わって帰国するということになるので、おおまかに戦前の現象と言えんですが、こういったダイレクトで素朴なオリエンタリズムに対する素朴な反論というものは、戦後に入っても割と長く尾を引いていると思うんですね。有名な例としてはインドの研究者でルストム・バルーチャという人がいまして、彼がピーター・ブルックの『マハーバーラタ』を批判した文章を八八年くらいに出してヨーロッパで大きな反響を引き起こしたことがあります。ピーター・ブルックが作った『マハーバーラタ』がいかに不正確に勝手にインドの文化を改竄してオリジナルの『マハーバーラタ』を汚したかとか、何と言ったらいいか、「本場の人」の側からのいちゃもんが延々と書き綴られているような文章なんですけれども、これを読むと、これにも今の我々としては違和感を持つわけです。つまりルストム・バルーチャがピーター・ブルックを批判する気持ちは分からないではないが、ではそのルストム・バルーチャはインドの文化や『マハーバーラタ』をそんなに特権的に代理＝表象することができるような存在なんだろうか、ルストム・バルーチャとインドの文化や『マハーバーラタ』の間に本当にこんなふうにアイデンティフィケーションが起こってしまうものなのだろうか、そんなふうにして人は生きられるものなのだろうか、というような疑問も湧いてくるわけです。

そうすると伊藤道郎の場合にせよルストム・バルーチャの場合にせよ、共通しているのは一種の本質主義だと言えそうです。日本の文化、インドの文化というふうに世界にはさまざまな文化があるけれども、そこには何らかの実体があって、それはどこかにはっきりとした根源を持っていて、それに近い人間が正統であるという、自分たちの血筋を本質化するような姿勢ですね。こうした態度はヨーロッパの側からのオリエンタリズム、文化的植民地主義といったもの、つまり力を持った者が力を持っていない者の文化を一方的に収奪するといような構造と実は裏腹で、両方セットになって起こった現象なのではな

いかと思うんですが、これと先ほどのジェローム・ベルの作品を比較してみると差異は明らかではないかと思えます。

例えば戦前までのハリウッド映画などにおける何の疑いもなく導入されているようなオリエンタリズムが、資本を持つ者と資源である者、つまり西洋の文化とアジアの文化の関係が一方的に固定されているような事態であったとすれば、徐々に資本主義が進行していったときに、例えばハリウッドが今アジアの市場というものを抜きにしては成り立たないとか、そういった仕方では東洋側と西洋側の関係が必ずしも一方的な収奪の関係とは言いきれないような状態になっている、あるいは二十世紀の前半から中盤あたりまでは国単位の政治と経済というものが不可分の関係にあったものが、徐々に経済が国境を超えて多国籍企業になっていったりネットワークされていったりすることによって、経済の枠組みが国の枠組みを凌駕するようになったときに、全地球を覆うような非常に多方向的で流動的な経済の枠組みが現れてくる、こういった中でもはや収奪する側、される側といような枠組みは必ずしも成り立たないので、文化の多様性であるとか差異とかといようなものが、ある場所にはこういう文化があって他の場所にはこういう文化があってといような仕方では成り立つのではなくて、文化が流通していったり、移動したり、自らの文脈を置き換えていったりすることによって、文化と文化の間の差異といようなものが見えてくるといような現象が支配的になっているのではないかと思えます。

つまり文化が流通することによって逆にその本質を作り出すということが、二十世紀後半以降に起こってきた現象なのではないかと思うわけです。違う文化同士が出会うことによって何か新しい文化の表象が現れてくるといようなことに対する意識がパフォーマンスあるいは身体表現を動機づけることになってゆくのではないか、そのことが先ほどの『Pichet Klunchun and Myself』には非常によく現れているのではないかというのが僕の考えです。ピचे・クランチェンが言ったことで非常に印象に残っている言葉がありまして、彼はタイのコーンを使ってパフォーマンスをしているけれども、それによってタイについてみんなにもっと知ってもらいたいということではないんだ、と言っていました。これを見ることによって、自分たちの文化についてもっと考えるような、振り返って見るような経験をしてほしいんだということでした。

この『Pichet Klunchun and Myself』について少なくとも三つのことが言えると思います。一つ目は、先ほど言ったように、個人がいかにしてタイ人になったりフランス人になったりするかという側面が扱われているということからして、まずアイデンティティといようなものが固定的なものではなくて、何らかの来歴を持っていて、だからこそさらなる変化へと開かれているということ、つまりそれは本質的に可変的、流動的なものであるということです。二つ目は、非常にポリティカルな表象やイメージが、個人の極めてパーソナルな身体の水準において担われるようになっていて、いかなる個人もそれを免れることはできないんだけれども、同時に個人のレベルから見た場合には、例えばピचेがタイ人のイメージみたいなものから多少距離をとって、その表象を客体化し、操作し、働きかけるといようなことが可能になっているのではないかということです。伊藤道郎のようにアイデンティティを押しつけられてそこから逃れる

ことができなくなるのではなく、「自分は一個人としてあなたの前でタイ人を演じることになっている」というような距離感を持つことができるようになっていないかということです。三つ目は、一見すると非常にコロニアルでオリエンタリスティックな図式に見えるけれども、ヨーロッパのパフォーミング・アーツの役割とは何かと考えたときに、それがあつた種の政治的なオピニオン・センターのような意味を持っているのではないかということです。

ところでもともとピチェがやっているコーンというのはこういうものです。

[映像：コーン]

武藤 これは舞台で行なわれているものではありませんが、こういうものを実際に行なっているところから、ピチェのように非常に抽象的あるいは実験的な活動にシフトしてゆくときに、国内で非常に風当たりが強いようです。コーンを観光客向けの慰みものとするのではなく、その持っている力に現代的な意義を与えたいと考えて試行錯誤しているにも関わらず、そういったものに対する抑圧が非常に強いという状況を踏まえたときに、ヨーロッパのパフォーミング・アーツというような場所が、ある種のオピニオン・センター（避難所、待避所）というような機能をして、そこではヨーロッパとアジアの関係はもはやオリエンタリズムとかコロニアリズムというようなことに動機づけられているのではなくて、むしろ非常にプラクティカルな意味での経済的なメカニズムに基づく構造になっていると言わなければならないかと思うわけです。

ちょっと長くなりましたが、以上が題材提供としての私からのプレゼンテーションです。パネリストのみなさんから何かコメントがあれば自由に発言していただきたいのですがどうでしょうか。

タン・フクエン 武藤さん、三番目のポイントがちょっと分かんなかったんですが、もう一度説明していただけますか？

武藤 オリエンタリズム的な図式、例えばヨーロッパの人間が伊藤道郎を日本人、アジア人といった仕方と受けとめるのと形式的には僕は同じだと思うんですが、にも関わらずその意味合いがまったく違って、ピチェがヨーロッパのパフォーミング・アーツという場で、この作品に限らずパフォーマンスをして生きてゆけるということが、彼が国内で蒙っているような境遇から救い出すことになっているということなんです。

鴻英良 三番目のポイントはヨーロッパの文化がオピニオン・センターになっているということの問題をどう考えるかというでしたよね。私が要約するのも変なんですけれども。

武藤 待避所になっている、例えばタイで自由な表現ができないときにヨーロッパが受け口になっているという、ポジティブな意味なんです。

島由紀 二番目は何でしたっけ？

武藤 タイ人、アジア人、ヨーロッパ人といった抽象的な表象やイメージを個人のパーソナルな経験や身体レベルからとらえ直すことができるようになって、つまりピチェははじめから「タイ人」だったわけではないということです。まあそういう環境の中に生まれてきたわけですからまずはそこから始まるんでしょうけれども、どうやって彼が今ある「ピチェ・クランチェン」へと作り上げられてきたかという非常にパーソナルなストーリーを舞台の上でパフォーマンスして見せるときに、彼自身あるいは彼の身体と、彼を取り巻いてきた環境あるいはタイのイメージといったものの関係は必ずしも固定されたものではないということです。

フクエン 武藤さんが抽出した三つの問題はどれも、「正統性（legitimacy）」と「代理／媒介／力（agency）」という二つの概念に関わっていると思います。正統性はもちろんオリエンタリズムと結びついて、そこでは他者を知覚すること、他者が自分にとってどんな価値を持っているかということを知覚するということがなされるわけです。西欧にわざわざ出向いて結局ヨーロッパが持っているアジアについてのイメージを再生産し、日本人であるにとどまらず汎アジア的存在とされてしまう伊藤道郎のように。

ここでピチェとジェロームの作品に移ると、作品の構造として、ある種の折衝や反対尋問がなされているのを見ることができます。過去の伊藤道郎のような場合にはこれはトップダウンなものでしたが、今はある種の等価性が実現され得るわけです。オリエンタリズムを撤廃するためのプロセスは長く難しいものです。この二人のアーティストの対話を実現すべくアプローチしたとき、私の根本的な信念は、折衝にアプローチするための唯一の方法は対話的方法であるというものでした。対話的方法というものは分析的で批評的なものでなければなりません。それはただのイメージの連鎖であってはなりません。他者としてそこにある者は今や声を持ち、語り返すための agency を持っていなければならないのです。パフォーマンスが観客に評価されたかどうかは別として、構造とディスカッションにおいて彼らは二つの極端なポジションと見解とメンタリティを提示し、それらを直面させたのだと思います。これは潜在的には暴力的であり得ることです。

私がこの作品を委嘱したとき、二人は彼らの信念と確信を私に示してくれて、私はただそれをブラインド・デートのように受け入れただけでした。そして二人ともプロセスに関して誠実で、しかもこの作品は最悪の環境で作られたのですが、というのは、私が毎年やっているイベントがありまして、フェスティバルというものがある普通持っている劇場、費用といった特権を一切持っていないようなものなんです。この作品はそういう環境で作られて、彼らはそれでもお互いに遭遇するためにやってきたので、私は彼らにやりたいことをやる自由を与えたのです。

この作品は最初ジェローム・ベルによってアプローチされたものなので、作家的権利としては彼に帰属します。「振付」はピチェではなくてジェローム・ベルによるものだという事です。この作品はクンステン・フェスティバル・デザールにも行きました。当時はフリー・レーセンがディレクターでした。ヨ

ヨーロッパ初演だったのですがその前にミーティングをしまして、そのときジェロームは、この作品の中の自分の主体性とポジションが曖昧で責任回避的なものになっている、二人のバランスがとれていない、と言って作品を修正しました。それで今ビデオで見たような形になったわけです。しかも最近ピチェは逆にジェロームを招き、ジェロームの作品の一部を自分の作品に組み込んだのです。ピチェの作品は伝統的コーンに関するもので、彼は正式な衣装をつけてコーンの一部を踊りさえました。

先ほどの agency の概念に関連させて言えば、私たちはもはやオリエンタリズムを「支配者と他者」という図式で見るわけにはいかないと思います。もうそんなに単純ではないのです。コロナリズムの理論家もそう言うでしょう。実際、模倣の行為を通じて「他者」は植民者の言語を学び、それを組み替えてそれが持つ権力を脱色しさえするのです。しかも、畠さんのお話につながりたいのですが、そうした植民地化された「他者」はその言語を非常によく身につけているので、新しい植民地主義のダイナミクスはたまたま「他者」たち同士を結びつけることにもなるのです。他者と他者との関係ですね。しかし例えばアジアで、日本、シンガポール、韓国のような「より発展した国」と他のアジアの国でコラボレーションがなされたりすると、時にはアジア内で同じような問題が起こることもあります。ですからこうした複雑性に関して気をつけなければいけないと思います。私たちがどのように他者を清算し、脱色し、消費しているかということですね。

クリストフ・スラフマイルダー 私はもうすぐ出なければならぬので、何か言おうと思います。少なくとも何か言わなきゃいけないと思いますので。フクエンさんの言ったことはとてもよく分かります。私はこの作品を二回見て、ピチェによる再構成は見えていませんが、私としては『Pichet Klunchun and Myself』はジェローム・ベルのセルフ・ポートレートの作品だと解釈しています。タイトルもそういう方向を示しています。ジェロームが自分を表象するやり方にはどこか苛酷なものがあります。面白くて笑える作品でもあるのですが、不安にさせるような、挑発的なものでもあります。この挑発性の一部はジェロームが自分を、タイの伝統舞踊のダンサーの前で、フランスの、コンセプチュアルな、「アーティスト」として示すやり方から来ていると思います。

実際ブリュッセルで上演された時のタイトルは『Made in Thailand』というものでした。だからこの作品においてジェロームは完全に商品として存在しているのです。これはジェロームがもはやそこから逃れることのできない自分自身のイメージであり、だから彼の視点からすればある種哀しい作品でもあります。こういう形で、私が思うに、この作品の植民地主義的側面は、ヨーロッパが自身を示すやり方を考えると完全にバランスがとれています。このプロジェクトはこうして新しい種類のバランスを可能にしている、だからピチェによる再構成のプロセスも、私は知りませんでしたが、極めて興味深いものだと思います。

フクエン ジェロームはその新しい再構成に大いに乗り気でした。これは現代の複雑性に関するまた別の批評になっていると

思いますし、この複雑性というものがいったいどれだけの作品を生むことになるのか、目が離せないところです。

武藤 そこがこの作品のポイントですね。論争を引き起こすということが。

スラフマイルダー そうですね。この作品は間違いなく挑発を意図していると思いますし、彼らは融合といったものにまったく関心を持っていないと思います。これは差異を非常に透明なやり方で露呈させる作品です。「名前は？」から始まって、「あなたのやっていることを見せてください」と続くわけですから。この作品は二人の間のある種誇張された差異を、フクエンが言ったように極端な形で露呈させていて、異文化間の対話というものに対してアイロニカルでさえあると思います。異文化間の対話というものは近年私たちがそれを実現するためにいろいろと方策を考えているものでもあるわけですが、この作品はその点で苛酷なまでに差異を露骨に示すもので、それはフクエンが言ったように対話的な方法によってなされているではありませんが、そのことがなお挑発性を生んでいるのです。

武藤 鴻さんいかがですか。

鴻 非常に難しい問題なのでどういうふうに関心を持っていますか考えているところなんですけれども、ジェローム・ベルは他の作品もいろいろとやっていますよね。私はあまりたくさん見ていないけれども、彼がソロでやったダンスを見たことがあります。先ほどのビデオの中でも言っていました、「数年前に私はダンスを踊ることをやめた」ということで、踊らないダンスみたいなものやっていました。そのときに彼は何かを作るとか運ぶとかそういうことをしながら、極めて記号的な世界像を変形させてゆくというようなことをして、ある文字のパネルの羅列があって、そのパネルを運びながらいろいろなことをするんですね。みなさんご存知だと思いますけれども。そして最終的にそれがひっくり返ることによってアイデンティティが消滅したことが証明されるような別の文章が出てくるんですね。そういう記号的な、コンセプチュアルな世界を実現するために、言わば労働者の身体としての動きに自らの身体を関係させてゆくことによって「ダンスはダンスでない」と言っているんだけど、それはダンス・フェスティバルでやられているわけですね。

そういうことをある種の新しいダンスのヴィジョンであると考えているダンサーがヨーロッパにいて、それが文化的な領域でどの程度の力を持っているのかというような問題はあろうと思うんですけど、にも関わらず、今見せていただいたコラボレーションでは、まあフィクションではあるだろうけれど、ヨーロッパのダンスを代理＝表象するようなものとしてタイのダンサーと比較されるような形で提示されているわけですね。だからそのときにそのまま信じてしまわなければいろんな議論が成立すると思うんですよ。パーソナルなことから出発すること、経験から自らを語ることによって、「ヨーロッパ」とか「アジア」ということを単に表象するという危険から逃れることを可能にしている可能性があるというようなことを武藤さん

は言っておられましたけれども、あるいは「ヨーロッパ」を代理＝表象しているかのように極端な形で自らを表象するというようなことによって問題を錯綜させながら、オリエンタリズム以降のあるいはポスト・コロニアリズム以降のアジアとヨーロッパという二つの領域の関係を探ろうとしていると考えるならば、ひとつの試みとして極めて興味深いと思って僕は見ていました。今タン・フクエンさんが「他者」とされた者が言葉を持ったらどうなるかという話をしていましたし、双方向的であるよりは半ば詰問的、尋問的な関係を容認することによって何が明らかになっているのかというようなことも含めて、構造的に考えられている作品だと思いつつ見てましたけどね。

武藤 ちょっとオピニオン・センターという言葉が誤解を招いてしまったところはあったんですが、アジアの地域内では必ずしも明確な形を与えることができないような問題に対して、ヨーロッパという場所を借りることで明確な議論を引き起こすことができる、あるいは何らかの解決のための方策を探ることが可能であるという意味では、経済的に優位にあるような地域が何らかのイニシアチブをとるとということのそれこそ政治的な意味というものが考えられると思うんですね。それは単純に収奪の主体ということではなくて、もっと次元の違った世界像の中での新たな図式が出来上がってきているんだろうなと思うんです。そうしたときに、日本がイニシアチブをとってアジアの地域内で国際コラボレーションを行なうという場合はどうなるのかということで、畠さんに、非常に有名なオン・ケンセンがディレクトした『リア』、これも議論を引き起こしたものでしたが、そのあたりから始めて畠さんの活動をご紹介いただければと思うんですが。

畠 国際交流基金でアジアの現代演劇についての作業が始まったのは一九九〇年です。他のアジアの国々の現代演劇を紹介すると共に、共同作業による作品の創造も合わせて進めてきました。共同作業の中から、一九九七年初演の『リア』と、一番新しい『演じる女たち—ギリシャ悲劇からの断章』を紹介します。

『リア』に着手したのは一九九五年で、国際的な共同作業が今ほど一般的ではなかった時期でした。九七年に作品が完成して日本で初演し、九九年にワールド・ツアー（アジア、オーストラリア、ヨーロッパ）を敢行しました。脚本が日本の劇作家の、その後亡くなられた、岸田理生さん。演出はシンガポールの演出家、オン・ケンセンさんで、彼は当時まだ三十代前半でした。『リア』という名前が示唆するように、登場人物はシェイクスピアの『リア王』から取っています。なぜシェイクスピアかという質問をよく受けるのですが、まずは特定のアジアのコンセプトに依拠することをできるだけ避けて、全員が一定の距離感を取れるような環境を作ろうとしました。そこで、むしろアジアと距離を置き、かつ普遍的な素材としてシェイクスピアを設定しました。シェイクスピアという条件の中から『リア王』を選択したのは、オン・ケンセンです。もちろん『リア王』をそのまま演じたわけではなく、あくまで父と娘という枠組みを借りただけで、饒舌なシェイクスピアの台詞はほとんど使わずに極端に単純化し、父の権力から逃れて父を殺す娘という新たな構造に創り直しています。

日本を含む六カ国が参加し、俳優たちはそれぞれの母語で台詞を発したため、九種類の言葉が飛び交いました。ただ重要なのは、私たちは、演出のオン・ケンセンも含めてですが、たくさんの文化を集める、あるいは多様な身体を集めるのが目的ではまったくなく、個々の身体を持ったパフォーマーを集めた結果が、たまたま六カ国九言語に及んだということです。リアを演じたのは日本の能役者で、この作品では娘は二人なんですけど、原作のゴネリルにあたる長女は中国の京劇俳優、原作の三女のコーディリアにあたる次女はタイの古典舞踊の素養のあるモダンダンスのダンサーが演じました。他にも、いろいろな様式を持った人たちが参加したわけですが、演出のオン・ケンセンは全員に自分の身体性を客観化して他者に対して開いてゆくということを、非常に強く要求しました。〔スラフマイルダー退場〕さまざまな身体を通して歴史と対話をしつつ、違いを違いとして認めていくアジアの新しい姿というものを考えようとしたのです。

特に東南アジアの植民地化された国々においては、いわゆる台詞劇というものが登場するのは十九世紀の終わりから二〇世紀のはじめくらいなのですが、戦後に独立を果たし、植民地言語でなく自分たちの言語による演劇を目指す運動が、あちこちでほとんど同時多発的に五〇年代から六〇年代にかけて起こります。そういう脱植民地時代を経て、八〇年代に至ってオン・ケンセンのような新しい世代が現れてきたという背景があります。オン・ケンセンがその前の世代と比べて新しくしたのは、現状を分析するために国籍を超えてトランスナショナルに思考するという手段をとったところで、『リア』以降も彼は、ご存知の方もたくさんいらっしゃるかもしれませんが、たくさんの国際的な共同制作に携わり、ヨーロッパやアメリカでも作品が紹介されていて、アジアを代表する演出家の一人になっています。国際交流基金ではこの後にも何本か国際共同制作の試みがあります。『リア』の写真を出すのを忘れていました、すみません。

〔映像：『リア』上演写真〕

畠 実は右から二番目で演じているのは彼（フクエン）です……

〔映像：『演じる女たち』上演写真〕

畠 次に、二〇〇五年に着想して二〇〇七年にインドと日本と韓国で上演した作品、『演じる女たち—ギリシャ悲劇からの断章』三部作です。振り返ってみると、『リア』からちょうど十年経っています。これは、インドとイランとウズベキスタンの三人の演出家との共同作業です。題材は、三人との話し合いで、ギリシャ悲劇の女性に取りました。この題材をどう解釈するかということが、このプロジェクトの課題そのものでもあったわけです。三部作ですので、『リア』のようにひとつの作品の中に異なる様式や身体を配置するというのではなく、異なるコンセプトに基づく三つの異質な作品が同時に上演されることになりました。三人がまったく違う題材を持ってくるとその異質性が逆に分からなくなってしまいますから、ひとつの題材に絞

り込みました。ギリシャ悲劇以外の案もありましたが、ギリシャ悲劇自体がアジアとの関係も深い題材であるということから、最終的にそれに決まりました。

今映っているのはウズベキスタンのパートで、演出家はメディアを取り上げています。自分を裏切った夫への抗議として我が子を殺すわけですけど、そのことを社会秩序に対する明確な異議として描きました。ここではメディアを含むほとんどの役を男性が演じています。これはイランのパートで、イオカステを取り上げています。イオカステが息子オイディプスと交わったのは、神の意志に反して、自らの意志でタブーを犯したのであるという解釈をしています。これは、演出家がイラン人であるということを見ると、イランの中では相当に提示しにくい解釈です。最後はインドです。『トロイアの女』のヘレネに題を取ってはいますが、完全に再解釈され、ヘレネは、今日における不確かな、曖昧な存在の象徴として置き換えられています。石油をめぐる今日のポリティクスとからめて、トロイ戦争を、曖昧なるものをめぐる戦いとして、現代を照射しようとしたのです。

さて、『リア』から十年経っていることに昨夜改めて気がついて、どうして私たちがコラボレーションを続けてきたのかを考えました。『リア』以降、世界では例えば9・11が起こり、演劇も世界で起こっていることに対して知的に反応していくことを否定なく迫られているのではないかと思います。アジアの演劇が外部に対して問いかけをしているプロセスを共有し、参加するということ、そこからできた作品を上演することによってある種の挑発をし、思考のチャンスをもたらす、そういうことに加担する活動を私たちはしているのではないかと思います。

さっき『ピチェ・克蘭チェンと私』を、初めてでしたので面白く拝見しました。ただ、ピチェ・克蘭チェンは、コーンの伝統の出身ではありますが、そのことを超えて、コンセプト的なことも含め、いろいろな試みをしてきている人で、いわゆる伝統的なコーンの世界にだけ生きている人ではないですね。さっき外部に対して反応していくと言いましたけれども、外部が例えばヨーロッパだったり、隣の国だったり、隣の人だったり、自分の中にもたくさんの外部があるということを見ると、ジェローム・ベルが「ヨーロッパ」を極端な形で表象するのではないのと同様に、彼も「アジア」や「タイ」や「コーン」を表象するわけではなく、彼の中にある重層性こそを考えていく必要があのではないかと思います。

武藤 パフォーマンスしている人の意識の中にもいろいろな、パーソナルな層、ナショナルな層、エスニックな層、リージョナルな層などがあって、しかもそれぞれの層に対するいろいろなアンビヴァレントな姿勢が共存していて、簡単に折り合いのつけられるものではないと思うんですね。

畠 そうですね。さっきポートレートのという言い方をなさっていましたが、おそらく、少なくともピチェ・克蘭チェンのかかわりはポートレートではないという印象があって、そのずれみたいなものを感じました。あれは極めて現実的と思わせる二人のやりとりとして構成された作品ですが、ジェローム・ベ

ルに対して投げかける質問をとおして描かれるピチェ・克蘭チェンは、重層的なところをまったく排除し、アジアの古典に生きてきて、外部に対して興味津々、という非常に一面的な姿に思えます。ですから、二人があれを互いにセルフ・ポートレートとして創り上げたのか、ちょっと興味があるところです。

鴻 ちょっとだけ意地悪な見方をすると、そもそもこれは作品なんであって、いわゆるシンポジウムではないわけですよ。だからそこで彼らが喋っていることは本当である必要は実はないわけですね。だからそれも含めて、あまり極端にずれてしまっていたら成立しないかもしれないけれど、しかしひとつのフィクションとしてある種の事実との関係の中で作られている「作品」であるということは考えなくちゃいけないですよ。そういう意味合いである二人を見たときに、例えば畠さんのお話で『リア』で六カ国の役者が集まることになったということから浮上してくる身体性の問題などをどう考えるかということがありましたが、その文脈の中で最初に武藤さんが見せてくれたものを見ながら、例えばピチェ・克蘭チェンというダンサーがタイにおける身体性の姿勢をどのような形で我々に伝えてくるのか、つまり例えばジェローム・ベルの場合には、我々のように日本に住んでいるとどちらかというとヨーロッパのダンスや演劇はある程度分析が可能なわけですが、僕にとっては問題は、ピチェ・克蘭チェンの他のダンスも当然ご覧になっているでしょうから、彼のやっているさまざまなダンス的表象に付き合いつつ、そこにどういふタイの文化の層を見ているのか、どの程度それが分析可能で実際に分析しているのかということをお伺いしたいですけどね。これは僕の質問なんですが、そういう分析を踏まえる形でいったいどのような差異が考えられるか、アジアという文脈の中でどのような共通性や差異が問題になるのか、ということを知りたいと思うんですよ。

フクエン 実際、武藤さんが見せなかった決定的なシーンがあります。ピチェが「ジェローム、君は作品でよく裸で踊るんだって？」と言うと、ジェロームは「ああ。見せようか？」と答えてズボンを脱ごうとし、ピチェがそれを止めて「いや。それで十分だよ。大体分かったから」と言います。このフィクションは、差異を認識した後に人がどうするか、差異を認識した後の差異の間の空間とはどのようなものなのか、どのようにして人は近づくかあるいは離れて「ここまでだ。私たちは違う」と言うのか、という点を明らかにしています。このフォーマットは他の、統合を目指すようなタイプの異文化間対話とは非常に異なったものです。共通性を探求するというのはそれはそれで大変なプロジェクトになるでしょう。畠さんの例で言えば、『リア』は差異に橋をかけることを目指していましたが、『演じる女たち』までにはまたかなり進化していて、各文化が個別にテキストの解釈を提示するという形になっています。差異を抹消することはできないという前提のもとですが、差異の問題にアプローチする方法論は無数にあります。いかにして私たちは差別することなしに差異を保持できるか。私たちが今話しているのは倫理の問題だと思います。これはパフォーマンス文化に関する問題だけではなくて、究極的には、文化が出会った

り衝突したりする局面に私たちは倫理を導入しようとしているのだと思います。

武藤 ありがとうございます。ただ鴻さんの質問にもう少しフォーカスしたいのですが、フクエンさんはしばらくバンコクに暮らしていたので、タイの文化や習慣に関して我々と比べると情報量があるわけで、その目から見たときに、ピチェ・克蘭チェンがどういうふうに分身を提示しているのかというディテールがあれば教えてほしいと思うんですが。あの作品の中でジェローム・ベルが自分をどの程度ステレオタイプ化しているのかとか、どのくらいエンターテインングなのかということはある程度我々には分かるけれども、ピチェ・克蘭チェンについてはそれほどでもないということなので、フクエンさんから見てここはこういうふうに見えるというようなことがあれば教えていただけますか。

フクエン 私の個人的な見解を述べればいいのか、芸術的な解説をすればいいのか分からないので難しいのですが、誰もイノセントではない、ナイーブではないという前提に戻って言えば、ジェロームとピチェは私のアパートでリハーサルを始めたのですが、その時になされた対話を彼らは驚いたことに、舞台上で再現してみせたのです。つまり彼らはこの枠組みを最初に設定し、理解し、それに誠実さとアイロニーを持って入り込んでいったのです。これがパラメーターであって、彼らはこのパラメーターを自分たちのものにし、お互いと戯れる決意のもとにそこへ入っていったわけです。このプロセスはもっと危険な領域に踏み込みかねないものだったと思います。例えばジェロームがズボンを下ろすところなどは、あそこから衝突へと展開し得るものであって、しかしその直前でやめているわけです。彼らはだから、可能な限りの誠実さでこの構造に入っていくのですが、同時にもっと危険な領域があって自分たちはそこには入っていかないということには意識的だったわけですね。この意味でピチェは達人の域に達していたと思います。彼は英語がそんなにうまくないですが、できる限り理解し、パフォーマーとして自分のカリスマをあのようによく活用したのです。そうした要素を加減するやり方を知っていたわけですから、彼はイノセントではありません。彼はヨーロッパの視点からの研究の対象ではないのです。彼はつまり、その言語を読み取りそれを活用することのできる「他者」なわけです。私個人の見解としてはそういうことです。私が複雑性という言葉を使っているのは、まさにこの枠組みを理解し、私たちが設定した可能性を限界まで追求しなければならないからだし、また、この可能性を閉じれば当初の目的とは違った関係へと導かれることになるだろうからです。彼らは二人ともこれをとてもうまく演じきったと思います。異文化交流が脆弱なものになることがあるとしたら、それはどういうパラメーターを設定すればいいのか決められないからなのだと思います。

鴻 質問をもうちょっと単純化しようと思うんですけど、ジェローム・ベルの場合は、彼のダンスと言われているものがヨーロッパのかなりのある種の観客たちを魅了しているということは事実なわけですね。そして、もう帰っちゃいましたが、ク

リストフさんがある種非常に冷ややかに分析していたことから明らかのように、それに対して批判的な人がいるということですね。そこにジェローム・ベルの位置があるということは一応理解できるんですね。問題はピチェさんのパフォーマンスがどのような形で、例えばこれがバンコクでやられた場合に、どのレベルで観客を魅了するのか、あるいはまったく無視されてしまうのか、つまりこの人の身体性というようなものが二〇〇〇年代のはじめにどのような形でタイの文化的な位置と共振しているのか、そのへんをちょっと聞きたいんですね。

フクエン この作品は二〇〇四年に初演した後アリアンス・フランセーズに二〇〇七年に招聘されました。大きな劇場で満員での上演でした。評判は初演のときよりも良かったです。観客の内訳は、フランス人、当地在住のアジア人、タイのアートシーン関連の人たち、といった感じでした。頭にきた人がいたという話は聞いていません。タイの観客なら、ピチェがどういうことに関して彼の批判をどう向けているのかははっきり分かると思います。政府がちゃんとやっていない、観光客向けの慰みものになっている、等々といったことです。他のシーンでは、彼は現在のナショナリズムを批判してもいます。ナショナリズムあるいは君主制の終焉がどのように伝統的芸術様式を拡張したか、そしてその進化がどのような形で恐ろしいものでもあるか、そして彼自身がどのようにその恐ろしい要素と闘っているか、といったことです。タイ人の観客にはこのあたりのことは明確に伝わるでしょう。また、国民的芸術様式についてこのような形で語ることはタイではかなりタブーです。しかし彼はそういう人だし、語ることは語るというわけです。しかしこの作品の後で、彼は「輸出」の成功例と見なされ、政府は彼に若いアーティストのための賞を与えました。正統性の問題はこのように、時には滑稽なゲームの様相を呈します。タイの文化省は「顔」が欲しかったので、「いちばん国際的なのは誰だ？」とあたりを探して、「ピチェだな。じゃああいつに賞をやるよ」ということになったわけです。タイのダンスに関する政治的、経済的状況はタイに限らず東南アジア全域に共通するものだと思います。日本、中国、インドと比べてみれば……「東南アジア」と言っても「それってどの国？」というような感じで、あまり気にかけられてはいないのです。そして東南アジア地域の内部では、ダンスをめぐる経済は既存の権威的な見方に操作されています。だからピチェはそこで一定の戦略を探求し、アイロニカルにゲームに参加するというものをしていくアーティストたちの一例です。彼らはそのための方法論を持っているのです。

武藤 時間がそろそろ来てしまって、二時間弱ですが話し足りないくらいどんどん広がってきていますが、申し遅れましたがクリストフさんは所用がありまして中座なさいました。まだ話し足りない方が多いと思うんですが、フロアにもぜひ振りたいたいと思っていたものですから、時間的に大丈夫でしょうか、二つくらい？ もう少しこの『ピチェ・克蘭チェンと私』という作品から離れて抽象的なレベルで話を進めたかったなと思ったんですが、ちょっと時間が足りませんでした。ご質問やご意見があったら伺いたいんですが。なさそうですね。先ほど僕の

方からは、経済的に非常に余裕があると言ったら変ですが、日本なりヨーロッパなりがイニシアチブをとってアジアの内部だけでは解決不能なものを取り出すことが可能になるという、多少楽観的なコメントをしてしまったところがあって、必ずしもそういう一面的なものだけではないと僕も思っていて、例えばそういったイニシアチブをとれる主体みたいなものがイニシアチブをとれない主体の声を代弁するというようなときには、非常にデリケートな問題がそこにも挟まってくるだろうと思うんですね。昨日このセッションを準備するときに、やはりヨーロッパとアジアといったような対立項自体がヨーロッパによって出されたものではないか、なぜこの枠組みをあたかも自明のものとして採用するのか、といった非常にもっともな突っ込みもありましたし、アジアという枠組み自体をいつ誰がどういう文脈で必要とするのかという非常にポリティカルな側面は常にあると思うんです。だけどそういったものから逃げてばかりもいられないし、そういった政治的なものに対して無防備であるということももちろんまずいわけで、そこで何か積極的に問題に触れてゆくということがアートに関わる人間としては重要なのではないかと考えています。ちょっと今回時間が足りなくて不満が残るセッションになってしまったかもしれませんが、最後までご清聴いただきありがとうございます。それからパネリストの皆さん、どうもありがとうございました。

モビリティ時代のネットワーク

3月5日 [水] 11:00~13:00 / 日仏会館 ホール

モデレーター：松井憲太郎 [世田谷パブリックシアター プログラムディレクター、日本]

スピーカー：アムナ・クスモ [クローラ財団 ディレクター、インドネシア]

マリー・アン・ドゥヴリーク [IETM 事務局長、ベルギー]

佐東範一 [NPO 法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク (JCDN) 代表、日本]

「最も移動を不得手とする芸術ジャンルの代表格、「舞台芸術」には人的ネットワークが不可欠？ 実際にそれぞれのネットワークを築いて活躍しているパネラーを中心に「移動」時代のネットワークについて話し合います」

(開催プログラムより)

● MATSUI Kentaro



1980年より劇団黒テントに所属し、主にプロデューサーとして東京をはじめ日本全国での旅公演を制作。88年からは演劇雑誌等で演劇評論を開始。89年より世田谷パブリックシアターの計画づくりに加わり、97年閉館時より学芸事業を統括、演劇作品の企画とともに、ワークショップやレクチャー、出版などの企画も行なう。海外の演劇人との共同作業も多く、アジアやヨーロッパの演出家、振付家らと各種のコラボレーション作品を作ってきた。

● Amna KUSUMO



インディペンデントのアート・マネージャー、カルチュラル・プログラムのプロデューサーとしてパフォーミング・アーツに長く関わる。インドネシアの伝統的な、またコンテンポラリーのパフォーミング・アーツをプロデュースし、インドネシアだけでなくアジア、オーストラリア、米国、ヨーロッパ、南米をツアー。インドネシアのアート・アドミニストレーター第一世代として、多くの文化的プロジェクトや国際会議にコンサルタントやスピーカーとして参加。1999年に他3人の文化活動家とともに、学習の機会、ファンディングや情報へのアクセスを提供しインドネシアのアートを振興するためのNPO「Kelola」を発足。Kelolaは国内外の組織と協力しながら、インドネシアにおける文化交流を盛んにするため活動している。

● Mary Ann DeVLIEG



米国生まれで現在ブリュッセル在住。1994年10月からIETMの事務局長。英国ワーウィック大学でヨーロッパ文化政策の修士号取得。パフォーミング・アーツの製作、プレゼン、ディフュージョン、育成、ファンディングを専門とし、カリフォルニア、ニューヨーク、ロンドン、南西イングランドでカルチュラル・マネージャーとして活動。カルチュラル・マネージメントの教育に従事し、アーティストとアート・マネージャーのためのトレーニング・プログラムを実施。

文化政策、ネットワーク、国際的あるいはヨーロッパの文化に関わる問題について教育、アドバイス、講演。アートとアーティストのモビリティへの長年の貢献により、EUが制定した「労働者のモビリティ年(2007年)」の「個人」賞受賞。



● SATO Norikazu

1960年北海道生まれ。80年舞踏グループ「白虎社」の創立に参加。以後94年の解散までの国内公演、海外ツアーにて舞踏手兼制作者として活動。96年アメリカ・ニューヨーク、ダンス・シアター・ワークショップにて1年間のアートマネジメント研修。97年アメリカ・インドネシア・日本の3カ国による国際プロジェクト「トライアングル・アーツ・プログラム」に参加。98年から3年間の準備期間を経て、2001年NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク (JCDN) を京都にて設立。日本全国で社会とダンスをつなぐ様々な活動を行っている。

◎採録・翻訳：新井知行

松井憲太郎 このセッションのテーマは「モビリティ時代のネットワーク」です。これは今、私たちアジアの舞台芸術の世界で活動するものにとって非常に重要なテーマだと思います。まず、このような貴重な話し合いの機会を与えてくださった文化庁、国際交流基金、地域創造、セゾン文化財団、そしてIETMに感謝の意を表したいと思います。

今日のテーマを掘り下げるために、じつはすでに昨晚、インドネシア、中国、日本からのアジア側の参加者と、ヨーロッパからのIETMのメンバーとで話し合いました。そこでこの「モビリティ時代」という状況のなかで、アジアの社会にも大きな変化が生まれていること、またその影響は各地の舞台芸術の世界にも及んでいるという話に発展していきました。「モビリティ」が可能になった状況を別の呼び方をすると「グローバリゼーション」ということになりますが、アジアに限らず全世界で進行しているグローバリゼーションには、良い面と悪い面があ

るわけですね。たとえばモビリティ自体も、グローバリゼーションがもたらした良い部分だとも言えますが、その反対の面があるわけです。

昨晚、中国の方が話してくれたのは、舞台芸術の世界で、若い世代と年を取った世代の間に文化的な活動についての態度の違いが生まれてきているということでした。それはたんなる世代間のギャップではなくて、グローバリゼーションのなかで社会がものすごいスピードで変化していった、その負の影響のひとつの表れということで紹介してくれたわけです。

ほぼすべてのアジアの国々の場合、伝統文化と近代的な文化が並存してあるわけですが、私たちが立脚できる基盤のような、良い意味での伝統文化が、演劇をやっている人間たちの間でさえ非常に共有しづらくなっているという現状があります。アジアの国々では少しずつ状況が違うわけですが、それぞれの場所で舞台芸術に携わっている人間たちは、この急速に変化し続ける社会と自分たちの活動をどのように関係づけるかという点で苦勞している。急激な社会の変化に直面して、うまく対応していける部分と対応しきれない部分が出てきているんだと思います。

それぞれの国で、アーティストは自分たちの努力でそのような問題を解決していこうとしているわけですが、グローバリゼーションやモビリティといった、違う国同士の交流が簡単になってきた状況のなかで、自分たちが自覚するだけではコントロールしきれない文化的、経済的、政治的な相互影響といったものが多国間で生まれてきています。つまり自国の中だけで活動したり、努力しているだけでは、十分に自分たちの演劇文化を発展させられないという現状が生まれてきている。そのような状況のなかで重要になってくるのが「ネットワーク」という考え方、あるいはその実践なのではないかと思うので、今日のテーマは非常に重要なのだと考えています。

セッションの前半では、舞台上の三人のパネラーからそれぞれお話をいただきますが、パネラー間のディスカッションはなるべく短くして、後半では会場も巻き込んで、ネットワークについての話し合いをたっぷりしたいと思います。

三人のパネラーにお願いしたのは、ヨーロッパはもちろん、じつはアジアの舞台芸術の世界にもすでにネットワークは数多く存在しているわけですが、そこにおける困難なことや欠落しているもの、つまりまずネットワークの現状についてお話しいただきたいとお願いしました。二点目としては、ネットワークは私たち舞台芸術の世界にいったい何をもたらすのかということ、そして三点目として、将来的なネットワークのヴィジョン、あるいはある種の提案ができないだろうかとお願ひしてあります。

またネットワークと抽象的に言っていますけれども、今日ここで話すのはアジアという地域における舞台芸術のネットワークというふう限定して考えたいと思います。もちろん参考例としてマリー・アンさんからヨーロッパの例も出てくると思いますが、最終的にはアジアでのネットワークを考え際に、ヨーロッパでの実践がどう役立つのか、どう意味を持ってくるのかということで紹介いただければと思っています。

もうひとつ、注意深く扱いたい問題は「アジア」という言葉ですね。これはいろいろな意味で難しい言葉でして、昨日の午

後のディスカッションの中でも「ヨーロッパ対アジア」のような形でこの言葉が語られたりするわけですが、これは良い意味で議論を触発する言葉であると同時に、政治的な意味合いもあり、問題が非常にたくさん含まれている言葉なわけです。アジアという言葉がどういう意味を持っているのか、それが今日のネットワークの議論を通じて同時に明らかになればいいと、個人的には期待しております。最初にマリー・アンさんからお願いいたします。

マリー・アン・ドゥヴリーク どうもありがとうございます。ちょっとした「ネットワーク」の理論から始めたいと思います。これが午前中のセッションで話すには少々危険な話題であることは承知していますが、持ちこたえていただければと思います（笑）。

ネットワークはヨーロッパでは非常に重要になってきています。IETMが一九八一年に設立された時には、私たちはヨーロッパで最初の文化的ネットワークだったかもしれません。しかし九〇年代には、アートに関わるネットワークの数は飛躍的に増えて、今では数百のアート・ネットワークがヨーロッパにあります。ジャズのネットワーク、テキスタイルのネットワーク、子どものためのアートのネットワークというふうに、あらゆる表現分野がネットワークを持っているかのようです。しかもアートの分野での協力のためのネットワークは世界中でも増えていて、私たちは来年、第三回の国際的ミーティングを開催して、世界中の文化的ネットワークとそれらに出資している、あるいは出資するかもしれない財団とのより良い対話を構築したいと考えています。

IETMでは今まで随分長い間、ネットワークについて議論してきたこととなりますが、八〇年代、ネットワークの存在自体を擁護していた頃、私たちはネットワークのいくつかの特質を規定しました。それらの全てが今でも適用できるわけではないのですが、それを紹介いたします。

「ネットワーク」と「アソシエーション」の基本的な違いは、アソシエーションがトップダウンのヒエラルキーを持った組織であり、誰かがトップにいて、小さな委員会がその下にいたりして、彼らが決定を下し、他のメンバーたちにその決定が浸透してゆくという形になっています。それに対して、ネットワークはもっと水平的な組織であり、ヒエラルキーはずっと少なく、決定はみんなで行なわれ、押しつけられることはないという違いがあります。

ヨーロッパで私たちが「プロジェクト・コンソーシアム」と呼ぶものは、ネットワークとは違います。例えば何人かが集まって共同製作とツアーを行なう、そしてツアーが終わるとこの集団は解散する、これがプロジェクト・コンソーシアムです。彼らは特定の目的のために集まってそれが達成されれば解散する、それに対してネットワークは継続的なものです。ネットワークは考えや価値観や同じ利益を共有する人々の集団であり、継続的な地盤の上に集まり、お互いについて学び、学習を継続します。

また、ネットワークの特質として「スピード」ということが挙げられます。ネットワークにおいては、ニュースは他のものと伝統的な情報手段よりずっと速く伝わります。これには良い

面と悪い面があります。教室である子どもが風邪をひく、すると教室の全生徒にそれが伝染り、その親たちにそれが伝染り、その親たちの会社の同僚も全員風邪をひく、これが悪い面です。しかし同じ事が良い面についても言えます。インスピレーションを与えてくれるような実例の情報もまたきわめて速く広がるわけです。

世界的な文化的ネットワークについて、私たちはまた「オープン・ネットワーク」という考え方を重要視しています。閉じたネットワークというものも存在していて、マフィアなどがそうですが、オープン・ネットワークというものはメンバーシップを常に更新するという点に関心を持ったネットワークのことです。人が何年かの間集まって活力を得、知りたい相手と知り合い、退会し、新しいメンバーが入ってきて、時には昔のメンバーが新しい刺激を求めてまた戻ってくる、これはネットワークのとても健全なあり方です。スポンジのようなものとしてあり、人の出入りに関して開かれてあるということです。

あるネットワークの内部に「サブ・ネットワーク」が存在することもあります。共通点が多い人々、あるいはあるプロジェクトと一緒にやりたい人々、高度な「コネクティビティ」を持った人々が集まって小さなグループを作るのです。コネクティビティの概念は非常に重要です。

ネットワークにおいて人々は直接顔を合わせます。ここに「モビリティ」の重要性があります。人と実際に会って、言葉だけではなく、「この人は信用できるか」「この人は自分を信用してくれるだろうか」といった直感的な判断も行なうし、「実際に会う機会の他に、インターネットやメールや電話を使ってこの人とどれだけ連絡が取れるだろうか」といったこともあります。これがとても重要です。

ネットワークの主要な活動に関するリサーチが行なわれていますが、ヨーロッパとラテンアメリカに関するものがほとんどです。アジアについてははっきり言えませんが、一般的に言って、ネットワークの主要な機能は具体的なプロジェクトよりも「学習活動」にあります。私たちは考えを共有し、自分たちの活動のあり方を比較し、お互いがやっている点に関心を持つ、というのは私たちはみんな同じ分野で働いているからです。公式にあるいは非公式にケース・スタディを行なう、良い例と悪い例を検討する、共通の問題の解決策を見つける、といったことをするわけです。

主要な活動の二つ目は「情報の供給」です。ほとんどのネットワークがニュースレターやウェブサイトを持っており、出版活動やトレーニング・コースを行なっています。何らかのサービスを通してメンバーに貢献するという考え方ですね。

三つ目は「アドボカシー」というものです。これが日本語に訳せるのかどうか分かりません。ヨーロッパの言語でもなかなか翻訳が難しいので。ともかくこれは、集まり、自分たちが何を必要としているのかを定義し、法的なあるいは資金に関わる政策に影響を与え、自分たちの分野の活動がよりうまくゆくようにする能力のことです。これはたいへん重要です。

四つ目は人の意識や姿勢に影響を与えるということです。IETMの活動の自己評価を始めた頃、メンバーに「IETMはあなたに何を与えましたか？」と訊くと、彼らは「うまく言えないけど、人生が変わった」と答えたものです。私たちはがっかり

しました。というのは、人生を変えるのは良いことかもしれませんが、省庁などに「自己評価の統計が出ました。人の人生を変えました」と報告するわけにはいかないからです。もっと深く突っ込んだ調査が必要でした。「あなたの姿勢はどう変わりましたか」「彼らはより国際的に活動するようになりました」、「あなたの意識はどう変わりましたか」「知識が増えて自分が何をできるかについてより多くのアイデアを持つことができるようになりました」というわけです。あるリサーチャーは、私たちがネットワークを作るのは世界をより良く理解するためだと言い、そのことを「意味を作り出すこと」と呼びました。豊かな経験、他の人の文化を理解しようとするプロセスを通して、実際私たちは意味を作り出しているのです。

IETMのメンバーが得る利益についてのリサーチでは、その有益性についてみんなが一致しました。人は他の人がやっている点について学ぶためにやって来て、それを真似するのではなく、持ち帰って自分の仕事にたぶん少し違ったやり方で取り入れることができます。情報交換はもちろん重要です。そこにはリサーチャーが「トレンド・インフォメーション」と呼ぶものが含まれてきます。実際昨夜そこにいるタン・フクエンがタイの状況について話してくれましたし、彼は他の国で何が起きているのか知るために話してもいたわけです。私たちは「あなたはどのようなやり方をしているのか」「あなたはどのようにやって古い工場を見つけて、それをアート・センターに改築したのか」「あなたは若いアーティストとどうやって仕事をして、それをどうやって観客に提供するのか」「あなたは公共的資金源がない国で、どうやって資金を調達しているのか」といったことも交流します。こうしたことは重要な学習活動です。

もうひとつの重要な側面は、「孤立状況の打開」ということであることも明らかになりました。私たちはみんな同じ分野で働いていますが、比較的不安定な、あるいは立場の弱い状況で活動している人は、コンテンツ・パフォーミング・アーツを最重要課題とするわけにはいかないかもしれません。そういう人はどうかしようががんばっているわけですが、そこで連帯というものが必要になってくるのです。同じ仕事をしている人が会って、同じ問題を共有するわけですが、ある人にとってはその問題がより大きなものであるということがあります。そして同じ闘いをしている人々に会ったことで力を得て帰ってゆくことができるわけです。

「文化間の交流」についてはすでに少しお話しました。どうやって他者を理解しその価値を知ることができるのか？ それはしばしば一緒に仕事することによってであったり、違いを感じ、自分が理解していないということを理解することによってです。それが理解の第一歩です。

もちろんネットワークはプロフェッショナルなコンタクトを取るためのものでもあります。そして最終的に、人がネットワークから得る最大の利益と見なしていることは、一緒にプロジェクトを作ることができるパートナーを見つけるということなのです。これになぜ三年とか五年といった時間がかかるかというと、自分が他の人の仕事環境について知らないことをいろいろと知る必要があるからです。そういうわけでネットワークは何よりもまずプロセスであり、これがネットワークに慣れていない人にとって問題になることが多いと思うのですが、それは

すぐに成果を欲しがり、忍耐強くあることが難しいからです。しかしこれは必要なことです。

機関によって作られたネットワークというものはまた違います。ヨーロッパには資金団体によって作られたネットワークが多くありますが、これらは大抵長続きせず、お金がなくなり次第に消滅します。

ネットワークはgenerousであろうという全メンバーの誠実な意欲と努力に強く依存します。ネットワークを「経験をプールするもの」として考えれば、みんなが経験を提供するというをしなければどうにもなりません。難しいことではありますが、経験や知識を提供し、資金のことなども含めて情報を共有するgenerosityを持ったメンバーの関係性というものが重要なのです。

早期の成果を上げることもまた重要です。具体的な利益を得るのに長い時間がかかることが多いので、ポジティブな経験を積み重ねて、人々がネットワークを継続してゆこうという意欲を持つためのエネルギーを保てるようにする必要がありますからです。

最後に、多くのネットワークはひとつのタイプの仕事、あるいはひとつのタイプのメンバーに集中しているということがあります。大規模なフェスティバルに集中したネットワーク、小さなカンパニーに集中したネットワークといった具合にです。IETMはコンテンポラリー・パフォーミング・アーツという一見せまい領域に特化していますが、非常に多様性を持ったネットワークで、資金提供者もいれば公職にある人もいるし、大規模なフェスティバルをやる人もいれば小さなカンパニーをやる人、インディペンデントのプロデューサーもいます。私たちの仕事を見てリサーチャーが言ったのは、この誰もが誰にでも出会えるということもまたネットワークを豊かなものにするということでした。しかしながら小さなネットワークというものもまた有効なものです。一人一人のメンバーに実際に会えるし、彼らを知るための時間も多く持てるからです。したがって多様性を持ったネットワークからも、小さなネットワークからも得るものはあるということです。

ひとまずここまでにしたいと思います。というのも私が紹介したリサーチでの成果は、先に言ったように、アジアの事例に基づいたものではないからです。それなので私自身、他のスピーカーのみなさんがどのようなお話をされるのかとても興味があります。

松井 どうもありがとうございます。最初からたくさんの重要な論点が出されましたが、とくにひとつだけ強調しておきたいことを言うと、ネットワークが持つべきオープンさをマリー・アンさんが言っておられた点です。それはアジア、あるいは日本の中で実現してゆくの、もっとも難しい部分かなと思いました。ネットワークのオープンさを生み出す戦略が、今日の話から最終的に出てくるととてもありがたいと思います。

では次は佐東さんに、まず日本の国内でのご自身のネットワークの実践例と、海外の人たちとのネットワークを作ろうという最近の実践例についてお話しいただけます。

佐東範一 はい。こんにちは、ジャパン・コンテンポラリー・ダンス・ネットワーク (JCDN) の佐東といいます、よろしくお願ひします。このJCDNというNPO法人は、一九九八年から三年間準備をして、二〇〇一年にNPOとして設立しています。

少しだけその前の経過を説明しますと、僕自身は十五年間ほど舞踏のグループで頭を剃って身体をまっ白く塗って踊っていました。そのグループが解散したあと、アメリカのニューヨークのダンス・シアター・ワークショップ (DTW) というところで、九六年から九七年の一年間インターンとして働きました。その頃、DTWはアメリカのナショナル・パフォーマンス・ネットワークという、アメリカ全土のプレゼンターのネットワークを、ひとつのプロジェクトとして形創っていました。その事務所で働いているなかで、アメリカ全土のプレゼンターが集まってミーティングする姿を見て、「そうか、アメリカの中ではこんなネットワークがあるのか」と、僕が若い頃に舞踏に出会った時と同じようなカルチャー・ショックを受けました。その後、自分が何をやるかを決めないまま日本に帰ってきたんですが、その時に多くのダンス関係者と出会う機会があって、日本のダンス・シーンにはお金がない、観客もいない、助成金もない、ツアーもできない、本当になにない尽くしだという話をたくさん聞きました。その話を聞いているうちに、もしかしたら自分がアメリカで体験したネットワークのアイデアが有効なのではないかと思いました。

始めたのが九八年ですが、その頃はネットワークという発想は舞台芸術に置いては日本にほとんど存在していませんでした。当時、「ダンスのネットワークを作るんだ」ということをいろいろの人に言った時には、白く塗っていた舞踏の人がアメリカかぶれをして帰ってきて、訳の分からないことを言い始めたというふうにとらえられることが多かったんです。ただ、ありがたいことに三年間ゼン文化財団から助成をいただけることになって、とにかくどういうネットワークのあり方が可能なのかを、日本全国旅をしながら考える時間をいただけました。

そこで各地を回ってみると、日本はすごく小さな国なんですけど、隣の県同士でも誰が何をやっているかを知らない。例えば一人のアーティストが自分の住んでいる所以外で公演をする機会もほとんどなかった。よほど大きなカンパニーが、まあ一年に一回できたらいいほうで、それもコンテンポラリー・ダンスの世界では非常に難しいという状況がありました。

その頃、東京を中心とした関東エリアと、大阪、京都を中心とした関西エリアの二つの地域にしか、コンテンポラリー・ダンスを作るアーティストは存在していませんでした。ただ各地に、横のつながりを持ちたいという人たちがいることが全国を回って分ってきたので、そこをつなげて各地で点として存在しているものに道をつけてゆくような作業ができないかと思いました。

三年間そういう状況を見ているうちにもうひとつ気づいたのは、情報が共有されていないことですね。どこにどういうアーティストが、ダンスを扱うオーガナイザーや評論家がいるのか、ダンスのためのスペースがあるのか、そういうオープンな情報がその頃はなくて、そこで第一ステップとしては情報を整理しようと思いました。例えば札幌だったら「コンカリーニョ」、大阪は「ダンスボックス」、東京は「セッションハウス」とい

うスペースがあるとか、ある財団は過去に一回ダンスのことをやったことがあるとか、アーティストにしてもどのような作品を創っている人なんだろうとか.....。

それで始めたのが、みなさんにお配りした「JCDNダンスファイル」なんです。これは六冊目なのでだいぶ情報が整理されていますが、当時各地のオーガナイザー・プレゼンターの人によく言われたのが、コンテンポラリーダンスでギャラをいくらと言われるか分からないから近づき難いということだったので、その時アーティストに対して、あなたのダンスの上演料はいくらなのかを明確にしてくださいとお願いしたんです。そこを明確にしないと物事が進まないと思ったんです。その頃、自分たちのダンスの上演料という考えはあまりなかったですね。一回目のダンスファイルを作った時は、1ステージを五百万円と書く人から、無料でもどこでも呼ばれたら行きますという人まで、すごく範囲が広くて、誰も自分のダンスの値段がいくらなのかを決められないという状況にありました。でも二回、三回と続けてゆくうちに、だんだん妥当な値段というものができてきた。

もうひとつは、具体的に何かしないとネットワークは成立しないだろうと思ったので、これは今日のテーマの「モビリティ」と一致するんですが、とにかく人が移動するようなプロジェクトをやりたいと思いました。ダンスは身ひとつ持っていけば成立するものも結構多いので、札幌、東京、横浜、大阪にある四つのスペースを結んで、各スペースから一人のアーティストを出してもらい、その四人が四カ所を回る。それが二〇〇〇年に始めた『踊りに行くぜ!!』『We're Gonna Go Dancing!!』というプロジェクトでした。これは今も続いていて今年度で八回目です。だんだん開催地と参加アーティストが増えてきて、今年は全国二十一都市で四十九組のアーティストが参加しています。

このプロジェクトでやろうとしているのは、日本の何処でも作品を作ることが出来るということと同時に、全国でどういうアーティストが生まれてきているのかを他の地の人が知ることです。また、これをやることで各地のアーティストが一緒に舞台を踏んで、アーティスト同士のコミュニケーションが生まれる、またアーティストとよそのオーガナイザーが知り合える、そして同じプロジェクトを通じてオーガナイザーあるいはプレゼンター同士がつながってゆける。

あとツアーができないという状態が何を意味するかというと、作品が育っていかないということです。ひとつの作品が一回上演しただけで終わってしまうとなると、やはり作品が育っていかない。ツアーをやって何回も上演することで、作品が育っていくということがあります。

また以前だとツアーをやる、世に出るとなると、東京や大阪に出て行くとかを考えなくてはいけなかった。ですが、各地をつなぐ道さえきちんと作っておけば、どこで作品を作ったとしても、それが日本国内で流通できる。逆に東京には稽古場も少ないし、作ることがハードだけれども、地方では空いているスペースは結構あるし、支えてくれる人が多い自分が住んでいる場所で作品を作って、それをいろいろな所に持って行く、そういう道ができればいいという考え方がだんだん広がってきています。

去年からこのプロジェクトはちょっと様変わりをさせまして、それまでは全体のバジェットの都合で経済的に一組三人までのグループしか出演できなかったのですが、今年から六人までのカンパニーと海外のアーティストを入れました。特に海外のアーティストに関しては、JCDNは他のプロジェクトもいろいろやっているんですけども、海外ですごく有名でも日本ではあまり知られていないアーティストをプレゼンテーションするのは大変で、しかしこのプロジェクトでは、ひとつのネットワークの仕組みができていますので紹介しやすいということがあります。

それでアジアのネットワークの話につながってくるんですが、去年初めてアジアのツアーをしました。タイ、マレーシア、フィリピンとインドネシアの二都市、合計五都市のツアーを行いました。その時は日本のアーティストがメインで、各地のローカルのアーティストがそこに参加するという形でした。インドネシアではアムナさんが受け元になっていただいて実現しています。

ひとつ、ネットワークのいい点としては、例えばひとつの地域に一人しかコンテンポラリー・ダンスのアーティストがいなかったりしてすごく孤独を感じていたとしても、日本全国で考えると理解してくれる人がこんなにもいるんだということを知り、安心ということではないですが、しっかりとプライドを持ってやっていけるということがあります。

アジアでツアーをした時に思ったのは、国の背景は違うけれども、コンテンポラリー・ダンスや現代的な舞台芸術をやっている人は、ある種、気持ち的には同じものを持っているということでした。日本はアジアの他の国と比べてお金持ちだと言われますが、アーティストはやはりみんな貧乏なんですね。お金がなくて生活が苦しいという意味では、ヨーロッパやアメリカのアーティストも、大きなカンパニーに属しているダンサーは少し違いますが、インディペンデントの人はほとんど似たような状況にいる。でも僕たちはアジアの隣の国の人たちのことをよく知らないわけですね。だから、そういうアーティストたちとつながっていきながら、その人たちが住んでいるところの住民を観客や対象にすることで、もう少しそれぞれの社会にコンテンポラリーダンスをどう打ち出していかを考えることができればいいと思っています。そろそろアジアの中でも、そういうネットワークや新しい枠組みづくりができるようなキャパシティができていて、そういう時期にきているかなと思います。

松井 佐東さんのお話を聞きながら、本当にすごいことをやってきたなと思いました。個人の方で実現しているネットワークにもかかわらず、さっきマリー・アンさんが言ったネットワークのオープンさも実際に形作っている。またネットワークをベースにしたツアーによって、アーティストの作品の成長を促すことが可能になっている。あと東京という中心から離れて、脱中心化あるいは多中心化することで、ネットワークが本来の機能を果たすということも実現している。ちょっと持ち上げ過ぎですか？(笑)

佐東 日本はどうしても東京が中心なので、あらゆることが東京を中心とした尺度によって放射状に伝わっていく。僕自身も

ニューヨークから帰ってきてネットワークを作ろうとした時に、東京に住むか、それまでずっと住んでいた京都に住むかすごく迷ったんです。ただネットワークを始めようとした時に、そこで活動する個人のそれぞれが中心になって、たくさんの放射状の動きをどういうふうに作っていいのかということを考えました。例えば東京や福岡など、ひとつの都市が中心ではなくて、個人が中心になった放射状の動きを作る方法論を作らないと、ひとつの絶対的な中心があるという形は崩せない、あるいは新たに作り直すということが必要なのかなと思いますね。ただそれはすごく時間がかかりますが、持続しているので少しずつできているような気はします。

松井 ありがとうございます。次はアムナさんですが、昨晚のミーティングに参加していて、いま客席にいるタン・フクエンさんが退席するという事なので、ここまでの話にコメントをいただけますでしょうか。

フクエン マリー・アンが言ったオープン・ネットワークの概念に刺激を受けました。思うにアジアは国の構成や歴史においてあまりに違いが大きいので、ネットワークが作られる時には、それが特定の利益や目的を持っていると思われるのです。だからいかに「オープン・ネットワーク」と呼ぶことができるようなものを定義し構築するかということが課題になってきます。昨夜のミーティングでは、私たちはまずはその何人かの間でネットワークを作ろうと欲していましたが、私たち一人一人の求めているものが何なのかということはそれほど具体的にまだ定義しませんでした。なぜ会うのかということをもっと明らかにするために、またミーティングを持つ必要があると思います。

また、マリー・アンの言ったネットワークの諸機能の中で、スキルの移動、知識の移動ということに大変興味を持ちました。分断化され不連続なアジアでは、情報としてもっと可視的される必要のある都市や国というものがあります。そして比較的発展している都市や組織から、こうした都市に何かを与え、お互いを知るプロセスを開始し、長所と短所を認識し、ひいては公平な交流ができるようにする必要があります。この活動はある部分ではマッピング、ある部分ではスキニング、そしてある部分ではバランスの調整、といったものになるでしょう。

これがアジアにおいて機能し得るネットワークの第一歩だと思います。ある意味で佐東さんがおっしゃったことにも通じるのですが、つまり情報を真に共有するという事です。アジア・ソサエティのレイチェルが来ていますが、彼女はアジアをよく知っているのでもっと分かっていると思います。アジアはとても速く変化していて、毎年更新され、新しい組織ができたり人員が変わったりしています。それはもう知ることが不可能と思われるくらいなので、ネットワークの第一の機能はお互いを本当によく知ることだと私は思います。

松井 ありがとうございます。ではアムナさんお願いします。

アムナ・クスモ おはようございます。すでに「こんにちは」の時間になってしまいましたが。私はインドネシアから来たア

ムナ・クスモといいます。このセッションに参加できて光栄に思っています。TPAMに感謝します。

最初に私の仕事の背景を説明します。長くはならないので我慢してください。一九九九年の十一月に、同じ関心とアートへの情熱を持った二人の知人と私はKelolaというNPOを作りました。当初Kelolaは中央ジャワのソロというところを基点にしていましたが、ここはインドネシアの中心ではありません。中心はジャカルタで、日本における東京のようなものです。ジャワはインドネシアで最も小さい島ですが、人口の六十パーセント、約十五万人が住んでいます。経済的活動の七十から八十パーセントはジャカルタで行なわれています。つまり何もかもがジャカルタ中心だということです。ジャカルタ以外の人々、特にジャワ島以外の人々は彼らが言うところの「ジャワ中心主義」に関して大変反感を持っています。ジャワに住む私たちは常にそのことを意識していますし、他の島に行けばそれを肌で感じます。政府のアートへの援助は非常に少ないですが、それでも他と比べればジャワのアーティストはより多くの機会を持っています。

Kelolaを始めた時そのことを意識していたので、ジャワ以外の各地で無名のアーティストを見つけて彼らに同じ機会を与えるということがどうしたらできるかと考えました。このためには一定のモビリティが必要です。各地にどういふ人がいてどういふことをやっているのかという情報はほとんどありませんでした。ですので、まず私はインドネシアの本当に多くの場所を旅しました。途方もない旅です。年に三十回旅するというようなこともありました。そうすることで初めて見る地域、初めて会う人々を知ることができました。彼らとのミーティングや相互交流を通してネットワークが構築されました。これが大変助けになりました。どこに行っても必ず私たちは情報を収集整理して、データベースを作りました。最初は自分たちのために作ったのですが、今では多くの人が、どの地域にどういふダンサーがいるとか、どの劇場でどういふ作品をやっているという情報を得るために、私たちのところにやってきます。大都市のアート・カウンスルさえ彼らが持っていない情報を求めて私たちのところにやってくる。

このネットワークのおかげで私たちはインドネシア全体を視野に入れて仕事することができていますが、これは実際とても難しいことで、というのは例えば私のいるところから最東端のパプアまでの距離はジャカルタと東京の距離に等しいからです。ですから移動はなかなか難しいし、アーティストは当然そのためのお金を持っていませんし援助もありませんので、なかなか会うことができません。でも私たちはいつもジャワだけでなく他の場所からアーティストを集める努力をしています。そのためには彼らを援助する必要があるのでも、例えばワークショップを開催してそこに彼らを集めるという時には、彼らがそこで出会うということを実現するために資金を集めます。

私たちの活動の多くは三日とか七日とか十日というような短期間のもではありません。一カ所にみんなが暮らして互いを深く知り、小さなネットワークを作ってその後も連絡を取り合うというふうにするためです。

私たちの活動はまた、国際的なネットワークによって可能になっていいます。私たちがアジアの国々よりも米国やオースト

ラリアとより多いコンタクトを持っているということはちょっと情けないことかもしれませんが、実際そうです。

ところで「アジア」という言葉の難しさについては意識していますが、とりあえずここでは他の言葉が見つからないということで使うことにします。アジアの状況は非常に不均衡なもので、このことがアジアのアーティストが他のアジア諸国に旅することを非常に難しくしています。多くのアジアのアーティストがヨーロッパやアメリカに行っていますが、それはヨーロッパやアメリカの団体に招かれてのことです。アジアの国々には、分かりませんがおそらく日本を除いては、そうした方法がありません。アジアには他のアジア諸国のアーティストを招くだけの経済力を持った団体はほとんどありません。私の最初のアジア旅行は実際、アジア・カルチュラル・カウンシルというニューヨークの団体の助成金によって可能になりました。

アジア諸国での主要な問題は、起こっていることについての情報の不在です。自分の仕事と旅を通して、私はもっとつながる必要というものを感じています。何らかの形で私たちは会って、何かを共有します。それが何なのかは分かりませんが、あまりにも多くのことが違ってもいるからです。米を食べるということくらいしか共通点はないかもしれませんが、けれども私としてはもっと知りたい、もっとつながりたい、もっと学びたいと感じています。これをアジアでどうやって実現するかというのは大きな問いです。どうしたらアジアのアーティストやアート・マネジメントの人々がもっと一緒に仕事できるようになるか。佐東さんやここにいるみなさんの多くはアジアの国々とネットワークを作るということをそれぞれのやりかたで試みていらっしやると思います。しかしもっとこのことを考えて、より意義深いつながり方を見つける必要があります。もっとポジティブで互いについて深く学べるようなやり方をです。

私は韓国でのIETMミーティングに幸運にも参加することができました、そこでのキーワードは相互主義[reciprocity]というものでした。これをアジアに適用すると多くの国が除外されることとなります。たぶん韓国、日本、シンガポールを除く全部の国が除外されます。そういうモビリティを支えるインフラがないからです。ではアジアにおけるネットワークはどういうものであるべきか？ アジアの中だけでやるべきなのか？ IETMの一部になるべきなのか？ コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツに特化すべきなのか？ こうした問いに私は答えられませんが、ここで自国であれアジア諸国とであれネットワークに関する経験が豊富なみなさんに、この問題について議論を始めていただきたいとアピールしたいと思います。そして一時的なものではない何かを構築する可能性についてもっと明確に把握できればいいと思います。実際今ここで行なわれていることもある種の構造、ある種の柔軟性を持っているように。どのようなものであるべきなのか、そしてそれがどのようにして有用で現実的なものであり得るのか、この二つを改めて考える必要があると思います。それなので、私はここにいるみなさんがアジアのネットワークについて何をおっしゃるか、聞くのを楽しみにしています。ありがとうございました。

松井 ありがとうございました。僕自身は世田谷パブリックシアターで、ネットワーク活動ではなくて、アジアの人たちとの

「コラボレーション」をいくつかやりました。五年前に始めたコラボレーションで、僕がオーガナイザーとしてやったものでは、東南アジアの五カ国とアメリカ、それと日本から十六人の演出家、劇作家が集まってひとつの作品を作るということをやりました。これは演劇作品として面白いものを作るが第一の目的だったんですが、同時にコラボレーションの過程を通じて、今アムナさんが話していたような相互にいろいろなことを知るといことを含めた、将来的なネットワークの基盤づくりができればと考えてやりました。

このようなコラボレーションが可能になる日本側の理由を言いますと、それは国際交流基金という団体があるからです。国際交流基金は基本的には日本語の普及、そして日本と全世界の文化交流を目的としている組織ですが、その中で特に舞台芸術に特化して、違う国の人たちが集まって一緒に作品を作るというプログラムを主催で行ってきたんです。その具体例は、昨日の午後のセッションで国際交流基金の畠さんから紹介されました。

もうひとつ、基金はいろいろな国にセンターを持っているわけですね。東南アジアで言うとマレーシア、タイ、インドネシア、あとフィリピンは事務所ですけど、そこで直接基金が現地のアーティストをサポートしたり、日本に呼んだりしているということがあります。そういう活動が基盤になってさまざまなアーティストが会ってコラボレーションをやるということが展開しているということがあります。

あとはセゾン文化財団も、アジアのみにターゲットを絞っているわけではないと思いますが、海外のアーティストと日本のアーティストの共同作業を援助したり、自ら主催するような形でプログラムを作っていて、それがコラボレーションという形で日本とアジアのアーティストとの交流を発展させているという現状があります。

さっき僕はコラボレーションをやったと言いましたが、じつはコラボレーションを始める時に、とくにIETMというモデルから非常に大きな刺激を受けて、コラボレーションをやりながらネットワークを作ることはできないかということを考えていました。ただ同時に、「演劇」あるいは「劇場」が果たしている役割や機能は、アジアとヨーロッパの国々では大きく違うのではないかとあって、たんにヨーロッパのものをモデルにするわけにはいかないと考えたんです。それは僕が世田谷パブリックシアターの活動で、フランスやイギリスやドイツの演劇人たちと共同作業をしたことがあるので、アムナさんがさっきインフラの違いに言及されましたが、そのようなことも含めて、あるいは演劇に関する哲学的なことも違うんだと身をもって感じていました。いま、アジアの側から、佐東さんとアムナさんにネットワークの現状と将来的なヴィジョンについてお話いただきました。このお二人の話に、マリー・アンさんから少し応答していただけますでしょうか。それを口火に、全体のディスカッションへと展開させていきたいと思っています。

ドゥヴリーク これこれこうしなさいというようなことを取って言う気はありませんので、自分がいろいろな所で見たことについてお話したほうがいいのかと思います。

IETMは大きい、強い、古いネットワークですので、しばしば他の地域でネットワークが構築される際に参照されたり援助を求められたりしてきました。そういうこともあってアフリカやアラブ世界や中央アジアでも活動してきたわけですが、そうした地域はもちろん歴史、行動様式、政治システムにおいて著しく異なっています。しかしヨーロッパの中でも違いはありましたし、今でもあります。違った政治システム、ある活動分野を構築する違った方法といったものがあります。でも私たちの目的は同じなわけです。私たちはみんなアーティストが創造を行なうことのできる環境を作るために働いているわけですね。私たちはアーティストの状況を改善し、彼らがより自由により創造的になることができるようにするため、そしてアーティストの意図を理解できる多くの観客が存在するようにするために存在しているのだと思います。だから私たちには多くの共通点があるわけです。

私は自分の発言が理論的過ぎ、漠然としていたことを少し後悔していたのですが、他のお二人は私がネットワークの機能として説明していたことの実例を示してくださいました。ヨーロッパの舞台芸術にまつわる経済的な構造は、共同制作というのが重要になってくるような形のものでした。だからネットワークは、劇場のディレクターや共同制作のプロデューサーなどの、稽古場、設備、舞台といった物質的なものやお金という、ある手段を持ってアーティストと仕事をする人々の共同制作、さらにそれらの人びとが組織するツアーの可能性をプールするものになったのです。これは非常に特殊なあり方です。この場合、それぞれの国やパートナーたちがこうした手段を持っている必要がありますが、これは非常に不均衡なパートナーシップでもあるわけです。特に初期には、ヨーロッパの南の国々にはお金がなくて、北にはあるという状況でした。だから南は例えばアーティスト、スペース、作曲家といったものを提供する、北がお金を調達する、という感じでした。

アーティストを交換するという、これについてはみなさん経験をお持ちですが、それから他の国のアーティストと一緒に仕事をする準備ができていないアーティストを選ぶということ、こうしたことのために必ずしもみんなが同じである必要はないのです。アーティストは違った環境で作業できますし、多くのアーティストが慣れていない環境で作業することに刺激を受けています。多くのネットワークがリサーチを行ないそれを出版していますし、実際私たちが二年前にアーティストのモビリティの障害となる事柄について行なったリサーチは公的、私的な資金提供者に、アーティスト間の交流により多くの援助を与えるように影響を与えました。これもみんなが同じでなければできないというようなことではありません。違うバックグラウンドを持っていて、かつ障害を見定めるといことは可能です。佐東さんのお話にあったような新しい方法も、他の国に持ち込んで活用することが可能です。だから私はみなさんがアジアと呼ぶところの、あるいはそう呼ばないところの地域にも交流の可能性は大いにあります。アムナが言ったように、互いに会う方法を見つける必要がありますが、これは難しいとはいえないと思います。そして何がまだなされていないのか、いつ始めるべきか、誰を巻き込むことができるのか、そ

うしたことを見定める必要があると思います。これは不可能ではないと思います。

松井 ありがとうございます。ここから全体でディスカッションしたいと思います。昨日のミーティングにも参加して下さった中国の張長城さん、まず口火を切っていただけますか。

張 やってみましょう。昨夜のミーティングでネットワークを機能させるためにはどうすればいいかという話をしました。中国には例えばChina Dance Associationというたぶん五百人くらいからなる大きなネットワークがありまして、私は委員のひとりになっています。Beijing Dance Associationというのもあって、これは三百人くらいですが、私はこの委員もやっています。しかし委員であっても他のメンバーを全員知ってはいません。ネットワークはあるが機能していないというのが現状です。メンバーになっているというだけだからです。毎年委員が何人か集まって何かを議論して何か方針を作って、それでおしまい、あとは自分のオフィスに帰って自分の仕事をしているというわけです。

十年前、私はある若い振付家をサポートしようとしたのですが、問題はすでに名声を確立したアーティストに援助が集中しているということでした。だから若いアーティストをどうやってサポートするかということは大きな問題です。私はネットワークが機能するように努力してみましたが無理でした。そこで自分自身でできるだけやってみようと思いました。私のコンピューターには世界中の三千人、携帯電話には七百人のネットワークが入っています。その中の何人かは親友です。そういうわけで、若いアーティストが私の所に来て「何か作りたい」と言えば、私は電話をいろいろな人にかけて「こいつはすごいアイデアを持ってるぞ、話を聞いてみる。すぐに判断しないでいいからとにかく話を聞いてみてくれ」と言う、というふうにととう自分のネットワークを作ってしまったわけです。IETMが北京でミーティングを開催した時にも言ったのですが、IETMより大きくさえあるネットワークがあることはあって、議長や文化大臣といった人たちにサインをもらったりしながらやっているけれども、実際は大して機能していないというのが現状です。中国の問題は大きすぎるということです。やりたいことがある人はいるのですが、そもそも人が多過ぎるのです。だから私は時にはひとつの問題に特化して十人か二十人だけで仕事を始めることもあります。

クスマ 質問いいですか？ そういう大きなネットワークは誰が始めたものなんでしょうか？ 政府ですか、それともアーティストでしょうか？

張 中国では全てのネットワークが政府に所属しています。会社が全部国有であるのと同じです。政府のものではなさそうな名前の組織もありますが、実際は政府の管轄で、資金も政府のもので。私のカンパニーは十年前に最初のインディペンデントのカンパニーとして設立されました。今はNPOになっています。私たちはまた、アートセンターも設立しました。

クスマ ありがとうございます。機能しないのはそのせいだと思います。南アジアにSEAMEO-SPAFAという組織があって、この名前は誰も覚えられないような正式名称の頭文字ですが、これはASEAN諸国の役人のネットワークです。いろいろな部署があって、リサーチをしたり文化交流をしたりしています。たしか年に二回ミーティングをしてプロジェクトを企画するのだったと思います。このミーティングに来る人というのが現実と何の接触も持っていない官僚たちで、実際何の成果も上げていません。文化的な意味ではゼロです。冗談としか思えないようなコラボレーションをやって、何か所も回りましたが、観客はほとんどいませんでした。政府主導だと物事が進まないのは、文化政策というものがあることはあっても優先順位は低くて、本当に文化のことを考えているわけではないからだと思います。

松井 ここまでの論点を少し整理すると、ネットワークを組む上でのそれぞれの国や地域の「違い」という大きな課題が浮上してきました。例えばIETMに即して考えた場合に、ヨーロッパでも南と北、西と東というような違いがある中で、その違いを乗り越える形でネットワークが作られてきたという話がありました。ではアジアにおいて、ネットワークを作る上で障害となるような違いとは何か？ たとえば、ひとつの国の中でもたくさん異なる民族と言語で構成されているインドネシアのような国がある。アムナさん、民族と言語的にはいくつあるんですって？

クスマ たしか民族が四百くらいで言語が五百くらいだったと思います。だからネットワークの話をするなどというのは.....どれだけ難しいかお分かりでしょう。私たちは自分と違う人々と一緒に暮らすということを身につけていますし、他人のことを自分は何も知らないということをみんな意識しています。何かが当たり前のことだと思ってしまうことがないのです。どうにかやり過ぎそうとしても、いつもうまくいくわけではありません。

松井 逆に日本は言葉も民族も「ひとつ」というふう考えられていて、実はひとつじゃないんですが、それで一方では外側とつながるといことが非常に不得意ということになっています。つまりアジアのなかには、ひとつの国のなかにも、国と国のあいだにも様々な差異が数多く存在している。

あと、張さんから話が出た政府の関与、もっと具体的には文化政策の問題ですね。アジアの国々の文化政策というのは、ヨーロッパをモデルにしてスタートしているわけです。それは植民地の歴史など、いろいろなことがあった上での話で、そうしたことをもとにそれぞれの国の文化政策が形成されていて、そのなかには実質的にアーティストへのサポートになっている政策もあれば、じつのところは政府のある特定の利益の実現を目指していて、文化のことは二の次というところもあります。結果的に、文化政策というより、文化統制のための政策になってしまっている。ヨーロッパにも理想的な政治はないかもしれませんが、まだ成熟している。アジアにおいては、それぞれの国の文化政策においても、極端な違いがあるし、一般論ですが、アーティストの側が国とパートナーシップを組みながら、かつ

主体性を持って仕事を進めてゆくことが難しいという現状はあると思います。

では、会場のフレッドさんから手を挙がっていましたので、発言をお願いします。

フランバーク フレッド・フランバークといいます。プノンペンに十年住んでいて、そこでAmrita Performing Artsという小さな団体を運営しています。カンボジアに住んで活動しているアメリカ人ということで、私はみなさんが話しているネットワークの難しさ、違いということのある意味極端な例を体現していると言えると思います。長い内戦から立ち直ろうとしつつ、政治的内戦はまだ続いている中で、どうにかやっつけていこうとしている発展途上国に、高度に発展したとされる国からやって来て、自分のバックグラウンドと彼らのバックグラウンドを一致させようとして十年間やっているという事例ですね。

Amrita Performing Artsは他のネットワークとつながろうとしてきました。IETMに加盟したし、数年前からWorld Dance Allianceの一部にもなっていますが、このことは私たちのアーティストにワークショップや公演を海外で行なう多くの機会を与えてくれていますし、私たちは他の方法もいろいろと模索しています。私がカンボジアの人々をここに連れてきていないのは、単に私の計画不足で資金を調達できなかったからです。私が来られたのは、私は明日別の会議に参加するのですが、そこが旅費を負担してくれたからで、そのおかげでこの会議にも参加できているわけです。しかしうまくいくこともあって、アジア人がアジア内でこうした会議に参加することを援助してくれるアジア・カルチュラル・カウンシルのような団体もいろいろとありますし、実際私たちはWorld Dance Allianceのミーティングに何度も参加しています。

カンボジアの人々は極めて開かれていて意欲的で準備ができています。同僚を連れてきていなくて申し訳ないのですが、私を信用していただきたい。私たちはコンテンポラリー・ダンスやシアターに最近取り組みはじめたところですが、先に挙げたようなネットワークを通じて他のアジアのアーティストとコラボレーションをすることで、すばらしい成果が上がっています。おかげでタイのピチュ・クランチェンのようなすばらしいアーティストと出会い、コラボレーションを行なうことができましたし、他にもこのネットワークのプロセスを通してさまざまな作品を今展開しています。これはネットワークのポジティブな側面で、アジアに焦点を絞ったネットワークを構築すべきだという強い論拠になります。

しかし一方で、別の話題ですが、こうした会議がどのように構築されているのかという問題があります。私はこうした会議に参加する時いつも、マリー・アンが言ったような生きたコネクティビティというもののが最も重要だと思っています。どのように刺激し合うか、その刺激をどのように持ち帰るかということです。問題は、私たちが持ち帰るのが、ショーをどう実現してどうツアーするかといった単なるマーケティングの方策なのか、それともインスピレーションを得る方法なのか、ということです。

カンボジアは他のもっと進んだ国よりもおそらくインスピレーションを必要としています。しかしインスピレーションは、

国が発展していようがいまいが、私たちが動かしてくれるものです。私はIETMの会議に参加するのはこれで二回目で、非常に発奮させられる経験をさせていただいています。今日はとてもいいと思います。応答をする時間が与えられていますので。

しかし昨夜のジェローム・ベルとピチェ・克蘭チェンのプロジェクトについての大きな会議のように、最後の数分で突然コラボレーションという重大な議題が提出され、『リア』をその唯一の例として、そのまま参加者は帰らなければならないというようなことがあると、私は心配になってしまいます。もちろん私はオン・ケンセンを大変尊敬していますが、問題は私たちの誰もコラボレーションが何を意味するか、それを議論するチャンスを与えられなかったということです。稽古場に入って、演出家と振付家とダンサーがいて、一緒に作業して誰もその場を支配しないという前提がうまい具合に共有されていれば、それでもうコラボレーションです。これが単純過ぎるのは分かっています。

言いたいのは、これほど多くのセッションが行なわれているけれども、そのいくつかは、今ここで私たちがやっているようなことに還元できる、それは「応答」することです。昨夜のセッションの三時間をジェローム・ベルとピチェ・克蘭チェンの仕事に「応答」するだけに使うことだってできたはずですが。実際私はあの作品に関しては一家言ありますし、みなさんの多くも肯定的であれ否定的であれ、意見があると思います。そういう「応答」を通じてこそ、コミュニケーションとインスピレーションが生まれるのだし、それこそ私たちが持ち帰るべきものです。パッケージ化されたショーの作り方やできるだけたくさん名刺を持って帰る、それはそれで大事なことです。しかし連れてこれなかった自国のアーティストたちと本当に共有するために何を持ち帰るべきなのか。これこそ私たちが本当に考えるべき問題だと思います。こういう機会を仲間で夕食に行くために利用するだけではなくて、本当の対話をするために活用すべきだと思いますし、それがネットワークの魔法だと思います。

クスモ いいお話でした。

松井 ありがとうございます。他にどなたかいらっしゃいますか。

田中 田中未知子と申します。あまりにも思想的なことが多すぎて、問題提起もまとまった形でできないのですが、自分のことをちょっと言いますと、自分は現代サーカスの研究をやっています、今本を書いているところです。昨年まではある新聞社でプログラミングというか、現代サーカスをフランスやベルギーから呼んでくる仕事をしていました。異動があったりして自分のやりたいことが続けられなくなり、どうしてもコンテンポラリーサーカスを続けたい、まだ日本で全然知られていないものを広めたいという気持ちが強くて会社を辞めて、今第一段階として本を書いています。

なぜこんな話をするかというのと、私がプログラマーだった時、日本だけだとサーカスのツアーが組めないのが、アジアも含めたツアーができたらいいいということが具体的な話としてあって、それで私はネットワークについて考えはじめました。

一方で、アジアの国にはとても素晴らしい文化があって、私は大好きです。しかし、国を代表するような大きな芸術表現以外は、国外、そして国内でも活動の機会が少なかったりするのはと思います、アジアのなかでアーティストを支援するために、まずは情報を収集して、そういう支援を一元化する仕組みができたかどうかと思うんです。そう考えはじめて、去年の十月にブリュッセルのIETMを訪れまして、そちらにいらっしゃるミシェル・ケレさんのところに行って、ネットワークはどうやって築くべきなのかと、いきなり飛び込みで話を聞きました。

その時言われたのは、そんなに大きなことから始められない、IETMだって最初の十年は資金もなくて働きながらやったんだと。小さいことから始めていくことが基本である、そう聞いたので、私も小さいことから始めるしかないと思うんです。ということで、小さいことというと、例えば一緒にツアーを組むとか、一緒にクリエイションするなどの具体的なことから始めるのがいちばん現実的だと思うんです。ですが、一方でIETMのいちばん大事なことは、学ぶことや情報の収集や提供だと先ほどマリー・アンさんがおっしゃってました。ただそれも、それぞれの利益がなければそんなに長い間続けていくことは不可能だし、広がることも難しいと思います。

そこで質問ですが、いったいどうやってIETMはこれだけ長い間いちばん高い目標のもとに続けてこれたのか、マリー・アンさんにお訊きしたいんです。あともうひとつは、アムナさん、あるいはそれ以外の方でも結構ですが、まだ私はアジアをあまり回ったことはないんですが、アジアの国にはどれだけ自分たちがアジアの人間だということを意識している人がいるのか、またアジアの文化を発展させようという気持ちを持った人がどれほどいるのか、そのへんで感じていらっしゃるところを教えてくださいました。

松井 質問の一つめはIETMについてでしたが、ここまで議論できてきて、具体的にアジアのネットワークを始める時にどういうスタート地点がいいのか、そういうお答えでも構わないと思うんですが、どなたか応答はありますか？ あとアジアということに関しての質問なんですが、もちろんアムナさんにもお答えいただけると思いますが、まず「アジア」の人間や文化というものをどう捉えるのか、あるいは定義ができるのかを確認しないで議論を進めると、非常に難しいところに入ってしまうんじゃないかと思いますね。それは僕のコメントです。舞台の上、あるいは会場のどなたでもいいんですが……。

クスモ ネットワークの始め方について、私はやはりよく知らない相手を知ることから始める必要があると思います。いい例が客席に座っている武藤大祐さんです。武藤さんはインドネシアには一度も来たことがなかったんですが、二〇〇五年にアジアン・カルチュラル・カウンシルから助成金をもらってニューヨークに行くことになった際に、その助成金にはその前にアジアのいずれかの国に行かなければならないという条件がついていて、そこで彼はインドネシアを選びました。いったいどう理由だったかは私は知りません。そして彼はやって来て、私が最初に会った時には何もインドネシアのことを知りませんで

した。完璧にゼロでした。それ以来彼はたしか四回インドネシアに来ています。彼が行なったコンタクトや調査のおかげで、別のインドネシアの団体に招聘されたんです。

そういうわけで、こういうことが第一歩だと思います。お互いを知るといことです。アジアには別のアジアの国はあまり行きたくないという傾向があります。休日があればパリとか、そういうところには行きたがりますが、プノンペンに行こうとはなかなか思わないわけです。私はあるイベントを作りました。ネットワークと呼ぶほどのものではありません。それはインドネシアにアジア人に限らずいろいろな人を呼んで、各自のやり方で経費は負担してもらって、いろいろなアーティストの作品を見て彼らと交流する機会を用意するというものでした。これは単に第一段階です。

松井 アジアの人や文化についても問いかけがありました、そのことについて何かレスポンスはありますか。

武藤 武藤大祐ですけど、まず最初にアジアの中でお互いを知り合わなきゃいけないというのは、本当に僕もそう思います。昨日のセッションが終わった後にIETMのミシェルと話をしている、IETMがどのようなネットワークの仕方で成り立っているかという時に、例えば経済的な理由でなかなか参加しにくい場合に資金をカンパのような形でプールして、それで参加者を呼ぶというようなことも考えられるとおっしゃっていて、それは我々アジアの人間がお互い知り合おうとする時に、素朴だけでも非常に有効なやり方なのではないかと思いました。そしてどうしてそういう相互扶助的な関係の持ち方が可能なかという時に、やはりお互いがお互いを非常に必要としているんだという認識が先に立っている。その時に、その基盤には人間的なとか、友情と言うとセンチメンタルなんです、そういうものがまず必要で、お互いを知るとい時にどういう知り方をするのかということがそこで重要だと思うんですね。

戦後の日本とアジアとの関係は経済的なやり方を中心として続いてきたわけだし、同時にアジアに対しては非常に文化人類学的な、科学的な仕方アプローチするということが多くて、同時代を生きる他者としての関係の持ち方がなかなか浸透しにくいところがあって、僕もアジアのコンテンポラリー・ダンスを紹介するということにわりと力を入れているんですけど、実際に海の向こうに生きていて自分たちと関係があるんだという意識をなかなか持ちにくい。そういったことにフォーカスしながら、つまり相手が自分をどう見ているのかということも意識しながら、相互的な関係でもってお互いを知り合うということがまず最初で、そこから最初はシンパシーだったりフレンドシップであったりが培われてゆくということが、まず最初ではないかと思っています。

松井 ありがとうございます。

フランバーグ ちょっとアーツ・ネットワーク・アジアのことをアジアのみなさんにお知らせしたいと思います。そこはこのような会議に参加するためのアジア内の旅費をアジアの人々に提供するというをやっています。去年始まったばかりの部

門ですが、会議、ワークショップ、その他何であれ、参加するための旅費を一個口千ドルまで出してくれます。アメリカの団体で東京にもオフィスを持っているアジア・カルチュラル・カウンシルという団体もあります。

クーパー アジア・ソサエティのレイチェル・クーパーといいます。これは本当にすばらしい、実りある議論で、その中で私が驚かされたのは、ネットワークが多様な成果と目標を持っているということです。この議論の重要なテーマのひとつは、ネットワークが誰のためのもので、何を目的としているのかということだと思います。アーティストがより広い活動範囲で互いに交流することを支えるというお話、また、互いが会おうため、そして作品を見せるための手段の問題に関するお話があったと思いますが、私は先に提起された「アドボカシー」の問題をもう一度取りあげてみたいと思います。大きな政策的枠組みの中でいかに芸術と文化を代弁するかということです。思うに政府や国は多くの場合アートやアーティストとは別のもので代表され、文化芸術は大抵副次的なものにとどまっています。それなので、みなさんがアーティストと文化のためのアドボカシーがネットワークの目標の一部であるとお考えかどうかお聞きしたいと思います。

松井 ブラジルから来ているナイーゼ・ロペスさん、ここまでの議論に関して、ネットワークのアイデアについてコメントをお願いできますでしょうか。

ロペス マリー・アンの話を聞きながら、自分のSouth American Network of Danceでの経験について考えていました。二年前から委員ではなくなっていますが、まだ彼らとはつながりがあって、みなさんが問うていることと同じ問いをいつも聞いています。つまり自分たちは互いを知らない、一緒に何か作るための構造がない、ということです。南米ではもちろん言語的な障壁はありません。ブラジルはポルトガル語ですが、他の国はみんなスペイン語です。みなさんが持っているような言語的な障壁と、政治的民族的な問題の一部は私たちは無視できます。

しかし一方で、私たちは全く異なった諸政府を相手にしなければならず、そしてアドボカシーの問題に戻ると、これは私たちにとって非常に重要な問題で、ネットワークにおいてフェスティバルという形であれ、コミュニケーション・プロジェクトという形であれ、どうすれば全力を尽くせるかということで依然として闘っているというのが現状です。

どうしたら私たちの努力を公的機関の目に映るものにできるか。私たちは二〇〇一年の設立以来、毎年ミーティングを開き、さまざまなプロジェクトを行ない、IETMをはじめヨーロッパのいろいろなネットワークと協力し、非常に活発に活動しているのですが、地元ではほとんど認知されていないのです。政治的には存在していないに等しいです。南北アメリカの共同事業といったものなら助成を受けたりすることもあるのですが、文化庁のような機関は、例えばダンスのグループといったものは全く理解してくれません。「ダンスって何？」という感じです。優れたコンテンポラリー・ダンスでもそうです。省庁にミーテ

イングに行っても「私の妻はバレエが好きでねえ」といった具合で、「それは結構なことですね」としか言いようがありません。アムナが言った通り、そういう官僚とのミーティングに行くと、例えば五人をチリでのミーティングに送る算段をつけるために大変な苦勞をしたりするのですが、一方テレビを見れば南アメリカ中の文化官僚が二百人、五つ星ホテルに集まってあれこれ論議していたりするわけです。結構なことですよ。

作業モデルとして参考になるとすれば、私が南米で、今はカリブ海地域も含んでいますが、やってきたネットワークのプロセスは、資金調達の方策に関するものです。最近南米で起きていることは、資金提供者が、ブラジル、アルゼンチン、チリを豊かな国とみなすようになってきたということです。これは実際そうで、ブラジルなどは世界十位の経済大国ということになっています。しかし、だからといってみんなにお金が回ってくるわけではありません。アルゼンチンでもチリでも同様です。これらの国では資金調達が非常に難しくなっています。そこで私たちがネットワークを使ってやったのは、「優先国」の協力者を取り込むということでした。アルゼンチンではなくペルーにいればワークショップやミーティングの資金、モビリティのための旅費を得ることが可能だからです。私たちはこうした「優先国」を通したプロジェクトを行なうことで資金を得るやり方を編み出したんです。

アジアについて私は何も知らないなと感じていますが、この議論を通して、アジアでも同じようなことができるのではないかと気がしています。他の国より問題を多く抱えている国のほうが資金調達が容易だということがあるのではないのでしょうか。だとしたらそうした国のパートナーを見つけて、複数の地域にまたがるプロジェクトを考案すれば、単に例えば日本でやるというよりもやりやすいのではないかと思います。

松井 いちばん最初にマリー・アンから出されたいくつかの重要なキーワードがあって、その中のひとつに「アドボカシー」ということがあったと思います。今さらにお二人からコメントをいただいて、結局ネットワークのなかで相互に助け合い、互いを知るといことも重要なわけですけれど、そこに集まってきたパフォーミング・アーツ関係者の声を、ネットワークがアドボカイトすることが非常に重要な役割であるということが言えます。タン・フクエンさんは、アジアでのその難しさ、危険性について言及していたと思うんですね。つまりネットワークがアドボカイトというよりは、ある種の「リプレゼンテーション＝代表」の機能を果たしてしまうというです。もちろん代表する機能も必要な面もありますが、ある特定の利害の代表みたいなことになってしまうと、ネットワークとしては非常に偏ったことになるので、なんとか人々の声をまっとうな形で代弁する機能を持つ必要があると思います。

その場合に重要なのは、人びとの声を代弁しようする時に向かい合う相手が政府であったり、なかなかタフな交渉相手だということですね。ですので、ネットワークのアドボカシー機能はある強さを持たなくてはいけない、そんなことをクーパーさんとロペスさんのお話を聞いて考えさせられました。

モントリオールの見本市CINARSのCOEのパレさんがいらしているので、今までのディスカッションについてコメントいただけますでしょうか。

パレ モントリオールのCINARSのアラン・パレです。ネットワークについてひとつだけコメントがあります。それぞれ違う国から来ている私たちの期待しているものや要求しているものは、それぞれ違うと思います。それで人々が何を期待しているかを聞く機会を、今ここで持っているわけです。

アーティストやカンパニーのためのネットワークというのは、それがプレゼンター、フェスティバル、劇場といったものとコンタクトを保つやり方、そして私たちが作品を外国でプレゼントするやり方において、グローバリゼーションに似たところがあります。プレゼンターやプログラマーにとってこれは他の同業者と情報を交換しコンタクトを取るための良い機会ですし、フェスティバルのような年次イベントにとっても自分の国の作品を発見することができます。

私のコメントは、ネットワークは同じ分野の人々との親和力であり、国内外で出会う人々との関係の発展だということです。これはコラボレーション、協力、交流を可能にし、自分の担当しているイベントやカンパニーに役立てる機会です。これが私の見方です。カナダに関しては、私たちは多くの演劇、ダンス、音楽のアソシエーションを持っていて、フェスティバルもありますので、互いによく知っていて一緒にプロジェクトを行ない交流もしています。ちょっと単純かもしれませんがそういうことです。タンゴを踊るにも二人は必要ですから。

ドゥヴリーク 二つの事柄に関して応答したいと思います。まずアドボカシーと連帯についてです。ある国で特定の状況があるという時に、私たちは常にネットワークとして対応するわけではありませんが、ある種の条件下においてはそうします。過去何年にもわたってしばしば、私たちはいくつかの国におけるパフォーミング・アーツにとって危険な特定の状況というもの、国際社会の目に見えるようにすることに成功しました。したがって、これは必ずしも政府との折衝に限られた仕事ではないんです。

つまり私たちはある状況、ある政策にスポットライトを当てることに成功してきました。まずネットワークの多くのメンバーが、そうした状況下にある人々を支持する手紙や、国際社会に向けて政府に自らの政策を説明することを要求する手紙を書いていきます。そのことで少なくとも、政策を行なう人々に説明させたり、時にはより可視的で透明性のある政策を行なわせたり、あるいは政策転換させたりということが可能になっています。

最近、私たちは欧州評議会と折衝することができるようになってきていて、評議会は「カルチャー・ウォッチ」というものを始めるのですが、これは私たちが、ある国の文化政策がユネスコの文化的多様性についての宣言に違反しているような状況を報告すれば、評議会が正式にその政府に説明を要求するというものです。これは数の力の例で、ある状況にスポットライトを当てることに役立ちます。

もうひとつは始め方に関する先ほどのご質問へのちょっとした応答です。IETMは最初六人でお金もない状態で始まり、それが八年続きました。その間彼らは既存の機会を活用しました。毎年一度あるいは二度、誰かが「来春フェスティバルをやる。みんな来てくれ。金はないけど泊まる場所と見るものと話し合いのための場所は用意する」とアムナが言ったようなことをしていたわけです。そうやって八年間、generosityを基盤にだんだん大きくなっていったのです。みなさんは助けになるような構造をすでにたくさん持っています。それは間違いありません。TPAMはこのセッションを実現してくれましたし、PAMSもまた助けてくれるはずです。それぞれのやり方で。毎年開かれるイベントやフェスティバルもいろいろとあります。私たちの話にすでに五つの資金源が出ています。ですからチャンスは本当にそこにあるんです。

松井 そろそろセッションの時間が尽きかけているので、終わりにそれぞれ付け加えることはありますでしょうか。

ドゥヴリーク ちょっと違う話ですが、最近関わっていて思い入れのあることなので、国際交流基金の助成の話をつけ加えたいと思います。ヨーロッパの国際交流基金がPerforming Arts Japan-Europeという助成を行っていて、これはもっと広く知られるべきものだと私は思っています。最低ヨーロッパの二カ国をツアーするという条件で、日本のアーティストをヨーロッパに紹介するプレゼンターを助成してくれるというものです。ですからこれはここにいるヨーロッパのみなさんにだけでなく、ヨーロッパのプロモーターと仕事をする可能性を考えている日本のアーティストのみなさんにも役立つ話です。ツアーに展開する可能性を見据えた上での、日本とヨーロッパのアーティストの実験的コラボレーションも助成対象になっています。パリの国際交流基金が運営していて、島根さんは今は担当者ではありませんがお詳しいので興味のある方はあとで彼から話を聞いてみたいかがでしょうか。こういう機会もぜひ活用していただきたいと思います。

松井 ありがとうございます。では佐東さんお願いします。

佐東 いろいろな方のお話を聞いて、アジアのネットワークを考えた時に、僕自身アムナさんとは一九八一年にインドネシアで知り合ってから二十八年の付き合いだし、タン・フクエンさんは、僕は『リア』の時、畠さんの下でツアー・マネージャーだったので知っています。そういう個人的にも仕事のにもいろいろつながりがあったって、JCDNとしてもいろいろなプロジェクトをやってきましたが、やはりどうしても単発で終わってしまうことがすごくジレンマだったんですね。何かを三年に一回くらいやろうとして、そのためにアムナさんとか、いろんな人に連絡するんだけど、もう少し継続的に連絡を取り合う方法がないのかと思った時に、まずできることとして『踊りに行くぜ!!』でアジアに行ったわけです。アジアの中で、いろいろなアーティストが継続的に作品を見せ合い、一緒にツアーをするということが出来ないかと考えたわけです。

こういうことを、「ネットワーク」と呼んでいますが、僕はネットワークはコミュニケーションのためのひとつのツールでしかないと思っています。つまりネットワークを作ることが目的ではなくて、ある目的のためにネットワークという手段があるんだと思っている。だからネットワークの話をするのではなくて、具体的に何かをやることでしか逆にネットワークも生まれてくるのではなかろうかと思っています。

そういう意味では、例えばアジアの国だったら、IETMと手を組んでもいいんですが、何かプロジェクトを、小さくてもいいから継続できるシステムを作っていけないといけないんじゃないかと思います。例えば僕やアムナがいなかったら日本とインドネシアとはつながらない、フクエンがいないとタイやシンガポールとつながらないということではなく、もう少し先を見据えたネットワーク作りがそろそろ必要な時期に来ていると思います。だから、本当に具体的なこととして、半年に一回、あるいは一年に一回、ちょっとみんなで集まって話してみても、そこで次の年にも同じような機会があるならば、ではこれを試しにやってみたいとか、そんなふうにネットワークを立ち上げていけたらいいと思います。

クスモ 私たちは継続してまた会うべきです。それは間違いありませんが、佐東さんが今おっしゃったように、まだ一時的なものにとどまっています。堅固な構造が必要だとまでは言いませんが、個人的なつながりがなくても可能であるような方法を見つける必要があります。もう少し大きなものにし、より大きな可能性を持つことができるように発展させる必要があります。私たちにはそれぞれ限界がありますが、三人集まれば多くのことができるし、二十人集まればもっと多くのことができます。だから私は、扉を開き、新しい出会いを可能にし、新しい考えを交流し、新しいことを実現するためのアジアのネットワークとそのフレームワークを考えているのです。

松井 ありがとうございます。では最後に丸岡さんからお願いします。

丸岡 ではクロージングセッションはこれで終了したいと思います。ありがとうございます。最後にIETMの理事長のヴィルヴェ・スーティネンさんから一言ご挨拶を頂戴したいと思います。

スーティネン 終わりの言葉というのはちょっと荷が重いんですが、日本でのこのすばらしいネットワークの機会を締めくくらせてもらえるということで、IETMの理事長でよかったと思います。

私たちは二年間、文化的多様性について議論を重ねてきました。これはネットワークにとって、とりわけ最初はヨーロッパのネットワークだったけれども「国際ネットワーク」に名称変更したIETMにとって大きな意味を持っています。まだメンバーのほとんどはヨーロッパ人ですが、他のいろいろな地域で発展してきています。いろいろな所に行くということはなかなか難しいことですし、文化的感性と能力が要求されることです。

今回のミーティングを実現してくれた、日本のパートナーに感謝します。これを一緒に詳細に計画したのはモントリオールでの昼食の席でだったと思います。その時以来、熱心でネットワークの問題に背中を押されているパートナーとのこの作業は喜びであり続けました。ネットワークの問題に背中を押され、自身を何かの一部と感じている人々と会うのはたいへんな喜びです。私が今ここで目撃しているように、学習はそれに伴ってくるものです。そして今各地域のネットワークは国際的シーンにつながるようとしています。物事が始まろうとしているのを目撃するのは本当に嬉しいことです。それは誇りを、続けてゆくための強さを与えてくれます。私たちはいろいろな所から来ていて、それぞれの関いがありますが、ここでのように経験を共有し、違いにも関わらずいかに私たちに共通点が多いかを認識するのはすばらしいことで、そうした違いは共有と学習を可能にする基盤でもあるのです。チーフ・ディレクターの丸岡ひろみさんに何よりもまず感謝したいと思います。そしてディレクターには必ず強靱な副ディレクターが必要なものですが、大原典子さん。このお二人はたいへん効果的にかつユーモアを持って、本当に多くのことを実現してくださいました。そして田村光男さんにも感謝の意を表したいと思います。他にも多くのスタッフのみなさんが助けてくださいました。ミシェルと緊密に連携して作業してくださったお二人、広報担当の中島香菜さん、プログラム担当の塚口麻里子さん、それに IETM コーディネーターの黒田裕子さん、ありがとうございました。そして全てのスピーカーのみなさん、知恵と経験を提供してくださいありがとうございます。そしてもちろん通訳のみなさん。そして参加者のみなさん。ネットワークとは参加して経験を共有するあなた方のことです。舞台や舞台と客席の間で起こることもありますし、IETM でもそうですが、時には昼食や夕食の席で、あるいはパフォーマンスと一緒に見ている時に重要な議論がされたりもするものです。またお会いしましょう、そしてネットワークを続けてください。ありがとうございました。

< Moderator's Comment >

アジアの舞台芸術のネットワークへむけて

世田谷パブリックシアター プログラムディレクター
松井憲太郎

今回のセッションでは、まず IETM のマリー・アン・ドゥヴリック氏が、ネットワークの特質や基本的な機能についての考え方を、自らの IETM での経験と実績にもとづきながら提示した。そこでとくに私たちが刺激を受けたのは、ネットワークとは「オープン」な性格を持つ、あるいは持つべきであるという考え方、そしてそれは「アドボカシー」の機能を持ちうるという指摘であった。

また、そうしたネットワークを通じて、人びとは互いのことやその仕事、さらにはそれぞれが置かれた状況を深く知り、すなわち互いから様々なことを「学習する」することが可能にな

るのであり、それが世界をより良く理解することや、世界に新たな「意味を作り出すこと」に繋がっていくという、ネットワークの重要な機能が語られた。

アジア側のパネラーの佐東範一氏とアムナ・クスモ氏は、ドゥヴリック氏が概念的に語ったネットワークの機能や役割を、それぞれが実践した具体的な活動をつうじて示した。二人のネットワークの活動に共通してあったのは、それぞれ国内で分断され、孤立してあった舞台芸術家の仕事や作品を、横断的に繋げようとする努力や試みであった。すなわち「情報の共有化」とそれによる「関係性の確立」という、ネットワークのもっとも重要で基本的な働きを二人の実践活動は目指し、それを実現してきたことが明らかになった。

同時にアジアのなかには「情報の共有化」と「関係性の確立」を阻む大きな要因があることもクスモ氏から指摘された。インドネシアの例で言えば、それは多民族、多言語という状況であり、それらが引き起こすコミュニケーションの問題であった。

また、客席も含め参加者からは、各国政府の「文化政策の不備」あるいはその「不在」という問題が提出された。

最終的なこのセッションのテーマであった「アジアのネットワーク形成」についてのヴィジョンへも話は及んだ。ここでは具体的な方法論について複数のアイディアが提起された。それらをひとつにまとめると、それは広範な目的を掲げた大規模なネットワークの立ち上げを当初から目指すのではなく、IETM の始まりがそうであったように、まず少人数で集まって、互いを知り合うこと、学習すること、そして意見交換からはじめるというアイディアであった。

最後にこれは私個人の視点だが、セッションのなかでは、民族や文化の多様性、経済上の格差、各国の文化政策の違いなどが、アジアの舞台芸術のあいだにネットワークが生まれることを阻む大きな要因となっていることが指摘されたが、しかし逆にそのような阻害要因そのものが、ネットワーク形成や共同作業を行うことの原因や動機となりえること、そしてその必然性や必要性の証明となっていると感じられた。

また、今回のようなアジアでの IETM のサテライト・ミーティングなども含め、アジア各国の舞台芸術関係者による交流活動や会議、共同作業といったものは、現在かつてなく活発化し、深化してきている。このような状況を踏まえつつ、さらに今回のセッションで出された意見を総合して考えるなら、私たちはすでにネットワーク形成にむけて具体的な一歩を踏み出すべき地点に立っているのだと考えられる。その一歩をだれがどのように進めるかについて、この会議では大きな展望と期待が生まれたと言えるだろう。

コンテンポラリー・パフォーミングアーツ国際ネットワーク会議 IETM@TPAM

〈IETM 本部スタッフ〉

事務局長
ミーティング・コーディネータ
コミュニケーション・アシスタント

マリー・アン・ドゥヴリーク
ミッシェル・ケレ
エレノア・ハドレー・カーショウ

〈東京芸術見本市事務局スタッフ〉

事務局長
副事務局長
副事務局長
広報
国内プログラム担当
海外プログラム担当
経理

丸岡ひろみ
大原典子
田村光男
中島香菜
久保田夏実
塚口麻里子
高橋玲子

テクニカル統括・会場デザイン設営
テクニカルディレクター
照明
音響
舞台設営
受付統括
ショーケース・IETM コーディネータ
スタッフ

関口裕二 (balance,inc.DESIGN)
川口真人 (レイヨンヴェール)
菅橋友紀 (balance,inc.LIGHTING)
原嶋紘平 (SONIC WAVE)
C-COM
吉野さつき
黒田裕子
久保田広美、桜井由美子、杉谷美香
田里公平、福島尚子、柳井洋子、吉福敦子

クリエイティブ&アート・ディレクション
デザイン
DTP
Web スタッフ
通訳
翻訳
記録写真撮影
記録映像撮影
DVD 編集
旅行アレンジメント
印刷

栗林和夫 (クリとグラフィック)
クリとグラフィック
吉福敦子 (StudioGOO)
阿波田稔子
イディオリンク株式会社
新井知行、近藤聡子
堀之内毅、魚住剛
古屋和臣、須永祐介
古屋和臣
近畿日本ツーリスト株式会社
株式会社 雄進印刷



コンテンポラリー・パフォーミングアーツ国際ネットワーク会議 「IETM@TPAM」採録集

編集・発行：東京芸術見本市事務局
150-0022 東京都渋谷区恵比寿南 3-1-2 サウスビル 3F
Tel: 03-5724-4660 / Fax: 03-5724-4661
tpam@tpam.or.jp / www.tpam.or.jp
発行日： 2008年8月