

舞台芸術制作者  
ネットワーク会議  
採録集

2009年3月3日[火]・4日[水]  
日仏会館[東京・恵比寿]

# 舞台芸術制作者ネットワーク会議

舞台芸術制作者ネットワーク会議は、アジアのプレゼンターが集まり、同時代の舞台芸術制作に不可欠な状況分析と迅速な情報交換をアジア地域で効率化・活性化し、世界に開かれた制作者ネットワークを構築することへ向けての国際会議です。

2008年のIETM@TPAM（東京芸術見本市2008 併設事業）に引き続き、アジア諸国・地域で活躍する制作者を招いて、既存の成熟した欧米のネットワークの存在意義、「制作者」という概念のアジアにおける浸透度、「同時代性」の意味の地域や社会による差異などを分析し、舞台芸術の交流や共同作業の可能性の拡大・質的向上に寄与するネットワーク構築に向けて討論されました。

## 開催概要

日 程 : 2009年3月3日 [火]・4日 [水]  
会 場 : 日仏会館（東京都渋谷区恵比寿 3-9-25）  
参加料 : 無 料  
併設事業 : 東京芸術見本市2009（3月4日 [水]～7日 [土]）

助 成 : 平成20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

協 力 : 国際交流基金



主 催 : 国際舞台芸術交流センター PARC

ホームページ : 日本語 <http://www.tpam.or.jp/japanese/butai.html>

英 語 <http://www.tpam.or.jp/english/e-butai.html>

## プログラム

◎3月3日 [火] 13:30-19:00 セッション①～③（90分のセッション×3・休憩あり）

地域・分野別に90分のセッション3つに分け、下記のトピックで議論された。

- ・ネットワーク概念の基本的定義の確認
- ・制作者から見たアジア各国・地域の舞台芸術環境の状況分析、報告
- ・一連の分析と報告に基づく、アジアにおける舞台芸術制作者ネットワーク設立意義の考察
- ・質疑応答

◎3月4日 [水] 13:00-15:00 セッション④

前日の一連の討論を踏まえ、ネットワークの組織形態・運営方法・活動方針を提案、全参加者で議論した。

## 参加者内訳

		総席数	参加者数
3月3日 [火]	セッション①～③	140名	130名
3月4日 [水]	セッション②	140名	70名
			計200名

## パネリスト

### ● クスヴォロ・バユ・アジ/Kusworo Bayu AJI



【テアトル・ガラシ エグゼクティブ・ディレクター、インドネシア】

ジョグジャカルタのスレマン生まれ。テアトル・ガラシの創立メンバーの一人で、現在エグゼクティブ・ディレクター。テアトル・ガラシのほぼすべてのプロダクションを担当する。アーツ・マネージャーとして、インドネシアの様々なダンスと音楽のプロダクションに関わり、アート・マネジメントに関する会議にスピーカーとして出席。2008年3月にワシントンのケネディ・センターのアート・マネジメント国際フェロープログラムに参加。

### ● イ・ギョク/LEE Gyu-Seog



【BeSeTo 演劇祭実行委員会 理事、韓国】

高麗大学でマス・コミュニケーションを専攻。ソウル・フリンジ・フェスティバル総合ディレクター (1998-2005)、光州ビエンナーレパフォーミング・アーツ担当ディレクター (2004)、韓国文化芸術委員会マルチディシプリナリー・アーツ委員 (2006)、コリア・アーツ・マネジメント・サービス代表 (2006-2008) などを歴任。リサーチャーとして『文化的パートナーシップのイニシアチブ』(2005)、『韓国アーティストのための社会保障』(2007) などを刊行。

### ● ウェン・ホイ/WEN Hui



【生活舞踏工作室 振付家・ダンサー、中国】

北京舞踏学院を1989年に卒業。以来コンテンポラリー・ダンスの分野で作業。1997年にアジア・カルチュラル・カウンシルの助成を得てニューヨークでダンスのリサーチと研究を行う。1994年にインディペンデントのカンパニー「生活舞踏工作室」をドキュメンタリー映画作家のウー・ウェンガンとともに設立。以来すべての作品を振付・演出、パフォーマーとして出演もする。2005年、北京初のコンテンポラリー・ダンスとフィジカル・シアターのフェスティバル「交叉」(Crossing Festival)の芸術監督をつとめる。

### ● アムナ・クスモ/Amna KUSUMO



【Kelola 代表、インドネシア】

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。

### ● ニコン・サータン/Nikorn SAETANG



【8x8 シアター・グループ/バンコク・シアター・ネットワーク、タイ】

タマサート大学、ジャック・ルコック国際演劇学校で学ぶ。市街のビルに30から40席の劇場「8x8 Corner」を開き、タイのインディペンデント・シアターのパイオニアとなる。8x8 Cornerは他の演劇人の自主公演も活気づけている。2007年には靖国に関する戯曲を書き、日本人の俳優とタイで共同作業。バンコク・シアター・ネットワークのコアメンバー、バンコク・シアター・フェスティバル2006の芸術監督であり、タイ各地の大学の演劇学科で客員教授もつとめる。

### ● ジューン・タン/June TAN



【ファイブ・アーツ・センター、マレーシア】

インペリアル・カレッジ出身の生物学者であり、以前は有毒廃棄物処理、現在は再利用可能エネルギーのプロジェクトに関わる。同時代の問題を検証する実験的作品を作ることに関心を持つ14名の芸術活動家・実践者から成り、次世代の芸術実践家の育成も行なうパフォーミング・アーツ集団「ファイブ・アーツ・センター」に1997年より参加。演劇作品、サイト・スペシフィック・パフォーマンスの舞台監督をつとめ、最近2年間はプロデュースも行っている。ファイブ・アーツ・センターの25周年である今年、この集団の歴史と組織を再検証するため、集団外部の人々との作業をシリーズで行なう。

### ● チェ・ソクキュ/CHOI Seok-Kyu



【AsiaNow プロデューサー/チュンチョン国際マイムフェスティバル副芸術監督、韓国】

コンテンポラリー・マイム、フィジカル・シアター、ヴィジュアル・シアター、ストリート・シアター、サイト・スペシフィック・パフォーマンスの年次開催フェスティバルであるチュンチョン国際マイムフェスティバルの副芸術監督。ジャンル複合的パフォーマンス・アートのためのレジデンシー・プログラム「Moving Space Project」の賛助人兼プロジェクト・ディレクターでもある。同時代のアジアのフィジカル/ヴィジュアル/サイト・スペシフィック・シアターやコンテンポラリー・ダンスをサポートしプロデュースする会社「AsiaNow」のディレクター。また、韓国芸術総合大学で国内的・国際的演劇制作とフェスティバル運営について教鞭を取っている。

● チャオ・チュアン/ZHAO Chuan



[演出家・草台班 プロデューサー、中国]

2005年に上海で草台班を設立。非職業的演劇人のエネルギーを刺激し「政府公認」という形でない演劇を中国で発展させるため活動している。自身の演劇作品は中国、香港、台湾、韓国、日本で上演されている。外国紙で評論活動もおこない、台湾など海外での文学賞受賞多数。多くの小説、芸術評論、エッセイなどが出版されている。演劇作品としては『魯迅 2008』『蹲る』『狂人物語』『38度線遊戯』『便所の顔』などがある。

● タン・フクエン/Tang FU KUEN



[キュレーター・プロデューサー、シンガポール]

バンコクを拠点とする政府間機関 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開催。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。近年、2009年度ヴェネツィア・ビエンナーレのシンガポール館キュレーターに任命された。

● 松井憲太郎/MATSUI Kentaro



[プロデューサー、日本]

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年開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。

● 水野立子/MIZUNO Ritsuko



[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) アーティストネットワーク・ディレクター、日本]

1980年から1994年まで、舞踏カンパニー白虎社の舞踏手・制作として活動。1996年より1年間ニューヨークに滞在し、DTW、ムーブメント・リサーチ等の活動を体験。1998年JCDN設立準備室開設に参画以降、現在に至るまで主催事業企画、各コーディネート事業を行う。2005年日本財団APIシニアフェローとして、アジアと日本のダンス・ネットワーク設立のリサーチを開始。以後「踊りに行くぜ!!」アジア4カ国ツアー(2007年)、インドネシア4都市ツアー(2008年)などを企画・実施する。また近年の企画として、JCDN作品創作シリーズ「DANCE × MUSIC! vol.3」の舞台作品を「ビデオダンス」作品としての製作を手がける。

● ヘリー・ミナルティ/Helly MINARTI



[アーツ・マネージャー、インドネシア]

ブリティッシュ・カウンシル・インドネシアでアーツ部門長を務めた後、ダンスの分野でアジア・ヨーロッパ・ダンスフォーラムのキュレーション、アジア・スカラーシップ・ファウンデーションの助成を得てのコンテンポラリー・ダンスに関するリサーチ(2003年から2004年)など広範に活動している。ジャカルタ・アーツ・カウンシルのためダンスのプログラムを構成(2006年から2008年)し、東南アジア研究地域交流プログラム(SEASREP)の助成を得て国際会議「アジアのコンテンポラリー・ダンス: 言説のマッピング」を2008年に開催。近年ロンドンに滞在し、ローハンプトン大学でダンス研究の博士論文に取り組む一方、フリーランスのアーツ・マネージャーおよびライターとして活動している。

● クリス・ミラド/Chris MILLADO



[演出家・劇作家/フィリピン文化センター副芸術監督、フィリピン]

フィリピン文化センターのダンス、音楽、演劇のプログラムとレジデンス・カンパニーを担当。センター主催のフェスティバルや、国際フェスティバルのキュレーションも多数。演出家・劇作家として、マニラ、サンフランシスコ、シカゴ、ニューヨークで作品を上演。ニューヨーク大学でパフォーマンス研究の修士号を取得、国内外の大学で教鞭を取る。PETA(フィリピン教育演劇協会)のカリナンガン・アンサンブル芸術監督、タンハーラン・フィリピーノ(フィリピン国立劇場附属劇団)副芸術監督などを歴任。米国でフィリピン系アメリカ人の劇団設立を主導。ロックフェラー財団からベラージオ(イタリア)でのレジデンシーのための助成を2度受けている。



● 丸岡ひろみ/MARUOKA Hiromi

[東京芸術見本市事務局長/国際舞台芸術交流センター理事、日本]

2005年より東京芸術見本市ディレクター。2008年にIETMミーティングを日本で初めて開催。インターナショナル・ショーケース2008ディレクター。2003年に「ポストメインストリーム・パフォーマンス・フェスティバル」(PPAF)を創設し国際プログラムを担当、PME、フォード・エンターテインメントなどを紹介。またプロデューサーとして2005年、2009年のカンパニー マリー・シュイナル日本ツアーなどを実施。今回の舞台芸術制作者ネットワーク会議の総合コーディネーター。

## 3月3日 [火] セッション①

**丸岡** 開催に先立ちましてご挨拶申し上げたいと思います。国際舞台芸術交流センターの丸岡と申します。どうぞよろしくお願いいたします。今回の開催に当たりまして、国際交流基金、セゾン文化財団、文化庁に御礼申し上げたいと思います。どうもありがとうございました。今回アジアからご参加のみなさんは昨日到着されまして、昨日の夜4時間ほど、そして今朝も2時間半ほど、このネットワークの今後につきまして議論をしてみました。これから第1部といたしまして、東アジアの舞台芸術の事情をディスカッションを中心にみなさまにご紹介したいと思います。では松井さんよろしくお願いたします。

**松井** 第1回のセッションのモデレーターを務めます、松井と申します。よろしくお願いたします。この会議のタイトルにあるように、遅くともあと2年後に、アジアにおいて舞台芸術の制作者のネットワークを立ち上げようということを計画して、それをどのように立ち上げるのか、あるいはどのようなネットワークを立ち上げるのか、そのネットワークはどういう機能を持つべきなのか、というようなことを話し合おうという会議です。今回のこの会議で、そのネットワークの将来像みたいなものが、全て決まるということではないわけです。

このような会議をやるということに至った経緯なんですけど、実はここに集まっているメンバーは、過去例えば10年の間に、さまざまな機会に既に出会っているメンバーなんです。その出会う場所というのは、このTPAMのような機会であったり、あるいは去年の3月このTPAMと併催されたIETMのサテライト・ミーティングというような機会です。また私は去年の3月まで世田谷パブリックシアターという所で働いていましたが、その世田谷パブリックシアターも様々なコラボレーションをやったりワークショップを開催したりして、アジアから色々なアーティストを招いて作品を作ってきましたので、そのような機会を通じて私達はすでに出会っている、ただ一方で、出会っているにも関わらず、私たちの間には大きな距離あるいは断絶というようなものがある。そのことが、私たちの共同作業や出会いをより大きく深いものにしていかない障害としてある。単にコラボレーションで一時的に作業する、あるいは散発的に行われる様々な会議や見本市のような場所で偶然のように出会って話す、というだけでは、このような障害は乗り越えられないし、共同作業ないしはそれぞれの国での舞台芸術の発展といったものはうまく達成できないのではないかと。そのために僕たちには、共により深くつながれる、あるいはお互いのことをより学び合えるためのネットワークが何らかの形で必要だろうと考えて、それで具体的には去年の3月に東京で行われたIETMのミーティングにおいて、今年何らかのネットワークを立ち上げるための会議をやるということになったわけです。

今日のこの最初のセッションなんですけど、ここに座っているスピーカーのみなさんは、東アジアの舞台芸術に従事している人たち、ということで参加してもらっています。それぞれのスピーカーに

お願していることは、まずお一人ずつ短くお話してくださいということで、その内容としては、それぞれがこの会議に参加している理由、つまりなぜネットワークが必要だと思っているのか、どのようなネットワークが必要だと思っているのかということ、またその理由としてどのような課題あるいは障害がそれぞれの国の舞台芸術のなかにあるのか、そのあたりのことをまずお話ししてくださいとお願いしてあります。

**水野** みなさんこんにちは。ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワークの水野です。よろしくお願いたします。私は主にダンスのほうのセッションに入りますので、そのときにまたお話しすると思いますが、国内でダンスのアーティスト、企画者、劇場・スペースといったダンス関係者が集まったネットワークを作ってきました。10年くらい前にはまだコンテンポラリー・ダンスの情報が開かれた形ではなかったのですが、環境整備、アーティストのサポート、それから社会の中にダンスの可能性を拡げてゆく、ということを考えてプログラムを企画し実施している団体です。アジアに関しては、「踊りに行くぜ!!」というJCDNの一つのメインプロジェクトがありまして、各地のアーティストが参加する国内20ヶ所くらいのツアーを行っているのですが、2年くらい前からインドネシア、マレーシア、タイ、フィリピン、そして国際交流基金の主催で中国を含め、アジアでもこのツアーを企画してきました。そこで感じたことは、私たち日本を含むアジアの中でのコミュニケーション、アジア人同士の身体が影響し合うメソッド、そういうものに関して作品面でも制作面でもアジアはまだまだ発展途上だと、だからそれをもっと強力にして、アジア間のダンスの可能性を拡げていきたいと強く思いました。そのためにこのネットワークは色々な可能性を含んでいると思いますので、これからみんなで作っていきなさいということで、この会議を始めたいと思います。みなさんのご意見やアイデアもどんどんお聞きしたいので、ぜひ積極的に参加してください。よろしくお願いたします。

**松井** それぞれの方のプロフィールはお手元の資料にあると思いますので、詳しい活動やバックグラウンドなどはそちらを参照してください。最初はチャオ・チュアンさんです。中国の上海でGrass Stage [草台班] というカンパニーを主催されていて、このGrass Stageは中国の政府の援助を受けているというような形ではなく、インディペンデントなカンパニーだというふうにお聞きしています。ではチャオさん、よろしくお願いたします。

**チャオ** こんにちは。上海から来たチャオといいます。中国の状況、私たちが活動を始めた経緯、私がなぜここに来たか、私たちの共有したいもの、このネットワークから得たいと思っているものなどについて少しお話ししたいと思います。

中国では、ご存知のように、公共の場での表現行為やパフォーマンスというものはいまだに可能であるとは言えません。当局との問題というものがいまだにあります。草台班と一緒に、私たちは何か違うことを実現しようとしています。新しいタイプの参加形態を作り上げようとしています。できることは少ないですが、4年間すでに続けています。私たちの活動は違法とされてはいませ

んが、許可をもらってもいません。これが現実です。これについてはそこにいるウェン・ホイもよく知っていると思います。

私たちには政治的集会、あるいはいかなる意味での政治的活動も実質的には許されていませんので、人々を集めて問題を話し合う場としての演劇は、私にとって大変政治的なものになりました。私の演劇は基本的にこういうやりかたで活動していて、メンバーはほとんどがプロフェッショナルな演劇のトレーニングを受けていない人たちです。芸術の領域に属している人もいればそうでない人もいます。普通の人たちもいるわけです。彼らが私たちのところにやってきて、私たちは一緒に作業し、作品を作るというやり方です。去年からは別のタイプの活動もしています。ソロ作品を数本作ってそれらを一緒に上演するという活動です。

2005年の開始以来、私たちは東アジア地域あるいは国の人たちとの共同作業も行なっています。こうした人たちに私たちは大いに支えられています。これまで韓国、香港、台湾、そして去年は日本でも上演しました。このサポートというものがネットワークの意義だと思います。これまでにあるいは現在にどういった違った経験を人々がしているのか、あるいは同じ状況を抱えていたり。彼らの方法や経験に学びましたし、ヴィジョンを共有もしています。このようなネットワークを通して私たちは・・・時々私は友人に「君は僕の反映 [reflection] で、僕は君の反映だ」などと言ったりします。このような反映を介して私は自分の演劇における存在を理解できるのです。

そして私がいつも思うのは・・・ご存知のように、中国は巨大な国で人口も多く、200年か260年前から問題を抱えています。つまりモダニティの問題です。私たちは大変強大な西洋の影響の下にあります。今日アジアで隣国とともに存在する私たちのあらゆる文化的努力に、演劇やヴィジュアル・アートや映画に関して言えば、ヨーロッパや合衆国で起きていることへのより大きな関心、彼らとの対話を構築することへの欲求、その方向に自身の未来を見ること、といった姿勢が見られます。こういう意味でのモダニティ、あるいは何と呼んでもいいですが、こうしたものがあり、私たちは強く西洋につながっているわけです。

でもここ数年、グローバリゼーションの圧力の下で、敏感な人々は私たちは本当に何者であるのか、私たちの文化はこれからどうなるものであり得るのか、といったことを考え始めています。だから私たちは隣国の人々が何をしているのか、韓国や日本や東南アジアで何が起きているのかに関心を持つようになりました。でもこういうヴィジョンや理解をごく少ない人々の間でしか共有されていません。そういうわけで今日でも、みなさんが中国に行ってみれば、ヨーロッパやブロードウェイのメインストリームの舞台芸術作品を見ることはできますが、ごく近い隣国の作品を見ることはできません。これは私にとっては困った問題です。私と私のグループは、東アジアの国々あるいは地域とのネットワークのおかげで、ここにフォーカスし違った視点を確立しようとする事ができています。去年丸岡さんが上海にいらして、たまたま私たちの『東亜的身体呈現 [East Asia Body Presentation]』という3時間の上演を見てくれました。この上演には韓国、日本、

香港、台湾、それに中国のいろいろな都市からたくさんのパフォーマーに出演してもらいました。この種のパフォーマンスは中国ではとても珍しいもので、こうしたネットワークによって経験を共有し、オーガナイザーを集め、プロジェクトにおいてお互いをサポートするという事はとても重要だと思います。多くの可能性があります。

**松井** ありがとうございます。チャオさんのお話を聞いていて、アジアで舞台芸術に携わっている人間たちである私たちも、お互いの反響、反映、リフレクションであるというようなことは本当にその通りだと思いました。しかし同時に、私たちのあいだでは、そのお互いの反映のされ方が少し歪んでいたり、霞んでいたりというような状態もあると思いますので、それがこれからもっと正確なものになるような回路を作ってゆくべきだろうと思います。次にチェ・ソクキュさんにお話ししたいと思っています。チュンチョン国際マイムフェスティバルというフェスティバルがありまして、彼は去年までその副芸術監督でした。今は違うポジションに就かれて同じ活動をされているというのと、ご自身でカンパニーを持っていろいろな作品をプロデュースされています。

**チェ** 私は二足のわらじを履いていますので、2つの視点に関してお話ししたいと思います。一つはフェスティバルのディレクターとしての視点で、アーティストと観客の出会いを促進しいろいろなコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツを見せるというものです。もう一つはプロデューサー／ドラマトルクとしての視点で、私はあるコンテンポラリー・シアターのカンパニーと作業をしています。

マイムと言うとマルセル・マルソーみたいなものを思い浮かべる人が多いと思います。このフェスティバルは20年前に始まりましたが、今ではフィジカル・シアターというか、テキストに基づくよりは身体表現とヴィジュアル・イメージを通して新しい演劇体験を作り出すというようなものをやっています。私たちが韓国でやっているのは実験的コンテンポラリー・ダンスやこういったものなわけです。

プレゼンターあるいはフェスティバル・ディレクターとして、なぜ私たちはアジアのネットワークを必要としているのか？ 私たちはアジアのパフォーマンスのプログラムを、おもに日本のアーティストと作業しながら行ないましたが、他のアジアのコンテンポラリー・アーツの情報が欠けていました。それで私はシンガポール、マカオ、香港、インドを旅行してアジアのコンテンポラリー・フィジカル・シアターの作品を探しましたが、私たちのフェスティバルが対象を絞り込んでいるということもあって、びつたりのものを見つけることは難しかったです。

ヨーロッパ関連のプログラムはたくさんやりました。イギリス、フランス、スペイン、それにオランダのものをたくさん。そして20年経った今では、観客は何か違ったものを求めています。アジア的視点といったものです。そういうわけで5年前に、新しい作品づくりを始めました。完結した作品ではなく、台北やマカオのアーティストを呼んで一緒にサイト・スペシフィックなパフォー

パフォーマンスをやってもらおうといったようなものです。

ネットワークを通して、私たちはアジアのコンテンポラリー・アーツとは何かということを見出しようとしています。私たちはレジデンシー・プログラムのようなものも始めました。インター・カルチュラルなパフォーマンス・アートにおいて、アジアのアーティスト、特に韓国のアーティストは、東アジアの文化にあまり意識的でないからです。中国人の離散ということがあることは確かです、しかし実際、例えば韓国の文化は中国の様々な文化とはかなり異なっています。そこで私たちは複合領域的なアーティストたちのための Moving Space というレジデンシー・プログラムを始めました。ワークショップを基本的にアイデアを共有し作業するというもので、今年からはフェスティバルでマカオ文化センターとの共同作業を行なおうとしています。

私が思うのは、この種のネットワークにおいて、私たちには二つのことが必要だということです。一つはウェルメイドやすでに確立されたカンパニーよりもプロセスを重視するということです。それからアイデアを共有し一緒に作業するという、これが大事だと思います。不思議なことに、メジャーなアート・センターやフェスティバルは、私のフェスティバルも含めてですが、アジアの舞台芸術にあまり関心を持っていません。フェスティバル・ディレクターとして、私はアーティスト的な質の高いパフォーマンスを発見することができませんでした。しかし最近では、日本、韓国、あるいはシンガポールで、芸術的視点は違っても、コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツは大変進化しています。

なのでアジアの舞台芸術をプログラムに加えるべき時がきています。アジアの中でのモビリティを確保するための情報共有が必要ということもあります。これは作品を重視したネットワークの場合です。しかし基本的に私は、アジア的視点を持ったインター・カルチュラルなコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツにおいて、アイデアを共有し一緒に作業する可能性を発見することのほうに関心があります。私がこのネットワークにプロデューサーとして、そしてフェスティバル・ディレクターとして期待しているのはこういうことです。

**水野** ありがとうございます。次のウェン・ホイさんはダンスの方なので私から紹介させていただきます。私は、ウェン・ホイさんが1997年にアジア・カルチュラル・カウンシル [ACC] のグラントでニューヨークにいらした時にお会いしているのですが、その後ずっとお会いする機会がなくて、去年国際交流基金の主催で「踊りに行くぜ!!」を北京と広州で開催した時に、彼女の主催する生活舞踏工作室のベースキャンプになっている草場地工作站という所に招かれまして、そこで再会しました。私は中国というと、コンテンポラリー・ダンスがほとんどないと思っていたんですね。なので公演を行なってもあまり面白くないんじゃないかと思っていたんですけど、この生活舞踏工作室にはこれからコンテンポラリー・ダンスが始まろうとしている、まさにその開始時期のワクワクした高揚感を感じました。作品自体は、正直言ってこれからを期待するものが多いわけですが、新しいダ

ンスが生まれようとしているエネルギーが漲るいまの時期はすごく面白いと思います。それを日夜スタッフが頑張って、支えているスペース“生活舞踏工作室”を運営しているウェン・ホイさんです。ご自身も振付家そしてダンサーとして、国内外で活躍しておられます。

**ウェン** みなさんこんにちは。私は東京に来るのはこれが初めてです。昨日飛行機を降りて、中国の人たちと同じ顔をした人たちがにこにこしているのを見ました。旅をするときは、飛行機を降りたら必ずまわりの匂いをかぐようにしています。それぞれの国にそれぞれの匂いがあります。日本の匂いは中国ととても似ていました。醤油の匂いです。とても気に入りました。私は「これなら大丈夫。まったく同じだわ」と思いました。電車に乗りましたが、とても簡単で分かりやすくできていました。空港に迎えにきてもらうことにはなっていなかったし、私はちょっとぼんやりした人間なので、すこし不安でナーバスになっていました。でも電車はとても分かりやすく、ルートも簡単に分かりました。私は「あら、これは中国とは全然違うわ」と思いました。中国では多くの人が迷子になります。そうやってここに着いて、私は興味津々でいます。旅をしてアジアの人たちに会うと私はエネルギーをもらえるんです。

私は生活舞踏工作室 [Living Dance Studio] の振付家です。生活舞踏工作室はドキュメンタリー映画作家のウー・ウェンガンと私が1994年に設立したカンパニーです。チャオ・チュアンが言ったように、中国には、公の大きなダンス・カンパニーやとても強力なチームはありますが、インディペンデントのパフォーマンスはほとんどありません。15年か20年前には、インディペンデントのパフォーマンス・グループは一つもありませんでした。私たちはインディペンデントで、当然ながら、現代の中国の状況にフォーカスして作業しています。いま何が起きているのか、社会はどうなっているのかということです。中国の生活のリアリティに私たちは興味を持っています。中国にはヨーロッパや合衆国のまねごとはたくさんありましたが、私たちには公演する機会が全然ありませんでした。舞台がなかったからです。なので1995年に自分たちのフェスティバルを始めました。でも中国では、チャオ・チュアンが言ったように、これを「フェスティバル」だと言うことはできません。「ショーイング」とか「パフォーマンス」とか・・・。

**チャオ** 「フェスティバル」という言葉は許可されていないんです。

**ウェン** そして4年間、毎年2つの「フェスティバル」をやっています。一つはインディペンデントで作品を作りたいがっている若い振付家のためのフェスティバルを5月にやっています。「若い」というのは年齢のことではありません。誰でも、例えば40歳で、作品を作りたいけれど振付するチャンスがない、という人だったらこのプロジェクトに参加できます。8月から10くらいのパフォーマンスを選んで、お金を調達して毎年やっています。もう一つは10月に「交差 [Crossing]」というフェスティバルをやっています。生活舞踏工作室の公演と、ヨーロッパのインデ



インディペンデントのダンス・カンパニーを1~2招いています。なぜヨーロッパかという、もちろん、みんな知っていることですが、お金が関係しています。次のステップとしてはアジアのカンパニーを招いて彼らがやっていることを観客と共有してほしいと思っています。

一つ質問があります。私はアジアの人たちと会うといつもエネルギーをもらいます。でも私は問題を抱えていて、これをみなさんと共有したいんです。私は何度かいろいろなアーティストとコラボレーションをしました。コラボレーションが、学ぶこと、共有することでお互いを理解することだということには分かっていますが、私が本当に知りたいのは、学ぶことや共有することの先にある一番重要なことは何なのかということです。私の経験では、例えば二人のアーティストがコラボレーションしていて、作業が本当には一緒にできていないというような問題がたまにあります。二人は充分がんばっているんですが、ちょっと引いてしまったり、あまり礼儀正しくない場合はボカスカという感じになります。難しいです。これが私の質問です。私にとって他の人たちから学ぶのは本当に面白いことです。みなさんがこれについてどうお考えか知りたいです。

**松井** ありがとうございます。このセッションは東アジアということで、具体的には韓国、中国、日本からのメンバーが参加しているんですが、まず東アジアと一括りにしても、その3つの国の間には、とても強い関係がある反面、大きな距離がある。その距離というのは、いま始まったことではなくて、長い歴史のなかで生まれてきた距離であるというようなことがあります。日本と韓国のアーティストたちがコラボレーションをするというようなことはかなり前から起こってはいたんですが、中国とはさまざまな理由で日本も韓国もなかなか一緒に作業するというところには至らなかったということがあります。と同時に、いまとりあえず3人のお話を聞くと、そういう難しい距離みたいなものがある状況のなかで、すでにこれだけ一緒に仕事をしようといういろいろな活動を始めている人たちがいる。それも一方の事実で、そういう人たちの作業が積み上がってきて、今日のこの会議も実現しているんだと改めて思いました。次にイ・ギョソクさんにお話しただきたいんですが、イさんはソウル舞台芸術見本市のディレクターをなさっていて、つい最近おやめになって、いま新しい活動を準備中ということです。イさんは韓国で率先してアジアにおける舞台芸術の共同作業あるいは交流を促進されてきた方です。

**イ** アジア地域の文化交流に関連するいくつかの韓国の文化政策を紹介したいと思います。1990年代の終わり以来、韓国政府はアジア地域における文化交流を促進するための文化政策に関心を持ってきました。そうした文化政策のうち重要なものの一つは2005年に始まった「カルチュラル・パートナーシップ・イニシアティブ」というものです。これはアジア諸国の文化に携わる人々にフェローシップや韓国の文化団体での6ヶ月のレジデンシーの機会を提供するものです。そういうわけで毎年韓国政府はアジア諸国から文化に携わる人々を百人韓国へ招聘しています。この政策は韓国と他のアジア諸国の間の人材交流を促進するた

めに行なわれています。しかしここには政治的なアプローチと社会的なアプローチの間にある種の緊張関係があります。韓国政府としては、アジア地域での政治的ステータスに応じて文化的ステータスを獲得したいという狙いがあります。政府はアジアの文化関係者が韓国文化を構築するようになる機会を作ろうとしているのです。しかし市民社会からすれば、こういう政治的アプローチは文化的目的のためにはあまり適切ではない。いまだにこのプログラムに参加できるのは韓国の公的な文化団体だけです。民間の文化団体にはアジア諸国の文化関係者を招聘するという機会は与えられていません。

二つ目は「アジアの文化的ハブ・シティ」と呼ばれているものの構築です。韓国政府はこの政策を同様に2005年に始め、広州をその「アジアの文化的ハブ・シティ」とすることに決定しました。広州は韓国南部の大都市です。この「文化的ハブ・シティ」のメインのプロジェクトはアジア・カルチュラル・コンプレックスを建設することです。これは美術館、ギャラリー、舞台芸術のための劇場などの5つの大きいビルからなる施設です。私はこの3年間プロジェクト・マネージャーとしてアジア・パフォーミング・アーツ・シアターの準備に関わりました。2006年から2008年まではある種のウォームアップというかブレインストーミングの期間で、この広州プロジェクトのマスタープランを完成することに費やされました。その間、アジアのカンパニーのためのワークショップ・プログラムの機会をもっと作るため、私はアジアの舞台芸術の情報インフラを整備し構築することに大変関心を持っていました。しかし政府を説得することは簡単ではありませんでした。彼らはもっと目に見えやすい成果を求めていたわけです。アジア・カルチュラル・コンプレックスの開設までもう間もないので、今年から2012年までの間、政府はどんどんこのプロジェクトに傾注するようになってゆくでしょう。実際、韓国文化観光部は広州プロジェクトに向けていくつかのプロダクションや具体的なプログラムを開始しようとしています。

何であれ、この10年、韓国政府と韓国の市民社会はアジア諸国、アジアのアーティスト、アジアのカンパニーとのコラボレーションにより関心を持つようになり、そして意義深い機会や転換点がありました。ただ、私をもっと重要だと思うのは、広範なアプローチを受け入れるということです。これらのプロジェクトは全て政府主導であり、強い政治的目的を伴っています。しかし芸術と文化の領域では、私たちはそれを文化的目的のために実現する必要があります。私に関心を持っているのはより具体的な情報インフラを作り、今朝私たちの間でその話が出たのですが、アジアの舞台芸術のマッピングをすることです。ここから私たちはアジアの舞台芸術の交流を実現する機会をもっと作ってゆくことができるはず。私はこれがスターティング・ポイントになると思います。

もう一つ言いたいのは、アジアにおける文化的多様性を考察する必要があるということです。アジアの舞台芸術のネットワークを作るのが難しいのはこの文化的多様性ゆえだと思えます。言語の文化的多様性、政治体制や経済システムの違い。でもこうした違いを全て取り込んでアジアのネットワークを作らなければなり



ません。アジアのユニークな文化的多様性に基づいたアジアのネットワークを考案する必要があるということです。そうでなければ恣意的なあるいは排他的なメンバーシップを持ったネットワークになってしまいます。この意味で、私はアジアの現代演劇の劇作家の交流の機会がもっと必要だと思っています。劇作家たちはアジアの様々な地域の文化に関して多くの側面を反映できると思うのです。しかし各国の劇作家に関する十分な情報がありません。私としては近い将来にこうしたアプローチを試みることに関心を持っています。

**松井** ありがとうございます。多様性ということを最後にイさんが話してくださいましたが、私が思うに舞台芸術のアジアのなかにおける多様なあり方の一つの表れとして、昨日の夜の打ち合わせで話が紛糾したのは、この会議の英語タイトルにある **presenter** とは一体何だということでした。語義の定義あるいは役割の明確化みたいなことをしようということになったわけですが、それぞれの舞台芸術の世界において **presenter** という英語の言葉がどのような意味を持っているかということがかなりばらついていたんですね。それは良い面でもあると思いますが、アジアの国々から来た人たちが自分たちの存在をどう一緒に定義して使おうとするかという、かなり長いディスカッションをしてもまだ一つの定義というものを作ることができないという状況が明らかになったわけです。そのへんの話に関連してどなたかコメントを投げかけていただいてディカッションを始めたいと思うんですがいかがでしょうか。

**チュ** 「プレゼンター」の意味や概念や解釈はとても多様です。韓国語に翻訳してもらえば違ってきます。私たちはそれが何なのか定義しませんでした。コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツに関わっている人たち、キュレーター、プロデューサー、「クリエイティブ・プロデューサー」、プレゼンター、プロダクション・マネージャー、アーティストといった人たちについて話しました。とにかく私たちがやっているのはコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツなわけで、古典演劇、古典舞踊、伝統的舞臺芸術といったものよりもそちらに関心を持っているわけです。と言っても定義は難しいです。

**チャオ** それが私たちの昨夜の基本的な議題でしたが、中国語、韓国語、日本語、それぞれの母国語に訳せばまた 2 つとか 3 つの違った言葉が出てくるだろうと私も思います。しかし英語でこの言葉を定義するというプロセスを通して、私たちの活動に特化した正確な意味を持った定義へ到達することができるかもしれません。

**イ** 私が同意する一つの定義は、舞台芸術とコミュニティあるいは観客の間で橋渡しをするあるいはつながりを作るというものです。そういう意味では「プレゼントする」あるいは「プレゼンター」という言葉は「プロデューサー」という言葉よりも広い意味を持っていると思います。

**松井** ではこの定義の問題以外にも何かいままでお話しさせていただいたいろいろな要素に関してご質問、ご意見などありましたら、

会場のほうからもお願いします。

**フランバーグ** こんにちは、フレッド・フランバーグといいます。カンボジアはブノンベンのプロダクション・カンパニー、アムリタ・パフォーマンス・アーツから来ました。二日前に香港で同じような会議に出席してきたところです。その会議では中国、インドネシア、日本、韓国その他の国の振付家によるパフォーマンスがあつて、振付家の名前は覚えていないのですが、その後みんなでディスカッションをしました。ニュージーランドの振付家がいまして、彼女は香港舞臺芸術アカデミーのダンサーを六人使つて作品を作つたんですが、それは非常に西洋的な振付で、まあ何と言いますか、きれいなものでした。

それで私はその若いダンサーたちに、ニュージーランドの振付家と一緒に作業をして自分たちのやってきた訓練の領域の外へ踏み出すということが彼らにとってどういう体験だったかと質問することにしました。どうしてこの質問をしたかという、カンボジアではコンテンポラリー・ダンスは始まったばかりで、それというのもクメール・ルージュの時代にほとんど破壊されてしまった古典的な様式を復興し保存することに長い年月をかけてきたからです。コンテンポラリー・ダンスの方向へ私たちが動き出したのはここ 2 年程度のことです。

そういうわけで、カンボジアのダンサーや俳優と作業している私にとっては、そのパフォーマンスたちの声を聞くことがとても重要だったのです。彼らにとってそういう前進をすることがどういうことであつたか。すると何やら、何人かの振付家が、そして間違いなくモデレーターが、私のその質問に気分を害しているのを感じました。どうやら私はまずい状況を招いてしまったようでした。しかし質問は誠実なものでした。私はその若いダンサーたちに本当に話してほしいなつたんです。振付家ばかりが彼らの経験を語るのではなく、ダンサーにも話してほしいなつたわけなんです。しかし私はその場の雰囲気をつぶしてしまつたようでした。私はそういう性格の人間ではありません。そういうつもりではなかつたんです。

実際何人かのダンサーは話をして、大変感動的なことも言いました。そしてモデレーターが言ったのは、それは問題ではない、良いダンサーというものはその日に上演された 6 本の作品のどれでも踊れるというような者であるべきだということでした。インドネシア的であろうが、タイ的であろうが、韓国的であろうが、良いダンサーは良いダンサーであり、彼らはそれらのモデルのどれでも踊れるべきであると。ごもっともですね。

私がこの話をしているのは、こういう問題がこれからの数日間アジアの舞臺芸術のネットワーク構築に関して持ち上がってくるのではないかという気がするからです。私はこう思つたりもしませんが、問うべきは「プレゼンターとは何か」よりももっと基本的な問いではないかと。ネットワークという、いま生まれようとしていて、きわめて重要なものについて、私が考えるようなことに比べると、この問いでさえ私には洗練されすぎているように思えたりもするのです。

私はアメリカ人で、カンボジアに12年住んでいます。私はいまだに自分自身のクロス・カルチュラルな問題に取り組んでいて、プレゼンターとしての私の進歩は、カンボジアに移るずっと前からこの仕事をしていますが、みなさんの問題を全部ひっくるめても日本、韓国、中国に遠く及ばないレベルにあります。私たちにはまだ長い道のりがありますが、私たちはそこにいるのだし、努力をしているところです。だから私はこうしたミーティングに来て、ネットワークに参加して、カンボジアの人々の参加を助けたいと思っているわけです。

私が言いたいのはつまり、このネットワークについての議論のプロセスに、それぞれの国の間のごく基本的な違い、それぞれにとっての大変違った必要性、ネットワークが若いアーティスト、振付家、演出家、俳優の育成に関わるものである必要性、といったことも話し合ってほしいということです。「プレゼンター」問題はもちろん重要に違いありません、しかし私たちの中にはもっと幼児レベルの者もいるわけで、だからごく基本的なレベルでの育成や交流を話し合う必要があると思います。もう話し合われているだろうとは思いますが、私はとにかくこれがこのネットワークのミッションに含まれることを強く望んでいます。

**松井** ありがとうございます。どなたか他の方、あるいはいまのフレッドさんの発言に対してのレスポンスでも。

**水野** あ、こんにちは。もしかしてフレッドさんとはEメールでやりとりしたことがあるんですね。こんなところでお会いしまして。来年カンボジアでプロジェクトをやりたいので協力を求めたフレッドさんでした。いまのお話について、私もネットワークを作る必然性に関する答えのうちの重要な要素だと思うんです。というのは、日本人が例えばアジアの他の国のコンテンポラリー・ダンスを見たときに、多くの日本人のお客さんは、ああ面白くないよねっていう感想が多いと思うんです。日本のコンテンポラリー・ダンスという価値観から見るとちょっと古くさいとか、そういう意見が多くて、アジアのダンスの公演が日本で開催しにくいことは事実だと思うんですね。福岡で毎年福岡市文化芸術振興財団主催、JCDN コーディネートで「アジア・コンテンポラリー・ダンス・ナウ」というのをぼんブラザという小劇場で開催していますが、他には日本ではアジアのダンス公演は少ないように思います。以前は私もアジアのコンテンポラリー・ダンス作品に対してちょっと古いよね、面白くないよね、というようなある意味短絡的な感想を持っていましたが、2005年に2ヶ月間日本財団のAPIフェローシップでアジアにリサーチに行ったときに感じたことは、作品からその国の現代の経済的、文化的、社会的状況を知ることです。つまり、コンテンポラリー・ダンス作品が、社会を写す鏡のような存在で、その国の同時代性を感じた同時代の作家がつくるダンスというのがその国のコンテンポラリー・ダンスだということ。日本人には自分がアジア人だという意識があまりないと言っていると思うんです。アメリカやヨーロッパの情報が日常的に大量に溢れていることで、無意識下にも影響を受け、やはりグローバル化にやられている部分があると感じます。ですので、私たちがアジア人の身体性を感じた

り、アジアの伝統文化・現代を見直すことで、アジアのコンテンポラリー・ダンスの価値をもう一度問い直してみる、そしてそこからアジアから世界に発信できるダンス作品、あるいはダンスの国際交流の価値をつくっていくということをネットワークの目的の一つにしたいと私は思っています。

**松井** このネットワークは、その違いにせよ共通性にせよ、「アジア」という範囲でくられるものに立脚しながらやっていくということになるわけで、いま水野さんから「アジア」という言葉が出ました。しかし「アジア」という形で私たちをひとくくりにするのは、なかなか実際には簡単なことではないと思います。それについてもみなさんいろいろ意見があると思います。

**チャオ** 「アジア」という語は「ヨーロッパ」という語とはかなり違っています。大変巨大だからです。インド、中東を含めたらどれだけの人口になるのか私には見当もつきません。私たちはこれを「アジアのネットワーク」と呼んでいます。私は東アジアの演劇人との経験はここ数年していますが、東南アジアについてはいまのところ想像することさえ難しいです。かの地のパフォーマンスについて何も知りませんから。身体が見えません。人々が見えないということではありませんが、ただただ想像できません。現実の身体感覚が分からないんです。このようなネットワークを通して関係を持ってゆくことが重要だとも思います。見るということは関係を持つことへのプロセスの一部ですから。そうすれば「アジア」あるいは「東南アジア」が何を意味するか身体で感じることができるでしょう。その場所、人々、文化が何であるのかを。これは良いスタート地点だと思います。

**チェ** 彼の言ったことに関連して話したいと思います。私が20歳のころ、いま40歳ですが、韓国のアイデンティティというものを身体運動に真剣に求めていました。それでシャーマン儀礼をコンテンポラリー・アートに変換しようとしているアーティストたちと作業しました。自分は韓国人だから、アジアのアイデンティティを舞台芸術に発見しなければならないと思っていたわけです。私の理解が正しかったかどうか分かりませんが、私はアジア人としてアイデンティティを発見しなければならないと思っていました。それからロンドンにいて、2つ公演をやりました。一つは『真夏の夜の夢』を韓国と中国のフォークロアに基づいてやったものです。もう一つはご覧になった『ヴォイツェック』です。多くの西洋の人たちに「なんでヴォイツェックなんだ？ お前は韓国人なんだから独自のものをやらなきゃ。アジアのアイデンティティはどこに行ったんだ？」と言われました。私は「そんなこと知るか」と言いました。私がやっていたのはコンテンポラリーだったわけですから。そういうわけで、1995年頃まで、ある意味で韓国のアーティストは自身のアイデンティティを発見することに大変一所懸命でした。私としては自分がどこにいるのか、自分が何を望んでいるのかを考えるためだけにアイデンティティを探索することから自由になろうとしているアーティストを応援しています。アジアの伝統やアイデンティティを保存することは重要ですが、あまりそういうことにこだわると、私たちがいまどこにいるのか、コンテンポラリーとは何かを忘れてしまいます。「コンテンポラリー」の定義はさまざまではありますが。

なので私は、私たちの伝統についてよりも、自分がどこにいるのか、今何をやっているのかを考えたいと思います。そして私の結論は、私が何をやるのがそれは韓国のコンテンポラリー・ダンスあるいはシアターだということです。

**ウェン** ヨーロッパとか、アジアの外で公演したときに同じような経験をしました。私たちはとにかくアジアの身体として見られます。私たちはこの問題には長い間悩まされています。でも、私たちが気づいたのは日常生活そのものが私たちの伝統だということです。毎日の生活です。例えば、お母さんが同じことばかり言っていて、若いときには聞きもしない、でも40歳になるとその言葉が常に聞こえていたりするわけです。伝統は生活に常にくっついてきます。

**松井** 僕もいろいろなコラボレーションや交流活動を通じてアジアの舞台芸術の人たちと一緒に作業してきたんですが、一つアジアの舞台芸術における共通性ということと言うと、言い尽くされていることではありますが、それぞれの国において伝統的な舞台芸術というものと近代あるいは現代的な舞台芸術というものが別の形で二つ存在しているというようなことがありますよね。この共通性がなぜ生まれたかということを見ると、17世紀以降くらいに主にヨーロッパの国々の植民地になったり、あるいは文化的な影響がもたらされて、近代的な舞台芸術というものがそれぞれの国に生まれたというようなことがあったからだと思うんですね。で、その後それぞれの国で近代的な舞台芸術は独自の発展の仕方をしてきたので、現在それぞれ違うということになるわけです。ただ僕の経験で言うと、特に演劇ですが、演劇と一緒に例えばマレーシアの人と一緒に作りましょうというときに、参照するのはやっぱり西洋の舞台芸術ないしは演劇のドラマツルギーだったりするわけですね。あるいはドラマツルギーとはちょっと違いますけれど、ブレヒトの演出的な方法論みたいなことを一つの中間的な媒介項としながら、そのことに対してどの程度の距離をとるのかみたいな形で一緒に作業を進めるといったことになります。それでいまはさらに問題が複雑化しているというか発展してきているというか、グローバリゼーションというか、一緒に何かすることというのが昔にくらべたら簡単になってきた反面、そのことで生まれている問題点もあるかなと。いま僕たちがアジアのなかの舞台芸術のネットワークを考えた場合に、そのような現状のなかで何を構築していかなければいけないのかということをおもいます。

ここには別のセッションに参加するこの会議の参加者もいるんですが、その中から今話したことや後につながるようなコメントや質問があればお願いします。

**丸岡** アジアの中でのコンテンポラリーの作品とは何かというようなお話をチェさんやウェン・ホイさんがなさいましたが、一方で観客にどう受容されているのか、どういう必然性があるとお考えになってやっていらっしゃるのか、ということをお伺いします。特にチャオさんは、上海で、許可なしでという言い方をされましたが、そういうある種の厳しい状況でそういうものを必要と感じて実際におやりになったと思うんですが、そのへんのことを

伺えればと思います。

**チャオ** いやあ、私への質問ですか？ そうですね、1949年に共産党が政府を作ってから、劇場、公園、美術館などのほとんどの公共空間は政府のプロパガンダ政策に供されていて、それが私たちの引き継いだものなわけです。そして1980年代中頃から、市場経済とビジネスがこうした空間の一部を持っていきました。今でも政府の政策とイデオロギーの宣伝のためにこうした空間は存在していて、プロパガンダを目的としています。一方で市場がそのうちの大きな部分を引き取っていったわけです。すべてが商業的になってきています。演劇を作るというのはそういう連中を儲けさせてやることでしかありません。これが私の見るところでの上海の状況です。

私や数人の友人は演劇には他の可能性があると考えています。演劇のそもそもの意味を考えています。また、さっき言ったように、問題を話し合うため人々が集まる必要があります。確かに私たちには資金がありませんし、私たちの公演は無料です。「寄付」は受け取りますが、入場料は取りません。これも私たちが考える演劇の可能な形の一つです。ある種の非営利活動で、非常に少ない資金でやっています。

今では私たちは自分たちが死に絶えることはないと確信しています。生き残るために非常に小さな資源しか必要としていません。スペースもない、金もない、でも問題ありません。大丈夫です。生き残れます。実際、私たちの上海での公演には、大変多くの観客が集まります。私たちが辺境的なのは、私たちを辺境に押し出すような状況にいるからです。資金がないので新聞広告も出しません。宣伝してもらうためにメディアの連中に彼らが言うところの「レッド・ポケット [賄賂]」を渡すこともできません。でもインターネット、テキスト・メッセージ、携帯電話があります。基本的にこれらの媒体を通して私たちは観客を集めています。倉庫やガレージをアート・スペースに改装して使っています。基本的な技術的サポートはあります。上海には建物を無料で使わせてくれる人たちがいて、これは私たちのような種類の演劇活動には大変有用です。公演は大抵満席です。観客に関しては問題は抱えていません。

3公演やろうと思っても、6公演やらなければならなかったこともあります。毎回150人入りました。その場所に入る最大の人数です。基本的に私の観客との関係はこういう感じです。お金を取らないからです。ですから観客が公演を気に入らなくても問題ありません。途中で帰ってしまったら問題ありません。彼らと契約を結んでいるわけではありませんから。商売じゃないので。これもまた私が考えるところの、資本主義的動因に強制されない演劇の可能なあり方の一つです。草台班は一つの試みです。

**チェ** 観客がいなければ私たちは生き残ることができません。経済的な理由からだけではなく、支持基盤という意味でもです。私たちがフェスティバルを始めたとき、フェスティバルの文脈のみでお話しますが、私たちは観客のことは気にしていませんでした。新しいアイデアを発展させようとしていたアーティストたち

は観客の人数のことは気にしていなかったからです。でも私の責任はアーティストと観客の間にどうやって何かを起こすかということにあります。始めた頃は2日間のフェスティバルだったので何も心配することはありませんでした。

私たちは観客育成プログラムとアーティスト育成プログラム [audience development program and artist development program] を始めました。後者は後に「クリエイティブ・ディヴェロップメント・プログラム」と改称しました。アーティストを「ディヴェロップ」するというのは変に聞こえたからです。私たちはフェスティバルの観客のタイプを分析してきました。90年代末までは、大学出の独身男性が多く、カップルや女性は少なく、年齢層は25から40代でした。40代以上の観客は全然いませんでした。彼らはフィジカル・シアター、コンテンポラリー・マイム、サイト・スペシフィック・シアターなどは難しいものだと思っているからです。イ・ギョソクもフリンジ・フェスティバルをやっていましたが、観客はだいたい20代で、そのうち半分はアーティストでした。

基本的に、最初の頃は、私たちはこの領域で作業しているアーティストたちに重きを置いていたので、彼らを集めて出会わせ、励まし、コンテンポラリー・アートを発展させてもらうということをしていました。だから観客の半分はアーティスト、あとの半分は若者でした。私たちは、午前中は家族向けのもの、午後7時に主要なプログラム、9時半に実験的なもの、10時半に新しいワーク・イン・プログレスというようにプログラムを分割し、観客が選べるようにしています。劇場のサイズもそれぞれ違うので、チケットの売り上げを気にする必要はありません。

また、私たちが難しいと思っているのはヴィジュアル・シアターやムーヴメント・シアターのナラティブのドラマツルギーの構造です。なのでアーティストたちのためにほぼ毎月、合同創作の機会を設けています。5人のアーティストを選んで、それぞれが10分のワーク・イン・プログレスを見せて、観客のフィードバックをもらって議論するというものです。そして3ヶ月後に例えば20~30分のものを見せることができるようになります。こうして観客が関心を持ち、一緒に話し合い、劇場に来たいと思うようになるわけです。

賞も始めました。ジャンル混交的あるいは複合的な活動をしている40歳以下の若いアーティストのワーク・イン・プログレスを5本選びます。これはコンペになっていて、その中から1本を選んで、翌年その作品のために時間、場所、資金をすべてサポートするというものです。これはある種の「アーティスト育成」の試みの一つです。

私たちは別のフェスティバルと提携して路上、野外イベントを作るということもしています。これが大変人気があるので、ストリート・シアター作品を委嘱するというのを始めました。2,000ドルくらいの資金でストリート・シアター作品を委嘱して、私たちのフェスティバルや他のストリート・シアターのフェスティバルで上演してもらうというものです。

観客にコンテンポラリー・アートを好きになってもらうのは難しいことなので、何重もの層を作る必要があります。一つはコンテンポラリー・シアターをやっているアーティストを支えるための批評家の育成です。これはある意味、観客の育成でもあります。私たちはオールナイトのパフォーマンスとかアート・ガラムみたいなものもやっていて、夜の11時から朝の5時まで続くというのですが、これは人気が出て若い観客が座って見ていたり、飲んだりしながら一晩中楽しんでます。丸岡さんが言ったことは重要だと思います。どうやってコンテンポラリー・アートの観客を作るか。私たちのフェスティバルでやったのはこういったことです。

**チャオ** 少々説明を追加する必要があるかもしれません。私は観客なんてどうでもいいと思っているわけじゃないんです。興味深い問題だと思いますし、私が言いたかったのは私たちは観客との違った種類の関係を作ろうとしているということなんです。こういう種類の演劇では実際、観客の中から私たちに加わりたいという人が出たりします。しばしば終演後に観客が楽屋に来て「自分たちも参加できますか？」と言ってきます。

私にとっての観客の問題は、インターネットやテキスト・メッセージや携帯電話を使っているの、若い観客がほとんどだということです。かなりの割合が20代の学生だと思います。中国ではメインストリームの演劇でも状況は同じだと思います。結婚したらもう演劇を見にいかなくなるんです。私たちはこの状況を打開しようとしています。40代以上の人たちは情報源としてのインターネットやテキスト・メッセージには慣れていないからです。そこで劇場の外へ出て行ってパフォーマンスをすることにしました。場所をいくつか見つけたんです。人々が劇場に行くようなことは通常ないような場所に行きます。村々を訪ねて夜パフォーマンスをやりました。私やメンバーにとっても不思議な感覚でした。文字通りの「草の根」のグループではないので。去年はいろいろな所で10公演ほどやりましたが、素晴らしい経験であったと同時に皮肉な経験でもありました。人がバイクでやってきて、3人乗りで来るんですが、舞台にそのまま上がって「何だこりゃ」と言って、「面白くねえな」と言ってそのまま帰ってしまうといった具合で。子どもたちがそこらじゅうでしゃべっているし。

**松井** そろそろ終わらなくてはいけない時間になってきています。いさんとウェンさん、何かいまのトピックに付け加えることがありましたら、最後にお聞きして終わりたいんですが。

**ウェン** 私たちの観客に関する状況についてちょっと言いたいです。以前は、共産党の援助で、あらゆるパフォーマンスは無料でした。私たちが若かった頃は、誰でもチケットを持ってただ行くだけという感じでした。1994年から2002年までは私たちがチケットを売りませんでした。公演は全部無料でした。電話を使って、友人たちに電話して、それで客席は満杯でした。観客はたくさんいました。そして私たちはもっと違った観客が欲しいと思うようになって、チケットを売ることに決めました。すると以前とは違う観客が来るようになりました。違った顔が見える

ようになりました。パフォーマンスを見たことがないような人が、チケットを買って来て、「何だこれは？ これはダンスなの？」というようなこともあります。とても気に入ってくれる人もいます。売ることになりましたが、とても安いです。今でも、チケットを売ると、あまり観客が集まらないので友人たちを招待しなければなりません。私たちのフェスティバルでは友人たちを招待しないことに決めました。これは私たちの伝統や感情からしてとても大変なことなのですが、3年続けています。教育の小さなスタートです。

**松井** ではこのセッションを終わります。最後になりますが、日本にしても韓国にしても民族は単一であるというような話もありまして、でも実はあまりそうではないんですね。少数民族がいたりとか、韓国の場合北朝鮮との分断ということもありますし、中国の場合は本当にさまざまな民族によって構成されているというような、そういう文化の多様性ということもありますが、このセッションではあまり、一つの国の中における多様性みたいなことには言及できなかったんですが、この後のセッションで、とくにインドネシアのような多様な民族で構成されている国の舞台芸術の話にもなってくると思いますので、そのテーマは今後引き継いでやっていければと思います。20分の休憩をはさんで次のセッションに入ります。よろしくお願いします。

< 休 憩 >

**水野** 第2回目のセッションをダンスのカテゴリーで始めたいと思います。みなさん頭が疲れてきたと思うので、リラックスしながらも集中して、楽しんでください。進行を務めます JCDNの水野です。よろしくお願いします。今回は私から順番にそれぞれ5分から10分くらい話をするということから始めたいと思いますが、話すことは共通のテーマではなくて、これまでいろいろと話し合った中で今自分はこれについて話したいというトピックを選んでもらって話してもらおうことにしました。なので一見ばらばらに見えるかもしれませんが、その後でみなさんと一緒にディスカッションしたいと思いますのでよろしくお願いします。

最初に私から少しお話ししたいことがあります。ネットワークというのは曖昧なものだと思うんですね。2000年にこのJCDN、ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワークという名前をつけて活動を始めようとした時も、正直言って私は最初はこのネーミングに反対だったんです。ネットワークといっても何をするためのものなのかも分からないし、実体がないものと思えて、本当にそんな名前でもいいのかな、と思っていました。でも少しずつその意味というのを自分たちで見出して行って、ミッションを明確にしていき、そのミッションのためには何がいま必要なのか、ダンス全体の環境を考えて、プログラムを企画して活動を続け現在に至っています。

アジアのネットワークをつくりたいと思った私の個人的な興味は、日本のコレオグラファーやアーティストが、あまりアジアに目を向けていないということからきています。私たちはアジア人だけれども、いまアジアで何が起きているのか、アジアの身体というのは何なのか、そういう意識が驚くほど少ない。それがいまの日本のコンテンポラリー・ダンス界の実態ではないでしょうか。もちろん皆がそうではないかもしれませんが、多くの作品がやはり西洋のダンスをベースにしている、そこから影響されたものからきていると思います。ですので、もっといまアジアで起きている事柄に着目して、そこから日本のオリジナルなムーブメントなり作品なりをつくっていければと思っています。そのためには、アジアの中でレジデンスであるとか、コラボレーションであるとか、エクスチェンジ・プログラムとか、そういう相互のダンス・コミュニケーションの機会をもっと増やしていきたい、そしてそこから世界に向けて発信していきたい、というふうに思っています。これが、私がネットワークに個人的に一番強く望んでいることです。そのためにはどういったネットワークがいいのだろうかというのは、私自身もまだ答えがなくて、それを探っていくためにこの会議に参加したという次第です。

それでは、まず最初にフクエンさんから、彼が見てきた各国のネットワークについて、そしてそこから提案するネットワークのあり方などについてお話しいただきます。ではお願いします。

**フクエン** こんにちは。このトピックはあまり準備されていません。今朝集まって、コンテンポラリー・ダンスについて、ネット

ワークとの関連において何を話せばいいかということをお話し合わせたとこころなんです。私はアジア地域をけっこう回っていて、かつ無所属、つまりフリーのエージェントであり長い間誰にも義務を負わない状態でいたので、完全に個人的で組織のロジックに縛られずにお話することができます。そこで、生まれては消えていったいろいろなネットワークを振り返ってみたいと思います。いくつかまだ存在しているものもありますが、基本的にダンスのネットワークについてです。地理的な意味でのアジア、ここでは東アジアおよび東南アジアにとりあえず対象を絞ってお話します。

この二地域の中で、国単位で言えば、ダンスのネットワークに関して私は日本がいちばん進んでいるとおもいます。もちろんこれは（水野）立子とJCDNの仕事によるものです。JCDNはオペレーター、カンパニー、ダンサー、つまり日本でダンスのプロダクションに何らかの形で関わっているあらゆる人たちのマッピングに成功しました。それだけではなく海外ツアーも開始しています。したがってJCDNは単なる国内的なダンスのマッピングと発展のための組織ではないわけです。JCDNはブランディングにまで行き着いています。みんなが日本にどういう人がいるのかというディレクトリを彼女から得るという、これは私たちみんなが目指すべき水準です。

なぜかという、アジアは地理的にあまりに大きいからです。ヨーロッパとは違います。ヨーロッパと言うと大きく聞こえますが、物理的には、貧乏だったらブラハからロンドンまで2日かけて電車で移動すればいいわけです。アジアでは、例えばインドネシアから中国に行くとしましょ、まったくお話になりません。船に乗って、飛行機に乗って、陸路を行って……。そういうわけで、単純にアジアの物理的分断が私たちの出会いを阻害しているということがあります。だからJCDNのような水準での達成は、モバイルであるという意味で、私たちが作ろうとしているようなネットワークにとって目指すべきものであります。

次は韓国です。韓国はここ10年、イ・ギョソクさんが説明したように、文化に関連したある種の外交政策を強く進めてきました。彼のいた組織もアジアのオペレーターのマッピングのディレクトリを作りました。確かインターネットで見られたと思います。彼はそれが網羅的でないと言いますが、私としては網羅的であることなどできるのだろうかと思ってしまう。いまのところ、概説的にアジアに誰がいるのかということ、少なくとも諸組織の主要人物や、具体的な会場や、あらゆるフェスティバルの構造がイさんによって大変よくマッピングされています。

このあたりで、いい仕事をしている人たちのリストをどんどん見ていくことにしようと思います。インドネシアにはアムナが代表しているKelolaがあります。Kelolaの仕事については彼女自身に説明してもらおうのがいちばんいいと思います。私はインドネシアはアジア諸国の中でほぼ間違いなく最もマッピングの難しい国だと思います。膨大な数の民族的、言語的グループと、途方もない地形的な複雑さがその原因です。私の理解が正しければ、Kelolaは疲れてはいません。疲れたことがあるとすればの話で

すが。そして Kelola は、ヘリーもそうですが、インドネシアの演劇とダンスの実践者のマッピングを続けています。何を発見したか、あとで彼らが話してくれると思います。

カンボジアにはアムリタのフレッドのような同志がいます。カンボジアのオペレーターたちと共同で、彼はカンボジアで何が起きているかをマッピングしたペーパーを作ったはずですが。タイではニコンたちがバンコク・シアター・ネットワークを運営しています。タイ人が効率的なコミュニケーションというものをあまり好まないということを知っている者としては、これも大変価値あるものだと思います。彼が私たちにくれたチラシはとても価値あるもので、このネットワークと関係づけられるべきものです。

基本的に、名前に表れているように、これらのネットワークはナショナルなネットワークです。ここから情報を相互に関連させ、見えるものにしてゆくプロセスを開始できるわけです。そしてシンガポール、台湾、マレーシア、中国、フィリピンに関しては、まとまったナショナルなネットワークがあるとはまだ言えないと思います。そういうものを構築しようという努力はありますが、まだ・・・そうならば 1、2、3・・・10 カ国について効率的に話ができるというのですが。そうならばアジアのコンテンポラリー・ダンスの現状について私たちが必要としている情報が得られるはずなんです。

さて、いくつかの国が抜け落ちていることに気づかれたと思います。一つは、もちろんブルネイです。そしてラオス、ミャンマー、ベトナム。ベトナムはロックフェラー財団によってかなりマッピングされていて、財団のウェブサイトには載っていますが、あまり新しい情報ではないと思います。インドは完全に抜け落ちています。理由はもちろん様々です。バンガロールやチェンナイで志ある人たちがコンテンポラリー・ダンスを発展させる構造作りを始めていますが、ナショナルなレベルでは難しいでしょう。二日酔い [hangover] は多いです・・・いや、二日酔いじゃない(笑)、困難 [hang-up] は多いです。

以前存在したネットワークをいくつか挙げてみたいと思います。まだ続いているものもありますが、まずリトル・アジア・ダンス・エクスチェンジ・ネットワークです。略称は LADEN です。ローズマリー（・ハインド）が来ているので後で LADEN の歴史と終焉について話してくれると思います。これは基本的に共同ツアーを実現するための団体で、オーストラリア、香港、台湾、韓国の人たちから成っていました。いさんも入っていましたよね。よかったら当時の最良の達成について後で話してください。これはアジアに限ったものではなくて、言ってみればアジア太平洋的ネットワークでした。当時このネットワークが突然気づいたのは、アジアで持続可能なダンスの経済的形態はソロ作品に限られているということでした。これは私にとっても歴史的意義のある団体でした。というのは彼らはとても注意深くリソースを観察して、持続可能なパターンを考察し、この経済にコミットするために集結したからです。

次はワールド・ダンス・アライアンス [WDA] です。これはト

ランス・コンチネンタルな組織で、アジア太平洋地域で特に力を持っています。まだ続いていて、多くのアジア諸国に支部を持っています。メンバーが誰だったかは思い出せませんが、彼らは定期的に集まっています。毎年リージョナルなサテライト・ミーティングをやっています。確か最近のは去年のブリズベンだったと思います。WDA にはいろいろな計画や思惑がありますが、メンバーがダンス機関の教育部門の人々から成っているため、教育に大変重きが置かれています。中心的なコミッティもこういう人たちから成っています。私は思うところを自由に述べるができる立場ですので言いますが、WDA は持ちこたえているとはいえあまり効果的ではありません。なぜかという、一つは、彼らの視野は「ワールド・ダンス」という言葉で表されるものであり、つまりサルサ、ベリーダンス、お望みならアクロバットやポールダンスまで含まれるものだからです。こういうものが彼らにとっても「ワールド・ダンス」なわけです。彼らにとってはカテゴリーは開かれたものですが、私たちがここで作ろうとしているネットワークはコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツに絞ったものです。二つ目は、教育学と教育的交流に向かっているメンバーたちが作る方針が原因で、彼らは芸術的判断に興味を持たなくなっているということです。実際彼らの主催するパフォーマンスを見てみてください。ひどいものです。高校の卒業公演みたいなものです。彼らは生徒がパフォーマンスするという自体に喜んでいるわけです。ですからこれが私たちのネットワークにとってあまり重要でないことは間違いありません。教育問題ならともかく、教育のための教育というのはいかがなものでしょうか。

そういうわけで、私はトランスナショナルなダンス・ネットワークを二つしか挙げることはできませんでした。助成金関連で言うなら、国際交流基金、韓国国際交流財団、アーツ・ネットワーク・アジア [ANA] が挙げられます。これらの団体は、半官半民と言えいいのか、ちょっとどう位置づければいいのか私には分かりません。ANA はコンテンポラリー・ダンスに特化しているわけではありませんが、それを視野に入れています。国際交流基金は、言うまでもなく、10 年以上にわたってアジアにフォーカスしています。最近では共同制作のために中央アジアにまで進出しています。韓国国際交流財団は、いさんが説明してくれたような政策を通して、フェスティバルやインター・アジアなプロダクションに向けて指導的な役割を果たしています。これらのプロジェクトの成功例についてはコメントしません、あまりよくプロセスを知らないのです。そういうわけで ANA が唯一、移動のための資金を提供し、ダンスを作っている人たちが旅をし、異なった出自のアーティストと出会い、可能なプロダクションへの第一歩を踏み出すことを援助してくれる団体なわけです。以上です。

**水野** ありがとうございます。いろいろなネットワークがある、そしてそれぞれの国が、少しずつですが、構築していつている、その次どうしようかということをお後また話したいと思います。では次にインドネシアからヘリー・ミナルティさんお願いします。ヘリーさんのトピックは、コンテンポラリー・ダンスという概念、特にインドネシアの場合、コンテンポラリー・ダンスとモダンダンスの違いであるとか、教育の問題や現状についてお話しさせていただきます。



**ミナルティ** 水野さんありがとうございます。私も同様にひとりです、つまり現在どんな組織にも帰属していません。研究を続けることにしたので、インドネシアのコンテンポラリー・ダンスは多くの問題に直面していると思います。その中で私としてはフクエンが言及した教育問題をハイライトしたいと思います。私が「教育問題」と言うときは、ダンス部門を持つインドネシアのアート・インスティテュートを指しています。現在の世代、1990年代から2000年代にかけて活動している若い振付家の多くは、こういうアート・インスティテュートを卒業しています。その前の世代はそうではありませんでした。インドネシアのモダンダンスとコンテンポラリー・ダンスの歴史は50年に満たないと思います。始まったのはおそらく1950年代以降で、私たちはいまだにこの領域に関しては自らの歴史を書くプロセスの中にいます。中国やアジアの他の国でもそうだと思いますが。

なぜ教育か？ こうしたアート・インスティテュートは学生をアーティストにするために教育するわけですが、私はコンテンポラリー・アートの実践は現在を問うということに関わっていると思うのです。問いということに関して言えば、インドネシアの現在の世代はまだまだ問題を抱えています、というのは私たちは32年に及ぶ独裁制からせいぜい10年前に抜け出したばかりだからです。私自身、この独裁制下の教育の産物です。私たちは「自分の中のスハルトを殺さなきゃいけない」といつも言います。自分自身の歴史に関して、そして他の物事にはより一層、批評的になるためにです。アートを作ることを通して現在を問うという姿勢こそ、こうしたアート・インスティテュートが教えるべきことだと思います。1970年代の人たちについて私はリサーチを続けているのですが、彼らはもっと水準の高いモダンとコンテンポラリーのダンスをやっていたと思います。彼らについてもっとインドネシアで議論されるべきだと思っています。この世代は時代の産物といったようなものではなく、もっと違っていました。

私たちの実践の一つは、ワークショップやディスカッションを通してオルタナティブな教育の機会を提供するというものです。私はジャカルタ・アーツ・カウンシルと協力しながらこれをここ2~3年やっていました。Kelolaはこれを長年やっています。プレゼンターのネットワークとの関連で言うと、私が気づいたことはなかなか逆説的なことでした。というのはプレゼンターの役割を議題にした時に、その仕事自体の中に多くの問題を発見してしまったからです。現在のインドネシアでのプレゼンターの役割としては、アーティストのクリエイティブなプロセスを援助するというのを避けては通れません。ワークショップやディスカッションに加えて、私たちは、アーティストにある状況を与えることで作品をアーティストに委嘱するというをやっています。例えば、ここ数年のジャカルタ・アーツ・カウンシルのプロジェクトの一つは、作品作りの過程自体を支援しながら、若いアーティストのグループにあるテーマに回答する作品を作らせるということです。こういうことも私はやってきましたが、まだまだ道のりは長いと思いますし、これは私がハイライトしたいと思った諸問題の一つに過ぎません。インドネシアのダンスの別の側面についてはKelolaのアムナ・クスモが報告してくれると思います。

**水野** ありがとうございます。ジャカルタ・アーツ・カウンシルが具体的にどういう試みをしているのかとか、それで何がどう変わったのかとか、後でまた説明が聞きたいと思います。いくつかのアジアの国の中でのコンテンポラリー・ダンスの状況を見ると、やはりインドネシアは層が厚いと思うんですね。それは伝統舞踊が強い国だということもあると思うんですが、コンテンポラリー・ダンスのアーティストを目指している若い人が多いということを感じました。早い時期からサルドノ・クスモさんという60年代から新しいダンスの価値を実際に作ってきた人が道を開いたということもあるでしょう。日本にはまだ紹介されている人は少ないでしょうけれども若い人が育ってきつつあると強く感じています。そんな中で、インドネシアのアーティストやダンス関係者がネットワークというものを必要だと思っても現実的にはなかなか進んでいない状況があると思うんですが、次にアムナさんからそのあたりのことをお聞きしたいと思います。

**クスモ** こんにちは、インドネシアから来たアムナ・クスモです。今日はちょっと緊張しています。いつもは緊張しないんですが、というのはフクエンが言ったように、ちゃんと準備していないにも関わらず、3つのことを話さなくてはならないからです。私の仕事、つまりKelolaですが、それに私のやっていることの文脈、そしてアジアのネットワークについてです。これを全部10分で話さなければなりません。きつい仕事です。でも頑張ります。まずKelolaの話をさせていただきます。途中でインドネシアの文脈の話を挟むかもしれませんが、というのはここにいる全員がインドネシアとは何なのか、インドネシアがインドネシアであるが故に抱えている問題とは何か、についてをご存知かどうか分からないからです。

Kelolaは10年前、1999年に設立されました。今度の11月で10周年を迎えます。数人の友人たちと一緒に立ち上げましたが、その中の一人は芸術に関心を持っている弁護士でした。芸術を支援するシステムはインドネシアに全くなかったのが、芸術をやりながら生き残っている人たちというのは、それぞれの知恵でどうにかそうしていたに過ぎませんでした。アーツ・プロデューサーとしての長い旅を通して、私は多くのアーティストと仕事をしましたが、多くの才能、ときには驚くべき才能というものに遭遇しても、サポートのシステムがなく、どう知恵を使って自身の利益を確保すればいいのか分からなかったために、彼らはただ消えてゆきました。

私たちが次の世代のアーティストが出現し発展してゆくことができるようになるためにはどうしたらいいか考え始めた頃は、状況はそうしたものでした。1999年当時、インドネシアのアートの大御所というものはいましたが、彼らのすぐ下には誰もいませんでした。とても若いアーティストたち、それに大御所、その間には誰もいないというわけです。これは金銭的なものだけでなくあらゆるレベルでのサポートが欠けていたためだと思います。

そういうわけでKelolaは1999年に設立され、作品の上演に規模の小さな助成金を出すということをしました。それがとても必

要とされていると思ったからです。他にはアートの諸領域の間の知識のギャップに橋を架けるということを試みました。アート・スクールで教えてくれないことがたくさんあったし、教えられていたことは同時代の世界に関連づけられたやり方で教えられていませんでした。なのでそこに橋を架げるためにワークショップをたくさんやり、ライティングのワークショップなどもやりました。インドネシアにはライティングやデザインの学校がないので、みんな自己流でやっていたからです。マネージメントのワークショップもやりました。マネージメントや制作、観客とアーティストの間の橋渡し、などのもっと複雑な構造を知っている人がもっといれば、アーティストに仕事の能性をもっと提供できると思ったからです。他には学習の一環として国内外のレジデンシーもやりました。

私たちのやっていることが正しいコースを進んでいるということはすぐに分かりました。私たちがナショナル・インターンシップと呼んでいたものを最初にやったときは、審査して選考するフェローシップのような形で1年に4人のレジデンシーしかできなかったのですが、300人の応募があったんです。嬉しいことでしたが、恐ろしくもありました。こんなにたくさんの方が関心を持っているというのに4人にしか機会を提供できないわけですから。今は14人に増やしましたが。

他には国外の組織、オーストラリアのアジアリンク、アメリカ合衆国のアジア・カルチュラル・カウンシルなどとのコラボレーションで、アーツ・マネージャーのレジデンシーをやりました。ある程度のレベルに達しているアーツ・マネージャー、言ってみれば中堅どころの人たちが対象で、他の組織がどのように作業しているかを観察し学ぶだけではなく、必要とされているネットワークを構築するために、機会を提供するというものです。部分的にはもちろん言語のせいで、部分的にはサポートの欠如のため、人々はアクセスを持っていません。政府はインドネシアのアーティストやアーツ・マネージャーに移動するための援助を与えたことはありませんので、こういうことが必要とされていたわけです。

インドネシアは最も仕事のしにくい国の一つだと思います。インドネシアで仕事ができれば世界のどこでも仕事できるでしょう。なぜかと言えば、例えば私のいるジャカルタからパプアに飛ぶとすれば、7時間かかるわけで、ほとんど東京に行くのと変わりませんし、とてもお金がかかります。私はパプアに行ったことがありません。近いうちに行こうと思いますが、こういう問題があるわけです。距離が一つ、それに400以上の民族、700以上の言語があります。ジャワの「メジャーな」言語でさえ、西ジャワの人はスーダン語、中央ジャワの人はジャワ語を話し、互いの言っていることが分からないという具合です。違いとともに生きる、理解できないことに寛容になる術を学ぶということは面白いことでもあると思います。でも例えば外国の友人が来て、一緒にパフォーマンスを見たとき、「あれは何を言っていたの？」と聞かれても「さっぱり分からない」と言うしかありません。「分からないってどういうこと？」「アチャ語だったから全然分からなかった」ということになります。言語的要素ぬきで物を見ることに慣れていかなければならないわけです。

ですからインドネシアはこのネットワークが包含しようとしているものの縮図だと思います。私たちの間には多くの違いがあるので、共通性を探し出し一緒にできることに集中してゆくため努力しなければならぬという意味です。私たちが一緒にできないたくさんの方がいるということは間違いありません。こうした全てに関して私たちは長い議論をしてきましたが、私が冗談で「私たちに共通しているのは米を食べるってことだけね」と言ったら、誰かが「まあね、でも僕たちは麺も食べるよ」と言うという具合で、共通点の一つを見つけるだけでも簡単にはいきません。

でも、私たちが遠く離れており、より近づくためには多くのことを理解する必要がある、というだけでもこのネットワークは必要だとも思っています。インドネシアやアジアの多くのアーティストにとって、フェローシップをもらってアメリカ合衆国やヨーロッパに何かをしに行くほうが、例えばバンコクに行くよりずっと簡単です。これに取り組みはじめたのは2~3の組織だけで、そのうちの一つは日本財団だと思います。日本財団はアジアのアーティストや知識人にフェローシップを提供しています。ただ、知識人のほうに重きが置かれていて、どちらかというとならぬアジアの知識人のための奨学金という感じなので、アカデミックなキャリアの人でなければ適用されるのはかなり難しいと思います。

高いハードルの一つになると私が思うのは、当然ながら、言語です。アジアリンクやアジア・カルチュラル・カウンシルのレジデンシーをやっていたとき、私はアーツ・マネージャーのアジアの中でのレジデンシーの必要性を主張して、東南アジアの何カ国かをちょっと回りました。そこで言語が大きな問題だと気づいたんですが、というのは、例えばタイに行くと、英語を話す人はほとんどいないし、書類は全部あの素晴らしい全然読めない文字で書かれているし、日本でも中国でもどこでもそうなのです。それで結局実現しませんでした。オーストラリアやアメリカ合衆国に行くほうがずっと簡単だったからです。

これはこうした問題がいかに大変なものであるかの一例に過ぎません。しかしだからこそ私たちは努力して共通の地盤を発見し、互いを認め、違いを学び、よりよく物事を進めるための方途を見つける必要があると思います。はっきり言えますが、合衆国や他のアジアの国に行って帰ってきたアジアのアーティストにどうだったかと尋ねれば、ほとんどがアジアのほうの方が快適だったと言うはずですが、何が起っていたのか分からなくても、言葉が全然分からなくても、どういうわけか快適と感じるんです。これは良いスタート地点で、ここから共同作業、もっと意義深い対話とより良い理解に向けての方途を探してゆくことができると思います。

**水野** ありがとうございます。限られた時間の中で Kelola の活動とネットワークの必要性を話していただきました。まだまだインドネシアのことは奥が深そうなので後から質問も出るかと思っています。それでは最後に先ほどのセッションに引き続き中国のウェン・ホイさんをお願いします。

**ウェン** 中国のダンスの状況を少しお話ししてみなさんと共有したいと思います。歴史的に、あらゆるダンサーは、若いうちに舞踊学校に行くことになっています。30年前は学費が要りませんでした。身体的に優れていて、脚の長さ、首の長さなど寸法を測られて、美しい身体をしているということになって、家族が許せば、舞踊学校に行けたわけです。1970年代後半まではそういう感じでした。そして卒業したら全員、公のダンス・カンパニーで働かなければなりません。他にダンス・カンパニーはありませんから。全員とても優れたテクニックと鍛えられた身体を持っていなければなりませんでした。

今に至るまで、北京舞踏学院はあらゆる教育のボスとして君臨しています。身体訓練が重視されていますが、中国のコンテンポラリー・ダンスとは何かということに関しては大変混乱した概念が持たれています。国営放送の中国中央電視台でさえ毎年ダンスのコンペをやっている、その中には中国古典舞踊、モダンダンス、「コンテンポラリー・ダンス」が含まれているのですが、彼らはコンテンポラリー・ダンスはモダンダンスより前のものだという認識なんです。伝統的な動きにモダンダンスの動きをちょっと加えたものが「コンテンポラリー・ダンス」ということになっていて、「中国のコンテンポラリー・ダンス・カンパニー」と呼ばれるカンパニーがいくつかあって、そういう混ぜこぜになった動きをやっています。そういうわけでコンテンポラリー・ダンスに関する教育は全然ありません。フレッドが香港で2日前に体験した通りで、教師たちはオープンではないんです。

その後、いくつか、とても少ないですが、小さいインディペンデントのダンス・カンパニーができました。公のグループとインディペンデントのグループという二つの世界があるかのようで、完全に分離されています。私がここに来たのは、故国ではとても孤独だからです。ここでは言語を共有して交流することができますが、北京では、ダンス関係者の中でさえ、北京舞踏学院のダンサー、学生、先生はコンテンポラリー・ダンスとは何なのか知りませんし、去年の訪中公演までピナ・バウシュも知りませんでした。ピナ・バウシュを見ても「何だこりゃ」という感じです。そういうわけで私はここに来たんです。友人を見つけるためです。

**水野** ありがとうございます。今日の参加者の方々の中に、話に出たリトル・アジア・ネットワークのローズマリー・ハインドさんや、日本財団のAPIというアカデミックなフェロシップ、私も全然アカデミックじゃないのに2年前に行かせてもらって色々サーチができたんですが、そのフェロシップでタイから日本にリサーチにいらしているコップさん、他にも多彩な顔ぶれがいらっしやるので、各国の状況をここでシェアできたらと思うんですが。あとマレーシアに5年間いらした国際交流基金の島田さんもいらっしやいますし、日本の劇場の方々もいらしていますのでよろしかったらお願いします。

**ハインド** ローズマリー・ハインドです。当時リトル・アジアに関わっていました。私はインディペンデントのプロダクション・カンパニーをやっているインディペンデントのプロデューサーでした。今はプレゼンターとしての他に、メルボルンのアーツ・

センターのアジア演劇部門の顧問と、舞台芸術のアーティストとアーツ・マネージメントのためのアジアリンクのレジデンシー・プログラムを担当しています。リトル・アジア・ダンス・エクスチェンジ・ネットワークは約6年続きました。さまざまに異なったプレゼンターやパートナーたちの間にパートナーシップを確立するのに2年かかったと思います。活動のいちばん単純な形としては、年に1度ツアーをやっていました。最初は日本、オーストラリア、香港、台湾から一人ずつのアーティストが作ったソロ作品4本を1つの公演という形にまとめて、彼らそれぞれの国をまわるというものでした。

そういうわけで、これはとても小さい事業でした。パフォーマンスに加えて、そのアーティストたちはお互い教え合い、動きのボキャブラリーを交換し、ツアー先の国々でその国出身のアーティストが音頭を取ってワークショップやフォーラムを開催して、他のアーティストたちと地元のダンス・コミュニティをつなげるといこともしていました。こういう仕組みでやっていたわけですが、他にはツアー中にアーティスト間で共同創作もしていました。公演を前提したものではなく、スタジオ・ショーイングの文脈で、コラボレーションや共同作業のガイドラインとして行っていたものです。

これはフォーマルなネットワークではなく、みんなダンスに情熱があって、しかもいろいろな国にインディペンデントのダンスのツアーを行なう必要を感じている人がいたということから成っていました。大きなフェスティバルやカンパニーのためのツアーの機会ならありましたが、インディペンデントのダンサーたちの間の対話のポテンシャルはありませんでした。これが始めた理由だったわけです。

最初は4人のプレゼンターでやっていました。以降ずっとプレゼンターを増やしつづけて、これがおそらくこのネットワークがコントロールの効かないものになっていった原因だったと思います・・・最初は友人同士の小さなグループだったので、美学的判断も共通していましたし、アーティストの共通のニーズに基づいて成立していました。そしてとてもシンプルでした。経済的に言えば、アーティストに支払うギャラは全て同額、日当も同じ、そして私たちみんなコストを均等に負担していました。そしてうまくいくようになって、興味を持つ人が増えてきたし、私たちももっといろいろな国をツアーしたかったので、パートナーを増やしはじめました。

拡大するにつれて、二つの現象が起こってきました。一つは経済面の問題で、普通の商業的なツアーとは違って、ツアーをやればやるほど経費がかさむようになったんです。毎年パートナーたちのうちの一人が各国をまわるスタッフとツアーマネージメントを提供しなければならなかったんですが、その見返りはありませんでした。単にお金を調達していただけでした。国を追加するたびにコストが上がりました。もう一つは、言うまでもなく、アジアの助成金システムとそのタイムラインがさまざまに異なっているということです。コーディネートするための助成金関係の作業がどんどん複雑になっていきました。パートナーが増えるたび

にそうになりました。助成金申請の締切が多様になり、物事を決めてゆくのがどんどん難しくなりました。

さらに、三つ目としては、事業が大きくなるにつれてキュレーションの美学的判断基準がとてども込み入ったものになったということがあります。助成金その他のごく具体的な要素に強いられるようになって、最初そうだったような、同じとまでは言いませんが共通した美学的基準を持った人々の集まりではなくなってきたんです。その頃は選んだり提案したりアーティストについて議論するのはとても簡単だったんですが、そういうことがなくなってきました。拡大するにつれて、美学的基準とキュレーションの構造がある意味で失われていったと私は思っています。

そしてなぜ終わったかということ、一つは私たちが違うことをやっていたからということだろうと思います。香港アーツ・センターのルイ・ユーは今、香港芸術発展局 [Hong Kong Arts Development Council] を運営しています。現実的にこういうことがあって、みんなが別の方向へ向かったということです。でも同時に、パートナーが増えるにつれて仕事量が増えたということはあると思います。私たちはそういう形で拡大することは望んでいなかったんですが、もう後戻りはできない状態だったんです。

二つのことはともうまくいったと思います。一つは共通の美学的判断による連帯ということで、私たちは「コンテンポラリー」の意味もゆるやかに共有していました。もう一つはコスト負担の完全な平等性ということで、内部で交渉するとかそういったことが全然必要ありませんでした。このネットワークはインディペンデントのダンサーたちに多くの機会を提供しましたが、その中でも成果として挙げられる一つは、最終年度に参加したアーティストたちが一緒にホームレス・ダンス・カンパニーというカンパニーを立ち上げたということです。これは毎年ツアーをするというような野心的なものではなく、とにかく10年コンタクトを取りつづけるというものでしたが、確か3年目に作品を作って3都市をツアーしたと思いますし、さらに進行中のプロジェクトもあると思います。

**水野** ありがとうございます。そのネットワークが6年間続いたというのは何年から何年までですか？

**ハインド** 話を始めて準備に取りかかったのが1997年だったと思います。最初のツアーが1999年でした。最後のツアーは2005年だったはず。もう一つ言わなければいけないことは、このダンス・ネットワークはそれ以前、確か一年前に、始まっていたリトル・アジア・シアター・ネットワークから派生したということです。こちらはまた違う構造のもので、基本的に作業を共有するという点に関心を持ったたくさんのプレゼンターの集まりでした。ですから会ったことのないアーティストたちの間のコラボレーションではなくて、小規模のコンテンポラリーのプレゼンターが作業を共有するというものです。そこからアーティストたち自身にとってのコラボレーションのニーズが生まれてくることはありましたが、リトル・アジア・ダンス・ネットワークはアーティストたちのコラボレーションを助けるための構造

という性格がもっと強いものでした。

**水野** ありがとうございます。これからのネットワークを考えてゆく上での問題点と成果というものに関して、とても参考になるお話でした。さっきフクエンからJCDNがアジアのネットワークに関して結果を出しているというお話がありましたけれども、もちろんJCDNだけでは到底できないことで、アジア各現地のKelolaをはじめとするオーガニゼーション、国際交流基金の各支部の方の協力がなければ、なし得ないことなんです。ただ、プログラムを実際に実施するための資金というものは日本サイドで調達して、具体的に実現できています。今のローズマリーさんのお話にもありましたが、利益というものはアジアの中で公演を行なってもほとんど上がらないわけですから、100パーセントの支出を補わなければいけないということも、現実的に大きな問題で、やはり経済の違いというのは大きいと思うんです。例えばインドネシアで劇場を借りて公演を実施しようとしたときに、私、日本人のほうから問い合わせるとレンタル料1万円ですよ、って言われちゃう。だけど例えばKelolaから、これは利益のあるものじゃないんだって言うと、それが1000円になったり、無料になったり、ということになるわけですね。

それから、これはアジアに限ったことではないですが、プログラム内容を決めないといけない時期がずれ過ぎるというのは大きな違いです。助成金の申請時期が違うことで、アーティストを決めるにしても何にしても交渉が大変だということもあります。ネットワークが、現実的な事業を行なっていくとすればするほど、このような壁をどうやって乗り越えるかということにぶちあたると思います。ですが、インディペンデント・アーティストの活動の場を広げる、各国を自国のダンスを引っ提げて訪れることによる具体的なダンス交流が大きな意味をもたらす、ということは本当にネットワークの成果だと思いました。

**フクエン** インドネシアやインドと同様に大きい国である中国で、情報のネットワークがどうやって作られているのかウエン・ホイに聞いてみたいんですが。

**ウエン** あまり情報はないですね。これは私たちにとってはとても難しいことです。テクノロジーということもありますが、人手の問題もあります。私たちは基本的にダンス・カンパニーなので、それに従事する人手がないんです。公演するときはEメールを送ります。ウェブサイトも持っていますが、情報に関してはあまり得意ではありません。全然だめです。

**クスモ** 中国もとても大きいですし、インドネシアのような大きい国では、誰もそれに取りかかろうとさえしません。情報を広げるというのは簡単なことではないので、みんな自分の領域でしか活動しないんです。ジョグジャカルタにいれば、その地域のアーティストと作業して、ちょっとはみ出すこともあるかもしれませんが、それだけです。複雑すぎるし、お金がかかりすぎるんです。インターネットによって多少進んではいると思います。Eメールのやりとりをするアーティストもたくさんいます。でも彼らのほとんどは自分のコンピューターを持っていません。私た

ちのオフィスにはコンピューターがありますが、彼らはメールをチェックしたりウェブサイトを見るためにインターネットカフェに行っています。伝えたいことがあれば私たちは E メールを送りますが、さらにメールをチェックしてくれと、携帯電話でテキスト・メッセージも送らなければなりません。そして彼らはなかなかそうしてはくれません。お金がどれだけあるかによって、彼らは週に 1 回か 2 回メールをチェックするだけなんです。

**フクエン** 私も 11 月にスマトラに行きましたが、インターネットはとても遅かったです。PDF をダウンロードすることさえできませんでした。

**クスモ** ヘビ並みに遅いです。とてもいらいらします。「ちょっとネットで見といて」と言われてもそう簡単じゃありません。それで理解にギャップが生まれます。私はもう国内で移動するときはノートパソコンを持ち歩くのはやめました。ホテルに戻ってインターネットにつながろうとしても、そんなに悪いホテルじゃなくても、丸一日かかってつながった末に 30 分で「接続が切れました」という始末です。なのでもうやめました。

**ミナルティ** 中国でリサーチをしていたときに驚いたのは、中国の逆説的な状況です。私が北京にいたとき、『白鳥の湖』が三本上演されていました。一つは中国のナショナル・バレエ、一つはカナダのもの、もう一つはキューバのものでした。1ヶ月のうちにです。ある種のマーケットとある種のパフォーマンスはあるわけですね。でもインドネシアには「ある種のマーケット」さえありません。経済的に言えばジャカルタは 1,200 万人の人口があって、もちろんみんなが豊かなわけではありませんが、100 万人が中産階級という感じだと思います。彼らはジャズ・フェスティバルを見るためにチケットをたくさん買うということはあっても、こういう種類のパフォーマンスには来ません。

舞踏学院の卒業生は、卒業したら国営のカンパニーやある種のモダンダンスのカンパニーに入って給料がもらえるという考えに慣れています。なので自分自身の作品を作ってアーティストとして生きてゆくという考えは言うてみれば馬鹿げているということになります。私は生活舞踏工作室の成し遂げたことになって何かをやりたいと思っている若い世代と会いました。22 人くらいいましたが、今でもいわゆるアーティストとしてやっているのは 2 人か 1 人です。残りはみんな一番簡単な、というか安全な選択をしました。故郷に帰って先生になったんです。びっくりしました。

**クスモ** 中国の話ですよ？

**ミナルティ** 中国の話です。私は北京でピナ・バウシュを見ました。4 日公演で、一番高いチケットが 100 ユーロくらいでした。私には到底払えない額です。それで 4 日間満員だったんです。ジャカルタでそんなことをしたら、どんなに宣伝したって、インドや台湾の大スターが来るというのでもなければ、チケットを売ることもできやしません。買える人がいないということではありませんが、そういうものを見にはこないんです。私にとっては

これは中国の逆説でした。

**水野** だんだんないない尽くしの話になってきましたが、明日もう一つセッションがありまして、そこでこのネットワークの方向性というか、どういうネットワークが必要なのか、どういうことを目指すのか、というようなフリー・ディスカッションをする予定です。今日のこのセッションに関してはダンスをトピックに話していて、こうしようという結論はまだ出せませんが、少なくとも今私たちが共有したいのは、例えばこういう例が過去にあったとか、こういうアイデアがあるんだけどとか、そういうことを聞く貴重なチャンスだと思いますので、参加者の皆様からお話をいただけるようでしたらぜひお願いします。JCDN が始まった頃も、ネットワークをつくるためにという会議を 1999 年か 2000 年に行ないました。私たちはセゾン文化財団から「環境整備」の助成をいただいたので、日本のコンテンポラリー・ダンスに何が 필요한のか、何が足りないのか、ということを開く機会を持てたんですね。自分たちの方から全国行脚して聞きに行ったりしましたし、ミーティングを呼びかけもしました。すると驚いたことに 100 人以上のダンス関係者が全国から、JCDN の実績がまだ何もないときに、2 日間集まったんですね。そのとき私は本当の意味でネットワークの必要性を実感することができました。必要なものや足りないものをどういうことをすればつくりだせるのか、という試行錯誤であつという間に 10 年が過ぎたところです。ですので、このアジアのネットワークにもそれぞれの強い思いが必要だと私は思います。現状のままでもいいのか、何が欲しいのか、どこに向かって着地点を持っていきたいのか、ということを明確にしてそれをひとつずつ実現するためのネットワークをつくりたいと思っています。まだ時間が少し残っていますので、こんなことやってみたいとか、こういうアイデアがあるとか、現状はこうなんだという話を皆様からお聞きしたいと思います。

**フクエン** ネットワークを構築している人が 2 人いて、話を聞いてみたいんですがいいですか？ スロヴェニアからネヴェンカ（・コブリヴシェク）が来ています。彼女はバルカン・エクスプレスの設立に関わった人です。「バルカン化」という言葉が意味するもの、つまり悲惨なまでの分断という状況において、どうやって人々を結びつけたかお話しいただけますか？ もう一人はブラジルのナイーゼ（・ロペス）で、彼女は南アメリカ・ダンス・ネットワークに参加していました。南米、ふむ、大きな大陸ですね。どうやってそういう場所で連帯できたんですか？ 最良の成果としてはどんなものがありましたか？

**コブリヴシェク** こんにちは。ここに來られて嬉しく思っています。まず、私は今日着いたばかりなのでちょっとまだ時差ボケで、すみませんがこのセッションの大部分をちゃんと聞いていませんでした。私のベースは IETM だとたぶん言っていていいと思いますが、その IETM の中で私は他のいろいろなネットワークを始めました。みなさん IETM はご存知ですか？ ご存知ですね。

バルカン・エクスプレスのアイデアは、例えば、「バルカン」という言葉にフクエンが言ったのとは別の意味を与えるということでした。この地域はここ 15 年から 20 年の間に引き裂かれて

しまっていますので、それを改めて結びつけ、この地域を再発見するというのが目標でした。新しい世代はそういうことに比較的とらわれていないかもしれませんが。

この地域内でかなりの違いがあります。現在、戦争が終わった後でも、ある部分は大変発展していて、ある部分はとても孤立しているという状況です。この地域はかつてはかなりの関心を引いていたのですが、いまでは国際的な財団はみんな手を引いてしまいました。以前よりも絶望的な状況でして、時間が止まってしまったように感じる時もあります。ですから何かをするというのは簡単ではないのですが、一緒に何かをすることへの渴望もまた存在しています。ノスタルジアかもしれません。

IETM の枠組みの中で、そして東南ヨーロッパに焦点を当てたいくつかの取り組みの中で、私たちはネットワークを作りはじめましたが、まだそれを本当にネットワークと呼べるかどうかは難しいところです。大変ゆるやかな形式をとって、時々集まるけれど、集まれないときもあるという感じです。

でも積極的な成果の一つとしてはノマド・ダンス・アカデミーが挙げられます。これはバルカン・エクスプレス・ネットワークの所産です。これの二次的な効果がこれから表れてくると思います。というのは、このアカデミーは移動しながらダンサーをトレーニングするもので、各国でみんなが少々資金を調達して滞在し、少なくとも一人の若いダンサーか振付家を送り出すというものです。考え方としては、同じ学校に通いつづけるというのではない形で、バルカン地域で培われた知識を活用してゆくというものです。だいたい 12 人から 15 人くらいのダンサーが選ばれ、4 ヶ月に渡ってソフィアからリュブリアナ、ザグレブ、スコピエなどへ旅しながら、各地で新しい人と出会い、先生たちも一緒に旅をします。最後にみんながリュブリアナに集まって短い上演をし、同時にある種の技術的ワークショップを行ないます。これを通してこの地域を再発見するのは嬉しいことで、バルカン・エクスプレスの数少ないごく具体的な成果の一つだと思います。

**フクエン** 東南ヨーロッパというのは何カ国のことですか？

**コプリヴシェク** 10 カ国くらい、と言っておきましょう。バルカンに含まれたい国とそうでない国があるので。私たちは中央ヨーロッパの一部であり、地中海地域の一部であり、バルカンの一部であり、これらを混ぜ合わせたものが私たちなんです。旧ユーゴスラヴィアの 6 カ国が入っていて、それにギリシア、トルコ、ブルガリア、スロヴェニア、ルーマニアを加えて、そうですね、11 カ国ですね。

**フクエン** あなたは地中海ダンス・ネットワーク [Mediterranean Dance Network/DBM] にも関わっていたんですか？

**コプリヴシェク** 私は設立者の一人でした。DBM は素晴らしいイニシアティブで、私は 4 年間没頭しました。ネットワークは生まれたり死んだりすると思います。ネットワークは関わる人々の

エネルギーに依存するので、時には大きいプラットフォームになりますし、時には小さいフォーカスを持ったものになります。DBM は今また盛り上がってきていると思います。始まった頃は本当に強烈な一撃でした。いろいろありますが、私たちは同じような困難を抱えていると思います・・・

**水野** そのネットワークはいつ始まったんですか？

**コプリヴシェク** スペインのバレンシアで 1998 年に始まったんだったと思います。動機としては、ヨーロッパにおけるモビリティは南北にしか機能していなくて、東西が少々、でも南と南の間にはまったくないということがありました。そして教育、インフラ、流通、反映、要するに発展のために必要な全てが欠けていました。なので力を合わせて何かを一緒にやろうということになったわけです。最初に取りかかったのは例えば教育でした。多くのダンサーや振付家が、一人ではやっていけないから、あるいは外国ではやっていけないからということで、自己犠牲的に次の世代を教育するために地元に戻るという状況だったからです。

**水野** ありがとうございます。ではナイーゼさんお願いします。

**ロベス** ずっと聞いていますが、とてもためになります。ありがとうございます。私は長年ネットワークに関わっていますが、ここで話されている問題や議論のいくつかは私たちが自分たちのネットワークを 8 年前に立ち上げようとしたときと全く同じで、これはみなさんを安心させるために言っているんですが、というのは同じ問題がどこにもあって、そういう問題を全部抱えてもネットワークを作ることは可能だからです。私たちの地域でどうか何かをやっつけることは可能でしたし、みなさんも解決策を見つけるはずだと思います。

大きな国ということで考えると、私はアムナがインドネシアについて話していたことと自分を結びつけようとしていたんですが、私たちにはそちらにはない利点がありました。南米では言語が共有されているということです。ブラジル人はポルトガル語を話すので、南米大陸の 50 パーセントはポルトガル語なわけですが、残りはみんなスペイン語です。しかもポルトガル語とスペイン語は通じ合うところがあります。同じ言語というわけではないですが、全然分らないというようなものではありません。これは私たちのネットワークを容易にした要素だと思います。

この舞台芸術制作者ネットワークの可能性についてのお話を聞きながら、私はみなさんが意識すべきことや取り組むべきことをいくつか考えていました。一つはどのような人たちが関わるのか、どう実践を行なっている人たち、どう関心を持った人たちが関わるのかという意味で、このネットワークの関心をどこまでオープンで幅広いものにするのかということです。これはとても重要だと思います。私はフレッドが言ったことにとっても同感します。ある種のプロジェクトではダンサーには発言権がない、こういう考え方は・・・複雑な問題だと思います。

私は南アメリカ・ダンス・ネットワークの創始者ではありません

が、長年関わっています。私が思うに、はじめこのネットワークの最大の困難の一つだったものは、今では最大の財産になりました。はじめこのネットワークはインディペンデントのクリエイターやダンサーのためだけに限って活動していました。最初はどのような機関も関係していませんでした。同じ地域にすでにいろいろなネットワークがあって、プレゼンターのネットワーク、劇場のネットワーク、文化機関のネットワークなどがあったんですが、南アメリカ・ダンス・ネットワークはこれら全てのネットワークへの応答だったんです。というのはこれらのネットワークは自分の利益と関心のためだけに動いていて、私たちはアーティスト、クリエイター、舞台に立つ人たちのことを考えるネットワークが欲しかったからです。

このネットワークは教育と情報のために声を高め空間を作るといっははっきりしたアイデアに基づいて動いていました。はじめは大変難しかったのですが、それは当然ながら権力を持たないメンバーで構成されていたからで、でも最終的には、8年間を振り返ってみると、それはこのネットワークの強さでもあったと思います。大きな機関とインディペンデントのアーティストの間を取り持つというようなポリティクスを考えなくて済んだからです。

みなさんの取り組むべき課題は、私が思うに、異なった関心を持った異なったメンバーのバランスを一つのネットワークの中でどうとるかということだと思います。このネットワークはダンスだけではなく舞台芸術を対象にしていますから、それだけでも全世界に等しいですし、その広い枠組みの中で、主要メンバーの間に存在するいろいろな違いと付き合いがなければならぬわけですね。しかも地域、言語、コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツの領域の教育レベル、といった違いもあるわけです。やるべきことがあまりに多いですが、やりたいことに取り組むやり方を見つけないというようなことが必要になってくるでしょう。

私が見て取っているのはこのことと、もう一つ重要なことがあって、それはこういうことをするときにはコンソーシアムあるいはサーキットというものとネットワークの区別をしなければならないということです。例えば、ブラジルには大きな4つのダンス・フェスティバルの間のサーキットがあります。ローズマリーが言ったような作業、つまりダンサーに作品をフェスティバル・サーキットの中で見せる機会を提供するといった作業をここでやっています。これはネットワークではありません。そしてオープンでもありません。これはコストと利益を共有する劇場とプレゼンターが作ったグループに過ぎません。その意味ではキュレーション的な共通地盤があるとも言えるわけですが、ネットワークにおいては、美学的判断が入ってくると、仕事として大変危険な領域に踏み込むこととなります。共通の美学的基準について話しているのか、地理的なネットワークについて話しているのか、あるいは諸実践をまたがるようなネットワークについて話しているのか、ということを確認する必要があります。

構造の作り方と方法論の構築の仕方はとても重要です。私が最後に言いたいのもこの方法論ということです。例えばこれも私が長年参加している IETM、そして特に南アメリカ・ダンス・ネット

ワークを振り返ってみると、教育の欠如、マネージメントの欠如、情報やインターネット・アクセスの欠如、いろいろなことに関してやってきましたが、結局重要なのはネットワークとしての方法論です。ご存知のようにネットワークは人々の単なる集まりではないし、みんながお互いを好きだというだけのことでないの、長い目で見れば、仕事はどうなされてゆくかを共有し、ネットワークの機能ぶりを評価するための方法論がないと、人々をそのネットワークに繋ぎ止めておくのは難しいし、ネットワークのための資金を得るのも難しくなってきます。長期的にはこれが大変重要です。ネットワークが長続きすることを望むなら、活動のための資金がいくらかは必要です。それによって、例えば政府がこういうプロジェクトのために資金を拡大したいというような、政治的な動きにとらわれずに活動する自由が得られるからですし、メンバー自身がやるべきことを決めるという状態を維持できるからです。資金があればより大きな自由が得られる、そして資金を得るためには、とても明確な提案と、作業の明確な評価が必要です。このために方法論が必要なのです。私たちが自身の経験から学んだのはそういうことです。

**水野** ありがとうございます。やらなきゃいけないハードルが目の前に山の向こうまであるような感じですけれども、まずスタートとしていくつかの重要な鍵が提出されたと思います。何のために必要なのか、どうやって活動していくのか、それに財源のことはどうしていくのか、いろいろな課題があると思いますけれども、まずはそれぞれがどのような必然性を持つかということと、ネットワークのミッションを明日までに確認したいなと思っています。そろそろ時間なんですけど、いかがでしょう、どうしてもこれは言っておきたいとか。

**ミナルティ** 一つだけ言い忘れたことがあります。もちろんプレゼンターとしての仕事というものが私たちが共有する関心の一つなわけですが、私がここ何年か考えているのは、作品をプレゼンするという事は、言説へとつながる文脈を提供することでもあるということです。私たちは、モダンとは何か、コンテンポラリーとは何かといったことに関して、アジアの文脈では、十分に効果的なやり方で議論することがこれまでできずにいます。私はこのことを課題の一つとして挙げたいと思います。

**水野** ありがとうございます。それから地球の反対側からお二人のとても参考になるご意見、ありがとうございます。みなさんのご意見を共有してアジアの私たちのネットワークを考えていきたいです。みなさん長時間おつきあいいただいてお疲れでしょうから、30分新鮮な空気を吸ってまた次のセッションに戻ってきてください。ありがとうございます。

< 休憩 >



**松井** では3番目のセッションを始めたいと思います。3番目のセッションは、地域としては東南アジア、そして演劇をやっている人たちに集まってもらってやろうということをお願いしました。

先ほどの2つのセッションで、プレゼンターという概念や、どのような範囲の人間たちのネットワークにするのか、といったことについて少しコメントが出たと思うんですが、若干そのことについてあらかじめ言及しておきたいと思います。ここに座っている4人のスピーカーですが、クリス・ミラドさんはフィリピン文化センターのパフォーミング・アーツ部門の芸術監督なんですが、劇作家、演出家でもあります。それからアジさんとジュンさんはカンパニーのプロデューサーですよ。そしてニコンさんは劇作家であり演出家でもあります。この壇上にいる彼らだけではないんですが、アジアの舞台芸術者の役割は非常に混ざり合っている。

結果的にとりあえず今プレゼンターという言葉になっていますが、丸岡さんがTPAMに併設してこの会議をやろうと考えたときに、日本側のお手伝い役として僕も相談に乗りました。それで一体誰のための、誰によるネットワークなのかということと話したときに、先ほどの2つのセッションで出ていたように、特定の目的を持つクローズドなネットワークではなく、逆に大きな組織ばかりが属するようなネットワークでもなく、舞台芸術に携わっている人間たち、その中には俳優やダンサー、劇作家や演出家、それに僕のようなプロデューサーあるいはプレゼンターも含まれるかもしれませんが、そういう実際に演劇の創造の現場で活動している職種的には幅広い人たちによる、その人たちのためのネットワークを作ろうというのが出発点になっているんですね。

それと同時に、さっき触れたようにアジアの中で実際に舞台芸術に携わって活動している人たちの性格や条件を考えますと、一人の人が様々な役割を兼ねているということが一つ言えると思うんです。ヨーロッパの演劇の世界のような専門的な分業体制みたいなものが確立していないという、ある意味未成熟な状態であるとも言えるんですが、それは同時に、アジアの舞台芸術の世界の中ではそのように一人の人間がいろいろな役割を持って他の人間がカバーできないような役割をカバーしていくということが自然に行われているという、良い面でもある。

そのような条件がアジアの舞台芸術にはあると考えたので、日本側の主催者として始めるときに、プレゼンターという言葉には割合広い意味を込めていました。そして僕たちアジアの、まあ仮にプレゼンターと呼びましょう、プレゼンターは逆にものすごく多様な役割を引き受けながら活動している人であると定義しつつ、その条件にそって人選をしたということなんです。

ここまでは説明ということで、これからみなさんに話してもらいますが、この会議の前に今日のスピーカーたちがちょっと打ち合

わせをしてくれてですね、今日のトピックをどうするかというふうに決めてくれたので、クリスさんにまずそれを説明してもらってからご自身の体験を話していただきます。

**ミラド** このセッションの前に私たちは少なくとも4つのトピックに焦点を当ててディカッションの口火を切りたいということで合意しました。私たちが考察したいのは、21世紀における演劇ネットワークの可能性とこの世紀の投げかける難問についてです。そこで4つの具体的なトピックを取り上げることにしました。1つ目はこのグローバルな危機をいかに持ちこたえるか。2つ目はさまざまな文脈における検閲という具体的な問題にどう対処するか。3つ目は演劇活動において私たち自身のコミュニティへの連関あるいは反響を絶えず発見してゆくという意味での私たちの仕事の考察。4つ目は観客を求めるとは探すという問題、つまり観客はどこにいるのか、作品はどこにあるのか。これら4つをプラットフォームにディスカッションを始めたいと思います。

私から始めさせていただきます。この午後話を聞きながら、私は自分がネットワークというこの素晴らしい生き物の産物であるということに気づきました。何年も前に私は演出家、劇作家としてPETA [Philippine Educational Theater Association] で仕事を開始しました。演劇をやる以外に、PETAは演劇や社会のさまざまな領域の間で組織やネットワークを大いに構築していることで知られています。例えば、若者と作業したり、労働者劇団やコミュニティの劇団とネットワークを組んだりといったことです。私はすぐにこの仕事に魅了されました、そして彼らは私を他のネットワークに触れさせるため、フィリピン南部のミンダナオ・コミュニティ・シアター・ネットワークに送り込みました。

PETAにいて、彼らが芸術的表現や演劇の可能性を彼らが言うところの「志向性 [orientation]」「意味」「意図」をもって使用してゆくやり方に関心を持つと同時に、私はもう一つ付加された次元、つまりその南の演劇ネットワークにも関心を持つようになりました。ミンダナオの演劇ネットワークは人々の日常生活と演劇が響き合うような彼らにとっての最良のやり方をすでに発見していたように思えました。それは彼ら自身を教会、若者の団体、農民の団体などの日常的構造に位置づけ埋め込んでゆくというやり方でした。この融合は私自身の仕事を革命化し、新たな次元に押し進めるものでした。志向性の融合、芸術的表現の融合、それらが人々の生活を実際に変化させる潜在力、これはオーガナイズするという次元の問題だったのです。

このインパクトは個人のアーティストによって感じられただけではなく、私が思うに、フィリピンの多くの地域で演劇の実践を革命化しました。ここで私が素描したいと思っているのは、ネットワークがいかにしてこうしたことを実現するかという例であり、いかにしてこれら二つのネットワークが実際に、別々の地域で行なわれていた最良の実践を融合させ、誰もが活用できる教育学を構築し、国民の生活、領域、関心事に影響を与える者として自身を成立させたかという例です。

さて、こうした諸々は、どうやって 1986 年のフィリピン人民革命へのこれら大規模な演劇ネットワークの広範な参加へとつながったのか。これらのネットワークを通して彼らは、フィリピンの独裁制を打倒したこの革命全体に、多くの文化的シンボルを創造することで大きく寄与したのです。そして最大のシンボルの一つがフィリピン文化センター [Cultural Center of the Philippines/CCP] でした。人民芸術家の仕事と貢献を評価した CCP は、彼ら多くのオーガナイザーや文化活動家を呼び寄せ、CCP の活動を改めて方向づけさせたわけですが、私が CCP にいるのはこうした経緯からです。

最初に行なったのは脱中心化と呼ばれる運動でした。名前は「センター」ですが、実際の意図としては脱中心化して、地域や、革命の時期に作られた既存のネットワークを力づけることでした。脱中心化の次に来たのは仕事全体の再方向づけです。現在に至るまで CCP は、こうした歴史と、ある種の政府管轄の組織という二つの要素のハイブリッドとして存在しています。これが CCP とそのプログラムの諸性格のうちの一つだと思います。ここに緊張関係がないとは言いませんが、この緊張関係は、例えばコミュニティ・ベース、人民ベース、あるいは政治的な演劇プロダクションを、政府のオフィシャルな方針に向かい合ってどこまで押し進められるか、というような意味で続いているのです。なぜなら、言うまでもなく、リーダーシップは変化するものですから。

こうしたことから私が学んでいるのは、ネットワークはこうしたことをする能力を持っているということです。ネットワークは異なる団体の異なる作業を連帯させる場を提供することができます。そうして一連の知識を皆の活用に使することができます。現在何をやっているかという、PETA はネットワーキングを続けており、自分の地域を出て、例えばメコン・リバー・プロジェクトと共に作業を拡大しています。CCP はアーツ・カウンシルを組織する活動を続けていて、また、別の演劇ネットワーク、例えば大学生やコミュニティ・シアターのネットワークと協働するようになっています。

私たちが気づいたのは、しかし、私たちの問題や懸念は変化したということです。現在、例えば、腐敗といった問題に緊急に取り組む必要が出てきています。多くの途上国において腐敗は、国の財源をと言うのであれば、国民のモラルを、枯渇させる最も重大な諸原因の一つだからです。それから私たちは環境問題のような、今ではグローバルな懸念である問題に取り組もうとしています。現在、こうした問題認識と、こうした問題に関するより広範な民衆の教育における舞台芸術の役割の認識を通して、私たちはアーツ・ネットワークとしてはこれまで認知されていなかったような集団とのネットワーキングを進めるようになりました。例えばダンス・ネットワークやフォークロア・ダンスのネットワークが、環境問題に取り組んでいるネットワークと協働するというようなことが起きています。舞台芸術ネットワーク、ダンス・ネットワーク、演劇ネットワークなどが、目的的なネットワークと共同してストリート・フェスティバルを開催し、ダンス、音楽、映画、舞台芸術を通して真実を広く伝えるというようなことが起きてきています。

3つ目として、ネットワークには観客層を拡大するための機会を提供する能力があります。これは常に問題でして、私たちは年間多くの芝居をプロデュースしますが、時には舞台上の役者の人数のほうが観客席に座っている人数より多かたりもするのです。「観客はどこにいるのか」「どうやって観客を育てられるのか」「観客層を拡大できなかったら私たちはどうやってプロダクションを続けられるのか」と私たちは常に自分に問うています。

採用された戦略の一つは、またもや、ネットワークの力を借りるというものでした。試みの一つとして、私たちは異なった舞台芸術のグループのネットワークを集め、1日限りのフェスティバルを開催し、それぞれが自分たちがその年あるいはシーズンにやろうとしている作品の 15 分の抜粋を見せたのです。これを「オープン・ハウス・フェスティバル」と呼んで、1,000 人のアーティストに参加を呼びかけ、15 分の作品を 100 本上演し、入場料はおこころざしで、という形で行ないました。すると驚いたことに、少なくとも 25,000 人の観客が朝 9 時から夕方 5 時まで集まったのです。ですから作品への関心が存在するということが証明されたわけですが、ただもっと手近にすれば、アクセスしやすくすればよかったです。あるいは近寄りたがたい印象を減らせばよかったです。そしてこの催しで観客はジャンルを横断し別種の作品も見ることになったので、ジャンルごとの観客層も拡大することができたわけですが。

こうした全ての経験から、私たちはネットワークの全体的な推進力と活動は実際に観客層を拡大できるということを学びました。この 3つがおそらく私が主にここで言いたかったことであり、ネットワークが、特に演劇と舞台芸術の領域で、フィリピンでの作業をいかに助けてくれたかという意味で、私たちが学んだ主要なポイントです。

要約すると、1つ目は、ネットワークは様々な作業を取りまとめ協働させ、互いの最良の実践から抽出された教育学と方法論に到達させ、作業の新しいやり方を提供あるいは発明することができるということ。2つ目は、ネットワークは横断的マーケティングを通して、また異なった領域の客層を招き寄せ異なった形式の舞台芸術を見せることによって、観客層を拡大できるということ。これによって私たちは作品をより手に届きやすい身近なものにし、さらには異なる芸術様式間の相互作用とコラボレーションを引き起こすことができるということ。3つ目は、ネットワークによって通常芸術とは関連性のなかった諸組織との交流や交渉が可能になり、こうしたコラボレーションによって芸術的境界を超えて市民的活動あるいはネーション・ビルディングの領域にまで活動を拡大できるということ。以上です。

**松井** ありがとうございます。では次にインドネシアからいらしているアジさんにお話しいただきます。インドネシアには、国際交流基金によって紹介されたりして、日本でも有名な演劇人や劇団がありまして、例えばテアトル・コマなどは日本にもその活動の概要が伝わってくるくらい活発に活動している例として私も知っていたんですが、2000 年代に入って、僕も頻繁にインド

ネシアに行くことになったときに、テアトル・ガラシという、まだ若い世代の劇団がとても活発な活動をしていることを聞いていました。僕は公演を実際に見たことはまだないのですが、そのテアトル・ガラシの活動を担ってきたプロデューサーのアジさんです。僕は一度ジョグジャでお目にかかっているいろいろな所を案内してもらったことがあります。アジさん、よろしくお願ひします。

**アジ** インドネシアの舞台芸術の状況についてお話すると、アムナやヘリーが言ったこととダブってしまうと思うので、他の話をしたいと思います。

私たちの作品には『Rain Repertoire』があります。これはジャワの価値観を再解釈するものです。『Time Stone』はポストコロニアルな国としてのインドネシアにおける私たちのアイデンティティを考察するものです。去年は『Je.ja.l.an』をやりました。これはインドネシアにおけるモラルと暴力の間の緊張を取り上げたものです。『Sum』ではインドネシアで問題になっている女性移民労働者のテーマを取り上げました。他に腐敗に対する異議申し立てのキャンペーンを扱った作品もあります。

作品を作る以外に、私たちは定期刊行物の出版、若いアーティストのための演技のワークショップ、それに外国文学の翻訳なども行なっています。インドネシア語 [Bahasa Indonesia] で読める文学作品には数に限りがあるからです。インドネシアの演劇活動家に提供するため、ニュースレター、本、戯曲をインドネシア語で出版しています。リサーチも行なっています。50年代から90年代までのインドネシアの現代演劇 [modern theatre] の歴史や、ジョグジャカルタ、スマトラ、ランブンなどでどうやって演劇に関心が高まっていったかなどをリサーチしています。

こういうお話をするのは、私としては問題よりも機会を見ていきたいからです。問題の傍らには機会があると私は思います。テアトル・ガラシは15年目を迎えました、ジャワ以外の島で公演したのは1回だけです。外国では5回やっていますが。テアトル・ガラシには20人のアーティストがいます。俳優、作家、批評家、音楽家、ヴィジュアル・アーティストなどです。私たちは演劇を通して社会について学ぶことができると考えています。演劇あるいは舞台芸術を、社会を読み解くツールとしています。それが、私がこのネットワークに参加したいと思っている理由で、他の国の人たちに会ってそれらの国の状況や何が起きているのかを学びたいんです。そうすることで私たちの問題にどう取り組めばいいか学べるし、私たちの演劇と舞台芸術をどう発展させていけばいいか学べるからです。

このネットワークによって、私の国だけではなく、他の文化活動家の国でも、問題の解決法を発見してゆくことができると思います。そのために私は私のグループに自分の国、自分の町の舞台芸術を発展させる機会を見つけるよう働きかけています。15年やっていて他の島で1回しか公演していないというのは貧しいです。アムナが言ったように、インドネシアはとて大きくてネットワークを作るのは難しい。なのでこのフォーラムを通して一緒に何かをしたり、私が思うに私たちが共有している問題と一緒に

立ち向かうことを望んでいます。

**松井** ありがとうございます。次はマレーシアでファイブ・アーツ・センターというカンパニーのプロデューサーをしているジューンさんです。ファイブ・アーツ・センターはクリスさんがかつて所属した PETA や、黒テントのような世代とも非常に近い関係を持っているカンパニーでして、代表だったクリシェン・ジットさんという演出家そして批評家は、3年くらい前にお亡くなりになって、今はジューンさんの世代から少し上くらいの人たちが中心になって運営をしているカンパニーです。

**タン** こんにちは。私はファイブ・アーツ・センターという集団から来ました。この集団はマレーシアの複合的なアイデンティティを分節し関連づけて [articulate] いかなければならないというポストコロニアル的な意識から生まれています。なのでネットワークは私たちにとってとても興味深いものです。というのは私たちの作業の関連項をアジア地域に見出したいからです。ネットワークが文化横断的な興味深いイメージをいろいろと生産してゆくことも可能だと思いますし、私たちがどこに立っているのか、各地域に私たちの関連項がどのような形であるのかを見ていくことは興味深いことです。

今日は私たちの作業に通底するいくつかのテーマについてお話しして、そこから、それらのテーマを選択することで直面するいくつかの具体的な難題についてお話ししたいと思います。私たちのセンターの経緯を振り返ってみると、メンバーが大変関心を引かれる二つの要素があることが分かります。歴史とアイデンティティです。そして歴史について言えば、それをさらに二つに分けることができます。文化的歴史と政治的歴史です。

例えば、メンバーの一つファーム・ファジルは、影絵人形劇ワヤン・クリットに大変興味を持っています。イスラム教が国教なので、このヒンズー的影絵人形劇は大学で教えられていません。こういうことが私たちのメンバーの関心を引くわけです。ファームはなぜオフィシャルな政策がある種のコミュニティにとって重要な何かを無視するのか、ということを考えてみたいわけです。

それから政治的歴史があります。私たちの中の若いメンバーは残念ながら政治的歴史に関心を持っています。なぜ「残念ながら」というか、あまりセクシーじゃないからです。というか、30歳以下で政治を扱った公演をやっても、観客は5人しか来ないからです。なのでマーク（・テー/ファイブ・アーツ・センター主宰）は、若い観客に歴史に関心を持ってもらうために、押しつけがましくない、説教臭くない、退屈でないやり方を戦略的に考えています。

そこで私たちは「エマーゼンシー [緊急事態]・フェスティバル」というものを開催しました。「エマーゼンシー」というのは私たちの歴史において興味深い言葉で、というのは、1948年から1960年にかけて、社会主義者の運動が勢いを増していると考えた政府が「エマーゼンシー」を宣言したからです。なぜ「戦争」と言わなかったかということ、「戦争」と言ってしまうと保険

が効かなくなるからです。実質的にはそれはマレーシアの最初の内戦だったと言えるかもしれないのですが、私はこのプロダクションをやるまでそんなことには気づきませんでした。これは本質的には左翼と右翼の衝突だったわけで、しかも独立の前に起こっていたんです。これは歴史的に興味深い瞬間です。というわけで、こういう話が若い世代にとって退屈なものでありそうな理由がお分かりいただけたと思いますが、そこでこれをフェスティバルにし、退屈でない対話を彼らに行なってもらいました。この分野に詳しい人たちを呼んで話してもらいました。というように、私たちのメンバーの中には政治的歴史に関心を持っている人がいるわけです。

歴史のもう一つの側面は人種に関わるもので、これはアイデンティティの問題につながります。マレーシアで人種のことに触れずに演劇を語ることはできません。これは植民地主義の残滓です。イギリス統治下で、「分割して統治せよ」という方針が実施されました。これはイギリスの支配下にあった政府がやったことなわけですが、独立して50年経った今でも、私たちの社会には強い民族的分断があって、それによって演劇は明確に分割されています。マレー演劇、中国演劇、インド演劇、というように分かれています、それを横断する観客はほとんどいません。例えばマレー語劇をやれば、観客はほとんど全員マレー系です。

私たちのメンバーみんなが関心を持っているテーマはこのようなもので、こうしたテーマが引き起こす難問は、遑ってさっき言った「エマーゼンシー」の時代に関係しています。その時代に非常事態令として導入されたのは、基本的に政府が国家安全にとっての脅威と見なした者は誰でも逮捕できるという権利であって、この国内的セキュリティ活動の勃興が、今日のマレーシアにいまだにつながっているからです。なので民族的要素や政治的運動に関わる作品を上演すれば、ある種のコミュニティを刺激することになり、検閲され上演中止に追い込まれるということが起こり得るわけです。

そして演劇人にこれが及ぼした影響は、ある種の自己検閲です。アジア人が対立を好まないというのが本当かどうか知りませんが、私たちはこの問題をめぐって作業しています。例えば私たちは『1969年に』という1時間の芝居の台本を提出しました。1969年というのはマレーシアにとっては爆発的な年で、マレー系と中国系の間で暴動が起り、暴力的な衝突があった年なんです。それでこの年は「オーケー、人種の話には気をつけよう、暴力沙汰になりかねないからな」というシンボルになりました。人種の問題を話したり議論したがったりしていると「オーケー、その話はやめよう、1969年を思い出せよ」という介入が必ずあるわけです。その台本を提出したとき、私たちはタイトルを変えました。『1969年に』というタイトルだったらすぐに電話がかかってきたことでしょう。なので台本の梗概の中で、それを『報われない愛の物語』と呼びました。微妙な問題を扱った他の例としては、同性愛に関する作品を作ったときも、それを梗概で『込み入った愛の物語』と呼びました。

このように検閲の問題を避けて通るやり方は、演劇人に広く行き

渡っていると私は思います。まず自己検閲して、問題を避けるわけですね。そして作品を作っているとき、その作品にどういった暗示が含まれているかということは完全に意識しているわけです。シナリオがあってリハーサル済みなわけですね。「電話が来たらどうする?」「聴取に呼び出されたらどうする?」「誰が行ってどう答えようか?」といった具合です。

エマーゼンシー・フェスティバルの期間、「エマーゼンシー」という概念あるいは言葉を使っているというだけで、担当官が公演を見にくることになりました。チケットを買ってくれたから別によかったんですが、こういうことがマレーシアでは日常茶飯事なわけですね。重要な課題なんです、日常茶飯事なので、時には課題という意識がそれほどないこともあるかもしれません。もう一つの問題は、明確な文化芸術政策がないということです。国民統一・文化・芸術・遺産省というものがありますが、これはもともと若者・スポーツ・文化省でした。ですからちゃんとしたアーツ・カウンシルがありません。でもまあ、これが50年続いているわけなので、私たちは折り合っています。

最後になりますが、この会議に私たちは大変関心を持っています。私たちにとってネットワーキングという考え自体や、協力関係を作るという試みは新しいものではありませんが、こうした関係と方法論を深めてゆくということへの関心がありますので、私たちはそのためのあらゆるメカニズムを支持してゆきたいと思っています。

**松井** ありがとうございます。3人のお話を聞いて、それぞれの国で政治的な状況というものに直面しながら演劇活動が続けられてきたということが直截に分かったわけですが、これはジューンさんの属しているファイブ・アーツ・センターの例ではありませんが、マレーシアの英語劇、中国語劇、マレー語劇の3つの劇団が一緒に作った『Break-ing』という作品が去年世田谷パブリックシアターで上演されました。これは言語をテーマにして違う言語で普段活動している3つの劇団が1つの芝居を作るというものでした。観客もそれぞれの言語圏の観客なので、普段はマレー語劇を見ている人は英語劇を見ないというような形で、お客さんも初めて違うカテゴリーに属している人たちと一緒に作品を見るということがあったそうです。それを日本のお客さんが見てマレーシアの現状や歴史についてすごく理解が深まったあるいは共感ができたというようなことがありまして、そういう意味でも演劇作品というものはいろいろな意味で社会を映す鏡としての機能を強く持っていることを証明したような例だったんです。また、テアトル・ガラシではないですが、国際交流基金がかつてテアトル・コマを日本に招聘しようとしたときに、いろいろな事情がありまして、インドネシアの政府が外に出さなかった、それで日本の公演が中止になってしまっただけで交流基金もテアトル・コマも大変な目に遭ったということがありました。それにクリスがいたPETAと僕がかつて所属した黒テントが1983年にアジア民衆演劇会議を共同で日本で開催して、そこにシンガポールやマレーシア、おもに東南アジアから、演劇人だけではなくて文化活動家も含めて集まったことがあったんです。その会議あるいはワークショップが終わった後に、参加者がそれぞれの国に戻ったときに、

PETA と一緒に何かをしたということでシンガポールとマレーシアの人が政府によって勾留されるというようなこともあります。いま3人の話を聞いていてそういう非常に難しい問題を社会の中で抱えながら演劇の活動が続いてきているということを変えて思いました。ということでニコンさん、次のお話をお願いします。

**サータン** バンコク・シアター・ネットワークのニコンです。このネットワークは2002年に設立されたので、7年目になります。それ以前は、私たちは政府や観客の目には存在しないも同然でした。大きなプロダクションや商業的なカンパニーしか知られていなかったからです。そこでブラディット・ブラサートン [マカンボン・シアター主宰] が私たちに「バンコク・シアター・フェスティバルというのをやって私たちが存在するということを示そう」と呼びかけ、そうやってこのネットワークができたんです。

このフェスティバルを私たちは資金なしでやっています。自腹を切って経費を共同で負担しています。第1回はコミュニティの助けがあって実現しました。古いコミュニティに、100年前はアーティストのたまり場だったという公園があって、川辺なんです。その公園とまわりにある建物やレストランを使わせてくれるようコミュニティが協力してくれました。それで公園やレストランの2階の30席あるフロアなどで公演をやって、食べ物や飲み物を売ってもらいました。

このフェスティバルは二つのカテゴリーに分かれています。一つは、例えば年間3公演やっていてチケットを売っているようなグループというカテゴリーです。もう一つは、まだ公演をしたことがない新しいグループや、演劇を学んでいる学生や、昔演劇をやっていたり演劇学科を出たりしたけれど食っていけなくてテレビの脚本家などをやっているような人たちというカテゴリーです。このフェスティバルはこういう人たちに作品を見せる機会を提供しています。「芝居がやりたいんだったら、場所と宣伝は提供するよ」ということで、応募してもらって、少しお金を払ってもらって、チケット収入はその人たちのものという仕組みです。これを機会に彼らが演劇を続けてくれるかもしれません・・・。

バンコク・シアター・フェスティバルはこのネットワークの始まり以来やっています。そして、年に一度フェスティバルをやるという以外にも何かやってみたいと思ひ、演出家のための演出ワークショップを開催しています。私たちがタイで何かを起こそうとしてやっているのはこういうことです。まだ確実なものにはなっていませんが。私たちの芝居にはスターやテレビの有名な俳優が出るわけではないので、政府の援助もスポンサーシップもありませんから、他の人たちの助けるというのは私たちにとってはとても重要なことです。

ネットワークとフェスティバルを始めて以来、私たちの作業や作品は変わりました。他のグループの作品を見たり、物語を語るテクニックを学んだりしているからです。こういうことはグループの間で伝わっていくものです。そして、ここ何回かのフェスティバルでは、ほとんどの作品が明らかに似ているということになっ

てしまいました。どうやって一緒に作業しつつ自分を保つかというのは重要な問題です。どんなテクニックでも学ぶことはできませんが、いつのまにか自分を失っているのです。特に若い世代にとっては重要な問題だと思います。

今このネットワークは日本やフィリピンといった外に向けてのある種の情報センターになっています。PETAがフェスティバルに参加したこともあります。私たちのところに外国の人がやってきたら、「こういうアーティスト知ってる？ こういうプロジェクトがあるよ」と教えてあげるわけです。なのでネットワークはニュースを広めることができるし、誰かを紹介できるかもしれません。先週は韓国のプロデューサーがバンコクに来て私たちのメンバーの一人と話していました。私たちには日本に親しい友人がいます。私たちは今5人のパフォーマーをダンスの作品制作に参加させています。今年東京芸術劇場が私たちにタイで作品を作ってくれと言ってきたんです。それを東京で上演します。ネットワークはこういうことを可能にするわけです。

タイにはプロのプレゼンターがいないし、エージェンシーもありません。劇団があって、英語を話す人が少なくて、彼らが外とEメールなどで交信する、というだけです。タイに帰ったら、我々にはプロのプレゼンターやプロデューサーが今や必要だ、とネットワークのコミッティに報告しなければと思っています。さっきのブラジルとスロヴェニアのお二人のお話で、この組織に5年関わって次にこれ、というようなことがありましたが、それはまさに彼女たちがプロだということです。私の国ではプレゼンターあるいはプロデューサーはその仕事では食べていけません。とりあえず以上です。

**松井** この4つの国からの演劇活動の報告を通じて、国内でいろいろな活動のつながりを作る、あるいは分かれているもの間に何かブリッジを架けるというような活動の例をお話しいただいて、単純に言えば国内でのネットワークを何らかの形で構築してきたというお話だったと思います。そして今ここにこうして集まっているのは、国内だけではなくて国外ともつながったネットワークを作ることを意味やその形をどういうふうにするかを考えようということが集まっているわけですね。それをトランスナショナルなネットワークと呼ぶこともできると思いますが、現在のそれぞれの国内でのネットワーク的な活動を、さらに国外にまで広げてゆくということを考えた場合に、どのような問題があり、またどのように得るものがあるのかを聞いてみたいのですが、それぞれどのようにお考えでしょうか。

**ミラド** 私たちのネットワーク経験からすると、連帯の基礎を明確にすることが重要だと思ひます。一人で道路を渡るということと、1,000人のアーティストを代表するネットワークとともに道路を渡るということは大いぶ違ひます。なので、このネットワークの連帯の基礎は何なのか、ということが真っ先に明確化されるべきことの一つだと思ひますし、このことは今日のセッションで議論されてきていると思ひます。

**タン** 共有したりコラボレーションしたりということを目的と

したネットワークを考えるなら、このグループとはコラボレーションできるかどうかという判断をするためだけにでも、作品についての情報を交換する、作品を見せ合う、ということがまずできると思います。ここには合意があると思います。その次の課題は、ご質問に具体的にお答えするなら、資金でしょうね。

**サータン** 誰がこのネットワークを動かしていく馬になるのかということが私は問題だと思います。ボランティアなのか、正式に雇用するのか。例えば私が日本とタイの間でその馬になるとすれば、次に誰がメンバーで、このネットワークの方針はどういうものなのか、という問題が出てきます。

**アジ** この組織によってどういうことをやるのかというのが私にとってはまず重要です。そうですね、これがこういう種類のネットワークなのかということを明確化すること、そしてどうやって参加しどうやって辞めるかといった仕組みを決めることも重要だと思いますが、私が心配なのは、ネットワークのことばかり考えて、それが何のためにあるのかということをおぼろげに忘れてしまうかもしれないということです。ネットワークを何に使うのかということが大事だと思うからです。

**ミラド** インターネット以前の無垢な時代には、最初のミーティング以降ネットワークを続けてゆくことが難しかったのですが、それに比べれば国際的ネットワークが容易になってきているということを指摘しておきたいと思います。以前は集まるのに大変なお金がかかりましたが、インターネット・コミュニケーションの出現によって、最小限の費用で、あるいは全く費用をかけずに、情報を交換できるようになっています。しかし問題は、どうやって情報を系統立てアクセス可能にするか、そしてその情報をどう活用するかだと思います。これには否定的な側面もあって、時には私たちはインターネットによって偽のコミュニティ概念を持ってしまいます。「クリック」するだけで、それが何らかの「行動」だと思込んでしまうわけです。私たちは実際に文化的コンテンツを持っています。過去の作品を持っています。この文化的コンテンツは共有されるべきだと思いますし、このストックを持ち出せば、情報共有と文化的知識の発展の可能性は大いにあると思うんです。

**松井** 今度は私自身の体験ですが、先ほどちょっと触れたように、黒テントという劇団で PETA の人たちと出会った、これはまあネットワークと呼ぶよりは 2 つの劇団の共同作業あるいは交流活動だったんですが、それによって、私個人もそうですし、黒テントの創作活動のあり方が根底的に変わったというか揺り動かされたということがありました。それで黒テントの劇団員どうして、PETA の活動のスタイルとか考え方に影響を受けながら、自分たちの活動をどのように見直していけばいいのかということ、かなり真剣に長い時間話し合ったことがあります。世田谷パブリックシアターに仕事の場を移して、アジアの人たちあるいはヨーロッパの人たちと演劇を一緒に作るというようなコラボレーション活動を通じて、やはりその中でも、今度は私個人の話ですけれども、やはり根底的に自分の演劇活動のあり方を新しくするというような、とても素晴らしい経験をいくつかしました。

そういうようなことが、もう少し、コラボレーションというようにある一時期だけ時間を共有するという形ではなく、恒常的に同じグラウンドと一緒に芝居を作っているんだというような形でネットワークを作れたときに、何が起るのかということについては、個人的にはすごく大きな期待があります。実際、僕個人に限ってみても、最初は新しい人と出会うたびに衝撃を受けるわけですが、いまは逆にこういうふうに出会っていてもあまり衝撃を感じないような、割合こういうことに慣れてしまっているような状態になっているわけですね。そういう自分の状態を考えただけでもこの 20 年あるいは 30 年くらいの中で大きな前進がすでになされているというようなことがありまして、私個人としてもこのネットワークの活動がうまく進行することを非常に期待しています。いまこの舞台上上がっているそれぞれがネットワークについての期待と不安というようなことを話してくれたんですが、今度は会場から、いまここに集まっているメンバーで作ろうとしているネットワークについての期待、あるいはここが問題ではないのかというようなことについて、引き続き意見を求めたいと思うんですが。

**コップ** コップといいます。タイのチェンマイから来た演劇人です。いくつかみなさんと共有したいことがあります。ネットワークを考えるとき、嬉しくなるのは、たくさんのグループがいろいろなネットワークを作ろうとしていて、時には自動的にネットワークが生まれることもあるということなんですね。例えば、いろいろなコラボレーションからネットワークがいつの間にか始まっていたりします。国際交流基金の『赤鬼』のプロジェクトはタイのいろいろな劇団から 13 人のアーティストを集めました。彼らはそこで野田秀樹と一緒に作業した後に、非常に強くつながったと感じて劇団間のネットワークを始めて、それが後でバンコク・シアター・ネットワークになったということもあります。強いネットワークを作ろうとするなら、ニコンが言ったように現実的な組織が必要だと思います。現実的な組織があって、みんなを実際に結びつけるコーディネーターがいなくて問題が起きてくると思います。世田谷のプロジェクトは 3 年くらい前でしたが、彼らはワークショップをやったり、そこに 16 人くらいの演出家がいるものから、いろいろと実験を行なうことができています。コラボレーションを通じてこういう影響を互いに与え合うというのも重要なことだと思います。違った種類のネットワークもあります。例えば JCDN はベトナム、カンボジア、その他で公演をしていて、そこでいろいろな人と知り合うわけですが、そうするとこれらの人々がこのアーティスト、あのアーティストを紹介してくれます。これは強いネットワークとは言えませんが、持続可能なネットワークのあり方の一つです。一度知り合えば、すでにネットワーク作りがゆっくりと始まっているわけです。この会議が強いタイプのネットワークを作ろうとしているのかどうかは分かりませんが、ここを考える必要はあると思います。

**松井** ありがとうございます。丸岡さんから何か。

**丸岡** 会場に福岡から横山さんという方がいらして、鳥取から鳥の劇場の齋藤さんという方がいらしています。私はチャオさんに会いに上海に行ったときに、その前日に横山さんと、そして

翌日に上海からバスで 4 時間くらいの張家港という町で齋藤さんとお会いしました。2 日半の間に 3 人にお目にかかって、それぞれがそれぞれの形でトランスナショナルな催しをなさっていたんですが、おそらくその時お互い同士は知らなかったし、今日初めて会って、まだ直接の紹介はしておられないと思うんですが、そういうふうに、複数の関係があり得ても顕在化しない、それをどうやって顕在化していけるのかということが私の強い興味なんです。ちょっとせつかくですので、横山さんもしくは齋藤さんがどんなことをこの会議を通じて感じていらっしやるか、お話を伺えたらと思うんですが。

**齋藤** 鳥の劇場の齋藤と申します。英訳は Bird Theatre Company としていただければよろしいかと思います。鳥取県という日本の中国地方に属する所から来ました。鳥取はおそらく東京に来るよりも韓国に行った方が距離的には近い所にあります。そういった意味ではアジアに非常に近い所かもしれません。アジアの他の国に出かけると、まあ私はそんなに多く行っていませんが、まず思うのが圧倒的なエネルギーと食べ物の匂い、とくに市場なんかに行くとそこに巨大な胃袋が存在するような印象を受けるんですね。そういったエネルギーを感じて帰ってきて、日本をまた見てみると、あ、日本も実はアジアなんだなと思うことがしばしばあります。

今日の会議をずっと聞いていて、ネットワークなので当然舞台を作る人たちをつなぐものがなくてはいけない、ではどうやってつなぐかという言葉がある、それが当然英語になるわけですね。ただずっとこの英語を聞いていて私は非常に違和感を持っていて、オーストラリアの方もいらっしやるのでそういうことを言うのは不適切かもしれないんですが、アジアの誰の言葉でもないわけですね。ところが我々は英語を使ってしまう。それぞれの方がそれぞれの国の現状や舞台のことを語ってはいるんだけど、英語に翻訳されていることでちょっと薄まっているのかなと思いました。

もう一つはさっき話題になった「プレゼンター」という語の定義です。プレゼンターというからには「プレゼント」する、何かを誰かに対してプレゼントするわけで、受け取る人間が必ずそこにいるんだということです。日本語で言う「制作者」という言葉はどちらかというと「作る」という、「プロデュース」に近い言葉だと思います。これはかなり違いがあると思います。さっき最初のセッションでソウル・フリンジ・フェスティバルのディレクターであった伊さんが、プレゼントする先というのはコミュニティだというお話をされていたと思うんですが、私はそれに強く同感するところがあって、どんな舞台の公演であっても、常にそこには特定の観客がいるのではないかというふうに思います。我々が鳥取でやっている活動は 2006 年の 7 月から始まって、使われなくなった学校を劇場にして活動しています。拠点になっているのは鳥取市の郊外にある鹿野町という、合併されたところなんです。人口 4,000 人強の町です。もともとは自分たちの作品をそこで作って活動するというところに主眼があったんですが、いま改めて思うことは、継続的に活動することで、観客との関係性というものがそこに生まれるということです。これは非常に大きな財産

で、また我々が気づいていなかったことでもあって、大きな発見だったと思います。先ほど観客の問題というのがあったと思うんですが、観客と何か関係を作るといことは、決して観客に媚びるということではなくて、一種の信頼関係みたいなものがそこに生まれるということではないかと思うんですね。我々がそこでずっと活動してお芝居を作っていて、初めて我々の作品以外のものが来たのが水野さんがおやりになっている JCDN の「踊りに行くぜ！！」でした。その時に台湾のダンサーたちが来ました。翌年にはタイのダンサーが来ました。これはちょっと冗談ばい話ですけど、鳥の劇場の芝居はチェーホフの『かもめ』だったりイブセンの『人形の家』だったりするんですが、鳥の劇場の芝居は難しくてよく分からんという方がですね、「踊りに行くぜ！！」を見に来てあのダンスはなんか面白かったなと言われたりということもあつたりしたんですが、つまり観客との信頼関係があるときに、メジャーでないもの、あるいは大勢の人たちが必ずしもいいとは言わないものであってもそうやって受け入れるということが、好きだから嫌いだからということではなくて、もしかしたら生まれるのではないかと、ということをちょっと思いました。

もう一つ、文化の多様性ということをどなたかがおっしゃっていたかと思うんですが、さつき丸岡さんがおっしゃっていた中国での公演のときなんです。我々は張家港というところでお芝居をしました。内容は魯迅の『鑄劍』という話です。開場前からお客さんが客席にいます。開場してからお客さんが劇場の裏口から上がってきて舞台を通過して客席に降ります。上演中にどんどん携帯電話が鳴ります。どんどんみんなおしゃべりをします。そしてどんどん席を立っていきます。ところが席を立ってもまた別の人がどんどん来るんです。さつきチャオさんがおっしゃっていましたが、基本的に無料なのでそういうことが起こるのかなと思ってたんですが、かといってお芝居に集中していないかといったらまたそういうわけでもないんですね。びっくりしましたけれども非常に面白い体験で、往々にしてそういうことが現場でいくつもあると思うんです。最後にはアーティストと制作の人がよかったねって言って握手しても、現場の人たちは二度とこんな国にくるもんかというようなこともあると思うんですけど、それではどうやってもともとあるそういった文化の違いを乗り越えて一緒に作品を作れるのかなというのはぜひ他の国の人たちにも聞いてみたいところだなと思います。

**横山** 福岡市文化芸術振興財団という所からまいりました横山と申します。福岡市は地理的にもアジアのゲートウェイと自称しております、市の政策としても文化芸術だけでなくアジアというのはとても重要なキーワードで取り組んでおります。私どもの財団では、言葉の壁も超えやすいということで、コンテンポラリー・ダンスというジャンルでアジアとの取り組みをやっています。「アジア・コンテンポラリーダンス・ナウ！」というタイトルで毎年 4~5 組のアーティストをアジアからお呼びして公演やワークショップをしてもらうことをしています。本当に小さな劇場で、先ほど水野さんから紹介していただきましたが、60 名×2 回の公演をいっぱいにするのに一所懸命、年に 1 回取り組んでいるというような小さな動きなんです。多様性と一言で言ってしまうと単純ですが、いろいろな気づきのある素晴らしい



い公演だと誇りをもって小さいながらもやっているというところでは。

今後もやっていきたいと思っていて、公演だけでなくレジデンスやエクステンジにも取り組んでいきたいと思っているんですけども、私たちの勉強不足もあって、どのようなアーティストがどこにいてどういうことをやりたいと思っているのか、どういう作品をその人が作れるのか、といった情報が足りません。例えば他の国にどんなフェスティバルがあってどういう提携がもしかしたらできるのかとか、助成の制度があるのかも何も分からない状況で今は JCDN さんのご協力をいただいているというような状況ですので、本当に情報共有のシステムというのはぜひ欲しいなと思っているところです。インターネット上で情報を得られるとしてもやはり、今回のように顔と顔を合わせてお話をし、本当にいい人なんだろうとか、一緒に仕事できるだろうとかという生の感触というのはとても大切だなと思っていて、今日ここに来て本当によかったし、何か面白いことが福岡でできるんじゃないかとワクワクしているところです。

**水野** いいですか、すいません、福岡のアジアのダンスに関して補足なんですけど、さっき齋藤さんがおっしゃったように、英語で話していないんですよ。そこが素晴らしいと私は思うんですけど、自分も英語に不自由なんで英語でやれていうことになるけど、ストレスがたまってあれなんですけど、アジアのダンスのときはインドネシア、タイ、中国、フィリピンの人が来ると、全員その母国語の通訳の人が一人ずつつくんです。だから私が何かしゃべると全員がそばにいてごしょごしょって全部の言葉への翻訳がはじまるということをやっています、英語がしゃべれないアーティストが来るという事実と、福岡という場所には学生やボランティア、プロフェッショナルも含めて、アジアの言葉の通訳をできる人がいるという、これはすごくやりやすいというか、やはり英語に置き換えてやるのが不自由な人にとってはいいやり方だと思っています。

それから丸岡さんに一言言いたいのは、いつもネットワークがないって、鳥取と福岡知らないとかいろいろあるんですけど、いちばん動かないのは東京の人だと私は思うんです。最近ちょっと東京の人も日本の各地に行くようになりましたけど、東京は今いちばんクリエイティブなことをやりにくいというか、マーケットなんです。だから発表する場としてはマスコミもあって見る人がいて買う人もいるけれど、作るということについてはすごく不自由なところだと思うんです。スタジオも高い、ない、お金がかかる、創造する環境がすごく悪いと思います。けどもこうして東京でいまこうやっていますけれど、ここに東京の人と東京以外の人との割合でいると思いますか？ 東京の人はすごく自分の所に来いという意識で、ネットワークを進まなくしているのはそういう意識があると私は思っていて、もうちょっとそこを、日本の中のネットワークも考えていく必要があると思います。

**松井** 日本のことのついででちょっと、観客のことについて話が出たんで、そのことに少し触れておきたいんですが、実は観客組

織というのはかなり巨大なものが日本の中にくっついてありまして、一つは新劇と呼ばれている、僕らの分類では「近代的な」お芝居、そういうものをやっている演劇運動というのがまだ継続しているんですね。その人たちが、第二次世界大戦が終わった後に、新しく自分たちの活動を作り直していくときに、日本全国の観客を組織して、それが労働者演劇協会あるいは市民演劇鑑賞協会というような形で全国組織として作られました。それはいまだに存続しています。もう一つは児童演劇、親子劇場というような呼ばれ方もしますが、その全国組織がかなり大きなものとしてあります。これらの二つの観客運動というのは、日本的に言えば「革新的」な政党が支持基盤になって文化運動を組織していったというような流れがありまして、その一環として作られているというようなことがあります。

実はそういう演劇畑の日本国内のネットワークということ言うと、先ほどみなさんが自分たちの活動という形で紹介して下さったようなものに近い形で、日本の場合、第二次世界大戦が終わった後に、演劇をやっている人間たちが、自分たちの文化運動、芸術活動をより発展させて、具体的には観客、それに社会と結びつけようとして作り出していったということが過去にあるわけですね。今はそういうものがある意味すでに存在していて、そのそれぞれ存在しているものが、関係性を持たないままそれぞれの目的を独自に追求しているということなどで、それも日本の舞台芸術の世界における観客組織ないしはネットワークにまつわる一つの問題としてあるのかなと。で、今、丸岡さんと僕あるいは水野さんは、そこにまたもう一つ新しいネットワークを付け加えようとしているというような現状にあると思います。

**丸岡** それに関連して、北海道のすごく小さな都市のホールで頑張っていたら、この間、9月にパフォーミング・アーツ・マーケット・イン・ソウルに行っていた漢（はた）さんという劇場ディレクターの方がいらしていますので、ちょっとお話を。

**漢** ご紹介いただきました、北海道のあさひサンライズホールというキャパ 300 の小さな公共ホールのディレクターをしています、漢といいます。去年そのソウルの見本市に行かせていただいたりして面白い体験をしました。一応肩書きとしては地方公務員です。普通の市役所の事務職員です。今日の午後ずっと聞いていて、僕は英語が弱いのによく分かりませんが、「プレゼンター」というのと「制作者」というのは随分僕らの感覚ではずれているんですね。「制作者」と言われると僕は該当してこないです。けど僕は舞台芸術を地域の観客に「プレゼンター」として出しているつもりなんです。それは公務員だからではなくて、ホールのディレクターという仕事だからです。それでいくと、もしかするとこのネットワークには僕も入れる立場なのかなと思って、うろろろしながら聞いていました。

ただ、全体的に、アジアという大きめのエリアで括ってみて、あまりにも状況が違いすぎる。ここにいらっしやる国の中だって、経済も歴史も、舞台芸術の中でも例えば演劇、ダンスならコンテンポラリー・ダンス、というふうには括ったところで、全然状況が全部違っている。それを一つのプレートの上で何とかしようと思

ってもなかなか難しいんだろうなと思いながら聞いていました。

北海道というのはここから1,000キロも離れていまして、残念ながら日本の中にはプロの舞台芸術者のマーケットは東京にしかありませんから、地方にはほとんどないと言ってもいいんですね。だからプロの演劇公演を北海道でやろうとすると、下手をすると出演料よりも旅費、交通費、宿泊費のほうが高くなるということがあるわけです。東京でしか公演しない劇団の方はそんなこと知りませんから、ギャラ無料にするから夏に北海道に呼んでとか言われますけど、ふざけてもらっちゃ困ります。出演者、スタッフ込みで50人東京から来るとですね、それだけで400万かかります。そうやって東京のプロの劇団とかマネージメントというのは、地方というのは完全に都合のいい消費地でしか、極論すると、立派なパンフレットを嘘でも本当でも作って、知らない担当者を送りつけて、高い金額でこれが妥当ですと売ればらって、さっさとやって二度と来ないみたいな生活をして成立していて、商売の方法は悪徳業者ですね、そういう意味では、一部ですけど。でも最近ようやく少し変わってきましたし、いくつかの団体は地方にも自分たちの作品をということで昔から一所懸命にルートを作ってネットワークを作って実際にツアーをしてきた、そういう劇団なんかは今でもそういうことをきちんとやっています。金に困ったからやりはじめようというところはだいたいボジャるんですけど。

その北海道という非常に不便な地域で、公共ホールだけではなくてNPO法人であったり実行委員会であったり、要は芝居を呼んで主催者になろうという人が、ゆるやかなネットワークを作って、共同で交渉して、制作を自分たちで出して、俗に言う荷物の引き取りから最後届けるところまで、東京の劇団を北海道に連れていってぐるっと回して最後に東京に送って、そこまでという作業を一緒にする。そうすると経費も安くなる。手間もすごいですけど。そうやって年間70公演くらいを何とか北海道でやっています。ようやくその組織が11年目になりました。で、それを日本国内で他へ広げようとするんですが、なかなかうまくいかない。臨時的には関わってくれる全国のホール主催者はいるんですが、それがなかなか安定的な組織にはなっていない。

日本国内ですらそういう状況のときに、例えば今日の午後いちばんの字義の定義のところまでそれが結局決まらないということできくと、明日また話を続けてもそこからどこかへ行く可能性があるのかないのかという、ちょっと懐疑的に見ていました。ただ、これがテーマに出るということは、実際に困っていて、こういうネットワークがあったらいいなと思っている人がきっと、日本国内のあちらこちら、アジアのあちらこちらにいっぱいいるんだろう、あとは誰がどう音頭を取ってどうまとめていくかということにかかっているんだと思うんですけど、ネットワークが必要なときには誰かがみんなが集まって作って動かして、必要なくなれば僕はつぶしてしまえばいいと思うんですね。でまた必要なネットワークを作る。要はネットワークの維持に労力をかけるのではなくて、必要なネットワークをちゃんと作って展開できればそれが変化していこうがつぶれようが新たに出ようがいいのではないかなと思いつつ、どこか片隅にでもぶら下がれたらきっと面白い

かなと思ったりして話を聞いていました。

**松井** ありがとうございます。どなたか・・・時間がないですか。あと5分だけ。

**クスマ** ちょっとだけ言いたいことがあります。これを楽観的なトーンで言っておきたいと思います。私は問題について語るのはいいことだと思います。問題はたくさんあって、漢さんも彼の問題について話してくれましたが、問題があるところには解決があります。全部の問題に解決があるわけではないですが、私たちの共有する問題というものを特定することはできますし、その問題を機会に変えてゆくための解決方法を見つけることはできます。私たちの例で言えば、私はインドネシアをよく知っていますし、そこでの芸術の状況をよく知っていますので、誰もやっていなかったいくつかのことを特定することができました。それは資金がないということで、そうしたら資金源が現われたんです。それはフォード財団だったんですが、フォード財団が撤退した後でも、人々はその問題の重要性に気づいたので、解決策を提供してくれました。アジはテアトル・ガラシが15年間に1回しかツアーしていないと言っていたんですが、私たちはそれを知っているし、それが問題であるというふうに特定して、実際国内で初めて国内ツアーというものを芸術の分野の問題への解決策として提案したわけです。そして今では10年それを運営しています。いつもうまくいくとは限りませんが、終わってしまうということはありません。これまでに50のツアーを実現しました。そういうわけで、問題を話すことは悪くないということです。楽観的になる必要があります。そして問題をうまく特定できれば継続できます。ですからこのネットワークの課題は問題の特定だと思います。私たちの問題は非常に異なっているからですが、ではどうやって同じ問題を見つけて一緒にそれを解決し何かを発見できるかということです。

**松井** アムナさん、ありがとうございます。これでこのセッションは終わりたいと思うんですけど、明日の予定を丸岡さんお願いします。

**丸岡** みなさん、ありがとうございます。明日は午後の1時から2時間、参加者全員がコの字というかロの字になってみなさんが参加できるようなディスカッションをするという予定でいます。結論を出すのは難しいかもしれませんが、まずこのネットワークが何を必要としているのかとか、定義とか、いくつかのことを明らかにするところまでいって終わりたいと思います。この参加者のみなさんは引き続き東京芸術見本市2009にも参加なさいますので、8日まで滞在されます。ですので引き続き会場のあちこちあるいはどこでも、お話を続けられればと思います。ありがとうございます。

**松井** ではどうも長時間おつかれさまでした。ありがとうございました。

**松井** 4つ目の公開セッション、今回の催しとしても最後のミーティングを始めたいと思います。私たちは、3月の2日から非公開のセッションと公開のセッションを続けてきました。それでいろいろなことを話し合い、また、公開セッションに参加していただいた参加者から意見や疑問も含めて、今日の午前中に非公開セッションをやったんですが、そこで改めて今後このネットワークがどのようなものになっていくのか、あるいはどのようなものであるべきなのかということを話し合いました。それを簡単に、この芸術見本市のディレクターでもあり、参加者の一人でもある丸岡さんのほうから説明していただくというところから始めようと思うんですが、その前にこの会議の参加者をもう一度紹介したいと思います。みなさんすみませんが順番に立ち上がって、その、愛想を振りまいてください。僕は松井といいまして、日本からのこの会議への一参加者で、このセッションでは水野さんと一緒にモデレーターも務めますのでよろしくお願いします。

**水野** 京都に事務所があります NPO 法人、ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワークの水野です。

**アジ** アジといいます。テアトル・ガラシ演劇創造研究所から来ました。アジアの他の参加者と協力する必要とインドネシアの舞台芸術を発展させる必要を感じているので、このネットワークに関心を持っています。

**ウェン** ウェン・ホイと申します。北京から来ました。1994年に始まったインディペンデントのダンス・カンパニー、生活舞踏工作室の振付家です。2005年からは5月と10月にフェスティバルをやっています。アジアのアーティストとコラボレーションをしたいと思っています。

**ミナルティ** ヘリーといいます。ジャカルタ出身ですが、今はロンドンで研究をしています。ダンスのリサーチをしています、ダンスのイベント、会議、ワークショップなどを基本的にインドネシアでオーガナイズしたりもしています。ここでいろいろと視点を共有できて嬉しく思っています。

**クスモ** こんにちは。愛想よく見えるかしら？ 見えるといいんですけど。インドネシアから来ましたアムナ・クスモです。参加できて嬉しく思っています。

**チェ** お会いできて嬉しいです。韓国から来ましたキュです。AsiaNowのプロデューサーとチュンチョン国際マイムフェスティバルのエグゼクティブ・プロデューサーをしています。このフェスティバルは身体運動を通して演劇体験を作り出すようなフィジカル・シアターに特化したものです。

**フクエン** こんにちは、シンガポールから来ましたフクエンです。ドラマトゥルク、批評家、キュレーターをやっています。このネットワークを準備するチームに加わっていますが、今日みなさん

のニーズもお聞きして、それを取り入れてみんなのためのネットワークにしたいと思っています。

**サータン** こんにちは、バンコクから来ましたニコンです。演出家、俳優、劇作家です。バンコク・シアター・ネットワークを代表して来ました。このネットワークに参加できて嬉しく思っています。

**ミラド** みなさんこんにちは。クリス・ミラドといいます。フィリピン文化センターから来ました。政府の芸術センターですが、同時にインディペンデントの音楽、ダンス、演劇の最大のプレゼンターの一つでもあります。私は演出家としても活動しています。

**丸岡** 丸岡と申します。国際舞台芸術交流センターという、このネットワーク会議の東京側の主催をしております団体の者でございます。あと同時に東京芸術見本市の事務局長をさせていただいております。

**イ** こんにちは。イ・ギョソクです。韓国から来ました。ソウル・フリンジ・フェスティバルとソウル舞台芸術見本市のオーガナイザーをしていました。この会議に参加できるのは喜びです。よい議論ができるといいなと思います。

**チャオ** こんにちは。上海から来ましたチャオ・チュアンです。私のグループ、草台班はある種の草の根的な運動体で、演劇を通して中国のさまざまな問題を議論しようと試みています。参加できて嬉しいです。

**タン** こんにちは。ジューン・タンです。マレーシアから来ました。舞台芸術集団ファイブ・アーツ・センターに所属しています。メンバーは14人で、4世代をまたがっていますが、私は幸福にも第1世代じゃありません。参加できて嬉しいですし、意義深い交流ができるといいなと思います。

**水野** はい。みなさんありがとうございます。私たちがこれまで話し合ったことの今の段階でのまとめを丸岡さんから説明していただいた後に、いくつかのキーワードとか、ミッションや活動内容などのテーマを、ここにいるみなさんのアイデアや考え方や経験をいただきながら話し合いたいと思います。たまたまこの14人がパネラーということになっていますが、ご参加いただいています皆様と同じ席で話し合うオープン・セッションということで進めたいと思いますのでよろしくお願いします。では丸岡さんお願いします。

**丸岡** みなさんお手元に「舞台芸術制作者ネットワーク会議」と書いてあるペーパーが配られていると思います。このペーパーはこれが最終形ということではなくて叩き台というか、前提というか、会議の始まりを共有するためにお配りしております、その後議論を通していろいろと変わってきています。私たちは一昨日から集まって話し始めたわけですが、それ以前にこのペーパーをもとにEメールなどで若干の意見交換をして集まってまいりました。「設立の背景」として書かれておりますが、昨年東京芸術

見本市と併設して IETM という欧州の舞台芸術者のネットワークのサテライト・ミーティングを行なったわけですが、それ以前にもシンガポール、上海、ソウルで IETM のサテライト・ミーティングは実施されていました。その中で、アジアの中の、国を超えた、舞台芸術者同士のオープン・ネットワークを具体化できないかということが出てきたわけです。

短い間でしたので何か結論を出すということには至らなかったんですが、いくつか話されたことは、まずミッション・ステートメントをいくつか挙げました。これも結論に至らなかったところもあるんですが、まず「コンテンポラリー・パフォーマンス・アーツを対象にする」ということがあります。また、「コンテンポラリー」という語が私たちが今対面している舞台芸術にふさわしいかどうか。そして「Emerging artists」と書いてありますが、「新進の」という言い方でいいのでしょうか、そこに重点を置こうということですね。あと「新しい仕事」、それは具体的なプロダクションかもしれませんが、ワークショップやいろいろな形があるかもしれませんが、を発展させていこうということ。それから作品だけではなく「プロセスを重視」していこう。そして最後に「Intercultural」、これも「Inter」という語の是非に関する議論もあったんですが、文化間の交流というものを一つのミッションとしていこうというようなことが話されました。

さらにこのネットワークは一体何を必要としているのか、何を期待しているのか、ということですが、まずはこのネットワークを通じてキー・コンタクトができるということです。それからマネージメントについてですね。それからあと移動についての資源を知ること。あと文化政策、と言うと政治的になってしましますが、文化の違いですとか、それぞれの目的などを互いに知ってゆくことができないか、などがネットワークを必要とする者についてのキーワードとしてありました。最後にこれを支えるためのインフラとして、情報の交換とマッピング、相互学習、期待することや貢献することを共有するということをやっていこうということですね。

「ネットワーク会議」と名指されていますが、具体的に今日この場でオープン・ネットワークができましたということではなくて、これを具体化するために1年、2年、3年かもしれませんが、各地で可能なかぎりワーキング・グループで話し合いをしていって、あるいは今日ご参加いただいているみなさんにご意見をいただいたり、この後メールでもお会いしてでもお話を伺ったりして、ある一定の目的や必要性を共有しつつ、特に資格を問わないオープンなネットワークをアジア地域の中で作ってゆくということを確認して、今朝の最後の非公開セッションを終了しました。これについて補足いただけるとありがたいです。

**クスモ** 私たちにとって多くのことで合意するのは簡単ではありませんでした。それが時間に限りがあったからなのは確かです。でもいちばん重要なことに関しては合意できたと思います。それは何かというと、私の理解では、それぞれの国で何が起きているのか私たちはほとんど知識を持っていないので、お互いよりよく理解する必要があるということです。アジア各国からの参加者の

間に大きな理解のギャップがあるわけで、私たちはこのネットワークとそのプログラムを通してそうしたギャップに取り組みお互いについて学ぶことができるよう望むということです。これが私たちみんなが合意した重要な点の一つだったと思います。

また、私たちはこの部屋にいるみなさんに、どうすればそれができるかというアイデアが生まれることを期待します。みなさんはそれぞれ異なるバックグラウンドをお持ちのはずですし、いろいろな団体の方だったり、個人だったりするでしょう。なのでみなさんはそれぞれの国でどうすればそれが可能かということに関するインプットなわけです。

私たちはまた、ミーティングを各地で行なうということでも合意しました。これは大きな一歩だと思います。一国だけではなく、毎年違う国でミーティングを行なうということです。これは大変有効なことですね。ミーティングが開かれる国に行けば、その国のいろいろなアーティストや舞台芸術関係者に会えるからです。個人的にそうした人たちと知り合えますし、話をしたり、うまく行けば作品を見ることもできるでしょう。私たちは次回のミーティングをインドネシアで開催することに決めました。私のやっている Kelola が 2 回目のミーティングのホストになります。来年の5月にできるといいと思います。はっきりした日取りはまだ分かりませんが、できるかぎり早く決めたいと思います。日本のみなさんにも来ていただけるといいのですが。日本の「ゴールデンウィーク」の後ですから、できたらぜひいらしてください。

もう一つ私が気づいたのは、丸岡さんも言及されたと思いますが、プロダクション中心主義ではなくプロセスに重きを置くということです。これも重要な第一歩だと思います。プロダクションの実現に向かって焦るのではなく、互いについてよりよく学び、パートナーシップを構築し、理解を深めることが重要だということです。私が強調したいのはこれらの点です。誰か付け加えることがあるかと思いますが？

**チェ** 私は「自分は韓国のコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツを代表しているのだろうか」とこの2日間ずっと自分に問うていました。「こういうネットワークで誰が利益を得るのか」「なぜ自分たちはここにいいのか」などとも。2日間で多くの問いが生まれました。まずはこの2日間の自分の経験ということでお話ししたいと思います。みんながネットワークを立ち上げるべき時だということに一致していましたが、みなさんご存知のように、私たちは各国の異なった状況を認め尊重しています。というのは「コンテンポラリー」の意味も違うし、言語はいろいろだし、経済的状況も違うので、ミッション・ステートメントを一つ決めることささかなり難しかったわけです。

でも私にとって彼女が言ったように互いの理解を深めるということは大変有効なものでした。私たちがそれぞれやっていることを共有し、アジア的視点でアジアのネットワークにおいて発展させてゆくべきことを共有するということです。なので私にとってここに参加できたことはとても良い機会でした。そして彼女が言った「プロセス重視」というのはとても重要です。発達段階に関

するある種のリサーチを私は提案したいと思います。地位を確立したアーティストもいますが、多くの韓国のコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツのアーティストたちの状況はあまり発達していません。彼らはリサーチを行ない、学び、作業し、他のアーティストとコラボレーションすることを切望しています。多くのフェスティバルやアーツ・マーケットはプロダクション重視型ですが、アジアのコンテンポラリー・パフォーマンス・アーツを発展させるためには、発達状況のリサーチが必要だと私は思います。あらゆる種類のワークショップ、コラボレーション、インプロヴィゼーション、文化的ダイアログ、アイデアの共有などで

**フクエン** 付け加えさせてもらえるなら、始まろうとしているあらゆる種類の対話のために、私たちはまず互いを知らなければならないということがあったと思います。アジアという総体はこれほど多様で断片化したものですから、まずは情報の構築が必要で、その意味では、最初の作業はディレクトリをまとめることでしょう。そうすれば各国のキー・コンタクトを同定して援助を求めることができるし、情報をもらうことができます。この意味でみなさんの最大限の協力が得られれば、私たちが何者であるのかということをまずは理解するための共有のディレクトリが構築できると思います。

**ミラド** 参加者のみなさんの中には演出家、プロデューサー、プレゼンターなどいろいろな方がいらっしゃると思いますが、このアジアの舞台芸術ネットワークのアイデアに関してみなさんがどうお考えか興味があります。これがどの程度みなさんにとって重要なのか、何を期待されるのか。このネットワークの目的や戦略に反映させるために、今この始まりの段階でそうしたことを表面化させておくことが重要だと思います。なので何かありましたらお聞かせいただくと嬉しいです。

**チェ** 紋切型の発言かもしれませんが、アジアの多くのネットワークは政府に運営されていますので、多くの場合成果主義です。でも私が思うに、ネットワークの良さは、みんなが異なる役割を持ちながらヒエラルキーがないということです。だから自分たちが何を必要としているのかについてオープンに議論することができます。私たちのほとんどが非営利あるいはインディペンデントの団体に属していますので、あとはどうやって協力できるかです。グループで作業するばかりではなく、みなさんの意見を聞くことが大事です。これがオープン・ディスカッションの良いところだと思います。ヒエラルキーなしで公平に議論できるということが

**ミナルティ** このネットワークのある種のインフォーマルさを強調したいと思います。私たちの中の何人かはすでに一緒に作業したことがあります。私たちはこれを拡大して、単に個人間の出来事ではなく一定の集団的なものにしたいと思っています。私たちが個人レベルで知り合うだけでは不十分だという意識が重要だと思います。個人レベルでも興味深いことではありますが、異なった文脈で一緒に作業する経験や、他の国でどういう困難があるのかに関する紋切型でない知識といったものが重要だと思います。

**イ** 私の記憶では、過去にもアジア地域における舞台芸術ネットワークの必要性に関する議論はたくさんありました。しかし何も始まってはいません。なので TPAM と丸岡さんがこのスタート地点をオーガナイズしてくれたのはとても勇敢なことだったと思います。おかげで私たちがこういうオープンなネットワークに接近できました。私たちはこのネットワークのオープンさと多様性に重きを置いていますので、私はこれは前に進んでゆくと

**フクエン** 参加者のみなさんからのお考え、提言、あるいは反論などありますか？ 反論は大歓迎です。

**【ジョビーナ・】タン** こんにちは、ジョビーナといいます。シンガポールのエスプラネードから来ました。ちょっとだけ説明しますと、エスプラネードは政府が運営しているのではなく、政府に委任されているアート・センターで、マネージメントとしてはインディペンデントです。エスプラネードは、ミッションの一つとして、アジアのいろいろなアーティストを紹介するというのを始めました。それでインドフェスティバル、中国フェスティバル、マレーシアフェスティバルなどいろいろなフェスティバルをやっています。その経験を通して、異なった国のアーティストたちや彼らを紹介するにあたっての異なった文脈について多くを学びました。また、より良い理解にどうしたら貢献できるのかという問いも生まれました。私たちはまた、アジア・アーツ・マートというものを 2001 年に始めまして、これは隔年のフェスティバルです。交流の可能性を求めて TPAM や PAMS とのネットワーキングも行なっています。

私たちが気づいたのは、しかし、アジアの国々では、舞台芸術がいわゆる地位を確立した状態になればなるほど、独自にやろうとするようになる傾向があるということです。そしてあまり発展していない方に関しては、こっちに私たちは実際関心があるのですが、情報が欠けています。また、言語は大きな障壁だと思います。アジアのアーティストの声を聞きたいと誰もが思うわけですが、英語に訳すことで真正さが失われてしまうこともあるわけですね。とはいえ、私たちとしては、それでも英語でやる必要もある程度あると思っています。シンガポールでは実際、多くの作品が英語に翻訳されて上演され、観客に届けられています。

ここまでは私たちの話です。言いたいと思うのは、私たちが「アジア」と見なすすべてが代表されているわけではないとはいえ、このように異なった国が集まったディスカッションの始まりは素晴らしいことだということです。そして各国の代表者は、自分が、他の国の人たちが自分の国のアーティストに接近するための中心的な媒介点であると言明する責任を持っていると思います。この責任において、自国のアーティストたちと媒介者たちの発展を助け、他国の他の層からの理解を獲得してゆく必要があると思います。とりわけ途上国では私たちの役割の多重性は珍しいことではありませんし、明確に境界が引かれてもいませんから。

なのでこれがオープン・ネットワークであることは良いことだと

思います。でも同時に最小限のラベリングは必要です。「ラベリング」というのはあまりいい言葉ではありませんが、あまりにオープンだと、交流のための現実的なプラットフォームにならないと思うんです。私たちみんなが何かがそこから起こることを期待しています。お茶やお酒を飲みながら、あるいは舞台を見ながら、素晴らしい一夜を一緒に過ごすというのもいいですが、リアルな芸術交流あるいはアイデアや共通性の理解、共通性は私ほそれでも存在すると思うのですが、そうしたことのためには各国各団体の代表者のラベリングと責任ができれば必要ですし、そうすれば個人の人の中で基本的なマッピングができて、挨拶や自己紹介の仕方くらいは分かるようになって、対話を始めることができると思うんです。そうでないと、私だったらこれはあまりにもオープンすぎてあまり生産的でないと感じると思います。究極的には私たちはアイデアや理想、あるいは変革について話すというレベルに到達しなければならぬからです。自分の出自、相手の出自を説明することや、どうやってそれらをつなげてゆくかということをお話することさえできないという状態では、そこに到達するのは困難だと思います。思ったことをひとかたまりに話したけですし、初歩的なことだとは思いますが。昨日からみなさんの議論を聞きはじめたばかりですので。みなさんはすでにこのあたりのごとは議論を済ませているとは思いますが。

**水野** ありがとうございます。昨日から参加されている方も今日からの方もいらっしゃいますので、もしかしらお聞きになっている方で、情報を共有しようとかお互いを知ることが大事なんだとかそういうことは当たり前じゃないかと思う方もいらっしゃるかもしれないんですが、いろいろな立場の人の集まりなので、その共通認識を持つまでそれだけ時間がかかっているということは理解していただきたいと思ひます。それから、今から話すことは、それぞれの参加者の立場からアイデアも話していただいてもいいと思ひます。これだけの人数なので話があつちに行ったりこつちに行ったりするかもしれませんが、そこは自由に発言していただくというふうにしたいと思ひます。

それでちょっと口火を切るつもりで提案なんです、私はこのネットワークの一つの意味は、アジアに具体的にこういう活発なネットワークがあるんだということを社会に知らせるということも大きな要素だと思ひますね。何か始まるようとしている、新しい価値が生まれようとしている、動き始めているということが糸口として見える形になるべきだと思ひます。それを具体的にどうするということになると労力とお金ということがついてまわると思ひますので、そこは同時に考えなきゃいけないんですが、あまりそれにとらわれると何も発想が生まれないと思ひますので、私はウェブサイト、冊子、どつちでもいいんですが、どこにどういふアーティストがいるんだ、どういふ人がこのネットワークに参加しているんだ、ということをおオープンにしていくものを立ち上げたいということがあります。そうすれば見る人もいるし、具体的に何かのプロジェクトに参加したいというアーティストもいるし、ここにいるオーガナイザーの顔も見えるし、という形を一つ立ち上げてはどうかと思ひているんですけど。

**松井** あと、これは水野さんがおっしゃっていたことですが、た

だ単に素晴らしい舞台作品が生まれているというようなことだけではなくて、各国の状況の中でアジアの今日的な舞台芸術が様々な問題を抱えているということが目に見えるようにすることが大切だというふうな話があったと思ひます。そういうことも含めたもうちょっと大きな見取図を、今アジアの舞台芸術に関心がない、あるいはよく情報をつかめていない人たちに届けられるような活動をしなくちゃいけないということをおっしゃっていたと思ひます。

**丸岡** そういうウェブサイトやプロフィールを作っていくということもあるんですが、最も重要だと私が考えているところのものは、フィジカルに人が会うことができる機会を作ることです。インターネット時代でもあるし、情報はいろいろなところから来るかもしれません。しかし、みなさんもざっと顔を拝見すると劇場の方、それからアーティストの方もいらっしゃると思ひますが、人づてに聞く情報や、何かを通して知る情報ではなくて、こういうふうに分が動いて実感して得るということをお欲しはじめているのではないかと。それが日本の中だけではなくて国際的な動きになってゆく、そのときにある種の文化を共有しててそういう意味では近いかもしれないアジアの中で、フィジカルに人が会うということがより合理的にかつ頻繁に行われるといいのではないかと。これは机の上で解決できないことで、動くにはお金も要るし機会も要るでしょう。それでみなさんのそれぞれの立場から、どういふことを必要としているかというふうなご意見を伺えるといいと思ひますが。例えば去年 IETM のミーティングでモデレーターをしてくださった金沢 21 世紀美術館の近藤さんがいらっしゃる、日本の同時代の舞台芸術を東京以外の場所から発信されている方なんですが、ご意見を伺えればと思ひますが。

**近藤** こんにちは。金沢 21 世紀美術館から来ました近藤です。昨日から私はオーディエンスとして参加しているんですが、簡単に今回の感想と、あと我々の事例を少しお話ししたいと思ひます。先ほど丸岡さんからご紹介いただきましたが、我々は美術館の建物と組織の中でパフォーマンス・アーツということをやっています。小さいホールもあるんですが、今その美術館全体を使ったりしながらパフォーマンス・アーツ、それからコミュニティに対するいろいろなアクセスを、年間いろいろなイベントを通じて行なっている場所です。それからその美術館の組織というのは、金沢市のいわゆる第三セクターの財団の中にあります。そういう意味では半分公共でもあり、それに携わっている我々というのはほとんどが、キュレーターもちろんそうなんですが、外から来た人たちです。場所は東京からだ電車でも 4 時間くらい、飛行機だと 1 時間強のところにあります。北のほうです。人口が 45 万人ですが、非常に伝統に支えられてきた町であり、そういう意味では京都とも近い、昔は栄えていた、そういうバックグラウンドを抱えたところでやっています。

21 世紀美術館は今年で 5 周年で、開館から行っていますので 5 年になります。その前は東京でやはりパフォーマンス・アーツ、とくに音楽のほうの仕事をしていたんですが、昨日からいっぱい出ているように、日本の中で同じ言語を話していても、東京と地方

の差、地方と地方の差、民間といわゆるパブリックの言語の違い、特に毎日市役所の方たちといろいろやっていますので、同じ言語を話していてもいかに通じないかということで日々悩んでいます。

昨日アムナさんがすごくいいことをおっしゃったんだけど、アジアというのは、その中でいまのようなことがいろいろなところで、様々に起こっています。バックグラウンドも違うし、違いはいっぱいあるんだけど、その中で共通項を見つけていくと面白いネットワークが出てくる。それが例えば国と国という形ではなくて、もっと細かい、いまここに集まっている何十人でも、一つだけではなくていろいろなネットワークができると思うんですね。

昨日聞いていて非常に思ったのは、なんとなく我々はどこにもフィットしないなと。つまりダンスもやっていて、演劇はまだそんなにやってませんが、映画、音楽、それからもちろん美術館ということで美術もやっているんですが、そういうカテゴリーで括られてしまうと、我々はなぜこのネットワーク会議に来たのかという視点がぶれてしまうような気がするし。私も何回か TPAM や IETM にも参加させていただいたんですが、やっぱり一番は直にいろんな人と会って話をすること、そしてそういう小さなミーティングが、2回目、3回目になって深まっていく、また、二人で会った人たちが今度はその二人の背景にいる人たちを巻き込むことができる、そういうつながりができていくと思うんです。一つ私が提案したいのは、先ほどウェブサイトということもあったんですが、なるべく直にこういう機会を持つことを多くしていく、それも一番簡単に、お金をかけずに楽にやれるっていうのは、それぞれの国の、東京で言えば TPAM、韓国で言えば PAMS、そういう時に、このミーティングの例えば分科会を、例えばテーマを決めたりして、そのホストの国の参加者たちがもってくるといのはすごくいいんじゃないかと。

アムナさんが来年（2010年）の5月にインドネシアで2回目をやるとおっしゃっていましたが、それまでに1年2ヶ月もあります。だからいちばんコストがかからない、それでよりいろんな人と会える機会を増やすという意味で、それぞれのホストが小さいミーティングを何度も何度も行なってゆく。そうやって関係性を深めてゆく。その中で自分たちの共通項が見えてくると思うんですね。共通なもの一つでも二つでもあれば、そこからいろんな事例を始めていくというのがいちばんいいのではないかと思います。

その事例をお話したいと思います。日本のディレクターやプレゼンターと知り合うのはしばしば海外で、そういうときにいろいろな話をすることができるんです。去年の11月にモントリオールの CINARS で高知県立美術館の藤田さんと東京の林さんというシアター1010のディレクターと会って、3人で『Goodies, Beasties, and Sweethearts』という子どものための劇場というのを見ました。3人とも感激して、これをなんとか日本に持ってきてましょと、それで3館でどうましょというところになったときに、例えば我々はたまたま英語ができるスタッフがいたものだから契約とカンパニーとの交渉をやって、高知はいちばん最

初に来るということで SHIPPING とツアーのコーディネーター、東京はイミグレーションがいちばん近いということでそういったことのケアをしてもらったり、そうやって3館の得意分野を生かしながら分担をしました。2、3回会ったんですが、あとはほとんど E メールでやって、非常にこれがうまくいきて、もし今後そういう機会があったらみなさんにノウハウを伝えていきたいと思うくらい簡単にやっていける気がしたんですね。

**丸岡** フィジカルに会ったことの結果という事例ですね。

**近藤** そうです。フィジカルに会って、それも何度も何度も会うということが大事だということ。

**水野** ありがとうございます。マレーシアに5年間いらっやって帰ってこられた島田さんがいらっやいますが、マレーシアの状況を日本人の目から見てどう思われますか。

**島田** 2月16日から国際交流基金の本部で働きはじめました島田と申します。それまでクアラルンプールの日本文化センターというところで5年9ヶ月働いておりまして、おもにマレーシアと、時々シンガポールをカバーするような形で仕事をしております。マレーシアのパフォーミング・アーツの中でもダンスをよく見ていたんですが、昨日のお話にもちょっと出ていましたが、隣のインドネシアにもすごい数のダンサーや振付家の層があるのに、マレーシアとインドネシアの間で交流があまり起こっていないというのが私は疑問だったんですね。マレーシアの場合は地理的なこと、あとは比較的英語で何でもビジネスが通ってしまうということで、日本に比べるとシンガポールとかタイとかそれこそインドネシアなどの人たちとの交流はあったと思うんですが、それでもまだまだいろんなことが起きていいんじゃないかということはずっと思っていました。

あと昨日フクエンがアーツ・ネットワーク・アジアというグラントのプログラムを紹介していましたが、ああいう形で、アジア域内で若手のアーティスト同士が行き来してお互いを知るというようなグラントが、たしかフォード財団だったと思いますが、ああいうプログラムはアジア域内の交流ということを考えて有効だろうと思います。それに日本からあまり申請が来ていないという話を聞いたんですが、それはちょっと残念かなと思います。東南アジアの中でも、行った当初はやはり日本と比べると交流があるなと漠然と思ったんですが、行って少しずつ見ていくと、言語的文化的に共有している部分が多いはずのインドネシアとの交流があまり起きていないのが残念だという気がしました。

**水野** その原因としてはどういうことが考えられると思いますか？

**島田** そうですね、情報が開かれていないということはないと思うんですね。具体的な例を言うと、マレーシアのダンスでいくと、国立芸術アカデミーという学校があって、その卒業生で私の知っているかぎり3人、インドネシアの大学とかいろいろな所で1年間くらい、マレーシア政府からグラントをもらって勉強すると

というような人がいるにはいるんです。ただそれが点と点のつながりでしかなくて、それがフェイス・トゥ・フェイスのいいところを生かして、例えば自分が行った先のカンパニーを呼んでマレーシアで公演しましょうとか、そういうことはまったく起きていません。よく知っているプレゼンターにいつも言っていたんですが、なんでインドネシアのコンテンポラリー・ダンスを持ってこないんだと。すぐ近くにいろんな優秀な人たちがいるのに、これはマレーシアの現状を考えるともったいないなあと思っていました。そういう形で域内交流がもっと起きるポテンシャルはあるのに、それが実際に物事が起きる方向へ進んでいないというところが現状としてあると思うので、このネットワークで、幸いに例えばマレーシアだったらジュンと、インドネシアから3人来てますけれども、こういうネットワークを生かして具体的なプロジェクトがいろいろ起きてくると面白いと思います。

**松井** 今の島田さんのお話に関連して、演劇に関してちょっと言いたいんですが、インドネシアとマレーシアから来ている人がいますので、僕の言うことが間違っていたら正してください。インドネシアは演劇がとても盛んな国で、とくに1960年代にすごく優れた劇作家、演出家が出てきて、レンドラであったりプトゥ・ウィジャヤであったり、そういう人たちの活動がものすごく盛んになった。現在で言えばテアトル・ガラシとかテアトル・コマがありますけれども、そういうことがあるということは知っていました。

けれどこの前マレーシアから昨日ちょっと紹介した『Break-ing』という作品で若手の演劇人が来て、その中にマレー系の人たちが混ざっていたんですが、たまたまインドネシアのグループの公演があったので見た彼らに意見を聞いたんですね。そしたら自分たちにとってはものすごく古いみたいなことを言っていて、彼らはそれほど交流するというようなことの意味を感じないんだなと思ったんですね。マレーシアの演劇関係者にそんなことを聞いたら、逆に、もう少し前は、インドネシアの演劇はマレーシアの演劇にいい意味で大きな影響を与えていたと。それがいろんな理由で途絶えて、その後若い世代が今のインドネシアの演劇を見ると、古い世代が影響を受けたインドネシアの演劇の何かを見て、そのような影響をあまり受けたくないというふうに感じるんじゃないかということを書いていたんですけど、そんなことってあり得るでしょうか。

**クスモ** 私に聞いてるんですか？ 時々思いますが、あまりに近くて似ているところがありすぎると興味がなくなるということが一般にありますね。もう一つはいろいろと政治的なことがインドネシアとマレーシアの間であって、これが二国の関係を悪化させている主要な原因であることは間違いないでしょう。正確にいつだったか覚えていませんが、60年代にインドネシアとマレーシアの間で大きな断絶が起きたはずで、今でもどの島がどっちの国のものかというようなことで政治的にうまくいっていません。

もう一つは、インドネシアの側から言えば、マレーシアとの交流を発展させるための資金がないということがあります。それに、

資金にアクセスできそうな人はマレーシアのことはまず考えません。近すぎると思うからです。

松井さんのお話は演劇のことでしたが、マレーシアのダンスについて言えば、私たちから見ると古く見えます。露骨な言い方ですみませんが、個人的な意見なので間違っているかもしれません。マレーシアの場合何でも3つの民族グループのどれかから出てきます。中国系、マレー系、インド系です。そしてインド系のダンスは本物のインドのダンスの模倣です。そういう感じですか。いろいろなことがそういう感じですか。マレーシアで、インドの一部としてではなくマレーシアならではのものとして自己を確立したインド系のダンスというのを見た覚えがありません。そういう意味であまり交流がないと思います。

フィジカル・シアターの導入は遅れていて、演劇は大抵言語を主体にしたものになっていると思います。インド系言語、中国系言語、あるいは英語に基づいていて、英語劇が最も外国とのつながりを志向していると思います。インドネシアでは、「コンテンポラリー・シアター」を問題にするなら、みんなインドネシアの言語を使っている、リージョナルな劇団は普通その民族の言語を使い、その民族の観客を持っています。インドネシアの演劇は、インドネシアの言語の装飾というところから始まって、まだそれほど長い歴史があるわけではないので、今でも自身のアイデンティティを探求するプロセスの途上にあります。ジャワの演劇に関しては何もかもプロセスにあって、進化しているところですよ。

**タン** どうも。マレーシア人なので何か言わなくてはいけない気がします。どうして東南アジアの中であまり交流がないのか、よくは分かりません。それが資金のせいなのかも分かりません。というのは、例えば、シンガポールと行き来するのは大してお金のかかることではないのに、シンガポールとマレーシアにはあまり交流がないからです。マレーシアのパフォーマー全員を代表して話すことはできませんが、彼らは現段階で外に関心を持つレベルにはいないということかもしれません。あるいは外に目を向けるための明確なポリシーやミッションがないということかもしれません。多くの作品はまだマレーシアのアイデンティティを探求するものです。

ダンスに関してアムナが言ったことに驚いています。民族的分断について言っていたことにはある程度まで同意しますが、興味深いコンテンポラリー作品もありますよ。一つ例を挙げてよければ、『Bunga Manggar Bunga Raya』という作品が2年前にありました。基本的にマリオン・ドゥクルーズの振付で、彼女もファイブ・アーツ・センターのメンバーですが、18人の非ダンサーを使ったものです。彼女はワークショップでマレーシアのアイデンティティだと私たちが思っているものについて議論させ、みんなを舞台上げさせました。マレーシアにはCameronian Arts Awardsという年に一度の賞があるんですが、この作品はどう定義すればいいのかさえ分からないということで、どのカテゴリーにもノミネートされませんでした。この作品がカッティング・エッジだと思った人たちは大変がっかりしました。こんなようなものもマレーシアにはあるということです。それが流通していない



ことは確かですが。

**クスモ** 訂正しなくてははいけませんね。私が「マレーシアのダンス」と言ったとき、私の念頭には国立芸術アカデミーのことがあったのだと思います。アカデミーがやったものをたくさん見たので。それらは本当に、私たちにとっては 40 年か 50 年前にやられていたような感じのものでした。

**タン** そうですね。

**ミナルティ** 人々が移動するということを見過ごす傾向が私たちにはあると思います。私自身無知ゆえにそういう傾向がありますが、今はマレーシアに親しい友人たちがいて大いに交流しています。これはアイデンティティの問題でもあると思います。インドネシアのある部分は多くの文化的遺産をマレーシアと共有しています。例えば西スマトラのミナンカバウ族はマレーシアに移住していて、ネグリ・センビラン州の一部になっています。彼らはミナン人としても自己認識しているわけです。ジャワ人の一部もマレーシアに移住しています。こういうアイデンティティの流動性というものがあるって、彼らは移動して文化を持ち出したり持ち帰ったりしつつ、それを雑種的な何かに組み直して自分自身のものとするわけです。

もちろん政治的緊張はあります。例えば、最近ではパティックがどの国の文化遺産かという衝突がありました。でもパティックはマレーシア発祥かもしれないし、インドか中国発祥かもしれないし、それこそ流動性ゆえに、起源を本当に突き止めることはできません。こういうことは学習曲線を描き得ることでもあるんですが、私たちはそれを忘れがちです。

**チェ** そういった国の間の違いを尊重する必要があるということだけ言っておきたいと思います。マレーシアとインドネシアに比べると、韓国と日本はとても似ていると思います。その種の違いはありません。とにかく話を進めましょう、オーストラリアはアジアに関係を築くために多くの仕事をしていると思います。特にアジアリンクは大いに貢献しました。アジアリンクのロージーが私たちのネットワークやそのミッション・ステートメントについて何か助言をくれるかもしれません。

**ハインド** 二、三あります。昨日リトル・アジア・ネットワークという小さなネットワークの話をしましたが、私は 1980 年代に始まって今でも存在している別のアジアのネットワークにも関わっていました。アジア舞台芸術促進会議[Federation for Asian Cultural Promotion/FAC] というものです。これは政府が始めたものではなくて、商業的なプレゼンターが始めたものです。というのは当時アジアにはまだ非営利のカンパニーはなかったからです。これに言及するのは、これが多くの有用な成果を上げたと同時に、いくつかのことに組み込み損ねたからです。

一つは世代の交代をもちこたえることができなかったということです。なので新しい形式、新しい種類の人々、新しいパフォーマンスのジャンルに適応することができませんでした。これはオ

ープンさという概念にも関係があると思います。ネットワークのオープンさというものは積極的に取り組まなければ達成できません。ほうっておけばネットワークは容易に閉じたものになります。そしてネットワークのオープンさを維持するには、エネルギーが必要だけでなく、資源つまり常に新しい人々を受け入れる必要があります。

FAC のもう一つの性格としては、これが劇場だけ、プロデューサーだけ、フェスティバルだけといった排他的なネットワークではなかったということがあります。舞台芸術のさまざまな領域をまたがっていました。これはここで話されているネットワークが別の方法で目指していることだと思います。

アムナさん、次のミーティングの準備に関して私は思うんですが、全体会議だけではなくて、特定の関心やプロセスに関するアイデアを持った人たちのもっと小さいミーティングを複数開くというのではないのでしょうか。私たちはある意味プロジェクトの話はしていません、このネットワークの第一義的な機能は情報の普及とパートナーシップや関係性の構築だからです。プロジェクトが発生するのはこの構造からだということです。

アジアリンクに関して言えば、アジアリンクはオーストラリアから毎年 40 人、アジアのいろいろなホスト団体にレジデンシーとして送り出していました。プロジェクトをやるためではなく、アジアの文化的環境を学び、その情報を持ち帰って、アーティストや団体や組織との関係性の構築に役立てるためです。毎年 40 人のアーティストがアジアのだいたい 19 カ国に 20 年間送り出されました。多くのアジア諸国に関する多くの情報がレポートという形で毎年持ち帰られました。私は考えたのですが、どうやってかはまだ分かりませんが、これはみなさんにとっても有用なのではないかと思います。あらゆる階層の人たちからの情報だからです。オーストラリアには、コラボレーティブなプロジェクトをやるためとか、あるいは単純に学習のために、この種のネットワークに関心を持ち、なんらかの形で参加を望む人がたくさんいます。要するに私たちは本当に参加したいんです。互いから学べるものがものすごくたくさんありますから。なので丸岡さんとみなさんに感謝します。このネットワークについて話す機会をいただいて。

**水野** ありがとうございます。今の提案、私もとても素晴らしいなと思いました。今回のようにネットワークの全体的な方向性をみんなで決めるということももちろんベーシックにあるんですけども、ネットワークでやりたいとみんなが本当に思っていることはプロダクションを回すということだけじゃなくて、新しい価値を追求してゆく、それからアジアの身体の可能性を探してゆく、そういうことだと思うんですね。それを逆にアーティストに還元していったり、作品に反映していったり、私たちの関係性を次の段階に進めてゆくというためにも重要なアプローチだと思います。ですので会議の中でテーマを決めて分科会をやるということはすごく重要なことだと思います。そういう意味ではアジアの身体にフォーカスして研究会を開催したり、公演を行ったりしているフクエンさん、それから武藤さんが運営されているダンスアジアについてお話いただけますか？ 武藤さんをさっき

お見かけしたんですけど。

**丸岡** その前にちょっとだけいいですか。ネットワークの目的について私が最初にまとめをしたときに欠落していたと思うことをちょっと一言言いたいと思うんですけど、なぜ私たちが「コンテンツラリー」とかそういう言葉に関してなかなか決着できないかということ、何をその新しい価値とするかいうところで一致するのになかなか時間がかかるということなんです。同じように、プロセス重視であるのと同時に、この中には劇団の制作の方やアーティストの方もいらっしゃると思うんですが、プロダクションを具体化するということを切望されている方も多いと思うんですね。具体的なプロダクションの実現のためにも、フィジカルに会ってやっていく必要があるということを、私たちは別に軽視しているわけではないということを、ちょっと付け加えさせていたかったです。

**水野** 逆にそれはもうやり続けてきていることなので、いままで手薄になっていた部分をこのミーティングでやりましょうという話で、全然軽視しているわけではないです。戻りますが、ダンスアジアについて武藤さんちょっとご紹介いただけますか。

**武藤** ダンス批評をやっております、あと群馬県立女子大学というところでダンス史と理論を教えています武藤と申します。2007年の2月に国際演劇協会が主催でアジアダンス会議というのを東京でやりまして、そのファシリテーターを務めました。そこにタン・フクエンとヘリー・ミナルティが参加していたんですが、そのときまで僕はあまりアジアに興味がなく、そのとき初めて勉強してこんなに面白いのかということとどんどん興味がつのってきて、今ではアジアの専門みたいな感じで仕事をしています。

そこで非常に痛感したことは、先ほどマレーシアとインドネシアの間の意識されていないポリティカルな障壁が実はあって、それがお互いの理解を無意識レベルでブロックしているようなところがあるんじゃないかというような話が出たと思うんですが、まさにそういうところで、リプレゼンテーション、他の文化に関する表象とかイメージ、そうしたものが案外自分たちの欲求とか趣味という好み、興味、そういったものを規定している面が非常に大きいんじゃないかと思うんですね。自分の例で言うと、去年初めて僕は韓国に行ったんですが、それまで日本の中でやはり、韓国のダンスというものは非常に遅れているとか、日本の十年前のものであるというような言い方をずっとされていたわけなんですけれど、どうして自分がそういうふうになるのかということ、深く考えたことはなかったんですね。それで実際に行ってみて、言ってみれば今まで自分が知っていると思っていた韓国のダンスをたくさん見て、実際にまったく新しいものに出会ったわけではないんですけども、どうしてそういうダンスがそこで行なわれているのかということに関しては考えることはできたと、ある程度納得ができたんですね。自分がそれを好きになったということではないですが、納得ができた。自分が個人レベルで、イメージではなくて、具体的なものにたくさん出会うことによって自分が持っている固定観念が壊れてゆくというようなことがあって、

また自分とは違う価値観というものがあるんだということが納得できるということはあるんだと思うんですね。

で、アジアダンス会議で何を発見したかということ、国レベルの集まりではなくて個人レベルで集まるということによって、自分たちが捕われている大きい枠組みを案外簡単に超えることができる、そういうふうになったときに、お互いが持っている個人の感覚から見たより大きな枠組みというものは、それぞれパースペクティブがみんな違いますから、それをお互いに理解して共有し合ってゆくということが非常に重要なんじゃないかと思ったんですね。個人個人のコミュニケーションというものが成立すること、はあり得るんだと思うんですが、個人個人が持っている大きい世界観みたいなものを理解し合うということは非常に有効なことではないかと思えます。さっきヘリーがインフォーマルさということを書いていましたが、フォーマルな場でやってしまうとどうしても個人個人が国を代表したりとか地域を代表したりとかするような話になってしまうんですが、インフォーマルということの強みは、リプレゼンテーションということのカッコにくくりながらそれに対して個人的な視野でもって関わってゆくことができるというのが非常に大きい強みではないかと思えます。アジアの場合はとくに全体が連合とかそういった組織ではないので、そういった個人からより大きな政治的、社会的枠組みをパースペクティブに取り込んでゆくということが有効なんじゃないかというふうに思っています。

**クスモ** (武藤) 大祐が個人に関して言ったことを取り上げて話したいと思えます。私は私たちが国を代表してここに来ているとは思っていません。そういうふうに見られる可能性はありますが。誰も自分がインドネシアとか日本とかの代表だとは思っていません。なので私はこのネットワークが拡大して、個人であれ、組織であれ参加できるようになればいいと思えます。私たちは何も排除しません。団体は参加できないとは言いません。このネットワークがオープンであるということは、物事の交差点になるという意味で興味深いことですし、私たちはみんな芸術の分野の構成要素で、視点も複数あるわけです。実際仕事をしていると相互作用がいろいろな形でありますから。もし間違っていたら訂正していただきたいのですが、私が思うに、アジアでは今のところほとんどの組織やネットワークが政府に運営されていて、そのこと自体は別にいいのですが、政府以外の人間が参加しないので、何らかのギャップが生まれます。政府の人たちというのは彼らの問題に彼らのやり方で取り組んでいるからです。情報のギャップ、世の中で何が起きているかという現実認識のギャップがあります。このネットワークをこういう形でオープンにすることで、さまざまに異なった領域からインプットを得られるといいなと思えますし、政府組織も参加してくれればいいと私は思えます。

**松井** 昨日のセッションの中で、私自身が黒テントという劇団から世田谷パブリックシアターまでアジアの演劇人たちとのコラボレーションを通じて個人的にずいぶん大きな変化をいい意味で蒙ってきたみたいな話をしたんですけど、そういうものも実際に自分が携わっているときには、例えば PETA で働いていたクリスと出会うとか、一対一の関係から全部ことがスタートしてい

て、結局僕がある人と出会って変化をしてというようなことが、また日本の中で次の人の変化につながってゆくみたいな、そういう人対人みたいな個人的なつながりからある種の変化が生まれてゆくということはあると思うんですね。

僕も今の武藤さんの発言など聞いていていろいろと気づかされたんですが、このネットワーク会議をやるというときに、ネットワークと言うとどうしても巨大なものをイメージしがちで、それはある種の到達目標であるけれど、どうしてもそれを実現しなきゃいけないというプレッシャーに先入観みたいに巻き込まれてしまうところがありまして、今の話なんかを聞いていて、それは注意しなくちゃいけないと。人が人と会うことである変化が生まれる、新しいヴィジョンが生まれてそれが何かもうちょっと大きなものを変えてゆくみたいなことがあるんだと。その仕掛けとしてネットワークが機能するということがまず基本的にあるなというようなことを今ちょっと考えました。

それとは別に、そういう個人の中で生まれる変化みたいなものが社会化されるということもやはり必要だと思うんですね。どうも日本の演劇界で、30年以上仕事をしてきて、舞台芸術で起きている様々な変化の芽みたいなものがあるわけですけど、それが日本の社会の中にうまく根付いていかないというもどかしさは感じていて、それを可能にするための仕組みが、例えばこういうネットワークなのかとも思いました。つまり2つのレイヤーがまずはあるのかなと。

**羊屋** いろいろお話を聞いて途方に暮れているんですが、羊屋と申します日本人です。指輪ホテルという、まあシアターカンパニーを持って、演出家と劇作家と俳優をやっています。2003年にマニラでAsian Women's Drama Festivalというのがあったんですね。それは誰かが推薦してくれて私のカンパニーがさっと行ったんです。行ってみたら、1週間くらいマニラでいろいろな劇場や公園などを使った大規模なもので、たぶん主催はPETAだったと思うんですが、たぶん北朝鮮以外のすべてのアジアの国の女性を中心に作品を作っている人たちやカンパニーが集まって、午前中はシンポジウムをずっとやっていて、午後はずっとワークショップをやっていて、夜中まで、たぶん3月で暑かったので上演が夜だったと思うんですが、野外劇場とか市内の公園でやっていたんですが、演出家のシンポジウムに行ったときに、フェスティバルの記録ということなんでしょうか、録音をしていたんですけど、ベトナムの演出家の方が、録音してるなら本音で話せないわということを書いて、それはその当時私はさっぱり分からなかったんですが、彼女が言っていたのは、チラシを作るにも製作費を全て政府から貰っているから、赤裸々なことを話せばそういうものに対する不満も言うんだろうけど、それはちょっとそこから自分がお金を貰って生きていく以上できないということで、そのことが分かる国の方もいたけれど、私なんかは、過激なことを言えば言うほどいいみたいな日本ですから、全然分からないわけですよ。それで自分たちも上演をして帰ってきたんですけど、ちょっと後悔しているというか、今の話も聞いて、これからのこのミーティングに何らかの関係ができればいいなと思っているのも含めてですけど、日本で女の人で何か演劇を作っているという

ことで、行ってくれと言われて行って、分からないんですよ、どうしてそういうことになっているのかとか、どうしてそういうフェスティバルがあるのかとか、今それはどうなっているのかとか。

それで今この制作者ネットワーク会議が立ち上がろうとしている、たぶんそのフェスティバルも立ち上がった瞬間があったと思うんですけど、どれくらいいろんな人の意見が入ってムクッと立ち上がったのかという、その時に私もいたかったなと思ったんです。マニラのそのフェスティバルに参加して帰ってきて5年経った今ですけど、そんなことを思っていて、それで今これが立ち上がろうとしているときに、やっぱり自分が何ができるかわかりませんが、分科会のお話もありましたけど、この瞬間に立ち会っているの、何かできればなど。どのくらいこの会議に余裕があるのか分かりませんが、何かやってみないと始まらないから、失敗してもいいからやってみるというような余裕があるんだったら、その失敗から次っていうのも面白いと思うし、失敗部分を担ってもいいなと思ったり、そんなことになったり、でもお互いの国の歴史とか私も他の国のこと全然分かりませんし、違いを話していたらずっと何も進まなかったりしますから、だけどそういう話を執念深くしていくみたいな両方してみるということがあれば、というか望むこととして言いたいなと思って、五年前のことを思い出したんで言った次第です。

**フクエン** 今のお話に回答したいと思います。このネットワークに関して一つあるのは、ワーキング・グループが作られるだろうということです。そしてアドボカシーということがその中の一つになってくるだろうという話が出ています。つまりこのネットワークに参加する人は、どの程度までアドボケートするかということを決定する必要があるということです。文化政策や文化振興の方向転換に関するロビー活動は、長期的にはこのグループの重要な要素になってくるでしょう。そうなるまで、みなさんがこの領域で活動してくださるといいなと思うのです。ネットワークが何を最終的に達成するかはメンバー自身にかかっていると思います。どのように集結して、どのようにプロジェクトやパートナーシップを定義して、それぞれがやりたいことを完全に実現するかということにかかっています。そうなればこのネットワークは真実味のある、目標のあるものと言えるようになるでしょう。そして最終的には達成の歴史というものが成立するでしょう。私たちは政治やナショナリズムに関係している難しい文化的問題を切り開くための手段としてこのプラットフォームを活用できるようになるでしょう。それを目指して頑張らなくてはと思います。

**水野** ありがとうございます。ちょっとさっきの羊屋さんの立ち上がるときに参加したいというのは、まだ何も決まっていなくて、コアメンバーが決定したわけでもないで、ぜひ、アーティストの参加大歓迎ですのでよろしく願いいたします。

**丸岡** 政治的な違いとか歴史の違いというのは勉強すれば分かることというのものもあるかもしれないですが、互いを知ることがまさに舞台芸術の一つの役割としてあるということが基本にあると思うんですね。舞台芸術を通じて分かることがあるとい

うのがたぶん最も共通の理解なのではないかと。それをある種のインフォーマルな形でどう顕在化してゆくかということについて、例えば、ご本人は言わないだろうから私が申しませんが、そこにいらっしやるチャオ・チュアンさんとウェン・ホイさんはインディペンデントで中国で活動されていますが、そういうことがある種を超えて顕在化してゆくことというのが、私たちが共有したい真実もしくは舞台芸術を通じて知ってゆきたいことにつながるのではないかと。そのためにはアーティストやアーティストサイドの制作の方に参加していただくことにとても深い意義を感じます。

**松井** 今のディスカッションにできれば連続したような形で、中国とソウルから来ている二人から少しお話を聞きたいんですが。

**チャオ** 中国の状況についてお話ししたいと思います。ここ数年私が経験したように、東アジアや東南アジアの人たちがネットワークを作って結びついてきています。あるいは80年代以前からある種の循環やネットワークはなされていたのかもしれませんが。でもいろいろな理由で、おそらく主に政治的な理由で、中国はこうしたつながりの中に入ってはいませんでした。そして多くの場合、外国と結びつく中国の芸術関係者というのは、何らかの形で公の人たちでした。このチャンネルは大抵管理されていて、大きなグループの人たちが外に政府のあるいは国の代表として送り出されていたわけです。

でもとりわけ90年代には、インディペンデントのプロダクションや芸術活動もまた存在しました。許可なしの半分アンダーグラウンドなやり方です。そして彼らは国際的な芸術の世界に何らかのやり方で結びついていましたが、彼らの作品が中国の観衆の目に触れることはほとんどありませんでした。状況は少しずつ変わってきていて、私たちは今回のような、世界の他の部分と接触し、人々とも出会う機会を持てるようになってきています。そしてウェン・ホイのようなアーティストが国際的な芸術界で公演したりネットワークを作ったりということが90年代から起きてきています。私たちが私たちの社会の中で重ねてきた努力がだんだんと外部から見られるようになってきているんです。これは良い始まりだと思いますし、いろいろなことが変わろうとしています。

そして、私はまた、私たちの社会の中での努力はある種の転回点にさしかかっているとも思うのです。私たちは何か全く違うことを、単にフォーラムにおいてだけではなく、いろいろな意味で行なおうとしています。というのは、私たちはモダニティの歴史という問題を抱えているからです。これは中国だけではなく他のアジア諸国にも共通する課題だと思います。この転回のため、私たちは何度も「コンテンポラリー」の概念を議論してきました。ここで私たちがみんな英語でしゃべっていて、この問題が観念的であることは確かで、モダニティやコンテンポラリーといった概念はそれ自身の起源と連続性を持っています。しかしこれが私たちとどう関わってくるのか、どうやって自分たちなりの定義をするのか、ということは今私たちができることの一つであって、私たちがこれに取り組んでいるということを私は嬉しく思っています。

丸岡さんがこのような良い機会を提供して下さったことに感謝したいと思います。

**イ** この十年、韓国の舞台芸術は国際的な作業、特にアジアの舞台芸術の領域に向けての接続性を高めてきたと思います。ターニング・ポイントは文化政策の変化でした。舞台芸術のそういう活動を支援する政策が出てきたということです。昨日言及した広州にアジア・カルチュラル・コンプレックスを建てるというプロジェクトが、アジアの舞台芸術におけるこうしたネットワーク活動の助けになることを願っています。

**フクエン** 補足したいのですが、アジア地域では、最近「クリエイティブ」あるいは「文化的」な都市を建設する国家的なプラン、という奇妙な現象が起きています。香港、台湾、横浜、シンガポール、そして広州などがその例です。これらの都市がそれぞれに、それらを「クリエイティブ」な都市に変容させるという巨大な計画に向けて、巨大な文化的イデオロギーとレトリックを伴って動いています。彼らの計画の中にアジア内のつながりを強めるという決意があることは確かだと思います。なので、私たちがこのネットワークを作ってやろうとしていることは、彼らと戦うことでもあれば、良い方向へと誘導することでもあるでしょう。そして政府的なレトリックと草の根レベルで起こっていることとの間につながりができるようにすることだと思います。

**[ジョビーナ・]タン** メンバーシップについて質問なんですが、みなさんは非公開セッションでメンバーシップの基盤を作るということは検討されたんでしょうか。人がこれに参加したいと思うとき、おそらく何かに参加するという形を求めると思うんですが、メンバーシップの基盤を持たないネットワークという議論もあったので。

**チェ** まだそれは決まっていないと思います。先ほど話が出たように、私たちはワーキング・グループなんです。なぜ私たちがこういうネットワークを必要とするのかということに関してみんなが合意し、互いに理解しましたが、これはまだこのネットワークの成立までの初期段階です。決まったのは私たちが何をしなければならぬか、そして国に帰ってからどういうリサーチを行わなければならないかということです。今のところメンバーシップをどうするかとどういうプロジェクトをやるべきかとは決めていません。次のミーティングで決めるかもしれませんが。

**近藤** もう3時になるので、いちばん最初に戻るんですけど、これは「Performing Arts Presenters' Network」、日本語だと「舞台芸術制作者ネットワーク」になってますよね。やはりここにごく違いがあるのと、先ほど誰かが「Asian Performing Arts Network」というふうにおっしゃっていたと思うんですが、どれを正式名称にするのかというのを最後に話をしていただけるとありがたいです。

**丸岡** 「プレゼンター」の定義、「制作者」の定義、それから「アジア」と言ったときにどこが対象になるのかということがですね、この議論の中では実は結論が出なかったんですね。この「舞台芸

術制作者ネットワーク」というのは会議の仮のタイトルになっているんですが、これは議論をしなければならないということで・・・。

**水野** 「プレゼンター」という言葉は、米国で一般的に使われていますが、日本ではさほど浸透していないように思います。また「プロデューサー」と言っても概念は異なると思います。このミーティングは、プロダクションを実現してゆくという大きな目的の一つがありますが、それだけではなくて、過程をシェアしようとか、新しいものをつくってゆくために遠回りに思えるプログラムも必要だし、という様々な要素を持つものなので、「プレゼンター」という言葉はどうなんだろうというのが、当初の課題としてもありました。また「コンテンポラリー」も付けるのかどうかということと、この二つが今保留されている状態なんです。

「プロデューサー」という言葉も日本の公共ホールや市の文化財団のように、年間予算ありきのあり方からして当てはまりにくいですし、むしろキュレーターとしての役割が大きいはずです。プロデューサーというのはお金集めるだけじゃないですけども、その要素も大きいわけですし、なので結論はまだ出ていないんです。

**丸岡** 「プレゼンター」という言葉は私が仮につけました。それは東京芸術見本市が定義している「プレゼンター」の概念に依拠しています。その定義というのは、観客と作品をつなぐ、間の仕事をするすべての人ということです。それに依拠してつけましたが、それが一致を見ていないということです。「コンテンポラリー」という言葉に関しても、各地で今日的な舞台の状況が違うということで、その定義が一致を見なかったということです。

**松井** もう一つの考え方として、基本的には舞台芸術を作ることに関わっている人であればすべて参加可能だというふうには、最初は大きく括ったんですね。ただし、舞台芸術をやっている人の中には、職業的に言えば俳優もいればプロデューサーもいる、演出家もいる、というふうに分けられてしまうんですけど、その自分の専門としているものを、ちょっと一回外したところで、それぞれの地域あるいはアジア全域の今日的な舞台芸術というものが、より発展してゆく必要があると考えて、そのことについて何らかの形で貢献しよう、あるいはそこから何かを得ようと考えている人であればいいんじゃないかというくらいのところから、スタート地点としては枠組みを設定していると。ですので、おっしゃるように、こういうネーミングだと自分の立場からすると参加資格がないんじゃないかということも出てくるかもしれませんが、例えば地方の文化施設の、あえて言えばプレゼンター的な活動をお仕事としている場合にも、それだからといって違うということであらかじめ門戸を開きすぎたいなふうにして考えてスタートしているわけではないです。

**水野** まだいろいろながが決まっていない状態なんですけど、ただ開かれたものでありたいということは全員の認識を得ているんです。ですのでアーティストももちろん含めて、私も自分のことをプレゼンターじゃないと思っているので、このネーミングに

ついては決定ということではないです。

**岩田** せっかく定義していないところで決着しているところに言葉の定義の問題をもう一度さしはさむのはどうかと思ったんですが、まず自己紹介をさせていただきますと、アトリエサードという出版社をやっています岩田と申します。アーティストを紹介するという視点で本を作っていて、実際今トーキングヘッズ叢書という名前のクォーターリー・マガジンを作っています。水野さんが JCDN を立ち上げられたときに、立ち上げの会議に非常に興味を持って参加させていただいて、毎回会議があるたびに参加して、でも JCDN に私が参加するのは何のカタゴリーで参加させていただけるのか、ということをやっとぶつけ続けてきました。

アーティストでも制作者でもありません、ですがアーティストを紹介していきたい、つまりある意味で社会とアーティストをつないでいきたい、その場合にサポートする側の会員であるのか、実際にアクティブに参加して活動してゆく会員であるのか、という問題をずっと抱えて、ある日私は作った本をアーティストの公演に贈りにいったときに、制作として、実際に公演自体をお手伝いすることになりました。そういう経緯で、私は制作者のまねごとという言い方になってしまうんですが、実際に公演をプロダクションとして動かすということをごこ1、2年することになりました。

でも私はあくまで制作者であると思っていません。私は本を作っていて、本を作って人に届けるというミッションの中で、アーティスト自身を紹介してゆくのであれば、本だけではだめだ、その本を見てもらうだけじゃなくて、実際にアーティスト自身に会ってもらわなきゃいけない、そういう気持ちから始めたけれど、やっぱり私は自分が制作者であるとは思っていません。ですからそれを定義しようとなると、やはり私はここにはまれるんだろうか、というのは非常に難しい問題だと思っています。ですが、プレゼンターという言葉の丸岡さんの定義を聞いたときに、それならば私はプレゼンターになれるんじゃないだろうかと思いました。ですから反対に、そういう新しい概念を日本に定着させてもらって、そこでみんなが同じ席に並べるんだと、今までなかった概念だからこういう言葉を作ろうよ、という動きで動いてもらってもいいんじゃないかというふうに思いました。

そういう立場で考えて私は活動をしています。すると当然のことながらアーティストさんを紹介したいと思うのでアーティストさんに接触します。で、アーティストさんが自分をこういうふうで紹介してほしい、ということで資料や情報をもたらしたりします。それを発信していきたいと思います。ですが、どうしても冊子という形になると紙面には限りがありますので、全員を載せることはできません。それで誰にするのかということを決定するにあたっては情報は欲しいんです。もちろん本を作る中で集まってくる情報を私の中で止めるんじゃなくて、欲しいと思っている人に出していきたいと思います。ですが、私は今例えば個人的にウェブサイトを作って私の集めた情報を発信していくことをやるうとは思っていません。ですが、その集まってきた情報をどう

にか発信したいと思う。じゃあウェブサイトを作っている人と協力して流していけばいいんじゃないか、そういう考え方をすると、ネットワークということはそういった役割分担も必要だし、自分の得意なところでやっていくということも必要なんだと思うんです。私は紙の束を作るのが専門です。ですから例えばいろいろなプロダクションの中で紙の束を作るという作業があったときに私の技術でお手伝いできることがあるかもしれない、最終的なミッションとしてそれがアーティストを紹介するということがあるならば、私はその紙の束を作る技術を提供したいと思う。そんな紙の束を作るなんていうのは誰でもできることだから、お手伝いすることなんかないっておっしゃるかもしれませんが、私はそこに自分の足を置いたままやっついこうと思っています。で、お願いは、これ以降も私は情報を欲しているのです、もし可能であるならば私に情報を下さい。よろしくお願ひいたします。

**水野** ありがとうございます。ではそろそろシメに入りたいと思いますが、皆様よろしいですか。まずここからスタートですが、ミーティングだけをやっていくわけじゃなくて、実際に動き出していきたいと思ひますし、少しずつかもしれないですけども、活動するネットワークでありたいと思ひます。最後に丸岡さんにまとめていただいて終わりたいと思ひます。

**丸岡** 長時間に渡りまして会議にご参加くださいましたみなさん、本当にありがとうございます。また、パネリストの方、本当に長い時間を議論に費やしてくださいまして、ありがとうございます。また、この会議を具体的に支えてくださいました各種関係者の方々に御礼申し上げます。会議はこれで一旦終了いたしますが、このミーティングに関してお尋ねやご意見がある場合は、東京芸術見本市の代表メールがございまして、そちらに仮に、すみません仮ですので、頂戴できましたらそれを共有するようになりたいと思ひます。tpam@tpam.or.jp ですが、そこらじゅうに書いてありますので後でご確認いただければと思ひます。みなさんどうもありがとうございます。

<了>

## 舞台芸術制作者ネットワーク会議

総合コーディネート コーディネート・アシスタント	丸岡ひろみ 新井知行、天野未来、山浦日紗子
広報 経理	中島香菜 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 スタッフ	関口裕二 (balance,inc.DESIGN) 中野 努 (balance,inc.DESIGN) 菅橋友紀 (balance,inc.LIGHTING)、田中稔彦 金子伸也 C-COM 柿崎桃子 桜井由美子、辻阪小百合、花巻麻由子、吉福敦子
プログラムデザイン DTP Web スタッフ 通訳 翻訳 記録写真 記録映像 旅行アレンジメント 印刷	栗林和夫 (クリとグラフィック) 吉福敦子 (StudioGOO)、大沼恵子 阿波田稔子 イディオリンク株式会社 新井知行 堀之内毅 古屋和臣、須永祐介、油谷崇平 近畿日本ツーリスト株式会社 有限会社 海月舎

**PARC**  
Japan Center,  
Pacific Basin Arts Communication

### 舞台芸術制作者ネットワーク会議 採録集

編集・発行：NPO 法人 国際舞台芸術交流センター  
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  
info@parc-jc.org / www.parc-jc.org  
発行日：2009年8月