

view point

セゾン文化財団ニュースレター No.

38

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

5 March 2007

◆目次

モバイル—現代異文化社会派演劇について…………… ①
アルヴィン・タン

『モバイル』への道…………… ⑤
鐘下辰男

Dance Theatre LUDENS 2000-2005—セゾン文化財団芸術創造活動助成を得て…………… ⑧
岩淵多喜子

article—①

モバイル—現代異文化社会派演劇 について

アルヴィン・タン

シンガポールの劇団〈ネセサリー・ステージ〉によるアジア4ヶ国の国際共同制作事業『モバイル』は、2005年度と2006年度にセゾン文化財団の共催事業(セゾンシアタープログラム)として実施され、2006年1月に森下スタジオ(東京・江東区)を拠点とするレジデンシーおよび成果発表会とディスカッションが開催された。

本年3月に世田谷パブリックシアターに於いて『モバイル』の上演が決定したのに伴い、〈ネセサリー・ステージ〉の芸術監督兼演出家のアルヴィン・タン氏にプロジェクトの概要について寄稿していただいた。

(編集部)

はじめに

私がネセサリー・ステージ(The Necessary Stage、以下TNS)を旗揚げしたのは、まだシンガポール国立大学の学生だった1987年です。劇団の名前には、それまで劇作家が常勤している劇団がなかったシンガポールの演劇史にとって必要な舞台^{ネセサリー・ステージ}という意味が込められています。当時から行っていたディバイジング[訳注:既存の戯曲を使わずに、演出家と劇作家と俳優が即興などをおして協働しながら創作を行う方法]やコラボレーションといった創作方法は、1990年代に入ってから引き続き発展させて、独自性と革新性を持ち合わせた挑発的な作品をいくつもつくり出しました。

そのうちの一作が『オフ・センター [Off Centre]』でした。『オフ・センター』は精神病を扱った芝居で、全体の制作に9ヶ月かかりました。創作チームはフィールドワークに取りかかり、あらゆる症状の精神病患者にインタビューを行いました。本作品の制作を私たちに委託したシンガポールの保健省から作品の内容を変更するようにとの通達がありましたが、私たちはそれを拒否し、保健省から支給されることになっていた制作委託金30,000シンガポールドル[約240万円]を受け取らずに作品を上演しました。それから14年経った現在、『オフ・センター』はシンガポールの学校でのOレベ

ル試験[中等教育修了一般試験]に出題された最初のシンガポール戯曲となりました。

その頃私たちは、各々の文化について俳優たちからアドバイスをもらいながらディバイジングとクリエイションのプロセスを進めていました。これは多文化、多言語、かつ多宗教社会であるシンガポールならではのことで、このプロセスが、実はいまのアジアにおける社会派演劇の可能性を探る際にも役に立つ方法論だと気付いたのはそれからだいぶ経ってからのことです。

ボーダーレス化がますます顕著になってきている今日の世界では、現代的な社会派演劇は極めて重要です。社会派演劇は、通常ある一つの文化の中で成立して存在しています。しかし、複数の文化や信仰のシステムが共存し、しかも移住労働者を含めて考えると、シンガポールはまさにアジアの縮図です。フィールドワークでインタビューを行い、それをもとに演劇作品を作る。これによって、異なる文化の視点を採り入れたTNS独自の現代的な社会派演劇が生まれます。

このような方法論とビジョンを兼ね備えたTNSは、現代アジアの社会派演劇を求めて、活動を共にする専門家を2004年から探し始めました。

移住労働者の問題について

1987年に、22名のシンガポール人がマルクス主義者による共謀事件に関与しているとの容疑でシンガポールのある国家安全保障機関によって裁判を経ずに拘留される事件がありました(このような措置は国家安全保障条例で認められています)。その中には市民社会活動家、教会やNGOの指導者、研究者や演劇人が含まれ、国家の安全保障を脅かす存在として告訴されました。カトリック教会も、虐待的な雇用主から逃げてきた移住労働者のためのシェルターを提供したかどでこの事件に巻き込まれ、以来私は移住労働者たちが置かれている窮状について強い関心を抱きました。われわれが近隣諸国から労働者を安い賃金で雇っているにもかかわらず、彼らをきちんと保護しようとしていないことに気付いたのです。

移住労働者の問題に関心を持ったもうひとつの理由は、移住者によって建国されたシンガポールが、移住者を差別する国になってしまったことにあります。国土の規模が小さく、資源にも乏しいからという理由だけで移住労働者との関係改善は無理だと断定する



「あなたは私の日本語を解るの？」 角館玲奈(左)とジャルナン・パンタチャー(タイ/右)
photo: Courtesy of TNS



タイのシェルターで取材中の鈴木なお(通訳/左)と鐘下辰男(共同演出/右)
photo: Courtesy of TNS

のはおかしいと思います。

シンガポールにおける移住労働者(60万人)の問題が国民と政府にとって目を追うごとに身近となり、もはや避けられないものとなった2000年に、自分がこれまでに抱いてきた彼らに対する関心を再確認しました。

地球市民としての「移住労働者」と「外国人居住者」

『モバイル』の制作過程を進めるうちに、社会政治的な差異や経済格差が拡大しているいまの世界におけるモビリティ、すなわち移動性に関連して、次の疑問が浮かび上がりました。

1. なぜ自国を離れて他国で働く必要があるのか。
2. 自ら外国で働くことを選択し、その後搾取される事態に直面した場合、誰の責任になるのか。片方だけに責任があるのか、それとも双方にあるのか。
3. 現代において移動する人々の数は膨大なものにのぼるが、果たして世界はこの移動量に対処できるのか。
4. 各都市の中心部の国際化が進んだ場合、どんなメカニズムが差別の問題に対処するものとしてふさわしいか。
5. 自国民が国外に出て働かなくても済むように、各国政府はどのような対策を取っているのか。
6. 国外で働く国民がその給料を自国に送金することによって得られる国家の歳入は、自国民の生活と安全を守るべき在外大使館のインフラストラクチャー改善に再投資されるべきではないのか。
7. 国外に働きに出る理由は、単に自国にいる家族を養うためなのか。
8. 自分自身がよりよい生活を送るために、または自国での現実から逃れるために国外に働きに出る者はどのくらいいるのだろうか。

国外に働きに出るモチベーションは必ずしも利他的なものとは限りません。しかしだからといって、彼らが別の国に行って働こうとした時に、移住労働者に対する不公平な制度に我慢すべきだとか、巧妙に計算された搾取の仕組みに脅かされていい訳ではありません。

今日の巨大都市^{メガロポリス}の多くは、世界中にある文化の縮図のようなものです。外国からの労働力は「外国からの人材」(つまり優遇される外国人居住者)か「移住労働者」(つまり冷遇される低層または未熟練労働者)かどちらかに速やかに分類され、これによって受入国にうまく同化できるか否かが決定します。これまでのところ、受け入

れてもらえるかどうか、同化できるかどうかは、国や人種といった要因によって左右されてきました。

それでは、外国から来た要素がいつも簡単に根を下ろし、地元の要素と交配することによって新しくトレンドな存在に生まれ変わり、すぐに受け入れられ、消費され、同化してしまう現在、どのようなものを「原産品」と呼べるのでしょうか。フィッシュ・ヘッド・カレー[魚の頭を野菜等と煮込んだカレー]を例に考えてみましょう。シンガポールに最初にやってきたインド人の移住労働者たちは、貧しいが故にカレーの具として魚の頭を使っていました。もともとインドにはないこの料理は、いまではシンガポールのフードコートやレストランで普通に食べられます。ここで問いたいのは、国民と移住者を区別する意味がどこにあるのか、ということです。人々が常に移動している現在、何をもって、どんな時にこうした区別を設ける必要があるのでしょうか。

結局『モバイル』では、移住労働者だけでなく、都市空間で働きながら仕事やレジャーなどで国境を越えていく専門職の人たちを含むモビリティ、移動性の問題そのものに注目しました。

シンガポール人だけでは視点が単一的になり限界もあるから、それを乗り越えるために移住労働者たちの出身国からもインプットをもらうことにしました。最終的に私たちはタイ、フィリピン、そしてシンガポールと同様にこの両国の労働者を雇用している日本のアーティストたちに参加を呼びかけました。

もちろん日本とシンガポールにはタイやフィリピン以外の外国人労働者が住んでいますが、問題点を深く掘り下げ、明確なものにするために、モビリティという枠内でこれらの4ヶ国の異文化関係について調べることにしました。

『モバイル』の中のある物語は、自分が生んだ子供を日本人の既婚男性である父親に認知してもらおうとするタイのセックスワーカーに関するものがあります。その一方で、フィリピン人の元活動家で、拘留されたあと妻と一緒にシンガポールに渡り、現在はアジア地域で広く拡大しているスバリゾートのCEOの物語もあります。主人公の男性は、かつての社会主義的な信念を曲げたことに対する罪悪感に苦しみながら、利益を最優先に考えてしまう資本主義的な考え方と、企業によって利益を吸い上げられている地域社会への責任感との間で板挟みになっているのです。

「多文化」から「異文化」のコラボレーションへ

TNSにはシンガポールのあらゆる民族の俳優と共に20年間一緒に仕事をしてきた実績があり、多言語・多文化であっても、異なる芸術ジャンルを使いながらそれらを融合する独自の創作方法論を展開してきました。

しかしこの方法論も、もっぱらシンガポールのコンテキストにおいて使われてきました。『モバイル』は、これまでとは異なる状況でこの方法論を試す機会となりました。

多文化的な作品を作るとなると、そこに自ずと加わる複数の言語の問題に大抵ひるんでしまいます。こうした言語のバリアーを越えるためによく使われるのがフィジカルシアターです。フィジカルシアターは極めて便利な万国共通の言語になりましたが、身体的なボキャブラリーに頼ってしまうことによって、言葉やテキストがもたらす豊かな演劇的な体験を削ぎ落としてしまう場合もあります。



東京に滞在しているフィリピン女性にインタビューをしているブラディット・プラサートン(タイ/左) 森下スタジオにて
photo: Courtesy of TNS

言語は大きな力の源です。『モバイル』の中に、日本人妻が自分の夫と付き合っているタイ人のセックスワーカーに対して「あなたは私の日本語が解るの?」といじめる場面にも、そうした力関係が露わになっています。

そろそろ演劇がテキストに戻り、多民族的で多様性豊かな文化が存在する世界の現実を反映させるために、複数の言語を作品の中に迎入れる時代が来たと思います。多言語の使用とその翻訳によって、作品と観客との間の異文化交流を促進させ、世界の多様性を強調しながら観客の国際感覚を刺激することができます。

世田谷パブリックシアターが主催してきた「アジア現代演劇コラボレーションプロジェクト／ローハン・ジャーニー（羅漢の旅）」から生まれた作品『ホテル・グランド・アジア』を通じてTNSはアジアで活躍する社会的な問題意識の高いアーティストとの人脈をつくることができました。通称「世田谷プロジェクト」と呼ばれるこの事業には、アジア6ヶ国から16人のアーティストが参加し、その中にTNSの劇作家、ハレーシュ・シャーマもいました。メンバーは2003年から2005年までワークショップのために集まり、世田谷プロジェクトに参加したハレーシュはこの間、最適と思われるアーティストたちに接触することができました。

人々が何故、どのように移動し、さらに故郷から移動することを選んだときにどのような事態に直面するのかを『モバイル』のアーティストチームが理解するには、各地の文化に根ざした視点を採用する必要がありました。

その最初のステップとして、2005年に私たちはバンコクのチェンマイで一週間にわたるフィールドワークを行い、シェルターを訪問し、日本で身体的・精神的な傷を負って帰国したタイのセックスワーカーたちにインタビューをしました。また、他国にこれから出ようとしているタイのセックスワーカーや、バンコクで働く外国からのセックスワーカーを支援しているタイのNGOにも取材しました。

プロジェクトの次のステップでは、東京の森下スタジオで14日間にわたるワークショップを2006年1月に実施し、最終日には一般公開のプレゼンテーションを開催しました。その間、東京に滞在しながら働いているフィリピン人たちとワークショップを行い、彼らの

話に耳を傾けました。フィリピン人が日本語で語るのを聞いたり、フィリピン人男性とその日本人の妻にインタビューしたりしましたが、いずれも興味深い体験でした。同様に参考になったのは、人種の異なる親から生まれた子供たちの物語でした。自分の子供を日本人として認知してもらうために上訴しているフィリピン人女性の裁判を、日本の裁判所に出かけて傍聴したプロジェクトのメンバーもいました。さらに、いくつかの日本のNGOに移住労働者の問題についてインタビューも行いました。

本プロジェクトの第3のステップでは、2006年3月開催のM1シンガポール・フリンジ・フェスティバルで*Something In The Way She Moves*という作品のワークショップと公演を実施しました。このとき、参加アーティストが国別に30分ずつの作品を上演した後、ディスカッションも開催されました。さらにこの機会を利用して、シンガポールにいるタイ、インドネシア、フィリピンからの労働者にもインタビューを行いました。

同じ年の5月8日に私たちは再びシンガポールに集まり、『モバイル』の最後の仕上げとして作品構成の決定作業とリハーサルを6月中旬まで行いました。これが異文化的な対話とネゴシエーションが最も濃密なステップだっただけにかなり大変でしたが、それだけにやり甲斐もありました。シーンを書いたり、構成を考えたり、編集をするという作業の中で、お互いの意見を真摯に受け止め、相手を尊重する気持ちが各々にあったからこそ、プロとしての高いレベルを維持できたのだと思います。

そうした信頼感と寛大さを示す異文化交流の例を挙げましょう。まだ執筆段階の頃、私はあるフィリピン人のメイドに関する記事を読みました。それによると、彼女はシンガポールに到着したときに妊娠していることが判明し、メイドの仕事を斡旋したエージェントは、中絶か、さもなければ送還かという選択肢をこの女性に突きつけました。しかし彼女は、中絶に断固として反対する熱心なカトリック信者でした。私はこの記事をフィリピンの劇作家であるロディ・ヴェラに転送し、それに基づいて彼は『エレナの物語』というモノローグを書き、プロジェクト全体の劇作の責任者であるチーフライターハレーシュに送りました。ハレーシュはこれにシンガポールのエージェントと、エレナの友人となるインドネシア人のメイドを付け加えました。つまり、モノローグから三者によるエピソードに発展していったのです。

出来上がったいくつかの物語のうち、どの物語を作品に入れるかが決定したあと、全体をまとめる枠組が必要となりました。その結果、移住労働者問題に関する会議というコンテキストの中にこれらの物語を入れることにしました。ここで『エレナの物語』は、会議の一環として、社会問題を専門とする劇団によって演じられるとい



『モバイル』の「日本人の物語」の場面に出演中のロディ・ヴェラ(フィリピン/劇作家・俳優)
photo: Courtesy of TNS



『モバイル』の「エレナの物語」の場面でのジャルナン・バンタチャー(タイ/中央)とマイルス・カナビ(フィリピン/右) photo: Courtesy of TNS



『モバイル』の「日本人の物語」での片岡哲也
photo: Courtesy of TNS

う、劇中劇の設定で7人編成の物語になりました。

『モバイル』は、プロローグとエピローグ、4つのエピソード、そして作品を貫く一連の会議の場面によって構成されている作品です。このうち2つのエピソードとエピローグを、演劇企画集団THE・ガジラの主宰で劇作家・演出家の鐘下辰男が演出し、私が1つのエピソードとプロローグ、そして会議の部分の演出を担当しました。そしてキャストを含む全員で『エレナの物語』をつくりました。全体の構成をみんなで考え始めたとき、お互いに意見を述べました。それから作品を最初から最後まで一度上演し、それをもとに劇作家たちと演出家たちが、身振りなどで充分伝わる箇所の余計な台詞を削り、台本を編集し、作品の構成を整えました。

作品の制作にあたって功を奏したのは、フィールドワークの段階から始まったそれぞれの役割と創作過程の構造が明確だったことと、参加者全員から創作に関する提案や協力などのインプットがあったことです。リハーサル最終段階に入った頃には、より一般的な創作方法に少しずつ移り、共同演出家たちが最終決定を行いました。

『モバイル』は2006年6月17日にシンガポール・アーツ・フェスティバルで初演され、その後マレーシアを巡演しました。そして2007年3月16日から18日まで、東京の世田谷パブリックシアターで上演されます。

このプロジェクトには考慮すべき点が2つありました。ひとつは言葉の問題でした。全プロセスの間中、日本人の俳優たちとの会話は通訳を介して行われました。従ってリハーサルの間には彼らと直接コミュニケーションをとることはなかったのです。タイ人の俳優たちの場合、もし通訳がいれば彼らも自分たちの母国語でもっと楽にコミュニケーションをとれたかもしれませんが、彼らは多少英語を話したり理解したりすることが出来たので、通訳を入れないことにしました。通訳がいればコミュニケーションがより速く進展するのは確かです。しかしニュアンスが大事な場合のコミュニケーションでは、通訳を介することが役に立つ場合もあれば、却って妨げになる場合もあるかも知れません。例えば通訳に時間がかかるようになると、俳優は自分の意見をわざわざ述べるのを遠慮しがちになるからです。

考慮すべきもうひとつの点は、共同演出家が日本人とシンガポール人で、チーフライターもシンガポール人だった結果、『モバイル』の舵を握り、しかもこのプロジェクトを財政的に支援しているのが経済的に恵まれたこの両国だったことです。この点については常に気を遣いました。参加している4ヶ国のアーティストの文化的な感性が、各自が納得する形で反映され、しかも芸術的なレベルでもうまく織り交わっているかをチェックする必要がありました。

シンガポールとマレーシアの観客や批評家の反応はポジティブなものでした。東京ではどのように受け止められるのかに大変興

味があります。シンガポールとマレーシアは文化的に似ているため、反応も似通ったものでした。私は東京公演という、これまでとは異なるプリズムを通して『モバイル』が投影され、作品として新たな経験を得て発展してゆくのを期待しています。一方、財政的な理由で『モバイル』をフィリピンとタイで上演できないのは残念ではありません。

おわりに

『モバイル』は、いまある現実がいかにお互いに密接につながっているかについてアーティストたちが今後も対話し続けてゆくことを祝福し、応援する作品です。人と人が対話を重ねるといことは、個々の多様性に向き合うことを意味します。これはつまり、世界という舞台において、さまざまな「アジアたち」を発信し続けることにつながります。

文化を超越する、つまりトランスカルチュラルな作品をつくるには、異文化間で交わされる対話とコラボレーションが不可欠です。こうした作品に取り組む場合、異なる読み方がいくつあっても良いのです。というのも、ある文化の入口に辿り着くには、その文化への共感が重要なアクセスの手段となりますが、入口そのものは無数にあるからです。観客も、立場を変えて観ることで、ひとつの問題について複数の異なる視点を体験することが出来ると同時に、一見関係なさそうな問題が実は密接につながっていることに気付くようになり、生活上の、また芸術上の経験を重ねてゆく際にも役立ちます。

アーティストたちが文化と文化の間で作品づくりを行う際に起こる異文化的な問題や発見は、制作中の作品、あるいは将来の作品にとって有効な材料になり得ると同時に、観客に対して新たな問題意識を突きつけてきます。

社会派演劇は、これまで常に文章という手段に頼りながら、人々の行動や考えに変化をもたらすための芸術的な議論を促してきました。しかし、今後も時代に即した、人々にとって必要な作品をつくってゆくには、社会的リアリズムに活力を与える新しい仕掛けを探し出し、改善してゆく必要があります。

多声的かつ複数の感性が内在するトランスカルチュラルな作品は、誰にも特権的な視点を与えないまま複数の視点を取り入れ、登場人物の意見や立場が流動的に変化したり、矛盾のある議論にも一定の価値を与えたりするので、登場人物と物語と世界観との間に統一が保たれた一般的な作品の概念を揺さぶるものです。観客に、早急に判断を下すのではなく、他の要素についても広く考えることを促し、想像性と批評性を求め、作り手に近い自主的な参加を呼びかける作品となります。

従来の演劇にある仕掛けを「捨る」ようなこうした作品づくりは、リアリズムの限界を指摘するポストモダニズム的な批評から影響を受けていますが、こうした「捨り」は、社会派演劇における異文化的なアプローチによって今後顕著になるかも知れません。世界の変化に合わせて、芸術の形態の有効性も進化してゆく必要があります。

しかし、人を変えようとする前に、私たちはまず自分自身を、そして自分たちがつくる芸術を変えて行くべきです。かつてガンジーが見事に言い当てたように、「世界に変化を望むのであれば、自ら



『モバイル』の「会議」の場面でのナルモン・タマブルクサー(タイ)
photo: Courtesy of TNS

その変化となれ」なのです。

最後に、私たちの活動を継続的に支援してきたセゾン文化財団と世田谷パブリックシアター、アサヒビール芸術文化財団、シンガポール・アーツ・フェスティバル (Singapore Arts Festival)、そしてシンガポールのナショナル・アーツ・カウンシル (the National Arts Council) に、また当劇団を支えてきたNTUC Income協同保険組合やボランティアと支援者の皆様に感謝申し上げます。

(翻訳: 編集部)

『モバイル』

演出: アルヴィン・タン (シンガポール) / 鐘下辰男
作: ナルモン・タマブルックサー (タイ) / ロディ・ヴェラ (フィリピン) / 鐘下辰男
チーフライター: ハレーシュ・シャーマ (シンガポール)
通訳: 鈴木なお / 滝口健
キャスト: 角館玲奈 / 片岡哲也 / ロディ・ヴェラ (フィリピン) / マイレス・カナピ (フィリピン) / ジャルナン・パンタチャー (タイ) / ナルモン・タマブルックサー (タイ) / プラディット・ブラサートン (タイ) / エイドリ・アーリン・モスピット (シンガポール) / チュア・エンライ (シンガポール)
舞台美術: ヴィンセント・リム (シンガポール)
照明: 松本直美
マルチメディア: ブライアン・ゴートン・タン (シンガポール)
振付: クオ・ジン・ホン (シンガポール)



photo: Courtesy of TNS

アルヴィン・タン (Alvin Tan)

The Necessary Stage (ネセサリー・ステージ / TNS) 創設者・芸術監督。1987年の設立時に一協会だったTNSをシンガポールで最も傑出し、評価されている劇団のひとつに育て上げた実績を持つ。これまでに劇団の青年部や、コミュニティーシアター演劇祭 (マリー・パレード・シアター・フェスティバル)、若手アーティストに作品上演の場を提供するフェスティバル (M1シアター・コネクト) を発足。

シンガポール国立大学教育学部を卒業後、イギリスのバーミンガム大学で修士号を取得。シンガポールにおけるディバイジングシアターの先駆者の一人として、これまでに40作品以上を演出。作品はシンガポールのほか、ハンガリー、グラスゴー、カイロ、プサン、ソウル、シビウ、メルボルンの国際フェスティバルにおいても上演されてきた。1997年にフルブライト奨学金を受給。翌年、シンガポールのナショナル・アーツ・カウンシルの若手芸術家賞を受賞。市民社会活動にも積極的に参加し、世界各地で開催される国際会議やワークショップでシンガポール代表を務める。スコットランドの劇団7:84とのコラボレーション作品 *godeatgod* に共同演出家として参加。M1シンガポール・フリンジ・フェスティバルの創立者として現在共同芸術監督なども担当。

<http://www.necessary.org>
<http://www.singaporefringe.com>

『モバイル』への道

鐘下辰男

「ホテル・グランド・アジア」

私とネセサリー・ステージとの接点は、ハレーシュ・シャーマとの出会いにはじまる。2003年2月。世田谷パブリックシアター主催の「アジア現代演劇コラボレーションプロジェクト」が始動、このプロジェクトに集まった16名の演劇人の中に彼がいた。

『東南アジアを中心に、フィリピン、インドネシア、マレーシア、シンガポール、タイ、さらに日本を加えた6カ国からそれぞれの国で「現代演劇の社会的な使命」を認識しながら活動を続ける演劇人たちに劇作品の共同創作のために集まってもらう』(同プロジェクト企画書より)

助成金目当てとしかいいようのない「コラボレーション」企画の乱立 (他国の演劇人を数人俳優などで参加させることで、その実態は特定の演出家による上意下達式の芝居創りが成されていた現状など) にいささか辟易していた私は、このプロジェクトが目指す、真の意味での共同作業というコンセプトに興味を惹かれた。

『演出家や劇作家など特定の個人のアイデアに基づいてすぐさま共同制作の過程に踏みこむのではなく、まずスタート地点で私たちにとって本当に必要とされる日本とアジアの演劇人の共同作業の意味や目的とは何なのかを話し合う場を設けて、そこで生まれたアイデアやプランにもとづきながら共同制作を実現していこうと…』(同企画書より)

まさに「コラボレーション」の「理想」を同プロジェクトはここに具現化させようとしたものだった。集結した16名は、それぞれ本国では演出や劇作はもちろん時には俳優もやるアーティストたちで、日本側からは私の他に川村毅氏が参加している。ハレーシュが所属するネセサリー・ステージは、エンターテインメント傾向が強いシンガポール現代演劇界にあって社会問題等をテーマにかかげ活動するいわゆる日本というところの「社会派劇団」と目されており、それが先の『「現代演劇の社会的な使命」を認識しながら活動』云々という主催者側の目にとまったものと見られる。参加者の多くは30代から40代にかけての世代で、ここにも主催者側のもう一つの意図が垣間見られる。日本の現代演劇の視点のその多くは欧米に向けられており、結果その強い影響下にある。そもそも「新劇」がそれを手本として出発している以上当然の話だが、先行世代の一部 (黒テントの佐藤信氏など) には以前から頻りに東南アジア各国の演劇人との交流が行われていた。これを機にそれを次世代にも拡大させ、新しい東南アジア演劇人のネットワーク創りを目論んでいる。(結果これが『モバイル』公演を実現させることになった。)

03年2月、共同作業は早速開始された。たとえばメンバーによるミーティング一つにしても参加者自身が司会を選び、議題を提示、議事を進め、あくまでプロジェクトにおけるメンバーの自主性が重んじられる形がとられた。

『「コラボレーション」や「演劇」についての本源的な問いか



『モバイル』演出中の著者

けからスタートしました。既にゴールが予想され得るプロジェクト作品のために人が集まるのではなく、人が集まり、そして共に作業する意味や目的を時間をかけて明らかにし、作品を立ち上げていく…(同チラシ)

ミーティングではまず全員の意志確認がなされ、各国の現代演劇の状況、社会的な役割の可能性などを紹介、各人がこれまでどのような共同作業を行ってきたかなども話題に出た。先に記した上意下達式の名ばかりのコラボレーションという話は、ここで東南アジアの参加者から語られたことである(企画者は当然日本のプロダクションであった)。こうしてこれまでのコラボレーションについての問題、期待、イメージがそれぞれ共有され、05年の本番に向けてワークショップ(以下WS)が次々と開催されることになる。

03年7月、インドネシアのバリ島、同年10月、群馬県川場村。04年3月、中間発表+シンポジウム(於シアタートラム)。同年10月、フィリピンのマニラ。これらWSの中で参加者はそれぞれの演劇における思想や手法、個人的な体験などを語り合い、創作方法や内容、上演方法が徐々に決定されていった。同時に私はハレーシュとの共同作業を経験していくことになる。

「ハレーシュとの劇作共同作業」

最初の接点はWS内で私が彼の作品を演出したことからはじまる。バリ島でのWSで、プロジェクトで劇作を担当したい人間は次の川場WSまでになにか書いて持ち寄ることになり、川場WSで演出志望の人間が提出された作品から一つ選び、発表するという機会が設けられた。私は劇作よりも演出担当希望だったため早速発表作品の選定にかかったのだが、その時目についたのが彼の提出作品である。それは性犯罪を犯した男のモノローグで、私好みといえば私好みの題材でもあったし、通訳の鈴木なお君が、しきりに「ぜったいあなたとハレーシュは合うわよ」と言っていたこともあって、早速私はマレーシアの男優とタイの女優の3人でディスカッションを重ね、2日という短期間で合宿所のキッチンでそれを上演したのである。こうした短時間における作品創りが可能だったのは俳優のインプロ(即興)技術の高さにある。日本の俳優はインプロ訓練をほとんど受けておらず、常に台本に書かれた言葉をどう伝えるかばかりに腐心する傾向があるため徹底してこれが不得意なのが一般である。重要なのは身体の柔軟性と直感力である。そもそも台本に記されている「会話」すらロクに出来ぬ俳優がゴロゴロしている

のが日本の演劇界の実態であり、彼らの俳優作業を目標し、改めて日本における「俳優の不在」を痛感してしまった。それでもこの頃はインプロ訓練が俳優教育の現場でも行われているようだが、指導者の問題か、はたまた「考えて物を喋る」のが美徳とされる日本人の感覚の問題か、なかなか定着しきれていないのが実情である。ここで用いられたインプロの方法は(これは後の『モバイル』でも継承されていくやり方だが)、俳優はある人物を与えられるとまずはその人物のモノローグを書く(それも一時間くらいで)。次にそれを皆の前で発表し、それを互いに聞き、すぐにインプロに入る。こうして半日くらいでちょっとした小作品がどんどんと出来上がっていくから面白い。この作業の速さが実に心地いいのである。問題は、この作業に入る前である。それぞれ文化の違う異国人同士が一緒に作業に入るためには様々な確認が必要だ。この調整が実に難しい。『ホテル・グランド・アジア』の稽古は、こうした我慢強さを持つことへの忍耐、そして一旦作業が開始されればすぐに即興というように、常にフットワークの軽さが求められていたのである。

ハレーシュとの作業で印象深いのは山口のWSの際行った劇作共同作業だった。このWSでは最終日に一般公開の発表会が用意されていたのだが例の如く調整に時間がとられ明日発表だということにほとんど作品創りに着手できない状態が続いていた。題材は決まったのだが台詞はもちろんプロットすら確定していない(実際こうした状態は05年の本番当日まで続く。初日当日、なんと最終シーンができていなかったのである)。私とハレーシュが一緒に作品を担当することになり、とりあえず俳優のインプロから出てきたものを元に、急ぎ発表会用の脚本作成に取りかかった。

まずはそれぞれ一時間でプロットはもちろん台詞も書き込んだ脚本を書いて、それを持ち寄り、ホワイトボードに私とハレーシュのを並べる。それを見比べながら二人でああでもないこうでもないの一つにしていく。言うなればこれも即興である。この作業が実に楽しかった。あつという間に約20分の上演台本ができあがったのである。

こうした3年に渡る作業の連続を経て、『ホテル・グランド・アジア』はなんとか完成し、本番を迎えた。本番後のディスカッションでフィリピンのロディの言った言葉が私には印象深い。「アジアは一つではない」……。

「そして『モバイル』へ」

『ホテル・グランド・アジア』も今日で楽日だという日、ハレーシュから「話がある」と耳打ちされた。彼はどうもこのプロジェクトの最中から次の自分たち(ネセサリー・ステージ)のコラボレーション公演を画策していたらしく、楽日終演の慌ただしさが残る楽屋に数人のメンバーを集めた。そこにハレーシュと共に同席していたのがアルビンである。集められたのはフィリピンのロディ、タイのトゥア、コップ、そして私の四人であった。二人から告げられたのは、自分たちが企画する公演に共同作業員として是非参加して欲しいということ。私は『ホテル・グランド・アジア』で異国人との作業の困難さは痛感してはいたが、日本人同士の作業では見出せない心地よさも一方では感じていたので快くこれを承諾した。

二人が我々に提示したテーマは「移民」である。一頃日本でも「3K」という言葉と共に外国人労働者のことが話題に上ったことは



タイ北部のビルマ国境地帯における山岳民族 (著者撮影)

あったが(飲食店などで性産業に従事する「フィリピーナ」もそれにあたる)、日本人にとっては問題意識が希薄なテーマである。

ところが私以外のメンバーは「移民」(主に「外国人労働者」の問題)に大きな関心があるらしく(実際彼らの自国内でも大きな社会的問題として扱われている)、日本、シンガポール、フィリピン、タイというこの4カ国のメンバーが選ばれたのもこのテーマに沿ってのことであった。つまり外国人労働者を需要、供給する国としてのそれである。この二つを行き来する人間の動向にネセサリー・ステージの注目があつた。ここに、『Mobile - アジアの移住労働者プロジェクト』が始動したのである。

上演形態はそれぞれの国の作家担当者が本を書き、それをオムニバス形式で上演するというもので、演出は私とネセサリーのアルピンの二人が担当、つまり四人の作家(フィリピンのロディ、タイのコップ、そしてハレーシュと私)と二人の演出家という布陣である。

「タイでの現地調査」

「モバイルプロジェクト」が最初に試みたのは外国人労働者を供給している国、タイの現地調査であった。『ホテル・グランド・アジア』の熱冷めやらぬ05年7月、私はバンコクへ飛び、メンバーと共に、バンコク、チェンマイ、そして北部山岳民族たちの住むビルマ国境近くまで足を延ばした。そこで私はシンガポールの工事現場で働いた者たちが集まる通称シンガポール村と呼ばれる豪邸の建ち並ぶ地域を見たり、主に日本などで性産業に従事した女性たちのシェルターを視察したり、外国人労働者の問題を取り扱う政府機関、都会(主にバンコク)などで性産業に従事する少年達の教育に携わっている民間機関など様々な所を巡り取材した。そこで私

は、「貧しさ」に端を発した人々の「富」への希求が『ヒューマン Trafficking (人身売買)』と呼ばれる社会問題を東南アジア各国に形成していることを知った。同時に改めて自分が「日本人」であることの「特権性」をも痛感する。悪徳バイヤーに騙され、かつて性産業に無理矢理従事させられた少女たちのシェルターを見学しており、私が日本人であることを知った彼女たちが、知っている限りの日本語の単語をならべ笑顔を見せ近づいて来たのがやけに記憶に新しい。

様々なことを目撃した私だが、特に興味をひいたのは北部タイで行われている山岳少数民族に対する政府による隔離政策であった。「山」を追われた山岳民族は、その宗教すら剥奪され、政府の認定する国立公園内に居住を定められている。タイは現在東南アジアの中で著しい経済成長を遂げているらしく、その発展をより促進するための山地開発がその端になっていることを知り、私は日本の「アイヌ」への「同化政策」と全く同様の政策がここで行われていることに強い憤りを感じた。彼らの生活は極端に貧しい。中にはチェンマイなどの観光地で、民族衣装を着、踊りや歌、民芸品などを売って生計をたてる者もいる。夜の10時を過ぎようというのに道端で民族衣装を着た小さな子どもが、うろおぼえの日本のポップスを歌い、物乞いしている姿を、笑顔の日本人カップルが異国情緒を楽しむように見物している様は、なんとも言えぬ残酷な風景であった。実際彼ら山岳民族の中から多くの『ヒューマン Trafficking』の被害者が出ている。

外国人労働者を教育するという政府機関で、窓から見える風景がそのままこの国の矛盾を表出しているようで印象的だったのをおぼえている。遠くには近代的な高速道路、手前に林立する銀行や企業、大学の高層ビル。横には国家管理の大公園。その狭間に、まるでうずくまるようにして存在する「スラム」。しかし同時に私はその貧しいスラムで暮らす人々に垣間見える生き生きとした活気に心を動かされた。無味無臭のビル群に囲われ、最も豊める国の人間として人生をすらすら消費し続ける毎日を送る私たちの姿が浮き彫りにされていく気がした。彼らが自然の大海に生きる大魚ならば、私たちは「豊かさ」という水槽に飼われた稚魚である。もちろんそれが「日本人」という「特権」を有した者の呑気なノスタルジーであることは承知である。

東京でのWS、及び「シンガポール・フリンジ・フェスティバル」への参加、そして「モバイル」

字数の関係上、ここからは事実の列記のみにとどめるが、私たちはその後、06年1月、セゾン文化財団の協力の元、東京でのWSを森下スタジオで開催した。作品の方向性を見据え、俳優参加者(日本からは黒テントの片岡哲也君、青年団の角館玲奈君)を交え小作品創りに入り、3月にはネセサリー・ステージが主催するシンガポール・フリンジ・フェスティバルへ、参加者の国毎に小作品を提出(作・演出/鐘下辰男、出演/片岡哲也、角館玲奈 『だるま女』)、それを互いに見合うことで、徐々にその上演作品の方向性を決定していったのである。そして日本ではワールドカップ一色に染まっているであろう5月上旬から6月中旬にかけて、私は現地シンガポールに滞在、本番までの怒濤の40日間を過ごすことになる。

四季がなく、一年中日本の真夏のような気候のシンガポールであ

る。ただ海に近いせいか、それほど湿度の高さは感じない。閉口したのはエアコンである。外が熱いせいかとにかく室内をギンギンに冷やす傾向が彼らにはあり（「弱冷房」という観念は存在しないようだ）、なんだかシンガポールは寒かったな〜という変な印象が残っている。ふと私の故郷である北海道では真冬期、外が寒いので室内の暖房がギンギンなんてのを思い出し、人間、国は違えど行動パターンは似たり寄ったりであるものと変に納得してしまった。

稽古はネセサリー・ステージのアトリエで行われ、時間は基本的に午後2時から夜の11時までびっしりである。4つの物語をチームに分けて稽古せねばならず、実際はこの時間でも足りないくらいであった。加えて私の場合、脚本作りや演出プランのミーティングなどもあり、ほとんど24時間、作品作りに携わねばならない状況であった。宿舎に帰れるのは常に0時近く、それからシンガポールで言うところの「コーヒーショップ」（実態は日本で言う屋台村のようなもの）へと出かけビールを飲む（これはほとんど毎日の日課となっていた。つまり、ガス抜きである）。これは芝居とは全然関係のないことだが、私は実に20数年ぶりに自分で洗濯をするという貴重な経験もしてしまった。この40日間は、私にとってはまるで学生時代に経験した合宿生活のそれであったのである。

以上、『モバイルへの道』と題してその過程を列記したわけだが、今回その作品が日本で上演されるにあたって、果たしてこの「移民」というテーマがどのように受け入れられるのか、実に興味深い。



著者近影——『モバイル』稽古場にて

鐘下辰男（かねした・たつお）

1964年北海道生まれ。87年に演劇企画集団THE-GAZIRAを創立。以後、劇作家・演出家として作品を発表。92年『tatsuya—最愛なる者の側へ』などで第42回芸術選奨文部大臣新人賞を受賞。97年、第32回伊國屋演劇賞個人賞。第5回読売演劇大賞、大賞・最優秀演出家賞受賞。近作に『数の中』『ルート64』『アンコントロール』『KASANE』『死の棘』『ヒカルヒト』『ひかりごけ』『わが闘争』『野火』など。

<http://www5d.biglobe.ne.jp/~cottone/gajira.html>

Dance Theatre LUDENS 2000-2005 —セゾン文化財団の芸術創造活動 助成を得て

岩淵多喜子

Dance Theatre LUDENSは2000年度から2005年度までセゾン文化財団芸術創造活動助成を受けて活動を行ってきました。助成を受け私たちがどのような活動を行ってきたか、また助成から受けた影響などについて、これまでの活動を振り返りながら書き留めたいと思います。

プロローグ —カンパニー設立のきっかけ—

Dance Theatre LUDENSは99年に行った『Via』という作品創作を契機に今のカンパニー名「Dance Theatre LUDENS」のもと活動を開始しました。しかし、『Via』の創作は一プロジェクトの認識で、カンパニーとして継続的に活動を行っていくという自覚や具体的なビジョンは当時はまだ持っていませんでした。

私が腰を据えてカンパニーとして創作活動をしてみようと思ったきっかけは、2000年にセゾン文化財団よりカンパニーに対する年間活動助成が決定したことが大きく影響しています。『Via』を発表後、同じ年度に「パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル」より機会を得て『Be』という作品を発表し、カンパニーの設立2年目よりセゾン文化財団から助成を頂くことになり、その助成期間が3年間、ということだったので、少なくとも3年間は日本に根を張って出来ることを試してみようと思ったのが事のはじまりです。そしてこの決断の背景には、太田ゆかりをはじめとする同じビジョンで語り、創作し合える同世代の仲間との出会いがありました。『Via』と『Be』の創作活動を通して、グループとして活動をしていくことに大きな魅力を感じ、機会が得られるのであればこの活動を継続し出来ることを試してみたい、という気持ちは大きくなっていました。助成を得られたことをタイミングとして受け入れ、自覚し、生かす方法を考えよう、と思ったのが全ての事の始まりです。

カンパニーとしての基盤づくり

—LUDENS的なものを創り出すための模索—

助成を得た2000年当時、私たちは活動2年目でカンパニーとしての知名度も実績も無く、活動を継続的にやっていく運営システムもストラテジーも何も無い状況でした。あるのは作品を創っていきたいという熱意だけで、全ては手探り状態のゼロからの出発でした。そのため自分が作品創りをするために必要だと思われることを、優先順に現実化し、LUDENS的といえるものを少しずつ形にしていこうと思いました。

① 創作活動 —森下スタジオでの試行錯誤—

私たちの活動にとって助成を受けたことによる大きな変化は資



『Against Newton II』より photo: 池上直哉/Naoya Ikegami

金面でのことと共に、稽古場として森下スタジオの使用が可能となったことです。助成を受ける以前は、いくつかの公共の施設等を渡り歩きながら、日によっては、一日の中で2、3箇所の移動をするような時もあり、場所を確保するために要する手間とエネルギーは大変大きなものでした。森下スタジオが使用出来ることになり、それまで稽古場を探すために費やしていた労力を創作活動に注ぐことが出来るようになり、そこで日々の様々なことを試すことが可能となりました。

私にとって創造活動を行っていく上で必要だと思われる要素は、動機、人、場所、時間、そして創り出したプロダクトを表に出す場です。それぞれの振付家、カンパニーによって、作品創作の中で何に比重を充てるかは異なっていると思いますが、私はカンパニーを興すに当たり、「人」と作業がしたい、と思いました。ソロの活動では出来ないことをカンパニーとして共同作業をし、様々な試行錯誤を繰り返しながら、「人」との関わりの中で作品を創っていきたいと思いました。自分の作品創作にとって、終始変わらないテーマは「人」であり、自分達の日常から湧き起こる感覚です。

LUDENSで新作創作にかかる時間は、作品ごとに異なる部分もありますが、一晩もの(約1時間)の作品の場合、約4ヶ月、週に5-6回、1日6-8時間です。私は最終産物としての作品を表に出す公演の場と同様、それを創りしていく過程、プロセスに同等の芸術的、創造的価値を見出しています。そのため、プロセスに時間をかけたという思いは初めからありました。メンバーの経歴は様々で、それぞれのバックグラウンド、個性を尊重しながらも作品性を深めていくためには共通の意識、ヴォキャブラリーが必要となり、そのためには絶対的な練習量、時間が必要となります。創作の方法としては、ダンサーに私の振りを渡す、いわゆる振付作業は殆どしません。メンバーとの共同作業により on going process という方法によって、これは白紙の状態から始め、毎日稽古場で試す作業を反映させながら日々内容を作り変えていくという方法ですが、その方法によって作品のテーマを浮かび上がらせていきます。ダンサーは自発的に創作に関

わり、テーマから喚起されることを即興や小さなコンポジションを繰り返しながら、自身で作品の中での居場所を捜していきます。出てくる様々なパーツから、連鎖的にイメージを暖め、掘り下げ、角度を変え、組みなおし、自然に現れてくる関係性(化学反応)を取り込みながら、最終的な産物を演繹的にあぶりだしていきます。プロセスで試すことのうち、実際の作品の中で使うものはほんの一部です。一見とても効率が悪い作業の方法なのですが、最後まで探し続ける、という姿勢で取り組める点でリハーサルそれ自体が活性化し、日々の稽古の中に小さな発見や楽しみを見出すことができます。試しても試しても何もヒットするものが無くて、また何の法則性も見出せずに一歩も前に進めなくなる時が1ヶ月も続くようなことも多々あるのですが、そういう停滞の時間も含め、効率性という部分ではなく敢えて大きな回り道をしながらの丁寧な創作活動が可能であったのは他でもなく森下スタジオがあったからです。これらの試行錯誤を通して、助成期間中、年に約1回ペースで新作の創作、発表を行ってきました。3年間に渡る「パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル」での「人」をテーマにした3部作、『Be』『Es』『Distance』、新国立劇場における『Against Newton』、『Against Newton II』、秋吉台国際芸術村及び横浜ダンスコレクションR2006参加作品『Moments』です。これらの作品は森下スタジオでの日々の活動から、その時々自分たちに向き合うことによって生まれてきました。

② 公演活動 — 作品を深めていくために —

作品の成長のためには、出来るだけ多くの観客に観てもらい、フィードバックを得る再演の過程が重要です。作品は初演時においては新鮮さという意味では一番良い状態にあると思いますが、完成度という意味ではまだ脆い場合が多く、初演時に観客の前に出してみても初めて気がつくこと、舞台の上で照明などのテクニカル部分等を含めて総合的に見ることによって初めて気がつくことも多く、作品に客観性を持たせ、強度を高めるためには再演を繰り返し、レパトリー化していくことは重要な過程であると思います。新作



02年 第1回チュニジア国際ダンスフェスティバル 公演会場 Theatre Municipal de Tunis



02年 チュニジア公演を終えて 海岸にて

創作は多くの時間と労力、経費がかかってくるため、頻繁に行うことは物理的に簡単なことではありません。また、創作に対するモチベーションという意味でも、一つの作品を作る際にはスポンジに溜めた水を一気に搾り出す作業をするため、次の作品にかかる前に水を含ませる時間が必要になります。創ったものを人の前に出して深めていく再演の過程と、自分と向き合って新しい作品を創り出す創作の過程をバランス良く置くことは、カンパニーの活動において、芸術面、経営面の両面から重要な課題であると思われます。

LUDENSでは、前記のように年に約1回の新作の創作を行っていますが、その再演については、未だ思うように状況を整えることは出来ていません。日本の中にまだコンテンポラリーダンスのカンパニー作品をツアーで回していけるようなシステムやネットワークが整っておらず、カンパニー独自でマーケットを開拓していけるだけの制作力も持ち合わせていないため国内でのカンパニー単独でのツアーはなかなか組み立てることが出来ていないというのが現状です。しかしながら、2001年の「横浜ソロ×デュオコンペティション」での『Be』（デュオバージョン）における受賞を一つのきっかけに、2002年頃から海外で作品を上演する機会を得て、これまでに韓国、チュニジア、フランス、オーストリア、アメリカ、インドネシア、ポルトガルのフェスティバル等において作品を上演しています。主な作品は『Be』（デュオバージョン）という作品で、これは、もともと1時間の出演者5人のグループ作品をベースに、デュオの20分作品に創り直した作品で、特別な舞台セット等は何もない、とてもシンプルな作品です。このシンプルさが結果的に海外に出て行く際に大きな利点になりました。劇場のコンディションに影響を受けにくく、ダンサー2人と私さえ飛行機に乗れたら上演が可能である点です。

忘れられない公演の一つにチュニジアの公演があります。このフェスティバルのディレクターとは、その前年に行ったフランスのモンペリエフェスティバル関連のアトリエ・ドゥ・モンドという企画で知り合い、その時のショーケースで行った『Be』から招聘へと話しが進みました。チュニジアは経済的に難しい国なため招聘といっても主催者側から出る予算は殆どありません。かつゴールデンウィーク中ということもあり、飛行機代が通常の3倍近くの額になっていました。経済的にはかなり厳しい状態でしたが、アフリカ



05年 フランス・グルノーブル 合同ワークを行ったカンパニーバスコリと共に

で初めて開催する国際フェスティバルで、アジアからの唯一の作品としてぜひ『Be』をプログラムの中に入れたい、という主催者の熱意に私も応えたいという気持ちがあり、同じ時期に予定していたフランスのツール国立振付センターでの公演とツアーとして組むことによって何とか行ける状態を作りました。テクニカルスタッフは現地で用意してくれている、ということだったので、最小人数で現地に入りました。ところが、現地に入ってもテクニカルスタッフの手配はしてありません。本番までに探すから「No problem」ということでしたが、公演の2日前になっても一向にテクニカルスタッフは現れず、それでも「No problem」という状態は変わりません。公演の場所は1000人規模のオペラハウスです。これはどう考えても「problem」だと思い、どうしたものかと途方に暮れているとき、ダンサーが食事をした際に偶然知り合ったフェスティバルを観に来ているというドイツ人が照明家だということが分かり、事情を説明し協力してもらえることになりました。音響ブースには自分が入りました。こうして何とか幕が上がる直前まで辿り着きましたが、そこからまた戦いでした。劇場の掃除のおばさんが開演前に床の掃除をはじめてくれたのですが、気付くと舞台が水浸しの状態になっていてとても踊れる状態ではありません。「掃除」の概念が違っているのだろうか、との思いが頭をよぎりましたが、そんなことを考えている前に、雑巾がけです。何とか溜まっている部分の水を拭いたところで開演です。照明を通常より明るくし床を乾かしながら進行しました。ダンサーも舞台上で戦っていました。客席は満杯で、コンテンポラリーダンスなど観たことがない観客が大半です。上演中に携帯が何度も鳴り、鳴るだけならまだ良いのですが、そのまま立ち上がって会話を始めたり、これはある意味興味深い反応ですが、一つ一つの動作に反応し隣同士でそれについて話しはじめたり、コンタクトの場面で強く身体を当てる部分があるのですが、それがバイオレンスに映ったのか、お母さんが子供に見せまいと子供の目を覆ったり、舞台上から見ても明らかにいつもと違う状態の中で、ダンサーはそういったことも受け止めながら高い集中力で作品の核を失わずに踊り切ってくれました。これが私たちの初めての海外ツアーです。このチュニジアの公演は渦中の時は大変でしたが、今では笑える貴重な経験となっています。海外公演では多かれ少なかれ様々な問題が発生し、その時々への対応、決断が

迫られますが、チュニジアでの経験が基線になっているので、はじめから自分の考える「普通」は通用しない、と臨むようになり大抵のことは乗り切れる自信ができました。その後『Be』は世界各地のフェスティバル等において上演を繰り返し、その時々で得られるフィードバックを受け止めながら作品として完成度を高めています。また最近では『Be』以外の『Against Newton』『Against Newton II』などの海外での上演の機会も得て、レパートリー作品の幅を広げることが少しずつ可能になってきています。チュニジアのフェスティバルにも昨年再び参加しました。(今度は万全の体制で臨み、フェスティバル自体も4年の間に大きく発展し観客のダンスを見る目にも大きな変化がありました。)

海外での活動は、非常に大きな経験と示唆を与えてくれます。日常の環境から離れ、知らない土地に、ダンスというツールだけを頼りに入っていくことによって、単に作品性を高める、といったダンスの領域を超えて、自分達の行っていることは一体何なのか、日本人としてのアイデンティティとは、といった根源的な問題に立ち返ることができる非常に貴重な経験です。

海外でのこれらの経験もセゾンの年間助成のサポートに支えられて進めることができました。日本の他の助成金は公演単位で、かつ年間に申請できる件数は限られています。また、海外のカレンダーと日本の年度の4月始まり3月締めのカレンダーが異なり、この点も障害となることが多く、せっかくオファーが入ってきても迅速に対応することが難しい場合があります。財団からの使用用途が限られていない資金の助成により、海外からのオファー等にも比較的柔軟かつ迅速に応えることが出来、これにより多くの機会を生かすことが可能となりました。

③ワークショップの開催 —社会との接点—

LUDENSでは、創作、公演活動の他、その期間の合間を縫って、森下スタジオを利用して年に約40-50回のワークショップを行っ

ています。森下スタジオは10時の入館から22時の退館時間まで使用可能なため、リハーサル以外でも有効に使う方法があるのではないかと、場の有効性を一般に還元できる方法があるのではないかと、という考えから始めました。このワークショップ活動は、当初自分達の活動を公演の場以外で知ってもらうきっかけとして始めました。ワークショップには初心者からダンス経験者まで、年齢も性別もばらばらで、そのニーズも様々な人が参加します。それらの幅広いニーズに応えることは、自分達の持っているもの、からだやダンスに対する考えや拘りを社会に対してどのように還元していくことが出来るのか、ということのを再考し自覚する上で非常に貴重な機会になっています。ワークショップ受講生から得られる新鮮な感覚は自分達の創造活動にも様々な影響、示唆を与えてくれます。また、ワークショップは私とメンバーが交代で行いますが、リーダーで無いときにも出来る限り互いのクラスを一受講者として参加し合い、内側で様々な意見の交換を行っています。クラスを先導するという立場に立つことによって、普段のカンパニー内での創作活動とはまた違った役割が求められ、各々の歴史に裏打ちされた、からだやダンスへのアプローチの方法がより濃い形で浮き彫りとなり、このことは創作上の共同作業においても生かされています。ワークショップの開催は、初めの期待を遥かに超え、社会と自分達の繋ぎ目として多くの示唆、メリットを私たちに与え、現在では創作、公演活動と合わせてカンパニー活動の一つの柱になっています。

助成期間を終えて

助成を得た当時、私たちは活動2年目、作品も2作品しか発表しておらず、実績も何も無い状況でした。本来、助成というものはその個人なり、カンパニーの実績に即して下りてくるものだと思うので、財団にとって、LUDENSというどこに向かっていくのか分からないカンパニーに助成を与えることは大きなリスクを伴っていたと思います。そのリスクを覚悟で、私たち自身でも自覚していない何



06年1月 秋吉台国際芸術村での『Moments』リハーサル風景

かしらの可能性を見つけ、それを生かすための機会を与えて頂いたことに心から感謝しています。助成期間の2000年から2005年、常にグループとして新しいものを探していくモチベーションを保ちながら創作活動を進めることが出来るような方法を模索してきました。生活がダンスに依存できない日本の環境の中で、グループとしてどのように層を厚くしていけるか、また自分達の芸術的な方向性を追求しながらも開かれた視点を持ち、自分たちの行っている活動を社会の中でどのように位置づけ、機能させていくことが出来るか、通算で6年間という非常に長い、恵まれた環境を助成により得られたことで、ダンスを基にした様々な問題について時間をかけて取り組む機会を得られたことに心から感謝しています。結果が重視される消費型の流れの中で、結果を急がずに時間をかけて試行錯誤する自由を与えて頂いたことによって、作品創作、発表という芸術的な側面はもとより、国際交流、教育、社会的な機能、アーティストとしての意味、責任などを考える多くの機会を得られました。そして、物理的な部分だけでは無く、財団からサポートを得て活動を行っているということにより、それに見合うような活動を行っていききたい、という気持ちが起り、この気持ちがLUDENSというカンパニーをカンパニーたらしめるための動機づけの土台になってきたと思います。

99年の活動開始から早や8年という年月が流れています。初めからここを目指してやってきた訳ではなく、目の前のこと一つ一つに向き合っているうちに結果として今に至っています。今後も、6年間の貴重な経験から得られたことを、カンパニーとして、また、私たち一人一人の活動の原動力として生かしながら、「継続するための活動」ではなく、その時にしか出来ない「今」を重ね、活動を行っていききたいと思っています。



photo: 塚田洋一/Yoichi Tsukada

岩淵多喜子 (いわぶち・たきこ)

幼少よりクラシックバレエを大岩静江に師事。東京学芸大学、同大学院にて運動生理学、キネシオロジーを修了。ラバンセンター(ロンドン)にてプロフェッショナルダンスディプロマ取得。ダンサーとして、1995-97年、振付家Herve Robbeのもと、水戸芸術館ATMダンスカンパニー専属舞踏家として、98-99年、振付家Ted Stoffer率いるAphasia Dance Company (オランダ)にて活動後、99年帰国、Dance Theatre LUDENSを設立。以来、本格的に振付活動を中心に活動を行う。2001年「Be」-duo version-にて横浜ソロXデュオコンペティションに参加。横浜市文化財団賞、在日フランス大使館賞受賞。平成16年度舞踊批評家協会新人賞受賞。99年DanceWebスカラシップ(オーストリア)、00年にACC(アジア・カルチュラル・カウンシル)よりスカラシップを得て欧米にて研鑽を積む。ダンサーとの共同作業を構成していく緻密なディレクションは「コンテンポラリーダンスの創作手法や方法論に習熟した日本では数少ない振付家の一人」として国内外で高い評価を受けている。

Dance Theatre LUDENS 今後の主な予定:

07年4月24日-5月6日

Tokyo International Dance Workshop
"ReAction"主催(森下スタジオ)

5月12日

ReAction関連企画 リサーチプロジェクト
スタジオショーイング(森下スタジオ)

9月

『Moments '07』横浜市芸術文化振興財団共催(横浜赤レンガ倉庫1号館)

<http://ludens.at.infoseek.co.jp/>

Dance Theatre LUDENS

1999年設立。以来、創作過程を重視したプロジェクト単位の活動を続けている。作品は岩淵とメンバーとの共同作業によって創作され、「ひと」の関係性や内面性をスリリングに描くダンスシアターの作風が特徴。これまでの代表作として、シアターX提携公演「Via」(99年)、パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル委嘱作品として「Be」(00年)、「Es」(01年)、「Distance」(02年)、新国立劇場委嘱作品として「Against Newton」(03年)、「Against Newton II」(04年)、秋吉台国際芸術村共催公演、横浜ダンスコレクションR2006参加作品として「Moments」(06年)を上演。国内をはじめ、韓国、チェコ、フランス、オーストリア、インドネシア、アメリカ、ポルトガル等の国際フェスティバルへの招聘参加、秋吉台国際芸術村、フランス国立トゥール振付センター等において招聘レジデンス、ワークショップ活動を展開するなど国内外で創作、公演活動を展開している。2000-05年(財)セゾン文化財団よりカンパニーの活動に対し芸術創造活動助成を受ける。カンパニー名「LUDENS」はヨハン・ホイジンガの著書「ホモ・ルーデンス」に由来、Playful People—遊戯人—を意味する。

●お知らせ

『モバイル』

ネセサリーステージ(シンガポール)による4カ国のコラボレーションプロジェクト

期間:2007年3月16日(金)~3月18日(日) 会場:シアタートラム(東京・三軒茶屋)

世界はより移動可能となった。なのに、なぜ世界は遠ざかるのだろうか?

人々が国境を越えて行き交うグローバル化の時代。フィリピン、タイ、そして日本の演劇人たちが作品創作のために1年以上の期間に渡り、各国でリサーチやワークショップを実施しました。そこで出会った多くの海外出稼ぎ労働者や、それを支援するNGO職員たち。彼らの語った移動と移住を巡る多くの物語が、現代の複層的なアジアを表象する物語として紡がれました。多国籍の人や言葉が交錯する現代の社会空間と、そこで生きる私たちの意味をアクトリアルに問いかけます。

※『モバイル』は、世田谷パブリックシアターによる「アジア現代演劇プロジェクト ~コラボレーションとネットワークの未来」の一環として上演されます。

2007年3月19日(月)~3月21日(水・祝)にはシンポジウムあり。詳しくは下記リンクをご覧ください。

<http://www.setagaya-ac.or.jp/sept/> 【お問合せ】世田谷パブリックシアター 03-5432-1526

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第38号

2007年3月5日発行

発行者: 財団法人セゾン文化財団

編集人: 片山正夫

発行所: 財団法人セゾン文化財団

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

<http://www.saison.or.jp> foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2007年5月末

●本ニュースレターをご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。また、当財団ウェブサイトでもご覧いただけます。