

国際セミナー

アジアパフォーマンスアーツの魅力と可能性～古典から現代へ～

日時 平成 18 年 7 月 29 日 (土) 10:00～12:00

場所 松下IMPビル5階I会議室

パネリスト	アナンヤ・チャタージャ (インド)	振付家、演出家、ダンサー
	エコ・スプリアント (インドネシア)	振付家、ダンサー、役者
	ミン・ルンヤン (台湾)	振付家、ダンサー
	キム・ウォン (韓国)	振付家、演出家、ダンサー
	畠 由紀 (日本)	国際交流基金舞台芸術専門員
ナビゲーター	大谷 燠	NPO法人ダンスボックス エグゼクティブ・ディレクター

(大谷) 最初に、コンテンポラリーダンスとはどういうものか、どこから生まれてきたのかということをお話したいと思います。

コンテンポラリーダンスは、直訳すると同時代舞踊、現代の舞踊ということで、広い意味ではさまざまなメソッドを使いながら多様な身体表現をするということになります。狭い意味では、1960年代にアメリカで起こったポストモダンダンス、あるいは日本の舞踏やヨーロッパのピナ・バウシュを代表とする新しいドイツ表現主義舞踊の動きから始まったといえます。そういった新しいダンスの流れが、1980年代にフランスでヌーベルダンスという形で収められ、その流れが現在に至っていると言って間違いのないと思います。

日本あるいはアジアの中では、新しいダンスの動きは1970年代に始まりました。日本では舞踏ではない新しいダンスの流れとして、1980年代に勅使河原三郎という人がフランスのパニョレ国際振付賞を受賞します。欧米中心に始まったコンテンポラリーダンスは、そのような形でアジアの中でも広がってきて、現在は欧米の視点ではなく、アジアの視点でアジアのコンテンポラリーダンスを見ていくという時代になってきているのではないかと思います。

では、ここからはパネリストの方に、各々の活動を通じてのアジアのコンテンポラリーダンスの魅力、また、今後の可能性について話していただきたいと思います。

(アナンヤ) まず、はじめに、大谷さんをはじめとする主催者の方にお礼を述べたいと思います。アートを創造する立場の人が声を上げて表現するだけではなく、いろいろなフィロソフィーや考えを共有していくことが求められている今、アーティストの声を皆さんと共有できる場を持てたことは、素晴らしいことだと思います。

アートの作品を考える時には、未だに西洋から始まったジャンルやカテゴリーの定義が通用しています。私はインド出身ですが、インドのモダンダンスもしくはポストモダンダンスがいつか生まれてくるだろうと心待ちにしていました。ところが、なかなかその動きが見られませんでした。それはなぜかと考えた時に、1970～80年代に古典として踊られていたそのスタイルが、実は西洋的なジャンルで言えばモダンではなかったのですが、そのくさびを解いた時に、実は古典とされていた70～80年代のスタイルが、インドのモダンダンスであったことに気がついたわけです。

インドには、すごく豊かな伝統を持つ長い歴史があります。その歴史の上に立って、または、その中にオルタナティブな考え方や表現の場所を見つけていくのが、インドのコンテンポラリーダンスなのだと思います。例えば、インドのレジスタンスや革命の歴史から生まれた精神と結びついていく表現が、インドのコンテンポラリーダンスなのではないでしょうか。

私は、寺院の中の彫刻など、インドの文化の中で描かれている身体性が、インドの中でいかに理解され、受容されているのかということを追及してきました。また、女性がお米を作る姿、床を掃く姿、宗教の儀式の中で祈る姿など、日常の動きの中で本当に習慣的に身につけている身体性というものをいかに抽象的に表現していくかが、私のライフワークとなっています。

また、今のインドの状況では、女性の声を追及していくことこそがインドのコンテンポラリーのひとつの姿だと思います。インドにおいて、女性は今までずっと生活に追われていて、表現者となることは長い間なかったのですが、今やっと女性が声を発する

ための芸術の表現者となるのが可能になったのです。つまり、彼女達が心の中に持っている欲望や夢といった感情をいかに的確に表現できるかが、私にとってのコンテンポラリーダンスです。現在、私が抱えているカンパニーには、アジアやアフリカから集まった5～64歳の国籍も人種もさまざまな女性が集まっています。私は、その中で女性の身体性におけるリアリティを追究しているのです。

*** ビデオ上映 ***

ビデオに映っているこの女性は、実は妊娠している時からカンパニーに居て、出産を経て、今、育児をしながら活動を続けています。表現者としてだけでなく、そういった女性としてのリアリティをカンパニーの活動の中に反映させることが大変重要です。

このダンサーは、最近大きな手術をしました。手術をした者はパフォーマーとしては特別なかもしれませんが、でも、私達は、第一線のダンスではなくて、自分の体の感受性というか、自分の体と今の現実の中でのベストな関係が表現であり、それがコンテンポラリーだと思っています。つまり、彼女が手術を受けた体であるということを念頭に何か表現をする、そういった場合に何ができるのかを追究するという事です。

これは小児まひを患っている女性ですが、足は動くので、彼女にとっての表現は足を使った表現です。それが彼女のリアリティです。

先程のお子さんがあるダンサーがいちばん左にいますが、この時はまだ妊娠中でした。妊娠しているということをあえて誇張するようなコスチュームを着て、女性の夢をテーマにしています。

これは、今計画している水をテーマにしたものです。自分がもう一度生まれ変わる、女性が生まれ変わるということがテーマです。

今見ていただいたのが、カンパニーのモットー、コンセプトですが、私達のカンパニーには、人種や肌の色、年齢、スペシャリティもさまざまな女性があります。私達は、芸術性、我々の希望、欲望というものをいかに表現するかというひとつのテーマのもとに、さまざまな表現を追究してきているのです。

(ミン) アジアにおけるコンテンポラリーダンスということ自体、10年前まで私は考えてもみませんでした。台湾におけるモダンダンスの歴史を振り返ると、35～40年前にさかのぼりますが、「雲門(クラウドゲート)」というカンパニーが、台湾独立の歴史を取り扱った作品をプレミア上映することでモダンダンスの扉を開きました。その前の何年間は、西洋のモダンダンスを直輸入して、そのまま学んだりしていたわけです。

クラウドゲートの作品は、大きなセンセーションを呼びました。彼らが使っていたスタイルは、マーサ・グラハムのテクニクから大きな影響を受けていましたが、そこに中国の京劇の古典のテクニクを融合させていましたので、オーディエンスとしては共感しやすかったと言えます。

私はダンサーとして中国と台湾における民族舞踊をミックスしたものを学んでいたのですが、当時、それがコンテンポラリーダンスであるということは自覚していませんでした。私はアメリカのイリノイ大学に3年間いて修士を取得したあと、6年間トリシア・ブラウンのもとでニューヨークに滞在して、舞台上に立ったりしたのですが、そのアメリカでの活動をとおして、身体性と自分自身の血を自覚し始めました。同じ振り付けを西洋の男性と一緒に踊っても、あくまで私はアジアの男性として見られているのだということに気がついたわけです。

ある時、ニューヨークで若い振付家と仕事をした時に、私のパフォーマンスを見たアジアの友達は「今日は、西洋っぽい動きをしていたね。」と言ったのですが、同じものを見たアメリカの友達は「特にスローな動きをした時、太極拳を彷彿させてすごくよかった。」と褒めてくれたのです。正反対のコメントを同時にもらって、すごく驚くと同時に、太極拳のような動きになったのは、私が台湾で太極拳を習っていた経験があるからなのか、それとも、アジア人であるという血の中のDNAが為せるわざなのかを考え始めたのです。そして、たとえ私がジーンズをはいて髪の毛を金髪に染めてアメリカ風になったとしても、どこかに変わらないアジアネスというか、アジアのアイデンティティというもの、自分の中にあるのだということに気がついたわけです。

その後、自分で振り付けをするようになったのですが、常にアジアのアイデンティティをいかに振り付けの中で表現するのかということを考えてやってきました。ポストモダンというテクニクを使いながらも、台湾や中国の美意識や文化性というものを融合して、自分らしい表現というものを追究してきたのです。今、私の目指すところは、フォルムやスタイルを超えて何か精神性に訴えかけるもの、魂に訴えかけるものを表現できたらということです。

それでは、2003年に行った公演の映像をお見せしたいと思います。

ビデオ上映

これは1世紀ぐらい前にさかのぼって女性が社会においていかに扱われてきたかを表現したもので、女性がロープで縛られている場面がそれを象徴しています。そうした中国における独特な歴史性という中国独特のテーマを取り上げて、それを皆様ご存じのコンタクト・インプロ、西洋の人が革命と呼ぶテクニックを使って表現したわけです。

(エコ) 私からもこういう発表の場を与えていただいたことと、皆さんと対話の機会を持てたことに、心から感謝を申し上げます。

私は、男の子として生まれたからにはジャワの古典的な舞踊や武道舞踊、ジャワシラットを学ばなければならないという家に生まれました。ボルネオ出身の父とジャワ出身の母を持ち、両方の舞踊が私の血となり肉となったことは、本当にありがたかったと思っています。

インドネシアの現代の若いミュージシャンは、ダンスといえばブレイクダンスやストリートダンスの方に興味が行っていて、私が今、教鞭を取っている民族舞踊を教える学校への入学者は、年々減ってきています。インドネシアのモダンダンスは、台湾やインドのそれとはちょっと様相が違います。つまり、テレビでトップシンガー、アイドルグループが歌っている後ろで踊っているダンスをもって、モダンダンスと言っているのです。

私個人は、インドネシア、あるいはジャワの伝統である考え方をベースに教えてくれる学校に学び、インドネシアにおける伝統舞踊の多様性や豊かさに気づきました。そのうえで1997年に渡米してUCLAでダンスを学んだわけですが、それは改めてダンス文化を広く理解するきっかけになりました。そこでまた、ダンスにおける異文化交流や異文化的な素養の重要性に気づかされたわけです。また、UCLAではさまざまな西洋のモダンダンスのテクニックやアメリカの独特な振り付けのテクニックを学びました。その中で、インドネシアにもモダンダンスに通用するテクニックがあるのではないかということに、逆に気づき始めたわけです。

同時に、その時の収穫として、ダンスにおけるポリタニズムやエキゾチズムなどのイデオロギーの問題なども理解するようになりました。そういういろいろな要素が私の体の中に吸収され、蓄積されていったわけです。また、4年間のアメリカ生活で痛感したことは、もっとも自分の文化のことを知らなければならない、ジャワの舞踊の奥深いところまで理解しなければならないということでした。

その後、インドネシアに戻り、まず自分の古典舞踊の師匠にーから習い直しました。同時に、インドネシアにいる学者の人達とも話をし、インドネシアにおける文化的な背景、その奥深さや重要性といった社会的なことや文化的なことーから学んでいきました。そうしたことが私の今の作品の源というかインスピレーションになっています。

今、取り組んでいるのは、『マハーバーラタ』というインドネシアの古典文学です。その物語の背景にあるインドネシア、特にジャワの人達の生活に根づいた哲学と、今まで自分の中にファイルしてきたさまざまな経験、テクニック、私が今までさまざまに出会ってきた人との対話の中から学んできたことを融合させて、ひとつの作品を作っていくこうしているのです。その時に生まれてくる動きや実際の振り付けは、必ずしも伝統的である必要はないと思っています。ただ、その動きの向こうにある感情や哲学には何か追究すべきものがあるのではないか、また、なければいけないと思っています。

そして、将来的には、もっと異文化交流をしていきたいと思っています。異文化交流におけるコラボレーションは、自分の文化をより理解するきっかけにもなりますし、また他文化を理解し享受するきっかけにもなります。そして今、グローバル化の名のもとに、我々のアイデンティティがどんどん薄くなっているというか、失われているような気がします。そんな中で異文化交流をとおして気づくことがあると思いますし、お互いの声を発することで異文化理解など、何か今のこの時代に大事なものが見いだしていけるのではないかと考えています。

(キム) 今、私はコンテンポラリーダンサー、そして振付家として活動しています。そもそも大学時代にマーサ・グラハムのテクニックを学び、モダンダンスの神髄を追究したいと思って渡米したのです。その時は私自身、モダンダンスの在り方にどうもじっくりこない部分があって、ほかのテクニックなどにも手を出したのですが、その中でモダンダンスにもさまざまなテクニックがあるということに初めて気がついたわけです。

そして、韓国に戻ってダンスを教える立場になったのですが、自分の教え子達ももっと勉強したいと思った時に、どうしても韓国を出てどこかに行かなければならない。また、私自身も、確かに韓国の中でもほかの人とのコラボレーションなどをとおして経験値を高めることはできますが、もっと自分を高めようと思った時には、韓国を出てどこか別のところに行かなければならないと

いう状況があったわけです。

そして出ていったヨーロッパで、私はさまざまな振付家やダンサーと出会うことができました。彼らは私が韓国人であるということにすごく興味を示してくれて、韓国でのコンテンポラリーアートがどういうものなのか、私が韓国のコンテンポラリーアーティストとしてどんなことをするのかにすごく興味を示してくれました。その中で自分の追求が始まったわけです。

アメリカ、ヨーロッパでの経験をとおして今言えることは、コンテンポラリーダンス、コンテンポラリーな作品というのは、全世界どこにでも同時多発的に偏在しているものなのだとことです。その前はコンテンポラリーワーク、コンテンポラリーダンスというひとつの定義があって、「これだ」という方程式があるものだと思っていたのです。しかし、アーティストとして、いろいろな経験を経たり、旅行をしたり、いろいろな人と出会うことで得られるインスピレーションのようなもの、彼らと話していくことで共有できることがあって、それは例えば同時代性であったりするわけですが、それが現代コンテンポラリーダンス、アートなのだとことに気がつき始めました。

例えば、韓国のコンテンポラリーアート、日本のコンテンポラリーアートとジャンル分けしてしまうことは、さっき言った方程式にはまってしまうことです。コンテンポラリーアートはもっとゼネラルなもので、韓国と日本に共通する同時代性、それがコンテンポラリーダンスだったりするのではないかと思うわけです。韓国というひとつの場所に居るだけでは、今世の中で何が起きているのか、隣の人が何を考えているのかはなかなか感じられにくいので、向上したければ、いろいろな土地を見て、聞いて、感じるということが重要なのではないかと思っています。

(大谷) ありがとうございます。本当に皆さんに共通して、異文化の中に入ることによって気づいていくということをおっしゃっていて、面白いなと思いました。

ここで、異文化交流をとおして実際に交流をする中から作品を制作されてきた畠さんの方からご報告をお願いします。

(畠) 国際交流基金舞台芸術専門員の畠由紀です。国際交流基金は、今はアジアとの国際共同制作をやっていますが、設立当初、70年代の終わりには、アジアの舞台芸術家を紹介するということから出発しました。その頃は、アジアのものが日本に紹介される機会は皆無に等しかったので、まずは伝統的な舞台芸術の紹介というところから入ったのです。その後、徐々に日本でもアジアの国の舞台芸術が観られる機会が増えてきたことを受けて、80年代終わりぐらいからは、より同時代的な舞台芸術の紹介をしていくことにしました。

もちろん、舞台芸術の中にはダンス、演劇が含まれるわけですが、私共では特に現代演劇に力を注いできたということです。ダンスや音楽は比較的紹介のしやすい分野なのですが、演劇はセリフがあるので、丁寧に紹介するのが非常に難しいものです。あえてそのいちばん困難なところを選んだわけですが、例えば、何かひとつの作品をどこかの国から招聘する時に、その作品の背景にある膨大な数の作品から何を選択して、しかもそれをどのように日本において説明をしていくのかという、非常に難しい作業が横たわっていて、その作業自体にひとつの新しい作品を作るのと同じぐらいのプロセスと労力を費やしていることに気づいた時に、相手も国際交流基金も自然にこれは何か一緒に物を作るという段階に達しているという認識に至りました。

国際交流基金にとって最初の国際共同制作は、1992年のシンガポール、マレーシア、日本の3か国共同制作、「フリーチルドレン」というものでした。そのあと幾つかの作品を経て、その多くが東南アジアとの共同制作だったわけですが、その集大成と言えるような作品が、97年に初演した「リヤ」です。この作品には、中国、シンガポール、マレーシア、インドネシア、タイ、日本の、6か国のアーティストが参加しています。これは、6か国のアーティストを集めることが目的だったのではなく、それまでの積み重ねの中でこういう人達と一緒に仕事をしたいという人達をリストアップしていった結果そうなったということです。ですから、それぞれのアーティストは、それぞれの国を代表しているわけではなくて、個々人が持っているアーティスト的なバックグラウンドに共感して一緒に仕事をしたいと思ったわけです。

そこにはもちろん、大きな意味での文化的な衝突が起きました。また、全く個人のレベルでのアーティストの衝突も数限りなく起きました。例えば、インドネシアからは、ジャワのガムランとシラットを基にした動き、南タカログの音楽という三つの全然違うスタイルの人達が入ってきていました。インドネシアの中でもペナンの人達と南タカログ、ジャワの人達は、言葉がかなり違うのでお互いにコミュニケーションが取れず、さまざまなレベルでの異文化の交渉、ネゴシエーションが必要な非常に典型的な例でした。

こうしたことに私達が力を注いでいる間に、徐々に民間ベースでも東南アジアとの交流が出てきて、日本人が東南アジアの現代劇といった時、多少のイメージは持てるようになったのではないかという見極めをして、2000年代に入ってからでは東南アジアについてはバトンタッチをして、もう少し手つかずの状態になっている地域をやっつけていこうということで、南アジアから西の方を今や

っているところです。

ただ、どうしても中国や東南アジアに比べて、南アジアは日本からするとかなり文化的に遠いところがありますので、いきなり何かを一緒にやることは難しいということがありました。そこで、最初に南アジアのアーティスト同士が共同作業をする機会を国際交流基金が作って、それにサポート的に日本が加わるという方法論を考えました。つまり、プロデューサーということです。そして、パフォーマーが多国籍で演出家を1人置くという形ではなく、南アジア5か国から演出家が1人ずつ参加して、それぞれが同等の責任のもとに、同じ立場で同じ力を出し合いながらひとつの作品を作り上げていくという方法を、皆の合意のもとに採用したのです。もちろん、ご想像どおり、作品主体のコラボレーションの場合と比べ、ありえないくらいに困難でしたが、他文化とかかわることの意味や困難さ、あるいはそこから得られる可能性を、これ程真剣に皆が突きつけられて考えなければいけない状況は、恐らくほかにはなかったと思います。作品自体についてお話しする時間はありませんが、南アジアが豊かな文化を共有しながらも、どうして今これだけ、ヒンズー対イスラムといった民族対立や宗教対立、紛争や暴力がもたらされてしまったかということ、非常に真剣に考える機会だったと思います。

そういうことを経て今取りかかっているのは、地域をさらに一新して、イランや中央アジアのウズベキスタン、インドの演出家と一緒にまた新たな共同作業に入るということです。ここでは3人で一緒にやっていくというのではなく、「女性」という共通のテーマで3人の演出家が自分の作品を持ち寄る三部作の作品を準備しています。去年から演出ミーティングを3回重ねて相当突っ込んだ議論を戦わせ、それがようやく一段落して、今は3人がそれぞれの国にテーマを持ち帰ったところです。

(Q1) 大変興味深いお話を伺えて、非常に興味を持ちました。個人的には今、劇場を作るということで、音楽、演劇、舞踊のさまざまな交流を進めています。皆さんにお聞きした国際的なコンテンポラリーダンスに、日本の劇場としてどう取り組めるかが私共の大きな課題です。特に私の居る九州は、台湾や韓国や中国に非常に近い所で、そういうところでの国際的な連携、あるいは独自色を出した舞台、公演の在り方が、これからどうすればできるか。それと、実際に皆さんが実践している立場で、劇場にどういうことを望むかをお聞きしたいと思います。

(アナンヤ) 私は日本の演劇、日本の劇場の時間と空間の使い方がとても興味深いと思っています。そういう意味で、今のコンテンポラリーにおける時間の考え方と、日本の伝統的な演劇における時間の使い方は、実はすごく似ていると強く感じました。

(ミン) 私は日本の演劇についてそんなに詳しくないのですが、日本の芸術、例えば歌舞伎や舞踏に大変興味を持っています。歌舞伎などで彼らが表現するものは、フォルムの問題ではなくスピリット、精神性で、それはすごく深いものであり、我々と共通する価値があると思います。そして、我々アーティストが今やっていることは、そうした精神性や文化的なファウンデーションを追究し、それを今の問題と照らし合わせていくことで、それにより表現としてどういうことが生まれてくるかが重要だと思うのです。

(大谷) ダンスボックスでも、アジア・コンテンポラリーダンス・フェスティバルというものを、2年に1回のペースで開いています。今までは公演とワークショップを中心にやっていましたが、次の来年2月には、アーティスト・イン・レジデンスをもらって、地域のアーティスト、地域の一般の市民の方と作品を作っていくような仕掛けも考えています。その中で、特に西日本の劇場にそういうものを持って回ることができればと思っていますので、またご連絡ください。

(Q2) コンポラリーダンスが地方に根づくにはどうしたらいいでしょうか。

(アナンヤ) インドでは、コンテンポラリーアート自体にすごく抵抗があったのです。特に西洋のコンテンポラリーアートに対してはそうでした。その中で、あるアーティストが「コンテンポラリーアートとは、自分達の内発的なものを自分達の活動をとおしてじっくり訴えていくことによってやっと認められるもので、それまでには時間と多くのアーティスト、関係者の労力が必要とされる」と言っています。

(エコ) インドネシアでも同じ状況でした。そのような状況を打破したいと、3年前から劇場を飛び出して、公共の場や人が集まるような所での公演を始めました。通りがかりにそれを見て「何だ、これは」という拒否反応を起こす人もいる一方、とりあえず足を止めて見る人もいるという状態になってきています。ただ箱の中で上演して自己満足で終わるのではいけないと思います。もうひとつ有効なアプローチとしては、高校訪問のような形で、学校に出向いてってコンテンポラリーアートを紹介し、若い、

まだ感受性豊かなところを取り込んでいくという方法があります。高校生はダンスに興味を示す年齢なのです。

(ミン) 各国いろいろな障害があると思いますが、台湾ではカンパニーが国の助成を申請することができます。その申請に通った場合、助成金をもらう代わりに条件がつけられていて、小学校、中学校、高校、時には大学で、アーティストとはこういうことをして、何を考えているのかということ、実演とレクチャーを交えて紹介しなければならないことになっています。また、小さな、いわゆるアクセスのない都市に出向いて行って公演をしなければなりません。

そうした活動では、観客からの抵抗は感じませんが、観客とアーティストの距離感を感じます。つまり、オーディエンス側からはアーティストをどう理解していいかわからない、アーティスト側はオーディエンスにどう語りかけて、どうコミュニケーションしていいかわからないのです。そのギャップを埋めるべく、このシステムによってアーティストとオーディエンスが出会う場を作っているということです。しかし、とはいいいながら、かれこれ10年の活動で未だにそれができていないのが実情です。

(大谷) 日本でも総合的な学習の時間を使って、アーティストが小学校や中学校でワークショップをするという機会が増えています。もうひとつ、JCDN (Japan Contemporary Dance Network) が7年前から地方でコンテンポラリーダンスを観てもらう機会を作るべく巡回公演を始めました。7年前には札幌、横浜、東京、大阪の4都市しか回れなかったのですが、今年は21~22都市回ることにしています。

日本でも、明治時代以降はヨーロッパ、第2次世界大戦以降はアメリカのまねをすることが文化であると思っていた時期がありました。歌舞伎や能は、明治時代にいったん解散させられているのです。こういう日本の伝統的なものが恥ずかしいものだという時代があったということです。そういう時代を経て、ようやく日本の中で前近代的なものを評価しだしたのは、1960年代に入ってからのことです。

アジアの視点でものを見ていくということは、大量生産、大量消費の社会の中で、環境汚染、人種差別、女性差別、宗教問題等によるコミュニティの崩壊が生まれている今日、もう一度それぞれの歴史・文化に根づいた価値観を見直していくということを意味します。その中で新しい価値観を生み出していくのは、恐らくコンテンポラリーなアートだろうと思います。異文化の相互理解が大変難しいことは、畠さんのお話からもうかがえましたが、お互いに理解できるとしたら、それはまずアーティスト同士だと思います。今回、こういう形で出会えたことを大変幸せに思って、この関係が次の仕事につながっていくことを期待しています(拍手)