

# view point

THE SAISON FOUNDATION

59

セゾン文化財団ニュースレター第59号

2012年5月30日発行

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

公益財団法人セゾン文化財団

The Saison Foundation Newsletter — 30 May, 2012

## 目次

アイディン・テキヤル◎針穴を通して見る—Looking through the needle hole…………… p.01

梅田宏明◎日本のアーティストとして海外で活動すること…………… p.05

篠田千明◎summersick magic music…………… p.07

お知らせ…………… p.10

## Article—1

### 針穴を通して見る —Looking through the needle hole

アイディン・テキヤル  
Aydin Teker

現在、コントラバス奏者河崎純との共同制作 db-ll-base (2011-2012年度当財団の国際プロジェクト支援対象事業)に取り組んでいる氏の活動と、トルコにおけるコンテンポラリーダンスの歴史を、これまでの作品創作エピソードを織り交ぜつつ執筆いただいた。(編集部)

本日私は、同時に並列して存在してきた二つの歴史を語ってみようと思います。ひとつはとても個人的かつ主観的なもので、もうひとつはいくらか一般的なものです<sup>1)</sup>。つまり、振付家・ダンス講師としての私自身の個人的な足跡についてお話しする一方で、トルコにおけるモダ

ン/コンテポラリーダンスの歴史についても言及するということになります。この二種類の声はあるときは別々に、交互に聞こえることでしょうし、またあるときは、分かちがたく結びついたものになるでしょう。

#### 1960年代から80年代まで

1960年代後半から70年代にかけて、若手のトルコ人バレエダンサーたちがヨーロッパやアメリカに留学し、モダンダンスを学びました。トルコのモダンダンス界は彼(彼女)らの帰国とともに形成されはじめました。モダンダンスの技術を教えたり、モダンダンスやコンテンポラリーダンスのワークショップを開催したり、国立バレエ団でモダンダンスの作品制作を行ったり、自身の作品を様々な場所や機会でも上演したり、理論や実践に関する講座を舞踊学校以外の様々な大学の学部で受け持ったりするなど、彼らは多くの貢献をしました。

私は1962年に、妖精のように踊りたいという希望をもって芸術学校に入りました。しかし、高等学校時代に、クルト・ヨース(Kurt Jooss)の『緑のテーブル』の公演を観て、バレリーナになるのをやめて振付家になろうと決めました。二年間の高等教育を終えた後、私はダンサー

#### 註

1) トルコのコンテンポラリーダンス界の近年の歴史についての文章を寛大に使わせてくださったアイリン・カレム(Aylin Kalem)に感謝します。

としてアンカラ国立オペラ・バレエ団に加入し、それから奨学金を得てロンドンでダンスを学ぶことになりました。ロンドン・コンテンポラリー・ダンス・スクールでの夏学期の間に、ニューヨークから客員講師として来ていた平林和子に出会いました。彼女からの推薦を得て、私は審査抜きでニューヨーク州立大学パーチェス校の専門課程の選科生となり、その翌年ニューヨーク大学に移りました。1970年代後半から80年代前半をニューヨークで過ごした経験は、私に大きな影響を及ぼしました。当時のニューヨークは非常に刺激的な場所でした。

生まれたばかりの赤ん坊を抱えて1982年にトルコに帰国したとき、私は自分が国立オペラ・バレエ団に振付家として迎え入れられるだろうと考えていました。というのも、いち早く海外に出た先輩たちは帰国後すぐにそこで仕事をはじめていたからです。ところが私の場合同じようにうまくはいきませんでした。どこのカンパニーも私を受け入れてくれなかったのです！八ヶ月のち私は、イスタンブール国立芸術学校のバレエ学科長であったセブネム・アクサン(Sebnem Aksan)の助力を得て、バレエ科の若い学生たちの創造性を育成し、モダンダンスや即興、振付やレパートリーを教える授業を受け持つことになりました。

## 1990年代

1992年には、コンテンポラリーダンスのはじめての専門教育が、ミマール・スィナン芸術大学モダンダンス科において、教師4人に学生3人という構成で開始されました(「モダン」と「コンテンポラリー」という語の一般的な使い分けのあいまいさは、その当時からすでに問題で、2000年代初頭まで明確にされませんでした)。この学科は執行部による突然の決定で、バレエ科の分科として1992年に開設されました。開設のもっとも大きな理由は、高等学校レベルのバレエを修了したものの大学レベルまで継続することのできない学生たちに対して別の選択肢をつくるためであったと思います。その年にはモダンダンス科のほかにもミュージカル科・リズム科も開設されました。新設された学科すべてにとって、状況は困難なものでした。実際、その中でモダンダンス科しか存続することができませんでした。芸術学校には十分な数のスタジオがなかったので、イスタンブール内の様々な場所で授業をしなければならませんでした。授業の継続のために私たち講師が自分のお金で民間のスタジオを借りることさえしました。しばらくすると、色々な理由から講師が不足するようになりました。セブネム・アクサンは、海外からやってきた講師たちを自宅に泊めていました。そんな状況にもかかわらず当時の学生たちは勉強を続けてくれました。現在モダンダンス科で働いている講師の95%がその時期の学生です。私が言いたいのは、この学科を存続させるために多くの人々が懸命に奮闘したのだということです。この学科がバレエ学科から独立するには17年かかり、つい2年前に新たにボモンティ・キャンパスに引っ越して、舞台と十分な数のスタジオを持つことができました。現在モダンダンス科には修士課程と博士課程があります。ミマール・スィナン芸術大学のほかに、トルコ国内には二つのダンス学科があります。アンカラにひとつとイスタンブールにひとつです。

1992年はまた、アンカラ国立オペラ・バレエ団内にMDT(モダンダンスカンパニー)が設立された年でもありました。若手のトルコの振付家のほかに、外国からゲストの振付家が招かれ作品を制作しました。

1990年代には制度の面以外にもいくつかの非常に重要な進歩がみられました。社会科学、建築学、デザイン、ヴィジュアルアーツ、工

学といった別の分野の教育を受けた第二世代のダンスアーティストたちが増加し、今日のインディペンデントなコンテンポラリーダンス界の発展に大きな貢献を果たしたのです。こうして1990年代には領域横断的なアプローチが広く浸透しはじめました。

90年代は私にとっても非常に重要な時期でした。年月を経るにつれ、イスタンブール国立芸術学校の学生たちが、ますますモダンダンスに関心を寄せるようになりました。しばらくした後、セブネム・アクサンが学科長を解任され、私は学生に対して振付を行うことを禁じられました。その理由は、私が学生を利用して有名になったからだというのです！この事件は私の人生にとって決定的な転機になりました。これを機に、私は別の段階へと飛び込んでいき、サイトスペシフィックな振付家になったのです。私は“Aulos”プロジェクトを制作しました。これは一晩に二ヶ所の異なる場所で、2回続けて上演されるソロ作品で、同じ場所で繰り返し上演されることは決してなく、2回とも別の音楽や別のコスチュームを使用する、といった具合に行われるのです。その上演場所は、ミマール・スィナン芸術大学の自習室からイルディス宮殿とその庭園の一面まで、スルタナメット地区の廃品置き場からビザンティン貯水槽(地下宮殿)まで、アントワープの倉庫からブルックリン橋の下のグラウンドまで、本当に様々でした。このプロジェクトは私やダンサーたちにとってだけでなく観客にとっても有益なものとなりました。というのも、コンテンポラリーダンスの振付、そしてパフォーマンス・アートに対する新たなパースペクティブを私たち皆に開いてくれるものだったからです。

1990年から2000年までの間に14のサイトスペシフィックな作品を制作しました。長年にわたる経験で一つのことがわかりました。それは、ある特定の場所で作品をつくるには、その場のことを理解し、また同時にその場から受け入れてもらわなければならないということです！

そこから、本当の意味での作品づくりが始まるのです。また、すべての物事にはしかるべき時間というものがあり、必要なときにはしっかり時間をかけなければなりません。もちろん、私の言っていることは、私たちの生きている世紀とはまったく折り合わないものです。現在の状況は、これとは正反対のライフスタイルを支持しているからです。現代において、時間と空間とはお金を意味しています。与えられた時間内に作品を完成させなければならないのです！振付家として私は、作品づくりの結果よりもその過程に興味があります。プロセスを真に生き、その場所の存在を感じ取り、ダンサーと空間のあいだの相互作用の変化を観察することは、とても心躍るものです。たとえば私の作品の一つである“COM(PRESS)ED”は、Darphane(オスマン朝時代、貨幣製造のために使われていた古い工場)内の小さなスペースの、異なる五つの地点でつくられたものです。それぞれの地点につきほぼ二時間ずつ、二ヶ月間をかけました。あるプロセスが必要としている時間を与えてあげることで、私たちの気づかなかった細部が姿を現しはじめるのです。私はこうしたプロセスの体験のために振付をやっているのだと思っています。

1997年には、とりわけ私の人生にとって重大なことが起こりました。まずフェルデンクライス・メソッド(動きを通しての気づき)を知り、考え方が完全に変まりました。私の作品はよりミニマリスティックなものになりました。言い換えれば、水平の動きよりも垂直方向の動きに重点を置くものになったといえます。その年もうひとつ重大な出来事が起こったのは、アルツハイマー病に苦しむ母と部分麻痺を起こしている父とを



CO-M(PRESS)ED(1997)

散歩に連れて行ったある日のことでした。母と父は腕を組んで歩き、私は後ろから彼らについて歩いていました。日に日に小さくなっていった母は、足をひきずる父のリズムに歩調を合わせようとしていました。すると突然私の心臓が高鳴りはじめたのです。それは普通の散歩ではありませんでした。それは時間や、リズムや、さまざまな力を包含するものだったのです。家に戻ると私は両親に、まもなく上演される予定の私の作品に出てほしいと告げました。父は笑いながら「いつだい?」と尋ね、私は日時を教えました。しばらく考えた後、彼は私に、その時期はアイワルクにある夏の別荘に行く予定だと言いました。私はしつこく求めることはしませんでした。自宅に戻ると、電話に母からのメッセージが残されていました—「アイディン、お父さんの話に耳を貸してはだめよ、私はやってみたいの」。私は興奮して両親の家に舞い戻りました。私たちはほんの少し練習をすることに決めました。両親は道を歩いていたときと同じようにリビングルームを歩くことになりました。母にはリラックスして何も話す必要はないと教えました。腕を組んで二人は歩き出しましたが、ほどなく母が抗議してきました—「アイディン、それじゃあ私は歩いているあいだお父さんとおしゃべりできないのかい?」イスタンブール・ドルマバフチェ文化センターで開かれた第一回イスタンブール国際学生トリエンナーレにおいて、両親は私のパフォーマンスの第一部「散策」で歩きました。母は何も話さませんでした。これは非常に特別な経験でした、というもこのプロセスをきっかけに、アートがどれほど生活の一部であるかということを認識したからです。

## 2000年代

新たな千年紀を迎え、コンテンポラリーダンスのシーンは非常に活発かつ生産的な時期に入りました。これには多くの要因がありますが、驚いたのは、コンテンポラリーダンスの分野に特化したメーリングリスト(danslistesi@yahogroups.com)の導入がきわめて重要な役割を果たしたということです。この新しい形のコミュニケーションによってダンサーたちがまずお互いに認識することが可能になりました。また、情報を流通させる仕組み、考えを交換する場、そして時には議論の舞台としても機能しました。

2000年初頭には、独自の形態でダンストレーニングを行うスタジオも発展してきました。まずÇati Studioが国際的な水準のパフォーマンスやワークショップを開催しはじめ、後にこれが、他のインディペンデントなダンスセンターの形成につながりました。不運なことに、Çati Studioは先月焼失してしまったのですが…!

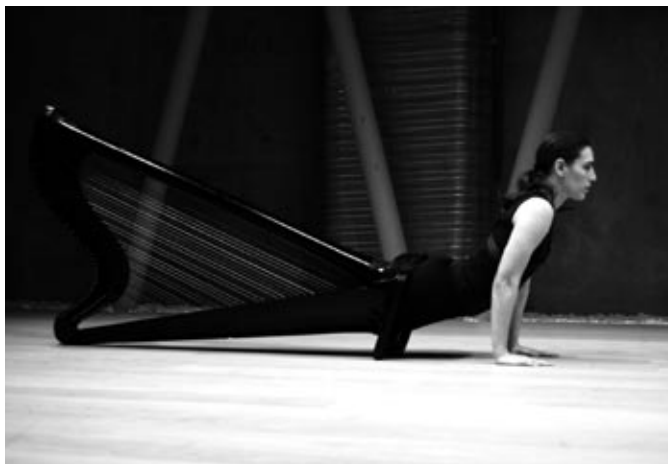
コンテンポラリーダンスの若い世代に勢いを与えることになったもう一つの要因は、IKSV(イスタンブール文化芸術財団)によってもたらされました。IKSVは近年、主催するイスタンブール国際演劇祭のプログラムに若手の新しいダンス作品を盛り込みはじめ、また若い振付家たちの作品を外国で上演し国際的に普及させることに貢献しています。実際に2000年代以降、トレーニング、指導、上演、作品の協同制作プロジェクトなどで国を越えて活動するダンス関係者は増加の一途を辿っています。

IKSVが二年毎に開催する国際フェスティバルには、いまでも毎回いくつかの振付作品が取り入れられているものの、それらはほとんどが有名な大御所の振付家による大規模な作品です。他方、2007年からビメラス文化財団によって開催されているiDANS(国際コンテンポラリーダンス・パフォーマンス・フェスティバル)は、とりわけ現在のヨーロッパにおけるコンテンポラリーダンス/パフォーマンスの分野において重要かつ先鋭的な人物を定期的に招いています。

2000年代の新たな動きはいくつかのダンスカンパニーやプロジェクトグループの設立という形で表わされ、またそれによって促進されていきました。代表的な団体には以下のようなものがあります。プライベート・バンクから資金援助を受けているZeynep Tanbayのダンスプロジェクト。Geyvan McMillenのダンス・演劇カンパニー(CRR市営コンサートホールをスポンサーとして数年活動したのち、現在はイスタンブール・ダンスシアターに名を改め独立している)。Mustafa KaplanとFiliz Sızanlıによって設立されたTALDANS(共同制作を主とし、長期の巡回公演をおこなっている)。様々に異なる年齢・バックグラウンドの女性で構成された、Zeynep Gunsur率いるインディペンデント集団Hareket Atölyesi(Movement Atelier)。Tuâçe Tuna(現在ミマール・スィナン芸術大学モダンダンス科の教員であり、同



STKH“Density”シリーズより(2001)



aKabi (2005)



harS (2008)

学科発足当時の三人の学生のうち一人)が設立したRemdans。イスタンブール国立オペラ・バレエ団に新設されたBeyhan MurphyのIMDT (Istanbul Modern Dance Company)。主にミマール・スィナン芸術大学モダンダンス科の卒業生でインディペンデントに活動する若手のダンサーおよび振付家で構成されるÇıplak Ayaklar Kumpanyası (Barefeet Company)。そしてほかにも、Safak Uysal、Aslı Bostanci、Ilyas Odman、Begum Erciyasらをはじめ、かならずしも若手に限定されない数多くのダンサー/振付家たち。

2000年以降、私はまた新たな時期に移りました。それまでの10年間は、特定の場所に向けて制作したため同じものを再び上演することができないような作品をつくってきました。その後で、舞台用の作品をつくりはじめることになりました。フォーカス(集中・焦点を合わせる)という概念に急に興味を抱き、それを追求しはじめたのです。“Density”をつくるのには二年もかかりました! 主にソロやデュエットの作品をつくりましたが、その中には“STKH”における脚、“PHM”における頭などのように身体の一部にフォーカスした作品もあれば、空間の中のある特定の地点をフォーカスし、身体のさまざまな部位から生じる動作で用いるフロアのパターンを制限する作品もありました。それから私は針と糸を使って映像を制作しました。ある晩、家にいるとき、私は針に糸を通そうとして失敗し続けていました。10分間格闘してもうまくいかず、失意のなかで身震いがしてきました。これが「フォーカス」なのです。私は針に糸を通そうとした、言い換えれば針に向かう糸にフォーカスしたのです。それから突如、私の目はこの出来事に「フォーカス」されました。もし私がカメラを回すとすれば、カメラもまたこの出来事に「フォーカス」するでしょう。もし観客がそれを見ていたら、観客もこの出来事に「フォーカス」することになります。針と糸のアイデアは、この体験の時に実際に浮かんできたのです。ときに私の生活で起こる物事は芸術上のアイデアに変わり、私に影響を与えているのです。

“Density”は第22回チュールヒ・シアター・スペクタクルで特別賞を獲得しました。“Density”以後、私は新しい作品に取り組み始めました。ここでのコンセプトは非対称と非平衡でした。様々に高さの異なる厚底靴が作品の中心となる素材でした。靴職人を見つけることはできましたが、ダンサーを探すのは簡単ではありませんでした。というのも、その作品はダンサーの側に大変な労力を要するものだからです。時間、情熱、好奇心、勇気、創造力がその制作過程に必要なものでした。Ayse Orhon、Serap Meric、Sebnem Yuksel、そしてEmre

Olcayが私と一緒にこの制作の旅路に加わってくれました。脚の筋肉が靴の重さと高さに適応するのに二年半かかり(その過程で私たちは新しい稽古のシステムを編み出さなければなりませんでしたが)、ついに2005年にベルリン芸術祭/国際演劇シーズンで“aKabi”の初演を迎えることができました。その後はヨーロッパや北アメリカの多くのフェスティバルで数え切れないほど上演を行いました。“harS”の最初のアイデアはAyse Orhonと会話をしているときに浮かびました。彼女は“Density”と“aKabi”でも一緒に制作をしたダンサーですが、ダンスに加えて子供のときに音楽院でハープを学んでいたことがあるという話でした。この会話のほんの数日後、パリ公演から戻ってくるときに私たちはポリカーボネート製の18キロのハープを持ち帰ってきました。この楽器と「知り合いになり」、楽器が持っている音の可能性を探し出して特定し、そして楽器と実質的な「係わり合いを持つ」ようになるまでには数ヶ月どころか数年が必要でした。“harS”はクンステン・フェスティバル・デザールにおいて2008年に初演され、この作品もその後たくさんの他のフェスティバルで上演されることになりました。

(翻訳:小島尚人)



photo: Ebru Anit Ahunbay

#### アイディン・テカール (Aydin Teker)

トルコの振付家・ダンス講師。1973年にアンカラ国立芸術学校を卒業後、アンカラ国立オペラ・バレエ団にダンサーとして加入。76年に奨学金を得てロンドン、次いでアメリカへ赴き、ニューヨーク大学ティッシュ・スクール・オブ・ザ・アーツで芸術学士・修士号を取得。82年トルコに帰国、モダンダンスの講師および振付家としてミマール・スィナン芸術大学で教えはじめる。93年同大学よりDiploma of Adequacy (博士号に相当)、2001年には教授の資格を得る。1993年、フルブライト研究者奨学金を得て再び一年間ニューヨークへ渡り、身体理論の新たな進展を模索。彼女の振付とサイトスペシフィックな作品群は多くの国々で上演されている。“Density”で第22回チュールヒ・シアター・スペクタクル特別賞を受賞。最新作“aKabi”と“harS”は多くの著名なフェスティバルで絶賛されている。現在ミマール・スィナン芸術大学パフォーマンス・アート科およびモダンダンス科学科長。

「Aydin Teker」ウェブサイト:  
<http://www.aydinteke.com>

## 日本のアーティストとして 海外で活動すること

梅田宏明  
Hiroaki Umeda

コンテンポラリー・ダンスの梅田宏明氏は、日本を拠点にしながらも、その創作活動を多くをヨーロッパを中心とした海外で行っている。そこで、海外で活動を続ける理由や、日本との創作環境の違いについて、氏に寄稿して頂いた。  
(編集部)

### 拠点は日本、活動は海外

まずは最初に僕の経歴を簡単に説明したい。2000年頃から日本で活動を始め、2002年のヨコハマプラットフォームに参加したことで、フランスのランコントルコレグラフィックに招聘される。そのフランスでの公演から僕の海外での活動が始まった。同フェスティバルでの上演によって、いくつかの国から公演依頼を頂き、その後またその国での公演が次に繋がり、そのまた次に、という具合に活動範囲を少しずつ少しずつ広げていった。

そして2007年が転換期となった。フランスのシャイヨー国立劇場での上演機会を頂き、同時にフランスのエージェントと仕事をすることになり、活動環境が急激に変わった。国内にいる時間と海外にいる時間が逆転し、それから現在に至るまで年間のほとんどを海外で過ごすようになった。

留意して頂きたいことは、僕の拠点は活動当初から変わらず日本であるということである。つまり、僕の活動は日本に活動拠点があるカンパニーが、招聘されて海外公演しているというごく単純なものなのである。僕は人からよくフランスに住みヨーロッパで活動をしている振付家だと思われており、そういうことを世界各地の人々から言われる。そう思われる理由として考えられるのが、80%の活動がヨーロッパ内で、30%はフランスであるからだとしたこと、国内以外の活動をパリのエージェントを通して行っているからだと推測できる。しかし先に書いたように、僕は日本に住み、日本を拠点にし続けてきた。活動場所が海外になっていることは僕の積極的な選択ではなく、公演依頼を頂く相手先が海外であったということだけである。

### 海外で活動することの創作へのメリット

前提として言いたいことは、僕は海外での活動=成功だとは思っていない。本場を持たないようなコンテンポラリーダンスにおいては、野球やサッカーのような国によるレベルの差は全くない。その上で海外での活動のメリットだと感じていることは、マーケットの大きさである。アーティストとして文化を超えたところで作品が受け入れられるということに喜びを感じているが、ここでは実践的なこととお話したいと思う。

マーケットの規模が創作活動にどう影響するのか。日本でよく耳にするのが、助成金を毎年得ながら生計を立てているアーティストが、日

本の助成金は新作を作るための助成金だから、毎年生活のために新作を作らねばならず、作ったとしても数回の上演で終わり、年々疲弊していく、というものである。日本国内の活動では、コンテンポラリーダンスの上演で生計を立てるとするのは、現実的にはほぼ不可能である。日本での創作活動で収入を得ようと考えている若者がいたら、僕は迷わず無理だと伝えるであろう。もしくは無理だという前提で活動すべきだと伝える。日本では収入になるシステムが整っておらず、マーケットとしての機能が充分ではないからだ。収入にならなくても創作したいのであれば、もちろん活動することを強く薦めるが、ダンスで生計を立てたいというのであれば、やはりとても難しい。何の工夫もなく生計が立てられるほど、日本のダンスマーケットに許容力はないだろう。

しかし海外のマーケットを視野に入れると、話は変わってくる。世界中のダンスに関わっている金額の総計を出せばきっとわかるのだろうが、国内の市場規模とは比較にならない。僕が海外で活動するようになった当初、僕の日本の基準からは、想像を超えるほど大きなお金が動いていたことにショックを受けた。日本で作品を作って上演するとなると、うまくいっても国内の二・三都市であろうが、海外まで視野に入れるとその上演の可能性が一気に拡大する。国内の観客数には限界があるが、やはり世界規模で見ればその数は相当なものになり、需要のポテンシャルが上がる。僕が2002年に作った作品『while going to a condition』を例に挙げると、僕は最初の5年間はこの作品のみを世界各地で公演することで収入を得ており、現在に至るまで世界各地の70都市100カ所を超える場所で公演をしてきた。日本国内だけの活動だったら、良くて5カ所くらいだろうが、世界規模のマーケットになると長い期間をかけ多くの場所で公演することが可能となる。一つの作品を短いスパンで消費するのではなく、公演地を変えることで常にフレッシュな観客に出会うことができる。

収入以上に重要なことは、公演を繰り返すことで多くの観客に対して作品を見てもらえ、何度も公演することで作品の質も上がり、何よりも助成金の都合に合わせた時間的サイクルから解放され、創作の時間に自由が生まれるということである。規模の大きなマーケットの中に入り、時間的な創作の自由を確保できたことで、この数年間は自分のペースで作品を作っているという実感がある。作り手にとってはとても有り難い環境であり、日本から、海外から支えてくれている人々に本当に感謝している。

もう一つ海外で活動することで大きかったことは、僕のような作品を受け入れてくれる場所があったということを実感できたことである。活



“Holistic Strata” 2011年2月 写真提供：丸尾隆一/山口情報芸術センター [YCAM]

動当初、日本で僕の作品はほぼ受け入れられなかった。少なくとも僕はそう実感している。しかし海外ではマーケットの規模と同様、多様な評価基準がある。劇場やフェスティバルのディレクターも老若男女で、基準も様々。だからこそ多様な作風が生まれてくる。これが国内だけだと評価基準の多様性がなさすぎる上に、画一的な評価基準が雰囲気で作上げられてしまうことすらある。もし僕の作品を受け入れてくれるところがなかったとしたら、今の作風を築き上げられたかどうか、正直わからない。評価してくれる人がいるということは、作り手の僕にとってそれほど大きな存在である。

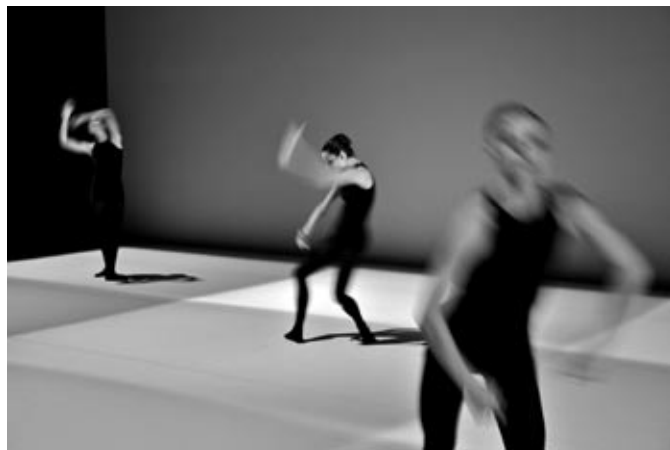
あのときにフランスのフェスティバルディレクターが僕の作品を評価してくれたことは、本当に大きな救いになった。日本人では想像もつかないような評価基準で作品を見る人々が世界には沢山にいるのである。

### 海外で受け入れられた理由

海外での活動が増えると「何で海外で公演できるようになったのか?」とたびたび質問されるようになり、その度に自問する。現在僕が考えられる理由は大きく二つ。

一つ目は経済的な理由で、上演コストが安いということである。僕の公演スタイルは、基本は一人。自分一人で公演地に出向き、現地のテクニカルスタッフの助けを借りながら仕込みをし、自分のパソコンと共に公演をこなす。通常はソロ作品だとしても、テクニカルスタッフや制作スタッフなどで最低三人くらいはいるものである。さらにフルイブニングのプログラムとなればソロはほとんどなく、もっと人数が増え規模が大きくなる。僕の公演の多くは二作品合わせたフルイブニングのプログラムになるので、現地側からすれば相当コストは安くなる。現地側としても宿泊の手配や現地での対応なども、人数が多ければその分手間もかかるものである。そのため一般的な公演に比べると格段に経費が少なく、手間がかからないと言える。ただ最近は使用機材が増えたことで、機材のコストがかかってくるが、それでも高いということはないであろう。

二つ目は作品的な理由である。一定の文化背景の知識を観客に要求しない作品であるということである。海外での公演を意識してのことではなく、僕の創作態度として観客に前提知識を要求しない創作を目指していた。それが結果的に海外でも受け入れられることに繋がったのではないかと考えている。例えば、ある日本の文化にある仕草を利用した振付があったとして、その振りの意味が日本人には自明でも、海外の人々にはそうでないことがある。僕は創作する際には、その



“3. isolation” 2011年8月 festival Tanz im Augustにて(ドイツ) photo: S20

ことをとても意識するようにしている。それは、より多くの人にダイレクトに届くようにするためであり、僕が作品から観客に伝えたいことは、前提知識を必要としない何ものであるということである。

上記の二つが、僕の活動範囲を拡げた大きな理由ではないかと思っている。

### 拠点を持たないカン

#### パニーのスタイル

2009年から始めた振付プロジェクト「Superkinesis」がある。それまではソロ作品のみだったが、このプロジェクトの開始と共にダンサーに対して振付を始めた。僕の方向性としては、長い時間をかけてダンサーを育てたいと思っているのだが、やはりそう簡単にはいかない。長い時間をかけてダンサーを育てるためには、ダンサーを雇い継続的に活動していくということが必要になる。

ダンスカンパニーのスタイルは大きく二つ。カンパニーが継続的にダンサーを抱える方法か、プロジェクト毎にダンサーを集める方法である。前者の場合は、育成が可能であり振付家とダンサーの理解が深まるが、給料を支払うのでコストが高く、助成金なしでは運営できない。後者の場合は逆に、コストは安いのが、ダンサーを育てることは難しい。

僕はダンサーを育てたいが、助成金を継続的に取れる環境にない。そうなるとどちらのケースも望ましくない。更に僕の活動スタイルは、あちこちを転々とするので、特定の場所にカンパニーを構えるとなると、僕自身の活動を制限する可能性がある。日本を拠点としながら海外で活動する僕の現状に適したカンパニーのスタイルとはどういふものか。それがここ数年の僕にとっての課題である。その中で少しずつだがアイデアが出つつある。カンパニーの拠点を持たずにダンサーを育てるという方法である。そのためには限られた時間の中でダンサーたちにいかに効率よく動きや振付のメソッドを伝えるかということが鍵になるのだが、振付と動きのメソッドを極めて精度高くシステム化し、ダンサーが技術を獲得することに対する効率と振付の理解の効率を上げる方法を模索しようと思っている。僕にとっての今後の課題である。

#### 日本だからこそ生まれるクリエイティビティ

日本の多くの方々がシーンを改善しようという問題意識と信念を持って尽力されている。プロデューサー、制作、劇場ディレクターの方々、メディアの方々など、そういった方々がシステムを変えようと、アーティストの創作環境をできるだけ良くしようと活動されている。そういった人々がいるだけでも日本のシーンには希望がある。少なくとも僕は全く悲観していない。そういった中で僕は作る側の人間として何ができる



“Split Flow” 2011年11月  
Van Abbemuseum (オランダ) photo: S20

## summersick magic music

篠田千明

Chiharu Shinoda

のか。それは自分が置かれている環境の中で創作にも活動にもクリエイティビティを発揮するということである。

振付家やダンサーにとって決して恵まれているとは言えないような日本の環境においては、創作のためだけでなく、その活動スタイルに対してもクリエイティブであることが求められるのである。僕の基本的な創作姿勢は「今ある環境の中で最良の作品を作る」である。日本であろうが、海外であろうが、その環境の中で最良の方法で、最良の作品を実現することがアーティストとしての資質の一つだと考えているからである。日本の環境は決して悲観するものではなく、むしろマーケットのシステムが未だに整っていないからこそ、活動スタイルも自由になり得るのではないだろうかと感じている。活動スタイルの自由度は創作の自由度に直接的に影響するので、活動スタイルにクリエイティブである環境というのは、創作に対してクリエイティブであるのである。

クリエイティビティのある活動スタイルを示すことが、作り手としてシーンをより良くしていくために貢献できることではないだろうか。そうすることで、シーンを支えている方々の活動をより大きな力にすることができるからである。

### 日本を拠点にすることのメリット

これまでの10年間、日本でしっかりとした活動ができないことがわかってきたから、せめてもと日本を拠点にし続けてきた。それは日本のアーティストであるというアイデンティティを自分なりに確保する手段だったのではないと思う。僕は日本で育ち、僕の創作は日本で育った環境から生まれてきたものであるが、海外でしか活動ができないと一体自分がどこのアーティストなのか、自分でもわからなくなる。そんなときに自分が日本のアーティストであるとはっきり言えるような、何か印が必要だったのではないだろうか。

日本を拠点にしてきたこと、日本の方々からのサポートがあったことで、僕が日本のアーティストであるというアイデンティティを持つことができた。そのことが、自分が少しバランスをくずしそうなときに、地面を固めてくれることがある。それだけでも僕は日本を拠点してきたことに大きな意義を感じている。



photo: 山方伸

### 梅田宏明 (うめだ・ひろあき)

2002年に発表した『while going to a condition』がフランスのRencontres Choregraphiques Internationalsのディレクターに評価され、活動を海外に拡げる。その後フランスのシャイヨー国立劇場、ベ

ルギーのKunsten Festival des Artsなど、ヨーロッパを中心に世界各地の主要フェスティバル・劇場に招聘される。08年にはパリのFestival d'Automneと『Haptic』を、ローマのRome Europe Festivalと『Adapting for Distortion』をそれぞれ共同製作。11年、YCAMとの共同製作で『Holistic Strata』を発表。また09年より振付プロジェクト『Superkinesis』を立ち上げ、初のグループ作品『1. centrifugal』、10年にHip Hopダンサーを採用した『2. repulsion』、11年バレエダンサーの振付作品『3. isolation』を発表。10年、Prix Ars Electronica 2010 HONORARY MENTIONを受賞。また近年はビデオインスタレーションなど表現活動を拡げており、あいちトリエンナーレで『Haptic installation version』、オランダ・アインドホーベンのVan Abbemuseumで『split flow』を発表。当財団の10-11年度ジュニア・フェロー対象者。

『S20』ウェブサイト:  
<http://hiroakiumed.com/>

集団制作という独自のスタイルで、東京を中心に活動する劇団「快快」は、今年、演出の篠田千明氏を含むメンバーがぬけ、新たなスタートを切ることとなった。今後しばらくは快快から離れ、タイ・バンコクを拠点に活動することを決断した篠田氏に、今の思いを寄稿して頂いた。(編集部)

### 移住初日

土地から土地へ、いつでも移動した最初の1日目が好きだ。

お別れパーティーで飲み込んだまま、空港のカウンター、イミグレをべろべろの状態でなんとかクリアして(日本人パスポート最強です、ほんとに)、飛行機の中で完全に睡眠、んで起きたら違う国に着いてると、もうなにがなんだかわからなくなる。しかも今回の東京からバンコクに移住する4月5日が30歳の誕生日だったから、誕生日初日をいきなりsummerでむかえてしまった。

4月4日は東京は大嵐だった。いつもであれば桜が満開のころ、だけれど今回はぎりぎり直前に花見をねじこんだぐらいで、そのまま私は春を飛ばしていきなり夏、にきた。

空港を出てもその季節感に慣れなくて、着地した場所に対する信用がぜんぜんうまれないから、自分がタイにいる事は知っているけど、ここにいる、とは思えない。この湿気はまだ私じゃない。

移動初日のきもちのいい違和感。

そもそも来る前の日に、泊まる(いすわる)場所のsupernormalのときと一社長、ピームさんに、

「びーむ!! たぶん明日からそこに泊まらしてもらえたら、うれしーんだけど。。。』

とメールを送ったら

「明日あおう!!」

の、一言だけ返ってきた。とりあえず空港からそのsupernormalの事務所にいったら、社長、いなくて、てか知ってる人誰もいなくて、そんで、そこにいたニムちゃんが、

「あ、日本人の???きいてるよー、いまちょっと準備するからまってね〜」って、初対面なのにまじやさしくって、そんでそこにいた子が部屋を掃除してくれて、マットやらなにやら揃えてくれて、エアコンいれてくれて、そのまますんなりいそろうに成功してしまったのだ。

普段はだれも住んでない案内された部屋にトランクをおろして、暑っくるしい長袖脱いで、靴下を脱いで、ソファの上にだらんと寝転がった。

体を伸ばしながら、足のグーチョコキパーで、チョコキは私は出来ないけど、グッパー、グッパーだけでも、ずうっと同じ形を強いられていた飛

行機からは解放されるから、マッサージ代わりにしばらく指を開くイメージを持ちながら足首を回す。指が、ぎゅ、ぎゅ、と伸びるたび、首の後ろからじんわりなんかでてきている感じになり、神経がゆるんでいく。

湿気にかまけて目を閉じれば東京とは違う音が、あけっぱなしの窓からはいつてくる。東京と変わらない音もいつてくる。二日酔いしないかわりに、飲んだ次の日のトランスが強めの私は、そのままリラックスと暑さでソファから動けなくなったまま、バンコクの音を聞いていた。

近くの木から高い声の鳥が繰り返し鳴いている。道路工事は少し遠くから。意識がそこまで持つてければ、バスの音、タクシー、レストランの笑い声、屋根のすぐ裏の日陰でクェッククェと鳴くとかげ、大きな葉が擦れ合うところまで、広がるだけ散っていく。

“ちりんちりん”と鈴をならしながら通り過ぎていく何か、は、3日後には

「あ、アイスクリーム屋」

のサインと結びついているけど、その時はまだわかっていない。ただの、大通りから路地をゆっくり抜けていく鈴の音。

音景がゆっくり土地と私をつなげていく。ここにいる、とつながっていく。違和感が自分GPSと、まとまりながらなじんで、そのままだったら昼寝に転がっていく。初めてバンコクに来たわけでもないし、そのままトランクをバカンと開けたまま、安心して眠った。

### なぜバンコクにいるのか

最初にバンコクに来たのは、多分9年前ぐらいで、その後に東京の五反田のタイ料理屋でバイトしていて、それでも、住むのを考えはじめたのはこの3年ぐらいだ。

ちなみに、そのタイ料理屋は私ひとり日本人で、他のスタッフはみんなタイ人、座席数30に満たない小さなレストランの公用語はタイ語、注文もタイ語、もちろん伝票もタイ語で書く。コックさん夫妻の子供がタイから呼ばれてきたけど、その子供が日本の学校行きたくないとかいって、ランチタイムに店の中でうろうろ手伝いしているような、完全タイルールのお店で、めずらしく長くバイトが続いた。といっても1年半ぐらいだけど、最終的にはその店長のタイ人の女の子に、「シンちゃんは常識がなくて、サービス業には向いてないと思うの。。。。」

とクビにされた。タイ人にいわれるならそりゃ無理だわ、と、すーぱーショックを受けながらも、それ以来サービス業はやっていない。

東京に住みあきたのではなく、違う街に本当に住んでみたくなった。東京生まれで東京育ち、生まれてから一度も拠点を変えた事がなく、それでも漫然と、そのうちどこか違う街に住むのだろうと、いつからか思っていたそのうち、を、んじゃやるか、と腰をあげた感じだ。

当初の候補は三つ、ベルリン、バンコク、大阪。

いつから移動しようと考えていた時に去年地震が起きた。原発関連もそうだけど、根本的に“揺れる”のがまったくあわなくて、頭イタくなるし、動けなくなるし、これはまずい、と、とりあえず大阪に移住してみた。その後に、そのまま、大阪→ベルリン→ブダペストのshibahamaツアーをレジデントしながらまわったので、一通り住むのはどの街も試してみて、やっぱり、大阪だと近すぎるし、ベルリンだと遠すぎる。日本での仕事をスパンとなくす気もなかったし、地理的な事でまずは都合がよかった。

Sabaai、サバーイはタイ語で

「きもちい〜〜!!!」

で、いろんなならだらシチュエーションで登場する言葉だ。

道路を15分歩いてるだけで干からびそうなクソ暑い外から、部屋の中にたどり着いてクーラーつけてベッドに寝転がって

「サバーイ」

そのクソ暑い昼間から、ようやく日が暮れて、ぐったり椅子に座っていると涼しい風が吹いて

「さばーいーい」

プールにじゃぼーんして

「サバイサバーイ」

そのまま水に体重抜いて浮き上がって

「fuaaaaa sabaaaaai,,,,」

はたまた、携帯が突如としてつながらなくなって、原因がわかんなくて、どーしよう、と困っていたら、まあまあ、サバーイしなよ〜、と言われる。そんな便利な言葉がある。

この街じゃ結局、食べ物はすぐに腐るし、植物も高くから落ちる葉影の、その隙間に落ちる陽に挟まれて、次の木がすでに生えてくるし、その新陳代謝の良さにはかなわない、という気持ちもこもっている気がする。

都市自体の代謝の仕方もおもしろい。いろんな階層(経済的にも、人種的にも)があることを、ぎりぎりの融通の効かせ方のバランス感覚で持たせている。がちがちに決めてしまうと出てしまうひずみを、うまいこと交渉したいでなんとかなる余白の部分があることで回避している。



左右共：“SHIBAHAMA” 2011年9月 HAU(ドイツ) photo: 加藤和也



東京で作品を作り続ける事が自分にとっては難しいと感じ始めたのも3年前ぐらいだ。少なくともその原因の一つに息苦しさ、はあると思う。演劇を作るのは楽しい、東京のお客さんも好きだ、だけれど、その先にある“東京で演劇を作り続けること”はどうしても自分がなじめない。

作品は作り続けられる。でもその“作品”が“演劇”のコンテンツを作る事ではなく、その“演劇”のハードウェアの部分を拡張する方向に自分の興味が向いていくにつれ、より一層、演劇を見ている人に向けてコンテンツを作り続けて、それでなんになるんだ、という気分が強くなっていった。

それが悪い、といっているのではなく、そうじゃない演出家の方向性もあるんじゃないか。

消費されるものを作り続ける前に、自分がどう消化されたいか、ちゃんと考えたくもあった。やる気がでなければ基本やりたくないけど、来た話はなるべく断りたくないし、だとしたら、自分がやる気ができるように、基盤自体を変えよう、と決めた。

バンコクの、そのひずみを緩衝するゴム素材的に伸びる余白が、ここでなら、何かやろうと思ったらどうにかしてやれるでしょ!! のほんやりした確信につながって、“演劇”をやるのは難しい場所だけど、そもそも最初っから“演劇”をやるつもりではないし、一年中夏だし、ここ三年ぐらいはどっちにしろほとんど東京にいなかったし、で、バンコクに行ってもずっと住みっぱなしってことはなくて、LCC (格安航空会社) でまわりの国にいろいろ行きまくれるっていう立地もある。

いつでも決める時は決心する前にとにかくカンに導かれるままやっちゃうのが性にあっていうのも、ただか30年の経験値だけど、自分がなんかいいかも! って思ったら、やってしまうのが一番成功することも知っている。誕生日に到着するチケットを取って自分にさらに弾みをつければ、自己暗示にかかって絶対うまくいくに決まっている。住むところも、お金も、とにかくノープランのまま、air asiaのサイトでちゃちゃっと予約を済ませた。

## shibahama in summer

ノープランで飛んできて、とりあえずいそろろに成功したバンコクでの最初のプロジェクトは、快快のモンスターピース、shibahamaをやる事。

shibahamaは2年前に東京で生まれた作品で、古典落語の芝浜を元にして、

- 1) 古典落語から引き継がれている言葉だけで再生する
  - 2) 物語をイベントとして現前化する
  - 3) 現地で体験したshibahamaに関する証言をする
  - 4) ドキュメントの体が一般化された“くまちゃん”というキャラクターを呼び戻す
  - 5) 再構築されたshibahamaを上演する
- という構成になっている。

2)の物語を現前化する、というのは、例えば“くまちゃん”が大金の入った財布を拾った、というのを、会場で観客がコインを持って勝ち抜き戦をして、優勝者が全部そのコインをもらって“本日のくまちゃん”になる、というような事だ。それから3)のshibahamaに関する証言は、快快のメンバーがそれぞれの滞在期間でshibahamaに関わる体験をフィールドワークとして行い、その体験談を観客の目の前で語る、というシーンになる。

時間(江戸時代〜今)と空間(東京〜現地)を縦軸、横軸にとり、ベクトルは古典落語のストーリーに従い、とる座標の閾値が現地でのフィールドワークで決まってくる。

最後の上演されるストーリーに証言された現地での体験をマッシュアップし、リアル⇔今ここにいる現在地⇔フィクションを常に横断していくことで、shibahamaはただ古典を現代風にやるのではなく、現在を語り手の業にかけて強烈に反映する落語の作法を獲得する。つまりその街の体質や記憶や代謝を外側から擬似的にでもいいからインストールすることで、背負う事は出来なくとも、土地の業をまとう所作が生まれる。

## 『業をまとう』

土地に生まれ、そこで生きることは、人間に大なり小なりの業を生む。しがらみと言い換えてもいい。土地に記憶をせつせと無意識に埋め込んでいっているのも、人間が土地を愛する努力を無条件に惜しまない証だ。なぜ愛さなければいけないのか、という問いをたてることなく、そこにいたから愛する、というような純粋に投げ出される愛し方になる。

東京はそういう街で、私はその街から惜しみなく愛されたし愛したと思う。

だけれど、普通に生活していれば、その愛情関係は“今”には適用されても過去は物語になっている。200年前の東京にも愛される、そういう作品を初演の時は快快のメンバー全員が普段住んでいる街の中から掘り出して、むりくり東京⇔江戸の時間軸を繋げることで作りだ



左右共：“SHIBAHAMA” 2011年9月 Merlin(ハンガリー) photo: 加藤和也

した。

と、大体同じ頃、快快でいろんな国にツアーに行く機会が増えた。予算が潤沢にあるわけではない我々は、現地スタッフに仕込みも本番のoperationもお願いしていると、日本で当たり前とされる事が当たり前じゃない状況が普通になってしまう。時間がないうちで状況に瞬間的に対応するのがおもしろかったと同時に、こんなに文脈の違う土地に、純粹培養ジャパニーズが乗り込んできても、仕込み本番含めて一週間以内の滞在で、素直に消費される以外の選択肢を求める方がずうずうしい、と思うようになってきた。でもただ消費されるだけでは納得できない。もっと強く、もっと食欲に世界に愛されたくなったのだ。

shibahamaを東京以外のツアーに持っていった時は、その土地の『業をまとう』過程は物語が作られる要素でもあり、メンバー全員が集団移民と化して街との関係性が変わっていくと、本番に目の前にあらわれる人々との関係性も変わっていく。舞台というメディアは“場”を作りそこでどういう共犯関係を結べるかがポイントだったりするので、本番当日だけではなく、その前の期間にどうセッティングするか、でshibahamaは毎回70%ぐらいをそれぞれの土地で作り返している。1ヶ月の滞りで食欲に土地に愛されようとまじめに遊びまくってれば、いつの間にか、異邦人という立場を利用しながらも、様々な街の階層が見えるようになって、初めて街の代謝にとりこまれていく。大阪、ベルリン、ブダペスト、と街に食べられては排出されて作ってきた。

今はバンコクに滞在して10日あまり経ち、最終的には16人になるshibahamaクルーも半分以上到着した。バンコクに私が消化されるにつれて、この湿気も、あたたか瞬間打ちのめされる日差しも、ゆっくり自分のものになってきた。

初日にいつの間にか落ちてしまった昼寝は、いまや習慣と化して、どうせ4時すぎないとまともに働けない暑さをやんわり飼いならしている。夏バテ気味の体を投げ出して、音楽をかけて今日は何をするべきかを考えようとしても、思考が形をとるまえに眠りに落ちていく。

目を覚ました頃には4時になっているだろう。そうして涼しくなったらまた考えよう。

隣のレストランの笑い声、日陰で鳴くとかげ、大きな葉が擦れ合う。そうやって街に所有され、時には嫉妬され、理由のない衝動でしか、これから先も私はきつとうごけないんだろう。



「快快」ウェブサイト：  
<http://faifai.tv/>

#### 篠田千明 (しのだ・ちはる)

1982年東京生まれ。演出家／脚本家／イベンター。快快(faifai)の中心メンバーとして主に演出と脚本を担当。演劇・ダンス・映像・パーティ・イベント等、既成のジャンルや上演形式に留まらない独自の活動を多彩なフィールドで展開する。2010年『My name is I LOVE YOU』がスイスの国際演劇祭チューリヒ・シアター・スペクタ

ルにてアジア人初の最優秀賞を受賞。09年『キレなかった14才? りたーんず』企画／脚本・演出、11年『We dance』ディレクター。12年4月よりバンコク在住。快快の『SHIBAHAMA』は、10年度より当財団「国際プロジェクト支援プログラム」の助成対象事業でもある。

### お知らせ— 2013年度の公募について

2013年度の公募に関しまして、要項発表/募集開始は2012年夏頃を予定しています。また、対象となる期間は2013年4月から2014年3月に行われる事業です(森下スタジオの使用期間についても同様です)。募集開始時期や対象期間がこれまでと異なりますので、ご注意ください。

### viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第59号

2012年5月30日発行

編集人: 片山正夫

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東真ビル8F

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: [foundation@saison.or.jp](mailto:foundation@saison.or.jp)

●次回発行予定: 2012年8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。