

viewpoint

THE SAISON FOUNDATION

65

セゾン文化財団ニュースレター第65号
2013年11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 November, 2013

目次

- 佐東範一◎ JCDNの15年を少しだけ振り返ってみて..... p.01
- 滝口 健◎ ファウンド・イン・トランスレーション:
国際共同制作の創造プロセスにおける翻訳の役割を探る..... p.05
- 塚原悠也◎ ある物体は名付けられる以前より、常にそのものである..... p.09

Article—1

JCDNの15年を少しだけ 振り返ってみて

佐東範一
Norikazu Sato

自分で問うてみる。もしJCDNがなかったら、日本のコンテンポラリーダンスは今頃どうなっているだろうか? どのような意味があったのだろうか? 私自身1997年、期待通り*アメリカのワーキングビザがおりて、ダンス・シアター・ワークショップ(DTW)で働いていたら、今頃どうしていただろうか? 正直、JCDNがなかったとしても、あまり社会的には変わりはないかもしれない、そして、まだまだ何も変わっていないんじゃないか、という現実的な思いと、ひとつのきっかけぐらいには、なったんじゃないかというのきな思いと、いや大きな影響を与えてるよ、という幻想がある。ある時代の流れの中で、ダンスだけでは

なく、日本の芸術の在り方の大きな転換期にいるような気持ちで、この15年間を走ってきた。

15年前

1997年9月、ニューヨークのDTWでの、1年間のアートマネジメント研修を終え、98年から3年間の準備期間を経て、2001年5月に水野立子と共にNPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク(JCDN)を設立した。98年当時、コンテンポラリーダンスの公演やワークショップを主催するスペースや公共ホールは、全国で10にも満たないぐらいだった。隣の県で公演するよりも、ニューヨークやパリで公演する方が実現性が高いというくらい、国内が空洞化していた。しかし東京のセッションハウス、横浜のSTスポット、大阪のDANCE BOX(現・神戸)では、コンテンポラリーダンスの若いアーティストが生まれ、作品を創り、公演を行うことをサポートしていた。何か新しい時代が始まるエネルギーに満ちていた。そして札幌のコンカリーニョでも新しいダンスのプログラムが始まった。そのころはお互いの情報交換はほとんどなく、アーティストもほかの地域で何が

*立ち上げの経緯については「viewpoint」15号「社会とダンスの結び目—Japan Contemporary Dance Networkの発足に向けて」を参照されたい。

われているのかわからず、一方主催者もどこにどのようなアーティストがいるのかわからないという時期だった。そしてコンテンポラリーダンスのアーティストは関東と関西にしかいない、と言われていた。

あれから15年。コンテンポラリーダンスの状況はかなり変わってきたと思う。全国的にコンテンポラリーダンスのワークショップや公演が行われるようになった。主催者も増え、ダンスのプロジェクトやイベントも全国的に確実に増えてきた。各地で継続して活動を行うダンスアーティストが生まれた。その頃には考えられなかったが、ダンスの活動だけで生活(ぎりぎりだが)出来ているアーティストも、まだまだ少ないけれど、いるようになった。

コンテンポラリーダンスのアーティストは公演だけで食べていくのは至難の業である。はっきり言って現在の日本の状況では無理だ。バレエなど教室を持っている分野は、“教え”で食べていけるかもしれないが、ワークショップを基盤としたコンテンポラリーダンスのアーティストでは収入が安定しない。当初から作品を創ることと並行して、地域の学校などでのアウトリーチなどが広がることによって、生活できるのではと思っていたが、そのことを実現できるアーティストが生まれてきたことは、大きな変化だと思う。

「踊りに行くぜ!!」から「踊りに行くぜ!!」II(セカンド)へ

2000年に札幌・東京・横浜・大阪の4地域で始まった「踊りに行くぜ!!」は、10年目を迎えた2009年までに全国29都道府県43地域



「踊りに行くぜ!!」II(セカンド) vol.3 カミイケタカヤ作品



別府現代芸術フェスティバル2009「混浴温泉世界」での「オープンルーム」より
(於別府市中央公民館)

で開催し、258組のアーティストが出演、304作品の上演を行った。最後の3年間は毎年10～12月の間に21地域での開催という、毎週どこかで「踊りに行くぜ!!」が行われている状態であった。日本国内だけではなく、「踊りに行くぜ!! in Asia」として、インドネシア・フィリピン・中国・マレーシア・ベトナム・カンボジアでも公演を行った。

東京や関西以外でコンテンポラリーダンスを観る機会がなかった時期に、この「踊りに行くぜ!!」が、地方で活動するアーティストや主催者にとって、唯一の機会となっていた。可能な限り新しい地域を開拓し、コンテンポラリーダンスの種を植えることを継続して行っていた。東京や関西以外でも、ネットワークで繋がっていれば、日本のどこで作品を創ろうと関係ない、ことを目指していた。しかし最後の数年は同じアーティストによる同じ作品が繰り返し応募されることが多くなり、全国的に新しい作品やアーティストが生まれてきていないというジレンマを抱えていた。同時に観客数もあまり増えず、10年を機にやめようかと真剣に考えていた。その結果、ひとつの役割を終え、違う方法で現状を変えることが出来るのではと思い直した。

2010年からは「踊りに行くぜ!!」II(セカンド)として、完成された作品を上演するのではなく、ダンス作品のアイデアを公募し、選ばれた作品の制作と巡回公演をサポートするプロジェクトへの変革を行った。

新しいアーティストや作品が生まれにくい大きな要因として、日本でダンス作品を創ろうとすると、その振付家に、作品を創ること、お金を集めること、稽古場を借りること、公演会場との折衝など、すべての責任がかかってくる。そこを、変えられないだろうかと思った。もっと公共ホールや主催者が出来上がった作品だけを上演するのではなく、作品を創ることからサポート出来たら、アーティストは作品制作に集中することが出来て、社会に認められる作品がより多く生み出されるのではと思った。そしてダンスのアーティストが作品制作により集中するために、すでに海外では当たり前のように行われているアーティスト・イン・レジデンス(AIR)を、日本でも普通に行えるようになったら状況は変わるのではなかろうかと思い、レジデンスの場所を開拓している。

「コミュニティダンスのスタート」

2004年、英国にダンスを観に行く機会があった。その時に「コミュニティダンス」という言葉に出会った。英国全土の10地域に“ナショナル・ダンス・エージェンシー”という国のダンスのための機関が存在している。地域の中で、子供から高齢者、障害に関わらず、“すべての人にダンスを”“誰もが生まれながらのダンサーだ”、という考えの“Dance for All”という言葉に出会った。私にとって、アメリカの“ネットワーク”に続く、大きな出会いだった。

“ダンスと社会を結ぶネットワーク型NPO”としてJCDNを設立し、コンテンポラリーダンスに関わる全国のアーティスト・主催者・制作者・評論家などを紹介する「JCDNダンスファイル」を毎年制作し、「踊りに行くぜ!!」や様々なプロジェクトやコーディネートを、すでに行っていたが、なんだかダンスという世界に留まっているような気がして、もっと“社会とダンスを結ぶ”方法を模索していたころだった。

英国の事例を学びながら、日本式のコミュニティダンスの方法を創りたいと思った。別府現代芸術フェスティバル2009「混浴温泉世界」での別府市中央公民館全館を利用して行った「オープンルーム」。



沖縄・キジムナーフェスタ コミュニティダンス作品「コザの息」出演者集合写真
Photo: 草本利枝

その方法は、ひとりのアーティストだけではなく、何人ものアーティストが関わり、それぞれ、子供、若者、おやじ、高齢者など、いろいろな世代に分けて作品を創り、それらの作品を繋げてひとつの大きなコミュニティダンス作品を創ることだった。この別府での「オープンルーム」がきっかけとなり、福岡、京都、鳥取、静岡そして沖縄などで、JCDNがコーディネーターとなり、コミュニティダンスを行ってきた。これまで1000人を超える人々が、ダンスを初めて踊るきっかけとなっている。

「もう女を捨てて生きてきたけど、今回初めて踊って、もう一度女をやってみようと思った」と50代の女性。「会社が定年になって生きる意味が見つけられず、いつ死んでもよいやと思っていただけ、ダンスに出会って、生きていく力が湧いてきた」と60代の男性。「ほとんどひきこもりになって、会社に行って、帰って寝るだけの毎日だったけど、たまたまこのチラシを見て参加した。このような舞台上で照明があたって自分が踊っていることに感動して、公演の間中ずっと泣いていた」と30代の女性。「来年も生きていたら絶対参加するからね」と80代の女性。ダンスというものがかここまで力があるものだとコミュニティダンスを行って初めて感じた。

たぶん人間には、生まれた時から話したり、歩いたりするのと同じ

ように、踊る力と、何かを創り出す力があり、アーティストによって導き出されたそれらの力は、自分というものの可能性を自分自身で発見することになる。その発見が生きる力となる。今の時代に生きる力を生み出せるものなんて、そんなにあるものではない。もっともっとコミュニティダンスを広げたいと思う。そのためには、ファシリテート(促進)するアーティストが育つことが必要と考え、来年から英国のコミュニティダンス財団と共同して、日本でファシリテーター養成合宿を計画している。

3.11を経て、「習いに行け!東北へ!!」

2011年3月11日の地震の時は、ちょうど「踊りに行け!!」II(セカンド)の最終地、東京のアサヒ・アートスクエアでのリハーサル直前であった。震災後の1ヶ月後から、JCDNでは“ダンスアーティストによる復興支援マッチングサイト「被災地からだところを元気にするダンスを届けます—からだをほぐせば、こころもほぐれてくる—”という形で、アーティストが被災地に行くことのサポートを行ってきた。約50組のアーティストや制作者が登録してくれて、被災地に赴き、からだをほぐす活動などを行ってきた。

しかし1年を過ぎたころから、ひとつひとつは実現できて、その場では成立しているのだけど、活動が広がっていかない、継続していかないというジレンマを感じていた。被災された方のために何かしたい、何かできるのか、という熱い思いはあるが、何かがずれているのではと思い始めた。これは実際にやってきたことを否定する意味ではなく、時間の経過とともに、こちらが主体になって何かをしに行くのではなく、地元の人たちと関わりながら、一緒にお互いのために“何か”を創っていくことが必要なのではなからうか、と思い始めた。どうしてもこちらから何かをしに行くというのは、被災地の方が受け身になってしまう。そこが、もう違うのでは。支援ではなく、関わりを創ること、その関係性から何かを創っていけないか。

東北の郷土芸能に触れる機会があった。東北は郷土芸能の宝庫ともいわれる地域である。郷土芸能が地域の中で精神的な支えとなっている。子供から高齢者まで参加し、それぞれの芸能を次世代に伝えている。踊りや音楽というものが、生活にしっかりと密接している。JCDNの目指しているものが、すでに日本には古くから存在していた。日本のコミュニティダンスだと思った。ならば主体は被災地の



JCDN国際ダンス・イン・レジデンス・エクスチェンジ・プロジェクト
韓国-日本共同制作プログラム @福岡



「習いに行け!東北へ!!」 @大船渡・越喜来

方で、ダンスのアーティストが受け手、そしてメディアとなり、東北の芸能や文化の価値や素晴らしさを国内外に伝えることはできないだろうか。今年の8月から「習いに行け!東北へ!!」を始めた。ゆくゆく、被災地での国際芸能フェスティバルや、国際アートセンターに結び付けたいと考えている。

これから

この7月に、本当に久しぶりに、総会を行った。正直、総会を開くのが怖かった。会員の方々に支えられてJCDNが成立しているのだけれど、当初作成していた「JCDNダンスファイル」が紙媒体からネット上になり、インターネットによるチケット予約システム「ダンスリザーブ」に代わるものも現れたり、JCDNを始めた時には会員の特典として価値があったものが、時代の流れの中で、その価値が薄れてきていることがわかってきた。しかし、それに取って代わるような、会員特典を見つけれないままだった。多くの意見をいただいた。少しだけ紹介したい。

『JCDNとして行っている全てのこと(事業)を、どういう哲学をもって実施しているのか?』ということを最初に集約しておくのがいいと思う。『昔はコンテンポラリーダンスの人口も少なく、文化としてマイナーであった為会員になることで見えてくる仲間や遠方での動きなど、活動をする上でのメリットが会員制度にあった。しかし、今はコンテンポラリーダンスが、文化の領域の中で普通になった時代。そこで会員制度を維持していく意義があるのか? 維持するのであれば、会員にとってどのようなサービスが必要なのか? 中間支援組織としてはそれを考える必要があると思う。』『総会に参加して初めて全体が見えた。全体像がすごく見えにくくなっている。』

『最初の「踊りに行け!」では何をしようとしているか、目的が明確だったから、応援しやすかった。コミュニティダンスも、その目的を明確に書けばいいのでは? 今でも応援団として応援したい人はいっぱい居る。』『JCDNは会員制のネットワーク組織なのか? 事業組織なのか? わからなくなってきた。事業の部分と、会員のための事業というものを別にする必要があると思う。整理しないと皆ついていけなくなってしまう。今日のように、今やっていることが可視化されるとみんな応援したいと思うはず。』『ダンスファイルが冊子であった時代は、つながり(ネットワーク)が手元で可視化されているというのがよかった。WEBになってからはいまいち実感ができない。事業体の方に比重がどんどん移行していると同時にネットワークとしてのつながりが薄くなっている。』

『会員同士のコミュニケーション: 議決を必要としない、特に何かを目的としない、行けるときだけ行くというような集まりの機会があればいいと思う。そういうのであれば行きたいとも思える。不定期でも定期的でも巡回式でもいいし、Skypeで参加する人がいてもいい。』『今年のJCDNは何を目指しているのか?』ということ、をわかりやすく中間総括・中期計画を議論する時期に来たのではないかと。どういう観点を重視して、成果を挙げたのか? ということをしつかりと提示していくべき。今までは「踊りに行け!」のJCDNだった。今はコミュニティダンスにシフトしている。[コミュニティダンス] or [芸術性の高いダンス] JCDNのあるべき姿とはどういう姿なのか? いくつかの重点に置きなおしたアピールをするべきだろう。』などなど。

ひとつひとつの意見にその通りだとうなずく。課題が山積みである。しかしこれらは15年間続けてきて、活動が広がってきたからこそこの課題であろう。JCDNがいろいろやりすぎて何をやっているのか、よくわからないという意見も多かった。確かにそうだ。現在どれぐらいやっているのだろうか? と数えると、20以上のプロジェクトが同時に動いている。それも舞台だけではなく教育、福祉、地域、国際と幅広い分野に関わっている。それらを、葦田幸代、神前沙織、北本麻里、千代苑子という熱意のある優秀なスタッフ陣と水野と私の6人で、推し進めている。年々仕事が増えている。年を重ねるたびに、ダンスが社会から求められてきているように感じる。ただ一般的な社会にとってその糸口はあるものの、まだまだ未知のものなので、そこにJCDNのような繋ぐ役割が求められている。

ダンスや芸術というものが、人々の生活にとって、かつ社会にとって、なくてはならないものなのだ、ということをもっと多くの人に体験してもらおう場や仕組みを創ること。それが、初めからのJCDNの設立意図であり、たぶん最後まで目標だと思う。そのための新しい方法や場を、全国の仲間たちやスタッフと共に、考え、創ってきたし、これからも創り続けるのだと思う。私にとって、コンテンポラリーダンスもコミュニティダンスも、あまり大きな違いはなく、アーティストであろうと一般の人であろうと、その人でしか生みだせないダンスに出会えることが喜びである。郷土芸能を習うことも、これまで欧米の影響を多く受けて創られてきたコンテンポラリーダンスが、もっと日本のオリジナルな芸能に目を向けることによって、この日本でしか生まれえない豊かなダンスが生まれてくるのではと考えている。

最後に、ニューヨークでの1年間の研修、続けてのトライアングル・アーツ・プログラム、そしてJCDN設立に向けての3年間は、セゾン文化財団のサポートによって実現出来たものです。そのサポートがなければ、絶対にJCDNは生まれなかった。そして、アサヒビール株式会社、トヨタ自動車株式会社、文化庁、国際交流基金など多くの経済的な支えによって、JCDNの活動が実現してきました。本当にありがとうございます。これからもよろしくお願いします。

2013年10月25日 大船渡にて



佐東範一(さとうのりかず)

NPO法人ジャパン・コンテンポラリーダンス・ネットワーク代表

1960年北海道生まれ。80年、舞踏カンパニー「白虎社」の創立に参加。94年の解散まで舞踏手兼制作者として活動。98年から3年の準備期間を経て2001年にNPO法人JCDNを始動。アーティストをはじめダンスに関わる個人や団体のネットワーク型NPOとして「踊りに行け!」「習いに行け!東北へ!!」など、ダンスと社会を結ぶ多様な活動を継続している。JCDNの活動以外に、NPO法人アートNPOリンク理事長、財団法人地域創造「公共ホール現代ダンス活性化事業」チーフコーディネーターなど。

<http://www.jcdn.org/>

ファウンド・イン・トランスレーション： 国際共同制作の創造プロセスに おける翻訳の役割を探る

滝口 健
Ken Takiguchi

文化的媒介としての翻訳

今年(2013年)8月から9月にかけて、セゾン文化財団から助成を受けた二つのプロジェクトが相次いでシンガポールで実施された。一つは劇団ネセサリー・ステージ(The Necessary Stage、以下TNS)による日本の演劇人との共同制作作品『モバイル2:フラット・シティーズ』(以下『モバイル2』)の上演、もう一つは劇団チェックポイント・シアター(Checkpoint Theatre)と日本の三条会による戯曲翻訳ワークショップである。私はこの両方に翻訳担当として関わる機会を得たが、それぞれのプロジェクトは独立して企画されたものであり、直接的な関連はない。しかし、偶然とは言え短期間に連続して実施されたことによって興味深い発見があったことも事実である。本稿では、これら二つのプロジェクトの経験をもとに、国際共同制作における翻訳の役割と可能性について考えてみたい。

異文化との交流において、翻訳は常につきまとう頭痛の種となってきた。言葉の壁を乗り越えることは容易ではなく、また「ロスト・イン・トランスレーション」という言い方が端的に表しているように、翻訳には常に誤訳・誤解の危険が内包されている。翻訳は必要ではあるものの、むしろ「必要悪」というネガティブな印象が強調されている側面もある。さらに、上演を目的とした戯曲の翻訳は、翻訳学者スーザン・ベネットが指摘するように「テキストの可能性が上演によってはじめて完全な形で表現されるという特殊性ゆえ、それ自体はある意味で『未完成品』である」という特質がある。このため、1990年代以降急激な発展を見せている翻訳学の分野においても十分な検討がお

こなわれてきたとは言い難い。

しかし、国際共同制作が一般的に実施されるようになり、多言語の使用も必ずしも特殊な事例とは言えなくなりつつある現在、戯曲翻訳のあり方が改めて問われているのではないだろうか。インターカルチュラルな共同制作においては、様々なレベルで文化的「交渉」がおこなわれ、そのプロセスすべてが作品に反映されていく。そのような状況においては、翻訳もまたそのような交渉の一部をなし、積極的な形でプロセスに影響を与えていくことが望ましい。翻訳者はテキストの翻訳のみに責任を負うのではなく、いわば文化的な媒介者、メディアイーターとしてふるまい、参加者それぞれが持つ文化的コンテキストをすりあわせていくことで、翻訳の作業を作品創造のプロセスに統合していくことができるのではないだろうか。今回の二つのプロジェクトは、それぞれ異なるアプローチによってそれを実際に試す機会となった。

『モバイル2』:ドラマトウルクとして、翻訳者として

『モバイル2』は8月28日から9月7日までシンガポールのTNSブラックボックスで、さらに9月12日から15日までマレーシア、クアラルンプールのアクターズスタジオKuAsh劇場で上演された。これは2006年にTNSが制作した国際共同制作作品『モバイル』*の緩やかな続編として企画されたものである。

『モバイル』は、国境を越えた人の移動が日常的におこなわれるようになった現代のアジアに生きる人々、特に移民労働者に焦点を当てた作品であった。労働力の送り出し側であるタイとフィリピン、受け入れ側である日本とシンガポール、これらの四カ国のアーティストが参加したこの作品は、グローバル化する経済に翻弄され、移動を強いられる人々を描いていた。

私もこの作品に共同翻訳者の一人として参加したが、2007年に『モバイル』の東京公演を終えた直後から、TNSの芸術監督のアルヴィン・タン、座付作家のハレーシュ・シャーマとの三人で『モバイル』な世界を描く次回作の構想を始めた。第一作で取り組んだ所得の差を要因とする人の移動は、我々が直面している現象の一部にすぎず、まだ多様な切り口が可能であると思われたからである。話し合いを続ける中で次回作の題材として浮かび上がってきたのは自らの意志で外国に住むことを選択した人々、特に東南アジアに住むことを選択した日本人であった。

現在、日本人の100人に1人に当たる118万人が海外に居住していると言う。私もそのうちの一人ということになるわけだが、日本を離れることでかえって日本という国、あるいは日本人という存在について考えさせられることが多い。「日本人はなんでこんな風に考えるんだ」という質問を受けるたびに、突如自分が「日本」という国、「日本人」という人々を代表しなくてはならないことに気づかされる。果たして自分はそれほど日本のことを理解しているのだろうか、自分はそれほど典型的な日本人なのだろうかと自問することになる



『モバイル2:フラット・シティーズ』の一場面 © The Necessary Stage

* 『viewpoint』38号にTNSの芸術監督であるアルヴィン・タンとこの作品の共同演出を手がけた鐘下辰男の両氏によるエッセイが掲載されている。詳細はこちらも参照されたい。



『モバイル2』のスタッフとキャスト。下段左から3人目が演出のアルヴィン・タン
Photo: Najib Soiman

のである。

さらに、東南アジアに住む以上、日本が過去にこの地域に対しておこなった行為に向き合うことを余儀なくされる。シンガポールにおいても、日本軍の占領期に関する言説は、この国家の成立の歴史と不可分の要素として再生産され続けている。こうした現実と直面した時、我々はどうのような態度を取るべきなのだろうか。自分が生を受けた国家は、自分をどこまで規定するのだろうか。また、巷間いわれるように国民国家という「幻想の共同体」が印刷メディアの発達によって生み出されたとするならば、インターネットをはじめとする新しいメディアは新しい認識、新しい共同体を生み出すのだろうか。

こうした重層的な疑問に対峙する物語を生み出すことが我々のテーマとなった。そのため、物語は第二次世界大戦中の登場人物と現代に生きる登場人物が時間や場所を超えて出会う構造を持たせることとした。このアイデアを元に物語を深化させていくため、私がドラマトルックをつとめ、ハレーシュの劇作を支援することが合意された。

一方、作品制作のためのコラボレーター探しも急ピッチで進められた。マレーシア在住の日本人俳優、成田独歩の参加を得られたのは非常に幸運だった。マレーシア人女性と結婚し、クアラルンプールに拠点を移して精力的に活動している彼からのインプットは『モバイル2』のテーマを深めていくために極めて重要な役割を果たしたからである。さらに、インターカルチュラルな作品作りに幅広い経験を持つシンガポール人俳優のナジブ・ソイマン(彼自身劇作家でもあり、マレー語への翻訳を担当した)、シャーダ・ハリスンの参加も決定した。

2012年9月にはこれらの俳優陣とTNSのメンバーが訪日し、森下スタジオで2週間にわたるワークショップを実施した。以後上演まで通訳として参加した高山リサ(彼女もまたフィリピンに長く住んだ経験を持つ)によるコーディネイトで3つのグループとの共同作業をおこない、TNSの方法論を知ってもらう機会とするとともに、テーマについてのディスカッションをおこなった。最終的には、この時のメンバーの中から橋本昭博、平井千尋、綾田将一の三名の若い演劇人の参加を得ることになった。



『モバイル2』種古中のディスカッション。左端が劇作家のハレーシュ・シャーマ
Photo: Alvin Tan

『モバイル2』の制作プロセス: メディエーターとしての翻訳者

『モバイル2』の創造プロセスは、さまざまなレベルにおけるコラボレーションが同時進行する複雑なものであった。私を含めた6名の翻訳者(日本語担当4名、マレー語担当2名)が参加者をつないだ。

1. Facebookのグループスレッドを用いたディスカッション

参加者が確定し、2013年3月頃から上演を前提としたリサーチやディスカッションを本格化させることとなった。TNSが独自に発展させてきた共同制作の方法論では、通常三つのフェーズを置く。お互いを知るための第一フェーズ(今回は2012年9月のワークショップが該当)、テーマについての議論を深め、適切なパフォーマンス・ランゲージを醸成していくための第二フェーズ、そして上演のための稽古期間である第三フェーズである。しかし、今回は諸般の事情から第二フェーズの実施が不可能となってしまったことが大きな足かせとなった。

窮余の策として用いられたのが、Facebookのメッセージ機能であるグループスレッドを活用し、そこに作品作りのヒントとなるような記事やエピソード、それに対する感想などをメンバーが自由に投稿していくという方法だった。結果的に投稿は200以上にもおよび、日本の憲法改正の問題からシンガポールにおけるポップカルチャーまで多種多様な情報が交換され、議論された。もちろん、成田や私からは海外在住日本人の視点からのインプットもおこなった。

ここで発生する翻訳の量は膨大なものであったが、幸い、シンガポール在住の研究者である齋藤梨津子がボランティアでその作業を引き受けてくれた。彼女の貢献はそれだけにとどまらず、自身のバックグラウンドを生かしたさまざまな補足や注釈が議論の進行の大きな助けとなった。

2. 戯曲翻訳

ハレーシュによる上演台本は5月の第一稿の後、稽古入りまでに二度の大幅な改訂が行われた。そのすべては日本在住の翻訳者、鈴木なおと私とで分担して翻訳をおこなった。これは『モバイル』第一作とまったく同様であり、作品の背景を深く理解している鈴木との作業はスムーズでありながらも刺激に満ちたものであった。

二人の翻訳者は第一稿と第二稿では分担箇所を入れ替えて相互

の翻訳をチェックするとともに、ハレーシュを巻き込んで表現のチェックを執拗に繰り返した。特に第二次世界大戦中の登場人物の語る内容や用語については、無用の誤解を避けるために念入りなリサーチをおこない、その結果として台本に修正が加えられたこともあった。さらに、東日本大震災を扱ったパートでは、鈴木は独自に実際の被災者に取材し、方言を用いた翻訳をおこなうなど、リサーチは多方面にわたった。7月末に第三稿の翻訳が仕上がるまでには、二人の翻訳者の間には登場人物のキャラクター付けや語調について共通の理解が生まれており、それは劇作家であるハレーシュとも十分に共有されていた。

3. リハーサル

上演までの稽古期間は8月5日から27日までの約3週間であった。稽古場での一番の問題は、舞台上で話される台詞の6〜7割ほどが日本語であり、演出家であるアルヴィンはそれを理解しないことであった。そこで、翻訳する際の私の理解を彼と十分に共有し、その背景を俳優ともシェアすることに十分な時間をかけることに意を用いた。こうした作業においては、ドラマトゥルクとしての役割と翻訳者としての役割はもはや明確に区別できなくなっていた。

登場人物の一人はマレーシアに移住して仕事をしている日本人である。彼の心情や態度については、成田や私の経験が濃密に反映されている。こうした部分については、アルヴィンは私から直接俳優にニュアンスを伝えさせ、あわせて所作や語調についても注釈を加えさせた。また、アルヴィンが演出を変えたことにより日本語の台詞を修正する必要が生じた場合にはその場で機動的に対処していった。このように、演出家とドラマトゥルク/翻訳者との間においても極めて緊密な共同作業が実施された。通訳の高山はアルヴィンが日本人俳優に話している部分だけでなく、シンガポール人俳優につけている演出をも訳し続け、稽古場でおこなわれている作業を全員が理解できる状態を保った。

翻訳者たちは、『モバイル2』の創作プロセスのすべてに渡って演出家、劇作家、俳優、スタッフの間をさまざまな形でつなぎ続けた。その作業は、単純なテキストからテキストへの移し替えにとどまるものではなく、自らの経験やバックグラウンドを最大限に活用した、まさに先に述べたメディアエーターとしてのものであったと言える。

私個人についていえば、本来のドラマトゥルク/翻訳者としての領分を超え、演出家や劇作家の領分を「侵犯」することがたびたび起こった。シンガポールでの最終公演後のミーティングで、ハレーシュは言った。「いつもは僕がアルヴィンの領域を侵犯するんだけど、今回はケン(筆者)にさんざん侵犯された。」しかし、それに続けて彼が語ったことが『モバイル2』のプロセスの成功の理由なのではないかと思う。「でも、その『侵犯』は意味のあるものだった。それによって作品が豊かになった。僕は侵犯し、侵犯されることを楽しんだ。たまにはそうしたことがあってもいいかな、って思ったよ。」

インターカルチュラルな共同制作においては、旧来の役割分担は必ずしも有効ではない。さまざまなレベルで文化的交渉がおこなわれ、メディアエイトされる。そうした中で、翻訳者がさまざまな領域を「侵犯」し、人と人とをつないでいく。そうした可能性が発見できたのが『モバイル2』であった。

『コギト』翻訳プロジェクト:「解釈」を開放する

『モバイル2』で実験した方法論は極めて興味深いものではあるが、一方で実現のためには様々な要素がそろっていることが必要となる。今回も2006年以来の人間関係と議論の積み重ねの中で条件が整ったことによってこのような試みが可能となったと言える。また、この方法はゼロから作品を作り上げていく場合には有効であるが、既存の戯曲を翻訳上演するようなケースにそのまま適用することは難しい。戯曲の翻訳上演に的を絞った形で新しい可能性を見出すことができないか。それを目的に2009年に座・高円寺で開催された「アジア劇作家会議'09」で出会った三条会、そしてチェックポイント・シアター代表のフジール・スライマンとすすめてきたのがフジールの戯曲『コギト』の翻訳プロジェクトである。

そもそも、翻訳とは一つの解釈であるとも言える。それぞれの登場人物の性格や置かれている状況を自分なりに理解し、言葉使いや使用する語彙を選択する。さらに、翻訳先の言語(ターゲットランゲージ)においてなじみのない表現や事象が言及されている場合には、それが自然な形で受容されるように補足・修正をおこなう場合もある。これもまた一つの「解釈」と言える。

従来、そうした「解釈」は翻訳者の専権事項であった。しかし、自らの文化にとって異質な部分を解釈し、自分の文化的コンテキストに落とし込んでいくという作業は、インターカルチュラルな演劇行為そのものである。翻訳戯曲の上演にそうした部分が本質的に存在する以上、翻訳者が解釈のプロセスを単独で実行するのではなく、演出家・俳優と共同で翻訳テキストを作り出ししていくことが望ましいのではないだろうか。従来翻訳者が独占していた「解釈」を演出家や俳優に開放することで、演出や演技と密接に結びついた、コラボレーティブな翻訳を実現することができないだろうか。そのための具体的な方法を検討するため、2012年12月に実験的なワークショップを実施することになった。

言葉の壁を乗り越えつつ、演出家や俳優が翻訳者の作業を疑似体験することを可能としたい。そのような実験の肝として考え出したのが、我々が「フラット」な翻訳と呼ぶ翻訳台本である。これは以下のような特徴を持つ、ある意味で極めて不自然な日本語訳である。

- 登場人物にキャラクター(性別、社会的地位、性格等)を与えな



2012年12月に千葉の三条会アトリエで実施された『コギト』翻訳プロジェクトのワークショップ
左からフジール・スライマン、クリア・ウォン(ドラマトゥルク)、関美能留、筆者
© Checkpoint Theatre



シンガポールで実施されたワークショップ

いことを目標とする。

- 基本的には丁寧語を用い、です/ます調に統一する。
- 日本語においては主語が省略される場合が多いが、英語で主語が明示されている場合には、原則として全て訳出する。
- 意識は最小限にとどめ、可能な限り直訳する。ただし、直訳では意味が取りにくい、あるいは別の意味になってしまう場合には、該当部分を「[]」で囲い、その他に可能な訳を併記する。

ワークショップにおいては、翻訳者が事前に用意した「フラット」な翻訳を元に俳優が自らの言葉に台詞を置き換えて対話をするという実験を繰り返した。三条会の演出家である関美能留によるさまざまな「しかけ」を通して場面設定を変えたり、あるいは登場人物間の関係の設定を変更したりしながら、その結果としてどのような言葉が生まれてくるかを観察していった。

このようなワークショップにおける翻訳者の役割はむしろファシリテーター（進行役）に近いものとなる。俳優から出てくる日本語のテキストにおける創造性と、原文におけるニュアンスへの正確さをバランスさせ、この二つを橋渡しする。演出家の領域を「侵犯」しつつ、俳優に質問を投げかけ、議論をしかける。こうした作業を通じてキャラクター作りや関係性作りの過程とテキスト生成の過程を密接にリンクさせていった。その結果、俳優からはテキストを自分のものとして感じるようになり、より有効に表現することができるようになったとの反応を得ることができた。こうして、戯曲解釈の過程を演出家・俳優・翻訳者で共有する方法論の可能性が見えてきたのである。

千葉の三条会アトリエで1週間実施された「実験」で手応えを感じた我々は、日本での上演を最終的な目標として本格的に作業を開始することにした。今年9月におこなわれた作業はその第1段階であり、ワークショップ期間中には実際に戯曲に登場する場所を見学したり、食べ物を体験したりするスタディ・ツアーも実施した。さらに、フジールとのディスカッションにも多くの時間を割き、コンテキストの摺合せをおこなっていく作業を集中的に実施した。

これらはすべて、ワークショップにおけるインプロバイゼーションを通じた翻訳テキストの生成に影響を与えていった。スタディ・ツアーでシンガポールの富裕層の暮らし、特に植民地時代からの遺産を受け継いだ上流階級の文化を見た後に、俳優から出てくる言葉がどのように変わるのかを見るのはスリリングな体験であった。

今後は2015年初頭の上演を目指してさらに準備を進めていくことにしているが、もちろん課題も多い。まず、即興だけで言葉を紡ぎ出

していくのは容易ではないし、必ずしも新鮮な表現に結びつかわない。それが出てきやすくするための装置がさらに必要になってくるだろう。今回のワークショップでは、回想シーンにおける表現を深めるために関が俳優に過去の自分の海外訪問の体験を語らせるというタスクを課した。そこで使われた言葉を参照し、吟味することで、このシーンで使われるべき日本語がどのようなものであるのかを検討したのである。こうした「しかけ」をさらに周到に準備していく必要があるだろう。

また、「フラット」な翻訳についてもさらに検討の余地がある。2012年12月の最初の実験では設定したルールを厳格に適用したが、結果として英語ではそれほど難解な文章ではないのに、日本語では極めて理解にくい部分が生じてしまうこととなった。これでは「翻訳者の作業を疑似体験する」という目的からは離れてしまう。今回のワークショップにあたって準備した「フラット」な翻訳では、基本原則はできるだけ守りながらも一読してそれなりに理解が可能な文章とするように留意した。「フラット」な翻訳はあくまでも一つの装置にすぎないのだから自ら定めた原則に必要な以上に縛られる必要はないが、一方で理解が容易となるように翻訳者が解釈をしすぎてしまえば本末転倒となってしまふ。両者のバランスについては今後さらに模索していきたいと考えている。

さらに、ワークショップの場で生まれる表現はあくまでも「素材」であり、それをそのまま上演台本に使うことは不可能である。作品としての一貫性を確保するためには、最終的には翻訳者が責任を持って翻訳を仕上げる必要がある。ワークショップからのインプットを十分に反映しつつクオリティの高い翻訳に仕上げるのはチャレンジングな作業であるが、それを可能な限り高い水準で両立できるような方法を見つけていきたい。

インターカルチュラルな共同制作における翻訳のさらなる可能性に向けて

以上、駆け足でシンガポールでの二つのプロジェクトにおける試みを「翻訳」という視点から概観した。「上演されるまでは未成品である」という戯曲翻訳においては、翻訳者には伝統的な机の上での翻訳とは違う能動的なアプローチが求められる。インターカルチュラルな交渉の場として翻訳をとらえ、文化間の翻訳をも含む作業を実施した今回の二つのプロジェクトは、それを極めて拡大した形で実施したと見ることもできるだろう。その結果、そうした「拡大した翻訳」が共同制作のプロセスそのものをより豊かなものとする可能性が確認できたことは大きな収穫だったと考えている。

多文化社会であるシンガポールでは、演劇における多言語使用は珍しいことではなく、翻訳は日常的に行われている。国内の作品であっても異文化間の共同制作という側面を必然的に持つのがこの国である。今回の2つのプロジェクトではいずれも観客や演劇関係者との意見交換の場を設けたが、翻訳の重要性についての意識はこの国、シンガポールでも必ずしも高くないように思われた。今回、「拡大した翻訳」の経験をシェアできたことは、この国においても一定のインパクトを残すことができたのではないと思う。

まだまだ翻訳にはさまざまな可能性がある。この地で、さらにそれを追求していきたいと考えている。

(文中敬称略)



Photo: Alvin Tan

滝口 健 (たきぐち・けん)

シンガポール国立大学英語英文学科演劇学専攻リサーチフェロー。PhD(日本研究)。同専攻が進めるオンラインアーカイブ『Asian Shakespeare Intercultural Archive (AISIIA)』プロジェクト副代表、翻訳エディター。元国際交流基金クアラルンプール日本文化センター副所長。在職時から多数の国際共同制作にプロデューサー、翻訳、ドラマトウルクとして参加。参加作品に『あいだの島』(世田谷パブリックシアター、Instant Café Theatre Company [マレーシア]、国際交流基金、2001年)、『クアラルンプールの春』(パパ・タラフマラ、Five Arts Centre [マレーシア]、国際交流基金、2004年)、『モバイル』(The Necessary Stage [シンガポール]、2006年)、『Reservoir』(TheatreWorks [シンガポール]、2008年)など。2002年にマレーシアの舞台芸術賞 Cameronian Arts Awards 特別賞受賞。

Article—3

ある物体は名付けられる以前より、常にそのものである。

塚原悠也
Yuya Tsukahara

ジャンルを超えて活動/パフォーマンスを展開するcontact Gonzo設立者の一人であり、2011年度より当財団セゾン・フェローの塚原氏に寄稿していただいた。(編集部)

名前のあるものは、人間によって認識された物である。それは社会の中において概念上固定化された物である。ただし、名付けられた物体もしくは状態、状況、つまりある種の概念の総体は常に動きつづけているので、ある時期が来るとに名付け直されなければならない。動きつづけている、というのは人間が協働で動かしているのだから。もちろん動かさなくなった物もある。

名前のある料理を作ろうとすると、必ず何かが足りない。もしくは厳密に買い物をする必要がある。そのリストのひとつひとつがその名前を成立させる必要条件であるからだ。しかし、厳密に買物をしようとする、季節で安くなった旬の食材を買ひそびれる。しかし、名前とは常に仮称であると考え、買い物リストは厳密でなくなる。「その名前“のようなもの”」を作る事が可能になるからだ。大事な事は、それが全く違う物ではないということだ。名前は否定される事なく、

同時に常に内から外から揺るがされる必要がある。異なる素材で作ったものの名前が成立しないのではという不安はたいした問題ではない。作り出した料理は、名前がなくても目の前にある。というのが僕の立場で、ある概念に付与した名前を保持する必要があるという人もいる。状態を強化したがる人と、概念のアウトラインをいつも書き直したい人がいる。それは役割の違いでまた別の仕事である。

いきなりだが「コンテンポラリーダンス」はどうか。「コンテンポラリーダンス」は名詞としては随分と変わっている。

これは何を表しているのか。メソッドか、理論か、形か。いずれでもない。これは「領域」だ。現在何かしらの名前で保持されている様々なダンスの方法論から外れ始めたダンスの考え方、その形を一時収容するための領域だ。なので『「コンテンポラリーダンス」をしたい。』という文法は成り立たない。例えば「写真をやりたい。」というふうには決して成立しない。つまり「コンテンポラリーダンス」はある条件で常に、既に、成立している不明な物である。少なくともそうあるべきだ。

「イタチのいる家」から「いまいるフライブルグ」まで、時系列的に遡る

いきなりだがここから友人のメコン・タイガー氏にインタビューしてもらおう形ですすめたい。たまたま別件でやり取りをしていて、この話にもつながると思ったので英語でのやり取りを自分で翻訳した。メコン・タイガーは古くからの友人で(といっても実は本名は知らないけど)、その名の通りずっとメコン・デルタ界隈で移動をしながらいろいろな人をインタビューして、それらをポケットwifiで海外の編集者に偽名で送ったりするという活動をしている。自力でラジオをつくった森の奥にすむ民族の少年とか、オセアニア界隈の地元のサーファーの特種な技だとか、ほかに東南アジア圏のギャングの食生活などをレポートしている。各地の現代アートにも詳しく、自身も作品として架空のインタビューの記事をつくったりしている。僕はジャカルタで知り合った。いまは僕のドラマトウルクに近いというか、そういう距離にいる。

メコン・タイガー (以下MK): 今年はずいぶん忙しく、YCAM*で展示とパフォーマンスを組んで、青森のホテルでコラボの作品を作っていたね。

* 山口情報芸術センター (Yamaguchi Center for Arts and Media)



牛タンと筆者

いまはフライブルグ？ 何をしてるの？

塚原：フライブルグは割りと大枠で呼ばれたというか、来てから知ったけど「都市とガーデニング」という内容の中規模のフェスの一環として呼んでもらった。いずれにしても前から呼びたいと言ってくれていて、やっと実現したので良かった。僕たちは劇場に滞在してるんだけど、その滞在の様子を撮影してフェイクのドキュメンタリーをつくらせてる。それがメイン。パフォーマンスもやるけど、それも滞在中の出来事として映像は客観的に扱う。フェス自体は、劇場前の広場で作った麦をひいてパンを焼いたり、予想外のベクトルを含んで驚いた。担当がアンナ・ワグナーという2011年にゴンゾのヨーロッパツアーを画策した人のひとり。非常にクレバーな人だと思う。

MK：へー、劇場はどんなところ？

塚原：フライブルグ市が持つ劇場で、オペラとか演劇とかそういう古典をおそらくメインでやってる典型的な地方の公立劇場。でもコンテンポラリーの部門もあって、おれらがなんやかんや打ち合わせしてる横でヤスミン・ゴデールのチームが制作してたりもする。5個くらいサイズの違う空間があって、それぞれが専門のテクニカルチームをもってる。オーケストラやオペラ歌手も含めて250人くらいが雇用されているらしい。エレベーターでコントラバスの軍団にかこまれたり、階段を10人くらいのカツラの集団がいそいそと歩いてたりする。そこにゴンゾ。

MK：そういう劇場のテクニカルチームとはうまくやってるの？

塚原：映像を作るってこと以外はほとんどノーブランチで来て、来てから小屋っていうかゴンゾ解釈の茶室を建てたいとかそういう話をしたり、木の端材をあつめたくなって使っていいよと言われた部分をあさっていると、別の人はウロウロしてるおれらを観て「あれは誰だ？ なんで勝手にここにいるんだ。」みたいなことになって、それをアンナが間に入ってくれている。そんな動き方する人がたぶん来た事が無いからだと思う。あとはこっちの人は思っていた以上に計画的に動くので、やりかたとしては正反対というか。インパクト、丸鋸を持ってきてたら僕らで1日で出来る事が、劇場の木工チームに発注しないと3日かかってしまったりする。仕方ない。それは特化している部分が違うから。個人個人としてはみんないい人だし、もの凄く献身的に考えてくれる。ただ、アンナとしては対システムとのそういうコンフリクトは予想していたらしい。そもそも僕らみたいなのを「劇場」に放り込みたかったみたい。

MK：なるほど、それはまあしゃあないね。そして、君らも君らやわ。

塚原：いや、でも謝らへん。感謝する方向で。

MK：最近はMoMA*をはじめ、ダンスの企画より美術の企画で呼ばれる事が多くなった？というか今回みたいにその間というか。

塚原：確かに。MoMAでやったのもそうだしYCAMでの企画とかもまさにそうやったと思う。山にすんで、美術展を仕込んで同じ経験と素材をもとに、パフォーマンス・ツアーのような作品を作ったり。でもそれぞれは独立してみれる構造というか。それにそもそも「ダンスの企画」って少なくなってると思う。

MK：まあそれはそうかも知れない。あっても、まあここにゴンゾは呼ばないやろうっていうラインナップだったり。でも劇場でやる事と美



国立国際美術館 風穴展でのインスタレーション Photo: 福永一夫

術としてやる事とかどう考えてるのかとか聞かれない？

塚原：たまに聞かれるけど、どうしてそれをやるのかということあまり考えてない。劇場であれ美術館であれ、ギャラリーであれ、やればやるほど、やりたい事は山ほど出てくるので、なぜそれを、どこでやるのかを自己問答として考えることはいまはない。そこ整備しすぎたら僕は面白くないし。それに美術の分野だからパフォーマンス作品が作れない訳じゃない。もしくはパフォーマティブな発想で物を作ることはできる。国立国際美術館の風穴展で作らせてもらったインスタレーションとかはまさにそう。人がいなくてもパフォーマティブな状況を作る試みというか。

あとは、昔ダンスボックス**で制作スタッフだった頃「アーティスト」という人たちがどうやって生計を立ててるのか全然分からなくて。身の回りで売れてる人、仕事の多そうな人のギャラを想像しても、年間で大人が暮らせる金額ではないなと気付いた。毎日考えて、夢の中でさえ考えて、作品を作ってもその分のペイがある訳じゃないし。で、それってどういうことやねんと、なんかちょっとイラつき始めて(笑)。例えば、自主企画とかの予算書を見てると、自分の取り分はほとんど無く、人のために仕事作ってるようにさえ見える。つまり、自分で作り始めたためっちゃ売れないと日本でダンスの現場だけでは暮らせないぞと思って仕事の場所を増やしたいと思って、ダンス以外の現場にいる人たちとも話し始めた。それが大阪府立現代美術センターでの吉原治良賞記念アートプロジェクトに参加することにつながって、そこからいきなり今までのことが文字通り全部地続きにある。その間、6年くらいかかってるけど。

それに加え、自分たちがやろうとしていることを考えるとダンスだけでなく、美術の現場の方がより広く考えられる部分があると思ってたから。ダンスの企画で、今回は映像だけですとか、動いた痕跡だけですとか、言いにくいでしょ。それに美術にもパフォーマンスの歴史はずっとあるから。屋根から飛び降りる写真、とか。大きい紙をつきやぶる、とか。そういう文脈とも接続させてみたかった。その方が家に帰って考える事がたくさんあるから。

* ニューヨーク近代美術館(The Museum of Modern Art, New York)

** NPO法人 DANCE BOX



リハーサルと称した「山サーフィン」

だからそういう二つの理由でいろいろなところで仕事をしている。そういうコンセプトチャルなプロジェクトのつもり。ほくみみたいな「アーティスト」じゃない人がアートできるのかとか。そういうのも含めて。

MK: きみは「アーティスト」じゃないの？

塚原: 多分違う。そこに紛れ込んだ人が作品発表してる。原理主義的に考えると、ぼくはまだ劇場のボランティアスタッフ。バレないように舞台上に出てきてる。もしかしたらやっても無理矢理に芸術分野に落とし込んでくれるだけかもしれない。

MK: ちょっとわかるような、わからないような。でもアマチュアリズムがある種のエスタブリッシュメントとぶつかるところに面白さを見いだしてるよね。確実に。そのことかな。コンテンポラリーダンスのエスタブリッシュメントに関しても別のところで話してたね。それで言うと例えばゴンゾはリハーサルとかわざとやってないね。山を滑り降りるのがリハとか言ったり。ところで、お金の話になったから聞きたいけど、なんか活動の始めの頃は家もボロボロだったよね？ 一度、泊めてくれた。

塚原: 2008～2012年くらいかな、まったく金なかったしね。考える時間も無くなってきたからバイトもやめたし。しかも家賃一万円のボロ屋を、はじめは改装しながらその切り出した廃材を捨てる金さえないから毎日木材を20センチ以内に刻んで普通ゴミとして捨ててた。一ヶ月くらい(笑)。そのまましばらく、イタチやネズミと暮らしたら、世の中がだいぶ変わって見えた。その頃も頑張ってたはずやけど、一方で「どないしてくれんねん。もう後は無いんやぞ。ほんまに知らんぞ。」という、誰に向けて言ったのかも知らないけど、ひとりでもちゃくちゃ偉そうな気持ちでいた。多分大きな方向に言った。

MK: だれも君の事なんか知らんのにね。

塚原: その通り。

MK: これからはどういう活動が待ってるの？ もしくはやりたい事はある？

塚原: 今は来年のヨーロッパツアーの話し合いを進めているところ。ゴンゾの活動以外には、いま2014年の2月にアジア圏のアーティストにフォーカスしたダンスフェスのディレクションをする。主催はダンスボックスで。それが凄く楽しみ。

もっと長期的な事で話すと、ぼくは大阪市に、企業が共同で出資

する現代美術館を今住んでる中津という地域に建てたい。200席ほどのシアター付きの。その美術館は行政主導ではないということがミソで、課題が多すぎるけど、それが実現することは可能だと思う。資本主義がここまで来てるのに企業が考えを変えないのはおかしいし、余裕があるからではなく、文明に投資するという哲学ごと共有してリスクを負ってもら。スポーツメーカーとか建築工具のメーカーとか、薬品メーカーとか、美術作品を収集したらいいのと思う産業分野が山ほどある。そこに、とにかくまかせてくれと。去年、ザルツブルグにある「サウンド・オブ・ミュージック」の舞台にもなった古城での泊まり込みの勉強会に参加してその考えを強くした。ファッションではない、静かに未来へと食い込んでいく現代の美術作品を集めて地元の

人たちと共有したい。一方で、僕が多大な影響を受けた大阪にある地の特有の表現、ブリッジやベアーズ、エポック等の空間が見せてくれた表現も同じように紹介したいし、保育所、出版部門も必要。

MK: 君の考えるノアの方舟という事やね。

塚原: のったら沈みそうな言い方するね。でも話すのはタダやし、書いておいたほうが誰かが見てくれる。ぶっちゃけまず25億円くらい欲しい。そしたらその後の25年くらいは、めちゃくちゃ状況を変えられる。君は今なにしてるの？

MK: いまは、いろいろと移動しながら記事を書いて、舞台芸術3部作、みたいな文章を書いている。心配を消す事が抜群にうまくて上演中も客には見えずに舞台の真ん中を横切ることができるフリーランスのテクニカルスタッフが、色々出来ちゃうから、ギャラを3人分要求して揉めるっていうやりとりを生い立ちから文章にして、そういう方向の物をまとめて出版してくれそうところを探してる。

塚原: だいぶ変やな。

いちばん始めに書いたメのような文章

contact Gonzoをやっていると、よく聞かれる質問に「これは芸術か。」というものがある。おそらく「いったいどういうつもりなのか。」とい



Stelarc x contact Gonzo -BODY OVERDRIVE-展(京都芸術センター/2010)より

う質問なのではないかと思うが、自分たちとしても「よくわからない。」というところである。もっと言うと「芸術であつてもいいし、そうでなくてもいい。どちらにしてもそれは僕らに影響は無い。」というところであり、そもそも私たちはその判断をする立場に無い(多少は「なんだその質問、ケムに巻いてやろうぜ!」と考えているときもあるかもしれないが)。つまり芸術であろうと、そうでなかろうと、この何かしらの状態は、既に生まれていて存在している。それこそが僕たちの強みであり、それが何なのかを定義する事は、僕の考える芸術家の仕事ではない。そもそも芸術家がいちばんいい仕事をするときは、もう何が何だか分からない、ちょっと気を失ってるかのような時間帯に大事な部分が出てしまう事も多いのでそもそも本人に正確な定義付けは不可能であろう。

大げさな話に聞こえるかもしれないが「芸術」は(「サーフィン」とともに)人類の最後の砦だと考えている。それは例えば「資本主義」とか「科学」よりも奥に位置すると僕は考えている。人間という種は、ある時期から能動的に、自分たちでは理解できない、すれすれのものを生み出しはじめている。ある特異な個人ではなく、人間という種が必然的にそうしている、という考え方である。合理的でない、非生産的な何かしらを。それはまるで自らの頭脳を試し続ける行為のようにも見受けられるし、言い換えればそれは認識行為の境界線を暗い部屋で毎日問い直す作業である。拡張するだけでなく、ひっくり返したり、ねじったりしているかのようである。それは「芸術わからへん。」という人間もすべて巻き込んだ無意識の協働作業で、そこに自分もいる。全く驚くべき事である。



塚原悠也(つかはら・ゆうや)

1979年京都市生まれ。2002年よりNPO法人DANCE BOXのボランティアスタッフとして参加。2006年にcontact Gonzoを垣尾優とともに立ち上げる。現在は5名で活動。関西学院大学大学院文学部美学専攻修士課程修了(永田彰三ゼミ)。人と人とが殴り合い接触するパフォーマンスをはじめ、そのリハーサル代わりに山や森に入っていた経験から「山サーフィン」を開発。巨大なコンクリートの坂や、土砂崩れの跡等をメンバーが滑り落ちる映像を制作する。

<http://contactgonzo.blogspot.jp/>

近年の主な活動

- 2010年 六本木クロッシングにてインスタレーション発表
あいちトリエンナーレにてパフォーマンスを発表
- 2011年 国立国際美術館「風穴展」にてインスタレーション発表
- 2012年 パノラマフェスティバル(リオデジャネイロ/ブラジル)参加
- 2013年 ニューヨーク近代美術館(ニューヨーク/アメリカ合衆国)にてパフォーマンスを発表
YCAM10周年記念事業にて森に2週間滞在し、インスタレーション、パフォーマンスを発表
レイキャビク・ダンス・フェスティバル(レイキャビク/アイスランド)参加
12月7・8日 Take a chance project030 コンタクトゴンゾ×ホンマタカシ『熊を殺すと雨が降る』(伊丹市アイホール)
12月21日~2014年2月16日 メディア・キッチン/タイ展(バンコク芸術文化センター)

【お詫びと訂正のお知らせ】

viewpoint第64号の松岡和子氏による記事「つなごうとする意志—2013年上半期の舞台を見て」におきまして、文中では「伊丹市のアイホールはこの秋『現代演劇レトロスペクティヴ』と銘打つ企画を始動させます」とありますが、正しくは2009年度より開始され、本年度で5回目を迎えます。関係者ならびに読者の皆様にお詫び申し上げます。

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第65号

2013年11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 東貨ビル8F

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

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

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2014年2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。