

# view point

THE SAISON FOUNDATION

70

セゾン文化財団ニュースレター第70号  
2015年2月25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 — 25 February, 2015

## 目次

- 多田淳之介◎『가모메 칼메기』まで。のこと。から。…………… p.01
- ソン・ギウン◎そうやって歴史と向き合っている…………… p.03
- イム・ジエ◎時間における身体——過去と現在の間にて…………… p.06
- あごうさとし◎京都アトリエ劇研——地方の民間劇場の取り組み…………… p.08

『가모메 칼메기』プロジェクトは、韓国の劇作家、演出家のソン・ギウン氏と、日本の演出家の多田淳之介氏による協働事業。当財団「国際プロジェクト支援」プログラムにて、2012年度から2014年度まで、そのリサーチと創作過程、公演に対して継続的に助成を行った。  
(編集部)

Article—1-1

## 『가모메 칼메기』まで。 のこと。から。

多田淳之介  
Junnosuke Tada

### 『가모메 칼메기』まで。

2008年に初めてソウルで作品を作ってから、ソン・ギウン氏の主宰する第12言語演劇スタジオとの共同製作を2009年から毎年続けてきました。そして2013年10月、Doosan Art Center 製作でソウル

にて上演された、チャーホフの『かもめ』を日帝朝鮮に翻案した『가모메 칼메기』(翻案・脚本:ソン・ギウン、演出:多田淳之介)は、第50回東亜演劇賞において、作品賞、演出賞、視聴覚デザイン賞の3部門を受賞、50年の賞歴の中で初の外国人演出家による正賞受賞と、韓国内では出来過ぎとも言える成果を上げました。翌2014年11月には北九州芸術劇場、KAAT 神奈川芸術劇場にて日本公演を行い、こちらも好評のうちに幕を閉じたと言えるでしょう。

この数年で日韓文化交流は様々な形で行われるようになりました。私たちの作業もその流れの一つであり、過去からの流れを受け取り、次につなげていくという使命も感じています。私とソン・ギウン氏との出会いも、先に韓国の俳優・演出家である故パク・クァンジョン氏と、私が演出部に所属する劇団青年団主宰の平田オリザとの友情があり「多田って奴がソウルで初めて作品作るから面倒見てやってくれ」という先輩方の厚意の賜物でした。こうして出会った私たちはお互いの国の文化、同時代演劇、劇団活動、俳優の違いなど様々なことを話し、お互いが主宰する東京デスロックと第12言語演劇スタジオのコラボレーションで継続的に作品を発表し、自分たちの世代で日韓交流の新しい時代を作ろうと、壮大な夢をスタートさせました。

私たちの活動の特徴は、継続に重きを置いてきた事でしょう。お互いの劇団、俳優のスケジュール、助成金申請のタイミングなども相



フィールドワークで行った西大門刑務所(独立運動家が多く収容、処刑された刑務所)

談しながら公演を企画してきました。多少の無理はしながらも、このコラボの意義は当たり前若手劇団同士が協働する可能性の提示でもありました。「交流」というと、異なるものの出会いという印象がありますが、私たちは気付けば東アジアという同じ共同体の中で活動してきたように思えます。名目上は劇団同士のコラボですが日韓にまたがる一つの劇団のような関係かもしれません。そして、韓国演劇界で韓国語の作品を作ってきたことも特徴でしょう。日本演劇の文脈を押し付けずに韓国演劇界で活動することは当初からかなり意識してきました。現に東京デスロック単体では、いまだにソウル公演をしていません(笑)。もちろんお互いの国の作品を紹介する交流も大切ですが、私たちは日韓の文脈作りを目指してきたと言えるでしょう。

### 『가모메 칼메기』韓国初演のこと。

『가모메 칼메기』は私たちの作業の一つの到達点でもあり、それまでの私の演出作をギウン氏がプロデュースする形から、演出家と作家という新しい関係の始まりでもありました。歴史という課題は今でこそ良かったと思えますが、韓国で日帝時代を日本人が演出した前例もなく、その苦労は絶えませんでした。期間中一番口にした韓国語は間違いなく역사(歴史)です。稽古でも、日韓俳優と一緒に歴史博物館や西大門刑務所を訪れたり、当時の映像や青年団のソウル市民3部作を見たり、歴史についてのディスカッションも何度も繰り返しました。韓国人同士でもかなり意識の差があり、日本人は意識も知識も無い、その状況でも話ができたのは俳優同士も長年の作業で友人としての関係を築いていたからだと思います。そしてたどり着いたことは、どうやっても気持ちは共有できないということでした。例えば日本人にいじめられる朝鮮人の姿は、韓国では教科書やテレビ、演劇でも見慣れた光景、日本人にとっての終戦後チョコレートを配るアメリカ人のようなものです。しかし日本人がその光景を見ると気まずく申し訳ない気分になるでしょう。こういった感覚の違いは、想像はできても同じ気持ちには絶対なれません。

当然観客の反応も日韓で全く違いました。韓国では受賞したくらいですから演出や翻案戯曲への評価も多く受けましたが、やはり歴史に対する反応は多く、演出家が日本人だというバイアスも今までの作品に比べかなり強いと感じました。稽古場でも、これはそもそもダメなのか、演出家が日本人だからダメなのか、ということをよく相談しました。例えば朝鮮の少年が出兵するシーンで使用した旭日旗は、



ソウルでのリハーサル



2014年1月ソウルでの「第50回東亜演劇賞」授賞式にて演出賞を受けとる筆者(右)

当初舞台美術として置いていたところ、日本人が旭日旗を掲げに来たと批判される可能性があるという話になり、旗の何パーセント見えているとダメか、旗をちょっとずつ隠しながら協議しました。相当バカバカしいですが本気です。まあ、さすがに笑いながらやりましたけど。最終的には軍国主義のシンボル以外に見えなければ大丈夫だろうということで、出兵のシーンだけで登場させました。これも演出家が韓国人なら舞台美術として置いておいても大丈夫だそうです。日韓共に曲解したがる人の多い問題ですから、こういった配慮を日韓でできたことも貴重な経験でした。それでも観客からは自分が想像もつかなかった歴史に対する批判も沢山あり、同時に歴史を共に扱うことの可能性も感じました。韓国初演は激しい賛否両論と歴史的な受賞で幕を閉じ、日韓の俳優、スタッフが歴史観でぶつかる事一度もありませんでした。

### 『가모메 칼메기』日本再演のこと。

日本再演に向けては初演で問題になった部分も改善し、日本の観客を想定した変更もありました。終盤の黙祷のシーンでは靖国参拝を肯定しているとの批判が多く、サイレン音をカモメの鳴き声に差し替えたり、ラストには韓国側から見た歴史の字幕を追加しました。全体的にも日本人の支配的な印象を強め、日本の観客にとってショックが強まるよう変更しました。初演時は日本人を悪く描く加減が掴みきれなかったこともありますが、初演からの一年での日本国内の変化、特定秘密保護法や集団的自衛権、戦前を彷彿とさせる出来事の影

響も大きかったと思います。結果、初演より質も上がり、口コミで観客も増え最終日には入りきらないほどで、充実した成果を得られたと思います。日本の観客の反応では『かもめ』を身近に感じたという声を多く聞きました。当事者として物語を受け止めてくれたということでもあり、戦争に突入していく1930年代の空気が日本の観客にとってはより現代性を持っていたとも感じます。日本公演は驚くほどの絶賛と受賞無しという成果をあげ(笑)、そして日韓共通では「この作品を相手の国の観客はどう思うのか?」という反応が多かったのが成果だと感じています。芸術作品の役割は歴史問題を解決することではありませんし、問題が起きることも悪いとは限りませんが、ただ日常では持ち得ない視座や思考を促すことが大切です。その芸術作品としての意義は果たせたのではないかと感じています。そして、一つの作品で日韓それぞれの観客に何を届けるのか、何が届くのかを実感できたこと、日韓で共に文脈を作る事の実感を得られたことが今後に向けての大きな収穫でした。

### 『가모메 칼메기』から。

韓国で活動を続ける理由をよく聞かれますが、基本的に日本人は異文化に弱く、自分と違うものは排除し、自分たちの文脈以外で物考えるのも苦手、しかし間違いなく50年後には人口が減った分外国人が増え、いずれ登場人物が日本人だけの物語は不自然なるかもしれません。しかし今の日本社会は無謀にもそれに逆行し、多様性を排除する方向に進んでいるように見えます。日本人同士であっても他者同士であることに変わりはなく、多様性の排除は国家の否定でもあるはずなのに。もしかしたら日本という国が減んだ結果この島は多国籍になるのかもしれませんが。どちらにしろ社会が多国籍になれば演劇も多国籍になります。ですから今の社会でこれだけ近い韓国と協働することは当たり前のことで、むしろ今韓国とすら何も出来なければ日本に未来は無いです。今後日韓協働が映し出す世界がどう変貌していくのか、私たちが担うべきことだと思っています。お互いの違いを違いのまま、いかに現代に活かすべく協働するかが鍵だと確信しています。日韓交流は、初めはお互い似ていると感じ、だんだんと違いに気づいていくという特徴があります。違いを理解するのにも時間はかかりますから、やはり継続性を持った交流が必要でしょう。単なる技術移転、交換ならば演劇という共通言語をもってすれば容易いことで、お互いの国内レベルの向上には役立ちます。しかし現在の国際交流に、演劇に求められていること、やるべきことは、今

の国際社会を映し出すことです。もしかなくても日韓の政治的関係はしばらく良くはならないでしょう。だからこそ芸術はその関係を映し出し、人々に問いかけていく必要も感じていますし、日韓交流はそのレベルにあるべきでしょう。今後も韓国、ソン・ギウン氏との協働は続きます。敗戦から70年、日韓国交正常化から50年、どんな形で迎えるかわかりませんが確実にやってくるであろう多国籍、多様性の時代へバトンが渡せるような活動をしていこうと思います。



Photo: やじまえり

### 多田淳之介(ただ・じゅんのすけ)

1976生。演出家、東京デスロック主宰、富士見市民文化会館キラリ☆ふじみ芸術監督、青年団演出部。古典から現代戯曲、パフォーマンス作品まで幅広く創作。俳優の身体、観客、時間を含めたその場での現象をフォーカスした演出が特徴。地域に滞在しての市民参加作品の創作、小・中・高校でのコミュニケーション授業、大学での講義、ワークショップなどを通じて、演劇の持つ対話力、協同力を演劇を専門としない人へも広く伝える。2010年4月に富士見市民文化会館キラリ☆ふじみの芸術監督に公立文化施設演劇部門の芸術監督としては国内歴代最年少で就任。2008年より毎年韓国でも作品を発表、2013年12月に日韓共同製作作品『가모메 칼메기』に於いて韓国で最も権威のある東亜演劇賞演出賞を外国人として初受賞。2013年より一般財団法人地域創造リージョナルシアター派遣アーティスト。四国学院大学非常勤講師。2009年～2010年公益財団法人セゾン文化財団ジュニア・フェロー対象アーティスト、2015年度よりシニア・フェロー対象アーティスト。

<http://deathlock.specters.net/>

Article—1—2

## そうやって歴史と向き合っている

ソン・ギウン  
Kiwoong Sung

### 2013年2月、東京。

2013年初頭、私は東京の森下スタジオのゲストルームで、二ヶ月間程滞在していた。秋にソウルで上演する『가모메 칼메기』の準備とリサーチ、そしてその戯曲を書くためであった。

『가모메 칼메기』は、アントン・チェーホフの名作戯曲『かもめ』を1930年代の朝鮮を背景にするアイデアから始まった演劇であった。演出は多田淳之介。韓国と日本の俳優が共演する二重言語の舞台。植民地支配下、朝鮮語と日本語とが共存していた当時の現実を反映する構図である。



『가모메 칼메기』2014年11月日本公演より Photo: 石川夕子



『가모메 칼메기』2013年10月ソウル初演 Photo: Doosan Art Center 提供

悩んでいたのは、この物語の年代をいつにするかということだった。1930年代前半にするか、1930年代後半あたりにし、最後、第4幕の時代を戦争の時期にしてみようか。

私は、1930年代前半を背景にする芝居を4本書いたり演出したりしてきた。正確に言うと、1933年から1935年の間。被植民地の鬱積した気運の中でも、日本を経由して流入してきた西洋のモダン文化が青年達を浮き浮きさせたりしていた妙な時期でもある。私はそういう時代を、私的でノンポリティカルな観点から描く演劇を作ってきたのだ。

結局のところ、ドラマトゥルクのイ・ホンイさんと私は、『가모메 칼메기』の第4幕で、1930年代後半の戦争時期に飛び込もうと決めた。ほぼ衝動に近い直感による選択だったかも知れない。

ところが、歴史を素材にする度、私は常に、当時の風俗や言語を微視的に覗き込み、それらを再現したがる欲求に捕らわれてしまう。しかし、その時代についてはまだ詳しく知らなかったし、勉強するところも多すぎた。しかも、これは朝鮮だけではなく、日本まで視野を広げないといけない仕事である。

進捗は遅かった。私は、ぼんやりとなっていた。森下のコンビニで買った週刊誌で日本の政治や嫌韓の記事を読もうとすると、なんだか頭が乱れるようになった。母語じゃない日本語で、行間の細かいニュアンスまで掴むには、背景知識が足りない。

その内、2月末には、東京で私の戯曲『朝鮮刑事ホン・ユンシク』が日本語に翻訳され、朗読公演の舞台に上がる機会があった。1933年に起こった実際の事件を素材にした作品。そのアフタートークで

私は、「今までは、一見ロマンチックにこの時代を描いてきたかも知れないが、実は、非常に問題をはらむ重い時期へだんだん近づいていると感じる。今日のこの戯曲は、日本人には気まずい時代を非政治的に、ソフトに描いたことで歓迎されたかも知れないが、いつかその問題な歴史と勝負して、日本人も韓国人も両方気まずくなるような芝居を作ってお見せしたい。」という趣旨の言葉を述べ、拍手をもらった。が、格好良く遠い未来の夢を無責任にしゃべっただけで、まだ私は巨大な歴史の津波に立ち向かう準備ができていなかった。まるで、私が好きな小説家クボ氏が、何の準備もなく第二次大戦の時期を、続いて朝鮮戦争の時代を迎えたように。

## 2013年10月、ソウル

5月、第1幕の台本だけをもって行われた『가모메 칼메기』の事前稽古も終わり、夏に入っても、戯曲の脱稿はまだまだだった。それで私は、予定されていたベルリンでの3ヶ月間のアーティスト・イン・レジデンスへ、執筆の資料を抱えて出発した。

そうやってようやく完成しメールで送った戯曲は、石川樹里さんの日本語翻訳を経て韓国語、日本語対訳の厚い台本になった。しかし、それを読んだ俳優とスタッフの反応は、今一だった。何を描いているのかわかりにくいし、歴史への見方が鮮明じゃないので韓国人観客から反感を買うだろうと。しかし、もうボールは演出家の多田君の手に渡されているはずだった。

戯曲を書きながらの私の格闘以上に、2ヶ月もない稽古期間は、多田君にとって大変な時間だったろう。今まで以上に本格的で複雑

な日韓コラボレーションで、馴染みのない80年前の朝鮮でのよく知らない韓国語シーン、歴史感覚があまりにも異なる未知の韓国観客の視線を意識しなければならない、三重、四重の苦しみ。

芝居の形は、初日一週間前になってからやっと見えてきたと覚えている。私が最初書いた戯曲の3分の1以上がカットされたりアレンジされたりしていたが、私は多田君のその演出が非常に面白かった。特に、自分で演出したら絶対に不可能な舞台が目撃できることもとても楽しかった。

作家として設定していた二つの大事な流れ、つまり、チェーホフ式の片思いが戦争という暴力へ繋がっていくことと、馬鹿馬鹿しいくらい感情が過剰な芸術へ繋がっていくことのうち、多田君の演出は前者である戦争への流れに焦点を合わせていたと思う。それで、私が想定していた以上に、政治的な歴史の文脈が浮き出されている舞台になった印象だった。

10月、Doosan Art Center Space 111に集まってきた観客の反応は、確かに分かれていた。韓国では類例のない独特な演出スタイルに対して好き嫌いの声もあったが、やはり歴史認識について議論百出した。例えば公演のエンディング。第4幕の時点である1938年から、現在の2013年まで年号の数字がカウントアップされていく演出に関して、日本人の演出家が日本の戦争責任と歴史反省を避けるために、日韓の間の不幸な歴史を簡単に普遍な人類の歴史へずるくも一般化している、と怒る人がいたのだ。

年末、いくつかの演劇賞の審査会でも、私たちの『ガムゲ カルメギ』はその歴史観が疑われていたらしい。幸いにも、翌年(2014年)の1月、東亜演劇賞の審査員達は、そういった批判とは正反対の評価と共に、演出賞など3部門で賞を与えてくれた。

## 2014年11月、ソウル、北九州、横浜

1年ぶりの『ガムゲ カルメギ』。今回は日本上演。演出の多田君は、自分がよく知っている日本の観客の反応を予想しながら、よりはっきりしたトーンで演出を整えていった。

エンディングの演出は、年号の数字だけではなく、日韓の歴史上の出来事を具体的に出すことに変えた。とりわけ、大勢の日本人が韓国の歴史や韓国と関わる近現代史を知らないということを考慮した選択だった。多田君と私は、どの出来事を出すのが良いのか、両国で異なる表現で言われている出来事をどう書くか、出さなければならぬかを慎重に話し合った。それから、日本語と韓国語との両方の言葉でそれらを入力した。過去100年余りの近現代史を指先で触れているような感じ。

北九州芸術劇場での初日。特にその字幕は、1930年代の歴史がこの頃の日本社会でパラレルに現れているかも知れない、当時日本と朝鮮が抱いていた問題が今まで解決されないまま流されてきているかも知れない、という問題意識を喚起させるのに、有効に働いているようだった。

韓国のような大統領直接選挙システムではないためなのか、日本人は政治や歴史のことを、距離を持って眺める傾向があると思う。多田君は例の得意な方法で、そういう日本の観客の目前まで、遠い歴史のことを引っ張ってきて、今の日本社会の文脈の中で感触させていた。客席はそれに色々反応していた、と私は理解している。

## 2015年1月、ソウル

年が明けた。2015年である今年、日本の言い方でいうと終戦70年、韓国では解放70周年に当たる。そして、日韓の国交がようやく正常化された1965年の日韓基本条約からは、ちょうど50年になる年でもある。

それと関係があつたりなかつたりして、特に今年、私のスケジュールは、日本と関わる仕事ばかりである。今、進行中なのは、平田オリザさんの戯曲「ソウル市民」シリーズの翻訳出版。これから待っているのは、その平田さんとの『新冒険王』の共同創作、1935年を背景にする自分の戯曲「クボ氏」シリーズのうち一本の改作と鳥取での招聘公演、そして多田淳之介君との新作。日韓関係が悪化する中、もう両国の友情を歌うような芝居は作ってられない。全て真剣に日韓関係や歴史のことを取り扱う仕事である。

韓国で私は、学生運動や民主化闘争が終わってから現れた、脱政治的で個人主義者の世代であると言われてきた。私の演劇もまた、最初の頃は微視的で日常的なことにこだわるようなものばかりだった。そういう自分がこのような歴史とか政治とかを背負う作品に次々臨むようになるなんて。

昨年12月、多田淳之介はまたソウルに飛んできた。3.11とセオウル号事件に対応する芸術活動の経験を韓国の演劇人と分かち合う交流プロジェクトをやるためだった。多田君も、3.11以降、アーティストとして社会との向き合い方が変わったと言っている。

せっかく背負わなければならない歴史なら、政治なら、そして共同体の問題なら、十字架のように苦しむよりは、きちんと目の前にして向き合ってみたい。もちろん、それほど簡単な仕事ではないはずだが。

小説家クボ氏のパク・テオウンは、戦中、日本支配への、或いは戦争への協力的行為から自由になれなかった。朝鮮戦争中には、北朝鮮に行ってしまった。そして、離散家族として一生を送った。そういう風に、歴史の津波そのものには飲まれたくない。ただ、芸術家として歴史と向き合う仕事には、頑張っただけで耐えていたい。



ソン・ギウン (成善維 / 성기준)

1974年、大邱生まれ。劇作家、演出家。第12言語演劇スタジオ主宰。1999年、東京外国語大学で一年間交換留学の際日本語を学び、平田オリザなどの戯曲の翻訳、野田秀樹作・演出の『赤鬼』韓国バージョン(2005)、『半神』(2014)、多田淳之介と東京デスロックとのコラボレーションなど、日本演劇との交流と合作にも関わっている。韓国芸術総合学校演劇院で修学後、2006年より本格的に劇作、演出活動を開始。2007年、ソウル芸術の殿堂で「自由若い演劇V」の公募で選ばれ、『小説家クボ氏と京城の人々』を上演。同時期からDoosan Art Centerの「育成アーティスト」に選定。2011年、『カガクするココロ——森の奥編』(平田オリザ原作)で第4回大韓民国演劇大賞優秀作品賞。2013年、第4回「ドゥサン・ヨンガン芸術賞」公演芸術部門、「今日の若者芸術家賞」演劇部門受賞。『多情という名の病』は、第20回BeSeTo演劇祭招聘作品として、2013年11月に東京の国立劇場小劇場で上演。

## 時間における身体 ——過去と現在の間にて

イム・ジエ  
Lim Jee-Ae

ベルリンを拠点に活動する韓国の振付家・ダンサーのイム・ジエ氏は、当財団のヴィジティング・フェローとして2014年来日。「身体のアークイブ——日本と韓国の伝統とコンテンポラリーダンスの実験」をテーマに、森下スタジオを拠点に日本国内でリサーチを行った。本稿では、ダンスの創作活動における滞在型リサーチの意義について執筆いただいた。（編集部）

### はじめに

私は韓国の伝統舞踊とヨーロッパのコンテンポラリーダンスの概念の境界を再考察する取り組みをしています。伝統の慣例と概念を辿り直すことが、私にとって創作のツールであり、作品の中心軸です。

例えば『1分の中の10年』という三部作では、現代における伝統、過去の役割、そして伝統とアイデンティティとの関連性といった概念を再分析し、それらの再定義を試みました。

この三部作は、身体を、個人の舞踊史を包含する記録の一形態と捉える「動きのアークイブとしての身体」というアイデアから生まれました。そこには私が踊り始めた頃から学び、経験してきた教育、文化、社会、そして様々な美意識、哲学、思想などが層のように積み重なっています。

『1分の中の10年』の第一部「スティル・ムーヴィング(Still Moving)」は2014年3月にハンブルクで創作・初演し、第二部「トランジション(Transition)」は4月に釜山で制作・上演しました。そして第三部「リプライズ(Reprise)」は、昨年の6月から8月まで振付家・ダンサーの振子びじんさんと一緒に私が日本で行ったリサーチに基づく作品です。

### 日本に滞在して

三部作の最初の二部を創り終えた後、私は日本で振子さんとリサーチを始めました。様々な新しいインプットや印象を与えてくれる場所に自分を置くことはとても生産的で、振子さんとの協働作業の推進力となりました。

### 舞踏を把握する試み

私の舞踏に関する理解はそれまで曖昧なものでしたが、振子さんを理解する必要から、来日後、段々興味が強くなりました。日本で和栗由紀夫さん、田中泯さん、山田せつ子さん、室伏鴻さん、磨赤兒さんにお目にかかれたのは、新しい芸術的な思想や方向性に満ちた世界に導かれる素晴らしい体験でした。さらに公演を観て、その精神性に直接触れたことで、舞踏に対する認識を深めることができました。身体を通して、形式主義的な表現の束縛から脱し、現実に対

する批判性を提示する舞踏の独特な様式に私は敬意を抱くようになり、自分の関心のある領域と舞踏の思想との間に強い絆を見出しました。一方で、舞踏の公演を観ると、現在から過去を振り返っているような距離感を感じます。その原因は、私たちには未解決の問題があり、それが世代を超えてループしているからかもしれません。

舞踏が形式の構築を否定する点が、韓国の伝統舞踊と大きく違い、今回私の創作活動において最大の関心と挑戦となりました。そのため、振子さんと私は、共通点を見つけるために、いくつかの要素を使って作業を始めました。

実際に身体を動かす際に、私たちは以下の設問に基づき、過去に身に付けた動作を互いに持ち寄りつつ、それを新たな動作に拡散させることにしました：

- 舞踏と韓国の伝統舞踊の一般的な概念やイメージを表に出さずに、自分たちの身体の記憶を辿るにはどうすれば良いのか？
- 長年にわたって様々な美意識や舞踊様式が出現する中で、この二つの舞踊はどのように存在し、定義されてきたのか？
- 私の作品は、すでに確立された舞踊様式を、素材としてどのように取り入れ、培われるのだろうか？

私たちは、特定の舞踊の軌跡を辿りながら新しい動きを創る過程では、動作自体ではなく、元々その舞踊に内包されている概念を理解することが鍵だと分かりました。

### 札幌と那覇を訪問して

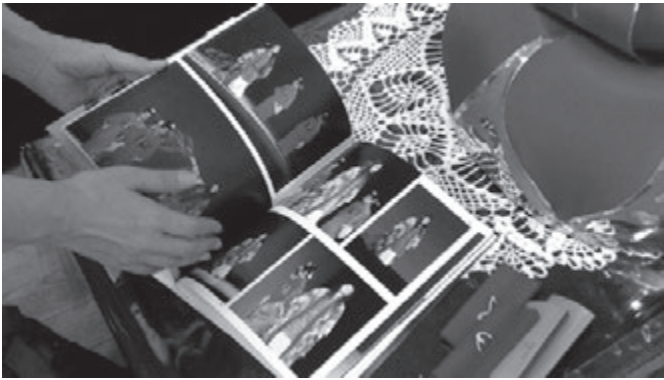
日本滞在中、札幌と那覇にも行き、それによって私は舞踏以外の方向にも目を向けることが出来ました。それぞれの場所で、民俗芸能がどう保存され、現代の芸術の流れにどう反応しているのかを自分で確かめられたのは貴重な体験でした。特に印象的だったのは、地域の舞踊が歴史の中で凍結されずに、常に次世代に受け継がれていることです。何人かの若い芸術家たちは、自分の言語に伝統を取り入れることで、西洋化した文明に対して批評的な眼差しを投げかけています。民俗芸能と現代が、過去と現在の間で共存し、触れ合っているかのように感じました。

### 芸術的な経験としてのリサーチ

日本における私のリサーチの重要な点の一つは、身体を、時間にかけて吸収された情報をアーカイブした記憶装置として捉えることで



2014年4月釜山にて制作・上演された『1分の中の10年』第二部「トランジション(Transition)」の一場面  
Photo: Sanghyup Kim



那覇での琉球舞踊のリサーチ



森下スタジオでの振子びじんとのリハーサル

した。ダンサーである私の身体は、意識的にも無意識的にも、教育で鍛えられ、環境に影響されてきました。ここで言う「時間」とは、身体  
の記憶と個人史が検索可能な複合体を指します。

### 創作の連鎖

私の活動の主要な目的は、純粋な直感によって行う、何かと並置した新しい知識の創造です。創作のプロセスにリサーチを取り入れる芸術的な体験は、言わば自分の作品を、距離を保ちつつ客観的に、だが直接的で常に主観的な体験と調和しながら、考察するようなものです。この理論は私の動きに反映され、その動きは次に知識と語彙を創り出していきます。こうして連鎖が生まれます—必然的に。

### 稽古を通じて創作する

この理論における基礎は、テキストや音声録音、画像などの媒体を利用した動作や振付のサンプルの寄せ集めで構成されました。異なる場所と時間から生まれた複数の舞踊の軌跡がどう調和し、または衝突、あるいは単に共存できるかを明らかにするために、特定の舞踊の動作を再構築して脚色する以外に、上記の要素を組み合わせたり並べ換えたりして、身体のあらゆる部分を使いながら様々な動作を応用しました。さらに普段の稽古では、いわゆる「伝言ゲームの効果」を使いました。ある情報を、踊る相手に教え、伝えた内容が解釈の違いによって意図的でなくても若干歪んでしまうのを利用したのです。同じ情報を卓球のように何度も打ち返すことは、新しい知識と材料を生み出すことに大いに役立ちます。この方法をうまく使えば、創造力のパワフルな源になり得ると私たちは気付きました。

以上のプロセスが、フェスティバル/トーキョー 14のために私が創った『1分の中の10年』の第三部「リプライズ」の基盤となりました。

「リプライズ」は、振子さんと私が過去を振り返りながら、独自の現代の伝統を、現時点で創ることによって、自分たちを未来につなぐ試みです。創作にあたり、動作の言語、仕草、表現、舞踊における文化的なイメージを幅広く取り入れ、いま在る身体と、昔確立された様々な舞踊との間に生じる緊張やギャップに焦点を合わせた作品です。

今回、自分とは違う舞踊の背景を持つアーティストと一緒に仕事をする機会を頂いて、自分の作品を異なる文化的・芸術的視点が存在する場所でシェアし、作品がどう影響を受けるのかを研究できました。これにより、(芸術的なものに限らず)様々な伝統や背景が、どのように互いを妨害し、交わり、共存できるのかを理解する新たな着眼点を得ました。

### 将来の計画について

三部作の最終部に当たる「リプライズ」は、主に次の問いによって前進し、作られました：

「文化的な過去を変換することによって、新しくオルタナティブな芸術の歴史を書くことは可能なのか？」

この問いには未回答の部分が残っていて、今後も私の作品の主題となります。われわれの生きる現代を表現するために、私は想像上の過去において、そこで起こりうる未来を創りたいのです。歴史書に記載されていない歴史を探るのは、伝統に対する私の関心を拡げてくれます。多くの事実は、もしかすると消えてしまい、あるいはまだ影に覆われているのかもしれませんが。歴史的に存在しなかった想像上の過去を創ることで、私は歴史の知られざる面を積極的に発見したいと考えています。

(翻訳:編集部)



Photo: Oyun Kwon

作品の創作過程の記録(ワークブック):  
<https://jeeaelim.wordpress.com>  
過去の作品紹介:  
<https://jeeaelim2.wordpress.com>

### イム・ジエ (Jee-Ae Lim)

振付家・ダンサー。韓国伝統舞踊の技能を体得し、伝統舞踊の概念とコンテンポラリーな感性の融合を試みる作品を創作。ベルリン芸術大学の大学連合ダンスセンターでSolo/Dance/Authorship (SODA)の修士課程を修了後、2013-14年のK3タンツプラン・ハンブルクのレジデンシー・アーティストに選定。2014年に公益財団法人セゾン文化財団のヴィジティング・フェローとして来日。ドイツの財団や韓国のアーツカウンシルから助成を受けた実績を持ち、また両国の刊行物で「次代の新進芸術家」として選ばれている。ソロ作品「Raw Material」は韓国、ドイツ、ブルガリア、ベルギーのフェスティバルにて上演され、2013年に韓国で初演された「New Monster」は、タンツターゲ・ベルリン2014に招待された。2013年にはウィーンのインバルスタンツの若手振付家を紹介する「8:tension」に参加し、「Less Movement賞」を受賞。また、フェスティバル/トーキョーには、2012年に「Co-Lab: ソウル〜ベルリン」で、2014年に三部作「1分の中の10年」で参加。

# 京都アトリエ劇研 —地方の民間劇場の取り組み

あごうさとし  
Satoshi Ago

京都下鴨の閑静な住宅街。館主波多野茂彌の自宅を改装しアートスペース無門館という名で開館して30年がたった2014年9月に、私はディレクター職に就任しました。弊館は多くの若い表現者達の登竜門として、長くその役割を果たして参りました。しかしながらこの数年間、京都の舞台芸術環境は、大きな変化をとげつつあります。無料または安価に利用できる公共施設や民間のアートスペース、或いはギャラリーやカフェ等の「オルタナティブ・スペース」での上演が盛んな昨今、稼働率は年を追うごとに減少しております。「ブラックボックス」という、四方を黒い壁と床で構成された劇場形式が、果たして現在でも有効な空間であるのか、劇場を預かる者として、今改めて考えていかなくてはなりません。若い表現者達の登竜門という劇場の持つ伝統的な役割を担いつつ、「ブラックボックス」が生み出す新たな表現を、演出家という立場のみならず、劇場ディレクターという立場からも探求を重ねて参りたいと存じます。

本稿ではまず劇場の組織形態について簡単にご説明した後、新たに始めましたいくつかの取り組みと、今後の展望などをご紹介します。

## 組織形態

アトリエ劇研は、現在NPO法人格を得て、劇場の運営以外に左京区のコミュニティスペースの指定管理を受けています。NPO職員は主に、当該施設の管理や、俳優育成事業・まちおこし事業などに携わっています。劇場部門は、ディレクターが経営面まで責任を委託され、4人の常勤及び非常勤の制作スタッフと14名の非常勤の技術スタッフによって運営されます。技術スタッフの人数が多いのは、



アトリエ劇研外観



アトリエ劇研内観

無門館時代に一度閉鎖されたところ、技術者達が館主と折衝し、新たにアトリエ劇研としてスタートしたという経緯がある故です。ディレクターの任期は1期3年、最大2期までとなります。

## 現在の問題・コンセプト

就任直前の7月、引き継ぎの研修を受けつつ肝を冷やしていました。就任後のスケジュールが、例年と比べても埋まっておらず、稼働率の低下傾向を現実の物としてつきつけられました。若手の演劇人からは、劇研は利用料が高く、祝祭性に乏しく、アクセスが悪いため集客に苦戦を強いられ、管理スタッフは怖いなど、異口同音に悪評ばかりが聞こえてきました。古参のスタッフからは、「アトリエ劇研はその使命を終えたのかもしれない」という言葉が漏れるほどでした。

とはいえ、今なお他府県のカンパニーの利用もあり、京都のカンパニーと共に優れた作品が上演されてきています。この雑味の少ないブラックボックスを必要としているアーティストに訴求すべく、従来の貸館を主とした運営を転換する必要に迫られました。また一定の設備を備えた劇場で鍛錬される風土が無ければ、この先引き継がれるべき技術が途絶え、京都から才能が輩出される可能性が相対的に低くなるのではないかという、問題意識を持つに至りました。

稼働率が下がり続ける弊館を「365日開かれた劇場」に作り替えるというのが、私の端的な課題です。若手の登竜門という伝統的な役割を担いつつ、「アクチュアルな舞台芸術作品」を創作・発信する劇場というコンセプトを持って、いくつかの事業に着手しました。

## 新たなアーティストサポート体制

この原稿を書いている現在、私は文化庁新進芸術家海外研修制度研修員として、“JE SUIS CHARLIE” 渦巻くパリに滞在しています。去る1月11日、参加者120万人を超える未曾有のデモにあたっては、多くの劇場が、その日の上演時間を繰り上げ、日程を振り替えるなどの鋭い反応をみせ、深く感銘をうけた次第です。

私の主たる研修先はジュヌヴィリエ国立演劇センターで、劇場芸術監督であるパスカル・ランベールの稽古につかせて頂きました。稽古は、劇場で行われており、本番3週間前からは、美術は勿論のこと、照明音響も全て仕込まれておりました。連日ゲネプロのような通し稽古が行われ、作品は刻々と磨きをかけられていきます。本番の4日前からは20～50人ほどの関係者及び招待客の前でリハーサルが行わ





パリ共和国広場に集う市民。2015年1月(筆者撮影)

れ、これ以上ない環境の中で、初日を迎えました。

作品制作を使命とする国立演劇センターの芸術監督ですから待遇は別格であろうと思いますが、このような環境はアーティストにとってもまた、制作サイドにとっても、非常に有効に働きます。弊館においても、多少なりともこのような環境を、一人でも多くのアーティストに提供できないか思案のしどころです。

フランスの多くの公立劇場には、芸術監督の他アソシエイトアーティストが数人名を連ねています。アソシエイトアーティストは、劇場から経済的或いは物的、人的支援を受けつつ作品を制作上演し、或いはワークショップを行います。

私はそれに倣って、渡仏前ではありましたが、次の11人の演出家・振付家とアソシエイトアーティストとして、契約を結ばせて頂きました。「ブラックボックス」での作品作りに強い関心を持って頂いている若手からベテランのアーティストです：

岩淵貞太、きたまり、キタモトマサヤ、木ノ下裕一、笠井友仁、多田淳之介、田中遊、西尾佳織、村川拓也、山口茜、山下残(敬称略)

アーティストにはそれぞれ1週間～2週間をかけて劇場にて作品を制作し上演頂きます。公立劇場のような手厚い待遇は、残念ながら実現できませんが、支援内容は以下の通りです。

1. 劇場利用料の大幅な減免
2. 稽古利用の無料化
3. チラシ折り込み等の広報制作支援
4. 劇評

上記以外の支援として、まだ十分な人数が整っていませんが、技術部門でインターンを募集しており、可能な限り、仕込みバラシの人的支援を劇場側が行うこととしております(インターンには、作業に応じて地域通貨が支払われ、入場料、養生テープなどの消耗品の購入や劇場使用料等に利用できます)。また上演に限らず、アーティストそれぞれに固有の要望があり、レクチャー或いはオーディション会場としての提供、ワークショップの実施、提携宿泊施設の紹介などのサポートを準備しています。

これに並行して、今後の活躍が期待される若手カンパニーを支援すべく「創造サポートカンパニー」という枠を設けて、全国公募し、同じく11組を選出させて頂きました：

250Km圏内、Hauptbahnhof、Quiet Quiet、劇団しようよ、

桑折現、したため、ドキドキぼーいず、努力クラブ、はなもとゆか×マツキモエ、ブルーエゴナグ、笑の内閣(敬称略)

支援内容には、若干の差がありますが、アソシエイトアーティストに準じています。特に若手のカンパニーには、時間をかけて作品を仕上げる意識を高めて頂きたく原則1週間劇場を利用することを条件としています。

アソシエイトアーティストと創造サポートカンパニーの公演の他、私が演出する作品を含む劇場主催公演が3本と、「アトリエ劇研スプリングフェス」と題してアソシエイトアーティストを紹介するショーケースなどが準備されています。2015年度は、およそ30演目ほどが年間プログラムの基幹となり、他のスケジュールは、一般貸しや提携公演に開放され、現時点で5本程度予定されています。

一般貸しの使用料については、これまでは機材費を含め1日平均6～7万円以上の使用料でした。本年4月以降は機材費込みで税別5万円とし、オプション機材の多くを基本機材に再編しました。

劇場使用料の日単価は、これまでと比べて格段に落ちていますが、運営上のコストカットを可能な限り行い、稼働率を上げることで、ギリギリのラインで劇場を維持する形となっています。そこで劇場運営を安定させるために着手したのが、支援会員制度の発足です。

### 支援会員制度の発足と制度の全国的な共有

当該制度は、既に東京のこまばアゴラ劇場で実施されています。昨年7月の末、制度の内容をご教授頂くため、平田オリザさんに相談にあがりました。その折りに、制度を共有しないかと逆にご提案を受けたのが始まりでした。つまり、双方の支援会員は双方の演目を無料で観劇できるというものです。年会費は3万円です。弊館では本年2月より会員の募集を開始いたします。現時点では、アゴラ劇場とアトリエ劇研の2館での共有ですが、今後この制度を全国の民間劇場に広げてネットワークを構築し、全国的な枠組みの中で、「劇場文化」を定着させていきたいと考えています。

支援会員制度を成立させる為には、年間プログラムを設定することが重要な要件ですが、貸館としての営業に頼らざるを得ない地方の民間劇場にとっては設定困難な状況にあります。主な要因として、アーティストに対して公共ホールのような手厚い経済的、人的、物的な支援ができないこと。地域で活動しているカンパニーの絶対数が少ないこと。劇場スタッフにノウハウがないことなどが考えられます。



アトリエ劇研30周年記念公演「ピエールとリュース」より 筆者演出

これらを解消する為の方法として、支援会員制度の共有と劇場アーティストの交流事業等を実施すべく、準備を進めています。私ども以外に既に複数の劇場から、ご参加頂ける或いは検討するとのお知らせを頂いています。支援会員の運用方法を開示し、シンポジウムなどでアーティストと劇場を引き合わせ、観客と作品を全国的に共有していくというイメージを持っています。そうすれば、地方の劇場においても一定の完成度で年間プログラムへ設定できる可能性がでてくるかもしれません。

仮に5劇場ほどのネットワークが構築できれば、その全体がもつネットワークホルダーを母数に、メセナ企業による支援の実現可能性も合わせて検討したいと考えています。

### 流通する作品—再演のネットワーク

アーティストの全国的な共有というイメージは、すなわち再演のネットワークの構築という側面も浮かび上がって参ります。新作が量産される我が国の舞台芸術は、一方で再演に耐えない脆弱な作品を量産しているとも言えるのかもしれません。再演にたる作品があれば、劇場はその作品を招聘し、そのようなルートが明白に浮かび上がってくれば、多くのアーティストの意識もまた変革されていくだろうと考えます。

弊館では2年に一度、舞台芸術祭を行っていますが、これとは別に、「再演」をテーマにした演劇祭を、京都の他劇場あるいは教育機関等と連携しつつ、実現できないか働きかけを行って参りたいと存じます。

まだ始まったばかりで、書ききれない多くの課題を抱えておりますが、一言で乱暴にまとめるなら、「皆さん劇場にいらしてください」につきます。



### あごうさとし

劇作家・演出家・俳優・アトリエ劇研ディレクター。1976年、大阪府生まれ。同志社大学法学部卒業後、広告会社勤務を経て、2001年、劇団WANDERING PARTYの旗揚げに参加。2011年劇団解散後は、「複製技術の演劇」を主題にデジタルデバイスや特殊メイクを使用した演劇作品を制作する。代表作に「total eclipse」(横浜美術館・国立国際美術館 2011)「複製技術の演劇—バサージュIII—」(こまばアゴラ劇場・アトリエ劇研 2013-2014)等がある。2014年9月、アトリエ劇研ディレクターに就任。2014-2015年、文化庁新進芸術家海外研修制度研修員として、パリに3ヶ月滞在する。2010年度京都市芸術文化特別制度奨励者。若手演出家コンクール2007最優秀賞受賞。利賀演劇人コンクール2012奨励賞受賞。2013-2014年度公益財団法人セゾン文化財団ジュニア・フェロー対象アーティスト。神戸芸術工科大学非常勤講師。  
<http://www.agosatoshi.com/>

### 今後の予定

2015年4月3日(金)~4月13日(月)

「アトリエ劇研 スプリングフェス」

会場:アトリエ劇研

[http://gekken.net/atelier/spf/spring\\_festival.html](http://gekken.net/atelier/spf/spring_festival.html)

## viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第70号

2015年2月25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](mailto:foundation@saison.or.jp)

●次回発行予定: 2015年5月末 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92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。

# THE BODY IN TIME BETWEEN PAST AND PRESENT

By Jee-Ae Lim

## 1 INTRODUCTION

I have been engaged with reexamining the borders between the individualized notions of traditional Korean dance and the contemporary European dance. Revisiting the codes and the idea of tradition is a tool for creation and the central interest of my work. .

Through my work, such as the trilogy *10 YEARS IN 1 MINUTE*, I attempt to build a re-analysis and re-definition regarding the concepts of tradition in the modern stage, the role of the past, and the links with identity.

The trilogy started from an idea of *Body As A Moving Archive* – to see a body as a form of documentation containing a personal dance history layered by the external conditions like the education, the culture and society as well as the diverse esthetics, philosophies, and ideologies that I have learned and experienced since I started dancing.

The first part of the trilogy, *Still Moving*, was created and premiered in Hamburg in March 2014, and the second part, *Transition*, was produced and performed in Busan in April 2014. The third part, *Reprise*, is based on my research in Japan titled *Body Archive* as a Saison Foundation Visiting Fellow from June to August 2014, with Pijin Neji-san as my collaborator.

## 2 BEING IN JAPAN

After finishing the first two parts of the trilogy, I began my research with Neji-san in Japan. It was very productive to be in a place with all the new inputs and impressions, which kept pushing my thoughts onto the relationship with him and myself.

### 2.1 Grasping Butoh

My growing interest in Butoh was motivated by the need to understand Neji-san. Before going to Japan, my idea of Butoh was a bit fuzzy. It was an appreciable moment for me to enter a new world full of artistic thoughts and directions about Butoh from Yukio Waguri-San, Min Tanaka-San, Setsuko Yamada-San, Ko Murobushi-San, Akaji Maro-San. Furthermore, seeing live performances and feeling the spirit in real life, constantly fed my growing perception of Butoh. Today, I respect its unique form of escaping from limitations of formalistic expressions and criticism of reality through the human body. In addition, I found a strong connection between my field of interest and the idea of Butoh. On the other hand, there is something that constantly holds me to question why I feel a distance from watching Butoh performances, and watching Butoh made me look back at the problems in the past, not in the present. This might be because we still have unsolved problems and it is looping through the generations.

In contrary to Korean traditional dance, Butoh refuses to constitute forms, which was the biggest interest and challenge in my work. Consequently, Neji-san and I started to work with different parameters to discover common ground.

We created physical practices by bringing each other's practice from the past and diffuse it into the current practice based on the following questions:

- How do we navigate our body memory rather than simply displaying the general idea or image of Butoh and traditional Korean dance? How have two dances been existing and defined through the years when different aesthetics and styles of dances came forth? How can my work be fed or charged by material which is an already established convention?

We realized that the key to successfully navigating particular dance traces in the process of creating new movements is not the movement itself, but rather understanding the ideology within its original dance practice.

## **2.2 Visiting Sapporo and Naha**

While I was visiting Sapporo and Naha, which are far north and far south from Tokyo, my interests were also drawn onto other directions. It was a valuable moment to witness how the local folklore has been preserved and how it is reacting to the artistic flow nowadays. One of the most appreciable things is that the dance wasn't frozen in history. It has been constantly readopted through the generations. Some young artists appeal their critical point of view about the westernized civilization by using tradition in their language. It seems that folklore and modern are coexisting and touching each other between past and present.

## **3 RESEARCH AS AN ARTISTIC EXPERIENCE**

One important angle of my research in Japan was to see our body as an independent archival storage and the extraction of its content, which was absorbed through the time. As a dancer my body has been trained by education and influenced by the environment consciously and un-consciously. This time remains as a complexity of physical memory and personal history that are retrievable.

### **3.1 The chain of creation**

The principal intention of my work lies in the creation of new knowledge as apposed to something, which is done by pure intuition. Having an artistic experience within the research as a mode of a process is like a distanced and hence objective observation of my own work in unison with a first-hand experience, which is always subjective. The theory is reflected in my practice and the practice produces knowledge and terminologies – a simple chain.

### **3.2 Creating by practicing**

The basis of the first theory component was fed with gathered samples of movements and dance choreographies using media such as text, voice recordings and images. Beyond reconstructing and adapting particular dance moves from theory, we tried to combine and permute these elements by applying diverse movements with different parts of our bodies in order to identify how dance traces from different locations and time can harmonize, crash or simply coexist. Furthermore, we used the so-called *Chinese Whisper Effect* as an instrument in our daily practice. The main idea is that specific content is learned and taught to the dancing partner, where the transported material is slightly distorted due to varying interpretations of the content, not necessarily on purpose. Several iterations of teaching the same content back and forth like in a Ping-Pong game can boost the creation of new knowledge and material tremendously. We found that this method, if utilized correctly, can be a powerful source of creation.

This process embodied the basement for the performance of the third part of *10 YEARS IN 1 MINUTE* entitled *Reprise* that I created for the Festival Tokyo 2014.

*Reprise* attempts to reflect the past to connect Neji-san and myself into the future by creating our own contemporary tradition in the present time from a wide range of movement languages, gestures, representations and the production of cultural images in dance. It focuses on the tension and gaps between our current body and the old forms of dances that have been established ages ago.

Given the opportunity to work alongside an artist who is from a different dance background allowed me to investigate on how my work will be influenced from the experience of sharing it in a place that has a different cultural and artistic perspective.

This opened new perspectives on how various traditions and backgrounds – not necessarily artistically – can interfere, interweave and coexist.

#### **4 FUTURE PLANS**

My work on *Reprise*, the last part of the trilogy, was mainly driven and shaped by the following question:

*Can a new and alternative history of art be written by transforming the cultural past?*

As this question still remains partly unanswered, it will play a central role in my future work. I would like to create a possible future into a fictional past, to display our present. Exploring history that is not written in history books will extend my field of interest in tradition. A lot of facts might have disappeared or are still in shade. I am eager to discover unknown sides of history by creating a fictional past that never existed in history.

#### **Jee-Ae Lim**

Jee-Ae Lim came from a traditional Korean dance background, and has been working between the notion of tradition Korean dance and contemporary sensibility. After she finished her M.A. in choreography Solo/Dance/Authorship (SODA) at HZT/UDK in Berlin (Germany), she was invited 'Visiting Fellows Program 2014' at the Saison foundation in Japan and selected in the artist residency at K3 Tanzplan Hamburg 2013-2014. Jee-Ae has received grants from foundations in Germany and Arts Council Korea. Additionally, she has been selected as a "leading emerging artist of the next generation" by publications in both countries. Her solo work '*Raw Material*' has been presented at the various festivals internationally (Korea, Germany, Bulgaria, Belgium). '*New Monster*' has been invited to the Tanztage 2014 in Berlin. She has been awarded 'Less Movement' at the ImPulsTanz 2013 as part of the '8 Tension'. Her collaborative work '*Co-lab: Seoul-Berlin*' and series work trilogy – '*10 Years in 1 Minute*' have been invited to Festival Tokyo in 2012 and 2014 respectively.