

公益財団法人セゾン文化財団

【vjú:póint: 視点、観点、見地、立場】

セゾン文化財団ニュースレター 第109号

The Saison Foundation Newsletter

2026年3月25日発行

25 March 2026

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

## 【特集】

身体という経路  
—国際共同制作における  
リサーチ・ベースド・アート

美術史家・批評家のクリア・ビショップは論考“Information Overload”(2023)の中で、リサーチにより集められた大量の情報を、観客が断片的に拾い読みしてしまう実態に注目し、展示が消費と化す危険性を指摘した。その上で、リサーチを伴う創作で重要なのは、雑多な情報の集積ではなく、身体を介した「明確な問い・発見」だと指摘している。国際共同制作でのリサーチは、インターネットで検索するだけではわからない他者からの眼差し、また応答する自分への省察が剥き出しで現前する。“Research has to go through a body”をキーワードに、共同制作の現場に立ち続ける3名のアーティストによるしなやかな実践を紐解きたい。

01

マーク・テ

Mark Teh

素材としての時間  
—リサーチについての考察

翻訳: 齋藤 啓

英語の「haunt」という単語には、マレー語の「hantu(幽霊)」と「tuhan(神)」という二つの言葉と同じアルファベットが使われている。「haunt」は、頻繁に訪れる場所をも指す。憑在論(hauntology)が暗黙的に含んでいるのは、失われた未来という概念と、起こりえなかったことや、選択されなかった進路の幽霊的な痕跡である。

この10年間、私は何度も招待を受け、上演やキュレーション作品、リサーチ・プロジェクトの発表を日本で行う幸運に恵まれた。私と友人たちは、ドキュメンタリー・パフォーマンスを通して、私たちの歴史の中の滑稽とも思える兆候を調査し、現在も続くその余波をより人間的な方法で扱おうとしている。時が経つにつれ、自分たちの活動は、マレーシア、東南アジア、そして日本にさえ付きまとう出来事や現象—その影響が今日まで私たちの社会状況を形作っている—と対峙しようとするものだ気がついた。

これらの活動の主要な作品は、以下の通りである。『Baling(バリン)』(2016年)は、やがて独立を果たすマラヤ連邦の青写真を異なる政治イデオロギーから想像し、議論し、失敗に終わった1955年和

## 目次●

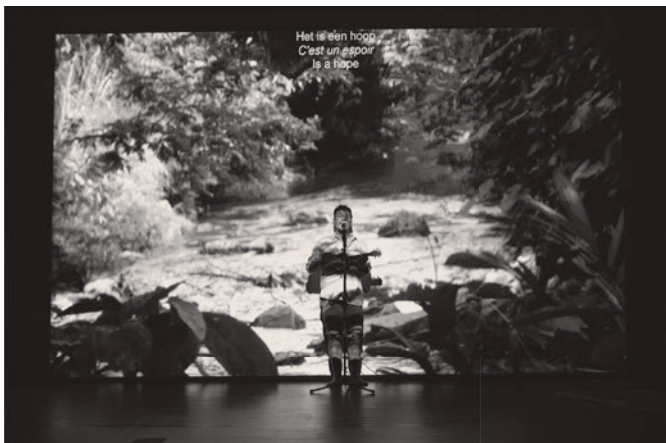
【特集: 身体という経路

—国際共同制作におけるリサーチ・ベースド・アート】

01 マーク・テ  
素材としての時間—リサーチについての考察02 山口恵子  
「地域」と「国際」の往還のなかで03 坂田ゆかり  
国境をまたぐ移動をせずに国際協働制作は可能か? テラジアの6年間で振り返って



マーク・テ/ファイブ・アーツ・センター作『仮構の歴史』(2019年、ジャカルタのコムニタス・サリハラ芸術センターにて) photo: Witjak Widhi Cahy



マーク・テ/ファイブ・アーツ・センター作『仮構の歴史』(2022年、ブリュッセルのクンステン・フェスティバル・デザールにて) photo: Anna Van Waeg.

平会談を再現した作品。また、『バージョン2020: マレーシアの未来完成図、第3章』(2018年)は、マレーシアを高所得の先進国に変えるという1991年に発表された挑戦的な計画「ビジョン2020」への応答。続く『仮構の歴史』(2022年)は、2018年の総選挙を経て61年間で初めての政権交代が実現した後、新たに発行された公定歴史教科書をめぐって論争が起こる中で創作された。そして、現代マレーシアのアイデンティティ、忠誠心、権力をめぐる物語に影響を及ぼし続ける15世紀の伝説的存在、ハン・トゥアの異なる顔、側面、段階を発掘するのが『トゥアの片影』(2025年)である。

## 「おもしろい人生を生きる」 ——社会的アクターと身体化されたリサーチ

これまでの20年間、活動家、芸術家、映画作家、歴史家、ジャーナリスト、弁護士、政治観、社会学者、学生など、私たちは多くの本職ではない俳優を招き、協働して舞台を創ってきた。これらの参加者たち(訓練された俳優が1~2名参加することもある)は、劇作家が生み出した登場人物とその動機に解釈を与えるという通常の意味の俳優ではない。その代わりに、社会的アクターとして登場し、いくつもの異なる自分自身を演じ、舞台上で自身が行っていること、考えていること、そして体験を共有する。国家的な、あるいは公式の物語に対して、自身の身体化された知識やなじみある経験、そして個人的な視点をぶつける。自伝的かつ歴史的な文書や画像、足跡、書籍、そして記憶を解剖しながら、自分の主観を共有する。時空を旅して、歴史と記憶の異なる尺度の間を出入りし、個々の物語に存在しうる交差性を明らかにする。これらを通して、私たちの上演では観客を

証人として扱うことになるが、結局のところ、観客もまた社会的アクターなのである。

私たちのドキュメンタリー・パフォーマンスから生まれるドラマツルギーや形式は、コラーージュ的、キュービスト的、多視点的になる傾向がある。私はしばしば舞台上で行われることを、ガヤトリ・C・スピヴァクが言う「批評的な親密さ」<sup>1)</sup>の行為になぞらえて、集団的編集機器を見せていると説明する。そこでは、いくつものこと、大きな主題、私たち自身の主観、伝えようとしている物語、リサーチの源泉、舞台それ自体、が同時に解体され、再構築されている。

では、リサーチはどのように行っているのか?

多くの場合、私たちは2年から3年をかけて新作を創る。並行して他の仕事や生活の雑務をこなし、ツアーの機会が訪れた際にはスケジュールを調整し、私たちを引きつけたり悩ませたりする新たなテーマについてリサーチを行う。私たちのリサーチの手法では、メンバーたちの複合的な知性、関心、代謝、そして置かれている状況の変化を考慮している。このプロセスには、ポスト・インターネット期のリサーチ・ベースド・アートの特性としてクリア・ビショップが考察した「サンプリング、スキミング、スクローリング」の状態が含まれるかもしれない。しかし、私たちのプロジェクトに伴う長い計画期間の中では、自己言及性が生まれ、「検索と調査、情報の集積と独創的な問いの連鎖との違い」に対して集団的にフィルターを掛けるようになる<sup>2)</sup>。パフォーマー(または演出家、デザイナー、舞台監督)はしばしば、異なるリサーチの方法に浸ったり、またがったり、行き来したりする。

初期段階のプロセスは、地震学者のそれと似ているかもしれない。小さな社会的振動や変化を予測し、注意を払う。データやテキスト、物品の収集と配置。初期に発せられる信号や素材の中から、ヒントや関連性、緊張関係、欠如、潜在状態を感知する。グループで読むこと、議論すること、物を観察すること、素材をスタジオの床に広げることを何回も行う。次の段階は、調査の発端となったことを探しにパフォーマーがフィールドに出掛けるところから始まる。この段階で、「調査は身体を通過しなければならない」——パフォーマーはインタビューを行い、公式または非公式のアーカイブの中で長時間を過ごし、まだ受信していない信号(空間的、時間的、感情的)を探しに重要な場所を訪れ、沼にはまり、地形から学び、証拠と経験を蓄積する。パフォーマー兼リサーチャーは、しばしば居心地の悪い、不利な状況下を進むことで、自国の中で自分がよそ者であるかのように感じるという、ずれと疎外の感情に向き合う。暗黙のうちに、パフォーマーたちは引いた視点から、調査のプロセスが自身に与える影響やテーマと並行して自身の主観性を分析し、ある種の自己民族誌を実践することになる。

スタジオでの創作過程の後半で、パフォーマーたちの異なる身体化された経験、視点、物語を集め、より大きな文化的、政治的、社会的なテキストや文脈にぶつけてみる。個人的なことと政治的なこととの間のリミナリティ(境界状況)、そしてパフォーマーにとっての公共

1) Steve Poulson, "Critical Intimacy: An Interview with Gayatri Chakravorty Spivak", *Los Angeles Review of Books*, 29 July 2016.

2) Claire Bishop, *Disordered Attention: How We Look at Art and Performance Today*, Verso, 2024.

なお、本稿和訳に際し以下を参照した: クリア・ビショップ「情報オーバーロード」(青木謙至・原田遠共訳)、『Jodo Journal 5』浄土複合、2024年

的なことと私的なこととの間の限界を、慎重に扱うようにする。なぜなら、これらの社会的アクターたちは、舞台上で異なる自分自身を、本当の名前を使い、自分の主観を差し出して演じるからだ。この段階での私たちの仕事は、市民ジャーナリストや歴史家、探偵のようなどころがあると考えている。数多くのプロジェクトにパフォーマー兼リサーチャーとして関わっているファイク・シャズワン・クヒリは、あるときこう言った。「こういったパフォーマンスを創るには、僕たちがおもしろい人生を生きないといけないね」。

## 地図、博物館 そして明治維新150周年

2017年、長年国際交流基金で美術コーディネーターを務めている古市保子に私は招かれ、井高久美子、山口情報芸術センター[YCAM]と共同でプロジェクトのキュレーションを行うことになった。これはやがて、「呼吸する地図たち」という企画展として結実した。この展覧会は、1800年代の東南アジアと日本における西洋の地図学的認識論の導入が、近代、植民地性、国民性、領土性といった概念にどのようなインパクトを与えたかを再考するものだった。2018年から2020年にかけて、展示はYCAM、東京芸術劇場、タイ・チェンマイのMAIAM現代美術館、バンコクのジム・トンプソン・ハウスで開催された。

久美子と私はリサーチ当初から、2018年が、日本が約200年にわたる鎖国政策と孤立から抜け出し、公に近代化を果たした1868年の明治維新から150周年にあたることを認識していた。同時に、私は国際交流基金アジアセンターがそれまでに行っていたキュレーション交流についても調べ、主に二つの大きなテーマ、「アジアとは何か」(2000年~2005年)、「東南アジアとは何か」(2013年~2017年)に沿っていたことを知った。これらの問いは、日本のソフト・パワーが過去数十年間にわたって多くの芸術的、文化的、そして学術的取り組みを支援し、それらの取り組みが東南アジアの複層性を示し、枠組みを与え、呼び起こしてきたという、社会地政学的な状況に付随して起こったことの証拠である。この認識のもと、私たちは視線を逆に向け、「呼吸する地図たち」を通して「今、日本とは何か」を考えてみることにした。

私たちのリサーチは日本の16の市と町、そしてマレーシア、フィリピン、タイに広がった。日本では、地域や県立の博物館を数多く訪ね、明治維新の意義の捉え方が様々であり、時には全く捉えようとしなかったこともあった。仙台で地元の人たちに明治維新の話題を出したときには、困惑していた。何人かが言うには、むしろ北側が「戊辰戦争に敗れた」ことの150周年だという。この戦争では、徳川幕府を支持する蝦夷、つまり現在の東北地方と北海道が、長州藩や薩摩藩といった強力な南側の勢力に打ち負かされている。これは、博物館が吉田松陰、西郷隆盛、長州五傑といった著名な人物たちを、近代の国家的偶像として展示し、語っていた旧長州藩、山口県での体験とまったく対照的だった。萩市の吉田松陰歴史館で見た、長州と山口出身総理大臣の等身大マネキン人形7体が並んだジオラマを思い出す。展示は、明治の夜明けに日本の初代首相となった伊藤博文から、その時点の現職総理大臣であり、最も長く在職した安倍晋三まで、権力の系譜を描いていた。

旅の間、私たちは公文書館や博物館、港、学校、神社で、いくつ

もの日本の地図と出会った。古い地図。忘れられた地図。仏教の地図。互いに食い違う地図たち。沖縄と北海道が日本列島にまだ加えられていない「不完全」な地図。明治時代より前、西洋の地図作製技法が伝わる以前の地図。山口のイエズス会の教会内にある、カトリックの無邪気な天使たちが日本列島をじっと見ている地図。伊能忠敬と弟子たちが1800年から1816年にかけて西洋の測量術を用いて作製し、日本の沿岸線を記した「近代的」な地図。鹿児島で見た、1868年以前に日本に侵入しようとした外国船を記録した地図。東南アジアほぼ全域を赤く覆った大日本帝国の地図。広島と長崎以外の原爆投下候補地を記し、地図的暴力の無作為性を浮かび上がらせる米軍の地図。山口市にある阿東という小さな町の、過疎化で15年前に閉校となった小学校の床で見つけた地図。

## キュレーションの羅針盤

### ——「地理的身体」と『忘れられた日本人』

これら一つ一つの地図は、ある世界観の断面を的確に捉えて提示しているが、私たちがより関心を持っていたのは通時的、多層的な見方で、現代日本の地理的身体が浮かび上がる一方、これらの地図作製とそれが示す異なる地域、時代、誤りの間にあることに目を向けた。タイの歴史学者トンチャイ・ウィニツチャクンは、「地理的身体」という用語を考案し、ある土地の輪郭線がいかにして国家を指し示すようになったかを説明する。領域化された地理的身体は、メタファー、ロゴ、ブランド、つまりは近代国民国家を許容、考察、表現するメタ型となる。『地図がつくったタイ——国民国家誕生の歴史』(1994年)の中でトンチャイは、1850年から1910年の間にタイの国家像が生まれてきた複雑なプロセスをたどり、どのようにして近代地理学の技法が土着的な空間認識を排除したかを示している<sup>3)</sup>。タイは一度も植民地化されなかったが、領土内でのヨーロッパ列強同士の戦争や外交的な譲歩と条約締結、そして西洋地図作製の合理的思考と技法の導入によって、その最終的な国境線はやはり植民地的に決定されたとトンチャイは主張する。トンチャイは、世界や領土、地図に埋め込まれた物語を理解し示すための、異なる方法を提示している近代以前のタイの地図へも目を向けさせる。かつての東南アジアの地図には、実在するもの、形而上学的なもの、宗教的なものの厳密な区別がなかった。これらの地図は、脈動する中心点を持つ曼荼羅として視覚化されたものだ。王国や政体は、可視化された境界線ではなく、中心点とその影響力を示す円で認識され、複数の統治主体が存在することも珍しくなかった。地図はまた、実在する場所、あるいは想像上の場所を宇宙誌的に表現したものであり、天国と地獄、その中間の世界、来世への道筋を示していた。同じ地図が、近所の村、他の王国、あるいは悟りの場所への行き方を表す旅程を提示することができたのだ。

トンチャイは『地図がつくったタイ——国民国家誕生の歴史』で日本について触れていないが、彼が研究の対象とした時代は明治維新と重なっている。1868年頃、日本とタイはともに新しい神君主の

3) Thongchai Winichakul, *Siam Mapped: A History of the Geo-Body of the Nation*, University of Hawaii, 1994.

トンチャイ・ウィニツチャクン著、石井米雄訳『地図がつくったタイ——国民国家誕生の歴史』明石書店、2003年



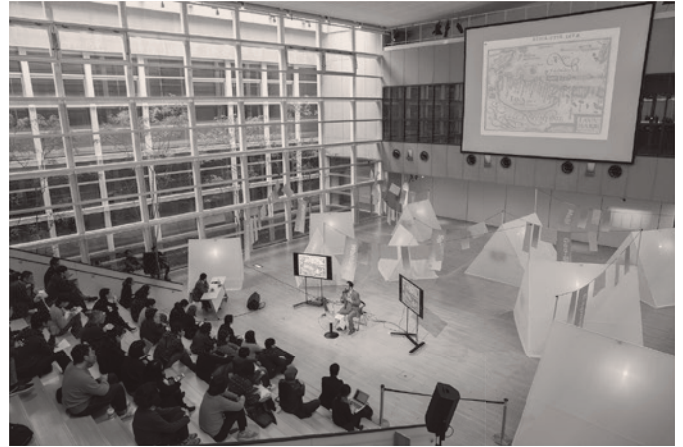
『呼吸する地図たち』のリーサーチのために筆者が2018年に訪れた周防大島の宮本常一記念館に展示されている宮本常一の写真のスラップブック（同記念館による許可を得て掲載）  
photo: Mark Teh

即位を迎えている。明治天皇(1852年～1912年)とチュラロンコン王(ラーマ5世、1853年～1910年)はどちらも、公に偉大な近代化推進者とされている。トンチャイの考えは「呼吸する地図たち」にとっての羅針盤のひとつとなり、私たちは意図的にタイに関する彼の論稿を「誤読」して日本の地理的身体、歴史、地形に当てはめることで、調査を通常とは違う形で進め、違う組み合わせを発見、回復または明らかにしようとした。

「呼吸する地図たち」のもうひとつの羅針盤は、山口県周防大島出身の民俗学者、民族学者である宮本常一の存在だ。宮本は1939年に、日本各地の路地や丘、島々を歩いて訪れるという実践を始めた。亡くなるまでに宮本が日本の中で歩いた距離は、赤道一周の4倍に相当する16万キロを超えていた。宮本は旅の中で、インタビューを行い、物語を集め、写真を撮り、農家、漁師、大工、猟師、木彫職人、村の長老たちの消えゆく生き方を捉えた。「忘れられた日本人」との遭遇は、列島各地に見られる豊かな多様性の記録となり、日本は均質な社会であるという固定概念への反駁となった<sup>4)</sup>。宮本の手法(歩く、語る、聞く、社会の変化を観察し記録する)は、トンチャイの「地理的身体」へのもうひとつの入口となり、身体化されたリーサーチと主観的な地図において、個人の身体がどのように地理を経験するのかという考察を可能にした。

トンチャイと宮本に触発され、「呼吸する地図たち」では、国民国家の地理的身体を、動的で、常に議論を呼び込む不安定な存在としてアプローチした。地図作製と資本、危機、市民、植民地が交わる点を明らかにするような活動をそれぞれの地域で行っているアーティスト、研究者に集まってもらった。YCAMのハワイエは、週ごとにレクチャーやパフォーマンス、ワークショップが行われる広場になった。3ヶ月間、私たちはその時点までに実施されたイベントを記録し、光るテントの中に保存した。この広場で素材は蓄積され続け、進化し、それによって観客は何度も足を運ぶようになり、新しい意味が展開し配置されていくことを感じてくれた。

参加作品や発表の多くは、歩行者、侵入者、外国人、よそ者、ま



『呼吸する地図たち』でのファリッシュ・ヌールのレクチャー「知るべきことは何もない: トーマス・ラッフルズ ジャワの地図と帝国認識論」の様子(2018年、山口情報芸術センター[YCAM]にて) photo: Yasuhiro Tani 谷 康弘



『呼吸する地図たち』での西尾佳織によるレクチャー・パフォーマンス『なぜ私はここにいる、彼女たちはあそこにいるのか〜からゆきさんをめぐる旅〜』(2018年、山口情報芸術センター[YCAM]にて) photo: Yasuhiro Tani 谷 康弘

たは移民労働者といった人々の存在を呼び起こし、いかに実在する個人の身体とその土地の境界線や地形の間に摩擦が起こるかということを探求した。歴史学者のファリッシュ・ヌールのレクチャーは、地図作製と権力、帝国の組み合わせに焦点を当て、『ジャワ誌』(1817年)に掲載されたトーマス・スタンフォード・ラッフルズの地図を詳しく取り上げた。シンガポールの「発見者」であるイギリス人として知られるラッフルズは、ジャワの植民地行政官も務め、その際に彼が行った当地の特異な地図作製は、伊能忠敬が日本の海岸線について行った仕事に比肩するものだ。劇作家の西尾佳織は、マレーシアとシンガポールの日本人墓地で、日本の開国期によりよい生活を求めて島原と天草から海外にわたった後、東南アジアで娼婦として人身売買された若い女性たち、からゆきさんの足跡をたどった。彼女のレクチャー・パフォーマンスは、表向きには移動の自由と近代化を享受できると約束された明治時代の女性の社会的立場と、現代日本のジェンダー、家族、セクシャリティへの態度の関連を探ろうとした。せんだいメディアテークの「3がつ11にちをわすれないためにセンター」の協力により、藤井光、鈴尾啓太、小森はるか、瀬尾夏美によるビデオ作品、インスタレーション作品を集め、ヴァンディ・ラッターナーの『独白』と並べた。いずれの作品も、2011年に起きた東北の地震、そしてカンボジアのクメール・ルージュによる虐殺の余波に回答したものであり、自然の力によって、また人間の暴力によって大きく姿を変えた現場をアーティストは歩き、声や記憶、物

4) Tsuneichi Miyamoto (trans. Jeffrey Irish), *The Forgotten Japanese: Encounters with Rural Life and Folklore*, Stone Bridge Press, 2010.  
宮本常一『忘れられた日本人』岩波書店、1984年



『呼吸する地図たち』で展示された藤井光による『沿岸部風景記録』（2018年、山口情報芸術センター [YCAM]にて） photo: Yasuhiro Tani 谷 康弘



『呼吸する地図たち』での古市保子によるレクチャー・パフォーマンス『アジアを歩く Jalan-jalan di asia』（2019年、東京芸術劇場にて）提供: 国際交流基金アジアセンター



『呼吸する地図たち』でのイルワン・アーメットとティタ・サリナによるレクチャー・パフォーマンス『ネーム・ロンダリング』（2019年、東京芸術劇場にて）提供: 国際交流基金アジアセンター



『呼吸する地図たち』での神里雄大による『不思議な出会い: アユタヤと泡盛』（2020年、チェンマイ Dhepsiri Creative Spaceにて）提供: 国際交流基金バンコク日本文化センター

語を拾い、新しい地図と風景への願望に触れている。

『呼吸する地図たち』のもうひとつの流れは、ひと、場所、行為の間の批評的、想像的連続性を前景化させるカウンター・マッピングとカルチュラル・マッピングの可能性を提起した。ジャカルタを拠点とするイルワン・アーメットとティタ・サリナは、シンガポールの国境検問所でのイルワンの不愉快な経験をもとに、歴史上の航海術、密輸、海賊行為からヒントを得て、公の入国審査を通ることなくインドネシアからシンガポールに入国する8つの方法を提案した。また、私たちは古市保子を説得し、1990年代から日本と東南アジアの現代美術の交流を進めてきた彼女の長いキャリアを、レクチャー・パフォーマンスで振り返ってもらった。過去のプロジェクトに関わったキュレーターやアーティストによるクラウドソーシングを経て、「考古学」「アーカイブ」「アート/ツーリズム」「女性として」「次世代のことを考える」「リサーチ、展示、セミナー」「信頼」「日本は後れを取っている」「時間」など数多くのキーワードを抽出し、アジアで異なる文化分野を行き来してきた自身の経験をもとに、古市は考察、記憶、物語を伝えた。2020年のチェンマイでの『呼吸する地図たち』巡回展では、演劇作家の神里雄大とともに、リサーチ手法としてのアルコールを用いたイベントを開催した。観客は、雄大と一緒に沖縄で人気がある泡盛を飲み、600年前のアユタヤ王国とのつながりを学んだ。日本酒や焼酎といった米を原材料とする日本の他のアルコール飲料と違い、泡盛は長粒種のタイ米を使って蒸留し、作られる。参加の

条件は、スラカオ、ラオカオ、ヤードンなど、タイの地元の酒を持参すること。たくさんの人と酒瓶が集まった。すばらしい、ほろ酔いの文化・歴史交流の夜だった。私の記憶が正しければ……。

多様な芸術的想像力、分野横断的なリサーチ、そして個人的体験にもとづいて作られた『呼吸する地図たち』は、現代の東南アジアと日本で、異なる地図、地域、時代の特異な、起こりにくい、見過ごされがちな組み合わせを描くためのプラットフォームを提供したのだ。

### 琉球とマラッカの向こうに: 片影を集める

私が初めて神里雄大と会ったのは2018年のジョグジャカルタで、中村茜、ヘリー・ミナルティ、リム・ハウニエンがキュレーションを務めた「Jejak-旅 Tabi Exchange」のプログラムに参加したときだった。2019年12月には、セゾン文化財団の助成により、琉球諸島での並行リサーチ・プロジェクトに出発した。見知らぬ人たちとの偶然の出会いを受け入れるようにしながら、奄美大島、徳之島、沖縄本島、宮古島と一緒に旅をし、地元の博物館、蒸留所、サトウキビ畑、闘犬場、そして戦争と自決によって記憶される場所を訪れた。すでに泡盛の系譜をたどるというアイデアが醸造されていた雄大と違い、私がこのリサーチから得た様々な信号や要素を新しいプロジェクトとしてしっかりまとめるには、より長い時間が必要だった。時間の経過とともに、やがて『トウアの片影』（2025年）となる作品は、このときの琉球諸島での経験、そして日本各地の博物館に依るところが大



マーク・テ/ファイブ・アーツ・センター作『トゥアの片影』（2025年、クアラルンプール舞台芸術センターにて） photo: Pam Lim

きいと気づかされた。

正直に言って、私はハン・トゥアという人物、15世紀に実在したかも、していないかもしれない伝説の戦士、に興味を抱いたことはまったくなかった。彼については、1400年から1511年までのマラッカ王国の盛衰を描いた叙事詩と年代記、『ハン・トゥア物語』と『ムラユ王統記』でもいくつかの異なる物語が語られている。マラッカ王国の黄金期は、地理的にも政治的にも、さらにスルタン国と国家、あるいは封建制と連邦制といった600年間にわたる隔たりがあるにもかかわらず、近代マレーシアの歴史や軌跡と混同される。多くのマレーシア人にとって、ハン・トゥアはお決まりの神話的存在として集団的意識の中に潜んでいる。支配者への忠誠心を証明するために親友を殺すという、古くから伝わる戦士の話、王、国、文化への忠誠を示す見本行動。

しかし、近年、ハン・トゥアは実在した歴史上の人物だと主張するインターネット上の動画が急激に拡散し、新しい言説の潮流が現れてきたことに気がついた。右翼系インフルエンサーとコンテンツ制作者たちは、生誕の地と言われている場所や墓、そしてハン・トゥアの名前が付けられた様々な場所をマレーシア、タイ、インドネシアで訪ねたり、彼の沖縄、インド、中国、ローマへの旅に関連する物品の「発見」について取り上げたりして、ハン・トゥアが存在を断定的に証明しようとしている。こういった見解の源泉は、過去数十年間にベストセラーとなった何冊かの本、特に2002年に沖縄で発掘された短剣がハン・トゥアのものだと力説する『ハン・トゥア 沖縄からのメモ』（2015年）に見ることができる<sup>5)</sup>。これらの主張は、新型コロナウイルスによるロックダウン中、世界的に妄想、不安、不確実さが陰謀論の拡大と増幅によって助長された時期に、加速的に広まった。

過去のプロジェクト（『Baling (バリン)』『仮構の歴史』）で「社会の敵」がどのように構築されているかを検証した後、私たちは国民的英雄がどのように作られ、広められるのかを調査したいと思った。どのような物語の伝え方によってなのか？ どのような歴史構築、あるいは伝説創作の行為があるのか？ 権力、支援、プロパガンダに関するどのようなネットワークがあるのか？ この調査を通して、私たちは物語とそれを伝える力についても詳細に検証を行った。そのような力がどのように利用され、ゆがめられ、そして武器となりえるのか。もちろん、これらの問いのいくつかは、「呼吸する地図たち」のために日本各地の博物館をリサーチする中で浮かんできたものだ。

ハン・トゥアに関する大量の論稿、再現、文章に囲まれながら、私たちは上演にとって興味深そうな、特定の、あるいは特異な断片に集中することにした。これには、国立博物館にある大きなレリーフ像の創作秘話や、マレー諸島各地に存在するハン・トゥアの名前を付けた場所への訪問が含まれる。マレーシアの伝説的な映画俳優であるP. ラムリーが主演し、人気を博した1956年の映画『ハン・トゥア』の再考察も行った。あるエピソードに導かれて、ハン・トゥアをめぐるインターネット上の迷宮に入り込み、様々な新説や陰謀論的な主張、無数の「発見」などを映し出す鏡の世界に直面したこともあった。私たちはそこから、これらの新たな言説がどのように現実社会に現れ、展覧会や博物館、学術界の中に場所を見出していくのか、その跡をたどった。ある断片からは、これまでのハン・トゥア研究ではほとんど触れられることのなかった、マラッカ王国の栄華が陰りを見せ、主要な人物たちが権力の地位から退く『ハン・トゥア物語』最終第二章にたどり着いた。

『トゥアの片影』で、異なる時代と地形、形式にまたがるハン・トゥアの浮き沈みを語り、進行させるという骨の折れる仕事は、ファイブ・シャズワン・クヒリが担うことになった。私たちの演劇的指針では、

5) Hashim Musa & Rohaidah Kamaruddin, *Hang Tuah Catatan Okinawa*, UPM Press, 2015.

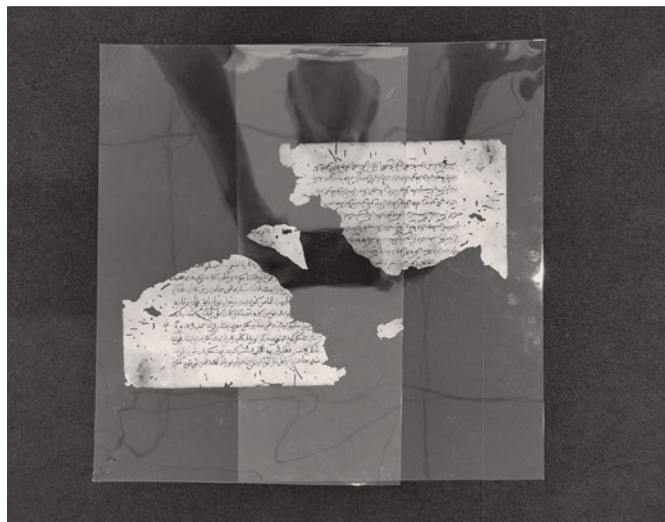
特権と精神的な重荷の両面を持つ若いマレー人男性としてのファイクの社会的立場を使い、ハン・トゥアと彼の讃美者たちが作り出した政治的、文化的、そしてデジタルな身分が信奉する価値観と対峙させた。いくつもの場面でファイクは、物語を伝えながら、その物語がどのように作られたかを明かしていく。彼は観客をSNS上の動画制作の裏側に導き、初期の頃のユーチューバーだった自身の活動を批判的に振り返る。彼はまた、自身のパンク・バンド「Terrer」が、「Hang Loklaq」という宗教的な偽善性と有害な男らしさを批判した内容のミュージックビデオをリリースした際にはまり込んだ、インターネット上での論争について検証する。自身でカメラを持って国が助成するハン・トゥアの展覧会に現れ、収集された品々が本物かどうかを確認する。ハン・トゥアのものだと言われる短剣が保管されている沖縄県立埋蔵文化財センターでは、『ハン・トゥア 沖縄からのメモ』が主張する内容を否定する映像と考古学資料を示す。また、ファイクはハン・トゥアのコアにある矛盾と対立を取り上げた歌を作曲し、自身で歌う。弱さ、憧れ、その他行為主体としての可能性を追い求め、自身の主観とハン・トゥアのそれとの距離を浮き彫りにする。このようにして、私たちの集団的リサーチはファイクの身体を通過していったのだ。

### あてにならない語り手、知られざる作者、終わらないリサーチ

結論として、『トゥアの片影』にとって非常に参考となった、古い時代の二種類の人物たちを取り上げたい。ひとつ目は、ペングリプール・ララ（「悲しみをなぐさめる人」）というマレーシアの旅する語り部で、叙情詩から教訓的、喜劇的、詩的な内容まで、幅広い民話を語り伝えた。私たちはこの一人語りの形式を採り入れ、ペングリプール・ララをベニブ・ララ、または、あてにならない語り手に更新させた。これがファイクにとって演じるための器となり、ひとつの身体を通して、いくつもの語りの伝統や形式を行き来することが可能となった。スタンドアップ・コメディアン、弾き語りのシンガー・ソングライター、哲学教授、政界のスピンクター、SNSインフルエンサー、そして無声映画の語り手である活動弁士。

私たちを引きつけたもうひとつの存在は、『ハン・トゥア物語』の名もなき作者たちだ。最低でも20種類の異なる『ハン・トゥア物語』が、アジアとヨーロッパの公文書館に点在している。17世紀から20世紀初頭にかけて、これらの手書き原稿は無名の筆者と編集者によってそれ以前の別の版から複製された。2024年に、私はオランダとイングランドで特別に収蔵されている8つの異なる『ハン・トゥア物語』を見た。そこで浮かんできたのは、ハン・トゥアが実在した「証拠」ということよりも、ハン・トゥアという存在とその物語がいかに手によって紡がれたのか、ということだった。手で書かれている。手で写されている。異なる手書きの原稿。たくさんの手。知られざる手。手がつないだ物語——手渡し、そして受け取る——いくつもの校訂、世代、収蔵、空間、場所を越えて。

この問いは、私たちの調査がマレーシアにおけるハン・トゥアの現代的利用と武器化に及ぶまで、離れなかった。『ハン・トゥア物語』の作者が最終的にはわからないということ、複製というパフォーマンス的な行為、そして写された物語のテキストには、いずれも違い



オランダのライデン大学図書館に収蔵されている「ハン・トゥア物語」の写本の紙片（2024年）  
photo: Mark Teh

や変化があるということは、私たちが魅了される大きな要因になっていた。マレーの伝統的な写本では、筆記者はしばしば原稿の最後に権利放棄の文言を残し、次の複製の際に、未来の読者や筆者による改善、見直し、または誤りの修正を促していた。20世紀初頭、既存の物語を手で写し、その過程で少しの編集作業を行うという、このような文学的再生産は、マレーの世界に現れた印刷機に取って代わられた。『トゥアの片影』は、私と協働者たちの遅ればせながらの返答で、『ハン・トゥア物語』の知られざる作者たちの呼びかけを注意深く読み、トゥアの物語に私たちなりの編集と修正を加えたと言えるかもしれない。

私たちにとって、リサーチは常に進行中のプロセスであり、最大限の努力をもってしても完全な絵を描くことはできないという認識を持っている。素材を多く見つけても、絵が完成に近づくとはかぎらない。私たちの仕事は、何が欠けていて、なぜ欠けているのかを想像することだ。私たちは20年以上にわたって、いくつものプロジェクトと一緒にリサーチを行い、停滞している時間もまたひとつの大事な要素であり、事を進めるにはある程度の時間がかかる、時にはとても長い時間を経て、形になると理解できるようになった。そして、時間それ自体もまた、ひとつの素材だということも。



マーク・テ (Mark Teh)

パフォーマンス作家兼キュレーター。ロンドン大学ゴールドスミス校にて芸術と政治学の修士号を取得。マレーシアのアーティストやアクティビストのコレクティブ「ファイブ・アーツ・センター」のメンバー。ドキュメンタリーとスベキュラティブ（思索、推測）の2つの様式を組み合わせながら、歴史、記憶、政治の絡み合いを扱う多様な共同プロジェクトを展開。日本国内ではこれまでDANCE BOX、YPAM（横浜国際舞台芸術ミーティング）、KYOTO EXPERIMENT（京都国際舞台芸術祭）、シアター・コモンズ、山口情報芸術センター（YCAM）、東京芸術劇場などで作品を発表。

<https://www.fiveartscentre.org/>

02

山口恵子

Keiko YAMAGUCHI

## 「地域」と「国際」の往還のなかで

私は京都を拠点に、「演劇をつくる人」として、演じ、創作し、時に通訳しながら舞台芸術に携わっています。中でも、複数の国のアーティストたちが集い共に作品を創作する「国際共同制作」に多く関わってきました。自身が京都で創作する際は、初期の頃から地域の中の括弧付きの「国際性」、私たちの暮らしの中に深く息づきながら公的な語りではなかなか語られない多文化のあり方に注目しながら活動してきました。このエッセイでは、このようなテーマに辿り着いた原点のイギリスの大学進学から帰国後の数年に感じたことを振り返り、その後訪れた二つの出会い——フィリピンのアーティストたちとの出会いと、私が京都で働く「コミュニティカフェ ほっこり」との出会いの中で得た、学び、課題、問いを紹介します。また、2024年12月にフィリピンのマニラで上演された『Sari-Sali portal cafe』の創作と上演を通して見た、私自身の国際共同制作の現在地を記述します。

### ゆらぐ規範と境界

日本で高校を卒業した後、私はイギリスのロンドン郊外にあるRose Bruford Collegeで演劇を学びました。この演劇学校には留学生が多数いて、小さなキャンパスにはさまざまな出自の学生がいました。言語や知識の壁は当然ながらありましたが、私がより厄介に感じたのは、行動の規範がそれまでとは全く変わってしまったことでした。新しい規範や規律をインストールする現象自体は、大なり小なり新しい土地に暮らせば起こることで、自分なりに処理すればいいのですが、問題は授業の中で「演技」をしなければならなかったということでした。シーンの中でどう受け応えるのか、ドアの締め方、歩き方、それまで「自然だ／リアルだ」と思っていた身体の振る舞いは固有の文化・社会のものだったことに初めて気づかされる日々でした。自分の存在を異質と感じながら、クラスメイトの真似などできるはずもなく、する意味も到底見出せない中、それでも、その場で、舞台上で存在するためにはどうしたら良いかを手探りで掘り起こしていました。ここで経験した、異なる規範、身体、言語の持ち主たちが、その都度ひとつの世界観を成立させようとする環境こそが私が受けた演劇教育の核でした。

もうひとつ、当時の私にとって驚きだったことは、自分個人と「日本」との境目が揺らぎ続ける感覚でした。つい都合よく「日本」を代弁してしまったり、自分の行動や感情の出どころを「日本人だから」と説明したり、されてしまう。その圧力に冗談や自虐を交えながら小さく抵抗する一方で、自身の身体の内側や感覚の端々に確かに郷土が宿っているような不思議な感覚も覚えました。郷愁の矛先が自己に向かう感覚は、“人は移動する時、元来た土地を身体に携え

て、時にその人そのものが故郷になる”というイメージを私の中で育てていきます。身体の内側から小さな故郷が出現する不思議と、自分の実感を越えたスケールを代弁してしまう混乱は表裏一体で、後に私が創作の中で自分自身に問いかけ直すことになる、この声を語るの誰か、という重要なテーマのはじまりでした。

### 地域に息づく「国際性」

帰国後、私は自然と京都で、言語や出身地に捉われず多様な人々と演劇をつくることを夢見ていきます。舞台の仕事では国際共同制作に関わりはじめていましたが、招聘型の単発で終わるプロジェクトではなく、地域の生活の中に息づく継続できる「国際性」を探したいという思いが強くなっていました。

同じ頃、東日本大震災が起こり、突如「日本」という言葉が私の目に多く飛び込んできました。「がんばろう日本」など、被災地を励ます意図のメッセージでしたが、留学中に経験した、国と個人の境界の揺らぎが鮮明に残る中で、この発せられた「日本」には誰が含まれるのか当時の私には判然とせず、漠然とした不安を覚えました。このことから、日本の定義を大きく捉えたい、そこにあるはずの多様な暮らしに会いたいという気持ちは強くなっていきます。しかし、当時の私は京都の街のことも知らず、日本社会の多様性についても理解が浅く、そこに暮らす人たちは見えるのに見えない、遠い存在のように感じていました。

この問いを起点とし、京都に25年以上(当時)暮らしているイギリス出身の友人と共に、彼女の育った家についての話を京町家に投影して語る『117 – one one seven』という作品を制作し、私が主宰する演劇グループBRDGの作品として発表しました。英語で答えてくれた彼女のインタビュー音声を、日本語話者の俳優が通訳するという「通訳劇」と名付けた方法で上演しました。声を「通訳する」という行為が、声を身体を通して俳優に宿らせる「演技」に徐々に移行していく過程を追いました。また、他の作品では、原話者の音声を聞かせる俳優がトレースするverbatim theatreの手法を用いて、個々のインタビューが暮らしの中で見ている京都の風景や思いを共有してもらいました。いずれの作品も、原話者の話した録音音源があり、俳優は通訳者／媒介者の役割をしているということが明確に分かるように意識して見せることで、俳優は代弁者ではなく、声を聞き、観客にその言葉を橋渡しする媒介者であるということを示しました。そして、その行為の延長に、ついその人になってしまう瞬間として存在する演技を見つけようとしてきました。

### 声を借りることへのためらい

手探りで人に出会い、インタビューを行い創作していく中で、二つの課題にぶつかります。ひとつは、私が関係を持つ人たちがアートコミュニティに偏っていて、地域社会との乖離を感じたことです。もうひとつは、「通訳劇」と「verbatim theatre」が抱える表象の問題でした。初期のリサーチでは“街の風景や思い出”を扱っていましたが、次第に私の問いは自分が留学期に感じていた“個人と国の間の揺らぎ”に移り変わっていました。リサーチで出会う言葉は、留学中に私が感じていた混乱よりも遥かに複雑で、複層的で、他者が簡単にわかり得ない感情や位置付けのものでした。また、そもそも言語

化できる年齢に限られること、インタビューする側とされる側、その声を編集、構成して作品を作るという関係性にも大きな疑問を持ち始め、声を媒介するという立ち位置のみではこれ以上進められない、という気持ちが働いていきました。この二つの課題が私を次の出会いに導いていきます。

## フィリピンの実践から学んだこと

国際交流基金アジアセンターのフェロー制度を受けて、2017年にマニラにあるPETAにインターンとして1ヶ月滞在しました。PETAについては同劇団に所属する友人のイアン・セガーラからその活動を聞いていて、演劇を通して市民と共に社会課題を考えていくと言う彼らの活動を間近で見たいと考えたのです。

同行させてもらった活動は、ストリートチルドレンのシェルター、スーパー台風の被災地の学校、復興途上のコミュニティ、週末の市民向け演劇コース、など幅広いものでした。50年以上かけて蓄積され体系化された方法論は、教育・表現・社会批判を同時に成立させた確固たるものでした。その基礎にあったのは、一方的な「教育」ではなく、市民が芸術技法と身体を使って自らに考え言語化し、他者と共に表現する力を育てるための過程でした。

PETAとの関わりの他、大きな影響を受けたのは同世代のアーティストたちの実践でした。貧富の格差、脆弱なインフラ、ドゥテルテ前大統領による麻薬戦争、先住民族の権利など、山積する社会課題に対し、彼らは演劇、音楽、美術、パフォーマンスを横断して批判的に表現し、同時にデモや社会貢献活動などにコミットしていました。社会との乖離を感じていた私とは対照的に、彼らの活動の中心には常に「コミュニティにどのように関わるか」「どのように社会変革を起こせるのか」という問いがあり、根本的な精神はPETAと同じルーツを持ちながらも、その方法論が分野と世代を越えることで変化しながら受け継がれていました。

滞在中の私は、日本とフィリピンの間にある近さと非対称性を感じざるを得ませんでした。多くの人が日本語で話しかけ、日本で働いた経験や、家族の移住を語ってくれた一方で、移民労働者として日本で暮らし、暴力や搾取などによって帰国せざるを得なくなった

女性と子どもたちを支援する団体、DAWNとも出会いました。どの方も私を明るくあたたかく迎えてくれましたが、その背景には日本社会が加担した構造的な暴力がありました。そのことに直面すると、どのようにそこに立って彼らと共に作業をするのかを突きつけられました。

その他にも、フィリピンのアーティストたちは国外に行くには煩雑な手続きを経てビザを取得する必要があります。優秀な彼らが、国籍、つまり所持するパスポートを理由に移動する自由が制限されていました。国際共同制作を行う時にアーティスト同士が対等であったとしても、そこにも社会状況や国境をめぐる非対称性が存在する現実を知ります。

この滞在を経て、私は演劇の創作のみならず、それを通して地域社会とどう関わっていくのかを意識します。また、フィリピン社会を垣間見たことによって、海外ルーツの労働者やその家族が自国で置かれている社会状況など、京都の街では可視化されにくい、向こう岸からの景色を垣間見ることができたのです。

## 「コミュニティカフェほっこり」に身を置く

PETAへの訪問とほぼ同時期に出会ったのが、京都駅南側に位置する東九条という地域でした。初めて訪れた「東九条春まつり」では、市営住宅の敷地内で、地域の方が語らいながら、韓国・朝鮮、フィリピンやベトナム、さまざまな国の料理を出店し、鮮やかな民族衣装を身に纏い、踊りや歌を披露していました。

東九条は戦前から朝鮮半島にルーツを持つ住民が集住する地域で、差別を受けながら暮らしていた住民の生活を改善するための社会運動が行われてきた場所でもあります。1993年からは、民族・民衆文化の運動をもとにした祭り、東九条マダンが毎年秋に開催され、近年ではさまざまなルーツを持つ人が暮らす「多文化共生のまちづくり」を進めています。私が現在スタッフとして関わるコミュニティカフェほっこりはこのような歴史が積み重なった地で2018年に開店しました。私は、学習支援や演劇ワークショップなど、地域で活動させてもらう中で、友人の誘いを受けて働くことになりました。

ほっこりの活動はフィリピン食材の販売、多文化ランチ、困窮者



マニラの街(筆者撮影)



コミュニティカフェほっこりの活動の様子(筆者撮影)

への食糧配布、子ども食堂、放課後の子どもクラブ、コンサートなど多岐にわたります。京都市内では中々食べられないフィリピン食材や料理の提供をきっかけにフィリピンコミュニティの方たちに気軽に来店してもらい、日々の様子や何か困り事があれば話してもらえる場を作っています。その中で見えてきた、コロナ禍を経ての生活への苦しさを支援するために始まったのが、食糧配布と子どもクラブ・子ども食堂です。子どもクラブは当初、フィリピンルーツの子どもが対象でしたが、今ではルーツにとらわれず、地域の子どもたちが放課後などに立ち寄れる場所となっています。運営を支えるのは、フィリピン出身の代表理事、50年以上にわたり東九条に関わるスタッフ、そして東九条出身の在日コリアン2世、教育関係者、学生、フィリピンコミュニティの方、と幅広い属性の人たちです。

このほっこりでの活動を通して、私は京都に住む人の多様さを実感するようになります。会話の多くは料理の味のこと、仕事のこと、子育てのことなどごく日常的なものです。でも、時折出る話題、最近だとピザの更新料引き上げへの不安や、自然災害によって母国で家族が被災したこと、日本語での受験が難しいことなど、ふと目の前の人が置かれている立場が私よりも不安定なことを改めて知ります。境界を生きる人たちの生活は制度の変化や社会状況によって、容易に脅かされ得るものになってしまう。マニラで見た景色や話を思い出しながら、日常会話の背景に広がる物語を想像します。

## 国際共同制作『Sari-Sali portal cafe』の試み

PETAのイアン・セガラとの協働と、ほっこりでの活動が少しずつ積み重なった頃、国際交流基金マニラ日本文化センター(以下、JFM)からの提案を受け、PETA・BRDG・JFMの三者で2023年～2024年に『Sari-Sali portal cafe (サリサリポータルカフェ)』を創作することになりました。セゾン・フェローとしてこの時期に採択いただけたことも私にとって大きなサポートでした。

京都・大阪・マニラの「地域に根ざした」カフェをリサーチし、城崎での滞在制作と試演会を経て2024年にマニラでの上演を迎えました。大きな課題は、ほっこの日常とその背景にある歴史を、どのようにマニラの観客に届けるかということでした。日本社会の特定の地域で起きていることを「日本の話」で終わらせるのではなく、彼らの日常と地続きになっているテーマとしてどう提示するのか。そして、ほっこりに集うさまざまな声を日本とフィリピンの俳優がどのように扱うのかという問いも常にありました。在日コリアン2世の創設者の思い、フィリピン出身の母であり教育関係者でもある代表の気持ち、車椅子ユーザーのスタッフとほっこりとの出会い、人生を通して運動に携わり抱いてきた葛藤。そうした声の重要性を強く感じる一方で、私たちが生身の身体で関わってきた人たちを、異なる身体や属性をもつ俳優が舞台上で表象してしまうことへの抵抗感もありま



PETA劇場、仕込みの様子(筆者撮影)



『Sari-Sali portal cafe』マニラ公演 photo: Marc Lozano

した。それは、私たち一人ひとりが個人として、目の前の人とどのように関わり、また出会ったその声に対して、それぞれの立場からどのようにリアクションするのか、答えることを要請されていると感じたからでした。

試みたのは、声を“再現する”のではなく、人々の中にある理念の核を受け取り、俳優が自分の立場から紡ぐことの出来る物語を見つけるというやり方です。ほっこりのスタッフにインタビューを行い、ひとりひとりがなぜほっこりで働くのか、核を抽出しました。また、私以外のチームのメンバーにもほっこりで日々の生活を体験してもらいながら、それらの経験をもとに、4人のキャラクターと各々のカフェを構築していきます。属性や個人の物語を模倣せずに、尚且つ受け取った理念の核をそれぞれが語り得るフィクションへと変換する作業は、困難で幾度も書き換えが行われました。物語はひとつの国に固定されず、日本とマニラを行き来します。複数の世界とカフェが交差し出現する場として、portal cafeを立ち上げ、客席の一部を舞台上に組み込み、参加型のパートを作ることによって、観客も世界を形作る主体へと誘いました。

創作を通して誇りに思ったことは、この複雑なプロセスを、異なる文化社会背景をもった同世代のアーティストたちで取り組むことが出来たことでした。京都の小さなカフェで聞いた固有の物語を咀嚼し、それをマニラの観客に届く文脈へ置き換える作業。それは、何度も一緒に作品創作し、お互いの街を訪れ生活し、身体感覚を共有したメンバーだから実現できたことでした。私たちは、「個人」よりも少し広く、「国」よりもずっと身近な「コミュニティ」のあり方、それがどのように作られたかにフォーカスすることで、観客との接点を見つけようとしてきました。

モデルの中心となったコミュニティカフェほっこりのあり方は、東九条地域の歴史と切っても切り離せません。それは、日本という国が朝鮮半島を支配し、文化や名前を奪い、差別をしてきた影響が何世代にもわたって、今も生活の中に残っている事実です。私は、その地域で活動する日本人として、どのように立つのかを問われます。作品の中でもカフェを通してこの事実に登場人物のヨシが直面する場面があります。マニラの観客の中には、この構図をフィリピン社会のポストコロナルな文脈に投影し、「これからどのように自分たちがコミュニティを築いていけるのか考えた」とポストトークで伝えてくれた人もいました。日本よりもずっと“コミュニティが強い”とされ

るフィリピンですが、コロナ禍を経て若者たちは他者と繋がる場所を渴望しているように感じました。また、観客の中にはこれから海外で働くという人もいて、作中で描かれた移民労働者として海外に出る葛藤に共感を抱いていました。

上演と毎回のポストトークを通して、マニラの観客と文化交流だけでなく、お互いの社会課題や歴史を交換・共有できたと考えています。劇中のportal cafeがそうだったように『Sari-Sali portal cafe』では、二つの社会が交わる空間を立ち上げることができたのではないのでしょうか。

## 世界の輪郭をゆらし続けること

この執筆を進めていく中で、さまざまな環境に身を置く度に、自分自身の輪郭や、自分が見ている世界のあり方は常に揺らぎ、新しい姿を見せてきたことを再確認しました。その都度感じた不思議さや、突きつけられた問い、自らの未熟さが“signal(シグナル)”となり、次の出会い、リサーチへと私を動かしていきました。

国際共同制作や、多文化な社会に身を置くということは、そこで出会う大小さまざまな声に注意深く耳をすませ、その場に集まった「個」が持ち寄る経験や、理念の断片で形作ることの出来る、「国」ではなく、小さな「コミュニティ」のあり方を見つけていく作業ではないのでしょうか。それを舞台上で成立させることは、その集まりが世界に存在し得ることの証明となります。

ほっこりや東九条地域で活動している人の多くが、「多文化」という重層的で複雑な、常に変化し続ける社会のあり方に長きに渡り粘り強く関わっています。各々の希求する社会を実現するために、変容を受け入れながら、日々手を動かし続けているその姿に少しでも近づくことができるよう、「演劇を作る人」として、日々の中で複数の声に出会い、世界の輪郭を揺らしながら、それらの声が響き合える場を創り出していきたいと考えています。



photo: Koichiro Kojima

## 山口恵子 (やまぐち・けいこ)

京都在住、演劇をつくる人。英国のRose Bruford Collegeでヨーロッパ演劇の実技と理論を学ぶ。帰国後、京都を拠点に国際共同制作に多数携わる。2011年に演劇グループBRDGを立ち上げ、日々出会う人々へのインタビューやフィールドワーク、ワークショップを用いて作品を創作。2024年にマニラで共同制作『Sari-Sali portal cafe』を上演。アジアセンターフェロー2017、2021～2023年 東京芸術祭 Asian Performing Arts Camp フェリテーター、2023～2024年度 セゾン・フェロー I。コミュニティカフェほっこりの店員。

<https://brdg-ing.tumblr.com/>

03

坂田ゆかり

Yukari SAKATA

## 国境をまたぐ移動をせずに 国際協働制作は可能か？ テラジアの6年間を振り返って

### アジアのコレクティブ

#### 「テラジア | 隔離の時代を旅する演劇」

2020年5月、日本に一度目の緊急事態宣言が出された時期に、「テラジア | 隔離の時代を旅する演劇」(TERASIA: Theatre for Traveling in the Age of Isolation、以下「テラジア」)は立ち上がった。新型コロナウイルス感染症の世界的な蔓延により、国境は閉ざされ、国内でも移動の自粛が強く求められていた。

テラジアの起点となったのは、2018年に筆者が演出した演劇作品『テラ』である。国際舞台芸術祭「フェスティバル/トーキョー 18」のプログラムの一つとして、東京・西巣鴨にある西方寺で上演した。三好十郎の詩劇『水仙と木魚——少女の歌える——』を大胆に翻案し、浄土宗の教義・経典を含む仏教の researched、寺の住職へのインタビューを踏まえた独創的な語り、音楽、詩によって構成した作品である。

その『テラ』が、のちに思いがけないかたちで別の土地へと引き継がれていく。コロナパンデミックの初期に、これまでの交流を通じて関係のあったタイのアーティストたちが、この作品をタイの文脈のなかで作り変え、チェンマイの寺院で上演することになったのだ。さらに、その創作手法や思想に共鳴したミャンマーやインドネシアのアーティストが加わり、プロジェクトは一気に連なっていった。まるでウイルスが人を媒介して感染し、変異していくように、作品もまた土地や文化と交わりながら変容し、旅をしていく——。

こうして『テラ』をアジア各地で上演する国際協働の試みは「TERA×ASIA=テラジア」と名付けられた。発足からまもなく6年が経とうとする現在、テラジアの作品に関わった人々の数は100名をこえる。2024年と2025年の二度にわたり、インドネシアで国際芸術祭「Sua TERASIA」を開催した。芸術祭の内容を含むプロジェクトの詳細は、ドキュメンタリーブック『テラジア | 隔離の時代を旅する演劇 変異の記録 2018–2025』にまとめている。

本稿では、人の移動が不可能な状況から始まったテラジアの軌跡を、リサーチの実践を軸に振り返っていく。



<https://terasia.net>  
電子版ドキュメンタリーブックはテラジアのウェブサイトで開催している。

### オンラインによる協働のはじまり

演劇作品『テラ』が「テラジア」に発展するきっかけとなったのは、オンラインでの対話だった。ドラマトゥルクの渡辺真帆が、以前か

ら交流のあったタイの演出家ナルモン・タマプルクサー (愛称: ゴップ) とビデオ通話していた際、『テラ』を紹介したところ、ゴップが関心を示し、「おもしろい、タイでやっていい?」と言ってきた。その提案は、日本版の上演台本と映像資料を参照し、タイの寺院を舞台に、タイのパフォーマーたちによる新たな『テラ』を構築するというものだった。「人が移動できないのなら、作品に旅をさせる」——。その大胆な提案を私たちは快く受け入れ、すべての資料を彼女に委ねた。「別の文化圏で上演される新しい『テラ』を見たい」という好奇心に突き動かされたからである。

ゴップはこれまで親交のあったアーティストに声をかけ、ミャンマーのアーティストのズン・エイ・ピュー、インドネシアの演出家ディンドン W.S.らが参加し、瞬間にコレクティブが形成された。『テラ』初演に携わった日本のメンバーは創作には介入せず、時折送られてくるリサーチや稽古の動画などを通じて遠隔で進行を見守っていた。そうして、5か月後の2020年10月には、チェンマイのワット・パーラット寺院でタイ版『TERA 1055 (テラ・テラ)』が上演された。

翌2021年にはベトナムのグエン・ハイ・イェンらが加わり、テラジアは「隔離の時代」が収束すると見込まれていた2024年にインドネシアで国際芸術祭を開催することを目指し、本格的に動き始めた。オンライン発信の基盤を構築し、2021年には10日間にわたる完全オンラインイベント「テラジア オンラインウィーク2021」を開催。各地のアーティストが創作過程や地域の状況を共有し、観客が気軽にアクセスできるプラットフォームを作るという初の試みは、アジアだけでなくアメリカ、ヨーロッパ、中東地域など34か国のユーザーから閲覧される結果となり、国際的なアクセスを得るという成果を収めた。

### ターニングポイント インドネシアでのリサーチ

2022年9月、テラジアはインドネシアで初めて対面のミーティングとリサーチを行った。パンデミックの収束直後にインドネシアで芸術祭を開催するには、遠隔でのやり取りだけでは限界がある。私自身は当時まだインドネシアに行ったことがなく、会場候補地や観客の様子も想像に頼るしかなかった。ましてや、テラジアのメンバーとも直接会ったことがない。本当に芸術祭を実現できるのか、もし可能だとしたらどのような準備や活動が必要かを見極めるため、国境が開かれるや否や、一刻も早く現地に駆けつけたいという思いを抱いていた。インドネシアのジャカルタに、日本、タイ、ミャンマーのメンバーの一部が集まることができた。これは、Sua TERASIA Episode 1を開催する1年4か月前のことである。

ジャカルタの空港に降り立つと、暖かい空気と、市内まで的一向に進まない長い渋滞に迎えられた。数日滞在する中で、街の景色は曖昧だった芸術祭のイメージに静かに輪郭を与え、思考を変容させていく。熱帯植物の街路樹、鳴り響くアザーンの音、屋台の惣菜の香り、人々の活気——それら全てが、画面越しには感じ得なかった情報として伝わってきた。

メンバーはテーブルを囲み、芸術祭の構想、運営の資金調達、広報の方針などについて議論した。そして、議論するだけでなく、創作を通じて互いを深く知っていった。

まずディンドンの主宰する劇団テアトル・クプールの稽古を見学し



テアトル・クプールが拠点としている集合墓地。「クプール」はインドネシア語で「お墓」という意味。 photo: 渡辺真帆



「テラシアオンラインウィーク2022+オンサイト」のウェブサイトには、リサーチ中にトライアウトとして制作した作品が公開されている。



竹藪の中で制作した  
360度VR映像「竹中生誕」



3名の音楽家によるセッション

た。話に聞いていた通り、彼らは集合墓地に隣接する劇場で、40年も地域に密着した演劇活動が続けており、コロナ禍でも毎晩集まって20時からの稽古を欠かさなかったという。マスクなしで、互いの身体を接触させるフィジカルなパフォーマンスを目の当たりにし、彼らと一緒に創作できる喜びを実感した。

また別の日には、竹藪の中に360度カメラを持ち込み、竹取物語をモチーフとしたVR作品『竹中生誕』を制作した。竹取の翁をディンドン、媼をゴップが演じ、かぐや姫の人生最大の祝福を体現する村人たちを、地元の複数の劇団の俳優たちとテラシアメンバーが演じ、私が演出を担当した。竹藪を管理するリーダーに許可を得るため事前にあいさつに行き、無数に群がる蚊の攻撃による激しいかゆみを我慢しながら撮影を行った。ほかにも、インドネシア、タイ、日本の3名の音楽家のセッションによる新曲を制作し、レコーディングを行った。

みんなそれぞれアーティストなので、たった1日あれば、即興的なワークショップから小さな作品を作ることができた。創作時間を共有することで、芸術祭準備のための実務的な議論も、互いを芸術的な感性でとらえた上で進めることができた。「もっとこの人を知りたい」という欲求が企画の実現を加速させ、「こんなことができるのではないか」「あれも試せるのではないか」というアイデアが次々に生

まれた。それは、同じ場所に身を置くからこそ生じる創造の連鎖だった。そして誰もが、対面で会うことの強さを実感した。

この時期を含め、私はこれまで5回インドネシアに渡航している。ディンドンの自宅兼劇場には必ず立ち寄り、いつもコーヒーを囲んで語り合った。また、テラシアのメンバーが日本を訪れる際には、どれほど短い滞在でも必ず会う時間を確保し、対話を重ねた。

特に、パンデミックの収束とともに多忙な日常が戻ってくると、「あえて渡航する」という行為は重要性を増した。遠隔ではどうしてもほかのタスクが優先され、設定したオンラインミーティングが延期されたり、連絡が取れない人が出たりするなど、全体の状況把握が困難になることがしばしばあった。一方、直接現地に行けば、物事は着実に進む。そのため、普段のやりとりはオンラインで継続しつつ、議題が多いときには5〜7日間程度の日程を確保して渡航する、というように、リモートと対面の出会いを繰り返した。その中で、次第に「国境」は絶対的な障壁ではなく、状況に応じて乗り越えられる相対的な条件へと変わっていった。

## リサーチによって蓄えた二つの要素

現地でのリサーチは、インドネシアで芸術祭を行うための二つの要素を私たちに蓄えさせてくれた。

一つ目は、互いの精神性の共通理解である。仏教的世界観を背景とする『テラ』から始まったテラシアは、どんなに形を変えても、人間の死生観や、目に見えない神仏や靈魂を主題とした作品を創作するという点においては一貫していた。そのため、イスラム教徒が多数であるインドネシア社会で、「祈り」「死後」「魂」といった語彙がどのように響くか、作品内でどの程度踏み込んで扱えるかなどを、現地の人々と相談しながら慎重に調整する必要があった。

例えば墓地に隣接するテアトル・クプールでは、晴れた日にはお墓の中央にあるスペースで演劇を行うが、その舞台を取り囲むお墓の形状が日本のそれとは違う。聞いたところによると、先に亡くなった親族の遺体を埋葬したその上に、次の遺体を積み重ねるように埋葬するのだという。しかし、死者の弔い方は異なっても、「死後の世界」はイスラム教の教えにも存在し、『テラ』の根底にある「輪廻転生」という概念も、イスラム教徒が十分理解し、ときに共感するものであることなどを、一つ一つ質問したり答えたりする中で共有していった。

二つ目は、文化間の橋渡し役となるコネクターとの出会いである。リサーチを通して出会った人々は、のちに芸術祭 Sua TERASIA で文化の翻訳者として重要な役割を果たした。ジャカルタで芸術祭を支える制作者や技術者をコーディネートし、テラシアを代表してプレゼンテーションを主導した演出家ユスティアンジャ・ルスmana、もう一つの開催地であるバンドンのコーディネートを一挙に担った俳優・プロデューサーのスギヤンティ・アリアニ、スンダ音楽に精通しグマン・パダンの主要人物と丁寧に交渉を重ねた音楽家ラウエ・サマガハ、チアンジュールのコミュニティに深くコミットした詩人のファイサル・シャレザなど、地域によって言語も文化も大きく異なるインドネシアの複数都市と、インターナショナルなテラシアを結びつけたキーパーソンたちとは、すべてこのリサーチを通して出会った。国際協働制作は、翻訳者・コネクターの存在なくして成立し得ない。文

化は人を通じて理解される。その実感が、この時にいっそう強まった。

## 国際芸術祭 Sua TERASIA 文化的差異に出会う

前述の通り、テラジアはインドネシアで二度にわたり国際芸術祭「Sua TERASIA」を開催した。Episode 1 (2024年)は首都ジャカルタと西ジャワ州バンドン、Episode 2 (2025年)は同じく西ジャワ州チアンジュールを主な会場として実施した。

フェスティバル名にある“Sua”はインドネシアの言葉で「出会い」「集い」を意味する。「隔離の時代」から出発したテラジアが願っていた、人々と再び集い合う青写真を言い表す言葉でもあった。二回の開催で観客・参加者合わせて延べ1000名が集った。

開催を通じてテラジアが直面したのは、インドネシア内部に存在する文化の層の違いである。ジャカルタがインドネシア語を基盤とした大都市圏であるのに対し、西ジャワのバンドンは、学園都市としての都会性とスダ文化が重なり合う独自の環境にある。一方、チアンジュールはよりローカルなスダ文化圏に属し、スダ語が

日常に根づき、自然観・死生観・宗教観にも土着的な要素が色濃く残る地域である。イスラム教徒が多数派のインドネシアにおいても、西ジャワではヒンドゥー以前の自然崇拜や祖霊観が重層的に併存し、国内に複数の文化世界が併存していることが実感された。

そんな中、二度にわたり開催した芸術祭Sua TERASIAのあいだにも、『テラ』は変異を続けていた。2024年、バンドンで『テラ』と『TERA 1653』を観た現地の演劇人たちが触発され、翌2025年、チアンジュールで新作『Death is Something Visual』を発表した。作品はここでもなお人から人の手に委ねられ、旅を続ける。その確かな受容は、文化的差異を創造の契機へと変える引き金となった。

## 所有しない連帯 異文化は衝突するとはかぎらない

異文化背景を持つ人同士のコミュニケーションには、摩擦や軋轢がつきものだということは、国際協働の現場に携わる人々にとって一つの定説である。読者の中には、もしかしたら「テラジアはそれをどのように乗り越えたのだろうか?」と思われる方もいるかもしれない。



「国際芸術祭 Sua TERASIA」では上演、展示、ワークショップ、トークなど多彩なプログラムが並んだ。 photo: 山畑俊樹

しかし実際には、テラジアはその点において、特段の苦勞を強いられてきたわけではなかった。

もとより、テラジアでは、異質であること自体が決定的な衝突の原因にはなりにくい。大都市ジャカルタから地域へ参入する過程や、聖地かつ文化遺産であるグヌン・パダン遺跡の許可取得など、大小さまざまな折衝の場面において、相手を尊重しつつ自分たちがどのように貢献できるかを考える人間的なコミュニケーションが、ごく自然に行われていた。それは「こうすれば人間関係がうまくいく」といった形式的なテクニックやノウハウではなく、「他者に接するとき、自分はどうかありたいか」という、一人ひとりのマナーやモラルに根ざした行動の積み重ねであったように思う。

考えてみれば、テラジアに関心をもって集まったメンバーの多くは、これまで多様なコミュニティとの協働制作を経験してきた人々である。各自が大切にしてきた「人との出会い方」は、場所が変わっても同じように生きてくる。国際的な取り組みであるか否かにかかわらず、アーティストが協働の中で心得るべき態度は、案外、普遍的なものなのではないかと私は感じている。

これは仮説にすぎないが、もし『テラ』が商業的に成立しやすい作品であったなら、テラジアはきっと別の運命を辿っていただろう。オリジナルの制作者が上演にまつわる権利を細分化し、価格を設定して売却する。権利を購入した側は、自地域の市場で経済効果が最大化されるよう、集客力のある出演者を起用し、大劇場で上演したかもしれない。

しかし、『テラ』はそうではなかった。もともと上演するお寺ごとに内容を大幅に作り変えなければ成立しないサイトスペシフィックな作品であり、その作り方はきわめて非効率的で、経済効果を生みにくい。それにもかかわらず、一方はそれを「やってみよう」と引き受け、もう一方は見返りを求めずに作品をあげ渡す。受け取る側は責任と敬意をもって創作に臨み、渡す側は信頼と期待をもって託す。それは、オーナーシップの概念を揺るがし、更新していく体験だった。テラジアの広がりを目の当たりにする中で、かつて私自身やチームの「作家性」だと思っていたものさえ、手放してみれば、より多くの人々と共有できるのだという発見を得ることになった。

たとえば、遠くに住む友人からもらった1粒の種子を、自分の庭に植えてみることに近いだろう。気象条件も、土の質もあまりに違いすぎる環境で、贈った方は「元気に育つだろうか」と気かけ、受け取った方は勤を働かせて日々世話をし、互いに「芽が出た」「背が伸びた」と言いながら成長を見守るのである。この営みには、損得がない代わりに、仏教の言葉を借りて言うなら、作り手の冥利がある。それを知り、おもしろがっているのがテラジアのアーティストたちである。この旅には、あらかじめ摩擦や軋轢は織り込み済みだから、違いがあっても過度に悩む必要がないのである。

## 不確実な時代における国際協働制作の可能性

改めて、テラジアが当初掲げた問いを見直してみた。「国境をまたぐ移動をせずに国際協働制作は可能か?」——。結論から言えば、「不可能」ではなかった。ロックダウン下でも、2021年のミャンマーの軍事クーデターにより社会が大きく揺さぶられる状況にあっても、テラジアのコレクティブはオンラインで対話を続け、作品を創作し、

発表することができた。ただし、それはコロナ禍という特殊な時間に、一時的に開かれた可能性でもあった。誰もが家に留まり、劇場など人が集まる場と機会が制限されていたからこそ、移動できないなりの方法で「つながろう」としたに過ぎないとも言える。

再び移動が可能となった現在も、世界では戦争や政治的緊張が続き、気候危機による災害は年々激しさを増している。移動の自由が再び奪われる事態は、いつ起きても不思議ではない。だからこそ、テラジアの遠隔協働の経験は、どれほど不確実な時代が訪れようとも、どのような非常事態に巻き込まれようとも、何らかの形で私たちはつながることができるという信頼と希望を示している。

しかし同時に、つながりの質は、実際に会って時間を共にすることで決定的に変わるということも、私たちは体験した。土地に立ち、相手の息づかいを感じながら言葉を交わす。その身体的経験は、オンラインでは代替できなかった。そうした感覚的な手がかりが、文化的非連続性を共に生き抜くための回路を編み出し、協働制作の質を変容させていった。

通信技術が開いた移動を前提としない国際性と、身体を伴うローカルな交流の双方を使い分けながら、分断をつなぎ留め、創造を続けるための新しいコラボレーションの形があり得るのではないか。国境、文化、移動という概念が揺らぎ続ける現代において、テラジアの実践が、不確実な時代における国際協働制作の未来を考えるための一つの事例となれば幸いである。



photo: George Stamatakis

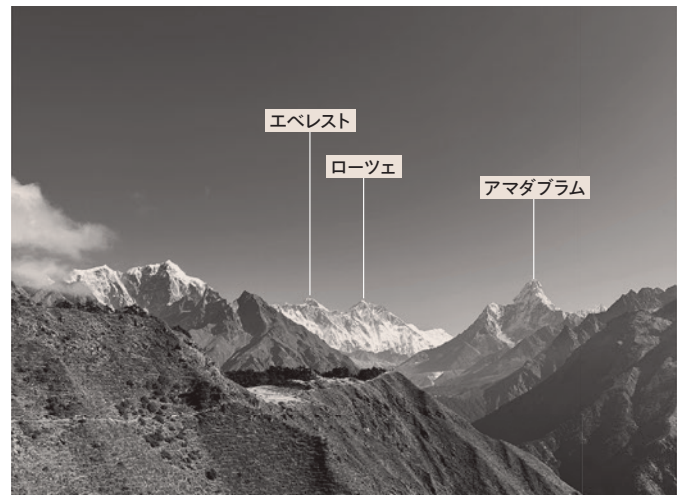
### 坂田ゆかり (さかた・ゆかり)

演出家。東京藝術大学大学院美術研究科修士、映像研究科特任講師。既存の物語と協働を手段として、地域社会への芸術的介入を試みている。2014年、アルカサバ・シアター(パレスチナ)との共同創作『羅生門』藪の中』を演出(フェスティバル/トーキョー14)。演出作品『テラ』は、2018年東京(浄土宗 西方寺)、2019年チュニジア3都市(カルタゴ国際演劇祭)、2021年京都(臨濟宗 興聖寺)、2022年ジャカルタ、バンドン(国際芸術祭 Sua TERASIA)にて、形と場所を変えながら上演を続けている。「テラジア|隔離の時代を旅する演劇」には2020年の発足当初より参加している。

<https://yukarisakata.com>

### 【訂正のお知らせ】

2025年12月20日発行「viewpoint」第108号において、p.011右上掲載の写真「街道から望むエベレスト」にございます山岳名に誤りがございました。正しくは右記の写真の通りです。お詫びして訂正いたします。



街道から望むエベレスト

## セゾン文化財団 ご支援のお願い

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員および個人の皆様からのご寄付を募っております。

新しい文化を創造するアーティストや研究者の活動に、ぜひお力をお貸しください。

詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。

<https://www.saison.or.jp/support>

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援をいただいております以下の法人賛助会員および個人の皆様に深く感謝いたします。

(五十音順)

### 法人賛助会員のご紹介(2025年度)

セゾン投信株式会社 <https://www.saison-am.co.jp/>

株式会社パルコ <https://www.parco.co.jp/>

株式会社良品計画 <https://ryohin-keikaku.jp/>

### 寄付者ご芳名(2025年度)

市村作知雄様

小野晋司様

田中里奈様

福井健策様

吉本光宏様

匿名(1名様)

## viewpoint セゾン文化財団ニュースレター 第109号

2026年3月25日発行

編集人: 久野敦子

編集: 曽根千智、福富達夫

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒135-0004 東京都江東区森下3-5-6

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

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

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

● 次回発行予定: 2026年6月

● 本ニュースレターをご希望の方は送料(180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。

また最新号およびバックナンバーは当財団の以下のウェブページでもお読みいただけます: <https://www.saison.or.jp/library>