



ASIA IN RESONANCE
響きあうアジア 2019

〈シンポジウム〉

舞台芸術における 国際協働をめぐって

——見えないものを伝え、見られなくなるものを残す

報告書

Symposium

Transnational collaboration in performing arts

Sharing the unseen process
and archiving what will disappear

Event Report

2019年7月4日(木)開催 会場: 東京芸術劇場 ギャラリー1

Thursday 4th July 2019 at Gallery 1, Tokyo Metropolitan Theatre

演劇やダンスといった舞台芸術、特に異なる文化的背景を持つ当事者が集まる国際協働では、作品ができるまでのプロセスに貴重な経験や気づき、知見が存在します。それを、そこに参加しなかった人々に伝え、共有することは可能でしょうか。また、その場、その時限りのものである舞台芸術を、プロセスを含め、記録やアーカイブとして残すことの意味、「残す」ことから生まれるものは何でしょうか。

このシンポジウムでは、実践者による取り組みを紹介しながら、様々な視点からこの問題を考え、今後へと続く議論を行いました。

In the creative process of making theatre, dance and other performing arts, especially when it is a transnational project in which people from different cultural backgrounds are involved, there lies many valuable experiences, realisations and knowledge. Is it possible to share them with others who were not there in that process? And, if performing arts, which can only be seen here and now, leave something behind as record or archive, what is its meaning and what do we get from such endeavour?

This symposium has introduced a number of cases and discussed the issue from various perspectives, continuing on to further debates in the future.

目次 | Contents

2 はじめに 国際交流基金アジアセンター

3 イントロダクション——滝口健

第1部 「プロセスを伝える、共有する」

7 10年に及ぶ日本での制作と協働——ショーネッド・ヒューズ

11 なぜプロセスか?——長島確

14 プロジェクト「ペール・ギユントたち」——ユディ・アフマッド・タジュディン

第2部 「舞台芸術を残す」

18 『マライの虎』の解体 — 協働による歴史の再構築 —— ショーン・チュア

21 ダンス・アーカイブの手法 —— 久野敦子

24 「創作」に限らない国際コラボレーションの可能性—『プラータナー：憑依のポートレート』の実践から— —— 中村茜

第3部 ディスカッション

29 ディスカッション

35 持続的なアーカイブの構築に向けて——滝口健

36 シンポジウムを終えて——齋藤啓

2 Preface The Japan Foundation Asia Center

4 Introduction —— Ken Takiguchi

Part 1: Conveying and sharing the process

9 A Decade in Creation and Collaboration with Japan —— Sioned Huws

12 Why Does Process Matter? —— Kaku Nagashima

15 The Project: Multitude of Peer Gynts —— Yudi Ahmad Tajudin

Part 2: Leaving something behind in performing arts

19 Unmaking *Tiger of Malaya* - Remaking History Through Collaboration —— Shawn Chua

22 Archiving Dance —— Atsuko Hisano

26 Possibility of International Collaboration That Is Not Limited to “Creation”
– From the Case of *Pratthana – A Portrait of Possession* —— Akane Nakamura

Part 3: Discussion

32 Discussion

35 For Constructing Sustainable Archiving —— Ken Takiguchi

36 Reflecting on the Symposium —— Kei Saito

国際交流基金アジアセンター

国際交流基金アジアセンターは2014年の発足以来、東南アジアと日本のアーティスト等による双方向の交流、共同制作やネットワーク形成等、様々な協働に取り組んできました。主催・共催事業のいくつかはこのたび「響きあうアジア2019」にて改めて上演されましたが、その他にも、アジア・文化創造協働助成プログラムを通して支援した共同制作事業が多数あります。共同制作については、完成した作品だけでなく、そこに至るまでの協働のプロセス自体にも価値を見出し、観客や関係者とその経験を共有し、次世代に伝えることは可能だろうか、という問題意識を持っていました。今回この問いを、これまでアジアセンター事業にご参画いただいた方々をはじめとする多様な実践者とともに取り上げ議論するシンポジウムを実現し、報告や議論の内容を報告書 の形で残すこととなったことを、喜ばしく思っています。このシンポジウムとその記録が、今後新たな協働や議論・研究の継続および発展につながることを願っています。

The Japan Foundation Asia Center

Since its establishment in 2014, The Japan Foundation Asia Center has been involved in various collaborative activities through implementing cultural exchange programs for artists and encouraging collaboration as well as developing networks among artists from Japan and Southeast Asia. While some projects that we organized/co-organized were featured at Asia in Resonance 2019, there are also numerous collaborative projects which we supported through The Grant Program for Promotion of Cultural Collaboration. In any projects, we focused not only on final results but also on the process of collaboration itself, asking how it is possible to share the experience with the audience, professionals and the people of the next generations. We are delighted that we were able to put together this symposium, tackle these issues together with a panel of diverse practitioners, including those who have been involved in Asia Center’s projects, and then archive the contents of our presentations and discussions as a written report. We hope that this symposium and its documentation will sustain and develop future collaboration, discussion and research.

響きあうアジア 2019 シンポジウム

舞台芸術における国際協働をめぐる

一見えないものを伝え、見られなくなるものを残す

開催日時: 2019年7月4日(木) 12時30分～17時00分

会場: 東京芸術劇場 ギャラリー1 (5F)

※参加費無料・事前申込み制

※日英同時通訳

発表者(登壇順): 滝口健、ショーネッド・ヒューズ、長島確、ユディ・アフマッド・タジュディン、

ショーン・チュア、久野敦子、中村西、ウゴラン・ブラサド、齋藤啓(モデレーター)

主催: 国際交流基金アジアセンター

共催: 東京芸術劇場(公益財団法人東京都歴史文化財団)

企画協力・制作: 舞台芸術制作者オープンネットワーク(ON-PAM)

beyond2020 認証事業

ASIA IN RESONANCE 2019 Symposium

Transnational collaboration in performing arts

– Sharing the unseen process and archiving what will disappear

Date and time: 12:30pm to 5pm on Thursday 4th July 2019

Venue: Gallery 1, Tokyo Metropolitan Theatre 5F

Free entry with pre-booking required

Simultaneous translation in Japanese and English

Speakers (in order of appearance): Ken Takiguchi, Sioned Huws, Kaku Nagashima,

Yudi Ahmad Tajudin, Shawn Chua, Atsuko Hisano, Akane Nakamura,

Ugoran Prasad, Kei Saito (moderator)

Organiser: The Japan Foundation Asia Center

Co-organiser: Tokyo Metropolitan Theatre (Tokyo Metropolitan Foundation for History and Culture)

Planning cooperation / Management:

Open Network for Performing Arts Management (ON-PAM)

A certified project of beyond 2020 program.

イントロダクション

滝口健



滝口健

ドラマトウルク、翻訳者。1999年から2016年までマレーシア、シンガポールに拠点を置き、シンガポール国立大学よりPhD取得。数多くの国際共同制作演劇作品にも参加している。アジアン・ドラマトウルク・ネットワーク創設メンバー。現在、世田谷パブリックシアター勤務。東京藝術大学非常勤講師。

Ken Takiguchi

Ken Takiguchi was based in Malaysia and Singapore from 1999 to 2016 and has participated in numerous intercultural theatrical productions. Holding a PhD from the National University of Singapore, he is a founding member of Asian Dramaturgs’ Network. He is currently working at Setagaya Public Theatre in Tokyo and teaching part-time at Tokyo University of the Arts.

私は約18年間、マレーシアとシンガポールを拠点に活動しました。1999年から2005年まではクアラルンプールにある国際交流基金の海外事務所、その後はシンガポール国立大学の演劇学科に籍を置き、日本と東南アジア、様々な国の人たちが集まって演劇作品を作る現場で仕事をしてきました。

今回のシンポジウムのテーマは、個人的に考えてきたこと、必要だと思ってきたことに極めて近いと感じています。これまでの自分の経験から、いくつかの問題提起、このシンポジウムで私自身が知りたいということをお話いたします。

私がクアラルンプールにいた1990年代後半は、国際交流基金がアジアとの国際共同制作に非常に力を入れていた、黎明期のような時期でした。1995年設立の初代アジアセンターが作り、97年に初演された『リア』(作:岸田理生、演出:オン・ケンセン)は、国際的にも大きなインパクトがあり、アジアの、いわゆるインターカルチュラル・シアターという分野で最も議論された作品だと思います。

同年には、国際交流基金本部の公演課でもプログラムが立ち上がり、私がマレーシアに赴任した時には、その一環で『あいだの島』(作:ジョー・クカサス／カム・ラスラン、演出:ジョー・クカサス)という作品の準備が始まっていました。これは世田谷パブリックシアター、マレーシアのインスタントカフェ・シアターカンパニー、国際交流基金という三者の共同制作で、赴任して二年以上に渡り、この作品に取り組みました。

この作品を作る過程では、様々な問題、葛藤、衝突があり、直近の『リア』でも同じようなことがあったのか、ということは非

常に気になりました。ただ、少なくとも国際交流基金クアラルンプール事務所には、ほとんど『リア』のプロセスについての記録が残っていませんでした。

関わった人たちの問題意識や思いといった主観的な部分をも含む経験が蓄積されていけば、同じ問題に直面したときのリファレンスになるのではないかと、同じ失敗の繰り返しを避けられるのではないかと、ということ強く思うようになりました。

いわば「作り手によるプロセスの共有」をどのように進めたらよいのかというのが、私からの問題提起の第一点目です。

一方で、「観客とのプロセスの共有」も必要ではないかと思えます。これが二点目です。

あるプロジェクトで、参加アーティストから公演後にこう言われたことがありました。「Great process, terrible play – プロセスは最高、作品は最低」。最終的に共有されるのが作品だけだよのかということは、大きな問題意識となりました。

特に2010年代から、ドラマトウルクとして関わるが増え、プロセスが自分の主戦場になりました。ドラマトウルクは、コンテキストプロバイダーとして存在します。補助線をドラマトウルクが引き、その上に作品が作られていく。最終的には、補助線が見えなくなるところまで作品ができると、ドラマトウルクの仕事は完成します。

インターカルチュラル・シアターと呼ばれる作品では、最初期段階で共有されているものは非常に少なく、そのすり合わせから作業が始まります。必然的に、ドラマトウルクが引く補助線はどんどん増えます。ある種の交渉が行われ、時として緊張感をはらみます。同時に、他者を知るという根源的な喜びも感じられます。そうした豊かなプロセスを観客とシェアできないのは、とてもフラストレーションが溜まることです。「Great process」さえ共有できれば、「terrible play」なんて見せなくてもいいのではと思ったりもします。

プロセスをどのように観客と共有できるのかということからアーカイブに関心を持ち、シンガポール大学で「アジアン・シェイクスピア・インターカルチュラル・アーカイブ」(A|S|I|A)というプロジェクトに関わりました。ここでは、「パフォーマンスのアーカイブ」とはどういうものかという問題に直面しました。これが、私が提示したい第三点目です。

アーカイブの一般的なイメージは、公文書館のような、収蔵庫、レポジトリとしての役割かと思います。保存が最も根源的なアーカイブの機能ではありますが、アーカイブは単に資料を保存するだけではないということも、アーカイブプロジェクトの中で感じるようになりました。

その時に出会ったのが、渡邊英徳さんの「ヒロシマ・アーカイブ」というオンラインのアーカイブです。渡邊さんは、このアー

カイブの目的は記憶のコミュニティを作ることだと言います。運動体としてのコミュニティを形成するプラットフォームとして、このオンラインアーカイブを使う。静的なレポジトリではなくて、ダイナミックなインタラクションが起こる場としてのアーカイブというイメージに、強い印象を受けました。

ニューヨーク大学のダイアナ・テイラーによれば、パフォーマンスは記憶と歴史に密接に関わるものであり、「transfer and continuity of knowledge」、知識を伝え、繋ぐ役割を持ちます。そして、テイラー自身も主宰するThe Hemispheric Instituteのプロジェクトとして、ラテン・アメリカのパフォーマンスを対象にしたデジタルビデオライブラリーを作っています。

彼女には、アーカイブするのは常に力を持つ北半球だったという問題意識があります。何を、なぜ、何の文脈で残すのか。そういった選択の中に多くのポリティクスが入り込む余地が不可避免地生まれる。彼女は、植民者による被植民者のアーカイブが持つある種の暴力性を示し、アーカイブを利用するアーティストや研究者

たちとの共同作業で、語りを、語る力を南に取り戻そうとします。「Transfer and continuity」を実現しつつ、新しい創造に繋げていく。その道具としてアーカイブを捉え直そうというのです。

最後にデジタル・アーカイブが持つ可能性や限界は何かという問いを出したいと思います。

アーカイブには「場所」「もの」「行為」という三つの要素がありますが、「場所」、それから、もしかしたら「もの」の部分でのコストを、デジタル技術は劇的に下げたと言えます。また、「行為」という点では、デジタルが持つある種のマルチメディアとの親和性、インタラクティブな可能性というものが持つ意味は非常に大きいと思います。

四つのポイントに絞ってお話をしました。この後の発表で、考えるヒントが必ず得られると思いますし、ディスカッションで深めていければと思っています。

Introduction

Ken Takiguchi

I worked in Malaysia and Singapore for about 18 years. From 1999 to 2005, I worked for The Japan Foundation at one of its overseas offices in Kuala Lumpur. Upon leaving my position in Malaysia, I joined the Department of Theatre Studies at The National University of Singapore and began producing theater together with people from various places including Japan and Southeast Asian countries.

I believe the theme of this symposium is closely related to what I have been contemplating and what I have wanted to talk about. In this Introduction, I would like to mention some of the problems that I faced through my own experience and what I want to learn from this symposium.

In the late 1990s, when I was in Kuala Lumpur, The Japan Foundation was toiling to realize international collaborations with Asian countries and one can consider the period as the dawn of the current era of International collaboration. *Lear*, a play written by Rio Kishida, directed by Ong Keng Sen, created by the first Asia Center (est. 1995) and premiered in 1997, received international acclaim and became arguably the most discussed play in the genre of Intercultural Theatre.

The same year, a new program was launched in the Department of Performance at the Headquarters of The Japan Foundation, and by the time I joined my team in Malaysia, *The Island*

in Between, a play written by Jo Kukathas and Kam Raslan and directed by Jo Kukathas, was already in the middle of preparation as a part of the program. This play was a collaboration between the Setagaya Public Theatre, The Instant Cafe Theatre Company in Malaysia and The Japan Foundation, and I had been a part of the production team for over two years since I was transferred to the position.

The process of creating this play was never without problems, struggles and conflicts, thus I have been very curious to know whether *Lear*, the project right before *The Island in Between*, went through a similar production process. The reason why I say this is because there was almost no record of the production process of *Lear* at the Kuala Lumpur Office of The Japan Foundation.

If we can accumulate our experiences including subjective opinions such as personal thoughts and feelings of everyone in the production, I strongly feel that the documentation of past projects can act as a reference and we can avoid repeating the same mistakes when we face similar problems.

It is important to share processes among productions teams. This is what I wanted to emphasize as my first point.

On the other hand, I feel it is also necessary to share processes with audiences. This is my second point.

In another project I was part of, one of the participating art-

ists told me after the performance, “Great process, terrible play.” The comment made me think whether the final product should be the only thing to be shared.

Especially after the 2010s, I often worked as a dramaturg, and process became my main battlefield. The dramaturg exists as a context provider. Dramaturgs draw preliminary lines, then a play gets embellished according to the lines. Their job is completed when no one can recognize those lines from the play itself.

In the field of Intercultural Theatre, very little is shared in the very beginning of the process, and the process starts from putting things together. Inevitably, dramaturgs have to draw more lines. Negotiations take place and the atmosphere gets tense at times, but there is also metaphysical joy involved simultaneously, which is to understand others along the way. It is extremely frustrating that we cannot share such a fruitful process with audiences. Sometimes I even feel like we do not have to show a “terrible play” as far as we can share a “great process.”

I became more concerned with how I can share process with audiences, so I naturally became interested in archive. This is how I started to get involved with The Asian Shakespeare Intercultural Archive (A|S|I|A) at The National University of Singapore. “What is to archive performance?” was a question I encountered then. This is the third point I would like to tackle.

I suppose when one hears the word archive, he or she thinks of a place such as an archive building, storage or repository. Although preservation is the essential function of archiving, I started feeling that archiving is not just about storing data while working on archiving projects.

It was around this time when I came across Hiroshima Archive, an online archive run by Hidenori Watanabe. Mr. Watanabe says the purpose of this archive is to create a community of memory. One can use this online archive as a platform that formulates an active community. I was really impressed by his vision in which an archive is not a static repository but a locus where dynamic interactions can take place.

According to Diana Taylor at The New York University, performance is closely related to memory and history and enables “transfer and continuity of knowledge.” In addition, Taylor her-

self also has developed a digital video library for Latin American dances as a project of The Hemispheric Institute where she is working as the founding director.

She is conscious of the fact that archiving has always been done by people from the Northern Hemisphere. One needs to think of why and how one archives what. By making decisions throughout the process, one inevitably needs to deal with politics. While revealing the violence that prevailed over archives created by colonizers about the colonized, she is aiming to revive stories and the power of storytelling in the south by collaborating with artists and researchers who would utilize the archive. While realizing “transfer and continuity,” she connects the process with creation. She is trying to reconsider archiving as a tool for this active process.

Lastly, I would like to highlight the possibilities and limitations of digital archiving.

There are three elements in archiving: location, materials and action, and I can say that digital technology has significantly lowered the costs of location and probably materials. In terms of the digitization of archiving provides us great opportunities to make the process more multimedia and interactive.

I selected these four points to express my current concerns. I am sure that I will be able to find some hints from the following presentations and I would like to elaborate my concerns in the discussion later.



第1部 | プロセスを伝える、共有する

Part 1: Conveying and sharing the process

© Jun Maeyama



ショーネッド・ヒューズ

ロンドンを拠点とするウェールズ人振付家。ロンドンのラバン・センターとニューヨークのマース・カニングハム・スタジオ、日本では津軽手踊り石川流と行山流山口派柿内沢鹿踊のトレーニングを受ける。イギリスのDance4のアソシエート・アーティスト。知覚、記憶、人、場所に焦点を当てた振付構成により、小さな動作を繰り返しながら、身体の動きを通して認識される世界の子期せぬ部分を浮かび上がらせる。「青森プロジェクト」と「Odori-Dawns-Dance」という二つの協働プロジェクトの芸術監督。いずれも、セゾン文化財団の「国際プロジェクト支援」を2009年から11年、2015年から17年に受けている。2009年にクリエティブ・ウェールズ・アンバサダー賞を受賞、11年まで支援を受ける。

Sioned Huws

Sioned Huws is a Welsh choreographer based in London, she trained at Laban Centre London, Merce Cunningham Studios, New York, Tsugaru te-odori Ishikawa ryu and Shishi-odori Gyozanryu Yamaguchiha, Japan. She is an associate artist with Dance4, UK; her work focuses on perception, memory, person and place within choreographic structures; systems patterning small details that allow for the unexpected within a world sensed through an awareness of physical movement. Sioned is the Artistic Director of the collaborative projects, Aomori Project and Odori-Dawns-Dance both supported by an International Program Award The Saison Foundation 2009-2011 and 2015-17, she is recipient of a Creative Wales Ambassadors Award 2009-11.

© Mohamad Amin



ユディ・アフマッド・タジュディン

*インドネシアからオンライン参加

インドネシアのジョグジャカルタで分野横断的な活動を行う演劇集団テアトル・ガラシ/ガラシ・パフォーマンス研究所(2013年プリンス・クラウス賞受賞)の創立メンバーで芸術監督。彼の舞台作品は国際的に上演されており、ダンス、音楽、現代オペラでも重要な国際協働プロジェクトに数多く関わっている。最先端を行く演出家として知られ、インドネシア演劇を異なる芸術的次元に引き上げた。2011年から12年にかけて、ACC(アジア・カルチュラル・カウンシル)の奨学金を得てニューヨークの演劇シーンについて学び、インドネシア文化省より「Art Award 2014」を受賞している。

Yudi Ahmad Tajudin

*Joining from Indonesia online

Yudi is founding member and director of Teater Garasi/Garasi Performance Institute –an inter-disciplinary performance collective based in Yogyakarta-Indonesia and a 2013 Prince Clause Award Laureate. Yudi's performing art works have been performed on international stages and he has been involved in many noted collaboration projects in dance, music and contemporary opera. Known as a cutting edge director who has brought Indonesia's theater scene to the next aesthetic level, Yudi received Asian Cultural Council fellowship to study New York theatre scene in 2011-2012 and was granted an 'Art Award 2014' from Ministry of Culture, Indonesia.

© Kazuo Kawabe



長島 確

日本におけるドラマトゥルクの草分けとして、さまざまな演出家・振付家の作品に参加。近年は演劇の発想やノウハウを劇場外へ持ち出すことに興味をもち、アートプロジェクトにも積極的に関わる。主なプロジェクト:「アトレウス家」シリーズ、「つくりかた研究所」(東京アートポイント計画)、「ザ・ワールド」(大橋可也&ダンサーズ)、「←(やじるし)」(さいたまトリエンナーレ2016)、「マザー・マザー・マザー」(中野成樹+フランケンズ、CIRCULATION KYOTO)など。東京芸大特別招聘教授。2018年よりフェスティバル/トーキョー デイレクター。

Kazu Nagashima

As one of pioneering dramaturgs in Japan, he has collaborated with many theatre directors and choreographers. Recent years he got interested in bringing theatrical ideas and techniques out of the theatre to the town and takes actively part in art projects. Major works: Series of "The House of Atreus", "How-To-Make-Laboratory" (Tokyo Artpoint Project), Series of "The World" (Kakuya Ohashi & Dancers), "← (Yajirushi or Arrows)" (Saitama Triennale 2016), "Mother Mother Mother" (Shigeki Nakano + Frankens, CIRCULATION KYOTO). Special Guest Professor at Tokyo University of the Arts. Director of Festival/Tokyo since 2018.

10年に及ぶ日本での制作と協働

ショーネッド・ヒューズ

こんにちは。ショーネッド・ヒューズと申します。コレオグラファーとしてロンドンを拠点に活動をしています。2008年から2018年にかけて毎年のように10年以上も日本と協働することになるとは当初考えもつきませんでした。この協働に至る計画は特にはありませんでしたが、環境、文化、コミュニティなどに対し似たような興味を持つ方々と出会ったことを只々幸運に思います。

「青森プロジェクト」

本州の最北端に位置する青森県にある国際芸術センター青森が主催する1ヶ月のアーティスト・イン・レジデンス・プログラムが、「青森プロジェクト2008」の始まりでした。私が参加した1月から2月にかけては毎日氷点下の冬本番、それに加え最初の5日間は吹雪により全く視界がきませんでした。当初は一人で制作を始め、雪が吹き荒れ凍てつく寒さの中、私は山がちな土地を歩き回り、その土地の何かを捉えようとしていました。見ず知らずの土地において私の身体の中に蓄えられた感情から動きが生まれ、風景と身体を同一線上に配置することによって「水平性」というコンセプトにたどり着きました。私の振付はこのような経験に基づくソロの即興から始まり、録画した映像を分析することにより再構成を重ねていきました。また、2008年にワークショップを行った際にダンサーの木村玲奈さんにお会いし、水平性という言葉を伝えました。その後の長年に及ぶ彼女との協働において石川義野さんに津軽手踊りの手ほどきを受け、その伝統的な踊りを身体の水平性へと変換していきました。

津軽手踊りと青森の冬とそこで営まれる人々の日常への応答である私の振付には、共通点があると思います。『Aomori, Aomori』という舞台作品はもともと、国際芸術センター青森のギャラリーAが作り出す建築的な曲線から生まれました。左側の壁に配置された窓から差し込む日光によって照らされ、空間に音が響きました。2008年から2017年にかけて何度も青森を訪れ、時間をかけてダンサーや振付家、地元や日本国内外の様々なコミュニティとの制作、協働、ワークショップを繰り返す中で、家族や友達の写真から呼び起こされる記憶、人、場所、遊びの大切さが、共存しときに自立するいくつもの振付とともに一つの空間に置かれ、作品自体が津軽の芸能へのオマージュとなりました。このように私の最初の日本での活動は青森から始まりました。

ここで『じょんがら節』から着想を得たパフォーマンスが国際芸術センター青森で行われた際のビデオを5分間流します。出

演者は津軽手踊りの石川義野さん、津軽三味線の長谷川三絃会、津軽民謡の後藤清子さん、そして振付家とダンサー、つまり私、木村玲奈さん、アグネス・ランツァさん、エレナ・ジャシタさん、タズ・バーンズさん、さらに木村さん個人のダンス作品に出演して国際芸術センター青森のレジデンスに参加し、2013年の『Aomori, Aomori』のワークショップやパフォーマンスにも出演していただいたダンサーの方々です。

『Aomori, Aomori』はこれまでにアジア、ヨーロッパ、オーストラリアの3大陸30箇所以上を巡回し、パフォーマンスは屋内、屋外、舞台や地元コミュニティを含めた各々の場所に合わせ再現され、臨機応変に新しい形へと変化していきました。

この作品を通し私は伝統を現代の舞台芸術の文脈で捉え直し、身体的な知識をより広く世界中のオーディエンスと共有してみたいという行為を試みています。ダンサー、パフォーマーそして様々な背景や経験を持つ方々と制作することによって新しい会話が生まれ、伝統がより広いダンス対話の一部になり、同じ事象を別の視点から見ることができます。

「Odori-Dawns-Dance」

2013年から14年にかけて参加した陸前高田アーティスト・イン・レジデンスプログラムでは、岩手地方に伝わる柿内沢鹿踊に出会いました。2015年には「Odori-Dawns-Dance」プロジェクトがスタートし、『Niwa-Gardd-Garden』という題名のパフォーマンスを発表しました。この庭に入ると、何に、誰に、どこに導かれるかを知らずにさまようのです。文化とは私達がすでにそ



1: 八甲田山 / Hakko-dasan

作画: ショーネッド・ヒューズ / Draw by Sioned Huws

の中にいるものであり、常にそれに呼応しているのです。

自然豊かな北上山地南部、岩手県住田町で4年間生活し、その地方に伝わる鹿踊を学び始めました。

地域性—現実性

柿内沢

柿—甘いオレンジ色の果物

内—中にある

沢—流れ

柿内沢は住田町の農業地区にある小さな集落で、すぐそばに溪流が流れ、その細い山道は神社がある東峰山へと続いています。柿の木は道から外れた川の中に生えており、私はそこで野生の鹿と度々出くわしました。私と鹿の視線が交錯しかばかりかの静寂の後、鹿はすぐさまその頭の向きを変え、気品と尊厳に満ち溢れた小気味好い足取りで高く軽やかに跳ねながら松林に消え、その姿は山の霧と夜空と一体になりました。

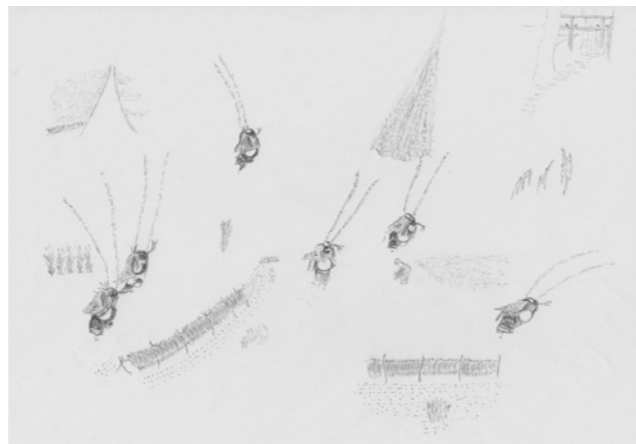
私はこの踊りを大船渡市民文化会館（リアスホール）で初めて見て以来その虜になりました。特に1頭の鹿が誰か、何かを探しているような描写の中の、太鼓や歌とシンクペーションして頭の動きとは逆のタイミングで動くステップは、野生の鹿の動きを細部に至るまで研究した振付的解釈であると言えます。8人の鹿の踊り手が人間の心臓の鼓動と一致するように太鼓を等間隔で打ち、考えることなくただ呼吸するように踊ります。踊りの構成からそれが愛と変容の物語であることが見て取れ、私はこの踊りのそれぞれの動きの形や細部に至るまでもっと知りたいという欲望に駆られました。

これは柿内沢鹿踊の詩のスケッチです。私は33の口唱歌（くちしょうが、太鼓の音を声に出して歌うためのシステム）の習得から創作を始めました。口唱歌とは3行の短い詩（短歌、俳句に似ている）で始まる短いリズムカルな歌で、自然のイメージに焦点を当てつつ、一瞬の時間を際立たせ、大きなものと小さなもの

または静と動を並列させます。踊りのタイミングは唱歌にもとづいています。プロジェクトは三年の年月をかけ、ゆっくり発展し、少しずつ、大きな家族のような、いくつもの状況と友情の集約としての踊りとコミュニティの詩を明らかにしていきました。特に、焦点を当てたのは鹿踊です。コミュニティや風土、神話を持つ複雑さから生まれ



2: 柿 / Kaki 素描: ショーネッド・ヒューズ / Draw by Sioned Huws



3: 収穫 / Harvest 素描: ショーネッド・ヒューズ / Draw by Sioned Huws

た、動きの中の祈り、アニミズム的な儀式の踊り。私達の踊りの物語は、世代を超えて伝えられたもので、現在でも、自然世界との調和、不調和、そしてその間にあることすべてとともにあります。踊りは、私たちが拠る土地をあらためて肯定するのです。「遊べ吾が連れ」—鹿踊ではそう歌います。

ここで5分間のビデオをご覧ください。鹿踊を習い始めた、住田町での最初の数ヶ月の記録です。

『Niwa-Gar-dd-Garden』は様々な人たちとの協働による作品となりました。柿内沢鹿踊保存会、振付兼ダンサーである木村玲奈さん、若林里枝さん、藏元徹平さん、アーティストのハン・イシュさん、女優兼パフォーマーの清水穂奈美さん、振付家の山下残さん、女子美術大学、ダンスボックス、デ・モントフォート大学の学生たち。そして、羊屋白玉さん、塚原悠也さん、岡田利規さん、神村恵さん、川口隆夫さん、山縣太一さん、手塚夏子さんとの対話を通して日本の舞台芸術界と広くつながり、自分たちの半生、文化的背景などを語り合いました。

ある日木村さんと山下さんと東峰神社に向かって歩いていると、数年前、私に来る前に亡くなられた先代の中立であるキヨシさんの息子、マサトさんにばったり出くわしました。マサトさんは、「何故こんなところに来たいと思ったのですか？ここはチベットみたいで何もありませんよ。」と言っていたのを覚えています。私がこの土地が日本のチベットとして知られていることを知ったのは、それから少し経ってからでした。

この土地を訪れる人は誰もが口を揃えて同じことを言うかもしれませんが、私には「何もない」場所にこそ文化が存在する、暮らして息づいていると思えるのです。

『Niwa-Gar-dd-Garden』は2015年から18年にかけて、日本、イギリス、イタリアを巡回することができました。

A Decade in Creation and Collaboration with Japan

Sioned Huws

Hello, my name is Sioned Huws, I'm a choreographer based in London; and I really had no idea or a vision that my collaborations with Japan would continue over ten years, returning each year from 2008 to 2018, it wasn't planned, I was fortunate to meet people with similar interests in relation to environment, culture and community.

Aomori

A prefecture of Japan at the northern most tip of Honshu Island. The beginning, Aomori Project 2008; a one-month residency at Aomori Contemporary Arts Centre (ACAC), at the height of the winter months, January and February, sub zero temperatures, relentless snowstorms and for my first five days, zero visibility. I started alone, walking through mountainous landscapes, snow storms and cold temperatures, catching something from the land, I knew nothing, no one, the movement came from a feeling accumulated in my body, a horizontality, placing the body on the same line as a landscape; the choreography started from a solo improvisation from these accumulated experiences, an improvisation recorded, analysed and re-structured; and by leading workshops I met dancer, Reina Kimura in 2008, passing on this vocabulary of horizontality to her; and in the years to come, a long lasting collaborative process, learning the Tsugaru hand-dance from Yoshiya Ishikawa and translating it into a horizontal body orientation.

I found a similarity between the Tsugaru hand-dance and my choreographic response to the Aomori winter environment and its everyday. *Aomori Aomori*, a performance work that became a homage to the Tsugaru performing arts, developed in stages, over time and repeated visits between 2008 to 2017, through creation, collaboration, workshops - memory, person, place and the importance of play, working from personal photographs of family and friends; and choreographic structures, coexistence and independence between different choreographic structures, placed together in one space, a work initially in response to the architectural curve of gallery A at ACAC, lit by daylight coming in through the windows set into the wall along the left side, the sound is acoustic, a collaboration with dancers, choreographers, local, national and international communities; my first experience of Japan was through Aomori.

I'll show a five minute video, inspired by and based on Jan-gara qui-bushi, a performance/presentation at Aomori Contemporary Art Centre with Yoshiya Ishikawa – Tsugaru hand-dance, Hasegawa Sangen-kai – Tsugaru Shamisen, Kiyoko Goto- Tsugaru

Minyo, choreographers and dancers, me, Reina Kimura, Agnese Lanza, Elena Jacinta, Taz Burns and dancers of Reina Kimura's independent dance work, also on a residency at ACAC, who joined in the *Aomori Aomori* workshops and performance in 2013.

Aomori Aomori has toured to over 30 venues on three continents, Asia, Europe, and Australia, each performance re-imagined for a particular space, indoors, outdoors and theatre spaces, remaining adaptable and flexible to new configurations, including local communities in each place.

My attempt is to re-frame a traditional form within a contemporary performing arts context, to share body knowledge more broadly, with a wider audience internationally, working with dancers, performers and people from a range of backgrounds and experiences, building on relations and a communication, where new conversations can emerge and tradition becomes a part of a larger dance dialogue; to view the same thing differently.

Odori-Dawns-Dance

During my time on the Rikuzentakata Artist in Residency Program in 2013 and 14, I met Kakinaizawa Shishi-Odori, a regional dance of Iwate; and in 2015 started the Odori-Dawns-Dance project with performance presentations under the title of Niwa-Gar-dd-Garden; enter this garden, wonder around unknowing as to what, who or where it might lead. Culture is an activity we are already situated within it, we respond to it all the time.

Living within the community of Sumita Town, for four years, a beautiful locality within the Southern Kitakami mountain ranges of Tohoku, I started to learn the Shishi-Odori deer dance.

Locality – Reality

Kakinaizawa

Kaki - a sweet orange fruit

nai – on the inside

zawa - stream

Kakinaizawa is a small locality of farm land in Sumita Town, along a stream of water, a narrow track leading up to Azumane mountain and shrine; Kaki trees grow on the inside of the stream away from the road; here I often met eye to eye with a wild deer, both of us held for a short moment in perfect stillness, the deer turns its head swiftly, bounds away into the pine forest, knees raised high, swift, gentle with grace and dignity. It disappears, be-

coming one with the mountain mist and night sky.

I fell in love with this dance when I first saw it at Rias Hall in Ofunato, and in particularly the part where a lone deer appears to be looking for someone or something, the timing and measure of its step in opposition to its head movement, syncopated with the drumming and song, is truly a detailed choreographic study of a wild deer in motion. The eight deer dancers drum a beat, at one with the beat of the human heart, maintained evenly and regularly, performed as simply as breathing, without thinking. I was filled by a desire to know this dance, to learn its form and precision, I could see by its composition a story of love and transformation.

Sketching the poetry of Kakinaizawa Shishi-odori. I stared a creation process based on learning the 33 'kuchi shoga' (phonetic sound of Japanese symbols which indicate how a drum beat is to be played). 'Kuchi shoga' is a short rhythmic chant, which begin by three short lines of song (tanka, similar to a haiku), focused on imagery of nature, highlighting a brief moment in time, a juxtaposition between something large and something small, between stillness and movement; the dance, it's timing is based on the 'shoga'. A project over three years, developed slowly, step-by-step to reveal the poetry of dance and community, as a large family, an aggregate, the situations, and the friendships. With a particular focus to the Shishi-odori, an animistic ritual dance, a prayer in action, derived from the complexity of community, landscape and mythology. Our dance stories passed on through generations, living with the natural world, in harmony, discord and everything in-between, even nowadays. Dance reaffirms the ground we stand on 'Asobe waga tsure' – 'Come let's play my friends'; Deer Dance song words.

I'll play a 5-minute video, a document during my first months, living in Sumita Town, starting to learn and the dance Shishi-odori.

Niwa-Gardd-Garden became a work in collaboration with

Kakinaizawa Shishi-Odori, choreographers and dancers Reina Kimura, Rie Wakabayashi, Teppei Kuramoto, artist – Ishu Han, actress/performer Honami Shimizu and performance maker Zan Yamashita, Joshibi Arts University, Dance Box and De Montford University students and connecting with the wider performing arts community in Japan through conversations with Shirota Hitsujiya, Yuya Tsukahara, Toshiki Okada, Megumi Kamimura, Takao Kawaguchi, Taichi Yamagata and Natsuko Tezuka, conversations about their own cultural background and upbringing.

One day walking with Reina and Yamashita-san up to Azumane Shrine, we met Masato-san, the son of Kiyoshi-san, a previous nakadachi who passed away some years ago, before my time; Masato-san said 'why do you want to come here, there is nothing, it's like going to Tibet', a little after I realized that this area is know as the Tibet of Japan.

And for anyone who visits you may say the same thing, there is nothing; for me that nothingness is exactly where culture is, it's in the living.

2015 to 18, *Niwa-Gardd-Garden* toured in Japan, UK and Italy.



なぜプロセスか？

長島 確

なぜプロセスか、なぜ私たちは今プロセスに注目するのか、あるいは注目しなければいけないのか、ということをお話します。

アート作品の変化

ひとつには、アートのジャンルの輪郭がすごく曖昧になっていて、ジャンルを跨いだ作品、プロジェクトが出てきています。また、作品そのものの輪郭も曖昧になってきていると思います。最終的な発表、上演とか展示だけを作品と呼ぶことができないということです。アートプロジェクトと呼ばれているものは、その最も代表的な例だと言えます。

クリストとジャンヌ＝クロードという非常に有名なアーティストがいます。彼らのランドアートの作品は、2週間とか3週間で撤去され消えてしまいますが、その大掛かりな作品を実現するために、20年くらい時間をかけて作っていたりします。

それだけ長い大きなプロセスにたくさんの人が関わったときに、関わっていた人たちがいる意味、参加者、関係者になっていく。何千人規模だと思うんですが、その人たちがみんな巻き込まれていく。

ある短い期間この世に現れて体験されるけど、その後で基本的にすべて消えていく。こういうプロジェクト型の作品は、最終的な作品だけを鑑賞、あるいは研究批評するのでは明らかに足りないものだと思います。面白さは実はプロセスにある、プロセスの方にもある。そこを知らないと面白さが半減してしまう。参加することの方に意義があったり、あるいは、参加することの方に面白さがあつたりします。そこでは、今、さらに複雑なプロセス、豊かなプロセスが起こっています。

そこでのポイントは、こういうプロジェクト型のモデル、あるいはパフォーマンス自体が、後から体験できないこと。

イギリスの有名な美術批評家のクレア・ビショップが、『人工地獄』という芸術論の中で、文句を言っています。参加型アートの問題点は、後からアクセスできないこと。アクセスするためには、記録がないとどうにもならないが、その記録っていうのは、大抵インサイダーによるものだ。客観性がない。それでビショップは、自分が研究者としてプロセスに入っていく。ところが、入っていくと、研究者だった自分も関係者になってしまって、やはり客観性が保てなくなる。

プロジェクト型、そしてプロセスに価値があるタイプの作品は、今、すごく大事なんですが、すごく難しい、考えなきゃいけない問題をはらんでいます。

ひとつには、作品の境界線が曖昧になっている。作品の作り手と観客、鑑賞者の関係が崩れてきている。違う言い方をすると、アーティストが隠してきた作ることの面白さ、プロセスの面白さが世の中にバレてきて、開放されて、ある種民主化されて、誰もが作り手になりうるようなことが起こっている。楽しむべきはプロセスであって、最終的なアウトプットは残り物にすぎないとさえ言えます。

もうひとつが、プロセスの倫理的な問題、フェアトレード的な問題です。どんなに面白い作品でも、搾取的なプロセスを経て作られていたら、それを楽しむことはできるのだろうか。プロセス自体の中に、非人道的、非人間的、非倫理的な部分を持ったものを、アートは許容できるのか。

特に、パフォーマンスアーツは他者と関わって作られるもので、他者の身体、他者の存在は素材と言いきれない。他者との関わり方、プロセスがすごく重要だと思っています。そこにある社会性とか倫理の問題を考えざるをえない。結果が良ければすべてよしということは通用しないと思っています。

指揮者の広上淳一さんは、おいしいものが本当に好きな人は、素材や調理法にも興味を持つはずだ、おいしければどんな素材でもどんな作られ方でも構わないとはならない、ということをおっしゃっていて、本当にそうだと思っています。

ドラマトゥルクを育てる

なぜ今プロセスを考えるのか。僕自身のもう少し個人的な問題意識をお話します。

僕自身ドラマトゥルクという仕事をしていますが、もっとドラマトゥルクが増えたらいいと思っています。そのときにドラマトゥルクをどう育てるかという問題がずっとあります。

ドラマトゥルクになろうと思ったら、どれだけたくさん作品を見ていても足りないんです。それがどういうふうにならるのか、そのプロセスを知らないとコラボレーターにはなれない。ドラマトゥルクになりたいっていう若い人に、僕は必ず言うようにしています。とにかく現場に入って現場を知ること。

広上さんにならって料理に例えれば、どんなに美味しい料理を食べ歩いて舌が肥えていても、おいしいお店の情報を知っていても、栄養学とか料理の歴史を知っていても、それだけでは実際の厨房で働くことはできません。厨房を動かす言語、ロジック、あと感情とかリズムとか、そういうものをわかった上で、初めているんな知識は役に立つ。

ところが日本では、そのことを学ぶチャンスが足りないのだと思います。その意味では現場の側もドアを開けてかないといけな
いし、そのプロセスを残してアクセスできるようにしないとけない。
あるいはそのプロセス自体を語る、伝えるための言葉を持た
ないといけない。あるいは、そのプロセスの中で使われ消えてい
くいろんな言葉を、もっと残すなり見せるなりしないとけない。

作品というものを起点にして、2種類の言葉があると思っています。

ひとつは完成した作品をスタートにして、それを解釈したり分
析したり批評したりする言葉、事後的に紡がれる言葉。SNSとか
ブログとかの感想もそうだし、あるいは批評研究も大概はこちら
側に属すると思います。

もうひとつは、作品を生み出すプロセスの中にある言葉。アイ
デアのメモだったり、演出家、指揮者、振付家からの指示だっ
たり、あるいは俳優からの提案だったり。それらは基本的にプロセ

スの中で使い捨てられて消えていきます。その部分の言葉を学ぶ
機会、知る機会があった方が、未来の現場に関わっていく人たち
の経験になり、役に立つ。そこにアクセスできるようにすることが、
すごく大事なポイントだと思っています。

これは、実はドラマトゥルクだけでなく、いろんな立場の作り
手にとって必要な部分なんだと思います。個人的には特に演出家
にとって必要だと思っていて、演出家がどういうプロセスを作っ
て、コミュニケーションを取って、他者としての俳優やその他コ
ラボレーターと関係を築きながら作品を作るか、その部分の勉強
ができないせいで、みんな自力で苦勞をして、望まないパワハラ
や現場崩壊が起こるんだと思っています。

なので、プロセスを何らかの形で開き、残し、アクセスでき
ようにすること。それが、未来の作り手たち、未来の参加者たち
にとってなんらかの役に立つということが、実は最終的に作品の
クオリティを上げるためにも、僕自身は急務だと思っています。

Why Does Process Matter?

Kaku Nagashima

I would like to talk about why process matters; in other words, why we focus on process now or our necessity to do so.

Changes in the work of art

First, the contours of various genres of arts have become very ambiguous, and we are witnessing the rise of interdisciplinary art projects. Moreover, I feel that the contours of the artwork itself is also becoming ambiguous. One cannot consider a final presentation, performance or exhibition as the sole representation of a work of art anymore. What is called an art project is one of the finest examples of this paradigm shift.

I would like to mention Christo and Jeanne-Claude, a world-famous artist couple, as an example. Although their works of Land art are deconstructed in two to three weeks and nothing is left behind, they typically spend about twenty years or so to realize those humongous projects.

When many people participate in such huge and time-consuming processes, they become participants and collaborators. I imagine the number of people who are involved in any of their projects are in the several thousands and every single one of them becomes part of the process.

Their projects appear in public and people can experience them; however, everything basically disappears eventually. I think

these project-based artworks clearly should not be evaluated and criticized based solely on their final products. What is interesting is in the process, or the process is also interesting. If one cannot recognize it, an artwork like this has its interest diminished by half. In these types of process or project-based artworks, their participation is more important than the actual artworks. In other words, participation is more intriguing than physical objects.

Today, we are witnessing more complex art projects emerging here and there. Many artists with different backgrounds and ideas coordinate with each other and explore possibilities of what they can accomplish together. These projects happening right now contain far more complex and fruitful processes.

Another thing I want to point out is that one cannot re-experience these project-based models or works of performing arts.

Claire Bishop, a famous British art critic argues the following in her book titled *Artificial Hells*. Some problems of participatory art projects are derived from the inability that one cannot access them once they are done. One needs some sort of documentation to revisit those projects; however, documentations are usually created by the insiders. They lack objectivity. Then, Bishop decided to dive into the process of participatory art as a researcher. However, she became one of the insiders and made herself unable to remain objective.

It is very important to develop project and process-based art-

works in contemporary times, but it is also very difficult. There are many issues that we have to think about. I believe there are two reasons why these projects are prospering at the moment.

First, the boundary of artworks is becoming ambiguous. The dichotomous structure of artists as creators and viewers as audiences is not as sturdy as it used to be. To put it differently, the pleasure of the artmaking process, which had been hidden by artists, has been revealed to the public and the process has been liberated and democratized to a certain extent, thus everyone can be an artist. Now, participants can enjoy the process together with artists, and the final outputs can be just remnants of the process.

Second, the concept of morality has become one of the major concerns in the art world today. Can we truly enjoy an artwork that is extremely intriguing but also contains an exploitative process? Can art itself allow something that is partially unhumanitarian, inhumane or immoral amongst its process?

Especially in performing arts or collaborative projects, participants' bodies and existence are more than just materials. I believe how one navigates with other participants and what kind of processes they go through together is very important. One has to think of the social environment in which an artwork is based and its potential moral issues. I do not accept the idea of "all's well that ends well".

The following words are from the conductor Junichi Hirokami; those who are into good food are always interested in ingredients and cooking methods. They don't want to ignore the ingredients and the cooking method of the food they eat. I completely agree with what he says here.

Traning dramaturgs

So, why am I thinking of process now? I would like to talk a little about some issues that I am dealing with personally.

I have worked as a dramaturg, and I would like to see more dramaturgs in the future. My concern has been how to raise dramaturgs.

One cannot be a dramaturg just by seeing as many plays as possible. One cannot be a collaborator unless one understands the process of how a play is made. I always tell young people who would like to become dramaturgs that they have to dive into the process and know the process.

Going back to the cooking example raised by Hirokami, one cannot work in the kitchen no matter how sophisticated one's taste is due to one's considerable experience, no matter how many good restaurants the person is familiar with or no matter how the person is educated on nutrition or the history of culinary arts. This set of knowledge becomes useful only after one understands the language, logic, emotions and rhythm in the kitchen.

I think there are a lack of opportunities to gain real experience in Japan's contemporary performing arts scene. In this sense,

those opportunities need to be provided, and the process of how they are provided also needs to be archived for the future. Moreover, ways to talk about the process and ways to share them with the public need to be articulated as well. We must document the words that we use in the process and make them available to the public.

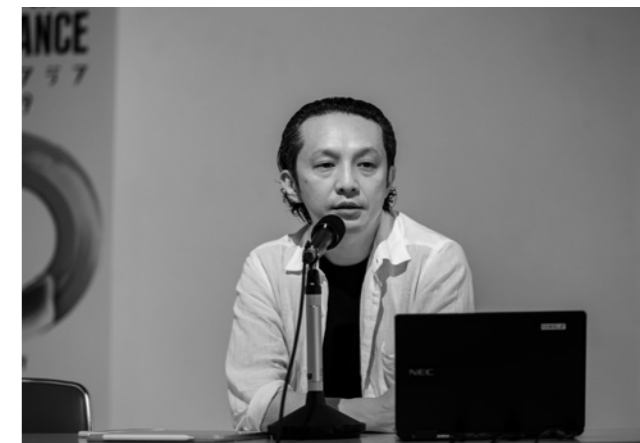
In my understanding there are two sets of words that we use in relation to works of art.

One of them is that of post production, which is to comprehend, analyze and critique an artwork based on the final product. These words are used in various areas such as SNS, blog comment sections and the majority of critiques.

The other set of words exists in the process of artmaking: memos of ideas, directions to performers from directors, conductors or choreographers, or suggestions from actors. These words used during the process usually get disposed of and disappear by the end. It is better to have an opportunity to know and learn from those words for those who would work in the performing arts because they can apply their experiences in their future projects. It is very important how we are going to make the language accessible.

I think this language is necessary not only for dramaturgs but also for various types of creators. In my opinion, directors need it more than anyone else since they have to start the process of creation and establish relationships with actors and other collaborators who do not necessarily know each other from the beginning. I do not think many directors have enough experience on how to go about the process, so they sometimes find themselves in the middle of an unwanted power harassment or an unviable work environment.

Therefore, we need to think of how we can record the process and make it accessible to the public. I am certain that establishing a good archiving method is a very urgent task because it helps creators and participants in the future and eventually improves the quality of performing arts.



プロジェクト「ペール・ギュントたち」

ユデイ・アフマッド・タジュディン

—

私は今、インドネシア東部にある東フローレス県の県庁所在地・ララントウカにいます。6月23日から7月7日まで、「ペール・ギュントたち」というプロジェクトの1回目のワークショップ、作品制作そしてリサーチを行っています。

プロジェクトの背景

私は2017年に他のテアトル・ガラシのメンバーと共に別のプロジェクトのためにララントウカを訪れました。そのプロジェクトはインドネシアをジャワ以外の視点から捉え直す試みでした。インドネシアは1万7千もの島々からなる列島ですが、ジャワが支配しています。インドネシア独立の最初期からジャワが文化政策の中心になりました。私達はインドネシアについて非ジャワの視点から学びたかったのです。しかし滞在中、伝統的価値観、習慣、宗教、近代的宗教、近代国家の複雑な関係性、可動性や不動性といった問題を目の当たりにしました。グローバリゼーションはこの地に長く存在します。この地域は16世紀にはポルトガルの植民地、その後はオランダの植民地となりました。その結果、インドネシアの他の地域とは異なり、現在もカトリック信者が多数を占めます。ここでは人口の80%がカトリックであるのに対し、インドネシアの他地域では80%がムスリム、その他の宗教が20%です。このような背景のもと、複雑な文化間の交渉は現在も続いており、それは16世紀の植民地化によってこの地域が外の世界にさらされたことによるものです。

世界との出会いに関するこのような話を聞き、私は世界の複雑さにさらされる当事者について考えるようになりました。私達の住む環境はどんどん複雑になる一方で、例えばインドネシアでは、人々はその複雑さに単純な世界観で応じようとしています。自分の考えを相手に押し付け、暴力に向かいます。私はこのような反応は恐怖や不安といった感情が根源にあると思います、それを演劇作品で取り上げることにしました。そして、この問題はインドネシアだけではなく世界中で起きているので、アジアのアーティストをこのプロジェクトに招くことにしました。

川口隆夫さん、静岡県舞台芸術センター（SPAC）の女優であり古い友人の美加理さんに連絡を取り、森永泰弘さん、スリランカのヴェヌーリ・ペレラさんにも声を掛けました。そして、昨年のベトナムでのリサーチの時に会ったグエン・マン・フンさん。ベトナムで脚光を浴びている若手美術作家です。

ララントウカでのワークショップについて

今年のワークショップは計3回、最初はララントウカで、2回目はセゾン文化財団の支援を受けて8月下旬から9月初めまで東京で開催します。10月には静岡で上演に向けての3週間のワークショップがあり、SPACとの共同制作によりそこで最初の上演を行います。最初と言うのは、このプロジェクトを来年、再来年と続けたいからです。

プロジェクトの根底にある問題について参加者がそれぞれに作品やリサーチを持ち寄るこのやり方を「モジュール手法」と呼ぶことを、ドラマトゥルクのウゴラン・ブラサドさんが提案してくれました。ララントウカでの初日、私は参加者全員に、目指すのはいい上演ではなく、イブセンの戯曲『ペール・ギュント』を通して、この問題についてともに学び、考えることだと伝えました。

ララントウカでの期間でもう一つ重要なことは、互いについて学ぶことです。以前から面識はあっても、それぞれの問題意識や創作方法についてさらに学ぶ必要があります。それは出会いと言えるものです。また、参加者に東フローレスの文化、社会政治的状況そして日常を知ってほしく、地元のアマチュアのパフォーマー10人にも参加してもらうことにしました。

ワークショップは恐怖、不安、そしてグローバリゼーションという問題についての意見や体験の共有から始まりました。私もすぐに参加者が共有する多くの共通点に気づかされ、このセッションはある意味で個人的なものになっていきます。

例えば、美加理さんは3歳から5歳の頃、インドネシア語の簡単な歌を作りました。彼女はそれを歌い、作ったのは1965年から67年頃だったと言いました。それを聞き、テアトル・ガラシのメンバー、地元参加者を含めたインドネシアのアーティストは驚きました。なぜなら1965年から67年はインドネシアの暗黒時代と言われ、未だ解決していないからです。共産党が関与したとされる1965年の大量虐殺、軍事クーデターが起こり背景には冷戦がありました。公式の数字はありませんが犠牲者数は50万人から100万人にのぼるとされ、加害者もまた一般市民、近隣住民でした。この話は非常に複雑なのですが、私はこの悲しい歌にある種の接点があることに衝撃を受けました。当時、美加理さんは3歳、5歳、インドネシアの歴史の何を知っていたのでしょうか。国や文化同士の結びつきは潜在意識の中でも起こると思うのです。これも恐怖と不安にまつわる一つの例です。

スリランカのヴェヌーリ・ペレラさんも彼女の視点から話してくれました。26年におよぶ悲惨な内戦が2009年に終結したスリ

ランカでは、今年4月に連続爆破テロ事件「イースターテロ」があったばかりです。去年、私はこのプロジェクトの関係でスリランカを訪れ、過去を乗り越え、前に進もうとするエネルギーを強く感じました。その後今回のテロのことを聞きました。私達も1998年以降にイスラム教原理主義組織によるテロを何回も経験しました。また、スリランカの事件を聞いた時、私はララントウカで「聖週間」と呼ばれるイースターの祭を見ていました。非常に厳かで、宗教的であるだけでなく地域の伝統的価値観とも密接な儀式です。それだけにスリランカのニュースは個人的に堪えるものでした。

また、地元のアーティストの話も聞きました。参加者のひとりが言うには、彼らの信じる伝統は60年代後半に教会や政府によって抑圧されました。彼の父と祖父は政府が認めていない、新しい宗教を信仰しているとして逮捕、処罰されました。それ以降、彼

The Project: Multitude of Peer Gynts

Yudi Ahmad Tajudin

—

I am now in a city called Larantuka, the capital city of East Flores, which is part of eastern Indonesia islands. We are here for the first workshop of our project called Multitude of Peer Gynts. We arrived on June 23rd and we will be here until July 7th. So, I am in the middle of the workshop, the performance making, the research.

Background

In 2017, I came to Larantuka with other Teater Garasi members for another program. It was about our attempt to learn about Indonesia from the perspective of non-Java. Indonesia’s archipelago consists of 17,000 islands, but Indonesia is dominated by Java. From the very beginning of Indonesian independence, Java became the centre of cultural policy. We wanted to learn about the notion of Indonesia from the perspective of non-Java. But, when we were here, I encountered these intricate relationships between traditional values, customs, religion, modern religion, and the modern state. I also encountered this issue of mobility and immobility. Globalization has been here since a long time ago. In the 16th century, this region was colonized by the Portuguese, then by the Dutch, before it became a part of modern Indonesia in the mid- 20th century. One of the distinct characters of the city and the whole region is that, unlike other parts of Indonesia, the population is dominated by Catholic believers. 80% are Catholic here, while, in other parts of Indonesia, it’s 80% Muslim and 20%

らの儀式、歌や伝統的なタトゥーなどは禁止されました。この話は、16世紀よりカトリック教会や宣教師はいるのになぜこの時期に弾圧が起きたのかという興味深い議論を喚起しました。やはり、宗教と国家の間には複雑な関係があります。

次に私達はフィールドワークを行いました。東フローレスは小さな島々からなる地域で、古い村々を訪れるために海を渡り、歩き、時には登ったりしました。このフィールドワークは、旅、出合いをテーマとする『ペール・ギュント』との対比でもあります。世界を旅し、北アフリカ、モロッコに赴き、様々な文化や状況に出会うペール・ギュントの人生をこの制作プロセスに反映させようとしています。私達は別の場所からやってきた旅人であり、ここに集い、異なる、知らない文化を持った村々を共に訪ねるので

other religions. With this background, I also encounter the complex cultural negotiation that is still happening now, which was actually created by this exposure to the world in the 16th century via the arrival of the colonial ships.

Because of the competing stories of encounter, I have these questions about the exposure of the subject to the complexity of the world. I also feel nowadays the world is becoming more and more complex and, at the same time, in Indonesia for instance, I see so many people trying to react to this complexity by holding on to a simplistic way of seeing the world. Then it drives them to do violence, to push what they believe to the other. These kinds of reactions, I contemplated, come from a certain fear and anxiety. Then I decided to continue my reflection on the issue of fear and anxiety in a theatre project. I see that this issue is not only happening in Indonesia but everywhere. So, we decided to initiate this project by inviting some other artists from Asia.

I contacted Takao Kawaguchi and Micari who is one of the main actress of the Shizuoka Performing Arts Center and an old friend. Also I contacted Yasuhiro Morinaga and then Venuri Pereira from Sri Lanka. Also, Nguyen Manh Hung, one of the young, most exposed visual artists from Vietnam, whom Ugoran Prasad –the dramaturg of this project– and I met last year when we conducted our research for this project in Vietnam.

Workshop in Larantuka

This year we will have three workshops; the first is here in Larantuka. Fortunately, we have the support from the Saison Foundation, and we will have the second workshop in Tokyo from the end of August to the beginning of September. And, in October, as a joint production between Teater Garasi and Shizuoka Performing Arts Center (SPAC), we will have the third workshop, the performance making workshop for three weeks in Shizuoka, and perform the first piece of the project there; I would say the first because we want to continue the project to the next year or the year after.

For this project, Ugoran offered me the term called modular approach, meaning that each of the artist collaborators brings their own work based on their reflections on the issue or their research on the issue that we use as the basis of this project. On the first day, I told everyone that this Larantuka workshop, the ultimate target is not creating a good performance; but, for this collaborator team, it is how to together learn about the issue, also how to think about these issues from the viewpoint of the original play *Peer Gynt* by Ibsen.

Another essential thing in this phase of our project in Larantuka is to learn about each other. Even though we already knew each other before this project, we need to learn more; about each other's points of view on the issues and about the methods of working in creating their art. It is about encounters. We also ask the collaborators to learn about the culture, the socio-political situation, the everyday life situation here in East Flores. So, we invited ten local, non-professional, performing artists to also join us in the collaboration.

We started the workshop with sharing sessions about the issue, about fear, anxiety and about globalization. From the very beginning, I felt struck by so many similarities that we share about the issue and, somehow, most of the time, it's becoming personal.

For instance, Micari-san told us about a song she created when she was between three and five, a simple song with the lyrics in Indonesian. She sang the song in front of us and told us that it was probably between 1965 and 1967 that she created this song. All Indonesian artists, artists from Teater Garasi and local artists, were struck by this information because the time between 1965 and 1967 in Indonesia is one of our darkest history that is still unresolved now. It related to the massacre of the Community Party in 1965, the military coup and the cold war context behind it. The number of victims, though there is no official number, is between 500,000 and one million people. And those who did the killing were fellow citizens, neighbours. The story is very complex, but it really struck me that this sad song, lullaby perhaps, somehow had a kind of inter-connection. Micari-san was only three or five years old, what could she know about Indonesia or the history of Indonesia? So, we think that this contact, this inter-connection between countries, culture, even happens in the subliminal, sub-

conscious mind. That was one of the stories about fear and anxiety.

Venuri Pereira from Sri Lanka shared her story about this from her context. In Sri Lanka, they just experienced this terrible terrorist attack in April, the Easter attack, and, not so long ago, they had just finished the bloody 26-year civil war in 2009. Last year, I visited Sri Lanka as part of this project, and really felt the energy to move forward and to leave the terrible history behind. Then, I heard about the bombing in April this year. We had similar experiences after 1998 when we had a number of terrorist attacks done by fundamentalists and hardliners of some Muslim groups. Also, when I heard about the attack in Sri Lanka, I was here in Larantuka, observing their biggest religious ceremony called Semana Santa, an Easter ceremony, a really solemn and serious ceremony that is not only religious but also is in a dialogue with the local, traditional old value that they have here. So, the news about the Easter attack in Sri Lanka really got me personally.

We also heard stories from the local artists. One of them told how the tradition they all believed in was repressed by the church and government in the late 60s. His father and grandfather were caught and punished because the police and also the church considered them as practicing a new religion or different religion from the one recognized by the government. From then on, their rituals, their songs, their traditional tattoos for instance like being banned. It stimulated an interesting discussion on why it happened in that time because the Catholic church and the missionaries were here since the 16th century. Again, there is this complex relationship between religion and the state.

We then decided to have field research. Because East Flores consists of some small islands, we decided to cross the sea to visit some old villages, walking, hiking and even climbing in some parts. We decided to have this field research also to mirror *Peer Gynt*. *Peer Gynt* is also about travel, about encounters. *Peer Gynt* chooses to travel the world and goes to North Africa, to Morocco, encountering different cultures, different situations. We tried to mirror that in this process. We, as travellers from other places, gather together here and then we go to all the villages, the strange culture that is alien to us.



第2部 | 舞台芸術を残す

Part 2: Leaving something behind in performing arts



ショーン・チュア

シンガポールを拠点とする研究者/ドラマトウルク。体系的アーカイブ、不気味な人間性、参加型の戯曲の枠組みを特徴とする探求を行う。アジアンドラマトウルク・ネットワーク、サブステーション、ステイト・オブ・モーション、国際舞台芸術学会 (PSi) にて作品を発表。2012年、ナショナル・アーツカウンシルの奨学金を受け、ニューヨーク大学ティッシュ芸術学部舞台芸術学の修士号を取得。ラ・サール芸術大学で教鞭をとる。国際舞台芸術学会 (PSi) 諮問機関に所属。Bras Basah Openの創設メンバーであり、soft/WALL/studsの運営メンバー。

Shawn Chua

Shawn is a researcher and a dramaturg based in Singapore. Shawn's research engages with embodied archives, uncanny personhoods and the participatory frameworks of play. He has presented his work at the Asian Dramaturg's Network, The Substation, State of Motion, and Performance Studies international (PSi). In 2012, he was awarded the National Arts Council Scholarship and he holds an MA in Performance Studies from Tisch School of the Arts at New York University, and a BA in Cultural Anthropology from Waseda University. He currently teaches at LASALLE College of the Art, and serves on the Performance Studies international (PSi) Future Advisory Board. Shawn is a founding team member of Bras Basah Open, and is part of the group that runs soft/WALL/studs.

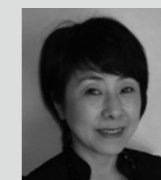


中村茜

株式会社ブリコグ代表取締役。チェルフィッチュ・岡田利規、ニブロール・矢内原美邦、船屋法水、神里雄大などの国内外の活動をプロデュース、海外ツアーや国際共同製作の実績は30カ国70都市におよぶ。そのほか、『国東半島アートプロジェクト2012』『国東半島芸術祭2014』パフォーマンスプログラムディレクター、2018年より「Jejak-旅 Tabi Exchange : Wandering Asian Contemporary Performance」の共同キュレーター等を歴任。一般社団法人ドリフターズ・インターナショナル理事。舞台芸術制作者オープンネットワーク ON-PAM理事。

Akane Nakamura

Representative Director of precog Co., Ltd. Precog has produced the works of artists inside and outside Japan, including Toshiki Okada's chelfitsch, Mikuni Yanaihara's Nibroll, Norimizu Ameya, and Yudai Kamisato, and handled international tours and joint productions in 70 cities in 30 different countries. She served as Performance Program Director for the Kunisaki Art Project 2012 and Kunisaki Art Festival 2014, and Co-Curator of Jejak-Tabi Exchange: Wandering Asian Contemporary Performance beginning in 2018. She is one of the directors of Drifters International association and the Open Network for Performing Arts Management (ON-PAM).



久野敦子

公益財団法人セゾン文化財団常務理事、プログラムディレクター。多目的スペースの演劇・舞踊のプログラム・コーディネーターを経て、1992年に財団法人セゾン文化財団に入職。2018年より現職。現代演劇、舞踊を対象分野にした助成プログラムの立案、運営のほか、自主製作事業の企画、運営などを担当。2011年よりセゾン・アーティスト・イン・レジデンスの立ち上げにかかわる。2014-2015年シンガポール国際芸術祭の協力のもと「ダンス・アーカイブの手法」を実施。

Atsuko Hisano

She is Managing Director and Programe Director of the Saison Foundation. She joined the Saison Foundation in 1992, following her role as program coordinator of drama and dance in a multi-purpose space. She is appointed to current position in 2018. In addition to planning and managing grant programs for contemporary theatre and dance, she is responsible for overseeing independent production projects. She has been involved in "Archiving Dance" project conducted with SIFA in 2014-2015.

『マライの虎』の解体 ― 協働による歴史の再構築

ショーン・チュア

ショーン・チュア

私はニューヨーク大学にあるリチャード・シェクナーコレクションにてリサーチ兼アーカイビング・アシスタントとして働いた後、2014年にシンガポールに帰国し、シンガポールを拠点とする劇団ネセサリー・ステージのデジタルアーカイブの開発に三年間携わりました。

このオンラインレポジトリにはパンフレット、付録や作品の記録なども含まれています。私はこのアーカイブを作る上で、アーカイブで何ができるのか、アーカイブがどのように使われ、どのようにしてアーカイブの既存の使用方法を再考できるのかということに関心を持ちました。アーカイブは使われなければただの倉庫です。

このアーカイブでは誰でもアカウントの作成、作品閲覧、コレクション作成ができ、作品と自分との接点を見つけることができます。テーマごとにも整理されており、コレクションや劇団の作品に詳しくない方でも気軽に利用できます。

このように私はアーキビストとして、未来にどのような意味を持つかという視点からアーカイブをとらえようとしています。アーカイブはどのように振る舞うことができるのか。どのようにして現在に介入できるのか。私達が存在する現在という現実をどのように歴史化していくのか。

アーカイブの話はここまでにして、私がドラマトゥルクとして参加した『マライの虎』という作品の話をします。これはアルフィアン・サアット脚本、ファレド・ジャイナル演出により、テアター・エカマトゥラが2018年9月に上演した作品です。

この作品のプロセスはアルフィアンさんが2015年12月に日本に招待された時に始まり、協働のためのアイデアがその時に生まれました。2017年には、いくつかのトピックの最初のリサーチを行うために日本の俳優田中佑弥さんがシンガポールに招待されましたが、その一つは第二次世界大戦の歴史についてでした。アルフィアンさんは歴史上の出来事がいかにして語られ、歴史的見解や表現の相違が生まれ、解消するのかということに特に興味を持っていました。

最終的に上演された演劇はとても複雑な作品でした。作品理解の上で谷豊という歴史的人物は非常に重要な存在です。彼は1911年に日本で生まれ、三歳の時に家族と共にマレーのトレンガスに移り住みました。1932年に彼の一番下の妹が満州事変により暴徒化した反日集団に殺され、1941年に彼は日本軍の諜報員となります。1943年には彼の物語が映画となりました。大映の白黒映画『マライの虎』は興味深いことにマレー用と日本用でエンディングが異なります。

私達の舞台作品の中では、俳優のグループが映画『マライの虎』を演じるように頼まれ、いかにして歴史を演じるのか、このアーカイブを演じるのかを自問自答します。そしてこの歴史を再構築するという課程の中で、この再現がいかに歴史を、またはある種の歴史を、修正できるか、あるいは映画の配役など他の要素を修正できるのかなど「歴史」について疑問を持つようになります。舞台上から観客の身体へと歴史が伝わる、映画から演劇への脚色という点においても非常に面白い作品となっています。

映画の中の中国人やマレー人はほぼ日本人が演じていましたが、2018年の演劇作品では人種、言語、ジェンダーや国籍に関わらず配役がなされました。つまりシンガポール人が日本人役を、女性が男性役を演じたりするのです。俳優たちも各々の役を理解していく過程で言語に着目し始めます。例えば物語上の中国人は日本語を話さないので、その人物のセリフを中国語やマレー語にするとどうなるのか。

リハーサル最初の段階では俳優たちは映画の中で起こっていたことを真似しようとし、映画を見た上で舞台上で忠実に再現しようとし、実際の映画も舞台の背景として投影されました。再現するという過程の中で、行為の複雑さや問題が浮き彫りになり、疑問が提示されるようになります。

俳優たちが役の言語を変えるにつれ、自身の身体の中の変化にも気づき始めます。物語に対する反応が変化するとともに、悪役に同情し始めたりと、物語はどんどん複雑化していきました。

ショーン・チュア

ここで滝口さんが言っていた「記憶のコミュニティ」に立ち返ってみたいと思います。全ての人が協調し同じ考え持つことだけがコミュニティではないので、このアイデアはコミュニティについて考える上でとても重要です。コミュニティ内で対立する記憶が存在するようになったとき、どのように解決し、またはその対立を内包しつつもコミュニティを存続させることができるのでしょうか。

この議論は協働（コラボレーション）の概念へつな갑니다。例えば大戦中の日本人の協働者と言えば売国奴とみなされるように、協働という言葉は非常に興味深く感情的な側面を伴います。無論、この作品において協働は「きっかけ」です。歴史は一つの国家内では完結せず国家をまたぐ事象であり、協働はそれぞれの歴史の交渉の場になり得るのです。歴史はコミュニティを超えて存在し対立する歴史観それぞれの中にも真実があるかもしれません。歴史は一つであるという考えを捨て、複数の視点や声を尊重する協働は革命的な作業です。

自分たちが演じる人物がそれぞれ異なる主観性を持っているこ

とに気づく時、この作品の中の俳優たちに変化が訪れます。当たり前に思え、疑わなかった事を違う側面から見ることにより、今まで知らなかった歴史を知るのです。作品を見た多くのシンガポールの観客も自分たちが教えられ、理解してきた歴史は真実の一つに過ぎなかったことに驚いていました。

ショーン・チュア

「これは未来により呪われた場面だ。」という重要なセリフがありますが、これはアーカイブにも関係する意味合いを持っています。将来のユーザーが過去を経験するのは、その出会いを再文脈化する未来のフレームを通してであるように、アーカイブは常に未来により呪われています。

コリー・タンは『マライの虎』のレヴューでいかに歴史が私達の身体を通り後世に伝わるのか、身体は記憶しつつ再構築するアーカイブである旨を述べています。また、ダイアナ・テイラーは『アーカイブとレパートリー』という本の中で、身体が持つ回復力と耐久性を備えた記憶について触れ、身体は表現または再現を通してのみトラウマや歴史の断片を記憶すると言っています。

「解体できないものは再構築しなければならない。再構築できないものは解体しなければならない。」というセリフが、登場人物が歴史の再構築について考え始める時に現れます。私は、アーカイブはパフォーマンスであるという問題提起をしたい思います。アーカイブをパフォーマンスのように身体から放たれるものにとらえるのです。このアーカイブは各々の身体の中に蓄積された様々な経験を介して広がり、言わばアーカイブプロセスの民主化につながる希望を秘めています。このアーカイブは観客に伝わるごと

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

に新しい意味や方向性を生み出すので完成することはありません。

上演の終盤にシンガポールの俳優たちが日本の俳優たちに歴史を直視するように迫る不条理な場面があります。これは登場人物の俳優たちを演じている実際の出演者にとっても居心地の悪い場面でしたが、出演者全員が歴史との様々な関わり方について話し合うこととなり、創作のプロセスの中の重要なポイントになりました。また、出演者はみな同じ世代であり、特定の歴史に対して同じような距離感を持っていることに気づくという、共感し合う余地がありました。

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

ショーン・チュア

September 2018.

The process of this work started from 2015 December when the playwright Alfian Sa'at was invited to Japan and the ideas were seeded for a potential collaboration. In 2017, the Japanese actor Yuya Tanaka was invited to Singapore for the initial research into possible topics of collaboration and one of them was the histories of World War II. Alfian was specifically interested in thinking about how particular events in our histories could be narrated: How they can have different kinds of interpretation and representations, and how these histories could be potentially reconciled.

The play that was eventually staged was a very complex one. To understand this play, you have to understand the historical character of Tani Yutaka. He was born in Japan in 1911 and his family moved to Terengganu in Malaya when he was three years old. In 1932 his youngest sister was killed by anti-Japanese rioters in response to the Manchurian Incident. In 1941, Tani Yutaka was recruited for the Japanese military intelligence operation. His story was turned into a film in 1943; the black and white film by Daiei Cinemas, *Marai no Tora*, which interestingly had different endings for the Malayan audiences and for the Japanese audiences.

In our play, a group of actors have been commissioned to respond to this film *Marai no Tora*, and the actors are trying to figure out how to perform history, how to perform this archive and, in the process of trying to remake this history, they begin to have questions about history: How can this reenactment become a way of correcting history, correcting certain versions of history or correcting things like the casting choices? Of course, there is a very interesting adaptation of film to theatre, history being transmitted through these live bodies on stage to the audience.

In the film most of the actors were Japanese actors playing Chinese and Malay characters. In the 2018 staging, we have the actors playing roles that are cast across race, language, even across gender and nationality. You have Singaporean actors playing the Japanese characters, women playing male roles. And actors, in the process of negotiating with these roles, start to adapt the language. A Chinese character wouldn't be speaking Japanese, so what happens if they begin to speak in Chinese instead or in Malay?

For the first layer of the rehearsal process, the actors were basically trying to mimic what was happening in the film. The actors who had watched the film, tried to imitate what was happening there and, in the actual staging, the film was projected in the background. In the process of enactment, things begin to open up and be questioned.

As the actors begin to change the language, they've realized they have a different kind of resonance in their bodies and they have a different kind of reaction to things that are happening or they start to sympathize maybe with the villain in the role; the narrative becomes more and more complex.

I want to come back to the idea mentioned in Ken Takiguchi's Introduction; the notion of a community of memory. It's a very powerful phrase to think about because, when we think about a community, it doesn't simply mean that everyone is harmonious and agreeing with each other. When we begin to have conflicting memories in a community, how do we reconcile or allow these discomforts to stay with us?

This brings us to the notion of collaboration. The word collaboration is a very interesting one and a very charged one because, during World War II, to say that you're a Japanese collaborator means you are betraying your country. Of course, within the realm of this production, collaboration becomes an opening. Collaboration is actually a form of negotiation, because history is not just a national thing; it is a transnational thing. History belongs across communities, and in all these conflicting multiple accounts, maybe there is a kind of truth in each of these perspectives. I think collaboration is subversive because you are forced to grapple with multiple perspectives and multiple voices, and to let go of this idea that there is just one singular narrative.

There is a shift among the characters in the play when they realize that they represent very different kinds of subjectivities. They learn very different things about history; certain things that we have taken for granted and certain things that we've assumed. Many of the Singaporean audiences are also surprised when they realize the history that we have been taught or assume as the truth is only one particular version.

There is a very important line in the play which is also about archive: "This scene is haunted by the future". Archives are always haunted by the future, by the way in which every prospective user of the archives experiences the past through the frame of a future that recontextualises the encounter.

In her review of *Tiger of Malaya*, Corrie Tan talks about how history is passed down through our bodies and that the body is a different kind of archive, the kind that remakes even as it remembers. Also, Diana Taylor, in her seminal book *The Archive and the Repertoire*, talks about the resilient and enduring kind of memories of the body and that, in the process of enacting and reenacting, the body remembers particular traumas or particular things about its history.

Another line "What we cannot unmake, we must remake. What we cannot remake, we must unmake" appears as the characters begin to think about what it means to remake histories. And I want to make this provocation: The archive as performance. It is to think about the archive as a kind of performance that is transmitted through the bodies. There's a hope about democratizing the process of archiving; this archive will be dispersed through the multiple experiences of different bodies. And the archive is never complete; it continues to find new meanings and new orientations

amidst different audiences.

Towards the end of the play, it gets to a very absurd moment where the Singaporean actors put the Japanese actors on a trial to confront them about history. This was a very uncomfortable moment even for the actual actors themselves and it marked a very important point in our process, where all the actors had to sit together and talk about their different relations to history. There was an important common ground of sympathy among these actors who were of the same generation; they realized that they shared the same distance from that particular history.

The play ends with the Japanese actor's monologue. I want to leave you with this quote as we think about archives as performances.

I say this not to mount a defence of those who choose to deny history. I am trying to mount a defence of history itself.

It is my understanding that history dies in the courtroom. Judges must close their cases. A judicial judgement is final and de-

ダンス・アーカイブの手法

久野敦子

セゾン文化財団は、1987年に堤清二という実業家でアートコレクターで詩人で小説家だった人が作りました。現代演劇・舞踊の助成活動の他に自主事業も行っています。その一つ、「ダンス・アーカイブの手法」という、2014年に実施し、現在も続いているプロジェクトをご紹介します。振付家が自分の、ある作品の大事な部分、エッセンスを箱に詰めて誰かに渡す。受け取った人は、その箱の中身を使って新しい作品をリクリエーションするという、作品の継承と活用に関するアーカイブの実験です。

セゾン文化財団には32年の歴史があり、32年度分の助成対象者からの報告書と資料と映像があります。これは助成活動の成果で、貴重な文化資料、資産です。それを、もっと楽しい形で活用できる新しいアーカイブの方法、プロジェクトができないかと考えていたとき、オン・ケンセンというシンガポールの演出家に関心を持ってくれました。彼はしばしば国際交流基金アジアセンターの招きで日本に来ていて、日本の舞台芸術の歴史に親しみを持っていました。32年の歴史というのは、日本のコンテンポラリーダンスの歴史と重なる。セゾンにある資料はそのレガシーじゃないか。自分のフェスティバル、シンガポール国際芸術フェスティバルで何かできたら、と話が展開し2ヶ年の共同プロジェクトとして実施することになりました。

finitive. But a historical judgment must always be open to an endless process of revision.

When you asked me to answer yes or no, you were not trying to establish history. You were only trying to establish guilt.

There is no yes or no.

There is no black or white.



2年プロジェクトの1年目は、アーカイブを勉強するセミナー・ワークショップ編とし、参加する振付家たちと、このプロジェクトにおける概念、共通の言語を探す作業をしました。

参加したのは、伊藤千枝、黒田育世、鈴木ユキオ、白井剛、手塚夏子、矢内原美邦、山下残、近藤良平（セミナー編のみ参加）という、日本のコンテンポラリーダンスの時代を作ってきた素晴らしいアーティストたちでした。

また、ドラマトゥルク（オン・ケンセン、中島那奈子、武藤大祐）は、事業の準備からワークショップやセミナーでのファシリテーション、また、シンガポールで実施した際には、日本のコンテンポラリーダンスの歴史とプロジェクト全体の文脈を繋ぐ重要な役割を担いました。それから、通訳の存在も本当に重要でした。

最初、4月は、繰り返し議論をし、ゲストを招いて勉強会もしました。この中で三つ、キーワードが出ました。作品のアーカイブを「アーカイブボックス」と呼ぶ。作品をアーカイブする振付家を「アーキビスト」、箱を受け取る振付家は「ユーザー」と命名しました。最終日には、振付家たちによる公開プレゼンテーションを行いました。

10月、Dance New Airというフェスティバルでシンポジウムに呼んでいただき、様々な方と意見を交わしました。このときケン

センから、実際に箱を作ってみようという提案があり、10月から振付家たちは、箱を作りました。箱の形は様々でした。紙の上に壺があるのは黒田育世さんの作品。カセットテープは山下残さん。白井剛さんの食器とウェブサイトのアドレス。契約書の形でアーカイブを作った鈴木ユキオさん。憲法9条の衣装と平易な条文解説を入れた矢内原美邦さん。「パンク精神であける」と書かれた黄色の箱は伊藤千枝さん。ボトルの中に手紙が入っているのは手塚夏子さん。どれも素晴らしいものでした。そして、12月に振付家同士で箱を渡し合って作品を作り、発表を観客に見てもらい、フィードバックをもらいました。

この1年目のプロセスを、「ダンス・アーカイブの手法」という冊子にしています。この実験をぜひ一緒にやってほしいと思い、マニュアルのようにしました。議論のポイントや箱を作る際の注意、実際に作ったアーカイブボックスのこと、使った感想などが、細かく書かれています。

この過程で重要だったのは、アーカイブとは何かということでした。博物館や美術館に保存されているイメージとは違うことをやってみようと考えていたのです。誰が、何を、どうやってアーカイブするのかについても、自分で自分の作品を、自分のやり方でアーカイブするというので、それぞれの自由な形が生まれました。それから、箱を渡されたユーザーがアーキビストの許可なしに箱の中身を使って良いのか。ユーザーの自由、そしてオリジナルの作者のクレジットの問題、著作権の問題についても考えました。

翌2015年、シンガポール国際芸術フェスティバルがプロジェクトを引き取り「Dance Marathon- OPEN WITH A PUNK SPIRIT!」というプログラム名で実施されました。箱は、日本の振付家たちを知らない南アジアの振付家に渡されました。イベント名には伊藤さんの箱に書いてある「パンク精神であける」という言葉が使われました。ドラマトゥルクたちからのレクチャー、アーカイブボックスのパネル展示、アーキビストのオリジナル作品の上演、ユーザーの作品上演、アーキビストによる箱の解説が行われました。

Archiving Dance

Atsuko Hisano

The Saison Foundation was established by Seiji Tsutsumi in 1987, who was a businessman, art collector, poet and novelist. The foundation mainly supports contemporary theater and dance, but it also operates its own projects at times.

I would like to introduce one of our original projects titled *Archiving Dance*.

その後も、早稲田大学の演劇博物館が、「Who Dance ? 振付のアクチュアリティ」という展覧会で、伊藤さんの箱を展示しプロジェクトの紹介してくれました。2016年には、ドラマトゥルクの中島那奈子さんが、自身の研究テーマ「老いと踊り」に引き寄せて「ダンスアーカイブボックス@TPAM」というイベントを行いました。中島さんが書いた記録は、『Moving (Across) Borders』という本に入っています。

他にも、エッセイや報告書が「Media Archive Performance」というウェブサイトに収録されています。手塚さんは、アーカイブボックスを使った『Floating Bottle Project』という作品をスランカと韓国の振付家と創作しました。2020年2月には、ベルリン自由大学舞踊学部の学生たちがこの箱を使うプロジェクトを実施します。

アーカイブを「箱」と言い換えるというコンセプトが効いたと思っています。箱って、何が入ってるんだろう、使ってみよう、開けてみようってドキドキワクワクさせる物です。箱の完成後も振付家は、若手とのワークショップで箱を使い、自己紹介のツールとして使うこともあるそうです。ドラマトゥルクも自分の研究の材料として使う。セゾンもアーカイブリソースを新しい事業に活用できた。箱を渡すことで、その中身をよく知ろうとして、歴史の共有、プロセスの共有にも繋がる。様々な可能性を持ったプロジェクトだったと思います。

助成財団に集まる膨大な資料や報告書を保存するだけでなく、この大事な資産を共有し、公開していくこともこれからの助成財団の役割になると、このプロジェクト通じて認識しました。

アーカイブということを考えて、実際にこういプロジェクトも起こりうるということをご紹介します。ぜひみなさんにも試してみてもらいたいと思っています。

セミナー「ダンス・アーカイブの手法」報告書
http://www.saison.or.jp/search_past/archiving_dance/ArchivingDance_all.pdf

This project was implemented in 2014 and is an ongoing project. In this project, a choreographer puts some important parts or essences of one’s artworks into a box and hands it to someone. The receiver of the box would then create a new artwork based on what is inside the box. It is an experiment of archiving.

The Saison Foundation has 32 years of history, and we have archived the reports, documents and videos of their grant recipients for the past 32 years. This archive is the result of our continuous effort to establish a support system and has become a cultural resource, which is our valuable asset, our treasure. While we were thinking of a new method of archiving and operating projects that can be more fun and accessible, Ong Keng Sen, a Singaporean director, showed interest in our project.

Since he had often come to Japan through the invitation by The Japan Foundation Asia Center, he was familiar with the history of Japanese performing arts. As we discussed the project together, he said, “the history of 32 years overlaps the history of Contemporary Dance in Japan. Various resources at the Saison Foundation are the legacy of the history. Perhaps we can do something at our festival, the Singapore International Festival of Arts.”

The first year of this 2-year project entailed a series of seminars and workshops to study archiving with collaborating choreographers so that we all can develop the project concept and find the language with which we can work together.

Our collaborators consisted of many great artists who have paved the way for the era of Contemporary Dance in Japan such as Chie Ito, Ikuyo Kuroda, Yukio Suzuki, Tsuyoshi Shirai, Natsuko Tezuka, Mikuni Yanaihara, Zan Yamashita and Ryohei Kondo (participated only in seminars).

In addition, the dramaturgs (Ong Keng Sen, Nanako Nakajima and Daisuke Muto) had important tasks for this project such as preparing the project and facilitating in workshops and seminars. Moreover, when we were in Singapore, they were the ones who were in charge of connecting the history of Contemporary Dance in Japan and the significance of this entire project.

Last but not least, the role of our interpreters was very important as well.

In the beginning, in April, we discussed many times and developed the project together with some guest speakers. From this process, the following three keywords were created: “the archive box” for archived artworks, “the archivist” for choreographers who archive and “the user” for choreographers who receive the box. On the final day of this process, we had a public presentation by the choreographers.

In October, when members of the project were invited to a symposium at the festival named *Dance New Air*, we were able to listen to many different ideas and share our own.

It was this time that Keng Sen suggested that we should actually make the boxes, and choreographers started making them and brought them to completion before December.

Those boxes were in many forms. Ikuyo Kuroda put a vase on a piece of paper. Zan Yamashita brought in a cassette tape with

him. Tsuyoshi Shirai presented us a plate and an address for a website. Yukio Suzuki made a contract as his archive. Mikuni Yanaihara put a costume and simple description of Article 9 of the Constitution. Chie Ito wrote, “Open with a punk spirit,” on her yellow box. Natsuko Tezuka inserted a letter in a bottle. All those boxes were amazing.

Then, choreographers exchanged those boxes, created their performances and presented them in front of the audiences.

This year-long process is documented in a booklet *Archiving Dance* because we wanted to share this experiment with others and wanted them to use it as a guidebook. In the booklet, we described everything in detail: points we discussed on, things one should be aware of when making the box, what our archive boxes look like and our comments.

What we focused on in this process was to clarify what archiving is all about. We wanted to archive things differently unlike museums have done. As a result, our archiving method became liberated from conventional methods. There was freedom in regard to the questions of "who", "what" and "how" to archive because the choreographers archived their own works by their own methods.

We also asked ourselves whether the user can freely use whatever is inside the box. We thought of the freedom of the user, how to give credit to the original creators and how to protect their copyright.

The following year, in 2015, the project was transferred to the Singapore International Festival of Arts, and we handed our boxes to Asian choreographers who were not familiar with the Japanese choreographers. The program title Dance Marathon - *OPEN WITH A PUNK SPIRIT!* was named after Ito’s quote, “Open with a punk spirit,” written on her box.

At the time, this project was still in its experimental phase, so we started it with a lot of materials that the users could use as reference: hosting lectures given by dramaturgs who participated in the project in Tokyo, exhibiting the archive boxes on panels, presenting the archivists’ and the users’ artworks, recreating the boxes and inviting the archivists to explain their boxes in detail.

After the project was completed, The Tsubouchi Memorial Theatre Museum at Waseda University collected Ito’s box to be exhibited at an exhibition titled *Who Dance?: The Actuality of Choreography*.

In 2016, the dramaturg Nanako Nakajima organized an event titled *Dance Archive Boxes @ TPAM* in relation to her research theme, “aging body in dance.” This documentation was taken by Nakajima and it is now part of a book titled *Moving (Across) Borders*.

Moreover, various essays and reports were put together and

made available to the public on a website called Media Archive Performance, and *Floating Bottle Project*, an artwork born after Tezuka's archive box, was also performed. And also, a similar project using boxes seems to be conducted by students in the Institute of Theatre Studies at the Free University of Berlin.

After all, the concept of the box was really effective. A box itself makes you a little excited. One would want to use it or open it because there is something inside. I think the project was so successful since the act of receiving an archive was fun.

Choreographers used the boxes for their introductory purposes by handing them out to other artists after using the boxes during the workshops with younger generations. The organizers could also utilize those boxes for new projects. The act of handing out those boxes provided an opportunity for the users to understand what is inside, and eventually nurtured a constructive platform for both parties to share their own histories and processes together. I think there were so many possibilities in this project.

I also realized through this project that the role of the foundation is not only archiving and organizing humongous amounts of documents and reports, but also sharing these valuable assets

with others and making them available to the public.

I just talked about an example of what archiving can produce. I would like everyone to start archiving and imagine its numerous possibilities.

Report: Archiving Dance
http://www.saison.or.jp/search_past/archiving_dance/ArchivingDance_all.pdf



「創作」に限らない国際コラボレーションの可能性 —『プラータナー：憑依のポートレート』の実践から—

中村茜

ここ東京芸術劇場で上演中の『プラータナー：憑依のポートレート』（原作：ウティット・ヘーマムーン、脚本・演出：岡田利規、セノグラフィー・振付：塚原悠也）で統括プロデュースをやっています。出演者11名、スタッフ7名、原作者、通訳者、演出、制作チームなどを合わせると26名。タイ在住者17名、日本在住者9名の大所帯です。

私自身はプロデューサーとして、30カ国70都市、世界を回ってツアーをし、国際協働に携わってきた経験があります。しかし、都市ごとの芸術環境や文脈を知った上での横断的視点や国際的な理解は属人的で、それぞれの都市を経験した人に宿っていくので、経験していない人に伝えること、後進の育成が難しい。さらに国際協働のシステムはヨーロッパ中心にできていて、一方でアジアでは、必要なシステムや、存在するネットワークや知見、文脈が可視化されていない状況に問題意識を感じ、アジア・カルチュラル・カウンシルの助成でバンコクに1年半滞在しました。そ

の滞在期間も含めて制作したのがこの作品です。

まず2014年に東南アジア文学のリサーチを始め、2016年に初めてバンコクを視察し、そして2018年8月、バンコクで初演を迎えました。2016年に原作を決めてから初演まで2年間、14年の文学のリサーチから初演まで4年間かかっています。このプロセスの中で、脚本はブラッシュアップを重ね、第5稿目で完成しました。リハーサルは、集中して行ったのは通算3ヶ月くらい。タイ語、日本語、英語で創作し、ツアーの際にはフランス語も使って上演しています。バンコク、パリ、東京で大体20ステージ行い、強い作品になってきたと感じています。

この3年間の活動の中で、どのような知見があったのかを考えてみたいと思います。

まず、タイでの芸術活動や実態、地理や社会に対する理解、タイの社会制度や舞台芸術を支える環境や支援制度という現地

でのフィールドワークを通して得られた知見。

次に、ビザの取り方、滞在環境の作り方から創作のプロセスまで、国際コラボレーションにおける様々なノウハウ、現地アーティストの問題意識や熱意、関心の所在、創作の手法。これらは創造の場、コラボレーションの実践によって得られました。

最後に、創作のための関係性（アーティスト、スタッフ、研究者など）、タイ現地のギャラリーや劇場とのコネクション、教育機関との連携は、上演の場、プレゼンテーションの実践を通じて得られたもので、プロセスを豊かなものにしました。

続いて、そもそもこのプロジェクトが何を目指していたのかをお話したいと思います。

まず、国の枠組みを超えた協働にしたいと考えました。あくまでもアーティスト同士の必然性から生まれたもので、いかに相互理解を深められるか、創造性を発揮できるかということをお求めました。

領域横断的なコラボレーション。演劇は古いメディアですが、観客が集まって上演の時間、時空間を共有でき、空間自体には強い波及力を持っています。そのことを活かした創客、人材育成、創造環境の整備を、領域を超えることで目指せるのではないかと。文学や美術の領域の実践も取り入れ、波及効果を高めようと思いました。

既存のヒエラルキーの脱構築。特にアジアと日本のコラボレーションでは、お金を出す側の日本、出される側のアジアといった関係性によって創造性に弊害が起きやすい。だから、あくまでもフラットでフェアな関係性を掘り起こそうとしました。日本の国内でも演出家、俳優、美術家が拮抗し合って創作する形に変わってきています。そのようなヒエラルキーを超えた創造性も目指しました。

また、テキストの翻訳出版は当初から目指していたことです。それから、若手アーティストや制作者などの国際人材の育成。知見や実践、経験が共有されない領域なので、なるべく若い人をチームに加えたいと考えました。

唯一、実現できなかったのが、アジアならではのコ・プロダクションのパートナーシップの顕在化です。コ・プロダクションは、様々な創作を支える人たちがパートナーシップを組む手法ですが、アジアではなかなか実践されていない。それぞれの創作環境や政治状況も違う中で、新しいコ・プロダクションの形がないかリサーチを重ねました。ただ、アジアでは、アーティストが別々の土地で別々の活動をしていて、国際的領域で活躍している人が少ないので、そのアーティストに対しての共感が得られない。コ・プロダクションはまだまだ時間がかかると改めて思いました。

3年間かけたリサーチをどのような視点で行ったか。まず、既

存のネットワークに頼らない掘り起こし。やはり、アジアセンターのこれまでの活動が非常に重要なものだったのですが、そのネットワークや知見だけを頼りにすると既存のものを越えられない。そこで、それ以外のネットワークや新しい人材を見つけることに意識的に取り組みました。

あと、現地の物語を深く理解するため、作家が原作小説の舞台の歴史や記憶を紹介するフィールドワークを重ねました。

また、タイは階級社会で政治主張の対立が明確なので、偏った主張だけに傾倒しないよう、なるべく多角的に様々な人から話を聞く機会を作りました。

相互理解という点では、タイのことを我々が知るだけではなく、我々のことも知ってもらうことが重要と考え、タイの方々に日本に来てもらったり、岡田利規が演出するチェルフィッチュの作品をタイで上演し、ディスカッションをしました。

そして、既存のネットワークに頼らない掘り起こしのため、ワークショップやオーディションをなるべくオープンな形で行いました。

このすべてのプロセスに立ち会ったのが、6名の翻訳・通訳者です。通訳者の問題はアジアで感じる課題の一つですが、今回は実績のある方々だけでなく若い人も掘り起こしたいと考えました。

3年間の様々な知見をどのように記録するかを考えたとき、活字が良いのではと思い、公式ガイドブック『憑依のバンコク オレンジブック』を制作しました。本が一番後世に伝わるだろうと思ったんです。この記録集を通じて、演劇における文学性や批評性の重要性に気付かされました。活字であることが、理解を深いところまで導くことに繋がった気がしています。文脈の違いということについても考え、スイスやタイのジャーナリスト、日本の批評家など、様々な視点の批評を記録に入れていきます。

もう一つ、多言語でのオンライン・アーカイブも意識的に行いました。上演に合わせて当地の言葉でホームページを作成、独自のコンテンツを提供し、文脈理解を深めました。

アーカイブ手法を拡張する試みとして、グラフィックレコーディングやファシリテーションが感受性や作品理解の多様性を表現するうえでも有効だろうと考え、批評性を創造する参加型プログラムも行いました。

また、noteという個人の知見を交換するメディアなどを使い、我々の思想を届けることもやっています。

最後に、“生きた”アーカイブを通じて、批評性の開発を進めていきたい。それは演劇が元々持っていた潜在的な力だと思っています。

私が活動を始めた時点では、参照できるものが極めて乏しかった。歴史状況や知見、ネットワークの存在も可視化することで、次の世代が創作、国際協働をよりしやすくなるだろうと思っています。

Possibility of International Collaboration That Is Not Limited to “Creation”

– From the Case of *Pratthana – A Portrait of Possession*

Akane Nakamura

I am the Executive Producer of *Pratthana – A Portrait of Possession* (originally written by Uthis Haemamool, scripted and directed by Toshiki Okada and the scenography and the choreography were constructed by Yuya Tsukahara), which is currently on view at the Tokyo Metropolitan Theatre. There are 26 members involved in this performance including 11 cast members, 7 staff members, author of the original novel, interpreters and people from the production team. It is a big performance project with 17 of the members living in Thailand and 9 in Japan.

As a producer, I have traveled as many as 70 cities in 30 different countries and to participate in international collaborations. However, a pluralistic vision or global awareness with the understanding of various cities' art scenes and their surrounding environments can be attained only through going to those cities. Thus, those faculties are not easily passed down to the next generations. In addition, the system of international collaboration is centered around Europe, and I felt there was a lack of necessary systems, knowledge of existing networks and fully visualized contents in Asia. I felt a sense of urgency and stayed in Bangkok for a year and a half with the support from The Asian Cultural Council. This project was born out of my stay in Bangkok and became refined afterwards.

First of all, I started researching Southeast Asian literatures in 2014 and visited Bangkok for the first time in 2016, and the performance was premiered in Bangkok in August, 2018. It took us 2 years since we picked the original story to work with in 2016 and 4 years since we started our research on literature in 2014. The script became refined so much during this process, and its fifth draft became our final draft. We rehearsed intensely for 3 months in total. We used Thai, Japanese and English in rehearsals, and we also perform in French when we are touring. We have performed about 20 times in Bangkok, Paris and Tokyo, and I believe it has become a stronger piece.

Now I would like to recall what sort of knowledge we acquired through our 3-year-long project.

First, we understood the actuality of arts practice in Thailand along with its geography and society through our field work in Thailand. We also learned about Thailand's societal system and the environment and systems that support its performing arts.

Next we learned the know-how on international collaboration such as applying for a visa, creating a living environment and establishing one's creative process. We also learned about local artists' awareness of different issues, passions, interests and creative methods. This set of knowledge was provided through our creative collaboration.

Finally, we realized the creative connectivity between artists, staff members and researchers and their connections with local galleries and theaters in Thailand. The connection between the creative industry and academia became available to us through the actual performances and presentations, which made our process more fruitful.

I would then like to talk about what this project was originally meant for.

First and foremost, I wanted to make this project a piece of collaboration that exceeds the framework of a nation. I pursued the depth of mutual understanding and the potential of creativity as much as possible with something born out of the necessity among artists.

I wanted to make an interdisciplinary collaboration. Theatre is an old media; however, the audiences can share the time of performance and it has a strong impact on space. I thought I could utilize that to develop the audience, human resources and the creative environment by transcending different disciplines, reinforcing the strength of theatre by incorporating the practices in literature and fine arts.

Another purpose of this project was to deconstruct the existing hierarchical structures. Especially in the creative collaboration between Japan and other Asian countries, frequently there is a power dynamic in which Japan pays the money and other countries receive the money. Thus, I tried to generate a non-hierarchical, fair relationship between the countries. More choreographers, actors and artists in Japan now share their fields to create a work of art. I wanted to realize creativity without hierarchy.

I also wanted from the beginning to publish translated texts of this project.

The inclusion of younger artists and creators who have the potential to work internationally was another goal. Since the knowledge, practice and experience of a performance production

cannot be shared easily, I wanted to invite younger generations as much as possible.

The only goal we could not achieve was to manifest the partnership for co-production that is specific to Asia. In co-production, various groups of people team up in partnership to support the production; however, it has been rarely practiced in Asia. I had to research a new form of co-production considering different artmaking environments and political climates in Asia. Through the research, I found out that artists in different regions practice their art differently in Asia, and only a few of them are active on the international platform. Thus, it is difficult to create the sense of sympathy towards particular artists. I felt establishing co-productions in Asia would take more time.

Now I would like to talk about what kind of emphasis we had in the three-year research. First, we tried to make findings outside the existing networks. Although the activity of The Asia Center has been extremely important, we cannot go beyond what are already there if we rely too much on its network and knowledge. And so, I intentionally looked for networks and people on the periphery of The Asia Center.

In order to make our creators familiar with stories in Thailand, I also implemented a series of fieldwork guided by the writer to introduce the background history and memories of the original novel.

Since Thailand is a hierarchical society and there is a political divide within the society, I invited various types of people so that our collaborators could listen to different opinions and understand its political climate from multiple perspectives.

In terms of mutual understanding, I thought Thai collaborators needed to know us as much as we needed to know about them and Thailand. Hence, I provided opportunities for inviting our collaborators to Japan as well as setting up chelfitsch's performance, directed by Toshiki Okada, in Thailand and discussions afterwards.

As I said, I intended to make findings without relying on the existing networks, so I set up workshops and auditions as open as possible.

There were 6 translators and interpreters involved in this process. Issues of interpreter is another problem we face in Asia, but I wanted to reach out to not only established individuals but also younger generations.

When I thought of documenting the variety of knowledge

we accumulated over three years, printed texts were the first thing that came to mind, then we created "Pratthana: A Portrait of Possession" The Official Guide. I thought the best way to pass down the knowledge was to make a book. While compiling this documentation, I realized the importance of literary and critical aspects in theatre. I feel those printed texts enabled us to understand the project much deeper. In considering the differences in contexts, we had various critiques from different points of view, including the writings by Switz and Thai journalists, and Japanese critics.

Another way of documentation we employed was to archive in multiple languages online. Upon preparing for each performance, we created a website in a local language, embellished the website with original content in order to mesh the project with each local context.

In order to expand our way of archiving, we incorporated a participatory program that generates criticality. We thought graphic recordings and facilitations are effective tools for enriching the diverse sensibilities and understandings for the performance.

We also utilize "note", a media for exchanging personal knowledge, so that we can spread our thoughts to the audience.

Consequently, I would like to develop criticality through "live" archiving. I believe it is part of essential powers that theatre possesses.

When I first started my career, there was not so much to refer to. By visualizing history, knowledge and the existing networks, I believe it will become easier for the next generations to create their works and collaborate internationally.



第3部 | ディスカッション

Part 3: Discussion

パネリスト | Speakers



滝口健
Ken Takiguchi



ショーネッド・ヒューズ
Sioned Huws



長島確
Kaku Nagashima



ショーン・チュア
Shawn Chua



久野敦子
Atsuko Hisano



中村茜
Akane Nakamura



ウゴラン・ブラサド *インドネシアからオンライン参加

ウゴラン・ブラサドは、フィクション作家、ドラマツルグ、パフォーマンス研究者。2000年代初期からテートル・ガラシのレジデント・アーティストとしてグループの主要な作品に参加。また、ジョグジャカルタのモダン・ロックバンド、メラニコリック・ピッチの設立メンバー、歌詞担当、メイン・パフォーマーでもある。現在、ニューヨーク市立大学大学院で、演劇とパフォーマンス研究の博士号取得候補者。アムステルダム大学（オランダ）とウォーリック大学（イギリス）でのエラスム・ス・ムンドゥス修士プログラムにより、国際パフォーマンス研究の修士号を取得。プロジェクト「ベール・ギェントたち」の共同創作者。

Ugoran Prasad *Joining from Indonesia online

Ugoran Prasad is a fictionist, dramaturg, and performance researcher. He has been a resident artist at Teater Garasi since early 2000s and took part in some of the group's main works. He is also a founding member, a lyricist and a main performer of Melancholic Bitch, a modern-rock band based in Yogyakarta. He is currently a Ph.D Candidate in Theatre and Performance at the Graduate Center, the City University of New York. He received his M.A. in International Performance Research, Erasmus Mundus Program at the University of Amsterdam, Netherlands and the University of Warwick, UK, 2013. A collaborator of the project Multitude of Peer Gynts.

モデレーター | Moderator



齋藤啓

東京生まれ。2006年鳥取県に移り、鳥の劇場の立ち上げに参加。制作担当として、劇場運営から演劇祭の実施、国際プロジェクトまで幅広い業務を担当。2016年末に鳥の劇場を離れ、フリーランスの制作者として活動。2018年3月から19年2月まで文化庁新進芸術家海外研修制度でスコットランドに滞在、エジンバラのトラバースシアターで研修を行う。舞台芸術制作者オープンネットワーク (ON-PAM) 理事。鳥取県智頭町在住。

Kei Saito

Performing arts administrator/producer. He moved to Tottori from Tokyo in 2006 to take part in starting BIRD Theatre Company and BIRD Theatre. For ten years, he has managed the company's productions, venue's annual programme, BIRD Theatre Festival and other international projects. He left the company at the end of 2016 and is now working independently. From March 2018 to February 2019, he conducted the internship programme funded by the Japanese government's Agency of Cultural Affairs, working as a guest producer at Traverse Theatre in Edinburgh, Scotland. Board member of Open Network for Performing Arts Management (ON-PAM). He lives in Chizu Town, Tottori Prefecture.

齋藤——ディスカッションでは、第2部の議論を掘り下げ、「残す」ことを考えます。まず、滝口さんから、さらに知りたいと思われた点を挙げていただけますか。

滝口——イントロダクションの中で私が知りたいことを4つ挙げ、それについていろいろな形で答えていただきました。残すということに関しては、何らかの目的を明確に設定したうえで残すということ、みなさん言われていました。

まず1点目、何を残すかということですが、公文書館のように自動的にすべて残していくことは、パフォーマンスのアーカイブでは難しいのではないかという印象を持ちました。使い方を意識しつつ、誰が使うのかを想像しながら残していくことが必要ではないか。

2番目に、どのように残すかということです。中村さんが、活字のアーカイブについて非常に興味深い話をされていました。また、ショーンさんのプレゼンテーションの中で、レポートリーという考え方が出てきました。身体を通じて記憶、あるいは知識といったものを伝えていく形が、有力なやり方として存在し得るでしょうか。

そして最後のポイント、誰が残すのかということ。これは、特にインターカルチュラルな作業の中では非常にセンシティブな問題だと思います。恐らく、どんなに平等な個人的な関係の中で作品を作っても、どこかに必ずパワーのインバランスというものも生まれてくると思います。ユディさんの話を聞きながら、そういったパワーバランスが、既に西対東というような単純な形ではなくなっていることを実感しました。そういった中で、われわれはどのように「残す」という、選択をとまなう行為を行うのか。アジアセンターのやってきた国際協働を記録するというのを考えるとき、それを日本人たちだけでやってしまっているのだろうか、ということを考えていました。

齋藤——最初の点に関して。ショーンさんは何を、どの記録を残すかということについて、どのような選択をしていますか。

ショーン——プロジェクトが10年という長い時間に渡っていたため、多くの記録があります。重要だったのは、関係性が深まると共に、他の参加者たちも文章を残したり、絵を描くようになったことです。同じことをしていても、彼らと私では体験していることがまったく違うからです。中村さんと同じく、私もアナログな、紙に書かれたもの、直接人に手渡しできるものを大事にしています。

どのように選択したか。今日の発表で、青森のことは必ず話さなくてはいけないと思っていました。なぜなら、青森が私の日本への入口だったからです。東京に立ち寄ることなく、私の身体は青森の環境がもたらす影響を受けたのです。

私にとって絵は、写真と比べて、経験から距離を置くことができるものです。時に、写真は強すぎると感じます。絵は文章を書

くことに似ていて、距離を保つことができます。踊ること、書くこと、描くこと、そして話すことは、すべて動きを伴うものだと思います。そこで、私は3枚の絵と2本のビデオを選びました。

齋藤——長島さんは、残すものとして、プロセスの言葉についてお話しをされていました。

長島——プロセスの言葉と仮に言いましたが、例えば稽古場でやり取りされる、非常に感覚的な比喩だとか指示、あるいは質問の仕方、そういうものが実は作品を作っていく、あるいは他者を動かし、導いていく上でものすごく有効なのですが、それは全部消えていきます。それを残すということは、作品作りとは別の作業として行わないと、多分残らない。ドラマツルグが現場で全部書き留めればいいんですが、そうすると作品の中に入れていくことはできず、記録者になってしまう。もう1人、誰かがその作業をする必要があるのだと思います。残されたものは、次の人たちが別の面白いプロセスを作ることに使えばいい。だから、残そうとしているのが作品ではないことが大事なんだと思います。そして、失敗や通じなかった言葉も残すことが大事だと思っています。

齋藤——長島さんの話は、消えてしまうものをどう残すかということでした。久野さんの「ダンス・アーカイブの手法」では、既にあるもの、助成団体ゆえに残っている資料などに着眼されていました。

久野——助成財団が何を目的に支援をしているのかというところに立ち返って考えると、アーカイブ資料に着目した理由が明解になると思います。セゾン文化財団のミッションには、新しい価値の創造ということがあります。新しい考え方、方向性、未知のものを、作品や芸術家の活動が見せてくれると考えているわけです。今まで助成してきた事業や活動の中には、そういう考え方がたくさん提示されているはずなんです。それを、他のアーティストたちと共有するための方法として、このプロジェクトは有効だったと思っています。なぜ私たちはたくさんの方の事業を助成して、資料を保管しているのか。今の人に未来に向けて、新しい考え方や新しい作品を生み出してもらいたいからです。

齋藤——2点目、どのように残すかということについて、中村さんにお聞きします。

中村——今回の『ブラータナー：憑依のポートレート』に関して、「響きあうアジア」やアジアセンターの取り組みとしてアジアで何を残していくかを考えたときに、一番課題だったのは、アジアの中に共通の言語、共有されている文脈というもの、あまりにも

少ないということでした。なので、伝わらないという壁に、どの過程でもぶつかる。それは、言説が残されていないからなのかなと。専門家の手にしかないような情報を、いかに開いていくか、翻訳していくか、活字にしていくか。活字がやはり一番残るものではないかと思っています。

ショーネッド——昨日上演を拝見しましたが、タイ語の上演で、英語の字幕、日本語、タイの身体性があって常に翻訳が存在し、多くの違いにもかかわらず、十分に理解することができました。私にとっては、上演の中に翻訳やアーカイブについてのたくさん示唆がありました。アーカイブは生のプロセスであり、今起きているということが重要だと思います。

中村——舞台芸術だからこそ、リビングアーカイブという考え方がすごく有効ではないかと思います。パフォーマンスアーツは、生きた身体によって上演される。アーカイブにおいても、生きたものだということが重要で、ショーネッドさんが「reenactment（再現）」という話をされてましたし、ショーネッドさんも、伝統を種にして創作をもう一回行い、現代にショーネッドさんの解釈を通じたダンスをよみがえらせていく。アーカイブ的でもありつつ、パフォーマンスアーツだからこそできる現代へのアダプテーションということが非常に面白いと思います。

齋藤——身体性に特化して、どうアーカイブを考えるか。ショーネッドさん、いかがでしょうか。

ショーネ——アーカイブをする一人の特別な身体が存在するのでしょうか。そうではなく、観客自身をアーカイブと考えることもできます。このように議論を進めていくと、アーカイブは他人事ではなくなくなってくるのです。それによって、作品の受け止め方、作品をどう自分自身の中に留めるか、作品をどう伝えるかということが変わるでしょうか。

第2部での中村さんの発表で、観客が意見を交換するフォーラムの話がありました。このようなフォーラムの場は、作品を自分の中に留めることを意味を考え、記憶を保ち続けるために重要な場となります。幕が下りても、作品は終わることなく、観客の中で花を咲かせ続けるのです。

私は記憶のコミュニティという言葉について、繰り返し考えています。アーカイブをするのは一人の個人であるというイメージを解体することが重要だと思います。アーカイブする者は、コミュニティ全体にとっての媒介、水路のような存在です。そこでの政治的な問いは、そのコミュニティがどのコミュニティを指しているのか、誰がアーカイブから取り残され、誰がアーカイブにアクセスでき、そして誰がアーカイブに介入することができるのか、ということです。

どのような主体性を持つか、あるいは世界の中での立ち位置によって、アーカイブとの関わり方は変わり、拡散を後押しするようになります。それを促すのは、おそらくは対話を続け、アーカイブの拡張を促すようなコミュニティでしょう。

齋藤——ウゴランさんは聞こえていますか？ 第1部でユディさんにお話しいただいた現在進行形のプロジェクト。これを今後、どのように残していこうとお考えですか。

ウゴラン——まだ明確なプランを持ってはいません。なぜなら、作品をその土地のコンテキストに合わせていくため、現時点での計画では、いくつものバージョンが予定されているからです。今回は、『ララントッカのペールギュント』ですが、今年の後半には『静岡のペールギュント』になります。

齋藤——会場からの質問はありますか？

質問者1——アーカイブを誰に残すのかということを考えていたんですが、やはりまず次の世代。日本語がわかる人だけではないと思いますが、アジアに共通言語がない中でどうやっていくか。舞台芸術は属人的に継承されていくとは思いますが、ある程度パブリックな言説を残して、いろんな人がアクセスできる環境を作るのはわれわれの仕事だろうと思います。そういう意味で言うと、こういうシンポジウムの際は非常によいと思うんです。これを文字にして残すことは重要だと思います。4時間半の映像は見ないと思う。文字に残っていれば参照しやすくなる。せめて英語はつける。できれば中国語もつけるといいと思う。紙物として残すことも必要ですが、インターネットでも参照できるようにしたほうがいいと思うんです。こういうシンポジウムのな場を各地で開催し、その記録を残していくのは大事だと思います。

ショーネッド——中村さんに質問があります。アジアの共通言語と言うとき、それは話される言語のことですが、それとも芸術上の言語のことでしょうか。

中村——両方だと思います。話し言葉でも共通語がないし、翻訳する際に充てられる単語に対する理解も一定ではない。そうすると、理解がどんどんずれていったり、ぶれが生じていく。

滝口——イントロダクションでお話ししたアジアのシェイクスピアのアーカイブは、英、日、韓、中の4か国語で作っています。すべてを4か国語に翻訳し、4か国語での問い合わせに対処することも含めて、本当に巨大な作業になりました。そのコストをどの程度まで担保できるかということは、大きな課題だと感じます。

中村——今回、ドキュメントブック、記録集を作っていて、英語にする前提で進めていたんですが、何が足りなかったかということ、お金だけじゃないんです。プロの編集者は、自分の言語の編集はできるんですが、他の言語の編集は難しい。日本でパフォーマンスアーツの国際的な編集力がある人材を見つけられませんでした。翻訳者を介して言語としては翻訳はできるけれども、そのクオリティをちゃんと調整していく役割ってというのがすごく大事なんです。

質問者2——私は通訳、翻訳や制作として、さまざまな、主にアジアの国際協働制作にかかわってきました。一方で、今、日本で増えている移民の子どもたちへの支援にも関わっていて、常に多言語状況に置かれています。今のお話を聞いていて、通訳、翻訳とか、文化を越えるということに対するリテラシー教育、それがどういう営みなのか、その繊細さとかダイナミックさについて、もっと知られてほしいなと思います。

長島——先ほどプロセスの言葉と言いましたが、今のお話のように、そもそも複数の言語の問題があり、さらに現場の言葉は、ある種専門用語の固まりみたいなのなので、同じ言語の中でも関係ない人には分からない。通訳、翻訳ということは、同じ言語内も含めて相当複雑になりますが、そこに意味を見出してやっていけるかどうか。あと、属人化していかざるを得ない面が必ずある。ショーネッドさんの話を聞いてて、あっと思ったんですが、身体で覚えて何かできるようになるということ自体が、一種のアーカイブみたいなものになる。僕も国際協働のプロジェクトに関わって、いろんな演出家の演出のポイントとかが身体にはたまっているんですが、僕は演出家じゃないので使えない。使い道がないものをものすごく持ってる。これは、もう少し広くいろんな人の役に立てていく必要があると思います。

ショーネ——先ほどの会場からの質問についてですが、私もデジタルアーカイブには大賛成です。ただ、その不完全さについても指摘しておきたい。

一つは、能において、作品をデジタル記録として残すことに関する大きな議論があったと記憶しています。師弟関係や伝承の精神が変わってしまう。別に記録があれば、後でそれを見ればいいや、となります。目の前の体験との関係性を根本的に変えてしまうかもしれません。

二つ目は、テキストとして残すことについてです。おっしゃる通り、4時間半の録画は誰も見ないでしょう。ただ、懸念するのは、上演のテキスト化ということです。もっとも確実に、手軽にアクセスできるアーカイブは、公演当日のパフレットです。それを読んでいると、実際の上演のことを気に掛けなくなってしまうのです。

私は決して、デジタルアーカイブを否定しているわけではありません。とても重要だと思うのですが、同時に翻訳不可能なこと考える余地も残しておきたいと思うのです。どのように必然的な不完全さを認識するかということです。

質問者3——上演の撮影ということに関して、探求したり議論する可能性があるように感じます。映像やドキュメンタリー映画の言語を身に付けたり、上演の撮影やその過程を向上させてくれる映像制作者とのコラボレーションがもっとあっても良いように思います。

長島——映像の可能性は、すごくあると思います。そのうえで、映像を作る手間というのは、上演自体を作る手間とは別に、もう一回分かかると思います。コストの問題を本当に徹底的に解決していかないと。あるいは、解決していけば実現できる。映画と演劇をよく比べるんですが、演劇の上演は、映画の工程で言うと、真ん中のプロダクション、撮影のところ。映画はその後、場合によって1年以上、撮影した素材を仕上げるポストプロダクションがあって、それで作品になる。だから、上演の映像を撮るとしたら、その部分も含めた手間をどれだけかけるのか、どれくらいのコストが必要か、映画と同じクオリティを目指すのか、それとも違う意味合いの仕上げ方があるのかということも、すごく大事なところですよ。

中村——ポストプロダクションにあたることは、パフォーマンスアーツで言うと、ツアーなのかなって思うんです。『プラータナー』の演出家の岡田利規さんは、初演というのは子どもが生まれた瞬間で、ツアーすることで作品が成長していく、人が成長していくのと同じことだと言っています。パフォーマンスアーツでは、ツアーということも、もしかしたら一つのアーカイブとして考えて、生き長らえさせるということも視点として持ってもいいかと思いました。

齋藤——ありがとうございました。



SAITO — In this discussion, we will follow the discussion in Part 2 and think about “archiving.” Takiguchi-san, could you raise a few more points that you hope to explore further?

TAKIGUCHI — I have raised four points in Introduction and received various responses in different ways. Everyone seems to be saying that archiving should be done with clear purposes.

First point is what to archive, but I am under the impression that it is probably difficult for the archive of performance to collect everything automatically as is the case with the National Archives. It may be necessary to be conscious of how the archive will be used, imagining who would use it.

The question about how to archive is the second point. Nakamura-san suggested an interesting idea about archiving with printed materials. Also, in Shawn’s presentation, he introduced the idea of repertory. Can it be an effective way to transmit the memory and knowledge through the body?

The last point is who is to archive. This is a very sensitive issue especially in inter-cultural collaborations. It is probably unavoidable to have a power imbalance among individuals involved in the process of creation no matter how equal the relationship is. As I listened to Yudi, it also reminded me that such power balance is not in a straightforward dichotomy like East vs West anymore. Now, how should we proceed with archiving, which is an act of making selections? Further, speaking of all the collaborations organized by Asia Center, is it really legitimate to proceed the process of archiving only with the Japanese?

SAITO — Sioned-san, regarding the first point, how do you make your choice as to what to archive?

Sioned — The projects are like over 10 years, it’s a long time. There is a lot of documentation. What is very important is when I started working more closely with collaborators that they also wrote down their experiences because their experiences were completely different to mine although we were working on the same thing together. Also they drew. I really agree a lot with what Akane says about the printed, the analogue, something that you can give physically to somebody. I still appreciate this.

So how I chose -- I felt that it was necessary to talk about Aomori because it was my introduction, my first introduction to Japan. Without even stopping in Tokyo the impact of the environment, on my body very physically, so I had to in a way choose that.

Drawing for me gives a distance from the experience more than a photograph. Sometimes I find photographs are too strong. Drawing is like writing, so it gives a distance, and I think dancing, writing and drawing and speaking are all movements and then just choosing three images and two videos.

SAITO — Nagashima-san, you talked about the language of process as something to archive.

NAGASHIMA — I temporarily used the term the language of process to describe those instinctive metaphors and instructions exchanged in the rehearsal rooms or the way the questions are raised, which are very effective in forming the basis of creation and in moving or guiding others. But they all vanish. Archiving such a language requires a separate endeavor from performance-making itself. A dramaturg may write down everything but then s/he can no longer be engaged in the creation and turns into an archivist. Someone else needs to do that. Archived materials can be used by next generations to create another interesting process. And, that is why it is important that what we are trying to archive is not the final products. It is also crucial to archive errors and the languages with which we failed to communicate.

SAITO — Nagashima-san talked about how to archive something that would otherwise disappear. In Hisano-san’s “Dance Archive”, archiving can be started with existing materials, such as grant application documents which only arts foundations would have access to.

HISANO — I think it would make more sense if we go back to the question of why we do all these funding activities. One of the missions of the Saison Foundation is to create new values. We believe that artists and their works represent new ideas, new directions and something yet unknown. Then such new ideas must have been present in all the previous grantees. As a way to share those ideas with other artists, I think this project has worked really well. It was to question why we fund those many projects and why we have those documents with us. And the answer is that we hope the current generation will deliver new works and new ideas to future.

SAITO — I would like to hear from Nakamura-san about the second point; how to archive.



NAKAMURA — As for *Pratthana – A Portrait of Possession*, when I thought of what legacy ASIA IN RESONANCE and The Asia Center can leave in Asia, the biggest challenge was that there was no common language and very little shared context in Asia. That is why at every part of the process, we came to halt because we could not convey our intentions. I think it is to do with the fact that there was no archived discourse. We need to disclose, translate and print the information that only very few professionals possess. I believe that printed materials can be the best way to archive.

Sioned — I saw the show yesterday and it already communicates to me because of using the Thai language and there was always the translation going on and there were the English language written, the Japanese, the Thai physicality despite there were all these differences. For me, there was a lot in that to do with translation and understanding about archiving. Archiving is a live process and I think that’s an important thing - the liveness of it.

NAKAMURA — I think the idea of a living archive is very effective because it is performing arts which is performed with the living body. Also, in archiving, the liveness is crucial. Shawn-san was talking about “reenactment” and Sioned-san also uses the traditional form as the seed to recreate a contemporary dance piece through her interpretation. It is related to archiving but also a contemporary adaptation which only performing arts can do, and I find that very interesting.

SAITO — Shawn-san, can you comment on archiving, with a focus on the body?

Shawn — Is there such a thing as the exceptional body of the archivist? Rather, we can think about how as audiences we become archives as well. If we begin to expand the conversation that way then you know it is not someone else’s responsibility. How does that re-orient it in the way the experience works, the ways we hold works, the ways in which we continue to transmit those works?

One thing that was shared by Akane earlier in Part 2 was the kind of forum that was available for people to exchange their viewpoints. I think those kinds of forums become very valuable spaces to continue that memory, to continue to interpret what it means to hold this work that is still in the process of developing. The work does not finish when the curtains come down, but the work continues to bloom in the mind of the audience.

I keep coming back to the phrase -- community of memories. I think it’s important to dismantle the image of the archivist as a singular figure because any archivist would know that it’s never one person. You are almost like a medium, some kind of conduit

for an entire community. The political question becomes which community, who is left out of the archive, who can access this archive? Who can intervene into this archive?

That’s where depending on what kind of subjectivity you occupy, how you orient it within the world you will then have very specific investments and allow for a kind of proliferation of archives as well. Not just a singular official account but then perhaps a community that continues the conversation as well and allows for the archive to grow actually.

SAITO — Ugoran-san, can you hear me? About the on-going project that Yudi-san talked about, how do you intend to archive it?

Ugoran — We haven’t made a plan precisely because, in our working plan what we know at this point is that we’re going to have different plans because how we structure every work based on the particular context of our visit. Like this time, we call it *Peer Gynts in Larantuka* meaning that it’s going to be different from *Peer Gynts in Shizuoka* at the end of the year.

SAITO — Any questions from the floor?

Questioner 1 — I have been thinking for whom we should leave the archive and I think it is for the next generation. It is not only for Japanese speakers, but we need to think about how to do so when there is no common language in Asia. I think performing arts is going to be passed down to particular individuals, but it is our job to create public discourses and environments where various people can have access to. For that reason, it is really good to have an opportunity like this symposium. And it is also important to archive this event with texts. I don’t think anybody would watch a four-and-a-half-hour long video. If it is compiled in a booklet, it can work as a reference. At least we should have it in English. Ideally in Chinese too. It is necessary to have it printed but it should also be available online. It is important to hold a symposium like this in various places and create documentation.



Sioned — I did have a question for Akane. When you said about the common language in Asia did you mean it as the common spoken language or in the arts field? I was not sure.

NAKAMURA — I think both. There is no common spoken language and no set of understanding for translated words. Thus, there are gaps in understanding each other.

TAKIGUCHI — The Asian Shakespeare Intercultural Archive that I mentioned in Introduction is created in four languages: English, Japanese, Korean and Chinese. Everything in it is translated into the four languages and we had to deal with inquiries in the four languages. The amount of work to prepare all this has become enormous. I feel it is a huge task to secure resources to cover all the necessary costs.

NAKAMURA — We were making a documentation book which was initially going to be in English too, but what was missing was not only money. Professional editors can work in their own languages but not in other languages. We could not find an editor who could work internationally in performing arts in Japan. We can have basic translations but we need someone to be in charge of overseeing the quality.

Questioner 2 — I work as an interpreter, translator and coordinator for international collaborations mainly in Asia. I am also involved with the support activity for increasing immigrant children in Japan. So I am constantly placed in multilingual situations. I hope that more people will know about translation, interpretation, literacy education for transcending different cultures, what kind of activity that is, and their delicate and dynamic nature.

NAGASHIMA — I talked about the language of process, but, as just mentioned, an issue arises when there are multiple languages, and the language used in the process of theatre-making contains full of jargons that even speakers of the same language cannot comprehend. So, translation/interpretation involves complexity even within the same language and the question is whether we find it meaningful enough to pursue it. Also, this process cannot help becoming personal. I was convinced as I listened to Shawn-san that being able to do something with one's body is already a kind of archive in its own right. I have been involved in various international projects and have worked with a number of directors so that my body has accumulated many useful tips from those directors. But I cannot use them because I am not a director. So I feel they need to be made available for others to use.

Shawn — In response to what was said from the floor, I am all

for digital archiving. I also want to point out its incompleteness as well.

I am thinking about two points here. One of them is that I remember within the context of traditional Noh theatre. For example, there was a huge conversation on what it means to have digital recordings of their various repertoires because they fundamentally change the relationship between the master and the student and that kind of ethos of learning and transferring traditions and skills. When you have an external recording, you can say, "I don't really have to pay attention I can just watch the recording later." This may fundamentally change one's relationship to live experiences.

The second point I was thinking about is textuality. No one has the patience to sit through a four-hour recording. Something that makes me slightly worried is the textualization of performance. In an archive, pamphlets are usually the most accessible materials. You can just look at them and forget about actual performances. I want to be clear that I'm not saying we shouldn't have digital archives. I think they're very important, but I think we also need to think about how we create a space for something that is untranslatable, which is how to recognize necessary incompleteness.

Questioner 3 — I feel like there's a lot to explore and discuss, in terms of recording performances. I think there should be more opportunities for learning the languages of video and documentary film making and collaborating with filmmakers who would be able to elevate performance recording and its process.

NAGASHIMA — I think there is a huge possibility with filming. Still, filming involves as much time and work as making another performance. We really need to be careful with the costs. In other words, it can be realized if the costs can be covered somehow. I often compare theatre with filmmaking and theatrical performance is in the middle of filmmaking process, shooting a video. Making a film involves post-production in which films are edited, sometimes taking more than a year, to be complete. If we are going to film a performance, it is important to think about how much work we can put into, how much it is going to cost, and whether we should make it as good as a movie.

NAKAMURA — In performing arts, touring is equal to post-production. Toshiki Okada, the director of *Pratthana* says that premiering is when a baby is born and the work can grow up from then on, just like a human, as it goes on a tour. It may be possible to consider touring as a way of archiving to keep a performance alive.

SAITO — Thank you very much.

持続的なアーカイブの構築に向けて

滝口 健

今回のシンポジウムにおける主要な論点の一つは、知識や経験を蓄積し、共有するためのプラットフォームの構築の可能性であったと思われるが、その一つのソリューションとして繰り返し提起されたのがアーカイブの構築であった。アーカイブを構成する主要な要素は次の3つであると思われる。(1)「場所」=収蔵のためのスペース。公文書館に代表される物理的な空間がまず想起されるが、近年ではネットワーク上のバーチャルな空間も含まれるようになっている。(2)「物」=保存の対象、そして(3)「行為」。特にアーカイブする対象や保存方法など選択という行為が極めて重要となるだろう。

これを踏まえたうえで、ディスカッションの議論の冒頭では「誰が」「何を」「どのように」残すのか、という3点がポイントではないかと指摘した。しかし、もう一つ大きな問題がある。それは、「どの程度の期間」残す(残せる)のか、という点である。アーカイブをどのように維持するのかと言い換えてもよいだろう。

私がシンガポール国立大学在職時に関わったオンライン多言語演劇アーカイブ「アジアン・シェイクスピア・インターカルチュラル・アーカイブ」(A|S|I|A: a-s-i-a-web.org)は、シンガポール教育省から2度にわたって複数年の助成を受け実施したプロジェクトで

For Constructing Sustainable Archiving

Ken Takiguchi

In this symposium, one of the main issues we discussed was the possibility of constructing a platform for both accumulating and sharing knowledge and experience. One of our solutions that was repeatedly brought up was the construction of an archive. There seems to be 3 major principles in an archive: (1) "location" = storage space (although the term traditionally suggests a physical space such as a public library, this space could also mean a virtual space online in contemporary times), (2) "materials" = materials to be stored, and (3) "action." For a new archive, deciding what to archive and how to archive are extremely important.

With that cognizance in mind, we discussed 3 points to think about in terms of archiving at the beginning of the Discussion; "who" is going to archive "what" and "how." However, there is another big issue we need to discuss. That is "how long" we are going to or able to keep it. It can be phrased differently, such as "how we are going to maintain the archive."

When I was at The National University of Singapore, I was involved with a program called Asian Shakespeare Intercultural Archive (A|S|I|A: a-s-i-a-web.org), a multilingual archive of performance materials. The program was supported for multiple years by the Government

であった。しかし、組織的な基盤や専属スタッフを持たず、有志による研究プロジェクトとして運営されているA|S|I|Aでは、助成が終了した後のアーカイブの維持が大きな課題となっている。

プロジェクトは、立ち上げることよりも持続すること、さらに言えばやめることの方が難しいのではないかと感じることも多い。アーカイブを立ち上げ、多数の利用者を獲得すれば、そのサービスを長期的・継続的に提供する道義的な責任が生まれる。A|S|I|Aも世界各地の大学の講義や大規模公開オンライン講義(MOOCs)等での利用が広がったことで、「やめられなくなる」という事態に直面した。

デジタルプラットフォームがアーカイブ制作のコストを下げたことは事実である。特に、「場所」に要する費用は劇的に小さくなった。しかし、資料の追加や拡充を停止したとしてもサーバーの維持管理費用は発生し続けるし、さまざまな技術的トラブルへの対処や問い合わせへの対応も必要である。それらのコストをどのように捻出し、少なくとも一定期間は持続可能な形でアーカイブを運営するのか。これはすべてのアーカイブ・プロジェクトの立ち上げ時から真剣に検討しておくべき問題だといえる。

of Singapore two different times. However, the program is operated by research volunteers without a systematic foundation or full-time staff members, and its operation has become a big issue since the end of the government's support.

I sometimes feel like a project is harder to maintain or terminate than to start one. If one launches an archive and acquire many users, one also becomes morally responsible for continuously providing the service in the long run. A|S|I|A has also become popular enough to be used in university lectures all over the world and in Massive Open Online Courses (MOOCs), and now it has become too big to quit.

It is true that the digital platform has decreased the cost of archiving. Especially the cost for "location" became significantly inexpensive. However, even if one decides to go digital and stops adding and expanding the materials, one has to deal with technical difficulties and inquiries from its users on top of the server maintenance fees. One has to think how much it is going to be to maintain a digital archive and find a way to make archiving sustainable even for a short period of time. This should be at stake in every archiving project from the beginning.

シンポジウムを終えて

齋藤啓 (ON-PAM 理事)

響きあうアジア2019の一環として開催されたこのシンポジウム「舞台芸術における国際協働をめぐって—見えないものを伝え、見られなくなるものを残す」の前段となったのは、今年2月に横浜で開催された別のシンポジウムである。この2月のシンポジウムは、「創造の生態系—なぜ国際コラボレーションなのか?」というタイトルで、舞台芸術制作者オープンネットワーク (ON-PAM) が主催し、TPAM—国際舞台芸術ミーティング in 横浜の期間中に実施された。

この2月のシンポジウムで出た指摘や問題提起が、今回のシンポジウムでのテーマ設定につながったわけだが、それらは至極シンプルなものであった。国際共同制作に取り組むにあたって過去の事例を参照するための資料がない、同様の取り組みが行われるたびに同じことを繰り返しているのではないか。そして、各発表者の発言からも、国際協働において特筆すべき点は、作品が上演されるまでのプロセスにあるということが如実に示されていた。

実際にシンポジウムを開催するための準備を始め、いろいろと調べていくと、シンプルだと思われた問題の間口の広さ、そして奥行きに深さに気付かされた。プロセスがおもしろい、創作の過程にこそ価値がある。確かにそうだが、そのプロセスの価値のとらえ方、

伝え方には、決して標準的な形はなく、創作の取り組みの数だけ方法や考え方があるように思えた。次の人のために記録は残しておいた方がいい。それも、その通りだ。しかし、何をどのように残すのか。残されたものを、どのように受け取るのか。そもそも、残そうとしなくても、何かは残る。創り手は、過去の作品や取り組みとどのように向き合うのか。これらは、舞台という一回性の表現だからこそ生まれる問いや課題であり、演劇やダンスの創作をめぐる根源的な問いとつながるように思えた。

今回のシンポジウムでは、7人の発表者が、異なる切り口から、この問いに迫った。決して、一つの明確な結論が導き出されたわけではない。しかし、これから時間をかけて議論すべきことがいくつも見つかったことは確かだと思う。あえてその一つをあげるなら、過去5年間に渡ってアジアセンターが実施した事業、支援してきた活動の蓄積をめぐる課題がある。同センターの事業が2020年度以降どうなるかは現時点で不明だが、舞台芸術におけるアジアの国際協働がそれで終わりになるわけではない。すでに残された、多大な成果と経験をどのように活かしていくのか。今後継続すべき議論であり、ON-PAMもその一端を担っていききたいと考えている。

Reflecting on the Symposium

Kei Saito (Board Member of ON-PAM)

The symposium, *Transnational Collaboration in Performing Arts - Sharing the Unseen Process and Archiving What Will Disappear*, held as a part of the ASIA IN RESONANCE 2019, was preceded by another symposium that was held in Yokohama in February, 2019. This symposium, titled *A Creative Ecosystem—How to Organize It?—Why International Collaboration?*, was held by Open Network for Performing Arts Management (ON-PAM) at TPAM—Performing Arts Meeting in Yokohama.

Some suggestions and questions that arose from the last symposium in February enabled us to set our themes for this symposium. And those themes were very simple: the reality that we do not have enough references for international creative collaborations of the past and the doubt that we might have been repeating similar things for similar projects. By listening to each presenter, it was clear that the process of performance making needs to be emphasized in international collaboration.

As we started our research and prepared for the symposium, we realized that those issues that appear to be simple actually cover a wide range of subjects. “The process is interesting and valuable” is actually true, but there is no standard way to evaluate and share the process. It

seems like standard is different from project to project. “It is better to document a project for the future” is also true. However, how do we document a project, maintain the documentation and receive it? First of all, a project usually leaves something behind even without proper documentation. It is a matter of how a creator faces old artworks and learn from them. I thought this issue is connected to the essence of theater arts and dance since they are performance-based and every performance on stage is different.

In this symposium, 7 presenters delved into those themes from different perspectives. There was no single clear conclusion that we could draw out from this symposium. However, it is certain that we could find many points to discuss over time. One of the tasks we need to face is related with the projects that The Asia Center has operated and supported for the past 5 years. It is now unclear that all the projects operated by Asia Center would continue in the fiscal year 2020; however, international collaborations for performing arts in Asia will continue afterwards. How are we going to share the success and experiences of those projects? This is a question we all need to ask ourselves and ON-PAM also wants to remain part of the discussion.



「響きあうアジア2019」は、国際交流基金アジアセンターが、日本と東南アジアの文化交流事業を幅広く紹介する祭典で、主に2019年6月から7月にかけて開催されました。国を超え共に創り上げた舞台芸術、映画から、東南アジア選抜チーム「ASIAN ELEVEN」と日本チームによるサッカー国際親善試合、「日本語パートナーズ」のシンポジウムまで、数々のイベントが行われました。

The Japan Foundation Asia Center has held the “Asia in Resonance 2019”, a series of events introducing its various cultural exchange programs between Japan and Southeast Asia, mainly in June and July 2019. The broad range of special events included cross-border productions of stage performances and films, a special international friendly soccer match between the “ASIAN ELEVEN” team of selected Southeast Asian players against a team from Japan, and a “NIHONGO Partners” symposium.

響きあうアジア2019

シンポジウム「舞台芸術における国際協働をめぐって—見えないものを伝え、見られなくなるものを残す」
報告書

発行 国際交流基金アジアセンター

編集 舞台芸術制作者オープンネットワーク (ON-PAM) — 齋藤啓、山里真紀子、熊谷薫

デザイン 阿部太一 (TAICHI ABE DESIGN INC.)、田村京太

翻訳 山崎いおん、齋藤啓

写真 古屋和臣 (プロフィール写真を除く)

※本報告書に掲載されている情報は、シンポジウム開催日 (2019年7月4日) 時点のものであります。

2020年2月発行

ASIA IN RESONANCE 2019

Symposium

Transnational collaboration in performing arts — Sharing the unseen process and archiving what will disappear
Event Report

Published by The Japan Foundation Asia Center

Edited by Open Network for Performing Arts Management (ON-PAM) — Kei Saito, Makiko Yamazato and Kaoru Kumagai

Designed by Taichi Abe (TAICHI ABE DESIGN INC.) and Kyota Tamura

Translated by Ion Yamazaki and Kei Saito

Photos (except for profile photos) by Kazuomi Furuya

* Information contained in this Event Report is the latest of that information at the time Symposium was held: 4th July 2019.

Published in February, 2020



ASIAcenter
JAPAN FOUNDATION 

東京芸術劇場
Tokyo Metropolitan Theatre

