

国際演劇交流セミナー 2017-2018

International Theater Exchange Seminar 2017-2018

ごあいさつ

一般社団法人日本演出者協会 理事長
流山兎祥

日本演出者協会の国際演劇交流セミナーが始まって今年で 20 年の節目の年を迎えることになりました、関係各位に厚く御礼申し上げます。1999 年から文化庁の本格助成も始まって協会国際部は世界各国の演劇人と出会いワークショップ、レクチャー、シンポジウム、リーディングなどを行う国際演劇交流セミナーを 20 年に渉って企画開催してきました。世界には、豊かで多様な演劇が存在することを学び、共有しあうことは演劇の根本である《他者》との出会いです。国際演劇交流セミナーは、日本演劇が思考してきている所謂、明治以降の近代劇＝欧米中心の思考をドラスティックに変え、演劇を必要とする世界各地の現代演劇のもう一方の豊かさ（オルタナティブ）を体験する旅でした。

2015 年には韓国、パレスチナ、オーストラリア、デンマーク、メキシコ、2016 年にはアフガニスタン、マカオ、ウエールズ、といった地域の特集。勿論、ロシア、フランス、イギリスといった国の演劇人との交流も同時に行っています。2017 年、2018 年の本合併号には韓国、フランス、台湾、アルゼンチン、スイス、デンマークとの試みの特集が掲載されています。わたしも参加したインドネシア、台湾、韓国の特集は貴重で面白い体験でした。わたしはインドネシアには 2 度公演してインドネシア演劇が如何に社会に、地域に根差しているか、その身体表現の豊かさの根源を共にワークショップすることで再確認しました。韓国演劇のトップシーンを牽引している劇作・演出家：パク・クニョン氏の独自のワークショップは日本の若手演出家にとって目から鱗のプレゼントになりました。今、韓国と並び最も芸術に力を入れている台湾のトップ・リーダー：汪兆謙氏のドキュメント演劇も多くの参加者を集め好評でした。また、アルゼンチンのエミリオ・ガルシア・ウエービ氏の「既成概念を揺るがす演出を～その創造のプロセスとは何か～」は京都と東京の 2 か所で各 6 日間開催し多くの参加者がアルゼンチンの鬼才と衝撃的な実験を重ねました。舞台芸術は既成概念の破壊とその後の創造の果てにあるのです。

世界中の地域の演劇人、演出家と出会い彼らが彼の地で実践している演劇の多様性を学び共有し、共に実験して、社会に向けて普及のための公演を行うことで日本の演劇人、とりわけ若い世代の演出家を育

成する事業が国際演劇交流セミナーです。演劇の持つ真の自由さを獲得し、社会という《他者》のために文化芸術は存在します。地球上、それぞれの場所の必要性から生まれる演劇の多様性を重視することはわたしたちの課題です。いま、世界はネオ・ナショナリズムとポピュリズムの波に翻弄されています。日本の若者たちは「私はダメだ」「俺はクズだ」と思う人が米・中・韓と比べて突出しているという検査結果が出ています。スマホとインターネットの谷間に「わたし」という「個」が孤立し彷徨う 2019 年の現在です。まもなく、改元。日本を変えたあの 3・11 東日本大震災から 8 年です。3・11 を忘却の彼方に押しやるのではなく、忘却の痕跡を自らの身体に刻むのがわたしたち表現者（当事者）の仕事です。2015 年、東京と福島で開催したパレスチナ特集で来日したイエスシアターと福島の演劇人の交流は今も続いています。演出家：イハップ氏は「文化なしの闘争はない、社会にとって演劇は必要不可欠だと想える若い世代を育てたい」語った言葉は今も生きています。この想いがこの事業の根本です。

2020 年代をどんな時代にしたいのか？ が演劇人に問われています。少子高齢化の超格差時代到来が予測される時代、わたしたちは決してネオ・ナショナリズムやポピュリズムに屈することなく国境を越え世界の演劇人たちとともに歩んでいきます。

また、企画の具体化にあたっては、多くの研究者、翻訳家、評論家、関係各国の大使館、国際交流基金などにご尽力いただいていることに感謝、そして何よりも文化庁のサポートに厚く御礼申し上げます。そして、何よりも、この年鑑が多くの若い演劇人に読まれることを切に願っています。

(2019 年 3 月 5 日)

インドネシア 特集

【INTRODUCTION】

アジアの演劇を学ぶシリーズ
舞台表現における身体と言葉

企画：林 英樹

インドネシア特集

2015年にパレスチナ特集、2016年にアフガニスタン特集を企画提案、実施した流れを受け、パレスチナを西アジア、アフガニスタンを南アジアと捉えるなら、同様にアジアでイスラム圏の国から講師を招聘したいと思いつつ、2016年春から本企画の調査を始めた。

そこでインドネシアの現代演劇は、「社会問題をテーマとして問題提起するものが主流である」という雑誌『テンポ (Tempo)』の文化部編集部長セノ・ジョコ・スヨノ (Seno Joko Suyono) 氏による『ベケットからドルフマン、そしてブレヒトまで』（『国際演劇年鑑 2014』国際演劇協会日本センター発行）と題する論文に出会った。氏によるなら、1998年まで30年間続いた「新秩序体制」と呼ばれるスハルト独裁政権下、多くの政治活動家が誘拐され、現在に至るまでその殆どが未だ行方不明であるという。こうした「誘拐」「行方不明」のイメージはトラウマとして、「新秩序体制」下でもしぶとく生き延びたインドネシア演劇のモチーフの一つになっている。「新秩序体制」が終焉した現在は、海外の翻訳戯曲とともに創作も活発であるという。同時に、スハルト政権時代に鍛え上げられた抵抗精神とその後のトラウマはインドネシア演劇人の心の奥底、底流に流れているのだろう。その文脈で捉えるなら、インドネシアの現代演劇が社会問題を提起するものが主流であるという氏の言葉は得心できるものである。

上記のような経緯でインドネシア演劇に強い関心を持ったのであるが、さてどこの誰を呼ぶか、という段になって全く当地の演劇に伝えない私は、スヨノ氏にアポイントを取ることから始めた。と同時に氏の論文を翻訳されたジャカルタ在住の野村羊子氏ともお会いし、二人から三人の演劇人を推薦され、更にジャカルタだけではなくジョグジャカルタからも候補者を探してはどうかという野村氏の提言で今回、コーディネイターと通訳もしていただいた横須賀智美氏を紹介され、三人から合わせて五人の演劇人をリストアップしていただいたのである。

いずれも興味深い活動をされている方々であったが、中でもグナワン・マルヤント氏に決めた一番の理由は、氏が演劇人であると同時に文学者でありジャワ文学の専門家でもあるという点だった。更に氏は、美しい言葉を綴る詩人である一方で、フィジカルな演劇を軸とする劇団の一員であり、自ら俳優として活動されているという点であった。

今回のセミナーで行われたワークショップは、氏の作品を題材にして演劇小作品を創るといふかなり無茶なものであったが、「集団創作」、そして「身体言葉」と言われる氏の所属する劇団（テアトル・ガラシ）が創出したメソッドを使い、魅力的な舞台が完成（あくまで途上）することになった。

【in 東京】

2017 年 8 月 24 日（木）～ 27 日（日） 東京芸術劇場

【in 福岡】

2017 年 8 月 30 日（水）～ 9 月 2 日（土） 福岡県立ももち文化センター

インドネシアを代表する劇団テアトル・ガラシの作・演出・俳優であるグナワン・マルヤント氏を招聘しました。詩人として舞台の身体性にこだわる根底には 1998 年まで表現の規制を強いたスハルト独裁政権の影響がある。今回は詩、テキストから身体表現へのプロセスを体験するワークショップ！

〔ワークショップ内容〕ワークショップは、“身体”と“詩”。“詩”の刺激を受けた身体は、どうやって“形”を積み重ねていくのかという探求が行われた。言い換えると、いかにして〈身体は詩を書く〉のか。“詩”のタイトルは

「BungA-bungA KuburAn（ブンガ ブンガ クブラン）～墓地に咲く花～」。

身体言語を重視する詩人として、言葉を身体で表現する演出法を得意とするグナワン・マルヤント自身が書いた詩を用いた。記憶や感情を通して言葉を身体に浸透させ、即興から身体が発話する過程を待ち構成、最終日に発表した。

【 in 東京 】 会場 東京芸術劇場

ワークショップ 「舞台表現における身体と言葉《身体言葉》を構築し 小作品を集団創作するワークショップ」

8 月 24 日（木）・25 日（金） 18：30 ～ 21：30

8 月 26 日（土） 14：00 ～ 21：00

8 月 27 日（日） 13：00 ～ 15：00

レクチャー 「インドネシアの文化と演劇」

8 月 27 日（日） 15：00 ～ 17：00

〔パネラー〕グナワン・マルヤント 流山児祥

〔司会進行〕林 英樹

【 in 福岡 】 会場 福岡県立ももち文化センター

ワークショップ 「舞台表現における身体と言葉《身体言葉》を構築し 小作品を集団創作するワークショップ」

8 月 30 日（水）・31 日（木）・9 月 1 日（金） 18：00 ～ 21：00

9 月 2 日（土） 13：00 ～ 17：00

レクチャー 「インドネシアの文化と演劇」

9 月 2 日（土） 17：30 ～ 19：30

〔パネラー〕グナワン・マルヤント 流山児祥

〔司会進行〕林 英樹

グナワン・マルヤント / GunAwAn MAryAnto



俳優、作家、演出家。1976年ジョグジャカルタ出身・在住。

1994年からテアトル・ガラシに参加。

2010年よりインドネシア・ドラマティックリーディング・フェスティバル主催。

客演・演出・脚本多数、短編小説・詩は様々な雑誌・新聞で数々の賞を受賞。

日本での公演、共同製作も多い。

2017年、初主演映画『イステイラハットラー カタカタ～孤独』（監督：ヨセップ・アング・ヌン）で最優秀主演男優賞・作品賞受賞。

【 THE TEXT 】

■レクチャー 【福岡】

9月2日（土）17：30 ～ 19：30

インドネシアの文化と演劇

〔講師〕 グナワン・マルヤント

〔通訳〕 横須賀智美

〔司会〕 林英樹

於：福岡県立ももち文化センター 小ホール

■インドネシアの歴史と演劇

○ **グナワン** インドネシアはとても広い国です。だいたい1万7千くらいの島、もちろん人の住んでない島も入れて、そのくらいあると言われてます。人口もたくさんいて、2億5千万と言われ、まだまだ増えています。正確な人数は分かりません。

インドネシア演劇とは、と実は言えません。私が知っているのは1つの地域の1つの民族の演劇に限られています。何故なら民族が変わりますと文化も違いますし、言葉も違います。インドネシアは、340年ほど、オランダの占領下、オランダの領地、統治下でした。そのため、インドネシアの文化は西洋文化ととても強い関係を持って発展しました。ということでそれぞれの地域の習慣や文化はオランダの影響を受けています。もともとインドネシアにはそれぞれの地域に根付いた伝統芸能はありますけれど、近代芸術以降のものはオランダの持ってきたものの影響を受けています。インドネシアにおける戯曲というものはほとんどオランダ人によって書かれたものが多いです。何故なら、それまでインドネシアで伝えられてきた伝統は、脚本などに書かれたものがない芸術ばかりでした。口承、口で伝えられるものであったり、親から伝えられる血の繋がりによるものがほとんどで、文献として残っている芸術はありませんでした。なので、1900年以降から、オランダの影響を受けて戯曲を書く、文字にするということが始まったのです。そのあと、中国系、華僑系の人によって、オランダの影響を受けて脚本などを書き残すことが始まりました。それがインドネシアの近代演劇の始まりです。

1942年から1945年、この3年間は日本軍がインドネシアを占領していました。そして、この日本軍による占領はインドネシアの文化に大変、大きな影響を与えています。その頃、口承による芸術はたくさん残っていたのですが、日本軍はそれを検閲するために文字に書き残させました。今まで口で伝えていたものを、それは演劇に限らず、映画、美術、全てにおいてです。その名前は「啓民文化指導所」、そういうものを設立させた。インドネシア国内の芸術に対して、政治に対して批判していないか、日本軍に対して批判していないかを検閲するために作った施設です。その良かったことは、それまで口述だったものが文献として後世に残せたことです。それによって、それ以降の芸術家たちは過去にあった脚本などを使うことができるようになりました。その期間というのは、多くの脚本、戯曲が生まれた時期です。で、1945年、日本が敗戦した後、インドネシアは独立しました。それによって

インドネシアの多くの芸術家たちが、芸術を発展させようと頑張ってきました。その頃、インドネシア近代演劇の指導者の多くは大学生や高校生などの若者でした。近代演劇は発展していたのですが、田舎や都会でも少し田舎の方に行くと、まだまだ伝統芸能が根強く残っていて、今でもそれは併存しています。それがインドネシア芸能と近代演劇の関係になります。

■伝統芸能と現代演劇

○ **グナワン** それでは、私が23年間所属している団体についてお話ししたいと思います。名前はテアトル・ガラシ、テアトルは劇団という意味なのですが、テアトル・ガラシという劇団に所属しています。2013年にはオランダの方から賞をいただいて、支援を受けています。助成によってインドネシアの、演劇が手法として伝わってない地域に行き、演劇を見世物としてできるように指導を行っています。これは（と舞台写真を映し出して）、テアトル・ガラシの作品の1つで『Waktu Batu #3』です。2006年に東京の森下スタジオというところで公演をしました。ガラシの拠点はジョグジャカルタという都市にあります。テアトル・ガラシは俳優だけでなく、いろんな分野の人たちがいます。作家もいるし、脚本を書く小説家もいますし、演出家もいます。俳優もいますし、美術家もいます。音楽家もいます。いろんな分野に渡っています。

まず、ジョグジャカルタの説明をします。ジャワ島の中心部、中部ジャワにあります。ジョグジャカルタ特別州と名乗っています。もともとインドネシアには、独立前には各地に王様がいました。が、独立に際して王様は政府に参加するようになりました。その中でも、ほとんどの王様はシンボル、権力は持たない存在になってしまったのですが、ジョグジャカルタだけは、王様は実権を握っていて、そのまま州知事になっています。州知事が王様です。文化が強い場所であると同時に王宮、宮廷文化もそのまま存続しています。もともとジョグジャカルタで何故、王様が残されたかという他の地域に比べて伝統文化や地域芸能がすごく豊かで強い場所だったので、そのまま王様を残しました。そのため、今でも文化と言えばジョグジャカルタと、代名詞になっています。ジョグジャカルタは、文化都市、文化芸能都市以外にも学園都市としても有名です。

そういう背景がありますから、伝統芸能と若い世代、毎年のように大学に入るためにいろんな地域から学生たちが集まるので、現代文化と伝統文化の融合がとても生まれやすい環境です。このような背景から現代芸術家たちがたくさん排出されていますが、そういう人たちは伝統芸能や地域芸能の影響をすごく強く受けて現代芸術に発展させています。ジョグジャカルタはそういう都市です。テアトル・ガラシは1993年、ジョグジャカルタにあるガジャマダ大学の、今の大統領が出ている大学ですが、学生劇団として出発しています。



■なぜ身体言葉にこだわるのか

1993年当時のことについてお話したいのですが、1980年代以降、それまで盛んだった劇団活動が制約されたり、活動を中止させられたりした時期でした。その頃はスハルト大統領の時代で、特に芸術に対する規制が強く、ほとんど自由がありませんでした。特に政治的な表現をしている団体はすべて解散させられました。1997年に至るまで、大学生は何かのために集まったり、集会を開いたりディスカッションしたりとかは全く許されていませんでした。でも、それにも負けず、多くの団体がその活動を隠れてやったり、言葉を変えて、直接的な表現ではなく、裏の意味を持って形を変えて演出をしたり、公演をしたりしていました。当時、こういう活動をやっていた人の中で、多くの学生が逮捕されたり、消えたり、拉致されたり殺されたりなどが頻繁に起こっていました。その中で発展してきたのが、今回のワークショップでも使いました身体言葉です。口から発する言葉ではなく、その全ての意味を、意図を全てからだに落として表現をするという身体言葉が発展しました。あとは、古い伝統芸能の手法を使っている、内容は政治的なもの、という芸能がどんどん発達していきました。

1990年代に入りまして、スハルト政権の力がだんだん落ちてきて、それはスハルト自身が歳を取ってきたこともあります。ほぼ30年間に渡って、抑圧的な政権が続いていたのですが、スハルトが歳を取るとともに権力が弱くなってきました。1993年という、ガラシが設立された時期は、ちょうど、スハルトの力が落ちてきたときで、学生たちもまた奮起して集会を開いたり、演劇をし始めたりした時期と重なっています。

1998年にスハルト政権は倒れるのですが、それまでのテアトル・ガラシは政治的なメッセージがとても強い劇団として有名でした。1993年から1998年にかけては、テアトル・ガラシが使う戯曲もほとんどが政治的内容のメッセージがとても強いものでした。その当時はスハルト政権に対する不満であったり、抗議であったりをデモという形ではなく芸術の手法を使って抗議を続けていました。

1998年にスハルト政権が終わったあと、大きな変化がありました。当時、インドネシアは演劇に限らず、情勢が全て混乱していました。何故なら、それまで30年の間、全ての情報が隠された状態、自由がない状態だったのが、急に開かれて、何をしてもいいという状態になり、逆に何をしてもいいのか分からないという状態に陥ったのです。

その1つの大きな例として、30年間、スハルト政権下ではテレビの放映が1つしかなかったのが、スハルト政権が倒れて、いろんなテレビ局が開設されて、それぞれが違うインフォメーションを出してくる、なのでどれが本当なのか分からない状況でした。で、その前は、すべて敵は1つだった。スハルトだったり、スハルト政権に向けてのメッセージだったものが、それがなくなったとき、何を敵にして作品を作ったらいいのか、そのモチベーションが見つからない状態でした。で、幾つかの劇団は機能しない状態に陥りました。スハルトにのみ焦点を当てて作っていたので、スハルトがいなくなったら、もうやることがない、やる必要がないということで多くの劇団は活動停止をしたりもしていました。

そんな中でも多くの劇団はまだまだ、続けようとして、演劇というもののこれからの可能性であったり、新しい機能として社会に働きかけられるものはなんなのだろうか、僕たちは社会におけるポジションをどういうところに位置づけられるだろうか、という可能性を探し続けていました。

テアトル・ガラシもその可能性を探り続けるために、1つの手法として、昔から伝わる芸能だったり、書かれたものを読み返す作業を始めました。何故なら、インドネシア演劇を勉強する中で、古いも

のを勉強するのは難しかったからです。文献があまり残っていない。本当に昔からある口承芸能しかなく、書かれたものがなかったりして、インドネシアの伝統の演劇や伝統芸能を知ることは大変、難しかったです。そういう中で並行して、伝統芸能をいま分かる範囲で学習したことを、今最も伝えたいことをどうやって作っていくか、そこからどうやって創造していくか、創っていくか、そちらも並行して活動を続けていきました。

インドネシアの演劇事情は、政府から助成を受けることは一切ありません。すべて自分たちの力で動かすしかありません。(註) インドネシアには多くの文化や芸能がありますが、政府や国から援助されたり、保護されるということはほとんどありません。そういった背景から、逆に社会の中から自発的にコミュニティなどを作ったり、集まりを開いて、自分たちの文化をどうやって残していくかという試みが各地で行われています。

テアトル・ガラシとしても自分たちでプログラムを作って、若者たちに勉強させる機会を与えたるためにレジデンスを設けたり、図書館に文献を集めて、それを誰でも見られるように図書館を開いたり、そういう活動をしています。ガラシの一番の目標は東南アジアにおいて、自分たちの文化を発展させて、更に公演をしていく。それをみんなに広げていく活動をずっと続けています。プログラムとしては、レジデンスを設ける以外にもワークショップを開いたり、自分たちで演劇に関する雑誌を発刊していたりしています。これらは政府の助成を一切受けていません。テアトル・ガラシは国内にとどまらず、外国の方に評価を受けて国外で公演することがあります。こういう活動が認められた結果だからだと思います。テアトル・ガラシみたいに、こういう活動を続けられたり、発展させている劇団は他にはないので、とてもラッキーだと思います。これがテアトル・ガラシの今の活動であったり、ミッションであったりします。



■私の演劇活動

今度は私の活動について触れてみたいと思います。私はジョグジャカルタ生まれのジョグジャカルタ育ちです。中部ジャワの地域芸能、伝統芸能にとっても近いところにいます。何故なら、父もおじいさんも伝統芸能の演者だからです。私は現代演劇の発展の活動をしています。多くはジャワの伝統芸能が元になっています。1999年、(舞台写真を映して)『SRI』は、私が初めて演出した作品です。ロルカの『イエルマ』という戯曲を翻案しました。外国の戯曲の翻案作業をしたのはこれが初めてです。その後に演出した2001年～2005年の作品があるのですが、(次の舞台写真を映して)『REPERTOAR HUJAN～RAIN REPertoire～』、この元になっているのは、舞踏の和栗由紀夫さんがジョグジャカルタに何度も来て、ワークショップを開きました。それに僕も参加していました。和栗さんの影響を受けて、再び身体言葉や、体に関してもう1度、深く考えるようになりました。この作品は、舞踏の影響を受け、身体言葉をもう1度確かめた後に創り出した作品です。2001年～2005年まで5年間、ずっと上演していました。

2005年に、東京のストアハウスのフィジカル・シアター・フェスティバルに招待されて出ました。この作品の中では、シラットというインドネシア拳法があるのですが、それも取り入れています。それとジャワ舞踊、ジャワに古くから伝わる宮廷舞踊なのですが、それに舞踏の要素を入れています。

それ以降、いろんな作品を書いたり、演出したりしていますが、その根底になっているのはジャワ文学だったり、ジャワの伝統芸能で、この2006年に創った『MANUSIA DI ATAS POHON ~ THE MAN IN THREE~』（2006年）、（舞台写真を映して）当時、アチェの大災害、津波があったのですが、それを受けて創りました。これはアチェに実際に行って、アチェの被害に遭った人たち、アチェの芸術家たちと創りました。避難している場所、そういうところに公演を持って回りました。実際のアチェの被害者の方も出ています。これらの作品は、身体言葉のみで創ったものもありますが、伝統を使ってないものもあります。それだけでなく、身体言葉はそれぞれの必要に応じていろいろ形を変えて使っています。

リアリズム演劇の演出もしています。『動物園物語』だったり、『コロノスのオイディプス』だったり、外国の戯曲を使って翻案していくことが多いです。外国のものを使っても、やはり根底にはインドネシアの問題だったり、ジャワの文学だったり、そういうものを組み込みながら翻案しています。なので、今でもインドネシアの歴史、文学、ジャワの歴史、文学の研究、それぞれを研究し続けています。

『KRONT JONG MENDOET』（2012）、（舞台写真を映して）これは私が本を書いています。これはジャワの伝統や社会を取り入れた作品です。（『WAYANG BOCOR』（2009~2017）、（舞台写真を映して）それ以外にも2009年から始まったプロジェクトなのですが、いまだに続いています。ワヤンというインドネシアの有名な芸能、影絵劇なのですが、そこから現代美術家でエコ・ヌグロホという人がいまして、今ちょうど「奥能登国際芸術祭」に参加して作品を創るために来日しているのですが、その彼の伝統的なジャワの芸能を現代芸術に置き換えるプロジェクトで、その脚本と演出を担当しています。これはつい最近アメリカでも公演しました。ジャワにどうやってイスラムが入ってきたかというテーマで、丁度トランプ大統領になったときだったのですが、アメリカ側からの要請で、イスラムに対する誤解がなくなるようにという要請を受けて作品を創り、ツアーをしてきたものです。

では、ちょっとですけど『雨物語~ REPERTOAR HUJAN ~』として日本でも上演しました舞台の映像を見てください。

・しばらく舞台映像を見る。



グナワン 以上が、テアトル・ガラシの説明と、僕が創ってきた作品の紹介になります。

■質疑応答

○ **林** ありがとうございます。それでは、僕が聞きたいことというより、グナワンさんのお話や映像を見せていただいて、みなさん、いろいろな発見や感想を持たれたと思いますので、みなさんから質問や感想がありましたらぜひお聞かせください。



○ **参加者** 同業者として興味があるのですが、グナワンさんの劇団のダンサー、俳優さんはどういう人たちがやっているのですか？

○ **グナワン** ダンサーも俳優という意味ではダンサーはいません。パフォーマーとしては全員、俳優です。ただトレーニングとして、からだの言葉を増やすためにいろんな芸能をやります。ジャワ舞踊もやります。バリ舞踊もやります。民族が違くと踊りも違うので。シラット（インドネシア拳法）は、動きを知るために大事なのでやっています。他にも IndrAmAyu（インDRAMユ）という、（ジャワ島の）西側にある地域なのですが、そこの踊りを、先生に来てもらってワークショップを開いて、体の可動範囲を広くするためにトレーニングをしたこともあります。伝統だけでなく、コンテンポラリーダンスの先生にも来てもらっています。そのおかげというか、体が動くということで、インドネシアは踊りと演劇とかの区別はないので、踊りの交流の場にも呼ばれて出ていますし、コラボレーションにも多く呼ばれています。

○ **参加者** 日本ですと一般的に海外の作品をやるというときにシェイクスピアとベケットとチェーホフなどが、よく上演されていると思うのですが、インドネシアの場合、オランダの影響をかなり受けていて、しかもお金もオランダが金銭的にも支援をしていると聞いて、オランダの作家のものを上演するという事は、ないのですか？

○ **グナワン** オランダの占領期は長かったのですが、オランダの戯曲を使ったということはありません。オランダ演劇がインドネシア演劇に影響を与えたということはありません。ただ、技術的なものを取り入れたということはありません。初めの頃はシェイクスピア、モリエール、イブセンなどです。それは今でもやってますし、でも何故か、オランダのものは入って来ませんでした。で、日本の占領期間はたった3年間だったのですが、逆に日本の戯曲は入ってきたりしています。

○ **林** 日本の演劇が占領時代に影響を与えたというのは、具体的にどういうものですか？

○ **グナワン** 「アマテラス」。

○ **林** 神話ですか？

○ **グナワン** はい。三島由紀夫の『卒塔婆小町』も有名です。『近代能楽集』ですね。芥川『羅生門』。学校の勉強で『卒塔婆小町』はよく使われています。

○ **林** 日本軍占領期に、検閲のために口承文芸が文字化された。それは私も全く知らなかったことでした。ほかに何か質問とか意見とか、ありませんか？ じゃあ、僕から一つ。ワークショップのエクササイズで「点の動き」というのがありまして、とても面白かったのですが、あのアイデアは、いつ、どういうところからきたものなののでしょうか？

○ **グナワン** 身体のことだけじゃなく、メソッドを勉強する機会が多いです。みんなで共有して、それを使わなくても、俳優はとにかく知る、ということが大事なので、それこそ教育者を呼んできたり、知事さんと呼んで政治のことを勉強したり、村の人を呼んで村の生活のことを聞いたり、そういうことも含めて勉強してしまっていて、そういう中でメソッドも勉強しています。幾つかのメソッドの中から面白いもの、エッセンスを抽出して自分たちで使っている感じ。グロトフスキーのメソッドもあります。1980年から1990年代にかけ、グロトフスキーは特に人気があって、そのメソッドを試す、という時期がありました。

○ **林** 少し俯瞰的に見ますと、日本でも1960年代、グロトフスキーは若い演劇人たちに大きな刺激を与えました。それと同時に舞踏、アンダーグラウンド演劇運動などのムーブメントがあって、そういう中で彼と出会う。少し視点を変えてみると、ウィリアム・フォーサイスは、バレエという伝統的な手法を踏まえたうえで、デジタルな要素、機械的に体を動かしていく発想を取り込んだ。これが様々な影響を演劇の方にも与えて、新しい演劇が生まれたりもしている、ヨーロッパでは。ですから、本来、いろいろ巡って相互に影響を与え合うのは自然なことです。舞踏がインドネシアに入って、という風に特殊なものというのではなく、文化のあり方なのですが、相互影響しながら発展するということが自然なあり方で、どこかの地域で特殊な文化がガラパゴス島のように、特殊な形で生まれたりするのではなく、相互に影響しながら発展するのだなということを感じました。

海外に出た方に話を聞くと、外に出て自分のことを知る、自分の文化を知る、気づくことも多いとよく言われる。自分たちは何なのだろうというアイデンティティーを疑う、もう一度考え直す、舞台の人だけでなく、社会全体としてこういうことは必要だと思うのですね。

グナワンさんの話の中ですごく印象的だったのは、「社会の中で自分たちの文化を発展させ広げていく」、自分たちのミッションとしてそれを考えていく姿勢。現時点では、政府の支援はないけれど、社会にとって必要だと考えて知事さんと呼んで政治のことを勉強したり、村人を呼んで村の生活を尋ねる、という活動をされている。

日本でも戦後、演劇を行う若者たちが同時に政治意識も高く、相互作用してカウンターカルチャーを形成していた時期が1970年代前半までであった。その後、1973年に高度経済成長が終わって、終わっ

たのですが世界第 2 位の経済大国になって、で、カウンターカルチャーのあとの人たちは敵が見えない、何やっていいのかわからない状態になった。で、自分のこと、自分の身の回りのことに関心を当てるようになった。先ほどのグナワンさんの話とも共通しているかと思います。「敵」が見えなくなったとき、カウンターする相手がなくなったとき、関心が自分の日常とか、自分の内面に向かう。その流れが、震災がきっかけの 1 つにもなったと思いますが、それと失われた 20 年のあと、社会が少子高齢化し人口が減少していく。地方が疲弊する。そういう「衰退期」と言っているかわかりませんが、社会がどんどん衰退していく中で自信を失っていくということがある。特に若い子たちが、将来に対してすごく絶望しているということがあると思うんですが、そういう中でもう 1 度、自分たちの文化を知り、自分たちを知るといって、社会の中で演劇や、こういう文化芸術活動というものの役割を考えるという機運が生まれていると思うのです。生きていく者に、水と光を与えるものとして芸術があるのではないかな。すいません、今日は自分が発言するつもりはなかったのですが、質問がなかったので繋いでみました。ここで何か、質問や意見はありませんでしょうか？

○ **参加者** 質問します。観客のことを、演出したり、作品を発表したり、上演する中で、観客とどういう風に共有しているとか、そういうことで何か考えていること、観客のことをどう考えているかをお聞きしたいです。それとインドネシアで抑圧的な時代と、解放された時代の観客の反応の変化というものがあれば教えていただきたいです。

○ **グナワン** 現代演劇だと、観客の多くは大学生や若い子ですよ。伝統芸能になると、1000 人とか集まるんですけど、現代演劇だとそういう観客層です。そういうことで現代演劇を見るという観客の状況が育っていないんです。アカデミックな学校で、演劇の授業で、良い授業はありません。実際に学校からいい俳優や演出家は出ていません。今はそういう背景もあって、だから私たちが育てられるように努力しています。あと、芸術専門高校もあります。そういう学校でも、観客を育てるじゃないですけど、考えていかなければならないと思っています。スハルト政権のときの観客は、集まる場所を求めている人たちが来ていて、そこでディスカッションできる場所を求めていたので、政治的なことは口では言えないけど、それを通じて共鳴する。それを求めて来る。だから集まる場ですね。演劇を観に来ているというより、同じ問題を持っている人たちが集まる場として、あった気がします。

○ **参加者** 身体言語ってやった時に違和感がありませんでした。インドネシアの文化とか初めてなのですが、割とすんなりと自分の中で受け入れられることが出来て、何故だろうって、他の人たちも果たしてそうなのか。身体言語というものが、そういう性質があるのかなってというのが 1 つと、今回、私が身体言語をやるときに、メッセージを持たせない、演じないということだったのですが、実際、それが生まれたときはスハルト政権の抑圧があって、その対抗策として、こういう手法が生まれたわけじゃないですか。ということは、そこにはメッセージを持たせようとしたわけで、そのときに生まれた手法と、今回、私たちがやった使い方は違ったのでしょうか？

○ **グナワン** 特に2つ目の質問に関しては答えるのが難しい感じです。当時のスハルト政権下のインドネシア演劇と、今の演劇は必ずしも関連のある劇団ばかりではないですし、今の劇団が出来てくる、発展していく経路がみな違うので、一概にこうだとは言えないのですね。昔の身体言葉と今の身体言葉がどう違うのかと聞かれると。何故なら、世代交代が今起きているので、下の世代の子たちはスハルト政権下の時代を知らない。僕らのときは大学時代にスハルト政権を経験している。だから、過渡期なんです。混沌期でもあります。なので、身体言葉と言ったときに、ちょっと性質が違ったりするので、一概にこうというのは難しいです。僕たちがやってきている身体言葉はあくまで、僕たちが目指している身体言葉なので、他の団体が目指している身体言葉がどうやって目指しているのかは共通していない。だから、どうやって生まれたかという裏の事情が違うので一概に言えない。スハルト政権時代はこうで今はこうだとは言えない。あくまで僕たちが見つめてきた身体言葉です。で、70年代、80年代の身体言葉はどんなだったかというのは、文献がない。燃やされているので。今、見ることができるのは写真集しかないのですよ。スハルト政権下の検閲で全部燃やされているので、写真から想像するしかないのです。その年代の人たちは、もう60代以降なので、どんどんいなくなってしまうのでそれを知ることもしない。70年代の身体言葉がどうだったか、80年代の身体言葉がどうだったかという説明も難しい。予測でしか言えない。その意味で、その当時の身体言葉がどうで、今の身体言葉がどうだということとは答えられない。あと、地域によっても違うので、あくまでもジャワ中部では、ということですが。

○ **参加者** インドネシアの、自分たちにない文化だったのに、でも違和感を感じなかった。

○ **グナワン** それは共同作業をしていくとき、創造的な作業をしていくときに、それぞれの持っている能力から引き出しているから、たぶん無理がなく自分の中にあるものから出しているから、新しいものに出会っているっていう違和感がなかったのではないのでしょうか？ あなたの持っている記憶であったり、経験から引き出しているもので、新しく無理に振り付けされているものではないから、すんなり入ったのではないかな。あと、こういうのは出会いとか、文化の違いとか重要なので、今回一緒に参加した人たちが、心が通じ合っている。言葉ではなくて、体で出会っている仲間であったのではないかな。それはインドネシアでもあることです。うまくいかないときもあるので、この人と合わないというのは、どんなに言葉でうまくいっていても、体で出会えてないのは正直に出る。会話できない。出会えない。同じ場所にいても。そういうことはよくあるので、多分今回、そういうのがなかったというのは、うまく調和が取れていたというのもあると思います。背景は違うけれども。

○ **参加者** 今回、日本の俳優とコラボレーションして、アジア、ということでのキーワード、何か共通のものはあると思いますか？

○ **グナワン** 特にキーワードになるようなこれといったものはありません。が、今まで多くのアジアの人たちと一緒にやってきているのですが、そこに流れているアジア人同士でしか分からない何か共通しているものはあるなと思います。ただそれが何、と言葉では言い表せないのですが。シンガポー

ルの有名なプロデューサーのオン・ケンセンという方がいるのですが、その人もよく韓国人、インドネシア人、日本人などと一緒にやることが多いのですが、アジア人同士だと最後には絶対に何か、何かが見つかる。核となるものが見つかる。それが舞台の公演に見えている。アジア人同士のコラボレーションだと、それが、いつも何かが見えてくる。それが西洋とのだと、ただコラボレーションで終わっていることが多いのですが、アジア人同士だといつも受けとめるものがある。で、去年『マハーバーラタ 第3部 クルクシュートラの戦い』という、日本のパパ・タラフマラというグループをやっていた方の「小池博史ブリッジプロジェクト」公演に出演しました。そのときにはフィリピン人もいました。マレーシア人もいました。コスチュームはインド人、あと日本のダンサーもいましたが、そのときに、ああ、根っこは同じなんだなと感じました。みんなアジア、背景は違うのだけど、言葉ではないけれど、すごく通じるものがありました。

○ **林** はい、じゃあ、あとお一人くらい。

・誰も手を挙げる人がいない。

○ **林** じゃあ、僕から1つ。グナワンさんは小説集、詩集を出し、文学賞も取っている。文学者でもある。文学者としての活動、文字にしていく活動と俳優活動、最近ですと主演された映画で主演男優賞、それと国際映画祭で最優秀作品賞も取られている。この文学者としての活動と俳優活動、体を使っていく活動はご自分の中でどういう関係を持っていると考えられますか？

○ **グナワン** その質問、最近よくされるんですよ。「君は文学者なの？ 俳優なの？ どっちに焦点を当てているの？」とよく聞かれます。でも、私にとってはごく自然なことであって、伝統芸能をやっている方は、大勢、皆さん本も書かれるし、演技もするし演出もするし、楽器もできるし踊りもできるし、全てできるのが伝統芸能者で、その方向でやっているの、その質問の意味が分からないくらいです。もともと伝統芸能というのは演技もできるし美術もできるし衣裳も作るし、全てをみんなで作り出すのがもともとの共同芸能なので、それが元なので僕は自然な流れでやっています。そういう環境で育ってきましたし、演劇もそういうところから学んでいますし、文学もそうです。ですからどこからどうということはない、あんまり差はないです。

○ **林** はい、今日はそろそろ時間なので、ここまでということで。

○ **山田** これでシンポジウムは終わりということで、ここで4日間のワークショップに参加されたみなさんの感想を一言ずついただいて、締めさせていただきますと思います。

○ **参加者** インナーマッスルをいっぱい使った。イメージから創るのが、外側からはどうかは分からないけど、内側ではいっぱい入ってくるものがあり、やりやすかった。みんなで作るのがスムーズにはまったので、それにも驚いた。良い時間を過ごせました。ありがとうございます。

○ **参加者** 自分のからだを意識できた 4日間でした。どうしても感情が入ってから動くということが多かったのですが、感情を抑えてその場というものを意識して動いていくというのが貴重な体験だったと思います。あと、グループで創っていくとき、自分 1人では生まれない動きが出てきた。それがとても、気持ちよかったです。

○ **参加者** 普段、学校で教えていまして、その場合、テキストが先にあってやっているの、最初は戸惑ったんですね。これで、成り立つのかなど。でも、今日の発表を見ていて、リアリティのある、面白いものが出来ていたと思った。グナワンさんの言うことは、1日2日目はよく分からなくて、3日目辺りでやっとこういうことかなと理解できるようになった。で、今日の話聞いて、インドネシアの歴史というものがあって、こういうものが出来たんだと納得した。自分が教えていく上でも、今後、生きてくるといいなと思います。

○ **参加者** 普段は自分の身体を使って何かを表現するということはしてなくて、5年前くらいは俳優になりたいなと思って、演劇をしていたんですが、今はその気持ちはなく、自分の身体を使うこともなくて、今回、これがインドネシアのやり方だなというのを体験出来て、1番良かったのは身体を使うことは単純に面白いなことでした。あと、自分の身体で、こんなに遊べるのだなという発見があったのが良かったなと思います。

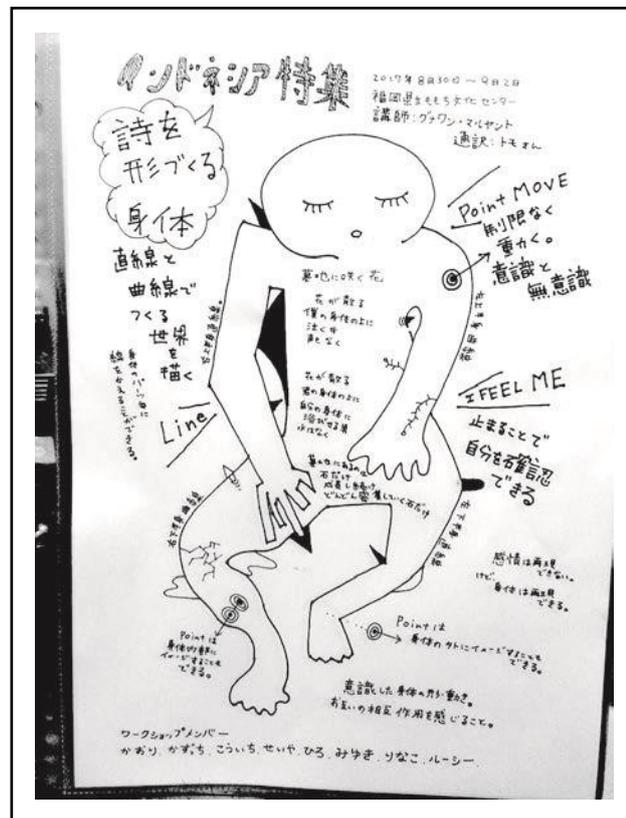
○ **参加者** 私は、海外へのあこがれが強くあったんですけど、自分にとっては遠い場所に感じていて、でも、日本人が海外に出て発信したことが、その国に影響を与えて、更にその国だけでなくいろんな文化を取り入れて、日本も海外から入ってきてまた発信していて、それぞれがいろんな影響を与えながら、世界とつながっているんだな、世界と関わっていけるのだなということを思いました。それと自分が詩を書いたり、俳優をしたり、いろんなことをするのは当たり前のことだと、さっき、おっしゃっていましたが、私もダンスもするし、俳優もするし、ピアノなどの楽器もする、いろんなことをやるのが好きだったんですが、何か 1個選ばないといけないのかなと思うこともあって、二兎を追うもの一兎を得ず、と言われるように、何かいろんなことをやりながらではぶっ飛ばしてしまうことがあるのではないかと考えていたんですけど、何でもやることは悪いことではないんだな、当たり前のことなんだと聞いていて、今後も迷わず自分が興味を持ったことに挑戦していける、その勇気を貰えました。

○ **参加者** チームホワイトを見ていて、創っている過程は知っていたので、ある程度は分かっていたのですが、作品ができると完璧な配置であったり、あ、よく考えて創ったんだな、と思えた。こんなに完璧に見える、すごいなと思いながら見ていました。美しかったです。で、今回の創り方って、そうじゃない可能性っていっぱいあったのだけど、そうとしかならないところを見つけた、そこがすごく気持ち良くて、無理して生きていかななくてもいいのかなって、思いました。

○ 参加者 身体言葉の積み重ねによる創り方、共同作業で創ることで、脚本、演出、俳優の境界がない、国境もない。ジョン・レノン「イマジン」だと思った。つながっているんだなと思いました。

○ グナワン この出会いがすごく良かった。僕も得るものがたくさんありました。それぞれ反応が違って、それも面白かったです。演出家、脚本家、俳優として皆さんを見て、皆さんからいろいろなものを貰いました。それを持ち帰って、向こうで利用させていただきます。この共同制作の場を与えてくださった皆さんに心から感謝したいです。評価が出来ない、それがワークショップだと思います。

註：現在は、現大統領ジョコウィド大統領によって 2015 年に設立された Badan Ekonomi Kreatif (創造経済機構) 通称 Bekraf が、芸術分野に対して、初の国からの支援形態が存在。政府ではなく、大統領直々の組織。芸術支援の組織ではなく、国のあらゆる独創性を高めるための組織で物品や教育から芸術とますます幅広く支援を展開。作品創作への資金援助ではなく、設備投資。ガラシも 2017 年 11 月より援助を受けている。予定では 2019 年で終了。



続き、詳細は、
国際演劇交流セミナー2017-2018 年鑑にて

国際演劇交流セミナー2017-2018

年 鑑



■ 目次 Index ■

2017

デンマーク特集 - ワークショップ・リーディング・シンポジウム	1
韓国特集 - ワークショップ・レクチャー・シンポジウム	21
インドネシア特集 - ワークショップ・レクチャー	49
フランス特集 - ワークショップ・シンポジウム	93

2018

台湾特集 - ワークショップ・レクチャー・シンポジウム	131
韓国特集 - ワークショップ	151
スイス特集 - ワークショップ	181
アルゼンチン特集 - ワークショップ・レクチャー・シンポジウム	199
国際演劇交流セミナー実施年表【1999年～2016年】	241

■ ご希望の方は、日本演出者協会 事務局までご連絡ください。

TEL : 03-5909-3074 / FAX : 03-5909-3075

E-mail : j_d_a_info@yahoo.co.jp