

東南アジア三カ国視察メモ

横山義志

【渡航準備篇】

2016年2月5日

国際交流基金アジア・センターのフェローシップに採択していただき、2月15日からフィリピン・インドネシア・マレーシアの三カ国の舞台芸術状況を視察することになりました。その成果として、見たこと、考えたことなど、みなさんにお伝えしていきたいと思います。

メモ1 演劇と言語

今回のリサーチのテーマは「東南アジア舞台芸術における同時代性と伝統文化」とした。今後の仕事上のパートナーを見つけない気持ちはもちろんあるが、舞台芸術の未来を見つめる機会にもしたいと思っている。

私は国際演劇祭のプログラムを組むのが仕事なので、別の国の同業者に会えば、まずはどんな「演劇」作品があるか、と聞くことになる。だが、マレーシアやフィリピンのアーティストやプロデューサーにこう問うと、時として答えに窮する問いを差し向けられた。それは「何語演劇に興味があるのか」という問いだった。たとえばマレーシアであれば、マレー語なのか中国語なのか英語なのか、等々。つまり、その国のほぼ全ての人が理解するであろう共通語というものがあったり、あっても限られた形でしか使われていなかったりする。この点では、これから巡る予定のフィリピン・インドネシア・マレーシアでは、日本・中国・韓国といった東アジア諸国とは前提がだいぶ異なる。同じ国のなかでも、演劇作品をある特定の言語で上演してしまうと、観客が特定のコミュニティに限られてしまうことになる。この意味で、これらの国で演劇をやろうというときには、言語という問題と大きな緊張関係をもつことを覚悟しなければならないわけである。

だが考えてみれば、ヨーロッパで近代演劇というものができてきたときにも、ある程度似たような状況だったのかも知れない。「近代語」は演劇とともに、そしてある程度は演劇によって、生まれ、育ってきた。シェイクスピアの言語、モリエールの言語、ゲーテやシラーの言語、というふうに。ここ数百年ほどで、信じられないほどの数の人々が同じ言語を話すようになったが、これは人類史上では極めて特殊なことだ。一つの言語を身につければたくさんの人と話せる、というのはすばらしいことだが、この過程に様々な形の暴力が働いたことはいうまでもない。そして近代演劇も、その暴力の一形態でもあったのかも知れない。

人類史において近代は、都市を中心に人口が急激に増大し、人口密度がほとんど質的に変化した時代でもある。そのなかで、巨大な集団を統治するための技術が発達してきた。そのために使われたのが、言語による抽象的カテゴリーという道具だった。～語、～人、男性、女性、大人、子ども、等々。言語の統一とは、ローカルな区別を、より「普遍的」な、つまりもう少し大きなローカルティに適合した区別へと統合していくことでもあった。芸術におけるモダニズムは、言語内での論理を突き詰めることでカテゴリーの「本質」を見極め、ジャンルの「純化」を進めていった。

ただ、ここで気づくべきなのは、ここでカテゴリーの「本質」を問う議論は、当然一つの

言語のなかでしか成立し得ないものであり、その言語の（たとえ極めて大きなローカリティであっても）ローカルな歴史によって規定されているということである。たとえばインドにはカタカリという「伝統演劇」があり、カタックという「伝統舞踊」がある。両者の名はともにサンスクリットで「物語」を意味する「カタ」に由来している。つまりどちらも「考えられたことを身体的に表現すること」を示すカテゴリーであり、それが地域によって名前も表現形式も多少異なるものになったに過ぎない。

かつて思考は、語られなければならなかった。これは、単に他の人々に「伝達する」ためだけではない。それが身体において実体化されなければ用をなさないからである。このような、今では「舞台芸術」と呼ばれる実践が、人類史上連綿と行われてきたのは、思考が実体化による実験、つまり「受肉」を必要としたからだろう。そこでは言語が作り出したカテゴリーが、そしてそれによって織りなされた思考が身体と出会い、その言語や思考の限界も含めて提示されることになる。舞台芸術における我々の世代の使命というものがあるとすれば、近代国家が近代世界を作り上げていく際の重要な道具であったカテゴリーをもう一度身体へと解きほぐしていき、ゆるやかな連続性へと開いていくことなのではないか。そのためにも、ここよりも少し南方で繰り返されている壮大な実験が重要な参照項になるのかも知れない。

2016年2月6日

メモ2 「アジアの舞台芸術における同時代性と伝統文化」という問題

アジアにおいて「コンテンポラリー」な舞台芸術、同時代的な表現というのとは何か。この問題について考えさせられたきっかけは、2014年に視察したインドネシアン・ダンス・フェスティバル（IDF）だった。日本ではコンテンポラリーダンスというと、今でも（？）欧米のモダンダンスやクラシックバレエの技術にもとづく作品が多いが、ここではインドネシアの古典舞踊の技術にもとづくコンテンポラリーダンス作品が主流だった。その理由は単純で、インドネシアでは西洋的なダンスを教える教室が少ないのに対して、インドネシア各地の伝統的舞踊は学校教育にも取り入れられ、実践するダンサーもかなり多い。だが一方で、海外で学び、活躍するダンサーも少なくなく、振付家が国外の「コンテンポラリーダンス」と触れて刺激を受け、インドネシア国内のダンサーたちと創作しようと思ったら、必然的に伝統的な要素を取り入れることになる。だが、これはアジア諸国において必ずしも一般的な状況ではない。なぜなのか。

アジアの舞台芸術において「同時代性」とは何か。この問題はAPP(Asian Producers' Platform) キャンプや昨年光州アジア芸術劇場オープニング・フェスティバルなどでも議論になっていた。アジアの舞台芸術に携わる際に避けては通れないものだろう。そこで出た議論ももとに、自分なりに整理しておきたい。

「伝統」とは、過去の人々から受け継がれたものを意味する。面白いことに、英語・仏語で「伝統」を意味するtraditionと、「裏切り」を意味するtreason/trahisonは同じtraditioというラテン語を語源としている。この語は「向こう側に受け渡す」ことを意味する。何か世代を越えて受け継がれるとき、そのままの形で伝わるとは限らない。「伝統」にも歴史的展開はある。そして「伝統文化」は同時代文化に含まれるもので、対立するものではない。今なお受け継がれているからそう呼ばれるのであって、今日存続していない文化は「伝統文化」とは呼ばないだろう。だが、たとえば「伝統舞踊」と「コンテンポラリーダンス」はしばしば対立的に捉えられるか、少なくとも区別される。それはなぜか。アジアにおいては、歴史的経緯を前提にする必要がある。

「伝統」という言葉がよく使われるのは、それが発展しつつあるときではなく、守るべきものになったときだろう。ほとんどのアジア諸国において共通しているのは、「近代化＝西洋化」という時代を経験したことだ。植民地化されたか、ある程度「自主的に」取り入れたかはともかく、西洋の文化やシステムを移入するということが「近代化」だった。そのなかで、西洋から移入された「近代的」文化と、ローカルな文化の対立が生まれる。そして社会が「近代化」を遂げたとき、ローカルな文化の一部は、「近代的」社会生活にはそぐわない要素として、発展段階を終えて静止したもののようになされ、「伝統」と呼ばれ、「近代化」に抗して保存すべきものとされる。

「伝統」のなかには「古典 (classic)」と呼ばれるものもある。classicはラテン語のclassicusに由来するが、これは「支配階層 (classis) に属する」という意味の形容詞である。つまり、classicとは「支配階層が持つべき教養」とみなされうるものを意味する。「古典」とは、伝統文化のうち、支配階層によって、学んでしかるべきものとして承認された要素のことである。「古典化」の歴史的起源には二種類ある。一つは宮廷や軍事的権威などかつての政治的支配階層による承認であり、もう一つは、ナショナリズムの動きのなかで近代国家の教育制度に取り込まれたことによる承認である。後者のなかには、かつて前者に含まれていたものもあるが、そうでない、より大衆的な、あるいは地域的な起源のものもある。近代的教育制度のなかで「古典化」されるときには、さらに「伝統」の固定化が進むことになる。この教育による「古典化」の過程で合理化・マニュアル化されることで、もともとの実践形態とはかけ離れた「創られた伝統」になってしまうことも少なくない。だが、それを伝統の創造的継承と呼ぶこともできるだろう。インドネシアの振付家たちは、伝統舞踊が近代教育によって古典化されていった状況のなかで、かなり意識的に伝統の「創造的継承」を行っているように見える。(たとえば前回のIDFのキュレーターでもあったヘリー・ミナルティのインタビューを参照。)

<http://jfac.jp/culture/features/asiahundred03/>

はじめに「アジアにおいて」としたが、実はこの過程自体は、西欧で起きたことをなぞっている部分も大きい。近代国家が国民的「伝統文化」を作り上げていったのは19世紀末から20世紀初頭とされる。西欧近代が経験した工業化・都市化のなかでも、多くの伝統文化が失われていった。そしてその代替物として、往々にして非常にローカルな「伝統」(あるいはそれにインスピレーションを得た近代の発明)をもとに、「国民的伝統」が形成されていく(E. ホブズボウム『創られた伝統 (The Invention of Tradition)』)。だが、アジア諸国は、西欧が数世紀かけて経験した工業化を、わずか一世紀足らずのあいだに、しかも多くの場合強い形で経験したことで、「伝統」の喪失感が極めて大きかった。この喪失への抵抗は「反西洋主義」の形を取ることも多いが、その論理の起源は往々にしてドイツロマン主義など近代西欧において生まれた反近代主義的思想であったりもする(I. ブルマ『反西洋思想 (Occidentalism)』)。

この反西洋主義的・反近代主義的な思想が、往々にして「伝統」と「近代」を対立させる発想の背景をなしている。この発想は「同時代性のなかに伝統がある」ことを覆い隠してしまうものでもある。どうすれば反動に身を任せず、「同時代」を、未来を築いていけるのだろうか。抵抗は時としてその相手の論理を共有することにもなりうる。だが、その代わりに相手から学ぼうと思えば、一歩先に歩みを進めることができるかも知れない。我々にとっては、西洋から移入された文化も、近代国家によって「創られた伝統」も、そして反近代の思想も、すでに「伝統」の一部を成している。無垢舞蹈劇場(台湾)の林麗珍さんは「伝統と

は川の流れのように、常に動き、変わりつづけるものです。人は過去を学び、受け継ぐことなしには、何も作ることができません」と語っていた。我々の同時代性は、ここ20万年ほどの人類の経験全体を我々の「伝統」として受け継いでみるところからしかはじまらないだろう、というのはさすがに言い過ぎだろうか。

2016年2月7日

メモ3 PETAのこと

菊地敬嗣さんにお話をうかがう。日本で20年ほど前からPETA (Philippine Educational Theater Association) ワークショップのオーガナイズをなさっている。

PETA

<https://www.facebook.com/PETATHEATER/>

<http://petatheater.com/>

日本でのPETAサマーワークショップは1997年にはじまった。当時日本に滞在していたPETAメンバーが献身的にワークショップを行っていたが、菊池さんたちが「1日や半日のワークショップがほとんどで、これではファシリテータの養成など成果を生み出すのは無理だ」と指摘し、毎年フィリピンで夏に一週間程度ワークショップを行うことを提案して始まった。参加者の大半は俳優などではなく、教育関係者、NGOスタッフなど、ちがう分野の方。もちろん演劇関係者も一定数いた。これをきっかけに演劇ワークショップの世界で生きていくことを決めた方も。私の周囲にも、PETAワークショップに参加したことがある方が何人もいらした。

「PETAサマーワークショップ・APTW」、主にかつてのワークショップ参加者のグループ、すでに100人以上に

<https://www.facebook.com/groups/1493704177545945/>

PETAはセシル＝ギドテ・アルバレス (Cecile-Guidote Alvarez) によって1967年創立。アメリカで書いた修論のテーマを実現させたという。ふだんいわゆる演劇を見る機会のない農村地帯などを回ってワークショップや作品上演などを行う。当時欧米の演劇文化の影響が強かったフィリピンの演劇界で「(フィリピン) 国民のための演劇」を掲げ、招請した韓国人のアーティストの影響等もあり、各地の民俗芸能や音楽を取り入れるようになっていった。

フィリピンでは夜に自宅でギターを弾いて歌ったりするのもよくあること。教会を中心とするコミュニティで演劇(コメディア)をする習慣もあり、一般市民が舞台芸術の上演に参加することにもあまり抵抗がない。

90年代から00年代には日本とフィリピンの演劇交流が盛んだったが、最近少し減っているように思う、とおっしゃっていた。

2016年2月11日

メモ4 マーク・テ (マレーシア) 演出『Baling』

昨日マーク・テ (マレーシア) 演出『Baling』をKAAT (神奈川芸術劇場) で観た。光州 (韓

国) アジア芸術劇場オープニング・フェスティバル、ケーララ (インド) 国際演劇祭でも観たので、これが三度目。なんで三度も観たんだろう、と、我ながらちょっと考えてしまった。マークにも「拷問好きなんだね」などと皮肉を言われてしまった。

実際、けっこう禁欲的なパフォーマンスではある。1955年、マラヤ連邦 (のちのマレーシア) が独立する際にマラヤ共産党の処遇を決めるための対話「バリン・トーク」に関するドキュメンタリー演劇で、映像も使うが、主にはその対話の記録をひたすら役を振って読んでいく、という作品。今回、やっぱりもう一度観たいと思ったのは、字幕があったからだ。過去二回は英語に十分ついていけず、いくつか判然としないことがあった。

先を知っていてもドキドキしてしまうのは、オルタナティブな歴史を扱っているからだろう。マラヤ連邦独立準備政府首相のトゥンク・アブドゥル・ラーマンは「マラヤの人民が支持しているのは選挙で選ばれた我々の政府だ。君たちはわずか3000人に過ぎない。大多数の人民の平和と幸福のために多少の屈辱は我慢してほしい」と言い、マラヤ共産党書記長チン・ペンにゲリラ戦をやめて投降するよう促す。だが一方で、共産党の政党活動合法化については、「認めてしまうと朝鮮半島やベトナムのように国が割れかねない」と言って、断固拒否する。この時代、マレーシア、シンガポール、フィリピンには反共政権ができて、インドネシアは民族主義と共産主義の共存体制から反共へとラディカルな転換を遂げていく。そして今日、ヨーロッパとロシアには共産党政権がなくなったが、アジアには存続している。

シンガポール人の友人によれば、「この作品はシンガポールでは上演できないだろう」とのこと。シンガポールでは検閲があり、少しでも共産党を支持するような部分があると、上演禁止になるという。『Baling』はシンガポールで一度上演されたが、そのときはさらに禁欲的なバージョンで、5時間以上に渡って、シンガポールの活動家などがバリン・トークの記録を朗読する、という企画だった。

シンガポール人にとっても、この作品はかなり奇妙な感じがするようだ。バリン・トークにはシンガポール首相も登場するが、それはリー・クアンユーではなくデイヴィッド・マーシャルという人物。一見イギリス人のような名前だが、マークに聞けば、シンガポール生まれのイラク系ユダヤ人だということ。もともと共産主義者などの弁護で知られた人権派弁護士で、シンガポール労働者党の創立者。バリン・トークでは、チン・ペンに同情的な発言も見せる。このあと失脚して、リー・クアンユー政権が誕生する。このリー・クアンユーも、以前はマラヤ共産党を独立運動の主要な勢力と認めていた。やはりマークによれば、マレーシアでも、イギリス軍に協力して反日独立闘争を戦ったのは主には共産党ゲリラで、独立準備政府の首班となる民族主義政党は第二次大戦後に、イギリスの支援のもとで発展していったのだという。

1945年から55年にかけて、アジア諸国においては二つの政治体制が競合し、いろいろな歴史的経緯によって、ある国は一方を選び、ある国は他方を選んだ。もうちょっと正確に言えば、ある人々は一方を選び、別の人々はもう一方を選び、往々にしてそれとは別の事情で国境線が引かれ、時にはさらにまた別の事情で、その「国」のなかの政治体制が決定された。誰に着いていけばどこにたどりつくのか、まだ全く見えていなかった時代。そのヒリヒリするような緊張感が、公文書を読み上げていくだけでも伝わってくるのだろう。

バリン・トークには政治体制だけでなく、もう一つの焦点があった。民族という問題。マラヤ共産党員の90パーセントは「中国人」だといい、中国共産党の指示を受けているとも噂

される。一方チン・ペンによれば、（中国系が大多数を占める）シンガポールではマラヤ共産党に秘密警察のスパイが多く潜入していて、党が統率できない党員が少なくない、と語る。マレーシア独立準備政府の首相はマレー系で、マラヤ共産党書記長チン・ペンは中国系（華人）。マーク・テの演出では、これにデイヴィッド・マーシャルを含めた三人を、マレーシアの民族構成を反映して、マレー系・中国系・インド系の三人の俳優が代わる代わる演じていく。思えば、マレー人優遇政策に舵を切っていくマレーシアに対して、シンガポールを代表していたのがユダヤ人だったということは、その後のシンガポールの多民族融和的政策にも影を落としているようにも見える。

資本主義か共産主義か、民族主義か多民族融和か、というふうには、概念だけで整理してみると対立項がはっきりするが、実際の切り分けはもっとずっと混沌としている。その国、その民族の「伝統」とは何か、「現代」とは何か、という問題は、実は、そもそもややこしい事情でできあがったそれぞれの国家の形によって規定されている部分も大きい。たとえば現代のマレーシアでは、いわゆる「伝統文化」にもとづいてコンテンポラリーな作品を作ろうとしているアーティストは、インドネシアよりも少ないように見える。その理由の一つは、国外でも知られるアーティストに華人が多いことがあるだろう。マレーシアで活動する華人のアーティストにとっては、自らの「民族的・言語的アイデンティティ」に基づいて作品を作るのは容易ではないに違いない。たとえばマーク・テの両親は母語が中国語の南方方言だが、本人はマレー語で教える公立高校に行ったという（両親が中国系であれば中国語がメインの私立高校に行く場合が多い）。一方、たとえば台湾を代表する映画監督の一人ツァイ・ミンリャンのように、マレーシア出身でも、国を出て、むしろ中国語圏で活躍しているアーティストも少なくない。

『Baling』が刺激的なのは、国と国、概念と概念のあいだに今現在引かれている線の向こう側にある複雑な現実が見えてくるからだろう。

『Baling』

https://www.tpam.or.jp/2016/?program=baling&_sft_date=feb9

現代マレーシアに鋭く切り込む社会派集団 - マーク・テ&ジューン・タン インタビュー
<http://jfac.jp/culture/features/asiahundred05/>

2016年2月16日

メモ5 「進歩」の概念について なぜラシーヌは「古代派」だったか

マニラ着。フィリピンの話もしたいところだが、まずはTPAMのあとに考えていたことをまとめておきたい。

TPAMでは昨年・今年と、東南アジアの多くの舞台芸術関係者にお会いすることができて、本当に有益な時間を過ごすことができたと思う。TPAMのみなさんと、国際交流基金アジア・センターの方々には改めてお礼申し上げたい。

アジア・センターは東京でオリンピックが開催される2020年までは存続することが決まっている。その後も東南アジアを含めたアジアのアーティストが日本に来てくれるようにするにはどうすればいいのか、ちょっと考えさせられた。たとえば2021年以降、日本の財政危機が本格化して、文化予算が真っ先に削られ、日本側から全くお金が出なくなったとして、そ

それでも「どうしても日本にきたい」と思ってくれるにはどうすればいいのか。日本で活動する私たちを本物のパートナー、友人と思ってもらえるためには何をすればいいのか。

すぐに名案が浮かぶわけでは全くないが、これから数年の間に、すごく急いでやらなければならないことの一つは、西洋近代文明の取り込みをもって「進歩」とみなすのをやめることだろう。そのためには、近代の西ヨーロッパで成立した「進歩」という概念自体を、もう一度見直してみる必要があるのかも知れない。

というわけで、東南アジアとは直接は関係ないが、最近「新旧論争」のことをよく考えるようになった。文化における「進歩」という概念は主にこの論争をきっかけに発展していった。ヨーロッパの文化史をやっている方以外には馴染みがないだろうが、ルネッサンス以降、だいたい16世紀から18世紀くらいにかけて、西ヨーロッパ諸国で繰り広げられた論争で、要は「古代の方が優れているか、近代の方が優れているか」という話だ。今から見ると極めて不毛な論争のようにも見えるが、ここで三世紀近い月日をかけて「近代の方が優れている」という結論が（なし崩し的に？）受け入れられていく過程で、文化においても「進歩」という概念が確立していくことになる。

このことを考えるようになったのは、昨年末に、村山則子さんの『ペローとラシーヌの「アルセスト論争」 キノー／リュリの「驚くべきものle merveilleux」の概念』（2014）という研究書の書評を書いていたためでもある。（『表象』誌第10号に掲載されたので、ご興味がおありの方はぜひ。）フランス文学史において「新旧論争」といえば、主にラシーヌやボワローといった「古代派」と、シャルル・ペロー（『童話集』で知られる）らの間で繰り広げられた論争を指す。上記の研究は、キノー作・リュリ作曲のオペラ『アルセスト』をめぐって、両者の間で行われた論争を扱っている。ここで考えさせられたのは、ラシーヌはなぜ「古代派」だったのか、ということだ。

このフランス文学史における狭義の「新旧論争」でどちらが勝利したのかは、実はそれほど明確ではない。この研究を通じて見えてくるのは、ラシーヌら「古代派」がルイ14世の治世下において主流派ではなかったということである。国家の文化政策の中樞を占めていたのは、『アルセスト』をはじめ、キノーとリュリの共作によって作られていったオペラだった。リュリは音楽を使う上演の独占権も得ていたため、ラシーヌらはいわば最も日の当たる場所からは締め出され、音楽を使わない悲劇を練り上げていくよりほかなかった。キノー／リュリを支持するペローは、このオペラこそ近代の新たな芸術であり、近代人の古代人に対する優位の証だと考えた。

だが、その後のフランス文学史はなぜかラシーヌを中心に編成されていき、キノーは忘れさられていく。私たちは今、ラシーヌを「フランス近代劇」、「フランス近代文学」の立役者の一人として記憶し、キノーとリュリのオペラは最近ようやく「発掘」されるようになったという状況である。ではなぜ「近代派」は、その圧倒的優位にもかかわらず、「古代派」を歴史の闇に葬ることができなかったのか。

それはある意味で、ラシーヌの方が「近代派」以上に「近代的」だったからだろう。皮肉にも、「近代派」は往々にして、ラシーヌの作品こそが近代の優位の証だとも主張している。ではラシーヌはなぜ「古代派」だったのか。

ラシーヌがなぜ「近代派」以上にギリシア・ローマの古典を読み込んでいたのかを理解す

るには、カトリック改革の歴史を知る必要がある。ラシーヌはジャンセニストたちが集うポール・ロワイヤル修道院で教育を受けた。18世紀までの近代西欧人にとって、ギリシア語を学ぶ最大のモチベーションはギリシア語訳聖書を読むことだった。古代信仰の再発見によって光明を得ること。それはラテン語の歴史を越えて、より深く沈潜することで、ローマ・カトリック教会のヒエラルキーから逃れることでもあった。ここに一つの逆説がある。ローマ・カトリックという普遍性を越えて、さらに大きな普遍性を目指すことで、それが逆にローカルなヒエラルキーを構築するための根拠ともなっていくのである。プロテスタントがラテン語ではなく近代語による教育を発明していく過程も、この奇妙な逆説の一環を成している。

17世紀以降の西欧人にとって、進歩とはナショナリズムだった。国語、国文学の発明はこの動きの一環をなしている。ラシーヌのフランス語による悲劇は、ラテン語文学に対するフランス語文学の優位を敢然と主張したデュベレー『フランス語の擁護と頌揚』（1549）からわずか一世紀足らずのちに書かれたに過ぎない。ラシーヌは二千年余りのラテン語文学の蓄積を乗り越えるためにも、ギリシア語文化への参照を必要とした。

ラシーヌ悲劇の「近代性」は、神々の介入を排除し、徹底的に人間的な論理において筋を構築したことにある。そして強いられた音楽の排除を「人間的」な話劇の生成に役立てていった。ラシーヌはアリストテレスの『詩学』をその根拠としているが、実のところ、このアリストテレスの主張自体、ギリシア悲劇における実践とはかけ離れているとも言える。言ってみれば、ラシーヌ悲劇はギリシア悲劇的である以上にアリストテレス的だった。ラシーヌ自身も自らの悲劇とギリシア悲劇とのちがいはよく分かっていた。意識したうえで、古代の名を借りて新しいものを作ったと考えるべきだろう。「進歩」は往々にして古代の権威を借りることで成し遂げられていった。ラシーヌはより深く沈潜することで、古代演劇の精神史には含まれながらもかつて実現されたことがなかったものを、近代の「古代人」として実現したのである。

近代の「古典主義」は、ラシーヌを「真の古代人」としてまつりあげることによって練り上げられていった。ここには普遍性と地域性の一見奇妙な結合がある。ラシーヌが古代ギリシア悲劇の後継者であるからこそ、フランス文学は「ラシーヌ中心主義」にもとづいて書かれなければならないのであったのである。

翻って私たちには、もう古代に黄金時代を夢見ることはできないだろう。だが、人類には私たちが今生きている世界とは異なる世界を作ることができるという希望を見出すには、一度「今、ここ」を離れてみるしかないことには変わりはない。TPAMディレクターの丸岡さんはこうおっしゃっている。「欧米的なセンスでないものを求めている人が増えていると思います。[...]いわゆる「エキゾチシズム＝異国への憧れ」とは違って、欧米型のグローバル化のなかで、行き詰まりを打開する方法を探している。そのヒントを感じさせる人がアジア圏から登場しはじめていて、ヨーロッパや北米のフェスティバルや劇場なども注目している感じがします。」今世紀においてはとりわけ、普遍的なものとローカルなものとのあいだで、深く、繊細に、第三の道を探っていくことが課題になるのだろう。

丸岡ひろみさんインタビュー「満席でも赤字の演劇事情。それでも公的資金で上演する意味とは？」

<http://www.cinra.net/interview/201602-tpam>

【フィリピン篇】

2016年2月16日

メモ6 「フィリピンの演劇」のモデルとしての日本演劇？

マニラ便に乗ると、日本との関係の深さが如実に感じられる。隣に座っていた若い女性二人は日本に姉妹がいて、秋田と群馬で三ヶ月を過ごしたという。日本語を話すフィリピン人女性も多い。子連れの方も。空港から乗ったタクシーの運転手は、娘が日本人と結婚して大阪に住んでいるという。一方、日本人は圧倒的に男性が多い。百年前のフィリピンの日本人街では逆に、「からゆきさん」と呼ばれた女性がかなりの割合を占めていた。現在、在比邦人4万人前後、在日フィリピン人は20万人以上と言われている。

テス・ハミアス演出、セヴェリノ・モンターノ作『婦人たちと上院議員』、フィリピン大学劇場、150ペソ（1ペソ＝約2.5円）

dir. Tess (Maria Teresa) Jamias, Severino Montano (1915-1980), *The Ladies and the Senator*, UP Theater Stage





1955年に書かれた風刺劇。ワシントンDCで暮らす上流階級のフィリピン人婦人たちのもとに、フィリピンから上院議員が訪問してくる。上院議員は婦人たちに色目を使い、婦人たちも上院議員の気を惹こうと奪い合いの状況。懸命に上品な英語で会話をしようとするが、ちょっ

と興奮したりすると、出身地ごとの訛りや母語が出てきたりもする。200人ほどの客席の多くは学生で、けっこう沸いていた。

日本とフィリピンの間には、演劇交流においても、他の多くの国とは比べものにならないようなディープな関係がある。演出のテス・ハマアスさん、TPAMでお会いした際に、「SPACの作品を見たことがあります」とおっしゃっていたので、SPACにいらしたのかと思ったら、静岡文化芸術大学で梅若猶彦さんと一緒に作った作品をご覧になったとのこと。テスさんはこのフィリピン大学のご出身で、ジナ・ウマリ先生のもとで梅若さんに能の手ほどきを受けている。

今夜はジナ・ウマリ先生にもお会いできた。フィリピン大学の日本研究科で教鞭を執っていらして、毎年学生に歌舞伎・能・文楽の実習をさせている。今日観に来ていた卒業生二人も、今でも定期的に日本に通って文楽や地謡、三味線の稽古をつづけているという。歌舞伎俳優を招いて、学生たちに『勸進帳』を（日本語の台詞そのまま）上演させたこともある。日本の大学でも、ここまでやっているところはそれほどないだろう。

日本文化に興味を持った動機を聞いてみると、意外な答えが返ってきた。ウマリ先生は国立芸術高校演劇科のご出身で、フィリピン大学（UP）演劇科卒業後、フィリピン文化センター（CCP）で働いていたという。国立芸術高校は明日訪問予定なので、追って詳しく説明するが、いわばエリート芸術家養成機関で、CCPはフィリピンの舞台芸術の中心をなしている機関である。そこまでは特に日本との関わりはなかった。だが、CCPの当時の芸術監督ニカノール・チョングソン（Nicanor Tiongson）は、それまで欧米演劇の輸入にばかり熱心だったフィリピン演劇界のなかで、「フィリピン的な演劇」を作ろうとしていた。そこでモデルにしたのが、日本演劇だった。チョングソンはCCPで職員たちに、自国の伝統をもとに、自国語で演劇を上演している日本を見倣おう、と繰り返し語っていた。ウマリさんはそれに影響を受け、日本大使館で日本語を少し学んでから、同志社大学に留学して歌舞伎を学んだのだという。

フィリピン大学には「アジア演劇コース」があり、ハワイ大学のカリキュラムに基づいて、アジアの演劇をある程度体系的に学ぶことができるようになっている。シンガポールの大学では、アジア演劇を実践的に学ぶさらに充実したカリキュラムがあると聞いた。日本の大学では、そのような仕組みがまだあまりないような気がする。

2016年2月17日

メモ7 フィリピン芸術高校とフィリピン文化センター

2/16はフィリピン芸術高校（Philippine High School for the Arts, PHSA）、フィリピン文化センター（Culture Center of Philippines, CCP）、PETA（Philippine Educational Theater Association）と、フィリピンの舞台芸術を支える中核となっている組織を一日で回るスケジュールに。

フィリピン芸術高校は1977年創立。演劇、民族舞踊、バレエ、音楽、創作文芸（Creative Writing）、ヴィジュアルアーツの6分野で全国から生徒を募集し、少数精鋭教育で各分野を代表する人材を輩出している。

フィリピン芸術高校
<http://www.phsa.edu.ph/>

朝7時、PHSA校長ヴィム・ナデラ（Vim Nadera）さんがホテルまで向かえに来て、高校があるラグナまで連れて行ってくださった。2時間と聞いていたが、渋滞で約3時間の道のり。道中、ヴィムさんからいろいろお話をうかがうことができた。



ヴィム・ナデラさん

ヴィムさんは詩人で、フィリピン大学（UP）やPHSAで創作文芸コースを担当していた。「バラグタサン（Balagtasán）」というジャンルの継承者としても知られている。バラグタサンは韻文によるディベート競技で、与えられた題にもとづいて二人が異なる意見を出し合い、即興で韻を踏みながら討論をしていくもの。1924年にはじまったという。

<https://en.wikipedia.org/wiki/Balagtasán>

口承文芸としての詩にこだわっていて、日本でもNIPAF（日本国際パフォーマンスアートフェスティバル）に招聘されてパフォーマンスを披露したことがある。主にフィリピン語で詩を書いている。「まずは母語への愛を育てから英語など他の言葉を学んでもらう」のが教育方針だという。

ヴィムさんはエドサ世代。1986年、マルコス政権の腐敗と弾圧を糾弾して100万人の群衆がエドサ大通りに集結し、退陣に追い込んだ。革命後、アメリカの影響が圧倒的だったフィリピン文化界に「フィリピン化（nationalization）」の波が訪れることになる。

このnationalization, nationalismといった言葉をどう訳すのか、ちょっと悩んでいたが、とりあえず「フィリピン化」「フィリピン主義」と訳してみよう。ここでいうnationは国家、民族

というよりも「フィリピン国民」といった意味だろう。フィリピンにはスペインによる植民地化以前には国家と呼べるものがなく、互いに言葉が通じないマレー系諸族と中国系の商人たちが各地に町や村を作って住んでいる、という状況だった。この「フィリピン」という名前自体もフェリペ皇太子から来たもので、この名前もその領域も、ローカルな事情とはあまり関係がない。330年にわたるスペイン支配（1571年～1899年）のなかで「フィリピン人」という実態が形成されていき、スペイン・アメリカ・日本に対する反植民地闘争のなかでそのアイデンティティが主張されていった。

タガログ語をもとにした国語「フィリピン語」が制定されたのは1937年から。タガログ語は主にルソン島南部の言葉で、話者数が多いとはいえ、フィリピンで話されている170ともいわれる言語のうちの一つに過ぎず、英語も公用語として使われつづけている。ただ最近ではタガログ語が大半を占めるテレビの影響が大きく、国民の多くがタガログ語を理解するようになったという。近年、国語審議会ではフィリピン語にタガログ語以外の語彙をより多く取り入れる試みをしているという。

「フィリピン化（nationalization）」とは、欧米ではなくローカルな文化に参照すること、と定義すればよいだろうか。ヴィムさんによれば、スペイン支配が始まる前のフィリピンは母系社会で、女性あるいは性別を超えた司祭が儀礼を司っていた。そして治癒のための韻文による演劇的儀礼が行われていた。これが「フィリピン演劇」の起源だという。

先日うかがったウマリ先生の話では、その後スペインによる民間信仰の徹底的な弾圧があって、いわゆる伝統的儀礼はほとんど失われ、フィエスタ（祝祭）のなかで「コメディア」と呼ばれる宗教劇が上演されるようになった。これは主にキリスト教徒がイスラム教徒と戦って勝利を収めるという話。ヨーロッパのカトリック宗教劇とはけっこうちがうもののようにだ。ウマリ先生はこのコメディアの形式でキリスト教とは異なる昔話の物語を上演する試みもしているという。

このような文化の「フィリピン化」の試みが本格化するのも、1986年のエドサ革命以降のことだが、すでに30年が経ち、学校でも「フィリピン文学史」「フィリピン演劇史」が教えられるようになっている。

ラグナはマニラの南方で、高校は山の上にある。リゾートのような環境。定員は全学年を合わせて150人だが、現在141人の学生が学んでいる。全国から集まる入学希望者のなかから、毎年オーディションで40人程度を選抜。毎年それぞれのジャンルで結果を出さなければならず、それができないと転校になったりもする。卒業できるのは30人程度。学生一人あたり約300,000ペソ（1ペソ＝約2.5円）の国費を投入していて、学生には自由に使える奨学金も支給される。







この学校の創設は大統領夫人イメルダ・マルコスの夢で、フィリピン文化センター（CCP）とともに、とりわけ海外からのゲストにフィリピン文化を見せつけるために作られた。はじめは主に西洋演劇、西洋音楽、クラシックバレエ、民族舞踊が教えられていた。1986年にエドサ革命によってマルコス政権が倒れてから、民族主義的な傾向を強め、フィリピンの伝統文化を取り入れていった。

今は「フィリピン演劇」、「アジア演劇」、「世界演劇」といった科目が必修になっている。スズキ・メソッドやカタカリの授業もある。ニューヨークのSITIカンパニーでスズキ・メソッドを学んできた先生がいるのだという。日本ではアジアの他国の演劇について「演劇人は必ず知っておかなければならない」ということにはなっていない気がする。

今日はPETA出身の劇作家ロディ・ヴェラの作品を稽古中。フィリピンの魔女アスワンを主題にした作品。シパット・ラウイン・アンサンブルのJK・アニコチェがこの実習を担当している。同アンサンブルのサラもここで教えている。二人とも卒業生。



創作文芸科では、影絵芝居の準備中。口承文芸の伝統を重視し、こちらの学生もなるべくパフォーマンスをすることになっている。



午前中は英語や数学、演劇史など一般教養と座学で、午後は実習。午後2時から6時まで実技で、7時から10時まで作品の稽古。全員寄宿制で、かなりハードなプログラム。在学中から俳優として活躍する学生も。大学ではこれほど演劇を集中的に学べるところはないので、学生には、大学に行くなら演劇科以外に行った方がいい、と勧めるという。JKもサラもその後名門国立大のフィリピン大学に進学しているので、勉強もかなりちゃんと教えているらしい。

フィリピンには中学校がなく、高校は12歳から16歳までの4年間で、そのあとすぐに大学に進学することができる。芸術高校から山を降りれば、フィリピン大学ロス・バニョス校もあり、そこに進学する学生も少なくない。ただしASEANの学制統一に伴って、フィリピン芸術高校は来年から六年制に移行の予定。今、追加の二年分のための新校舎を建設中。



芸術高校でバレエを学ぶ学生たち

芸術高校を離れ、マニラ市内のフィリピン文化センター（CCP）へ。今度は車で二時間ほど。





CCP芸術監督のクリス・ミリヤード (Chris Millado) 氏のお話をうかがう。ミリヤード氏はPETAで活動しながらフィリピン大学で演劇を学んだあと、PETAの芸術監督を三年間務め、その後フルブライト奨学金を取得してニューヨーク大学でリチャード・シェクナーらに師事し、まだできたばかりのパフォーマンス・スタディーズ学科で学んだ。シンガポール国際芸術祭の芸術監督を務めているオン・ケンセンが二学年上にいた。シェクナーのバリ島演劇に関する講義などを受け、「ニューヨークのユダヤ人にアジア演劇について教わることになる」とおっしゃっていた。

CCP

<http://culturalcenter.gov.ph/>

このミリヤードの世代以来、フィリピンではパフォーマンス・スタディーズは学科としては確立していないものの、私的な研究会があって、多くの演劇関係者が集っている。「儀礼から演劇へ」というフィリピン演劇史観もこのシェクナーの影響を如実に受けている。

CCPでは4人のドラマトゥルクが働いていて、作品作りにも協力している。この部門は「間テキスト (intertextual) 部」と呼ばれている。一瞬意味が分からず、戸惑っていたら、ニューヨーク大でパフォーマンス・スタディーズを学んで帰ってきたばかりのドラマトゥルクが「ほら、クリステヴァの」と付け加えてくれた。日本でもフランスでも、演劇関係者からクリステヴァの名前が出てくることはなかなかないので、いよいよキョトンとしてしまった。

ミリヤードは今週末から再演されるニカノール・チョングソン (Nicanor Tiongson) の作品を稽古中。チョングソンはCCPの前芸術監督で、PETAのメンバーでもあり、フィリピン大学

でも教えていた（視察メモ6を参照）。PETAはマルコス時代には反マルコス活動で知られていたが、1986年のエドサ革命後、PETAの反マルコス派の演劇人が少しずつCCPで働くようになっていく。そしてPETAで進められていた「フィリピン化(nationalization)」の試みがCCPにも導入されていくことになる。

PETAの話はまたのちほど。CCPの話のつづきも。

2016年2月18日

メモ8 アイサ・ホクソンの話

日々充実しすぎていて、なかなかメモが追いつかないが、とりあえず昨日のアイサ・ホクソン (Eisa Jocson) の話。アイサは『ポールダンサーの死』、『マッショ・ダンサー』、『ホスト』を昨年の特展で発表している。

http://www.tpam.or.jp/2015/program/tpamdirection/tang_fu_kuen/eisa_jocson/

小学校ではバレエを習い、フィリピン芸術高校のヴィジュアルアーツ科に進む。フィリピン大学に進学し、はじめ彫刻を学ぶが、「芸術では食えない」という親の勧めで、最終的にマスコミュニケーション科で広告を学び、大学を卒業。同時に伯母の影響でポールダンスをはじめ、インストラクターになる。伯母はストリップ業界ではじまったポールダンスをその外部から学びはじめた第一世代に当たるという。ポールダンスを路上で行うパフォーマンスをはじめ、シンガポールのドラマトルク／プロデューサーのタン・フークエンに見出されてヨーロッパの劇場でも上演するようになり、ブリュッセルなどで滞在制作。『マッショ・ダンサー』はフィリピンのゲイクラブで行われている、男性が筋肉をセクシーに見せつけるダンス。『ホスト』では来日するフィリピン人エンターテイナーが日本舞踊やセーラー服での「カワイイ」動きを学ぶ、というコンセプトの作品。

社会的存在としての人間を極めて物質的な身体（姿勢、筋肉の構成・動き）という側面から分析。たとえばレクリエーションとしてダンスを学ぶ中流家庭女子の身体性から、搾取される低収入層男子の身体性へ。身体に要求される「可塑性 (malleability)」は社会的・経済的構造に大きく規定されている。この試みが植民地支配から出稼ぎ労働に依存する経済へと移行したフィリピンの社会構造を反映しているとすれば、ある種フィリピン的とも言えるかも知れない。

アイサ・ホクソンはフィリピンでヨーロッパの舞台芸術界とつながっている数少ない例の一つ。フィリピンは植民地支配や出稼ぎ文化の影響もあり、アメリカに行くアーティストは多いが、ヨーロッパとのつながりは比較的少ない。文化政策もアメリカ型で、企業スポンサーに頼る部分が大きく、公的支援は少ない。だからコマーシャルな方法で生き残る方法を探らざるを得ない状況がある。舞台芸術においても、フィリピン芸術高校をはじめとする優れた教育制度があり、優れたパフォーマーを輩出しているが、たとえば10年前にはフィリピン文化センター (CCP) のバレエ団のプリンシパルたちがまとめて香港ディズニーランドに引き抜かれる、という「事件」があった。アイサによれば、10年前はこれが「事件」だったが、今ではダンサーたちが生活のために香港ディズニーランドやシンガポールのユニバーサル・スタジオに行ってしまうのはふつうのことになってしまったという。アイサは今、これに関心を持っているらしい。

フィリピン出身でブロードウェイなどで活躍する俳優も少なくないが、フィリピンの舞台

芸術界がもう少しヨーロッパとつながると、面白い展開があるのかも知れない。

アイサは「コンテンポラリーダンス」といった概念は、使う人が変わっていくのにつれてシフトしていくのではないか、とも語っていた。

<http://jfac.jp/culture/features/asiahundred06/>

2016年2月19日

メモ9 フィリピン文化センターと「未完の革命」

まずはフィリピン文化センター（CCP）の話のつづきから。

芸術監督クリス・ミリヤード（Chris Millado）氏にお会いしたとき、最後にこう質問した。「かつて芸術監督を務めた）ニカノール・チョングソン（Nicanor Tiongson）氏によってレパートリーのフィリピン化（nationalization）は成し遂げられたように思いますが、その後、今ミリヤード氏がここCCPで成し遂げるべきことは何でしょうか？」これに対してミリヤード氏からは、「チョングソン氏が切り拓いた道をつづけていくことだ」とのお答えだった。他にも「地方分散化」「民主化（観客層をひろげること）」等々というお話もうかがったが、なぜ今でもそこまで「フィリピン化」にこだわるのか、今一つ合点がいかなかった。

今日、CCP小劇場でレジデント・カンパニー「タンハラン・ピリピーノ」によるチョングソン作のミュージカル『優しい戦士（MABINING MANDIRIGMA）』を見て、そのあとチョングソン氏ご本人ともお話しすることができて、ちょっと分かった気がする。

<http://lifestyle.inquirer.net/197648/mabini-as-a-binibini-its-not-what-you-might-think>



クリス・ミリヤード氏と



この作品はフィリピン独立革命の立役者の一人アポリナリオ・マビニ（1864-1903）を主人公としている。

アポリナリオ・マビニ

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A2%E3%83%9D%E3%83%AA%E3%83%8A%E3%83%AA%E3%82%AA%E3%83%BB%E3%83%9E%E3%83%93%E3%83%8B>

公園に銅像があったりして、タクシーの運転手に聞いてみたら一応名前は知っていたが、何をした人なのかはよく分からない、という感じだった。モビーニはフィリピン革命のイデオログとして知られ、スペインからの独立運動のなかで独立後の政体や憲法などについて極めて明確な構想を提示した人物。チョングソン氏によれば、唯一人革命後の明確なヴィジョンを持っていた人物だという。米軍からも「彼がいなければ革命の第二段階はなかっただろう」と高く評価されていた。ポリオで下肢が麻痺し、車椅子生活を送っていたにもかかわらず、革命派から不可欠の知性として評価され、大統領の参謀から首相まで務めた。米軍は革命派を支援していたが、最終的に革命派を裏切り、フィリピンを植民地化する。モビーニは米軍による幽閉下でも書簡などで革命の指導をつづけた。米軍はモビーニをグアム島に移送したが、民衆の敬意を集めていたモビーニにはついに手を出さなかった。

フィリピンには、このあと日本軍がアメリカからの「解放」を約束して侵攻し、さらにもう一度米軍が日本からの「解放」をもたらすが、戦後も米軍の駐留が長くつづく。篡奪された革命、というのは近代フィリピン史において何度も繰り返されたテーマとなる。

日本と大きくちがうのは、フィリピンにおいてはまだ「フィリピン共和国」は真の完成には至っていない、という意識があることだろう。モビーニが構想した革命も、独立も、共和国も、未完のまま放置されている。だから「フィリピン化 (nationalization)」もまだ未完なのだ、というのがチョングソン氏の思いのようだ。つまりこの場合のnationは、回復すべきもの、すでにあったものではなく、まだ存在していないもの、理念としてしか存在しなかったもの、未完の共和国のことなのだ。少なくとも(ミリヤード氏やチョングソン氏を含む)PETA出身の演劇人たちが構想しているのは、階級のない、多民族が共生する共和国である。明らかに「左派」の演劇人も、しきりに「自分もナショナリストだ」というのは、このような文脈らしい。

シパット・ラウイン・アンサンブルのJK・アニコチェによれば、チョングソン氏は1990年代にはじめて「フィリピン演劇」を「フィリピン人民のために、フィリピン人民の心性を使って書かれた作品」等と定義した。だがその後、徐々に「フィリピン人のアイデンティティは複数のだ」と主張するようになったという。

フィリピンでは、公演が始まる前には必ず国旗が掲揚され、観客全員が立ち上がり、右手を胸に当てて国家を斉唱する。公演前にこれをやること自体は法律で決まっているわけではないが、「国歌斉唱」の際に立ち上がって歌わない場合には逮捕される可能性もあるとのこと。よく見れば必ずしも全員が歌っているわけではないが、歌っている方々は強制されてやっている風でもない。これも上記のような意味で「愛国的」な振る舞いなのだと思います、それなりに納得がいく。

チョングソン氏はフィリピン大学マスコミュニケーション科の名誉教授で、歴史家でもある。あまり知られていないモビーニの業績を自ら発掘して脚本化している。チョングソン氏は、「モビーニは英雄として描かれることは稀だが、唯一人全く私利私欲に捉われず、国民の利益のみを追求することができた政治家。フィリピン史の中にもそういう人物がいたことを知ってもらうために書いた」とおっしゃっていた。もうすぐ行われる大統領選挙を意識して再演したという。

ミリヤード氏はブロードウェイミュージカルの手法を見事に「フィリピン化」していて、それを使って米軍を戯画化したりもしている。ミュージカル作品として非常によくできていて、フィリピン語が分からなくても2時間45分楽しんでみる事ができた。俳優の歌唱力も演技力もすばらしい。フィリピン国民でなくても「愛国的」になってしまいそうな作品。

レジデント・カンパニー「タンハラン・ピリピーノ」では俳優7~8人が常任で、今回の出演は25人。常任の俳優は、ミリヤード氏によれば、「給料は高くないが劇場の近くに宿舎があり、芸術に献身している」という。

ただ、ちょっと疑問も残った。再演とはいえ、今日は初日。CCP小劇場300席のうち、埋まっているのは半分くらい。来ている観客は熱狂的に支持しているようではあるが、この作品は本当にこれを必要としている人に届いているのだろうか？

翌朝、シパット・ラウイン・アンサンブルのJKとサラに聞いてみて、ちょっと事情が分かってきた。まず、チケットが高い。CCPでは1,000ペソ（1ペソ=約2.5円）くらいする。フィリピンの平均日給は約300ペソだという。つまり「ふつうの人」の三日分以上の稼ぎに相当する。CCPの俳優の出演料は一日500ペソ~2,000ペソくらい。リハーサル（一日4時間と決められている）時は日当として100ペソ。出演している俳優でさえ、自分の作品のチケットを買うのが難しい。

一方、フィリピンでは米国企業のコールセンターで働く人などが人口の8~10%くらい中流階級を形成しつつあり、この階層や観光客が新たな客層となって、次々とミュージカル劇場がオープンし、商業演劇が花開こうとしている。CCPでも招聘や貸し小屋でブロードウェイの大作ミュージカルを上演している。現在のCCPのミュージカル路線はこの状況に基づいている。

CCPのプロダクションは、イメルダ夫人が提唱した「真・善・美を体現する作品」を、という路線を引きずっていて、大スペクタクル的な作品を作ろうとする。JKは「世界基準という病（world class sickness）」という言葉を使っていたが、フィリピンではとりわけアメリカの状況がよく見えているので、常にそれに比肩するような作品を作ろうとする。だが、マニラの多くの観客は、フィリピンの新作よりも『キャッツ』や『レ・ミゼラブル』を見たがる。

マーケティング部門もあまりうまく機能していない。JKたちの芸術高校時代の同級生がマーケティング部門に就職し、新たな試みを進めているところだが、公務員的な8時間労働で、他の劇場に比べて広報・営業が弱い。さらに、これもイメルダ時代の負の遺産だが、そもそも貧しい人が間違っても来たりしないように、CCPは車でしか行けないところに建てられている。

この作品が必ずしも多くの観客に受け入れられなかった理由の一つは、これがチョングソン氏の研究にもとづき、19世紀のタガログ語で書かれていることもある（今のタガログ語よりもスペイン語の影響が大きい）。芸術高校出身の俳優たちは古いタガログ語で演技する訓練も受けていて理解できるが、一般の観客にはかなり難しいという。

PETAもミュージカル路線を進めていて、料金設定はCCPよりも高いが（1,200ペソ程度）、人気のポップスターのヒット曲を使ったりして、マーケティング部門も強力で、CCPよりも集客に成功している（後述）。

かつての反マルコス派の演劇人がPETAとCCPの双方において、CCPの使命が今一つ見えにくくなっていることもあるのかも知れない。PETAは「国民のための劇場」を作ろうとした。そのPETA出身の演劇人が数十年後にCCPを運営することになったのは成功といえるのだろうが、たしかにミリヤード氏がいうように、CCPの真の「フィリピン化」「民主化」にはまだ長い道のりが残されているのかも知れない。

2016年2月19日

メモ 10 フィリピン芸術高校の演技教育 テス・ハミアスさん

今夜劇場で、フィリピン芸術高校で教えている演出家テス・ハミアスさんにお会いすることができた。テスさんは芸術高校で演技実習を担当している。カリキュラムについてうかがったところ、以下のお答えだった。

1年生～2年生 スタニスラフスキーシステム

3年生 スズキ・メソッドとグロトフスキーのメソッドのいずれかを選択

4年生 ビューポイント・テクニク

テスさんはニューヨークのSITIカンパニーでビューポイント・テクニクとスズキ・メソッドを学んだという。その後、日本で一ヶ月間の研修を受け、ジナ・ウマリ先生の学生たちと、能をベースにした作品を作る劇団を運営している。6月にフィリピン独立革命の英雄の一人ボニファシオを題材にしたフィリピン語の新作能を上演予定だという（ボニファシオは同志によって殺された）。まさに日本演劇を通じた演劇の「フィリピン化」。

アンドレス・ボニファシオ

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%82%A2%E3%83%B3%E3%83%89%E3%83%AC%E3%82%B9%E3%83%BB%E3%83%9C%E3%83%8B%E3%83%95%E3%82%A1%E3%82%B7%E3%82%AA>

今は芸術高校の6年制移行のため、ドラマトウルギー課程を準備中とのこと。

2016年2月19日

メモ 11 PETA、フィリピン化と「マレー諸島」

話が前後するが、2/17にPETA(Philippine Educational Theater Association)シアターセンターで『三つの星と太陽』を観劇。

3 Stars and a Sun, PETA

<http://petatheater.com/3-stars-and-a-sun/>



核戦争から70年後、2096年のマニラ。生き残った人類は「ストームドーム」と呼ばれるシェルターのなかで暮らしている。住民は支配者層と、廃品を処理する被支配者層の二つに分離。前者は主に英語を話し、後者はタガログ語を話す。このまま所得格差の拡大が進むとこうなる、という話。1990年代に活躍したラップスター、フランシス・マガロナ (Francis Magalona) のヒット曲を使ったミュージカル。

フランシス・マガロナ

<https://ja.wikipedia.org/wiki/%E3%83%95%E3%83%A9%E3%83%B3%E3%82%B7%E3%82%B9%E3%83%BB%E3%83%9E%E3%82%AC%E3%83%AD%E3%83%8A>

『三つの星と太陽』という題名はマガロナのヒット曲のタイトルでもあって、フィリピン国旗から来ている。PETAの俳優たちも歌唱力もリズムもすばらしく、迫力のある舞台。洪水を扱ったミュージカル『Rak of Aegis』が大ヒットしたのを受けて、大作ミュージカル第二段。一月近く、ほぼ毎日上演している。450席の劇場で、8割程度の入り。



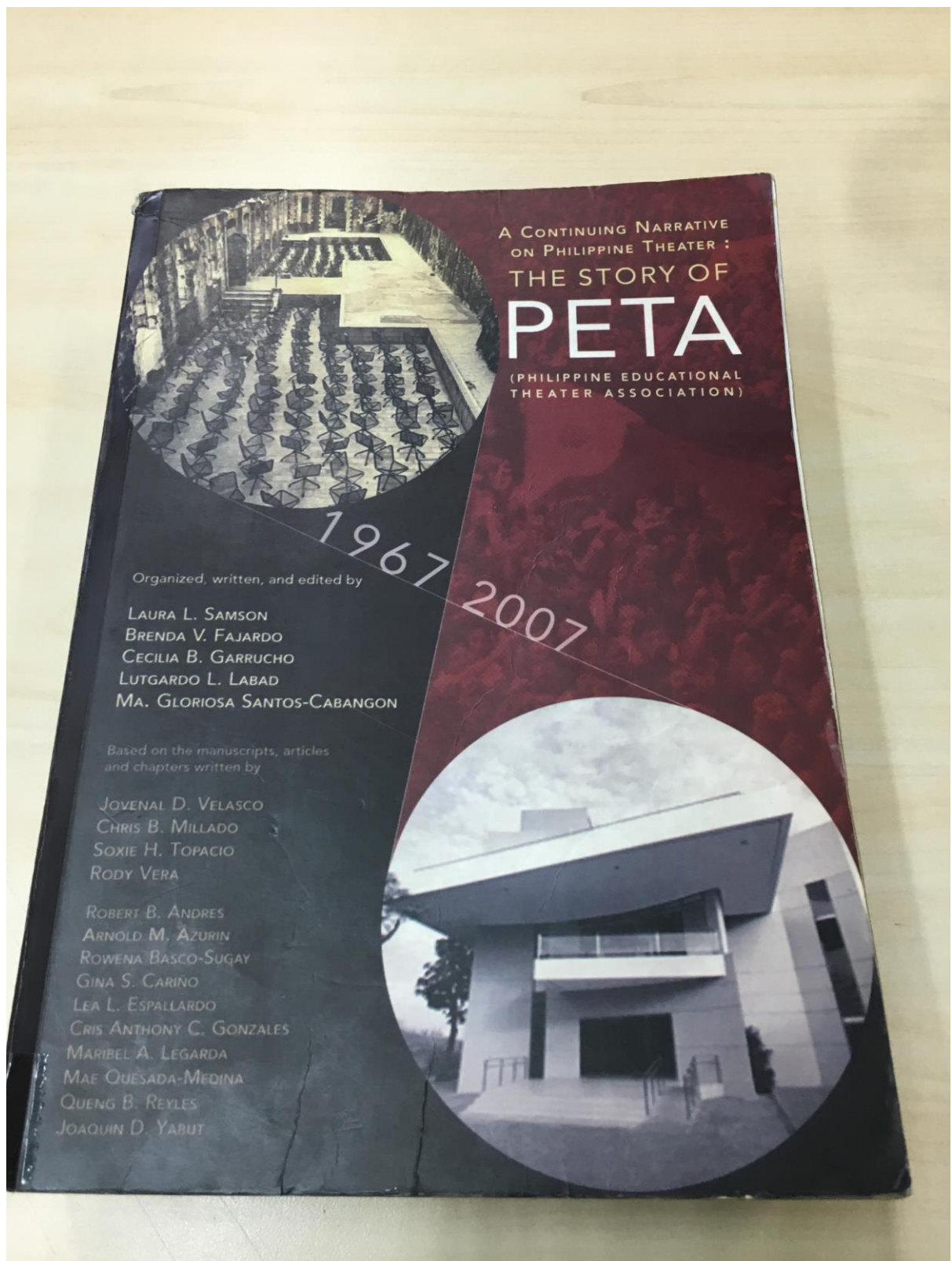


2/19にふたたび劇場を訪れ、劇場見学のあと、PETAの方々からお話をうかがう。(以下、PETAについてはワークショップや共同制作を通じて日本との交流も多いので、私よりもよくご存じの方はぜひ補足・訂正等いただければ幸いです。)

国際関係担当でPETAシニアメンバーのアンジェ (Anj Heruela) は女優・劇作家としても活動。フィリピン芸術高校演劇科卒業、フィリピン大学美術研究科中退。現在28歳だが、高校在学中の16歳からPETAで活動しているので、すでに12年のキャリアがある。朝10時から夕方5時までオフィスで働き、夜8時から10時半まで舞台に出演。「劇場ではやらなきゃいけないことがたくさんありますからね」とのこと…。出演中に足を怪我したこともあり、今は劇作家としての活動に比重を移しつつあるよう。シパット・ラウイン・アンサンブルのJKは、才能ある劇作家だと言っていた。子ども向けの作品を得意とするイアン (Ian) は32歳。やはりフィリピン芸術高校演劇科出身のシニアメンバーで、16歳から活動しているので、すでに16年のキャリア。芸術高校で教鞭も執る。16歳で高校卒業となるフィリピンでは、若くして実践の場に入っていきアーティストが多いが、これから教育制度が変わっていくと、この状況も変化していくのだろう。

PETAは1967年にセシル・ギドテによって創立された。ギドテはアメリカ留学中に提出した論文でNational Theatre of Philippines構想を提示し、フィリピンに帰国してPETAを立ち上げた。ここでいうNational Theaterというのは、必ずしも「国立劇場」のことではなく、フィリピン語でフィリピン人のために上演する「国民のための劇場」のこと。PETAは野外の舞台で上演をはじめ、1972年にフィリピン人として最年少で「アジアのノーベル賞」とも呼ばれるマグ

サイサイ賞とユネスコ「平和のためのアーティスト」賞を受賞。その成功を見て、イメルダ・マルコス夫人は、構想中のフィリピン文化センター（CCP）の芸術監督職をギドテに提案するが、ギドテはこれを断り、PETAの活動に専念する。戒厳令下でマルコス政権への抗議活動を強め、弾圧のなか、多くのメンバーがアメリカに亡命していった。エドサ革命でマルコス政権が倒れたあと、CCPに活動の場を移したメンバーもいることは前述の通り。多くのメンバーはPETAで活動をつづけ、1980年代終わりにはついに自ら劇場を建設するに至る。



PETA創立四〇周年を記念して刊行された『PETAの物語』

A VISIONARY'S
BLUEPRINT



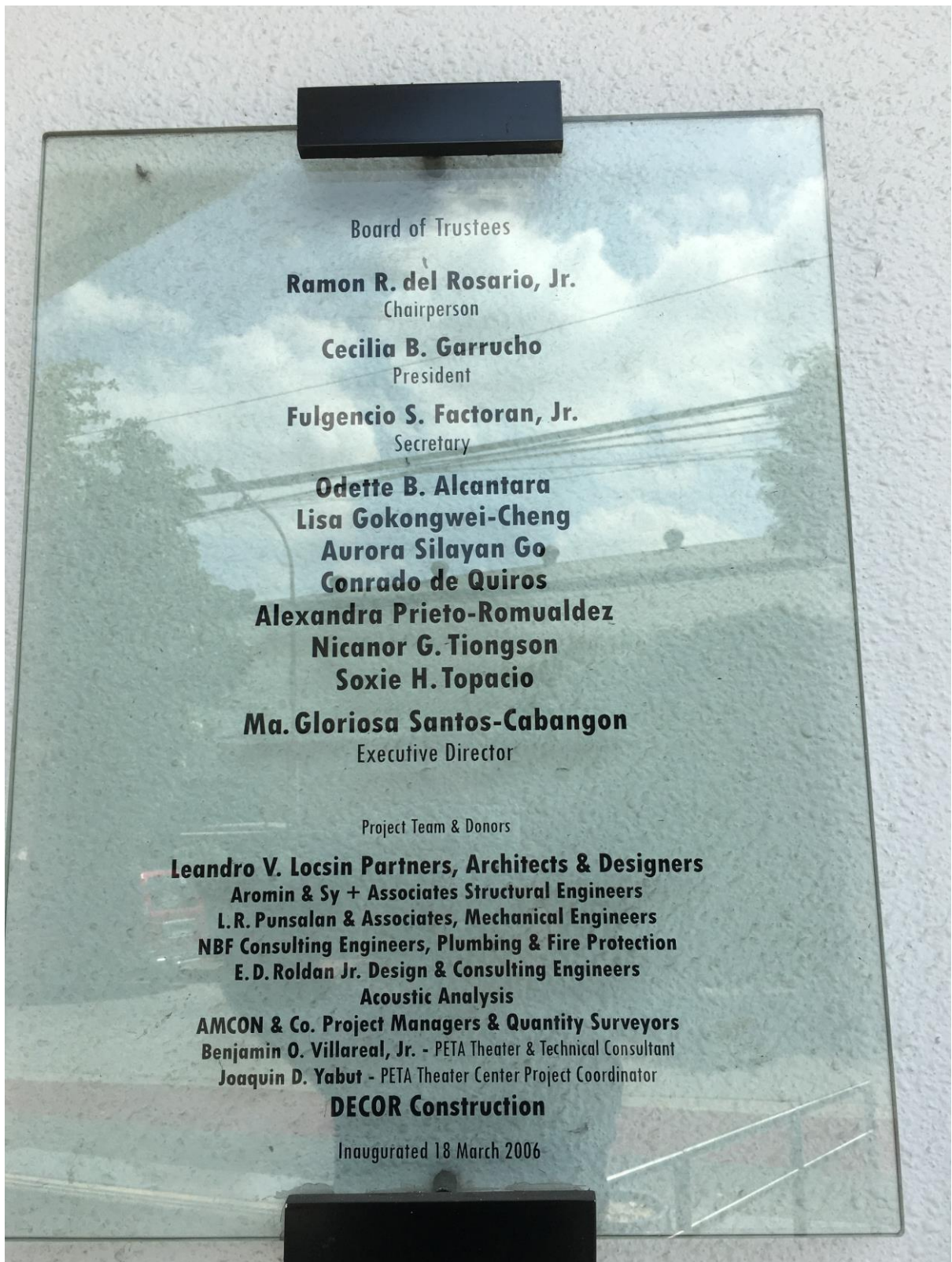
Cecile

"The National Theater of the Philippines, if it is to be true to its name, must embody in theatrical terms a revelation of the nation's historic achievements, present problems, and future goals, and it must always be pledged to public service, and sensitive to public opinion ... The National Theater of the Philippines should embrace the capital, the provinces, the towns, the barrios of the country. It should be primarily devoted to the quest for a dramaturgy truly expressive of the Filipinos' national culture. However, it should not disregard dramatic forms that have had an impact upon the development of world theater, classics from all countries, and contemporary plays that would appear to exemplify the finest works of foreign dramatists."¹

- Cecile Guidote

同書より、セシル・ギドテによるNational Theater構想

建設にあたって新旧メンバーや関係する劇団、そして国際交流基金など国際的な支援団体からの支援を受けた。



フィリピンで唯一、自分の劇場をもつ私設の劇団だという。今では政府や地方自治体と一緒に仕事をする機会も多いが、基本的には政府からの財政支援は受けず、上演料やワークショップの収入と、その他の支援団体からの支援で運営をつづけている。現在、正式なメンバ

一は69人。12人～15人の提携演出家がいる。特定のメソッドに拠らず、作品や観客に応じて形式を変えていく。5年ごとに活動を検証し、その後の5年の美学的ヴィジョンを策定している。

PETAは演劇の「フィリピン化 (nationalization)」において中心的な役割を果たしてきた。1990年代にはフィリピンの先住民文化についてのリサーチも進めたという。『三つの星と太陽』もけっこう「愛国的」な内容を含む。だが、「フィリピン化 (nationalization)」後のヴィジョンについてうかがったところ、教育・ワークショップ担当のボン (Wilson Bong Billones) さんからは「今はそれほど「フィリピン的なもの」を追求しようとは考えていない。人間の可能性を最大限に発揮できるようにするのが目標」とのお答えだった。とりわけ世界的評価を受けているワークショップ部門は外国からの参加者の受け入れや外国での活動も少なくない。この意味で、CCPとは引き受けている役割が異なる分、ヴィジョンが異なるところはあるだろう。



PETAを見学中の学生たち

アンジェさんに、これからインドネシアとマレーシアにも行く、という話をしたら、「マレー三カ国ね」という答えが返ってきた。フィリピン人の口からこの言葉を聞いたのはこれが最初で最後。PETAではある程度これらの国々と交流があるようだが、一般的には域内交流はそれほど多くない印象。この三カ国では全てマレー系民族が多数を占めているが、おそらく宗教のちがいが大きいのだろう。フィリピンはアジアで唯一、カソリックが大多数を占めている。これは日本・韓国・中国の「東アジア三カ国」のあいだに、その民族的・文化的共

通性にもかかわらず「東アジア人」というアイデンティティが必ずしも成立していないのにちょっと似ているかも知れない。フィリピンから見たインドネシアは、規模的には、日本から見た中国と相似している。フィリピン人からしてみれば、人口的（約2.5倍）にも面積的（約6倍）にも圧倒的な大国であるインドネシアの一部とみなされることは受け入れがたい。現状の国境を超えた「マレーナショナリズム」というものがあるとすれば、それはむしろ「フィリピン人」というアイデンティティを危うくするものだろう。この地域が三つの国に別れているのは、スペイン、オランダ、英国というかつての支配国のちがいに過ぎない。実は「伝統」や「宗教」といった要素も、この境界を危うくする要素になりうる。この三カ国全てを含むマレー諸島において、国境を越えて共有されている「伝統」は少なくないし、宗教で見れば、イスラム教徒が多数派であるミンダナオ島は、むしろインドネシアやマレーシアと接続しうる。昨年12月に東京芸術劇場で紹介されたPETA出身の劇作家ロディ・ヴェラ（次回メモで登場）の作品でもミンダナオ島の紛争が背景となっていたように、PETAはミンダナオ問題にも興味を注ぎつけてきた。

ロディ・ヴェラ『イスマイルとイサベル』リーディング公演
<http://iti-japan.or.jp/conflict/>

アンジェの世代の意識のなかでは、世界地図のなかでフィリピンが占める位置も変わりつつあるのかも知れない。

今回、この三カ国を調査の対象にした理由の一つに、ウォレスの『マレー諸島』がある。ウォレスはこの地域に生物種の境界があることを発見した。この「ウォレス線」は、今のインドネシアのバリ島とロンボク島の間、ボルネオ島とスラウェシ島の間を走り、そこから東に折れてフィリピンのミンダナオ島の南を通過する。この線はかつてあった大陸に由来するという。ヒトは海を行き来する手段を得て、ウォレス線を越えていった。ところがその後、ヒトは民族や言語や宗教によって新たな境界を築いていった。これらの文化的構築物は、果たして本当にヒトの生物としての優越性を示すものなのだろうか。そんなことを考えるために、ここまで来てみたのかもしれない。

2016年2月19日

メモ 12 ペール・ギュントと「フィリピン人」のアイデンティティ

昨夜2/18、フィリピンを代表する劇作家の一人ロディ・ヴェラ（Rody Vera）さんにお会いし、ロディさんが『ペール・ギュント』を翻案した作品と一緒に観に行くことに。

ロディさんはPETA出身で、クリス・ミリヤードさんのあとにPETAの芸術監督も務めた。今はPETAを離れ、劇作のほか、テレビや映画などでも活動している。主にタガログ語で執筆。先述の『三つの星と太陽』の共同執筆に名を連ねていたように、「PETAから声をかけられたときは引き受けます」とのこと。昨年末のリーディングの他にも、世田谷パブリックシアターのプロジェクトなどで何度か来日している。2000年代にはよく国際プロジェクトに声をかけられたが、最近はどこらかという国内の仕事に専念するようにしているとのこと。新作ばかりを上演する演劇祭「ヴァージン・ラブフェスト（Virgin Labfest）」の創立者でもある。

ヴェラさんの経歴は以下などに。

<http://iti-japan.or.jp/conflict/>

今夜の劇場もフィリピン大学のなかにあるので、大学の話に。クリス・ミリヤードさんと

はフィリピン大学演劇科時代からの友人。一緒に反政府活動をしていたが、ミリヤードさんはそれでもちゃんと大学を卒業し、自分は中退したという。フィリピン大学はフィリピンの最高学府。なぜフィリピンには高学歴の演劇人が多いのか、と聞いたら、フィリピン演劇の歴史を教えてくれた。

フィリピン革命の時代、1880～1900年代は「サルスウェラ (sarswela/sarsuela/zarzuela)」と呼ばれるフィリピン語ミュージカルの黄金期だった。1900年以降のアメリカ占領時代にもアメリカの影響を受けた商業演劇が盛んになり、教育を受けた層は英語による演劇を尊重するようになる。だが戦後、徐々に舞台のスターたちが映画へと活動の場を移していく。そして舞台が最もポピュラーなジャンルではなくなった1960年代以降、大学を出た知識人による運動としての演劇が盛んになっていく。

ロディさんの時代にはまだ芸術高校はなかったが、芸術高校同様、国立のフィリピン大学も学費がかからなかった。現在は年間20,000ペソ程度かかるというが、私立大学に比べると圧倒的に安い。国費で教育を受けてきた演劇人たちには、その分、自分たちが国を背負い、作っていかなければならない、という気概があるのだろう。フィリピンに残り、演劇という儲かることも考えにくい分野で働きつづけるには、きっとそれくらいの使命感が必要だった。「フィリピン化 (nationalization)」という問題が大きな問題になってきたのも、国を背負ってしまいがちなエリート層が演劇を担っていたからなのかも知れない。

ロディさんもまた演劇の「フィリピン化 (nationalization)」を担ってきた中心人物の一人。ロディさんにそのことについて聞くと、「アメリカ人や日本人とはちがって、フィリピン人が自分の国に誇りを持てる機会がボクシング世界選手権 (マニー・パッキャオ、現在は下院議員) とミス・ユニバースくらいだからね (2015年のミス・ユニバースはフィリピン代表のピア・アロンソ・ウォルツバック)。やっぱり自分がフィリピン人であることに誇りを持てるようにしないと」とのこと。今夜の作品は、フィリピン人のアイデンティティについて、ロディさんなりの回答を示すものらしい。ところが、実際見てみると、この話から想像するのとはだいぶ異なる内容だった。

ロディ・ヴェラ脚色、ホセ (ホセフィーナ) ・エストレラ演出『ティソイ・ブラウン 無為の情熱』フィリピン大学ディリマン校ゲレーロ劇場

Tisoy Brown Hari ng wala, adapted by Rody Vera and directed by José Estrella, Feb 10-28, Wilfrido Ma. Guerrero Theater, 2nd floor, Palma Hall, University of the Philippines Diliman

<http://lifestyle.inquirer.net/220021/dulaang-ups-tisoy-brown-hari-ng-wala-how-to-make-ibsen-filipino>

イブセン『パール・ギュント』のフィリピン版。舞台となるのは1985年以後のスービック。アジアで最大のアメリカ海軍の基地があった。主人公の「ティソイ」という名前は「メステイーン (混血)」から来ていて、主人公はアメリカの軍人 (おそらくアフリカ系) とフィリピン人女性のあいだに生まれた男の子という設定。パールの母親が亡くなる場面では、ピナトゥボ火山の噴火が起きる (1991年。この年に米軍基地が返還される)。

休憩後の第二幕で、大金持ちになっているティソイ。「何を商っていらっしゃるんですか？」と聞かれ、「フィリピン人です」と答える。フィリピン人のセクシーガール、セクシーボーイがティソイの前で踊る。原作では奴隷売買の話。「いや、私にとってははじめは正直ショッキングだったんですよ。でもね、若者たちが、どうやったら外国で働けるんですか、って言ってきかないんです」等々。フィリピンでは国内に十分な雇用がなく、英語ができる人が

多いこともあり、GDPの一角が出稼ぎで賄われているという。

精神病院の場面。フィリピン諸島には失われたアトランティス文明が眠っている、と力説する歴史学者（実際にいたらしい）。フィリピン語の偉大さを主張する患者。そして偉大な指導者マルコスの遺骸を担ぐ患者（今、マルコス再評価の機運があり、上院議員である息子ボンボン・マルコスが副大統領候補への立候補を表明している。ちなみにイメルダ夫人も現役下院議員で、次回の選挙にも出馬を表明）。

<http://www.afpbb.com/articles/-/3058469>

https://en.wikipedia.org/wiki/Bongbong_Marcos

この作品にはフィリピンの民俗文化に詳しいことで知られる女優も出演していて、演出家のホセ・エストレラは民俗的要素を盛り込もうとしたが、ロディはそれに反対した。この場面では、フィリピンの歴史・フィリピン語・指導者にアイデンティティを求めることの不毛さが描かれている。ティソイは最終幕でタマネギを剥き、どこまで剥いても「自分自身」が見つからないことに気づく。そして最後の場面で、ソルヴェイにあたるヒロインと再会し、「ティソイは私の心の中にいる」という言葉で幕が閉じられる。

「フィリピン」と「フィリピン人」への辛辣な皮肉に満ちた作品で、さっきの話のあとでは見ながら頭のなかでかなり疑問符が飛び交っていた。終演後、ロディさんの話を聞いてみると、「フィリピン人」のアイデンティティとは、自分がともに時間を過ごしている他の人々との関係性の中にある、というのが、現時点でのロディさんの回答なのだそうだ。数十年の模索と思索の重みを感じさせる回答。

（追記：ボンボン・マルコスは2016年5月の副大統領選挙で、僅差で落選。イメルダ夫人は同日、下院議員に再選された。大統領にはミンダナオ島ダバオ市の市長として活躍したドゥテルテが当選。以下に今回の大統領選挙に関する詳しい分析がある。ロディさんがこれをどう思っているのか、じっくり聞いてみたいところ。）

<http://synodos.jp/international/17124>

2016年2月20日

メモ 13 シパット・ラウイン・アンサンブル、観客に語らせるための演劇

2/20、マニラ最終日。劇団「シパット・ラウイン・アンサンブル（Sipat Lawin Ensemble）」のJK・アニコチェ、サラ・サラザールと朝食。平日の間は二人ともフィリピン芸術高校の仕事でラグナにいたので、芸術高校では働いている様子を見ることはできたが、ようやく少し落ち着いて会うことができた。

シパット・ラウイン・アンサンブル

<http://sipatlawinensemble.com/>

改めて紹介すると、二人ともフィリピン芸術高校演劇科の出身で、JKはその後フィリピン大学映画科、サラは同ヴィジュアルアーツ研究科に進んだ。JKは高校時代、交換留学で一年弱大阪の松原高校にいたので、日本語もけっこうできる。高校卒業後すぐ、高校の仲間たちとシパット・ラウイン・アンサンブルを立ち上げ、サラは高校在学中から参加している。演劇科の他にも、芸術高校ヴィジュアルアーツ科の出身者が舞台美術をやっていたりする。二人は今年のTPAMに来ていて、その後JKは本牧でのプロジェクトにも参加していたので、ご存じの方も少なくないだろう。以下にアンサンブルの活動を詳しく紹介するインタビューも

あるので、ここでは少しだけ。

「マニラの地域コミュニティに出かけ、創作に観客を巻き込む-シパット・ラウインとカルナバル・フェスティバル」

<http://jfac.jp/culture/features/asiahundred06/>

本牧アートプロジェクト2015

<http://honmoku-art.jp/2015/pc.html#01program>

フィリピン演劇界において、シパット・ラウイン・アンサンブルはPETAやフィリピン文化センター（CCP）が作ってきたのとは別の道を切り拓いている数少ないグループの一つ。これまで演劇を見に来なかった観客にアクセスする方法をいろいろ試してきている。『バタリア・ロワイヤル（Battalia Royale）』は日本留学時代に観た映画『バトル・ロワイヤル』に着想を受け、Facebook上で仮想のキャラクターのアカウントを作って、「演劇」とは名づけず、参加型の「アクションゲーム」とした。CCP入口の階段での上演には多くの若者を集まり、登場人物を殺していいか、参加者に決めさせたりする。相当ヒートアップしたらしい。『ロミオはジュルスを愛してる（R'meo Luvs Jhulz）』では『ロミオとジュリエット』を低所得者層が住む街にアダプテーションしてストリートで上演し、よく聞かれている音楽（ラップやヒップホップ）や使われている言葉をふんだんに盛り込んだ。ロミオの子を妊娠してしまったティーンの子ジュリエットを通じて、「今、ここ」で起きている問題を考えさせる。「啓蒙的演劇」から離れて、ふだん劇場に来ないような人々に、自分の言葉で身近な問題について語らせ、考えさせること。そのためのきっかけとなる仕組みを、演劇というジャンルが培ってきた技術を使って提供しようとしている。シュタイナーやグロトフスキーのメソッドに影響を受けているという。

JKとサラは、「自分もナショナリストだけど、もうフィリピン人のアイデンティティについてどうこういうことに意味があるとは思えない。どうこういわなくても、自分はフィリピン人だし、それでいいんじゃないか。フィリピン人もいろいろで、いろいろなのがフィリピン人。フィリピン人はエドサ革命以降、革命に疲れている。まずは平和を、普通の生活を、生活に必要なものをほしがっている」と語っていた。そういう人に、自分自身の生活を、自分が生きている社会を見つめなおす機会を与えるにはどうすればいいのか、というのが彼らの問題意識なのだろう。

フィリピンには強力な公的演劇教育制度があり、高いスキルと高い志を兼ね備えた演劇人を毎年輩出している。ただ、その後の舞台実践に対する公的な支援が少なく、マスメディアや商業演劇以外では、舞台のプロフェッショナルとして生き抜いていくのはかなり難しい状況がある。公的助成制度はNCCA（National Commission for the Culture and for the Arts）くらいだが、予算規模は大きくないという。そのなかで、尋常ではない才能と努力を発揮して生き残ってきたアーティストたちはみな強烈な魅力を持っていて、彼らの才能がより発揮できることに貢献したいと思わせるものがある。短い滞在だったが、いろいろな方のおかげで、ずいぶん多くの方にお会いできた。またマニラに来る機会がありそうな気がする。

目次

メモ1	演劇と言語.....	1
メモ2	「アジアの舞台芸術における同時代性と伝統文化」という問題.....	2
メモ3	PETAのこと.....	4
メモ4	マーク・テ（マレーシア）演出『Baling』.....	4
メモ5	「進歩」の概念について なぜラシーヌは「古代派」だったか.....	6
メモ6	「フィリピン的演劇」のモデルとしての日本演劇？.....	9
メモ7	フィリピン芸術高校とフィリピン文化センター.....	11
メモ8	アイサ・ホクソンの話.....	22
メモ9	フィリピン文化センターと「未完の革命」.....	23
メモ10	フィリピン芸術高校の演技教育 テス・ハマアスさん.....	27
メモ11	PETA、フィリピン化と「マレー諸島」.....	27
メモ12	パール・ギュントと「フィリピン人」のアイデンティティ.....	36
メモ13	シパット・ラウイン・アンサンブル、観客に語るための演劇.....	38