

そうした非常に矛盾した構造があるので、単純にエリート集団と、大地の魔術師たちとの間にギャップがあるというような問題の立て方自体がむずかしいと思うのです。

もうひとつ、これはそれに関わるのですが、先ほど初期キュビズムはコロニアリズムの植民地的な搾取の成果の臆面もない誇示であると言い方をしましたが、これは欧米の上位を認めるのか、その搾取を認めるとすれば、私はあえて認めると言いましたが、この問題の立て方はそう単純ではない。

私は初期キュビズムの作品に感動する。しかし、それは悪いことである。もしそうすると、感動体験の前に良い芸術家、悪い芸術家という問題が出てくるわけです。もし、それを搾取の成果を、良い芸術だと私が感動するとしたら、そのようなテイストを醸し出した私のバックグラウンドを否定しなければいけない。それは、欧米のモダニズム教育ですから、これが歴史的に依拠しているとすれば、その歴史的な自分を克服しなければいけない。それで進歩した自分にならなくてはならない。すると、これもまた、歴史的な文脈を克服するという歴史になってしまう。自分はどんどん良くなっていくのだ、過去を反省すれば良い人間になるのだ、みたいな構造になってしまうわけです。私はそのこと自体も非常に大きな問題だと思います。

だから、モハドさんが言われた、我々がそれを搾取の成果と知りながら、しかし、なおかつ自分の中にある普遍的なものの幻想を持ちながら良い芸術として認めてしまう、そういう自分もいるのだということ、アジアというのは痛み概念であるというようにおっしゃいましたが、何かそういう痛み概念として認めていく。グレーゾーンの中で痛みを感じながら自己を相対化していくということ、中途半端と言えば中途半端なところに強靱な意志を持って留まるということ、ちょっとレトリックの問題になってしまいますが、それが欧米のエリート集団とのギャップをどう考えるか、コロニアリズムをどう考えるかという時の問題の立て方自体を単純化してはいけないということと重なるわけです。中途半端なことは中途半端に考えろと言えば、だらしない言い方になってしまいますが(笑)、問題をすっきりさせてしまうのはかえって危険なのです。

司会(吉見)：ありがとうございました。ベネットさん、お願いします。

ベネット：まず最初の質問では、ヨーロッパの美術とその制度が搾取的なのではないかという点についてですが、両者の関係の複雑なニュアンスを「搾取」という言葉で表現するのがベストかどうかは私にはわかりません。そのように申し上げるのも、私の頭の中にジェームズ・クリフォードやメアリー・ルイズ・ブラットなどが提唱している西洋と非西洋の社会との植民地的関係における「コンタクトゾーン」の概念がよぎるからです。彼らの分析によれば、植民地の歴史という文脈の中で、いかに芸術や文化交流が物や実践のレヴェルで双方向的な交流をしていたかということがわかるからです。つまり、その流通は西洋から東洋へという一方的なものではなかったのです。よって、「搾取」という一方による支配、あるいは主従関係を強調するような言葉でもって、東西の交流で発生する様々な事象を捉えることはできないのではないかと思います。

二つ目の質問は、テートモダンにおけるアジア美術のコレクションや展示についてですが、残念ながら現在の展示状況を十分把握していないのでお答えすることができません。

最後に昨日の討論にも関係するのですが、アジアという概念の崩壊とそれに対するコメントを述べたいと思います。ここで問題になっていることは、アジアだけの問題ではないので、もっと一般的な問題



として考えてみたいと思います。つまり、かつて植民地主義の歴史の中で構築されたリレーショナルな(相関的)アイデンティティは、今崩壊し、新しい関係に基づいて再構築される過程にあるからです。

そこで、個別の問題は別としても、ここで行われているシンポジウムと同じような内容のものをヨーロッパで行い、ヨーロッパのアイデンティティについて議論したとしてもそこで取り上げられる問題点はここで話し合われていることとそう変わらないのではないかと思います。現在、ヨーロッパでは、「ヨーロッパとは何か?」という議論が日々行われています。アジアが再定義されると同時に、ヨーロッパも再定義されつつあるのです。しかし、ヨーロッパのアイデンティティに関する議論は、特に欧州連合拡大という課題が目前に迫り、切実な問題となっています。トルコがヨーロッパの一員になるということはどういう意味なのか? それはヨーロッパのアイデンティティにどのような影響を与えるのか? アイデンティティは常にリレーショナルであり、相互に複雑な関係を構築する中で培われるものです。ヨーロッパのアイデンティティの歴史は、アジアとの関係だけで形成されるのではなく、アフリカなどその他の地域との関係にも関わることです。

モハマドさんは、ヨーロッパがいかにして、アジアの出自を否定し、またアジアとのつながりを断絶して自己形成をしてきたかというお話をされました。実はアフリカとの関係にも同様の経緯があるのではないかと思います。19世紀に盛んに行われた複雑な議論の中にギリシア文明がエジプト文明に由来する事実を全て否定しようというものがありました。エジプトに由来することを認めるということは、白人が自分たちの文明の源泉を黒人のアフリカ文明に求めなければならなくなると当時は考えられたからです。もう少し一般的な話をしますと、植民地主義がリレーショナルなアイデンティティを構築してきたとするならば、そこで作られた関係は今一旦解消され、また、再度作り直されている段階に我々はいるといことです。アジアに関する問題を、これら一般的な問題から切り離して考えてみてもあまり意味のないことのように思います。

司会(吉見): ありがとうございます。このセッションⅡは「展示されるアジア/展示されないアジア」とタイトルが付けられています。し

かしながら、ずっとディスカッションをしてきて、ちょうど伊さんが光州ビエンナーレでテーマに掲げた「ビヨンド・ザ・ボーダー（境界を越えて）」という問いがいろいろな形でこのセッションの、あるいは昨日からのセッションにも通底するテーマになってきたのではないかと気がしています。

この「境界を越えて」ということの中には、キューバのアーティストについて非常にビッドな形で、お話しいただいたように政治的な国境を越えること、あるいは様々なジャンルを越えること、あるいは様々な美術の制度を超えること、あるいは知識のギャップを越えること、そうした諸々の境界を越えるという実践があるわけです。そしてビエンナーレあるいはトリエンナーレというのは、今日のお話で言えば、多文化主義的な形で境界を越えるという実践を、集約的に示すような場であるということだったと思います。

ところが、明らかになってきたことは、まさにその境界を越えるということが、現在の例えばグローバリゼーションとか、その中でポリティカル・エコノミーとか、権力や資本の流れなどと結びついているわけです。これを象徴的に示すような形で真っ先に境界を越えているのはマネーと言うか、多国籍的な金融資本であり、そしてそうしたグローバルな仕組みの中で我々が境界を越えさせられているということもあるわけです。実感として、すごいスピードで越えさせられている。

そうすると、では、本来の文脈に戻ればいいのかと言うと、しかし、その本来の文脈、例えばアジアということを考えてみても、それはまさに構築されたものとしてしか存在しない。だから、このアジアということ、多文化ということ、いま常に構築され続けるものとして、我々はそれを欲望しているという状況の中で、私たちは美術という制度、あるいはビエンナーレという制度、あるいは様々な文化をめぐる制度を、その内側から考えていかなければならない。様々な視点を対話させながら、社会の中で、歴史の中で、政治的、経済的な状況も含めたコンテキストの中で、クリティカルに、内在的にアジアという表象とその越境を問い返すという作業を繰り返していくということが、非常に重要ではないかと改めて感じました。

このセッションで出たような議論、あるいは昨日からの議論は、午

後のディスカッションの中で、さらに深めていきたいと思います。3人の報告者の方々に盛大な拍手をお願い致します。[拍手]

セッションⅢ

「表象されるアジア／表象されないアジア」

今日、急速に流動する文化の中で、果たしてアジアのイメージはどのように作られ、また変化しているのか。このセッションでは、現代美術、パフォーマンスアート、映像といった芸術分野の具体的な事例を取り上げて考えていきます。現代美術のキュレーターとして展覧会を企画する際にアジアの何に注目してどのように呈示していくのか。文化政策者としてアジアのパフォーマンスの伝統と現代の関係をどのように発展させて現代社会と関連づけていくのか。そして表象論的視点から、映像におけるアジアの国民国家やジェンダーという表象をどのように解釈するかなど、いくつかの重要な問題が議論されることでしょう。

司会：吉見俊哉

1. デーヴィッド・エリオット
「アートとズボン」
2. アンモル・ヴェラニ
「パフォーマンスにおけるインド」
3. レイ・チョウ | 周蕾
チャン・イーモウ
「張藝謀の『あの子を探して』—ある移動の寓話」

討論

アートとズボン

デーヴィッド・エリオット

森美術館館長

「アジアとは何か」というテーマのシンポジウムに、再びお招きいただき、ありがとうございます。これはもちろん解答不可能な問いではありませんが、3年前、この同じ問いに私は、「それはブラックホールである」、というように答えました。それはあらゆるものを引きつけ吸収する質量、もしくは、それは非アジア世界が、どのようなファンタジーでも投影することのできる真っ黒なスクリーンのようなもの。これは正確な解答からは程遠いとおっしゃるかもしれませんが、まさしくそうでしょう。しかし、私たちがそれぞれ思うところに関して異なったアイデアを持っているかぎり、この問いのトピック自体も正確性からは程遠いのです。つまり、内部から見るアジア、アジアの住民にとってのアジアは、外部のものにとってのそれとは同じにはなりえないのです。時間と場所が変われば、ものの見え方も変化します。そしてこうした変化を経た上に、さらなる重要な問いかけがあります——「いったいズボンをはいているのは実際は誰なのか？」¹⁾

さて、西洋諸国による世界制覇を可能にした文明化の動力としてのズボンの役割は、歴史的に良く知られています。19世紀を通じて、産業革命の産物であるズボンと、その生み出した欲望と態度は、無敵の力のような存在でした。リー・エンフィールドやマルティニといったライフル銃は、イギリス帝国に戦争における勝利をもたらしたかもしれませんが、平和を堅固なものとしたのはズボンだったのです。裸や身なりのだらしなさとの戦いにおいて、また、その双方が必然的にもたらした不道德さとの戦いにおいて、ズボンを身に付ける習慣は社会的礼儀の基本原則となり、さらにはその礼儀がよるところの階級制度の枷ともなったのです。しばしばズボンを身につけるといふ習慣は軍事的勝利によって強制されたものです。多くのアフリカ、アジア、そしてラテン・アメリカの諸国民は未だにこの習慣が冷酷にも無理やり規せられたと感じているに違いないでしょうが、あるときはこの習慣は、ここ日本の場合のように、近代化をおすすめ、過去を捨て去り進歩の道を歩もうとする国々には、積極的に受け入れられました。剛健にしてダイナミックな(まさしく足の自由な動きを



デーヴィッド・エリオット
David Elliott

註1

英語で「誰がズボンをはいているか」といふ表現は、しばしばカップルの間で女性が優位に立っている場合を示唆して使われる。同様にして、今では同性のカップルに対しても使われる。

可能にしたという点で)ズボン、世界の勝者、いやそれだけでなく、世界の支配者の象徴となったのです。

当初からズボンをはくのは男たちであり、当然のことながらズボンは彼らの力の象徴ともなり、女性はこの衣服の魔力を得るために、彼女たち自身の戦いをくり抜けなければならなかったのです。

さて、このような話が、いったい今日のシンポジウムの趣旨、つまり、「表象されるアジア、もしくは表象されないアジア」に何の関係があるのかと皆さんは思われるかもしれない。もちろん、ズボン自体は格別面白いのある衣服ではありません。しかし、象徴の形として、それはヨーロッパの啓蒙運動時代以来、世界中で見られた権力に関連する様々な価値の変化を表しているのです。アジア(また、ヨーロッパ・北米以外ならどこでもですが)に関する展覧会における総括されたイメージとアイデアについて語る時、まず議論の最初にこの「ズボン」とアジアの関係について明確にせねばならないと、私には思われるのです。これをもう少し簡潔に表現すれば、美術展覧会というものは、文化的であるだけでなく、戦略的の事業である、ということになります。その重要性を理解するためには、まずその目的と、それが企画され開催された文脈を検証しなければならない。こうして初めて、展覧会が打ち出す姿勢といったものが明らかになるのです。

私は前回ここで話したとき、アジアの美術と文化についての大規模な総括的展覧会が、ネガティブで誤解を招くようなステレオタイプを存続させる危険についてふれました。こうした誘惑は、根強いものです。なぜなら、そうした展覧会は、広く温存される「他者」についての先入観や偏見——「ズボンの力」のまさしく源泉にあたるもの——に迎合するものだからです。再度この議論を持ち出すつもりはありませんが、ただひとつ言うならば、今私たちは、このようなステレオタイプを、逆にそれ自体を打破する手段として、展覧会で利用すべき段階にきていると私は考えます。私たちは、いいえアジアの文化はと云うべきかもしれませんが、今十分な威力を持っており、アジア圏外における評価も十分たかまり、偏見を逆手に取ることができる。とは言え、注意はまだまだ必要です。²⁾

様々な世界の首都に定期的に芽を出す、政府後援でしばしば互惠主義の、アジア諸国の美術を扱う展覧会やフェスティバルについても、私はここで語るつもりはありません。それらの多くは、すばらしい展示とパフォーマンスを含んではいますが、目的はつまるところ政治的であり、その他の戦略的、しばしば政治上、もしくは経済上のつながりを形づくるため

註2

2005年、森美術館は「ホット・ン・スパイシー」という規模の大きなアジア美術の巡回展を企画しているが、これはアジアのアカ国からデザイン、フィルム、音楽、そして大衆文化の例も含めて展示するものである。この展覧会が提示する内容、バランス、そして視点は、そのタイトルが持つ複雑な様相に関連づけるものである。

の戦術のひとつだからです。

それ以上に私の興味をひくのは、1980年代初期以来の現代美術に関するディスコースの変化のさま、そしてこの変化がアジアを、それと同じくらい流行にそぐわなかった諸国と共に、現代美術に含ませるようにしたさま——あるいは「合併」させると言う人もいるでしょうが——です。ここで私が言うちょっとした皮肉は、アジアが今ファッションブルだからという理由だけがアジアの作家の個展、テーマ展、地政学的な現代美術展への参加に繋がっているといわんとするものではありません。世界の視点を過去30年間に変化させた、もっと根深く強い種々の力が働いているのです。それら力のいくつかは人口統計、政治、さらには経済的なものであり、アジアに特定されるものではありません。美術の世界であろうと、朦朧とした「グローバリズム」という範疇であろうと、あらゆる意味において我々はいま、同じシステムのセットの中に生きていて感じています。しかし、これらシステムが新しいものであるがゆえに未だその性質は不明瞭で、どこにその決定的な力が存在するのか、私たちははっきりとは言えないでいます。³⁾

人口統計のレベルで言えば、過去50年間にイギリス、アメリカ、そしてカナダは、多くのアジア、そしてアフリカ系移民を吸収してきました。以前と比べれば、イギリスは現在フランスやドイツとともに多文化の様相を持つようになりました。特に西ヨーロッパでは、アジア人の両親を持つ子供たちがその地域に吸収され、そして順応しており、ある程度の緊張は残るものの、彼らの音楽、食習慣、そして沢山の言葉が、移住地の文化に浸透しています。⁴⁾

経済的理由によるアジアや他国からの移民の動きは、世界の様相を変化させつづける、長い歴史を持った現象です。この現象を原因とするものに、混成化 (hybridization) への大きな恐怖感があります。もしくはこれを人種差別的な、雑種化 (mongrelization) という言葉に衣替えすれば、それは圧倒され、汚染され、そして根底から変えられてしまうことへの恐怖感ということになります。しかし、国際的な人の動きや国際結婚があるにも関わらず、こうした変化や、すべてのものが徐々に同化していくという均一化 (homogenization) の兆候はほとんど見られません。多様性は存在しつづける、それぞれの文化が生き残りのための順応を必須としようとも、すべてが同じ方向へ向かっていると示唆するものなどまったくありません。

そしてまた、まったく予期されなかったイデオロギーの変化が多々あり

註3

アメリカ政府と国連の間にある、一方でイラク「政権交代」に関する、また他方では「武器査察」に関わる未解決の議論の解決によって、現在の世界政治の概観が具現化されるだろう。

註4

イギリスではこのようなプロセスは帝国健在の時代に始まった。例えばカレーがイギリスの食のレパートリーに加わったのがこの時期である。とは言え、簡単に料理できてイギリス人の舌に合うようにと、特別の「カレー・パウダー」が生み出されたのはあったが。面白いことに、この「カリ」(とカレー・パウダー)が日本にもたらされたのは、イギリスの海軍機関を通してであった。日本の海軍兵たちがイギリスの会食会に訪れた際にそれを気に入って日本に「輸入」し、本国でたちまち人気を得たのである。今ではほとんどのイギリス中流階級の料理人たちは、カレー・パウダーではなく個々のスパイスを自分達でブレンドするようになった。

註5

Paris, Centre Georges Pompidou and La Villette, 1989.

ました。例えば、南アフリカのアパルトヘイトの終わりとともに音をたてて崩れ落ちた植民地主義、ソビエトそして冷戦の根底にあった西対東という権力バランスの崩壊、中国の政治における近代化とマーケットの開放。

私自身の仕事を通しての「他者」との出会いは、お察しの通り、たった今ご説明した開放の動きと歩調を合わせて変化をとげてきました。当初、イギリスのオクスフォード近代美術館に勤務していた私は、1970年代末頃から、エキゾチックなものへの欲望とは全く別の意志で、現代美術の性質についての議論を始めることが出来ました。こうした試みの欠落は、1989年にパリで開催された「大地の魔術師たち」展⁵⁾の主な欠陥のひとつであり、議論は、より安定してわかりやすい質的判断基準の必要性和、慣習やマーケットによって決められる境界とは違った領域を位置付けるという目的のために始められたものです。

ここで、1970年代半ばに「ズボンの文化」の中心地である西欧とアメリカの現代美術とそのインスティテューションを直撃した危機についてご説明せねばなりません。端的に言ってしまえば、ここにきて古きよきアヴァンギャルドは寝返った後に死に絶えたのです。19世紀半ば以来さまざまに「イズム」の運動を起動させてきた、急進的美術と(西洋の形式の)急進的政治との間の緩やかな同盟は、終わりを迎えてしまったのです。ミニマリズムとコンセプチュアル・アート以降、もう行くべきところはなくなってしまった。残されたのは後退する道のみで、歴史主義の戦略をもつ具象絵画が蔓延し始めました。しかし、この時期に人気を博した画家の多くは、すでに少なくとも20年前から活動していた者たちでした。この現象は私に多くのことを自問させることになりました。「これらの画家たちが20年前に良い作品を制作していたのならば、なぜその当時気づかなかったのだろうか?」もっと率直に言えば、「何が妨げとなっていたのか?」こうした良い画家たちの活動が目前であったにも関わらず、私たちはそれに無関心だった。では私の第三の問いは「これ以外に何が私たちの視野からさまたげられていたのだろうか?」ということ。もっと直接的に言えば、「これ以外に何を私たちは自分たちの視野から遠ざけていたのだろうか?」

その頃の私の主な歴史的興味は1910年代と1920年代のロシア・ソビエト構成主義にあり、この分野を扱ううちに明らかになったのは、当時のアーティストたち自身が考えるところの彼らの活動と、彼らとその活動をどのように評価していたかを、西洋の批評家たちが全く誤解していたか、もしくは無視してきたか、という事実でした。政治性についてのディスカ

ッションは検閲で削除され、あてがわれた意味のみが残されました。まるで遠い国からの孤児のように、これらの作品たちは西側へ養子として受け入れられ、やがてその一部とされました。

ここでは「意図についての誤謬」^{訳註1}の賛否にはふれませんが、1980年代から1990年代初めには、私にとって、作家・作品の意図を理解すること、新しい歴史を発見すること、そして自分を先入観から解放するということは、キュレーターとしての仕事上特別な意義をもつようになりました。これは、利他主義にかられてのことでも、公平さを求めていることでもなく、単に現代美術とは世界のどこでも作り出されているのだということに気づいたからでした。1960年代のアメリカ人作家ドナルド・ジャッドの言葉に従えば、問われるべきなのは、作品が「コンテンポラリー」であるかどうかではなく「良いもの」であるかどうか、であったのです。⁶⁾種々の要素が種々の状況下で「良し」とされうることを明らかにするのが、私の重大なプロジェクトとなり、またそうでありつづけます。このためには学校や大学で学んだ慣習はほぼ助けにはならないことに気づかされました。必死の保守的態度と相まったマーケットとの馴れ合いのため、現代美術の世界は、自分以外のことにはまったく無知な、利己的で浅狭なもののように見えました。当然ラディカルな世界であると度々目されながらも、また、その世界に属する人たちのそうした個人的確信にも関わらず、インスティテューションとしては、現代美術はある種の文化的アパルトヘイトとして機能しているようでした。

こうして、ロシア、ラテン・アメリカ、アフリカ、そしてアジアの近現代美術を展示することが、オクスフォード近代美術館のプログラムに不可欠の部分となりました。その他のプログラムから隔離されてあるのではなく、私たちにとって最高の西洋美術の展示プログラムと一体化されたのです。こうした方法によってのみ、平等の条件で、対話を成立させることが可能となったのです。

その頃、地域、国、もしくは流派に焦点をあてることは前向きな方法ではないと感じる人たちもいました。なぜならそのようなフォーカスは「他者」という役割を割り当てるようなもので、目的から逆行することであると思われたからです。彼らは「外部」からの作家たちを、メインストリームのテーマ展やグループ展に取り入れていくほうが良いと主張しました。私にはこのような方法は、例えばメキシコや日本やカメルーンの代表として同じ作家が繰り返し大規模な国際展でとりあげられるという見本主義(トークニズム)の弊害を招くと思われました。彼らの主張によれば、「メキシ

訳註1

Intentional Fallacy「意図についての誤謬」とは、ニュー・クリティシズムの代表的批評家、ウィリアム・ウイムザット(William Wimsatt)とモンロー・ビアズリー(Monroe Beardsley)による言葉。彼らはテキストを読解するとき、その意味は著者の意図することが他にあらうとも、テキスト自体が意味するものだけを考慮すべきであるとされた。

註6

ジャッドはここでデュシャン以降の世界における芸術の定義について語っていたのである。1960年代までに、ほぼどのような形の創作も「芸術」として名づける、もしくは制作することが出来るようになっていた。彼の言わんとしたところは、質の問題であって、命名法のそれではなかった。

コ」であるとか、「アフリカ」であるとか、そのように特徴づけることは、国際社会の一員である作家たちをどことなく矮小化することになるというのでした。私にはこれは少々不誠実な意見と感じられます。というのも、アートの世界がその仲間ではないと考えている者たちを、いかに否定的に見なしているかを露わにしたからです。そしてもちろん、どんな部外者でもすぐにこのことに気付いたのです(そして、手っ取り早く身近にある「ズボン」に手を出した)。しかし、私が同様に興味をもったのは、サン・キュロットたち、つまり「ズボンをはかぬ市民たち」^{訳註2)} のことであり、もし私が、自分が信じるシステムの内部で働いていくのなら、実際に「外在」する美術を自分自身の眼で見るということはきわめて肝心なことだったのです。まず調査のプログラムがつくれねばならず、その後、新しい「発見」が展覧会、評論、そして近現代美術史の出版物への参加に値するかどうかの評価が必要でした。現在、私たちは単体としてではなく、複数のもので歴史を語るようになり、世界は一枚岩で成り立っているようには見えなくなりました。私にとって1980年代は、再評価と発見の10年間でした。そのプロセスの間には、いくつもの困難な問題も、避けがたくまわうけていました。

オクスフォードが1982年に開催した「インド 神話と現実：近代インド美術の側面」、「他面のインド：7人の現代写真家たち」、「路傍の神々：ラージャスターン、マディヤ・プラデーシュ、グジャラートの道ばたの神殿」という3つのシリーズ展は、1940年代以降のインドでのモダニズムの発達、芸術写真とドキュメンタリー写真、そして北インドにおけるヒンドゥー教以前の信仰と関連するフォーク・アートをそれぞれ検証する展覧会でした。⁷⁾

過去の帝国の歴史から、イギリスはインドと多くの強力なつながりを持ってきました。ところが驚くことに、イギリスには未だにインドの美術を専門とする美術館も教授も大学の学部も存在しません。先に述べた展覧会は、独立後もまだまだ植民地主義の色濃く残るインドにおいて、いかに困難と危険をとまなげて近代が形成されていったかを提示しました。苦勞して得た自意識と、ファイン・アートを見れば明らかなその痛みは、フォーク・アートに見られる自発的な創造性と明るい色彩とは対照的なものでした。あまりにも多くの作家たちがイギリスの美術学校で学び、そこで教師たちに強い影響を受けたため、派生の問題も持ち上がりました。写真に関しては、インドはそのサブジェクトとして理解するにはあまりにも大きすぎるようでした。そこで、展覧会では寺院や人目を引く習慣をとらえたよくある景観ではなく、現在の状況のみを反映した作品を展示する

訳註2

サン・キュロット (*sans-culottes*) とはフランス語で18世紀革命期前後に、流行の半ズボン(キュロット)をはく貴族たちが、長ズボンの市民労働者階級を罵りの意をこめて使った言葉。市民たちは逆に誇りをもって自分たちをサン・キュロットと呼んだ。本文では長さに関係なく「ズボン」を権力の象徴とし、「ズボンをはかぬ市民たち」とした。

註7

E. Alkazi, D. Elliott, V. Musgrave [eds] *Indian Myth and Reality: Aspects of Modern Indian Art*; D. Elliott [ed], *The Other India: Seven Contemporary Photographers*; E. Alkazi, U. Anand *Gods of the Byways: Wayside Shrines of Rajasthan, Madhya Pradesh and Gujarat*. 以上、すべてオクスフォード近代美術館、1982年出版。

よう心がけました。

インドのこうした出会いから、引き続き他の展覧会が出来あがってきました。映画のポスターとフィルムの展覧会(1982年)、ラビンドラナート・タゴールの絵画展(1986年)、K.G.スプラマニヤンのプレキシグラスの絵画展(1988年)、そしてムリナリニ・ムカルジーの彫刻展(1994年)などです。⁸⁾

しかし、メジャーなファイン・アートの展覧会は観客からはむしろ当惑した反響をもって迎えられるました。かなり躊躇したあとに若きアニッシュ・カプーアが「インドの若手アーティスト」として展示に参加してもなお、どうしてもクールには見られない。なるほど振り返ってみれば、そのあからさまに解説的な構成はどこかぎこちないものでした。グループ別に分けられた作品群の見出しタイトルは、たとえば「神話の奥地」(フセイン、F.N.スーザ、サティッシュ・グジュラル)、「絵画的メタファーとしての自然」(ラザー、パダムジー、ラーム・クマール)、「転位されたペルソナ」(モハン・サマント、タイエブ・メーヘタ、K.G.スプラマニヤン)、「社会的風刺と政治的プロテスト」(クリシェン・カンナー、A. ラマチャンドラン、ピカシユ・バッタチャルジー、ジョゲン・チョウデューリ、ラメシュパー・ブルータ、R.S.カレカ)、「都市の異邦人たち」(ジーヴ・パテル、ステイル・パトワルダーン)、「中流階級の孤独」(ナリニ・マラニー)、「新しい神話 新しい現実」(ムリナリニ・ムカルジー、アニッシュ・カプーア)。こうした内容(これはだいたい年代順に展開させたのですが)が観衆にとって展覧会への糸口となったのは確かですが、私たちはもっと作品自体に語らせるという心構えをしておくべきでした。私は今はもうアーティスト自身が進んで認めるカテゴリーしか使いませんし、もしくは、この2年後に行われた日本の前衛美術展の時のように、グループ分けは年代順でニュートラルな形にすることにしています。

「再構築：日本の前衛美術1945-1965」展(1985年)は海藤和と私のキュレーションで、彼女のオクスフォード大学の博士論文のための調査研究に基づくものでした。⁹⁾ 当時イギリスでは、日本の近代美術は全く知られていなかったと言っても過言ではなく、日本国内でさえも、この時代の美術は具体とアンフォルメル画家、というように大体省略的に考えられていました。戦争直後の時代は政治的すぎ、1960年代初頭は真剣に受けとめるには前衛的すぎるとされていました。しかしながら、世田谷美術館館長である大島清次氏のご協力を得て、読売新聞と国際交流基金の支援によりこの展覧会を実現させることが出来ました。展覧会は「シユ

註8

R.Monk,A.Robinson[eds]*Rabindranath Tagore: A Celebration of His Life and Work*, Rabindranath Tagore Festival Committee/Museum of Modern Art Oxford, 1986. D. Elliott, K. G. Subramanyan: *Fairy Tales of Oxford and Other Paintings*, Museum of Modern Art, 1988. C. Iles, D. Robinson, *Mrinalini Mukherjee Sculpture*, Museum of Modern Art Oxford, 1994.

註9

D.Elliott,K.Kaido[eds],*Reconstructions: Avant-Garde Art in Japan 1945-1965*, Museum of Modern Art Oxford, 1985.

ルリアリズムと戦後の再構築」という第一部から始まり、そこでは岡本太郎の大作《森の掟》(1950年)が一躍スターとなりました。1980年代半ば、イギリスに出現したこのファスナーで切断された巨大で鮮明な色の鯨は、ダミアン・ハーストの有名なホルマリン漬の鯨よりずっと以前の、注目のバンク的イメージでした。さらにこのセクションは、大きな驚きをもたらす高質でシリアスな作品を交えながら続いていきました。例えば、河原温の変形カンヴァスの絵画《黒人兵》(1955年)や切り刻まれた女性を描く《浴室(妊婦)》(1954年)、アメリカ占領下の東京を暴く山下菊二の《新ニッポン物語》(1954年)、または、都市が崩壊するなか流行を追う日本人の若者が必死にバップに合わせて踊っている石井茂雄の《ダンス》(1956年)など。つづく第二部は「具体、アンフォルメル、そしてアブストラクト・アート」と題して、具体からパフォーマンス、そして抽象美術へと、1960年代半ばまでを網羅しました。最後のセクションは第二部と平行する形で「ネオ・ダダ、ハイレッド・センター: 60年代のアート」とし、この展覧会の中では一番若い世代の作家を集めました。篠原有司男による暴力的に彩られ荒々しく現代化された伝統的日本の屏風絵や、草間弥生の魅惑的でありながらも脅迫的な男根崇拜の椅子、そしてオノ・ヨーコの初期のフィルムなどは、大きな人気作品でした。

この意外な展覧会は実際どのようなインパクトをあたえたのか? 説明するのは難しいことです。観客はみな親切ではありましたが、本当のところ彼らはどう反応すべきか分からなかった。いままでに経験したことのないものだったからです。明らかだったのは、これらのアーティストたちの持つ驚くべきエネルギーとヴィジョンが、いままでの歴史の中では完全に無視されていたということでした。この展覧会はまるで対岸爆雷のようなものでした——良いとは分かっているが流行ではなく、どうして、どのようにしてそれが良いのか誰もよくは知らない。日本語版の展覧会カタログは少し遅れて『アール・ヴィヴアン』誌の一冊として出版されましたが、このような焦点をもった展覧会が日本国内で見られるようになったのは、1990年代半ば以降のことでした。

「再構築」展のすぐ後に、私たちは日本の漫画をテーマとした展覧会を企画しようとしていました。その頃日本の視覚文化において、もっとも魅力的、活発、かつ斬新な分野に見えたからです。しかし、この計画はスポンサーからも漫画の出版社からも興味を引くことが難しかった。また、「セルゲイ・アイゼンシュタイン」展(1988年)に続く企画として、黒澤明のアートとフィルムの大規模な展覧会を計画していたのですが、これも暗

礁に乗り上げてしまいました。監督自身はこうしたプロジェクトに対してははっきりと反対はしなかったのですが、おそらくまだまだ新作を作ることに意慾を燃やしている中、この企画はあまりにもメモリアル的に思えたのでしょう。それでも、他の数々の企画は続いて実現しました。最初のものは1985年8月に行われた原爆投下40周年を記念する展覧会で、被爆者たちによる当時の記憶を記す絵画とドローイングを広島平和文化センターからお借りして展示しました。¹⁰⁾「黒い太陽：4人の眼」展(1986年)は戦後日本の写真についての暗く、静寂な展覧会でした。¹¹⁾そして1988年には、カレー近代美術館との共催による草間弥生回顧展を開催しました。¹²⁾

さらに「再構築」展後、私たちはその当時まだ文化革命の荒廃から回復中だった中国でおきている事柄もすぐに考え始めました。しかし支援をとりつけ、資金を調達するには時間がかかりました。1986年の中国文化部長王蒙のオクスフォード訪問は好意的ではありましたが、その後の影響は少なかったのです。その間に新しい世代のアーティストが現れ始め、最終的には北京の天安門広場の大きな展示会場で「中国前衛芸術」展として、歴史的な学生運動の直前の1989年春に紹介されました。この運動が軍によって鎮圧されると、西側諸国は中国との文化的交流を維持できなくなりましたが、それでもなお私たちは資料収集とリサーチを続けました。1992年までに国際情勢は落ち着きを見せ、再び企画を押しすすめていると、ちょうどその時、ベルリンの世界文化会館を拠点に、ドイツとオランダのチームも同じようなプロジェクトに取り組んでいると聞きました。あちらではある西洋の中国研究の第一人者が関わっているのと違い、私たちは中国がその他の国の現代美術とどう関係しているかにもっと興味がありました。多少の不安を感じながらも、お互い協力し合うことに決定し、その結果、ドイツ側で『中国前衛芸術』というすばらしいカタログが出版されました。¹³⁾展覧会そのものはカタログほど示唆に富んではおらず、1980年代初頭以来の歴史的に重要な作品を含みつつもポップ・アートに焦点をあてすぎたきらいがありました——これは営利目的のギャラリーが強く推し進めていた傾向でした。このため、1993年に私たちはすぐ「中国前衛芸術」展に続く展覧会「静かなエネルギー：中国の新しい美術」において若い世代の作家たちによるインスタレーションとサイト・スペシフィックな作品に注目しました。¹⁴⁾この展覧会によってはじめてツァイ・チンヤン・チェン・ゼン・グ・ウェンダ・クワン・ウェイ・ホヤン・ヨンビン・ワン・ルーヤン・シ・ジアンジュン・ヤン・ジュエヤン・蔡國強、陳箴、谷文達、關偉、黄永砵、王魯彦、奚建軍、そして楊詰蒼がこの文脈で美術館に展示され、すぐに一般観衆の興味を呼び起こし、さ

註10

原爆被災者たちによるドローイング本はNHKが英語で出版し、この展覧会のカタログとした。展覧会の開催(1985年)は、米国の巡航ミサイルがイギリス本国に設置された時を同じくし、多くの人々がこれに対して反対運動を行った。

註11

M. Holborn, *Black Sun: The Eyes of Four* (細江英公、東松照明、深瀬昌久、森山大道の作品を含む), New York, Aperture, 1986.

註12

カタログ未出版。

註13

J. Noth, I. Poehlmann, K. Reschke [eds], *China Avant-Garde*, Berlin, Edition Braus/Haus der Kulturen der Welt, 1993.

註14

D. Elliott, L. Mephram, *Silent Energy: New Art From China*, Museum of Modern Art Oxford, 1993.

らにはスキャンダルすらひきおこしました。ある子供番組のキャスターが、
黄永祿のインスタレーション《黄禍》の一部であるアクリル籠に入れられた
5匹の蠍と2000匹のバッタの使用が、動物に対する残酷な行為だとして
美術館を告発したのです。

海外からの作家と仕事をする点では、アーティスト・イン・レジデンス計画がオクスフォード大学とサザン・アーツ・カウンシルの助成で行われ、
展覧会出品作品を制作する作家たちの支援を可能にしました。K.G.ス
ブラマニヤは「オクスフォードの御伽噺、他作品」展の出品作すべてを、
聖キャサリン・カレッジでの3カ月の滞在期間中、毎日美術館の古い塔の
天辺にあるスタジオで制作していました。ジョグジャカルタのヘリ・ドノは、
不安定なインドネシアの状況をテーマとした個展「ブローミング・イン・ア
ームス (Blooming in Arms)」^{訳註3)}の準備のため、東オクスフォードの古い
工場で1995/96年の冬を制作に費やしました。¹⁵⁾ この展覧会は作家の
以前からの絵画とインスタレーションの総決算とも言うべきもので、メディア
と一般観衆の両方から大きな反響を得ましたが、そのあまりの反響から
インドネシア大使館の代表者が『ザ・タイムズ』紙の記事を目にして
観覧に訪れ、その後、軍事政権に関する「不正確な表現」であるとして、
カタログを撤去するよう宣告してきました。その時作家はまだインドネシ
ア在住であったため、譲歩してその場をおさめることとなりました。

アジアが焦点になりはじめたのです。福岡では1980年代の初めから
散発的にアジアのアートの調査をしはじめました。¹⁶⁾ また、当時は特に
アジアの傾向を重点にというわけではなかったのですが、1987年には
第一回イスタンブール・ビエンナーレが開催されました。そして1990年代
初めから本格的な動きが始まります。1992年、ヴィシヤカ・デサイがニュ
ーヨークのアジア・ソサエティーにおいて、アジア各地のキュレーターを集
めたラウンド・テーブルを企画したのです。これをきっかけに多くの関係
者が初めて出会い、プログラム後にアジア・ソサエティーでは二つの展覧
会が開催されました。¹⁷⁾ 1993年になると、プリズペーンでアジア太平洋現
代美術トリエンナーレが始まり、同年アジアのモダンティエの概説本が初
めて出版されました。¹⁸⁾ また、1990年には東京で国際交流基金にアセ
アン文化センター(1995年アジアセンターに改称)が設立されます。現代ア
ジア美術専門の雑誌がオーストラリアと香港から創刊され、以降無数の
本やカタログが出版され、また、現代アジア美術展覧会が多数アジア諸
国、ヨーロッパ、そしてアメリカでも開催されてきました。こうした現象とそ
れの生み出すディスコースは世界中のキュレーターたちに影響をあたえ、

訳註3

このタイトルは複数の意味の複雑な絡
まりあいから成り立っている。例えば、
bloomは動詞形で花が開花することを
さし、ここでarmsを「武器・権力」と読
めば、インドネシアの軍事政権を揶揄
するように「最盛期の権力者」と解せ
る。また、bloomingという形容詞はイ
ギリスの俗語bloodyの代わりに使われ
るため、字義どおりに解釈すれば「血
まみれの武器」とも読める。もちろん
「花盛り bloomingの大枝 arms」と平坦
に読むこともできる。

註15

D. Elliott, G. Tawadros [eds], *Heri
Domo*, INIVA, London/Museum of
Modern Art Oxford, 1996.

註16

アジアの現代美術の展覧会が初めて
開催されたのは、1980年、福岡市美
術館においてであろう。その第2回展
は1985年に、そして1999年の第5回
アジア美術展が第1回福岡アジア美術
トリエンナーレへと再構成されて行わ
れた。

註17

この二つの展覧会とは、「アジア/アメ
リカ: 現代アジア系アメリカ人のアート
におけるアイデンティティ」展(1994年)、
そして「トラディションズ/テンションズ:
アジアの現代美術」展(1996年)であ
る。後者はアビナン・ポーサヤーン
によるキュレーション。

註18

John Clark [ed], *Modernity in Asian
Art*, Sydney, Wild Peony Press, 1993.

アジア地域全体に対する態度に本当の変化を示しました。人々が興味をもつようになった証拠です。

新しく東京に開設される森美術館の館長として、私はここ1年以上アジアで暮らし働いてきました。今、私はもう一足別のわらじをはいて、今までは遠くから眺めていただけのものの内部へとやってきたのです。私は日本で美術館を経営する上で新しい視点を取り入れると同時に、様々な地域文化を支援することも期待されています。そしてこれこそが、記憶に残る展覧会を提供することとともに、私の最重要目的となりましょう。2003年の秋、新しくオープンするこの美術館は、東アジアおよび東南アジアのクリエイターたちにとって、国際舞台への飛び板とならねばなりません。さらなる自信を身につけるために、また、広い世界との交流を促すために、現代の文化についてのより確かでクリティカルなディスコースを生み出さなければなりません。

そして私たちにフィットするエレガントで他とはまた違ったカットのズボンがきちんと身に付けられたとき、これから本当にどうドレスアップするのかを自分たちで決めることができるのです。^{訳註4)}

訳註4

ここではおそらくdress(着付ける)とaddress(聴衆などに語りかけること)をかけて使用していると思われるため、あえて「ドレスアップ」と訳した。

[手塚美和子訳]

パフォーマンスにおけるインド

アンモル・ヴェラニ

インド芸術文化財団理事長



アンモル・ヴェラニ
Anmol Vellani

私は芸術分野において、「表象されるアジア/表象されないアジア」について語る知識や経験を持ち合わせていない。舞台芸術の分野における「表象されるインド/表象されないインド」を考察することさえ難しく、また野心的すぎるとも言える。私がここで論じる舞台芸術とは、もちろんインドのそれについてであり、他のアジア諸国や非アジア系のものではない。そこで、インドがどのように提示され、あるいは不在になり、そして、表象されるのかについて言及する。また、私に与えられた任務を軽くするため、舞台芸術全般についてではなく、概ねインドの演劇における表象の問題を広く考察していきたい。

それでは、インドの演劇の中で、インドはどのように表象されているのだろうか。また演劇の公演を手掛ける各種エージェントはどのように関わっているのだろうか。この問いに答えるには、二つの道筋をたてて検証することが有効であろう。まず、最初に「表象(上演)される演劇/表象(上演)されない演劇」について、幅広い観客層に対して影響力のある人が誰なのか検証してみるべきであろう。パフォーマンス・プレゼンターとスポンサーは——独自の視点、偏頗や嗜好、観客の気質、あるいは公演する時のコンテクストを理由に——特定の演劇形態を無視したり、軽視したりする傾向にあり、つまるところ、暗に表象(上演)される演劇についても同様のことが言えるのではないだろうか。また、プレゼンターやスポンサーが公演する演劇で表象されるインドは、どのような概念で提示され、あるいは抑制されているのだろうか。

次にパフォーマンス・プロモーターやプレゼンターによって支配されている演劇市場について検討する必要があるだろう。市場は、インドの演劇の方向性、内容、そして形式のみならず、実演者の芸術的アイデンティティにも影響を及ぼすからだ。この他にも演劇が適応していくほかの環境的要素について考察する必要があるだろう。というのも、そこには演劇を通して表象されるインド/表象されないインドへの影響が見て取れるかもしれないからである。

二番目の検証事項は、非常に重要である。というのもパフォーマンス・プレゼンターやスポンサーは、演劇自体が表象しようとするインド以外のインドを表象することはできないからだ——もちろん、公演方法が不正確であったり、公演するコンテキストの中で表象の方法が歪曲される場合はその限りではない。また、立場の弱い演劇は、市場に適應するだけでなく、パトロンや支援者の合図に合わせて行動すること、ターゲットとなる観客層に合わせて「調整」すること、あるいは国の支配的な政治体制、言語、アイデンティティと「共謀」することへの圧力がかかる。

ひとつ目の検証事項を考察するにあたり、私はインドを拠点にしているプレゼンターやスポンサーを中心に議論を展開したい。具体的には、(1)民間企業、(2)インドのインディペンデント・フェスティバル主催者、(3)政府、そして(4)地方の文化機関である。

(1) 民間企業

インドのビジネス社会は、芸術を直接援助する活動が社会貢献になるとは認識していない。その代わりに、マーケティング予算を使って展覧会や舞台芸術、芸術祭やツアーへ協賛している。企業としてはイメージを重視する中で、ブランド力強化の戦略の一環として芸術活動を支援しているので、当然ながら、認知されやすく、かつ影響力の大きい、確立された安全な「尊敬に値する地位にある」芸術の方が支援しやすい。芸術イベントやプログラムへの協賛は、支援活動を通して、商品のターゲットとなる観客を掴むことを主たる目的としている。

企業が地方演劇や、多様な地方言語による現代演劇を支援することは稀である。しかしながら、たばこと酒造会社による英語劇への支援の歴史は長い。一般的には植民地主義のなごりだと見られる英語劇には、政府からの支援は全く期待できない。にもかかわらず、企業が支援する根拠は明快だ——商売になるからである。たばこや酒造関連の企業は、自社製品を印刷物や電子メディアで宣伝することが禁じられているため、英語劇はプレミアムブランドにふさわしい客を引き寄せる手段としてみなされている。

しかしながら、今この議論に沿って論ずるべき点は、企業がスポンサーとなった時にどのような演劇を観客に向けて表象するかという点である。演劇における企業協賛の、最新の例を考察してみよう。今年の10月22日、UBグループのマクドウェル株式会社は、比較的高価なウイスキ

一のブランドである「シグナチャー」の名を冠した、一連の演劇祭のスポンサーとなる計画を発表した。『ザ・アジア・エイジ』紙の記事によれば、「マクドウェルの演劇祭が、他のフェスティバルと異なるのは、・・・国内の各都市で・・・他の首都圏の演劇を鑑賞することが可能になるということだ」¹⁾とある。『バンガロール・タイムス』紙のインタビューの中でUBグループの酒類販売部代表であるヴィジェイ・レーキ氏は、バンガロールで開催された本フェスティバルについて、「ムンバイの最高の演劇をここの観客に見せるため」²⁾と述べている。

註1

'Giving theatre the Signature touch,'
The Asian Age, October 23, 2002.

註2

'Audiences look forward to unique
entertainment,' *Bangalore Times*,
October 24, 2002.

レーキ氏は「最高の演劇」が「最高の英語劇」を意味するとは明言していない。他紙の記事でもまた、この重要な条件に触れていない。レーキ氏はムンバイが世界で唯一、4つの言語——英語の他、マラーティー語、グジャラート語、そしてヒンディー語——で主だった演劇活動が行われている都市だということまでは知らないとしても、ムンバイの現代演劇の言語が英語だけではないことは認識しているだろう。むしろ、彼はムンバイで公演される最高の演劇が、必ずしも英語劇ではないことも知っているはずだ。

しかしながら、レーキ氏の無作為な発言に対して、彼が対象とする観客が説明を求めるともないだろう。「シグナチャー」演劇祭を見に来る人々のほとんどはもともと英語劇しか見ない観客層だからだ。彼が他の言語による演劇を排除しても、顧客の意識構造の中にもともとそのような演劇の存在がないので、観客にその事実を悟られることはない。これを見に来る観客は、英語以外の言語で行われる演劇の社会環境および都市の現実からは閉ざされた世界に属する観客層だからだ。英語劇は、その内容（広くは西洋演劇）や表象において、このような観客の社会的な孤立した立場を反映している。それは、まるでそれ以外の演劇がインドには存在していないかのようである。

企業スポンサーは、対象となる観客層に合わせているからこそ、このような方法で英語による演劇を表象できる。端的に言えば、彼らは観客が関心を持つ表象に合致した演劇をそのままスポンサーとして表象している。企業がそのような行動をとるのは驚くに値しない。結局彼らは、自社商品を購入する消費者の欲望と期待を満たすために芸術を支援しているのである。

しかし、このような現象は広く一般的に見受けられるものなのだろうか。企業スポンサー以外のインドの演劇プレゼンターもまた、顧客の属性に支配されながら、どのような演劇を公演し、またどのように表象するの

かを決定しているのだろうか？アーティストも同様に受け身になって、市場に誘導されながら作品を制作し、作品を表象しているのだろうか？伝統演劇は、彼らの代表者が取り込みたいと考える顧客層に対応して、修正されているのだろうか？

(2) インディペンデント・フェスティバルの主催者

協賛企業は、好んでインドの英語劇を支援すると述べたが、ひとつだけ例外がある。企業は、インディペンデントなアーティスト・グループが主催する複数言語の演劇公演のある演劇祭にも協賛している。このようなフェスティバルは広範囲の観客を取り込み、メディアでも大きく扱われるため企業も関心を寄せるのである。

インドで定期的に行われるインディペンデント演劇祭は二つしかない。ひとつはムンバイのプリトゥヴィー演劇祭で、1990年代に急速に注目を集め、今では毎年行われるようになっている。時には、他の都市へ巡回することもある。このフェスティバルに一貫した性格はない。その時々によって、ある地方の公演を扱ったり、全国レベルのものを扱ったりしているが、ヨーロッパの演劇ばかりを特集した年さえある。全国レベルの演劇を扱う年には、インド演劇が非常に幅広く紹介される。例えば1997年には、複数言語による多様な現代演劇を上演し、舞踊団や民族劇まで上演した。もうひとつの演劇祭の例は、コルカタ(カルカッタ)のナンディカル国民演劇祭で、前者より古いが規模は小さい。1980年代より毎年、地方のある演劇グループが主催者となり、インド各地の演劇をはじめ、時には南アジアの他の諸国の演劇も紹介している。

二つのフェスティバルは、相違点もあるが、共通点のほうが意義深い。インドにおけるインディペンデント演劇祭やそれに類するものは、それぞれ異なる目的のために存在する。例えば、政府から無視される作品を公演することによって、政府が捉えるインド演劇に抵抗しようとする場合もあるだろう。また、メインストリームの演劇では描かれない、特定の経験や志に焦点をあてた作品を上演することもあるだろう。しかしプリトゥヴィーとナンディカルの演目の選び方は、インド演劇における特定のポジションをあらわすわけでもなく、また、演劇界に特定の目的をもって介入することに関心があるわけでも、確固たるアイデンティティを確立する意志があるわけでもない。

結果として、これらのフェスティバルは退屈な「中立性」をあらわす。毎年、どのような基準で特定の劇団や演目が対象から外されているのかは

決して明らかではない。公演の選考基準は、先進的なコンセプトやフェスティバル固有の条件に基づくものではなく、劇団の評判、前回のフェスティバル公演での人気、最新作に関する口コミ情報などが基準となっている。ナンディカル国民演劇祭のディレクターは、数回にわたって私を訪ねてきているが、毎回「最近何かいい作品を見ていないか?」と尋ねてくるのである。

しかし、インドのような国の国民演劇祭で作品を選考する際にこのような質問が基準となるには、彼がインド演劇とその観客について、前提としている条件があるのだろう。それは、現代演劇の観客の大多数を占めるインド都市部の中流階級がひとつの美学を共有していること。また、インド演劇は国内ではほぼ均質化しているため、それを解きほぐす必要はないと仮定しているのだ。すなわち、演劇を創作するコンテキストが多様であるにもかかわらず、演劇そのものはそれほど多様ではないと考えているのだ!

このようなフェスティバルのディレクターの先入観は、あながち根拠がないわけではない。ここではあえて説明しない様々の理由により、インドの都市型現代演劇は同質であり、また関心事についても著しく類似している特徴がある——インドほどの多様性をもつ国にしてこれは幾分か驚くべきことだ。インドのフェスティバルの公演の多くは、誰もが知っている神話、伝説や歴史、単純な民話、古典的なサンスクリット劇、あるいはこの国の中流階級が一般的に直面する個人的なジレンマや問題に基づいている。故に演劇祭で表象されるインドは、概ね中流階級が共有するインドである。そして、地域別の言語や歴史、文化の違いによって識別されるアイデンティティの問題ではなく、中流階級を統一する価値観を物語る演劇なのだ。

インドにおけるすべての現代演劇が、中流階級の共有する世界や想像力と結びついているわけではない。中には、目の前の環境と取り組み、ローカルな感覚、歴史、関心事、世界観と深く関わる演劇もあり、それ故にその固有のコンテキストの観客に向けた意義や趣旨が、全国向けの公演では失われてしまう。このような演劇が国民演劇祭に時々登場したとしても、それは偶発的な出来事に過ぎない。フェスティバルのディレクターは、そのような公演は、観客にとって意味や妥当性がないことを理解しているので、招聘することもない。彼らの関心は、「良質」の公演を提供することであり、観客に「翻訳」しなければ成立しない公演を見せることではない。言い換えるなら、彼らはインド演劇の中にある複数の異なる

現実に向けて扉を開けなければならないという責務を自覚していない。

(3) 政府

インド政府はインド演劇のスポンサーであると同時にプレゼンターでもある。国立演劇学校(NSD)は文化省の助成で、バーラト・ラング・マハウトウサオ(インド演劇祭)という国民演劇祭を1999年以来毎年デリーで主催しており、2002年には主催した公演は144に及ぶ。

バーラト・ラング・マハウトウサオとインディペンデント演劇祭とは、規模の違いはあるもののそれ以外にさして差異はない。2002年に発行された分厚いフェスティバルの刊行物の中に、演目の選考において顕著な自由裁量ならびに差別化の欠如を相殺する、フェスティバルの指針や趣旨説明を求めるのは骨折りに損である。

その刊行物には、大臣や官僚、NSD事務局関係者と「メディア批評家」の挨拶文が多く記載され、統計的資料作成への執念を露にしている。何本の公演が、いくつの州で、いくつの言語を使って上演されたかということを繰り返し強調している。「国内で行われた中では最大」³⁾であること、また、毎年規模が拡大していることが重要なのである。⁴⁾ また、おそらく、政府の平等かつ公平な姿勢を示すために、フェスティバルがあらゆる演劇を網羅し、包括的であることが重視されている。よって、このフェスティバルは、ありとあらゆる現代演劇を対象とする。頑固にも反政府姿勢を貫く政治的なストリート・シアターでさえ、公演の機会に恵まれる。この類のストリート・シアターに政府がお金を出すなど、数年前までは想像もできないことだった。

政府が、中立的な立場で演劇に携わるようになったのはごく最近のことである。それまでは、長い間、「地域固有の(indigenous)」現代演劇を積極的に奨励してきた。1980年代に、パフォーマンスアーツの政府系機関であるサンギート・ナータク・アカデミーが、舞台監督を支援するためそれぞれの監督の出身地の民族劇に基づいた舞台制作を支援する事業を展開し、その成果は地方や全国規模のフェスティバルで発表された。このような事業を通して、「純粹」にインド的な現代演劇の出現を誘発し、これまでの西洋ドラマトゥルギーの「嘆かわしい」呪縛から解放されることが期待された。アイデンティティへのこだわりが、「ルーツの演劇(theatre of the roots)」を国をあげて奨励する背景にあった。⁵⁾

「ルーツの演劇」の標準に合わせて芸術的なアイデンティティを構築するディレクターもまた、彼らの作品を国際的なフェスティバルに推奨し、支

註3

Bharat Rang Mahotstav IV - An Overview (NSD, 2002) p. viii.

註4

前掲書, p. xii.

註5

「ルーツの演劇」に関する洞察力のある批評は次を参照。Rustom Bharucha's 'Notes on the Invention of Tradition' in *Theatre & the World: Essays on Performance & Politics of Culture* (Manohar, 1990), especially pp.266-270.

援する政府の偏った姿勢に恩恵を蒙ってきた。今のインドが抱える現実と批判的に向き合い、「インドらしさ」を謳うことによって、この類の演劇は海外の観客に向けて、民族性の強いエキゾチックなインドを映し出す。本来、部族的、封建的、現代的かつポストモダンの要素を同時に持ち合わせることから起こる矛盾やひずみといった問題に直面するインド社会の姿はそこにはない。さらに、公的な認定を受けているため、そこで描写されるインドには、重複しつつ混在するアイデンティティや、インド文化が抱える融合的でハイブリッドな衝動、現在の政治的境界線を超えて全国的なつながりを見せる文化的結びつきの歴史への認知も欠如している。こうした現実には、言語と地域アイデンティティの政治性を奨励する現代演劇には認められない。

政府による「ルーツの演劇」への支援は、(おそらく論争や批判を引き起こしたこともあり)今でこそ下火になっているが、その痕跡をいまだとどめている。すなわち、全国あるいは海外の観客を優先する監督をひと世代生み出した。彼らは、遠隔地の市場を維持するために、お決まりのテクニックやしきたりを利用/再利用しながら、使い古された法則を使って演劇を再生するが、目の前にいる観客に彼らの公演が意味を持つのかどうかについてはほとんど関心がない。彼らの中の何人かは、インド国内一般および海外においては高く評価されているにも関わらず、ローカルな問題や関心、そして現実とは隔たりのある内容の作品を制作するため、出身地の州の観客には敵意を持たれているということは驚くべきことでもないだろう。

「ルーツの演劇」は、制作現場となる地域の外で高く認知されて、評価されやすいように、身体的な運動と群像構成、視覚的スペクタクルに深く依拠している。ジャンム州を代表する劇団「ナトラング」のディレクターであるバルワント・タークル氏は、次のような理由により、言語の使用を最小限に抑えた演劇を弁護する。すなわち、「俳優の身体を通して体現される概念は、言葉以上に伝達する力を持つ。私は言葉の壁を取り払いたいのだ。イメージは、固有の言語や詩的な感性や普遍性を併せ持つ」⁶⁾のだ。しかし、タークル氏の描くイメージを使って普遍的なコミュニケーションを成立させるためには、そのイメージをかなり単純化せざるを得ない。果たして、そのようなイメージをもって、ジャンム固有の複雑で悲劇的な現実を探求できるのだろうか？ 言葉の力を借りずして、テロの影におびえる人々の心と身体の傷のニュアンスや深さを伝えることができるのだろうか？ ナトラングが最も雄弁に語るべきテーマについて、あえて沈

註6

'In Search of a New Living Theatre,'
The Hindu, June 22, 2001.

黙していることは驚くべきことなのだろうか？

(4) 地方の文化機関

インド国民一般の観客や海外の観客を対象とした演劇は、現代「ルーツの演劇」だけではない。伝統演劇もまた、地域限定の姿勢を克服するために軌道修正してきた。フィリップ・ザリーリ氏によると、例えばケーララ州で最も有名な舞踊であるカタカリをケーララ州以外の観客に合わせて刷新するにあたり、地元の文化機関が奨励した事業が二つあるという。⁷⁾ 二つの手法とも、カタカリを再構成するにあたり、カタカリを『普遍的な』伝達力をもつ芸術形態⁸⁾ にする欲求が作用しているとザリーリ氏は述べている。よって、例えば、西洋演劇にみられるリアリズムに基づく演出が導入され、言語表現は最小限になり、日常生活の感情が誇張されるようになった。

ザリーリ氏によれば、カタカリを再構成する二つの試みは、「既存のしきたりや伝統について、新しい観客を『教育』すること」より、「彼らが想定する観客の鑑賞方法や楽しみ方に合わせて、カタカリ自身のシステムを修正し、翻案する」道を選んだのである。⁹⁾ 言い換えれば、「仲介」を必要とせずに、新しい顧客がカタカリへ関心を寄せる方法を模索してみたのだ。¹⁰⁾ 「ルーツの演劇」がまさに同じ目標を掲げていたことをここで思い出す意味があるだろう——すなわち、いかなる観客に対しても、解釈も解説も必要としない演劇を創出すること。民間企業にしても公的機関にしても、演劇の主催者は、明らかに誰も観客を「教育」することが、自分たちの果たすべき役割だとは思っていない。舞台そのものがすべてを語ることを期待している。演劇を概念化し、キュレーションを施し、教育するといった責任に対して概して消極的な姿勢は、固有の公演や伝統にみられる複雑な違いを伝達できず、失敗に終わっている。また、さらに深刻なのは、この姿勢が複雑で差異の際立つ演劇を「回避」する演劇を創作し、上演するという嘆くべき傾向と一体となっていることである。

前近代的パフォーマンス形式に新しい観客の関心を「引き寄せ」、また、新しいコンテキストの中でも引き継がれるようにするには、再構成以外の選択はないと主張することもできるだろう。固有の観客やコンテキスト以外の場所では、パフォーマンスの形を大幅に歪曲しなければ公演が成立しないパフォーマンスには、仲介を加えてもあまり役に立たないだろう。というのも、特定のパフォーマンスの形は、特定のコミュニティの中でその趣旨や意味が成立するのであり、宗教的儀式、通過儀礼、祭事、なら

註7

彼の次の著述を参照。'A Tradition of Change: The Role of Patrons and Patronage in Kathakali Dance-Drama' in *Arts Patronage in India: Methods, Motives and Markets*, edited by Joan L. Erdman (Manohar, 1992), especially pp.130-140.

註8

前掲書、p.132。

註9

前掲書、p.135。

註10

新しい観客に向けて伝統演劇を再構築する別の例は次を参照。Rustom Bharucha's 'Notes on the Invention of Tradition' in *Theatre & the World: Essays on Performance & Politics of Culture* (Manohar, 1990), especially pp.261-266.

びに生活のリズムと密接に結びついているからである。

しかし、これらの理由によって、インド政府が海外の顧客に向けてタイヤムをダンスの一種として紹介することに躊躇することはない。タイヤムは、もともとケーララ州の儀式で行われるパフォーマンスで、人間のさまざまな欲望を満たしたり、災厄や危険を追い払うため、神々、悪魔、叙事詩の登場人物、蛇、悪魔、精霊、祖先あるいは英雄が動員されて崇められる。ケーララ州の地元の文化関連団体も、タイヤムをダンスの一種として捉えている。タイヤムが求めているのは、参加者ではなく観客だということを示すことによって、遠く離れたところにいる判断力のない観客によるタイヤムの消費を誘導する。このような新しい定義の中で隠蔽されるタイヤムの要素、あるいは、新しいコンテキストの中で失われる要素については、誰も触れないまま沈黙が守られている。政府がタイヤムのコンテキストを解体しなければならないのであれば、せめて、「出演者」と「観客」に向けて、このような「表象」がいかにかタイヤムの形式的アイデンティティを歪めてしまっているのか、説明する責任がある。さもなければ、観客は、オリジナルなコンテキストに極めて近い形で再現されたタイヤムの「パフォーマンス」を鑑賞しているつもりだと理解しても仕方のないことだろう。タイヤムをこのような形で提示しつつ、他の方法で表象する試みがほとんど行われない場合、偽物が本物に代わって横行するという結果を招く。

以上、最初の検証事項に戻って、二つ目の検証事項で議論されるべき問題も参照しながら議論を進めてきた。そして、インド演劇の発達過程におけるプレゼンターやスポンサーの影響力についてまず言及した。同様に、演劇自体が、想像されたものであれ、投影されたものであれ、現実のものであれ、その観客や市場の要請に合わせて軌道修正している点についても触れた。それでは、インドの演劇が適応し、あるいは制約を受けるその他の権力や状況はあるのだろうか。

私はここまでのところで何度か言語と地域のアイデンティティの政治性について言及してみたが、それが、インドの現代演劇の課題を形成する中でどのような役割を果たしてきたかは、簡単にしか触れなかった。そこで、最後に、政治的要素がいかなる方法で、またいかなる理由で、スポンサー、プレゼンター、観客、そして市場の行動よりもはるかに深くインド演劇に影響を与えているかについて述べたいと思う。その影響力は、演劇人が自分たちの芸術的アイデンティティを定義し、また作り出すため

の思考過程にまで及ぶものである。

インドでは、言語的要素が各州を分ける政治的な境界線を決定してきたため、アイデンティティを定義する上で言語がこれまでに増して重要な記号として扱われるようになってきている。州政府の各種の芸術文化関連の賞、奨学金および助成金は、母国語の種類によって特定の州に所属するという「認定」を受けた個人のためである。芸術家および芸術家グループは、国からの助成を受けるためには、まず、それぞれの州政府による承認を取りつけなければならない。政府は、芸術支援のために最大規模の財源を持っていることを忘れてはならないだろう。

したがって公的資金の助成を受けるために、舞台アーティストや劇団は、自分たちが居住する州に属し、またその作品がそこに根ざしていることを立証する必要がある。州政府が推奨し、後援するアーティストの中に、両親が他の州の出身で、アイデンティティが複数混在している人はめったにいない。州政府の目にかなうためには、演劇的アウトプットの中に地域色を強く打ち出すことが重要である。また、州の公認言語で上演される演劇でなくてはならない。その上に主題や様式に地域独自の特徴があればさらによいとされている。

結果的に、インド演劇には——脚本や演出のいずれかを問わず——インドの多言語的現実を映し出す機会がほとんどない。バンガロールの人々の多くは、4つの言語をあやつる。またインド人にとって、会話の途中である言語から別の言語へとシフトするのは日常茶飯事だ。さらに私たちは今、言語が相互にますます深く浸透する様子を目の当たりにしている。ヒンディー語と英語が一緒になってヒングリッシュとして表現されるように、一種の言語のクレオール化を引き起こしている。どの文章にも英語とヒンディー語の両方から引用したことが使われている。ヒングリッシュは、今や若者の言語としてインド各地で普及しつつある。広告、MTV、昼メロおよびインドの大衆映画は、言語にまつわるこのような現象を映し出し、そのさらなる成長と発展に貢献している。このような状況に比して、演劇の言語は時代から逸脱したまま、現実のインド人の会話形態から切り離された状態にある。会話というのは、会話している人たちが自分をどのように捉えているのかを映し出す。しかし、インド演劇は、このように新しく、更新されたアイデンティティの形成を捉えるどころか、それを受け入れることさえできない。

言語の政治性は、舞台アーティストの多様で重層的アイデンティティを抑圧し、「自己」否定に似た結果を招いている。自己が複数言語の混在

によって形成されていたとしても、それは作品の中には描き出されない。(インド演劇は、カーストや宗教の対立を主題にしたとしても、カーストや宗教が混在する個人の問題に焦点をあてることはない)。また、遍歴、移動 (displacement) や移民によって身につけた新しいアイデンティティが演劇によって表現されることもない。ひとつの州から別の州に移住した人の経験や、ディアスポラから「帰郷」する人の苦難を模索するというあらすじの脚本や演出は今なおよく見かける。また、自分たちの中にある西洋的要素を追い払い、インドの植民地の歴史が与えた影響をアイデンティティの中から消し去らなければならないというプレッシャーを感じている様子も顕著である。このような状況を考慮すると、これまでインド演劇が複数の場所に同時に所属したり、あるいはどこにも根付かないまま生きる人物を主人公とした作品を作ってこなかったことにあまり驚きはしないだろう。

複数の異なる世界を横断するインド、あるいは、その隙間を埋めるインドの姿が、演劇を通して適切に、あるいは十分に表現できていないとすれば、それは、ある部分では、インドの脚本家、監督および俳優が、自分の本当の姿——分断され、未解決で、しばしば矛盾に満ちている——を芸術を通して語ることを許してこなかったからだ。その結果、彼らの作品からは、多くのインド人が生活する世界が抜け落ちている——分離された忠誠心、ハイフンでつながった存在 (二つ以上のアイデンティティが共生する存在)、融合するには多様すぎるアイデンティティ、そして緊張と対立の世界。また同時に、周縁に属する世界からもたらされる新しい展望と自由も存在しないのである。

[黒木実奈子・帆足亜紀訳]

チャン・イーモウ

張藝謀の『あの子を探して』—ある移動の寓話

レイ・チョウ | 周蕾

ブラウン大学近代文化・メディア学部/比較文学部教授

チャン・イーモウ

張藝謀は、最近の映画のひとつ『至福のとき』(1999年)のなかに、視覚性に対する彼の一貫した弁証法的姿勢を総括するとも言えそうな、注目すべきシーンを挿入している。老趙という男から結婚の申し出を受けたばかりの太った女性の家で、深圳に逃げて行ってしまった彼女の前夫が置いていった娘である盲目の女の子に、私たちは出会う。結婚を望む彼の印象を良くするために、その太った女性は、いつもなら継娘を邪険にあつかうのに、彼女にアイスクリームを出してやる。しかしこの親切なふるまいが続くのも、この男がいる短い間だけだ。彼が帰ってしまうと、すぐさま太った女性はアイスクリームを盲目の少女から手荒く取り上げ、なにさまのつもりだと罵倒しながら、冷蔵庫に戻してしまうのである。

このシーンからなんらかの道徳的教訓を引き出すことも可能だが(たとえば、人間の偽善という嘆かわしい状況を描いた、よくある情景のひとつとして見ることによって)、より興味深いのは、見ることの記号学と政治学に関して、このシーンが提供する示唆に富んだ解釈のほうだ。つまりここでは、特定の価値が実現され交渉されるさいの、ある種の物質的な記号として、視覚そのものが扱われているのである。太った女性のご都合主義的なアイスクリームの扱い方が示しているのは、世界を接近可能なものとする視覚が、自然なものではなくて、人工的な現象であること、さらにはきわめて利己的な操作が可能なものである、ということだ。太った女性は意識的にチャオの視覚に訴えるべく、自分自身の優しさを演技する。が、いったんその視覚が存在しなくなると、この演技を続ける必要はなくなる。言いかえれば、視覚とは、私たちが普通考えているような、透明な媒体でも理解の手段でもない。むしろそれは、(ほかの)人間の身体に埋め込まれた監視のメカニズムなのだ。つまり、ほかのどれかが見ているとき、ひとは適正に振るまわなくてはならないが、そうでない場合にはそうすべき本質的な理由はなにもない。チャオが「見ている」ものは、実際、彼が明らかに見えていたり、理解している、と考えていることは反対のものだから。太った女性の行いが私たちが当惑させる



レイ・チョウ | 周蕾
Rey Chow

のは、多くの人の信念とは反対に、彼女が視覚の機能を自分自身の良心とはしていないこと、すなわち自動的な自己監視の働きを担わせるようなかたちでは、内在化したり本質化したりしていないからである。この婦人にとって視覚とは、恣意的で外在的な機能を持ったもの、自分自身の利益のために利用されるべき手段に過ぎない。映画がこの盲目の少女をめぐって引き起こされる出来事によって示していくように、視覚は妨害にもなり得る。それは他人をごまかす精巧な虚偽のネットワークでありながら、皮肉なことに、自分をますます深く捕えてしまう何ものかなのだ。視覚を有するとは必ずしも盲目であることの反対ではなく、状況によっては盲目の延長ともなりうる。それは、肉体的な視覚障害と同じくらい、現実を歪曲し妨害する一種のハンディキャップでもあるのだ。¹⁾

明晰さとか知恵、透徹した観察力などと伝統的に結びつけられてきた視覚的媒体の物質性を、このように明確に把握していること。このことが、張藝謀の1990年代中葉から後期、それに2000年代初期の映画の、いまだ傑出した特徴であることに変わりはない。だが一方では、やや誤解を招くような批評的合意もあって、それによれば、張の最近の映画は、彼を国際的に有名にした初期のもの——『紅いコーリャン』(1988年)、『菊豆』(1990年)、『紅夢』(1991年)——とは明らかに異なっているというのだ。²⁾ 現在しばしば言われるのは、張が以前の、すでに古典とされている映画のオリエンタリズム的スタイル、すなわち、外国の悪魔たちの趣味に迎合するために、神話化された不朽の中国を描く作品様式を、多かれ少なかれ捨て去り、その代わりに、現代の中国社会における普通の人々の生活を描写するリアリズム的映画様式を採用するようになった、というものだ。たとえば高名な文化批評家である張頤武は、『秋菊の物語』(1993年)、『キープ・クール(有話好好説)』(1997年)、『初恋のきた道』(1999-2000年)といった映画が、『あの子を探して』(1999-2000年)や『至福のとき』と同様、大陸中国の映画産業の変化にしたがった様式的変化を示しており、それはグローバリゼーションの圧力によって、今日の中国の問題に対する、より内向的なアプローチを取るよう強いられた結果だ、と論じている。³⁾ 張藝謀がそのような変化を経てきたとするならば、彼もついに、かつては彼の映画をもっとも敵視していた中国の政治当局に受け入れられ、認証さえされるようになったとも言えるかもしれない。中国政府は、1998年9月、北京でのプッチーニのオペラ『トゥーランドット』の前例のない国際的共同上演(指揮はズビン・メータ)の演出を張が担当することに同意したばかりか、2008年のオリンピックを中国に

註1

『至福のとき』に関するこの短い考察は、ここで扱う映画『あの子を探して』への導入として書かれており、設定された字数制限の関係から、これらの映画の十分な分析はほかの機会に行いたい。

註2

たとえば張の作品の進化を論じた『あの子を探して』の特集、『一箇都不能少』影片各案分析(『中国电影美学』1999年(2000年10月発行))、それに、『電影芸術』第一号(2001年1月5日)、第三号(2000年5月5日)、第五号(1999年9月10日)での、この映画に関する議論を見よ。

註3

張頤武「再読想像中国、全球化的挑戦と新的内向化[中国を再想像すること——グローバリゼーションの挑戦と新しい「内向的傾向」]」、『電影芸術』第一号(2001年1月5日)、pp.16-21。張頤武によれば、1980年代に第五世代の監督たちによって作られた映画は、中国映画の伝統であった「内向的視線」をもつ映画(中国の歴史と社会に対する関心が第一であるような映画)に反抗することができた稀有な時期を象徴しており、それゆえ、ほかの社会の注意を引くことを目的とする「外向的視線」をもった映画をつくりだした。しかし最近の世界的経済不況の影響で中国映画の海外市場が収縮することで、そうした外向的視線の時期は過ぎ去った、と張は論じる。彼によれば、グローバリゼーションが逆説的に「内向的視線」の映画の伝統の復活をうながし、中国の内部的問題をおもに描き、中国の観客に向けた映画が作られるようになった。「グローバリゼーションは映画にとって背景ではなく、内部の問題なのだ」と張は書いている(p.19)。