

●目次

芸術文化団体にとってのNPO法	伊藤裕夫	1
「ユニークな」日本から「ふつうの」日本へ	マイケル・ジャクソン	1
大阪から見た関西演劇——その変遷と現在	岩崎正裕	8
scenes from Morishita Studios		10

芸術文化団体にとってのNPO法

伊藤裕夫

はじめに

特定非営利活動促進法(以下「NPO法」という)が成立・公布されてから1年余、施行からも半年以上たつ。現在、この法律に基づく申請受理数は全国で1008件、そして認証件数は394件(残りは審査中で、現段階で不認証は2件のみ)¹⁾で、活動分野(NPO法の別表にある12分野;ただし平均して3つ以上の活動分野をあげており活動は重複している)では「保健・医療・福祉」を掲げている団体ももっとも多く、次いで「まちづくり」「子どもの健全育成」と続いている。

芸術文化分野では、全国認証第1号となったふらの演劇工房(北海道)をはじめ、奈良県青少年文化振興協会(奈良県)、萩子どもセンター(山口県)、花巻文化村協議会(岩手県)、静岡市民劇場(静岡県)、福祉芸術文化研究会(三重県)、子ども劇場全国センター(経企庁)など、30団体以上が認証を得ている(別表の分類「文化・芸術・スポーツ」を掲げている団体数はもっと多い)。ほとんどは、先にあげた「福祉」、「まちづくり」、「子ども」と重複する団体(実際、芸術文化系で約半分を占めているのは子ども劇場の地域センター)であるが、芸術創造に関わるものでも、演劇分野でク・オウカシアターカンパニー、音楽分野で京都フィルハーモニー室内合奏団(申請中)などがNPO法人として新たな出発を始めようとしている。

しかしながら、芸術文化分野においてはもう一つ関心が低いことも事実で、特に芸術創造に関わる団体や文化施設などでは、有力な団体はすでに何らかの法人格を有していることもあり、NPOについては他人事と考えている部分が少なくない。

こうしたことから、本稿では、まずNPOとは何かについて、NPO法の成立を踏まえ改めて問い直すとともに、NPOが今日求められる社会的な意義を明らかにした上で、芸術文化団体とNPOとの関わりを概観し、最後にこれからの社会における芸術文化活動のあり方を、NPO法人化の意味——その問題点と可能性の検討を通して提起する。

1. NPOとは

NPO(Non-profit Organization)とは何か。それは、先般のNPO法

の成立で、ある面では明確になったと同時に、他方で概念の混乱を起しつつある。

確かに、法律の成立により、わが国におけるNPOが、狭義には「特定非営利活動法人」という法人格を取得した団体ないしその要件を備えた団体と明確にはなった。すなわち、それは「特定非営利活動(別表に掲げる活動に該当する活動であって、不特定かつ多数のものの利益の増進に寄与することを目的とするもの)を行うことを主たる目的とし」、「営利を目的としない」団体で、宗教・政治を主たる目的としないものとされている²⁾。

しかし、理念上NPOの概念はもっと広範なもので、もっとも広義には「政府でも企業でもない組織」の総称、あるいは「非配当(活動によって得た利益を出資者や関係者に分配しない)」を原則とする民間組織という捉え方もある。また、アメリカのジョンズ・ホプキンス大学を中心に世界の研究者がプロジェクトチームを組んで進めている研究³⁾では、次のようなNPOの組織特性を基準としてあげ、民間により行われる文化、教育、保健医療、社会福祉、環境、まちづくり、国際活動など、幅広い活動をあげている。

- ・形式性: 規約や定例会合、活動の継続性など、組織的な整備
- ・非政府性: 組織として政府から独立(政府からの資金援助や理事等の派遣は阻まない)
- ・非営利性: 利益の非配当原則=活動へ再投資(人件費としての支払いは構わない)
- ・自己統治性: 活動を自分で管理すること。外部の組織によりコントロールされない
- ・自発性: 組織の活動や管理に関して、ボランティアな参加があること

わが国でも、NPO法が具体的になる前、そうした法制度の必要性を訴えた研究⁴⁾では、主に1980年代以降、社会福祉(特に在宅高齢者福祉や障害者自立支援など)や環境保全、まちづくり、国際協力・支援、文化芸術などの分野で生まれてきた、市民による草の根的な「市民(公益)活動」を、従来の財団・社団法人や社会福祉法人などの公益法人と区別してイメージしていた。

このように、NPOとはその活動範囲も特性も論者によって若干の隔たりがあり、特にわが国のNPO法人は、その原型になったイメージが「市民活動」団体であったことや、既存の公益法人との「棲み分け」という問題からくる「特定」性など、わかりにくい部分が少なくない。しかし、NPO法人はその取得が従来の公益法人に比べてはるかに容易であり、また社会に開かれている(情報開示の義務づけ)など、これからの市民社会にとって必要な法人格として登場したものであることは留意すべきことであ

ろう。

では、NPOのこれからの社会にとっての意義とは何か。

2. NPOの今日的意義

わが国で一般的にNPOに関心が寄せられるようになるのは阪神淡路大震災以降のことであるが、しかしながら、NPOに代表されるような民間による非常利活動に対する関心は、国際的にも、またわが国においても、1980年前後からみることができる。

国際的な視点からの関心の背景については、前述した国際プロジェクトの責任者であるジョンズ・ホプキンス大学のレスター・サラモンが、「4つの危機と2つの革命」として述べている⁵⁾。4つの危機とは、近代福祉国家の危機(過大な社会福祉支出による民間投資の阻害)、開発をめぐる危機(国際的なレベルでの貧困=南北問題)、環境汚染の危機(地球規模の環境悪化)、社会主義の危機(中央指令型経済の失敗)のことを指している。これらは「国家(政府)の能力に対する市民社会の不信」をもたらした。また、2つの革命とは、1970～80年代に起きたコミュニケーション革命と、60年代以降の世界経済の成長がもたらした世界規模のブルジョワ革命(その仕上げが89～91年の東中歐・ソ連の社会主義崩壊であった)のことで、「社会・技術上の歴史的変化によって、人間の必要性に一層効果的に対応できるような、(政府に代わる)組織創設への道」が開かれた。そしてこれらの結果、「政府の枠組みの外側で公共の目的を追求する大規模な独立的民間機構」の台頭が促された、という見解である。

一方わが国においても、福祉国家の危機は80年前後から指摘され、この間民営化や行財政改革・規制緩和が進められてきているのは周知の通りである。この中で、NPOは地方分権と並んで、これまでの近代日本の官主導型社会システムの変革を担うものとして登場してきたものであり、そこでは、一方で多様な社会サービスの民間による遂行と、他方でアドボカシー(代案提起)を通じての政策形成の多元化という形で、「官僚制なき福祉社会」の実現が期待されている。

しかし、NPOの意義はこうした社会システムの変革にあるだけではない。それは、経済的な利益ではない、社会的・人間的な「(非常利的)価値」の実現をめざすことで、手段としての労働を「自己表現としての仕事(プロフェッション)」に転換していくことも期待されるべきものである。(従って、ここではボランティアとは、無償労働ではなく、本来の意味通り「自発的な」労働と解すべきである。)

このようにNPOは、今日の社会において、一方で官依存型社会の変革、他方で労働疎外からの脱却といった、いわばポスト・モダンの市民社会への展望の中で捉えられるべきものである。

3. 芸術文化団体とNPOの現状

以上、NPOの組織的な特性と今日の社会における意義をざっと述べたが、冒頭にも記したように、現在の日本社会においては芸術文化活動とNPOとの結びつきは概して弱い。それは何故かという点、第一に、歴史的に芸術文化は有力者の保護下にあったか、あるいは「街のビジネス」として商業的に存在していたことがある。特にわが国では、近年にいたるまで芸術文化は(広い意味での)福祉政策の対象とは考えられておらず、社会的に芸術文化を非常利と見なす捉え方が生まれなかった。第二に、そうした歴史的いきさつから、市民にとって芸術文化は私的な趣味か、あるいは消費的な娯楽と見られており、その創造や普及に自発的に関わろうとする市民も少なかった。第三に、今日の芸術文化にはプロとアマチュアという区別が画然とあり、芸術文化を提供するサイドには「非常利=アマチュア」といった誤解が少なからずあり、ノンプロフィット・プロフェSSIONナルの自覚をもった芸術文化団体が育たなかったからである。

しかし今日、多くの芸術文化活動は決して私的利益を求めて行われているわけではなく、また単に私的な趣味や消費的娯楽に終わるものではない。また、前述したようにNPOを「価値」の実現(表現)を目指すものと捉えるならば、芸術文化は宗教と並んでもっとも根源的な非常利活動であったともいえる。実際、近年のヨーロッパでは、芸術文化を広く社会的な環境を形成するものとして、都市環境や余暇活動、青少年教育、また高齢化社会におけるコミュニティケアなどと結びつけて、市民の自主的な参加のもとに振興していこうという考え方が生まれてきているが、そうした視点に立てば芸術文化活動はきわめて今日的な非常利活動だといえてよいだろう。

とはいえ、芸術文化活動は今日の社会においてはきわめて分化しており、NPOとの関連も一概に述べるわけにはいかないことも事実である。そこで、芸術文化団体(広義の文化——衣食住などの生活文化に関わるものは除く)を大きく3タイプに分け、現状を見てみることにする。

第一は、実際に芸術創造や表現活動を集団として日常的に行っている「活動団体」——具体的にはオーケストラ等の楽団、劇団、舞踊団、オペラ団、合唱団などがあげられるが、これらの活動団体には商業劇団のように営利を目的とするものも無くはないが、多くは芸術上の成果といった非経済的な価値の実現を目指しているという点で「非常利」団体である。しかし、これまで特にわが国にはふさわしい非常利法人格がなかったこともあり、活動団体はプロかアマかという基準のみで分けられ、プロという職業=商売=営利目的、アマという無償=純粋=非常利目的と見なされる傾向が少なくなく、芸術文化NPOを論じる際もそうした通念が先行して、アマチュア活動を想定した議論が多々行われがちである。そして、そうした結果、活動団体の(NPO法施行以前の)法人格の現状は、日本芸能実演家団体協議会のデータによれば、実に7割以上が法人格を持たない任意団体で、次いで2割以上が有限・株式の営利法人(これらの多くは決して「営利」活動を行っているわけではなく、ふさわしい法人格が無い故に営利法人格を取得したケースである)となっている。

表 芸能組織の法人格(芸団協データベース登録団体)

	団体数	財団法人	社団法人	株式会社	有限会社	その他法人	任意団体
演劇	387	3	3	39	68	6	268
音楽	325	18	4	24	15	6	258
舞踊	136	4	0	7	15	7	103
その他	12	1	0	6	2	0	3
複合	46	0	0	18	10	2	16
合計	906	26	7	94	110	21	648

出典：芸団協芸能文化情報センター編「芸能白書 1997」

第二は、そうした芸術文化活動が行われる「施設」——具体的には美術館・ギャラリー、劇場・コンサートホールなどがあげられる。ただし、芸術文化団体として施設を考えると注意すべき点は、施設とはわが国で一般的に考えられているようなハード(建造物)を指すのではなく、芸術文化活動を推進していくための仕組み(人材とソフト)をもった「場=活動拠点」だということである。欧米ではこうした施設のことを「institution」と呼んでいるが、institutionとは辞書を引けばわかるように「施設」とともに「制度」という意味があるように、「一定の専門のスタッフを擁して公共的なサービスを提供する機関」であって、そういう意味ではわが国においては美術館・博物館を除いてほとんど見あたらない⁶⁾。そうしたこともあり、法人格の現状を見ると、劇場・ホールでは全体の過半を占めるのが地方自治体等の直営、次いで地方自治体等が設立した財団法人等、民間施設は10数%でそのほとんどは営利法人であるのに対し、美術館は公共系・民間系ともに財団法人が半数近くを占めている。

第三は、芸術文化活動を支え、それらを推進すべく活動する推進団体である。具体的には、活動団体や施設が連合して形成する協会や協議会、芸術文化活動の享受者・ファンや支援者がつくる鑑賞組織やサポーター組織、あるいは官民の助成財団や振興財団などがあげられる。茶道や華道の「家元」組織もこのタイプの日本的なバリエーションと考えられるが、わが国には公的な文化支援が少なかったこともあり、このタイプの団体——特に互助型のもの——は比較的発達している(ただし、欧米でいうサービス・オーガニゼーションやインターメディアリーに当たるものは未発達である)。法人格については、これはタイプがまちまちなので掴みようもないが、財団法人である助成財団・振興財団や、一部が社団法人化している協会・協議会を除くと、ほとんどが任意団体と考えられる(現在、NPO法人格の取得にもっとも熱心なのは、このタイプの任意団体である)。

4. 今日の社会と芸術文化——NPO法人化の意義について

では今後、芸術文化団体はNPO法人格を取得すべきなのかどうか、またNPO法人化するとした場合、その意義はどこにあり、課題はどこにあるのかについて私見を述べることにしたい。

最初に、NPO法人を取得すべきか否かについての結論から言うと、短期的にメリットを追求するならば、(特に現在何らかの法人格——有限会社など——を有しているならば)現段階では取得にはあまり意味はない。しかし、長期的にマネジメントを考えるならば、(後述するように現NPO法にはいくつかの問題点はあるものの)NPO法人の選択には大きな意味がある。以下、芸術文化団体にとってのNPO法のメリット・デメリットを検討することで、こうした二股背業めいた答えとなる理由を説明する。

まず、問題点をあげる前に(NPOに限らず)法人化そのものの意義については、本誌第4号で桑野雄一郎氏が書いておられるように⁷⁾、「法律上の権利・義務の主体になるかどうか、端的に言えば団体の名前で契約を締結できるかという点」にある。NPO法人であろうが有限会社であろうが、法人化すれば劇場の使用契約や事務所の賃貸借契約などの契約が個人ではなく団体としてできるほか、行政や企業から事業を受託する場合にも法人でないとできないケースが多い⁸⁾。このように法人化自体にはメリットがあり、それゆえ任意団体がNPOになる場合は法人化のメリットは享受できる。しかし、法人化は「権利」だけでなく「義務」も当然課せられるわけで、法人税等の課税(たとえ収益が無くても住民税の均等割り等の納税義務はある)をはじめ一見デメリットと受け取られるものも少なくない。そこでNPOのメリット・デメリットとは、有限会社や(桑野氏の勧める)合資会社と比較してどうかということになる。

では、こうした営利法人と比較してどうかというと、まず設立の難易ではNPOは認証手続きなどにやや煩雑さはある(しかし従来の公益法人等に比べればはるかに簡略であり、多少要する時間も「公衆の縦覧」という情報開示の精神によるものである)ものの、最低出資金に制限がない点(これは合資会社も同様)などで特にデメリットというべきものはない。ただ、芸術文化活動に関していうならば、「不特定かつ多数の利益の増進」という公益性の解釈や、「社員(構成員)の資格の得喪に関して、不当な条件を付さない」、あるいは「役員のうち報酬を受ける者の数が、役員総数の三分の一以下」といった条件は、今までの組織のあり方に対し何らかの改変を求めることも起こりうる点で問題である⁹⁾。また税制面では、NPO法人は基本的には任意団体と同様で、「収益事業」による所得についてのみ普通税率で課税となっているが、活動団体にとっての主事業である公演は税法上は収益事業である故、営利法人との差はほとんどない¹⁰⁾。寄付金に関する優遇税制もなく、税制面ではメリットはない。さらに、これは法制度とは無関係な問題だが、銀行からの融資などは、営利会社なら可能であったのがNPOになると(利益を生まないとい

う理由から)断られるというケースも当然起こりうるわけで、そういった経済的な側面では現在のNPO法人にはメリットは少ない。(他にデメリットとしては、所轄庁の監督や、情報公開からくる提出書類の煩雑などがあげられるが、これらは法人としての当然の義務であり、あまり問題視すべきではないだろう。)

しかしながら、NPOにメリットを求め、メリットが少ないから法人化には意味が無いというのは本意ではない。現在のNPO法の問題点は、メリットの少なさにあるのではなく、NPOの今日の社会における意義が生かされるようになっていくかという点に求められるべきである。そういう点では、芸術文化の場合、特に「価値」を実現するプロフェッションとしての芸術創造が、はたしてNPO法により可能となるのかという観点から検討するならば、基本的にはそのベースは獲得されたといえるものの、一点大きな問題が指摘できる。それは、NPO法によるNPOはあくまで「市民」団体で、プロフェッショナルの集団を想定していないという問題で、具体的には例えばオーケストラや劇団のような、高度な技術水準で集団創造(表現)を行っている団体の場合、主たる構成者が「社員」ではなく「職員(被雇用者)」にならざるを得なくなる(前述した「社員資格」や「役員無報酬」要件により)。

もちろん、芸術創造集団が従来のように、専門家だけの閉じられた組織であることを良しとしているのではない。芸術文化を社会に開かれたものにしていくことは、これからの芸術文化の大きな課題であり、そのためには芸術専門家以外の人間を組織に含めていくことは重要であり、特に理事会構成メンバーの多様化は筆者としても大いに望むことではある。しかし、そうした必要性は本来マネジメントにより解決すべき問題で、法律による取得条件とすべき問題ではない。

芸術文化団体は、活動団体に限らず、まず芸術文化という価値を実現する活動を通して、これからの市民社会の形成に関わっていくべきであり、こうした視点に立ってNPO法が運用され、改正されていけば、芸術団体のNPO法人化は芸術文化の発展にとって大きな意義を持つものと断言できる。

註

- 1) 1999年7月末日現在の数字(経済企画庁ホームページより)。
- 2) 特定非営利活動促進法第2条より。なお、要件としてはこの他に、後述するように社員資格や役員の報酬についても記されている。
- 3) 1994年、その第一次研究報告として、米、英、仏、独、伊、ハンガリー、日本の7カ国の概要が出された(The Emerging Sector: An Overview, The Johns Hopkins University, Institute for Policy Studies, Baltimore. 翻訳ダイマوند社、1996年10月)。
- 4) 総合研究開発機構『市民公益活動基盤整備に関する調査研究』1994。
- 5) レスター・サラモン『福祉国家の衰退と非営利団体の台頭』(『中央公論』1994年10月号所収)。但し以下の説明は、必ずしもサラモンによっているわけではない。
- 6) 近年設立されたいくつかの公立の劇場・ホールは、管理運営組織として文化事業財団や運営財団を伴っているものが少なくないが、その多くはミッションはあいまいなため提供すべき公共サービスも不明であり、また学芸員のような専門的スタッフもほとんどいない。
- 7) 桑野雄一郎「芸術団体の法人化をめぐる——「第3の選択肢」としての合資会社」、『セゾン文化財団「viewpoint」第4号、1997年11月。
- 8) 助成金の場合は、芸術文化振興基金のように芸術文化団体の現状から、法人格に関わらず、任意団体も含め助成対象にしているところが少なくないが、今後NPO法人制度が定着していくならば、NPO法人も含む何らかの非営利法人格を持つ団体に助成対象を限定していく動きは予想される。
- 9) 具体的には、「不特定多数」という点では会員制をベースにする鑑賞団体が、「社員資格」では芸術創造団体の構成員に求められる能力や技術が、また「役員無報酬」も組織を統治する者からプロフェッショナルが排除されるといった問題が生じる。後者の2点については、本文にて後述。

10) NPOに限らず、法人法上の収益事業と税法上の収益事業とは内容が異なっている点は大きな問題である。また、特に芸能公演は「興行」として興行税が課税されたり、また芸能収入は20%源泉徴収される問題(法人化しても原則としては変わらない)など、芸術文化活動への課税にはNPO法以前の問題が少なくない。なお、NPO法人は任意団体と同様と書いたが、現実上は任意団体の場合には見過ごされていた「義務」も法人化した以上、きちんと課せられるため、義務は厳しくなる。



伊藤裕夫 (いとう・やすお)

文化政策及び民間非営利活動研究者。1948年、大阪生れ。1972年、(株)電通入社。プランニング室、PR企画部を経て、1988年より電通総研に出向、文化政策・文化行政と民間非営利活動を主な研究テーマとして取り組む。1999年退社・独立。明治大学文学部及び桐朋学園短期大学非常勤講師。著書に『文化のバトロネージ』(編著・洋泉社、1991)、『NPOとは何か』(共著・日本経済新聞社、1996)、『文化経済学』(共著・有斐閣、1998)他。

「ユニークな」日本から 「ふつうの」日本へ

マイケル・ジャクソン

セゾン文化財団の1998年度の助成対象となった国際的な共同創造事業(テメノス・プロジェクト(The Temenos Project))は、その活動の結果として“Words, Not-Words”という作品を誕生させた。本稿は、京都を拠点に活動しているプロデューサーの遠藤寿美子氏とともに同プロジェクトに参加したマイケル・ジャクソン氏による報告、さらに同氏がこれまでの国際文化交流の活動を通して得た視点をまとめたものだものである。(編集部)

“Words, Not-Words”という作品は、ジョージア・オキーフの芸術を、演劇という媒体によって探究しようとする試みである。一芸術家の伝記ではなく、芸術の世界においてオキーフが辿った道程を、彼女の絵画を通して探検した作品である。

画家が舞台作品のためのセットや背景を創った例は過去にいくつもあるが、本作品は全くその逆のことを行う企画だった。つまり、背景を際立たせるための舞台作品である。このような興味深い逆転は、今回の共同プロデューサーである遠藤寿美子氏と私にとって、追求してみるだけの価値があるように感じられた。幸い、セゾン文化財団からの助成により、われわれはその追求の旅に出発することができた。

作品の核となる部分は、1997年にアイルランドで開催された制作会議で創られた。日本、英国、米国そしてアイルランドから参加したアーティストは、数日間にわたってジョージア・オキーフの芸術を研究し、最終的に二つのグループに分かれた。各グループでは、参加アーティストが特に共鳴を覚えた絵画を一枚選び、それに基づいて短い舞台作品を創作した。

創作の目標は、選ばれた絵の雰囲気、色合い、そして特にその絵の背景にあると考えられる物語を表現することにあった。創作活動の結果として生まれた断片が、異なる文化や芸術分野との出会いから生まれた舞台作品“Words, Not-Words”のインスピレーションの素となった。

“Words, Not-Words”は、1999年3月、三週間にわたって制作・上演された。その時の参加アーティストは次の通り。

オルウェン・フォーレ (Olwen Fouere): ムーブメント演劇に強い関心を持つ女優。

デービッド・ヒープ (David Heap): 日本で数回活動したことのある男優。

ナオミ・ムトウ: 独自の女性的な柔らかなスタイルを持つ舞踏家。パリを拠点に活動。

松井 彬: 能役者。異文化交流プロジェクトのベテランでもある。

マーティン・ボロソン (Martin Boroson): 禅及び脱構築理論に造詣の深い作家。

トレヴァー・ナイト (Trevor Knight): 作曲家。動作に基づく即興作品を担当。

ジェーン・コックス (Jane Cox): 照明デザイナー。舞台照明、及び照明インスタレーションを担当。

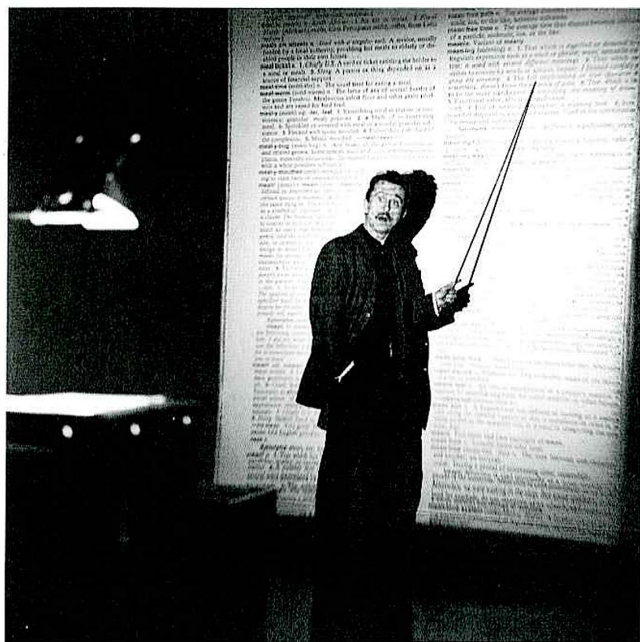
ケイ・イトウ: デザイナー、パブリックインスタレーションアーティスト。

われわれは、作品の輪郭と、ダブリンのロイヤル・ハイパーニアン・ギャラリー内にある真っ白の広い空間から作業を開始した。ジョージア・オキーフがキャンバスを美しく満たす方法を追求したのと同様に、オキーフの美学を尊重しながらこの空間をいかに機能的な劇場に変えられるかが課題であった。光と音を作品の中心に据えるべきであろうという考えから、照明家と作曲家にも最初から参加してもらった。空間上の制約と、数多くの出演者による創造力の大きさを考慮した結果、即興性を活かすには、作品のアウトラインと演劇的な構成が役に立つことがわかった。

空間の白さが功を奏して、照明デザイナーは、やかに作品に取り入れられる要素となった豊かな色彩と明暗のはっきりした影を創り出すことができた。しかし一方では、壁が白いことから暗転が不可能となり、従ってすべての場面転換、出演者の入退場が観客に見えてしまうという問題が生じた。このような制約を創作上のひとつの挑戦として受け止め、われわれは空間の中で行われ、かつ見えるすべての事物が作品にとって不可欠な要素となるよう徹底させた。言い換えれば、特定の空間のために本作品は創られたのである。

創作過程では、各出演者ならびにその出演者の属する芸術分野からの、それぞれに異なる文化的視点と表現言語が持ち込まれた。こうした状況の中で、各々の異なる声を尊重しながら、作品に統一性が保たれるよう心がけた。参加アーティストに対して、西洋的・東洋的といった視点の強要は行われず、オキーフの絵画という、見事にボーダレスな媒体を通じて、異なる芸術分野や哲学が結ばれることになった。その結果、本作品に接した観客は、内面的な調和と深さのある旅へと導かれたのである。

本作品のようなアプローチは、多分野の芸術家によって探究されるであろう芸術の新境地に、将来われわれを導くことになると思います。そのため、この作品を今後も継続して発展させ、オキーフの実物の作品が展示されているギャラリー等でのツアーも組んでみたいと思う。既に完成された芸術作品に、新たな要素を付け加えられると想像するのは傲慢とも言えるだろうが、われわれとしては、オキーフの作品に対して、人々がより深い洞察力を手に入れ、さらにオキーフの芸術そのもののために観客層を拡げたいと願っている。



“Words, Not-Words” 99年1月公演より、「教授」役のデービッド・ヒープ氏
© Amelia Stein, Dublin



“Words, Not-Words” 99年1月公演より、オキーフの絵画における色彩を演じる
ナオミ・ムトウ氏
© Amelia Stein, Dublin

“Words, Not-Words” から得た収穫

“Words, Not-Words”の上演による直接的な結果として、舞踏家のナオミ・ムトウとデザイナーのケイ・イトウは、“The Diamond Lens”という新作への出演・参加依頼を受け、さらにムトウは今後ダブリンでワークショップシリーズを開催する予定になっている。また、オルウェン・フォアは松井彬との共同作品を創ることを考えており、マーティン・ボロソフも松井のために別途オキーフに関するソロ作品を書いている。実はムトウが今回新たに得た仕事は、出演者の将来の展望を意識して、“Words, Not-Words”の上演に際して特別に招待された関係者を通じて入ってきたものだった。普段舞台作品を完成させるまでの間、ここまで先のことを考えるのはなかなか難しいが、このように将来の仕事につながる機会を用意しておけば、作品の完成までの間に各々が投資した費用の戻りを確実に増やすことになる。海外での活動を考えている舞台関係の読者には、ぜひこの点を自分のプロデューサー、また場合によっては巡業先の日本大使館の文化担当官等をお願いすることを勧める。

“The Diamond Lens”へのムトウの出演は、最近私が抱えている目標をそのまま投影している。同作品はヴィクトリア朝時代のメロドラマであり、日本の現代舞踊のアーティストが出演するとは通常考えられないものである。しかしこの作品には、顕微鏡を覗いた先に見える、水滴に棲む神秘的な生命体が主役の一人として登場し、発見者は別世界から来たこの美しい生命体と恋におちるのである。生命体の役を演じるには、それこそ別世界から来たような美しい舞踏家こそが適役だろう。

まさしくこのような機会に、私は日本の舞台アーティストを出演させたいのである。もはや「ユニークな日本」を世界に紹介する時代は過ぎ去った。目標として定めるべきは、日本的と思われるものを、ミッキー・マウスやコカ・コーラ、ビートルズと同様に、われわれの共通の文化的背景として扱うことである。これを成し遂げるには、外国語に翻訳された日本の作品を外国の役者によって上演するか、あるいは日本的な概念・思想を含んだ作品を外国で上演する、という二つの方法がある。しかし、今回のように、外国作品において日本の舞台アーティストを起用させるという三つ目の方法もある。

例えば、タップダンサーやジャズトランペッターを必要とする場合、米国に目を向けるのが当然であろう。シェイクスピア役者となれば英国で探す

ことが多い。私が望んでいるのは、将来外国の演出家や振付家が、「この……役には、舞踏家の持つ抽象的な資質か、能役者の優雅さが必要だ」と当然の如く日本に目を向けてくれることである。無論、作品にエキゾチックなものを加えたいから、というようないい加減な意図からではなく、こうした日本的な要素を、作品にとって不可欠な存在として考えていることが前提となる。

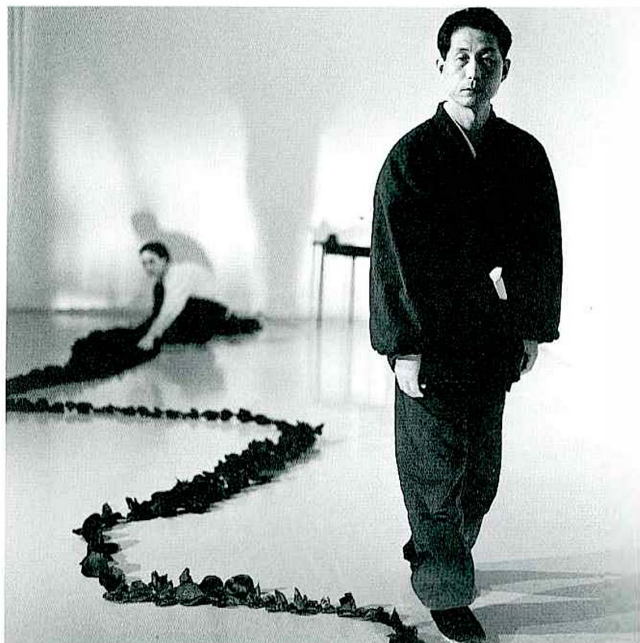
“Words, Not-Words”がその実例である。オキーフ作品の抽象的な意味を表現するには、舞踏家の抽象的な動きこそが適格ではなかろうか。あるいは禅画のシンプルな筆遣いが秘める深い意味を表すには、能の口元が持つ感性が最適だろう。これらの意味を表現しなければならない場合、十分に応えられる表現方法が西洋の芸術では見当たらない。

完璧な作品を創り出すためには、プロデューサーまたは演出家は、最適な手段を見出す必要がある。そこで、現代のグローバルな社会で活動する者は、自分たちの領域を超えて、これらの手段を探し始めているのである。こうした状況の中で、日本の舞台アーティストも確実にこの新たなボーダーレスな世界の一部となるよう、彼らを正しい形で紹介すべくわれわれは努力しなければならない。

一方、今回のプロジェクトの創作過程では、多くの異文化交流事業が共通して抱える問題、即ち異文化間の摩擦がなかった訳ではない。

例えば、弟子が師匠を見て学ぶ方法で培われる日本の伝統芸術の直感的な表現方法は、欧米では簡単には理解されない。欧米人は説明と論理を求め、その結果彼らは、日本人自身があえて説明するのをためらうような日本の型や様式にも哲学的な解説を作りだしている。「禅」や「侘び」「寂び」について語る場合でも、過大に論理づけられていることが多い。従って、「禅の方法論」に夢中になっている欧米人が、存在そのものが「禅」である日本のアーティストに出会うと、状況は混乱し、複雑になりがちであり、場合によっては衝突も起きうる。

いかなる異文化交流のプロジェクトに取りかかる場合にも、衝突の可能性について事前に認識し覚悟しておく必要がある。しかしそこに、どの程度まで問題を解決し、事業が円滑に運ぶようにすべきかについてのジレンマが生じる。何故ならば、異文化が互いにぶつかった際に飛び散る火花こそが、力強い芸術作品を生み出すのに必要なシナジー効果をもたらすかも知れないからだ。とはいえ、衝突が手に負えないものになってし



“Words, Not Words” 99年1月公演より、老婆としてのオキーフを演じる松井彬氏
(足下にはケイ・イトウ氏によるファブリックインスタレーションが、また背後には中年時代のオキーフを演じるオルウェン・フォーレ氏が見える)
© Amelia Stein, Dublin

まうと、限られた時間の大部分が無駄になってしまう。危険な摩擦を減らすには、相手の文化に対する固定概念と、自分の物事の進め方こそが正しいのだ、という過信を突き破る必要がある。長距離をかけて旅してきた参加者は、時差ボケに悩み、人によってはカルチャーショックで苦しみ、決して最良の状態にあるとはいえない。このような状態だと、既に持っている知識や、日常やり慣れている方法にしがみつきがちになり、創作過程に支障を来す事態になりうる。異文化間で活動するプロデューサーは、こうした障害に気づき、それによるネガティブな作用を最小限に食い止めるべく努める必要がある。

日本の舞台芸術を海外に紹介する

日本演劇を海外に紹介するプロデューサーとして、私にとって重要な目的のひとつは、日本および日本人に対する海外での見方を変えることである。芝居を観終わった外国の観客から「日本人がああいう人々だとは知らなかった!」という声が聞こえてくる時、私はその作品が成功したことを実感する。実は、海外の多くの人々が、日本についてもっと知りたがっているのである。その国が生産する商品は身近でも、そこに住む人々はまだ遠い存在であるという日本に関する情報や知識を、彼らは渴望している。日本人について知る機会を得て、そこから日本人がユーモアに溢れ、気取らず、近づきやすく、そしてとても人間的であることを知った時、彼らは安堵を感じる。

日本に関する難解な作品を海外で上演する場合、外国での日本に対する疑念や偏見を強化させないよう、注意する必要がある。舞踏、歌舞伎、能といった、世界によく知られている日本の舞台芸術は、海外の観客にとって確かに魅力的ではあるが、日本を身近なものにさせるという役割に関して言えば、それらの舞台芸術の貢献度は小さい。むしろ、日本という国にまともな印象を逆逆に強めてしまうこともある。

日本と比較して米国は、より巨大であり、力も強く、かつ世界に影響を与えようとする権力欲では突出しているにもかかわらず、工業化社会では日本に対する脅威の方が強い。その背景には、米国人に対する理解は充分である、との感覚が醸成して、理解している対象には恐怖心を感じないというような、決して正しいとは言えない状況が工業化社会にあるの

ではなかろうか。米国を理解している、というこの感覚は、われわれにとってアクセス可能な莫大の量の米国文化に起因していることは疑いの余地がない。

海外に対して日本の普及に努める者としては、まさしくこの点に留意し、日常のポピュラーな日本文化をもっと積極的に紹介すべきではないだろうか。誤解されては困るが、私は何も吉本興業を、何の予備知識も持たない世界の人々に押しつけるべきだと提案している訳では断じてない! だが、イッセー尾形が演じる、神経質で苛立っている都会人に対する親近感、日本を取り巻く、謎で造られた壁を打ち壊すのに実際役立っている。また、上海太郎のダンス/マイムグループの無邪気さが欧米の観客に及ぼしたポジティブな影響を私は間近で観たことがあるが、彼らには治療力とでもいうべきものがある。自分たちと日本人は同じなんだ、と悟った時の観客の安堵した表情を目の当たりにするのは、感動的な体験である。日本の舞台芸術を海外に紹介する際、われわれは以上の点の重要性を認識しておくべきだろう。

私は、政府からの援助なしにいい芝居を創ろうとしている多くの日本の劇団の仕事を評価しているが、現段階のシステムは、自分のような立場のプロデューサーに問題を提示していることも事実である。例えば、外国のキャストによる海外での上演が可能と思われる日本の作品に出会ったとしても、日本では劇作家または演出家が劇団とあまりにも密着しているが故に、その作品を劇団の外部で上演することについて彼らを説得するのは難しい。

タリオ・フォーの戯曲であれば、それがイタリア語で、あるいはイタリア人の役者によって上演されるべきだとはまず期待しない。アジア色の強いテーマの作品では確かにアジアの俳優が必要となるかも知れないが、ほとんどの欧米諸国では、必要となる民族の役者を探すことは可能である。海外でキャストिंगを手配することで、同じ額の投資でもより多くのことが達成できるようになる。言葉の問題が消えることで通訳機器にかかる経費も必要なくなる。渡航費も宿泊費も削れる。そして現地の観客を熟知している役者や演出家がいることで、成功する確率もロングランとなる可能性もそれだけ高くなる。

これまでに同時通訳機器の恩恵により、大きな成功を収めた経験があるが、それはあくまでも役者がイッセー尾形のようにユニークな能力に恵まれている場合に有効である。一方ストレートプレイでは、言語や役者の入れ替えが、戯曲そのものを壊してしまうことになるとは思えない。こうした点を踏まえ、日本の現代演劇の翻訳を行っている劇作家協会による努力を讃えると同時に、海外のプロデューサーが同協会の活動による成果を充分活用するよう願っている。

未来について

テレビの時代を迎えるまでは、ボードビルが人々の娯楽にとって欠かせないものだった。どの街にもボードビルの劇場があり、ボードビルの「サーキット」(巡回路)を一巡するには2年またはそれ以上かかった。同じ観客に向けて二度以上上演することがなかったため、役者たちはひとつの出しものを一巡する間中使えた。その間、彼らは次の出しものを創り、発展させ、試すことで次の巡回開始までには充分準備を整えられた。このシステムにより、出しものには研ぎがけがされ、時計の動きのように精密なつくりとなった。また、新しい出しものは、一般に公開されるまでに何度も試されたのである。トップの役者たちの稼ぎは現代のテレビスター並みだったが、劇場のプログラムの一番下に告知されている出しものに出演していた役者でも、財団や政府機関からの助成金がなくても安定した生計を立てることができた。

現代の国際舞台芸術フェスティバルが、新しいボードビルサーキットだと私は思う。無論旅しなければならない距離はきわめて長くなったが、12



上海太郎舞踏公司「ダーウィンのみた夢」
91年ロンドン、ダブリン、エジンバラ公演より

時間飛行機に乗れば地球の大概のところに辿り着いてしまう点を考えると、ボードビル時代の多くの列車での旅に比べたら短いものである。現在では、このフェスティバルサーキットにフルタイムで活躍し、充分な生活を送っている者もある。実際、国際フェスティバルに参加するどの作品にも言えることだが、成功したか否かを示す本当の評価基準は、いい批評や高い動員数ではなく、あらゆる都市や会場からくる上演依頼の招待状の数にある。

現代の出しものには、例えば海外で“トゥキョウ・ショック・ボーイズ”の名で知られている日本の〈電撃ネットワーク〉のようなローカルチャーなものから、現在大流行しているオペラショー〈Fascinating Aida〉（訳注：英国の3人の女性歌手と、5つの楽器を一人でこなすミュージシャンから成る歌劇団で、風刺の効いた曲で知られる）といったハイカルチャーなものまである。ソロの作品もあればフルサイズのサーカスもある。このサーキットを卒業して、一般に受け入れられる存在になっているところも多い。ロイヤル・シェイクスピア・カンパニーの頭文字であるRSCをもじった〈Reduced（不完全な）Shakespeare Company〉（訳注：カリフォルニアを拠点に活動している、3人の役者と4人のスタッフで構成されるコメディイ劇団。日本を含む世界各地で公演を展開）などがそうである。世界中の役者が、自分たちの芸を地球上のいたる所に持って行っている状況である。

これらの劇団の作品には共通した二つの特徴がある。ひとつは、作品が見事に研がれている点である。もうひとつは、出演者の数が少なく、舞台セットや衣裳、照明も簡潔であり、即ち持ち運びがしやすいという点だ。こうした小さな態勢であるにもかかわらず、きわめて力強い作品が創られているが、それはかつてのボードビルアンの作品がそうであったのと全く同じ理由による。このサーキットに、より多くの日本の舞台アーティストが登場するよう期待しているが、それが可能となるには、これらの作品を成功させる要素が何であるのかに注目しながら、それ以上に稽古をひたむきに行い、上述のパフォーマーたちのような独自性を身につけることが必要である。

このような新しい国際的なサーキットには驚く程安い費用で乗り出すことができる。私が初めて日本から海外に持って行ったツアーは、上海太郎舞踏公司による『ダーウィンのみた夢』であったが、その時は出演者全員が、夏休みの旅行用の貯金を出し合ってエジンバラのフリンジに行ってしまったのである。巡回中、どの公演も満席となり、観客にとっても出演者にとっても感動的な体験となった。無論、毎回このように簡単に行く訳ではない。だが、川上音二郎が今世紀初頭に米国に渡り、巡業中財産を失いながらも成功を手にしたことを思えば、日本の舞台芸術を世界に紹介するためのよい機会と考えてみるべきではないだろうか。



マイケル・ジャクソン(Michael Jackson)

プロデューサー、翻訳家。日本での最初の活動は、1989年から91年にかけて3回に分けて行った、英国演劇を地方都市に紹介するシェイクスピア劇のツアーだった。同ツアーは大分を起点に20都市を廻り、仙台で幕を閉じた。その後、ダンス/マイムグループの上海太郎舞踏公司による、91年から94年までのエジンバラ、ダブリン、ロンドン、香港公演をプロデュース。1995年にはイッセー尾形の『都市生活カタログ』のダブリンおよびロンドン公演のプロデュースと翻訳に抜擢された。以後、数々のプロジェクトを手がけ、その多くが京都在住の友人、遠藤寿美子氏との共同事業である。また、過去には林隆三との喜劇でアル・カボネを演じたこともある。その他にアニメシリーズ『ドラえもん』や、英国ガーデニングの諸イベント、シェイクスピア展などの翻訳・プロモーションに取り組み、伊藤俊也監督作品・津川雅彦主演の映画『プライドー運命の瞬間』にも出演。

大阪から見た関西演劇

—その変遷と現在

岩崎正裕

はじめに

関西の演劇が注目を集めているという。しかし、大阪に拠点を置く表現者として、その特徴を端的にあげるのは難しい。確かに私自身は、関西弁を使ってセリフを書くが、それでは関西の劇団の多くが、関西弁の劇を作るのかと言えばそうではない。それぞれの文体で、多様な表現がなされている。これは他の地方とあまり変わりがないだろう。ただ、相対的にみて、大阪や京都に拠点をを持つ劇団の間には、〈柔らかな共生関係〉とでも呼べるような空気が存在する。そのあたりを中心に、表現者と劇場のかかわり、関西の演劇を取り巻く状況などを検証してみたい。

1. 柔らかな共生関係

1997年に、私の主宰する199Q太陽族が「ここからは遠い国」を持って、グローブ座春のフェスティバルに参加するに当たって、もっとも苦労したのが、チラシをいかに撒くかということだった。大きな動員の望めない地方の劇団にとって、経済的なリスクを負わずに、いかに効率的に広報活動を行うかは頭の痛い問題である。幸いこの公演については、劇場側の協力もあって、何とか2ステージ分の客席を埋めることはできた。しかし、その後も東京公演を企画するたびに、この問題は浮上してくる。

関西の場合、チラシの折り込みは、劇場側が主体となって合同で行われることが慣例となっている。公演初日の前日に、各々の劇団が決まった時間に、劇場ロビーにチラシを持ち寄り、その公演に必要な部数のチラシ束を作るのである。また、東京など他地域から来る劇団に関しても、劇場に送られてきたチラシを、同様に劇団同士が協力して折り込んでしまう方法が採られている。96年に京都舞台芸術協会、97年には大阪現代舞台芸術協会・DIVE が設立され、劇団相互の情報交換の場が整備されつつあるが、この〈共生〉の関係は10年以上前からあったと記憶してい

る。このシステムが機能するために、80年代にできた劇場が果たした役割は大きい。

2. 80年代の関西演劇

私が三重県から、大学入学のために大阪に出てきたのは1982年のことだ。ちょうどその頃、学生演劇ブームが起こった。火付け役となったのは大阪梅田のオレンジルームで行われたオレンジ演劇祭である。当時、オレンジルームのプロデューサーだった中島陸郎氏が関西の小劇場を丹念に観て回り、呼びかけに応じた学生劇団が集まった。その第一回(82年)に出演した劇団が、そとばこまち、劇団☆新感線等である。80年代前半に旗揚げした関西の学生劇団の多くはつかこうへいの影響を受けていたが、第三回(84年)にノミネートされた南河内万歳一座は、一貫して内藤裕敏の作品を上演し、異彩を放っていた。その後、南河内万歳一座を先駆けとして、東西の劇団の行き来が、東京のタイニシアリスとオレンジルームを中心に盛んになり、関西でも東京の第三世代と呼ばれる劇作家たちが注目を集めるようになった。85年の第四回にノミネートされた私たち(当時は劇団大阪太陽族)が上演したのは、如月小春作「工場物語」だった。その年には、扇町ミュージアムスクエアがオープンし、劇団☆新感線と南河内万歳一座はここに稽古場を構えた。かつて学生演劇ブームの中心を担った多くの劇団が(自立)し始めていた。88年には伊丹市立演劇ホール(アイホール)が開館。民間からの専門プロデューサーが常勤するシステムで、オープニングを飾るラインナップには、北村想のプロジェクト・ナビをはじめ、小劇場劇団がずらりと並んだ。

おそらく現在注目を集める関西の劇作家たちも、このような状況に影響を受けながら、独自のスタイルを模索していたに違いない。

3. 活況の素地

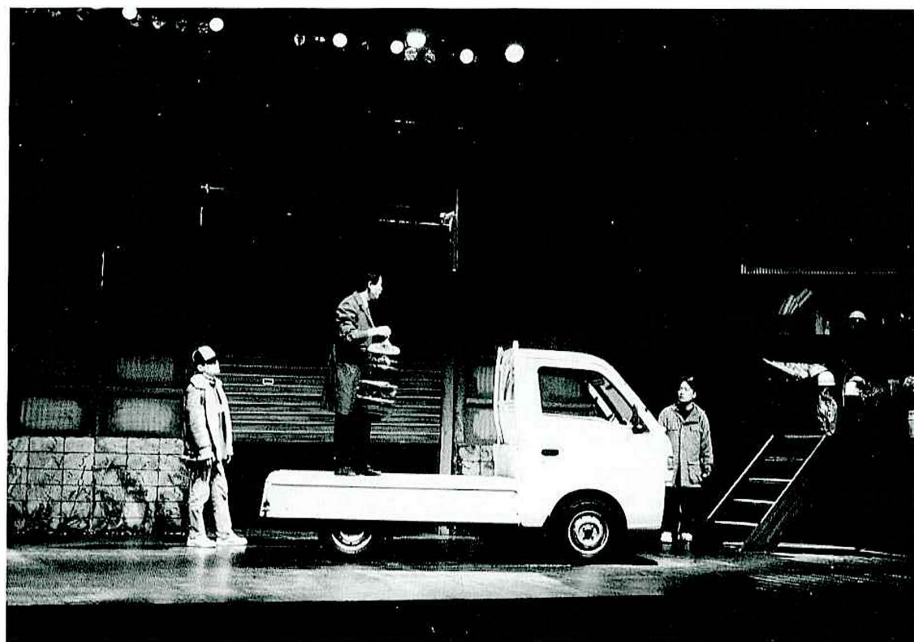
1992年になって、大阪のミナミに客席数100人の小空間、ウイングフィールドがオープンした。オレンジ演劇祭の仕掛け人であった、中島陸郎氏の次なる仕事である。この劇場では、オープン当初から、月に一度「月曜倶楽部」という演劇関係者の意見交換の場が持たれている。時には辛辣な作品批評が交わされることもあるが、概ねは「新しい人との出会いの場」といった印象の飲み会である。大阪在住の私は、この場で初めて、後に岸田戯曲賞を受賞することになる京都の劇作家、鈴江俊郎、松



在りし日の中島陸郎氏
写真提供:ウイングフィールド



199Q太陽族「ここからは遠い国」、97年3月東京グローブ座公演



1990太陽族「ここからは遠い国」、97年3月東京グローブ座公演

田正隆らの存在を知った。最近プロデュース公演などによって、京都・大阪相互の交流も目に見えて増えたが、当時は大阪の観客が京都に視劇に出かける機会は極めて少なかったのである。当然、京都の情報が大阪にもたらされることも少なかった。そんな状況の中にあって、積極的に大阪以外の関西の劇団にも門戸を開いたウイングフィールドのプロデュース体制が、現在の活況の一翼を担っているのではないだろうか。94年には扇町ミュージアムスクエアが10周年記念事業として立ち上げたOMS戯曲賞を松田正隆が受賞。大賞作品「坂の上の家」はOMSプロデュースとして、東京でも上演され、関西の演劇が広く認知される原動力となった。その後、多くの関西の劇作家、演出家、俳優が全国区で注目を集めるようになるが、その素地になったのは、やはり劇場と劇団の〈共生関係〉にあるのではないだろうか。表現者の側から言えば、それは〈アマチュアリズム〉という言葉になるのかもしれない。関西の観劇人口は、東京に比べれば少ないと言えるだろう。実力をつけてきた劇団でも1000人を動員するのは簡単ではない。そんな中で、あらかじめ経済的な成功を目的としない、真摯な表現行為が追求され、広く評価される契機となった。

4. 震災と戯曲

神戸を中心に活動していた劇団芝居屋坂道ストアが注目されている。座長、角ひろみの戯曲「あくびと風の威力」は今年の劇作家協会新人賞佳作を受賞し、6月にはこの作品は扇町ミュージアムスクエアで再演された。第五回OMS戯曲賞大賞受賞作、蟬螂襲(P/M飛ぶ教室主宰)の「滝の茶屋のおじちゃん」も震災にかかわる戯曲であったが、角の作品も震災による〈痛み〉がギリギリの切実さで表現されていて、感銘を受けた。95年の阪神大震災以来、関西ではその体験から書かれた作品が多くなっている。深津篤史(桃園会主宰)の「カラカラ」は震災によって剥奪された人間の感情を抽象性の中に捉えた。内藤裕敬の「夏休み」は、震災の社会的な側面と、劇的想像力を出会わせ、演劇にかかわる自らの存在を問い直した。また、97年から伊丹アイホールで行われているアイホール演劇ファクトリーの卒業公演では、「夏休み」を上演する劇団の物語として、私が再構成した「二千一夜の夏休み」を上演した。これから演劇に携わっていく若い受講生たちとともに、演劇表現の根幹を為す〈人と人の関係性〉を検証する機会となった。現在、関西を拠点に活動

を続けている演劇人にとって、震災はまだ過去の出来事にならない。「震災とは何だったのか」。やっとその〈痛み〉に向き合える人も多くなった。今後も震災によって語られる演劇が、数多く登場するのではないだろうか。

5. 関西演劇を取り巻く環境

劇場の増加と比例して、他地域から関西にやってくる劇団、公演数は共に増加の傾向にある。ただ、関西を拠点とする者にとって、ここ10年変わらぬ問題だったのは、稽古場事情である。日々、公民館や公共ホールの練習室を渡り歩く。当然、仮の大道具を組んでの稽古などできるはずもない。せめて、稽古期間中くらいは、小道具や衣裳を保管しておける稽古場を確保することが長い間の夢だった。

2000年の1月に、大阪市が演劇と音楽の練習室を主体とした施設、「創造館」を開館させる。この施設の特徴は、使用内容に応

じて、長期間の利用が可能であることだ。このシステムによって、いくつかの劇団の稽古場事情は少なからず改善されるだろう。また、創造館事業と連動して、1999年からは3カ年通じての大阪演劇祭が始まっている。京都では、今秋から若手の演劇人が中心となって、京都演劇祭をスタートさせる。交流の場が広がっていきそうだ。但し、今後は関西の表現者にとって、行政とのかかわり等を含め、より自覚的なスタンスが要求される時代が到来することも事実である。活況を呈しているからといって、表現が疲弊してしまえば仕方がない。今も関西は演劇人相互の〈柔らかな共生〉によって支えられている。この関係からまた新たな表現が可能となるだろう。

6月4日、関西で演劇の発展に尽力された中島隆郎氏が逝去されました。本稿を執筆するに当たり、あらためて氏の功績の大きさを感じ、ここに哀悼の意を表します。



撮影：谷古宇正彦

岩崎正裕(いわさき まさひろ)

1963年三重県鈴鹿市生まれ。82年、大阪芸術大学舞台芸術学科入学。「劇団大阪太陽族」で演出を担当。85年より劇作を始める。90年に「1990太陽族」を旗揚げし、代表・作・演出を務める。94年、「レ・ボリューション」が第1回OMS戯曲賞佳作を受賞。97年、「ここからは遠い国」が第4回OMS戯曲賞大賞受賞。同年、大阪市さくやこの花賞受賞。劇団活動の他、アイホール演劇ファクトリーチーフディレクター、「想流私塾」(北村想塾長)師範、大阪現代舞台芸術協会演劇部会長など外部での活動も精力的に行っている。

*1990太陽族は、セゾン文化財団の〈芸術創造活動プログラム〉の対象者として、1998年度より継続助成を受けている。

(編集部)

...scenes from Morishita Studios...scenes from Morishita Studios...

モリッサ・フェンレイ Molissa FENLEY
1999年6月2日-29日
Aスタジオ

現代美術家野村仁の作品に、毎日定刻に、定位置から変化していく月を撮影した写真群の作品がある。米国のダンサー/振付家モリッサ・フェンレイは、この作品にインスパイアされ、ダンスで同様の試みが実現できないかと思いをめぐらせた。この度、その実行のため、6月2日から29日までアジア・カルチュラル・カウンシル (ACC) と当財団の助成を受けて来日、森下スタジオで作業に専念した。創作ルールは、ほぼ定刻にスタジオに入り、かきり一分の作品を毎日創作し、蓄積することによって一本の作品を完成させるというもの。彼女が、スタジオで実際に振付を行った日数は17日間、つまり最終的に17分間の作品が出来上がったことになる。

途中、6月23日(水)にごく少数のモリッサの親しい

友人である舞踊家、美術家、現代音楽家たちを招いて、途中経過の作品を、既存の2作品とあわせて森下スタジオで公開した。舞台上手奥から下手前までを、無音の中、17分かけて移動する本作品は、創作されたの一分毎が、完成された一個の独立したピースであり、17日間の毎日の過程を連続して見せることで、ひとつの美しい軌跡をもつ作品となる。空間の中に舞踊によって、時間の経過や推移を取りこもうとしたコンセプチュアルな作品だ。スタジオでのワーキング・プログレス・イベントとはいえ、モリッサの鍛錬された肉体と正確な動きそして集中力により、緊張感のある完成度の高いパフォーマンスを見ることができた。

「創作の場が不足しているのは、ニューヨークでも同じ状況です。でも、アーティストに必要なのは、恒常的に作業が続けられる場所。創作する場所さえあれば、アーティストは必ず、何かを作り出そうとする。特に、今回のようなコンセプトの作品では、場所は必須だったのです」とモリッサは語ってくれた。



99年6月23日開催のワーキング・プログレス・イベントでのモリッサ・フェンレイ
 撮影: 斉藤巧一郎

本作品は、2000年の2月にニューヨークのキッチンにてプレミアされ、その後、米国各所で上演される予定。(H)

日玉浩史 Koshi HIDAMA
1999年6月2日-6月30日
Bスタジオ

ダンスカンパニー「ローザス」に所属し、主にブリュッセルを中心に活躍してきた振付家・ダンサーの日玉浩史が、6月の約1ヶ月間、森下スタジオでワークショップを開催した。「ダンスクラス」「即興とコンポジションのダンスワークショップ」「ワークショップ・スペシャル(ダンス&音楽のコラボレーション)」の3つのセッションが、それぞれ20名の参加者を集めて行われた。

この間、6月12日には、「ワークショップスペシャル」で創られた作品の発表が行われた。これは、ダンサーたちと音楽家たちとのディスカッションと創作、即興による5日間の共同作業によって創作された作品の途中経過を見せるもの。日玉と音楽家の原田敬子からの作業過程についての報告もあり、創作の過程についても知ることができる。「液状化現象」をキーワードに、想起されるイメージを言語化したものを動きまたは音に変換し、音楽家とダンサー間のキャッチボール

が行われ、ある時は、あえて、相手側との接触を避け、または、じっと観察する。そういった一連の作業の中で、作品を創作していったという。5日間では、作業の方法をやっと掴みかけた段階との報告ではあるが、今後の展開を十分に予感させる実験的な試みが実現した。

また、最終日となる26日には、ワークショップを受講したダンサー数名も加わって、Compagnie L.S.D.S.の新作作りに向けた試演会が行われた。安部公房の小説「砂の女」をテキストとして振付けられた作品で、モートン・フェルドマンの音楽が効果的に用いられていた。観客席には、ちょうど別のスタジオで稽古中の山崎広太・rosy Co.のメンバーも顔を見せるなど、森下スタジオならではの交流の風景が印象的だった。

一ヶ月間のワークショップを終えて、日玉はこう語ってくれた。「スタジオパフォーマンスをやって意外だったのは、観に来てくれた人の多くが、こういったスタジオパフォーマンスを見る機会がほとんど、今はないのでもっとやるといい、ということを書いてくれたことでした。高いチケット代払って劇場に行くだけが、パフォーマンスに接する方法ではないと思うので、作品を創ってい



ワークショップでの日玉浩史
 撮影: 斉藤巧一郎

る側ももっとそういうことをやったらいいんじゃないかと思います。いろいろな人の意見がきけるし、それ以外にも何かと有効なことだと思う。どこかでそういうことが常に行われていると、東京のダンスの状況ももっと変わるんじゃないかなあ」

今後の森下スタジオの有効な活用を考える上でも、大いに参考になるコメントだ。(K+H)

*森下スタジオ——セゾン文化財団が東京都江東区森下にて運営する演劇・舞踊専用スタジオ。1994年4月の開館以来、稽古、ワークショップ、会議・シンポジウム等の場として当財団の助成対象者を中心に利用されている。

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第11号
 1999年8月25日発行

発行者:財団法人セゾン文化財団
 編集人:片山正夫
 発行所:財団法人セゾン文化財団
 東京都中央区京橋1-6-13 〒104-0031
 アサコ京橋ビル5F
 Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定:1999年11月末
 *本ニュースレターをご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。