

## ●目次

失敗の成功——tptのディレクターズ・ワークショップ	デヴィッド・ルヴォー	1
バック・トゥ・スクール——大学院におけるアーツ・マネジメント教育の可能性	奥山 緑	5
大地の糧、生命の表現——アートキャンプ白州、12年間の経験	木幡和枝	8
scenes from Morishita Studios		10

## 失敗の成功

### ——tptのディレクターズ・ワークショップ

デヴィッド・ルヴォー

#### ワークショップ誕生の経緯

将来が期待される若手演出家を対象に、われわれは昨年(1998年)からセゾン文化財団の助成を受けて、年1回ワークショップを開催している。

演出家向けのワークショップ(ディレクターズ・ワークショップ)というアイデアは、シアタープロジェクト・東京(tpt)が設立されて間もない頃に生まれた。しかし、役に立つワークショップをつくりあげるまで、やむを得ず回り道をする事になった。設立の年(1993年)から、tptは完全公開型のワークショップを開催している。そこでは主に、俳優の役割と、演劇を創る方法についての一般的な問題を取り上げた。だが、このワークショップが最終的にどういう形で実を結ぶのかは当時見当もつかなかった。演劇に関心さえあれば誰でも自由に参加できたそのワークショップでは、肉体訓練や、台本に生命力を吹き込む方法について、数日間にわたって実験した。印象的だったのは、参加希望者の層の厚さと人数の多さだった。俳優や演技指導者、プロデューサー、批評家、そして戯曲家だけでなく、人生の目的を演劇に見出そうとする若者も多くいた。このような公開型のワークショップは、tptの生命力にとって、今なお重要な意味を持っている。そのはっきりしない、多少雑然とした性質は、われわれが育てたいと願っている探究の精神に不可欠なのだ。私が毎年強調している通り、これらのワークショップは、演技の「メソッド」や、何かをやるための「良策」を教える場ではない。あくまでも演劇の可能性について、問い直すのが目的なのだ。

#### 若手演出家が直面している問題

やがて、ワークショップを、もっとはっきりした問題を解決したり、自分たちの仕事におけるニーズを満たすための道具として使えるのではないかと考えた。

例えば、若手の演出家にとって、自分自身を磨き、自分の作品や仕事を発展させる機会が極めて少ない、という問題がある。プロデューサーにしてみれば、経験の浅い演出家を起用するというのは商業的な「リスク」だ。しかしそればかりが原因ではない。むしろ、年齢を重ね、しかも

他の分野で何らかの「権威」にならなければ演出家として認められない、という一般的な(だが根拠のない)仮説が大きな障害となっているのではないかと私は思う。ところが、演出をするということと、教えるということとは異なるのだから、この仮説は大きな危険を孕んでいるのだ。かなり博識な人物が、実に退屈な芝居を演出した実例をみても、これは決して「知識」の問題ではないのだ。演出家にとって必要なのは、芝居を作る人たちに目的意識と自信を持ってもらえるように元気づけ、刺激する能力だ。

いま申し上げたように、若手演出家にとって状況はかなり不利だ。しかし、日本の演劇の将来が、舞台上に新しい視点を持ち込むことのできる彼らの育成にかかっていることも明らかである。状況を改善したいと思いを巡らすうちに、例え微力でも、すぐに始められる方法を思いついた。それは、興行成績云々のプレッシャーから離れた環境の中で、一流の俳優と仕事をし、本格的な難問にぶつかりながら経験を積む機会を、若い演出家に与えるというものだった。

#### 確定しているものはない

セゾン文化財団からの助成を受けて、昨年初めてこのアイデアを実行に移すことができた。このディレクターズ・ワークショップへの数多い参加希望者の中から、最終的に18名の演出家が選ばれ、中には経験の豊富な者もいれば未経験者もいた。後者のうち、2名はまだ学生だった。ある晩、新国立劇場で、二人は私に近づき参加させて欲しいと言ってきたのである(彼らの決断力とやる気に感動して、私はその場で二人の参加を認めた)。

さらに、演劇経験のかなり豊富な俳優を数名招き、ワークショップが行



椅子を“舞台”に並べる  
(99年7月・森下スタジオにて 撮影: 斎藤巧一郎/以下同様)



限られた時間の中で打ち合わせをする演出家(左)と俳優



「債鬼」の一場面を稽古



本読みをする俳優たち

われる一週間つき合ってもらうことにした。

ワークショップの冒頭で、私は全員に「皆さんは何故ここにいるのか?」という簡単な質問をしてみた。参加者の間を一巡するうちに出たさまざまな反応から、人が演劇に惹きつけられる理由が実に多様であり、かつ予測のつかないものであることが段々に明らかになった。「演出家の役割は何か?」という、俳優たちにも訊いた二つ目の質問に対しても、同様に色々な答えが返ってきた。

ワークショップの期間中、われわれを導いてくれた本質的なものが、実は最初の2つの質問で見えていたのだ。それは、演劇には確かなものは何ひとつ存在せず、ただ問いがあるのみ、ということであった。例え演出家の役割を「客観的」に定義しようとしても、確実なものがないため、それは不可能だ。言い換えれば、このワークショップは、参加者たちの個性に依存しているのだ。しかも一人ひとりの気質や感受性、そして好奇心を引き出し、皆の前にさらけ出してしまう場もあった。ここでは、演出家はこうであるべきだ、という「前提」も、全員で選んだテキストの内容についての「想定」も存在しないことにした。

しかし「確定しているものはない」、という「宣言」は、決して曖昧さや怠慢を許すものではない。実は2つの重要な効果が秘められているのだ。ひとつは、参加者をリラックス、または「自分らしく」させ、こんなことを言ったりやったりしたら馬鹿にされるだろうかという不安を取り除くことができた(ワークショップでも強調したことだが、演出家の感性を鈍らせる陳腐な要素を削ぎ落とすには、ある芝居や場面について、一見馬鹿げたような質問をしてみると良い)。もうひとつの効果は、共同作業の進め方に

あらわれた。グループで物事を進める際に、強引と思われる解決策が導き出されることが多い。しかしこのワークショップでは、グループ全員が納得しながら作業を進めていくという、実は効率的なやり方が率先して取られた。

ワークショップの中心に、一本の芝居を置くのが効果的だろう、ということになった。こうすれば、演出の問題点がもっと具体的に感じられる。また、ある場面に取り組んだ結果を、他の場面で試すことができ、経験の蓄積にもつながる。そこで選んだテキストは、マリヴォーの『愛の勝利』だった。難解な戯曲だが、真理の移り変わる性質をうまく扱っており、かつ欺瞞に関する場面を多く含んでいる点にも着目した。しかもこの作品は、挑戦に値する課題を含んでいる。言語の持つ可能性をどう表現するか。そして二人の登場人物の間で交わされる、欺瞞に満ちた複雑な議論をどうすれば分りやすく伝えられるか。このテキストで演出家は、「コンセプトチャルナ」仕掛けや、立派な舞台装置ではなく、俳優に焦点を絞ることが求められる。

### 「失敗」を直視する

ワークショップは毎日、tptの公開ワークショップで生まれた簡単な体操から始まった。机に向かってばかりいると、感覚が麻痺してしまう。そこで、身体を動かして、参加者全員の間に通うエネルギーを感じ取ってもらうことにした。演劇を生きたものにするには、演劇を頭だけでなく、身体でも捉える必要があり、それを思い出して欲しかったのだ。言葉が複雑に入り組んだ芝居においても、いや、それだからこそ、この点は重要である。

ワークショップ初日の後、私は演出家たちに、全員のために即興で体操をつくってみたらどうかと提案した。どのような体操でも良かったのだが、とにかく場に活気を与えるのが狙いだった。最も単純で、知性とかけ離れているような動きこそが、場の空気を変えてしまうことが時としてあるからだ。

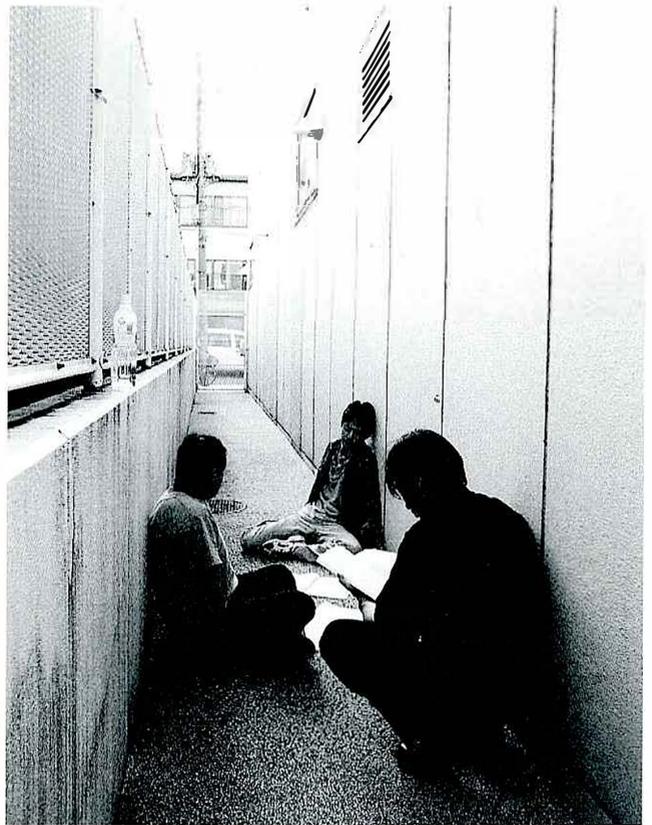
次に、毎日異なる4名の演出家に、俳優を選び、『愛の勝利』のある場面の演出をやってもらった。準備時間は非常に限られていたが、これにより演出家と俳優はすぐに反応し、無駄が省かれた。興味深かったのは、割り当てられた時間の使い方だった。課題となっている場面について俳優たちとじっくり話し合う演出家もいれば、まず演じてもらってから演出を加え、発展させてゆく者もいた。目立って効果的な演出法はなく、抜群に優れているメソッドや演劇論は存在しない、という本ワークショップから得た最大の教訓がここでも静かに伝わってきた。唯一あったのは、どんな手法をとってでも、作品に命を吹き込みたいという、否定のしようのない欲求だった。



森下スタジオの裏庭(左)や屋外通路(右)も話し合いの場となった

課題を与えてから一時間ほど後に、それぞれの演出結果を参加者の前で演じてもらい、それに対して感想を述べる場を設けた。準備時間があまりに短かったため、各場面が即興的に、とりあえず演じられたという感はずいぶん、演出家にとっては不満もあったろう。しかし、作品の「未完成」状態こそが、完成度の高い(と言われる)公演では見られない自然さと鋭さをも含んでいた。

以上の過程で特に注目したのは、演出家が解釈と表現の二つの視点から自分の演出について参加者に説明するところだった。無論、テキストの解釈についての議論を交わすためにこのような場を設けた訳ではない。あくまでも、今ここで見聞きした結果と、演出家の解釈とを照らし合わせるためだった。多くの場合、演出家が実現しようとしたものと、実際に演じられたものとの間に大きな隔りがあった。これは決して意外な結果ではなく、また「失敗」を証明するものでもない。自分の考えが充分伝わらず、評価されなかったことにより、演出家でも、意図していなかった何か参加者を刺激したと気付くと、彼らは予想もしなかった方向にアイデアと作品を発展させることができた。言い換えれば、彼らは特定の演劇的な「法則」を手放し、独自のアイデアを自分の体験に基づいて修正するようになったのだ。どうせ無駄になるものを必死に擁護しようとせず、それを手放してしまう勇氣は、演出家にとって不可欠である。しかし、このような余裕と柔軟性を身につけるまでは、自我と人格との格闘を要する。傷つきやすい演出家たちが、一人の人間として感じ、試されるのを目にするのは、非常に興味深いものがあった。特に反応の違いは顕著だった。みるみるうちに頑固になる人もいれば、「間違ってしまった」ことを好機として捉えられる、活力のある性格に恵まれた人もいた。ワークショップには、人生や仕事の大きな問題を、このような地味なやり方で直接的に引き出す力がある。それが魔力であり、魅力なのだ。また、商業的なヒット作を作り出すプレッシャーのない場だったから、参加者は「失敗」から目を逸らさずに直視することができた。驚くべきことに、「失敗」



を直視し始めると—しかも直視し始めたときにのみ—成功が、ためらいがちにだが、確かに扉を叩くのである。私はこれまでの経験から、失敗について学ぶ難行こそが、本当に実りのあるワークショップなのだと思った。実際の公演もこうであるべきだろうが、成功について学ぼうとするあまり、パニックに満ちた苦行となってしまうことが多い。しかもその場合、失敗が容赦なく扉を叩くのだ。

### ワークショップの再編

最初のディレクターズ・ワークショップを終えてみて、熱心な演出家とのこうした交流はこれからも継続すべきだと強く思った。ワークショップに参加したある若手演出家に、tp1の「フューチャーズプロジェクト」での演出を依頼したところ、彼女は大胆にしかも見事にその仕事をやり遂げた。こうした例からも、このワークショップが、tp1の疲労回復のエネルギー源となると感じる。さらに、日本の演劇界で真剣に取り組んでいる人々にとって、駆け出しの頃の目的と情熱を取り戻させるフォーラムにもなればと願う。上演の準備に追われる忙しい状況では、演劇について幅広く、深く考える時間は—それが極めて大切であるにも関わらず—皆無に等しいからだ。

また、ワークショップに参加した演出家たちがあまりに熱心だったことから、今後は参加者数を絞り込むべきだと反省した。少人数にすることで、もっとクリエイティブに取り組むための時間と集中力を確保したいと思う。その点、第一回目は、ディレクターズ・ワークショップというアイデアに触れるための実験だったと言える。そこから学んだのは、このワークショップをもっと具体的に、そしてもっと明確にする必要があるということだった。

### 森下スタジオにおけるワークショップ

昨年に続いて今年もセゾン文化財団から助成を受けたが、今回は同財団が東京・江東区に所有する森下スタジオにワークショップを移すこと



稽古を見守る演出家(手前左)

になった。これにより、結果的に助成金以外にも大きな利益を受けたのである。ワークショップ期間中、館内にある2つのスタジオを使用したのだ。そのおかげで、同時に二人の演出家が、落ち着いた広い空間で、別々に俳優と稽古をすることが可能となった。手の空いている参加者は、2つのスタジオを自由に見学し、また廊下や階段で語り合うこともできた。こうした実用的な利点は、些細なことに思えるだろうが、実はワークショップの本質に関わることなのだ。森下スタジオの空間がもたらしてくれた自由な雰囲気によって、参加者の間に、真剣に取り組む気持ちと親密さが生まれた。単なるワークショップが、すぐに小さなフェスティバルに近いものに生まれ変わったのだ。ここに来てついに、考えを練り、難問に取り組み、そして問題が提起される本当のフォーラムが実現した。

二年目に選んだテキストは、ストリンベリの『鬼魔』だった。今年の後半、tptで同作品が上演された際に芝居を手がけることになった演出家と若い舞台美術家の二人も加わった。参加した演出家たちと俳優陣は、複数のグループに分かれ、割り当てられた場面を稽古した。舞台美術家からは、幾つかの椅子を部屋に配置する案が出された。そしてわずか数日で、各グループがそれぞれの場面を演出・演技する形で、一作品としてまとめることができた。粗さが残るものの、上演可能なものだった。俳優と演出家双方にとって、短期間で高いレベルの結果を出せたのは、発見に満ちた一週間を締めくくるのに相応しいクライマックスだった。(また、ワークショップに参加したある批評家は、われわれの「公演」をご覧になってから一時間以内に即席の批評を書き、参加者に読ませてくれた。その反応の素早さと熱意自体、普段日本の批評家にはなかなか見られないものだった。)

### 未来を照らす光

これまで二回行われたディレクターズ・ワークショップの経験は極めて特異なものだった。私はワークショップで出会ったエネルギー、才能、そして好機に感動しつつ、さらに次の二点について動かし難い確信を得た。

まず、ワークショップというプログラムは(例えばそれが演出家、俳優、舞台美術家、あるいは演劇評論家を対象としているものであっても)、きちんと運営され、支援も受けていれば、演劇界の未来を、いま考えている以上に変えることができるのだ。その時、人にとって、また文化にとって、芸術が如何に大切であるかを、ワークショップが示すだろう。

もうひとつは、上記の確信を踏まえて、広がりのあるプログラムを早急につくらねばならない、という点である。これをやらなければ、われわれは重大な責任を放棄することになってしまう。

これらのワークショップを支援してくれたセゾン文化財団の寛大で先見



演出と稽古をへて参加者の前で演じる俳優たち

性のある判断に対して、深く感謝を申し上げたい。同財団は恐らく、この判断がどんなに影響力を持ち、重要であるかは、まだはっきりは見えないだろう。ワークショップが失敗について学ぶ難行であるのなら、私自身がそこから悟ったのは、人には二つの選択肢がある、ということだ。つまり、失敗に直面したとき、自分の身を守ろうとするのか、それとも失敗の本質——つまり、失敗は未来を照らす光であるということ——を理解しようとするかである。

(翻訳: 編集部)



デヴィッド・ルヴォー (David Levenaux)

シアタープロジェクト・東京 (tpt) 芸術監督、演出家。英国生まれ。ロンドンのリヴァーサイド・スタジオ専属演出家としてオニール作『生まれぞこいのための月』などを演出し、同作品でワリエティ・オブ・ウエスト・エンド・シアター賞を受賞。1983年より米国でも演出を行い、93年にはオニールの『アンナ・クリスティ』でトニー賞最優秀リバイバル賞を受賞。その他にフランス、トルコ、フィンランドなど、国際的に活躍。日本では松竹の『危険な関係』『リド侯爵夫人』『双頭の鷲』などを演出し、93年に芸術監督としてtptを創立。以後同プロジェクトで数多くの作品演出とワークショップを担当。tptの『テレーズ・ラカン』『あわれ彼女は娼婦』『昔信』の三作品で第28回伊國屋演劇賞個人賞を、また『テレーズ・ラカン』では第1回読売演劇大賞の大賞を受賞。本年度の演出作品として、11月25日より2000年1月9日まで東京・ペニン・ビッドで上演されるストリンベリ作『令嬢ジュリー』(出演:若村麻由美、千葉哲也、富沢暁古)がある。

## バック・トゥ・スクール

### —大学院におけるアーツ・マネジメント教育の可能性

奥山 緑

セゾン文化財団のコロンビア大学奨学生として1998年9月から99年6月まで、ニューヨークにあるコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジ、アーツ・アドミニストレーション・プログラムに留学させて頂いた。

私は、修士コース2年間の1年目の授業を基本に講座を選択したが、ほかに、著作権の授業と昨年度特別開講されたマサチューセッツ工科大学(MIT)のJ.M.シュスター教授による比較文化政策の講座を取り、また、個人研究として、応用演劇を利用した演劇教育に関して調査した。

アメリカのアーツ・アドミニストレーション(芸術経営)教育を受けてみて、日本の同教育にどのように応用できるかを考えた。以下に、アメリカの大学院でのアーツ・アドミニストレーター教育の内容を紹介し、日本への応用カリキュラムを提案する。さらに、アメリカの非営利芸術界での最新トピック、芸術教育について短く報告する。

#### 1. 現場プロフェッショナル養成機関としてのアメリカの大学院

##### アメリカの芸術経営者教育機関

全米でアーツ・アドミニストレーションもしくはアーツ・マネジメントの修士課程をもつ大学院は現在20数校ある。芸術経営学を人文学修士 Master of Arts 取得コースとしてだけでなく、ニューヨーク州立大学ビンガムトン校のように経営学修士 Master of Business Administration (通称MBA)が取得できるコースとして提供している大学もあれば、イリノイ大学スプリングヒル校のように、コミュニティ芸術経営を専門とする行政学修士 Master of Public Administration with concentration in Community Arts Management (MPA-CAM) 取得コースとして提供している大学もある。いずれも、アーツ・アドミニストレーターの役割を特化させてその目的に適うようにカリキュラムを組んでいることが目立つ。

##### ビジネスに特化したカリキュラム構成

芸術と社会(コミュニティ)を結びつけるのがアーツ・アドミニストレーターの仕事であると確認しながらも、アメリカの大学院におけるアーツ・アドミニストレーション・プログラムのほとんどは、非営利芸術団体をいかにうまく経営していくか、いかに優秀なビジネスリーダーを養成していくかを教育の主眼に置いている。この背景には、60年代、70年代の芸術団体の非営利法人化ラッシュがある。非営利法人化につれ、芸術に造詣が深くかつ経営もできるマネジャーが求められるようになったのだ。

コロンビア大学の必修講座は、ティーチャーズ・カレッジとビジネススクールなどから取る、芸術経営概論、文化史、会計学、マーケティング、労使関係、著作権、芸術支援構造、経営計画、非営利法人経営で、ほかに多くの学生は選択授業で組織行動学、紛争解決などを取る。また、カリキュラムの充実度で知られる他の大学の例を挙げると、ピッツバーグのカーネギーメロン大学では、スクール・オブ・フライン・アーツと

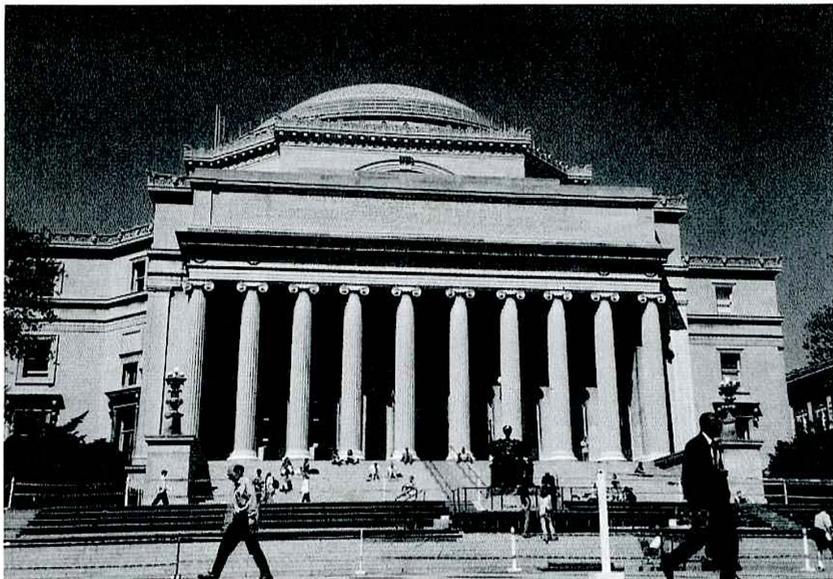
ハイツ・スクール・オブ・パブリック・ポリシー・アンド・マネジメントの2学部から、芸術経営概論、芸術マーケティング(顧客開発)、アーツ・マネジャーのための資金集め、芸術における人材管理、法律と芸術、応用経済分析、公共政策および経営のための経験的方法論(数量データ処理)、情報システム経営、多文化社会における経営、口頭および文書におけるプレゼンテーション・スキル、財務管理を学ぶ。

##### ケース・スタディを利用した勉強方法

どの大学院であれ、基本的には、芸術経営学科はアカデミズムの場というよりは、アーツ・アドミニストレーターを養成するために作られているコースだ。コロンビア大学では、団体の大小を問わず、創造および製作団体から上演団体、サービス・オーガニゼーションまでを含めて、そこで自分が働くとしたらどう経営判断を下していくかを実際の事例を元にしたケース・スタディ(事例研究)で徹底的に学生に問い続ける。ケース・スタディはハーバード大ビジネススクールが採用していることで有名なビジネス上の問題解決の勉強に利用される方法で、自分以外の学生のさまざまな発想を聞き、討論できるという点で実に有意義だ。例えば、あるケースでは「不活発な理事会を抱えた、芸術療法を専門にする非営利芸術団体の二代目の事務局長を引き受けたが、どうしたらこの団体を立ち直らせることができるか」という問題を会計報告書と年間活動レポートから解いていく。学生は、解答を事前提出するだけでなく、「まず理事を入れ替える」「新しいサービスを導入しそれに見合う対価として年会費の値上げをする」「リスクに備えて収入源の数を増やす」など意見を言い合い、討論する。こういう教育を受けて、卒業後に彼らは、大きいところではニューヨークのリンカーンセンターなどの総合舞台芸術センターから、小さいところでは劇団や舞踊団まで、さまざまな場所で職を得て、アメリカ中に散っていく。

##### アメリカの7本柱

アメリカの大学院にあるパフォーマンス・アーツ・アドミニストレーションのカリキュラムで大枠として共通するものを抽出してみると、「①舞台芸術経営概論」「②法律」「③お金回り(会計・芸術支援・財務管理)」「④マーケティング」「⑤人材管理」「⑥戦略的経営」「⑦プレゼンテーション・スキル」に要約できるだろう。この7本の柱の内、①と②以外は、ビジネス教育と共通する。一般的にMBA(経営学修士)課程では、さらに、経済学、起業、国際ビジネスなどが加わる。



コロンビア大学キャンパス

## II. 日本への応用カリキュラム

### 対象となる日本のアーツ・アドミニストレーターの種類

まず対象となる日本のパフォーミングアーツ・アドミニストレーターは、官民の劇場や芸術団体、カンパニー、支援団体などのサービス組織等、さまざまな組織で舞台芸術を支えている人たちで、それぞれ職業上要求される技術や知識が異なり、組織内で負う役割によりさらに必要なスキルは違う。特に、行政や企業で働く人たちは、アイデンティティの持ち方として、まずその組織の一員であることを要求されることが多く、職務上要求されることの優先順位が、行政なのか民間なのか、劇場を持っているのか持っていないのか、などにより大きく異なる。しかし、本稿では、対象を広く、実務を数年経験して仕事に必要なスキルが何かをわかっているのに、なかなか勉強する場所がないアーツ・アドミニストレーターたちとしておく。

### 7本柱は日本で役に立つのか——ベースになる法律・マーケティング・会計

まず、「①舞台芸術経営概論」。日本でこれを勉強するとしたら、日本の舞台芸術の特性と日本型組織の経営方法の特質を学ぶことになるだろう。舞台芸術界の問題を整理し、今後予想される問題への対処を自分で判断して選取る能力を養うことになる。職業上、扱う分野に関する広範で最新の知識はプロとして持っているのが当然だが、すでに現場で経験を積んだアーツ・マネジャーは把握していることが多いので、日本の社会人教育では、あればそれにこしたことはないという程度の必要性かもしれない。勿論、経験の少ない若いアドミニストレーターには自分の仕事を社会的な文脈の中で位置づけるという意味で大変有効だろう。

「②法律」。知っているか知らないかでまったく違うのがこの分野。法律の専門家になる必要はないが、知らなかったために引き起こされる法律上のトラブルを回避するためにも、専門家の指導の下で勉強しておく必要は大きい。また、トラブルに巻き込まれた際にも、せめて、どの分野の何が得意な専門家に頼むべきかまでは知っていたい。そのためには、仕事上で日々使う、契約書(国内外)、著作権全般(アドミニストレーターだけでなく、アーティストも自分にどんな権利があるのかを知ることを勧める)などに関する知識はどの分野のアドミニストレーターであれ身につけるべきだ。

「③お金回り(会計学・芸術支援・財務)」。財務諸表が読めても、アーツ・アドミニストレーターとしてすぐに役立つことはないかもしれないが、ビジネス界の人たちと共通の言葉で仕事ができること、ビジネスマンが何を基準に判断するかを知ることは、これからのアーツ・アドミニストレーターとして知っていても悪くない。日本では、基本となる会計の勉強をした後に、予算立てとその遂行に関わる経理事務の基礎知識、それから最終的には、芸術組織の財務戦略というものがあるといいと考える。芸術支援に関して言えば、どのような歴史的な文脈の中で日本の舞台芸術や芸能が民衆に支えられてきたかを学び、アメリカ型およびヨーロッパ型の文化支援スタイルを含めさまざまな選択肢があることを学ぶ。そしてどのような支援のスタイルが日本の芸術を生まれやすく、人の生活の中に入りやすいものにするかを徹底的に議論して、アーツ・アドミニストレーターみずからも提言していければ素晴らしい。

「④マーケティング」。組織の大小に拘わらず、マーケティングが舞台芸術の社会化を助けるものである限り、その知識をもつのは良いことだろ



文化政策の授業の後で、シュスター教授(後列中央)、ジェフリー教授(前列左から3番目)、そして6ヶ国の留学生を含む学生たち(筆者は前列左)

う。コロンビア大でゲスト講師に招かれた芸術と娯楽分野を専門とするマーケティング会社の社長S.ウルフ氏は「芸術だって靴下と同じだ! 芸術だけ特別だと思わない!」と学生を挑発したが、日本の舞台芸術のためにはどういったマーケティングが有効なのか、それを生み出すためには何を勉強すべきかを是非考えたい。

「⑤人材管理」と「⑥戦略的経営」。これらはとりわけ組織マネジメントにあたる人には必要な事項だろう。また、ライブ(生公演)を旨とする舞台芸術ではどうしても制作者自身を含めて集約的な労働を提供することになりがちで、限られた予算の下でいかにして効率良くかつ気持ち良く全員に仕事してもらおうかという難問が制作者にはいつもつきまとうのも事実。日本の現状では舞台芸術に特化した成功マネジメントモデルが少ないだけに、どんなマネジメントを勉強するかについてはまだ検討の余地は大きい。

「⑦プレゼンテーションスキル」。アメリカではプレゼン能力はとでも価値のあることだと考えられている。確かに便利なスキルだ。自分にこの技術が必要だと思う人は訓練を受けてみるのもいい。実際には、海外との仕事で「顔の見える」マネジャーになるためには英語が話せるとまず便利。経営コンサルタントP.ブロックはじめ、マネジャーの能力で一番有効なものは「コミュニケーション能力」だと言う人もいる。

以上7本の柱の中で、最大公約数としてアーツ・アドミニストレーターに共通して必要なものは、「法律」「お金回り」「マーケティング」ではないかと考える。あとの講座は、それ以前の段階で仕事を通じて得られる概論的なものや次の段階で必要なマネジメントスキルだと考える。また、どんなアーツ・アドミニストレーターを対象に考えるかで、それぞれの項目の優先度は異なるだろう。

これら以外に日本の舞台芸術界で、ある意味ではもっとも必要とされているのは、個人や特定グループの利益を越えて、業界全体の将来の利益を考えて発言していくアドボケート(サポーター)だとも言えよう。さらに言えば、サポートするだけでは不十分。実際に腰を上げて実行・調整する人、そのためのお金を集めてくる人が、そのためのお金を出す人とともに必要になっている。

### 現場経験者にこそ教育を

お隣の韓国でもすでに大学院課程で3つのアーツ・アドミニストレーション学科があるが、日本の大学院課程ではゼロ。日本では、芸術経営学

は、大学院課程で提供する価値のないものと考えられているのだろうか。私は、社会人教育としての芸術経営大学院教育には回り道を防ぐという大きな利点があると考え。できれば上の提案をふくらませた、1年で通える社会人のための大学院修士課程の設置を望みたい。実務経験にこだわるのは、ビジネススクール同様、実際の現場を踏んでからの方が実践に即した問題をはるかに生々しく扱えるからだ。

社会人のためと考える理由は、私が制作者として舞台の世界に足を踏み入れてから約15年のこの間、先輩制作者の仕事を盗み見しながら制作の勉強をするしかなかったり、アド・ホック的に周りの専門家に相談をして問題解決したり、とずい分と回り道してきた印象があるからだ。さらに、日本の舞台芸術を取り巻く環境はこの15年で大きく変わり、ある知識を身につけたとしても、最新の知識に常にアップデートしていくことはそう簡単ではない。しかも、現場経験をして、はじめて、何の勉強をする必要があるのかわかってくる。舞台芸術マネジメントに関しては、80年代後半以降、日本でもさまざまな討論がなされてきて、そのおかげで現場の制作者たちにも自分の仕事のもつ意味を立ち止まって考える機会が増えた。そろそろ制作者自身が自分たちに必要だと思うことを勉強し始めていいのではないかと。さらに、舞台芸術と教育の関わりということで考えをすすめていくと、舞台芸術マネジメントも勉強できるような、総合舞台芸術大学・大学院があってしかるべきだとも考える。

雑用係と呼ばれるに留まるか、さらに別の職能をもった専門職としてのアーツ・マネジャーになるかは、制作者が自分で選び取ってほしい。私は日本の舞台芸術界の転換期にたまたま立ったひとりの制作者として、新しい職能を生み、新しいシステムを構築しようという仲間を広く求めている。手始めに、来年度から、現場の最前線にいなから労働集約型の仕事の最たる例である、カンパニー付き制作者たち向けの勉強の場を作ろうと考えている。

### III. 究極の「芸術の社会化」——芸術教育

最後に、一言ご報告したいことがある。アメリカの非営利芸術団体のマネジャーたちの間でいま一番ホットな話題、芸術教育についてだ。営利ベースのマネジャーやアーティストの創造の時間確保を何よりも大切にすべきだと考えるマネジャーの中から「なんで非営利の連中は『教育プログラム、芸術教育』と騒ぐのだ」という声も一度ならず聞いた。「どんなものができるかまだわからないけれど必要な創作資金」よりも「子供のための芸術教育普及活動」に助成が集まりやすいのは想像通りで、近年、創作のためのシードマネー（作品製作の元になるお金）への助成が圧迫されているという不満もある。しかし、この芸術教育への関心は、NEA（全米芸術基金）廃止論議のあった89年以降、税金を使った芸術支援に大義名分を与えるためか、と勘繰りたくなるほど高まり、連邦および州政府（教育は基本的には州の管轄）、芸術・教育両分野の非営利団体や財団などを巻き込んだ大きなうねりとなっている。MITのシュスター教授はアメリカでは「芸術界は定期的に教育重視に回帰してきた」と語る。

たしかにアメリカの芸術教育のカリキュラムへの採用率に関していえば、驚いたことに、音楽や美術さえ教えない学校が少なくない（97年の全米の18年生を対象とした教育統計センターの調査によると、音楽の科目がある学校に通っている生徒は72%、美術は64%なのに対し、演劇は15%、舞踊は10%に落ちる）。芸術関係者が将来を憂う気持ちにも理があると言える。しかし、私は演劇と舞踊が取り入れられていることにも驚いた。演劇でいえば、手の込んだ解説付きの鑑賞活動から創作劇活動まで、授業の中身はさまざま。中で「演劇を使って教科を教える」という、インタラクティブ・ロールプレイを使ったドラマ・ワークショップに大いに興味をもった。これはイギリスで60年代に始まったTheatre-in-Education、通

称TIE（日本語にするなら「教育における演劇」か）と呼ばれる活動で、理論的な背景のひとつにブラジルの演出家アウグスト・ボアルの演劇論がある。TIEでは、劇団員が、演劇ワークショップを通して、子供に数学や理科、社会などの教科や、生活に必要な事柄（チームワークの大切さ、健康管理など）を教える。見る、演ずるだけでなく、即興的なやり取りの中で、子供が自分の考えや感情を、自分の言葉で発言するよう励ますスタイルを取ることで、プロの俳優による授業であることがTIEの特徴だ。ワークショップを何回か見学する中で、安全なフィクションを使って「自分の言葉で語る」喜びにあふれた子供の顔をたくさん見てきた。舞台装置も照明もないが、子供たちはここではテキストと観客席から開放され、自分の言葉でフィクションを語る劇作家になる。演劇教育の幅の広さを示す一例だと言えよう。

教育プログラムに関心が高まっている日本。子供たちに何かを提供する場合、教育学、心理学のプロたちと連携して、真に子供の発達に寄与するものかを考えたい。舞台芸術に携わるアーツ・アドミニストレーターたちが大きく貢献できる分野だと考える。

以上、ビジネスの手法を採用するアメリカの芸術経営大学院教育について報告した。アメリカで聞いた話のひとつに「提供している芸術作品が素晴らしいから20年後に生き残れると楽天的に考えている芸術団体は、ない」というものがある。確かに、競争が激しいニューヨークでは、ファンデーション・センター<sup>2)</sup>で開催される「助成団体の担当者へ会う会」に100人以上のマネジャーと芸術家が集まり、生き残りにかける熱意の強さをまざまざと見せつけてくれる。アーツ・マネジャーたちが、芸術団体の存亡は作品の良し悪しによって決まるのではないと考えているというのも面白い話だが、こういう話が出ることは、芸術を作るアーティストの仕事と、マネジメントの仕事はまったく別の仕事であると理解されていることの証だろう。この分業という発想がテーゼもしくはアンチ・テーゼとして、日本の文化に合った新しい芸術経営スタイルを模索する際の、ひとつの刺激となってくれることを期待する。まったく別の仕事だとしても、勿論、アーティストの創作があってこそそのマネジャーであり、創造への敬意をもつことが必要なのは言うまでもない。

#### 註

1) かつてはその呼称に則してそれぞれ芸術管理運営者を育てるのか、それとも、芸術経営者を育てるのかという教える側のスタンスの違いが見られたが、近年はその距離は縮まってきていると言われている（コロンビア大学アーツ・アドミニストレーション・プログラム・ディレクター、ジョン・ジェフリー氏との会話の中から）。

2) ニューヨーク以外にもアメリカの4つの都市に図書館をもち、芸術関係にとどまらず助成団体・企業寄付に関する情報を収集し、一般に公開している非営利団体。



奥山 緑（おくやま・みどり）

舞台制作者。1962年生。お茶の水女子大学文教育学部卒業。セゾングループ演劇準備室、銀座セゾン劇場勤務を経て、現在、舞踏・山海塾制作。98年9月から99年6月まで、セゾン文化財団の助成によって、ニューヨークのコロンビア大学ティーチャーズ・カレッジ、アーツ・アドミニストレーション・プログラムに留学。現在、演劇・舞踊・音楽の企画制作会社を設立準備中。ほかに、演劇教育および応用演劇の研究會も旗揚げ準備中。

# 大地の糧、生命の表現

## —アートキャンプ白州、12年間の経験

木幡和枝

### 生命と表現

山梨県と長野県の県境。標高3000m近く、男性的な雄姿で知られる甲斐駒ヶ岳。しなやかに広がる女性的な八ヶ岳。二つの山にはさまれた白州町。現役の農村である。サントリーの「南アルプスの天然水」で知られる名水の地。稲作、野菜・果物栽培、養鶏などが行われている。人口4500人弱、過疎化の例に漏れず、高齢化も進んでいる。小学校と中学校がひとつずつ。最近、「別荘化」が進んでいるのがちよびり気にかかる。

異常な猛暑の今年は、熱気にさらされ、しかも8月下旬までは濃密な湿度にもつつまれている。植物や動物とともにあえていたことがまざまざと思い出される。1988年以来、毎年、種蒔きから収穫にいたるプロセスと平行して、12回の白州・夏・フェスティバルとアートキャンプ白州を重ねてきた。50年来の記録的猛暑で降雨ゼロ。逆に、1ヶ月間ほとんど青空がなく、雲りか雨ばかり。さまざまな夏があった。

屋根のない、壁のない表現場。建築ワークショップや出演者みずからの手で、山の舞台、土の舞台、竹のドーム、土の家、ガラスハウスといった環境舞台を作ってきた。また、そこに自生するままでの環境(水田、畑、栗林、雑林、農道、水場、河原)、農村共同体の機能空間(人家、庭、バス停、農協前広場など)を発見、表現場としてきた。雨、風、光、夜露、朝露、月光、山並みや木々、そしてホテル、蝶や蛾、昆虫、トンボ、鳥類や、ときには猿や熊、蚊やブヨの気配と好奇心、視線に支えられて。農場で共生しているロバ、山羊、鶏などは踊りのリハーサルや公演、美術の制作現場の立会い者であり、しばしば友情出演すらからって出てくれた。毎日、午後5時の「広報白州」の放送は、巨匠セシル・テイラーのピアノ演奏(1992年、日麻神社)中ですら、遠慮会釈なく、日常性を注入してきた。

人間は、新生児から99歳の古老まで、推進運営者として、表現者として、観客として、生活者として、のべ5万人をこえる人々がこの場を作り上げてきた。日本全域、世界30ヶ国以上から、出演者として、観客として、また毎年150名からのボランティア(運営当事者と呼ぶ。この件に関しては、人助け意識を嫌悪するゆえである)がやってきた。

そして気候変動がどうなるかとも、農業は続けられ、作物は生命循環をくりかえしてゆく。私たちの生命循環もしかり。21世紀といわれる段階に入っても、根源的な生命活動と、その発露としての表現・創作活動は継続する。

### ルネサンスの休止

だが私たち実行委員会は、去る8月31日、12年間のルネサンスの試みをひとまず終えた。ルネサンスとはいっても、「文芸復興」ではなく、語義にもっとも近い意味で「再びの誕生」のプロジェクトを、である。1988年に開始した「白州・夏・フェスティバル」は92年の5回目まで、毎年夏の約1週間、93年からは現地での創作活動に重点を置き、「アートキャンプ白州」と改称して、年により1ヶ月から2ヶ月間、7年間続けられた。「芸能と工作・大地との生存——舞踊・芝居・音・美術・物語・建築・映像・農業」との一貫したサブタイトルにも明らかのように、芸術とか美術という概念を打ち破り、人間の原点ともいべき次元まで「後退する」ことをよしとして、

徒手空拳で始めた試みである。実に贅沢な経験ができたといえよう。

有り難くも惜しむ声、来年からの展開を尋ねる方々が多く、これで納得してもらえないとは思えないが、いわばこれは予想のうちだった。なにしろ一回だけやってみようというのが、町当局と当方の確認だった。偶然出会った白州町の絶えることのない水音と雄大な自然、特別誇る名産品も名所もないがたんと農事を実践している、日本のどこにでもありそうな普遍性と日常性に惚れて押し掛けた実行委員会に、町民は排除もせず、「活性化」や「嫁取り」への大した期待もかけず、まずやってみろ、の姿勢だった。これは今も変わらず、個人としての協力者は多いが、全体としては、同等で、互いの器量を見る、見られるの関係が維持されてきた。町は共催、あるいは特別後援の立場で、物力、人力、歴史と農業という希有な資源を惜しまず提供するほかは、毎年、大勢の町外者のためのインフラ整備の部分的補助金を工面してくれた。そして私たちは、数年前より、組織、人材の育成と動員という観点から、この勤勉にして献身的なおもに若いボランティアたちが、自分たちの時代精神にふさわしい組織と内容で、自分たちの祭りと内容を開始すべきではないか、と案じてきた。いわゆる「後継者問題」だろうか。

### 若い世代への継承

私たち、スタートした世代にとっては、12年は充分な実験と感動、歓喜をあたえてくれた。いつものならいで、次へ行こう、の気分だ。社会的訴求力、資金調達力(不足ながら)は一貫して私たちの世代のものが発揮してきた。またそれは規模や内容を無意識に規定もしてきた。それへの依存と、未熟さにおびえることなく、白州生まれの若き活動者たちは、みずからのための運動をすべきだ。その期待を表明したというのが真相である。労働の対価としての依存、その上に立った「自分探し」のボランティアに、この場を貸し与えることを恐れたこともたしかだ。

来年以降も、彼らの等身大の、または背伸びした、まだどちらか未知だが、活動の波が、白州を夏とはいわず四季を通じて席卷するだろう。町当局も、私たちベテラン(退役兵の意)も、期待しつつ、また必要な援護をする態勢は十分だ。ことほどさように、私たちの白州、その12年間は、まず主体形成を目指した。過疎の農村の活性化のために芸術文化を役立てたいなど、力量的にも思想的にも、おこがましくって考えたこともない。あるとすれば、こちらの生産活動も生活への意欲も、そう怠慢ではない、できれば一緒に進化させていただきたい、といったスタンスの、農村への一目惚れ、片思いだった。その意味では、町側は、たいした経済効果もなく、期待はずれだったかもしれないが、先方もそれなりに自己の論理に忠実で、都会人や「文化人」に應ずるところなど微塵もなく、地元のアイデンティティーを頑固に貫きつつ、共生への、共進化への試みに同伴してくれた。

今後の若い世代の白州への私の期待は、個の確認と個体の責任に基づいた集団活動、集合性の追究である。多くは全共闘世代の私たちには、とても困難な課題だった。群れることから、「生かされる」ことから、「みずから生きる」ことへ、時代は課題を高次元化した。多様性と共生の時代にこそふさわしいテーマだ。文化は、アートは醒めた個人が、同時代に共感と理解を寄せつつ、時空を超えてそれをつねに打ち破り、歴史と世界を縦横に往還する存在によってしか真の価値を発揮できないと考えるゆえんだ。

### 大地との生存

では、私たちのそもそもの運動の契機、組織化の意志は何だったのか。まず、これを始めた面々はすでに、おおかた都市で、それぞれの分野の第一線で果敢に活動をしていた。実行委員として結集したのは、残念ながらすでに鬼籍にある作家の中上健次と美術家の榎倉康二をはじめ



建築ワークショップで創り上げた「竹のドーム」で音楽公演(94年)  
© アートキャンプ白州事務局

め、サブタイトルにある分野の実践者と制作者、さらに先進的な観客・鑑賞者たちだった。報道陣や第三者によく指摘されたことだが、開始時期はたしかにまだ「バブル経済」の延長線上にあり、竹下内閣の「ふるさと創生」や企業の芸術文化支援、メセナ活動が喧伝され始めたころだ。だが、当事者である私たちは行政の動向には鈍感で、また「バブル」ともほど遠い位置にあつた。この時期に「都市と農村をつなぐ」とか「農村から都市を逆照射する」とのテーマで、複合的な創造活動の拠点作りを山梨県白州町という現役の農村で行うことにしたのは、ほぼ全面的に、私たちの働きの主体的な必然性や願望が動機だったといえる。

12年前、年齢的には30代後半から40代後半だった、敗戦直後に生まれた世代を中核としたこのグループにとって、生活、環境、経験、知識、知恵、意識、感情、表現、テクノロジー、さまざまな面で、失われる、忘れられる、棄てられる、抑圧される、一方的に管理されることがあまりにも気がかりとなり、「なくなってしまう前に、残せるものは残そう」と考えた。保守や回顧ではなく、生命として、生き続けるための方策として。生命活動としての表現、創作、文化、芸術を共通基盤としていたために、それを「芸術と工作——大地との生存」というスローガンに託した。「共存」ではなく「生存」としたのは、ことが創造的表現に関わるものとして、生きるか死ぬかの問題だったからである。「共存」という「自然へのやさしさ」を謳った「作風」の問題ではすまされなかった。農業の実践をも含めて、価値観、自然の中のみずからの位置を問い直し、創造の基盤となる生命の建て直しをしようということだった。

## 差異を超えた12年

12年間の報告をすれば、ドラムのM.グレイブズ、ピアノのセシル・テイラー、ギターのデレック・ベイリー、美術のカレル・アッペルなど世界的な「人物」アーティスト。ブータンの舞踊団、韓国のシャーマンの儀式芸能、ベルベット革命渦中のチェコの現代音楽、南シベリアの小回トゥヴァ共和国のホーメイ(喉音による倍音歌唱法)グループ、セルビアの若きバイオリンリスト、フェリックス・ライコのように日本で初めて紹介される貴重な民族・民俗文化、日本各地の民俗芸能、内外の現代美術・音楽・舞踊・演劇など、分野や文化の差異を超えたユニークな内容が国内外から大きな注目を集めた。とくに長期のダンス、美術、音楽のワークショップを行うようになった92年からは、白州を目指して世界十数ヶ国からアーティストや若者たちが集まってきた。5年間にわたる「ダンス白州」では、毎年、30名からのダンサーたちが日舞、バレエ、モダンダンス、舞踏などさまざまなスタイルと潮流から集まり、天空のもと、みずから選んだ場所で、たった一人で踊る体験を重ねて、ダンスの存在学をたしかめた。

この地に定住し、身体気象農場を営む田中浪は、「舞踊」(数年前に舞踊資源研究所に合併)、のちには作品ごとの出演陣とともに、ほぼ毎



セゾン文化財団の助成を受けて建設した「土の舞台」にて  
[田中浪]国際共同制作シリーズ『チェコGRIMM GRIMM 第2巻』公演(98年)より  
© 木村 功

年この地で新作を作り、初演後、国内外でも上演してきた。1989年の「春の祭典」の初演は[麻神社境内。雷雨のなか、稲光と突き刺さるような降雨は、人知を超える装置として、このような創作・発表環境の恩恵を、ずぶ濡れの観客にもいやでも知らしめてくれた。(同作品はその後パリ、チェコ、札幌、湘南台などで改作上演。)このシリーズでは、「古代緑地」「古代婦人」「オズの魔法使い」「ザ・ボー・プロジェクト——粘膜の嵐」(アメリカと共同)、「グリム・グリム」(チェコと共同)、「火・物語」などの作品が生まれた。

93年からは「子供の体験疎開」で、6歳から15歳までの参加者が、おもに都会から来て、10日間から1ヶ月間を過ごした。長幼、男女、家族背景の差異を超越して、初めての主体的な社会化を体験する新しい生命個体たち。朝の5時から起きだし、動物の世話と作物の収穫を担当し、「大人」と交じり、衝突し、また刺激しあう環境。アート・フェスティバルの枠を越えて、次世代へとつながる人の連続体を形成してきた。

## 身い沁みて

白州町にウイスキー蒸留所をもち、最初から最後まで経済的な協賛を続けてくれたサントリー。都会でも敬遠されがちなこのユニークすぎる運動に大地を、施設を貸し、物心両面で応援してくれた白州町民たち。風の吹き抜ける舞台施設の自力建設に、助成を続けてくれたセゾン文化財団。猛暑をもとめせず通いつめてくれた観客や報道陣、評者たち。それぞれの時間はたしかに意識改革をもたらし、再生を促す土壌をつくる準備はできたと考えている。そして、これからは、それぞれの決定にゆだねることにした。私たち、これまでの実行委員会の求心力を軸にした段階は終えたいと考えている。白州の言葉でいうと「身い沁みて」受け止めたこれまでの時間、事態、感慨、決意は、次の世代に、また個々の人間の自立した意志に受け継がれて、この地で、また別の地で、また別の分野でも、再生された新鮮な血を糧として、発露してゆくださう。



木幡和枝 (こはた・かずえ)

アートキャンプ白州実行委員会事務局長。1946年東京生まれ。上智大学卒。TBSブリタニカ社、フォーラム・インターナショナル十工作舎で編集修業後、フリーのエディター、プランナー。80年よりダンス、現代美術、音楽のプロジェクト制作、コーディネーター。ニューヨークのP.S.1美術館キュレーター/東京事務所代表、98年秋開館の新潟市民芸術文化会館アドバイザリー・プロデューサー。82年創設以来、アーティスト共同運営スペース「plan B」企画委員、翻訳者、国際会議通訳の仕事も継続している。

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

### 国際舞踊夏期大学

1999年8月8日 - 20日

A・Bスタジオ

今年で16回目となる国際舞踊夏期大学が、8月8日から同20日までの約2週間わたって森下スタジオで開催された。第1回目よりアメリカから錚々たる講師陣を迎えており、受講生にとって常に刺激的な内容であり、これまでに延べ50名の講師、4000名近くの受講生が通過していった。最近を受講生の関心の傾向がテクニクの取得から、作品創作や形ではないものを探求することに関わりつつあり、1998年からフィールドワークという創作のクラスが開始された。これは国際舞踊夏期大学が、ニューヨークのThe Fieldというアーツ・オーガニゼーションから正式に認可を受けて行う創作プロジェクトで、参加者がそれぞれの作品の創作過程を見せ合い、意見を交わし合いながら作品を創り上げていくというものである。

今回の国際舞踊夏期大学では、8月15日(日)にフィールドワーク参加者及び国際夏期大学講師によるショーイングが行われた。第1部では9名のフィールドワーク受講生がそれぞれ予想以上にレベルの高い

作品を発表し、その後しばし歓談の時を挟んで、講師陣とミュージシャンによるインプロビゼーションが行われた。テクニクと経験を兼ね備えた講師陣はもちろん、毎年国際舞踊夏期大学の音楽を担当しているミュージシャンの方々も、まさにお手本といえるような、それでいて親しみやすく、時に会場から笑いが起こるようなインプロビゼーションを披露してくれた。最後は観客も巻き込んでの一大インプロビゼーション大会となり、ちょうどお盆にあたった真夏の夜のひとときは大盛況のうちに幕を閉じた。

また、国際舞踊夏期大学は地方の受講生の要望を汲んで昨年度から東京以外の都市でも開催されており、今年は浜松、仙台、札幌で行われた。主宰者の米井澄江によれば、3カ所とも募集と同時に定員に達してしまうほどの盛況ぶり、各地での要望の強さを感じるそうだ。ただ、地域ごとに舞踊に関する情報や認識、現在の状況が異なるので、東京でのやり方を押しつけるのではなく、その土地に合ったやり方を探る必要があるという。これがきっかけとなり将来それぞれの場所で独立したプログラムに発展していくことを期待したい。

(O)



国際舞踊夏期大学の一環として開催されたジョン・ジャスバース(下)による「パートナーリング・テクニク」クラスの模様(8月17日)  
撮影: 斉藤巧一郎

### ヴェルティゴ・ダンスカンパニー

Vertigo Dance Company

1999年9月1日 - 4日

Bスタジオ

イスラエルのヴェルティゴ・ダンスカンパニーによるワークショップが9月2日より3日間わたって開催されたが、これに先立つ1日夜、カンパニーの中心メンバーであるノア&リナ・ヴェルトハイム、アディ・シャルによるデモンストレーションとレクチャーが、約40名の参加者を集めて行われた。

ヴェルティゴとは脳筋(めまい)のことで、アディが空軍のパイロットをしていた頃に経験した“きりもみ状態から弾き飛ばされるような”感覚を意味しているという。92年、カンパニーはノアとアディによって創設され、その後同名の作品によってデビューを飾った。

この夜は、同作品を要素ごとに演じながら進められた。とくに、多用されているコンタクト・インプロヴィ

ゼーションについては、「お互いの中にある重心を感じる」ことの大切さが強調された。「自分の意思と相手の意思を共に聴くことが理想です。バランスがうまく見つけられたときに何かが起こる。そのとき自分の意思はもはや重要ではなく、起こっているエネルギーこそが重要となるのです」(ノア)。

また、建国50年の新しい国であるイスラエルのダンスが、欧米はもとより、様々な国の芸術文化を吸収してきたことに触れるなかで、自作に取り入れたブラジルのダンス「カブエラ」を、参加者も巻き込んで披露する一幕もあった。

最後は質疑応答が活発に行われた。「イスラエルの政治的・宗教的緊張が作品にどう影響しているのか」との質問には「だって、元空軍パイロットがやっているダンスなんてはかに見たことあるかい?」とユーモアたっぷりに笑わせた後、アディは次のように語っていた。「もちろんそのような緊張は日常的にある。だから、ことさらメッセージとして作品に入れなくても、す



アディ・シャル(左)とノア・ヴェルトハイム(中央)によるデモンストレーション(9月1日)  
撮影: 斉藤巧一郎

にそこに反映されていると思う」。

ここ数年、日本でもイスラエルのダンスが本格的に紹介され、その水準の高さが認識されつつあるが、今回は、素顔の彼らに触れ、肉声を聴くという意味で貴重な機会であったといえるだろう。

(K)

\*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12号

1999年11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: 2000年2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。