

## ●目次

芸術団体に対するリーガルエイド——米VLAでの集中研修報告 福井健策 .....	1
新たな境を越えて——初のアメリカツアー報告 小池博史 .....	4
人形劇『Kwaidan』怪談「富山プロジェクトを終えて」 前田圭藏 .....	6
scenes from Morishita Studios .....	8

## 芸術団体に対するリーガルエイド ——米VLAでの集中研修報告

福井健策

## はじめに

筆者は、1999年5月中旬から8月中旬まで、低所得のアーティストや小規模な芸術団体に法律的援助(リーガルエイド)を与える団体の中で最も古い歴史を有する、ニューヨークのVolunteer Lawyers for the Arts (VLA)において客員弁護士として研修をおこなった。上記研修は、財団法人セゾン文化財団の1999年度助成事業として実現が可能となったものである。そこで、以下でVLAの活動内容、筆者の研修内容、研修を終えての筆者のVLA活動評価、および日本における同種団体設立の可能性について報告したい。

## VLAの活動内容

VLAの活動内容については、すでに本誌8号で報告済みなので、概略を紹介するにとどめる<sup>1)</sup>。同組織は、ニューヨークに本拠を置く税優遇措置を受けたNPOであり、現在2名のスタッフ弁護士を含む7名の常勤職員と多数のインターンを抱え、約500名以上のボランティア弁護士が登録されている<sup>2)</sup>。同組織は1969年に全米芸術基金(NEA)からの助成を当初資金として設立され、全ての芸術分野で活動する低所得の個人および団体を対象として、各種の法律サービスを提供して来た。

VLAのサービスは、電話による無料の法律相談、スタッフ弁護士によるカウンセリング、ボランティア弁護士とのマッチングが中心である(以上をまとめてコア・プログラムと呼ぶ)。サービスを受けるための基準は、個人が年収5万ドル以下(課税所得1万8000ドル以下)、団体は年間予算が50万ドル以下の場合である。個人の場合、アーティストの芸術関連の法律問題のみが援助の対象となるが、芸術団体の場合には非営利でさえあれば、芸術関連の問題でなくても相談に応じている。例えば、VLAはビザの取得は芸術活動の一環ではないと考えているため、個人のアーティストのビザ取得は援助しない。しかし、芸術団体が新しい芸術監督として外国人を招聘するという場合、そのビザの取得は援助する。なぜなら、この場合、芸術監督のビザの取得は個人ではなくて団体の業務とみなすからである。

また、VLAでは各種セミナーを定期的に開催している。このうち、

NPO設立セミナーは隔週で開かれ、毎回約30名ほどが出席する。内容は非営利法人のメリット・デメリット、設立や免税措置を受けるための手続きの概括的なレクチャーである。アーティストがセミナーに出席した上でNPO設立を決意した場合、改めてスタッフ弁護士と面接の上、設立事務をおこなってくれるボランティア弁護士をVLAが探すことになる。他方、著作権基礎セミナーは月1回の開催で、弁護士、アーティスト、アートマネージャーら毎回20名程度の出席がある。以上のほか、「芸術家の権利とテクノロジーに関するセミナー」などトピカルな話題によるセミナーの不定期開催、芸術界内部のもめごとを裁判でなく話し合いで平和的に解決する際の調停人(メディエーター)の育成を目指したメディエーション・ワークショップなどをおこなっている。また、出版業務としては、様々な芸術ジャンル毎に書かれた著作権ガイド、専門分野別の弁護士名簿のほか、一般の出版社が発行しているNPO運営ガイドや契約書式集なども積極的に販売している。

以上のほか、VLAは特定のアーティストのためでなく、芸術家の地位向上をはかるための立法ロビー活動や表現の自由等に関する裁判の支援活動(アマicus・キューリー)もおこなっている。過去芸術界に大きな影響を与えた憲法裁判、例えばメープルソープ事件に端を発したNEA裁判などでも、VLAはアマicus・キューリーの筆頭として意見書を裁判所に提出している。

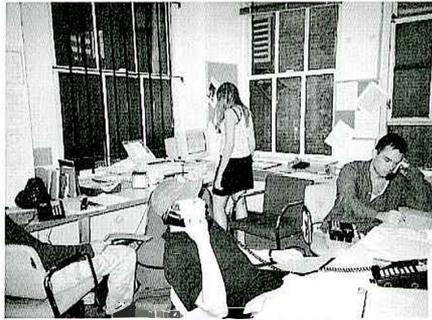
## ワークフロー

コア・プログラムのワークフローは以下の通りである。法律問題を抱えたアーティストや芸術団体は、必ず最初は電話でVLAに相談をしなければならない。この電話相談窓口はアート・ロー・ラインといわれ、週5日、午前9時から午後4時30分まで回線3本が開いている。アート・ロー・ラインでは、アーティストからの最初の電話に対応しながら所定のカードに記入して行き、相談者がVLAの助力を受けるのにふさわしいほど「貧しい」か、相談内容がVLAの助力を受けるのにふさわしいか、第一のスクリーニングをおこなっていく。また、「著作権登録の方法は?」「他人のCDに収められている曲を演奏してレコーディングしたいが」「実在の人物をモデルに戯曲を書きたい」などといった一般的な法律相談は、この段階で答えてしまう。

VLAへの電話相談は年間約6000件あるが、スタッフ弁護士とボランティアの弁護士が代理できるのは年間600件程度が限界のため、電話相談10件のうち1件しか実際に弁護士をあてがうことはできない。そのため、見方によっては、最初の電話対応によっていかにかこの90%のスクリーニングをおこなうかがVLAの活動の生命線ということもできる。90%の内訳は、約4割強はインターンが電話で質問に答えて解決、5割強はVLA



VLAスタッフと共に(左から4人目が筆者)



アート・ロー・ラインによる法律相談に応えるインターンたち

のセミナーに出席するよう奨めたり、VLAの出版物を紹介したり、他の団体(弁護士会の弁護士紹介サービスや連邦著作権局)に回したりする場合である。

このアート・ロー・ラインはロースクール(法学大学院)の学生インターンが担っている。交代で常に4名ほどがVLAに詰めており、一日20ないし25件の新たな相談(そのほかに継続案件のフォローアップが多数)に対応している。VLAの財務基盤は脆弱なので、この部分を全部スタッフ弁護士が担当するのは物理的に不可能である。言い方を変えれば、9割の相談者は学生インターンとだけ話をして終わりということになる。

残りの10%はスタッフ弁護士との面接相談(インハウス・カウンセリング)に進み、通常2週間ほど後に約1時間の面接がおこなわれる。面接にはスタッフ弁護士のほか担当のインターンが同席する。面接段階で、事案やアーティストの資力に応じて、個人で50から150ドル、団体で150から350ドルの「事務手数料」を徴収する。面接の後、インターンが事件メモを作成して、書類一式とともに「プロボノ・コーディネーター」と呼ばれる担当者(「プロボノ」とは、弁護士による公益のための無償奉仕活動のことを指す)に事件を回送する。「プロボノ」とは、弁護士による公益のための無償奉仕活動のことを指す。プロボノ・コーディネーターは、事件メモを元にケースリストという事件の一覧表を作成する。ケースリストは電子メールによって月に2回ボランティア登録をした弁護士に流され、また月に1回はハードコピーの形で大手ローファーム(法律事務所)のプロボノ活動担当者(「プロボノ・コーディネーター」)に送付される。プロボノ・コーディネーターは月に1回の頻度で、主に若手弁護士にボランティア登録を呼びかけるための説明会も開催している。ボランティア弁護士が興味のある事件を引き受けることで、事件は一度VLAの手を離れる。ただし、その後もVLAは経過レポートや業務終了レポートの提出をボランティア弁護士に求めることで、事件が適正に処理されるように監視を続ける。

### サービスの利用状況

前述のとおり、VLAにはおおむね年間6000件強(1日25件程度)の新たな電話相談があり、そのうち約1割が面接相談へと進む。以上のほか、VLAセミナーの年間利用者は約1000人とされる。ボランティア弁護士がアーティストおよび芸術団体に提供する業務の価値は、年間2億円以上に相当すると見積もられている。

次に相談内容の構成比を見ると、契約問題33%、著作権など権利関係26%の順で多く、NPO設立10%、紛争・訴訟10%、アトリエ立ち退きなどの不動産関係4%がこれに続く。ただし、面接相談まで進むケースの比率をみると、契約およびNPO関連がそれぞれ10%位ずつ増える。なお、筆者の経験では、実際にはビザ、表現の自由に関する問題、税務、離婚や暴力などの問題はもっと多かったように思う。インターンの中には、VLAのサービス範囲に入りにくい相談があった場合、そっけない対応で電話を切るか他団体に回してしまい、電話応対カードは一言記載しない、という者もいたため、こうした事件は記録に残りづらい。また、電話相談のうち、約6分の1がNPOから、残りは個人のアーティストからの相

談である。相談者のアート分野の構成比率をみると、ビジュアル・アート24%、音楽22%、演劇16%、映画・ビデオ13%、文学12%、ダンス3%の順が多い(以上、主に95/6年度実績による)。

### VLAの台所事情

VLAの1999年度の年間予算額は約49万ドルであり、主要な資金源は、州の芸術評議会・市の文化部等の政府助成金、芸術系財団・ASCAP(米国作曲家作詞家出版者協会)等の公益団体助成金、企業・ボードメンバー等の民間寄付金、企業・個人からの会費、事務手数料・セミナー・書籍売上等の収益金などである。

### ネットワーク

VLAと同じような弁護士の団体(LFA=Lawyers for the Arts)は全米に合計46、カナダとオーストラリアに各1存在している。代表的なものでは、California Lawyers for the Arts (CLA)は約200名の登録弁護士を有する。VLAはこうした団体の名簿であるNational Directoryを発行している。

### 筆者の研修内容

筆者の研修内容として主たるものは、前述のワークフローのうちアート・ロー・ラインによる電話相談回答業務であった。原則として週に3日はインターン室で電話応対をおこない、1日に5件から10件の新たな事件を処理した。英語での法律相談である。10件に1件程度、「お前の英語はよく判らないので、誰かほかのスタッフに替わって貰えないか」と言われる。しかし、ここで挫折してはいけない。「そんなことを言われたのは初めてだ(ウソ)。ゆっくり話すからよく聞け。」コミュニケーションに問題があると思われたら電話応対からはずされるので、必死であった。電話応対した事件については、毎日スタッフ弁護士や他のインターンと処理方針を討議した。自ら応対した事件が面接相談に進んだ場合には原則として同席し、ボランティア弁護士への紹介メモをドラフトした。以上のほか、アニュアルレポート・過去の電話応対カードなどの閲読をおこない、スタッフへの随時インタビューをおこなった。また、VLAが開催している各種セミナーや内外の会議には出席傍聴した。

### 活動の評価

次にVLAの運営に関する筆者の感想を記そう。約30年の歴史を持つだけあってVLAのシステムそのものはよく考えられている。例えば、研修初日はインターンのためのハンドブック(電話相談応対マニュアル)を手渡されたが、これは本文だけで約30ページある精緻なものである。しかし、現実には必ずしもマニュアル通りの対応がおこなわれていない。

学生インターンは、コロンビア大学を中心に全米トップ10クラスのロースクールから採用されている。勿論、インターン修了時には一定の単位が与えられ、成績評価は彼等の将来を左右する。彼らは概して優秀であり、アート法に対する興味も強い。にもかかわらず、彼らが無報酬の学生であることに変わりはなく、ルールが常に守られているとは限らない。例えば、アート・ロー・ラインは午前9時から午後4時30分まで開いていることになっているが、現実には遅刻・外出やボイスメールの濫用により、電話が通じにくくなっている。不正確、投げやり、無責任な対応も散見される。事件処理についてはインターンは毎日スタッフ弁護士と協議することになっているが、スタッフ弁護士の側も1時間ほどで20件以上をさばく必要があるため、自分の知識の範囲に入っていない質問の場合、安易に「VLA

では助けられない」という結論になりがちである。電話相談は無料である上、記録にも残らないので、たとえ間違ったアドバイスをして責任追及されない、という安心感が根底にあるようにも思えた。もちろん、以上は一部のインターンスタッフについてであって、熱心なインターンスタッフ弁護士も少なからずいたことを付け加えたい。

もう一つの問題点は、事件がケースリストに掲載されてから、ボランティア弁護士が見つかるまで約6から12週間かかるという点である。しかし、相談に来るアーティストは基本的に急いでいる場合が多いので、6から12週間待っていたらもう遅い、という場合も少なくない。こういう場合は無条件で弁護士会に回してしまい、なんとかVLAで対応しようとはしない。なお、約1割の事件は、ケースリストに載ったにもかかわらず、事案複雑などの理由で結局ボランティア弁護士が見つからない。

### 地域芸術界へのインパクト

VLAの活動による地域芸術界へのインパクト、言い換えればVLAが本当に地域芸術界のために役に立って来たか否かを計測するのは困難な作業である。ただし、多数の法廷記録を見れば、VLAが表現活動に大きな影響を残した大裁判にアーティスト側に立って参加して来たことは伺われる。また、年間約6000件の電話相談、500件のボランティア弁護士マッチングという事実そのものが、VLAの活動の地域芸術界への浸透ぶりを示している、ということもできる。

### 日本におけるVLA型組織の実現性

かつて別の論考で論じた通り、日本版VLAを設立しようとする場合、現実的な選択肢として次の3つの形態が考えられる<sup>3)</sup>。

- ① 既存の組織の新部門又はプログラム
- ② 任意団体
- ③ 非営利法人(いわゆるNPO)

このうち、①の既存団体の一部門として設立する方法なら、事務局の維持や法人格取得にかかる手間を省ける上、親組織の予算配分という安定した財源を得ることができる。特に、既存の非営利系芸術団体の下位プログラムとして設立することは検討に値する選択肢である。これらの団体には、アーティストへの法的援助を推進するだけの十分な理由があるからである。しかも、既存団体のプログラムとして日本版VLAを立ち上げた場合、芸術界の現在のニーズに応じた規模のプログラムを選択できる、という利点がある。すなわち、仮に日本版VLAを独立したNPOとして設立するのであれば、しっかりした事務局機能が必要である反面、そうした事務局がフル稼働できるほどの仕事が存在することが前提となる。かつて拙論で論じた通り、日本の芸術界には未解決の法律問題、又は潜在的な法的ニーズが多数存在していると思われる<sup>4)</sup>。しかし、そのことはVLA的な組織を立ち上げるなり法律相談が殺到することは意味していないし、むしろリーガルエイドの利用者数の増大に応じて、リーガルエイド・プログラムの規模も拡大して行くべきである。

こう考えてみると、日本版VLAは当初、非営利系芸術団体の下位プログラムとして立ち上げるのが最も現実的に思える。プログラムの内容としては、月1回程度の弁護士相談会や上位団体が登録弁護士をアーティストに紹介するサービス、定期的なアート法に関するセミナーの開催や出版事業など、次第に充実させて行くことが考えられるだろう。芸術界の潜在的な法的ニーズが無理なく顕在化して行くに従って、このようなプログラムの浸透度や利用頻度が次第に高まって行くようであれば、次のステップとしての独立団体化は検討されてよい。現在、筆者の周辺では、こうしたベクトルでの動きには2つのものがある。その一つは、本誌第8号でも紹介した芸団協・芸能文化情報センターが進めて来た文化法研究会の活動であり、「舞台芸術フェア」での法律相談コーナーの設置に加え、

来年には我が国初の舞台芸術と法律に関するガイドブックを刊行すべく、準備中である。今一つは、セゾン文化財団が本年4月から主催する制作実践セミナーであり、奥山緑氏と筆者がガイド役となって全10回にわたって「著作権」と「契約」をテーマにした講義をおこなわせていただく。前半6回は、舞台作品・上演に関わる著作権、実演権などの権利についてケーススタディを交えて講義を進める予定である。途中、劇作家の権利について劇作家の斎藤憐氏、実演家の権利について芸団協の大和滋氏という、2人の第一人者をゲスト講師に迎える予定である。また、後半4回は舞台芸術と契約について、上演契約、出演契約、ツアー契約など類型別に注意点を検討していく。講義の最後には模擬交渉も予定されている。舞台制作関係者の幅広い参加を頂ければ幸甚である。

### 註

- 1) 福井「調和と対立の狭間にて—アメリカの法律家による芸術支援活動」、『viewpoint』第8号、p.4以下。
- 2) 記載された情報は、塩谷陽子氏による過去の調査、筆者による研修中のインタビュー、VLAの過去のアニュアル・レポートやVOLUNTEER LAWYERS FOR THE ARTS, GUIDE TO FORMING A LAWYERS FOR THE ARTS ORGANIZATION等の出版物による。特に断りが無い場合、数値は99年現在のものである。
- 3) Fukui, Regulative and Other Legal Problems in Organizing a Legal Aid Society for Artists in Japan, Research for the LL.M. Degree, Columbia University School of Law, April 27, 1998.
- 4) 福井健策・唐津真美「芸術界と「法化」—芸術家に対するリーガルエイドの現状及び展望—」、『文化経済学』第1巻3号(1999)、p.39以下参照。



福井健策 (ふくいけんさく)

弁護士・ニューヨーク州弁護士。1965年生。東京大学法学部卒業。98年米国コロンビア大学法学大学院修士課程修了(Stone Scholar賞受賞)。シンカポール国立大学リサーチ・フェローを経て、99年より内藤・清水法律事務所パートナー。専門は舞台芸術・映像・放送に関わる権利と契約。著書に「エンタテインメントの異—アメリカ映画・音楽・演劇業界の契約ガイド」(95年・共著)ほか。97年度・99年度セゾン文化財団助成対象者。芸団協・文化法研究会会員。97年まで劇団シブヤントロプスボイセイ・プロデューサー。2000年4月より、セゾン文化財団制作実践セミナーIII「著作権」と「契約」全10回の講師を担当。

### セゾン文化財団 制作実践セミナーIII 法律編「著作権」と「契約」

セゾン文化財団では、2000年4月より制作実践セミナーIIIを開講します。同セミナーでは、現代演劇・舞踊の制作現場で切磋琢磨している舞台芸術関係者のために、身近な諸問題の具体的な解決方法を経験者・専門家を交えて探ります。今回は弁護士の福井健策氏を迎えて、「著作権」と「契約」の2つのテーマを扱います。

- A. 舞台作品・上演に関わる著作権コース(6回完結)  
2000年4月5日(水)～5月17日(水)  
原則として毎週水曜日午前10時30分から12時30分まで
- B. 舞台芸術と契約コース(4回完結)  
2000年5月24日(水)～6月14日(水)  
原則として毎週水曜日午前10時30分から12時30分まで

■お申し込み・お問い合わせ  
〒135-0004 東京都江東区森下3-5-6森下スタジオ  
セゾン文化財団 制作実践セミナー係  
電話:03-5624-5951/ファクシミリ:03-5624-5950

# 新たな境を越えて

## —初のアメリカツアー報告

小池博史

### はじめに

パパ・タラフマラは昨年(1999年)9月16日から10月4日まで、のべ19日間に渡る初のアメリカツアーを行った。このツアーはカンパニーとして大変大きな意義があった。カンパニーの持つ方向性、思想性を変えずに、公演要請に堪えうる作品づくりを目指した結果として、公演ツアーが実現したからである。

以下、その検証とアメリカツアー全般の報告を記すことにする。

### アメリカツアーに至るまでのプロセス

パパ・タラフマラは昨年8月までに3回のヨーロッパツアー、4回のアジア公演を行ってきた。この数字は決して私たちのカンパニーに対するオファーの数に較べると多い数字ではない。海外からのオファーは1992年頃から年間平均15~20件にもものぼるので、実はそのほとんどは実現しなかったことになる。アメリカからも1997年頃までにすでに20件以上のオファーはあったが、実現には至らなかった。

もちろんアメリカツアーの実現に向けて1991年頃から私たちも動き始めていた。ただ、本格的な始まりは、1993年にアメリカからのプレゼンターが日本の舞台状況視察のために来日し、私たちの舞台を見た時であったように記憶している。

パパ・タラフマラの舞台作品は当時、大規模な作品ばかりであった。そのため簡単に持参して公演を行うことは不可能だった。40フィートコンテナ一台を日本から運搬し、仕込みに最低二日、というような交渉だった。当初は、ヨーロッパツアーが可能になっていたこともあって少々甘く見ていたと思う。そのうち実現するだろう程度にしか考えていなかった。

アメリカとの交渉やプレゼンテーションは、公式な場(たとえばニューヨークで開催されているAPAP[Association for Performing Arts Presenters]やアメリカのプレゼンターが来日した折のプレゼンテーション等)だけでも10回以上にもものぼっただろう。2、3人のプレゼンターは招聘したいという意向を常に示してくれたが、ツアーが成り立たないため、断念、ということが続いていた。

その一方で、パパ・タラフマラのプロデューサーである吉井省也が、1994年、セゾン文化財団とアジア・カルチュラル・カウンシルが主催する第一回日のTAP(Triangle Arts Program)のプロデューサー日本代表として、アメリカを視察して回った。また、私も1994年、アジア・カルチュラル・カウンシルの助成でアメリカに渡り、ほぼ4か月半をニューヨークを中心に過ごしていた。この期間に私も吉井もアメリカの効率的な手法を学ぶことになった。実に考え抜かれている方法群であったが、同時に、それまでの私の舞台製作の方法では、アメリカでの展開を図っていくのはきわめて困難であると感じたのである。

前述した通り、作品規模の大きさが問題だった。作品の規模が大きいということは、セットの量、サイズが大きいため、仕込みに時間がかかり、スタッフの数が多くなる。さらに、この問題は照明にもあてはまった。つまり、ユニオンの発達しているアメリカで、これを可能とするには大規模な公演を行うことのできる劇場以外ないのだが、そういった機能性を持った数少ない劇場には、初めて東洋からやってくる、無名に等し

いカンパニーに対し興行リスクを背負うようなことはできない、という至極まっとうな理由があった。

作品の規模を小さく、と言うのはたやすい。しかし、それは表現の問題に直接関わってくる。カンパニーのスタンスも問われることになる。私自身、「身体ともの」を等価に置くところから作品作りをしていたため、果たしてそのスタンスを変えてまで海外公演を行いやすくすべきか、それとも、日本での公演を重視すべきか、悩み、また、もし小さな規模にしたときに、どのような作品になるのか、1994年当時では日処が付きにくかったのである。

しかし、いくつかの理由(財政難、外国からのオファーに応えられないもどかしさ、制作の人手不足等)から、次第に、作品製作に関してはフレキシビリティをもって当たらざるを得なくなっていった。例えば、作品を小さく作りつつ、大きく展開する計画を考えたり、ひとつの作品をもとに複数の作品を作り出したり、単純にひとつの作品を完璧に仕上げるというスタンスではなく、常に、発展形態をイメージすることのできる作品作りの方が遙かに効率的であり、また、カンパニー維持に於いても有効であると考えられるようになっていった。

だが、最も作品規模の多様化を可能としたのは、パフォーマーの力量が格段にアップしたことである。白状するなら、身体性のきわめて高い作品を目指していたが、実はパフォーマーの身体的力量不足のため、空間性を利用せざるを得なかったという事実もあった。それがパフォーマー自身が空間と時間を作り出せるようになっていったのである。いくつかの理由がある。もちろんパフォーマー個人々の努力や自問自答が最大の理由だ。だが、確実に力を付けるための助けになったものはあった。ひとつはセゾン文化財団の1992年から1994年までの運営助成金だ。助成金利用のひとつとして、パフォーマーに投資した。さらに、これとは別個に、1994年に小池博史パフォーマンス・アーツ研究所を設立し、新たなパフォーマー育成を計っていったことも大きな理由として挙げられよう。

こうしてパパ・タラフマラは、1997年頃より、大規模作品のみを作っていたカンパニーから大、中、小規模、どの規模にも堪えうるような作品作りのできるカンパニーへと変わっていったのである。その変遷に伴って、アジアツアーが可能となり、アメリカツアーも可能になっていった。

### 1999年秋・アメリカツアー概要

1999年秋のアメリカツアーに関するアメリカ側プレゼンターとの予備交渉は1998年7月から始まった。アメリカの場合、アメリカ各地のプレゼンターの合意によってツアーが成立することになるので、プレゼンターの横のつながりはきわめて重要である。

会場の選定、技術面での基本的な確認、相互ファンドの状況などを確認しつつ、概ね合意に至ったのが1998年12月。ツアー作品を初演したのは1998年10月であるから、まだ作品ができあがる前にツアー交渉を開始していた、ということになる。作品を見ることなく交渉を開始するのは海外公演に関してはきわめて稀。それが可能となった背景には上記の6年間に渡るやりとりがあったと言えよう。



コネチカット大学、Jorgensen Auditorium 演出風景



ダートマス・カレッジ、ホプキンスセンター入口

1999年秋のアメリカツアーは西海岸側のロサンゼルス【JACCC (Japanese American Culture and Community Center、座席数800)】に始まり、移動して東海岸側のコネチカット【Jorgensen Auditorium (University of Connecticut内、座席数2700)】、ニューハンプシャー【Hopkins Center (Dartmouth College内、座席数800)】、ヴァーモント【Middlebury College Center for the Arts (Middlebury College内、座席数150)】を回り、再び西海岸側に戻り移動して、シアトル【Meany Hall for Performing Arts (University of Washington内、座席数1200)】で終了。5箇所全9ステージ、のべ観客動員数約5000人。19日間のツアー最中、移動、仕込み、公演と続き、休みは一日もなし、また、全公演場所で、レセプションやプレトーク、アフタートーク、Q&A等が組まれた。きわめて密度の濃いスケジュールとなった。

アメリカに持参した作品は、私が「つくば市芸術監督」(現在の名称は「つくば舞台芸術監督」)を務めるつくば都市振興財団とババ・タラフマラとの共同製作事業として作られた、『春昼〜はるひる』(上演時間85分)であった。(本作品はまだ東京での上演はない。香港、台湾、つくばのみ。東京をベースにしなから、東京で公演を行っていない作品数はすでに4作品にのぼっている。)

なお、ツアー主催者はHopkins Center。助成財団は、国際交流基金、セゾン文化財団、New England Foundation for the Artsであった。

## アメリカツアー雑感

上記の内容から何点が気付かれることもあるだろう。列挙してみたい。

一点目。すべての公演で、公演前後にトークが組まれた。私たちは単に公演活動をすればいいのではなく、作品に付随する日本的なるもののお話や思想性が付いて回った。

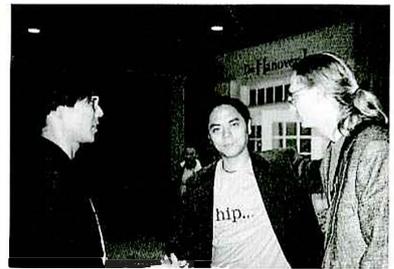
今では、私は作品は単に作品単体で成り立つものではなく、作品に付随する言語が非常に重要だと認識している。しかし、5、6年前までは、作品は作品単体として成り立たせるべきもので、余分なトークは作品鑑賞の邪魔になるだけ、と考えていた。だが、アジアと付き合うようになって次第に私自身の考えが変わり、1994年のアメリカ滞在によって、この考えは決定的に変わった。すなわち、アーティストが直接話をするということは、観客育成に加え、アーティストと観客との有効なコミュニケーションの場の形成に役立つことに気付かされたのである。

二点目。JACCCを除き、公演場所は大学内の劇場であった。これはアメリカで公演する場合の特徴である。アメリカではヨーロッパや日本のように中央政府や地方政府が主体となって文化活動を行うのではなく、民間が主体となり、その中でも特に大学の劇場が、日本に置き換えれば県民会館や市民会館の役割を果たしている場合が大変多い。この方法は今後日本でも取り入れ、大学の活性化と市民の中の大学を目指すべきだと考えるが、それはさておき、大学の中の劇場でありながら、観客に学生は少なく、ほとんどが一般市民によって占められているのが特徴的であった。また、私は、観客にはアジア人がそれなりに多くいるのかと思ったが、実際にはきわめて少なく、圧倒的に白色系のアメリカ人が多かったことに驚いた。東海岸側は、裕福な白色系アメリカ人が主体となっている州を回ったことでもあり、分からぬでもなかったが、シアトルのワシントン大学のように、アジア系の学生が非常に多い大学では、観客にもさまざまな人種層を期待したが、ここでも同じく白色系のアメリカ人ばかりであった。

三点目。観客の年齢層がかなり高かった。10代の観客はほとんど見当たらず、まんべんなく20代から70代までいたし、また観客からは裕福さ



ホプキンスセンター内 The Moore Theatreでのプレ・パフォーマンストーク風景



ダートマス・カレッジ横の宿泊ホテル前にてアメリカ人のババ・タラフマラ研究者(右)と談話する筆者(中央)

が感じられた。ただ、アメリカに限らず、どの都市に行ってもコンテンポラリーな舞台芸術に来る観客に低所得者層はいないに等しいのだが…。

四点目。アメリカでの宣伝方法に強く興味を覚えた。特にシアトルがそうだったが、紙媒体での宣伝物がほとんどなく、宣伝費の多くをホームページに割いていた。シアトルに行ってみると単独のフライヤーすらない。心配したが、杞憂だった。3ステージで約2500人の動員があった。これは驚くべき数字である。シアトルの人口はたかだか50万人なのだから。

五点目。為替の問題。つまり、契約時と公演料、助成金を受け取る際には大きな為替相場の変動があり、契約時に比べ、約15パーセントダウンの金額になってしまった。もちろん逆もあるわけだが、潤沢な資金のあるわけではない舞台芸術公演の場合、ダウンした時は大きなダメージを被ることになる。かといって、円建てを契約を結ぶのは難しく、アメリカの場合は通常、ドル建てを契約になるだろう。ある程度は覚悟してかかる必要がある。

## ババ・タラフマラの海外戦略

ババ・タラフマラでは海外公演とコラボレーション活動をきわめて重要なものと考えている。それには、三つの理由がある。

1. ババ・タラフマラの場合、世界を相手にした方が、総数として観客を獲得しやすい。日本では、ババ・タラフマラは「前衛」「最先端」の枠組みに入れられやすい。日本は先端を嫌う傾向がある。よって日本でのツアーは困難だが、海外での公演ではこうした枠は簡単に取り払え、高い評価が得やすくなる。
2. 私は将来的には、日本という枠組みを取り払った活動を行いたいと考えている。国家、民族の枠を越えた活動ということだ。だが、そのためにも、現在はまだ私たち自身の居場所を確認する作業途上にいる。海外での公演やネットワーク活動は、私とは何であるか、私たちとは何であるか、を探っていくのに有効である。それは私自身が相対化されるからであり、公演参加者全員が常にその相対化の位置に立たざるを得なくなるからである。
3. 公演やコラボレーションは、コミュニケーションの手段と捉えている。私たちができることは、根本的な相互理解のためのコミュニケーションの手だてを提供するという点であろう。人間にとってコミュニケーションほど難しいものはない。私は、公演を繰り返す毎に、観客やコラボレーターとの深いコミュニケーションを得ているように感じている。もちろん日本、外国は関係ないが、日本の枠にこだわる必要性もまったくない。

海外戦略としてはヨーロッパ、アメリカ、アジアを明確に分けるべきだと考える。

### ●ヨーロッパ

前に述べたとおり、ババ・タラフマラはすでにヨーロッパツアーを3回行っている。その中には、フェスティバルもあれば劇場招聘もある。私たちの場合、ヨーロッパではオペラ劇場を使用することが多い。オファーも確かに多い。だが、ババ・タラフマラはヨーロッパでのマーケッ

トにすでに乗っているとは考えられない。カンパニーのヨーロッパでの位置づけを考えるなら、大規模な公演はまだまだイベント的性格を持っていると考えるべきだ。すなわち、大規模プロダクションでのツアー化は難しいであろう。ただ、劇場文化レベルでは、ヨーロッパは相対的にかなり高い位置にあるので、私たちとしても、早晩、本格的なヨーロッパ戦略を練る必要がある。そうした意味で、今年の秋に実施するヨーロッパツアーはきわめて重要な意味を持っている。

#### ●アメリカ

アメリカに関しては、今現在、2001年秋に『WD』という3時間を越える作品を発表することになっており、そのプレミア公演をサンフランシスコで行う予定である。アメリカのアーティストとのコラボレーションやフェスティバルのレジデンシープログラム等に乗る形で準備をすることになるだろう。ともかく、アメリカは多角的な視点が必要である。

#### ●アジア

アジアは、まだまだ難しい。パパ・タラフマラは現在、香港のズニアイコサヒロンとさまざまな交流を行い、台湾最大の劇団である屏風表演班とのコミュニケーションプログラムを立ち上げつつある。また、シンガポールアーツフェスティバル、香港アーツフェスティバル、アジア芸術節の三大フェスティバルがアジアにはあるが、これらのフェスティバルに出演してしまうと、あとはどうしていいかわからないという状況がある。アジアは今では基盤整備をしなくてはならない時期だろう。よって、三年前から、私はアジアアーツネットというネットワーク組織を立ち上げてきた。今アジアで必要なのは、汎アジア的なネットワークであろう。

#### まとめと助言

以上、長々とアメリカ公演とそれに関わる話を書いてきたが、これを読まれる読者には海外公演を考えている方々も多いと思う。アーティストはみな各々のスタンスで臨めばいいだけだから、作品の上での助言はもろくない。ただし、ツアーというのは、すべて満足できる形ではできないと思うべきだろう。劇場によってフレキシビリティを発揮する必要がある。体力的にもツアーは厳しいものとなる。特にスタッフにとっては辛いものがある。それでも続けようとするには、やはりアーティストとしての海外公演に対するビジョンが必要になってくる。

海外で公演を行うだけなら、資金さえあればできる。資金がない場合は、ないなりに行うこともできる。しかし、問題は、なぜ海外公演なのか、その理念を明確にしておかないと、単なる憧れでは大きな火傷をする場合がある。また、いかなる形で公演をしていくのか、きちんとイメージすることが必要であろう。

プレゼンターやエージェントの選択もきわめて重要になってくるが、それは今後の問題として、私たちも考えていかなくてはならない。



撮影：佐藤勝治

#### 小池博史 (こいけひろし)

1956年生まれ。一橋大学社会学部卒。TVディレクターとして多数のドキュメンタリー制作後、82年、パパ・タラフマラ設立。作家、演出家、振付家、舞台美術家。パパ・タラフマラ全26作品の作・構成・演出・振付を手がける。国外のアーティストとのコラボレーション多数。88年フランス政府の招きによりフランス視察。94年にはACC (Asian Cultural Council) 助成により米国視察。94年と95年2年連続「Grand Prix International VIDEO DANSE」(フランス、パリ)入賞。1998年8月、「アジア舞台芸術家フォーラムイン沖縄」実行委員長。現在、つくば舞台芸術監督。アジアアーツネット副議長。小池博史パフォーミングアーツ研究所所長。パパ・タラフマラ芸術監督を務める。

## 人形劇『Kwaidan—怪談』 富山プロジェクトを終えて

前田圭蔵

セゾン文化財団の1999年度助成対象となった『Kwaidan—怪談』(日本実行委員会)は、ニューヨークの舞台芸術家のピン・チョン(Ping Chong)氏による人形劇の日米共同製作、および昨年11月の富山県内での上演を実施した。本稿は実行委員会に参加した樺カンパセッションアンドカムパニーのプロデューサー、前田圭蔵氏による同プロジェクトの報告である。(編集部)

#### 事の起こり

いつも物事の始まりがそうであるように、思えばこのプロジェクトも幾つかの偶然が運良く重なって少しずつ形を成していった。多くの困難につきあたり、何度かは実施を断念しかけたが、多くの人の小さな努力と勇氣ある決断に支えられて、実現に至ることができた。その過程はゆっくりではあったが、成果は大きいものであったと思う。

ニューヨークを拠点に活動する脚本家・演出家であるピン・チョンとの出会いは、数年前に演劇プロデューサーの高萩宏さんから、「ちよつとユニークな作品があって、是非日本公演を実現したいのだけれど、手伝ってくれないか」という一言から始まった。東京演劇フェアの事業として上演されたこの作品は、原題を“Undesirable Elements”(異端分子)といい、ある街に住んでいる複数の人物が、それぞれの個人的記憶や経験、殊に日常の中での違和感や「今、ここ」にいることの意味といった、いわば“1分史”を素材にピン・チョンが台本を構成し、当の本人、つまりプロの俳優ではない人が演じる(というよりテキストに身振りを交えて読む)というものであった。東京では、沖縄出身者や在日韓国人を含む、いわばガイジン8人を公募・オーディションし、約3週間のリハーサルを経て95年2月に『ガイジン〜もうひとつの東京物語』という作品として計10公演が行われ、これからの演劇の可能性に一言を投じる成果を得たと思う。この過程で実感した、演出家ピン・チョンの柔軟性と、社会の中のマイノリティといった脱中心的な視点を軸のひとつに創作を続ける関心の方向性が、今回の『Kwaidan—怪談』プロジェクト企画を推進する遠因になったことは間違いない。

#### 富山へ

翌年、ピン・チョンのプロデューサーであるブルース・アラダイスから、小泉八雲(ラフカディオ・ハーン)の『怪談』に収められている幾つかの話を、ピン流人形劇として日米で共同製作できないか、という打診がきた。その内容は大きく2つ。「製作費分担金の供出」と「作品への日本人の参加」である。彼らの計画では、具体的にはまず、日本人の美術家を起用する、さらに、アメリカでの初演はすべてアメリカでキャスティングするが、日本上演時の人形師と1人の俳優(『耳なし芳一』の芳一役)については、再びリハーサルを積んで日本人がリプレイスする、という少し複雑なものであった。

アメリカ側のメイン・プロデューサーは、アトランタにある人形劇センター(アメリカで一番規模の大きい人形劇専門劇場)と、ニューヨークのヘンソン・フェスティバル(テレビ番組『セサミストリート』のデザイナーである故ジム・ヘンソンの財団が中心となって行われている大規模な人形劇フェスティバル)であるという。当然、日本では民間のプロデューサーもしくは劇場に企

画を提案し、プロの人形師や俳優をキャスティングして公演を行うという案も浮かんだが、どちらかというオルタナティブかつコンテンポラリーな作品になるであろうこと、また形式が人形劇であり、公演規模が比較的小さなものになるという想定のもとに、むしろ公共団体・自治体の方がふさわしいパートナーと成り得るのではないかと、ということになった。入場料収入やプライベート・スポンサーで成立しているパフォーマンス・アーツはほんの一握りで、ことに演劇やダンス、オペラの場合は、大多数が自治体や文化財団、さらに様々な助成団体の事業予算抜きには成立しづらい現状は日本はもとより欧米でも同様である。ただ、今回の企画は、大都市に比べて、思いはあってもなかなか国際共同製作という機会を得ることの少ない地方にとっては、貴重なチャンスにもなりうる可能性を秘めていた。八雲ゆかりの地である熊本や松江、さらに香川、そして人形劇フェスティバルを開催している飯田市などに話をし、それぞれに強い興味をもっていたのだが、すぐさま幾つかの難題に直面した。

そもそも、日本では複数の国にまたがってひとつの作品に共同出資 (co-production fee) し、製作するというシステムが、一般的にはまだまだ浸透していないどころか理解も薄い。(もちろんしっかりとしたビジョンに基づいて、国際共同製作を行っている団体もあまたあるのだが。) また、国内の自治体や文化・芸術財団は、概ね予算が単年度決算方式のため、年度をまたいで経費が必要となる事業を事実上推進しにくい構造になっている。さらに本事業において、作品を制作し、上演するにあたって必要となる約2200~2700万円という決して小さい規模ではない経費や、リハーサルに必要な4~5週間というスケジュールは、到底地方の一地域での通常の事業規模を超えていた。そんな折りに、以前から音楽事業で付き合いの深い富山県福野町の米田聡さんに相談を持ちかけたところ、「何とか実現させてみたいので、一緒に考えよう」ということになり、ピン、ブルースと3人で富山に向かった。

福野町は、毎年素晴らしい演劇祭が開かれている利賀村のさらに西、富山県東礪波郡にある小さな町である。この町の円形劇場ヘリオスは、特に民俗音楽を中心に活発な国際交流事業で実績を挙げている、いわば地方自治体のパイロット・ホールのひとつである。ユニークな活動の一例を挙げると、トリニダード・トバゴの本場スチールドラム・オーケストラを招き、その交流をきっかけに地元の有志が中心となって楽器を購入し、使われていなかった木造の小屋を練習室に当てて、おそらく日本で唯一のスチールドラム・オーケストラを組織している。現在ではそのアマチュア・グループは、国内はもとよりトリニダード・トバゴでもコンサート活動を行っている。また、舞台や照明、音響といった通常プロの専門技術者が行う裏方的な仕事を、これまた一般の有志を募って「ステージクルー」と称し、研修受講、さらに自主事業などで実際にプロの技術者を補佐している。そうした充分ではないが、何かができそうな最低限のインフラ、そして何より大切な「熱意」を持っていた福野町と共に、僕たちの航海が始まった。

最初の計画は次の通り。福野町の他に国内で最低2カ所のパートナー、つまり主催者を見つけ、さらにそのうちのどこかが幹事的な役割を担って地域創造や国際交流基金、セゾン文化財団といった助成団体に協力を仰ぎ、予算を集めて巡回公演をする。人形師や俳優、さらに舞台監督や照明、音響といったスタッフについては、言葉やコミュニケーションの壁、人材が東京などの大都市に集中している現状を踏まえてクリエイティブ・チームを構成する。香川県や幾つかの東京の劇場、さらに能登・中島町の劇場などが候補に名乗りを挙げた。ところが、いざ巡回公演(ツアー)をするにあたっては、当然であるが、それを仕事としているいわゆるプロを雇用する必要がある。俳優やテクニカル・スタッフはともかく、劇団

の許可を得て、約6週間に及ぶ公演に付き合ってくれるプロの人形師を見つけることは至難であった。また、プロの雇用による人件費の増大も頭を悩ませる要因となった。僕たちの描いた地図は、変更を余儀なくされ、事情を説明して、他地域に断りの連絡を入れた。が、ここであきらめる訳にはいかない。そこで浮かんだ次の計画は、この『Kwaidan—怪談』プロジェクトを富山県内ネットワーク事業として、思い切って地域参加型にし、実現するというものだった。

東京などと比較すると演劇人口が極端に少なく、また舞台技術者もそれほど充実してはいない富山という地域で、この事業が果たして舞台公演として一本立ちすることができるのか、不安は募る一方だったが、地元を中心に人形劇を創作している大和温さん、広田郁世さんとの出会いで希望の光が射し込んだ。彼らが活動の拠点にしている魚津市の富山県立新川文化ホールが、素晴らしい機動力と即断でパートナーとして名乗りを挙げてくれ、さらに新湊市中央文化会館がこれに加わってくれた。事実上主催者となるこの3館を中心に『Kwaidan—怪談』日本公演実行委員会が組織された。この時点で、事業は、県内ネットワーク事業として、富山県の補助助成を受け、ようやく予算的もたってゴーサインがでたのである。

### 実制作へ

実行委員会は、地方での観劇人口の絶対数や、公演の性格を分析し、また予算上どうしても必要となる最低限の入場料収入を確保するために、各館が一般公演と学校公演(中学生対象)を組み合わせるという上演案をひねりだし、スケジュールなどを調整した。また、県内のラジオや新聞社に協力を依頼して、広く人形師や俳優、さらに作品の制作に不可欠な通訳や声優などを公募した。予想はしていたが、この点についても困難が待ち受けていた。地方では、4週間のリハーサルと公演に時間が割ける人材は限りなく乏しいのである。それだけでなくプロでない限り、日々リハーサルや公演に時間を割くことには、よほどの情熱と、日常生活の保障を含めた様々な諸環境を確保するためのたゆまない努力が必要だ。この点は予算以前の問題で、地方では継続的に活動している演劇・舞踊団体・個人がほんとうに少ないのだということを痛感した。

幸いにして、演出家のピン・チョンは、技術に重きを置くタイプの演出家ではない。ピン・チョンをはじめ、アメリカ側の人形師たちやスタッフ陣が、「富山には、大都市とは明らかに質の違う個性とエネルギーがある」と感じ、制作過程の中で、そこに「信頼関係」を築けたことが何よりも大きかっ



演技指導をするピン・チョン(手前)



リハーサル風景(アメリカ人形師と共に)



『Kwaidan—怪談』富山プロジェクト 初日後の記念撮影

たのではないだろうか。また、初演を行う劇場となった新川文化ホールは、毎年人形劇フェスティバルを企画していたこともあって、山本広志さん(現在は富山県民会館に勤務)、亀谷哲史さんはじめ、制作のノウハウを持った人材と施設が整っていた。3週間以上に亘ったすべての公演準備は、この会館のリハーサル室で行われた。この点については、なかなかリハーサルや制作環境が厳しい東京などの大都市に比べて、地方で制作することの良さもあったと思う。もちろん一概には言えないが、富山という環境がもたらした目に見えない効果は、制作に対する集中度という点で大いに寄与したようである。

### 公演を終えて

そんな崖っぷち続きの計画は、幾多の困難を上回る富山の「けなげで熱い」参加者達の血のにじむ努力と熱意によって実現した。ここでは触れていない作品の制作過程や実体と、それを実現したキャストやスタッフ、そしてそれをみた観客一人一人の記憶と経験こそが、この公演のすべてであるのだろう。世界中の様々な地域で作品を制作した経験をもつピン・チョンが、滞在中に早くも「Kwaidan—怪談2」の構想を得たことも、この事業の見えない成果のひとつといえるかもしれない。

地方での演劇状況は依然厳しい状況であることに変わりはないが、ピン・チョンを筆頭にした外国人との共同作業は、やはり多くの目に見えな

い実を結び、東京から遠く離れたところで、これからの日本の演劇に、さらなる一石を投じたことは事実である、と信じている。

●補足:ピン・チョンは最近、韓国を題材にした「ホジャギ」、アメリカ社会を痛烈に描いた「トゥルース・アンド・ビューティー」などを発表。“Undesirable Elements”も続行中。2001年にはリンカーンセンター・フェスティバルにてオペラの演出も予定され、ますます活発に活動をつづけている。(筆者)

### 前田圭蔵 (まえだ・けいぞう)



プロデューサー。1964年生まれ。多摩美術大学芸術学科卒業。在学中、ポスター・ハリス・カンパニー設立に参加、バルコ劇場、スタジオ200、博品館劇場、俳優座、夢の遊民社などの宣伝協力に携わる。世田谷区立世田谷美術館学芸課に学芸員として勤務後、株式会社カンパセーション・アンド・カムパニーに入社、現在に至る。同社にて音楽、演劇、舞踊の制作主任。ピン・チョンの「カイジン〜もうひとつの東京物語」や「DESHIMA」の他、ラ・ラ・ラ・ヒューマン・ステップス、メレティス・モンク、ヴィム・ヴァン・テケイピュス等の日本公演を制作。音楽ではステイヴ・ライヒ、キャヴィン・プライアーズ、マイケル・ナイマン、アート・リンセイ、バラネスク・カルテット等の来日公演を担当。また、ゴンチチなどの邦楽やジャズ系のプロデュースを手がける。

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

### 劇場経営セミナー・シンポジウム

2000年1月19日~23日

#### A・Bスタジオ

90年代、全国に数多くの公共ホールが誕生した。しかし建物はできたものの、その運営のあり方をめぐっては未だに各地で手探りの状況が続いている。舞台芸術環境フォーラム主催によるこのセミナー・シンポジウムは、英国より、「まさに、理想の地域劇場」(衛紀生・同フォーラム代表)といわれる「ウェストヨークシャープレイハウス」のマネージングディレクター、マギー・サクソン氏ら4人の専門家を招聘、英国の経験に学びつつ「共に悩もう」というもの。呼びかけに応じて、北海道から九州に至る各地から、定員40名いっばいの行政、芸術団体関係者らが森下スタジオに参集。オブザーバーも交え、5日間にわたって熱い議論が繰り広げられた。

初日に行われたサクソン氏によるプレゼンテーションでは、社会的バリアを乗り越え、「誰もがアートに近づける」ことをモットーに、子供対象から高齢者対象まできめこまかい様々なプログラムを提供し、地域のアイデンティティや人々の自尊心の形成に貢献する一方、そのために芸術的なクオリティを決して犠牲にすることなく、革新的なプロダクションを生み出していく地域劇場

の実例が、スライドを見ながら報告された。

2日目からは2クラスに分かれ、「マーケティング」「ヒューマンマネジメント」「教育とコミュニティ」「内部評価システム」など、これまで日本では劇場経営の範疇で語られることの少なかったテーマに沿って、実践的な討議が行われた。また架空の町を想定し、そこにどのような劇場を創るべきかを考えるユニークなグループワークも行われた。

最終日のシンポジウムでは、基調報告で衛代表から提出された“レジデントシアター(コミュニティと関わりながら文化活動を行う地域劇場)”というコンセプトを出発点に、“公設民営”という劇場のありかた、地方自治体の役割と劇場の役割、アーツ・マネジメントに関わる人材の問題などを中心に議論が行われた。

文化政策の専門家であるリー・コナー氏は席上、「変化の時はエキサイティングな時」と、解決すべき問題を多く抱えている今こそやりがいのある時だと訴え、「アーツ・マネジメント能力のある人は、どこにでもいる。自分たちにはない技術を、演劇界の外からも得ようとする柔軟な考え方が必要だ」と語った。

また「地域劇場への流れは時代の要請」というマギー・サクソン氏は、地域劇場における企業家精神やリーダーシップ、クリエイティブな能力育成の必要性を強調。

自治体との取り組みについても、「演劇の地域経済への波及効果を説くことで、地方自治体を動かすこともできる」(サクソン氏)とのコメントが述べられると、仙台市文化振興課長の志賀野圭一氏からは、「福祉的・教育的側面も含めた芸術の新しい公共性を獲得すること」の必要性が語られるなど、今後に向けての示唆を含んだやりとりが印象的だった。

「人々の、劇場に対する考えを変えることは困難なこと」(衛代表)だが、今回のセミナーがその一歩となることを期待したい。

(K+M)



マギー・サクソン氏

\*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13号

2000年2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5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。