

## ●目次

土方巽を再構築する——慶應義塾大学アート・センターによる研究アーカイヴ・システムの開発 前田富士男

さらば東京? 東京の再構築——東京国際舞台芸術フェスティバルの諸問題 市村作知雄

未来のコミュニティと不可能に挑む肉体——インドネシア・アメリカ・日本 山崎広太

共に生きる21世紀のために——コミュニティダンスの普及を目指して 南村千里

scenes from Morishita Studios

## 土方巽を再構築する

### ——慶應義塾大学アート・センターによる 研究アーカイヴ・システムの開発

前田富士男

#### 「土方巽アーカイヴ」にむけて

舞踏家土方巽(1928-1986)の創始した前衛的な身体表現芸術「暗黒舞踏」が今日では「Butoh」として世界的に認知されていることは、あらためて述べるまでもない。1959年の衝撃的な「禁色」から、〈あんま〉(1963)、〈バラ色ダンス〉(1965)、そしてあの1968年の〈肉体の叛乱〉、さらには〈四季のための二十七晩〉(1972)。土方の駆け抜けた身体という舞台は、声高にポスト近代やバーチャル・リアリティが論じられる現在であればこそ、ますますその光彩と重みをましていると言えよう。

土方夫人である舞踏家元藤燐子氏とはじめて土方巽の遺した資料類についてお話ししたのは、1996年の夏のことである。ちょうど土方巽の没後十年にあたった。慶應義塾大学アート・センターとして土方巽の研究アーカイヴをつくってみたい、といういきさき取りとめのない提案である。元藤氏は困惑されたにちがいない。アート・センターとしても、この時期にはアーカイヴの構築方法について、さしたる目算があったわけではない。あくまで研究者に固有な、と言うべきか、研究者にありかちな奇妙な、と言うべきか、ともかく実験的精神に発する関心であった。

#### アート・センターの問題関心

1993年10月にスタートした慶應義塾大学アート・センターは、その基本的な活動方針に、アート・マネジメントなどとともに、芸術関連の調査および研究に関してアート・ドキュメンテーションの研究やアーカイヴの構築をかけた。大学附属の研究機関として、学部や専攻のなかでは実現できない領域横断的なトランス・アートの視点の探究を追究したかったからだ。とりわけ、トランス・アートという視野の焦点に位置したのは、「身体表現」である。なぜなら、それは、造形や音楽、言語にまたがりながら、およそ表現上のコードをもたない、いわば無根拠の芸術であり、しかもコンピュータシミュレーションな現代的サイバー・スペースの対極に位置するからである。そうした関心からアート・センターは、1995年春に東京ドイツ文化センターと共催してレクチャー・パネルディスカッション「現代舞踊における身体の動き」を4回にわたって開催した。ドイツ・ギーゼン大学プラントシュテッター教授を中心に、國吉和子、和栗山紀夫、市川雅、田之倉稔、藤山



土方巽〈四季のための二十七晩—抱擁譚〉(1972)より  
撮影: 小野塚 誠

宏、浜田剛爾、松澤慶信、足立典子諸氏による論議はきわめて充実した内容だったが、私個人としてはたまたまその折りに和栗山紀夫氏がかつて土方巽のもとで作成した舞踏譜を見る機会があり、衝撃を受けた。ノートから立ち上がる身体の息づかいを聴いた、と感じたからにはほかならない。

身体表現という芸術領域では、作品と非作品との境界が曖昧で、ドキュメンテーションという次元からみると制度的にも技術的にも、最も対応が困難な領域にあたる。誰がどのように上演作品を記録し、文化財として公的に共有するのか。わが国の状況からすれば、答えは見つけにくい。いったい土方巽という天才の舞踏家にしても、美術館や博物館、図書館、劇場、あるいは財団のどこが、画像、映像、造形、言語にまたがるメディアをどのように的確に管理・研究・公開しうるのか、という疑問である。実際、土方巽の上演作品は、そもそも映像として完全に記録されているものがごく僅かしか存在しない。大学に附属するささやかな研究機関だとしても、われわれの努力によってはこうした状況をすこしでも打開できるかもしれない——いま振り返ってみれば、実験的精神はそんな姿勢のうちに発露しはじめたのである。

元藤氏と土方巽記念資料館の方々はいわれわれの問題意識を寛容に受け入れてくださり、貴重な資料類をアート・センターに寄託して下さることとなった。1998年4月、慶應義塾大学に「土方巽アーカイヴ」が開設された。

#### アーカイヴとは何か

慶應義塾大学アート・センターは他方で、身体表現や芸術の問題とは



別な次元で「アーカイヴ」の構築を検討していた。この関心はあくまで、知的冒険に冷淡なわが国の文化状況に対する危機感に由来する。

アーカイヴという言葉は、最近流行語のように使用されている。本来アーカイヴとは、ギリシア語アルケイオン (archeion)、つまり公会堂のような公共建築を意味する語に由来し、やがて公的な記録保管所を意味するようになった概念である。つまり「記録を保存する建物」として、19世紀以来、主として図書形態化されていない文書、とくに議事録や報告書、記録書類などの公式文書を保存することを意味した。しかし本来の意味に戻れば、文字資料か非文字資料かを問わずに記録物を保存する場のことだから、やや乱暴な言い方をすれば、図書館・美術館・博物館に先だって「初めにアーカイヴありき」なのだ。

今日、かまびすしくアーカイヴが取り上げられるのは、コンピュータ環境が一般化したからだろう。多様な形態の資料をデジタル化して保存し、記録として活用しうる時代になったからである。たしかに「デジタル・アーカイヴ」は有効である。だが、問題はそこから先にある。なるほど「デジタル・アーカイヴ」は文字資料のみならず、画像・映像・音声と多様な資料を処理できる点ですぐれている。しかし、資料の羅列的な整理・分類では、たんにコンピュータ環境で利便性が向上したにすぎない。

アート・センターが構想したのは、アーカイヴの本来的な姿というべき「研究アーカイヴ」モデルである。これは、個人や集団など、ある特定の主題に関してドキュメント(資料)を収集・管理し、同時に研究関心上のオリエンテーションに対応する独自のリレーショナル・データベースを運営してゆく方式である。「独自の」という点が大切で、たんなる分類のデータベース構築をこえて、イメージの生まれてくるプロセスをあとづけるような方法を模索したかったのである。というのも、「研究アーカイヴ」という限定した領域であれば、欧米のデータベース・モデルに倣えるシステムを構築できるのではないかと考えたからだ。

データベースについて、わが国と欧米のそれとの差異が指摘されることが少なくない。18世紀の啓蒙主義以来、全世界を科学的に分析・分類し、あらゆる現象を網羅する巨大なカタログとして「百科全書」を作成してきたヨーロッパ文化圏の伝統を考慮すれば、データベースとてその延長上に位置する手法でしかない。「windows」という名称ひとつにしても、「世界を認識する窓」という15世紀の人文主義の比喩に連続していることは明らかだ。実際、研究文献の検索に限ってみても欧米の巨大なデータベースの機能には目を見はるばかりである。一方で欧米には、網羅的な知のカタログと対照的に、特定の主題に焦点をしばった「研究アーカイヴ」が成立してきた。上演芸術におけるニューヨーク・リンカーン・センターのような巨大規模のものから、遺族関係者がひとりで維持するものまで、規模や名称も異なり、また運営形態も独立機関か図書館・美術館内の併設の組織か、多種多様である。しかし、われわれは、長年そうしたさまざまなアーカイヴを研究のために訪れていると、どんなに多種多様であろうとも、研究アーカイヴにはつねに共通する理念、知的な冒険への共感が作用しているように感じざるをえない。

## 文化的感性と「アーカイヴ・ワーク」

研究アーカイヴに息づいているのは、学術や芸術にかぎらず、人間の知的活動における創造性とは何か、クリエイティヴな飛躍がなぜ可能になったのか、を解明するためのシステム、という目的意識である。諸資料の網羅的普遍的収集・分類ではなく、明確な目的にもとづく取り組み方である。たとえば文学領域で、南ドイツ・シュトゥットガルト近郊のマールバハにあるシラー・ナツィオナルムゼウムを例にとろう。

文学者シラー(1759-1805)の生地ゆえ、シラーを記念したムゼウム(博物館)という名称だが、内実ドイツ国内最大の文学研究のための専門図書館で、さらにゲーテはじめ多数のアーカイヴがその中に設けられてい



土方巽：アスベスト館の稽古場にて  
撮影：吉野章郎

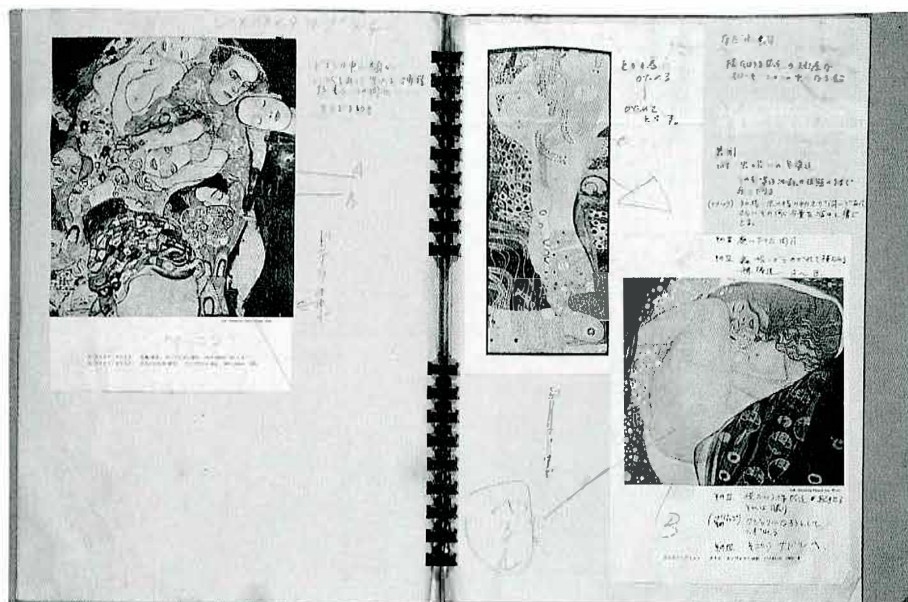
る。たとえばゲーテの著作刊行物の一次資料、ゲーテ研究の二次文献がすぐ手に取れることは言うまでもないが、さらに草稿や画稿、書簡などの資料も必要に応じて閲覧可能である。なによりも有効なのは、現在までに発表された研究書や論文がデータとして整理されており、しかも館内ですぐにそれを入手できることである。『ファウスト』という作品に関心があるとすれば、ゲーテがこの戯曲をどのように制作したのか、作品はどのように成立し、読まれ、どのような影響を与えたのか、最近の上演はどう批評されたのか、あるいはファウストとはそもそも文化史のなかでどのような人物だったのか。極言すれば、日本で1年かかる課題解決がここに1週間滞在すれば見通しがついてしまう。図書館とはいえ、各自のキャレを予約したときにのみ入館可能な研究者用図書館で、世界中からやってくる研究者がだいたい1、2週間ほど滞在する施設である。最近、そのための宿泊施設までも用意された。もちろんゲーテで言えば、草稿や画稿ほかを研究するためには、さらにヴァイマルのアーカイヴに赴かねばならないが、こうした「アーカイヴ・ワーク」こそ人文・社会科学の原点にはかならない。また、司書というよりもアルシヴィストと呼ぶべき専門家たちがアーカイヴ・ワークをナビゲートしてくれることも大切なことである。付言しておけば、研究者用といっても、けっして権威主義的に閉ざされてなどいない。手続きさえとれば、誰にでもアーカイヴの扉は開かれているのだ。

ひろがってわが国に眼をむけると、驚くべきことにアーカイヴ・ワークができる研究アーカイヴは少なくとも芸術領域では、じつに皆無に近い。欧米では無数のアーカイヴがあり、すでにアーカイヴ間のネットワーク的環境が現実になっているのに、である。浮世絵が世界に冠たる日本美術であることは周知のことだ。それでは、上述したゲーテやファウストを写楽や広重に置き換えてみればよい。誰も日本には研究アーカイヴがおよそ存在しないことに落胆せざるをえないだろう。浮世絵関係者を非難などしているのでは毛頭ない。また専門研究者の環境を問題にしているのでもない。芸術領域のみならず、人文諸科学や社会科学でも状況はさして異なるまい。ひろくわが国に文化的感性や知的冒険を育もうとする基盤がない、という危機感を持っていたただきたいだけである。

## 欧米をこえる研究アーカイヴへ

われわれが元藤氏と話しあったのは、こうした認識から研究アーカイヴの新しい構築を計画しつつあった時期でもあった。とくにわれわれが念頭にいたのは、研究アーカイヴならば、その方法によっては欧米のアーカイヴをこえる高度な環境が実現できるかもしれないという点であった。まして、土方巽なら最高の研究対象である。たんに土方巽の資料を網羅・分類するのではなく、かれの作品やイメージ世界の「解釈」に、かれの表





『なだれ船』のための舞踏譜より

現活動の生成過程(ジェネティクス)にまで踏み込んで、データ・システムを構築できないか、という視点である。欧米のアーカイヴでも、そこまではまだ試みていない。大学附属の機関であれば、学内学外の多くの専門家に協力を呼びかけ、「独自の」新しいアーカイヴ・モデルが可能になる。われわれは、そのように構想した。

### 土方異資料とジェネティック・アーカイヴ・エンジン

われわれのアーカイヴが対象とする資料コーパス(資料体)は、主として土方異の活動拠点であったアスベスト館に遺された図書・雑誌・新聞記事などの書籍類5,250点、「舞踏譜」を含む原稿・画稿などの遺稿類50点、公演資料250点、写真・映像資料4,250点などで、その総数は概算1万点におよぶ。すでに土方異記念資料館の森下隆氏の努力によって整理が進められていた資料類だが、土方異記念資料館と本アーカイヴとは綿密な協力体制をとっており、寄託された資料については意見交換を重ねつつ、各資料の特性に応じたデジタル化や、データベースへの分類・登録を進行させている。

研究アーカイヴの収集する資料コーパスの中心概念は、カタログ・レゾネ(作品総目録)である。思想家であれ芸術家であれ、その人間の活動は「作品」に結晶しているから、全作品のカタログを作成することがまず要請される。たとえば画稿や書簡、日記メモといった資料も基本的にはどの作品に結びつくのかという意味で、作品カタログ番号のリファレンスが資料コーパスをリンクする要点になる。カタログ・レゾネとは、『ハンプブルク版ゲーテ全集』や『ケッヘル版モーツァルト全集』である。したがってわれわれもまず、暫定的にせよ『土方異作品カタログ』を作成し、資料整理にあたってそのカタログ番号を用いる必要がある。森下隆氏の研究協力をえて、この作業を行っているが、身体表現作品の場合、作品概念は当然予想されるところだが、非常に多様で、流動的にならざるをえない。たとえば土方異のデビューは1959年5月の〈禁色〉とみなされているが、すでに1954年に土方九日生(の名で)安藤三子の公演で初舞台を踏んでいる。エキストラとしての参加もいくつかある。となると、個人作品と公演参加、もしくは助演、また同一作品が複数の公演に再演される、など判然と区別したい場合が少なくない。研究者が議論のうえ、確定してゆくほかないから、おそろしく時間のかかる作業となる。

とりわけわれわれのアーカイヴの特色は、土方異におけるイメージの生

成・発展をあとづけるという外国にも例がないシステム構築にあるから、困難な課題に直面する場面が多い。たとえば〈四季のための二十七晩〉(1972)中の作品〈なだれ船〉をあげよう。この作品には、東北歌舞伎的な風上性とともに、じつはフランス・ペーコンやクリト、デ・クーニングといった時代も背景世界も異なる表現が複雑に編み込まれている。従来の仕方では、専門家や特別な知識をもつ方以外はそうした飛躍にみちたメタファー的脈絡を探りあててはできなかった。しかし、ひろく知的な冒険心をもつ方がわれわれのアーカイヴを訪問していただければ、こうしたイメージの生成・発展に立ち会えるようなシステムを構築したいのである。実際には各資料の属性としてどのようなキーワードを用意するのか、という作業が焦点になるわけだが、ここでも複数の研究者による解釈や討議が必要になる。これも、おそろしく根気のいる仕事である。いささか過剰な方法に

思われるかもしれないが、こうした実験を試みなければ、新しい成果も生じない。

この種のキーワードのリンクは、従来のデータベースでは困難な仕事であった。というのは、ある資料にのみ注記が生じ、他の資料ではそこが「空値」となる、もしくはある資料にだけひとつ多量の注記が入り「多値」となる、といったイレギュラーな偏向現象は、システム上で対処しがたいからである。だが、われわれは、理工学部情報工学の専門家遠山元道氏の開発した「半構造(semi structured)データ・モデル」によってこうしたイレギュラーな事態を克服することができた。この半構造データ・モデルの実用のめどがについてはじめて、われわれは自分たちの研究アーカイヴのシステムを「ジェネティック・アーカイヴ・エンジン」と呼ぶようになった。アーカイヴ運営の基本的方向はこうして見通しがついたとはいえ、われわれのシステムが試みている対象はまだ〈四季のための二十七晩〉に関する限定した資料で、作業も継続中であり、今後は他の作品に関する資料に手をひろげなければならないなど、課題は山積している。

### 研究アーカイヴへ支援を

アーカイヴとは文字通り多様な専門家たちの協力体制のもとでしか成立しえないだろう。たんなるデータベースの開発ではないのである。資料管理の専門家たるアルシヴィスト、資料を解説・解釈できる複数の専門研究者、データベースを開発・運用しうるエンジニア、そして全体をナビゲートできるアーカイヴ・デザイナー——こうしたコラボレーションが不可欠である。これを実現し、しかも持続して運営できるユニットは、大学では比較的形成しやすいと言えよう(予算書を見ないことにすれど!)。と同時に、アーカイヴでは利用者の協力もきわめて重要な要素である。新しい知見の紹介や、また資料の提供・寄託がなによりもアーカイヴの発展にとってありがたい(だからわれわれは、データベースの「利用者・使用者」に對比して、アーカイヴでは「参加者」というイメージを大事にしている)。「土方異アーカイヴ」の開設にあたっても元藤氏は、土方異研究のために資料を役立てるようにと毅然と言われた。特殊資料の購入予算などない大学ゆえ、地道なアーカイヴ活動でご期待にそえるように努力するほかないのだが、この一年間に資料面での協力を申しでてくださる方々もあり、感謝するばかりである。

研究アーカイヴはたえず内容を更新して、継続・発展してゆかねばな



らない。アーカイブ自体がジェネティック(生成的)でなければならぬのだ。わが国では資料コーパスを記載した一冊のカタログを完成して、作業が終了することが少なくない。知的な冒険や文化的感性がジェネティックであるためには、日々のおそろしく根気のいる地道な作業の継続がなくてはならない。また当然、予算的な裏付けも不可欠である。経済的不況に直面すると、展覧会や刊行物など、眼に見える成果があるとしてもまず文化的領域の予算を削減するお国柄では、およそ眼に見えない研究アーカイブの活動は成り立ちがたい。だが、外国からの訪問者が写楽の、三島由紀夫の、歌舞伎の、そして土方賢のアーカイブにひきまきらずに滞在するような状況が生まれなければ、真の国際化も文化交流もありえないだろう。われわれのアーカイブを支援していただいているセゾン文化財団に深甚の謝意を表しつつ、多数の研究アーカイブが日本でも組織され、そうしたアーカイブ間にネットワークや交流が生まれる日を切望している。



前田富士男(まえだ ふじお)

慶應義塾大学文学部教授(美学美術史学専攻)・慶應義塾大学アート・センター副所長。1944年生まれ。1974年慶應義塾大学大学院文学研究科博士課程卒。神奈川県立鎌倉近代美術館、ドイツ・ボン大学、北里大学教養部を経て、現職。専門は、西洋近代美術史・芸術学。著訳書に『モダン・アートの冒険』(『名画への旅』第23巻、94年、共著)、『表現主義と社会派』(『世界美術大全集』第26巻、95年、共著)、『ハウル・クレイ』(『朝日美術館西洋篇2』96年、編著)、『ゲーテ・色彩論(完訳版)』(99年、共訳)ほか。

## さらば東京? 東京の再構築

—東京国際舞台芸術フェスティバルの諸問題

市村作知雄

東京国際舞台芸術フェスティバルは、1988年東京国際演劇祭池袋の名ではじまり、'95年の第4回目より東京国際舞台芸術フェスティバルと改名され、1999年秋に第6回目が開催された。1999年のフェスティバルでは、22作品157回の公演で5万人強の観客動員があり、その予算規模は約2億円であった。

### 1. 東京国際舞台芸術フェスティバル'99のテーマ

当フェスティバルは、公演事業とコミュニケーション事業の2つで構成される。コミュニケーション事業とは、演出家や振付家によるトークセッションなどの観客サービスや海外のプレゼンターたちを招聘する交流事業、ワークショップ等のアーティスト同士の交流など公演に附随して発生する様々な事業で、公演事業とならぶ重要なプログラムと位置づけ実施した。今後ますますこの種の事業の重要度は増すだろう。

今回の公演事業でのテーマは、海外招聘公演に関しては、国際的な標準に準拠したプログラミングと制作体制の構築、国内の公演に関して

は、地方に対する東京のはたす役割の再構築であった。

インターナショナルなアートシーンの中に日本のアートシーンはきちんと組み込まれているのか、私はこれまでかなり疑問に思ってきた。日本のプレゼンターたち(私自身を含めて)は非常に恣意的に海外作品を日本に紹介してきたと感じられる。世界のフェスティバルのネットワークや世界にあるいくつかの劇場で催される作品の傾向が、その年の世界のアートシーンの傾向を決めている。日本のアートシーンはそのような傾向の決定には参加できてはいないし、そのような傾向にしたがって海外作品の招聘をしているとはいえない状況だろう。つまり世界のプレゼンターたちは自分達のプログラミングの傾向を決めるときに、日本のアートシーンを全く視野にはいれていないということである。東京国際舞台芸術フェスティバルが、そのようなインターナショナルなアートシーンの中に入るためには一定の世界標準性を獲得する必要がある。それは制作の手法についても言えることである。出演料等の買値の世界標準性の遵守(高く買っても尊敬されることはないし、世界的なアートカンパニーは世界統一値段を持っている)。制作現場のプロフェッショナル性の確保など、日本は「異質」だと思われたいための努力が必要だった。

また国内に関しては、私はかなり大きな価値の転換をせまられた。それは東京と地方の関係の一大転換期を迎えていると認められることだが、これについては後述したい。

東京国際舞台芸術フェスティバルはこれまでおよそ隔年で開催されてきたが、昨年の第6回を境に毎年の開催に変わる。また時期も秋に開催されてきたが、数年をかけて翌年2月から3月にずらす計画である。これは香港フェスティバルやアテレードフェスティバルと時期をそろえることでネットワークを組むことができると考えるからである。

### 2. 東京国際舞台芸術フェスティバルの組織とその展望

東京国際舞台芸術フェスティバルは民間が主催する。しかしながら、その組織の全体図はかなり分かりにくい形になっている。

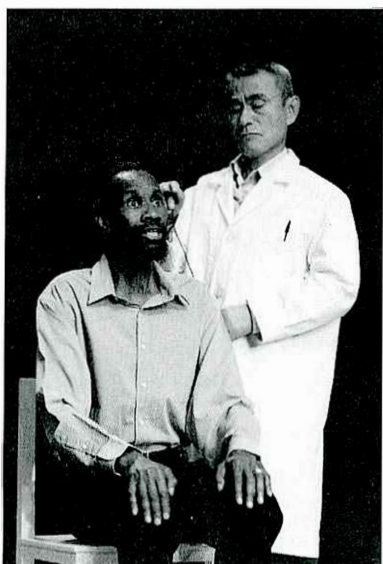
まず形式から触れよう。フェスティバルを主催したのは、東京国際舞台芸術フェスティバル'99実行委員会である。今回の実行委員会は16名で構成され、任期は1年で毎回結成され、また解散する。実行委員長は(社)国際演劇協会日本センター専務理事の岩淵達治氏。

実行委員会で事務局長が任命され、事務局長が事務局を組織し、事業を実施する。実際はこの時点でフェスティバルに関する一切の責任は事務局長に移行しているととらえられるが、実際はもう少し複雑である。

フェスティバル開催にあたって全体的な共催者が存在する。(財)東京都歴史文化財団と(社)国際演劇協会日本センターの二者である。(財)東京都歴史文化財団と共催協定を結ぶことで今回は3500万円の補助金が交付された。このことが、東京国際舞台芸術フェスティバルが東京都の事業のように受けとられる要因を作っているが、実際は純粋に民間が主催し、責任を負っている事業である。また(社)国際演劇協会日本センターと共催協定を結び、それが日本財団からの助成金がフェスティバル事業に使用される根拠を与えている。その額は3020万円である。

現実的な運営はこれとは少しことになったイビツさを持っている。もっとも肝心なのは、実行委員会はテンポラリーな組織であるが、事務局は恒常的な組織である。したがって、実行委員会は解散すると同時にただちに次のための実行委員会が設立され、再び事務局長が任命されることになる。さらに問題なのは、実行委員会がこのフェスティバルのもっとも上位組織であるにもかかわらず、経済的責任を含め、なんの責任もおっていないことである。実際は事務局長を任命した時点であらゆる責任は事務局長に移転しているのである。事務局長は経済的責任を一人で負わねばならない非常にリスクな立場に置かれることになる。





東京国際舞台芸術フェスティバル1999年参加公演  
『ザ・マン・フォー』 演出: ピーター・ブルック  
撮影: 宮内 勝

つまり、このフェスティバルはあらゆることが事務局で決定される。事務局の絶対的な独裁体制にある。ある意味でこれほど自由な決定構造をもつフェスティバルは世界的にも類例がないだろう。しかしこの自由さは経済的な基盤の弱さの裏返しでもある。このフェスティバルにはファンダメンタルに経済的な支えをする公的機関がない。事務局を支配するような強い力が存在しない。つまり主催に名を連ねる公的機関をもっていないことで、事務局の独裁体制が可能になっているのである。

では何のために東京国際舞台芸術フェスティバル実行委員会は存在するのか。理由は簡単である。実行委員会を結成し、(財)東京都歴史文化財団と共催協定を結ぶことで補助金を独占的に受けることができるからである。実行委員に5人程度の都関係者を入れることが条件になっている。とはいえ、他の11人の委員は事務局が依頼している。つまり、実行委員会は東京都の資金を得るために存在しているのである。これは考えようによってはかなり危うい構造である。実行委員会はこのフェスティバルの最上位機関であり、最終的な責任は免れえないだろう。もし、経済的破綻などの事態が生じた場合、形式的には実行委員には無限の責任がある。都関連の5人の実行委員は、個人としてその責任を負うのだろうか。

2000年を過渡期として、フェスティバルはそれ以降NPO法人化され、これが主催者となる。さて、そのことで何が変わるのか。

### 3. NPO法人与行政の関係の考え方

フェスティバル事務局をNPO法人化する最大の理由は、事務局の安定した確立を保証することにある。テンポラリーな実行委員会によって事務局長が任命され、それによって事務局が構成されるという既存の形式では事務局は永遠に不安定であるし、現実を反映しない。そのような不安定な環境では確実な業務ができない。またプロフェッショナルとしての誇りも持てない。

ところで、実行委員会に行政の人間が入ることは可能である。そもそも実行委員会という組織はかなりあやふやな存在で、そのあいまいさが行政の人間の組織的関与に根拠を与える要因をつくっている。それではNPO(特定非営利活動)法人の場合はどうだろうか。行政の人間が利害関係のある民間組織の役員を兼務することは通常はできない。それよりも半官半民のNPO法人の存在を許してしまうことはNPO法人の設立趣旨に反することに違いない。

フェスティバル事務局は、ここでひとつの選択をせまられたことになる。(財)東京都歴史文化財団との共催を断念し、あらたな方向を探るか、NPO法人化を断念するか。

あるいは、実行委員会も設立し、NPO法人も結成する折衷案を考えるか。その場合は、NPO法人はフェスティバル事務局をNPO法人化したもので、実行委員会をNPO法人化したものではないと理屈をつけるこ

とになる。実際、フェスティバル事務局は現在まだそのような見解にたっており、完全に(財)東京都歴史文化財団との共催関係を清算すると決定したのではないことをこの紙面を借りて表明しておこう。その場合でも、実行委員会が事務局長を任命することはもうなくなる。

ただし、より大きな問題はほかにある。東京国際舞台芸術フェスティバルは東京都が開催しているように思われていることである。これを払拭しなければならない。我々は社会のあらゆるファンに対して、現在完全にニュートラルである。東京都の独占的な冠りはついていない、これをまず世間にアピールしたい。我々は、冠り形態を含めフェスティバルをサポートするスポンサーを求めている。

### 4. さらば東京?

この刺激的なタイトルは、セゾン文化財団の事務局が考えたものであることをまずことわっておきたい。

1999年のフェスティバル開催趣旨は二つあった。ひとつは世界に向けた日本の顔になること、つまり東京国際舞台芸術フェスティバルがアートにおける日本のハブ空港の役割を担うこと、もう一つが地方からの文化的発信を受けとめる構造をつくることであった。

#### アートのハブ——交流の要に

東京は、アジアの要の都市であるばかりでなく、世界の重要都市です。また同様に日本の中でも最大の要の都市です。東京国際舞台芸術フェスティバルはそこで開催される最大のフェスティバルになります。したがって、世界の代表的なアートはここに集められ、ふたたび世界に再分配されます。このフェスティバルが発展することで、アートの分野においても東京は世界の重要な中核都市になります。また、日本の地方都市に対しても同じ役割を果たします。

アートは東京に極端な一極集中が起きていますが、残念なことに、地方との交流の要となる役割を果たしてきませんでした。つまり、東京で生産されたアートは地方に売られることでコストがカバーされます。地方から吸い上げた資金で東京のアートのかなりの部分が賄われています。東京国際舞台芸術フェスティバルはそのような現状を根本から改革します。日本のアートがここに一度集積され、再び地方へと分配されるようになります。そのためには多くの観客と関係者が一同に介することが必要です。(1999年企画書より)

現在このような考え方は完全に捨て去っている。大変大きなパラダイムの変化が起こっていると自覚されたからである。

まず、ハブ空港のような機能は必要としないだろう。現在、海外カンパ



東京国際舞台芸術フェスティバル1999年参加公演  
『ダンシング・アート・ルーナッサ』 演出: イリナ・ブルック 撮影: 石川 純



ニーの招聘は主として東京にあるプロモーターなり、プロデューサーが交渉し、契約する。彼らが地方に再販売している。世界と東京→地方という関係である。将来的にはこのような関係でよいはずがない。世界との関係において、地方は東京を仲介者とする必要はない。地方の文化機関はダイレクトに世界と関係を結ぶことになるだろう。地方にある文化機関は自分自身でネットワークを作り、招聘したものを自分自身の手で巡回させるのである。その場合、世界の標準的製作手法を真に受け、呼び屋さんから買うよりはるかに安く事業をおこなうことができるだろう。その時は、すでにすぐそこに来ている。フェスティバル事務局は持てるあらゆる情報を無償で提供する用意がある。

困難なのは東京と地方との関係の再構築である。この文においても試案の域をでない。ただ確実なのは、アートの東京一極集中など音を立てて崩れていっていることだ。

—日本のアートシーンの中で東京はどのような役割をはたすべきなのか—これまでそのような発想をすることすら必要がなかった。日本のアートシーンはとりあえず東京を見ていればそれでこと足りたからである。

1999年のフェスティバルにおいて、リージョナルシアター・シリーズとのタイトルで7つの地方劇団を招聘し、大きな反響を呼んだ。だが、この企画がこれまでと全く異なっているのは、7つの劇団すべてが東京をめざすべき地とは考えていなかったことである。

これまで、地方で生まれた才能のほとんどすべては東京に集まってきた。これは東京にとっては大変都合のいいことである。東京は何もしないで、ただ待っていればよいのだから。しかしこれが変わりつつある。地方で生まれた才能はもはや東京に出てこなくなった。自分自身が育った地域性や土壌を捨て去ることのデメリットが自覚されたのだろうか。

当初、リージョナルシアター・シリーズを考えたときの趣旨は、1. 地方からの情報発信を受けとめること、2. 地方の演劇を東京に紹介することといふかなり素朴なものだった。ことの重大さに気づいたのは公演がかなり迫った時期で、以上のような趣旨は、相も変わらず東京を中心とする無自覚さに貫かれている。このような考えにいつまでも固執しては、いい芝居を見るためには、ほんとうに地方に行かなくてはならない時代が遠からず来てしまうだろう。生産（創造）は地方、東京は消費となるのか、東京は単なるマーケットでしかなくなるのか。我々に課せられた問題は重い。もし東京がマーケットでしかなくなったとしても、それは日本で一番厳しいマーケットとなる必要がある。東京にこそもっとも厳しい評価のシステムが存在すること、少なくともそのくらいの機能をもたなければ、東京の空洞化は避けられないだろう。とはいえ、すぐにも取り掛かることが重要である。

東京国際舞台芸術フェスティバル事務局

NPO法人名 アートネットワーク・ジャパン

住所 〒150-0043 東京都渋谷区道玄坂1-15-3-705

TEL 03-5428-0335 FAX 03-5428-0336

E-mail tif@msg.biglobe.ne.jp

市村作知雄（いちむら・さちお）

APA（芸術振興協会）代表。東京国際舞台芸術フェスティバル事務局局長、トヨタアートマネジメント講座ディレクター、パークタワー・アートプログラム・ダンスシリーズアドバイザー、株式会社シアターテレビジョン監査役。ダンスグループ山海塾制作（1983年～1997年）、企業メセナ協議会機関誌「メセナ」編集委員（1993年～1998年）。



## 未来のコミュニティと不可能に挑む肉体

—インドネシア・アメリカ・日本

山崎広太

セゾン文化財団の年間助成が決定したと聞いたのは、1996年の5月、森下スタジオでのリハーサルの最中。この1年間、自分が築いたものは何だったのか、果たそうとして実現できなかったことは何だったのだろうか。

### 振付家としての二つの理想、いやー、大変でした！

当初私は、振付家として二つの理想を掲げた。一つは、個々のダンサーと、音楽や美術などのアーティストが主体性をもちながら、作品ごとに自由に出入りできるパラレルな関係のカンパニーを創りたいということ。もう一つは、バレエやモダンなどのジャンルの枠を取り払い、ダンス界をオープンにすること。

振り返ると、高い理想を志したのはよかったが、いやー、大変でした！

人間関係が下手で協調性のない私がカンパニーを維持するのはとてもないこと。私の場合、作品にあうようなダンサーとその都度仕事をしてきたのだが、ダンサーが絶えず変わることは、作品がリフレッシュする長所がある一方、創り上げたムーブメントのある部分は失われてしまう。今まで築いたものはどこに消えたのだろうか、と辛く淋しい思いをするのです。しかし、多様な方向性のダンサーとの関係は楽しく刺激的であり、例えば、キューバ人ダンサーは、日本人がなし得ないムーブメントを持ち込み、それに触発されてダンサー間に心地よい緊張感と新たな自覚が生まれたのだ。理想には遠いが、公演を重ねるごとに、私の自覚、ダンサーたちの意識、私とダンサーとの関係性は少しずつだが変化し成長しているように思う。

ダンス界のオープン化については、バレエやジャズなどジャンルの異なるダンサーを起用し、個々を生かした作品を創ることができ、少しは実現できたのではないかと。しかし、若いダンサーが可能性を自由に広げられるよう、ダンス界全体がオープンになるのには、まだまだ難しいのが現状。今後は、プロデューサーやアドミニストレーターなども含めて幅広いネットワークをもって努力していかなければならないと思う。

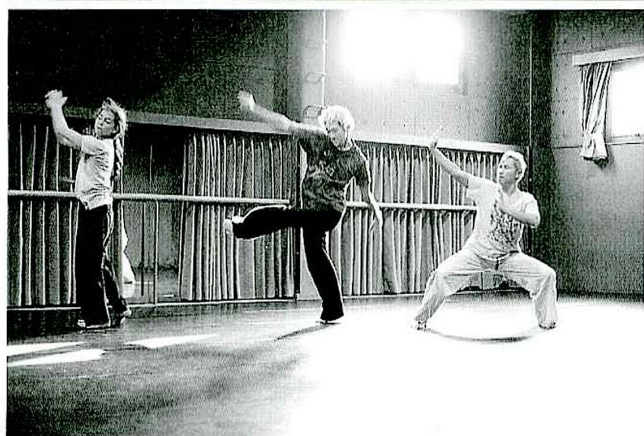
### 貴重な助成——スタジオと海外交流

助成について言うなら、作品創作しか頭になく私個人にとっては、資金よりも森下スタジオの方が有難いというのが本音。都内で適当なりリハーサル会場を確保するのは、金銭的なことも含め至難に近い状況のなか、一日中スタジオにこもっていただけるのは振付家にとって至福の時であり、創造には絶対に必要な場と時間。この1年間、森下スタジオにおいて、9つもの作品を創ることができたことは何よりの財産と感謝している。

それと並んで有意義だったのは、財団が支援・推進しているプログラム、96年インドネシア・ダンスフェスティバル、97年のTAP（トライアングル・アーツ・プログラム）、98年のベイツ・ダンスフェスティバルへの参加である。各国のコレオグラファーやアーティストと交流ができた他、語り尽くせないほどのものを得ることができた。自分のポリシーやスタティスは明確に伝えなければならぬと自覚したこと、自身のダンス体系のあり方やオリジナリティを再確認することができたことなど。

ベイツ・ダンスフェスティバルでは、ダンス教育が根付いている社会、そうした社会を築きあげた市民やアーティストの努力に感心させられる一方、アメリカのモダンダンスの層の厚さに感銘を受けた。アフロカもってい





97年TAPより、森下スタジオにて(上:筆者右、下:筆者中央)  
撮影:斉藤巧一郎

る“出っ尻”をダンススタイルとして再認識させてくれたビービー・ミラー、バレエのムーヴメントの方向性を広げながら遊戯性を伴っているケビン・ウィーン、そして、忘れがたい作品を見せてくれたバトリック&サラ。はるか数十キロ先まで見渡せる広野が舞台、人気のない牧場、ひんやりした森、夕日が反射している小川、全ての場所に妖精のように点在しているダンサーたち。緑なす自然と人間が一体となった美しい世界。彼らのカンパニーも様々な人種がいながらフレンドリーで、私の理想のコミュニティなのです。

### インドネシア——柔らかくやさしいコミュニティ

海外のなかでも、私の起点として重要なのがインドネシア。ここでの出会いが、海外との関係、特にアメリカとのパイプとして現在までつながっている。今年6月、ジェイコブズピロー・ダンスフェスティバルにてカンパニー公演ができるのも、インドネシア・ダンスフェスティバルにて、ジェイコブズピローの元ディレクターであるサム・ミラー<sup>[註]</sup>がソロを終えた私の楽屋に訪ねてきてくれたからである。

99年の9月、経済状況が激変し、東ティモール問題が世界を騒がせている最中のジャカルタへ私は3回目の訪問をした。IKJ(インドネシア芸術大学)の学生たちへの振り付けとカンパニー公演が目的である。

IKJとの共同作品に、私は新しいムーヴメントを試みようとしていた。それは、自分自身の中にあるアジア的感覚のムーヴメントであるが、インドネシアの伝統舞踊に近いものであった。そこで危惧したのは、舞踏や日舞を踊る西欧人を見て日本人が違和感を覚えるように、インドネシア人を見て変な感じを受けないかということ。ダンスというのは、歴史が最も重要であり、コンテンポラリーダンスでさえ、何百年にもわたる多くの先達のうえに成立し、伝統の裏付けがないものは陳腐にしか見えないからだ。迷いな

がらも、明日本帯という前日、即興やジャワの伝統舞踊などを取り入れたパートを創った。ゆるやかにどこまでもうねるムーヴメントの静謐な世界。結果としては、大当たり!、オリジナルな方向性を確信できたのである。

IKJのダンサーたちとの共同創作のなかで私がうらやましかったのは、彼ら自身のリハーサルにはいつもミュージシャンが楽器を奏で、ダンサーたちも一緒に歌っていたこと。それは私にとって憧れの時間であり、オペラのようなものでもあった。また感動的だったのは、ほとんどのダンサーは地方(島)出身者で、民族や文化やダンスのスタイルも様々であるにも関わらず、ダンスを通してコミュニケーションし、しかもあるがままに共存しているということだ。それは、東京やNYやパリなどの都市にはみられない、ジャカルタの気候、習慣、風土から生まれた独特のコミュニティ。光と風に包まれた、柔らかくやさしいコミュニティなのだ。

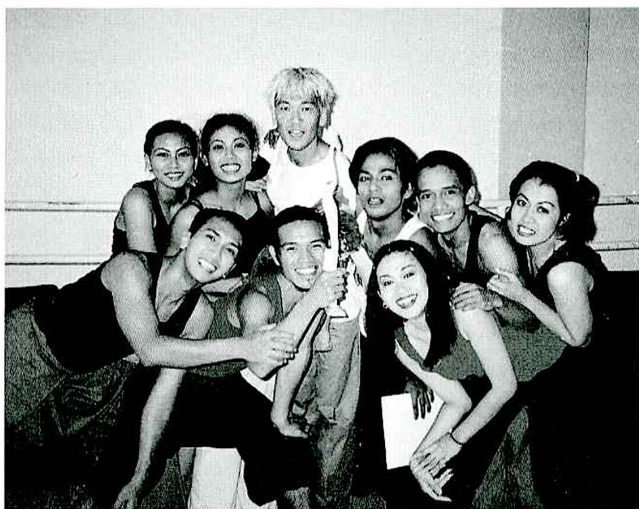
### 海外公演——日本人としてのリアルの提出

カンパニーの海外公演に関して、日本的スタイルを見せることのない私の作品は、欧米にアピールするのは難しい気がしていた。しかし、今年3月シカゴで『ピクニック』を公演し、新たな自信をもつことができたのである。(思えばこのプロジェクトも、97年、インドネシアのソロの厳かな宮廷、うすすらとした灯のなかで私が『ピクニック』のワンシーンを踊った時、シカゴ・ダンスセンターのディレクターがたまたま来ていたのが始まりである。)

アメリカ、私を刺激して止まない国。雑多な人種が生活し、多様な社会が形成されている。民主主義と激しい人種差別、自由と頑なな偏執性、人間的なものと凶暴性、相反するものが溶け合うことなく交差している。『ピクニック』は、NYにインスパイアされ、異なるキャラクターをもつ男たちの一瞬の集まりを描いた作品である。

公演終了後、ディレクターのフィル・レイノルズの言葉に、胸を突かれたと同時に喜びを感じた。「この作品は、全てのシーンがアメリカナイズされている、日本人から見たアメリカを再認識させられる。」「もしこれをアメリカ人が創ったなら、バイオレンスにはしり悲惨な状況とするだろう。広太は、その一歩手前をユーモアですり抜けていく。」これは、今の東京、即ち日本人の典型を反映しているのではないのか。私のダンスは、時代のリアルを作品化することが目的ではあったが、今後も、ジャポニズムやテクノロジーの駆使に頼ることなく、東京に生きているリアルを提示してゆきたい、それが使命ではないかと思う。

私がこれから追求するものも、基本的には変わらない。未来にむけてのコミュニティ。複数の時間軸や無意味なものを降時に吸収し、わからな



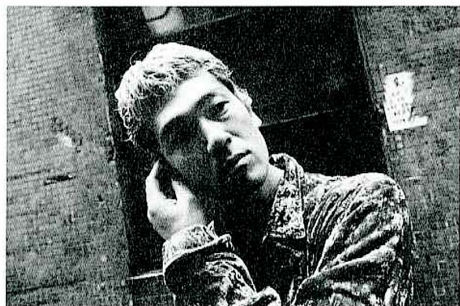
99年9月ジャカルタにて、IKJのダンサーたちと



いものに果敢に挑む身体。だからこそ、生命体のように脈打つダンス。

〔註〕

現在ニューイングランド芸術財団理事長を務めるサミュエル・A・ミラー。本誌第2号(1997年3月1日発行)『トライアングル・アーツ・プログラム——コンセプトとしての過程』参照。(編集部)



99年、香港にて  
photo: Chikashi Kasai

山崎広太(やまざき・こうた)

振付家、ダンサー。新潟生まれ、文化服装学院服飾科卒業。18歳で舞踏を笠井淑に、20歳でバレエを故・井上博文に師事。89年にダニエル・ラリュエに招聘されフランス国立現代舞踊センター(CNDC)での作品制作に参加。95年カンパニー“rosy CO.”設立、国内・海外にて公演活動。趣

味は園芸と釣り。夢は、庭師と漁師。「振付ける時は、個人の生きた歴史としての身体、あるいは身体に刻み込まれた独特な動きに注目し、それを引き出すようにしている。僕にとって作品を創ることは、非日常とも言えるダンスを通して、人間と人間の新しいコミュニティの形を模索してゆく作業なのです」。今年10月ラフォーレ六本木にて『Picnic』の再演と新作を発表予定。

## 共に生きる21世紀のために ——コミュニティダンスの普及を目指して

南村千里

### はじめに

私たちは、自然、言語、歴史、芸術、科学などが、複雑に絡み合った文化の中で、生きている。その一つに関わると必ず、他の分野にもつながり、それらは文化のみならず、私たち個人にも影響を及ぼす。そして、私たちは成長する過程で、これから様々なことを学ぶ。なかでも芸術が私たちの心を豊かにしてくれることを、私は身を通して知っている。だから、私が今まで学んできた美術、ダンスパフォーマンスを通して、何かが出来るのではないだろうかと思った。

芸術教育を提供するアートエデュケーションプログラムが発達している英国には、今までに視覚障害者、聴覚障害者、車椅子の利用者(昨年来日したCandoCoダンスカンパニーのメンバーの1人、デビッド・オトゥールなど)が学んだことのあるラバンセンターロンドンがある。私はここでコミュニティダンスコースを学ぶため、セゾン文化財団から助成を受けて一年あまりラバンセンターロンドンに留学した。当時、この学校で障害のある生徒は聴覚障害者である私のみであった。

### ラバンセンターロンドン

ラバンセンターロンドン(Laban Centre London)は、治安の面で悪名高いロンドン東南部にある。私がシェアしていた家もこのエリアにあり、滞英中、近くで銃殺事件や有色人種をターゲットにした爆弾事件が起きた。

物騒で得体の知れないところなのだが、殺伐とした危うさの中にカリブラテン系のカラフルな雰囲気があり、緑豊かな公園があちこちにあったので、結構好きなおところであった。

ラバンセンターロンドンは、ヨーロッパのモダンダンスのバイオニアの一人であるルドルフ・ラバンが、第二次世界大戦中に、ロンドンに亡命して創立したダンス教育機関である。ダンサー養成コース、振付家コース、ダンスセラピーコースなど様々なコースがある。私は、PDCDS(Professional Diploma in Community Dance Studies)コースを受講した。PDCDSでは、コミュニティダンス関係のクラスの他にコンテンポラリー、バレエなどのテクニッククラスや振付、振付学、ダンス指導学などのレクチャークラスなどがあり、ダンスについて幅広く学ぶことが出来た。

### コミュニティダンスとは?

コミュニティダンスは、コミュニティアートの一領域であり、他に、コミュニティプレイ、コミュニティ音楽などがある。コミュニティアートは第二次世界大戦後から始まり、英国では文化政策として、時代に応じながら徐々に変化を遂げてきた。最初はつかみどころのないものだったが、時代の流れによって形をつくっていったのである。そして「演劇やダンスなどのアートは、何も限られた特定の人々だけのものではなく、もっと市民に開かれ、理解されるべきだ」という考えが根付くようになった。やがてコミュニティアートは、アーティストと市民、または普段交流のない市民同士が出会う数少ない貴重な場となり、相互に成長する機会を提供するものと見なされるようになった。そこから一人一人のアート探し、また人々による人々のための、日常生活から生まれたアート運動に発展した。

一般的に、「コミュニティ」というと「地域」または「地域共同体」という意味にとらえられるが、交通や通信手段の目覚ましい発達により都市化、大衆社会化、グローバル化が進む現代社会において、その意味は更に広がっている。いまでは障害のあるなしに関わらず、また年齢、性別、ジェンダー、国籍などを超えて、どんな人でもアートを楽しむことができるという考えを表現するのに「コミュニティ」という言葉が使われている。ひとつのコミュニティに集うことで、ダンスを通して自由な表現や共同創作をおこない、コミュニケーションをすることで互いのつながりを深め、個人における発達や社会的なつながりをもたらしていく。

そのために、社会性を持った文化政策として、英国では、イングリッシュナショナルバレエなどの各芸術団体、地域におけるアートセンター、または地域の行政などを中心に、様々なコミュニティアートエデュケーションプログラム活動がさかんである。また、学校制度とも関わっており、ダンサーやアーティストを学校に派遣してワークショップをおこなったり、シアターでのダンスパフォーマンス鑑賞、美術鑑賞をさせたりなどのプロジェクトもおこなっている。

### 英国におけるコミュニティダンス

上述の通り、コミュニティダンスの基本は、「誰でもみんな、ダンスを楽しむことができる」ことにある。従って、ラバンセンターロンドンでは、その指導方法、年齢や状況などに応じてどのようにコミュニティダンスを指導していくかを学んだ。幼稚園児、高齢者、各障害者に指導するために、一人一人の状況、身体の状態などを、まず把握する必要がある。彼らのデータを理解した上で、指導方法を練っていく。その方法を学生同士で試みたりしていた。また、英国におけるコミュニティダンスの歴史、アートエデュケーションプログラム、その変容、またマネジメント方法などのコミュニティダンスのバックグラウンドも学んだ。

一方、体験的研修も必要と思い、校外や現場など英国各地で研修も行った。驚くほど各コミュニティとも独自の豊かなカラー、バックグラウンドを持っていて、それが一つのアートを創り出していた。また、コミュニティ





はじめてダンスを楽しむ聴覚障害児

ダンスでは、作品を創り、プロフェッショナルなレベルで公演を行うこともある。そのプロセスもAMICIダンスシアターカンパニー、CandoCoで経験した。これらの研修から、指導者自身が自分のポリシー、指導方法、スタイルを明確に把握しておくことの大切さを実感した。幸い、聴覚障害者であることと、日本人であることが英国では個性として役立ち、留学生活の後半から英国の各地域やポーランドでのコミュニティダンスの仕事の依頼が舞い込んできた。これにより、南村千里が出来るコミュニティダンスとは何か?と思索試行する機会を持つことが出来た。同じ「時」に、同じ「場所」「空間」で出会い、共に踊るということは、この地球の目から見ると、本当に一粒のダイヤモンドよりも貴重なことだと、人に出会うたびに実感させられた。

## 日本におけるコミュニティダンス

英国留学から帰国して約半年。

まず、英国で学んだコミュニティダンスをそのまま取り入れるのではなく、英国の良い方法も取り入れつつ、独自の文化・文明を培ってきた日本に適應させていく必要があると思う。政治・社会・教育環境が異なる故、英国において取得したコミュニティダンスを、日本でどのように普及していけば良いのかを未だに模索している。そんな最中、千葉県船橋市を中心に活動する芸術文化系NPO「caF」-community art FUNABASHI-による作曲家・野村誠氏との「共同創作ワークショップ」、埼玉県所沢市のバリアフリー・アートの会「わーくばけっと」企画による「南村千里のコミュニティダンス」やその他で、ワークショップをおこなうことができた。これらを通してみると、南村千里のコミュニティダンスには、下記の3つの要素がみられる。

### ●「ダンス エデュケーション」

教育では、2つの車輪「知識」と「表現」を共に研鑽していくことが大切だと思う。前者は、学習や読書、周囲から学んだ知識を育てる車輪。後者は、イメージから創造力を表現できる力を育てる車輪。テレビゲームやパソコンといったバーチャルリアリティとは違う「表現」の車輪を、芸術、ダンスを通じて学習すること。すなわち、学習をより効果的にするための「触媒」として、ダンスを活用するということである。

### ●「コミュニケーション プログラム」

ダンスパフォーマンス、身体ムーブメントというノン・ヴァーバルコミュニケーションを、自身の聴覚障害をも生かして、コミュニケーションとは何かを探求していく。

私たちの心と身体は相互に影響しあい、心の在り方は身体に現れる。従って、心と身体とのコミュニケーションを図ってみる。自己との会



このようなワークショップからCandoCoのダンサーが生まれる

話から他者との対話、社会との対話、そして自己との対話へとコミュニケーションを深めていく。

### ●「ダンスパフォーマンス作品」

コミュニティダンスからダンスパフォーマンス作品を創っていく試み。「わーくばけっと」では、3回連続ワークショップを通して1つの作品を創った。現在、「caF」から発生した「gene」というグループでは、ダンスパフォーマンスを創る試みを行っている。筆者自身も、ラバンセンターで知り合った香港の友人からの依頼で、本年4月半ばに香港でダンスパフォーマンス公演をおこなうなど、アーティストとしての活動も行っている。

残念ながら、アートエデュケーションプログラムは、日本ではまだまだ未開拓の分野である。市民にとって、アート活動は遠い存在にあり、関心が低いのも事実である。このアートエデュケーションプログラムは、幅広い多様な価値観を持った人々とのつながりを持つ機会をも与え、ここから生まれるコミュニケーション、表現、共同創作によって、新しい自分を発見し、また、自身が持つ世界、価値観も広がっていくであろう。このような社会環境をつくり、市民にアート活動を浸透させていくための文化政策が日本でも確立されることを望む。その実現に向けて、微力ながらもお手伝いできればと思っている。



南村千里 (みなみむらちさと)

振付家、ダンサー、コミュニティダンス講師。感音性高度難聴(両耳100dB)。生後七ヶ月時に、髄膜炎の治療に用いたステロイドマシン注射の後遺症のために、聴力を失う。女子美術大学芸術学部絵画科日本画専攻卒業。大学時代よりダンスパフォーマンス活動を始める。1998年 英国ラバンセンターロンドンへ留学。1998年 ISP (Independent Study Program) コース修了。1999年 PDCDS (Professional Diploma in Community Dance Studies) コース修了。1998年よりロンドン、ウェールズ、英国南部などの各地域やポーランドでコミュニティダンス、コミュニティコレオグラフを研修、実施。ロンドンのプレイシアターで、ダンスパフォーマンス公演。帰国後、日本の各地でコミュニティダンスを実施。2000年4月香港でダンスパフォーマンス公演。5月シアター21 フェスにて、7月Le Deco 6DAYSにてダンスパフォーマンス公演予定。



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

### 伊藤キム+輝く未来 オープンワークショップ スタジオ公演

2000年4月1日～12日

Aスタジオ

4月9日(日)午後3時からAスタジオにおいて、伊藤キム+輝く未来によるスタジオ公演が開催された。演出、振付は両作品共、伊藤キム。「循環法」という共通主題を元に、直前まで行われていたワークショップ参加者たちによる作品発表およびカンパニーメンバーによる作品が、100人ほどの観客をまえに、発表された。ワークショップ生による作品は、4月1日に行ったワークショップの参加者30人から10人をオーディションで選抜し6日間をかけて創作したもの。縦横無尽に動くダンサーたちが大きなひとつのうねりのようなものを創りだし、その狭間にかいま見える孤独、個人、他者との関わりといったイメージが印象的な作品だ。参加者たちの出自は、モダンダンス、舞踏など様々だが、それぞれ

の個性がうまくいかされた作品に仕上がった。後半は、カンパニーメンバーによる作品。一月から週に2度ほど集まり少しずつ練り上げられながら創られた作品だ。脱クラシカル(?)なバレエから始まり、椅子を使ったメンバーたちの即興まで、ここ数年でカンパニーのダンサーたちの力量が確実に向上したことが窺える。最後に見せた作品は、「入学式シーズンだから」というアフタートークでの伊藤のコメントとは裏腹の、物議を醸すものだったかもしれない。4人の男性が椅子にだらしない座り、一人を除いて、必死に笑いを堪えながら順番に君が代を歌っていくという、伊藤キムらしいアイロニカルな視線を感じる作品だった。

二作品とも、スタジオで創作され発表されたものだ。観客にとっては、産み出されたばかりの作品をその現場で、さらにダンサーのすぐ間近で見ることができというのは、劇場で観ることはまた異なった至福の時を味わうことができる。この作品が、今後劇場作品として収められていくのか、どのように成長していくのかも関心

のあるところだ。カンパニーにとっては、観客が身近にいる分、面倒なこともあったかもしれないが、今後の観客とダンサーの関係を大きく変えるきっかけともなりそう。なこのような試みを今後も是非続けて欲しい。(H)



スタジオ公演の最終リハーサルの一場面  
撮影:高木伸俊

### 「NPOを中核とする芸術振興政策」構想研究会主催シンポジウム

アーツを支援するために「アーツ・ムーディーズ」(格付け機関)は有効か

2000年4月14日

Aスタジオ

日本における芸術文化支援は充分でないとはいえませんが、1990年代以降、行政や財団、企業からは毎年多額の支援金が芸術活動に支給されている。にもかかわらず、芸術振興の向上に不可欠と考えられる、支援を受ける芸術活動と支援の内容自体を評価するシステムが整っていない。様々な業界で「評価」が導入されている昨今、芸術界だけが評価不在であり続けることは不可能であろう。従って、芸術活動への支援金の流通を整理する「芸術系NPOを評価するNPO」が必要なのではないか。

今回のシンポジウムの主催者は、芸術系NPOを中核とした文化政策を提言する研究会である。セゾン文化財団の1999年度研究助成(指定テーマ1:「わが

国の現代演劇・現代舞踊を活性化させるための政策提言」/24年助成)の対象に選ばれた同研究会は、上述の疑問から、芸術系NPOの活動を評価する専門機関の設置についても、政策提言の一環として研究を進行中。本シンポジウムはその中間報告会として開催され、定員30名のところ、関西や舞台芸術以外の分野からの参加者を含む計49名が参加した。

パネラーは研究メンバーの6名。代表者の曾田修司(ステート・オブ・ジ・アーツ)による挨拶の後、熊倉純子(企業メセナ協議会)の司会のもとで進行。加藤穂男(アサヒビール環境文化推進部)、市村作知雄(アートネットワークジャパン)、高萩宏(世田谷パブリックシアター)、塩谷陽子(アーキペラゴ社)の各氏と先の二氏が評価機関の設立に関する見解を述べ、参加者から意見を募った。その結果、構想の大枠は次のように整理された。(1)複数の評価機関が、各々独自の基準(集客能力、過去の支援実績等)に則って、非商業的な芸術団体(即ち芸術系NPO)の運営を客観的に分析し、各芸術団体にとり、どの程度の支援が現在相応しいかを評価する。(2)助成・協賛機関はそれら

の異なる評価データを比較検討した結果、支援先を決める。

未だ研究メンバーの間でも十分にビジョンが共有されておらず、議論が評価機関の定義に終始してしまった感があったが、このような機関による客観的な評価が芸術活動の活性化につながるだろう、という意見が終盤参加者から寄せられ、研究会の構想そのものが、賛同の方向で関係者に評価されたといえる。(F)



シンポジウムの模様/撮影:斎藤巧一郎

\*森下スタジオ——セゾン文化財団が東京都江東区森下に運営する演劇・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ズレター第14号

2000年5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8月末

\*本ニューズ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。