

●目次

クリエイティビティと社会の関係——米国の文化政策の発展について	ジジ・ブラッドフォード	1
業界の常識に挑戦? して——リチャード・フォアマン率いるオントロジカル・ヒステリック・シアター 初来日公演を実現するまで	奥山 緑	4
僕はアメリカでも孤独だった——ベイ・ダンス・フェスティバル	伊藤キム	6
scenes from Morishita Studios		8

クリエイティビティと社会の関係

——米国の文化政策の発展について

ジジ・ブラッドフォード

20世紀最後の約10年間、米国のアート界はいわゆる「カルチャー・ウォーズ」に揺れ続けた。過度の性的表現や神への冒瀆を含んだ作品の展覧会に公的支援を行うことに対する一部市民からの異議申し立てに端を発したこの論争は、一方で芸術支援をめぐる本質的問題を提起するものであったが、他方でしばしば客観的な裏付けの伴わない不毛なものでもあった。この間、NEAの予算額がほぼ半減するなど、人々の間には芸術活動を公的資金で支えることに対する懐疑の念も芽生えつつあった。

しかしここきて、ようやく民間助成財団、シンクタンク、NPOなどの連携による新しい方向性の模索が本格化してきたようだ。それは、文化芸術をより広い社会的文脈に位置づけることで、支援の正当性を担保し、同時に支援政策のあり方を問い直すようとする壮大な挑戦であるといえる。

本誌では、この新たな胎動の最前線からの報告を、4回シリーズでお届けする。第1回目は、1997年に設立された独立系シンクタンクCenter for Arts and Cultureのエグゼクティブ・ディレクターであるジジ・ブラッドフォード氏に寄稿していただいた。

(編集部)

米国における文化論争について

1980年代の終わりから90年代に見られた社会情勢の変化によって、米国では芸術と文化に関する激しい論争が展開された。「わいせつな」作品を展示しているとして、首都ワシントンD.C.やニューヨークなど主要都市の美術館が、連邦議会や地元政治家、市民から非難されるケースが度々起きた。やがてそれが、芸術文化への公的支援の正当性を問う動きにつながった。政府による芸術支援それ自体が間違っており、有害ですらあると非難する声も聞かれた。連邦政府の芸術支援機関の全国芸術基金(National Endowment for the Arts/以下NEA)は、極めて少額の予算しか割り当てられていないが、長期にわたって攻撃を受け、危うく消滅しそうになった。

その結果、連邦政府による芸術助成の総額は実質的に半分に削減され、アーティストからは「表現の自由を制限する措置だ」といった訴訟が起きた。そのひとつが連邦最高裁判所まで持ち込まれたことから、当時いかに深刻な事態だったかがお分かり頂けるだろう。ある美術館の館長は、展示内容がわいせつ罪に問われて告訴された(結果は無罪)。組織

化された大規模の抗議運動もさかに行われ、連邦議会の電話やファックスの回線がパンクすることもあった。さらに、94年の中間選挙で共和党が上下両院で圧勝した際に、同党が掲げた「米国との契約」[Contract with America]と題する公約にも、NEAの解体が最重要項目のひとつに盛り込まれていた。

何故このような事態に発展したのだろうか。何故米国民は芸術文化への公的支援を否定し、自分たちの伝統やクリエイティビティに逆行するような状況を招いたのか。道路工事や電力供給、軍事ミサイルの打ち上げなど大規模な事業には熱心に公的資金を使うのに、芸術と文化という、形のない恩恵にどうしてここまで懐疑的になるのか。

歴史的にみて、米国民は文化に対して民主的、すなわち自発的な姿勢を常に重んじてきた。自国の文化が誕生する以前に憲法を制定した国家であり、自らを「るつば」と呼ぶ国だ。政府が文化的な一体感を国民に植え付けようとしたり、文化への支援策を提示する度に反発してきた。その結果、米国の芸術文化支援体制が、先進国の中で恐らく最も非中央集権的で、従って分散型のものだと行って良いだろう。

米国の支援体制は、政府による美術館や交響楽団、図書館、劇場への直接的支援よりも、個人を主体とするパトロンシップやサポートに重きを置いている。税制度も、教育や慈善活動などへの個人寄附を奨励する仕組みになっている。寄附を通して、国民は自分たちの信じる理想や目的をサポートしている。よって国民自らが、政府に支払う税額を減らし、同時に意思決定の力を自分たちに分散させることが可能となる。その結果、非常利団体の収入のうち、事業収入を除く約97パーセントが個人からの寄附だ。芸術文化活動の最大の収入源である個人からの寄附は、政府による支援の10倍をも上回っている。支援の対象を政府ではなく自分たち個人が決めるべきという考えは、米国の伝統と経済体制、ならびに国家構造にも反映されている。

それならば、連邦政府からのわずかな助成金が何故ここまで議論を白熱させたのか。論争の引き金となったNEAの助成金予算額は、米国政府の年間予算の0.001パーセントでしかない。米国軍が軍隊隊に年間割り当てている予算よりも少ない額だ。NEAの運営に充当されている税金を「国民からの支援金」として考えるのなら、一人あたりが負担する年間額は実に微々たるものである。例えば、国民一人あたりのNEAに充てられる10年分の税金は、スターバックスでのコーヒー一杯の値段に等しい。

米国で「カルチャー・ウォーズ」、すなわち「文化戦争」が大々的に繰り広げられた理由は、クリエイティビティとイノベーションが21世紀の貴重な資源になるからだ。これまで芸術や文化に影響を与えてきた両者は、地球規模で今後起こるであろう変革の重要な要素ともなる。かつて人間社会の安定は、樹木や水といった資源に、また最近までは工業製品や商取

引などに依存していたが、いまではクリエイティビティとイノベーションが商業や貿易のエネルギー源となっている。

米国の文化政策に取り組むようになったのは、法律や教育、地域社会など、明確な政策が打ち出されている他の分野と同様に、文化も社会的にも経済的にも重要な意義を持つようになったからだ。このような動向を支持する世論を、各国の指導者層は無視できないだろう。しかし、特定の方針を持たずに、国民の一人ひとりの考えをそのまま「文化政策」にしてきた米国の、これからどんな文化政策をつくれるのだろうか。

米国における文化政策の展開

筆者の勤務するCenter for Arts and Cultureは、芸術文化政策について専門的に研究する米国初の民間シンクタンクとして1997年に設立された。しかし、実は似たような活動がそれ以前にあちこちで行われていた。1980年代や90年代に、いくつかの財団が政策と芸術とを結びつける方法を探っていたのである。

この100年、指導者層に問題解決のための判断材料を提供してきたのは、政策研究所、すなわちシンクタンクである。効率性が追求された進歩主義時代〔訳注：1890年代～1900年代〕以来、シンクタンクは冷戦時代の核戦略や、昨今の環境、経済、社会政策など様々な問題を扱ってきた。そして21世紀への関心が高まった1990年代に入ってから、党派を超えた芸術文化政策の提言が求められるようになった。

カルチャー・ウォーズにより、当初の幅広い議論が、連邦政府が助成した個別の事業への賛否に集中するようになってしまった。同じ頃に、これまでにない複雑な領域が文化の世界から突然出現した。経済の急速なグローバル化に伴って浮上した、クリエイティビティとイノベーションを軸とする新領域である。その後も、情報テクノロジー社会における文化の役割が注目され、開発政策や世界遺産、あるいは「情報化社会時代の文化と言語の多様性」などの問題を文化に結びつけて捉える国際的な傾向によって、この領域の拡張がさらに進んでいる。

芸術文化の政策研究を行う初の独立型シンクタンクである当センターは、ネイザン・カミングス財団、ハワード・ギルマン財団、トーマス・S. ケナン芸術研究所、ロックフェラー財団、アンディ・ウォーホル・ビジュアルアーツ財団などの民間財団の尽力によって誕生した。文化関連問題について党派やイデオロギーを超えて論考できる環境の整備を目的に各財団のリーダーが集まり、芸術文化政策の研究や会議、政策立案、コミュニケーションを専門的に行う機関を設立した。

当センターの設立以来、多くの財団が次の2点を課題とする活動を支援している：

1. 芸術文化セクターに関する情報交流の促進

カルチャー・ウォーズを通して分かったのは、米国の歴史において芸術や文化がどれだけ重要であったかについての情報が欠落していたことである。一般市民、そしてアーティストや研究者、連邦議会の議員やジャーナリストですら、これらの情報を入手できなかった。この分野は研究とアセスメントの対象としては無視され、従って調査研究活動への支援もなかったため、いざ議論しようとした際にまとまった情報がなかったのである。その結果、正確な情報や事実を根拠にした議論はなされず、もっぱら個人的な意見や噂が飛び交っただけだった。

2. 財団の助成プログラムの改善と強化につながる情報と統計の提供
政府による社会福祉事業への支援が減少するにつれ、米国の民間助成財団はその分を穴埋めするよう求められた。つまり、「広くて薄い」助成活動を強いられるようになったのだ。〔訳注：米国ではひとつの民間助成財団が、芸術と環境と地域活性化など、複数の異なる分野に同時に助成しているケースは決して珍しくない。従って一財団

の中で、社会福祉の優先順位が高くなれば、他の分野——例えば芸術文化——への助成総額が減ることが起こりうる。〕よって、芸術文化は、社会福祉などの分野と競合するようになった。ところが、それらの分野は、統計や研究結果を提供して、助成の効果やさらなる支援の必要性を立証する競争力を持っていたが、芸術と文化にはそうした情報が完全に欠如していた。芸術と文化を支援していく財団は、助成の意義を社会に対して証明する必要に迫られている。

当センターでは、以上のような共通の課題を抱えた諸団体によるコミュニティの構築と維持、また政策立案者などに文化セクターの規模と重要性についての確かな情報を提供するプログラムを設けている。こうしたプログラムを、米国の多くの財団（例えばフォード、アーヴィン、ルース、オープン・ソサエティー、ピュー、ロックフェラー、ウォレスなどの財団）が支援している。文化政策は、政府からの指導やルールの羅列などではなく、今後ますます重要な役割を果たすことになる文化やクリエイティビティについて、事実に基づいた判断を下すための手段だとわれわれは考えている。

文化の問題に本格的に取り組むには、研究を継続し、かつ新しいアイデアを生み、それを試せるだけの能力のあるコミュニティをつくるのがまず不可欠となる。しかし、研究者と、政策に実際に携わる者は昔から互いに距離を置いている。そこで当センターでは、そうした現状を踏まえながら、新しい政策コミュニティを誕生させる環境づくりに取り組んでいる。われわれは研究と行動を合体させ、芸術と文化における政策関係の状況を調べ、同時に研究者とプロの政策関係者との壁を乗り越えるネットワークづくりの方法を探ってきた。その結果、活動的な研究者同士をリンクするのに成功し、文化セクターの実体や統計をまとめることが出来た。当センターのウェブサイトでは、それらの情報を定期的にアップデートしている。（<http://www.culturalpolicy.org>をご参照いただきたい。）

また当センターでは刊行物の制作にも取り組んでいる。2000年には、文化政策に関する米国初の論文集『文化における政治学』〔原題：The Politics of Culture: Policy Perspectives for Individuals, Institutions, and Communities/The New Press社より出版〕を監修・刊行した。同書に収められている各論文に共通するのは、「文化政策」の概念について、もう一度定義し直すべきだという見解である。「文化政策」といえば、単に芸術支援のあり方をまとめたものと思われがちだが、決してそうではない。文化政策を立案する場合、アイデアや行動が、一国の国内・外政策にどう影響を及ぼすのかについても理解しておく必要がある。他方、ヘンリー・R. ルース財団との共同監修でまもなく出版される『クロスロード』〔Crossroads〕では、米国における芸術と宗教の関係についてまとめる。現在当センターでは、「芸術文化と国家政策の関係」〔Art, Culture, and the National Agenda/略称ACNA〕と題するプロジェクトに取り組んでいる。このプロジェクトでは、クリエイティビティとイノベーションが重要な位置を占める新しい環境を調査し、その結果報告を発表する。最終的には報告をまとめた同名の論文集を刊行し、21世紀初の大統領政権と議会に向けて、現在の芸術文化の問題を明示する。

ACNAは、以前ブルッキングス研究所が発表したレポート『国家の優先事項について』〔原題：Setting National Priorities〕や、ヘリテージ財団が行っている「指導者層への要求」〔Mandate For Leadership〕プロジェクトの流れをくむものである。1970年代から80年代にかけて全米で展開された医療保険制度や環境問題、経済や防衛問題までの幅広い議論の底本となったのは、これらのシンクタンクが発表した研究結果である。同様に、われわれのプロジェクトも、芸術文化にかかわる質の高い議論の基盤となるだろう。

グローバル経済は、クリエイティビティとイノベーションを軸にしながら発展する。そのような経済体制における文化の果たす役割が理解されるに

つれ、研究と分析へのニーズも高まり、芸術文化政策のコミュニティも進化していくと考えている。

文化政策と日常生活の関係：国内への影響

「文化政策」という用語に対して、多くの米国人が矛盾を感じている。「文化」という語はあまりにも曖昧な印象がある。しかし、「政策」と聞けば、あらゆる項目が明確に定められたマニュアルのようなものを連想してしまう。米国人にとって「文化政策」は外来語に等しいのだ。概念そのものが異質である。自分自身が考える「文化」について、他人にあれこれ言われる筋合いはなく、それをどう支援すべきかと、他の分野と比べて文化をどう評価すべきだとか言われたくない。ましてや、他人が定めた「文化」の定義などは聞きたくもない。第一、なぜ文化政策といったものが要るのか。米文化はうまい具合に世界中に受け入れられている。だからいまのままでも十分ではないか、というのが一般的な意見だろう。

米国の文化政策の真髄は、行政からの支援を極力抑え、個人寄附を活発化させるための強力なインセンティブを設けている点にある。ところが、多くの米国人は「文化政策」を「連邦政府からの直接的な助成」だとしか考えないだろう。一方、当センターや、この分野での研究やプロジェクトを支援している財団は、文化政策を「地方から国家、さらには世界的レベルにおいて有効な、状況を十分に把握し、統合化された政策」と定義している。クリエイティブな分野と日常生活とをより密接に統合させるための、個人も政府も使える道具箱としての政策だ。

先述のACNAプロジェクトでは、クリエイティビティとイノベーションの役割に関する国内の議論の見直しをはかっている。同プロジェクトでは、クリエイティブな分野が元気に育つ環境づくりに成功した国が21世紀に発展すると予想している。そのため、クリエイティブな分野を、グローバルゼーション、歴史文化財保護、教育、法律、社会的及び経済的差別の解消、公共投資、地域社会といった米国社会の7つの重要政策とリンクさせて考えている。具体的には米国政府に対して下記の3つの体系的な提案を行う：

1. 大統領執行政府内への文化顧問または文化担当局の設置

文化が米国社会の中核分野と密接に関わるようになれば、問題が発生した際に大統領に連絡し、政府内での統一を促す文化担当局の設置が必要と考えられる。

2. 国務省の外交問題と文化との関係を深化させ、両者の統合をはかる

他国の文化大臣が米国を訪問した際、共通の問題について話し合える担当長官がないのがわが国の現状だ。ビジネス界の関心が製造品からアイデアにシフトしていく時代、例えば知的財産権やインターネット上の著作権侵害の問題について、高いレベルで議論する必要性が当然増えると予想されるが、これに対応できる態勢を早急に整えるべきだろう。

3. 文化政策を担当する委員会の横のつながりを強化

200以上の政府機関や省が国内の文化活動に直接支援しているが、その予算確保と監督を連邦議会内の様々な委員会が担当している。しかし、委員会間のコミュニケーションと調整が必ずしもうまく行っている訳ではなく、改善が望まれる。

国際社会における米国の文化政策

米国の文化政策はまだ初期の段階にあるが、シアトルやワシントンD.C.、そしてブラハの世界貿易機関(WTO)閣僚会議で起きた騒動をきっかけに、貿易と外交は文化から切り離せないのだという認識がようやく芽生えつつある。

また、クリエイティビティ革命が世界的な規模で起こりつつあるという認識も徐々に広がっている。多くの先進国では、経済と社会から得た報酬を、新しい情報流通システムの構築に注ぎ込んでいる。メディア業界に多く見られる多国籍企業の影響も大きい。また、通信技術の発展が世界の人々の共存意識を高めていることも見逃せない。

イノベーションとアイデアをどうすれば次々と生み出せるかは、すべての国にとっての緊急課題だ。一例を挙げると、外交政策と文化的な問題との距離が縮まる一方、この十年を振り返ると、多くの国際的な会議や交渉は、話し合いというよりも、法的に拘束力のある規制(つまりルールづくり)にすり替わっているに過ぎない。真のグローバル化された社会を築くには、クリエイティビティに基づく、開かれた経済体制が不可欠だ。しかし、その体制をつくるプロセスでは、各国のエゴイズムを念頭に置き冷静さと慎重さが必要である。米国は相変わらず国連での指導的立場を優先させ、ユネスコからの脱退状態を堅持し、多国間協議などへの積極的な参加を今後も貫くだろう。

また、文化が国民のアイデンティティの象徴である点も忘れてはならない。フランス人にとっては、カフェに代わってマクドナルドの店舗数が急増しているのはただ事ではない。英国人にしてみれば、「奴」という意味の単語のblokeが、米語のguyに置き換えられているのも気になるだろう。メディアを米国の大衆文化によって支配されているカナダの場合もしかりである。社会変化に対する集団的な不安感が、いまや米文化による支配への恐怖感に変わってきている。こうした状況に反旗を翻す動きが広まっている。「文化の例外化」*の例に見られるように、多くの国では国内市場を守るための政策を輸入規制の形で導入し、同時に自国の文化活動に助成している。[*訳注：自国の映画産業を守るために、貿易の自由化の流れに対し「ただし文化は例外とする」と宣言したフランスの元文化大臣、ジャック・ラング氏の政策。]

文化商品に関連した貿易問題は、これまでもGATT(関税貿易一般協定)やNAFTA(北大西洋自由貿易地域)などの協定締結の大きな障害となってきた。文化商品の国内での生産と流通に全く関知していない米国の連邦政府でさえも、米国の生産者が他国の輸入規制を受けたとなると動き出す。しかし、テクノロジーの発達によって、こうしたデリケートな問題も消えつつある。衛星放送や双方向型テレビ、デジタル情報の圧縮など、様々な配信システムによって、世界中の人々が低料金で欲しい情報を手にするようになるだろう。このような状況では、文化に関する国の規制は事実上無意味となる。

経済発展と世界の安定が国際的なビジネスと、文化を中心に据える外交活動に既にリンクしている時代である。にもかかわらず、米国では国際的な通商問題を監督する通商代表が存在する一方、他国の文化大臣の相手となる代表者がいないのは先述の通りである。だが、文化政策への関心が国内で高まれば、国際的なレベルでの文化政策の見直しも求められるようになるだろう。

まとめ

約15年にわたる文化論争、及びカルチャー・ウォーズは、米国の芸術と文化の状況を大きく変えてきた。カルチャー・ウォーズは、芸術文化に対するそれまでの共通認識を打ち壊したが、もう一方では、芸術と文化の根底にある可能性について再考する道筋を与えてくれた。その結果、国内及び国際社会で重要な位置を占めるクリエイティビティとイノベーションに関する政策評価のための新しい言語が生まれた。

米国における文化政策の流れはCenter for Arts and Cultureを先頭にいくつもの財団が推進し、クリエイティビティに対する評価や価値観を変えてきている。当センターでは、文化の重要性を政府に訴え、文化の新しい定義や捉え方の研究を押し進め、調査と実践を試みるコミュ

ニティの育成に引き続き積極的に取り組んでいく。こうした活動が、21世紀における米国独自の文化政策の出発点となると信じる。(翻訳:編集部)



© Jim Stanford

ジジ・ブラッドフォード (Gigi Bradford)

Center for Arts and Culture エグゼクティブ・ディレクター。詩人。全国芸術基金NEA (National Endowment for the Arts) の文学部門ディレクター、NEA 伝統・歴史文化財保護コーディネーター及び同ミレニアムプロジェクトディレクター、米国詩人アカデミー、フォルガー・シェイクスピア・ライブラリー (ワシントンD.C.) のポエトリー・コーディネーターを歴任。世界各地で文芸及び文化問題に関する講演や講義を行い、著述も多数。家族と共にワシントンD.C.に在住。

業界の常識に挑戦? して

——リチャード・フォアマン率いるオントロジカル・ヒステリック・シアター初来日公演を実現するまで

奥山 緑

偶然からの出発

セゾン文化財団の奨学生としてコロンビア大学に留学するためにNYに到着した98年8月。秋学期が始まる前ということで、友人とダウンタウンに芝居を観に行った。席に着くや彼女が「リチャード・フォアマンの舞台みたことある?」と聞く。その公演の受付を、たまたまフォアマンの劇団のアーティストが手伝っていたのを見て、フォアマンの名前を思い出して、のことだった。ゴールドバーグの本場で見たな、と「名前を知ってるけど、写真でだけ」と答えると、「1年に1作品だけ冬に公演する、装置のシャンテリアのガラスひとつひとつまで自分で飾らないと気が済まないアーティストなの」と言う。多くの開演前のおしゃべりと同じように、この話もここで終わりになるはずだった。

ところが秋が来て、冬が来て、NYでさまざまな舞台を見ていても、極上のエンターテインメントは多いが、なかなか魂を揺さぶるような舞台に出会わない。仕事のための作品を求めていたわけではない。求めていたのは、2000年にあと少しといういまの世の中を生きている私の「日常生活に欠けた何かを補って、劇場を出る時に、入る前とは世界がまるで違って見えるような舞台」だった。これは、幸福なこと、私がこれまでに舞台を観てそういう衝撃を受けたことが何回かあったので、無意識のうち大きな期待をしてしまうからだろう。

しかし——。冬休み中の1月のある日、情報誌でフォアマンの新作のプレビューが始まったことを知る。ふと夏の話思い出して、イーストビレッジのセントマークス教会に行ってみた。

出会い——

教会の2階に小さな劇場オントロジカル・ヒステリック・シアターはあった。芝居は「パラダイス・ホテル」。観て——ただ、ただ、驚いた。芝居の作り方が違うらしい。筋らしい筋がない。客席と舞台の間にアクリル板が張られ、客は芝居を見ながら、自分の顔をも見ることになる。芝居中に、しばしば、男の声でアナウンスが入り、ピンポンという音やブザーが鳴り、ストロボがたかれる。ここには、NYの他の劇場にあるような「観客による

温かい受容」と「それを素直に受け入れる俳優」など存在せず、俳優は観客にあくまで挑発的だ。すべては芝居の筋を追おうとする観客の意識を邪魔するように仕組まれているようだ。これって、演劇なんだろうかし?しかし、緊密に練られたとすぐにわかるテキストとコトコテのビジュアルは、この上なく過激に、なげなしの演劇的知性を刺激する。

呆然として、劇場を後にした。すぐにフォアマンについて調べた。本は何冊も出版されていて、自分の演劇はこういうものだ、と маниフェストしている潔さがまず興味深かった。自分が書きためたメモからのテキスト起こし、邪魔な音もまぶしい照明も、物語を作らないことも、観客に「やさしく」ない芝居も、すべては彼のオリジナルな演劇哲学によるものなのだ。もっと彼の芝居を理解したくなって、4月の千秋楽までに結局9回観た。何度も通うので、カンパニーの人間と顔見知りになり、ある時いきなりフォアマンに紹介されたこともあった。

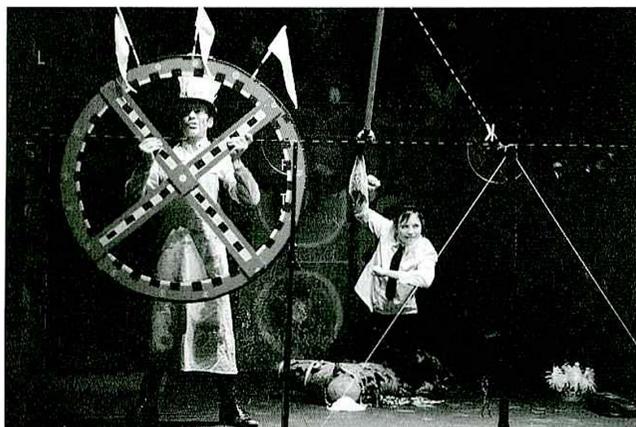
彼の芝居を何度も観て、つくづく思ったこと。テキストとビジュアルからの知的挑発は回り知れない。知的なのにバカバかしい。すべてが完璧に演出されている。さらに、その演出の正確さに対する彼の執着。これらが筋のない1時間15分の芝居を一息に見せる強さになっている。そして背後には他とは明快に異なる演劇論がある。彼のしつこさを日撃もした。毎公演客席で音響操作をするフォアマンのたまたま隣りに座った時、彼は操作の合間を経て鉛筆でタムを取っていた。すでに3ヶ月公演してきて、千秋楽を目前にして、である。こんなに真摯に創作するアーティストの仕事の日撃できるなんて、なんと幸せなことか。

フォアマン、日本に行く?

フォアマンの舞台を日本のお客さんに見せたら、どうなるか、と思った。日本の演劇界で、何かが変わるのか。徒労に終わるのか。9回観る間に、延々と考え続けた。そして、30年自分の考える演劇をこつこつ創作してきたフォアマンの作品を見てもらう機会を提供することで、演劇の地平は思ったより広いのだよ、こんな演劇があってもいいのだよ、という励ましに働けば、と考えるに至った。あまりツアアをしないという評判のフォアマンに聞いてみた。日本公演に興味があるか、と。「ある」と言う。そんな99年4月のある日、今度はばったり、終演後のセントマークス教会で日本人らしき人たちに出会う。なんと「巻上公一さんと鴻英良さんが企画している日本で初めての「リチャード・フォアマン本」の編集者の方々だった。そうか、私だけでなくフォアマンの創作に興味のある人たちはいたのだ。

「ない、ない」づくしからの出発——実行委員会設立の経緯

さて、意を決してフォアマンを日本に呼ぼうと決めたものの、日本での知名度を考えると絶望的な気持ちになった。当時、私が知っている限り、フォアマンの名前を知っているのは、海外の舞台に詳しい批評家と演出家、プロデューサーだけ。舞台を実際に見たことがある人となると、もっと少なかった。そこで、ちょうど本を出版すると聞いていた、フォアマンの芝居を95年に日本で初めて演出した音楽家の巻上公一さんと、演劇批評家の鴻英良さんに相談してみた(お二人はリチャード・フォアマン・プロジェクトという企画をすでに95年に立ち上げていらした)。演劇批評家の内野儀さんにも相談した。このお三方は、私が相談した折、フォアマン来日公演の意義に賛同して下さり、即座に「できる協力はするよ」と温かく言ってくれた人たちだ。そこで、折角の初来日公演を、私の思いこみで間違った形の紹介に終わらせずに、最良のものにするために、一緒に実行委員会を作って頂くことにした。さらに、パークタワー・アートプログラムと東京国際舞台芸術フェスティバルが「劇場も予算もない」この実行委員会に、力を貸してくれることになった。



リチャード・フォアマン作・演出・デザイン・作曲『パッド・ボーイ・ニーチェ!』東京公演より
(パークタワーホール/2000年11月16日～19日) ©リトウヒトミ/Hitomi Sato

なぜ最新作を選んだか

私が見た『パラダイス・ホテル』は、フォアマン作品の中でも、ボードビルの強い楽しい作品だとフォアマン作品を見続けているアメリカ人の友人から言われていた。当初は『パラダイス・ホテル』での初来日を考えていたが、『パッド・ボーイ・ニーチェ!』の初日が2000年に開き、日本から見に行くと、前作より詩的で哲学的である。あの哲学者ニーチェが悪い子、というのもフォアマンらしい。前作同様絶賛され、チケットは売切れた。この作品が、よりフォアマン本来のテイストに近い、という声もあり、招聘作品は最新作『パッド・ボーイ・ニーチェ!』(あなたって、悪い子なのね、ニーチェ!)にすることにした。日本のお客さんに最新のフォアマンを観て頂こう。尚、ニーチェ役の俳優ギャリー・ウィルムズの演技はタイムアウト誌で2000年のNYベストパフォーマンスのひとつに選ばれた。

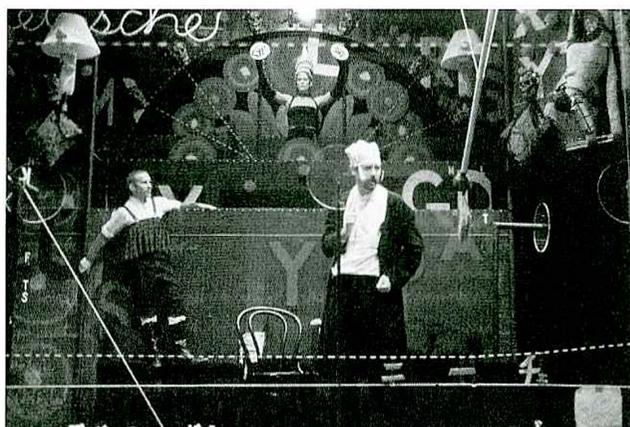
さあ、マーケティング開始だ! でも、ほとんどのお客さんはリチャード・フォアマンを知らない!

さらに悪いことに、実際に制作を行うアムアーツはできたばかりの会社で、お客さんがついていない。最近のビジネス書は「業界の常識に挑戦しろ!」と謳っているが、いくらなんでも非常識すぎる。幸か不幸か、当初、私はその非常識さに神経質になっていなかった。勿論、それが日本公演をプロデュースする上で危険な要素であることは承知していた。しかし、同時に、成功すると誰もが思う公演ほど成功し損ねる場合があることも知っていた。予算は限られているけれど、細かく、できることをしよう。お客さんに観てもらうために、何をすべきか、何ができるか、に焦点をあてることにした。

想定したマーケット

まず、誰に観てもらいたいかを考えた。順不同。

- ①日本の演出家・演劇人——フォアマンの舞台が彼らの仕事に、どんな形でも、励ましになったなら!
- ②若い演劇ファン——インターネットの演劇サイトで見かける「私が発掘したこんなに面白い芝居」を求める頻繁なシアターゴーアである若い演劇ファンに、フォアマン独自の演劇を観てもらいたい。
- ③コアの海外演劇顧客——海外から面白そうな芝居が来たら観てみようという知的刺激を求めるタイプ。
- ④演劇に限らず、知的な試みを好むお客さん。
- ⑤演劇はダサいから見ないが、面白いライブや映画は好き、という動きの良い若者——演劇マーケットの開拓という観点からは一番観にきて欲しい層だったかもしれない。



同公演より右がニーチェ役のギャリー・ウィルムズ
©宮内 勝/Katsu Miyuchi

以上の想定観客に観てもらうために、まず気を配ったのは、料金設定だ。フォアマンの舞台は客席数に制限がある。しかし、招聘公演は、渡航費、滞在費、荷物の輸送費、その上フォアマンの場合は通常舞台で使わない特殊な機材費が、通常の公演以上にかかる。これを全部チケット代でまかなおうとすると、一人のお客さんから2万円近くもかわらないといけなくなる。それでは観客の幅が狭くなる。今回は、どうしても指定がせいぜい5000円か6000円で、さらに安い席種も作って、誰でも観られる仕組みを作りたい。できれば2回くらい観られる値段設定で。これにはコントロールが82年に初来日した時のチケット代が当時としては高く、私は同時期に来日したメレディス・モンクの同じ値段のチケットを先に買ってしまい、コントロールのチケットが買えなかった、ということがあったからだ。あの時、チケット代がもう少し安ければ、といまだにしつこく覚えている。そこで、様々な助成金を申請した。世界では知られていても日本では誰も知らないアーティストの初来日公演というチャレンジングなこの公演の意義に多くの助成団体や複数の企業が賛同して下さり、どうにか指定席5000円、栈敷席3500円という料金に設定できた。

キャッチコピーをどうしよう!

今回は初来日なのでフォアマンの舞台がどういうものかを知ってもらうためにチラシには舞台写真をアレンジして使うものの、フォアマンの演劇が与える「インパクト」と、「ただインテリだけに向けた芝居ではない」というところはコピーや文章で伝える必要があると考えた。そこで、友人のコピーライターに作品のイメージを伝えて案を出してもらい、最終的に「脳味噌を、ぶん殴る演劇」というキャッチコピーを採用した。「脳味噌」に関わる「演劇」であることと、ちょっと下品な言葉かもしれないが「ぶん殴る」という単語のもつちょっとコミカルだが強いインパクトが気に入った。

お客さんのターゲットごとに考えたことは——

まず①日本の演出家・演劇人——来日時期が11月中旬という、演劇人繁忙期でもあり、直前まで、手紙付きのDMやHPコミの情報が届いているか、届いていても忙しくて見に来てくれるかわかわからず、やきもきした。実際には多くの演劇人が見に来てくれた。

②若い演劇ファン——いま洋楽よりJ-POPがよく聴かれるように、この層は日本の芝居しか見ないのではないかと推測していた。でも、若い頻繁なシアターゴーアである観客に、リチャード・フォアマンのように30年自分の演劇にこだわるやり方もあっていいのだよ、ということを知ってもらいたく、彼らが観るであろう公演に特化してチラシを折込させてもらった。追っかけて、自分たちで管理したので立ち上げが遅くなり、かつ、素人臭くなってしまったが、HPで情報も告知した。ネット上での動き出しの

遅れは今回の最大の反省点だ。

③コアの海外演劇顧客——他来日公演へのチラシ折込に加え、この層が一番気にするものを「新聞」と想定して、パブリシティに励んだ。情報が行き渡れば、おそらく来てくれるだろうと、考えた。もっと大きいかと思っていたこの層は、いまとなれば①と④とダブっている気がする(推測)。

④演劇に限らず、知的な試みを好む人々——この層は、演劇公演でチラシを折込んでも目にする機会はないので、「一般誌」や「新聞」で、フォアマンの舞台の面白さを伝えようと考えた。フォアマンの言葉を直接知ってもらうのが広報には一番役立つのだが、フォアマンはすでに新作の稽古中であり、カンパニーと同日の来日であるため、事前のインタビューをいくつかNYで行い、紹介記事ではフォアマン作品の魅力を実行委員会のメンバーの筆で伝えてもらった。「動く実行委員」に恵まれているというありがたさがどんどん明らかになっていくこの頃だった。

⑤演劇はダサいから見ないけど、面白いライブや映画は好きという若者——音楽ライブでよく作るA5判のピラを作り、新宿・池袋・渋谷のレコード店に置いてもらった。それも、デザインをどんどん変えて、3パターンほど作り、本格的な雑誌やチラシを通じたパブリシティの始まる前に「これは何なんだらう?」と注目を惹こうとした。結果の正確なデータはないが、アンケートの中に「小さいピラを見て興味をもった」という声はいくつかあった。以上のように、パブリシティは、「誰に観てもらいたいか」ということを念頭に、仮説と勘に頼んで進めた。今度は、もっと何か確実なものに基づいてやってみよう。

結果

こんなにかんばったのに、初日の2週間前までチケットが全然動かない。こちらの顔色が青みを増す頃に、新聞記事が出始め、どうにか動き出した。すると、キャバが小さいので、すぐにシンポジウムのある日か売切れた。そのため、急遽来日直前のフォアマンに相談して、千秋楽のトーク追加を了承してもらい、最後に残っていた予算で「フォアマン、急遽千秋楽にトーク追加!」と新聞広告を打った。様々な方が協力してくれたのは、力のある舞台作品の素晴らしさを「観て」もらうためのことだから、最後の出費はお客さんに足を運んでもらうために使おうと考えた。お客さんの数は伸びた。結局、6回公演は、1回の売切公演を含めて平均で約75%、合計1400人強の入りとなった(招待含む)。本音を言うと、売切れて欲しかった。ただ、この公演のパブリシティを始める前に日本でリチャード・フォアマンの名前を知っているのがせいぜい数人程度だったかもしれないことを考えるとまずまずの健闘だろう。劇場に足を運ばなかった人にも、リチャード・フォアマンという独特の芝居を作り続けるオジサンがNYにいたことは多少知ってもらえたはずだ。しかし、今回、売切れなかったことは、今後、マーケティングを考える際に肝に命ずる。

リピーターのお客さんがいたことは、主催者として、とても嬉しかった。また、初日以外は毎日、シンポジウムやトークの形で(学生向けクローズドのトークもあったが)、フォアマンの話や彼に関するトークを無料で聞く機会を提供できたことは、公演直前の日本初のリチャード・フォアマン本『反響マシーン—リチャード・フォアマンの世界』(勁草書房)の刊行と合わせて、立体的な紹介を目指した実行委員会の意図に合致し、嬉しかった。フォアマンは、『バッド・ボーイ・ニーチェ!』の最終公演地である東京の舞台稽古の直前に「だめだ…この床はこの空間に合わない塗り直した!」と、床をピンクから黒に塗り替えさせたり、噂に違わず自分でもうブを張ったり、どこまでも力を抜かない大胆かつ丁寧な仕事ぶり、頭が下がった。日本側の技術スタッフも徹頭徹尾、彼に協力してくれた。この駆け出しプロデューサーから、最後に、この公演の実現に向けて温かく励まし続けて下さった皆さん、ボランティアで手伝ってくださった方々、資金

面で本公演を可能ならしめた助成団体・協賛企業、関わってくれたすべてのスタッフに心からお礼を申し上げたい。フォアマンの舞台が、何らかの形で、ご覧になったお客様の中に残ることを祈りつつ——。

註

1) 私が持っていたのは改訂版だが、オリジナル版はGoldberg, Roselee. *Performance: Live Art 1909 to the Present*. New York: Abrams, 1979. 近著に*Live Art Since 1960*. New York: Abrams, NY, 1998



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・山海塾の制作および企画制作会社(株)アムアーツ代表。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。昨年の「制作実践セミナー——法律編」と「舞台芸術のためのマーケティング勉強会」が今年もう一度開かれることになり、企画者として喜んでいる。

僕はアメリカでも孤独だった

——ベイツ・ダンス・フェスティバル

伊藤キム

「これ、食べる?」空港から現地に向かうシャトルバスで、後ろの席で楽しそうに喋っていた3人のうち1人が、ひとりぽつんと無言でバスに揺られている僕にチョコレートを差し出した。「ああ、ありがとう。でも、いいよ、いらぬ」と断ってから、しまった、と思った。食べたくないわけじゃなかったのに。コミュニケーションを面倒に思ってしまったのだ。アメリカ初日のこんな体験が、そのまま僕の3週間を支配することになった。

「ダンサー」ではなく「振付家」として

7月末から3週間、ニューヨークのちょうど上のメイン州にあるルウィストンという田舎町にあるベイツ大学で毎年行われるフェスティバルで、アメリカ中から若いダンサー達が集まって3週間クラスを受けるという内容。それ以外に、そこで出会った人(ダンサーや音楽家)と意気投合すれば一緒に作品創作もOKというフレキシブルなものだ。

この話をセゾン文化財団から打診された時「クラスを受けることにあまり興味はない。ワークショップをやってダンサーを選び、彼等と作品を作りたい」という希望を出した。ダンサーとしての技術・感性を磨くよりも、振付家としての経験を積みたい、特に日本人以外の人たちと創作してみたいという思いがあったからだ。ただフェスティバル側から「伊藤キム本人が踊る作品も創作・発表してほしい」という要求があった。これについては、ちょうどフェスが終わって日本に帰った後にソロの新作をやるので、その土台づくりとして位置付けた。フェスティバル最終日が本番だ。

シンプルな生活

日々の生活について。クラスは、モダン、ジャズ、バレエ、アフロカリビアン、インプロ、ダンスの創作法などで、最終日に作品にして発表するクラスもある。1時間半のクラスが7つのスタジオで同時に行われ、午前午後2コマずつ。4コマ全部受けると昼食をはさんで9時から5時半まで、作品のリハがある人は夕食後に、というダンス漬けの毎日だ。また、スタジオも宿舍もすべて大学内の施設を使い、移動に要する時間が徒歩5分くらいで、食事も学生食堂で済ませられる。娯楽もまったくなく、つまり純粋にレッスンと作品創作のための時間・空間なのだ。

さて、僕の毎日は、午前中は部屋で読書したり作品の構想を練ったり、午後はひとりスタジオで自分の稽古、その後インプロのクラスを受ける、という日々。最初の2〜3日モダンや創作法などいろんなのを試しに受けてみたが、モダンはつまらないし、創作法は言葉の問題があって、などの理由で断念し、結局自分の感性を生かせるインプロのみ、一日ひとつだけとなった。先に書いた通り、クラスを受けに来ているわけではないし、東京ではいつもせわしない環境での創作になるので、こういう時ぐらいいはのんびり行こうと決めた。

ただ、そのインプロのクラスはかなり刺激的で、他のダンサーとの絡みだけでなく、言葉や、外の芝生や木、石、建物の外壁、鏡など、周りにあるものすべてを使っただけで、いろんな実験ができ、発見があったのは収穫だった。踊りを始めた頃の純粋な自分に戻ったようだった。

2つの作品づくり

まずダンサーを使った振付作品のこと。実は日本人以外のダンサーに振付けするのはこれが初めてだった。2日目にオーディションを兼ねたワークショップを行って、24人が参加し、僕の方法に合いそうな10人を選ぶ。フェスティバルからの条件は「時間は10分、リハーサルは夕食後とクラスのない週末に」ということだったので、必然的にワーク・イン・プロGRESS的なものにならざるを得ない。ダンサー達は一日中ほかのクラスを受け続けているためリハの数を多くするわけにはいかず、1回2時間程度を9回やることにした。お互い初体験の作業としてはもちろん十分な時間ではない。日本人的表現を舞台上に、体に緊張を強いる僕のスタイルを短期間で彼等がどこまで吸収できるか、逆に僕自身が彼等の持ち味をどこまで引き出せるか、という不安でいっぱいだった。おまけにみんな20歳前後の学生がほとんどで、稽古中も絶えないおしゃべりや、慣れない英語でのコミュニケーションなどでストレスが溜まった。

ただ、不安や苦勞に満ちた時間の末にはそれなりの成果があるのも事実。満足のいくレベルではなかったが、ダンサー達は本番では集中力を持ってやってくれたこと、そしてリハーサルの進め方や意思疎通の方法で僕自身多くを学んだことがあげられる。特に後者については、その後10、11月にオーストラリアやカナダのダンサーに振付けする仕事を控えていて、そのための心づもりみたいなものができたと思う。

次にソロ作品について。これも時間は10分。ほぼ毎日、いろいろ試しながらじっくり作る。稽古を初めて2週目、インフォーマルショーイングと呼ばれる試演会に出演希望した。観客はクラスの受講生100人ほど。もちろん創作中のものを試してみたいのと、ここにいるほとんどの人が僕のことを知らないで、伊藤キムのダンスの宣伝も兼ねて。創作過程でこのような試験機会があるのはとても有意義だ。ソロに限らず、毎日スタジオにこもっていると客観的視点を失いがちになる。一度でもこのように外の視線にさらし、反応を受け止めるのは貴重な機会である。

本番の出来も満足のいくもので、観客の反応も良かった。先に書いた通り、これが帰国後の愛知・知立市でのソロ「ふたりだけ」の原形となった。ベイツがなければ完成しなかった作品だろう。稽古して観客に見せ、それをもとにさらに稽古して、という段階をいくつも踏んだ作品となったが、



作品出演者と。頭がないのが筆者。

「健全」なやり方だなあと感じた。

ダンス教育

さて、ここでベイツの教育プログラムのいくつか特徴的な点に触れてみたい。まず、「新人振付家・新作ショーケース」。受講生の中には3週間クラスを受けるだけでなく、自分の作品制作をする人もいる。講師や他の受講生が見守る中、24組がそれぞれ約5〜10分の作品を上演し、作品ごとに二人の講師がコメントを述べていく。ソロがほとんどだったが、学生達にとっては、プロの振付家のナマのアドバイスが受けられるという貴重な機会だ。日本で僕の知る限りでは、パニョレ国際振付センターの元ディレクター、ロリーナ・ニコラスによるクリニック、横浜STスポットのラボ20などがこれに相当するだろうか。

もうひとつは、劇場にいるスタッフのこと。ベイツ大学で照明技術などを学ぶ学生たちが、プロのチーフの指示のもと、その手足となって仕事をやるインターン制度があった。ダンサーだけでなくスタッフ予備軍にもこういう機会が与えられている。

ベイツでのレジデンスの意義

ダンスのためだけの環境としていちばん都合がいいのは、移動の労力が少なくて済み、時間に余裕が持てること。こんな当たり前なことだが、移動に多大な労力を要する東京で創作している僕にとっては、これほどありがたいことはない。そしてもちろん、適度なプレッシャーを伴う「歌禁」状態。余計なことを考えずに済む。ただこれがずっと続いたらイヤだろうけど。

また僕にとっては、ふだんと違う環境で、「輝く未来」という自分のカンパニー以外での仕事をしたことは大きな意味を持つ。部屋を閉め切っていたら空気も悪くなる。時々窓を開けて新鮮な空気を入れるのが大切なように、自分の新たな可能性を試し、それをカンパニー活動に反映させていくことは必要不可欠だからだ。

戸惑いの日々

冒頭にも書いたコミュニケーションのこと。ここで当時の日記を引用してみたい。

8月9日

日本人はぜんぜんいないし、日本語が喋れる人もいない。こちらに来てずっと感じていることだが、コミュニケーションをとるのが難しい。特にアメリカ人は顔を会わせれば必ず「はあ〜い、きい〜む、はうあ〜ゆ〜どい〜ん?」とくる。

こうでもしなければ生きていけない、呼吸ができないかのように。で、いちいちこれに応えるのが面倒。あと僕の場合、喋るのはなんとかな

るが、聞くのが大変。
だから大勢の会話に入っていくことができない。必然的にいつもひとりになってしまう。いや、これは言葉の問題じゃなく、性格の問題かも。日本でも同じだからだ。人から話し掛けられれば応えるが、自分からはしない。俺は伊藤キムだ、と、お高くとまっているのかもしれない。なぜもっとフレンドリーになれないのだろうか。時々テーブルのひとつで知った顔が食事をしていても「となり、空いてる？」が言えない。もちろん、僕だけじゃないと思うが。困ったもんだ。
(カンパニーホームページより)

どうも僕は少年時代から他人と群れるのが嫌いで、なかなか人の輪の中に入っていけない。だからこういう踊りになるんだろうけど。そして最終日はこんなふうに着ている。

8月19日

3週間、あつという間だった。昨日と今日の舞台でいい反応が返ってきて少し気分が変わったせいとか、ここに来てからずっと感じていた居心地の悪さ、その理由がやっとならわかった。言葉の問題も当然あるが、東京では「キムさん、キムさん」と慕われ恐れられ、良くも悪くも注目される立場にいる。でもここでは違った。

「ビョーナダンサー」になれて気持ち良かったのは確かだが、それは踊っているときだけ。それ以外は疎外感、孤独感しかなかった。でもたぶんこれは日本に帰っても同じだろう。だって性格の問題だから。

早く日本に帰りたい。

(同上)

いい仕事ができたと、自分を見つめ直す機会になった、の両方で大きな成果の得られた3週間だった。



©高木伸俊/Nobutoshi Takagi

伊藤キム(いとうきむ)

舞踏家・古川あみずに師事。ソロ活動を経て95年「伊藤キム+輝く未来」を結成。96年のパニョレ国際振付賞受賞後は国内公演に加えて毎年海外からの招聘が続いている。2001年7月にはびわこホール、世田谷パブリックシアターにて新作を発表予定。

カンパニーのウェブサイトは
<http://www.geocities.co.jp/Hollywood-Miyuki/3773/>

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

SAISON THEATER PROGRAM パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル・プレイベント 2000年・ネクスト一次の次のダンスは森下から Cスタジオ

共催：パークタワー・アートプログラム、セゾン文化財団
協賛：トヨタ自動車、アサヒビール
協力：STスポット、セッションハウス、トリイホール
制作協力：ハイウッド

コンテンポラリーダンスの若手アーティストに発表の場を与える機会がここ数年増えているが、新進振付家を起用し、新作を委嘱する「第5回パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル」が2001年2月16日から24日まで東京・新宿のパークタワーホールで開催された。同フェスティバルに今回参加したのは岩淵多喜子(Dance Theatre LUDENS主宰)、伊藤直子、佐藤ベチカ、山下残、永谷亜紀。

これに先立ち、上記5名に続く若いアーティストのために作品発表の機会を設けるイベントが、フェスティバル主催者のパークタワー・アートプログラムとセゾン文化財団の共催によって昨年12月に行われた。参加アーティストは、若手ダンスアーティストの育成プログラ

ムを独自に展開しているSTスポット(横浜)、セッションハウス(東京)、トリイホール(大阪)の各スペースのプロデューサーが推薦し、パークタワー・アートプログラムとセゾン文化財団によって決まった。選ばれたのは、石川ふくろう、オガワユカ、CRUSTACEA、たかぎまゆ、水と油。各アーティストは森下スタジオでリハーサルを行い、12月9日(土)の午後4時から開催されたショーケースで、それぞれ約15分の作品を200名以上の観客の前で上演。終演後、アーティストと観客との懇親会も開催され、各々の上演作品等について熱のこもった対話が会場内で繰り広げられた。この経験が

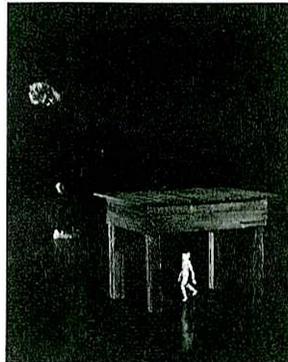
若いアーティストたちの活動に役立てばと願う。

なお、本文で最初に紹介した5名の振付家が、パークタワーホールでの公演前に創作過程を公開する特別企画「Just before the performance」も、同じく森下のCスタジオで2月1日(木)から7日(水)まで開催された。本番前に観客に作品への理解を深めてもらう同企画が、振付家たちにとって刺激的な好機となった。

(F+H)



左：水と油「壁にかけた外套」



右：石川ふくろう「OZMA汚不魔」 ©阿波根 治(テス)/Osamu Awane (TES)

*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17号

2001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

東京都中央区銀座1-16-1 〒104-0061

東貨ビル8F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定：2001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。