

●目次

to be or not to be——舞台芸術団体に非営利法人格を適用することの妥当性と必要性について	塩谷陽子	1
研究者から見た米国の文化政策	マーガレット・J. ヴィンミアスキー	4
舞台の上でみえを切ったり、喚いたり——CJ8: カナダ/日本ダンス・パートナーシップについて	コリン・マッキンタイヤ	7
scenes from Morishita Studios		10

to be or not to be

——舞台芸術団体に非営利法人格を適用することの妥当性と必要性について

塩谷陽子

当財団の助成プログラムに基づいて行われた研究の内容を要約して紹介するシリーズの第9回目。今回は1998年度の助成対象者である塩谷陽子氏が「舞台芸術団体に非営利法人格を適用することの妥当性と必要性の研究」というテーマに沿って進めてきた米国のNPO(民間非営利組織)に関するこれまでの調査・研究の成果の一部をまとめた。

(編集部)

まずことわっておくと、筆者は「NPO性善説」者である。多様化する社会を柔軟に導いてゆくためには、行政(第一セクター)でもない、企業(第二セクター)でもない、第三のセクターたる市民の組織の存在を法で認知することが、悪いわけではない、というのがその単純な理由だ。

そして筆者はまた「芸術NPO性善説」者でもある。「収益をあげることが目的としない」というNPOの基本は、舞台芸術活動の目的にも合致しているのだから、これまた悪かろうわけがない、という再び単純な理由である。

この単純な理由をまともに体系づけよう、そして非営利法人格がいかに舞台芸術状況を変化(好転)させ得るか、まずはその理想的な展開の可能性予測を立てようというのが、本研究のそもそもの発想だ。

当時1996年から97年の日本は、「NPO法案」についての議論は活発に行われているものの、果たして実現するのやら、海とも山ともわからない時であった。しかし、セゾン文化財団から助成金をいただくことになった98年の春、NPO法はなんとあっばれ、可決した。そのため、理想的な可能性云々よりも、眼前に横たわる同法を、舞台芸術活動団体がどう「自分たちのもの」として現実的に取り扱うかに視点を転換することが、時事的に妥当だと判断せざるを得なくなった。

何しろ、同NPO法は、寄付や税に関しては実質的なメリットが無い。この条件の中で、《それでも》なお同法を舞台芸術団体にとってのメリットとして捉える所以はどこにあるのか。「悪かろうわけがない」というお気楽な性善説では立ちゆかない。ならばと、「NPOが最も豊富かつ活発な状況で存在する社会」の先達たる米国の例をひきながら、その実践のための具体的方法論を示すという方向に、舵をシフトさせたのであるが……。

米国のダンスと非営利法人格

「今日の米国においては、ダンス・カンパニーが非営利法人格を取得することの意味、メリットは、きわめて減少している」

芸術NPO性善説の筆者にとって、こんな都合の悪い解説をしてくれたのは、ニューヨークのNPO「ベントクル」のエグゼクティブ・ディレクター、アイヴァン・シゴダである。頭角を現してきたレベルのダンス・カンパニーや、評価や地位は確立していても決してマスの人気は得られないタイプのカンパニーの、ブッキングとプロモーションを代行するサービス・オーガニゼーションだ。

彼の発言の理由は、次のようなものだ。

60年代の半ば〜80年代になるまで、米国中央政府直轄の芸術支援組織であるNEAは、「Dance Tour Program(通称DTP)」という助成事業を運営していた。名前の知られていない小さなダンス・カンパニーに対してまで広範囲に、米国内のツアーをするための資金を出すというきわめて寛容な助成事業である。

このDTPは、マッチング・グラントと呼ばれる仕組みで運営されていた。これは、助成金の受け取り側に対して、NEAの助成金の同額あるいは〇〇倍にあたる寄付金を他の財源からも調達せよと義務を課すシステムだ。DTPの助成金を得たダンス・カンパニーがもしも非営利法人であれば、「他の財源」すなわち企業や個人が寄付を出そうか出さないかと検討する際に、「NEAのお墨付」という安心感に加えて、税金申告の際に控除ができるというインセンティブが加わる。そのために、当時は、どんなに小さなグループでも非営利法人格を取得することが不可欠であった。

だが、このプログラムもいまは無い。レーガン政権を境に、行政からの援助は著しく減った。そんな今日、あえて煩雑なペーパーワークを強いられる非営利法人格を慌てて得ることは、ほとんど意味が無い²⁾、というのがシゴダ氏の実感なのである。

一方、マンハッタン東北、ヒスパニック・ハーレムと呼ばれる地域に、「KR3T」という名のヒップ・ホップのダンス・カンパニーがある。これを率いる若い振付家のヴィオレッタ・ガラガルザに、シゴダの言葉を投げかけてみたところ、「それはおかしい」という答えである。

ガラガルザは、98年にカンパニーを非営利法人にした。法人と言っても、練習場所の確保からブッキング、広報から種々のペーパーワークまで、彼女がほぼひとりで切り盛りしている体制だ。いわく、「私のカンパニーのダンサーたちは、麻薬やエイズなどが原因で家庭に問題があったり、そのために学校にもろくに通えなかったりと、ほとんどが、将来への希望の持ち方も知らずに十代を過ぎた者ばかり。それが、私のところへ来てダンスを始めたことによって、自分に自信を持ち、人生を積極的に生きる方法を発見した。私の活動は、行政も福祉団体もできない社会サー



ヒップ・ホップのダンス・カンパニー「KR3T」のダンサーたち。ヒスパニック系が多い？

ビスを提供している。非営利法人にするのは当然のことです。」

果たして米国のダンス・カンパニーにとって非営利法人格とは何なのか。福祉やら教育やら、あるいはワークショップやらの「社会サービス」が機能すれば、非営利法人格は相応しく、「大衆の支持の得られない純粋芸術」のダンスにとっては、シゴダの言うように「金の切れ目が縁の切れ目」なのか…？

行き詰まった筆者は、まずはいったん米国社会におけるNPOの位置づけをサラから振り返って見ることから始めねばと、思い至った。

米国の「NPO神話」

アメリカの市民活動を最初に文書に記したのは、19世紀のフランスの政治学者、アレクシド・トクヴィルである。アメリカという国の社会構造が分析の対象になるとは、アメリカ人自身すら思ってもいなかった19世紀の前半に、トクヴィルはアメリカを旅して『Democracy in America』（1835）という本に所見をまとめた。

その中で彼が感嘆と礼賛を持って論じているのは、アメリカのボランティアズムである。「何か社会にまづいことが起きた時、他の国家では政府や一部のエリート層が対策を施すべきだと一般市民がごく自然に考えるのに対し、アメリカでは、ただ単純に市民ひとりひとりが一緒に力を合わせてそのことを改善する努力をする」、というのだ。この結果、「より強靱で活力ある民主主義社会が体现される」と、トクヴィルは述べている。

とは言え、当時19世紀におけるNPOは、アメリカにとって「必要なもの」ではあっても、民主主義社会における美学という意識にはほど遠かったと、ジョン・ホブキンス大学の人文科学教授、レスター・サラモンは書いている。つまり、民は、みずから必要とするサービスを勝手に実践し、官は、民の手がける社会サービスに便宜上おんぶする、この官と民とのブレンド形態が、「絶対的なひとつの権力」という欧州社会の歴史がたどったコースを回避する手段として、「イージー」に採用されていただけだったと言うのだ。

そんなNPOが、「高度な社会的モラル」という位置づけで米国人の間に浸透してゆくのは、南北戦争後（1865）から大恐慌（1929）の間である。その原因を述べるには紙面が足りないが、とまかく、社会サービスや社会問題は、政府でもなく、もちろん企業でもなく、何よりも市民が自主的（ボランティア）に取り扱うことがベストであるという価値観は、この時代に誕生した。そしてこの価値観こそが、プリンストン大学宗教学部のロバート・ウースノウ教授が言うように、「今日のアメリカの根幹を為す『イデオロギー』」なのである。



ヒップ・ホップのダンス・カンパニー「KR3T」のダンサーたち。中央でかがんでいる女性が、振付家で創設者のヴィオレッタ・ガラカルザさん。

収益を個人に還元することなく、広い意味での「善行（Charity）」に常に投資し続ける市民の自主的（Voluntary）で独立した（Independent）セクター、すなわち第三番目のセクターこそが、社会にモラルを機能させるための具体的手段であるという意識は、NPOの活動分野を拡大させる効果を生んだ。「教育」「健康問題」「福祉」そして「芸術」分野のNPOが次々に登場したのは、まさにこの時代のことである。

だが一方で、米国の数々の文献が指摘しているように、「NPOは行政よりも何よりもベスト」というアメリカの民主主義美学には、実は常に矛盾が存在している。

というのは、芸術分野を例外にして、NPOの活動の財源は、60年代～80年代初頭まで、その約半分が、公庫からまかなわれているからである。つまり、どのNPOが存続すべきか、どのNPOがより社会に影響を及ぼすべきか、その運命の50%が、行政の手で決定されているということになる。

この矛盾に、アメリカがあえて真っ向から対峙することなく、矛盾のまま綿々とアメリカ社会に存在し続けてきたのは、保守派（共和党）とリベラル派（民主党）の双方の政治的理由からだが、ここではその背景を詳しく説明するよりも、むしろ、次の2点を指摘しておきたい。

ひとつは、80年代になってレーガンが政権を取ると、彼は矛盾の根を突き詰めること無しに、「NPOは政府の影響から独立しているべきだ」として、NPOへの公費助成金を大幅に減らしたということ。これによって、多くのNPOが財政的に存続の危機に直面した。

二つ目は、財政危機から脱却するための手段として、90年代以降のNPOは、『民間を魅了』して財源を調達する、すなわち「マーケティング」という商業主義の概念を取り入れて事業を計画するようになったこと。ここで登場した新たな矛盾は、「政府からより独立してNPOの理想に近づこうとすればするほど、NPOは利他的・慈善的ではなくなり、商業主義の極相を帯びてくる」、ということだ。

以上をまとめれば、米国のNPOが、市民の自発的な行動と自発的な

寄付によって成り立つ独立したセクターで、それ故に民主主義社会モラルの基盤であると言うのは、まさに《イデオロギー》のレベルの話であり、今日の実体からみれば、それは《神話》にすぎない、ということになる。

「そもそも、舞台芸術におけるNPOは、イデオロギーや社会的モラルのたまものではない」。そう、元Dance USA³⁾のエグゼクティブ・ディレクターで、現在UCLAでダンス・カンパニーのマネージメント講座を教授しているボニー・ブルックスは言う。

彼女によれば、米国の舞台芸術団体が非営利法人格を取得する慣例は、非営利法人格の制度が、自分たちの目的にも都合が良いからと、単純に《借用》しただけのことというのだ。

「都合が良い」というのは、税制面のメリットはもちろん、舞台芸術は生きた観客無くしては成立しないものであるから必然的にある種の公共性をもたざるを得ない、という性格が、NPOの特色にうまく合致したということだ。また、法人になれば金銭契約の際の個人リスクが回避できるという利点もあげられるが、これは何も「非営利」に限られた利点というのではない。

こうして見てくると、米国のNPO制度の実体や、米国のダンス・カンパニーの活動の内容や、カンパニー自身の意識といったことをいくら探っても、日本における「舞台芸術NPO性善説」をバックアップする根拠は、探り出せないと結論せざるを得ない。

日本の舞台芸術団体にとってのNPO

そこでもう一度、米国の「Voluntary Sector」「Independent Sector」「Non-profit Sector」と、様々な用語で呼ばれるNPO(Non-profit Organization)の本質を、もう一度見直してみよう。

NPOをNPOならしめている本質は、利益をあげることを目的としないということである。このことは、「利益をあげてはいけない」ということではなく、「たとえ利益があがってもそれを個人の資産に還元しない」ということだ。つまり、「Not-for-profit Sector」という言葉が、実は一番相応しい表現なのだ。(従って日本語での表記は、むしろ「NPPO」とやって定着させたかったところである)。

「たとえ利益があがってもそれを個人の資産に還元しない」ということはすなわち、「その利益を、使命実現のさらなる拡充のために投資する」ということで、これを舞台芸術団体にあてはめるなら、「もしも収益のあがった場合には、その資金を、常に新たな創造への《挑戦》に投資する」ということになる。

ここで、「しよせん収益などあげられないのが舞台芸術家」と切って捨てるばかりが能ではない。税制面の優遇の無い日本においては、舞台芸術団体も、サバイバルのためにはしっかりと金稼ぎをしなればという考え方もあって、悪くないのだから。となれば、もしも、振付家が、大衆ウケのする作品を振り付けると才覚があるのなら、それを武器に金を稼ぎ、テレビや映画に出演し、あるいはフィットネス・ビデオを売ったっていいのかもしれない。だが、いくら稼ごうが、マス受けしようが、これらがあがった収益を、全面的に次の新たな創造への挑戦に投資するのが、非営利法人たる舞台芸術団体だ。

これが社会的にどういう意味を持つかといえば、「我々は、常に、新たな創造に挑戦し続けるのだ!」という姿勢を、社会に対して宣言するということだ。言い換えれば、自らを非営利法人化することは、舞台芸術創造に邁進する者の不断な挑戦・芸術創造へのコミットメント、その「モラルの指針」として機能するということである。

この指針の無い現在の日本では、大衆に受ける公演を何百回も繰り返して収益を稼ぐ商業舞台団体と、常に新しい表現の領域を模索し創造的挑戦を繰り返す団体とを、客観的に分類する方法はどこにも無いのだということ、思い起こして欲しい。たとえ後者が「稼ぎ仕事」(言い方を

かえればFundraising Job)と割り切って世に作品を出したとしても、彼らが非営利法人でない限り、外から見れば前者との違いはどこにも無く、後者の者たちの「創造にリスクをかけるという」勇氣ある創造の姿勢は、永久に相応の社会的尊敬を得られずにいるであろう。

逆から言えば、非営利法人格を得ることは、「稼ぐためのプロジェクト」を持つことに正当性を与え、なおかつその団体のイメージを保つためにも役立つということになる。

一方、「社会的な宣言」という側面を、いまだ深く掘り下げておきたい。

例えば考察の対象として、日本の助成財団の多くが、舞台芸術団体への助成に費目を限定し、その会計報告に際しては彼らの自己申告を十分とせず、経費の証しとしてオリジナルの領収書の提出を求める、という慣行を取りあげてみよう。資金の使途の柔軟性を認めず、自己申告制をも認めない諸助成財団の姿勢は、舞台芸術団体を、社会的義務を遂行できる自立した存在と見なしていないに等しい。しかしこれを「まあまあ」と、二重帳簿という調整方法——この刊行物の読者の多くが知っているように——を以て馴れ合いを演じていけば、助成財団側も舞台芸術団体側も、社会的には同罪だ。

だが、非営利法人格を得て、年度ごとの活動計画や税の申告をするという「社会的義務を負う」ステイタスをあえて取得すれば、この義務の遂行を盾に、諸助成財団に対して会計報告のやり方の改善を迫ることもできよう。すなわち「自らの社会的権利を認めさせる」という力を得られるのではなかろうか。

こうして見ると、日本の舞台芸術団体にとって非営利法人格を得るということは、ある種の人権運動、あるいは「市民権運動」だと言えるのである。

市民権運動は、孤立してやって効果の上がるものではなく、数と力を寄せて初めて前進が目にえてくるものだ。

そういえば、「ダンス・シアター・ワークショップ」や「ザ・フィールド」といったニューヨークの力あるサービス・オーガニゼーションは、ほぼ例外無く、アーティスト自身が複数寄り集まってスタートさせていたのであった。前者は、自らの非営利法人格の税制優遇を利用して、法人格の無い舞台芸術グループのために寄付の受け取り代行サービスを行っている⁴⁾。後者は、前者同様のサービスに加え、非営利法人格を持たない利用できないサービス(衣装や機材を安価で借りたり、リサイクル品を無料で受け取る市の制度など)を、非営利法人格を持たないグループでも利用できるよう、書類を発行したりする。

1974年に設立された前出のペンタクルも、4つの異なるダンス・カンパニーが集まって知恵を寄せ合ったのが発端だ。4カンパニーがそれぞれ別個に雇っていた4人のマネージャーは、各自それぞれ似たような業務を担って、安い給料の過剰労働に甘んじていた。そこで、4つのカンパニーが共同で人を雇い、業務内容を整理すれば、4つのカンパニーはもっと効率よくマネージされるのではないかと考えた。その結果、「経理」と「マーケティング」に業務を絞り、4カンパニーで3人雇うことにした。それが、今のような、「エージェント業務の代行」をするNPOへと発展したのである。

前出のブルックス女史に、「なぜアメリカではこういう共同の自助努力が様々な立ち上げられるのでしょうか」と聞くと、「アメリカ人はとにかくそういう風にしてゆくのが気質なのだ」との答えが返ってきた。「なにかコトを改善しようとしなければならない時、アメリカでは、人はただ単に、一緒に力を合わせてそのことの改善にあたる」というトクヴィルのアメリカ観察は、今日においてもあてはまるようである。

ここで問題なのは、日本人がそのアメリカ人気質を真似ることができるかどうかではない。先に言及した助成財団の会計報告という課題を例にとれば、海外の非営利のプレゼンターとの共催下で公演をした際などに

は、実際に、領収書の取り扱いをめぐる実に不合理なやりとりが派生せざるを得ないという事態が、長年改善されずに来ていることを思い起こして欲しい。すなわち、日本人には向いてないという言葉ではすまされない、自ら示して社会の認識に訴え、自らの業界を国際的なスタンダードに合わせて行く必要性が、とうの昔から起こってきているということに気づかなければならない。

それには、まず、非常利法人格の問題を、自らの市民権運動だととらえ、自らの創造への姿勢のモラルの指針としてそれを扱い、それを社会宣言として行動で示してゆくことが必要なのだ、そう「NPO性善説」者は考えるのである。

註

- 1) この10月からは、一定の要件を満たしたものの(認定NPO法人)に税制優遇を与えるという制度が発足しはするものの、これは所詮舞台芸術団体にあってはまるものとはとうてい言い難く、従って10月の新制度を以てしても、寄付や税に關しての実質的なメリットが無い状況には変わりない。
- 2) 寄付金の受け取り代行をしてくれる非常利法人のサービス・オーガニゼーションでは、受け取った寄付金の数パーセントを代行業とペーパーワークの手数料として徴収している。任意団体などが非常利法人格を取得するのは、活動の規模が拡張し、こうして徴収される手数料の総額が、資金調達の手伝者を雇えるほどの額になってからが妥当だ、というのがシンゴダの考えである。
- 3) Dance USA: 首都ワシントンD.C.にあるダンス・カンパニーのための全米組織。非常利ダンス界全体に關わる問題のリサーチ、刊行物や書籍の発行、会議や年次総会の開催、また議会へのロビー活動(陳情)等を行う非常利団体。
- 4) 詳しくは拙著「ニューヨーク:芸術家と共存する街」(丸善ライブラリー)の「ダンス・シアター・ワークショップ」の項を参照のこと。

研究者から見た米国の文化政策

マーガレット・J. ヴィゾミアスキー

前号に引き続き、米国のシンクタンク、民間助成財団、NPO、大学などが現在連携して取り組んでいる、文化芸術をより広い社会的文脈で捉え、同時に支援政策のあり方を問い直すという新しい潮流について報告する。今回シリーズの第3回目は、長年文化政策研究に携わってきたオハイオ州立大学教授で同校の芸術政策・運営プログラムディレクターであるマーガレット・ヴィゾミアスキー博士に寄稿していただいた。(編集部)

文化政策の概念が米国で理解され、受け入れられるようになってきたのはここ10年のことである。しかしいまだに文化政策に対する否定的な意見は途絶えず、混迷も続いている。文化政策の立案・運営は昔から市・州・連邦のすべての政府レベルにおいて行われてきたが、文化政策の概念——すなわち、文化という切り口から、異なる分野の政策の相互関係を見出す考え方——はようやく見えてきたところだ。また、芸術支援や文化財保護など個々の問題に群がるように誕生した政策界の小さなコミュニティが、より開かれたネットワークを構築しはじめている。文化政策界の発展には、学者と財団が意識的に取り組んできた活動が大きく作用したが、これと並行してさまざまな変遷もあった。学者と財団の役割と活動が変わり、両者間の関係、さらには両者と文化政策界全体との関係も変わった。本稿では、文化政策界において先行性をもつ学术界と財団界の活動について紹介し、続いて文化政策界の現況と論点について触れたいと思う。

学术界と財団界における先行活動

学术界と財団界は昔から文化政策に關連した活動に取り組んできた。ここではその歴史的背景と発展について説明したい。

【学术界における活動】現在「文化政策問題」と呼ばれている研究分野には少なくとも10年の歴史がある。数少ない例外を除けば、当初の研究のほとんどは個々の学者が専攻分野外の活動として自費で取り組んだものだった。文化政策を専門に扱うプログラムはどの大学にも存在せず、次世代の研究者の育成につながる卒論ゼミナールもなかった。

やがて文化關連問題に關心のある経済学者と都市計画専門家が集まり、文化経済学会を設立した。年2回会議が開催され、会報誌 *Journal of Cultural Economics* や論文集などを刊行するようになった。同様に、文化的な現象に關心のある社会学者が1974年に組織した社会理論と芸術に關するインフォーマルな勉強会では、共通の研究テーマについて話し合う年次総会を開催。これに政治学者が加わり、1983年に社会理論・政治・芸術協議会が設立された。多分野の学者を積極的に受け入れる年次総会は以後継続的に開催されており、そこで発表された論文は論文集や機関誌 *Journal of Arts Management and the Law* (現在の名称は *Journal of Arts Management, Law and Society*) に掲載されている。この時期に文化政策研究の基盤が整ったと言えよう。上述の通り、以後20年発行が続いている文化政策關連の会報誌が少なくとも2誌創刊され、文化の問題を扱う講義が大学院などで開講されるようになった。全米社会学協会にも文化社会学に關する部門が設けられた。さらに定例会議が開催される2つの学会も設立された。新聞・雑誌の記事、財団の支援を受けた研究論文、独創的な著作の刊行など、文献も充実しはじめた。



塩谷陽子(しおや・ようこ)

1960年東京生まれ。在ニューヨーク。東京芸術大学音楽学部楽理科卒。1988年、彫刻家の夫と共に渡米。1990年にニューヨークでアーキペラコ社を設立、芸術支援に關する調査研究を、日本の各種財団・企業・地方行政局等を対象に行う。同時に、朝日新聞、日経新聞、産経新聞、AERAをはじめ多くの活字メディアでの芸術欄・芸術コラムの執筆、並びに講演会などを通じて芸術支援のありかたを日本社会に問い続けている。1997年より、日本文化を米国に紹介する米国の非常利団体ジャパン・ソリエティーにて舞台公演部事業担当を兼任。1996～99年、ニューヨーク・ニューアメリカン協会文化部芸術顧問理事。著書に「ニューヨーク:芸術家と共存する街」(1998/丸善ライブラリー)、共著に「なぜ、企業はメセナをするのか?」(2001/企業メセナ協議会)など。

これに加えて、NEA (National Endowment for the Arts / 全国または全米芸術基金)の当時未熟だった研究部門に多くの学者が参加し、芸術に対する経済的影響力の研究、観客調査、「芸術への市民参加の調査」(現在NEAとの契約で国勢調査局が定期に実施している調査)といった事業の開発に貢献した。これらの成果は、1990年代の文化政策運動を推進させるのに役立つ理論や概念、データ、分析的研究、そして学者どうしの緩やかなネットワークづくりの基盤となった。

90年代に入るとオハイオ州立大学やプリンストン大学など少数の大学が文化政策に関する教育プログラムを立ち上げた。シカゴ大学やラトガーズ大学などは文化政策に関するシンポジウムを開始し、学内外の研究者と政策立案者、芸術団体の代表者を一堂に集めた。さらに独立系のシンクタンクCenter for Arts and Culture [訳注:『viewpoint』第17号(2001年2月25日発行)ジジ・ブラッドフォード著『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』参照]では、文化政策を扱う約25の高等教育機関からなるネットワークを組織した。こうした流れを受けて、多くの大学のアーツアドミニストレーションプログラムに文化政策に関する講義が取り入れられた。

【財団による活動】 学術界と同様に、財団の世界も1960年から1980年代後半の間までにその役割が変化した。当初は文化政策の改革推進において間接的な立場にあった財団だが、次第に政府内の文化担当局と組んでプロジェクト開発事業などに直接携わるようになった。1960年代の財団は、研究活動やプロジェクトチームを通じて議論を活性化させ、芸術・人文科学分野への政府からの支援を増加させた。以後20年間、財団は全国規模のサービスオーガニゼーションの育成を支援することで、芸術界において共通のコミュニティ意識とプロ意識を盛り上げるのに成功した。さらにNEAと組んで、観客開拓の推進、企業協賛金の増加、連邦・州・市への公的支援拡大に結びつく活動によって芸術界の財政状況を向上させた。個人財団と企業財団の両方がNEAと連携してバレエの新しい振付やオペラの作曲、オーケストラの指揮者やサービスオーガニゼーションの管理者の育成、芸術家の海外渡航や国際的な展覧会の開催の機会などを促進させる支援プログラムに取り組んだ。これにより、財団は行政と共に政策活動に直接関わっていったのだ。

この頃になると学術界との交流が途絶えがちになっていた。財団が実践的な内容に関わる研究を必要とした場合、大学ではなくコンサルタント企業やサービスオーガニゼーションに頼るようになった。だが「80年代後半から90年代初頭の」いわゆる「カルチャー・ウォーズ」の勃発により、新しいプログラムのコンセプトや、政策の論理、あるいは進行中のプログラムの効果を裏づける根拠が不十分だったことが露呈した。政策立案を左右する政府内の政治力の変化と、グローバリゼーションや人口移動、技術革新等の外的要因による影響力を正確に評価できなかった結果だ。こうした環境の変化とリーダーシップにおける世代交代、そして文化的な問題の急浮上により、研究の重要性が見直され、何よりも新たな政策概念が求められた。

1990年代に文化政策運動が加速的に進んだことで60年代の状況——つまり情報交流の活性化とアイデアの交換、そして政策改革が最後に求められた時代——が長い周期をへて戻ってきたと言えるかも知れない。しかし前回の周期と違って、いまは政策改革の行われるべき範囲が見通しのきかないまま膨張している。また、情報化時代とクリエイティビティ重視の経済構造に対処しなければならない現在、経済的・社会的な利害関係は以前よりも影響力を持つようになった。幸い、60年代後半に政策分析という学問が生まれ、発展したこともあって、政策立案の「正しい」方法に対する戦略的な理解が昔より深まっているのかも知れない。いずれにせよ、学術界には新たな挑戦に立ち向かい、文化政策界との積極的な交流を図るべき時が来ている。

文化政策における論点

「文化政策」というのは、ある政策分野——つまり、さまざまな問題点やアイデア、プログラム、目標などが存在する、形のはっきりしない大きなスペース——を示す用語に過ぎない。文化政策はあらゆる決断やプログラムに内在するものであって、特定の文書やフィロソフィーではない。どの政策分野も、問題や利害、アイデアで構成されている。例えば学校での芸術教育導入に必要な基盤整備や文化財保護などの問題がある。無関係に見えるこれらの問題を政策の一部として捉えるのは、政治的かつ学術的な視点に基づく。

政治の世界では、「政策」という枠組みはほとんどつくられ、中にある問題点は頻繁に取り替えられている。文化の分野にはなじみの薄い発想だが、他の分野ではごく当たり前のことだ。環境問題を例にして考えてみよう。きれいな空気、水質汚染、有毒化学物質による影響、天然資源といった、相互関係がないと以前考えられていた問題を網羅するために環境保護政策の概念が生まれた。同様に、いまは文化政策という新たな大きな枠組みがつくられている。

枠組みの規模は定まっていらないが、3つの動向があるのは明らかだ。これが今後どのように発展し、互いに関係していくのかは見えないが、米国の文化政策運動の現況を理解する上で不可欠だ。大きく分けると次のものが挙げられる:

- 1) さまざまな問題点を個別に捉える考え方から、ひとつの集合体として捉える考え方へ。文化政策には公的支援以外に多くの問題が混在することがわかっていく。電気通信事業法、知的財産権、芸術作品の表現内容、労働法や移民法、税制、教育政策も、時には間接的であっても、公的支援と同程度に芸術文化団体の運営や活動に大きな影響を与えうる問題だ。
- 2) 「芸術」の解釈を捉え直し、その多様性を認識する。「芸術」を非営利団体の芸術活動に限定した解釈もあれば、地域社会に根ざしたインフォーマルな(そして時には趣味的な)芸術活動までを含む幅広い解釈もある。非営利の芸術団体によるプロフェッショナルな創造活動と制作活動を指す場合もあれば、ポップアートやエンターテインメント業界とその消費者までを含む場合もありうる。こうした解釈の多様化は、芸術の中の境界線が曖昧になったことと、メッセージを大衆に伝え、それによって収入を得るすべての芸術形態・商品・サービスが依存する情報テクノロジーが大きく発展したことによる当然の結果だろう。
- 3) 文化政策の焦点は「芸術」と「文化」のどちらにあるのか。これも現在議論されている問題だ。「文化」の定義は、文化人類学的なものから、美学的、さらには社会的なものまで多岐にわたり、誰もが素直に納得できるものはない。ただし、歴史的な必要性から、人文科学や文化財保護など色々な分野を含めて文化と芸術を考えるべきだろうという認識がいま広まっている。国によっては「文化」の政策上の定義が、この他に言語、宗教、教育、そして文化産業(エンターテインメント業界)を含む場合もある。これに対して、多くの分野を取り込む包括的な定義づけは明確さに欠け、政策論上相応しくないという指摘がある。また、各分野の相違点を認めながらも、類似点や相互関係に注目すべきだという意見もある。さらに太陽系の惑星のように、互いに異なる軌道にありながらも引力によって結ばれている状態として捉える見方もある。政策の分野はひとつではなく、例えば「芸術政策」「人文科学政策」「文化産業政策」と複数存在し、これらの政策分野が時には重複し、影響し合うという見解だ。

新しい文化政策界の出現

政策界というのは、ある特定の政策分野における専門家のネットワー

クダ。政府の内外から集まったあらゆる派閥やイデオロギーの総体とも言えよう。具体的には立法府の職員、大学やシンクタンクの研究者、民間のコンサルタント、利益団体のアナリスト、そして政策の立案・評価・運営・予算を担当する行政官、元公務員などが含まれる。分散または民営化が進んだ分野（米国の芸術文化など）なら、財団のプログラムオフィサー、州・市の行政官またはそれぞれの立法府職員、関連企業等のリーダーやアナリストも含まれるだろう。彼らは新しいプログラムや政策案の相談に乗り、指定の分野の情報収集を行い、専門知識や分析能力、新たなアイデアの実験の場などを提供する。

芸術界では比較的最近まで、ダンスや演劇、ミュージアムや交響楽団という具合にジャンルまたは団体の種類別に各々の専門領域に閉じこもりがちだった。たとえそれらの専門領域が他の分野にまたがりそうな要素を内包していたとしても、ほとんど関係がなかった。文化政策学者にしても他の政策界や政策立案者と交流を圖ろうとはしなかった。

このような狭い世界の諸団体が一堂に会し、意見や情報を交換できる場はごく限られていた。しかし1990年代に入り、ブッシュ（初代）政権とクリントン政権を通じて設けられた「芸術と人文科学に関する大統領諮問委員会」が積極的に政府内外の政策立案グループや民間セクター、利益団体を招き、議論を交わせる場を用意した。政策問題によっては学者も誘われた。これらの活動の多くはAmericans for the Artsなどの全国規模の芸術関連団体や連邦政府機関とのパートナーシップによって行われ、財団からの財政的支援をたびたび受けた。

特に社会的な影響力の大きい活動は、財団からの支援がなければ成り立たない。例えばゲッティ・センター・アンド・トラストは、NEAと教育省と協力しながら約20年にわたり学校での芸術教育の復活に中心的な役割を果たしてきた。コロンビア大学を拠点とする移動型シンクタンク American Assembly は、政策界のメンバーを集めた討論会を開き、問題の解決につながる具体的な結論を導き出し、あるいは政策課題を革新的かつ生産的な方法で掘り起こす活動に専念している。ここを支えてきたのはフォード財団やロックフェラー財団、ビュー・チャリタブル・トラスト（訳注：『viewpoint』第18号（2001年5月25日発行）マリアン・A. ゴドフリー＋ステイブン・K. ユライス著『文化政策とビュー・チャリタブル・トラストについて』参照）、ハーワード・ギルマン財団などだ。American Assembly は過去5年の間に政策立案者や民間セクターのリーダー、芸術界やエンターテインメント業界の代表者、学者、弁護士、テクノロジーの専門家、芸術家を招き「公共目的のための芸術のあり方」、「営利／非営利セクターの芸術文化活動の交流促進」「デジタル時代における知的財産問題と芸術」などについて討議するプロジェクトを手掛けてきた。会議の召集作業や予備知識の提供、報告書や研究成果物の出版も民間財団がサポートしている。

今後の発展について

政策立案を活性化させるのはアイデアと情報と分析、そして利害関係と世論の関心だと言われている。ここ数年、米国の財団は文化政策運動を推進するために必要な知的資本の拡充に並々ならぬ関心を示し、入手可能な情報と質とアクセシビリティを向上させるプロジェクトにも支援している。各財団が主催する文化政策振興のフォーラムは、成長段階にある政策界を最も効果的に巻き込んでいる。しかし、アイデアの活性化、情報収集力、そして緻密な分析力を、あらゆる政策課題に適用できる高度なレベルにまで向上させ、政策立案者に役立つようにしたいのなら、財団として他の取り組みも必要だ。考えられる3つの具体的な活動をここで提言したい。

- 1) 次世代そして将来の学者の育成を支援する。文化政策は新しくかつ学際的な分野であるだけに、奨学金やフェローシップ、博士号

取得後の支援、博士課程での研究助成などは、期待される若い学者を励まし、文化政策問題を積極的に研究する動機となる。学生に新しい分野の存在を知らせ、自分の専攻分野を横断的に見るきっかけにもなる。次世代の研究者やアナリストの育成は、女性学や民族学、フィランソロビー研究などの分野を確立するのに財団が昔から使っている戦略だ。

- 2) 著名な学者が生産的な仕事をできるよう、時間的、人的協力、そして社会的評価の面で支援する。この分野の最も著名な学者でさえ、文化政策研究に専念する余裕はない。代わりに専攻分野の講義を受け持ち、例えばアーツ・アドミニストレーションや都市計画などのプログラムを管理し、あるいは文化政策に関する問題を他の研究や情報収集活動と結びつけてやりくりしているのが実情だ。何人かの学者は重要な研究論文に取りかかっているが、こうした事情により時間がなく、完成まで手が届かないでいる。財団ならこの状況を改善し、文化政策研究の実績を高めることができる。例えば主要大学に文化政策の教授職を設けるための基金や、（指定研究ではなく）基礎的研究のための基金の設立、上級の学者のための客員研究の長期フェローシップ（1-2年程度）の確立といった支援が考えられる。文化政策界の多様性と国際性を考えれば、国際的な政策研究学会などへの出席が容易となるトラベルファンドの設立も学者と実践家との交流促進に大きく貢献するだろう。

- 3) 研究内容や情報がもっと広く、規則的に、そしてタイムリーに交換されるようなしくみをサポートする。文化政策に関するアイデアや情報、分析結果は狭く閉ざされた世界の中で循環しているのが現状だ。これらの多くは、芸術または学術といった領域別か、観客動員や知的財産権の保証等のトピック別、または学者、サービスオーガニゼーション、政府担当局、財団といった出身団体別に構成されている。しかし、どのような分野であれ、知識を生み、蓄積するには、情報とアイデアと分析結果が自由に流れる環境が必須条件だ。とりわけ多くの分野にまたがり、理論や概念、応用法を横断的に取り入れる領域であればなおさらである。さらに共同研究活動を奨励し、財団が独自に行った研究の成果を政策界全体と積極的に分かち合う活動も有効だろう。

（© Margaret J. Wyszomirski 翻訳：編集部）



マーガレット・J. ヴィンゾミアスキー
（Margaret J. Wyszomirski）

オハイオ州立大学教授（公共政策および芸術教育専攻）、同校芸術政策・運営プログラムディレクター。1985年から88年までジョージタウン大学大学院の公共政策プログラムのディレクターを、また91年から93年まではNEAの政策立案・研究・予算局のディレクターを務めるなど大学や連邦政府内機関にて教鞭を執り、専門知識を提供してきた。98年より現職。芸術文化政策に関する著書多数。近著にラトガーズ大学出版の文化政策シリーズ第1巻である *The Public Life of the Arts in America*（芸術社会学者 Joni Cherbo 博士との共著）などがある。現在米国内の文化支援の状況に関する Americans for the Arts との共同研究（ビュー・チャリタブル・トラスト助成）、および文化芸術セクターにおける会員組織の現状と政策面での活動に関する研究（フォード財団とアスペン・インスティテュート助成）に取り組んでいる。

舞台の上でみえを切ったり、嗅いたり* ——CJ8:カナダ/日本ダンス・パートナーシップ について

コリン・マッキンタイヤ

カナダと日本からそれぞれ4人の振付家を招き、相手国のダンサーと共に作品を創ってもらう「CJ8」は、ミレニアムと新世紀を記念してトロントのハーバーフロントセンターが行った国際共同事業である。本格的に準備が始まった1999年以来、作品創造とカナダ公演が実施された2000年、さらに日本公演が行われた2001年までの3年間にわたってセゾン文化財団が助成してきた同プロジェクトについて、プロデューサーのコリン・マッキンタイヤ氏に寄稿してもらった。

(編集部)

いいアイデアというのは、人浴中のアルキメデスのようにそうそう突如ひらめくものではない。実際、そのほとんどは時間をかけて徐々に考えられていく。また、一人の人間によって生まれることも稀だろう。概ねは多く人の労力と支援によって形づくられていくものだ。CJ8の場合も同じである。だが結論を急ぐより、このプロジェクトがどのように生まれたかについてまず6年ほど前に遡ろう。

プロジェクトの誕生

1995年、トロントのハーバーフロントセンター(Harbourfront Centre)の主催により日本文化を紹介する「トゥデーズ・ジャパン」が開催された。演劇、ダンス、音楽、映画、ビデオ、美術、工芸、文学など日本のコンテンツポラリーアートを紹介する催しとしては北米で過去最大規模のものとなった。80万人を動員したこのイベントは各分野の批評家や一般から賞賛を浴びた。企画そのもの、そして参加した各カンパニー——例えばダムタイプ、新宿樂山泊、SCOT、地人会、山田せつ子&枇杷系——に対するカナダ国民の関心の高さは実に手応えのあるものだった。しかしその一方で、われわれハーバーフロントセンターがやったのは、単に日本の最高のコンテンツポラリーアートをカナダに輸入しているだけで、日本とカナダのアーティストが一緒に新作を創り、互いの創造性を刺激し、反応しあい、異文化交流から得られる密度の濃い体験を分かち合ってもらうための土台づくりを怠っていたことに気付いた。

こうした共同創造の機会こそが求められているのだとわかったのは、カナダのアーティストを対象としたワークショップや特別レッスンを「トゥデーズ・ジャパン」の参加カンパニーに聞いてもらったときだった。例えばカナダのアーティストが毎回大勢参加し、日本のアーティストが伝えようとするものをすべて吸収しようとする姿や、ワークショップなどの打ち上げで見られた、両国のアーティストが互いに抱き合う場面からそのような必要性が伝わってきた。彼らがまた顔を合わせ、一緒に仕事ができる機会を設けるのがわれわれの義務にさえ感じられた。

以上のような経緯からCJ8が生まれた。カナダと日本のアーティストが一緒に創作活動に携わる場合、ダンスのように特に言語を要しないメディアが最適だと早い段階から決めていた。やがて8本の短編で構成されるプログラムが生まれた。日本の振付家がカナダのダンサーのために創る作品が4本、またカナダの振付家が日本のダンサーのために創る作品が4本。本格的なコラボレーションとなるため、日加両国のメジャーな劇場で上演されるべきだろうという考えも当初からあった。

助成金の獲得

CJ8がこれまでにないプロジェクトだったために、日本とカナダの行政お

よび民間財団や、政府官庁の理解を求めるのに直面したいくつかの問題についてここで触れておきたい。結局多くの団体・機関がこのジョイントベンチャーに賛同してくれたが、助成金を獲得するまでに相当に苦労したケースもあった。そもそも多くの助成団体が、2ヶ国にまたがって創作・制作され、双方のアーティストが半分ずつ参加するというプロジェクトに対応できる助成プログラムを持ち合わせていなかったのだ。そうしたプログラムを用意していても、団体によって対象事業が異なった。例えば、自国のアーティストの分は支援できるが相手国からの参加者の分は対象外とか、自国内の活動は支援可能だが海外の分は不可、創造過程は対象となるが公演ツアーの部分は支援できない、あるいはツアーは申請可能でも対象となるのが国内のみで海外は駄目(その逆の場合もあった)という具合に。これに加えて、CJ8が事業開始から上演まで3年度(1999/2000年度、2000/2001年度、2001/2002年度)にまたがるプロジェクトだったため、事情がさらに複雑になった。3年度継続して支援できる助成団体もあれば、単年度しかサポートできないところもあった。

初期の段階で得た支援が極めて重要だった。というのもプロジェクトを取り敢えず離断させるには、スタート時点の費用をカバーするだけの元手が要るのだ。そのため複数の助成団体を説得する必要に迫られたが、本稿をセゾン文化財団の『viewpoint』のために書いていることを重々承知の上で、同財団とカナダ芸術審議会のダンス課に対してここでお礼を申し上げたい。両団体とも、CJ8の可能性を最初から認め、それを具体的な支援によって裏付けてくれた。プロジェクト開始時にこうした助成をもらえると、その後ほかの助成団体を説得するのに大変有利となる。

次の話に移る前に、本稿の読者の中で同じ規模のプロジェクトを立ち上げたいと考えている諸氏のために一言つけ加えておこう。2つの国の12団体に対して18件の助成申請を提出し、それを3年にわたって統括してゆくのは生易しいことではない。各団体で大幅に異なる申請条件や助成期間、報告の手順などに対処しながら、このプロジェクトが官僚主義的な制約によって行き詰まらないようにするには相当の忍耐力と決意が必要だった。

この点では在日カナダ大使館の文化担当官のブルース・バーネットと、国際交流基金トロント日本文化センター所長(当時)の松原直路と同副所長(同上)の横道文司の3氏に大変世話になった。日加両国の、脈のありそうな支援団体に関する下調べや、われわれが政府や財団の影響のある人物と会う機会を調整してくれるなど、力を尽くしてくれた。このような形で門戸を開けてもらえたのは大きな助けとなった。

創作から舞台化まで

CJ8のクリエイティブな(そしてもう少し面白い)部分について話を移そう。可能な限り両国の最高の振付家とダンサーに参加してもらうのだから色々助けが必要だった。幸い、それぞれの国のダンスシーンについて誰よりも詳しい、キャシー・レヴィと永利真弓の二氏の協力を得ることができた。両氏はCJ8を構成する8名の若手振付家を決める際にわれわれの相談に乗ってくれただけでなく、ダンサーを選ぶ段階では振付家たちを支えた。本プロジェクトの成功の鍵となった振付家とダンサーとの間の見事なパートナーシップは、両氏の努力の賜物だ。また、永利氏と一緒に仕事をしている盛裕花氏にも感謝を申し上げたい。日本国内での支援のあらゆる可能性について調べ、多くの助成金を確保して日本公演を可能にしたのは彼女である。

参加者の選定よりもむしろ大変だったのはリハーサルスケジュールの調整だった。8名の振付家がソロ、デュエット、トリオ作品に出演する計16名のダンサーを選んだのだが、振付家たちと同様、16名のダンサーのほとんどが特定のダンスカンパニーには属していないフリーのアーティストだ。彼らのスケジュールを見ると、それぞれが世界のあらゆる場所で異なるブ



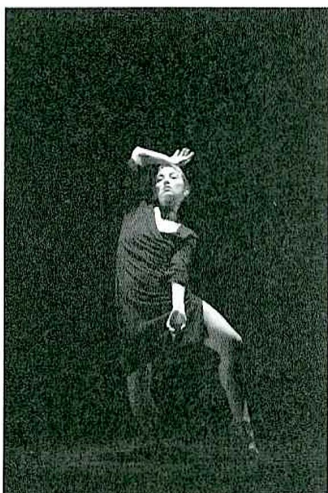
山崎広太振付『Sora no Sakana/Fish Floating Night Sky』



山田せつ子振付『She Who Devours the Moon』



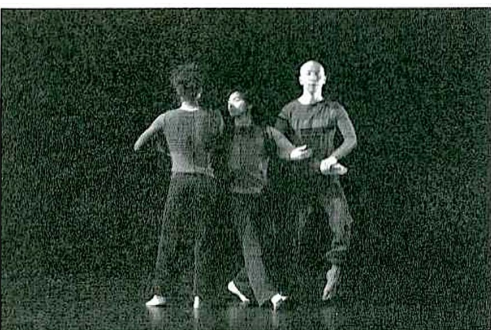
Holy Body Tattoo (Dana Gingras & Noam Gagnon) 振付『VIA』



伊藤キム振付『Me and I』



島崎 徹振付『Feather』



Louise Bédard 振付『Tanka』



Tedd Robinson 振付『Grey Suit But Black Dress』

CJ8 カナダ/日本ダンス・パートナーシップ

ディレクター	コリン・マッキンタイヤ
コンサルタント(カナダ)	キャシィ・レヴィ
プロデューサー(日本)	永利真弓
プロジェクトコーディネーター(日本)	盛 裕花
	(カナダ) ダナ・ルウ
リハーサルディレクター	村越直子
照明デザイナー	西川園代
通訳	ディドレ田中

CJ8上演作品

■『Tanka』

振付	Louise Bédard [ルイズ・ベダール]
音楽	Maxime de la Rochefoucault
衣装	Angelo Barsetti, Julio Mejia
出演	今津雅晴、大塚啓一、藤田善宏

■『Moi Qui Tremblais』

振付	Serge Bennathan [サージ・ベネトン]
音楽	Linda C. Smith
出演	池田素子、佐藤美紀、野中ゆかり

■『VIA』

振付	Holy Body Tattoo (Noam Gagnon and Dana Gingras) [ホリィ ボディ タトゥ (ノアム・ギャノン&ダナ・ギングラ)]
音楽	Pan Sonic
出演	鎌倉道彦、橋本雅子

■『Grey Suit But Black Dress』

振付	Tedd Robinson [テッド・ロビンソン]
音楽	Gustav Mahler
出演	笠井瑞丈、川野真子

■『Me and I』

振付	伊藤キム
音楽	Sophia Gubaidulina
出演	Dominique Porte

■『Feather』

振付	島崎 徹
音楽	Arvo Pärt
出演	Graham McKelvie, James Robertson

■『She Who Devours the Moon』

振付	山田せつ子
音楽	坂本弘道
衣装	Interlinearie
出演	Susan Elliot

■『Sora no Sakana/Fish Floating Night Sky』

振付	山崎広太
音楽	Pan Sonic、佐近田展康
出演	Robin Calvert

CJ8の写実はすべて2000年のカナダ公演より
All CJ8 photos © by David Hou

プロジェクトを抱えていた。従って8つの独立した作品を作るのに、まずアーティストを一箇所に集めることが大きな難問となった。結局、2000年の5月から10月の半年間にわたって、日本とカナダとアメリカの色々な場所でリハーサルが行われることになった。

リハーサルと同時進行する形でカナダと日本での共催者や会場の選定が行われた。2000年11月のカナダ公演は、オタワのNational Arts Centre、モントリオールのCinquième Salle Place des Arts、トロントのHarbourfront Centre、バンクーバーのShadbolt Centre for the Artsで行われた。ちなみにバンクーバーでは当初別の会場を予定していたが、初日直前に決行された市職員によるストライキでそこが一時的閉鎖となり、やむなく上記の会場に変更した。日本公演は2001年の5月と6月に東京のスパイラルホール、京都芸術センター、名古屋の愛知県芸術劇場で開催した。

上演作品を食い入るように見て、振付とダンスのレベルに対して高い評価を寄せた日本とカナダの観客の反応は特筆に値する。バンクーバーのダンスカンパニー『ホリイ ボディ タトゥ』のノアム・ギャノンとダナ・ギングラが創った作品『VIA』で、肉体的にも精神的にも高い技術と強度が求められる振付に対し、日本のダンサーの根本雅子と鎌倉道彦が身を投じて踊っていた姿は驚嘆すべきものだった。山田せつ子の詩的な『She Who Devours the Moon』はスーザン・エリオットのダンサーとしての豊かな表現力を十二分に引き出していた。伊藤キムの素晴らしい作品『Me and I』を見て、ダンサーのドミニク・ボートが、作者そして作品と極めて相性が良かったのが伝わってきた。また、テッド・ロビンソンの示唆に富んだ『Grey Suit but Black Dress』で踊った川野眞子と笠井瑞丈は、山崎広太、サージ・ベネトン、島崎徹、ルイーゼ・ベダールの印象深い作品のために選ばれたダンサーたちと同様に大変魅力的だった。

各作品のために立派な舞台美術を作るだけの資金がなく、衣装についてもごく限られた予算しかなかったのだが、公演全体に独特の雰囲気を与え、個々の作品に関連性が感じられる演出を取り入れたかった。そこで、私(は)できる限り最高の照明デザイナーを見つけ出そうと決めた。幸運にもモントリオールを拠点に活動し、3ヶ国語に長けた照明デザイナーの西川國代が、その見事な才能を本プロジェクトのために快く発揮してくれた。彼女の創り出した照明デザインは、言葉では言い尽くせないほど重要なものとなった。

文化交流活動の評価指標

こうしたプロジェクトを手がける場合、参加者の気性や性格の違いによる衝突が当然起こる。実際、プロデューサー側が慎重に対処しなければならないもの事いくつか起きたが、こうしたネガティブな要素が影を潜めるほどの大きな報いがあった。いつも言っていることだが、文化交流事業の成否は、アーティストたちが最初に顔を合わせた共同事業とは別に、互いにもう一度仕事をしたいと思うかどうかでわかる。CJ8の東京公演の時点で伊藤キムは、2002年2月の新国立劇場でのカンパニー公演にドミニク・ボートを招き、今回のソロを踊ってもらうことになったと明らかにした。また、『ホリイ ボディ タトゥ』のダナ・ギングラとノアム・ギャノンも、CJ8に参加したダンサー数名を起用して、新たな日加共同事業を2002年から2003年にかけて開催する考えを表明した。

おわりに

CJ8のようなプロジェクトは、特に初期の段階で必要とされる2つの要素、すなわち創作活動のために充分整備された環境と、芸術・制作の両面にわたる協力態勢を備えた活動拠点がなかったら実行できなかった。そうした場を提供してくれたのがトロントのハーバーフロントセンターだ。1995年に「トゥデーズ・ジャパン」を開催するだけの関心の高さとセンスの

良さを持つ同センターは、コンテンツ・ラリー・アートのすべてのジャンルをカバーするカナダきっての芸術振興機関である。その最高経営責任者(CEO)であるウィリアム・J. S. ボイルは、最初から最後までCJ8を支持してくれた。

結局、CJ8のアイデアは数多くのアーティスト、振付家、プロデューサー、制作者、民間と行政の支援団体、舞台技術者やロジスティックスの専門家による熱意ある参加によって発展していった。相対的には小規模のプロジェクトだったが、さまざまな支援や協力を、しかも初期の段階から取り付けていくのは容易ではなかった。最高のアーティストの中から参加が可能な者を探し出し、作品創作や公演のために彼らの日程を抑えさせる作業は、スケジュールという概念自体を無視するに等しいものだった。しかし「論より証拠」である。いや、この場合は「論より舞台」だ。舞台の上で繰り広げられたCJ8は、観客の感性を試すと同時に、観る人に活力を与えた。同様に、このユニークなイベントに参加してくれたアーティストやクリエイターにとっても、挑戦状をつきつけられ、やがて自信を培ういい機会になった。いろいろな意味でCJ8は満ち足りたプロジェクトとなった。参加者のうち、これをもう一度やれるチャンスを待ち望んでいるのは私だけではないだろう。

(© Colin McIntyre 2001 翻訳: 編集部)

*訳注: 本稿の原題CJ8: the Struts and Frets of its Hour upon the Stage はシェイクスピアの『マクベス』第5幕第5場からの借用。和訳に際しては福田恒存の翻訳(新潮文庫pp.112-113)の一部を引用した。

コリン・マッキンタイヤ
(Colin McIntyre)



トロントを拠点に活動するプロデューサー、ツアー・オーガナイザー、フェスティバルディレクター。これまでにイングリッシュ・ナショナル・バレエ、リスボンのカポウチ・グルベンキアン財団、モントリオールのグラン・バレエ・カナディアン、カナダ・カウンスルで役職に就き、ハーバーフロントセンターの「トゥデーズ・ジャパン」のエグゼクティブ・コーディネーター、カナダのアジア・太平洋年の文化プログラムディレクターを務めた。公演などでこれまでに80ヶ国を旅している。

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

制作実践セミナー2001 法律編 舞台制作のための基礎知識 「著作権」と「契約」

昨年に引き続き、講師に弁護士の福井健策氏、ナビゲーターに奥山緑氏を迎え、「著作権」と「契約」のセミナーを実施した。5月17日に開講し7月19日まで、延べ10回。毎週木曜日の朝10時からという早朝(?)勉強会ではあったが、50名近くの熱心な受講者を得、盛況のうちに終了することができた。

今回も、通常の講義に加え、ゲストを迎えての現場でのお話を伺うトーク、ケーススタディによる課題研究、具体的な例題に対する著作権侵害の有無に関するディスカッション、契約書草案への対案作り、それに基づく模擬交渉など、ヴァリエティ豊かな内容で、受講者の積極的な参加を促す講座内容となった。

今回のゲスト講師の宮田慶子氏(劇団青年座・演出家)と高萩宏氏(世田谷パブリックシアター)のお話は、紙面では公開できない現場での生々しい事例を次々と拝聴することができ、現場の制作者は、我が事のように背筋がすっと寒くなる思いをしたようだ。トラブル回避における制作者の事前/事後の立ち回りには、重大な責任があることを改めて再認識させられた。

参加者からは「あやふやだった著作権や契約の疑問を整理することができた」「契約の講義を受けて、自分の契約書の不完全さに気づいた」などという声も聞いたが、今回、受講者が特に熱心だったのは、設例によるディスカッションと契約の模擬交渉である。

前者は、ディズニー映画の『ライオン・キング』と手塚治虫の『ジャングル大帝』の類似点の分析をもとにした著作権に関するディベート。後者は、受講者が劇場側とカンパニー側に分かれて、テーブルを挟んでの契約の模擬交渉である。各々が制作者としての知識と、経験と学習したことをフル稼働させて熱中。実際の駆け引きの場を体験する有意義な時間となった。

今回の参加者は20才代から50才代までの年齢層に加え、商業劇場、公立施設、カンパニー、フリーの制作者、企業のイベント担当者、研究者と幅広かったが、願わくは、劇場側に対して弱い立場になりがちな若いカンパニーの制作者には、もう少し参加してもらいたかったという心残りはある。次回には、若手にももう少し声を掛けてみたい。

講師の福井氏、ナビゲーターの奥山氏は、昨年にも増しての熱心な教授ぶり、それが参加した制作者のやる気に繋がっているように感じられた。この場を借りて謝意を述べたい。今後もこのようなセミナーを続け、少しずつの積み重ねによって、舞台芸術界がより良い創作環境に整っていかばと願っている。(H)

劇団解体社

セゾンシアタープログラム

『バイバイ／未開へ』公演、写真展

2001年6月15日～17日、6月21日～24日
CおよびAスタジオ

劇団解体社は本年9月から3ヶ月間、新作『バイバイ／未開へ』をドイツ、アメリカ、英国で上演する。その世界初演が6月15日から24日までの7日間、『セゾンシア



劇団解体社『バイバイ／未開へ』公演より
©宮内 勝/Katsu Miyauchi

タープログラム』の一環として森下スタジオにて開催された。

セゾンシアタープログラムは、現代演劇・舞踊の創造過程を活性化させるために、通常の助成プログラムとは別に2000年度から行っている当財団の共催事業である。2001年度は同じく6月にル・テアトル銀座で上演されたH・アール・カオスの『垂直の夢』をはじめ、計6事業を実施し、うち4つは森下スタジオで開催される。同プログラムでは森下スタジオを「稽古場」と「劇場」の中間に位置する、実験的な作品の創造およびプレゼンテーションの場として活用して行く考えだ。

劇団解体社が森下スタジオを創造と公演の場として利用するのは、昨年7月のメルボルンのパフォーマンスカンパニーNYIDとのコラボレーションに続いて2回目となる。前回一晩だけ行われたワーク・イン・プログレスは、同スタジオの新たな可能性を提示する重要なイベントとなった。

7回の公演で約1000人の観客を動員した今回は、期間中にいくつかの関連企画が実施された。過去の作品のビデオや主宰者の清水信臣の演出ノートが閲覧できるスペースが設けられ、同劇団を長年にわたって撮り続けている写真家・宮内勝の作品50点が展示された写真展と併せて多くの人が劇場前に入っていた。また終演後は清水と、映画宣伝会社「スローラーナー」代表の越川道夫、「ITI」養成プログラム～演劇の再生」参加の学生、慶応義塾大学ビジネス・スクール教授の和田充夫、美術家の小山田徹、障害者プロレス「ドッグレグス」主宰の北島行徳とのトークセッションや、6月23日の午後にはメルボルン大学演劇研究講師兼NYIDのドラムツウルのピーター・エッカーと東京大学大学院助教授で演劇批評家の内野儀をゲストに迎えたシンポジウムも開催された。さらに稽古と全公演の様子を劇団のウェブサイトで生中継して約1200件のアクセスを得るなど、興味深い活動も行われた。

これまでのテーマや身体表現を継承しながら、新たな展開を感じさせる要素も見られた『バイバイ／未開へ』は、上演期間中も劇り変えられていったことが話題となったが、これは実験を促すセゾンシアタープログラムと森下スタジオを最大限に活用した証と言える。試行錯誤のプロセスをへて、秋の長期海外ツアーを成功に導く強靱な作品に発展することを願う。(F)

*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。

セゾンシアタープログラム

Dreamtime in Morishita Studioのお知らせ

本年11月、シンガポールにおける現代演劇の第一人者オン・ケンセン(劇団「シアターワークス」芸術監督)と日本のアーティストによるコラボレーションプロジェクトを右記の通り森下スタジオにて開催いたします。

■参加予定アーティスト

[シンガポール] オン・ケンセン、およびシアターワークスのメンバー
[日本] Aグループ: グラインダーマン(パフォーマンスグループ)、山中 透(DJ・ミュージシャン)
Bグループ: 羊屋白王(劇団指輪ホテル主宰) 十指輪ホテルメンバー、西山美奈コ(ビジュアルアーティスト)

■作品公開

Aグループとの共同作品: 2001年11月16日(金)～11月18日(日)
Bグループとの共同作品: 2001年11月30日(金)～12月2日(日)

■会場＝森下スタジオ(東京都江東区森下3-5-6)

主催: シアターワークス(シンガポール) 共催: 劇団セゾン文化財団
*詳細につきましては後日当財団のウェブサイト(下記ご参照)にてお知らせします。

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第19号
2001年9月10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
東寶ビル8F
Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565
http://www.saison.or.jp/
foundation@saison.or.jp

*次回発行予定: 2001年11月末
*本ニュースレターをご希望の方は送料(90円)実費負担にてセゾン文化財団までお申し込みください。