

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター No.

22

30 September 2002

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

◆目次 「特集：海外で活躍する日本のダンスアーティスト」

日本の現代ダンスのアーティストが海外へ出る背景 I
佐藤まいみ

僕がベルギーに居続けてしまう理由 D
日玉浩史

海外で活躍するダンサーたち 8
— “里帰り” ワークショップの開催にあたって

『傾く小屋—美術家たちの証言 since 9.11』関連企画のお知らせ J
scenes from Morishita Studios J

article 01

日本の現代ダンスのアーティストが海外へ出る背景

佐藤まいみ

プロローグ

現代舞踊(以下、現代ダンスと表記)には国境がない。地理的な国境だけを言うのではない。アートの様々な分野を越境し他領域のアーティストや技術者を巻き込み、常に新たな表現の地平を目指している。近年日本の現代ダンスの作家/アーティストが海外で活躍するケースが目立っている。山海塾は20年来パリの市立劇場で初演の幕を開けているし、2003年2月にパリオペラ座バレエ部門に新作を振り付けることになっている勅使川原三郎は、ここ10数年は日本よりむしろ海外での活動が圧倒的に多い印象を受ける。マルチメディアパフォーマンスグループとしてユニークな作品作りに挑戦しているダムタイプは近年の作品をすべてフランスの地方都市に滞在して作っている。今日本では全国に新しい公立劇場がどんどん増えているというのに、むしろ海外で恒常的に活動する日本のダンサーやグループが増えつつあるのは矛盾して見えないだろうか。その背景はどうなっているのか。その事情に触れるのが本稿の目的である。

個人的なことになるが、わたしは80年代にはパリを中心にヨーロッパで、その後10数年間はヨコハマを中心に日本で、主に現代ダンス公演の企画とプロデュースに携わってきた。それゆえ、公共劇場の在り方を含め、西欧と日本の舞台芸術を取り巻く環境の違いを嫌という程痛感してきている。そのような立場から、自分なりの視点でこのテーマについて考えてみたい。

A 海外に出て行く動機やきっかけ

ダンサーの目が海外に向かうのは今に始まったことではない。戦前から多くのダンサーが〈本場で技術を習得する〉ために海を渡っている。才能が認められれば、そのまま留学先の舞踊団にとどまり、プロとして活動するケースはあったし、現在もそれは続いている。ところで留学しその後〈本場で活躍する〉といった選択ではなく自分達のオリジナル作品を掲げて海外公演に乗り出したダンサー/アーティストたちが70

年代後半から登場した。田中泯、室伏鴻、山海塾、大野一雄、など舞踏系のダンサーである。彼等の多くはそれをきっかけにその後の世界ツアーにも乗り出し日本発の現代ダンス〈舞踏〉の名前を海外に知らしめ定着させた。一方80年代に入るとこういった〈舞踏〉の流れとは異なる文脈で表現の独自性が評価されその後ヨーロッパを中心に目覚ましい活動を展開しはじめたのが勅使川原三郎やダムタイプである。

B. 彼等は何故海外に拠点を求めるのか

ダンサー側の意見に耳を傾けてみたい。

—現在ブリュッセルを拠点に世界的に活躍する現代ダンスグループローザスのダンサー、池田扶美代さんに聞く

彼女は16歳でベルギーに渡った理由として、

「日本では“習い事”から“本職”でやっていくまでの過程が非常に難しく国からの援助もなくお金が異常にかかります。そしてあとはコンクール、これも馬鹿げています。日本人はコンクールのためにすべてをかけていると馬鹿にされているというのに……ムドラは王立で無料でしたし、ここで素晴らしい先生たちに出会えました。私は17歳からベルギーで踊りを学び、ローザスに加わってからもそのままなので、この国の文化環境にどっぷり浸かっています。」

ムドラでアンヌ=テレザ・ドゥ・ケースマイケルなどローザス創立メンバーに出会い、彼等と創作活動に入ったのである。これが1980年ごろのこと。

「もちろん自分たちで築き上げたものも大きいけれど、お金のことをあまり考えなくてもいい環境にいたのも確か。私はずっとローザスなので経済的には苦勞なしですが、きっと大変な人たちはたくさんいます。それでも日本でやるのに比べたら断然条件がいいでしょうね。もちろん観客の方もダンス関係者以外の方がどんどん観に来てくれるようになり、とても客層が広がっています。ブリュッセルは、今ダンサーがすごく住みやすい環境で、カンパニーを辞めた人でも国に帰らないで仕事を見つけてきています。辞めた人たち同士で何かを始めたり、小さなカンパニーを作ったり、それが可能なのです。ダンスばかりじゃありません。ほかのジャンルの人たちにも言えることです。」

—70年代の終わり頃パリに渡り、そのままパリを拠点にヨーロッパ公演ツアーを展開し始めた山海塾の天児牛大さんに聞く

活動拠点はパリと言っているのではありませんかと天児さんに聞いてみた。

「はい、そうです。パリ市立劇場とは現在2年に1回新作発表するという事で契約しています。どうしてパリ市立劇場かという新作を作るための体制や環境が十分に整備されているからです」という非常にシンプルな答えだった。加えて「初演がパリだと、いろんな人が見に来るのでいろんな人に会えます。またその後の公演ツアーが組みやすい。パリは世界中から劇場やフェスティバルのディレクターが見に来るには地の利のいい場所ですから。それからこちらではエンタテインメント志向で消費されていく作品と芸術的な作品を区別していて、後者の価値を高く評価し守ってくれていますよね。そういった点でもやりやすいのです。」

山海塾は70年代の終わり頃パリに乗り込むが、1982年にはパリ市立劇場での上演にこぎ着け、20年後の今でもその関係は続いているのだ。国際的に現代ダンスの舞台として知られるパリ市立劇場での初演となれば注目の度合いも大きい。この劇場監督ジェラルム・ヴィオレットの〈前衛〉好みの傾向を知る人にとってはある種の安心感もあって、世界各都市の劇場やフェスティバルから初演を見に来る。彼等は次のシーズンの公演作品を探しに来るのだから、舞台芸術市場をワールドワイドなものとする時には確かに悪くない条件が整った劇場なのである。

C. 我が国と西欧諸国の創造環境はどんな点が違うのか

さて我が国と欧州との事情はどこが違うのか。山海塾が定期公演するパリ市立劇場の例なども引きながら、新作が委嘱されてから作品が出来上がるまで、またその後のワールドツアーを組むという作品流通までの仕組みを便宜的に5項目に分け、我が国の現状と比較しながら少し詳細にみていきたいと思う。

①劇場の運営方針の明確さ/権限と責任

上述したパリ市立劇場にはジェラルム・ヴィオレットという芸術監督がいる。この劇場はレジデンスカンパニーをもっていない。国内外の劇場と提携して共同製作に力を入れながら、幅広く世界の現代ダンス作品をフランス初演で紹介する立場を採っている。国内外の最も注目されるカンパニーが定期公演するプラットフォームのような役割を果たしているのだ。念のために言えば公立劇場であるが貸し小屋という制度はなく年間を通じすべてジェラルム・ヴィオレットの提案したプログラムである。というわけでこのプログラムが劇場のカラーを決定することになる。一人の人間に大きな権限をゆだねるこの芸術監督制度は、監督を任命する側(国あるいは地方自治体、市町村)の責任もはっきりするだけに、劇場の姿勢が明確だ。それだけに、芸術監督に委ねられる責任も大きいと言わなければならない。この制度のわかりやすさはプログラムの決定権が一人に集中しているので、アーティストが自分の企画を提案しようとする時、お金のことも含め誰と話せばよいのかがとても明



ダムタイプ『OR』 フランス初演時より photo by E.VALETTE

快だということ。芸術監督は普通4、5年の任期で劇場の運営方針について最終的な権限を持つ。独断と偏見が許される一方、結果に対する責任は監督一人が負わねばならず、専門家や観客、一般市民の支持がなければ任期終了とともに退任する。しかし一方政治的な背景もあると思うが、支持を得て契約更新し、同じ劇場で芸術監督を続けている人も多く見受けられる。ジェラルム・ヴィオレットはもう20年以上この市立劇場の芸術監督役を続投していて、パリ市立劇場の顔になっている。この芸術監督という役割は、その世界の専門知識を持ち専門的な分野について判断能力のある人物が任についている。

日本に目を移すと、芸術監督のみならずあらゆる部署での権限と責任が実に曖昧という印象を受ける。日本でも芸術監督制はここ10年あまりの間に国公立劇場ですでにスタートしている。しかしその実態は劇場によって実にばらばらだという印象を受けるのだ。各劇場によって公演プログラムの決定の過程がまちまちなので、アーティストが劇場に自分の企画を提案したいと考えても、誰に話せば時間を無駄にしないで話が進むのかがなんともわかりにくいのである。まず日本で物事をすすめようと思ったら最初にここでつまづく。決定するまでとにかく時間がかかる。それは日本の美学というか、みんなで話し合って合意を得るためにかかる時間なのではないか。こういったシステムは民主的なようで実は自分の責任で引き受けないというとても無責任な制度のように感じる。創造現場にいるアーティストにとっては何かあった時、劇場の実質的責任者と直接話せるという制度は安心なのだ。日本の現状のシステムからはアーティストとの信頼関係は生まれにくいと言わざるを得ない。

②新作製作のかたち/レジデンス方式と共同製作

評価の定まったダンサーでも、次の新作が成功かどうかは予見できない。それだけに、新作依頼というのは芸術監督の能力と決断が試される機会でもある。

ヨーロッパの公共劇場の多くは新人の発掘とともにすでに活躍するダンサーの新作公演に力を入れている。フランスでは多くの振付センターがレジデンス(創作を前提とした振付家、ダンサーの滞在)制度を

導入しており、生活のことに煩わされずに創作活動に専念できる。創作に必要な場所とお金と時間を与えてくれるこの創作環境なしには、優れた質をもった現代ダンスの今日の興隆は考えられないだろう。日本でも、ある時期に劇場がこのレジデンス制度を現代ダンスに取り入れたケースは2、3あったが続いている。ところで新作にかかるお金であるが、製作基盤がしっかりしているヨーロッパでもひとつの劇場が新作にかかるすべての資金を提供するという事は少ない。ある劇場が新作を依頼する時、その劇場あるいは新作を依頼されたカンパニーのプロデューサーが製作費を分担するために、他の共同製作者（劇場）を募るといったシステムが一般的だ。共同製作は一つの劇場だけでできないことを補完するために生まれた制度である。企画に賛同する複数の劇場がなくては共同製作は成立しない、いわば共同製作者たちは事前評価をしなければならず、そのため彼等の中で芸術的な見解についての相互コミュニケーションが行われるということにもなる。

こうして出来上がった作品は広く各地を公演することになる（これについては流通の項目⑤で詳しく述べる）。日本では数カ所の劇場がお金を出し合ってリスクを分担して新作に挑戦するという共同製作のシステムはまだ機能していないように思う。劇場間の共同製作ネットワークは、予算的にひとつの劇場だけでは引き受けるのが難しい製作費を互いに協力して出し合い、新作創作のチャンスをアーティストに提供しようとするものでもある。このシステムだとひとつの劇場の独断ではできないものも出てくる。しかしこの方法は一種共同製作者同士が未来の作品を事前評価することにも通じるので、ある意味で健全な方法とも言える。なによりこの方法だとより多くの新作製作が可能になるのだ。ヨーロッパでは国という枠を超え共同製作が盛んに行われている。さて日本の公立劇場では劇場間共同製作という考え方が理解されるだろうか。以前2度ほど神奈川以外のある都市の劇場に共同製作の企画を持ちかけたことがあった。ところが反応は地域とのかかわりを優先するという視点があるため何故神奈川と組まなくてはいけないのかという否定的なもの。今日本の多くの公立劇場やホールは（地域や市民との関わり）に気を取られ、地域外との関わりや質の高い仕事をするアーティストを支えることをなおざりにしているように感じる。

③稽古場

新作に取り組むには、試行錯誤に必要な設備の整った稽古場、リハーサルルームが不可欠なのは当然のことである。2〜3ヵ月は独占して使える稽古場があるのが望ましい。また劇場には工房があって、衣裳、舞台装置が現場で作れるのが普通。我が国の現状をみれば、ダンスはとにかく稽古場に不足している。またあってもスタジオが狭いということが多く。公立のものはひとつのグループが長期間使うということが規則上難しいことが多い。つまり日本では稽古場にはみんな苦労しているのである。工場がないのに製品を作れといわれているようなものである。セゾン文化財団の建てた東京・森下のスタジオに若いダンサーたちは本当に救われた気分になったのではないかな。でも実は焼け石に水なのである。本当になんとかならないものだろうか。

④技術・制作スタッフ

ヨーロッパの劇場では通常劇場付きの制作・技術スタッフを抱え、その領域に精通した専門家が制作および公演に全面的に協力してくれる。創作に関して、振付家の意を汲んで舞台裏で活躍するのがこうし

た技術スタッフだ。翻って日本の劇場は基本的には公共の貸し小屋。近年はこの反省から小屋付きのスタッフが一緒に創作に関わってくれというケースも増えてきたので、これは間もなく改善されるかもしれない。ただ一般的なケースとしてはこれらの技術の専門家を作品ごとに雇わなければいけないことが多いので、日本では作品製作のコストの中でかなり大きなウエイトを占めているのが現状である。

⑤作品の流通システム

出来上がった新作は作品委嘱した劇場で世界初演されるが、そこには一般観客のほか、世界各国からプロデューサーや劇場関係者たちが見にくる。それがよい作品であれば、こうしたプロデューサーたちによって世界中の劇場を巡演することになる。作品の流通システムがこのようなかたちで機能しているのだ。流通については②で述べた共同製作のシステムと重複することが多い。共同製作、流通ネットワークの原点として80年代のはじめに数人のプロデューサーが集まってスタートしたヨーロッパ・インフォーマル・シアター・ミーティング(EITM)という組織/会議がある。フランス、ベルギー、オランダ、ドイツといったヨーロッパ各国から有志プロデューサーが集まって文字どおりインフォーマルに旗揚げした、フェスティバルや劇場のプログラム制作の責任者（プロデューサー）の集まり/会議である。この会議はヨーロッパの舞台芸術関係者が国を超えて共通の問題点を協力しながら解決しようという目的があった。今ではこの会議は巨大化しているが、欧州諸国をつなぐ共同製作、公演ネットワーク構築に大きく貢献している。こうした会議を実質的に有効なものにしているものとして上に述べた芸術監督制あるいは権限の明確化は無視できない。ここに集まって次の新作の提案をし、議論するのは決定権のあるこういった人々である。このネットワークは一枚岩ではない。インフォーマルな分とても自由な会議であるから、それぞれ気のあった者同士、あるいは劇場の規模やプログラムの傾向によって小さなグループができ、その時々アーティストの提案に応じた対応が可能になっている。

さて上記のような新作共同製作とその後の公演ツアーを射程にいれた製作者のネットワーク会議の一翼を担うものとして昨年Japan Contemporary Dance Networkが発足した。しかし、今のところJCNDNの活動は限られている。

新作にお金を無駄に投入しないためにも、事前評価という視点を入れるためにも、できあがった作品ができるだけ多くの観客に出会うためにも（そのためには質の高い作品をつくらなくてはならないが）日本にも多様な企画に対応できる劇場組織のプロデューサーのネットワークは欠かせない。

以上あくまでもひとつの限られた視点からではあったが、日本と欧州との相違点は少なくないことに改めて気づく。そしてそれは設備の違いではなく考え方の違い、制度の違いなのではないか。劇場の果たす役割のところに根本的な考え方の違いがあるのだ。日本の劇場は公立でも民間のものでも基本的に貸し小屋である。自主企画の枠組みもその予算も限られている。年間を通じて自主的な企画のみで運営されるヨーロッパの公立の劇場とはここが決定的に違う。現代ダンスは現状では採算の合いにくい舞台芸術であるから、劇場が上演のチャンスを提供しただけ多く提供してくれないと生きていくのは難しい。日本のシステムでは作られた作品がいい作品であっても流通するための受け皿がな

ということになる。これでは日本でダンサー、振付家として生きていくことは難しい。

エピローグ

海外で活躍してきた日本人ダンサーたちが帰国し、この国で活動の道を探るといふケースが最近多々出てきている。しかし以上見てきたように、制度においては海外の方が遥かに恵まれている。才能あるアーティストは海外に活動拠点を求めた方がやりたいことを実現できるというのは否定しがたい現実なのだ。

ところで日本の最近の傾向として、公立のホールや劇場が地域との関わりを強調するような方針を打ち出している。アウトリーチ活動ともいわれ、市民や地域の学校を巻き込むという活動が奨励されている。教育や地域活動に関心があるアーティストはそういった機会を有効に使えるかも知れない。あとは商業ベースで成功するという道もある。しかしそういうことよりも、質の高い作品作りに専心したいというのなら、日本では困難を覚悟しないといけな。

個人的には気鋭の才能が海外に出て行くことを悪いこととは思わない。才能にも国境はなく、その才能を認め、支持してくれる土地で自由な創造が保証されて活動するに越したことはないのだから。彼らにはできるだけ世界の多くの観客に出会って欲しい。そのような出会いを通じて、日本以外の文化や環境を体験することが翻って日本の現代ダンス環境を少しずつ変えてゆくきっかけになることを強く願っている。



佐藤まいみ (さとう・まいみ)

バレエ、現代舞踊等を学ぶ。80年代前半からパリを拠点にダンスワークショップやダンス公演のプロデュースに着手。80年代の後半に日本に戻り横浜、東京を中心に現代舞台芸術の企画、プロデュース活動に専心。これまでの代表的な仕事としては勅使川原三郎+KARAS制作、ヨコハマ市政100年記念イベント、Yokohama Art Wave '89アーティストックディレクター、93年から神奈川芸術文化財団/コンテンポラリーアーツシリーズのプロデューサーとして日本で見られる機会が少ない海外の優れた現代舞台芸術作品や日本の若手のダンサーの育成を目指したプログラムを提案しながら、より望ましい舞台芸術環境創造を探っている。

article 1B

僕がベルギーに居続けてしまう理由

日玉浩史

イントロダクション

そもそも僕がベルギーに来たのは、カンパニー・ミッシェル=アンヌ・ド・メイというダンスカンパニーのオーディションを受けたときが初めてで、そのオーディションに合格し、仕事を始めるために移住が決まった。

特にベルギーで仕事がしたいと思っていたわけではないのだが、たまたま仕事の場所がブリュッセルだったということだ。

もちろんそこにはかつてベジャールの二十世紀バレエ団があり、ムドラという学校があったということや、ローザス(アンヌ=テレザ・ドゥ・ケースマイケル主宰)やウルティマ・ヴェス(ヴィム・ヴァンデケイユス主宰)というコンテンポラリーダンスカンパニーが活動している街だということくらいは知っていたが、この国でどのように文化活動が行われているかということに関してはほとんど無知であったし、そこにいつまでいるかということも大して考えてはいなかった。

その程度の思い入れ、無計画さでベルギーに住み始めたのだが、もうすでに9年もここに居着いてしまった。

なぜそんなにも長く居着くことになったかということ、単純に言ってしまえば、僕にとって居心地がいいからということになる。

ベルギーというのは不思議な国である。その国家予算が東京都のそれと同じ程度の小さな国であるにもかかわらず、常にあらゆる分野のアーティストが活動し、それぞれに交流を持ち、互いに刺激しあいながら新しい表現方法を模索し、また若い世代の才能もどんどん育っている。

例えばその首都、人口100万人ほどのブリュッセルに、パリのテアトル・ド・ラ・ヴィルで公演をうつつほどにその活動が認知されているコンテンポラリーダンスのカンパニーが僕が今思いつくだけでも7つはある。

そして実際には7つどころかもっと多くの振付家やダンスカンパニーが活動し、またダンスだけではなく、いくつもの先鋭的な現代音楽のアンサンブルや劇団などもその同じ街で活動している。更に驚きなのは、これらの活動には州からの予算が下り、多くのアーティストが自らのその技芸を持って生活を成り立たせているということである。

これはすごいことだと思う。日本でいえば仙台市がブリュッセルとほぼ同規模の人口を持つ都市であるが、例えばそこに勅使川原三郎、山海塾、ダムタイプ、パパタラフマラ、山崎広太、伊藤キム、コンドルズらのカンパニーのメンバーが住み、十分な予算を助成されながら常に創作活動を行っているという様子を想像できるだろうか。しかもそれ以外にもっと小さな規模で定期、または不定期で活動している振付家も僕が知っている範囲で20人以上はいるのだ。そしてダンサーの数は数え切れない。

どのようにしてこんな状況が可能になっているのだろうか？

僕自らアーティストとしてベルギーで生活し、日本での活動も不定期ではあるが度々行ってきて見えてきた両国間のアーティストを取り巻く環境の差をここで少しまとめてみたいと思う。

ダンサーとして契約すること

まず僕が最初の仕事を始めたとき、何から始まったかということ、契約書にサインをすることからであった。つまり、給料がいくらで、そのうちの手取りがいくらで、ツアーに出たときの条件がこうで、休暇が年間どれだけあって、怪我をしたときにはどのように保証され、この契約がどのくらいの長さのものなのか等について書いてある契約書を読み、了承すればそれに署名するのである。

何の事はない、日本でも普通に会社勤めをしていればごく当たり前のことだが、日本でダンサーを職業にしようと思い、しかもしばらくそこで活動もしていた僕にとってこのことはものすごい驚きであった。

というのも、ダンサーとして給料をもらうということがそれまで僕が日本で活動した範囲ではまず考えられなかったし、リハーサル、または公演中に怪我をしたならそのカンパニーが責任を持って治療費を負担してく

れるなどということは夢のまた夢であったし、休暇があるなどということは、いったい何のこっちゃという感じだった。

つまり日本でダンサーとしてやっていこうと思えば、給料はもらえないからリハーサルの間を縫ってアルバイトをして稼ぎ、稼ぎの少ないうちは怪我もろくに治療できず、休暇をとろうなどと思えばダンスなんかやっていたはいけない、という雰囲気(または現実)の中で生きていかなければならないのである。

こういう状況は日本だけのものではなく例えば旧東欧だとか南米だとか合衆国だとかでも同じなのだけれど、それはさておきこの待遇のよさは何なのだろうか、と疑問に思いながらもすっかりその契約書にサインをし、僕はこの仕事を始めた。

このときの仕事を次に例示する。

まず大まかな時間割は、朝10時から1時間半のダンスのレッスン。そのあと13時までリハーサル。昼食を取り、14時から18時まで小休憩を取りながらリハーサル。

これが基本的な毎日のスケジュールで初演前になるとリハーサルは必然的に長くなり、終わる時間も遅くなる。

そしてそのときのクリエーションの内容は例えば次のようであった。

- 使用曲の分析。これはその専門家を招いて、楽譜を見ながらかなり精密にその曲の構造を何日もかけて分析する。そしてその結果をある程度理解することを求められる。
- 振りの創作。少なくとも僕の知る範囲でコンテンポラリーダンスとカテゴライズされる作品の創作過程においては、そこで使う振り、動きをいわゆる振付家(演出家)がすべて一人で作り出すという事はまずない。そこに参加するダンサーが振付家の意図に沿って、動きを自ら作り出す。
- 空中ブランコの練習。このときの作品中、空中ブランコを使用したので、出演者全員がその練習をすることを求められた。練習は出演者でもあったプロの空中ブランコ乗り二人のもとでなされた。
- 即興。これも振りの創作過程のひとつであるが、振付家が提示したテーマ(あるイメージであったりストーリーであったり、そういうものが全くなかったりときまぎまぎである)に沿って即興で踊り、そこで立ち現れた構造や動き等を取捨選択していく。
- それらの展開。ここまで立ち上がってきた要素を更に発展させ、それらを組み合わせることによってダンス全体の構造を決めて行き、作品を構成していく。

この内容に関しては作品によってもカンパニーによっても異なるのでここでは大まかにどれだけの作業が2ヵ月半という創作過程の中でなされるかを把握して頂ければいいと思う。

これらはまさに激しい肉体労働である。また更に自分の持つ創作能力も常に試され、常に磨いておかななくてはならないということが少しでも理解できればよい。

とにかく、そのような内容の労働をこなしていたわけだが、これを2ヶ月以上も続けると、契約書にあるような待遇は特別なものではなく、この労働に見合った最低限のものであるということに気づく。

それだけリハーサルの内容が肉体的にも精神的にも大変なのだ。年にある程度の休暇も取らなくては仕事としては続けていけない。

給与にしても月々生活できる最低限のレベルであって、肉体の酷使

の仕方を考えればもっと支払われてもいいくらいかもしれない。

そして、この創作期間が終わりその作品のツアーが始まると、それを望めば契約を多くの場合半年、または1年、2年という単位で延長してそこの仕事を続けることができる。

これまでに書いてきたのは、すでにエスタブリッシュされたカンパニーで予算が複数年単位で助成されているところに雇われた場合のひとつの例だが、ここでのダンサーの待遇は言ってみればサラリーマンのそれである。しかもその予算の出所は国の文化予算であり税金である。つまり契約による期間限定の公務員のようなものだ。

これは、ダンスをもってそれを労働であると認め安定した収入が得られる環境をダンサーや振付家、役者、音楽家、その他アーティストに公の事業として提供できるほどにその活動内容が認知され、それを実行するだけの経済的、文化的背景がこの国にあるということである。

日本でもダンサーとしてこのような生活が普通になるべきだ、と言うつもりはないが、創作活動を行っていく上で、そのための時間が保証され、更にいろいろな作品を見たり人に会ったりする時間が創作活動を続けながら持てる余裕があるというのはとても重要だと感じる。そのための環境がもっと整えば舞台芸術の創作状況はかなり違ってくるだろう。

「プロジェ」について

さて、次に書くのは上記のような複数年単位で予算が下りるいわゆる「カンパニー」ではなく、まだ若い振付家やアーティスト、そしてそのグループが作品を作るときに予算を得て活動する、「プロジェ(またはプロジェクト)」と呼ばれる活動形態についてである。

これには、さまざまな形態があるのだが、基本的なものは、まず作品を作ろうとしているアーティスト(またはそのグループ)が企画書、予算計画書などの書類をフランダース州またはワロン州の文化省に提出し、その企画が認められれば、プロジェによるが、通常2ないし3ヵ月ほどの創作期間内に限定した予算をもらい、創作活動を行う短期の活動のことである。(ちなみにこの予算はもちろんすべて前払いである。日本の助成金の場合僕が知る限りセゾン文化財団のものを除いてすべて後払いであるが、これは全くナンセンスで現場の状況が全くわかっていないお役所仕事といわざるを得ない。)

また、もし企画書を提出したその州からの予算が下りなくとも、一つまたは複数の劇場との共同製作という形で下りた予算で活動することもある。

劇場は予算(だけ)ではなく、創作期間中のスタジオを提供することが多く、これは作る側にとってはとても重要なことである。

ここで予算と劇場の話題になったので、話はちょっとずれるが、どのように予算計画が立てられ、そこで劇場がどんな役割を持ちうるかに少し触れておきたい。

予算と劇場

まず、予算の企画を立てるときその総予算の半分以上が出演者、演出・振付家など創作に関わる者、そして制作者への給与として当てられることが通例となっている。(このところは日本の助成金の内容ともっとも大きく違うところである。確か日本の助成金では給与は助成の対象外である。)

給与の額は、あらかじめ文化省と労働組合とで決められている表

(CAOと呼ばれる)に沿って、その人に何年のキャリアがあるかによって明確に決められる。

その表には例えばキャリアが3年のダンサーならば、税込みでいくら、手取りがいくら、12年のキャリアがあればそれがいくらと言うことが明確に示されていて、それをもって給与の予算を決めなくてはならない。

それに加えて、制作費や衣装代や照明デザイン料等さまざまな費用を計算して最終的な予算を算出するのだが、具体的に例えば出演者3人、演出家1人の作品で2か月の創作期間をもつとすると、制作者やその他の人件費を入れると、もちろんその人たちのキャリアによるのだが全員が7、8年の経験があるとして、これだけで日本円でざっと400万円程はかかる。その他の予算を足すと大体600から700万円くらいの子算になるのだが、この人数でこの額は多くも少なくもない(どちらかといえば少ない)きわめて普通な額であり、この企画が通ると、全予算の最低でも6割から時には全額が下りる。州から全額下りない場合でも、先に書いたように劇場が共同製作で参加していれば、そこからの予算で予定していた額に近いものにするには十分可能である。

この予算の中には、日本で公演を打つ場合最も予算がかかる部分である劇場使用料や、照明使用料、公演時の裏方人件費などは入っていない。なぜならばそれはすべて劇場側が負担すべきものだからだ。

これは劇場が独自の予算を持ち、年間を通じて自主企画の制作に取り組むアートディレクター(芸術監督)がいるから出来るのだ。

劇場で公演するということは基本的にその劇場がその作品を買うということだから、劇場は作品上演料や交通費、公演中の日当などをアーティスト側に払いはしても、上演のための費用を請求するなどという事はまずない。

しかし上述の企画をそのまま日本で行おうとする場合、劇場に関する考え方の違いだけでスタジオ使用料や共同製作費などが発生し、アーティスト側の負担がさらに増える。

ただ単に作品を発表するだけの場ではなく、創作の場、創造的環境をオーガナイズする組織や人が活動する場所としての劇場もっているか否かということは、創作環境と観客が見ることが出来るものの内容を大きく変える。

僕の知るところで日本でそれに近い活動を行っている劇場は今のところ一つしかない。明確な意図をもって活動できる組織をもった劇場がもっと必要であると思う。

小さな「プロジェクト」

さてここで話しを「プロジェクト」に戻そう。

基本的な「プロジェクト」(州から直接予算を得て行うもの)のあり方は大体上に示したので、僕自身がこの1年ほどの間にかかわったもっと規模の小さな「プロジェクト」をここでいくつか例示したいと思う。

1) アーティストG氏によるプロジェクト

- 出演者3名、演出家1名(G氏)
- リハーサル期間: 2か月
- スタジオ提供: ヴォールアウト劇場、ヴィクトリア(舞台制作会社)
- これはヴィクトリアという制作会社による企画で、すでにプロとして活動している演出家に、演劇、ダンスまたは芸術学校を卒業したばかりの学生で舞台作品を作る意思のあるものを選び、その演出家はその学生を助けながら作品を作らせるという企画。

2) アーティストM氏によるトライ・アウト

- 出演者2名、演出家1名(M氏)
- リハーサル期間: 1か月
- スタジオ提供: ヴォールアウト劇場
- このM氏は若いがすでに著名な写真家である。彼自身の個展で自ら即興的ライブ・パフォーマンスをすることはあったが、このとき初めてライブ作品を構成・演出することにした。

3) AMGOD(筆者がベルギーで主宰するグループ)と女優E氏とのコラボレーション

- 出演者4名(演出・振付等は全て参加者の共同作業で行った)
- リハーサル期間: 5日間
- スタジオ提供: ツウェー・タクト(Twee Tact。ベルギーとオランダで1年ごとに掛け持ちで行われるユース・シアター・フェスティバル)
- このフェスティバルに招待されたAMGODのメンバーのうち、スケジュールの合う3人とStellaというユース向けの作品を創作・上演している劇団の女優1人とのコラボレーションでこのフェスティバルのプロデューサーが立てた企画。

例1の場合、結局ここで選ばれたG氏には舞台作品を作るのはまだ無理だという判断が作業を始めて1か月半後にヴィクトリアによって下され、企画は流れ、その2週間後に予定されていたアムステルダムでの初演もちろんキャンセルになった。しかし当然、最初に契約していたおりの給料は支払われた。

例2は、作品の発表を前提としないでリサーチ的な作業を1か月間行い、そこで得られた要素を習作としてまとめることができそうであれば劇場のディレクターや身内を呼び、トライ・アウトという形でその人たちに見せるという前提で始めた企画。その先には、このトライ・アウトが良い出来であればこのヴォールアウトという劇場から共同製作の立場で、一つのまとまった作品として立ち上げるための援助を受けられるかもしれないという目標があった。ちなみにこの目標は達成され(つまりこの劇場からの助成が決まった)来年度にもきちんとしたプロジェクトとして再び作業に入る予定である。

また、ここで出演者に支払われたのは日当(食費として。その費用はヴォールアウト劇場からの援助による。)のみだったが、企画の規模からして妥当な線である。



2002年7月、AMGODのリハーサルにおける筆者

こういうトライ・アウト的な企画はベルギーではよく見かける。

明確にどのような作品にしたいということとははっきりと決まっていな
いのだが、そのとき持っているアイデアがどれだけ作品として発展可能
なのかリサーチしてみたいときなどに、劇場と掛け合い、リハーサルス
ペースや発表するための劇場、可能であれば多少の予算を提供して
もらい、試作してみる。

例えば、つい一月ほど前に、僕がヴァジュアル・アドバイザーという
立場で参加した企画(それまでに作品を作った経験が全くない、劇場
で制作の仕事をやっていた女性のもの)の場合、Nadine(ナディーン)
という小さな劇場から、3週間のリハーサルスペースとリハーサル中に
音響や照明などのテクニカルなことを補助する裏方1名、そして発表は
実際に観客を入れて行ったのでそのための情宣費およびその労力が
提供された。

トライ・アウト企画のよい例であるこのようなものは頻繁に行われてい
る(これを例の2-2とする)。

例3の場合、まずこの「ツウェー・タクト」というフェスティバルへの
AMGODの作品の参加がまず決まっていた、公演の直前の日程でこ
のような企画をやりたいのだがどうだろう、という形でオファーがあり、日
程が合い予算的にも納得できる額が出たのでそれを受けた。

5日間というものすごく短い期間のプロジェであったが、ここで求めら
れていたのは小品を作ることであったので、フェスティバル側の要望に
は十分こたえられた。

このタイプのプロジェは僕達にとっては大変楽である。企画は自分達
で好きなように(ただしユース向けにするという枠はあったが)立てられ
たし、予算はもともと十分なものがあり(5日間のギャランティーは日当と
は別に支払われ、また作品製作費は十分すぎるほどあり、結局その三
分の一ほどをビデオプロジェクターのレンタル料等で使ったのみだっ
た)、スタジオも一日中使える場所が用意されていたので、創作に必要
な環境はすでに整っているのだから言うことなしである。

このフェスティバルではこのような企画を毎年行っているようだ。

始まりを誘発する環境

1と2および2-2の例で興味深いのは、それらのプロジェのディレク
ターが全て舞台作品作りの全くの素人であるにもかかわらず、それ相
応の予算なり援助なりが得られていることで、とくに2と2-2は彼らの演
出家としての経験よりもその企画の内容が重要視され、そこに確実に
援助が、規模は小さいながらもなされているという点である。(こうい
う援助をするかどうかの判断はその劇場のディレクターが行う。劇場ディ
レクターは、事務的なスキル、マネジメントの能力も必要だが、経験
や知識、交流の広さ、判断力をも要する仕事である。ディレクターに
よって劇場の持ち味が決まってくる。こういう人材もベルギーは実に豊
富なのである。)

こういう創作活動に対する援助の間口の広さ、ゆるさもベルギーの
創作環境の特徴であると思う。

以前ベルギー人の友人が「ベルギーでは誰でも自転車のこぎ方を
知っていれば自転車の選手になれ、泳ぎ方を知っていれば水泳の選
手になれる」と、このような極端に間口の広い、なんでもありとも言えな
くもない状況を半ば自嘲的に揶揄したことがある。とはいえこれはかなり
的を射た比喩だと思う。

良くも悪くも老若男女、国籍、経験を問わずやる気があるならまず具

体的に何かをやらせてみる。そのための環境を整えるということはいろ
んな分野で行われている。

また、このように確かに誰でもが作品を作ることが出来る環境がそ
ろっているのと同時に、ベルギーはクリエイションの数が多い分、観客
の目も肥えていてかなりはつきりと反応が返ってくるし、作品に対する評
価は、実際にその後の活動へのサポートが得られるかどうかという形
でシビアに出てくるので、その作品が相当の質を持っていなければ活
動は続けられないということになる。

そしてプロジェごとに評価があがり、それが定着していけば最初に
例示したような「カンパニー」を最終的に立ち上げることになる。

最後に

さて、ここまでベルギーのコンテンポラリーダンスの創作環境につい
て大まかに書けたと思う。例示しながら説明したように、ベルギーには
底辺から大御所にいたるまでのアーティストの活動を援助できる体制が
整っている。(これは当然ダンサーや振付家には居心地がいい。これ
が僕がベルギーに住み、活動し続けている理由である。)

この国にある創作環境と日本のそれとでは比較にならないくらいとい
ても大きな差があるといわざるを得ない。

しかしこれはただ単に文化の創作環境の差ということだけではなく、
同時に教育、政治、歴史、国民性の差でもある。

(象徴的なのはローザスがモネ劇場のレジデンス・カンパニーである
ことだ。コンテンポラリーダンスがこの国の劇場文化の一つの顔であり
誇りであるのだが、日本の国立劇場[「新」の方ではなく]で例えば山
海塾が、レジデンス・カンパニーとして活動するなどということがありうる
だろうか?)

だから日本の環境がベルギーのそれと同じようになることはまずあり
得ないと思う。

例えそうだとすると、JCDN等のサービスオーガニゼーションの活動
も活発化し、独自の方法で文化創造の環境整備をできるところから始
めるべきときがきているように思う。

そのために出来ることは何があるのだろうかと考えながら、僕はその
時々日本の活動を行っている。



息子の野亜・リーといっしょに

日玉浩史 (ひだま・こうし)

1968年生まれ。日大芸術学部卒業。1993年渡
欧。現在にいたるまでブリュッセルを拠点として活
動。現在、ニードカンパニーのグレース=エレン・パー
キーの新作に参加(今年10月初演予定)。また、自
身が主宰のダンス・グループAMGODの2003年の
新作に向けてミーティングを重ねている。

海外で活躍するダンサーたち —“里帰り”ワークショップの開催にあたって

セゾン文化財団ではこの夏、海外の著名なダンスカンパニーで活躍する日本人ダンサーが一時帰国して行う3つのワークショップを支援した。以下はそれらの“里帰り”ワークショップに関連して、各々のダンサーに入団の経緯やカンパニーでの活動などについて編集部が取材した内容である。

(文中敬称略)

【ワークショップ】

今回開催された“里帰り”ダンスワークショップは次の通り:

■ BOnoBOS Workshop & Creation

講師: 遠藤康行(ベルギー/シャルロワ・ダンス)、社本多加(同ローザス)

開催: 2002年7月21日(日)~8月1日(木) 東京・森下スタジオ

■ 安藤洋子プロデュース undoワークショップ

講師: 安藤洋子(ドイツ/フランクフルトバレエ団)

+ アリソン・ブラウン、アレシオ・シルベストリン(同バレエ団所属)

開催: 7月21日(日)~7月31日(水) 森下スタジオ

■ イスラエル大使館文化部主催

バトシェバ・ダンスワークショップ「ナハリン・テクニク」

講師: 稲尾芳文、島崎麻美(イスラエル/バトシェバ・ダンスカンパニー)

開催: 7月22日(月)~7月26日(金) 東京・セッションハウス、7月29日(月)

~8月4日(日) 京都・東山青少年の活動センター、および8月6日(火)

~8月7日(水) 岡山市内

遠藤康行さん(ベルギー/シャルロワ・ダンス所属)

遠藤康行は日本のスターダンサーズ・バレエ団でいくつもの作品で主演するなど十分なキャリアを積み、現在はベルギーのダンスカンパニー、シャルロワ・ダンスで活躍している。遠藤はスターダンサーズ・バレエ団在籍時の1994年から2年間、文化庁在外研修員としてオーストラリア・バレエ団で研修を行い、その時に海外ではダンスが仕事として成立することがわかったという。帰国後、コンテンポラリー作品への出演、自身の振付など活動の幅を広げ、また多くのヨーロッパのコンテンポラリー作品を観ることで方向性も見えてきた99年、勅使川原三郎の欧州公演に参加後、シャルロワ・ダンスのオーディションに合格する。以来同カンパニーに所属し、現在3年目を迎えている。

シャルロワの一日は午前10時30分に始まることになっているが、比較的時間には大らかで、その日によってダンスのクラス、リハーサル等の開始時間や終了時間は異なる。

ダンサーのキャリアはコンテンポラリーからクラシックまで様々で、ベルギーのカンパニーでありながら生粋のベルギー人はいないが、オフィスや技術スタッフはベルギー人で構成されている。

またディレクターがダンサー出身ではなく、様々なジャンルのアーティストとコラボレーションをするところからカンパニーを設立したため、作品作りにおいてはディレクターのテーマを基にダンサーが振付のアイデアを出し、それをディレクターが作品にまとめていくという方法を取っているという。

日本とヨーロッパではダンスの状況が異なり、ヨーロッパでの活動から得たものをフィードバックするために、2001年から日本でのワークショップを始めたが、参加者との交流によって、それぞれの状況を共有することが出来ることを非常に有意義に感じているようだ。

遠藤は日本とヨーロッパの状況を比較して、日本では公演を行う際に出演者が出資するのが当たり前になっており、そうしたことから日本でのダンサーの地位はヨーロッパに比べて低く感じられること、逆にヨーロッパの

ダンサーは幅広い要求に対応できる高い能力が求められていることなどを挙げた。またダンサーは振付家と対等であることが望ましいと思うが、日本では、特にバレエダンサーはまだ振付家の振付をそのまま踊ることが一般的で、クリエイションに関わる機会が少ないことを踏まえ、今年度はグラフオペレーションという独自の創作法によるクリエイションのワークショップを行っており、ゆくゆくは公演に発展させていきたいと考えているという。さらに、ヨーロッパではごく気軽に行われている異ジャンルのアーティストとのコラボレーションに日本でも取り組みたいこと、今後も日本でのワークショップ活動を継続し、将来ヨーロッパと日本で半々くらいの割合で活動したいことなど、様々な抱負を語ってくれた。(O)



遠藤康行(えんどう・やすゆき)

1969年生まれ。90年よりスターダンサーズ・バレエ団公演に参加。ジェローム・ロビンス振付『牧神の午後』(91年)で主演に抜擢。93年秋より文化庁在外研修員としてオーストラリア・バレエ団で2年間研修を行い、在団中にモリス・ベジャールの『コンクール』などに出演。97年スターダンサーズ・バレエ団によるウィリアム・フォーサイス振付作品『ステップテキスト』(振付指導アントニー・リッツィ)で主演を務める。クラシックからコンテンポラリーまで幅広く踊り、振付も行うことで知られる。現在はベルギーのシャルロワ・ダンス(Charleroi/Dances-Plan K 芸術監督:フレデリック・フラマン)に所属。

社本多加さん(ベルギー/ローザス所属)

現在ローザスでダンサーとして活躍する社本多加は、ローザスバレエコンクール出場によって、ハンブルク・バレエ学校に留学する機会を得たことをきっかけに海外に渡った。1992年から3年間学んだハンブルク・バレエ学校は外国人が多く、英語が使われていたという。卒業後、ローザスと王立モネ劇場による舞踊学校P.A.R.T.S.(パーツ)に合格したことにより、コンテンポラリーダンスに転向。第一期生として95年から2年間学んだP.A.R.T.Sは、ローザスのディレクターであるアンヌ・テレザ・ドゥ・ケースマイケルの方針により、ダンスだけでなく、ブリュッセル大学の教授らによる社会学、哲学、演劇、音楽の授業等、幅広く学ぶことの出来る環境が作られている。社本は卒業時にオーディションを経てローザスに入団し、現在に至っている。

ローザスはダンサーにベルギー人はいないので英語を使っているが、国からのサポートを受けているためプレッシャーも大きく、オフィスはベルギー人で構成されている。ローザスの一日は朝9時30分に始まり、1時間15分のダンスのクラス、その後二時間のリハーサル、そして午後2時から6時までのリハーサルで終わる。ディレクターが女性であり、子供のいる人なので終了時間は正確に守られるようだ。

現在のローザスでの作品の作り方は、ディレクターがフレーズを作り、それを個々のダンサーが変換していくというもの。またローザス特有の方法として動きを終わりから始めに巻き戻してみる、構成に数学的、幾何学的な要素を取り入れることなどもあり、それらを組み合わせながら作品を作っていく。

ローザスは外国人ばかりのカンパニーなので、あまり自分が日本人であることを意識することはないが、ディスカッションなどで日本では当たり前の習慣や考え方が独特なものであることがわかる時があり、そうした要素を持ち込むという役割もカンパニーで期待されているようだ。

社本はこれまで日本で活動したことがなかったが、昨年から日本でワークショップ活動を始めて、それまで持っていた日本人の印象(シャイ、受動的など)と異なり、日本人も思ったより積極的なことがわかったという。ただ、ワークショップで行っているような活動が継続できない状況を残念に思い、また日本の受講者は思ったよりは積極的だったが、振付家とダンサーが対

等な関係になっていくために、もっと積極的になる必要性を感じたそうだ。

社本自身はこれからもベルギーで活動していくつもりであり、今後はローザス以外のアーティストとの活動も行っていきたいと考えている。(O)

社本多加 (しゃもと・たか)

1975年4月仙台生まれ。仙台・シティーバレエでダンスを学ぶ。92年よりハンブルク・バレエ学校に留学し、クラシックのテクニックと並行して創作・振付を中心に学ぶ。同校で3年間学んだ後、コンテンポラリーダンスの道を選ぶ。95年にベルギーのローザス(Rosas)と王立モネ劇場が主導する舞踊学校のP.A.R.T.S.(パーツ)に移り、その第一期生としてウィム・ヴァンデケイピュス、ウィリアム・フォーサイス、アンヌ・テレザ・ドゥ・ケースマイケル(ローザス芸術監督)等から学ぶ。在学中にロベルト・オリヴァン・ドゥ・ラ・イグレシア振付のCommon EssenceとSymbiosis、ロバート・ウィルソンの『プロメテオ』に出演。97年8月よりローザスに所属。以来Just Before(97年)、Drumming(98年)、I said I(99年)、in real time(2000年)、Rain(01年)など毎年同カンパニーの作品に出演し、レパートリー作品WoodとAchterlandにも参加。



安藤洋子さん(ドイツ/フランクフルトバレエ団所属)

海外で活躍する日本のダンサーには10代半ばで欧米に渡った人が多いが、安藤洋子は違う。ジャズダンスを学んだのち20代前半に木佐貫邦子に師事し、やがて氏のダンスアンサンブルの中心メンバーとして活動。94年から山崎広太や笠井勲の振付作品に出演しつつ自身のソロ作品を発表。その後、野田秀樹の演劇作品、坂本龍一のオペラやロベール・ルパージュ演出・小澤征爾指揮のベルリオーズのオペラなど、異分野の作品に出演。日本で10年以上経験を積んだからいまの自分があると安藤は言う。ひとつの型に入る日本的な方法は「自分を空にし、無にすることだから、学ぶことが多かった」と振り返る。

フランクフルトバレエ団の振付アシスタントで知人のアントニー・リッツィに招かれて彼の作品で踊ったのが昨年4月。これを観た同バレエ団の芸術監督、ウィリアム・フォーサイスの即断で4ヶ月後の入団が決まった。以来新作とレパートリー作品に出演している。

バレエ団での一日は午前10時、1時間半にわたるウォーミングアップから始まる。クラシックバレエのクラスを受講するか、ヨガなど各々好きな方法で身体を整える。11時30分からリハーサル開始。1時間の休憩の後3時から5時まで再びリハーサル。公演直前には夜10時まで続く。6時間以上やると残業手当がつく。土曜と日曜は原則として休み。月一回メンバーによるミーティングが開かれ、労働条件やツアー等についてダンサーも積極的に発言する。日本の多くの舞踊家同様、安藤もドイツに渡る前は舞台活動だけでは生計が立たずダンスを教えていたが、いまは踊ることに専念できる。

ここでは最近、ダンサーも創作アイデアを多く提供している。その一人が今回安藤と共に森下スタジオでワークショップを行ったイタリア人のアレシオ・シルベストリンだ。アイデアと動きが見事に一致するダンサーと言われ、“invisible”すなわち「見えないもの」「表さないこと」を表現する作品を創り、フォーサイスにも随分影響を与えている。ワークショップでは身体を隅々まで意識した、繊細だが力のある自身のダンステクニック「リファインドダンス」のクラスを担当。一方、日本のバレエクラスでは解釈に柔軟性が少ないと感じていた安藤は、正規のバレエ教育を受け、ニューヨークシティバレエ団を経て現在フランクフルトバレエ団で中心パートを踊るカナダ人のアリソン・ブラウンに今回コンテンポラリーダンサー向けのバレエクラスを依頼した。そして安藤自身は、フォーサイス作品で重要な肋骨と骨盤を中心にした動きや、身体と意識の関係を探るクラスを実施。

社会そして現在を捉えるのがコンテンポラリーダンスだと語る安藤は、

フォーサイスやシルベストリンらとの対話から大いに刺激を受けている。普段はエネルギーを使わず、ここぞという時に自分を最大限に発揮できるようにしたい、そのため“最小限”と“最大限”についてよく考えると言う。安藤は今後毎年帰国し、フランクフルトで学んだことをワークショップで伝えたいと考えている。(F)

安藤洋子 (あんどう・ようこ)

1967年生まれ。89年より木佐貫邦子に師事し、91年より同氏のダンスアンサンブルnéoで活動。94年『TRAFFIC』に出演して以来、『Chinoise Flower』(99年)、『フォアグラ』(2000年)などの山崎広太振付作品や、笠井勲振付『スピニング スパイラル シェイキング ストロボ』(00年)をはじめ数多くの作品で踊る。98年に野田秀樹・演出のNODA MAP作品『ローリング・ストーン』、99年にはベルリオーズ作曲、小澤征爾指揮(サイトウ・キネン・オーケストラ)、ロベール・ルパージュ演出のオペラ『ファウストの劫罰』、及び坂本龍一のオペラ『LIFE』など、ダンス以外のアーティストのプロジェクトにも参加。2001年8月にフランクフルトバレエ団に入団。新作 Woolf Phase、『エドス:テロス』、『アーティファクト』、『エネミー・イン・ザ・フィギュア』に出演。



稲尾芳文さん・島崎麻美さん(イスラエル/パトシェバ・ダンスカンパニー所属)

先頃の再来日で再び熱く注目されたイスラエルのパトシェバ・ダンスカンパニーで活躍する二人の日本人ダンサーがいる。二人は、海外でバレエを学ぶ道筋をごく自然に選択したようだ。

島崎麻美は3才からバレエを習い始め16才でモナコのバレエ学校に入学。かねてからベジヤールのファンだったこともあり、母親の勧めでルードラのオーディションを受ける。稲尾芳文も京都でバレエを長く習っており、たまたま大学2年の時に東京で受けたルードラの入学オーディションでディレクターの目にとり渡欧が決まった。

授業料は無料でどんなジャンルにも対応する舞台人を養成する趣旨のこの学校で、二人はバレエの他に剣道、演劇、歌なども学ぶ。入学時は25人前後だったクラスメートが卒業時には11人。その中に残った二人は、他のカンパニーで経験を積んだあと、新しい創作との出会いを求めて、オハッド・ナハリンの下で仕事をしたいと考えるようになった。島崎は二度目のオーディションでパトシェバ・アンサンブルへの入団が認められ翌年メイン・カンパニー所属に。稲尾も最初のオーディションでは落選。一旦他のカンパニーに所属したもののイスラエルまでナハリンを追いかけて、レッスンに参加した機に頼み込みメイン・カンパニーへの参加を許された経緯がある。

カンパニーで過ごすメンバーの普段の生活は規則正しい。日曜日から金曜日の午前まで毎日10時からバレエクラスかナハリン・テクニックで始まりレパートリーカリハーサルのレッスンで終わる。ナハリン・テクニックは即興からなるテクニックで、ナハリンが投げかけるイメージや言葉に対して、ダンサーが自身の身体で応答するという方法である。どうやって身体をそのイメージにまで変化させるか。体の隅々にまで意識を行き渡らせ集中させる。たとえば、「肉が骨から溶け落ちる」「水の中の太陽」というイメージ。ダンサーは全集中力をつかって、そのイメージを身体で現そうとする。稲尾は「肉体感覚を高め、現代人の鈍っている本能を刺激する方法」と説明する。このテクニックは作品振付のための準備段階にあたるもので、ナハリンの求めに対応できる体をつくるために実施されているという。

ここまでの道のりを坦々と辿ってきたかのように見える二人だが、元々のバレエの才能に加えてヨーロッパで積み重ねてきたきびしい努力があったことは言うまでもない。そしてさらに、自分に合う場所を見つけ出す嗅覚とチャンスを逃さない強い意志。

「日本には日本の方法があるはず」と前置きをしつつ、島崎は「海外に早く出たことで日本のことがよくわかったし、若いときに日本を離れるとその

分海外での生活に対し順応性は高い」と告白する。稲尾は「海外に出ることで世界は広がる。ヨーロッパで勉強することで世界的なカンパニーが身近に感じられ、そこに入りたいと望むことに繋がる」と世界の舞台で活躍することが海外に出ることでより現実的になることを指摘する。その一方で日本にいる後輩たちに「海外に出ることが全てではない。まずは、もっと踊ることを楽しんで」と、「日本で独自の踊りを見出すことに、もっと自信をもつべき」とエールを送る。

バットシェパでの生活を満喫する二人。ここで、やりたいことはまだまだたくさんあるという。(H)

稲尾芳文 (いなお・よしふみ)

1975年生まれ。京都・大阪を中心に関西でバレエを学び、93年から95年までスイス・ローザンヌのロードラ・ベジャール学校にて学ぶ。95年から97年までノルウエーのコンテンポラリーダンスカンパニー、カルト・ブランシェ所属。97年にバットシェパ・ダンスカンパニーに入団、日本初来日公演に参加。現在は同ダンスカンパニーで5シーズン目を迎え、ダンサーとして踊るかたわらリハーサル・ディレクターとして振付家オハッド・ナハリン各作品のリハーサル指導を行い、カンパニーとともにイスラエル、ヨーロッパ、北欧、南北アメリカ、アジアで年に100回以上の公演を重ねている。



島崎麻美 (しまざき・まみ)

1975年生まれ。78年よりバレエを学び、91年に渡欧。92年から2年間ロードラ・ベジャール学校で学ぶ。ベジャール振付作品『ファウスト』などに出演。95年に一時帰国の際に山崎広太の作品制作に参加し『What's Wrong』に出演。97年にバットシェパ・アンサンブルの作成制作に参加、98年に同ダンスカンパニーに入団。以来オハッド・ナハリンの下、中心的なダンサーの一人として『ジーナ』、『サボタージュ・ベイビー』、『ウィルス』などのレパートリーに出演。ウィリアム・フォーサイズ振付 *duo vile of parody* にも参加。



**『傾く小屋—美術家たちの証言 since 9.11』
Statements by the Artists in Japan since 9.11**

関連企画のお知らせ

セゾン文化財団では今秋東京都現代美術館で開催される『傾く小屋—美術家たちの証言 since 9.11』展にあわせ、期間中同美術館にて演劇公演を実施する青年団の平田オリザ氏をホストに招いての鼎談などの関連イベントを実施します。詳細は下記までお問い合わせ下さい。

展覧会：『傾く小屋—美術家たちの証言 since 9.11』

会期：2002年11月12日(火)—12月15日(日) 月曜休館

会場：東京都現代美術館

観覧料：一般 800円/学生 500円/中高生・65才以上 300円

出品作家：Architectural Body Research Foundation (ARAKAWA+GINS) / 齊藤芽生/豊嶋康子/中村一美/松澤 宥/港 千尋/宮本隆司/山本 糾/横溝美由紀

主催：財団法人東京歴史文化財団/東京都現代美術館/セゾン現代美術館 セゾンアートプログラム

お問い合わせ：セゾン現代美術館 セゾンアートプログラム tel. 03-5464-0197

<http://www.smma-sap.or.jp>

* シンポジウムなどあり。

青年団第44回公演『東京ノート』作・演出：平田オリザ

会期：2002年11月17日(日)—25日(月) [*22日、23日休演]

会場：東京都現代美術館 1F 常設展示室アトリウム

お問い合わせ：青年団 tel. 03-3469-9107

<http://www.seinendan.org/>

* 本公演のチケットの提示により展覧会「傾く小屋」が割引料金でご観覧いただけます。

【関連イベント】平田オリザ(ホスト)、村上陽一郎(国際基督教大学大学院教授・科学史)、小森陽一(東京大学教授・日本近代文学)による鼎談

日時：11月24日(日) 16:00より

会場：東京都現代美術館内

無料

お問い合わせ：財団法人セゾン文化財団 tel. 03-3535-5566

<http://www.saison.or.jp/>

指輪ホテル『nowhere Girl』

2002年9月2日—3日

Cスタジオ

指輪ホテルの主宰者の羊屋白玉は2001年2月から10月まで、アジア・カルチュラル・カウンシルの助成を受けてニューヨークで研修を行った。これに合わせて、東京にいる指輪ホテルのメンバーとニューヨークの俳優たちなどが参加し、両都市の会場をインターネットで結ぶ同時進行の作品『LONG DISTANCE LOVE』が研修期間中の9月中旬から下旬にかけて数回上演される予定だった。そこへ9.11.のテロ事件が起きた。中旬に予定されていた4公演は中止となったものの、下旬の公演は計画通りに実施された。

3つのエピソードからなる『nowhere Girl』は、本年6月に森下スタジオのBスタジオで開催された2つの公募ワークショップとオーディションを経て上演された、羊屋の帰国後第一弾の作品である。今回森下スタジオで上演されたのは「episode 0. fluid」。浴槽、冷蔵庫、便器、ロッキングチェア、本棚、ミンなどの家財道具が点在する空間に少女たちがいる。アコースティックな音色が印象的な栗コダー・カルテットと、シンガーソングライターの田中亜矢のピアノ演奏と歌に運ばれるようにして物語が進む。本エピソードのタイトルが示す通り、流動体、とりわけ水がここで重要な意味を持つ。蛇口をひねっても水が出ない状況。そこから生じる焦燥感と虚無感、持てる者と持たざる者との確執。全3エピソードの共通サブタイトル「さまよえる少女たち 亡命するわたしたち」から読み取れるように、これは難民の物語である。そして同時多発テロが「先進国」に暮らすわれわれに、より真剣に思惟すべく突きつけたグローバルリズムと南北問題という現実を凝縮し、羊屋/指輪ホテルの独創的なフィルターを通して描いた作品である。

今後「episode 1. tablet」と「episode 2. poison」がそれぞれ東京・代々木上原近くのMUSICASA(11月27日~29日)と白金台の東京都庭園美術館(12月17日~19日)で上演される。作品がどのように発展するのか、難民である少女たちが果たして亡命できるのかを見届けたい。(F)

11月と12月の『nowhere Girl』公演に関するお問い合わせ先：ピーグル

Tel. 03-5329-1730 Fax. 03-5329-1579 reception@yubiwahotel.com <http://www.yubiwahotel.com>



『nowhere Girl』の「episode 0. fluid」より ©指輪ホテル

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター 第22号

2002年9月30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

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F

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

<http://www.saison.or.jp/>

foundation@saison.or.jp