

# viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター No.

# 24

28 February 2003

財団法人セゾン文化財団  
THE SAISON FOUNDATION

## ◆目次

芸術文化創造活動支援の可能性 —ブルーラル・ファンディングの課題—	1
垣内恵美子	
第10回を迎えた世田谷パブリックシアター舞台技術者養成講座	D
市来邦比古	
ウエールズダンス・カンパニーダイバージョンズとの複合的な交流事業	6
井手茂太	
scenes from Morishita Studios	8

article 1

## 芸術文化創造活動支援の可能性

—ブルーラル・ファンディングの課題—

垣内恵美子

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10回目。今回は2000年度の助成対象者である芸術文化政策研究会が日本における芸術文化活動への投資などを支援するための税制度というテーマに沿って進めてきた調査・研究の成果の一部を、代表者の垣内恵美子氏にまとめていただいた。(編集部)

### はじめに

芸術文化活動、特に舞台芸術活動については、従来、公的支援による赤字補填と企業メセナといった形での寄付によって支えられてきたのがわが国の現状である。しかしながら成熟した日本社会では、近年多様化する価値観と心の豊かさや芸術文化活動への一体感を求める観客の出現が見られるようになり、これら観客を含む多様な民間資源を芸術文化活動に還元する方策を考える時期に来たのではないかと認識が共同研究者の間に共有されるようになった。

そこで、本研究では、「創造的」舞台芸術活動のうち、商業セクターと非営利セクターの敷居が低く初期投資などの参入障壁も比較的小さい演劇に焦点を当て、より多様な資金を民間から調達している米国の制度を参考に、日本の実態に沿った資金調達制度の可能性を探った。本稿では、紙面の制約もあり、実態の一部と現行制度の適用可能性を中心に紹介する。演劇活動の実態把握の困難さに加えて、資金源の多様化というテーマが金融市場や投資家にかかわる制度、税制の基本概念など極めて多岐にわたる課題に触れるものであるため、十分な提言にまではいたらなかったが、議論の出発点を整理することができたのではないかと考える。なお、各制度の詳細については財団提出報告書を参照されたい。

### 米国の制度

米国では、よく知られているように、建国の精神から基本的に政府の機能を制限しようとする傾向があり、私的なイニシアティブが高く、歴

史的に芸術文化支援も競争原理とアカウントビリティに基づき主として民間からの資源を呼び込むための制度として設計されている。芸術文化は主として商業的セクターと非営利セクターに分けられているが、相互に密接な関係を有し、民間のイニシアティブを重視した投資制度と税制、非営利法人制度と税制のミックスであり、ともに税制の果たす役割は大きい。

いずれの制度も米国の歴史的社会的背景を反映するもので、例えば寄付税制は社会全体に及ぶ慈善行為の実態とそれに沿った制度化の結果であり、芸術文化活動もこの中に組み込まれていることに留意すべきである。1913年のRevenue Act(歳入法)及び憲法改正を経て、法人税、連邦個人所得税が創設されるが、この法律において、芸術文化団体も他の非営利団体と同様に税制優遇措置が認められた。芸術文化も社会に対して大きな利益を与えるものであり、その機能は国家が果たすものと変わらないという認識に基づく。さらに1918年Federal Inheritance Tax(連邦相続税法)の創設にあわせて非営利団体へのgift(寄付)も控除できるようにしている。税制は文化政策そのものではないが、税控除額、税率などの規則の変更はパトロンによる寄付のあり方に大きな変化を生じさせ、すべての非営利芸術文化団体の運営にとって、直接的な助成よりもはるかに大きな影響を与えてきた<sup>1)</sup>。

さらに、商業セクターに関しては以下に述べるような制度が活用されている。

### ベンチャーとの比較—ブロードウェイ—

現在ベンチャー投資家を「エンジェル」と呼ぶが、もとはクリスマスシーズンに興行的リスクの高い新作ミュージカルに個人が投資を行い、成功した場合に利益を取ったことから発生した言葉である。一般に創作活動そのものは市場での採算が困難であり、このことが公的支援の必要性の一つの理由とされているが、いったん成立した成果を上演し続けることにより、結果として市場において収益を上げうる可能性もある。この際、ブロードウェイで多用される制度である有限責任投資組合(Limited Partnership、LPSと総称)は、スポーツ団体の運営、油田開発、不動産運用など多くの投資に活用されている。米国のLPSは私募形式を利用しており、発行体と投資家の合意があればよく、形式要件も証券取引監視委員会(SEC)規定により厳格に制限され詐欺的な要件は排除されて純粋に投資を誘導しやすい。そしてLPSは利益が出たときに課税されるのみで、この点税制上の恩恵がある。

通常ブロードウェイのミュージカルの制作費は500万ドルから1000万ドル程度必要といわれ「攫千金」のイメージが強いが、実際に収益の出る案件は25%程度である。ただし、成功すれば、地方興行、海外公演と息の長いロングランになり収益は絶えることがない。逆に短期的には、諸経費の負担が軽減しがたい収益構造である。演劇収入は大ヒットの場合、週60万ドル～80万ドルで、当初経費を回収するまで制作担当者は収入の4.5%を受取り、回収後は6%の報酬を受けるといわれる。また、最近ではプロデューサーが制作費の募集を小口化し1万ドル程度の投資募集している案件や、成功確率が高いとされる著名プロデューサーが共同募集する案件などが見受けられる。

ブロードウェイでこのような投資システムが機能するに当たり、注目したいのは、トライアウトと、非営利団体である劇場やプロモーターの存在である。トライアウトは、新作をまず地方の実験劇場やニューヨークのオフオフの劇場などからかけてゆき、市場テストとオーディションを繰り返しながら、人気がなければ途中で打ち切りになる可能性を背負いつつ最終目標であるブロードウェイに向けて作品と人材を育てていくシステムである。

### 日本の実態：演劇活動の現状

日本における舞台芸術活動、特に演劇に関する財務状況の実態を把握することは極めて難しい。以下に述べる実態は、本研究で協力を得たごく一部の関係者からの情報に基づくものであり、全体を網羅するものではないことを明記しておきたい。

劇団の歴史的発展形態は基本的にそれまでの活動の否定と対立にあり、思想性に基づく活動あるいは自己実現という側面をもつ。一方、芸能創造活動の中心を担っているのは一貫して株式会社、有限会社など営利法人であるが、これは活動を継続するための法人格を比較的容易に取得するためであって、本来の株式会社と異なり利益を分かち合うという意識はほとんどない。1998年に導入された特定非営利活動法人制度は、組織体としての契約締結などの組織認知メリットにとどまっているため、新設の芸術団体はともかく既存の団体が株式会社から転換するほど魅力的なものとはなっていない。

演劇分野では少ない人員で多くの公演をこなす、有限会社では事業収入と事業収入以外の収入（自己負担、公的支援を含む）が拮抗するが、株式会社では事業収入が圧倒的に多い。また、通常金融機関は赤字団体に融資しないことから助成金を事実上担保として借金している可能性が高く、借入金との差額からは累積債務の増加が伺える。一般に繰延をせず1回の経費で全額落とすのが通例である<sup>3)</sup>。

個別劇団の財務状況を入手することは極めて困難であったが、関係者の協力によって入手できた財務諸表の分析によれば、プロの劇団（法人格を有し恒常的活動を行うものを想定）の多くは、①コアになる俳優、資産としての作品、リハーサル用スタジオ（稽古場）を有し、②劇団員育成のためのスタジオは銀行からの借入金の担保になるというメリットはあるが、収支構造を圧迫する原因となる場合もある（一方スタジオを借りれば当然賃貸料がかかる）、③事業収支構造だけを見れば、



ニューヨーク・ブロードウェイの街並み

ば、（地方巡業などの収入により）現時点でも年率2～3%の配当が可能で、いわゆる「大当たり」ではなくても十分投資の対象となり、④経費償却のあり方など経理方法には改善の余地が大きいことなどが判明した。劇団や作品ごとの相違はあるものの、インフラ整備を個別の劇団がしなくてはならない日本の現状とともに、「売れない作品がなければやっていける」劇団の財政状況を示していると考えられる。

### 日米比較と日本の課題

今までの議論を整理してみる。米国は、世界的に見ても極めてユニークな歴史と制度を持つ社会であって、芸術文化活動およびその支援方策、基盤整備もこれを反映した形態となっている。芸術創造活動も、①非営利法人となるか、LPSと税制上の恩恵といった一般投資制度を利用するなど、より大きな分野のサブカテゴリーとなっていること、②これにより税制上のインセンティブが付与される対象が明確化されていること、③競争原理と公平・公正（フェアネス）、情報公開に基づき、市場テストとロングランによって優れた作品を育てるシステムとなっていること、に留意したい。

翻って日本の場合、①創造公演活動の主たる供給源であるプロの団体の多くが非営利の芸術目的を有しているにもかかわらず、他に適切な法人格がないことから株式会社や有限会社といった利益追求形態となっており寄付税制を妨げていること、②プロの団体の財政状況は借入金が多く公的助成に依存する体質となっているが、公的支援はその公財政的必要性から、活動目的の公益性が明確な公益法人を中心に組み立てられており、事業経費のうちの赤字補填にとどまること、③演劇等への民間資金はメセナの一環として「寄付」の形で行われ、個人は一部のパトロンであり、④ペイする商業演劇は座長公演などが多く、必ずしも作品の完成度を高めることを目的とするシステムにはなっていない、といえる。

### 日本演劇支援の課題

ここで、①既存寄付金の増加策、②投資による資金調達、③公的支援の方向性を考える。

寄付金税制に関しては既に多くの議論がなされているので詳述しないが、企業は他の目的のために使用することを想定して寄付枠を限度額まで使い切ることを好まず、企業理念と寄付先の活動とが合致するケースが少ないなど実態上の問題も大きい。一方、個人寄付は任意処分性が強いことや、所得税の累進性から高額所得者に対する特殊減税に偏することにはならないかという危惧があり、税制優遇に関しては議論が平行線であった。現在、NPO税制の議論や、メセナ協議会の助成認定制度と連動した税制優遇対象の拡大などが進んできているが、税制はその基本に「公平」「中立」「簡素」があり、演劇の芸術性と必要性だけでは十分な理論構成とはならない。公益性の議論に加えて、税制優遇の対象範囲を明確にし、会計制度の充実や情報開示、説明責任が必要条件である。また、芸術文化が非営利であって公益に資するものであるという議論を進めるのであれば、1998年に導

入された特定非営利活動促進法に基づく特定非営利活動法人としての実態を拡充し、より大きな制度の一部として議論に参加することも一つの可能性と考える。

演劇の場合はとりわけプロの団体に有限会社、株式会社が多いことも寄付税制の拡充を議論する際のネックになっていることから、以下に投資の可能性について検討する。

### 演劇作品を育てるスキームとストラクチャリング

以上の実態を踏まえ、商業セクターであるかどうかにかかわらず、日本において「良い作品」をどのように育てるかという課題に絞って、ベンチャーあるいは投資の可能性を考えると、①創造活動には初期投資(シードマネー)=バックキャスト・オーデション、②プロトタイプ(作品)ができた段階で芸術団体のニーズと観客(=市場)のニーズを一致させるための市場テスト=オーデション、③市場に受け入れられるのであれば、その作品をさらに育て、演者を育てるためにもロングラン、というプロセスが浮かび上がってくる。

次に演劇への投資を考えたときの特徴は、①投資リターンとして内部収益率は低く、物理的制約(一生の間に公演できる時間は決まっていますそれ以上は稼げないこと)から、キャピタルゲインではなく、むしろインカムゲイン(プロジェクト)投資と考えられること、②プロジェクト投資として考えた場合に、正味現在価値(NPV)が低く、投資に際してのコスト比率が高い反面、①演劇文化に投資する人々はゴーイング・コンサーンとしての(活動している)企業あるいはリスクを評価して投資するのではなく、個人の好みに沿ったアーティストへの投資であり、この点でそのアーティストに対する知識、評価能力は極めて優れているため、短期で単純なスキームを組めば、個人投資家は機関投資家を凌ぐリスクテイクが可能であること、②好きなものにかかわり、投資のすべてのプロセスを楽しみ、自己責任に納得する個人投資家には、金銭的な利益以外の付加価値が大きな満足感をもたらすこと、が指摘される。すなわち、演劇は純粋投資という観点からは金銭的なリターンが少なすぎるとしても、他の条件が整えば満足度を求める個人投資家にアピールできる可能性が考えられる。

### 現行制度上の可能性

より広範な市場を獲得する意欲と能力を有する劇団を想定し、先に述べたプロセスと、ロングランを前提とした現行制度上の投資の可能性を検討する。当然この投資にはそのためのコストがかかるため、一定のファン層を超えて広い市場の獲得を目指す一部の団体にのみ可能な手法であることはいうまでもない。

#### 1) 匿名組合(商法第535条)を活用した投資ストラクチャリング

匿名組合員が営業者に出资をし、その営業より生ずる利益を分配することを約する契約によって成立する組合であり、出資財産はすべて営業者に帰属し、法人格はなく、営業者と匿名組合員がそれぞれ納税義務者となり、匿名組合員が受ける利益は所得として課税される。実際のこの制度を活用したエンタテインメント投資は既に成功裡に行われ(年率にして10%を超えた)ている。

#### 2) 民法上の組合(民法第668条)

任意組合で法人格を持たず、組合員は組合財産を引き当てとする分割無限責任を負うが、組合段階では課税されず直接組合員の

段階で課税される。日本のベンチャーキャピタルファンドとして多用されてきた制度であり、投資対象も有価証券である必要がなく、税制上も商法上の匿名組合よりも恩恵があり、手続きも容易であるため演劇にも制度的に適用可能と考えられるが、第三者保護には欠ける。

#### 3) 中小企業等投資事業有限責任組合(中小企業等投資事業有限責任組合法)

ベンチャー企業への資金提供の円滑化という政策目的で創設され、わが国初めての有限責任を法定した組合である。組合員に対する情報開示が担保され民法組合と同様の税制上の恩恵があるが、組合登記など手続きに時間がかかり、また、組合の存続期間中(10年程度)の投資回収(キャピタルゲイン確保)を目的とするため、演劇にとっては不相当であると考えられる。

以上のうち、1)ないし2)は現在でも利用可能な制度である。

### 将来に向けての条件とは

本調査にご協力いただいた演劇関係者の話から、良い作品が完成すれば10年程度の賞味期間があるという仮説が立てられることが判明した。さらにこの作品を練り上げるためにどのような条件が必要かを考えてみよう。既述したように、①初期投資(=バックキャスト・オーデション)、②市場テスト、③ロングランを流れとするシステムが必要であるとすれば(①については現在でも適用できる制度があるが)、市場テストとロングランについてはどうだろうか。公演数を増やすことが採算性を上げると考えた場合、30回以上の公演が採算ラインといわれており、このことから日本版ロングランの可能性を考えてみる。

現在日本の演劇界で、ブロードウェイと同じような一般投資家は見つけられないし、受け入れる制度もないが、観客が投資できるシステムを考えるとすれば、その前提としてもロングランが必要であり、そのためにはまず施設が必要である。ここでは、全国に数多く存在する鑑賞団体や公立文化施設を巡回する擬似的ロングランが考えられる。ロングランの可能性があり、有限責任が明確化すれば、上記システムは稼働すると思われるが、その際考慮すべき事項として税制と投資家保護がある。

米国LPSの仕組みは、特定の共同事業主の投資をmutual fund(投資信託会社)と同様に通過機関として取り扱うため、投資家に所得を分配した時点で投資家が所得税を支払うことになっており、日本の有限投資事業組合も民法組合も基本的に同じスキームである。しかしながら、民法上の組合は無限責任であり、一方有限投資事業組合は有価証券としての出口を用意するのが通例であって証券法に準拠するため、私募形式で限定的な投資家に限るものでも原則として証券会社が販売する必要がある。米国では、このような私募形式の債券発行に関しては、投資家がリスクを負えるだけの収入や資産、十分な知識を持っていることを条件とする制度が存在しているが、現在のところ日本にはそういう制度がないため、実際上債権発行の引き受けが極めて困難と考えられる。

次に、これらの投資は、そのリスクや投資の仕組み(利益分配には、俳優、監督、脚本家などさまざまな関係者の報酬は通常最低固定報酬と歩合報酬の組み合わせとなっており、複雑な利害関係になる)とともに、鑑賞能力を十分に備えることが要件であるから、観客がもつとも

実現可能性のある対象である。

以上、税制上のインセンティブ、投資家保護は十分とはいえないが、投資対象を作品(舞台)、劇場が連合体を組んで運営の中心となり、観客から投資を募るといった選択肢は考えられる。貧富の格差が比較的小さい日本においてはいわゆる大金持ちは存在しないが、エンジェルは確かに存在する。日本のエンジェルは、いくつか会社を立ち上げたのち投資家に移行するか、これら起業家の卒業生以外に中小企業の経営者も多く、彼らの関心は現在絵画や錦鯉、相撲等であるといわれる。これらのエンジェルをアウトリーチし舞台芸術を評価するための鑑賞力を高められれば、日本版エンジェルの可能性も出てこよう。

日本において芸術文化への投資が少ないのは、一つには芸術投資成功のライフサイクルがあまり知られていないからではないかという指摘がある。上述したような仕組みが一つの可能性を示すものとして、さらなる議論につながることを期待したい。

〈付記〉

文献調査及びヒアリングに際して多くの方々の協力を得た。ここに記して感謝申し上げる。

- i) その他、垣内恵美子『芸術文化創造活動におけるブルーラルファンディングの可能性—日米比較の観点から—』一橋大学社会学研究41, pp1-81を参照されたい。(編集部註:当財団に提出された報告書の閲覧をご希望の場合は財団事務局までご連絡ください。)
- ii) Cobb, 1996, pp11-13
- iii) (社)日本芸能団体協議会などからの資料に基づく。



垣内恵美子 (かきうち・えみこ)

一橋大学大学院国際企業戦略研究科教授。東京大学法学士、シドニー大学大学院経済学修士(人事院在外研究員)、東京大学大学院工学博士。文部省入省後、東京大学国際交流課長、滋賀大学経済学部助教授、文化庁文化政策室長、国連大学渉外担当官などを経て、2001年より現職。文化経済学会理事、日本地域政策学会理事、茨城県文化振興ビジョンコーディネーター、文部科学省国際関係政策評価研究会メンバーなどを務める。共著として「文化政策概論」「文化財政策概論」「Comparing Cultural Policy: A Study of Japan and US」など。現在は、文化支援策、特にCVMなどを使用した「文化資本」の定量的評価に関して研究を進めている。

article△B

## 第10回を迎えた世田谷パブリックシアター 舞台技術者養成講座

市来邦比古

### 1. 世田谷パブリックシアターの事業として

世田谷パブリックシアターは演劇、舞踊という舞台芸術の中の特定の分野の表現を主として上演される劇場として計画され1997年に開館した。世田谷パブリックシアターはその名を持つ中劇場、シアターラムと銘打たれた小劇場の2劇場と3つの稽古場、2つの作業場、音響スタジオを擁している。これらは作品が企画され、稽古し、作業して作られていく過程が劇場内で行われ最終的に舞台上で上演されてこそ劇場といえるのだという信念の基設計された。その設計のアドバイザーに現役のプランナー、デザイナー、舞台監督、テクニカルディレクターたちが集まり英知を傾けた。そのとき舞台や建築上のスペックと共に次世

代の舞台芸術を支えるスタッフの養成も行っていくことも同時に話された。そして開館が具体的狙に乗ったとき、運営する財団の事業の中に人材養成事業を盛り込み、技術課予算として予算化を図った。人材育成を行うことが、公共劇場としての役割に則り、地域に貢献していくひとつの大きな道筋であるからだ。

### 2 私たちを取り巻く環境について

劇場を取り巻く人的環境を見たとき、私たちはいささか寒々しい思いにかられる。

私たちの周辺にはスタッフの養成を専門とする機関がいくつかあるが十全とはいえない。大学にしろ、専門学校にしろ養成機関の中に劇場を持っているところが皆無に等しかったのである。(2003年現在では演劇を教えている大学のいくつかが劇場を持ちまたは計画しているがそこでもスタッフの専門的養成はいまだ不十分である。)

私たちは劇場の技術はソフト面にしろハード面にしろ劇場で作られる作品と共に育てられるのが第一だと考えている。新劇が盛んであった頃は劇団がスタッフを育てる仕組みを持っていた。しかし劇団制が制度的疲弊を起し、内部にスタッフを抱えるのが困難になってきた。ちなみに現在最もスタッフ養成が行われているのは、企業的に成功を取めた劇団四季であろう。私たちの周囲に目を転じればどの現場でも即戦力が求められ、スタッフは会社を起して自らを支えるか、フリーとして自分の持つ技術を頼りに生きていくようになってきた。このように現場で人を育てることが困難になってきたため、専門の養成機関が求められているのである。大きな病院が看護学校を持つように劇場自身が養成機関を持つことも考えられるが、本来はアメリカの大学やイギリスのドラマスクールのように、専門の養成機関が私たちと同じように作品を作り出す環境を整えた劇場を持ち、質の良い作品を作りながら俳優、舞踊家の養成と共に演出家も含めたデザイナー、オペレーター、技術者の養成を行うべきものではないだろうか。

小劇場演劇といわれる分野が盛んになると自称プロがいたるところに出現し始めた。ここに書いている私も20年前程はそうだった。基本的な技術のいくつかをおろそかにしながらも現場がこなせてしまい、仕事が依頼される。ますます自分はプロだと確信する。入り口としては間違いではないが、自分の持つ技術力の検証の場がどこかに必要である。私たちの劇場はそういう場でありたいと思う。

### 3 技術者養成講座への大枠

私たちの劇場の強みはひとつには主催事業として劇場内部で制作している作品が年数本あることである。また教育普及、ワークショップという形で事業を恒常的に展開しているため、一般や若手、アマチュアに門戸を広げるのに抵抗がないことも大きい。技術スタッフにデザイナーがいるため、ものつくりのコンテンツが内部で作れることや、スタッフ、デザイナーに対する人脈をあらかじめ広く持っていることも特徴である。これらを考え、開館2年目の世田谷パブリックシアター技術者養成講座を7・8月期と2・3月期の年2回、主催公演に合わせて開催することとした。講座の枠組みとしては作品創造過程に合わせた「実習講座」を行うことを基本とし、それに加え実習だけではなく舞台芸術にまつわる様々なスタッフワークについて学べる「公開講座」を配置することとした。

これらのカリキュラムの作成、講師依頼、講座の進行に舞台照明家

で劇場コンサルタントの佐藤壽晃氏とシアターマネージメントの専門家星野もと子氏に助力を仰いでようやく第1回目の講座を1998年7月に開講できたのである。

#### 4 私たちの目指す人材とは

私たちが目指す人材とは、劇場の運営にあたる技術スタッフだと考えている。作品創造に対する理解力、技術力に加え、自らの劇場を深く理解し、高い技術力を持った人材である。劇場では共同作業が第一であることを理解してそれを体現し、当然ながら安全に対して細心の注意をはらうことのできる人材である。

劇場のスタッフは大概経験者が移籍してくるか、一本づりで採用される。ただ直接人件費削減のため専門職員の採用を最小限にし、現場にスタッフを派遣できる会社に業務委託する場合が大半である。だがスタッフ会社には人材育成を行う余裕はない。専門学校を出て2・3ヶ月の研修で劇場の管理スタッフに派遣される例がある。前述したように、現在の養成機関では十全な養成はされておらず、現場で覚えるというのが現状である。当然スタッフ会社もリスクは負いたくないので、マニュアル化や若いスタッフの持つ技術力以上のことは行わない方向に走ってしまう。

私たちは劇場を運営するスタッフを劇場自身が育てられることも射程において講座をはじめた。それが舞台技術者養成講座と名付けた所以である。

#### 5 現在の舞台技術について

1990年代に入り、舞台技術の全ての分野で技術革新が起り、海外との交流も増え、日本で一般的であった技術では作品の演出的要求にこたえられなくなってきた。そこで、一部の先端的表現を担うスタッフが新しい技術の導入を行い次第に波及していった。また新しく劇場を設計するときにも導入されていった。しかしそれを仕込み、操作する現場スタッフの養成は旧来の技術を基にした養成機関に委ねられている。最新の舞台技術の提供とその普及を講座を通じて行うことも私たちに課せられた課題であった。

#### 6 養成講座の内容について

私たちが企画した講座は参加者にいくつかの段階を設定して企画した。

- ①プロになろうとする学生や若手スタッフにプロの現場を体験してもらう。
- ②プロになろうとする学生や若手スタッフ、あるいは舞台芸術に対して何らかの関わりをもっているスタッフや芸術家が、舞台スタッフの専門分野、他分野の基礎を学ぶ機会を創る。
- ③観客、愛好者、アマチュア関係者、あるいは劇場設計関係者などに対して広く門戸を広げ、プロの舞台づくりの現場を見たり、創造現場の話聞く。

以上の三つを基本として私たちは①を「実習講座」、②を「公開講座B」あるいは「照明講座」、「音響講座」、「舞台技術講座」、③を「公開講座A」あるいは「仕込見学講座」、そして純粹座学を「公開講座C」と銘打って展開してきた。

実習する講座生 撮影：星野もと子/Motoko Hoshino



第7回講座より 撮影：星野もと子/Motoko Hoshino



#### 7. セゾンシアタープログラムになってから

2000年7月の第5回よりセゾン文化財団の支援を得て、共催事業セゾンシアタープログラムとして始めることになった。当初は広く門戸を広げて、講座数も多く、受講生をより多く集めることに腐心する傾向があった。しかし現場サイドから実習生の質の向上が求められ、面接選考を行うこととなった。また「講座B」は一般的な技術講習のようなものであったが、より作品づくりを経験できるものに変えていこうと考えていた。「公開講座C」も技術課の職務と平行して行えるように期間短縮を図ることになった。実は「公開講座C」の参加費が講座全体を支えていたので短縮は経済的に苦しくなるころだった。

セゾンシアタープログラムになって大きく変わったのは「講座B」が照明のデザインを学ぶ実習講座となったことである。おおよそ1週間かけてデザインの考え方、照明機材の使い方、仕込みの基礎実習、プロの俳優・ダンサーによるパフォーマンスの下見、プランづくり・キューづくりの討論、仕込みの準備、劇場での仕込み、シュート、明かりづくり(プロット)、場当たり、通し稽古、本番、バラシまでを、ほとんどマンツーマンで実習ができる体制で行うのである。参加希望者が多くなったので、書類選考を行って20名の参加に絞った。参加者は、学生、劇団員、舞踊家、演出家、制作畑や映像畑の人もいた。プロの俳優や舞踊家の質の高い演技を目の当たりにして、参加者は全力を上げて取り組むようになるのである。

#### 8 セゾンシアタープログラムを行って

「公開講座B」が「照明講座」となったことにより、劇場を利用したデザイン作業を重視した実習を伴う講座という特徴あるプログラムが定着した。私たち劇場技術課内部の活性化という思わぬ効果も生まれた。また、舞台技術、舞台音響の分野でも同様の講座を生み出すことができそうだと第9回夏の企画を終え確信した。

第10回までを振り返ってみると、毎回何らかの形の変化があり、講座の枠組み、数などが変わってきた。劇場のプログラムに合わせることから、学校などの養成機関のようにルーチン化できない苦労もあった。講座の参加費も「公開講座」全日通しで第1回が6日間6000円であるのに対し、第10回では3日間8000円と参加者の負担が重くなっている。これはなるべく採算面で自立することを意図し、講座内容の充実とのバランスを考えながら徐々に進めてきた結果である。参加者の内容は実に多岐にわたるが、実習生のうち大学四年、あるいは専門学校最終学年で受けた受講生の中からプロとして再び劇場にくるものが何人もいる。特に春の受講生にはその傾向が強い。また、公開講座から実習講座までステップアップして受けるメンバーもでてきている。受講者の進路動向の調査を行ってみたい。

## 9. 今後の課題と展望

事業としては充実し成果も上がっているこの講座だが、7・8月と2・3月の2期行っている講座の1期が3カ月にわたることもあり、準備を含めると年6カ月以上を講座実施に費やす。劇場の管理運営を主とする技術課の事業としては負担が大きくなってきている。

自立化を図るとしても運営経費を参加費だけでまかなうと参加費が高額になり現実的ではなく、事業への補助金、助成金を受けてしか事業の継続は難しいのが現実である。これは教育普及系の事業すべてに言えることだ。

事務局や講師の専任化や事業補助の受けやすい枠組みにすることの検討に入りたい。

事業内容については劇場が行っている他事業との連携を深めること。夏休み企画の充実を図ること。実習生の受け入れは夏と春という時期にこだわらず行えないか、ただし年間で受け入れている大学からのインターン生との区別をどうつけるかが課題だ。仕込み見学講座を劇場ツアーの一環として恒常化できないか。公開講座も夏・春の時期以外でもできないか。よりプロになるための登竜門として充実させたい。

また首都圏や地方でも一見同じような講座が次々と行われるようになってきた。地域創造や公文協、あるいは音響、照明、舞台監督、美術などの舞台技術関連団体がそれぞれ講座を持っている。私たちは私たちの劇場でしかできない講座としてさらに充実させてゆきたい。また他の講座とも連携を探り、人材養成を舞台芸術界全体で行っていく一端を担いたい。

最後にこの講座は平成13年末まで当劇場技術課課長で可見市文化創造センター館長に就任された桑谷哲男氏のただならぬ情熱と指導の基に実現し、実施できたことを紹介し感謝の意としたい。また、1998年7月の第1回目から本年3月終了の第10回まで、本講座を支えてこられた数多くの講師の皆様にもこの場を借りて御礼を申し上げたい。



市来邦比古 (いちき・くにひこ)

1949年福島県生まれ、電気通信大学中退。舞台音響家。現在世田谷パブリックシアターテクニカルマネージャー。日本舞台音響家協会副理事長。1970年代より音響プランナーとして活躍。現在パブリックシアターを中心に多くの演劇公演、ダンス公演に参加。長久手町文化の家、可見市文化創造センターの建築専門委員、北九州芸術劇場、長野市民会館新築・改築のアドバイザーを務める。これまでに手がけてきた主な作品は『ピニールの城』、『アメリカ』、『ふたごの星』、『新明暗』、『こんには、母さん』ほか。

article&C

## ウェールズ ダンス・カンパニー ダイバージョンズとの複合的な交流事業

井手茂太

英国西部ウェールズに拠点を置くダイバージョンズというダンス・カンパニーがある。その芸術監督であるロイ・キャンベル＝ムーア(Roy Campbell-Moore)が、イデビアン・クルーの作品ビデオを見て、「面白

い!何か一緒に共同作業をできないか」と考えたのが、一連の交流事業のこの起りだった。単身で彼らのホームグラウンドへ出かけ、作品を振付けることになった。振付のためにまずはワークショップを実施し、冬にもう一度、今度は作品づくりのために出かけ、年明け2002年1月に『Unspoken Agreement(暗黙の了解)』という作品の初演を迎えた。さらに、交換留学ならぬ交換公演とでも言うのか、2002年5月には僕自身のカンパニー、イデビアン・クルーの英国ツアー公演、その約半年後の11月にはダイバージョンズが日本へ来て、彼ら自身のオリジナル作品を含めた公演も実現し…。

彼らとの交流事業が、色々な形で、複合的に実っていった。この経験がひとつの刺激となって新たに創作した作品も含めて、一連の交流事業について時間順に並べてみると、

- 2001年5月 ウェールズにて—ダイバージョンズ、ダンサーに向けたワークショップ
  - 2001年12月～2002年1月 ウェールズにて—ダイバージョンズ新作『Unspoken Agreement(暗黙の了解)』の創作と発表
  - 2002年3月～4月 東京にて—イデビアン・クルー新作『5 five 暗黙の了解～後編～』の創作と発表
  - 2002年5月～6月 英国7箇所にて—イデビアン・クルー『不一致』ウェールズ、イギリス ツアー公演
  - 2002年11月 日本2箇所にて—ダイバージョンズ『ETCH/Unspoken Agreement(暗黙の了解)』来日公演
- …と、1年半に渡る事業になったのである。

### 滞在して思ったこと

初めての現地入り。振付をするために、ダンサーたちがどんな風に動く人たちなのか、体型や個性、グループとしてのキャラクターなどを把握したい。そこでまずは、ワークショップを実施することになった。イギリス、ヒースロー空港からバスに揺られること約3時間、やっとたどりついた僕を迎えてくれたのは、芸術監督のロイと、アソシエイツ・ディレクターのアン・ショレム(Ann Sholem)だった。手作りの野菜スープのもとを受けながら、翌日から始まるワークショップの打合せをする。渡されたスケジュール表を見ると、翌日月曜日から金曜日の午前9時から午後5時まで、“IDE CLASS”というコマでびしりと埋められていた。作品づくりに向けてとはいえ、お互いを知るための、まずはお見合いのようなワークショップに、これほど時間をとっていることにちよつと驚いた。「空き時間にはロンドンで遊ぼう!」とたくらんでいた僕の気持ちを察したのか、ディレクターのアンは「観光で来たのではないのよ!」と、茶目っ気を出しながらも、厳しい一言。こんなにたっぷり時間をとって、どんなことができるだろう…と楽しみに思いながらも不安を感じつつ前夜を過ごしたように思う。

ワークショップ初日、ダンサーたちとの初対面では、彼らが僕の姿を見ても驚かないのに驚く。日本では、振付家だと言っても、僕の“柔道体型”を見て、驚かれたり笑われたりするのだが、ダイバージョンズのダンサーたちは、僕の小太りな姿に無反応である。聞いてみると「ダンサーと振付家は違う役割なのだから、振付家が美しくスレンダーなダンサーらしい人でなくても、全然驚くことではない」という答え。そんな些細なことだけれど、ダンサーたちが僕を振付家として、すんなりと受け入れてくれたようで、嬉しい。



Unspoken Agreementの舞台より 撮影：Roy Campbell-Moore(ロイ・キャンベルムーア)

ワークショップや振付作業の現場では、彼らと日本人の身体の使い方の違いを感じた。ダンサーたちに対して、色々な動きのモチーフを渡したが、単純に歩くだけでも、僕がふだん見ている日本人の歩き方と全然違う。匍匐前進も、体勢そのものから手足の使い方まで、日本人がやる匍匐前進とは同じにもに見えないくらいだ。

また、自由に好きな方向へ歩くとか、二人組になって一人の動き方を真似ながら歩く、といったダンサーが自由に動く余地を持った設定で動いてもらう時にも、日本人との大きな違いを感じた。ほとんどの日本人は、言われたとおりに動こうと、あまり自由な動きが生まれないのだけれど、彼らの“自由に動く”その勝手さは、個性と自信が、はっきりとしていて積極的。僕の渡す設定を、まるで“自分のテーマ曲”のように喜々として即興で表現し始める。と、嫌らしくもなってしまう“臭さ”はなくて、シンプルな動きで、自然に動いている。ダンサーとして自分の体をよく知っていることもあるだろうけれど、それよりも、彼らの文化では、そんな態度での自己表現が当たり前なのかもしれないと思う。

そんな彼らの身体の動き方が、新鮮で面白く、ダンスの動きのイメージがどんどん膨らんだ。ダンサーたちにとっても、僕の与える動きは今までにないものだったのだろうか、「Strange」「Amazing」「Funny」と連発して驚きの声をあげていた。

また、ダンサーの身体表現だけでなく、創作の環境にも違いを感じた。ワークショップはもちろん、リハーサルも、基本的に平日の日中、まるで会社員のように勤務時間が凝まっている。これはふだんからのことで、ダンサーたちは、朝から晩までレッスンを受けたり、リハーサルしたりして体を動かすことで、経済的に保障されているとのこと。僕らのようなインディペンデントのカンパニーでは、他にアルバイトをしながら踊っているダンサーがほとんどなので、公演のリハーサルのためでも、ダンサーたちが丸一日の時間をとるのはなかなか難しいのだが…。

そのたっぷりと集中できる時間の組み方自体が、僕らとは違う点だが、かといって、その時間は必ず動いていなければいけないわけではない。これは振付作業のために、再度渡英した時のこと。稽古場で作品のアイデアにちよつとつまづいて、その次にどうしたらいいか悩んでいた。周りにはダンサーや技術スタッフが、僕の決定を待っているのだから、「早く決めなければ」と焦りもする。その姿を見たディレクターのアンが、「あなた、すぐに結論出せるの？ 出せないんじゃない？ じゃあ、明日にして、今日はもう終わりにしましょ！」と、鶴の一声。その日のリハーサルは時間よりも早く終わってしまった。これは、アンが稽古場にずっと立ち会って、稽古の現場や共同作業の様子を把握しているから

こそこの発言だと思う。そんなふうに創作の現場を見守っているディレクターの存在は心強かった。

“創作の環境”という大げさだけれども、たとえばそんな場面からも、作品づくりに関する全体の仕組みが、日本よりも明確に作られていて、機能していたように感じた。

### 彼らに振り付けた作品、そこから派生して生まれた作品

彼らに対して作品を創ることを考えたとき、僕自身は日本人であることに、取り立てて意味を見出そうとは思わなかった。背負うような日本文化を持っているわけでもなく、どこのものでもなく、どこにでもあることから作品を創りたいと考えた。どこにでもあるもの、たとえば微笑みのような淡い感情表現のようなもの。そう考えてイメージを膨らませていった時に、初めて海外旅行をしたときのことを思い出した。言葉で伝えられないから、ジェスチャーとかボディランゲージとか、体で伝えようとしていたり、相手の言っている言葉の断片の中から、全体の意味を大きく推測して、「はい」か「いいえ」の意思表示だけでコミュニケーションをしたり…。同じ日本語を喋っている者同士でも、目の合図やちよつとした仕草から、相手の様子を感じ取るようなコミュニケーションが普通にある。そんな、動物的で感覚的なコミュニケーションをテーマに“暗黙の了解”というタイトルが浮かんだ。

暗闇のなかお互い顔も表情もみえないままいる。

その時自分の前にいる人が私をよけていく時、よけられなくてなぜかその人と同じ動きをしてしまう。これは偶然で、その人たちは単にお互い避けようとしているだけなのだけれども…。

こういふことが、昼間明るいところでも、考えや動きを合わせて、と意識することもなく、お互いを見つめ合っている間、テレパシーのように同じ動きや考えをしてしまう。

そんな風景が、なぜかふだんの生活の中にあることに気がついた。

互いに答えを求めて口に出したり話し合うわけでもなくお互いに承知する。

まるで心理ゲームのように、自然に生まれてきたコミュニケーション。

時にはパートナーと動きや考えが合わなくなって、慌てふためく。

逆に時には動きや考えを合わせないよう関係性を無視したり、曖昧な返事をしたり、心理的な攻撃をする。(創作メモより)

このイメージは彼らにもよく伝わったという手応えを感じ、彼ららしく、顔の表情で表現する場面なども取り込んだ作品に仕上がった。イギリスでの初演では、上演中に笑い声や拍手が響いたりして、スタンディング・オベーションで迎えられた。

ダイバージョンズへ『Unspoken Agreement』を振り付けて発表することができ、それなりの満足を感じたものの、“暗黙の了解”をテーマに彼らと共同で作業を進めているうちに、どうしても彼らにフィットしないイメージにぶつかるともあった。単純に動きとして、ドスドスと足音をたてて歩く、とか、すり足歩きなど、重心を低く置くような動きが彼らにはできない。重心は上へ上へと、胸や頭頂部へ上ってしまう。同じ理由で、正座も正座に見えない座り方になってしまう。彼らにはフィットしない、そんな日本的な動きも取り入れた“暗黙の了解”を表現したくて、イデビアン・クルーとして『暗黙の了解～後編～』という作品に取り組んだ。この作品では、畳を敷いたり、ちゃぶ台を使ったり、着物を着たり、という日本的なものも多く登場する。日本的なものへと還りたくなつたのではない。イギリス人たちとの共同作業を通して、日本らしいものを見直してみた。すると、日本人が日本らしいものに出会った時に、フィットする一方で、マッチしないことの面白さを、確かに感じ、作品づくりにつながったのである。

### 今も、これから…

ダイバージョンズと出会って感じたのは、彼らが自分たちのセンスや考えを基準に仕事をしているということ。僕を遠い日本に住む、海のものと山のものともつかない人物と思わずに、自分たちのセンスで面白いと感じ、振付家として招くことを考えた。そして外部から人を呼んで共同創作という機会を実践的につくることで、技術的なことだけではなく、センスや考えを、より幅広くより力強く、自分たちのものにしようとしているのだと思う。海外からカンパニーを招聘して公演を実施するだけでは、それは決して実現できないことだ。その大切さをわかっているから、僕が思う存分に振付の仕事ができるように、また、イデビアン・クルーのイギリス公演ができる限りまくいくように、彼らの持っているものを最大限に活かしていた。

僕は自分のことを、他のことは全然ダメで、ダンスの振付しかできない人間だと思っている。だから、ダンス作品の振付家として、創作する者として、彼らが自分たちのセンスを大切に、よりいい創作に向

けて新たなものに出会いたい、という姿勢に共感した。

もしこれからまた海外で仕事をするようになって、帰るときに“凱旋帰国”なんて言われたら、照れくさくて恥ずかしくなってしまうと思う。自分がそう言われても、すぐに剥がれるメッキのようなことだと思ってしまう。イギリスとかフランスとかのヨーロッパでは、一流の芸術活動がある、とかの印象を持ってしまふ人は多くて、確かに創造活動を取り巻く環境が日本よりもいいことを実感した。けれども、日本がそういう、たとえばヨーロッパのようになれればいいとは言わない。そういう発言は、メッキで飾り立てることと同じようなことだと思ふ。

日本人でも外国人でも、僕のダンスを自分の目で見て、何かに気づいたり発見したりして、その人の世界が広がったら嬉しいと思う。だから日本という国や文化へのこだわりではなく、僕自身も、自分の場所を大切に、自分の目で世界をみている。僕にはすごくシンプルなことだ。ダイバージョンズとの出会いを通して、そのシンプルなことに自信を持った。

これは僕だけではできないことだけれども、これからの創作活動も海外の人との交流も、そんなふうを実現していければと思っている。



撮影：青木 司/Tsukasa Aoki

### 井手茂太 (いで・しげひろ)

イデビアン・クルー主宰・振付家。1991年、イデビアン・クルーを結成。95年、ドイツ・ARENE '95に参加、『NO TITLE』で観客賞

第一位を獲得するとともにダンサーとしても注目を集める。以後『茶バシラ』(97年)、『包丁一本』(98年)、『不一致』(00年)、『フジムクト』(01年)などを発表。01年、英国・ウェールズを中心に活動するダンスカンパニー、ダイバージョンズ(Diversions)から振付を依頼され渡英。02年1月、同カンパニーのために創った作品『Unspoken Agreement』が英国で初演され、4月にその後編『IDEVIAN LIVE 5 five 暗黙の了解～後編～』を東京・森下スタジオで上演。同年5月から6月にかけてウェールズ7都市にて『不一致』ツアー実施。11月に行われたダイバージョンズ初来日公演にて『Unspoken Agreement』上演。また、昨年12月に世田谷パブリックシアターで上演された『くま割り人形』をはじめ、クラシックバレエの改編プロジェクトにも取り組む。さらに03年2月上演の宮本亜門演出『ファンタスティックス』、3月上演の松本修演出によるカフカの『アメリカ』再演など、演劇作品の振付も担当。ワークショップ多数実施。

### セゾンシアタープログラム

パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル・プライベート

「ネクスト・ネクスト3」

2002年12月21日 Cスタジオ

主催：パークタワー・アートプログラム

共催：セゾン文化財団

協賛：アサヒビール株式会社、NEC、トヨタ自動車株式会社

協力：STスポット、セッションハウス、DANCE BOX

制作協力：ハイウインド

今年度で、3回目となる年末恒例の若手ダンス・ショーケース「ネクスト・ネクスト3」。今回の参加アーティストは、松本佐織の美術作品とのコラボレーションで独特の心象世界を展開する岡本真理子、女性6名の新カンパニー〈BATIK〉を設立してエネルギッシュな踊りを見せる黒田育世、京都から参加の男女デュオ、砂連尾理+寺田みさこ、遠田誠、JOU たかぎまゆ、丸山武彦、康本雅子の5名によるユニット〈飛び入り家系〉の4組。この1年躍進した、注目のアーティストの新作上演もあって、あいにくの雨にもかかわらず森下スタジオは超満員。このシリーズ始めて以来の入場者を記録した。

過去2回に比べ、本ショーケースそのものの認知度が上がった為か、参加するアーティストの意識の変化が感じられた。今までは既成作品を“森下ヴァージョン”にリメイクした上演が始まったが、今回は4組中3組が新作を上演。作品の完成度にもこだわり、森下スタジオという空間における見せ方も上手くなってきているのではないかと、観客も同様で、期待度が高くなった分、終演後の感想もかなり辛口のものも散見された。今後、「ネクスト・ネクスト5」までを一区切りとして、公演を継続していく予定である。スタジオ公演としての位置づけの中で「パークタワー・ネクストダンス・フェスティバル」の選考会という役割も担い、若手アーティストの発掘に貢献出来る企画をしたい。



砂連尾理+寺田みさこ振付作品『ユラフ(森下ヴァージョン)』



岡本真理子構成・演出・振付作品『まはたきぐり』



黒田育世構成・演出・振付作品『SHOKU (short version)』



飛び入り家系振付作品『「ご飯、肉、肉、とんで野菜。」』

撮影(4点共)：  
斉藤巧一郎/Koichiro Saito

### viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第24号

2003年2月28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](mailto:foundation@saison.or.jp)