

◆目次

- ロレックスの「メンター&プロトジェ アートプログラム」について…………… 1
レベッカ・アーヴィン
- 誤解から理解へ—俳優教育でいま求められているもの…………… 5
川南 恵
- コンタクト・インプロビゼーションって何?を C.I.co.的視点から…………… 8
勝部ちこ

article—1

ロレックスの「メンター&プロトジェ アートプログラム」について

レベッカ・アーヴィン

芸術文化の領域でユニークな支援活動を展開している世界の機関・団体を紹介するシリーズの3回目。今回はロレックス株式会社(本社:スイス・ジュネーブ)が主催する「ロレックス賞」と「ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラム」の事務局長、レベッカ・アーヴィン氏に寄稿していただいた。(編集部)

はじめに

1905年に創立されたロレックス株式会社は、時計製造の分野において、他に類を見ないような実績を一世以上わたって築き上げてきました。その背景には、腕時計の開発を夢見ていた創業者のハンス・ウィルドルフの起業精神があり、これが創業以来、企業の牽引力となって受け継がれてきました。数々のすぐれた技術革新の歴史を築いてきた同社では、関わっているすべての活動において、豊かな才能と強い意志の育成に努めてきました。

今回ここでご紹介する「ロレックス メンター (mentor=師匠、指導者)&プロトジェ (protégé=弟子、生徒) アートプログラム」は、当社にとって初の大規模なフィランソロピープログラムですが、個人の才能や努力を支援する姿勢は、企業内で長年培ってきた伝統から生まれたものです。

舞台芸術界においてこれまでもロレックス社は、ヨーヨー・マ、キリ・テ・カナワ、プラシド・ドミンゴ、故イェフディ・メニューヒン、そしてベジャール・バレエ・ローザンヌといった数多くの芸術家と交流を続けてきました。

一方、フィランソロピーの広い世界に関していえば、現在高い評価を受けている「ロレックス賞」を通じて、個人による卓越した活動へのサポートに携わってきました。世界初の完全防水時計である「ロレックス オイスター」の誕生50周年を記念して1976年に設立された同賞では、人知を向上させ、科学、テクノロジー、探検活動、

環境保護、文化遺産保護の領域で革新的な業績を成し遂げた個人を支援しています。「ロレックス賞」と同様に、「ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラム」も、個人の豊かな才能に敬意を表し、奨励するプログラムです。

ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラム

ロレックスのメンター&プロトジェ アートプログラムは、将来性が期待される若手芸術家に、世界の巨匠と1年間にわたる共同作業の機会を提供するプログラムとして、舞踊、文学、音楽、映画、演劇、そして視覚芸術を対象としています。各分野における世界的に著名な芸術家が1年間にわたって若手芸術家と交流し、指導するという内容のプログラムです。

本プログラムは、芸術に対する企業の貢献活動の中で欠けている部分を補う目的で2002年に発足され、世界中のさまざまなジャンルの芸術家を支援している点がユニークです。

上述の通り、個人の才能を引き伸ばす育成活動で知られるロレックス社は、優れた芸術家との間にこれまでに培ってきたような交流関係を今後も継続しつつ、芸術界に有意義かつ恒久的な形で貢献しうるプログラムを数年間かけて計画してきました。その結果生まれた「ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラム」は、これから才能を最大限に発揮すると期待される新進芸術家を支援し、そのような個人の卓越した才能を奨励することを目的に創設されました。

2年おきに実施される本プログラムは、優秀な若手芸術家に、自分と同じジャンルで活躍している世界的な巨匠と1年間にわたって一緒に活動するという、かつてなかった機会を提供します。

このプログラムの特徴は、いくつもの芸術ジャンルにまたがって、国際的に、しかも長期にわたりシステムテックな形で(団体ではなく)個人を支援している点にあります。

ロレックス社のこのプログラムは、師弟制度を通じて一つの世代から次の世代に、ある芸術の伝統が受け継がれてゆくという由緒ある習慣—つまり、師匠と弟子との間の、昔ながらの緊密な交流—に倣ったもので、現在の芸術支援活動では他に類を見ない方法です。

新たな才能を発掘し、才能あふれる若手芸術家に、現代の巨匠と長期にわたって交流が図れる機会を提供することにより、ロレックス社は「時間」—学ぶ時間、創る時間、そして成長する時間—という貴重な贈り物をしているのです。



メンターを選出し、プログラムについてロレックス社にアドバイスを提供する国際的なアドバイザー・ボード photo: © Rolex/Didier Jordan

現代の偉大なる芸術家たち

ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラムは、第1期目のメンターとプロトジェ各5名による活動とともに、2002年6月に正式に始まりました。初回に参加したメンターは次の傑出した芸術家たちです：ウィリアム・フォーサイス（舞踊）、トニ・モリソン（文学）、サー・コリン・デイヴィス（音楽）、ロバート・ウィルソン（演劇）、そしてアルヴァロ・シエザ（視覚芸術/建築）。彼らのプロトジェとの共同作業は2003年6月まで続きました。

本稿を執筆している現在、2004年半ばに開始され、2005年6月に終了予定の第2期プログラムに入っています。今回メンターを務めているのは、勅使川原三郎（舞踊）、ミラ・ナイール（映画/なお映画は、今回より新たに加わったジャンルです）、マリオ・バルガス＝リヨサ（文学）、ジェシー・ノーマン（音楽）、サー・ピーター・ホール（演劇）、デイビッド・ホックニー（視覚芸術）です。

メンターの選定では、その人物の人格がメンターに相応しいかどうかについて慎重に検討されます。偉大なる芸術家なら誰でも優れた、影響力のあるメンターになれるとは限りません。このような理由からロレックス社では、本プログラムへの参加に関する選定基準を設けています。メンターに選ばれるのは、疑う余地のない高度な芸術性を有し、これまでに成し遂げてきた活動がすでに不朽のものであると認められている人でなければなりません。しかも、面倒見がよく、考えが理路整然としていて、教え方が上手く、プロとして一人前になると頑張っている若い芸術家を助けたいと思う純粋な心の持ち主でなければなりません。そして最も大事なものは、自分の芸術様式をきちんと後世に伝えようという情熱を持っていることです。

メンター（師匠）の選出方法 — アドバイザリー・ボードについて

メンター&プロトジェのプログラムでは、2年間にわたるサイクルごとに、芸術界で最も影響力のある数人を含むアドバイザー・ボード（諮問委員会）が、メンターの選出について協力をし、さらにプログラムの運営について助言をしてくれています。自身が世界的に著名な芸術家である場合もあれば、そうした芸術家と密接なつながりを持つキュレーター、研究者、出版関係者など、芸術界で高い評価を受けている人物がアドバイザー・ボードのメンバーとなっています。ロレックス株式会社の最高経営責任者（CEO）であ

るパトリック・ハイニガーが、この国際的な委員会の常任議長を務めています。構成メンバーは通常2年おきに入れ替わりますが、以前のボードメンバーやメンターがその後のアドバイザー・ボードに加わることもあります。メンバーを務める12名前後の傑出した人物たちは、各サイクルの開始時に集い、メンターとして可能性のある候補者について協議します。そのうち数名のメンバーが、ロレックス社を代表する形でメンターの候補者として考えられる巨匠をスカウトするよう依頼されます。著名な人物で構成されるアドバイザー・ボードはさらに、本プログラムの信頼性、誠実さ、そして客観性を保証しています。

第1期目の場合、アドバイザーを務めたのは、舞踊家のピナ・バウシュ、トリシャ・ブラウン、森下洋子、シンシア・グレゴリー、作家のタハール・ベン・ジェルーン、ピーター・ケアリー、アリエル・ドルフマン、ヴォレ・ソイエンカ、アミタヴ・ゴシュ、視覚芸術の分野からはクリストとジャンヌ＝クロード、フランク・ゲーリー、アニッシュ・カプーア、エリザベス・マレー、ガブリエル・オロツコ、音楽家のチョーリャン・リン、サー・ネヴィル・マリナー、映画監督のカルロス・サウラでした。

プロトジェ（弟子）の選出方法 — 指名パネルについて

プロトジェの選定基準はメンターの方法と同じくらい高く設定しています。プロトジェとして想定されているのは、豊かな才能に恵まれ、さらに高度な技術をも持ち合わせているものの、その才能に見合った機会にまだ出会っていない若い芸術家たちです。学習意欲が旺盛な彼らは、巨匠と接することによって多くのことを得られます。このプログラムで選ばれるには、才能（非常にすぐれた芸術的能力）と、国際的に称賛される可能性の高い芸術家であること、このプログラムを必要としていること（まだ正当に評価されておらず、芸術家として成長する上で重要な時期にいること）、高いモチベーションがあり、自身の芸術に打ち込み、多くのことを学ぶ意欲があること、そして本プログラムに相応しく、かつメンターとの相性も良い、といった条件を満たしている人です。

プロトジェの選考にあたっては、ロレックス社ではまず各分野を代表する専門家で構成される国際的な指名パネルを設立し、世界中からプロトジェの候補者を探し出します。パネルのメンバーは、芸術家や大学教授、財団法人の理事長をはじめとする、芸術界との強いつながりを持つ人々です。公平さと公正さを保つために、これらの指名パネルのメンバーは匿名で活動し、ロレックス社および自分と同じパネルに参加する他の5名程度のメンバーのみに名前が明かされます。

選考過程では、各指名パネルのメンバーが定期的に連絡を取り合い、情報を交換し、候補者について議論を行います。プロトジェ候補者が選出されると、ロレックス社が各候補者と連絡を取り、パネルのメンバーが審査・選考を行うために必要となる詳細な書類や作品のサンプルなど、関連資料の提出を依頼します。各指名パネルは、それぞれの芸術分野から最終的に3～4名の候補者を推薦し、その内容がそれぞれのメンターに報告されます。

メンターは推薦された最終候補者と面接し、プロトジェを決定します。その後ロレックス社の支援を受けて、メンターとプロトジェは1年間にわたる冒険に乗り出すことになります。

様々な形の交流

メンターによってプロトジェが選考され次第、研修期間が始まります。ロレックス社では各メンターに年間最低30日間をプロトジェのために割くよう依頼していますが、実際にはメンターたちはそれ以上の時間と労力を提供しています。

その期間中、何が行われるのかはそれぞれのメンターとプロトジェ、そして芸術ジャンルの性格、およびメンターとプロトジェの関心や興味によってそれぞれ異なります。

例えばこれまでに行われている最初の2サイクルを振り返ると、最も緊密な交流が行われているのはダンスの研修で、メンターとプロトジェは毎日のように顔を合わせているようです。一方、文学や絵画といった、他の人との共同作業が行われず、単身での活動が中心となる芸術ジャンルでは、ディスカッションやメールでのやりとり、あるいは展覧会や公演を一緒に観に行き、芸術について対話を重ねるといった活動を軸にメンターとプロトジェとの間の交流が行われています。

1984年よりフランクフルトバレエ団の芸術監督を務め、第1期で舞踊のメンターを担当したウィリアム・フォーサイスは、チベット系中国人のダンサー、サン・ジジア(1973年生まれ)をプロトジェとして選びました。サン・ジジアは、プロトジェとしてフォーサイスのカンパニーに参加するために2002年に香港からフランクフルトに移り、同カンパニーのレパトリーを身につけ、のちにヨーロッパと南米をツアーした当時の新作『デクリエーション』の主要ダンサーとして出演しました。2003年に研修期間が終了した際、サン・ジジアはウィリアム・フォーサイスからの招待を受けてフランクフルトバレエ団のメンバーとなり、引き続きドイツに滞在し、現在は新設されたフォーサイス・カンパニーのメンバーとして活躍しています。

国際的に高い評価を受け、第1期で演劇のメンターを務めた舞台芸術家のロバート・ウィルソンは、プエノスアイレス出身の演出家・劇作家・俳優、フェデリコ・レオン(1975年生まれ)をプロトジェとして選びました。研修は2002年の夏、米・ニューヨーク州にあるウィルソンのウォーターミル・センターで開始され、その後ウィルソンが携わっていたいくつかのオペラや演劇公演の都合でパリ、ベルリン、ドイツのデュースブルクに移動しました。ウィルソンの仕事ぶりをレオンが間近で観察できる機会となったこの研修は、2003年6月にベルリンで上演されたレオンの新作『エル・アドレセンテ(若者)』の初演をウィルソンが観て、それに関するディスカッションを最後に完了しました。

現代の巨匠として世界的に知られている建築家のアルヴァロ・シーザは、ヨルダンのアンマン出身の建築家・画家、サヘル・アル=ヒヤリ(1964年生まれ)をプロトジェとして選びました。2002年と2003年に実施された研修では、数多くのミーティングが行われ、その過程から、建築の本質とその役割について、お互いに似たような考えを持っていることが段々明らかになりました。アル=ヒヤリは建築雑誌Architectural Recordで掲載された特集でトップの若手建築家の一人として紹介され、その結果クウェートシティのためのデザインコンペへの出品に招待されました。シーザからの励ましと鋭い批評眼によってアル=

ヒヤリが綿密に考えた設計案は見事受賞作品となりました。

以上の事例から見ても分かる通り、メンターとプロトジェの関係は、単なる教育の機会とは異なります。プロトジェたちがメンターから吸収するのは、偉大な芸術家になるための無形の要素です。一方メンターからは、この共同作業が自分たちにとっても有益で、多くのことを学ぶことができたという言葉をいただいています。

効果の拡大

実際の研修の機会と、世界的な巨匠が身近で頼りになる相談相手になるといった恩恵以外にも、プロトジェたちはロレックス社のプログラムを通して、いくつかの特典が得られます。

まず最初に、どのプロトジェも研修年度中に25,000ドルの給付金と、さらに旅費と生活費が支給されます。

次に、研修の様子を記録として残すためにロレックス社ではライターと写真家、映像作家にその業務を委託し、彼らに協力するようメンターとプロトジェに依頼します。一方、ロレックス社側では、記録作業が研修の妨げや芸術家たちのプライバシーを侵害しないことを保証します。

さらに研修期間の終了時には、メンターとプロトジェたちを称える公開記念イベントがロレックス社の主催で行われます。第1期の場合、特別な晩餐会が2003年11月にニューヨークのリンカーンセンターで開催されました。短い映像作品やスピーチを通じて、プロトジェたちは本プログラムが自分たちの生き方にどのような変化を及ぼしたのかについて報告しました。

記念イベントの後、各プロトジェはショーケース的な公演または展覧会の開催を奨励され、必要経費の一部をロレックス社が助成します。この場合、プロトジェは公演または展覧会、イベントに関する企画案を提出し、実現性が高いと認められればロレックス社から25,000ドルを上限とする追加支援を受けられます。

その最初のショーケース事業は、2004年1月22日にフランクフルトのポッケンハイマー・デポで行われた、舞踊のプロトジェであるサン・ジジアによる新作の初演でした。

以上のように、ロレックス社では研修期間終了後も、プロトジェたちのために本プログラムの効果をできるだけ拡大してゆく工夫を行っています。ロレックス社が製作する刊行物やドキュメンタリー・フィルム、ウェブサイト(www.rolexmentorprotege.com)以外にも、本プログラムやプロトジェたちに関するメディアでの報道はこの若い芸術家たちの露出をさらに高め、彼らを世界中で紹介するのに役立っています。こうした要素も彼らのキャリアへの支援につながっています。



第1期目に参加した振付家のウィリアム・フォーサイス(手前左)とチベット系中国人ダンサーのサン・ジジア
photo: © Rolex/Marc Vanappelghem



本プログラムの最初の演劇メンターを務めたロバート・ウィルソン(右)とアルゼンチン出身のフェデリコ・レオン
photo: © Rolex/Marc Vanappelghem



第1期目の視覚芸術メンターのアルヴァロ・シーザ(右)とヨルダンの若手芸術家のサヘル・アル=ヒヤリ photo: © Rolex/Tomas Bertelsen



現在進行中の第2期目での日本の振付家・勅使川原三郎(左)と、本プログラム最年少のプロトジェとなったエチオピアのダンサー、ジュナイド・ジェマル=センディ photo: © Rolex/Marc Vanappelghem

文化やジャンルを越えて交流する芸術家たち

当初よりロレックス社は、このメンター&プロトジェ アートプログラムがひとつのジャンルではなく、芸術全般を対象とし、異なる芸術ジャンル間での交流を促進するのに役立たせたいと考えていました。そして何よりもロレックス社としては、これが世界的な拡がりを持ったプログラムとなるよう願っていました。

異文化間交流で最も興味深い例の一つが、日本におけるコンテンポラリーダンスの振付家の第一人者であり、現在行われている第2期の舞踊メンターである勅使川原三郎と、最年少のプロトジェとなったエチオピア出身の21歳のダンサー、ジュナイド・ジェマル=センディとの共同作業です。ジュナイドは8年前、アジスアババにある貧しい子供たちのための独創的なダンストレーニングプログラムに参加したことがきっかけでダンスを始めました。まだ若いにもかかわらず、彼はすでに振付家として、またダンス指導者として活動し、エチオピアにおけるコンテンポラリーダンス普及のための中心的人物となっています。プロトジェとして選ばれたジュナイドは、これまでにフランス、イタリア、イギリス、そして日本で自分のメンターと共に時間を過ごし、2005年2月には勅使川原三郎の最新作として東京の新旧立劇場で上演された『KAZAHANA/風花』に出演し、日本の観客の前で踊りました。文化的なバックグラウンドが大きく異なる二人ですが、お互いに舞台セッティングや照明、音楽とが一体となった「グローバル」な作品を創るという共通の目標を持っています。

コンテンポラリーダンスの紹介が始まったばかりのエチオピアに住むジュナイドは、勅使川原三郎との活動が自身の芸術家としてのビジョンを拓ける貴重な機会であることを強く意識しています。本プログラムへの参加により、ヨーロッパやアジアへの扉が開かれ、芸術家としてのキャリアが飛躍的に発展しています。「予想していたよりも多くのことを学んでいます。勅使川原さんと一緒に活動できることは、ぼくにとってとても大きなチャンスです」とジュナイドは語っています。

異ジャンル間での交流を活発にするために、ロレックス社は定期的に全ジャンルのプロトジェたちが一堂に会せる機会を設けています。自らのキャリアの形成段階にある若い時期に、芸術家たちがこうした異ジャンル間でのネットワークを拓げていくことは、将来の芸術界にとって必ずプラスになるとわれわれは信じています。

候補者の選出と最終決定までの長いプロセス

ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラムにおける候

補者の選出と最終決定までのプロセスでは、予想していなかったような副産物や、いい結果が多く生まれてきました。本プログラムにとって重要な部分であるこのプロセスについて、もう少し詳しく説明しましょう。

本プログラムの第2期に関していえば、選考過程は2003年1月から2004年3月まで行われました。プロトジェの候補者として、53ヶ国から合計154名の若手芸術家がノミネートされました。各ジャンルの指名パネルは、個別にいくつかの場所で会議を開き、その結果16ヶ国からの21名を最終選考の候補者として絞りました。

21名の最終候補者は、第2期のメンター6名と面談を行いました。その結果、次の6名がプロトジェとして選ばれました:アディティヤ・アサラット(映画/32歳/タイ)、ラウラ・フット=ニュートン(演劇/36歳/南アフリカ)、アントニオ・ガルシア=アンヘル(文学/31歳/コロンビア)、ジュナイド・ジェマル=センディ(舞踊/21歳/エチオピア)、スーザン・ブラッツ(音楽/31歳/カナダ)、マティアス・ヴァイシャー(視覚芸術/30歳/ドイツ)。

一方、選ばれなかった148名の芸術家は、本プログラムに候補者として指名されたことにより、色々な形で恩恵を受けています。第一に、候補として選ばれたこと自体、若い芸術家にとって誇りとなり、誰かが自分の作品に注目してくれたという事実が明らかになることで大きな自信につながります。また、候補として選ばれた芸術家たちは、これまでの作品や活動を紹介する資料を作成・提出することになっていますが、いままでにこうした活動歴や作品集を用意したことのない芸術家が多く、この点でも有意義な機会だと言えます。さらに、何人かの候補者——とりわけ舞台芸術分野の芸術家たち——は、指名パネルの後押しもあって、仕事の依頼が入るようになったり、あるいはアーツアドミニストレーターの注目を集めるようになったりしています。

これ以外にも、プロトジェの最終選考に残ったものの、結果的に選ばれなかった芸術家たちにはそれぞれ5,000ドルという小額の給付金と、そして勿論メンターに直接会う機会が与えられます。

無限に広がる新しい方向性

ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラムの将来について考える場合、新しい芸術分野への取り組みというのがひとつ検討課題です。

無限に広がる新しい方向性

例えば、本プログラムではこれまでにクラシック音楽のような、かなり伝統的なジャンルに力を入れてきました。これに対し、本プログラムとして、舞踊、映画、文学、音楽、演劇、視覚芸術におけるどのようなジャンルに今後焦点を合わせるべきか、という点が現在問われています。

お気付きの通り、本プログラムで支援している各ジャンルには、対象となりうるサブジャンルがいくつでもあります。舞踊と言っても、クラシックバレエから現代舞踊といった様々なジャンルや、色々な振付の技術・方法が含まれます。映画の分野では、監督やプロデューサー、脚本といった映画づくりに関連する職能がいくつ

もあります。文学でいえば、小説、戯曲、そして詩をはじめとするあらゆる形態が含まれます。また音楽ではクラシックやジャズ、即興、作曲、指揮まで多岐にわたります。演劇は演技、演出、舞台美術といった様々な活動に及び、視覚芸術では絵画、彫刻、写真、建築、さらにインスタレーションアートのような極めて現代的なものも含まれます。

本プログラムでは今後どのような方向性をとるべきなのでしょう？ ジャズやポピュラー音楽？ それとも作曲？ 劇作？ 写真？ ビデオアート？ 演技？

こうした議論について、ロレックス社ではアドバイザー・ボードのメンバーの知恵と経験に是非頼りたいと考えています。

圧倒的な反応

本プログラムで最も励みとなった要素のひとつが、プログラムを成功させようと自ら進んで時間を割き、知識を分かちあって参加してくれたアドバイザー・ボードや指名パネルのメンバーからの積極的なレスポンスです。

さらに、プロトジェたちにとって有益なのは言うまでもありませんが、恐らく一番反応してくれたのは、メンターたちかも知れません。

ロレックス社による本プログラムは、メンターたちの琴線に触れたようです。自らが生涯創りあげてきた世界を次の世代に手渡したいという、偉大なる芸術家たちが持つ崇高な目標に訴えるのかも知れません。メンターたち自身がこの点について実にうまく表現しています。彼らの言葉をご紹介します、本稿を終わりにしたいと思います。

「確かにわれわれには大きな責任があります」と勅使川原三郎は語っています。「私自身にとって、その責任を全うすること、すなわち自分の大切な経験から得た知識——とりわけごく基本的なことや、意識しようとしてもなかなか難しいこと——を若い世代に伝えるのは、とても大きな喜びなのです。」

また、現在演劇のメンターを務めている演出家のサー・ピーター・ホールは次のように話しています。「会計士にこのプログラムがいい企画だったかと訊けば、きっと無条件に『ノー』と言うだろうと思います。なにしろ具体的な成果物もなければ、誰が成功し、誰が失敗したのかもはっきりしないし、明確な時間割もありません。でも実はそこにこそ、ロレックス社の度胸の素晴らしさがあるのです。ロレックス社は多大なるリソースと資金を若い人たちに注いでいるのです。(略) 教師は生徒に何であれ、どうやるのかを教えようとしがちです。でもメンターは、自分がどうやってきたのかを示し、生徒に判断を任せます。」

音楽のメンターであるソプラノ歌手のジェシー・ノーマンは「若い芸術家には、経験豊かな先輩たちとアイデアを交換し、疑問をぶつける機会を持つことは必要不可欠だと思う」と語っています。

「この研修は、若い生徒に恩着せがましく教えるようなものではなく、ダイアログ、すなわち対話だと私は捉えています」と映画のメンターを務めるミラ・ナイール監督は自分の考えを紹介してく

れました。「確かに映画づくりに関して言えば、プロトジェのアディティヤ・アサラット君よりも私の方が長い経験があります。でもそんな私が、彼の作品からエネルギーをもらい、元気づけられたのです。これはヒエラルキーに基づく研修ではなく、ミーティング、つまり出会って、話し合いとして行われる研修なのです。私はインドの中でも、古代の伝統的な因習が色濃く残る世界の出身で、そこにはグル(導師)とシシャイア(弟子)の関係なども含まれています。まさか自分をグルとして考えようなどとは思いませんが、自分の持てる知識をすべて次の世代に伝える、という概念にはとても惹かれます。メンターに選ばれて本当に光栄です。」

(翻訳:編集部)



photo: © Rolex/Didier Jordan

レベッカ・アーヴィン (Rebecca Irvin)

ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラム、およびロレックス賞事務局長。1982年から91年まで通信社やラジオのフリーランスジャーナリストとしてジュネーブ、ロンドン、リスボンで活動。91年から93年までジュネーブに本部を置く赤十字国際委員会の広報部長を務めた。科学、探検活動、環境保護、文化財保護、テクノロジーの分野で斬新な活動を行っている人々やプロジェクトを支援する、企業としてはユニークな表彰プログラムである「ロレックス賞」の事務局長として93年にジュネーブにあるロレックス社に入社。2002年には同社代表取締役社長・CEOのパトリック・ハイニガーからの応援を受けて、芸術界における新たなフィランソピープログラム「ロレックス メンター&プロトジェ アートプログラム」を設立。ジュネーブにある事務局で現在15名のスタッフの力を借りながら、ロレックス賞とロレックス メンター&プロトジェ アートプログラムの両方におけるアドバイザー・ボードや指名パネルの編成とメンバーの選定、両プログラムの運営、さらに刊行物とウェブサイト、広告宣伝、イベントやメディアリレーションズを通じて、プログラム参加者や受賞者などのための世界的なパブリシティ活動など、全事業を統括。

article—2

誤解から理解へ ——俳優教育でいま求められているもの

川南 恵

はじめに

日本で活躍している俳優の皆さん、どうか気を悪くしないでいただきたい。

「日本の俳優って芝居が下手だ」

これが、私が俳優教育に携わることになった動機だから。

良い俳優とは

1993年晩秋、ロンドン留学より帰国した私は再び日本演劇界に関わるようになった。すでに仕事内容は舞台美術家からコーディネーター/プロデューサーへシフトしていた。そんな仕事の合間に見る芝居になかなか満足できなかった。戯曲も演出も美術も照明も悪くないのに、面白くない。ロンドンでもたくさんの芝居を見てきたけど、こんな印象は持たなかった。なぜだろう？ そうか、俳優だ。俳優が面白くないのだ。特に俳優の演技が。

私が一観客として芝居を見るときもっとも気になる点は「私を信じさせてくれるかどうか」である。ストレートプレイでも、ミュージカルでも、エンターテインメント系でも、お笑い系でも、舞台上で俳優がその役を「生きてくれるかどうか」で、その舞台の世界を信じる事が可能になる。

演技の技術というのは多種多彩で、表現形態によっては特定の方法を使って——インプロであるとか、メソッドであるとか——基礎が構成されていたりする。しかし、どのような方法をとっても最終的に到達すべきは「役としてその舞台に生きて、それを観客に信じさせられるかどうか」だと思う。

しかし、帰国後に日本で見た芝居の大半では、俳優の演技からはその世界を信じさせてもらえなかった。舞台上の俳優たちは自分のセリフを支えているその役の感情、感覚を瞬間瞬間にきちんとキャッチしていないように見えた。1人1人の役の心の動きが見えず、セリフで表現されていることが俳優の身体を通して、言葉となって発せられているとは見えなかった。

「私はもっと面白い芝居、もっと面白い俳優が見たい。リタイアして時間がたくさん出来たとき、日本の芝居がつまらなかつたらどうしよう。海外へ見に行く?」、そんなことが頭からはなれなくなり、俳優教育について何かできないだろうかと考え始めたのである。

関西演劇ワークショップ

ある仕事がかきかけで関西に赴いた際、この地域にとっても興味を持った。まだまだ海外とのコンタクトが少ない関西で私だからこそできる何かがあるかもしれない。また一旦東京を離れてみることによって俳優教育の可能性についての実験ができるかもしれない。そう思い立って1997年3月、兵庫県尼崎市に居を移した。転居しての2年間は劇場を中心に関西演劇界の動きを調査、また各地へ出向いて人脈作りに専念した。

当時すでにワークショップは東京を中心に流行り始めていたが「誰々のワークショップ」という講師名や劇団名を掲げたものが多かった。そのようなワークショップをいくつか見学させてもらったが、その内容は経験者のリフレッシュを目的としたもの、一般の方が演劇に親しんでもらうためのもの、特定の演出やスタイルを学ぶものが混在し、指導目的や受講対象が大雑把にくぐられたものがほとんどであった。また関西地域での開催は東京に比べるとまだ少なかった。

そこで私はヴォイス、ムーブメント、アレクサンダー・テクニーク、マスク、インプロヴィゼーション、テキスト分析などのスキル1つずつに焦点を当てた、俳優経験者対象の「関西演劇ワークショップ」を企画した。このワークショップは1999年より3年間に10回、会場は兵庫、大阪、京都、そして最後には東京で開催した。1年目はブリティッシュ・カウンシル、大和日英基金、グレートブリテン・ササカワ財団の、また2年目からは財団法人セゾン文化財団の助成金をいただいていた開催であった。

講師はロンドンよりRADA(ロイヤル・アカデミー・オブ・ドラマティック・アーツ)、LAMDA(ロンドン・アカデミー・オブ・ミュージック・アンド・ドラマティック・アーツ)、GSMD(ギルドホール・スクール・オブ・ミュージック・アンド・ドラマ)などの演劇学校やロイヤル・ナショナル・シアターの協力を得て、俳優指導のエキスパートを招



俳優指導者養成ゼミ2004(於:森下スタジオ)より 左:ムーブメント・ティーチャー 山中ゆうり 右:ヴォイス・ティーチャー 池内美奈子 photo: 平野愛/Ai Hirano

聘することができた。

ワークショップでは延べ241名が受講、内容についての反応も良く「経験者のリフレッシュ」としては充実したワークショップだった。しかし、この規模では「俳優の養成」にはならないという現実にもぶつかった。俳優の養成に必要な基礎トレーニングは長期間の「コンスタントな継続」なくしてはその成果が演技まで影響してこない。年に数回、長くて1週間のワークショップでは無理なのだ。また海外から講師を招聘しての1週間のワークショップ開催には最低100万円はかかる。「経験者のリフレッシュ」の場を提供するにしても、いつまでも海外から講師を招聘し続けることは経済的に不可能であった。

俳優指導者養成ゼミ

「経験者のリフレッシュ」と「俳優の養成」のどちらにも定期的な俳優教育の場を作るためには、日本人の指導者を捜さなければならぬ。しかし、現在の日本には専門の基礎トレーニングの指導者がほとんど存在しない。いないのであれば、養成するしかない。ここから「俳優指導者養成ゼミ」の構想が始まった。実際には個人レベルでは養成するシステムなど不可能であるから、まず将来指導者になれそうな人材を発掘することを目指そうとスタートした。

ゼミの講師はここ10年ほどの間に個人で、また文化庁在外研修などでロンドンに留学し、専門教育を受けてきた池内美奈子(ヴォイス)、山中ゆうり(ムーブメント)、木村早智(インプロ)を始め、フランスで学んだ穴澤万里子(演劇美学)、イタリアとアメリカで学んだ光瀬名瑠子(コメディ・デラルテとステージ・コンバット)という帰国子女組で構成した。関西演劇ワークショップとは目的が異なり、受講者を全国から募集するため、東京での開催だ。

2004年2月、ゼミ第1回のイントロダクション・コースの募集では、予想に反して「現役で指導をしている俳優、演出家」が多数受講を申し込んできた。まずは企画目的の「人材発掘」を優先したが、第2回目にはリフレッシュ・コースも併設し、現役指導者のブラッシュアップの機会を提供した。

2回のゼミの受講者は延べ42名、島根県や宮城県など遠方からの参加もあり、地域の俳優養成の切実な実態——十分なトレーニングを受けていない俳優の経験者が、自身の経験のみを支えに教える——もあきらかになった。この受講者から将来何人指導者が出てくるのか、また現役指導者がスキルアップできたのか、しばらく様子を見ないことには結果が出てこないのだが、指導者にも専門スキルが必要だというデモンストレーションにはなったと思う。

日本の俳優教育に於ける問題点

このように1999年～2001年「関西演劇ワークショップ」(10回開催)、2002年「関西演劇ワークショップアドヴァンス」(2回開催)、2004年「俳優指導者養成ゼミ」(2回開催)の事業を主催した。またコーディネーターとして2003年10月～2004年3月「我が国における演劇養成機関の在り方について」調査研究報告書作成、2004年8月新国立劇場主催「俳優養成サマーコース」など、6年間に15回の現場、約500時間、延べ350人の俳優教育のワークショップ・カリキュラムをプランした。実施中は全ての時間に立ち会い、その結果を分析・研究してきた。この実績をもとに俳優を育てるということを「俳優養成(新人の養成)」と「経験者のリフレッシュ」の2つに焦点をあてて述べてみたい。

1) 俳優養成

1. 「バランスのとれたカリキュラム」への誤認、科目の時間配分への誤解

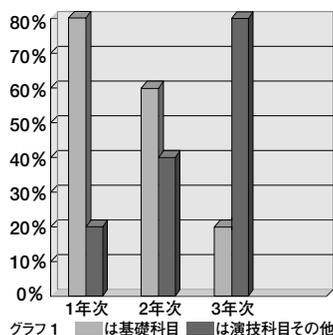
俳優の養成では「この科目は週1で学期何コマ」など指導者へ均等にコマを割り振った時間配分では十分な成果が上がらない。講師人数÷時間数など事務的な配分を重視して組まれることもあるようだが、そのように組まれたカリキュラムは、俳優の成長に必要なバランスの良さ、知識の吸収する段階を充分理解したものではない。

俳優にとって基礎トレーニングである声(ヴォイス)、身体(フィジカル/ムーブメント)の体得時間は、私たちが想像する以上に膨大な時間がかかる。たとえば俳優経験者対象の「俳優指導者養成ゼミ2004」では最初の5日間、4.5時間ずつ声を身体のトレーニングを続けた。22.5時間を経てようやく受講生が「身体の変化が変化して、そしてそれが心地よい」状態を認識できるようになった。しかし、それはまだほんの「入り口」でしかない。しかも彼らは経験者であるから、その感覚の変化を自分で意識できる能力をすでに持っている。それら素地のない新人の教育ではそれ以上の時間がかかることは必定である。

ロンドンの演劇学校LAMDA俳優養成の3年フルタイムコースの1年次では、その授業時間の80%を基礎トレーニングに費やすといわれている。1日7時間の授業として週5日間、年間33週間で1155時間、この80%にあたる924時間が基礎科目の時間である。2年次では40%、ほぼ毎日公演の稽古と公演についやされる3年目でも20%、時間配分はシフトしつつもヴォイス、ムーブメントなどの基礎トレーニングは卒業まで続いていく。(グラフ1参照)

同じくRADAでも1年生1学期(約12週間)は声と身体の専門家を中心に指導が行われ、今後3年間の授業についていける「土台」を作り上げる。

アメリカのジュリアード・ドラマ部門の俳優養成は4年フルタイムコースである。「1年目はアンサンブルの探求、呼吸法、自己解放、身体調整などの基礎に力をおく。即興を多くやる。他に演劇史やマスクの基礎などもやる。最初の半



年ほどはシーンスタディなどテキストを使うものは行わない。積み重ねを大事にし、ひとつのことができなければ次へ進まない」(「我が国における演劇養成機関の在り方について」調査研究報告書/財団法人新国立劇場運営財団P105より抜粋)としている。

これまでの日本の俳優養成では、この基礎トレーニングの時間を十分に用意することが出来なかった。さらに基礎トレーニングとその先の公演稽古の間をきちんと繋いでいくべき時間(グラフ1の「2年次」の部分)をも置き去りにしてきたのである。予算がないことと、基礎トレーニングを的確に指導できる講師がほとんど存在していなかったこと、つまり誰が教えるかではなく「何をいつ教えるか」への理解不足がその背景にある。

2. 誰が教えるかではなく、「何を、いつ、何の目的で、教えるか」への理解不足

俳優養成の指導者とは誰であるべきか。演出家、俳優、劇作家、その他演劇創作の様々な職能をもった人々が関わることはもちろん必要である。しかし、もっとも重要なのは「誰が教える」のではなく「何を教えるのか」ということと、それを「いつ教えるのか」ということではないか。その上に選ばれた専門家が指導者となるべきではないか。俳優だから俳優を指導できる、とは限らない。演技を教えることは自分が演技できるからといって出来るものでは決してない。

たとえばインプロヴィゼーション(即興)だが、シアター・スポーツやインプロ・シアターというパフォーマンスの「1つのスタイル、ジャンル」として定着している。日本でもそのようなスタイルの劇団やグループが増えている。だが俳優養成の現場では、インプロは「1つの演技技術(スキル)」なのである。

海外の演劇学校でもインプロは基礎科目の中に必ず含まれる。テキストを使った即興もあるし、コメディ・デラルテ的な即興、マスクを使った即興、ディバイジングの手法を使っての即興、ムーブメントインプロなんていうものもある。また、エクササイズのためのゲームにも様々なインプロのテクニクが含まれている。このように、インプロというスキル1つをとってもその使い方は様々だ。インプロの指導者は何の目的で、どの段階で、どれを教えるか計画できなければならないし、それだけの技術を持っていなければならない。ヴォイスやムーブメントでも同様である。

私たちは「何を、いつ、何の目的で、教えるか」を充分検討しないまま、俳優養成の現場を運営しているのではないだろうか。

2) 経験者のリフレッシュ

「関西演劇ワークショップ」や「俳優指導者養成ゼミ」で受講者から「このような機会がたくさん欲しい」との声を聞いた。小劇場出身の俳優たちは数年間舞台に立った後、俳優の演技というものが劇団内の稽古と舞台経験だけでやっていけるものではないことに気づく。また後進の指導や地域劇場などのアウトリーチ活動の指導など「指導者」としての仕事の依頼がある場合に、自分たちのやり方だけでは限界があることを知る。彼らは切実にスキルアップをしたいと望むが、現実にはそのようリフレッシュの場は限られている。経験者が必要な時に必要な技術を学べる場は作られてこなかった。また指導者には誰が適任か、どんなレッスンが必要なのかなども議論されてこなかった。

俳優教育において今後早急に取り組むべき課題

共通する課題は「時間」と「指導者」と「場所」の3つの点である。経験者のリフレッシュに関しては現在、日本劇団協議会、日本演出者協会、芸団協などの団体がおのおのその機会を提供しているが、これがもっと定期的に、つまり通年で開催されることが可能になれば状況は格段に良くなると思う。各団体が情報交換や役割分担など密に話し合い、さらにいくつか決まった会場でおこなうことができれば「アクターズ・センター」のような役割を果たすことが出来るのだ。

俳優養成に関しては数年の時間と「必要な科目を、必要な時間数だけ、必要なタイミングで入れていく」カリキュラムをプログラムできる体制を作る必要がある。俳優養成に効果の上がるカリキュラムとは、1つ1つの授業が相互に影響し合いながら進む、編み込むような構成が望ましい。各科目は必ず連動していくべきであり、大きなブロックでの授業編成が必要となる。時間もお金もかかるこの体制は民間の養成機関では限界があるが、2005年4月に開設される新国立劇場演劇研修所では可能だと思う。

指導者に関しては、現役の俳優や演出家から選抜された有望な人に公的な助成金を利用して留学してもらうことを提案する。海外で専門教育を受けて、帰国後は経験者のリフレッシュや俳優養成の現場の2つに関わってもらうことができないだろうか。

俳優養成元年

かつてロンドンより招聘した講師たちは、異なる演劇学校や劇場で活躍しているにもかかわらず、その指導内容の根底を支える知識、スキル、理念、目的が同質のものであった。RADAの校長ニック・バーター氏はこれを「Common Grammar 共通の文法」と呼んでいた。今後の俳優教育を考えると、私たちは海外を参考にしながらも、独自の「共通の文法」を作り出していかなければならない。

この文章を皆さんが目にする頃には新国立劇場演劇研修所の第1期生15名が決定しているだろう。日本では今まで誰もやったことのない3年間フルタイムの俳優養成機関の誕生である。今後は試行錯誤の連続だろうし、国内外の演劇関係者の助けが必要であろう。だがようやく、1つの場ができたのだ。ここからどんな俳優が育つのか。私たちの「共通の文法」はできるのか。それがわかるのはまだずっと先のこと、10年後、20年後である。



photo: 平野愛/Ai Hirano

川南 恵(かわみなみめぐみ)

舞台芸術コーディネーター/プロデューサー。
1960年鹿児島県生まれ。3才より神奈川県で育つ。
1988年武蔵野美術短期大学芸術デザイン科卒業後、舞台美術家のアシスタントを経て、1990年ロンドンのMotley Theatre Design CourseとWimbledon School of Art Theatre Design MAへ留学する。ロンドン滞在中はBACなどフリンジ(小劇場)を中心に7本の舞台美術をデザインする。1993年10月にロンドンから帰国後は東京で招聘公演や海外公演などのコーディネーターやフリーの制作として活動する。1997年4月関西に活動の拠点を移す。1998年1月ネットワークユニットDuoを設立。「関西演劇ワークショップ」「俳優指導者養成ゼミ」を始め、舞台芸術の環境整備や人材育成の企画プロデュース、コンサルティング、劇団の運営指導や舞台関係者のアーツ・マネジメントを行っている。2000年11月より京都在。2002年4月～2005年3月まで新国立劇場研修事業専門委員会演劇部門委員。2005年4月以降は東京と京都を往復して俳優養成カリキュラム・プランナーの活動が中心となる予定。

ネットワークユニットDuo
URL: <http://www.unit-duo.net/>

CONTACT・インプロビゼーション って何? を C.I.co. 的視点から

勝部ちこ

そもそもCONTACT・インプロビゼーション(CI)とは何か

こういう書き出しで始めなければいけない時代は早く終わらせようと活動していても、日進月歩とは行かない。それでも愛好者は確実に増えてきている。そして、CIの定義もそろそろC.I.co.流を加えても良い気がするので……

一般的には「触れ合うことから始まるダンス」、「他者との関係性(=CONTACT)の中で、即興(=インプロビゼーション)生み出していくダンス」、「言葉を用いずに行う、身体的コミュニケーションの極み」などと説明して来ているが、大きなポイントは、「他者との接触・関係性」と「即興」という二つの要素をともに持っていることである。また、ダンサーの役割は、かなり欲張りで、「各人が、振付・出演・構成・演出を兼ね、その場で瞬時に創作すること」でなければならない。但し、演出も振付も、他人に直接的に命令は出来ないが、誘発することは出来る。

多分、これではあまり説明されていないので、

—二人の人間がいる。どちらも何も命令は受けていない。自然に動きたくなるまで動かなくても良い。しかし一旦動きが起きると、相手が自分の決定材料となり、自分の動きと気持ちが相手に影響する、という関係が生まれる。接触が起きる、そこには、感情と力学と信頼関係が存在する。いつ終わっても良い。—

これはCIの一側面である。実際に行われやすいのは、スコアやフレーム等と呼ばれるルールのようなものがあったり、時間が決められていたり、トレーニング的にテーマがあったり、パフォーマンスでは、見せる・見る、の関係があったり、様々である。デュエットの状態が考えられやすいが、「CONTACT」の定義により、ソロも、トリオもグループワークも起こりうる。「CONTACT」を他者との身体的接触と狭義で捉えるならば、接触する部分、接点では、接している二人がお互いに自分の情報を伝えることを容易にする場となり、重さを与え合い、そのことで動きが容易くなり、二人のどちらの意図でもない動きを引き起こし、共に動かされる状態も発生する。一方、広義の解釈をすると、他者との接触はなくても関係性・ルールなどが明確であり、引いて言えば、音や照明とのCONTACT、壁と、床と、椅子と、観客の反応とのCONTACT、とソロのCIも可能なわけである。つまりは「自分の外にある世界からの情報をより多く受け取り、選択し、身体で反応すること」と、捉えても良い。自身を決定する要素を外界に求めるが、あくまでも主体は自分であり意思を持って選び、判断する。そしてそれを相手に伝え、交感が始まる。

ここまで拡大・分解すると、もはや、CIは一つのダンスフォームや形式ではなく、全てのダンス、もしくは、あらゆる身体活動の根幹に、さりげなく、かつ強く、潜め持っていないければいけないもの、と考えて良いように思う。

CIの歴史を少しだけ

1972年にアメリカ人、スティーブ・パクストン氏が、時代の流れから新しいムーブメントを起こそうと、実験的に始めたのが、「コンタクト・インプロビゼーション」。上手いネーミングである。これを受けて立つ日本語が未だに見つからないのはとてももどかしい。彼は元気な男子大学生たちと一緒に、一見乱暴とも取れる身体優先の運動を起こした。即興であることは個人にゆだねられた自発性、自由を重んじることであり、地球という星にいることに感謝する自然に抗わない運動原理に則ること、但し、パートナーあつての自分である、という客観性を持つこと、など、当時はさぞ画期的であったと推測する。パクストン氏は合気道もやっていたというから、CIには、根本にそれと共通するところが見られる。気の流れ・気の利用、そしてそれが運動を容易にすること……。私が唯一パクストン氏を目標したのは、1987年のADF（アメリカン・ダンス・フェスティバル）のコンサートで、彼はソロを踊り、床の上を本当によく転がっていた。ところが当時の私は、CIにあまり興味は持っていなかったのである。残念。今一度、見てみたい。

アメリカで始まったCIは、すぐ、ヨーロッパにも広がり、今ではドイツやイタリア、イギリス等、欧州いたるところで盛んで、最近ではイスラエルも元気である。その他ではオーストラリアやカナダにも多くのインプロバイザーがいる。詳しいCIの歴史、変遷については『コンタクト・インプロビゼーション 交感する身体』（シンシア・J. ノヴァック著 立木燐子・菊池淳子訳 フィルムアート社刊）を推薦する。ぜひ一読願うことにしてここでは省略させていただく。

歴史的にも接触文化の乏しい日本では、発想からして身近に思えないダンスであるが、最近では興味を持つ人たちが増加の傾向にある。まずは、珍しさがウケたり、コンテンポラリーダンスの振付の中に応用する用途で注目されたりしている段階かも知れないが、明らかに無視は出来ない時代に来ている。

C.I.co. 誕生秘話

トライアングル・アーツ・プロジェクトに参加したナンシー・スターク・スミスのワークショップを受けていなければ、今日のC.I.co. は存在していなかったのだから、彼女の受入先となったセゾン文化財団が、産みの親・育ての親といっても過言ではない。ナンシーたちが発行する、季刊誌「コンタクト・クォーターリー」の巻末に、全国各地で活動するコンタクト・インプロバイザーの名簿がある。「せっかく私が日本に来たのだから、ちこ達、名前載せてよ。」とナンシーにそそのかされ、まだ何の活動もしていなかった私や、伊藤真喜子が、おこがましくも名を連ねてしまったのが運の尽き。いや、幸運の始まり。そこを頼りに、「旅行で行くのだけど、日本でCI出来るところはないかしら?」「出来れば泊めてよ」「ワークショップをしたいから世話して」くらいの勢いの問合せが、本当に少なくなかったのである。そういった問合せに、すぐに提供できる情報のなかった私たちは、半ば必然からC.I.co. を2000年春に設立した。

それ以前にも、アメリカでダンスの勉強をしている時に、欧米人



左上:ワークショップ(親子対象) 2002年1月島根県立美術館にて
左下:ダンス・インプロビゼーションフェスティバル東京 2004 パフォーマンス「Impermanent Settings」2004年4月30日青山円形劇場にて photo: 関健一/Kenichi Seki
上:ダニエル・レプコフ ワークショップ 2001年4月森下スタジオにて

が難なくこなせる「接触のある即興」ダンスに、私はとても苦手意識を持っていた。一人で踊る方がよっぽど気楽だし、思い通りに動ける、そう思いつつも、出来るようになりたい、と強く感じていた。日本に帰ってみると、意外にも先駆者は、ほとんど見当たらない。勉強会を開いたり、自分の経験を共有する人を増やす、といった目的に向かって少しずつ地盤を作ってきた。苦手意識は、持っておくものである。

C.I.co.のこれまでの歩み

2000年に活動を始めて、まず、京都の坂本公成氏・森裕子氏らと情報を交換し合いながら国内での普及活動(=一緒に踊る人を増やす作業)をした。年末の丸1日ワークショップ、合宿、定期的なワークショップなど、とにかく恒常的にCIができる環境を作ったかった。2001年に初めて海外からの講師を招聘し、ワークショップを開いた。CI第一世代のダニエル・レプコフ氏である。難解なワークショップであったが、この事は後に私の中で、非常に大きな意味を持つことになる。言葉で理解しやすいものと、しにくいものでは、普通は理解しやすいものが好まれる。彼のワークショップでは私たちが混乱し落とし入れる瞬間の連続だった。それは、彼の去った後、宿題となった。それを解く鍵は僅かに残った彼の動きのイメージのみである。しかし、答えは自分で見つけるもの、半年後・二年後にひょっこりやって来るかもしれないことを、彼は教えてくれた。とりわけ、CIのような形のないもの・うつろうものは、逆に頭での理解を適当におかないと危ないのである。頭の理解は身体での理解より随分早い。頭で理解してしまった瞬間に、身体は理解しようとするのを怠るかもしれないからだ。

その後、同じく第一世代に入る、レイ・チャン氏を2年連続して招聘し、ワークショップとパフォーマンスを行った。彼の物静かな存在は、よりその身体感覚を際立たせ、これまた、言葉より、実践、実践の繰り返し!彼の与えてくれた無言の時空間を埋めるかのように、私たちは必死に動いた。レプコフ氏同様、この第一世代の達人たちは、CIが、身体の活動であり、それを伝えたり、習得したりするのは、言葉によるものではないことを、新参者でせっかちの私

たちに示してくれた。日本人の傾向として、型を捉えるのは早くても、型のないものの習得は苦手である。二人のテダレは、その核心をグサリ、と突きたかったのかもしれない。

日本への輸入作業と同時に、海外での研修も課題の柱である。2002年には、ヨーロッパコンタクト・インプロビゼーション・ティーチャーズ会議 (ECITE) に参加した。主にヨーロッパで教える場にある人たちが100人くらい集まる1週間ほどの会議で、その年はスウェーデンで行われた。ワークショップ、レクチャー、ビデオ上映会、屋内外・劇場でのパフォーマンス、ディスカッション、スタディーラボ、夜通しのジャム、遠足、などメニューは数多く、且つ、その場でスケジュールや担当者を決定していくケースも多い。流石インプロの人たちの集まりである。勢いで、私と伊藤もワークショップを1回受け持ち、パフォーマンスにも参加した。

2002年からC.I.co.は、春に「ダンス・インプロビゼーションフェスティバル東京」を年1回開催している。主にワークショップとパフォーマンスを組んで海外からの講師招聘も小規模ながら継続して行っている。初回から連続してオランダのマイケル・シューマツハ氏を呼び、共に活動する場を持ってきた。彼は、フランクフルト・バレエ団にも在籍した経歴もあるが、現在はもっぱらインプロビゼーションの世界でその力を発揮している。彼の即興の理論はフォーサイスの流れもあって、科学的に身体を捉えつつ、一方で人間臭い魅力を持ちうる舞台芸術だ、と言うところにある。即興、即ち、その人そのものなのである。(2005年は4月18日～5月8日開催予定。)

「コンタクト・インプロビゼーションは、つまらない。」

これは、まんざら間違いではない。ひたすら床の上を人間同士が組み合ったまま転がったり、べたべたしたり、当事者だけが面白そうであって、見る側は、つまらない、と言う意見を私は否定できない。そのようなCIになる可能性も、実はとても高いので、だからこそ、どうすれば、空間を共有する人々、もしくはビデオなどで二次的にそれを体験する人々にも面白いものになるのかは、常に研究の対象・目標となるのである。

ここまで書いて、自分のCIに対する考え方が、偏っているのも分かる。世界的に見て、CIに興ずる人の多くは、CIを自分の為に行う身体的活動、と捉えるのだと思う。欧米の盛んな地域では毎週2～3日は、「ジャム」と称するCIのクラブのような場がある。そこに集うのは、勤め帰りの人たちが、舞台とは無縁の人たちも多い。一種のスポーツ感覚・社交場感覚で、人に会いに、汗をかきに集まっている。ところがまだ一般的に普及率の低い日本の現段階では、

CIが市民権を取るために、まずは、見ているだけでも楽しめるもの・舞台芸術にもなる可能性を持つもの、と提示する必要を担わされている気がするのである。だから、私は、「CIとパフォーマンス」をテーマに、最近はおっぱら舞台に乗せてがっているのだと思う。

「つまらない」という理由は、「危機感を失ったCI」になった時にあるかもしれない。危機感というのはただ単に身体的に危なっかしいことを歓迎するのではなく、心理的な、意識の問題で、一緒に踊る人たちの気持ちを揺さぶる事・半ば困ることを誘発する「仕掛け」を起こせるかどうか、だと思う。勿論、その「裏切り」は、強い信頼関係の取れた上で起こしうること、お互いを認め合っこそ心理的により高度な次元に放り出しあえるのである。そしてここで、見る人は何を見るか、の問題に入るのだが、観客の関心は、絶妙な身体のかなしや、アクロバティックなリフト技に驚かされたいだけでなく、パフォーマーが、如何なる意識を持ってその瞬間に存在するか、を見ることにもある。いや、それがなければ、5分で飽きて当然である。だから、心理的危機に直面したパフォーマーの意識を測りながら応援したり、自分ならどうするだろう、と考えたりしながら、ダンスが発生する現場と一緒にいる事を楽しんでもらえると良いと思う。

初めから面白いと保証されたものは、やがてすぐに飽きる。面白いものにするのが困難なCIは、その陥りやすい、「ただのゴロゴロ・ずっとゴロゴロ」を、如何に突破し、「自分に飽きず、人に飽きず、驚かせ続け、気が付けば観客も同じ次元にいて楽しんでいた」、という現象に持っていか、これが今、興味のあることである。

*ダンス・インプロビゼーションフェスティバル東京2005は、ワークショップ4月18日～22日、パフォーマンス5月7～8日の日程で開催予定。



photo: 鹿島聖子/Shoko Kashima

勝部ちこ (かつべ・ちこ)

ダンサー、インプロバイザー、振付家、C.I.co.代表。大阪出身。大学からモダンダンスを始め、卒業後、ニューヨーク留学。帰国後は、スウィング・リリーステクニック、フィジオボールなどのクラスの開講と、創作活動・自主公演に取り組んで来た。2000年春に日本のコンタクト・インプロビゼーション (CI) をトータルに元気にして行こうという主旨で、C.I.co. (シーアイシーオー) を発足。日本のCI界をリードしその普及と発展に努める。「ふれあう事から始まるダンス」としてCIの広く深い可能性を追求し、これまでに鳥根県立美術館、全国女子体育研究大会、水戸芸術館付属舞踊学校、クリエイティブ・ミュージック・フェスティバルでのワークショップ、パフォーマンスなどを行って来ている。また、2002年からは、「ダンス・インプロビゼーション・フェスティバル東京」を主催。2001～2003年セゾン文化財団の助成を受ける。
[http://www2.odn.ne.jp/c.i.co./](http://www2.odn.ne.jp/c.i.co/)

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第31号

2005年3月31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