

view point

セゾン文化財団ニュースレター No.

40

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

10 August 2007

◆目次

ダンスやめるつもりだったのに多くのみなさんにご支援いただいて今の僕ありますという僕の近況…………… ①

井手茂太

えんげき放浪記…………… ④

水沼 健

レジデンス・アーティスト・システム 私達の試み…………… ⑧

伊藤 孝

創造共同体—契約アーティストのいる劇場—…………… ⑩

加藤弓奈

article—①

ダンスやめるつもりだったのに 多くのみなさんにご支援いただいて 今の僕ありますという僕の近況

井手茂太 (イデビアン・クルー)

実は今回、セゾン文化財団からこの原稿の依頼をいただいて、同財団からイデビアン・クルーに1998～2000年度と03～05年度の2期計6年にわたり「芸術創造プログラム」による支援をいただいていたこと、初めて知りました。ごめんなさい。いえ、もちろん知っていましたけれど、あらためて「そういえば、そうでした」と頭で認識しました。でも、まさにその間、僕は遅まきながらも青春のまっただ中を突っ走っていた気がします。それもセゾンのおかげなのかな…と今さらながら思いますが、その6年間を中心に自分の活動や意識の変化を僕なりに振り返ってみたいと思います。

95年1月13日の金曜日。神楽坂のセッションハウスで、『イデビアン』という作品で産声を上げた「イデビアン・クルー」ですが、実は僕、その公演を最後にダンスをきっぱりやめるつもりでした。学生時代からすでに「イデビアン」としてカンパニー活動をし、僕自身もダンサーとしてバリバリ踊っていたわけですが、当時のメンバーと卒業公演みたいなつもりで記念に1回、パブリックな場所で大きくやらせてもらおう、そして、やめよう…。

セッションハウスには当時から、「シアター21・フェス」という、作品を発表したい若手に対して、会場を安く借りられる良心的な企画があります。チケット収入の一部を劇場使用料として納めれば、あとは自分たちの運営費に充てることができる。当時、「公演を運営する」なんてことは、僕たちは何も知りませんでした。自分たちで手書きのチラシをつくったり、チケットは1枚1枚ほとんど手売りでしたが、みんなで役割分担しながら、今でこそそういう制作的なことを見よう見まねでやりました。どこか文化祭のノリでしたが、会場に入りきれないほどの観客が集まってくれました。作品はそれまでの総集編みたいな感じで、あの狭い空間で黒のレオタードに白い紳士用パ

ントのモノトーンの衣装を着たメンバー約25人全員が登場。僕も思いつき彼らに振付をし、納得。よし、これで終わったな、と。

本格活動の始まり

しかし、事態はそれで収拾することなく、たまたまその公演を観に来てくれた人に、ドイツ・エアランゲンの「ARENA FES 95」というフェスティバルでこの作品をやってみないかと言われたんです。じゃあ、今度は卒業旅行だ、ということで自腹を切って公演に行ってきました。そして、帰ってきたらすぐ、新宿パークタワーホールから「ネクストダンス・フェスティバル」で3年間やってみないか、と誘われ…。あれ、僕、ダンスやめるつもりなのに、まだやめられない…そんな状況がずるずると続きました。

その後も地方でワークショップをやったり、プロデュース公演に振付で参加したり。そんな周囲の声のなかに「ねえ井手ちゃん、助成を受けたほうがいいんじゃない」と、いうのがあったんです。さらに、さすがに「文化祭」が「公演」、振付が「仕事」になってくると、いろいろと雑用が増えてくるので、「制作者」が欲しいという意識も生まれました。それが、セゾンのカンパニー支援の助成を受けるきっかけになりました。

カンパニー支援開始直前に初めて助成をいただいて実施した公演が、忘れもしない96年、新宿パークタワーホール3部作の第1弾としてやった『アンジョー』です。その当時、イデビアン・クルーは今よりも大所帯でしたから、ある程度広さのある稽古場を確保するのはたいへんでした。「ネクストダンス・フェスティバル」に選ばれたアーティストには、同イベントと協力関係にあったセゾンの森下スタジオが使えるだけでなく、晴海の大きな倉庫が稽古場として開放されました。大きなストープが一つあるだけのただ広い空間だったのですが、使いたいだけ使っていいよと。それまでは、公民館のような公共の施設を借りて限られた時間のなかで何とか稽古場をやりくりしていたのですが、どこも天井は低いし、「ダンスの稽古で使います」というと、じゃあ音楽をかけるときは低めにしてねとか、シューズ履かないでねとか、本当に窮屈でした。そこへ来てこの稽古場は、奥行きから天井の高さからすべてが大好きな空間で、晴海に通うのはちょっと遠かったけれど、イデビアン・クルーの作品づくりにおいて飛躍的な進歩でした。僕は稽古がない日もひっそりそこへ行って、一人で音楽をかけながら踊っていました。当時はビデオカメラを持っ



旗揚げ公演『イデビアン』より(1995年)



『ウソツキ』より(1998年)



『理不尽ベル』より(2003年)

ていませんでしたから、振付をつくるのにも自分でしっかり動いてみてはメモを取り、細かい動きの一つ一つをイラストに描き留めていました。もう自分のダンスでパラパラゲームが作れるぐらい(笑)。そういう創作の毎日が愉しくて仕方がなかった。

僕は振付家です

こうして僕は、パークタワーで97年に『茶バシラ』、98年に『ウソツキ』を発表し、その間、稽古場環境もひきつづき恵まれていました。最初のうちはそれでもお客さんは身内ばかりでしたが、徐々に知らない人もイデビアン・クルーのダンスを喜んでくれるようになってきてチケットも売れ、制作面でも事務的な仕事が何とか人に任せられるようになり、僕は創作に専念することができました。

いよいよ「やめられないモード」になっていった僕の転機は、英ウェールズにあるダンスカンパニー「ダイバージョンズ」に振付家として呼ばれ、創作から公演まで1年半にわたるプロジェクトを彼らとともに実現させたことです。まったく身体性の異なるイギリスのダンサーたちのもとに単身で乗り込んでいってからは、僕は振付家としての職業意識というのでしょうか、振付職人に徹しようという思いを強く持ちました(創作については、以前 viewpoint 第24号に書きました)。もう一つ彼らに学んだのは、カンパニー運営のシステム。きわめて組織的で、制作体制もきっちりしていて、それをイデビアンにも導入したいなと思ったのはその時です。

制作事務所の設立

ちょうどセゾンのカンパニー助成2期目を受けることになり、NPO法人として事務所を立ち上げました。イデビアン・クルーの公演制作、僕のマネジメント、カンパニーメンバーの個人活動サポートなどの事務的な仕事のほかに、メンバーも自分たちで作品づくりをし始めていたころだったので、井手だけでないイデビアン・クルーの活動をもっともっと発信していこうという目的で立ち上げました。専属の制作者とタグを組み、カンパニーの結束もかなり高まりました。昔からやりたいと思っていたことがたくさんたまっていた時期だったので、それを一つ一つ、勇気を持ってやろうという野心らしきものが芽生えました。

例えば、「理不尽ベル」(03年)という作品には、約30台のママチャリが舞台上を猛スピードでぐるぐる走り回るシーンが出てきますが、セレブな主婦が高級スーパーに向かうレッドカーペットの上をママチャリで疾走する画を見たいというところから発想しました。面白い面白くない、実現するしないにかかわらず、みんな思いつくことを話して、そうこうするうちに、それらがすべて「できる、やろうよ!」

という方向に進んでいったんです。

それまでは素舞台に身体一つで勝負していたダンスも、舞台美術や大道具をしっかりと使っていこうと、プランナーたちとの接点も増えました。やろうと思えばいつでもできていたんでしょうが、制作オフィス「days」を立ち上げて、ふいっと重い腰が持ち上がったような気分。そのぶん、現実的に物事を考えるようになり、イメージと現実のギャップに悩むことも多々ありましたが。「もうあともどりでできない」と腹をくくってひたすら前に進みました。その間、斉藤美音子が振付家として『ヒメゴとアジと』でデビューしたり、菅尾なぎさが「クリウイムバアニー」というユニットを立ち上げるなど、メンバーもそれぞれに積極的な活動を展開しました。斉藤が参加した『遊*ASOBU』(ジョセフ・ナジ振付)は多くの人に彼女を知っていただくよい機会だったと思います。長年同じ釜の飯を食ってきたメンバーとも、「お互い大人になったかもね」と語り合う昨今です(笑)。

演劇の仕事に学ぶこと

98年から、カンパニー以外の振付の仕事として、特に演劇という、自分のなかではまったくの未知の世界に飛び込むことになりました。最近こそ、多くの演劇作品に参加させていただく機会に恵まれています。以前まではテキストのある演劇というのは、自分の活動の範疇にない、ある意味自分とは一番遠いところにある舞台表現だと思っていました。

演劇での振付はどうやっているのか? それは、企業秘密です(笑)。ただ言えることは、演劇での振付の主導権というのは僕にあるのではなく、役者さんにあります。役者さん自身が自分たちの芝居をとおして、それぞれにヒントを見つけ、運んでくれます。僕は受けとめるだけです。作品にもよりますが、踊りはあくまで独立した「シーン」である必要はないと思っていますから、人の配置や移動といったスペイシングとしての振付が、芝居の中のドラマとさりげなく調和することで、ちょっとした化学反応が生まれれば大成功だと信じてやっています。

実は、それに気づいたのは、西田敏行さんが青年座で初演出を手がけられた『リセット』(99年)という作品に参加した時です。当時はまだ僕も肩に力が入りすぎているのかもしれませんが、役者さんに普通に振り付けていたら、くると1回ターンするだけでも難しい。「がんばります」「練習します」と言ってくれますが、そうではなく、役者さんがやりやすいような踊りを一緒につくっていきたいというのが根本にある。ですから、振付はプレーヤーを見てからつくるものだったんです。ターンの振りではなくしました。もちろん役者さんだからといって手抜きをすることはありません。プロのダン

サーには難しい振りが案外彼らには簡単だったりすることもあるんです。ズレでもいい、バラバラでもいい、その人なりでいい。踊りに対する発想の転換をして、自然に彼らの身体に入り込んでいくよう、プレーヤー自身が色をつけていけばいいんだと思います。役者さんからよく聞かれるのは、「井手さん、この踊りは何ていうんですか」という質問。「いやね、ちまたではコンテンポラリーダンスっていうんですけど、井手がやっているから、イデビアンでいいですよ」と言っています。

「助成期間終了後の不安」をはじめとする問題点

さて、助成期間6年について、近況を含め自分なりの思いを振り返ってきましたが、セゾン文化財団からの原稿依頼書にあったのは、イデビアン・クルーが最終年度の事業報告書に書いた「助成期間終了後の不安」をはじめとする問題点について書いてくださいということでした。

「さて、当助成も大きな支えとなって、広がりを持ちつつあるわたしたちの活動だが、助成期間が終了し、不満(むしろ不安と言う方が正確だが)を感じるのは、これからの活動についてである。わたしたちの活動の経済力はあまりにも弱い。その定義はともかく、大衆芸能的、商業的価値の追求を目指すべきなのか? という疑問も湧いてくる」

(2006年3月 イデビアン・クルー事業報告書より)

助成期間終了後の不安? そりゃあ不安ですよ。財政的な問題? そりゃあもう大変ですよ。その真相は? ご想像にお任せします。

今、僕が言えることは、ただ一つ。あくまでイデビアン・クルーの自主活動としては、ショービジネス的な要素はゼロに等しいものですから、今後の芸術方針は変わりません。あと、もうダンスをやめたいなどとは言いません(笑)。ただ、カンパニー助成をいただいている期間というのは、ある程度実験的なことをやらせていただけた学びの期間だったと思います。ダンス公演にはしばしば、ワークインプログレス公演や、ラボ公演といったような枠組みの発表会がありますが、自分たちはもう実験ばかりやってはいられない時期に来ていると思っています。確信的に発表できる作品をつくっていかねばならないと思う自分がいます。ひきつづきあらゆる助成を受けながら活動を続けることには変わりありませんが、助成が終了したからといって、カンパニーが恵まれていないかということ、逆にそうでもないかと思っています。

お金の出し方、もらい方にもいろいろとあると思いますが、最近思うのは、助成側も「作品をつくるという共通意識をもち、環境を共有してもらえないだろうか」ということです。ただ年度ごとにお金をいただいて、出来上がった公演を観に来て「へえ、こういうのつくったんですね」で終わりではなく、アーティストに新作プランを提案させ、プロポーザルの中身に対して、社会的ニーズに見合うと判断するならばその予算を提供する。助成側も作品づくりのイニシアティブをとり、中身に興味を持ち、作品の評価に見合う対価を計画的に創出してもらえるといいな、と思います。もちろん現在の助成のシステムに不満があるというわけではないし、もっと作品づくりに関わってもらおうといっても、いろいろな制限もあるでしょう。まったく

出来上がっていない作品を予測だけで信頼して支援をするのには不安もあると思います。ただ、「作品」と「才能」を育てるという目的のうえでは、こうした支援の方法も一つにあるのではないかと思うのです。実際は、お金がかかる作品ばかりではないわけですし、お互いのアイデアを持ち寄れば、逆に予算をかけずにいい作品が生まれる可能性もあるでしょう。

新作について

2007年9月に吉祥寺シアターで発表する作品はズバリ、『政治的』です。僕の主張とは関係ありません(笑)。これは、イデビアン・クルーの自主作品20作目となる記念の公演になりそうです。イメージは会議室の中。なかなか終わらないビジネスミーティング。平社員と上役の攻防。上司に気をつかっては抜け道の見つけられないビジネスパーソンにおかれた状況が、端から見ていると何とともどかしい。イライラはつり、言葉が伝わらないぶん、「アセリが身体に出てしまう」。終わらない会議の原因は、ある「政治的」ワナにはまっていたから…。僕の周りでもそういうふうな物事が動いているのかもしれない、そのオチはわかりません。イデビアンらしくない、ひたすら振付け、ひたすら踊り、振り尽くしたい、踊り続けたい、という今の僕たちの姿をぜひ観にきてください。



photo: 青木 司

井手茂太 (いで・しげひろ)

振付家、ダンスカンパニー「イデビアン・クルー」主宰。人がつい「してしまう」動きや行動を取り出し、ダンサー/出演者の個性を活かしたユニークな振付で注目される。カンパニー活動のほか、英国のダンスカンパニー「ダイバージョンズ」への振付や、現代美術家ら異ジャンルのアーティストとのコラボレーションも多い。近年は「劇団ダンダンブエノ」への振付・演出など、演劇作品への振付をはじめとしたダンス界以外の活動の評価も高い。「AMERIKA」(演出・松本修)への振付で第11回読売演劇大賞優秀スタッフ賞を受賞。
<http://www.idevian.com/>

えんげき放浪記

水沼 健

セゾン文化財団では、2005年度から「サバティカル」と銘打った、第一線で活躍してきたアーティストや専門家に海外でリフレッシュしてもらうことを目的としているプログラムを行っている。同プログラムの対象者は、何かをする義務は一切なく、異文化の中でゆったりと自分のキャリアを見つめなおし、今後の活動に思いを馳せる機会にしてもらえればと考えている。初年度の対象者だった振付家・ダンサーの伊藤キムに続いて、第二回目の旅人は演出家・俳優の水沼健氏。海外3ヶ国での旅について報告していただいた。(編集部)

応募要項にはとらえず、海外舞台芸術環境の視察と書いてみた。もちろん嘘を書いたわけではないが本音はとにかくただただ演劇、舞台芸術作品を見るだけの一定期間というものを持ちたかった。俳優として、というよりむしろ演出家として舞台芸術作品を見るのは大変重要なことだと思っているが、諸事情により希望どおりに見ることがなかなかかなわないことも多く、残念に思っていた。また、ここ3、4年ほど、休みなく作品を作る時期が続き、稽古場に向かう気持ちに以前ほどのフレッシュさがなくなっていた。とにかく一息つきたかった。2006年度、私は二、三の不確定な仕事があるだけで、ほっかり予定は空いていた。おまけに海外にはほとんどいったことがない。いま整理して考えると実に条件がそろっている、申し込まないほうがおかしいぐらいだ。しかし行動力に関しては、なににつけても遅きこと牛歩の如しで、本来出不精の自分にしては、思い切った応募であったことを正直に記しておかなければならない。

京都にて考えたこと。

がんらい周到な準備ができない性格であるためパスポートを取ったり、最初の何泊かのホテルを取ったりした以外に取り立て何も準備しなかった。私がいまだに(今年40歳)うだつがあがらない理由はこの辺りにあると思われる。言葉のわからない海外を選ぶことについてはあまり迷わなかった。見たこともないようなものが見たかったのだ。いつも芝居を作るとき、見たこともないようなものを作る、という意気込みからはじめる。それは途中であえなく暗礁に乗り上げてしまうのだとしても、創作者として最低備えるべき良心ではないかと思う。そして今後とも、見たこともないようなものを作るという意志を持ち続けるためには、どのようなものが見たこともないものであるか知る必要がある。そのようなものに会えたら海外に行くほうが、よりその率を高くもてるのではないかと考えたのだ。それと、言葉のわからない人にも理解できる、少なくともなんとなく何が起きているのか分かる芝居を作る、というもうひとつの演出をするおり、大切にしている自分のテーマは、民族の流動的な海外でよりはっきり意識されているはずであり、言葉を知らなくても、楽しめるはずであるとの予断もあった。それともうひとつ、自分の作品を将来、海外に持っていくという自分の計画のための準備として、どのようなものが作品化され、どのような人たちがそれを見

ているのか、ということを知る必要があると考えたからだ。そんな思いは持ちつつも、全体としてはたいした計画も立てず、「サバティカル」のプログラムに休暇・充電とあるのだから堂々と休暇してこようといったような気持ちで出発した。訪れる地域として選んだのはベルリン、ニューヨーク、そしてインドネシアのジャカルタの三都市である。自治体による手厚い助成のあるベルリン、商業主義の都ニューヨーク、そして伝統的な民族演劇と現代芸術の融合が期待できるインドネシアという性格のちがう三都市を訪れ、なるべく観劇する作品を多様なものにしようと思った。

ベルリンにて考えたこと。

ベルリンには2006年の5月3日から6月10日にかけて約40日滞在した。これは毎年ベルリンで行われるテアタートレップフェン(以下tt)という演劇祭の時期にあわせたものであり、ttで行われる舞台作品は全部見るつもりであった。日本を発つ直前にttの芝居はもうチケットが取れないという嬉しくない情報を得たがあまり気にしなかった。フランクフルトで一泊し、翌日ベルリンに入った。少しばかり街を徘徊していると、Sバーン(市内電車)のフリードリッヒストラッセ駅の構内にtt06(テアタートレップフェン06)を宣伝する巨大な吊り物が入った。よく見ると街中のいたるところでtt06を宣伝する媒体に出会う。私の住んでいる京都のみならず関西圏では演劇祭の宣伝媒体が街中にあふれていることなど考えられないことだ。早速ベルリンに来た嬉しさがあふれてくる。ベルリンに来て二日目には部屋を貸してくれるという鈴木広夢さんという日本人にも出会え、彼や、文化庁新進芸術家海外留学制度を受けてベルリンに滞在している森尾舞さんや瀬瀬美幸さんらに演劇鑑賞のための情報をえて、とても気持ちよく滞在することができ、彼らを通じてたくさんのドイツ人と知り合え、話ができたことは望外の喜びとなった(彼らは私のためにさよなら焼肉パーティを催してくれた)。

さて、肝心の舞台芸術鑑賞についてであるが、前述した演劇祭は情報のとおり厳しい状況にもかかわらず9作品(全10作品であったが、俳優の体調不良により中止になったThomas Ostermeier演出の『ヘッダ・ガブラー』が中止になった)中6作品を見ることができたのは幸運だったといえると思う。何よりも演劇祭と銘打つだけの祝祭性あふれた雰囲気包まれた主催会場でワイングラス片手に開



ベルリンのテアタートレップフェン主催会場

ベルリン		作品	カンパニー	演出家	劇場
2006					
5月	5 fri				
	6 sat	1 Macbeth	Dusseldorfer Schauspielhaus	Jurgen Gosch	Haus der Berliner Festspiele
	7 sun				
	8 mon				
	9 tue	2 Philoktet	Volksbuhne		Volksbuhne
	10 wed	3 iwanow	Volksbuhne	Dimiter Gotscheff	Volksbuhne
	11 thu	4 Maurice-Bejart-Ballettabend	tokyo ballet	Maurice Bejart	StaatsOper
	12 fri				
	13 sat	5 Die Mutter	Berliner Ensemble		Berliner Ensemble
	14 sun	6 Three Atmospheric Studies	TheForsythe Company	William Forsythe	Haus der Berliner Festspiele
	15 mon	7 Die Farbe Rot	Berliner Ensemble		Berliner Ensemble
	16 tue	8 Platonow	Schauspiel Stuttgart	Karin Henkel	Haus der Berliner Festspiele
	17 wed				
	18 thu	9 Der Kick	Maxim Gorki Theater/Theater Basel	Andres Veiel	Gewerbehof in der Konigstadt
	19 fri	10 Norma	StaatsOper	Alfred Eschwe	StaatsOper
	20 sat	11 Das Grosse Fressen	Volksbuhne	Dimiter Gotscheff	Volksbuhne
	21 sun	12 Drei Schwestern	Schauspielhannover	Jurgen Gosch	Haus der Berliner Festspiele
	22 mon	13 Volpone	Deutsches Theater	Dimiter Gotscheff	Deutsches Theater
	23 tue				
	24 wed	14 Mann Ist Mann	Berliner Ensemble		Berliner Ensemble
	25 thu	15 Marathon	Maxim Gorki Theater	Joachim Meyerhoff	Maxim Gorki Theater
	26 fri				
	27 sat	16 La Traviata	StaatsOper	Paolo Arrivabeni	StaatsOper
	28 sun				
	29 mon	17 Nora	Schaubuhne	Thomas Ostermeier	Schaubuhne
	30 tue	18 berlin biennale	—	—	auguststrasse
	31 wed	19 Fussballspieler und Indianer	Melchior Vischer	Melchior Vischer	Ballhaus Ost
6月	1 thu	20 Warten auf Godot	Berliner Ensemble		Berliner Ensemble
	2 fri	21 When an egg cracks... 他		Yui Kawaguchi 他	Dock11
	3 sat	22 haus/home	Post theater	Kazue Ikeda	St.Elisabethskirche
	4 sun	23 Basic Dance	Paz Rojo/Cristian Duarte	Paz Rojo/Cristian Duarte	Sophiensaele
	5 mon	24 The Exact Position of Thinkings	Nicole Beutler	Nicole Beutler	Sophiensaele
	6 tue				
	7 wed	25 Arena Conta Danton	Cia.livreTeatro S.Paulo	Cibele Forjaz	HAU2
	8 thu				
	9 fri	26 Der Idiot	Volksbuhne	Frank Castorf	Volksbuhne

演時間を待つという華やかな人たちは普段何をしている人たちなのだろう、と考えた。もちろん舞台表現活動の関係者が多くを占めるのだろうけれども、それとはちがう種類の、なんというカリラックスした雰囲気がある。何に近いかというとすぐには思いつかない。そういえばベルリンの市内を走っている電車はいつ乗っても空いている。少なくとも人口350万を抱える巨大都市の市内幹線がいつも空いているというのは日本では考えられない。そのうえ、スーツを着た人をほとんど見ない、というか平日の昼間の公園に犬や子供をつれてのんびりしている大人の数の多さはどうだろう？この都市の労働者はどのような労働形態を持っているのだろうか？ベルリンに滞在している人にそのあたりのことを聞くとみんな一様に「季節がいいからですよ」というが、どうもそれだけでは納得がいかないこののんびりとした日曜日に似た雰囲気がある。この雰囲気、ある種のゆるさというのはベルリンに対する私の印象の最も特徴的なものとなった。これは舞台芸術作品にも当てはまる。コンセプトのはっきりした作品が目立つ反面、どの作品にもほぼ共通するゆるさがたがよっている。俳優が自立している、というのがその原因としてあるように感じた。俳優が自身のモーメントに正直に演じており、芝居全体に対して能動的に演技を行っている。それによって、先ほどゆるさという言葉をつかったけれども、遊んでいるような現在性を与え、親しさを加えていると感じた。それは日本でみる情緒的なゆるさではなく、叙事的なゆるさ、屹立したゆるさではないかと思う。

ベルリンでは26本の舞台作品を見た。印象的なものをあげると“Macbeth”および“Drei Schwestern”(ともにJurgen Gosch演出)、“Iwanow”(Dimiter Gotscheff演出)、“Three Atmospheric

Studies”(William Forsythe演出)、以上がtt参加作品。ほかに“Marathon”(Joachim Meyerhoff演出)、“Arena Conta Danton”(HAUのブラジル作品週間での上演作品、Cibele Forjaz演出)、ttでは見られなかったThomas Ostermeier演出作品の“Nora”などである。劇場に関していうとどれも印象的で、人間的な建物であった。子供の頃持っていた退廃し、共産圏にかこまれて先鋭化した街というベルリンの印象とはどこもかしこも少しちがう印象だった。唯一、タヘレスというベルリンの壁崩壊時に芸術家が不法占拠したというビルがあって、それはたしかに当時に惚ぼせる趣があり、子供の頃のベルリンの印象に近いものがありうれしかったが、入ってみると、壁じゅうのおどろおどろしい落書きとは違って変わってどのアトリエでも感じのいい人に出迎えられた。

さて、ベルリンでは日本で見る芝居のチラシというものがなく、劇場ごとにその月の番組を書いたプログラムがおいてあり、これを重要な情報源(もちろん日本の「びあ」のような情報誌もあり購入したが)とした。日本のチラシの束になれた私には少々愛想のない感じだったが、実はたいへん便利であり、かさばらないし、観劇計画を立てやすい。環境先進国ならではのスマートさである。もちろん日本の演劇のチラシも好きではあるのだが、いつも何度もおんなじチラシをもらうことになる無駄、大量のチラシの束を捨てるときの罪悪感などはいかんともしがたい。もちろんこれはもしかしたら海外では当たり前のことなのかもしれないが、事前調査を怠り、その事実を知らなかった私にはたいへん新鮮な驚きだった。あと、ベルリンの観劇人口を支える重要な要素で忘れてはいけないのがチケット代の安さである。演劇にかかわらず音楽・スポーツなども扱う総

合的なチケット売り場もあったのだが、私はだいたい劇場まで出向いてチケットを買った。というのも、こんなことを書くのもなんだが、学生のふりをして交渉すれば、通じる劇場も多いし、そうすれば席を選ばなければオペラですら6ユーロ(約900円)で見ることができた。これなら負担なく芝居を見られるし、面白くなくてもあまり文句を言う気にもならない。ただ街にはトルコ等からの移民も多く見られたが劇場ではやはり白人が圧倒的に目立つ。人種比率がそのまま劇場でのそれにはならないようだ。

ベルリンでは英語がほぼ通じるので、私の貧しい英語力(ドイツ語力はゼロ)でも生活上はなんとか苦勞せずにすんだのだが、やはり作品はドイツ語で行われた。オリジナル作品はさすがに苦勞したが、マクベス、チェーホフ、イプセンなどの作品はなんとかついていけた。

そのなかで特にThomas Ostermeier演出作品の“Nora”(イプセンの『人形の家』)を見たときに、この国の演劇が最も大きなテーマとしているのは現代性ではないか、ということを感じた。この作品は2005年に世田谷パブリックシアターで上演されているので見られた方も多いかもかもしれないが、ノラが徹底的に現代の若い女性として見直され、殺人の果てに家を出て行く、というように作り変えられていた。芝居を本質から変更している、とわたしは感じた。わたしの日本人的な感覚だとどうも理解できないし、やろうとも思わないような“人形の家”がそこにあった。これは一演出家の方向性であるというよりもベルリンの演劇自体の方向性であるというように感じた。というのも他の古典等の作品にもそのように戯曲の本質を現代にも通じるものというよりは現代固有のものとして読み直そうという意識で作られているような気がした。これは上で述べた俳優から受けた特徴と同じ質のセンスではないかと感じる。

ニューヨークにて考えたこと。

ニューヨークには2007年3月15日に着いた。出発は私の所属する劇団(MONO)全員で一緒に行った。ちょうどニューヨークで行われている『その鉄塔に男たちはいるという』のアメリカ版(“It is said the men are over in THE STEEL TOWER”)の公演にあわせて観劇し、俳優やスタッフとの交流を目的としたのだった。これもセブン文化財団の別の助成(国際交流プログラム C-1 知的交流活動)を受けた事業である。

現地の俳優やスタッフたちとニューヨークの演劇環境について話ができただけとはいへんありがたかった。日本と共通する問題(生活が大変だということ)やまったくちがう問題(俳優も演出家もフリーが多いこと、ユニオンの力が大きく、稽古日数まで厳しく決められていること)などたいへん参考になる話が聞けた。なんといっても自分も演じたことがある作品がアメリカの俳優たちによって演じられるのを見るのは大変おもしろかった。

ニューヨークでは4月16日まで約30日滞在し、その間この『その鉄塔に男たちはいるという』を含め17本の舞台作品を見た。ニューヨークでは演劇は客席数によって三つのカテゴリーに分類される。いわゆるブロードウェイ、オフブロードウェイ、それにオフオフブロードウェイ(客席数99人以下)に分類される。オフオフブロードウェイは自分の作品に規模が近く、一番親近感を持って見られたのだが、一番近いだけに感じることも多かった。一番つらかったのは観客が少ないということだ。単純な比較はできないが見たところ同じような製作規模でもダンス作品は多くの観客を集めていた。しかし演劇となると圧倒的に空席が目立つ。ともすれば出演者の数のほうが多い

ニューヨーク					
2007	作品	カンパニー	演出家	劇場	
3月	16 fri	27 it is said the men are over in The Steel Tower	theatreArtsJapan	Ronit Muszkablit	TBG Theatre
	17 sat	Village Vanguard			
	18 sun	28 it is said the men are over in The Steel Tower	theatreArtsJapan	Ronit Muszkablit	TBG Theatre
	19 mon	29 Die Agyptische Helena	—	Fabio Luisi (Conductor)	The Metropolitan Opera
	20 tue				
	21 wed	30 Chicago	—	Bob Fosse(original choreography)	Ambassador Theatre
	22 thu	31 The Attic	+the play company	Ari Edelson	59E59 Theaters
	23 fri	32 Aoi/Komachi	Japan Society	Takeshi Kawamura	Japan Society
	24 sat	33 genesis, no!	Adrienne Truscott	Adrienne Truscott	Performance Space122
	25 sun	34 King Lear	—	James Lapine	Public Theater
	26 mon				
	27 tue				
	28 wed	35 Stomp	—	Luke Cresswell & Steve McNicholas	Orpheum Theatre
	29 thu	36 The Exiles	+Skysaver Productions	Theodora Skipitares	La MaMa e.t.c
	30 fri				
31 sat					
4月	1 sun	Blue Note			
	2 mon	37 The Phantom of the Opera	—	Harold Prince	Majestic Theatre
	3 tue				
	4 wed	38 The Tubes	BlueMan Group	M.Goldman P.Stanton C.wink	Astor Theatre
	5 thu				
	6 fri	39 Becky, Jodi and John	John Jasperse Company	John Jasperse	Dance theater workshop
	7 sat	40 Orestes2.0	The Immediate Theater Company	Jose Zayas	HERE
	8 sun	41 Ballet Memphis			Joyce Theater
	9 mon				
	10 tue	42 Monty Python's Spamalot	—	Mike Nichols	Sam S Shubert Theatre
	11 wed	Nuyorican Poets Reading			
	12 thu	43 La Magnini	quattro sorelle production	Elizbeth Kemp	Arclight Theatre
	13 fri				
	14 sat	44 Le Petit Mort	Palissimo	Pavel Zustiak	Performance Space122
	15 sun				

“La Magnini”が上演された
ニューヨークの劇場



ぐらいた。かといって作品自体が悪いのかといえば、決してそうではなく、演出も工夫されていたり、ひとつのカンパニーにおいても若い俳優から壮年老年層幅広く演技陣を揃えているところもあり、語学力の関係で正確な内容まではわからないにしても大変面白く感じたので、それが原因ではない。ということは集客力自体の問題であり、より深刻である。観客が少ないという現実は何人事ではない、単なる海の向こうの話とはいってられないのである。しばらく私の落ち込みは治らず、安ホテルで安ウォッカをあおる日々が続いた。

こんな体験をした。私は小さな劇場にイタリア女性の一人芝居を見にいった。“La Magnini”という作品である。一人の女性が架空の人物(母親、友達、恋人等)を相手に喋り捲るという芝居である。これも例によってオフオブブロードウェイ作品にあてはまり、観客は十人もおらず、彼女の知り合いではないのは私ぐらいではなかろうかと思われるほどだった。芝居はというと、まさに喋り捲るという表現がぴったりするぐらい、あらゆる感情を包み隠さず喋り捲っていた。彼女が使っていたのはイタリア語であった。もしかしたらイタリアなまりの英語だったのかもしれない。激しく罵倒し、恋の喜びを表し、悲しみを喋り捲っていた。彼女の激しい喜怒哀楽をそのイタリア語(或いはイタリアなまりの英語、以下単にイタリア語と記す)が実に見事に定着させていた。もうこのような芝居はイタリア語でないと

成立しないし、イタリア人でないと思いつかない、思いつくとしても楽しくない、この芝居を支えているのはイタリア語が固有に持つ情感である。イタリア語でやると罵倒することも悲しむことも、もちろん恋をすることも楽しいことにちがいない。というよりイタリア語自体が演技の主役であり、彼女自身は脇役に過ぎないのではないかという錯覚すら覚えた。これは楽しい経験だった。と同時に言語自体が演技、または演劇に与える影響は無視できないという感想を持った。祖国とは国語である、という言葉がある。人間は言葉で思考するわけだし、その人の持つ語彙を大きく超えた思考も情緒を持つこともできないものだとすると、当然芝居自体も同じ主題を扱うにしても現れる形がちがってくる。意味は翻訳できる。だがその言葉が持つ本質はどうにも翻訳不可能である。演劇は言葉を使う表現というよりは言葉によって作られる表現ではないか、ということ考えた。しかし自分の従来の演劇観、演劇は言葉乗り越えることができるはず、というほとんど希望的な演劇観とは相容れない方向であり、そのような演劇観を根拠にいつかは海外で公演を、と目論んでいたわけであるからその計画を根底から見直さなければならぬ。とはいえ、そういうことを考えたことは事実であり、その考えはおそらく今後の作品制作に必ず反映されるはずであるだろう。

台北にて考えたこと。

ニューヨークを出て日本に帰らずジャカルタに向かった。そのまゝに台北に乗り継ぎの関係で一泊した。コンビニで買ったウーロン茶に砂糖が入っていた。これでお茶の国といえるのだろうか？

ジャカルタ、およびジョグジャカルタにて考えたこと。

インドネシアに滞在した期間は2007年4月17日から5月1日の15日間と、他の二都市に比べて短い滞在になった。最初の三日間はほんとうになにもしなかった。正直にいうとニューヨークを出るとき私は上述のオフオブブロードウェイの悲しみをまだ引きずっていた。今年のニューヨークは一向に春が来ず、寒い日々が続いていたせいで気分転換ができなかったせいもあるのかもしれない。であるから、台北を経てジャカルタへと垂直的に夏に飛び込んでいくことになったことが、ニューヨークで受けた悲しみを吹き飛ばしてくれて、リゾートにきたような勘違いをしたためであった。しかも物価が安い。いきなり空港からホテルまでのタクシー代で20万ルピア請求されたときはびっくりしたが落ち着いて考えたら2800円だった。ここでは

ジャカルタ		作品	カンパニー	演出家	劇場
2007					
4月	18 wed				
	19 thu				
	20 fri				
	21 sat				
	22 sun	45 Ramayana ballet	—	—	Purawisata open theatre
	23 mon	46 Rain repertire	Teater Garasi	Gunawan Marianto	
		47 Time Stone(Waktu bata)	Teater Garasi	Yudi Tajudin	
		48 Mnem[a]syne	Teater Garasi+Ku'nauka	Yudi Tajudin	
	24 tue	49 two dance performance from solo	—	—	Teater Garasi Studio
	25 wed	50 Wayang Kulit Performance	—	—	Museum Sonobuyodo
	26 thu	51 The Zoo story	Teater Garasi	Gunawan Marianto	Whatever café
	27 fri				
	28 sat	52 Kembari pada cinta kasihmu	Tanjung Seni	Exan Zan	TIM
	29 sun				

私の財布はつねに札束にあふれ、よく食べよく飲んだ。

しかしいつまでも何もしないわけにもいかないのだった。国際交流基金ジャカルタ日本文化センターの担当者にお会いしているいろいろ情報を得る予定だったがうまく都合があわず、自分で調べたところによくわからずだったので、思い切ってジョグジャカルタに移動することにした。セゾン文化財団に紹介いただいたテアトル・ガラシの演出家ユディ・アーマド・タジュディンさんに会いに行くためである。ジョグジャカルタに入って二日目にユディさんに会えた。しかし彼は忙しいようでこれからマレーシア(シンガポールだったかもしれない)にちょうど出発する日であった。そのかわり同じテアトル・ガラシのガルーさんという女性を連れてきてくれた。彼女には大変お世話になった。安いホテルも紹介してくれたし、劇団のアトリエに案内していただいて劇団員に紹介してくれたり、過去の作品のビデオを見せてもらったりと、本当に大変お世話になった。案内されたアトリエの稽古場は少し前に直したところだといっていた。2006年5月のジャワ島地震で全壊だったそうだ。私の泊まったホテルのあたりでもちょっと裏に入れば倒壊したままの家屋があちこちに散見されたし、プランバナン寺院は大部分が修復中だった。インドネシアでは5本の舞台作品とテアトル・ガラシの上演作品を映像で3本見た。ユディさんはインドネシアには舞台芸術活動をサポートしてくれるところは何もないと教えてくれた。ベルリンに行ったときはこの環境をとてもうらやましいと思ったが、私たちも、というよりも私は、本当に恵まれている。

再び京都にて考えていること。

以上、ざっと雑感を書き記してみた。たった三ヶ月、三ヶ国を見ただけで世界を見てきたというつもりはないが、それまで国内から出たことのない私には、もう十分そんな気になっている。上記した所感を通じて何か意識的に変わったことがあるかといえば、まだそんな実感はない。せっかくの贅沢な経験をしたので急いで総括する気はない。渡航前に比べて変化があるかもしれないし、ないかもしれない。無理に見出すつもりはない。それは創作現場でのみ確認するべきである。作品を作る作業を通じて総括されるべきであると考えている。と、いまは新しい自分の作品を楽しみにしている。最後にこのような機会を与えてくれたセゾン文化財団に本当に感謝を申し上げたい。



photo: 清水俊洋

水沼 健(みずぬま・たけし)

劇作家・演出家・俳優。1967年、愛媛県出身。1989年MONOに俳優として参加。1998年、金替康博、内田淳子と共に「羊団」を結成し、演出を担当したことをきっかけに演出家としての活動を開始。2004年に自身の舞台作品を発表する場として「壁ノ花園」を結成。その第一回公演「壁ノ花園」が第12回OMS戯曲賞大賞を受賞。

演出家としての代表作に羊団「Jericho」【水いらずの星】『石なんか投げないで』(共に作:松田正隆)、羊団「むずかしい門」(作・演出/第4回AAF戯曲賞佳作) 演劇計画2004『アルマ即興』(作:E.イヨネスコ)、演劇計画2005『象を使う』(作・演出)など。現、NPO法人京都舞台芸術協会理事

■今後の予定

壁ノ花園第三回公演「悪霊」

8月30日～9月2日:京都・アトリエ劇研

12月12日～16日:東京・こまばアゴラ劇場



地震後に復活したテアトル・ガラシのスタジオ(ジョグジャカルタ)

article—3

レジデンス・アーティスト・システム 私達の試み

伊藤 孝(セッションハウス企画室)

セゾン文化財団では2000年度より、舞台芸術の小スペースである東京のセッションハウス、横浜のSTスポット横浜、そして大阪のDANCE BOXによる若手芸術家の発掘・育成事業への助成を行ってきた。DANCE BOXの活動については代表者である大谷燠氏にviewpoint第34号(2006年5月発行号)ですすでにご報告いただいているが、今回はセッションハウスとSTスポットがおのおの独自に展開している「レジデンス・システム」についてご執筆いただいた。(編集部)

誰だって活動の「場」がほしい

アーティストは誰だって自由にトレーニングをし、創作する「場」がほしいものだ。しかし、とりわけインデペンダントダンサーや振付家にとって、自由な身分と引き換えに、そうした「場」を確保することは容易な技ではない。

セッションハウスは1991年の創立以来、次代を担うダンサーや振付家を育てるために、ノンセクションからセクションまで数多くのダンス・プログラムを設けてきた。そして継続的な活動を志向するダンサー達が、もっと腰を据えてダンスに取り組めるようにと考え、4年前の2004年度から始めたのが「レジデンス・アーティスト・システム」というプロジェクトである。

セッションハウスは民営の小劇場であり、スタジオとギャラリーを一つずつ備えただけの場所に過ぎない。資金も潤沢ではない。そこで出来ることは自ずと限られたものとなる。出来るだけ多くのダンサー達に継続的な「場」を提供したいのだが、まずはこれからの活動が期待されるダンサー数名にしぼることから始まった。

それに先立つこと3年間、セゾン文化財団から支援を受けてきた歴史がある。私達の「“場”からの発信プロジェクト」に対し、若手

アーティスト達に開かれた場を作り続けていることが評価されたからだ。そのプロジェクトを更に焦点を絞り充実させるべく立案し、引き続き支援を受けたのが「レジデンス・アーティスト・システム」だった。私達の力だけでスタートさせることが出来たわけではなかったのである。

レジデンスの意味するものは…

「レジデンス」とはそもそも、特定のある場所に滞在もしくは居住して活動することを意味する言葉だ。しかし、私達は「レジデンス」の本来の意味合いとはやや違ったものとして、この名称を使っている。“育てて、外へ”をコンセプトに、選ばれたダンサーや振付家に年間を通してワークショップ(以下WS)やアウトリーチ活動、作品を発表する公演の場を提供することに限定して、この言葉を使ってきた。いわば“ジブシー状態”にある若手アーティスト達に「場」を提供し、その活動の下支えが出来たらと願ったからであった。

レジデンス・アーティストに毎年2名から4名を選出し、次のような3つの活動を軸に実施してきた。

- ① 長期にわたるワークショップ
- ② 外部でのWSやデモンストレーション
- ③ 単独公演

アーティストの選考は、海外などでダンスを体系的に学んだ経験のある者、単独公演などで独自の的方法論を獲得している者を選考の基準とした。さらに私達は、彼らがダンスの魅力を外の世界に向かって発信していく志向性を自覚しているかどうかを重視した。これはコンテンポラリー・ダンスの社会的認知度が高いとはいえない現在、欠かすことの出来ない視点だと思ったからである。

それぞれの挑戦でつかんだものは…

最初の2年間はそれぞれ4名をレジデンス・アーティストとして選出、1年目は遠田誠、鹿島聖子、早川朋子、松本大樹、2年目は鈴木ユキオ、高野美和子、富野幸緒、三浦宏之が、WSやアウトリーチ活動、単独公演を実施した。WSや単独公演を実施する基本軸は同じくしながらも、その方法や志向性はそれぞれの者の自由としたので、幼稚園や児童館で子ども達のための出張ワークショップを行った者もいたし、WSの参加者とともに作品を創る者、オーディションで出演者をセレクトして公演を行う者など、それぞれのダンス



公開ワークショップ「クライマックス'05」於:森下スタジオ(2006年4月8日) photo: T. Ito

に対する考え方や方法論を生かしたバラエティに富むプログラムが続いた。

2001年に文化庁の在外研修員としてイギリスに行き、アウトリーチの方法などを学んできた早川朋子は、次のような報告を寄せている。

「帰国後レジデンス・アーティストに選出され、試行錯誤しつつも活動が始まった。WSでは物語や絵などをきっかけに毎週クリエイションをした。そこから子どもの物語を手がかりにいくつかのダンスの小作品も生まれていった。

“子ども”というキーワードは、最初から意識していたわけではない、自分ひとりでは思いつかないことだった。結果として、いま子どもと関わるWSが多いし、物語からつくっていく自分の作品のつくりかたととても密接に関わっていると改めて気付く。しかしそれは作品、WSの両方をふまえて、セッションハウスのスタッフがくれた助言が大きい。自分の作品を外へ出し客観的に見てもらうことは大事だ。それによって気付くことがたくさんある。

アウトリーチ活動としては、港区の児童館でWSをした。“とろけ人間”“じゃんけんポーズ”などをやってみる。児童館は子どもたちも放課後モードでわいわいしていて、まともなくて落ち込んだが、そういえばまともなことがWSの目的でもない。その2年後に、同じ児童館の先生から依頼の電話をいただいた。1年生だった子が3年生になって、前の楽しさを思い出したのか喜んでWSに参加してくれたことは、とても嬉しいことだった。」



早川朋子公演「彼はよく旅の話をしてくれた」(2005年2月19日)
photo: T. Ito



レジデンス・アーティスト合同公演「4(four)」より高野美和子作品「迷宮のクリム」(2007年3月14日)
photo: T. Ito



松本大樹近作集 (2005年1月10日) photo: T. Ito

この他の1期、2期のアーティスト達は今も、小学生から大学生までの若い世代や障害者、地域の人達へのWSなどに積極的に取り組んでおり、“育てて、外へ”を実践する活動が続いている。

個々の創作作業から合同創作へ発展

レジデンス・アーティスト・システムが定着していく中で、アーティストとWS参加者との間はもとより、アーティスト同士が意見交換によりお互いが学びあう機会が増え、WSや公演作品の質的向上に反映したことは何よりのことだった。その結果、これまでのレジデンス・アーティストが集い、合同公演でお互いの成果を競い合う動きも出ている。

WS受講者と作品を発表した高野美和子の体験記を紹介しよう。

「レジデンス・アーティストとして、13回のWSとリハーサルで作品を完成させ、3回公演を行った。WSは毎回誰でも参加でき、公演出演者もセレクションを行わず、WS参加者のうちの希望者が出演するという形をとった。そして結果的に私を含め総勢15名の出演する作品『pure play』が生まれた。それまで、自分が作品をつくる時には、作品に合ったダンサーを探し、声をかけて出演してもらおうという方法をとってきた。しかし、今回はそれぞれバックグラウンドの違う人たち、私の知らない動き、呼吸、空気、身体の持ち主たちと作品をつくっていくことに決めた。新しい体験だった。

つくりはじめの作品構想の段階では、最終的なかたちなどあまり細かいことを決めずに、WSのなかで様々な設定の即興からシーンづくりを積み重ねていった。発表寸前まで不安と興奮でいっぱい、いったいどこへ辿り着くのだろう…、という心境だった。しかし、リハーサルを重ねるごとにWSの初期段階では発見できなかった参加者それぞれの面白さや特徴が次第に浮かび上がり、不思議とそれらが世界を作り出していった。

年度始めにその年のレジデンス・アーティストたち同士で、WSとは何か？自分達がやりたいWSとは？ということを話した。そこで共通していた考えのひとつは、オープンテクニッククラスにあるような、講師⇒参加者という一方の情報伝達、技術の伝達ではなく、講師⇄参加者、参加者⇄参加者という双方向、多方向への関わりを通じて拡がっていく機会をつくりたいという思いだった。WSを通じて新しい身体同士が出会い、ひとつの世界が立ち上る。このレジデンスの企画ならではのとてもレアな体験をすることができた。」

3年目となった2006年度は、範囲を海外のアーティストにも拡げ、



ジャッキー・ジョブ公演 (2006年11月18日) photo: T. Ito

南アフリカのジャッキー・ジョブ、韓国のホン・ヘジョンを選出、日本側からは活発な創作活動をしている杏奈が参加する国際色豊かな顔ぶれでWSと公演を行った。それぞれの創作へのアプローチの違いなどが浮き彫りになり、日本のダンサー達が異文化体験をする恰好の場となった。ただ、日本では未知のアーティストへの関心が希薄な傾向があるためなのか、特異な手法を伝え質の高い作品を提供する海外のダンサーのWSや公演への関心の低さは、それに触れる貴重な機会だっただけに惜まれる事態だった。

今後の課題、より開かれた場の創設へ

3年にわたるレジデンス・アーティスト・システムの拠点活動で、私達は若手ダンサー達にWSやアウトリーチ、創作に取り組む「場」を保証することが出来た。しかし、問題点もあったことも否めない。その一つとして、公演のための稽古場を確保するのに苦慮した点があげられる。セッションハウスには一つの劇場=スタジオとギャラリーしかない。そのことからくる悩みである。また、アウトリーチとして学校など受け入れ先の開拓が難航した点も今後の課題として残った。子ども達に早い時期からダンスに親しませることの大切さが指摘されているが、遊びや学習の延長としてWSなどを行う一方で、子ども達に質の高い作品に触れる場を設けるシステムの創設も、私達に問われる大きな課題だろう。

数年前にイスラエルを訪れた時のことである。パレスチナ問題で揺れ動くイスラエルだが、同国のコンテンポラリー・ダンスの質の高さは定評のあるところ。そこではダンサーや舞踊団がしばしば子どものための公演を実施するなど、ダンス作品に触れる多くの機会を設けているのには感嘆させられた。これまでアウトリーチの可能性も模索してきたレジデンス・アーティスト達と共に、そのような流通システムを模索し構築していけたらと願わずにいられない。

私達は「継続は力なり」と、今年度も関西出身のダンサー東野祥子と、ヒップホップの世界からコンテンポラリー・ダンスの世界にクロスオーバーしてきたKENTARO (井上健太郎)の2名を選出、活動を開始している。

世界各地で戦火が絶えず、人と人との関係が希薄になっていると言われる現在、ダンスやアートを通して私達に何が出来るのか。活動をしながらも、その問いが頭を離れることはない。かろうじて言えることがある。フェイス・ツー・フェイスの関係を基盤に置いてこそ成立するのがアートの世界だとするならば、次代を担うアーク

ト達とともに、その拠点となる「場」を充実したものとし、人々が出会う、開かれた「場」にしていくこと、それが未来へ向けて私達に課せられた社会的責務だと言えるのではないだろうか。



伊藤 孝 (いとう・たかし)

セッションハウス企画室代表。1991年4月、東京・神楽坂に小劇場セッションハウスを設立、同年9月非営利団体セッションハウス企画室を設立、代表に就任。以後、ダンス公演、コンサート、ワークショップ、講演会、展覧会などを多数企画・制作し、また舞台芸術の国際的な芸術交流事業も幅広く展開している。2005年4月に全国税理士共栄会文化財団より「ダンサーの育成に寄与した」としてセッションハウスが地域文化賞を受賞。
<http://www.session-house.net/>

article—3

創造共同体

——契約アーティストのいる劇場——

加藤弓奈 (ST スポット横浜)

劇場に必要なものは何ですか？

「劇場にはアーティストが必要だ」

何をいまさら、と思われるかもしれない。しかしながら、毎日劇場で過ごしてみると、意外な事実と直面する。それは、アーティストの滞在時間の短さだ。小劇場特有、といてしまえば、それまでかもしれない。仕込み日・公演日を含めて5日間。長くても10日間で去ってゆく彼らを見送るたびに、もっとじっくり創ってもらいたい、という気持ちが大きくなる。

では、いったい何が長期滞在の妨げになっているのだろうか？観客動員数や予算。もしかしたら、アルバイトとの兼ね合いかもしれない。「アーティスト支援」といった時に、何をサポートすることが一番大切なのだろうか？次から次へとあふれ出る疑問や葛藤と戦う日々が続いていた。

ここに必要なもの

STスポットは総面積が約60m²の小さな空間である。この場所が単なる貸し小屋(レンタルスペース)ではなく、「劇場」であるためには、ここで時間をかけてものを創り、発表するアーティストたちがいなくてはならない。スタッフの欲求と、それを必要としてくれるアーティストがいた結果、生まれたのが、「契約アーティスト」であった。

2004年4月、岡田利規(チェルフィッチュ)と、中野成樹(中野成樹+フランケンズ)の2人が、



チェルフィッチュ「ポスト*労苦の終わり」公演 2005年4月 ST スポット photo: 飯田研紀



中野成樹+フランケンズ「暖かい氷河期」公演 2006年9月 ST スポット photo: 飯田研紀

STスポット契約アーティストに就任した。

契約アーティスト始めました

このプログラムをスタートさせた当初、『契約』という言葉が多くの人の興味をひいた。実際に、「いったい何をやるの?」という質問をたくさん受けた。どうやら中には、契約書でアーティストを縛り付けるかのような印象を受けた人もいたようだ。劇場としては「専属」ではなく、「契約」という表現を用いることで、対等な信頼関係を築いていくことを、示そうと考えていた。

また、よく尋ねられたのが「どうしてこの2人なのか?」という問いだった。その答えは、STスポット開館3周年を記念して開催された演劇フェスティバル(スーパーキングシアター)に端を発している。

劇場主催のこの事業は、日ごろSTスポットを利用してきているカンパニーが一堂に会する、年に一度のお祭りのイベントとして、定着していった。回を重ねるごとにプログラムの仕組み自体も変化を遂げ、自由参加型からオーディション制になったり、実行委員会が組織される年があったり、観客投票によるショーレース的な要素が加味されたこともあった。

そして1999年、少しドラマティックな言い方をすれば、運命的な出会いが訪れた。岡田・中野両氏が、それぞれのカンパニーを率いて、このフェスティバルに参加していたのだ。

この2人と、STスポットとの出会いが、契約アーティスト制度を生む礎となったのだ。

この2人を観たい

契約アーティストは制度ありきではなく、アーティストありき、で始まったプロジェクトである。STスポットという劇場で活動を続けていて、なおかつ、スタッフ全員が「応援したい。うちの劇場に腰をすえて、創作してもらいたい。」心からそう思うアーティストが、この2人だったのだ。本当に必要な支援のあり方を探った結果、この制度が生まれた。

最初の一年は、それぞれ二本ずつのプロデュース公演の実施であった。スーパーキングシアターの15周年特別企画として、岡田氏は11月と翌3月に。中野氏は7月と10月に単独公演を行った。これまでのプロデュース公演と大きく異なった点は、滞在時間をじっくり取ったことだ。小屋入りから千秋楽まで2週間、ひとつのカンパニーが劇場を使用するというのは、初めての試みであった。

アーティストが創作に集中する環境をつくる第一歩としては、成功だったといえるだろう。しかしながら、改善すべき点が数多くあったことも事実だ。

この年、岡田利規の『三月の5日間』が岸田戯曲賞を受賞した。注目度が一気に高まり、受賞後最初の公演である3月の公演では、観客動員数もぐんと伸びた。岡田氏の作品がこのような評価を受けたことは、嬉しい出来事であったと同時に、制作面においても、物理的な意味でも、STスポットの“小ささ”を痛感した出来事でもあった。

成長する制度

2005年度から、演劇フェスティバルに特化するのではなく「創造共同体」と銘打ち、公演だけではなく、日常的な創造環境のサポートへと切り替えていった。劇場運営と平行して、プロデュース公演を4本実施するのは、限られたスタッフでは限度があった。それよりも、アーティストごとに丁寧な支援をするべく、今後の活動計画に沿って支援のあり方を探ることにした。そうした作業の中、契約アーティストという制度のあり方が、おぼろげながら見えてきた。

まず前提として、年間を通じての稽古場として、また会場として使用する際に、一切会場費は発生しない。それに加えて、

- 1年目は、単独公演をプロデュース。(創作に集中し、公演実績を積む機会にする。)
- 2年目は、ワークショップのコーディネーターや、他のアーティストとの出会いを提供。提携公演の実施や、プロデュース公演への参加。(多様な創作のあり方を探る。)
- 3年目は、本人の希望に応じて、STでのロングラン公演。(提携、もしくはアーティスト主催であれば望ましい。)

そして、3年を一区切りとして、卒業していく。

いつまでもSTスポットで活動するのではなく、いい意味でSTスポットを「小さくなってきたかな?」と感じて、次のステップに進んでもらいたい。実際に、2年目、3年目は、アーティスト個人のニーズや興味に応じたサポートになった。3年前には制作者もなく活動していたアーティストたちが、カンパニーとしての基盤を固める機会ともなった。

次の一步

この制度を始めて3年目、大きな転機が訪れた。横浜市の施設である旧老松会館(元結婚式場)が稽古場として再活用されることになった。そして、その施設運営をNPO法人アートネットワーク・ジャパンと共同で、STスポットも担うこととなった。

急な坂スタジオと名づけられた稽古場には、4人のレジデント・アーティストがいる。そのうちの2人が、岡田利規と中野成樹である。STスポット全体よりも広いスタジオを、複数備えた施設で、自主事業としてワークショップやトークイベントなど、レジデント・アーティストが携わる企画もある。そして、“急な坂スタジオ”の名付け親は、

岡田氏である。

そろそろ、卒業を迎える時期にあった岡田・中野両氏にとって、次の一歩となったはずだ。また、STスポットにとっても、契約アーティスト制度の可能性を感じることができた。

劇場ができること

セゾン文化財団から助成していただいた三年間、試行錯誤を繰り返しながら、契約アーティスト制度を実施してきた。その結果、岡田氏、中野氏ともに創作活動の状況が変化したのは事実だ。今までよりも大きな劇場、あるいは新しい環境での公演を控えている。ただ、公演場所は変わってもSTスポットをホームと呼んでくれる。私たち劇場スタッフにとっても、「劇場」とは何かを考え、プロデュース公演のあり方や、様々な事業を試す充実した三年間であった。

ひとつの劇場がアーティストの生活を保障し、さらには創造活動支援を行っていくことが、レジデンス・システムの理想形かもしれない。しかしながら、小さなSTスポットの現状では夢物語だろう。それに、そのシステムは、わざと避けた「専属」という感じがする。

アーティストに底力をつけてあげることが、私たちにできることではないだろうか?守ってあげるのではなく、信頼関係において、お互いのできることを探り合う。そんな刺激的な関係をアーティストと築いていければ、と考えている。

新しい質問

少し前から「どうしたら、契約アーティストになれるんだろう?」という質問を耳にする。この制度の定着と、岡田・中野両氏の活躍を嬉しく思う。そして、そろそろ新しい契約を結ぶ時期が来ていることに、心地よい緊張を感じる。

劇場には日々、様々な人が集う。悩み、育ち、次のステップへと進んでいく。その時間を共有できるのは劇場ならではの仕事だろう。近いうちに、ドキドキしながら声をかけようと思っている。

「契約アーティストになりませんか?」と。



加藤 弓奈(かとう・ゆみな)

STスポット館長。早稲田大学第一文学部卒業。演劇の経験もほとんど無いまま、学生時代にインターンとしてSTスポットにて演劇・ダンスの制作現場を学ぶ。卒業と同時に劇場スタッフとして勤務開始。2005年4月に館長に就任。劇場の管理運営とともに、演劇公演の企画・制作を担当。現在は、提携公演の枠を増やし、新しいアーティストとの出会いを模索する日々。
<http://www.stspot.jp>

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第40号

2007年8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

〒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

●次回発行予定: 2007年10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。また、当財団ウェブサイトでもご覧いただけます。