

●目次

イギリスにおける舞台芸術への支援策：地方分散、職業としての演劇、マネジメントの奨励	河島伸子.....1
才能を覚醒させる装置としての交流	伊藤基子.....4
アーティストと社会の架け橋：ダンスシアターワークショップでの1年間	佐東範.....7
セゾン文化財団からのお知らせ	8

イギリスにおける舞台芸術への支援策： 地方分散、職業としての演劇、マネジメントの奨励

河島伸子

前号に引き続き、当財団の指定するテーマに基づいて行われた研究の内容を要約してご紹介する。今回は、1996年度の助成対象者(指定テーマⅡ「舞台芸術の質的向上」革新に対してどのような支援策が過去に有効であったか)である河島伸子氏に、同氏の論文Aspects of Theatre Policy in Britain - A Study of Seven Cases: Policy, Excellence and Innovation in Theatreの中から、特に日本にとって重要と考えられる部分を中心に、改めてまとめた。 (編集部)

はじめに

イギリスにおける芸術活動と言えば、作曲家や画家の名よりは、シェークスピアが筆頭にあげられるように、演劇はイギリス文化を代表する存在の一つである。日本においては、音楽や美術に比べて、演劇は一風変わった芸術活動ととらえられがちであり、演劇の果たす社会的役割や意義について社会的認知も高いとは言えない。イギリスでは、演劇が文化シーンにおいて占める比重は高く、一般の人の間でも著名な俳優、演出家、脚本家などの名はよく知られている。

イギリスの文化政策は、このviewpoint前号において片山泰輔氏が論じた、アメリカの徹底した「企業家精神」的支援策とも違い、またヨーロッパ大陸諸国において一般的である、政府による行き届いた支援策とも違った様相を見せるものである。イギリスの文化政策研究を行うにあたり、普段私は批判的な見方を持っており、舞台芸術の向上に関して「失敗した」政策を探す方が成功例の研究より、よほど容易であるように思われる。が、日本の状況を念頭に置いて、改めてイギリスの過去の舞台芸術支援策を振り返ると、何十年かにわたり積み重ねられてきたさまざまな試みが、支援の構造をつくっていることは確かである。こと舞台芸術(音楽は除くとして)となると、支援の育っていない日本に、こういうものがあつたらよいのに、と思わせるものが実はいくつもあると気づく。本稿においては、その中から特に重要であると思われるもの三例を紹介したい。第一が地域(地方)レベルにおける文化支援団体の存在、第二が演劇人を育てる教育とトレーニング、第三が文化団体におけるマネジメント、特にマーケティングの強化策である。第二の点については特に演劇に焦点をあてるが、第一、第三については演劇及びダンスを総称

し舞台芸術という用語を使いたい。また「教育」と「トレーニング」の違いは、前者は主に実務上の効用を必ずしも目指さない学問的アプローチであり、後者はそれに対して実務家の育成と研修のための機会を指すものとする。

1. イギリスの文化政策の特徴

以上の三つの点につき詳しく見ていく前に、その背景となっているイギリスの文化政策の特徴を簡単に述べておくことが必要であろう。

第一の特徴は、文化活動を支える収入構造に注目すると、イギリスは北アメリカにおいて見られるようなマーケット(及び民間セクターのパトロネージ)主導型と、ヨーロッパ大陸に見られる政府補助金主導型との中間に位置するということである。イギリスにおいては、ヨーロッパ全体に見られるような教会、王侯貴族や富裕な商人による芸術のパトロネージの伝統が弱かった。が、第二次世界大戦後、アーツ・カウンシル(Arts Council of Great Britain)の設立に代表されるように、文化政策への関与が始まり、1950、60年代の経済的成長期を通じて福祉国家全般と同様に、予算や取り組みを拡大させていった。が、第一にヨーロッパ大陸諸国の伝統とは異なり、「国家」という権威は国民から信託された限定的なもの、という思想、第二に近世盛んとなった市場優位主義の伝統より、芸術文化に対する公的セクターによる介入は残余的、かつ限定的なものとしてとらえられている。このような文化政策への基本精神は1980年代の保守党政権時代を通じて一層強化され、新たな展開を見せつつも、今日の文化政策の根幹をなしている。

第二の特徴は、芸術への資金援助が多層的・複雑な構造を持っており、資金分配等を行う団体及び文化団体が、政府と距離をおくこと(Arm's Length Principle とよばれる)が重要視されていることである。アーツ・カウンシル(芸術評議会)は税金から支出された公的資金を芸術団体に配分する役割を持っている公的団体だが、あくまで政府ではない。後に述べるように、地方レベルの支援となると、さらに民間セクター的な色彩の強い団体が数多くある。また映像芸術、工芸、美術館・博物館などさまざまな文化セクターに対しても似たような団体が数多くあり、どれも公的資金に依存して活動するが、あくまで政府とは一線を画している。イギリスの文化支援においては、これらのいわば半官半民のサポート団体が果たす役割は大きく、これらが複雑に絡み合いながらある種の政策を生み出している。もっとも、中央・地方及び文化のジャンルにより、各団体の領域が細分されているため、これらを含む思想や大きな方針に欠ける、という批判も少なくない。

最後にここで言及しておきたいのは、二つの基本方針が芸術支援の

構造を貫いてきている、ということである。第一が芸術文化におけるエクセレンス、質の維持と向上、第二が一般観客の芸術文化へのアクセスを高めることである。この二つは何もイギリスに特有のものではないが、特に後者は、芸術至上主義が認められにくいイギリス社会において、文化政策を支える重要な価値観である。

2. 地方芸術評議会の役割

イギリスの芸術支援の構造において、アーツ・カウンシル(英国芸術評議会)の存在は、日本においても芸術支援に関心のある人々の間ではよく知られるところであろう。が、地方・地域レベルとなるとあまり知られていない。

このレベルにおける舞台芸術への支援団体として重要なのは、第一がイングランドに10あり全ての地方をカバーしている、Regional Arts Boards(地方芸術評議会、以下RAB)である。そして第二が地方自治体である。多くの地方自治体は図書館、博物館、美術館を所有かつ運営すると同時に、舞台芸術活動に対しても補助金を出している。コンサート・ホールなどの舞台芸術関係の施設の所有・運営はあまり一般的ではないが、少なくとも補助金を出して活動を助けている。地方自治体の舞台芸術への貢献を合計するとアーツ・カウンシルの支出に相当するくらいの規模になる。RAB及び地方自治体が文化支援において発達したことにより、舞台芸術の地方への普及は大きく進んだ。

さてここで最初に注意したいのは、RABはアーツ・カウンシルの地域支部ではない、ということである。元々RABの起源は地方における「文化活動家」たちが、地方自治体を中心に、大学、アマチュア文化活動団体などを集めて、地域文化を進める組織をつくった草の根の運動にある。これらはやがてアーツ・カウンシルの補助金と地方自治体からの援助で、独自に地域レベルでの文化政策を実施していくようになった。今日では、RABはアーツ・カウンシルの重要なパートナーとして位置づけられているが、あくまで独自の運営構造を持った自立的存在である。

ともすると中央に偏りがちである文化を地方に普及させていくことは、イギリスを含む多くの国の文化政策にとって重要な課題の一つであり、そのため地方レベルでの文化政策を育てる努力がなされてきた。ここにRAB、地方自治体が果たした役割は大きい。地域分散は第一義的には、文化へのアクセスを高めるためであると見ることができる。が、芸術の質的向上という観点からも、各地域で舞台芸術が創造されていることは重要である。イギリスはロンドンに文化が集中しているものの、多くの都市に劇団を抱える地域劇場が存在する。この20年の間には、地方に本拠をおく一流のオペラ、バレエ団、ダンス・カンパニーも増えた。このような状況があると、全国的規模で競争的環境が生まれ、豊かな芸術の創造、質的向上につながる。

さて、RABは具体的にどのような機能を果たしているのだろうか。第一に地域の文化芸術団体への助成により、芸術の質の向上に貢献することと、一般の人々がそれにあふれる機会を広げることにある。これは、アーツ・カウンシルの目標と何ら変わらない。が、もう一つの重要な役割は地方自治体の文化政策へのサポートである。

舞台芸術に対しては、多くの自治体ではArts Development Officerという担当者が、各種の文化団体・活動への助成に関する責任を持つ。このArts Development Officerは、演劇、ダンスに限らず、音楽、視覚芸術活動、フェスティバル、アマチュア芸術など、各分野、各種の活動に関わるのだが、全てのジャンルにおける専門的知識を持つことは不可能である。RABはこれに対して、各種の芸術に関する専門スタッフを有しており、各ジャンルの動向などにも詳しい。そこで、専門家としてのアドバイスを地方自治体に対して与えることができるわけである。

もう一つ地方自治体とRABとのパートナーシップで重要な点は、1980年代より、地方自治体における都市再活性化政策の中に文化が大きな位置を占めるようになったことに関係する。バーミンガム、グラスゴー、リーズ、マンチェスターといった19世紀の産業都市は、大英帝国の終焉とともに凋落し、都市の内部は空洞化し世界的競争力を失った。このような状態から、サービス産業・ハイテク産業を誘致し、付加価値の高い産業に依存する経済に生まれ変わろうとする中、文化は注目されるようになった。例えば、バーミンガムは中心部の再活性化にあたり、新たなコンベンション・センターの設置にあわせコンサート・ホールをつくった。また古くからあるバーミンガム・レパトリー劇場を市の中心部に移転し、誰もが来やすいようにすると同時に、市の文化的シンボルの一つとしてスポットライトをあてた。これらにより、都市内部に活気を取り戻し、ハイテク産業の従業者にとって、あるいは観光客やコンベンション、会議などへの参加者にとって魅力的な街づくりを目指した。

さらに、いくつかの地方自治体においては、文化政策自体を地域開発、都市デザイン、産業開発、あるいは教育や福祉などと結びつけて総合的に捉えるようになった。地域開発が単に経済、機能面から進められるのではなく、そこに文化的視点・アプローチを盛り込み、人々が暮らしやすく、かつ芸術文化特有の刺激や創造性をひめたデザインというものが求められるようになった。同様に、福祉においても、芸術・文化が果たす知的役割、生活の質の向上への貢献が認識されている。

このような、いわば総合的な文化政策は、地方自治体レベルにおいて、実に活発になされている。先に述べたArts Development Officer、すなわち地方自治体の芸術文化の担当者の重要な仕事の一つは、都市計画などの他部門における政策において、芸術文化の側にたっていくことにある。が、地方自治体の中で彼らの立場は決して強いものではない。また個々の自治体を超えた地域的視点や長期的戦略を持つことは、各自治体レベルでは難しい。RABは自治体を超えて「地方」を見ており、また都市計画や産業開発などに関係する同じレベルの団体との接触も頻繁である。そこで、特に地方レベルでの大きなプロジェクトにおいては、地方自治体担当者とは協力しつつ、芸術文化の利益を確保する役割を果たしている。

以上見てきたように、RABの機能は文化団体、プロジェクト、トレーニングの機会などへの資金提供に限られない。今日では、文化団体及び地方自治体に対する情報・アドバイスの提供、コンサルティングを通じたサポートが重要な位置を占めている。したがってRAB単独で何かを行うというよりは、各種地方レベルの団体(例えば観光局など)とのパートナーシップなどを通じて、「カタリスト」(触媒)として、地域レベルで舞台芸術への支援を進めているのである。

3. 教育とトレーニング

日本における舞台芸術の支援について、音楽・美術と比較してしばしば指摘されるのは、教育機関の欠如である。全くの私見だが、イギリスのテレビにおけるドラマを見ていて感じるのは、俳優のレベルが高いことであり、彼らの多くは映画や舞台にも同様に出演しているが、そこにある種の共通したスタンダードがあるように思われる。このような共有されたスタンダードとその質の高さは、ドラマ・スクールと呼ばれる演劇学校の存在に起因するのではなかろうか。

もちろん、俳優になるために、これという決まったルートがあるわけではないのは、日本同様である。また逆に、評判の高い学校を出たからといって、俳優の仕事が待っているわけでもない。が、現在、舞台(及び映像)で活躍している俳優と演劇学校との相関関係はある程度強いも

のと思われる。

イギリスでは19世紀から20世紀にかけて、演劇人がドラマ・スクール（例えば Academy of Dramatic Art, 1904年設立、Central School of Speech Training and Dramatic Art, 1908年設立）と一般に呼ばれる演劇の専門学校を設立した。これらの学校は日本風に言うと私立であり、公的補助金への依存度が低く、生徒からの授業料により経営される。ほとんどの学校は演技指導をするが、中には舞台マネジメントを教えるコースもある。コースは概ね2、3年で修了する。卒業することの最大のメリットはEquity という俳優の組合のメンバーとなれることである。というのは、このメンバーであることがイギリス演劇界で仕事を見つけていくための鍵であるからである。

いわゆる俳優と呼ばれる人々の多くが低賃金であり、失業に常に悩まされている現実にも関わらず、このような学校は、平均14倍の競争率を誇る。しかもイギリスでは、普通の大学に進学する場合には、授業料と生活費の一部は、地方自治体からの奨学金でカバーされるのだが、演劇やダンスの専門学校の学生は、この奨学金制度において不利な扱いを受ける。これは、有望な若手を期待する舞台芸術関係者にとっての大きな懸念材料の一つである。

それでは、演劇やオペラ作品を概念化、解釈し、作品に仕上げる演出家はどのように育てられているのだろうか。職業資格を得るための特定のコースがあるわけではないのは、俳優同様である。が、単に、才能や熱意のある人々がチャンスをつかんで演出家になっていく、というよりは、しっかりした職業としての構造がイギリスには存在すると言えよう。まず今日の若手から中堅の演出家は、大学で文学、哲学、演劇学などを学問として学んだというパターンが多いであろう。中には博士課程などまで進み、大学で教えていた人が演出家になったり、逆に演出家を経験したあとアカデミックな道に進む人も少なくない。演出という仕事は脚本という文学の解釈、その表現方法のディベートに他ならないため、アカデミックな経験が大いにものを言うのである。イギリスの大学では、そもそも文学や演劇学といったジャンルを専攻することは伝統的にprestigiousが高く、成績の優秀な学生が目指す正統派コースである。その後演出家になることも含め、文学・舞台芸術学を軽蔑的に見る傾向はほとんどない。とはいうものの、大学で文学を専攻した21歳の卒業生が、いきなり演出家として活躍できるものでもない。若手の演出家は、実際に彼らよりも経験豊かな俳優達を指揮したり、抽象的に考えていたアイデアを実際に舞台上に再現することの難しさを、舞台で仕事をするところから学んでいかなければならない。アーツ・カウンシルなどではフェローシップ制度を設け、演出家及び彼らの派遣されたカンパニー双方にとって価値ある機会をつくろうとしている。

アーツ・カウンシルなどの公的セクターによる制度には、商業劇場や広い意味での文化・エンターテインメント産業が視野に入っていないのだが、個々のアーティストや技術者は、実は補助金を受けている公的なセクターと商業セクターの双方で働くものである。この点において、Arts and Entertainment Training Council などの、一般に Industry Training Organisations と呼ばれる団体などが、文化産業におけるさまざまな職業訓練のために役立っている、と言われる。

イギリスの舞台芸術政策にとって、トレーニングはもっとも大きな課題の一つである。アーツ・カウンシルをはじめとする公的助成金の配分団体にとっては、少ない予算の中から、より効果的なトレーニングのための制度づくりをすることが、当面の課題である。より広い視野からは、演劇やダンスの学校で学ぶ学生たちへの公的教育補助金制度の改善の必要、そして産業全体にとっては、より高いスタンダードの確立とその維持が、大きな目標として上げられよう。

4. マネジメント

最後にふれたいのは、アーツ・マネジメントの推進である。特に1980年代より文化団体の収入構造が複雑になり（例えば企業の協賛が盛んになったことなど）、また文化セクター全体が拡大したことなどにより、レベルの高いマネジメント、及び芸術的側面ではない個々のマネジメント技術（例えばマーケティングなど）が必要とされるようになった。

特に1980年代後半よりは文化団体への公的補助金が削減しつつあり、多くの文化団体にとっては、公演収入から活動を支えていく必要が強く感じられるようになった。また文化団体の数が増えたこともあり、競争的な環境を生きのびるため、マーケティングなどの団体にとっても重点領域として注目された。

1970年代頃までのマーケティングは、ポスターによる宣伝ぐらいであったが、この20年ほどで芸術文化におけるマーケティングは大いに発達した。今では多くの（少なくとも中・大規模の）団体においては顧客情報のコンピューターによる管理と、郵便によるダイレクト・マーケティングを実施している。また、リーフレット、ポスターのデザインなどもかなり洗練されたものとなったり、さまざまな割引制度やメンバーシップ制度などが開発された。

マーケティングの発達に、アーツ・カウンシルの果たした役割は大きい。まずカウンシル内にマーケティングの専門セクションを1987年より設置し、観客動向とマーケットの調査研究を着実にやってきている。これに先立ち1970年代初頭より、地域マーケティング・オフィサーやマーケティング・エージェンシーと呼ばれる人々、団体をサポートし、間接的に文化マーケティングの発達を支えてきた。個々の文化団体におけるマーケット・リサーチは高くつきがちであり、いくつかの団体で共同で調査し、情報をシェアした方がよい場合が少なくない。これを行ったり、マーケティングに関するアドバイスをするのが、このようなイギリス各地に広がっているマーケティングのサポート団体の役割である。

おわりに

以上、イギリスにおける舞台芸術への支援策の、具体的な政策三つを簡単に見てきた。第一に地方芸術評議会の役割を、特に地方自治体の文化政策へのサポートに注目して述べ、地方における文化活動がこれにより大いに発達したことにふれた。第二が教育とトレーニングの制度の存在であり、俳優や演出家たちにある種の職業訓練としてのルートが存在していることを述べた。第三が劇団、ダンス・カンパニーのマネジメントの奨励、特にマーケティングの急速な発達を紹介した。興味深いのは、この三つのプログラムのどれもが、単一の団体や制度の成果ではないことである。最初に紹介したような、イギリスの文化政策の特徴である「複合主義」あるいはパートナーシップ精神は、日本の今後の舞台芸術の発達のために学ぶことのできる、重要なキーワードの一つではないだろうか。



河島伸子（かわしま・のぶこ）

英国ウォーリック大学舞台芸術学部（文化政策研究センター）リサーチ・フェロー
東京大学教養学部教養学科卒。ロンドン・スクール・オブ・エコノミクス（大和・新渡戸フェローシップ）修士課程修了。電通総研研究員を経て1995年より現職、イギリスの文化政策・文化行政の研究、ヨーロッパ文化政策の修士課程の教育に携わる。共著書に「文化のバロネージ」（洋泉社）、「NPOとは何か」（日本経済新聞社）など。

才能を覚醒させる装置としての交流

伊藤恭子

異文化との出会いは、芸術家の感性に刺激を与え、触発する。インドや東洋文化との出会いに触発されたバレエ振付家モーリス・ベジャール。パリの舞踊劇に魅了されて論文を書き、独自の身体論を展開させたアントナン・アルトー。舞台芸術の歴史の中でそんな例は、枚挙にいとまがない。だとすれば、異なった舞踊文化を持つ気鋭の振付家、専門家同志が交流し、創造過程を共にしながら、知識と技術を分かち合うことは芸術的に実り多いことではないだろうか。感性と知を刺激する覚醒装置としてのユニークな交流が、始まっている。

三角形が織りあげる複合的な人材交流

トライアングル・アーツ・プログラム (TAP) プロジェクト・イン・ダンスは、結果としての作品ではなく、芸術家の可能性を見つめた現代舞踊の人材交流プログラムである。その特徴は、気鋭のアーティストたちが互いの国を訪問し、異文化と出会う中で創造過程を共有することで、アーティストが何を学び、どう触発されるのか、変化と成長のプロセスに目が向けられている。1994年に始められたこのプログラムは、その名の通り、いくつもの三角形で織りあげられている。すなわち、プログラムは、セゾン文化財団、アジア・カルチュラル・カウンシル (ACC)、ニューイングランド芸術財団の三つの財団の共催による事業であり、アメリカ、インドネシア、日本の三カ国から選ばれた舞踊家、制作関係者、批評家たちが、三カ月にわたり相互に訪問し、共同作業を行いながら学んでいくというものである。言い換えれば、異文化や異なった技法そして人々など様々な出会いを通して、創造への刺激と視点を分かち合うという複合的な交流プログラムである。

第二回目を迎えた1997年度は、アーティストとしてアメリカからは現代舞踊の一技法として注目を集めるコンタクト・インプロビゼーションの発展・普及に努めてきた舞踊家のナンシー・スターク・スミス、インドネシアからは伝統舞踊を基礎に新たな舞踊創造に挑むスカルジ・スリマン、日本からは独自の境地を拓き、現代舞踊に新風を吹き込む気鋭のダンサー・振付家の山崎広太、制作者としてアメリカからメイン州で「芸術と多民族性」をテーマにベイツ・ダンス・フェスティバルを主宰するローラ・ファーレ、インドネシアからは照明・舞台美術の専門家のイスカンダール・カマ・ローディン、日本からは舞踏の白虎社を経て、96年からニューヨークでアーツ・マネジメントの研修を積んできたアーツ・マネージャーの佐東範一が参加した。今回は、批評家の参加は、各自国内にとどまり、完全な形での交流は実現しなかったが、討論会をはじめ多彩な国内プログラムに積極的に参加し、各国代表と交流を深めた。筆者も、メンバーが形づくるとライアングルの第三の角、批評家としてこのプログラムを体験し、言語の通訳・自国の舞踊文化の紹介者などの役割を得て、色々と学ぶ機会を与えられた。以下は、国内のみとはいえ、プログラムを体験し、交流の実際を間近に見る機会を得た筆者の言わば印象記である。

10月半ば、東京プログラム開始

日本でのトライアングル・アーツ・プログラムは、8月の米メイン州のベ

ツ・ダンス・フェスティバルへの参加、9月のインドネシアのジャカルタ、バリ島などへの訪問を経て、10月14日から東京で始まった。インドネシアでは、折り悪しく大規模な森林火災と重なり、予定されていたスマトラ島訪問が中止されたり、滞在中煙害で悩まされるというハプニングがあったが、参加者は全員予定通り10月14日に東京に到着した。

前二カ月の旅の後を受け、日本でのプログラムは体調の回復と現場での内容調整から始まった。主宰するベイツ・ダンス・フェスティバルとの関係で将来性のある若い才能の発掘を希望するローラ・ファーレや日本の最新の劇場施設や舞台機構に触れたいという制作関係者の意向があり、アーティスト中心のプログラムとは別のプログラムが一部併設的に用意された。

プログラムは、全行程28日間のうち10月14日から11月2日までが東京で、11月4日から11日までの期間が京都で開催された。交流を図るために、スタジオ・ワークとは別に、日本の舞踊家、批評家、舞台プロデューサーらとの討論会など多様な活動が企画された。共同制作のケース・スタディとして、アジアの舞踊家との交流を意欲的に続けている竹屋啓子、香港の演出家ダニー・ユンなどアジアの芸術家とのコラボレーションを次々と手がけるパパ・タラフマラの小池博史、吉井省也 (94年TAP参加者) らに国際共同制作について語ってもらった。ほかに舞踊家の米井澄江 (94年TAP参加者) や山田せつ子らとも交流が図られ、それぞれの舞踊活動と身体への視点が論じられた。また、批評家たちとの交流の場も持たれ、山野博夫、尾ヶ崎彬、上野房子各氏の出席を得た。他二国からの批評家の出席はなかったものの、主要メディアにおける批評スペースの減少、批評メディアの確保の難しさなど日米に共通する問題が語られたほか、「今批評家に何ができるか」という問題意識の下で、アメリカの批評家の多様な活動も紹介された。舞踊が宗教や儀式と結びついて日常に根付いているインドネシアでは、公演という概念も定着しておらず、批評活動もいまだ未成熟であることなど、各国の舞踊状況に大きな差があることが確認された。京都でのプログラムから、インドネシアのプログラムのオーガナイザーで、舞踊学者のサル・ムルギヤントの参加も得られた。

確かな反響を生んだワークショップ

互いの舞踊文化を学びあい、共同創作を試みるというアーティストのプログラムのなかで、柱となったのは、数回にわたり行なわれたワークショップとワーク・イン・プログレス・イベント、スタジオ・セッション (於森下スタジオ) である。実際に身体を通して体験し、表現されるこれらの機会では、異文化やさまざまな出会いからの刺激がアーティストの身体の表情や形に表れ、興味深かった。

日本の若いダンサーたちとの交流という意味で、重要な役を果たしたのが、ワークショップだ。旺盛な好奇心とアメリカ的な積極姿勢が印象的なナンシー・スターク・スミスは、ワークショップで教えることにも人一倍の意欲を示し、東京で5回、京都で1回のコンタクト・インプロビゼーションのワークショップを持った。コンタクト・インプロビゼーションは、ポスト・モダンダンスの潮流の中でスティーブ・バクストンを中心としたグループによって創案された技法で、重力の法則に従うその独特のテクニクは、現代舞踊の身体の使い方、とりわけデュエットの表現に多様な可能性を拓いたと言われる。最近日本でもこの技法への関心が高まっている。

スミスは、70年代からバクストンとともにこの技法の開発、普及に活躍してきた元祖コンタクト・インプロビゼーションの舞踊家で、彼女のワークショップは日本のダンサー達に確かな反響を呼んだ (受講者数: 東京32名、京都30名)。科学的な力学の原理を踏まえながら、ダンサー間に信頼に基づく肉体的かつ精神的な対話を成立させていくのがこの技法だ

が、感覚の覚醒から大きなムーブメントへと巧みに受講者を誘っていくスミスの指導が印象的だ。触感から皮膚の感覚を意識させ、立つという行為を通して、重力の方向や自分の体重を身体感覚として会得させていく。こうした意識の形成が、重力の方向に従って身体を容易く移動させたりする動作への基本となる。この技法のポイントは、相手の動きへの集中力であり、それは瞑想に似ているという。その基本理念に日本の伝統的な武術、合気道の影響もあるというのが面白い。動きの探求の中で、バクストンがかつて合気道と出会い、触発されたのだそう。東西の身体技法と理念の結晶であるコンタクト・インプロビゼーションは、それ自体異文化交流を象徴するものと言える。

力学の法則に従い、パートナーとの緊密な身体的コミュニケーションを成立させるコンタクトの技法は、身体障害者や老人などのセラピーの手段としても注目されており、今回も、東京や京都でその分野に興味を示す意欲的な舞踊家達に会った。

インドネシアのスカルジ・スリマンもワークショップを持った(受講者:20名)。スリマンは、西スマトラの古都ソロ出身の舞踊家で、宮廷舞踊の訓練を受け、その後ジャカルタで現代舞踊家サルド・クスモに師事し、創作の道に入った人である。その踊りには、伝統の様式で鍛えられた端正さと柔軟な表現力が同居している。ワークショップでは、ジャワの宮廷舞踊の動きをアレンジしたと思わせる独特のフレーズを踊らせていたが、その動きが意外に新鮮だ。ヨーロッパなどでも、最近、地域性や民族性が現代舞踊に新風を吹き込んでいることが思い起こされた。

音楽とダンスの饗宴——ジャム・セッション

異文化間の刺激的な出会いとして印象に残った時間のひとつに、10月22日に行なわれた邦楽の音楽家たちとのスタジオ・ジャム・セッションがある。音楽家として古典に加え現代音楽でも広く活躍する尺八の中村明一を中心に、パーカッション、津軽三味線、二十四弦琴の気鋭演奏家たちを迎え、熱のはいったセッションとなった。

ジャム・セッションでは、殺風景なスタジオの空間を音楽が息づかせ始めると、ダンサーの身体から自然にムーブメントが生まれてくる。両者の呼吸のスリリングな間合い。やわらかく広がり、やがて深く浸みいるような尺八の響き。空を切る鼓の音を合図に三味線が切り込んでくる妙味。スカルジ・スリマンの重心の低い、ゆったりした静的な所作が邦楽の響きによく合う。山崎広太は、身体の関節を自在にリリースする独特のしなやかな動きで踊りだす。やがて、スミスとスリマンの二人が緩から急へコンタクト・インプロビゼーションの手法で息のあったデュエットを見せ始める。乱調気味へと発展していくパーカッションに、切れのいい撥の音を響かせて津軽三味線の力強い演奏が応える。高揚感の中でスリマンがス



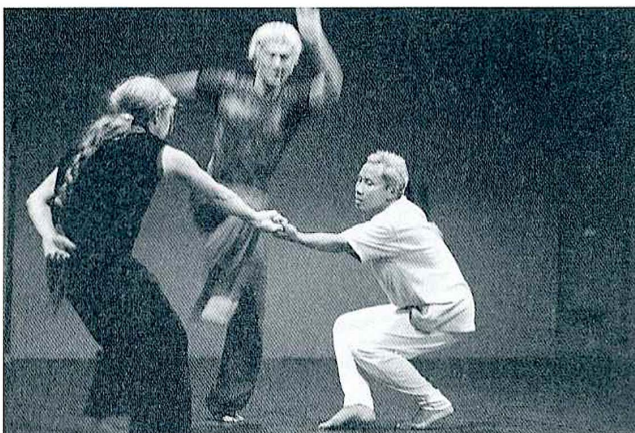
スリマン(上)とスミスによるコンタクト・インプロビゼーション
(尺八奏者中村明一氏と打楽器奏者ケニー・遠藤氏とのジャム・セッション)

ミスの身体を肩の上で回転させるという妙技も生まれた。伝統的な演奏を聴かせた後半も含め約三時間。音楽とダンスの饗宴による贅沢な午後であった。

TAPの精神を表現——ワーク・イン・プロGRESS・イベント

創造過程をわかちあい、互いに触発されるというTAPの意図からうまく表現されたのは、ワーク・イン・プロGRESS・イベントであろう。このイベントは、東京滞在の最後を飾る形で11月1日に開催された。プログラムはスミスとスリマンのソロ、スリマンが新たに振り付けたグループ作品、最後にトライアングルの旅の印象を素材とした3人のコラボレーションという構成である。インドネシアの現代音楽によるスリマンの作品は、ジャワの伝統舞踊の男舞いの所作を思わせる個性的な動きが魅力的だ。デュエットの部分にコンタクト・インプロビゼーションが採り入れられているのも心憎い。ダンサーは、ワークショップの参加者たちと山崎広太だ。振付を、ただ踊るのでなく見事な緊張感の中に異化してみせた山崎。そこに、山崎の舞踊家らしい気概が覗く。伝統の様式を踏まえたスリマンの踊りには、動きをコントロールする抑制美があるが、切れの良い動きを見せる山崎の踊りも、美しい軌跡の背後に徹底した抑制のあることを改めて感じさせた一瞬だった。

3人のコラボレーション作品は、クロス・カルチャルな試みならではの味わいをみせ、TAPの性格を良く表した構成が秀逸である。冒頭ダンサーたちはジャワの民族舞踊アチュを見せ始める。正座し、手足を打つ動作が次第に早くなる遊戯のような踊りだ。速いリズムに山崎が遅れ始める演出が、笑いの中に個人の違いを巧みに表出する。やがて、大きな動きへと発展して3人のジャムが始まる。身体のひねりを用いたしなや



左から:スミス、山崎、スリマンによるダンス・コラボレーション
(97年11月1日「ワーク・イン・プロGRESS・イベント」にて)



スリマンの振付作品を踊る日本のダンサーたち
(97年11月1日「ワーク・イン・プロGRESS・イベント」にて)

かな動きと切れのある鋭い動きを組み合わせた独特の語彙で、山崎が魅力的なソロを見せる。後方では、スミスとスリマンがコンタクト・インプロビゼーションの技法で、ダイナミックなデュエットを展開する。

音楽が始まると3人の動きはシンクロし、楽しい踊りが広がっていく。違いから調和へ。完全に合わせるのではなく、共振しながら調和した動きが展開される。武術の所作に似た動きを見せるスリマンのソロなど、終盤、三人三様のソロが踊られ、再びスミスが魔術のようにコンタクトの手法で3人の動きをつないでいく。スミスを得てこの機にコンタクト・インプロビゼーションのテクニックと知識を深めたスリマンと山崎。キャッチャー（受ける）、ジャンパー（跳ぶ）、フォーラー（落ちる）の役を決めて、3人がこの技法で遊んで見せたのも楽しい幕切れだ。好評だったこのイベントは、11月7日京都でも開催された。これらのイベントでは、照明をローデン、制作一切を佐東が担当、TAPならではの舞台創りを見せた。

伝統と現代を考える

可能な限り日本の舞踊鑑賞の機会も設けられた。田中泯、解体社などの舞台やメレディス・モンクの来日公演の舞台も鑑賞したほか、日本の若手の作品を紹介するダンス・ショーケースも訪れた。日本の伝統芸術の紹介では、歌舞伎や能の観劇に加えて、国立劇場の歌舞伎俳優養成所の稽古見学や能のレクチャー&デモンストレーションもスタジオで開催された。伝統と現代というテーマは、京都でも追求され、日本の伝統芸能とのスタジオ・セッションも行なわれた。このイベントには、能や狂言の方法論を用いて西洋演劇のテーマに挑戦、東洋と西洋の芸術の融合を試みる演劇グループ「能法劇団」のジョナ・サルズ、喜多流の能楽師、松井彬、狂言師の茂山あきら他が参加し、詩のイメージに基づき全員が即興で踊るという実験的な企画に挑んだ。所作や仕草で物語を描く伝統的な日本の演者と意味性とはかけ離れたところにいる山崎やスミスら現代舞踊家。様式性、発想の距離など違いを具体的な形で浮き上がらせ、意外に面白い機会となった。

日本の舞踊状況を知る上では、東京と京都という異なった二つの文化圏を訪れたことは効果的であったと思われる。内外の多彩なアーティストが競いあう東京と、伝統と現代がせめぎあい、歴史的な視線の投影を強いられる京都。発表の場を限られるなど現実的な問題を抱える一方、京都では自分のペースを守って活動していく余裕があるようだ。劇場の需要に振り回されがちな東京の状況を知るにつけ、京都に根づくアーティストの地道な活動には教えられること多かった。また、東京と京都では現場の制作者たちと交流を図るアーツ・マネジメント・トークが開催された。ベイツ・フェスティバルおよび米舞踊関係者の経験を踏まえたファレの助言は示唆的で、舞踊界の活性化を目指す日本の関係者たちに刺激を与えた。アメリカでの研修報告を行なった佐東範一は東京と地方、制作者同志のネットワークの必要性を痛感し、具体的な活動への意欲をかきたてられたようだ。

アイデンティティを揺るがす仕掛け

ところで、長期にわたり生活をともにするこの交流プログラム、出会いの楽しさがある反面、参加者にとっては心身ともに厳しい側面も持ち合わせている。期間中、個人として、芸術家として全存在を見せ合い、その上で創造過程を分かち合っていかなければならないアーティストたちにとっては、とりわけ苛酷だ。異なった舞踊文化、新たな技法、強烈な芸術的個性との出会いは、好むと好まざるにかかわらずアーティストの基盤——その技法、信念——に揺さぶりをかける。自己と他者のせめぎあいの中で、一種のアイデンティティ・クライシスを体験させるのである。

そこから自己を突き詰めさせて、学ばせる。自己覚醒のための心理学的手法を思い出させるが、そこには、反発があり、拒絶があり、受容がある。当然ながら、アーティストの反応は、それぞれに違う。今回の場合、伝統の中から自己を脱皮させ、新たな創造に挑むスリマンは、外からの刺激の受容に大変意欲的だった。一方、独自の舞踊境地を拓きつつある山崎広太の場合、自己を乱されるのを嫌い、自分のペースと世界を強固に守りながら、注意深く咀嚼して滋養としていったように思う。それが、今後振付家・舞踊家としての彼らにどのように影響していくかはわからないが、その変化こそ楽しみである。

異文化＝他者というフィルターを通して自己のアイデンティティを問われることは、他の参加者も同じである。批評家という立場で参加した筆者にしても、批評家とは何か、現代舞踊の活性化のために自分に今何ができるかなどを真剣に考えさせられることとなった。作品の質の向上をどう図るか、芸術と社会との関わりの問題など追求すべき課題は多い。今後、わが国の演劇・舞踊界で重要となるであろう公共の劇場の役割とともに考えてみたい気がしている。もっとも、今回は批評家が互いに出会う機会はなく、またもっぱら言語の通訳としての役割が忙しく、批評のアンゲルはあまりカバーできなかった。今後は、言語の通訳は別に立て、批評家は客観的な視点を提示したり、文化的背景などの説明、解釈、分析を担うコメンテーターとして積極的にプログラムに参画できる工夫が必要だろう。

交流の現場では、通訳の問題とともに、もうひとつ固有の文化に根ざすメンタリティの違いにも留意する必要がある。TAPでの共通言語は事実上英語である上、自己主張の在り方がアメリカとアジアとは違うように思われる。一般的に、明快に言語化された意見はプログラムに反映されやすい。今回の場合は問題にはならなかったが、オーガナイザー側は意見が内向しやすいアジア的性格にも注意を向ける必要があるだろう。個性への配慮を怠ると、内向や反日などマイナスの関係性も生まれる可能性がある。微妙な問題だが、バランスのとれたプログラムとするためには、一考してみる必要があるのではないだろうか。

芸術支援への新しい視点

ともあれ、芸術支援において、果実としての作品でなく、芸術家同志が創作過程を分かち合うというプロセスそのものに投資するという試みは新鮮だ。ハード先行で、芸術家育成というソフトへの支援強化の必要性が叫ばれる日本の現状の中で、このプログラムは、芸術家同志が刺激しあい、その技術と知を分かち合い、新たな創造への可能性を引き出すというユニークな助成の視点を示している。今後、3人のアーティストが表現者として、人間として、その成長をどんな風に舞台に反映してくれるのか見守っていきたい。参加者たちの今後の活動とプログラムのさらなる発展を祈念して、この稿を閉じたい。



伊藤恭子（いとう・きょうこ）

舞踊評論家・ジャーナリスト。慶應義塾大学法学部並びに米・ウェスタンミシガン大学卒業（社会学・国際関係論専攻）。7歳より大学時代までクラシック・バレエを習得、米留学中にアメリカン・モダンダンスの訓練を受ける。慶應義塾大学国際センター、出版社、カナダ大使館などの勤務を経て、85年よりフリーに。以来現在まで雑誌、新聞等でダンスを中心に、評論、解説、報告、インタビュー記事を執筆。アジア女性演劇会議実行委員、バレエ・コンクールの審査委員なども務める。97年、「トライアングル・アーツ・プログラム・イン・ダンス」に批評家として参加。また同年よりセゾン文化財団の助成を得て、世界の振付家について研究中。

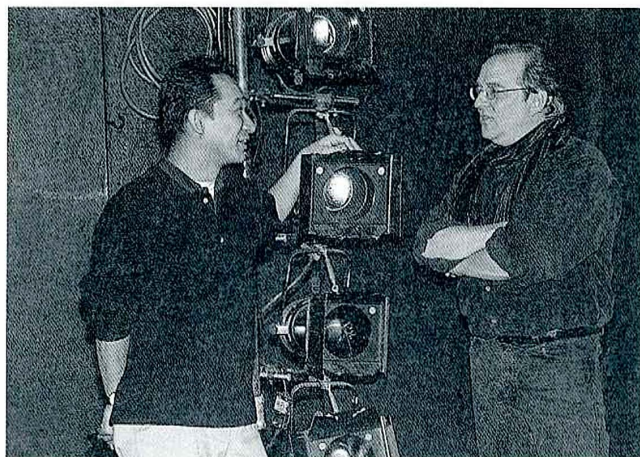
アーティストと社会の架け橋： ダンスシアターワークショップでの1年間

佐東範一

1996年9月から約1年間、セゾン文化財団とアジア・カルチュラル・カウンシルの助成を受け、私はアーツマネジメントの研修をアメリカ・ニューヨークのダンスシアターワークショップ（以下DTW）で行った。エグゼクティブディレクター兼プロデューサーのデヴィッド・ホワイト氏が率いるDTWは、今年で33年の歴史を持ち、アメリカの舞台芸術の中で最も重要なアーツサービスオーガニゼーションのひとつである。そのDTWの様々なプログラムは、これまでに数多くのアーティストを生み出すと共に、アメリカ全土にわたるネットワーク作りや国際的な多くのプロジェクトなど、アメリカのみならず世界のアーティストに対してサポートを行っている。アーツサービスオーガニゼーションという概念がまだ日本にはあまりないが、今後日本でも必要な組織だと思うので、DTWの組織やプログラムを通して具体的にどのような活動を行っているかを紹介したい。

DTWはフルタイム24名、パートタイム約15名のスタッフを抱え、100の観客席を持つ劇場、スタジオ、ギャラリーと2カ所のオフィスを所有するノンプロフィットオーガニゼーションである。組織はプロダクション／マーケティング／パブリシティ／テクニカル／ディベロップメント／経理／アーティストサービス／インター・ナショナルプロジェクト／全体運営のセクションに分かれている。この中で日本ではあまり馴染みのないものとしてディベロップメントとアーティストサービスが挙げられる。ディベロップメントは常時5人のスタッフが、DTWのそれぞれのプログラムに対し助成の可能性のある財団に申請し、また個人からの寄付集めなどを行っている。アーティストサービスは、DTWの会員（会費は1年間で80ドル）に対するサービスで、会員になるとメンバーシップキットとプレスリファレンスキットを受け取る。メンバーシップキットには、アーティストが公演を行う際に必要な準備期間のタイムスケジュール、財団申請などの手続き、制作面、テクニカル面等の情報が全て記されている。プレスキットには、プレスリリースの書き方、各ジャンルの新聞・雑誌等各マスコミの担当者名、情報の締め切り日等が常に更新された状態で記されてある。上記に加え、ダイレクトメールの為のダンス・演劇・音楽などの観客別、地域別等細かく分類されたメイリングリスト及びメイリングシールを買うことが出来る。別途の費用が必要だが、ラベル貼りから封筒入れ、ノンプロフィットオーガニゼーション用の割引の切手代で郵送するまでのサービスを受けることも出来る。

1年間の予算は約300万ドル、財団や企業からの助成金、個人の寄付金、劇場収入、アーティストサービスでの収入から成り立っている。数多くのDTWのプログラムの中からそのいくつかを紹介したい。ニューヨークの新人のダンサー・パフォーマーにとってのプロになるための登竜門となっている「フレッシュトラック」。毎年春と秋の2回、事前に電話受付の日時だけ発表し、受付開始から早い者順に60組、年齢・経歴等一切問わずに受け付ける。その60組を3日間に分けオーディションを行う。最終的に5-6組選ばれ、約2ヶ月後にその選ばれた組で一晩の公演を3回行うのだが、その公演までにオーディションのパネラー（振付家や演出家）によって数回のリハーサルを行い、より良い作品にDTWのテクニカルスタッフと共に創り上げていく。公演後、人気の高かったアーティストに関しては、アーティストの成長と観客数の増加によって段階を踏んでアーティストをサポートしていく。このフレッシュトラックからビル・T・ジョー



DTWエグゼクティブディレクター兼プロデューサーのデヴィッド・R・ホワイト氏(右)と筆者
Photo by Cheung Ching-Ming

ンズをはじめ、現在アメリカの第一線で活躍している数多くのアーティストが生まれている。観客にとっても新しいアーティストが生まれる瞬間に立ち会えるという楽しみで、常に観客席は満員で追加公演が行われる事もある。

「ファーストライト」というプログラムは、アーティストが新作を上演するための、創作以外の資金面を含む全ての面をサポートしている。現在このプログラムは9年目を迎えるが、これまでに300人以上のアーティストの新作創りのサポートを行った。またアーティストと社会の関係を創っていくためのプログラムとして「パブリックイマジネーション」がある。地域社会の中での問題点などを取り上げ、アーティストがサポートしながら一般市民と共に作品を創り上げ、DTWで上演する。また5歳から12歳の子供たちとその親のためのシリーズ「ファミリーマターズ」は、劇場から離れてしまいがちな親とその子供たちがアートと接することが出来るように多くのパフォーマンスを上演している。これ以外にも高校生や障害者の為のプログラム等、様々な形での社会とアートを結ぶためのプログラムが行われている。

私がインターンを行ったインター・ナショナルプロジェクトでは、「ナショナル・パフォーマンス・ネットワーク（以下NPN）」と「スーツケースファン」を行っている。NPNはアーティストと様々な文化組織、そして一般の人々との間の活発な会話や共に活動する機会を増やし、各都市の孤立をなくすためにアメリカの各都市の文化組織間にネットワークを作り、アーティストのレジデンス（滞在型活動）のサポートを行うものである。1985年にDTWによって創立され、現在40都市にわたって56のオルタナティブスペース・劇場・美術館・ギャラリー・大学をベースにしたアーツベース等から成り立っている。アーティストは、サポートを受けるためのいくつかの条件（一律のギャランティ・主催者との相談の上、公演だけではなく必ず地域の為の活動を行うこと・インデペンデントなアーティスト／カンパニーであること等）を理解した上で、自分の希望する都市のネットワーク上の組織に直接コンタクトを取り、その両者間で成立したレジデンスに対して助成を受ける。これまでに373のアーティスト／カンパニーの合計785のレジデンスに対し助成を行っている。「スーツケースファン」は、世界中のアーティスト・プロデューサー・オーガナイザー同士が互いに交流するための助成プログラムである。

このようにアメリカのアーツサービスオーガニゼーションは、財団や企業からの各プログラム・プロジェクトごとへの助成金や寄付金、そして事業収入によって、アーティストに対してのサポートや芸術と社会を結ぶ役割を行う組織である。このような組織があることによって情報がオープンになり舞台芸術の社会への窓口となっている。同時にアーティストが育つ為の場である。そしてDTWをはじめこのニューヨークでは、アーティス



DTWのスタッフと共に(筆者中央下)
Photo by Cheung Ching-Ming

トが自分の創作活動以外に、様々な形で文化プログラムやプロジェクトの企画作りと実際の運営に関わっている。例えばDTWのフルタイムのスタッフの半分、パートタイムスタッフ全員がアーティストだという事実には驚いたが、結果的にそのことがアーティストの意見を社会に反映させるだけではなく、アーティスト自身の活動の幅を広げるきっかけに繋がっているように思えた。

今回の渡米の目的は、アメリカではどのようにアーティストを育てているか、舞台芸術と社会の接点をどのように創り出しているかを学ぶことであつた。しかしこの間いけは同時にアメリカのアーツサービスオーガニゼーションにとっても命題であり、常に模索し続け、その為の様々なプログラムやプロジェクトが、それぞれの地域・組織・アーティストに合わせた形で創り出されている。このアメリカの舞台芸術の盛況は、劇場・スペース・アーツサービスオーガニゼーションそしてアーティストの努力の結果であり、その理想に向けたたゆまぬ努力が、今のアメリカの舞台芸術の層の厚さと社会との関係を生み出している。社会との接点を数多く生み出しているからこそ、そこに舞台芸術の必要性が生まれ、日本とは比較できない程のサポートする個人・企業・財団・公的機関が存在する。確かに日本とアメリカの舞台芸術を取り巻く社会のシステムの大きな違い

(教育制度・ノンプロフィットオーガニゼーションの存在・寄付に対する免税等)はあるが、アメリカも当然の事ながら、初めから現在のような状況ではなかったという事を忘れてはならない。

ニューヨークで、日本の社会で起きた様々な悲惨なニュースを耳にする度、日本は何かおかしい国になってしまっているという、焦燥感を抱かずにはいられなかった。日本の社会は、今こそ芸術の持つ多様な可能性を必要としていると感じた。創造する力、身体で表現する事、自分を見つめる力、他者と自分の関係等々・完成した作品を見せる以外に、演劇や踊りの持つ多様性が、社会や子供達の教育にとって大変重要な役割を持っているという例を、今回数多く体験した。近い将来義務教育の中に音楽と美術だけではなく、演劇や舞踊を取り入れる必要性があるように思う。これからは今まで以上にアーティスト自身が持っている力を、社会に対して発揮すべきではないだろうか。このようなことを考えると、日本にその為の架け橋となるものの必要性を強く感じ、DTWのようなアーツサービスオーガニゼーションや、NPNのようなネットワークを今後日本に作りたいたいと考えている。

今回、このニューヨーク滞在中に体験したDTW以外のニューヨークのダンスコミュニティ、NPNに所属する様々なオーガニゼーションの活動、アーティストの社会活動、子供のための創造教育等については誌面の都合上触れることが出来なかったが、このような機会を与えて下さったセゾン文化財団、アジア・カルチュラル・カウンシルそしてDTWと多くの友人達に心から感謝します。



佐東範一(さとう・のりかず)

アーツ・アドミニストレーター。1960年北海道生まれ。78年舞台芸術に興味を持ち、演劇活動に参加。80年舞路グループ「白虎社」の創立に参加。全ての国内公演、海外ツアー(韓国・インドネシア・フィリピン・イスラエル・西ドイツ・フランス・スイス・ベルギー・イタリア・オーストラリア・台湾・香港・メキシコ・ブラジル)に舞路手兼制作者として参加。94年白虎社解散。96年アメリカ・ニューヨーク・ダンスシアターワークショップにてアートマネジメント研修。97年アメリカ・インドネシア・日本の3カ国による国際プロジェクト「トライアングル・アーツ・プログラム」に参加。現在、京都を拠点にアーツサービスオーガニゼーションの設立に向け活動を開始。

viewpoint バックナンバー

創刊号(96年10月発行)

- アーツマネジメントの視点 ジョアン・ジョフリー
- 劇団に運営戦略はあり得るか——青年団の軌跡を通じて 平田オリザ
- viewpointの発刊にあたって

No. 2 (97年3月発行)

- 「トライアングル・アーツ・プログラム」コンセプトとしての過程 サミュエル・A・ミラー
- チェーホフを探して——はくろロシア・東欧演劇巡り 松本修
- 第1回制作実践セミナー「海外公演の実施と問題点」(講師:菅田修司・小山田敏)レポート

No. 3 (97年7月発行)

- 目から鱗の落ちた体験——デジタルロックのプロジェクトの演技教育 高橋昌也

- 演劇の力・文化の力 吉並郁哉
- 第2回制作実践セミナー「ワークショップ活動の可能性——自治体との取り組みを中心に」(講師:松本修)レポート
- セゾン文化財団 1997年度の現代演劇・舞踊助成対象者決定について

No. 4 (97年11月発行)

- 本邦連邦政府(NIEA)の演劇・ダンス支援政策の軌跡 片山泰輔
- 芸術団体の法人化をめぐる——「第3の選択股」としての合資会社 桑野雄一郎
- 日本のダンス教育と舞踊家養成のプロジェクトについて 米井澄江

*上記のバックナンバーは在庫がございますので、ご希望の方は当財団までご連絡ください。

■1996年創刊の本誌は、昨年まで年3回発行して参りましたが、本年より年4回の発行となります。内容をより充実させて行きたいと考えていますので、今後ともよろしくお願い申し上げます。

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第5号
1998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
東京都中央区京橋1-6-13 〒104-0031
アサコ京橋ビル5F
Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定:1998年5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。