

viewpoint

THE SAISON FOUNDATION

the anniversary issue
50

セゾン文化財団ニュースレター第50号
2010年2月28日発行
<http://www.saison.or.jp>

財団法人セゾン文化財団

The Saison Foundation Newsletter — 28 February, 2010

目次

岡田利規◎演劇作家のわたしがパブリックであることがどのように可能かについて…………… p.01

アーティストに聞く◎あなたにとってAIRは？

Part 1: ディック・ウォン…………… p.05

Part 2: マリアーノ・ペンソッティ…………… p.07

片山正夫◎viewpoint 第50号を迎えて…………… p.10

Morishita Studio Report…………… p.14

Article—1

演劇作家のわたしがパブリックであることがどのように可能かについて

岡田利規
Toshiki Okada

作品の成熟は、それ自体で公共に資する。

演劇作家としてのわたしにとって—つまり、ひとりの人間、その全人格としての、ということではなく—もっとも価値があり、素晴らしいと思えることは、わたしたちのカンパニー、チェルフィッチュが作った作品が、売れることである。それはもちろん、それによって得られるお金が、チェルフィッチュの役者やスタッフ—無論わたしも含む—が生計を立てるために、必要だからである。けれども同時に、売れるということは、多くの上演の機会をその作品が手に入れるということであり、長く何度も上演を重ねていく、その過程を通して作品をよ

り強くしていく—成熟させていく、と言ってもいい—ための具体的な方途を手に入れることでもある。

それは、なんとすばらしいことだろう。上演の繰り返しを重ねていくなかで、役者の、舞台上での存在の仕方、たたくまは、しだいに言い訳めいたところがなくなっていく。身振りが、自由になっていく。はじめはわたしが付けたものであったはずの段取りが、どんどんそうは見えなくなっていく。そして窮極には、これが自分の作った作品だということさえ思わなくなっていく。そういったことが、今わたしが強いとか成熟したとか言うとき、わたしの内心で抱かれているイメージである。作品の強くなっていくさま、成熟する姿を目の当たりにすることによる喜びは、演劇作家としてのわたしには、存在しない。これはもう、断言してしまえるのである、その喜びを得たいという気持ちが第一で、わたしは演劇という行為をしているのだと。そして、さらに言うならば、この喜びに向かって作品を作っていくことは、公共に資することでもあると、わたしは思う。なぜなら、強い・成熟した作品は、たとえば強さ・成熟の度合いがそれほどではなかったかつてのその作品と比較したとき、多くの観客に対して響いていく力をより持っている、そう考えるのは尤もなことのはずだから。

成熟させようと思いつつからして、現状難しい。

わたしが、作品を強く成熟したものにしていくことの喜びをもっとも価値があるものと考えているのは、それを身をもって体験して、それがとても気持ちよかったからである。2004年に初演したチェルフィッチュ『三月の5日間』の上演台本が、翌年岸田戯曲賞を受賞し、それにあやかって行った06年の再演を、ブリュッセルで毎年5月に開催されているクンステン・フェスティバル・デ・ザールのディレクターが見に来てくれた。このフェスティバルはヨーロッパのフェスティバル文化の中でも、その先見性において一目置かれている。他のフェスでウケてたからウチにも呼ぶ、みたいな姿勢のない稀有なフェスなのだが—だからわざわざ日本にまで、無名のカンパニーを見に来てくれた。つまりは、常に世界中でそういうリサーチをしている!—いたく気に入ってもらって『三月の5日間』は、翌07年の同フェスティバルに参加する運びとなり、やってみたら好評で、その後『三月の5日間』は、ヨーロッパを中心に、アジアでも(日本国内でも数カ所)、北米でも、巡業を行った*1。結果、わたしたちチェルフィッチュは、現時点において『三月の5日間』を80回超繰り返し上演する僥倖を得た。今年10年も、鳥取や香港やタイやフィリピンを訪れる予定が、『三月の5日間』にはある。

『三月の5日間』が海外で受け入れられたことを、意外だとは、わたしは思っていなかった。自信があった、ということだけではない。文化の相違ということについて無知で、心配を抱きようもなかったから、というもある。それはともかくとして、この経験は、演劇作家としてのわたしをさまざまに、そしてとても根底のところから、変えた。たとえば、それ以前のわたしは、作品を自分が属する文化の外に向けることを想定に入れて作品を作る、なんてことは、そうした発想自体、抱いたことがなかった。けれど、今はおのずとそう考えるようになっていし、そう考えてしまうことがもたらす部分的な弊害—それはたとえば、わたしが「世界」を意識しだしたということが、わたしが産み出すものが薄っぺらいものになってしまう、というような帰結をもたらす、なんて馬鹿げたことにならないよう気をつけなければならない、ということであるとか—を自由に克服できることが、わたしの新たな課題になったりもしている。

それから、作品が上演を重ねることで成熟していく、ということへの関心もまた、それ以前のわたしにはなかったものだ。横浜なり東京で

の公演を終えたらその作品は終わり、というのが基本で、それ以外の形態など、考えてみたこともなかったから、もしそれ以降も上演を繰り返したらどれだけこの作品が強く成熟したものへと育っていくだろうか、と考えるようなこともなかった。それどころか、同じ演目を何度も繰り返すのは、どうせ退屈なルーティン・ワークだ、くらいのことを思っていたものである。

いちど成熟させてみないと、成熟の意義は見えない。

初演時の作品など、成熟後の作品に較べたら幼児みたいなものだ。でも、実際に作品を成熟させる経験をしなければ、目の前の幼児を幼児と認識することもできない、それは無理のないことだ、とも思う。わたしは運良く、経験を与えてもらい、上演の積み重ねの結果として生まれる創造性を見ること—それを、強くしていく過程、成熟の過程を踏んでいくということに大きな興奮をおぼえること、と言い換えてもいいだろう—ができるようになった。それ以降、わたしは、そんなことができる舞台芸術というジャンルに自分が携わっていることを、なんてラッキーなことだ!と思うようになった。そしていつのまにか、そういった、舞台芸術がそのいちばん本質的な部分で持っている凄みを、できるだけ可視化して、観客の目の当たりにはっきりと置く—ということをしたい、それをできる力こそが演劇作家に問われてしかるべき才能というものだろう、というふうにも考えるようになった。

『三月の5日間』を上演するさきぎきの劇場で、ゲネプロや本番の公演を見ているとき、しばしばわたしは、それにしてもこの作品は強くなったなあ、と感慨めいたものをおぼえてしまうことがある。しかしそのときわたしは、その感慨を、作品を強く、成熟させていく機会を得ることを第一義的に考えるようになった自分の変化への感慨、およびそうなるにいたった自分の来し方についての感慨とともに、東にして抱いているのだ。

成熟のための機会を、具体的にはどう作るのか?

作品を、強いものへ、成熟したものへとしていく機会を得ていくために—のみならず、演劇をすることで生計を得ていこうとあくまでしていくために、というのも無論あるが—わたしたちの前に拓けているいちばん現実的な手段、それは、チェルフィッチュが東京だけで一万人動員できるカンパニーというわけではない以上、ヨーロッパの



『三月の5日間』2006年3月、スーパーデラックスにて
photo: Toru Yokota



『フリータイム』2008年3月、スーパーデラックスにて
photo: Toru Yokota



左右とも『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』2009年10月、HAU/Hebbel Am Ufer ドイツのベルリンにて
photo: Dieter Hartwig

実験的な演劇を取り上げるフェスティバルのサーキットに参入し、ここでの上演の機会を多く得ていくということである。ここ数年の活動の結果として、ヨーロッパのフェスティバル、劇場、アーティストなどとの関係性も徐々に築かれている。たとえばチェルフィッチュは、『三月の5日間』ブリュッセル公演を行った翌年の08年、クステン・フェスティバルをはじめとするヨーロッパの三つのフェスティバルを共同製作のパートナーとして、『フリータイム』を作った。

だからチェルフィッチュは、海外公演が増えたせいで日本の観客の前で作品を披露する機会を頻繁に作っているとは決していけない現状を、問題に感じつつも、しかしそれでも、この方針を今後とも押し進めていくことになるだろう。それにためらいをおぼえていた時期も、わたしにはあったが、作品が強いのへと成熟していくことは、誰にとってだっていいことだ、日本の観客にとってもだ、今はそう考えることにしている。海外での上演の機会を重ねた結果獲得された強さを提示することで、還元を行いたい。

ところで、セゾン文化財団よりいただいている助成が、こうしたチェルフィッチュの活動を可能にしていることは、いくら強調しても、強調しすぎることはない。チェルフィッチュは、06年度から08年度まで、カンパニー助成をいただいたが、それはちょうど、わたしたちが海外での活動を始めた時期と重なった。これはわたしたちにとってほんとうに運のいいことだった。とても助かった。というより、助成をいただいていたいなかったら、と考えると怖すぎるくらいだ。なので、そういう想像はしないことにしている。

加えて言えば、セゾン文化財団は08年より、芸術交流活動プログラムの一環として、クステン・フェスティバル・デ・ザールへのアーティスト招聘支援を行ってくれており、つまりわたしはその面でもサポートいただいていることになる。余談になるけれど、クステンは本当に本当にいいフェスティバルで、未知のものに対する好奇心が開けている観客を持っている。日本のアーティストが多くクステンに行くことになれば、わたしもとても嬉しい。この事業がこれからさまざまな実を結んでくれるだろうことを、心から期待している。ちなみに、チェルフィッチュは、昨年制作してベルリンで世界初演を行った——そしてまだ日本では発表できていない——『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』で、今年の5月もブリュッセルに赴き、クステンに三度目の参加をする予定である。

環境が成熟への志向を促してくれたら、どんなにいいだろう？

ところでこの文章は、「理想的な創造環境について」というテーマを編集部から授かって、書いている。

けれども、もしかしたら、わたしがこれから書こうとしているのは、創造の環境、というよりは、舞台芸術の創造のための土壌、であるとか、風土、であるとか、そういったことについてなのかもしれない。

創造環境、という、さしあたっては稽古場のことが思い浮かぶ。稽古場を確保する、という問題は、いまだにわたしたち舞台芸術の作り手にとって、深刻だ。わたしは今、横浜にある急な坂スタジオという稽古場施設を、レジデント・アーティストという名目で使わせてもらっていて、これも大変に助かっていて、わたしは恵まれていると思う。

けれども、稽古場に不自由していないということが、「恵まれている」ことになってしまうのは、ちょっと違う、とも思う。舞台芸術が公共に資するものであるためには、稽古場が不足していないことが絶対必要だ。だって、舞台芸術が公共、すなわちひとりでも多くの観客、に届く力を持つまでに育つには、たくさんの上演の経験もさることながら、そもそもたくさんのリハーサルが不可欠なんだから。

これは、「難解な」とか「観客を置いてけぼりにしている」とか評されてしまいがちな傾向の作風のアーティストこそ、そうである。彼らにとっては——とか言って、わたしもたぶんそこに含まれる——作品の質を強く成熟したものにしていける以外に、自分たちの信念を曲げずに済んで、なおかつ自分たちの活動を公共に資するものへとしていくための道は、ないのだから。けれどもそれは、リハーサルができなければ始まらない。

わたしたちアーティストなり、芸術団体なりは、なにかしら公的なサポートを得て活動をするのである以上、公共に資する存在でなければならない。だからそのために必要な条件、つまりここでは稽古場、それは充実させてほしい、と欲し続けなければならないだろう。

……それとも、わたしがこの場でずっと、強さ・成熟と呼んでいるもの、それはごく些末な、作り手のフェティシズムにすぎず、多くの観客には関係がないのだろうか？ つまり、それは別にパブリックなものでもなんでもないのだろうか？ 全然そうではない、とわたしは言い張りたい。で、それを納得させるのに必要なのは、作品そのものの強さ/成熟の、実にはっきりとした体現そのものであり、結局、それ以外ではない。だから、そういう意味でもやっぱり、必要なのは稽古場である。

話を戻して、さて、それではわたしにとって、理想的な創造環境とは何か？ それは、わたしが第一義的なものとしていること、すなわち、作り上げた作品をさらなる強さ・成熟へと向かわせたいという思いを、阻むことのない環境である。作品が強くて成熟したものへと育っていくことは、すなわちその作品が公共に資することのできる、少なくともその潜在的な可能性が上がるということだとして、そうした目的意識を持って仕事をするように！とわたしたちアーティストに向かってけしかけこそすれ、逆にそれを萎えさせるようなことをするのは決してない環境、のことである。

つまりは、作品を長続きさせよう、というわたしに言わせれば当たり前の方針を、基本的に備えている環境、ということである。

もっとも、作品が長続きするものになるためには、なにより当該作品が強いのではなくてはいけない。出来上がった作品の力が弱ければ、その後成熟の機会を与えられないとしても、それはしょうがない。けれども、作品の出来如何と無関係に、時間をかけて作品を強くしていくこと成熟に向かわせていくことは、パブリックなことでもあるのだから、よいことで、目指すべきことであり、そのための機会は積極的に探していこう、という姿勢がそもそも備わっていない場合、というのがある。

わたしは、そういう環境、というか風土は、いやだ。もっと言うと、間違っていると思う。

こんなふうにわざわざ書くのは、作品が強さ・成熟に届く可能性があらかじめ閉ざされているような環境・風土は、現に存在しているからである。

それは、チェルフィッチュで作品を制作したり、その作品を流通させようとする際に生じる問題ではない。たとえば、公立劇場の主催公演に携わる際に、それは生じる。

成熟の機会がそもそも織り込まれていない現場は、悲しい。

わたしは昨09年、新国立劇場主催公演であったデア・ローアー作『タトゥー』の演出の仕事に携わった。ローアー氏は1964年生まれ、つまり同時代のドイツの劇作家だが、1992年に発表した『タトゥー』を出世作として、今やドイツでは完全に、アクチュアルな劇作家としての定評を得ている。

わたしは、せっかく舞台美術をベルリン在住の美術作家、塩田千春氏に担当してもらうことも決まっている——彼女がベルリン在住であることはたまたまであるにしても——ことだし、『タトゥー』がドイツの、できればベルリンで公演できたらいいと思って、それを劇場に提案した。これは、別にベルリンに行って、楽しんで、帰って来られたらいい、とだけ思って発した案ではない。ベルリンという、ヨーロッパの中でも演劇のきわめてさかん、演劇の中心地のひとつであると言える場所で作品を発表して、要するに、ヨーロッパに売りたいなと思ったのである。せっかく作る『タトゥー』も、『三月の5日間』が辿ることのできた道、すなわち上演を重ねて強くなっていく道、成熟への道、それを辿れるかもしれない可能性を想定に入れて、制作に臨みたいと思ったのである。

けれども、それは叶わなかった。海外公演を想定すると、どうしても公演を機動性の高い、「軽い」ものにするのを考えなければいけない。そう考えることによって、新国立劇場での公演そのものに注ぎ込めるはずのものをすべてを注ぎ込めなくなってしまうのだとしたら、

それは残念だ、それは避けたい、というのがプロデューサーの意見だった。

実際問題としても、海外巡業の営業をする、ツアーのマネジメントをする、といった業務をやるような暇は、彼らにはない。というか、そういう業務を想定に入れた仕事の仕方を、彼らはそもそもしていない。だからまあ、そんな提案をするわたしのほうが、先方を困惑させるだけのKY、ということなのかもしれない。なんて、そこまで卑屈することもないか。

プロデューサーはそれから、せっかく作るのだから、たくさんの観客に見てもらいたい、とも言った。ここで想定されている観客とは、もちろん東京の初台にある新国立劇場にやってくる観客のことである。もちろんわたしも、多くの観客に見てもらいたい。けれども、観客は、東京以外のいろんなところにもいる。

わたしの作るものが新国立劇場が観客動員数として収支的にも期待するくらいのポピュラリティーを持つとは、チェルフィッチュが現にそうではないのであるし、どうしても考えづらい。わたしは自分はパブリックな演劇作家だと思う。でもポピュラーではないだろう。それは動かし難い事実であるわけで、ではその先、どうやって観客と出会っていくか？ つまり、入場料収入を得ていくか？ それは具体的に考えなければいけない。

そこに両者では、考え方の相違があった。チェルフィッチュは、その問題を、東京や日本の外の観客と出会うこと、主にヨーロッパに買ってもらうことによって解決する、という道を見つけている。ところが新国立劇場は、2週間ほどの、いわば世界初演——それのみ！——のスパンでそれを成そうと考える。だから短期に動員をかき集められるかどうか、という発想で、たとえばキャスティングが行なわれる。

わたしはプロデューサーに、チェルフィッチュの俳優をキャスティングしてもいいか？とも尋ねたが、それは拒まれた。いや、わたしが尋ねる前にやんわりと、しかしはっきり、その可能性がないことは伝えられたのだったかもしれない。わたしの方法論は、役者にそれを実践してもらえるようになるのに、ものすごく時間がかかる。でも方法論って、誰のだって、そもそもそういうものじゃないの？ 違うの？ それはともかく、わたしは、わたしの考え方に精通している役者とやるほうが、強くて、成熟の度合いの高い作品を、作りやすい。つまり、公共に資する作品を作りやすい。

けれどもそちらの選択肢は、採用されない。なぜならチェルフィッチュの俳優は、ポピュラーではないからだ。東京のみで短期間で費用を回収しようとするとき、ポピュラーであることに資してくれない俳優は、その役に立たない。たとえ彼/彼女がどんなに、その作品がパブリックなものになることに資してくれるとしてもである。つまりこうした環境においては、パブリックであることがではなく、ポピュラーであることが、採択される。そうした環境は、わたしにとって、あまり愉快なものではない。わたしが演劇作家としてもっとも喜びと感じているものを、得られないことが、あらかじめ決まってしまうからだ。

これが、公立劇場の制作の姿勢として一般的なものである、と知っていることがどうかわたしの思い違いでありますように。わたしは冒頭において「演劇作家としてのわたしにとって、もっともすばらしいこととは、わたしたちのカンパニー、チェルフィッチュが作った作品が、売れることである。」と書いたけれども、本来的には、わたしが携わるどのような作品だって、つまり、それがたとえチェルフィッチュでなくたって、

アーティストに聞く あなたにとってAIRは？

Part 1: ディック・ウォン(黄大徽)

Dick Wong

Part 2: マリアーノ・ペンソッティ

Mariano Pensotti

近年、日本の舞台芸術の世界でも、国内外から芸術家を滞在創作のために招き、滞在中の創作活動を支援するアーティストインレジデンス事業(AIR: Artist in Residence)が目につく。公共ホールで実施されているAIRでは、地域のアーティストとの共同作業や市民とのワークショップ、オーディション、稽古、上演などが滞在と同時にプログラムされ、舞台制作のひとつのシステムとして定着してきた感がある。一方で、AIRはアーティストが他地域に滞在すること自体に意味があり、必ずしも作品制作や発表が重点ではないという考えもあり、日本ではそういった意味でのAIR事業はまだ少ない。

ここでは、2008年度に実施された民間の団体/施設によるAIRのプログラムで来日したアーティストへのインタビュー 4件を通し、日本における舞台芸術のAIRへの取り組み方法を考えてみたい。本号では、まず、AIRそれぞれが作品に内包されているプロジェクト2件を紹介する。(編集部)

Part 1: ディック・ウォン インタビュー

作品: 『Encounter@Tokyo』

コンセプト・演出: ディック・ウォン

出演: ディック・ウォン、振子びじん

日程: 2008年9月12日~18日 滞在中制作

2008年9月19日~21日 ショーイングおよびトーク・セッション

会場: 森下スタジオ

主催: Dance Asia

公演をする滞在地でダンスのパートナーを見つけ、そのパートナーとの出会いを作品として見せていくプロジェクト*1)。2006年よりバンコクで始まったこのプロジェクトは、地元のパフォーマーとコラボレーションすることがテーマになっており、世界各国で様々なパートナーと上演されている。

今回、東京で実施するために来日したディック・ウォン氏にインタビューを行った。東京公演でのパートナーは、ダンサー、振付家の振子びじんさんが務め、滞在中はトークショーやワークショップも開催。滞在期間は10日間。

色々な人に出会えたこと

パフォーマンス、トークショー、ワークショップの3つが今回の私のトータルな体験となりますが、そこで、いろいろな人に出会ったことが大きな成果でした。ワークショップでは参加者たちに非常に感銘を受けました。ゲームをやらせてもらって、そこからデュオを作ったのですが、みんなとても集中力があって一生懸命やってくれました。それからこのイベントで働いていたスタッフたちにもとても驚きました。たとえば、照明や音響をやってくれた人たちは彼ら自身も振付家やダンサーだし、(Dance Asia メンバーでもある)横堀ふみさんは制作者ですが、今回は舞台監督を務めてくれました。みんな非常に集中して、

それが売れること=強さ・成熟へといたるための機会を与えられること、は手放して嬉しい。

けれども現状、そうしたことがチェルフिटシュでない、たとえば公立劇場の主催事業に携わる場合のわたしに起こる、と想像することは、今のわたしには至難の業なのだ。

不可避でないはずの二者択一から、自由な環境となりますように。

それぞれのアーティストに、それぞれのヴィジョンがある。方法論、作風、といった作品レヴェルにおいてはもちろんのこと、どのようなシーンで活動をしていくか、どのような規模の上演をしていくのか、といったことも、それぞれ違う。わたしは、そのヴィジョンが、公立劇場によっても尊重される環境を、望む。ヴィジョンを貫き通すことが叶わない公立劇場の仕事は受けないか、もしくは、ヴィジョンについては妥協して公立劇場の仕事を受託するか、そんな二者択一が存在しない環境を望む。

わたしは、パブリックであることが、ポピュラーであることに先んじて問題とされる環境・風土に、なれば良いと思う。強く、成熟した作品を作れるのでさえあれば、その人がポピュラーになろうと躍起にならずとも、生きていくことはできる。それがまだ、たとえば、舞台芸術を志す若いアーティストたちにとって、さほど見えやすいものとはなっていない気がする。でもね、そんなことしないで、生きていけるからね!!

わたしにできるのは、ここで述べたような、そのうちのたったひとつのパターンを提示することだけだ、でもオルタナティブなパターンは、もっといくつも存在するだろう。

編集部註

1) クンステン・フェスティバル・デ・ザールでの『三月の5日間』公演の詳細は、拙紙44号(2008年9月発行号)に掲載しているので参照されたい。



photo:Nobutaka Sato

岡田利規(おかだ・としき)

1973年、横浜生まれ。演劇作家、小説家、チェルフिटシュ主宰。05年『三月の5日間』で第49回岸田戯曲賞を受賞。同年7月『クーラー』で「トヨタ・コレオグラフィー・ア

ワード』最終選考会にノミネート。06年12月新国立劇場 the LOFTシリーズにて『エンジョイ』発表。また08年3月に発表した『フリータイム』以降は海外との共同制作も精力的に行い、09年10月ベルリンHAU劇場にて『ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶』を世界プレミア上演。10年には同作品の国内外11都市でのツアーが予定されている。また最新作『わたしたちは無傷な別人であるのか?』は、横浜STスポット(2/14~26)、横浜美術館(3/1~10)と、会場を変えての約3週間にわたる初のロングラン上演となる。

小説や戯曲の出版も数多く、07年にデビュー小説集『わたしたちに許された特別な時間の終わり』を発表し、翌年第二回大江健三郎賞受賞。また戯曲集『三月の5日間』、『エンジョイ・アワー・フリータイム』が白水社より出版されている。また『三月の5日間』、『フリータイム』の戯曲がフランス語訳でも出版されている。

<http://chelfitsch.net/>

プロフェッショナル以上のプロフェッショナルな仕事をしてくれました。

プロフェッショナルリズムというのは、私にとってはただ単に効率よく仕事をこなすというだけでなく、心を込めてやるということです。彼らになぜ今回は技術スタッフの仕事をしているのかと尋ねたら、お金が必要だから、と言っていて、それが現実だとは思いますが、私はそれだけではないと思います。彼らがあんなに一生懸命打ち込んでいることがいい結果を生むことになるし、限られた条件の中でやるのが大きな推進力、活動を後押しする大きな力になると思います。

香港の技術スタッフは専門的な勉強をして知識も備えた人たちですが、単に仕事としてこなしがちで、作品の中身や質にはあまりこだわってくれません。今回の技術スタッフは、彼ら自身もアーティストなので、作品のことをすごくよく理解してくれたことがとても大きかったです。やはりプロというのは、単に仕事としてこなすのではなく、内容をよく理解して、こだわってやってくれる人のことをいうのではないかと思います。

トークショーには20人位が参加してくれてすごいな、と思いました。とても楽しかったのですが、1つ残念だったのは、お客さんからの質問が少なかったことです。私の作品を見てどんな感想を持ったのか、どんなことに興味を持っているのか、もっと聞きたかったです。それは私にとって重要なことだからです。パフォーマンスを見て、その後2つのトークセッションを聞いて、5時間以上もお客さんには付き合ってもらったわけですが、舞台上に情熱を持っていないければとてもできることではありません。そこまで参加することの切実な理由が彼らにはあるはずで、そのことにとても驚きましたが、できれば私と観客のコミュニケーションが図れればもっとよかったです。

トークショーでは、みんながわかる言葉で話すことが大切だと思っています。ですからセオリーとか理論といったことからではなく、自分の実体験から話すようにしています。たとえばプロセスや人との関わりを話すことによって、自分が伝えたいことを観客にわかってもらえます。

それから、ヨーロッパのフェスティバルなどはショッピング的な傾向が強く、作品の売買のみで、それが成立したら帰るという感じですが、今回はオーガナイザーの三人がバンコクに来て、実際に自分の目で見て学んだことを日本の観客に伝えようとして、そのために助成金の申請などの仕事をこなして、大切な使命だと思ってやっているということをすばらしいと思っています。

ヨーロッパのフェスティバルでは作品を見せるだけですが、今回はいろんなものを見て、文化の違う人たちと仕事をするとという体験ができました。それは単に作品を見せるより深い体験です。だからバンコクでの作品をさらに発展させる余裕が生まれました。パフォーマンスにも、ここで私が時間を過ごした結果が表れていたと思います。完成した作品を見せるのではなく、滞在期間のプロセスそのものが作

品になっていくという体験ができました。

作品創作のプロセス

私の作品創作の過程は、まず基本構成を決めておき、(今回なら)ぴじんさんと会った後に実際の創作に入るというものです。創作過程ではいろいろなものを受け取り、受け取ったものをもとに作品を作っていきます。たとえば暗闇のシーンやモノローグで語るというアイデアは、ここで閃いたものです。私が常に望んでいるのは、作品創作の過程がずっと続き、有機的で成長し続けるクリエイションです。今日はこんな感じだけど、明日になったらまた変わっている。私は完結して美術館入るような作品には関心がありません。学び続け、インスピレーションを受け続けると同時に、他者をインスパイアしていければいいと思っています。

『Encounter』という作品では、新しい作品作りのアプローチをしようとしていて、エピソードをいくつか用意しておいて、それをどんどん増やしていきます。新しい『Encounter』の度にエピソードを選び直し、どんな風につながるかを考える、というように作品作りを進めていきます。ポップ・ミュージックのリミックスのような手法です。引き出しをいくつも用意しておき、その時々で使うものを選んで作品を作ります。クロスワードパズルのようにして、新しい言葉を作るようなものです。新しい『Encounter』のたびにエピソードも増えていきます。

フェスティバルやプレゼンターによっては、完成された作品を望む場合もありますが、可能であれば、私としては現地のパフォーマーと時間をともにして、異なるアプローチで作品を作りたいのです。しかしバンコクバージョンや、東京バージョンを完成作品として見せることも可能です。

『Encounter』という作品は、毎作品、同じになるということはありません。新たなパフォーマーやダンサー、役者らと作るのですから、同じにはなりようがないのです。この作品の1つのテーマとして「選択」があります。たとえば「どんな風にやってほしいですか?」というようなやりとりから動きを決めていくのですが、「選ぶ」ということが作品の構造を決める上でも反映されるので、毎作品違うものになるのです。

私が海外のAIRのホストに望むこと

私の仕事を理解してくれること、たとえば、来て勝手にやりなさい、という突き放した態度ではなく、私がどんな仕事をしているのかを理解してくれた上で、信じてくれること、何か新しいものが生まれるん



ディック・ウォン(黄大徽)

(Dick Wong)

パフォーマー・振付家。ジャーナリズムを学んだあと、90年代中頃から香港で最も実験的なパフォーマンス・グループ「ズニ・アイコサヒドロ」に継続的に参加。04年に香港芸術節委嘱作品「B.O.B.*」を発表。国立ダンス・センター(パリ)、タンツ・イン・アウグスト(ベルリン)、サドラーズ・ウェルズ(ロンドン)など、広くヨーロッパに招聘されている。また、07年「Live Arts Bangkok」(タイ)に参加し、『Encounter』を初演。08年1月に香港版、9月には東京で『Encounter@Tokyo』を上演した。さらに10年1月、川口隆夫、今泉浩一との三人によるコラボレーション「Tri_K」を東京と神戸で発表。その後、香港、リスボンでの上演が予定されている。

註

- 1) 2006年8月、バンコクで開催された「ライブ・アーツ・バンコク — LIVE ARTS BANGKOK: a new performance festival regenerating heritage arts & spaces, dance・theatre・puppetry —」(遺産としてのアートと空間を再生するダンス・演劇・人形劇の新しいフェスティバル)。主催したのは、東南アジアを中心とする11カ国が加盟する教育組織の連合体の中の一組織である SEAMEO-SPAFA(タイ考古学・芸術地域センター)。日本を含むアジア9カ国のアーティストによる10作品が参加。ディック・ウォンは、Dick Wong + Wannasak Sirilar “Kuck”, Encounter #1を上演。



Dance Asia コンテンポラリーダンス・イン・アジアvol.1より
「Encounter@Tokyo」(2008年9月)

だ、という可能性を信じてくれる姿勢が必要です。アーティスト的な面ではそれが一番重要で、あとのことは二次的だと思います。形式だけではだめで、私の仕事を見てくれて、何かを見出し、そこに賭けてチャンスをくれる、そうすることでアーティストもホスト側も互いに成長できる、それが必要だと思います。たとえばバンコクの場合、時間も予算も限られていましたが、(プロデューサーの)フクワンとはお互いに信頼しあっていたので参加しました。そういう場合、アーティスト側もフレキシブルに対応していく必要もあると思います。条件に合ったやり方で作品に取り組んでいくべきだし、あらゆるプレゼンターが豊富な予算と時間と人材を持っているわけではありません。限られた条件であっても、自分にレジデンスしてほしい、作品を作りたいという熱意が感じられたら、アーティストとしては、条件に沿って、できる限りのことをやりたいです。

アーティスト・レジデンスについて

私は、1-2週間の短期間のレジデンスの経験しかありません。長いレジデンスは現実的に厳しいのです。レジデンスでは現地での生活費の支払いを受けますが、その間の香港の家賃にも当てなければならぬのでレジデンス先での費用が不足することになり、3-4ヶ月もレジデンスをすることはできません。

理想のレジデンスは、滞在できるアパートがあって、作品をプレゼンテーションするというものです。公演をする、作品を見せるというゴールが設定されているものではなく、スタジオがあり、生活の場があり、生活を通してインスピレーションを受けたり、面白いことをやるけれども、公演という結果にならなくてもいい、というような時間をもらって活動する、というのではないかと思います。公演が最終目標ではないということです。レジデンスのオーガナイザーやプレゼンターがオープンで、公演などの結果は求めないし、何でも好きなことをしていいと言ってくれるのが理想です。結果を求められると、何かしなくてはならないというプレッシャーがかかって、それが障壁となって実験や面白いことができなくなりがちです。結果は求められないけど、何か面白いことが生まれるかもしれないという状況の中だと、奇妙なことが起こったりします。ハプニングとか、今まで予期しなかったことが起こることがあって、それが面白いし、そうなった時に、アイデアが浮かんでくるのです。

レジデンス・プロジェクト自体がテーマを持つこともできます。ふつうのレジデンスは場所と機会、パートナーなどを与えられるというものです。レジデンス・プロジェクト自体をクリエイティブ・プロジェクトとして提案できるテーマになっているということです。例えば、スイスのフェスティバルに招聘された時のプロジェクトは、とてもシンプルなテーマだったのですが、「街を知る」というものでした。参加者からはいろいろなアイデアが出され、たとえば、自分の影を追う、自分の影の方向に進んでいって街を発見するとか、葉っぱの葉脈を地図に写し、それに沿って街を歩くとか。こういうことをやると、街を歩くだけでも、今まで考えもしなかった新しい方法が出てきて、とても面白かったです。渋谷や新宿でも可能です。それを街の住民にもやってもらい、知っているはずの街を再発見する、新しいやり方で再発見してもらおうこともできると思います。(通訳:川口隆夫)

Part 2: マリアーノ・ペンソツェティ インタビュー

作品:『ラ・マレア 横浜』

日程: 2008年9月5日~10月8日 滞在制作
2008年10月3日~5日 公演

会場: 横浜市中区吉田町 街頭(店舗内および路上)

主催: 急な坂スタジオ

共催: アーツコミッション・ヨコハマ、吉田町町内会、吉田町名店街会

このプロジェクトは現地に滞在し、会場となる都市の歴史や現況を取り込んだ脚本を創作し、街中の通りを会場とする街頭パフォーマンス。9つのショート・ストーリーが店舗内や路上に散りばめられ、観客は自由に次のストーリーへと足をすすめる。2005年、ブエノスアイレス国際演劇祭で初演後、ブリュッセル、ベルリン、リガ、ダブリンなどでも、その都市のコンテクストにあわせたバージョンが発表され、絶賛された。出演者は現地オーディションにより決定。

今回は、特定非営利活動法人アートプラットフォームからの招聘で、急な坂スタジオに滞在して日本バージョンを創作。横浜市中区吉田町街頭にて上演し、タイトルを『ラ・マレア 横浜』とした。来日したマリアーノ・ペンソツェティ氏にインタビューを行った。滞在期間は約1ヶ月。

『ラ・マレア 横浜』について

実施場所については、急な坂スタジオから3、4ヶ所の提案がありましたが、街の中心に近く便利な場所で、かつ古い雰囲気が残っていることが条件だったので吉田町を選びました。

1ヶ月前に来日し、出演者はオーディションで16人を選びました。現地の役者との共同作業がこのプロジェクトでは重要だからです。そしてプロからノンプロ、学生まで、いろいろなキャリアを持つ役者が混在していることが、このプロジェクトの興味深いところです。虚構と現実の境目で作品を作る上で、それぞれのシーンに異なる雰囲気を与えてくれるのです。また、このプロジェクトで求められるのは、自然な演技ができること、芝居がかった演技ではないことです。吉田町でリアルに見えなければならないからです。同時に、字幕に演技を合わせなければならないので、自然なだけでなく技術も求められます。ですから、役者を選ぶポイントは、自然な演技と技術を兼ね備えた俳優ということになります。ぴったりの役者を見つけるのに苦労するこ



急な坂スタジオ アーティスト・イン・レジデンス『ラ・マレア 横浜』(2008年9-10月)
photo: Shiori Kawasaki

ともあります。芝居がかかることなく、それぞれのシーンを技術的にこなさなければなりません。

作品内容についてはいつもある程度変更を加えますが、今回は特に大きく改訂しました。参考資料をもらい、歴史的な言及があるシーンは大きく変えました。

結果的には共同作業がうまくいき、チームワークができました。テキストの改訂、舞台美術、俳優などすべていいコラボレーションができました。私は評価する立場にはありませんが、状況設定、俳優の演技、テキストの改訂など、上演場所によく合ったものになったと感じています。

またアジアでの実施は初めてで、母国(アルゼンチン)ととても異なる文化なので学ぶことは多かったですが、特に印象的だったことが2つあります。1つは、役者から技術スタッフまで、細部の完成度が高いのに感心しました。たとえば舞台美術の細部の完成度はこれまでの上演場所とは大きく違います。それから日本の役者の演技のスタイルにも感銘を受けました。内側から演技や役の感情を作り上げるというやり方は、このプロジェクトに適しています。これまで、役者が適切な演技ができるようになるのに時間がかかることもあったのですが、今回はとても早くスムーズにできました。

これまでのAIRの経験について

舞台芸術におけるAIRには2つの興味深い方法があります。1つは『ラ・マレア』のように既存の作品を新たな場所で改訂するというもので、現地の人々、アーティストやプロデューサーと共同作業をすることになります。『ラ・マレア』は、現地の人々とのコラボレーションや彼らのサポートを必要とする構造の作品で、上演する場所に合わせて改訂します。もう1つの方法は、これまでに私がイタリアやスペインで体験したAIRで、期間はプログラムによって1-3ヶ月で、現地で地元と海外のアーティストのコラボレーションによって新しいパフォーマンスを作るというものです。パフォーマンスという形をとっていますが、興味深いのは舞台芸術、美術などの中間的なパフォーマンスということで、演劇だけではなく、美術作家、ミュージシャン、作家などがともに何かを作り出そうとするのですが、こういうAIRの場合、作品を完成させる必要はなく、ワーク・イン・プログレスの結果として、テキストや何らかの形になったものが残るだけなのです。『ラ・マレア』とは違うタイプですが、とても興味深いAIRの方法です。

私の作品作りにおいて、AIRは常に重要です。AIRによって時間



マリアーノ・ペンソッティ

(Mariano Pensotti)

劇作家・演出家。1973年、ブエノスアイレス生まれ。90年代から映画監督として活動を始め、2000年代より演劇作品の演出・劇作も手がけるようになる。04年にはベルリンのヘッベル劇場との共同製作で『Los Muertos』(ベアトリス・カタとの共同演出)を発表。05年、ブエノスアイレス国際演劇祭で『La Marea』を発表、その後ブリュッセル、ベルリン、リガ、ダブリンなどで、その都市のコンテクストに合わせたバージョンを発表し、絶賛される。07年の新作『Interiores』では、『La Marea』に参加した他ジャンルのアーティストたちと再度コラボレーションをし、集合住宅全体を使っているパフォーマンスを実現させた。

と新たなプロジェクトのためのエネルギーが得られることも重要です。特にアルゼンチンは、ヨーロッパからも北米からも、アジアからはさらに遠いので、異なる文化、生活様式、作品作りを経験する機会をAIRで得られることは私にとってとても重要です。これまで成功したプロジェクトの多くは、AIR期間中に作ったり、発展させることができた作品です。

『ラ・マレア』の上演はここで9ヶ所目となります。これまでにベルギー、ベルリン、ダブリン、リガ(ラトビア)、フランス、ケベック、モントリオール、アルゼンチン、そして横浜で上演しました。この後スペインに行く予定です。作品の構造上、既存でありながら、場所にに合わせて改訂するので、いつもAIR的になります。いつも横浜のように1ヶ月もの長期間になるわけではありませんが、最低2週間は滞在し、改訂、俳優とのリハーサルなどを、プロジェクトに関わるすべての人々とのコラボレーションによって行います。国際フェスティバルからの招待でAIRではないことも多いですが、作品の性質上AIRに近い形をとります。『ラ・マレア』は私の作品の中でも特殊なものです。

私がAIRのホストに望むのは、プロジェクトを理解してくれることです。プロジェクトがどのように進み、何が一番重要なのかを理解してもらえれば、ともに仕事を進めることができます。情報が共有できず、私たちとホスト側がプロジェクトの進め方について同じ考えを持つことができないことがあります。ホストの決断に任せる部分と私の決断に任される部分がありますが、ホストに一番期待したいのは、私たちの目標を理解してくれて、その土地独自の状況にいかに対応するかを提案してくれることです。私たちはその土地に最も適したやり方に対してオープンな姿勢でいるからです。

またアルゼンチンではアートへの公的サポートがあまりなく、活動を行うこと自体が大変なので、海外から招待されること自体が素晴らしいサポートなのです。すべての海外での公演やAIRへの招待が予想外の贈り物で、私にとっては特別な出来事なのです。ブエノスアイレスでは作品作りと同時に他の仕事もしなければならず、作品のためのサポートや資金を得るためにも動かなければなりません。だからAIRなどで海外での仕事の機会を得られること自体が素晴らしいのです。

(通訳:岸本佳子)

viewpoint 第50号を迎えて

片山正夫
Masao Katayama

ジョアン・ジェフリー氏(コロンビア大学教授)による「アーツマネジメントの視点」と平田オリザ氏による「劇団に運営戦略はあり得るか」という、いま思えば極めてエポックメイキングな2つのエッセイを掲載したviewpoint 第1号が発刊されたのは、1996年の10月であった。以来13年と数ヶ月をかけて、今回無事に通算50号を迎えることができた。現在季刊で出ているこのニュースレターが月刊にでもならない限り、創刊100号を迎えるころには当財団のマネジメントも私自身を含め交代しているだろうから、この機会に創刊からの13年と少しを振り返り、今後に向けての若干の展望とともに述べてみたい。

■創刊当時の状況から

芸術支援をめぐる創刊当時の状況から、まず振り返ってみよう。1996年といえば、日本経済はバブル崩壊の後始末に追われていた時期だ。だから官民による芸術支援もさぞかし低調であったろうと、つい想像してしまう。しかし事実は必ずしもそうではない。それどころか90年代は、国の文化予算が驚くべきペースで増額を続けていた時期にあたる。80年代を通して400億円前後で推移していた文化庁予算は、2003年にはじめて1000億円に達する。96年は、ちょうどその中間地点なのである。加えて、94年に設立された(財)地域創造が、地方自治体や公共ホールの文化活動支援に向けて本格的に稼働しはじめたのも、ちょうどこの頃である。

民間はどうであったか。企業メセナ協議会の統計によれば96年は、バブル崩壊でいったん落ち込んだ企業のメセナ活動費が94年で底打ちし、再上昇に転じた矢先である。同協議会は94年から「助成認定制度」を立ち上げ、民間寄附の受け皿機能を担い始めたが、これを利用して行われた芸術活動への寄附総額も、この年、実に前年比80%の伸びを示している。

文化施設も増勢が続いていた。数量的な伸びは鈍化しつつあったものの、国公立では新国立劇場、世田谷パブリックシアター、静岡県舞台芸術センターなどの重要な施設が相次いでオープンし、民間NPOでは札幌のコンカリーニョや大阪のDANCE BOXなどが活動を開始したのが、いずれもこの年の前後なのである。

こうして事象だけを並べてみる限り、当時の芸術支援が「低調」であったという先入見は見事に裏切られる。ただいっぽうで、不況による税収の落ち込みが地方に深刻なダメージを与えつつあったのも確かな事実といえる。地方自治体の文化予算はすでに93年にピークアウトし、そこから右肩下がりの時代に入っている。それまでひたすら公共ホールを造り続け、施設管理費という固定費が大幅に増加した末の右肩下がりだけに、これは容易な状況ではない。せっかく造った

公共ホールだが、その多くでは、事業の実施や専門スタッフの雇用・育成にまわせる予算が確保できない事態となりつつあった。

■セゾン文化財団の方向性とその後の経緯

このような、新たな勢いと将来不安がない交ぜになった環境下で、本紙第1号は世に出た。「viewpointの発刊にあたって」という文章の中で、私はセゾン文化財団の考え方を当時おおむね次のように述べている。

- (官民の芸術支援は盛んになったが)国内の現代演劇・舞踊界には、すぐれた作品を生んでいくために、解決すべき問題が依然として山積している。
- それは、じっくりと創造に集中できる環境の未整備、稽古場や倉庫スペースなどインフラの不足、プロフェッショナル教育の機会の不足、マネジメントに関する人材・ノウハウの不足、国内外のアーティスト同士の交流の場の不足、等々である。
- これらは、一回一回の公演への協賛といった短期的な取り組みだけでは解決の糸口が見出しにくい。
- そこで当財団の支援は、芸術の消費の場である「公演」に対する助成中心から「創造過程」に対する支援へ、あるいは創造環境そのものの整備へと重心を移す。
- また対象を、これから担うべき世代に絞り、目先の成果にとらわれず長期的に支援を行う。

その後、つまり創刊当時から2010年の現在まで、芸術支援をめぐる状況には多くの変化があった。国の文化予算は今世紀に入って頭打ちとなり、また民間では文化施設の相次ぐ閉館が話題になるなど、厳しい現実も目のあたりにした。一方でNPOや一部の自治体、大学等では、さまざまな新しい取り組みが始まり、ネットワーク化が進んだ。立ち遅れていた法制・税制面での整備も十分ではないにしろ進展してきた。

ただ芸術創造の現場の状況についていえば、13年前とさほど変わっていない部分も多い。アーティストにとってみれば、大学でのポストやワークショップ講師の口は増えたかもしれないが、ではたとえば文化芸術振興基本法の施行(01年)が彼らの創造環境をどう変えたかと問われれば、具体的に思いつくものはない。若いアーティストたちは、あいかわらず厳しい条件の下で作品を創り発表することに追われ、社会としっかり向き合うゆとりさえ持てずにいるように見える。

■文化政策をめぐる議論のなかで

ところで、このごろは文化政策が話題にのぼることが増えている。これは端的に言えば政府の財政の厳しさが文化予算に影響し始めているからである。税収が減少しているにもかかわらず、公共分野への支出圧力は増大の一途であり、おのずと予算の取り合いはシビアになる。そのとき、芸術振興のように「いまここにある危機」を楯に必要性を説得しにくく、かつ「成果」を数値化して示すことが困難な分野は、強い政治的なイニシアティブが働かない限り、他の政策分野と比べて不利な立場に追い込まれがちだ。同様なことは行政部門だけでなく、企業の社会貢献(CSR)部門でも起こる。

ではこういったなかで、アーティストや文化団体はいかにすれば自

らへの支援を正当化していけるのだろうか。また同時に、文化政策においてどのように芸術への支援を位置づけていけばよいのだろうか。

その観点から近年顕著なのは、芸術活動を「まちづくり」のためのツールとして位置づけていく考え方である。地域コミュニティの活性化はもとより、観光、教育、福祉など他の公共分野に芸術が「貢献」することで、芸術の社会的意義を、政策のなかで主張していこうというのだ。横浜市などのように、創造都市(クリエイティブ・シティ)といった外来のコンセプトを導入し、産業振興を含めたより広いビジョンの中で文化政策を規定していこうという試みも見られる。

芸術サイドからいえば、これらは芸術の社会に対する「貢献」やその「成果」を、より目に見えやすいものにするだけでなく、他の政策分野の予算を“活用”することで文化予算の実質的な増額を図ることができる(かもしれない)という利点がある。またそういった戦術的な意味あいとは別としても、「芸術のための芸術」的閉塞のなかにあった(かもしれない)アーティストに対して新たな可能性を開示しうる点で、ひとつの望ましい方向性にちがいない。

ただ反面、仮にこういった考え方に官民の文化政策全体が大きく傾斜していくとしたら、これはこれで問題なしとしない。とくに若いアーティストに対して、実社会に対する具体的な貢献や、目に見える成果ばかりを、早い段階から要求しすぎるのは危険なことだろう。「すぐに役に立たない芸術は支援の価値なし」という風潮を招くことも懸念される。

■堅持していきたい基本姿勢

社会にどう役立つかわかりにくいものを内に含み、かつすぐに成果が現れにくい点で、しばしば芸術との類似が指摘されるのが科学である。芸術も科学も、最初は個人の表現欲求や探究心からすべてが始まる。なるほどその時点だけを取り出せば、公益性も公共性も明確ではないかもしれない。しかしその段階の才能と営みを誰か

が保護しないことには、長期的には芸術も科学も痩せ細ってしまうだろう。

この点、科学分野では基礎科学に対して巨額の研究費が国費から支出されている。それに較べると芸術分野では、「基礎」「応用」という認識も政策的に明確でない。両者の違いは評価する際の基準にあり、基礎段階で有用性を求めるのは誤りである。その意味で、昨今みられるある種の性急さには若干の不安を感じざるをえない。

以上のような懸念がもし的外れでないとすると、才能豊かなアーティストが作品を生み出す営為それ自体のもつ「公共性」を信じ、現代演劇・舞踊のいわば基礎部分を愚直に支援してきた当財団の小さな活動も、今日いっそうの意味を持ちえるもののように思われる。

助成財団に限ったことではないが、大事なことは、守るべきものと変えていくべきものをしっかりと見極めることだ。おそらくセゾン文化財団ほどこまめに助成プログラムを変えてきた財団も少ないだろうが、13年前に述べた基本的考え方に限っては、当分これを堅守していきたい。そしてこのviewpointもまた、創刊時に述べた役割、すなわち、

1. 助成活動を通じて当財団に蓄積された、さまざまな人々の知識や経験をシェアする
2. 政策やマネジメントなどについてシステムティックな議論を展開する
3. 当財団の問題意識の所在をリアルタイムでお伝えする

ための場として機能をより強化していきたい。世の中にはウェブ版も含め、恐ろしい数の“ニュースレター”が氾濫しており、私自身、送られてきたもので目を通すのはほんの一部である。そんななかで本紙をこれまで愛読し、激励してくださった皆様には本当に感謝したい。今後も是非よろしく願いたします。

(セゾン文化財団常務理事)



■ No.1 1996/10/1

アーツマネジメントの視点

ジョアン・ジェフリー/訳:助川たかね

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 1997/3/1

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

チェーフを探して—ぼくのロシア・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」レポート

■ No.3 1997/7/20

目から鱗の落ちた体験—ジャック・ルコックのプロの演技教育

高橋昌也

演劇の力・文化の力

佐藤郁哉

●シンポジウム「文化支援の展望—公的・民間支援の可能性」レポート

●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」レポート

■ No.4 1997/11/30

米国連邦政府(NEA)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の選択肢」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

■ No.5 1998/2/28

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

才能を覚醒させる装置としての交流

伊藤恭子

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

■ No.6 1998/5/25

演劇教育機関の逆説—芸術家はどのような環境の中から生まれてくるのか?

鴻 英良

アジア・カルチュラル・カウンシル—アジアと

米国の文化交流支援の35年

ラルフ・サミュエルソン

●第5回制作実践セミナー「地方公園のルート作り—効果的なアプローチとプレゼンテーションの方法」レポート

■ No.7 1998/8/25

フランクフルト市立劇場におけるマネージメントの革新—W.フォーサイスを支えたマネージメントから我々は何を学ぶか

笹井宏益

演劇による国際交流の可能性—欧米とアジアでの活動から得た経験

宮城 聡

ジャパニーズ・シアター・ナウ—ジャパン・ソサエティーによるNYでの日本現代演劇の紹介

ポーラ・S.ローレンス

■ No.8 1998/11/25

レジデントシアター成立への課題—公設民営化とマネージメント・スキルの開発

衛 紀生

調和と対立の狭間にて—米国の法律家による芸術支援活動

福井健策

挑発するポスター 街に貼られた現代演劇—現代演劇ポスター収集・保存・公開プロジェクトの活動

笹目浩之

●第2期:制作実践セミナーI~III「芸術団体にとってのNPO法」「NYにおける日本現代演劇の紹介」「他業界から学ぶ観客開拓①—音楽編」レポート

■ No.9 1999/2/25

アートを起業する—米国のNPOの活動から

吉本光宏

国際交流の経験—ある戯曲が欧米でどのように上演され、受け止められたか

坂手洋二

●第2期:制作実践セミナーIV「他業界から学ぶ観客開拓②—映画編」レポート

■ No.10 1999/5/25

芸術家の権利と芸術振興政策—優れた芸術を生み出す環境整備とは

小林真理

日本を知る日本の俳優になるために—「演劇研究室『座』による俳優養成講座」報告

壤 晴彦

日韓現代演劇交流—開きつつある扉の前にて

木村典子

■ No.11 1999/8/25

芸術文化団体にとってのNPO法

伊藤裕夫

「ユニークな」日本から「ふつうの」日本へ

マイケル・ジャクソン

大阪から見た関西演劇—その変遷と現在
岩崎正裕

■ No.12 1999/11/25

失敗の成功—tpt のディレクターズ・ワークショップ

デヴィッド・ルヴォー

バック・トゥ・スクール—大学院におけるアーツ・マネジメント教育の可能性

奥山 緑

大地の糧、生命の表現—アートキャンプ白州、12年間の経験

木幡和枝

■ No.13 2000/2/25

芸術団体に対するリーガルエイド—米VLAでの集中研修報告

福井健策

新たな境を越えて—初のアメリカツアー報告

小池博史

人形劇『Kwaidan-怪談』富山プロジェクトを終えて

前田圭蔵

■ No.14 2000/5/25

土方巽を再構築する—慶應義塾大学アート・センターによる研究アーカイブ・システムの開発

前田富士男

さらば東京? 東京の再構築—東京国際舞台芸術フェスティバルの諸問題

市村作知雄

未来のコミュニティと不可能に挑む身体—インドネシア-アメリカ-日本

山崎広太

共に生きる21世紀のために—コミュニティダンスの普及を目指して

南村千里

■ No.15 2000/8/25

欧州の都市文化政策と「創造空間」—ポロニア・バーミンガムの比較を通して

佐々木雅幸

Encounters—邂逅の軌跡

オン・ケンセン

社会とダンスの結び目—Japan Contemporary Dance Networkの発足に向けて

佐東範一

■ No.16 2000/11/25

舞台芸術フェスティバルが育む芸術文化環境
五島朋子

遊園地の再生と逃走—セゾン文化財団の『芸術創造活動プログラム』と助成について

宮沢章夫

へこたれない火の粉——パフォーマンス・アートに関わって25年
霜田誠二

■ No.17 2001/12/25

【シリーズ:米国の文化政策①】

クリエイティビティと社会の関係——米国の文化政策の発展について

ジジ・ブラッドフォード

業界の常識に挑戦?——リチャード・フォアマン率いるオントロジカル・ヒステリック・シアター初来日公演を実現するまで

奥山 緑

僕はアメリカでも孤独だった——ベイツ・ダンス・フェスティバル

伊藤キム

■ No.18 2001/5/25

広げすぎず、狭めすぎず——第3回アジア女性演劇会議について

内野 儀

【シリーズ:米国の文化政策②】

文化政策とピュー・チャリタブル・トラストについて

マリアン・A.ゴドフリー & スティーブン・K.ユライス

異文化紹介のメカニズム——英国ヴィジティング・アーツの理念と活動

テリー・サンデル

■ No.19 2001/9/10

to be or not to be——舞台芸術団体に非営利法人格を適用することの妥当性と必要性について
塩谷陽子

【シリーズ:米国の文化政策③】

研究者から見た米国の文化政策

マーガレット・J.ヴィゾミアスキー

舞台の上でみえを切ったり、喚いたり——CJ8:カナダ/日本ダンス・パートナーシップについて

コリン・マッキンタイヤ

■ No.20 2002/2/28

【シリーズ:米国の文化政策④】

9月11日以降の米文化政策の展望

ジェームス・アレン・スミス

劇団解体社ワールドツアーを終えて

清水信臣

アメリカ——物語のダンスフェスティバルのあとに
北村明子

■ No.21 2002/6/10

【特集:日本の戯曲の翻訳】

話し言葉の翻訳

斎藤 憐

日本の現代戯曲の同時代性を伝える——ドラマ・リーディング~日本の若手劇作家の現在in the UK

中山弘美

日本戯曲の英訳について

リアン・イングルスルード

■ No.22 2002/9/30

【特集:海外で活躍する日本のダンスアーティスト】

日本の現代ダンスのアーティストが海外へ出る背景

佐藤まいみ

僕がベルギーに居続けてしまう理由

日玉浩史

●海外で活躍するダンサーたち——“里帰り”ワークショップの開催にあたって

■ No.23 2002/11/30

ラオコオン・サマー・フェスティバル2002

鴻 英良

今、ここ、に立つ(丸腰の身体)からの出発——ラオコオン・サマー・フェスティバルに参加して

大橋宏

全身の包帯を解くために——ベイツ・ダンス・フェスティバルでのレジデンシー報告

石川ふくろう

■ No.24 2003/2/23

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

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

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

井手茂太

■ No.25 2003/5/31

「舞踊」雑考(H・アール・カオス1997-2002)

大島早紀子

「地域」を越えた舞台芸術の創造——岡山舞台芸術セミナーの活動と展望

大森誠一

ダンスの潮流を学ぶ——京都国際ダンスワークショップ・フェスティバル“京都の暑い夏”

森 裕子

■ No.26 2003/8/31

ロンドンへの道・前編

野田秀樹

新たな寓話の創出——『RED DEMON』ロンドン公演を観て

キャサリン・ハンター

小劇場におけるロングラン公演への挑戦

小原啓渡

■ No.27 2003/12/10

プエルトリコの新しい演劇

ロベルト・ラモス=ベレア/訳:古屋雄一郎

ロンドンへの道・中編

野田秀樹

誰にでもオープンな英国のアートセンター——チャプター・アートセンターでの研修を終えて

秦 岳志

■ No.28 2004/3/15

転換期にある関西小劇場——大阪現代舞台芸術協会を通して我々に何か出来るか

深津篤史

指輪ホテル細腕繁盛期(2001-2003)

羊屋白玉

リビングルームさきら編——栗東における『Living Room Project』の取り組み

白井 剛

■ No.29 2004/7/25

【シリーズ:世界の芸術支援①】

台湾・財団法人国家文化芸術基金会について

財団法人国家文化芸術基金会資源開発部編

/訳:蘭明

芸術振興政策における芸術NPOの意義

曾田修司

ロンドンへの道・後編

野田秀樹

■ No.30 2004/11/15

作品の熟成

川村 毅

【シリーズ:世界の芸術支援②】

ジャーウッドとは何か

ロアンヌ・ドッズ

日本の現代演劇をロシアへ——国立オムスク大学における日本文化講座

村井 健

■ No.31 2005/3/31

【シリーズ:世界の芸術支援③】

ロレックスの「メントー & 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

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

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

勝部ちこ

■ No.32 2005/8/20

新しい批評の場を求めて

長谷部浩

集客から創客へ。

衛 紀生

「オリジナルのワークショップを創る研究会」の活動について

吉野さつき

■ No.33 2005/12/10

声と言葉と身体をつなげる旅路

池内美奈子

【シリーズ:世界の芸術支援④】

プリンセス・グレース財団(USA)とプリンセス・グレース賞について

クリスティヌ・M.ジャンカターノ

瓶詰め状態の劇作家——アメリカにおける劇作

家たちの状況
アヤ・オガワ

■ No.34 2006/3/25

DANCE BOX: 過去-現在-未来
大谷 燮

我が闘争 〜うずめ劇場イン北九州
ベーター・ゲスナー

ダンスとメディア—その関係性と必要性
飯名尚人

■ No.35 2006/5/20

幽霊今いまむかし昔—『四谷怪談』を演出して
ヨッシ・ヴィーラー

日独共同プロジェクト『四谷怪談』の現場から
阿部初美

レニ・パツの海外公演—フツウのダンス・カン
パニーが海外でたくさん公演できるワケ
布施龍一

■ No.36 2006/8/20

芸術家のくすり箱の誕生—才能を花開かせるしく
みを創るために必要なこと
福井恵子

【シリーズ:世界の芸術支援⑤】

NESTAとドリームタイム・フェロウシップ・プログ
ラムについて
ヴェヌ・デュパ

私、新しい自分を見つけちゃいました
伊藤キム

■ No.37 2006/12/20

リサーチ&ディベロップメント—プレイライツ・セ
ンターについて
ポリー・カール

interview: 「…」には気をつけて—ミネアポリス
の「プレイラボ」に参加して
本谷有希子

ムネモシユネの贈り物—「記憶」をめぐる物語
ユディ・アーマド・タジュディン

■ No.38 2007/3/5

モバイル—現代異文化社会派演劇について
アルヴィン・タン

『モバイル』への道
鐘下辰男

Dance Theatre LUDENS 2000-2005—セ
ゾン文化財団芸術創造活動助成を得て
岩淵多喜子

■ No.39 2007/5/31

あったらいいなを形にする—海外研修をもっと
有効に活用するために
後藤美紀子

国際共同製作『Dream Regime-夢の体制-』
を通して—共同作業の現場から
清水信臣

矢内原美邦国際コラボレーション作品発表をと
おして
矢内原美邦

■ No.40 2007/8/10

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

えんげき放浪記
水沼 健

レジデンス・アーティスト・システム 私達の試み
伊藤 孝

創造共同体—契約アーティストのいる劇場
加藤弓奈

■ No.41 2007/11/10

私たちは森を原点としていた。—国際共同制作
ダンス・プロジェクト「気配の探求」報告
田中 浜

LIVE ARTS BANGKOK
山下 残

『せきをしめてもひとり』タイ再演における舞踊家の
挑戦
古後奈緒子

infect—コミュニケーションを誘発するプロ
モーションを目指して
相内唯史

■ No.42 2008/2/10

【シリーズ:世界の芸術支援⑥】

「芸術家」の見える社会を目指して—ユナイテッ
ド・ステーツ・アーティストズについて
キャサリン・デショー

ロンドン公演の報告
鴻上尚史

旅するスタッフ塾
アイカワマサアキ

■ No.43 2008/6/5

ミネアポリスのリーディング体験
永井 愛

「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」の次第
阿部初美

山田うんワークショップ・レポート
山田うん

■ No.44 2008/9/10

ダンス公演『恋する虜 ジュネ/身体/イマージュ』
綿ほり立つ作業場として—京都造形芸術大学
の試み
山田せつ子

CAVEと舞踏とニューヨーク
森家成和

類い稀なる表現者たち—クンステン・フェスティ
バル・デザールにおける岡田利規と山下残作品
クリストフ・スラフマイルダー

類い稀なる表現者たち—クンステン・フェスティ
バル・デザールにおける岡田利規と山下残作品
クリストフ・スラフマイルダー

■ No.45 2008/12/10

【特集:地域の創造環境】

地域交流プロジェクトを経て考えたこと—札幌
と福岡の演劇交流事業「Meets! 2007」
小室明子

渡辺源四郎商店のこれまでとこれから—青森
で演劇をするということについて

畑澤聖悟

高知演劇ネットワーク・演会による舞台芸術の創
造環境整備に向けた取り組み—俳優養成とと
もに

西村和洋

地域における演劇活動の課題と九州演劇人サ
ミット
高崎大志

■ No.46 2009/2/25

戯曲翻訳の新機軸—プレイライツ・センターで
の日米共同翻訳推敲“ラボ”
吉田恭子

Is there a pizza place around here?

倉持 裕

『中間報告』

三浦 基

■ No.47 2009/6/5

【シリーズ:世界の芸術支援⑦】

欧州連合(EU)の文化政策と助成—舞台芸術
を中心に
ジュディス・ステインズ

A Page Out of Order 失なわれた1ページ 30
年の歴史

ヨシコ・チュウマ

『blueLion』の滞る製作と上演、ならびに3年間
の助成期間を終えて
白井 剛

白井 剛

■ No.48 2009/9/5

【シリーズ:世界の芸術支援⑧】

ヨーロッパにおける舞台芸術支援の政策と助成
—各国の展望、傾向、問題点
ジュディス・ステインズ

「誰か」の優位—〈室伏鴻、ベルナルド・モンテ、
ボリス・シャルマツ 2007-2010〉
室伏 鴻

室伏 鴻

モロッコに行ってきました

成井昭人

■ No.49 2009/12/15

「タッチ、コンタクト、ボーンズ」本州に行く
スティーヴ・パクストン

芸術家のくすり箱が取り組む「芸術家のヘルス
ケア」
小曾根史代

小曾根史代

クンステンはベルギーの地名だと思つた

前田司郎

MORISHITA STUDIO REPORT

川口隆夫プロジェクト『Tri_K』

2010年1月23日-26日 Cスタジオ

‘2010 香港∞東京ダンスコラボレーション’と題して、香港のパフォーマー・振付家:ディック・ウォン、パフォーマー:川口隆夫、映画監督・俳優:今泉浩一の三人が、08年秋から、練り上げてきた企画の‘東京ショーイング’が開催された。(EU・ジャパンフェスト日本委員会と当財団との共同支援事業)

本作品は、一昨年に同じく森下スタジオで開催されたディックの作品『Encounter』を、川口と今泉が見たことに端を発している。そこからディック・タカオ・コウイチが‘協働’して作品を作り上げ、三人による‘共同’作・演出というコラボレーションが実現した。Dick, Takao, Koichiの三つのK=「トリック」は、ダンス・テキスト・映像をコラージュした作品で、幕開きから「三人で、何かを始めてくれそう」という期待感を醸し出していた。客席から、終始、笑いが起こる楽しい作品は、全4ステージで、180名の集客。ジェンダー・国籍・母語・身体性等、異なることと同じこと、差異と共通、それらを探りながら、三人三様の魅力を発揮し、構成された80分であった。

スタジオでのショーイングらしく、箱馬・平台を飾らずに使用したり、上手・下手に置かれた大きなモニターに映像を写しながら、その間、センターを暗転にして衣裳替えをしたりと、制約のある空間・道具を工夫して使用。



『Tri_K』撮影:田口弘樹

上演する会場と同じCスタジオを稽古場として、約20日間、三人が議論し、試行錯誤して創り上げられた本作品は、神戸公演を経て、この後、香港、リスボンでの上演も予定されている。(M)

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第50号

2010年2月28日発行

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 東寶ビル8F

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

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

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2010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。