

view point

THE SAISON FOUNDATION

52

セゾン文化財団ニュースレター第52号

2010年9月5日発行

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

公益財団法人セゾン文化財団

The Saison Foundation Newsletter — 5 September, 2010

目次

松井憲太郎◎なぜ、いま「アジアの演劇」と「教育演劇」なのか

セミナー & ワークショップ「アジアの演劇と教育演劇の過去・現在・未来を考える」のレポート…………… p.01

関 美能留◎限界はないはず——首都圏の都市での劇団活動…………… p.06

アーティストに聞く◎あなたにとってAIRは？

Part 3: エイミー・オニール/カイル・エイブラハム…………… p.09

Article—1

なぜ、いま「アジアの演劇」と 「教育演劇」なのか

セミナー & ワークショップ
「アジアの演劇と教育演劇の過去・現在・未来を考える」
のレポート

松井憲太郎
Kentaro Matsui

昨年の春、私はアジア演劇創造研究センター（以下センター）という団体を数名の仲間とともに立ち上げた。

今年の2月には、その団体がはじめて企画する「アジアの演劇と教育演劇の過去・現在・未来を考える」というタイトルのセミナーとワークショップを、6日間にわたって森下スタジオで開催した。詳細は別表を参照していただきたいが、以下では、この企画を開催した理由、内容や成果などについて報告していく。

アジアの演劇との出会い

まず私が「アジアの演劇」と「教育演劇」に深く関わっていった経緯を述べておきたい。

日本ですでに30年以上演劇を続けてきた私は、その間、日本の演劇はもちろん、海外の、とくに欧米とアジアの演劇から大きな影響を受けてきた。そしてアジアの演劇との出会いは、私が「日本で演劇をすること」の意味を問いなおすきっかけとなり、また、私がいかに無意識のうちに欧米の演劇の影響を受けてきたかを自覚する機会を提供した。

アジアの演劇との出会いは、私が1980年から96年まで劇団黒テントに在籍していた、そのごく早い時期に訪れた。1970年代末から「アジア演劇」という方針にもとづいて活動していた黒テントは、当時、フィリピンの劇団「フィリピン教育演劇協会」、英語の正式名称では Philippine Educational Theater Association (略称PETA=ペタ) と交流をはじめていた。

当時、ペタの劇作品を私は見たことはなかったが、演劇の美学的な面では、かりにそれを見たとしても、そう強いインパクトは受けなかったのではないかと思う。しかし、私にとって大きな刺激となっていたのは、ペタの劇団員が共有していた、演劇と社会の関係についての強固な哲学や理念であった。単刀直入に言えば、ペタの演劇はフィリ



PETA Theater Center Photo: PETA

ンの民衆とともにあった。彼らは演劇を通じて民衆に力を与え、一方で民衆はベタの演劇運動を支え、刺激し、発展させていった。

ベタが持っていた、このような強固な観客とのつながり、そしてベタとともに歩む〈民衆〉という存在は、当時の日本の演劇の世界には見いだせなかったものであり、そこに日本とフィリピンで演劇がおかれていた状況の違いを感じたのだった。

ベタの教育演劇

1967年に設立されたベタは、1970年代の中盤からフィリピン各地で教育演劇運動を展開し、それをさらに他の東南アジア諸国からインドにまで広げつつあった。そのツールとなったワークショップというメソッドは、まさにベタの民衆演劇運動の理念を体現するものであった。

いまでこそ演劇のワークショップは日本でも様々なタイプが普及しているが、80年代の頭に、私がはじめてベタのそれを体験したとき、演劇は才能ある専門家によってのみ作られるものだという固定観念が揺さぶられて、かなりの衝撃を受けた。

たとえば、ベタのワークショップの参加者とファシリテーター（進行役）の関係は、一方的な命令や強制をいっさい含まない、水平かつ双方向的なものだ。つまりそこにはリーダーというものがない。あるいは全員が様々なリーダー役を分担する。そして参加者はそれぞれの経験を持ち寄って、全員が共有する作品へとそれを組みあげて



Theater Workshop For Pasig Out of School Youth Photo: PETA

いくのだが、そこには自発性にもとづいた集団創造のダイナミズムがある。そうしたプロセスをへて生まれる演劇作品は、シンプルとはいえ、多角的な視点をはらむ芸術としての強度を持ち、まさにそれは“民衆のための、民衆による、民衆の演劇”だと私には感じられた。

後述するように、「教育」という言葉には単純には割り切れない様々な意味合いが含まれるが、私はベタとの出会いを通じて「教育演劇」という未知の領域と出会い、かつ日本の演劇と大きく異なる「アジアの演劇」のあり方の一端に触れて、それらの可能性に惹きつけられていった。

世田谷パブリックシアターでの海外の演劇人との共同作業

その後、私は世田谷パブリックシアターで、1997年のオープンから2008年までの11年間、プロデューサーやプログラム・ディレクターとして働いた。その間、多くの東南アジアの劇作家、演出家、俳優と出会い、共同作業をおこなって、コラボレーション作品の制作に取り組んだ。

そこで経験したことを手短かにまとめると、世田谷パブリックシアターのコラボレーションで、私たち日本人をふくめたアジアの国々からの参加者は、お互いのあいだに、違いとともに共通性を発見した。そしてその発見は、互いのあいだに理解を生むと同時に、参加者個々が自分とは何か、自分は何を持ち、逆に持っていないのかを省察することへとつながっていった。さらに、コラボレーションで他国の演劇に触れることで、参加者は自国の演劇が抱えている特性、課題や限界をより深く理解していくことになった。

多文化間のコラボレーションは、作品を創造する面では、国内での作品づくりよりはるかに難しいプロセスを抱える。しかし、多文化間のコラボレーションがなんらかの意味で成功したとき、通常の演劇では手にすることのできない、より大きな歴史や文化についてのビジョンが、作り手や観客のあいだで共有可能となる。

また世田谷パブリックシアターでは、教育普及事業として各種のコミュニティむけのワークショップを行ったが、そのなかでイギリスのナショナルシアターのエデュケーション部で活躍する演出家のクリッシー・ティラーと出会った。彼女がイギリスから世田谷へと持ち込んだ「シアター・イン・エデュケーション」(TiE)の考え方や方法論は、ベタとはまた異なる教育演劇の方向性や可能性を示唆していて、私は大きな刺激を受けていた。そこでクリッシーには、教育演劇の分野でなん



Children's Theater Workshop Photo: PETA



NOLI at FILI (2008) Photo: PETA

らかの共同作業を行ってこうという提案をしていた。

アジア演劇創造研究センターの活動の目的

ここまで述べたような経験や認識が、センターを立ち上げた私の動機を形づくっている。

それゆえ、この団体が目的とするのは、第一には、日本を含めたアジアの演劇人の交流と共同作業をさらに発展させて、そこから新たな魅力や可能性を持った演劇作品を出現させることである。

また将来の共同作業の基盤づくりのために、現在、アジア各国で活動する演劇人たちのネットワークを構築しようと準備を進めている最中だ。その第一歩として、今年の3月27・28日に、マレーシアのクアラ Lumpur で「アジアン・プロデューサーズ・ミーティング」を国際交流基金との共催で行った。

もうひとつのセンターのおもな活動は、教育演劇を担う人材の育成とそのための仕組みづくりである。ただし、最初は大学などの教育機関と連携しながら、世界各地で行われている教育演劇の現状、理論、メソッドなどを研究することから始めて、やがてそれを本格的な人材育成のプログラムや場づくりへつなげていきたいと考えている。

この2月の催しに関しては、早稲田大学演劇博物館の「演劇映像学連携研究拠点」の研究計画のひとつ、「舞台芸術 創造とその環境 世界/日本」(研究計画者・藤井慎太郎教授)に共同主催者として関わっていただいた。

セミナー+ワークショップ

「アジアの演劇と教育演劇の過去・現在・未来を考える」

日程: 2010年2月9日(火)―14日(日)

会場: 森下スタジオ

主催: 早稲田大学演劇博物館・演劇映像学連携研究拠点「舞台芸術 創造とその環境 世界/日本」、アジア演劇創造研究センター

企画: アジア演劇創造研究センター

共催: 企業組合 演劇デザインギルド

助成: セゾン文化財団

●セミナー

〈教育演劇〉

2月9日 イギリスにおける芸術教育の成り立ち

10日 ロンドン・ゴールドスミス大学PACEのカリキュラム

11日 教育演劇の専門家育成の現状と展望

講師: クリッシー・ティラー (ロンドン・ゴールドスミス大学)、花崎攝 (演劇デザインギルド)、藤井慎太郎 (早稲田大学教授)、松井憲太郎、近藤春菜 (以上2名、アジア演劇創造研究センター)

〈アジアの演劇〉

12日 フィリピン教育演劇協会 (PETA) の創作活動の歴史

13日 PETAの民衆演劇の実践

14日 アジアと教育の演劇についての総合討論

講師: ベン・サントス=カバンゴン (フィリピン教育演劇協会)、藤井慎太郎、松井憲太郎、滝口健 (アジア演劇創造研究センター)、近藤春菜

●フォーラムシアターのワークショップ

2月10日・11日 (二日間とも10:30-17:00)

進行役: 演劇デザインギルド (成沢富雄、竹森茂子、花崎攝、すずきこた、蟹谷怜子、開発彩子)

教育演劇についてのレクチャー

まず前半の3日間の夜、「教育演劇」をテーマにしたレクチャーを行った。講師は、世田谷で知り合ったクリッシー・ティラーである。クリッシーは、ロンドンのゴールドスミス大学が7年ほど前に立ち上げた「Cross-Sectoral and Community Arts」というコースの責任者で、彼女はレクチャーでコースの内容や教育法などを紹介し、それをめぐって聴講者とディスカッションを繰り返していった。

「Cross-Sectoral and Community Arts」は、コミュニティや学校、病院、刑務所などの施設にむけて、ワークショップなどの体験型の芸術プロジェクトを行うアーティストの養成とスキルアップを行っている。対象となる領域は、演劇やダンスなどの舞台芸術、音楽、写真、デザイン、映画、ビジュアルアートなど多岐にわたっている。

カリキュラムには2つの必修課目、「Managing Projects」と「Reflection and Practice」があり、前者はプロジェクトのコンセプトづくりから実施までのマネージメントを多角的観点から学ぶもので、後者は個々のアーティストが持っているスキルを検証し、その上でプロジェクトをより効果的に実施するための各種の方法論を学ぶものである。選択科目も6種類ほど用意されている。履修期間は2～5年で、取得した単位に応じてディプロマやMAなどが得られる。

聴講者からの質問や意見が集中したのは、「創造的な教育、学び Creative Teaching / Learning」という目新しい考え方についてであった。クリッシーは、ゴールドスミス大のコースで基本となっている教育法について、それは従来型の教師が生徒に一方的に知識を詰



クリッシー・ティラーのセミナー風景

め込むスタイルではなく、「創造的な教育/学び」という発想や方法によるものだと説明した。ほとんどの課目で実習や演習に近いやり方が導入され、教師と生徒、また生徒同士が、それぞれすでに身につけている知識や技術を、創作課程やワークショップなどをシミュレートしていくなかで伝えあい、共有していくものだという。そうした双方向的な教育や学習を行うためのプラットフォームとして、演劇を含めた各種のアートのメソッドが活用されている。また、この「創造的な教育、学び」という考え方は、アーティストがコミュニティに出かけて実際にプロジェクトを行う現場でも、参加者と関係を作っていく際に基本となる考え方なのである。

クリッシーがもうひとつ提出した論点は、「創造性 Creativity」と「規律、規則、訓練、専門性」などと訳される「ディシプリン Discipline」との関係であった。創造的な状態は、ともすれば好き勝手という意味の自由と同様に見なされてしまうが、人が芸術活動を十全なかたちで行うためには、訓練を通じて、なんらかの規律や専門性を身につけることが必要である。また、演劇のような集団作業の場合、規律や規則は不可欠な要素となる。だから「創造性」は規律、規則、訓練、専門性などの土台があってはじめて生まれる、というのがクリッシーの考え方であった。

セミナーには教育関係者の参加が多かったため、討議では日本の教育システムがいかに硬直したものであるかという現状が語られ、またそのような状況のなか、クリッシーが述べるような「創造性」にもとづく教育法を導入することの困難さが指摘された。

もうひとつの問題として提出されたのは、日本における演劇教育の不在である。中学や高校のレベルでは、イギリスのドラマティーチャーにあたるものを作ろうという動きは近ごろ始まったものの、日本の大学教育では、演劇史などの基礎教育のレベルを越えて、演劇の「ディシプリン」を形成させようような教育を行っている機関はほぼないと言ってよい。そういう「ディシプリン」という土台が欠けている状態のなかで、その上に構築されるはずの「創造的」な演劇教育など、望むべくもないという意見も出された。

こうした演劇や教育の現状にどのように対処していけば良いのかについては、セミナーでは明確な答えは導き出せなかったが、今後、センターが早稲田大学演劇博物館の研究計画やクリッシー・ティラーとも共同しながら、人材育成の仕組みづくりに取り組んでいくことが確認された。



11日のディスカッション。
(左から花崎攝、クリッシー、ひとり置いて、飛び入り参加したベン・サントス=カバンゴン)

ベタの活動の歴史

後半の3日間のレクチャーでは、アジアの演劇の代表的な例としてフィリピン教育演劇協会を取り上げ、そのエグゼクティブ・ディレクター、ベン・サントス=カバンゴンを講師として招き、ベタの活動の歴史や理念を検証した。

ベンによると、43年におよぶベタの歴史は3つの時代に分けられる。

第1期は、創設者のセシル・ギドテがベタを設立して率いた1967年から72年までの、ベタがフィリピンの「ナショナルシアター=国民演劇」のビジョンを追求した時代である。ギドテが目指した国民演劇には、大きく2つの要素があったと言う。

1つめは、カリナガン・アンサンブルという劇団を設け、英語の劇が主流であった時代にフィリピン語、すなわち「国民」の言語による劇を創作し上演しはじめたことである。2つめは、教育部門を設け、コミュニティや学校などに出向いて演劇を普及する教師を劇団員として養成したことだ。ベタはそのことで、演劇と自国の民衆に強い結びつきを作ろうとした。そして劇団員が教育者を兼ねるアーティスト/ティーチャーというベタの劇団員の基本的なあり方は、いまに到るまで変わっていない。

第2期は1973年から86年まで、マルコス政権による戒厳令の1年後に、ギドテがアメリカへと亡命し、その後、マルコス政権がピープルズパワーによって崩壊するまでの期間である。亡命したギドテに替わって、この間にはリノ・ブロッカやソクシー・トパシオなどの新しい指導者が登場する。そしてベタはギドテの国民演劇のビジョンを発展させ、



ベン・サントス=カバンゴンの3日目、14日の総合ディスカッション。そのショーケース風景(手前がベン)

フィリピンの現実により即した民衆演劇運動を展開していった。そのときに基礎となったのは、フィリピン各地の民俗芸能もふくめた音楽、美術、ダンス、演劇などを融合させた「総合演劇芸術 Integrated Theater Arts」という考え方であった。そしてこの考え方は、教育演劇の実践のためのワークショップの方法論にも取り入れられていった。

ペタの第3期は1987年から現在までで、この時代はマルコスの圧政の崩壊とともに始まったため、ごく初期には、逆にペタは活動の方向性を喪失してしまったとベンは述べた。しかしペタは、引き続き社会のなかで民衆が抱える問題を演劇によって表現し、また教育演劇を通じて民衆の生の声を取り上げていった。

ただし第3期では、それまでのような「自由」「独立」「主権」といった国民全体に共通する大きなテーマではなく、より身近で切実な問題がテーマとして浮上してきた。それは「教育」「貧困」「家庭」「子供の人權」「女性への暴力」「人口」「環境」といった一連の問題であった。

アジアの演劇

ここでペタの演劇活動をモデルにしながら、アジアの演劇の固有性について、少し考えてみたい。

ただし断っておくが、私は「アジアならではの演劇」が、ひとつの共通のスタイルを持ってアジア各地に存在しているなどと考えているわけではない。アジアの演劇は内容も形式も多様で、国や地域によって演劇文化は独自の発展を遂げてきた。しかし、アジアという地域が文化的、経済的、政治的なブロックを形づくり、そのなかで国同士が協調したり、対抗したり、ときに争ってきたのと同様、アジアの演劇も長い歴史のなかで、相互になんらかの影響を与え合ってきたことも事実なのである。

私がペタについて、アジアの演劇の固有性という点からとくに注目するのは、前述した劇団員のアーティスト/ティーチャーというあり方である。ペタのメンバーは、フィリピンの演劇を国民的、民衆的なものへと発展させていくために、アーティストとして劇作品を作るだけでは不十分だと考え、自分たちを教育演劇の実践者、すなわちティーチャーとしても鍛え上げていった。

このような発想や必要性が生まれた背景には、ひとつにはフィリピンをふくむ東南アジアの現代演劇の創造環境の貧しさがある。ヨーロッパに比べ、東南アジアの演劇のインフラは甚だ未整備な状態にあって、そのために西洋的な演劇の専門性にもとづくスタッフの分業体制がきちんと確立できないという状況が、1990年代の終わりくらいまで続いた。そのような状況のなか、東南アジアの演劇人が自分たちの演劇を国民的、民衆的なものへと発展させようとした場合、彼ら、彼女らは芸術家以外の役割を同時に引き受けなくてはならなかった。しかし、ペタのメンバーはそれを積極的に引き受け、アーティスト/ティーチャーとして社会に働きかけていくアクティビスト的な生き方を選択していった。そのような演劇人のアクティビスト的な活動スタイルは、マレーシア、シンガポール、インドネシアなどの他の東南アジアの演劇界でも数多く見いだせるものである。

これを少し違った観点から考えてみると、90年代までのアジア、少なくとも東南アジアでは、演劇などの「芸術」は「教育」と分かちがたく結びついた一体のものとして社会のなかで活用されていたということが分かる。たとえば西洋の先進国のひとつ、フランスのような国では、「芸術」と「教育」は2つの異なる社会的機能として分けられており、行

政的にはそれぞれ「文化」と「教育」という2つの別領域で扱われ、プロの芸術家の活動が教育の領域で行われることはまれである。

おそらくペタも、初期には演劇によって民衆を教育しようと、啓蒙主義的な発想にもとづいて国民演劇運動を開始したのかもしれない。しかし、民衆と深く結びついた第2期の教育演劇の実践のなかで、西欧的な概念としての「芸術」と「教育」の分けを越えた、両者が分かちがたく結びついた独自の方法論をペタは開発していった。それが、ペタが作品創作やワークショップの活動のなかで、「Integrated Theater Arts」という考え方に沿って実現したことの真の意味ではないかと私には思える。ペタは過去に西洋からもたらされた「芸術」と「教育」という概念が指し示していた役割や機能を根底的に変容させ、両者を有機的に結びつけながら発展させていったのだ。

ボアールのフォーラムシアター

2月の催しでは、ブラジル出身の「非抑圧者の演劇」の実践家であるアウグスト・ボアール(1931-2009)のフォーラムシアターのワークショップを、演劇デザインギルドに共催してもらいながら、教育演劇の研究の一環と位置づけて行ったが、すでに指定された文章量を越えつつあるので、少しだけそれに触れて終わることにしたい。

今回、ボアールのフォーラムシアターを模擬的に試みてみてあらためて分かったのは、ボアールも、ペタの教育演劇と同じく、演劇と観客の関係に新たな領域を切り開いたということだった。ひと言でいうと、それは「行為する観客」を生みだした。

そうしたボアールの魅力的な方法論に関しては、センターは今年の後半から来年末にかけて、早稲田大学演劇博物館が実施するグローバルCOEプログラム「演劇・映像の国際的教育研究拠点」の「芸術文化創造環境研究コース」のなかで、ワークショップの実践、ボアールの書籍の翻訳出版というかたちで研究を続けていく。

最後に今後の抱負ををひと言。「アジアの演劇」と「教育演劇」というまだに様々な可能性が埋まっている領域、そして両者の有機的なつながりを腰をすえて研究していくとともに、その成果がアジアの社会や演劇のなかで最大限に有効活用されるような仕事を続けていきたいと考えている。



松井憲太郎(まついけんたろう)

プロデューサー、演劇評論家。富士見市民文化会館キラリ☆ふじみ館長。劇団黒テントに1980年から96年まで在籍。97年の世田谷パブリックシアターの開館から08年まで、同劇場で数々の舞台作品を企画制作、また国際的なコラボレーション作品も数多くプロデュースする。制作活動のかたわら、ワークショップやリーディング、雑誌編集などの学芸活動も行った。09年にアジア演劇創造研究センターを設立。同センターではアジアの演劇や教育演劇の研究、国内外の演劇人との共同制作プロジェクトやネットワークの立ち上げなどに取り組む。早稲田大学グローバルCOE芸術環境研究コース、客員講師。学習院大学大学院身体表象文化学、慶應義塾大学、非常勤講師。

限界はないはず ——首都圏の都市での劇団活動

関 美能留
Minoru Seki

私と千葉市

1年前、三条会の夏の野外劇「三条会の『八犬伝』」にて、挿入歌を作った。

「ピーナツ畑の地平線に 千葉 ピーナツバターが 家族の心にいっぱい
愛と戦いの街 地図上の チーバ君 I love you 空を見れば 飛行機 飛び去り わん」

私の住んでいる街について作詞してみたのである。20年住んでいて、ピーナツ畑をいまだに見たことはないけれど。

千葉市は、東京に近接した“地方都市”である。毎朝の上り電車、毎夜の下り電車は、ものすごく混んでいて、住んでいる多くの人が、東京で働いている。電車の駅も多く、車を持っていなくても特に不自由ということはない。平日の昼間の公園には、多くのお母さんが子供たちを遊ばせている平和な光景がある。住居としては団地、アパート、高層マンション、一軒家などが混在している。浮浪者は少ない。生活に不便を感じているような住民は少ないのではないだろうか。デパート、スーパーマーケット、スポーツ施設、病院、銀行、マクドナルドなどのチェーン店に代表される飲食店、図書館、美術館、博物館、パチンコ屋などの遊技場、映画館、学校、公園などが効率的に存在している。多目的に作られた公共ホールはあるけれども、「劇場」はない。そういう街で演劇を始めた。

私の生まれは、埼玉県上尾市という、これまた首都圏の市である。父は、東京に通勤していた。団地からマンションに、マンションから一軒家と、引っ越しも経験したが、すべて埼玉県内でのことである。千葉大学入学を機に、千葉市内のアパートを借りて一人暮らしをすることになり、大学で演劇サークルに入り、仲間たちと千葉市内で三条会を旗揚げし、今に至る。この街で、大学のサークルを母体にして劇団を旗揚げし、プロを目指した人は私の前にも後にもいないので、相当変わっているのかなと思う。劇場がないのだから、東京に近いのだから、そういうことをやるのだったら、東京に行けばいいじゃないと自問自答もしたのだが、私は動きたくなかった。千葉市に骨を埋めようなんてことは、ちっとも思ったことはないのだが、当時は、東京の「周辺」で生まれ育っていることを手放したくなかった。動かないことにより、東京を、周辺都市から定点観察している気分で作品を作ったのだ。私は東京に住んでいる人より、東京のことをいつも気にかけている。でも東京に住んでいる人で、千葉をいつも気にかけてくれている人はどのくらいいるだろうか。例えば、震度4の地震を千葉市内で体験する。私は、もしかすると東京が震度6とか7とかで壊滅状態になってしまったのではないかと心配して、すぐにニュースを確認する。これが東京の「周辺」にいる私の習慣である。それが私の想像力の源であると思っていたのだ。

今は、どこへ行っても大丈夫だと思うようになってきた。千葉にこだわっていると思われるのが、作品を作る上で邪魔になってきたのかもしれない。

三条会

三条会ではこの数年、季節ごとに3種類の公演活動を行っている。春と秋は、稽古場でもある三条会アトリエでの「アトリエ公演」、夏は、千葉市内での「野外公演」、冬は、東京での「東京公演」である。劇場がない街を拠点に、どうやって活動していくかを考えた結果だ。観客動員数はどの公演も同じくらいである。

アトリエ公演では、自分たちの稽古場を「劇場」に見立てて、低予算で作品を作っている。30席弱の客席数である。自分たちの稽古



「三条会の『真夏の夜の夢』2008年7月
千葉公園内特設野外劇場（護国神社脇広場）にて
Photo:青木司



「三条会の『八犬伝』2009年7月 亥鼻公園 千葉市郷土博物館(千葉城)前にて



「失われた時を求めて 第二のコース」2010年6月 三条会アトリエにて

場なのだから、ロングランが可能であるし、年間を通じた企画をたてることができる。例えば、2008年には、三島由紀夫の『近代能楽集』全作品連続上演を企画、半年かけて新潮文庫所収の8作品を上演した。今年は、マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』の連続上演である。全7篇ある長編小説を1篇ずつ1年がかりで作ってこうという企画だ。今は第2編まで作った。他の公演も挟みながら、全部終わるのは来年の3月になる予定である。このアトリエ公演は、東京からの観客が7割くらいをしめている。

野外公演は、自分たちで仮設の「劇場」を作ってしまうという公演である。公園を借りて、自然を背景に、客席と舞台を作る。私どもの活動の中で地域行政・地域住民との関係が一番密接だ。お祭り感覚があるのか、あまり演劇に縁のなさそうな地元の人も観に来てくれる。その中から、毎年のイベントとして楽しみにしてくれている人もでてきた。また、舞台や客席を作っていると、ふらっと通りかかった人が「何やっているのー?」と声をかけてくれる。「演劇やっているのー」「演劇ってなに?」「えっとね、劇のことです」「ああ、劇ねー。有名人出るの?」「僕、有名人だよ」「本当?知らないよ」「あら、ショック。ともかく観に来てくださいねー」とチラシを渡す会話が毎年のようになされ、そのうち何人かは実際観に来てくれる。野外劇というのは、風や飛行機の音、雨などの偶然的要素が大きな関わりを持ってるので面白いのだ。私は演出家として、このシーンで雨が降れば最高だなとか、思うがそううまくはいかない。2006年から毎年行っていたが、今年はやらないことにした。東京からの観客は5割くらい。

東京公演は、東京という劇場がたくさんある街に出向いていく公演である。私は、観客として、学生時代からよく東京に演劇を見に行っている。そんな私が、作り手として公演をする。その公演を見て、東京から千葉まで私の作品を見に来てくれる人が増えている。学生のころ、東京から千葉まで演劇を見に行く人はいなかった気がする。私が千葉を拠点に活動している理由で、そういう人たちが生まれるのは、作品の質を認められた気がするし、生み出したのは自分だと考えると素直に嬉しいのである。

三条会アトリエ

2005年から、JR千葉駅から徒歩15分にあるビルの3階を借りてアトリエとして使っている。劇団の事務所であり、稽古場である。東京

と比較すれば、家賃は安い。3階建の雑居ビルで、1階が宅配寿司屋で、2階がマッサージ屋。2階は、以前は韓国人の教会だったのだが、どこかへ引っ越していったあと、随分長く空いていたことがある。そのころ2階も借りてしまおうと考えていたのだが、金策を練っているうちに、マッサージ屋に入られてしまった。なぜ2階も借りようかと考えたかという、と、「劇場」と見立てて公演しているアトリエ公演に少し物足りなさを感じていたからだ。手狭なため、ロビーがない。私が演出する作品は、急激に時間が流れる。ロビーを作り、ほっとした時間も体感してもらい、このアトリエをより「劇場」らしくしたいと思ったのだ。

2年ごとに契約更新をしているので、来年の5月には、このアトリエをどうしようか決める時期が来る。もっと広い所に移るのか、アトリエをなくしてしまうのか。または継続していくのか。今年のアトリエ公演『失われた時を求めて』が終わるころには、このアトリエをどうするか結論が出ているはずである。失われた時を求めつつ、与えられたら何かを失うかもしれない。失われた時を求めつつ、失われたままだったら、何かを与えられるかもしれない。そんな人生を見せることができる作品になればいいなあと思っている。

地域との交流

最近、千葉大学医学部から一緒にアメリカの大学に視察に行きませんかとか声がかかった。アメリカでは、医師の国家試験や大学の授業などで「模擬患者」というのを導入しているらしい。日本では、ボランティアが主流のようだが、向こうではプロの俳優たちがそれを行っているのだという。その養成プログラムを視察しに今秋に行くことになった。

作品の内容や、劇団活動で地域との交流事業に取り組んでは来なかったが、長く千葉で創作活動していると、こんなふうにと人の縁で、地域活動もいくつかしてきた。

2006-2007年、千葉市シティセールス懇話会委員というのをした。2005年に千葉市芸術文化新人賞を受賞した縁で推薦されたのだった。千葉市のセールスポイントを話し合う会議を3カ月に1回くらい行い、私は、文化・芸術の立場からの意見を求められていたので、「劇場」のない街であるという事実を報告したが、これはネガティブな意味ではなく既存の概念にとらわれない新しい芸術作品が生まれる可



【S高専から】2010年1月 ザ・スズナリにて Photo:内田琢麻

能性がある街なのだということを参加者に分かってもらいたかった。そこにこそセールスポイントを見出そうという主旨で話したのだが、周囲の人は劇場がないという環境に気づいていないのだから売りにしようがないのである。だから、正直言うと千葉ロッテマリーンズやジェフユナイテッド千葉といったスポーツ界からの参加者がうらやましかった。「球場」がある人たちだった。

同じころ、千葉大学文学部の非常勤講師を半期つとめた。「人文科学の現在」という講座で「地域社会を見る目」という授業をした。大学構内で演劇祭のようなイベントを開くとしたら、どういものにする?ということをもとに学生たちと考えた。約1キロ四方の敷地に散ってもらい、舞台と客席を作ったら面白そうなロケーションを探させたりした。

2009年1月、千葉市美浜文化ホールで、千葉市芸術文化新人賞の歴代受賞者たちを集めて舞台作品を作る企画の演出を担当した。好評だったので毎年行おうということになり、今年、来年と継続することになっている。日舞、バレエなどのダンサーや、太鼓、ジャズサックスの演奏者が一つの舞台で共演する。様々なジャンルのアーティストが集まっているので多様な観客が来場するし、ものめずらしいのか近隣の住人も観に来てくれる。おのおの独立したアーティスト達と作品を作るのは大変だが、ありきたりのコラボレーションではなく、あたたかも一本の演劇作品のようなものを目指している。それでも準備中はまとめ役に奔走しなければならず、二度とやるものかと思ってしまう。しかし、終演後に見ず知らずの人が、「感動したわー」とか「すごいわねー」とか言ってくれる。またやろうと思ってしまう。

限界はないはず

私たちの存在によって、街が変わっていくことを実感したいと思っていたが、私たちが変わることが、街が変わることなのだ。

振り返ってみれば1997年の旗揚げ以来、幸運にも今まで創り続けていくことができた。当初は、学生のころからの名残で、友人たちに支えられてやっていたように思う。やがて年を経るにしたがって友人も一人去り、二人去り、このままでは立ち行かなくなっていくかと感じていたころに、利賀演出家コンクールを知り、挑戦した。千葉市以外で私の作品を上演した最初がこのときである。2001年、第2回利賀演出家コンクールで最優秀演出家賞をいただき、自分は創作を続けてもいいんだという自信ももらった。そこがプロのアーティストとしての出発点だったと思う。そのあとの活動は前述のとおりである。ずっと、作品を創ることばかり考えてきた。

街中の人が応援してくれ、また私の作品を観るために他の街からこの街へ多くの人たちが訪れる。そんな作品中心の演劇活動を目指してきた。アトリエを構えて以降、身の丈に合った活動のレベルで実現してきた自負はあるが、頭打ちである。これまで10年やってきたけれども、この先10年何をすればいいのかと頭を抱えてしまう。地元の観客を「作る」ことや、地域の演劇をもっと「活性化」しようということに私は興味がないのだ。いや、興味がないというより、一劇団だけでできる範囲を超えている。他団体と連携できればよいのだが、千葉市内という限定された範囲の中にはそんな団体はない。そんな状況のなか、地域にこだわっていると思われてしまうのは非常に窮屈なのだ。はっきり言って、この街が千葉市じゃなくても構わない。自分の作品が千葉市でなければ作れないということはない。地方で芸術活動をしていると、地方で芸術活動をしている人というレッテルをはられてしまうことには違和感を覚える。鶏が先か卵が先か、ではないけれど、私が創作活動をしている場所が千葉市なのだ。それ以上でも以下でもないのだと思っている。

私は今38歳、同年代のスポーツ選手の引退のニュースをよく目にするようになった。そう考えると体力や気力の低下を実感する年頃なのかもしれない。いやいや、サラリーマンならばちょうど働き盛りと言われる年頃のはずだ。

「自分が存在しなくても、世界はなんら変わることはなく回り続ける。けれども、あなたがこの世界には必要なんだ」とそんな思いをこめて作品を創作していくことだけは続けていこうと思う。限界はないはずである。



関 美能留 (せき・みのる)

1972年、埼玉県上尾市生まれ。千葉大学園芸学部中退。97年、千葉大学演劇部出身の俳優とともに三条会を結成、以後すべての作品の構成・演出をおこなう。おもな演出作に武田泰淳『ひかりごけ』、エウリピデス『メディア』、シェイクスピア『ロミオとジュリエット』『真夏の夜の夢』、平田オリザ『S高専から』など。

01年、第2回利賀演出家コンクール最優秀演出家賞、05年、第3回千葉市芸術文化新人賞受賞。06年度千葉大学文学部非常勤講師。

URL: <http://homepage2.nifty.com/sanjokai/>

●今後の予定

2010年5月～2011年3月▷三条会のアトリエ公演『失われた時を求めて』全7コース上演中
9月10日～13日▷第3のコース『ゲルマントの方』

2011年1月5日～9日▷『冬物語』下北沢ザ・スズナリ

アーティストに聞く あなたにとってAIRは？

Part 3:

エイミー・オニール
Amy O'Neal

カイル・エイブラハム
Kyle Abraham

民間の団体/施設によるアーティストインレジデンス(AIR)のプログラムで来日したアーティストに、インタビューを通して日本における舞台芸術のAIRへの取り組みを考えるシリーズの2回目。今回は、AIRそれぞれが作品に内包されているプロジェクト2件を取り上げたが、本号では、日米双方の継続的なレジデンス活動により、アーティスト同士の交流を深めるプロジェクトを紹介する。(編集部)

「第3回日米振付家交換レジデンスプロジェクト」

参加アーティスト:

米国:エイミー・オニール(シアトル)、カイル・エイブラハム(ニューヨーク)
日本:きたまり(京都)、鈴木ユキオ(東京)

日程: 2009年3月16日~22日 京都滞在

会場: 京都芸術センター(共催)

日程: 2009年3月23日~29日 沖縄滞在

会場: 沖縄県立博物館・美術館(共催)

主催: 米国 Dance Theater Workshop(DTW), Japan Society, MASS MoCA

日本 Japan Contemporary Dance Network(JCDN)

日米のダンス・アーティストの国際交流を深めるため、日米4組のアーティストが共に各地に滞在しながら、公演やワークショップ、シンポジウムなどの活動を行うプロジェクト。2002年よりJCDNと米国のJapan SocietyとDTWとの共同事業として始まり、第3回となる今回は、ボストンのMASS MoCAが加わり開催された。

参加アーティストは日米それぞれ推薦枠/公募から選出される振付家・ダンサーで、今回米国から参加するため来日したエイミー・オニールとカイル・エイブラハムの両氏に、インタビューを行った。日本からは、きたまり、鈴木ユキオが参加。4名は共に、日本—京都・沖縄、米国—ニューヨーク・ボストンに各1週間ずつの計4週間滞在し、それぞれの国でスタジオワーク、ワークショップ、ショーイング、ディスカッションなどを実施した。

— 今回のレジデンスでは何をしましたか？

エイミー・オニール(以下Aと称す): 京都では、日本舞踊、狂言のワークショップに参加したほか、今回公開する予定になっていたソロ作品のリハーサルをしました。沖縄では、レジデンスの参加者同士、それぞれの方法をワークショップ形式で紹介しました。最初の日にはカイルと私が自分の作品について話をし、昨日の夜はユキオときたまりが話をしました。それから琉球舞踊のワークショップ、空手。観光をして、沖縄の歴史を知り、ソロワークのショーイングをして、参加者一同で、即興で踊りました。

カイル・エイブラハム(以下Kと称す): このあと、アメリカで、創作することになると思います。次の会場になるMASS MoCA¹⁾でこのプロジェクトは再開します。2週間の滞在になるので、何かクリエイションが始まると思います。最初の一週間は、お互いを知り合うための時間、二週目でワークショップを通じて互いのダンス言語を知って、何が共通していて何が違うのかってことを知る事になる。お互いから何かを学んだり、影響を与えあったりする時間があって、それから即興をすることになるんじゃないかな。即興から何が生まれてくるのか、即興を見た観客の反応は、どんな風なのだろうとか、これからそういうことが起こるのが楽しみです。ユキオと私はデュエットを作ることを決めているんです。

— 当初の目的は達成できましたか？

K: 目的を達成したかどうかはまだわからないな。

A: 私は、“ワイド”オープンなので、来日前に具体的な目的は特に考えていませんでした。知ることに対してオープンマインドで、他人を知ることに対しても、自分を知ることについても。来る前に何か特別な目的、例えば、作品を作りたいとか思っていませんでした。何かもっと芸術面での何かを求めていて、それを今回、知ることができました。まず、自分のことをより知ることができたし、作りたいと思っていた自分の作品と違う方向に行くこと、日本人の身体が自分たちの身体と随分異なること、ユキオやきたまりよりも、私は、カイルの方が共通点が多いということも知りました。もちろん日本人ダンサーとの共通点もみつけました。例えば、ユーモアのセンスとか、小さな動きの質感とか、どういう風に説明したらいいのかわからないけど、ある意味、お互いを理解しあったような感覚をいまは得ています。

K: 僕は、元々は、ソロ作品を練り上げようと思っていました。17世紀の日本人の絵に影響を受けた作品で、現代アートのキャル・ウォーカーとヒップホップの方法を合わせたような作品。だからヒップホップの新作の創作に時間を費やしたいと思っていました。京都では、いろいろインスピレーションを受けたいけど、まだ何も始めていません。夜の京都の町で、クラブとかヒップホップとかの影響をみつけました。あと、日本文化がアメリカ文化に与えた影響とかも。それがどこから来たのか知ろうと思っています。

今回、沖縄の歴史博物館に行ったのは、衝撃的でした。歴史、カルチュラル・アイデンティティを強く認識し、探求させられる場所でした。歴史の証言がここにあることを感じました。現在においても戦争の影響は残っていて、問題を整理して、何が起きたのか、そして今、起きていることを追求すること——それを今回知ったことは、すごい体験でした。

A: 私もカイルと同感です。私は、何も知らなかった。ここで起きた歴史のこととか、ぜんぜん考えたことがありませんでした。なので、沖縄に行くと、本当にびっくりしました。沖縄にアメリカ軍が駐留していることは知っていたけれど、なぜいるのか、どこから来ているのか、彼らの活動範囲のことを知りませんでした。だから、それを知ることができ

註

1) MASS MoCA (Massachusetts Museum of Contemporary Art) アメリカマサチューセッツ州にある現代美術および舞台芸術のためのアートセンター
<http://www.massmoca.org/index.php>



カイル・エイブラハム (ニューヨーク)
(Kyle Abraham)

ペンシルバニア州・ピッツバーグ出身。ニューヨーク大学で修士号を取得後、ビル・T・ジョーンズ/アーニー・ゼーンダンスカンパニーをはじめ、数々の名門ダンスカンパニーの作品に出演。自身の振付作品も国内外で広く紹介され数々の賞に輝く。現在は自身のカンパニー Abraham in Motion を立ち上げ、ディレクター・振付家として活動を展開。ファッションや現代美術までも含んだ、現代社会に対する分析的なアプローチを、確かなムーブメントで実現させる期待の作家である。

エイミー・オニール (シアトル)
(Amy O'Neal)

これまで様々なオルタナティブ・カルチャーを生み出して来た街、シアトルをベースに、パフォーマー、振付家、コンテンポラリーやファンク・ダンスの教師、朋友のミュージシャン Zeke Keeble とのコラボレーション・ユニット [locust] の共同ディレクターとして、またその Zeke のバンドでのボーカルとしてなど、多岐にわたる活動が目まぐるしく行われている。ビデオダンスの製作にも意欲的で現在「Two」という、Amy が 50 人とそれぞれ 50 箇所(仕事上のオフィスやビルの屋上など)で繰り広げるダンスを撮影する企画を継続中。

たのは、とても良かったと思っています。歴史博物館に行った次の日、立子²⁾が素晴らしい海が見渡せるカフェに連れていってくれました。そのカフェは丘の途中にあって、壁の一部が岩で出来ていて、自然で、静かで、美しく、食べ物もとてもおいしくて。海を見ながら腰掛けて色々な事を考える場所として完璧でした。

K: 京都には京都の魅力がありました。京都では、ある夜、ちょっと外に出たらびっくりすることがありました。京都は、ずっと想像していた通りの場所で人工的にも感じていたのですが、実際に美しい古い町が今なお保存されているのは、やはり素晴らしいです。歴史と伝統の中で新しい文化が育っている京都はとても気に入りました。歴史が都会の生活にけい込んでいたのが驚きです。息をのむような町でした。

A: そう。夜に祇園を歩いたのが印象的でした。伝統的な着物の人がたくさんいました。私が日本にイメージしていたのは、テクノロジー、ビデオゲーム、酔っぱらってカラオケをすること、女の着物、芸者といった事柄でした。それで、そういうものに出会えないかなと思いながら町を歩いていたら、舞妓さんと芸者さんに出会えたから、写真を撮りました! それからある朝、自転車で京都の町を回っていて、知恩院に行ったら、なにかの儀式をやっていました。そこでは、自分だけが外人で、こんなに自分が外人だって感じたことは今までありませんでした。唱和する声や、厳かな雰囲気や、人々が平和に繋がって

るって、とても神聖な感じがしました。でも京都では、あまり時間がなくて、それが残念。また京都に行きたいです。

K: 京都で出会ったコンタクトゴンゾー³⁾は印象に残っています。ダンスを見せる方法、どうやってマーケットに売り出していか、新しい観客をどう開拓していくのか、などについて話をしてくれました。とてもスマートな人たちだと思いました。自分も彼らの話を聞いて、創作以外のことを考えさせられました。どう観客に見せていくのかとか、場所の選び方とか、マーケットを意識することとか、どうやって観客に作品を届けるのかとか。そういうことは、自分にとっては、非常に関心のある話でした。

A: そうですね。その点は、カイルに同感です。京都ではもう少し時間が欲しかった。他の人の作品を見ることや、話す機会があまりありませんでした。ダンサー向けのワークショップをもう少しできれば、京都のアーティストと知り合うことができたかもしれません。

沖縄ではワークショップで教えることが多くて参加者と知り合えることができたし、彼らと晩ご飯も一緒に食べて、パーティもして、沖縄のコミュニティの開放的なところを知ることができました。それが良かったです。京都のアーティストはもうちょっとクールなのかもしれません。プロモーションもしなくちゃならないし、色々忙しいし。でも、もう少し、京都のアーティストのことを知りたかったです。

—レジデンス体験について

A: レジデンス・システムもいいけど、本当は、自分のスタジオが欲しいです(笑)。

この夏3週間のカリフォルニアのレジデンスに参加しました。自分の作品を作る以外は何もしなくていいというのはとても良かったです。スケジュールのことを考えなくてもよいのです。いつもは、スケジュールに追われて、やらなくてはいけないことを気にしながらの創作で、ハードな時間を過ごしていました。仕事から仕事へと急ぐ毎日です。私は、ダンスを教えるクラスを受け持っています。お金は稼げるけど、作品創作とは全く異なる仕事。それは私の「アート作品」ではないのです。人にダンスを教えるのは重要な仕事だけど、レジデンスに入ると、そういう外部の雑音はシャットアウトされて、自分のやりたいことだけに集中できる。それは、非常に重要で、めったにない機会です。

アメリカにはいろいろなレジデンスのプログラムがあります。私は、何か新しい仕事を始めるときにレジデンスを利用します。レジデンシーで作品一本を創作するという体験はまだしたことありません。それは状況にもよるでしょう。もしたくさん時間と資金的な余裕があれば、一生どこかのレジデンスで創作するというのも悪くありませんね!

K: レジデンス・プログラムで助かることのひとつは、資金の節約ができるということ。ダンサーたちにギャラを支払うことができます。なぜなら、通常は、リハーサルや稽古のためにかなりの金額と時間を費やさなくてはならないから。時には、全部の資金を稽古場につき込むなんてこともあります。良い場所で稽古の時間があうところを見つけるのは時間的にも労力的にもたいへんです。なので、創作の時には、早めにレジデンシーの場所を確保しておくことが良いのです。そうすればダンサーたちのスケジュールの調整も可能になるし、リハーサルはアーティストにとっても重要な体験になるし、互いにもっと良く知ることができる。でもまあ、一番のメリットは、とにかく、経済的に助かるってこと

註

2) JCDN のアーティストック・ディレクター、水野立子

3) contact Gonzo, 2006 年に垣尾優と塚原悠也によって活動を始めたパフォーマンス・グループ



ショーイング(2009年3月 京都芸術センター)

ショーイング(2009年3月 沖縄県立博物館・美術館)
Photo: Queeny

です。

レジデンシーをすることと作品成果を発表することの両方を混同して考えることには、問題があると思います。自分だったら、1週間のレジデンシーで、インフォーマル・ショーイングをして、それを公演作品に発展させていこうと考えます。ショーイングとパフォーマンスとは違うのです。もし、作品を完璧なものに仕上げたいのなら、レジデンス・メンタリティーというものはないかもしれません。つまり、創造過程に時間をかけることやダンサーやコミュニティとの対話などのことです。ただ、作品発表だけに向かっていると、なぜレジデンシーで創作するのかという本質を失ってしまうと思います。

—今まで体験した良いレジデンス施設は？

K: ニューヨークにある Stella Alder アクティング・スクールです。Alexandra Wellsさんという女性がいて、彼女がやっているM.A.D. AIRというレジデンシープログラムはとても良かったです。2週間くらいブラックボックス(スタジオ)を使って、最後にショーイングをすることになっています。他の施設と違うのは、場所に特徴があって、使い方を考えなくてはならないということです。俳優学校の中にあって、基本的にはそこは演劇のための場なのです。家具があつていろいろなセットのための大道具があつて、もし使いたければ使えます。それからブラックボックスだから、どこを正面にするとか舞台のサイズをどうするか好きに決められる。で、大道具をどうするか、スペースをどうやって使うかってことを考える。それから、共同作業をする俳優もいます。テキストを使った作品を作るのではなくても、アクティング・スクールの俳優たちがすごく助けてくれるのです。振付家を選択する行為(パフォーマンス)について、なぜこの動きを選ぶのかという疑問から、おもしろい対話が生まれたりします。AlexandraはカナダのモントリオールにもSpring boardというプログラムを運営しています。それは、俳優とダンサーが共同作業をするプログラムです。何人かのダンサー達が参加していて、そこで始まったプロジェクトは場所をニューヨークに移動して続きます。このプログラムでは、新しいダンサーと出会うことができるし、場合によっては、自分の作品の仲間を作ることができ

る可能性があります。自分もM.A.D. AIRと一緒に仕事をしたダンサーは、Spring boardで知り合った人でした。そういう共同作業を立ち上げるプログラムです。プロのダンサーかダンススクールでも優秀な学生で新しいプロジェクトや振付家に出会いたい人たちが参加しています。著名なダンスカンパニーの振付家が参加していて、昼間は、ダンサーたちはワークショップに参加して、夜は振付家と一緒に作品を発表します。有望なダンサーは仕事ができるカンパニーを探しているし、振付家は優秀なダンサーを探している。若い経済的な自立をしていない学生のダンサーは、何か報酬のある仕事を得ることができる場合もあります。そこにはモントリオールのダンスコミュニティも来るし、ダンサーを探している人も来るし、色々な人と出会える場所になっています。

A: 違う例の話をしします。サンフランシスコの郊外にあるHeadlands Center for the Arts です。軍事拠点をアートのための施設に転用しました。ゴールデンゲート・ブリッジの近くで、公園の中にあります。町からは少し離れています。公募制で、世界中のどこからでも申請できます。ビジュアルアートが主に使っていますが、年に2、3人のダンサーも選ばれています。採択されたら、3週間から一ヶ月滞在できて、素晴らしいオーガニック・フードを毎日キッチンで用意してくれます。スタジオが提供されて、そこでは、したいことを何でもしていいのです。作品を作ることを強要されないし、ひとりでいたければそれもいいし、作品を見せたければコミュニティを招いてもいい。条件がひとつだけあって、地域の人向けに自分の作品についてのレクチャーをしなければいけません。私が滞在したときにも自分の作品についてのレクチャーをしてコミュニティの人が来ました。それは良い体験でした。ひとりで参加していたから、地域の人たちの反応から、いろいろインスパイアされることがありました。プログラムでは、少しの謝金が支払われて、3週間滞在しました。それ以上の滞在は経済的に無理でした。でも、望めば、他からの助成金をとって、そこにカンパニーのみんなを呼ぶこともできます。オープンフォーマットでどういう時間を過ごすのか、どういう風に場所を使うのかについては、アーティストが決めることができるのです。いろいろスケジュールを決められるよりも、クリエイティブな機会になりました。いま、参加しているプロジェクト(日米振付家交換

レジデンシー)は、文化体験をするためのプログラムで、参加者同士から学び合うプログラムだから、こういうスケジュールが決められているのも良いし、それがみんなのしたいことだから、結果的に自由にやっているという感じになっている。「自由」にできる、というのがレジデンシーでは、重要だと思います。

海外では、レジデンシープログラムではないけれど、オーストリアのdancewebの体験がとても良かったです。2000年に参加しました。これはもっと若いダンス・プロフェッショナル向けのもので、日中はダンスのクラスがあって、夜は毎日公演があります。ここでは作品を作るといよりも、自分の知らない作品を見て刺激を受けるということが目的になっているのです。参加費を支払う必要はありません。

—レジデンスのホストに望むことは？

A: 経済的サポートが一番大事な部分だと思う。究極にはそういうことです。

何を得たいのかによるけど、例えば、シアトルでは創作の場所はあるけど、お金がないので、創作のためには資金を探してこなければならぬ。レジデンスで全ての資金をカバーしてくれるプログラムはあまりありません。カイルがいうようにダンサーにお金が払えて、仕事とし

てこれができる、お金のことが解決すれば、創作以外のことで頭を煩わされることがなくなって、そういうことで疲れることもないし、リフレッシュ、インスパイアされる。レジデンスにいて、そういう体験ができることを発見しました。滞在することで、インスパイアされ、作品を創作し続けることができる。集中できるのです。

K: 経済的サポートも大事だけど、時間も重要です。

滞在先に2週間は滞在できると思います。その町に滞在して、町のこと——伝統や文化を知ることができます。いろいろなことができるでしょう。町のことを知ると同様に、その地域のダンスコミュニティのことや、お互いを知ることができるし。ホストにお願いしたいことは、資金と時間のことです。例えば、昨日の沖縄美術館でのポストパフォーマンスのディスカッションで、ここで出来たプロジェクトをどうやって先に進めていくのか、そのための経済的な問題をどうするのかを、話し合いました。時間と資金があれば、もっとお互いを知ることができて、ダンスや創作することも気楽にできます。2週間一緒にいれば、きっと何か作品を作りたい気持ちになるはずですよ。今回のプロジェクトでは、最初の京都とその後の沖縄で、素晴らしい四つの輪ができていて感じています。今回の出会いで、何かを発見できそうな、何かが起きそうな感じはつかめてきていると思っています。

(翻訳:編集部)

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第52号

2010年9月5日発行

編集人: 片山正夫

発行所: 公益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

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

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2010年11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。