

view point

THE SAISON FOUNDATION

54

セゾン文化財団ニュースレター第54号
2011年2月28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 — 28 February, 2011

目次

- 小池博史◎私たちはどこへ行くのだろう——助成金制度について考える…………… p.01
- 倉持 裕◎演劇の地平を均せ^{なら}…………… p.05
- 山下 残◎東京滞在…………… p.09
- 久野敦子◎ [3回シリーズ] ヨーロッパ見聞②…………… p.12

Article—①

私たちはどこへ行くのだろう ——助成金制度について考える

小池博史
Hiroshi Koike

パパ・タラフマラを概観する

パパ・タラフマラは今年で30年目に入った。今までに54作品を制作し、海外の公演ツアーは1991年以降、ほぼ毎年数回、実施してきている。作品には海外アーティストの参加は通常のことであり、海外での作品制作もときどき行ってきた。概して作品の多くは大きな規模だと思ふ。

助成金は、1988年以降、毎年、何らかの形で受けてきている。助成金がなかったら果たして30年間、続けられたかどうかは疑わしい。常に経済面が一番のネックになってきたからだ。カンパニーという単

位は思考を具現化させるにはきわめて有効であろう。自分自身の考えが隅々まで行き渡っている中での創作は、効率の良さと強い集中が可能とする。ゆえに継続は力になっていく。だが、助成金がなければ、きわめて厳しい状況に置かれたらどうかは想像に難くない。だから、助成金の果たしてきた役割は非常に大きい。この事実を前提とした。が、次の事実もとても重い。

私たちは、以上の通り、助成金を毎年のように受け取ってはきている。にも関わらず、参加アーティストたちに対して十全の手当ができた事は一度もないし、財政的にカンパニー自体が楽になったと思えたことは一度しかなかった。20年前になるが、セゾン文化財団で運営助成金制度が始まった初年度。この時の助成金は、それまでのアマチュア的資金運営方法から一気にプロ的な手法へ切り替えられたという意味で意義深かった。しかし、資金不足ゆえの温情予算で許されたものが、許されなくなった。結果、残る資金にたいした変化は起きなかった。そして、プロであることを求められた。一度、膨れると戻るとは難しくなり、同時にパフォーマーたちにもプロ意識が生まれ、育っていった。長年に渡って高度な作品制作を続けていくためには、全員がプロ意識を持ち、プロとしての待遇を施さなければ不可能であろう。その意味ではスタッフに対しては、とても助成金は役に立った。だが、パフォーマーには、一般的なレベルで言えば、厳しい対応をせ

ざるを得ない状況が続いた。潤沢ではない、この理由に尽きた。

こうした状況は程度の差こそあれ、すべての被助成団体に共通だろう。私たちが特殊なのではないと思う。もし、そうでなければ成り立たせるための別の手段を取り得ているかどうかであるが、今回は助成金のみを集約させて語りたい。

パパ・タラフマラへの海外からの公演依頼数はかなりの数に上る。そのうち実際に可能になるのは、年に2〜3回のツアーである。その、年間数回のツアーのうち、たいてい1回は助成金なしで行ってきた。助成金申請はするが、通らないために、全額相手方の負担で行わざるを得なくなるということだ。作品にもよるが、ここ数年間毎年、助成金なしで行っている作品のひとつの規模は、21人が移動、20フィートコンテナを用いて船便で送り、ホテル代、パーディウム、ギャランティ……これらがすべて相手持ちになるのであるから、相手方の負担は相当な額となる。多くがその国でもトップクラスの劇場だったりするので、日本での助成金申請が不採択になったことに驚かれたことも一度や二度ではない。

助成金の意味は、‘援助によって、物事を成し遂げさせるための資金’ということであろう。つまり、それは私たちのような舞台芸術家にとっては作品を完成させる、あるいはツアーを無事遂行することを意味する。だが、‘完成’‘遂行’の意味範囲はどこまでなのか、問われなければなるまい。助成金の額が不十分なために、赤字を抱え込むこともしばしば起きる。なぜなら、通常、自己負担ありきの助成金支給制度だからである。絶対に資金的余裕を残してはいけない仕組みの中に助成金制度がある。その一方、企業からの寄附や協賛金はバブル期を除けば、得るのはきわめて難しかった、というのが実情だ。



『Ship in a View』2003年10月 ジュリオカステイロ劇場(メキシコシティ)

さて、ここで芸術とは何か? 舞台芸術とはどのような芸術なのか? ということさらしておく必要があると思う。このテーマは古今東西、繰り返し語られてきたし、ライブでの芸術活動は経済的に、非常に成り立ちにくいものであることは実証されてきている。しかし、助成金の問題を語るならば、認識しているにせよ、本テーマをもう一度、再考する必要がある、避けて通るわけにはいかないと考える。そして誰のために助成金制度があるのか、この点について考えてみたい。

舞台芸術とはどのような芸術なのか?

私たちが、常に直面するのは、舞台芸術は、芸術か興行か? その両方か? ということである。

芸術的な高さや興行収益は必ずしも一致しない、それどころか、大きな隔たりがあると思わざるを得ない。テレビ型、それは水戸黄門型と言ってもよいが、安心できる紋切り型の枠の中で、いかに遊べるかを試していくことが一番、視聴者にとっては納得しやすく、その得心領域の中で動きを作っていくほど、制作者側にとっても、興行的に安全な方法はない。ただ、それは安全ではあっても、芸術的な指向性からは遠い発想の元、生まれる手法である。芸術的であろうとすれば、一歩先を目指すのではなく、百歩も二百歩も先の、遙か先を歩みたいという意識に常に突き動かされることになる。当然、目指すは「観たことのないモノ」であり、自分自身にとって究極まで追いつめようとする意識から形になっていく‘新しさ’であろう。芸術とは、今ある価値観をなぞるのではなく、過去と現在を認識しつつ、強く未来へのベクトルを向けることであると言ってよい。それがひいては、‘今’を活性化させる根元的な力になっていく。

そして舞台芸術は、初日が開けて尚、延々とライブであるという特性がある。つまり、舞台芸術とは、人の体調や舞台の条件などに左右されやすく、さまざまな要因によって日々微妙に変化し、その微妙さを常にチェックしつつ、真摯に芸術であることを質し、直視し続けなければ維持できない芸術、というきわめて面倒な特性を否応なく持つてしまっている。私たちが制作しているものが芸術であるという矜持を持つならば、この特性をいま一度、強く確認しておかなければならない。だが、興行との天秤に掛けていくと、この点が曖昧になる。形として完成を見たのだから、後は商品として維持していただく、と考えるのが興行の世界である。だから、演出家は初日開けたらたまにしか見ないとか、ツアーには参加しないと、そのような状態になってしまうし、こんなもんだと多くは思い込んでいる。危険性は感じて、商売としては切り捨てねばならない。ここに墮落の芽が潜み、芸術は輝きを失って形骸化していく。人間は知らぬ間に怠惰化する。どんな高度なプロでも同じなのだ。最高のテンションを維持するのはきわめて難しい。それが舞台芸術というアートの宿命なのだ。定着し、複製を可能とする芸術ではないのである。それこそが舞台芸術の最大の弱点であると共に、大きな強みであることは、ご承知の通りだ。

そして、舞台芸術とは何であるか? 演劇、舞踊、オペラ……等々の総称が舞台芸術ということなのか? 音楽演奏会も正確には舞台芸術と呼ばれるが、ここでは音楽のみの演奏会は省くとする。と、その残り、舞台上でパフォーマンスを行うライブ芸術全般ということになる。

しかし、日本では演劇、舞踊、オペラ、ミュージカル等のジャンル分けが明確にあり、総合的な舞台芸術としての評価を受けることはまづないし、ほぼできない、と言っても過言ではない。そして、この事実



「ガリバー&スウィフト—作家ジョナサン・スウィフトの猫・料理法—」 『ガリババの不思議な世界』2009年6月 ジャカルタTIMホール
2008年10月 東京グローブ座



『Swift Sweets』2010年9月 ソウルアーツセンター
写真はすべて著者撮影

に疑問を持つ人はきわめて少ない。これが何を意味するか、問いかける必要がある。芸術は、しばしば、そのジャンルの境界をも軽々と超えて、突き破ろうとするのだ。磨き込むことは大切だが、同時に切り開こうとする意欲を前面に打ち出すことが芸術の根幹であろう。もし、舞台芸術が‘芸術’であることを欲するならば、ジャンル分けは利するところがない。空疎な‘専門家’を生むだけである。芸術活動とはあらゆる境界線を越えて、新しい地平に立とうとする行為であり、意思なのだ。芸能でも職人でも根元的には同じである。磨きに磨く中で、次の境地を発見することを目的とする。次の領域を必死で探索する行為の中に、芸術的な光輝は存在するのである。

舞台芸術は、では、どう規定すればいいのか？ 演劇、舞踊、オペラなどと分けるのは、どうにも‘専門’という卑しさが付きまとう。境界線によって守られた世界ができあがり、それはその中のみの差異を求め、横断的な新しさを阻みやすくする。ならば、遙かに開放的な指向性を持つ中で、新しい、次の世界を現出させることこそが重要ではないか、私はそう、ずっと思ってきた。

しかし、なかなかメディアもヒトも育つ気配がない。逆に退行しているように思える節があり、内向する一方に私には感じられる。社会全体が冒険を好まなくなっているが、その風潮とリンクするかのように、舞台芸術界もさまざまな意味で保守化が進んでいるように見える。たとえば、今話題の劇場法。新しい仕組みとして十分に機能するなら結構なことだ。だが、利するのは‘守られた、分かりやすい仕組み’の中にいる人たちだけにならないければ良いが、とも思う。この件に関しては詳しく書くスペースがないので割愛するが、劇場は地域社会にあって、多様性を持った社会の、文化的中核となる存在でなければならない、とだけは言っておきたい。鍵になる言葉は、‘多様性’であり‘ダイナミズム’であり‘変革性’であろう。だが、結局、人によって、場は瞬間に保守化する。

閑話休題。さて、舞台芸術とはどんな芸術か。私は、非常にシンプルに考えてきた。空間と時間と身体という三つの要素をどのように配分し、調合し、舞台上に現出させるか、それがすべてである芸術、ということだ。この認識に基づけば、古典もモダンもコンテンポラリーも、演劇も舞踊もオペラも……まったく関係なくなっていく。どのように身体を使い、どのように空間は存在し、どのような時間が流れていくのか、それを感知できるかどうかが問われ、そして感知した中から何を讀みとっていくのか、その核心部分を探る感性が問われることになる。つまり、全宇宙的な感覚こそが舞台芸術にとって、最も大切な感覚ということになる。

それをジャンルに分ければ、多様な分化は起きにくくなる。ところが、

文化庁を始めとして、ジャンルに分けられることが多いし、ジャンルに分けていなくても、誰が選定委員になるかで、助成金選定にせよ、賞選考にせよ、ジャンルの選定になってしまうことは否めまい。この点は、未来への可能性を考えるならば大きな懸念事項だ。分かりやすいジャンルの一步先こそが、最も未来的であり、素晴らしいモノという判断になりがちである。だが、こんな寂しいことはない。繰り返すが、芸術的指向はジャンルを含む、すべての境界を横断し、遙か先を走ろうとする意欲そのものだからだ。優れて舞台芸術としか言いようのない、空間、時間、身体による全感覚的舞台芸術言語を作り出そうとする意思そのものだからである。だが、それを誰が見抜くのだろうか？ 日本ではあまりに‘好き嫌い’と‘良い悪い’の判断が渾然一体となってしまう事が多い。すべてに感情が勝りがちである。

また、‘ライブ性’は別の問題も孕む。公演が行われている場所に足を運ばなければ見るということができないという実際の問題。最近では映画館で舞台を三次元的に中継して流すような試みも行われているが、そこには完全に‘空間性’が欠落する。疑似体験としては分からないでもない。が、別物だ。遠い将来のことは分からない。だが、近い未来では不可能。空間を感じるのは映像的三次元性だけではないからだ。場の力がきわめて大きい。

では、助成金を審査する方々は、実際に作品をきちんと見ることができかどうか、怪しい限りである。東京では異常なほど多くの公演が毎日毎日、行われている。ましてや、地方での公演は行くだけで大変。結果、ビデオや評判に頼ることになる。映像で舞台は分かるのか？ ある程度は判断がきく。でも、分からない部分も多い。稀にビデオの方が良い場合だってある。舞台でなければまったくその良さを味わえない作品もある。もうひとつ。‘評判’というのは、基本、傾向の似た人たちが、そのマーケットに向かって流し、作り出すものであると共にカンパニーの制作力が圧倒的にモノ言う世界だ。30年もカンパニーを維持してきていると、しみじみ感じるのは、作品力3割以下、制作力7割以上で作品価値が決まるということだ。制作力というのは発信力そのものでもあるから、非常に重要なのは分かるが、制作力とその時の潮流によってマーケット、評判、助成金、賞……と、多くが決定づけられていくのは健全ではあるまい。

ならば、アーツカウンシル的機関を作って、地方組織をも整えて……という話もちらほらと聞こえてくる。が、やはり一番の問題は人材である。アーツカウンシルはその名の通り、アートを評議する機関だが、きちんとアートを評議できるならば良い。問題はアートとしての舞台芸術を評議できる人材がどれほどいるのか、ということに尽きる。演劇、舞踊プロパーならたくさんいるだろうが、アートとしての舞台芸術を‘総合的に’捉えられる横断性を持った、新しい芸術を評価できる人材が

今後、必須になる。

私たちは今、‘人間’とは何か? という根元性を、芸術を通して問われているのではないか。‘芸術’はリゾーム的指向性を持った伝播力のあるものだろう。だからこそ、‘芸術’には新しい感覚世界を感じ取り、言葉に表し、拡大していける、広い視野を持った人材が必要なのである。そしてその人物たちを担保する機関もなければならない。これは一朝一夕にはできない。ゆえに、そのための準備をすぐにでも超党派で行いたい。革新性を持った人材と機関が未来への可能性を開き、将来を担っていくのである。

次に舞台芸術、さらに芸術が意味するものを述べたい。

文化、そして舞台芸術の持つ意味

文化とは芸術を含む、私たちが生きる根幹に存在する意識の総体である。だから、文化力を高める必要性が唱えられ、芸術は心を豊かにする、教育的効果がある、公共的意識を育むにも有効……等々語られ、実践されてきた。確かに、文化力の向上は、大きな意義、価値があることを私自身の体験からも強く認知してきた。8年間のつづき芸術監督やネットワーク実行委員長として、あるいは市民との10本の作品制作を通して……他さまざまなワークショップを実施することで、舞台芸術の持つ力の大きさに私自身、改めて驚いてきた。絶望の淵にいた人が生き返り、大人の固まった頭脳を子供たちが易々と超えて、全身の感応力を持って息づけることをダイレクトに知ることになった。そして、感性力を育む教育や環境が今後はきわめて重要になり、それこそが、今後の日本を左右すると言っても過言ではないと心底、感じてきた。

ただ、これに加えて、私は非常に大きな意味が文化、芸術にはあると考えてきた。それは経済効果と密接に結びつく。高度な芸術は、国境を軽々と跨ぎ、超えていく。この実質性、機能性を活かさない手はない。いかに文化・芸術を国際的経済競争力の中に位置づけるかを真剣に私たちは考えるべきときに来ていると思うのである。

日本は資源のない技術立国であり、この国の舵取りは輸出業に重きを置かなければやっていけないと誰もが思っている。その一方で、高齢化社会を迎え、働き手の問題が生まれ、少子化が問題となっている。私たちは、生きるために、大きくパラダイムを転換し、高度な知能社会を築かなければ、先行きは決して明るいものではないことも知っている。ならば、どうするか? まず、広く海外に向かって、門戸を開くと同時に、こちらからもどんどん出て行くこと。日本という国家のイ

メージを高止まりできるように変えていくことが肝心であろう。孤立した状態ではいられないのだ。

私は、海外を歩けば歩くほど、海外のアーティストたちと作品制作を行えば行うほど、そう思うようになった。昔は、一種、文化的閉鎖性が異文化を取り込み、開放と閉鎖が渾然一体となった世にも珍しい文化国家の価値を誇らしげに思うこともあった。だが、十数年前からは、逆に強い意図を持って、多くの国際人を排出させねばならないと感じてきた。なぜなら、世界が近く、狭くなっているにも関わらず、国際的視野の広がりを持つ芸術家やアドミニストレーターはあまりに少数だからである。もちろん、芸術家だけではない。あらゆる分野において国際人は稀少だ。だからこそ、国際人創出は急務であろう。私が言う国際人とはアメリカプロパーや中国プロパーなどの特定地域専門家ではない。本来的に国際的視野を持った人物のことである。国際的な関係性の中で世界と国の総体をフラットに見ることのできる人物が出てこなければこの国は、間違いなく片隅に追いやられていく。

国際人が多くなれば、日本は変わり、開放と許容の精神は広がりを持つだろう。ところが多くは内向し、安心の住処を見いだそうと躍起だ。この内側にばかり向く視線の多くを外側に向けなければなるまい。あらゆる分野の人々が海外に出て、対等に渡り合える状態を作り出すことだ。そしてその知恵と感覚と可能性を持ち帰って、国内のさまざまな分野で活かしながら、他国との関係性を作っていく必要がある。

だが、日本はどうしようというのか。それが見えない。助成制度ひとつとっても、意図が見えてこない。

文化は、実質でありつつ、他国から見ればイメージとなる。文化や芸術はそこに生きる人たちの知恵の総体である。だが、これだけ世界が狭くなってくると、文化、芸術は民族や国家に固有のものでありつつも、固有性を超えるベクトルを強烈に持ち得る。日本料理や寿司は、今や世界中で食べることができる。そうした文化イメージは、日本への強い親近感となって返ってくるだろう。これは日本のイメージアップに大きく役立つ。

日本政府は経済産業省の中にクールジャパン室を設置し、漫画やアニメ、デザインなどを、日本を代表する戦略文化産業として世界に向け発信しようとしている。これもまた、文化輸出の一環である。が、ここから透けて見えるのは、分かりやすい具体的な商業的発想である。‘戦略’というにはお粗末であり、単なる追従型でしかない。

しかし、芸術は更なる未来をゆく。現在はもちろん、‘ここ’を超えて未来の民族や国家を語らしめる。これを海外に向かって打ち出していくのは、目先の利益を超えて、資源のない国、日本としての命綱的な意味を持つ。海外との交流の中でしか、私たち日本人は今後、生き延びる道は見いだし得ないからだ。それも高機能付加価値付きの輸出こそが今後の日本を決定づける。付加価値とは、具体的な機能的価値に加え、イメージ、ブランド的付加価値が非常に大きい。つまり、文化・芸術はそのイメージ戦略、ブランド戦略の柱として機能させるべきと考えてきた。それは日本で受けるかどうか、という視点ではもちろんない。戦略的に芸術は、経済の一環として機能させ得る。実質にイメージが付加されることで、強さは更に強固になる。文化・芸術ほど安上がりなイメージ戦略はないかも知れないのだ。

ところが、未だに海外でのプロジェクトに関する助成は、「やりたいなら少し助けてあげましょう」というレベルから脱しない。そこに戦略



「パパ・タラフマラの白雪姫」2011年1月 あうるすぽっと 著者撮影

演劇の地平を均せ^{なら}

倉持 裕
Yutaka Kuramochi

は見えない。つまり、‘国際交流を受け身で行う’だけである。だから、妙な助成がしばしば見受けられる。いつまでも、単なる‘国際交流的な助成’を続けるべきではない。文化や芸術は戦略性を持った助成へと切り替える必要があると考える。さすれば、芸術家の位置づけは変わってくるだろうし、芸術家自身の意識も変化してくるに違いない。

芸術というのは、私は一言で言うなら、‘ヒトがどこまで行くことができるか、その先端に立つ希望的存在’と考えている。希望というのは明るさばかりではない。あくまでも、人間の可能性を推し進め、感じさせることができる先端的希望という意味である。この‘希望’は人間の足りない部分を補完するモノとして、宗教的な役割を果たすと同時に、相互理解を生む先兵隊の役割を果たしうるのである。

助成金は誰のためにあるのか？

以上、助成金の問題点というよりも、文化・芸術にまつわる問題点について書いてきた。しかし、それらはすべて助成金の問題にも密接に結びつくと考えている。この文章はセゾン文化財団発行のviewpointのためであるが、特化せずに書いた。なぜなら、多かれ少なかれ、問題点は同根と感じるからだ。

助成金は芸術家にもたらされる。しかしながら、そこに至る道筋は不明瞭である。閉じられた中で審議ゆえだが、このような審議は、本来はきわめて冷徹なジャッジが必要であろう。だが、選考過程がどうなっているのか？と疑問に思わざるを得ないこともたびたびある。だから、私は審議自体、全部オープンにしてみようか？と思う。あるいはオンブズマン制度を採るか。アーティストがアートでのみ、勝負できる場は常に必要なのだ。

助成金は誰のためにあるのか？私は、芸術家のためにあると共に、それは人間全体の未来への滑走路の役割を果たし、まさに人のためにある、と捉えてきた。ところが、真摯に舞台芸術家続けるには、制約が多く、苦し過ぎて、往々にして35歳頃から徐々に保守に転じていかざるを得なくなる。制作者もまた、なかなか成功への道筋を見だしにくい。残念なことだ。しかしながら、身体を伴った舞台芸術はアートとしても、一般市民にとっても、日本政府としても、大きな可能性を秘めている。30年間やっていると、染み入るように認識でき、その可能性に震えがくるほどだ。

あらゆる面で、私たちには変化が必要なのだ、と思う。内向している場合ではない。目をもっと外に向けよ、である。



photo: Aya Sunahara

小池博史 (こいけ ひろし)

1956年、茨城県生まれ。82年、パパ・タラフマラ設立。以降、世界35カ国で公演、作品制作、ワークショップ等を行う。94年パパ・タラフマラ附属研究所設立。98年～2005年、つくば市芸術監督。多くの審議員等を歴任。2011年度はパパ・タラフマラ30周年記念の年となり、多くのイベントを実施予定。海外は南米ツアー、スイスツアー等を予定。新作は12年1月に4カ国のアーティストによる『Between the TIMES』を実施予定。

<http://www.pappa-tara.com/>

偏狭だが嘘はない

今の演劇の状況について書く。

とはいえ、僕は一年のほとんどを執筆か演出に費やして、その間は作品のことしか考えられないので、演劇評論家や演劇ライターのような広範囲にわたる観劇や取材などは出来ない。したがってかなり偏っていたり主観が入りすぎてしまうかもしれない。

しかし毎日のように創作現場にいて、同業者だからこそ明かせるアーティストたちの本音も聞いている者の意見は、偏狭であっても嘘はない。少なくとも現在の演劇シーンの一側面は言い当てているはずである。

さて、言い訳はこのへんにして本題に入ろう。

「ゼロ年代」と呼ばれた10年が、小劇場演劇にもたらした変化と停滞と希望についてだ。

1970年代生まれの作・演出家の活躍と見込み違い

かく言う僕は1972年生まれだから、自分で「活躍」など書くのも気恥ずかしいが押し通す。そう、この約10年、僕らの世代の作・演出家は大いに活躍したのである。

2000年に入ったあたりから徐々に、当時20代の作・演出家が注目されるようになり、その僕らが主宰または所属する劇団の知名度も上がっていった。

やがて、民間劇場、制作会社、芸能プロダクション等によるプロデュース公演から声がかかるようになり、当初劇団公演しかなかった発表の場はみるみるうちに増えていった。

プロデュース公演のスケジュール進行は早く、公演予定日の1年半～2年前ぐらいにはキャスティング、スタッフィングが始まる。アルバイトが生活の糧であった僕らは、この「演劇の仕事」に飛び付いた。自分のキャパシティも考えず、かなり無茶なスケジュールを組んでいった。

こうして、世にあふれるプロデュース公演は、若手作・演出家たちに慢性的睡眠不足と劇団公演では得られない多くの経験を与えた。

潤沢な予算は発想の自由度を上げ、出自の異なる俳優たちとの稽古は演出の語彙を増やした。そして、劇団公演とは桁違いの人数の、様々な客層との出会いは、一部の小劇場ファンに限らない不特定多数の観客に対応する術をもたらした。

そのように自身のスキルアップに励む一方、それぞれ劇団を持つ僕らは、この華やかなプロデュース公演を劇団の発展にも利用しようと目論んだ。

キャスティング時には必ず劇団の俳優を推薦し、出来る限り出演させた。広告物や取材記事にも劇団名を入れてもらった。公演パンフ

レットや劇場で配布するチラシを使って劇団の次回作を告知した。

万単位の観客を動員するプロデュース公演はいくつもある。せめてその10分の1でも劇団公演に流れてくれれば劇団としては大幅な動員アップとなる。

しかし、来ない。ほとんど流れて来なかった。観客の中でプロデュース公演はそれだけで完結し、いくら同じ作・演出家であろうが劇団公演は無関係だった。もちろんつまらない芝居を作って不評を買ったなら当然だ。しかし、たとえ好評であっても事態は変わらなかったのがある。

代替可能な劇団公演とプロデュース公演

いくつかのプロデュース公演に連続して関わった直後、劇団公演の稽古中の出来事だ。本番が目前に迫るというのにあまりに取材の申し込みがなく、不安になった僕は、各情報誌にもう一度売り込んでもらえないかと制作スタッフに頼んだ。すぐさまスタッフは電話をかけたが、返って来た答えはこうだ。

「倉持さんの記事は先月の『×××(公演名)』で載せたから今月は……」

いや、それとこれとは……言ってみても始まらない。なにやら嫌な汗をかいた。こちらとしてはむしろ、「直前のプロデュース公演は劇団公演のいい宣伝になる」と思っていたのだから。

さらにその後、インターネットで衝撃の発見をしてしまう。

それは劇団のファンの方のブログだった。

「ペンギンパイルパイルズを観に行きつもりでしたが、倉持さんの作・演出で、劇団員の皆さんも出演するプロデュース公演があるのを知り、それには芸能人の○○くんや○○さんも出演するというので、チケットを予約しました! 料金はさすがに高いので、劇団の公演は見送ります(´ω´) ショボン」

トドメを刺された気がした。これはまさに、プロデュース公演への積極的参加が、観客を劇団から遠ざけている証拠ではないか。

それから、僕はこの文章から二つの懸案事項を導き出した。

一つは、この方の中ではプロデュース公演と劇団公演が代替可能で、しかもプロデュース公演の方が優れているとされていること。

確かにどちらも作・演出は僕で、キャストも劇団員が重複している。さらに前述のとおり、プロデュース公演では知名度のあるキャスト、豪華なスタッフワークが観られる。

では肝心の中身はどうか。作・演出家にとって、劇団公演は規模は小さくとも最も実力を発揮できる場だ。

しかし実はそこも自信がない。これは同世代の作・演出家の間で

意見が分かれるところだと思うが、僕はプロデュース公演で学んだ「大衆性」を劇団公演にも取り入れた。マニアックな「小劇場ファン」以外の客層にも足を運んでもらいたかったからだ。だが、そうすることで劇団公演とプロデュース公演の作風の差は縮まってしまった。

そしてもう一つ。高価なプロデュース公演のチケット代のために劇団公演が節約に回されたこと。

現在、不況の波は演劇界にも押し寄せている。プロデュース公演の集客力は劇団公演とは「桁違い」と書いたが、それはあくまで2000年代中頃で、今では有名な俳優を揃えた公演ですらなかなか客席が埋まらない。

不景気と連動して起こるデフレーションは、『ユニクロ』のように初めから安価な商品を提供していた企業を潤してくれる。しかしこれがどうも演劇界には当てはまらない。確かに、コスト上どうしても高価になってしまうプロデュース公演は苦戦しているが、かといって、安価な劇団公演に観客がなだれ込む気配はまるでない。(注: 現在でも不況知らずの芝居は、劇団公演、プロデュース公演ともにある。しかし、それはほんの一握りの例なのでここでは除外する)

集客力低下が促すカテゴライズ

演劇は他の表現ジャンルに比べ、宣伝に使える前情報が極端に少ない。小劇場演劇の大半を占める新作公演は特にそうだ。

各情報メディアは公演の一月以上前に宣伝を始めてくれるが、この時点では稽古も始まっていないことが多い。それどころか(もちろんこれは作家の怠慢だが)台本すら書き上がっていないこともある。これでは取材を受ける出演者も何も話すことがない。当然、それに先駆けて撒かれるチラシにいたっては、もっと曖昧な情報しか載っていない。

そんな中から「これは面白い」と予想を立て、前売りチケットを買うのはかなりギャンブル性の高い行為といえる。

しかし、インターネットの普及が状況を変えた。

今や多くの観客がブログやツイッター上に芝居の感想をアップしている。観に行こうか迷っている芝居があれば、慌てず初日が開くの待ち、観終わった誰かの感想を読んでから決めればいいのだ。

そうしたプロセスが主流になったせいだろう。近頃はどれも前売り券の出足が鈍くなっている。また特に前半のチケットが売れないのである。

ただでさえ不景気なのに加え、いや、それだからこそ、観客は「手堅い」新たな情報収集法を用いて観劇数を絞り始めた。

主催者側としては、結果的に公演後半で当日券が伸びたとしても、やはり前売り券が売れないことには不安でならない。

そこで取られる対策は、「明快なイメージ」の提示だ。たとえわずか



ペンギンパイルパイルズ #1
[2mの魚] 2000年12月 明石スタジオ



ペンギンパイルパイルズ #6
[ワンマン・ショー] (初演) 2003年8月 シアタートップス



ペンギンパイルパイルズ #14
[cover] 2009年7月 下北沢本多劇場



M&Oplays+PPPPプロデュース
『ファンマン・ショー』(再演) 2007年6月 シアタートラム

な情報でも、瞬時に「こういう芝居をやるに違いない」と観客に確信させ、安心させるイメージである。

その「明快さ」はイメージだけに留まらず、実際の内容にも求められる。影響力がいくら増そうとネット上の感想の書き手のほとんどは素人だ。文章力にも内容の充実度にもバラつきがある。となれば、どんなに拙い書き手であろうと表現可能な「明快さ」が必要になってくるのである。

エンタメとアートの二極化

ここで言う「明快さ」とは、子供でもわかるような単純な内容のことを指しているのではない。要は、その芝居がどのカテゴリーに属するかをはっきり明かすということだ。

今、最も簡潔に言えて、かつ、誰もが強くイメージできるカテゴリーは、「エンタメ(エンターテインメント)系」と「アート系」の二つだろう。

昔も今もプロデュース公演に多く見られる「エンタメ系」には、有名なキャストが登場し、シンプルだが起伏に富んだストーリー、派手な演出が展開される。観終わった後に特に深いものが残るわけではないが、観ている間は飽きさせない。

一方「アート系」は、その難解さから、持てる感覚をフル稼働して臨む能動性が観客に求められるが、新たなものに触れたという冒険的体験を与えてくれる。時として観劇中は苦痛だが、そうした作品に限って観劇後も長い間心に残っていたりする。

内容を取ると実に両極端な二つである。しかし、いずれも観客が芝居を選ぶ上での明快さがある。

実際、今の日本の演劇界では、この「エンタメ系」と「アート系」の二極化が進み始めているように思える。

「××系」などとカテゴライズするのはいつも、作り手ではなく受け手だった。ところが今は、作り手自らが宣伝や作品において、そのカンパニーの立ち位置や態度をどちらか一方に傾けた形で表明し過ぎてはいまいか。

もちろん、そうした表明自体を否定する気はない。ただ、その態度が、これまで書いてきた演劇界に吹く逆風に対抗するための臆病な戦略からだとしたらまずい。観客にしても、白か黒かはっきりしたイメージを持てる芝居を選ぶことが、臆病さから来ているのだとしたらまずい。

「エンタメ系」と「アート系」は明快なイメージの他に、排他的コミュニティを形成しやすいという共通点も持っている。作り手、受け手双方がこの両極に集中していくのだとしたら、それは演劇界のさらなる停滞を招く危険がある。

まず、「エンタメ系」を好む観客の多くはキャストが目当てである。これは、「エンタメ系」にはキャストを一番の売りにしている公演が多いともいえる。

現在、最も集客力がある俳優のタイプは「若いイケメン」だという。どんなにキャリアがあっても有名でも、「若いイケメン」でなければチケットが爆発的に売れることはほぼない。

これはファン層の違いだ。「若いイケメン」のファンは熱狂的で、公演期間中、何度も劇場に通うリピーターが多い。中には、ツアーも含め全ステージのチケットを買って求める猛者もいる。ただ、こうしたファンはあくまで役者のファンであって演劇のファンではない。目当ての役者が出なければ、他の芝居に興味を示すことはないだろう。

その公演が商業的であればあるほど、製作予算の最も多くを占めるのは、劇場費でも大道具費でもなく人件費、とりわけ俳優の出演料だ。キャスト頼みで有名な俳優を揃えとなれば、当然予算は膨れ上がる。それを回収するにはチケット代を上げざるを得ない。すると、その公演の客席に座っているのは、出演者の熱烈なファンであり、尚且つ高額なチケット代を支払える客層ということになる。

「エンタメ系」に比べて「アート系」のファンはまだ少数派だ。しかし、こちらの場合は特定の個人や団体よりは、そのシーン全体のファンであることが多い。

彼らは常に頭を使うことに飢えていて、観劇中よりも観劇後の熟考に充実を求める。また、一つの作品を評価するよりも、その作家や集団の創作過程をトータルで考えることを好むため、気になった作家、集団の公演には長く付き合ってくれる。

そして、これがおそらくこの文中、最も偏見に満ちた意見だが、「アート系」の客層はインテリ層と重なり、友だちが少ない。大抵一人で劇場にやって来る。これもネットの普及で解消されているのかもしれないが、肉声によるクチコミの効果は他に比べて鈍いだろう。

「アート系」では作り手も受け手も「新しさ」に重きを置く。しかし、もちろん「新しさ」と「面白さ」は同義ではない。また、「新しさ」は往々にして「難解さ」「退屈さ」と結びつきやすい。「アート系」の作家はキャリアを重ねるほどそちらに寄っていく傾向にある。ただ、もしも難解で退屈な作品になったとしても、その過程を知るコアなファンにとっては、それも意味のあるものかもしれない。だが、新たな観客が途中参加するにはハードルが高過ぎるだろう。

「中途半端」な中間層の必要性

「エンタメ系とアート系の二極化」とは、作り手の中でもプロデューサーから制作サイド、そして観客の興味が、どちらか一方に極端に傾きつつある傾向を指している。決して、今の演劇のアーティストが「エンタメ系」と「アート系」のどちらかに分類されるという意味ではない。

むしろアーティストのほとんどは、良く言えばエンタメとアートの「いいところ取り」、悪く言えば「どっちつかず」の中間的カテゴリーに存在する。これは特に小劇場の劇団公演に多く見られる作風だ。

そもそも作家というのは、他人にそう安々と理解されてたまるかとい



ペンギンブルーペイルパイルズ #15
『謝罪の罪』2010年3月 下北沢ザ・スズナリ

う独自の先鋭的な主張を持ちつつ、それを大勢の前で表現し伝えたい、という矛盾した生き物だ。そして、小劇場演劇という最も純粋な創作が行われる場では、作家の誰もが素直になる。したがってそこには、作家性の強い「アート系」と大衆性の強い「エンタメ系」両方の特徴の混じり合った作品があふれるのだ。

しかし、この「中間層」にある作風はいずれも「明快なイメージ」に欠ける。観客は、前述の二大カテゴリーのような安心を得られず、制作サイドは端的に言える「売り文句」を打ち出しにくい。

それに、「エンタメ系」と「アート系」の特徴を合わせ持つといっても、二つの要素の割合はカンパニーによってまちまちである。

では、どちらかと言えば大衆的なカンパニーに「エンタメ系」のファンが足を運ぶかというところでもない。「中間層」は小劇場に多いと書いた。つまり、純粋な「エンタメ系」のプロデュース公演と比較されると、どうしたって出演者は地味になる。これでは出演者目当ての「エンタメ系」のファンは取り込めない。

反対に、作家性、芸術性の割合が高いカンパニーはどうか。「アート系」の硬派なファンには、自分の支持するカテゴリーに対して潔癖なところがある。目の前で行われる芝居に、少しでも大衆に媚びる部分が見受けられた途端、軽蔑し、遠ざかっていく。

さらに、「中間層」のカンパニーに、「うちの芝居は常に大衆性と芸術性7:3」などと決めているところはない。作品によって観客に開いたり閉じていたりする。

つまり、「中間層」の中では、それを構成するカンパニーにも、各カンパニーの作品にもバラつきがあり、まったく不安定極まりない状態なのである。これでは、今、観客と制作サイドが積極的に(時には無意識に)求めている堅実さからは程遠いと言えるだろう。

しかし、現在実感している演劇界の閉塞状態を打ち砕くのは、この「中間層」しかないと思っている。

両極にある「エンタメ系」と「アート系」という二つの山に観客を振り分け、安住させてはならない。谷間にある「中間層」を隆起させ、演劇の地表をフラットにすべきである。そうして、観客も評判もアーティストの意識も、すべてが広い範囲を常に流れているべきだ。

最近、芝居の作り手からも受け手からも、「無関係」という言葉をよく耳にする。それは、ある対象を指し、「自分とは『無関係』だからシャットアウトする」という使われ方をする。しかし、アーティスト、観客を問

わず、自分の世界を大きく広げてくれるのはいつも、それまで「無関係」と思われてきた遠く離れた場所にあるものだ。

それは確かに、まさしく「無関係」の極みに見える「エンタメ系」と「アート系」の間の移動には勇気も忍耐も要する。ならば、両極の要素を合わせ持つ「中間層」が橋を架けてやればいい。その橋を渡る中で、アーティストは両極の要素をいかなる配分で混ぜようが「演劇」を名乗り、観客は最低限それらが「演劇」であることだけは信用する。両者の中でその約束さえ守られれば、目指す対岸にたどり着く前に、エンタメだろうがアートだろうが「演劇」に変わりなく、恐るるに足らぬことが、証明、確認出来るはずである。

1970年代生まれの作・演出家の使命

「二極化」の進行は、観客と制作サイドの時代に対する反応の顕れではある。しかし、数ある選択肢の中からそれを選ばせたのは、「中間層」の努力不足だ。

そしてその「中間層」には、「ゼロ年代」を通じて作家性と大衆性を混ぜ合わせていった僕ら、1970年代生まれの作・演出家の多くが存在する。

繰り返すが、僕らの出だしは好調だった。劇団公演で独自のスタイルを築き上げ、それが「独りよがり」に陥るのをプロデュース公演で防ぎ、それどころかより広く伝える術を身に付けた。「他人には理解し難い思想を求めながらも大勢に伝えたい」という作家特有の矛盾した欲求を叶えるのに、これ以上理想的なプロセスがあるだろうか。

さあこれでもう無敵、と自信を付けた途端、世間からやや遅れてやってきた演劇界の不況。それによる「中間層」の不利は先に述べたとおり。

ただ、若い頃から自主制作と商業ベースの間を何往復もしてきた僕らは、劇団公演にこだわり抜いた(同時に、現在ほど劇団以外に発表の場がなかった)上の世代に比べ、良くも悪くも柔軟で器用だ。もしも、そこに活路を見出せとばかりに、「エンタメ系」か「アート系」かの選択を迫られたとしても、おそろくどちらにも進めると思う。

しかし、ここは信念を持って踏み止まりたい。その気もないのに時流に乗って偏るべきじゃない。「中間層」などと無理矢理呼んでみたが、結局のところ、大衆性、娯楽性、作家性、芸術性、すべての「いいとこ取り」の芝居の裾野は広すぎて、「ジャンル分け」が放棄されている状態なのだ。つまり、それだけ多くの作・演出家がそうした作品に「演劇」を感じているのである。そこを決して忘れてはならない。確かにプロデュース公演と劇団公演の隔たりに対する落胆は大きかった。しかし、では僕らは、商業的成功のためだけにあれほどむきになって「大衆性」に手を伸ばしたのか。それが自分たちの信じる演劇に不可欠な要素だったからではなかったか。

演劇には、胸にしまっておけない思想と、それから観客が必要だ。ゼロ年代、作・演出家にとっての「理想的プロセス」を経て手に入れた作家性と大衆性という二つの武器が、いや、その二つを両手にそれぞれ握っていることが、いかなる状況だろうと演劇にとって不利に働かざるがえない。どちらも下ろさず振り回し、一刻も早くすべてのカテゴリーを連結してしまうべきである。そしてすべてを、ただ一言、「演劇」と呼べる状況にすべきである。



倉持 裕 (くらもち ゆたか)

1972年神奈川県生まれ。学習院大学経済学部経済学科卒業。94年岩松了プロデュース『アイスクリームマン』に俳優として参加。同氏に師事し、執筆活動開始。96年俳優の戸田昌宏、谷川昭一朗と共に、演劇ユニット「プリセタ」旗揚げ。04年まで座付き作家を務める。2000年劇団「ペンギンブルバイルバイルズ」旗揚げ。主宰・作・演出を務める。04年「ワンマン・ショー」にて第48回岸田國士戯曲賞受賞。劇団公演の他に、『昔の女』演出(新国立劇場)、『ネジと紙幣』作・演出(ホリプロ)、『窓』作・演出(M&Oplays+PPPPプロデュース)、『現代能楽集V』演出(世田谷パブリックシアター)など、参加作品多数。

次回作は、M&Oplaysプロデュース『鎌塚氏、放り投げる』作・演出(5月12日～22日 本多劇場ほか)。

M&Oplaysプロデュース
<http://www.morisk.com/plays/kura11/>
劇団ウェブサイト
<http://www.penguinppp.com/>

Article—③

東京滞在

山下 残

Zan Yamashita

昨年、セゾン文化財団が国際交流基金との共催事業として実施した、アーティストインレジデンス・プログラムのレポートの2回目。本号では、前号のファーム・ファジール氏(マレーシア)に続き、今回の事業のもう一人の参加アーティストである山下残氏に、1ヵ月におよぶ共同創作やリサーチについて、招聘アーティストとは異なる視点からご執筆頂いた。(編集部)

これから

神戸JR新長田の駅で最後のお別れをしました。ファーム・ファジールとは濃い時間を6週間過ごしました。すぐにまた会えたらという願いを込めて「See You Soon」とだけ軽い挨拶しておきました。これまでお互いの国を行き来して創作をしてきた訳ですが、次はどこか二人とも行ったことのない場所でプロジェクトの延長を試すことができたらいいなあと思っています。でもファームは結構いろんなところを旅しているので、二人とも行ったことのないところってどんなところだろうか考えると、南米とかアフリカの話は、ファームの口からあまり出てこないの、例えばそんな場所で今回の東京滞在リサーチ&パフォーマンスと同じプロセスが展開できたら、とてもスリリングだろうと思います。

これまで

ファームとは2007年バンコクで初めて会いました。同じフェスティバルに参加して彼の作品を見たのですが、本を操り人形にして、それ

ぞれ本の内容同士を会話させる、今まで見たことのない印象的なパフォーマンスでした。次に会ったのはブリュッセル。様々な国からアーティストが集まるミーティングプログラムに参加したのですが、上手く英語で意見が言えないときに、zanの言いたいのはこういうことではないか等、ミーティングで助け舟を出してくれることが多々あり、アジア人の友人がひとりここにいてよかったなあと感謝していました。次に会ったのはクアラルンプール。国際交流基金の企画です。通常アーティストインレジデンスというのは、滞在中に最後に何か発表というのが常ですが、このときは最初に自分の過去の作品を発表して、それから滞在という形にもらい、長期的な展望での今後の二人の創作などについて話し合い、ファームにいろんなところに毎日連れて行ってもらいながらリサーチをしました。

東京

日本に来る直前、メールでファームから持って行く服のことを聞かれて、「心配するな日本は暑いからそんなにたくさん服はいらない」と答えてたら、いきなり到着日に気温がガクンと下がり、「Sorry I told you Japan is hot」と言うところからスタートしました。ファームの滞在は関西という案もあったのですが、自分の住んでいる京都とかでは単なる観光案内人になってしまうかという心配もあり、この機会を利用して東京という街をじっくり観察してみたいと思いました。初日はパチンコ店に行きました。海外にはあまりないかなと思って連れて行っただけですが、ファームがひとこと「Small gamble」と言ったのが印象的でした。3日目くらいからスタジオを使って創作に向けての本格的なミーティングを始めました。今回の滞在は特に成果を作品として発表しなければならないという規則はなかったのですが、やるならセゾン文化財団の方々が協力してくださるというので、ファームと半年くらい前からメールでやりとりを続けて、最終的に二人で東京滞在中の成果をパフォーマンスにすることにして、それでちょうどその頃、他の仕事の相談をしていた桜井圭介さんからSNACという実験的なスペースを始めたという話を聞き、ぜひそこを使わせてくださいとお願いをしました。それで、その発表に向けて毎日森下スタジオでミーティング&稽古をしていた訳です。

ワールドカップサッカー 2010 デンマーク×日本の試合があった日。都内のどこのBARにサッカー好きが集まってテレビ観戦で盛り上がっているのかということ、ファームは初めて東京に来たにもかかわらず、



リサーチ中のファーム・ファジール(右)と著者

やたら詳しいのです。どうやらfacebook等のSNSで質問を投げ掛けたら日本に来たことのある世界中の友達がすぐにインターネットで教えてくれたみたいです。滞在場所の清澄白河から毎日どこかに電車でお出かけしました。ファームが何故みんなこんな暗い顔で電車に乗っているのか不思議がって聞いてきましたが、普段京都にいと電車には乗らないので、知らないとしたか答えられません。

日曜日の代々木公園へ。ファームは、あちこちでグループがスポーツや遊戯を楽しんでいる空間をポジティブに感じているようでした。パフォーマンス的だと言います。確かに休日に人々が多様にリラックスするこの感じは、クアラルンプールにも京都にもない、東京ならではの光景かもしれません。そういえばこの公園に小川てつお君¹⁾が住んでいるのを思い出しました。彼とは昔からの友達です。近頃、渋谷・宮下公園のナイキパーク化に反対運動をしているというのを聞いていて、これはファームと出会わせるべきだと思いました。すぐにてつお君の居所を発見して、初めてでここに地図なしで来れる人なかなかいないんだよってほめられました。テントで営業しているカフェ・エノアルのコーヒーを飲みながら、ファームを紹介することができました。コーヒーの代金を払おうとしたら、お金ではなく物々交換でと言われ、悩んだ挙句、「また来るのでツケをお願いします」と言いました。ファームは何かマレーシアの土産を渡していたようです。

森下スタジオ近くのお店、はやふね食堂にはたいへんお世話になりました。お店の人がファームをのび太君と呼んで、いつもフレンドリーに話しかけてくれました。ファームはドラえもんを知っていたので、「I am not Nobita〜」とか言いながら、はやふね食堂でご飯を食べるのがものすごく好きそうでした。飲み屋ではなく、普通の食堂ですが、ウチは単品メニューだけで定食は出さないと言うスタイルもカッコイイ!森下のお寿司屋さんにもよく行きました(昼定食)。カウンターごとに職人と会話できるのがうれしくて、マスターがマレーシアに旅行した話とかしてくれま。ファームは森下に滞在したことのある何人かの知人から、「Morishita is booring」と言われてたらしいのですが(Roppongi, Kabukicho are much better)、しかしこの東京の下町の人々の親近感をファームは気に入っています。自分も京都に住みながら、あまり頻りに近所の店を回って積極的にお店の人たちとコミュニケーションすることもないので、この機会を利用して本当にたくさんの人たちと対話することができたのは東京滞在のひとつの収穫です。

2週目くらいになると徐々にミーティングの内容も濃くなります。参議院選挙の期間中だったので、毎朝英字新聞を見ながら日本の政治情勢についていろいろ質問されました。Twitterで選挙運動が禁止されているというニュースに敏感に反応していました。マレーシアでは街頭でデモを行うと即座に警察に取り押さえられますが、インターネット上での運動は、ファームのネット上での発言を見る限り比較的自由なのかもしれません。そういえばファームと同じ国際交流基金のプログラムで日本に来ていた他の東南アジアのアーティストが、我々のパフォーマンスを見に来たとき、客席から撮影して、即日インターネットにアップロードしたことを思い出します。善意とわかるので、どうしたものか判断に迷いましたが、結局いくつかの問題点を考慮して削除をお

願いました。将来的にアジア圏のアーティストが同じアジア圏内もしくは他の地域のアーティストとコラボレーションをする場合、インターネットの価値観のとらえ方というのは、話し合う必要がいろいろでくるように思います。

お互いのことを貧乏芸術家(poor artist)、ローファイ(Hi-Fiの反対語)と呼び合うだけに、いつもコンビニのビニール袋とか、道で配られてるティッシュ等の身近な素材を手がかりにして、日々パフォーマンスのアイデアをひねります。ある日ファームのマレーシア国籍のパスポートを見せてもらいました。(すべての国に有効、イスラエル以外)という記載があります。こういった部分に深くタッチするかスルーするかについてはとても悩む問題です。それはファームも同じように感じています。イスラエルについてどう思うかというような話題は、個人と個人との会話ではなかなか展開しにくいというのが正直なところ。プロジェクトチームを組めばできるのかもしれませんが。靖国神社の遊就館にも行きました。昔ひとりで行って感じた軍国主義的な雰囲気は以前と比べて若干薄れていたような気もしますが、それでもマレーシアに侵攻した歴史が堂々と展示されている場所に、ファームを連れて行くのは相当な緊張感があります。そういった緊張感の中で何に気づいて作品に発展させるか、どんな些細なことでも逃さないように全身の集中を傾ける、ということがファームに対する自分のできる最善の態度かなと思いました。

横浜STスポットのコーディネートにより桐蔭横浜大学のオープンキャンパスでワークショップをやらせてもらいました。岡本先生と学生のみなさんの協力で充実した時間を過ごせました。ジャンケンをして勝った人が負けた人かどちらかが、グー・パー・チョキそれぞれの手の形から想起するストーリーや思い出について、英語を交えて語ってもらうということを、オープンキャンパスの見学に来た高校生達と試みました。そこで初めてなんとなく二人でこれから作るパフォーマンスの形態が見えてきました。

2週間過ぎたくらいで、だいぶファームは東京をつかめてきたようです。Tokyo Bodyという言葉をしきりに口にします。地下鉄内での無機質な身体と、ワールドカップ中継後の路上で爆発的に盛り上がる身体と、その極端な振れ幅がひとつの身体にあることをTokyo Bodyと呼んでみたい。ダンスや演劇以外にも毎日いろいろなスポットに足を運びましたが、真っ先に身体というもの東京の独特さを示しているような感想を述べてくれました。



ファームのプレゼンテーション (7月12日 森下スタジオ)

1) アーティスト。2003年より都内の公園でホームレスとして暮らし始め、テント村で絵のあるカフェ「エノアル」を運営。

日々のミーティングも3週目くらいになると更に込み入った話になるので、初めて和英辞書を稽古場に持って行きました。なぜ今まで持ってこなかったのかと言わんばかりに、ファーミは辞書を奪い取り、最初に調べた言葉がsugoi (スゴイ) でした (terrible; horrible; ghastly; weird; wonderful; amazing; great)。街で聞く日本語で一番ひっかかる言葉だったのでしょうか。ファーミが発音する (スゴイ) は若干ギャル系のニュアンスでしたが、やはり高い声は耳に入ってきやすいのかもしれませんが。参議院選挙の街頭演説にも何度か出くわしましたが、ファーミが期待するようなものではなかったようです。熱気なく冷めた感じがするようでした。いちど共産党運動員のおじいちゃんがフラフラと演説を見ているファーミに近寄ってきて、「我々は消費税の増税に反対している」と英語で話しかけてきました。現在マレーシア国内で共産党は認可されていないため、日本



靖国神社の「みたままつり」

の共産党はどういう存在なのかファーミはいつも興味を持って知りたがっていました。結構な問話していたようです。あの時おじいちゃんが本気で外国人に政治理念を伝えたかったのか、ただ単に英語がしゃべりたかっただけなのかわかりませんが、新宿の雑踏で立ち話する老人と若者の姿は、色々な文脈を含んだ印象的なパフォーマンスの瞬間だったと記憶しています。

代々木公園にコーヒーのツケを払いに行ったら、小川てつオ君に宮下公園でハードコアバンドの野外イベントがあるから、そこで納豆を早食いするライブを一緒にやろうと誘われましたが、行くとたんに警察の介入で中止になってしまいました。そこで久しぶりに会った友達がニューハーフになっていたり、バンドのモヒカンと警察官がいっぱいで混沌とした状況でしたが、ファーミはいたって冷静に見ていました。混沌さはマレーシアの方が勝るのでしょうか。

和歌山のイルカ漁のドキュメンタリー問題作映画「ザ・コーヴ」を見に行きました。内容よりもまず私が映画館を出てすぐに富士そばで大盛カレーと大盛そばを食べたことにファーミはショックを隠し切れないようでした。もちろん映画についての議論は次の日にしましたが、大事なものを食べた後の些細な出来事というのもコラボレーションで創作をする場合に非常に有効な拾い上げるべき素材だと思っています。遊就館を出た後に靖国神社の夏祭りで射的をしたり見世物小屋に入ったり、「ザ・コーヴ」を見た後に大盛カレーと大盛そばを食べたり、そういった社会的に重要な問題と日常の些細な出来事のつながりが作品で表現できないかなと個人的に考え始めました。

墨田区に住む舞踊家の鈴木一琥さんに押上駅周辺の町を案内してもらったのは重要な体験でした。東京スカイツリーの建設に伴う下町の再開発は目を疑うようなものでした。これからスクラップにされる古い風情ある建物をいくつも見学しました。道路上の途中で家がありました (もちろん家より後にできた道路)。東京スカイツリーが完成する2年後この町はどうなっているのでしょうか。祭りの準備で忙しい商店街で、コッパンだけ販売するパン屋のおじいちゃんに会いました。大正時代から建っている木造電柱と、建設中の東京スカイツリーを重ねて見れる場所がありました。



ワークショップ(7月3日 桐蔭横浜大学)
Photo: 今村拓馬



ダンスボックス企画のトークイベント
(7月24日 神戸・丸五市場)

神戸

神戸ダンスボックスにもお世話になりました。震災時の家屋倒壊から免れて今なお大正時代から店舗営業を続けている丸五市場というアーケード市場が神戸市長田区にあります。その休憩場所のようなフリースペースで、東京で作ったパフォーマンスの一場面を発表しました。SNACでは事前の告知によって観客から料金の代わりに物品を何でもいので持ってきてもらい、それらの物が祭壇のように並べられたステージで、二人が自分達で東京滞在中に集めた物も含めつつ、手に取りながら語り合うというパフォーマンスでした。路上で配られる宣伝チラシから、心のあるプレゼントまで、マレーシアと関西から出てきた人間が、これは何かと不思議に話し合いながら、東京あるいは世界について読み解くための糸口が観客の前に垂れ下がっているような、そんな印象の作品になればいいなと思いました。東京から持ち帰ったいくつかの物を頼りに行った丸五市場でのパフォーマンスは、この場所に思いのほかフィットして、再演可能となりました。他の品々は宅配便で京都に送り、自宅でファーミと分けました。



山下 残 (やました・ざん)

1970年大阪府生まれ。90年代中頃より振付家・演出家として関西を拠点に創作を始める。主な作品に、来場者に100ページの本を配り、観客がページをめくりながら本と舞台を交互に見る『そこに書いてある』、ダンサーの動きを言葉にして声にする『透明人間』、スクリーンに映写される呼吸の記号と俳句のテキストを身体とあわせて見る『せきをしてもひとり』、揺れる舞台装置の上で踊る『船乗りたち』、動物が演劇をしているように見えるダンス作品『動物の演劇』、観客席の頭上に水面の映像が映るモニター15台を吊り下げた『大洪水』など。

<http://www.zanyamashita.com>

今後の予定

2011年9月、伊丹アイホール&横浜STスポット共同制作により、伊丹アイホールと神奈川芸術劇場で新作を発表

3回シリーズ

ヨーロッパ見聞②

久野敦子

Atsuko Hisano

フェスティバル・サーキット

2010年4月から6月の期間の研修では、いくつかの興味深い国際演劇フェスティバルを訪問しました。5月に入ってからヨーロッパのあちらこちらで、日本の桜の開花宣言かのように次々にフェスティバルが始まります。

ブリュッセル、ベルリン、アムステルダム、シビウ、ウィーンフェスティバルを訪ねましたが、どの地も、芸術・文化で競い合う都市だけあって、個性豊かなフェスティバルばかりです。強力な競争相手ばかりの中で、演劇祭ディレクターには、芸術水準の高さと同様に効率の良いプログラム運営能力が要求されます。

フェスティバルのプログラム・ブックレットは情報満載で眺めても読んでも楽しいように工夫が凝らされているものが多いのですが、舞台芸術の関係者には、クレジットの部分も非常に興味深いはず。ここから、ヨーロッパの演劇祭での効率の良い製作体制の工夫が見えてきます。

例えば、viewpointでもお馴染みのベルギー・ブリュッセルで開催されているクステンフェスティバルデザール(KFDA)の2010年のブックレットを見てみます。KFDAの新作クリエイションとしてイギリスの劇団、フォースド・エンターテインメントによる「ザ・スリル・オブ・イット・オール」が世界プレミアをここで行いました。この作品のクレジットはこうなっています。

presentation(主催): クステンフェスティバルデザール(KFDA)、
カイシアター

production(製作): 劇団

coproduction(共同製作): KFDA、ヘッベル劇場(ベルリン)、PACT
ゾーリンゲン(エッセン)、フェスティバル・ドート
ンス(パリ)

support(助成): アーツ・カウンシル・イングランド、シェーファード
市カウンシル

つまり、この作品の製作のために劇団は出身国と拠点のある市の助成金

を獲得し、海外の四つの劇場/フェスティバルが国を超えて共同出資をしているという構図が分かります。完成した作品は、資金提供してくれたフェスティバル/劇場からツアーを始めます。ちなみにこれはあくまでも作品製作のための資金で、上演の費用はまた別に主催の劇場が負担するのが普通です。

KFDAのプログラムには、この例以外にも、いくつかの劇場やフェスティバルの名前が繰り返してできます。滞在制作のためのレジデンス施設を提供する機関も名を連ねている場合もあります。KFDAと同じような、海外からの新しい作品をプログラミングすることに意欲をもつ組織の名前がここでリサーチできるのです。彼らは、競合関係でもありますが、情報交換やツアーの巡回先として横の連携をとる仲間でもあるのです。ほかのフェスティバルのプログラム・ブックレットをみても、同様の関係をもつフェスティバルや劇場を発見することができるでしょう。

このようなツアーのシステムは、フェスティバルに限らず「サーキット」「サーキュレーション」と呼ばれ、制作的にも経済的にも効率の良い巡回公演が行われているようです。ヨーロッパでは、多様な規模、レベルのサーキットが複層的に存在しています。もちろん、作品ありきが大前提であることは言うまでもありませんが、自分の作品に合うサーキットに出会うことができれば、ヨーロッパ各地のフェスティバルのツアーをうまく組むことができるわけです。

演劇祭ディレクターたちは、ライバルとなるフェスティバルの視察と新しい作品との出会いや情報交流を求めて、まるで国境はないかのごとく各国のフェスティバルを飛び回り、夜遅くまで話し込んでいるかと思うと、翌朝には、もう次の場所に移動しているのです。彼らのこの身軽な移動性が、ネットワークをさらに豊かなものにしていきます。

このように、フェスティバルが競合しつつも連携しながら、新しい作品を生産、発表、国内外に流通させる場として機能する仕組みが重層的にアジア圏にも存在していたら、芸術・文化はより豊かなものになるのに、と思うことしきりでした。フェスティバルであれば、より身軽に柔軟に海外との協働作業が可能になるような気がします。

フェスティバル/トーキョーやTPAM(国際舞台芸術ミーティング)の開催などで、海外の演劇祭ディレクターたちが欧米からだけでなく、アジアからも訪れるようになり、世界の舞台芸術界の事情がより身近に語られるようになってきました。存外、新たなサーキットの誕生は早いかもしれません。助成金を出す側にも、そのような変化を促すような新しいスキームでの支援策を考える必要が出てくるでしょう。(セゾン文化財団 プログラム・ディレクター)

〈森下スタジオ新館:内覧会&オープニング・レセプション〉

昨年の12月14日、当財団が運営する「森下スタジオ」(東京都江東区)に新館が完成したことを記念して、新館の内覧会およびオープニング・レセプションを開催、初めて関係者にお披露目されました。

新館は、国内外の芸術家による滞在制作(アーティスト・イン・レジデンス)を可能にするゲストルームや稽古場、スタジオ使用者や関係者が集えるラウンジなどを備え、当日は大勢の招待者で賑わいました。白い壁が特徴の真新しい稽古場では、先日読売演劇大賞の最優秀スタッフ賞を受賞された、セゾン・フェローの小野寺修二氏演出によるパフォーマンスなども披露され、年末の懇親会を兼ねたこのレセプションは、活発な情報交換の場ともなったようです。

本格的なオープンは次年度となる6月からですが、アーティストの方々には「創造の拠点」として、本館と併せて是非活用して頂ければと思います。



新館・稽古場でのレセプションの様子



小野寺氏演出によるパフォーマンス

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第54号

2011年2月28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: 2011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。