

view point

THE SAISON FOUNDATION

56

セゾン文化財団ニュースレター第56号
2011年9月15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 — 15 September, 2011

目次

高山 明◎『個室都市』東京、京都、そしてウィーン…………… p.01

池内美奈子◎アーティストとしての俳優指導者の役割
“The Role of the Instructor as an Artist”…………… p.06

横堀ふみ◎Asia Contemporary Dance Festivalを中心とした
アジアとの取り組みについて…………… p.10

Article—①

『個室都市』 東京、京都、そしてウィーン

高山 明
Akira Takayama

はじめに

2008年の3月、にしすがも創造舎のカモ・カフェに行くと、「フェスティバル/トーキョー (F/T)」プログラム・ディレクターの相馬千秋さんからシュテファニー・カープを紹介された。演出家クリストフ・マルターラーのドラマトウルクとして名高い人で、現在は「ウィーン芸術週間」の演劇ディレクターをしているという。父親が亡くなったのでこれからドイツに帰らねばならない、Port Bのはとバスツアー『東京/オリンピック』に参加できず残念だ、と晴れやかな顔で言われた。お父さんを亡くされたのにこの明るさは何だろうと不思議に思ったこと、またカフェから見え

る校庭の景色が静止画のようだったことをよく覚えている。あれから3年後の今年、『個室都市 ウィーン』で「ウィーン芸術週間」に参加したわけだが、あの出会いがすべての始まりだった。そもそも『個室都市』シリーズを3年掛かりでやってきた事の始まりもあの奇妙な時間にあっという間に思う。

実はこうした出会いや偶然を必然的なものへと作り直していくことこそ、僕の活動全体を貫く軸だったりする。僕が単独で作りたいように作った作品を、そのまま海外へ持っていきような作り方はしていない。出会った相手と話し合いを重ね、その町をリサーチしていくなかで、その人とその場所でしか出来ないことをやる。関係性のなかでしか成立しないような作り方、もっと言えば、関係作りがそのまま作品作りにもなるような制作方法をとっている。当意即妙のブリコラージュ¹⁾によって新しいものが出来てくる様子が面白く、そんな風だからフェスティバルへの参加形態やそこの制作プロセス、そして最終的に出来上がる「作品」もいわゆる普通の演劇とは違ったものになることが多い。別に奇を衒っているわけではなく、現実に応答していった結果そうなるのである。『個室都市 ウィーン』が終わった今、この出発点が3年間でどの

編集部註

1) bricolage (仏) — その場にあるものを寄せ集めて、自分で作ること。あり合わせのもので、現状を切り抜けること。

ように展開していったかを振り返ってみたい。

『個室都市』シリーズの原形

その出会いの後、東京とウィーンをお互い行き来するようになり、シュテファニーからウィーンでビデオ・インスタレーションをやってみようかという提案があった。僕にとっては未知の世界で、考えたこともなかったから逆に興味が湧いて、それからビデオ・インスタレーションというアイデアを気にするようになった。

その頃、僕は「F/T09秋」に向けて何をしようか考えはじめていた。やりたい基本ラインはもちろんあったが、ここでも「F/T」というフェスティバルや東京という都市についての考察、ドラマトウルクでもある相馬さんとの対話のなかでプランを練り直していく。「F/T09秋」ではメイン会場の一つである池袋西口公園の在り方を聞きたいと考えていた。あの広場はホームレス、外国人、やくざ、サラリーマン、学生など様々な人達が集まる場所で、夜になると東京芸術劇場の周りをホームレスの仮設テントがぐるりと取り囲む。そういう場所であるにもかかわらず、東京芸術劇場に来る観客が見るのは演劇であって、広場の現実ではない。両者は全く切り離されている。そこで両者が交わる場所が必要と考え、「劇場」にも「交流の場」にもなるような、24時間オープンな仮設プラットフォームを作りたいと構想していた。このプランをビデオ・インスタレーションに結びつけてくれたのは相馬さんだった。ファミレスで打ち合わせ中、大阪の難波で起きた放火事件について話をしていたら、個室ビデオ店でビデオ・インスタレーションはどうだろうと提案されたのである。

大阪の放火事件とは、自殺しようとした男が個室ビデオ店を放火し、逃げ遅れた16人の命が犠牲になったあの惨事である。個室ビデオ店はホテル代わりに利用されており、そこに暮らす「難民/ホームレス」もいる。そして火をつけたとされる容疑者も大企業をリストラされギャンブルで多額の借金を背負った男だった。個室ビデオ店は現代日本の「避難所」なのかも知れない。相馬さんの発言をきっかけに、探していたプラットフォームの形が見えた。24時間オープンな「個室ビデオ店」を池袋西口公園にインストールする。これなら「劇場」にも「ホテル」にも「交流の場」にも「避難所」にもなるし、「個室ビデオ店」なの

だからビデオ・インスタレーションとしても機能するわけだ。こうして『個室都市』シリーズのベースが出来上がった。

『個室都市 東京』

『個室都市 東京』は、基本的に個室ビデオ店のイミテーションである。それを模したユニットハウスが池袋西口公園の中央に一週間、24時間オープンで仮設され、個室が10部屋あり、中ではDVD鑑賞ができる。宿泊も可能で、ナイトパックを利用すればホテルはもちろんネットカフェよりも安い。そこで鑑賞できるのは西口公園にいる様々な人に行ったインタビュー映像で、かなりのスピードで尋ねられる30個の質問(皆に同じもの)に答える様子が映っている。一人につき一枚のDVDが作成され、それが顔写真付きで370人分並んでいる。観客はその中から見たいと思うDVDを選び、個室にて鑑賞するというシステムである。

続いて「ツアー」が用意されている。「個室ビデオ店」で「避難訓練マップ」をもらい、その地図に従って池袋の町を歩いて行くと「避難所」に辿り着く。そこは出会いカフェを模した場所で、マジックミラーのなかで待機している人を指名すると、その人と別室で10分間トークできるというシステムである。マジックミラーの中は「マクドナルド」のセットで、「個室ビデオ店」でDVDになっていた人達——フリーター、ホームレス、風俗嬢、ボクサー、コスプレ少女、浪人生、日雇い労働者、ヒーラーといった面々——が指名を待っている。マジックミラーで仕切られているから、彼らから観客を見ることはできない。観客がそのうちの一人を指名すると奥の個室に案内される。個室ブースと同じ大きさの窮屈なスペースに観客が座った途端、自分が選んだ相手からDVDと同じ質問を尋ねられ、その後二人でトークという流れだった。

シュテファニーにも当然見てもらった。評価してくれたのは主に以下の点である。新しい演劇モデルを発明していて、都市の中へと分け入り、観客とのインタラクティブな関係を作っている。「避難訓練」という指示に従って歩いた道、最後に辿り着いた「出会いカフェ」という場所、そしてそこで起こったことが、政治的、演劇的な体験として面白かったという。彼女がこの作品をどのように体験し、どこをどう評価したかがはつきり伝わってきて、改めて信頼できる人だと思った。「ウィー



『個室都市 東京』個室ブース photo: 連沼昌宏



『個室都市 東京』池袋西口広場にて photo: 連沼昌宏



『個室都市 京都』受付風景。後ろには京都タワー photo: 清水俊洋



『個室都市 京都』京都駅前のツアーゴール地点。釜ヶ崎からのライブ中継 photo: 清水俊洋

ン芸術週間」への参加が本当の意味で具体化したのはこの時だったかも知れない。これで信頼関係が深まり、お互い本気になったのだと思う。

『個室都市 京都』

ウィーンに行く前にもう一つ大きな出来事があった。2010年11月に京都国際舞台芸術祭で作った『個室都市 京都』である。簡単にスケッチしておく、京都駅ビル内に「個室ビデオ店」を作り、駅前で撮影された300人のインタビューDVDから好きなものを選んで個室ブースで鑑賞。続く「ツアー」は南北を分断するような京都駅ビルが舞台上で、MP3プレーヤーから流れる音声ガイドに従いながら10分ほどのルートを歩く。ゴール地点にある京都駅の広告用モニターは駅の南のその先の大阪・釜ヶ崎に繋がっており、自分に向けて歌われる「青空カラオケ」の不意打ちライブを聴くというものだった。

僕にとって京都は独特の難しさがあった。まず「個室都市」を異物として介入させようと思っても、インストールできる広場が京都にはほとんどない。あったとしても使用許可が下りない。その度にフェスティバル・ディレクターの橋本裕介さんを中心としたスタッフと話し合いを重ね、第二、第三の候補場所を考えては交渉にあたってもらうのだが、これがなかなかうまくいかない。最終的に京都駅ビルを使ったのは奇跡的だったと思う。内容面に関してもプランは二転三転し、京都に楯突くこともがけぼもがくほど身動きが取れなくなっていった。それで途中から方向転換し、京都に異物を持ち込むのではなく京都ならではの制約を受け入れることにした。青と茶色の京都風マクドナルドのように、制約に身を寄せ、制約そのものを形にしておもうというわけである。しかし京都の町にフィットし過ぎないよう、「ツアー」のゴール地点に、大阪・釜ヶ崎に通じる「穴」を貫通させた。

ウィーンに向けて

京都には「ウィーン芸術週間」のチーフ・ドラマトゥルクであるマティアス・ピースと制作のセレスティーンが来てくれた。京都を参考までに見に来たのになくらいに思っていたら、いきなりガチンコの議論である。

行き帰りの新幹線で、京都のホテルで、東京に帰ってからは様々なカフェやレストランをハシゴして、ほとんど喧嘩のような話し合いが延々と続いた。特に予算に関する双方のギャップは大きく、溝はなかなか埋まりそうになかった。それで思い知ったのは、シュテファニーは飽くまでもプログラム・ディレクターで、プログラムを決める人なのである。いくら彼女がやりたいと言っても、プログラムを実現する人ではないのだ。「ウィーン芸術週間」ではよくも悪くも分業制が確立していて、プロダクションを実現させていくためには現地の制作担当ががっちり組んで事を進めていかななくてはならない。僕らの場合はセレスティーンが担当なわけだが、この人を説得できて初めて、後ろに控えるマーケティング部、法務部、プレス部、予算部も動きだし、美術チームが編成されたり、技術スタッフが集められたり、プロダクションが実現に向け動き始めることになる。その動きが円滑に進むようドラマトゥルク部が様々な調整をするというシステムだ。今回の場合は「F/T」と「ウィーン芸術週間」の共同製作なので、双方のディレクター、ドラマトゥルク、制作、美術チーム、技術スタッフ等が勢揃いし、コンセプトの説明から始まり、予算やその配分、設置場所やその許可、映像チームの編成やインタビューの質問、個室の部屋数やそのレイアウト、東京から持って行くDVDの枚数や字幕翻訳……等々とにかく何から何まで、気が遠くなるほど膨大なメールのやり取りをしながら、まだ形の定まっていないプロジェクトを一から組み立てていったのである。しかも一つ一つの事柄について納得するまで議論しなければならぬ。このやり取りの中心を担ったのが制作の及位さんとセレスティーンで、二人のパワーと能力なくしては、これだけ大変なプロダクションは実現しなかった。またフェスティバル・ディレクター同士の信頼関係が基盤にあったから、途中で壊れることなく最後まで辿り着けたのだと思う。そして時間と手間とお金のかかる割に、満員でも1時間に10名という不経済なプロジェクトの実現を支えてくれたのは、セゾン文化財団と国際交流基金の助成であった。資金不足でいよいよ中止になるか、という危機を救っていただいた。そもそも僕の3年間の活動を支えてくれたのも、セゾンのシニア・フェロー助成であった。この場を借りて御礼申し上げます。どうもありがとうございました。



『個室都市 ウィーン』全景
photo: Armin Bardel

ウィーンでのクリエイション

僕がウィーン入りしたのは初日の3週間前だった。やることは山ほどあったが、最後の詰めは、やはりスタッフやキャストと会って話し合いを重ねる作業になった。不自由な英語とドイツ語をごちゃ混ぜに駆使するので、一日が終わるとヘトヘトになったが、納得しさえすれば自分から主体的に動いてくれるのでやりがいがあったし、メールでのコミュニケーションよりはるかに楽だった。人間関係の部分は日本でやるのと基本的に変わらない、相手を変えようとしたりコントロールしようとしたりせずに、他力本願というか、ただ相手と向き合っさえすれば何とかかなという手応えを得た。実際、スタッフとキャストを合わせ総勢50人以上が関わるプロジェクトになったが、とてもいいチームになったと自負している。関わった人同士が仲良しになったというような話ではなく、プロジェクトを媒介に人と人とが繋がっていったのである。その繋がりによってプロジェクトが自走しはじめた。

システムの違い

大変だったのはもっと根本的なところ、作り方や考え方の違いだった。特にマスタープランに対する過度の信頼には戸惑いを覚えた。それが最も顕著になるのは美術チームや技術スタッフとのやり取りだった。僕は通常、少しでも面白くなるよう本番直前までプランを変えていく。しかし彼らはそれを嫌った。一度作ってしまったものが僕の変更によって無駄になるとか、プランが変わることで作業量が増えるとか、そういう問題ではなく、モノ作りのシステムとして既に制度となっているようなのだ。その代わり設計図さえきちんとなれば、出来上がるもののクオリティーは驚くほど高い。その背景には、マスタープランを示すのが演出家で、作るのは自分たちという職人的思考があるように思う。一人の強烈なヴィジョンに全体が従っていく。あくまでも個人の意志が主体で、作品はそれを形にしたものなのだ。それは二つの町の違いにも言えた。マスタープランに従って計画的に作られたウィー

ンは典型的なヨーロッパの都市で、これでもかというくらいゾーニングがしっかりしている。他方、東京は森が育っていくように成長してきた都市だから、すべての要素が混在し、ほとんどカオスだ。このくらい大きな違いが、作品の作り方やものの考え方の根底にもあるように感じた。優れたマスタープランを示し、それをシステマティックに実現していくヨーロッパの力は見事という他なく、歴史的な厚みが違い過ぎて、この方向でいったらとても太刀打できないと僕は思っている。5年近くドイツにいた頃はそのシステムに息苦しさを感じながらも、作られるものの圧倒的な強度に打ちひしがれていた。しかし日本で活動するようになってからは、意識的に、東京という都市の成り立ち方を自分の創作方法のベースにし、手本にしてきた。このカオスな町のバランス/アンバランスが好きだし、そこに自分の身を預けて、つまり弱い自我や意志の薄弱さを逆手に取って、現実に翻弄されながらもぎりぎりの秩序を見つけていくこと、モノやコトが主体として立ち上がってくるよう準備して待つこと、これがどこまで出来るかが勝負と思ってやってきた。その方法の一つが当意即妙のブリコラージュだったりするわけである。話し合いを重ねたり、事が起きるのを待ったり、共時的な偶然を捉えようとするのも、同じ方法意識による。しかしこれがウィーンでは受け入れてもらえず、最も反発をくらうところとなった。ただ僕としては海外に出てまで経験すべき点はこうした軋轢以外にないと思っているので、他は適当でもこの点については彼らのシステムに従うのを拒んだ。今回は、崩壊しないよう現実的な要請と折り合いをつけながら、自分のやり方でどこまで行けるかチャレンジさせてもらった。結果は吉と出た、と思っている。

『個室都市 ウィーン』

5月21日の22時にオープンした『個室都市 ウィーン』は、6月4日の深夜0時まで続いた。場所はウィーン市街のカールス広場である。ホームレスやジャンキーの溜まり場で、乗り換えの要所でもある為、いろん



左右とも、『個室都市 ウィーン』出会いカフェ photo: Armin Bardel

な種類の人々が行き来している。雰囲気的に池袋西口公園に最も近い場所である。東京と同じく24時間営業。しかも2週間である。ウィーンを訪ねたことのある人なら、これがいかに無謀な試みか分かって頂けると思う。ウィーンの夜は静かで、平日の夜中に外出する人などほとんどいないのだ。だからこそ24時間営業だった。つまりウィーンという都市に合わせる形で『個室都市』をやるのではなく、空間もデザインも東京スタイルを踏襲し、異物としての『個室都市 東京』をウィーンにインストールする。ウィーンの夜に動きがないのなら、動きを作ってしまう方がいい。その為に東京の夜を移植する。これがシュテファニーの提案だった。僕には周りの環境を受容することを重視する傾向があるので、とすると場の特性に合わせる発想になりがちだ。例えばウィーンの夜は早いから、24時間営業は無理だなとつい判断してしまう。でもシュテファニーは違って、だからこそ24時間営業にしようとするわけである。この試みは実際とても難しく、最後の4日間以外、真夜中に来る人はほとんどいなかった。すると僕などは気になってしょうがないのだが、シュテファニーは涼しい顔をしている。この発想と態度は本当に学びたいと思った。マスタープランとまではいなくても、何らかのビジョンを持っていないければものは作れない。僕にだって当然ある。問題はビジョンの方向性で、場に同化するのではなく、むしろ場を異化するビジョンを持つことが重要なのだ。その為に、まず自分の気分や判断のなかにある「自然」を疑うこと、一歩立ち止まって自動的な流れを止めること、これは忘れないようにしたい。

ウィーンで新しく試したこともある。『個室都市 ウィーン』が人の集まるプラットフォームとして、また議論する場として機能するような仕掛けを作った。具体的には日本から自動販売機を三台持って行って、その前に人が集まれるカフェスペースを作り、夜はゲストを招いてトークを行った。それが0時頃に終わると、みんな集まって緩い感じの飲み会が始まる。それが毎晩夜更けまで続いた。

場作りはうまくいったと思うのだが、難航したのは「ビデオ・インスタレーション」と「ツアー」だった。2週間やっているし、いつでも見られる。それにインスタレーション形式の演劇は軽視される傾向があるので、どうしても後回しになるのだ。『個室都市』は個室ビデオ店を模したもので、概念的にいつでも利用できる形にしたかった。それで予約制を避けたわけだが、やはり見てもらわないことには話にならないし、結局ラストに近づくにつれて混雑してしまうのだから、ある程度万遍なく来てもらう工夫が必要だった。

それから「出会いカフェ」には元ホームレスの人達と、トルコ、エチオピア、旧ユーゴ、ハンガリー、ジンバブエなどからウィーンに来た移民の若者に「出演」してもらった。「キャスト」はもちろんのこと、美術のセットも本当に素晴らしく、これは一人でも多くの人に体験して欲しかったのだが、残念ながら、多くの人が「ツアー」に参加するのを嫌がり、あるいは「出会いカフェ」まで行ったはいいがその先を拒絶する人が続出した。なかには受け止めすぎて参加できなかった人がいたことも知っている。拒絶の理由が何なのか簡単には言えないが、ウィーンの町の観客、正確には「ウィーン芸術週間」を愛する観客の多くが、他者との「出会い」など必要としていない、特に僕らの「出会いカフェ」にいるような人達との出会いは求めていない、ということは明らかに思えた。このプロジェクトは決してウィーンと相性がいいわけではない。むしろかなり悪いのではないかと思う。だからこそシュテファニーは『個室都市 ウィーン』を必要としたのだろう。その証拠に、この事態に対するシュテファニーの提案は、ラストまで強制的に体験させようというものであった。

今後のこと

初日が開けてからは、すでに次のプロジェクトのことを考えはじめていた。国民投票によって一度も使われなまま廃炉になったウィーン郊外のツベンテンドルフ原発を訪ねたり、ナイト・イベントのトークで次回プロジェクトについて議論しているうちに、原発についての国民投票を日本で実現させるにはどうすればよいか、というプロジェクトのプランが固まってきた。ヨーロッパでものを考えていると、政治的な志向が強くなる。政治が「舞台上」ではなく日常と地続きなものとしてあるし、演劇で政治的な問題を扱うことが普通なので、自然とそうなるようなのだ。しかし日本に帰ってきた途端、政治を直接に扱うやり方では通用しないことを思い知る。無関心と意図的な無視の洗礼。3.11以降、僕はこれまで以上に、政治的な演劇を作りたい、作らねばならないという思いに駆られるようになった。しかし問題はそのやり方である。僕は日本の非政治的演劇状況が一概に悪いとは思っていない。むしろヨーロッパの「舞台」で当たり前政治が扱われることの方がよほど怪しいと考えている。演劇が政治に揺さぶりをかけるにはどうすればよいか。演劇が真に政治的になるためには実際の政治からは距離をとった方がいいのではないかと。政治と同化することを容易には許さない日本の状況が、ひょっとすると新たな政治演劇を生む土壌になるの

ではないか。だからといって非政治的な演劇ばかりの現状に同化してなどいられない。ちょうど『個室都市 ウィーン』がウィーンにとって異物だったように、『Referendum—国民投票プロジェクト』も日本の演劇にとって異物となる必要があるのだろう。次回プロジェクトでは、敢えて政治からも演劇からも離れることで、独自の政治演劇を摸索したいと考えている。



photo: 江森康之

[Port B]ウェブサイト <http://portb.net/>

高山 明 (たかやま あきら)

1969年生まれ。2002年ユニットPort B(ポルト・ビー)を結成。演劇を専門としない表現者たちとの共同作業によって、既存の演劇の枠組を超えた作品を次々と発表。F/T10では、都市空間の中に任意の「避難所」を設定し、インターネットから観客を都市の現実へと接続する作品、『完全避難マニュアル 東京版』で話題をさらった。現実の都市や社会に存在する記憶や風景、メディアなどを引用し再構成しながら作品化する手法は、現代演劇の可能性を拡張する試みとして注目されている。次回作「Referendum — 国民投票プロジェクト」では、現実への応答から介入、変革へと進む、新たな演劇の実験に挑む。F/T11にて10月11日～11月11日。
<http://www.festival-tokyo.jp/program/Referendum/>

メイ: 臭うわ。

エディ: そりゃ臭うさ。

メイ: 臭いわ。

エディ: 何日も乗りっぱなしだったからな。

メイ: あんたの指よ、臭うのは。

エディ: 馬さ。

メイ: おまんこよ。

(シェパード『フル・フォア・ラブ』安井武・甲斐萬里江訳)

シェパードの作品に出てくる登場人物は相手に対して遠慮もなく、ストレートではっきり、効率的に言葉を発する。しかし、これを今回の参加者に喋ってもらおうと、どうやらおかしなことになってしまう。身体のあり方が、そして、そのおかげで喋り方が、次のような内容になっているのだ。

エディ: ねえ、いて欲しいんじゃないの、ほんとうはさあ……

メイ: どうしてそういうこと言うの、いやなんだってば、察してちょうだいよ……

エディ: じゃあ、どうしたいわけさ、言って欲しいんだけど、言ってくれないかな?

メイ: なんだか変な臭いしてるんじゃない、あんた。

エディ: そりゃあ、なんかの臭いはするし、おれだってさあ。

などなど。少なくともどういう方向性かは理解してもらえらると思う。もうこうなってくると、「フル・フォア・ラブ」という作品ではなくなってしまふ。そこで、我々は何とかしてこの作品の世界を成り立たせるために、登場人物の身体の使い方、エネルギーの持ち方、登場人物間の関係性、エネルギーのあり方などから実践的に試行錯誤をした。その結果が冒頭のコメントであった。

次に疑問がやってくる

私は10年ほど前から、プロの俳優向けにワークショップを開いていたが、このときほど困惑し疲労したことはない。今日の東京の俳優はどうしてこうなったのか? なるほど、私は最近あまりワークショップを開いていなかったが、以前は参加者は大抵、お金を払ってワークショップに来たからには何かを得ようと、それぞれに試行錯誤して、

Article—2

アーティストとしての 俳優指導者の役割 “The Role of the Instructor as an Artist”

池内美奈子
Minako Ikeuchi

まずは困惑から始まった

「心が折れそうになる」、「やってるつもりなんです」、「疲れる」。これらは2010年12月俳優指導者アソシエーションが取り組んだワークショップを進めている中で参加者から出たコメントである。まるで我々が彼らに強制労働を強いていたかのような悲鳴だが、何をやってたかというと単にサム・シェパードの「フル・フォア・ラブ」のシーン・スタディに取り組んでいただけである。

以下は同作品の冒頭の台詞である:

エディ: いてほしくねえのか?

メイ: いや!

エディ: じゃあ、どうしてほしいんだ?



ワークショップの様子(2010年12月 森下スタジオ) photo: 高野しのぶ



左右とも、ワークショップの様子(2011年7月 森下スタジオ) photo: 鈴木良苗

汗を流しながら、自分の力になっていると確信して、トレーニングに励んでいた。このように「やっているつもりなので、これで許してください」という姿勢に出会ったのは初めてであった。そこで、私は何故このような状況になったのか、指導者として今後、何を考慮しながら、いかに指導していかねばならないか考える必要に迫られた。

環境という要因

東京のような都会にいと、人々の生活のリズムが早く、人も多い。あまりにも人が多く、いちいち対応していたら自分が参ってしまうので、緊急事態以外はまわりに人がいても無視する術を身につけてしまっている。満員電車の中を想像してもらえば、すぐ分かる事だが、大量の情報や夥しい数の人に押し潰されないよう、多くの人はまわりに迷惑さえかけなければよいと内にこもることを選ぶ。回りの人に興味を持ち、外界に関わる筋肉を鍛えないままにしている人が多い。

日本人のもともとの生活形態は、大きなコミュニティで皆で働き、大きな家族の中で成長し、その幅は狭いかもしれないけれども、ある程度の年齢差があり、違った役割の人たちとやりとりをすることによって、自己の確立をしてきたと言える。親兄弟を含めた他人とよりそって生活することにより自分とは何か、どんな役割を担うのが出来上がった。ところが、安い国内外の旅行とインターネットの準備された今日では人間関係はより広範囲に及びどのような人間関係を持つのか、選択肢も広がっている。一方、自分に都合のよい人間関係だけを選ぶことも可能になっている。

俳優たちと作業するとき、このことが大きく作用する。最近、若い俳優と様々な現場で仕事をしてきて、出会った共通の傾向が3つある。1. パフォーマーとしての基本的なエネルギー・レベルが低い、2. 自分以外の他の人、ありとあらゆる他の人の物語にあまり関心を持っていない、そして、3. あまり時間をかけなくてよい、コツを知りたがる。もしかして、これらはいつの時代にもあったのかもしれないのだが、今日、俳優がトレーニングする上でこれら3つが足を引っ張っていることは事実である。そこで我々指導者は、まわりのコミュニティのサポートがなく、自分が何者であるかまだ確立していない状況の若い人々を指導しているのだという自覚を持った方がよい。

俳優指導者の仕事

元来、日本の芸事、習い事の習得方法というのは、まずは師匠のやることを完璧に真似るといことから始まっていた。時間をかけてそ

の積み重ねを試みることによって、完璧に真似ることを経た上で何か自分らしい情緒のようなものが醸しだされるようになったはずである。しかし、今日ではそのような贅沢な時間がない。我々は3歳から始めて一生かけて習得するという時代にはいないのである。3年間、1ヶ月、5日間の学習期間ではどのように指導したらいいのか。これに関して指導者は意識的に選択をしなければならない。

俳優指導者の仕事は現場によって、実際何をやるのかが変わってくるはずである。3年制の演劇学校でやることと、5日間のワークショップでやることは、その終わりに到達すべきところが明らかに異なるので、内容も異なる。そして、ワークショップでも参加者がプロの俳優なのか、そうでないのかで異なってくる。同じエクササイズを使うにしても、何を目的にしているかが異なるので、強調するところが異なる。

例えば、5日間のプロ向けのワークショップの終わりに到達したいところは、「声と身体と内面のつながりを捉えている」、「キャラクターを作りあげていく作業に関して、より深く細かく捉えることが出来る」となる。経験の少ない俳優向けには「俳優としての自分に対してより辛抱強く、寛大に接することが出来る」などに設定することが出来る。一方、3年制のトレーニングの現場であれば最終到達目標は「共同作業が出来る」、「作品の中の人物や世界を創造するに当たって、細かく正確に作業することが出来、観客に伝えることが出来る」などが挙げられ、そこに至るために一年目や二年目の到達目標が別に具体的にある。

それぞれの現場で到達したいところ、達成したいことは今まで、指導する側と受ける側では暗黙の了解で共有できていたと思う。しかし、それはある程度(俳優の進み具合によって)、あえて上記のように言葉にした方がいい。何故なら、受ける側が達成したい目標を「有名になりたい」や「友達を沢山つくりたい」という不適切なものに設定して現場にやってくると、必ず不具合が生じるからである。単純なことであるが、何を達成するためにトレーニングをしているのか双方が確認していた方が、混乱を避けられる(誤解を避けるために言うておくが、有名になることや友達を沢山持つことを悪いと言っているのではない。ただトレーニングの場でそれらを目標にすることが間違っているのだ)。

俳優の仕事

一方、どういう現場でも俳優を導くべき共通の方向がある。私はそれを、「自分の声、身体を自分の内面とつなげ、自信を持って使い、



芸団協主催の俳優育成シンポジウム。中央はニコラス・バーター氏(元RADA校長)と著者。
(2010年7月 芸能花伝舎) photo: 鈴木良苗

観客に正確に物語を伝えることが出来る」という言葉で表現する。このことは、シェイクスピアであれ、ミュージカルであれ、リアリズム演劇であれ、どの現場のどの指導者でも大抵賛同出来るものであると思う。そして、この目標を達成するには、俳優は能動的に、そして、ポジティブな気持ちで自分の身体、声や心、思考とつながり、具体的な探求に身を投じることをしなければならない。あまり自分の考えていることを言いたくない、人と関わりたくない、つまり、あまり自分のエネルギー・レベルを上げたくないという人には大変厳しい挑戦となる。

それは何故か? ただでさえ我々は知らず知らず大人になる過程において、社会で衝突を起こさないために、自分の内面で何が起きているのかを極力見せない術を学んできた。それを今度は、演技をするとなれば外の人と関わりを持ち、しかも、自分の内面に起こっていることを正直に表すことを求められるからである。

私はそこで、周りの人とあまり関わらず、内面で起きていることを表さないようにするのは「外の世界でのルール」であると名づけ、外にいるときにはそれにのっかって生活すればいいのだが、演劇を作るスペースでは全く違ったルールがあることを明確にするべきだと考える。演劇ではすべからず葛藤が起こる、そして、俳優は葛藤が起きたときの人間を生きることが求められている以上、そこに向かって挑むことが必須であると。つまり、感情や思考などの内面が大きく動き、その動いている様子を外の世界に開いていること(近くに寄られても「見ないで」とシャッターをガラガラと下ろさないこと)が必要なのである。これには相当のエネルギーとスタミナが要求される。冒頭の「心が折れそうになる」というのはこのことに対峙したとき、一人の参加者が漏らしたコメントである。

前述のように名づけることはある程度上手いき、積極的に使い分ける人が出てくる。また、社会のルールではないことに挑むスリルを楽しむ人も出てくる。しかし、長年の癖が邪魔して、人と真正面から関わることから逃げたり、自分の深いところに手を伸ばすのを怖がることは、誰にでも程度の差こそあれ、起こることである。そういうときに役に立つのは好奇心を持つことである。一発で上手いかなかったからと言って、諦めないで、好奇心の道筋を作るのである。今自分に何が起こったのか? どの瞬間に自分は逃げ出したのか? 自分の中の何が抵抗したのか? 相手の表情の何に自分は反応したのか? 正直に自

分に起こっていることを見て、何かパターン(癖)はないか見てみることを勧める。そして、「ああ、興味深いぞ、自分にはこういうパターンがある」という発見につなげる。

この好奇心を持つということは、積極的に関わるということである。それによって創作のエネルギーを生む。逆に漠然とした、消極的で一時的な好奇心(「ふーん」「へえ、そうなんだあ」)は建設的ではないばかりか、表面的に終わるので有害である。

好奇心を持つ

次の台詞はいずれも作品の冒頭のものである:

木下: お、
野坂: 思ってたより大きいね。
木下: うん。
野坂: ちょっと、疲れちゃった。

(平田オリザ『東京ノート』)

またこのようなものがある:

可児君: 今日こそゆつくり寝ててもよかつたんだ。下らないことに気をつかつたりなんかして—見るよ、一人も来ないうちから、もう草臥れた。

夫人: そんなに気をおつかひになることはないでせう。二時までに、その辺を綺麗にしておいて、ねえやに、襦袢を着替へさせて、あたくしが、この、カバアを脱ぎさへすればよろしんですもの。

可児君: それでよろしいもんか。座蒲団は借りてあるか。

夫人: 五枚揃つてれば沢山ですわ。

(岸田國士『可児君の面会日』)

これら冒頭の台詞を読んだだけで、我らがサム・シェパードの作品とも違って、それぞれの戯曲が異なった世界観を持っていることや、どのような登場人物(身体と声の使い方、リズム、エネルギーの持ちよう)なのか、どういう空間の使い方をしているのか等、異なった世界を想像することが出来、もっと先を読みたいとそそられるだろう。

逆にまちがってもこれらと同じようには演じようとはしないであろう(試しにやってみて、どんな感じか経験してみるといい)。自分が出来るかどうかは別として、戯曲に書かれた言葉を立体化していけば、全く違った身体性を持ち、世界の描き方に辿り着くことはおおよそ予想がつく。

具体的な探求(漠然とした印象で終わらないために)

そこで私はそれらを、「ふうん、そうかあ」という漠然とした消極的な好奇心で捉えるのではなく、身体を持って具体的な探求をすることを勧める。よく経験の浅い俳優が「私だったらそんなこと言いません(やりません)」というコメントを言うことがあるが、それは好奇心がなく、まだその役柄を創り上げてないからである。自分のままでは何も始まらない。

ここで身体と声を使うことが肝心である。戯曲の全体を一度読む。時代や文化的背景で分からないこと、不明瞭なことがあったらリサー

チをする。また読みながら、自分の役柄の台詞を身体、思考、声を使って旅してみる。そして、自分の中に内面の世界が出来上がってきたら、それを外に出して客観的に見てみる。自分の演じる人物の絵を描いてもいいし、この人が毎日どんな風景を見ているかの写真を探してもいいし、この作品の世界観を表すと思われる色彩、素材を自分の家の中からピックアップする。とにかく自分で選ぶことが大切である。どんな色、大きさ、匂い、形、線、手触りの物なのか。そして、それを陳列してみても改めて自分はこう捉えているのだと確認する。この人物はどんな服装をしているのか、それも準備してみる。

そして、その次にこのような台詞を喋り、このように行動する人物はどんな人物なのか具体的に捉える。基本的な立ち方は？ 座り方は？ 歩き方は？ ここで出来るだけ細かく捉えることが肝要である。立ち方では、足と足はどれくらい開いているのか？ 重心は足のどこに来るのか？ 足首の角度？ 膝の角度？ 腰の角度？ 足から腰、背骨を通して首、頭にはどのようなエネルギーが流れているのか？ 首の角度？ 肩の高さ？ 腕、手はどちらかといえば上半身につけているのか、または離しているのか？ 掌、手の指は基本的にどこにどうしているのか？ 眼差しは？ 唇の基本的な在りようは？ 呼吸は身体のとどこら辺でしているのか？ につこりするのか、するとしたらどれくらい頻繁につこりするのか？ 思考のスピードは？ などなど。そして、台詞を一言二言喋ってみて、この台詞にあった身体のあり方か、チェックしてみる。

歩き方であれば、足の裏の何処から床につくのか、歩幅は、リズムは、手や腕はどう使うのか、身体のとどこがリードして前進するのか、など等聞くことが出来る。いつも台詞の一言、二言を使いながら、この身体の使い方ですっきりくるのか確認する。自分で服装を準備していたのであれば、今こそ（この段階で）着て動いてみて、いいのかどうか確認する。靴はこれでいいのか、この素材で、この色でいいのか？ 上着は？ ズボン、スカートは？ 上衣の締め付け具合はこれでいいのか？ などなど。ここまで説明すれば、大方の方向性は分かるだろう。要はここまで細かく、正確に具体的に試すことである。靴は自分を支えているものなので、俳優が人物を作るうえで一番大切な衣装とも言える。その靴で歩いて聞こえる音でさえ、すっきりくるのかどうか確認すべし。

この作業は丁寧に時間をかけてやれば、ゆうに一時間を超える。これに台詞の言い方も加え、声のトーン、音の高低、音楽性、喋りのスピード等を試していくと何時間もかけられることが分かるだろう。そして、試行錯誤を繰り返していくごとに、「こんな意味合いが出てきた」、「本当に大切なことはこっこの台詞だった」の発見があり、また「これはちがう」とか「そうそう、もっとこっこの方向」と合う、合わないがはっきりしてきて、これは間違った選択だった、これはいい選択だけれどもっと細かくしてみようという自分の旅路をつくる事が出来る。この道筋こそが大切であり、時間をかけて発見をすることの喜びを覚えることにより、「時間をかけずにコツを知る」など、あまり面白くないということに至る。

以上はかなり簡単な説明である。現実ではこの作業に至るには綿密な環境作り、リサーチ、そして相当の時間、エネルギー、集中力と指導者&俳優間の信頼を要する。また、これらのことは作品の稽古ではないし、最終的にどう演じるかということではなく、俳優が人物を創り上げ、場面に入っていくひとつのプロセスである。とにかく好奇心を刺激しながら、連続した発見の道筋を作ることが肝要である。そして、その発見が様々な切り口のものであればあるほどよく、質の高い

集中力を身につけるきっかけにもなる。

細かい発見を導くこの手順は単にキャラクター創りだけでなく、戯曲の空間を身体的に創るとき、演技の技術の習得時、台詞に多様な色合いを持たせるとき、など等、あらゆる場面で使われるべきだと思っている。

まとめ

我々俳優指導者は、俳優があらゆる戯曲の世界を立体化させ、その登場人物に息を吹き込み、その物語を観客に伝えることを可能にするよう、指導することである。俳優の仕事が無敵大であるからサポートし、無敵大であることを俳優に思い出させるために指導するのである。私は近年仕事をする中で、二つの課題を抱えているためにそれが特に難しく感じていた。それは俳優自身が回りのコミュニティにサポートされづらい環境にいることと、短期間で指導しなければならないということである。

私はその環境的要因を踏まえた上で指導するには単にやり方を教える、真似てもらい、エクササイズをする、では間に合わないと感じる。自分はヴォイスの専門である、ムーブメントの専門であるなど、と自分の仕事を狭くしてはならない。指導者としての自分はアーティストであると自覚しなければならぬと気づかされた。それぞれの現場で求められている結果に導くために、俳優にどんなことに遭遇させ、どういう旅路を経験させたいのか考えてそのプロセスをデザインしなければならない。一瞬一瞬の連続の中で、俳優たちの好奇心を刺激し、細かく、正確さを大切に経験させなければならない。俳優は自ら、これがいい、これではない、これは今役に立っている、これは今ではない、など選択する経験を積み重ねることによって、結果、逞しい俳優になる。

今日の不安定な世の中で、流行などに惑わされず、自分で知を得、工夫し、選択し、判断し、創造することが出来る俳優がいかに必要か強調してもしすぎることはないだろう。そのためにまずは指導者がクリエティブなアーティストとして自分に挑戦しなければならない。



photo: 鈴木良苗

俳優指導者アソシエーション・ウェブサイト
<http://asatp.org/>

池内美奈子 (いけうち みなこ)

俳優指導者。新国立劇場演劇研修所ヘッドコーチ。

1966年東京生まれ。6歳から11歳までをカリフォルニアで過ごす。青山学院大学英米文学科卒。91年英国ヨークシャーにあるARTSInternational校にて演出ディプロマを取得。2000年度文化庁派遣芸術家在外研修員として日本人としては初めてロンドンのセントラル校(Central School of Speech and Drama)のヴォイス&スピーチ講師育成のコースにて学び、ヴォイス学修士取得。

演劇集団円附属演劇研究所、桜美林大学、東京藝術大学でも教える。07年俳優指導者アソシエーションを創り、同アソシエーション代表。9月半ばから5週間ウェルズの演劇学校Royal Welsh College of Music and Dramaにて指導する予定。

Asia Contemporary Dance Festivalを中心としたアジアとの取り組みについて

横堀ふみ
Fumi Yokobori

アジアとの取り組み、コト始め

はじめまして。神戸の新長田で小劇場〈ArtTheater dB 神戸〉、ダンススタジオ〈Studio dB神戸〉を運営しながら、舞台芸術(おもにコンテンポラリーダンス)プログラムをプロデュースしているNPO法人DANCE BOX(以下、dB)の横堀です。今回のこのエッセイのお題目はアジアとのプロジェクトについて。個人的なアジアとの関わりでいうと、私は天理大学のインドネシア学科を卒業しました。情けないことですが、インドネシア語はほぼ忘れてしまい、インドネシア、マレーシアやシンガポールへ行った時に、現地スタッフがインドネシア語やマレー語で話している時、なんとなく言っていることが分かる程度、いい話か悪い話かの想像がつくぐらいです。大学時代にはバリダンスにはまりました。バリダンスのもつ華やかさと妖しさに惹かれましたが、同時にダンスと社会の関係、ダンスと人々の生活との関係にも関心を持ち始めました。バリダンスにある〈花〉は、バリ社会に根差して生きる人にしか出せないのではないか、そう強く思いながら、日本における今のダンスの状況を知りたいとdBのドアをノックしたのが1999年でした。

では、dBとしてのアジアとの関わりはというと、2001年、大阪市からの提案で「Asia Contemporary Dance Festival(以下、アジコン)」が始動。「リトルアジア・ダンス・プロジェクト」との提携で、台湾、香港、韓国、オーストラリアから、そしてdB独自のプログラムで中国、インドネシア、オーストラリアからアーティストが来日。当フェスは、これまで6回開催しており、計55名のアーティストを招聘してきました。食事の規制のこと、3名で来日の予定が空港で会うと5名になっていたり、到着するはずの船便が届かなかったり、ビザを取得せずに入国することもあり、いつも何かあるフェスティバルには変わりはないのですが、ある一定の短い期間、生活をほぼ共にするような中、日々の生活のこと、ダンスに対する思いや今後のプロジェクトのこと、時には恋愛話などをお酒を囲みながら話したり、仕草やふるまいのささやかな違いにハッとしたり、そして、その人の〈生〉やダンスを支えているものを見つめていくような時間の連なりなど、始めのうちは出会うことで精一杯だったように思います。ただ、その出会いの手応えは確実にあり、そして、「dBの走りながら考える」は、アジコンの次の段階を目指しました。

アジア間の国際共同制作、アジア女性演劇会議の事例から

さて、話しはちょっと変わります。私は2006年度、文化庁新進芸術家国内研修員として、当時あまりにも内省的なコンテンポラリーダンス作品が多く辞避していたこと、アジコンで出会ったアーティスト達と腰を据えて仕事がしたい思いから、「アジア間での国際共同制作プロジェクトの可能性を考える」をテーマにあげ、アンクリエイティブ、魁文

舎、世田谷パブリックシアター、福岡アジア美術館を訪れ、関係者や担当者にお話を伺いながら、企画に立ち会わせていただきました。

その中で、今でも残り続けていることは、世田谷パブリックシアターで行われた〈アジア現代演劇プロジェクト〜コラボレーションとネットワークの未来〜〉のシンポジウムに立ち会い、アジアのある地域では、ふだんの生活において、シチュエーションによって異なる言語を選択するように、異なる民族が共存する複雑な社会的背景を持つ中で、他者と共存していくための日常の試行は、作品制作へ反映される、その様々な事例を見たことでした。

もう一点は、魁文舎の花光さんから〈アジア女性演劇会議〉のことを伺ったことです。この会議は、◎近代化の過程で、中心(西欧近代国家)に対して周縁として扱われたアジア、女性といった視点から、歴史、民族、家族、芸術等を捉え直し、演劇と社会との関わりについて考える場であること、◎話し合いを最終目標にするのではなく、女性の演劇人たちに勇気を与え、よりよい活動の場を提供する為の相互支援の体制づくりを目指した恒常的なネットワークを形成すること、◎アジアの現代演劇に関する資料を収集し、保存して、上演や研究を志す人々の為の準備を行い、作品の翻訳、出版の可能性を探ること等のミッションをきっかけ、1992年(東京)、2000年(フィリピン)、2001年(東京)で開催されました。このプログラムは、アジア女性というフィルターを通して表現活動を見ることで、その地におけるリアリティがさらに生々しく〈生〉の手触りをもって語られたのではないだろうかと思案したこと、そしてネットワークというものは実質的にどういうものとして機能すればいいのだろうか、と考えさせられる機会となりました。

現在の私のアジアとの取り組みの問題意識は、この2つのプログラムから大きく影響を受けているとって過言ではありません。なぜアジアなのか、なぜ共同制作なのか、なぜネットワークなのか。そして、なぜアーカイブなのか、なぜ女性なのかは、今後の大きな宿題として、今も自分の中にあります。

アジコンのターニング・ポイントにて

話しは「アジコン」に戻ります。2007年に、アジコンのプログラムの一つとして「ピチュ・クランチェン大阪滞在制作」をおこない、地元のアーティストと共に作品を制作、最終的には那覇と益田(島根県)へとツアーを実現することができました。ピチュは、タイ古典仮面舞踊



ピチュ国際共同制作 ツアー 益田(2007年12月)



ピチェ国際共同制作 初演 大阪(2007年3月) photo: 阿部綾子



神戸-アジコン スーハイリー・ミシェリン(マレーシア)
(2010年1月) photo: 阿部綾子

“コーン”を身体的基础にもち、コーンがもつ哲学を、新たな手法や思考を用いながら伝えていくことを実践しているアーティストです。タイ固有の文脈で育まれた芸能形態であるコーンを習ったこともない地元のアーティスト、しかも、キャリアも異なる彼らと共に創作すること。さらに、沖縄、益田という、歴史的・政治的背景、風土といった異なる環境や状況の中で上演を繰り返す中で、作品はどんどんと深みを増しながら変容し、コーンのもつエッセンスが、現代社会にアクションすることのできる可能性をさらにクリアに見せた試みとなりました。また、各地のディレクターらと、作品上演を軸としながらも、その地域で必要とされるプラスαのプログラムを作っていたことも貴重な経験でした。当然のことながら、大阪のような大都市で作品を制作し発表するのではない思考が必要とされること、その地域がもつ文脈にどう関わっていくのか、ここで学んだことは、dBが新長田に拠点を移してから現在に至るまでのプログラムに生きています。

ピチェ・クランチェンという欧米のフェスティバルを渡り歩いているアーティストをパートナーにむかえ、共同制作を行い、ツアーを組むという一連の流れを経た時に、二つの可能性が見えてきました。一つ目は、従来の「拠点」に対するイメージを払拭しようと考えました。dB発の作品であるからといって大阪(当時の拠点)で全てをまかない創る必要はなく、例えば、タイで作品制作を行い、舞台セットもつくり、dBに帰ってくることも出来るかもしれない。地域によって物価やインフラの違いがあるのだから、それを生かした流れ(仕組み)を発想できるのではないだろうか。二つ目は、アジア間のフェスティバルの連携を行うことで、予算をシェアしていくことが出来ないだろうか。一つ目の点と重なってくることもあります。大きな予算を動かしやすいフェスティバル間での、アーティストや作品が流通するような仕組みを作れないだろうか、と考えました。

つまり、アジア間で、〈人(アーティスト、制作者、批評家等)〉や、〈作品〉、〈ファンド〉、〈知(知識、ノウハウ、情報)〉が流通する構造(フレーム)をつくれないうだろうか、と。その為にも、もっとアジアにおける状況を知る必要がありました。

アジア6カ国を廻る旅から、アジア間のフェスティバル連携に向けて

そうして、ACC (Asian Cultural Council) のグラントを得て、アジア6カ国とNYとニュー・オーリンズを廻りました。アジアでは、アーティスト、制作者、プログラム・ディレクター、批評家、大学関係者、舞台技術者に会い、スペースは大きな劇場より、小劇場や、オルタナティブスペース、レジデント・スペースなどを訪れました。数珠つなぎのように人に会い続けた3ヶ月でした。

地域によって「コンテンポラリーダンス」がもつ意味合いや役割の違いがまざまざと立ち上がって来たこと、教育がダンス・シーンにどのように影響し、あるいはしないのか、ヒエラルキーの複雑さ、政治や検閲のこと、助成制度のこと等、様々なレイヤーが幾重にも絡み合いシーンを形成している模様を垣間見ました。この旅では、本当に多くの方々のご尽力をいただきました。

やはり、スペースにしても、人にしても、抜群に面白いなあと思ったことは、ダンスや演劇、美術等と言ったカテゴリーにとらわれず、縦横無尽に越境しながら、混沌としたるつぼのような状態にあるところ。そして、出会う、話す、つくる、発表することが、風通しよく循環しているところ。また、十分な装備等必要なく、これやってみようと思った時に、気軽に対応できるスペックがあることでした。

この旅で出会った人々を、まずはdBの拠点を神戸に移して初めての「神戸-アジコン」へ、そして昨5月1日に行った「アジコン関連企画 Case Studies#1 アジアのフェスティバル」へお招きしました。

「アジコン関連企画 Case Studies#1 アジアのフェスティバル」は、もともと「神戸-アジコン2」を開催する予定だったのですが、数々の助成申請がみごとに不採択となり、それならアジアのフェスティバル間の連携を図る為の、試金石にしようと思案の方向性を変更しました。この「助成金が採択されないと、フェスティバルが開催できない」という不安定さを考えることも大切なポイントでした。そこで、アジアから、アジコンの規模に近いダンス・フェスティバルをディレクションしている3名のディレクターと、国内のフェスティバルからは規模は大きいフェスティバル・コンセプトが興味深い2名のディレクターを招聘しました。



Case Studies#1 アジアのフェスティバル(2011年5月 ArtTheater dB 神戸)

この企画では、一つ一つのフェスティバルについて時間をかけて紹介することに徹しました。フェスティバル・コンセプト、プログラム構成、アーティストの選出について、フェスティバルの構造について(予算やスタッフ体制など)、フェスティバルと地域の関わりについて、今後の展望や課題について、聞きました。どのフェスティバルも、おもに財政面で困難な状況にあることは共通していました。簡単にはいかないからこそ、面白い状況にもなっている、そのような展開も見られました。また、あえて地域との関わりやコミュニティ・プロジェクトと言わずとも、その地域の文脈や事情に密接に絡み合いながら、その地でしか発し得ないフェスティバルが立ち上がっていることの強度が、フェスティバルを継続していくモチベーションとなっているのだろうと、実感しました。

恒常的な予算確保がままならず、地域によって助成制度も違えば、年度のシステムも違う中、どのように協働していけるだろうか。気が遠くなりそうな道のりですが、確実に一步は踏み出しました。水面下では複数のプロジェクトが動き始めています。また、フェスティバルという祝祭性のともなう時期に立ち会う幸福もありますが、身体ひとつで行って帰ってくるレジデント・エクスチェンジで地ならしから始めようかと計画しています。レジデント・プログラムが将来的にはフェスティバルに繋げていける過程となるよう、地道に準備を進めています。

次のアジコンに向けて、終わりに。

「走りながら考えるdB」、2012年2月に開催する次のアジコンは、新

長田という街、新長田にあるアジアとじっくり向き合ってみようと思います。新長田は、16年前の震災で大きな打撃を受けた街であり、在日アジア人の多い街です。現在は体長18mの鉄人28号の巨大モニュメントが街のシンボルになっています。dBが新長田に引っ越しをして、約2年。現在の新長田にアジアというフィルターをかけてみることで、何が見えてくるのか、今いるところがどういふ場所なのか、今まで見てこなかった、もしくは見ようとしなかった、潜んで見えなかった位相やレイヤーを発見してみたい、そのように考えています。

dBに関わり始めて12年。漂流するかのように点々としてきたdBも、ようやく神戸に腰を落ち着けた感があります。これまで神戸で進めてきたアジコンも含めたプロジェクトの数々を結びながら、新長田に根を下ろしつつ、国内外の劇場やスペース、フェスティバルと繋がっていく作業へ本格的に取り組んでいきます。そして、劇場では、“いま”を切り取った作品もあり、どこに属することのない意味のない試みも存分にあり、〈生〉のあらゆる側面をみる時間がある、また、学校や職場や家庭に加えて、一つの自分の時間をつくれる場所となれば。そして、同時に、特別な時間や場所にいかずとも、ダンスが〈生〉の営みの一つとして、そこここにある状況が少しでも生まれたら、もう少し深い呼吸ができるかもしれない。アジアとの取り組みから見いだせることが、まだまだ沢山あるように思うので、今日も現場で試行錯誤の日々です。



横堀ふみ (よこぼり・ふみ)

NPO法人DANCE BOX プログラム・ディレクター。

1999年よりDANCE BOXに制作スタッフとして関わり始め、現在に至る。平成18年度文化庁新進芸術家国内研修制度研修員。2009年度ACC (Asian Cultural Council) グランティーとしてアジア6カ国とNYを廻る。

<http://www.db-dancebox.org/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第56号

2011年9月15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。