

「創造型劇場の芸術監督・プロデューサーのための基礎講座」

第8回 2010年7月23日

津村卓（北九州芸術劇場）／金森穰（りゅーとぴあ 新潟市民芸術文化会館 舞踊部門芸術監督）：地域における劇場の活動

司会：野村政之（こまばアゴラ劇場）

野村：今日は津村卓さんと金森穰さんをお招きしてお話を伺います。最初に北九州芸術劇場のチーフプロデューサーの津村卓さんからお話をいただきたいと思います。

津村：普段は行政マンとか劇場スタッフなどに話をする機会はあるのですが、アーティストや若いカンパニーの制作者の方々に話をする機会はなかなかなかったので緊張しています。私は北九州芸術劇場にいますが、16年前にできた、現在は総務省の、元々は自治省の外郭団体として立ち上がった地域創造という財団があります。全国の公共文化施設を支援するところですが、そこにも現在も所属しています。この間、宝くじの関係もありまして、仕分けのまっただ中にはまりまして、何で宝くじからスタートするのかと思いましたが、どうなるのか、夏過ぎぐらいにならないとわからなさそうです。映像で宮城さんの回を見せていただいて、ノーカットで放映されている現実を見まして、これは余計なことを言うてはいけないと肝に銘じて今日は来ております。私自身はプロデューサーという仕事ももう27、8年やらせていただいています。地域創造のような行政の仕事もやっていますが、行政的なアートの現場については高萩さんとか、もっと理念的な部分では平田さんがお話をされていますので、今日はもう少し現場に沿ったお話ができればと思います。私は劇団のプロデューサーは1度もしたことがありません。27年間劇場のプロデューサーをやってきました。大阪出身です。70年代後半から80年代に入ってから小劇場の荒波、旋風を受けて育ってきましたが、その中で最初の仕事としてやらせていただいたのが、今はないですが、大阪の梅田から歩いて10分ぐらいの扇町の扇町ミュージアムスクエアという劇場兼レストラン兼ショップもミニシアターもある施設で、元々は大阪ガスという会社の旧北支社という3階建てのビルを何とかしたいが何かいい案はないかということでスタートしました。最初は貸しビルも含めて考えられていたのですが、新しいビルを作ることは断念し、古いビルを暫定的に利用することでこの施設は生まれました。私は28歳でしたが、こういうことをやりませんかとプレゼンテーションしました。まさか通るとは思っていませんでしたが、倉庫を劇場に、事務所を物販、当時はアートグッズということで通ったのですが、美術作家の関連商品などを販売するショップと、ガスの器具のショーケースだったところをレストランにしました。全面ガラス張りで通行人に全部見えるようなスペースでレストランをやり、奥まった小さなスペースでギャラリーとミニシアターをやりました。2年目にぴあの大阪支社が2、3階に入り、劇場の2階に稽古場も作りました。最初はオープンで貸

そうかと思いましたが、こういうスペースを盛り上げていくためにはアーティストと組んでやっていかなければ意味がないと私自身も思い、大学の後輩でもあった南河内万座一座の座長である内藤裕敬さんと新感線のいのうえひでのりさんに声をかけました。当時は今の新感線からは考えられませんが、稽古場ジプシーをやっていました。1つの作品を作るのに3カ所ぐらい稽古場が変わっていました。小さな稽古場ですが家賃をいただいて入ってもらいました。その時に彼らと話をしたのは、この劇場を使って今の小劇場演劇を盛り上げていこう、演劇のおもしろさを伝えていこうということです。当時商業演劇は大きなサンケイホールなどでやられていました。もう1つ言っておかなければいけないのは、その頃小劇場で1番有名だったのは阪急ファイブオレンジルームだったということです。どんどん劇団が増えていって1つでは足りないという中で、2劇団と一緒にスタートを切りました。オープンしてから4年間がんばりました。民間ホールなので最初に突きつけられたのは、自分で食い扶持を稼がなければならないということです。最初の初期投資に関しては8000万渡すが、あとは自分たちで食えということでした。劇場もそうですが、2人の力を借りて、劇場のイメージを上げていくことで、ショップやレストランを中心に施設全体の経済を成立させていくことになりました。扇町をやっている最中に、兵庫県伊丹市というところから新しい劇場を作りたいというお話がありました。扇町が1985年で、伊丹市から話があったのが86年です。その頃公共がコンセプトがはっきりとしたいいホールを作るなんて信じませんでした。若いアーティストたちを何とかしたいとか、当時の文化振興課長が熱く語るのですが、全く信用しませんでした。ほったらかして逃げ続けていましたが、どこの劇場に行ってもその課長に会うのです。例えば大阪に維新派というカンパニーがありますが、野外で見ていると、前の方で立ってものすごい拍手をしているのがその課長だったりして、この人なら信用してもいいんじゃないかと思って、初めてお話を聞くことになりました。JR伊丹駅前に再開発の中で1つ小さな小屋を作りたいということでした。もちろん稽古場も作りますということのできたのが伊丹アイホールという劇場です。その時も私のコンセプトをかなり入れていただきました。ただハードは決まっていたので、演劇をやるハードとしては結構きついと今だに思っています。コンペで通ったのですが、小劇場的な物を作りたいと伊丹市の方から出ていたので、設計の方が1番公演数の多かった扇町に来られて、これが1番いいだろうと勝手に判断されました。扇町ミュージアムスクエアの劇場は16メートル四方の正方形の倉庫を劇場に変えただけなのです。その上真ん中に太い柱が2本立っています。戦後すぐに建てたビルでとても頑丈で、2本の柱で支えないと2階が落ちてくるという状態なので柱があったのですが、記憶をたどると設計の方に聞かれたことがありました。天井の高さは倉庫なので、1番高いところで4メートル80ぐらいしかありませんでした。天井は高い方がいいと言ったらアイホールは12メートルになってしまいました。1つだけよかったのは柱を作っていなかったことですが、アイホールは19メートルの正方形です。長方形の方が演劇的には使いやすいですが、アイホールはコンテンポラリーダンスも主催でやっているの、ダンスにとってはとてもいい空間として使

っていただけるようになりました。だから一般的に絶対だめな空間だとか、ハードがすべてだとは思っていないので、与えられたハードを何とかしていこうと思いました。演劇に関しては、扇町ミュージアムスクエアの頃にたくさんのアーティストにご協力いただいて公演をやってきました。東京と違って、年間60劇団ぐらいの公演が入りました。当時は3、4日しか公演を打てなかったからです。そうすると1週間に2劇団入ります。単純に考えると100劇団入ります。そればかりやっていると経済的に回らないので、他のこともやって、年間60劇団ぐらいの公演をやりました。東京だとあり得ないのではないかと思います。小さい小屋だと1ヶ月公演をやれば365日フル回転して12劇団ですからかなり違いがあると思います。アイホールでは扇町の頃からおつきあいをさせていただいた、当時プロジェクト・ナビという劇団をやっていた北村想さんにすごくお世話になりました。特にこけら落としは、口説き落としとして十数年ぶりに寿歌のオリジナルバージョンをやっただき、その後もいろんな事業に関わっていただきました。もちろん新感線のいのうえ君や南河内万座一座の内藤君にも関わってもらい、例えば演劇学校的なものもやりました。なぜそういうことを考えたかという、扇町は民間なのでとにかく回さなければいけないのと、最初3年間で決着をつけるように言われていたからです。とにかく3年間走ろうということのでかなりのスピードで回しました。ところが2年目が終わった頃に、いろんな意味で経済的に順調だったので5年だと言われました。5年というのは今考えると1スパンです。5年で結果ということですごく大変でしたが、結局23年やりました。僕は4年目で抜け、きっちりやってきたつもりでしたが、かなり乱暴的な部分もあったと思いますし、とにかく公演が成立すればいいというような意識は無きにしもあらずだったと思います。伊丹市が初めての公共だったので、どういうことを考えたかという、じっくり組んで、5年10年先を見据えて、この劇場を成立させていきたいと思って、公演以外に、当時あまりありませんでしたが、演劇学校的なものを作ったり、北村想さんをお願いして戯曲塾を作ったりしました。演劇学校に関しては、演出もそうですが、舞台美術、役者など演劇に関わるすべてのことを1年間かけてやりました。その最初の講師を新感線のいのうえ君がやってくれました。それから概念を変えたあとには太陽族の岩崎君や桃園会の深津君がディレクターになってやってくれました。そういうものを公演以外のところにたくさんくっつけていきました。それは5年、10年先には劇団を作っていきたいということと、街の方々に対して、演劇はこういうものだとか認知していただきたいということがありました。当時、伊丹市長に最初、伊丹市内のことはあまり考えなくていい、関西全部から若い人を集めてほしいと言われ、そのことをベースにはしましたが、やはり市民の方々にも演劇に親しんでもらえるようにそういう作業をしていきました。その中でいまだに面白いと思っているのは、小学生、中学生、高校生、一般向けのカリキュラムがあり、小学校時代からずっと続けた子が2人いて、その子が最終的に劇団を作ってアイホールで公演をやったことです。我々は鮭が帰ってきたと言っています。地元の女性2人でしたが、それは10年ビジョンの中で作っていったことです。北村想さんにいろいろアドバイスをしてもらいながらやっていった中で1

番大きかったのは戯曲塾だと思っています。塾生が 10 人いて、北村想さんは塾長で、師範が 2 人、それが太陽族の岩崎君と桃園会の深津君でしたが、1 番成長したのがその 2 人だったということが僕にとってはとても面白い現象でした。戯曲塾ができて少ししてから、2 人が岸田戯曲賞と OMS 戯曲賞を一緒に獲りました。やっぱり身近なところでどう競わせるかがとても重要だということを改めて感じました。もちろん 2 人以外に塾生から多くの作家が生まれました。その後地域創造ができたりましたが、次に関わった劇場が滋賀県にあるびわ湖ホールという大きなホールです。元々の一番のコンセプトはオペラです。オペラはわからなかったのでオペラには一切関わっていません。芸術監督は亡くなった若杉弘さんでしたが、私は演劇と、アイホールでずっと勉強したのでダンスの担当で劇場の立ち上げに関わりました。滋賀県大津は大阪から新快速で 40 分ぐらいで行けます。オペラはいかかもしれませんが、演劇やコンテンポラリーダンスをやるのは大阪や京都とマーケットが同じなのです。私に与えられたミッションは、びわ湖ホールの公演が中心になる公演にしてほしいということなので悩みました。最初のこけら落としは、幅広い客層で多くのキャパを確保する公演をおこなうことでホールの存在を知ってもらうことからスタートしました。最初は蜷川さんをお願いして、「ニナガワマクベス」をびわ湖ホールだけの公演として実施することに決まりました。当時滋賀県の方はびっくりしましたが、いきなり 10 ステージやりました。85%ぐらい入ったので何とか成功したと思っています。次にミッションを果たすための企画として、当時から大阪公演をやっていない世界的なダンスカンパニーの関西公演、西日本公演だと考えました。大阪のどの劇場も触っていなかったもので、そちらにアンテナをすべて向けました。最初の年に、いわゆる買い公演でしたが、コンセプトにきちんと入れて、フォーサイスとピナ・バウシュをやりました。そうすると関西や西日本のそういうものの好きな人たちのアンテナがぱっとびわ湖に向きました。その後、演劇もピーター・ブルックなど大阪では絶対にやらない公演、ある芸術性を担保した物を打っていきました。その中で、当時セゾン劇場さんと Co プロデュースをしていた山海塾の天児さんと話をし、次の回からびわ湖ホールが Co プロデュースをすることになりました。フランスのパリ市立劇場と山海塾とびわ湖ホールの Co プロデュースということになりました。そこで天児さんに本当にいろんなことを教えていただきました。やはり国内でやっていた劇場プロデューサーなので、なかなか世界を見るということができませんでしたが、天児さんによってかなり世界というものを教えていただけたと思います。ダンスなどについてもかなり世界に目を向けていくことがびわ湖ホールとしてはできたと思っていますし、天児さんは嫌だと言いながらも何回もワークショップをやっていただきました。私は現在北九州芸術劇場にいますが、ここまでの過程で、常に劇場を運営していく中にアーティストが横にいてくれました。彼らは芸術監督でも何でもない、もちろん芸術監督としての報酬も払っていない、だけど常にアーティストという立場で、いっしょに何をやっていくかを話し合ってくれ、影響を受けながらやってこれたのはとても大きなことだと思っています。さて現在ですが、北九州芸術劇場ではチーフプロデューサー兼館長というジキルとハイド

的な立場での仕事をやっています。ジキルとハイドとは、この作品をやろうとチーフプロデューサーの津村が言うと館長の津村がお金を使いすぎだ、労務の事は考えているのかと言って、事業を起こす度に身を引き裂かれる感じでやっています。北九州芸術劇場は初めて自分としては縁もゆかりもない地でした。関西で生まれて東京でも仕事をしてきました。大阪の民間劇場、兵庫県と滋賀県の公立劇場という風に、自分の中のテリトリーとして人間も知っているし、地域も重々わかっていました。そこでやってきたのとは全く異質な北九州市に劇場ができるのでプロデューサーをやってくれないかという話があって怖かったです。どんな人がいるかわかりません。おまけに戦後、公共ホールで自主事業をほとんどやったことがないという地域でもありました。さすがに少しびびりましたが、市長とお会いして、今度できる劇場は何のために作るのかとお聞きしたら、最初の一言は人材育成でした。劇場の使命は人材育成だと思っていると市長に言われました。ただやはり衰退気味の政令指定都市にある中で、片方で人を集めてほしい、それも北九州以外からの人を集めてほしい、それは北九州市の行政政策の中にビジターズ・インダストリーといって、外から人を集めるという施策があったのです。ということはかなり大きなバジェットの公演をやらせないといけないということでもありました。もう 1 つは北九州市はかつて日本一の工業都市でした。煙だらけで洗濯物が干せない地域だったと聞いています。重厚長大な産業の中で進んできた都市化が産業構造の変化と技術力のアップにより、第二次産業の街として衰退していつているが再生したい、それも市長は文化で再生したいと言われました。それを僕は信用しました。それで何もわからない地域だけどとにかくやってみようというところからスタートしました。ただ劇場に足を運ぶ習慣は市民にはあまりありませんでした。これをどうするか。もう 1 つ大変だったのは、いわゆる企業城下町で公共が強かった地域なのでチケットは売れないのではないかと言われました。なぜかというチケットは回ってくる物だと思っていると言われました。まず最初に重要なのは、いかに劇場に足を運んでもらえるかということでした。そのために皆さんにご理解いただけるような作品からスタートしないとまずいのではないかとということで、公演事業は幅広い方々に楽しんでいただける演目をラインナップの中に置いて、多くの方に劇場に足を運んでもらえるようにしてもらおうとしました。観る、創る、育つという 3 つのキーワードを作りました。このキーワードは順番が変わります、3年、5年、10年先かもしれませんが、この順番は変えていくことを全体に伝えました。現在オープンして7年目ですが、2年前から創る、育つ、観るというコンセプトに変えています。当時から作品創りはやってきました。しかし地域の中では作品創りの難しさがあります。今までとは全く違うので、この人と心中しようと思ったアーティストが正直言うといません。まず劇場をどうやって成り立たせるかということの方が重要で、この劇場は芸術監督制度を敷いていないので、私の理想ではあと2、3年でパートナーを決めて、プロデューサーと芸術監督のマッチングができればと思っています。できる限り地元の人とやりたいと思っています。ただこれは力ですから、北九州在住ではないアーティストとパートナーシップを組む可能性も十分あると思います。芸術監督とい

うかアーティストとしてのパートナーになりますが、私が思っているのは、いろんな作業があると思いますが、第1番はいい作品を作る環境を作るので、いい作品を作ってほしい、そこからスタートだということです。行政の扱いがうまくても、いい作品を創っていなければ通用しないと思います。3つのホールがあります。大ホールが1260、中劇場が700、このスタジオぐらいの150ぐらいの小屋です。小劇場と中劇場をどうやって使うかを一緒に考えて作品作りをしていければと思っています。これから一般論的な話をしますが、プロデューサーも同じです。芸術監督も僕は同じだと思っていますが、作品作りだけに軸足を置くのか、劇場の運営に対してもコミットするのは全然違うと僕はと思っています。芸術監督もプロデューサーも、1つの仕事しかやっていない、1つのパターンしかないということは僕はないと思っています。作品作りのためのプロデューサーであり、劇場の運営やコンセプトワークまで含めて関わる、この2つの仕事を並行して行うことが重要だと思っています。地方でもこういう芸術劇場が成立するというのを何とか出していきたい、もちろん他の地域で芸術劇場や美術館といわれているところで成功しているところもたくさんあるので、その中の1つにどうやって入っていこうかとしているところです。芸術家の方々がこれからいろんなオファーを受けるかもしれません。私が常に意識をしていることは、特に公共の場合、行政政策というのが、その自治体を動かしていくために基本理念としてあります。この中の一部に文化政策があります。その下に戦略があり、戦術があります。この戦術をどうこなしていくかということ、企画を作り、計画を立て、実行し、評価します。行政政策から戦術までを作るのは行政の仕事です。企画から評価までを行うのは我々の仕事だと僕は判断しています。伊丹や北九州で市長に伺ったことはたいてい行政政策から戦略のことです。何がだめかということ、例えば松井周さんというアーティストがどこかの市から芸術監督を依頼されて、何をやらいいのでしょうかと言われるのは文化政策がないのです。アーティストが文化政策から作らなければいけないということです。これはやってはいけないことだと思っています。公共ホールとしては失格です。簡単なことでもいいから、地域として何をやるかを明確にすることが重要なことだと思っています。行政政策から評価までの流れは作品を作るのと同じですよ。それが、戦術までと企画からに分けられる。文化政策からやっているとすべての責任は取れないと思いますが、好きな方は文化政策からやればいいと思います。それから劇場を作っていく中で重要なポイントは、地域ごとに違いますが、東京のように人材が豊富に揃っていると思ってはいけません。北九州は衰退したといっても政令指定都市、100万都市です。しかし驚くことに劇場に関連する産業はありません。制作会社や制作業務をやるスタッフは皆無だと思っています。技術の会社はありますが、優秀な人材はすべて劇場に常駐しているので増員が自由にはかけられません。これは地方の大きな課題です。僕が北九州でもう1つやろうとしていることは、若い産業として作っていき発展させていくことで、劇場の役割の1つとしてあるのではないかと考えています。もう1つは、芸術劇場的なものを持っている都市で運営しているのは財団が多いです。財団を改革していかなければいけません。アーツカウンシルという一般

的な言い方では理解できないと思うので、そこにどうやって地元の優秀なスタッフを集めて専門性を担保した集団にしていくのかということもやっていかなければいけません。私は館長兼チーフプロデューサーという肩書きをもらっているのですが、事業は僕の最終権限で決めていますし、事業予算の使い方も決めています。その中に行政マンが入ってくることはありません。その中でスキルアップをしている若いスタッフたちが次のステージを求めると幻想的に東京へ出ようとしてしまいます。東京に出てくると地元でやっていた仕事よりも高いレベルの仕事をまかせてくれません。地元の中でどうやって次にステップアップできる環境を整備していくのかは運営財団がきちんとやっていかなければいけないと思います。そして最終的に運営財団の運営は外さなければいけないと思います。街を芸術文化で運営するならわかりますが、施設を運営する財団をいつまでも続けても意味がないと思います。北九州の中で何とかできないかというのがもう 1 つの仕事です。これもアーティストと一緒に進めていくことができるとも面白い組織が構築できるのではないかと考えています。

質疑

質問：滋賀県の際はミッションはなかったのでしょうか。

津村：それを聞かれるのがとてもつらいです。オペラハウスのミッションはありました。それ以外の劇場に関しては、コンセプトはありますが、ミッションという感じではありませんでした。だから私が作るという感じでした。最初は何をターゲットに誰に向かってやればいいのかということも、もちろん計画を立てるときにシンクタンクなどが難しい書類では書いていましたが絶対にあり得ないと思いました。ダンスに関してはわからないことがたくさんあったので、アイホールでダンスの事業をプロデュースしていた志賀玲子さんに協力を求めて、私がやめたあとは、ダンス系は志賀さんがやることになりました。大阪の劇場事情ではできなくなった演目をどうやって提供するか、東京以外だとほとんどされていませんでした。それを最大のミッションにしました。

質問：将来的には運営財団から運営を外したいとのことでしたが、もう少し詳しく教えてください。

津村：地方の文化財団は、自分のところで作った施設を運営するために作ってきました。財団の寄付行為の冒頭は、地域の文化を高め活性化することと書いてありますが、99%の仕事はホールを運営するために作った財団です。だから運営のことにしか頭がありません。運営することで財団は成立しています。将来的にはホールの運営ということに対して運営という言葉を取りたい。

質問：それは運営と例えば企画を分けたいということですか？

津村：指定管理者の話になってしまうかもしれませんが、そこで初めて理想的な 2 階建て指定管理者が生まれるのではないかと思っています。今は企画のノウハウもないのに 2 階建てにしているところがあります。企画力もないのに企画だけすると行って、運営は民間に任せるという 2 階建て方式は日本にいくつかあります。先ほどプロデューサーも芸術監督も 2 つのパターンがあるといいましたが、ここでオファーされる仕事や役割は全く変わってきます。自分は何ができるかを明確にしておかないとあとで大変になる可能性もあります。そのためにいろんな情報を得て、自分はここまでやれる、ここまでやりたいということも含めて意識していった方がいいのではないかと思います。劇場の運営に対してある役割を担わなければならない仕事も出てきます。それはどのようにオファーされたか、どのような契約かにかかってきます。運営に関わると結構大変です。関連のいろんな事業をアーティストの立場として考えていかなければならないし、関わっていかなければいけないことも出てきますので、かなり覚悟しなければいけません。その時に 1 番考えなければいけないことは、いかに優秀なプロデューサーとマッチングするかということです。優秀なプロデューサーがいるところに行くか、プロデューサーを呼んでくるか、きちんと重ならないと芸術監督にもものすごい負担がかかります。プロデューサーにも作品を作ることに集中する人もいますので、そういう人は劇場運営はすぐにはできません。自分の意思をうまく出していくためのプロデューサーと組むことは重要です。芸術監督が目指す作品を最後のところで役人が決定するのはおかしいですから。地域のことまで全部含めて考えてやっている企画を、普段考えていない人たちに善し悪しを決められるのはおかしいです。びわ湖は 4 年ぐらしかやっていませんが、やめた最大に理由は、プログラムに口出しされたことです。演劇とダンスには芸術監督がいなかったのが僕が決めていました。プロデューサーは再来年度ぐらいまでの流れを考えてストーリー立てて作品を組み込んでいきます。2 年目の会議のあと、事務局長に呼ばれて取捨選択をされました。選ばれた作品には知っている役者がいるがそれ以外は知らないからだと言われました。芸術監督にそこまでの権限が取れない場合は、取れるプロデューサーと組むことが重要です。

質問：アイホールの時はどういう契約でどういう権限があったのかということと、いい作品とはどのようなものをお考えなのかを教えてください。

津村：いい作品は 1 つ 1 つの作品としてはあると思います。私自身は継続性の中でどういう作品を作っていけるのかということだと思います。いっしょにやらせていただいているアーティストと心中しようと思っていました。この人がだめになったら僕もやめるという気持ちでやってきました。伊丹にはチーフプロデューサーとして入って、公演の決定権と事業費だけの決定権がありました。

質問：10年ビジョンとおっしゃいましたが、10年の契約だったのでしょうか？

津村：単年度契約ですが、10年ビジョンを出すと、よほど何かがない限り10年間やめさせられません。だから伊丹は当時すごく勇気があったと思います。1988年に31歳の人間に事業費すべてと事業の決定権をよく渡したと、今になって感心しています。扇町の時も28歳でほぼ決めさせていただきました。時代がそうだったんだと思います。今はなかなか難しいかもしれません。時代の違いはものすごく大きいので、それに負けないでがんばってほしいと思います。あの頃よりは明らかにパイは多くなっています。それをどうやって自分のものにしていくのかは、自分の持っているものをどうやって出せるかということだと思いますので、がんばれば権限は取れます。

質問：創る、観る、育つの評価軸についてお伺いしたいのですが、観るは、動員数やアンケート結果、創るは今のお話でわかりましたが、育つの評価軸はどういうものでしょうか。

津村：創るに近いかもしれませんが、5年10年先を定点観測はなかなかできないし、追いかけて結果を取っていくのはとても難しいですが、5年10年先を見据えた上で評価をしようと思っていて、そこに評価軸を置くようにしています。どれだけのアウトリーチをやったか、参加者数などはあまり気にしていません。方向性、スタッフがどういう気持ちで、コンセプトの元でやり、5年10年先の目的の方が重要だと思うので、それを評価しています。単純に数は評価しないようにしています。深く、いいアウトリーチは数が少なくてもお金がかかります。これを数字だけに当て込むとマイナス評価になります。数をこなした方がいいということになると昔の行政と全く同じです。

質問：アーティストから教わったことは何ですか？

津村：彼らが持っている、一般の人とは違う感性、発想、考え方やぼんと出された一言がものすごく大きな刺激だし、彼らに成長させてもらったという気持ちがすごくあります。僕なら進まなかつたらろうという道を作ってくれたことをとてもありがたく思っています。逆に、彼らがどう進んでいけばいいのかという道も僕は提供したつもりです。年齢が上がって経験を積めば積むほど感性は鈍くなっていきますが、失敗した数は若い人には負けませんので、こうした方がいいと敢えて言わない場合と言う場合があります。ずっと継続して作業していかないとダメなこともあります。

質問：たくさん新しい劇場を作ってこられました、津村さんを支えるスタッフも重要だったと思います。スタッフをどこから見つけてこられたのか、または地域でどうやって育

てたのか教えてください。

津村：扇町の頃はこういう仕事をしている人はほとんどいませんでした。サンケイホールで制作をやっていたというような方はいましたが、若い新しいことをやろうというような方はいませんでした。全く違うジャンルの中で、この人は面白いとかかなわないという人を連れてきました。扇町のスタート時にいっしょにやっていた若い人たちは全員社長になりました。アイホールの際は行政の枠がありましたので、そのように集めるのは難しかったです。やはり自分が信頼しているスタッフに来てもらいました。びわ湖は劇場が全部決めました。だからいる人の中から見つけました。今その人は地域創造にいて、クラシック音楽の専門家ですが、最初にやったのが山海塾です。北九州は、あれだけの劇場を立ち上げるにはものすごく乱暴なことをやらないと無理で、ソフトランディングではだめです。それができる専門家を東京、大阪からかき集めて、それ以外はすべて地元雇用でスタートしました。東京、大阪から来てもらった人は役割が終わったら私も含めて戻ることになりました。5年10年先には地域の中で劇場が運営されていかないとだめだからです。育てることで1つだけやっているのは、とにかく失敗をしろということです。失敗の尻ぬぐいをするのが肩書きのある人間であり、それが仕事で給料をもらっていると思っています。だから北九州芸術劇場では、僕を通じて来る企画書をすべてスタッフに渡して、結果を聞いて、断る仕事だけしています。失敗させてはいけない仕事と、わざと失敗させる仕事の見極めの難しさはいまだに感じています。

野村：後半はりゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館舞踊部門の芸術監督の金森さんに、私の方から質問をさせていただくという形でお話をお伺いしたいと思います。

金森さんは2004年にりゅーとぴあに入られたんですよね？

金森：2004年の4月です。

野村：りゅーとぴあ自体は1998年に設立されましたが、新潟に来るまではどうされていたのですか？

金森：17歳でヨーロッパに出て10年間海外にいたのですが、27歳のときに帰国して、東京で2年間フリーの舞踊家・演出振付家として活動していました。その中で、新潟で制作、上演される市民参加型のミュージカルへの出演依頼があり、その時に初めて新潟に行って、地方にこんなにすごい劇場があるんだとびっくりしました。そしてその時、りゅーとぴあの顔としての芸術監督にならないかという依頼がありました。

野村：最初から今のNoismのようなものを作るつもりがあって、そのことをことわった上

で新潟に行かれたのですか？

金森：最初に依頼を受けたときは、具体的ではありませんでした。りゅーとぴあには、演劇部門にも芸術監督が肩書きとしていらっしゃいますが、それはアドバイザーという感じで、実際の制作はりゅーとぴあのスタッフがやっています。演劇の芸術監督は東京を拠点にしている、兵庫でも芸術監督を兼務されている方なので（注：設立当時）、新潟ではこういう作品を上演したらどうだとか、ネットワークをつなぐアドバイザー的な立場です。最初、私に芸術監督就任の話があったときも、東京を拠点にしたまま、劇場の顔として機能する事、並びに舞踊に関するアドバイザーのようなものを期待されていたのだと思います。けれど、日本に帰ってきて最初に違和感があったのがその現状です。劇場に集団がない、あるいは劇場が独自の物を創ると言うておきながら、そこに住んでもいない人に意見を聞かなければ製作できない現場に違和感を持っていたので、自分が引き受けるのであれば、新潟に住んで、舞踊家を抱え、スタジオを使ってその劇場で作品を創りたい、それができないのであればお断りするということははっきりしていました。2年間東京で活動していて、ちょうど再び日本を離れようと考えていた頃でした。

野村：海外に戻ることを考えられていたのですか？

金森：そうです。この逆提案が通らなかつたら何の未練もなくヨーロッパに戻るつもりでした。次にどこに行くかを考えていましたし、日本にいたくないのは明確でした。

野村：どういう方とお話をされたのですか？

金森：ミュージカルに出演したとき、演劇部門のプロデューサーと演出家の方から、りゅーとぴあが劇場の顔としての芸術監督を探しているというお話しがありました。そこで劇場の顔には興味が無いけれど、専属舞踊団を立ち上げられるなら考えると逆に提案し、事業課長を始め劇場の方々と話をする事になりました。そして最低条件として、活動出来るスタジオと、専属舞踊家達の生活を保障できるなら引き受けるということで、1年ぐらい前から動いていました。ただし、日本ではこの提案は難しいだろうと思っていましたし、実際なかなか話は進みませんでした。5ヶ月ぐらい経った頃にいきなり電話があって、通りましたと言われ、蓋を開けてみたら舞踊部門の芸術監督になっていました。そして当時の事業課長が、市長に自らの首を賭けて直談判してくださった事を後日聞きました。けれど、その課長は Noism が始まるその4月に異動になってしまいました。今でも公演を観に来てくださるし、あの方がいなければ Noism は立ち上がっていません。

野村：芸術監督と一口に言っても、館によって仕組みも権限も予算の裁量範囲も違うと思

いますが、金森さんの場合はどうなっていますか？

金森：最初の 2 年間は活動予算すら知らされませんでした。いくらあって、どれだけ使えて、何が構想できるのかを聞きましたが、にごしてばかりで一切明かしてくれませんでした。Noism の活動は 3 年契約でスタートしたので、セカンドサークル（2007～2009 年）も続けるかどうかを 2 年目には決めなければいけないので、その時に交渉をしました。その時期にちょうど支配人が替わったので、新しい支配人に、自分は全体の活動予算を知りたいし、その責任を持って舞踊集団のあり方を考えていきたいとお願いして、明かしてもらえるようになりました。けれどちょうどその時に予算が減って、その額を今も一生懸命維持しています。予算の 9 割が人件費です。契約のスタッフが 3 人、舞踊家が 10 人とミストレスが 1 人と自分の人件費です。あとはレジデンシャルにかかる経費などで年間 5000 万程度です。

野村：舞踊部門の予算ですか？

金森：そうです。

野村：5000 万に関しては金森さんに裁量権があるのでしょうか？

金森：支配人と課長を含めて財団の方たちに希望を伝えて、支配人の了承がなければいけません。舞踊家の給料について日本にはスタンダードがないので、自分の海外での経験を踏まえて必要額を決めました。6 年間、行政の方たちとやっていますがすごく思うのは、行政は物事の決断に時間がかかるし、1 回通ると、それを变えるのは大変です。しかし自らが責任を負うエネルギーと、自らの首を賭けるほどの信念があれば、既存のシステムを变える事も出来るということです。Noism 立ち上げのときも、専属舞踊団設立が通らなければ芸術監督は引き受けないという明確な信念があったから実現したんだと思いますし、その姿勢は今も揺らぎません。

野村：金森さんが給料の配分は 1 人で決められるのですか？

金森：勿論財団に報告して了承をえますが、事業予算を超えなければ大丈夫です。

野村：基本的には Noism の方は金森さんとの関係でいると思いますが、契約はどうなっていますか？

金森：契約は財団としていますが、契約更新を決めているのは自分です。

野村：先週、金森さんの「ホフマン物語」という作品を拝見しつつ、支配人にもお話を伺いました。りゅーとびあの中の舞踊部門の概略を話すと、音楽部門、演劇部門、舞踊部門の3つがあり、最近、舞踊部門にも財団の担当職員がつくようになったんですね。

金森：今まで6年間は委託の契約スタッフがNoismを回していましたが、財団職員の身分と、契約スタッフの身分の違いは、いつも繊細な問題であり、そのスタッフが2~3年すると東京に戻ってしまったり辞めたりする。するとNoismとしても、財団としても人材蓄積がないということが常に懸念されていました。そして自分も、財団に専属スタッフがいなければ、Noismの活動が限られている事、その為に舞踊部門の事業予算内から契約スタッフを雇用しなければいけない事が不満だったので、財団側の身分のNoism事業担当主任や、Noism専属の舞台監督を契約してもらう事が、2度目の活動更新において、私が提示した条件でした。

野村：3年契約で、2004~2007、2007~2010で、今年度が3回目の最初の年ですね？

金森：そうです。シーズンは夏で終わっているので9月からサードサークルです。

野村：3部門の上に事業課があって、その上に支配人がいらっしゃいますが、支配人は市の職員ですよね？

金森：そうです。自分が来てから3人目です。

野村：開館から6人目だそうです。短い方が1年で長い方が4年だそうです。支配人ポストは行政の人なので窮屈なのかと思っていましたが、実際に行ってみて、支配人の方にお話を伺うと、がんばろうとされていると思いましたが、金森さんは行政の人たちあるいは財団側の努力はどう感じていますか？

金森：金森穰を芸術監督にして、Noismという劇場専属舞踊団の活動を信じ、止めましようと言わない事に関しては、本当にありがたい事だと思いますが、3年程度で課長や支配人が変わってしまうという行政システムの中で、どれだけ長期的なビジョンを共有できるのかは、とても難しいことだと思っています。しかしこうして3人目の支配人ともなると、何となく自分もどうすれば行政、並びに財団の方達の力を借りられるかを理解してきます。それは1日あるいは1年に出来る事、考え得ること、注げるエネルギーが限られている中に、どこにそのエネルギーを注ぐべきかが解ってくるという事だと思います。変えられそうもない所を変えようとして無駄に暴れても月日が過ぎていくだけなので、その環境の中

でやらせてもらっていることに感謝しつつ、その制約の中で自分にできることを考え、継続するためには外せない絶対条件を3年ごとに提示して、それをその都度呑んでもらっているので、現在も新潟で活動しているという事ですね。

野村：ここでやれなくなったら終わればいい？

金森：やれなくなったら終わるしかないです。例えば今、予算がいきなり半分になる、舞踊家の生活保障が出来ない、海外から招聘されているがスタッフの体制が整っていないなどして、活動を縮小してまでやるべきことかということ、やらないでしょうね。継続は力なりと言いますが、どこか毎年少しでも、金銭的なことではなくても、スタッフ間のコミュニケーションの成熟度、文化政策の意識の向上、舞踊家としてのレベルアップなど、何かが向上していなければ、現状維持の継続ではきついんですね。何かが向上するその瞬間に、苦勞が報われるというか、やっていてよかったと思えるので、そのモチベーションがなくなるときついんですね。

野村：結構海外公演や新潟以外での公演もされていますが、Noismの活動の概略をお伺いできますか？

金森：去年の9月からNoism2という研修生カンパニーを立ち上げたので、メインカンパニーをNoism1としました。今現在、Noism1が年間、新作を2本作って、国内ツアーや海外ツアーの他、地元の学校にワークショップをしに行ったり、美術館でのイベント公演をするなどのローカルな活動を行っています。Noism2は2月頃に単独の公演を行い、この前の7月には、Noism1とNoism2合同の新作を発表しました。両カンパニーとも夏休みを1ヶ月から1ヶ月半取ります。お正月は2週間休みますが、それ以外は隔週で2日休み、基本的に月曜日が劇場の休館日なので、月曜に休んで、隔週で日月休みです。毎日9時半から金森メソッドをNoism2は必須、Noism1は自主的に受けて、その後10時半から11時45分までNoismバレエと呼ばれるクラシックバレエをベースにしたトレーニングを合同でします。その後、1時半までが朝のリハーサル、1時間の昼休憩を挟んでNoism1は6時まで、Noism2は6時半までが午後のリハーサルです。

野村：リハーサルは常に作品創りをやっているのですか？

金森：海外に行く場合は新作ではなくレパートリーになるので、時期によってレパートリーのリハーサルをしますが、基本的には新作を創っています。

野村：1つの作品にかかる期間は平均でどのぐらいですか？

金森：大体 2 ヶ月ぐらいでしょうか。長くかけられて 3 ヶ月ですが、その中でもツアーが入ったり、いろんなことがあるので、それを考慮に入れて半年前から始めるということをして 2008 年ぐらいからやっています。それまでは集中して創って公演して、次の作品という感じでしたが、海外ツアーが入ってくるとそうもいかないなので、創り方も変わってきました。

野村：さっき、カンパニーの中に入りゅーとびあの人として舞台監督もいるというお話がありました。ツアーの時はどういうメンバーになるのですか？

金森：ツアーは財団職員の舞台担当と、音響、照明の 3 人がついてくれていて、それ以外の舞台監督、照明デザイナーなどは、企画ごとに外注しているのが現状です。作品ごとに外注しなければならぬとお金がかかり、年間 2~3 本の新作で彼らに支払うギャランティーが、年間の給料分ぐらいになるので、年間を通して契約したいと最初から言っていますが、それはできないようです。事業単位での予算内では払えますが、年間で恒常的予算として計上できない仕組みのようです。本当に無駄だと思います。給料制で雇ってしまった方が人材育成にもなりますよね。願う会社や舞台監督は決まっていますので、その方がいいのですがなかなかできません。

野村：Noism2 について簡単にご説明いただけますか？

金森：Noism1 といういわゆるプロフェッショナル・ダンス・カンパニーを立ち上げましたが、日本の舞踊家には海外の舞踊団に所属して、給料をもらって朝から晩まで活動する経験をしてきた舞踊家が少ないので、多くのメンバーはそういったプロのシステムで活動するということを Noism に来てから経験します。ですから入ってきたらまず、Noism の活動理念、プロの舞踊家としての活動理念を伝えて、そこで求められる舞踊家としての考え方、舞踊に対する向き合い方を教えます。しかし大体 1~2 年して、漸くプロの舞踊家としての意識が芽生えた頃に、もう一度東京で勝負したい、あるいは海外へ出て勝負したいと言って去って行きます。ですから、もっと若い内から新潟で 1 人暮らしをして、朝から晩まで訓練する事に慣れた上で、Noism としての活動理念や、舞踊に対する向き合い方を教え、プロの舞踊家になる時の選択肢として Noism1 に入りたい、あるいはその素質を持った子が Noism1 のメンバーになるという、プロへの段階的育成を成し遂げるという事が、設立の一つの意義です。そしてもう一つは新潟ローカルな活動として、設立当初 Noism1 もやりましたが、アルビレックスの試合の前にもものすごく大きなスタジアムで、ちょっとしたパフォーマンスをしたりだとか、ローカルなイベントに出て行く事です。舞踊家としては人前にさらされる経験が必要なので、Noism2 の若い子たちにはそういうイベントに出て行くことも必要だと思うし、Noism としてもそういう地道な活動をしていくことで地域での認知度と

か、応援しようと思ってもらえるような体制づくりが必要で、Noism2 はその役目も担えると考えています。あと、まだ実現していませんが、行政の教育委員会などと協力して、学校等でも出前公演をしたいと思っています。照明も仮設で環境も劣悪かもしれませんが、一応踊れる程度の環境であれば、劇場の外へ出て行きたい。Noism2 の単独公演のプログラムを、今後はレパートリーとして出前公演ができる枠組みを作っていきたいと思っています。

野村：今までのお話にも出てきましたが、3 年契約ごとに金森さんがどういうビジョンで、行政や地域に対して何を試みて、どういう収穫を得て、環境が改善されてきたのかをお伺いできますか？

金森：最初に立ち上げた時は、新潟で認められるより前に国内すなわち東京を筆頭にするマーケットで評価されることが目標でした。なぜなら Noism を立ち上げた時にりゅーとぴあが掲げた設立理念として、新潟発創造事業、新潟で作品を創って国内外に発信していくという理念がありましたから、ローカルな浸透よりも、まず国内マーケットでしっかりと評価を得られる物を、新潟で創って発信するという事を目標にしました。勿論それは自分にとっては当たり前ビジョンでしたし、その中にも時間をかけてしっかり良い作品を創れば、海外への扉も開けるという漠然とした自信はありました。ただしそれが 3 年という短い期間のうちに成し遂げられるかは解りませんでしたし、舞踊家の育成、並びに劇場の制作体制の成熟までが課題としてあるとは想像もしていませんでした。それでも 2007 年には海外への扉も開き、最初の 3 年の目標は達成されましたし、新潟市は Noism を継続しようという事になりました。しかし設立当初は、東京でお世話になっていた事務所の方に個人マネージャーとして一緒に来てもらって、その方が広報から制作まで全てやらなければいけないという状況でしたから、私からの条件として、契約でもいいからスタッフを増やす必要があると、継続の条件を提示しました。財団もそのことは認識していたので、スタッフを増やしてもいいけど予算の中でということになって、セカンドサークルから制作が 2 人、広報が 1 人という体制で動き始めました。そうして始まったセカンドサークルでしたが、セカンドサークルでは新潟の舞踊団としてローカルな事をもっと考えなければいけないし、同時に更に質の高い作品を国内外に発信していく必要があります。その為には劇場が専属舞踊団を抱える制作体制自体が成熟していかなければ、日本初の劇場専属舞踊団としては意味が無いのではないかと感じ始めました。そして舞踊家達は 2~3 年いると東京や海外に出てゆく。そんな中、設立から 5 年が過ぎた頃、Noism は止めた方が良いと思い始めました。与えられた予算の中で、舞踊家の他に制作 2 人、広報 1 人を雇い、海外まで行けるようにはなったものの、現状の活動を広げて行くには追いつかないし、無理して活動を広げて作品の質が下がれば、自分たちが何の為にやっているのか解らなくなる。それなら止めた方が潔いと思ったのです。そこでこの現状ではやっていけないので止めます

とお話ししたら、いろんな方面から続けた方がいいという声をもらいました。Noism サポーターズという、画廊のオーナーや美術評論家の方など地元市民 3 人が中心になって結成された市民グループがあるのですが、今は会員が 300 人ぐらいいます。彼らがサードサークル(2010 年～2013 年)の活動延長に向けて署名を集めて新潟市にお願いをしてくれました。それを新潟日報が取材もしてくれたのをうけて、行政の側も活動予算は増やせないが、提供できるのは場所と人ということで、財団職員として事業主任、舞台スタッフ、それから若き舞踊家育成の為に、Noism2 立ち上げの許可をくれました。劇場外に民間の場所を借りてスタジオにし、Noism2 はそこを使っています。

野村：今後の 3 年についてはどのようにお考えですか？

金森：Noism2 を立ち上げたのでローカルな活動を充実させていきたいのと同時に、Noism1 は先日もモスクワに行きましたが、海外へもっと出て行く、そして国内の劇場ともっと連携しているんなことをやりたいです。けれど、Noism 設立から 6 年たった今でも相変わらず劇場専属の舞踊団は Noism しかないの、そのことに対して Noism あるいは金森穰として何かできることはないのかということ、これからの 3 年考えないといけないと思います。

野村：「ホフマン物語」を拝見して、アフタートークの時に、観客が Noism に対して強い気持ちを持っているのを目の当たりにしました。作品もすばらしかったし、作品への観客の反応を感じて、今後も新潟で Noism を見たいと思わせる強さがありましたが、それはどのようにしてできて来たのだと思いますか？

金森：Noism は設立当初から、公演後に必ずアフタートークを行っています。日本に帰ってきてまず思ったのが、観客の反応の薄さでした。舞台を見るとき姿勢が違うのです。見せていただいている感があって、見たものに対して拍手はしますが、「ブラボー」というような表現では返ってこないし、見終わったものについて聞いてみたり、感想を言うなどのコミュニケーションを通して成熟されていく、舞台鑑賞の仕方が未成熟だと思いましたから、アフタートークを毎回欠かさずやっています。設立当初は Noism の皆さんはどこでご飯を食べていますかとか、金森さんをテレビで見ましたというような発言だったのが、今では創り手側が刺激されるような質疑が返ってくるようになり、3 年目ぐらいに本当にいいと思ったらブラボーと言ってくださいと言ったら、「ホフマン物語」の時もすごかったですよね。東京などで公演して感動してくれたり、手紙をくれたりするお客さんもいますが新潟はすごいんです。

野村：立ち上がり方が自分の意思という感じがしました。カーテンコールが繰り返される度にだんだん立っていく盛り上がり方と拍手が 1 つになっていて、劇場の文化としてりゅ

一とぴあに蓄積があると感じました。

金森：Noism が劇場専属舞踊団としてやるべき事は、専門的時間とエネルギーをかけなければ絶対に生み出せないような上質な舞台を創造し、上演するという事です。しかしそこに集まった観客が Noism に何を期待していて、あるいは Noism の活動から何を見いだしていて、Noism の公演から何を感じたかということ、コミュニケーションするアフタートークを続けているうちに、我々自身の意識が変わったり、観客の見方が変わったり、共に成熟して行けるんですね。それこそが劇場文化な訳です。そしてその地域の方々には自分達の舞踊団と言う意識が芽生える事で、劇場専属舞踊団としてのローカルな活動も広がっていく訳です。しかし地域の方々には自分達の劇場という意識を持つ為に、一舞踊集団としてできることはすごく限られていて、ここからは劇場としての課題になってきます。演劇部門、音楽部門、舞踊部門それぞれがどうしていくのかを全部まとめた上で、劇場支配人、りゅーとぴあ、あるいは新潟市としてどのようにしていくのかが問われます。さっき津村さんがおっしゃっていましたが文化政策としてどうしていくのかということです。ここからの3年は一舞踊部門の芸術監督がいろいろ言っても限界があって、3つの部門を抱える劇場として、日本で唯一の劇場専属舞踊団を抱える劇場として、りゅーとぴあは劇場文化を考えなければいけない時期に来ていると思います。そのことと劇場法の整備がされ始めたことがタイムリーに来ていて、これから3年後に Noism がなくなるにしても続くにしても、日本の中で劇場文化の成熟が不可欠な時期に来ていると思います。

野村：今、劇場法の議論があるときに金森さんが期待することと懸念することはなんですか？

金森：期待しているのは他の劇場でも専属舞踊団を作ってくれることです。そのために何が必要で、どういった問題がありうるという情報提供は、財団が許す限りしたいと思うし、自分にできることで手助けになることは何でもやりたいと思うので、1つでもいいから他の劇場で始めてほしいです。そうすることによって新潟は独自性を認識したり、活動に自負を持ったりするかもしれないし、問題点が見えてくるかもしれない。今 Noism を呼んでくれている劇場にも舞踊団があれば、その舞踊団が新潟に来るプログラムも組めるし、1つの作品を共同制作、いろんな館でお金を出して創って回って終わりではなく、本当の意味での共同制作が可能なのではないかと思います。ただし劇場法の議論は8割ぐらい演劇の関係者で進んでいるような気がして、舞踊関係者が大丈夫なのか不安です。

野村：舞踊関係者は演劇関係者とどう違いますか？

金森：演劇の世界にいたことがないのでわかりませんが、1つ明らかなのは、自分の活動を

言語化して説明するのが演劇関係者は得意で、舞踊関係者は苦手だと思います。実際自分も社会における舞踊活動の有用性を言語化しだしたのは Noism が始まってからですし、ヨーロッパにいたらそんなことは考えなくてもいいので。そしてもし日本で舞踊活動をしていても、そんなことを考える必要性に出会わなかったと思います。舞踊が好きで、多くのお客さんが観てくれて、有名になってお金が稼げればそれでよくて、自分が振付けをするための予算を、何処かの劇場が出してくれたら嬉しいというぐらいの価値観しかなかったと思います。しかし Noism という日本初の地方自治体が抱える劇場専属舞踊団を立ち上げ、活動を継続していく為には、行政システム、日本の劇場の成り立ち、新潟市の文化政策といったことを考えた上で、劇場専属舞踊団の存在意義を発言出来なければ、自らが求める環境を手に入れる事は不可能なことだというのは、私自身が 6 年間やってきて身にしみ解る事です。劇場専属舞踊団が増えて、そういった事に意識的になれる舞踊家、振付家が増えれば、もっとこの国における舞踊の現状も改善されるような気がします。けれど、行政は公平性にばかり気を使って、誰かを選ぶという責任を取りたがらない。そして日本の舞踊家達も、自ら進んで選ばれた人になろうとはしないですね。金森穰がその立場について、金森穰は恵まれていてよかったねで終わってしまう。金森穰が呼ぶゲストの振付家は限られています。3 人しか呼べないとしたら、金森穰が見た上で、Noism にとって、新潟のお客さんにとって、日本の舞踊界にとって、この振付家はもっと活動するべきだし面白い意義のある作品を創るだろうという人を選びます。その段階で選ばれる人と選ばれない人が出てくるし、それが責任ある立場についた人の責任だと思います。責任ある立場につくチャンスがないと、どうしても周りを気にしがちで、連帯の和を崩すこと、孤立することが怖くなるような気がします。東京でフリーで活動をしていれば、友達とか横のつながりで舞踊家に出演を頼みます。ですから舞踊家がきちんと作品と向き合ってくれなくても、それを指摘する強さを持ってなかったりします。集団で作品を作るとき、そこには集団の責任を持つ人がいて、その人の責任で良し悪しをはっきりしていかなければいけないと思うんですけどね。

野村：今の立場になって、いろいろ言語化もするようになって、金森さん自身が舞踊家として得たもの、発見したこと、新潟だったからこうなったということは何ですか？

金森：自分は 6 歳から舞踊をやっていますが、それは父親が舞踊家でしたから、気がついたら既に踊っていた訳で、舞踊を選んでいないんですね。そして 19 歳の時からオランダで給料をもらってプロとして踊り出しましたし、優れた舞踊家なら社会から必要とされて、給料をもらって活動できるという事が当たり前だと思っていました。そして振付家としては 20 歳の時に作った作品をイリ・キリアンが認めてくれて、高額の契約料までもらいました。それはすごいエリート道だったんですね。ですから私は私の様に恵まれた環境を得られなかったために、汗をかいて人と出会ってコミュニケーションを取って、小さなチャン

スを手にするという様な事をしてきていないので、そういう苦勞がわかりません。でもエリート的な道を進んできたからこそ、新潟で舞踊団を立ち上げるにあたり、舞踊家にこれだけ給料が払えないならやらないと本気で言えたんだと思います。ですから舞踊の社会的有用性とか、舞踊家の社会的存在意義などを考えたこともありませんでしたし、誰かに対してそれを訴える必要性に出会わなかったんですね。しかしこの立場について、自らが当たり前だと思っている事を意識化し、言語化して他者と共有する事の大切さを知りましたし、その必要に迫られたんですね。そこには日本人の舞踊家を相手に、自分が当たり前のようにできる事ができない時に、それをどう説明するかという意味での言語化も含まれています。要するに全ては必然であって、劇場専属舞踊団を抱え、舞踊家達と、スタッフと、行政の方達と、そして市民の皆さんと話し合う必要に迫られたんですね。そして作品を創る上でも、Noismが始まる以前は「ホフマン物語」の様に、台本を書いて言語で作品を構成して行くという発想はあり得ませんでした。

野村：芸術監督としてダンスカンパニーを維持していくことと、作品創りや舞踊家としての活動のバランス、配分、位置づけについてはいかがですか？

金森：それは単純で、お願いできるプロデューサーがいないという事です。いろんな人から本当はもっと作品創りに専念したほうが幸せなのと言われるし、作品を創り始めたら舞踊団の活動、スケジュールなどプロデューサー的な事は考えられない振付家もいると思いますが、自分の場合は必要に迫られてやっている事とはいえ、向いているのかなと思います。なぜなら集団としての活動理念とか、新潟を含む劇場文化のあり方を考えながら創るのが面白いと思えているので。朝起きてまずメールで制作的、広報的なことをやって、稽古場に行ってストレッチをしてクラスを受けたり教えたりして、作品を創って、お昼休憩の合間にスタッフと打ち合わせをして、夕方までリハーサルをして、その後スタッフミーティングをして、帰宅後にまたメールのやりとりをする、その生活が劇場専属舞踊団の未来の為に必要だと思うし、その事に身を捧げている事を幸せだと感じています。今までもそうですが、環境が変わる度にそこで自分にできることを精一杯やって来た訳で、このような場に呼ばれたら、できるだけ誠実に自分が置かれている状況を説明したいし、真意を届けられるように話そうと思います。

野村：他のアーティストや劇場、社会環境全体に対して、Noismのためかもしれないし舞踊のためかもしれませんが、他の人たちに期待することはありますか？

金森：ヨーロッパだと劇場が先にあって、そうじゃないところでプロジェクトを起こしてやる人たちは、劇場があることをわかった上でそうじゃない活動をします。あるいはプロで劇場に所属していたけれど、公務員的な舞踊活動は本質的ではないからフリーになると

か、自分たちの活動に対する社会の中での立ち位置が明確ですが、日本の中で舞踊家といったらフリーランスが当たり前です。その辺がもう少し整備されて、ちゃんとトレーニングする舞踊家が増えてほしいと思うし、トレーニングするだけの環境、生活保障が舞踊家に提供されてほしいと思います。各劇場に専属舞踊団があって、そこに上がるためのスクールがあって、スクールを卒業して選ばれた人達がプロとなって、生活保障を得て活動する形態ができて、そういう行政の文化政策的な形態がある中に、そうではなく自分達で自由にやりたいとか、既存の文化政策に拮抗するような活動を志す舞踊家たちが出てくればいいと思います。そのように舞踊文化が成熟していけばいいと思います。そして来年から始まると言われている舞踊の義務教育化ですが、地元の学校の先生たちがどこの誰にお願いするのかとなった時に、劇場の文化政策、行政の文化政策と全く同じで、舞踊に対する具体的な価値観や有用性のビジョンがないのに、義務教育として子供が舞踊に触れていても、子供達が成人していった時に、その経験が生かされるような枠組みは作れないと思います。そこまでの枠組みづくりをするためには劇場が舞踊集団を抱えることが必須だと思うし、専門家集団を抱えることによって初めて、専門家集団が教育委員会とタイアップして文化政策としての舞踊芸術、身体表現の専門家としての舞踊家の知恵を、市民生活に生かして行く事が可能になる。そうなれば日本は文化的に成熟してゆくとおもいますが、100年ぐらいかかりそうですね。

質問：海外公演に関して伺いたいのですが、新潟のりゅーとびあという公立の劇場で作っている作品を海外に出すということは、新潟の行政の方から海外に発信していくというビジョンがあって金森さんをお願いしたわけではないですよね？金森さんがそういうミッションを作られたのですか？

金森：ミッションというか、海外公演に関してはいろんなやり方があると思います。助成金をもらって行ったり、りゅーとびあの事業費、自分たちの活動予算の持ち出しで行ったり。しかし Noism では、旅費も美術の運搬費も全て持つし、公演料もしっかり払うので是非来てくださいと言われるぐらいの作品が創れなければ、劇場専属舞踊団として意味がないと思うので、海外には全て招聘されて行っています。舞踊家がいてスタジオがあって、新潟で時間をかけて良いものを創る、それをパッケージとして、あとは飛ぶときに飛ぶだろうとっていて、実際に今まではそれで飛べてきているので、飛べる時に飛んで、飛べない時は仕方がない。海外公演をする事だけが舞踊団の存在意義だと思わないですし、海外に出れば尚のこと、最終的には作品の質なので、予算持ち出しで、何とか海外に行って新潟の人達が喜んだとしても、公演の質が低く、海外ツアーが続かなければ新潟の人達もすぐわかりますよね。ですからしっかり時間をかけて良いものを創り、自分達の商品価値は、安売りせずに冷静に定めておきたいと思います。

質問：コンスタントに海外に出していける質の作品を創っていらっしゃると海外での評価も高まっていると思いますが、芸術監督をされているので金森さんに呼んでほしいカンパニーもいると思うのですが

金森：ないですね。海外では自分はプロデューサーだと見られていないと思います。予算が倍あって、Noismとしての活動もOKで、招聘もできるぐらいの予算があれば、海外のフェスティバルに行っているいろんな公演を観て、いろんな舞踊団を招聘したいですけど、今は依頼もないですし、あっても残念ながら応えられません。

質問：新潟市がゆくゆくは金森さんにそういうこともやってもらいたいと思っているということはないですか？

金森：新潟市との関係でそういうところまではいっていませんし、新潟市で、市が主催する芸術祭をやるのにNoismがプログラムに入っていないような状況です。新潟市が抱えて新潟市の税金でやると決めた舞踊団なのに、出なさいと言われたいのはおかしいのではないかと逆に考えてしまいます。Noismが海外に出て国内でも評価されていても、市の文化政策担当課長がよく変わるので、専属舞踊団を活用するノウハウが蓄積されないのが問題だと思います。

質問：金森さんはヨーロッパのシステムで活動をしてこられました、海外からは日本的なものを求められる傾向はありませんか？

金森：創作のアイデアとしてそういう事もあるかもしれませんが、自分はそれほど器用ではないので、日本的なものを求められても創れません。ただ日本に帰ってきて既に8年間生活をして、一緒に創作をしている舞踊家が全員日本人なので、結果的にヨーロッパで創っていた頃や、帰国当初より、作品が日本的になっているという様な事はあると思います。

質問：ダンサーが10人ぐらいいらっしゃいますが、全ての作品に全員が出るようにしていますか？レパートリーがあれば使うこともできると思いますが、意識的に全員を使っているかとされていますか？

金森：意識的に全員使う事を考えますが、それはこの舞踊団だから構想出来る作品を考えると必然的にそうなります。しかし「ホフマン物語」の様に2時間を超える物語ものの場合、登場人物も多いですし足りないぐらいです。そしてもしソロを創りたいとしたら、Noism1の公演でも1時間程度の作品の中で10分をソロにすればいいので、創りたい作品と人数が合わないという意味で困ったことはないです。小品は5人しか出ていないこともあ

りますが、他のプログラムと組み合わせるので、公演として出ていない舞踊家がないようにはしますね。ただしゲストの振付家を招く時は、全員使ってくれとは言いませんが、今までは全員使ってくれていますし、有り難い事ですね。

質問： 作品を回していくことに通じますが、海外だと予算の問題などで小作品ばかりが売れていたりするのですが、金森さんのところはいかがですか？

金森： 2年目の2005年に、日本の制作会社が企画した海外でのショーケースで、10分ぐらいの作品を出演者5人ぐらいで上演してほしいと言われたことがあります。それぐらいです。あとは集団としての活動理念にも関わってきて、金森穰の作品を海外で見てもらい、あるいは評価してもらうことがNoismとしての最重要課題ではないので、あくまでもNoismという舞踊団として招聘して頂く事が重要だと考えています。ですから日本で舞踊団としての活動があるけれど、海外に3人が行くプロジェクトがあつて、どちらかを選ぶとしたら、当然日本での活動を選びます。

質問： Noism2についてももう少し伺えますか？

金森： オーディションで選抜した女の子6人、男の子2人の合計8人が在籍しています。金銭的には親の援助を受けているか、自ら蓄えた貯金を使って生活している、あるいは朝か晩にバイトをしています。9時半から6時半までが活動時間です。稽古を毎朝必ず受けたり、朝から晩まで作品を創ったり、夜も自習するような、それぐらい自らの身体と向き合える、舞踊に専念出来る環境は日本にないので、1人でも多くの若い舞踊家にそういう環境を与えたいですが、環境的には制限があります。Noism2からNoism1に上がる可能性もありますし、野心や情熱を持つことは大事なのでそこは意図的に刺激するようにしています。集団のエネルギーを持続していくためには様々な注意の覚まし方、モチベーションの上げ方が必要ですが、根底にあるのはNoismが全てではないということです。ですから1日も早く、Noism2を出た子達が所属出来る、プロの舞踊団が日本に出来る事を願います。

質問： 劇場法が制定されるに当たって、作品の質を上げることがとても重要だと思います。

金森： 日本は作品至上主義というか、いい作品を創ることで評価されて社会的に認識されたいということが先立っていますが、本来身体表現である舞踊芸術において、作品は面白くても舞踊家の身体が利いていなかったら作品の質も下がります。自分がなぜ舞踊家達に給料を払いたいかというと、朝から晩まで彼らを鍛えたかったのです。今の彼らのレベルでは自分が思うような動きにはならないので、生活保障を約束して鍛える。自分が一緒に創りたい、一緒に踊っていて刺激を受けるような舞踊家に育てて欲しいと思ったので、そ

の修行について来れる人、その可能性を秘めた人をオーディションで選んだのですが、初年度の終わりにかなり抜けましたし、辞めてもらった舞踊家もいます。次のシーズンにはまた新しい人が入りましたが、さっきも言った様に大体2~3年すると離れて行きます。ですからその修行の場をもっと組織化するためにNoism2を置きました。作品は良いものができるかどうか解りません。どこにもその保証はありません。そうなる何にそれだけの税金を割く価値、質があるかという舞踊家の身体、そしてその専門的知識にほかありません。キリアンでもフォーサイスでもピナ・バウシュでも観客が喜ぶ作品ばかり創っているわけではありません。しかし舞踊集団として、その舞台に出ている舞踊家を見れば、そこに絶対的なクオリティーがあります、ですから今回の作品はあまりよくなかったとしても、観劇に行った行為に後悔はしません。そのクオリティーがそこにあるからです。日本の舞踊界のように、舞踊家のクオリティーがないのに作品の善し悪しだけで勝負していたら、観に行く観客もきついでしょう。そして創り手も優れた作品ばかり創り続けるのは無理です。専門的な舞踊家を育てることができれば、専門家として朝から晩まで自分の体と向き合っているからこそ養われる専門的知識が持て、それが子供たちや一般市民に対して有用な知識となるのです。舞踊家として本質的な価値を社会に示す、提供するためには自らが専門的な活動をしていなければいけません。

質問：金森さんがいなくなってもNoismは残りますか？

金森：それが1番大きな問題です。私がいなくなる事でNoismが無くなるという事は、新潟市が税金を投じて行っていた事業は、新潟市の文化政策としてではなく、金森穰の文化政策と言う事になります。それだけ1人に依存しなければ成立しない劇場文化は、この国の文化土壌の脆弱さを表し、とても悲しい事です。もしNoismがなくなって、新国立劇場バレエ団しかないということになったら、私は日本を捨てます。国内でも今よりいい環境があればそこに行きます。それは新潟を捨てるのではなく、新潟での経験を無駄にしない為です。次に別のところでやる時は新潟での経験値があるので全然違うと思います。