

view point

THE SAISON FOUNDATION

62

セゾン文化財団ニュースレター第62号

2013年2月20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 — 20 February, 2013

目次

- 前田司郎◎『欧州で考えたこと』…………… p.01
- 岡崎松恵◎括弧書き劇場の実験——「We Dance」の5年間をめぐって…………… p.05
- 神里雄大◎常に形状を変えることを許容しながらも監視する…………… p.07
- 芸術団体の法人化等に関する相談業務を始めます…………… p.10

Article—1

『欧州で考えたこと』

前田司郎
Shiro Maeda

ツアーの概要について

2012年の10月27日～12月1日まで、ヨーロッパの各地をまわってきた。「まわってきた」と言うと、いかにも能動的で、出来る男の旅って感じがするが、実際のところは「まわされてきた」と言う方が今回の旅にしっくり来る。こっちはいかにも受動的で、下手すると首に輪をはめられて紐で引かれてまわっているイメージであるが、そんな感じの旅だった。

そう言うと今度は僕が今回の旅に不満を持っているかのように受け取る方も居るかも知れないが、そうではない。そうではないのです。

自由とは不自由の始まりのことであり、不自由とは自由であることなのです。ヨーロッパ中をまわされた今回の旅は、余計な心配や不安とは無縁な非常に快適な旅であった。僕はついていけば良い。奴隷や、一種のカルトの信者のことを思う。それはそれで幸せなんじゃないかと。

自由な意思決定にはそれ相応のエネルギーが要るわけで、何かを決めて行動に移すには強靱な体力と精神力をよさうするのです。日程や、行動が決まった旅のなんと楽なことか。おかげで僕はただ演劇をしたり、演劇について考えたり、寝たり、食べたり、食べ物のことを考えたり、食べ物を買いに行ったり、食べ物を調理したり、食べ物について語り合ったり、ほぼ、食べることにしかしてなかったなあ、今、思い返すと。

でもまあ、別にヨーロッパに食べに行っただけじゃなくて、演劇をしに行きました。ちょっとだけ複雑なので、先に説明します。

今回のツアーには二つの演目を持って行きました。『すてるたび』というのと『アンダスタンダブル?』という演劇です。『すてるたび』は4人芝居で、僕は作・演出・出演をしました。日本語による上演で字幕をスクリーンに出しての上演です。こちらの演目をスイス・ハンガリー・フランス(パリとメッスの二都市)で上演しました。

『アンダスタンダブル?』の方は6人芝居で、僕は台本だけを提供し

ました。俳優はフランス人3人と日本人3人で、フランス人同士はフランス語で、日本人同士は日本語で、フランス人と日本人が話す時は片言の英語でと、3ヶ国語による上演で字幕は無しです。こちらはフランスのメッス、それからメッスの刑務所、ルクセンブルクで上演しました。ツアーの前半は『すてるたび』を、後半は『アンダスタンダブル?』をそれぞれ上演しました。

この文章は、この一つになった二つのツアーの最中に僕が経験したこととか、考えたことが書かれています。と、書いた今の時点ではまだ書かれていないので、全然違う話になっちゃうかもしれませんが、概ねそういうことだと御理解ください。

ツアーのあらましについて

今回のツアーは、突如としてどこから降って湧いて出た話ではない。それなりの経緯がある。2010年にベルギーで『すてるたび』を上演させてもらった。たまたまフェスティバルのディレクターが東京で上演された『すてるたび』を見てくれて、呼んでくれたのだ。

「ただで海外旅行にいけるよ! そしていくばくかのギャラももらえますよ」。迷惑メールの内容みたいな話だがそんな美味い話もこの世には実際にあるのだ。

そしてたまたまベルギーの公演を見に来ていたフランス人の演出家が、「一緒に何かやりませんか?」と声をかけてくれて、2011年、僕は再びタダでフランスに行き、一ヶ月くらいフラフラしながら演劇を作った。そのフランス人演出家こそ、ジャン・ドゥ・パンジュその人である。誰だよ?とおっしゃる向きもあるかもしれませんが、僕も最初はそう思った。

このジャンとの出会いがなければ今回のツアーはなかったと思う。さらに、ベルギーで『すてるたび』を見てくれた日本文化会館の小林さんと、2011年にパリで再会し、『すてるたび』の方のツアーについて話したのです。さらに言うと、フェスティバル・ドートンヌのマリ・コランさんが、数年前、僕が東京でやった芝居『偉大なる生活の冒険』を見てくれていて、終わったあとに少し話し、なんだか気に入ってくれたみたいだが「このフランス人誰だろう?」と僕は思いながら終始話していたのだけど、その出会いも今回のツアーの成立には重要なのでした。他にも色んな人との出会いだったり、セゾン文化財団や国際交流基金の援助だったりがあって、成り立っているわけだが、こういうことば



日仏合同でのカラオケ打ち上げ

かり書いてると一向に話が進まないのではこの辺にしないといけない。

で、僕が戯曲を書いて、ジャンに提供したのが『アンダスタンダブル?』という作品で、2011年に創作途中の物をパリで一度上演し、2012年に東京でさらに一月稽古してアトリエ・ヘリコプターで上演したものを、このツアーでやりました。今回はこっこの演目について主に話したいです。

『すてるたび』について少しだけ

その前に『すてるたび』の方にも少し触れておく。よく訊かれるのが、日本の観客と欧州の観客の違いについてだ。『アンダスタンダブル?』はフランス人と日本人で作った作品なので、この質問に答えるには『すてるたび』での反応に関しての方が都合がよいだろう。

そういうことを訊かれた時、訊いてきた人がどんな答を期待しているかというところ、「ヨーロッパの人の方が反応が良くて、マナーもちゃんとしていた」とかそういうことだと思うのだけど、僕にはいまい違いがわからなかった。歯切れの悪い答なのだが、「違うようにも思えるし、同じような気もする」という曖昧な答え方しか出来ない。その心を語ることで、この質問の答に少し近づける気もするから、書く。

まず、二つの物を比べるには他の条件を同じにしないとイケないわけだけど、それが出来ない。日本の観客はセリフを聞いてダイレクトに理解するけど、外国の観客は字幕を通して理解する。この違いは大きい。それから日本人である僕が書いた戯曲には、知らぬうちに日本人にしか理解し難い感覚も入っている。例えば温泉に入って熱いと感じ、それでも肩まで身を沈めると、やがて体中にじんわりと心地良さが伝わってくる感覚などは、欧州人には理解し難いようだ。温泉が沢山あるハンガリーの人なら理解できるかと思ったが、ハンガリーの温泉は温い。

信仰に関してもやはり伝わり難い。『すてるたび』では劇中で神社にお参りするシーンがあるのだが、その辺のニュアンスはほとんど伝わっていなかったようだ(これも数人のフランス人に聞いただけなので、推測でしかないが)。

こういう感覚っていうのは、日本人同士でも共有出来ているわけではないだろうが、ある程度まとまって偏っていると思う。しかし、例えば「暗いところは怖い」とか、「穴があると入ってみたい」とか、「死体が怖い」とか、もしかすると脳みその古い部分で感じるような、原初的な感覚はやはり共通しているように思える。

これは海外で公演する前からの僕の推論を裏書きする結果であるから、実はあまり信憑性のない感想である。「ほらね、やっぱり俺の戯曲には普遍性があるでしょ? 同時代性なんていらないんだよ」と常に言いたいので、それに都合の良いように自分の感想を操作している可能性があるからだ。

ただ結局、芸術をつくるには主観性にものを言わせるしかない(客観も、結局、自分の中を通るから主観になる。それを客観性として取り扱うことはとても危険だと思う。そして純粋な客観性があったとして、それによって作られたものは素晴らしい商品には違いないが、芸術とは違うと思う。)ので、僕はこの多分に恣意的である可能性の高い僕の意見を採用して考えるしかない。

幼稚さについて考えたこと

で、考察していくと、ある概念にたどりついた。「幼稚さ」だ。「幼さ」



ハンガリーの国立劇場



「すてるたび」フランスでの打ち上げ



刑務所公演のまえに、刑務所で(メッス)

と言っても良いが、少し違う気がする。幼さに拙さが少し含まれているくらいの感じの方が近い気がする。人間は本能の塊のような、裸の状態生まれ、いろいろな汚れや垢を身につける。汚れや垢などは文化に由来するものだと思う。

もう少し具体的に話すと、赤ん坊は成長すると泣かなくなる。泣きたい衝動は消えたわけではない。その衝動が起きても「泣くべきではない」「泣くのは恥ずかしい」そう言った感覚が、その衝動を覆い隠す。これが文化由来の垢のようなものだ。

この喩えはかなり乱暴であるけども、もう少し些細なことでもこういうことが起きている。例えば、小さなお店に入るとき僕は黙って入る。しかし、フランスで小さなお店に入るとき挨拶もせずに黙って入ることは、大変失礼らしいのだ。それを知ってからは、フランスで小さなお店に入るときは必ず挨拶しながら入るようになる。

こういう違いは実は沢山あるのだと思う。そして、このような違いを持ってして、日本の観客と、他国の観客に違いがあるか?と問われれば、ある。

しかし、もっと芯の部分というか、そういった覆いや汚れを取り払った部分で言えば、違いは無いように思うのだ。海外で公演する前から、僕はそんな考えを持っていたが、今回のツアーを経てその考えは間違っていなかったと思った。確信にまで至らないのは、先に書いたように、あまりにも僕に都合の良い観察結果だからだ。確信するにはもっと検証を繰り返さないといけない。

幼稚さに生き物の原初の姿を見る気がする。

『アンダスタンダブル?』を作っていく中で、僕は自分の幼稚さに出会って新鮮な気持ちになった。

フランス人と仕事をするとき、僕は言葉を剥ぎ取られる。ツアーで見知らぬ国々をまわされ、言葉を剥ぎ取られた僕はほぼ全裸のような状況で、いつもよりも感情が空気に触れやすいように感じた。丁度シャツを脱いで肌を出したみたいに、感情が鋭敏に環境の変化を感知する。去年の稽古では俳優が泣くのを何度か見た。僕も泣きそうになった。喜びのようなものを感じて泣きそうになった。それはただ単に「話が通じた!」と言うだけのことによって起こったりした。

フランス人

フランスではパンを良く食べた。

店に入り「ボンジュール」と言う。

フランスパンを指差して「ユヌ・バゲット・シルブプレ」(定冠詞にはユヌとアンがあって名詞の雌雄によって使いわけられるのだけど、よくわからない)と言う。カタカナで表記したのは、僕の発音がカタカナだからだ。それでも、店の人はニヤニヤしながら、パンを包んでくれる。子供のお使いではないか。

パンならまだ良い、これが肉だったりすると、ガラス張りの冷蔵庫に収まった肉を指刺し、笑顔を作って、店の人の顔を見て、「シルブプレ」を連呼するしかない。そのときのこころ細さ、情けなさ、そして、喜びのような感情。最初はマゾヒズムの類かと思っていたが、仔細に観察していくと、どうやら少し違う。

フランス人の俳優三人と、ジャン、そしてスタッフの皆は東京に一月滞在した。僕は、稽古場には出来るだけ行かないようにしていた。僕は自分の戯曲を演出することが多いし、日本人の俳優三人はいつも僕と仕事をする三人だったので、僕が稽古場にいると、ジャンが色々やり難いと思ったからだ。

自分がジャンだったら絶対に居て欲しくない。その戯曲について一番詳しい人が、一番面白くその戯曲を上演出出来るように思い勝ちだが、実はそんなことはない。「知ることは結局、決めることでしかない」からだ。一番知っている人は、一番決め付けてしまっている。決め付けは正しさとは違うが、誤認されやすいのだ。

だから作家である僕が居ると僕の考えを指針にしようとしても皆思ってしまう。それは2011年の稽古で、散々思い知った。あの時、僕は稽古場に居るようにジャンに言われていて、その通りにしていたのだが、結局やり辛そうだった。

2011年の稽古はフランスのメッスで一ヶ月ほどやった。僕も一緒に滞在して、ほぼ毎日稽古場に居た。稽古が上手く進まない、どうしても口を出したくなる。日本人の俳優に対して日本語で色々言いたくなるのだが、そこはグツと堪えてジャンに言う。例えば「ジャンの話が長くて、俳優が実際にセリフを言ったり動いたりする時間が短すぎる

から、俳優たちはストレスを感じているんじゃないか」とか、「発せられたセリフの内容を、お客さんが理解するより速く俳優が理解してしまっているから、これだとお客さんがついてこれない」とか、そういうようなことを言ったりした。ジャンは凄く良いやつなので「なるほど」という感じで聞いてくれる。が、結局は上手く行かない。戯曲の解釈に関してもジャンと話し合ったりして、それは助けになることもあったかもしれないが、僕の解釈が枷になって、ジャンが自由に発想できていないんじゃないかと思える場面もあった。

そういうわけで、今年(2012年)の日本での稽古ではフランス人チームとは稽古が終わってからの飲みとかでしか一緒にならない。

フランスに行ってから、同じで、本番は毎回見ただけ、話すのは結局飲みとか、休演日に一緒に遊びに行ったりするときくらいだ。芝居の話はあまりしないようにしていた。そして、そういう時には通訳がつかないことの方が多いから、語らいは片言の英語で行われる。

僕は日本語での会話であればどんな人と話すのでもそれほど緊張せず楽しく話せる。相手が楽しいかどうかはわからないけど、僕は楽しめる。しかし、片言の英語となるとそうも行かない。

何が難しいかというと、曖昧な色を出せない。白か黒かしか使えない。灰色も使えないし、赤にしても、神社の鳥居のような赤とか、夕日が落ちる最後の赤とか、そういうニュアンスのあるのは使えない、ただの赤だ。色を奪われた状態で会話すると、自分の物言いが、凄く幼稚に感じる。「何々ちゃん嫌い!」みたいな感じ。

使う言葉がそういう棒切れのようなシンプルな言葉だと、感情もそうなるらしい。

みんなのことが大好きになってしまったのだ。

棒で殴るみたいにシンプルに、感情が揺れるのでびっくりした。フランス人たち(こうやって皆を一括りにするには抵抗があるが仕方ない)と話すのは確かに楽しい。彼らは笑うのが本当に上手だ。些細なことでも上手に笑う。楽しそうに笑う。日本人(これも一括りにするのはおかしいが仕方ない)は、笑うのが下手だ。その分、笑わせる技術が高いように思う。

だから、フランスの皆とご飯を食べたりしていると皆笑っている。稽古が相当シビアだった日も飲み会は楽しい。

それが理由でフランス人を好きになったのかも知れないけど、それだけじゃない気がする。日本人を好きになると、僕は感情だけじゃないものも加味している気がする、感情は動いてもそれだけでは動かない何か重い荷物のようなものがある。好きだけど、みたいに、何かつく。

一番好きな人のことも、もっと、全体としてみている気がする。全体として見るっていうのは、感情だけじゃなくて、物語とか、極端な話、お互いの政治的な立場とか、わからないけど、なにかもっと全体を見ている気がする。

人と人が触れ合っている部分は本当に小さい、一部でしかない。はずなのに、言葉が雄弁すぎて、触れ合っている領域がもっと大きいように感じてしまう。そうすると、人を好きになると、その仮想の領域も含めて好きになったりする。その仮想の領域は言葉で出来ているから、言葉を剥奪された状態で人を好きになるってことは、実は一番、誠実で、一番強いことなのじゃないか。

『アンダスタンダブル?』は違う言葉を喋る人を好きになった人が、片言の言葉で愛を語る話で、愛された側の人間は「言葉も通じない



マリーを呼んでランチ

のになんで好きになれるの?』といぶかしむ。

そして、まだ言葉がなかった時代、それでも愛はあったのか? 二人は考える。

結論は出ない。これからも二人は考え続けるだろう。

僕も考えている。考えるのに言葉を使いすぎではいけない。言葉は束縛の一種で、自由を奪う。しかし、不自由もまた自由の一種である。言葉を捨てることも、言葉を手に入れることも、同じことかも知れない。芸術も言葉の一種で、でも、少なくとも言葉よりもっと滑らかな言葉である。

矛盾しているが、そういうものだと思う。その矛と盾を正面からぶつけて二つを破壊してしまうのではなく、上手い具合に力を逸らして、二つを共存させながら生きていくしかない。それはそれほど悲劇でもない。それこそが「考える」という行為で、「考える」ことは様々な副産物をうむのだと思う。

芸術を使って、これからも考える。多分、死ぬまでそういうことをするつもりです。年老いて少し頭が回らなくなってきたりしたら、良い感じに言葉の支配から自由になって、もっと広がるかも知れないな。



前田司郎(まえだ・しろう)

劇作家、演出家、俳優、小説家。五反田団主宰。

1977年東京生まれ。1997年、劇団「五反田団」を旗揚げする。2004年、『家が遠い』で京都芸術センター舞台芸術賞受賞。2005年、『愛でもない青春でもない旅立たない』で小説家デビュー。同作品は第26回野間文芸新人賞候補にもなる。2007年、小説『グレート生活アドベンチャー』で第137回芥川龍之介賞候補。2008年、戯曲『生きてるものはいないのか』で第52回岸田國士戯曲賞受賞。2009年、小説『夏の水の半魚人』で三島由紀夫賞受賞。NHKドラマ『お買い物』のシナリオを担当。第46回ギャラクシー賞テレビ部門優秀賞受賞。

<http://www.uranus.dti.ne.jp/~gotannda/>

括弧書き劇場の実験 —「We dance」の5年間をめぐって

岡崎松恵
Matsue Okazaki

劇場外からの発信に込めたもの

Offsite—オフサイトには、「日常の場を離れて」という意味がある。Offsite Dance Projectは、劇場以外のさまざまな場所でダンスを軸としたパフォーマンスを推進するチームとして2008年3月に結成した。横浜を拠点に、毎年ダンス・コミュニティ・フォーラム「We dance」(09年-)を主催する他、東京大田区のまちづくりNPOとの共同制作による東急多摩川線を舞台とした「多摩川劇場」(08年)、世田谷美術館との共同制作による建築と身体をテーマとした「INSIDE/OUT」(09, 10, 12年)、アメリカ/ポートランドの総合芸術祭「TBA フェスティバル」における街を舞台とした回遊型のダンスプロジェクト(10-11年)、ベルギーと日本のアーティストによる日常空間におけるサイトスペシフィックプロジェクト「Borrowed Landscape-Yokohama (横浜借景)」(11-12年)、トラックの後部を使用するモバイルの「DANCE TRUCK PROJECT」(12年-)など、おもに都市空間にコンテンポラリーダンスや現代演劇を持ち込んでいる。

Offsite以前の私は、遊休施設を転用した2つの公設民営スペースの開設から運営に携わった。STスポットで16年余、BankART 1929で2年、その現場から離れて約2年が経過して、「オフサイト」とは私自身の現実でもあった。その時に思いついたのが、括弧書きの劇場である。BankART時代に街を舞台とした「横浜ダンス界限」のプロデュースを通じて、上演の場としての「劇場」は都市の中に多数存在し、それをさまざまな形で作品に取り込んで、ダンスそのものの領域や可能性を広げることができるのではないかと考えたからだ。コンテンポラリーダンスが確立されるうちに、多様で奔放な表現

が「劇場」という制度の中に閉じこもっているようにも感じられ、アーティストの想像力や観客の眼差しに少しでも刺激を与えるような新しい体験をつくりたいと思ったのだ。

とはいえ、その時点では資金の当てはなく、具体的なプランもなかったのだが、東急多摩川線の鉄道・駅・周辺地域を舞台とした現代アートプロジェクト「多摩川アートラインプロジェクト」を知り、Offsiteからアプローチして、プロジェクト第1弾となる「多摩川劇場」を実現することになった。これは、三両編成の車両で3人の作家(柴幸男・中野成樹・山下残)が作品づくりを行い、始発から終点までの約10分の作品を上演する企画である。いわゆるコミッションワークなので、アートプロジェクトのミッションと自分たちのやりたいこととの調和の中で、従来の方法を見直す必要もあった。異なる文脈の中でパフォーマンスの新鮮な視点をいかに提示していくのか、近隣住民を含む多層な観客をいかに融合していくのか、安全性を確保しながら特殊なシチュエーションをいかに楽しんでもらえるか、これらは劇場外の活動における共通のテーマであり、その後に繋がる大きな経験になった。

ダンス当事者による〈場〉の創造「We dance」の始まり

幸運な出会いでプロジェクトが実現する一方で、コンテンポラリーダンスの屋台骨を支えるような活動を探っていた。当時シーン全体に停滞感が流れていて、それを活性化するのはやはりアーティストであり、彼らの問題意識や行動の実践の場として「We dance」を2009年から開始した。会場の横浜市開港記念会館は、講堂と大小の会議室が9つ、多様な企画が共存できるキャパシティがあり、形式にとられず、なにかを思考するのに適したゆったりとした時間が建物全体に流れている。そこで、振付家やダンサーに、今一度皆で集まり、「いま何を問題として作品を創っているのか、未来に何ができるのか」を語り合う共通の基盤を見いだそう、と呼びかけた。企画・運営・制作、出演の参加者は100名を越えた。

第1回目は二日間11時から21時まで、手塚夏子、山崎広太、黒沢美香、スカンクら7人のアーティストのキュレーションを軸としたショウイングやトークなど16企画が6つのスペースで同時多発的に行われ、出演者も観客に入り交じって各部屋を回遊しながら時間を過ごす。単純だが同じ時間同じ場所で向き合うことで、アーティスト同士がゆるやかな繋がりの中で互いに影響を受け合うような貴重な機会になっ



「We dance」神村恵トーク(2009年2月@横浜市開港記念会館)
photo: 松本和幸



「We dance 京都2012」相模友士郎「先制のイメージ」(2012年2月@元・立誠小学校)

た。新しい動きに発展する勢いだったが期待以上の成果が得られないまま、ともかくもアーティストの自発的な問いの場として継続することにした。

アーティストのディレクションがもたらしたもの

第1回以降、「We dance」は毎年1回開催し、その時々で会場や形態も変わるが、毎回多様なダンスジャンルの新人からキャリアを積んだアーティストまで参加している。関わり方はさまざまだが、参加の動機は、他のアーティストの考え方や方法を知りたい、創造上の課題やダンスに対する問題意識を共有し刺激し合いたい、パーソナルな表現の追求とともにダンスに対する普遍的な意味を見つけない、というものだ。こうした欲求から企画が生まれ、多様なダンスの価値観や考え方が共存する〈場〉を創造している。

実際、このような大勢の寄り合い所帯が機能したのは、個人の主体を越えて新しいダンス/舞台表現を切り拓こうとする視点やエネルギーを持つアーティストたちの存在が大きい。2回目は手塚夏子と白井剛が牽引し、多様なジャンルや世代のアーティストを巻き込んで互いの潜在的な力を引き出す企画を立ち上げた。手塚コーディネイトによる1ヶ月間にわたるワークショップ「試行と交換」、白井キュレーションによる24m²の会議室で12人のソロダンサーと1人の鑑賞者が対峙する「1on1で写真撮影の部屋」。この頃は準備段階でオープンな月例ミーティングも行われて、次第に増える参加者で会議室放浪の旅といった状況だった。しかし、最終的に制作的な事情で主催者側がまとめてしまった反省もあり、経済面も含めて一緒に考えながら、アーティストが求心力のある立場で進めていく態勢に転換する時期だと考えた。

そこで、3回目からは若手アーティストによるディレクター制に変更。ディレクターはテーマからプログラム編成、予算の振り分け方、会場の選択や使い方までを決定する。3回目はきたまり・楳子びじん・篠田千明(横浜/11年)、4回目はきたまり(京都/12年)、5回目は白神ももこ(横浜/12年)。いずれも1980年代生まれ。先行するコンテンポラリーダンスの舞台を多数見て、それぞれ独自の創造活動を始めた彼らのプログラミングは、他ジャンルの表現に共通の身体感覚や新しい可能性を見つけ出して、幅広いジャンルや世代、表現形態のアーティストをコラボレーターに呼び込み、コンテンポラリーダンスを揺り動かそうと試みた。

例えば、京都で開催された4回目のきたまりディレクションでは、“演



「We dance 横浜2012」村本すみれ「不本意ラウラ」(2012年9月@神奈川芸術劇場)
photo: 森 日出夫

劇とダンス/身体性の交換」と題し、3人の演出家(筒井潤・相模友士郎・多田淳之介)に新作を委嘱。会場は元・立誠小学校という古い建物で、演劇の創造力と関西のダンサーの豊かな身体言語が融合した傑出した舞台になった。コンテンポラリーダンスの閉塞感をバネに未来に繋がる新しい身体の可能性を見つけ出したい、という強い思いが地元ダンス関係者にも届き、初回を思わせる盛り上がりを見せた。この模様はサイトの「FORUM」をご一読いただければと思う(<http://www.wedance.jp/2012/forum.php>)。

続く白神ももこディレクションは、神奈川芸術劇場の「KAFE9」との共同開催で初の劇場公演となった。ダンスと演劇の垣根を越えて活動する白神は、同世代の振付家・演出家に多様な経験を持つ俳優やダンサーを引き合わせ、4つの新作を委嘱。コンテンポラリーダンスの曖昧な部分をポジティブに捉えて、ダンスの奥行きと想像の広がりや面白さを発見しようと試みた。上演作品は再演の予定もあり、アーティストにとって重要な通過点になったようだ。

「We dance」を越えて

振り返ってみると、「We dance」で生まれた作品/プロジェクト/コラボレーション、地域を越えての活動の広がりなど、年1回のフォーラムを5回継続したことで小さな種が育っていると実感し、Offsite Dance Projectが主催する「We dance」はこれを区切りに終了しようと思う。

「We dance」は、ダンス当事者の場づくりの提案に過ぎない。以前白井剛は「期待し尊重し激励し刺激し共有し育むことができるのは、ダンスやアートというよりは、人なんだと。そのための場所の創造」と言った。その結果として、京都では「We dance」を足がかりに、来年度アーティスト主導の新企画が計画されている。それは、関西に留まらず、日本のコンテンポラリーダンスのシーンを動かす力になるだろう。このように、さまざまな都市でアーティストたちによって“We dance”なるものが生まれれば、日本のコンテンポラリーダンスはますます刺激的になっていくと思うのだ。「We dance」の参加者の中から、外から、更なる発展に導いてくれることを期待している。

「We dance」を継続できたのは、セゾン文化財団とヨコハマアーツコミッションの3年間の継続助成、開催地の芸術機関や若き制作者のサポート、限られたリソースで企画を担当したアーティストたち、そして自分の問題として取り組んだ出演者・スタッフがいたからである。Offsiteとしては、「We dance」の発見を日常の活動の中に取り込み、今後に繋げていきたい。

社会と接続するサイトスペシフィックを目指して

劇場外の公演は、場所のリサーチや使用許可、現地クリエイションなど創造環境も含めた体制づくりが必要で、地域のパートナーとの共同制作が必須となる。海外では、在外研修の地シアトルで4CultureとVelocity Dance Center、ジャパン・ソサエティからポートランドのPICAに繋がり、2010-11年「TBAフェスティバル」に参加した。鈴木ユキオ、山下残、東野祥子、ほうほう堂、そしてシアトルのアーティストも加わり、日本の多様なコンテンポラリーダンスを紹介しつつ、両国のアーティストが刺激を受け合いながら、都市の中にダンスを挿入するというプロジェクトである。両都市には最新のダンス情報は届いておらず、日本チームのパフォーマンスは大きな反響があり、



「DANCE TRUCK PROJECT」(2012年9月@横浜・新港ふ頭入口前 特設会場)
photo: 森 日出夫

日本のダンス状況やその文化的背景にも関心が及んだ。これを機に、具体的なプロジェクトにも発展し、鈴木ユキオは共演者の音楽家Wayne Horvitzの企画に参加。OffsiteはアトランタのNPOとの協力関係で、2012年9月「DANCE TRUCK PROJECT」を開始した。これは空き地活用やアウトリーチなど、ダンスにおける新たなmobility(機動性・移動性)を探るツールとして大きな可能性を秘めている。Co.キュレーターの東野祥子が代表する「全日本ダンストラック協会」とともに、トラックでさまざまな都市とネットワークし、アーティストと観客に発展的な展開を生み出していく予定だ。

劇場外におけるダンスの上演自体は、突破しなければならない物理的な条件が多々あるにせよ、それほど難しいことではないだろう。重要なのは、ダンスを成立させている演劇的な装置を取り外し、現実の中でいかにパフォーマンスを成立させることができるのか、観客もまたパフォーマンスを構成する担い手として存在することができるか、を問題意識と捉え「作品」として提示することだ。3回目「We dance」に参加したベルギー拠点のハイネ・アヴダルと篠崎由紀子の『Field Works-office』はダンスの概念を覆す作品で、彼らが2011年に横浜でスタートさせたサイトスペシフィックプロジェクトをOffsiteは共同制作している。劇場の外に飛び出すことで、リアルな世界に接続しようという彼らの試みは始まったばかりだが、日本のコンテンポラリーダンスを革新する強度のある作品をともに生み出していきたいと思う。日本にもダンス分野でサイトスペシフィックに挑戦する作家の登場を切に望んでいる。

Offsite Dance Projectは結成から5年に満たない間に、からだを動かしてみることで場所や人に出会い、アイデアが生まれ、アーティストの能動性と関わりの創造性を力に、多くの人々とのパートナーシップでプロジェクトを現実化していった。Offsiteの事業は全てプロジェクト単位で進行している。最終的には、各プロジェクトのメンバーがチームとして独立し、それぞれが育っていくというのが私の理想である。そのための種まきが私たちの役割と考え、好奇心と行動力と突破力で、身近な環境を含む社会を新しい視点で捉え直す可能性を提示していきたいと思う。



写真提供:シアターガイド編集部

岡崎松恵(おかざき・まつえ)

NPO法人Offsite Dance Project 代表、プロデューサー。

1958年生まれ。フェリス学院大学在籍中より舞台芸術に関わる。1987年開設から2004年まで「STスポット」の館長を務め、若手アーティストの支援と創造環境整備に力を注ぐ。2004年開設から2006年まで「BankART 1929」の館長、パフォーマンスアーツのディレクションを担当。2008年「Offsite Dance Project」を設立(2009

年NPO法人登記)。歴史的建造物や民家、公共交通機関、美術の建物資産、ストリート、商業空間などを舞台としたプロジェクトを企画・制作。2010年度からアート教育事業を開始、ダンスの普及にも取り組む。平成10年度文化庁在外派遣アートマネジメント研修員(アメリカ/シアトル On the Boards)。

<http://www.offsite-dance.jp>

Article—3

常に形状を変えることを許容しながらも監視する

神里雄大
Yudai Kamisato

いま思っていることを自由に書く

いつからかあまり覚えていないのだけど、おそらく20代も後半にさしかかるということで、僕は強烈に、自分の周りにいる人のことよりも、自分と同級生だった人たち、いまはもうほとんど会わない人たち、のことを考えるようになった。いつのことかあまり覚えていないのだけど、20代も後半にさしかかるということは、26歳くらいのことかしら。そういう人たちのことを考えるというのはどういうことなのかというと、僕は本当に視野がすぐにせまくなるので、というか自分のいまいる環境の中でどのように振舞うべきか、ということを考えてその中でバランスを取ろうとするので、とにかくスケールがしぼんでしまうのです。スケールというのは、考えること、楽しいと感じる人間関係、演出のアイデア、そういうものを全部含めてスケールと言っている。作品の広がりと言ってもいい。そういうものがしぼんでしまうのは、閉鎖的で、しょうもなく、無価値であるので、僕はそれをとにかく広げないといけないのだが、無理に、スケールアップをしよう!などと意気込んでも碌なことにならないから、でも碌なことにならないのをわかっていながらやめられない。だけどせめて、そうであっても俺はスケール大きく生きたい、と願う。そし

て僕は同級生のことを考える。いまや子供を産み、もう一人産み、旦那は監視カメラのシステムを組む仕事で土日は休みだが、よくある出張では土曜日にも仕事のこともある、みたいな同級生のこと。もしくは、廃品回収の会社でいったい何をやっているのか知らないけれど、28歳にして取締役になり、毎週のように福岡や名古屋、横浜などを行ったり来たり何をやってるのか知らないけれど、もう子供は小学生に上がり、家の庭にはバスケのリングがある、という当時ヤンキーだったFくんのこと。そういう人たちのことを考えながら、いよいよ30歳になったのに、僕は変わらず演劇などをして新卒の初任給以下の収入で、人生は経済では計れないなどと言っている。僕はバスケのリングのある庭つきの家にはいまは住めない。いますぐ演出家などという名前だけ立派なものをやめて、googleに入れば住めるようになるかもしれない。けれども僕はやめることはないと思っている。だから僕は、googleの社員にも、廃品回収であくどいことをやっているFにも、子供を産んですっかり親になっているあいつらにも恥ずかしくない、というかあいつらを唸らせる作品を作らないといけない、と考えるようになった。26歳くらいのときから。演劇好きはほめてくれるからあてにならない、文脈で理解するのは個人の趣味である、だから演劇なんて子供の遊びの延長でしかないと考え、サッカーの時しか大声を出さない連中に向けて俺は作品を作らなければならない。けっして媚びず、わかりやすい/にくいトラップを軽快にかわし、評判に左右されず、理解のあるセゾンにもひれ伏さず(と書いても不問にしてくれると信じ込んでいる、予定調和にも屈せず)、圧倒的な作品を作らなければならないと思っている。当たり前のことを言っている。2012年、そういう作品に2つ出会いました。1つはブラジルのカンパニーで、もうひとつは宮城聡さんのマハーバーラタでした。

宮城聡が芸術監督を務める静岡芸術劇場(SPAC)

静岡の日本平の中腹に、SPACの舞台芸術公園はある。芸術公園内には、野外劇場のほか、稽古場棟、宿泊棟や稽門の舞台「稽門堂」などもある。僕は一度、ここに滞在し、億土点演出の「マクベス」に出演をしたことがあるのだが、上演会場の野外劇場でずっと稽

古ができたので、極めて優れた環境である。静岡県民はこのことを誇りに思うべきだと僕は思う。というのも、国内外からトップレベルの演劇が集まるのは、東静岡駅すぐの芸術劇場を含め、SPACの施設を占有している劇団SPACが訓練と蓄積、そして集客の努力をし続けているからに他ならない。確かにこの「日本」という国は笑えるが、こと舞台に関してははまだテレビのまがい物、生ビールに対して生発泡酒のような扱いを受けつづけている。そんな中、SPACは先陣を切って、そのような誤った考え方に立ち向かっては、ぼったぼったと敵を斬っている。

俺もそういう風になりたいと、神里は考えた

宮城聡さんが、あれはたしか2年くらい前のセゾン文化財団が開いた研修会^{註1}だったと思いますが、そこでおっしゃられていたのは、演劇を必要としているのは、もしかしたら劇場の外にいる、演劇のことなんて微塵も考えたことのない、そういう人なのではないか、ということだったと思います。もちろん演劇にもいろいろありますし、それは例えば中国人と言ったっていろいろありますから、そういうものを一緒にくたにしてしまうのは何も建設的なことがないと思います。だからこのとき、宮城さんがおっしゃっていた演劇というのは、宮城聡が作る演劇、ということだったと思いますし、そうおっしゃられていたような気もします。定かではありません。僕は、岡崎藝術座の主催公演では18歳以下を無料にしていますが、それはSPACの、そんな演劇を見たことのない層にまで演劇をぶちこむ取り組みのひとつの、(平日は劇場が空いているから)平日に中高生をクラス単位学年単位で招待している、ということに深く共感して始めたことです。そして、高校生以下としてしまう学校に行っていない、もしくはやめた連中をはからずも除外してしまうことに気づき、今度の公演から18歳以下という表現に変えました。僕は多感と言われる彼らの年齢のときに、ひょんなことから、謎の赤羽ジャズライブにひとりで行くことになってしまいました。僕は14歳でした。新宿まで小田急線に乗り、帰宅ラッシュの埼京線で初めて赤羽に降り立ち、うさんくさい大人に囲まれながら、まるで好みではないライブを見たのです。その経験は、いまおそらくすると、未知のものに立



「杏奈(俺)」(2012年9月@KAAT神奈川芸術劇場中ホール) Wedance2012 参加作品
photo: bozzo

註1)

こまばアゴラ劇場との共催で実施した「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4回]:静岡芸術劇場/地域と世界と劇場」、講師:宮城聡(静岡県舞台芸術センター)、2010年5月



上下:「隣人ジミーの不在」(2012年11月@あうるすぽっと) フェスティバル/トーキョー 12主催 演目 photo: 富貴塚悠太

ち向かう、わからないことを笑う、エネルギーの源になっているかもしれません。それは大げさだとしても、そうかもしれません。ですから、宮城さんの取り組みというのは、そういう未知のものに対する耐性、そして興味、可能性を見る力というものを与える演劇作品という意味でとても価値のあるものです。そして前記のマハーバーラタというとてもない作品を生み出しています。これは話がずれますが、僕が近頃気にしている、ヨーロッパスタンダードとは? アジアンスタンダードとは? みたいなくだらない区分けを軽く飛び越える作品でした。念のため言っておきたいのですが、僕はすぐに人の作品をほめるアーティストではありません。

ようやく自分の作品について書く時間

初めの方にも書いたが、僕はすぐに視野がせまくなってしまい、演劇のための演劇を作ってしまうようになる。演劇のための演劇とは、演劇に慣れ親しみ、その文脈——この作品は、あの作品やあの劇団に影響を受けているな云々——に寄りかかり、演劇技術のマイナーチェンジをくり返すようなことだ。僕は高校生まで野球をやっていたが、練習というのは必要で、だが練習は反復になればなるほどに、練習していることが大事になり、いかにうまくスイングができるようになるか、腰の回転がスムーズかどうか、に重点を置きだしてしまう。もっとも大事なことはヒットやホームランを打つこと、さらにいえば、試合に勝つことが大目的なのだ。それを忘れて技術の向上だけを目的とすると、練習のための練習になってしまう。だから、自分の演劇にとっての試合に勝つということは、どういうことなのか考える必要がある(芸術

にとって勝ち負けの価値観はあてはまらないとしても)。俳優技術の向上、演出力の持続とステップアップは、手段であって目的にしてはならない。だから、視野をせまくしてはならない。僕は単純なので、視野を広く持つということ、世界を見るということに置き換えました。それで僕は自分の活動拠点が首都圏だとしても、その作品が根ざるのは首都圏にとどまらなくてもいいだろうということで、いろんなところへ行くことにした。

2011年3月、大地震が起きて原発が爆発した

僕は2011年4月からセゾンのジュニア・フェローにもらったので、その金(助成金という呼び名は違う気がするのですが、こう呼ぶことにする)は、作品そのものよりも作品の根に使うことがよいと思った。原発爆発後、僕はさぼっていて、放射能? 別に東京だし大丈夫でしょ、みたいなことを思っていたのだけど、そうしたら、僕の作品に鋭く切り込んでくる人だなあと思っていた坂口恭平氏が熊本に移住(というか彼は熊本出身なのでUターン?)したと聞きつけ、どうしてなのか話を聞こうと思って熊本に行きました。彼はちょうど新政府なるものを立ち上げて、避難を呼びかけたり、大学や市役所に乗り込んで情報開示を求めたりしていた。毎日のように氏に連れまわされて彼の行動、移動とそのエネルギーを見ていると、お前は どうするんだ、という選択を突きつけられているようで、自分が、選択もせずにただいられる場所、いたい場所ではなく、何も考えなくてもいられる場所に、いる、ということを痛感したのだった。それがさっき書いた、「さぼっている」ということだった。大いに反省したし、自分の行動を選択し続ける、ということを感じなければいけない、なんてことを考える有意義な滞りになった。

それからのせっかくのセゾンから頂戴する金の使い道

個々の体験はあまりここで書く必要性を感じないので、ざっとあげると、2011年からの2年(特に2012年)で僕が行ったのは、熊本、鹿児島、屋久島、京都、ベルリン、ブリュッセル、パリ、モロッコはマラケシュ、カサブランカ、フェズ、台北、ソウル、でいまは北京にいます。どの街もすばらしく楽しんでいるのだが、もう思うのは、国なんて面白おかしく、そして楽な考え方からできるだけ遠く離れないと、僕は視野が広がらないし、作品をもはや作れないということです。日本と中国はなにやら揉めていますが、それと自分や友人や移動先で知り合う人との関係に、何の関係があるのか、さっぱりわからなくなってまいりました。でも、日本と中国がなにやら揉めて、ここ北京では日本人観光客に会いません。みんな日本語を話していないだけなのか。

作品は個人と個人のぶつかり合いで生まれ、それを享受するのも個人だと思っただけで、そこに国と言う大きくて乱暴にも思える概念を持ちこんでしまうと、せっかくの個人プレーが台無しになると感じているのです。僕はむしろすぐにアメリカ人はバカだとか、ドイツ人は日本人と似ているとか、フランス人が日本の歌を歌ってくれてうれしいとか、韓国人の日本語を覚える早さに驚愕するとか、やってしまいます。だから、まるで点滴のように、僕は移動し続け、スケールを大きく持つために個人という規模を広げないということを、意識してする必要を感じています。そうすると、街だけが残ります。このことは若干の飛躍があつてわかりづらくかもしれませんが、勘弁してください。街だけが残る。個人と個人が生活する街。街と街を移動することは、個人から個人へ移動することにほかならないと考えています。それは作品という

ものを作り手の所有物ではなく、通り抜けるものとして捉え、つくる訓練のようにも思われます。僕は作品は、僕の作品であって、俳優の作品であって、スタッフの作品であって、同時にそうではないと考えています。個人が所有する作品は「移動」しません。そしてまた強く所有したいと願うべきだとも、思っています。これは無責任に投げもせず、かといってぎゅっと抱きしめず、常に形状を変えることを許容しながらも監視する、そういう体力のいることです。その体力は、やはり変容しつづけることで得られます。話が抽象的になってまいりました。

抽象的になったら終わり時

最後まで当たり前のようなことを言うのですが、大人は当たり前を当たり前のように言わないといけなくて僕は考えているので言うと、僕はいろんな街を移動し続けて体を通り抜かせせる、そうしてスケールのでかすぎて笑うしかないような作品を生み出すのが、僕の使命です。以上です。



著者近影：北京、天安門にて。2012年12月

神里雄大(かみさと・ゆうだい)

演出家、作家、岡崎藝術座主宰
1982年ベルー共和国リマ市生まれ。2003年早稲田大学在学中に岡崎藝術座を結成。舞台上での俳優の存在をことさらに強調する演出を特徴とし、現在に至るまで40本に及ぶ演出作品を発表している。2006年『しっぽをつかまれた欲望』(作：パブロ＝ピカソ)で利賀演出家コンクールにて、最優秀演出家賞を受賞。2009年『ヘアカットさん』が第54回岸田國士戯曲賞に最終

候補ノミネートされた。2009年、白神ももこ(振付家・ダンサー)と、新ユニット“鱒[hatahata]”を結成し、岡崎藝術座のほか、ダンスとのコラボレーションをおこなったり、自身も振付けをしたりしている。そのほか、近年は小説や絵、詩の分野においても作品を発表している。

<http://okazaki.nobody.jp/>

芸術団体の法人化等に関する相談業務を始めます

セゾン文化財団では、アーティスト個人、芸術団体の方を対象に、活動運営上の問題に対して助言する相談業務を試験的に開始します。

現在、具体的な相談項目として想定しているのは、第一に、団体の法人化に関するもので、近年、政府や自治体系の助成金の受給条件は、不正防止や透明性確保の観点から、厳しさを増しつつあります。将来的には、非営利/公益的な法人格をもつことが受給の必須条件となっていくことも、芸術団体は視野に入れておく必要があります。

このようななか、一方では公益法人制度の改革等によって、芸術団体が法人化する際の選択肢は広がったといえます。寄附税制もかつてに比べて大幅に緩和されました。ただ、税制面でのメリット・デメリットや、運営のしやすさなど、さまざまな要素を比較衡量しながら、自らにふさわしい法人格を選択していくのは、なかなか容易なことではないでしょう。

そこで当財団では、法人化を希望する団体に対して、できる限りの情報を提供しながら、もっとも適切な方向と一緒に検討していきたいと考えています。

このほか、アーティスト、芸術団体の方々がふだん直面している会計面での悩みや疑問に対しても、可能な限り対応していきます。

当財団ではこれまで、助成金の交付のみにとどまらない複合的な支援を目指して、作品制作や交流のための場(森下スタジオ)、セミナー・ワークショップ等を通じた情報やスキルアップの機会を提供してきました。今回の試みもその一環です。

当面は、対象を当財団の助成対象者に限定したうえで、相談のニーズをより詳しく探っていきます。

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第62号

2013年2月20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 東真ビル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：2013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。