

# 平成29年度 事業報告書

## 連続講座

「プロフェッショナルに聞く！～

文化庁移転と文化芸術の未来～」

### 第5回 「劇場で創造すること」

○実施日 平成29年12月1日

○会場 mumokuteki ホール

(京都市中京区寺町通蛸薬師上る式部町 261 ヒューマンフォーラムビル 3F)

○出演者

ゲスト；

金森 穰氏 (りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館舞踊部門芸術監督,

専属舞踊団「Noism」芸術監督)

堀内 真人氏 (KAAT 神奈川芸術劇場技術監督)

ファシリテーター；

森山 直人氏 (京都造形芸術大学芸術学部舞台芸術学科教授)

## 事業実施概要

京都市では、文化庁の京都移転の機運を醸成していくため、昨年度に引き続き、平成 29 年度に連続講座として「プロフェッショナルに聞く！～文化庁移転と文化芸術の未来～」を 2 回、開催しました。（平成 28 年度は計 4 回実施）

	日時	テーマ	出演者	参加者数
第 5 回	平成 29 年 12 月 1 日(金)	「劇場で創造すること」	ゲスト： 金森 穰 氏（りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館 舞踊部門芸術監督，専属舞踊団「N o i s m」芸術監督） 堀内 真人 氏（K A A T 神奈川芸術劇場 技術監督） ファシリテーター： 森山 直人 氏（京都造形芸術大学 芸術学部舞台芸術学科教授）	74 名
第 6 回	平成 30 年 3 月 27 日(火)	「工芸－新たな価値の創造－」	ゲスト： 鈴木 修司 氏（ゆいまーる沖縄（株）代表取締役社長） 澤田 美恵子 氏（京都工芸繊維大学大学院 教授，博士（言語文化学）， 工芸評論家） ファシリテーター： 平竹 耕三（京都市文化芸術政策監）	70 名

※会場はいずれも mumokuteki ホール（中京区）

※開催時間はいずれも 18:30 - 20:30

第5回プロフェッショナルに聞く！  
文化庁移転と文化芸術の未来

**プロフェッショナルに聞く**

「劇場で創造すること」  
～文化庁移転と文化芸術の未来～

参加無料  
(申込者先着順)  
定員100名

第5回講座

日時 2017年 12月1日(金) 18:30～

場所 mumokuteki ホール  
京都府中京区大宮町四丁目1-1 mumokuteki ホール2F  
※バス(河原町1駅) 徒歩約5分  
※地下鉄東西線(京都市役所前1駅) 徒歩約10分  
※地下鉄烏丸線(河原町1駅) 徒歩約15分

お申込み方法は裏面を御覧ください

講師 金森 穰 氏 (りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館 舞踊部門芸術監督、専属舞踊団「Noism」芸術監督)  
堀内 真人 氏 (KAAT神奈川芸術劇場 技術監督)  
ファシリテーター 森山 直人 氏 (京都造形芸術大学 芸術学部舞台芸術学科 教授)

【主催】京都市

平成 29 年 12 月 1 日 (金)

<ゲスト>

金森 穰 氏

(りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館  
舞踊部門 芸術監督, 専属舞踊団「Noism」  
芸術監督)

堀内 真人 氏

(KAAT 神奈川芸術劇場 技術監督)

<ファシリテーター>

森山 直人 氏

(京都造形芸術大学 芸術学部舞台芸術  
学科 教授)

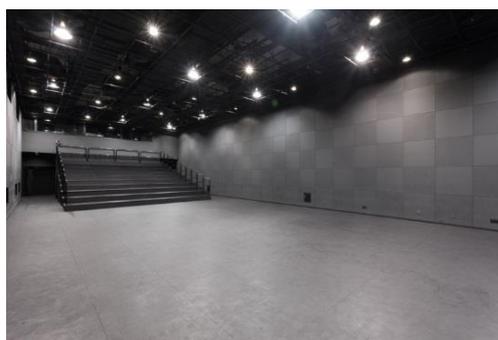
平竹：京都市で文化芸術政策監を務めます平竹でございます。本日は大変お寒い中お集まりくださりまして、ありがとうございました。皆さん、もう既にご存じと思いますが、昨年の3月に文化庁が京都に全面的に移転するという方針が出されました。それを受けて、私ども京都側としましても、やはり文化庁の京都移転に関して、そういう機運を盛り上げていこうということ、もう一つは、京都の良さというのは、市民の生活と色々な行政機関との距離が近いというところだと思いますし、そういう意味では文化庁の方にも、京都の中で、色々な文化政策を考えていただきたいということもあって、昨年からのような連続講座を実施してまいりました。昨年度は4回、音楽や文化財、観光などのテーマで実施してまいりました。今日は、新潟市にございます、りゅーとぴあ新潟市民芸術文化会館 舞踊部門芸術監督の金森様、神奈川県にございます、KAAT 神奈川芸術劇場 技術監督の堀内様、京都造形芸術大学教授の森山先生をお招きし、「劇場で創造すること」というテーマでお話をいただきます。森山先生には京都国際舞台芸術祭の実行委員長をお務めいただくなど、京都市政の中でもいろいろなかたちでお世話になっておりますが、本日はファシリテーターをお務めいただきます。私も実は、ロームシアターの館長も兼ねておりますことから、劇場がこれからどういふことを目指していくのかということ、常に考えていかなければならないこと、常に考えていかなければならないこと、やはり文化庁の移転を受けて、新たな展開ができればということも考えておりますので、今日は非常に楽しみにしておりました。どうぞ皆さん、限られた時間ではご

ざいますが、最後までごゆっくりお聞きいただき、皆さん方それぞれの場の中で、また生かしていただくようなことができれば、幸いです。では、3人の先生方、本日どうぞよろしく願いいたします。

**森山**：それではさっそく進めさせていただきたいと思います。まず、簡単に私の自己紹介をさせていただきます。私が所属しております京都造形芸術大学は、舞台芸術に関しては二つの機関があります。一つは「舞台芸術学科」というもので、これは2000年4月に設立され、2007年から舞台芸術学科という名前になっていますが、現在では大体1学年で50から60名ぐらいの学生が在籍している教育機関です。もう一つは、これが造形大の一つの特長ともいえると思うのですが、「舞台芸術研究センター」というもので、2001年にできています。これは学内付置研究機関という位置付けで、大学所有の「京都芸術劇場」——大劇場「春秋座」と、小劇場「studio21」から構成されています——の運営主体として、劇場運営を統括しており、舞台芸術学科の教員や外部アーティスト・実践家など、大体20人位の主任研究員、制作技術スタッフから構成されています。春秋座（芸術監督：市川猿之助）は、本格的な歌舞伎が上演できる劇場で、花道、セリ、回り舞台（盆）、スッポン、宙乗り施設などを備えています。



春秋座（大劇場）



studio21（小劇場）

studio21は、現在では学科の授業や発表公演に、年間の90%ぐらいが使われていますが、さまざまな実験的な試みができる本格的なブラックボックスタイプの劇場です。

特に「大学の劇場」という意味から特色ある試みとして、二つご紹介させていただくと、一つは、文部科学省認定の「共同利用・共同研究拠点」というのがございまして、「京都芸術劇場」という劇場自体を一つの研究施設、拠点として、さまざまなアーティストや研究者が共同研究の拠点として利用していこうという枠組みが2013年度からできました。舞台芸術研究センターは、芸術系大学の研究機関として、「作品の創造・発信」に重点を置いて取り組んできましたが、舞台芸術というジャンルそのものの今後をより深く捉えなおすべく、「作品を作るためのプロセス」をどう構築するかというテーマでやっております。他には、

『舞台芸術』という雑誌を年1回のペースで定期的に刊行しています。

それでは次に、金森さんから、りゅーとぴあでの活動等についてお話いただければと思います。



機関誌『舞台芸術』1～20号

**金森**：カンパニーの紹介映像があるので、まずご覧いただければと思います。

### 〔Noism〕 紹介映像)

[2004年、日本の歴史上初めてとなる公立劇場専属の舞踊団 Noism が新潟に誕生。芸術監督はりゅーとびあ新潟市民芸術文化会館の舞踊部門芸術監督を務める金森穰。国内外からオーディションで選ばれた舞踊家たちが新潟に移り住み、Noism メンバーとして活動している。Noism には、メインカンパニーNoism1 を中心に、研修生カンパニーNoism2、プロジェクトカンパニーNoism0 の三つの集団があり、研修生カンパニーの Noism2 はプロを目指す若手の舞踊家が所属。劇場で行う定期公演のほかにも、新潟市内で開催されるプロジェクションマッピングをはじめとしたイベントへの出演や、中学校への出前公演を行うなど、新潟に根差した活動を続けている。Noism2 で経験を積んだのち、Noism1 の正式メンバーに昇格する者や、海外の舞踊団に所属する者も出ている。Noism0 は、舞台芸術の精鋭たちによるプロジェクトカンパニー。舞踊に限らず、演劇、音楽、美術など、第一線で活躍する芸術家がジャンルを超えて集い、年齢と経験を重ねた者にしか生み出せない豊穡な作品を創作。その作品は、金森穰がアーティスティックディレクターを務める NIDF、新潟国際ダンスフェスティバルや、日中韓の国際演劇祭、BeSeTo 演劇祭など、新潟で開催される国際的なフェスティバルでも上演されている。メインカンパニーNoism1 は、新潟から世界へ向けて、グローバルに活動を展開。地元新潟では、身体の特長家として、誰でも参加可能なからだワークショップや、高校ダンス部を対象と

したワークショップ、舞踊経験者のためのサマースクールなども開催している。



からだワークショップ



Noism サマースクール

そして、本拠地、新潟りゅーとびあで作った作品を、日本国内はもとより、チリ、アメリカ、ブラジル、ロシア、韓国、台湾、フランス、スペインなどで上演。プロフェッショナルな身体と鋭い問題意識に裏打ちされた作品は、世界で高い評価を得ている。

新潟から世界へと発信される Noism の活動は、創造都市新潟の文化財産であり、新潟市民の誇りである。]

**金森**：こういう舞踊団を2004年に立ち上げました。その経緯をお話します。1992年から2002年まで、私は10年間、欧州のスイス、オランダ、フランス、スウェーデンの4カ国で舞踊家、そして演出振付家として活動してきました。そして2002年に帰国したときに、りゅーとびあの劇場で制作されていたミュージカルに、振付及び出演者

としての参加依頼がありました。当時は、日本の劇場で芸術監督制度が導入され始めた時期で、りゅーとぴあでも、芸術監督を探していました。ちょうどそのタイミングに東京で賞を受賞したり、新潟の企画に参加したりしていたので、私に声がかかったのだと思います。そしてそのときに、私の方から「劇場専属舞踊団を立ち上げさせて欲しい」とお願いしました。その活動形態を今の状況に照らして説明すれば「りゅーとぴあの舞踊部門の事業予算の中から、まず9割ほどを舞踊家の人件費に充てる。それは舞踊家たちと契約を交わして、毎月給料を支払うということです。そして残りの1割でカンパニーを運営していく。もちろん、日々活動するスタジオや更衣室も必要です。そして作品製作にかかる予算は、文化庁をはじめとする国や団体からの補助金や助成金、新潟市民あるいは県内外から来場してくださる観客のチケットインカム、そして出来上がった作品を国内外にツアーをすることで得られる公演料から捻出するということです。なかなか当時の日本では無謀だったと思いますが、その環境を整備し、本当に質の高い作品が創れば、それは十分可能なことであると私は考えていました。この主張が市長をはじめ新潟市に受け入れられ、Noismを立ち上げて今年で14年目になります。

**森山:**ありがとうございます。続きまして、堀内さん、よろしくお願いたします。

**堀内:**ご紹介にありましたように、私は今、KAAT 神奈川芸術劇場の技術監督をやらせていただいています。劇場を本拠地にして、劇場で作品を作ることを、上演をする劇場

であると同時に、いやそれ以上に、「作品を作り出す場」としての劇場というものを強くイメージして活動をしております。私の紹介ということは、つまり劇場の紹介ということになるだろうと思いますので、KAATの現状、どういう劇場なのかということをお話ししたいと思います。

いわゆる「創造型の公共劇場」というのが、この20年、もう少し前から、日本に少しずつ増えてきました。りゅーとぴあもその一つですし、ロームシアター京都もその一つであるかと思います。そして、創作の場として、ものを創る場としての劇場がどういうものなのか、どんな作品を作っているのか、それから、作品を制作すること以外に、人材育成であるとか、人材交流をかなり意識してやっていますので、そのことにもちょっと触れてみたいと思っています。

私、KAATに所属する前は、劇場の管理運営という仕事を一切しておりませんでした。いわゆる乗り込みのスタッフといいましょうか、作品を創って劇場をお借りする、あるいは劇場を制作するプロダクションの一員として、その作品のために劇場にいて作品に取り組んでいました。思い出深いのでいうと、97年に野田秀樹さんの『赤鬼』のタイ人キャストバージョンで、舞台監督をやらせていただきました。それから、99年、ピーター・ブルックが『ザ・マン・フー』という演目を持って招聘公演、来日された際に、その技術監督をやらせていただきました。実はそのときに、ピーター・ブルックの本拠地であるブッフ・デュ・ノールという劇場の技術監督であるジャン＝ギー・ルカさんという方とお知り合いになりました。その方が受け入れ先になって、2003年

から2004年に、文化庁の在外研修でフランスとイギリスに滞在して勉強させていただきました。ほかにも、2003年に蜷川幸雄さんの『ペリクリーズ』という大きい作品のクリエイションをやらせていただいたり、いろんな劇場で仕事をしていました。

KAATの開館は2011年1月なのですが、その2年ぐらい前からKAATの開館準備に携わるようになり、現在は開館して7年目ということになります。建物の大きな形は決まっているけれども、具体的なディテールはまだまだ大いに変更の余地があるという段階で、私はそのプロジェクトに入りました。それまで、いろんなところで「作品をより良くするために劇場はこうなっていればいいのにな」ということをなるべく詰め込んで、「劇場にどういう人間がいて劇場を運営していくのか」ということについて、非常に強く発言をしてきました。劇場の管理運営をプロフェッショナルリティーとして持っている、それまでやってきた人間を集めるよりも、「作品を創ってきた人間を集めてこの劇場はやりたい、そういうふうはこの劇場は始めましょう」ということを開館準備のときからずっと言い続けて、今ではそういうメンバーが劇場をやっております。県立の劇場でして、私は神奈川県芸術文化財団という公益財団法人に所属し、指定管理者として運営をしております。

さっき申し上げた「創造型劇場」というのも、外国でこれ直訳すると、「劇場はものを作る場所だろう、何で創造型なんて冠がつくんだ」と揶揄されたりするのですが、我が国で公立の「創造型劇場」は、恐らく水戸芸術館が嚆矢なのではないかと。芸術監督を置く劇場としても最初の劇場だった

と聞いております。そのあと、まず20世紀の末に最初のラッシュがありまして、世田谷パブリックシアター、それから新国立劇場、りゅーとびあもその時期にできていますね。そして、世紀が変わり、北九州、松本、そして、関西に、兵庫芸文ができます。そして、こういう流れの中で、2011年に、KAAT 神奈川芸術劇場ができております。この時点までに世田谷パブリックシアターや新国立劇場で、いろいろと劇場でクリエイションをするということについて、その功罪も含めて、あるいは課題もだいぶ見えてきたところではあります。私自身、世田谷パブリックシアターでは非常に多く、外部のスタッフとして仕事をさせていただいて、そういったものを目の当たりにしてきたものもあります。

KAATは三つの上演会場から構成されており、1200席ぐらいのキャパシティのあるホール、客席があり稽古場としても使用できる大スタジオ、基本的には稽古場ですが劇場としても使用できる中スタジオがあります。



ホール

ホールでは、客席の形状がさまざまに変えられます。勾配が変わるのです。演目とか演出デザインに合わせて劇場の形を変えら

れるというところに非常に強く意識をして設計された会場です。

大スタジオは客席を収納したり取っ払ったりすることができ、フルフラットになると稽古場にもなる。中スタジオは、通常、稽古場として使っていますが、例えば、仮設の客席を作って、縦向きや横向き、ぐるっと四方が客席など、いろんな形をつくって上演をすることができます。



そのほかに、アトリエと呼んでいる小稽古場、大道具を作る場所として大道具製作室、音楽や効果音を編集する音響製作室があります。

次に組織ですけれども、KAATも芸術監督制を取っておりまして、開館以来、4年間宮本亜門さんが芸術監督を務められまして、そのあと白井晃さんにバトンタッチをして、現在、白井晃さんとご一緒させていただいています。館長のもとに制作統括、制作課（事業制作をするチーム）、企画調整課（施設運営を担当するチーム）、そして、私、技術監督のもとに舞台技術課があります。そこには、どこの劇場にもある三つのセクション、舞台機構、それから照明と音響があって、さらにKAATにはこの3つのほかに、「プロダクションオフィス」というチームがあり、舞台技術課全体のスケジュール調

整と、「プロダクションマネジメント」を行っています。「プロダクションマネジメント」とは、演出家や振付家、あるいは音楽監督と各デザイナーから成るクリエイティブチームの構想する作品を具現化する場、つまり、「制作現場」を統括する業務です。つまり、クリエイティブチームが、「こういうことやりたい、ああいうことやりたい」と言ったものを実現する照明のクルーや大道具さん達、プロダクションチームと呼んでいますけれども、その統括をするのが「プロダクションマネジメント」、「プロダクションマネジャー」です。これは、先輩方や私自身が留学したヨーロッパ、特にイギリスで目撃したことを元に、こういう仕事のくくりを作っています。

従来、日本の舞台芸術、実演芸術の世界では、舞台監督と呼ばれる方の仕事の幅がものすごく大きかった。いわゆる安全に重いものをどうやって吊るかとか、照明や音響や大道具をどうやって配置すれば、より表現がよくなるのかということを考える、純粋技術的な部分が「技術監督」業務。予算、時間、スケジュール、あるいは、人をどういうふうに分けて、何を優先すれば、どういう順番でやれば、どういう人を呼んでくれば、どういう人とやれば作品がよりよくなるのかということを考えるのが「プロダクションマネジメント」という仕事。それから、クリエイター、演出家や振付家が、ダンサーや俳優を使って何をやりたいのかということ、一番そばにいて、そのことをつぶさに見て、それが確実に、繰り返し、安全に実現されるための仕事というのが狭い意味での「舞台監督」業務。舞台監督の仕事は、この三つに分けられる

と思っていますが、従来日本では、「舞台監督」がこれを全部やっていたのを、一旦分けて考えましょうと。また、劇場というのは、いろんな演目のクリエイションが同時に続いていたりします。ですから、1本やって終わりではないのですね。同時並行的に作品作りがあつたりしますので、そういうものを全部まとめてマネジメントするチームがあることが、少ない資源で、予算や時間や人間で、より効率的によい作品、よい表現を生み出すために必要なんじゃないかということで、この「プロダクションオフィス」というものを置いてやっています。そういう問題意識を持って組織を作っております。

じゃあ、どういう作品作っているのかと言いますと、昨年度だけで、細かいものまで入れると、自主事業が30演目ありました。うち14演目は規模の大小はあるのですが、クリエイション、新しい作品を作っているものですね。ほかに、美術展や、ワークショップがありまして、そのほかに提携公演というのもあります。施設の利用率で言うと、貸し館事業という外からお金を払って借りていただく事業も含めて、ホールは92.9、大スタジオ81.7、中スタジオ84.6%なのですが、そのうち、主催提携事業は、ホールが51%で大体半分ぐらい、スタジオはほぼ全部その自主事業、提携事業になっています。昨年度、主なもので言うと、白井芸術監督の『夢の劇』、『マハゴニー市の興亡』、京都にゆかりのあるやなぎみわさんの『日輪の翼』、ロームシアター京都でも上演したフィリップ・ドゥクフレさん演出の『わたしは真悟』という作品。岡田利規さんの「わかったさんのクッキー」、これは、

子どもたちに向けての作品をその前年にクリエイションして、昨年は再演してそのまま全国12会場のツアーを行っています。あとは現代美術家の塩田千春さんのインスタレーション「鍵のかかった部屋」を行って、その空間でコンテンポラリーダンスの公演をしたり、ということをやっております。

あとは作品制作以外に、人材育成、人材交流に取り組んでいます。作品をツアーに出すとかツアーを受け入れる以外に、KAATの舞台技術者がKAAT以外の場所でクリエイションする作品に関わるという取組をやっております。例えば、SPACの宮城聰さんの『マハーバーラタ』と、『アンティゴネ』という2作品は、私自身が技術監督として強く関わっております。それから、人材交流ということで、いろんな劇場から研修生を受け入れてあります。ロームシアターからも本年1名受け入れて、ご一緒しました。それから、舞台技術者に向けてのものも含め、講座やワークショップなどを行っています。また、学生さんや、若い、技術者になりたい人間を受け入れるインターンシップをやっております。開館以来75人ぐらい受け入れているのですが、そのうちの2割強ぐらいがプロになって活躍しています。

**森山**：ありがとうございました。これから少しずつディスカッションに入っていきたいと思うのですが、大きく言うと、金森さんは作品を構想し、芸術監督、演出、振付家という立場から作品をお作りになる。それに対して、堀内さんは、そのアーティストの構想をより高い精度で具現化する、実現するということを担っていらっしゃる。ここにまず一つ、舞台芸術というものの一つの特徴、つまり集団作業、「作品」をチー

ムによって具体化していくということがある。そこに注目した場合、まさに今日のテーマは「劇場で創造すること」ということです。「京都」というトピック以前に最初に考えておかなければいけないことがあるのではないかと。「文化庁」が国の文化政策全体を考える機関である以上、今日のテーマに関しては、あくまでもまずは日本全体の状況をきちんと踏まえ、その上で、「京都は何ができるのか」という順番で考えられるべきだろうと思っています。そういう観点からお話を進めていきたいと思っています。

金森さんが関わっていらっしゃるのは、「りゅーとぴあ」という新潟市が主体となっている「公共劇場」で、堀内さんが関わっていらっしゃるのは、神奈川県が主体となっている公共劇場ですね。そして、それぞれの公共劇場ができていったのは、いまそれぞれの方から紹介があったように、比較的最近のことだといえます。では、そういう劇場のありかたを、もう少し歴史的な視点でとらえようとするとき、どう考えればよいだろうか。そう考えたとき、私自身は、演劇の専門家なので、どうしても「2024」という数字が最近気になっております。

「2024」という数字はどういう数字かといいますと、ちょうどその100年前、1924年の6月に、日本の演劇、新劇を牽引する「築地小劇場」が開設された年であるわけですね。そしてそのことが何を意味しているかというと、意識的にせよ無意識的にせよ、日本の舞台芸術における、今日まで続いている基礎的な部分ができあがってからの、およそ100年経とうとしているということなのです。重要なのは、その間に、太平洋戦争が起こっているということです。演劇史

的に考えると、太平洋戦争というのは、内閣情報局を拠点にして、日本が国策としての文化政策に最も力を入れていた時期にほかなりません。そういう歴史があるからこそ、逆に、戦後になると、なるべく国は文化芸術に、少なくとも大っぴらには主体的に関わらないようにしようという機運ができたのではないかと。よく、日本の文化政策はバラマキ型だと批判されますし、それはその通りではあるのですが、一面では、「戦争の反省」ということから帰結している政策だという面もあったと思います。

さて、「劇場を創造する」というポジションから、日本の舞台芸術100年の歴史を振り返ってみるとき、押さえておかなければならないポイントが、おそらく、二つ見えてきます。一つは、日本の舞台芸術が、築地小劇場をはじめとして、これまで圧倒的に、民間が主導でやってきた100年という時間ですね。言い換えれば、日本においては「公立劇場」、あるいは「国立劇場」というものは、存在していなかった歴史の方が圧倒的に長く、ヨーロッパでは当たり前のようにある「国立劇団」や「国立バレエ団」のような組織は、いまだに存在していない。その間、とにかく芸術を愛する民間の人たちが、さまざまな劇団やカンパニーを作り、さまざまな構想をし、いわば手弁当のようなものでやってきたという長い歴史がある。逆に、国の文化政策、芸術政策というレベルで、いったい何をどのように構想していけばいいのかについては、まだまだいろんな議論をしなければいけないというのが、日本の舞台芸術における現状認識としてあるべきではないか、ということです。もう一つは、第一の点と密接に関わっています

が、劇場史的な観点からみた問題です。たとえば「新劇」に関していうと、戦時中に、築地小劇場などが焼けてしまった戦後の東京で言うと、俳優座劇場などを例外とすれば、おしなべて、読売ホール、サンケイホール、砂防会館ホールなどといった、演劇専門とはまったく言えない多目的ホールをその都度借りるという形で行われていた。そういう歴史があったからこそ、1970年代、80年代ぐらいから、演劇にも専門的な施設を作らなくてはいけないという機運が高まって、結果として今日につながるさまざまな「公共劇場」ができていく。今日のテーマである「劇場で創造すること」というのが、本当の意味で実現可能なテーマとなったのが、全国的にはようやく1990年前後以降ぐらいからだということがあります（全国の流れに先駆けてスタートした尼崎のピッコロシアターは、関西が誇るべき例外のひとつです）。つまり、「劇場」というのは、スタッフがそこにいて、そのスタッフがどのようにクオリティーの高い作品を回していくかということが、いかに重要な問題かという認識自体が、残念ながら日本ではまだ非常に最近のことにすぎないです。ご承知のように、ほとんどの場合は、「ハコもの」だけがあって、ハコを管理するほんの数名のスタッフだけがいて、年間のほとんどを貸し館で回していて、劇場でモノをつくるなどという機能に予算が必要だという発想さえ、共有されていなかった。そういうことに対する反省がようやく共有され始め、KAATで堀内さんのようなことができたり、あるいはゆーとびあで、これは日本の公共劇場としては史上初めての公共劇場専属の舞踊カンパニーができると、そういうケ

ースがようやく、先駆けのように出現するところまで来たわけです。逆に言うと、舞台芸術、劇場で創造するということに関しては、まだまだやることが山積みだという段階にあると言わざるを得ないし、そこを現実的な出発点としてこそ「今後」を考えることができるようになるでしょう。

そこでこれから、なぜKAATにこういうチームが必要なのか、なぜゆーとびあにこういう舞踊カンパニーが必要なのかを考えると、「芸術」という言葉を、やはりある程度「文化」という言葉から切り離して理解しないとイケないのではないかと思います。「文化」は私たちの日常生活を豊かにするものであって、「日常生活と密着」したものである。それに対して「芸術」は、ある部分で「日常生活の向こう側」にいかなきやいけないし、そうやって初めて「芸術」は力を発揮するという面があることは否定できないのではないかと思います。例えば、「エンターテインメント」というのは一つの文化であるし、今暮らしている人々の、できるだけ多くの人たちがそれを通じて豊かになればいいと思う。だからエンターテインメントの場合は、観客動員数のような量的指標が非常に重要になるわけです。それに対して、舞台芸術も含めて「アート」といわれるようなものは、ある意味では「教育」に近い。つまり、すぐに何かの結果が見えるかどうか分からない。しかし、10年後、20年後、30年後になって、あのときのあの作品が自分にとってかけがえのないものだったというのがわかる。だから「アート」の価値は、決して観客動員数のような量的指標では測れない。ところが、さきほど申し上げたように、日本の舞台芸術は、

たまたま「民間主導」という長い歴史を持ってしまったために、「作品のクオリティー」、つまり「質的問題」と、「観客動員数」のような「量的問題」が、簡単に区別しにくい状況が続いてきてしまったように思うのです。「公共劇場」という制度は、民間とは違ったロジックのもとに運営されるべきですが、それはつまり「質的問題」を「量的問題」から切り離れたところでその価値を捉えるということですが、日本はこれまで歴史的に、戦時期の全体主義的な文化政策を除くと、そういう考え方を本気で採択したことがほとんどなかった。そういう歴史をふまえた上で、「芸術」という言葉を、私たちはどういうイメージで、どういうふうに考えればいいのかということが、芸術文化政策を考えるときに、非常に重要になってくるでしょうし、どのように「指標」として考えればいいのかというのも、私たちはまだ完全にわかっていない。「クオリティー」というものをどういうふうに判断していけばいいのか、大切にしていけばいいのかということも、「観客がたくさん入っているからいい舞台なのだろう」という話をこえたところで判断するためのコンセンサスを十分に構築しきれていない段階にあると思うのです。例えば、京都にとって「伝統芸能」というのは非常に重要なものですが、なぜか「伝統芸術」とは言わずに「伝統芸能」と言ってしまう。しかし、「伝統芸術」と言わなきゃいけない部分もあるかもしれないわけですね。そのようなことを含めて、「芸術」という言葉をもう一回考え直すと、つまり、それは何年先にどのような結果があるか、そういった長期的な部分を見据えたときに、私たちは「芸術」を「イ

メント」ではなく、「インフラ」のようなものとして考えていくべきなのだと思います。——問題提起が大変長くなってしまいましたが、私としては、金森さんや堀内さんは、率直に言ってそういう現状のなかで、「芸術」というものがいったい何であるのか」ということを日々証明するために闘っていらっしやると思っています。

まず、金森さんを中心に、一つどうしても伺っておきたい論点がございます。それは、「公共劇場においてカンパニーを持っている」ということですね。金森さん自身は17歳でヨーロッパに渡り、そして名だたる舞踊団の中でクリエイションの経験をしたうえで日本に戻られた。いわば先端的な劇場を非常によくご存じである。だからこそ、日本に来て、いろんなギャップも感じ、日々いろんなかたちで闘っていらっしやるという側面があると思います。そのあたりで、公共劇場でカンパニーを持つことが、日本において、今どういう現状にあって、これからどんな展望を描けるものなのか、そのあたりの、金森さんが今までNoismというカンパニーを10年超やってこられて、今、どんなことをお感じになっているか、お考えになっているか、伺えればと思うのですが、いかがでしょうか。

**金森**：公共の劇場で、公共の舞踊団として活動するときに、われわれが最も提示しなければいけないのは何か。それは公共の財産になり得る「知的財産」だと思います。われわれは身体表現の専門家集団ですから、「身体知にまつわる財産をいかに後世に残していくか」と同時に、「いかにそれを新潟という地から世界に向けて発信することができるか」、これに尽きると思います。

**森山**：それを続けていくうえで、金森さんが、闘うべき、解決すべき重要な問題と考えてらっしゃるテーマは何かございますか。

**金森**：それは単純に、「日本各地の劇場は、劇場の中に専門家集団を抱えるべきである」ということです。それは「劇場と呼ばれる公共施設を、専門家たちの活動拠点だと認識し、専門家集団が活動するための場所と時間を確保する」ということです。それによって、その専門家集団が見いだした「身体知」を後世に継承し、世界に向けて発信していく。例えば、科学の分野で言えばわかりやすいかもしれないのですが、我々の活動の根幹にあるのは「身体にまつわる研究」なんです。それは時間がかかることです。しかし、それを世界に出したときに、「これは日本、新潟で生み出された、われわれの国では発想もできなかったものだ」と認識されれば、世界が日本、新潟から学びたいということになるわけです。ですから、われわれは、この14年の間に、作品を創るだけではなく、独自の訓練法も編み出しました。われわれが海外ツアーに行ったときには、ルーマニアでも、ロシアでも、フランスでも、必ず、われわれの「身体知」を学びたいという要請があります。先ほどもおっしゃられていましたが、この100年、日本は基本的に西洋のまねをずっとしてきたわけです、追いつくために。しかし今はもう21世紀ですから、これからの時代は、日本には、劇場文化にまつわる「身体知」として世界が学ぶべきものがあるんだということを提示するべきなんです。そのために「今すぐ日本国内の劇場は専門家集団を抱えるべきだ」というのが私の主張です。

**森山**：まず、その専門家集団を抱えるというのが、舞踊団としてはりゅーとびあしかないし、演劇に関しても、SPACとかいくつかの劇場しかないという現状があります。

**金森**：そうですね、それが課題です。「身体知」が社会にとって有用だという認識が、そもそも業界内の人間、あるいはそれを観劇にいらっしゃるお客様、もっと大きく言えば、日本国民の中にないわけです。日本では観客が劇場に何を観に行くかという、テレビに出ている有名人を見に行くことが圧倒的に多い。有名だから見に行くわけで、その有名人がどのような独自の「身体知」を持ち合わせているかということが問われないのです。そういった公演は興行的にも成り立つので、民間に任せればよいと思っています。行政が文化政策、公共財として取り組むのであれば、有名無名関係なく、その行政独自の「身体知」を創出するための環境と人材育成にすべてを注ぐべきです。

**森山**：その「身体知」を守り、発明し、発信していくということにおいて、例えば、金森さんが経験なさっていたヨーロッパの劇場と、今の日本の現状では、どんな差があるのでしょうか？

**金森**：日本には舞台芸術の専門家を養うための公的な「教育機関がない」ということです。しかし、この日本の脆弱な劇場文化の中で国にそれを主張したとて、多分実現はされないでしょう。ですから私は、今すぐ劇場の中にそういった専門家集団を作り、その集団が国の財産になるということが認識されれば、そこで初めて、人材育成を「文化のインフラ」として国は整備するべきだ

ということが主張できるのではないかと考えています。

**森山**：日本において、舞台芸術を考えると、これは非常によくいわれていますけど、例えば、オーケストラという専門的な集団がない音楽文化は考えられないが、しかし、そしてそれを支えるための音楽大学というのはある。しかし、演劇においては、そういった公的なカンパニーはないし、そしてそれを支える演劇教育、大学みたいなものも、まだまだ全く足りないというような状況がありますよね。

**金森**：その部分で言うと日本では、舞踊はバレエも日本舞踊も、伝統的にお稽古文化として成り立っています。ですから踊る人を増やしただけでは、「趣味でやっている人たちの発表会」というレベルからは離れられない。趣味ではなく、人生をかけて舞踊に取り組む人、その活動が国際的な財産となるような専門家を養成することが必要です。例えば、国立劇場のバレエ団が世界ツアーをしないところって、世界的にみてもほとんどないと思います。日本独自のバレエの技法を編み出して、それに基づいた『白鳥の湖』を発表すれば、今すぐイギリス、フランス、ロシア、世界ツアーができるはずです。あるいは、そうであるために、国の税金を投じるべきだと思います。

**森山**：そのお稽古の助長であることと、日本の文化の状況で考えると、結局バレエの好きな人たちがバレエをやっているんだろうという、そういう認識があった。

**金森**：そうですね。観客としても、やっている人たちが見に行くという文化ができてしまっています。

**森山**：だから、バレエを習っている以外の人がバレエを見に来ないという流れってありますよね。

**金森**：そうですね。知的財産だと思われていませんからね。

**森山**：思っていないですよ。そこは非常に大きな問題がある。いろんな人が見ることが、まさに知的財産として重要。

**金森**：舞踊家の、本当に質の高い身体がそこで舞った瞬間に、老若男女誰でも絶対にわかるはずなんです。一流のものであれば。だから私は、一般市民が最初に触れるもの、目に触れやすいものが三流であるのが、日本の現状が変わらない要因だと思います。

**森山**：堀内さんは、そのあたりのこと、例えば、劇場で作るにあたって、芸術監督や、専属劇団という存在、あるいは今出てきた問題としては教育機関の問題もありましたけど、率直なお考えはいかがでしょう。

**金森**：私も今おっしゃったこと、非常に感じることを同じくしてしまっていて、在外研修に行っているときに、パリで学校の先生をやっている方（舞台業界の人ではない）一市民の方と友達になってお宅に遊びに行ったのです。本棚を見ていたら、テアトル・ド・ラ・ヴィルで上演されたピナ・バウシュとか、パンフレットが何冊か入っていて、舞台関係で知り合ったわけではなかったの、「あ、舞台見に行くんですか。僕、実はこういうので勉強に来てるんですよ。どう

というのが好きなのですか。何で行くんですか。」って聞いたら、「私は劇場に見たことがないものを見に行きたいの。」とおっしゃったんですね。これは非常に、僕は、電球がピカっとなつたような気持ちでした。さっきも話に出ていましたけども、今の日本の劇場というのは、基本的に「具体的な、何かを見に行きたい人」が行く場所なんです。例えば「誰々さんというタレントが出ているから、その人を見に行きたい」とか、「冒険活劇を見に行きたい」とか、あるいはジャンルにしてもそうなのですが、こういうものを見たいという人がそのチケットを買って見に行く。もちろんそういう場所であるべき部分もあるのですが、あまりにも皆さんそういうふうにしかならなくて、「劇場」というのは、もっと「探す場所」だったり「出会う場所」だったりするはずなのです。きっと作っている側も、そういう意識がどこかでちょっと足りなくなってしまうのではなかろうかと。「こういうタレントさんを連れてきて、こういう演目でこうやったら、これぐらいお客さんが入って商売になるし、劇場としても何かやっている感じが見えますよね」みたいな。自戒の気持ちも込めて、もう少し劇場という場所の意味をきちんと考え直していくと、おのずとやることは見えてくるんじゃないかなと思います。

それと、教育や専門性ということに関して言えば、これもやっぱり同じようなことを日々考えていまして、実際にクリエイターの皆さんがいて、それを実現しようとするチームがいる。そこには制作者もいれば、舞台技術者もいる。あるいは広報をしている人もいるかもしれない。そういった方々

の仕事がどういうものなのかということが、実は明らかになっていないんじゃないかと。全国のいろんな劇場の方とお話をする機会も多いのですが、どこへ行っても「人が足りないんです」という話になる。じゃあ、その「制作者」ってどういうことをする人なのか、あるいは「舞台監督」ってというのがどういう仕事をする人なのかということが、実はすごく曖昧で。人を育て、教育するためには「何を教えなきゃいけないか」ということがはっきり定まっていなければならないわけなので、まずやらなければならないことは、舞台芸術の世界で、実演家はもちろん、それを具現化する舞台技術者、あるいは制作者がどういう専門性を持つ仕事なのかということをもみんなで考える場が必要なのではないかと非常に強く思っています。

**森山**：今、堀内さんがおっしゃった「育てるために考える場」というのは、それは、劇場が主体になるものなのではないでしょうか。

**堀内**：劇場は、もちろんその場所にならなければならないでしょうね。それと、そういう「専門性を研究する」というか「どういう専門性なのか」ということの共通理解を得るための場所を作らないといけないんじゃないかな。それは森山先生の大学でも当然そうなり得ると思いますし、既存の大学なのか新しい場所なのか、何かそういう場所をかなり意識してわれわれが持つことが必要なんじゃないかなと今思っています。

**森山**：逆に言うと、今そういうことを考えていく場がまだない、足りないというご認識ですよ。

**堀内**：そうですね。ちょっと話はずれてしまいましたが、イギリスやフランス、ドイツと日本の舞台技術者の世界で一番顕著に違うところは、いわゆる「資格がない」ということですね。照明家協会の技能検定のよう存在するところもあるのですが、トータルに言うと、資格というものがありません。これは「何をもってその資格に十分な技量なのか」、「どういう専門性なのか」ということが議論されなければ、資格なんて作れませんよね。

日本の舞台芸術の世界は、やっぱりすごく特殊だと思っていまして、古典芸能の世界に西洋の舞台芸術が突然入り込んできて、それぞれが根を張り、幹を伸ばしとなっているわけです。ヨーロッパで言うと、舞踊にしても演劇にしても、その国の伝統の中で起こっている。例えば、日本の古典芸能の世界で言うと、足袋、雪駄でなければできない仕事がありますけれども、一方で、現代演劇であると、重い物が非常に多いので、安全靴履きなさいっていう話になって、同じルールではとても書けない。ところが、ヨーロッパで言えば、それは連続的に発展しているので、現場で仕事をするということについても一つのルールにしやすいのです。そういうことをきちんとみんな議論する場、共有する場というのは、とても大切だと思いますね。

**森山**：今、日本にさまざまな制作スタッフがいますが、それぞれの現場で手いっぱいになってしまっていて、これからどうすればいいのかということがなかなか考えられていないという部分がある。オリンピックの「文化プログラム」みたいなものが、下手をすると、そういう人たちから余計時間を

奪って忙しくしてしまうだけで、何も後に残さない、という可能性もないとはいえないと思います。それからもう一つ、「イベント化」という問題ですね。確かに作品づくりというのは非常に、今「イベント化」せざるを得なくなっている現状はあると思いますし、例えば、1500人の劇場を埋めるのに、その公演数を埋めるためには、ある程度ファンクラブ何人持っているタレントをキャスティングしなきゃいけない。動員数をいかに確保するかということに汲々としかねないという問題もあるんじゃないか。そこでやはりもう一回「クリエイション」という、作品を創る場ということを考えたときに、舞台芸術では「レパートリー」ということをどっかで考えておく必要があると思うのです。「レパートリー」というのは、「繰り返し見るに耐える作品」ということであり、その劇場で、繰り返し見るために作り、そのためにエネルギーを結集するということがあると思います。金森さんが、例えばNoismをやられているときに、「作品を創る」、特に「レパートリーを創る」ことに関してはどんなふうを考えてらっしゃるのでしょうか。

**金森**：いい作品は残っていくでしょうし、再演も望まれるでしょうから、創作時にレパートリーありきでは考えません。「持続の可能性」という意味では舞踊家たちの専門的身体にのみ依存しています。それは私が活動してきた欧米の、一流の舞踊団でも同じことです。すごく著名な振付家でも、毎回すばらしい作品を創るわけではありません。ただ、それでも観客は見に行く。なぜ見に行くかということ、そこには必ずある一定水準の作品レベル、そして実演のレベル

が担保されているからです。まずそのことがはっきりしています。そのうえで今回はどういった問題意識で、どういった実験をしているのか。それがどのような表現となっているかが問われるわけです。もちろん「今回は好きじゃなかった」とか「今回は失敗していた」とかいう判断はありますけれど、舞台上に立っている身体の、さっきからずっと言っている「専門的レベル」は、揺るがないものとして担保されているので、市民なり国民はお金を払って見に行くわけです。日本の場合はそれが無いので、どうしてもいい作品のときだけ話題になり作品がよくなければ駄目っていう話になる。しかし、たとえいい作品でも実演家のレベルが低ければ、全くよく見えないことがあるというのは、実演芸術の真理だと思います。

**森山**：演劇でよくあることの一つとして、1回失敗したらもう終わりだと、とにかく一回一回話題になっていかないと生き残れないということはあるかと思いますが、例えば金森さんが作品を作られるときに「失敗のリスク」というものはあるのでしょうか。

**金森**：もちろんありますね。

**森山**：それは失敗できるリスクが、何か担保されているものなんでしょうか。

**金森**：失敗できるリスクは、ほかの振付家たちと同様、何の担保もありません。ただ、さっきから申し上げているとおり、我々は1年間の活動のうちの6割から7割を、「身体知」にまつわるトレーニング及び稽古に費やしています。ですからNoismでも当然のように作品によっては観客に受け入れら

れにくいものもあります。それでも市内や県外から観劇しに来ていただけるのは、舞踊家の質、実演の質、その価値をわかってもらえているからでしょうね。

**森山**：なるほど。その「身体知」に関する持続的なトレーニングをできるということは、やはり公共劇場のような場所ということも一つ強みであるということですかね。

**金森**：そうですね。人を完全に雇用し場所と時間が確保されているということですね。

**森山**：「身体知にまつわるトレーニング」とは、具体的にどういうものなんでしょうか。

**金森**：Noismでは、西洋で生まれて発展した舞踊の技法や身体文化を、東洋の身体文化と融合させて再構築することに取り組んでいます。グローバルな情報を吸収しながら、現代人の身体を用いて何が表現できるかということを考えていますので、そのための方法として独自に開発した「Noismメソッド」と「Noismバレエ」というトレーニングを行っています。毎朝9時半から「Noismメソッド」、その後10時半から「Noismバレエ」、Noismのメンバーは、これを毎日必ずやって、自分の身体と向き合います。その上で、午後からはいろいろな作品のクリエーションになります。基本的に、日本の他の舞踊家たちはまず稽古をする場所がありませんから、お金を払って場所を借りますよね。そしてその1時間の中で何をするかといったら、当然のように作品を作るわけです。「トレーニング」だけで1時間終わってしまうことはしないし、そもそもそういう環境では「身体知」みたい

なものを創出し継承していく、あるいは発信していくことは不可能ですね。

**森山**：そこが舞台芸術、少なくとも金森さんがおっしゃるダンスにおいては決定的に重要であるということですね。

**金森**：決定的に重要です。そしてもっと重要なのは、それが不可能なことではないということです。日本のあらゆる公立劇場の中のスタジオには、いくら稼働率が高いとはいえ、空いている時間がある。あるいはそもそも、そのスタジオの利用方法を変えればいいわけです。冒頭、Noism 設立の経緯をお話ししたときにも申し上げましたが、Noism の運営にかかる費用はその 9 割が人件費なんです。ただ、その 9 割の人件費のために、新たな事業費を Noism 設立に際して新潟市に要請したわけではありません。Noism 設立まで毎年、主に東京や海外から作品を招聘するために使っていた事業予算の使い方を変えただけなのです。これはすごく重要なことです。

**森山**：それはやっぱり「芸術に対する考え方」が、予算にそのまま反映しているということですよ。

**金森**：そうです。

**森山**：今、金森さんから、「作品ができるためのベースとなるある種の準備というのが非常に重要である」というお話がありましたが、堀内さんはその辺りどうお考えですか。

**堀内**：それはもちろん必要ですよ。基礎的なトレーニングが決定的に足りてないのは非常に明らかなことです。実は一昨日まで

KAAT に、来年クリエイションする「キッズ・プログラム」の作品の演出家がケベックから来ており、十数名の 20 代前半の若い俳優のオーディションをしていました。非常にビビッドな感性を持っている方々が集まっていたと思いますけれども、その演出家の方はもともとオペラ歌手も目指していたという方で、まさに声を出す、声と感情との関係ということを非常に知的に理解されて指示をするわけです。やっぱり若い俳優というのは「大きく」というと怒鳴るだけなんですよね。ただ実際には「声を体のどこに響かせるか」ということで全然表現は変わってくる」ということをその方はそこで仰っていて。非常に基本的なレベルの俳優としての教育がやはり行き届いていない、プロフェッショナルであるという意味でも、もちろんそうだし、あとやっぱり誰もが受ける教育の中に演劇的な要素がどれくらいあるかということでも、当然十分ではないと思います。SPAC さんなんかも今、金森さんがおっしゃられたように、毎日、演目の稽古をする前に基礎訓練を必ずやって、その後演目、作品をクリエイションするという時間に入って行く。少し前の世代で言えば、鈴木忠志さんの SCOT も同じように、「鈴木メソッド」の訓練の時間が 1 時間ぐらいあって、それからクリエイションに入られます。演劇においても同様かと思えますね。

**森山**：そういうものを確保するために、例えば KAAT で専属劇団みたいなものができる可能性というのはあるんでしょうか。

**堀内**：可能性は、ありますよね。

**会場**：(笑)

**堀内**：もちろんそれは否定できない。否定してはいけないと思います。うーん、そうですね、Noismは12カ月雇用なのですか。

**金森**：そうです。夏休みもついています。

**堀内**：雇用されていて、お給料が出て、夏休みが取れるっていう。

**金森**：そうですね。ただ給料は年俸制で、それを12カ月に割って払っているだけなので。

**堀内**：契約は1年ごと？

**金森**：1年ごとの更新制です。

**堀内**：非常に現実的なことを言うと、指定管理の受託にあたっては、様々な方向で「こういう活動を行っていきます」という取り交わしをしますので、いろんな要素をプログラムに組み込んでいかなければいけない。仮に劇団があったとしても、白井さんの演出作品を1年中上演するわけでもないのだから、当然ほかの演出家の方も入ってくる、当然ダンスの作品もある、あるいは貸し館でお金をいただくだけという事業もあるといった中で、その俳優をどういう期間でどう雇用するのかという問題があります。現実的なハードルはいろいろある。ちょっと自分で言っていて、ネガティブなことばかりで嫌なりますが（笑）。

**森山**：堀内さんをご覧になった、例えば外国の研修で行った劇場とかで、年間雇用されている俳優の数というのは、大体何人ぐらいのところが多かったのでしょうか。

**堀内**：どうなのでしょう。一番長かったフランスの例で言うと、フランスは国立演劇センターや、国立振付センターなど、国立

の施設がたくさんあります。演劇センターが三十いくつで、振付センターが20ぐらいだと思うのですが、それぞれにディレクターがいて、そのディレクターが組織全体の人間を雇用している。運営形態はいろいろで、民間が入っていたりもするのですが、確か小さな劇場だとしても制作、舞台技術入れるとその運営にかかわる人間だけで、どんなに少なくても20人ぐらいはいると思います。それが「運営」と「俳優」というふうに分けられていなくて、「トータルでその劇場に雇用されている人間の何%以上は俳優」であることという縛りが確かフランスの法令にあるんですよ。ですから、単純に言うと20人の、それが50%だとしたら、確か5割だか6割、20人技術者と制作者がいたら俳優は20人いるということになりますよね。

**森山**：演劇の場合にはいろんな芝居をやることがあるから、いろんなタイプの役者が必要になる。もちろんすべてのタイプの役者を雇用することはできないだろうし、その都度スポットで呼んでくる人もあるのかもしれないですが、でもコアな部分はそうやって運営されているってことですね。

**堀内**：「コメディ・フランセーズ」なんかはちょっと別格で、あそこは何人いるんでしょうね。何十人として、本当に劇団員だけで完全に全うしてやっていますよね。あそこまでやれているところはそんなに多くはないと思いますけどね。

**森山**：「コメディ・フランセーズ」は1680年代にルイ14世が法令で作った国立劇団ですから、ちょっと別格的なところかもしれないですね。それとの比較で言うと、金森さ

んが経験なさってきたヨーロッパの、例えばダンスカンパニーは大体常時何人ぐらいダンサーなどいるものなんでしょう。

**金森**：私が所属したのは比較的大きなバレエ団、舞踊団だったのですが、大体30人から40人です。

**森山**：それが一番大きいほうですか？

**金森**：大きいほうですね。クラシックバレエになると当然60人ぐらいになるのですが、コンテンポラリーなものだと30数人がマックスでしょうね。それ以上いても逆になかなか,,,

**森山**：困りますね。

**金森**：もちろん小さい規模だともっと小さい、もう本当に3、4人で、プロジェクトベースでやっているところもありますが、でもそういったところは劇場の中ではやってないですね。劇場で雇用している、いわゆるさっきから言っている「公務員としての「身体知」を見い出す専門家集団」として国が税金を投じている舞踊団は、ある程度の人数はいますね。最低でも20人ぐらい。

**森山**：なるほど。KAATでは、例えば、ある期間アーティストと契約して、新作を創るという制度はあるんでしょうか。

**堀内**：開館当初、宮本芸術監督が「クリエイティブパートナー」という名前で近いことをお考えでしたが、実際のところ契約関係にはなかったですね。それから今も、白井芸術監督にバトンタッチされて以降におつき合いが始まったアーティストの方もいますし、それ以前からの方も中にはいますけれども、特に今でも契約関係があるわけ

ではありません。何年に1本とか、5年間に3本とか、毎年1本とかという契約を行っている、そういう意味での制度化された「アソシエイト制度」があるわけではないです。

**森山**：なるほど。チェルフィッチュの岡田利規さんであるとか、京都を拠点にしている地点の三浦基さんなんかは、比較的KAATで持続的に新作を作っているイメージがあるのですが、その辺はある程度意識的にやっている感じなのですか。

**堀内**：当然意識はしていると思いますが、常に、それが決まったことであるというふうにやっているわけではないと思いますね。

**森山**：なるほど。あと、芸術監督が変わったことによって、大きく変わっていくことはあるのでしょうか。

**堀内**：プログラムの内容はもちろん変化していますが、何か劇的に変わったということではないです。当然、開館3年目4年目を担われた方と、5年目以降を担われた方では劇場という組織の成熟の度合いが違いますので、劇場全体が成熟していくにつれて変わってくることはあると思いますが、芸術監督が交代されたことによるわけではないと思います。それこそヨーロッパの劇場であれば、芸術監督が変わったら、もう場合によってはスタッフ総入れ替えみたいな。それこそ、技術監督もチーフプロデューサーも入れ替わって、ということがむしろ普通、健康的な状況なのだと私は見てきましたけれども。

**金森**：北欧は意外とそこはすごく福祉が強いというか保証が強くて、劇場のスタッフ

たちのユニオン、労働組合が芸術監督を首にしてしまう。

**堀内**：ああそうなんだ。なるほど。

**森山**：最後に、いま日本では「2020年」を目指したさまざまな文化芸術プログラムが各地で行われていますが、今日の話から出てくる一つの結論としては、2020年ということが問題なのではなく、むしろもっと長いスパンで、これからどういうふうに「芸術」を作っていく持続可能なプロセスを作れるのか、そういうものを構築できるのかというところが重要なんじゃないかと思うんですね。今、堀内さんが非常に面白いことを言われて、つまり「劇場として成熟してきた」と。個人的に忘れたい思い出ですが、KAATの開館は2011年ですよ。地点の三浦さんが新作を発表するというので首都圏に行こうと思ったその日が、3月11日だった。結局、新幹線が動かなくなって京都から出れなくなってしまったのですが、それから時間がたって、今ちょうど7年目になるってことですね。また金森さんは13年という時間をやってこられて、舞台芸術の作る環境、基盤というのを作るために、どんなタイムスパンのイメージで、どんなかたちでやっていくのか、大体何年やればどういうふうに変わっていくのかという、いろいろな実感があると思います。もちろん、すぐできればそれに越したことはないわけですが、しかしその時間がかかるということ、その時間をどうかけていくかということに関して、ちょっと抽象的な質問かもしれないのですが、金森さん、堀内さん、それぞれのイメージなさっていることを

最後に一つずつ伺えればと思うのですが、いかがでしょうか。

**金森**：私は劇場専属舞踊団の活動を「劇場文化100年構想」ということで始めたので、100年はかかると思っています。100年というと、1世代が30年頑張ったとして3世代ですね。

**森山**：だから、今は第1世代なんですね。

**金森**：そうです。われわれの世代が成功すれば、次の世代があとを継ぐことが可能になる。14年間のわれわれの活動でいうと、Noism2という私たちの研修生カンパニーには、18歳の子も在籍していますが、Noismはその子が小学校に入学する前の年に設立しています。お客さんでいえば、14年前にNoismを観た中学生が、高校でダンス部に入り、いまは大学を出て社会人として観に来てくれている。新潟は高校のダンス部が全国大会で常に優秀な成績をおさめています。この数年、新潟の高校が1位、2位を独占したりしている。その子たちは必ずNoismの舞台を見に来ていて、指導者も当然見に来ていて、インタビューで「Noismの影響」と答えてくれたりします。そうやってお客さんもNoismと共に成熟していくんです。14年前は「舞踊というものを初めて観ました」と言っていた人たちが、いまでは終演後のアフタートークできちんとした批評性を持った感想を話している。ただ、ではそれを念頭に置いてわれわれは活動を始めたのかというと必ずしもそうではなくて、さっきも言ったような大きな目標として、「新潟から日本独自の『身体知』を世界に発信するんだ」ということで始めたわけです。「世界を向いて活動していた」

わけですね。そこから派生的にローカルにそういう影響が生まれていったというのが重要であって、それをもし、われわれが最初から新潟市民が喜ぶものをやっていたら、多分ここまで来てないと思います。日本国民の特性として、どうやら外ですごいって言われると見に行くということがありますからね。

**会場：**(笑)

**金森：**それはそういう国民性なので、長いスパンで考えればなおのこと、変に内向きになって、市民が何人観に来ているか？とか、市民にとってどんな価値があるか？ということに縛られすぎるとよくないと思っています。

**森山：**「芸術」というもの自体が、いわばそんな国境がないものでもんね、表現として。

**金森：**そうですね。20世紀的な意味合いで言うと、それこそ舞踊は言語に縛られないから国境を越えることができ、グローバルなもの。ただし、今21世紀、実際に生活がこれだけグローバル化してくると、何がナショナルかっていうことを同時並行で考えなければいけないと思います。そのときにわれわれに問われるのは、それこそ「イギリス人のように踊れることを目指していた」のが20世紀だとすれば、21世紀は「日本人はこう踊る」というものを、世界の今に照らし合わせて主張していかなきゃいけない。これがなければ日本は国際的に評価されないと思います。

**森山：**なるほど。堀内さん、その点に関してはいかがでしょうか。

**堀内：**そうですね、今、アーティストの目線としてお話がありましたけど、あえて現場に近いところの目線で言うと、僕は「人は水のように流れていかなければいけない」と思っていて、「流動性が高ければ高いほど、劇場はよくなっていく」という信念を持ってやっています。もちろん、ただうろろしてればいいのではなくて、当然、それは「表現の多様性を確実に担保するためのベースになるスタンダード」、「劇場というのはこういう場所なんだ」とか、「劇場を運営するとはこういうことなんだ」ということを、強く意識してやっている人間が鮮やかに動いていくというのが私の思う、理想というか、そうならなければいけないと思っています。KAATだけではなくロームシアターもそうですし、ひょっとしたら公共劇場だけではなくて、いろんな民間も含めた中で、何かスタンダードのようなものを見つめながら、それが流れていく。お互いにエクステンジされるっていう、私はそういう姿を想像したいですね。変わらなければいけないときに変わるのではもう遅いのです。ですから「完成しようとしながら変わっていく。常に完成されない。」というようなのが僕の描く、想像する、活力のある劇場です。

**森山：**今、堀内さんがおっしゃった意味での「流れ」をいかに劇場の中で作れるのかということが、今のご提案、ご発言だったんじゃないかと思いました。

今日の話からまとめますと、やはり「芸術」というものには時間がかかる。しかし時間をかけた分だけ、私たちがそれを何度でも繰り返して見ることができる。そしてそこからさまざまな刺激を、その都度得る

ことができる。やはりそういう長いスパンでの取り組み、あるいは構想というものが必要になってくるのではないかと思います。そのあたりを考えたときに、まだまだ私たちの環境には足りないことがたくさんある。もちろんすぐにできないことはたくさんあるにしても、まずはどういうふうにしてその理想を思い描くのかということは非常に重要だと思いますし、今日はその点で金森さん、堀内さんにお話を伺えたのは非常にいい機会だったんじゃないかと思います。

いわゆる「成果主義」みたいなことが、今、巷ではいわれていますが、その意味で言うと「芸術」はまさに「成果とは対極」という感覚があるんじゃないかと私は思っています。「成果主義」が世の中に存在することは否定しませんが、しかし「成果主義」では測れない、それだけでは人は豊かにならないわけで、そのための「成果主義」には還元できないような価値観みたいなものを作れるとしたら、それは芸術という場所以外にないのではいか、ということをごひとも京都にいらっしゃる文化庁の方々にも共有していただければと思います。それから私たちも京都へ文化庁が移ってくるということをごきっかけに、ますますそのことに関して深く考えていきたい、今日がそのごきっかけになればと思います。改めまして、短い時間でしたが金森さん、堀内さんどうもありがとうございました。

**司会**：ありがとうございました。それではお時間もまいりましたので、第5回連続講座、プロフェッショナルに聞く！「劇場で創造すること」はこれにて終了とさせていただきます。金森様、堀内様、そして森山先生、長時間にわたりどうもありがとうございました。

ございました。皆様、ご登壇いただきました皆様に大きな拍手をお願いいたします。



©Kishin Shinoyama

**金森 穰 氏(りゅうとぴあ新潟市民芸術文化会館 舞踊部門芸術監督, 専属舞踊団「Noism」芸術監督)**

演出振付家, 舞踊家。17歳で単身渡欧, モーリス・ベジャール等に師事。NDT2 在籍中に 20歳で演出振付家デビュー。10年間欧州の舞踊団で舞踊家・演出振付家として活躍後帰国。平成16年4月, 日本初の劇場専属舞踊団 Noism を立ち上げる。平成26年より新潟市文化創造アドバイザーに就任。平成19年度芸術選奨文部科学 大臣賞, 平成20年度新潟日報文化賞ほか受賞歴多数。

[www.jokanamori.com](http://www.jokanamori.com)



**堀内 真人 氏 (KAAT 神奈川芸術劇場 技術監督)**

舞台監督, 演出助手を経たのち, プロダクションマネージャー, 技術監督として活動。白井晃, 宮城聡, 串田和美, 蜷川幸雄,

三浦基らの作品をはじめとする, 国内外の演劇およびダンス公演に携わる。平成15-16年には文化庁在外研修員としてパリ及びロンドンに滞在。平成23年の開館以来, KAAT 神奈川芸術劇場の技術監督を務め, KAAT における作品創作を統括する。また, 公共劇場間との共同制作・人材交流や, 人材育成, また舞台技術者の国際協働にも積極的に取り組んでいる。公共劇場技術者連絡会 会長。劇場等演出空間運用基準協議会 会長。



**森山 直人 氏 (京都造形芸術大学 芸術学部舞台芸術学科教授)**

演劇批評家。京都造形芸術大学芸術学部舞台芸術学科教授, 同大学舞台芸術研究センター主任研究員, 及び機関誌『舞台芸術』編集委員。KYOTO EXPERIMENT (京都国際舞台芸術祭) 実行委員長。主な著書に『舞台芸術の魅力』(共著, 放送大学教育振興会) 等。主な論文に, 「〈オープン・ラボラトリー〉構想へ: 「2020年以後」をめぐるひとつの試論」(『舞台芸術』20号), 「チャーホフ/エドワード・ヤン: 「現代」を描き出すドラマトゥルギーの「古典性」について」(『アジア映画で〈世界〉を見る』(作品社) 所収), 他多数。