

インタビュー企画 「コロナ禍と劇場舞踊」 —唐津絵理氏と大澤寅雄氏に聞く—

〈インタビュー・構成〉海野 敏 (東洋大学)
古後奈緒子 (大阪大学)



本企画の趣旨

2019年末に発生した新型コロナウイルス感染症 (COVID-19) は、2020年より地球規模のパンデミックを引き起こし、2022年8月時点で累計感染者数が約6億人、累積死者数は600万人を超えたと推定されている¹。このパンデミックは「コロナ禍」と称され、本誌編集時において、日本ではまだ終息に至っていない。

コロナ禍は現代社会に深く広い影響を及ぼし、本質的な社会変容をもたらしている。当然ながら舞踊界への影響も甚大であり、劇場舞踊の制作、民族・民俗舞踊の実践、各種の舞踊教育、そして舞踊研究のいずれにおいてもコロナ禍との格闘を強いられている。なかでも劇場舞踊は、一時は感染症予防のための劇場閉鎖が多くの国々で実施され、厳しい対応を迫られた。

舞踊の各領域へのコロナ禍の影響は、本学会にとって、今後重要な研究課題となることは間違いない。そこで本年度の『舞踊学』編集委員会は、「コロナ禍と劇場舞踊」というテーマで、有識者へのインタビュー記事を企画した。2年半のコロナ禍を振り返ることで、日本の劇場舞踊を巡る現状と問題点を確認し、これからの課題と可能性を探ることが目的である。

今回インタビューを引き受けて下さったのは、愛知県芸術劇場の唐津絵理氏とニッセイ基礎研究

所の大澤寅雄氏である。

唐津氏は、現在、愛知県芸術劇場²のエグゼクティブプロデューサーであり、同時に横浜市にあるダンススタジオDance Base Yokohama³のアートスティックディレクターを務められている。唐津氏には、コロナ禍での劇場舞踊の変化と、舞台制作の課題・展望を中心にインタビューを行った。

大澤氏は、現在、ニッセイ基礎研究所⁴ 芸術文化プロジェクト室の主任研究員であり、同時にNPO法人アートNPOリンク⁵の理事長を務められている。大澤氏には、コロナ禍で実施した文化芸術への影響調査と、公的支援や地域・組織間の連携の課題・展望を中心にインタビューを行った。

いずれのインタビューも2022年8月上旬にオンラインで約90分ずつ実施し、全発話の録音を「文字起こし」した上で、インタビュー記事として構成し直した。インタビュー中に言及された資料や関連するウェブサイトについては、本記事末尾の「注・参考資料」にまとめて掲載した。またお二人のプロフィールも末尾に掲載した。

インタビューを通して、コロナ“禍”とは言うものの、劇場舞踊に新たな可能性が芽生えていることも明らかになった。読者の皆様にとって、研究の契機となる情報が提供できれば幸いである。

(文責：海野 敏)

1. 唐津絵理氏へのインタビュー

1.1 上演へむけた企画段階からの変化

——早速ですが、今回の新型コロナの感染拡大で、劇場舞踊の制作にどう取り組まれて、どのような変化があったのでしょうか。上演のプロセスを分けて、①企画の立案段階、②作品の創作過程、③広報および公演当日の順にうかがいます。それでは、企画の立案段階からお話し下さい。

唐津 コロナウイルスへの対応については、2020年12月に私が書いた長文のレポートが公開されていますので、そちらも参考にして下さい⁶。

まず企画についてですが、コロナ以前は、決定した内容をどのようにして形にするかが課題だったのですが、現在は、コロナの状況がどうなるか分からない中で、はたして本当に実現できるのか、実現可能性から考えなければならなくなりました。

これまで私たちは、実現できるという大前提の上で企画していました。予算のことも制作のことも、ちゃんと本番を迎えられるだろうという予測がされていて、余程のことがなければほぼほぼ実現できるだろうということを踏まえて計画を立てていたのですけれど、開催できなくなった時の代案や対策を予め計画に組み込むことになったのが今までの違いです。

中でも大きいのしかかってきたのが、海外招聘です。海外招聘に関しては、2020年度だけでも10公演ぐらい、私がかかわっていた公演が中止になっています。ようやく去年、2021年6月のイスラエル・ガルバン公演が、コロナになってから初めての招聘でした。これは、日本全国でコロナ後にダンス・演劇で招聘が実現できた初めての公演だったんです。1年3か月ぐらいして初めて海外から招聘ができたということになります。ただ、そこで色々な手続きが必要だということが分かり、招聘のハードルが一気に高くなったのですけれど…。

今年になって、かなり海外から呼べる状況が整ってきています。ただし、大きな問題になっているのが、入国のハードルが高いことです。出国前72時間以内にPCR検査を受けて、陰性でなければ入国ができないんですね。だからカンパニーの中に1人でも陽性者が出てしまうと、もう来日できなくなってしまうということが、現時点でもまだルールとしてあります。それが5人のカンパニーだろうが50人のカンパニーだろうが、1人陽性者が出て、濃厚接触者が増えると公演ができなくなってしまうという実情があって、これが、じゃあいつまで続くんでしょうかというのが、かなり大きなリスクになっています。

何かあったときのための代役も考えなければな

りません。今までは5人で作品を作る場合に、5人のみでやるが多かったと思います。海外のカンパニーの場合は、アンダーみたいなダンサーがいるのですけれど、日本は、なかなかそこまで余裕がないじゃないですか。そこまで想定していなかったところが、何かあったときのために代役を立てておくことも始まっています。

これはアーティストだけでなく、例えば舞台のスタッフでも感染者が出てしまうと上演ができないことが起きるんですね。創作する環境におけるリスクを回避しなければならないし、感染予防のための健康管理もしなければならない。予算の中に、何かあったときのための代役とか、感染症の検査費とかも含めなければならない。コロナ禍での色々なリスクを一つずつクリアして企画制作をしなければ、企画すらできない状況になっている。全てのものに関するハードルが上がってしまっている状況です。

1.2 リスク回避のための経費の膨張

——リスクのために必要な経費が増えたとのことですが、コストが増えても予算はそのままなのでしょうか。助成金や保険などを含めて、予算内容や契約方法の変化について教えてください。

唐津 まず保険についてですが、コロナに対応する保険は、まだ舞台業界の中で確立されていないです。コロナで保険が下りるということは、今のところ私が知っている限りありません。でも、文化庁の助成金で、中止になったときには中止になったときまでに使った経費をちゃんと負担しますという助成制度は確保されています。

コロナ後に、色々新しい助成制度もできました。例えばAFF (ARTS for the future!=コロナ禍を乗り越えるための文化芸術活動の充実支援事業)とか、アートキャラバン (大規模かつ質の高い文化芸術活動を核としたアートキャラバン事業、統括団体によるコロナ禍からの文化芸術活動の再興支援事業) などです。

これまで普通に劇場がもらっていた助成金もありますよね。文化庁主導で劇場支援型のものとか、アーティストに助成するものとか、公演に助成するものとか。こういった助成金は、もし公演が中止になったとしても、それまでにかかった経費は負担することになっているので、なんとかやれています。保険会社の保険では対応がまだできていないのですが、助成金での対応はできているという状況です。

ただ、先ほどの新しい助成金に関しては、まだちょっと試行錯誤というか、アーティストからは、これでは対応できないよという声もたくさん聞かれています。例えば、決定がすごく遅いとか、支

払いが遅いとか、中止になったときにどうするんだとか。中止になったときに、年内で延期公演ができれば負担されるけれども、できなければ支払いがされないとか。

それから感染症管理のコストについてですが、こちらでもコロナ対策のための助成金が文化庁から出ています。例えば、PCR検査キットを買うとか、劇場に入る時に熱を測定する機器とか、消毒液だとか、どうしても必要な諸々の機材や消耗品は、経費の一部を文化庁の予算で賄えるものもあるので、予算はそれほどプラスになっていないです。ただ、そういう助成金の対象外になっていて、でも劇場として必要だろうと思うものがあれば、それは見込んでおかなければならないです。皆さん、事業費の中に、コロナの検査キットとか消毒液とかを別途予算計上するケースが増えています。

経費的には、中止になったけれど予算内に収まるものがある一方で、実現できたけど予算が倍かかったということもあります。実際イスラエル・ガルバンの公演に関しては、14日間待機のために部屋をずっと借りました。今は3日前に検査を受けて入国できればすぐに通常通りの行動ができるのですが、ちょうど1年ぐらい前は14日間隔離で、その後も行動規制がありました。14日間同じホテルの中に隔離されている状況では、ダンサーたちがトレーニングすらできないので、少し大きめの部屋が欲しいとか、動けるようにして欲しいとか。それから食べ物を選んであげなければならなかったのも、経費がものすごく増えてしまいました。

多分どの劇場もそうだと思いますが、中止になっているものと、実施できたけれども予算がオーバーしているものとの、内部でうまく調整をしなければならなくて、財政的な面で非常に負担がきています。年度の初めに決まっている金額の予算があって、それを執行していくのですが、それがもう本当にガタガタな状態。一つ一つの作品とか公演とかプロジェクトごとに帳尻合わせることができなくなってしまったので、でこぼこがあるものをうまくパズルのように組み合わせて、全体で予算の範囲を出ないように調整する。それでもどうしても難しい場合は次年度と調整するとか、これまでになかった調整が必要になっています。

それから契約内容に関してはすごくシビアになって、これまで細かく決めていなかったところを話し合うようになりました。例えば海外招聘の場合は分かり易くて、1か月前に公演が中止になった場合には例えば2割支払いをするとか、まだ日本に来る前に公演が中止になった場合には半額払うとか、来てしまってから中止になった場合は全額払うとか、都度々々カンパニーと交渉して、どんな内容であれば納得してもらえるかということを探って契約を結ぶ形になりました。

というのも、カンパニーからすると日本に来ることがリスクになってしまっているところがあるからです。ヨーロッパの中では、もう今、検査もなく通常に公演が始まっています。でも、日本の場合は、PCR検査をして陽性になったら中止になってしまいます。そこで仕事をするということでカンパニーは年間予算を回している訳で、公演が中止になっても全額支払って下さいと言われるカンパニーが多いです。

初期の頃は、国によっては政府が、中止でもほぼ全額支払ってくれました。例えば、ドイツとかフランスはそうで、契約書があれば中止になっても全額負担してくれる。そういった国は、こちら側にその補償ができなくても、政府からもらえるので割合やり易かったです。

ただ、今コロナが始まってしまってから2年以上経って、それぞれの国の予算が厳しくなっていて、最初の頃より国からの補償が手薄くなっているという印象を持っています。その分、日本で公演をやったときに、もし中止になったり、途中で何かうまくいかなかったりしたときには補償をきちんとして下さいという契約書に変わりつつあるような状況です。

1.3 劇場舞踊の創作過程における変化

—それでは次に、作品の創作過程についてはいかがでしょうか。

唐津 創作にあたっては、まず集まることができないとか、リハーサル中にコロナに感染するアーティストが出るかもしれないとか、いくつかの課題があります。

作品を作るときのリハーサルスタジオの運営については、カンパニーや劇場のルールを統一しにくいので、皆さん様子を見ながらやっています。例えばうちの場合、現在は1週間以上一緒に共同で作品を作る場合には、PCR検査を事前にしてきてもらって、作品のクリエーションに入っているときはなるべく色々なところに入りにくいようにすることで感染を防止しています。劇場によっては、それをやっていないところもありますし、もっと短い期間、例えば1日か2日しか劇場にいない場合でも、必ずPCR検査を受けて来て下さいということもあれば、抗原検査をしているところもあり、このあたりは皆さん試行錯誤な状況です。

それから、やはりオンラインを活用することは非常に増えました。作品のための打合せとかリサーチとか、これまでは現地に行かなければならぬことが何となく暗黙の了解になっていたのですが、オンラインで資料や映像を送ってもらうようになりました。打合せも簡単なものであればオ

ンラインでできます。海外も、これまで行くのは当たり前だったのですが、もうオンラインで打合せをすることができるようになっています。

その延長線上で、創作そのものをオンラインでやることも増えています。オンラインが増えたことでの私が気づいた一番の違いは、作品について、みんなで何か共有したり議論をしたりする時間が増えたということです。私に関わった現場での話になりますが、これまでであれば、リハーサルする場所に集まれば、話をするよりも体を使って動いてみようとなったと思うのですが、コロナ禍では、なぜこの作品を作るのかとか、なぜ今これが必要なのかとかを話し合うようになっています。こういった状況の中でも作品を作っていくことについてのそれぞれの思いだったり、コロナに対する応答だったり、今作りたい作品は何か、社会に対してどういうメッセージを我々は届けたいと思っているのかなど、話し合いに時間を費やすようになりました。

これは、コロナ禍が結果的にもたらした良い面でもあるのかなと思っています。通常であれば、たくさんのメンバーが一箇所に集まることが難しいし、集まっても、ダンサーの場合すぐ動いてしまうと思うんです。けれどもオンラインで集まることで、参加している色々なスタッフと考えを共有できるし、場合によってはダンサーもそこに入ってもらうことで、クリエーションのプロセスが丁寧で深いものになっている。これがクリエーションでの大きな変化ですね。

あと企画趣旨も、今まで以上に丁寧に説明をするようになりました。企画趣旨をまず踏まえて、みんなである程度共有のベースを持って、次の段階として、集まってしかできないことをするようになってきているのかなと思います。

1.4 劇場舞踊における表現方法の変化

——作品における表現方法や、振付、リハーサルの方法についても変化はありましたか。

唐津 初期の頃は、なるべく他者に触れないように距離をとっていました。間隔を空けて、例えば1メートルぐらいは隣の人との間隔を空けた作品が増えたと思います。ダンサー同士のコンタクト的な動き、接触の多い動きを減らすという志向です。映像でも、そういう作品が配信されていました。

複数人でやるような作品は、1人がコロナになってしまうと成立が難しくなってしまうので、個人で完結できる振付になるとか。そういうことはこちらから願うわけではないのですが、全体的に空気として、そういう流れになっていると思います。作品が、1人や2人の感染者が出ても成立するようなダンサーの構成や舞台の構成に

なったところが大きい変化だと思います。

振付やリハーサルでも、オンラインを使わざるを得ない状況です。最初、集まることができなくなったときは、オンライン上でも創作を行いました。そのため、かなりのダンサーが自宅にリノリウムを買ったんじゃないかと思います。小さな1坪ぐらいのリノリウムを、例えばキッチンに敷いてとか。あと、バーを買った方もいますし、Wi-Fi環境を整えた方もいます。

ネットTAMの方にも書きましたけれども⁷、コロナになってすぐ、岡田利規さんに振付をしてもらって酒井はなさんが出演される『瀕死の白鳥 その死の真相』という作品を集まって創作するつもりだったのですが、緊急事態宣言が出て、初日からオンラインとなりました。その時はまだ皆さん何の準備も揃っていなかったのので、酒井さんはリノリウムを買い、岡田さんは家に回線を引かれました。あとチェロの生演奏だったのですが、音楽家の四家卯大さんは、オンラインだと音が少しずれるので、それを調整するための音響機材を購入されました。そうやってオンラインでリハーサルすることを前提に、皆さんが色々な準備をされました。

今でも集まるというのは前提としてありますが、集まらなくてもできるよねというのは保険としてあって、人ごみを避けたいとか、遠くにいるとかというときに、皆さんそういった環境は継続して利用されていると思います。もちろん群舞のような振付をオンラインではなかなか難しいと思いますが、例えばリハーサルスタジオをオンラインで映して、それを振付家が見て指示をするような方法は、結構メジャーになってきていると思います。

1.5 広報活動と公演当日について

——広報の仕方についても大きく変わりましたか。

唐津 広報に関しては、チラシですね。日本は本当にチラシ文化がすごいです。海外では劇場にお客様が付いているので、あまりチラシを配ることはないのですが、日本の場合は本当に大量のチラシを劇場に行ってもらって、次に何を観に行くかを選ぶことが一般的になっているので、これまでチラシにすごくエネルギーを使っていました。

でも、コロナがスタートしてから1年ぐらいは、チラシを渡すことが難しくなってしまうので、チラシそのものの存在が危うい状況になりました。渡されないものを作っても大量に余ってしまいますから、じゃあチラシじゃなかったらどういう広報の仕方があるかという議論が起こりました。もしかしたらこれを境にチラシ文化が日本で廃れていくんじゃないかみたいなことも言われたのですが、最近また戻っていますね。積み置きでチラシを

取って行って下さいという形に戻りつつあります。

ただ、チラシじゃない方法をもっと考えなければいけないという空気感は今もあると思います。ウェブページであるとか、ネットでのDMみたいなものであるとか。チラシ以外の何が良いかは、まだ多分見つけられてないと思いますが、違うあり方への模索は、今まさに皆さんがやっているところなのかなと思います。

雑誌も同じですね。雑誌は結局手に取らなければならぬので、自分で買えばよいのですが、借りたり、回し読みをしたりすることへの躊躇はやはりあるので、もう少し個人々々に届く媒体が必要です。だからSNSでの広告みたいな方法が一齐に広がっているのかなと思います。愛知県芸術劇場も、Facebook広告やTwitter広告を導入していますし、他の劇場さんも同じようにされていると思います。

——それでは、仕込みと当日についてはいかがでしょうか。

唐津 最初の頃、劇場が閉まっていた時期から復帰したときに、それでも何とか公演を行うために新しい劇場のルールができました。当日の受付や客席などを「表」と言い、仕込みを含めて舞台から楽屋を「裏」と言うのですが、表と裏の行き来をしないというのが一つのルールになっています。例えば、出演者やテクニカルの人たちがウイルスを持っていた場合に、お客様にうつしてしまう可能性があるんで、表にはなるべく行かない。昔はよく公演が終わったときに出演者が表に出てロビーでお客様と会話をしたり、物販をしたりとかもあったのですが、一時はほとんどなくなりましたが、物販は復活してきています

プロデューサーや舞台監督は、表と裏の両方見て、うまくコネクションしなければいけない立場なのですが、一番シビアなときは、インカムとか電話とかで合図を出すことをしていました。最近はそのまではしなくなってきていて、本当に重要な人は行き来するようになっていきますけれど、動線を分けることは割とされています。

それから、楽屋に入るときにはスリッパに履き替える。今までは外の靴だった。あと、これは表も裏も同じですけども、入口で体温を測ったり、消毒をしたり、健康チェックしたりは、もちろん今も続いています。

あとは、一時期はケータリングとかお弁当を一切出さなくなっていました。飲み物も、ペットボトルの水とかで、コーヒーとかその場で作るようなものや、ジュースでもペットボトルでないタイプは一切出さなかったです。最近でも、お弁当を用意するとしても、個装になっていてより安全な

もの、ウイルスが入り込む可能性の少ないものに限定しています。

それから、出演される方もテクニカルの方も、自主的にあまり外に出ないようにするとか、人混みに行かないようにするとかで、感染のリスクを抑えるのはもう暗黙の了解になっていますね。やはり自分がかかってしまうと舞台ステージが中止になってしまうことのプレッシャーが、皆さんすごく大きいと思います。誰でもかかる可能性はあるし、発症していないと検査しなければ分からないので、多分感染してもその人のせいでない状況になってきていると思うのですが、出演者の皆さん、テクニカルの皆さんはプロ意識がありますので、行動制限を自分でされています。

表に関しては、入場するときと退場するときには密になることを避けなければならないので、大きな公演であればあるほど入退場の規制をやるようになっています。入場するときも、時間の余裕を持って来てもらって、なるべく分かれて入場していただくようにするとかもあります。

初期の頃は、誰がどの席に座っていたかが分かるようなアンケートを取って、もし感染者が出たときは、観客全員に後で通知していました。このように一つの公演を作るための準備とか、その後処理とかに、今までの何倍ものエネルギーと人が必要になっています。例えば体温を測るとか入場規制をするとかは、これまでの人数では絶対できない仕事量になるので、スタッフ人数もかなり増やしているような状況です。

1.6 観客の変化とアーティストの変化

——公演当日の観客について、お気づきのことありましたらお願いします。

唐津 観客の変化に関しては、しばらく上演ができない状態が約半年近く続いて、それが明けたときは、ものすごい熱量で皆さんが観に来て下さいました。声は出せないけど、本当に「待ってました」という熱い思いが伝わってくる拍手だったり、表情だったりをされていて、私たちも本当に感動しました。

やはり観る側も作る側も、これまでのような当たり前の感覚ではなくなってきているので、一つ一つの作品に込める思いが真剣になっている。その一瞬一瞬を集中して味わおうとしているという感覚を持っています。今は通常に近い形に戻ってきているので、以前の状況に戻ってきているのかなと思いますけれども、でもまた最近少し公演中止が増えてきていることもあり、観ることの希少性が増しているというか、ライブで観るというパフォーミングアーツの醍醐味を味わい尽くそうみたいな思いは非常に強く感じます。

あとは、踊っている側、舞台上に立っている側も、初期からだんだん変化しています。最初の頃は、こういう災害のときにこそ現れる踊りの力、鎮魂みたいなもの、根源的な力を信じて、ある意味純粋な、舞踊の根源を感じているダンサーが多くいました。例えば、オンラインで自分が踊っている動画をどんどん上げるとか、何かせざるを得ないってというような、アーティストからの魂の叫びみたいなものをすごく感じたんです。

今は、もっと観客とのコミュニケーションの方へ気持ち動いている気がします。自分たちが社会に「不要不急」みたいに言われた時期もあったので、だからこそ不要不急ではないということ、私たちがやっていることは生きる上で必要だということ、必要だと思って観に来てくれている人たちにちゃんと届けたいという気持ちです。

コロナのちょっと前は、ITだったり映像だったり、身体性が希薄な表現がパフォーマンスアーツの中に増えていたと思うのですが、それはそれでももちろん進化の過程として表現の新しい方法なのだけでも、でもやっぱりダンスでしかできないものもあるし、その部分を今の時代だからこそ届けたい。これはアーティストだけではなくて企画者も含めてですが、もっと観客と一緒に何かできないかなみたいな、コミュニケーションへの思いを感じる人が増えているのかなと思います。

1.7 コロナ後の新しいキュレーション

——一通り企画から当日まで、コロナ禍の影響がうかがいました。それでは、これからの展望ですが、劇場芸術の制作について、コロナ禍の収束後も残る新しい可能性についてお話し下さい。

唐津 コロナ禍で一番考えたのは、コロナがいつ終わるか分からない状況の中で、どういうふうに時間を過ごせば良いだろうということです。これまでは、例えば来年のこの時期に公演をするために劇場を押さえて、そのための企画を作って、そのために助成金をもらってと、公演ありきで全ての時間が流れていたと思います。これはアーティストもそうだと思います。

でも、こんな表現をしたいという湧き出るのがあって、それを積み上げて、その結果としての公演、パフォーマンスを行うというのが、ある意味、ピュアな表現のプロセスだと思うんです。これまで、やり続けることが目的ようになっていたことに気が付いたのが大きな変化で、キュレーションする意識も変わりました。今のこのタイミングで表現したいことを模索して、その結果として、それにふさわしいプロセスを踏んで、必要だと思えるときに発表する、そういう作り方がしたいなと非常に強く思ったんです。

幸い横浜に、コロナ禍の最中に、Dance Base Yokohamaという、クリエイションを中心にできるスペースをオープンしました。そちらではなるべくプロセスを大切に、そういった形を模索したいと思っています。ヨーロッパだと、劇場の中で練習もして、それを発表する形ができていることが多いのですが、日本の場合はクリエイションスペースを持っていない劇場がほとんどです。基本的に劇場は発表の場なので、発表までの過程を見せていくことがあまりできないですね。でもコロナ禍で、発表を見せられないのであれば何も見せるものがない状況になったときに、じゃあプロセスを公開することをやってみようかとなりました。例えば先ほどの『瀕死の白鳥 その死の真相』であれば、それを作っていく過程を、岡田さんと酒井さんと四家さんと一緒にオンラインでミーティングしている様子を公開したり、途中まで出来上がった作品のデモンストレーションをトークの解説付きで一般の方々にも観ていただいたりしました。一般の方に見ていただいたときは、限定的ですけど、集まれる人に集まっていただくハイブリッドの形で行いました。遠くの方はオンライン、近くの方は入場制限ぎりぎりのところでライブで観るというハイブリッドのやり方です。

公演がいつできるか分からないので、それまでの過程を見せていく。見せることによって、お客様に作品を開いていくという意味合いもありますし、アーティストや作り手にとっても、丁寧に考えていくプロセスを踏めるわけです。作る過程をお客様に見せ、自分たちも作品を言語化し、そこでのフィードバックをさらに作品に生かすことができる、そういったプロセスに変えていきたい。

もちろん全てそうできるわけではないのですが、Dance Base Yokohamaで創作して、愛知県芸術劇場で発表する作品が、少なくとも年に1公演は必ずある状態にして、創作の場所と創作場のない劇場が繋がった、新しい形の官民連携をスタートさせています。片方は企業がスポンサーになっているクリエイションの場所で、片方は完全な公共です。

日本はクリエイションの環境も発表の環境も厳しい状況です。日本の文化予算が元々少なく、自治体の予算も少ないということもありますし、劇場そのものがクリエイションする施設を持っていないということもあります。ハード、ソフトともに作品を作ることに優しくない環境です。そこで、ハード面では、官民連携のハイブリッド型の新しいキュレーションの仕方を模索しています。そして、ソフトの面でも、作品を新しいプロセスで作っていく方法を試しています。

日本では、劇場も観客も新作を求める傾向もあります。また助成金も新作対象になっている場合

が多いため、折角創作された作品が再演される機会が少ないという問題があります。そこで、創作した作品を、さらに練り直しながら再演される機会を作っていきたいと思って、2022年秋には、文化庁のアートキャラバンの補助金を利用して全国で7か所のツアーを実現します。再演は、ソフトとしての作品を媒体に、アーティストやスタッフにとってはギャラを得る貴重な機会です。また作品や観客にとっても初演より完成度があがった作品を観ることができるわけです。全国でダンス公演を開催できる機会はまだまだ少ないですが、丁寧なプロセスを経て創作した良い作品をお届けすることで、創作から再演までの循環を作って、ダンス環境におけるサステナビリティを実現できればと考えています。

こうした試みには実はもう一つ目的があって、さっき作品を開くという言い方をしたのですが、劇場をもっと身近にしなければならないと思っています。ヨーロッパなどに比べて、日本は劇場が身近でない。好きな人しか行かない。海外には、生まれたときから身近に劇場があって、日常的に劇場に行く文化のある都市があります。日本はどうしても箱物行政的で、80年代90年代に作られた公立文化施設が全国に3,000以上あるけれども、中身は結構雑多な感じで、その中で行われるダンスのプログラムはほとんどない訳です。もう少し自分たちに愛着を持ってもらうためには、劇場そのものが開かれていかなければならない。

公演は重要かもしれないけれども、そこだけしか開かれていなければ親しみが持ちにくいと思うんですね。例えばアイドルがコンサートの前に色々なところでコミュニケーションを取ってファンを獲得していくように、劇場も活動を開いていくことが、これからの観客を作っていくことに繋がるんじゃないか。コロナ前は、作品が良ければいいみたいな考えがあったと思うのですが、それでは良くないという思いがすごく今は強くなっています。だから、作品を作るプロセスを開いてゆきたい。そして、作品を作るプロセスそのものも、何て言うのかな、健全であって欲しい。

1.8 開かれた健全なクリエイションをめざして

——今言われた、作品を作る“健全な”プロセスとはどのような作り方なのでしょう。

唐津 例えば多くのアーティストや作り手に正当な対価が払われてないとか、乱暴な演出家が出演者やスタッフを罵倒しながら作っているとか、お客様には見えてないことって、たくさんあると思います。そうやって作られたものは、ある意味虚構で、そういった虚構で満足して良い時代ではないということなんです。

作る過程もクリアで健全であり、きちんと熟考されて、正当なプロセスを踏んで作品になる、だから、そのプロセスそのものも公開できる、そこでパブリックに開かれるという一連の流れを作ることが、私の中で今非常に重要になっています。クリエイションでのハラスメントの問題もあります。作品の中身だけではなく舞台環境も含めて、関わる全ての人が気持ちよく参加できる環境を踏まえたキュレーションをしなければならないと思っています。

——ハラスメントの問題は、ちょうど先日、唐津さんがインタビューに答えられた記事が朝日新聞に掲載されました⁸。舞踊界のハラスメントについて、どのようなことを考えていらっしゃいますか。

唐津 朝日の記事もそうなのですが、映画界とか演劇界とか、被害者・加害者の声がたくさん上がってきているじゃないですか。ダンスは皆無なんですよ。調べていただくと分かると思いますけど、日本では全く出てこないですね。私は水面下の声を山のように聞いていて、被害者はたくさんいます。そういう中で、エビデンスがないと改善は難しいと思っているので、できればダンスに特化したアンケート調査があればと思っています。

——ダンス、バレエに関しては、ジェンダー差別の問題もありますか。

唐津 そうですね、セクシャルハラスメントについても、昔からとてもたくさん問題を目にしてきましたし、たくさん声を聞いてきました。私も今までずっと問題意識を持ちながらも、なかなか言い出せないところがあったのですが、朝日さんが取材して下さったので、ちょっと今回思い切って発言はしたんです。でもリアクションがほとんどないですね。そこにも何か闇の深さを感じます。このような問題に取り組みたいという思いがある人たちが協力して、しっかりとエビデンスを作って、健全な環境に変えていきたいです。

1.9 日本社会と劇場舞踊

——少し大きな質問ですが、コロナ禍の体験を通して、日本社会について気づかれたことがあればお願いいたします。

唐津 さっき話したことと重なりますが、日本では、劇場には特定の人しか観に来れないという意識が強くあると思います。ヨーロッパにも西洋的な選民意識はありますが、もっと劇場が開かれています。日本も少し前に『劇場法』⁹ができて、

一応、全ての市民に開くことを意識するようになっていっている中で、劇場そのものがパブリックであることを意識しなければならないと思います。

例えばですが、うちの劇場が入っている愛知芸術文化センターもワクチン接種会場になったりしています。震災のときには、東北では劇場が避難場所になったりしたわけです。そういうところから見ると、やはり劇場のもう一つの側面、社会に開かれて全ての人に平等に何かの価値を与えていくとか、癒しの場になっていくとか、別の側面がフォーカスされてくる、ちょうど過渡期にあるのかなという感じがしています。

それは、誰でも分かり易い作品を提供するということだけではなく、色々な人たちが来て、その目的は様々で、何か新しい価値の発見だったり、思考することだったり、楽しむことだったり、癒されることだったり、本当に何か救いを求めてくる人もいるでしょう。劇場そのものが、ある意味、昔のお寺のような心の拠り所になっていく活動をしていかなければならないと思います。作品を作ることのみならず、ということですかね。

それから日本社会独特のこととして感じるのは、決断の遅さです。海外の対応はものすごく早かったじゃないですか。ロックダウンをするのもそうですし、逆にそれを全部緩めてもう日常に戻るのもそうです。

ちょうど2021年の3月に『ありか』という公演でパリに行っていたときにロックダウンになったのですが、その素早さがすごくて、日々決定をして、外出禁止とか全部お店を閉めますとか、劇場も1000人以上は駄目ですとか、ものすごいスピードでした。その頃日本はとろとろとろとろしていて、どうして良いか分からない状態がずっと続いて、劇場も全部自分たちに任されているので、自己判断、自己責任みたいな状況になっていたわけです。

そしてヨーロッパは、この4月ぐらいからほぼほぼ日常通りになっていて、検査もマスクもない状態で観劇できる。私は先週までヨーロッパに行っていましたが、随分と以前の状況に戻っている訳です。日本は未だに劇場によって対応もまちまちですし、あんまり変わってないですね。マスクも必ずしなければならないし、消毒もするし、体温測定もあるし、PCR検査も必要だし、結局誰が判断するのかも分からないみたいな状況だったり、この辺の社会の違いってものすごく大きいです。

規制するときはする、緩めるときは緩めるみたいな決断をする国と、なかなか判断ができない状況で、責任の所在が分からない、責任を持って決断ができる人がいない国との違い、社会の仕組みの違いみたいなことは強く感じています。

——最後にうかがいますが、劇場舞踊の社会的な役割も、コロナ禍で変化したのでしょうか。

唐津 私は昔から、アートの役割の一つは寛容性を持つこと、社会に寛容性を与えることだと思っています。色々な表現、自分が今まで知らなかった表現、インスピレーションを得て、自分が今までこうだと思い込んでいたことが変わるというのは、分かり易い寛容の例です。それによって人に優しくなれるみたいなこともそうです。しかし、劇場はどうしてもルールで動いているところがあります。ですから劇場は、寛容性を社会にもたらずソフトを提供しながらも、システムとして非常に管理的でなければならないという矛盾する2つの側面を持っていて、そのシステムの中で毎回難しい選択をしてきているんですね。

ところが、それがコロナによって少しバランスが崩れ始めたと感じています。今まで、こうやって決めなければならないと思っていたことを、状況に応じて考え直さなければならなくなった。本当にそれが必要なかどうか、ルールを考え直さなければならない。ルールに従うことはすごく簡単だと思うんですけど、それを考えて変えていくことはすごく難しく、日本人はあまり得意ではない。でも、それに立ち向かわなければならない状況が、劇場の中で起きています。それによって今まで使いにくかったルールが変えられるかもしれないし、もう少しクリエイティブな作品や、それを作るアーティストに対して寛容性を持てるようになるといいなというのが私の希望です。

最後にもっと大きな話を言うと、身体というものに対しての希薄さみたいなことが最近問題になってきていると思うのですが、コロナを契機に、身体と社会の在り方が修復されていくといいなと、これも希望として思います。その萌芽として、ダンスを好きな人だけではなくて、違うジャンルの人や、ちょっと違う世界に住む人たちが、以前より身体表現に対して興味を持ってきているんじゃないかなと感じています。映像からは感じられなかったけれど、直接劇場でダンスを観ることによって、何かよく分からないけど心が揺さぶられたとか、生きている実感を得たとか、ダンスを見慣れてない人の口から以前より聞く気がします。そういうところに身体性の回復みたいな未来の方向性が感じられてきたかなという状況です。

このような方向性をこれから担うのがダンスの役割です。そういう作品が作れるといいなと思います。作品だけではないですけどね。身体とダンスの関わり、社会とダンスの関わりが、アーティストとしての大きな使命になってくるのではないかなと思います。

——インタビューの締めくくりにふさわしい、コロナ後の希望を感じるお話を聞かせていただきました。本日はありがとうございました。

(構成：海野 敏)

2. 大澤寅雄氏へのインタビュー

2.1 新型コロナウイルスの文化芸術関係者への影響調査の経緯

——2020年5月に、研究者、制作者、文化財団、地域アーツカウンシルなど有志の個人や団体と協働し、9道府県に広がった文化芸術関連の活動者や団体を対象とする新型コロナウイルスの影響に関するアンケート調査を主導されました。まずヴォランティアに動き出された経緯として、感染拡大をどのように体験し、調査に至ったかを振り返っていただけますか。

大澤 報道レベルでは、2019年の年末ぐらいから少しずつ騒がれ始めていると思うのですが、私は普通の人かそれより少し遅いぐらいの気づきでした。日本で感染者が出たというニュースを見たのは仕事で札幌にいた2020年1月末で、2月ぐらいに文化芸術関係者から、年度末の公演の延期、キャンセルの話がどんどん入ってくるようになりました。出張で岩手に行っている時に、岩手県のホールの方と、どの事業が飛んだとか、特に海外招聘ものが飛ぶといった話をして、このままいくと日本国内の活動も止まっていくし、オリバラ関連のイベントも雲行きが怪しい。そうなると、アーティストやアートに関わる仕事はかなり壊滅的に仕事の無い状況が生まれるんじゃないか、と。

そうこうするうち、クラウドファンディングを始める動きなどが仲間のあいだでもあり、それに私はすごく影響を受けたということが、一つにはあります。私自身で立ち上げることはできなかったけれども、立ち上がったクラウドファンディングには協力しました。ステートメントを作ったり、告知をしたり、何かしら仲間のお手伝いをする機会がありました。では私自身が主体的にできること、役に立てるのは何かと考えたとき、アンケート調査をやってみようと思ったのが始まりです。

やろうとした時は、かなり焦っていました。すでに、コロナの影響で思うように文化芸術活動ができない方たちが、周囲に随分おられた。なので、私自身は動き出すのが遅かったけど、やらないわけにはいかない、やらなきゃいけないと思っていました。

それに先だち、別の案件で沖縄や京都市でウェブアンケートについて相談を受けていたということも大きいです。沖縄県芸能関連協議会(沖芸連)から県内の芸能実演家の労働環境についての調査をやりたいという相談を受けたり、京都市からコロナ禍で困っているアーティストに対して必要な支援を調査したいという相談がありました。そうやって、他所の団体や自治体から仕事を受けていたものですから、これは自分の住む福岡エリアで

も起きている問題だから、傍観してはいられませんでした。

——5月初旬の福岡を皮切りに、複数の自治体で一気に調査が行われてゆきました。

大澤 ものすごく急にあれは動いたんですね。私は福岡でアンケート調査をやると思い立って、最初に声を掛けたのは、当時九州産業大学の教員だった古賀弥生先生です。今は芸術文化観光専門職大学に移りましたが、福岡のアートマネジメントを長年牽引されてきた方で、ご自身で「アートサポートふくおか」という中間支援組織を立ち上げて、幅広いジャンルのネットワークのある方でした。それで、こういうアンケートを一緒にしてもらえませんか。連絡を取ったのはもう4月の半ばだったと思います。その後、九州大学の教員の長津結一郎先生にも分析作業で協力していただきました。

いつどのようにというのは、やり取りしながら考えようと思っていましたが、古賀先生の方から、福岡市なり県なりに提言していくとしたら、6月議会に間に合う方がいい、そうなったら議会の準備に間に合うように調査の結果が出て、議会に向けて何か提言した方がいい。そんなふうスケジュールが切られていくと、「すぐやんなきゃ」ということになり、たしか連休期間中にアンケートの設問や選択肢を考え、ウェブアンケートを作成して、古賀先生、長津先生、私の3人でFacebookページを作ろう、アートサポートふくおかのホームページに掲載しよう、知り合いに周知していこう、集計や分析作業を誰がいつまでにやるかと相談して。ここまですを5月初めのあたりまでに、バタバタバタとやった記憶です。

2.2 調査のねらい (1) —労働，“なりわい”

——調査を設計される上で、どのようなことを意識されましたか。

大澤 一つは、文化芸術活動は労働でもあるということ、ちゃんと理解してもらわなければ、ということでした。これはコロナ禍以前からの問題でもありますが、文化芸術活動は趣味や余暇の活動だから「不要不急」であり、補償や支援は必要ないと言われかねない。「いや、そうではなく働いている人がいるんだ。その人たちの権利や生活を守らないと、文化芸術の土壌が失われることになる」ということを訴えることを意識していました。

今までの文化芸術についての調査を振り返ると、活動そのものについては調べるけれども、労働や雇用といった側面をあまり前面に出してはこな

かった。そこを大事にということは、まず沖芸連の調査で考えていて、コロナによって雇用や労働の機会が失われるということが一番の懸念だったので、今回ちゃんと調べよう。そのための調査でなければと思いました。

調査対象への質問で悩まされたのは、いわゆるプロかアマチュアかということです。文化芸術は仕事だという認識を持っている人の中でも、プロの定義、アマチュアの定義は人それぞれだったりするわけです。だからあなたはプロですか？アマチュアですか？といった聞き方はあまり有効ではないだろう、と。それで、京都市の芸術家等の活動状況に関するアンケート調査¹⁰では、悩みながらでしたが、「生業（なりわい）」という言葉を使うことにしました。「文化芸術活動を生業としている」、と。

日本における文化芸術活動には、大きなジレンマがあり、生活の糧を別の仕事で得ながら文化芸術活動をしている方がほとんどです。それでも自分が生きる上で大事なこととして、ダンスや音楽を作ったり、絵を描いたりしているわけです。どれくらい収入があるかで調査対象を限るのではなく、そういった方たちへの影響もちゃんと聞き取らなければならない。その辺りがコロナの調査で最も大事にしたかったポイントの一つでした。

——「生業」という言葉遣いが印象的ですが、単に生計を立てるための仕事という意味ではないようです。

大澤 そうですね。これは私の勝手なイメージが入るのかもしれませんが、「生きる」上での「業」（わざ、ぎょう）といったことを考えています。生きるということはもちろん経済的な収入面も入っていますが、私自身であることを証明し続けるというか、その人のアイデンティティと分かち難い。そのための業であるとしたら、それは生業（なりわい）と言っていいのではないかと。生業にはそういうことが含まれているというふうに思っています。

2.3 調査のねらい (2) —本来のニーズ

大澤 もう一つは、本当に必要とされている支援は何かということです。コロナが広がって、公演や展示が延期になり中止になるということが多発して、自治体や国など政府セクターが、恐らく一度ついた文化予算を削減するのではなく、要件を緩和して執行するように切り替えたと思うんです。2020年度、それがどういう形になったかというところ、オンライン配信への支援になったケースが多かった。自治体の助成金や補助金で行う事業を、公演

できなくなったとき、YouTubeなどの配信に切り替えれば、お金を出しますよと。多くの自治体で、先に実施した自治体の制度設計をコピー＆ペーストしたかのようでした。言葉を選ばずに言うなら、ちょっと安易ではないかとも思った訳です。

私も文化政策を研究する立場として、そういう形で救済することも分らないではない。行政のこれまでの論理で考えるなら、文化事業に対する損失補填の必要性を庁内や議会に説得するのは難しいことは想像できるし、結局、事業を実施したことを報告し、何にお金を使ったかについて証憑書類を提出できればいいとなる。そこがなんかモヤッとしたところなんです。つまり、公演ならば、チラシを作り、お客さん呼んで、こんな舞台を作って何人入りました、あとは領収書を揃えて出してという話になると思うのですが、同じことをオンライン配信でしてくれれば、やったことを証明できるし役所の中でも確認できる。でも、それはコロナの中で活動できなくなったアーティストが本当に必要とすることなのか、やりたいことなのか。補助対象経費に制約があったり、全額補助ではなかったりすると、むしろアーティストの苦境を拡大させるのではないかと。

同じ疑問は別のところでも感じました。自治体の中には、オンライン配信によって文化芸術活動を社会に発表して下さいという上に「コロナ禍で元気を失っている人々に希望をもたらすような」であるとか、「地域の魅力をアピールするような動画を」といった要件や注文が書かれていたりして、正直、それはカチンと来たというか、とても違和感がありました。動画に変えてでも事業を実施しないことにはお金は出せない、その文化行政の慣習を変更しないうえに、事業内容に自治体の方から注文が付くようになったら、本当に気持ち悪いと思ったんです。

もちろん、オンラインでの発表ということに対する支援が必要な人もいるかもしれない。それも選択肢に含めて、アーティストや文化芸術団体が、どういう支援を必要としているのか。あるいはすでにある支援メニューでも求められていないものがあるかもしれない。設問を作る時に、そこは調査できっちり出したいと考えていました。

2.4 アンケート結果を踏まえて

——サポートを事業でなく人に向ける難しさに対し、オンライン配信への振り替えが容易だったのは、従来の官の論理の延長でもあったわけですね。いずれも舞踊家、ダンス業界にとって切実な課題だと思います。実際の調査結果はどうだったのでしょうか。

(表1) 回答数 (個人対象)

札幌	宮城	墨田	福井	三重	大阪	広島	高知	福岡	計
938	344	81	429	495	748	428	39	645	4,147

大澤 文化政策学会の企画フォーラムで発表した資料を共有させていただきますね。

最終的には福岡¹¹だけでなく、札幌、宮城、墨田、福井、三重、大阪、広島、高知も同じようなアンケート調査をやる仲間に波及して、回答数が4,147ありました(表1参照)。この動きは、各地で文化芸術活動に携わっている私の友人や知人の自発的な発意が繋がった結果であって、私は福岡で実施した調査の設問・選択肢を自由に使用してもらっていいということと、実施する際の手順を少し助言した程度なんです。調査地域によって回収数に大きな差があったり、調査実施時期も異なっていたり、設問や選択肢の細部が異なることもあって、調査の有効性としては、異論もあろうということはお断りした上で。それでも複数の都市で、有志レベルでこのような調査をやった結果としては、それなりの母数ではないかと思えます。

(図1参照) 必要な支援が何なのかについては、それぞれの都市によって多少違いはあるにしても、まずは公演・展示イベントの延期の損失分の補填が欲しいということが、非常に多い回答ではあります。予定していて準備を進め、稽古もしていたけれどもギャラは支払われない、経費は誰が負担するのかといった状況になっていることが分かる。あとは、文化芸術活動の再開や新規展開事業に向けた支援。特に再開に必要な衛生物資や備品の支援というのは、2020年のその時期にはニーズがあったと言えます。

次に私たちが注目していたのは、オンラインによる動画配信や無観客公演、あるいは研修やワークショップやレッスンに対する支援がどのぐらい必要とされているのかでした。オンライン配信への助成はすでに東京都から始まり、こういうふうにはコロナ禍で文化予算を切り替えたというのを、ある種コピーするかのようには各地に広まっていった。それに対する実際のニーズがどれほどのものか、数字でエビデンスを出したかった。グラフが示すように、用意した選択肢の中では下位で3割を下回っている。結果、ニーズは当事者からはさほど上がってきていないということが分かります。

——大阪だけ選択肢が違ったのでしょうか？

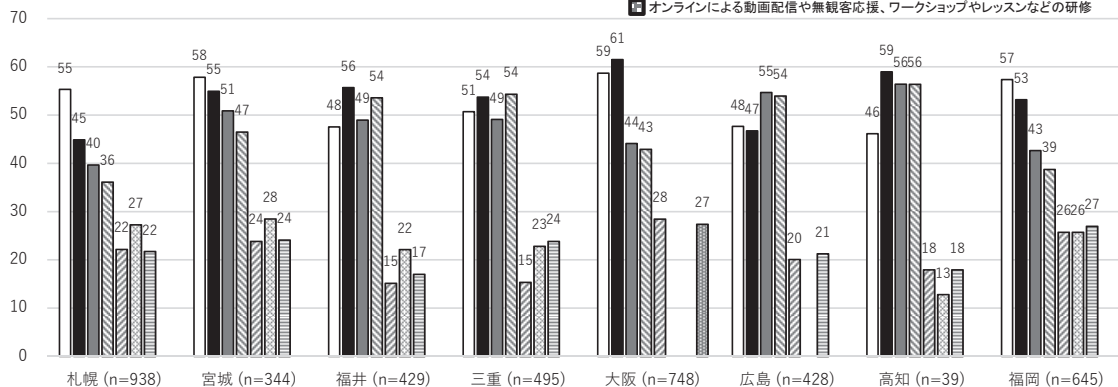
大澤：はい。設問や選択肢はそれぞれの都市で違うところがあります。そうすると集計結果を相対的な比較や分析が難しくなるのですが、各地域の

(図1) 新型コロナウイルスに関する芸術関係者への実態調査

求められる支援について (複数回答可、単位：%)

※大阪ではオンラインに関わる支援の選択肢2項目を1項目に集約した。
 ※墨田(回答数81件)では求められる支援についての設問を省略した。

- 公演、展示、イベント等の延期・中止による損失分の支援
- 文化芸術活動の再開や新規展開事業に向けた支援
- ▨ 文化芸術活動の再開時に必要な衛生物資や備品等の支援
- ▩ 文化芸術活動の再開時の防疫に関する情報提供や相談
- ▧ 融資や支援などの制度の情報提供や手続きに関する相談
- ▦ オンラインによる動画配信や無観客応援などの支援
- ▤ オンラインによるワークショップやレッスンなどの支援
- ▣ オンラインによる動画配信や無観客応援、ワークショップやレッスンなどの研修



有志にはそのことを伝えつつ、地域の意向を優先して変えてもらってもよいことにしていました。

——自由回答欄から見えてくる思いやニーズなどはどうでしたか。

大澤 自由記述は本当に、それぞれの都市であまりにも切実でした。メンタルヘルス面でも心配で、このままいくと死ぬことを考えなきゃいけないというような文面があったりして……。そこまでの切実さを行政にちゃんと伝えなければいけないし、それと同時にこの調査をすることによって、同じ境遇の仲間がいるとことを可視化するのも大事だと考えました。

2.5 変革の契機としてのパンデミックとアート

——ここからは、コロナ前からのご研究も踏まえ、今後の影響や展望についておうかがいします。日本における文化芸術行政を振り返られた論考¹²で、一言で言えば社会資源の集中から分散へと括られるような認識の変化を、震災とアートを軸に語られています。パンデミックも同様の、社会変革の機運となり得るのか、そのような萌芽のようなものが見えていたらお教え下さい。

大澤 大いにあると思っています。東日本大震災は、私自身も、生き方や仕事の仕方を変える転機になったのですが、その前の阪神淡路大震災や、その後の熊本地震も含めて、自然災害が頻発する中で、それぞれの地域や社会全体に対して災害が何かしら地域社会の変革を促すということは益々

感じています。その中で、文化芸術が果たす役割は、大小様々なレベルであると思います。特にこのパンデミックは文化の創造や継承のありようを大きく変えるだろうと考えています。

私が災害からのレジリエンスを引き出すことに文化芸術の役割があるのではないかと思ったのは、まさに東日本大震災の後の郷土芸能、民俗芸能でした¹³。そこで芸能は如実に見え方が変わったと思うんです。例えば担い手に関しても、震災をきっかけに若い人たちが育っていったり、地域共同体の外の人とのネットワークが生まれたということが言えると思います。だからこのパンデミックがそうした新たな繋がりであったり人だたりを育てていく可能性も、きっとあるだろうなと思います。

——移動や空間に制約がかかるパンデミックに際しては、どういう形で現れると思われますか。

大澤 まず、私自身は福岡県の糸島市という田園地域で暮らしています。これは2013年から東日本大震災をきっかけに神奈川県から移ったのですが、コロナの前は会社のある東京と福岡を月に1回以上、行ったり来たりしていました。それがコロナで東京に行けなくなって、一つ確実に言えることは、それでも仕事としては成立した、つまり東京じゃなくてもできる仕事があるということです。もちろんそれは、私の場合ではありますが、以前は東京でやるものだと思っていた仕事が、東京でなくともできましたね、と気づいたものがある。

同様に生活面でも、パンデミックで一箇所に留

まり、移動ができないという状況になった時、改めて自分の足元と向き合うようになりました。県境をまたいではいけない、電車に乗ることが憚られるとなると、必然的に徒歩圏内で過ごす時間が多くなり、行動範囲は狭くなる。そこにじっくり向き合う中で、身の回りの自然環境、近所にある素敵なカフェ、身近にいる面白い友人たちの存在に気づいてゆく。そうして足元から地域に向き合うことが、文化に対する眼差しを変えていくかもしれないという気がするんですね。

2.6 劇場空間の変化

——劇場にはどのような影響が出ると考えられるでしょうか。

大澤 まず、劇場が非常に貴重な財産であり文化資源であることは言うまでもありません。劇場に限らず、人と直接会ってコミュニケーションすることがこれほどありがたいものだと、パンデミックで多くの人が気づきましたからね。こうやってオンラインでお話する機会が増えても、「やっぱり直接会えると違うね、会うっていうのは大事だね」と思う。ダンスや音楽だって、テレビやパソコン、スマホの小さな画面で視聴するより劇場で人々と一緒にその場の空気を吸って経験する方がいい。この違いと価値を経験値として知っている人は、劇場施設が貴重な社会の資源であることに異論はないでしょう。

一方で、それが故にと言っていると思うんですけど、劇場はリスクとコストを伴うことになります。今後、パンデミックやエンデミックの状況はいつまで続くのか、またいつ起こるか分からない。一度起こったらそれまでの準備を置いて公演を中止したり、劇場を閉ざしたりせざるを得なくなる。あるいは客席数の入場制限がかかるとか、観客だけでなく出演者やスタッフも事前の検疫や入場者のワクチン接種の確認が必要になるとか。そうした対応への備えを含め、劇場や文化施設を開くことはコストの高いものとなります。

だからこそ、開いていこうというときに、オンラインの技術を劇場がどのように使ってゆくかが重要になってくると思います。コロナ禍ではDXの流れがあって、文化もデジタルの領域にどんどん移行しているし、新しい技術や新たな表現もデジタルの領域で生まれているのが分かる。ただ、この方面での変革って、今の段階ではまだ表層的なことしか注目されていないような気がします。例えば、劇場が従来と同じような舞台公演をオンライン配信するだけってどうなのでしょう。あるいは舞台作品を楽しむ観客を、オンラインで2000人、3000人と増やすような方向性って、逆に劇場から足を遠くさせることにならないか。

むしろ劇場が開いてゆくべきは、パンデミックでなくとも劇場に来られないような人ではないか。例えば離島や山間部に住んでいる人たち、病院や施設から出ることが難しい高齢者や障害者、子育て中の親たち、自宅に引きこもりがちな人たち、そういった方々に文化的な体験を届けるのに、オンラインの技術や双方向性のあるコミュニケーションが活用されるようなことは、もっと生まれていい。そうした技術やプログラムの開発は、パンデミックが収まったとしても劇場にとって必要であろう。そうしたら劇場を開く意味も、「誰に対して開くのか」で変わってくるし、より多様な人のアクセシビリティを高めることで、社会に対して果たす役割を訴えていけるのではと思ったりします。

——ドイツと行き来されることもおありでした。どういったことを感じられましたか。

大澤 パートナーと息子が2018年から2021年までベルリンに行っていました。その間コロナに突入しましたが、毎年1年に2回ずつぐらい3年間、6回ぐらい往復したと思います。そのぐらいの経験での私見ですが、アーティストたちの、生業として芸術をやっていることへのこだわりと危機感を色々な形で垣間見ました。

ドイツといえば、コロナ禍のアーティスト支援が有名ですね。アーティストであれば、申請すれば国や州が素早く何千ユーロ支援してくれる。しかもそれで事業をやれとかオンライン配信しろとかは全くなく。これは国や州の文化政策や予算、政治家の理解に焦点をあててよく語られ、また専門の研究もあるので、私は別の角度から見てみると、ドイツのアーティストは常日頃からアーティストとして自分を証明しているということだと思うんです。具体的な税制のことまでは分かっていますが、日本で言えばおそらく確定申告のような機会に、アーティストとしての生業での収入を報告し税金を納めるといったこと。そのことをもって、危機にあっては支援を受ける資格の証明となるような何か。また、ふだんからアーティストとして発言し、社会に対する芸術の役割を主張するとともに、権利も要求したりする中間支援組織も存在します。

作品を作るだけでなく、そのための条件に積極的に関わってゆく様子も知りました。劇場の閉鎖といった危機的な状況に際しては、どうしたら続けられるか、活動の形態や条件を探します。劇場の中でプログラムができない時は、屋外だったらできる。屋外ならこういうダンスができる。勿論、屋外の空間に対する制約も違ったわけですが。でもそうして、屋外や街中と映像配信を組み合わせ

て、いかに活動、存在を継続させるかっていうことを模索する。ベルリンでのパートナーも、いつも使っている劇場兼スタジオみたいな場所に行くと、サマーフェスティバルとして建物の屋外を使ったりしました。

2.7 アーティストとして社会の中にある

——劇場は広場と同様に、民主主義の基盤となる公共空間を守っているといった意識もありますね。日本だとどのような意識や動きが見られるでしょう。

大澤 アンケートで生業という言葉を使った話にも繋がってきます。日本で芸術活動をしている人たちの多くは、それ以前に自分はアーティストだと公の場で名乗りにくいもどかしさを感じているかもしれないと思うんですね。私自身、「お仕事は？」と聞かれて、調査研究を先に言い、それから文化芸術を専門に、という順になってしまう。現状ではどうしても、「好きでやっているのね」とか、「高尚な趣味をお持ちですね」というふうに思われてしまうことが多いので。

今日、明日では難しいけれど、私は芸術活動が趣味や余暇とは違う側面で、一つの仕事だということを、当事者も自覚し、周囲の人にも認められるように、日本も変わって行って欲しい。そのためにはアーティストも、普段から道端で会う人、挨拶するくらいの人に、「最近忙しそうだね」と聞かれたら自分の活動について話して、関心を持ってもらうくらいのことでもいい。足元から地域を新しく発見すると言いましたが、アーティストの側が、そうやって地域の中で発見されたり、見直されるような振る舞い方をしていくようなことも、パンデミックをきっかけに生まれるといいなと思っています。

コロナ禍ではSNSでアーティストたちも声を上げていましたが、誰にその声を届けるんだと考えたときに、私は、国は相手として大き過ぎるし、今は求めにくい気がしています。というのも政府が文化芸術に対して求めることが、アーティストが政府に求めることとかけ離れていると思われるからです。ちょうどパブリックコメントを募集中の文化芸術推進基本計画（第2期）¹⁴は、これまでになくアートの経済的価値に重点を置くものになりそうです。アート市場や産業としての文化芸術の成長を促す一方で、可処分所得の高い一握りの富裕層レベルの人たちのあいだでしか価値の循環が生まれえない現象が起こりうる。そうすると多くの国民にとって、文化芸術は益々お金持ちの趣味や余暇のものにとどまるでしょう。

だから、声を上げ、連帯、連携を求める相手としては、手を伸ばし足を運べば届くところにいる

市町村や、都道府県ではないかなと思っています。今回のコロナの影響調査は、民間の有志で動いて各地に広がり、例えば札幌市文化芸術創造活動支援事業¹⁵のように自治体の施策や事業の仕組みを変える一定の成果を出した地域がありました。また大阪市のように官民連携の体制構築の足場を調査が担った地域もあります¹⁶。今後も、自分の地域に向けて動きを起こしていく、声を上げて届けていくという活動が広がるとよいなと考えています。

——パンデミックは文化芸術のありようを大きく変えるというお話の流れで、最後に舞踊ならではの变化について、もしお気づきのことがあれば、いかがでしょうか。すでに書かれたご論考もありますが¹⁷。

大澤 災害や災禍があった時に、アーティストがそこに向き合って、表現、作品に昇華するまでには長い時間がかかると思うのですが、作家に与えた深いところの影響というのは確実にあると思っています。東日本大震災と原発事故のときは、それが映像分野に現れたという気がしています。濱口竜介さんが震災の時に三部作を作られたし、藤井光さんが震災の風景を撮った作品もその時見て、映像がこんなに力を持つんだとか、震災や原発以降のドキュメンタリーでは、それ以前とは違う何かが、風景を見る眼差し、人の話を聞く態度などにあると感じました。

そうした意味でパンデミックはもしかしたらダンス、あるいは文学かなという気がします。物理的な接触に対して、これだけ長い期間、制約が生まれた時期って、人類史上初なのではと思うので。触れてはいけない、距離を保たなきゃいけない、常にマスクを着けていなきゃいけない。この外的な要因によって身体感覚や、コミュニケーションのあり方が大きく変わったわけです。

教育面でも、このパンデミックが今後どう影響してゆくのかは、とても気になるところです。例えば子供たちはずっとマスクを着用し続けているわけですが、幼い子になると言語の習得や表情での感情表現などにどう影響を与えるのか。この2年間のコミュニケーションが後々の人間の形成、ひいては社会の形成にどんな影響を及ぼしてゆくのか。

ダンス作品では、コロナやパンデミックを受けた表現、コンセプトを持った作品などは、もう生まれてはいると思います。この先長い目で見た時、もっと深いところで、この感覚の変容が、どういう表現をもたらすのかっていうことは、注視して見たいと思っています。

——大変大きな課題をいただき、今後じっくり考えてゆきたいと思います。本日はどうもありがとうございました。

(構成：古後奈緒子)

インタビュー協力者のプロフィール

・唐津絵理（からつ えり）

お茶の水女子大学大学院人文科学研究科修了。幼少のころからダンスを始め、舞台活動を経て、日本初の舞踊学芸員として愛知芸術文化センター勤務。2014年より愛知県芸術劇場プロデューサー。2000年第1回アサヒビール芸術賞受賞。2010～16年あいちトリエンナーレのキュレーター。文化庁文化審議会文化政策部会委員，全国公立文化施設協会コーディネーター，企業の文化財団審査委員，理事等の各種委員，ダンスコンクールの審査員，第65回舞踊学会大会実行委員長，大学非常勤講師等を歴任。パフォーミングアーツの幅広い分野で，実験的作品から国際共同製作まで多数のプロジェクトを企画プロデュース。2020年に立ち上げたダンスハウスDaBY設立を機に，パフォーミングアーツ領域全体の活動環境の整備，アーティスト・スタッフの権利擁護，観客・市場拡大施策等に積極的に関わる。著書に『身体の知性』等。ディレクションしたDaBYが2021年度グッドデザイン賞受賞。

・大澤寅雄（おおさわ とらお）

1970年生まれ。㈱ニッセイ基礎研究所芸術文化プロジェクト室主任研究員，NPO法人アートNPOリンク理事長。慶應義塾大学卒業後，劇場コンサルタントとして公共ホール・劇場の管理運営計画や開館準備業務に携わる。2003年文化庁新進芸術家海外留学制度により，アメリカ・シアトル近郊で劇場運営の研修を行う。帰国後，NPO法人STスポット横浜の理事および事務局長，東京大学文化資源学公開講座「市民社会再生」運営委員を経て現職。共著に『これからのアートマネジメント“ソーシャル・シェア”への道』、『文化からの復興 市民と震災といわきアリオスと』、『文化政策の現在3 文化政策の展望』、『ソーシャルアートラボ 地域と社会をひらく』。

注・参考資料

- 1 Johns Hopkins Coronavirus Resource Center: COVID-19 Dashboard URL: <https://coronavirus.jhu.edu/map.html>
- 2 愛知県芸術劇場 URL: <https://www-stage.aac.pref.aichi.jp/>
- 3 Dance Base Yokohama URL: <https://dancebase.yokohama/>
- 4 ニッセイ基礎研究所 URL: <https://www.nli-research.co.jp/>
- 5 アートNPOリンク URL: <https://arts-npo.org/>
- 6 唐津絵理「私たちはみんなコロナのなかにいる：舞踊をめぐる365日の記録」ネットTAM 掲載 2020.12.28. URL: <https://www.nettam.jp/column/arts-covid19/12/>
- 7 *Ibid.*
- 8 「指導とハラスメント，線引きは 舞台芸術プロデューサー・唐津絵理さん（声をつなげて #MeToo 文化芸術界から）」『朝日新聞』東京本社・夕刊，2022.07.20, p.6.
- 9 文化庁「劇場，音楽堂等の活性化に関する法律について」URL: https://www.bunka.go.jp/seisaku/bunka_gyosei/shokan_horei/geijutsu_bunka/gekijo_ongakudo/
- 10 京都市「京都の芸術家等の活動状況に関するアンケート調査結果について」URL: <https://www.city.kyoto.lg.jp/bunshi/page/0000273018.html>
- 11 アートサポートふくおか「福岡における文化芸術関係者の新型コロナウイルスの影響に関するアンケート調査」速報版URL: <https://www.as-fuk.com/20200511covid19.pdf> 追加報告版URL: <https://www.as-fuk.com/20200515covid19tsuika.pdf> 提言版URL: <https://www.as-fuk.com/20200515covid19teigen.pdf>
- 12 大澤寅雄「二つの震災を節目とした文化と社会の関係性の変化」小林真理編『文化政策の現在3 - 文化政策の展望』東京大学出版会，2018, pp.263-285.
- 13 大澤寅雄「繰り返し問い続けている，芸術・文化の可能性」ネットTAM 掲載 2015.02.27 URL: <https://www.nettam.jp/society/fukkou/16/>
- 14 文化庁「文化芸術推進基本計画（第2期）の策定に向けた意見募集の実施について」URL: https://www.bunka.go.jp/koho_hodo_oshirase/sonota_oshirase/93731801.html
- 15 札幌市「札幌市文化芸術創造活動支援事業」URL: https://www.city.sapporo.jp/shimin/bunka/entaku/support_project.html
- 16 日本アーツマネジメント学会，第23回全国大会，分科会I <実践報告>「コロナ禍の自治体文化政策における官民連携の可能性 - 『大阪における文化芸術関係者への新型コロナウイルスの影響に関する実態調査 2021』を実施して」 URL: http://ja-am.org/wp-content/uploads/2021/12/AM23_kaisaiyoukou_1216.pdf
- 17 大澤寅雄「見えない『壁』と向き合うための，たどたどしい作法」ウェブマガジン「をちこち」掲載 2020.11.17. URL: <https://www.wochikochi.jp/serialessay/2020/11/7.php>