

# スタジオ200

## —— 80年代の新しい体験教室 ——

久野敦子

一九七九年、西武百貨店池袋店の八階に「もっと感覚的に生きられるはずだ。——フィルム、パフォーマンス、コンサート、ギヤラリー、そして落語。その場に身を置かなければ得られない感覚体験が連続発信される空間の誕生です」のコピーのもとに「スタジオ200」は誕生しました。演劇・舞踊のプログラム・コーディネートとして現場を支えてきた久野敦子氏が、当時の挑戦と熱気とおもしろさを伝えます。

### ■はじめに

久野と申します。私は現在、公益財団法人セゾン文化財団（以下「セゾン文化財団」と略記）という演劇や舞踊などの舞台芸術に対する助成活動を行う財団で、アーティスト支援の助成プログラムの運営や新しい支援方法を考える仕事をしています。スタジオ200よりもセゾン文化財団でのキャリアのほうが長くなっ

てしましたが、一貫して若手から中堅のアーティストが良い作品をつくるための支援に携わって来ました。

スタジオ200は、私が就職してからの二十代を過ごした場所です。ここでの出会いや経験は、ほぼ百パーセント現在の仕事につながっています。スタジオ200は、そうした貴重な経験をさせてもらった場所です。本日は、一九八〇年代の話をさせていただきますが、ノスタルジーではなく、当時のことを現代にどう活かしていくかを考えるヒントにしてもらえたらと考えております。

スタジオ200は、一九七九年（昭和五十四）から、一九九一年（平成三）で活動していました。私は、休職していた時期を除いて、九年間在籍しておりました。本日はスタジオ200の開館から閉館までの十二年間のことを設立メンバーへのインタビューや、当時の文献をあたって知ったことも含めてお話しします。

## ■スタジオ2000とは

スタジオ2000のことをご存じでない方もいらっしゃると思いますので、概要からお話しします。スタジオ2000は、一九七九年十二月に西武百貨店の八階につくられた多目的ホールです。店舗としては使えないスペースでしたから、おそらく倉庫か何かになって現在もそのままあるはずです。映画を上映する施設として建てられたため、スクリーンを見やすいように高低差をつけた椅子がある映画館のような体裁になっていました。ところが実際には、これからお話しする事情で映画館としてオープンできず、映画以外に、音楽、演劇、舞踊、講演会、伝統芸能、パフォーマンス、展覧会などさまざまなイベントを実施する多目的ホールとして活動することになりました。

スタジオ2000は、十二メートル×十三・五メートルの決して広いとは言えないスペースでした。映画館として使用する際に椅子をすべて入れた状態で百八十六席。客席が約二百席という理由から「スタジオ2000」と名付けられました。株式会社西武百貨店の一部門で、文化事業部という部署に属していました。文化事業部は、西武美術館やカルチャースクールの池袋コミュニティ・カレッジをはじめ、その後展開されるさまざまな文化事業を牽引していく人たちが集まっていた部署でした。スタジオ2000は多目的に事業が展開できる場所ということで、新規事業の先行調査のための実験をする場所として認識されていました。後期は西武

百貨店池袋店の所轄になりました。開設当初のスタジオ2000の印象的な黄色い壁は、スーパーポテトの杉本貴志さんのデザインだと聞いております。多目的ホールとしては個性が強すぎるということもあつたのか、改装の際にグレーに塗り替えられましたので、そちらのイメージが強い方もいらっしゃるかもしれません。セゾングループのビジュアルイメージ戦略を数多く手がけた田中一光さんは、スタジオ2000が開館した際にロゴとポスターをデザインしてくださいました。

当時、西武百貨店は、いろいろなクリエイターと百貨店の新しいイメージをつくっていかうとしていました。スタジオ2000もその事業の一環で設立されました。

## ■セゾンの文化戦略とスタジオ2000

次に、西武百貨店の文化戦略の中でスタジオ2000がどのような位置づけにあったのかをお話ししたいと思います。西武の文化戦略は、一九七〇年代にはじまりました。一九七〇年代の日本は大量消費社会の時代で、そうした背景とあわせて、西武百貨店はCI（コーポレント・アイデンティティ）戦略を立ち上げます。

西武百貨店は百貨店業界では新参者でしたから、伝統や信用、格式という点では三越や伊勢丹などの老舗の百貨店にはとても太刀打ちできませんでした。老舗の百貨店とは違う軸で戦略を打ち出さなくては生き残れないと考えた西武は、文化事業をひとつの

軸に「9期計画」を打ち出しました。その目玉が西武美術館（のちのセゾン美術館）の設立でした。西武美術館は、西武百貨店開設当初は十二階にありましたが、これを「文化情報発信基地」と社内で命名し、ここを拠点にいろいろな文化事業を展開しようと考えたようです。

西武美術館のオープニング展覧会（一九七五年）のカタログには、当時西武百貨店の社長だった堤清二が「時代精神の根據地として」という文章を寄せています。堤はここで、西武美術館をつくるにあたって、過去の植民地時代の宝物を陳列するような従来の博物館的であり方ではなく、新しい時代に向けて同時代のもを提示する場所——「時代精神の據点」になっていかななくてはいけない、「絶えざる破壊的精神」をもって「權威」になってはいけない、ということを書いています。西武美術館のオープニングに際して書かれた文章ではありますが、その後、セゾングループが展開していった文化事業全体の指針に通じる考え方が提示されていると思います。私にとってもこの文章は仕事をする上でのひとつのメルクマールになっています。

その後、一九八〇年（昭和五十五）に向けて「10期計画」が立ち上げられ、西武百貨店はロゴや包装紙などのデザインを一新しました。西武百貨店の八階から十二階までをすべて「クリエイティブ・フォーラム」と名づけて、文化を用いた情報発信力を強化する戦略を打ち出しました。糸井重里さんの「じぶん、新発見。」

（一九八〇年）、「不思議、大好き。」（一九八一年）、「おいしい生活。」（一九八二年）といった一連のコピーはこの時に生まれたものです。何の宣伝なのか、何を扱っているのかさっぱりわかりません。これが百貨店の広告だとは信じがたいかもしれませんが、当時の西武百貨店にはこれが許されるような自由な雰囲気がありました。コピーライターが花形職業として脚光を浴びるようになったのも、この頃からではないでしょうか。

演出家・劇作家である宮沢章夫さんは『東京大学「80年代地下文化論」講義』（白夜書房、二〇〇六年）で、「セゾン文化」についてふれています。そこでは、セゾンの文化戦略は「モノ」を売るのではなく「モノ」に記号としての価値——ライフスタイルを伝えるメッセージを付加したのだとおっしゃっています。「モノ」ではなく「情報」を売るというのは、たとえば、先ほど紹介した糸井さんのコピーなどのように「イメージ」が「モノ」に先行していくような方法のことです。こうしたことを最初にはじめたのが西武だったと思います。この戦略は大きな成功を収め、西武百貨店は売上を伸ばし、一九八〇年代末には百貨店として最高益を出したと記憶しています。その「10期計画」中でスタジオ200は誕生しました。

セゾンの文化戦略は、私を含め、当時の多くの就職活動をする学生の入社動機につながっていました。私が入社試験を受けた時代、新入社員の配属先として人気の部署は、文化事業部、旅行事

業部、販売促進部の三つでした。西武百貨店は百貨店なのに販売以外の部署の人氣が高いという奇妙なことが起きていました。

後年セゾン文化財団に入ってから、堤と話す機会があったのですが、「時代精神の根據地として」に惹かれて入社を希望したことを伝えました。そうしたら、いたずらっぽく笑って「まんまと騙されましたね」と言われてしまいました(笑)。

西武百貨店八階から十二階にかけてつくられたクリエイティブ・フォーラムの十二階には、西武美術館のほかに、アール・ヴイヴァンという美術書や現代音楽を扱う店舗がありました。十一階には、リブロ・ポートという書籍売場が入っていました。現代詩を専門としたぼえむ・ぱろうるや演劇書を扱うワイズフルなどの専門書店が入っていました。私はよく、お昼休みにリブロで立ち読みをしていたのですが、ふつと気づくと横に堤がいたこともありました。書籍売場に併設する喫茶店のカフェ・フィガロは当時のクリエイティブな人たちの溜まり場になっていて、いろいろなアーティストに会える場所でした。九階には、映像を扱う店舗やディスク・ポートというレコードショップがあり、八階には文房具店とスタジオ200がありました。このように、クリエイティブ・フォーラムは、文化的な業態を集積し、独特な雰囲気をつくりだしていました。

## ■スタジオ200開館

スタジオ200は、当初は六本木に開場したミニ・シアターのシネ・ヴィヴァン・六本木(一九八三年設立)や映画配給会社シネセゾン(一九八四年設立)といった西武グループの映画事業に先立って計画されました。映画館として建設・設計されたのですが、オープンが間近に迫ってから興行場としての許可が下りないことがわかりました。想定していた通路が避難通路として認められず、認可が受けられなかったのです。これに加えて、西武百貨店が映画事業に乗り出すことに対する周囲の興行館の反発があり、配給映画を上映することが不可能になりました。こうした事情を受け、急遽コンセプトの変更を迫られることとなり、映画だけでなくいろいろなジャンルのものを扱うことになり、「池袋コミュニティ・カレッジの体験教室」としてオープンすることになりました。その時のコピーは次のようなものです。

もっと感覚的に生きられるはずだ。——フィルム、パフォーマンス、コンサート、ギャラリー、そして落語。その場身を置かなければ得られない感覚体験が連続発信される空間の誕生です。

これを見て、劇場関係者の方は、どこにも「劇場」や「公演」という文字が使われていないことに気づかれるかもしれません。

これらはすべて「教室」、「講座」であるという建前でやっていたわけです。困難の中から発見した手法ではありませんでしたが、制約から何かを生み出しているとする姿勢は、その後のスタジオ200という多目的ホールで起きる数々の試みの根底にいつも存在していたように思います。

そのほかにも、映画館として設計されているために音が反響しないことや、ライブをやるには電気容量が少ないことなど、施設としてもさまざまな制約を抱えていました。ピアノありませんでしたから、西武百貨店の合唱部からピアノを借りてコンサートに間に合わせたりしました。

開館当初は三人のスタッフで運営していましたが、私が配属された一九八二年（昭和五十七）には新入社員が増え、スタッフが倍増しました。すぐに、私たちと入れ替わるようにして、創立メンバーは新規事業に異動になったので、結局、上司と三、四人の事業担当者とアルバイトでプログラムが企画、運営されていたことになりました。それぞれの企画の担当者が、自分の関心の赴くままに企画を提案し、メンバーとのディスカッションを経て決定していく方法をとっていました。上司からの提案や、持ち込みの企画も多くありましたが、作品の制作には担当者も必ず参加しました。ディレクションだけでなく、予算管理や企画の交渉、広報、宣伝、それから当日の仕切りから撤収、打ち上げまでの行程を一人の担当者が通して担当するという方法をとっていました。

私は演劇やダンスを中心に舞台芸術を担当していましたが、それぞれの担当者が自分の得意な分野を企画していました。映画や音楽の部門の担当者は、専門に勉強してきた人たちだったので、専門度の高い作品が上映／上演されていました。でも自分の専門外の分野でもおもしろいと感じたものはどんどん提案できる自由度の高い場所でした。当時メンバーのほとんどが二十代で、たいした経験もないのに予算を与えられて、自分たちの感覚に照らしておもしろいと感じたものを実現させていくということが行われていました。

先ほど申しましたとおり、スタジオ200はその後に展開していく新規文化事業の先行調査という側面もありましたので、上司もこうした自由なやり方を後押ししてくれました。

開館から二、三年の前期は、制約の中からさまざまなことを発想して、プログラムを開発・開拓していく創設メンバーの時代でした。私たちの入社以降、後期は、プログラムのシリーズ化など一人のアーティストと中長期にわたって付き合い、成長していくプロセスを支援していくようなプログラムが多くなったと思います。また一九八〇年代文化が花開く中で、新しいものを求める欲求が観客の中にも生まれはじめ、「ニューウェーブ」や「新しさ」をキーワードとして差別化や差異化といったことが、企画でも問われるようになりました。当時の担当者は「新しさ」や「同時代性」を常に考慮しながら企画を考えていたのではないかと思



います。

## ■スタジオ200が果たした役割

こうした中で、実際にはどのようなプログラムが行われていたのかをご紹介します。スタジオ200は、当初映画館として開館を計画されていたこともあり、プログラムの中でも映画は強い存在感を持っていました。当初は、劇場映画がプログラムとして挙げられていたのですが、地元の興行館からの反発によって劇場映画の上映を諦めざるを得なかったという事情もありました。興行館ではないシアターであることを、むしろ長所として売り出していきました。開設当初は、実験映画、ノン・シアター・シネマの牽引者である松本俊夫さんに、その後は現在多摩美術大学授の西島憲生さんにプログラム・アドバイザーとして来ていただいていた。私が配属された時には、先輩の映像担当者が中心となってプログラムをつくっていました。オープニングプログラムは『80年代映画への胎動(前期)』(一九七九年)で、これはスタジオ200のその後の性格を決定したものだっただけだと思います。松本俊夫さんはこのプログラムの意図を次のように書いています。

これは1970年代につくられたすべての日本映画の中から、劇場映画だろうとドキュメンタリーだろうと、実験映画だろうとアニメーションだろうと、ジャンルや長さに一切わ

けへだてをすることなく、ひたすら芸術性と時代性の革新的な追求度だけを基準に幅広く作品を選考し、70年代の10年間を回顧すると共に、その全体的な模索の動向を通して、次なる80年代の胎動を透視しようとする意図を持っていた。

(松本俊夫「こけら落としのことなど」、スタジオ200編『スタジオ200活動誌「1979・1991」』西武百貨店、一九九一年)

もうひとつの大きなプログラムが、映画、映像アートの総合施設であるイメージ・フォーラムとの共同企画の実験映画祭(第一〜五回)です。これはスタジオ200の十二年間の中でもロングランとなった企画のひとつです。毎年末に開催していました。

また、世間ではあまり紹介されないような映画の上映がスタジオ200の役割ではないかと、当時の担当者は考え、各国の大使館の文化部に、その国の映画で、日本で紹介されていないものをスタジオ200で上映しないかという提案をして回ったそうです。その結果、さまざまところから協力を得ることができ、スペイン、東ドイツ、ブラジル、台湾、韓国、中国などの映画を上映しました。日本ではあまり観る機会を得られない作品を紹介できたことはスタジオ200の重要な仕事のひとつになりました。こうした外国の作品の他、ドキュメンタリー映画の巨匠と呼ばれる、土本典昭監督の『水俣の図・物語』(一九八一年)をはじめ

め、羽田澄子自主作品展（一九八六年）、ドキュメンタリーとアニメに焦点をあてた世界最古の映画祭ライプチヒ映画祭の上映作品などドキュメンタリー作品の上映にも力を入れていました。

また『日米ビデオアート展』（一九八〇年）など、日本の実験映画の草分け的存在飯村隆彦の作品（『ビデオ会談』一九八〇年、『4次元の世界』一九八二年）新しいメディアを使った映像作品の公開にも積極的に取り組んでいました。当時ビデオというのは登場したばかりの新しいメディアでした。そのほかに、ドイツの現代美術家・彫刻家・教育者・社会活動家であるヨーゼフ・ボイスの作品の上映会（『ヨーゼフ・ボイス ビデオアート展』一九八二年、『追悼 JOSEPH BEUYS』一九八六年、『ヨーゼフ・ボイス ビデオコレクション』一九九一年）も行いました。

音楽部門は『音楽の展望』（一九八〇年）というシンポジウムで幕を開けました。資料があまり残されていないため、詳細は不明ですが、このシンポジウムでは一柳慧さん、高橋悠治さん、磯崎新さんという、日本を代表する現代音楽家、建築家の三人が、音楽の未来について語っています。

音楽の分野も映画の分野と同様、現代音楽、ロック、ジャズ、伝統音楽、民族音楽など。さまざまなジャンルが横並びに紹介されています。日本のマーケットにはあまり入ってきていなかった韓国で流行っているポップミュージックやソビエト（現・ロシア）のアヴァンギャルド・ロックを紹介したりしました。それから、

ジャズ評論家の副島輝人さんに企画をお願いした『インスピレーション&パワー 爆発するジャズ実験室6〜12』（一九八三〜一九八四年）はロングラン企画で、ジャズの演奏と詩や舞踏のセッションなどジャンルを横断するような企画を行っていました。八〇年代後半になると、コンピュータミュージックなどのテクノロジーを使った音楽や、環境音楽に関するイベントも数多く紹介されました。

また、当時は多くの即興音楽の一人者たちがアメリカやヨーロッパから日本に来ていました。彼らを受け入れる場所が東京にはあまりなかったので、スタジオ200では、アヴァンギャルド音楽シーンの重要な奏者であるエリオット・シャープ、フレッド・フリス、ジョン・ゾーン、コンピュター音楽の先駆者のひとりカール・ストーンなどの演奏会を開きました。

演劇部門の最初の公演は、演出家、劇作家の太田省吾さんが主宰していた転形劇場の『裸足のフーガ』（一九八〇年）でした。この時も「講座」ということになっていましたので、太田省吾さんのほか、別役実さん、鈴木忠志さん、扇田昭彦さんがシンポジウムのパネリストを務めてくださり、一九八〇年代の演劇界でどんなことが起きていくのかをお話いただきました。当時、小さな劇場で行われる個性豊かな劇団の公演に多くの若い観客が詰めかけ、劇場に行って演劇を観る事が、「小劇場ブーム」と呼ばれ、若い人のファクションの一部でもありました。今では信じら

れないですが、三〇四千人動員するのは当たり前という演劇にとって非常に華やかな時代だったわけですが、スタジオ200は場所の制約から、残念ながらそのような波に乗ることができず、演劇公演はあまりできませんでした。

この頃、三人の女性の演劇人が注目を集めていました。その三人の作品をシリーズで上演する企画が、ワイズフルという書籍売場の担当者から提案されました。渡辺えり子さんが率いていた劇団300の『夢坂下って雨が降る』（一九八二年）を皮切りに、如月小春さんの劇団NOISE旗揚げ公演『DOLL』（一九八二年）を上演し、第三弾として木野花さんが所属していた劇団青い鳥の作品を上演しようとしたところ、如月さんの作品の上演が終わったところで、演劇講座と銘打ってはいたのですが、興行権を持たずに演劇公演をした事に対して注意を受けまして、この企画は中断してしまいました。

当時、如月さんは新しい演劇——新しい表現方法にチャレンジする実験的な作品を上演されていて、演劇がほかのジャンルにも開かれたものになること求めています。劇場というカラーに染まっていないスタジオ200は如月さんの考える演劇にふさわしい場所として気に入ってくださっていました。声を使った作品や美術に比重を置いた作品など、彼女の実験を試みる場としてスタジオ200をよく使っていたきました。

それからイエーツの『鷹の井戸』を現代音楽の第一人者である

一柳慧さんの音楽、演劇界の重鎮で演出家の千田是也さんの監修で上演したり、勉強会形式でブレヒトを上演したりしました。現在、SPACの芸術監督である演出家の宮城總さんの一人芝居『ミヤギサトシシヨ』などもあり、どれも大きな公演ではありませんでしたが、様々な方向から演劇について考察しました。

野田秀樹さんにも、二回ほどスタジオ200にご登壇いただいたことがあります。二度とも野田さんは女装して現れて（笑）、観客に非常に大きなインパクトを与えました。というわけでその時の写真を……と言いたいところですが、怒られると思ったので持ってきていません（会場笑）。

演劇には不向きな場所だった一方、ダンスには適した空間だったと思います。中でもアメリカン・ダンス・フェスティバル・東京のプレイベントとして開催した『ダンス・シンポジウムとダンスモダン・コレクション』（一九八四年）は、私がダンスに目覚めたきっかけでした。当時、ダンスというのは、縦割り社会で——モダンダンスとクラシックバレエ、その他のジャンルのダンスは、横の交流がまったくありませんでした。モダンダンスのダンサーが自分の所属する教室以外の講師が主催するワークショップを受けようとそれだけで破門になるような時代でした。アメリカン・ダンス・フェスティバル・東京は、そのような壁を乗り越え、様々なダンスのスタイルを同列に扱ったプログラムを構成しようとしていました。スタジオ200のように何色に



も染まっていない場所なら実現できそうだということで、舞踊批評家でプロデューサーの長谷川六さんや批評家の市川雅さん、クリエティブ・ディレクター、プロデューサーの榎本了壹さんの三人からお話をいただきました。この企画をきっかけに、ダンスのおもしろさに気づきましたし、スタジオ200という無機的な空間にはダンスが適しているのではないかと考えるようになりました。

こうした中で、私に最も大きな影響を与えたのは、暗黒舞踏の創始者と言われている土方巽さんと仕事をさせていただいたシリーズ企画の『東北歌舞伎計画1から4』（一九八五年）です。土方さんが亡くなる前年に四回行いました。『東北歌舞伎計画』の四回目には土方さん本人にも出演していただき、一九八七年の銀座セゾン劇場のオープニング企画につなげていくという計画でした。しかし残念ながら、四回目の上演の時にはすでに病床におられ、実現はかないませんでした。

その後、一九八六年（昭和六十二）に、世界的なダンスの若手の登竜門であったバニョレ国際振付コンクール出場をひかえた勅使川原三郎さんから日本でのダンスの作品づくりに協力してほしいという相談をいただき、一九八七年に『晴天の腕 ビルト・ビルタ 勅使川原三郎・舞踊』を上演しました。今まで観たことのない舞踊を拝見して衝撃を受け、勅使川原三郎さんとの出会いは私の中ですごく大きな出来事になっています。如月小春さん

と同様、勅使川原さんも何か実験的な作品を試してみたい時にはスタジオ200をよく使ってくださいました。

土方さんが亡くなり、それと入れ替わるように勅使川原さんが現れた瞬間に立ち会えたことは、私がこの仕事を今まで続けることになった大きなきっかけです。

それから、大野一雄さんにもよく踊っていただきました。映画の『O氏シリーズ』『O氏への旅』一九八四年、『O氏への新しい旅』一九八五年）上映会の際は、大野さんにレクチャーをお願いしたにも関わらず、踊ってくださり、「踊る」ことなしには存在し得ない方なのだと感服しました。また、土方さん以降の舞踏の方々の作品も多く上演しました。

このように、さまざまなアーティストと仕事をする中で、アーティストの手にかかると同じ空間がまったく異なる使い方でさまざまな様相を呈することに毎回驚きの連続でした。

ダンスの分野でも、当時は海外のアーティストの公演を気軽に受け入れるところはスタジオ200くらいしかありませんでした。カナダを代表する振付家のマリー・シュイナルも、スタジオ200でデビューしました。ポストモダンダンスの旗手ルシнда・チャイルズや、モリツサ・フェンレイなどの公演も上演されました。

また十二階にあった西武美術館の展覧会で来日した美術作家——レニー・リーフェンシュタールやセザール、アヴァカノヴィ

ツチなどのレクチャーやパフォーマンスの場としても、スタジオ200は使われていました。それ以外にも、新潮社主催の「新潮文化講演会」も行われています。遠藤周作や安部公房、井上ひさし、中沢新一、柳田邦男などの新潮社の焔めく作家たちが新しい作品を発表した際に、自作について講演しました。

このように、同じ会場で国内外、有名無名を問わず、さまざまなジャンルやアーティストが横並びに活動していたことに驚きます。そこには権威主義的なものは一切ありませんでした。どのアーティストも制約の多い空間で、少ない機材をやりくりしつつすばらしい公演を実現してくださいました。

## ■スタジオ200閉館とその後の展開

一九九一年に堤清二がセゾン・コーポレーションの代表を引退し、バブル経済が崩壊してスタジオ200は閉館します。この時の公式発表では、一九九〇年代に入って企業メセナの活動が盛んになり、公共ホールが著しく数を増やしていく中で、スタジオ200は多目的ホールとしての役割を終えたと判断され、閉館することになったと発表されました。ですが、経済的な理由が大きかったのではないかと思います。

閉館後も惜しむ声やいろいろな評価をいただきました。現在でも、スタジオ200の上演作品をリサーチしたいという方がいらつしやいますし、アーカイブの研究を進めている方もいらつしや

います。

どうしてこのような試みが可能だったのか、考えてみたのですが、ひとつは、潤沢ではありませんでしたが、謝金を出演者に支払える予算があったこと。それから良い観客に恵まれたことがあります。そういう環境の下、企画者や研究者、批評家、観客、出演者が一体になって「何かおもしろい事を起こそう」という機運が盛り上がっていました。「わかりやすい」ものを評価するのではなく、「わ、か、り、に、く、い」ものの中に新しい「おもしろさ」を感覚的に見出していこうとする時代でした。書籍でも浅田彰さんの『構造と力』（勁草書房、一九八三年）や中沢新一さんの『チベットのモーツァルト』（せりか書房、一九八三年）がベストセラーになるなど「ニューアカデミズム」が流行していました。

一九八〇年代は、情報を得るためには、実際に現場に足を運ぶことが必要でしたから、「劇場に行く」、「本屋に行く」という行動によって、おもしろいものを求めた時代でした。身体を使って「場」を探し当てる、出会う時代だったのです。スタジオ200は、おもしろいことを探している人たちが出会う場所として機能していたと思います。現代でも人びとの好奇心や新しいものを求める姿勢は、本質的には変わっていないと思います。ただ、インターネットの出現と普及により、情報と体験を獲得する方法が大きく変わりました。

若手アーティスト紹介のプログラムは今でも多くありますが、

実験的な作品を発表して、時には失敗しながら、企画者とアーティスト、観客がともに成長していくような、いわば「解放区」のような場が少ないと思います。しかし、現代でも、スタジオ200のような空間をつくるのは可能だと思います。

当時の反省と課題として思い起こされることが二つあります。ひとつは、西武百貨店の社員の人たちに対して、文化事業としてのスタジオ200の存在意義への理解を求めるといふ努力をほとんどしなかったことです。先日、他社のCSRの担当者と話す機会がありました。そこでは、新しく芸術文化支援のプログラムを立ち上げる時には社員の理解を得るところからスタートするそうです。当時こういう考え方に全く到らなかったことを反省しました。自分たちがおもしろいと思ったことを、そのおもしろさを説明しなくとも理解してくれる人たちに向けてしか発信してこなかったと思います。

スタジオ200で仕事をする中で出会った人たちとは、今でも深くつながっていて、セゾン文化財団の活動にも大きく活かされています。人とのつながりだけではなく、スタジオ200で行われた上演記録を次世代に伝えていくことが、二つ目の課題として残っています。十二年間の音声記録や映像記録が多く保存されているにも関わらず、公開する手立てがありません。アーカイブを残していくというのは新しい創作のために非常に重要なことだと思うので、こうした記録がこのまま古びて消えていくことを防

ぐ手段を考えなければいけないと考えています。

## ■質疑応答

**質問①** 一九八〇年代に花開いた文化の中心のひとつとして、スタジオ200があつたということですが、その特徴は多様なものが等価に併存していること、それから如月さんや勅使川原さんといった方々の実験的なことができる場所であること、主にこの二つの側面にあつたと思います。また、一九八〇年代の文化を考える時、「差別化」、「差異化」、「ニューウェーブ」といったこともふまえてはならなかったと思います。そうした中で、池袋だけではなく、渋谷や六本木、銀座など、東京の各地でいろいろなことが試みられましたが、池袋という土地が東京の他の地域と異なっている点、ご自身が感じた池袋についての印象を伺えますでしょうか。

**久野** 一九七〇年代の文化の中心が新宿だとすれば、一九八〇年代の文化の中心は渋谷でした。そうした中で、埼玉に近い池袋とはどのような場所だったかという点、スタジオ200に限って言えば、渋谷や原宿のあたりにとんがってかつこいようなサブカルチャーからは少し距離を置いたような側面があります。一方で、スタジオ200のような時間をかけたアカデミックスなアプローチは、文化の中心地から少し距離を置いていたからこそ可能だったのではないかと思います。

池袋は、よく「えきぶくろ」と言われていました。スタジオ200で働きはじめた時、最初の上司から聞いた話では、池袋は駅の東西の出口にそれぞれ西武百貨店と東武百貨店があり、乗降客が非常に多くいるにもかかわらず、駅周辺だけで完結してしまう問題があるということでした。私自身は、池袋という地域には外国人も多くいて、ある種の多様性というものが新宿や渋谷以上に自然に発生している場所であると感じていました。事務所はサンシャインのビルの中にありましたが、通勤に使っていたサンシャイン通りにもアジア系の料理店や店舗が多くあります。このような、さまざま文化が交錯する場所だったと思っています。でも、池袋は昔と比べて、すごく変わったところもあると思います。「えきぶくろ」からの脱却を試みようと、一九八八年（昭和六十三）には東京国際演劇祭が開催され、一九八九年（平成元）に池袋演劇祭もはじまりました。あの頃から、もともと持っていた多様性も相まって、池袋の文化は独特な発展を遂げていったのではないかと思います。現在、フェスティバル／トーキョーは、東京都を代表するフェスティバルのひとつですが、その発祥が池袋にあったことは、池袋の独自性ゆえだと思っています。

**質問②** スタジオ200企業の活動の一部として、収益などの目標はありましたか。予算や年間収支目標などは決められていた

のでしょうか。また、興行場として許可が取れなかったのに実態としては興行であつたという問題について、どのようにクリアしていたのでしょうか。

**久野** 興行権はなかったのですが、「興行じゃない」と言い張ることで乗り越えていました。言えば通るというものでもないの  
で、注意を受けることが多々ありましたが、私を含め、スタッフのほとんどが二十代だったから、怒られてもなにも怖くなくて（笑）。形式的なこと例えば、プログラム名には必ず「講座」と入れ、毎回講師をつけるという形をとっていました。アーティストは「講師」、作品の上演とレクチャーを合わせた「プレゼンテーション」があり、観客ではなく「生徒」がいるという体裁をとっていました。ですから、ほとんどのプログラムが三〜四日間のものでした。ただ、映画は仮興行申請をして十日〜二週間上映していました。今でこそ、アーティスト・トークなどがつく公演が多くなってきましたが、スタジオ200はその先駆けだったと思います。全体的なお金のことは、今日会場にいらしている先輩に聞いてみたいとお思います。

私は文化事業部の全体の企画統括担当というところに所属した後、スタジオ200に配属されました。社内におけるスタジオ200の役割は経営的な面で言えば、予算も目標もありました。ただし、経費の中で計上されているものに、家賃と従業員給料や人件費は含まれません。収入の目標はもちろんあ

りましたが、決してプラスにはなることはありませんでした。アーティストの中には、予算をあまり持たない人もいましたから、そうした点が魅力になったということもあると思います。広報については、基本的に、百貨店が常時持っている広告枠に、時折広告を載せてもらうという程度でした。本来は露出が多いほうが望ましいのですが、興行場法のこともあり、使えない写真があるということもしばしばありました（笑）。

**質問③** 一九八〇年代から現在まで、こうした芸術家の方々の支援に携わっていらつしやるということで、その後、芸術に携わる中で、当時のスタジオ200が持っていたような「新しさ」と出会う雰囲気やアーティストの方々と新しいものを生み出そうとするエネルギーが感じられる場所、もしくは久野さんご自身が気にしている場所などがありますでしょうか。

**久野** スタジオ200の閉館後、企業メセナ協議会でアサヒビールの担当者の方から、スタジオ200のようなものをアサヒでも手がけたいということで、お話しする機会がありました。アサヒビールが浅草に持っていたアートスクエアには、スタジオ200に啓発されたものを入れていたそうです。若手アーティストのサポートプログラムも多く手がけて、いろいろなアーティストを輩出している印象も受けます。そうした志のある人はいつの時代もいるものだと思います。たとえば、横浜のSTス

ポットや、神楽坂のセッションハウスなどは、良い例だと思います。一九八〇年代は、若手を支援する場所というのはスタジオ200くらいしかなかったのですが、今は創造型の公立劇場でも、必ず若手のための支援プログラムを持っています。若手アーティストを支援する考え方は引き継がれているのではないかと思います。

**質問④** 活動誌を見たところ、いろいろな国の映画祭が何回か開催されていましたが、カタログやフライヤーなどのアーカイブは残っているのかを伺いたいと思います。

**久野** 創始メンバーはアーカイブを非常に重要と考えていて、映画祭を開催したときなどはその解説書をつくっていました。当時は販売していましたが、今はそれが一般の目にふれることはありません。今までのフライヤーもアーカイブとして冊子にまとめてありますが、公開はしていません。セゾン文化財団所有の稽古場施設森下スタジオのラウンジの本棚に入れておきますので、ぜひ見に来てください。

（ひさの・あつこ セゾン文化財団プログラム・ディレクター）