

●目次

芸術家の権利と芸術振興政策——優れた芸術を生み出す環境整備とは	小林真理……………1
日本を知る日本の俳優になるために——「演劇研究室『座』」による俳優養成講座」報告	壤 晴彦……………4
日韓現代演劇交流——開きつつある扉の前にて	木村典子……………7

芸術家の権利と芸術振興政策 ——優れた芸術を生み出す環境整備とは

小林真理

当財団の指定するテーマに基づいて行われた研究の内容を要約して紹介するシリーズの第6回目。今回は1998年度の助成対象者(指定テーマII「舞台芸術の質的向上/革新に対してどのような支援策が過去に有効であったか」)である小林真理氏に、これまでに同氏が行ってきた調査・研究の成果の一部をまとめていただいた。(編集部)

昨今わが国においても文化政策という言葉が随分と定着してきたように思われる。文化政策の内 容や領域は、「文化」そのものの領域の確 定が困難なことから多様な領域を含む概念として捉えられているようである。しかし、そもそも「文化政策」や「芸術振興政策」がどのようなものなのかという議論があまりなされないまま、実際の施策が行われてきているのか、わが国の現状のように思われる。そこで本稿では芸術活動をしている芸術家の権利に焦点を合わせ、芸術振興政策のあり様について考えてみたい。

1. 芸術家のための芸術振興政策の不在？

芸術振興という概念を考える場合、生み出された芸術を普及することと、生み出されようとしている芸術そのものの創造を支援するという側面がある。とくにわが国では地方自治体が文化行政サービスを提供する主たる担い手となっており、サービスを受ける対象が市民ということもあり、芸術普及に関しては徐々に成果を生み出しているように思われる。また戦後すぐからの社会教育や現在も積極的に推進されている生涯学習施策の展開により、市民の文化活動は広がりを持つようになってきている。したがって、芸術文化の東京集中が続いているとはいえ、以前と比較すれば十分とは言えないまでもこれらは市民に身近なものになってきているといえるだろう。しかし、こと卓越した芸術を生み出す環境を作り出した、その活動を担っている芸術家あるいは芸術団体に対する支援というのは、地方自治体取り組みにくい分野として認識しているせいか、芸術普及と比較すると全体的に規模は小さい。国の政策としても1990年代に入ってから始まったと言ってもよく、まだ発展途上の段階だと言ってい

だろう。

芸術活動は単純に文化活動という言葉で表現した時よりも、より高度で洗練された結果を生むための活動を意味すると思われる。もちろん偶然や特別な才能によって偶発的に芸術が生み出される部分もあるが、一般的には芸術は高度に完成された技なり、専門的技能や技術を持った人々によって担われるものであり、一般市民の活動によって日常的に生み出されていくものは異なる。同じような結果を生み出す活動を一般市民が行うとしてもそれはやはり趣味の領域であり、アマチュアの領域を逸脱しないものと理解するのがよいだろう。つまり、偶然や例外が存在することを前提としても、芸術は芸術を生業にする人々、たとえその活動から経済的な糧は得られなくとも生活の大部分を芸術活動に傾けている人々、専門的な技術や技能を持った人々によって担われるものだと考えられる。わが国ではすでに完成された技能や技術を持った人々に対しては、文化財保護の観点から保護がなされたり、年金が支給されたりしている。また、若手の芸術家を海外に留学させるなどの施策は、1967年から国によって行われてきている。しかし、それ以外の現在まさに芸術活動を行っている多数の「芸術家」に対する支援というのが心許ないように思われるのである。

一方、ヨーロッパの芸術振興に目を転じた時、その方法については一つの共通のプロセスがあるようだ。それは国が自国のアイデンティティを代表したり、威信をかけたり、あるいは君主が独占していた芸術を一般に公開するためになど理由は様々であるが、芸術のための機関を設立するという方法である。たとえば、国立劇場や、国立の美術館・博物館といった類のものがそうである。ドイツなどでは、地方政府が劇場を管理・運営している場合が多く、アメリカにおいては、国や地方の役割を大富豪などが担うことが多く民間主導で行われている。このような機関が設立されると、たとえば国立劇場などの舞台芸術に関して言えば、欧米の劇場の多くが、オーケストラや劇団を有しており、劇場に所属している芸術家はかなりの数にのぼることになる。芸術家はその機関に所属して芸術活動に励み、生活の糧も得るのである。たとえばドイツ、バイエルン州立歌劇場には舞台裏のスタッフを含めて900人以上のスタッフがおり、その中でも常勤の芸術関係スタッフ(オーケストラ、コーラス、ダンサー、歌手等)は382人、技術関係と事務局を合わせたスタッフ数は445人、その他非常勤のスタッフが60人程度いるという構成である(客演の歌手については詳しいデータはない)。したがって年間予算の多くが人件費に当てられており、単純に計算しても全予算の72%に当たる(これらのデータは1994年4月1日現在のもの。ちなみに1993年度の総収入は135,344,000マルクである)。そのことは是非はともかくとしても、経済的に安定して芸術活動に専念ができる職業芸術家の存在は、芸術の質を高めていくと

いう面ではなんらかの形で貢献したはずであるし、貢献していると言っている。またこのような芸術家が存在することによって、芸術の内容と質とは別のところで、芸術家をプロか、アマかで区別する指標、つまり経済的状況が加わったとも言える。わが国においても機関は設立されたが、そこを拠点にして活躍する芸術家の存在への配慮が欠けている。

さて、すでに20年ほどを経過しようとしているが、ユネスコは1980年に第21回総会で「芸術家の地位に関する勧告」を採択している。ここで問題としているのは、アマチュアとは区別された、すでに述べてきたような自らの活動を生業として(職業として)行なっているプロフェッショナルな芸術家である。この勧告の背景には、芸術家が各国の国民の文化生活に重要な役割を果たしているにもかかわらず、経済的にも社会的にも適切な扱いを受けていないという現実がある。しかし、芸術や芸術家は現実にはわれわれの生き方や生活に直接的に、あるいは間接的に潤いを与えたり、問題を投げ掛けたりしている。これは、加盟国に現在の芸術家を取り巻く状況を改善し、芸術家が表現・創造活動を自由に行っているような環境の整備のために、必要な立法措置やその他の措置を取ることを勧告したものである。「芸術家の社会的地位」を認めようとする国際的な動向というのは、これまでの経済主義的・合理主義的な思考回路や職業観・仕事観を絶対とするこれまでの社会のあり方を問い直す重要な問題を孕んでいる。芸術家を取り巻く状況や創造環境をできる限り改善し、すぐれた芸術を生み出す取り組みを、この勧告が出される以前から法律を制定して行っている国がある。それらの国の制度について、まずはその国の芸術状況を概観してから見てみたい。

2. 芸術家の創造活動を支える助成制度

フィンランドは、世界的に見ても難解な言語を有しており、その言語を共有する人口がそれほど多くなく、独自の文化を有しているという点でわが国と似ている国である。異なるのは、第二次世界大戦後に独立を果たすまでは常にスウェーデンとロシアの侵略の脅威にさらされてきており、自国の文化的アイデンティティを強く意識する機会が多かった国だという点である。このようなことは国境を他国と接しているヨーロッパ諸国においては日常茶飯事のことであり、強国とは言えない国こそが自国のアイデンティティを芸術表現に強く表出させる。フィンランドの最も著名な音楽家であるシベリウスもそのような存在であるし、いわゆる国民楽派であるメラティン、クーラ、バルムグレンの独自性を越えて、現代作曲家のベルティマン、コッコネン、ラウタヴァーラ、サッリネン、ヘイネンなどは狭い民族主義を越えた独自のフィンランド音楽を生み出していると言われる。フィンランドの国立オペラは新築の劇場が1993年に開場した。上演される演目はスタンダードなオペラやバレエとともに、フィンランドの現代オペラなども積極的に取り上げており、1994年のオペラ作曲家サッリネンによるオペラ「クッレルヴォ」はフィンランドの魂を伝える民族叙事詩「カレワラ」を題材にしたものであった。また、国立オペラ劇場は「ニーベルングの指輪」の上演を手がけるなど(今年は「神々の黄昏」を上演)、世界的にも注目されるようになってきた。さらにフィンランド各地で、サヴォリンナ・オペラ・フェスティバル、クフモ室内音楽祭、トゥルク音楽祭等々数多くのフェスティバルが開かれており、内容的にもレベル的にも高いものが行われている。

さて、フィンランドは1968年に芸術振興法を制定し、芸術振興を福祉国家政策の1つとして位置づけてきた。芸術振興法自体は、芸術振興を行うための組織法というレベルに止まっており、具体的にはアーツ・カウンシルを創設するために制定された法律である。フィンランドには建国以前から、芸術家自身が補助金や助成金の分配の過程に実質的に関わるという伝統があり、それが委員会といった形式で機能してきた。それを正式に導入して、機関として設立させたのである。アーツ・カウンシルの役割は、芸術振興政策に関する調査研究を行い、教育省や政府に対し

て助言を行うことと、その後に制定される芸術助成法を管理・運用し、プロの芸術家に助成金を配分することである。アーツ・カウンシルは、9つの各芸術ジャンル(建築、映画、工芸・デザイン、ダンス、文学、音楽、写真、演劇、美術)のカウンシルと、13の地域のカウンシルから成り立っている。中央アーツ・カウンシルはそれぞれの芸術ジャンルの議長と内閣によって選ばれた委員4人の全体で13人で成り立っている。各カウンシルは、議長、副議長と、各9名のメンバーで構成されており、この体制で、この後に述べる芸術家助成に対する助成決定を行っている。

フィンランドにおける芸術振興の主要な柱は、芸術家に対して直接に助成を行い、芸術創造の振興を図ることである。その根拠となる法律が芸術助成法である。助成金の主なものとして、「芸術家助成」、「事業助成」、「子供のための文化に対する助成」、「芸術家プロフェッサーシップ」などがあり、「芸術家助成」の特徴は、イギリスのアーツ・カウンシルなどと異なり、助成金が芸術機関や芸術団体に配分されるのではなく、直接芸術家個人に対して助成されるものであるという点である。助成の種類は、半年及び1年助成が112人、3年助成が41人、5年助成が22人で、各ジャンルのカウンシルから毎年助成されることになっている。「芸術家助成」の1年あたりの助成金額は73,416フィンランド・マルカであり、日本円で約150万円ほどということになる。これらの助成金は免税である。さらに、中央アーツ・カウンシルからも5年助成が行われており、1996年には10人が採択され、2001年には20人、2006年には30人が採択されることになっている。

「事業助成」は個人あるいはグループに対する助成で、年間50のプロジェクトに対して中央アーツ・カウンシルから分配される。この助成金については、作品、制作準備、勉強のための旅費、トレーニング・コースへの参加、ギャラリーやスタジオを借りる費用等に使用される。さらに「芸術家プロフェッサーシップ」というものもある。これは中央アーツ・カウンシルが推薦した候補者の中から大統領によって任命された、際だって優れた芸術家個人に対して助成されるもので、1ヶ月12,800フィンランド・マルカで5年間受けられる。これは優れた芸術家に贈られる年金のようなものではなく、さらなる創造活動の支援を目的に行われるものである。これは最大で11人まで任命することができる。

これらの助成金に対する申請がどのような基準で決定されるかについては、「芸術家プロフェッサーシップと芸術家助成に関する政令」で規定されている。短期間助成については、「創造的能力がすでに確立された者」に対して行われる。それに対して長期助成については、「自らの領域でフルタイムに活動をしており、芸術家として完成された者」、そして「芸術家プロフェッサーシップ」は、「特に際立っている」という点が重視されるのである。この「フルタイムの芸術家」というのは、他のフルタイム雇用に従事していないことを意味し、この基準は長期助成だけでなく、短期助成にも適用されているのである。この助成を受けている芸術家のジャンルとしては作家、画家、作曲家が突出して多いことから、実質的にはいわゆる文化機関に雇われている芸術家でないことを示している。

舞台芸術関係の芸術家は文化機関に雇われている場合が多い。これについては1993年に劇場・オーケストラ法が制定され、オーケストラや劇場が政府からの助成金を受けられるようになったことが大きい。助成金を受け取る際の基準は、図書館やスポーツについては人1人を基準としているが、劇場やオーケストラの場合は、これらの機関が団員に支払っている給料を基準にして助成が行われることになった。これにより、それぞれのオーケストラが偏り無く助成金を受け取れるようになり、それは団員1人の年間給料の37%に当たるものである。オーケストラ全体の収入からすると、25%が政府からの補助金で賄われることになったのである。オーケストラ分野で助成を受けているのは、25のオーケストラやアンサンブルである(その内訳は11のシンフォニー・オーケストラ、12の室内楽やセ

ミ・プロのオーケストラ、ビッグ・バンド、民族音楽のグループである)。

フィンランドにおけるこれらの芸術助成政策は、福祉国家フィンランドにおいて芸術家の雇用を確保したり、所得を保障したりすることに主眼を置いていると考えるのは間違いない。結果的には同じことなのかもしれないが、すぐれた芸術が生まれてくるための環境整備の一環として、芸術創造に携わる芸術家に対して「創造のための」経済的援助を行うことが目的なのである。

3. フリーの芸術家のための社会保険制度——ドイツ芸術家社会保険法

一 最初に紹介するのは、フリーの芸術家に対する社会保険を整備したドイツの事例である。ドイツの芸術状況については、ここに行けばドイツの文化・芸術を理解できるという都市はないが、比較的情報が入りやすいように思われる。それぞれの地域が競いあうようにして、ドイツにおける芸術表現の花を開かせている。わが国でも度々公演がなされるが、ダンスで有名なピナ・バウシュ率いるヴッパータール舞踊団やウィリアム・フォーサイス率いるフランクフルト・パレエ団は、市レベルでの劇場で活動している。ヘーター・ヨナスをインテンダントに迎えたバイエルン州立歌劇場では、それまでこの劇場は最も伝統的にオペラを上演すると言われてきたが、意欲的な新演出を上演するとともに毎年現代作曲家のオペラを取り上げて注目を浴びている。またベルリンにおいては、とくに統一後はオペラハウスの存続をかけて、3つある劇場がそれぞれの存在意義を問うような公演を行っており、その競争とも言える状況は大変興味深いものとなっている。とくにドイツ語上演とハリー・ケプフェーの演出で人気を誇るコーミッシェ・オーバーは独自路線を明確に打ち出しているし、パレンボイム率いるベルリン州立歌劇場の芸術週間は毎年話題になるようになってきた。また、ベルリン・ドイツ・オペラも、音楽的評価の高いティーレマンを音楽監督に迎え今後の展開が期待されているところである。フィンランドにしても、ドイツにしても世界的に注目を集める芸術表現は、やはり屋台骨のしっかりした公の劇場で行われているという事実があるが、劇場という枠に捕らわれずに行われるフェスティバルでは意欲的な作品が取り上げられ注目されることがある。静岡のアター・オリックスや東京文化会館のリニューアル・オープンで上演される「リアの物語」(細川俊夫作曲、鈴木忠志演出)はミュンヘン・ビエンナーレで初演された。

このように世界的に注目される芸術表現が行われているドイツは州・市町村レベルでの公的援助が手厚いだけではない。芸術家への支援は社会保険制度の整備にまで及んでいる。芸術家社会保険法制定の動きは、連邦政府によって行われた1972年の「フリーの著述家の経済状況調査」と、1975年の「芸術家の職業の経済的・社会的状況に関する連邦政府報告書」が契機となった。これらの調査や報告書によって、フリーの芸術家が、雇用されている労働者に比べて劣悪な生活状況にあることが明らかにされたのである。ドイツにおいても、舞台芸術に携わる芸術家やオーケストラの団員などは雇用されているのと同じ状況が確保されている場合が多いが、大多数はフリーの芸術家である。1975年の終わりには、当時のシュミット首相がある講演で芸術家の社会的立場に憂慮を示し、「文化-社会政策(Kultur-Sozialpolitik)こそが(連邦政府や)連邦議会の使命である」ことを明言した。この講演では、たんに芸術家を既存の社会保険の中に自営業者と同様に扱って位置づけるのでは意味がなく、芸術家を「使用する」者への社会保険の一部負担を検討中であることが述べられている。その具体的な方策として、芸術家と著述家に支払われる報酬すべてに「芸術家社会税」(Künstler-sozialabgabe)を課す可能性を示唆した。

制定・施行には紆余曲折があったが、実際には、芸術家社会保険法は1983年1月1日から発効することとなった。しかしながら、芸術家社会

保険法をめぐる憲法的な疑義は法律の発効後にも続き、とりわけ芸術家社会税を課せられることとなった多数の事業者(出版社、レコード会社、広告代理店、画廊等)は、芸術家社会税の実施が彼らの基本的権利を侵すとの考えから、この法律が憲法違反であるとの異議の申し立てを連邦憲法裁判所に提起した。

1979年1月8日の連邦憲法裁判所での決定では芸術家社会保険法を合憲と判断し、基本法(ドイツ連邦共和国基本法・ドイツの憲法)第3条第1項の法の下での平等に言及し、以下のように述べている。「フリーの芸術家や著述家の社会保険の費用の一部を賄うために(芸術家を)市場に送り出す者(Vermarkter)に芸術家社会税を負担させることの正当性は、芸術家や著述家と市場に送り出す者との、とくに文化史的にみて未開発な(gewachsenen)関係に見出される。この関係は、たとえば生産者と小売店、生産者と消費者のように、たんに相互に頼らざるをえないという関係を越えた特徴を有する。芸術家や著述家は代替不可能な、すなわち一身従属的な(hochstpersonliche)仕事を提供する。その仕事は、自分の仕事の観客や買い手を見つけるために、独特な方法で市場に送り出されなければならない。この関係はたしかに共生的な特徴を備えている。それは文化史上の特別な領域を意味し、そこから典型的に経済的に困難なフリーの芸術家や著述家の社会的保障について、使用者が被用者に対して責任を持つように、市場に送り出す者の責任を期待するものである。」

フリーの芸術家が「労働者」であるのか否かという側面からのアプローチは困難を窮め、これまでの労働者概念を踏襲する限りにおいては、芸術家は自営業者の枠組みに入れざるをえなかった。しかしながら、この連邦憲法裁判所の判断は、芸術家と市場に送り出す者との関係から、使用者の社会保険料一部負担を正当化したという点でまったく新しい手法である。既存の年金保険や疾病保険に加入を義務づけるという点に関しては「新しさはないが、「労働者」という枠組みに固執することなく、「芸術家」という新しいカテゴリーを使用者(市場に送り出す者)との関係で規定して作りだした点は画期的なものであったといえる。

芸術家社会保険法の適用を受ける芸術家は、芸術家の活動を生業として営む者であり、その活動が被用者と類似していないことが条件となる。この法律における芸術家とは、「音楽、舞台芸術または造形芸術を、創造するか、営むかもしくは教える者をいい、さらにこの法律における著述家とは、作家、ジャーナリストとして活動するかまたは他の方法で出版活動を行う者」をいう。芸術家の具体的な内容に関してはこの法律では明らかにされているとはいえないが、「芸術家社会保険法の実施規則」の第2条で芸術家社会保険法が適用されるフリーの芸術家を、表現(Wort)、造形芸術、音楽、舞台芸術の4つの分野に分類した上で詳細かつ具体的に示している。さらに、フリーの芸術家としての活動から得られる見込みの1年間の労働所得により本業と副業の区別をする方法が導入されている。副業とみなされる場合は、この法律は適用されないことになる。またこの規定に適合する芸術家であっても、他の制度で保護されている者や、就業時間が週15時間未満であったり、芸術活動による収入が僅少(1992年度は月額500マルク以下)である者は副業とみなされることから、保険加入が免除される。これに対して、芸術家としての活動を始めて5年未満の見習いの芸術家に関しては、副業の規定は適用されずに保険加入義務がある。芸術家としての活動を始めたばかりの見習い芸術家は収入が少ないため、副業とみなされてしまう可能性があるからである。

芸術家社会保険のための資金は、被保険者の支払う保険料(50%)、企業や事業者が負担する芸術家社会税による収入(25%)、連邦補助金(25%)によって賄われる。芸術家社会保険の資金の25%は芸術家社会税によって賄われるものであるが、芸術家社会保険法第21条に規

定された事業者に課されるものである。具体的には、書籍出版及びその他の出版、定期刊行物業者（絵画写真業を含む）、劇場（映画館は除外）、オーケストラ、美術館、芸術的作品を上演したり芸術的業績を演奏する劇場・演奏会及び客演の指揮者並びにその他の企画を行う事業、ラジオ放送、テレビ放送、複写された写真・録音物（単純に複写することを含む）の生産、ギャラリー、美術商、第三者に対する宣伝（公共事業も含める）、演芸業及びサーカス、芸術家の若しくは著述家の活動のための教育施設、などである。さらに、芸術家や著述家に作品を依頼・注文する事業を行ったり、芸術家を斡旋したりする事業など、芸術家の活動に関わる幅広い事業が納税の対象事業家になっている。これは芸術家を使用することによって利益を得ているから芸術家社会税が課されると考えるのではなく、芸術家の保護・育成のために芸術に関わる事業者が社会全体で（営利・非営利を問わず）社会保険料を負担し芸術家を支えるという、いわゆる「連帯」の思想の観点に立っているのである。

ここではスペースの都合上紹介できなかったがカナダにおいても「芸術家の地位のための法律」が制定されており、すでに運用が始まっている。どのように芸術振興施策を行っていくと、優れた芸術が生み出されていくのかといった判断はむずかしい。1997年の芸術白書によると、音楽家・俳優・舞踊家に関しては30歳前後までが活躍年齢のピークで、その後減少するという結果が出ている。30歳を境にこれらの活動から離れる理由としては様々なことが想起されるが、社会的・経済的状況がその要因である可能性も高く、もしそうだとすれば芸術の発展の損失になっていると言えないだろうか。芸術活動をしている人々が、できるだけ長く自分の活動を続けていくこと、そのような環境を整備していくことが長い目で見た場合の芸術振興にほかならない。農業、学術、科学技術など、種をまき、実を結ぶまでに時間のかかる分野での施策は、とくにそれらへの従事者の育成と定着に力を入れている。芸術もまさにそのような領域なのだ。



小林真理(こばやし まり)

1963年生まれ。文化法・文化政策研究者。早稲田大学大学院政治学研究科行政法専攻博士課程単位取得退学。早稲田大学人間科学部助手を経て、現在は昭和音楽大学助手、国士館大学非常勤講師。地方自治体職員中心の研究會、日本文化行政研究会事務局長。最近の主要な論文としては、「文化法研究の視座——『文化基本法』の原則」「文化経済学」2号、「戦後わが国の文化政策の変遷と文化法研究の課題」昭和音楽大学「研究紀要」18号など。文化政策の原理原則や、文化政策に関連する法制度を研究。1998年度セゾン文化財団より研究助成を受け、舞台芸術の発展に貢献している芸術関連法制度について研究を続けている。

日本を知る日本の俳優になるために ——「演劇研究室『座』による俳優養成講座」報告 壤 晴彦

演劇研究室『座』とは

1992年の7月、「真のプロフェッショナルを育成する演技塾」をスローガンに、私も演劇研究室『座』は発足致しました。名称にあります「研究室」の文字は、演劇に想いを寄せる者たちが、講師、生徒の立場を超えて情報や見解を持ち寄り、共に今後の日本演劇のヴィジョンを模索する場でありたいとの願いの反映です。スタート時に私も確認した『座』の方針は以下のとおりです。

- 1) 受講料を無料にする。
 - 2) 養成期間を2年間とする。
 - 3) レッソンは演技、日本舞踊、音楽を三つの柱として、夫々週1回（平日夜間及び土日）を原則とし、他に随時ゲスト講師を招聘する。
 - 4) 受講者はオーディションによって選抜するが、「18歳以上」という年齢制限以外に応募資格を問わない。（劇団・プロダクション在籍者、学生も可）
 - 5) 卒業公演に類するパフォーマンスを行なわない。
 - 6) 無断欠席を認めない。（受講態度その他の理由により退所勧告を行なう場合もある）
- そして
- 7) 我国の伝統芸能の鑑賞と理解・表現技術の習得に重点を置く。

これらを要項として新聞（5紙）及び隔週刊誌（1誌）の紙上で募集を行ない、220名の応募者中、12名を選抜致しました。

以後、年に1度のオーディションを行ない、現在は6期生・7期生の17名が受講中です。

真のモダニズムは伝統の中から生まれる

本稿の主題は、上記の(7)に関連するわけですが、「何をどう教えるのか、そして彼らがどう変わったか」をお話する前に、私が我が国の若き俳優たちに「日本」を学んでほしいと痛感するにいたった経緯を先ず申し上げておきたいと思います。

1985年に劇団四季を退団した私は、当時東宝のプロデューサーであった中根公夫氏を通して演出家・蜷川幸雄氏と出会い、1987年から1994年までの8年間に10回を数える海外公演に参加致しました。演目は「NINAGAWA マクベス」「王女メティア」「テンベスト」「卒塔婆小町」「近松心川物語」、それに銀座セゾン劇場でも上演された、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー（RSC）のアレンジメントによる「ペール・ギュント」。公演地は英米を中心に（重複を含めて）17都市。これらの作品に対する各地での反響は、想像をはるかに超える素晴らしいものでした。この間に参加したエディンバラ国際演劇祭やベルギーのジャパンフェスティバルの折などは、道行く人々から何度も「芝居を見た」と握手を求められ、フェスティバルの雰囲気や酔ったものです。各地のこうした観客の反応にもまして私の印象に残ったのが、各劇場のスタッフや俳優たちの熱心な目線でした。確かに彼らにとって、サムライ姿の「マクベス」や、能のスタイルで演じられる「テンベスト」は大きな衝撃だったに違いありません。もともと、彼らは能や歌舞伎に強い関心を持ち、機会があるごとに必ず劇場に足を運ぶといひます。なぜなら、それらの日本の芸能は、彼らの言葉

によれば「演劇表現の宝庫」だからだそうです。しかし、蜷川シェイクスピアが彼らを引きつけたのは、単に能や歌舞伎への興味からだけではなかったようです。RSCのある舞台監督が話してくれました。「歌舞伎や能はよく見ているし、資料も集めている。しかしそれは飽くまで伝統の枠の中のもので、まさかこんな形でコンテンポラリーな演劇のスタイルになり得るとは考えもしなかった。これは伝統と現代の、東と西の見事な結婚だ。」つまり、テーマは「伝統の継承と再生」であったわけです。聞きながら私は、モーリス・ベジャールの「真のモダニズムは伝統の中から生まれる」という言葉を思い出していました。

勿論、彼らは例外なく自国の文化の伝統に限りない愛と誇りを持っています。そして同時に、その文化が生命力を持ち続けるために必要な何かを求め続けているのです。もし他の文化圏に優れたものがあれば、それを学び、取り入れることは、彼らにとってごく当たり前のことなのです。彼らの好奇心は極めて旺盛で、面白そうなものは決して見逃しません。例えばニューヨークでの「NINAGAWAマクベス」のラスト近く、我々が「百人斬り」と呼んでいる華麗な殺陣(たて)のシーンでは舞台袖に現地スタッフの壁が出来て、役者の出入りも儘ならぬほどでしたし、バービカンセンターの「テンペスト」の折には、リハーサルルームのドアというドア、窓という窓にRSCのスタッフや役者が鈴なりで、劇中の摺り足の所作を見守っておりました。また「ペール・ギュント」では、日本人の俳優は私一人だったわけですが、役(ボタン作り=死の国の使者)を表現するための狂言の手法(足運びに杖捌き)が関心を集め、カンパニーの俳優たちから連日手解き(てほどき)を求められて、即席の「狂言教室」のマスターをつとめたこともありました。当然のことながら、彼らの興味は「日本」にのみ集中しているわけではありません。インド、中国、韓国、ジャワ……彼らのアンテナはあらゆる文化圏に向けられています。ロンドンのあるプロデューサーはこんなことを言っていました。「ヨーロッパの舞台表現はもう行き詰まってんだよ。400年近くシェイクスピアをやっているんだから無理もないよね。ファンタジックな場面といえばバレエかオペラのパリエーションしかないんだぜ。だからテンペストの祝典劇なんか『能』で見事にやられちゃうと興奮するんだよ、あんなのがあった、あれやってみようってね。」……この言葉の中に私は「どんな異物を飲み込んででも決してお腹をこわさない」という彼らの自信の深さを見るのですが……。

おじさんの怒り

いずれにせよ、世界の舞台表現の現場での日本の影響力は、今後ますます大きくなって行くと思われます。もし演劇人であるあなたが外国へ行き、その国の演劇人と出会ったなら、かなりの確率であなたは「能」や「歌舞伎」について、また「世界一のマベットプレイ」である「文楽」について質問を浴びせられるでしょう。……あなたはどれだけ答えられますか? あえて余計な発言をすれば、政界、官界、財界のみなさんやそのご夫人たちの中にも、日本の伝統芸能に対する造詣をお持ちの方が極めて少ないと申し上げざるをえません。海外公演でのパーティや大使館、公使館などのレセプションの席上で、「日本の顔」であるはずの方々の自国の文化に対する無知が晒されてしまうのは、かえすがえすも残念なことです。……それはとりもなおさず、この国の国民の平均的な姿なのでしょう。

極端な言い方ですが、どうも近頃の日本人は日本が好きではないらしい。週れば明治維新からなのか、第二次世界大戦の敗戦からなのか、我国には西敵に対するコンプレックスと憧れが、いまだに深く根付いていて、横文字のものはグレードが高くてカッコいいという価値観が定着してしまっているようです。しかし私には、テレビのコマーシャルやショッピングカタログで、高級感を煽るのに外国人モデルを起用するという発想が安直でみすばらしいものに思えてなりません。……どうも頑固なおじさんが怒ってい

るようですが、私は決して国粹主義者でもアメリカ嫌いでもなく、ただ、もう少し自分たちの文化の源流に目を向けてみたら? とわずかにいられないのです。このままではこの国の歴史の中で「蓄積された技能」を評価出来る「目」をなくしてしまう、そうなるからでは遅いんだよ、とわずかにいられないのです。

世界の心有る芸術家たちが強い関心を抱き、畏敬の念を持って接しようとする伝統文化を有する国民が、最もその文化に対して無関心である……これはもう殆どマンガです。

確かにかつてこの国では、西洋の文物を取り入れることが火急の要であった時代がありました。「洋行帰り」から崇められ、外国のことを知っている、それだけで「国際人」と呼ばれたのです。しかし、こと文化に関して言えば、持ち帰った情報を切り売りしてネタ切れになればまた仕入れに行くという、単なる「情報の売人」が「国際人」と呼ばれてきたことも事実です。私の偏見では、その手合いの精神構造は「仕入先の本国に対する根強い劣等感と、同胞に対するいやらしい優越感」です。そしてそれが今日も尚、我国の現代文化の底流にあるような気がするのです。……もうそろそろ、そういう時代が終わってもいいと思います、これからの「国際人」は「自国の文化を体現できる人間」であるべきだと思います。そんな願いを込めて私どもは、演劇研究室『座』を発足させたわけです。

『座』は何をどんなふうに教えているのか

さて、私どもの授業内容についてです。先に、『座』は演技、日本舞踊、音楽を三本の柱にしていると申し上げましたが、夫々のレッスンについて少し具体的にお話ししてみましょう。

先ず「演技」……勿論、作品を講読し実際に演じてゆくわけですが、作品の読解を伴った演技訓練は徒に表面的な技術のみを身に付けさせることになりますので、「いつ」声に出してセリフを喋らせるかについては慎重な判断が必要です。心理的な裏付けのないウソの演技、誰でもが思いつく、パターン化された説明的な演技は容認できません。とすると俳優たちは、先ず個々の「役」にとびつき、その役をどう見せようかと考えがちですが、その前に、これから自分たちが踏み込んで行く世界が、はたして海なのか、山なのか、ジャングルなのか、はたまた大都会なのか、またどんな特性を持っているのかを理解し、その世界の地図をあらかじめ頭に叩き込まなければなりません。そしてわけ人って行く世界が異なれば、用意する装備も違うのだということを知っていなければなりません。作品の世界や意図や構造を理解せず、いきなり手持ちのパターンでセリフを喋るということは、往々にして「アロハシャツを着て冬山に登り遭難する」といった事態を引き起こします。何よりも必要なのは、世界を把握する読解力です。



演技レッスン



日本舞踊レッスン

そこで『座』では、ある種過酷な読書課題を出しております。1年目の課題は「シェイクスピア37戯曲の全巻読破」(福田恆存訳のあるものは全て福田訳で)。当然悲鳴を上げる者もいますが容赦はしません。結果、たった一人の作家からも驚くほど多様な世界が生まれることを知り、未知の語彙と様々な文型が織りなす言語の宇宙に遊ぶ楽しみを体験し、何より「全巻読破」の達成感を味わい、大きな自信を持つことが出来るのです。

そして、「役」の住む世界を知って、その中に確かに「居る」ことから役作りに入り、その人間の動機と目的を己のものにして、初めてセリフを喋り、行動する……という順序で実際の演技訓練に入っていきます。

扱う戯曲は、出来るだけ日本のものと西欧のものを交互に取り上げるようにしています。外国の戯曲の場合も、いかに日本語を正確に、また味わい深く喋るかという課題は通底しているわけで、良い翻訳のものを使用することを心掛けています。見事な語りの手本として、落語の名演をテープで聞き、完全にコピーして発表するというレッスンも、俳優のキャパシティを広げるのに効果的です。また、二年に一度は「仮名手本忠臣蔵」を歌舞伎台本のまま取り上げます。基本的には現代語のスピードで語るわけで、最初はなかなか大変なようですが、古語というハードルを乗り越えた瞬間に、俳優たちは極めて強力なドラマの磁場に立っていることを自覚し、日本人としての感性に任せて演技を始める……この一瞬は実にスリリングで感動的です。さらに、「忠臣蔵」を体験することは、日本の古典芸能の中に大きな割合を占める、いわば「忠臣蔵ワールド」ともいべき作品群の鑑賞にも大いに役立ちます。

「忠臣蔵ワールド」を数の上で凌駕するのが「平家物語」の世界です。分かり易く説明するために、私は「古典芸能」の4分の1は『平家』の世界、「忠臣蔵」も4分の1、この二つを知っていれば、江戸以前の日本の芸能の半分はわかる」と言うことにしていますが、大袈裟ではない筈です。そういうわけで『座』の2年目の読書課題は、吉川英治の「新平家物語」です。このころまでレッスンについてきている生徒たちはやすやすとこの作品に入って行き、深く感動し、最終巻に入る頃には一様に「読み終わってしまうのが辛い」と言うのが、可笑しくも嬉しいところです。

こうして、入所から1年、あるいは1年半後には、歌舞伎は勿論、文楽や能までを予備知識無しで鑑賞出来るまでに成長し、かなりの批評眼も身に付けてくるようです。

次に日本舞踊(講師・林千枝)ですが……これはもう、ただ「踊る」……2時間のレッスンの間、説明や注意をさみながらも、1・2度の短い休憩を除いて、ひたすら体に覚え込ませるために踊るのです。初期に取り上げるのは「藤娘」「雨の五郎」「松の緑」など様々ですが、丁寧な指導を行ないながらも進行速度は速く、生徒たちは、男踊り女踊りとりまぜ



これでも音楽レッスンの時間です

て、かなりの数の曲を短期間に体験することになります。その結果、まったくの初心者でも、半年後には着物を着る違和感が消え、1年経つころには身ごなしがある程度かたちになってくるようです。最近では、演技の時間に「勸進帳」を数本のビデオ鑑賞を含めてレッスンし、全員がセリフを覚えたとこで日舞の稽に移して所作をつけるという連携を試み、極めて高い成果を上げることが出来ました。

そして音楽(講師・深沢桂子)……いわゆる「音楽」のレッスンとは異なり、俳優のための音楽レッスンとでも申しましょうか、筋力トレーニングにリトミックといった基礎訓練に加えて、曲に詞を付ける、ミュージカルのセリフのやりとりからデュエット曲を演劇的に表現し歌うなど、まさに「音楽を楽しむ」ことを覚えるためのユニークなレッスンを続けております。

また、3年前から、京都市在住の大藏流狂言師・松本薫氏の協力によって狂言実技が加わり、レッスンは充実の度を加えました。

7年間の総括と展望

こうして7年が経ちました。5期までの卒業生は30名……入所時の約50%です。退所者の半数はレッスンについてこれなかった脱落組ですが、残りの半数は舞台の仕事が続きすぎたための辞退組です。己の能力を開発し向上させるために入所しながら、生活のためにこれまでと同じランクの仕事場に戻って行く……当人の覚悟次第と言えなくはないにしても、何か割り切れない気がします。かたや卒業生の中からは、大々の劇団やプロデューサー公演、また映画、音楽などのジャンルで主役、準主役クラスの仕事をする者が増えてまいりました。しかし同時に、高い実力を身に付けながらチャンスに恵まれない者も多いのです。ミュージカルと異なり、公開オーディションというものが殆ど行なわれないストレートブレイの世界では、劇団やプロダクションに所属していない俳優は、よほど特殊なコネクションがないかぎり、登竜門がありません。せめて国立劇場ぐらいいは芝居の公開オーディションを行なってほしいものです。

さて、経済の話に移しましょう。月間13~14回のレッスンを無料で行なっている『座』の経費は、月に約35万円掛かります。講師料と事務経費、通信費、会場費、印刷費、雑費の総額です。講師料は先生方の通常レッスン料の半額以下でお願いしています。この資金の出所は、子どもの運動の趣行に賛同してくださる協会会員の方々の協賛金で、月額1万円または5千円を戴いております。レッスンのみを行ない、公演集団ではない『座』には、当然のことながら、チケットの優先予約や割引などの特典は無く、せいぜい年に2回程度のささやかなパーティーで会員のみなさんにお目に掛かり、レッスンの報告とお礼を申し上げることしか出来ません。いわば「若い俳優たちの将来性」という夢にお金を出して戴いてい

るわけです。しかし、ご承知のように、こういった会費というものは継続が難しく、現役のプレーヤーばかりの集団では恒常的な資金集めの運動は困難で、常に費用不足に悩まされているのが偽らざる現状です。そんな中で、昨年度まで3年間のご援助を戴きましたセゾン文化財団の皆様には心から御礼を申し上げたいと思います。

仮に今後、資金調達が順調に行った場合、私どもがぜひ実現させたいと考えている事柄を次に挙げておきます。

1) 能力別クラス分け

入所者のレベルはまちまちです。演技、日舞、音楽夫々に、初級、上級のクラス分けを行ない、能力に応じたレッスンを行ないたいと思います。

2) オープンクラスのワークショップ

『座』のレッスンをシステム化し、1週間程度の自由参加のワークショップを開催したいと思います。

3) 海外ドラマスクールとの交流・連携

ダブリントリニティーカレッジのドラマスクールはじめ、何件かのオファーがあります。海外向けのカリキュラムを組んで、ワークショップを行ないたいと思います。

以上、演劇研「究習座」の俳優養成講座についてご報告申し上げます。

私どもは、この運動をなんとか継続して行きたいと考えております。

この稿の末尾で申し上げるにはふさわしくないかと存じますが、皆様のご理解、ご支援を賜れますなら、これに勝る幸いはいません。

壤 晴彦(じょう・はるひこ)

京都市出身。同志社大学経済学部卒。紅言大蔵流・茂山千五郎師(現千作)に師事。1972年～1985年、劇団四季に在籍。退団後、フリーの俳優・演出家として活動。現在に至る。海外公演も多く、1990年、主演の「卒塔婆小町」にてエディンバラ国際演劇祭批評家賞受賞。1994年、ロイヤル・シェイクスピア・カンパニー(RSC)アレンシメントPeer Gynt(「ペール・ギュント」)に唯一の東洋人キャストとして参加。1997年、演出作品「平野啓子語りの世界『鶴八鶴次郎』」にて文化庁芸術祭大賞受賞(演芸の部)。演劇研究室『座』主宰。文化学院講師。



日韓現代演劇交流

—開きつつある扉の前にて

木村典子

1. はじめに

私が韓国の現代演劇に興味を持ったのは、1990年東京国際演劇祭に参加した演劇団コリベ「オグ——死の形式」(作・演出:李潤澤)を観てからでした。その後、91年前橋芸術祭で「父子有親」(作・演出:呉泰錫)を公演した木花レパートリーカンパニーと出会い、ますます韓国の現代演劇の力強さに惹かれていきました。この木花レパートリーカンパニーとは以来、個人的な交流が続き、94年には平田オリザ(青年団)、金盾進(新宿梁山泊)の両氏と共同で、呉泰錫の代表作「胎」日本3都市(東京・札幌・旭川)公演を企画するに至りました。その後、97年1月、韓国語を学びながら韓国の現代演劇について知ろうと個人的な興味から渡韓しました。しかし、この年はソウル世界演劇祭、BESETO演劇祭、ITI総会と世界的な行事がソウルで開催され、日本からも地人会、新宿梁山泊、解体社が参加、また唐十郎の15年ぶりの公演(ソウル・済州島)、木村光一演出によるキム・クンジの「化粧」と呉泰錫演出による李麗侑の「オモニ」と続き、日韓の演劇交流の多さに驚くと共に、これだけの行き来がありながら両国の間に立つ人材の不足を感じました。この時、私自身と演劇、そして韓国とのつながりがここにあることを確信し、本格的な韓国現代演劇の研究に取り組むことを決心しました。このような思いの中、98年にはセゾン文化財団アーツマネジメント留学・研修の助成で、公式に木花レパートリーカンパニーでの1年間の研修を受ける機会を与えられ、現在に至っています。

2. 日本文化の開放

私が渡韓してから2年余りが過ぎましたが、この間、韓国社会は、97年末のIMF(国際通貨基金)体制、98年の与党から野党への政権交代、金大中大統領の就任、社会各分野での構造調整、日韓関係など大きな変化を迎えた日々でした。これらの社会的変化は、当然、文化・芸術の分野にも大きな影響を与えています。特に98年10月に宣言された「日本大衆文化の開放」は、まだ段階的なものであるとはいえ、文化・芸術だけにとどまらず、経済、社会までも巻き込んで韓国の社会構造、今後の日韓関係を大きく左右するものといえます。

一般的に「日本大衆文化の開放」といわれていますが、実はこれまで法的な制約があったわけではありません。「大韓民国法典」には公演法というものがあり、その第1章第7条「外国公演物の公演制限」には、公演内容、出演者が、(1)国家利益、国民感情を害するおそれがあるとき、(2)公序良俗を害するおそれがあるとき、(3)国内の公演秩序を乱したり、害するおそれがあるとき、(4)その他が、大統領令で定められる基準に該当するとき、その公演は推進することができないと記されているだけです。日本文化はあくまで韓国国民および社会の日本に対する感情、認識によって慣例的に制約されていたものと思われます。しかし、実際には開放宣言の発表以前より若者の間では漫画、アニメーション、音楽はかなり浸透していました。そして現在、映画は北野武監督「HANA-BI」、黒澤明監督「影武者」、また柳美里原作の「家族シネマ」も公開になり、出版物(漫画の単行本)、音楽(歌謡曲)の開放も近い状況です。このような状況の中で、日本文化開放後の演劇交流が、今後どのように変わっていくのかを考えてみたいと思います。



ソウルの大学路(テハンノ)の公演ポスター掲示板。この辺りには約40の小劇場が密集



大学路にある、5月開催の「呉泰錫演劇祭2」から木花レポーターカンパニーの木堀地となるアランジ小劇場の入口

3. 日本文化開放前の日韓現代演劇交流

日本文化開放が発表された後、両国のマスコミから「日本文化の段階的な開放を迎えましたが、演劇の開放はいつだろうか」「日本文化開放によって韓国演劇はどんな影響を受けると思うか」「韓国演劇界は、日本文化の開放をどのように受けとめているか」という質問を多く受けました。同じ質問を韓国の演劇人にしたところ、ほとんどは「演劇界は日本文化の開放が発表される以前から交流を積み重ねてきたし、韓国現代演劇にそれほど大きな影響も変化もないだろう」と答えています。また、多くの演劇人たちは日本の現代演劇に関心を持っていると答え、今まで以上に深い交流を望んでもいるようです。

現実に日韓の演劇界には長い交流の歴史があります。終戦後の日韓現代演劇交流の歴史をまとめた資料が少なく、実態をつかみづらいのですが、日本の劇団で初めて韓国公演を行ったのは状況劇場(1972年/作・演出:唐十郎「二都物語」)と思われます。この公演は朴正熙軍事政権の戒厳令下、非公式に行われました。その後、公式に演劇交流公演として認められて韓国公演を行ったのは劇団昂(1979年/「深く青い海」)です。以降、公式、非公式を問わず、発見の会「十二夜」(83)、SCOT「トロイアの女」(86)、転形劇場「火の駅」(88)、南河内万歳一座「真夜中仮面」(88)、地人会「釈迦内棺唄」(89)、新宿梁山泊「千年の孤独」(89)「人魚伝説」(93)、シアターグループ太虚「火の仮面」(91)、東京演劇アンサンブル「櫻の森の満開の下」(91)、流山児★事務所「流山児マクベス」(91)、青年団「ソウル市民」(93)、ク・ナウカ「サロメ」(93)、劇団四季「ジーザス・クライスト・スーパースター」(94)、そして劇団風の子、劇団としひなど児童劇団も含めると、実に多くの日本の劇団が韓国公演を行っています。私が渡韓してから、97年には紅テント「海ほおずき」、地人会「数原検校」、新宿梁山泊「盲導犬」、解体社「TOKYO GHETTO」、日韓の演劇人による「母—ひとり芝居シリーズ」で木村光一とキム・クンジの「化粧」と呉泰錫と李麗仙の「オモニ」、98年にはマルセ太郎「泥の河」、つかこうへいソウル公演オーディションと続き、私も直接日韓演劇交流の現場に立ち会う機会に恵まれました。同様に多くの韓国の劇団が日本で公演をしています。その他、日韓演出者会議、日韓演劇人会議、韓日演劇人シンポジウム、BESETO演劇祭など、両国の現代演劇の理解を深めるための活動も盛んに行われてきました。このような交流の歴史を持つ現代演劇において日本大衆文化開放の発表は、「開放」ではなく、新たな扉が開かれる時を迎えるものではないかと思っています。

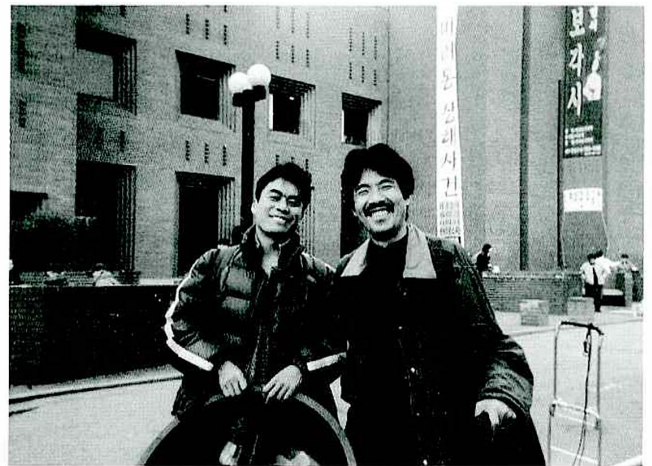
4. 日本文化開放後の日韓現代演劇

上記のように交流を積み重ねてきた日韓の演劇界ですが、今後の具体的な変化として、ひとつは表現上の制約が少なくなるということが考えられます。韓国の劇団であれ、外国の劇団であれ、韓国で公演を行う場合には、公演許可の申請と戯曲の提出が必要です。現在は戯曲に対する審査はそれほど厳しくはありません。しかし、例をあげると1985年に公演した「熱い海(熱海殺人事件)—東京から来た刑事」(作・演出:つかこうへい)は、韓国語による上演でしたが、言葉づかいの問題で台詞の書き換えを余儀なくされていますし、劇中の日本の歌謡曲の使用も禁止されました。今年、14年ぶりに同作品と「熱い波—平壤から来た刑事」「熱海殺人事件—兇春捜査官」の3本が公演されますが、この時も公演許可申請時には劇中での日本の歌謡曲の使用は許可されませんでした。今後、音楽(歌謡曲)、映画など他分野の開放が進めば、表現上の規制が緩和されるものと思います。

もうひとつは、経済的な側面が考えられます。現在韓国では日本企業、日本製品の広報活動は認められていませんが、今夏には新聞、雑誌など活字媒体での広報活動が許可されるとわれています。日本企業の



大学路のマロニエ公園辺りを散歩していると俳優たちとよく出会う。自転車でジムへ向かう途中の「水の駅2」(作・演出: 太田吾吾/1995年)にも出演した南明烈氏



稽古を終えてマロニエ公園を散歩中の俳優、呉達洙氏(右)と金光蔭氏(左)

広報活動が自由になれば、文化・芸術に対する多方面の支援が増えると思えます。また、2002年ワールド・カップ共同開催に向けて、日韓文化交流に対する公共機関の支援も増加し、公的な文化行事も増えています。このような状況になれば、今までの演劇フェスティバルへの参加、人的なつながりによる交流公演という形態に加え、企業や公的機関の主催公演、商業的公演など、公演形態が多様化になると思います。

このように表現上の規制が緩和され、公演形態が多様化した時、また、2002年ワールド・カップ共同開催という世界的なイベントを控え、日韓の演劇交流はより「コラボレーション」という視点に立つ方向に向かっていくのではないのでしょうか。

5. 日韓現代演劇—コラボレーションの可能性

現在までの日韓現代演劇の交流は、〈観せる—観る〉ということを中心としたものが主流でした。その中で、初めて日韓の演劇人が共有の場を持ち、本格的な「コラボレーション—劇場の共有」が行われたのは1980年に東京で公演された「草壇」(作・演出: 呉泰錫)です。この公演は、呉泰錫(現在、木花レパートリーカンパニー代表)と国際青少年演劇センターの日本人ならびに在日韓国人俳優によって行われました。以降、つかこうへいと韓国の役者による「熱い海—東京から来た刑事」、岸田理生と李潤澤、日韓の俳優による「セオリチョッター—歳月の流れ」、李麗仙と呉泰錫の「オモニ」、木村光一とキム・クンジの「化粧」、関矢幸雄と韓国の児童劇団のコラボレーションなどが行われてきています。今後、このような日韓の演劇人が共同でひとつの作品を作り上げていくコラボレーションがますます増えていくと思われます。私が今、演出助手として参加している名古屋の劇団うりんこと秋吉台芸術村の合同制作による'99アジアテジ日本大会・日韓合同公演「ロビンソンとクルーソー」(演出: 李潤澤/脚本: ふじたあさや)、演劇団コリベの日本語による「ハムレット」(演出: 李潤澤)公演も、韓国の俳優が日本語で作品を作っていくというコラボレーションとして考えられますし、金盾進(新宿梁山泊)と金知淑の「二人の女」(作: 唐十郎)、同じく金盾進とキム・ミンギなど韓国の演劇人による公演、新宿梁山泊と木花レパートリーカンパニーによる合同公演、芸術の殿堂主催「'99日本ウィーク」に参加する青年団の平田オリザ氏によるワークショップなど、現実に様々な企画が動き出しています。

このように直接劇場現場を共有するコラボレーションの他に、〈テキスト—戯曲〉を介したコラボレーションが、日韓の演劇界にとって大きな可能性を秘めていると思います。両国ではシェイクスピアをはじめ西洋の古典・現代戯曲が多く翻訳されていますが、同じ東洋文化圏である日本と韓国、そして中国の現代戯曲に関してはほとんど翻訳されていないのが現状で

す。韓国で翻訳され、韓国人の手で上演された日本の現代戯曲は、つかこうへいの「熱海殺人事件」「蒲田行進曲」、柳美里の「魚の祭」「グリーンベンチ」、井上ひさしの「化粧」、岸田理生の「人間リア」など、わずかです。日本で翻訳、上演された韓国の現代戯曲に関しても同じような状況といえます。現代戯曲の翻訳および上演は、21世紀の韓日の現代演劇を共に考え、語り、両国の歴史と社会、自国の文化や社会の再認識、そして何よりも相互理解を深める開かれた場になるのではないかと思います。

このようなコラボレーションを進めていくにあたり、相互理解はもとより、これらの現場を支える人的問題、言葉の問題は大きく、専門的な人材の育成が必要と感じます。また、ビザの発給や滞在期間などの制度的な問題、渡航費や稽古期間の滞在費などの経済的な問題の改善は、現時点においても難しく、今後、国を越えての演劇活動を支える公的機関、企業体の支援も必要です。

6. おわりに

今後、〈コラボレーション〉という形態が多様化し、増えていくことは、韓国の現代演劇に関心を持ち、日韓の現代演劇の間に立つ者として、とても心躍ることです。しかし、これらが「日本大衆文化の開放」「2002年ワールド・カップ」の中で一時の流行として終わってしまうのではないかとこの危惧も感じます。

また、国により、集団により、同じ「演劇」という現場といえども様々な違いがあるのが当然なのに、日韓の間では殊更のこの違いが強調され、葛藤や誤解、摩擦を生み出してきた感があります。コラボレーションという現場の共有性が深まれば、この違いはより顕著になると思います。私が実際に参加した現場でも、数々の問題が起こりました。

特に日本文化開放後、初の日韓合同公演と注目を集めた「つかこうへいソウル公演」は、制作主体が日本側にあり、公演申請、韓国ではまだ馴染みの薄いオーディション、韓国の俳優の日本での稽古、劇場確保、公演案内、マスコミへの対応、チケット販売、劇場設備など、まさに手探りの連続だったのではないかと思います。今回の公演にみられた韓国の制作スタイルの違いを具体的にあげると、ひとつは貸館システムです。韓国の多くの劇場は貸館申請を6か月ごとに受け付けます。今回の場合、98年9月に99年度前半期申請として芸文会館大ホール使用を申し込み、貸館審査会を経て、許可がおりたのは98年12月です。公演の1年半前の97年暮れには公演体制を整えるため動き出しましたが、会場を確保し、具体的な制作活動が展開できたのは5か月余り前という短さです。もうひとつは、チケット販売のシステムです。韓国では前売券、当日券の

区別がありません。劇場や劇団へのチケット予約、インターネットを使っての事前販売はありますが、ほとんどの観客は当日劇場でチケットを購入します。これは、前売券、電話などによる予約が一般化している日本の制作者にとっては、観客動員、予算の見通しが不透明で不安を感じるものと思います。また、作品の評価がはっきりと観客数に現れます。作品が良ければ観客は日毎に増え、ロングラン公演、アンコール公演が何カ月も続き、観客と演劇人が共にひとつの作品を成熟させていくことが可能です。最近の例では、私が在籍している木花レパートリーシステムの「鳥たちは横断歩道を渡らない」(作:キム・ミョンファ/演出:呉泰錫)が、当初1カ月半の公演が5度の延長公演を重ね、最終的には5カ月のロングランとなりました。

〈交流〉とは、このような違いを違いとして認め、互いに影響を及ぼし合いながら、よりよいものを創り上げていくことであり、互いを通じ自国の文化や社会を再度見つめ直すことではないかと思っています。真の意味での〈交流〉、その中での〈コラボレーション〉とは何かを共に考える新たな扉が開かれたのが「日本文化開放」であり、それは21世紀を目の前にした日韓両国の演劇人の課題なのかもしれません。



木村典子(さむらゝのりこ)

1963年北海道旭川市生まれ。演劇鑑賞会「旭川市民劇場」事務局に在職中、韓国の劇団「木花レパートリーカンパニー」と出会う。その後、青年団・平田オリザ、新宿梁山泊・金屋進の両氏と1994年に木花レ

パートリーカンパニー「胎」(作・演出:呉泰錫)の日本3都市公演(東京・札幌・旭川)を企画。1997年に韓国の現代演劇に関心を持ち渡韓。延世大学韓国語学堂に入学し、韓国語を学び、1998年6月に同語学堂を卒業。1998年には財団法人セゾン文化財団の助成を受ける。現在、韓国演劇協会の招聘を受け、木花レパートリーカンパニーに席を置き、韓国現代演劇の調査と研究を続けている。また、1999年7月に日本で公演されるアシテジ日本大会・日韓合同作品「ロビンソンとクルーソー」(演出:李潤澤/脚本:ふじたあさや)、演劇団コリベの日本語による「ハムレット」(演出:李潤澤)の演出助手として活動中。

■報告書(セゾン文化財団提出)「韓国現代演劇の概要と状況」を作成中です。ご希望の方にはお送りいたします。FAXにて詳細をお尋ねください。また、韓国の演劇情報もお気軽にお問い合わせください。
120-180 SEOUL特別市西大門区滄川区
90-43 TEL/FAX [国番号82] 2-333-7910

viewpoint バックナンバー

創刊号(96年10月発行)

- アーツマネジメントの視点 ジョアン・ジェフリー
- 劇団に運営戦略はあり得るか——青年団の軌跡を通じて 平田オリザ
- viewpointの発刊にあたって

No. 2 (97年3月発行) — 在庫切れ —

- トライアングル・アーツ・プログラム — コンセプトとしての過程 サミュエル・A・ミラー
- チェホフを探して——(ぼくのロシア・東欧演劇巡り) 松本修
- 第1回制作実践セミナー「海外公演の実施と問題点」(講師:曾田修司・小山田徹)レポート

No. 3 (97年7月発行)

- 目から鱗の落ちた体験——ジャック・ルコックのプロの演技教育 高橋昌也
- 演劇の力・文化の力 佐藤郁哉
- 第2回制作実践セミナー「ワークショップ活動の可能性——自治体との取り組みを中心に」(講師:松本修)レポート
- セゾン文化財団 1997年度の現代演劇・舞踊助成対象者決定について

No. 4 (97年11月発行)

- 米国連邦政府(NEA)の演劇・ダンス支援政策の軌跡 片山泰輔
- 芸術団体の法人化をめぐる——「第3の選択版」としての合資会社 桑野雄一郎
- 日本のダンス教育と舞踊家養成のプロジェクトについて 米井澄江

No. 5 (98年2月発行)

- イギリスにおける舞台芸術への支援策:地方分散、職業としての演劇、マネジメントの奨励 河島伸子
- 才能を覚醒させる装置としての交流 伊藤恭子
- アーティストと社会の架け橋:ダンスシアターワークショップでの1年 佐東一

No. 6 (98年5月発行)

- 演劇教育機関の逆説——芸術家はどうような環境の中から生まれてくるのか? 鴻英良
- アジア・カルチュラル・カウンシル——アジアと米国の文化交流支援の35年 ラルフ・サミュエルソン
- 第5回制作実践セミナー「地方公演のルート作り——効果的なアプローチとプレゼンテーションの方法」(講師:津村卓・坂手洋二)レポート

No. 7 (98年8月発行)

- フランクフルト市立劇場におけるマネージメントの革新——W.フォーサイスを支えたマネージメントから我々は何を学ぶか 笹井宏益
- 演劇による国際交流の可能性——欧米とアジアでの活動から得た経験 宮城聡
- ジャパニーズ・シアター・ナウ——ジャパニ・ソサエティによるN.Y.での日本現代演劇の紹介 ボーラ・S. ローレンス

No. 8 (98年11月発行)

- レジデントシアター成立への課題——公設民営化とマネージメント・スキルの開発 筒紀生
- 調和と対立の狭間にて——米国の法律家による芸術支援活動 福井健策
- 挑発するポスター 街に貼られた現代演劇——現代演劇ポスター収集・保存・公開プロジェクトの活動 篠目浩之
- 第2期制作実践セミナー I—II「芸術団体としてのNPO法」[NYにおける日本現代演劇の紹介]「他業界から学ぶ観客開拓①—音楽編」レポート

No. 9 (99年2月発行)

- アートを起業する——米国のNPOの活動から 吉本光宏
- 国際交流の経験——ある戯曲が欧米でどのように上演され、受け止められたか 坂手洋二
- 第2期制作実践セミナー IV「他業界から学ぶ観客開拓②—映画編」レポート

*上記のバックナンバーご希望の方は当財団までご連絡ください。

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第10号
1999年5月25日発行

発行者:財団法人セゾン文化財団
編集人:片山正夫
発行所:財団法人セゾン文化財団
東京都中央区京橋1-6-13 〒104-0031
アサコ京橋ビル5F
Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定:1999年8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。