

●目次

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	1
チューホフを探して——はくろシア・東欧演劇巡り	松本 修	4
第1回制作実践セミナー「海外公演の実施と問題点」レポート		7
セゾン文化財団からのお知らせ		8

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

プロローグ

「神秘」あるいは「知」のいずれかを通じて、創造過程を超越して伝わってくる芸術作品がある。

交流は「知」の積み重ねを基盤とするものであり、「知」は「分かち合い」という過程を通じて築かれる。私たちの交流プログラムでは、芸術作品よりも芸術家に、また「神秘」よりも「知」に重点が置かれる。知ることのできない神秘的なものに対しては敬意を表するが、むしろ分かち合えるものに対して貪欲なのである。

トライアングル・アーツ・プログラム(TAP)は、いくつもの三角形から成る事業である。最初に構成されたのがセゾン文化財団、アジア・カルチュラル・カウンシル(ACC)、そしてニューイングランド芸術財団の3つの助成団体から成る三角形であり、同プログラムはこの三者主催の共同事業として立ち上げられたのである。

TAPは米国(特にニューイングランド地方)、インドネシア、日本の3か国間に於いて、「知」を分かち合うための交流である。コレオグラファー(振付家)、フェスティバルのディレクター、ダンスカンパニーの制作担当者、デザイナー、作曲家、批評家、学者との間で交わされる創造性に関する「知」の交流であり、米・ニューイングランド、インドネシア、そして日本のコレオグラファーと、enabler(実現者)、interpreter(解釈者・記録者)、そして共同作業をする際のコラボレーターたちとの間の交流でもある。

背景

1994年に始まった本プログラムは、ニューヨークに拠点を置くACCのエグゼクティブ・ディレクターのラルフ・サミュエルソンが考えた企画コンセプトに基づく。彼はその企画を、当時

マサチューセッツ州のベケット市で開催されるジェイコブズ・ピロー・ダンス・フェスティバルのディレクターであった私に提案したのである。当初のコンセプトでは、米国・日本・インドネシアのコレオグラファー、制作担当者またはプレゼンター、そして批評家との交流を通して、それぞれの国の創作方法の長所を引き出し、分かち合い、共有することを目的としていた。ジェイコブズ・ピローで推進していた基本方針——即ち、創作過程を分かち合うことに力を置くこと——がTAPの形成と発展を特徴づけてきた。

初回の1994年のプログラムに参加したコレオグラファーは、米・ヴァーモント州在住のポリー・モトリー、日本の米井澄江、インドネシアのデディ・ルタンの3名だった。また制作者・プレゼンターとして、東京を中心に活躍するパパ・タラフマラの吉井省也、ジャカルタのアーツセンターであるTIMのトム・イブナー、そしてジェイコブズ・ピローを代表して私も参加した。試験的に行われた初回では、批評家の参加は見合わせることにした。

プログラムは同年8月にジェイコブズ・ピローで始まった。当時ポリー・モトリーは、彼女のコラボレーターであるデザイナー兼映像作家のモリー・ペインター=デイヴィーズとの新作の創作に励んでいた。このワーク・イン・プログレスが、同プログラムの最初のイベントとして、TAPの参加メンバーを含むジェイコブズ・ピローの滞在アーティストに公開された。その翌日から各々のTAPのメンバーが、ウォームアップや、ビデオ鑑賞会、即興、会話や、同時期にジェイコブズ・ピローで開催されていたワークショップ等を通じて、互いに作品を紹介しあった。やがてTAPのメンバーはいくつかの習作を共同して、またそこからヒントを得て個別に創作した。8月の終わりにはこれらの習作がTAPの主催者や、ジェイコブズ・ピローに滞在中のアーティストや学生のグループに公開された。

これがTAPのメンバーにとって、互いに作品を見せ合い、創作過程を分かち合う第一段階だった。作品を見せ合うことが即ち作品を分かち合うことを意味した。こうして創作過程を分かち合う中、テクニク、動作、イメージ、そしてシンボル等を分かち合おうとする行為に内在する言語・文化・ジャンル・美的価値観の違いを如何に克服するかという課題に関する対話がメンバーの間で交わされた。翻訳することによって何が失われ、何が得られるのか、といった素朴な質問も出た。

次に一行は、同年9月と10月にかけてインドネシアで落ち合



デディ・ルタン氏のインドネシア舞踊ワークショップ

い、ジャカルタ、西スマトラ、バリ、ソロなどを旅しながら、各地のダンサーやコレオグラファーの作品を観賞し、彼等と共に創作し、作品を分かち合った。そして11月には東京に渡り、セゾン文化財団の森下スタジオを拠点に、同財団の助成対象アーティストを中心とする日本のコンテンポラリー・ダンス界との交流を深めると同時に、日本の若手ダンサーの参加・協力を得ながら創作活動を続けた。これらのダンサーを通じて、あるいは彼等と共に創作された作品は、東京のダンス・コミュニティの人々と分かち合う機会を与えられ、11月下旬に同スタジオに於いてインフォーマルな形で公開された。

3カ月間に及ぶ創作交流が続く一方、このプログラムに参加した3名の制作担当者は、互いに対話を重ねながら、他の制作者や芸術支援団体の人々と共に、コレオグラファーやそのコラボレーターたちの活動を推進させるのに各国で行われているさまざまな戦略について情報交換を行った。

森下スタジオでの作品公開を終えた後、11月末に反省会が開かれた。そこではコレオグラファー、制作担当者、そして主催者を含む参加メンバー全員が集まり、本プログラムでの経験・体験を振り返りながら将来に向けての改善点の指摘・提案がなされた。

東京での作品公開の際にデディ・ルタンが創作した作品が、ある意味ではこのプログラムを象徴するものだったといえよう。西スマトラの民謡が、ババ・タラフマラなどの日本のダンサーの動きによって翻訳され、森下スタジオの床に座る日本人とアメリカ人を含む観客のために上演された同作品から、いくつかの問いが見えてきた。この作品では翻訳のフィルターがいくつ存在したことになるのだろう。また、この作品を「情報」として考えるのなら、そのような情報はどのように受信し把握されるのか。受信されるまでの間に、一言語から別の言語へ、一媒体から別の媒体へ、一人の身体から別の身体へ、そして身体から目へ、と伝達される情報を如何に正確に捉え、記録し、かつ分かち合えるのだろうか。

TAP II を計画するにあたって

「創作過程を分かち合う」ことに重点を置く文化交流事業の本当の価値を把握し理解するには、既に造った路をもう一度辿り、そこから新しい素材を見つけると同時に、路傍に蒔いた種がどのように育ったのかを見出す必要がある。TAPの場合、参加メンバーからなる小さな、内側にある三角形が、それぞれの国々に於



ボリー・モトリー氏

けるコミュニティという大きな、外側にある三角形の中を一度旅している。それにより、次のプログラムを企画する際にどのように参加メンバーを選抜し、旅程を組み、また各地のアーティストのコミュニティとの交流を有効に深めるべきかについて明晰に考えることができる。

本年実行を予定している次のTAPを考案するにあたって、主催者であるセゾン文化財団、ACC、ニューイングランド文化財団の三者は、1994年の11月末の反省会の結論と、その後各メンバーから提出された報告書を参考にした。これらの情報をもとに、引き続きダンスのコレオグラファーを本プログラムの中心に置くべきであると主催者全員が一致した。創造性を分かち合うことが交流の目的である場合、ダンスという洗練された芸術ジャンルが最も適切だといえる。長距離の移動に向いており、制作に必要なものも少なく済む。また、文化が異なる場合でも参加者の共鳴を起こしやすく、ダンス以外の芸術分野で活躍するコラボレーターにとっても魅力的な芸術形態である。

次にわれわれ主催者は、1994年のプログラムの基本旅程を守りながらも、内容をもっと拡張することにした。順路は前回と同様に米国からインドネシア、そして日本へと設定するが、それぞれの国に於いて3つの場所を訪問し、三角形の中にもう一つ三角形をつくることにした。さらに、創作過程を分かち合う際の相互的な意見交換と反省が、本プログラムの最も重要な成果であると確認した上で、97年のプログラムでは記録にもっと力を入れることに全員賛同した。

これに加え、参加メンバーのそれぞれ担うべき役割を明確にするために、英語での次のような具体的な名称を使用することにした。

Choreographer(コレオグラファー)：言葉通り振付家を指す。本プログラムでは自分でも踊り、他のダンサーにも振付してきた経験を豊富に持っていることが特に要求される。

Enabler(エネイブラー)：作品を実現させる役割。制作担当者、またはプレゼンターを指す。コレオグラファーの創作目標を実現させるのに必要な事物を引き寄せるための戦略や協力関係を構築・開拓する。

Interpreter(インタプリター)：広義の通訳。言い換えれば立会人、または本プログラムの記録・解釈を担当する者。参加メンバーの創作交流を主観的に記録し、それを提供する役割。研究者、批評家、写真家、映像作家、またはビデオ作家が担当。

Collaborator(コラボレーター)：コレオグラファーとの共同創



米井澄江氏

作に携わるアーティスト。ダンサー、作曲家、デザイナー等を含む。

本プログラムの中心的存在となるのが、予定滞在地に赴き、そこで活動することになる各国からのコレオグラファー、エネイブラー、そしてインタプリターである。プログラム開始後の主催者の役割は、それぞれの土地で活躍するダンス関係者やコラボレーターを各国の状況に合わせて紹介するなど、コレオグラファーたちへのサポート体制を整えておくことである。

エピローグ

これらの三角形を通りながら移動する旅人たち
彼等がこのプログラムの方程式である。

交流の内なる三角形は外側に相似形をつくる。

二つの三角形は創作過程を拓くために不可欠である。

双方向の交流だけでは閉塞的な影が落ち、

公演交流は概ねエキゾチックなものを再提示するのみ。

三角形の先端は互いに問いそして答える——

変化と永続の成分が解明され、意義は明らかとなる——

やがて三角形は、共通の理解へ辿り着く。

コレオグラファーとコラボレーター……

コロニーとコミュニティー……

スタジオとステージ……

これらが交流という名の建築の基盤である。

ダンスはどのようにして創られるのだろう——

場によって、宮廷を彷徨う霊によって、

太陽の至の祝典により、日々行われる動きにより、

どのように活気づけられ、命を吹き込まれるのだろう。

身体はどのように記憶し、どのように変化するのだろう。

作品ではなく創作を分かち合い、

創作と作品を分かち合う。

創作を分かち合うことが作品となる。

花瓶を見てごらん——

そこにあるのは曲線、像、土、火、川、

最後に加えられた手、最初の手。



TAP公開マネジメント・トーク

(左から: サミュエル・A. ミラー氏、吉井省也氏、トム・イブナー氏)

静寂は文化特有のものだろうか。

ポリリー・モトリーのある作品は、ダンサーを対角線上に
静寂から静寂へと動かすものだった。

作品は東京で公開され、ニューヨークで再演された。

動作は同じだった。

静寂が異なっていた。

君の知っていることを全て教えて。

もう一度教えて。

静寂は文化特有のものだろうか。



Photo by Susan Wilson

サミュエル・A.ミラー (Samuel A. Miller)

ニューイングランド芸術財団理事長。ウエズレリアン大学卒業。商業劇場を劇団所有劇場に改造するプロジェクト・マネージャーとしてニューイングランド地方の劇団に在籍。ペンシルヴァニア・バレエ団の制作ディレクターを経てピロポラス・ダンス・シアターのマネージング・ディレクターに就任。その後ジェイコブズ・ピロー・ダ

ンス・フェスティバルのマネージング・ディレクターに招かれ、1990年より同最高責任者として主宰兼制作代表を務める。1994年より現職。これまでにジェイミソン・プロジェクト等の制作を手がけてきた実績を持つ。現在ダンス/USA評議員、日米舞台芸術コラボレーション・コミッティー理事、全米芸術基金 (NEA) バネリスト等を兼任。

チェーホフを探して ——ぼくのロシア・東欧演劇巡り

松本 修

モスクワへ モスクワへ

セゾン文化財団の年間助成を受けて3年目、1996年度の助成金の活用方法として考えたのが、大胆にも活動を一時休止してみようということでした。以前から、希望していた「海外研修」は、MODEのような主宰者中心の創造活動を行なっている小集団においては、その集団の存続に関わる、言わば「死活問題」となる可能性があります。文化庁の在外研修制度で海外に派遣される演劇人の圧倒的多数が大劇団に所属している人であることが、それを証明しています。収益となる事業を行なわずに、劇団の事務所と稽古場を維持できるのは、年間助成をうけている今の時期しかないと思いました。また、助成金の有効な活用法として、将来に亘り長持ちするのは結局「もの」ではなく「知恵」や「見識」を得ることではないかと考えたからでもあります。

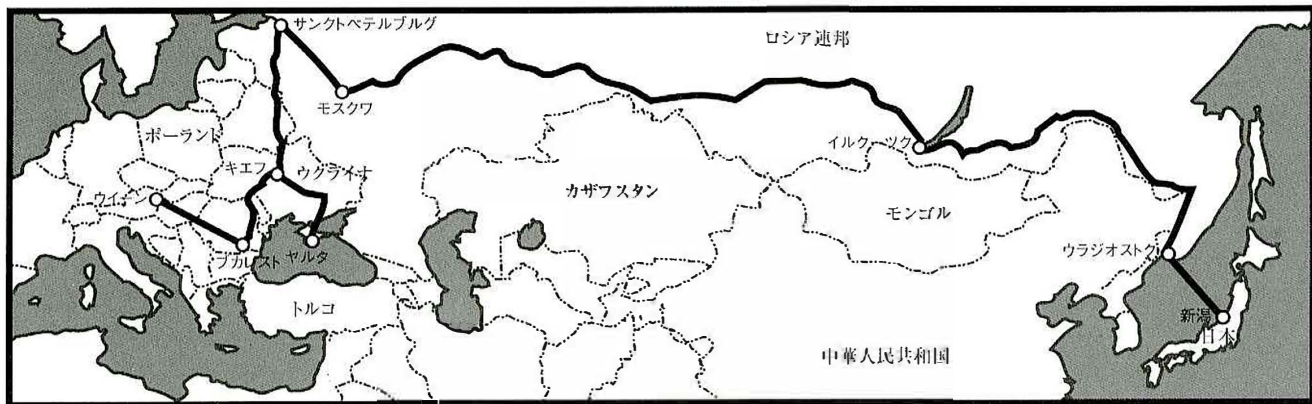
5月9日に新潟空港を出発、ウラジオストクから、シベリア鉄道に乗り込み、モスクワに向かいました。途中イルクーツクに立ち寄り、モスクワに着いたのは5月19日です。ひたすら続く白

樺林、ひたすら続く針葉樹林、チェーホフはサハリンまでこの距離を馬車で行ったのかと感慨に浸りました。5月6月のロシアは緑が本当にきれいです。この気候、風土は私の故郷北海道に通ずるところがあります。北海道のもっと巨大なのがロシアだなどという感じです。モスクワでは、ライラックの花が咲き、綿毛のようなポプラの種子が風に舞っていました。

様々なチェーホフ

モスクワではちょうど「チェーホフ国際演劇フェスティバル」が開催されていました。94年から始まったこの演劇祭は、世界各国とロシア国内の様々な劇団がモスクワに集まり、主にチェーホフ作品を上演します(ピーター・ブルック演出の「ああ、幸せの日々」などもありました)。せっかくの機会ですから、いつかは観る機会もあるだろうヨーロッパの劇団や有名な演出家の舞台はあえて外し、よっぽどのことでなければ観ることのできないロシアの地方劇団や、アルゼンチン、エストニアなど遠い国のチェーホフ作品を中心に毎晩劇場に通いました。

これは、今回ロシアや東欧で観たどのチェーホフ作品についても言えることなのですが、とにかく自由なのです。時間と空間をかなり大胆に演出家のプランに従って設計し直しています。戯曲のト書き通りに装置を設定しているのは一つもありませんでした。台詞は原作のまま(だと思う。少なくとも台詞のやりとりの回数は原作通りです)、ただしスパッと何行かカットしたり、「間＝中断」を意図的に挿入したりして、それぞれの「オリ



●●● 第1旅行経路 ●●● 第2旅行経路

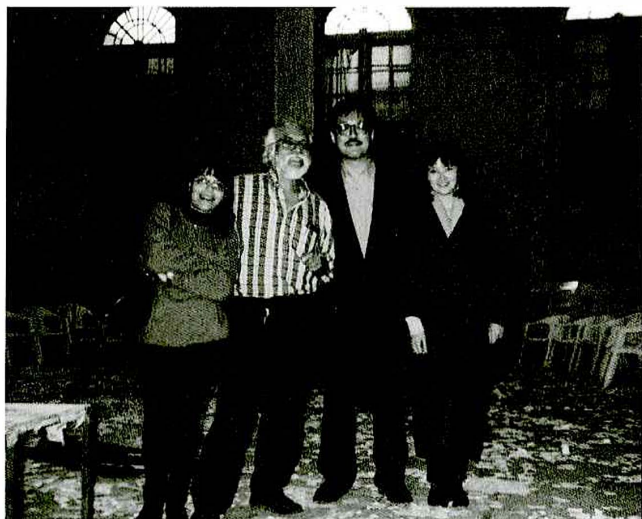
■第1旅行経路(1996年5月9日～7月17日)

日付	都市名	交通手段
5月9日	新潟発 ウラジオストク着	空路
5月11日	ウラジオストク発	シベリア鉄道
5月14日 5月16日	イルクーツク着 イルクーツク発	シベリア鉄道
5月19日 6月3日	モスクワ着 モスクワ発	鉄道
6月4日 6月18日	サンクトペテルブルグ着 サンクトペテルブルグ発	鉄道
6月19日 6月23日	キエフ着 キエフ発	鉄道
6月24日 6月28日	ヤルタ着 ヤルタ発	鉄道(キエフ経由)
6月30日	ブカレスト着	空路
7月7日	ブカレスト発 ウィーン着	空路
7月16日 7月17日	ウィーン発 帰国	空路

■第2旅行経路(1996年9月9日～10月9日)

日付	都市名	交通手段
9月9日	成田発	空路(モスクワ経由)
9月10日 9月24日	ブラハ着 ブラハ発	鉄道
9月24日 10月8日	ブダペスト着 ブダペスト発	空路(モスクワ経由)
10月9日	帰国	

松本修氏
ロシア・東欧の旅



モスクワ/アルゼンチンの劇団の演出家と

ジナルな劇」に仕立てています。それでいて、やはり「チェーホフ」の世界なのです。改めてチェーホフの現在における有効性を確認しました。私の認識では、チェーホフはまだまだ同時代性を失っていません。

マグニトゴルスクというロシアの地方都市の劇団の「かもめ」は、大劇場の舞台の上に客席(限定80席位)を特設し、廻り舞台の機構を生かした刺激的なものでした。円形の舞台を用いること、フェリーニの映画音楽を使用し、よく行進すること、作中になく人物を登場させることなど、私の演出方法と共通する点が多く、ちょっと驚きました。登場人物が一行になつてカモメになつて行進するのです。

この公演は「モスクワの余暇」という芸術情報新聞で見つけたのですが、さんざん苦労して劇場を見つけたところ、受付のおばさんが「かもめ」は確かにやるが、チケットはないので売らない(売れない?)と言っているらしいのです。なにしろこちらは、ロシア語会話集を片手に質問し、おばさんは全く英語は解さないのでから大変なやりとりです。それでも私はどうしても「かもめ」を見たいのだといっぱい表現していると、劇場の中から人が出てきて「とにかく明日ここに来い」と言われました。ところが次の日に劇場に行く「招待状」のようなものを手にしたいいわゆる業界関係者のような人々だけが入場してゆくのです。ああ、やっぱり駄目なのかと、それでも入口の辺りで粘っていると、ようやく昨日の人が現れました。「こっちに来い」という身ぶりをしています。そして、開演間際に我々をその限定80席の客席に押し込んでくれたのです。モスクワの劇団関係者のための特別公演だったようです。一緒にいた黒木美奈子は、売っていないと言われたパンフレットを、どこかのおじさんが一部分けてくれたよと持ってきました。後からそのおじさんが演出家のアクホードフと分かりました。

こんな風にして、普通はモスクワの人々でもなかなか観られないものを、いくつも観てしまいました。モスクワの演劇大学に留学している日本の女性Mさんにも演劇の情報をもらってはいたのですが、「そんな公演をよく観る事ができましたね」と彼女を大いに羨ましがらせました。20年前、私が田舎から上京したときに体得した、自分の目と足で探し「直感」と「臭覚」に頼る



モスクワ郊外メリホヴォ/チェーホフの家の前で

というやり方は、海外でも通用するようです。道行く人やお店の人に劇場の場所を聞くと、「劇場」が人々にとってどんな存在であるのか、「演劇」がどういうふうに使われているのかがよく分かります。よほどの実験的小劇場でないかぎり、町の誰もが我々の尋ねる劇場を知っています。やはりちょっと嫉妬しました。

アルゼンチンからきたラファエル・レイラスという人の演出する『ワーニャ伯父さん』も実に面白いものでした。大胆な翻案、舞台美術、客席の設定もユニークでなんといっても「アルゼンチンのワーニャ」になっているのに感動しました。火を効果的に使い、死神の女性を登場させたりとなにやら「ボルヘス的」なのです。にもかかわらず、チェーホフなのです。ロシアではどうやら評判は良くなかったようですが(客の入りは悪く、途中で席を立つ人もありました)、私が終演後セットの中をうろつき廻っていたところ、女性のプロデューサーが「どうだった?」と不安そうに聞いてきたので、とても良かったと伝えました。彼女は大声で演出家を呼び、私を紹介してくれました。私も日本でチェーホフを演出していると言うと、「原作をそのままにやっているのか、それとも翻案しているのか?」とか「ロシア人はロシア風にやらないと気に食わないらしい」とか、色々と言がはずみました。いつか日本とアルゼンチンで交流しようと固い握手を交わしてきた次第です。

チェーホフのいた田舎

モスクワ郊外にあるメリホヴォはチェーホフが1892年から1899年まで住み「六号室」「かもめ」などを書いた所です。モスクワは市外に出ると、もういきなり田舎です。電車で1時間半ほど行つて、それから30分バスに揺られて着きます。牛が道路を渡っていたり、ヤギがそこらで草を食べています。「おお、これがチェーホフの住んでいた家か」と写真を撮っていると、家の中からおばさんが出てきて「ここは違う、あっちの家だ」と教えてくれました。ちゃんと表示がされていないところが何ともロシア的です。よその人にはさっぱり分かりません。おそらく、あのおばさんの家をチェーホフの家だと思って帰っていった人が沢山いるはずです。

6月の下旬には、ヤルタに一週間ほど滞在しました。ウクライナ共和国の首都キエフから、夜行列車で約20時間、真っ青に広

がる黒海に面したクリミヤ半島の保養地で、チェーホフが晩年を過ごしたところです。もうすっかり真夏でした。チェーホフの住んでいた家と、チェーホフの作った庭と、そこにある博物館でぼーっとしてきました。

また、ヤルタでは『子犬を連れた奥さん』に出てくる海岸通りのカフェでビールを飲みながらチェーホフを読むという、ちょっと恥ずかしい、しかし幸福な時間を持つことができました。ただ、海岸通りは家族連れで賑わい、人々が連れて歩いているのはどれも巨大な犬で、小さな日傘をさしているのも巨大な奥さんたちであったのが、百年前のヤルタとの違いです。

ロシア演劇の強度

サンクト・ペテルブルグは白夜でした。夜中の12時を過ぎて、やっと夕方の感じという何とも不思議な感覚の中で過ごしました。昼はエルミタージュ、夜は劇場です。

客席が70席の小劇場に、切符売り場があり、クロークがあり、客席より広いカフェがあり、そのそれぞれに専門のおばさんがいたのには驚きました。なんとぜいたくなのでしょうか。どうみても、そこのおばさんたちはボランティア・スタッフではなく、年期の入ったプロです。ロシアの経済状態は厳しいようです。OLの平均月給は約100USドルだそうで、物価との関係でいうと確かにとても大変そうです。知り合いになったロシアの青年は日本語を習得し、観光ガイドをやっていますが、彼は医学部を卒業したれっきとした医師なのです。病院では給料が少ないので、こうしてガイドをしているのだと話していました。留学生のMさんの話によれば、芸術に対しての公的助成は削減されていて、どの劇場(劇団)も大変苦しいそうです。だから皆海外に出稼ぎに行きたがるのだそうです。中規模クラスの劇場の中堅俳優で月給は大体100USドル、若手俳優はもちろんそれ以下で、劇場の維持費、人件費、制作費等を考えると、そのキャバ70人の劇場などは一体どうやって成り立っているのだろうと、つつい小劇団の社長は考えてしまいます。ただ、劇場では「貧しさ」「苦しさ」は微塵も感じません。大らかに、当然のように、劇は楽しめています。

レフ・ドージン演出の『蠅の王』をマールイ・ドラマ・シアターで観ました。89年に日本でも上演されましたが、私は未見です。レパートリーになっているというのをやはり羨ましく思いました。お陰でこうして何年かたって観ることができます。

舞台上、俳優が(役の人物がではなく)「劇」を語りに登場するという一見単純な「仕掛け」が、この劇を「現在の劇」としています。俳優という存在は、常に現在進行形なのです。7年前の日本では、彼らのリアルな演技についてさんざん語られましたが、このちょいとした「仕掛け」についての言及はありませんでした。今、「物語」をどこから、どのように語り始めるのが最も有効で、恥ずかしくなく、楽しめるのか。それをレフ・ドージンは考えています。

私には、ここの俳優たちの演技は、日本で言うところのリアリズムの演技ではなく、物語(戯曲)という衣装を借りて「俳優個人」がその人の声と体で、「目に見えている観客」に語りかけられるように見えました。劇の原初的な姿に出くわしたという思いです。劇の持つ本来的な力を信じている、これがロシア演劇の強さだと私には思えました。

アレクサンドリン劇場は、最も歴史のある由緒正しい劇場です。以前はプーシキン劇場と呼ばれていて、共産党政権が崩壊した後に革命前の名前に戻したそうです。1896年、ちょうど百年前にチェーホフの『かもめ』が初演されたところです。初日の不評は有名な話です。その劇場で、チェーホフの存命中には上演されなかった『プラトノフ』をやっていました。古色蒼然とした舞台でしたが、これはこれで非常に面白く観ました。この古めかしい演出、「新派」のような演技の4時間近い出し物に、ちゃんと多くの観客がいて、他の劇場と同様に年齢層も様々で、少なくとも観ている人々は大いに楽しんでいるのです。名演技には拍手がきます。台詞を感情たっぷりに言い切って、がっくりと肩を落として、拍手と歓声を受け、ゆっくりと退場していくチェーホフの登場人物というのを初めて観ました。

スタンダードについて

ロシア人のやるテネシー・ウィリアムズということで興味津々出かけて行ったボリショイ・ドラマ劇場の『ガラスの動物園』は、予想以上の好舞台でした。現在、この劇場が、ロシアにおいてどのような位置を占め、どの程度の評価を得ているのかは分からないのですが、少なくともこの舞台を見るかぎり「オーソドックスなやり方で大衆的な支持を得ていて、その基盤の中で、斬新ではないが様々なやり方で演劇のもつ豊かな可能性を常にさぐっている」といった印象を持ちました。

おそらくこの手のものは、ちっとも前衛的ではないし、話題性もないということで、日本では紹介されないのだろうと思います。日本の演劇雑誌や他のジャーナリズムの「海外演劇リポート」は、革新的な前衛作品や、賛否両論を呼んだ話題作のことがばかりを伝えてくれます。まあ、それがひとつの役割なのでしょう。しかし、ちょっと偏りがあるな、というのが今回旅をしての私の感想です。

言うまでもなく「正統的なもの」「標準的なもの」つまりスタンダードがあつての前衛です。海外の前衛を伝える記事の多くに欠落しているのは「どこが、どう前衛的で革新的なのか」という記述です。それがないので、実はあまり役にたちません。その国(あるいはその文化圏)の演劇のスタンダードについての説明がないからです。そのスタンダードとの比較・対照があれば、我々はこれを理解できますし、役に立つと思うのです。ちょっと意地悪な言い方をすれば、彼らはスタンダードを知らないんじゃないか、知らないから前衛どうしの比較論しかできないんじゃないか、と考えたりもしたのです。

思ったことの数々

今度の体験でこんなことを考えました。「ああ、我々の先輩たちはかつてこうして海外の演劇に直接触れて大いに感激して、それを全くそのまま日本に持ち帰り、再現してしまったのだな」ということです。その誤ったやり方が、現在の日本の演劇界においても、まだ通用しているような気がします。西洋のものを言葉だけ日本語に置き換えて、そのままやってしまう安易さ。何より演劇は身体を介するものであり、身体は当然ネイティブなもので、つまり劇はどうしようもなくネイティブなものであるということを痛感した上で、始めるしかない……。と、ごくごく当たり前の事を再確認したのです。「何が違っていて、何が

共通しているのか」をじっくりと見つめ考える作業、表面ではなく本質を捉え、それを抽出する作業、これを私たちは随分と怠っているような気がします。

こんなことも考えました。日本で観る芝居よりも違和を感じないのは何故なのだろうということです。もちろん言葉が分からないので、台詞の言い回しなど、職業的に気になってしまう要素が少なかったこともあるのかも知れませんが、どうもそれだけではないような気がします。街を歩いている人、店で物を売ったり買ったりしている人、つまり生活している人たちの在り方と、舞台上の俳優の在り方に、そう落差がないような気がするのです。もちろん過剰な演技もありますが、それは演技がオーバーだというより、「ああいうオーバーな人っているよね」というレベルに見えるのです。翻って、日本の舞台を観ると、どこにそんな人が存在するのか、というのがありすぎるように思えます。

ロシアでの鮮烈な体験の後、さらに旅を続けました。ルーマニアでは人々の明るさと親切さに驚いたものです。ロシア式に慣れていたもので、店で物を勧められたり、「ありがとうございます」と言われると、妙な気持ちになります。オーストリアでは、あまりの便利さに、ほとんど外国にいることを忘れるほどでした。これも、ロシアを経由してから行ったせいでしょう。秋に訪れたチェコとハンガリーは、演劇シーズンの開幕の時期で、もう連日連夜の劇場通いです。ロシアとは随分違って、英語の情報誌はあるし、劇場は見つけやすいし、切符を買うのにも苦

勞しません。どの国でも、ロシアに行ってきたと言うと怪訝な顔をされました。なんであんな所へ、という感じです。

ただ、面白いことに、どの街でもチェーホフの作品に出会いました。チェーホフだけは愛されているのです。そのどれもが、演出家にとっての、観客にとっての、そして、その国にとっての「私のチェーホフ」だったように思えます。

ああ、MODEはチェーホフで活動を始めたのだったなあ、と旅中に幾度か呟きました。この旅はMODEのこれまでを振り返る旅でもあったようです。



松本 修(まつもと おさむ)

1955年札幌市生まれ。79年より88年まで俳優として文学座に在籍、87年「会社の人事」で初演出。89年MODEを設立、以来主宰・演出に専念。90年より現在

に至るまで公演活動の傍ら各地で演劇ワークショップを開催。94年「ぼくのイソップものがたり」で東京都優秀児童劇選定を受賞。翌年「わたしが子供だったころ」で文化庁芸術祭優秀賞、読売演劇大賞優秀作品賞を受賞。同作品と「旅路の果て」の演出で読売演劇大賞優秀演出家賞を受賞。96年に北海道演劇財団常任演出家に就任、本年2月同財団企画・製作「銀河鉄道の夜」を演出。

MODEは既存の劇団の枠組みにとらわれずに企画ごとに出演者とスタッフを募り公演を行うプロデュース公演方式を取り入れ、チェーホフ作品を現代の劇として提出するなど、新しい演技スタイルを築き上げたことで高く評価されている。

■本年4月より世田谷パブリックシアターでワークショップを担当。6月には「ぼくのイソップものがたり」を世田谷パブリックシアターで再演。年末には2年ぶりのMODE公演(新作発表)を行なう予定。詳しくはMODE(Tel.03-3357-0524)まで。

第1回制作実践セミナー「海外公演の実施と問題点」レポート

セゾン文化財団では昨年11月より、「制作実践セミナー」と題した芸術団体の主宰者、制作者向けセミナーを開始した。当財団では、1987年より現代演劇、現代舞踊の分野を対象に助成活動を行ってきたが、芸術支援をはじめとした創造環境を巡る変化にともない、その助成プログラムも必然的に変容して来ている。その理念と経緯の詳細は本誌第1号に詳しいが、特に近年では限られた助成金をいかに有効に配分するかという点から、資金提供以外の方法で創造現場に貢献して行く方向にシフトしてきている。その方策が94年4月にオープンした財団所有の演劇・舞踊専用稽古場「森下スタジオ」であり、本誌であり、これからご報告する「制作実践セミナー」であることをまずはじめに述べておきたい。

■セミナー開催の目的

セゾン文化財団では、過去にも「日本型アートマネジメントの展望と21世紀の劇団経

営」(1994年4月)、「創造のための場づくりとは」(1995年5月)といった単発のシンポジウムや、「演劇制作者研修セミナー」(共催：慶應義塾大学アートセンター/1994年5月～7月)と題した少人数の集中型セミナーを開催してきた。そうした経緯を踏まえつつ、今回からスタートしたのがこの「制作実践セミナー」である。その開催目的は複合的だが、主眼は現在までに財団に蓄積された情報や人的ストックを共有できる場を設けようという点にあり、これは本誌の目的と共通している。ただ、実際に顔を合わせ、共通の問題点の改善に向けて情報交換やディスカッションができる場、ネットワークの構築ができる場ということでも別の方法をとっているわけであり、内容的にも「今日聞いて、明日役立つ」ような実践に応用できるものを目指している。また普段、申請という回路を通してアーティストと接してはいるものの、どうしても現場の状況を把握しきれない財団スタッフとして、この機会に

問題意識を共有し、勉強させていただこうというの目的のひとつである。

テーマの設定に際しては、財団がこれまで重視してきた助成対象者とのコミュニケーションの中から浮上してきた問題意識をすくいあげていく方向だが、よりニーズに応えるため、事前に申請者を対象とした簡単なアンケートを実施したことを付記しておきたい。

■第1回「海外公演の実施と問題点」開催にあたって

セミナーの第1回目は「海外公演の実施と問題点」をテーマとして取り上げ1996年11月6日に開催された。目的こそさまざまだが、活動の場を海外に求める芸術団体が財団の申請者、助成対象者の中にも大きな割合を占めてきている。しかしながら制作面に関する問題を抱える団体は多く、情報やノウハウが広く一般に流通する段階にはまだ達していないように見受けられたのが、このテーマを選択し



小山田徹氏(左)と曾田修司氏(右)

た理由である。事前に実施したアンケートでもこの項目は多くの関心を集め、招聘元やフェスティバル、劇場、さらにはエージェントやコーディネーターに関する情報不足が挙げられたが、基本的な(便覧的なと言ってもいい)情報は既にある程度存在はしている。しかし、それだけで具体的な海外公演を立ち上げられるわけでは毛頭ないので、キャリアのある方に具体的なノウハウ、有機的な情報を提供していただこうというのが第1回のセミナーの狙いであった。

講師としては、「世界芸術フェスティバルサミット」「東京国際舞台芸術フェスティバル'95」などの運営事務局を担当された国際舞台芸術交流センターの曾田修司氏と、1988年以來、海外で継続的に公演活動を行ってきたダムタイプのメンバーである小山田徹氏の2名をお迎えし、その経験談をお話いただいた。レクチャーの詳細に関しては、財団で実録レポートを作成したのでご興味のある方にはそちらをご希望いただくと、ここでは特に興味深かった点を以下に幾つか挙げてみよう。

■レクチャー：海外公演の戦略

曾田氏には「海外公演の戦略」と題し、海外公演の前提条件/公演までの過程/決定後公演を成功させるためには/公演の後でどうしたらいいのか、といった点を概論的にお話いただいた。

特に興味深かったのが、「何のために海外公演を行うのか」という目的を明確にすべきだ」という意見である。「日本のカンパニーが海外公演をする際に障害となるのは極論すれば資金調達面のみであり、他はむしろ非常利の舞台芸術活動を前提にシステムが作られて

いる海外の方が公演条件が良く、海外公演はひとつのステップないしはひとつの手段であると考えた方がよい」と氏は指摘する。確立された批評の場、ダイレクトな観客の反応、評価を受ければディレクター達のネットワークで活動の場が広がり、質的にも磨かれていく海外の舞台芸術環境、そして翻ってみる日本の環境の貧しさ。「出来れば日本に戻ってから、国内の舞台芸術環境の改善のために海外での経験を生かす努力が欲しい、そこまで射程に入れて海外公演の目的を考えてみては」という氏の提案は、多くの問題提起を含んでいる。他にも「何故招待されたのか」「相手は何を期待しているのか」といった自己分析や、「成功の条件(質の高さ、知名度、新奇性、新たな発見性)」の認識の必要性も重要な指摘であると感じられた。

■ケーススタディ：ダムタイプの海外公演のプロセス

小山田氏にはダムタイプの結成から最初の海外公演、その後の数度に渡るワールドツアーに関して順を追って紹介していただくとともに、交渉やトランスポーターションの際のポイントを経験に基づきお話しいただいた。

「事前に情報を集め戦略を立てるというのは絶対に必要だが、ノウハウというのはきつとひとつではなく、それぞれの集団、状況、フェスティバルの環境、パーソナリティにより千差万別であり、実際に公演をしてみなければ解らない」「型にはまらず自分たちの方法を模索していく方が芸術団体としての方向性にならなければならない」という氏の意見は大きな説得力を持っている。また、「さまざまな苦勞を共有した受け入れ先の人々との関係というのは確実に後まで残る、要は人と人との関係性ではないか」という意見にも、ダムタイプの海外公演に対する姿勢が感じられた。この点はダムタイプがインターナショナル・サーキット(後述)に紹介された経緯が戦略によるものではなく、初回のツアーの際に知り合った人々との関係性の持続にあるという話との関連からも非常に興味深い。

以上、両氏から具体的な情報や技術的なノ

ウハウ以外に、海外公演を行うにあたっての目的や理念を持つことの重要性を伺うことができ、参加者の方々に刺激的な内容になったのではないかと。財団スタッフとしても、かねてより存在は知りつつも、実質がつかめなかったインターナショナル・サーキット(ディレクターの人脈により世界的ネットワークで結ばれた公演ルート)やエージェント(アーティストの現地向けマネージャー、コーディネーター)に関しての知識を得ることができ大変参考になった。いかに客観的に自分たちの表現方法を分析できるか、いかに作品のクオリティーと人とのコミュニケーションを通じて信頼関係を築けるか、多くの他者の目にさらされる海外公演の成功のポイントというのはその辺りにあるのではないだろうか。

当セミナーは、今後も3ヶ月に1回程度の割合で、その時々により最大公約数的に必要とされているテーマを取り上げ開催していきたいと考えている。何が課題となるか、それはアーティストサイドの問題意識によるので、みなさまからもご提案いただけたら幸いである。(稿)

(第2回制作実践セミナーは「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—」と題し、1997年1月16日、森下スタジオにて開催された。講師は本号にも記事をお寄せいただいたMODEの松本修氏。内容に関しては次号に掲載を予定している。)

セゾン文化財団からのお知らせ

ジャック・ルコック・ワークショップ開催

セゾン文化財団では、今夏、フランスより演劇教育者ジャック・ルコック氏を招き、プロの俳優のためのワークショップを開催する予定です。日程、応募方法など詳細をご希望の方は、財団事務局までご連絡下さい。後日(4月下旬頃)ご案内をお送りいたします。

財団法人セゾン文化財団 Tel.03-3535-5566

viewpoint No.2

セゾン文化財団ニュースレター 第2号

1997年3月1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

アサコ京橋ビル5F

Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565

*次回発行予定：1997年 夏

*本ニュースレターご希望の方は送料(80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。