

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター No.

26

31 August 2003

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

◆目次

- ロンドンへの道・前編…………… 1
野田秀樹
- 新たな寓話の創出—『RED DEMON』ロンドン公演を観て…………… 4
キャサリン・ハンター
- 小劇場におけるロングラン公演への挑戦…………… 6
小原啓渡
- scenes from Morishita Studios…………… 8

article—1

ロンドンへの道・前編

野田秀樹

長い長い道のりであった。

一言で「赤鬼ロンドン公演」などと言ってはいるものの、その後で、「でもね一言で言い尽くせるような簡単なものではなかった。本当に本当に長い道のりだったのよ」そう言いたくなるの。

日本語で書かれた芝居を、イギリス人の俳優とやる。ただそれだけのことが、本当に大変なことだったのである。

この「イギリス人」という単語を「タイ人」に変えるとそれほど、大変ではない。現に私は、1998年、バンコク赤鬼公演をやった。その時とは雲泥の差の苦勞であった。何故、「タイ人」との共同作業は容易く「イギリス人」との共同作業は容易いものではないのか。その事一つを考えるだけで、現在の「文化」というものの正体が見えてくる。

「タイ」では、タイの現代演劇の現場が私の演出を必要としていた。だが「イギリス」はそうではない。やれるものなら、やってごらんさい。という態度である。どちらが正しいというのではない。それが現実であるということだ。

そこに見えてくるものは、未だ存在する否定しがたい文化の優位性なのだ。西洋の文明が世界を覆い尽くすことが、進歩であると信じられていた頃の名残なのだ。文明の優位は、即、文化の優位につながる。という考え方の名残だ。

たとえば、日本の明治維新の文明開化を見ればわかる。文明＝近代技術に後れをとっていた日本は文化さえも変わらなければならないものとして、変容を遂げた。

もちろん、当時変容を遂げたものは、文化だけではなく、政治体制も経済も共同体も価値観もすべて何もかもが変わった。変わらねばならなかった。

その変容の基本にあったものは、西洋社会がわれわれの先を行ってものだったからである。もちろん、その筈である。西洋人がそう考えたからである。西洋人の目には西洋文化が最先端のものに見えた。

だから、そういう結論が導き出されたのは当たり前のことである。

ここで私は、明治の初めに締結され、明治の終わりに漸く撤廃された、日本と欧米諸国との不平等条約というものを思い出す。

それは主に二つのことであった。いわゆる治外法権を欧米にだけ認めたこと。そして、関税をかける権利を日本が持たなかったこと。

かくて「領事裁判権」を撤廃し「関税自主権」を獲得するのに、まるまる明治という時代がかかったのである。だが、その漸く獲得した権利というのも、政治外交（領事裁判権）と経済（関税自主権）のそれのみである。

文化はどうであろう。私には、未だにあれ以来、すなわち、欧米が日本を開国して以来、ずっと成文化されていない文化的な不平等条約というものが、締結され続けているように思われる。そして文章化されていない条約だけに、文化の不平等は余計厄介なのである。

たとえば、私は英語を使ってイギリス人俳優を演出したが、タイ語を使ってタイの役者を演出はしなかった。このことだけでも、西洋文化の優位性が見てとれる。

綺麗事ならば、いくらでも言える。タイにも日本にも、西洋人が到底真似しようとしても真似できない素晴らしい文化がある。なるほど事実だ。

だが、同時にタイの役者と私が直接コミュニケーションを取ろうとするときに使われる言葉が日本語でもタイ語でもない、英語であるという事実もあるのだ。そして、モノを作っている現場は後者の事実の方で動いている。

私は、ここで何も時代錯誤なナショナリズムを振りかざそうとしているのではない。ただ、文化交流というものが抱えている厄介なもの。というより、文化交流とは、元々、「不理解」や「誤解」のもとに成り立っているのだということを、自分が体験したこの「ロンドン赤鬼公演」というので、ますます確信した。そう申し上げたいのだ。そして、それは決して悲観論ではなく、まず、そんな綺麗事でない文化交流を続けるうちに、きっとお互いの文化がより見えてくる。そう思っている。

繰り返して申し上げる。

文化交流という言葉が、本来抱えている矛盾。そこに突き当たらない限り、文化交流などというものは生まれえない。

そのことに気がついてきたからこそ、わたしはこの「ロンドン赤鬼公

演」をやったわけであり、そしてまた改めてその事を思い知らされ、同時に私の勘に狂いはないと確信し、この後も矛盾を抱えた文化交流を続けていかなければならないと思うのである。

ま、道のりが長かったのだから、ゆつりと一つずつ話していこう。取り敢えず、こんな感じで。

- 1) 赤鬼ロンドン公演を思いつくまで
- 2) ロンドンでWORKSHOPを二度やる
- 3) 台本を翻訳する
- 4) アメリカ英語で翻訳された台本をイギリス英語に直す
- 5) 再びWORKSHOPを二度やる
- 6) ロンドンで劇場を探す
- 7) ロンドンで役者を探す
- 8) ロンドンでスタッフを探す
- 9) ロンドンで稽古が、始まる
- 10) ロンドンで宣伝をする
- 11) ロンドンでやっと芝居を打つ

(もちろんこうしたことを、一人でやったわけではない。だが日本であれば、他の人をお願いできることを、このロンドン公演に関しては、すべて関わった。まるで日本で芝居を始めた頃のようにである。そうなることは、半ば予想していたし、それが望みでもあった。)

1) 赤鬼ロンドン公演を思いつくまで

私が夢の遊眠社という劇団を主宰していた頃、突然エジンバラ国際芸術祭に招待された。日本全国を回る公演はすでに経験していたが、海外公演などというものは自分の念頭には全くなかった。招待のきっかけは、その芸術祭の委員長が日本の芝居を見て回り、歌舞伎、能はもういいから「若くて生きのいい」芝居を探していたことによる。20代だった私の芝居が、そのお眼鏡にかなったのである。

私は、夢見心地で、エジンバラへ行った。日本の役者たちと、日本語で『野獣降臨(のけものきたりて)』を上演した。フェスティバルであることも手伝って、大好評のうちに終わった。ただし、たったの四ステージであった。それから後も、別の芝居でニューヨーク公演、エジンバラ公演を重ねていった。いずれも芸術祭であり、四、五ステージであった。

(いまだに、日本の芝居が海外公演で喝采を浴びたという報道があるが、いずれにせよ、たいがい四、五ステージなのである。)

私は、その海外公演でのカーテンコールの喝采を浴びながら、だんだんとその夢から醒め始めていた。

「観客は、この日本語で上演されたこの芝居に何を感じ取り、何に対して拍手をしているのだろう? ここで今起きている文化交流の波というものは、本当に大きな波になっていくことが出きるのか?」

そういうことであった。

もちろん、私も日本にやって来た海外の芝居に感動をし拍手をしていることがある。それは嘘の感動ではない。だが、いつもそこまでののだ。それは、寄せては返す、ざぎ波なのだ。文化交流なんてそんなものでいい。そう考える人々にはそれで良いのかも知れない。芝居の後

ロンドンのヤング・ヴィック劇場で上演された『RED DEMON』公演より photo: ©Keith Pattison



にパーティーをして、スピーチをして、良かった良かった、それが文化交流だというのであれば、そういうことなのだろう。

だが私の考える、文化交流の波は、もっと岸壁にぶつかり、お互いの岸辺の形を変えるものである。それは、相手の文化を侵略するということではない。自分たちの文化の生の姿を、相手にぶつけるということだ。

日本人は、着物を着て舞うか、ふんどし姿で太鼓を打っていい。しかし思っていない大半の西洋人に、今ここでこの日本で起こっている文化を直にぶつける。そのことで、彼等の考える「日本の文化」観が、変わっていくだろう。

交わるとはそういうことだ。綺麗事ではない。そして、交わる場所にだけ、新しい文化は生まれるはずだ。

私は、まず海外の岸壁にぶつかってみよう。そう思った。

1992年、十七年間続けた劇団を解散し、93年に英国へ文化庁在外研修生として、一年間留学した。

今思えば、そこで何を始めるか、何か始まるか、明確な像があったわけではない。だが、自分の芝居のテイストに近いものを追い続けると、そこでまず出会ったのは、「仲間」であった。

私が考える演劇観「肉体と詩の交点に芝居は生まれる」と同じ演劇観を持った、ヨーロッパの芝居仲間である。

こうした芝居仲間は、自国の役者を海外へ連れていき、そこで自国の言葉で上演する「いわゆる文化交流」では、絶対に見つけることの出来ない仲間なのである。

現に、それから十年経ったこの2003年の「ロンドン赤鬼公演」にも、その時知り合った役者が二人(マルチェロ・マグニーとクライブ・メンデス)が出ている。そして、その時知り合った、多くの演出家が日本にやってくるようになった。その一人のサイモン・マクバーニーは、今年日本の役者を演出する。私が英国の役者を今年演出したわけだから、その意味で、あれから十年経って、やっと思い描いていた文化交流が始まったとも言える。もちろん、十分な成果を上げたなどとは思っていない。これは、ほんの始まりである。

兎も角も、私の文化交流は、「仲間」を探し当てることから始まったのである。

2) ロンドンでWORKSHOPを繰り返す

1993年に英国に滞在していたときに、演劇観の近い「仲間」を見つけることが出来たのは幸運であった。おそらく、それは、私が役者を



やっていたことに負うものが大きい。肉体で演じてみせることで、私の演劇観を見せることが出来た。

その意味で日本には、いくつか演劇の留学制度があると思うけれど、只、箔をつけるために英語も喋れない演出家が向こうの稽古場にぼんやりといるよりは、現場での表現の技術を持った役者やスタッフを向こうの現場へ送り込んだ方が、得るものは大きいと思う。

箔つけや権威づけのための留学制度は、文化交流を悪い方向に導くだけだ。

話を『赤鬼』に戻そう。

『赤鬼』は、ロンドン留学から帰って三年後の1996年に、日本で上演された芝居である。三人の日本の役者(富田靖子、段田安則、私)と一人の英国役者(アンガス・バーネット)で上演された。

赤鬼というコトバが我々に喚起させる「共同体の異邦人」をモチーフに作ったものである。

これを作ったときに既に、私の頭の中に、この逆バージョンがいつか出きれば面白いだろうという考えが浮かんではいた。すなわち、イギリス人の役者たちと一人の日本の役者。そのことで、日本の共同体とヨーロッパの共同体の違いを体験できるのではないかと。漠然とそう思った。

だが実際には、前にも触れたとおり、ロンドン赤鬼公演よりも、バンコク赤鬼公演の方が先に実現した。これは、日本版の『赤鬼』を見た佐藤信氏が、持ってきてくれた企画である。タイの役者と英国の役者によるこのコラボレーションは、日本版赤鬼とは勿論異なるものになったが、東洋人の共同体にやって来た西洋人という意味合いにおいて、日本版のその延長上にあった。

この日本版赤鬼、タイ版赤鬼を経て、西洋版赤鬼を作りたい欲求が、私の中でいよいよよたよたかまってきた。

上演することはもちろんだが、それを作っていく過程においてどうした違いが生まれるのか。おそらく、この『赤鬼』をロンドンに持ち込むと言うこと自体が、赤鬼なのだ。入ってくる必要のない共同体に突然流れ着く「赤鬼」なのだ。

英語以外を必要としていない、言語的に閉鎖された共同体であるイギリスの岸辺に、ヨーロッパ以外のコトバで書かれた芝居が漂着するとどういった扱いを受けるのか。

その時彼等は、日本人が抱えている現在の文化にどう反応し、何を理解し、何を誤解し、何を理解しようとしなかったのか。

具体的に、ロンドンで赤鬼のためのWORKSHOPを始めたのは98年の夏である。

五年前に知り合った役者仲間に連絡を取って、丁度、その時期に空いているならば、WORKSHOPに来てくれないか。そんな感じから始まった。

ロンドンの役者仲間たちは、私を役者としては知っていたけれど、どんな台本を書いてどんな演出をするのか、知る術もない。そして、私の仲間たちは大半が忙しく売れていた。結局、数人の仲間と、その仲間の役者からの紹介という形で集まった役者と初めてWORKSHOPがおこなわれた。

今思い返すと、最初のWORKSHOPは、私の意図が半分も実現しなかったように思う。それは、日本でも同じことであるが、未熟な役者が多い時は、意図が浸透するには時間がかかる。僅か一週間のWORKSHOPでは、私の演出のテイストを紹介するといったことで終わった感がある。だが、それが次へと繋がっていったのも事実である。

この一度目のWORKSHOPは、英語を使って自分の演出を役者に説明する初めての経験でもあった。それは、日本語で演出するときよりも、より客観的に自分の演出観を見つめ直しコトバにする作業として、自分には新鮮なことであった。

日本語＝自分が生まれ育った国のコトバは、いわば家族のようなもので、日頃考えないでよい存在となり馴れ合いが起りやすい。

日本語を使って演出をしているときには、曖昧なところをそのまゝ素通りしていることがある。と、改めて思った。

例えば、英国の役者の前では、私は「自分の演出は、リアリズムではない。誇張と省略こそが、演劇空間を作るための二つの大きな要素だ」と宣言した。

これは、日本ではやらないでいたことだ。それが、怠慢なことだったのか。あるいは、幸福なことだったのかわからないが、日本では、そんな宣言をしなくとも、演出をし続けることが出来たわけだ。

二度目のWORKSHOPは、99年におこなわれた。一度WORKSHOPをやったことで、この時は、とてもいい役者たちばかりが集まった。このWORKSHOPによって、『赤鬼』をイギリスで公演できるという感触を掴んだ。この時には、WORKSHOPの最終日に、劇場関係者を呼んでショーケースと呼ばれるものを見せた。

ショーケースとは、町のショーウィンドウのことで、すなわち「こんな芝居をやるつもりです」という一種の宣伝に当たるわけだ。この時に、ヤ

ング・ヴァイク劇場(最終的に『赤鬼』が上演された劇場)の芸術監督であるデビット・ランが既に見に来ていて、興味を示していた。

このショーケースを見に来た他の芝居関係者や役者仲間、そしてWORKSHOPにやって来た役者たちが、口を揃えてこの芝居はロンドンで上演するべきであると言ってくれた。

このことで、いよいよ、ロンドン公演の実現に向けて具体的に動き始めた。

まずは、台本であった。

WORKSHOPで使った台本は、日本語からの直訳であり、翻訳と呼べるものではなかった。

3) 台本を翻訳する

上演するために台本を翻訳するというのは、本当に大変なことである。

たとえば、ブレヒトでもいい、シェイクスピアでもいい。日本語訳を考えて貰えばよい。平気で「おらでげすか」だの、「ご主人さま、そうでごぜえやす」などと翻訳されている。そして、日本ではそのまま、上演されていたりする。

だが、役者の身になれば、そんな翻訳で良いはずがない。「ごぜえやす」というコトバを発した時に、二つのことが過剰に説明される。一つは、この話し手は身分が低いということ。そしてもう一つは、このコトバが翻訳ものであるということだ。

日本人はその事に慣れっただが、実はかなり異常なことである。日本人が文学と読んでいるものの半分は、翻訳されたコトバである。翻訳語は、日本語の中でも特殊である。明らかに翻訳するときにしが使わない単語もある。翻訳っぽい日本語というものに日本人は馴れている。

だが、英語帝国のイギリス人がそんなことになれているはずがない。おかしな英語はおかしな英語なのである。間違っても、「ごぜえやす」などと耳に響く英語が、シェイクスピアの言葉が語られる同じ舞台上で許すはずがない。

日本語から英語に翻訳する時も同じことである。とりわけ私の台本は、コトバ遊びが多い。何度もWORKSHOPを重ねていくうちに、コトバ遊びの翻訳は諦めた。日本語の構造や響きを説明すると、ああ、なるほどと解ってくれるのだが、コトバ遊びを翻訳する手だては無かった。

この作業を終えて、私には以前から持っていた翻訳への大きな疑問が確信に変わった。つまり、翻訳はそれ自体作家の作業に近いということだ。シェイクスピアを翻訳するには、それに近い才能を持った翻訳家でなければ、翻訳は難しいだろう。こんなにもシェイクスピアを好きな日本であるが、実際どれだけ、シェイクスピアの言葉が持つエッセンスを解って「シェイクスピアは素晴らしい」と言っているのだろう。

それはさておき、この『赤鬼』はロジャー・パルバースによって英語に翻訳された。

私の身近なところで最も信頼に足りる人であったからだ。彼は戯曲も小説も書き、そして翻訳もすることのできる作家である。しかも私の芝居を二十年以上見続けている。だから、私の芝居のテイストもよく分かっている。

彼の翻訳で問題が起こったのは、イギリスの役者たちが口々に、「これはアメリカ英語だよ」と言ったことだ。すなわち、イギリスで上演す

るときには、米語ではなく英語に訳し直した方が良いということであった。

こうして、やっと翻訳が終わったと思った日から今度は、アメリカ英語で翻訳された台本をイギリス英語に直す作業が始まった。

しかし、これにはどんな人間が適任なのか、皆目見当もつかなかった。

こうして、イギリス英語に翻訳できる人間を捜しながら、劇場を探し、役者を探す作業が始まった。その為に、次の段階のWORKSHOPが行われた。

(つづく)



photo: 加藤 孝

野田秀樹 (のだ・ひでき)

劇作家、演出家、俳優。1955年長崎県生まれ。76年東京大学在学中に劇団「夢の遊眠社」を結成。86年紀伊國屋演劇賞を受賞。92年の劇団解散後、文化庁芸術家在外研修制度の留学生として一年間イギリスに滞在。帰国後93年に企画製作会社「NODA・MAP」を設立。以後『キル』(94年)、『赤鬼』(96年)、『Right Eye』(98年/第2回鶴屋南北戯曲賞受賞)、『パンドラの鐘』(99年/第34回紀伊國屋演劇賞個人賞受賞、第7回読売演劇大賞最優秀作品賞受賞)、『カノン』(2000年)、新国立劇場『廣作・桜の森の満開の下』(01年)、『オイル』(03年)など作品を次々と発表。

『赤鬼』とRED DEMON

96年に発表された『赤鬼』は98年にタイ語に翻訳され、タイ人キャストによるバンコク公演(世田谷パブリックシアター制作)を実施。99年から野田秀樹氏による(AKAONI)ワークショップがイギリスの俳優たちと共にロンドンで定期的に積み重ねられ、その結果RED DEMON英語脚本が完成。セゾン文化財団からの助成を受けて2008年1月から2月までロンドンのヤング・ヴァイク劇場において同氏とイギリスのキャストによって上演。

article-2

新たな寓話の創出

—『RED DEMON』ロンドン公演を観て

キャサリン・ハンター

女優・演出家である私が『RED DEMON』(『赤鬼』)のロンドン公演を数回にわたって観たのは、野田秀樹さん、そして〈とんび〉役のマルチェロ・マグニーと知り合いだったからである。

当初野田さんは私に〈あの女〉の役をやってもらえないかと打診してくださいましたが、あいにく私の都合が悪く、お断りしてしまいました。そうした経緯に関係なく、私は野田さんの一ファンとして彼の作品を観るのを楽しみにしていた。

幕が開けてみるとヤング・ヴァイク劇場での公演は概ね盛況だった。観客は物語に引き込まれ、登場人物たちに感情移入し、場内は笑いと驚嘆に満ちていた。

寓話の魅力

イギリスの現代演劇界では寓話という手法を避ける傾向があり、年

輩の「目の肥えた」観客はそこに違和感を覚えたようだった。一方、先入観を持たない若い人たちはそれをすんなり受け入れ、物語に集中していた。

観客の中に在英の日本人も多く、さらに年齢層が12歳の児童から、90歳代までと幅広かったことも特筆に値する。これは、寓話という分かり易い手法により、作品がすべての世代に開かれていたことを意味している。あまりにも目の肥えた観客だけがその平易さを短絡的に誤解し、作品の大きな魅力を見落としていた。

「他者」との出会い

野田さん自身が演じた〈赤鬼〉は、最初に登場するときの様子が強烈で、彼が〈あの女〉と出会う場面がさらに可笑しく、感動的なものとなった。どこの言語とも区別のつかない言葉や、空間を飛び越える超人的な能力と子供のようにおびえる彼の身体から、奇怪さと美しさを兼ね備えた他者性が伝わってきた。

これに加えて、恐怖感と無邪気な好奇心を持ち合わせる〈とんび〉が、語り手となって観客と物語を結ぶという仕掛けも効果的だった。

この他にも例えば、

赤鬼の登場

あの女との出会い

とんびと〈水銀（ミズカネ）〉のいる家への赤鬼の出現

言葉の学習

裁判

舟での脱出

赤鬼の死

結末

のすべてのシーンが強く印象に残るものだった。

自然に振る舞っている男を、よそから来たというだけで村人は彼を「赤鬼」と呼ぶ。その村人に赤い服を着せるという演出により、外国人に対するわれわれの接し方が往々にして根拠のない恐怖感と疑いから生じていることを素直に伝えてくれた。

作品のエッセンスはここにある。この寓話は、他者性の問題を主題とし、人類に共通するはずの人間性を「よそ者」に対しては認めようとしないわれわれの愚かさを描いている。さらに恐怖心が偏狭さや憎悪、暴力を誘発していく過程を、的確に表現していたと私は思う。

技術的な側面について

本作品のシンプルな舞台美術は、物語を語るのにぴったりのヤング・ヴィック劇場に相応しく、観客にさまざまなイメージを喚起させるのに効果的だった。

ある芝居を別の言語で上演する際に最も重要なのは、何と言っても翻訳の質である。この作品の場合、英訳された台本は分かりやすく破綻のないものだったが、翻訳の過程で微妙なニュアンスが薄くながらも抜け落ちたのではないかと感じられる場面があった。こうした問題を解決するには、外国語（この場合は日本語）によく通じたイギリスの作家に翻訳を頼むのがひとつの改善策かも知れない。

また、作品に見られる詩的かつ民話的な要素と、遊び感覚に溢れる喜劇性という組み合わせは、イギリスではかなり異質に感じられる。それを英語にうまく置き換えるのに翻訳者はかなり苦慮したはずだ。（とはいえ、イギリスの劇作家キャリル・チャーチルも、これらの要素を

時々絡ませたりすることもあるが。）

また、音楽がわれわれの耳には多少センチメンタルに聴こえたが、これは恐らく文化的な感覚の違いによるのだろう。なお、イギリス人にとって「センチメンタル」は「弱さ」を意味するため、感傷的なものを毛嫌いする傾向があることを付け加えておこう。

舞台美術でさらに感心したのは、舞台上に置かれた洋服筆筒の使い方である。役者が向きを変えたり運んだりするだけで、筆筒が崖の頂上や舟、洞穴、牢獄、キッチン、そして裁判所に早変わりする様子は見事だった。

そう言う意味で、どの場面も想像力を働かせるゲームのような楽しさがあった。それが作品をよりエキサイティングで刺激的なものにし、寓話のシンプルさにもマッチしていた。

赤鬼の好物の花として色紙が使われていたが、小道具はこれくらいで、あとは俳優たちのマイムによって表現するという徹底ぶり。例えば海も、簡単な音響と俳優たちの動きによって実にうまく表現されていたが、こうした演出が観客の想像力をさらにかき立てた。

物語を語る演技力

俳優たち一人ひとりの、またアンサンブル全体として際立った表情や動きが、彼らの身体的な技術力の高さを示していた。野田さんが時折見せる物凄いスピードでの動作や、魂が抜けてゆくように後ろにさがる赤鬼の死の描写が見事だったし、水銀はその手足をゴムのように動かすことで、ずる賢さと性的ないやらしさを感じさせた。大きな目ととんびは、人と臭いに敏感で動作も敏捷だったり、また人を疑ったりしない様子が元氣な犬を彷彿させた。

俳優たちが姿勢や動きを変えながら、あらゆる役をこなす様子を観ていると、ある小さな社会が物語を語っているという感覚を覚えた。この作品では、上演に際して必要なすべてのわざが、舞台上の俳優たちと彼らの身体性に注がれ、今後も語り継がれる普遍的な寓話の創出に集中されていた。舞台技術や装置に頼り過ぎることなく物語そのものを前面に押し出すこうした語り口は、イギリス人に最も新鮮に映っただろう。

野田さんの作品は、観客の好奇心を大いに刺激しながら、これまでにない芝居の見方をイギリスの観客に提示してくれた。彼が新たな作品を引っ提げて再びイギリスで舞台を踏む日を、大勢の観客と一緒に私も強く待ち望んでいる。

（翻訳：編集部／©Kathryn Hunter 2003）



キャサリン・ハンター(Kathryn Hunter)

ロンドンのテアトル・ド・コンプリシテを中心に活動してきた女優、演出家。ナショナル・シアターで上演された同劇団によるデュレンマット作『訪れ』で1991年オリビエ賞最優秀女優賞を受賞。この他にも同賞で2度ノミネートされてきた実績を持つ。ピーター・ブルックの『ハムレットの悲劇』や『ザ・マン・フー』、キャリル・チャーチル作『Far Away』、ロンドンのウェスト・エンドでの作品など数多くの作品に出演。最近ではヤング・ヴィック劇場での『リア王』、およびシェイクスピア・グローブ座で現在上演中の『リチャード三世』でそれぞれ王の役を務め、話題を呼んでいる。映画およびテレビでも活躍。

小劇場におけるロングラン公演への挑戦

小原啓渡

アートコンプレックス1928

1928年に建造された毎日新聞社京都支局が、「アートコンプレックス1928」としてリニューアルオープンしたのが1999年12月。京都市の指定歴史建造物となっているビル自体は、70数年の歴史を重ねています。劇場スペースとしては、まだ4年足らずの新参です。

活動のコンセプトは、劇場名が示す通り「コンプレックス」つまり「複合」です。柿落し公演は、ダンスと演劇・映像等を複合的に取り込んだカンパニー「コンドルズ」。アート性とエンターテインメント性を兼ね備えたコンプレックスアートの発露と、劇場として複合的な芸術環境の整備をどう進めていくかをテーマに活動を続けています。

具体的には、京都で創作活動をするアーティストのための長期滞在者向け、格安宿泊施設「アーティスト・イン・レジデンス京都」の運営。ダンス・演劇などの批評を集めたフリーペーパー「パンプレス」の発行。FMラジオにおけるステージ情報番組「ステージ・アバンギャルド」の制作。当劇場以外での公演プロデュースなど、複合的に相乗効果を生むであろう可能性を持つ芸術環境の整備と、新しい観客層を取り込むためのアウトリーチに力を注いでいます。

これら一連の活動の中で主軸において取り組んでいるのが、「京都三条御幸町ブロードウェイ化計画」京都にブロードウェイのような劇場群をつくらうという夢のような計画です。これは、当劇場が京都の中心地にあるという事もあります。何より世界的な国際観光都市としてのポテンシャルを持つ「京都」を十二分に生かし、地域に文化的な影響を与えるだけでなく、大きな経済効果をもたらしていく活動としてアートコンプレックス1928が取り組んでいる挑戦的なプロジェクトです。

エンジェルシステム

ブロードウェイ化計画の第一ステップとして、最初に始めたのが「エンジェルシステム導入」を具体化するための試みでした。このエンジェルシステムとは、エンジェルあるいはバックアースと言われる投資家達が舞台制作に投資し、ヒットして利益が出れば配当が得られるという、ブロードウェイで用いられている投資形態です。このシステムの導入を本気で考えるきっかけとなったのは、ブロードウェイで今もロングランを続けている「ブルーマン」の公演でした。

「ブロードウェイでやってるブルーマンというパフォーマンスがすごい人気だ」そんな評判を聞いて渡米し、公演会場を訪ね、まず驚いたのが客席数400程度の決して設備的にも十分とは言えない、その劇場自体の規模でした。「こんな小さな劇場でも、コンテンツさえ良ければロングランが出来る」まさに「目からうろこ落ちる」という感覚を味わいました。

帰国後、「エンジェルシステム」について調べ始めると同時に、「なぜ、日本でこのシステムが定着していないのか」という検証を始めました。インターネットを使って情報検索を進めていくという方法を取りましたが、これはかなり有効でした。

調べを進めるうちに、日本において「エンジェルシステム」が定着していない理由として、1.日本では米国と比べ一般の人達の間で「投資」という直接金融の考え方が希薄である事。2.舞台を鑑賞するという習慣が日常生活の中に根付いていないこと。3.映画ファンド等今までに行われてきた試みのほとんどに、方法論的な問題があること、などが浮き上がってきました。この内、最初にあげた2点に関しては、ある意味長期的な課題と言えますが、3点目に関しては過去の失敗例を具体的に検証し、より実現可能な方策を考え直してみることは意義ある事だと考えました。

過去の事例における失敗要因は、いくつも考えられましたが、中でも投資家にとってのリスクが大きいの事、投資対象となる作品に関する具体的な情報が少ない事、目標の投資額が集まらなければ、プロジェクト自体が動きださないような収支計画によっている場合が多い事などが大きな要因に思いました。とにかく必要な資金を集めるのみが目的になり、新しい投資市場でのその成否が、後続する企画に対して大きな影響を及ぼすことや、単発イベントではないシステムとしての持続性などは考えていない場合が多いように思いました。

もちろん、ブロードウェイにおいても、投資家が利益を得る確率は25%程度と言われ、投資である限りリスクは発生します。しかし、あまりにも失敗例ばかりが続くと投資熱は当然のごとく下がってしまいます。

最初のロングラン公演

2002年2月に行った1回目のロングラン、京都の新鋭劇団「電視遊戯科学館」による26公演は、エンジェルシステム構築における最初のステップとなりました。

この公演では資金を集めることはせず、劇場と劇団がリスクを分かち合い、自力でどこまで長期公演を打てるのかを試みました。目標の資金が集まらずに頓挫した失敗例などから、まずは外部からの資金調達無しで、どこまでやれるのかを確かめる意味と、今回の結果が次回投資を募る際に具体的な基準となり、信用を高める情報となるだろうという考えがありました。前例のないもの、成功例のないものに対して二の足を踏む、日本の一般的な社会通念を考えると、いきなり実績も知名度もない舞台に対する投資を募っても順調にいくとは思えなかったからです。

劇場と劇団、双方で何度もミーティングを重ね、どうすれば質を落とさず、経費を極力節減して長期公演が打てるかを話し合いました。実施時期を2月に設定したのも、貸小屋としての需要がもっとも低い月、つまり年間で最も売上げが低い月であるという理由からでした。

徹夜続きの24時間態勢での仕込みに10日間、公演期間21日、小劇場としてはきわめて稀な合計26公演を敢行し、劇団にとっては過去最高動員数の2倍以上、京都では記録的な1650名の集客となり、本格的なロングラン公演成立に向けて、十分な手ごたえを感じることができました。

2度目のロングラン公演

2度目のロングラン公演の試みは、翌年2003年の4月から5月の連休にかけて、1回目と同じく「電視遊戯科学館」を起用しました。前回より2日多い12日間の仕込みと21日間の公演期間、前回と同じく26公演を行いました。私が再度、電視遊戯科学館を選んだ理由は、作・演出を含めたスタッフ達の、より完成度の高い作品を創ろうとするこだわりの



2002年2月、電視遊戯科学館『ノスフェラトゥ』



2003年4月、電視遊戯科学館『牡丹灯籠』



2003年3月、キュピキュピ『スーパーメガヒッツ』

強さにありました。例え、仕込み期間を増やし、資金を注入しても、作品の完成度が上がらなければ意味がないからです。

1回目からのステップアップとして、前回の動員数1650名をペイラインに掲げ、「セーフティーネットとしてのメセナ」という新しい文化サポートの形を提案し、出資を募ることにしました。

一口1万円の出資金は、前回の動員(1650名)に達すれば全額返却するが、前回の動員に満たない場合は100名単位で10%ずつ、出資金の中からメセナして頂くというシステムです。例えば総動員数が1000名だった場合、前回の動員1650名から650名のマイナスとなり、出資金の65%を援助していただくことになります。つまり1万円を出資された方は3500円しか返却されないことになります。

出資者には、1口につき1枚の招待券と出演者や作・演出家などを交えた交流パーティーへの招待を特典としましたが、もし今年の動員を大きく超えて収益が上がった場合でも配当はありません。しかし、出資者の方々は、損得の問題ではなく、個人として文化の担い手となる実感や味を味わうことに意味を見出しておられる方がほとんどで、実績としての前回のデータや今回の基準となる具体的な情報が揃っていることへの信頼感、出資額をポケットマネーの範囲ともいえる1万円に設定したことなどがリスク感の軽減につながったためか、出資の相談に皆さん快く協力して下さいました。

最終的に私募(公募に対して私的に出資金を集める形式)の限度数でもある49名から72万円が集まりました。ほとんどの方は私の個人的な知り合いでしたが、劇場プロデューサー、大学教授、企業の経営者、医師や神社の宮司など多岐に渡り、公演期間中どうしても都合がつかなかった数名を除いて、ほぼ全員が公演を見に来て下さいました。中には小劇場で演劇を見るのは初めてという方も多かったのですが、観劇後は皆さん高揚された雰囲気喜んでおられ、知り合いの方々に次々と公演を紹介して下さり、一人で30数名のお仲間を連れて来られる方まで現れました。

実際、集まった出資金によって、チラシの製作や舞台美術、衣装など、小屋入り前に必要な制作経費の持ち出しに苦慮することが減り、よりクオリティーの高い製作物を作る事ができたばかりでなく、多くの方々に出資頂いたことで、つまらないものは見せられないという、いい意味でのプレッシャーが、全スタッフの創作エネルギーを高めることにつながったと思います。

結果、最終動員数は1936名、1回目を300名以上上回る事ができ、出資頂いたお金は全額お返しすることができました。

そしてこの小さな成功は「セーフティーネットとしてのメセナ」という

システムが過去に例を見ないものであったことも含めて、少なからず話題となり、新聞、雑誌、テレビなどの取材が続きました。それも文化面だけでなく社会面、経済面での扱いが多く、舞台に対する投資というシステムが、コンテンツファイナンスという新しい投資市場において注目を集めるきっかけとなりました。

3度目のロングラン公演

現在、インターネットの爆発的な普及とネットを用いた証券取引の登場によって、株売買の手間が簡素化され、個人投資家の存在がクローズアップされてきています。こうした社会的な潮流にも影響を受ける形で、2003年10月に行ないます3度目のロングラン公演は、証券会社と連携し、エンジェルシステムを導入する事に決定致しました。

作品の証券化は、映画ファンなどの形で以前から試みがつづけられてきましたが、利益を上げて配当に及んだ成功例は非常に少なく、舞台公演に至っては試みられた前例さえほとんどありません。しかし、2002年12月に東京で行われた中国雑技団公演「ゴールデン・ライオン」において公募された2億円分の証券が2週間で完売した事実をみても、こうしたコンテンツに対する投資に興味を持つ方が増えているということが分かります。「ゴールデン・ライオン」に関しては、結局投資額の半分程度しか返却されず、投資対象としては失敗例となりましたが、舞台公演に投資をするという法的なスキームが証券会社を介して確立し、実施されたという意味で価値ある試みであったと思います。

実際、3度目となる今回の映像&パフォーマンス集団「キュピキュピ」によるロングラン21公演は、このスキームを用いて実施します。アートコンプレックス1928が特別目的会社(SPC)を立ち上げ、投資家との間に匿名組合契約を結ぶという形です。

今回は目標額を200万円に設定し、1口2万円、インターネットを用いて公募します。既に100万単位での投資希望もありますが、あえて小口投資にこだわりたいと、最高5口までと致しました。あくまで現段階では、投機的な意味合いよりもリスクの少ない形で、より多くの方々がサポーター的な気持ちで舞台制作に参加していただければと願っています。投資を機会に、これまで演劇やミュージカルなどに無縁だった方々が少しでも多く舞台芸術に関心を持たれ、実際に足を運んでくだされば、新しい観客層の開拓につながります。これは、社会に対するアウトリーチの一形態としても、大きな可能性を含んでいると思います。

最後に

効率のみを優先した近代資本主義と物質文明は、地球を破滅的な状況に導いてきました。そんな中、物質の豊かさより、心の豊かさを求める価値観が急激な広がりを見せています。人々は、自然や民族などあらゆる関係性における調和の精神と、心の豊かさの大切さに気づき始めています。

どんな価値観を持った人も、感動に涙を流す瞬間はみな同じです。同じ至福の瞬間を味わう事ができます。感動は心の豊かさに通じる扉です。そして劇場は、より多くの創り手や観客が、何度も何度も感動という心の扉を開けて、本当の豊かさの中へ入って行ける機会を創り、提供し続ける場所ではなくてはなりません。

いつか京都にブロードウェイのような劇場群が出現し、感動的な舞台がロングランで公演を続けている。昼は寺社仏閣など伝統文化に親しみ、夜は現代的な舞台芸術を楽しむ、そんな心豊かな生活を求める人々が日本各地から、世界中から集まってくる。そんな未来のすばらしい京都の姿を夢に描きながら、意欲あるスタッフと、文化芸術の重要性を理解して下さる方々の協力を糧に、地道に、誠実に活動を続けてゆきたいと思います。



小原啓渡 (こはら・けいと)

アートコンプレックス1928プロデューサー。兵庫県出身。同志社大学法学部政治学科中退。1983年より照明技術者として舞台に関わる。91年、舞台技術制作会社リッジクリエイティブ株式会社設立。92年から98年まで、日仏共同プロジェクト「MATOMA」テクニカルディレクター。99年、アートコンプレックス1928を立ち上げ、プロデューサーに就任。長期滞在アーティストのための宿泊施設、アーティスト インレジデンス京都の運営をはじめ、フリーペーパー「パンプレス」の発行等、芸術環境の整備に関わる活動を続けている。また、ヌーボーシルク(新しいサーカス)のプレゼンテーションに力を注いでおり、2008年10月にはフランスから「アポストロフィ」を招聘し、神戸と京都での公演をプロデュースする。同10月から、映像×パフォーマンス集団「キュビキュービ」によるロングラン公演を、12月には「コンドルズ」5度目の京都公演を主催する。

ロベルト・ラモス=ペレア来日記念

演劇ワークショップ：2003年6月4日～5日
レクチャー「フェルトリコの現代演劇と社会」：
2003年6月6日
Aスタジオ

フェルトリコの劇作家、ロベルト・ラモス=ペレアの代表作のひとつ『アヴァター《聖なる化身》』の日本初演(6月3日～8日/於両国シアターX[カイ])に合わせて、同作品を上演する東京のピープルシアターが氏を招聘。滞日中、日本演出家協会の主催のもとで同氏によるレクチャーとワークショップが森下スタジオで開催された。

俳優・演出家・ジャーナリスト・演劇評論家でもあり、フェルトリコ大学文学部長や同地の最も古く権威のある文化協会の首位ディレクターを務めるラモス=ペレアは、約2時間にわたって、フェルトリコ演劇の歴史と現在についてスペイン語でレクチャーした(通訳：古屋雄一郎)。1898年の米西戦争の結果、スペインの植民地からアメリカの自治領となった同地の歴史、そして現在の複雑な政治・社会の状況を踏まえながら、フェルトリコ演劇がいかに人々のアイデンティティの問題に深くかかわっているかを知る貴重な機会となった。とりわけ、アメリカ文化やコマーシャルイズムの影響を強く受ける中で、体制寄りかそうでないかで演劇プロデューサーの制作環境が大きく異なること、またあらゆる法律や制度によって演劇人の創作活動に制約が加えられている



ロベルト・ラモス=ペレアによるレクチャー

ことなど、フェルトリコ演劇の厳しい現状に関する氏の話は興味深かった。なお、同氏には今後当ニュースレターに登場していただく予定である。(F)

ティーファクトリー

『ハムレットクローン』
[現在][東京][ハムレット]2003年度版
ドイツツアー プレ東京公演
2003年6月28日～7月6日
Cスタジオ

セゾン文化財団が国際交流プログラム(芸術交流活動II:継続プロジェクト 支援)において、2001年度から2003年度まで3年間にわたって助成しているティーファクトリー(主宰：川村毅)による『ハムレットクローン』を、共催事業「セゾンシアタープログラム」として上演。

シェイクスピアの『ハムレット』をベースにし、ハイナー・ミュラーの『ハムレットマシーン』の手法にインスパイアされた川村の作・演出による同作品は、1999年より試作・公開を重ねて創られている(国内本公演は2000年)。その後英訳と仏訳の完成を経て、メルボルンとパリでのワークショップやリーディングの形で海外にも紹介され、本年9月にはドイツでのツアーが実施される。4月から5月まで森下スタジオにおいて同作品のワークショップとオーディションが行われた後、ドイツツアーのプレ公演が今回9日間にわたって実施された。演劇、ダンス、ビデオを織り交ぜながら、日本における民主主義のあり方など、いまのわれわれにとって重要な問題を鋭く問う、極めて意欲的な作品であった。今後振り返った時、川村毅、そしてティーファクトリーにとって非常に重要な作品として位置づけられると思われる。ドイツ公演をはじめ、今後の国内外での活動のさらなる発展を期待する。(F)

The School of Hard Knocks Japan
le[家] 10,000のステップで綴る記憶『動く彫刻』
リバース・サイコロジープロジェクト
2003年～2005年日本公演
ワークインプログレス&ディスカッション
2003年7月9日
Aスタジオ

1978年にアメリカに渡り、以後ニューヨークを拠点に活動している振付家兼ダンサーの中馬芳子と、2002年より日本で立ち上げたダンスカンパニー「スクール・オブ・ハード・ノックス・ジャパン」による新作紹介のイベント。

これまでの活動についてビデオを交えて中馬が解説した上で、この後7月中旬から下旬にかけて岡山、岩手、新潟でのレジデンシーとワークショップを経て上演する創作中の作品を紹介。昭和をテーマとする新作のいくつかのシーンを、日本人7名、アイルランド人とイタリア人各1名の計9名のダンサーが披露。なお、この作品の制作にあたり、燐光群の主宰者・坂手洋二がスペシャル・アーティスト・アドバイザーとして迎えられている。

以上のデモンストレーションの後、会場の参加者の間で率直な意見交換が行われた。2004年の夏にニューヨークのセントラル・パークや日本でレジデンシーとパフォーマンスを行い、2005年には日本国内の数都市で最終公演を実施したいと考えている中馬芳子の、作品の発展に寄与するフィードバックを受け取り、それを反映させたいという熱意が伝わるプレゼンテーションであった。(F)

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第26号
2003年8月31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

〒104-0061 東京都中央区銀座1-16-1 東貨ビル8F
Tel.03-3535-5566 Fax.03-3535-5565
<http://www.saison.or.jp/> foundation@saison.or.jp