

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター No.

27

10 December 2003

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

◆目次

- ◆ プエルトリコの新しい演劇…………… 1
ロベルト・ラモス=ペレア/訳：古屋雄一郎
- ◆ ロンドンへの道・中編…………… 4
野田秀樹
- ◆ 誰にでもオープンな英国のアートセンター
——チャプター・アートセンターでの研修を終えて…………… 7
秦 岳志
- ◆ scenes from Morishita Studio…………… 10

article—1

プエルトリコの新しい演劇

ロベルト・ラモス=ペレア
訳：古屋雄一郎

プエルトリコの劇作家、ロベルト・ラモス=ペレアが、自身の代表作のひとつ『アヴァター《聖なる化身》』の日本初演(2003年6月3日～8日/於両国シアターX[カイ])を行った東京のピープルシアターからの招聘を受けて来日した。本稿は、ピープルシアターと日本演出家協会との共催によって6月6日に森下スタジオで開催された同氏のレクチャー「プエルトリコの現代演劇と社会」の内容をもとに書き下ろしていただいた。(編集部)

時代が下るにつれて、世界最古の植民地のひとつであるプエルトリコでも、演劇活動は市民の怒りをあらわすプロテストではなく自己陶醉に陥り、祝祭になり下がっている。イデオロギーが衰え、自由を求める思いはもはや動機ではなく、劇場にやってくる大衆はアイデンティティーの実践の場に招集されているということを忘れている。演劇は忘却というぼんやりとした、しかし見え透いた形にしがみついている。

これが、カリブ海に浮かぶ私たちの島の現状である。

七年ほど前から、プエルトリコ演劇のいわゆるメインストリームはつまらなくなってきた。プロデューサーと劇作家の頭にはセックスとスキャンダルのことしかなく、狙いは(大衆)を劇場に呼んで一儲けし、演劇を産業にすることだ。

調査研究の場は芸文協会(アテネオ)²に限られ、携わるのは大学の演劇集団しかない。協会は政府の補助金はおろかいかなる助成金も受けていない。言いたいことを言う演劇を取り扱っているからである。

一方、政府を支配しているのは併合主義³——アイデンティティーもナショナリティーも犠牲にして私たちをアメリカ合衆国の一部にしようとする思想——で、補助金分配を管理し、補助を受けた公演は何があるかとビジネスであることを余儀なくされる。だから私たちの政府が支援するのは低俗な芝居ばかり。あたりまえだ。政府を攻撃しないばかりか、成功の気分さえ味わわせてくれるのだから。現政権の戦略のひとつは少額の補助金を多くの劇団に分配することである。数を抑えて額を増やす代わりに、2千ドルから3千ドルを約20の劇団に援助する。プエル

トリコでは北米式の制作システムが行きつくところまで行き、平均的な公演(俳優は四、五人、舞台装置はひとつ)でもおよそ6万ドルかかるというのを、ここではつきり述べておく。

恐怖とのたたかい

政府との対立で最も新しいものは、俳優に同業組合への加入を義務づける法律がきっかけで起こった。プエルトリコでは、どこで芝居をするにせよ俳優は一人あたり年間50米ドル課税されており、事前に国務省の許可証を受けなければならない。独裁国家でない限り、こんな課税をする政府は他にない。こうした卑劣な検閲と強制のやりかたについて、目下訴訟を行っているところである。私たちは国家の監視と強制と恐喝にさらされているのだ、国民演劇が鞏固に墮するのは当然ではないか。

ほかでもない制作者が、補助の打切りを恐れるあまり、国立劇場や管轄機関による侮辱に抗議しようしない。では俳優はどうかといえば、鵜の目鷹の目で政府に取入り、議員や政治家と一緒に写真におさまって、反体制的な内容の芝居に出るのを拒む。

演劇界は恐怖に冒され、国家権力を恐れるあまり、演劇人は権力の共犯者となる。この国を揺さぶってくれるボーマルシェ⁴のような大人物が必要なのだ! これまでに国家権力に反旗を翻した者は、政府お墨つきの劇場の外で、仕事と場所を自分の力だけでなんとかせざるを得ない。彼らは数こそ少ないが、確固たる信念にもついている人たちである。

政治的な芝居には、賛否を問わず人を驚かせ惹きつける力がある。ビエケス島⁵——プエルトリコ群島の一部で人口9千人、米国海軍の軍事演習基地がある——の島民の抵抗運動を支持する諸劇団は、ここ数年の抵抗の演劇において決定的な存在感を示している。

だが、万事が政治、万事が弾圧というわけではない。抑圧の時代に演劇の創造性は高まり、輝き、爆発するのだ。

巨大なプロダクションの時代ではあるが、ひとつの世紀をしめくくる重要な作品の時代でもある。アブニエル・モラレスは『石の心の聖母(マドンナ)』などの作品を執筆し上演も成功、ロベルト・ラモス=ペレアは1992年、『もつと嘘について』で、スペイン語圏最高の戯曲賞であるティルソ・デ・モリーナ賞をスペイン政府から授かる。ホセ・ルイス・ラモス・エスコバル⁶はスペインで、アントニオ・ガルシア・デルトロ⁷はアメリカ合衆国で数々の文芸賞に輝く。ラモス・エスコバルは作・演出

の『プエルトリコ人?』が大きな反響を呼び、ラモス=ペレアは『アヴァター』⁸で大論争を巻き起こす。どちらも1998年の作品である。

21世紀の新世代の演劇人には数多くの劇団や制作者、俳優、演出家があり、たまたま私たちが生きることになったプエルトリコ社会に関する新たな形式と内容を模索し続けている。だが天の下に新しきことなし、演劇の形式をめぐる格闘はいずれ底をつくだろう、そして中味——問題提起——に力を注ぐことになるだろう。それこそが人を劇場へ向かわせるものだからである。プエルトリコでは特にそうだ。演劇が何よりもまずプエルトリコ人のアイデンティティーのあらわれであるこの国では。

危機の現状

現在のプエルトリコの演劇は未だかつてなかったほどのひどい危機に晒されている。芸術として危ういのではなく、オリジナリティーが欠けているというでもない。そうではなく、18世紀と19世紀同様、国家と政府とキリスト教会の宗派のいくつかが演劇を制圧し消滅させようとやっきになっているのである。

プエルトリコ政府は世界でも稀な、規制でがんじがらめの政府である。上院下院はフルタイムであらゆることに法律を制定。プエルトリコではどんなものにも法律がある。たとえば俳優組合法だ。これはつねに国家が俳優に演技の許可を与えるというものである。誰が俳優で誰が俳優でないかを決めるのは政府なのだ。俳優業に携わるには政府に年会費を払わなくてはならない。私たちはもう何年も抗議しているが、そのために迫害を受けつづけている。

もうひとつのひどい法律が高齢者割引法だ。プエルトリコでは65歳以上は入場料半額、75歳以上は無料になる。誰にでも劇場に足を運んでもらいたいから、これ自体は問題ではない。問題は、この法律を制定した政府が差額を補填しないことにある。だから、劇場は高齢者で満員なのに制作は赤字ということがままある。

補助金の罨

プエルトリコでは舞台制作の90%が何らかの政府補助を受けている。しかし補助は経済上の罨なのだ。制作費4万ドルの舞台に政府が補助をするのは2千ドル。しかも国立劇場での上演が義務づけられ、使用料を課せられることもある。こうして補助金は国庫に戻るといわけである。

宣伝広告費は天文学的な数字だ。北米の舞台制作のしくみを真似したのだが、うまく発展させられずにきてしまった。また、プエルトリコの俳優の賃金問題は笑止千万である。テレビで活躍しているある女優など、舞台ではワンステージあたり千ドル以上のギャラをとるのだ!

こんな具合に、わが国の演劇産業は非常に商業化されており、自滅の一途をたどっている。

プエルトリコの年間公演数はおよそ250。約180が首都サン・フアン の七つの劇場を利用している。七つのうち六つは国立で、残るひとつが唯一の民間劇場、僭越ながら私が芸術監督をつとめているアテネオ劇場で、創立は1876年に遡る。

一作品の公演回数はいいたい9回、運がよければ12回だ。島内を巡演する作品もある。

小演劇もある。上で述べたしくみの域外にありながら、今後演劇の生命を守っていつてくれるであろう芸術家集団である。数が多いので



1999年の作品 Avatar(『アヴァター』)より



筆者の1998年の作品 Quimera(『キメラ』)より

列挙してもしかたがないだろうが、独自のしくみを築いている新世代の劇作家や若い俳優、制作者のあいだに新たな命が宿っているということだけは、ぜひ知っておいていただきたい。

プエルトリコの新しい劇作のテーマはストリートの暴力からスピリチュアリズムや(ニューエイジ)など多岐にわたっている。アイデアのものは、現代社会とその崩壊、暴力、そしてわが国の過去の歴史である。古典との深い対話が新しい道へと誘ってくれる。

主なジャンル

劇作家と興行主は、こうすれば公演が成功するという枠組みをいくつか作り上げてきた。まず、国内外の女性演劇(『ここだけの話』『この母にこの娘あり』『女たち』『大きな目の女』『鏡のまへの女たち』『刑務所の花』『わたしたちの方がマシ』など)。第二はスキャンダル演劇で、大半は外国作品の翻案か、あるいは国内の喜劇作家が興行収入を上げるべく狡猾にわが国の笑いのセンスを用いて書く娯楽作品だ(『サン・セバスティアン通りのオールドミス』『今日は愛人の結婚式』『一文無しの市長』『プエルトリコ風離婚法』『シカ・ダ・ビエケス』『午前2時50分のクバリブレ』『チャバ・チェンドのように』『モントン・デ・チャ

ゴ』など)。第三はハリウッド映画の脚色もの(『タイタニック』『美女と野獣』『バレンチノ』『ベッドのお相手』)。第四は学生演劇(『ドニヤ・バルバラ』『混血の女』、『マリアネーラ』、『マリーア』『ペピータ・ヒメネス』)。第五は一人芝居(『なかよくセックスしよう』『わたしたちの方がマシ』など)。そして六番目はセックスをテーマにしたもの(『ナイン・ハーフ』『ハンモック・モーテル』『マッチョ』など)である。

国内の劇作家は形勢が不利で、これらのいずれでもない傾向のもので対抗するか、あるいは質と品位を落とさずに仲間入りするかのどちらかだ。

国内のワークショップでは新たな議論、新たな問いを投げかける熱い世代が育っている。最初の傑作が生まれるまで新機軸は見出せないと思うが、彼らの現状認識は明確だ。今までは収益第一、芝居の質は二の次だったが、後者は前者と無関係だということを彼らは理解している。

私も新たな世代に希望が拓けてくるのを見てきた。言うまでもないが、私は世の中が変わることを願う者である。政権交代のたびに世情が悪化してからというもの、わが国では希望は恐喝へと変わっている。それでも簡単に匙を投げない人たちがいる。収入が途絶えるのを恐れない人たちが。

今こそ知性を

わざわざこんな話をしたのは、ある女優がワンステージにつき1,100ドルを要求して以来、プエルトリコでは金銭感覚が狂ってしまったからである。これが発端となり、同業者の給料は天井知らずとなった。ベテランプロデューサーなら「雇わない」という選択技があるが、若いプロデューサーは首をくらくらねばならない。

演出家は歴史に名が残ることのないハゲタカばかりだ。プエルトリコでは知性と責任感がある演出家を数えるのに片手で充分、指が余るほどである。

だが植民地で演劇を産業以上の何物かにするには、大いなる知性が必要なのだ。わが国の反体制劇作家の作品はくだらないことに背を向けてきたし、背を向けなかったとしても、目的達成のためにうまく利用してきている。

とはいえ、植民地であることに変わりはなく、この状態はまだしばらく続くだろう。演劇の尊厳にとって、これは致命的なことである。だがそのアイデンティティが失われるにつれて、演劇は生き延びるかたちをいずれ模索するようになるだろう。どんなものでもいいのだ。なぜならプエルトリコも自然淘汰の法則は免れず、最終的には良いものが残るはずだからだ。

- 6) 1950年生まれ。代表作『プエルトリコ人?』は、プエルトリコ一家の歴史を二十世紀全体をととして描いている。
- 7) 1960年生まれ。主に学生演劇を指導。詩的リアリズムからピランデッロ的なメタシアターまで、作風は幅広い。
- 8) 副題は「ナザレのイエスの知られざる生涯」。イエスがインドを旅して仏教とイスラム教に触れ、対話の果てに「愛」の概念をつかむ。
- 9) プエルトリコ演劇の父、アレハンドロ・タピア(1826-1882)作。原題はLa Cuarterona。黒人と白人が混血した人(ムラト)とスペイン人のあいだに生まれた子を指す言葉。男はクアルテロン、女はクアルテローナと呼ぶ。英語のクォーターにあたる。
- 10) スペインの小説家・戯曲家ベレス・ガルドス(1843-1920)の同名小説の舞台化。
- 11) 19世紀スペインの小説家ファン・バレラの同名小説の舞台化。



ロベルト・ラモス=ペレア (Roberto Ramos-Perea)

1959年マヤガス(プエルトリコ)生まれ。劇作家、俳優、演出家、演劇ジャーナリスト・批評家。メキシコ国立芸術学院で劇作法と演技を、プエルトリコ大学で演劇論とスペイン文学を学ぶ。日刊紙「レポルテロ」「エル・ボセロ」「エル・ムンド」、演劇雑誌『VEA』で劇評を担当。国立劇作家協会創設者。現在文芸協会理事(プエルトリコ最古の文化機関)、国立演劇映画文書館館長、プエルトリコ米州大学教授(演技と劇作法)、演劇雑誌『インテルメディア』編集者。83年に『モジュール104』(87年ペンクラブ国民演劇賞受賞)で、翌年『泥棒の巣窟』で文芸協会レネ・マネクス演劇賞受賞。主な作品に『もっと嘘をついて』(91年/スペイン語圏最高の演劇賞、第22回ティルソ・デ・モリーナ賞受賞)、『夜に死ぬ』(92年/同賞同時候補作)など。公演は国内及びアメリカ、スペイン、キューバ、ベネズエラ、ブラジル、アルゼンチン、メキシコ、チリ、サントミンゴ、日本で七十回以上。英語、ポルトガル語、フランス語、日本語に翻訳されている。演劇史の著書に『プエルトリコ新劇作法史』『マヌエル・アロンソ・ピサロとプエルトリコ黒人演劇』がある。目下『19世紀プエルトリコ劇文学事典』『プエルトリコ映画事典』を執筆中。ジャーナリストとしては87年と92年に国民ジャーナリズム賞を受賞。

古屋雄一郎 (ふるや・ゆういちろう)

スペイン演劇研究家。1965年生まれ。95年東京外国語大学大学院博士後期課程単位取得退学。86~87年、92~93年マドリッド大学政府給費留学。93~02年愛知県立大学外国語学部スペイン学科講師。現在はフリー。専門は17世紀と20世紀。和訳台本にアロンソ・デ・サントス『モロッコの甘く危険な香り』(92、03年/青年座)、フェルナン・ゴメス『自転車は夏のために』(93年/青年座)、フランスクオオルス『エリザベス』(92、95年/銀座セゾン劇場)、西訳台本に多和田葉子『サンチョ・パンサ』(00~03年/劇団らせん組)、小松幹生『竹取物語』(03年/劇団影法師)などがある。03年6月カルデロン「名誉の医師」を翻訳出版(国書刊行会『スペイン黄金世紀演劇集』所収)。01年5月小島章司フラメンコ舞踊団『黒い音』演出補佐。03年11月小島章司フラメンコ舞踊団『一瞬と永遠』制作協力。現在ガルシア・ロルカ『観客』を翻訳中。

訳注

- 1) アメリカの自治領。公用語はスペイン語。市民権は米国。
- 2) 1876年設立。1985年に設立された国立演劇資料館の本部もここにある。
- 3) 主な政治潮流は、(A) アメリカ合衆国51番目の州を目指す体制派、(B) 現状維持の自治領派、(C) 米国との共存関係を維持しつつ最大限の自由を求める連邦共和派、(D) 独立派の四つ。
- 4) フランスの劇作家(1732-1799)。代表作は『セビリアの理髪師』『フィガロの結婚』。アメリカ独立戦争を支援した。
- 5) 本島東に浮かぶ島。沖縄同様、米軍が60年以上にわたり軍事演習基地を構えており、放射能で住民に多くの死者を生んだ。反対運動により2003年5月撤廃。

セゾン文化財団〈メセナ大賞2003 舞台芸術牽引賞〉受賞

セゾン文化財団による現代演劇・舞踊へのこれまでの助成活動に対しまして、この度(社)企業メセナ協議会より〈メセナ大賞2003 舞台芸術牽引賞〉が贈られました。

〈メセナ大賞2003〉の詳細は企業メセナ協議会のウェブサイトにごさいます。

<http://www.mecanat.or.jp/>

2003年11月27日開催の〈メセナ大賞2003〉贈呈式(於:東京都港区スパイラルホール)において受賞スピーチを行う当財団理事・網村和夫



ロンドンへの道・中編

野田秀樹

『赤鬼』ロンドン公演が今年二月に終わって、日本へ戻り、『オイル』という芝居と『鼠小僧』という歌舞伎の幕を開けた。それを終えて再びこの秋、私はロンドンに戻っている。次のロンドン公演に向け、動き始めた。2005年の上演を目指して二度のワークショップを行っている。

正直言えば、もうロンドンでの『赤鬼』のことは、頭にない。だが、こうして新しい作品のためのワークショップをはじめると、『赤鬼』の公演があったからこそ、この異国の土地でも、はるかに動きやすくなっているのを感じる。

とまれ今は、『赤鬼』ロンドン公演に辿り着くまでの道のりが如何に大変であったか、それを語ることが、このエッセイの趣旨である。

先を続けよう。

(この前編を読んでいない人には、何の話かわからないとも思う。だが、コマーシャル明けに同じことを繰り返す愚かなテレビ番組のような真似はしたくない。わかっていることにして先を続ける)

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

実は、この米語を英語に変える作業は、引き続き行った『赤鬼』のワークショップや、劇場探し、そして役者、スタッフを探す作業と同時に行われた。

米語訳された台本を英語訳にする作業そのものも難しかったが、それ以上に翻訳家や改作家の権利関係や定義をめぐり日本では起こりえないことが起った。

いきなり、「改作家の権利関係」などと書いても、誰もわかるはずがない。実は改作家などという職業は日本にはない。英語ではadaptorという仕事である。

そして改作家というのは、私の造語である。

造語を作らなければならぬところに、言語の翻訳の難しさ、ひいては、文化の翻訳の難しさがある。

日本における翻訳家の仕事というのは、原作に対して大変な比重を占めている。そのことを日本人は気づかぬまま、さらっと受け入れている気がする。

『赤鬼』の翻訳の作業を通して、つくづくそのことを感じた。

たとえば、われわれが本屋へ行き、文学や学問の書物のところへ行くでしょう(雑誌漫画はべつである)。

われわれは、すべて日本語で書かれているから、日本の本だと思っている。確かに本屋の半分は日本のものであるが、半分は海外の言葉で書かれたものを日本語に翻訳したものが占めているのである。

日頃、われわれはそんなことを考える必要はない。だが、日本文学における翻訳の意味は大きい。翻訳というものが、自明のものとして受け入れる土壌が、明治時代に西洋文明に出会って生まれ育った。

以来、日本には、イギリスの言葉や文化は、ただ翻訳されるだけで受け入れられる。そういうことになった。

しかし、日本の言葉や文化は、ただイギリスで翻訳されたからといって、すんなりと受け入れられるわけではない。

翻訳されていれば、大体どんなものでも、ありがたがって受け入れる日本とは違う。

翻訳されたものの質が問われるのである。

翻訳の質がよくなければ、上演される必要がない。そこまで考える。良きにつけ、悪しきにつけ、英国には、過剰なまでの言語への自負心がある。

日本語を、ただ英国の言葉に翻訳して上演すればいい、と書いていたことが、いかに安易であったか、私は思い知らされるのである。

ヨーロッパの言葉を、別のヨーロッパの言葉に翻訳した場合に、原作が損なわれる割合は、日本語が英語に翻訳される場合に比べて、はるかに小さいと思う。

ヨーロッパの言葉は、それぞれ源が違ふといひながら、やはり文法も語源も共通していることが多い。翻訳するとき、いかんともしがたい文化の距離も、日本の文化との距離に比べれば近い。そして、ヨーロッパの言葉はヨーロッパだけにとどまらず、世界中が受け入れる土壌がある(もちろん、それはヨーロッパの言葉が、より優れているからではなく、彼らが、世界中を侵略して回った歴史を持っているからである)。

ただ、翻訳されればいい。という考えを、私は、第一回目のワークショップで捨て去った。

役者たちが、異口同音で「これはアメリカ英語だよ」と言ったこと、日本語の文化コードが通じにくいこと、そして、言葉遊びが到底、翻訳できそうもないこと。などなどである。

翻訳家のロジャー・パルバースは、ありったけの知恵を絞って、言葉遊びや、文化コードまで翻訳してくれた。だが、原作のエッセンスを守ろうとすると、どうしても、無理が起る。回りくどさがでてくる。

そこで、私が、小耳に挟んだのが、改作家=adaptorと呼ばれる存在であった。

原作のある作品を脚色して、作品にしあげていく仕事である(日本では、脚色家という言葉に訳せなくもないのだが、日本で脚色家というと、劇作家やテレビ作家、そうしたものをひくくめて使われたりするので混乱を招く。そこで、このエッセイのために、改作家という言葉を作ってみた)。この改作家というのは、ただ単に原作を翻訳するのではなく、構成も含めて原作を改作していくのである。

だが、その改作家などという仕事を理解していない私は、米語に翻訳された台本を、イギリス向けに翻訳し直すくらいのことと考えてしまった。これが、大きな間違いのもとになる。

ロジャー・パルバースに、私は「これから行われるワークショップで、英国向きにあなたの翻訳を少し直そうと思うが」と断りを入れたとき、二つ返事の快諾をいただいた。だが、それは改作家を雇って、書き直すということへの了解ではなかった。彼は、役者と私が、あれやこれやと単語を、二、三直すくらいに思ったのである。

だが、改作家という仕事の定義はこちらでは重い。翻訳家(TRANSLATOR)よりも改作家(ADAPTOR)のほうが、よりその作

品を作るのに関わったことになる。このクレジットをめぐって後々、揉め事が起こった。

私は、まずこの改作の仕事を、ソーホーシアターの紹介で若い作家志望の青年に頼もうと思い、ワークショップに改作家として参加することをお願いした。

結局、彼は、作家としてのプライドから、何もせず、その場にいることが耐えられないと言う理由で二日ほどその場にいたが、断ってきた。

われわれのような、肉体を使ってさまざまなイメージを探ることから始める現場に、おそらく彼はなれておらず、いわゆる言葉中心の英国演劇やテレビ映画の脚本の仕事に興味があったのだと思う。私の目には、いささか、彼はせっかちに思えた。

そんなに簡単に、台本が書けると思っているのか、こちらが頼み下げだ。というのが、正直なところであった。

次にマット・ウィルキンソンに頼んだ。彼は、この『赤鬼』の公演に役者としてもやれそうだ(実際、村人の一人として参加した)。そう踏んで、まあ、いわば、この低予算の公演の中で、一石二鳥になる。そう思って、頼んだ。

マットとは、週に一、二回会いながら、アメリカ英語をイギリス英語に直す作業を始めた。はじめは順調にことが進んだ。だが、次第に彼も原作そのものにもっと関わろうとして、いろいろなアイデアを出し始めた。この時点で彼は、非常に微妙な立場の改作家となった。本来彼が、日本語がわかり、私の原作の翻訳から関わり、そして私の芝居の構成さえも大きく変える働きをしていけば、改作家という名前でもよかったのだろう。だが、ロジャー・パルバースから突然のクレームがついた。

「改作家(ADAPTOR)というのは、原作者も翻訳家も飛び越えた、一番、力のある仕事をしている者に与えられる名前だ、今度のような場合、それはおかしい」ということだった。なるほど、そういうことか。

だが、ことはすでに遅く、マットが所属する事務所は、改作家という名前を与えられたことを楯にして、法外なギャラを含めてさまざまな要求をしてきた。ロジャーは、私の昔からの知人なので、ロジャー自身の事務所を楯にするような真似はしたくないが、向こうが裁判沙汰に持ち込むのなら、こちらもアメリカの事務所を楯に受けて立つといった事態になってしまった(イギリスとアメリカという関係の厄介さも更に輪をかけたに違いない)。

わたしは、クレジットや上演契約を巡る裁判が始まるなどという事態になったら、どちらか勝つにせよ、この『赤鬼』の公演自体が成立しなくなるだろうと、本当に窮地に立たされた。劇場が決まり、役者スタッフが決まった後も、このクレジットを巡るトラブルが、公演成立の大きな障害となって立ちはだかった。

最終的には、翻訳家ロジャー、改作家野田&マットというクレジットを、ロジャーに承諾してもらうことになった。改作家の名前のところに私の名前を入れることで、マットのクレジットを小さくするという、まあ、聞けば子供じみた話なのだ。そのうえ、私は原作者である上に改作をしているのである。これもおかしい言葉だ(原作者が、推敲を重ねるのは



『RED DEMON』ロンドン公演より photo: ©Keith Pattison

当たり前で、改作なんていう言葉自体がおかしい)。

そんなわけで、この『赤鬼』公演のポスターを見ていただければわかるが、『赤鬼』という題名の下にいろんな名前が列挙されている。

それもこれも、私がかちらでの作家の権利関係の厳しさに精通していなかったことがひとつの原因である。

そしてもうひとつには、翻訳されたシェイクスピアを毎日のように公演している日本とは、お家の事情が違ったことである。

日本語を翻訳して英国で芝居をすること、英語を翻訳して日本で芝居をすることは、大して変わらないように聞こえるが、まったくもって違うことだったのである。

5) 再びワークショップを二度やる

英国で、日本語で書かれた芝居を上演することの難しさを、知ってもらおうと、翻訳のことだけを、長々と取り上げた。だが、本当に、あらゆることが、一事が万事こんな調子であった。

翻訳さえできれば、ロンドンでの上演が可能なわけではなく、劇場を探し、役者を探し、スタッフを探さなくてはならない。しかも、これらのことを同時に決めていかなければならなかった。

そのためにも、新たなるワークショップを行うことが大切であった。三回目のワークショップである。

一回目のワークショップは、まったくの手探りであったし、私自身が、本当にこちらの役者を通訳も入れず、演出家としてやっていけるか、いわば、肝試しと呼んでもよかったかもしれない。

二回目のワークショップは、『赤鬼』が、本当にこちらで公演できるかどうか、その手探りであった。同時に、この二回目のワークショップで、私は上演の自信をもったし、演出方針も決まった。

舞台装置として、ワードローブ(洋服ダンス)だけを使うこと、役者の人数は日本バージョン(四人)とタイバージョン(十四人)の真ん中くらいの人数で、やってみよう決めた。

これら二つのワークショップを経て、いよいよ三度目のワークショップでは、上演実現に向けて、劇場、役者、スタッフ探し、そして(すでに述べたとおり)、翻訳をイギリス向けにする、そうした多くの目的をもつ

て望んだ。

これが、本公演を前にした最後のワークショップのつもりでいた。

そしてこの三回目のワークショップから『赤鬼』のとんび、という役を演じたマルチェロが参加した。彼は、この後、ほかの役者を探したり、ワークショップをやるときの仲間を探したり、あるいはスタッフを探したりすることも含めて、本当に助けてくれた。

大変なことも多いが、こうして、仲間が助けてくれることで、上演に近づいていく。これだけは、ロンドンであろうと日本であろうと同じである(私は、もともと感謝知らずの男のようで、本当は、ありがたいと思っている。ただ、その感謝の機会を逃してしまうことが多い。死ぬ前にでも、世話になった人にまとめて「ありがとう」と言いたい)。

この三回目のワークショップでも、劇場は決まらなかった。

そこで、とうとう四回目のワークショップを行うことになる(これらすべてのワークショップは、本公演同様、費用は自分の持ち出しである)。

さすがにワークショップが頻繁に行われているこちらでも、ひとつの芝居のために四回のワークショップというのは、回数が多いようだ。四回目のワークショップを見に来た役者仲間が、口をそろえて「もういいよ、本番が見たいよ」といった。だが、本当に、劇場が決まらないのだ。むしろ、役者のほうが、なんとなくそろってきた感がある。この四回にわたるワークショップによって、さらに役者を数多く知ったし、本公演の『赤鬼』に出たいという役者も増えてきた。

やはり決まらないのは劇場である。

そして、劇場が決まらないことには、役者にこの時期のスケジュールをあけてくれと交渉することができず、そうこうしているうちに、役者たちに、ほかの仕事が入ってくるという悪循環がおこった。

この劇場探しの大変さもまた、日本とロンドンのお家の事情の違いに起因する。

6) ロンドンで劇場を探す

日本の劇場というのは、ずいぶん早くから予約される。役者のスケジュールもそうである。早くに役者をおさえる。大体の劇場のスケジュールは遅くとも一年前には、決まっているだろう。誰もが使いたがる劇場や役者というのは、もっと前から決まっている。

日本は、役者の数が少なく、あるいは、芝居の数も少ない(おそらく、いい役者の数、いい芝居の数と書くべきだろう)。

それが、劇場との契約において、ロンドンとの事情の違いを決定付けている。

ロンドンの劇場は、早くからスケジュールを決めなくとも、その劇場で芝居をしたがる劇団やカンパニーはいくらでもあり、いい劇場で芝居をしたがる劇団の質がまた高い。つまり、競合する劇団やカンパニーのレベルが高いのだ。劇場は、ぎりぎりまで、とても素晴らしい芝居が飛び込んでくる可能性を待っている。だから、半年くらい前までは、なかなか劇場を貸すという確約をしてくれない。これは、また、次のところでも書くことになるが、役者も同様である。役者にしても、ぎりぎりまで契約しない。なんとなく、先の話はするがぎりぎりまでは決めない。ぎりぎりまで待って、いいほうの仕事を選べばいい。そういう考えだ(もちろん、そんなことを言ってもらえない役者だっている。だが、そういう役者にはそんなに早くからは仕事来ない。きたときは、二つ返事しなければならぬ。このあたりのレベルの役者の事情は日本と変わらない)。

だが、いい役者は、ごろごろいる。ごろごろいるが、すぐに仕事に飛びついては来ない。

話を劇場に戻そう。

二度目のワークショップの折に行ったショーケース(大体こんな芝居をやろうと思います。といった、宣伝のような小芝居)を、ヤングビックシアターの芸術監督であるデイビット・ランが見に来た。これは幸運であった。

最終的にこの劇場で公演することになるのだが、これまた紆余曲折がある。

彼は、はじめからかなりの興味を示した。

おそらく、その後の交渉の仕方に問題があったか、何か話の行き違いがあった。このあたりのことが、直接彼と交渉に当たった、最初の制作者の交渉能力の問題であったかもしれない。

この人物は、制作者と呼ぶよりは世話人のようなもので、演劇制作を手がけたことがなかった。

こちらにも、海外で文化事業をしようとするときの落とし穴がある気がする。

気をつけなければならないのは、少しばかり言葉がしゃべることができから、その文化に携わる仕事ができる、という思い違いである。日本の海外での世話人たち(これも私の造語かも知れない)をみると、そういう人間が多い気がする。そこが、日本文化の海外での弱さにつながっていると思う。

日本演劇を海外で紹介する世話人になろうというのであれば、少なくとも、日本演劇を知らねばならない。日本の文化に精通していなければならぬ。そして海外で演劇制作をしようというのなら、その仕事の内容を含めて語る語学の力がなければならない。

日本企業には、そうした企業の現場に精通した語学の力を持っている人間がざらにいないが、文化のほうはといえば、心もとなひのが現状である。

そうした人間を媒介にして、日本の文化を紹介しようとするとき、誤解が生まれるに違いないのだ。

そしてその誤解が、私の劇場探しの際に、時折起こっていたと思う。

三回目のワークショップを行なった時、ソーホーシアターが、少なからず関心を示した。わたしは、劇場の空間まで見に行った。だが、私や私の使いたい役者のスケジュールがうまくあわなかったり、あるいは、更に細かいことをつめる段階で、私の側の交渉人(先ほど述べた世話人)との間で、突然、事情が変わった。そこらあたりも、今となっては謎である。

四回目のワークショップは、劇場を決めたい一心で、二週間かけて、一通り芝居をつくってみせた。その甲斐があつて、パタシーアーツセンターが、こちらの条件にあった時期での公演にOKを出してくれた。だが、私は、ヤングビックシアターの空間が、この作品にあっていると思った。その空間で上演する思いを捨てきれなかった。

私は、芸術監督のデイビットと直接会って、その旨を伝えた。彼は、今度もきわめて強い関心を示した。

確約はできないが、もしかしたら、可能性のある時期として、2002年の10月を提示してくれた。半年先であった。願ったりかなったりである。

私は、その返事を待った。
そして、ついにOKの返事が来た。
やっと劇場が決まった。

そう思ったのもつかの間。
その翌日、私の携帯電話のメッセージに彼から断りの伝言が入っていた。

「申し訳ない。キャンセルをしたはずのロイヤルシェイクスピアカンパニーが、やっぱり上演すると言い出した。そちらとの約束のほうが先だから、どうしようもない。今年に関しては絶対にむりだ」そういう内容であった。

聞き間違いではないか、ロンドンの通りを歩きながら私は何度も、その携帯の留守電をきいた。

わたしは、その日のことを忘れない。ああ、だめだったか、ロンドンはなかなか、俺を受け入れてくれないなあ。携帯電話を握りしめながら、深いため息をついた。

だが、待て。何か策はないのか。

私はまず、自分のその後のスケジュールを変えることを考えた。自分の日本への帰国をぎりぎりまで引き伸ばそう。私は2003年の3月から日本で新作の稽古を始めなければならなかった。だが2月までなら、ロンドンにいられる。

さっそく、すでに決まっていた何人かの役者のスケジュールを聞いてみた。つまり、2002年がだめなら、2003年の1月や2月での上演ならばどうだろう。

このときの、頭の切り替えが早かったことが、今でもヤングビックで上演できた一因だと思っている。

早速、デイビットに聞いてみた。

その可能性は、なくはない。簡単に約束はできないが、前向きに考えてみようということだった。

わたしは、どうしてもヤングビックの空間で『赤鬼』を上演したかった。

それから、しばらくして上演OKの知らせが届いた。だが、もうその時は半信半疑で、いつまた決まっていたことがひっくり返るかわからない。それがロンドンだ。そう思って、劇場が決まっても、喜びも半ばなり、であった。

実際にはこの後、新しいロンドンでの制作者が決まり、劇場と正式な契約書を交わすのだが、その契約書にこぎつけるまでに、また数ヶ月がかかっている。

この新しい制作者が加彩氏で、この後、この『赤鬼』公演を、助けてくれることになる。彼女には、感謝をしなければならない。

もちろん、ロンドンの制作者を彼女に変更したり、あるいは、翻訳家と改作家の問題、そして稼ぎの少ないこの公演の予算組みすべてを、日本からバックアップしてくれた自分のところ(NODA・MAP)の制作者である北村氏への感謝はもちろんである。だが、こういう感謝というのは、不思議なものでこれを読んでいる人には面白くないということを私は知っている。

読者は苦労話が読みたいものである。

大丈夫である。まだまだ、上演へ向かっての苦労話は続くのである。(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『鷹作・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2003年1月から2月までロンドンのヤングビッ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—3

誰にでもオープンな英国のアートセンター ——チャプター・アートセンターでの研修を終えて

秦 岳志

不思議な居心地の良さとの出会い

劇団解体社のツアーで何度もヨーロッパを訪れる度に、私は何か漠然とした「居心地の良さ」を感じている事に気がつきました。それは日常のしがらみから離れて旅をしているという解放感や、招待アーティストである事による現地での温かいおもてなし、などといった海外公演特有の状況による部分も多かったでしょう。しかし、その時訪れていた英国のウェールズにあるチャプター・アートセンターのカフェで、ふと周りを見回しながら感じたのです。こんな場所、そういえば日本にあるだろうか? と。

広々とした前庭でスケートボードをする子供たち、カフェでゆづり新聞を読む人、勉強する学生、談笑する人々、自分の活動をアピールしてまわる人たち、いきなり詩を叫び出す詩人、マジックを披露する研修生、作品作りの打合せをするアーティスト、映画や舞台を見たあとに感想を述べあい、議論を戦わせる観客やアーティスト、片隅で睡眠をとるスタッフ……。

そこには、日本の小劇場や文化会館、コミュニティーセンターなどにはない、誰もが自由に自分自身の時間を過ごせる空間が存在していました。「日本にもこんな場所があったらいいなあ」と、チャプターアートセンターのプログラマー、ジェームス・タインソン氏にふと洩らしたところ、時間があつたら研修に来てみたら? とのこと。運よくセゾン文化財団の「アーツマネジメント留学・研修」プログラムで援助して頂ける事にもなり、昨年秋から今年の初夏まで、今回の研修が実現したのです。

研修を始めるにあたって、私が深ろうとしたテーマは以下の2つでした。一つは、アートセンターの運営におけるマジックは何なのか? そして文化やシステムの全く違う日本で、それは可能なのか? 果たして



チャプター・アートセンター外観



パブやカフェは週末ともなると人で溢れかえる



チャプターの劇場部門のプログラマー、ジェームス・タイソン氏
フランス・オルレアン市のアートセンターにて

数ヶ月後、この2つのテーマ設定そのものが根本から覆されるとは、誰が想定していたでしょうか。

70年代草の根運動からの出発

英国における「現代アートセンター」の歴史は、60年代から70年代にかけての世界的なリベラル運動の中で始まります。今から振り返れば、それまでの「評価が定まり完成された物を展示する」ための「美術館」への対抗として、「評価が分かれ、未完成で実験的作品を提示し、議論する」ための空間として出発した、と言う事ができるでしょう。ただ、チャプター・アートセンターの設立当時の提案書を読んでも、実際にはそんな大それた理念を掲げていたわけではなかった事が分かります。曰く、「前の大戦以来、私たち現代アーティストにとって、新たな作品作りのための空間を確保する事がとても難しい状況が続いています——その一方で今や廃虚となった学校や工場跡地の再利用問題が近年議論されています」。そう、廃校の再利用問題はまさに日本のアーティストが現在直面し、同様に議論している問題ではありませんか。

1971年、チャプターの出発は、このような提案を行った地元の3人の現代アーティストによる廃校での小さな作品発表会でした。やがて市から建物を借り受けて自分たちで教室を改造してスタジオを作るようになり、運営資金を得る為に映画上映会を始め、カフェを作り、パブをオープン……。今では2つの映画館、3部屋からなるギャラリー、120席の小劇場、大小3つのスタジオ、3つのミーティングルーム、数十にも及ぶ地元のアーティストの為にアトリエや事務所スペース、そしてショップ、カフェ、パブなどからなる一大アーティスト村と呼ばれるものに成長しました。映画館では主に、日本でいう「ミニシアター」で掛かるような、世界のアート系映画を数日替わりで上映。また、小劇場では地元のアーティストの舞台だけでなく海外のカンパニーも多数招聘し、チャプターは今や「ウェールズにおける国際交流のハブ」とも言われています。

変化する事で生き残る

「この30年の歴史は、チャプターにとって発展の歴史であると共に、変化の歴史だと言えるでしょう」と、チャプターの代表、ヤネック氏は語ります。「最初のうちは地域の人たちには本当に白い目で見られていたんですよ。いつもデモナイ事ばかりする場所だってね。例えば80年代に初めてゲイの人たちが会合を持ったのはチャプターでしたが、住民の反発といったら大変でしたよ」。そんな議論の末、チャプターの側も地域住民の活動の拠点として場所を提供するようになり、より開放されたコミュニティー・センターとして認知されていくようになります。公文式の算数の教室が毎週開かれていたり、産前の両親教室があった

り、はたまた特設の仏壇をかかげ、一心不乱にお経を唱える集団が居たり……。『今では、地域の議会でもこう言われるようになりました——『チャプターは、奇抜な事を実現できる場所として、地域にとって重要な存在だ』ってね。時の流れと共に、チャプターも変わったし、人々の考えや状況もそれ以上に変わってきたのでしょ』」。

それでも、苦しい時期もあったようです。「特に80年代～90年代の保守党政権時代は文化予算も削られ、70年代から英国中にあったアートセンターが次々と活動を停止しました。なぜチャプターが生き残ったのかって？ それは私にも分からないけど、一つ言えるのは、やっぱり変化を怖れない事かな。例えば、今やBBCのゴールデンタイムでもやっている政治ネタを扱ったコメディ・ショーは、実は80年代にチャプターで始まったんです。でも、その後チャプターから卒業してもらいました。チャプターは新しい文化の発祥地としての役目を終えたら、すぐに次の可能性を見つけるために動く事をモットーにしているからです。アーティストも観客も固定化してしまうのが一番問題です。今、私が注目しているのはコンピューターゲームやインターネットと劇場空間の関係性を扱った作品です。これが次のトレンドになるかどうかは、全く分かりませんがね(笑)」。常に新たな表現を求めていく事が、地域との良好な関係を築く上でも有効に働いているというヤネック氏の言葉は、日本から来た私にとっては目から鱗が落ちるような話でした。

現場の仕事にはマジックなし

チャプターでの私の研修は、劇場部門のジェーム・スタインソン氏に就くアシスタントとして、現場で学ぶというものでした。英語のスキルの問題はあったものの、電話の応対から助成金の申請、海外の招待カンパニーとのやりとりや来訪者とのミーティングなど、一通りの仕事を体験させてもらいました。それは、日本で体験してきた現場と、面白いほど同じでした。いや、仕事がなかなか前へ進まない、という意味では日本より環境は悪いと言わざるを得ないでしょう。メールを送っても数日返事が無いのは当たり前、電話をかけてつかまらないのもいつもの事。何しろ、どのオフィスにも留守番電話というのがありません。夕方4時半にもなると、みんなさっさと帰ってしまいます。そんな中でも、私の居た劇場部門は毎晩遅くまで仕事をする、ある意味日本的なオフィスでした。とにかく地道に連絡をとって、少しずつでも物事を前へ進めておいて、最後に現場でバタバタする。そんなアートの仕事の原点(?)はどこでも同じようです。

そんな経験の中で特に印象に残っているのが、今年1月に未だ内戦中のナイジェリアからやってきたAlajotas Dance Companyでした。仕込み図や進行表などが届かず、劇場側が何の準備も出来ていない

のに加えて、飛行機の接続の関係で1日遅れの公演当日にやってきた彼ら。慣れない海外ツアーでへとへとに疲れているのに加え、ダンサーの一人はもう8ヶ月にもなる妊婦、更になんとマラリア(!)にかかって高熱を出している男の子もいるというではないですか。大急ぎで仕込みをしながら、マラリアとは具体的にどんな病気をインターネットで調べ、病院に電話をして往診を依頼し……。予定の時間を大幅に遅らせて、ついに開演。果たしてそのエネルギーな公演は、研修期間中見た舞台の中で一番印象に残るものでした。ある意味、アート・マネジメントの醍醐味を肌で感じる事の起きた瞬間でした。ちなみにその後、マラリアの男の子はただの風邪だったことが判明。マラリア以外に熱の出る病気にかかった事の無い彼の、単なる思い違いでした。

誰にでも開かれた場所として

研修をしていても一つ印象に残ったのは、チャプターのスタッフを頼ってやってくる国内外のアーティストの多さと、それに対応するスタッフの献身的な態度でした。チャプターを稽古場として使っている地元の劇団がエジンバラ国際演劇祭の申請書の書き方を尋ねてやって来れば、丁寧に指南して最後にファックスまで使わせてあげ、ある若手ダンサーにはチャプターを海外との連絡先として提供し、コミュニティーシアターのワークショップには会場を提供。オーストラリアから単身チャプターだけを頼りにやってきたアーティストには、この先アタックすべき英国内のアートセンターを教え、モーションキャプチャーに興味を持つダンサーを探すBBCのスタッフの相談に乗り……。時には乗り気でない場合もあるようですが、通常業務以外にこのようなミーティングに使っている時間が実はかなりあり、この姿勢はチャプターが物理的にも精神的にも「開かれた場」として機能するための大きな役割を果たしていると言えます。そういえば、こんな極東からひょこりやって来たアジア人も、まるでずっと前からスタッフの一員であるかのように扱ってくれる所にもチャプターの包容力の大きさが現れています。

運営方法におけるチャプター・マジック

以上の活動を行う英国のアートセンターは、財政的にはどのように運営されているのでしょうか。実は、チャプターに限らず英国の多くのアートセンターは現在の日本でいうNPO法人に近い「Registered Charity」という形の民営です。この場合、収入源は場所によって異なりますが、代表的なものはアーツ・カウンシル(英国文化省の外郭団体。国の文化予算と宝くじの利益を財源に、助成金の配分を決定する組織)から受け取る助成金。チャプターの場合、年間予算総額3億円の内の約40%をアーツ・カウンシルを始めとするいくつかの助成機関から得ています。「劇場」への助成金としては日本にも文化庁が最近始めた「芸術拠点形成事業」という枠がありますが、こちらの場合まだ規模が小さい上に、更に活動全体に対してではなく企画に対して予算をつけるという仕組みになっている為、劇場という「場」全体を育てていく制度になっていない所が大きな違いでしょう。

それでは、チャプターの収入の残りの約60%はどこから来ているのでしょうか。英国は日本に比べてチケットの値段がかなり安く、チャプターでも映画は1000円、舞台も高くても1500円程度、ギャラリーは英国内では基本的にどこも無料です。というわけで、チケット収入は全体の10%程度。

さて、ここからがチャプターのユニークな所です。まず、チャプター

には地元のアーティストやアート系ベンチャー企業に安く貸しているアトリエやオフィスがあります。また、劇場やギャラリー、映画館、会議室等も安い料金ではありますが一般に貸し出しています。これらの不動産収入が約25%。多くの改装費用がかかっているとはいえ、市から無料で譲り受けた築100年の建物は、今でもチャプターの大きな財産だという事でしょう。

そして残りの25%を埋めているのが、なんとカフェとパブの売り上げなのです。ミルクティー一杯100円、お酒の値段も周囲のお店と同じですが、やはりコミュニティーの中心にあるパブの強みと、誰もが気軽に寄れる雰囲気の人気秘密のようで、週末ともなると足の踏み場もない程にごった返します。

このような仕組みで、チャプターでは予算の約60%の資金をその運営から毎年生み出しています。このバランスは絶妙で、助成金を受ける事によって安定した運営を実現しながら、活動の内容には公的機関からの口出しを一切受けず、自由なプログラミングを可能にしています。

ただしその分、実際の企画に使える予算は大変少なく、私の居た劇場部門では年間1000万円弱のプログラム予算だけでは何も出来ないで、劇場のレンタル収入をまわし、企画ごとにも助成金を得ることで、なんとか年間約200万円程度のプログラム資金を生み出していました。私が学んだもう一つのモットー、それは「少ない予算でも、やれる事はある」という事だったかもしれません。

ウェールズという敗者のマジック

2003年6月4日午前8時——。ウェールズの首都カーディフの旧中央図書館には、地域のアート関係者数百人が集まり、朝早くからごった返していました。ヨーロッパでは、EU内の文化交流を活性化させようという目的で毎年「欧州文化首都」と呼ばれる都市が指定され、ここでは一年間、莫大な資金の投入と共に大規模な芸術フェスティバルが開催されます。その2008年度の候補都市としてカーディフはノミネートされ、この日が発表当日でした。チャプターでも、ノミネートに際してかなり意欲的な国際演劇フェスティバルをいくつも企画し、申請していました。運良く指名されれば、ウェールズのアート業界の将来は約束されたも同然。発表直前、みんな期待に胸膨らませて待っている……かと思いきや、それが意外と冷めた反応が多いのです。それは何か、落ちることによって傷つかないように予防線を張っているかのように私には見えませんでした。そして、BBCの8時のニュースでの発表の瞬間。「2008年欧州文化首都は——リバプール!」。その途端、旧図書館内に漏れる「オー」という落胆の声。続いてリバプールへのエールの拍手。そしてどこからともなく「カーディフを売り込んでくれた宣伝チームの皆さん、ありがとう!」との声があがり、場内は大きな拍手と歓声に包まれました。

ウェールズは元々、自然と共に山で生きるケルト民族が独自の文化を花開かせていた事で有名な地域。しかし小さな村々の集まりに過ぎなかった為に、隣の強国イングランドにより常に支配され続けて来ました。ウェールズ人には、アイルランドなどと同様に、世界中に逃れていった移民が大勢いるそうです。

今回数ヶ月現地で暮らしてみて強く感じたのは、そんな歴史を持つ地域に住む人々の、あらゆるものを包み込むようなやさしさでした。「欧州文化首都」の戦いで、またもリバプール(イングランド)に敗れた後、ウェールズ語で元気にテレビインタビューに答えていた宣伝チームの女

性を見て、過去に何度もこんな体験をしてきた彼らの豊かなメンタリティーを感じずにはいられませんでした。

この「敗者のメンタリティー」は、ウェールズの人々の「内に籠らず、外の世界と交流することで生き残りの道を探る」という指向性にそのまま繋がっていきます。事実カーディフはその昔、英国最大の貿易量を誇る港だった事があり、世界各国から多くの移民を受け入れました。「他者」を取り込むことで自分たちの存在を成立させていくという意味では、沖縄に近いのかもしれませんが。あるいは海外から来る得体の知れないカンパニーのヘンな舞台にも興味津々に寄ってきては酒を飲み議論し、地域で活動するゲイのダンサーをみんなで誇りにしているような文化、と言ったら分かってもらえるでしょうか。私は、数ヶ月にわたる研修の最後になってようやく、チャプターマジックの最大の謎の答えを垣間見た気がしました。

東京でアートセンターは可能か？

さて、最後に残った難問。私は可能だと思います。もちろん、チャプターでの事例はそのままで当てはまらないでしょう。

第一に、都市の大きさの違い。チャプターのあるカーディフは、ウェールズの首都でありながら人口約33万人、かたや東京は23区内だけで833万人。またカーディフは小さい街なので移動はとても簡単ですが、東京ではどこへ行くにも一苦労。だとしたらそれぞれの区ごとに、チャプターのようなアートセンターが存在してもいいのではないのでしょうか？

第二の違いは、人々のプライベートな時間の少なさでしょう。英国では、どんなに忙しそうにしている人でも夕方5時には職場を出ます。日本に帰ってきて気付いたのは、アーティストも含めて日々の生活にゆとりがまるで無いことです。毎日満員電車で揺られ、朝から夜遅くまで仕事をしている状態からは、クリエイティブな活動をしたり、得体の知れない舞台を見に行ったりする気持ちは起きないでしょう。私は、東京にこれだけの人が注いでいながらそれに見合った文化が育たない大きな原因の一つはこれだと思っています。

とはいえ、東京ではかなりエッジな表現でもそれに興味を持つ人が

確実に集まります。実際に街には小劇場がひしめいていますし、アート系の映画を上映するミニシアターも豊富です。一方で、アーティストの創作のための空間は全く不足しています。また最近では地域の図書館に、本を読むわけでもなく単に居場所を求めて訪れる人が増えているといえます。人々のニーズは十分すぎるほどあるのです。

財政的には土地や建物の確保が難しいという問題はあるものの、それさえクリアできれば、実現可能なはず。民間が行う事業を行政が支援するという形では、既に大阪市の行っている新世界アーツパーク事業の例があります。同じような事を東京で出来ない理由はありません。特に今後文化庁を始めとする助成機関が劇場支援の枠をちゃんと設ければ、さらに可能性は広がるでしょう。

実は今回研修をしていて、私は日々あるデジャヴを感じていました。それはもうかれこれ10年程前、当時東京の東中野にあったミニシアターで働いていた時に抱いていた夢のようなものでした。その劇場は紆余曲折の末、今年の春に閉館してしまいましたが、考えようによっては東京というのは、そんな熱意あふれる民間の活力が豊富に存在する希少な都市だと言えるのではないのでしょうか。ただ足りないのは、行政の側のアーティストへの信頼と、文化予算全体からすれば少しだけのお金、そしていくらかの「敗者のメンタリティー」。今後このような同じ思いの人々が集まれば、チャプター東京を実現できる日はきっとそう遠くないと信じています。



秦 岳志 (はた・たけし)

今年の春閉館したミニシアター「BOX東中野」に設立当初より約5年間、運営・映像制作スタッフとして参加。同時に劇団解体社の制作・技術スタッフとして数々の国内外公演をプロデュース。劇団の仕事以外にも、フリーで映像制作業を営む。今年の8月には男の子が生まれ、毎日育児と仕事の締め切りに追われる日々を送っている。

【参考URL】

チャプター・アートセンター(Chapter Arts Centre): <http://www.chapter.org>
Arts Council of Wales: <http://www.artswales.org.uk>
Wales Arts International: <http://www.wai.org.uk/>

ウェールズの西のはずれ、Gower半島のビーチにて

スタッフ塾 in 森下スタジオ PART2

レクチャーワークショップ:

2003年10月24日～27日

創作ワークショップ、公開パフォーマンス:

2003年10月24日～31日

Cスタジオ

ここ数年、舞台芸術の分野においてさまざまなワークショップが開催されているが、その多くは俳優やダンサー、あるいは演出家、振付家、さらに劇作家を目指す者などを対象としている。

今回森下スタジオで開催されたこのスタッフ塾は、舞台照明のアイカワマサアキが率いる、プロの舞台スタッフを育成するためのワークショップである。1999年に東京・両国のシアターX(カイ)で始まり、当財団の2002年度の助成事業として本年3月から4月にかけて初めて森下スタジオで開催された。その後6月に行われた韓国・ソウルでのワークショップを経て、本年度の助成事業として10月に再び同スタジオにて行われた。

同ワークショップは、舞台美術、音響、照明、衣裳、映像、音楽など日本と韓国の各分野の専門家による「レクチャーワークショップ」と、作品上演に向けて受

講生が実際に製作現場に携わる「創作ワークショップ」によって構成される。なかでも毎日レクチャーの後に行われる後者の製作活動と、その成果を発表する公開パフォーマンスが大きな特徴である。

創作ワークショップでは、照明、音響、舞台、進行、記録映像、衣裳、制作の担当として参加した受講生25名が、韓国と日本の各分野の専門家と美術と音楽のアーティストと一緒に、山田うん振付・出演の『spring』、Kim Won振付・出演の『The Experiment』、そしてKuk Eun-miと笠井瑞文振付・出演の『景色』の上演(10月29日、30日)にむけて製作活動に取り組んだ。(なお山田うんの『spring』は、コラボレーターである韓国の音楽家の来日がかなわなかったため、6月に行われた同作品のソウル公演のビデオを上映する形で発表。) いずれも日韓のスタッフとアーティストとのコラボレーションによる作品だが、短期間であったにもかかわらず質の高い公開パフォーマンスとなった。若い参加者たちにとっては技術の研鑽と、限られた時間の中での国際的な共同作業を体験できる極めて有意義な機会となっただろう。(F)



舞台製作中の打ち合わせの様子。右端に立っているのがアイカワマサアキ

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第27号

2003年12月10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