

## ●目次

|                                                          |                    |
|----------------------------------------------------------|--------------------|
| 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……………1         |
| 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……………4         |
| ジャパニーズ・シアター・ナウ——ジャパン・ソサエティーによるNYでの日本現代演劇の紹介              | ポーラ・S. ローレンス……………7 |

## 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

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4回目。今回は1997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」)である笹井宏益氏に、これまでに同氏がヨーロッパを中心に行ってきた調査・研究の成果の一部をまとめていただいた。(編集部)

### ドイツの劇場の特質

ウィリアム・フォーサイスの名で世界的に知られるフランクフルト・バレエ団は、実は、フランクフルト市立劇場の一つの部門に属するバレエ団である。その革新的でエキサイティングなバレエが生まれた背景には、フォーサイス自身の傑出した才能と地道な努力、そしていくつかの偶然的な出会いがあったことはもちろんであるが、彼が所属していたフランクフルト市立劇場のユニークなマネージメントも決して無関係ではない。

第2次世界大戦後から1970年代前半まで、フランクフルト市は、ドイツの諸都市の中でも「最も魅力のない街」として知られていたが、70年代後半以降、数々の文化政策プログラムによって立ち直り、オペラ、バレエ、音楽、美術などの分野で、優れた作品や公演が同市から生み出されるようになっていった。一説によれば、1970年度に6200万マルクであった文化関係予算が、1991年度には4億4000万マルクにまで拡大したと言われている。フランクフルト市立劇場は、同市の中核的な文化施設として、市からの支援を受けて発展を遂げてきた。しかしながら、東西ドイツ統一以後、ドイツ経済のリセッションの影響を受ける中で、同市の財政事情は厳しいものとなり、次第に文化関係予算も削減されていった。こうした中で、近年のフランクフルト市立劇場は、(市からの補助金を受けながらも)シェア・ホールディング・システム(持ち株制度)を導入して、一種の「民営化」を志向している。これは、ドイツの劇

場の歴史においても例のないことであり、様々な可能性とリスクを同時に秘めたものと言える。

もともとドイツは、「領邦国家」として発達してきたのであり、各州の独立性はかなり強い。現在ドイツには約120の市立・州立劇場(Staatstheater、以下「劇場」という)があるが、それらは、それぞれの市や州の芸術文化の拠点として数々の歴史を形作ってきた。その歴史とは、オペラ、バレエ、演劇などの分野での優れた作品を世に送り出すとともに、それらの保存・継承の上に、上演(再演を含む)によって新たな芸術的価値を付加するという、当該市・州の住民にとってみれば、極めて社会的・公共的意義の大きい活動の積み重ねによって形作られている。その意味で、各劇場は、それぞれの地域(市・州)のアイデンティティを具現するものとして存在しており、人々の日常生活の中に位置付いている。こうしたことから、日本の劇場の場合と比べ、次に述べるようないくつかの特徴を有している。

- (1) 歌手やダンサーなどのアーティストは、「公演のたびごとに国内外から集める」のではなく、各劇場の専属として身分が保証されており、基本的には、これらの専属メンバーで一応の上演が可能となっている(もちろん実際の上演では、外部の「エキストラ」を依頼することもしばしば行われている)。
- (2) そうした上演に必要な舞台装置の製作・操作や舞台衣装の生産・保管などといったテクニカルなサービスは、劇場側の自前で行うものとされており、各劇場には、こうしたサービスを行う専属スタッフが置かれている。
- (3) 各劇場は、それらが所在している地域(州や市)の住民の生活と切っても切り離せない関係にあり、それゆえ、多かれ少なかれ、劇場の活動は、地域住民や市・州政府からの要求(ニーズ)に規定される。

これらのドイツの劇場が持つ特徴は、劇場側が、鑑賞の場の提供という「消費的なサービス」を地域住民に対して行っているにとどまらず、劇場自身による芸術的価値の創出という役割を担い得る構成になっている点で、注目に値するものである。しかしながら、このことは、当然のことながら「人件費の増大による劇場経営の圧迫」という事態を招くことになる。

### フランクフルト市立劇場の活動とマネージメントの革新

フランクフルト市立劇場は、オペラ部門、バレエ部門、Theater am Turmと呼ばれる実験演劇部門、ドラマ部門の4つの部門を持つ、ドイツでもかなり規模の大きい劇場である(13あるこうした劇場の中でも最

大である)。これらの4つの部門は、もともと完全に独立していたわけではなかったが、1991年、それぞれの芸術の内容や公演形態、マネジメントの方針などの相違を踏まえ、各部門ごとに独立して運営が行われるように組織体制が改編された。

こうした「部門の完全独立」は、当時バレエ部門のマネージメントを担当していたマルティン・シュタインホフの影響が強いと言われている。シュタインホフは、1984年、ウィリアム・フォーサイスが同バレエ団の芸術監督に就任したと同時期にマネージャーに就任しており、同バレエ団を運営面から支えてきた人である。1989年には、それまで部門としては独立していなかったバレエ団を「バレエ部門」として独立させ、革新的なマネージメントを実施していった。

そのマネージメントの第一の特徴は、部門ごとの芸術の独自性(構成する論理や方法論などの独自性)を重視し、その公演(準備なども含める)にかかる支出や収入の管理について自己完結的に行う点である。一種の「独立採算制」であるが、公的助成金も含まれており、収入と支出がバランスしているわけではないので、通常言われている「独立採算制」とはやや異なる。こうした「各部門の予算面での完全な独立」によって、オペラ、バレエ、演劇、ドラマは対等の位置を占めるものとなり、それぞれの芸術としての価値が守られ、新たな価値が創出されるとの考え方がその背景にある。

第二の特徴は、芸術作品を上演する際には、他の部門(芸術分野)の協力を得て行うことよりも、その目的としている芸術の「論理」や「指向性」を貫徹させるため、それぞれの部門が自前で言うとする点である。例えば、バレエと音楽は密接な関係を有しているが、そのバレエに伴う音楽をつくる際には、オペラ部門からオーケストラを借りてくるのではなく、自前で音楽を用意するのである。オーケストラは、「オーケストラによる音楽」をつくるために存在するのであって、バレエのために存在するのではない、というのがその理由である。実際上も、仮に、オペラ部門からオーケストラを借りてくることになれば、バレエ公演のための練習がオーケストラのスケジュールに拘束されることになり、自由な創作活動が妨げられることになるという。

これらの第一と第二の特徴は深く結びついている。すなわち、これらの特徴は、芸術上の自律性を保証するために必要な措置なのである。このことは、芸術の自律性の保証をマネージメントの最も優先的な課題として設定し具体化しようとするものであり、言い換えれば、一般的な組織の論理、経営の論理のもとで芸術的な活動に対するコントロールをできるだけ避けようとするものである。

実際上も、1991年には、それぞれの芸術にかかる技術的なサービス(舞台装置や衣装の製作・保存、照明、音響など)を各部門ごとに行うこととする改革が実施されている。それは、いろいろな専門スタッフを各部門ごとに配置しようとするものであった。こうした人手を増やす措置は、もちろん大幅な人件費増を伴う。しかしながら、このような事態も、1980年代におけるドイツ経済の順調な成長から見れば、決して不自然な措置とは言えなかった。

ところで、1989年のベルリンの壁崩壊とこれに続く東西ドイツ統一により、フランクフルト市立劇場を取り巻く環境は変わっていった。連邦の予算は、旧東ドイツ地域のインフラ整備と雇用の創出のためにその多くの部分が割かれるようになり、さらに、同地域への民間投資を促進するため、連邦全体の法人税制が変わったのである。その結果、フランクフルト市の税収は大幅に減少し、それは文化予算の額にも影響を与えた。1990年代の中頃から、人件費の高騰がフランクフルト市立劇場の経営を圧迫するようになったのである(1990年度の前半には9400万マルク前後の補助金が市立劇場に出されていたが、徐々に削減されており、さらに、1997年度までに7000万マルク程度まで縮減することが求め

られていると言う)。

こうした事態を打破するため、フランクフルト市立劇場の各部門では、様々な努力が重ねられてきた。オペラ部門では、曜日ごと(あるいは短期の期日ごと)に上演する演目を変更する「レパートリー・システム」から、一定期間(例えば1ヶ月間)上演する演目を固定する「スタジオ・システム」に、公演の形態を改めている。このシステムは、公演に当たって外部の「エキストラ」を依頼する場合の人件費や公演の準備にかかる人件費が「レパートリー・システム」に比べて安くすむ反面、リハーサル期間の長期化等に伴う公演回数の減少(したがって公演収入の減少)が劇場専属のアーティストやスタッフの人件費を圧迫する事態を招くというデメリットを有している。フランクフルト市立劇場のオペラ部門では、「スタジオ・システム」に改めた結果、デメリットのほうが大きくなってしまい、経営のさらなる悪化を招くことになってしまった。

他方、ドラマ部門では、オペラ部門とは反対に、レパートリー・システムにこだわって上演を重ねていったところ、新たな舞台装置の製作にかかる経費や「エキストラ」出演者へのギャラに経費がかからないようにするため、「斬新な演出」を避ける傾向が強まっていった。レパートリー・システムでは、こうしたことをしてもあまり目立たないのである。その結果、上演のマンネリ化が指摘されるようになり、かえって客足を遠ざける結果を招くことになってしまった。

さて、各部門のうち比較的成功したのは、バレエ部門である。周知のように、ここでは、1984年以降、ウィリアム・フォーサイスが中心になり、アンサンブルを形成し、斬新な作品を上演してきている。フォーサイスがフランクフルト・バレエ団の芸術監督に就任した当時、その評価はほとんど確立していなかったと言ってよい。現に、就任に先立つ1983年、上演されたフォーサイスの作品に対する批判から、当時のフランクフルト市立劇場の芸術総監督ミヒャエル・ギーレンは市議会に呼ばれ釈明を余儀なくされたという話が残っている。それでもフランクフルト市の文化部長ヒルマー・ホフマンは、フォーサイスをフランクフルト・バレエ団の芸術監督に迎え入れたのである。『ゲンゲ』、『アーティファクト』といった初期の作品の発表後も、フォーサイスは常に実験的な試みを続け、3年あまりで世界的な名声を得るに至る。そうした活動を支えたのが先に述べたシュタインホフのマネージメントであった。

シュタインホフのマネージメントの基本的な特徴は、先に述べたとおりであるが、もう一つ重要な点がある。それは、フォーサイスが芸術面をシュタインホフがマネージメント面を担当するというように、何人かの人がちがいくつもの仕事を分担しそれぞれが協力し合ってこそ、よい仕事ができるという考え方である。この「分担」と「協力」という考え方は、シュタインホフの組織の在り方に対する考え方の基礎になっている。すなわち、ピラミッド型の組織よりも、フラットな組織のほうを重視しており、実際にそうした形での組織改編を実施している。例えば、技術面のサービスについて言えば、照明、音響、衣装などに関するそれぞれの担当者が、同じ部屋で、机を並べて、ライン的な上下関係ではなく対等な立場で仕事をしてもらえるような環境を整えている。そこでは、こうしたフラットでネットワーク的な組織こそが「分担」と「協力」という考え方を具体化するものであり、かつ個々の担当者の自由な発想と責任意識を高めるものと考えられているのである。

シュタインホフのマネージメントは、後で述べるように、フォーサイスの創作活動とよく適応するものであった。しかしながら、バレエ部門の成功にもかかわらず、フランクフルト市立劇場全体を取り巻く経営環境は大変厳しく、公的な補助金は削減の一途をたどるとともに、人件費が経営を大きく圧迫していた。もともとシュタインホフのマネージメントには多数の専門スタッフが必要とされる。そうした事情のもと、1994年に劇場の総支配人に就任したシュタインホフは、支出(人件費)の削減よりも、



収入の増加に力を入れている。例えば、これまで各部門ごとにおいていた技術的なサービスを一元化して競争力を持たせ、劇場の外でのサービスの活発化により収入の確保を目指そうとしたり、舞台美術家、オーケストラ、合唱団といった芸術家(団体)に、劇場の外での収益事業を促したりしている。さらには、近年、恒常的な収入の確保を図るため、フランクフルト市をはじめとする市町村、企業、個人などに劇場の「持ち株」を購入してもらう「シェア・ホールディング・システム(持ち株制度)」の導入を進めており、劇場の「民営化」に向かって一歩踏み出している。

シュタインホフによる、こうした一連のマネージメントの取り組みは、どのような意味を持つのであろうか。次に、この点について考察してみたい。

## フランクフルト市立劇場のアート・マネージメントから何を学ぶか

フランクフルト市立劇場は、試行錯誤を繰り返しながらも、先駆的なアート・マネージメントを実践してきた。それが、それなりにある種の機能を果たしてきたことは、フランクフルト・バレエ団の活躍からも推察される。アート・マネージメントの必要性が指摘されながらもなかなか構造化され得ない日本の状況を踏まえ、フランクフルト市立劇場のアート・マネージメントの意義についていくつか指摘してみる。

シュタインホフのマネージメントの基本は、それぞれの芸術の独自性に沿って、各部門が自律性・完結性のもとで行うものであることは先に述べた。フランクフルト・バレエ団では、その自律的・完結的なマネージメントの世界の中で、各担当者が、自由にしかし責任を持って仕事をこなしている。そうした環境の中で、ウィリアムス・フォーサイスは、極めて実験的で挑戦的な作品(舞台)を次々と生み出してきた。フランクフルト市立劇場のバレエ部門が、「自作自演の劇場」あるいは「フランクフルト・ラボラトリー」と呼ばれているゆえである。こうした実験的な作品(舞台)が次々と生み出される背景には、フォーサイスの才能に加えて、ダンサーはもちろん衣装や美術、照明などそこに関わる人々すべてが、フォーサイスの目指しているものを「共有」していることが推察される。そうでなければ、こうした作品群が継続して生み出されてくるとは考え難い。実際、『フォーサイスの舞台は、対外的には、しばしばブーイングを呼び起こす。しかし、そのようなときでも、私は、近い将来、この作品も必ずや拍手をもって迎えられるときがくるであろうと確信していたのである。』と語った関係者もいる。こうしたフォーサイスの考え方の「共有」やその作品(舞台)に対する「共感」こそが、バレエ部門の成功を支えていたと言っても過言ではないのであり、そうした「共有」や「共感」を生み出せるような組織体制を作ることが、「自作自演の劇場」のマネージメントにとって大切なことなのである。

他方、日本では、近年、少なからぬ劇場で「芸術監督制」を導入している。これらの多くは、トップである芸術監督とその下に多くの部下(担当者)から組織が構成されており、絶大な裁量を持つ芸術監督が部下に指示を出して公演を行うというピラミッド型を形作っている。加えて、公演の内容等については、「理事長」または「理事会」と称する、総合的な立場で意思決定や連絡調整を行う機関の了解を得ることが通例となっている。このような場合、特に、バレエ、演劇、音楽を問わずコンテンポラリーな作品(舞台)を上演しようとする場合、関係者にどこまで芸術監督の考え方が伝わっているのであろうか。コンテンポラリーな作品(舞台)、とりわけ実験的な作品(舞台)群は、継続的に(くり返して)上演されてこそ人々に受け入れられる。そして、その「継続性」は、創作に携わるすべての人たちの「共有」や「共感」に支えられてこそ作

り出すことができるのである。そのための組織とマネージメントの在り方について、シュタインホフの取り組みは様々な示唆を与えている。

また、シュタインホフの示した組織とマネージメントの在り方は、いくら公演を重ねてもその成果がストックされない日本の劇場システムにおいても、決定的な示唆を与えている。寺山修司や唐十郎の演劇が彼らの「固有名詞」で語られることがあっても、その創作に携わる人たちを含んだ「集合名詞」で語られることはめったにない。演劇などの舞台芸術の創造が、例えば、原作、脚本、演出、演技、照明、美術、音響などに関わる人たちの協働作業であるとすれば、これを作り出す組織(とそのマネージメント)の在り方こそ問われなければならない。これは、アーティストや技術スタッフが劇場の専属であるか否かととは、本質的には関わりのない問題である。

その一方でシュタインホフが悪戦苦闘している「収入増」、すなわち安定的な収入の確保は、世界中のどこの劇場でも悩みのタネである。日本では、チケットの金額やチケット購入者の数がその中心的なピックスになっているが、シュタインホフの場合は、フランクフルト市立劇場から(公演のほかに)どのような価値を創出できるか、市当局以外に劇場の支援者はいないか、といった検討をしている。こうした検討の前提になっているものが、「劇場とは芸術的な価値を生産するところである」という見方である。こういった見方は、日本では必ずしも一般的ではない。日本では、設置された劇場(文化施設)の多くが「公立のそれである」という事情もあって、劇場での公演は「行政の住民に対するサービス」の一環であり、そこは劇を見て聞いて楽しむ(消費する)空間である、という意識が支配的である。したがって、劇場側のマネージメントも、いきおいポピュラーな作品(舞台)をどうつくるか、に偏ることになる。ここでは、「消費の論理」と「行政サービスの論理」は結びついている。芸術的な価値の生産がこれからの日本の劇場に必要なとすれば、「行政サービスの論理」を希薄にすること、すなわち劇場のマネージメントに「民営化」「企業化」の部分を作り出していくことが「生産の論理」を促すために有効な方法である、と言ったら言い過ぎであらうか。

笹井宏益(ささい・ひろみ)

1956年生まれ。国立教育研究所生涯学習研究部室長。1980年4月に文部省に入り、文部省、文化庁、国土庁、神奈川県庁等を経て、1995年7月より北海道大学助教授として勤務。1998年4月に国立教育研究所に転任し現在に至る。専門分野は、文化政策論、生涯学習論。著書としては『文化会館通論』(晃洋書房)、『生涯学習を組織するもの』(北樹出版)(いずれも共著)など。現在アーツマネジメントに興味関心を持っており、「芸術の質を高めるためのもの」と「芸術へのアクセスを向上させるためのもの」の2つのアプローチから研究を進めている。





# 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

### 言語の壁

ク・ナウカは旗揚げから一貫して、ひとつの役を「語る俳優」と「動く俳優」の「二人役」で演じる手法を追求してきました。

それにはいくつかの根拠がありますが、この手法を用いる事でわれわれの演劇が言葉の壁を越えて海外でも楽しんでもらえるようになる、ということもひとつの大きな理由でした。

素朴な話ですが、僕が演劇を始めてからずっと悔しく思っていたのが、ほかのジャンルの芸術はやすやすと民族の壁を越えて、僕ら日本人が他国の絵画や小説や音楽やダンスや映画を十分楽しむ事が出来るのに、こと演劇に関してはそこに言葉の壁が立ちふさがり、外国語で上演される芝居を見てもどうしても隔靴搔痒の感をまめられない。言葉がわかればもっと面白いだろうに!と思わずにいられない、という事でした。ひるがえせば、日本語で上演される芝居を見る海外の観客も(その上演がどれぐらいの水準のものであるかは言葉が分からずとも看破できますが)、実際芝居としてそれを楽しめるかというと、きっと僕らが海外の芝居を見ているときと同じような感じにちがいません。「日本の芝居、面白かったよ、でも言葉が分かればもっと楽しめただろうにね。」実際に海外で何度も耳にした率直な意見です。

もちろん、戯曲だけならわれわれはシェイクスピアもチェーホフも翻訳されたもので楽しむことが出来ます。近松の外国語訳は何種類もあります。また演出や舞台美術・衣装・照明・音響についてもそれ自体を外国と輸出入することがある程度可能です。しかし実際の上演の過半を占める俳優の仕事に関しては、日本と海外の演劇界のあいだに巨大な言葉の壁が立ちふさがっていることは疑いようがありません。

電光字幕(オペラ上演の際の字幕はヨーロッパでも頻繁に使われています)を用いたり、イヤホンガイドを使ったりナレーターを立てたりと、演劇上演での言葉の問題を解決する努力はこれまでいろいろ行われてきましたが、どれも十分な効果を上げていません。けれど逆に、なぜ映画やオペラでは有効な字幕その他の方法が演劇では十分機能しないのか、を考えることは、演劇という芸術の本質に迫る重要な手がかりにもなります。

この問いに対して僕自身が出した解答は、演劇というものがそもそも肉体と言葉の関係を見せる芸術なんだ、ということでした。

翻訳の問題に限らず、「昔と違ってさまざまなメディアが登場した現代において演劇に残された役割は何か」という問題を考えていくと、必ずこの結論にたどり着きます。俳優は戯曲に書かれた内容をじょうずに観客に伝えるメッセンジャーではなく、言葉と肉体の関係を探求する専門家であり、それを見せる芸術家だということです。言葉と肉体、という問題は「人間という生き物」固有の問題であり、つまり俳優は「人間という生き物の組成」を探求し・見せる芸術家だと僕は思っています。

俳優という生命存在の中で、言葉が肉体に影響を与え肉体が言葉を規定していくさまをつぶさに見ること、それが今日演劇の上演とナマで向き合う観客にとっての最大の焦点だと思います。言葉というものはそもそも他者という存在、他者との関係を前提にして成立したものですから、言葉と肉体の関係、とは自己が他者へ開かれるときの事件、のこともあります。

### 二人一役

こうした考えからわれわれは「言葉と肉体の関係」をより表現的に露呈させる手法として、「二人一役」に思い至りました。この手法を採ることで、外国語圏での上演では日本の俳優が「ムーバー(動き手)」を、現地の俳優が「スピーカー(語り手)」を受け持つことで、その土地の観客に言葉の壁を超えてダイレクトにわれわれの芝居(上記のわれわれの問題意識に基づく俳優たちの表現)を受け止めてもらえるし、日本での上演では海外の俳優をムーバーに迎えることで、「日本語圏」という極めて狭い(しかし商業的には成り立ってしまう)市場に閉じ込められて世界レベルを実感することのできない日本の俳優たちに、海外の俳優との相対化の機会を作ることができるというわけです。

またク・ナウカでは、セリフの使用言語ばかりでなく、いろいろなポイントで海外の観客にも理解しやすくなるようにと絶えず配慮をして、作品を作ってきました。

旗揚げ当初からこのようなことを考えていたわれわれは、幸いしてこの数年來たびたび海外で公演する機会を得てきました。最初の海外公演は1993年の韓国公演で、この時は日本語で『サロメ』を上演しました。次が94年のアトランタ公演\*、この時初めてアメリカ人俳優をスピーカーに迎え、英語で『トゥーランドット』を上演しました。96年にはスペイン(カタロニア)とフランスで、スペイン人・フランス人俳優をスピーカーに起用した『サロメ』を巡演\*しました。さらに97年にはインド・パキスタンで『天守物語』のツアー\*をおこないました。上演は日本語でしたが、現地の言葉に訳した台本を使ってのワークショップを並行して開いた上での公演でした。[\*はセゾン文化財団助成事業]

海外での共同創作を計画している劇団はいくつもあるでしょうし、またこれから日本の演劇人は海外で自分たちを相対化する努力をもっともっとしなければならぬと僕は思っています。海外公演を考えていく



ク・ナウカ 日米合作『トゥーランドット』公演  
(1994年10月、草月ホール)



『天守物語』公演(1996年10月、湯島聖堂中庭)





「熱帯樹」公演(1997年6月、旧細川公卿邸)

上で多少なりとも参考になることを願って、以下われわれの具体的な体験と、そこで感じたことをいくつか記していきたいと思います。

## 文化と敬意：海外でのオーディションの経験から

まず、海外でコラボレーションを創作する出発点はオーディションです。劇団の「海外公演苦勞話」(貧乏旅行記)のようなものはこれまでもいろいろありましたが、海外の俳優をオーディションするための基礎知識のようなものは読んだことがありませんでした。というわけで、アメリカ公演のときは僕はまったく何の前提も知らずにオーディションに臨んでしまったわけです。これじゃ森鷗外の時代の日本人と変わりありません。しかし今後は日本の演出家が海外で演出する機会も増えるでしょうし、なにより日本人と外国人の俳優が現場を共有する機会を飛躍的に増やしていかなければなりません(そうしないと日本の俳優の技術水準の低さはなかなか解決されないと思います)。

アメリカでのオーディションはアトランタの「アライアンスシアター」というリージョナル劇団の協力の下に行いました。同劇団は全米のリージョナル劇団の中でも有数の規模と実力を持っているところで、その劇団の仕切りでのオーディションだったという点でまずある程度応募者の水準は約束されていました。

ヨーロッパ版『サロメ』のオーディションは、バルセロナ唯一の演劇学校で行われました。『サロメ』は、バルセロナ近郊の保養地シチェスで開かれる国際演劇祭と、フランス・モンペリエの演劇祭「ブランタン・デ・コメディアン」の共同主催による公演で、スペイン人・フランス人両方を募集していました。しかし2箇所でもオーディションをするのはコストがかかるのと、モンペリエからバルセロナなら日帰りで行ける距離だということで、オーディションは一括してバルセロナで行われたのでした。

さて、アメリカでは実際に僕がアトランタに行って俳優を見る2次オーディションの前に、書類審査で候補者を男女各20数名に絞っておいてもらうことにしました。僕の場合、候補者ひとりにかかる時間を15分と考えて1時間に4人、オーディションを6時間やって24人、という計算です。1日に男優、2日に女優、3日に最終候補者による3次オーディション(これはグループ方式)、というかたちで3泊4日のスケジュールです。経費のことなど考えると割合妥当なスケジュールではないかと思います。

書類審査は上記のアライアンスシアターのキャスティングディレクターがやってくれたのですが、まず必要とする俳優ひとりひとりについて、男女の別、年齢の範囲、熟練レベル、特に求められること、のリストをあらかじめ提出させられました。われわれの公演の場合、経済的な制

約から出演俳優は全員「ノーエキイティ」(俳優労働組合の組合員でない)に限定し、いくつかの役についてはアフリカ系アメリカ人であることを条件にしました。

アメリカの俳優のエキイティについては日本にもきっと詳しい資料があるので詳述しませんが、スタッフ(こっちはユニオンと呼びます)も俳優もアメリカの場合労働組合が強力で、一日の稽古時間や何やらが厳しく規定されます。ご注意ください。

2次の実技オーディションでは、まず候補者たちが(こちらの指定ではなく常識として)「プリペアド・ピース」といわれる、3分くらいのモノローグをしゃべってくれました。まあせっかくみんな用意してきてくれたのでそれはそのままやってもらいましたが、それ以外の内容は、われわれがふだん日本でやっているオーディションとほとんど同じにしました。唯一気をつけたのは、採用されない俳優にとってはオーディションだけが(一生で一度かもしれない)極東の演出家との出会いの場なので、彼ら彼女らに、欧米の演劇とは別の価値観、別の身体観があるのだということの片鱗を感じてもらえるように、オーディションに若干ワークショップ的な要素を含めたことです。またこの時痛感したのは、日本の文化について(たとえばカブキとかについて)、一般のアメリカ人は本当に何も知らない、ということでした。空手は有名で、オーディションに来た俳優の中には空手や柔道を習っている人はいましたが、そこで使われる形や、もともとなる身体観が日本の演劇にも共通しているなんてことはまったく知りません。つまりスポーツは広まっていますが文化はまったく伝わっていないのです。アトランタでも合気道の道場で足袋を人手する事ができるのですが、それが舞台で履かれるとはつゆ思っていません。通りに出ると走っているクルマの3台に1台は日本車なのに、日本の文化は何一つ知らないのです。カラオケ以外は。

これまた素朴な感懐ですが、経済面のつながりの深さに比べてここまで日本の文化が知られていないのはどう考えても両国民の関係にマイナスをもたらすにちがいないと思いました。日本人は映画やテレビや小説やポップスを通じてずいぶんアメリカの文化を知っています。もちろんアメリカという国はそういう点では世界の中でも特殊ですが、日本が経済面でははなはだ海外と流通の多い国であることを考えると、文化のあまりの知られてなさには必ず海外での齟齬の原因になっていくと感じます。第一人間は、文化に対して敬意を払うほど、工業製品などの消費財に対しては敬意を払いません。トヨタのレクサスを「良くできてる!」と言って乗り回しているアメリカ人やニコンのカメラを愛用しているアメリカ人は、残念ながらその工業製品を作った日本人に対する敬意をあまり抱いていません。日本美術の魅力を知って、アンティークショップで小さな根付けを買っているアメリカ人のほうが、あるいは田舎を見て感動した経験のあるアメリカ人のほうが、はるかに日本に対して(前提としての)敬意を持っています。戦後日本に入ってきたアメリカの商品が、たとえばジャズという文化と一緒に来たことを考えても、前提としての敬意がまったく無いところに商品だけ持ち込んでいくこれまでの日本のやり方で、日本という国の国際的な「プレゼンス」を上昇させることができるとは思えません。

もちろん、工業製品ばかりでなく、スポーツばかりでなく、文化においてもそれが世界に普及していけばおのずと最初にそれが生まれた国の民族性の刻印、なんでものは薄れていきますし、バレエ団やオーケストラのメンバーを見ればわかるように担い手の多国籍化も起きます。けれど、共通部分が大きくなればなるほど、その残りの部分の違いは見えやすくなるし、作品の根がどこに降りているかを、より洗練された形で表現することができるようになっていきます。「洗練」といったのは、「誰もが喜ぶ」「一般的な価値観にのっとってゆく」という意味ではなく、作品の「根」そのものと、それにまつわる本質的でない付随物の取捨



選択ができるようになる、という意味です。たとえば、スペインの二流のオーケストラが演奏するファリャの曲がベルリン・フィルの演奏会でのファリャより「いっそうファリャらしい」と聞こえたとしても、では「ファリャらしさ」の本質はどこにあるのか、という探求をしていけば、おそらくは「合奏がそろっていない」とか「いい楽器を使っていない」という付随物が「ファリャらしさ」ではないだろう、きつとりリズム感とか、あるいは聴衆と演奏者の関係の取り方がファリャの理想としていたものとベルリン・フィルでは開きがあるのだろう、といったしほりこみが可能であり、そしてそれを見極めた指揮者がベルリン・フィルでファリャを演奏したとき、はじめて「ファリャらしさ」を「洗練された」形で表現できるだろう、そこでやっとファリャの作品の「根」が、あるいはファリャが切り取った「スペイン文化」の精髓が、世界中の人々に理解されうるようになるだろう、ということなのです。

## 自分の「根」を世界に伝える

文化の「普遍性」という問題に踏み込んでいくと論点は果てしがありませんが、いずれにしても世界中の多くの（日本の演劇人以外の？）アーティストが、自分の「根」を、世界の人々に「伝える」という大問題と闘いながら創作活動をしているのが今という時代です。国と国の、民族と民族の経済的交流は今後いよいよ盛んになるでしょうが、それによって解消されていく差異と、残り、いっそう尊重されて行く差異があります。たとえばクレジットカードは世界中で使えるようになっていくでしょうし、どこにいても携帯電話や電子メールが使えるようになるでしょう。そういう「共通化」が進行する一方で、人々は「他者の他者たるゆえん」、自分と他者の違いの本質を知りたいと思うようになっていきます。また同時に、自分が自分であるゆえんも、明確にしたいと思いはじめます。そのとき、大きな役割を果たすのが芸術です。たとえば「日本的であること」とはどういうことなのか。生活の大半の場面が、欧米から見ればいかにもエキゾチックだったかつての日本からすっかり離れてしまったこの国が、しかしどこまで行ってもやはり欧米からは他者でありつづけるに違いないこの国が、どういう本質的な特徴を持っているのか、を探り、それを鋭く切り取り、「日本人」という「家族」以外の人々の目にも明らかなものとして提示していくことが、日本の芸術家の大きな仕事になっています。

世界には個人しかなくなつた、とは、決して言えません。日本人の中での個体差のほうが、日本人と他民族の差より大きい、という場面も確かにありますが、しかし人間は「主に使う言語」「主に暮らす風土」「宗教とモラル」にはっきり規定されて生きています。つまり、血筋の問題とは別に、日本に生まれ育った人間だからこそ持てる感覚というものが確かにあります。これを自分と他者の相対化の中で明確にできたとき、日本人は今の経済面での活動量にふさわしいプレゼンスを、国際社会の中で獲得できる道が開かれるでしょう。

日本がもっと世界に文化商品を輸出しよう、という単純なことではありません。そういう意味でならすでに日本製のテレビマンガ（アニメ）やコンピューターゲームが大量に世界市場に出回っています。しかしこうしたものはまったくと言っていいほど、外国人の日本への理解を進めるのに役立っていません。なぜならこうしたものは、日本人が「自分は何者なのか」を深く追求して生まれてきたものではないからです。世界中で流通しているといっても、ポップ・マリーの音楽とはそこが違います。

## 差異を認識する

演劇は、規模においてあまり大きな事はできませんが、なされること

の質、なされたことの人間の中に残る度合いの深さ、において、ここに述べた芸術の役割を担うのにもってこいのジャンルです。「国際交流」とひとくちに言ってしまうと、ただ人と人が仲良くすることのようですが、上に述べてきたように、問題は「お互いの違いをどれだけ認識しあえるか」にあります。それが文化交流というものの意味です。経済交流が「共通性」の上に成り立ち、共通部分を増やしていく働きをするのに対して、文化交流は差異性をきわだたせ、あらためて差異に驚く、そのためにあるのです。そして演劇は、まさに自己と他者の違いを知るための芸術です。演劇ほど文化交流にうってつけのジャンルはありません！（だから言わせていただければ、どこの国の人間が演じていようが、ちがいの無いブロードウェイまがいのミュージカルを、「本場ものとおんなじ！」という点で売り込んでいくような作品がアジアへ、海外に出ていくのは、マレーシア製のテレビが日本に入ってくるのと同じ、文化交流ではなく経済交流に過ぎないと僕は思うのです。）

ここまで書いてきたことは、ク・ナウカの海外での公演すべてに共通して当てはまることでした。たとえば韓国での公演では、気候風土やしきたちの多くが日本と同じだからこそかえって、日本特有のもの、が見えてきました。アメリカとヨーロッパは、あるいはフランスとスペインは、スペインとカタルニアは、それぞれ異なる点がありましたが、演劇の創作現場を共有する中で、一見やりかたは違っても実は考えていることの根本は同じ、「やっぱり演劇人はどここの国でも演劇人だよ」という種類の感動と、このお互いのちがいは抜き差しならないぞ、とても一ヶ月の稽古じゃ越えられないぞ、という闘いの両方が常にありました。

そして「日本人の日本人たるゆえんは何か」を追求し、それを洗練された形で提示しよう、そこでお互いのちがいの本質を知り、そのちがいを尊重しよう、というわれわれの姿勢そのものもともと評価されたのがインド・パキスタンでの公演でした。というのも、欧米の芸術界においては上記のことは当たり前すぎてわざわざ言いたてることではないし、また経済的交流と文化の交流が一応並んで行われてきた歴史を持っていますから、文化を大事にする伝統も成立しています。しかしアジアでは、経済ばかりが激しい勢いで国際化し（まあ実質的には欧米の真似をし）、一方で文化は旧来の世界に閉ざされている、という事情があるので、そんな中で日本の若いカンパニーが「どこは近代的な共通化を受け入れ、どこは独自性や伝統を守るのか」に大きな注目が集まったのです。そしてわれわれの『天守物語』は、その問題への答え方として高い評価を得る事ができたというわけです。

アジアの芸術家は、日本の芸術家がどう闘っているかをとても知りたがっている。われわれはつくづくそう感じたのでした。



宮城 聡（みやぎ・さとし）

ク・ナウカ シアターカンパニー主宰・演出家・俳優。1959年東京・神田生まれ。東京大学美学科中退。80年に劇団「冥風」を結成、東洋体育を応用した俳優訓練法を開発。86年、小林恭二、滝澤龍彦、P. オースターなどの現代小説をもとに自らの構成・出演するソロ・パフォーマンス「ミヤギストンショー」を開始。93年から94年にかけて3ヶ月間、韓国の李潤澤演出の「セウォルチヨッタ」に俳優として参加し、韓国・米国・日本を巡演。94年公開の竹中直人監督作品「119」に出演。90年に「二人一役」の手法を用いるカンパニー「ク・ナウカ」を結成。現在は俳優活動を休止、演出に専念。加納幸和、平田オリザ、安田雅弘と共に演出家グループ【P4】のメンバーとしても活動を展開している。



## ジャパニーズ・シアター・ナウ

### ——ジャパン・ソサエティーによるNYでの 日本現代演劇の紹介

ポーラ・S.ローレンス

#### ニューヨークと日本の演劇：100年の歴史

ニューヨークの人々は、事実上ここ100年の間、日本の舞台芸術に接してきている。その最初の出会いは、明治期の俳優で新派劇の祖である川上音二郎(1864-1911)とその妻の川上貞奴(1871-1946)の劇団による控え目で地味な公演であった。彼らの米国ツアーの記録によると、驚くほど現代のカンパニーと共通の問題にぶつかっていたことがわかる。具体的に言えば、彼らは腕の良いマネジャーを見つけるために苦勞しながら、同時に劇場をおさえるのに難儀し、観客動員のためのパブリシティ活動に奔走し、興行面に対する不安を抱える一方、日本の言語・文化・舞台関係のしきたりに疎い外国の観客に、どのような演目を上演すべきかについて思い悩んだのである。サンフランシスコ、シアトル、シカゴ、そしてボストンでの巡業を終えた頃には、米国のマスコミと市民の反応は両極端に分かれていた。1900年3月にニューヨークに到着した際、彼らを待ち構えていたのは、他の「日本的な」作品との観客獲得合戦だった。丁度その頃デイヴィッド・ベラスコの戯曲『蝶々夫人—ある日本の悲劇』がブロードウェイで幕を開けたばかりで、しかもブロードウェイの小劇場では『ミカド』のリバイバルと『ブロードウェイからトキオへ』というレビューが上演されていたからである。

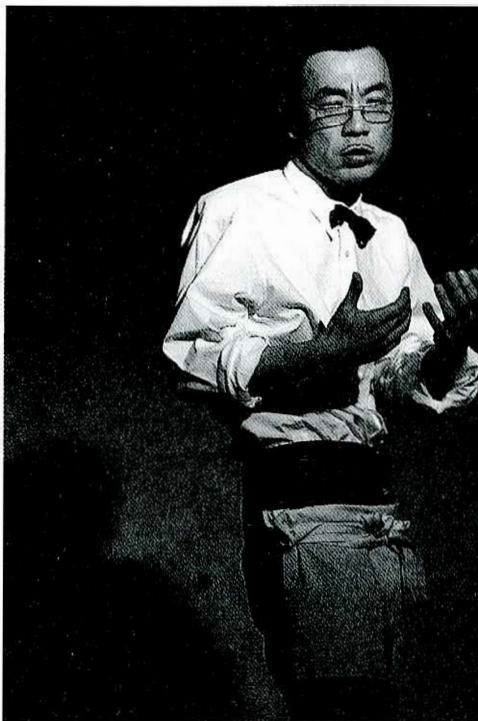
あらゆる試練や苦難があったにもかかわらず、音二郎と貞奴の二人はその後、この米国ツアーを楽しみ思い出として振り返っていたと言われている。こうした遠征に着手し、それを成し遂げるのに要した覚悟と勇氣は相当なものであっただろう。それと同じくらい評価に値するのは、エキゾチシズムを求める米国の観客の期待に対して、二人が迎合することなく常に苦闘し続けた点であろう。最終的に上演された演目は、伝統的な歌舞伎風のレパートリーから、当時の日本で新しくかつ実験的な演劇として人気を博していた口語による古典戯曲の上演に至るまでさまざまであった。川上が望んだのは、自分の劇団の役者たち、そして日本の演劇自体が、他国の最高水準のものと同等であるという点を認めてもらうことにあった。だが、米国人の視点から言えば、自分たちの期待に応えないこれらの作品をくだらない、欺瞞に満ちたものとして退けたい向きもあったと思われる。しかし、彼らの公演こそが、本物の日本の役者や舞台芸術の伝統を、米国の観客に直接触れさせる最初の機会であり、しかも彼らの忍耐力と実験的精神は、結果として

米国において理解と敬意を獲得するまでに至ったのである。

#### ニューヨークにおけるジャパン・ソサエティーの足跡

米国の舞台芸術の都で暮らすニューヨーカーは、実に恵まれた環境にいる。ニューヨークは、偉大なアーティストを昔も今も惹きつける強い磁石である。ここに居ながらにして、世界中の音楽、ダンス、そして演劇を楽しむことができる。当然日本の芸術に接することも可能だ。これまでに行われた日本の伝統及び現代演劇の公演を直接鑑賞する幸運に恵まれて、現在我々は100年前はおろか25年前と比べても、はるかに日本と日本の演劇について詳しくなったといえる。日本に旅行したり留学する機会が増えたこともあって、ニューヨークで行われてきたこれらの公演は、日本の舞台芸術、とりわけ能や歌舞伎、文楽、そして舞踏に対する我々の造詣を、かつてないほどまでに深いものにした。これらの日本の舞台芸術との接触は、リー・ブルーアー、メレディス・モンク、ロバート・ウィルソン、ジェローム・ロビンズ、ジュリー・テイモア、ステイヴン・ソング、ハロルド・プリンスなど、米国の最もクリエイティブな現代アーティストに著しい影響を与えてきた。しかし、日本のコンテンポラリーダンスや現代音楽による米国やその他の海外公演が一般的になってきているのに対し、現代演劇に関してはそのような状況にあるとは決して言えない。劇場によく足を運ぶ米国人に、日本の近現代演劇の劇作家または演出家の名前を挙げさせようとしても、答えを得られる確率は極めて小さい。演出家兼劇作家である劇団第三エロチカ主宰・川村毅が最近、米国のある大学において、演劇科の4年生と共に三島由紀夫の二つの能作品を製作・上演する際にも、まず三島が一体誰なのかについて説明しなければならない始末であった。

日本の現代演劇の質の高さと多様性が海外で如何に知られていないか、という実情を踏まえて、私共ジャパン・ソサエティーではここ10年、太田省吾の『水の駅』、井上ひさしの『化粧』、SCOTの鈴木忠志による『ディオニソス』、イッセー尾形の『都市生活カタログ』、第三エロチカの『マクベスという名の男』などをはじめとするいくつかの作品を



ジャパン・ソサエティーにて海外デビューを飾ったイッセー尾形  
Photo by M. Kemmisaki



ジャパン・ソサエティーで上演された太田省吾作・演出『更地』に出演の  
岸田今日子と瀬川哲也  
Photo by William W. Irwin



川村毅演出による劇団第三エロチカの『マクベスという名の男』の  
ワンシーン





ジャパン・ソサエティーからの依頼を受けて製作された多文化作品『ドラゴン・ボン・ライト』では、日本、インド、インドネシア、韓国、トウヴァ、そして米国の役者や音楽家が参加  
Photo by Dan Dennehy Courtesy of Walker Art Center, Minneapolis

ニューヨークで上演してきた。これらの公演が抱えた最大の問題は、恐らく言語の違いに関するものであったろう。英訳された日本の戯曲の数が決して充分とは言えず、また一方では英語以外の演劇に米国の観客が慣れていない状況を考えると、米国において日本の芝居の上演機会が少ないのは、言語の違いにこそ原因があるのかも知れない。しかし一方では、英語圏以外の劇団が、字幕スーパーや同時通訳を使用することで、意欲的な作品を米国でどんどん上演している訳だから、日本の劇団にも可能はずである。そこでジャパン・ソサエティーでも、芝居を上演する場合、字幕スーパーと同時通訳を導入している。これらの二つの翻訳方法のうち、どちらを使用するかは、各劇団やそれぞれの作品の性格に合わせて、雰囲気壊さず、最適と思われる手法をその都度選んで決めている。映画の字幕スーパーと同じくらいに、こうした演劇の翻訳方法に今後観客が違和感なく慣れ親しんでくれればと願う。

## 「ジャパニーズ・シアター・ナウ」

ジャパン・ソサエティーはセゾン文化財団の支援を受けて、1998年秋に「ジャパニーズ・シアター・ナウ」という新しい企画を開始する。本企画では、今後5年間ニューヨークの観客に対して、日本の現代演劇作品を毎年一本提供し、可能であれば他の都市にも巡回してゆく。この企画の最大の意義の一つは、時間をかけながら確固たるものを構築してゆけることにある。作品に実際に触れる機会が極めて少ない現状では、日本の現代演劇に対する米国人の無知や理解不足は当然といえよう。例え作品に出会えたとしても、無作為に観たところで、作品に対するきちんとした意味のある評価を一般の観客から期待するのは難しい。こうした状況を改善すべく、「ジャパニーズ・シアター・ナウ」では、若手の先鋭的な演出家や劇団の作品を定期的に紹介してゆく。ここでは、現代の日本の劇作家や演出家が関心を抱いているテーマについて考察し、彼らの演劇理論や演劇に対するアプローチの方法

について探究する機会を提供する。この企画のもとで最初に上演される作品は、ラフカディオ・ハーンの日本文学を描いた、燐光群の坂手洋二・演出による『神々の国の首都』である。ハーンは「シンシナティ市出身の最も有名な日本の作家」とよく言われるが、今世紀初頭に名声を獲得したにもかかわらず、今では彼の知名度は米国よりも日本の方が高い。坂手氏の作品では、かの有名な『怪談』の下地となったハーンの日本文学や体験を扱っているが、また別の面では、日本の社会の一員になろうとする外国人に対する日本人の態度や心理を探究している。この作品は、米国人に対してあらゆる意味で啓蒙的なインパクトを与えるであろう。

燐光群をはじめ、将来ニューヨークに自分たちの作品を持ってこうと考えている劇団に対し、私は深い敬意を感じる。100年前と同様に、成功を約束するものは何もない。ただ、ニューヨークには、演劇に対する純粋なる情熱と関心は確かにある。我々の目的は、新鮮な演劇的体験と日本に対する新しい洞察力を米国の観客に与え得る、高い質と刺激的な力を持つ日本の作品を通して、この関心をさらに大きいものに育てることにある。日本ないしその他の国の演劇に対して、米国人が何故関心を抱く必要があるのか、という問いもある。これに対しては「効率性ばかりが追求される中で喪てきたものについても、私達は目を向けてみる必要がありそうに思われます。私達が将来、真の豊かさを獲得していくための示唆がそのなかに見いだせるのではないのでしょうか」というセゾン文化財団の理事長である堤清二氏の言葉を借りて答えたい。演劇がこれまでに果たしてきた役割——すなわち、その時代その時代の問題や美学に、人々を引き込みかつ関わらせる、という役割——を通じて、「ジャパニーズ・シアター・ナウ」が、ニューヨーク・シティの文化的生活をより豊かにするものになる、と私は信じる。一世紀前、菅二朗と貞奴は世界と関わった。その精神を受け継いで、「ジャパニーズ・シアター・ナウ」では、日本の現代演劇の活力を米国の新しい観客に伝えるべく努力してゆきたい。マーサ・グレームがかつて語った次の言葉にならう。

「わたしたちは世界から吸収する。そうすれば自らが出会う影響と同じくらい、力強く響くようになる。」



Photo by William W. Irwin

ポーラ・S. ローレンス (Paula S. Lawrence)

ジャパン・ソサエティーのパフォーミング・アーツ部門ディレクター。1976年よりアジア・ソサエティーのパフォーミング・アーツ部門に勤務。92年より現職。20年間にわたってアジア各国そして日本各地のアーティストと協力しながら、伝統及び現代舞台芸術をニューヨークと全米各地で紹介してきた実績を持つ。

ジャパン・ソサエティー (Japan Society)

日米間の相互理解を促進する目的で1907年に創設。1953年に設立されたパフォーミング・アーツ部門は、米国内において日本の伝統的な舞台芸術に対する関心を育成する一方、現代のダンス、音楽、そして演劇の紹介を主眼としている。

## viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター第7号  
1998年8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: 1998年11月

\*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。