

THE SAISON FOUNDATION viewpoint

【vjú:póint: 視点、観点、見地、立場】

76

The Saison Foundation Newsletter
26 September 2016

セゾン文化財団ニュースレター 第76号
2016年9月26日発行
<http://www.saison.or.jp>

公益財団法人セゾン文化財団

特集◎舞台芸術におけるプロフェッショナリズムとは？

日本の演劇・舞踊の世界は、欧米と比べると、プロフェッショナルとアマチュアの境界が曖昧でわかりにくい。

一般的にプロフェッショナルとは、「その仕事で食べている人」と定義づけられることが多いが、当財団が支援の対象とする非営利の舞台芸術の場合は、このような基準だけで区別するのは必ずしも適切ではない。

プロフェッショナルとアマチュアの境界の曖昧さは、何らかの弊害をもたらすものなのだろうか？

あるいは、境界が曖昧な環境だからこそ生まれる独自の表現があるのだろうか？

本号では、日本の舞台芸術界が抱えるこの根本的な問題について3名の方々に論じていただき、そこから新たな可能性につながる考え方を導き出したいと思う。

- | | |
|----------------------------|-------|
| 01 佐藤 信◎舞台芸術とプロフェッショナリズム | p.001 |
| 02 前川知大◎プロフェッショナルとアマチュアの違い | p.005 |
| 03 梅田宏明◎日本的なプロフェッショナル | p.008 |

01

佐藤 信

Makoto SATOH

舞台芸術とプロフェッショナリズム

嘘とごっこ遊び

「演劇とどこで出会ったか」という設問は、案外、重要なのではないかと考えている。多くの場合その答えは、小学校時代の学芸会、あるいは児童演劇の観劇体験などを通して語られるだろう。間違いとは言えないが、そのような「演劇」として括弧に括られる体験以前に、人びとに共通するもっと素朴で原理的な演劇体験があるのではないか。

言葉を自分のものとしたあと何年かの間、幼い子どもたちは時々思いも寄らない「嘘」をつく。大抵は子ども同士の仲間うちのもので、内

容もどうしてそんな嘘をと首をひねるようなたわいのないものが多い。「わたしのお兄さんは空飛ぶ円盤を近くで見た」とか、「カレーと餃子が半分ずつ入ったパンを食べたことがある」とか、「リアモーターカーはバックが出来ない」とか、子どもたちは悪意からではなく単純な面白さにひかれて無害(とばかりは言えないが)で突飛な「嘘」をつく。

もうひとつ、「ごっこ遊び」も忘れるわけにはいかない。「ごっこ遊び」の眼目は「見立て」の想像力にある。場所や環境、手にした物や人の顔かたち、服装など、「ごっこ遊び」をはじめた子どもたちは、周囲のすべてを次つぎに現実とは異なるなにかに「見立て」て、その世界に全身を投入する。というか、幼い子どもたちにとって「ごっこ遊び」と現実の世界との境界は、彼らが成長したあとほどにははっきりと識別されてはいないものなのかも知れない。

「嘘」と「ごっこ遊び」、人びとはそのような体験を通して演劇を憶える、と言ってみることは出来ないだろうか。その時、「演劇とどこで出会ったか」という設問への返答は、通り一遍の括弧つきの「演劇体験」から解きはなたれて、それぞれ固有の個人史にまつわるさまざまな場面や感情と深く結びついた、生き生きとしたものになるだろう。



演劇とどこで出会ったか 座・高円寺事業「みんなのリトル高円寺2016」

舞台芸術、なに？

さて、問われているのは「舞台芸術とプロフェッショナリズム」だった。ひと筋縄では片づきそうにないこの課題にたいして、「演劇とどこで出会ったか」と、一見まわり道のような設問からはじめたのには理由がある。

この国の舞台芸術、とりわけ、現代演劇や舞踊の世界が海外（欧米諸国や近隣アジア諸国）の現状と比べて、プロフェッショナルとアマチュアの境界が曖昧でわかりにくいことは以前から指摘され、議論や考察が重ねられてきた。半世紀あまりこの分野で活動をつづけてきたわたし自身にとっても、もちろん共有できない問題意識ではない。

劇場や演劇から一歩はなれ、より広く客観的な視点に立ってみれば、少なくともこの問題の要因は明白であり、それだけに相当に根の深いものであることは容易に理解できると思う。この国の舞台芸術、とりわけ現代演劇や舞踊の世界は、プロフェッショナルとアマチュア

の境界をうんぬんする以前に、そもそもそれ自体の社会的な位置づけがまったくと言っていいほどなされていない分野と言っていい。

「鶏が先か卵が先か」に類する反論も予測出来ないわけではない。だが19世紀末から現在にいたるこの国の近、現代の歴史を虚心に振り返れば、この領域がおそらくは多分に意図的といえるような経緯を辿って社会的な認知から遠ざけられてきた構図が、自ずと浮かび上がってくる。

たとえば、何度かその契機があったにもかかわらず、演劇が公教育のカリキュラムとしてはついに受け入れられずに現在に至っていること、舞踊のカリキュラムが芸術系ではなく体育系に組み込まれていること、この二点に着目するだけでもその不自然さは納得できるのではないかな。

言うまでもなく、公教育の中での演劇、舞踊のカリキュラムは、現在、小、中、高等学校でふつうにおこなわれている音楽、美術のカリキュラムと同様に、それ自体が専門家の育成を目指すものではない。言語表現としての演劇、身体表現としての舞踊は、芸術としてのそれ以前に、ほんらい、すべてのカリキュラムと横断的に交叉する基礎的な学科として位置づけられるはずのものだ。幼いころから演劇や舞踊表現にふれ、自分でも実際に体験することを通して、その意味と価値を知り、基礎的な共通概念を習得する。そのような基本的な条件の欠落が、舞台芸術の社会的な位置づけに少なからぬ影響を与えて

いるというのは決して無理な類推ではないはずだ。

演劇、舞踊のカリキュラムが公的な芸術教育に（特殊な例外をのぞいて）正規には存在しないということは、公教育に携わる教員養成過程にその分野が存在しないことを同時に意味する。たしかに舞踊については教育学部にそのディビジョンは存在するが、前述したように、それは体育学科の中に組み込まれ、不可分であるはずの音楽、美術分野とは隔てられている。その結果、実際の教育現場には舞台芸術についての専門知識をもった教員が不在であること、研究分野としての舞台芸術が教育との関連において体系づけられていないことなど、数多くの根本的な課題が放置されたままの状態に現在に至っている。これらもまた、舞台芸術の社会的な位置づけ不在の間接的な要因として指摘することが出来るだろう。

たとえば俳優、たとえばダンサー、さらに演出家、振付家など、この分野に携わる多くの人びとが、それらの職種について正規な職業としての社会的な認知（位置づけ）を得られないままの状態はいまもつづ

いている。卑近な例になるが、わたし自身、何度かの借家探しで不動産屋の門をくぐるたびに会った、「え、演出家?」という困惑した表情をいまだに忘れられない。

ふつうの生活をいとむ大多数の人びとが、「舞台芸術、なに?」と反応せざるを得ない社会環境の中で、「舞台芸術とプロフェッショナリズム」を問うことがはたしてどのような意味をもっているのか。「鶏が先か卵が先か」を問われれば、まず、公教育を筆頭に舞台芸術成立にかかわる問題の根幹部分についての、歴史的経緯をふくめた検証と改善こそが必要であるのは自明なのではないだろうか。

歌舞伎モデル

この国の舞台芸術のすべてが職業としての認知を受けていないかといえば、もちろんそうではない。演劇を例にあげれば、歌舞伎、大衆演劇、学校巡演を主な活動としている一部児童演劇などは、それぞれその位置づけは異なるものの、職業としての社会認知を得た人びとによって活動が担われている(劇団四季、宝塚歌劇団など、職業化を論じる場合にふれておく必要のある活動が、他にもいくつか存在しているが、限られた紙幅を考慮してここではふれない)。

とりわけ歌舞伎は、この国の演劇の社会的な位置づけ、職業としての近、現代化にたいして少なからぬ影響を与えてきた演劇といえるだろう。この国の近代化の過程で、初期の「国劇」化のころの挫折のあと、歌舞伎はその改革はもっぱら内部的なものに後退させ、かわりにさまざまな知識人たちによるヨーロッパ演劇の移入が積極的におこなわれ、のちに「新劇」として概括される新しい潮流の源を形づくった。しかしそれらの新しい潮流は、同時に、歌舞伎という世界でも稀な発達を遂げていた庶民演劇の強い影響の下にあったことも見逃せない。

先駆者たちによってヨーロッパからこの国に移入された新しい演劇概念は、実は、歌舞伎という発達した庶民演劇をモデルとする翻訳を経て、具体的な理解と実践がおこなわれたと、わたしは考えている。劇場というフィジカル概念にはじまり、興行の形体、スタッフの職掌分担、俳優の演技、そして何よりも劇場という場に観客が求めているもの、そのいずれをとってみても、多少とも専門的な見地から検討を加えてみれば、当時のヨーロッパの概念そのものというよりは、既にそこに存在した歌舞伎からの類推と、その結果としてのいくばくかの変形をほどこされたものであることがわかる。



演劇とどこで会ったか 座・高円寺事業「みんなのリトル高円寺2016」

興行における新作中心主義、ほんらいのプロデューサ業務とは異なる奥役(番頭役)としての制作者の役割、テキスト決定から上演にいたるまでの稽古その他の準備過程、大道具、小道具に現在も残されている尺、貫モジュール、「おはようございます」にはじまる舞台用語や儀礼、数えあげればその具体例は枚挙にいとまがない。

演劇、舞踊などの舞台芸術は、言ってみれば、「いまこのとき」「いまこの場所」にだけ存在する(あるいは、だけにしか存在しない)生ものの表現だ。その意味では、新しい概念の移入に際して、先程あげた「劇場という場に観客が求めているもの」、すなわち需要の形態をはじめとして、歌舞伎固有の演劇のあり方が強い影響をもつのは当然であり、また必ずしも否定的に考えられる必要もない。

ただ一点、それが、王族や貴族階級の支援、保護をまったく受けずに独自に(しかも、きわめて高度に)発達した庶民演劇であったことが、その影響力に思わぬ屈折をもたらしたことは否めないだろう。この国の劇場芸術の社会的な認知を考えようとするとき、近代化の過程で

歌舞伎に寄せられた「荒唐無稽、エロ・グロ・ナンセンス」という蔑視的な批判は、演劇そのものへの反社会的な印象として、いまだに深く潜在し、暗黙の影響力を持ちつづけているように思われてならない。

価値の創造者

舞台芸術を支援するためのこの国の公的な助成金制度が確立する1990年まで、「食えるか、食えないか」という市場原理に依拠した職業化だけが、舞台芸術のプロフェッショナルを規定するほとんど唯一の基準だった。一方、歌舞伎を除く古典芸術の分野では「家元制度」に支えられたレッスンプロとしての職業化が以前から確立し、それに呼応するかのように、明治期以降、西洋音楽やバレエなどの舞踊の分野でも似たようなかたちでの職業化の発達があった。

現代演劇、舞踊にかかわる大多数が、それらいずれの意味からもプロフェッショナルとは呼び難い境遇にあった(ある意味ではいままある)ことは間違いない。社会の側からの位置づけを欠いたまま、彼らの多くは独自の結社や運動の回路を通して自らの側からの社会性獲得の活動を積極的におこない、一部は周囲の社会運動との結びつきによってその経済的な基盤の確立をはかった(顕著な例として、新劇と労演=現在の演劇鑑賞会との連携をあげることが出来る)。このような中でプロフェッショナルの概念は、どうしても当事者側の主観に大きく依拠し、その広がりも周辺同調者に限られたものとなる。

国による公的な助成の開始は、そのような状況に大きな変革をもたらした。かならずしも足もとが定かとは言えない上からの改革ではあったが、本格的な助成金制度の確立によって、芸術文化の社会的な価値が、それにかかわるプロフェッショナルを考える上でのあらたな基準として浮上する。劇場芸術について言えば、さらに2000年代に入ってから次第に活発化した公共劇場(と呼ばれる施設)の活動がそれに加わる。

公的助成金にせよ公共劇場の事業費にせよ、投入、消費される資金は税金を原資としている。舞台芸術にかかわるプロフェッショナルとは、それに見合う社会的な価値の創造者であり、その観点からの批判に客観的に応答する言語と論理とを求められる。

この国の舞台芸術の現状がこの変革に呼応するものになっているかどうか、当事者のひとりとして忸怩たるものがあるという以外、言葉はない。しかし、上記の一点に関する限り、プロフェッショナルな創造活動とアマチュアとしての創造活動との間には確固とした一線が画されていなければならないことは間違いない。プロフェッショナルとアマチュアが境界を曖昧にしたまま混在するこの国の「ガラパゴス」状態の面白さは面白さとして、演劇や舞踊という舞台芸術の領域には、この先、よりひろくより深い、目指すべきステージが存在することに、そろそろ誰かが気付いてもいいはずなのだが。

くろうとの矜持

生硬な考察をここまで重ねてきて、思い浮かぶ言葉がある。「しろうと」「くろうと」という古くからの言い方で、プロフェッショナルとアマチュアとはまたひと味違った独特なニュアンスのある言葉づかいだ。わたしが二十代から四十代にかけて一緒に仕事をさせて頂く機会の多かった作曲家の林光さんは、この表現を好まれていて、印象深い

指摘がいくつかある。

そもそも光さんは、その生涯を通してしろうととの共同作業にことのほか熱心に取り組まれていた。また、それらの経験について語られ魅力的な文章も数多く残されている。

「しろうとと集団の中にくろうととして参加したらろくなことはない。先生とかおだてられて、いちばんつまらない役割をおしつけられるだけだ」

「彼らの感情にうたえかければ、しろうとの表現は即座に驚くほど変化する。けれどもそれはたちどころに元に戻ってしまう。しろうとであるからこそ、丁寧にきちんとした方法を根気よく伝える必要がある」

「しろうとにことさらわかりやすく話そうとすると手痛いっぺ返しを食う。彼らの方がより深く、より正確に知っている(感じている)ことからはあまりにも多い」

プロフェッショナルとは何か。光さんの言葉を通して、沢山のヒントが見つけれそうな気がする。作曲家として、ピアニストとして、まぎれもなく卓越したくろうとであった光さんは、そうであったからこそ、その世界に興味を抱くしろうとの視線を自分の価値基準の根底に据えて手放さなかった。さらに自らも文字通りのしろうとのひとりとして軽々とジャンルを越境し、活動と役割の領域をさまざまに広げられて



林光さん Photo: © 姫田 蘭

いった。

プロフェッショナルとして、自らのくろうと性を安易にあげつらわな
い矜持。この国の舞台芸術に求められているプロフェッショナルリズム
は、いま、目の前に存在するしろうとの眼差しの中にこそ求められる
必要がある。

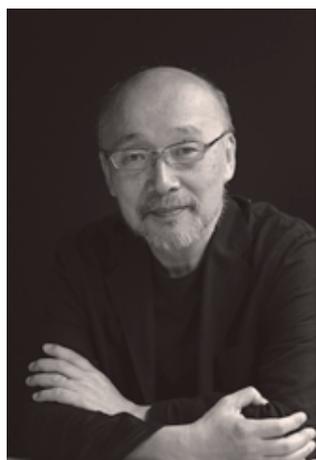


Photo: ©宮内 勝/Katsu Miyauchi

佐藤 信(さとう・まこと)

劇作家・演出家。1968年、劇団自由劇場
結成に参加。小劇場運動(アンガラ)第一
世代を代表する演劇人のひとりとして活発
な活動を開始する。1970年から1990年ま
での20年間、黒色テント68/71の中心
的な劇作家、演出家として、全国120都市
におよぶテント劇場による移動上演を継
続。個性的な戯曲文体による劇作の他、能
楽、糸操り人形芝居、日本舞踊、現代舞
踊、レビュー、オペラなど幅広い分野の
演出に携わる。近年は中国の若手昆劇
俳優、独立系演劇人との交流を深め、南
京朱鷺芸術周(2011年～)、北京南鑼鼓
巷演劇祭(2013年～)に継続的に参加、
ワークショップと作品上演を重ねる。2016
年10月、アジア舞台芸術のプラットフォーム
づくりを目指す新企画“One Table Two
Chairs” meeting を、座・高円寺で開
催。座・高円寺 芸術監督。同、劇場創
造アカデミー カリキュラム・ディレク
ター。個人劇団鳴座主宰、劇団黒テ
ント演劇部。

座・高円寺 <http://za-koenji.jp/>

個人劇団鳴座 <http://kamomeza.net/>

02

前川知大

Tomohiro MAEKAWA

プロフェッショナルと アマチュアの違い

プロ・アマの線引き

プロフェッショナルとアマチュアの違い。どこに線を引くかは意見
の分かれるところだが、それだけで生活できているか、というのが素
朴な意見として多くを占めるのではないだろうか。

ただ、舞台芸術となると話は複雑になる。

表現活動だけでは食っていくのが厳しいプロ、というのは珍しいこ
とではないし、この冊子を手に入れている人なら痛いほど分かるはずだ。
なのでここで言うプロとは一定の評価を得ていて、アマチュアという
には語弊がある表現者というくらいになる。

収益化が難しい舞台芸術においては、経済的な自立がプロ・アマ
の線引きの目安と決めつけることはできない。収入源が別であり、趣
味的に作品を発表するプロもいる。

早速だが、プロ・アマの線引きを決めることは特に意味がなさそう
なのでやめにする。と言いつつもう少し続けると、スポーツ選手は分
かりやすい、小説なら出版されたらプロと言えそうだ。では自費出版
やネットで発表したらどうか。沢山の読者を獲得したらまだしも、発
表しただけではプロとは呼べないだろう。とすると劇団の自主公演
はアマチュアで、劇場主催公演や松竹、東宝がやっているのはプロ
なのか。それも違うだろう。

こうなるとプロの条件というのは作品クオリティの問題とか、観客
の数、作家の矜持の問題とかになったりする。それも一理あるとは思
う。

どのみち明文化できないのならと感覚的に言えば、この線引きは
何となく業界的な了解により生まれるもので、それは客観的には当
たり前のことのように映る。つまり「アイツはもうプロだろう」というよ
うなかたちで認知される。そのように認知されるには動員だったり評
価だったり、矜持だったり要素が複雑にからみ合っているから、こ
こからプロという線引きはどうしても難しい。

音楽やアート、映像作品でも、ネットで発表してアマチュアのまま
多くのファンを獲得することが珍しくなくなり、表現全体ではプロとア
マの垣根はますます曖昧になっているのが実情だろう。

商業演劇とプロフェッショナルリズム

さて、担当者に怒られそうだが、ここで寄稿依頼のメールから引用
させてもらおうと「商業演劇界でプロとしての活動を積極的に展開され
る一方、個人の劇団での営利にとらわれない活動も大事にされている
という前川様の姿勢が——」とある。ははあ、そんな風に見られて
いるのか、と思っていたら、これは数年前にセゾン文化財団に行って
自分で喋っていたことらしい。なるほど。確かにその通りだ。という

わけでの数年そのように活動してきたことを、思いつままま書いてみたいと思う。今回の特集テーマと響くところが少しでもあれば、幸いである。なお私が語ることができる舞台芸術とは演劇、それも現代劇という狭い範囲のことなのでご了承いただきたい。

まず言葉の印象として「商業演劇界でプロとしての活動」と「個人の劇団での営利にとらわれない活動」がどう映るか。恐らく多くは後者の方に芸術的な価値をみるだろう。後者の方が創作過程での雑音が少なく、表現として純粋になることは事実だ。では前者は何か芸術的な妥協を強いられるものなのだろうか。そのようになる時もある。だが全てではない。仕事の発注先といかに関係性を作るかが重要になる。この二つの活動が、対立軸にあると思うしまうのは、アマチュア的考えではないか。

自分自身の大切な何かを押し殺した状態で創作、発表するようなことを表現者はできない。プロ意識のある表現者なら、自由に創作できる場だと思わないなら、その仕事を受けないという決断をするし、受けるなら自由な創作ができるように環境を整える交渉や準備をするだろう。不本意な現場に入って「この業界はこういうものだ」と諦めることがプロになることではないはずだ。

作家性を理解してもらっているか、先方が望んでいることは何か、内容についてどこまで自由にできるか、しっかり時間をかけられるか、楽しんで作れるかなど、全てをハンドリングできない分慎重に吟味する必要がある。

ややこしい言い方になってしまうが、個人名で活動する表現者（ひとりのアーティスト）として商業演劇というプロの現場で創作する時は、アマチュアリズムを捨てないことが重要であると感じる。そこでアマチュアリズムを捨てて、その現場の論理にしたがってしまうと、あなたの名前がそこにあることの意味の何割かが失われるだろう。時に馬鹿を装ってピュアなアマチュアリズムを発揮できるような環境、関係性を作れたらプロと言って差し支えない。

劇団のプロフェッショナリズム

「個人の劇団で営利にとらわれない活動」はどうか。これはもともとアマチュアの集まりから始まっていることがほとんどだ。私の劇団もその例から漏れない。それ故に、ここでは強くプロを志向する必要がある。そうでもしないとアマチュアの集団というのは、とにかく何も決めようとしないのである（自戒を込めて言っている）。

ゆるい関係性や惰性で続けることのないように、集団の目的は何か、個々にどうなりたいたいのか、ということを繰り返し言語化して確認しながら、数年先を見越してスケジュールを決めていく。これは運営であり、営利にとらわれないかといえば、そんなことはない。自由な表現の場を持ち、作品を発表し続ける為に、経済は必要だからだ。私個人としては、収支や動員のことを常に気にしているのはむしろ劇団の方になる。今も助成金をもらってはいるが、直接的に支えてくれる観客と向き合って活動を続けることで、アマチュアではいられなくなった。

実感としては「商業演劇界でプロとしての活動」と「個人の劇団での営利にとらわれない活動」は対立するものではなく、その両輪で走っ

てきたことに大きな意味があったと思っている。

商業演劇の仕事で上手くいかず、そのストレスを自主公演にぶつけてマニアックになり過ぎる、というアマチュアにありがちな失敗を私も経験していないわけではないので、行ったり来たりしながら結局作家としてやるべきことは同じ、下手に線引きすることでむしろ失敗するということが身に沁みて分かった。

そのような気付きや、異なる規模の劇場や、様々な背景を持つ俳優やスタッフと仕事をする中で、演出家としての視野を広げることもできた。得るものは沢山ある。

また、結果を求められる商業演劇の現場を経験したことで、劇団という、過程を大事にできる、自由な創作の場を無くしてはいけないと強く思った。

俳優にとってのプロとアマ

今、商業演劇で活躍している劇作家、演出家、俳優は、主に40代以上になろうか、私より少し上の世代になるが、小劇場の劇団から出てきた人が多くを担っている。体系的に演劇を学べる学校がほぼ無いまま、アマチュア劇団から多くの人がプロとして仕事をするようになっているのは素晴らしいことだと思う。

商業演劇に関わることを上位に置いているつもりは全く無い。作家が商業演劇に関わることはマストではないが、俳優は、俳優の仕事だけで生活しようと思うのなら、商業演劇という選択肢は外せないだろう。

最近、商業演劇のキャスティングをしていて、30代20代の舞台俳優が少ないという話によくある。脇を固める若い舞台俳優が欲しいのだが、ここの層が薄い。ここは十数年前までは小劇場が供給していたポジションだったはずなのだが、40代以上に比べて人材が極端に減る。

理由の一つは、小劇場の劇団が減ったことにあると考えている。公演自体の数は減っていないが、作家、演出家、俳優を抱え、定期的に公演を打つ劇団というかたちをとる集団は、確実に減った。特定の演出家と長く付き合うことや、ある作家の作品に主演し続けるようなこと無しに、舞台俳優としての個性や技術を高めることは難しい。観客からの認知も進まない。これはこの10年を見てきて実感する。

私は劇団で、8年前から定期的に28歳が上限のオーディションをしている。若い俳優と出会いたいのが第一義だが、その時点の小劇場のリサーチにもなる。ここでも劇団所属の俳優は年々減っている印象がある。聞いてみると、劇団よりも、その都度作家と制作者で俳優を集める方が効率的で、お互い気軽でいいという。ネットで繋がりがやすい社会になったこともある。

劇団は確かに非効率的で面倒くさいことだらけである。合議制を取れば何を決めるにも時間がかかるが、それはコミュニケーションの訓練にもなる。表現者としてどうなりたいたいのか、どうやって俳優を続けていくのか、という問題にも向き合うことになるし、皆で意見を交換して考えることもできる。

一人でやっている限り、いつでもやめられるので、そういうことを真摯に考えたことのない俳優が意外と多い。話してみても全くビジョンがない。つまりアマチュアなのである。若いのだからビジョンが

定まってなくても構わないが、目指しているものがあっても良さそうなものだ。そういうことを言葉で説明することが苦手な人が多い。

大学同期三人の集団だったとしても、集団で考えることでプロに近づくことはできる。演劇はコミュニケーションの芸術だし、集団創作ができなければ続けていくことも困難だろうと思うのである。

最近感じていることだが、いま劇団の代わりに若い舞台俳優を育てているのは、芸能事務所である。オーディションにも沢山の応募がある。会ってみると、やる気もあるし勉強もしている、それなりに技術もある。なにより、ちゃんと挨拶ができる。事務所によってはほぼ固定のメンバーで定期的に公演を打っており、観客にしっかりと向き合っている劇団のような活動をしている。小劇場でフリーで活動する20代に比べて、プロ意識は高い。舞台俳優に関していえば、こういうかたちでプロとアマの違いは今後ははっきりしてくるかもしれない。

劇団として、演劇界に俳優を残せるかというのは、大きな課題だと思う。小劇場の劇団出身の俳優というのは、いい意味でいびつな俳優が多い。そういう個性的な俳優が育ち、世に出る可能性が減るのは残念な気がする。

いずれにせよ、商業演劇という分かりやすいプロの世界と、小劇場や個人で表現活動をしてきた才能(プロ・アマの線引きが曖昧な場所)は分断されつつあるように感じる。

ネット社会になって、欲しい情報に直接アクセスできるようになった反面、あらゆるモノ・コトが細分化されている。ここで言う演劇にも商業演劇や2.5次元ミュージカル、新劇に小劇場、パフォーマンス的な演劇と幅があるが、それぞれの作り手も観客も、住み分けがはっきりしすぎているように見える。これは今に始まったことではないのかもしれないが、これらを横断できる才能や、まとめて「演劇」として語れる論者が減ったのではないだろうか。

表現者としてどう生きていくか

どうも私は「だからみんな劇団やったらいいのに」と言いたそうに見える。人は基本的に自分の過去を否定できないものなので、この主張も仕方がない。ユニットやプロデューサーが主流になる中で、あえて劇団というかたちにこだわったのは、それが空いている道だったからでもある。アマチュアの劇団員にもギャラを払い続けることでプロ意識が芽生えたとし、そういう責任の中で私もプロになっていったと思う。集まりやすいものは解散も容易だが、全員がオープンに責任を持つ集団はそう簡単に解散もできない。人が育つには場所が必要だと実感した。

結論としては、自分はこうでした、という個人的経験を語ることでしか言えないので、自由な創造の場でありつつ自分を拘束するような集団を持つこと、がプロへ向かっていくプロセスを育んだと言うしかないのだが、このプロセスには立場が違ってヒントになる考えが含まれると思う。

ネット社会になって、総表現社会という言葉も生まれた。どうやってプロになるか、を考える前に、プロ・アマ関係なく表現する人は皆アーティストだという考えが、境界を曖昧にした。それはいい。しかし境界が無いという立場ゆえに、プロを目指す必要もなく、好きだか

ら表現している、という純粋性を前に出して活動していても、どうにかなるのだろうか。

「表現がしたい」と「表現活動をどう続けていくか」には大きな隔りがある。表現することと自分の存在が切り離せない人は、表現者としてどう生きていくか、に向き合わなくてはならない。純粋性の中に閉じこもって、自分の才能を社会化してくれる大人の出現を待つことだけでは、先は見えない。制作者、プロデューサー、マネージャーといった、表現者と組んでその才能を社会化できる人との出会いは重要だ。あるいはアマチュアの集まりだった集団の中からそのような人が育っていくこともある。一人では何もできない。表現者としてどう生きていくか、に向き合う時、社会に開かれた態度が求められるし、その中でこそいい出会いも生まれてくるものだ。

なんだかアマチュアからプロへ変わることは、子供から大人に変わることと同じような気がしてきた。まあ、あながち間違いでもないだろう。



Photo: © 清 忠之

前川知大 (まえかわ・ともひろ)

劇作家・演出家 1974年生まれ「イクイメ」を活動の拠点とし、超常的な世界観で異界を描く。劇団での活動のほか、四代目市川猿之助によるスーパー歌舞伎Ⅱ『空ヲ刻ム者』の作・演出、『太陽2068』(蜷川幸雄 演出)、『暗いところからやってくる』(小川絵梨子 演出)への脚本提供、劇団作品の映画化『太陽』(入江悠監督)の脚本などを手掛ける。

2010年セゾン 文化財団によるサブパティカル助成を得て、ロンドン・ロイヤルコート 劇場の制作プログラム(インターナショナル・レジデンシー)に参加。紀伊國屋演劇賞、芸術選奨新人賞、鶴屋南北戯曲賞、読売演劇大賞などを受賞。

<http://www.ikiume.jp>

03

梅田宏明

Hiroaki UMEDA

日本的なプロフェッショナル

はじめに

今回の執筆にあたり、それぞれの内容を詳しく説明したいのだが、字数の関係で割愛している。そのため言葉が強く否定的な印象を受けられるかもしれないが、ご理解頂きたい。

プロフェッショナルの定義

「プロフェッショナル(プロ)とは何か」という議論を耳にすることがあるが、この文章を進めるにあたり、まず言葉の定義を明確にしておきたい。とりあえずは「専門性を提供する対価として、生活できる程度以上の報酬を得ていること」と定義する。その反対語となるアマチュアは、「～の報酬を得ていない」ということでいいだろう。この定義からすると、世界一ダンスが下手な人でも、ある程度報酬を貰っていればプロであり、世界一ダンスが上手な人でも報酬を貰っていなければ、アマチュアになる。精神的、思想的な意味ではなく、事実の客観的な基準としての定義であって、「プロとはこうあるべきだ」などの個人としての思想とは、区別してほしい。また上記のようにスキルが基準の言葉でもない。

以下プロフェッショナルについて、自分の考えを日本とヨーロッパを比較しながら話していく。

ダンサーと振付家のプロフェッショナルの違い

振付家とダンサーとは異なるものである。当然、振付家は振付をし、それを踊るのがダンサーである。聞けば明白だが、特に日本では、両者の境が曖昧なことが多い。しかしこの区別を明確にすることは重要である。プロのダンサーになるのか、プロの振付家になるのか、その選択によって、全く違うスキルを獲得しなければならないからである。両者の役割、技術、能力は全く異なるのである。当然のように聞こえるが、他国を見ても、その区別が曖昧にされていることが多々ある。良い選手が良い監督になるのではなく、良い演奏者が良い指揮者になるわけでもないように、良いダンサーが良い振付家であるということも、またない。同時に、良いダンサーが良い振付家になることも当然ある。要は、両者は別のプロフェッション (profession) であるということである。

私は二十歳からダンスを始めたのだが、体が全くダンスに適してなかったため、他の振付家の作品に出ないことを早々に決断した。一応強調しておくが、それをあきらめたのではなく、選択をした、ことにしている。なぜならプロのダンサーになることが私の目的ではなく、自分の作品創作のためにダンスを始めたからである。自分の作品の

ためのダンス技術を身につける、そのためだけに時間と労力を費やそうと決断し、その時点でプロのダンサーになるという選択肢を切り捨てた。

コンテンポラリーダンスのマーケット(市場)

プロになるということは、先ほど定義したように、報酬を受けとることであるが、それはお金である。そうなるとプロになれるかどうかは、市場の規模と大きく関係してくる。全く市場が無ければ、超人的ダンサーでもプロにはなれない。個人の能力以前に、まずマーケットにお金があればならないのだ。

ヨーロッパと日本ではコンテンポラリーダンスのマーケットの規模が全く違う。すばらしい能力のダンサーが西欧ではプロになれるが、日本ではプロになれないということが、現実的にしばしばある。ダンサーや振付家の人数に対するマーケットのお金の量の比率が全く違う。100人で100個のパイを食べるのか、100人で10個のパイを食べるのか、そういう差である。仮にダンサーの能力を1から5でランク付けしたとすると、ヨーロッパでは3の人でもプロになれるが、日本では5の人がプロになれるかギリギリである。日本ではプロになるのは夢のような話になるが、西欧でプロになることは、もっと現実的で実現性の高い話なのである。実際のコンテンポラリーダンスマーケットのお金の総量がどれくらいなのか、詳しい金額はわからないが、印象として、フランスと日本だと、50倍かそれ以上の金額差があるのでないかと推測する。私自身詳しいデータがあればぜひ見てみたい。

このマーケットの金額差がプロフェッショナルの差に比例するのである。ただのお金の話に聞こえるかもしれないが、マーケットの金額が大きければ、それだけプロになれる人数が増えるわけで、プロの人数が増えれば、そこにある常識も変わってくる。「プロ度が上がる」と言えば分かりやすいだろうか。

西欧ではその額の大きさから、コンテンポラリーダンスが単なる文化活動である以上に、ビジネスとしての顔を持つのである。

私はある時期からヨーロッパでの公演が増え、フランスのエージェントと仕事をするようになった。エージェントは私の作品をどんどん売ってくれ、おかげでとても多くの公演機会を頂いたわけだが、それによりダンス作品が商品として扱われるビジネスの世界をよく見ることができた。作品が芸術的にどうかではなく、チケットの売り上げや、劇場やフェスティバルのビジネスとしてのメリットによって作品が招聘されることも多々あるのだ。その善し悪しはさておき、私は自分の作品への理解がないところで、商品として売られて消費されていくことに、ジレンマを抱える時期があった。

マーケットの小さい日本では、あまり見ることのないコンテンポラリーダンスビジネスである。

プロフェッショナルダンサーに必要なこと

ダンサーの仕事は、振付家の芸術性を具現化し、観客が認識できるかたちにあることである。ダンサーは芸術性の媒体である。色々な考え方があるだろうが、私はそう考えている。ダンサーの仕事はとても大変である。私は振付家という立場で、様々な国のプロのダンサーと仕事をするのだが、無茶な要求にも応えなければならず、振付



Interfacial Scale (2013), GöteborgsOperans Danskompani
photo: ©Mats Bäcker

家としては頭が上がらない。

プロのダンサーに必要な能力は何だろうか。自分の出会ったすばらしいプロフェッショナルダンサーから教わったことを振付家の観点から挙げてみると、基本となるものは三つ。より多くの振付家からの要求に対応できるダンスの技術、芸術性の理解力、コミュニケーション能力である。それに加えて、リハーサルでのメンタルコントロールや、モチベーションのキープなども必要な能力になるだろう。

このテーマはそれだけで長い文章になってしまうので、ここでは深入りしない。ただ日本ではプロダンサーの教育が少ないように感じるので、日本のダンスの教育にとって重要なテーマであるということだけは言っておきたい。ヨーロッパの一流カンパニーで活躍している日本人ダンサーの方々から話を聞くのが良いだろう。若いダンサーにはぜひ彼らの話を聞いてほしいと思う。彼らのプロとしての経験は、日本人にとって貴重な財産である。

話を戻すが、上記で述べたプロのダンサーの能力とは、つまりは一般社会常識と同じである。そこにダンスという特殊技能が加わるだけである。会社勤めであれば、誰もがすることである。私が西欧のプロの現場で学んだことは、ダンスであっても、プロである以上、一般社会で働く人々と同じであり、仕事をする人間としての振る舞いができなければならないということである。プロとアマチュアの決定的な差は、まさにそこであると言える。

ダンサーの仕事の多くは、振付家やカンパニーが取引先となる。取引先の要求に応えられる方が、良いに決まっている。プロ度の低

い日本では特に、ダンサーから、ダンス以外はできなくても良いという風潮を感じることもあるが、あまり歓迎できるものではない。最近でこそ減ってきたが、パソコンが使えなくても大丈夫というダンサーがかなりいる。当然、一般の会社だったら就職できない。私の場合、リハーサルでダンサーがパソコンを使えるかどうか、効率に影響する。今だとネット環境とスマートフォンになるだろうか。実際に、あるカンパニーで仕事をした際に、ダンサー全員がスマートフォンのビデオを使うことができたので、とても効率が上がったことがあった。また別の例として、ヨーロッパのある国でオーディションをしたのだが、ダンサーの応募方法は動画をサイトにアップロードしてリンクを履歴書とともにメールで送るといったものだった。

上に挙げたダンサーの能力に加えて、それぞれの仕事に適した能力が求められる。ダンスだけでできれば仕事ができる場合もあるだろうが、そうでない場合も多くあるのだ。

プロフェッショナルな振付家になる

振付家の仕事は振付作品を作ることなのだが、実際はそれに収まらない。なぜなら創作・公演を実現するためには、経営、運営まで理解していなければならないからである。芸術的なアイデアがあっても、それを実現するための手段、方法、運営ができなければ、実現できない。「そういうことは苦手だからわからなくて良い、やってくれる人を見つけるから。」ということを使う人がいるが、私はあまり同意できない。マネージメントやプロデュースをしてくれる人を見つけることは簡



Holistic Strata (2011)
写真提供: 山口情報芸術センター[YCAM] / photo: ©丸尾隆一(YCAM)



Intensional Particle (2015)
photo: ©S20

単ではないし、見つかったとしても、運営側を理解してくれない振付家とは仕事をしたくない人が多いであろう。もし見つけてうまく仕事ができているとしたら、宝くじ並にラッキーだと思った方がいい。

2002年に初めてフランス公演をした後、フェスティバルのディレクターから新作を共同製作したいと言われた。半年後に新作のアイデアを持ってディレクターとミーティングしたのだが、プレゼンテーションの無力さから、その機会を失ったことがある。その経験から、振付家に必要な能力がどういうものかを知ることができた。マーケットにおいて振付家は、小さな会社の社長のようなものである。プロジェクトを実現するための運営能力と経理能力がなければならないのである。更にマーケティング、プロモーション、ブランディングなどのPR能力も必要になるだろう。今までに出会ったことのある、名のある振付家やアーティストなどと話すと、必ず運営や経営の話までできる。そういったことまで考えられないと、マーケットにいられないのである。

私はアルバイトを沢山したのだが、その経験がプロのマーケットでの仕事で、大いに役立っている。パソコンの使い方、メールの書き方、ワードやエクセル、話し方、交渉の仕方など。大した経験ではないのだが、無知な私にはとても大きな学びであった。おそらくアルバイト経験がなければ、今の活動範囲はかなり限られたものになっていただろう。

日本の現状と、日本的なプロ

今の日本の社会にコンテンポラリーダンスが必要かどうかと問わ

れば、必要ないであろう。私は現状をそう捉えている。否定的に聞こえるかもしれないが、現実を見るとそう言わざるを得ない。しかし、だからこそ作家は、日本の社会の人々に必要とされる良いものを、提供していかなければならない。あとは社会が決めればいい。私はそういうつもりで、日本で活動したいと思っている。

マーケットのお金が限られている中、日本でも沢山の人が情熱をもってコンテンポラリーダンスに携わっている。西欧と違い、そういった環境でもダンス創作を続ける人が沢山いることは、大きな強みである。お金を稼ぐためにやっているのではなく、好きでやっているということは希望である。

だが同時にお金を稼ぐ必要性がないので、プロ度が低く、アマチュア化してしまう。一般企業がやるようなコストを下げ、効率を上げるという意識がとても薄い。その代表的な例が、日本でのミーティング、紙、テクニカルスタッフ、飲み会の多さである。一体何にコスト(労力、時間、お金)をかけているのだろうかかと悩んだが、業界が何を優先して動いているのかを理解する手掛かりとなった。言いにくいことだが、おそらく慣習と利権である。

小さいアマチュアマーケットだからジャッジメントが入らず、既得権益が強い。その弊害として、作品を評価する基準の多様性が無さすぎて、とても狭い価値基準でダンスが評価され、閉鎖的な業界を作っている。こういうことを言うと、嫌われることは分かっているが、仕方がない。もっとコンテンポラリーダンスの多様な魅力を社会に見せることができれば、マーケットは自然と大きくなっていくだろう。そ

のためにはマーケットに多様な価値基準が必要である。

またマーケットが成熟していない日本だからこそ、世界にないマーケットのかたちが作れるのではないかと思っている。ヨーロッパはその文化に適したマーケットを築いてきたわけだが、日本は日本のダンスの文化的な状況を見極めながら、それに適したマーケットを築いていけば良いと思う。そのためにやはり、世界のプロフェッショナルの常識を身に付けながら、日本のマーケットの現状を見直す必要があるだろう。小さいマーケットだからこそ、社会で仕事とするためには、一般以上に効率的で効果的な仕事の質が必要になるだろう。例えばマイナー言語を話す国の人々が、何カ国語も話せるように。

先に書いたように、日本ではダンサーと振付家の境が曖昧であるために、作品の振付家とダンサーが同一になることが多い。しかしその環境が個性的なダンサーを沢山生んでいる。であるのなら、日本では振付家でもダンサーでもない、ムーブメントクリエイターのようなポジションがあれば良いと思っている。振付家・ダンサーという職種だけだと、日本の状況に適していない可能性があるのも、逆にその特殊性をプロフェッショナルにすればいい。一つの提案にすぎないが、今まで見たことのないようなダンスとダンスシーン、そのマーケットができるポテンシャルが、日本には十分ある。その期待と希望を持って、私は日本で活動したい。



Photo: ©Shin Yamagata

梅田宏明 (うめだ・ひろあき)

振付家、ダンサー、ビジュアル・アーティスト。2002年に発表した『while going to a condition』が高く評価され、フランスのRencontres Choréographiques Internationalesに招聘される。以後、パリのシャイヨー国立劇場共同制作『Accumulated Layout』や、YCAM共同制作作品『Holistic Strata』などが世界中のフェスティバルや劇場より招聘される。2009年から振付プロジェクト「Superkinesis」を開始。他委託振付作品に、ヨーテポリ・オペラ・ダンスカンパニー『Interfacial Scale』(2013年)、L.A. Dance Project『Peripheral Stream』(2014年)などがある。2014年には、日本の若手ダンサーの育成と、自身のムーブメント・メソッド「Kinetic Force Method」の発展を目的として「Somatic Field Project」を開始。2014年度から2016年度までセゾン文化財団シニア・フェロー対象アーティスト。
<http://hiroakiumed.com>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第76号

2016年9月26日発行

編集人: 片山正夫

発行所: 公益財団法人セゾン文化財団

〒104-0031 東京都中央区京橋3-12-7 京橋山本ビル4階 (本年2月に左記に移転しました)

Tel: 03-3535-5566 Fax: 03-3535-5565

URL: <http://www.saison.or.jp>

E-mail: foundation@saison.or.jp

●次回発行予定: 2016年12月末 ●本ニュースレターをご希望の方は送料(92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。