

特集◎演出は著作物か？

現代演劇の演出家には、演出の形式自体を創ることに取り組む人が少なくない。これは、①戯曲を解釈し、②それを俳優や照明・音などを用いて舞台上に具象化する、というかつての「演出」の範疇を超えているようにも見える。

法的には、舞踊における振付と較べて、演劇の演出は著作物として認定されにくいようだが、それはなぜなのか？ 当の演出家たちは「演出」を、無断使用から保護すべき著作物として捉えているのか？ そもそも「演出家」という職能は、どのような背景から生まれ、変化してきたのか？ これらの問題に対し、弁護士、演出家、そして演劇研究者に意見を寄せていただいた。

| | |
|----------------------------------|-------|
| 01 福井健策◎舞台公演は著作物か？ 演出家に著作権はあるのか？ | p.001 |
| 02 谷 賢一◎演出家とは、何をする仕事か | p.004 |
| 03 藤田貴大◎インタビュー：演出は著作物だと思う派のジレンマ | p.006 |
| 04 川島 健◎演出家の役割：英国演劇の場合 | p.009 |

01

福井健策

Kensaku FUKUI

舞台公演は著作物か？ 演出家に著作権はあるのか？

「演出家に著作権はあるのか？」当然あるだろうと思われるかもしれないが、実は長年の通説的見解は違っていた。映画監督や振付家と違って、演出家と指揮者の扱いは一般に「著作者」ではなかった。だが著作権者として扱う動きは出ているし、法的には恐らくケースバイケースだろう。演劇界はこのあたりの議論をもっと整理すべきではないか。

……以上が、お尋ねへの答えだ。以下もう少し詳しく書こう。

著作権法のおさらい

まずは著作権の基本からざっと復習しよう。文章でも美術でも映像でも、それが「著作物」といえる情報であれば、著作権が生まれる。すると、誰であれ無断でそれを複製・上演・放送などはできなくなる。著作物になるための条件は「創作的な表現」であること。ジャンルはあまり問わない。つまりオリジナルな表現はおしなべて著作物で、誰かが著作権を持つ。

例えば、「映画(映像作品)」はそれ自体が著作物だ。それから映画を構成する個々の要素、原作や脚本や登場する美術や音楽も、それぞれが別個の著作物だ。それぞれ別な権利者がいて、著作権を持っている。だから映画をネット配信するなど二次利用しようとするれば、映画の著作権を持つ会社だけでなく、原作・脚本・音楽などの権利者の了解も必要だし支払も発生する。これが著作権の考え方の基本である。

なお、映画については特別な規定があって、映画全体の著作権は実は映画監督ではなく、資金を負担しイニシアティブをとった「製作者」(通常は映像プロダクション)に、自動帰属する(著作権法29条)。その

後、更に製作委員会などに譲渡される。

舞台公演は著作物か？

では舞台公演はどうだろうか。映画と同じ総合芸術の代表格で、やはり個別の要素は著作物だし著作権がある。戯曲は劇作家が、音楽は作詞・作曲家(から信託を受けたJASRACなど)が、振付は振付家が、美術は舞台美術家が、それぞれ著作権を持つ個別の著作物だ。それぞれ権利者の許可を得なければ複製したり上演したりは出来ないのが基本だろう。ではその総合物である「舞台公演」はどうか。映画と同じように、全体は全体として別個の著作物なのか。そしてそれを創造したと言えそうな演出家が、著作権を持つのか。あるいは映画のように「製作者」に公演の著作権は帰属するのか。

実は、長年の通説的見解はどちらでもなかった。恐らくだが、舞台公演は独立の著作物ではなく、戯曲や音楽といった多様な個々の著作物が「同時に上演される場」であると考えていた。つまり公演は著作物ではなく、むしろ戯曲などの著作物が上演されている空間であり現象、という訳だ。確かに、通常の音楽ライブなどはこのイメージに近いだろう。ライブごとに著作物が生まれているというよりは、曲という著作物が演奏される場がライブだと思える。公演全体が著作物ではないので、そもそもそれを創作した「著作者」は観念できず、よって公演の「著作権」もない。これが恐らく、現在の著作権法が出来た48年前の一般的な整理である。

そう、1970年に生まれた現行著作権法は間もなく齢50歳を迎える。筆者(今年53歳)より5つ年下だ。ちなみに筆者の時と同様、50周年を記念した大型イベントは特に企画されていない。ちょうどオリンピックイヤーなので、きっと陰に埋もれてひっそりと50周年を迎えるだろう。この現行法の制定前、当時の著作権制度審議会には「演出関係専門委員会」なるものが置かれ、演劇公演を映画のように独立の著作物と見るか、大まじめに審議された。故・伊藤喜朔先生など高名な参考人が呼ばれて議論したあげく、「時期尚早」として著作物に例示するのは見送られた。

といっても、例示されなければ著作物でないということはない(漫画など例示されていない)ので、その後の議論の進展で著作物扱いしてもかまわないはずだが、実はそこから48年間にわたって、あまり議論されて来なかった。主因のひとつは、当の日本演出者協会が必ずしもこの問題に関心を示して来なかったと見える点である。

例えば、前述のように映画の著作権は映画監督にはなく映画製作者に自動帰属するのだが、これが決まったのも現行著作権法が作られた48年前である。日本映画監督協会は以後一貫して反対の声を挙げ続け、あくなき権利闘争を繰り広げて来た。2016年の同協会「80周年記念式典」シンポもこれがテーマで、筆者もパネリストで引っ張り出された。その10年前には、有名監督たち総出演で著作権奪還をテーマにした映画まで撮っている(『映画監督って何だ』)。舞台演出家たちのある意味での「静かさ」とはいかにも好対照だ。

いやそもそも、48年前に現行法を作った際の政府議論だって、映画関係で意見陳述した参考人は恩地日出夫・山本嘉次郎・吉田喜重・橋本忍・水木洋子・池部良・伊藤雄之助・榎本健一・香川京子・笠置シヅ子・高峰秀子・徳川夢声・坂東三津五郎・東山千栄子・船

越英二・森塚敏……と出るわ出るわ、もう俺が見たいよその委員会！という派手さである。関係者の力の入り方が違う、まさに著作権を取るか取られるかの天下分け目の決戦だったのだ。

それに比べて演劇関係は、先ほど「大まじめ」と書いたものの参考人は伊藤喜朔・三林亮太郎の美術家2名だけ、そもそも数名の委員の中にも演出家はひとりもいなかった。呼ばなかった政府もたいがいがだが、いかに舞台関係者が権利に淡泊だったかが想像できる。そりゃ演劇界が真剣に求めないなら制度論だって進む訳ないよ、という状況だったのだ(以上、文部省「著作権制度審議会審議記録」1966年より)。

恐らくこういったサイレントさもあって、最近まで、なんとなく舞台公演と演出を著作物扱いしようという議論は低調だったのだろう。

では演出家にはどんな権利があるか？ ——伝統的な理解

では、伝統的な理解では演出家は全く公演に対して無権利なのかというと、違う。著作権法にはちゃんと「演出者」という用語は登場する。どこに登場するかといえば、俳優やミュージシャンと同じ、「実演家」(2条1項4号)の例に挙げられているのだ。オーケストラなどの指揮者も同じ扱いである。実演家は著作者ではなく、よって著作権はないが、自分の演技や演奏に対して「著作隣接権」という、似ているがもう少し狭い権利を持っている。どの程度狭いかというと、実演家は「私の演奏・演技を無断で録音録画しないで・放送しないで」とは言える(録音録画権・放送権)。しかし、著作者と違って演奏権・上演権はないので、「私の演奏・演技を無断でCD再生しないで・上映しないで」とは言えない。それに「翻案権」という「真似るな、パクるな」と言える権利も持たない。よって、「私の演技を真似しないで」とは言えない。

その結果、演出家も「私の演出舞台を無断で録画しないで」とは言えるだろうが、「私の演出作品を無断で同じ演出プランで再演しないで」とか「私の演出プランを真似しないで」とは言えないことになりそうだ。

これはどんなイメージかというと、48年前の現行法制定時には恐らく、演出家を「演技をつける人」という風に理解したのではないだろうか。だから演技をする俳優に準ずるような位置に置いた。仮にそうなら、ちょっと古くさいというか、狭い演出家像だという気もする。現在一般的な、総合芸術たる公演空間の創造者というイメージは、あるいは現行著作権法を起草した人々にはあまり共有されていなかったのかもしれない。

■著作権者と著作隣接権者(伝統的な演出家の整理はこちら)の持つ権利の違い

| | 著作権 (劇作家・美術家) | 著作隣接権 (実演家・演出家?) |
|-----------|------------------|---------------------|
| 複製権 | ○ | 録音・録画のみ○ |
| 上演権・演奏権 | ○ | × |
| 上映権 | ○ | × |
| 公衆送信権 | ○ | ほぼ○ |
| 譲渡権・貸与権など | ○ | ○ |
| 翻案権 | ○ | × |

果たしてそれで良いのか？

だが、それで良いのか？ 例えば蜷川演出作品を考えよう。考えようも何も、この「演出作品」という言葉自体が舞台公演をひとつの作品ととらえ、演出家をその創作者と見ている証左のようにも思える。別名「仏壇マクベス」とも称される、代表作「NINAGAWAマクベス」はどうだろう。仮に演出に著作権がないのだとすれば、あの作品に存在しているのは個々の要素の著作物だけ、ということになる。原作戯曲はシェイクスピアで著作権は消滅。その翻訳は小田島雄志(以下敬称略)。美術は妹尾河童。衣装は辻村ジュサブローで、振付は花柳寿楽。こうした個別の著作物(と各俳優の実演)があるだけで、単にそれが同時に再現されているのが「NINAGAWAマクベス」、という理解になるだろう。

いったん作業仮説として、上演台本に蜷川さんは一切関わっていなかったと仮定しよう。すると、あるのは個々の要素だけだから、その上演許可を各クリエイターから取りさえすれば、蜷川さんによる初演の例えば翌年にも、彼の下承なく「NINAGAWAマクベス」を再演できたことになってしまう。誰かがあれを無断で、あまつさえ演出家として自分をクレジットして、海外上演して良いのか。そして各地のメディアで絶賛レビューを受けるのか。

なんとなく、素朴なバランス感に反する。それは恐らく、少なくともこうしたレベルの演出作品であれば、我々は舞台公演(演出作品)とは、それ自体が個々の著作物を超えた創作物であると捉えているからではないか。だとすれば舞台公演はやはり独自の著作物になるのであり、そこに権利を持つとすれば最有力候補は演出家(及びケースによってはプロデューサー)ではないのか。

といったことを10年以上前に講演で話し、本にも書いていたら(『ライブエンタテインメントの著作権』初版、2006年)、一昨年からひょんなご縁でニナガワカンパニーの顧問弁護士を務めることになった。という訳で今や関係者なので、蜷川さんを例に挙げるのは自粛しよう。ここは心もあらたに、宮城聡版『マハーバーラタ ～ナラ王の冒険』を挙げる。

2014年のアヴィニョン演劇祭での奇跡は今や演劇史の一頁とも言えるだろう。原作はインド神話であり著作権はない。台本・音楽・美術・衣裳に各クリエイターがクレジットされ、そして各俳優の実演がある。例えば、宮城さんの了承なしに海外の誰かが勝手にあれと同じマハーバーラタを上演して、そして絶賛を博すのか。

いやいやいや、それはまずいだろうと思える。無論、現実には各スタッフはそんなことには手を貸さないだろう。よって各要素を無断使用して著作権侵害となるリスクを冒さない限りは出来なさそうだが、ほかのケースならばあり得るかもしれない。例えば、著作権の切れた戯曲を使い、音楽も既成曲、美術は主に日常の物品などばかりを組み合わせ、しかし素晴らしい演出プランによって作られたその演出家の代名詞のような舞台作品があったらどうか。演出が著作物でないなら、もう誰でも演出家をはずして再演できることになる。

演出家たちは何を議論して来たか？

誤解のないように書いておけば、これは演出家に戯曲や美術の著

作権を取らせようなどという話ではない。あくまで戯曲の著作権は劇作家、美術の著作権は美術家にあつて、それぞれの下承で自由に使える中で、演出プランにも独自の権利性を認めるか否か、である。そして全体としての舞台公演を映画のように独立の著作物と認め、その再演などには演出家の下承を必要とすべきか否かである。

筆者の限られた記憶の中でいえば、これまで、演出家たちは必ずしもこの問題について熱心ではなかった。率直に言って、そもそもあまり知らなかった気さえする。中には、「自分には演出プランについて著作権があり、自分を無視して再演など当然出来ない、法律はそうなっているはずだ!」と思っていた方もいるかもしれない。

法的にどうだと思っていたかはともかく、演出家がある意味で権利問題に無関心だった理由を、筆者は少しわかる気がする。第一には、演出作業には常に過去の演劇の成果の参照が欠かせないので、自分個人の権利として著作権を主張することへの躊躇もあったかもしれない(これは演劇人全般にある程度共有されている感覚に思える)。そしてもうひとつ、恐らく無断での再演など現実問題として難しいからではないだろうか。

形として残る映画なら、コピーも上映も物理的にかなり容易(=侵害が容易)だが、舞台作品の場合には「再演」として現実に公演を立ち上げないといけない。再演は、単に演出プランを盗めば誰でも出来るなどという単純で容易な作業ではないはずだ。そこには当然、各スタッフやキャストとの強い信頼関係が必要だし、公演ごとに異なる膨大な課題と向き合い解決し続ける作業がある。あえて言えば、「私抜きで再演できるならば良いじゃないか。でも大変だよ? なんてわざわざはずすの?」という感じか。

関係者の多くも同じ思いだろう。特に成功した舞台であればあるほど、「演出家をはずして同じプランで再演? そんなこと想像も出来ないし、そもそもなんで袋叩きにあいそうなことをわざわざする?」と思う関係者は多いのではなかろうか。

つまり、著作権を正面から主張しなくても演出家はそこまで困らなかった。

求められるバランスの議論

とはいえ、やはり潜在的にはトラブルが起きる余地は十分ありそうに思える。例えば劇団や会社のメンバーが演出家を務めていて、色々あつて劇団・会社を辞めたらどうか? その後、演出家抜きで劇団・会社が同じ演出プランでの上演を続け、辞めた演出家が支払も受けていない、といったケースは十分にありそうだ。劇団から「我々は上演を続けられるべきだ!」と聞かされ、演出家から「ちょっとひどくないか?」と聞かされた主催者や助成団体は、「仲良くしてよ～ ～頼むから～」と言うほかに、いったいどう問題に対処すべきだろうか。

恐らく、これは演出家の作業の程度問題だろう。現行法には「編集著作物」という考え方が(12条)。既存の著作物を選択し配列する雑誌や、デザインレイアウトについて、個々の要素を超えた集合としての著作物性を認め、その構成者に権利を認める法理だ。これには立派な条文根拠がある。つまり、個々の要素の選択・組み合わせに独創性があれば、その集合体としての舞台公演は現行法の下でも恐らく立派に著作物であるし、その創作者は演出家(及びケースに

よってプロデューサー)だろう。

よって問題は、どのレベルの選択・組み合わせであれば舞台公演と演出プランに十分な独創性を認め、その無断流用を法的に禁止できるとすべきか、その基準のバランスとなる。一体どのレベルで権利を認め、それとどの程度そっくりな演出プランだと(道義上はもちろん)法的にもアウトとするのか。

そろそろ、この議論に舞台界は正面きって取り組み始めても良いように思う。



福井健策 (ふくいけんさく)

弁護士(日本・ニューヨーク州)/日本大学芸術学部・神戸大学大学院 客員教授
1991年 東京大学法学部卒。1993年 弁護士登録(第二東京弁護士会)。米国コロロンビア大学法学修士課程修了(セゾン文化財団スカラシップ)、シンガポール国立大学リサーチスカラーなどを経て、現在、骨董通り法律事務所 代表パートナー。著書に「著作権の世紀」「誰が『知』を独占するのか」(集英社新書)、「エンタテインメントと著作権」全5巻(シリーズ編者、CRIC)、「ネットの自由」vs.著作権」(光文社新書)、「18歳の著作権入門」(ちくまプリマー新書)、「AIがつなげる社会」(弘文堂)ほか。国会図書館審議会会長代理、「本の未来基金」運営委員、「さいとう・たかを劇画文化財団」理事、think C世話人、デジタルアーカイブ学会理事、内閣知財本部など委員を務める。

http://www.kottolaw.com
Twitter: @fukuikensaku

02

谷 賢一

Kenichi TANI

演出家とは、何をする仕事か

ある言葉

演出家とは何か、どうあるべきか考えるとき、いつも指針にする言葉がある。さる高名な演出家の言葉——ではなく、とあるクラシック音楽の指揮者の言葉だ。私のように毎日演劇だの演出だのにかかづらっていると、それらは下手をすると味噌汁とか歯磨き以上に身近になってしまい、客観視できなくなってしまうことがある。そんなとき、指揮者でも画家でも煙突掃除夫でもいい、他業種の専門家の言葉を聞くと、水を浴びせかけられたようにハツとして自分の立ち位置やしていることが急にクリアになることがある。ここに紹介する言葉は、私にそんな気づきを与えてくれたものだ。

シンプルな言葉だ。「指揮者は音を出していない。奏者を力づけるだけである」。ベンジャミン・ザンダーという指揮者の言葉であり、確か執筆に行き詰まりTED動画を漁っていたときに会ったのだと思う(十分に有名なので補足も必要ないと思うが、広辞苑に載っている言葉ではないのでご存知ない方のために説明すると、TEDとは、社長や起業家、クリエイターなど意識高い系の人々が集まって、科学でも経済でも芸術でもそれぞれの職業の最先端の知見をプレゼンテーション形式で紹介し合い、自分たちのビジネスに活かそうとする大変意識の高い集まりである。少しオシャレな自己啓発セミナーのようなものだ)。そのプレゼンテーションでザンダーは演奏を交えながら音楽の奇跡を紹介してみせ、観客全員を驚嘆と酩酊の渦に巻き込んだ後に、この謙虚過ぎる言葉を吐く。——CDを買うと自分の写真が一番大きく出ているが、しかし自分は音を出していない。では一体、自分は何をしているのか? 指揮者の能力は、全面的に、どれだけ他人の力を引き出せるか、empowerできるかに依拠している、と言うのである(同じくこれもTEDの音楽指揮者の動画で、イタイ・タルガムのプレゼンテーションも素晴らしいから若い演出家には是非観て欲しい。レナード・バーンスタインの弟子だった人だが、彼が師匠を含め様々な名指揮者の指揮のやり方を映像で紹介しつつ、支配するのか・委ねるのか、どのように指揮するのが最も楽団の能力を引き出せるのか問い掛ける内容である)。

「実際のもの」を生み出さない仕事

演出家と指揮者は、確かに似ている。演出家は集団全体の司令塔であり、創作のための刺激を送り続ける電波塔であり、作品の顔として大きく写真が紹介されたりする、が、指揮者と同じく「実際のもの」は何も生み出さない。実際の演技は俳優が生み出すし、実際の装置は美術家が生み出す。実際の音楽は作曲家が作るし、実際のチケットは制作者から依頼を受けた印刷業者が印刷する。本番当日、観客

が五感で感じるすべての実際のもの、光、音、そして空気に至るまで、演出家はその手で・その場で生み出したものは一つもない。あくまで間接的に創作に対し電波や念波を送っているだけなのが演出家である。演出家は何も生み出していないが、生み出すように仕向けている。

演出家に著作権はあるのかと問われれば「ない」とは答えたくないのだが、上記のような事柄を勘案すると「ない」と答えざるを得ない……、と言うより、著作権はそれぞれのスタッフに分散化している。例えば斬新な舞台美術には著作権があるだろうが、いくら演出家がアイデアを出したとしても、そのクレジットと著作権は美術家のものになるだろう。また例えば『ハムレット』を沖縄民謡風ヒップホップによるミュージカルとして上演しようという斬新極まりない作品があったとして、そのアイデアが演出家発信のものであったとしても、しかし実際の、個々の楽曲の著作権は作曲家のものになるだろう。あくまでも演出家はアイデア電波を送り続け、クリエイターたちに靈感を与えるだけで、実際のもを生み出すのはそれぞれのスタッフだ。指揮者は音を出していない、奏者をカブけるだけというあの言葉と呼応する。

私のような素人が著作権論議を深追いすると怪我をするのでこの辺りにしておくが、このようなスタッフ/俳優との関係は、私の理想だ。演出家と言うと何かと怒り、喚き散らし、仕切り、提案し、決める仕事だと思われているだろうが、それは違う。それは断然間違っている。

具体的なことを言わない仕事

では演出家とは一体何か？ 理想的な演出家とは？ —そいつはほとんど、何もしない。ただぶらぶら歩いて人々に声をかけて回り、あり得ない夢を語っている。この世のどこにもありはしない途方もない夢なのだが、聞いた人が思わず「いいな」と思ってしまう内容で、しかもそのぶらぶら野郎は人をたらしこむ話術と人間的魅力に満ちている。時おり「じゃあお前がやってみろ」と生真面目な職人に絡まれるが、気にせずニコニコ笑っている。また時々「絶対に無理です」とソロバンを持った事務方に絡まれるが、そんなときは子どものように床に転がり手足をジタバタして「やりたい、やりたい」と駄々をこねる。あるいは八割方できあがったものを前にして突然「もっといいこと閃いた」と言い、それまでのすべてをおじゃんにして全員から憎まれつつ、しかし彼だけ満足そうである。ただし指一本動かさない。彼はただ、ぶらぶら歩き、喋り続けるだけである。

演出家は楽園を歌う吟遊詩人のようなものだ。なるべくぶらぶらして、何もしないべきである。ただし全員を創作に向けて勇気づける必要があるし、そのためには作品の向かうべき方向性を示したり、「君にはこんな役割を担って欲しい」「この仕事は君にしかできない」と口説いたりすることもあるが。なるべくなら演出家は物事を決めない方がいいし、具体的な提案はしない方がいい。つまり何も決めず、抽象的なことばかり言っていた方がいいのだ。何故か。例えば私は舞台照明に関する知識があるが、だからと言って「三場の幕開きは単サスにしたいので、2番バトンにソースフォーを吊ってカラーフィルターは202、ゲージは60で、タイムは云々」と指定したりしない。こういった行為は大変危険だ。第一の危険は、言われた方の照明家がムッとすることだ。照明家がムッとするのは大問題である。現場の空気が

急に悪くなる、というだけでなく、彼の尊厳を損なうことは、彼のモチベーションを損なうことと同意義だからである。逆に彼の尊厳を認め、モチベーションを引き出してやりさえすれば、舞台に関わる大抵のスタッフが演劇好きのバカ野郎なので、後は放っておいてもギャラ以上の仕事を勝手にしてくれる。自由な発想と専門家しか持っていない技術をフル活用して、様々な提案をしてくれる。そして第二の危険は、「2番バトンにソースフォー」という言い方は、それよりも素晴らしいプランが出てくる可能性を必然的に殺してしまうということだ。例えば私が「2番バトンにソースフォー」という伝え方ではなく、観客に与えたい印象やこの場面で描きたい主人公の性格、劇全体におけるこの場面の意義などについて伝えていけば、私より照明に詳しい照明家は恐らく私より素晴らしい照明プランを生み出してくれるだろう。違ったら「違う、もっとこう……」とさらに鬱陶しく夢を語ればいい。時間さえ許せば、必ず「2番バトンにソースフォー」よりもいいものが出てくることは間違いない。

人をカブける仕事

これは何も照明に限った話ではない。あらゆるセクション、俳優の演技に対する演出家の言葉選びにさえ関係する。頭の中に理想の絵があり、そしてそれを実現する手段までわかっていても、口にしない方が大抵いいのだ。回りくどいやり方のように思えるだろうが、演出家がやるべき仕事は何よりもスタッフと俳優の自主性と表現欲求を引き出すことにある。冒頭に引いた「指揮者は音を出していない、奏者をカブけるだけである」というザンダーの言葉も、指揮者は無力だと言っているのではない。奏者をカブける=empowerするという重大な仕事がある。—この楽曲のこのソロは自分にしか弾けない、弾きたい、そして私は誰よりも上手くこのソロを弾ける、そういう風に奏者に思わせることが指揮者の仕事なのだ。もちろんリズムをキープするとか楽譜の解釈を統一するといったことも指揮者の仕事だろうが、それは一段低いレベルでの話であり、より指揮者も奏者も高度なレベルになった場合、指揮者の仕事は管理し決めることではなく、むしろ任せて決めないことにかかってくる。すべて「指揮者」を「演出家」と変えて読み直して欲しい。

奏者をカブける=empowerするという単語が使われているが、この言葉には「カブける」「自信を持たせる」という意味の他に「権限を与える」という意味もあるのが面白い。権限を与えられたものは、カブけられるのだ。

可能性を信じる仕事

夢を語りつつ、具体的なことは何も言わない。他の人を励ましつつ、自分は何もしない。こう書くと演出家はとんだボンクラ・穀潰しだが、それが理想だ。もちろんそう上手くは行かない。ここだけの話だが、私は下手くそとやるときは急に具体的になる。俳優が下手な場合、スタッフが信用ならない場合、制作が素人だとわかった場合は、急に具体的な提案を始める。自分の作品を守りたいからだ。例えばダメな俳優とやるときには「この台詞は言う前に2秒、間をとって。言い出すときに大きく息を吸い込み、最初の「、」のところを手をこんな風に振り、身体の向きは……」と全部決めつつ、「……ってやった方が、君の

良さが出るから」とかお膳立てもしたりする。こういう仕事は、つらい仕事だ。やっていると悲しくなる。もう一步、さらにダメな俳優と仕事をするようになったときには、いよいよ怒鳴る。「バカ野郎どこでそんな芝居習ってきた」、ただしこういう台詞を言うような状況はもはや絶望的である。そもそもそんな下手くそをキャスティングすることを了承してしまった自分が悪い。怒鳴ることで俳優のモチベーションを引き出せることもある。と言うか実は「怒鳴る」という手は一番簡単に俳優のモチベーションと意外な一面を引き出し、役や作品への使命感を持たせ、演出家としての自分の権威を座組全体に浸透させるのに役立つ、素晴らしく簡便な方法なのだが、僕はなるべくやらない。本当にいい俳優と仕事をするとき演出家はそういうことをしないということ、本当にいい俳優と何度か仕事をする中で知ってしまったから、「怒鳴る演出家」という一段低いレベルに自分を置きたくないのだ。

本当にいい俳優やスタッフと仕事をしているとき、私の仕事は簡単でクリアだ。夢を語り、俳優やスタッフが作ったものを眺めた後、感想を言って、「じゃあもう一回」と言うだけでいい。感想を言うだけでいいのだ。ああしろ、こうしろと言う必要もない。「4場のテンポが遅いから、この台詞からスピードを上げて云々」と言う必要もないし、「3場冒頭の照明のゲージをもう少し下げて、かつフェードインのタイムを少しつまんで……」と言う必要もない。むしろ「4場はもっと野蛮に、川の急流みたいにやれると思うんだよね」とか「3場の入りの照明がじっくり来ない。何がどうとはわからんが、とにかくじっくり来ない」とか、雑なことを言っている。

具体的な方向に振れば、芝居は固まるが可能性が消えていく。雑にラフに発言し続ければ、固まらないが可能性は増え続ける。そして本来的には、演出家とは可能性を信じる仕事だと思うのだ。「君にはもっとやれると思う」、「このシーンをもっと良くなる」、「この作品はもっと、こんなことをも伝えられると思う」と語り続け、empower——権限を与えることでかづけることが演出家にはできるのだ。ぶらぶら歩き、夢を語り続けるだけの穀潰しであり続けることが、演出家としての使命である。



photo: 源 賀津己 (Katsumi Minamoto)

DULL-COLORED POP
<http://www.dccpop.org/>
 谷賢一 個人ブログ
<http://www.playnote.net/>
 Twitter: @playnote

谷賢一 (たに-けんいち)

日英の大学にて演劇学を学んだ後、劇団を旗揚げ。2013年には『最後の精神分析』の翻訳・演出を手掛け、第6回小田島雄志翻訳戯曲賞、ならびに文化庁芸術祭優秀賞を受賞。2016年、セゾン文化財団ジュニア・フェローに選出。また同年より新国立劇場・演劇研修所にて講師を務める。劇団外では海外演出家とのコラボレーション作品も多く手がけ、シルヴィウ・ブルカレテ演出『リチャード3世』、フィリップ・デュクフレ演出『わたしは真悟』、シディ・ラルビ・シェルカウイ演出『PLUTO』、デヴィッド・ルヴォー演出『ETERNAL CHIKAMATSU』などに、それぞれ脚本や演出補などで参加している。近年の代表作に、KAAT『三文オペラ』(上演台本・演出)、新国立劇場『白蟻の巣』(演出)など。次回作はDULL-COLORED POP福島三部作・第一部先行上演『1961年:夜に昇る太陽』。

03

藤田貴大

Takahiro FUJITA

インタビュー: 演出は著作物だ と思う派のジレンマ

演出脳 vs 劇作脳

僕は、劇作も演出もやります。自分のことを演劇作家と言っていますが、僕自身は劇作家としての脳と演出家としてのそれは、全く異なっています。一般的には、演出家とは違う誰かによって書かれた言葉を扱うために、整理し、技術スタッフや俳優の間に入り、舞台上に仕上げの人だと思われていますが、誰が演出を手掛けるかで作品は全く違ってきますよね。一方、劇作は俳優の身体を通して、俳優によって発語される言葉を書くことだと思っています。

例えば、僕の演出で「リフレイン」のことを新しい手法として言及されますが、実は先人の演出家も「繰り返し」という演出は、既にやっていました。僕自身は先人たちが行っていた「繰り返し」を見てそれを試したくなったから始めたのではなく、俳優と稽古をしている中で自分自身の作品に必要性を感じたので始めました。そしてそのことを「リフレイン」と言語化しました。その方法を始めた頃は、過去の「繰り返し」の手法と比べられたりもしましたが、そのときは、自分の表現の中で、「繰り返し」ということが必要だったので使っていました。だから、自分自身は誰かっぽいとは全く思いませんでした。

今は、演劇作品で「繰り返し」を舞台でみせると「マームっぽい」と言われるそうです。そこは自由にやれば良いと思うのだけど、「繰り返し」を使うのであれば、それが自分達にとってなぜ必要なのかということをしきんと考え言語化しないと、その人たちは永遠に「マームっぽい」と言われてしまうのではないかと思います。

演出を著作物として主張したくなるとき

自由に演出すれば良いと思う部分もありますが、演出が著作物か問われたら、僕自身は演出も劇作と同じように著作物だと思っています。そして、そのことを強く思う時も多いです。例えば、僕の演出で、木製などの四角いフレームを使う作品があるのですが、他の人の作品で、似たようなフレームを同じように使っていたという話を聞いた時、砂を敷き詰めてその上を走り回ったりする作品を上演したのですが、同じ劇場で、ほかの人の作品でも砂の上を走り回る演出がされていて、しかも同じ砂が使われていたと聞いたことがあります。そのことを耳にしたときは、何とも言えない気持ちになりましたね。

僕の場合、舞台美術家はたてず、美術は、テクニカルと相談しながら、試行錯誤をしながらより良いものを全部自分で選んで決めています。僕の演出に関するそのデータは劇場など作品に関わる人には全て共有されています。だから、もちろん悪気があってしているわけではないと思いますが、その共有されたデータを僕の作品に関

わった人は、他の方や作品に情報を教えることが出来る状況にあるのです。

他にも『書を捨てよ街へでよう』という寺山修司さんの作品の演出をしたとき、工事現場で使うイントレ（鉄製パイプを使った組み立て式の足場）を使い、70年代の寺山さんのコラージュということばに近づくために、工作物を構築しては解体するのを繰り返す演出をしました。それと同じような演出があったと聞くと、まあ、そうなんだという風にしか受け取れないです。でももし、劇場やスタッフと共有した情報がアドバイスだとしても、どこかで流れているとしたら、それは実は、フェアではないと思います。

勧められるがままなのだろうけれど、何も考えずに、こだわりもなく、そのアドバイスをそのまま使う演出家も、それは、演出のパクリになると思うんです。作品について考えたとき、結果同じものを使うことはあるかもしれないけれど、そうじゃないようならば、それは良いことではないと思います。

演出を真似される作品の多くは、テレビで放映されている作品だと思います。テレビで放映された特定の作品が「マームっほい」と形容されて、そういう舞台美術やモチーフや言葉の表現が記憶に残っていくのは、何なんだろうなと思います。いまは、マームっほいね、で終わっているけど、もし、演出が著作物として認められて著作権を持ったとしたら、それは法的にダメなことになる。……でも、演出の著作権を法的に認めた方が良いのかどうかの問題は難しいところです。自由度がなくなってしまう危険だって大いにありますから。それは舞台芸術においては、望むことではないですね。

現段階で僕が思うことは、作品に関わる劇場やスタッフが、演出も著作物であるという認識を持つことが重要なんだと思います。それで大分変わるんじゃないかな。

演出家 蜷川幸雄との出会い

僕が20代のころ、自分は誰かの真似をしてしまったのではないかということが怖くなり、見たいけど、演劇を見なくなりました。影響を受けていることを自分も認めたくなかったんだと思います。でも、蜷川幸雄さんと出会ったときに良くも悪くも自由になりました。

蜷川さんは演出家です。自分では言葉を書きません。誰かの言葉を演出して「蜷川演出」を作り上げます。以前、蜷川さんに戯曲を依頼されて、僕自身が彼の人生をモチーフに選び、戯曲を書いた時に、彼の作品を全部見ました。その時に、蜷川さんだって、様々なものから影響を受けていることがわかったのです。例えば、歌舞伎の波布を使って王様がもがいている様子を描いたり、桜吹雪の紙の桜の形は三角なのか四角なのかということ、伝統や大衆演劇の技術から



photo: 小笠原真紀 ©マガジンハウス

学んだりしたわけです。演出家として学んだことや影響を受けたことを自分の作品に活かすことが、演出のパクリになるのかどうかは難しい問題だと思います。

蜷川さんが作ってきたシェイクスピア・シリーズでは、歌舞伎という伝統の手法を使ったり、『マクベス』を日本の武家に置き換えたり、演出でメイドインジャパンにしていこうと、海外で闘えるシェイクスピアを作り出したというような言い方で、蜷川さんは話されていたと思います。自分が海外に作品をアピールしていくとき、日本人としての必要な何かあったのだろうと思います。

アングラだって、唐さんも寺山さんもそうだと思うけど、新劇から自分たちを脱却するためにあえてポロポロの着物を着たりとか、そういうことをしていたと思います。決められた型を壊すために、何かを壊れたものにするリクリエーションをしていた。そんな風に、自分たちの解釈をして、その上で自分たちの手法にしていこうと60年代70年代に活躍した演出家は考えていたような気がします。

いま、若手の演出家が、舞台上に仏壇を作りその中を眺めているような演出をやったら、それは「蜷川演出」だと言われるかもしれません。「蜷川演出」には、蜷川さんが色々学んできたものがその中に詰まっているんだと思います。誰かのマネなのか、オリジナルなのか、そのライン引きが難しい。それは先人たちのものなのか、今のものなのか、どこで線を引くのか。その境界は具体的にはないだろうし、誰も作れないですね。

演出も著作物として保護したいか

だから、演出を著作物として保護することは、そのことによって舞台芸術の表現が狭まってしまう可能性があります。何かに影響を受けていることが、いい演劇といえる場合もあるし、先にも言いましたが、オリジナルなのかそうでないのかという線引きが難しいと思います。

そして、僕が演出を著作物として保護するのは難しいと思う理由がもう一つあります。それは、僕自身が演出自体のことを二次創作だと



photo: 小笠原真紀 ©マガジンハウス

思っているということです。例えば『ハムレット』という既に存在する戯曲を演出して舞台化することは、厳密には二次創作ですよね。

二次創作という言葉で簡単に想像出来るのは、コスプレだと思いますが、このコスプレとは何かのキャラクターに扮するという二次創作です。更にいうと、DJも、自分は作曲はせずに、人が作った曲をクラブやディスコでかけるので二次創作だと思います。

演劇だって、出典があるものを舞台化するのは、全て二次創作と言えるんじゃないでしょうか。蜷川さんが波布を使うのは、歌舞伎の演出の二次創作だと思うし、僕が舞台化した『cocoon』も漫画の二次創作ですよね。2.5次元演劇だって、原作の漫画を立体化するんだから二次創作。寺山さんがいうように、演劇は継ぎ合わせなんです。その演出家の手によってハイブリッドに、サンプリングしていることが演劇や戯曲自体の持つ性格だったりする。

そして、多くの演出家たちが映画から影響を受けていると思います。そもそも演出という仕事は、影響を受けやすいものだとも思う。例えば、海のシーンを、ある映画のシーンのように作ったら、その映画のパクリだと言われてしまいますよね。仮に演出家はその映画を見たとして、しかもその演出家も海のシーンを描きたいと思っているとした場合、その海のシーンを舞台に描くことが、自分の作品にとって必要だと判断できているのか。自分が影響を受けることに対して、作家として、「影響を受けている」という事実について、自分の中でラインを引けているか。それが重要だと思います。そういう意味でも、演出という仕事は、全てがオリジナルとははっきりといえない部分が備わった仕事だと思います。色々言いましたが、このライン引きについては、演出家としての本人のプライドが一番重要だと思います。

演出家の名前で作品を見せる

指揮者の仕事も二次創作ですよね。指揮者によって、バッハの演奏が異なるように、演劇の場合も、藤田貴大の演出だと『ロミオとジュリエット』はこういう舞台なる、という楽しみ方があると思います。

それは必ずしも、台詞や俳優との作業だけを演出しているわけではありません。演出は、ビジュアルを作る仕事でもあるし、色々な角度からディテールを決めていきます。それを、言葉をどうにかする隙間作業だとか、ただ現場をうまく仕切れれば良いと思われているのであ



photo: 小笠原真紀 ©マガジンハウス

ればつらいです。「藤田演出」と言われる、オリジナリティを持った作品を作るためにいつも葛藤しています。演出を評価されたいということではなく、戯曲と同じくらいのレベルで演出を見て欲しいということです。観客にも、この人の演出だから、この作品が見たいと思って欲しいです。

それって、日本の俳優主義みたいなことが大きく反映していると思います。俳優で集客するより、演出家で見るとな時代にしていかないと、演出家は、ただ消費されていきます。映画だってそうだと思います。僕は、2.5次元作品の演出依頼を頂いてもあまり積極的になれない理由は、演出をできる自信はあるけど、僕の演出を見にお客さんは来る訳ではないというところにあります。観客にとっては好きな俳優が出演しているかどうか重要で、僕が演出ということには興味がない。そのことに今は積極的になれません。でもそれは演出家が闘うべきところだとも思っています。

そして、演劇と映画を比べると、映画の方が監督の名前が全面にでる仕組みになっていると思います。それって、監督が、自在にフィルムを編集して、最後の最後まで作品に手をくだしているからだだと思います。監督が観客に作品を手渡すのです。演劇は、最後に観客に作品を手渡すのは演出家じゃなくて、役者です。そこが大きな違いであり、演劇の演出家が俳優主義の時代に消費される理由なのかもしれません。

新しい領域を開拓する演出脳

劇作家として岸田國士戯曲賞を26歳のときに受賞したあと、劇場から万人くらいの動員を求められるようになって、制作側からテレビなどで活動されている方のキャスティングについて話が出てくるようになりました。20代後半のときは、自分は、消費の対象になっているのではないかと思い、つらい時期でした。劇作家として足りない部分を自分の演出で補って、大きな劇場での上演を扱えるようになりました。劇場以外の上演場所をどんどん開拓したのは僕だけでなくチームの力ですが、様々な異なる空間で演出ができるように努力してきました。それを評価される一方、自分たちが培ってきたそのポテンシャルを、消費の対象として見ている人は多いです。そこを使いわけるのは自分にとって非常に難しい。そこに心は売りたくないというプライド

の問題でもあります。

演劇の可能性をもっと広げたいと思い、異なるジャンルの人とコラボレーションをしたり、演出方法を考えたり、前の世代とは、異なる方法で集客も考えてきました。それは、劇作家の部分ではなく、演出家の部分で、その時々で異なる空間をどう使うことができるかを考えて、観客数を伸ばしてきました。岸田戯曲賞受賞以降は、演出に重きをおいて活動してきたと思います。

新しい可能性を演出していくことで、新しく開拓した領域があり、それは著作物であり著作権があるという感覚はあります。ただ、それは法律でどうにかするという問題ではないし、それがあつた種の抑圧になってしまうもおかしな話です。

20年後の演劇

先ごろ、4歳のこどもから大人まで楽しめる作品『めにみえない みにしたい』を上演しました。4歳のこどもたちにとって、初めて見る演劇が、僕たちの作品のようなシーンを繰り返すものだったら、大人になった彼らにとって、演劇は繰り返すことが当たり前になる。そんな人たちは、僕の想像もつかない時間の流れだったり、テンポだったりを演劇によって作り出すんだと思って楽しみにになりました。僕は、平田オリザさんの演劇をVHSビデオで教科書のように見て、80年代、90年代は、こういうのが流行っていたんだ、これが当たり前のスタイルなんだと思っていました。そういう経験が自分の血肉になることが歴史だと思っていて、「マームとジブシー」を見ている今のこどもたちは、僕が50歳くらいになったとき、ぜんぜん違う演劇を見せてくれるのが楽しみです。

(5月15日インタビュー、構成：セゾン文化財団事務局)



photo: 小笠原真紀 ©マガジンハウス

藤田貴大 (ふじた・たかひろ)

マームとジブシー主宰/演劇作家。北海道伊達市出身。07年マームとジブシーを旗揚げ。以降全作品の作・演出を担当する。作品を象徴するシーンを幾度も繰り返す“リフレイン”の手法で、演劇の反復における観客や俳優への作用を探索。音楽のサンプリングや映画やビデオクリップのデジタル的なカット割りの同時代性を演劇によって鮮烈に打ち出し、注目を集める。11年6月-8月にかけて発表した三連作「かえりの合図、まった食卓、そこ、きつと、しおふる世界。」で第56回岸田戯曲賞を26歳で受賞。以降、様々な分野の作家との共作を積極的に行うと同時に、演劇経験を問わず様々な年代との創作にも意欲的に取り組む。13年、15年に太平洋戦争末期の沖縄戦に動員された少女たちに着想を得て創作された今日マチ子の漫画「cocoon」を舞台化。同作で2016年第23回読売演劇大賞優秀演出家賞受賞。演劇作品以外でもエッセイや小説、共作漫画の発表など活動は多岐に渡る。

<http://mum-gypsy.com/>

04

川島 健

Takeshi KAWASHIMA

演出家の役割：英国演劇の場合

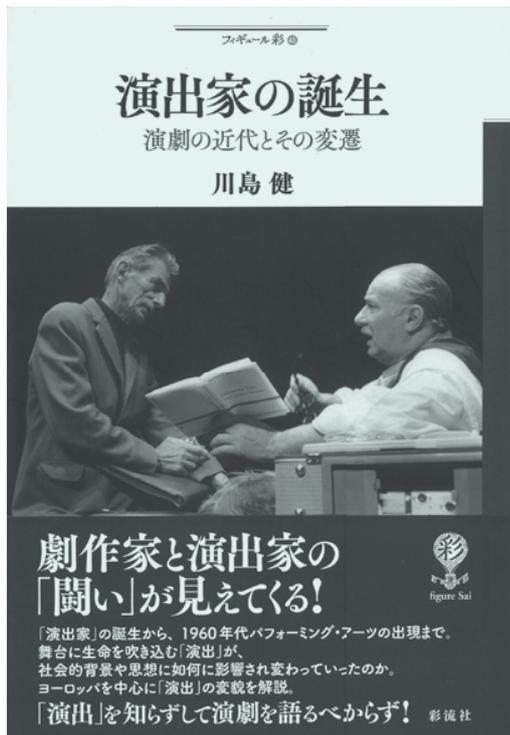
アクター・マネージャー

長い演劇の歴史において「演出家」という職能が生まれたのは最近のことだ。専門書を紐解けば、例えば19世紀後半、ドイツのマイニンゲン劇団でゲオルグ2世とその指揮のもとで働いたクロネック、フランスで自由劇場を立ち上げたアントワーヌらが世界初の演出家として挙げられている。しかし演出に類する作業がそれ以前にはなかったわけではない。英国にはアクター・マネージャー (actor-manager) という存在があった。18世紀の名優デビッド・ギャリックが原型を作ったといわれるその役割は、主演と舞台監督と劇団運営を兼務し、リハーサルから舞台装置の設計まで責任を持った。役の割り振りをし、リハーサルをまとめる演出的役割もそこには含まれる。18世紀から19世紀の英国演劇はこのようなスーパースターによって支えられていた。「俳優の時代」と呼ばれる19世紀の英国演劇を代表するヘンリー・アービングが、俳優として初の爵位を授与されたのが1895年。シェイクスピアを得意としたアービングは、そのブランク・バース (blank verse 無韻詩) を見事に朗読したことで記憶されている。この時代の名優とは朗読術に長けた俳優のことであった。一方、主役以外の俳優たちは戯曲全体の台本を持つことなく、自分の台詞が記された断片的テキストが渡されるだけであった。演劇が主演俳優の技量を見せるものであったこの時代、その台詞回しの流麗さを強調するために原作の恣意的な編集も厭わなかった。

演出家という職能

「俳優の時代」の19世紀にたいして、20世紀は「演出家の時代」といわれる。はじめて演出家 (stage director) という言葉を用いたのはエドワード・ゴードン・クレイグといわれている。クレイグの母親エレン・テリーは著名な女優であり、アービングと内縁関係にあった。クレイグはテリーの連れ子で、アービングと血の繋がりはなかったが、彼のことを実の父の如く慕い、舞台人として尊敬していた。しかし演出理論家としてのクレイグの主張は、アクター・マネージャーを頂点とするシステムを、遺物として葬り去ろうとするものであった。

彼の有名な論考「俳優と超人形」(1907)は俳優至上主義批判だ。演技は芸術ではないし、俳優は芸術家でない。それは「マリオネット」で十分だというのがその主旨だ。俳優にたいする侮蔑ともとれる言葉は、演劇にたいする高貴な思いの裏返しとして理解しなければならない。「芸術は設計によってのみ達成可能である。だから芸術作品を創造するには、計算可能な素材のみを使うべき。その素材に人間は含まれないのである」¹⁾。「素材」と「設計」という視点が明らかになるとおり、クレイグは演劇を全体芸術と考え、多彩なスタッフの



川島健『演出家の誕生 演劇の近代とその変遷』彩流社、2016

才能を有機的に組織することを企図した。「演劇の芸術 第一対話」(1905)をみればクレイグの考えの具体性が分かる。

俳優、舞台美術家やその他の職人の手を借りて戯曲家の戯曲を解釈するとき、演出家は職人となる。職人頭となるのだ。彼が動き、言葉、台詞、色とリズムの使用をマスターすることができたら、彼は芸術家になることだろう。そうすればもはや戯曲家の手助けなど必要ない。我々の芸術は自律的であるからだ²⁾。

演出家の仕事は戯曲を解釈することあり、それによって演劇は劇作家から独立することができる。そのために演出家は他のスタッフの仕事を統括しなければならないというのがクレイグの主張だ。演劇を言葉の呪縛から解き放ち、劇場空間の持つ即物性の領域へと引き寄せるためには、専門スタッフの組織化が必要というのだ。クレイグが俳優の恣意と即興を禁じたのは、演劇を集団創作の芸術と構想し、明確な職務分掌を計画したからだ。

劇場に劇作家は必要ないというクレイグは戯曲を軽視しているようにみえる。しかし実際は逆である。「戯曲家にたいする俳優の最悪の違反は、戯曲の言葉と台詞を省略したり、『ギャグ』のようなものを差し挟んだりすることである。劇作家の唯一の所有地に侵入することは違反なんだ³⁾。権能の明確化のために、クレイグは、劇作家

と俳優の領域を確定し、その関係を監督する役割を演出家のものとしたのだ。したがって演出家の解釈とは原作を傷つけることなく、新たな息吹を吹き込むにあるといえよう。

劇場における職階を整理し、職務を分掌しようとするクレイグの演出家論は、演出のノウハウというよりは組織論であった。その目的は、制作におけるコミュニケーションの方向を明確にし、複数の人間の力をひとつのビジョンの実現に向かわせることにある。ところが、クレイグの提言にもかかわらず、英国で演出家の仕事が独立するまでには戦後を待たなければならなかった。アクター・マネージャーの伝統は戦間期まで残り、主役以外の役者に作品全体の台本を渡さぬ慣習は1950年代まで残っていた。主演俳優に依存するシステムが堅牢であり続けたのだ。一方、クレイグの微妙な表現がその説得力を損なっていたことも確かだろう。規律と訓練の重要性を唱えるために、演劇制作を軍艦の操縦に譬え⁴⁾、演劇への愛を帝国主義者の愛国心に譬える⁵⁾。俳優の自由、意志、個性を否定し、服従と拘束こそがその仕事だといって憚らないクレイグの論調は、労働者を搾取する悪辣資本家のそれのようであった⁶⁾。

新しい演出家像

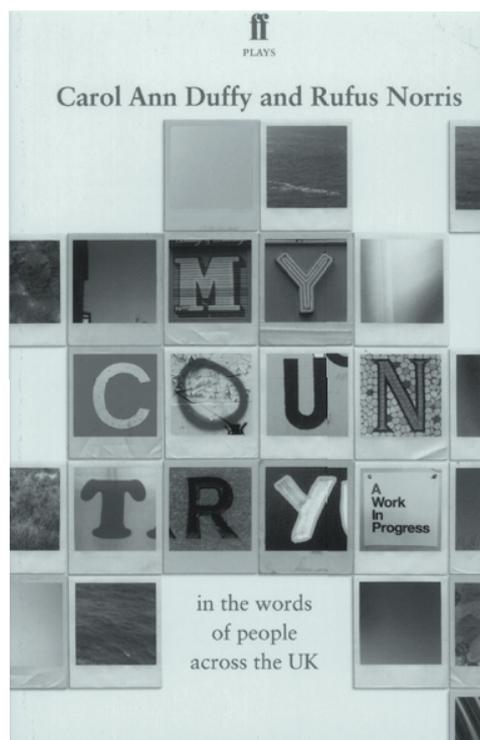
英国の演出家の伝統はピーター・ブルックにはじまるといっても過言ではない。20代の若さでロイヤルオペラ・ハウスの制作監督に抜擢された天才は、戦後の英国演劇を挑発し続ける。アルトやグルトフスキーなど異国の鬼才の演劇論を紹介し、『マラーノ/サド』(1964)、『US』(1966)などで俳優やスタッフとの議論から舞台を作り上げる手法を確立した。トレバー・ナン、ニコラス・ハイトナ、マイケル・ボイドなどの英国を代表する演出家たちはブルックの切り拓いた道を辿り、そのステータスを高めていった。国立劇場の芸術監督に収まった彼らは英国の演出家というイメージを堅固にしていく。原作に寄り添いながら、時には斬新な解釈を交え良質な舞台空間を創り上げるその手法は、シェイクスピアを生んだ国という伝統の継承と強化に貢献してきた。60年代以降観光スポットともなったふたつの国立劇場とともに、演出家たちは文化外交の顔としての役割を担った。特に1990年代のクールブリタニアの時代には英国文化の広告塔として利用された事実は否定できない。

1970年代にパリ郊外に拠点を決めるブルック自身は、そのような英国的演出家像からいち早く離脱していく。劇場を飛び出しあらゆる場に劇的なモメントを求めるラディカルさは、ブルックを旅に駆り立てて、様々な演劇文化とのインターフェイスを追求させた。彼の名著『なにもない空間』(1968)には次のようにある。

少なくとも半世紀前から、演劇はひとつの統一体であり、すべての要素が調和されなければならないと考えられてきた。それが演出家の誕生を導いたのだ。しかしこれまで問題とされてきたのは、

1) Edward Gordon Craig. "The Actor and the Über-Marionette". *On the Art of the Theatre*. Ed. Franc Chamberlain (London: Routledge, 2009), 28.
2) Edward Gordon Craig. "The Art of the Theatre: the First Dialogue". *On the Art of the Theatre*. 77.
3) Edward Gordon Craig. "The Art of the Theatre: the First Dialogue". *On the Art of the Theatre*. 78.

4) Edward Gordon Craig. "The Art of the Theatre: the First Dialogue". *On the Art of the Theatre*. 85-86.
5) Edward Gordon Craig. "The Art of the Theatre: the Second Dialogue". *On the Art of the Theatre*. 95.
6) Edward Gordon Craig. "The Actor and the Über-Marionette". *On the Art of the Theatre*. 30.



Carol Ann Duffy and Rufus Norris, *My Country: A Work in Progress; in the words of People across the UK*, Faber & Faber, 2017

外面的な統一の問題、主に、異質なスタイルが不調和をきたさぬよう、不協和音を出さぬように、外面的に、種々のスタイルを調和させることであった。複雑な作品の内的統一はいかにして表現するか考えるとき、わたしたちはその逆こそが真実だと知るであろう。つまり外部から聞こえてくる不協和音こそ不可欠なものなのだ。さらに観客、そしてそれを生み出す社会について考えるならば、これらすべての要素を真に統一するのは、他の基準では醜悪で不調和で破壊的にみえる因子であろう⁷⁾。

演劇を統一体とする見方が約50年前に生まれたとブルックはいう。それは明らかにクレイグが夢見たような、演出家がスタッフを組織化し、戯曲と上演を俯瞰することで与えられた統一体としての演劇のことだ。ブルックの求めた演劇はそれとは異なる。彼は演出を、双方向的コミュニケーションと合議を媒介するものとして位置づけ、作品を観客とその背後にある社会に開いていく。その仕事の肝要は自分の考えを伝えることではない。「演出家は作業をし、耳を傾ける。演出家は、俳優が作業し、耳を傾けるのを手助けするのです⁸⁾。演出家の仕事は自らのビジョンを実現することではない。制作過程に生まれた言葉を預かり、観客と社会に投げかけていくことが演出家の仕事であるとブルックはいう。

演出と演劇のこれから

ブルック以降、「なにを創るか」よりも「いかに創るか」というプロセスに力点を置く演出家が増え、言葉を発するよりも、言葉を預かるこ

とがその任務とみなされるようになってきた。複数意見を媒介する仕事は、異文化コミュニケーションとグローバルイゼーションの時代を象徴する職能にみえる。その役割がこの時代に必要とされるリーダー像と重なっているようにみえるのだ。

2015年から英国のナショナル・シアターで芸術監督を務めるルファス・ノリスは、2017年に『わたしの国 進行中の作品』(*My Country; A Work in Progress*)を演出した。前年に行われたEU離脱/残留を問う国民投票が、少数のエリートたちの論議に左右されてしまったと悔いるノリスは、国民の真意を拾い上げる必要性を感じる。1000以上集められたインタビューは、桂冠詩人キャロル・アン・ダフィに託され、戯曲化された。イーストミッドランド、北アイルランド、カレドニアなど英国を形成する6つの地域が擬人化され、それぞれが地域の声を表象し、移民や貧困など英国を悩ます社会問題を討議する。擬人化されたブリタニアによる議事進行のもと、EU離脱か否かを問うのが目的だ。『ガーディアン』誌のインタビューでノリスは「国立劇場が議論の場であることを望むなら、耳を傾けることから始めるのが適切だ」と創作の意図を打ち明けた。できるだけ公平を期するために、EU離脱派と残留派の意見を数量的に調整し、特定の考えに誘導しないようにしたという⁹⁾。

上演は賛否両論であった。『インディペンデント』誌のポール・テイラーがその政治的介入を評価する一方¹⁰⁾、『ガーディアン』誌の大物劇評家マイケル・ピリントンはその意図を評価しつつも、新しい知見がなかったと苦言する¹¹⁾。多種多様な反応に共通するのは、制作意図の評価と作品の美学的評価のダブルスタンダードだ。それが批評家たちに留保的判断を強いている。「果敢な挑戦だが演劇作品としてはいまひとつ」というのが、多くに共有される本音だろう。

ノリスの試みは、代議制の欠陥を熟議民主主義によって代補するものといえよう。多様な声に耳を傾けるノリスの態度は、ブルックの意志を引き継いだものであることは間違いない。しかし熟議は当事者以外には閉じられる傾向にあることを忘れてはいけない。ノリス自身は弱者の声を拾い上げようとする公演を「反響室」に譬えている¹²⁾。この喩は、作品を単一の声に支配されぬようにする制作の配慮を示すとともに、声を響かせるために密閉が必要とされることを図らずも示している。数量的な民主性を担保して制作された『わたしの国』は、「良きリーダーシップを求めろ」という議長ブリタニアの言葉で締めくくられる¹³⁾。政治的な表象/代表を求めろこの結末は、ブリグジットを「芸術的」に表象することを回避してはいないか。『わたしの国』の副題には「英国の人々の言葉による (in the words of people across the UK)」という文言が含まれている。それらの言葉は反響こ

9) "Rufus Norris's Interview with Amelia Gentleman: We Are Living in an Age of Extreme Selfishness". *The Guardian* (Feb. 27. 2017). Web.

10) Paul Taylor. "Carol Ann Duffy Brings a Major's Poet's Ear to the Music of the Text". *Independent* (March 13. 2017). Web.

11) Michael Billington. "Carol Ann Duffy Tackles Brexit". *The Guardian* (March 12. 2017). Web.

12) "Rufus Norris's Interview with Amelia Gentleman: We Are Living in an Age of Extreme Selfishness".

13) Carol Ann Duffy and Rufus Norris. *My Country: A Work in Progress; in the words of people across the UK* (London: Faber & Faber, 2017), 58.

7) Peter Brook. *The Empty Space* (New York: Touchstone, 1996), 39.

8) Peter Brook. *The Open Door: Thoughts on Acting and Theatre* (New York: Anchor Books, 2005), 144.

すすれ、結局どこにも届けられていない。

舞台芸術と他の芸術ジャンルの違いのひとつは、制作に関わる人数の規模だ。それゆえアウトプットだけでなく制作過程も重視される。しかしプロセスの重視は往々にして作品そのものの価値を減じてしまう危険がある。もちろんプロセスを重視すべき場合もある。小さなコミュニティを基盤にする演劇では、演出家は議事進行役に徹したほうがよいこともあろう。しかし、ブリグジットをテーマに不特定多数の観客のために上演する舞台が目指すべきものはそこではない。拾い上げた声を来るべきリーダーに託すことは政治的には正しい。しかし演劇が芸術であるならば、政治的な手続きに甘んじるわけにはいかない。演劇はなにを目指すのか。演出家は預けられた言葉をどこに届けるべきなのか。演劇に携わるものは今一度考えなければならない。そしてこの問題の中心に「演出家」がいることを忘れてはならない。



川島 健 (かわしま・たけし)

英文学研究、演劇研究。博士(学術)。早稲田大学高等研究所助教、広島大学大学院文学研究科准教授等を経て、現在、同志社大学文学部教授。著書に『演出家の誕生 演劇の近代とその変遷』(彩流社、2016年)、『ベケットのアイルランド』(水声社、2014年)、『ベケットを見る八つの方法 批評のボーダレス』(水声社、2013年、岡室美奈子、長島確との共著)、『サミュエル・ベケット! これからの批評』(水声社、2012年、岡室美奈子との共著)、『ベケット証言録』(白水社、2008年、ジェイムズ&エリザベス・ノウルソン著、田尻芳樹との共訳書)など。現在はBBC(英国放送協会)と文学者の関係を論じる書物と、20世紀英国演劇を通史的に振り返る書物を準備中。

セゾン文化財団 法人賛助会員の募集

セゾン文化財団では、当財団の趣旨に賛同し、活動を支援していただける法人賛助会員を募っております。新しい文化を創造するアーティストたちの創造活動に、ぜひお力をお貸しください。

詳細につきましては下記URLにてご覧になれます。

<http://www.saison.or.jp/support/index.html>

法人賛助会員のご紹介(2018年7月現在)

当財団の活動に対しましてご理解・ご支援を頂いています以下の法人賛助会員に深く感謝いたします。

株式会社パルコ <http://www.parco.co.jp/>

viewpoint セゾン文化財団ニュースレター第83号

2018年7月5日発行

編集人: 久野敦子

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

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: 2018年9月 ●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申し込みください。