

viewpoint

セゾン文化財団ニュースレター No.

35

20 May 2006

財団法人セゾン文化財団
THE SAISON FOUNDATION

◆目次

- 幽霊今昔——『四谷怪談』を演出して…………… ①
ヨッシ・ヴィーラー
- 日独共同プロジェクト『四谷怪談』の現場から…………… ④
阿部初美
- レニ・パッソの海外公演
フツウのダンス・カンパニーが海外でたくさん公演できるワケ…………… ⑥
布施龍一

article—①

幽霊今昔——『四谷怪談』を演出して

ヨッシ・ヴィーラー

「日本におけるドイツ2005/2006」参加作品として当財団が2005年度に共催事業「セゾンシアタープログラム」として支援した日独共同創造演劇プロジェクト、シアターXプロデュース公演『四谷怪談』（主催：シアターX、東京ドイツ文化センター）について、ドイツを代表する現代演劇・オペラの演出家として活躍し、本作品にも携わったヨッシ・ヴィーラー氏にこの度寄稿いただいた。（編集部）

「なぜ、ヨーロッパの演出家が歌舞伎の作品を演出するのですか。そしてまたなぜ『四谷怪談』を。」日本にいたとき私は、当然のことながらこのような質問を繰り返し受けました。昨年の夏の東京公演からある程度時間がたち、その後の12月のベルリン公演の経験を経た今日の時点で、これにあらためてお答えしたいと思います。

日本の演劇界との最初の出会いは、東京ドイツ文化センターの招きで来日した1997年のことでした。このときは、現代ドイツの劇作家タンクレート・ドルストの『パウル氏』をシアターXで演出しました（上演：演劇集団円）。この作品は、それまで大切に伝えられてきた価値観が、効率一辺倒の社会のなかで失われていく様を扱っています。ここで私が重視したのは、この作品の内容と日本との関連を探り、日本人にとっても納得のゆく解釈を提示することでした。しかしこの点を日本側のスタッフと役者に理解してもらうことは、決して容易なことではありませんでした。西洋の戯曲のなかに、必ずしも現代の日本との接点を見つかることはできなかったようでした。その結果、私がずっと親しんできたヨーロッパでの演出の方法はここでは通用せず、俳優たちと自由に話し合い、対話を重ねていくのは当時なかなか困難でした。

私の稽古の本質的な特徴に、作品の内容、その作品にでてくる人物とその解釈について、俳優たちと話し合うことがあげられます。話し合いを重ねながら、演じる役を俳優ができる限り自ら考え

て作り上げ、適切な表現を探すなかで、俳優が芸術上の責任を可能な限り引き受けることをねらいとしています。しかし『パウル氏』演出時に、このような私のやり方は、日本の演劇の世界ではそのまま容易に通用するものではないに気がつきました。

こうして、「日本におけるドイツ年」を機にもう一度演出をしてはどうかという打診を東京ドイツ文化センターから受けたとき、かつての『パウル氏』の経験から、あらためて東京でもう一度演出を行うことに意義があるのかどうか、あるとしたらそれはどういうものか、最初は確信がもてませんでした。しかし今回は日本の作品を手がけるなかで対話を探ることができるかもしれないという考えに心をひかれ、未知の演劇の世界にさらに一步踏み込んでみたいと思うようになったのです。

これを受けて鶴屋南北の『四谷怪談』を提案してくださったのが、シアターXの芸術監督である上田美佐子氏です。この特別な提案で上田さんが望んだのは、西洋の演出家である私に、この入り組んだ作品のなかに、できれば従来の上演ではおそらくはあまり顧みられず、あるいは重視されてこなかった視点を見出してほしいということでした。それは、劇作家鶴屋南北が関心を寄せた当時の社会の変化や経済の変動であり、腐敗した男性社会に生きる女性たちへ寄せる彼の思いでもありました。

古典文学作品を現代のなかに読み込んで解釈し、舞台化することは、演出の本質的な課題だと私は考えます。古典作品のなかの「響き」を今日「聴こえる」ようにすること、それが私にとっては挑戦であり、またモチベーションにもなります。ですから、私は古典を手がける際には必ず、いつも新しい解釈を行って演出します。それは演劇でもオペラでも同じです。「原作に忠実であること」とは、私にとっては、作者が当時の時代に向けた意図を理解しながら、その成立過程と上演の歴史も含めた原作そのものを深く掘り下げていくことを意味します。この作業から、私達の時代に合ったテキストの読み方が生まれるのです。演出とは解釈という技なのです。

『四谷怪談』に関して言えば、まず作品そのものを全く知らなかっただけでなく、このなかに非常に複眼的に描かれている江戸という時代のことも知りませんでした。日本語の原作を自分で読むことができないわけですから、当然翻訳を頼りにすることになります。どんなに言葉どおりに翻訳されていても、伝えきれない意味が日本語のテキストにあるということに、まもなく気が付きました。ですか

ら、より深くテキストを理解するために、そしてそもそもこの作品の舞台化のコンセプトを探るためにも、すぐれたパートナーとの対話を、普段ドイツ語圏の劇場で演出するときにも増して必要としたのです。このことから、この大規模なプロジェクトにあたって、9年前の『パウル氏』のときは異なり、自分がよく知っているアーティストを含むチームを組むことを最初から心に決めていました。

こうして、演出も手がけるベルリン在住の日本の舞台美術家・衣裳デザイナーの渡邊和子氏が、幸運にも最初からこのプロジェクトに参加して下さるようになりました(渡邊さんとは、ハノーファー歌劇場でオペラの演出をした際に一緒に仕事をしたことがありました)。渡邊さんとは当初何度も話し合いを重ね、そのなかから『四谷怪談』の本質に迫る解釈の試みを行いました。また、打ち合わせのために二回にわたり二人で東京を訪れ、このプロジェクトの内容のこと、それから段取りに関するさまざまなことを決めていきました。そして互いに何度も話を重ねたなかから、この作品に描かれた江戸の世界に対応するものを、現代の匿名性の高い大都市の地下鉄駅を舞台に探るというアイデアが徐々に形をとってきたのです。

私にとって未知で複雑なこのプロジェクトに取り組むにあたって、心の準備をする上で重要なパートナーとなった演劇人が他にもいました。9年前の『パウル氏』に関わっていた二人です。今回私の演出を補佐してくれた演出家の阿部初美氏、そしてお岩役の俳優の谷川清美氏です。9年前の最初の仕事以来ずっとこの二人を信頼し、彼らなら私の演劇言語を理解し、日本の演劇の文脈のなかに翻訳してくれるだろうと思いました。

同様に、この作品の音の世界を作るのに協力してくれる音楽家は、大都市の音を先入観なしに新鮮な感覚で聴くことができ、そして私自身が親近感を抱くことのできる、連想を喚起する力のある音世界を持っている人がよいと考えました。そこで、演劇・映画の分野で活躍している作曲家で、私自身も長年にわたって仕事を共にしたピーパー・ゲーラッツ氏にお願いしたのです。

『四谷怪談』の舞台化のコンセプトを探る一方で、初めの頃根本的な問題がもうひとつありました。それは、このような長大なテキストを上演可能にするために、いかに鶴屋南北の原作の持つ豊かさを失うことなく短くすることができるのか。さらに、原作に登場するおよそ50人の人物を話の筋が失われない程度に絞り込む必要があり、それはいったい何人なのか、といった問題でした。これらドラマトゥルギー上の問題は、この作品が私にはまったく未知の素材であるために、私の手には余るものでした。幸運にも日本学者のアンドレアス・レーゲルスベルガー氏が、ドラマトゥルグとしてプロジェクトに参加してくれることになりました。日本の文学の専門家として、またドイツの演劇界をよく知る者として、彼はこの作品の内容や言葉に関する問題を私に伝えてくれ、理解を助けてくれました。その意味で彼は、私にはもちろん、俳優たちにとっても非常に重要な存在でした。

役柄については結局、さまざまな年齢層の12人の主要な人物に絞り込むことになりました。これは世代の異なる12人の俳優からなるアンサンブルを編成することを意味します。上田さんの尽力のおかげで、ヨシ筈田氏や吉行和子氏など、すばらしい役者がそろい、プロジェクトに参加することになりました。

稽古ではまず、『四谷怪談』で私たちが重要と考える世界と人物

をよく知るために、テキストの内容の理解を深め、また演技の面からも手探りしつつ近づくことを試みました。こうしてたとえば稽古第1週目には、作品の重要な舞台になっている都内の数カ所に出かけ、今日の東京に比べて江戸時代はどうだったのか、具体的なイメージを得ようと思いました。また、お岩稲荷とお岩のお墓へお参りしたことも、プロジェクトがよいよ開始するにあたっての重要な経験でした。稽古場となった森下スタジオでは、この作品の背景にある社会や経済の変動という観点についてディスカッションを重ね、このテーマについての映画やドキュメンタリーを観たりもしました。そして、即興をしながらシチュエーションや登場人物、人物間の依存関係についてより具体的に定義し、感覚として自分のものにするプロセスにはいりました。これによって、単に内容や演技の面でこの作品を自分たちのものとするだけでなく、自分達の間に通ずる同質の演劇言語をみつけようとしたのです。参加した俳優たちはこれまで一度も一緒に舞台に立ったことがなく、初めて結成されたアンサンブルで、また演出家は通訳の助けがなければ話が通じないという状況のなかで、作品を作り上げていく環境を整えるためにはこれら全てが重要だと私は考えました。

これらのさまざまな試みを通して作品を掘り下げていくうちに、じきにこの作品と舞台化について活発に議論がなされるようになりました。そうしてアンサンブルとしての活力が生まれ、私自身のヨーロッパでの経験に照らしても驚くほどの、率直でオープンな相互関係が形成されました。日本の文化のなかにこれほどしっかりと根をおろしている作品に、内容面でも演技面でも共通のアプローチを見つけていくには、これが唯一私に残されていたやり方でした。演出家として私はこの作品について数々の問いを抱きましたが、それは多くの場合、自分の出身文化圏の作品に対して抱くものとは全く異なるものでした。関係者全員との対話のおかげで、これら文化圏の差異から派生する不明な点の背景について率直な意見交換が行われ、まさにこの文化の違いからそれに対する答えが導き出され、私達の舞台表現というものが形成されていったのです。

富豪の娘お梅と結婚するために妻であるお岩に毒を盛り、その婚礼の夜、殺されたお岩の幽霊に追われるという浪人伊右衛門の有名な話。この怪談が、今日の私達に意味するものはなんでしょうか。西洋では、幽霊の出現のような非合理的なものを、心理分析上「抑圧された罪(悪感)」の表れだとすることが多いため、お岩の幽霊の解釈についても、私は明白な答えをすでに持っていると思っ



『四谷怪談』稽古風景(森下スタジオ) photo: 宮内 勝

ていました。さまざまな話し合いを重ね、文化史的背景をより深く知るようになって初めて、この私の西洋的な解釈が、日本の文化のなかでお岩の幽霊が担っている強力な意味には、決してふさわしいものではないことに気がついたのです。お岩の幽霊は、単に伊右衛門の罪悪感が作用した結果ではなく、自らの意思で行動する、死んでいない女性であり、伊右衛門に対する彼女の恨みこそがその幽霊としての存在の理由だと理解するべきなのです。

日本人の日常生活のなかに幽霊が存在していることを知り、私達の作品の解釈の幅が大きく広がりました。そしてそこから、ひとつの役が生まれました。それはまるで「作者の記憶であり、良心である」かのように、起こることすべてを観察しコメントをはさみながら、一緒に行動する存在です。この役は非常に具体的な役で、吉行和子氏が演じています。この役が生まれたために、多くのすばらしい、叙事的なト書きをセリフとして私たちの上演台本に組み込むことが可能になりました。さらに女性としてのお岩の苦しみと、幽霊になったお岩の恨みについて鶴屋南北が抱いている深い思いについても、この役に語ってもらいたいと思いました。

私達の『四谷怪談』の解釈は、歴史と伝統に対して十分な敬意を払いつつ、形式の面でもまた内容の面でも、現代へのつながりを生み出すものでなくてはなりません。そのなかで、すでに分析の済んでいた原作を、今日の私達の演劇感覚に合うよう極端に凝縮しましたが、その一方で、古い日本語の台詞はそのまま残しました。また、滑稽なエピソードなどは切り捨て、社会における価値観の崩壊を浮き彫りにすることに主眼を置きました。誰が誰とも知れない大都市で孤独に生きる人々が、経済の変動によって落ちぶれ、墮落し、犯罪に手を染めて生きる様を描こうと思ったのです。人影のない地下鉄のホームという無気味な地下世界が、こうして、登場人物が抱える切望と不安を暗示する場所となりました。

私達が舞台化した『四谷怪談』の上演は、日本の一部の年輩の観客には理解されなかったという印象を私は持ちました。それはおそらく、なじみのない異質な演劇言語のせいかもしれませんし、あるいはその世代の人々にとっては、この古典作品には長年培われてきた固定したイメージがあり、原作のあまりにも多くの部分が失われてしまうのなら、今の時代に即した違った形での上演はすべきでないと考えているからかもしれません。これに対して比較的若い観客は、「原作に忠実」でないことについてはそれほど気にならないようで、むしろ私達の解釈のポイントをよく理解してくれたように思えました。

一方で、評価が一致していたのが、ベルリン公演での観客でした。ドイツの観客のほとんどが、『四谷怪談』を知りません。したがって、これまでの上演形式等についての知識が邪魔することなく、だからこそより率直な関心が寄せられました。未知の物語を理解するためにドイツ語の字幕を頼りにするわけですが、淡々と字幕を目で追いながら舞台を観ているうちに、言葉を越えたところに新たな連想の空間が生まれたのです。しかしそれ以外にも、日本の怪談の上演に寄せられた関心には非常に深いものがありました。これにはおそらく、ヨーロッパで比較的親しまれている私の演出のスタイルが作用していたのかも知れません。しかしそれよりもむしろ、私達の上演が、形式としてもまた内容的にも、観る人それぞれの心の中で、だれにでも納得のゆく理解しうるなにかに触れることがで



『四谷怪談』(2005年8月、シアターX) photo: 宮内 勝

きたからではないかと思います。その規準となるのは、ただひとつだけです。言語や国とは関係なく、舞台の上で示される世界を真実であると観客が感じられるかどうか、あるいは観ているその世界が真実の演劇であるかどうかということだけなのです。

未知の作品を未知の国で演出するというわくわくするような仕事で、最初から私にとって最も重要だったのは、この特別なプロジェクトに関わる全ての人とともに共通の普遍的な演劇言語を探し出すことでした。そこにいたるプロセスは容易ではありませんでしたが、だからこそ豊かで充実したものでした。ですから、この他に比べようのない特別な経験ができたことを、とても有難く思っています。多くの問題は解決できましたし、そのほかの問いの答えは、きっと今年のヨーロッパ公演のなかで見つかっていくことでしょう。率直な対話を続けていくことこそが、文化交流の根本なのです。

2006年4月(原文はドイツ語/翻訳:東京ドイツ文化センター)



photo: 宮内 勝

ヨッシ・ヴィーラー (Jossi Wieler)

演出家。1951年 スイス生まれ。イスラエルで演劇を学び、80年よりドイツとスイスの劇場で活動。シェークスピア、レッシング、クライスト、イブセン、チェーホフ、ベケットなどの演出を数多く行い、現代戯曲の初演も手がける。特にJ. フォッセやE. イェリネックの作品の演出で注目を集め、イェリネック『雲、家』の演出は94年演劇誌『テアター・ホイテ』の年間最優秀演出に選ばれた。97年東京でT. ドルスト『パウル氏』を演出、シアターXで演劇集団円により上演された。最近ではミュンヘン・カンマーシュピレレでの演出が多く、2002年エウリピデス『アルケステス』を演出。05年のP. クローデル『真昼に分かつ』がベルリン演劇祭に招待された。ここ10年余りオペラ演出にも取り組み、ドラマトゥルグのセルジオ・モラビト、舞台美術家・衣装デザイナーのアンナ・フィーブロックと組み、ヘンデル(アルチーナ)、ワーグナー(ジークフリート)、シェーンベルク(モーゼとアロン)などをシュトゥットガルト州立歌劇場で演出。01年のザルツブルク音楽祭でこのチームによる(ナクスス島のアリアドネ)が年間最優秀上演作品に選ばれた。ヴィーラーとモラビトは02年[年間最優秀演出家チーム]にも選出され、翌年、渡邊和子を舞台美術・衣装に招いて、ドビュッシー『ペレアスとメリザンド』をハノーファー歌劇場で演出した。04年ブゾーニの(ファウスト博士)をサンフランシスコで、モーツァルトの(ルーチョ・シッラ)をアムステルダムで演出。今年のモーツァルト・イヤーには、ダ・ポンテ3部作(『コジ・ファン・トゥッテ』・『ドン・ジョヴァンニ』・『フィガロの結婚』)の演出がアムステルダム歌劇場で予定されている。

日独共同プロジェクト『四谷怪談』の現場から

阿部初美

ドイツで活動するスイス国籍の演劇・オペラの演出家であるヨッシ・ヴィーラー氏との『四谷怪談』での共同作業は、1997年の、演劇集団円と東京ドイツ文化センター、シアター Xカイの共同制作による『パウル氏』（タンクレート・ドルスト作）以来、二度目となる。前回は、ドイツの戯曲、円に所属する日本人俳優、日本人スタッフでの上演であったが、今回は、日本の戯曲、パリから参加したヨシ筈田氏などを含む様々な劇団や劇団以外で活動する日本人俳優、スタッフは日本とドイツからの混合チームとなり、私たちは2005年8月初旬の本番に向け、6月半ばから稽古を始めた。

ヨッシ・ヴィーラーの創作方法の特徴

「演劇を博物館の中に閉じ込めてはいけない」ヴィーラーの創作に一貫している思想だが、この言葉の通り、稽古開始から半月ほどの間、私たちはこの作品の現代化にあたって、今の私たちの社会とテキストをつき合わせながら、作品ゆかりの地や江戸であった東京という街を歩き、ドキュメンタリー映像などを見、話し合い、即興を行った。話し合いはヴィーラーの作業には欠かせない要素だ。外国からやってきた演出家として、彼は現代の日本社会について、チームの仲間の意見によく耳を傾けた。本格的な稽古に入る前に、こういった助走期間のようなものを作り、コンセプトを共有しながら、現実との対比の中で作品に近づいていくという方法である。残念ながら日本ではこのように現実との関係を常に意識しながらの創作は決して多いとは言えない状況にあると思う。「人間には共通するところがあるから、自分の中にあるものを掘り下げて表現する」というようなことを時おり耳にするが、自分の中にあるものも外界との出会いなしにはそう簡単には発見できるものでもないだろう。「自分」という者がいかに小さく無知な者であるかは、未知の物事と出会った時に思い知らされる。このことを作り手は自戒しなくてはならないと思う。

テキストの作成方法に関しても、あまり日本では見聞きしない方



お払い(岩荷神社にて) photo: 阿部初美

法が採られた。そこではドイツ特有(ドイツに限らず欧米には多いようだが)の職業であるドラマトゥルクが大きな役割を果たしている。ドラマトゥルクとして参加したのは、ドイツの大学で日本古典文学などで教鞭をとる、日本語の堪能なアンドレアス・レーゲルスベルガーであった。彼はヴィーラーと共に、南北のオリジナルをほぼ江戸言葉のまま短く構成し直した叩き台となるテキストを作成した。それをもとに稽古は始められ、カットや入れ替えなどをしながら上演台本を完成させていった。もちろん俳優や他のスタッフからの提案も多数あり、それはヴィーラーも望むところであった。

またヴィーラーの創作の方法の中には、多くの日本側メンバーにとっての新しい経験がいくつかあった。これらはすぐに受け入れられるものではなかったが、それらは、「演劇」の表現について考える上でとても興味深いものであった。

そのひとつは、テキストの再構成によって生じた「辻褄の合わなさ」や、テキストと、実際に表現されたもの(例えば美術や衣裳、小道具の表現も含めて)にできた「ずれ」のような整合性のつかないものに関するものである。これは、ヴィーラーが意図的に表現に取り入れていったものだったが、日本側のメンバーにはまず「間違っただけ」「おかしなもの」として受けとめられた。テキストの筋や、全体的な表現が様式的でも抽象性の高いものでもなく、とても具体的であったために、よけいにこういった辻褄の合わなさが受け入れにくかったのだと思うが、こういう表現の仕方が日本ではあまり見られないことにもよるだろう。しかし、この整合性のつかなさや、観客に何を示すものなのかと問う時、「演劇の表現」の持つ幅について考えをめぐらすことができるのではないかと思う。

その他には、俳優の、上演における演技の即興性があった。ヴィーラーの創作の特徴には、俳優との特別な共同作業がある。俳優と対話を重ねながら、徹底して人物のおかれている状況や心理などを分析し、現実世界の人々の中に、それぞれの登場人物を見出していく。芝居がかったオーバーな表現、舞台にありがちな「棒立ち」(棒のようにまっすぐ立ったままの演技)などを「間違っただけ」として回避した上で、俳優たちは現代の心と体で作品の中で登場人物として生きることを要求される。そして人物像が俳優の中で明確になっていくことで、毎回同じ動きを繰り返さなければならない「演劇」から解放される。ヴィーラーの創作では、俳優は毎回同じ動きを正確に繰り返すことよりも、登場人物として毎回新しくそこに生きることの方が大切なのだ。しかし日本の演劇の「常識」では、俳優は毎回なるべく同じ演技を心がけ、即興性は排除されることが多いため、これも多くの俳優にとっては、考え方の転換を要求されるものであったと思う。それによって、本番でも小さな即興性が維持されるのだが、これは俳優にとっても高い集中力を要請するものであった。

現場でのコミュニケーション

前回の『パウル氏』では日本側の、教えを乞うような姿勢、また消極性などから共同作業は難航したのだが、その反省を踏まえた上での今回の企画では、ヴィーラーの、決してヨーロッパ中心主義におちいることのない持ち前のフェアで忍耐強い姿勢と、参加したメンバーのオープンさと積極性によって、稽古はとても順調に進んだ。コミュニケーションにもほとんど問題は見られなかったが、唯



旧「隠亡振」にて photo: 阿部初美

一挙げるならば言葉についてだろう。ヴィーラーは基本的にドイツ語で演出を行ったが、英語も堪能で、ヨシ笈田氏などは直接英語でコミュニケーションをとっていた。他のメンバーとも、たどたどしくても直接話ができることを彼はとても喜んでいて。稽古時間の外でも、共に食事をするなど、時間や経験を共有することでお互いをさらに知り合い、共同作業に信頼感を深めていくヴィーラーの方法は、今回は通訳者の積極的な参加によって支えられたが、こういった国際的な共同作業は今後も増えることが予想される中、言葉の問題はますます重要性を帯びてくるように思われる。

上演各地での観客の受容の相違

約2ヵ月弱にわたる稽古を経て、昨年8月に私たちは東京での初演を迎え、その直後に山口県の山口情報芸術センターで、さらに12月には、ベルリンの演劇祭「シュピールツァイト・オイロッパ (Spielzeit Europa)」で上演を行ったのだが、場所が変われば観客の反応にも大きな相違があった。日本で顕著だったのは、やはりオリジナルや歌舞伎を愛する比較的高い年齢層の観客からの批判的な意見と、逆に若い層からの肯定的な意見だった。日本国内でも東京以外の都市で公演を行うと、同じ作品でこうも反応が違うのだろうかといつも驚かされることだが、東京以外の都市の観客の方が、反応がダイレクトに出てくることが多いように思う。今回は東京よりも山口での上演の方が、高い集中度で受け入れられていたように感じた。また日本ではテキストの江戸言葉のせいもあってか、「難しかった」「わからなかった」という声も聞かれた。私はヴィーラーに上演の前に「日本の観客の多くはわかりやすいものを好む」と伝えたと、彼は「世界中どこに行ってもそうだろう、でもドイツは違う」と答えた。スイス国籍の彼が、仕事の拠点にドイツを選んでいる理由の一つもそのあたりにありそうだ。

ベルリンでの受け入れられ方は予想を上回るものだった。私は以前ベルリンに滞在した折りの観劇経験からベルリンの観客の厳しさはある程度は知っていたので、この反応には驚かされた。ベルリンでは、どんなに有名な俳優が出演しよう、どんなに有名な演出家が出演しよう、ブーイングが起こる時は起こるし途中で退席する観客も多い。しかし認めた作品に対しては惜しみない拍手を贈る。ベルリンでの上演では毎回何度もカーテンコールが繰り返され、初日が開けるとすぐ、新聞などに多数の劇評が出



シアターXでのゲネプロ(プロローグ) photo: 阿部初美

た。中でもドイツの演劇誌「テアターホイテ」に掲載されたレナーテ・クレット氏(彼女は東京でも何度もこの作品の上演に足を運んでいた)の評は明晰なものだったし、東京公演を観たドイツの批評家のハンス・ティース・レーマン氏の「いろいろ課題はあるかもしれないが、招聘公演よりもこういった共同作業を大切にしなければならない。ドイツでも80年代のたくさんの外国人との共同作業がドイツ演劇の活性剤になっていった」という言葉はとても励まされるものであった。

国際演劇交流事業に際して

海外から演出家を招聘しての共同作業は増えているが、招聘された演出家からよく聞かれるのは、教を乞うような日本側からの姿勢に対し、「私は演劇を教えるために来たのではないし、先生でもない」という声だ。ヴィーラーからも前回同じような意見があった。今回の作業が前回よりも格段にうまく運んだのは、日本側のメンバーもオープンで積極的な姿勢で参加したことによるのではないと思う。こういった国際的な共同作業に求められるものは、基本的に、当たり前のことだが、それぞれの価値基準を絶対的な真実・正解とせず、異なる価値にも耳を傾けながら作品を共に作り上げていこうとする、フェアでオープンな姿勢ではないかと思う。

東京ドイツ文化センターのホームページにも、本稿と重複する部分もありますが、「稽古場からの報告」を寄稿させていただきました。
アドレス:<http://www.goethe.de/kue/the/prj/ghost/isz/ja966130.htm>

阿部初美(あべ・はつみ)

1970年生まれ。演出家。『四谷怪談』には演出補佐として参加。武蔵野美術大学短期大学部卒業後、1993年より演劇集団円(演出部)に所属。劇作家・演出家の太田省吾氏に師事した後、2000年より、演出家として活動を始める。2003年、ベルリン演劇祭Theater Treffenの関連企画「若手演劇人の国際フォーラム」に参加。2004年より、演劇の社会的な普及と、現代演劇の表現の模索を目的としたA-T創坊を設立し、「高校生のための演劇ワークショップ」(山口情報芸術センター主催)、「ポストドラマ演劇の実践ワークショップ」などを行う。2006年より、レジデント・アーティストとしてにしがも創造舎を拠点に活動を開始。主な演出作品に、ベクトルライブvol.3~6(スリーポイント)、『memory』(台湾国際読劇節出品)などがあり、『4.48サイコシス』(東京国際芸術祭2006)ではドラマトウルクや、建築・作曲・映像などの作家とも共同作業を行う。2006年冬頃に新作を発表予定。



レニ・バツソの海外公演 フツウのダンス・カンパニーが海外で たくさん公演できるワケ

布施龍一

0から始めて4年で年間30公演を達成

「レニ・バツソって公演してるの?」「東京じゃやらないの?」
ここ1、2年でよく耳にする言葉だ。こういう質問への答えは決まっ
ている。「年中公演してるんですけどねえ、見かけませんか?」「海
外や地方で観るのも乙ですから是非足を伸ばして遊びにきてくだ
さい」。

まあ、こういう質問が来ても仕方がないほどここ数年海外での公
演が多い。国内では「来てくれるならやってほしいなあ」「そのうち
一緒に何かやりたいですねえ」という曖昧な話ばかりだが、海外か
らは「是非やってほしい!どうしたら来てくれる?」という意気込み
が飛び込んでくるのだからこちらもその気になって日本を飛び出し
てしまう。で、気づけば4年の間にかなりの数の海外公演をこなし
てしまった。

ヨーロッパ・ツアーは毎年1~3回、北米ツアーは2年毎、その間
にアジア、南米、オーストラリアなどでの公演が入る。昨年には、
ベルリンの劇場と新作を共同製作して好評のうちに初演を終えた
し、代表作の『Finks』は上演回数を57回にまで伸ばした。また、北
米のダンスの中心地モンリオールでは、文化情報誌2紙によって
『Finks』が年間ベスト公演(2005年)にさえ選ばれたのだ。おかげ
で量だけでなくそれなりの質を伴った活動を行っている、という自
負まで持っている。

賞などひとつももらったことがなく、爆発的な人気を誇るわけ
でもないフツウのダンス・カンパニーにしては上出来の成果だ。

近そうで遠かった海外との縁

レニ・バツソはハナから海外ウケが良かったわけではない。むしろ
ろ話はいくつもあれど結ばれない縁ばかりだった。

振付家兼ダンサーの北村明子(当時23才)がレニ・バツソを結成
したのが1994年2月。フランスの名門コンクールであるバニョレ国
際振付賞の予備選考会に参加することが決まったので、せっかくだ
からカンパニーにしようかと思いつき、形にしたのがレニ・バツソ
だった。結成のきっかけにも海外との縁があるのだ。作品の評判
もすこぶる良く手応えもあったが、結果は予選落ち。出鼻を挫かれ
た。これで緩がついたのかその後もバニョレでは都合3回予選落ち。
ウチはバニョレ向きではないのだと思っただけで、それでも海外
への窓口はそこしか知らなかったのと諦めず応募し続けていた。
海外のプレゼンター向けのショーケースに参加したことも何度
かあったが、そこでも評判は悪くないがお声がかかりには至らないこ
とばかりだった。気を持たせられながら振られてばかり。振られる
のにも飽きたし、根が無精なこともあり、向こうで用があればその
うち誘いがくるだろうと決めこみ、ゆっくりと構えることにした。



レニ・バツソのモンリオール公演を見に来たマリー・シュイナルと北村明子 photo: 布施龍一

ヨーロッパで初の海外公演 煽てられて深みにはまる

国内でばかり渦を巻いていた流れがようやく外へと流れ出し始
めたのは01年だった。『Finks』の初演を終え、「この作品はヨーロッ
パでもウケるよ」といつもの無責任な好評が飛び交う中、海外公演
の話が舞い込んできた。

舞台芸術のプロデュースを行っているアンクリエイティブの永利
真弓さんがオランダのフェスティバル、ユリダンスにレニ・バツソを
売り込んでくれたのだ。ユリダンスは、勅使川原三郎やマリー・シュ
イナルらが常連となっているヨーロッパでも名の通ったフェス
ティバルだ。この時は顔見せということもあり、発条ととの2本立
てで一晩のプログラムを受け持ち、『Finks』をコンパクト化したツ
アー・ヴァージョンで上演した。公演はとても好評で、観客には「今
年の番組で一番良かった」と肩を叩かれ、フェスティバル関係者
には「頑張ればヨーロッパでも十分やっていける」と太鼓判を押され
る。と、ついついその気になって、一度やればと思った海外公演
が、いくらでもやりたくなってくる。するとそこへ次のお誘いが舞
い込んできた。

ユリダンスでの公演を観て気に入ったベルギーの大型フェス
ティバルが翌年のプログラムにレニ・バツソを招聘したいというの
だ。すると自分が最初に紹介したカンパニーの評判が上々なので、
ユリダンスの主催者バースバンク氏が気を良くし、ベルギーに絡め
たミニ・ツアーをやらうと言い出した。氏はヨーロッパでも名の知
れたブッキング・エージェントでもあったのだ。

こうしてユリダンスから一年後の02年秋には、ベルギー、オラン
ダ、ドイツの3ヶ国4都市を巡るツアーが実施され、そこでの評判
がさらに方々に伝わり、というような繰り返して、次第に活動範囲
が拡大していった。

海外ツアーは趣味じゃやれない

やりはじめると公演数を増やさないと気が済まなくなる。そこで
買い手につきやすい公演にするため、現地関係者のアドバイスを取
り入れながら自分の方針を作った。レニ・バツソの公演数が多い
のは、作品の質だけでなく、これらの方針によるものが大きいと
私は考えている。

1. 上演料はカンパニーの評価につれて上がるものとする

のっけから数百万の上演料を要求したら世間知らずと笑われ
るだけ。値段は評価に伴って上げていく。

2. **ノリウチに対応できるよう作品、態勢を改良する** ヨーロッパではフェスティバルでさえノリウチ(1日で仕込から本番まで行うこと)はよくあること。作品と態勢を工夫してノリウチに対応する。
3. **プロフェッショナルであれ** 自分の都合だけを相手に押しつけて、何かあれば相手を責めるといのはアマチュア。
4. **やると決めたらやる** 助成金がおらなかったからやめる、など相手との信頼関係を挫くようなことはしない。
5. **作品を商品として批評する** 作品をいったん商品として見て、過不足を判断し、調整する
6. **機会を選ぶ** ただやるだけで何も残らないような公演はやらない。

自分たちに都合の良い機会だけを拾ってたまに海外公演を打つだけなら何も気にすることはない。次はないのだから、好きなようにやればいい。しかしそれは「趣味の海外公演」であり、レニ・パツソの目指すものではない。

年間50公演やればかなりのもの

レニ・パツソが現在目標にしているのはツアー・カンパニーとしての活動を確立すること。多くの劇場を長期にわたってツアーしては毎日のように公演し、それを定期的に繰り返せるようにしたいということだ。

2~3年に1度いくつかの劇場から資金を集めて新作を共同製作し、それらの劇場やフェスティバルで初演したあと、レパートリー作品とともに世界中を巡演していく。これの繰り返しが理想なのだ。これはそのまま一流カンパニーの在り方であり、ここまでになるのは並大抵ではない。

私は自分たちの位置がどの程度にあるのか、便宜上年間の公演数から測ることにしている。では、年間にどれだけ公演をすれば一流なのか?とヨーロッパの関係者に何人か聞いたことがある。年間30公演できればそれなり、50公演以上ならかなりのものと言っているだろう、という意見だった。なるほど、海外で50公演できればダンサーたちに支払える金額もまとまってくるから職業欄にダンサーと胸を張って書けるようになるだろうし、年中公演をしているからダンス・カンパニーとしての風格も出てくるかもしれない。

ということで、レニ・パツソは年間50公演という数字をとりあえずの目標としている。05年には30公演を海外で行った。なかなか誇



ベルリンでのオープニング公演を前にラジオ4社の取材を受ける北村明子 photo: 布施龍一

らしい心持ちではあるが、毎年はキープできない。年間50公演を実現するためには、個人的な売り込みだけではやはり難しく、エージェントの助けが必要になってくる。

ブッキング・エージェントの登場

ブッキング・エージェントという人たちがいる。作品をフェスティバルや劇場に売り込むことを仕事にしている人たちだ。国や地域を限定している人もいれば、ヨーロッパ方面やアジア方面といったように広範囲を引き受けている人もいる。エージェントは劇場やフェスティバルとのパイプを持っているので、彼らに任せれば効率の良い売り込みが出来る。ただし、大きなエージェントは売り込み先も多ければ抱えているアーティストも多いので、駆け出しのカンパニーのことは一生懸命売ってくれないなんてこともある。逆に小さいところだと一生懸命売ろうとはしてくれるが売り込む先が少ないので結果が捗々しくないなど、一長一短だ。

レニ・パツソは現在複数のエージェントと契約している。オランダとその周辺は前述したバースバンク氏が担当している。ラララ・ヒューマン・ステップス、ヴィム・ヴァンデケイヴュス、STOMP、マリー・シュイナルなどを扱い、名も通っている。

氏が主催するフェスティバルで紹介され、一度小さなツアーもブッキングしてくれたからといって、彼がすぐにエージェントになってくれたわけではない。やはり評価や商品価値が上がってこないとなかなか本気では扱ってくれないのだ。

レニ・パツソは独自の努力によって世界中で多くの公演をブッキングし、評価と知名度を少しずつ高め、3年目にはドイツの劇場と共同製作を果たし、その作品の好評を手土産にしてバースバンク氏を再び訪ねた。エージェントをやらないかと正式にもちかけると「次のユリダンスで上演して、評判が良かったらやろう」という慎重な答えだったが、幸い公演の評価は上々だった。

現在、バースバンク氏はかなりまとまった数の公演をブッキングしてくれている。しかし今後も手を組んでくれるかどうかはツアーの評判次第だろう。

プロモーションに王道なし

どうやったら海外に売り込むことができるのか?と最近よく聞かれる。別に特別なノウハウはない。インターネットで情報を得たフェスティバルや劇場に連絡を取り、資料を送るだけ。実験的な作品を



レニ・パツソがポスターアイコンに選ばれたベルリン IN TRANSIT フェスティバル photo: 布施龍一



フィンランド公演終了後、ダンサー、スタッフと一緒に photo: 永妻亜矢子

好むフェスティバルには無駄手間になるので連絡しない。相手の嗜好を知ると手間が省ける。海外で評判の良い公演をすればそのディレクターが噂を流してくれるから、最近では話がスムーズに進むことが多い。

東京芸術見本市などに出展して直売もする。見本市はご利益がないと言われるが、レニ・バッソは毎回ご利益がある。ショーケースには出ない。ビデオだけを目につくように流す。ビデオは数分で見せ切れるものを作り、視覚的に良い所だけをざっと見せて興味を引くようにしている。外人ウケする女性スタッフがいるのも強みかもしれない。海外の見本市にも出展することがあるが、その場で売れたことはない。名前を少しでも流通させられればと思ってやっているだけ。

助成金のシステムが活動を制限する

ところで年間50公演をブッキングできたとして、実際にこなせるのかというと、これがなかなか簡単にはいかない。助成金が足りないのだ。

公演数が増えれば、助成金がなくても大丈夫じゃないかと思うかもしれないが、100、200ならいざしらず50位の公演では収支に大した変化はない。むしろ赤字額が大きくなるばかりだ。そこで助成金が必要になってくる。年中活動していれば経常費も大きくなっていくが、そのあたりの面倒を見る助成金が皆無に等しいのは辛い。海外の主だったカンパニーは、国と州と市のそれぞれから助成金をもらうことで経常費も含めた形でカンパニーが維持されており、おかげで遠慮なく世界的な活躍を繰り返すことが出来ている。彼らの活躍が国や市のPRにも繋がるので、助成金もしっかりと与えられているのだ。羨ましい。

日本の助成システムでは、ひとつの団体が年間に申請できる海外公演のための助成金はひと枠のみだ。年間30公演の現在でさえ、3~4回に分けてツアーは実施されるので、すべての助成団体に別々のツアーを申請しても数が足りない。それもすべてが採択されるとは限らないのだ。かといってツアーの数を制限すれば、やってきたことが無駄になってしまう。

日本の助成システムは「趣味の海外公演」のためのものであり、日本の舞台芸術団体が海外で活躍できることなど本気では信じていないのかもしれない。

海外公演はしたけれど

この4年間世界各国を巡演してきた。質においても量においても、そして主催者に与えた信頼においても、かなりのものを残してきたと自負している。しかし、日本ではそんなこと誰も知らないのだ。海外で沢山公演をしているらしいという噂だけがうっすらとあるだけで、そのことを評価してくれる人もいない。逆に、日本での公演を疎かにしていると言われて、びっくりさせられたりする(ちゃんと毎年日本でもやっています!)

海外旅行が手軽なものとなった今、輸入されないからその映画が見られないというのは単なる怠惰だ、と言った映画評論家が出たが、まったくその通りで、ダンスをする側の活動に国内外の隔てがほとんどなくなりつつある今、観客や批評する側にも自由にボーダーを越えていく資質が求められているのではないかとも思う。世間や見方が広がれば、可能性は飛躍的に広がってくる。

最後にひとつ。以上の活動はほとんど私の独断により采配している。時に「芸術性」を脇において「商品化」を重視することもあり、アーティストに相談すれば話がこじれるからである。むしろ一方的に方針を押しつけてさえている。密かにこのワンマンさこそが秘訣だと思ってもいるのだが、しかし実はそんな抑圧など適当に受け流されており、こちらはいい気になって働かされているだけなのかもしれない。さすがに真の秘訣とは北村のそうした寡黙な戦略にこそあるのだろう。そう思うと、ちょっと悔しいが。

■レニ・バッソの今後の活動

- 2006年 6月 パトラス欧州文化首都フェスティバル招聘公演(ギリシャ)
- Berner Tanztageフェスティバル招聘公演(スイス)
- Ludwigsburg劇場(ドイツ)
- 11月 短篇作品集スタジオ公演@森下スタジオ
- 短篇作品集@まつもと市民芸術館小ホール
- 2007年 1月 NY公演(アメリカ)
- 1-2月 オランダ・ドイツ・ツアー(11都市)ほか



photo: 三東瑠璃

布施龍一(ふせ・りゅういち)

レニ・バッソ代表。1968年東京生まれ。早稲田大学中退。システムエンジニア、写真家、ホスト、浮気調査員などの経歴をもつ。ダンスにはまったく興味がないが、わけあって北村明子の公演活動に関わりをもち、90年以後すべての公演をプロデュース、01年には北村に代わってレニ・バッソの代表に就任した。映画に造詣が深くJADE国際ダンスフェスティバルの実行委員として担当している上映企画「ダンス・イン・シネマ」のプログラムは、世界でも有数の美しさと評されている。
<http://www.leni-basso.com/>

viewpoint

ゼン文化財団ニュースレター第35号

2006年5月20日発行

発行者: 財団法人ゼン文化財団

編集人: 片山正夫

発行所: 財団法人ゼン文化財団

〒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