

2013 年度（平成 25 年度）課程博士学位論文

創作プロセスとドラマトゥルギーの変容に関する研究
—1990 年代以降のドイツ語圏および日本における事例を中心に—

東京藝術大学大学院音楽研究科

音楽文化学 芸術環境創造分野

横 堀 応 彦

Masahiko Yokobori

凡 例

- ・ 外国語文献からの引用は特に指定の無い場合、拙訳を使用した。
- ・ 長い引用については前後を一行ずつ空け左側に余白をとり、小さめの文字で示した。
- ・ 引用中の注は〔 〕内に示し、[…] は中略を意味する。
- ・ 引用中の改行位置は引用元と異なる場合がある。
- ・ 注釈が必要な箇所には、脚注を付した。
- ・ Dramaturg の訳語はドイツ語読みの「ドラマトゥルク」で統一した。ただし引用元が英語読みの「ドラマターグ」あるいは「ドラマトゥルグ」の場合にはそれに倣った。
- ・ 作品名は《 》内に示し、日本語に訳したものは（ ）内に原題を示した。
- ・ 外国語の人名はカタカナで表記し、（ ）内に原語表記を示した。
- ・ 人物については判明する限り、生年および没年を示した。
- ・ インターネット上のリンクは、2013 年 9 月 30 日時点でアクセスを確認した。

目 次

序論.....	1
A. 研究の目的.....	1
B. 問題の所在.....	4
(1) ドラマトウルギーとは	4
(2) 対象とする年代	7
(3) 先行研究.....	10
C. 研究計画および論文の構成	13
D. 現代の舞台芸術作品におけるいくつかの例	15
(1) 「Xプロジェクト」	15
(2) 移動するテアトロンの？—サイト・スペシフィック演劇.....	17
(3) 観客だけの演劇.....	19
第1章 演劇理論からみるドラマトウルギーの変容.....	22
A. ドラマトウルギーをめぐる近年の言説	22
(1) ケルクホーフエンと「ニュー・ドラマトウルギー」	22
(2) シンポジウム「21世紀のヨーロッパドラマトウルギー」	24
(3) 代表的なドラマトウルギー研究.....	25
B. 演劇理論からみるドラマトウルギーの変容	27
(0) 浮遊する「ポストドラマ演劇」	27
(1) レーマンと『ポストドラマ演劇』	28
(2) フィッシャー＝リヒテと『パフォーマンスの美学』	31
(3) 小括	32
第2章 ドイツ語圏の劇場制度と変移するドラマトウルクの役割.....	35
A. ドイツ語圏の公立劇場制度とドラマトウルク	35
(1) ドラマトウルクとは.....	35
(i) 労働局および舞台協会による定義	36
(ii) 平田による3つの基本ドラマトウルギー	38
(2) ドイツ語圏の公立劇場制度	41
(i) 公立劇場とドラマトウルクの出自	41
(ii) 現代の公立劇場をめぐる状況.....	41
(3) 各ジャンルにおけるドラマトウルクの仕事内容	43

(i) オペラ	43
(ii) コンサート	44
(iii) ダンス	45
(4) ハノーファー州立劇場の実践事例	46
(i) 基本情報	46
(ii) スタッフ	47
(iii) 上演作品	50
(5) 3人のドラマトゥルクの事例	55
(i) カール・ヘーゲマン	55
(ii) ユーディット・ゲルステンベルク	56
(iii) ベンヤミン・フォン・ブロムベルク	57
B. フリーシーンの登場	59
(1) フリーシーンとは	59
(2) ギーセン大学出身のアーティストたちとフリーシーン	61
(3) 小括：新しいドラマトゥルクの在り方	64
C. ドイツ語圏におけるドラマトゥルク養成	67
(1) ドイツ語圏におけるドラマトゥルク養成	67
(2) ライプツィヒ音楽演劇大学の事例	69
第3章 ドイツ語圏における事例研究	75
A. ドイツ語圏の一般論	75
(1) 《HEAVEN (ZU TRISTAN)》の事例	75
(2) 事例対象の選定にあたり	78
B. ニコラス・シュテーマン	79
(1) ニコラス・シュテーマンの演劇	79
(2) 創作プロセス	82
(i) 原作のある作品	82
(ii) 原作のない作品	84
C. シー・シー・ポップ	87
(1) シー・シー・ポップの演劇	87
(2) 創作プロセス	90
D. 小括	93
第4章 日本における創作プロセスおよび創作環境の変化	95

A. 創作プロセスの系譜.....	95
(1) 前史.....	95
(2) 1990年代までの系譜.....	96
(3) 1990年代以降.....	101
(4) 集団的な創作プロセスの演出家たち.....	103
B. 創作環境の変化.....	106
(1) 創作環境の変化とネットワーク化.....	106
(2) 海外へ進出する日本演劇.....	112
C. 日本におけるドラマトゥルク受容.....	114
(1) ドラマトゥルク受容史.....	114
(2) 公共劇場におけるドラマトゥルク.....	118
(i) 世田谷パブリックシアター.....	118
(ii) 静岡県舞台芸術センター.....	119
(3) 長島確の事例.....	120
(i) 翻訳劇.....	120
(ii) オリジナルの作品.....	123
(iii) 美術館のキュレーターにあたるような役割.....	126
第5章 日本における事例研究.....	132
A. 日本の一般論.....	132
(1) 《Life On The Planet》の事例.....	132
(2) プロデューサー／制作者の仕事.....	135
(3) ドイツ語圏との比較.....	137
B. 松井周と劇団サンプル.....	139
(1) 松井周の演劇.....	139
(2) 創作プロセス.....	142
(i) 作・演出の場合.....	142
(ii) テスト・サンプル.....	146
C. 松田正隆とマレビトの会.....	149
(1) 松田正隆の演劇.....	149
(2) 創作プロセス.....	151
(i) 創作プロセスの変遷.....	151
(ii) 《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》の事例.....	154

D. 小括	160
第6章 変容するドラマトウルギー	162
A. 社会の変化とドラマトウルギーの変容	162
(1) 舞台芸術における葛藤／浄化作用	162
(2) なめらかなドラマトウルギー	165
B. 変容するドラマトウルギー	168
(1) 新しいドラマトウルギーの枠組み	168
(2) プロダクション・ドラマトウルギー	170
(i) 変容するプロダクション・ドラマトウルギー	170
(ii) 内側の目	171
(iii) 外側の目	171
(3) キュレーション・ドラマトウルギー	172
(i) 舞台芸術におけるキュレーション	172
(ii) 内側の目	174
(iii) 外側の目	175
(iv) 代表的なキュレーション・ドラマトウルク	176
C. 結語にかえて	180
(1) ネットワークの構築	180
(2) 舞台芸術における自律	180
(3) アーカイブ	181
終章	185
参考文献	187
初出一覧	195
謝辞	196
別表：ドラマトウルク年表	198

附録：別冊インタビュー集

序論

A. 研究の目的

いま、舞台芸術作品のドラマトウロジーは大きな変容の時期にある。

1990 年代以前、世界の舞台芸術作品は演出家の強いリーダーシップのもとに定められた作品解釈によって構成された堅牢なドラマトウロジーによる作品が大勢を占めていた。ところが本文で随時参照される具体例に見られるように、1990 年代以降現代に至るまでは、それぞれの観客に多様な作品解釈の可能性を持たせる、なめらかなドラマトウロジーによって構成される作品が増えてきたのである。

本研究論文は、1990 年代以降の舞台芸術作品におけるドラマトウロジーの変容を、創作プロセスの変化を分析することを通して解き明かすことを目的としている。1990 年代以降の舞台芸術作品におけるドラマトウロジーの変容に関しては、これまで演劇理論的な記述は多く行われてきたが、この変容は創作環境の社会的な変化などに伴い、従来演出家を中心とした父権的な創作プロセスの時代から、集団的な創作プロセスの時代へと変わりつつあることに大きな要因がある。これが本論文において筆者が取り扱う中心的なテーゼである。

本論文は舞台芸術作品のドラマトウロジーの変容を、その創作環境および創作プロセスの変化から解き明かすものであるが、この変容は決して舞台芸術分野に限られたものではない。美術分野においてニコラ・ブリオー (Nicolas Bourriaud, *1965) が 1998 年に提唱した「関係性の美学 (Relational Aesthetics)」や音楽分野においてクリストファー・スモール (Christopher Small, 1927-2011) が 1998 年に提唱した「ミュージッキング (musicking)」という新たな概念の登場から明らかであるように、また 2013 年の第 55 回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展において、アーティスト田中功起 (*1975) とキュレーター蔵屋美香による日本館の展示《abstract speaking – sharing uncertainty and collective acts (抽象的に話すこと—不確かなものの共有とコレクティブ・アクト)》が特別表彰を受賞したことにも象徴されるように、いま美術・音楽・舞台芸術などあらゆるアートの分野において、その表現の方法が変容して

いるのだ¹。美術分野や音楽分野に関するこれらの変容は既に日本でも多く議論されてきたが、それらに比べて舞台芸術分野における議論はやや遅れを取っていると言わざるを得ない。欧米においてはその変容は 1999 年に「ポストドラマ演劇 (Postdramatisches Theater)」を提唱したハンス＝ティース・レーマン (Hans-Thies Lehmann, *1944) をはじめ、エリカ・フィッシャー＝リヒテ (Erika Fischer-Lichte, *1943)、パトリス・パヴィス (Patrice Pavis, *1947) らにより、演劇理論的な側面から多くの記述が行われてきた。それに加えて近年、アンネマリー・マツケ (Annemarie Matzke, *1972) やデウシカ・ラドサヴレヴィッチ (Duška Radosavljevic) をはじめとする欧州の若手研究者は、先行する演劇理論的な研究を引き継ぎつつ、舞台芸術作品の創作プロセスに関する研究を盛んに行っている。ところが未だ日本では、これらの創作プロセスに関する研究については十分には行われていない状況にあり、日本の舞台芸術作品におけるドラマトウルギーの変容をその創作プロセスの変化から考察することは有意義なものであると考えられる。そこで本論文では前者の演劇理論的な先行研究を引き継ぎつつも、後者の舞台芸術作品の創作プロセスに関する近年の研究に重点的に立脚しながら、現代の舞台芸術における創作プロセスの変化、およびその変化の基盤ともなる創作環境の変化、そしてその結果としてもたらされるドラマトウルギーの変容について論じていく。

舞台芸術作品のドラマトウルギーの変容について考察するにあたり、実際の創作現場において作品のドラマトウルギーを取り扱うドラマトウルク (Dramaturg) という職能の変移についても分析することは、有効な手段である。この職能について論じるためには、発祥の地であり、レッシング (Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781) 以来長い間積み重ねられた文化の残っているドイツ語圏の舞台芸術について考察することが必要不可欠であり、そのため本論文では日本のみならずドイツ語圏の舞台芸術についてもその考察対象とする。

2010 年に出版された平田栄一郎『ドラマトウルク舞台芸術を進化／深化させる者』²により日本語でドラマトウルクについて知ることの出来る情報量は圧倒的に増大した。同書ではドイツ語圏の公立劇場 (Stadttheater) におけるドラマトウルクの職能

¹ この変容について社会学者の毛利嘉孝は「表現やアートというものは 1990 年前後を境に大きく変容」し、その大きな特徴は「広がりやネットワークをつくり出すということも表現の中に含まれるように」なったことであると論じている。(毛利 2013: 9-16)

² 以下、『ドラマトウルク』と略す。

についてその歴史を踏まえながら詳しく論じられている一方で、そこでの記述はドイツ語圏の公立劇場に勤務する一般的なドラマトゥルクに関するものが大半を占めている。後述するように、ドラマトゥルクという職能は何よりもまずドイツ語圏の公共劇場制度と不可分に結びついている職業であるため、従来のドラマトゥルクについて論じ際にはこれで十分である。しかし、本論文が研究対象とするような集団的な創作プロセスによって製作される作品の多くは、その出自の問題から公立劇場のみならず、近年とりわけ盛んになったフリーシーン (freie Szene) やフェスティバルにおいて製作されることが多い。『ドラマトゥルク』においては、そのような新しい創作現場におけるドラマトゥルクに関する記述はそれほど見受けられず、これらの研究は後進に委ねられていると受け止めることが出来る。また同書では「日本の演劇界におけるドラマトゥルクの本格的な導入の可能性について考察」³されているが、そこでは日本人ドラマトゥルクの草分け⁴として活躍する長島確氏の活動について詳しく論じられておらず、日本の舞台芸術現場における内部的な視点からの考察が期待されている。そこで本論文ではドラマトゥルクに関する新たな文献調査に加えて、ドイツ語圏および日本のドラマトゥルクをはじめとする演劇関係者に行ったインタビュー調査内容をもとに研究を進めていく。創作環境や創作プロセス、そしてドラマトゥルギーの変容に伴い、舞台芸術現場におけるドラマトゥルクの職能も変移している。これが本論文における筆者の副次的なテーゼとなる。

なお、ドラマトゥルギーとドラマトゥルクという2つの用語はその意味が混同して使用されることがしばしばあるが、本論文においてドラマトゥルクとはドラマトゥルギーの下位概念、すなわち後に述べる役割としてのドラマトゥルギーを意味するものとして捉えることにする。

³ 平田 2010 : 202

⁴ 「フェスティバル／トーキョー13」のプロフィールによれば、「日本におけるドラマトゥルクの草分けとして、コンセプトの立案から上演テキストの編集・翻訳・構成まで、身体や声とともにあることばを幅広く扱う。」とある。http://festival-tokyo.jp/artist/post_23/index.html

B. 問題の所在

(1) ドラマトゥルギーとは

「舞台芸術作品のドラマトゥルギーはどのように変容しているのだろうか？」

これが本研究論文において筆者が掲げる命題であるが、この命題には Turner / Behrndt (2008)がその多義性ゆえに「捕らえどころのない用語」⁵と称した「ドラマトゥルギー」という言葉が含まれている。Versényi(2003)は『オックスフォード演劇パフォーマンス百科事典』の「ドラマトゥルギー／ドラマトゥルク」の項において、「ドラマトゥルギーとは、ドラマやパフォーマンスの中で、どのようにして意味が生成されるかについての学問であり、表徴 (attribute)・役割 (role)・機能 (function) として理解されうる」とした⁶。

同演劇辞典によれば表徴としてのドラマトゥルギーとは、「ブレヒトのドラマトゥルギー」といったように、特定の劇作家や戯曲について言及し、劇的構造や作品内で作動する慣習、その動き、ジャンル、性格描写、さらに衣装、舞台美術、照明といった作品の中で暗示される要素について描写する際に用いられる。一方、機能としてのドラマトゥルギーとは「演劇をつくるプロセスの中で必要な一連の活動」のことを指すものとされている⁷。Scherer (1950)が区別した「作品の内部構造⁸（あるいは狭義のドラマトゥルギー）と作品の外部（パフォーマンスに関連した）構造」という概念を参照すると、前者の表徴としてのドラマトゥルギーとは「作品の中で暗示される要素」すなわち舞台芸術作品において用いられている内部構造を指し示すものであり、機能としてのドラマトゥルギーとは様々な要素が組み合わさった複合的な創作プロセス、すなわち外部構造に関わるものである。「要素について描写する」前者のドラマトゥル

⁵ Turner/Behrndt 2008 : 17

⁶ Versényi 2003 : 387-8

⁷ Ibid.

⁸ 「内部構造とは作品を構成する基礎となる一連の要素のことである。それは作品の上演が考慮される以前に劇作家の視点からみてその作品とはどのようなものであるかを意味したものである。この内部構造に対し、作品の外部構造というものもある。それは常に構造であるが、大部分は作品の書体やパフォーマンスに様式性をもたらす形式によって構成される。」(Scherer 1961) 引用は Pavis 1998 より。

ギーは「作品を構成する方法」⁹あるいは「古典的ドラマトゥルギー」¹⁰とも呼ばれ、従来日本語において「劇術・戯曲作法」あるいは「作劇法」として訳されてきた。日本で1960年に編纂された『演劇百科大事典』において木下順二が執筆した「ドラマトゥルギー」の項における定義を参照してみよう。

ギリシア語を語源とするドイツ語で、ふつう、劇術・戯曲作法などと訳されているが、このことばの本質的な内容は、単に技術・技法というよりはるかに複雑で、他のジャンルの文学・芸術作品に対して、ドラマがドラマとして成立するための本質的条件を意味する。

[...] このようにしてドラマトゥルギーは、ドラマを構築する技法であると同時に、根本的には劇作家が、それをもって、人間をこえる巨大な力に対立するための思想の根源となるものである。(木下1960:204-205)

ここで木下が「ドラマを構築する技法」と論じているものは、古典的ドラマトゥルギーを意味したものである。そして木下は「ドラマトゥルギー」という言葉が指し示す意味の変化について以下のように示唆している。

しかるに一方において現実はますます錯雑化し、ことに第二次世界大戦を経て、原子力、マス・コミなどの問題の発生にともない、現代の全体像がいつそうとらえがたくなっていくことと照応し、ドラマトゥルギーも、その本質と手法において、従来の伝統からの新しい飛躍を要請されているかにみえる。たとえば、映画・音楽。建築など、ほかのジャンルと演劇を結合させて、複雑でしかも拡散的な現代を、舞台の上にとらえようとする試みなども、でてきているけれども、それらが統一的な方法論として、定着するまでには、さらに多くの試みと、長い時間が必要とされるであろう(同上)

ここで木下が予測した通り「多くの試みと、長い時間」が経過した今現在、ドラマトゥルギーは従来の「作劇法」として訳されてきた作品の内部構造を意味する性質としての古典的ドラマトゥルギーのみならず、作品の外部構造すなわち創作プロセス¹¹に

⁹ Pavis 1998 : 124-126

¹⁰ Pavis 1998 : 56

¹¹ この点については、第1章で論じるレーマン(2011)を参照。

関与する機能としてのドラマトゥルギーをも意味することになったのである。この変化の一例は、ドラマトゥルクの長島確による以下の発言にも見出すことができる。

少し抽象的な言い方をしますが、「ドラマトゥルクって何？」と言ったときに、一番答えになっていない答えが「ドラマツルギーを担当する人」という言い方だと思います。ところが今問題なのは、昔はドラマツルギーを単に「作劇法」と訳しておれば良かったところが、演劇作品の質や作り方や、劇作家の比重と上演との力関係があまりに変わってしまって、ただ「作劇法」と訳すだけでは殆ど捉えられなくなっている。ではどこでそれが起こるのかというと、よく分からないですが、色んな人のつながりだったり、本だったり、色々な要素があまりに自由にふわふわしていて、それをどう組み合わせたり出会わせたりといったところにドラマツルギーが発生していると言える気がします。(長島・野村 2010)

ここで長島が述べている「色々な要素があまりに自由にふわふわしていて、それをどう組み合わせたり出会わせたり」することとは、機能としてのドラマトゥルギーを意味するものであり、それがどのように変容しているかについて考察することが本論文の目的である。

またこれとは別に同辞典で挙げられているものとして、役割としてのドラマトゥルギーがある。役割としてのドラマトゥルギーとは「パフォーマンスのプログラムや、大学もしくは制度化された劇場の組織上の設定において、「ドラマトゥルク」という肩書きを持った人のことを指す」¹²。これはドイツ語圏の公立劇場を発祥地として、その後英語圏においても普及している「ドラマトゥルク」と呼ばれる職能を意味するものである。

本論文においては機能としてのドラマトゥルギーに着目して「**舞台芸術作品の外部構造すなわち創作プロセスにおけるドラマトゥルギーはどのように変容しているのだろうか？**」という問いを中心的な命題として取り扱う。ただし既に論じたように、舞台芸術作品における機能としてのドラマトゥルギーの変容について考察するにあたり、従来の創作現場においてドラマトゥルギーを取り扱ってきた役割としてのドラマトゥルギ

¹² Versényi 2003 : 387-8

一すなわちドラマトゥルクという職能の変容について分析することは、大変有効な手段である。それゆえ、本論文では中心的な命題である解明するための副次的命題としてその問題についても取り扱うこととする。

(2) 対象とする年代

「舞台芸術作品の創作プロセスはどのように変化しているのだろうか？」

現代の舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの変容を、その創作プロセスの変化から解き明かすことを目的とした本論文において、これは常に意識され続けなければならない問いである。ところがこの問いはあまりに広範囲であるゆえに、1つの学術論文において取り扱うことが出来るものではない。そのため本論文では先述した研究の目的に合わせて、以下のような地理的・時代的な制限を設けることとする。

「1990年代以降のドイツ語圏および日本における舞台芸術作品の創作プロセスはどのように変化しているのだろうか？」

地理的な制約については、本研究がドイツ語圏および日本の舞台芸術を研究対象としていることから明らかであろう。以下では時代的な制約を設けた理由について、「集団創作」という言葉のもつ問題点と関連させながら論じていく。その後、関連する先行研究を参照しながら、本論文において取り扱う問題の所在について明らかにする。

歴史的に見て創作プロセスに大きな変化が生じたのは1960年代、欧米を中心にディバイジング (Devising)¹³やコレクティブ・クリエーション (Collective Creation) という用語が使われ始めた頃のことである。『オックスフォード演劇パフォーマンス百科事典』によればディバイジングとは、「パフォーマンスや演劇における着想から呈示ま

¹³ 日本においてもディバイジングという用語は広がりはじめ、2012年には世田谷パブリックシアターでディバイジング・メソッドを使用していることで有名なシンガポールの劇団ネセサリーステージ (The Necessary Stage) の常任演出家ハレシュ・シャーマ (Haresh Sharma) によるワークショップが行われたほか、いわき総合高校の創作でも使用されていることが明らかになっている。

での全てもしくは大部分の創作プロセスにおいて、グループ・メンバーの参加に決定的に依存する創作アプローチ」のことであり¹⁴、これまでも Heddon/Milling (2006) などまとまった研究成果が残されている。

一方のコレクティブ・クリエーションとは次のように定義されている。

演劇集団およびパフォーマンスを創作（ディバイジング）するプロセスにおける組織化された構造であり、カンパニーのメンバー間にヒエラルキーのない集団力学を強調する。演劇の起源は共同体や集団における努力にあり、アーティストや専門家が集団を作るために、その手段や才能を出し合った事例は歴史を通して見いだすことが出来る。中世の祝祭劇は貿易商たちによって製作され、[...] 初期の前衛的な集団でさえ集団の組織戦略を共有していた。しかしながら、演劇創作を集団的に再組織しようとする願望が興味をもって受け止められたのは、1960 年代に西側諸国において社会的・政治的な変化が訪れてからのことである。
(OETP : 286) ¹⁵

ここでも述べられているように、ディバイジングやコレクティブ・クリエーションという用語が登場した背景には、1960 年代に起こった社会運動をはじめとする政治的・社会的な変化がある。例えば当時の西ドイツでは劇団シャウビューネ (Schaubühne am Halleschen Ufer) やフランクフルト劇場において、劇団や劇場を集団的、民主的、ユートピア的に運営する理念が掲げられ、その理念に基づいた集団的な作品創作が行われていた。この運営モデルは「共同合意 (Mitbestimmung)」とも呼ばれ、このモデルについて丸本隆は次のように論じている。

「フランクフルト共同決定モデル」として広く知られる、劇団民主化を目指したこの実験的な試みは、1970 年代を通じて続けられていった。だがそれは結果的に、劇団に活気をもたらす以上に混乱を生み出した。「最高権力者」の不在で求心力を失った劇団の中で意見対立が激化する一方、全員参加体制が個々の劇団員を疲弊させてしまったのである。その結果、無責任状態が蔓延し、劇場が機能不全に陥って旧体制が復活するという、「独裁者」としての劇場監督の必要性を裏書するような皮肉な結末となった。(丸本 2010 : 172)

¹⁴ Baz Kershaw „Devising“ (Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance, p.364)

¹⁵ Matthew Causey „Collective and Collective Creation“

劇団シャウビューネにおいて「劇団員に要求された劇団運営への関与が、舞台作りの側面に限定され […] たこの体制は、シュタインの指導力とあいまって、劇団のエネルギーを効果的に集約する結果をもたらし、 […] 国内外で高く評価され」¹⁶た。しかし美学的な成功を収めた一方で、劇団員の疲弊などにより組織的な共同合意モデルは長くは続かなかった。

時を同じくして、ドイツ語圏では演出演劇 (Regietheater) と呼ばれる流れが確立されていた。その中心的存在となったのは、劇団シャウビューネで演出を担当したペーター・シュタイン (Peter Stein, *1937) やクラウス・ミヒャエル・グリュバー (Klaus Michael Grüber, 1941-2008)、ボーfumやハンブルクでインテンダントとして活躍したペーター・ツァデク (Peter Zadek, 1926-2009) といった演出家たちであった。そして、それらの演出家たちのもとでその存在感と重要性が再認識された職能がドラマトゥルクであった。平田栄一郎によれば、演出演劇において演出家は「とりわけ古典作品に取り組み、作者や作品の意図を超え、アクチュアルな視点を観客に伝える」ため、そこでは原作者が意図していたことよりも「演出家が作品をどうモダンに解釈して、現在の観客に見せるかということの方が重要になったのである。そのために演出家でなく、幅広い知識とセンスを備えるドラマトゥルクの協力が不可欠になった。」¹⁷このように演出演劇において演出家とタッグを組み、そのクリエイションに積極的に関与するドラマトゥルクは特にプロダクション・ドラマトゥルク

(Produktionsdramaturg) と呼ばれる。第5章において論じるように、これまで日本において紹介・導入されてきたドラマトゥルクの職能はこのプロダクション・ドラマトゥルクに該当するものが殆どである¹⁸。

ところが1990年代以降のドイツ語圏の舞台芸術シーンにおいて、従来の父権的／ヒエラルキー的な構造を持った演出演劇に対抗する形で、ギーセン大学応用演劇学研究所の卒業生を中心に、集団的な創作プロセスで作品を製作するグループが登場した。日本においてもダムタイプが積極的に活動を行いはじめたのは丁度この時期であり、この変

¹⁶ 丸本 2010 : 172

¹⁷ 平田 2006 : 96

¹⁸ 第6章で論じるように、市村 (2013) はこの形のドラマトゥルクを「クリエイション型のドラマトゥルク」と呼んでいる。

化は決してドイツ語圏の舞台芸術シーンに限ったことはない。このような趨勢も踏まえ、フランスの演劇学者パトリス・パヴィスは自身の演劇辞典において「コレクティブ・クリエーション」という項で以下のように記している。

劇作家や演出家など1人の人物のみによって作られるのではなく、演劇カンパニー全体で作られる作品。テキストは、リハーサル中にそれぞれが提案した変更に伴い、即興の後にしばしば決定される。ドラマトゥルギー的な仕事は創作活動の進展に伴い、試行錯誤の末、包括的なコンセプトにのみ影響をもたらす。[...] 共同作業のある時点において、即興的な要素を調整する必要性が感じられ始めるが、これこそがドラマトゥルクと演出家が参入する地点である。この蓄積と集中化のプロセスは、必ずしも1人の人間が演出的な義務を引き受けることを意味するのではなく、むしろチーム全体に作品のスケッチを様式的および物語的に認識させ、「コレクティブ」へと向かうことを促進する。(Pavis 1998 : 62)

ここでパヴィスが指摘しているように、「1人の人間が演出的な義務を引き受け」ていた1960年代以降の演出演劇の時代から、「チーム全体」が演出的なコンセプトを引き受ける1990年代以降の「コレクティブ」な時代へ移り変わるにつれて、コレクティブ・クリエーションが意味するものは次第に変わっていったのである。コレクティブ・クリエーションという英語は「集団創作」という日本語に訳すことができるが、この言葉には1960年代における共同合意的な背景を持った社会的・政治的な意味合いと、1990年代以降における「グループ (Gruppe)」や「共同体 (Gemeinschaft)」的な意味合いの2つがあることを指摘しておかねばならない¹⁹。この二重の意味を持つ「集団創作」という概念のうち、本論文において扱うのは後者のみである。本論文においては後者のことを「集団的な創作プロセス」と呼ぶこととし、対象とする時代範囲をそのような創作プロセスが登場した1990年代以降の舞台芸術に限定する。

(3) 先行研究

英語圏における創作プロセスの代表的な研究としては例えば Mermikides / Smart

¹⁹ この分類は、ハンス＝ティース・レーマン教授より教示を得たものである。(筆者とのインタビューより)

(2010)²⁰、Harvie / Lavendar(2010)²¹、Syssoyeva / Proudfit(2013)などが挙げられる。これらの研究はいずれもアーティストを対象としたインタビューや参与観察をもとにしたものであり、本研究でもその研究手法を踏襲し、事例研究対象とするアーティストには直接インタビューを行った。ケント大学のデウシカ・ラドサヴレヴィッチによる『シアター・メイキング』(2013)は舞台芸術の創作プロセスについてまとめた形で考察された初めての研究書である。ラドサヴレヴィッチは同時に別の出版社から『現代のアンサンブル』(2013)というインタビュー集を出版しており、同書では『シアター・メイキング』においてしばしば引用されるインタビューが収録されているが「アンサンブルの再定義」と題された第1章では、7組にインタビュー²²を、「ワーキング・プロセス」と題された第2章では9組にインタビュー²³を、「アンサンブルと観客」と題された第3章では、7組にインタビューを行っている²⁴。ラドサヴレヴィッチの研究において現代演劇は、古典作品を上演するもの、ディバイジングや翻案、現代の新作、ヴァーバティム・シアターの4種類に分類し、それぞれについて考察を行ったあと、最終章では

²⁰ 取り上げられている事例は以下の通り。The People Show の The Birthday Tour、Situation House Opera の The Other Is You、Faulty Optic の Dead Wedding、The Red Room の Unstated、Third Angel の 9 Billion Miles from Home、Theatre O の Delirium、Shunt の Big Shows、Gecko の The Arab and The Jew。

²¹ 同書で取り上げられている事例は以下の通り。The Builders Association の Super Vision (2005)、Sidi Larbi Cherkaoui の Myth (2007)、Complicite の The Elephant Vanishes (2003/4)、Eleccator Repair Service の Cab Legs (1997) to Gatz (2006)、Forced Entertainment の The Teavels (2002)、Rodrigo García と La Carnicería Teatro の Une façon d'aborder l'idée de méfiance [One Way to Approach the Idea of Mistrust] (2006)、劇団解体社の Bye Bye: The New Primitive (2001)、Robert Lepage と Ex Machina の Lipsynch (2007)、Richard Maxwell と the New York City Players の The End of Reality (2006)、Not Yet It's Difficult (NYID) の Blowback (2004)、Luc Perceval の Platonov (2006)。

²² Royal Shakespeare Company の Michael Boyd、Hungarian Theatre of Cluj の Călin Barbu、Berliner Ensemble の Hermann Wundrich、Satirikon Theatre の演出家 Yuri Butusov、Out of Joint の Max Stafford-Clark、The Wooster Group の Elizabeth Lecompte、The Guardian の Lyn Gardner。

²³ Derevo の Anton Adassinsky と Elena Yarovaya、Kneehigh Theatre の Emma Rice、フリー演出家で Northern Stage、Kneehigh、Cirque du Soleil で活躍する Johanna Holden、Song of Goat の Ian Morgan、Pig Iron の Dan Rothenberg、The Riot Group の Adriano Shaplin、Tinderbox Theatre の Hanna Slättne、Third Angel の Aleyander Kelly と Unlimited Theatre の Chris Thorpe。

²⁴ Shared Experience, Method and Madness の Mike Alfreds、The Neo-Futurists の Greg Allen、Improbable の Phelim McDermott、Not Yet It's Difficult の Peter Eckersall、Shadow Casters の Katarina Pejovic と Boris Bakal、Ontroerend Goed の Davis Bauwens、Alexander Devriendet, Joeri Smet、Richard Jordan Production の Richard Jordan

ブリオーの「関係性の美学」に言及しながら結論づけている。

ドイツ語圏の演劇研究においても、舞台芸術における集団性や創作プロセスに関する研究が進んでいる。ヒルデスハイム大学教授であると同時に、シー・シー・ポップ (She She Pop) のメンバーの一員でもあるアンネマリー・マツケは演劇の稽古に関する研究²⁵を行っているほか、元ヒルデスハイム大学教授であるハヨー・クルツェンベルガー (Hajo Kurzenberger) はこれまでに集団創作に関わる重要な論文を多く発表している²⁶。2009 年にヒルデスハイム大学で開催された「カオスとコンセプト」というシンポジウムではドイツの舞台芸術の創作現場に関する多くの研究発表が行われ²⁷、ハンブルク大学教授であるオートルード・グートヤー (Ortrud Gutjahr) は「演劇／劇場と大学の対話」という一連のシリーズにおいてハンブルク・タリア劇場で上演された優秀な作品に関して、演出家やドラマトウルクに対するインタビューも含めた詳細な研究書を出版している。また芸術の集団性について取り扱ったものについては、カイ・ファン・アイケルス (Kai van Eikels) の著作『芸術におけるコレクティブ』(2013) がある。

日本の先行研究としては佐藤郁哉による『現代演劇のフィールドワーカー芸術生産の文化社会学』(1999) がある。同書は著者自身が現場からの視点で記述した浩瀚な書だが、調査時期が 1991 年から 1998 年とやや古く、現在の芸術文化をとりまく環境とは異なっている部分もあるため、その点を更新することが必要とされている。また『ドラマトウルク』においてはドイツの舞台芸術現場における記述は多いものの、日本のそれについての詳しい記述はまだ見当たらない。国際交流基金ホームページ上に掲載されるアーティスト・インタビューや岩城京子の『東京演劇現在形—8 人の新進作家たちとの対話』²⁸はいずれも日本の舞台芸術の創作現場に関する外部的視点からの優れた記述だが、筆者の研究テーマとなる内部的な視点からの記述は乏しい。

²⁵ 例えば 2012 年に出版した『演劇／劇場での仕事』はマツケならではの内部的視点を含んだ創作プロセスについての研究書である。

²⁶ 2009 年に出版した『演劇の集団的プロセス』はクルツェンベルガーがこれまでに発表した論文をまとめたものだが、その中には集団創作に関わる重要な論文が含まれている。

²⁷ このシンポジウムの内容はメラニー・ヒンツ (Melanie Hinz) とイエンス・ローセルト (Jens Roselt) が編集し、2011 年に出版された『カオスとコンセプト』という論文集にまとめられており、「演劇／劇場の稽古と試行」という副題通り、演劇の創作プロセスに関する重要な論文が掲載されている。

²⁸ 同書は岩城が高山明・松井周・岡田利規・岩井秀人・前川知大・三浦大輔・タニノクロウ・前田司郎に対して行ったインタビューから構成されている。

C. 研究計画および論文の構成

本研究論文は、筆者が東京藝術大学大学院に入学した平成 21 年 4 月以来 5 年間にわたる研究活動の成果である。なお本論文の一部となっているこれまでに発表した関連論文および学会発表については巻末に列挙した通りである。

筆者は修士課程入学以来、制作・翻訳・ドラマトゥルクなどとして様々な舞台芸術現場に参加してきた。代表的なものとしてはリミニ・プロトコル《Cargo Tokyo-Yokohama》(フェスティバル／トーキョー、急な坂スタジオ)、ラジオドラマ・セッション (川崎市アートセンター)、ピーター・ブルック《WHY WHY》(静岡芸術劇場)、VISIONEN ドイツ同時代演劇リーディング・シリーズ (東京ドイツ文化センター) などである。ここでその全てを挙げることは出来ないが、これらの現場経験を通して文献研究や単なるインタビュー調査だけでは知ることの出来ない知見を深めることができた。

また博士後期課程在籍中には 2011 年 8 月から同年 10 月、2012 年 4 月から同年 6 月、2012 年 9 月から 2013 年 8 月の 3 度にわたりドイツにて研究滞在を行った²⁹。1 度目および 2 度目の研究滞在は、ともにベルリンに滞在しながらドイツ国内の公共劇場やヨーロッパ各地で開催されるフェスティバルにおいて調査を行った。3 度目の研究滞在はライプツィヒ音楽演劇大学ドラマトゥルギー科のバーバラ・ビュッシャー (Barbara Büscher) 主任教授に受け入れていただき、同大学院でのゼミナールに参加することを通してドラマトゥルギーに関する知見を深めたほか、引き続き劇場やフェスティバルに足繁く通うことで調査を行った。本論文では文献研究のほか、以上の現場経験を通して得た知見やそれに伴うインタビュー調査の結果が多く含まれている。なお研究滞に関する調査内容については巻末に添付する。

なお、本論文の構成は以下の通りである。

まず第 1 章では創作プロセスの議論に入る前段階として、ドラマトゥルギーという用語をめぐる近年の言説について確認したあと、演劇理論からみたドラマトゥルギーの変

²⁹ 最初の研究滞在は DAAD (ドイツ学術交流会) および武藤舞奨学金による支援を受け、2 度目の研究滞在はゲーテ・インスティトゥートによる支援を受け、3 度目の研究滞在は国際ロータリー財団による支援を受けた。この場を借りて改めて感謝申し上げる。

容についてスケッチし、演劇理論からみたドラマトウルギーの変容について考察する。

続く第2章から第5章までが、本論文の主たるテーマである創作プロセスに関する研究である。第2章および第3章においてドイツ語圏の、第4章および第5章において日本の舞台芸術における創作プロセスとドラマトウルギーの変容について論じていく。

まず第2章においては役割としてのドラマトウルギーであるドラマトウルクの職能がいかに変容しているかについて、ドイツ語圏の公共劇場やフリースーンで活動するドラマトウルクの事例を用いて考察する。またこれまで日本で取り上げられる機会の少なかつた、ドイツにおけるドラマトウルク養成についても考察する。第3章ではドイツ語圏での事例研究をとして、ニコラス・シュテーマンとシー・シー・ポップの事例を取り上げ、それらの事例からドラマトウルギーの変容について具体的に導き出していく。

第4章では日本における舞台芸術現場の創作環境や創作プロセスの変容について論じる。また日本におけるドラマトウルク受容について、公立劇場における学芸部や文芸部の事例やフリーランスとして活動する長島確の事例と併せて論じる。第5章では日本における事例研究として、松井周と劇団サンプルおよび松田正隆とマレビトの会の事例を取り上げ、第3章と同様にそれらの事例からドラマトウルギーの変容について具体的に導き出していく。

第6章ではそれまでに論じてきたドラマトウルギーの変容とその背景における社会的な変化との関連について論じた後、現代の舞台芸術においてドラマトウルギーが持ちうる機能について、プロダクション・ドラマトウルギーとキュレーション・ドラマトウルギーという2つの概念に分類して考察する。そして最後にこれらのドラマトウルギーが定着するために必要な環境形成の必要性について言及する。

またラドサレヴィッチの創作プロセス研究がそうであるように、本文中においてしばしば引用される筆者が独自に行ったインタビューの内容は別冊として添付した。

D. 現代の舞台芸術作品におけるいくつかの例

ドイツを代表する演劇学者であるエリカ・フィッシャー＝リヒテは著書『演劇学へのいざない—研究の基礎』の冒頭に、「これも演劇？」と題したプロローグを添え、そこではいくつかの事例を取り上げた後、以下のように締めくくっている。

大学で演劇学の勉強を始めようとしている者は、通常、何が自分の専攻分野の対象なのかよく分かっているつもりでいる——つまり、他ならぬ演劇である。しかし、私たちが演劇について語るとき、私たちは何のことを言っているのか。私たちはどのような種類の出来事を考えているのか。[...] 演劇学の入門書の冒頭および演劇学の学習の最初で、このような問題に真剣に取り組むことは決して無意味ではないだろう。なぜなら、演劇という概念の歴史を一瞥しただけでもう、それがどんな意味で、またどのような用法で用いることができるかという点に関して、かなりの違いが生じることが分かるからである。それゆえ、まず最初に、演劇という概念で捉えることが出来る範囲をはっきりさせなければならない。(フィッシャー＝リヒテ (山下他訳) 2013 : 13)

ここでフィッシャー＝リヒテが用いた手法は、現代の舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの変容を取り扱う本論文においても有効であるように思われる。そこで本論に入る前に、序章の締めくくりとして筆者がこれまでヨーロッパ各国で実際に観劇したいくつかの作品の例を呈示することで、筆者自身の関心領域を呈示するとともに、現代の舞台芸術作品の趨勢について考察していきたい。

(1) 「Xプロジェクト」

現代の舞台芸術において特徴的なプロジェクトとして、「Xプロジェクト」と呼ばれるものがある。その代表格は、マティアス・リリエントール(Matthias Lilienthal, *1959)が2002年の世界演劇祭³⁰で考案して以来、世界中で上演され続けている《X住宅(X

³⁰ 世界演劇祭(Theater der Welt)とはドイツ国内で3年に1度開催される演劇祭である。ディレクターと開催地が毎回変わるのが特徴で、直近では2010年に当時欧州文化首都であったルール地方のミュールハム・アン・デア・ルールおよびエッセンの2都市で開催された。なお

Wohnungen)》というプロジェクトだ。このプロジェクトでは開催地の街中に実際にある住宅の中で、参加アーティストたちによる作品が上演される。2002年にドイツのデュイスブルクで初演された後、2004年および2005年にはベルリン、2006年にはベネズエラのカラカス、その後は《Xアパート (X Apartment)》や《X家 (X Homes)》と名前を変えて、ウィーン、サンパウロ、ヨハネスブルク、ワルシャワ、イスタンブール、バイルートで上演された。参加するアーティストたちは都市ごとに異なり、2011年にマンハイムで上演された際には、チェルフィッチュの劇作家・演出家の岡田利規も参加アーティストの1人であった³¹。

リリエントールは2003年から2012年までベルリンHAU劇場のインテンダントを務めたが、最終年度である2012年6月には大型企画が2つ開催され、どちらの企画も劇場外で行われた企画であり長年のHAU劇場の集大成と呼ぶに相応しいものであった。

1つ目は、旧テンペルホーフ空港跡地に万国博覧会を模したパビリオンを設置した企画《世界は公平ではない—巨大万国博覧会 (The World is not Fair – Die Grosse Weltausstellung)》である。会場のテンペルホーフ公園内には合計15のパビリオンが設置され、そのうちの1つはチェルフィッチュが《Unable to see》という短編作品で参加した。会期は6月の毎週木曜日～日曜日。チェルフィッチュの作品は1日3ステージ上演されたので、1ヵ月の間に約50ステージ上演されたことになる。

2つ目は、6月の毎週水曜日（から翌木曜日の朝まで）と土曜日（から翌日曜日の朝まで）、計8回上演された所要時間24時間のツアー作品《無限の楽しみ (Unendlicher Spaß)》である。この作品の原作は2008年に自殺したアメリカの作家デヴィッド・フォスター・ウォレスが1996年に発表した1500ページを超える超大作「Infinite Jest」である。観客は劇場によって用意された専用バスに乗り、丸1日かけて8カ所の上演場所を移動する。これらの上演場所は、日常生活ではなかなか立ち入ることの出来ない建物ばかりであり、それらの多くは1960年代から70年代にかけて西ベルリン（当時）で建設された建物である。そして各上演場所は、原作に登場する建物に見立てられる。

毎回開催地が持ち回りになるのは2年に1度開催されるダンスフェスティバル「タンツ・プラットフォーム」でも同様である。

³¹ 詳細は http://www.schillertage.de/archiv_2011/stueck_details.php?SID=993 で閲覧可能。

例えば最初に訪れる上演場所は「LTTC ロート・ヴァイス」という実際にベルリンに存在するテニスクラブだが、これは小説『Infinite Jest』の舞台である「エンフィールド・テニス・アカデミー」に見立てられる。それぞれの上演場所で上演されるパフォーマンスも、当然原作を意識した内容になっており、24 時間かけて 8 つの上演場所を回りながら、観客は原作を下敷きとした合計 14 のパフォーマンスを楽しんだ³²。

(2) 移動するテアトロン?—サイト・スペシフィック演劇

2009 年にフェスティバル／トーキョーの主催作品としてリミニ・プロトコルの《Cargo Tokyo-Yokohama》が上演された。同作品はリミニ・プロトコルのシュテファン・ケーギによって 2006 年に《Cargo Sofia-X》というタイトルで初演されて以来、X に世界の都市名を代入する形で、ヨーロッパを中心に世界中で上演された作品である。この作品における観客席はトラックの荷台だ。観客たちは約 3 時間、トラックの荷台に設けられた観客席に座り、側面に特設されたスクリーン（このスクリーンは幕が上がれば外の風景を目にすることができ、幕が下がればそこに映像が映し出される）を通して東京から横浜へと「貨物」をテーマにした旅を進めていく。この作品や先に述べた《X 住宅》や《無限の楽しみ》に代表されるように、劇場の中で行われずに、ある特定の街のなかで、その街のもつ文脈に沿った上演が行われる演劇のことをサイト・スペシフィック演劇（site specific theatre）と呼ばれる。

リミニ・プロトコルは様々な「X プロジェクト」を考案することで有名だが、人口学的に選ばれた 100 人の住民をその町の住民の縮図として舞台上に上げる《100% X》という作品など劇場の中で上演可能なフォーマットのほか、2013 年に初演された《Remote X》という作品は、現代の生活がいかにコンピュータによって制御されているかを映し出すことに主眼が置かれた作品で、4 月にベルリンで《リモート・ベルリン》として初演後、ヨーロッパの数都市で、各都市の文脈に合わせてツアー上演されているサイト・スペシフィック演劇である。リミニ・プロトコルのシュテファン・ケーギ(Stefan Kaegi, *1972)がアルゼンチンのアーティストであるロラ・アリアス(Lola Arias, *1976)と共同で行っている《パラレル・シティーズ (Ciudades Paralelas – Parallel Cities)》

³² 同プロジェクトに関する詳細は横堀応彦「24 時間観劇ツアー体験記」小劇場レビューマガジン wonderland、2012 年 8 月 <http://www.wonderlands.jp/archives/21287/>を参照。

というプロジェクトも同様のプロジェクトである³³。筆者は 2012 年にオランダのユトレヒトでこの作品を観劇したが、様々なアーティストたちホテルの部屋、ショッピングセンター、工場、駅など都市の色々な場所を用いて作品を創作し、観客たちはその作品を見て回った。

なおこの《パラレル・シティーズ》は 2012 年にユトレヒトで開催された演劇祭フェスティバル・アド・ヴェルフ (Festival a/d Werf) の 1 演目であった。2013 年から同演劇祭は同じくユトレヒトで開催されていたスプリング・ダンスと統合され、スプリング・フェスティバルとして開催された。2013 年は昨年までそれぞれのフェスティバルのディレクターを務めていたライナー・ホフマン (Rainer Hoffmann, *1965) とベッティナ・マーズフ (Bettina Masuch, *1964) の 2 人が共同ディレクターを務め、そのプログラムに以下の文章を載せた。

今年のプログラムは、出会い、コミュニティそして共同体 (collectives) がテーマです。アーティストたちは今日の我々が何者なのかを、街中で、ソーシャルメディアで、個人の共同体 (コレクティブ) としての社会として、オランダとヨーロッパで問いかけます。演劇、ダンス、インスタレーション・アート (そしてその間にあるすべてのもの) は、これらについての多様な形式を提供してくれます。全てのアーティストたちには、それぞれの描き方、それぞれの働き方、それぞれの世界の見方があるのです。(強調は原文のまま)

この文章からも、現代のヨーロッパの舞台芸術シーンにおいて「コレクティブ」および芸術作品と上演される地域との関係はとりわけ重要であることが読み取れる。このように現代の舞台芸術については、様々な都市においてインストール可能な 1 つのフォーマットを発明することがアーティストに要請されている 1 つの課題となっている。近年は日本でも、長島確による《X 在住アトレウス家》や Port B の高山明による《個室都市 X》など、徐々にそのようなフォーマットが出現しはじめている状況である。また現在注目を集めているベルギー人アーティストのドリス・フェルホーフェン (Dries Verhoven)、ベルギー人アーティスト集団のオントウルーエント・ルット (Ontroerend Goed)、イギリス人のティム・クローチ (Tim Crouch) などの一連の作品もまた、観

³³ 作品の詳細は http://www.ciudadesparalelas.com/menu_ingles.html で公開されている。

客との新たな関係性を模索したものである。

観客席は固定されている一方、出演者たちが移動しつづける演劇もある。2010年の世界演劇祭で観劇したアナ・リスポリ（Anna Rispoli）による《A PIECE OF LAND》という作品は、ミュールハイムの市立劇場の川沿いにある広場で上演された。ここでは観客たちが川沿いに腰掛けていると、目の前の川の上流と下流それぞれから船が登場し、その船同士が汽笛を用いて会話を始める。しばらくすると、船に乗っているアーティストたちがパフォーマンスを開始し、観客たちはそれを川辺から眺めるという作品であった。

サイト・スペシフィック的なダンス作品も存在する。例えば2013年8月に上演されたコンスタンツァ・マクラス（Constanza Macras, *1970）振付による《FOREST: The Nature of Crisis》は、ベルリン郊外の森の中で上演され、ボリス・シャルマツ（Boris Charmatz）振付による《Levée des conflits》は2013年のルール・トリエンナーレにおいてエッセン郊外の山腹で上演された³⁴。

（3）観客だけの演劇

かつてピーター・ブルック（Peter Brook, *1925）は『なにもない空間』（1968）の冒頭でこう述べた。

どこでもいい、なにもない空間——それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる——演劇行為が成り立つためには、これだけで足りるはずだ。（ブルック（高橋・喜志訳）1971：7）

ところが現代の舞台芸術においては、この「横切る」行為が存在しない作品もある。レバノンのアーティストであるラビア・ムルエ（Rabih Mroué）とリナ・サーネー（Lina Saneh）による《33rpm と数秒間（33 rpm and a few seconds）》も上演を通して、舞台上に役者が登場せず、ただその「裸の舞台」を見つめるだけの作品だ。日本語で演劇／劇場と訳される Theater だが、その語源であるテアトロンは古代ギリシア語で「見る

³⁴ 筆者が観劇した当日は荒天のため、Lichthof Bottrop にて上演された。

場所」を意味することを考えれば、演劇が成立する最低要件は、観客が1つの場所に集まって、その目の前にあるものを見つめる行為であると定義することも出来るだろう。

一方、アウグスト・ボアール（Augusto Boal, 1931-2009）は『被抑圧者の演劇』においてこう述べた。

「観客」ということは悪いことばなのだ。観客とは、一人の人間以下の存在である。観客を人間化すること。からだをひらいて、精いっぱい行動する力を、彼のもとに奪い返すこと。そのことが必要なのだ。観客は俳優とおなじように、主体として、行為する人間として、存在しなければならないのである。（ボアール（里見他訳）1984：78）

このボアールの言葉に勇気づけられたかのように、近年は観客だけで物事を遂行するタイプの舞台芸術作品が登場している。例えばアント・ハンプトン（Ant Hampton）がブリット・ハツィウス（Britt Hatzius）と共に創作した《今話しているのは私の声ではない（This is not my voice speaking）》という作品がその一例だ。同作品は1度に4人の観客が鑑賞でき、2つのグループに分かれた観客は係員に連れられ上演会場に入る。会場内にはパフォーマーは1人もおらず、部屋の中にはスライド映写機とスクリーン、テープレコーダーとレコードプレーヤーなどが置いてあるだけ。スクリーンには観客のうちの1人がスライド映写機のリモコンを手にとるよう指示が書かれている。それ以降はスライド映写機からそれぞれのグループに向けて示される指示に従って観客たちはテープレコーダーやレコードプレーヤーを操作していく。合計30分にも満たないパフォーマンスのあいだ、最後まで観客たちは自力で指示に応え続けなくてはならない。

スペインのアーティストであるロジェ・ベルナット（Roger Bernat, *1968）の作品もまた観客のみで何かを遂行する演劇である。筆者が2013年にユトレヒトで観劇したベルナットの最新作《ペンディング・ボート（Pending Vote）》（2012）では、観客たちは入り口で1人ずつコントローラーを渡され、議会を模した観客席に座る。観客の他に出演する俳優たちは一切おらず、場内のスクリーンに表示される質問にただ「はい」、「いいえ」、「どちらでもない」の3択で回答していく。観客が1人ずつ回答する第1部が終わると、そこで10分程度の休憩となる。休憩後の第2部では第1部の結果に応じて、新しい座席番号が割り振られる。その新しい座席は、第1部で行われた質問の回答結果により自分と最も近い意見の観客が隣の席に座るよう計算されている。第2部では、

2人のペアのうち片方のコントローラーは無効になり、2人で1つの回答を見いだすことになる。途中からはスイッチを押す前に場内で議論をする時間が設けられる。再び休憩を挟んだ第3部では、全体が4つの大きなグループに分けられ、グループで1つの回答を導き出さねばならない。最終的には最も多数派の回答をしたグループのみが回答権を得、さらにはその回答権もコンピュータに乗っ取られてしまうというところで作品は終了する。当初は観客全員が個人での投票行動を望んでいたものの、最終的には代表者の意見を求めてしまうという観客の受動性を自己省察させる皮肉的でもあり優れた作品であった。このように観客に投票装置を持たせるのは1つの流行となっており、オン・トゥルー・エント・ルットが2013年にエジンバラのトラバース劇場で上演した《Fight Night》もまた観客1人1人に投票コントローラーを持たせ、観客の投票内容によってストーリーが変化しながら進行する演劇作品であった。2013年3月にラディアルシステムで上演されたアンリ・プッスール (Henri Pousseur) 作曲のオペラ《私たちのファウスト (Votre Faust)》も、作品の途中に行われる観客たちの投票によって、オペラの筋や演奏される音楽までもが変更される作品だった。

観客だけで物事を遂行する作品の最高峰は、2013年のルール・トリエンナーレにて初演されたりミニ・プロトコルによる《Situation Rooms》だろう。この作品において20人の観客たちは、1人1つのiPadを手渡され、その画面上に表示される指示に従って移動していく。90分間の上演時間のあいだに、観客たちは実際に軍事産業に携わっている人物の生活している地域や仕事内容を追体験することになる。観客たちはいつしかその役を演じているパフォーマーになり、同様に別の役を演じている観客たちと互いにコミュニケーションし合うのだ。

これらの事例から明らかなように、現代の舞台芸術作品においては従来「戯曲」あるいは「作品」というイメージで捉えられてきた舞台と客席との関係を問い直す、数々の新しい試みが行われている。本論文ではここに挙げたような新たな試みについても「舞台芸術作品」として取り扱い、そのドラマトゥルギーの変容について研究していく。

第1章 演劇理論からみるドラマトゥルギーの変容

序章でも述べたように、演劇理論的な側面からドラマトゥルギーの変容を考察する関する研究は既に多く行われており、これらの側面からでは照射されなかった側面を浮かび上がらせることが本研究の目的である。次章からの創作プロセス研究に先立つ本章では、演劇理論からみたドラマトゥルギーの変容に関する先行研究を筆者なりに点描することを通して、次章以降の議論の前提を築くことを目的とする。

A. ドラマトゥルギーをめぐる近年の言説

本論文が研究対象とする 1990 年代以降のヨーロッパにおいては、1993 年と 2007 年にドラマトゥルギーをテーマとした国際的なシンポジウムが開催された。その内容は書籍化も行われており、まずは各シンポジウムに関する内容について述べたあと、関連する先行研究について言及する。

(1) ケルクホーフェンと「ニュー・ドラマトゥルギー」

1990 年代以降の舞台芸術作品のドラマトゥルギーについて研究するにあたり、大きな意味を持つのはブリュッセルのカイ劇場においてこれまでにアンヌ・テレサ・ドゥ・ケースマイケル (Anne Teresa De Keersmaeker, *1960)、ギー・カシアス (Guy Cassiers, *1960)、クリス・フェルドンク (Kris Verdonck, *1974) らのドラマトゥルクを務めたマリアンヌ・ファン・ケルクホーフェン (Marianne van Kerkhoven, 1946-2013) が中心となって提起した「ニュー・ドラマトゥルギー (New Dramaturgy)」という価値体系である。これは 1994 年に発行された Theaterschrift 第 5 号・第 6 号において論じられたものだ³⁵。同号は 1993 年 8 月 25 日から 29 日までアムステルダムのフェリックス・メリティスによって行われたシンポジウムの内容をもとに構成されたものであり³⁶、

³⁵ Theaterschrift は 1990 年代にブリュッセルのカイ劇場がアムステルダムのフェリックス・メリティス、ベルリンのヘッベル劇場、フランクフルトのシアター・アム・トゥルム、ウィーン芸術週間の共同で編集発行されていた。

³⁶ シンポジウムは "Context 01: Active Pooling, the New Theatre's Word-Perfect" と題された。れだけ充実したドラマトゥルギーに関するシンポジウムが行われ、その成果を集約した雑

そこでケルクホーフェンはドラマトゥルギーについてこう指摘する。

ドラマトゥルギーは全てを包括し、全てにおいて見出され、特定することが困難なよう
だ。ドラマトゥルギーを口頭の演劇において考えることは可能だろうか、また動き・音・
光などのドラマトゥルギーはあるのだろうか？ ドラマトゥルギーは作品全ての様々な要
素を共に結びつけているものなのだろうか？あるいは演劇人たちの間での絶え間ない対
話なのだろうか？あるいはプロダクションの魂や内部構造なのだろうか？あるいはド
ラマトゥルギーはパフォーマンスにおいて扱われる空間や時間を決定し、文脈や観客につ
いてもそうなのだろうか？我々はおそらくこれら全ての質問に「そうです、がしかし
…」と答えることになるだろう。(Kerkhoven 1994: 8-10)

ケルクホーフェンは同書のなかで続けて、ニュー・ドラマトゥルギーという価値体系
を次のように提案した。

我々が今日「ニュー・ドラマトゥルギー」と呼ぶものの基本的な特徴の1つは、プロセスを
重視する働き方のことである。働くプロセスの間に、意味合い、意図、作品の形と中身が生
じ、その結果俳優たちは彼らが稽古中にしばしば提供した素材によって大きな貢献をするこ
とになる。この素材はもちろんテキストの形をしているものもあれば、イメージ・音・動き
などであることもあるだろう。[...] このニュー・ドラマトゥルギーにおいて、それぞれの
俳優の個人の経歴は重要性が増す。個人に関しては2つの運動を見いだすことが可能である。
1つ目の作品における個人の「作家」は消えて無くなる傾向にあり、その「作家」は集団（コ
レクティブ）に取って代わられる。しかしその一方で、この集団とは我々が70年代を想起
する際のそれとは異なった性質を持っている。当時のグループは、ある1人の単数の（政治
的な）革新によって寄せ集まったものであったが、今日の集団とはむしろ個々の総和から成
り立っており、そこでは「多くの声」を提供することが期待されているのだ。(Kerkhoven
1994: 20-22)

ニュー・ドラマトゥルギーにおいて意味されているものは、従来の表徴としての古典

誌が四カ国語（ドイツ語・英語・フランス語・オランダ語）で発行された。

的ドラマトゥルギーではなく、本論文で取り扱う機能としてのドラマトゥルギーである。このような新しいドラマトゥルギーについては、ニュー・ドラマトゥルギーのほかに、様々な研究者によって色々な呼び方がなされている³⁷。代表的なものはユージェニオ・バルバ (Eugenio Barba, *1936) によるシンセサイズするプロセスとしての「相互作用のドラマトゥルギー」だ。

「テキスト」という言葉には、書かれたり、話されたり、印刷された原稿として言及される以前に、「織り込む (weaving together)」という意味がある。この意味において、「テキスト」のないパフォーマンスなど存在しないのである。このパフォーマンスの「テキスト」(織り方) に関するものは「ドラマトゥルギー」として定義され得る。(Barba 1985 : 75)

この相互作用 (interweaving) という考えは現代の演劇・パフォーマンス研究における重要なキーワードとなっており³⁸、ベルリン自由大学演劇学研究所では 2008 年より「パフォーマンス文化の相互作用 (Interweaving Performance Cultures)」と題した国際研究センターを立ち上げている。

(2) シンポジウム「21 世紀のヨーロッパドラマトゥルギー」

21 世紀に入ってから開催されたドラマトゥルギーに関する最大のシンポジウムは、2007 年 9 月にフランクフルトで開催された「21 世紀のヨーロッパドラマトゥルギー」である。この会議は「ドラマトゥルギー的实践における現在進行中の変化に対して向き合い、反映し、新しい概念や戦略を求める」³⁹ことを目的として開催され、ヨーロッパ各国を中心に 300 名以上の参加者が集まり、日本からも平田栄一郎が参加した。その研究成果として 2009 年には『Performance Research』のドラマトゥルギー特集 (On Dramaturgy) が発行された。同特集の巻頭言は次のように始められている。

³⁷ 例えばミリアム・ファン・イムショット (Myriam Van Imschoot, *1969) はオープン・ドラマトゥルギーと呼び (Imschoot 2003)、メルボルン大学のピーター・エッカサル (Peter Eckersall) は、このケルクホーフェンの理論を受け継ぎニュー・メディア・ドラマトゥルギー (New Media Dramaturgy) という概念を提唱している。

³⁸ 平田も『ドラマトゥルク』はこれを「織込ドラマトゥルギー」と訳し、その重要性について論じている。(平田 2010 : 26)

³⁹ Lehmann/Primavesi 2009:3

現代演劇やパフォーマンスの風景が変化するなかで、ドラマトゥルクの機能、芸術的原則、労働条件は再定義されている。もはやドラマ的テキストやその作者のみに縛られることなく、パフォーマンス、ダンス、メディアアートに含まれる集団的实践によってますます決定される環境において、ドラマトゥルクの役割とは何だろうか？

(Gritzner/Primavesi/Romes 2009:1)

ケルクホーフェンは同シンポジウムにおいて基調講演を行い、その講演原稿をもとにしたテキストではこう述べている。

私はこれまでおよそ 20 年にわたってドラマトゥルギー的な経験をしてきましたが、ドラマトゥルギーとは何かということを正確には知りません。ヨーロッパのドラマトゥルギーに限ってもです。主体だけでなく客体もまた常に動き続けていて、止まったままであることではないのです。もしドラマトゥルギーについて言える確かなことが 1 つだけあるとすれば、それはドラマトゥルギーとは動きそのものであり、プロセスであるということです。

(Kerkhoven 2009:7)

ドラマトゥルギーがプロセスであるとすれば、舞台芸術作品のドラマトゥルギーを研究するにあたり、その創作プロセスを切り口として分析することは大いに意味のあることではないだろうか。今後本論文では、ケルクホーフェンによる「ドラマトゥルギーとは動きそのものであり、プロセスである」というテーゼに依拠しながら研究を進めていくこととする。

(3) 代表的なドラマトゥルギー研究

Cardullo (1995) や Jonas / Proehl / Lupu (1997) による論文集はあったものの、ドラマトゥルギー研究はさほど確立していなかった英語圏において、その状況を打破したのは、先の「ドラマトゥルギー特集」の書評でも取り上げられている Luckhurst (2006) と Turner/Berhndt (2008) であった。Luckhurst (2006) はイギリスのドラマトゥルギーに関する最初のまとまった研究書ということもあり、特に歴史的な位置づけについ

て論じられており⁴⁰、結論においては「さらなる研究」の必要性が説かれている⁴¹。それに応えたのが、Turner/Berhndt (2008) による『ドラマトウルギーとパフォーマンス』であり、同書は現代のドラマトウルギーそしてドラマトウルクとは何かを問い直す待望の研究であった。同書の第1部ではブレヒトの発言と現代イギリスにおけるドラマトウルギーの立場について論じられ、第2部では劇場制度や作家との関係、プロダクション・ドラマトウルクや、ディバイジングとの関連などから役割としてのドラマトウルクについて解き明かされた。そして第3部においては、21世紀のドラマトウルギーについて考察された。

一方ドイツ語圏においては、レッシングの『ハンプルク演劇論』以来ドラマトウルギー研究の伝統がある。1990年代以降の代表的なものとしては、Reichel(2000)による論文集や Stegemann(2009)による重要な文献を集めた書籍のほか、『テアター・デア・ツァイト』誌は2005年3月号において「今日のドラマトウルギー」という特集記事を組んでいる。Roeder/Zehlelein(2011)による『ドラマトウルギーの芸術』はドラマトウルギーについて理論・実践・養成の各側面から論じた論文集であり、ドラマトウルギー研究の必須文献であるといえるだろう。

⁴⁰ 各章で取り上げられているのは、レッシング、19世紀イギリスにおけるドラマトウルギー、ウィリアム・アーチャー (William Archer) とハーレイ・グランヴィル・バーカー (Harley Granville Barker) とリテラリー・マネージャーの設立、ブレヒト、ケネス・タイナン (Kenneth Tynan) とナショナル・シアター、そして現在のイギリスにおけるドラマトウルギーと文芸マネジメントについてである。

⁴¹ Luckhurst 2006 : 263

B. 演劇理論からみるドラマトゥルギーの変容

近年の演劇理論において、現代の舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの変容はどのように捉えられてきたのだろうか。本節ではドイツ語圏の演劇学における基本文献⁴²であり既に日本語にも翻訳されている『ポストドラマ演劇』(1999、邦訳 2002)と『パフォーマンスの美学』(2004、邦訳 2009)に焦点を当てて論じていく。

(0) 浮遊する「ポストドラマ演劇」

パトリス・パヴィスが指摘するように、20 世紀後半の演劇理論において大きな転換点が2つあるとすれば、それはアントナン・アルトーが提唱した「残酷演劇」と、ハンス＝ティース・レーマンが提唱した「ポストドラマ演劇」であった⁴³。だがそのポストドラマ演劇について論じる前に、現在日本の演劇創作現場においてこの言葉がどのように捉えられているか、その状況を確認しておきたい。この用語が演劇現場において耳にされるようになったのは、翻訳された 2002 年からやや遅れた頃だった。ただしその際に「ポストドラマ演劇」が意味したものは、例えば以下のようなものであった。劇作家・演出家のケラリーノ・サンドロヴィッチは第 56 回岸田國土戯曲賞(2012 年)の選評において「まずは、乱暴だと言われるのを怖れずに、この度の候補作七作〔引用注：ママ〕を、いわゆる『ドラマ演劇』と、『ポストドラマ演劇』とに区分したとき、」とはじめ、同年の最終候補 8 作品のうち中津留章仁『背水の孤島』、田村孝裕『連結の子』、桑原裕子『往転』、前川知大『太陽』の四作を「明らかに前者(ドラマ演劇)に位置する」とし、残りの 4 作品である藤田貴大『かえりの合図、まっけた食卓、そこ、きつと、しおふる世界。』、矢内原美邦『前向き！タイモン』、ノゾエ征爾『〇〇トアル風景』、山崎彬『駄々の塊です』を「『ポストドラマ演劇』派」とした⁴⁴。この事例から明らかなことは、日本の演劇現場においてポストドラマ演劇とは、従来から存在する明らかな「ドラ

⁴² 平田は「そもそも日本の演劇研究には、ドイツ・ヨーロッパなどでは当然とされている上演分析の方法論を論じる演劇学の入門書がない。」と自身を含めた演劇研究者の責任を自己追及し、上演分析中心の演劇学の入門書の確立が待たれるまでは、上演分析を応用した『ポストドラマ演劇』『演劇学の教科書』『パフォーマンスの美学』などの翻訳書で学ぶしかないと論じている(平田 2010: 242)

⁴³ Pavis 2012:1

⁴⁴ 「第 56 回岸田國土戯曲賞選評(2012 年)」

マ演劇」ではないもの、として認識されてきたということである。またフェスティバル／トーキョーのプログラム・ディレクターである相馬千秋も、このタイトルの「1人歩き」について言及しており、『『ポストドラマ演劇＝リミニ的なもの＝ドキュメンタリー演劇』、あるいは、『ポストドラマ＝ポスト物語』という、すごく単純化された理解が、特に若い人の間にあるような気がします。』⁴⁵と述べている。

ところがレーマンが『ポストドラマ演劇』において論じたポストドラマ演劇とは、決してそのようなものではなく、以下に論じるような明確な特徴を有したものである。この誤解は決してサンドロヴィッチをはじめとする現場のアーティストにのみ問題があるわけではなく、日本の演劇研究者たちが、正しい概念を現場に伝える努力を怠った結果であるとも考えられる。ここに見られるのは、日本の舞台芸術における学問領域と創作現場との乖離のごく一部に過ぎない。

(1) レーマンと『ポストドラマ演劇』

「ポストドラマ演劇」に対するこのような誤解は決して日本に限ったことではない。ハンス＝ティース・レーマンは2011年に東京で講演した際に以下のように述べている。

「ポストドラマ的なものは非テキスト的である」、「ポストドラマ的なものはドラマをすべて終わらせてしまう」などの全くの誤解を招きました。本書では、これと反対の見解もはっきりと述べられているという事実にもかかわらずに、です。「ポストドラマ的」という語は演劇実践の美学とスタイルを記述するものであり、戯曲や演劇テキストなどの言語テキストを中心とは考えない見方をするものです。実際、戯曲を含めたあらゆる種類のテキストを伴うポストドラマ演劇は存在するのです。(レーマン (津崎・平田訳) 2011: 4)

『ポストドラマ演劇』においてレーマンが立脚点としたのは、ペーター・シヨンディ (Peter Szondi) が『現代戯曲の理論』で取り上げた「ドラマ演劇」であった⁴⁶。レー

⁴⁵ 座談会「現実のアクション—演劇が生み出す摩擦」における相馬千秋の発言より。『F/T12 ドキュメント』p.62

⁴⁶ 新野守広が指摘しているように「シヨンディの考察は、20世紀のドラマ演劇をドラマの危機のさまざまなヴァリエーションとみなした点に特徴がある。」(新野 2010: 33)

マンは同書の第三章において自身が「ポストドラマ演劇」と呼ぶもののパノラマを示し、「ポストドラマ演劇の『様式』あるいは様式特徴の色見本は、以下それぞれに次のような指標で認識される——並列、同時性、記号の密度と戯れ、音楽化、視覚的ドラマトゥルギー、身体性、リアルなものへの侵犯、出来事／状況」⁴⁷とその特徴を列挙している。その中でも、本研究と最も関連するのは1つ目の事例である「並列／非ヒエラルキー」である。

ポストドラマ演劇の一貫した原則のひとつに、演劇手段 [=要素] の脱序列化 [=脱ヒエラルキー化] がある。この非一序列的 [=非ヒエラルキー的] な構造（はあきらかに、諸要素の上位一下位を統制する従属的な結合方法を優先させて混乱を回避し調和と理解をうみ出す、あの伝統に逆らっている。ポストドラマ演劇における並列では、諸要素は一義的には結びついていない。[...] 異なるジャンルがひとつの上演で結び合わされる（ダンス・語りの演劇・パフォーマンス……）、すべての手段が等価なものとして置かれる、演技・事物・言葉は並行して多様な意味方向を示し、平静でもあり荒々しくもある瞑想へと見る者を誘う。その結果、観客の側にも立場の入れ替えが起こる。ポストドラマ演劇の観客は即席一理解をせずに、「等しく漂う注意」にもとづき感覚的な印象を先延ばしにしながら保存するのである。（レーマン（谷川他訳）2003：110-111）

従来の「ドラマ演劇」において最上位の演劇的要素として扱われていたテキストは、ポストドラマ演劇においては他の要素と等価である。これがポストドラマ演劇の最大の特徴である。この「脱ヒエラルキー化」について、レーマンは2007年に開催されたシンポジウム「21世紀のヨーロッパドラマトゥルギー」において、以下のようにより直接的に語っている。

ポストドラマ演劇の実践は、ドラマトゥルギーの新しいスタイルと能力を要求します。[...] ポストドラマ的な演劇・パフォーマンスアート・ダンスにおいて、伝統的な演劇的要素のヒエラルキーはほぼ消滅しました。というのは、テキストはもはや中心で上レベルの要素ではなく、空間・光・音・動き・身振りといった他の要素がパフォーマンスプロセスにおいて同

⁴⁷ レーマン 2003：110

等の重みを持つ傾向があるからです。それゆえ、新しいドラマトゥルギー的な形と能力が要求されるのです。1つの要素（大抵は言葉や言語の象徴的序列）の下に他の全ての要素が従属することはもはや強化されず、むしろそれぞれのパフォーマンスにおいて新たに得られるべきダイナミックなバランスを強化する実践という点において。（Lehmann/Primavesi 2009:3）

2011年の東京での講演においてレーマンは「注目すべきもの、そして重要なものとして考えている最近10年間の5つの傾向」として「グループ」「演劇と社会の対話」「クロス」「ダンス」「ナレーションと発話行為の演劇」の5つを取り上げそのうち「グループ」に関して、レーマンは次のように述べている。

作家・ドラマトルク・舞台美術家たちが継続的に協力し合って作品を練り上げるコラボレーションの形式が増えてきています。コラボレーションによる作業スタイルの精神がよみがえったことは明白です。ただし彼らの共同作業には、かつてあったユートピア志向の雰囲気が漂いません。数十年前の「クリエイティブ・コレクティブ」の時代とは異なる側面もあります。（レーマン（津崎・平田訳）2011：7）

ここでレーマンが述べていることは、筆者が序論の「対象とする年代」において論じた内容を裏付けるものであり、「ドイツにおいて『ポストドラマ』は、[...] 現代の『演出演劇』を意味するようになってきて」いるとも指摘している⁴⁸。そして「最後の理論的テーマ」として彼は以下のように述べる。

ポストドラマ演劇の基本的な現実とは、作品の再現（representation / Darstellung）からプロセスへのシフトチェンジです。このプロセスにおいて出来事全参加者たちの関係が芸術のコンセプトと探求の重要な対象となるような「状況」の一部を創り出したり、呈示すること（presentation）で、参加者に関心を促すのです。「観客（spectator）のドラマトゥルギー」の概念はこの展開を示しています。（レーマン（津崎・平田訳）2011：20）

⁴⁸ レーマン 2011：15

現代の舞台芸術において「作品の再現からプロセスへのシフトチェンジ」が起こっていることは、本研究が目的とする舞台芸術作品の創作プロセスの変化からそのドラマトゥルギーの変容を解き明かす試みの正当性を確かなものとする。また序章の末尾において論じた事例からも、「観客のドラマトゥルギー」の展開については明らかだろう。

(2) フィッシャー＝リヒテと『パフォーマンスの美学』

舞台芸術における観客の在り方について、レーマンとまた違った角度から考察を行ったのはエリカ・フィッシャー＝リヒテであった。フィッシャー＝リヒテは『パフォーマンスの美学』最終章の冒頭において次のように述べている。

上演で起きることは、世界の再魔術化、および上演に参加する人の変容であると総括できよう。俳優と観客が身体 (Leib) 的に共在し、素材性がパフォーマンス的なプロセスで産出され、意味が創発され、それによって変容のプロセスが引き起こされるのは、まさに上演の出来事性である。そのような上演が成立する諸条件を、およびそれらの諸条件と結びついた変容のプロセスを提示し、それと戯れ、それについて考察してきたことが、1960 年代以降のパフォーマンス・アートの特徴である。(フィッシャー＝リヒテ (中島他訳) 2009:266)

この引用からも明らかのように、フィッシャー＝リヒテは 1960 年代以降のパフォーマンス・アートによって引き起こされた「パフォーマンス的転回」は、「世界の再魔術化」と「上演に参加する人々の変容」をもたらしたと論じている。「世界の再魔術化が成功するためには、演出だけでなく、変容につながる観客の特殊な知覚が必要」であり、ここで「演出」概念として参照されるのはマーティン・ゼール (Martin Seel, *1954) による「現在の演出」概念だ。ゼールによれば演出とは「観客の前に差し出され、意図的に導き、行われる感覚的プロセス」であり、「いま、ここで起こり、現在であるがゆえに、全体を把握することができない、そういう現在を、人目を惹くように作り出し、際立たせること」なのである⁴⁹。また一方の「変容につながる観客の特殊な知覚」に関してフィッシャー＝リヒテは、「1960 年代終わり頃から演劇やパフォーマンス・アートに

⁴⁹ Seel 2001: 50,53、フィッシャー＝リヒテ 2009:274

における美的経験を、ある種の境界領域経験、つまり変容につながり得る、あるいはすでにそれ自体が変容として体験され得るリミナルな経験」として定義した⁵⁰。生産と受容が同一空間で行われる場、すなわち俳優と観客とが身体 (Leib) 的に共在しており、その共在によって構成されるオートポイエーシスのフィードバック循環の作用と効果から引き起こされるものが「上演における境界領域としての美的経験」なのである⁵¹。

(3) 小括

以上のレーマンとフィッシャー＝リヒテの議論を引き継いだ新しい研究が現在のドイツ語圏の演劇研究においては試みられている⁵²。しかしこれらの演劇理論は本研究にとっての研究対象ではなく、あくまで参照すべき研究手段であるので、以下上記の演劇理論から導き出せる要点について記しておきたい。

ポストドラマ演劇における大きな特徴は、「伝統的な演劇的要素のヒエラルキーの消滅」に伴い、従来のドラマ演劇において最上位の要素と見なされていたテキストが「他の要素」と等価なものになったことである。テキストと等価な「他の要素」については演劇公演のチラシやパンフレットに掲載されているスタッフの役職名を想起すれば分かりやすい。劇作家とはすなわちテキストを担当するスタッフのことであり、それと等価なものとして舞台美術家によって担当される舞台美術、照明家によって担当される照明、音響、映像、振付…と連なっていく。序章の末尾で取り上げたような観客によって物事が遂行される演劇においては、さらに観客も1つの要素となる。テキストを中心とする1つの要素による強いヒエラルキーによって構成されていた舞台芸術作品において、その作品のドラマトゥルギーとはそのテキストの作劇法やそれを再現するために立体化した演出の緊密さを意味するものであった。しかし全ての要素が等価なものとした置かれたポストドラマ演劇が登場した現代においては、ドラマトゥルギーとは単一の要素のみを意味するものではなく、ケルクホーフエンやレーマンが論じたように作品創

⁵⁰ フィッシャー＝リヒテ 2009:279

⁵¹ フィッシャー＝リヒテ 2009:99-100, 261

⁵² ギーセン大学のアンドレ・アイアーマン (André Eiermann) が、提出したレーマンとフィッシャー＝リヒテの議論を引き継いで、『ポストスペクタクル演劇 (Postspektakuläres Theater)』(2009年) という概念を提出するしたほか、ギーセン大学のゲラルド・ジークムント (Gerald Siegmund, *1963) による「不在 (Abwesenheit)」をテーマとしたダンス研究。ベルリン自由大学のドリス・コレシュ (Doris Kolesch) による声をテーマとした研究。ライプツィヒ大学のパトリック・プリマベージ (Patrick Primavesi) らが代表例である。

作プロセス全てを意味するものとなる。後に行うドイツ語圏と日本の事例研究では、演劇理論から導き出されたこのテーゼを立証していくことになる。

作り手にとっての要素とは、観客にとっては「視点」を意味する。ヒエラルキー型の従来のドラマ演劇において、観客は舞台上で行われるドラマ自体、あるいはそのドラマを再現する俳優だけを見ていればそれで十分だった。もちろんドラマ演劇においても、出演する俳優が複数いれば、その俳優の数だけの視点は存在する。自分の最良の役者がいれば、上演中ずっとその役者だけを追い続けることも出来るし、物語の進行に合わせてテレビ中継用に収録される記録映像的な視点で舞台を鑑賞することも可能である。この記録映像的な視点とは、すなわち舞台上で生成されるドラマの震源地を追った映像を意味する。これまでのドラマ演劇においては、舞台上で起こるドラマの震源は基本的に1つしかなく、観客の視線をその震源へと上手く向けさせ、そこでアリストテレス以来重要視されている認知（アナグノリシス）を舞台上と観客席双方で実現させることが緊密かつ優れた演出とされてきた。

しかしドラマ演劇からポストドラマ演劇へと移行するにつれて、ドラマの震源地はもはや1つのみではなく、同時に複数の場所で筋が展開するようになる。しかしポストドラマ演劇において舞台上で用いられる演劇的要素、すなわち観客が目にするのできる視点の数は、ドラマや俳優の身体だけではなく、映像メディアなども含めた複数のものとなる。そのような作品において観客は、自らが認知する視点を取捨選択せざるを得ず、従来のように1度に全ての震源を認知することは不可能になる。このことは即ち、作品に対する評価軸も従来のものとは変わったものになることを意味している。複数のレイヤーが重なり合った舞台芸術作品を鑑賞する際には、観客は作品をある自分なりのフレームに切り取って鑑賞しなくてはならない。テレビや映画など他のメディアと演劇を比べた場合に、この「多視点性」「多フレーム性」はライブの舞台芸術のみが持つ特徴であると言えよう。

多要素性＝多フレーム性を企画全体で実現しているのは、ネイチャー・シアター・オブ・オクラホマによる《ライフ・アンド・タイムズ (Life and Times)》シリーズである。この作品のテキストとなる素材は「あなたのライフストーリーを聞かせてもらえますか？」という問いに対し語られた16時間にわたる電話での会話を録音したものだ。2013年時点で創作されているのはエピソード1からエピソード5までだが、各エピソードにおいて用いられている素材は全て電話での会話であるにも関わらず、彼らはそれ

の素材をエピソード毎に異なった演劇的様式を用いて呈示する。エピソード1においてはテキストがミュージカルのように歌われ、エピソード2においては80年代のダンス音楽ともに、エピソード3+4においてはリアルなテレビドラマの一場面として、エピソード4.5はアニメ、エピソード5は観客席で指定された制限時間の間に本を読む、といったように。通常ポストドラマ演劇において1つの作品内に同時に生成される演劇的な要素を、あえてエピソード毎に分解したこの試みは大変興味深い。

テレビドラマや映画など、他ジャンルの娯楽が溢れる時代に、わざわざ我々が劇場あるいはそれに準じた上演場所に足を運ぶ意義とは何か。フィッシャー＝リヒテが論じた「現前」や「上演における境界領域としての美的経験」などはこの問いについて考える手がかりとなるだろう。それに加え、五感への訴えもライブの上演芸術のみが持つ特徴である。視覚や聴覚は従来から用いられている感覚だが、ライブでしか味わうことの出来ない暗闇を用いた演出や、テレビやパソコンのスピーカーからでは体験することのできない大音量の音楽を舞台上で流す演出も近年盛んに行われている。例えば谷賢一(*1982)は《モーリー・スウィーニー》⁵³のラストシーンで目の見えないヒロインの感覚を実際に客席の照明も落とすことで観客たちに知覚させ、多田淳之介(*1976)は《再／生》⁵⁴においてラストシーンに向かうにつれ、観客席に流す音量を徐々に爆音へと近づける。ロメオ・カステルッチ(Romeo Castellucci, *1960)の《Sul concetto di volto nel Figlio di Dio》では、冒頭シーンに登場する老人が舞台上で排泄行為をし、客席中にその臭いが充満する。

なおポストドラマ演劇とは現代の舞台芸術におけるある1つの徴候に過ぎず、従来の単一要素／視点による緊密な舞台芸術作品も未だに多く存在する。特に名優と呼ばれる俳優の演技を観客に届ける場合には、その演技ができる限り直接観客に届くように、他の要素を削減する必要がある。2013年のテアタートレッフエンに招聘されたミヒャエル・タールハイマー(Michael Thalheimer, *1965)演出《メデиа(Medea)》は、女優コンスタンツェ・ベッカー(Constanze Becker)の演技を際立たせるため、他の要素を削減するタールハイマーならではの引き算の美学が用いられていた。またロンドン・ナショナルシアターの《オセロー(Othello)》でも主演俳優のエイドリアン・レスター(Adrian Lester, *1968)の演技を際立たせるため同様の方法が使われていた。

⁵³ ブライアン・フリール作。2011年6月世田谷パブリックシアターにおいて上演。

⁵⁴ 2011年7月、STスポット横浜ほか全国で上演。

第2章 ドイツ語圏の劇場制度と変移するドラマトゥルクの役割

本章からは本研究の主たる目的である創作プロセスからみるドラマトゥルギーの変容について論じていくが、まず第2章と第3章ではドイツ語圏の舞台芸術について取り上げる。まず第2章においては、本研究における副次的な命題、すなわち「ドラマトゥルクの職能はどのように変移しているのだろうか?」という問いについて考察する。ドイツ語圏における一般的なドラマトゥルクの職能については既に平田(2010)の先行研究があるので、ここでは同研究において取り扱われていない文献を新たに取り上げるほか、実際のドイツ語圏の公立劇場や筆者がインタビューを行ったドラマトゥルクの個々の事例を参照する。その後、これまであまり日本で紹介されておらず1990年代以降とりわけ盛んになったドイツ語圏のフリースーンの状況について論じる。最後にドイツ語圏におけるドラマトゥルクの養成環境についても考察する。

A. ドイツ語圏の公立劇場制度とドラマトゥルク

(1) ドラマトゥルクとは

ドラマトゥルクについて一言で説明しようとした場合、そこには常に付帯事項が生じてしまい、一言で言い表すことが難しい言葉であるとケルクホーフェンは述べている。Versény(2003)では「演劇をつくる方法が一つでないように、ドラマトゥルクのモデルは一つではないのである。」⁵⁵と指摘されるなど、ドラマトゥルクを定義することはいかに困難であるかが見て取れる。そこで本論文では無理にドラマトゥルクを定義づけることはせず、その職能のもつ多面性について考察したい。

ドラマトゥルクという職能について考察する際に最も重要なことは、この職能はドイツ語圏の公立劇場制度と深く結びついているということである。『ドラマトゥルク』にも多少その記述はみられるが、ここで今一度整理しておきたい。

⁵⁵ Versényi 2003 : 387-8

(i) 労働局および舞台協会による定義

ドラマトゥルギーとはどのような仕事であるのか、ここではドイツの労働局ならびに舞台協会によるドラマトゥルクの定義を参照する。ドイツ労働局が1998年に編纂した定義⁵⁶では、まずその課題が以下のように述べられている。

ドラマトゥルクの課題範囲は、劇場における非常に多様で広範囲なものである。特にその職業分野は、例えば芸術的な専門教育を必要としない全ての仕事内容にも近接している。ドラマトゥルクの仕事は、年間プログラムの計画と作品（舞台作品、音楽作品、レビュー、映画台本、ラジオドラマなど）の発展だけではなく、初日を迎える作品の成果に関して、芸術的な意図のみならず場合によっては社会政治的な意図を大衆に伝える解釈的媒介にも及ぶものである。[...] またその仕事は、組織内部の決定プロセスに及ぼす影響を通してより内側へと広がる一方、潜在的な観客に対する決定プロセスの影響に関連してより外側へも広がっている。(Bundesanstalt für Arbeit 1998:5)

ここに見られるように、ドイツ語圏では公立劇場のみならずテレビやラジオの放送局、あるいは映画にもドラマトゥルクという仕事が存在する。特に劇場に勤務するドラマトゥルクの仕事は組織内部すなわち内側に向かうものと、観客に対する外側に向かうものの両方向によって成り立っていることは重要である。同書によればドラマトゥルクの仕事内容は原稿審査に関わる作品ドラマトゥルギー、と専属作家に関わる作品ドラマトゥルギー、そしてプロダクション・ドラマトゥルギーの3種類に分類されており、それぞれのドラマトゥルギーの概要は以下の通りにまとめられる。

①作品ドラマトゥルギー（原稿審査）

ドイツ語圏の演劇では、毎年数百の新しい戯曲が書かれ、これらは各劇場のドラマトゥルギー部に送付される。ドラマトゥルクたちはこの投稿原稿を読み、評価しなくてはならない。これが原稿審査と呼ばれる仕事である。その際、出版社に勤務するドラマト

⁵⁶ Bundesanstalt für Arbeit 1998。平田が『ドラマトゥルク』で引用したのは、Studien zur Dramaturgie において引用されていた第3版であるので、これはそれよりも新しい第4版である。

ウルクたちとのやりとりが重要になる。劇場に勤務する専属俳優の条件にあった内容に変更を求めるなどのやりとりを経て、毎シーズンドイツ国内では 60 から 120 にわたる新作が上演される。

②作品ドラマトウルギー（専属作家）

いくつかのドイツ語圏の劇場では、シーズン毎にある劇作家に「専属劇作家」として滞在してもらい、その劇場の状況にあわせて新作の執筆を依頼する場合がある。この仕事は従来放送局や映画において多く見かけられたが、現在は公立劇場においてもそのような試みをしているところが見受けられる。例えばバーゼル市立劇場では、2008 年より若手の劇作家に執筆及び上演の機会を与えるために「戯曲実験室バーゼル—新しいスイスの劇文学」という企画を行っている⁵⁷。2013/14 シーズンはフィリップ・レーレ (Philipp Löhle)、メリンダ・ナジ・アボンジ (Melinda Nadj Abonji)、マルティーナ・クラヴァデットシャー (Martina Clavadetscher) の 3 人が参加し、それぞれの劇作家による新作が上演される。①の出版社におけるドラマトウルクの仕事にも言えるが、この仕事も日本の出版社における担当編集者の役割を想像すれば分かりやすいだろう。

③プロダクション・ドラマトウルギー (Produktionsdramaturgie)

これについては既に序章でも論じた通り、ここでは 70 年代に芸術的創作プロセスが民主化された試みに伴い登場した職業分野であると紹介されている。またプロダクション・ドラマトウルクはその他のドラマトウルギーの課題からは解放されなくてはならないため、プロダクション・ドラマトウルクの仕事内容はその劇場において勤務しているドラマトウルクの人数によって左右される。

一方舞台協会が発行する冊子『劇場の仕事』では、職業紹介とドラマトウルクになるための前提条件および職業訓練に関する事項が記されている。職業紹介は労働局の内容とさほど変わらないが、ここでもやはりドラマトウルクの仕事は劇場組織内部へ内側に向いたものと、観客やプレスなど外側に向いたものの 2 種類があるとし、近年ではドラマトウルクと広報部の仕事内容が近接し、全ての劇場においてプロダクション・ドラマトウルクが存在するわけではないことが指摘されている⁵⁸。実際予算が削減されているドイツ語圏の公立劇場において、ドラマトウルクたちは広報などの事務的な作業に忙殺

⁵⁷ 詳しい内容は <http://www.stuecklaborbasel.ch/home.php> で閲覧可能。

⁵⁸ „Beruf am Theater“ S.20

され、プロダクション・ドラマトゥルギーに力を入れられない場合が多い。

ドラマトゥルクになるための前提条件については、特に決まった資格などはないものの、文学的なテキストを取り扱う仕事であるので、演劇・映画・メディア学や、哲学、ドイツ文学、あるいはジャーナリスト、教師、作家になるための職業訓練が適切だろうと記されている。またオペラのドラマトゥルクを目指す場合には、音楽学を勉強し、総譜を読むことができないといけない。他に持つておくべき特徴としては、オーガナイズ能力、学習意欲、自己主張能力、チーム能力、人脈、翻訳力、形式と美学に関する感知力、想像力、感受性、人の心についての洞察力、新しい可能性を見つけることに対する意欲が挙げられている。まずは個人的なつながりから現場に入ること、アシスタント・ドラマトゥルクあるいは小さな町の劇場でのドラマトゥルクとしての職を得ることがドラマトゥルクになるための第一歩なのである。

(ii) 平田による3つの基本ドラマトゥルギー

平田(2010)は「ドラマトゥルクの劇場での役割は、3つの基本ドラマトゥルギー(演目・制作・観客)を満遍なくこなすことが理想的とみなされている」⁵⁹と論じ、その基本ドラマトゥルギーに従って同書を構成した。それぞれのドラマトゥルギーは、以下のように定義づけられている。

①演目ドラマトゥルギー (Spielplandramaturgie)

基本的な仕事は「年間レパトリのコンセプト作りと策定」であり、「優れた新作を発掘したり、旧知の古典を読み直して面白い制作に結びつけられるかを検討する」ことも重要な仕事である⁶⁰

②制作ドラマトゥルギー (Produktionsdramaturgie)

演出演劇が浸透するにつれて発展していった新しいドラマトゥルギーの活動領域である。主な役割は「戯曲や(戯曲にならない場合)コンセプトを決めるときから始まって」おり、「多くの場合、演出家とドラマトゥルクが舞台美術家などを交え、何をどのように舞台化するかについて話し合う。その後、浮かび上がってきたテーマやコンセプト

⁵⁹ 平田 2010 : 38

⁶⁰ 同書 pp.39-40

トに関する資料を集め、演出家や俳優などに創作の手がかりとして活用してもらう。その後台本読みや稽古、ゲネプロなどに定期的に立会い、最初の観客という立場から必要に応じて助言をしていく」ことが仕事となる⁶¹。平田はこのタイプのドラマトゥルギーの基本的な仕事内容として「フィードバック」「外部からの問いかけ」「コンテキストの見極め」の3つを挙げている⁶²。

③観客ドラマトゥルギー (Publikumsdramaturgie)

「観客や一般の人びとにたいする活動」であり、その目的は「より多くの人びとが劇場に足を運び、上演内容を深く理解する」ことである。具体的な業務は「上演プログラム編集、アフタートーク、上演案内〔引用注：上演前のプレトーク〕、演劇教育、マスコミへの対応など」が挙げられている⁶³。なお演劇教育に関して、ドイツの多くの公共劇場では「演劇教育家 (Theaterpädagoge)」が劇場に一人雇用されており、彼らが専門に務めている。

なお、これまで②の原語である Produktionsdramaturie は「制作ドラマトゥルギー」として訳出されることが多く⁶⁴、これが多くの演劇関係者からドラマトゥルクの活動が従来から日本の演劇現場に存在している「制作」の活動と混同される誤解を招いてきた⁶⁵。そこで本稿では従来からの制作職を尊重した上で、それとの混同を避けるために Produktionsdramaturg をそのまま「プロダクション・ドラマトゥルク」と訳出することにする。プロダクション・ドラマトゥルクの主な仕事は、個別の作品のクリエーションに企画段階から参画し、稽古場を経て本番初日を迎えるまで、演出家とタッグを組んでその相談相手となることである。レパトリリーシステムを有するドイツの公共劇場のような劇場が存在しない日本の舞台芸術現場においては、劇場に勤務していることが前

⁶¹ 同書 p.42

⁶² 同書 pp.88-100

⁶³ 同書 p.43

⁶⁴ 平田 2006:95-97

⁶⁵ 2010年3月19日、小劇場情報のポータルサイトである「フリンジ」に荻野達也氏による「制作者がドラマトゥルクを名乗る必要があるのか」と題されたエッセイが掲載された。そこでの主張は「ドラマトゥルクという概念が一人歩きしてしまい、制作者とは全く別に存在しているかのような風潮にある」「制作あるいはプロデューサーはもともとドラマトゥルクの要素を含んでいるのでドラマトゥルクを兼務しているのはおかしい」「演出家や劇作家をサポートする職能がドラマトゥルクに限定されると、制作者に求められる職能が矮小化し、制作者地位の低下につながるため、ドラマトゥルクという名称よりも制作者が仕事の幅を広げて、現場において重要性を認知させ地位の向上をはかるべきだ」という3点に集約できる。

提とされている演目ドラマトゥルギーや観客ドラマトゥルギーに比べて、プロダクション・ドラマトゥルクは比較的实现し易い活動であると言える。

なおこの平田による 3 つの基本ドラマトゥルギーは、ドイツのドラマトゥルギー協会が 1996 年に開催した「今日のドラマトゥルギー—現在のドイツ語圏における劇場ドラマトゥルクに関するシンポジウム」⁶⁶で開催された以下のパネルのテーマ名を参考にしている。

どのようにしてドラマトゥルクになるのか？

ベルリンのドラマトゥルギー I：演劇

演目ドラマトゥルギー

演劇書出版社のドラマトゥルギー

ドラマトゥルギーと作家（ワークショップ）

ベルリンのドラマトゥルギー II：オペラ

プロダクション・ドラマトゥルギー I：演劇

プロダクション・ドラマトゥルギー II：オペラ

プロダクション・ドラマトゥルギー III：タンツテアター

フェスティバル・ドラマトゥルギー

観客ドラマトゥルギーまたは広報—いかにして人々を劇場に連れてくるか？

演劇と新しいメディア⁶⁷

この 3 つの基本ドラマトゥルギー分類は、ドイツ語圏の公立劇場における一般的な場合には有効なものであるが、本論文が対象とする 1990 年代以降のドイツ語圏および日本における舞台芸術においては、この 3 つの基本ドラマトゥルギーの在り方それ自体が変化していることが指摘できる。この変化をもとにした新しいドラマトゥルギーの体系については事例研究の後、第 6 章において論じることとする。

⁶⁶ 11 月 28 日から 12 月 1 日にかけてベルリン芸術アカデミーにおいて開催された。その内容は DRAMATURG 2/96 ならびに 1/97 に収録されている。

⁶⁷ 演劇と新しいメディアについては、現在も関心があり、2013 年には Theater und Netz という会議が開催され、ドイツ語圏の公立劇場から多くのインテンダントたちも参加した。

(2) ドイツ語圏の公立劇場⁶⁸制度

(i) 公立劇場とドラマトゥルクの出自

ドイツ語圏における最初のドラマトゥルクはレッシングであり、ときに「ドラマトゥルクという職能の父」と呼ばれることもある⁶⁹。本田 (2010) によれば、18 世紀後半ハンブルクとウィーンではそれぞれ「国民劇場 (Nationaltheater)」設立の動きが高まった。1767 年にハンブルクにはハンブルク国民劇場が設立され、1776 年にヨーゼフ二世はブルク劇場を宮廷直轄の「国民劇場」にすると宣言した。ハンブルク国民劇場において、劇評家として招聘されたのがレッシングであり、この試みは結局短期間で挫折したものの、レッシングがその間に書いた劇評の集成は『ハンブルク演劇論』として現在に至るまで読み継がれている⁷⁰。バルツ (2006) によれば、古代ギリシア語でドラマトゥルクは「ドラマ作家」を意味し、レッシングをはじめその後のベルトルト・ブレヒト、フランク・ヴェーデキントは「劇場に雇われた座付き作家」としての意味でのドラマトゥルクであった⁷¹。

(ii) 現代の公立劇場をめぐる状況

1990 年代以降のドイツ語圏の芸術環境状況について平田は「自治体などの財政難ゆえに豊かな制作環境が保証されにくくなり、またマルチメディア社会のなかで演劇が独自の魅力を発揮しづらくなった状況下でも、演劇ならではの可能性を試行錯誤する試みがされ続けている」⁷²と論じている。確かに 1990 年代以降はドイツ国内でも多くの劇

⁶⁸ 以下、本文で用いる「公立劇場」という言葉は、ドイツ語の Stadttheater を訳したものである。現在、各連邦の州都にある Stadttheater は州立劇場と呼び、州都にない Stadttheater は市立劇場と呼ぶのが一般的であるが、本論文ではこれらをまとめて公立劇場と呼ぶことにする。なお日本の文脈ではしばしば「公共劇場」という言葉が用いられるが、これは「公共」という別の概念を包含したものであるため、純粋に「公立文化施設」という意味合いの強い「公立劇場」という用語を以下用いる。

⁶⁹ Versényi 2003 : 387-8

⁷⁰ 本田 2010 : 73-74

⁷¹ バルツ 2006 : 54。その後の、現代に至るまでに公立劇場の歴史については既にまとまった研究 (平田 (2010)、小林 (2002) (2012) など) があるため割愛する。

⁷² 平田 2010 : 11

場が閉鎖に追い込まれたほか、劇場への予算削減も続いており、ドラマトゥルクの数が削減された劇場も少なくない。ここでは現在のドイツ国内の公立劇場をめぐる状況について最新の統計を参考に論じていく。

2010/2011 シーズン時点で、ドイツ連邦共和国内には 140 の公立劇場⁷³と 130 のオーケストラ、200 の私立劇場と 68 のフェスティバルがある⁷⁴。なお 140 ある公立劇場は、それぞれ複数の上演会場を有しており、その会場数の合計は 866 に及ぶ。最も多いのはノルドライン・ヴェストファーレン州で 26 劇場・165 上演会場。これにバイエルン州、バーデン＝ビュッテンベルク州とザクセン州が続く。

2010/2011 シーズン 1 年間に公立劇場を訪れた観客は延べ約 2100 万人。年間上演回数は約 64,908 回にのぼり、その内訳は多い順に、演劇 23,929 回、子ども向け演劇 13,205 回、オペラ 6,221 回、その他 6,131 回、貸し公演 6,000 回、コンサート 3,361 回、人形劇 2,716 回、ダンス 2,673 回、ミュージカル 2,362 回、オペレッタ 1,169 回である。またこれに加え、関連プログラムは 13,252 回に及ぶ。レパートリー作品が継続して上演される一方で、新演出作品の製作も前シーズンに比べて 7 % 増加し、公演以外の関連プログラムなどの増加が目立つ。なお殆ど全てのドイツ語圏の公共劇場では複数のレパートリー作品をもち、ほぼ毎日演目を交替するレパートリー方式を採用しているが、ある一定期間同じ作品を上演し続けるアン・スイット (en suite) 方式を採用するツェレ王宮劇場のような劇場もある⁷⁵。

オーケストラの団員も含め、公共劇場に正規雇用されている人数はドイツ国内で 43,725 人。藤野 (2003) によればドイツ連邦共和国からの文化予算⁷⁶は、1 兆円前後で推移しているが、州レベルから約 1,200 億円と市町村から約 1,100 億円の補助金に自己収益を加えた約 2,800 億円が公共劇場の運営総予算として運用され、そのうちおよそ 8 割が人件費として支出されているという。⁷⁷

ドイツ語圏の公立劇場では、数年するとインテンダント⁷⁸や演出家・俳優などのチー

⁷³ Stadttheater と Landesbühnen をあわせたもの。

⁷⁴ 以下の統計は Theaterstatistik 2010/2011 による。

⁷⁵ 実際の公演プログラムは <http://www.schlosstheater-celle.de/spielplan/> を参照。

⁷⁶ 藤野によれば「文化に関する権限は州（および市町村）に属すると規定した『州の文化高権』に基づき、連邦政府からの補助金は原則としてない。」（藤野 2003：38）

⁷⁷ なお「ハンブルク市（＝州）の年間文化予算約 250 億円のうち、職員 633 名を抱える州立オペラへの助成額は約 55 億円である。」という。（同上）

⁷⁸ インテンダントについては本章(4)(ii)を参照。

ムが他の都市へと移籍することが慣例となっている。『テアター・ホイテ』誌は 2012/13 シーズンの総括号において「2 度目のインテンダント」という特集を組み、そこではベルリンのマキシム・ゴーリキー劇場からシュトゥットガルト州立劇場へと移籍するアルミン・ペトラス (Armin Petras, *1964)、ケルン市立劇場からハンブルク・ドイツ劇場へと移籍するカリン・バイアー (Karin Beier, *1965)、その後任としてケルン市立劇場に移籍するステファン・バッハマン (Stefan Bachmann, *1966) の 3 人による鼎談記事が収録されている。

(3) 各ジャンルにおけるドラマトゥルクの仕事内容

それぞれのジャンルにおいてドラマトゥルクはどのような仕事内容を担っているのだろうか。演劇については次節でハノーファー州立劇場の事例研究を取り上げることとし、ここではオペラ・コンサート・ダンスにおけるドラマトゥルクの仕事内容について考察する。

(i) オペラ

日本においてドラマトゥルクは演劇の文脈において紹介されることが多いが、オペラにも当然ドラマトゥルクは存在する。これまで多くの来日公演を行う演出家ペーター・コンヴィチュニー (Peter Konwitschny, *1945) には公演毎にタッグを組んでいるドラマトゥルクのベッティーナ・バルツ (Bettina Waltz) がいる。バルツが《皇帝ティトの慈悲》⁷⁹日本公演の際に上演プログラムに寄稿した「ドラマトゥルク (文芸部員) って何ですか?」と題した文章によれば、オペラにおけるドラマトゥルクの仕事とは以下のようなものである。まず第一の仕事は、「作品、作家、初演時の状況などに関するあらゆるものを、資料室や図書館でほりだし […] たしかな事実やそこから連想される材料を、すべて捜しだしてまとめ」ることで、それは初演の 3 年前から始められる。その次は「演出家をはじめとして同僚達にアドヴァイス」する仕事である。バルツは「たったひとりでやれる演出家はまずいない」と述べ、「時間と労力」を経た「信頼関係」が必

⁷⁹ 2006 年日生劇場にて上演。

要だと指摘している。

それぞれのドラマトゥルクに専門分野があるように、オペラドラマトゥルクには有名なオペラの粗筋・歴史や楽典的な素養が当然備わっていなければならない。例えばドイツ語圏で活躍する演出家のヨッシ・ヴィーラー (Jossi Wieler, 1951) は現代演劇の演出も手がける一方、これまでに数々のオペラ演出を手がけており、2011 年からはシュトゥットガルト歌劇場のインテンダントに就任した。ヴィーラーがオペラを演出する際、必ずしもオペラの専門家でないヴィーラーの手助けをしているのはドラマトゥルクのセルジオ・モラビト (Sergio Morabio, 1963) である。モラビトのようなオペラドラマトゥルクが演劇出身の演出家であるヴィーラーとチームを組むことにより、これまでのオペラ演出では思いもよらなかったような斬新な演出が可能となる。

それとは逆のケースが 2012 年 11 月に日生劇場で上演された『フィガロの結婚』であった。同作品はオペラを中心に活動する演出家の菅尾友 (*1979) が演劇を中心に活動してきたドラマトゥルクの長島確をはじめとするスタッフたち⁸⁰とタッグを組み、共同作業を行うことによって作り上げた秀逸な作品であった。

(ii) コンサート

ドイツ語圏の公立劇場において開催されるコンサートは、劇場に雇用されているオーケストラによる公演と、独立したオーケストラが劇場と契約して行われる公演の 2 種類がある。前者は通常歌劇場で上演されるオペラの音楽をオーケストラピット内で演奏し、後者は歌劇場と独立して組織されコンサートホールでの演奏会を中心に行う。

例えばベルリンには 7 つのオーケストラが存在するが、そのうち 3 つはベルリン国立歌劇場、ドイチェ・オーパー、コーミシェ・オーパーの歌劇場つきオーケストラであり、後者に該当するオーケストラはベルリンフィルハーモニー管弦楽団、コンツェルトハウス管弦楽団、ベルリン放送交響楽団、そしてベルリン・ドイツ交響楽団 (DSO) の 4 つである。ここではベルリン・ドイツ交響楽団のオーケストラ・ディレクターをつとめるアレクサンダー・シュタインバイス (Alexander Steinbeis) 氏の仕事内容を通して、コンサートにおけるドラマトゥルギーの仕事内容について記述したい⁸¹。

⁸⁰ 杉山至 (美術)、吉本有輝子 (照明)、山田晋平 (映像) ら。

⁸¹ なお以下の内容は筆者がライプツィヒ音楽演劇大学における「コンサート・ドラマトゥルギー

DSO はいつでも自由に使えるコンサートホールを有しているわけではないため、シュタインバイスの仕事はまず毎月平均して2～3回程度のコンサートを行うためのホールを予約することから始まる⁸²。そして、年間のコンサートのうち首席指揮者であるトゥガン・ソヒエフ (Tugan Sokhiev, *1977) が指揮するコンサートを満遍なく散りばめ、曲目や客演指揮者についてはソヒエフと相談しながら、プログラミングを決めていく。その際に重要なのは、オーケストラの楽曲および指揮者やソリストに関する広範な知識である。楽曲に関して言えば、どのような編成の曲目であるかは勿論のこと、曲の雰囲気や考慮して、1つのコンサートの演奏順などを検討する。シュタインバイスによれば「指揮者がそれぞれの曲目のことだけを考えるのに対し、コンサート全体のことについて考えるのがディレクターの仕事」であるという。オーケストラが使用可能な予算との兼ね合いについて検討することも重要な仕事である。例えば現代音楽であれば楽譜のレンタル料や著作権料が発生したり、合唱やソリストが必要な楽曲の場合には、それだけ多くのギャラが発生することになるため、そのような支出についても常に考慮していなくてはならない。

(iii) ダンス

日本でも近年では少しずつダンス・ドラマトゥルクの名を目にする機会が増えてきた。ミリアム・ヴァン・イムショット (Mariam Van Imschoot) の指摘によれば、「ダンス制作の場でのドラマトゥルクの起用は、ヨーロッパの舞台芸術において 80 年代から取り入れられ 90 年代には定着した。」⁸³また、中島 (2007) をもとに整理すると、代表的なダンスのドラマトゥルクには 1979～89 年にピナ・バウシュ (Pina Bausch, 1940-2009) のドラマトゥルクを務めた元新聞記者のライムント・ホーゲ (Raimund Hoghe)、ウィリアム・フォーサイス (William Forsythe) のドラマトゥルクを務めたハイジ・ギルピン (Heidi Gilpin) やメグ・スチュアート (Meg Stuart) のドラマトゥルクを務めたアンドレ・レベッキ (André Lepecki) らがいる。ダンスにおけるドラマトゥルクの担う役割について、イムショットは次のように語る。

ー」のゼミナールにおいてシュタインバイス氏から教示いただいたものである。

⁸² 2013 年 4 月時点でシュタインバイスは 2015/16 シーズンのフィルハーモニーを予約する手続きに入っている。

⁸³ Imschoot 2003:57

伝統的なテキストがもはや作品制作の出発点でなくなり、即興舞踊が動きを生み出す原典の1つに取って代わった時、新しいドラマトゥルギーが推薦される。[…] その場合ドラマトゥルギーのスキルとは、動きを組み立て、その重要性を読みとり、1つのパフォーマンスとして組み立てていく能力である。(Imschoot 2003:65) (翻訳は中島 2007 による)

これを踏まえ中島はダンスにおけるドラマトゥルクに必要な能力として「戯曲の解釈というより、むしろその作品と形式、文脈に適した可能性を、身体の動きの中に見出し、作品へと組み込んでいく能力」⁸⁴を挙げている。またこの他、ダンス・ドラマトゥルクの活動について紹介された研究書なども出版されている⁸⁵。

(4) ハノーファー州立劇場の実践事例

ドイツ語圏の演劇公共劇場におけるドラマトゥルギーの活動について、以下ハノーファー州立劇場における事例を参照しながら論じていく。なお以下の内容は同劇場のチーフ・ドラマトゥルクであるユーディット・ゲルステンベルクとのインタビュー内容に基づいたものである。

(i) 基本情報

ドイツ連邦共和国は 16 の連邦からなる連邦国家だが、ニーダーザクセン州はその中心部に位置し、高地ドイツ語と呼ばれる標準ドイツ語が話されている地域である。州都ハノーファーの人口は約 50 万人で、街にはオペラハウス (Staatsoper Hannover) と劇場 (Schauspielhaus Hannover) が別々に組織されている。これはドイツの中規模都市における一般的な劇場環境であると言えるだろう。

⁸⁴ 中島 2007:79

⁸⁵ Pirkko Husemann はグザヴィエ・ル・ロワ (Xavier Le Roy) とトーマス・レーメン (Thomas Lehmen) との共同作業について『批判的実践としての振付』という本で論じている。またカトリン・ドイフェル (Kattrin Deufert) とトーマス・プリシュケ (Thomas Plischke) はともに deufert&plischke という団体名で活動を行っている。またダンス・ドラマトゥルクの活動については <http://www.goethe.de/kue/tut/tre/de7179326.htm> を参照。

ハノーファー歌劇場および州立劇場の予算は、年間 5400 万ユーロ（約 70 億円）である⁸⁶。このうち州立劇場の予算は年間 600 万ユーロ（約 8 億円）で、この予算で年間 30 本の新作を製作している⁸⁷。他の公共劇場の予算と比べた場合、この数字は決して多いものではなく、例えばミュンヘン市のレジデンツ劇場およびカンマーシュピーレは演劇専門の劇場だが、それぞれ年間 3000 万ユーロ（約 40 億円）の助成を受けている⁸⁸。

（ii）スタッフ

表 1 はハノーファー州立劇場の芸術統括部門と呼ばれる部門に所属しているに勤務するスタッフの一覧である。ここには俳優および技術部に勤務するスタッフは含まれていない。以下、便宜上振った①～⑧の通し番号順にその詳細について述べる。

①は特にインテンダント（Intendanz）とも呼ばれる部署で、そのトップにあたるインテンダントとは日本でいう芸術監督職と館長職を兼ねた劇場総監督職に相当する。ラルス＝オーレ・ヴァルブルク（Lars-Ole Walburg, *1965）はドラマトゥルク出身の演出家で、2009 年よりハノーファー州立劇場のインテンダントを務めている。ドイツの公共劇場ではインテンダントは市との契約によりその任期が決まるが、ヴァルブルクは 1 度目の更新を終了し、現時点で 2017 年までインテンダントを務めることが決定している。⁸⁹ヴァルブルクは毎年 2 本の新作の演出を担当する。

②はドラマトゥルクたちが所属するドラマトゥルギー部である。2012/13 シーズンにハノーファー州立劇場に勤務しているドラマトゥルクは計 7 人。うちベグリッヒとチルナーの 2 人は 1 つのポストを 50% ずつ分け合っているの、実質 6 人分の予算が計上されていることになる。通常公立劇場におけるドラマトゥルクは 4 人が平均とされているのでそれに比べると少し多いように思われるが、ハノーファー州立劇場が年間に製作する作品の多さを考慮すればこの数は決して多くはない。後に述べるように 2012/13 シーズンに製作した作品は 24 本あり、ドラマトゥルクがそれぞれの作品を担当することになるので、単純計算で 1 人あたり 4 本の作品のドラマトゥルクを務めることになる。

⁸⁶ 1 ユーロ＝130 円として計算。以下同。

⁸⁷ ゲルステンベルク 2011

⁸⁸ <http://www.goliving.de/lebensstil/kultur/kultur-interviews/christian-stueckl.html>

⁸⁹ <http://www.haz.de/Nachrichten/Kultur/Theater/Lars-Ole-Walburg-bleibt-Theater-intendant-in-Hannover>

なお同劇場においてドラマトウルクは、チーフ・ドラマトウルクであるゲルステンベルクを含め一切お金に関する事項は取り扱わないという。この背景には、ドイツ語圏の公立劇場において十分な年間予算が前もって用意されていることと、その予算を管理する別の担当者があることが挙げられる。

③は劇場に雇用されている専属演出家である。現在同劇場には子ども向けの演劇部門を統括するフローリアン・フィードラーと専属演出家のトム・キューネルの2人が在籍しており、この2人は年間に2本の新作を演出することが定められている。

④はKBBと呼ばれ、劇場によっては配置(Disposition)という名で呼ばれることもある部署であるなど、毎月の公演プログラムを配置するのがKBBの主な仕事である。レパートリー制を採用するドイツ語圏の公共劇場については、毎日複数の劇場において上演される作品における専属俳優やスタッフの割り振りなどは複雑なパズルを解くように複雑な作業となる。

⑤は子どもや小・中・高校生向けの制作を担当する部署である。ドイツの公共劇場においては子ども・生徒向けの演劇作品を製作することが珍しくない。ベルリンには子ども向けの専用劇場テアター・アン・デア・パーカウエ(Theater an der Parkaue)もあるほどだ。

⑥は広報にあたる仕事である。劇場によってはドラマトウルギーがこの仕事を担当することもある。⑦は演劇教育にあたる仕事であり、⑧は専属契約の演出助手である。

そして以上の芸術部門35名に加え、アンサンブル部門には32人の俳優(うち男性が21人、女性は11人)たちが専属で雇用されているほか、技術統括部門には8人の専属に加え、11人の研修生。技術機構部門には62人、電機部門には8人、照明部門には26人、音響部門には9人、プロンプターが5人、舞台監督が4人、小道具が11人、舞台美術工房には13人、ペンティング工房には5人、構造作品準備部には6人、金属工場に10人、指物工場に28人、輸送部門に10人、建物・総務管理部に22人、衣装部に7人、衣装工房に57人、衣装アーカイブが3人、衣装部屋に26人、甲冑工房に2人、靴部門に4人、仮面部門が8人、総務部に70人、演劇博物館に3人、レセプションに5人、守衛・受付係に5人、労働法規担当者が17人。これらを合計すると606名のスタッフが劇場に勤務していることになる⁹⁰。

⁹⁰ さらにこれらに加え、兵役の廃止後に導入されたFSJ(Freiwilliges Soziales Jahr)と呼ばれる1年間のボランティア期間に劇場で研修する若者たちがいる。

表1 ハノーファー州立劇場の芸術統括部門スタッフ（年間プログラムをもとに筆者作成）

①INTENDANZ（インテンドント）
Lars-Ole Walburg - Intendant Franziska Stulle - Assistentin des Intendanten
②DRAMATURGIE（ドラマトゥルギー）
Judith Gerstenberg - Leitende Dramaturgin Aljoscha Begrich Vivica Bocks - Stellvertretende Leitung - Junges Schauspiel Christian Tschirner Gesa Lolling - Dramaturgieassistentin Kerstin Behrens Lucie Ortmann
③HAUSREGISSEURE（専属演出家）
Florian Fiedler - Leiter Junges Schauspiel Tom Kühnel – Hausregisseur
④KÜNSTLERISCHES BETRIEBSBÜRO（KBB）
Karin Becker - Künstlerische Betriebsdirektorin Angelika Odlozinski - Leiterin des Künstlerischen Betriebsbüros / Disponentin Alida Kleine - Gastspielorganisation Anke Jentzen - Referentin der Betriebsdirektorin Silke Janssen - Schwerpunkt Junges Schauspiel / Leitung Ballhof Café Katharina Schmidt – Sonderveranstaltungen
⑤JUNGES SCHAUSPIEL（若者向けの演劇）
Florian Fiedler - Leiter Junges Schauspiel Vivica Bocks - Stellvertretende Leitung Junges Schauspiel Christine Klinke - Schul- und Gruppenreferat Inga Achenbach - Schul- und Gruppenreferat (Elternzeitvertretung)
⑥PRESSE- UND ÖFFENTLICHKEITSARBEIT（広報）
Björn Achenbach - Leiter Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Claudia Pahl - Mitarbeit Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Tanja Schulz - Mitarbeit Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Natalie Köhler - Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Junges Schauspiel Katrín Ribbe - Fotografie Philipp Baier - Grafik & Gestaltung Achim Körtje - Sichtwerbung Nina Georgi - Leiterin Sponsoring, Fundraising und Vertriebsmarketing Madeleine Hasselmann - Grafik & Gestaltung
⑦THEATERPÄDAGOGIK（演劇教育）
Bärbel Jogschies - Leiterin Theaterpädagogik Schauspiel Hannover Mariam Soufi-Siavash - Mitarbeit Theaterpädagogik Christine Klinke - Schul- und Gruppenreferat Inga Achenbach - Schul- und Gruppenreferat (Elternzeitvertretung)
⑧REGIEASSISTENZ（演出助手）
Nick Hartnagel Anne-Stine Peters

(iii) 上演作品

ドイツ語圏の公共劇場で上演される年間の上演作品を決めることはインテンダントとチーフ・ドラマトウルクの最大の仕事である。表2はハノーファー州立劇場で2012/13 シーズンに初演された作品をまとめたもの、表3はそれぞれの作品の上演回数を集計したものである。本節ではこれらの表を参考に、ドイツの公共劇場における上演作品について考察する。

ドイツ語圏の公立劇場では毎年9月から6月までが1シーズンとなり、新しいシーズンが始まると、チーフ・ドラマトウルクは翌シーズンに上演する作品の策定にとりかかる。それぞれの劇場によってばらつきはあるが、同劇場では毎年4月ごろには、翌シーズンの年間プログラム冊子が発行される⁹¹。ただし、年間プログラム冊子が発行されるのは4月、なおかつそれは3月時点の情報を元にしたものであるもので、当然多少の誤差は生じる。同劇場で2012/13 シーズンに上演される予定だった作品は、24 作品。そのうち実際上演されたのは22 作品で、新たに追加された作品が3 作品、計25 作品が上演された。うち4 作品は、当初発表した演目から変更され、4 作品は当初の発表とは異なった日に初日を迎えた。なおこの25 という作品数は、ドイツ語圏の公共劇場における平均的な作品数よりも多い。このことについてゲルステンベルクは同劇場が有す上演会場の多さに起因していると語っているが、初演する作品が多ければ多いほど劇場の、特に俳優への負担が大変なものになるのは言うまでも無い。

次に、作品ごとのジャンルを見てみよう。どのように既存作品と新作のバランスをとっているのか、という筆者の問いに対してゲルステンベルクは以下のように答えている。

それは実際のところ色々な要因によるものですが、既存作品が50%、新作が50%というような割合で決めているわけではありません。もしそうだとすると、新作が50%というのは多すぎるでしょう。人々は古典作品を愛しているからです。私たちがここに来てから最初の3年間は、そのことを無視してとにかく新しいプロジェクトを行いました。そうしたと

⁹¹ 2013 年の場合、筆者がインタビューを行った3月13日が翌シーズンの年間プログラム冊子の入稿日であった。

ころ人々は皆とても怖がってしまい「年間プログラムを見ても、知っている作品が1つもないから、どうしたらいいか全く分からない」と言われました。それゆえ、年間プログラムで作品のバランスをとることはとても重要なことです。例えば2012/13シーズンに大劇場でニス＝モメ・シュトックマンの長大な新作を上演したことには当然大きなリスクがありました。まだ知られていない作家の決して分かりやすすくないテキストによる長大な作品ということが分かっていたからです。それゆえ、私たちがいうところの「エアバック」が必要になるのです。次の作品が《欲望という名の電車》であるのはそのためです。(ゲルステンベルク、筆者とのインタビュー)

ここで語られている内容は、日本の現代演劇をとりまく環境と全く異なったものである。というのも、日本の現代演劇で活躍する俳優たちにとっては、公立劇場の専属俳優という継続的な生活基盤を得ることのできるポストがないため、劇団の主宰者すなわち劇作家兼演出家は、俳優たちを生活させるために、出来るだけ多くの新作を連発する必要があるからだ。

これはドイツ語圏の公共劇場において一般的に言えることだが、多くのドイツの公共劇場は3つ程度の上演会場を有している。ハノーファー州立劇場の場合、定員530人のSchauspielhausが大劇場に該当し、定員232人のBallhof Einsと定員172人のCumberlandische Bühneが中劇場に、定員121人のBallhof Zweiと定員75人のCumberlandische Galerieが小劇場に該当する。大劇場においては大抵インテンダントをはじめとする有名な演出家による古典を中心とした作品が上演され、そして中劇場では若手演出家による、若手劇作家の新作作品が上演される。そして小劇場では演劇に限らず俳優たちの自主企画によるイベントが開催されることもある。ドイツの公立劇場ではまた、俳優がドラマトゥルクとともに自ら企画を立て上演を実現することも可能であり、2010年9月に初演された《LITTLE BOY - BIG TAIFUN (原題：少年口伝隊一九四五)》(Marc Prätisch 演出)がその事例である⁹²。この作品は当時同劇場の専属俳優であった原サチコがドラマトゥルクのクリスチャン・チルナー(Christian Tschirner)⁹³とともに企画を立て、作品を翻訳し上演まで漕ぎ着けた作品である。さらに上演と並

⁹²http://www.staatstheater-hannover.de/schauspiel/index.php?m=112&f=03_werkdetail&ID_Stueck=137&ID_Vorstellung=1028

⁹³ 筆名は Soeren Voima という名で活動している。

行して、広島のことを紹介する《ヒロシマ・サロン》も企画し、小劇場である Ballhof Zwei で上演された。

年間プログラムのうち、ドラマトゥルクたちはどれだけの作品に関わっているのだろうか。ゲルステンベルクは3本、チルナーは4本、オルトマンは4本、ベグリヒは3本、ベーレンスは3本、ボックスは3本、ローリングは1本担当しており、平均3～4本担当していることが明らかだ。

表3によれば、シーズン内に初演された演目はシーズンを通して毎月コンスタントに上演されていることが分かる。一度製作された作品は、大抵翌シーズンも再演され、なかでも引き続き売れ行きの良い作品は3年目以降も上演されることになる。2012/13 シーズンに製作された24作品のうち、翌シーズンも継続される作品は19作品である。

なお最後に、ドイツ語圏の公立劇場における移籍制度について述べておこう。ドイツ語圏の公共劇場においてインテンダントが交代する場合、④と⑥を除いた執行部、および俳優たちは基本的に全て他の都市へと移動することになる。例えば2012/13 シーズンまでケルン市立劇場のインテンダントを務めたカリン・バイアーは、チーフ・ドラマトゥルクであるリタ・ティーレや、他の俳優たちを引き連れて2013/14 シーズンからはハンブルク・ドイツ劇場に移籍した。ただし俳優たちの中には、新しい劇場に連れて行ってもらえない俳優もあり、その場合は現在在籍している劇場の新しいチームに入れてもらうか、それも叶わなければフリーの俳優として活動せざるを得なくなる。また特にオペラハウスの場合には劇場の執行部が交代することで、前体制の専属演出家の作品が上演されなくなってしまうケースも見受けられる⁹⁴。

⁹⁴ ハンブルク歌劇場の体制が変わった際、演出家ペーター・コンヴィチュニーの演出作品が全て上演されなくなってしまった例は有名。

表2 ハノーファー州立劇場において 2012/13 シーズンに製作された作品

(同劇場ホームページの情報をもとに筆者作成)

初日	発表時	会場	ジャンル	作品名	原作者	演出家	ドラマトウルク	新シーズン
2012/9/15	2012/9/15	Schauspielhaus	新作戯曲	Tod und Wiederauferstehung der Welt...	Nis-Momme Stockmann	Lars-Ole Walburg	Gerstenberg①	継続
2012/9/22	2012/9/22	Ballhof Eins (ab 14)		Candide	Voltaire	Friedman , Partridge	Tschirner①	—
2012/9/23	2012/9/23	Cumberlandsche Bühne	古典	Der Prozess	Franz Kafka	Albrecht Hirche	Ortmann①	継続
2012/9/28	2012/9/28	Ballhof Eins (ab 12)	コンサート	Mythen der Freiheit		Florian Fiedler	Begrich①	—
2012/9/29	2012/9/29	Schauspielhaus		Endstation Sehnsucht	Tennessee Williams	Felicitas Brucker	Behrens①	継続
2012/10/14	2012/10/5	Schauspielhaus Backstage		Fabrik: Theater—Die Vorstellung		Gerardo Naumann	Begrich②	—
2012/10/6	2012/10/6	Ballhof Zwei (ab 14)	独初演	The monster in the hell—Monster	David Greig	Mina Salehpour	Bocks①	継続
2012/10/14	2012/10/13	Schauspielhaus		Über Sieben Brücken musst du gehen →Melodien für Milliarden	Soeren Voima	Florian Fiedler	Tschirner②	—
2012/10/20	2012/10/20	Cumberlandsche Bühne		Mein Kopf ist ein zweisicherndes Vogelneest	Dieter Hufschmidt	Dieter Hufschmidt	Lolling①	継続
2012/11/4	未発表			Bürger haben kurz fliegen		Anna Hartwich	Ortmann②	—
2012/11/10	2012/11/10	Schauspielhaus		Schöne Bescherungen	Alan Ayckbourn	Tom Kühnel	Gerstenberg②	継続
2012/12/1	2012/12/1	Ballhof Eins (ab 12)		Hilfe, die Herdmannskommen	Barbara Robinson	Hanna Müller	—	継続
2012/12/7	未発表	Ballhof Zwei (ab 14)		Hier kommen wir nicht lebendig raus.	Martin Heckmanns	Malte C. Lachmann	Behrens②	継続
中止	2012/12/14	Ballhof Zwei		Soldaten				
2013/1/12	2013/1/12	Schauspielhaus		Minna von Barnhelm	Gotthold Ephraim Lessing	Hasko Weber	Begrich③	継続
2013/1/5	2013/1/19	Cumberlandsche Bühne		Von den Beinen zu kurz	Katja Brunner	Heike Marianne Götz	—	継続
2013/2/9	2013/2/9	Schauspielhaus	新作	Tolstoi. Licht und Finsternis	Lew Tolstoi	Lars-Ole Walburg	Tschirner③	継続
2013/2/23	2013/2/23	Cumberlandsche Bühne	現代戯曲	Herven (zu Tristan)	Fritz Kater	Sascha Hawemann	Ortmann③	継続
2013/3/2	2013/3/2	Ballhof Eins (ab 15)	古典	Die Jungfrau von Orleans	Friedrich Schiller	Claudia Bauer	Bocks②	継続
2013/3/9	2013/3/9	Schauspielhaus	古典	Peer Gynt	Henrik Ibsen	Thomas Dannemann	Gerstenberg③	継続
2013/4/19	2013/4/19	Cumberlandsche Bühne	独初演	Edward Gant's amazing feats of Iorliness	Anthony Neilson	Juliane von Sivers	Bocks③	継続
2013/4/20	2013/4/20	Schauspielhaus	音楽物	Ein Statt, ein guter Statt	Jura Soyfers Astoria	Jürgen Kuttner	—	継続
2013/5/3	2013/4/27	Ballhof Eins (ab 15)	新作	Die französische Revolution		Tom Kühnel	Ortmann④	継続
2013/5/16	未発表	Cumberlandsche Bühne	新作	Fabian	Erich Kästner	Nick Hartnagel	Tschirner④	継続
中止	初夏	野外		Die Welt ohne uns (IX—XI)				
2013/5/25	2013/5/25	Schauspielhaus	現代戯曲	Das Letzte Feuer—Am schwarzen See	Dea Loher	Stephan Rottkamp	Behrens③	継続

表3 ハノーファー州立劇場において2012/13 シーズンに製作された作品の上演回数
(同劇場ホームページの情報をもとに筆者作成)

作品名	初日	9月	10月	11月	12月	1月	2月	3月	4月	5月	6月	計	新シーズン
Tod und Wiederauferstehung der Welt...	2012/9/15	4	3	2	2	2	1	2	2	1	1	20	継続
Candide	2012/9/22	1	2	2	1	2	1	1	1	1	0	12	—
Der Prozess	2012/9/23	2	3	2	2	3	2	3	2	1	0	20	継続
Mythen der Freiheit	2012/9/28	3	2	1	3	2	1	1	1	1	0	15	—
Endstation Sehnsucht	2012/9/29	1	4	3	4	3	3	3	1	1	0	23	継続
Die Vorstellung	2012/10/14		1	2	1	2	1	0	1	1	0	9	—
Monster	2012/10/6		4	3	5	2	2	3	2	2	1	24	継続
Melodien für Milliarden	2012/10/14		5	2	6	4	2	2	1	1	1	24	—
Mein Kopf ist ein zweisicherndes Vogelnest	2012/10/20		2	2	2	1	1	1	1	0	1	11	継続
Bürger haben kurz fliegen	2012/11/4			1	1	1	1	1	0	0	1	6	—
Schöne Bescherungen	2012/11/10			5	5	9	2	1	0	0	0	22	継続
Hilfe, die Herdmannskommen	2012/12/1				9	2	3	1	0	0	0	15	継続
Hier kommen wir nicht lebendig raus.	2012/12/7				5	2	0	2	1	0	0	10	継続
Minna von Barnhelm	2013/1/12					3	3	4	2	2	1	15	継続
Von den Beinen zu kurz	2013/1/5					2	2	1	1	1	0	7	継続
Tolstoi. Licht und Finsternis	2013/2/9						6	4	3	1	1	15	継続
Herven (zu Tristan)	2013/2/23						2	3	2	1	0	8	継続
Die Jungfrau von Orleans	2013/3/2							4	2	2	1	9	継続
Peer Gynt	2013/3/9							4	4	3	2	13	継続
Edward Gant's amazing feats of Iorliness	2013/4/19								3	2	0	5	継続
Ein Statt, ein guter Statt	2013/4/20								3	5	2	10	継続
Die französische Revolution	2013/5/3									3	2	5	継続
Fabian	2013/5/16									1	1	2	継続
Am schwarzen See	2013/5/25									2	3	5	継続

305

(5) 3人のドラマトゥルクの事例

ここでは実際にドイツ語圏の公立劇場において今も活動しており、筆者が独自に、を行った3人のドラマトゥルクの活動について参照することで、ドイツ語圏の公立劇場におけるドラマトゥルクの活動とキャリア形成について考察する。

(i) カール・ヘーゲマン

カール・ヘーゲマン (Carl Hegemann, *1949) は1968年から69年にかけて地元パダボーンのヴェストファーレン・カンマーシュピーレにて舞台装置と演出のアシスタントを務めた後、69年から78年までフランクフルト大学にて哲学と社会学を専攻した。79年に博士号を取得した後、自身の研究対象であったヘルダーリンの演劇作品に関わる場所から、彼のドラマトゥルク人生は始まった。大学講師を務める傍ら、79年から81年までテュービンゲン室内劇場においてドラマトゥルクと俳優を務め、1980年にはフランク・ヴォルフ (Frank Wolff) とともにフランクフルト・クアオーケストラを創設。さらには、放送局のZDFにおいて編集者 (1984-1985)、ヴィースバーデン市立劇場においてドラマトゥルク (1985-1986)、ルール演劇祭レックリングハウゼンのアンサンブルにおいてドラマトゥルク、演出家、俳優 (1986-1989)、フライブルク市立劇場演劇部門においてチーフ・ドラマトゥルクを経て (1989-1992) ベルリン・フォルクスビューネのドラマトゥルクを務めた (1995-96 および 1998-2006)。96年から98年の間はベルリナー・アンサンブルのチーフ・ドラマトゥルクも務め、2011年から現在に至るまではハンブルク・タリア劇場のドラマトゥルクを務めている。またその間にはゲスト・ドラマトゥルクとして多くの劇場で製作された作品のプロダクション・ドラマトゥルクを務めた⁹⁵。2006年からはライプツィヒ音楽演劇大学ドラマトゥルギー科において教鞭をとり、後進の指導にあたっている⁹⁶。

ヘーゲマンの事例から読み取れるように、公立劇場においてドラマトゥルクは2～3

⁹⁵ これまでにハンブルク・ドイツ劇場 (1998,2005)、チューリッヒ市立劇場 (2001,2004)、バーゼル市立劇場 (2000,2002)、バイロイト音楽祭 (2004-2007,2011)、ウィーン・ブルク劇場 (2007,2009)、ブラジルのマナウス歌劇場 (2007)、ベルリン・ドイツオペラ (2008)、ベルリン国立歌劇場 (2010) においてゲスト・ドラマトゥルクを務めている。

⁹⁶ 以上のプロフィールは Hegemann 2005 : 292 をもとにしたものである。

度様々な都市を移動しながらの勤務を経て、40 歳前後にはチーフ・ドラマトウルクに昇任する。そしてチーフ・ドラマトウルクとしてある程度キャリアを積んだ後、インテンダントに昇格することも少なくない⁹⁷。ただしインテンダントになった場合、プロダクション・ドラマトウルクとして作品創作に関わることは難しくなるため、ヘーゲマンのようにあえてドラマトウルクとして活動し続ける場合もある。

(ii) ユーディット・ゲルステンベルク

ハノーファー州立劇場のチーフ・ドラマトウルクを務めているゲルステンベルクは演劇関係の家庭に育ったものの、ドラマトウルクという職業を知るようになったきっかけは大学在学中にハンブルク・タリア劇場でインターンをしたことだと語っている。その後ハンブルク・ドイツ劇場においてフランク・バウムバウアー (Frank Baumbauer, *1945) 体制のもとでアシスタント・ドラマトウルクとなる。バウムバウアーはドラマトウルギー部の編成について、以下のように語っている。

今までさまざまな都市の劇場を率いてきましたが、移るたびにまず非常に慎重に行うのが、ドラマトウルグ・チームの結成です。劇場の規模によりますが、だいたい3人から5人ほど、考え方から話し方まで、それぞれまったく異なるドラマトウルグを集めました。やりやすいチームではなく、むしろやりにくい複雑なチームをつくることで、新しい才能の発掘が可能になったのです。異質なドラマトウルグが集まると、お互いにオープンに率直に向き合い、異なる考えや姿勢を知ることになります。それによって新たな方法へと誘われ、試してみるという過程が生まれる。これが非常に大切なことだと思います。(バウムバウアー 2013 : 73)

そのような「複雑なチーム」編成の末、当時のハンブルク・ドイツ劇場のドラマトウルギー部には、第6章で取り上げるシュテファニー・カープの他、現在ドレスデン市立劇場のインテンダントを務めるヴィルフリード・シュルツ (Wilfried Schulz) など優秀な

⁹⁷ 例えば長い間ウィーン・ブルク劇場でドラマトウルクとして活躍したヨアヒム・ルックス (Joachim Lux, *1957) は現在タリア劇場のインテンダントを務めている。

メンバーが揃っていた⁹⁸。このことはゲルステンベルクに大きな影響を与えたという。その後彼女は、チューリッヒのノイマルクト劇場（1995-1998）、バーゼル市立劇場（1998-2006）へと移動する。バーゼル市立劇場では、2003 年より現ハノーファー州立劇場のインテンダントであるヴァーブルクがインテンダントとなったことに伴い、執行部の一員となった。その後ウィーン・ブルク劇場（2006-2009）を経て、ヴァーブルクの前ハノーファー州立劇場のインテンダントへの就任決定に伴い、チーフ・ドラマトウルクとして共にハノーファーへ移籍した⁹⁹。

（iii）ベンヤミン・フォン・ブロムベルク

最後に取り上げるのは、現在ブレーメン州立劇場のチーフ・ドラマトウルクを務めるベンヤミン・フォン・ブロムベルク（Benjamin von Blomberg, *1978）の事例だ。ブロムベルクはもともと音楽学を専攻しており、在学中より演出家のベネディクト・フォン・ペーター（Benedikt von Peter, *1977）と共にフリーのオペラ団体を設立。その後次第にドラマトウルクという職に近づき、2006 年から 2010 年までタリア劇場に勤務した後、2010 年からはフリー・ドラマトウルクとして活動し、現在は 35 歳という若さでブレーメン州立劇場のチーフ・ドラマトウルクを務めている。

ブレーメン州立劇場に所属しているドラマトウルクは、演劇部門がブロムベルクの他に 3 人、オペラに 3 人、ダンスが 1 人、若者向けのプログラムに 2 人の計 10 人だ。ブレーメンとハノーファーとで組織的に異なる点は、ハノーファーがオペラと演劇が 2 つの異なった経営体制であるのに対し、ブレーメンはオペラも演劇も 1 つの経営体制において統括されているということである。よって、ブロムベルクはチーフ・ドラマトウルクとして全ての部門の年間プログラムに責任を負っており、ヘルベルト・フリツチュ（Herbert Fritsch, *1951）など従来演劇の演出を専門に行っていた演出家にオペラを演出する機会を与えるなど、分野横断的なプログラムを考案することが可能になっている。なおブロムベルクは 2012 年に『テアター・ホイテ』誌において「今年のドラマト

⁹⁸ そのほかに現在ブラウンシュヴァイク市立劇場のインテンダントをしているヨアヒム・クレメント（Joachim Klement）や同劇場チーフドラマトウルクのティルマン・ラーブケ（Tilman Raabke）らが在籍していた。

⁹⁹ ウィーンからハノーファーへ移籍する際のインタビュー記事による。
<http://www.zeit.de/kultur/2009-09/spielplan/seite-4>

ウルク」にも選ばれている。ブロムベルクはドラマトウルクという職能について、以下のように述べている。

ドラマトウルクとはしばしば物事を結びつけて一体にする者であるという感覚を抱いています。演出家、舞台美術家、衣装デザイナーとはしばしばとても特別で独立した、そして複雑な性格であることが多いものです。私が思うに、ドラマトウルクとは、自分自身のことにとそれほど専念するのではなく、物事を拾い上げたり、率いたり、組み立てたり、進行したりする能力をもつことに尽力すべきです。ときには物事を引き留めたり、正しい答えを導いたり、またときには自分の感情を断念することも必要です。私が思うに、ドラマトウルクとはたかだか、優秀な仲裁係 (Mediator) のようなものだと思います。(ブロムベルク、筆者とのインタビュー)

「ドラマトウルクとはたかだか、優秀な仲裁係」という言葉には彼なりの謙遜が含まれていると思われるが、これは各セクションの間をつなぐドラマトウルクの仕事について簡潔に言い表した表現だろう。

以上は筆者がこれまでにインタビューを行ったドラマトウルクたちの事例だが、このほかに興味深い活動をしている者として、ベルリン・シャウビューネに所属するマリウス・フォン・マイエンブルク (Marius von Mayenburg, *1972) と現在ベルリン・ドイツ座に勤務するジョン・フォン・デュッフエル (John von Duffel, *1966) の名前を挙げておく¹⁰⁰。

¹⁰⁰ 筆者とのインタビューでカイ・ファン・アイケルスは、典型的なドラマトウルクとして現在ベルリン・ドイツ座に勤務するジョン・フォン・デュッフエルの名を上げている。なおデュッフエルはもともとハンブルク・タリア劇場に勤務していたが、芸術監督らの入れ替わりとともにドイツ座に移籍した。

B. フリーシーンの登場

本章の冒頭で、ドラマトゥルクとはドイツ語圏の公立劇場制度と強い関わりを持った職業であると述べたが、現在ドイツ語圏においては従来の公立劇場に加えて、フリーシーンと呼ばれる従来の「貸し小屋」(オフシアター)も作品の製作主体となり、それらの劇場が持つ重要性が増している。このフリーシーンの登場は、独立した芸術集団にとっては大きな創作環境の変化をもたらし、結果としてドラマトゥルギーの変容をもたらすことになる。

(1) フリーシーンとは

フリーシーン (freie Szene) とは、もともとフリーシアター (Fries Theater) と呼ばれていた。フリーシアターとは、1960 年代に公共の場に登場し、演劇創作の新たな見解を宣言した演劇集団および個人の舞台俳優たちのことを指す。その新たな見解とは、内容面・美学的な形式・社会的な意味づけ・制度的な構造に関連したものであった¹⁰¹。

Büscher (1991)によれば、1960 年代の社会運動に端を発したフリーシアターは、当初は路上演劇などの形で行われてきた。ところが 1980 年代以降にオフシアターと呼ばれる貸し劇場が州や市から補助金などの支援を受けられるようになると、フリーシアターのアーティストたちはそのようなオフシアターで上演する機会を探り始めることになった。当時のドイツ語圏における代表的なオフシアターは、ハンブルクのカンプナーゲル (Kampnagel, 1982-)、フランクフルトのモゾントウム (Mousonturm, 1988-)、かつて「フランクフルト共同決定モデル」が実践され 2004 年に閉鎖されてしまったテアター・アム・トゥルム (Theater am Turm / Das TAT)、ベルリンのポデヴィル (Podewil) とソフィーエンゼーレ (Sophiensäle)、デュッセルドルフのフォーラム・フリー・シアター (Forum Fries Theater / FFT)、チューリッヒのテアターハウス・ゲッセナーアレー (Theaterhaus Gessnerallee) などが挙げられる。今ではこれらに加えて、ベルリンの HAU 劇場、ドレスデンのヘレラウ (Hellerau)、エッセンのパクト・ツォルフェライン (PACT Zollverin)、ウィーンのブルット (brut)、バーゼルのカゼルネ

¹⁰¹ “Theaterlexikon 1” S. 402

(Kaserne) などが加わる。既に考察してきた公立劇場と異なり、オフシアターには専属俳優もいなければ、大規模な技術スタッフもおらず、インテンダントとドラマトゥルク、制作・助成申請・広報等の担当者、僅かな技術スタッフの計 20 人程度で運営されている。従来の制度化された公立劇場制度に対し、このようなオフシアターを取り巻く創作環境は「フリーシーン」(自由な演劇シーン) と呼ばれる。

フリーシーンにおいて発表される作品の多くはフェスティバルやオフシアターのネットワークによる共同製作によって創作される。この共同製作とは「フェスティバル、劇場、劇団などの複数の作品制作の母体同士が連携し、共同で出資をしてひとつの舞台作品を制作すること」¹⁰²を指したものであり、多くの団体が出資することで、公立劇場ほどの潤沢な予算がないオフシアターもその作品の創作に関与することが可能となる。アーティスト側にとっても 1 度創作した作品は少なくとも共同製作主体の劇場やフェスティバルにおいて上演する機会を得られるメリットが生まれる。例えば先に第 1 章の末尾で参照したロメオ・カステルッチの作品《Sul concetto di volto nel Figlio di Dio》は、2010 年の世界演劇祭において初演されたが、同作品は 19 のフェスティバルやオフシアターによって共同製作されている¹⁰³。それ以外のフェスティバルに招聘され上演されるのは、基本的に共同製作先でのツアーを終えてからになるため、筆者がライブツィヒで開催される演劇祭ユーロ・シーンで観劇したのは初演から 2 年以上経った 2012 年 11 月のことであった。

なお、フリーシーンのネットワークに寄与している団体として、1981 年に設立された国際舞台芸術ネットワーク IETM (International network for contemporary performing arts) がある。この組織をもとにして、日本でも 2013 年に舞台制作者オープンネットワークが創設されたが、これについては第 5 章で詳説する。

¹⁰² 相馬・藤井 2009: 454、引用元では「フェスティヴァル」と表記されている。

¹⁰³ Theater der Welt 2010, Essen und Mülheim an der Ruhr, deSingel International Kunstcampus, Antwerpen, Théâtre Nationale de Bretagne, Rennes, The Nationalteatret, Oslo, SPILL Festival of Performance und Barbican London, Internationales Theater Festival Tschechow, Moskau, Holland Festival, Amsterdam, Athens Festival, GREC 2011 Festival de Barcelona, Festival d'Avignon, Internationales Theater Festival DIALOG, Wroclaw, BITEF, Belgrad, Foreign Affairs I Berliner Festspiele, Théâtre de la Ville, Paris, Romaeuropa Festival, SPIELART München, Le-Maillon, Théâtre de Strasbourg/Scène Européenne, TAP Théâtre Auditorium de Poitiers-Scène Nationale, Peak Performances @ Montclair State-USA

(2) ギーセン大学出身のアーティストたちとフリーシーン

現在フリーシーンの最前線において活動しているリミニ・プロトコルやシー・シー・ポップなどのグループは、1990年代にギーセン大学の応用演劇学研究所の卒業生たちによって結成されたグループである。ギーセン大学応用演劇¹⁰⁴学研究所は1982年にアンジェイ・ヴェイト (Andrzej Wirth) により創設された。ヴェイトとともにハンス＝ティース・レーマンも教鞭を執り、1992年にヴェイトが退官してからは、ヘルガ・フィンター (Helga Finter) が後任を務め、翌1993年にはダンス研究のガブリエレ・ブランドシュテッター (Gabriele Brandstetter、現ベルリン自由大学教授) が教授陣に加わり、1999年からはフリーシーンを代表する作曲家・演出家であり、現在ルール・トリエンナーレのインテンダントを務めるハイナー・ゲッペルス (Heiner Goebbels, *1952) によって率いられている。ギーセンでの教育課程が、フリーシーンで活躍する多くのアーティストを輩出したことについてレーマンは、創設者であるヴェイトの開いた演劇観、教育課程の自由さ、教育劇やパフォーマンスについて熟慮した教育課程、さらに学生たちにある履修モデルを押しつけずに、各自の道を見つけることを問いかけたことが関係していると述べている¹⁰⁵。

ドイツの文化を海外に紹介するゲーテ・インスティトゥートは、そのホームページ上で「50人の演出家」や「30人の舞台美術家」と並び、「25組のパフォーマンス・アーティストと演出家集団 (Regiekollektive)」という新たなカテゴリーを開設している。その序文において、ギーセン大学教授のゲラルド・ジークムント (Gerald Siegmund, *1963) はこう語っている。

この新しい「パフォーマンス・アーティストと演出家集団」という項目は、演劇・ダンス分野における最新の発展を顧慮したものです。ここに選ばれた25のグループやアーティストは、その作品において伝統的な分野やジャンルの境界を越えた点で傑出しています。その分野間の手がかりは多くの場合、フリーシーンの劇場や次第には公立劇場において変化してい

¹⁰⁴ なおここでの応用演劇とは、Angewandte Theaterwissenschaftの訳語であり、従来から学問領域として存在する「応用演劇学 (Applied Theater)」とは異なったものであることを指摘しておきたい。

¹⁰⁵ レーマン (2013)

る創作条件を求めたものによるものです。伝統的な演出家や振付家の役割に対する理解が変化の中で、集団的な創作プロセスを目にすることが多くなりました。多くの作品の出発点はもはやドラマテキストではありません。グループやアーティストは、演劇のあらゆる手段を用いて自らの物語を語ります。それらの手段はもはや詩人の言語に従属されるものではなく、空間、光、音、身体的状態は発話される言葉と同様の役割を果たします。ドラマ的なテクニストが用いられるとしても、ミーメシス的な役柄形態とは距離をとった演出方法が用いられます。その結果、芸術家たちが生産的に利用できると理解され得るダンス・演劇・オペラ・造形美術といったものの間で多岐にわたる交差がもたらされるのです。¹⁰⁶

なおそこで挙げられている 25 のアーティストたちは以下の通りである。

アンドカンパニー・アンド・コー (andcompany&Co.)、アウフトラク：ローレイ (Auftrag: Lorey)、ボリス・ジーベルツ (Boris Sieverts, *1969)、クリス・コンデック (Chris Kondek, *1962)、クリストフ・シュリングエンジーフ (Christoph Schlingensief, 1960-2010)、クラウディア・ボッセ (Claudia Bosse, *1969)、クラブ・リアル (Club Real)、エファ・マイアー＝ケラー (Eva Meyer-Keller)、ゲハイムアーゲントウアー (geheimagentur)、ゴブ・スクワッド (Gob Squad) ¹⁰⁷、ハンス＝ヴェルナー・クロージンガー (Hans-Werner Kroesinger, *1962)、ハイナー・ゲッペルス、エレナ・ヴァルトマン (Helena Waldmann)、ホフマン・アンド・リンドホルム (Hofmann&Lindholm)、ローラン・シェトアン (Laurent Chétouane, *1973)、リグナ (Ligna)、リンディ・アニス (Lindy Annis, *1960)、マレーン・ストラック (Maren Strack)、ミオ・ラウ (Milo Rau, *1977) とインターナショナル・インスティテュート・オブ・ポリティカル・マダー (IIPM)、モニカ・ギンターズドルファー (Monika Gintersdorfer) とクヌート・クラウセン (Knut Klaßen)、ノートン・コマンダー (norton.commander)、リミニ・プロトコル、シー・シー・ポップ、ショーケース・ビート・レ・モー (Showcase Beat Le Mot)、トロステン・レンジング (Thorsten Lensing)、ヤン・ハイン (Jan Hein) とテアターT1 (Theater T1)。

¹⁰⁶ <http://www.goethe.de/kue/the/pur/deindex.htm>

¹⁰⁷ ゴブ・スクワッドは、《Gob Squad's Kitchen (You Never Had It So Good)》という作品の中で、アンディー・ウォーホル (Andy Warhol, 1928-1987) のファクトリーという概念を援用している・ことも、ジャンルを超えて創作している傾向を象徴したものである。

これらのうち、アウトラーク：ローレイ、ゴブ・スクワッド、ハンス＝ヴェルナー・クロージンガー、エレナ・ヴァルトマン、リミニ・プロトコル、シー・シー・ポップ（1998年結成）、ショー・ケース・ビート・レ・モー（1997年結成）らがギーセン大学出身のアーティストたちである。またレーマンが新たに教鞭をとったフランクフルト大学出身のアーティストのなかには、アンドカンパニー・アンド・コー（2003年結成）、ローラン・シェトアンらがいる。

これらのアーティストの活躍を最も特徴的に表している事例として、毎年5月にベルリンで開催される演劇祭テアタートレッフェンにおけるプログラムの変化を参照する。テアタートレッフェンとは前年にドイツ語圏の公共劇場で上演された作品の中から最も注目すべき10作品が審査員によって選出され、2～3週間のフェスティバル期間中にかけて、それらの作品が一斉に上演される場である。従来テアタートレッフェンに招聘される作品といえば、公共劇場において有名な演出家によって演出された作品ばかりであったが、その状況に変化が訪れたのは2008年の同演劇祭でシグナ（SIGNA）のノンストップ・パフォーマンス・インスタレーション作品《マルタ・ルビンの出来事》が選出されたことであった。同作品はケルン市立劇場が製作した作品だが、その演出を担当していたSIGNAは上記のリストにも含まれている通り、Signa Sørensen und Arthur Köstlerによる集団的な創作プロセスに基づくグループである¹⁰⁸。

さらに象徴的な出来事は、2011年のテアタートレッフェンにおいてフリーシーンによって製作されたシー・シー・ポップ《遺言／誓約》が選出されたことである。これはそれまで選出されていた作品が皆公立劇場によって製作されたものであった状況を変え、翌年2012年には同じくフリーシーンの製作によるゴブ・スクワッドやミオ・ラウ、2013年にはジェローム・ベルの作品が選出された。このことはドイツ語圏の舞台芸術現場においてフリーシーンからの優れた作品が生まれていることの証左となる。なお公立劇場で創作された作品が毎年1度ベルリン演劇祭テアタートレッフェンに招聘されるのと同様、フリーシーンで上演された作品は、2年に1度ノルトライン・ヴェストファーレン州で開催されるインパルス・テアタービエンナーレにて上演される。

¹⁰⁸ また同演劇祭では毎年若手演劇人のための国際フォーラムが開催されているが、同年のテーマは「社会遊戯—集団芸術としての演劇」であり、そこではルネ・ポレシュやゲハイムアーゲントゥアラが講師を務めたことも特徴的である。

テアターレッフェンは2013年に50周年を迎えたが、それを記念して刊行された本の中には、100名を超えるアーティストたちに対して行った50問からなるアンケートの回答結果が収録されている。その中で2013年までウィーン芸術週間の演劇部門ディレクターを務めたシュテファニー・カープ (Stefanie Carp) は「第23問、20世紀の演劇というものと、21世紀の演劇というものはあるのでしょうか？」に対して、以下のように回答している¹⁰⁹。

ヨーロッパのドイツ語圏において、20世紀は多くの芸術的な革新が公立劇場で行われました。20世紀はビッグネームの演出家の世紀であり、これらの演出家は個別の名前として知られていましたが、公共機関によって保護され、支えられていたのです。21世紀においては、革新は巨大な機関の外部で生じます。それは、演劇・美術・映画・音楽の結びつきの中に生まれます。創作様式は変わり、舞台の形式は脆弱になり、豪華で華麗なものは無くなります。そこに新たなノマド的で居住しない演劇が生じるのです。芸術家たちは、共に1つの名前を持ったグループとなり、個々のアーティストが個別に演出するのではなく、1つのジャンルに確定されることもなくなるのです。パフォーマーたちは、演出家よりも重要になります。おそらく、演出・パフォーマー・作家性といった区別は間もなく消えて無くなるでしょう。(Berliner Festspiele (Hrsg.) 2013: 156)

この「ノマド的で居住しない演劇」という考え方は今日のドイツ語圏の舞台芸術を的確に表した言葉である¹¹⁰。新たな多くの舞台芸術作品は、制度化された公立劇場からではなく、より自由な環境のフリーシーンから生まれているのである。

(3) 小括：新しいドラマトゥルクの在り方

公立劇場以外の劇場で働くフリーランスやフリーシーンのドラマトゥルクについて平田は「ドイツ演劇界ではごくわずかしかない」¹¹¹と論じているが、その後数年の経過を経て、確かに比率的にはわずかであれフリーシーンで働くドラマトゥルクたちがド

¹⁰⁹ 「第28問、あなたは演出コレクティブや作家コレクティブなど存在を信じますか？」という質問に対しても、ここで引用した「第23問の答えを参照」となっている。

¹¹⁰ この点についてはレーマンも筆者の論文を引用して、ゼミナールにおいて繰り返し語っているほか、パヴィスも筆者の発表原稿に対し、その通りであるとのコメントを伏している。

¹¹¹ 平田 2010: 28

イツ語圏の演劇界においてもたらず影響力は決して無視することのできない大きさになりつつある。

例えばバーゼル・カゼルネのドラマトゥルクを務めているトビアス・ブレンク (Tobias Brenk) の仕事は専ら作品を見て、どの作品を劇場に招くのがいいかを検討することにあるという¹¹²。これは従来の公立劇場におけるドラマトゥルクの働き方とは大きく異なったものであるが、ブレンクのように様々な作品を観劇し、その良し悪しについて他の劇場のドラマトゥルクたちと意見交換をすることで、フリーシーンネットワークによる新たなプロデュース作品が生まれるのである。

ブレンクのようにオフシアターに雇用されているドラマトゥルクは収入面でも安定が得られるが、特定の劇場に雇用されずフリーランスとして活動することは決して簡単なことではない。筆者の「ドイツでフリー・ドラマトゥルクとして活動していくことは難しいのではないか？」という問いに対して、かつて2年間フリーランスのドラマトゥルクとして活動していたブロムベルクはこう答えている。

ドイツにおいてフリーで活動するドラマトゥルクは実際本当に少数です。私が思うに、フリーのドラマトゥルクが上手くいくのは [...] 自分のことを常と呼んでくれる2～3人の強い影響力のある有名な演出家がいる場合に限られると思います。例えばニコラスは常に「僕はベンヤミンがついてきてくれるところにしか行かない」と言ってくれたのです。[...] もしそのような演出家がいれば、フリーのドラマトゥルクとして生活することは可能です。[...] そのような事情もあり、私はフリーのドラマトゥルクになることができ、それは大変素晴らしい時間でした。[...] その最初の年に既にブレーメンの新しいインテンダントに内定していたミヒャエルから、自分と一緒にブレーメンに行くことが出来るかと打診されましたが、それは大変難しい決断でした。というのも、おそらくドラマトゥルクはフリーであることが最も素晴らしいことだと思ったからです。フリーランス・ドラマトゥルクとしての仕事は、ある公立劇場に勤務しているドラマトゥルクの仕事とは本当に全く違うものなのです。[...] フリーのドラマトゥルクは、本当にあるプロダクションにのみ専念することが出来ます。プロダクション・ドラマトゥルクだけが仕事で、稽古だけに参加して、演出家と議論して、一緒にアイデアを作り上げます。(ブロムベルク、筆者とのインタビュー)

¹¹² 筆者とのインタビューによる。

このようにドイツ語圏でフリーのドラマトゥルクとしての活動には「自分のことを常に呼んでくれる2〜3人の強い影響力のある有名な演出家がいる場合に限られる」という。しかしこのような仕事形態が可能になった背景には、フリーシーンが登場し、ときには公立劇場とも手を組みながら新しい作品を生み出してきたこと可能になったことがある。ただしフリーランスのドラマトゥルクとして活動する際に、気をつけなくてはならないこともあるとブロムベルクは続けている。

ドラマトゥルクとして少し気をつけなくてはいけないことは、特にドイツではそうですが、決して仕事を引き受けすぎないということです。[…] 私が思うに、もしドラマトゥルクとして良い仕事がしたければ、人として非常に開放的で、フレキシブルなところを残しておくことだと思います。色々なことに感動できて、ある1つの型にはまらず融通がきいて、自分の信念をぐらつかせることから守ることが大事です。私が思うに、演劇／劇場では不安定に関わる大変多くのことがあり、ときには無-知に関わることもあります。それはまた、自分を不安定なままにしておくことでもあります。それを容認することは、骨の折れることです。[…] いいドラマトゥルクは常に機敏であり、好奇心旺盛であり、感動できるように心がけるのです。そしてあえて稽古において「何が正しいか、私には分かりません」と言うことができるのです。私が思うに、ドラマトゥルクにとってとても重要なことは、常に自分が知っていることや、何が正しいかということについて言いふらすのではなく、まずは演出家や芸術家たちには自分よりも多くのことが見えているところから出発するということです。もしこれができなければ、その人にとってドラマトゥルクはとても疲れる仕事である可能性があります。(同上)

フリーランスのドラマトゥルクは関わった作品の数だけ報酬を得るため、ともすると多くの作品に関わりすぎてしまう場合がある。しかしそのように多くの作品に関わりすぎてしまうと、「フレキシブルなところ残してお」き、「自分を不安定なままにしてお」けなくなってしまう、結果として作品に良い影響をもたらすことが出来なくなってしまう。このようにドイツ語圏においてもフリーランス・ドラマトゥルクとして生活することは大変難しいことであり、例外的ではあるがヘーゲマンのように公立劇場において50%の役割を果たし、そこで年間2本のプロダクション・ドラマトゥルクを務めながら、残った自分の時間で他の仕事を調整していくといったやり方もある。

C. ドイツ語圏におけるドラマトゥルク養成

これまでドイツ語圏でのドラマトゥルク養成については、平田 (2010) によるフランクフルト大学の事例のほか、関連分野では藤野 (2003) などの先行研究はあるものの、ドラマトゥルク養成の機運が高まっている現在の日本においては¹¹³、より詳しい紹介が期待されている。そこで以下筆者が実際にライプツィヒ音楽演劇大学において体験した内容を交えながら論じていく。

(1) ドイツ語圏におけるドラマトゥルク養成

ドイツの高等教育機関においてドラマトゥルクを専門的に養成する課程が設立されたのは 1990 年代に入ってからのことである。最初に設立されたのは、ライプツィヒ音楽演劇大学においてであり、1995/96 年の冬学期から授業が開始された¹¹⁴。また学科開設にあたっては、設立教授だったペーター・ライヒェル (Peter Reichel) を中心とした研究プロジェクトが組織され、その成果は『ドラマトゥルギーに関する参考テキストとその研究』として出版されている¹¹⁵。その他現在ドイツ国内でドラマトゥルギー科を持ち、専門的にドラマトゥルクを養成している大学は表 4 の通りである。

表 4 ドラマトゥルギー科が開設されているドイツ国内の高等教育機関

„Studien- & Berufswahl 2012/2013“を参考に筆者作成

都市名	大学名 (略称)	設置課程
ベルリン	HFS	マスター
フランクフルト	U	マスター
ハンブルク	HFMT	マスター
ライプツィヒ	HMT	バチェラー・マスター
ルートヴィヒスブルク	ADK	マスター
ミュンヘン	U	マスター
ポツダム・バーベルスベルク	HFF	バチェラー ¹¹⁶

¹¹³ 第 5 章で論じる通り、2013 年度より早稲田大学文学部は「新しい演劇人＜ドラマトゥルク＞養成プログラム」を開始した。

¹¹⁴ ドラマトゥルク協会の会報誌に掲載された記者発表文章より。

¹¹⁵ 同書は 2 巻組であり、第 1 巻には文献が収録されている。収録されている文献は古代、10～17 世紀、18 世紀、19 世紀、20 世紀 I、20 世紀 II、20 世紀 III の全 7 セクションに分かれている。第 2 巻は Studien zur Dramaturgie として出版されている。

¹¹⁶ ポツダムにおけるドラマトゥルギーは脚本と同じ科に含まれており、正式名称は「脚本／ドラマトゥルギー (Drehbuch/Dramaturgie)」である。

ドイツ舞台協会の作成したリストには、これにベルリン自由大学演劇学研究所、ボーフム大学演劇・メディア学研究所、エアランゲン／ニュルンベルク大学演劇・メディア学研究所、ギーセン大学応用演劇学研究所、ケルン大学演劇・映画・テレビ学研究所が連なっている¹¹⁷。

既に紹介した舞台協会が発行する冊子『劇場の仕事』にも記されていたとおり、ドラマトゥルクになるにあたって、これらの教育課程を修めている必要はなく、むしろ必要なことは他分野への幅広い関心である。「ドラマトゥルクに必要な前提条件とは何か？」という筆者の問いに対し、ゲルステンベルクは以下のように答えている。

心を閉ざさずに多くのものを読んだり見たりすることで、作品に関する知識は自然とついてきます。ですがそれよりもはるかに決定的なことは、「読む」ことができるということです。このことは当然のことのよう聞こえるでしょう。ですが私が言いたいことは、たとえば新聞を読む際にでも、そこに演劇／劇場に関する素材があるのではないか、という感受性を持っているか、そしてその素材をどのように評価できるかということです。古典のテキストにおいても「どのようにアクセスすることが面白いだろうか？」と考えることです。全ての図書館的知識が頭の中に入っている人よりも、このような発想により演出家に対してインスピレーションを与えることのできる人の方がはるかに面白いと思います。もちろん、非常に多くのものを読んできた大抵の人は、何が面白いかという教養の視野を持っています。ですが、ただ熱心に読んだだけでは条件を満たしているとは全く言えません。それであれば、読んだ量は少ないけれども、何がしくて、それがどのように実現可能かを知っている人の方が優れていると思います。そしてまた決定的なことは、世界に対して自分自身の見方を持っているということなのです。(ゲルステンベルク、筆者とのインタビュー)

この発言からも明らかなように、ドラマトゥルクにとって重要なことは知識よりもまず、ものの見方であり、ものの「読み方」なのである。そのような読み方はもちろん大学のドラマトゥルギー課程においても学ぶことは可能だが、それよりも重要なのは実際の創作現場に身を置いて、他のドラマトゥルクたちの仕事ぶりを観察しながら自分の興味関

¹¹⁷ „Berufe am Theater“ S.20-21

心を磨いていくことだろう。

（２）ライブツィヒ音楽演劇大学の事例

筆者が2012年9月から2013年8月にかけて研究滞在を行ったライブツィヒ音楽演劇大学ドラマトゥルギー科において行われている教育内容についてここでは論じることとする。2013年時点での専任指導教員および担当するコースは以下の通りである¹¹⁸。

学科長	バーバラ・ビュッシャー（メディア）
学部長代理	アン＝クリスティーヌ・メッケ（オペラ＆音楽）
構成教員	カール・ヘーゲマン（演劇）
	ハンス＝ティース・レーマン（演劇）
	ペトラ・シュトゥーバー（演劇）

このコース名からも明らかなように、ドラマトゥルギー科はその内部で「演劇」「メディア」「オペラ＆音楽」の3つのコースに分かれており、学生たちは入学後2ゼメスター（日本の半期に相当）目で専門とするコースを1つ選択しなくてはならない。かつてディプロムという制度が実施されていた時期の学生たちは2つのコースを選択していたが、現在のバチェラー（日本の学部にはほぼ相当）とマスター（日本の修士にはほぼ相当）のシステムに移行されてからは選択するコースは1つのみとなっている。標準履修期間はバチェラーが6ゼメスター、マスターが4ゼメスターである。バチェラー・マスターとも最低1年間の劇場等での実地研修経験が前提条件として課されており、このような経験のない学生は受験することすらできない。入試は学部が3ゼメスターに1度、修士が4ゼメスターに1度実施され、定員は学部が15人、修士が5人程度。常に2グループのバチェラーと1グループのマスターの計3グループの学生たちが登録されており、上位ゼメスターの学生は下位ゼメスターの学生向けの開設講座を受講することも可能である。研究滞在中、筆者はマスターの学生たちと同じグループに所属したため、バチェラー両グループの授業にも参加することが可能であった。また在学中、バチェラ

¹¹⁸ 2014年夏学期をもってヘーゲマンとレーマンの2名は退職予定である。

一の学生は冬学期と夏学期の合間の時期を利用して、最低2度の実地研修を受けることが義務づけられている。例えばある学生は、ベルリン・フォルクスビューネのドラマトゥルギー部およびハンブルク・タリア劇場のプロダクションにおいて研修を行った。これらの研修は他の科目と同様評点により評価され、6ゼメスター目に執筆する卒業論文と併せて最終的な評点が算出される。マスターは理論と実践の2コースに分かれており、理論コースを選択した者は修了時に修士論文を提出し、実践コースを選択したものは、在学中に実地研修を行うほか、修了時には修了制作を行う。

表5に示したのは、2012/13年冬学期および2013年夏学期に開講された科目および2013/14年冬学期に開講予定の科目である¹¹⁹。開講科目のほぼ全てはゼミナール形式で行われ、各ゼミナールの参加学生数は平均10名程度、少ないものは3～4名しかいないため非常に濃密な議論が交わされる。専任教授であるヘーゲマンの授業では、フィヒテやシラーの文献を購読する哲学のゼミナールほか、ヘーゲマン自身のドラマトゥルクとしての経験や豊富な映像資料を用いて20世紀の演劇史が語られるゼミナールもある。ときにはドイツの新進劇作家であるヴォルフラム・ロット（Wolfram Lotz, *1981）などのゲストがゼミナールに招かれることもあり、演劇人が大学教育に当たる場合にしばしば起こりうる「お払い箱にされたような演出家が15年前の事例を最新の芸術論として紹介する」ことが避けられている¹²⁰。

なかには実践的な科目もあり、「演劇の未来：デイリー・ニュース・シアター」という講義では、第4章で取り上げるニコラス・シュテーマンとの作品創作が行われたほか、「メディア実験室」と題された科目では各学生たちの家を周りながらライブツィヒ市内を旅する《c/o Leipzig》という公演が催された。

課外授業も充実しており、筆者はマスター1ゼメスター目向けのStudent Affairsとタリア劇場レッシング週間、およびバチェラー5ゼメスター目向けのコンサート・ドラ

¹¹⁹ 以下、学生向け要項から引用。ドイツでは1年のうち9月から2月までが冬学期、3月から8月までが夏学期となり、2012/13年冬学期の場合、授業開講期間は2012年10月1日から2013年2月1日まで（年末年始を除く16週）、2013年夏学期の場合、授業開講期間は2013年3月18日から2013年6月21日まで（14週）であった。B1・B4・M1は2012/13年冬学期のもの、B2・B5・M3は2013年夏学期のもの、B3・B6・M3は2013/14年冬学期のものであるM4は2014年夏学期に初めて開設されるので、現時点時点で詳細は不明だが、おそらくB6同様修士論文およびマスタープロジェクトに充てられるものと考えられる。

¹²⁰ 平田2010:192、Lehmann: Diskussion: Wie soll der Dramaturg der Zukunft ausgebildet werden? S.42

マトウルギーの課外授業に参加した。Student Affairsはベルリン演劇祭Foreign Affairsの学生向けワークショップであり、ライブツィヒ以外の4つの大学¹²¹からも学生たちが参加し、毎日午前中には前日の夜に観劇した作品に関するディスカッション、午後は3つのグループに分かれたワークショップ、夜は演劇祭の演目を観劇、というスケジュールだった。タリア劇場レッシング週間は、毎年1月末に行われるタリア劇場主催のフェスティバルであり、指導教授であるヘーゲマンがドラマトウルクを務めた作品のゲネラルプロベを観劇した後演出家とのディスカッションが行われたほか、ハンブルク音楽演劇大学でドラマトウルギーを専攻するマスターの学生たちとの懇親会も開催された。コンサート・ドラマトウルギーの課外授業では、講師であるシュタインバイスが勤務するオーケストラのコンサートを鑑賞し、翌日は事務局で働く各セクションのスタッフたちと直接対話する機会を得た。

以上のカリキュラムから明らかなことは、大学の教育課程において演劇的な知識や、いくつかの実践的な経験を積むことが出来るものの、そこで得ることのできるものだけでは決して十分な実地経験を満たしたことはないということだ。もちろん在学中に課される2度の実地経験によって現場経験を得ることは出来るものの、大学での勉強はあくまで副次的なものでしかないことには変わりがない。この点について、ヘーゲマンは筆者のインタビューに対し以下のように答えている。

私の意見は、バachelラーの学生に対するドラマトウルギーとは実際のところ間違いだったというものです。[...] というのも、ドラマトウルギーを勉強する人々は、実際のところ既に他の学科を修了しているべきだからです。ここで3年だけ勉強しただけでは、わずかな浅い知識しか身につかないのです。[...] ドラマトウルギーをはじめ、最近登場したカルチュラル・スタディーズなどの新しい学問は、私にとって許容できるものですが、そう上手くはいかないでしょう。というのも、これらの新しい学問は従来からの正式な学問に替わるものではないからです。それゆえ、まずは哲学や文学、社会学を勉強すべきなのです。かつては物理学を勉強していた学生もいました。そうしてはじめて、ここのマスターで2年間演劇に関する専門的な知識を学ぶことができるのです。ですがここで学ぶことは、劇場で2年間アシスタントとして働くことで学ぶことも可能なのです。そこで学ぶことの

¹²¹ 筆者と同じ第2週目（2012年10月10日～15日）に参加したのはベルリン・ヴァイセンゼー芸術大学、ヒルデスハイム大学、カールスルーエ美術大学、ケルン大学の4校であった。

方が多いかもしれません。[…] 6ゼメスターでまだしっかりした考えを持っていない学生たちに対してアカデミックな授業を行い実践を行うことは、単純に難しいことで、1つの学科としては過大要求なのです。(ヘーゲマン、筆者とのインタビュー)

ヘーゲマンはまた、ドラマトゥルギー科と公立劇場を接続させることの必要性を訴えているが、例えばライブツィヒ音楽演劇大学に併設されているハンス・オットー俳優学校の学生たちは、在学中にライブツィヒあるいはドレスデンの公立劇場のアンサンブルに所属する仕組みが作られており、この仕組みは将来の就職にも直接的に影響する仕組みとして非常に優れたものである。ドラマトゥルギー科の卒業生たちは、他の大学院へと進む者もいれば、公立劇場のドラマトゥルクとして勤務する場合もあるが、多くの卒業生たちはフリーのドラマトゥルクとして活動している¹²²。

ドラマトゥルクとはドイツ語圏の公立劇場に長く存在する1つの職業であり、若いドラマトゥルクを養成するにあたっては、公立劇場をはじめとする創作現場との連携が不可欠なのである。

¹²² これまでの卒業生の進路は同大学のホームページから閲覧可能である。<http://www.hmt-leipzig.de/home/fachrichtungen/dramaturgie/absolventen>

表5 ライプツィヒ音楽大学ドラマトゥルギー科の開設科目

(Vorlesungsverzeichnis をもとに筆者作成)

開設学年	科目名	担当教員
B 1	インターカルチャー・ドラマトゥルギー	Stepf
B 1	映画史・映画理論 I	Barbara Büscher
B 1	17 世紀のオペラとダンス	Mecke
B 1	課外授業：コーミッシェ・オペラ・ベルリン	Mecke
B 1	演劇と演出	Schültke
B 1	D T P レイアウト	Hunger
B 1	演劇の集団的美学	Kai van Eikels
B 1	ビデオ撮影入門	Jens Heitjohann
B 1	ラジオドラマ／インスタレーション	Butzmann
B 1	舞台ダンスの歴史	Eike Wittrock
B 1	研修コロキウム	コロキウム
B 1・B 4	プロジェクト：作品制作	Mecke
B 2	ルネサンスとバロックの演劇	Stuber
B 2	古代の演劇とそのアクチュアリティ	Hans-Thies Lehmann
B 2	映画と他メディアの分析：脚本	DeHaan
B 2	ダンス演劇分析：《ラインの黄金》	Mecke
B 2	コミュニケーション・トレーニング	Gregersen
B 2	演劇と新しいテクノロジー：シラーとサイバースペース	Hegemann
B 2	ステージ・デザイン	Audick
B 2	メディア・ドラマトゥルギー—コンピュータゲーム	Heßler
B 2	タンツテアターの理論とドラマトゥルギー	Pauls
B 2	研修コロキウム	コロキウム
B 3	演劇の書き方	Lünstedt
B 3	メディアの書き方：ドキュメンタリー映画	Büscher
B 3	オペラ演出	Mecke
B 3	17 世紀の演劇	Stuber
B 3	戯曲のカット：上演台本	Jakubaschk
B 3	古典テキストと（ラディカルな）演出	Hans-Thies Lehmann
B 3	広報の仕事	Hehmeier
B 3	キュレーションの基礎	Büscher
B 3	課外授業（コース毎に開催）	
B 3	シュールリアリズムからビデオ芸術まで	N.N.
B 3	メディア・ドラマトゥルギー	Hengst
B 3	音響スタジオ入門	Jens Heitjohann
B 3	ドラマトゥルクのためのテクスチュア	N.N.
B 3	音楽分析入門	N.N.
B 3	オペラ理論とドラマトゥルギー	Bartz
B 3	オペラ史講義	Mecke
B 4	ドラマトゥルクのためのテクスチュア	Starke
B 4	音楽分析入門	Starke

B 4	20 世紀演劇史	Hegemann
B 4	戯曲のカット：上演台本	Jakubaschk
B 4	パフォーマンス：ポップ音楽とビジュアル演出	Hossbach
B 4	演劇の未来：デイリー・ニュース・シアター	Hegemann/Stemann
B 4・M 1	演劇と哲学	Hegemann
B 4	映画とギャラリーにおける現代の作品	Büscher
B 4・M 1	メディア実験室 I	Heitjohann
B 4・M 1	コンサートのプログラムノート・プレトーク	Mecke
B 4	研修コロキウム	コロキウム
B 4	学会：Power & Dissent	Umathum
B 5	映画史 II	Storr
B 5	課外授業：ルール・トリエンナーレ	Büscher
B 5	演出、テキスト、歴史、理論：シラー	Hegemann
B 5・M 2	メディアと舞台芸術	Büscher
B 5	翻訳	Stuber
B 5	演劇と民族誌	Kaiser
B 5	メディア理論：基本文献購読	van Eikels
B 5	メディア実験室 II	Heitjohann
B 5	総譜学とオーケストレーション	Starke
B 5	コンサート・ドラマトゥルギー（プログラム）	Steinbeis
B 5	研修コロキウム	コロキウム
B 5	研究コロキウム	コロキウム
B 6	卒業論文の個人指導	コロキウム
B 6	研究手法コロキウム	Wiermann
B 6	コース毎のコロキウム	
M 1	演劇と無意識	Staatsmann
M 1	芸術空間のメディア化	Büscher/Rora
M 1	課外授業：Student Affairs	Heitjohann/Hegemann
M 1	課外授業：タリア劇場レッシング週間	Hegemann
M 1	マスター・コロキウム	Hegemann
M 2	未来の演劇	Lehmann
M 2	演劇とジェンダー	Melanie Hinz
M 2	マスター・コロキウム	Barbara Büscher
M 2	作品と忠実さ	Mecke
M 2	キュレーション	Barbara Büscher
M 2・M 3	チュートリウム	学生本人
M 3	歴史的アヴァンギャルド	Petra Stuber
M 3	ブレヒト以後の国際演劇における政治学	Hans-Thies Lehmann
M 3	課外授業（コース毎に開催）	
M 3	マスター・コロキウム	Büscher/Mecke
M 3	バラード・プロジェクト	Jens Heitjohann
M 3	音楽：理論と実践	DaSalvia/Kuhlbrodt
M 3	プロダクション・ドラマトゥルギー	Gebhard/Hegemann
M 3	仕事の実践 I：助成の可能性	Amelie Deuflhard
M 3	仕事の実践 II：法律	Köster

第3章 ドイツ語圏における事例研究

本章ではドイツ語圏における事例研究を行う。事例研究に入る前に、ドイツ語圏の舞台芸術現場における一般的な創作プロセスについて具体例を参照しながら確認し、その後事例対象の選定理由について述べる。ニコラス・シュテーマンとシー・シー・ポップの事例研究を行った後は、それら具体事例から導き出すことのできる創作プロセスとドラマトゥルギーの変容について論じていく。

A. ドイツ語圏の一般論

(1) 《HEAVEN (ZU TRISTAN)》の事例

ハノーファー州立劇場において2013年2月に初演されたフリッツ・カーター (Fritz Kater, *1964) 作、サシャ・ハーヴェマン (Sascha Hawemann, *1967) 演出による『HEAVEN (ZU TRISTAN)』の事例を参照しながら、ドイツ語圏の公立劇場における一般的な創作プロセスおよび役割分掌について確認しておきたい。以下で述べる内容については、筆者の観劇体験と同作品のドラマトゥルクを務めたルーチー・オルトマン (Lucie Ortmann, *1981) とのインタビュー内容に基づいていたものである。

同作品は2013年2月23日にハノーファー州立劇場の中劇場 Cumberlandsche Bühne で初演された。ドイツ語圏の公共劇場において1つの作品の創作にあたっては、平均して8週間の稽古期間が設けられるが、同作品の稽古も8週間にわたって行われた。ドイツ語圏の公立劇場に特徴的なものとして、稽古が始まる数ヶ月前に行われるバウプロローベと呼ばれる稽古がある。これは舞台美術のコンセプトを確かめるため実際に舞台装置を舞台上に仮組みする稽古のことであり、この稽古を経て舞台装置は工房に本発注され、そこで固まったコンセプトをもとに役者をキャスティングする作業が行われる。8週間の稽古期間のうち、最後の2週間はエンドプロローベと呼ばれる舞台稽古となり、これ以降ドラマトゥルクは基本的に稽古に付き添うことになる。エンドプロローベ期間中にはプログラム用の写真撮影を兼ねた数度の通し稽古を経て、前日にはゲネラルプロローベ、そして本番初日を迎える。

同作品の当日パンフレットに掲載されたクレジットは表6の通りである。以下、便宜上振った①～④の通し番号に沿って論じる。

①キャスト

本作は7人（男性4、女性3）のキャストからなる作品だ。このうち4人の俳優はハノーファー州立劇場の専属俳優であり、クーヘンブッフとフランケの2人はライプツィヒ市立劇場の専属俳優であり¹²³、シューマッハーはハノーファー音楽演劇メディア大学の学生だ。専属俳優以外の客演俳優に対しては、公演毎にスケジュールを押さえる必要があり、また出演回数毎にギャラが支払われる。そのため、基本的には劇場専属の俳優が多くキャスティングされ、演出家の希望など色々な事情に応じて外部の俳優をキャスティングすることになる。

②芸術スタッフ

本作品における主な芸術スタッフは演出家および舞台美術家兼衣装家の2名であり、そこに劇場側からオルトマンがドラマトウルクとして関わる。オルトマンがハーヴェマンのドラマトウルクを務めたのはこれが初めてであり、そのように関係性が出来上がっていない場合にはドラマトウルクの作品に対する関わり方も当然一定の距離をとったものとなる。演出・舞台美術・衣装には希望によりそれぞれ助手あるいはインターンを連れてくることができ、舞台監督およびプロンプターは劇場の専属スタッフが当たる。

③技術スタッフ・④機構スタッフ

③に掲載されているスタッフたちは作品の製作にあたり特に関わった劇場専属のスタッフらであり、④に掲載されているスタッフたちは③に比べ全般的な機構に関する事項を担当した者たちである。

またドイツ語圏の公共劇場の演劇に特徴的なものとして、その当日パンフレットの充実さがある。ハノーファー州立劇場の場合はパンフレットが3ユーロ程度で販売されており、そこには舞台写真や作品を理解するための手助けとなるテキストだけでなく、作品を鑑賞した後に作品についての理解を深めることが出来るようなテキストが収録されている。《HEAVEN (ZU TRISTAN)》の場合はオルトマンによる「作品を鑑賞する際の14の脚注」が記載されていた。この点からもドラマトウルクがいかに知的パートナーとして機能しているかが伺える。

¹²³ うち Franke は 2013/14 シーズンからハノーファーへ移籍した。

表6 《HEAVEN (ZU TRISTAN)》に関わった役者・スタッフ一覧

(当日プログラムをもとに筆者作成)

①キャスト	
ケーニヒスフォースト、精神科医 ヘルガ、元実験助手 ロベルト、処世術の巧みな人 シモーネ、誰かを愛している人 サラ、ケーニヒスフォーストとヘルガの娘、音楽家 アンダース・アドセークロイツ、建築学生 ミーシャ、シモーネの弟	Christian Kuchenbuch Lisa Natalie Arnold Hagen Oechel Johanna Bantzer Sarah Franke Camill Jammal Johannes Schumacher
②芸術スタッフ	
演出 舞台美術・衣装 ドラマトゥルギー 演出助手 舞台美術助手 衣装助手 舞台監督 プロンプター 演出インターン	Sascha Hawemann Alexander Wolf Lucie Ortmann Jelen Danner Angeliki Manthou Christin-Marlen Freyler Ingeborg Hoffmann Joachim Müller David Hörning, Marina Vowinkel
③技術スタッフ	
中劇場実施技術部 職業訓練生 構造 照明 小道具 仮面 衣装	Wolf Bock, Felix Fallmeier, Malte Gerates, Fred Haendel, Mira Kobus, Jan Lindheim Oliver Hisecke, Daniel Lang Benjamin Hellann Uwe Richter Uwe Heymann Vanessa Gerlach Anuta Garcia
④機構スタッフ	
技術統括 工房 大劇場技術 照明 音／ビデオ 小道具 衣装統括 仮面 美術工房 書割工房 金属工場 指物工場 機械技術	Hanno Hüppe Nils Hojer Oliver Jentzen Heiko Wachs Lutz Findeisen Ute Stegen Andrea Meyer Guido Burghardt Andreas Scholz Matthias Wohlt Bernd Auras Andrea Hildebrandt Dirk Scheibe

（２）事例対象の選定にあたり

事例研究に入る前に、以下ニコラス・シュテーマンとシー・シー・ポップの２例を取り上げる理由について述べておきたい。

序章で参照したクリエーション・コレクティブの定義において、パヴィスはある１人の人間によってのみ演出される作品ではなく、全ての関係者によって共に作られるものと定義し、Causey はヒエラルキー構造のない創作プロセスと定義していた。この定義を集団的な創作プロセスの定義へと敷衍した場合、特定の演出家によって率いられる大部分の舞台芸術では何かしらの形のヒエラルキー構造が必ず存在している以上、「ヒエラルキー構造のない創作プロセス」というコーシーの定義を普遍化することは難しい。そこで本論文では基本的にパヴィスの定義に立脚しながら、集団的な創作プロセスを大きく２つのモデルに分類することにする。１つはヒエラルキー構造に基づいているが、ポストドラマ演劇的な等価性を持つ集団創作、もう１つはコーシーが定義づけたようなヒエラルキー構造をもたないことを理想とした集団創作である。

この２つの分類に応じ、本章では前者の代表例としてニコラス・シュテーマンを、後者の代表例としてシー・シー・ポップを取り上げる。なお同様の理由で第５章では前者の代表例として松井周と劇団サンプルを、後者の代表例として松田正隆とマレビトの会を取り上げる。

事例研究対象の選定にあたっては、筆者が実際にその作品を観劇していることは勿論だが、研究対象に対して行うインタビューの実現可能性および研究対象に関する言説の残存性も重要な基準となる。シュテーマンに関しては、筆者の指導教授であるヘーゲマンがシュテーマンのドラマトウルクを務めており、実際の創作現場に立ち会うことが出来、同僚であるブロムベルクにインタビューを行うことが出来たことに加え、パンフレット類、演劇雑誌および研究書において、創作プロセスの研究に十分なだけの言説が入手可能だったことにより取り上げることとした。シー・シー・ポップについては創立メンバーの一人であるマツケにインタビューを行うことが出来たこと、またマツケ本人がシー・シー・ポップの創作プロセスについていくつかの論考を記していることにより取り扱うこととした。

B. ニコラス・シュテーマン

(1) ニコラス・シュテーマンの演劇

ニコラス・シュテーマン (Nicolas Stemmann, *1968) は現在ドイツ語圏で最も注目されている演出家の1人である。ウィーンのマックス・ラインハルトゼミナーとハンブルクの演劇研究所で演出を専攻し、在学中よりホテルやレストランでピアノやギターを演奏しながら歌を歌ったりしていた。シュテーマンは自分自身のことを演出家と同時に音楽家でもあると名乗っているが、それはシュテーマンの作品を実際に観劇すれば一目で分かることである。彼の演出手法はバンドにおけるセッション・即興性をベースにしたものであり、音楽性は彼の演劇にとって欠かせない要素である。シュテーマンの作品は演出されていると同時に、音楽化されているということも出来るだろう。台本は総譜となり、即興化される。現在はハンブルク・タリア劇場やベルリン・ドイツ座で定期的に作品を演出しているが、それ以前はクラウス・バハラー (Klaus Bachler) がインテンダントを務めていた時代のウィーン・ブルク劇場においてエルフリーデ・イエリネク (Elfriede Jelinek) の《作品 (Das Werk)》や《バベル (Babel)》を初演した。タリア劇場でも同じくイエリネクの《ウルリケ・マリア・スチュアート (Ulrike Maria Stuart)》やシラーの《群盗 (Die Räuber)》をザルツブルク演劇祭との共同製作により上演した。これまでにシュテーマンの演出作品は5度テアターレッフェンに招待されている。2009/10 シーズンにはイエリネクの《商人の契約書—ある経済喜劇 (Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie)》を初演したほか、レッシングの《賢者ナタン (Nathan der Weise)》は、イエリネクの《(Sekundärdrama „Abraumhalde“)》とともに初演された。《商人の契約書》はテアターレッフェンに招待されたほか、ミュールハイム演劇週間およびウィーン芸術週間にも招待された。2011年に初演された《ファウスト I & II (Faust I & II)》は稽古期間に1年を要したザルツブルク演劇祭との共同製作による例外的な大作であり、2012年のテアターレッフェンに招待され3sat賞を受賞したほか、2013年にはアヴィニョン演劇祭にも招待されている。2013/14 シーズンでは《真実のコミュニケーション—事実機械装置 (Kommune der Wahrheit. Wirklichkeitsmaschine)》がウィーン芸術週間とタリア劇場の共同製作により創作され、2013年6月には4日間のみウィーンで上演され、同年9月には4日のみタリア劇

場で上演された¹²⁴。これまでシュテーマンの演劇作品については、テアターレッフェンの報告などで取り扱われることはあったものの、日本でそれほど紹介されることがなかった。

これまでにシュテーマンが演出した作品をまとめたのが表7である。これを見れば明らかのように、現在は公立劇場において多くの仕事を行うシュテーマンもかつてはフリーシーンで活動していた。もともと音楽家を目指していたシュテーマンは音楽の才能もあり、音楽家たちとともにバンドのライブのような演劇を作るのが彼の演出の特徴であった。その才能は次第に公立劇場のドラマトウルクたちによって見出され、2001年の《ハムレット》がテアターレッフェンに選出されて以来、ウィーン、ハンブルク、ベルリンなどの公立劇場で毎年作品を作り続けている。

シュテーマンの演出作品は大きく分けて原作のある作品群と、原作のない作品群に分けることができる。筆者がこれまでに観劇した作品のうち、《ファウスト I + II》(2012年5月ベルリン演劇祭および2013年3月ハンブルク・タリア劇場)、《商人の契約書》(2013年1月タリア劇場)、《屠殺場の聖ヨハンナ》(2013年12月、ドイツ座)《動物たち》(2013年4月ドイツ座)は前者に分類され、《人口統計学的要因》(2012年6月ケルン市立劇場) および《Gefahr Bar》(2013年4月ライブツィヒ市立劇場)、《真実のコミューン》(2013年6月ウィーン芸術週間)は後者に分類される。以下ではそれぞれの作品毎に創作プロセスについて考察していきたい。

¹²⁴ 以上のシュテーマンのプロフィールはタリア劇場のホームページによる。
http://www.thalia-theater.de/h/regie_72_de.php?person=10&func=2

表7 ニコラス・シュテーマンのこれまでの主な演出作品

(ゲーテ・インスティトゥートのホームページ¹²⁵を参考に筆者作成)

年	作品名 (原作者)	製作主体
1997	《ウェルテル!》(ゲーテ)	フリー・プロダクション
1998	„Zombie 45 – Am Bass Adolf Hitler“	ハンブルク・カンマーシュピーレ
1999	„Verschwörung“	カンプナーゲル
2000	„Death Valley Junction“ (A. Ostermaier)	ハンブルク・ドイツ劇場
2000	„Kauft Tasso!“ (ゲーテ)	ボーフム市立劇場
2001	《ハムレット》(シェイクスピア)	ハノーファー州立劇場 TT
2002	《ダントンの死》(ビューヒナー)	テアター・バーゼル
2002	《三文オペラ》《ブレヒト》	ハノーファー州立劇場
2003	《ハイルブロンンのケートヘン》(クライスト)	ベルリン・ドイツ座
2003	《作品》(イエリネク)	ウィーン・ブルク劇場 TT
2004	《ジャーマン・ルーツ》 ¹²⁶	ルール祝祭、タリア劇場
2004	《日の出前》(ハウプトマン)	ウィーン・ブルク劇場
2005	《バベル》(イエリネク)	ウィーン・ブルク劇場
2005	《Gefahr Bar》	ウィーン・ブルク劇場
2005	《アンティゴネ》(ソフォクレス)	カンプナーゲル
2005	„Schlachthof 5“ (ヴォネガット)	ハノーファー州立劇場
2006	《ウルリケ・マリア・スチュアート》(イエリネク)	タリア劇場 TT
2007	《ドン・カルロス》(シラー)	ベルリン・ドイツ座
2007	《動物たち》(イエリネク)	ベルリン・ドイツ座
2007	《イフィゲニー》(エウリピデス、ゲーテ)	タリア劇場
2008	《群盗》(シラー)	タリア劇場
2009	《商人の契約書》(イエリネク)	ケルン市立劇場、タリア劇場 TT
2009	《賢者ナータン》(レッシング)	ケルン市立劇場、タリア劇場
2009	《屠殺場の聖ヨハンナ》(ブレヒト)	ベルリン・ドイツ座
2010	《ファウスト》ワークイン・プログレス	タリア劇場、ザルツブルク祝祭
2011	"Aufhören! Schluss jetzt! Lauter! 12 letzte Lieder" ¹²⁷	ベルリン・ドイツ座
2011	《ファウスト I + II》(ゲーテ)	タリア劇場、ザルツブルク祝祭 TT
2012	"Der demografische Faktor" ¹²⁸	ケルン市立劇場
2012	"Rein Gold" (イエリネク) ¹²⁹	ミュンヘン・プリンツレーゲンテン劇場
2013	《真実のコミュニケーション》	タリア劇場、ウィーン芸術週間

※製作主体に TT と示してある作品はテアターレツフェンに招待された作品

¹²⁵ <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/sz/ste/deindex.htm>

¹²⁶ Esther Bialas, Sebastian Blomberg, Sachiko Hara-Franke, Philipp Hochmair, Claudia Lehmann, Katrin Nottrodt, Myriam Schröder および Bernd Stegemann との共作。

¹²⁷ Thomas Kuerstner, Sebastian Vogel und Benjamin von Blomberg との共作。

¹²⁸ 副題 Unterhaltungstragödie mit Musik。Thomas Kürstner/Sebastian Vogel/Benjamin von Blomberg との共作。

¹²⁹ die Schnelle Theatrale Eingreiftruppe との共作。

（２）創作プロセス

（ｉ）原作のある作品

ドイツ語圏の演劇界においてシュテーマンが一躍有名になったのは 2001 年にハノーファー州立劇場で製作され、翌年のテアタートレッフェンに招待された《三文オペラ》である。同作品の主演女優を務めた原サチコは当時のシュテーマンの稽古現場について、以下のように語っている。

彼〔引用者注：シュテーマン〕がやろうとしていることは、〔…〕台本があったらまずト書きを俳優が読んでしまうというような、観客が演劇の世界に浸りこむことのないように、演劇・舞台と現実の関係を常に考えさせるような作品づくりです。〔…〕役づくりなんか最初から要らなくて、素のままの状態で舞台上がって、それがいつの間にか作品の本質に近づいているというスタイルなんですけど、それを全く理解してもらえなくて。〔…〕〔引用注・ニコラスの〕提案に対して俳優たちが「どういう意味があってそういう風にやるの？」「私の役柄はどうなるの？」と問い返して、ひたすら議論が交わされます。とにかく立ち稽古が始まるまでの議論が長かったです。（原、筆者とのインタビュー）

ここで原が述べているように、シュテーマンが古典作品を演出する際の特徴は、作品のテキストはあくまで素材の 1 つでしかないその演出手法にある。今でこそその演出手法に対する評価も定まっているが、まだ駆け出しだった当時のシュテーマンにとって、このような演出手法を用いることを劇場の専属俳優たちに説得することは難しく、立ち稽古に入ることが難しかったという。このように演出家に説得されるまで俳優たちが動かないといった状態は日本の稽古現場ではあまり見かけられないものだが、ドイツ語圏の創作現場においてはどのような現場であれ演出家と俳優たちが密に議論する文化が根付いているのである¹³⁰。そんな状況を仲裁する役割を果たしていたのが、当時同劇場の

¹³⁰ 原はこうも述べている。「この人が演出家なら、とりあえずまずその人のやりたいことを聞いて、それをやってみたっていいのに、何でみんなそんなにやりたくないんだろうということが不思議でした。自分が納得するまでは、それをやって見せたくないという意識が強いんでしょうね。〔…〕どの現場でもみんなで 1 つの方向を向いて、一丸となって頑張ろうということは絶対ないですね。みんなはそれぞれ違う意見をもっていて、稽古場ではそれを表明する。そこでは演出家

専属ドラマトゥルクであり同作品を担当していたマティアス・ペース (Matthias Pees) だったという。稽古に入る前の段階で、演出家はドラマトゥルクとの密な議論を経て、ため、ドラマトゥルクは必要に応じて演出家と俳優たちとの仲裁者としての役割を果たすこともある。

演出家とドラマトゥルクとの関係について、2011 年にザルツブルク演劇祭で初演され、翌年テアタートレッフェンにも招待された《ファウスト I & II》の事例から考察する。この作品は、稽古期間 1 年間というドイツ語圏でも異例の長さの稽古期間をかけて製作された作品だ。上演時間も第 1 部が休憩なしで 3 時間、第 2 部が複数の休憩を挟んで 5 時間近くあり、通し上演の場合は午後 3 時に開演して、終演する頃には日付が変わっているという、正に超大作であった。演出手法が第 1 部と第 2 部では大きく異なっていることも特徴的である。第 1 部では基本的に 3 人の役者のみにより演じられ、テキストに重きを置いた演出が行われているが、第 2 部では第 1 部で登場した俳優の他に複数の俳優が加わるほか、ダンサーによる場面や、音楽家や人形なども登場し、現代社会においてファウストが抱える問題について様々な映像を交えながら語られる。これは『ファウスト』の原作自体における第 1 部と第 2 部のコントラストを投影したものと考えられる。

同作品のドラマトゥルクを務めたのは前章で取り上げた 3 人目のドラマトゥルクであったブロムベルクである。当時彼は丁度フリーランスの時期であり、稽古場には毎日通うことが出来たという。「テキストがある作品を創作するにあたり、稽古に向けてどのような準備をされているのでしょうか？」という質問に対し、ブロムベルクはこう答えている。

まずは作品を読みます。とても集中的に、たいへん頻繁に読みます。もちろんまずは 1 人で読みます。ですがその後はいつも、ニコラスと私と 2 人だけで作品を声に出して読みます。

これはとても重要です。そしてまたどのような感覚・経験を持ったか、あるいは何を感じ取ったかについて問いかけることも重要です。それゆえ最初是一緒の購読を多く行い、その

の意見も一意見でしかなくて、俳優さんも自分の役は自分の解釈でやっていこうと思いを主張するんです。稽古場は解釈大会のような場所です。あたかも俳優 1 人 1 人がみんな演出家であるかのように、作品を分析・解析して、自分の役を中心的な大事なところに持っていくかという競争の場です。」(原、筆者とのインタビューより)

購読を通して何を経験したかについて意見交換をします。想起した物語や、絵など、色々なことについて質問をします。経験したことに関する参考文献や絵、映画などで何を見つけただか。そして比較的早く私とニコラスは「この作品の本質とは何か」という問題について問いかけるのです。(ブロムベルク、筆者とのインタビュー)

このように2人で作品を読む作業を経て、その作品の本質について議論し合い、演出コンセプトが決まっていく。稽古の途中では色々な分野の専門家を稽古場に招き、それぞれの専門家と俳優たちでファウストの作品内容について議論することもあったという。そこでの専門家へのインタビュー映像は、そのまま素材として第2部の途中で舞台上に投影されてもいる。

(ii) 原作のない作品

そのような原作のある作品を演出する一方、シュテーマンは原作のない作品の演出も継続的に行ってきた。このことは、それまでシュテーマンが行ってきた演出のスタイルがバンドのライブに近い特色を持っていることと関連している。ブロムベルクが指摘するように、シュテーマンにとって《商人の契約書》はその際重要な転換点であった。《商人の契約書》はイエリネクの同名戯曲をもとにした作品だが、開演早々にシュテーマンが舞台上に登場し、4時間半ほどにわたる上演時間のうち観客の出入りは自由であると告げる。舞台下手に設置されたモニターには「99」という数字が表示されており、全99ページある戯曲の残りページ数が減るごとに、そこに表示される数字も減っていく仕組みとなっている。最初のうちは俳優たちによってイエリネクのテキストが朗読されるが、次第にそのテキストが音楽家たちによって歌の歌詞として歌われたり、プロジェクターに映像として投影されたりと、色々な演劇的な要素を用いながら舞台化されていく。観客たちは次第に客席を立ち上がり、ワインなどを持って再び観客席に戻ってくるが、モニターに表示される数字がゼロになった瞬間、舞台と観客席とは異様な高揚感と一体感に包まれる。

このような演出手法についてシュテーマンは「もし[音楽家たちと]共に音楽をし、仕事をするという長い間にわたる経験がなければ、私たちは《商人の契約書》のような

オープンなフォーマットを作り出すことはなかったでしょう」¹³¹と振り返っている。そしてその経験が新作である《人口学的要因》に繋がっていき、その違いは「今回は自分たちのテキストを上演することだ」と語っている。《人口学的要因》はそのタイトル通りドイツにおける人口問題をテーマにした作品であり、既存の戯曲が用いられることはないが、俳優たちの力も借りながら毎公演異なった内容で上演されている。

シュテーマンと音楽家たちによる3人組は1997年の《かもめ》から共に作品を作り続けている仲であり、2005年ウィーン・ブルク劇場で専属演出家を務めていた際にそのようなライブの形を追求したスタイルで始まった《GefahrBar》というフォーマットを発明した。これはシュテーマンと2人の音楽家、そしてミリアム・シュレーダー(Myriam Schröder)と原サチコの計5人で行われた音楽サロンのような公演である。《GefahrBar》では客入れ時から場内に音楽が流れており、出演俳優たちが観客たちにワインなどを振る舞う。開演してからも、その日のニュースなどを元にした歌が歌われたり、着ぐるみを着て行われる演劇的なシーンも上演される。同作品での原理についてシュテーマンは以下のように語っている。

《GefahrBar》の原理は次のようなものです。私たちはあるテーマを設定し、そのテーマのタベとして事前に予告します。そして本番当日のお昼頃に劇場に集合し、午後の時間を使って詩、物語、シーン、歌、ときにはある1つの戯曲を書き上げます。そしてそれらを夜に上演するのです。サチコやミリアムといったような勇気ある俳優たちもそこにいて、私たち自身も舞台上に登場します。そこでは全てのものはスピーディーで、移ろいやすいものであるべきです。本番中の即興シーンは殆どなく、テキスト的にも音楽的にもおおよそ固まった素材が呈示されます。もちろんそれらはスピーディーなやり方で作られたものですが。

(Stemann 2012)

この方式が後に《商人の契約書》の、さらには2013年の《真実のコミューン》の演出手法へと繋がっていくこととなる。

2012年11月、シュテーマンは筆者の所属していた大学においてワークショップを開催し、筆者はそれに参加する機会を得た。シュテーマンとヘーゲマン、そして学生た

¹³¹ Stemann 2012

ちは丸3日間にわたり劇場で寝泊まりしながら作品創作を行い、最終日の夜には成果発表となるトライアウト公演も行われた。本作品で用いられたテキストは、イエリネクの戯曲でもなければ、シュテーマン自身のテキストでもなく、毎朝配達される新聞の文字情報である。舞台上で生活している「コミュニケーション」は1つの閉じた共同体であり、インターネットを通して得たニュースはテレビ放送用の原稿を執筆するデスクへと運ばれ、デスクによって書かれたニュース原稿はアナウンサーのもとに手渡され、アナウンサーはそのニュースをコミュニケーションの住民たちに伝える。学生たちはそれぞれの役割に割り振られ、開始後10分程で「役割交替」の音楽が流れ、デスクにいた者はアナウンサーになるなど、10分ごとに担当するシフトの交替を繰り返す。稽古中ヘーゲマンは常にシュテーマンの隣に座り、シュテーマンが思いついたアイデアを理論化するなど相談役を務めていた。また本番直前には、ヘーゲマンがドラマトゥルゴグラム(Dramaturgogramm)と呼ばれる進行表を作成し、それをもとにシュテーマンとの最終的な打ち合わせが行われた。2013年6月のウィーンでの上演は、ライブツィヒでのトライアウトをもとに舞台上で逐次流れる上演当日のニュースが《商人の契約書》のように様々な演劇的要素を用いながら舞台上で呈示されていた。同年9月のハンブルク・タリア劇場での上演は、劇場のロビーなども含めて劇場全体で色々なパフォーマンスが行われた。

C. シー・シー・ポップ

(1) シー・シー・ポップの演劇

シー・シー・ポップは 1990 年代後半にギーセン大学応用演劇学研究所の卒業生たちによって結成されたパフォーマンス・コレクティブである。メンバーは、セバスチャン・バーク (Sebastian Bark)、ヨハンナ・フライブルク (Johanna Freiburg)、ファニー・ハルムブルガー (Fanni Halmburger)、リザ・ルカセン (Lisa Lucassen)、ミイケ・マツケ (Mieke Matzke)、イリア・パパテオドル (Ilia Papatheodorou)、ベライト・シュトゥンプ (Bereit Stumpf) の 7 人。彼女らはそのショーを集団的に作り上げており、公式プロフィールにおいては以下のように紹介されている。

私たちは舞台俳優ではありません。それ以上に私たちは開かれた舞台上において自分自身と課題を呈示し、それを解決するのです。自分自身の経験的視野から異なる視点の疑問が生まれます。時々それは自伝風の演劇も意味します。実際のところ、自分自身の人生との関係はテーマではなく手法なのです。最近のショーにおいて私たちは、この自伝風の手法により、文学的なカノンの有名で怪物のようなテキストを脚色します。(公式ホームページより)

第 2 章において論じたように、シー・シー・ポップは従来の制度化された公立劇場制度に対抗してフリーシーンから登場したアーティスト集団である。表 8 はこれまでシー・シー・ポップが製作した作品をまとめたものだが、当初は自主的な製作を行っていたが、その実力が認められた結果、次第にカンパナーゲルや HAU といったオフシアターとの共同製作作品が増えていったことが読み取れる。また毎年コンスタントに新作を発表していることも注目に値する。これは、シー・シー・ポップを初めとするフリーグループがベルリン市から 2 年単位の基礎助成を受けるに当たり、毎年 1 作品をベルリン市内で発表することが義務づけられているためである¹³²。序章の末尾においてリミニ・プロトコルの作品群について述べたように、シー・シー・ポップの作品群においても、1 度創

¹³² ベルリン市の助成制度については <http://www.berlin.de/sen/kultur/foerderung/theater-tanz/projekt/index.de.html> を参照。

作された作品は収入源を確保するために出来るだけ多くのフェスティバルやオフシアターで上演される必要がある。これまでに最も成功を取めたのは2010年に製作され翌年のテアタートレッフエンにも招待された《遺言／誓約 (Testament)》である。シェイクスピアの『リア王』を下敷きに、3人のメンバーがそれぞれの本物の父親と舞台上で共演する同作品はヨーロッパ内のフェスティバルのみならず日本や韓国においてもツアー公演が行われている。

表8 シー・シー・ポップのこれまでの作品

(シー・シー・ポップのホームページ¹³³を参考に筆者作成)

年	作品名	共同製作
1993	《Sesam, Sex und Salmonellen》	
1995	《Negamorphosen》	
1996	《Things that I used to do》	
1997	《Schlammbeißers Reisen》	
1998	《Trust!》	
1999	《She She Pop: Live!》	
1999	《She She Pop: En Vogue》	Hammoniale, Literaturhaus Hamburg
2000	《Maze》	
2000	《Feld der Verklärung》	
2000	《Abenteuer Schwingung Hörspiel》	
2001	《1/10 Reigen》	
2002	《Bad》	Kampnagel, Mousonturm, Podewil
2002	《Homestory》	
2003	《What's wrong? (it's okay)》	
2003	《Rules - die Verlängerung》	
2004	《Warum tanzt ihr nicht?》	Kampnagel, HAU
2005	《Lagerfeuer》	Steirischen Herbst
2006	《Peer Gynt - 3 Sennerinnen》	
2006	《Für Alle》	HAU, Kampnagel
2007	《Heimatmuseum》	Hellerau
2007	《Die Relevanz Show》	Kampnagel, HAU, FFT, Theaterhaus Jena
2008	《Familienalbum》	HAU, FFT
2008	《Träumlabor》	Theaterfabrik, Gera
2009	《Die Welt, in der wir leben》	HAU, Kampnagel
2010	《Testament (遺言／誓約)》	HAU, Kampnagel, FFT
2010	《7 Schwestern》	HAU, Kampnagel, FFT
2011	《Testament Hörspiel》	Deutschlandradio Kultur
2011	《She She P. ist die Marquise von O.》	Maxim Gorki Theater
2012	《Schubladen》	HAU, Kampnagel, FFT, brut
2012	《Unendlicher Spaß - Fußnote 24》 ¹³⁴	HAU
2013	《Schubladen Hörspiel》	Deutschlandradio Kultur
2013	《Ende》	HAU, FFT

¹³³ <http://www.sheshepop.de/produktionen.html>

¹³⁴ 《無限の楽しみ》(序論D参照)の1 演目

(2) 創作プロセス

シー・シー・ポップが登場した背景には、従来の制度化された公立劇場制度に対する対抗意識がある。ドイツ語圏の公立劇場における問題点について、シー・シー・ポップの創設メンバーの1人であり、現在ヒルデスハイム大学教授のアンネマリー・マツケは次のように語っている。

公立劇場制度の問題は、仕事がとても強く制度化されているということです。それはつまり、作品が初日を迎えるまでの進行スケジュールが非常に明確であるということです。最も典型的な問題はバウプロベです。これは、舞台美術装置が点検される稽古ですが、この稽古は大抵本来の稽古よりも前に行われます。これはつまり、稽古が始まる前から常に舞台美術のあるコンセプトを持っていなくてはならないということなのです。そしてそれはすなわち、いつどの仕事が行われるかがとても強く割り振られているということです。私たちの働き方は全く違います。私たちはあるコンセプトを作り上げ、そのあとで空間を作り上げます。公立劇場の問題はまた、俳優たちが劇場に非常に依存してしまうということです。[...] 俳優たちはどうしても劇場に左右されてしまいます。私たちの場合は明快で、演出家あるいは俳優という古典的なヒエラルキーを望んでいません。そうではなく、創作プロセスについてはできる限り自律的に決めたいのです。(マツケ、筆者とのインタビュー)

ここで語られている問題は既に見た《HEAVEN (ZU TRISTAN)》の事例からも明らかだろう。制度化された公立劇場において、このような確固たるスケジュールリングはシステムを守るために必要なものである一方、そのようなルールに縛られることによってアーティスト側の自由な発想が奪われてしまうことも事実である。特にバウプロベの問題は—シュテーマンのように例外的に長い稽古期間の作品を除けば—稽古場に入ってから色々な演出コンセプトを試すことの自由をも奪ってしまう。実際の彼女たちの創作に際しての原理について、マツケはこう述べている。

パフォーマンス・コレクティブとして、私たちはアンサンブルとしての作品作りを行います。その作品づくりは、歴史とパフォーマティブな質の共有を強調し、創作プロセスにおける平等な参加を奨励します。つまり創作プロセスのあいだ中、全てのメンバーがあらゆる

る種類の仕事に関与します。コンセプトを作り上げ、テキストを執筆し、観客のための演劇的な状況を作り出します。それ故私たちのパフォーマンスにおいて、従来の作者、話者、登場人物による伝統的なヒエラルキーは宙づりとなるのです。絶えず登場人物のフラグメントについて示唆しているにもかかわらず、私たちが古典的な意味で役を「演じる」ことはありません。また私たちは舞台上で行為を呈示し、自分自身以外の登場人物などいないのだと表現することを主張するパフォーマンスアーツの用語における「パフォーマー」でもありません。私たちは上演、テキストや物語の語り、即興、ゲーム、それらの全ての要素を皆で行うのです。(Matzke 2011: 117)

シー・シー・ポップの創作プロセスにおいて、演出家と俳優による従来の役割分担とヒエラルキーの関係は取り壊され、全てのメンバーが平等に決定プロセスに関与していく。では、彼らの稽古はどのように進行していくのだろうか？ マツケは筆者のインタビューに対しこう答えている。

我々の方法は次のようなものです。例えば、稽古の際、私たちは常に互いに交替します。私たちは即興を行います、そこには舞台上に立っているメンバーがいて、また演出家のようにそれを見ているメンバーもいます。そしてその役割を交代するのです。常に誰かが外側から見ていて、他の誰かが舞台上に立っているのです。それはとても重要な基本方針です。私がいつも言うことですが、異なるメンバーが担当するポジションや機能はありますが、そこに特定の固定された人物がいるわけではありません。(マツケ、筆者とのインタビュー)

この交替の原則は、シー・シー・ポップの創作プロセスにとって最も重要なものである。稽古が始まる前の演出コンセプトについてはメンバー全員で話し合い、稽古が始まってからは日々このようにそれぞれの役割を交替し続けることで、メンバー皆が等価な意見を持つことが可能になっている。その創作プロセスにおいてはドラマトゥルグ的な役割も全てのメンバーによって担われる。ただし稽古が最終段階に入ると、作品に出演するメンバーが明らかになり、出演せずに「外側の目」と呼ばれている役割を担当するメンバーが登場する。この役割はメンバーのうち複数人によって構成され、舞台の外側に座り「いや、私たちは違うやり方でやるべきだ。」と出演者するメンバーたちにフィードバックをすることで、ドラマトゥルギーの変化が生じ続けるのだという。この外側の目

の役割は、作品毎にメンバー間で交替されている、例えばマツケは《Schubladen》の際は大学での教職が忙しかったため、ドラマトゥルギーと外側の目を担当したという。また上演される日によって、舞台上に登場する役者が交替するのもシー・シー・ポップならではの特征である。例えば《遺言／誓約》の場合、父と娘の組み合わせは4組用意されているが、実際に舞台上に登場するのはそのうちの3組である¹³⁵。このように初日を迎えてからも常に交替し続けるシステムによって、グループ内での等価性が保証され続けているのだ。

¹³⁵ 例えば2011年の横浜公演においてはマツケ親子が出演し、パパテオドル親子は出演していなかったが、2013年6月のハノーファー公演ではマツケ親子が出演しない代わりに、パパテオドル親子が出演していた。

D. 小括

シュテーマンとシー・シー・ポップそれぞれの作品に共通することは、作品は初日を迎えてもなお、日々変わり続けているということである。シュテーマンの作品のうち《商人の契約書》、《GefahrBar》、《人口学的要因》そして《真実のコミューン》といった作品においては、毎公演当日の新聞記事がテキストとして用いられることから明らかなように、稽古を経て作られた作品はあるフォーマットでしかなく、日々そのフォーマットに異なった素材がインストールされ上演されているのである。用いられる素材は公演ごとに蓄積されていき、過去のアーカイブの自己省察も行われながら次回の上演を迎えることとなる。シー・シー・ポップによる近年の《遺言／誓約》といった作品群は、かつての観客も巻き込んだパフォーマンスに比べれば公演毎の変化は少ないが、登場人物が日によって異なることは当然上演の変化を引き起こす。

しかしこのような作品が作られるようになった背景には、舞台芸術作品は初日に完成されていなければならないという従来の公立劇場的発想から解放されていることが指摘できる。現にシュテーマンの作品のうち、《動物たち》、《屠殺場の聖ヨハンナ》といった公立劇場単体によって製作された作品は演出家の手を離れて繰り返しレパートリー上演される前提で製作されている。しかし《ファウスト》や《真実のコミューン》など公立劇場とフェスティバルが共同製作した作品においては、日々変わり続ける新たな作品のフォーマットも許容されるようになり、それに伴ってシュテーマンの作品のドラマトゥルギーも変容しているのである。社会学者のニクラス・ルーマンは「芸術とはその成立の不確定性によって定義される」¹³⁶と述べているが、芸術はその本質からして不確定性を孕んだものであり、このような変化し続けるフォーマットは芸術の本質を捉えたものであると言えるだろう。このような創作環境の変化を経て、1度初日を迎えた舞台が複製され続ける必要はなくなり、舞台芸術作品のドラマトゥルギーは固定されることなく、毎回の本番をも創作プロセスの一部としながら常に変容し続けるのである。つまりケルクホーフェンやレーマンが論じていたように、現代の舞台芸術作品において、ドラマトゥルギーとは創作プロセス全てを意味するようになったのである。

このような集団的な創作プロセスにおいては、従来の演出演劇においてプロダクショ

¹³⁶ Hegemann 2011

ン・ドラマトウルク 1 人によって担われてきたプロダクション・ドラマトウルギーという機能は、俳優たちやスタッフたちによってその一部が担われることとなる。このことは「アーティストのドラマトウルク化」として捉えることが出来るだろう。例えばシュテーマンの創作プロセスにおいては、俳優たちや音楽家たちもドラマトウルクであり、シー・シー・ポップにおいてそのような役割分担は常に交替されているのだ。

なお、ここで取り上げた事例はごく一部であり、例えばクリストフ・シュリンゲンジェーフの《芸術と野菜 (Kunst und Gemüse)》という作品のように、創作プロセス自体が結果的に作品化された舞台芸術作品はこの他にも多く存在することを付け加えておきたい。

第4章 日本における創作プロセスおよび創作環境の変化

第4章および第5章はこれまでのドイツ語圏編と並列関係にある日本編である。まず本章では事例研究に先立ち、日本における創作プロセスの系譜および変化、およびそれと密接に関係している創作環境の変化について論じる。またその後、日本におけるドラマトゥルクの受容について公立劇場における学芸部や文芸部の事例と、フリーランスで活動する長島確の事例を参考に考察していく。

A. 創作プロセスの系譜

(1) 前史

本節では 1960 年代以降の日本演劇史における創作プロセスについて考察していくが、日本演劇史において創作プロセスとは古くから集団的なものであった。その一例は、人形浄瑠璃における合作者制度であろう。中心的に作品を執筆した作者は誰かという問題は浄瑠璃研究において「黄金時代の浄瑠璃合作者問題」として取り上げられ、黒木勘蔵（1882-1930）をはじめ、内山美樹子を筆頭とする並木宗輔立役者説をとる学者や、森修（1917-87）を頂点とする竹田出雲合作者説をとる学者たちがいる¹³⁷。また能や歌舞伎の上演においても、日本演劇史において演出家という存在は長らく存在してこなかった。未だにこれらの古典芸能に演出家はおらず、実質上は座組の中で最も経験のある俳優である座頭がその役割を果たしていると言って良い。

萩原（2007）によれば、「演出」という言葉の歴史はそもそも浅く、「ヨーロッパでは 1900 年前後の世紀転換期から、日本では 1924 年に新劇初の劇場・築地小劇場が設立されてから」使われはじめた言葉である¹³⁸。「古代ギリシャ・ローマの演劇では、今日の演出にあたる役割はたいてい原作者すなわち詩人が担った。[...] 中世になると、今日の演出に類した仕事は、俳優の立ち位置や台詞の言い回し、場面の流れを監督する『上演整理役』が担うようになる。[...] そして近世においては、たとえばドイツでは、各地に宮廷劇団・巡回劇団が組織され、『プリンツィパール』が今日の演出家の役割を担

¹³⁷ 内山 2004 : 77

¹³⁸ 萩原 2007: 21-25

った。」プリンツィパールは「原則として劇団で最も重要な俳優」であり、先に挙げた日本の古典芸能における座頭はこれに近いものであると言えるだろう。ヨーロッパにおいて演出家の職分が導入されたのは、19世紀末のドイツ・マイニンゲン公ゲオルク2世の仕事によってからであると言われている。ゲオルク2世は従来の『演出』担当者の仕事が主に俳優の登退場のきっかけや舞台上の位置を決めることだったのに対し、彼は台詞や動きの細部について俳優たちと議論し、稽古を続けたという。」市民社会の成熟により、市民を主人公とする戯曲が多くなった結果「皆が共有できる共通のイメージがないという状況が発生」し、その「状況を受け、確固とした世界観・芸術観に基づいて積極的に作品作りを主導する演出家という役割が生まれ、かつての『上演整理役』の役回りは、舞台監督という別の職分に分化した」と萩原は論じている。その後、「演出家という職分が確立されてくると、文学に従属しない、芸術として自律した演劇を求める機運が生まれ、劇作家でなく演出家が完全に創造の主体となる『演出（家）演劇』が現れ」た。その頃の日本は、天保の改革により江戸三座が浅草猿若町でしか興業することが出来なかった江戸時代が終わり、明治5年に十二世守田勘弥が新富町に新富座を創設した頃である。1886（明治19）年には末松謙澄が主導した「演劇改良会」が組織され、明治22年には歌舞伎座が建設される。「団菊」こと九世市川團十郎と五世尾上菊五郎が河竹黙阿弥とともに当世の風俗を移した「散切物」を提唱したものの、「歌舞伎を『近代劇』とすることは果たせなかった。」¹³⁹。その後新派の登場などを経て、1909（明治42）年に小山内薫と二世市川左団次が自由劇場を設立し、森鷗外がドイツ語から重訳したイプセンの『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』を上演した¹⁴⁰。ここに日本の新劇が誕生し、この流れは戦後まで続くことになる。

（2）1990年代までの系譜

新劇は絶えず「新」に向かって若々しい運動をくりひろげた。固定化した劇団は生き生きとした活力を失い、細胞分裂するように新しい集団を生み落とす。技術偏重や発想の保守化がくりかえし批判され、気迫のある若者は小劇場を足場に新しい旗をかける。ところがそれ

¹³⁹ 本田 2010: 80-84

¹⁴⁰ この頃の日本とドイツの演劇交流については、谷川道子・秋葉裕一編『演劇インタラクティブ 日本×ドイツ』（2010）にいくつかの論考が収められている。

もいつのまにか陳腐化して「旧」の烙印を押される。劇団は分裂をくりかえし、大学などから新しい旗をかがける集団も生まれた。旧から新へと新劇を再演劇化する、いわば零への無限運動こそが新劇の本質であったといえようか。(内田 2010 : 28)

ここで内田洋一が「零への無限運動」と論じた新劇がその後どのように変化していったかについては本論文の取り扱うところではないので¹⁴¹、本節では扇田昭彦が『日本の現代演劇』において記した日本の現代演劇史を引き継ぐ形で、日本の演劇現場における集団創作の系譜について述べる。

扇田は 1960 年代に活躍した演劇人たちを「小劇場運動の第 1 世代」と呼んだ¹⁴²。劇作家では唐十郎、別役実、佐藤信ら、演出家では寺山修司、太田省吾、鈴木忠志、蜷川幸雄らがこの第 1 世代に該当する。梅山いつきはこの時代に登場したアングラ演劇について「舞台を戯曲の再現の場とすることを疑うことから創作をはじめ、観客との相互関係のなかで演劇を再構築しようとした。その際に牽引役を担ったのが俳優であり、アングラ演劇は舞台の重心を戯曲の言葉から俳優の肉体へと移すことで、新たな演劇を創造しようとした」と論じている¹⁴³。また内田はこの時代に「演劇の個別化」が進んだと指摘する。「演出家を核とした集団が多様な戯曲を演じるというあり方は既成劇団だけの方法となり、創作の最前線は一人の劇作家のもとに参集する集団へと移った。一人一党の時代が到来する。」¹⁴⁴

続く 70 年代にはつかこうへいの第 2 世代、80 年代には野田秀樹、如月小春、岸田理生、鴻上尚史、川村毅らの第 3 世代が活動を開始する。これらの演劇人たちは、みな何かしらの劇団に所属しており、多くは自らが劇団の主宰を務めていた。中には座付き作者や演出家だけでなく主演俳優まで兼ねてしまう野田秀樹のような人物も現れ始めた。扇田が名付けたのは「第 3 世代」までで、それ以降「第何世代」という呼ばれ方はしなくなった¹⁴⁵。

¹⁴¹ この点については菅孝行『〔増補〕戦後新劇—新劇は乗り越えられたか—』（社会評論社、2003）を参照。

¹⁴² 扇田昭彦 1995 : 160

¹⁴³ 梅山 2012 : 236

¹⁴⁴ 内田 2010 : 29

¹⁴⁵ このことについて米屋尚子は、「小劇場第 3 世代のあとは、第何世代という言い方は使われなくなりました。あまりにも多様化して、ひとくくりにするような特徴が見いだしにくくなったのです。」¹⁴⁵と分析している。(米屋 2011 : 47)

扇田が「小劇場系の劇団の多くは、劇団の代表者が座付き作者や演出家を兼ね、一種の芸術的独裁制で集団を率いていくやり方をとっている」¹⁴⁶と述べるように、ここに挙げた演劇人たちは如月小春と岸田理生を除いてみな男性であり、多くの劇団は男性原理で運営されてきた。その後の世代からも坂手洋二、松尾スズキ、ケラリーノ・サンドロヴィッチ、宮沢章夫、平田オリザ（みな男性）らが登場するが、これらもみな劇団の代表者が座付き作者と演出家を兼ねており、創作方式が「一種の芸術的独裁制」であることには変わらない。そのような問題意識から 1980 年代に登場したのが、「劇団青い鳥」に代表される日本的コレクティブ・クリエーション劇団である。「劇団青い鳥」について、扇田はこう論じている。

第一に、青い鳥は創立以来、台本、演出をふくめて舞台の多くを、役者全員によるユニークな集団創作でつくってきた。みんながアイデアを持ち寄り、話し合いと即興を加えた稽古を重ねて、舞台をつくりあげるのだ。

第二に、この劇団は、座付きの劇作家・演出家やカリスマ的な主宰者を持たず、舞台づくりから運営まで、すべてを合議制で決めるやり方をとってきた。

いずれも、これまでの男性原理で運営されてきた劇団とはちがう行き方である。小劇場系の劇団の多くは、劇団の代表者が座付き作者や演出家を兼ね、一種の芸術的独裁制で集団を率いていくやり方をとっている。これに対して青い鳥は、階層性と分業制にもとづかない、いわばコミュニン的な集団の組み方と、その特性を生かした集団創作法を編み出した。（扇田 1995：218-9）

演劇評論家である内田洋一もまた「集団創作ほど八〇年代を象徴する実験はなかった。」「青い鳥にみられた集団創作、即興演劇の手法はそれまでの常套的な芝居づくりを否定していた」¹⁴⁷と述べている。同劇団において、作・演出のペンネームは「市堂令」と名付けられたが、これは終演後の舞台挨拶において「作、演出、イチドウレイ」と全員で頭を下げるところから来ているものである¹⁴⁸。このような日本型コレクティブ・クリエーションの存在について、平田オリザは次のように述べている。

¹⁴⁶ 扇田 1995：218

¹⁴⁷ 内田 2010：40-41

¹⁴⁸ 扇田 1995：219、内田 2010：41

1980年代後半、小劇場界で集団創作や役者の即興を中心として創作が流行した。これは、役者の生理的身体が、従来の戯曲の言葉を受け入れがたくなった結果だと私は考えている。しかし、集団で創作しようが即興で芝居を作ろうが、それは「話し言葉らしい」ものにしかならないことがわかってきた。こうして集団創作は後退の傾向を見せている。(平田 1995 : 39-40)

ここで平田が「後退の傾向を見せている」と論じる「集団創作」、あるいは扇田や内田のいう「即興演劇」とは、本論文において取り扱うポストドラマ演劇以降の現代における集団的創作プロセスとはまた別のものであることを改めて強調しておきたい。「集団創作」や「即興演劇」が成立していた背景には、その当時の演劇ではある一要素、すなわち言葉／テキストが占る割合が大きかった背景がある。ところが第1章において論じたように、言葉以外の多くの要素によって構成される現代のポストドラマ的な舞台芸術における集団的な創作プロセスとは、かつてのように皆が寄り集まり同じ仕事をしていたクリエーション・コレクティブの時代から、各要素のプロフェッショナルたちが寄り集まり、それぞれの専門分野を発揮する時代へと変わっているのである。この意味合いにおいて、現代の様々なジャンルのアーティストたちによる集団的な創作プロセスは後退するどころか、日ごとに主流になりつつある。その先駆者として1980年代後半に登場したのがダムタイプだった¹⁴⁹。ダムタイプの代表者である古橋悌二(1960-1995)は「ダムタイプはコラボレーティブであり、私たちに王様はいらないのです。」¹⁵⁰と述べているが、その創作プロセスはどのようなものであったのかダムタイプの創設メンバーの1人である小山田徹(*1961)による論考をもとに考察していく。

小山田によれば、「ダムタイプは1984年に京都市立芸術大学の学生を中心に結成された舞台表現を主目的とした芸術家グループであり、メンバーは、映像、彫刻、絵画、建築、デザイン、コンピュータープログラムなど多岐にわたる分野から集まり、それらの表現の融合の場として舞台表現(パフォーミングアーツ)が選ばれた。80年代は新たな伝達・通信のテクノロジーが次々に開発された変革の時期であり、世界中

¹⁴⁹ ダムタイプの創作プロセスに関しては、竹田(2012)を参照。

¹⁵⁰ <http://www.epidemic.net/DumbType-Installations.pdf>

でさまざまな新しい芸術表現が創造され、それらの中に多様な表現手段（映像、音、ダンスなど）を駆使して総合的に、多面的に表現するマルチメディア・パフォーマンス¹⁵¹という動きも生まれてきた¹⁵²。ここで小山田が指摘している「多様な表現手段」とは本論文でこれまで論じてきたポストドラマ演劇的な「他の要素」に他ならない。ダムタイプの創作形態において、小山田はこう続けている。

人間の作る集団や組織は、多くの場合、リーダーがいてその補佐役がいてその下に……というようなピラミッド型の組織が普通である。例えば会社などもほとんどがそうである。舞台芸術の場合も、演出家がいて役者がいて舞台監督、照明、衣装……という組織が多く、さらに作品も戯曲があつて演出があり舞台美術、照明演出、衣装デザイン、小道具があるとといったピラミッド型の構造になっている。これらの組織形態は安定して機能的ではあるが、ある種の上下関係、力関係（ヒエラルキー）を生みがちである。

ダムタイプのメンバーは、当初から偶然そのようなヒエラルキーが嫌いな人間が集まっていたこともあり、ヒエラルキーを派生させない集団のあり方を積極的に模索することとなった。さまざまな試行錯誤の結果、特定のリーダーを持たない、プロジェクト性を活動の主体にして固定メンバーだけの排他的な関係に陥らない、戯曲や物語性に縛られず全ての表現要素（肉体、言語、音楽、光、映像、空間、グラフィックなど）を等価と考え、可能な限りの合議を試みる、情報や技術の共有を積極的に行うなどといった現代のダムタイプのスタイルが徐々に出来上がってきた。（小山田 2000：58-9）

『ポストドラマ演劇』がまだ日本語に翻訳される前の時点で、小山田が「全ての表現要素を等価と考え」ていることは大変興味深い。同じ論考の末尾で小山田は「実際、共同作業（コラボレーション）を重ねるごとに関係の難しさを痛感している。」とし、「例えば、新メンバーの決定方法に関しては、オーディションなどの選ぶ側と選ばれる側の関係の派生する制度は行わず、偶然という非常に曖昧なものに委ねている状態である。」¹⁵³と述べている。合理的なものを追求する現代社会において、「偶然」とは効率性と最

¹⁵¹ この「マルチメディア・パフォーマンス」の代表例として、小山田はアメリカの作家ローリー・アンダーソン（Laurie Anderson,*1947）を挙げている。

¹⁵² 以上のプロフィールは、小山田 2000：58-9 による。

¹⁵³ 小山田 2000：69

も対極にあるものであるが、集団創作においてはこの偶然性の重要性をメンバーの中で理解し合うことが大変重要である。

(3) 1990 年代以降

内田 (2010) が 1990 年代になると「集団性の否定はいよいよ顕著な傾向となり、リーダーがそのつど仲間をつのるユニットが創造主体として浮上」¹⁵⁴したと論じているように、従来の強固な劇団構造が解体し、創作主体が次第にプロデュース・ユニットへと変化した。それを象徴するかのように野田秀樹は 1989 年『日経エンタテインメント』において「役者・スタッフすべてを抱えながら自らのリスクで“野田ワールド”創りに固執するのか。あるいは劇団を解体し、外の世界へ向かうのか。『疑似劇団のようにフレキシブルで、公演の時だけのプロジェクトを作るほうがいいかもしれない』」と発言している¹⁵⁵。

そんな中、新しい劇団の在り方を模索したのは平田オリザであった。平田オリザ (*1962) は、1982 年に国際基督教大学に入学し、翌年劇団青年団を結成、大学卒業後に父が所有していたこまばアゴラ劇場の経営を引き継いだ。平田は「現代口語演劇」理論を提唱し、現在に至るまで精力的な活動を続けている。平田は 2008 年に開催されたシンポジウムの中で、劇団の集団論について次のように発言している。

僕は演劇を、演出家が俳優を駒のように扱う、扱わざるを得ない不純な芸術だと捉えている。演劇には構造として、そうせざるを得ない面がある。その中で、じゃあ俳優と演出家とが対等な人間関係を作ることができる集団論がどこにあるかということを、私は考えてきたつもりです。(岡室・梅山編 2012 : 171)

劇団における集団論やヒエラルキーの在り方について、かつて平田がどう考えていたかを参照することは大変興味深い。以下に引用するのは、「劇団に運営戦略はあり得るか」という文章の中からの一節である。

¹⁵⁴ 内田 2010 : 29

¹⁵⁵ 高萩 2009 : 234。高萩はこの内容に対し「ショックだった」と記している。

d. ヒエラルキーを回避するための集団論

私は集団を疲弊し腐敗させるもっとも大きな原因は、無用なヒエラルキーの誕生だと考えている。特に劇団という集団を考える場合、年功などによるヒエラルキーをできるだけ排して、演出家と俳優が一对一で向き合えることが理想である。だが、集団を維持しようとすれば、自然とヒエラルキーは生まれてくる。それは残念ながら理念や理想だけでは回避不可能なものである。例えば民主主義の維持には三権分立という制御システムが必要なように、ヒエラルキーの派生は、何らかのシステムによって予防し、回避されるべきものだと思ふ。

青年団では、そのために以下のような様々な施策を実行している。

- 1 劇団内の連絡事項や私の所感、劇団の方針などを細かく通知する「青年団だより」の発行。
- 2 全員参加の「全体ミーティング」の実施。
- 3 本公演と並行しての若手公演の実施。
- 4 コンピュータの活用などによって、制作作業などにおける中間管理職的存在を排除する工夫。(平田 1997 : 130-131)

ここからも苦心しながら、劇団および劇場というプラットフォームを整備させる努力を続けてきた平田の苦勞が伺い知れる。平田の功績はその演劇美学のみならず、自身の劇団青年団に演出部を設け、そこに若き才能たちを集約させていったことにある¹⁵⁶。例えば、演劇ジャーナリストの徳永京子が 2000 年代の演劇シーンにおける平田オリザの影響について「いわゆるオリザ・チルドレンの多くは、平田が体系化し、自身で完成度を極めた現代口語を経由して、自分なりの新しい演出方法を模索する」¹⁵⁷と論じているように、2000 年代に活躍する演出家たちは平田の方法論を客観的に捉えることにより、中には次項で述べるように集団的な創作プロセスによって作品を創作する演出家たちが登場することになる。

¹⁵⁶ 2013 年現在所属している演出家たちは、高山さなえ（高山植物園）、田野邦彦（RoMT）、西村和宏（サラダボール）、岩井秀人（ハイバイ）、田川啓介（水素 74%）、館そらみ（ガレキの太鼓）、大池容子（うさぎストライプ）、前田司郎（五反田団）、松井周（サンプル）、多田淳之介（東京デスロック）、柴幸男（ままごと）、吉田小夏（青☆組）ら。また 2013 年からは無隣館という演劇学校も開設している。

¹⁵⁷ 徳永 2013 : 246

（４）集団的な創作プロセスの演出家たち

現在の日本の演劇現場においても、劇団の代表者が座付き作者と演出家を兼ねる劇団が主流であることにさほど変わりはない。このような日本の演出家やスタッフの在り方について、高萩（2009）は江戸時代の歌舞伎界の「奥役十訓」にある「芝居の仕事は一人一役たるべし。他人の領分へ切入るな、造るは易し、繕うは難し、奥役は常に繕い方にまわるべし。」¹⁵⁸という一節を引用して、そのような傾向は古くから日本にあったものであるのではないかと考察しているが、果たしてそうなのだろうか。このようなトップダウン的な創作方式を採用している演出家たちは、毎年新作を発表するものの、観客側から見ると限りでは、その作品自体に全く新しさが見受けられないという問題点がある。これらの演出家・劇作家からは、あたかも過去の作品の表面だけを取り替えて再生産したかのような「新作」が誕生し、それが一定期間上演されては使い捨てられる、という非生産的なサイクルに陥っている場合が多い。このような問題意識から、自身が劇団の主宰ならびに劇作・演出を務めながらも、プロダクション・ドラマトルクをはじめとして多くのスタッフの意見を取り入れながら作品を集団的に創作する演出家が現れ始めた。その代表例は、松田正隆、高山明、阿部初美、長島確、松井周、多田淳之介、柴幸男、篠田千明らである。松井がインタビューの中で「作・演出家のトップダウンみたいなやり方は、もうリアリティをもてないと思うんです。」¹⁵⁹と語っているように、2000年以降に徐々に現れた集団創作方式を採用した演出家たちには、それまでのトップダウン的な創作方式を採用してきた世代の演出家たちへの問題・対抗意識を見て取ることができる。また2008年以降日本に紹介されたりミニ・プロトコルをはじめとするフリースーンの作品群やその創作過程が若い作り手たちに大きな衝撃を与えたことも外部的な要因として挙げられよう。以下、個々の演出家の活動について点描する。

高山明（*1969）は1994年から99年までドイツに留学し、観劇放浪の後、クラス＝ミヒャエル・グリュバーらと出会いドイツにて演出活動と戯曲執筆を始めた。2002年からは演劇ユニットPort B（ポルト・ビー）を主宰し、演劇を専門としない表現者たちとの共同作業によって、既存の演劇の枠組を超えた前衛的な作品を次々と発表している。これまでに平田栄一郎、長島確、林立騎、相馬千秋らをドラマトルクとし

¹⁵⁸ 高萩 2009：161

¹⁵⁹ 松井 2011

て迎えており、様々なジャンルのアーティストとともに共同創作を行っている。最近では、《サンシャイン 63》《個室都市 東京》(2009 年)、《赤い靴クロニクル》《個室都市 京都》《完全避難マニュアル 東京版》(2010 年)、《個室都市 ウィーン》《国民投票プロジェクト》(2011 年)、《光のないⅡ》(2012 年) など、劇場外で上演される演劇を創作している。

阿部初美 (*1970) は 1995 年より太田省吾に師事、研鑽を積んだ後 2000 年に演出家としての活動を開始した。2003 年にはベルリン演劇祭の国際フォーラムに参加し、2005 年の日独共同演劇創造プロジェクト《四谷怪談》ではヨッシ・ヴィーラーの演出補佐を務めドイツツアーにも随行するなど、ドイツ演劇との関わりが強い。2005 年からはドラマトゥルクの長島確と継続して作品創作に取り組み、2008 年に阿部、長島のほか舞台美術家の田原奈穂子、照明家の田島佐智子らとともに創作レーベル「ミクストメディア・プロダクト (mmp)」を始動。mmp による共同創作の代表作としては原発をテーマとしたドキュメンタリー演劇《アトミック・サバイバー》(2007 年初演) がある。2010 年以降産休のため活動を一時休止していたが、2012 年からは公共劇場で子育てワークショップなどを実施し、活動を再開している¹⁶⁰。

阿部のドラマトゥルクを長く務めた長島確 (*1969) は 2010 年より実在のまちや建物にギリシャ劇の家族をインストールした「アトレウス家」シリーズを継続的に演出・上演している¹⁶¹。ドラマトゥルクに日本大学建築学科准教授の佐藤慎也を迎え、2012 年に上演された《三宅島在住アトレウス家》では松田のクレジットスタイルを新たに採用し、全員を「スタッフ・キャスト」という名で統一。松田や長島のこのクレジットスタイルは、従来の「一種の芸術的独裁制」への抵抗表明と見て取ることができる。

多田淳之介 (*1976) は 2001 年に東京デスロックを旗揚げした後、2003 年から青年団演出部に所属。2011 年に全国ツアーを行った《再／生》は、一連のミュージックリストが 3 回繰り返し流し続け、その音楽に合わせ俳優たちがそれぞれ勝手に動き続ける作品だ。同作で多田は作品全体の枠組みだけを構成し、俳優たちの動きに関してはほぼ

¹⁶⁰ 《アトミック・サバイバー》や阿部と長島の活動については、『演劇創造』41 号 (日本大学芸術学部演劇学科、2012 年、54-61 頁) に詳しいインタビューが掲載されている。

¹⁶¹ 《墨田区在住アトレウス家》(2010-11 年)、《豊島区在住アトレウス家》(2011 年)、《三宅島在住アトレウス家》(2012 年)。これらの詳しい活動を長島本人が TARL ネットワーキング・ラボで講演した模様のアーカイブ映像は <http://www.ustream.tv/recorded/26702675> で閲覧可能である。

全て俳優にアイディアを出させたという¹⁶²。2012年には木ノ下歌舞伎《義経千本桜》を杉原邦生・白神ももこと共同演出し、8月に東京国立近代美術館《14の夕べ》で上演された《リハビリテーション》、2013年の新作《シンポジウム》ではドラマトゥルクに佐藤泰紀を迎えるなど、他の演出家や俳優と共同して作品を創作する方式を採用している。

柴幸男（*1982）は、多田と同じく青年団演出部に所属。2009年に初演され、第54回岸田國土戯曲賞を受賞した《わが星》は、音楽に三浦康嗣、ドラマトゥルクに野村政之、2011年の再演では振付に白神ももこを迎え、その他のスタッフとともに集団的に創作した作品である。2012年に上演された《ファンファーレ》では、脚本・演出として柴が、音楽・演出として三浦が、振付・演出として白神がクレジットされており、制作・ドラマトゥルクを務めた野村をはじめ多くのスタッフや各公演地毎に入れ替わる地元キャストとともに集団的に創作された。

篠田千明（*1982）が演出を務める快快（ファイファイ）は多摩美術大学の卒業生を中心に、2004年に「小指値」という名前で結成された演劇集団である。脚本家・演出家・俳優・料理人・舞台美術家・振付家・スタイリスト・キャラクターデザイン・ドラマトゥルクなど様々なメンバーの集まったこのカンパニーは、2010年に《My Name is I LOVE YOU》でチューリッヒのシアター・スペクタクル最優秀賞を受賞するなど国際的にも注目を集めている。篠田は2012年に上演された《りんご》をもって、快快を脱退しバンコクに移住したが、快快はその後もし引き続き集団的な作品を創作し続けている。

これらの他にも、振付家の矢内原美邦はニブロールにおいて、音楽家や美術家との共同作業を行っており、岡田利規も近年、サンガツと共同作業を行っており、《地面と床》においては音楽の参入度合いが高まったと語っている¹⁶³。このような事例からも、現代日本の舞台芸術においてにおいて集団的な創作プロセスに基づいて作品を創作することは1つの趨勢であると言えるだろう。

¹⁶² 2012年8月15日荻窪 velvet sun にて行われた「演劇は何度でも再生する」での発言による。

¹⁶³ チェルフィッチュ『地面と床』鼎談 岡田利規×小泉篤宏×橋本裕介
<http://www.cinra.net/interview/2013/09/05/000000.php>

B. 創作環境の変化

ドイツ語圏においてもそうであったように、日本においても創作環境の変化が舞台芸術作品の創作プロセスにもたらした影響は大きい。集団的な創作プロセスを志向するアーティストの増加および、徐々にではあるが日本でドラマトルクの活動場所が増えていることは、この間の創作環境の変化と決して無関係ではない。本節では、まず創作環境の変化とネットワーク化について論じたあと、近年頻繁に見受けられる海外との交流について考察する。

(1) 創作環境の変化とネットワーク化

日本の舞台芸術現場においては、長い間劇団という基盤のもとに創作活動が行われてきた。代表的な劇団は、新劇系のものだろう。築地小劇場に次いで 1937 年に岸田國士によって結成された文学座、1944 年に結成された俳優座、1950 年に結成された劇団民芸、1954 年に結成された劇団青年座、1975 年に結成された演劇集団円などが挙げられる。これらの劇団に共通するのは、劇団が主催する「研究所」と称した俳優学校があるということだ。文学座附属演劇研究所、劇団俳優座研究所、青年座研究所、円・演劇研究所などがそれである。なお民芸には養成所はないが公演の都度オーディションを行っている。これらの新劇系の劇団以外にも、学生劇団を母体とする多くの劇団は常に結成され、年に数回貸し小屋で公演を行っている。しかし、それらの劇団の多くは劇団員が 30 代に差し掛かった頃で解散するなど、長く続くものは決して多くない。宮沢章夫が 1990 年に結成した遊園地再生事業団が作品ごとに俳優を集めて演劇を上映する劇団であったことに象徴されるように、1990 年前後から従来の強固な劇団体制は次第に溶解し始め、主宰者のみのコンパクトな劇団あるいはプロデュース・ユニットの時代へと動き始める。1990 年には芸術文化振興基金が設置され、アーティスト向けの助成金の枠組みも整備されはじめていく。米屋（2011）によれば、「芸術監督がいて、芸術を提供する専門機関として自治体が設置した劇場としては、1990 年開場の水戸芸術館が第 1 号」であり、『『公共劇場』』という呼称がよく使われるようになったのは、1997 年

の世田谷パブリックシアターの開場のころから」であったという¹⁶⁴。この頃には太田省吾も湘南台文化センターの芸術監督に就任するなど、アーティストと公共との関係が少しずつ変わり始める。

その後 2001 年には文化芸術振興基本法が制定。2013 年度からは、2012 年 6 月に「劇場・音楽堂等の活性化に関する法律」が制定されたことに伴い、前年度までの優れた劇場・音楽堂からの創造発信事業にかわるプログラムとして、劇場・音楽堂等活性事業を開始。設けられている「特別支援事業」「共同制作支援事業」「活動別支援事業」「劇場・音楽堂等間ネットワーク構築支援事業」の 4 つの事業のうち、「我が国の実演芸術の水準を向上させる牽引力のあるトップレベルの劇場・音楽堂等が行う、国際的水準の実演芸術の創造発信（公演事業）や、人材養成事業又は普及啓発事業に対し、総合的に支援」（文化庁ホームページより）する「特別支援事業」に 2014 年現在採択されている劇場・音楽堂は以下の 15 館である。

水戸芸術館・彩の国さいたま芸術劇場・世田谷文化生活情報センター（世田谷パブリックシアター）・東京芸術劇場・サントリーホール・神奈川県立神奈川民ホール・ミュージアム川崎シンフォニーホール・新潟市民芸術文化会館（りゅーとぴあ）・石川県立音楽堂・可児市文化創造センター・静岡県舞台芸術センター・滋賀県立芸術劇場びわ湖ホール・兵庫県立芸術文化センター・兵庫県立尼崎青少年創造劇場・北九州芸術劇場

このように公立劇場において助成金の仕組みが確立すると、公立劇場からアーティストに対して作品をオファーするケースが増えてくる。このオファーを生かすも生かさなくてもアーティスト次第だが、公共劇場での仕事には物理的な制約が伴うことがしばしばある。かつて世田谷パブリックシアターと新国立劇場からそれぞれ《友達》（2008）と《タトゥー》（2009）という作品の演出を依頼された岡田利規は、かつてその問題点についてこう述べた。

ひとつの演劇作品をつくるには、はたして、どれだけの時間を要するものとされているでしょうか？ […] たえば僕の場合、自分の劇団で新作をつくる際は半年近く費やします。だ

¹⁶⁴ 米屋 2011 : 76

から当然のこととして、劇団外部で演出の仕事を行なう場合も、同じくらいリハーサル期間がほしいと感じます。いや、実を言えばそれ以上に長い期間が必要だと思っています。だって、外部の仕事の場合は、長い時間をかけてコンセンサスを得る必要が出てくるからです。というのも、たいていの場合は、僕の用いる方法論を実践できるようになっている俳優たちと仕事できるわけではなく、そのとき初めて出会う俳優さんたちと、ゼロから関係を築きあげなければいけないわけなのですから。でもこの要求は、まあ、通りません。[...]僕はこの現状が残念です。これは、欲望としてはごく普通のものだと思うのです。僕は、演劇を、時間をかけてつくりたい。観客には、時間をかけてつくられたものを堪能していただきたい。時間をかけたからっていいものができるわけじゃない、というプレッシャーやリスクを当然背負うことになるけれど、そのうえでなお、僕はそれを欲します。それというのも、僕の場合、時間をかけなければ、ほんとうにもう、どうしようもないからです。僕は、僕なりの演劇観とか、身体への考え方とか、方法論とかを持っているわけですが、それを俳優さんに実践してもらうには、とにかく時間がかかる。コンピュータにアプリケーションをインストールするような具合に事が運ぶなら、どんなに楽だろうか、てな話です。一ヵ月前後という期間では、僕は、いわばファスト・シアター、しかつくれません。頼むから言い訳だとは思わないでほしい。(岡田 2013 : 141-143)

その後岡田は改めてこの時期のことをこう振り返っている。

2008 年や 2009 年の頃から、僕には、日本の公共劇場の活動やその姿勢があんまり公共的じゃないように感じられはじめてきた。『友達』や『タトゥー』という仕事に実際携わった経験は、言うまでもなくそのことに影響を与えている。公共劇場一般の活動から垣間見える、彼らの理念としての公共の具体的なイメージと、自分が抱いているそれがずいぶん乖離していて、そのことに何だかいらいらすことも増えてきた。(同 : 146)

ここで岡田が切実に述べている問題は、一面では日本の公共劇場の問題を浮かび上がらせる一方、ドイツ語圏の公共劇場においてもこのような問題は散見されるのが事実である。

また他のアーティストに対する支援の例としては、急な坂スタジオと S T スポットおよびのげシャーレが連携して行っている「坂あがりスカラシップ」がある。「坂あがり

スカラシップ」は 2008 年からスタートした制度であり、最初の 2 年間は岩渕貞太、2009 年から 2 年間は神里雄大、2010 年からの 2 年間は藤田貴大が対象者として支援を受けた。2012 年度からは 3 年間にわたる支援体制となり、橋本清が対象者に選ばれている。急な坂スタジオはこのほかにレジデント・アーティストの仕組みを設けており、2013 年現在は岡田利規、矢内原美邦、柴幸男の 3 人が¹⁶⁵、そのほかサポート・アーティストとして岩渕貞太、木ノ下裕一、酒井幸菜、白神ももこ、藤田貴大の 5 人が支援を受けている。

民間財団による助成制度も行われている。代表的なものはセゾン文化財団、アサヒビール芸術文化財団、資生堂などだ。その代表例として、以下セゾン文化財団の助成についてスケッチしたい。表 9 はセゾン文化財団が 1998 年度以降に支援してきたアーティストの一覧である¹⁶⁶。インターネット上に掲載されている事業報告で確認できる限り、以下の 59 名のアーティストが支援されてきたことが分かる。この表を参照することで、21 世紀に入ってから日本の舞台芸術を牽引してきた若手演劇人たちの所在を把握することができる。

また近年、創作環境におけるネットワーク化の動きも見えて取れることが出来る。これまでも日本の舞台芸術現場にはいくつかの組織が存在していたが、それらは業界団体とも呼ばれ、団体間で交流が行われることはそれほど無かったと言っている¹⁶⁷。そんな中 2013 年に設立されたのが舞台芸術制作者オープンネットワーク（Open Network for Performing Arts Management、通称 ONPAM）である。同サイトによればオープンネットワークとは、「ヒエラルキー構造をもつ組織形態」で、「トップを中心として組織的な意思決定を行」う、アソシエーション（Assositation）とは異なり、「ヒエラルキーのない、水平構造を持つネットワーク」のことを指し、「互いの活動や文化を理解するプロセスを経て、新しい価値を創造し、有機的に持続性のあるネットワーク。メンバーシ

¹⁶⁵ このほか既に卒業したレジデント・アーティストとして、中野成樹と仲田恭子がいる。

¹⁶⁶ 表のうち、【J】とあるのはジュニア・フェロー、【S】とあるのはシニア・フェローのことである。また制度が変わる前は、【I】【II】と呼んだ。

¹⁶⁷ たとえば毎年文化庁が募集する「新進芸術家研修制度」のとりまとめ団体としては演劇部門に限っても、日本演出者協会、日本劇団協議会、日本演劇協会、国際演劇協会日本センター、日本児童青少年演劇協会、日本新劇俳優協会、日本俳優協会、能楽協会、日本劇作家協会、舞台芸術財団演劇人会議、協同組合日本俳優連合の 11 団体がある。

ップの更新が行われやすく、自由に入会、退会、そして必要になったときに 戻って
くることのできるネットワーク」であるという¹⁶⁸。

同ネットワークの理事長は KYOTO EXPERIMENT のプログラム・ディレクターを
務める橋本裕介、副理事長には東北 ARC>T の鈴木拓と丸岡ひろみ、常務理事には PARC
の塚口麻里子、理事には長塚圭史や中屋敷法仁など若手演出家を擁すゴーチ・ブラザー
ズの伊藤達哉と齋藤努、ST スポット横浜館長の大平勝弘、伊丹アイホールの小倉由佳
子、チラシ折り込み業者有限会社ネビュラエクストラサポート (Next) の川口聡、鳥の
劇場の齋藤啓、ANJ の相馬千秋と武田知也、株式会社プリコグの中村茜、神戸 Dance
Box の横堀ふみがいる。監事は公益財団法人企業メセナ協議会の若林朋子とアート
NPO リンクの樋口貞幸、事務局はこまばアゴラ劇場の野村政之と Next の藤原顕太が
務めている。

¹⁶⁸ <http://www.onpam.net/whatopennetwork.html>。このほかにも「特定の目的のために集ま
ったネットワーク組織で、そのプロジェクトが終わると解散」し、「何館かの劇場で作品をま
わすツアーや共同製作」の際に用いられるプロジェクト・コンソーシアム (project
consortium) があるという。

表9 セゾン文化財団が1998年度以降に支援したアーティスト一覧

(同財団事業報告をもとに筆者作成)

山崎広太rosy CO.,	【I】	1996-1998			
H・アール・カオス(大島早紀子)	【I】	1997-1999	【II】	2000-2002	
イデビアン・クルー(井手茂太)	【I】	1998-2000	【II】	2003-2005	
199Q太陽族(岩崎正裕)	【I】	1998-2000			
MONO(土田英生)	【I】	1999-2001	【II】	2002-2004	
伊藤キム+輝く未来			【II】	1999-2002	
劇団解体社(清水信臣)				1999-2001	
Dance Theatre LUDENS(岩淵多喜子)	【I】	2000-2002	【II】	2003-2005	
レニ・パッソ(北村明子)	【I】	2000-2002	【II】	2004-2006	
桃園会(深津篤志)	【I】	2000-2002	【II】	2003-2005	
PROJECT FUKUROW(石川ふくろう)	【I】	2001-2003			
Study of Live works 発条ト・AbsT(白井剛)	【I】	2001-2003	【II】	2006-2008	
指輪ホテル(羊屋白玉)	【I】	2001-2003	【II】	2004-2006	
演劇弁当 猫ニャー(ブルースカイ)	【I】	2001-2003			
ニブロール(矢内原美邦)	【I】	2002-2004	【S】	2008-2010	
ナイロン100℃	【I】	2002-2004			
うずめ劇場(ベーター・ゲスナー)	【I】	2003-2005			
珍しいキノコ舞踊団(伊藤千枝)	【I】	2003-2005	【S】	2012-2014	
BATIK(黒田育代)	【I】	2004-2006	【S】	2013-2015	
地点(三浦基)	【I】	2005-2007	【S】	2008-2010	
劇団、本谷有希子	【I】	2005-2007			
Co.山田うん	【I】	2005-2007	【S】	2011-2013	
マレビトの会(松田正隆)	【I】	2006-2008	【S】	2009-2011	
チェルフィッチュ(岡田利規)	【I】	2006-2008	【S】	2009-2011	
ペンギンブルベイルバイルズ(倉持裕)	【I】	2007-2009			
大橋可也&ダンサーズ	【I】	2007-2009			
Dance Company BABY-Q(東野祥子)	【I】	2007-2009			
戌井昭人	【J】	2008-2009			
江本純子	【J】	2008-2009	【J】	2010-2011	【S】 2012-2013
関美能留	【J】	2008-2009			
タニノクロウ	【J】	2008-2009	【S】	2012-2014	
中野成樹	【J】	2008-2009	【S】	2010-2012	
鈴木ユキオ	【J】	2008-2009			
高山明			【S】	2009-2011	
小野寺修二			【S】	2009-2011	
多田淳之介	【J】	2009-2010			
松井周	【J】	2009-2010	【S】	2011-2013	
きたまり	【J】	2009-2010			
藤田康城			【S】	2010-2012	
鈴木ユキオ			【S】	2010-2012	
手塚夏子			【S】	2010-2012	
柴幸男	【J】	2010-2011			
タニノクロウ	【J】	2010-2011			
梅田宏明	【J】	2010-2011			
KENTARO!!	【J】	2010-2011	【J】	2012-2013	
山下残			【S】	2011-2013	
塚原悠也	【J】	2011-2012			
神里雄大	【J】	2011-2012	【J】	2013-2014	
危口統之	【J】	2012-2013			
柴幸男	【J】	2012-2013			
藤田貴大	【J】	2012-2013			
前田司郎			【S】	2013-2015	
向雲太郎			【S】	2013-2015	
あごうさとし	【J】	2013-2014			
杉原邦生	【J】	2013-2014			
岩淵貞太	【J】	2013-2014			
川村美紀子	【J】	2013-2014			
塚原悠也	【J】	2013-2014			

（２）海外へ進出する日本演劇

海外に行く度に、きまって思い知らされることがある。日本の演劇といえば、NOHでありKABUKIであって、それ以外はまるでないも同然だという認識である。彼らは一様に伝統演劇に敬意を払ってくれるものの、これでは日本には現在を映し出す演劇はなきに等しいことになる。（岡本編 2003：174）

これは演劇評論家の西堂行人が、2003 年に出版された本の中で述べた言葉であるが、2013 年現在、このような考察はもはや古びた記述であると言わざるを得ない。なぜなら、21 世紀の日本の舞台芸術の最大の特徴は、海外へ進出し、さらに海外のオフィシアターやフェスティバルとの共同製作で作品を創作する劇団が増加したことだからである。もちろん天児牛大による山海塾、清水信臣による劇団解体社、古橋梯二らによるダムタイプ、松本雄吉による維新派などは古くから世界のフェスティバルに招聘されている。2002 年より 3 年間鴻英良がカンプナーゲルにおいて行われる国際演劇祭ラオコオンの芸術監督を務めてからは日欧のフェスティバル関係も強化された。山海塾は 1980 年からパリ市立劇場との共同製作を行っていた点で、特異な存在であるが、それ以外はお金を払って出させてもらう形に近いものや、バーター取引によるものも少なくない¹⁶⁹。

2007 年のクンステンフェスティバルデザールにおいてチェルフィッチュの《三月の 5 日間》が上演されたことを皮切りに、多くの日本の劇団が招聘されはじめ、2010 年はチェルフィッチュが世界ツアー¹⁷⁰を行ったほか、世界演劇祭には快快とポツドールが招聘され、その後も日本の舞台芸術が以前よりも頻繁に海外のフェスティバルで上演されるようになっていく。

この交流において特に功績の大きいプロデューサーは、かつて東京国際芸術祭のディレクターであった市村作知雄、ならびに当時東京ドイツ文化センターの文化部スタッフを経て国際交流基金ケルン日本文化会館の運営専門員を経て、現在東京文化発信プロジェクト室企画担当ディレクターを務めている山口真樹子、国際舞台芸術センター

¹⁶⁹ 例えば名取事務所のように東京にドイツ語の《野鴨》を招聘し、同事務所製作による《帰ってきたゴドー》をドイツ座のボックス・シアターで上演した例もある（2012 年 12 月観劇）

¹⁷⁰ 2010 年はブリュッセル、リスボン、ハノーファー、ウィーン、バルセロナ、リュブリアナ（スロベニア）、ハンブルク、チューリッヒ、パリ、モデナ、ベルリン、マニラ、バンコクで公演を行った。

(PARC) 理事長の丸岡ひろみ、セゾン文化財団プログラム・オフィサーの久野敦子らである。さらにこれらの世代が築き上げた土台をさらに進めたのが、チェルフィッチュのマネジメントを行っているプリコグの中村茜であった。

ここで見られるように、日本の舞台芸術は少しずつではあるが海外のフリーシーンとの関わりを強化しつつあり、それに伴って創作環境にも当然変化が訪れるだろう。

C. 日本におけるドラマトウルク受容

このように創作環境が変化する中で、ドラマトウルクという職能はどのように受容されていったのだろうか。本節ではまず日本におけるドラマトウルク受容史を整理した後、公立劇場における学芸部・文芸部の活動とフリーランス・ドラマトウルクとして活動する長島確の事例を取り上げながら考察していく。

(1) ドラマトウルク受容史

日本で最初に「ドラマトウルク」の名が冠されたシンポジウムが実施されたのは、1999年2月世田谷パブリックシアターにおいてであった。次節で詳述するように、同劇場には1997年のオープン当初からドイツの公共劇場におけるドラマトウルギーを模範とした学芸セクションが設置され、現在に至るまで精力的な活動を続けている。このシンポジウムは「90年代のドイツ演劇とドラマトウルグの役割」と題され、マティアス・リリエントール (Matthias Lilienthal, 元フォルクスビューネ¹⁷¹) とユーディット・ゲルステンベルク (Judith Gerstenberg, テアターバーゼル) が招かれた¹⁷²。同シンポジウムにおいてリリエントールはドイツにはプロデューサーという職業がなく、インテンダントあるいはドラマトウルクがその役割を引き受けていると説明する。そしてドラマトウルクの具体的な活動の一端を問われたゲルステンベルクは

ドラマトウルクは演出家と一緒に作業をする過程で、戯曲や作品のテーマを一緒に考え、舞台美術の方と一緒に仕事をし、コンセプトを展開していくことになる。劇場には舞台美術や装置に携わる人、戯曲や演出に携わる人など、いろいろな役割をしている人がいますが、そのひとりひとりと個別に作業して、劇場に関わる人たちの関係を取り持つような役割をドラ

¹⁷¹ 肩書きは当時。来日当時リリエントールはフォルクスビューネを辞めた2週間後のことだった。その後1年半は無職だったが、2002年の世界演劇祭を成功に導き、その後2012年までHAUの芸術監督として活躍した。現在は2014年に開催される世界演劇祭のプログラム・ディレクターを務めている。リリエントールの詳しい活動については第6章および拙稿「24時間観劇ツアー体験記」を参照。

¹⁷² ゲルステンベルクは現在ハノーファー州立劇場のチーフドラマトウルクを務めている。またこのときの記録は『P T』8号 (pp.52-57) に収録されており、以降の引用はここからのものである。

マトウルクは担っています。それからテキストをアレンジしたり、俳優さんたちと一緒に台本を作ったりもします。(リリエントール&ゲルステンベルク 1999)

と、プロダクション・ドラマトウルクとしてのドラマトウルクの職能を中心に紹介した。

2002年には東京国際芸術祭（現在のフェスティバル／トーキョーの前身）の1プログラムとして、クラウス・パイマン（Claus Peymann, *1937）演出、ベルリナー・アンサンブルによる《リチャード2世》の来日公演が実現した。その後2005年および2006年は「日本におけるドイツ年」を記念して、フランク・カストルフ（Frank Castorf, *1951）演出、ベルリン・フォルクスビューネによる《終着駅アメリカ》、トーマス・オスターマイヤー（Thomas Ostermeier, *1968）演出、ベルリン・シャウビューネによる《ノラ》《火の顔》、ハイナー・ミュラー（Heiner Müller, 1929-1995）演出、ベルリナー・アンサンブルによる《アルトゥロ・ウイの興隆》、ヨッシ・ヴィーラー（Jossi Wieler, *1951）演出、シアターX+ベルリン芸術祭共同制作《四谷怪談》、ルネ・ポレシュ（René Pollesch, *1962）演出、tpt・日独演劇プロジェクト《皆に伝えよ！ ソイレント・グリーンは人肉だと》、ミヒャエル・タールハイマー演出、ベルリン・ドイツ座による《エミーリア・ガロッティ》などベルリンの主要公立劇場を網羅したラインナップのドイツ演劇が招聘・共同製作された。これらの公演は多くの日本の演劇人にドイツ演劇に対する関心を引き起こし、《終着駅アメリカ》の終演後にはドラマトウルクを務めたカール・ヘーゲマンによるポストトークが行われるなど、ドラマトウルクに対する関心も徐々に芽生え始めた。東京国際芸術祭の主催団体であるアートネットワーク・ジャパンは2005年に「『ドラマトウルク』の可能性を巡って—演劇・ダンスと社会を創造的につなぐ職業『ドラマトウルク』の実態に迫るレポート&シンポジウム—」を開催。ドイツからベルリン演劇祭のウーヴェ・ゲッセル（Uwe Gössel）とHAU劇場（当時）のベッティナ・マズーフ（Bettina Masuch）を招き、日本側からは当時日本人ドラマトウルクとして活躍していた長島確と平田栄一郎の2名が参加した。

日本でドラマトウルクの導入についていち早く、なおかつ繰り返し発言してきたのは平田栄一郎である。2004年10月30日の東京新聞には「ドラマトウルクの導入を」と題した文章を寄せ、そこで平田は演出家と演劇研究者の本格的協力の重要性について訴

えている¹⁷³。

2006年3月には三元社より『現代ドイツのパフォーミングアーツ』が刊行され、その中に「ドラマトゥルク小史」（執筆担当：平田栄一郎）が収録された。ここで平田は日本の演劇界でドラマトゥルクという職能が発達しない理由を「演出の芸術性への期待と厳しい審美眼がドイツの演劇界ほど大きくない」ためと分析した一方で、ドラマトゥルクの導入に向けて前向きな考えも示している。

2007年には、21世紀COEプログラムの研究成果として早稲田大学演劇博物館から『演劇学のキーワード』が刊行され、この中に「ドラマトゥルク（ドイツにおける）」（執筆担当：平田栄一郎）および「ドラマトゥルク（日本における）」（執筆担当：長島 確）の項目が加えられた。平田による「ドラマトゥルク（ドイツにおける）」においてドラマトゥルクは「演出家の小間使い的な『演出助手』ではない」ことが強調され、「演劇の創造環境の問題が指摘されて久しい日本の演劇界でも、ドラマトゥルクの意義を真剣に検討する時期にきているのではないだろうか。」と述べられている。

2008年3月には東京国際芸術祭の1プログラムとしてリミニ・プロトコルのシュテファン・ケーギ（Stefan Kaegi）構成・演出による《ムネモ・パーク》が招聘・上演された。その後もリミニ・プロトコルの作品はフェスティバル／トーキョー（F/T）によって《カール・マルクス：資本論、第一巻》、《Cargo Tokyo-Yokohama》と招聘・上演され、2013年には《100%トーキョー》の上演が予定されている¹⁷⁴。

2010年には、ドラマトゥルクの職能について詳細に論じた平田栄一郎『ドラマトゥルク』が上梓された。同書は日本の演劇関係者にとって待望の書として受け入れられ、第16回AICT演劇評論賞を受賞した。同年には、東京ドイツ文化センターにおいて「ドラマトゥルクが描く最新ドイツ語圏演劇地図」が開催され、国際交流基金によって招聘されたユーディット・ゲルステンベルク、トビアス・ブレンク、アルムート・ワグナ

¹⁷³ 「ブレヒト演劇の制作にドラマトゥルクとして協力できるのは、このポストが確立していない現在、国内外の演劇研究者しかいない。しかし、これまで演劇研究者は翻訳者や外部のアドバイザーとしてしか現場の制作に介入してこなかった。演劇研究者は、この立場を超えて積極的に現場に介入すべきである。また、演出家もとりわけ構想立案の段階でドラマトゥルクの意見に耳を傾けるべきであろう。両者の本格的な協力により、発信型のブレヒト演劇の第一歩が可能になると思われる。」（平田 2004）

¹⁷⁴ その後もF/Tは2010年にクリストフ・マルターラー（Christoph Marthaler）演出の《巨大なるブッツバッハ村》、2011年にポレシュ演出、ベルリン・フォルクスビューネによる《無防備映画都市ルール地方三部作・第二部》、2012年にヴィーラー演出、ミュンヘン・カンマーシュピーレによる《レヒニッツ（皆殺しの天使）》を招聘・上演している。

ー (Almut Wagner, デュッセルドルフ劇場 チーフ・ドラマトウルク)、ダグマー・ヴァルザー (Dagmar Walser, スイス国営ラジオ DRS2 局 演劇部門チーフディレクター)、マックス＝フィリップ・アッシェンブレンナー (Max-Philip Aschenbrenner, (当時) 世界演劇祭 2010 共同プログラムキュレーター) が各々の関わっている劇場やプロジェクトについて紹介した。

2011 年 2 月には NPO 法人ドリフターズ・インターナショナルと国際舞台芸術ミーティング in 横浜 2011 実行委員会がベルリン・HAU 劇場との協力関係のもと、「世界の小劇場 Vol.1 ドイツ編」を開催した。そこでは先のリミニ・プロトコルによる『ブラック・タイ』のほか、シー・シー・ポップによる《遺言／誓約》とアンドカンパニー & Co. (andcompany&Co.) による《道化の霊廟》も招聘された¹⁷⁵。

2010 年 6 月と 2011 年 8 月には川崎市アートセンターにおいて「知りたい@カフェ・アルテ『ドラマトウルクって何してる人?』」が開催された¹⁷⁶。このトークセッションでは現在日本の演劇現場でドラマトウルクと名乗って活動している長島確と野村政之の 2 人が話し手となって行われた企画であり、2010 年には 2 人だけのトークが行われ、翌年 2011 年にはそれぞれが活動を共にしている演出家の中野成樹と松井周をゲストに迎え、演出家の側から見たドラマトウルクの活動について意見交換が行われた。なお、ここで行われた対談の内容を編集したものを別冊に添付する。

2013 年早稲田大学文学部演劇映像コースは文化庁による平成 25 年度次代の文化を創造する新進芸術家育成事業（芸術系大学等連携）の助成を受け、「新しい演劇人＜ドラマトウルク＞養成プログラム—未来のアートマネジメントに向けて—」と題したプログラムを始動させた¹⁷⁷。

¹⁷⁵ ここで招聘された 3 団体はいずれも第 2 章で論じたテアター・コレクティブと呼ばれるグループである。

¹⁷⁶ アーカイブ映像は <http://www.ustream.tv/recorded/7861551> (2010 年) および <http://www.ustream.tv/recorded/16660044> (2011 年)。内容については、<http://togetter.com/li/31553> (2010 年) および <http://togetter.com/li/175010> (2011 年) でそれぞれ概要を知ることが可能である。

¹⁷⁷ 同プログラム責任者の藤井慎太郎は「本プログラムへの参加を検討されるみなさんへ」と題した文章において以下のように述べている。「今日の日本において、＜ドラマトウルク＞を養成しようとすることは、何を意味するのでしょうか。[…] 日本において […] 演劇の上演に関わる者すべてが「ドラマトウルギー／ドラマトウルク」的な意識を持つこと、言い換えれば、上演作品の全体と各部分との関係、歴史と現在との関係、社会／世界と演劇との関係、演劇に対して課されている制約と可能性に対する自覚を深め、作品が生み出す意味に責任を持つことは重要に思われます。[…] したがって本プログラムは、狭義のドラマトウルクを目指す

これらの結果、巻末の別表に添付したドラマトゥルク年表の通り、日本でドラマトゥルクを名乗って活動している演劇人の数も増加している。

(2) 公共劇場におけるドラマトゥルク

1990年代以降開館された日本の公共劇場においても、ドイツ語圏の公共劇場におけるドラマトゥルギーを模範としたセクションを設置している劇場がある。このようなセクションは「学芸」あるいは「文芸」と名付けられ、ここでは代表的なものとして世田谷パブリックシアター学芸部および静岡県舞台芸術センター文芸部の活動について論じる。

(i) 世田谷パブリックシアター

世田谷パブリックシアターは1997年に開館した公立劇場である。初代芸術監督は佐藤信を迎え、劇場スタッフには高萩宏・永井多恵子・眞野純・松井憲太郎など、現在では他館の館長を務めているプロデューサーたちが揃っていた。そのうち今ではキラリ☆ふじみで館長を務める松井が中心となり、学芸セクションが創設された。松井自身が指摘しているように、この学芸セクションはドイツ語圏の「ドラマトゥルク」を模範としたものであった¹⁷⁸。2001年に上演された同劇場のアソシエート・ディレクター（当時）松本修演出による《アメリカ》は、松本と学芸スタッフがオーディションやワークショップ、ドラマリーディングなど計1年間の期間を経て創作された作品であった¹⁷⁹。

現在の学芸活動は恵志美奈子を中心として、「地域」「子どもと学校」「調査研究」「人材育成」「出版」を5つの柱とした積極的な活動が行われている。

方々はもちろん、演出家・振付家、劇場監督・制作者、劇作家・翻訳者、研究者・批評家となることを考えている方々にも広く参加を呼びかけます […] とりわけ、演劇に関する大きな問いを共有しつつも、異質な人材が集まって、ともに議論するところから生まれる可能性を重視したいと思うのです。」

¹⁷⁸ 松井 2001 : 40

¹⁷⁹ 松井 2001 : 44-45

(ii) 静岡県舞台芸術センター

静岡県舞台芸術センター (SPAC) は、1997 年から初代芸術総監督鈴木忠志のもとで活動を開始した、専属の俳優を雇用する日本でも数少ないドイツ語圏の公共劇場型の公共劇場である¹⁸⁰。2007 年からは宮城聡が芸術総監督に就任し、現在に至るまで精力的な活動を続けている¹⁸¹。

SPAC のドイツ語圏の公共劇場との類似点としては、インテンダント (SPAC では芸術総監督と呼ばれる¹⁸²) が予算・人事権も握っていること。専属の俳優を雇用していること。自主公演のみに使用される専用劇場を有していること。そしてドイツ語圏の公共劇場の文脈にあったドラマトゥルクを有していることである。

SPAC におけるドラマトゥルギー部は文芸部と称されており、現在の文芸部には社会学者の大澤真幸 (*1958)、演出家の大岡淳 (*1970)、そして演劇学者の横山義志 (*1977) の3名が所属している。特に横山は実質的に毎年6月に開催されるフェスティバル「ふじのくに⇒せかい演劇祭」¹⁸³のプログラム・ディレクターを務めている。同芸術祭では毎公演終演後、宮城とアーティストによるアフタートークが催され、そこでは3名の文芸スタッフが交替で司会進行を務めている。松本 (2013) によれば「文芸部の3人も文化政策人材に含めていいだろう。わが国では特異な存在で、欧米の劇場に常駐するドラマトゥルクにあたる。独立した文芸の専門家たちで、「SPACの頭脳」(中沖)なのだが、アートと社会をつなぐ仕事もこなし、筆者のいう文化政策人材であると考えられる。たとえば大岡淳は劇作家・演出家の一方で、2010年度まで静岡県袋井市の文化施設・月見の里学遊館の芸術監督を務めていた。横山義志は欧州演劇の研究者で、招聘に向けて海外カンパニーの選定や交渉を担当する。」¹⁸⁴とある。

SPAC がここまでの成功を収めていることに関して、河野孝は「鈴木は SPAC の芸術総監督と理事会の副理事長を兼務し、全体の動きを掌握することができた。日本になじ

¹⁸⁰ 似た意味では兵庫県のピッコロ劇団や、新潟の NOISM などがある。

¹⁸¹ 以下の記述は 2012 年に SPAC が創立 15 年を迎えたことに伴い、静岡文化芸術大学が『SPAC の 15 年』という題した調査報告書をもとにしたものである。

¹⁸² 宮城は他館の「芸術監督」と差別化を図るため、「芸術総監督」と称したと語っている。(「創造型劇場の芸術監督・プロデューサーのための基礎講座」での発言による)

¹⁸³ 2000 年から 2010 年までは「Shizuoka 春の芸術祭」と呼ばれていた。

¹⁸⁴ 松本 2013 : 73

みのなかった芸術監督制度を十全な形で導入することに成功した。」¹⁸⁵と論じている。松本（2013）によれば「芸術局には2011年度、総勢83人が所属する。内訳は、芸術局長の成島洋子（1975年生まれ）に加えて、演出を担当する文芸部3人、アートマネジメントを行う制作部17人、音響や照明の創作・技術部26人、俳優の属する演技部36人。[…] 芸術局83人のうち、制作部（17人）と文芸部は原則、全員3年契約である。[…] 対して、創作・技術部（26人）はうち18人が、演技部（36人）はうち7人が3年契約なので、長期契約（3年以内）は合計45人となる。創作・技術部と演技部は、人経費削減と公演回数増加の対策のため、短期的な雇用システムを新たに採用したことから、相当数が1年以内の短期契約となっている。[…] 専務理事の中沖英敏の説明によると、[引用注・演技部は] 全員年俸制で、最高420万円、最低220万円。3年契約の俳優は年間最低220万円と定められている。」¹⁸⁶という。

（3）長島確の事例

日本におけるフリーランス・ドラマトゥルクの現状について考察するため、最後に補論として日本におけるドラマトゥルクの草分け的存在である長島確の事例について論じる。長島確は2005年から自らをドラマトゥルクと称し、現在は中野成樹＋フランケンズ（演出：中野成樹）に所属する一方、フリーランス・ドラマトゥルクとしての活動を行っている。長島は「日本でドラマトゥルクの貢献が特に期待できるケース」として「翻訳劇」「オリジナルの作品（古典・新作を問わず日本の戯曲）」「美術館のキュレーターにあたるような役割」の3つを挙げており¹⁸⁷、2005年から2013年7月までの間に長島がドラマトゥルクとしてクレジットされた作品を3つのケースごとに分類・整理したものが表10である。以下本節では、表10におけるⅠ～Ⅲの分類に即して長島確の実践事例を考察していく。

（i）翻訳劇

¹⁸⁵ 河野 2013：13

¹⁸⁶ 松本 2013：66-7

¹⁸⁷ 長島 2007：32-34

長島は2012年に上演された《フィガロの結婚》のパンフレットにおいて「わたしたちはどんな社会に生きているのか—フィガロたちを身近に／遠くに感じるための、片寄った用語解説集」を編み、その冒頭で以下のように述べている。

古典作品にふれる楽しみはふたつある。ひとつは、つかのま現実を忘れて、時代や場所のまったく異なる世界にひたること。もうひとつは、その体験を通じて、自分の暮らす社会や世界にもう一度思いをはせること。すぐれた古典作品は、それが生み出された時代をいきいきと伝えてくれるとともに、いまの世界を見つめ直す視点を与えてくれるものである。(長島2012: 44)

今現在日本におけるドラマトウルクの第一人者として認識されている長島だが、その演劇との出会いは1997年(当時28歳)のことだった。大学院生としてサミュエル・ベケット(Samuel Beckett)の研究を行っていた長島は、当時オープンしたばかりの世田谷パブリックシアターでベケット《しあわせな日々》(演出: ピーター・ブルック)の字幕オペレーターのアルバイトに携わる。その公演に携わりながら長島は翻訳劇において「翻訳それ自体に演出や演技の解釈が入っている」という問題に気付く¹⁸⁸。

このような問題意識の中で、当時ベケットの散文作品の翻訳を手がけていた長島は、藤田康城、鈴木理江子、阿部初美らとともにベケットを「上演台本のためだけに翻訳する」仕事を始めていく¹⁸⁹。この「ベケット・ライブ」シリーズは《わたしじゃない》(2002年)《ロッカバイ》(2003年)《あしおと》(2004年)《クァクァ》(2005年)まで続き、その際の体験を以下のように回想している。

新しい訳をオファーされた時に感じたのは、私がひとりで考えて訳してしまったら、先ほど言った翻訳の問題点と同じ状況になるのではないか、ということでした。戯曲の解釈は「私」でいくのか「オレ」でいくのか、一人称の選び方ひとつとってもそれは解釈ですし、演出的判断です。そうした翻訳を通じて、私自身が判断したことによって、演出やキャンティングなど色んなことが決まっていくのは気持ちが悪い。私は演出家じゃないですから。ではどうすればいいのかと、演出家とたくさん話をするようになりました。話をしてからでないと訳

¹⁸⁸ 長島 2011

¹⁸⁹ 長島・野村 2010

せない。そういう形で戯曲の翻訳に取り組むようになりました（長島 2011）。

翻訳劇における具体例な実践事例として中野成樹演出の《ゆめみたい（2LP）》がある。このプロジェクトは2011年12月の本公演に向けて主催者である川崎市アートセンター側の意向のもと、通常上演すれば4時間以上もかかる「ハムレット」を半分以下の90分で上演することが目標とされている¹⁹⁰。このプロジェクトについては翻訳前から中野と長島との間ではカット箇所について「長島判断である程度進めてしまって、中野があとでどれだけひっくり返しても可」という合意がとれており、演出家との信頼関係の深さが伺える¹⁹¹。このプロジェクトのさらに特徴的な点は、翻訳の過程をインターネット上で公開している点にある¹⁹²。グーグル・ウェブとユーストリームの機能を活用した専用ホームページでは長島のパソコン上での編集画面とパソコンに向かう手元の映像が同時中継で映し出されたり、翻訳者と演出家・ドラマトウルクのやりとりはツイッター上においてリアルタイムで公開されている。

一般的な翻訳者と長島のようなプロダクション・ドラマトウルクとの差は、演出家との関係性と稽古場との関わり方の2つにおいて現れる。まず演出家との関係性に関しては、プロダクション・ドラマトウルクとして現場に参加する場合、演出家との関係が既に構築されていて問題なくコミュニケーションがとれることが前提条件となる。どれだけ優秀な翻訳をする翻訳者であれ、演出家との関係が構築されていなかったり、翻訳に対するプライドや思いが強すぎてコミュニケーションをとることに困難が伴う場合には、プロダクション・ドラマトウルクとして現場に関わることはできない。稽古場との関係においては、単なる翻訳者よりもプロダクション・ドラマトウルクの方が稽古場に在る時間が圧倒的に長い。何のためにそれだけ長く稽古場に顔を出すのかについて、長島はこう語る。

翻訳をいじるときには、やはりたくさん稽古を見ないといいられないんです。というのは、本

¹⁹⁰ 本公演では中野成樹+フランケンズに所属するもう1人のドラマトウルクである熊谷保宏が「ドラマトウルク」としてクレジットされており、長島のクレジットは「翻訳」に留まっているが、実際の活動内容は充分プロダクション・ドラマトウルクに値するものである。

¹⁹¹ 2010年11月7日、長島本人により googlewave 中に投稿された文章より。

(<http://alongwayto90minhamlet.com/>)

¹⁹² <http://alongwayto90minhamlet.com/>および <http://www.facebook.com/yumemitai>。

当に毎日稽古を見ていると俳優がどっちに行きたいのかとか、俳優がどのくらい馴れてきたかが分かってきて、その上で翻訳をいじることにはすごい意味があると思うんです。そうじゃなくて、ある瞬間だけパッとみて、その人に合っているかどうかを当て訳するだけだったら結構ぱっと出来ますけど、それは面白くない。テキストと演技や演出の関係はすごく難しく、「わざと合わせない」ということが結構あります。その「わざと合わせない」というところまでに行くには、稽古を結構見ていないと瞬時の判断が出来ない(長島・野村 2010)。

長島自身がドラマトゥルクと名乗るようになったきっかけは、このように稽古場に詰めながら翻訳の仕事をしていた際に、当時ドイツ帰りの平田栄一朗から「長島さんのやっている仕事はドイツでは『ドラマトゥルク』という肩書で、ちゃんとした仕事なんだよ」と告げられたことに始まる¹⁹³。プロダクション・ドラマトゥルクが翻訳者の職能も兼ねることはドイツにおいては珍しい事例であるが¹⁹⁴、日本の舞台芸術現場においては長島の前例がある故に、このような仕事内容がプロダクション・ドラマトゥルクの1つの代表例として認識されている。しかし翻訳劇におけるプロダクション・ドラマトゥルクは自ら翻訳した戯曲に限らず、既に翻訳されている戯曲に関しても演出家をサポートしながら作品製作に取り組むことにも大きな意義がある。

(ii) オリジナルの作品

「オリジナルの作品」とは先に取り上げたベケットやシェイクスピアなどによって書かれた既存の戯曲ではなく、上演のために新たに劇作家が書き下ろしたり、演出家のもと集団的なプロセスで新しい作品を創作していく作品群のことを指す。この役割に関して長島は「出発点となるコンセプトを提案することから始まり、リサーチし、集めた素材を整理・編集し、構成を考えたり、場合によってはテキストを書くこと」および「編集者的な役割」として「上演に至るまでのさまざまなプロセスにおいて、チーム（カンパニー）の共同作業を後ろから支えたり、ときには積極的に盛り立てたりと、コミュニ

¹⁹³ 長島 2011

¹⁹⁴ ドイツでプロダクション・ドラマトゥルクが翻訳者の職能も兼ねている代表例としてはベルリン・シャウビューネを中心に活躍しているマリウス・フォン・マイエンブルク (Marius von Mayenburg) などが挙げられる。

ケーションの面で生産的に機能すること」を活動内容として挙げている¹⁹⁵。

ここでは具体例として 2009 年 11 月に長島がミクストメディア・プロダクトの一員として阿部初美とともに創作した《Life On The Planet》を取り上げ、「オリジナルの作品」におけるプロダクション・ドラマトゥルクの活動について考察する¹⁹⁶。

《Life on The Planet》はかつて 2006 年にミクストメディア・プロダクトが創作した《アトミック・サバイバー》の作品中で使用されたビデオレポートの取材のために青森県六ヶ所村を訪れた阿部が、宿泊先近くの環境科学技術研究所で目にした人工閉鎖空間から着想した作品である。阿部にとって人工閉鎖空間は、アンドレイ・タルコフスキー（Andrei Arsenyevich Tarkovsky）の映画を連想させ、その空間から発想を得て作品を創るにあたり《アトミック・サバイバー》のようなドキュメンタリー作品ではなく、よりフィクショナルな作品だと予感した。そこで何らかのテキストの必要性を感じ、以前松田正隆がタルコフスキーの映画「ストーカー」をベースにして創作した作品《アウトダフェ》（2006 年）を思い出し、松田の世界と人工閉鎖空間の世界を結びつける作品を構想するに至った。通常劇作家にはそれ自体で完結した戯曲を依頼するが、阿部が構想した方法は松田にはテキストの断片をいくつか書いてもらい、それをもとに阿部および長島で編集・構成するというこれまでの演劇ではあまり例のない方法だった¹⁹⁷。松田は阿部の構想した方法を歓迎し、作品創作が開始された。

この中で長島は松田の担当編集者となって、時には松田の生活する京都まで足を運び打ち合わせを兼ねて原稿の催促を行うこともあった¹⁹⁸。松田からのテキストを待ち続ける一方、長島はドラマトゥルク補の須藤崇規と共に松田のテキストと組み合わせる素材を探し始めた。人工閉鎖空間から連想される農業に関するテキストのほか、夏目漱石『夢十夜』や正岡子規『墨汁一滴』などからテキストが引用され、松田から逐一届くテキストに既存のテキストが織り込まれ、それを稽古場で試すことの繰り返しによって全く新

¹⁹⁵ 長島 2007：33～34

¹⁹⁶ 以下の《Life on The Planet》誕生の経緯にまつわる記述は阿部自身が mixi 上のコミュニティに記載したメモをもとにしている。（http://mixi.jp/view_community.pl?id=3841884）

¹⁹⁷ 阿部自身、筆者とのインタビューにおいてこの方法は映画「ベルリン天使の詩」における監督・脚本ヴィム・ヴェンダース（Wim Wenders）と脚本ペーター・ハントケ（Peter Handke）の関係を元にしたと語っている。

¹⁹⁸ このように劇作家に寄り添うドラマトゥルクとしての活動は「作家ドラマトゥルギー（Autorendramaturgie）」と呼ばれることもある（平田 2010：41）。日本人ドラマトゥルクの中では、渡辺源四郎商店（脚本・演出：畑澤聖悟）における工藤千夏の活動などがこの例である。

しい上演台本が生成された。

「オリジナルの作品」に限ったことではないが、インターネット上のソーシャル・ネットワーク・サービス「mixi（ミクシー）」のコミュニティ機能においても長島がプロダクション・ドラマトルクとして果たしている重要な役割の一事例が見て取れる。これはミクストメディア・プロダクトのメンバーの一人である田島佐智子が在ドイツの照明家であることもあり、日本国内のみならず世界各地から逐一意見や情報の交換ができるように長島が情報共有の手段として頻繁に使用している手法である。「Life on The Planet」関連で作成されたコミュニティはスタッフ間での情報共有用のものと出演者も含めた情報共有用の2種類あり¹⁹⁹、スタッフ用のコミュニティ内には「稽古場だより」「お知らせ」「映像」などに加えて「コンセプト Q&A」というトピックが立てられている。そこではコンセプトに関する認識をスタッフ全員が共有できる仕組みになっており、そこでの投稿を一部引用する²⁰⁰。

—Q：この作品は、フィクションかノンフィクションか。 A：フィクション。

—Q：イメージネーションかドキュメンタリーか。 A：イメージネーション。

—Q：コミカルかシリアスか。 A：シリアス。

—Q：にぎやかかしずかか。 A：しずか。でも何も起こらないで進行するわけじゃない。何か起こるかもしれない。でもアトミックの核燃パートのようなにぎやかさはない。

—Q：第4の壁はあるのかないのか。 A：ある。でもときどきなくなる瞬間があるかもしれない。今回は、基本は「ある」だが、ずっとあるわけじゃない。でもずっと「ない」わけじゃない。お客さんが自分たちも閉鎖空間にいる、という意識を共有できる瞬間があるとい
い²⁰¹。

クリエーションに関わるスタッフ全員が以上のような情報を常にインターネット上で閲覧できる環境を整えることにより、個々のスタッフが何かしらの壁にぶつかった際に

¹⁹⁹ mixi のコミュニティ機能は管理人によって認められたユーザーしか閲覧できないため、管理人である長島は必要な情報のレベルに応じて、必要な人材をそれぞれのコミュニティに招待することができる。またスタッフ間のコミュニティは2008年11月17日に作成されており、公演当日の1年前から準備作業が行われていたことが分かる。

²⁰⁰ 以下の投稿は長島が阿部に電話で質問し、阿部が直感で回答したものを長島がまとめた形である。（筆者とのインタビューより）

²⁰¹ http://mixi.jp/view_community.pl?id=3841884

は全員が了解している場所へ直ちに帰ってくるのが可能となる。またテキストに関する情報もメールの添付ファイルによるやりとりではなく、随時 mixi 上に本文を貼り付けることで外出先でも携帯電話から閲覧でき、素早いレスポンスが可能になる。この仕組みは長島の長い経験の中で考案されたものであり、舞台芸術現場におけるプロダクション・ドラマトゥルクの具体的な仕事内容のうちの1つであると言える。このように集团的に新しい作品を創作するチームにおいて、個々のスタッフが最も創作しやすい環境を整えることもプロダクション・ドラマトゥルクが果たしうる重要な役割である。

(iii) 美術館のキュレーターにあたるような役割

2010年1月～3月に東京文化発信プロジェクトにおける「学生とアーティストによるアート交流プログラム」の一環として、日本大学佐藤慎也研究室（日大）ならびに東京藝術大学市村作知雄研究室（藝大）が共同で《日大×藝大+mmp『戯曲を持って町へ出よう。』》を実施した。筆者はこのプロジェクトにおいて制作という立場で企画の立ち上げから深く関わってきたので、プロジェクト全体および個々の作品において長島がドラマトゥルクとしてどのように「美術館のキュレーターにあたるような役割」を果たしてきたか考察する。

①企画立案

「『学生とアーティストによるアート交流プログラム』という枠組みがあるから何かやらないか？」という佐藤慎也の呼びかけにより、2009年7月に佐藤、阿部初美、長島そして筆者が集まり最初の会合が設けられた。この席上で長島はかつてスーザン・ソントグ（Susan Sontag）がサラエボで、ポール・チャン（Paul Chan）がニューオリンズで「ゴドーを待ちながら」を上演したように既存の西洋戯曲を町中に持ち出してみる企画はどうかと提案した。この企画に関して後に長島は「町の中に、その町とは縁もゆかりもない戯曲、テキストをぶつけることで、町の見え方も変わるかもしれませんし、戯曲の読み方も変わるかもしれない。それを引き起こそう、と考えました。」と語っている²⁰²。

²⁰² 長島 2011

企画自体が通った後は、日大の学生たちは実際の上演場所探しを行い、藝大の学生たちは上演作品にパフォーマーとして参加する双方の役割分担がなされ、2010年の1月～3月の3ヶ月間に毎月1本ずつ別々の場所で20分前後の小作品が上演されることが決定した。その後長島は「美術館のキュレーターにあたるような役割」として、それぞれの演出を阿部初美・中野成樹・矢内原美邦の3名に依頼し、各公演で取り上げるべき戯曲を演出家と相談しながら決めていった。まず中野との打ち合わせでは、それまでの約4年間の関わりの中で中野自身が元来野外で「しあわせな日々」を上演することに関心を持っていることを知っており、この作品を提案した。矢内原とは今回が初めての仕事であったが、以前矢内原がチェーホフ「三人姉妹」をモチーフにした作品《五人姉妹》を上演していたことから、同じくチェーホフの「桜の園」を扱うことを提案し決定した。最も付き合いの長い阿部との作品選定は難航していたが、あるとき阿部にはギリシア悲劇のように対立構造のはっきりした作品が向いているという佐藤の提案を受け、ソフォクレスの「エレクトラ」に決定した。このように継続的に同じ演出家と付き合うことによって、信頼関係の構築のみならず演出家の趣味嗜好を把握しておくことは、プロダクション・ドラマトゥルクにとって大事な仕事内容のうちの1つである。また矢内原のように初めて共に仕事をする演出家の場合にも、その演出家の過去作品などから趣味嗜好を把握しておくことが欠かせない。ただし信頼関係が十分に確立されていない演出家との仕事については

やっぱりいきなり初めてがつつり組めるわけじゃないというか、関係を作らないとできない仕事なんですね。言い換えると、パートナーとして演出家に批判的なことも当然言いますけれども、その前提としては相互の信頼関係がないといけない。だから、いきなりってやっぱり組めないですね。(長島・野村 2010)

とその難しさも語っている。

②個別作品

上演作品が決まった後、長島が個別の作品で行ったプロダクション・ドラマトゥルクとしての仕事はそれぞれ異なる。阿部演出の《エレクトラ》は阿部が講師を務めている藝大の授業の時間を利用して稽古が進められた。上演台本のカットに関しては、まず阿

部が大まかなカット箇所を学生に指示した後、学生達が数パターンのカット台本を作成し、さらにそのカット台本を元にして長島が2009年12月に実施されたリーディング公演における上演台本を作成した。日大の学生達による上演場所の選定も阿部を交えて進行中であつたが、阿部が出産に伴う体調不良により演出を降板したため、上演時期を当初予定されていた1月から2月にずらして長島自身が演出をすることになった。

結果的に最初の公演になった中野演出の《しあわせな日々》は、中野から日大の学生達に与えられた「町中にある「劇場のような場所」を探してきてください」という課題のもと、それぞれの学生たちがプレゼンテーションした場所の中から、中野が中高生時代に住んでいた江戸川区小岩が上演地域に決定した。その後数度にわたって中野を交えながら小岩のフィールドワークを行い、商店街の空き地に土の山を持ち込んで上演できないかという案が浮上した。ここでも長島は全ての打ち合わせとフィールドワークに参加し、出来るだけ多くの上演候補地を写真に収め、それをインターネット上で共有しつつでも参照できるように手配した²⁰³。また打ち合わせの際には常にノートパソコンを持ち歩き、撮影した写真をはじめとして必要な情報が即座に取り出せるような準備を常に整えている。場所の交渉は年が明けても難航し、結果として東京都と千葉県の間境である江戸川の河川敷にて上演することとなった。上演テキストに関しては、長島自身がかつて翻訳していたテキストがあり、中野との相談の結果冒頭の数ページ（15分程度）が使われることとなった。

パフォーマンスの前半では集合場所であるサンライズ・プラザにおいて中野と長島による作品解説が行われ、それに続いて室内でリーディングが行われた。観客の手元にはテキストが事前に手渡されており、観客はテキストを見ながらリーディングを聞くことができる。その後、集合場所から河川敷に徒歩で移動し、パフォーマンスの後半では河川敷において室内で読まれたものと同じ箇所が、江戸川に掛かる橋を電車が通る音や、少年野球の子供達の歓声など、実際の環境音の中でマイクを使うことなく上演された。

2月に延期された《エレクトラ》は文京区千駄木にある2階建ての一軒家を賃貸し「エレクトラハウス」と名付け、その一軒家にかつてエレクトラの家族が住んでいた、とい

²⁰³ 写真を沢山撮影し共有することは、チャーホフの『かもめ』を原作とした《長短調》の際にも非常に有効であつた。中野は「続・ドラマトウルクって何してる人？」においてこの写真を見ながら歌詞を書き上げることが出来たと語っている。

う架空の設定のもとに作品づくりが進められた。長島は稽古場において、長年のプロダクション・ドラマトゥルクとしての活動を裏付けるようにして、まずは参加している学生達自身の家の話をひたすらヒアリングすることから創作を始めていった。参加しているパフォーマー達から時間をかけてアイデアをヒアリングすることで情報を「拡散」させた後、そのアイデアを元に自らでテキストを編集し、テキストとアイデアを「配列」し、構成を固めることでそれを「収束」させていく。この「拡散」→「配列」→「収束」といった一連の流れはプロダクション・ドラマトゥルクとしての長島の活動でも頻繁に観察することができる²⁰⁴。

《しあわせな日々》と同様、《エレクトラ》もまずは長島によるギリシア悲劇の人物関係図の説明から始まる。その後、エレクトラハウス内の3つの部屋において別々の登場人物にまつわるエピソード（各5分間）が上演されるが、エピソードを見る順番は指定されず、観客は自らの好きな順番で見て回ることができる。上演と上演の間には5分間の自由時間が設けられ、その間は上演に使用されていない部屋に待機しているパフォーマーたちが、それぞれの部屋の中の説明を行った。このようにして設計された構造は長島の「実際にある家や町とギリシア悲劇などのフィクションの両方を、どうしたら一体化しないで見せられるか」「想像力でお客さんに補ってもらえるスペースをどれだけ沢山残すか」という演出コンセプトに基づいている²⁰⁵。

《エレクトラ》においてはじめて演出という立場で作品に関わった長島は、そのときのことを

自分が演出という立場になった途端に、ものすごい目眩のようなものを感じてぎょっとしたんです。突然眼球のレンズを交換されてしまったような感じがして、見ているものとの距離感が全然変わってしまった。もう少し分かりやすく言うと、演出になった途端に視野がすごい狭くなった。[…] だから同じところで隣に並んで、同じものを見ているんだけど、明らかにレンズが違うということを思いました。そのとき、ドラマトゥルクが欲しいって思いましたけどね。（長島・野村 2010）

²⁰⁴ 長島はドラマトゥルギーとは「何をどういう順番でどんなバランスで並べたら、どんな意味になるのかということ」とであると語っている。（長島・野村 2010）この製作プロセスのドラマトゥルギーは2010年度に長島が演出した「墨田区在住アトレウス家」においても引き継がれている。

²⁰⁵ 長島 2011

と回想し、演出家になって改めてプロダクション・ドラマトゥルクの重要性を認識している。

中野と阿部が自ら新しくテキストを書き下ろさないタイプの演出家であるのに対し、矢内原は自ら書き下ろしたテキストを自分で演出するタイプの演出家である。そのため3月に上演された《桜の園》は、チェーホフの「桜の園」を原作としながらも、矢内原の手によって《桜の園～最後の実験～》と題された新しいテキストが書き下ろされた。

上演場所は調布市にある京王フローラルガーデン・アンジェと決まり、《エレクトラ》と同じく公園内の4つの異なる場所でそれぞれ別のエピソードが上演される形式をとった。当初は4つの場所を観客が全員一斉に移動しながら観劇する方式が考えられていたが、実際に矢内原を交えて会場下見をした際、観客を4つのグループに分け、それぞれ決められたルートで順番に見て回る形式にすることが決められた。これは《エレクトラ》の際と同じく「想像力でお客さんに補ってもらえるスペースをどれだけ沢山残すか」という長島のコンセプトが反映されたものである。

4つのパートのうち3つのパートは「高校生のグループ」「反対運動のグループ」「建設会社の人達」と称された矢内原オリジナルのテキストで、パフォーマーの動きに合わせて観客も移動し、それぞれのパートが1つの場所で重なり合う。パフォーマーたちは同じ動きをただ4回繰り返すだけであるが、観客にとっては1つの場所で重なり合うシーンを計3回見ることになり、回数を経るにつれてそれまでは見えてこなかった情景が浮かび上がる構造になっている。唯一他の3つのパートとは交わらないパートは「昔の人達」と称され、矢内原オリジナルのテキストに長島がチェーホフの原作「桜の園」の台詞をはめ込むことによって、テキストの面でも他の3つのグループとは異なり、古い時間が流れる仕組みになっている。長島はしばしばドラマトゥルクを「演出家／振付家の知的パートナー」と定義づけているが²⁰⁶、この例にみられるように劇作家あるいは演出家1人では思いつかないような作品自体の構造に対して、知的なサポートを加えることにより、作品自体に厚みが増していることが確認できる。

²⁰⁶ 「豊島区在住アトレウス家」ホームページ上のプロフィールによる。<http://www.bh-project.jp/artpoint/program/area2011/atreuske-toshimaku-01.html>

表 10 長島確がドラマトゥルクとして携わった作品一覧（2005 年～2013 年 7 月）

I 翻訳劇

作品名	作	演出	上演年月
《クアクア（ベケット・ライブ vol.6）》	ベケット	阿部初美	2005 年 2 月
《BOMBSONG》	テア・ドルン	坂田ゆかり	2005 年 12 月
《4.48 サイコシス》	サラ・ケイン	阿部初美	2006 年 3 月
《Vengeance Can Wait（乱暴と待機）》	本谷有希子	本谷有希子	2006 年 7 月
《残り火》	ベケット	阿部初美	2007 年 3 月
《Zoo Zoo Scene（ずうずうしい）》	オールビー	中野成樹	2008 年 5 月
《44 マクベス》	シェイクスピア	中野成樹	2009 年 2 月
《しあわせな日々》	ベケット	中野成樹	2010 年 1 月
《桜の園～最後の実験～》	チェーホフ	矢内原美邦	2010 年 3 月
《長短調（または眺め身近め）》	チェーホフ	中野成樹	2010 年 9 月
《ハムレット講座》	シェイクスピア	中野成樹	2010 年 11 月
《ナカフラ演劇展》		中野成樹	2012 年 6 月
《フィガロの結婚》	モーツァルト	菅尾友	2012 年 11 月
《グラン・ヴァカンス》	飛浩隆	大橋可也	2013 年 7 月

※翻訳クレジットとして参加したもの

《4.48 サイコシス》	サラ・ケイン	飴屋法水	2009 年 11 月
《ヘッダ・ガーブレル》 ²⁰⁷	イプセン	宮田慶子	2010 年 9 月
《ゆめみたい（2LP）》	シェイクスピア	中野成樹	2011 年 12 月
《効率学のススメ》	アラン・ハリス	ジョン・E・マグラ	2013 年 4 月

II オリジナルの作品

作品名	演出	上演年月
《Re:Re:Re:place 隅田川と古隅田川の行方（不明）》	高山明	2005 年 2 月
《アトミック・サバイバー》	阿部初美	2007 年 2 月
《エコノミック・ファンタスマゴリア》	阿部初美	2008 年 3 月
《閃光》	夏井孝裕	2008 年 7 月
《Life On The Planet》（テキスト：松田正隆）	阿部初美	2009 年 11 月
《忠臣蔵（と）のこと》	中野成樹	2009 年 12 月
《忠臣蔵フェア》	阿部初美	2010 年 12 月
《とりつくしま》	山崎朋	2011 年 10 月

III 美術館のキュレーターにあたるような役割

作品名	実施主体	上演年月
《アメリカ現代戯曲&劇作家シリーズ Vol.1 リーディング》	TIF	2006 年 2 月
《アメリカ現代戯曲&劇作家シリーズ Vol.2 リーディング》	TIF	2007 年 2 月
《国際ドラマリーディングフェスティバル》	KAC	2008 年 2 月
《演劇/大学 09 春》	F/T	2009 年 3 月
《演劇/大学 09 秋》	F/T	2009 年 12 月
《日大×藝大+mmp『戯曲をもって町へ出よう。』》	mmp	2010 年 1-3 月

²⁰⁷ アンネ・ランデ・ペータスとの共訳

第5章 日本における事例研究

本章は第3章で取り上げたドイツ語圏の事例研究と同様の構成となっている。まず日本の舞台芸術現場の一般論について《Life On The Planet》(2009) の事例を取り上げ、その後日本の創作現場における特徴的な職能であるプロデューサーおよび制作の仕事内容に触れ、ドイツ語圏と日本での創作環境の違いについて考察したあと、2例の事例研究を行う。

事例選定にあたっての基本的な考え方は、第3章で述べたとおりである。第3章のシェーマンに対応するものとして松井周と劇団サンプルを取り上げ、シー・シー・ポップに対応するものとして松田正隆とマレビトの会を取り上げる。なおそれぞれの創作プロセスは、おおよその方向性として対応関係にあるのであり、厳密な意味で対応しているわけではないことを附記しておく。

A. 日本の一般論

(1) 《Life On The Planet》の事例

2009年に筆者が稽古初日から本番千秋楽まで付き添った演劇公演《Life On The Planet》をモデルケースとして日本の舞台芸術現場での役割分掌についてスケッチする。同公演のフライヤーやホームページに表記された出演者・スタッフのクレジットは以下の通りである。

■出演

野村昇史（演劇集団円）、谷川清美（演劇集団円）、永井秀樹（青年団）
瀧川英次（七里が浜オールスターズ）、田中夢（遊園地再生事業団）

■スタッフ

テキスト：松田正隆（マレビトの会）
演出：阿部初美（mmp）²⁰⁸
ドラマトウルク：長島確（mmp）
音楽：大谷能生

²⁰⁸ 人名のあとのカッコ内は所属する劇団や劇場を表す。mmpとはミクスト・メディア・プロダクト（mixed media product）の略。

空間美術：田原奈穂子（mmp）
照明：田島佐智子（mmp）
音響：木下真紀
舞台監督：喜久田吉蔵
ドラマトゥルク補：須藤崇規（川崎市アートセンター）
演出助手：田中智佳
宣伝美術：青木正（Thomas Alex）
制作統括：大久保聖子（川崎市アートセンター）
制作：河合千佳（川崎市アートセンター）

通常、公演のフライヤーは初日の1ヶ月前前に完成されるため、その時点で確定しているスタッフのみが掲載されている。スタッフのクレジットは上から、テキスト・演出・ドラマトゥルク・音楽とあり、この4名はフライヤー以前に作成される仮チラシにも掲載されている。テキストとは「作」とも表記される箇所だが、本作は後述する作品の性格上敢えて「テキスト」という表記がなされている。次に演出家、そしてドラマトゥルク、音楽がこれに続く。

これに「空間美術」「照明」「音響」「舞台監督」が続く。「空間美術」とは舞台装置のデザイナーのことを指す。「照明」に関しては、プランを立てる「照明（プランナー）」とプランナーが立てたキュー通りに本番で操作する「照明操作（オペレーター）」の2つに分かれるが、通常フライヤーには照明プランを立てるアーティストとして「照明」がクレジットされている。「照明」「音響」「舞台監督」は現場において「テクニカルスタッフ」と呼ばれる職能である。「音楽」が劇中で使用される楽曲を作曲した人物に冠されるクレジットであるのに対し、「音響」とはその音楽を含め劇場の中での音響機材の配置や当日の操作に精通したスタッフのことを示す。

この後に一線低い存在として「ドラマトゥルク補」「演出助手」が続く。彼らはそれぞれドラマトゥルクあるいは演出家の補佐的業務を行う。「Life On The Planet」の場合、稽古が始まる前からドラマトゥルクの長島とドラマトゥルク補の須藤が松田正隆によるテキストに組み合わせる別のテキストを探す作業を行っていた。一方演出助手の田中智佳は2005年以降阿部初美の演出助手を務めており、毎日解錠から施錠まで稽古場に付き添っていた。本作は阿部初美が妊娠中の作品であった事情も重なり、必ずしも阿部が常に稽古に居れるとは限らなかったが、その際には田中が代わりに稽古の進行を務めた。

この後に、宣伝美術・制作統括・制作と続く。宣伝美術は公演のフライヤーのデザ

インを演出家や制作と相談して行う仕事である。次の制作統括とは川崎市アートセンターにおいて当時プログラム・ディレクターを務めていた大久保聖子が制作統括という名称で全ての自主事業に名を連ねている。実際の現場制作においては「制作」とクレジットされている河合千佳が制作スタッフとしての業務を務める。

以上が、広報物に掲載されたクレジットであるが、これとは別に「当日パンフ」と呼ばれる公演当日観客に配布されるパンフレットに記載されたスタッフは以下の通りである。チラシから変更・追加された箇所は**太字**で示す。

〈出演〉

野村昇史 谷川清美 永井秀樹 瀧川英次 田中夢

〈スタッフ〉

オリジナルテキスト：松田正隆

引用テキスト：夏目漱石 トルストイ 正岡子規 他

テキスト加工・編集／ドラマトウルク：長島確

演出：阿部初美 (mmp)

音楽：大谷能生

空間美術：田原奈穂子(mmp)

照明：田島佐智子(mmp)

照明オペレーター：宮田正芳（創光房）

音響：木下真紀

衣裳アドバイス：藤谷香子（快快）

映像協力：佐藤慎也

大道具：高橋香織

舞台監督：喜久田吉蔵

ドラマトウルク補／**映像：須藤崇規（川崎市アートセンター）**

演出助手：田中智佳

宣伝美術：青木正 (Thomas Alex)

記録写真：飯田研紀

記録映像：ぶげけん

制作統括：大久保聖子(川崎市アートセンター)

制作：河合千佳(川崎市アートセンター)

【川崎市アートセンター】

機構：小林裕二、桑原延享

照明：国吉博文、小熊悦子

音響：相川晶、宮崎淳子、大石こんた

〈協力〉

マレビトの会、演劇集団円、有限会社円企画、青年団、株式会社ダックスープ、七里ヶ浜オールスターズ、有限会社自転車キンクリーツカンパニー、遊園地再生事業団、有限会社創光房、株式会社イルミカ、サウンドウィーズ、ルフトツーク、津雲運送、オサフネ製作所、かねこ大道具、南部興産、平田倉庫、カトウ材木店、Ort-d.d

森真理子、横堀応彦、倉迫康史、野村久美子、角田知穂、吉岡直祐、島村幸宏、橋爪智博、杉沢純、山下貴、遠藤百合（順不同・敬称略）

最終的に長島のクレジットは「テキスト加工・編集／ドラマトウルク」となり、演出家よりも上に位置している。その他フライヤー時点では決まっていなかったスタッフとして、先に述べた「照明オペレーター」、出演者の衣裳を製作する「衣裳アドバイス」、作品中で流す映像を撮影した「映像協力」、舞台監督の依頼のもと大道具を作成した「大道具」、記録映像を撮影する「記録写真」「記録映像」が追加されている。「機構」「照明」「音響」はいわゆる「小屋付き」のテクニカルスタッフ達であり、その後に筆者も含め何らかの形で作品に関わった人の名前が続いている。このように舞台芸術現場は稽古が開始されてからも色々な人間を巻き込みながら大きくなっていき、最終的には出演者・スタッフだけで30人、協力も含めれば40人以上の人間がこの公演に関わっていたことになる。

（２）プロデューサー／制作者の仕事

Produktionsdramaturg が「制作ドラマトウルク」と訳出されることにより生じる、従来の「制作」の仕事との誤解の恐れについては既に述べた。ここで今一度日本の演劇界におけるプロデューサーおよび制作の仕事内容について記述しておきたい。

まずは「ドイツの演劇界にはもともとプロデューサーという地位がなく、演出家はその役割を兼任する『芸術総監督 (Intendant)』となることで担ってきた」²⁰⁹ことを確認しておきたい。財団法人地域創造が発行する『演劇制作マニュアル』では、演劇制作に関わるプロデューサーを次の3つに分類している²¹⁰。

①劇場付きプロデューサー

劇場に雇用されたプロデューサーであり、「地域特性の理解」「演劇に関わる劇場の方向性の明確化とプログラムづくり」「地域プロデューサーとしての役割」「劇場スタッフの代表者としての役割」「資金調達」が主な仕事内容

②劇団付きプロデューサー

劇団に所属するアーティスト（演出家、劇作家、俳優等）に責任をもち、創作の中心と

²⁰⁹ 平田 2006 : 97

²¹⁰ 『演劇制作マニュアル』 pp.30-31

なる劇団主宰者（多くの場合は作家・演出家を兼務している）がやりたいことを具現化し、劇団を発展させていく

③作品担当プロデューサー

企画をつくり（あるいは企画を委嘱され）、そのプロデュース作品についてプロダクションメイク（座組）から公演制作までの責任を持つ

そして「プロデューサーと制作スタッフの仕事の違いは、前者が、各段階の大タイトルから中タイトルの方向性までの責任をもつのに対し、制作スタッフはこれらのプロセスの細かい実務作業を現場で実施していく係」と述べられている。また人数面については「プロデューサー1人に対して、制作係が5、6人程度（小劇場公演の場合は1、2人）ですべての作業を分担して行う」ことが示されている。

『演劇制作マニュアル』を参照すると、プロジェクト毎のプロデューサーの仕事は以下の5段階に分けて考えられている。

——準備段階

予算づくり、企画内容・上演会場の決定、稽古場の予約

——座組段階（作品の主な内容、公演日程、公演場所が決まった後）

プランナー（舞台監督、美術、衣裳、照明、音響など）・俳優のオファー

——創作段階

劇作家が作品を書くための環境整備²¹¹、演出家と演出プランの相談、

俳優と演出家やスタッフのコミュニケーションに配慮、予算管理、

稽古場制作（プロデューサーは日々判断し、制作スタッフはスケジュール管理）

広報宣伝・チケット営業、契約・保険業務

——本番

接客対応（招待客、取材）、当日客対応、事故・不測の事態対応

——後処理

精算業務・二次使用・再演・ツアー

²¹¹ 創作段階における劇作家との仕事内容に関して『演劇制作マニュアル』には「ドラマトウルグとしての役割が求められることもある。」と記載されている。

舞台芸術現場における制作業務はあまりに膨大で、ここで全てを記述することは出来ないが上記の分類で大まかな仕事内容が把握できる。また最近では、一般的に「プロデューサー」とは商業ベースの世界で経営面の最高責任者を表すイメージが強いことから、別の役職名でありながら実際は劇場の演目を決めるプロデューサーの役割を担っていることが多い。東京芸術劇場であれば副館長の高萩宏、北九州芸術劇場であれば館長・チーフプロデューサーの津村卓、また日生劇場で毎年開催されるオペラ公演は同劇場の芸術参与である高島勲によって担われている。

（３）ドイツ語圏との比較

事例研究に入る前に、ドイツ語圏の公立劇場と日本での創作環境とを簡単に比較しておこう。かつて TPT において日本人俳優たちと作品を演出した経験²¹²をもつドイツ人演出家トーマス・オリバー・ニーハウス（Thomas Oliver Niehaus）は、ドイツと日本との創作環境の違いについて以下のように述べている。

ドイツのレパトリーシステムと対照的なことですが、1つ目は日本ではプロダクションに関わっている全ての人は、いくぶんフリーランスであるということです。日本においては演出家、俳優、技術スタッフは皆フリーランスで、専属アンサンブルがない一方で、そこには私が伝えることのできる限り、アンサンブルのスピリットがあります。そしてこのスピリットは、皆がアンサンブルのことについて語っている一方で、実際に目にするものは分離した個人、シングル・プレーヤーであり、協力者であるよりむしろ競争者であるドイツよりも、より明らかなものです。稽古にとれる時間は短く、ドイツでは考えられないことですが、『醜い男』では3週間以内で作品を作りました。そして稽古の時間は特別な方法で集中され、これは私にとって新しいものでした。もう1つの要素は、リハーサル期間中は全ての俳優がいつも稽古場において、参加可能であるということです。[...] ドイツにおいて私はしばしば、作品中ずっと全ての俳優を舞台上にあげる手法をとります²¹³。このことはレパトリーシアターにおいては実現することは難しいですが、東京でこのことはたいへん自然なことのよう

²¹² ほかに演出した作品は以下の通り。《時間ト部屋》（2003年）《道成寺》（2005年）。

²¹³ 筆者は2012年11月にザルツブルク市立劇場で同じくニーハウス演出の『光のない。』を観劇した。

に思えました。というのも、皆がリハーサルのプロセスに大変関心があったからです。

(Niehaus : 206-7)

ここでニーハウスが論じているのは、日本における俳優のフリーランス性、稽古期間の短さ、俳優が常に稽古に居ることの3点である。ドイツ語圏の公立劇場のように専属俳優という仕組みが確立していない日本において、俳優はフリーランスとして活動せざるを得ない。芸能事務所に所属することでテレビドラマやCMなどに出演しつつ、舞台俳優を続けている者が多いのが現実である。この問題は、稽古期間の短さとも関連している。年間雇用されていない日本の俳優たちに対して、ある一定の長さの稽古期間を確保することは容易ではない。《醜い男》での3週間とは特に短いケースだが、ドイツ語圏の公立劇場における稽古期間が平均8週間であったのに対して、日本では6週間確保されれば長い方である。その代わり、稽古期間中は俳優たちは他の本番などの仕事も基本的に入っていないため、その作品の稽古に集中して取り組むことが出来る。

また組織上でも大きく異なる点は、日本の舞台芸術現場における「制作」職の取り扱いにおいてである。「ドラマトウルク」という用語が日本に導入された際、しばしばそれは従来の「制作」や「演出助手」と似た職業ではないかという疑問が提起された²¹⁴。しかしここで考慮されなくてはならないのは、ある作品を製作するにあたって必要な業務内容の差異である。例えばドイツ語圏の公共劇場においては、もともとある一定の予算に基づいて作品が製作されるため、先に述べた5段階のうち「準備段階」「座組段階」そして「創作段階」のうち「予算管理」や「広報宣伝・チケット営業」などに気を遣うことはない。例えばハノーファーのような平均的な地方都市において公共劇場は1つしか存在しないため、日本の小劇場のように公演毎にチラシを挟み込んだりせずとも、定期会員をはじめとして常に一定の観客数が担保されている。ドイツ語圏と日本の比較をする際には、このような劇場をとりまく地域の環境の差異について念頭に置いておかねばならないだろう。

²¹⁴ 例えば、荻野 2010

B. 松井周と劇団サンプル

(1) 松井周の演劇

松井周 (*1972) は、1996 年に俳優として平田オリザ率いる青年団に入団。その後青年団若手自主企画公演を経て、2007 年に劇団サンプルを旗揚げ。2011 年には《自慢の息子》で第 55 回岸田國士戯曲賞を受賞した。

松井が劇団名をサンプルにしたのには 2 つの意味がある。1 つ目は「紛い物」という意味であり、これは「一旦人間を、人間性や感情や内面から引き離してみようという試み」である。2 つ目は「試作品」という意味であり、「日々実験・実践していく場としてのユニット」として「作品を窮屈なわかりやすい形に閉じこめるのではなく、柔軟に変化していくことを理想として」いると述べている²¹⁵。青年団で俳優として活動していた松井の演劇作品を語るに当たり、松井が考える俳優観は重要な位置を占めている。

一番俳優に必要な技術は、ほんの僅かなことに対する反応、生物としての反射・反応機能だと思っています。[...] 環境に適応するかしないかという感度を高めること。感度を高めるというのは、自分の身体について意識するということです。2 つ目は、言葉というツールの使い方。ある対象に向かって喋るときに、相手への距離が短ければ声の大きさは小さくなるし、独り言の場合、記憶の中に入っていく場合では、また違った使い方があります。[...] あとは、常識みたいなものを押しつけられるのではなくて、それが常識っぽいことだなとか、あるいはそうではないな、ということについてちゃんと敏感であるということ。最後に、精神的なタフさ。僕は忘れるということが一番いい技術だと思いますが。以上が俳優にとって大事な技術で、その他のいろいろなことというのはテクニックでしかありません。

(松井、筆者とのインタビュー)

ここで松井が述べている俳優観は一見自明なもののようにも思えるが、日本の現代演劇の多くの作品では未だに古典的な演技テクニックが重視された演出が多く見受けられ、松井のように俳優との相互コミュニケーションを大事にする演出家が多数派である

²¹⁵ サンプルホームページより <http://samplenet.org/profile/>

とはいづらい。松井は 2011 年に《ゲヘナにて》を創作した際のことを振り返って、次のように語っている。

最近僕が作品を作りながら思うのは、自分の頭ではもう僕の範囲を超えてしまっている状態の情報量の舞台を作っているなというところがあります。いまご覧いただいている舞台写真の小道具は、全部小道具といえば小道具なのですが、ここに置かれているものを僕が全部把握しているわけではないんです。大体は把握していますが。しかもこの舞台には、俳優は毎日なにをどう使ってもいい、逆に同じものばかり使いすぎないで、というルールがあるんです。例えば〔引用注・ドラマトゥルクを務める〕野村君は、小屋入りしてから僕が演出している横で舞台上に色々なアイテムを乗せてみては変えたりしていたんです。そういうことは、僕はもう把握しなくていいものにもなっていて。だから最近は、自分の脳みその範囲を超えている情報の刺激みたいなものを楽しみ始めているところもあります。（長島・中野・野村・松井 2011）

ここで松井が論じているように、サンプルの演劇の特徴は舞台上に置かれている要素の過剰さにある。例えば《通過》では舞台上から観客席にはみ出るほど多くのゴミ袋が置かれており、《自慢の息子》では舞台上に布が敷き詰められている。

これまでにサンプルが製作した作品を示したのが表 11 である。筆者はこれまでに《通過》《あの人の世界》《自慢の息子》《ゲヘナにて》《女王の器》《文学盲者たち》《キオク REVERSIBLE》を実際に観劇しているほか、松井が演出する作品のドラマトゥルクを 3 度務めたことがあり、創作内部での参与観察も行っていることから事例研究対象として取り上げることにした。

表 11 劇団サンプルのこれまでの作品とスタッフ一覧

I サンプル本公演

【全ての公演に共通するスタッフ】

作・演出 松井周／舞台美術 杉山至／衣装 小松陽佳留

ドラマターグ 野村政之（:03以降）／宣伝美術 京／宣伝写真 momoko japan

web 運営 牧内彰（:01 および:03を除く）／制作 三好佐智子ほか（:02以降）

公演名	上演年月	照明	音響	舞台監督	演出助手
:01 シフト	2007 年 1 月	西本彩	—	小林智	—
:02 カロリーの消費	2007 年 9 月	西本彩	野村政之	小林智	—
:03 家族の肖像	2008 年 8 月	西本彩	—	小林智	野村政之
:04 伝記	2009 年 1 月	西本彩	—	小林智	野村政之
:05 通過	2009 年 5 月	松本大介	長谷川ふな蔵	小林智	野村政之
:06 あの人の世界	2009 年 11 月	松本大介	中村嘉宏	寅川英司	牧内彰
:07 自慢の息子	2010 年 9 月	木藤歩	中村嘉宏	熊谷祐子	郷淳子
:08 ゲヘナにて	2011 年 7 月	木藤歩	牛川紀政	谷澤拓巳	郷淳子
:09 女王の器	2012 年 2 月	木藤歩	牛川紀政	谷澤拓巳	郷淳子
:10 自慢の息子	2012 年 4 月	木藤歩	中村嘉宏	熊谷祐子	—
:11 地下室	2013 年 1 月	木藤歩	—	谷澤拓巳	—
:12 永い遠足	2013 年 11 月	木藤歩	牛川紀政	鈴木謙、小松陽、谷澤拓巳	山内晶

II テスト・サンプル

公演名	上演年月	備考
:01 文学盲者たち	2011 年 7 月	作：マティアス・チョッケ
:02 キオク REVERSIBLE	2012 年 8 月	構成・演出：松井周
:03 遠足の練習	2013 年 8 月	構成・演出：松井周

(2) 創作プロセス

(i) 作・演出の場合

結成から現在に至るまで、劇団サンプルの本公演では松井が自分で執筆した戯曲が上演されている。一般的な劇団における創作の場合、稽古初日には俳優も含めた全てのスタッフが集合する顔合わせが行われ、その翌日から演出家と俳優たちによる稽古（4～6週間程度）の日々が始まる。稽古場での稽古が終わり、本番初日の数日前に上演会場の劇場に移動することを「小屋入り」といい、スタッフが稽古に参加するのは小屋入り直前の場合が多い。このため一般的な劇団での創作におけるスタッフは、演出家の演出プランに沿ったプランを各自で考えることが一般的である。

一方劇団サンプルでは、稽古が始まる2、3週間前、すなわち公演の2ヶ月ほど前にスタッフ全員がそろったミーティングが行われる。なおこのミーティングの日程はドラマトゥルクの野村が制作の三好にキューを出して決まるのだという²¹⁶。この時点でまだ松井は台本を書いておらず、「いろいろ無駄話をする中で誰かから出たワードを元に、照明だったらどうする、装置だったらこうするって具体的なアイディアを出していく」²¹⁷という。

劇団サンプルに所属するメンバーは、主宰・劇作家・演出家である松井周のほか、劇団旗揚げ以来ほぼ全ての作品に出演している辻美奈子、古舘寛治、古屋隆太、2009年以来ほぼ全ての作品に出演している奥田洋平と野津あおいの5名の俳優たちである。表11からも明らかなように、これら6名の劇団員の他、劇団旗揚げ時から継続して関わっているスタッフも少なくない。そのうちの1人に、旗揚げ以来劇団サンプルの全ての舞台美術を担当する杉山至がいる。杉山は1986年に青年団に入団した松井の先輩にあたる人物で、最近では青年団や劇団サンプルなどの小劇場演劇に限らず、ミュージカル《テニスの王子様》の舞台美術も務めるなど幅広いジャンルで活動している。松井が杉山との対談の中で《自慢の息子》のヘリコプターが使われるシーンのアイディアは突然杉山が稽古場で「ヘリを飛ばしたい」と言ったことがきっかけとなり執筆した場面だと

²¹⁶ 長島・中野・野村・松井 2011

²¹⁷ 「シアターガイド」2011年8月号（モーニングデスク）42頁

語るエピソードは²¹⁸、集団創作方式を採用する劇団ならではのものである。杉山のほかに旗揚げから継続しているスタッフには、衣装の小松陽佳留、宣伝美術の京、宣伝写真のmomoko japan、web 運営・総務の牧内彰、制作の三好佐智子ら、そして《家族の肖像》以来ドラマトゥルクを務める野村政之がいる。

野村は東京大学在学中の 1999 年から劇団綺崎や自身が主宰するプロデュース・ユニットにおいて俳優、作・演出、音響、宣伝美術を経験した。それと並行してサークル OB の劇団「小鳥クロックワーク」で音響、宣伝美術、俳優、演出補佐などを経験し、その頃からドラマトゥルクのように「迷いの中で背中を押してくれる人」²¹⁹の必要性を感じていたという。2007 年からは青年団に所属し、同年 9 月に音響として参加した《カロリーの消費》で松井と意気投合したことをきっかけに、それ以来継続して松井のドラマトゥルクを務めている。松井は自身のブログでドラマトゥルクの存在について以下のように述べている。

僕の中で[引用者注：ドラマトゥルク]は、「見る」人だ。徹底的に、五感を使って「見る」人。僕は基本的にスタッフ（制作も含む）もキャストも全員アーティストだと考えているのでどんな立場の人からも意見を求める。ただ、ドラマトゥルクはその中でいわゆる既存の立場（美術・照明・衣装・音響・制作・俳優等）を背負っていない立場であって、フリーで発言できる特権があると思っている。逆に言うと、立場を背負ってない分、発言の根拠はドラマトゥルク自身の作品に対する理解力に負っている（既存の立場を背負っている人はその限界を超えづらいとも言える）。だから「見る」人。見て、思考して、発言する人。サンプルにおいては。しかも既存の立場を背負わずに発言に説得力を持たせなくてはならない。また、演出家のように演出の決定権を持っているわけでもないということも重要だ。[...] 作品に対して、自由に潜って、遊んで、掴んで、投げる人。[...] というわけでドラマトゥルクは、他のスタッフ・キャストと同じように、欠かせない役割だと僕は思っています。²²⁰

その野村自身は、自らの仕事内容について「他の人が言おうとしていることをたとえば話で整理したり、異論が出てきたらそれらを交通整理する」ことや、「松井さんの出し

²¹⁸ 長島・中野・野村・松井 2011

²¹⁹ 同上

²²⁰ 「サンプル日記」2010 年 3 月 30 日の投稿より <http://sampleb.exblog.jp/12392452/>。

てきた謎から、いくつかのコンセプトを導き出していく」ことだと語っている。劇団サンプルという継続した集団で作品創作に取り組むことによって「だんだんと、演出家が1人で握られていたものを、みんなで少しずつシェアしていく、ということができてきた」と語った野村に対して、松井は《自慢の息子》からは「それがガッチリとうまくいった」と思え、「『テキストがピラミッドの頂上ではない』という形で創った」と述べている²²¹。この発言は、サンプルが従来のテキスト中心のヒエラルキー構造から脱却しようとしていることを表している。

野村は自身が劇団サンプルにおいてプロダクション・ドラマトゥルクとして果たしている具体的な役割について、2010年1月に開催したワークショップの中で図1を用いて説明した。野村によれば、図1における矢印こそが集団的な創作プロセスの現場においてプロダクション・ドラマトゥルクが果たしている役割であるという²²²。この図によればプロダクション・ドラマトゥルクは演劇現場に存在する多様なセクション間のコミュニケーションを促進するだけでなく、それを統括している演出そのものをさらに外へ押し広げている役割を担う。野村は作品創作にあたり、「最後まで作品がどうなるか分からない、ということを心がけたい」²²³と語っている。一般的な演劇現場においてスタッフは自分の担当範囲をいかに完璧に遂行するかを心がけるため、出来るだけ早い時点で自らのプランを確定させようとする心理が働く。ところがこれでは作品の創作が早い段階で確定される一方で、小屋入り後に新しい演出プランを試すことが難しい状況に陥ってしまう。そこに自らの担当範囲を背負っていないプロダクション・ドラマトゥルクが存在することで、小屋入り後も演出家の求める新たな演出プランを試すことが可能となり、演出家は本番初日まで納得のいく作品づくりを安心して行うことが出来るというわけだ。

²²¹ 以上の発言はすべて座談会「サンプルの創り方」による。(雑誌「サンプル」vol.0、30-35頁)

²²² こまばアゴラ劇場「冬のサミット2009」に付随して行われたワークショップシリーズ『言葉を越えて…』の中の1企画。筆者が参加したのは本番に先駆けて行われたプレワークショップであった。以下の図は野村がホワイトボードに板書したものを元に筆者が作成したもの。

²²³ 長島・中野・野村・松井 2011

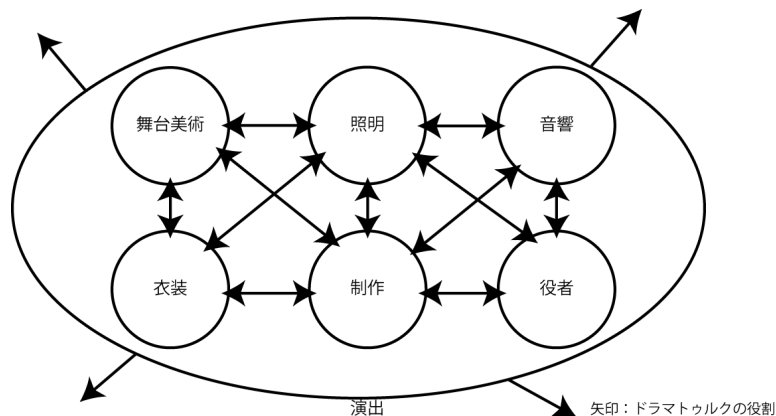


図1 集団的な創作プロセスの現場におけるプロダクション・ドラマトゥルクの役割
(野村 2010)

また、組織面におけるドラマトゥルクの役割についても野村は図2を用いて説明している。

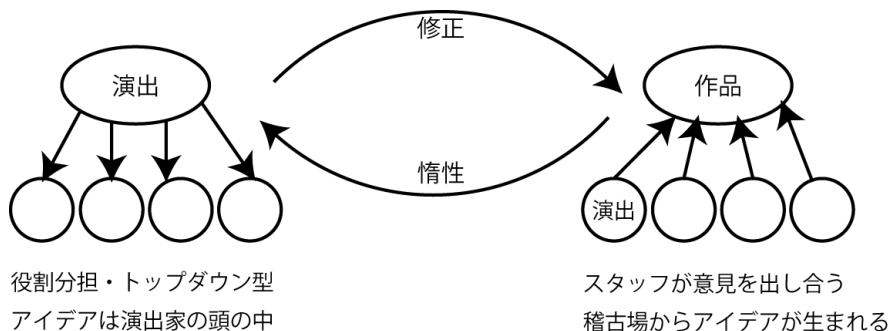


図2 組織面におけるプロダクション・ドラマトゥルクの役割 (野村 2010)

左側は演出家が絶対的な権力を持ち、各セクションの役割分担のなかで演劇創作が成立しているトップダウン方式であり、右側は演出家もスタッフも組織の一員としてミーティングや稽古場の中からアイデアが生まれ、作品を作っていく集団的な創作プロセスである²²⁴。普段から集団的な創作環境にある現場においても、本番まで時間が少なくなってくると左側のモデルに惰性的に戻りがちであるが、それを右側のモデルへと修正

²²⁴ なお図2は演出家も他のスタッフと同じだけの権力しか持っていないような印象を与えてしまう点で、いくらか誤解を与える可能性があることを指摘しておかねばならない。野村本人も後に「知りたい@カフェ・アルテ『続・ドラマトゥルクって何してる人?』」で指摘しているように、いくら集団創作的な環境にあるとはいえ、最終的に作品を構成し、作品全体の芸術的責任を負うのは演出家の仕事である。

していくことが野村のいうプロダクション・ドラマトゥルクの役割である。具体的な事例としては、スタッフ・ミーティングが行われた際、スタッフたちがその場の空気を読み、自分の持ち幅でしか話してはいけないと思っている場合においては、自らが率先して建設的な発言をすることで、他のスタッフたちからも他セクションに渡った発言を生み出す環境を作り出すことが挙げられる、という²²⁵。また野村は舞台美術としてクレジットされている杉山至について「舞台美術というクレジットですが、実際はドラマトゥルクだと思います」と語っている²²⁶ように、「アーティストのドラマトゥルク」はここでも進行しているのである。

(ii) テスト・サンプル

劇団サンプルが「公演形態にこだわらずに『演劇』を味わってもらおうとする試み」²²⁷として新たな始めた試みに「テスト・サンプル」がある。第1弾として2011年7月に《文学盲者たち》が上演され、第2弾として上演されたのが2012年8月に大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ2012パフォーミングアーツプログラムで上演(世界初演)された《キオク REVERSIBLE》である。同作品は、上演会場となる旧清津峡小学校での3週間にわたる滞在制作によって創作された作品である²²⁸。同年2月以来松井や野村をはじめ主要スタッフは会場下見を行ったが、オーディションによって選ばれたキャスト／スタッフは公演3週間前から参加。創作の様子は「越後妻有通信」として劇団サンプルのホームページで逐一更新された²²⁹。

「越後妻有通信」によれば、最初の1週間は松井・野村は作品創作に関する打ち合わせを行う一方で、その他のキャスト／スタッフは滞在制作に向けた諸々の準備を行った。全てのキャスト／スタッフが勢揃いした2週間目は、創作過程が一般公開さ

²²⁵ 長島・中野・野村・松井 2011

²²⁶ 同様の例として野村は劇団ままごとにおいて舞台監督を務める佐藤恵の例を挙げている。

²²⁷ 公式ホームページより

²²⁸ なお同時期に大地の芸術祭 越後妻有アートトリエンナーレ 2012 パフォーミングアーツプログラムで《see/saw (シーソー)》を上演したニブロールも、演出家・振付家の矢内原美邦を中心に、映像作家の高橋啓祐、音楽家のスカンク、美術作家のカミイケタクヤと共同して舞台作品を発表するダンス・カンパニーであった。

²²⁹ <http://samplenet.org/blog/blog-tsumari/>。投稿のカテゴリーは、キャスト／スタッフそれぞれが持つ小学校の記憶、制作サイドによる日報、松井・野村による創作日誌の3種類である。

れ、松井・杉山・野村によるワークショップを行いながら、集団創作が開始された。最後の3週間目はそれまでの成果をもとに、毎日4時間半のインスタレーションと週末にはその後に「野狐絶逢怒（ノクターン）」と題された演劇公演も上演された。インスタレーションの入り口で観客は1日のスケジュールが記載された「時間割」（表12）と、「妄想セノグラフィー・スケッチマップ」を手渡される。

表 12 《キオク REVERSIBLE》の時間割²³⁰

	1・2年教室	3・4年教室	5・6年教室	音楽室	理工室	校長室	ピロティ	保健室	乾燥室	家庭科室
全校朝礼										
一時間目	書道	転校生	休憩	練習	図工	校長先生 (※外出の場合あり)	砂場	展示	展示	サンプル
二時間目		テスト					タイムカプセル			
三時間目										
四時間目	総合学習				図工	校長先生 (※外出の場合あり)	砂場	展示	展示	サンプル
昼休み	書道		思い出							
五時間目		お別れ								
放課後	避難訓練									
	下校									

☆ここに書かれていない場所でも展示が行われています。(校舎外など)

このように1・2年教室、3・4年教室、5・6年教室の3部屋では毎時間異なったキャストによるパフォーマンスが、そのほか音楽室・理工室・校長室・ピロティ・保健室・乾燥室・家庭科室では基本的に同一のイベントが開催された。もう一方の妄想セノグラフィー・スケッチマップは、滞在制作中に行われた風景や景色の中に妄想・イメージを読み込むワークショップの成果を発表したもので、観客はマップを手にしながら廃校となった小学校の敷地全体に20個に及ぶ妄想が記されたキャプションを探し、自分なりの妄想を膨らませる。最終的に観客は全てのスケッチを確認することが出来るようになっており、キャスト／スタッフそれぞれのアイディアを生かした仕掛けが構築されていた。夕方に行われた演劇公演は体育館で約1時間にわたって上演され、インスタレーションのなかで断片的に提示されたプロットや人間関係が

²³⁰ <http://sampler.net.org/2012/08/22/> 「キオク-reversible」時間割公開/

なげられ、1つの物語が立ち上がった。同作品について松井はこう語っている。

あの作品では俳優が何を演劇にするかということが大きなテーマでした。例えばいま見ている景色にタイトルをつけていくようにして、美術的なことも含めて俳優の妄想を頼りに作っていきました。それらが色々なところにあるので、観客はそれを追体験する。全然そう見えないという人がいてもいいんですが。道をただ歩いている人でも「実はあの人俳優かも」と思わせる仕掛けになっていました。ではそのようなときに、誰が一体パフォーマンスをやっているのか？ 参加者も実は何かに演技をさせてしまっているのではないか？ 見るもの聞くもの全てが演劇になり得るし、そうでないかも知れない、という重なっている状態が作り出せたことが面白かったです。(松井、筆者とのインタビュー)

3週間の滞在制作とはいえ、最初の1週間は全てのメンバーが揃わず、最後の1週間はインスタレーションが上演されたことを考えると、実質の創作期間はほぼ2週間目の1週間だけだったと言ってよい。それだけの短期間の中で、オーディションによって集めたキャスト／スタッフと集団創作方式により作品を創作できたことは、松井・杉山・野村を中心とするこれまでの劇団サンプルの中核メンバーのチームワークに負うところが大きいだろう。

C. 松田正隆とマレビトの会

(1) 松田正隆の演劇

平田オリザと同じく 1962 年生まれの松田正隆はかつて劇団時空劇場を設立し、1996 年に岸田國士戯曲賞を受賞した《海と日傘》に代表される自然主義演劇的な作風の劇作家・演出家として活躍した。1997 年に同劇団を解散し、その後しばらくの間は演出を行わず、ただ劇作家としての活動を行っていた。

その後松田は 2003 年に舞台芸術の可能性を模索する劇団としてマレビトの会を設立し、再び自身で演出を始めている。そのきっかけとして松田は、京都造形芸術大学教授であった太田省吾、自身が脚本を担当していた映画『美しい夏キリシマ』で監督を務めた映画監督の黒木和雄、そして当時アトリエ劇研のディレクターを務めていた杉山準らの 3 人との出会いが大きかったと語っている。表 13 はこれまでのマレビトの会によって製作された作品をまとめたものであるが、これらの作品のうち大きな転換点となった作品は 2009 年に上演された《PARK CITY》であった。同作品はアクティング・エリアと観客席が対面型の構造をとっているものの、森山 (2009) が劇評で述べた言葉を借りれば「実体のある登場人物と呼べるものがあるとすれば、それはまさに最後まで観客席に座っている私たち一人一人のみ」であり、演じるものと観るものとの関係性を大きく揺さぶった作品であった²³¹。

翌年 2010 年に発表された《HIROSHIMA-HAPCHEON:二つの都市をめぐる展覧会》はそのタイトルからも明らかなように展覧会形式の舞台作品として上演されるなど、それ以降 2012 年に至るまで上演された作品群は、演劇が持ちうる新たな可能性を模索したものであった。その提示方法に加え、2009 年以降の作品群においては創作プロセスにおいてもまた新たな試みが行われている。

本項では松田がマレビトの会を立ち上げてからの創作形態の変遷について、主に 2009 年以降の作品群において試みられた集団的な創作プロセスについて論じた後、より詳しい事例として 2012 年に上演された《アイティゴネーへの旅の記録とその上演》を取りあげる。

²³¹ 同作品の詳しい舞台構造については森山直人「不可視の都市を「観光／感光」する」を参照。 <http://www.wonderlands.jp/archives/12566/>

表 13 マレビトの会のこれまでの作品

(マレビトの会およびフェスティバル／トーキョーホームページ²³²を参考に筆者作成)

上演年月	作品名
2004 年 5 月	《島式振動機関》
2004 年 9 月	《蜻蛉》
2005 年 8 月	《王女 A》
2006 年 5 月	《パライゾノート》 ²³³
2006 年 9 月	《アウトダフェ》
2007 年 9 月	《クリプトグラフ》
2008 年 5 月	シリーズ＜戯曲との出会い＞vol.1 《血の婚礼》
2008 年 9 月	《ディクテ》
2009 年 3 月	「ヒロシマーナガサキ」シリーズ 《声紋都市—父への手紙》 (共同製作：フェスティバル／トーキョー)
2009 年 8 月	「ヒロシマーナガサキ」シリーズ 《PARK CITY》 (共同製作：YCAM、びわ湖ホール、photographer's gallery)
2010 年 3 月	シリーズ＜戯曲との出会い＞vol.2 《ユビュ王》
2010 年 9 月	「ヒロシマーナガサキ」シリーズ 《HIROSHIMA-HAPCHEON:二つの都市をめぐる展覧会》 (共同製作：フェスティバル/トーキョー、KYOTO EXPERIMENT)
2011-12 年	《マレビト・ライブ》
2012 年 11 月	《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》 (共同製作：フェスティバル／トーキョー)

²³² <http://www.festival-tokyo.jp/10/program/marebito/profile.html>

²³³ 初演時は《船福本》(枅谷雄一郎作)との二本立てで上演された

(2) 創作プロセス

(i) 創作プロセスの変遷

松田正隆とマレビトの会の創作プロセスにおいて大きな転換点は2つある。1つ目の転換点は、2003年にマレビトの会を結成した際に、松田がそれまで1度辞めていた演出を再開したこと。2つ目の転換点は2009年以降に他のスタッフたちと集団的な創作プロセスを行う道を歩み始めたことである。

1点目の転換点について松田は「戯曲中心のドラマ演劇というものに対する疑念が強くなり始めて、自分が演出をしないと、自分の劇の言語がうまく分からないのではな
いかと考えるようになりました。」²³⁴と答えている。このような思いもあつてか、それ
まで自然主義的だった松田の作品はマレビトの会以後抽象的なものへと変わっていく。
この松田の美学について平田栄一郎はこう論じている。

たしかに演出家としての松田は、劇団を率いて自らの戯曲を演出する他の日本の劇作家と
同様である。しかし彼が異なっているのは、自分の戯曲をより良く分かるようにするため
ではなく、より演劇的な実験を行うためであったということだ。マレビトの会において松
田は異なる人々から発せられた言葉をコラージュし、それを7人のそれほど訓練されてい
ない役者たちに発話させたのである。(Hirata 2009: 118)

マレビトの会では一時期の例外を除き、結成当初より出演するメンバーやスタッフがプ
ロジェクト毎に参集する形式をとっている。また出演する役者たちも平田が「それほど
訓練されていない」と指摘するように、なるべく一般人に近い身体感覚を持った俳優た
ちが起用されている。カイロ実験演劇祭で初演された2007年の《クリプトグラフ》か
らは森真理子が制作を担当するようになり、その後はフェスティバルとの共同製作によ
る作品も増えていく。松田は創作プロセスが「大きく変わったのはF/Tの作品を創作し
始めたころからです。それ以降、スタッフとの共同作業、スタッフの参入度合いが激し
くなりました。」と語っており、それを象徴するかのように丁度このころから松田は演

²³⁴ 松田正隆、筆者とのインタビューより。以下断りの無い限り引用は同じインタビューからの
ものである。

劇におけるヒエラルキーに関する嫌悪感を表明することが多くなる。2010年の岡田利規との対談ではこう語っている。

岡田 松田さんて最近、作家と役者——もしかしたら演出家と役者のヒエラルキーに対する嫌悪感みたいなのを、割りと言葉なんかでも表明されているじゃないですか。それってすごいよく分かるんですけど、現場では、なんかヤダって思っても、放っておくと俳優が自然とそれを欲していたりするみたいなことが起こると思うんです。そんなときにはどんなことをしているんですか。

松田 いや、ヒエラルキーはあると思うし、そこは演出家と作り手がどういう風にしたいのかっていう、作り手の顔がちよっと見えないなっていうのがあるんですよ。自分が俳優やりたいとかいう意味じゃないんだけど、自分のエッセイのような部分っていうか、なんか自分がこの劇の中でどういう問題意識を持ってどういう風に作りたいのかっていうことを最初の段階で説明して、お客さんと一緒に俳優に集まってもらいましたみたいなことをやりながら作品を提示したい／報告したいっていうようなことがある。作り手としては俳優と一緒にやっていきたいと思うんだけど、でもその問題提起した人間の責任として「じゃあちよっとここはこういう風に動いてみて」とか「こういう問題をどう思う」ってなことを作り手の一人として、俳優と一緒に作りたいってことは有るかもしれない。(岡田・松田 2010)

またこの間に制作された《PARK CITY》においてはドラマトルクとして田辺剛が座組に加わっているが、そのことについて松田は「ドラマトルクという仕事に興味があるというよりも、文芸担当のような立場の人が必要だなと思った」と語っている。

2010年にはフェスティバル／トーキョーおよびKYOTO EXPERIMENTとの共同製作により《HIROSHIMA-HAPCHEON：2つの都市をめぐる展覧会》を上演した。同作品の演出ノートにおいて松田は「既存のヒロシマの物語に回収されることのない『都市』の相貌を報告すること。それは、二つのH都市を往還することで見えて来るわたしたちの外部と、どのように関わり得るのかを探る試みでもある。」²³⁵と述べており、同作品において出演する俳優たちは自らヒロシマやハプチョン²³⁶に取材旅行に行き、そこで

²³⁵ <http://www.festival-tokyo.jp/10/program/marebito/about.html>

²³⁶ ハプチョンは韓国北部に位置する小さな街であり、「二十世紀初頭から戦時中にかけて、この地域から大勢の出身者が広島に移住し、そして原爆投下の犠牲となった。戦後、帰郷した

得た体験をもとにしたパフォーマンスが上演された。その上演形式は、美術館の展覧会を模したものであり、観客たちは場内に展示されているパフォーマーたちを見て回ることができる。《キオク REVERSIBLE》と同様、観客たちは入場時に展覧会のタイムテーブルを手渡され、その時間にキャプションや映像とともに展示されているパフォーマンスを自由に見て回ることができる。

翌年 2011 年に上演された《マレビット・ライブ N 市民～緑下家の物語》は、2011 年の 5 月から 7 月にかけて毎月 1 度京都市内の街中で上演される Part 1～Part 3 と、8 月に京都芸術センターで上演された総集編からなる²³⁷。Part 1～Part 3 において俳優たちは松田から登場人物に関する設定とテキストを渡され、そのテキストで指示された京都市内の実際の場所において上演を行う。上演場所やテキストは事前にツイッターやホームページ上で告知され、観客たちも実際にその場に立ち会うことができる。

8 月に京都芸術センター講堂において行われた総集編では、Part 1 から Part 3 において街中で上演されたシーンが 1 つの空間の中で再現された。ここでも俳優たちは決まった場所にキャプションとともに展示されているが、ときには俳優同士が対話や殴り合いをすることもあり、場内では街中で録音された音を聞くことも出来た。筆者の「《マレビット・ライブ》の際には、最初から総集編を見たい欲望が松田さんの中にあっただけでしょうか？」という質問に対し、松田が「そうです。総集編が大事なんです。」と答えているように、同作品において松田がはじめから見たかったものはこの総集編における俳優の身体であり、事前に上演された Part 1～Part 3 は総集編に向けて俳優たちが経験を収集するための機会であった。

ただしこの総集編において、松田は次のような反省があったという。

総集編ということで、3 回やった《マレビット・ライブ》のことを再現＝演技したわけです。そういうプレゼンテーション＝表象をしてしまったんですが、そうではないことが本当はやりたかったんです。[…] これは今僕が一番興味があることなのですが、演劇というのは再現ですよ。ただその再現を、もう少し膨大な時間を使って、4 ヶ月・7 時間という対応関係で出来ないかなと思いました。(松田、筆者とのインタビュー)

人々がいまも多く住むハプチョンは「韓国のヒロシマ」「もう一つのヒロシマ」などと呼ばれている。」(同作品ホームページより)

²³⁷ 2012 年 1～2 月には東京編として街頭シーンのみが上演された。

このような反省を経て行われたのが《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》であったが、同作品に関しては後ほど論じることとして、ここでは《マレビット・ライブ》において行われた創作プロセスについて考察したい。《マレビット・ライブ》において松田はそれまでの自らの「作・演出」クレジットを排し、松田自身を含め公演に携わる全てのメンバーを「プロジェクトメンバー」という名称で統一した。このことについて松田は「あまり深い意味は無く、ただ、実質と名称を同じにしようと思った。」と語っており、自身の創作プロセスに関する考えを次のように述べている。

おそらく演劇でないと出来ないことをしようとしているのだと思います。[…] 最終的にどのようなものになるか分からないということを担保されるために、誰かが中心となって中心的な観点（見る点）を持つことをあえて放棄するということだと思います。[…] やはり演劇というのはどうしても物語の世界、言語の世界、イメージの世界というものがあると思うんです。それとは別に、俳優やスタッフが参加する現場・現実の側面というものもある。このイメージと現実のそれぞれの側面が併走していくことが、非常に大事になります。そして、それはある程度調和が保持される必要がある。ただ従来のドラマ演劇では、ドラマというか戯曲というものがとても重要なので、現場・現実で創作していく世界を、戯曲の世界に従属させてしまう。戯曲のイメージに現場が従属するのではなく、それを両方流動的に併走させるためには、複数の人が入っていくことで、戯曲を書いた人や、戯曲を統括する演出家という観点が生まれにくくなると思います。取り仕切っている人があまり見えすぎると、その作品はその人の作品になってしまい、その人にやはり統制されてしまう。(同上)

このスタイルは2012年の《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》でも踏襲されており、演出家の名前を強調することなく、プロジェクトメンバー全体で集团的に作品創作に取り組む姿勢を強調している。なお、このようなスタイルは後に長島確による《三宅島在住アトレウス家》でも踏襲されている。

(ii) 《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》の事例

2012年に発表した本作は、3ヶ月間にわたって東京から福島、南相馬へと旅をしな

がら上演される「第1の上演」がまず行われ、その旅を通して俳優たちに集積された経験をもとにした「第2の上演」が行われた。第1の上演は、第2の上演に向けて俳優たちが自らのために行った旅であり、そこでは多くの観客が実際にその場に立ち会うことは想定されていなかった。旅をする間、俳優たちは作品の登場人物としてブログやツイッター上に自らの記憶を書き留め、観客たちはその情報を通して第1の上演の内容を知ることが可能であった。第2の上演は、第1の上演において俳優の身体に集積された記憶が表象される場であり、その場に立ち会った観客たちは、暗い体育館の中に展示される俳優たちを知覚することを要請された。

本作には大きく3つの物語があり、1つの物語は架空の劇団「パトリオット劇場」が福島で盲人のために『アンティゴネー』を上演しようとするものだった。同作品のコンセプトについて松田は以下のように書き記している。

死んでこの世にいない人々の言葉は私たちには理解できない言葉だろう。それを私たちの言葉へと翻訳するときには、私たちのなじみ深い母なる言葉は壊され、まるで見覚えも聞き覚えもない異国の言葉のように響くだろう。それゆえ「死者の言語」から「生きているものへの言語」への翻訳は、私たちに共有可能な意味の伝達ではなく、そのどちらでもない言葉の生成となるであろう。(松田 2013 : 95-96)

マレビトの会は本作において、2011年3月11日の大きな出来事とその記憶に取り組んだ。彼らは東日本大震災およびそれに伴う福島第一原発の事故の影響下にある場所と時間に近づこうとしたのである。筆者の『『アンティゴネー』という素材を選ばれた理由は、『アンティゴネー』というドラマの作品内容との関連、政治的な意図もあったのでしょうか。』という質問に対して、松田はアンティゴネーの「埋葬の話ということ」が関連しているとし、「ただ作品をそのまま上演しようとは思いませんでした。アンティゴネーという人の奇妙さに、題材として惹かれました。国家の法よりも死者たちの掟に寄り添おうとした彼女の冷静な狂気にひきつけられ、演劇の上演を通して彼女の言葉を身体で読みたいと思いました。」と答えている。ここで松田が行おうとした「言葉を身体で読む」行為は、それ以前の《マレビト・ライブ》の影響が大きい。《アンティゴネー》における第一の上演は、《マレビト・ライブ》のPart1～Part3に対応しており、第二の上演は総集編に対応した構造となっている。本作の創作プロセスについて松田

(2013) の報告書をもとに以下、見ていくことにしたい。

サンプルと同様、マレビトの会の創作もまず制作と演出に関わるプロジェクトメンバーによるミーティングから始まる。同作品のプロジェクトメンバーはアイダミツル、荒木優光、生実慧、牛尾千聖、桐澤千晶、児玉絵梨奈、駒田大輔、島崇、新保奈未、武田暁、中本章太、中山佐代、西山真来、藤原佳奈、藤原康弘、松田正隆、三宅一平、森真理子、山口春美、吉田雄一郎の 20 名²³⁸。このうちアイダ、藤原佳奈、松田、三宅の 4 名は演出部として、新保、中山、森、吉田の 4 名は制作部として、荒木は音響作品の音響・構成・演出として、藤原康弘は第二の上演の照明として当日パンフレットにクレジットされている。最初のミーティングの後、2012 月 6 月には福島での取材が行われ、その後 7 月上旬に出演者も含めた全体ミーティングが行われた。そこでは「出演者たちが登場人物としてブログやツイッターを行うことが確認され」、「登場人物は、上演テキストの執筆を担当した松田正隆から簡単な設定が与えられ、その設定に沿って各自が創作にあたった。」ブログやツイッターが開始されてからは、第一の上演の上演場所の選定が始まり、その際「現地に行っていないスタッフや出演者とグーグルマップで上演場所の詳細を確認し共有するというやり方が採用された」ほか、スカイプ上でも頻繁にミーティングが行われたという。

第一の上演にあたり、松田は事前のリハーサルには顔を出したものの、実際の上演に立ち会うことはなかったという。これは「上演された『出来事』を観客に見せることよりも、『出来事』が出演者に経験として積み重ねられることを重視したことに起因」している。そのような原則のもと行われた第一の上演に、実際それほど多くの観客が集まることはなく、例えば南相馬で行われた「アンティゴネー」の場面に集まった観客はごく数名だったという。実際に上演会場に足を運ぶことができなかった観客たちは、各登場人物のブログやツイッターを通してその内容を確認することが出来た。またブログやツイッターに書き留められた文字情報は、1 つのドキュメント書籍として第二の上演時に観客に無料で配布された。

第一の上演は 8 月 10 日から 11 月 4 日にかけて約 40 回行われた。その後第二の上演のリハーサルに着手するにあたり、「演出部と出演者によるミーティングが何度も行われ、第二の上演が『第一の上演を想起する場』であることが確認された。」創作にあ

²³⁸ 以上は『mabebiro 07』に記載のメンバー。吉田の末尾には「ほか」と記載されている。

たっては、「まず、何を想起するかという対象をそれぞれの出演者が他の出演者やスタッフに明らかにした上で、実際に想起してみるという方法」が採用された。その後、「どのように想起するかという、その方法論についての議論が行われ」、その結果「想起内容を 5～30 分単位で詳細に出演者が再度記述し、その内容に対応して、どのように想起するかという意識の回路、思考方法についてもあわせて各自言葉にし」「その想起に伴って生ずる動作も書き出した」という。10 人の出演者がそれぞれ記述した内容を確認するためのプレゼンテーションも行われたが、そこでは「10 人の多様な方法論から、1 つの最良の方法を採択しルール化すること」はせず、「あくまで、各自が説明した方法論を尊重し、その方法論に則って想起することにした」。

このような方針により行われた第二の上演は 2012 年 11 月 15 日から 18 日の 4 日間にわたり、毎日 7 時間上演が行われた。7 時間のうち各出演者が登場するのは 4 時間であり、そのタイムテーブルはスタッフによって割り振られていたが、前々作や前作のように観客に知らされることは無かった。上演会場となったにしすがも創造舎体育館は、暗い照明の中いくつか仄かな円形の明かりが照らされており、そのスポットライトに照らされている俳優たちを、観客たちは動き回りながら鑑賞していた。

体育館での上演が「見る場所」であったのに対し、「聞く場所」として設けられた校舎では音響作品が上演された。3 階では松田の依頼により製作された荒木による 70 分間の音響作品《横断の調べ～福島海岸へ釣りにいった男～》が毎日 3 回上演され、地下 1 階では同じく荒木による音響作品《横断の調べ～煙にまかれたジュークボックス～》が終日上演された。地下の作品では、観客が壁に掛けられているカセットテープの中から任意のテープを選択し、それを再生するという《マレビト・ライブ～総集編～》と似た形式がとられていた。

また各日終演時間近くになると、別棟の音楽室では松田とゲストによるトークイベントが開催された。ゲストには社会学者の開沼博（16 日）、演劇学者の平田栄一郎（17 日）、映画監督の諏訪敦彦（18 日）が招かれ、筆者が観劇した 17 日は平田と松田のトークが 45 分程度行われた後、休憩を挟んで観客からの意見を交えたトークが行われ、そこでは松田たちの意図が観客に伝わらなかったという声が出た。果たして同作品において作り手の創作意図は観客たちに十分に伝わったのだろうか。

アーヴィング・ゴフマン（Erving Goffman, 1922-1982）は、グリゴリー・ベイトソン（Gregory Bateson, 1904-1980）が「遊びと空間の理論」において提起した「フレ

ーム」概念から着想を得、『フレーム分析 (Frame Analysis)』において自身のフレーム理論を展開しているが、この作品において必要だったことは作品を鑑賞する際に必要なフレームを、観客たちに向けて提供することではなかったか。例えば松田とゲストとのトークに参加した観客たちは意図を十分に理解することが出来ただろう。しかし同作品に対して記された感想²³⁹の中に見られた「声が聞こえなかった」という感想に対して、松田は「小さいものにもしゃべっていないんだから」と答えているが、そのような誤解を観劇前に解いておくことが出来たのなら、そのことは作り手にとっても観客にとっても良い結果をもたらしたのではないだろうか。

これまでのドラマ演劇において、その作品について説明するといったような行為は伝統芸能におけるイヤホンガイドなどを除いて、従来それほど行われてこなかった。しかしドラマ演劇ではない現代の舞台芸術作品においては、その見方を事前に示唆することは極めて重要なことではないだろうか。その際特に重要となるのは、「外側の目」としてのドラマトウルクが存在である。マレビトの会においては現在プロデューサーである森真理子が非常に重要な役割を担っていることは間違いないが、もしそこにクリエーションに特化したドラマトウルクがいたとすれば、観客にとって作品の受容はまた違ったものになったであろう。

そのような反省はマレビトの会側にもあり、公演終了後にはホームページにおいて報告書を公開している。この報告書は全 37 ページからなり、その構成は松田による「演劇作品『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』の報告書」、音響作品を担当した荒木優光による「音響作品『横断の調べ』の創作課程—消去法から始まる旅の調べ」、演出部スタッフであった新保奈未による「トーク、批評・反響—語られたがる演劇」そして、雲雀うめ美役を演じた牛尾千聖による「雲雀うめ美にまつわる想起内容」からなる。牛尾は想起内容について例えば「福島アンティゴネー上演」という 40 分間のシークエンスを「上野駅」(10 分間)、「福島でのアンティゴネーの上演。阿武隈川、橋を渡る」(20 分間)、「福島でのアンティゴネーの上演。帰る、福島駅」(10 分)の 3 つのパートに分けており、「上野駅」で思い出すことの概要としては「福島公演の為、上野駅に集合」「家を出る」「上野駅に集合し立つ」といったことが記されている。そこで思い出すことの詳細として、記されているのは以下の通りである。なお以下**太字**で示されてい

²³⁹ 例えばツイッター上での感想は <http://togetter.com/li/407870> にまとめられている。

るのは感覚を表したものである。

家、**遅刻**しないように早めに出る、スターバックスでコーヒーとサンドイッチ、**ほっとす**
る、上野駅前に集合、大木さんがなぜかスピーカーで宣言する、**不思議と受け入れられる**、
向こうのビル、**二階の空きテナント**、商店街の入り口
ただ、ぼーっとみる、眩しい、排気ガスが**しんどい**、旅行鞆をひく**手**、**大木さんの声**
(松田 2013 : 112)

そしてその想起内容をもとにした実際のパフォーマンスは「手をにぎる」ことであったことが牛尾の示した図から明らかになっている。第2の上演を実際に観劇した観客は後日この図を見ることにより、再び自分の観劇体験を想起することが可能となり、このことは創作プロセスが重要な意味をもつ演劇作品において、実際の上演が終わった後に残されるそのアーカイブも大きな意味を持つことを象徴した事例だろう。

D. 小括

サンプルおよびマレビトの会の創作プロセスに共通することは、野村や松田の言葉を借りれば「最終的にどのような作品になるか分からないということを担保」できる環境を作っていることだろう。サンプルの現場においては、このような役割をドラマトゥルクの野村が担っており、マレビトの会の現場においては松田が「中心的な観点を持つことをあえて放棄」することによって成立している。

第3章において、ドイツ語圏の事例研究から導き出したドラマトゥルギーの変容に関する結論は「現代の舞台芸術作品において、ドラマトゥルギーとは創作プロセス全てを意味する」というものであったが、これは本章で取り上げた事例においても当てはまる。サンプルの作品において最終的に用いられる戯曲とは、松井とスタッフたちとの対話、そして稽古場での俳優からのフィードバックを経て練り上げられた創作プロセスの結果である。《キオク REVERSIBLE》や2010年以降のマレビトの会の作品群に関しては、創作プロセス中に行った活動は本番において自己省察され、観客たちは目の前で上演あるいは展示されているパフォーマンスからそこに至るまでの創作プロセスに思いを馳せることが出来る。

しかしその一方で本章において取り上げた作品は、第3章で取り上げた事例と比べると、上演内容がより固定されていることも指摘できる。例えば《ゲヘナにて》において、松井は俳優たちに「舞台上に置かれている小道具は毎回何を使ってもいい」²⁴⁰というルールを設けたが、そのような僅かな差自体は観客に直接知覚されるものではない。《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》においても、日によって俳優自身が想起する内容は異なったものであるが、観客はその僅かな違いを知覚することは出来ない。

またドイツ語圏の場合、公共劇場からフリーシーンへと創作環境が移行していたが、日本の場合それに対応するものは、従来の新劇系劇団による強固な劇団構造からプロジェクト毎にメンバーを集めるゆるやかな劇団構造へと移行していることが指摘できるだろう。ゆるやかな劇団構造をもつ集団が作品を創作することが可能となった背景には、松井も松田も対象となっているセゾン文化財団による助成金の仕組みや、フェスティバル／トーキョーや公立劇場との共同製作体制が整い始めたことが大きな要因として挙

²⁴⁰ 長島・中野・野村・松井 2011

げられる。例えば《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》はマレビトの会とフェスティバル／トーキョーが共同製作した作品であり、《女王の器》は川崎市アートセンターとサンプル、《ゲヘナにて》は三鷹市文化芸術センターとの共同製作によって作られた作品だ。前章で岡田利規が悩んでいたような公共劇場からの一方的な仕事の依頼ではなく、劇団とフェスティバルや劇場とがいい意味でゆるやかな共同製作体制をとることにより、創作プロセスをコントロールしすぎることなく創作時間を出来るだけ長く確保することができ、最終的に設定された本番の日程に向かって比較的時間をかけながら作品を創作することが可能となった。ただし日本において、このようなネットワークはまだ設立されたばかりであり、ドイツ語圏のフリーシーンに準じるほどのものはまだ確立されているわけではない。

創作環境に関するもう1つの変化として、日本の舞台芸術現場においてドラマトウルクという職能の存在が普及したことに伴い、ドラマトウルクを名乗る演劇人自体の数が増えた他に、多くの演劇人が創作現場において持つマインドが、誰かと相談して集团的に作品を創作していくものへと変わっていったことが挙げられるだろう。「アーティストのドラマトウルク化」は日本でもやはり進行しており、実際の創作現場においてドラマトウルクという肩書きを名乗った者がいなくとも、他の俳優やスタッフがそれに準じた役割を果たすようになってきたと言える。その中でもサンプルにおける杉山至の存在は演出コンセプトに関わる点で従来のプロダクション・ドラマトウルクに匹敵したものであり、その他にも筆者がかつて関わった阿部初美演出による《更地》（太田省吾作）では、その際の演出コンセプトは同公演で舞台美術を担当した小山田徹の舞台美術案によって大きく決定されたものであった事例もある。

アーティストのドラマトウルギー化が進行してもなお、ドラマトウルクが担う役割としては野村が図1で示したような各セクションをつなぐ役割や、シー・シー・ポップにおいて用いられていた「外側の目」としての役割が挙げられるだろう。

第6章 変容するドラマトゥルギー

前章までの事例研究を経て、現代の舞台芸術作品においてドラマトゥルギーとは創作プロセス全てを意味しているという結論に至った。本章ではまず、社会環境の変化が創作プロセスおよびドラマトゥルギーの変容に与える影響について考察する。その後、現代の舞台芸術における新しいドラマトゥルギーの体系について、プロダクション・ドラマトゥルギーとキュレーション・ドラマトゥルギーという2種類の機能としてのドラマトゥルギーに分類して論じ、最後にそれらのドラマトゥルギーが成立するにあたって必要な創作環境について指摘する。

A. 社会の変化とドラマトゥルギーの変容

(1) 舞台芸術における葛藤／浄化作用

フリードリヒ・フォン・シラー (Friedrich von Schiller, 1759-1805) は『人間の美的教育について』の中で、以下のように述べている。

力の恐ろしい国の真ん中に、法則の神聖な国の真ん中に、美的な教養衝動は人に気づかれないように、遊戯と仮象との第三の楽しい一国を建設し、その中で人間からいっさいの状態の鎖を取り去り、そして強要と呼ばれるいっさいのものから、肉体的にも道徳的にも彼を解き放っているのです。(シラー 2011 (小栗訳) : 169)

この「遊戯と仮象との第三の楽しい一国」において、芸術は古くから人々を解き放ってきた。シラーの研究者でもあるカール・ヘーゲマンが「ドラマとは葛藤のことであり、葛藤とは人間性のことである。人間が存在する限りドラマは存在するのであって、特別な訓練を受けた劇作家たちや制度化された劇場は必ずしも必要ではないのだ。」²⁴¹と論じているように、古くから演劇をはじめとする舞台芸術とは何かしらの葛藤がドラマの素材として扱われてきた。そしてそのような葛藤を経た後に生じるものが、アリストテ

²⁴¹ Berliner Festspiele (Hrsg.) 2013 : 171

レスが『詩学』において述べた「浄化（カタルシス）」である。

悲劇とは、一定の大きさをそなえ完結した高貴な行為、の再現（ミーメーシス）であり、快い効果をあたえる言葉を使用し、しかも作品の部分部分によってそれぞれの媒体を別々に用い、叙述によってではなく、行為する人物たちによっておこなわれ、あわれみとおそれを通じて、そのような感情の浄化（カタルシス）を達成するものである。（p.34）

このように古くから「定期的な精神のお掃除」²⁴²として演劇は用いられてきたが、現代社会においてこの浄化作用はどのような意味を持つのだろうか。演出家の阿部初美は自身のブログにおいて、こう考察している。

今、劇をみて、いやたとえばテレビドラマや映画をみて、どれくらいの人がある効果〔引用者注：浄化作用〕を実感できるだろうか？〔…〕観る側、表現を「受け取る側」の「浄化」がなかなか難しくなってしまったのが現代なのだが、表現を「する側」の浄化作用は間違いなく続いている。表現者は、表現することで浄化され続けてきたのだが、それはあまり公に語られてはこなかった事実だ。〔…〕よく表現のアマチュアたち（美術でも音楽でも演劇でも）は、プロの表現を見ようとしな、と言われていたが、それは彼らの目的が、うまくなるとか表現を磨くことではなく、自分が表現を通して浄化されることにあるからだ。〔…〕日本では現代演劇が文化として育つ土壌がない、ということは作品製作の現場を通して痛いほど実感してきたことなのだが、子どもを産んで少し創作の現場から離されてみた時、ふと発想の転換がやってきた。演劇のあり方は、プロが作り観客が観るもの、というだけではなく、表現行為にまだ強く残るこの浄化作用を一般に広く利用できるようにするのもその一つだ、と。²⁴³

従来「観る側」のものとされてきた浄化作用だが、実は浄化され続けてきたのは「演じる側」であった、というのが阿部の主張である。その効果を利用して、ワークショップ等を通して一般の人々に演劇の効力を体験してもらう、というのがその後の阿部の論

²⁴² 以下に引用した「阿部初美のブログ」より。

²⁴³ 「阿部初美のブログ」2012年9月13日の投稿「演劇ワークショップの効能」より。
<http://abehatsumi.dreamlog.jp/archives/5114971.html>

旨だが、ここでは「演じる」側の浄化作用について、その創作プロセスと関連させることで別の角度からの考察を加えてみたい。

舞台芸術作品を創作する際に、演じる側に浄化作用があるとすれば、当然その創作プロセスの中には葛藤や摩擦も含まれていることになる。ドラマ演劇において、その葛藤はあるテキストの中に見出すことが出来たが、ポストドラマ演劇以後の現代演劇においてそれらの葛藤は創作プロセス全体に見出すことが可能である。例えばそれは、1つの舞台芸術作品に用いられている各要素間の葛藤でもある。ブロムベルクが「ドラマトゥルクとはたかだか、優秀な仲裁係のようなもの」と語っており、野村が図1で示しているようにドラマトゥルギーの機能の1つには各要素間の葛藤を仲裁する役割がある。

古典のテキストを演出する場合、テキストを書いた劇作家と演出家との間には距離感が生まれ、そこには葛藤が生じる。この葛藤の間に入り、現実社会との接点を見出す作業を担当することがプロダクション・ドラマトゥルギーが担う1つの機能である。ただし日本で上演される多くの演劇作品は、劇作家が自ら演出を行うため、テキストと演出との間に距離感がなく葛藤が生まれづらい。ブロムベルクが《人口学的要因》においてシュテーマンが自らのテキストを演出した際の難しさを語っているように、演出家が自分のテキストに対して一定の距離を持って演出することは決して容易なことではないのである。これが従来、日本の創作プロセスが一種の芸術的独裁制と称されてきた要因の1つでもある。そのような葛藤の少ない創作現場においては、ドラマトゥルクが果たすことの出来る役割はそれほど多くないだろう。

松井周はテキストの執筆に着手する前にスタッフとのミーティングを行い、稽古中にも俳優やドラマトゥルクを中心とするスタッフからのフィードバックを受けながらテキストを修正し続けることで、自らのテキストとの距離を保ち続けている。松田正隆の書くテキストのスタイルは、マレビトの会を立ち上げて再び演出を行うようになって以来抽象的なものとなり、《HIROSHIMA-HAPCHEON》では自らテキストを執筆せず、《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》では俳優たちによって書かれたブログから受けた刺激によって新しいテキストを執筆し、そのテキストは旅を経て俳優の身体に蓄積され、想起される対象となる。

これらの事例から、集団的な創作的プロセスにおいては、そのプロセスにおける葛藤や摩擦が担保されるような工夫がそれぞれ成されていることが指摘できる。シー・シー・ポップが常に役割を交代しながら作品を執筆し、演出も行っているのは、そのような距

離感を保つことにより舞台芸術作品の中に葛藤を担保するためであろう。

(2) なめらかなドラマトゥルギー

「芸術とはその成立の不確定性によって定義される」と述べたのはニクラス・ルーマンであったが、本質において不確定性や葛藤を孕んだ舞台芸術は、現代社会においてどのような特徴を持ちうるのだろうか。現代社会の特徴について考えるにあたり、ここでは鈴木健 (*1975) が提案した「なめらかな社会」という概念を参照することにしたい。

複雑な世界を複雑なまま生きることを可能にする新しい秩序、それがなめらかな社会である。[…] なめらかな社会では、それらがばらばらに組み合わさった中間的な状態が許容されるようになる。中間的な状態が豊かに広がる社会では、お互い完全に一致するアイデンティティを探すことはほぼ不可能で、万人がマイノリティであるような世界をつくりだす。今までの例外状態が例外ではなくなり、フラットやステップのような両極端な状態のほう例外になる。[…] なめらかな社会は、国家をなめらかにし、個人をなめらかにする。これは国家や個人を解体することではなく、今まで負ってきた責任を分散化させることによって、国家や個人を楽にしてあげることである。(鈴木 2013 : iii,43)

以下、鈴木用語を借りて「複雑な要素を複雑なまま認識することを可能にする新しい秩序」のことを「なめらかなドラマトゥルギー」と呼ぶことで、現代の舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの変容について考察していきたい。

多要素によって構成される舞台芸術作品には、作品を認識するための複数のフレームが観客の前に立ちはだかることになる。観客はその複数のフレームのうち、1度に1つのフレームを選択することしか出来ず、1度の観劇体験で作品全てを知覚、理解することは不可能である。中野成樹はその不可能さをデフォルトとした作品作りをしている演出家の1人である。中野は《長短調 (または眺め身近め)》(2010)、《Waiting for Something》(2011)、《ゆめみたい (2 L P)》(2011) の3作品を「半分わからない三部作」とし、これらの作品群では観客は舞台上で上演されている内容の半分しか見ることができない構造を作り出した。《長短調 (または眺め身近め)》では、舞台上にライブ

ハウスが設置されており、観客はライブハウスの観客として「身近め席」に座るか、そのライブハウスの観客たちを外側から眺める「眺め席」に座るかを選択することになる。《Waiting for Something》においては、作品の半分が日本語で、残りの半分が韓国語で上演され、両方の言語を理解できない限り、観客はどちらか半分の内容しか理解できない。《ゆめみたい (2 L P)》は舞台上の中央に大きな壁が立てられ、客席中央に設置された限られた座席を除いて、観客は舞台の上手側あるいは下手側しか見ることが出来ない。同作品の当日パンフレットにおいて中野はこう述べている。

やはり日々いろいろな境界は感じられてしまいます。様々な分断、隔絶。自分は壁のどちらに
いるのか？こちら側は good なのか bad なのか、壁の向こうをどう眺めればいいのか、
できるかぎり壁はない方がいいのか、全部わかることは可能なのか、全部分かろうとする
ことは right なのか wrong なのか、片側だけに腹をきめるのは粋なのか下衆なのか、誰が
それを決めるのか、誰かはそこにいるのか、誰かなんてしているのか、お前は誰だ？ など日々
鬱々と。(中野 2011)

この中野による「全部分かることは可能なのか」という問題提起は現在の社会の変化を
考えるにあたり重要な視点である。それまでは舞台上で回収されていた葛藤を、そのま
まの形で観客に提示する。これが現代の舞台芸術における最大の特徴である。

事例研究で取り上げた作品においても、このような「なめらかなドラマトルギー」
の一例を見て取ることが出来る。例えばウィーン芸術週間で上演された《真実の共同体》
において、観客席はホール中央の舞台を挟むようにして両側に設置されている。舞台か
らは両側の観客席に向かってそれぞれカーテンが掛かっており、通常は両方のカーテン
が開いた状態だが、片方のカーテンが閉まっている状態ではもう片方の客席に座ってい
る観客たちは舞台上で何が起きているかを舞台袖のモニター越しにしか知覚するこ
とが出来ない。このような空間的な葛藤がある一方で、俳優たちが耳にしているイヤホ
ンから聞こえてくるニュースをそれぞれシャドーイングするシーンでは、観客たちは誰
か一人の俳優を選んでその俳優の発言にのみ耳を澄ますか、あるいは理解すること自体
を諦めて舞台全体の雰囲気を知覚するように切り替えなくてはならない。

マレビトの会の《アンティゴネーの旅の記録とその上演》の第二の上演においても、
観客たちは暗闇の中に立っている俳優の中から一人を選び、その俳優が想起している様

子を知覚する。しかしそこでも、想起している内容について理解することは不可能であり、そもそも作品自体が観客に何かを理解してもらうことを要請しているものではない。

このような「なめらかなドラマツルギー」による舞台作品が、ドイツ語圏においても日本においても製作されていることは大変興味深い。

またインターネットやメーリングリストなどをはじめとする情報技術の発達も、我々の世界を複雑にしている要因である。そしてまたそのような情報技術の発達により、いっどこにいても集団的な創作プロセスが行われることが可能になるのである。

B. 変容するドラマトウルギー

(1) 新しいドラマトウルギーの枠組み

表 14 は本論文でこれまで論じてきたドラマトウルギーの変容に基づき、新しいドラマトウルギーの枠組みを示したものである。1 行目の機能としてのドラマトウルギーにおいて示されている 2 つのドラマトウルギーは、『ドラマトウルク』において平田が提案した 3 つの基本ドラマトウルギーのうち制作ドラマトウルギーと演目ドラマトウルギーを引き継ぐ形で、ある特定の作品のクリエイションに特化したミクロの目をもつプロダクション・ドラマトウルギーと、そのようにして製作された舞台芸術作品をマクロの目で捉えるキュレーション・ドラマトウルギーという新たな 2 つの分類に書き換えたものである。

同じく表 14 の 2 行目の役割としてのドラマトウルギーにおいては、プロダクション・ドラマトウルギーに対応する役割としてプロダクション・ドラマトウルク、キュレーション・ドラマトウルギーに対応する役割としてキュレーション・ドラマトウルクという名を当てた。この名前は以下に引用する市村 (2013) が「アートマネジメントを超えてドラマトウルクの転換」という文章の中で述べた用語を借用すれば、クリエイション型ドラマトウルクと制作型のドラマトウルクと呼ぶことも出来る。

私は、アートマネジメントをこの「ドラマトウルク」に変えていきたいと思っている。[…]
日本では、ドラマトウルクという職能は、演出家につき添って、資料を収集し、補佐し、アドバイスしていくものとして紹介されていった。[…]
日本でドラマトウルクを名乗る人々はほとんどがこれである。これをクリエイション型のドラマトウルクと呼ぼう。しかしこれでは、ドラマトウルクの半分しか紹介されてはいない。今、問題なのは制作型のドラマトウルクである。劇場やフェスティバルの方針を考え、プログラミングし、プログラムの意義を常に考え、欠陥を修正する、あるいは地域との連携をはかり、その地域の芸術教育を担い、アーティストを育て、ワークショップを計画し、芸術機関の運営の実践を行うのもドラマトウルクの仕事である。[…]
ドイツでドラマトウルクといえば優れて知的な作業者として認知されているが、日本でアート制作者 (マネージャー) といえばとても知的なイメージとはいえない。実際は、日本で舞台の現場で働くアート制作者たちは実に優秀である、何でもこ

なす。[…] 本当に日本のアート制作者はアートに対して臆病だ。[…] ドイツでは、ドラマ
 トウルクと経営や営業、広報、受付業務、稽古場つきなどをやるアート制作者とは区別され
 ているが、日本ではそれを分ける必要もないし、それを分けるだけの経済力も日本のアート
 界にはない。日本のアート制作者は何でもこなすが、ただ仕事の軸をドラマトウルクに置き
 換えることが絶対に必要である。(市村 2013)

第2章で参照したドラマトウルギーの定義において、ドラマトウルクの仕事は内側に向
 いたものと外側に向いたものの両方あると指摘されていた。松井がドラマトウルクの仕
 事は「見ること」とであると語るように、双方のドラマトウルギーがもつ機能は作り手の
 内部に向いている「内側の目」と、観客をはじめとして広く社会に向いている「外側の
 目」とに分類することが出来る。このうち「外側の目」とは、3つの基本ドラマトウル
 ギーのうち「観客ドラマトウルギー」を書き換えたものである。以下それぞれのドラマ
 トウルギーにおける機能について、具体例と共に論じていくことにする。

表 14 新しいドラマトウルギーの枠組み

機能	プロダクション・ドラマトウルギー (ミクロの目)	キュレーション・ドラマトウルギー (マクロの目)
役割	プロダクション・ドラマトウルク (クリエイション型ドラマトウルク)	キュレーション・ドラマトウルク (制作型ドラマトウルク)
内側の目	(↑演出寄り) ・演出コンセプト ・リサーチ ・理論と実践の接続 ・フィードバック ・メモをとる ・セクション間をつなげる	・プログラミング ・文脈における位置づけ
	【共通する機能】企画立案、作品選定、キャスティング	
外側の目	・観客に対するフレームの提供 ・作り手と観客の接続 ・プログラムの編集 ・解説トークの開催 (↓制作寄り)	・関連シンポジウムの開催 ・関連ワークショップの開催 (↓教育寄り)
	【共通する機能】文化媒介、教育、アーカイブ	

(2) プロダクション・ドラマトウルギー

プロダクション・ドラマトウルギーとは3つの基本ドラマトウルギーのうち「制作ドラマトウルギー」のことを指す。しかしここまで論じてきたような創作環境の変化に伴い、その概念は以下のように書き換えられる必要があるだろう。

(i) 変容するプロダクション・ドラマトウルギー

ドラマトウルギーが舞台芸術作品の創作プロセス自体を意味するようになった現在、かつての演出演劇において演出家とタッグを組み、そのクリエーションに積極的に関与してきたプロダクション・ドラマトウルグが担っていた役割は、アーティストのドラマトウルク化に伴い、もはや一人のドラマトウルクによってのみ担われるものではなくなり、その機能のうちの一部は創作に関わる他のメンバーによって担われている。この点に関して野村は「少し乱暴なことを言いますが」と切り出して、興味深い発言をしている。

僕はもはやセクションとかどうだっていいと思っています。逆に、個人名と担当セクションの比重が逆になればいいと思うんです。つまり「舞台美術が杉山至」ではなくて、「今回の座組には杉山至が参加していて、その人はとりあえず美術を入りにしている」というぐらいの形で。今日の寄席はこのメンツ、という感じに似ているかも知れません。セクションはなくして、人の名前だけでいいじゃんって。(長島・中野・野村・松井 2011)

このクレジットを実際に実現したのが、マレビトの会におけるプロジェクトメンバーであり、ドイツ語圏における Von und mit (by and with) だろう。だが、プロセスに関わるアーティスト全員がドラマトウルク化している一方で、ドラマトウルギーを入り口として座組に参加しているアーティストもいるはずだ。では他のスタッフたちが担うことなく、ドラマトウルクのみが担うべき機能とはどのようなものだろうか。

(ii) 内側の目

「制作ドラマトゥルギー」について平田は、「フィードバック」「外部からの問いかけ」「コンテキストの見極め」「ポストドラマ演劇のドラマトゥルギー」「ダンスの制作ドラマトゥルギー」の5つの基本項目および「企画立案」「リハーサルの準備」「リハーサル」「ゲネプロ」の4つの制作の段階に応じて論じている²⁴⁴。基本項目で言えば、「外部からの問いかけ」と「コンテキストの見極め」以外の項目は他のスタッフたちによって担われているとあって良いだろう。また制作の段階であれば、稽古が始まる段階の「企画立案」は、まだ他のスタッフが参入していなければドラマトゥルクのみが担う機能だろう。

またシー・シー・ポップの事例における「外側の目」と呼ばれる役割の担当者や野村の図1から明らかなように、常に外側の一步引いたところから従来の制作者とは異なった立場で作品を眺めることも重要な役割である。

(iii) 外側の目

双方のドラマトゥルギーにおける「外側の目」とは3つの基本ドラマトゥルギーのうち「観客ドラマトゥルギー」のことを指す。プロダクション・ドラマトゥルギーにおける外側の目とは、その作品を初めて目にする観客に対してどのようにその作品との出会いをもたらすかについて考えることである。実際の最大の仕事は、当日来場した観客に向けて発売されるプログラムの編集作業だろう。ヘーゲマンは、ドイツ語圏の公立劇場において勤務するドラマトゥルクにとって最も重要な締め切りはパンフレットの入稿日であると語っているが²⁴⁵、他の役割との狭間にいるドラマトゥルクが唯一責任をもって担当する仕事がプログラムの編集なのである。ヘーゲマンのように作品の中ではプロダクション・ドラマトゥルギーを担当する一方、劇場の中ではキュレーション・ドラマトゥルギーを担当しているような場合、その作品と関連させたシンポジウムを立案し開催することも可能である。かつてフォルクスビューネ時代に行われたそのようなシンポジウムは後日『資本主義と憂鬱』という書籍として刊行されてもいる。

²⁴⁴ 平田 2010 : 86-130

²⁴⁵ ライプツィヒ音楽演劇大学ゼミナールでの発言による。

また上演前に行われる作品の導入トークなどを行うことも重要な役割の1つである。事前に作品を解説することは野暮であると思われる向きもある一方で、多レイヤーによって成立する現代の舞台芸術作品を鑑賞する際には、その導入如何で観客の作品に対する向き合い方が変わってくるのも事実である。例えば第4章で取り上げた《エレクトラ》の場合、エレクトラハウスに初めて足を踏み入れる観客たちは、家に入って最初に出会うスタッフの手つきやその後の長島によるトークの身振りによって、作品を鑑賞する際のデフォルトとなる姿勢が決定される²⁴⁶。

マレビトの会による《アンティゴネーへの旅の記録とその上演》においても、作り手たちが行った試みの意図が観客たちに十分に伝わったかどうかは疑わしい。ただし体育館と校舎での上演と合わせて、別棟で行われた松田とゲストとのトークは、作品において作り手が行おうとした試みを理解する上で有意義なものであった。そのトークの内容もまた報告書の中でアーカイブされており、そのような活動は作り手にとって自己省察をもたらすだけでなく、観客にとっても作品に対する新たな発見をもたらすものとなる。

(3) キュレーション・ドラマトゥルギー

一方キュレーション・ドラマトゥルギーとは3つの基本ドラマトゥルギーのうち「演目ドラマトゥルギー」のことを指す。しかし演目ドラマトゥルギーは主にドイツ語圏の公立劇場における役割を示したものであり、フリーシーンにおいてその概念は以下のよう書き換えられる。

(i) 舞台芸術におけるキュレーション

佐々木俊尚が『キュレーションの時代』において「収集される以前は膨大なノイズの海の中に漂う情報の断片でしかなかった存在が、キュレーターに拾い上げられることによって新たな意味を与えられ、別の価値をもって光り輝きはじめます」²⁴⁷と論じている

²⁴⁶ 長島は筆者との対話において「インターフェイス」の重要性について語っている。(2013年9月24日筆者との対話による)

²⁴⁷ 佐々木 2011: 252

ように、膨大な情報によって成り立つ現代社会においてそれらをキュレーション役割の重要性は高まっている。

キュレーションという概念は従来美術の文脈で用いられてきたが Bismarck (2002) によれば、キュレーティング (Curating) という概念は「21 世紀初頭になって新たな意味を持つようになり」²⁴⁸、近年では舞台芸術の分野においてもキュレーションという用語が使われはじめている。クロアチアのアート紙 Frakciia は 2010 年に Curating Performing Arts という特集号を出版し、Bismarck / Schaffaff / Weski (2012) による『キュレーションの文化 (Cultures of the Curatorial)』においても、舞台芸術とキュレーションの関係についての論考が収められている。その背景には、フリーシーンにおいて働くキュレーション・ドラマトゥルクたちの活動が、かつてハラルド・ゼーマン (Harald Szeemann, 1933-2005) などスター・キュレーターと呼ばれた者たちのような職能へと変移していることが指摘できる²⁴⁹。ドラマトゥルクとキュレーターとの違いについてレーマンはこう語っている。

双方の役割にはある程度似たところがあります。というのは、それぞれがある芸術的な立場がどのようにリアリティに対応するかを解釈し、芸術的な流れを作る機能だからです。ただ私に言えるのは、これまでキュレーターに対して、自らが芸術家であるという要求は原則としてなかったということです。ところが最近では、キュレーター自身もよりクリエイティブな芸術家として理解されています。このような場合、キュレーターとドラマトゥルクとの間に厳密な違いは存在しないと思います。依然として「キュレーター」という概念が造形芸術のみにおいて適用され、「ドラマトゥルク」がよりドラマ演劇と関わりがある分野でのみ適用されることを除外してもそうと言えるでしょう。(レーマン、筆者とのインタビュー)

ドイツ語圏の公共劇場に訪れている予算削減の波により、多くのドラマトゥルクたちが

²⁴⁸ Bismarck 2002 : 56

²⁴⁹ 暮沢剛巳によればスター・キュレーターとは「斬新な企画趣旨や作家の人選を通じて話題を振りまくことが多く、アーティスト同様の注目を集める」者のことであり、その「活動の背景となっているのは、展覧会は多くのアーティストや裏方による共同作業ではなく、1人のキュレーターが様々なピースを組み合わせる1つの作品であるという作家主義の発想である。」(暮沢 2009 : 165)

広報など事務的な業務に忙殺され、プロダクション・ドラマτουργーに関わる時間がなかなか取れないことは第2章で指摘した通りである。そのためプロダクション・ドラマτουργーだけを行いたいドラマτουργはブロムベルクのようにフリーランスとして活動し、他方より国際的な文脈においてプログラミングを行いたいドラマτουργはオフシアターやフェスティバルに移籍してキュレーション・ドラマτουργとして活動している。

(ii) 内側の目

キュレーション・ドラマτουργにおける内側の目とは、従来のドイツ語圏の公立劇場における演目ドラマτουργを意味する。その機能をフリーシーンへと拡大すると、世界中で上演されているアーティストや作品をあつめる機能であると言えるだろう。ただしその際に注意しなくてはならないのは、プログラムと劇場のローカリティとの間にどのような関係性を持たせるかということだ。エマニエル・ヴァロンが「最先端の組織のプログラム担当者の[...]判断は一般からは大きく離れたところにある。というのも総合は[低いほうではなく]高いほうに合わせてなされるからだ」²⁵⁰と論じている通り、劇場やフェスティバルが「革新性と意外性を求めるあまり、高い評価を受ける同じアーティストに集中し、プログラム内容が似通う傾向も強まっている」²⁵¹ことが指摘できる。ロメオ・カステルッチやフィリップ・ケーヌ (Philippe Quesne, *1970) など多くのフェスティバルによって共同製作されているアーティストの作品は筆者が訪れたどのフェスティバルにおいても上演されているし、このことはフリーシーンにおけるネットワーク化の弊害でもある。そのような問題を避けるためにも重要なことは、ただ作品を買い取って呼んでくるだけではなく、かねてより公立劇場において行われているように、オフシアターやフェスティバルにおいても自らが作品製作の主体となり、アーティストに作品を依頼することが重要である。その際に重要なのは、演出家に対してどのような方向性の作品を依頼するかと共に、どのような座組によってそのプロジェクトを行うかについて綿密に検討することである。現在シュトゥットガルト歌劇場のインテントを務めるヨッシ・ヴィーラーは、1997年に演劇集団円と《パウル氏》を上演し、

²⁵⁰ 『演劇学の教科書』

²⁵¹ 相馬・藤井 2009: 448

その後 2005 年には日独共同プロジェクトとして実施された《四谷怪談》を演出した。ヴィーラーは最初に《パウル氏》を演出した際のことをこう振り返っている。

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け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。(ヴィーラー2006:1)

この反省を踏まえたヴィーラーは《四谷怪談》のプロジェクトをはじめるにあたり、「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」²⁵²いたという。そのスタッフとは、舞台美術家の渡辺和子、演出家の阿部初美、そして俳優の谷川清美の3名であった。これにアンドレアス・レーゲルスベルガーがドラマトウルクとして加わったことも大きな要因ではあったが、より重要だったのはヴィーラーの演出手法と稽古現場を繋ぐことのできる阿部と谷川といった旧知の媒介者がいたことだろう。

なおここで指摘しておかねばならないのは、筆者の主張するキュレーション・ドラマトウルギーとは日本の商業演劇主義的なプロデューサーとは異なるということだ。むしろキュレーション・ドラマトウルクという概念を定着させることで、従来から考えられてきたプロデューサーというものに対する商業的なイメージを払拭したい意図がある。

(iii) 外側の目

ヒルデスハイム大教授のビルギット・マンデル (Birgid Mandel) は「文化媒介 (Kulturvermittlung)」という概念を提唱し、さまざまな方法で文化を広く媒介することの重要性を訴えている²⁵³。これまでキュレーションという用語に関しては「内側の目」

²⁵² ヴィーラー2006:2

²⁵³ Mandel 2005, Mandel 2008。また日本語で紹介されている論文としては、秋野有紀「文化政策的な視点からのクルトゥーア・フェアミットルンクへの一考察—ドイツは芸術文化政策の

のみに特化したものと考えられてきたが、筆者の分類によるキュレーション・ドラマトゥルギーにおいてはその意味合いを「外側の目」へと拡大し、プロダクション・ドラマトゥルギーよりも広い視野を持って作り手と観客を、さらには実践と学問とをつないでいく機能についても意味するものとする²⁵⁴。

海外から作品を招聘する際に、その作品がどのような背景をもって創作されたものか事前に観客たちに伝えておくことは重要だ。例えばエッセンの PACT Zollverein でディレクターを務めるシュテファン・ヒルターハウス (Stefan Hilterhaus) は、2012 年 10 月にチェルフィッチュの《現在地》をいち早くヨーロッパにおいて紹介した人物である。同作品は震災後の日本をテーマとした 7 人の女優たちによる作品だが、観客に向けて無料で配布されるプログラムにおいてそれぞれの役柄に関する詳しい解説を記したほか、上演前には岡田利規とのトークを開催した。トークの冒頭ではヒルターハウスがドイツ語で作品の内容や招聘した理由について説明し、その後は英語で岡田に対してインタビューを行い、それに対して岡田が通訳を介さずに回答する形で行われた。現在チェルフィッチュが国際的に有名になった背景には、第一に岡田のアーティストとしての優秀さがあるが、それとは別に自分の作品がもつ演劇観について自分の言葉で説明できる能力を持っていることが挙げられる。演出家にとってこのような自分の作品について説明する能力は持っていて当然のようだが、公共劇場などで仕事をする機会の少ない劇作家・演出家は自らの作品に関して説明責任を果たす機会がそもそも少なく、そのような訓練を積むことの無いまま活動が続けている者も少なくない。もちろん通訳を通して明確に説明できれば問題ないが、岡田は通訳を介さずに直接英語で自分の作品について解説することができるため、そのことはキュレーション・ドラマトゥルクたちのみでなく多くの観客にとっても作品の理解の助けとなるだろう。

(iv) 代表的なキュレーション・ドラマトゥルク

かつてハラルド・ゼーマンがスター・キュレーターと呼ばれたように、現在ヨーロッパの舞台芸術シーンにはそのプログラムを牽引するキュレーション・ドラマトゥルクた

公共性をいかに理論化しているのか」『Der Kaim 34 号』(2010) がある。

²⁵⁴ 例えばベルリン自由大学教授のガブリエル・ブランドシュテッターは自らダンスの研究をする傍ら、その研究成果を実践現場に還元する試みを行っている。

ちがいる。『テアター・ホイテ』誌が 2011 年 4 月に行った特集は「巨大な動物—キュレーターの芸術」というものであり、そこでは 15 人のキュレーション・ドラマトウルクたちが取り上げられた²⁵⁵。以下、そのうち 4 人の活動について点描してみよう。

1 人目は序章でも取り上げたマティアス・リリエンタールである。現在でこそフリーシーンを中心に活動するリリエンタールだが、1988 年から 1991 年まではフランク・バウムバウアー体制のバーゼル市立劇場においてドラマトウルクとして勤務していた。その後 1991 年よりベルリン・フォルクスビューネのチーフ・ドラマトウルクに就任。在任中に当時映画監督だったクリストフ・シュリンゲンジーフを演劇界に呼び込むなどの功績を残した後、2000 年に同劇場を辞任しウィーン芸術週間ではシュリンゲンジーフと共に《オーストリアを愛して！》と題したプロジェクトを展開した。2002 年にはボン、デュッセルドルフ、ケルン、デュイスブルクの 4 都市で開催された世界演劇祭のディレクターを務め、翌 2003 年にベルリンの HAU 劇場²⁵⁶のインテンダント（芸術監督）に就任して以来、数々の先進的なプロジェクトを実施。2012 年の引退までドイツのみならず世界の演劇シーンを牽引してきた演劇界の大物である²⁵⁷。

HAU 劇場は日本の現代演劇との関わりも深い。2009 年 10 月にはリリエンタールと国際交流基金ケルン日本文化会館（当時）の山口真樹子との共同キュレーションによりアジア・パシフィック・ウィークのプログラムとして「トーキョー—シブヤ—新世代」という日本特集イベントが開催。リリエンタールが「日本で最も重要な演出家のひとり」と評価する岡田利規率いるチェルフィッチュ《ホットペッパー、クーラー、そしてお別れの挨拶》（HAU 劇場との共同製作作品）をはじめ、庭劇団ペニノ《苛々する大人の絵

²⁵⁵ 取り上げられたのは以下の通り。マティアス・リリエンタール、シュテファニー・カープ、シュテファン・ヒルターハウス（Stefan Hilterhaus, PACT Zollverein）、フリー・ライセン、クリストフ・スラグマイルダー（Christophe Slagmuylder, クンステン・フェスティバル）、ロイス・ケイダン（Lois Keidan, ロンドン Live Art Development Agency）、カレーナ・シュレヴィット（Carena Schlewitt, Kaserne）、カトリン・ティーデマン（Kathrin Tiedemann, FFT Düsseldorf）、ヴェロニカ・カウプ＝ハスラー（Veronica Kaup-Hasler, グラーツ steirischer herbst）、シャーミン・ラングホフ（Shermin Langhoff, ベルリン・バルハウスナウメン通り）、ニルス・エヴァーベック（Niels Ewerbeck, Theaterhaus Gesserallee）、アメリー・ドイファルド（Amelie Deuflhard, Kampnagel）、トーマス・フランク（Thomas Frank, brut）、ハイコ・プフォースト（Haiko Pfoest）、フローリアン・マルツァー

²⁵⁶ 正式名称は Hebbel am Ufer（ヘッベル・アム・ウーファー）といい、通称 HAU（ハウ）と呼ばれる。

²⁵⁷ リリエンタール 2009 を参照。

本》、快快《My name is I LOVE YOU》、Chim ↑ Pom《スーパーラット》などの作品が招聘された²⁵⁸。その後もチェルフィッチュと HAU 劇場は緊密な連携関係を築き、先の《ホットペッパー…》のほか、《三月の 5 日間》(2008 年 12 月)、《わたしたちは無傷な別人である》(2010 年 10 月)、《ゾウガメのソニックライフ》(2011 年 10 月) が HAU 劇場で上演されている。そのほか 2011 年 2 月に横浜で上演された「世界の小劇場 Vol.1 ドイツ編」も、HAU 劇場との共同キュレーションにより実現した企画であった。

リリエントールは 2014 年にマンハイムで開催される世界演劇祭のインテンダントを務めた後、2015 年からはヨハン・ジーモンズ (Johan Simons, 1946) の後任としてミュンヘン・カンマーシュピールのインテンダントに就任する²⁵⁹。長い間フリーシーンを渡り歩いてきたリリエントールが、公共劇場へと戻ってどのような機軸を打ち出すかは今後注目されるところだ。

2 人目は、2013 年までウィーン芸術週間の演劇部門ディレクターを務めたのシュテファニー・カープである。カープはフェスティバルのキュレーション・ドラマトウルギーを務める一方で、演出家クリストフ・マルターラーのプロダクション・ドラマトウルクも務めている²⁶⁰。ただしディレクターがドラマトウルクを務める際には細心の注意が必要だ。というのは、その人格を明確に切り替えなくてはならないからだ²⁶¹。そのためにはディレクターでもあるドラマトウルクを、純粹にドラマトウルクとして受け入れる環境が現場に整っていることが必要である。なおカープのもとでキュレーション・ドラマトウルクを務めており、《ハムレット》などでシュテーターマンのプロダクション・ドラマトウルクも務めていたマティアス・ペースは 43 歳の若さで 2013 年よりムゾントウ

²⁵⁸ 同イベントのプログラムは以下のリンクからダウンロードできる。

<http://www.hebbel-am-ufer.de/media/Programmheft.pdf>

²⁵⁹ http://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/Presseservice/Pressemeldungen/2013_09/Intendanz-Kammerspiele.html

²⁶⁰ またこれに倣う形で、相馬千秋もフェスティバル／トーキョーのディレクターを務める一方、Port B のドラマトウルクも務めている。

²⁶¹ この点について市村 (2013) は「ディレクターがドラマトウルクを兼務することはできない、というのはディレクターは決定するのが役割であり、ドラマトウルクはさまざまな可能性を示すだけである。それはパワー (権力) の違いである。強いパワーを持っている人間が、ドラマトウルクをやってはいけないと思う。」と述べている。

ルムのインテンダントに就任した。

3人目に取り上げるフリー・レイセン (Frie Leysen, *1950) は、1994年にベルギーのブリュッセルでクンステン・フェスティバル・デザール (KFDA) を立ち上げた。その後 2010 年の世界演劇祭のディレクター、2012 年にはベルリン演劇祭 Foerign Affairs のディレクターを務め、2014 年からはウィーン芸術週間演劇部門のディレクターに就任する。Student Affairs で設けられた参加大学の学生とレイセンが対話する場において、レイセンは依頼を受けた都市にあわせたフェスティバルを作ることが自分の仕事だと語っている。またできる限り短い期間に、できる限り多くの作品を上演することもレイセンの主張である。インタビュー記事で「新鮮な血を求めている」と語っている通り²⁶²、レイセンは多くの若いアーティストたちを発掘することでも知られている。2010 年の世界演劇祭では招聘したポツドールや、2012 年の Foreign Affairs で招聘したベルギーの若手アーティスト集団 FC Bergmann は当時全くの無名であったが、その後その作品の評判が広がり他のフェスティバルでも度々招聘されるようになっている。

最後に取り上げるのは若手のキュレーション・ドラマトウルクとして現在インパルス・ビエンナーレのディレクターを務めるフローリアン・マルツァー (Florian Malzacher) である。マルツァーは 2006 年から 2012 年までオーストリアのグラーツで開催される演劇祭シュタイヤーマルクトの秋のディレクターを務めた。マルツァーはキュレーション・ドラマトウルクである一方、ネイチャー・シアター・オブ・オクラホマなどのプロダクション・ドラマトウルクも務めている。

以上ここで点描した 4 人のキュレーション・ドラマトウルクたちは第 2 章で取り上げた公立劇場に勤務する 3 人のドラマトウルクとはまた異なった特徴であることが読み取れる。

²⁶² Interview mit Theater-Festivalmacherin Frie Leysen „Wir brauchen frisches Blut“ <http://www.tagesspiegel.de/kultur/interview-mit-theater-festivalmacherin-frie-leysen-wir-brauchen-frisches-blut/7179714.html>

C. 結語にかえて

平田は『ドラマトウルク』において「ドラマトウルクの仕事は豊かな演劇制度によってしか成り立たない」と結論づけているが、本論文においてこれまで論じてきたプロダクション・ドラマトウルギーおよびキュレーション・ドラマトウルギーが日本において実際に運用されるためには、そのために必要な創作環境の土壌が必要である。ここでは以下に3点指摘することで、本論文の結びとしたい。

(1) ネットワークの構築

1点目は、日本国内において舞台芸術に関わる者同士のネットワークを構築していくことである。

フリーシーンで活躍するアーティストたちにとって重要なことは、1度創作した作品をできる限り多くの劇場で上演することであることは既に第2章で論じた。ドイツ語圏および近隣諸国のフリーシーンにおいては、オフシアターやフェスティバルにおいて働くキュレーション・ドラマトウルクたちの間でネットワークが構築されており、様々な情報交換が可能になっている。首都一極集中の日本において、ドイツ語圏および近隣諸国と同様の広いネットワークを構築することは容易なことではないが、もしそのようなネットワークがあればアーティストたちもより作品を創作しやすい環境が生まれるだろう。

ただしその際に重要なことは、そのネットワークが消費や搾取関係に基づくものにならないよう、情報を共有し合えるような開けたオープンネットワークである必要があることだ。第4章で論じた舞台芸術制作者オープンネットワークはこの大きな可能性を示しているが、今後はアジア近隣諸国とも連携したオープンネットワークが構築される必要があるだろう。

(2) 舞台芸術における自律

2点目は、舞台芸術における自律 (autonomy) の必要性である。Zuidervaart (2011) はアドルノとハーバーマスの理論を援用しながら芸術における自律の重要性を論じて

いるが、芸術とは本来的に自律が担保されるべきものである。ハノーファー州立劇場の場合を参照すると、ゲルステンベルクは政治家たちが劇場の運営に関与するのは、インテンダントの契約延長と財政面の問題に限られるとし、「もし彼らがある作品について政治的な反対意見を述べたとすれば、それはドイツにおいてはタブーであり、そのような言動は禁止されています。私たちがこれまでに経験した歴史によって、そのようなことをすることはもはや出来ないのです。」と述べている。

ところが日本においては高萩が「公共劇場の運営では最大のステークホルダーは税金を払っている地域の人々になる」²⁶³と述べているように、公共劇場においてはその事業計画について細かい頻度で行政に確認をとる必要がある。その結果岡田利規がベルリンHAU劇場で客演した経験を振り返りながら「日本の公共劇場の公共性はどうしてこんなに、イコール最大公約数的、なんだろうとも思う。」²⁶⁴と述べるように、無難な最大公約数的なプログラムが並ぶこととなる。

この背景には、「公共」という日本語が持つ意味合いの影響があるだろう。恵志美奈子は、「専門ホールが数多く設立されていく中で、理念としての「公共」劇場（劇場の公共性）と、公の施設としての「公共劇場」（公共の劇場）が混同されて」いったとし、「公共劇場は、運営者や公的資金の投入の有無については考えずに、あくまでも「公立施設」であることを前提に考えていく方が良いのではないか。つまり「公共劇場」と「劇場の公共性」は区別して論じられる必要があると思われる。」²⁶⁵と論じているが、筆者もこの立場に与するものである。劇場やフェスティバルにおいてキュレーション・ドラマトゥルギーがその本来の機能を発揮するためには、そのプラットフォームにおいて芸術の自律が担保されていることが前提条件となる。とはいえ現代の日本においてはこの前提条件が崩れていることについて認めざるを得ず、そのことを前提としていかに工夫して新しいものを作り出すことが出来るかが問われているのである。

（3）アーカイブ

ドイツの社会哲学者オスカー・ネクト（Oskar Negt, *1934）が「劇場とは省察の

²⁶³ 高萩 2009 : 264

²⁶⁴ 岡田 2013 : 147

²⁶⁵ 恵志 2009 : 84-85

休憩所である」²⁶⁶と論じているように、劇場とは自分自身や社会のことについて見つめ直すことが出来る場である。そして劇場で作られた作品は、評価・蓄積される必要がある。その際に作り手内部で行われる作業がアーカイブであり、外部から第三者によって行われる作業が批評である。吉見俊哉が「演劇は本質においてアーカイブなのではないか、別の言い方をすると、アーカイブは本質において演劇的なのではないか」²⁶⁷と述べているように、創作プロセス自体がドラマトウルギーとなっている現在の舞台芸術作品においては、作品をアーカイブすること自体もそのドラマトウルギーの一部となるのである。

そのような創作プロセス自体を記録する試みは、僅かではあるがヨーロッパの舞台芸術現場においても行われている²⁶⁸。日本においても『練肉工房ハムレットマシーン全記録』を契機として²⁶⁹アーカイブの重要性が認知されはじめ、近年 Port B はプロジェクトの度に報告書となる書籍を出版しているほか、サンプルは「雑誌サンプル」を発刊し、マレビトの会はニュースレターを発行するとともに、事後にウェブ上で報告書を公開している。また長島確は3年間にわたるアトレウス家プロジェクトのドキュメントとして、『アトレウス家の建て方』と題した本を執筆した。また演劇人自身が演劇論を編むことも重要なアーカイブ作業である。ドイツ語圏ではルネ・ポレシュが『Der Schnittchenkauf』を刊行したり、演出家は当日パンフレット等でも自分の演劇論を披露する場が与えられているが、日本では岡田利規による『遡行』、三浦基による『おもしろければ OK か?』などはあるものの、まだ少ないのが現状である。

²⁶⁶ Negt 2010

²⁶⁷ 高山編 2012 : 194

²⁶⁸ 例えばベルギー人アーティストのクリス・フェルドンク (Kris Verdonck, *1974) 率いるア・トゥー・ドッグス・カンパニー (A two dogs company) は、2008 年に創作した『END』という作品の創作過程を『Listen To the Bloody Machine - creating Kris Verdonck's END』(2012) という 1 冊の単行本として刊行しており、またダンス・ドラマトウルクの Pirkko Husemann はグザヴィエ・ル・ロワ (Xavier Le Roy) とトーマス・レーメン (Thomas Lehmen) との共同作業について『批判的実践としての振付』という本で論じている。

²⁶⁹ 岡本は現代社会において「演劇そのものの枠組みを根底から問い直すような作業、営みがほとんど検証されたり、積み重ねられたりせず、日々、演劇が量産され、目まぐるしく進行している」おり、「戯曲の言葉は残っても、演技や上演の試みは、一回性で、検証されることなく消え去っていく」とし、「舞台の上演作業のプロセス、そしてその方法化の課題が根底から問われなければ、現代演劇は、文学的戯曲、テキストと、伝統演劇の様式性の間で衰弱し、陥没していくほかあるまい。」と論じている。(岡本 2003 : 262-3)

図3に示したのは、本論文の冒頭でも論じた1994年に開催されたドラマトゥルギーに関する国際シンポジウムにおいて提案された、ドラマトゥルギーの百科事典の項目一覧である。平田(2011)はここで示されている「ドラマトゥルギーの概念について、日本の演劇を例にしつつも国際的なレベルで、英語などの外国語で説明したり、他国のドラマトゥルクや演劇人と討論できなくてはならない」²⁷⁰とドラマトゥルクに求められる使命について論じている。ここで平田が言及しているドラマトゥルクとは、本論文におけるプロダクション・ドラマトゥルクに相当するものであるが、今ここで述べたような土壌としての環境が整うためには、その創作環境を整備するキュレーション・ドラマトゥルクたちにとっても必要な使命であり課題ではないだろうか。「アーティストのドラマトゥルク化」が進む現代においては、創作プロセスに関わる全ての人々がその環境整備に尽力していることが求められているのである。

²⁷⁰ 平田 2011 : 104

図3 ドラマトゥルギー百科事典の項目

(Theaterschrift No.5-6 をもとに筆者作成)

absence	Fiction / Non-fiction	naturalism	significant
action	film	new dramaturgy	silence
actor	form	new 'Gesamtkunstwerk'	silent body - screaming body
aesthetic theory	formalistic theatre	new theatre	simplicity
affection	framing	noise	simultaneity
affirmative aesthetics	frontal	nomadism	site-specific theatre
aggression	funding	norms	situation
allegory	gaze	notation	skin
anthropology	genres	oeuvre	slow motion
audience	group	opera	small scale theatre
audio landscape	group structures	the other	space of absence
authorship	habits	pain	space of presence
avantgarde	happening	paradigm	space-for-which-is-supposed-to-exist
beauty	hierarchy	parallel event	spectator-observer
body	high-tech theatre	patience	speed
boredom	history	pause	spontaneity
border	homework	perception	subjectivity
calmth	hystrionic	performance	the sublime
cinematographic theatre	identity	performative	subtlety
chaos	image	personage	tactile
character	installation	plot	technique
choreography	integral versions	politics	television
collective	intelligibility / unintelligibility	poor theatre	tenderness
communication	intensity	pop	text
community	interactive media	post mainstream (theatre)	theater anthropology
composition	interculturality	post-modernism	theater as a different organized system
conflict resolution theatre	internationalism	power	theater as a place of reading
constructed time	interpretation	pre-expectations	theatre as survival activity
consumption time	intertextuality	presence	theatre in developed/ undeveloped countries
contents	irony	preventive theatre	theatre of cruelty
continuity / discontinuity	katharsis	process	theatre of hierarchic and non-hierarchic structures
conventions	laboratory	production time	theatre of the oppressed
copyright	language	project theatre	theatre of panic
criticism	literary choreography	public theatres	theatre mechanics
cruelty	literary tradition	quality	theatrical
cult	lived time	queer	theorisation
curtain	low-tech theatre	quotation	theory
deconstruction	machine	real	thesaurus
dialogue	madness	reality	third theatre
difference	main stream	reception	time distortion
dignity	marginality	recycling	time/ duration
director	marionette	rehearsal	topography
disappearance	media	religion	transmission
discipline	microphone	repertoire	transversality
disobedience	mime	repetition	trendy
distance	mimesis	representation	usual theatre
drama	mirror	respect	video
dramaturge	montage	responsibility	violence
duration	motionless	reterritorialization	virtual reality
élitist	movement	rhythm	vision
entropy	multiculturalism	sacrifice	visual kind of dramaturgy
environment	multidisciplinarity	seduction	visuality
event	multilingual	seeing	voice
experimental theatre practice	multiple	self-reflection	work in progress
eyes	multiple body	semiotics	zeropoint theatre
face	musicality	sense	
failure	music theatre	sensuality	
fear	narration	set	

終章

本研究の目的は、1990年代以降のドイツ語圏と日本の舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの変容を、その創作プロセスの変化を分析することを通して解き明かすことにあった。その問いに対して取り組むにあたり、創作環境やドラマトゥルクという職能の変容についても分析した。

まず第1章ではマリアンヌ・ファン・ケルクホーフェンによるニュー・ドラマトゥルギーや、ハンス＝ティース・レーマンによるポストドラマ演劇といった理論を参照しながら現在の舞台芸術作品におけるドラマトゥルギーの変容について考察することで、第2章以降での創作プロセスの議論への前提を築いた。

第2章および第3章ではドイツ語圏の舞台芸術における分析を行った。まず第2章ではドイツ語圏においてアーティストたちが公立劇場のみならずフリーシーンにおいても充実した創作活動を行えるようになった創作環境の変化に伴い、ドラマトゥルクという職能がどのように変容しているかについて考察した。またこれまで日本で取り上げる機会の少なかった、ドイツにおけるドラマトゥルク養成についても考察した。第3章では事例研究として、ニコラス・シュテーマンとシー・シー・ポップの事例を取り上げ、それらの事例から導き出すことの出来る創作プロセスとドラマトゥルギーの変容について論じた。

第4章および第5章では日本の舞台芸術における分析を行った。まず第4章では日本における創作プロセスの系譜を確認したあと、創作環境の変化と海外へと進出する日本演劇の状況について論じた。また日本においてドラマトゥルクという職能がどのように受容されてきたかについて、公立劇場における学芸部および文芸部の事例やフリーランスとして活動する長島確の事例をもとに論じた。第5章では事例研究として松井周と劇団サンプルおよび松田正隆とマレビトの会の事例を取り上げ、それらの事例から導き出すことの出来る創作プロセスとドラマトゥルギーの変容について論じた。

以上の演劇理論やドイツ語圏および日本における事例研究を経た結果、現代の舞台芸術作品においてドラマトゥルギーとは、かつての「作劇法」や「演出コンセプト」のみを意味するものではなく、ある作品の「創作プロセス全体」を意味するように変容している、という結論が導かれた。またこのようなドラマトゥルギーの変容の背景には、ドイツ語圏・日本ともに創作環境が変化しており、集団的な創作プロセスによって作品あ

るいはプロジェクトを作り上げることが可能になりつつあることに起因していることを指摘した。

第6章ではドラマトウルギーの変容とその背景にある社会的な変化との関連について論じた後、現代の舞台芸術現場においてドラマトウルギーが持ちうる機能についてプロダクション・ドラマトウルギーとキュレーション・ドラマトウルギーという2つのドラマトウルギーに分類して論じた。作品のクリエーションに関わるプロダクション・ドラマトウルギーの仕事は、「アーティストのドラマトウルク化」が進行するに伴い、従来に比べ他の俳優やスタッフたちによって担われる部分が増えており、それでもなおプロダクション・ドラマトウルクが担当すべきは創作プロセスにおいて「外側の目」として参加し、鑑賞に際してのフレームを観客に向けて提供することであると指摘した。それに加え、フリーシーンの登場に伴い、よりマクロな視点から作品を捉えるキュレーション・ドラマトウルギーという機能も必要とされていることを指摘した。

以上の研究の結果、創作プロセスの分析を通したドラマトウルギー研究の重要性が証明された。

本研究はドイツ語圏と日本における創作環境および創作プロセスを比較しながら行ってきたものであるが、今後は他の国々の創作環境についても参照対象とすることで、新たな角度から検討を行うことが出来るだろう。また本研究において取り上げた事例のほかにも興味深い事例は多くあり、今後はそれらについても個別に事例研究を進めていくことが必要となる。特に舞台芸術作品におけるアーカイブの問題については、創作プロセス研究にあたって今後より詳細に研究する必要があるだろう。

参考文献

※インターネット上のリンクは、2013 年 9 月 30 日時点でアクセスを確認した。

【和文文献】

- アリストテレス『詩学』（岩波文庫、1997）
- 市村作知雄「アートマネジメントを超えて ドラマトウルクの転換」2013
<http://www.nettam.jp/blog/2013/04/post-102/>
- ヨッシ・ヴィーラー「幽霊今昔—『四谷怪談』を演出して」『viewpoint No.35』（セゾン文化財団、2006）
- 内田洋一『現代演劇の地図』（晩成書房、2010）
- 内山美樹子「清和源氏十五段」と「右大将鎌倉実記」、「義経千本桜」『演劇研究センター紀要 III』2004, pp.77-81
- 梅山いつき『アングラ演劇論』（作品社、2012）
- 恵志美奈子『「公共劇場」を問いかけつづける—世田谷パブリックシアター—』『公共劇場の10年』（美学出版、2010）
- 岡田利規・松田正隆「舞台袖の談話室『劇作家／演出家編』」『K.S.HORIZON 第22号』（京滋舞台芸術事業協同組合、2010）
- 岡田利規『遡行 変形していくための演劇論』（河出書房新社、2013）
- 岡室美奈子・梅山いつき編『六〇年代演劇再考』（水声社、2012）
- 岡本章『錬肉工房ハムレットマシーン全記録』（論創社、2003）
- 荻野達也「制作者がドラマトウルクを名乗る必要があるのか」
<http://fringe.jp/blog/archives/2010/03/19212940.html>
- 木下順二「ドラマトウルギー」『演劇百科大事典』白水社、1960、pp.204-5
- ユーディット・ゲルステンベルク「ドラマトウルクの最前線 ハノーファー州立劇場の試み」(国際交流基金プレゼンター・インタビュー、2011)
http://performingarts.jp/J/pre_interview/1106/1.html
- 河野孝「地方から海外発信 芸術総監督制を完全実現した鈴木忠志の SPAC」高田和文・松本茂章編『SPAC の15年』（静岡文化芸術大学、2013）
- 小林真理「ドイツの文化政策」上野征洋編『文化政策を学ぶひとのために』（世界思想社、2002）

小林真理「ドイツの公共劇場の成り立ち」伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編『公共劇場の10年』（美学出版、2010）pp.47-66

小山田徹「ダムタイプ 自己と他者をめぐる考察からコミュニケーションの未来を探る」『情報デザインシリーズ vol.6 情報の宇宙と変容する表現』（京都造形芸術大学、2000）

佐々木俊尚『キュレーションの時代』（ちくま新書、2011）

雑誌「サンプル」vol.0、サンプル／有限会社 quinada、2012 年

鈴木健『なめらかな社会とその敵』（勁草書房、2013）

扇田昭彦『日本の現代演劇』（岩波新書、1995）

相馬千秋・藤井慎太郎「フェスティバル試論—舞台芸術環境におけるその位置と機能—」『演劇映像学 2008 第1集』（2009）

「第56回岸田國土戯曲賞選評（2012年）」

<http://www.hakusuisha.co.jp/kishida/review56.php>

竹田恵子「《S/N》（1994）における「作者」の凝集と拡散」『人間文化創成化学論叢 第15巻』（お茶の水女子大学大学院、2012）

高萩宏『僕と演劇と夢の遊眠社』（日本経済新聞出版社、2009）

高山明編『はじまりの対話』（思潮社、2012）

財団法人地域創造『演劇制作マニュアル』（2006）

堤広志編『現代ドイツのパフォーミングアーツ：舞台芸術のキーパーソン 20人の証言』（三元社、2006）

徳永京子「ままごと」『ユリイカ』2013年1月号

C・トリオー／C・ビエ（佐伯隆幸 日本語版監修）『演劇学の教科書』（国書出版会、2009）

中島那奈子「ダンス・ドラマトゥルク」『シアターアーツ』32号（晩成書房、2007）

長島確「ドラマトゥルク（日本における）」佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』（ぺりかん社、2007）

長島確・野村政之「ドラマトゥルクって何してる人？」（川崎市アートセンター、2010）

長島確「共同創作を生み出すドラマトゥルクの長島確」（国際交流基金、2011）

http://performingarts.jp/J/art_interview/1101/1.html

長島確・中野成樹・野村政之・松井周「続・ドラマトゥルクって何してる人？」（川崎市アートセンター、2011）

長島確「わたしたちはどんな社会に生きているのか—フィガロたちを身近に／遠くに感

じるための、片寄った用語解説集』『フィガロの結婚』公演パンフレット（日生劇場、2012）
 長島確『アトレウス家の建て方』（東京文化発信プロジェクト、2013）
 新野守広『演劇都市ベルリン—舞台表現の新しい姿』（れんが書房新社、2005）
 新野守広「ドイツ語圏のポストドラマ的な傾向について」『ことば・文化・コミュニケーション第2号』（立教大学異文化コミュニケーション学部、2010）
 フランク・バウムバウアー「新しい道を観客と共に歩むことは、可能です。」『F/T 12 ドキュメント』（フェスティバル／トーキョー実行委員会、2013）
 萩原健「演出／演出家」佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』（ぺりかん社、2007）
 ベッティーナ・バルツ（早坂七緒訳）「ドラマトゥルクって何ですか？」『皇帝ティトの慈悲』プログラム（二期会、2006）
 平田栄一郎「ドラマトゥルクの導入を一発信型ブレヒト劇のために」『東京新聞』2004年10月30日朝刊23面
 平田栄一郎「ドラマトゥルク小史」堤広志編『現代ドイツのパフォーマンスアート：舞台芸術のキープアス 20 人の証言』（三元社、2006）
 平田栄一郎「ドラマトゥルク（ドイツにおける）」佐和田敬司・藤井慎太郎・冬木ひろみ・丸本隆・八木斉子編『演劇学のキーワード』（ぺりかん社、2007）
 平田栄一郎『ドラマトゥルク 舞台芸術を進化／深化させる者』（論創社、2010）
 平田栄一郎「ドラマトゥルクの『使命』—世界基準の『新しさ』との関連において」『シアターアート 49 号』2011 年 12 月
 平田オリザ『現代口語演劇のために』（晩聲社、1995）
 平田オリザ『都市に祝祭はいらない』（晩聲社、1997）
 本田雅也「ドイツと日本、「近代」と演劇」谷川道子・秋葉裕一編『演劇インタラクティブ 日本×ドイツ』（早稲田大学出版部、2010）
 藤井慎太郎「参加を検討されるみなさんへ」2013
<http://www.engkieizo.com/dramaturg/message/>
 藤野一夫「ドイツの文化マネジメント教育—ハンブルク音楽大学における調査を中心に—」『アートマネジメント研究 No.4』2003、pp.38-51
 松井憲太郎『「公共の演劇」への歩み—ドラマトゥルクの視点から—』『P T』12 号（2002）

松井周「受動的に生きることを肯定する松井周のリアル」(国際交流基金アーティストインタビュー、2011) http://performingarts.jp/J/art_interview/1105/1.html

松本茂章「15周年を迎えた静岡県舞台芸術センター (SPAC) の変容と課題—公立劇場と地域社会をつなぐ文化政策の視点から—」高田和文・松本茂章編『SPACの15年』(静岡文化芸術大学、2013)

丸本隆「『劇場監督』制度からみたドイツの公共劇場」伊藤裕夫・松井憲太郎・小林真理編『公共劇場の10年』(美学出版、2010) pp.159-178

松田正隆「演劇作品『アンティゴネーへの旅の記録とその上演』の報告書」『立教映像身体学研究1』(立教大学大学院現代心理学研究科映像身体学専攻、2013、pp.95-117)

毛利嘉孝「3.11以降の芸術」熊倉純子、菊地拓児、長津結一郎+アートプロジェクト研究会編『日本型アートプロジェクトの歴史と現在 1990年→2012年』(公益財団法人東京都歴史文化財団東京文化発信プロジェクト室、2013)

マティアス・リーリエントール／ユディット・ゲルステンベルク「90年代のドイツ演劇とドラマトゥルグの役割」『PT パブリックシアター』第8号(れんが書房新社、1999)

マティアス・リーリエントール「パフォーミング・アーツの震源地 HAU“世界に摩擦を起こす”その企みとは？」(国際交流基金プレゼンター・インタビュー、2009)

http://performingarts.jp/J/pre_interview/0906/1.html

ハンス＝ティース・レーマン (津崎正行・平田栄一朗訳)『『ポストドラマ演劇』の十二年後』『シアターアーツ 49号』2011年12月

米屋尚子『演劇は仕事になるのか?』(彩流社、2011)

【欧文文献】

Barba, Eugenio 1985: The Nature of Dramaturgy: Describing Actions at Work, New Theatre Quarterly / Volume 1 / Issue 01 / February 1985, pp 75-78

Berliner Festspiele(Hrsg.): Fünfzig Theatertreffen 1964-2013, Theater der Zeit 2013

Bismark, Beatrice von: Curating, in: Butin, Hubertus (Hrsg.): DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst, DuMont Literatur und Kunst Verlag, 2006

Bismark, Beatrice von / Schaffaff, Jörn / Weski, Thomas (eds.): Cultures of the

Curatorial, Sternberg, 2012

Boal, Augusto 1975: Teatro del Oprimido, Buenos Aires = アウグスト・ボアール
(里見実・佐伯隆幸・三橋修訳) 1984『被抑圧者の演劇』(晶文社)

Brook, Peter: The Empty Space, Penguin Classics, 2008 = ピーター・ブルック (高
橋康也・喜志哲雄訳)『なにもない空間』(晶文社、1971)

Bundesanstalt für Arbeit: Blätter zur Berufskunde , Regisseur/Regisseurin,
Dramaturg/Dramaturgin, Theaterpädagoge/Theaterpädagogin,1998

Büscher, Barbara: Fries Theater in der Krise? Anmerkungen zur 20jährigen
Geschichte Frier Theater in der (alten) Bundesrepublik: in Büscher, Barbara/
Schlewitt, Carena u.a.: Fries Theater. Deutsche-deutsche Materialien,
Kulturpolitische Gesellschaft/ Dokumentation 40, 1991

Caesar, Claus: Wie entsteht ein Spielplan für das Theater? , Goethe-Institut, 2012
<http://www.goethe.de/kue/the/tst/de9858254.htm>

Cardullo, Bert (ed.): What is Dramaturgy?, Peter Lang, 1995

Deutscher Bühnenverein: Beruf am Theater

Deutscher Bühnenverein: Theaterstatistik 2010/2011. Die wichtigsten
Wirtschaftsdaten der Theater, Orchester und Festspiele, Köln, 2012

Die Länder der Bundesrepublik Deutschland Bundesagentur für Arbeit(Hrsg.)
„Studien- & Berufswahl 2012/2013“ Wilmz CC, 2012

Dramaturgische Gesellschaft: Dramaturgie heute, Nachrichten der
Dramaturgischen Gesellschaft (2/96,1/97), 1996-7

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetik des Performativen, Suhrkamp, 2004 = エリカ・フ
ィッシャー=リヒテ (中島裕昭・平田栄一郎・寺尾格・三輪玲子・四ツ谷亮子・萩原健
訳)『パフォーマンスの美学』(論創社、2009)

Fischer-Lichte, Erika: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des
Fachs, Francke, 2010 = エリカ・フィッシャー=リヒテ (山下純照・石田雄一・高橋
慎也・新沼智之訳)『演劇学へのいざない 研究の基礎』(国書出版会、2013)

Gritzner, Karoline / Primavesi, Patrick / Roms, Heike 2009: Editorial On
Dramaturgy, Performance Research 14(3), pp.1-2

Harvie, Jen / Lavender, Andy (eds.): Making Contemporary Theatre: International

Rehearsal Processes, Manchester University Press, 2010

Hegemann, Carl: Plädoyer für die unglückliche Liebe. Texte über Paradoxien des Theaters 1980-2005, Theater der Zeit / Recherchen, 28, Berlin, Theater der Zeit, 2005

Hegemann, Carl: Theater zwischen Kunst und Nicht-Kunst

http://www.heimspiel2011.de/assets/media/dokumentation/pdf/HSP-Doku_D_Hegemann.pdf

Hirata, Eiichiro: Das japanische Regietheater, in: Hirata, Eiichiro / Lehmann (Hrsg.), Hans Thies: Theater in Japan, Theater der Zeit / Recherchen, 64, Berlin, Theater der Zeit, 2009

Imschoot, Myriam Van 2003: Anxious Dramaturgy, Women&Performance, Issue 26, 13:2, pp.57-68

Jonas, Susan / Proehl, Geoff / Lupu, Michael (ed.): Dramaturgy in American Theatre, Harcourt Brace College Publishers, 1997

Kerkhoven, Marianne Van: Über Dramaturgie, in: Kaai Theater(Hg.) Theaterschrift 5-6, Brussel, 1994

Kerkhoven, Marianne Van: European Dramaturgy in the 21st Century A constant movement, Performance Research 14(3), 2009, pp.7-11

Lehmann, Hans Thies: Postdramatisches Theater, Verlag der Autoren, 1999 = ハンス＝ティース・レーマン (谷川道子・新野守広・本田雅也・三輪玲子・四ツ谷亮子・平田栄一朗訳) 『ポストドラマ演劇』 (同学社、2002)

Lehmann, Hans Thies / Primavesi, Patrick 2009: Dramaturgy on Shifting Grounds, Performance Research 14(3), pp.3-6

Luckhurst, Mary: Dramaturgy: A Revolution in Theatre. Cambridge University Press, 2006

Mandel, Birgit(Hg.): Kulturvermittlung. Zwischen kultureller Bildung und Kulturmarketing. Eine Profession mit Zukunft, transcript, 2005.

Mandel, Birgit(Hg.): Audience Development, Kulturmanagement, Kulturelle Bildung, kopaed, 2008

Matzke, Annemarie: Konzepte proben – Probenprozesse in postdramatischen

- Theaterformen, in: Rey, Anton / Kurzenberger, Hajo / Müller, Stephan (Hrsg.):
Wiekungsmaschine Schauspieler. Alexander Verlag, Berlin 2011, S.42-52
- Matzke, Annemarie: Arbeit am Theater, Eine Diskursgeschichte der Probe,
transcript, 2012
- Mermikides, Alex / Smart, Jackie (eds.): Devising in Process, Palgrave Macmillan,
2010
- Negt, Oskar: Theater ist ein Rastplatz der Reflexion, in: Tschirner, Christian (Hrsg.)
Heft Nr.5, Schauspiel Hannover, 2010, S.8-11
- Niehaus, Thomas Oliver: Directing in Japan, in: Geilhorn, Barbara / Grossmann,
Eike / Miura, Hiroko / Eckersall, Peter (eds.): Enacting Culture. Japanese Theater
in Historical and Modern Contexts, iudicium, 2013
- Pavis, Patrice: Dictionary of the Theatre: Terms, Concepts, and Analysis,
University of Toronto Press, 1998
- Pavis, Patrice: The Director's New Tasks, in: Delgado, Maria M. & Rebellato, Dan
(ed.) Contemporary European theatre Directors, Routledge, 2010
- Pavis, Patrice: Postdramatic Theatre, Manuscript at 13.3.2012
- Radosavljević, Duška (ed.): The Contemporary Ensemble, Routledge, 2013
- Radosavljević, Duška: Theatre-Making, Interplay Between Text and Performance
in 21st Century, Hampshire: palgrave macmillan, 2013
- Rebentisch, Juliane: Ästhetik der Installation, suhrkamp, 2003
- Reichel, Peter(Hg.): Studien zur Dramaturgie. Kontexte-Implicationen-Berufspraxis,
Gunter Narr, 2000
- Roeder, Anke/ Zehelein, Klaus(Hg.): Die Kunst der Dramaturgie. Theorie, Praxis,
Ausbildung, Henschel, 2011
- Schiller, Friedrich von: Über die ästhetische Erziehung des Menschen, Reclam,
2000 =フリードリヒ・フォン・シラー (小栗孝則訳)『人間の美的教育について』(法
政大学出版局、2011)
- Seel, Martin: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines
Begriffs, in: Früchtel, Josef / Zimmermann, Jörg (Hrsg.): Ästhetik der Inszenierung,
suhrkamp, 2001

She She Pop: Things That I Used To Do. Fiktive Dialoge von und mit She She Pop über universitäre Theaterpraktiken, in: Matzke, Annemarie/ Weiler, Christel/ Wortelkamp, Isa(Hg.): Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft, Alexander Verlag, 2012

Stegemann, Bernd (Hg.): Dramaturgie, Theater der Zeit, 2009

Stemann, Nicolas: Über das los, ein demograf zu sein, schlafentzug und das Glück der permanenten öffentlichen Probe: in Programmheft „Der Demografische Faktor“, Schauspiel Köln, 2012

Syssoyeva, Kathryn Mederos / Proudfit, Scott (eds.): Collective Creation in Contemporary Performance, Palgrave Macmillan, 2013

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas(1880-1950), Suhrkamp, 1963

Turner, Cathy / Behrndt, Synne K.: Dramaturgy and Performance. Palgrave Macmillan, 2008

Versényi, Adam: Dramaturgy/Dramaturg, in: Kennedy, Dennis (ed.): The Oxford Encyclopedia of Theater & Performance, Oxford University Press, 2003, pp.386-388

Zuidervaart, Lambert: Art in Public: Politics, Economics, and a Democratic Culture, Cambridge University Press, 2011

【インタビュー】

※太字で示したインタビューの内容は別冊インタビュー集に収録されている。

ルーチー・オルトマン：2013年1月20日、ハノーファー ほか

ユーディット・ゲルステンベルク：2013年3月13日、ハノーファー

アンネマリー・マツケ：2013年4月5日、ベルリン

松井周：2013年4月13日、東京

松田正隆：2013年4月20日、東京

原サチコ：2013年5月4日、ハノーファー

ベンヤミン・フォン・ブロムベルク：2013年6月15日、ブレーメン

カール・ヘーゲマン：2013年6月18日、ライプツィヒ

ハンス＝ティース・レーマン：2013年6月19日、ライプツィヒ

初出一覧

本研究論文は、既に発表した下記の論文をもとに執筆したものである。

(修士論文)

横堀応彦「浮遊するドラマトゥルクー日本の舞台芸術現場におけるドラマトゥルクの可能性をめぐってー」(東京藝術大学大学院音楽研究科、2011 年 12 月)

(論文)

1. 横堀応彦「日本の演劇現場におけるプロダクション・ドラマトゥルクの役割に関する一考察ー長島確の活動事例からー」『音楽文化学論集』第 2 号 (東京藝術大学大学院音楽研究科、2012 年 3 月)
2. 横堀応彦「日本の演劇現場におけるプロダクション・ドラマトゥルクと集団創作方式に関する一考察ー劇団サンプルの実践事例を手がかりとしてー」『音楽文化学論集』第 3 号 (東京藝術大学大学院音楽研究科、2013 年 3 月)
3. Masahiko Yokobori: Eine kollektive Reise zu Antigone, deren Aufzeichnung und Transformation, in: Büscher, Barbara (Hrsg.) Perfomap #4 - Forschungen zu Medien, Kunst und Performance, 2013.09 <http://www.perfomap.de>

謝辞

本研究論文は、平成 25 年 10 月東京藝術大学院音楽研究科に課程博士学位論文として提出したものであり、同大学大学院修士課程に入学した平成 21 年 4 月以来 5 年間にわたる研究活動の成果です。

本研究を進めるにあたり、主任指導教員である市村作知雄先生には、右も左も分からなかった修士課程入学当時の私をすぐさま創作現場に送り込んでくださったほか、今日に至るまで多大なご支援・ご指導を賜りました。修士論文以来の副指導教員である熊倉純子先生ならびに毛利嘉孝先生からは、今日に至るまで研究発表会等の場で貴重なご指導を賜りました。博士後期課程進学後は、平田栄一郎先生、杉本和寛先生、長島確先生からも副指導教員としてのご指導を賜りました。平田先生からはライブツィヒにおける研究滞在時においても大変懇切丁寧なご指導を賜り、長島先生とは主に修士課程在籍時に様々な現場でご一緒させて頂く機会を得ました。

ライブツィヒ音楽演劇大学での研究滞在にあたり受入教員を引き受けてくださったバーバラ・ビュッシャー先生からは、滞在中にわたり大変懇切丁寧な指導を賜り、同大学教授のカール・ヘーゲマン先生とハンス＝ティース・レーマン先生からも日々暖かいご指導を賜りました。以上の先生方に、心より御礼申し上げます。

本論文は学問と実践との間をつなぐことを目的として書かれたものですが、実践の面においてはこれまで創作現場でお世話になった方から多大なるご指導・ご協力を頂きました。その中でも最初の創作現場において演出家の阿部初美さんと出会い、その開けた演劇観を学ぶことが出来たことは私にとって何より幸運なことでした。また中野成樹さんと松井周さんとは様々な現場でご一緒させて頂く機会を得、多くのことを教えて頂きました。急な坂スタジオおよび川崎市アートセンターでは、相馬千秋さん、里見有祐さん、小島寛大さん、細川浩伸さん、加藤弓奈さん、佐藤泰紀さん、河合千佳さんより、文化部アシスタントとして勤務した東京ドイツ文化センターでは、小高慶子さん、丹野美穂子さんより多くのことを教えて頂きました。

また長島確、野村政之、中野成樹、松井周、野林眞佐美、松谷はるな、恵志美奈子、九谷倫恵子、ペーター・シュターツマン、ルーチー・オルトマン、ユーディット・ゲルステンベルク、アンネマリー・マツケ、松田正隆、アナ・ミュルター、原サチコ、トビアス・ブレンク、カイ・ファン・アイケルス、ベンヤミン・フォン・ブロムベルク、カ

ール・ヘーゲマン、ハンス＝ティース・レーマン、クリスティアーヌ・ヒュッター（以上敬称略）の皆さんにはインタビューにご協力いただき、ドイツ語で行ったインタビューの翻訳にあたってはその文字起こしをウルリケ・クラウトハイムさんにご協力頂きました。また論文の校正にあたっては筆者と同じ研究室に在籍する青木薫未さん、東彩織さん、福島芙美さんにご協力頂きました。

ドイツでの3度にわたる研究滞在のうち、最初の研究滞在はDAAD（ドイツ学術交流会）および武藤舞奨学金による支援を受け、2度目の研究滞在はゲーテ・インスティトゥートによる支援を受け、3度目の研究滞在は国際ロータリー財団による支援を受けました。また2013年7月に発表を行った国際演劇学会バルセロナ大会への渡航にあたっては、武藤舞奨学金による支援を受けました。この場を借りて改めて感謝申し上げます。

本論文は、ここでは挙げることの出来ない程の多くの方々から頂いたご指導・ご協力により成り立っているものです。この場を借りて、これまでお世話になった全ての方々への感謝の意を記させていただきます。

別表：ドラマトゥルク年表

- 本年表は2013年9月までに日本国内で行われた舞台芸術公演において「ドラマトゥルク」あるいは「ドラマターグ」を名乗った日本人を年代順に全て列挙したものである。
- 各公演ごとに、ドラマトゥルク名・公演名・演出家／振付家名・(原作のあるものは)原作者名・劇団／主催者名・会場名・クレジットの正式名称を付記した。
- 本年表には、筆者の調べ得る全ての日本人ドラマトゥルクを記載したが、ここにあるものが全てを網羅しているとは限らない。

年月	ドラママトウルク	公演名	演出家・振付家	原作者	劇団名／主催	会場	クレジット
200102	戸谷陽子	星をみるめるものたち	坂手洋二	チオリ・ミヤガワ	第3回アジア女性演劇会議	森下スタジオA	翻訳・ドラマタージ
200206	佐藤康	ロベルト・ズッコ	中野志朗	ベルナル＝マリ・コルチス	文学座アトリエの会	文学座アトリエ	ドラマトウルク
200310	平田栄一郎	シアルターX・プレヒト演劇祭における10月1日／2日の初山時間20分	高山明		Port B	シアターX	ドラマトウルク
200311	中島裕昭	ルル (全3幕完成版の日本初演)	佐藤 信	ヴェーデキント	東京二期会	日生劇場	ドラマトウルクおよび字幕原稿作成
200409	平田栄一郎	Museum: Zero Hour	高山明		Port B	シアターX	ドラマトウルク
200502	長島雄	ベケットライヴvol.6 クアア	阿部初美	ベケット	スリーポイント	「劇」小劇場	ドラマトウルク
200503	平田栄一郎	ホラティ人	高山明	ハイナール・ミュラー	Port B	シアターX	ドラマトウルク
200507	長谷部浩	NINAGAWA 十二夜	蛭川幸雄	シェイクスピア	松竹	歌舞伎座	ドラマタージ
200512	長島雄	Re:Re:Re:place 隅田川と古隅田川の行方 (不明)	高山明	テア・ドルン	Port B	アサヒ・アートスクエア	ドラマトウルク
200512	長島雄	BOMBSONG	芸大学生		Unit Level4	アサヒ・アートスクエア	ドラマトウルク
200602	長島雄	アメリカ現代戯曲&劇作家シリーズ Vol.1リーディング	※ 1		東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク
200603	長島雄	4.48サイコシス	阿部初美	サラ・ケイン	東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク・翻訳
200603	林立騎	ニーチェ	高山明	アイナール・シュレーフ	Port B	BankART Studio NYKホール	ドラマトウルク
200605	エグリントンみか	モーターサイクル・ドン・キホーテ	宮沢章夫		遊園地再生事業団	横浜赤レンガ倉庫 1 号館ホール	翻訳・ドラマタージ
200609	工藤千夏	背中から四十分	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	こまばアゴラ劇場・アトリエ1007・北九州芸術劇場 小劇場	ドラマタージ・演出助手
200611	林立騎	一方通行路	高山明		Port B	東京都豊島区巢鴨地蔵通りおよび庚申塚周辺	ドラマトウルク
200612	工藤千夏	素振り	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエ1007・康楽館・王子小劇場	ドラマタージ・演出助手
200702	長島雄	アメリカ現代戯曲&劇作家シリーズ Vol.2リーディング	※ 2		東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク
200702	長島雄	アベミック・サバイバー	阿部初美		東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク
200703	長島雄	ベケット・ラジオ「残り火」	阿部初美	ベケット	東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク
200703	岸本佳子	ベケット・ラジオ「残り火」	阿部初美	ベケット	東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク
200703	熊倉敬聡	ベケット・ラジオ「カスカンド」	岡田利規	ベケット	東京国際芸術祭	にしがも創造舎特設劇場	ドラマトウルク
200703	林立騎	雲。家。	高山明	エルフリード・イエリネク	ANJ / Port B	にしがも創造舎特設劇場	翻訳、ドラマトウルク
200706	工藤千夏	小泊の長い夏	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエ1007・ザズズナリ	ドラマタージ・演出助手
200708	森下亮	恋愛	葛木英		富士ロック	王子小劇場	ドラマタージ
200709	工藤千夏	俺の尻を越えていけ〜ショートバージョン〜	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエ1007・秋田県立大館高等学校体育館	ドラマトウルク
200710	石橋源士	DAAT	アルカディ・ザイデス	dance	急な坂スタジオ	のげシャレー	ドラマトウルク
200711	林立騎	東京／オリンピック	高山明		Port B	1964年東京オリンピックビック関連施設他	ドラマトウルク
200712	斉藤マツチュ	不思議の国から帰ってきたアリス			えんげきもぐらのマーチ	出演・企画・ドラマタージ	
200801	桜井圭介	話セバ解カル	三浦基・村田拓也		地点	ART COMPLEX 1928	ドラマツルグ
200802	長島雄	国際ドラマリーディングフェスティバル	※ 3		APA / KAC	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200803	長島雄	エコノミック・ファンタスマゴリア	阿部初美		ANJ / KAC	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200803	林立騎	サンシャイン62	高山明		Port B	池袋サンシャイン60周辺地域 及び あうるすぽっと	ドラマトウルク
200803	宮浦亘子	エコノミック・ファンタスマゴリア	阿部初美		ANJ / KAC	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200803	あいだいいや	エコノミック・ファンタスマゴリア	阿部初美		ANJ / KAC	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200805	長島雄	ZooZooScene (ずうずうしい)	中野成樹	オールビー	急な坂スタジオ	野毛山動物園 ひだまり広場	ドラマトウルク
200805	工藤千夏	ショウジさんの息子	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・アトリエ春風舎	ドラマタージ・演出助手
200806	林立騎	荒地	高山明		Port B	旧豊島区立中央図書館	ドラマトウルク・制作
200807	長島雄	閃光	夏井孝裕		reset-N	王子小劇場	ドラマトウルク
200808	野村政之	家族の肖像	松井周	サンプル		アトリエヘリコプター	演出助手・ドラマタージ
200808	伊藤啓太	ペトルーシュカ	よこたたかお		NUDO	横浜・創造界限 ZAIM	ドラマトウルク
200808	工藤千夏	修学旅行	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク	ドラマタージ・演出助手

年月	ドラマトウルク	公演名	演出家・振付家	原作者	劇団名／主催	会場	クレジット
200809	長島雄	アトミック・サバイバー (再演)	阿部初美		川崎市アートセンター	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク・テキスト
200809	工藤千夏	どんとゆけ	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	渡辺源四郎商店	ドラマターグ・演出助手
200811	林立騎	土地大図鑑	高山明		取手アートプロジェクト	茨城県取手市井野第2団地911号室	ドラマトウルク・制作
200811	石橋源士	不思議の国のアリス	仲田恭子	ルイス・キャロル	急な坂スタジオ	のげシャレ	ドラマトウルク
200811	平野共余子	アーナルク 失われた1ページ -映画でないルーマニア-	ヨシコ・チュウマ		急な坂スタジオ	森下スタジオ	ドラマターグ
200812	林立騎	山口市営P	高山明		山口情報芸術センター	山口県山口市中心商店街エリア	ドラマトウルク
200812	林立騎	ディクテ・フォーラム	高山明		Port B	急な坂スタジオ	ドラマトウルク・制作
200812	工藤千夏	なべげんラジオドラマ・リーディング・シリーズ 1	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・ザスズナリ	ドラマターグ
200812	竹村祥成	1 2 人	三好恵理子		Plug-In Theater Company	劇場MOMO(中野)	ドラマターグ
200901	野村政之	伝記	松井周		サンブル	こまばアゴラ劇場	ドラマターグ
200902	長島雄	44クベス	中野成樹	シェイクスピア	中野成樹＋フランケンズ	日暮里 d倉庫	ドラマトウルク
200903	野村政之	火の顔	松井周	マイエンブルク	F/T	東京芸術劇場小ホール1	演出助手
200903	林立騎	雲。家。(再演)	高山明	エルフリーデ・イエリネク	F/T	にしがも創造舎特設劇場	翻訳、ドラマトウルク・制作
200903	須藤鈴	サンシャイン63	高山明	ヴィヴィアン・クリーヴン	F/T	池袋周辺地域	ドラマトウルク・制作
200903	須藤鈴	バイティン・パック	和田喜夫		演劇企画集団・楽天国	スタジオあくとれ	ドラマターグ
200904	工藤千夏	3月27日のミニラ	畑澤聖悟	dance	渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・ザスズナリ、秋田市文化会館 小ホール	ドラマターグ
200904	石橋源士	Romeo,	長谷川寧		富士山アネット	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場ほか	ドラマトウルク
200904	高井淳輝	水泡に帰す	江野沢雄一		シンデレラ・リパティエー	桜美林大学内・徳望館小劇場	ドラマターグ
200905	野村政之	通過 (再演)	松井周		サンブル	三鷹市芸術文化センター星のホール	ドラマターグ・演出助手
200908	工藤千夏	河童	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク	ドラマターグ
200908	藪西正道	あえて、小さな『魔笛』	天沼裕子	モーツァルト		シアターX	ドラマトウルク
200909	長島雄	ZooZooScene (ずうずうしい)(再演)	中野成樹		中野成樹＋フランケンズ	野毛山動物園 ひだまり広場	ドラマトウルク
200909	ほさかよう	CONTINUE	天野高志	伊藤裕一	Ultimate Games	ラゾーナ川崎プラザソル	ドラマターグ
200910	野村政之	わが星	柴幸男		青年団リンクままごと	三鷹市芸術文化センター星のホール	ドラマトウルク
200910	工藤千夏	今日もいい天気	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・こまばアゴラ劇場	ドラマターグ
200910	小里清	交換	フランク・ディメック	クローデル	青年団	こまばアゴラ劇場	ドラマターグ
200910	佐藤康	ショパロヴィッチ巡業劇団	アロスベール・デイス	シモヴィッチ	黒テント	シアターイワト	台本・ドラマトウルク
200911	長島雄	Life On The Planet	阿部初美	松田正隆	mmp / KAC / ANJ	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200911	野村政之	あの人の世界	松井周		F/T	東京芸術劇場小ホール1	ドラマトウルク
200911	須藤崇規	Life On The Planet	阿部初美	松田正隆	mmp / KAC / ANJ	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200912	長島雄	忠臣蔵(と)のこと	中野成樹		KAC	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200912	横堀芯彦	忠臣蔵(と)のこと	中野成樹		KAC	川崎市アートセンターアルテリオ小劇場	ドラマトウルク
200912	工藤千夏	みなぎる血潮はらつせらー	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・四国学院大学ノトススタジオ	ドラマターグ・演出補
200912	宇野邦一	追伸-A・アルトーによるテキストからー	三浦基	アルトー	演劇計画	京都芸術センターフリースペース	翻訳、ドラマトウルク
200912	森忠治	あくる朝の蟬	生田恵	井上ひさし	杜の都の演劇祭	旅カフェ ラマカンド	ドラマターグ
201001	長島雄	「戯曲をもって町へ出よう。」しあわせな日々	中野成樹	ベケット	mmp	江戸川区小岩：江戸川河川敷	ドラマトウルク
201001	石井路子	世界の終わりとショートケーキ	阿部初美		いわき総合高等学校	いわき総合高等学校 演劇演習室	演出補・ドラマトウルク
201001	鎮西祐美	クエーク クリッパ クリック 完結版	加賀屋淳之介		いわき総合高等学校	せんだい児童文化センター分館 ジョイナス	ドラマターグ
201002	野村政之	ハコブネ	松井周		北九州芸術劇場	北九州芸術劇場・あうるすぽっと	ドラマターグ
201002	詩森ろば	遠ざかるネバーランド	ほさかよう		空想組曲	中野・ザ・ポケット	ドラマターグ
201002	shin-ya b.(渡部真也)	怒りながら笑う	じゅんじゅん		じゅんじゅんScience	日暮里 d倉庫	ドラマトウルク
201003	長島雄	「戯曲をもって町へ出よう。」桜の園(最後の実験)	矢内原美邦	チェーホフ	mmp	調布市：京王フローラルガーデンANGE	ドラマトウルク

年月	ドラマトウルク	公演名	演出家・振付家	原作者	劇団名／主催	会場	クレジット
201003	野村政之	スイングバイ	柴幸男		ままごと	こまばアゴラ劇場	ドラマトウルク
201003	相馬千秋	赤い靴クロニクル	高山明		Port B	横浜・黄金町エリア	ドラマトウルク／プロデュース
201003	熊谷和宏	スピードの中身	中野成樹	ブレヒト	中野成樹＋フランケンズ	三溪園・航空発祥記念館	ドラマトウルク
201003	食田大輝	ブルーバード・オブ・スーパースフラット	よこたたかお		flea maison	ラ・グロット	ドラマトウルク
201004	横堀忠彦	大いに笑ふ淀君	神里雄大	坪内逍遙	川崎市アートセンター	ラジオドラマ	ドラマトウルク
201004	工藤千夏	ヤナギダアキラ最期の日	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・ザスズナリ	ドラマターグ・演出助手
201006	横堀忠彦	窓の外	山崎朋	dance	オフィストモ	STスポット横浜	ドラマトウルク
201006	工藤千夏	みなぎる血潮はらっせらー	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	津軽黒石こみせ駅 音蔵こみせん	ドラマターグ・演出助手
201006	くるみざわしん	Politics! Politics! Politics and Political animals!	笠井友仁	岸田理生	エイチエムピー・シアターカンパニー	こまばアゴラ劇場ほか仙台公演も	ドラマトウルク
201007	横堀忠彦	墨田区在住アトレウス家 Part1	長島雄	ソフォクレス	墨東まち見世	旧アトレウス家	ドラマトウルク
201007	佐藤真也	墨田区在住アトレウス家 Part1	長島雄	ソフォクレス	墨東まち見世	旧アトレウス家	ドラマトウルク
201007	佐藤泰紀	華麗なる招待-The Long Christmas Dinner-	柴幸男	ワイルダー	toi / ZuQuZ / ST	STスポット	ドラマトウルク
201008	工藤千夏	ともことサマーキャンプ	畑澤聖悟		渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク	ドラマターグ
201008	角本敦	Water-Cooler	津島わかかな	広瀬格	天然果実	ギャラリーLE DECO	ドラマトウルク
201009	佐藤康	ペン	釜紹人	バリエ&グレディ	劇団NLT	俳優座劇場	ドラマトウルク
201009	大塚直	避暑に訪れた人びとーベルリン・シャウビュース改作版	入江洋佑	ゴリキー	東京演劇アンサンブル	プレヒトの芝居小屋	翻訳・ドラマトウルク
201009	長島雄	長短調（または眺め身近め）	中野成樹	チェーホフ	あうるすぽっと	あうるすぽっと	ドラマトウルク
201009	野村政之	自慢の息子	松井周		サンブル	アトリエハリコブター・精華小劇場	ドラマターグ
201009	横堀忠彦	団子坂、生田川	登米裕一	森鷗外	川崎市アートセンター	ラジオドラマ	ドラマトウルク
201009	荒木まや	班女	矢野靖人	三島由紀夫	shelf	鳥の演劇祭	音響・ドラマトウルク
201010	横堀忠彦	競争、復讐、海浜的一幕	松井周	島村抱月	川崎市アートセンター	ラジオドラマ	ドラマトウルク
201010	石橋源士	月の豹を射る犬	森下真樹	dance	YRBW ダンスプロジェクト	横浜赤レンガ倉庫1号館3階ホール	ドラマトウルク
201010	石原裕也	ヒッピー部パフォーマンスvol.1	ヒッピー部			SNAC	ドラマトウルク
201010	永重法子	「ラレク」ーあるいは記憶の街ー	田中智佳		ノリノリタナック	ギャラリーメススタージヤ	翻訳／ドラマトウルク
201010	金田一央紀	SWAN	長谷川寧		富士山アネット	シアタートラム	ドラマトウルク
201011	相馬千秋	個室都市・京都	高山明		Port B	京都駅ビル	ドラマトウルク
201011	荒木まや	冬の穴	明神慈		ポカリン記憶舎	学習院女子大学 やわらぎホール	音響・ドラマトウルク
201012	長島雄	忠臣蔵フェア	中野成樹		川崎市アートセンター	川崎市アートセンターアテルリオ小劇場	ドラマトウルク
201012	崎浜純	「おかると勘平」の物語	三浦直之		ロロ・忠臣蔵フェア	川崎市アートセンターアテルリオ小劇場	ドラマトウルク
201012	工藤千夏	月と牛の耳	多田淳之介	畑澤聖悟	渡辺源四郎商店	アトリエグリーンパーク・富見市民文化会館キラリ☆ふじみ	ドラマターグ
201012	斎藤拓	ガラパゴスバゴス	ノゾエ征爾		はえぎわ	こまばアゴラ劇場	ドラマターグ
201012	稲垣駿	友達になつとね	横山龍顕	ブルーバード	音響の会	上智小劇場	ドラマトウルク
201101	P・ピート	こいのいたみ〜come on! ITAMI〜	杉原邦生		M☆3	伊丹アイホール	ドラマトウルク
201101	佐藤真也	墨田区在住アトレウス家 Part2	長島雄	チェーホフ	墨東まち見世	旧アトレウス家	ドラマトウルク
201101	鴻英良	チェーホフ？！	村野玲子		東京芸術劇場	東京芸術劇場 小ホール1	ドラマトウルク
201102	とうけい	rever.b.	平松れい子	シェイクスピア	NICK-PRODUCE	free bird	ドラマターグ
201102	小澤英実	アンセック・ス・ミー・ヒア？	仲田恭子	サン・テグジュペリ	ミズノオト・シアターカンパニー	横浜BankART Studio NYK 1F	ドラマトウルク
201103	石橋源士	星の王子様	畑澤聖悟	畑澤聖悟	渡辺源四郎商店	テアトルフォンテ	ドラマトウルク
201104	工藤千夏	どんとゆけ・あしたはどっちだ	中屋敷法仁	大塩哲史	北京蝶々	アトリエグリーンパーク・ザスズナリ	ドラマターグ・演出助手
201104	オノマリコ	パラリンピックレコード	フランク・ディメック	クローデル	青年団	シアタートラム	ドラマトウルク
201104	小里清	『交換』L'Echange	大池容子	大池容子	うさぎストライプ	こまばアゴラ劇場	ドラマターグ
201104	金澤昭	おかえりなさい				アトリエ春風舎	ドラマターグ

年月	ドラマトウルク	公演名	演出家・振付家	原作者	劇団名／主催	会場	クレジット
201104	野村政之	わが星 (再演)	柴幸男		ままごと	三鷹市芸術文化センター	ドラマトウルク
201104	荒木まや	humming5	黒神慈		ポカリン記憶舎	SANSAKIZAKA CAFÉ	ドラマトウルク
201105	小栗剛	解体されゆくアントニン・レーモンド建築 旧体育館の話	黒澤世莉	オノマリコ	趣向	神奈川芸術劇場	ドラマトウルク
201105	石原裕也	Vision<A>	三野新		ヒッピー部	SNAC	ドラマトウルク
201106	相馬千秋	個室都市ウィーン	高山明		PortB	ウィーン芸術週間	Dramaturgie
201106	山田真実	鳥式振動機関	鹿島将介	松田正隆	重力／Note	上野ストアハウス	ドラマトウルク
201107	野村政之	ゲヘナにて	松井周	太宰治	サンブル	三鷹市芸術文化センター	ドラマターグ
201107	斎藤拓	ガラバゴスバゴス	ノゾエ征爾		はえぎわ	ザ・スズナリ	ドラマターグ
201109	中田顕史郎	ホットバーティクル	瀬戸山美咲	瀬戸山美咲	ミナモザ	SPACE難遊	ドラマターグ
201109	佐藤慎也	豊島区在住アトレウス家	長島雅		遊園地再生事業団	としまアートステーション「Z」	ドラマトウルク
201110	桜井圭介	トータル・リピング1986-2011	宮沢章夫	宮沢章夫	渡辺源四郎商店	にしがも創造舎	ドラマトウルク
201110	工藤千夏	俺の屍を越えていけ	黒澤聖悟	黒澤聖悟	キコ qui-co.	ドリームワールド	ドラマターグ
201110	オノマリコ	Live forever	黒澤世莉	小栗剛	エイチエムピー・シアターカンパニー	サイスタジオ大山第1	演出助手/ドラマトウルク
201110	くるみざわしん	最後の炎	笠井友仁	ローアー	詩森ろば	AIHALLほか	ドラマトウルク
201110	大塩哲史	Archives of Leviathan	詩森ろば	詩森ろば	風琴工房	ザ・スズナリ	ドラマトウルク
201110	長島雅	とりつくしま	山崎朋	ダンス	イブセン	川崎市アートセンター	ドラマトウルク
201110	荒木まや	構成・イブセン—Composition/Ibsen	矢野靖人		shelf	atelier SENTIOほか	音響・ドラマトウルク
201111	野村政之	カライ博士の臨終	神里雄大				ドラマトウルク
201112	オノマリコ	The Girls next door	松井周	岸田國士	川崎市アートセンター	ラジオドラマ	ドラマトウルク
201112	田尾下哲	イドメネウス	モスクワカス	モスクワカス	遊戯エベチカトランデ	APOCシアター	ドラマトウルク
201112	三輪裕子	画の描写・言葉のない世界	田中麻衣子	シンメルブフェニヒ	ITI	東京ドイッ文化センター	ドラマトウルク
201112	熊谷保宏	ゆめみたい(2LP)	小山ゆうな	ミュラー・ローアー	ITI	イワト劇場	ドラマトウルク
201201	長屋晃一	BONNIE&CLYDE	中野成樹	シェイクスピア	川崎市アートセンター	中野成樹＋フランケンズ	ドラマトウルク
201201	野村政之	スード・マウス	田尾下哲		青山劇場	ホリプロ	ドラマツルグ
201201	平野皓人	雪-Neiges-	谷賢一	谷賢一	Théâtre des Annales	赤坂RED/THEATER	ドラマトウルク
201202	野村政之	女王の器	ヤン・アレグレ	ヤン・アレグレ	青年団国際演劇交流プロジェクト	こまばアゴラ劇場	通訳・ドラマターグ
201202	豊永純子	佯狂のあとで	松井周	松井周	サンブル	川崎市アートセンター	ドラマターグ
201202	工藤千夏	福岡 みなぎる血潮はらっせらー	恒十絲			貞昌院	ドラマトウルク
201203	内田敦子	MESSY	黒澤聖悟	ダンス	渡辺源四郎商店	大野城まどかびあ	ドラマターグ・演出助手
201203	稲垣千城	うれしい悲鳴	菅原さちゑ	広田淳一	踊りに行くぜII	京都芸術センターほか	ドラマトウルク
201203	大塚直	昔の女	寂光根岡的父	寂光根岡的父	ひよつとこ乱舞	吉祥寺シアター	ドラマトウルク
201203	石川 慶	To Belong	北村明子	※ダンス	七ツ寺共同スタジオ	森下スタジオ	翻訳・ドラマトウルク
201203	谷岡健彦	黄色い月	高田恵篤	デイヴィッド・グレッグ	サンブル	ザ・スズナリ	翻訳・ドラマトウルク
201204	野村政之	自慢の息子 (再演)	松井周	シラー	雷ストレンジヤーズ	こまばアゴラ劇場他	翻訳/ドラマトウルク
201204	三輪裕子	たくらみと恋	小山ゆうな	シラー	劇団しようよ	劇場HOPE	ドラマトウルク
201204	稲垣貴俊	ガールズ、遠くバージンセンチネル-	大原渉平	大原渉平	カクシンハン	京都市東山青少年活動センター	ドラマトウルク
201204	坪野圭介	ハムレット×SHIBUYA	木村龍之介	シェイクスピア	中込遊里	ギャラリー LE DECO	ドラマトウルク
201205	宮川麻理子	○	中込遊里	中込遊里	雌スベアレ	神楽坂die prazze	ドラマトウルク
201205	荒木まや	edit	矢野靖人		shelf	atelier SENTIO	音響・ドラマトウルク
201205	金澤昭	おかえりなさいII	大池容子	大池容子	うさぎストライプ	アトリエ春風舎	ドラマターグ・制作
201205	野村政之	翔へ翔へ翔へ!!!!!!バナナ学シェイクスピア輪姦学校 (仮仮仮)	二階堂麗子	シェイクスピア	バナナ学園純情乙女組	王子小劇場	進路指導教師

年月	ドラマトウルク	公演名	演出家・振付家	原作者	劇団名／主催	会場	クレジット
201205	斎藤拓	I'm (where	ノゾエ征爾	ノゾエ征爾	はえぎわ	ザ・スズナリ	ドラマターク
201206	長島雅	ナカフラ演劇展	中野成樹	中野成樹	中野成樹＋フランケンズ	こまばアゴラ劇場	ドラマトウルク
201206	熊谷保宏	ナカフラ演劇展	中野成樹	中野成樹	中野成樹＋フランケンズ	こまばアゴラ劇場	ドラマトウルク
201206	稲垣貴俊	夏の目撃者	作道雄	作道雄	月面クロワッサン	元・立誠小学校	映像・ドラマトウルク
201206	飯名尚人	んまつーボス「いっすんばうし」	んまつーボス、高橋るみ子	ソフォクレス他	身体の景色	メディキット県民文化センター	ドラマターグ
201206	田中圭介	音と言葉と身体の景色vol.7	大池容子	大池容子	青年団若手自主企画 大地企画	アトリエ春風舎	制作&ドラマターグ
201206	金澤昭	いないかもしれない動ver.	大池容子	大池容子	うさぎストライプ	アトリエ春風舎	制作&ドラマターグ
201207	金澤昭	セブンスター	瀬戸山美咲	瀬戸山美咲	ミナモザ	SPACE難遊	ドラマターグ
201208	中田顕史郎	国民の生活	松井周	橋本理由介	サンプル	北九州芸術劇場	ドラマターグ
201208	野村政之	キオク	橋本理由介	橋本理由介	超人気族	創造工房内 稽古場	ドラマターグ
201209	中田博士	倒木図鑑	危口統之	大池容子	悪魔のしるし	神奈川芸術劇場・大スタジオ	制作&ドラマターグ
201209	金澤昭	アナログ	大池容子	大池容子	うさぎストライプ	アドリブ小劇場	制作&ドラマターグ
201209	森下なる美	コロリー	森山貴邦	森山貴邦	劇団森キリン	アトリエ春風舎	ドラマターグ
201209	セバスチャン・プロイ	りんご	篠田千明	北川陽子	快快	神奈川芸術劇場・大スタジオ	ドラマトウルク
201209	佐藤泰紀	リハビリティーション	多田淳之介	多田淳之介	東京デスロック	国立近代美術館	ドラマトウルク？
201209	坪野圭介	海辺のロミオとジュリエット	木村龍之介	木村龍之介	Theatre Company カクシンハン	ギャラリーLE DECO	ドラマトウルク
201209	野村政之	音楽劇「ファンファーレ」	柴・白神・三浦	柴幸男	ままごとほか	シアターラムほか	制作・ドラマトウルク
201209	中島那奈子	劇団ティクバ+循環プロジェクト	砂連尾屋	ダンス	ダンス	元・立誠小学校	ダンスドラマトウルク
201209	西脇秀之	ことばぐ	イトウワカナ	イトウワカナ	intro	こまばアゴラ劇場	ドラマトウルク
201209	斎藤拓	ライフスタイル体験第一	ノゾエ征爾	ノゾエ征爾	はえぎわ	三鷹市芸術文化センター 星のホール	ドラマターク
201210	くるみみわしん、鈴木友枝	アテンブツ・オン・ハー・ライフ	笠井友仁	クリンブ	エイチエムビー・シアターカンパニー	上野ストアハウス	ドラマトウルク
201210	谷野九郎	季節のない街	笠井友仁	山本周五郎	can	あうるすぽっと	ドラマツルク
201210	棚瀬美幸	Aftershock	戌井昭人	樋口ミユ	tutku企画	カフェエナギヤラリー	ドラマトウルク？
201211	相馬千秋	光のないII	樋口ミユ	樋口ミユ	can	新橋	ドラマトウルク
201211	關智子	雲。家。	高山明	イエリネク	重力Note	シアターグリーン	ドラマトウルク
201211	稲垣貴俊	スーホの白い馬みたいに。	鹿島将介	イエリネク	劇団しようよ	KAiKA	ドラマトウルク
201211	稲垣貴俊	ビリビリ直子ちゃん	吉見拓哉	大原渉平	KAiKA劇団 会華*開可	KAiKA	ドラマトウルク
201211	宮川麻理子	むぐりんぼう	渡邊裕史	末山孝如	鯨スベアレ	シアター風姿花伝	ドラマトウルク
201211	長木誠司	メデア	中込遊里	中込遊里	日生劇場	日生劇場	ドラマトウルク
201211	長島雅	フィガロの結婚	飯塚励生	ライマン	日生劇場	日生劇場	ドラマトウルク
201212	長島雅	中フラ演劇展 国内巡回	菅尾友	モーツァルト	中野成樹＋フランケンズ	早稲田大学学生会館	ドラマトウルク
201212	熊谷保宏	中フラ演劇展 国内巡回	中野成樹	中野成樹	中野成樹＋フランケンズ	キラリふじみほか	ドラマターグ・演出助手
201212	吉田恭大	水嚢の中の姉さん	中野成樹	中野成樹	中野成樹＋フランケンズ	ばんぶらざホール	ドラマトウルク
201301	工藤千夏	みな槽の血潮はらっせら	沖野樹里	沖野樹里	中野成樹＋フランケンズ	早稲田大学学生会館	ドラマターグ
201301	長島雅	中フラ演劇展 国内巡回	畑澤聖悟	畑澤聖悟	中野成樹＋フランケンズ	「劇」小劇場	ドラマターグ
201301	熊谷保宏	中フラ演劇展 国内巡回	中野成樹	中野成樹	中野成樹＋フランケンズ	AIHALL	ドラマトウルク
201303	中田顕史郎	幻戯【改訂版】	高木登	高木登	鶴的	早稲田大学学生会館	ドラマトウルク
201303	佐々木治己	ANTIGONE in the Debris 瓦礫の中のアンティゴネー	田中孝弥	田中孝弥	清流劇場	こまばアゴラ劇場	翻訳・ドラマトウルク
201303	吉田恭大(アムリタ)	n+1、線分AB上を移動する点pとその夢について	荻原永璃	荻原永璃	アムリタ	こまばアゴラ劇場	翻訳・ドラマトウルク
201303	野村政之	従軍中の若き哲学者ルートヴィヒ・ウィトゲンシュタイン	谷賢一	谷賢一	Théâtre des Annales	こまばアゴラ劇場	翻訳・ドラマトウルク
201304	三輪玲子	新訳群盗	小山ゆうな	シラー	雷ストレンジャーズ	テアトルBONBON	翻訳・ドラマトウルク

