法政大学学術機関リポジトリ
HOSEI UNIVERSITY REPOSITORY

PDF issue: 2025-07-02

SPACの地域性と国際性

HIRANOI, Chieko / 平野井, ちえ子

(出版者 / Publisher)
法政大学人間環境学会
(雑誌名 / Journal or Publication Title)
人間環境論集 / 人間環境論集
(巻 / Volume)
7
(号 / Number)
2
(開始ページ / Start Page)
11
(終了ページ / End Page)
17
(発行年 / Year)
2007-03-31
(URL)
https://doi.org/10.15002/00004505

Hosei University Repository

SPACの地域性と国際性

平野井　ちえ子

1．SPACの成り立ち

SPAC（静岡県舞台芸術センター）は、1995年に演出家鈴木忠志が芸術総監督として自らの演劇理念のもと立ち上げた、静岡県の文化政策を代表する芸術事業組織である。地域の文化政策から見た1990年代は、それまでの行政の「ハコモノ作り」への批判から、ソフトの充実への転換が叫ばれつつも、一般には具体的な指標が見えづらく、模索の時代であったと言ってよいだろう。この時期から今日に至るまでSPACの果たした先駆的役割は絶大である。

SPACの成り立ちの特徴は、以下3点に集約される[1]。これ自体がすでに芸術総監督である鈴木忠志の提言に基づくものである。

(1) 舞台芸術の創造と人材の育成等の事業総体を指揮する「芸術総監督」を設置し、これが事業に関わる人事権、予算執行権を有すること。
(2) 専属の芸術家集団として「芸術局」を設置し、照明、音響、装置、衣裳などの専門家や俳優、舞踊家、演出家などでこれを構成すること。
(3) 上記の事業を持続的に展開していくための専門施設を完備すること。

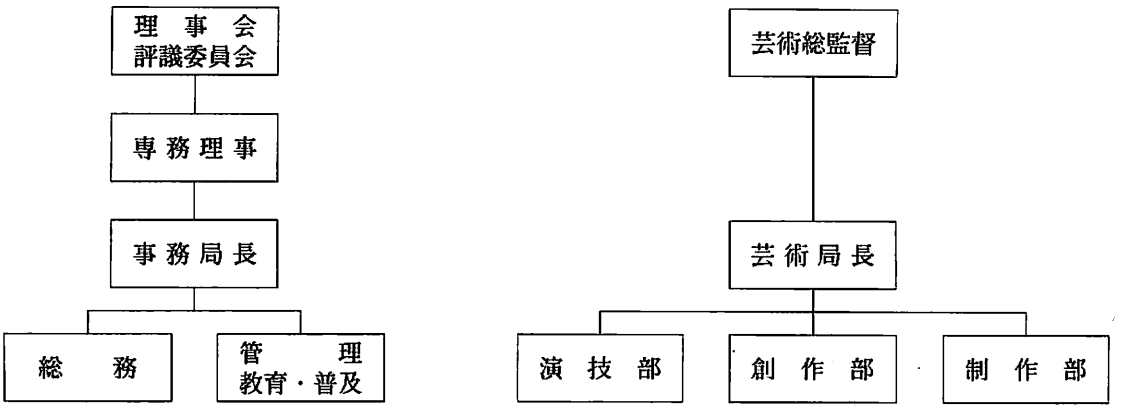
(1) の「芸術総監督」は、単なる企画のアドバイザーではない。人事、予算、芸術的成果の全体に責任をもたねばならないが、それだけ芸術家の理念と実践の連動はスムーズになる。たかだか一家の食卓を考えるときでさえ、何人家族か、食べ盛りの子どもは何人か、お父さんの月給はいくらか、現在旬の食材は何か、お母さんの手持ちのレシピで対応できるか、お父さんや子どもたちはお手伝いをしてくれるか、などの全体を考えて今夜のメニューは決まるはずである。現実的制約を無視した企画などあり得ない。

ところが、これまでの日本では、公共ホールと芸術監督制との関係が曖昧で、芸術家に意見を求めはしても、予算と人事の権限は行政が握っているというケースが多かった。想像するところ、行政側としては、芸術家という人々は社会や行政のシステムにどの程度の理解と関心があるのか、という不安があるから、予算と人事という客観的成否を問われ易い局面を任せてよいものかと渋る傾向にあったのだろう。今後は、芸術家の側でも、政治や行政のシステムに関心を持ち、芸術家としての提言をもって積極的に働きかけることが、文化事業をめぐっての両者の円滑な理解には不可欠であろう。鈴木忠志がSPACの「芸術総監督」として国内では破格の権限を得たのは、いまさら言及するまでもない演出家としての実績のみならず、利賀山房や水戸芸術館を拠点にしたマネジメントの努力や地域貢献の実績が行政に対する説得力をもった結果と考えられる。

(2) の「芸術局」は、専門家としてSPACに専属する芸術家集団として、メンバーが公募された。これまでの「貸し館」管理の施設運営体制と、大きく異なる部分である。施設の有効活用という消極的運営では、現在地域で求められている文化の活性化にはあまりに不十分である。

優れた芸術作品を地域から発信し、それに携わる優れた人材を地域から輩出してこそ、地域に芸術の発展基盤を築いたことになる。「教育・普及」部門は、組織図上は「事務局長」下に置かれているが、高度な実力をもつ芸術家集団の存在があれば、優れた芸術作品の創造のプロセスを公開することも、意欲ある住民に実践の場

Hosei University Repository



SPAC組織図[2]

を提供することも、視野に入れることができる。「貸し館」イベントの広報活動とは比較にならない可能性がある。すなわち「芸術局」は、文化振興事業が明確な個性をもつ芸術活動を継続していくためには、なくてはならない専属集団である。

(3) の専門施設としては、劇場と稽古場のほか、事務所や宿舎や食堂など、スタッフが芸術創造に専念するために必要なすべての施設がつくられた。それらは、JR東静岡駅に隣接する「グランシップ」という静岡県のコンベンションアーツセンター内の「静岡芸術劇場」と、日本平北麓につくられた「舞台芸術公園」である。

グランシップは、目的別の多彩なホール、会議室、レストラン・カフェ、託児所などからなる超大型の文化・情報の発信拠点である。「多目的ホール」は「無目的ホール」という、公共ホールにつきもののイメージを払拭する贅沢な場の構想でつくられている。しかも、静岡芸術劇場は、このグランシップ内にありながら、エントランスが別の独立した一角になっており、SPACの活動に関心の無い人は入らないような造りになっている。貸し館としてさまざまなジャンルのイベントを提供する他のホールと一線を画していることがわかる。収容人数は400名。どの席からも舞台がよく見える。舞台の奥行きや音響などの点でも、理想の劇場と言われている。稽古場や楽屋など制作に必要な施設が完備していることは言うまでもない。

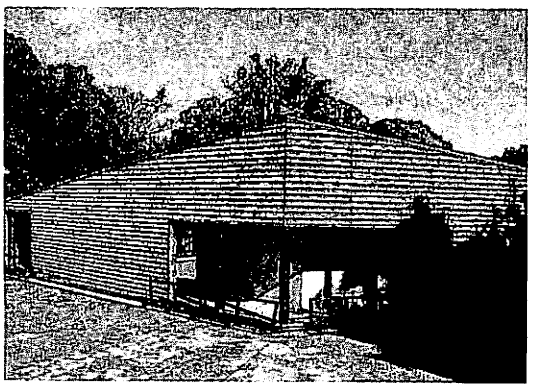
舞台芸術公園には、3つの劇場、稽古場、宿泊施設、事務所、食堂などがある。JR静岡駅からバスで所要時間約20分とあり、利賀村ほどではないにせよ、車を運転しない人は億劫に考えがちな場所である。しかし、専用の駐車場兼ロータリーに降り立つと、天気が良ければ富士山の絶景を目のあたりにして、すでに公演を前に「来てよかった」と納得するのである。茶畑の中を通って劇場まで歩くのも気持ちがいい。

3つの劇場は、野外劇場「有度」、屋内ホール「楕円堂」、そして稽古場棟内の「BOXシアター」である。

「有度」は400名収容の階段状のベンチ式客席であり、円形劇場でこそないが、筆者がここで『ディオニュソス』を観たときには、山の樹木を背景とした眼下の舞台に霧が立ちこめ、鈴木演出をいっそう際立たせる美しく妖しい演技空間となった。反面、直接天候の影響を受けるので、筆者も寒さに震えながら観劇したことがある。また、降りしきる雨の中、受付でもらったカッパを着て、傘を広げて足を覆い、同行者と肩寄せ合う不思議な連帯感のもと、観劇の「達成感」を語り合ったこともある。(写真1は、「有度」の入り口。)

「楕円堂」は、半円形のドーム状のこじんまりした劇場で、収容人数は120名である。靴を脱いで入り口からギャラリーへ廻ると、再度富士山とその周辺の美しい景色を堪能できる畳敷きのラウンジがあり、公演の前後にここで写真撮影をしている観客も少なくない。劇場そのものは、ギャラリーから両側に設けられた木製の階段を

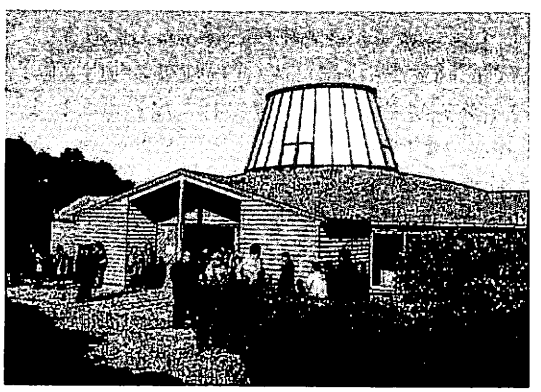
Hosei University Repository



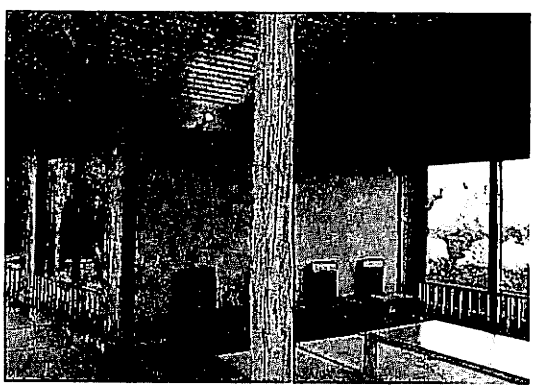
（写真１）

降りた下の層にある。ギャラリーの開放感と対照的に、舞台への集中力が上がる落ち着いた空間である。（写真２は楕円堂の全景、写真３はラウンジ、写真４はラウンジからの眺め。）

「BOXシアター」は、稽古場棟内にあるアトリエ的劇場である。普段の稽古の厳しさを想像しながら、間近で俳優の息づかいを感じることの



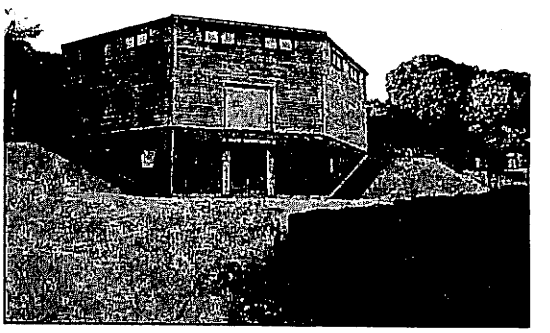
（写真２）



（写真３）

（写真４）

できる、舞台と客席との一体感の強い空間である。ここでの鈴木忠志のアフタートークは、客席とのざっくばらんな対話がとても楽しい。稽古場棟の２階はギャラリーになっていて、希望者は稽古を見学することもできるそうだ。（写真５は稽古場棟の全景。）



（写真５）

舞台芸術公園には、これら劇場のほか、研修交流のための宿泊棟、SPAC「芸術局」の事務所や芸術監督室や資料室などのある本部棟、公演後のパーティーなどにも使われる喫茶「カチカチ山」などがあり、日本には類のない完備した芸術創造の場となっている。こうしたヨーロッパ型の総合文化施設が誕生したのは、芸術総監督鈴木忠志の強い理念と、建築家磯崎新の鈴木への共感と創造力、そして静岡県の豊かな財政と舞台芸術への理解があっての結晶であると言えるだろう。

Hosei University Repository

2．SPACの地域性と国際性

2006年11月、新国立劇場で、鈴木忠志演出の3演目が上演された。SPACメンバーと本公演のオーディションメンバーの共同出演による舞台である。演目は、SPACの作品として高く評価される『シラノ・ド・ベルジュラック』、『イワーノフ』／『オイディプス王』であった。鈴木忠志16年ぶりの東京公演ということで前評判も高く、とくに『イワーノフ』／『オイディプス』の公演日は瞬時にチケットが完売となった。これは、地域文化のあり方を考える上で画期的な出来事である。「地方の時代」ということばが流布して久しいにもかかわらず、いまだに多くの地方公共ホールは、東京で高く評価された舞台の巡業の受け皿としての機能が大きい。静岡の発信する舞台芸術が、新国立劇場の求めを受けて、SPAC東京公演は実現した。しかも、『シラノ・ド・ベルジュラック』のヒロイン役は、全国公募のオーディションで選ばれ、日本の演劇界に国立劇場のあり方を問いかけることとなった。後につづく地域の登場を期待したいところである。

SPACの立ち上げから今日に至るまでの広汎な活動をまとめることは容易でないが、本稿では「シアター・オリンピックス」と「Shizuoka春の芸術祭」についてごく簡単にふれておこう。

「シアター・オリンピックス」は、ギリシャのテオドロス・テルゾプロスの呼びかけにより、鈴木のほか、ロシアのユーリー・リュビーモフ、アメリカのロバート・ウィルソン、イギリスのトニー・ハリスン、ドイツのハイナー・ミュラーなど、世界でも屈指の演出家で構成される国際委員会により主催されている。その都度スポンサーになってくれる団体との共催で行われるものだが、第1回がギリシャ政府との共催で1995年にアテネ・エピダウロス・デルフィで開催され、第2回はSPACの本拠地である静岡で1999年に開催され県の文化行政をあげての大イベントとなった。その後第3回が2001年モスクワ、第4回が2006年イスタンブールと引き続き、しだいに参加国も増え、演劇界では定着した国際イベントとなりつつある。

日本からの出品舞台を挙げるなら、1995年のギリシャ大会では、SCOTによる鈴木忠志構成・演出の『ディオニュソス』と『エレクトラ』、1999年の静岡大会では、SPACによる『シラノ・ド・ベルジュラック』・『リア王』のほか、平田オリザ作、宮城聰演出の『忠臣蔵』や観世榮夫監修による『卒塔婆小町』など、2001年のモスクワ大会では、SPACの『エレクトラ』・『オイディプス王』と観世榮夫の能『善知鳥』、そしてイスタンブール大会では『イワーノフ』がある。また、静岡とモスクワでは、国際共同作品として、細川俊夫作曲によるオペラ『リアの物語』を鈴木が演出している。

「シアター・オリンピックス」の理念は、文字通り国際的な演劇の祭典であり、けっして評価を競うことが目的ではなく、舞台芸術を軸とした国際的文化交流の場を定期的に提供することを旨とする。順位こそ競わないが、参加国の高度な舞台芸術作品が集合するであろうことは、国際委員会のメンバーを見れば想像に難くない。県の文化行政の建て直しの一環として発足したSPACではあったが、地域の枠にとらわれない姿勢が静岡大会当時からの現職県知事石川嘉延氏のインタビューでも明確に打ち出されている。「第2、第3の鈴木さんを」というコメント[3]に、柔軟性のある文化行政と豊かな県の財政という、地域の芸術家にとって恵まれた風土が見て取れる。

一方、静岡市恒例の「Shizuoka春の芸術祭」は、2000年の春から、おおむね4月下旬から6月までの時期に週末の公演を中心として開催されてきた。年によってテーマや構成が異なるが、ここでは筆者が実際に現地に足を運んだ2003年と2006年の芸術祭を中心に簡単に紹介する。

2003年の芸術祭は、海外からの招聘作品と国際共同作品が目立った。たとえば、トルコのシャーヒカ・テカンド演出『オイディプスをたずねて』は、野外劇場「有度」に巨大なグリッドを設置し、登場人物がこの中で現れては消える鮮烈な印象の舞台であった。また、リュビーモフ演出のタガンカ劇場による『ファウスト』は、劇中にタップダンスをとりいれたことが話題になった。国際共同作品としては、ロシアのヴァレリー・フォーキン演出・SPAC出演のフラン

Hosei University Repository

ツ・カフカ原作『変身』やアメリカのアントニー・サンドヴァル演出・SPAC出演のアルフレッド・ジャリ作『ユビュ王』のほか、鈴木忠志演出・SPAC出演の定番演目ともいえる『ディオニュソス』と『シラノ・ド・ベルジュラック』に、それぞれアメリカの女優エレン・ローレンとロシアの女優イリーナ・リントが参加したことも特記すべきであろう。前者に競演したエレン・ローレンはスズキ・メソッドを修得していることでも知られている。

2006年の芸術祭は、大会テーマが設定された2004年（「ロシアの舞台芸術」）と2005年（「ギリシャ悲劇」）の流れを受け、「アメリカ」をテーマとして、若手演出家の作品が集まった。とくに劇団「三条会」主宰の関美能留や「鳥の劇場」主宰の中島諒人など、利賀演出家コンクール入賞者の活躍が目立った。作品としては、ユジーン・オニールの『喪服の似合うエレクトラ』（三条会）やフリードリッヒ・デュレンマットの『貴婦人故郷に帰る』（鳥の劇場）などのほか、アーサー・ミラーの『るつぼ』、テネシー・ウィリアムズの『二十七台分の棉花』、フランツ・カフカ原作の『アメリカ』については、１つの作品を２人の演出家とそれぞれの劇団で競う形となった。

大会テーマについては、すでに2004年の芸術祭で「ロシアの舞台芸術」が謳われていたが、2005年の「ギリシャ悲劇特集」以来、関連社会講座が併設されたことで、より深いレベルでの文化発信システムが構築されたと言える。民間公演と比べて破格のスケールと内容である。ちなみに「アメリカ特集」では、「アメリカの〈覇権〉と世界の情勢」、「アメリカと〈日本国憲法第九条〉」、「グローバリゼーションと〈帝国主義〉」、「〈アメリカ演劇〉と戦後のフランス／日本文化」などの各回テーマで７つの講座が開催され、鈴木忠志、磯崎新、柄谷行人のほか、官財学界の錚々たるメンバーが講師を務めた。

また、2006年度の「春の芸術祭」では、「静岡芸術劇場バックステージツアー」と「舞台芸術公園演劇鑑賞講座」も開催された。「バックステージツアー」は、『廃車長屋の異人さん』の舞台装置である廃車へのこだわりについて、同舞台に出演するSPACの俳優さんから直々に解説してもらえたほか、稽古場・衣裳制作室なども見学でき、参加者からの質問にも丁寧に答えてもらえた。筆者が参加して印象に残ったのは、個々の廃車の内装がそこに住む役を演じる俳優に委ねられたということと、SPACでは俳優だけでなく裏方スタッフも鈴木メソッドの訓練を行なうということであり、スタッフもまた俳優として舞台に立つことがある、ということだった。「演劇鑑賞講座」は、2005年度に県民体験創作劇場の参加者向けに勉強会として開始されたものだが、2006年度には一般参加者も募って、上演作品理解のためのレクチャーと稽古見学を行なった。

テーマ設定の芸術祭となっても、SPAC公演と海外からの招聘公演は行なわれた。たとえば、2006年度は、鈴木忠志演出・SPAC出演により、アントン・チェーホフの『イワーノフ』と『廃車長屋の異人さん』（マクシム・ゴーリキー作『どん底』より）が上演された。とくに『イワーノフ』では、主人公が常に自分を非難していると感じている周囲の声を視覚化した「籠の男」・「籠の女」の演出が話題を呼び、『廃車長屋の異人さん』では、どん底の棲家を象徴する舞台全面の廃車の山が圧巻で、筆者はこれを見ているだけでもワクワクした。バックステージツアーに参加するとつぶさに見ることができるのだが、廃車内の飾りつけをそこに棲む住人を演じる俳優に委ねたことも新鮮だった。『廃車長屋の異人さん』は、「流行歌劇」と題され、音楽に美空ひばりの歌が使われている。廃車長屋は戦後の焼け跡に重なり、そこに美空ひばりの歌が応援歌として鳴り響いた。

（写真６　酒瓶だらけの「役者」の廃車）

Hosei University Repository

2006年度の招聘公演は、シアター・オリンピックス国際委員長テオドロス・テルゾプロス演出／アティス・シアター出演のギリシャ悲劇『アイアス』のみだった。『アイアス』はギリシャ語上演でありながら字幕を一切使わず、幾何学的演技空間と俳優の身体重視の演出で、狂気・復讐など原作の劇的葛藤を伝えた。

早稲田小劇場時代からの鈴木の演出作品を概観すると、今も一貫しているのは古典作品上演の理念である。鈴木は好んでギリシャ悲劇やシェイクスピア、チェーホフなどの作品を演出するが、一貫して言える特徴は、テキストにまったく忠実でない、ということである。これに関して、鈴木は次のように述べている。

> 私の演劇観は、アルトーやグロトフスキのそれに近いが、有名戯曲を演出しないというわけではない。ただ、戯曲作家の指定どおりには舞台化しないというだけである。新劇でやられているように、戯曲作品の一字一句を忠実に再現したりするのではなく、適度のテキスト・レジと状況設定の改変をおこなう。これは日本のものでも、外国のものでも変わりはない[4]。

「日本のものでも、外国のものでも変わりはない」と述べているが、外国のものならよけいに、まったく他の言語で書かれた原作の一言一句を丹念に置き換えることでは、異文化理解の限界は払拭できない。であるならば、作家を創作に至らしめた思い、彼らの作品を必要とする観客の思いを、より直接的に舞台にのせる鈴木の演出は、言葉の壁を超える。そうした鈴木の演出では、台詞の量は原作に比べて圧倒的に少なく、上演時間も短い。鈴木との座談会で、芸術鑑賞が確認行為になることに疑問を発した、いわさきちひろ美術館館長松本猛のことば[5]が思い出される。いわゆる新劇の正統的劇団による翻訳重視の上演の中には、かつてほんの一瞬のために長蛇の列をつくって『モナリザ』を「確認」した大勢の日本人と重なる部分があると実感する。鈴木の演出は、その国際的に知られる「スズキ・メソッド」とこうした言語の相違を超える作品解釈により、海外で高い評価を受けている。

SPACの成功は、地域の文化政策が何を目標にすべきかという議論を活性化させる。地域の文化行政は、地域住民の税金を土台としているのだから、排他的に住民だけの利益のためにあらねば理不尽であるとするのか、それとも個別の活動の成果は、住民に限らず広く全国や世界に発信することを理想とするのか。この問いは、鈴木が静岡県から依頼を受けたときのものでもあったはずだが[6]、奉仕の対象を完全に地域住民に限るのだとすれば、おのずと内容は「貸し館」として東京の人気舞台の巡業や地域の団体（必ずしも舞台芸術とは限らない）を対象とした活動場の提供、またはせいぜいワークショップを初めとする啓発的市民参加の場に終始するはずだ。しかし、これではあくまで「地域文化」は「地域」の枠を出ず、個別の文化発信の拠点とはなりえない。鈴木の問いに静岡県もこれを良しとしなかった。やるからには世界的視野でもトップクラスの文化創造の場となる道を選んだ。どこの地域にも可能な決断ではなかったはずだが、愚痴をこぼしながら東京からの文化伝播を待つのではなく、受容と発信の両面から自らの文化環境を自らの手で築くという気概のもとに成功を手にした文化への取り組みであり、わが国における地域文化行政の先駆的モデルとして、今後も長く評価されることになるだろう。

註

1）SPACの会『新しいコミュニティの方へ』（SPAC、2003年）p. 5.
2）SPACの会『新しいコミュニティの方へ』（SPAC、2003年）p. 5.
3）静岡県ホームページ対談集『21世紀初頭の情報化社会と静岡県』（URL:www.pref.shizuoka.jp/governor/taidan/vega59/vega59_3.htm）
4）鈴木忠志『内角の和・Ⅱ』（而立書房、2003年）p. 17.
5）（財）舞台芸術財団演劇人会議『シンポジウム・劇場芸術の地平』（財団法人舞台芸術財団演劇人会議、2005年）pp. 144–146.
6）（財）舞台芸術財団演劇人会議『シンポジウム・

Hosei University Repository

劇場芸術の地平』（財団法人舞台芸術財団演劇人会議、2005年）pp. 159–161.

掲載写真

本稿の掲載写真のうち、写真6は静岡県舞台芸術センターよりご提供いただきました。その他の写真は、すべて筆者が撮影したものです。