

HOF 01-054

本田財団レポートNo.54
「舞台の奥のヨーロッパと日本」
—東西文化比較論—

演出家 寺崎裕則

講師略歴

寺崎裕則 (てらさき・ひろのり)

昭和8年 東京に生まれる。

昭和31年 学習院大学政経学部経済科を卒業。

文学座演出部に入座。

昭和49年 文化庁在外派遣研修員として東ドイツ コーミッシェ・オーパー
演出家フェルゼンシュタイン氏に師事。

現 在 松竹(株)嘱託。新歌舞伎、現代劇、オペラ、オペレッタの演出、
オペラの評論活動、東ドイツ、オーストリア、英國を中心に文化
交流の仕事、と幅広く活躍。また「日本オペレッタ協会」を創
設、オペレッタの普及につとめている。

日本オペレッタ協会会长。

日本演出者協会理事。

日本D D R 文化協会理事。

専 門 演出家

著 書 「フェルゼンシュタインの芸術」「魅惑のウィンナ・オペレッタ」
「ウィンナ・オペレッタへの招待」(音楽之友社)、「現代英國演劇」
(朝日出版)はじめ多くの著訳書がある。

このレポートは昭和62年1月23日、オペレッタホール
において行われた第46回本田財団懇談会の講演の要旨を
まとめたものです。

はじめに

大雨の中、オペレッタホールによろこびお出で下さいました。今夜は「舞台の奥のヨーロッパと日本」と題して、ヨーロッパと日本の舞台芸術をとりまく環境や考え方の相違、演劇、音楽劇を含めての舞台芸術の本質的な違いや共通点をお話し、舞台芸術を通して東西文化の特質を比較論風な視野からながめられたら幸いです。

そして最後に何故、私がオペレッタホールを創り、オペレッタを今、日本に普及させているかもお話しできたらと思います。



演劇は国家の名刺である

今から5年前の1982年末、ウィーンにヨーロッパにおける日本の演劇文化普及のための「ヨーロッパ・日本演劇文化研究センター」が設立されました。ヨーロッパで初めての日本演劇に関する総合的な研究センターで、提唱者は世界演劇学界の最高指導者であったハインツ・キンダーマン博士（1985年、91歳で歿）とウィーン大学演劇研究所長のマルガレート・ディートリヒ教授です。お二人は日本演劇に深い関心と知識をもち、永年にわたってヨーロッパで日本演劇の重要性を強調してきた方たちで、私は日本を代表して開会式に出席いたしました。

キンダーマン博士は開会にあたってこんな挨拶をなさいました。「演劇は国家の名刺である。演劇はその国の文化の顔である。しかし、残念ながら今まで西欧の演劇は日本に浸透していったが、日本の国家の名刺である日本の演劇は西欧に浸透していない。卑近な例をあげれば、ウィーンから日本へはフォルクスオーパーや国立オペラ、ブルグ劇場と続々行くが、日本からはいまだに歌舞伎等スケールの大きなものは一つも来ていない。文化交流は決して、一方通行であってはならない。それは西欧にとって不幸である。私たちが日本の演劇を西欧に紹介したいのは、今こそ日本演劇が西欧演劇にとって必要だからである。歌舞伎を一つ例にとっても、その中には西欧の近代が失ってしまったものが多々ある。歌舞伎は決して古くない。モダンでさえあり、行きづまつた西欧演劇の未来に多くの光を与えてくれる宝物が多々隠されている。それを探し求めるためにも、このセンターを創立した意義がある——。」

“演劇は国家の名刺である。演劇はその国の文化の顔である”とは名言です。演劇、そしてオペラ、オペレッタ、ミュージカルといった音楽劇、即ち舞台芸術というものは、その国のある種の芸術が入りこんでいて、その国の文化の顔となっているからです。

これから東西の舞台芸術を比べながらヨーロッパと日本の文化の特質を述べてまいります。

舞台芸術と市民

まず舞台芸術を取り囲む環境、舞台芸術と市民について考えてみたいと思います。

舞台芸術というものは、決して舞台だけでは存在せず、それをみる観客、市民がいなかったら成り立たないものです。

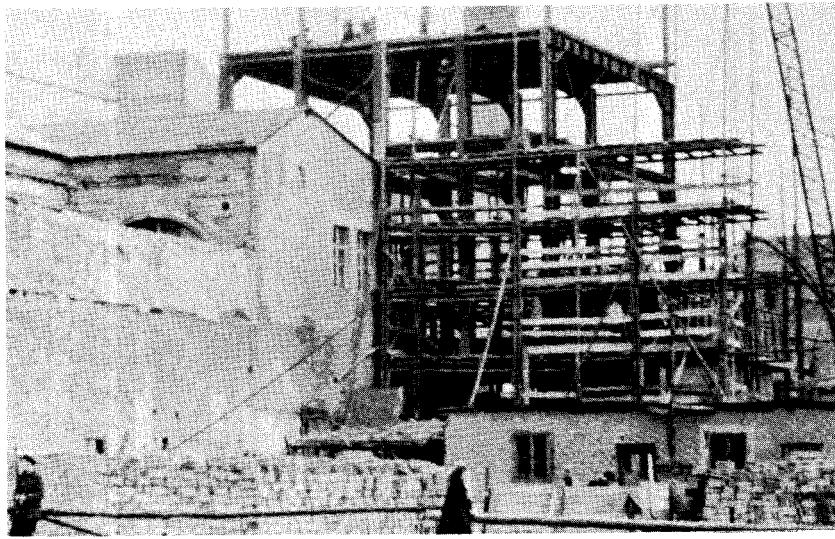
今、日本の40代、50代の働き盛りの男性は、演劇や音楽劇や音楽会を見る機会が非常に少ないように感じます。一つの例を申しますと、(株)富士通で45歳教育というのを実施しています。45歳の課長クラスの人を全国の富士通から集めて2ヶ月間、東京に住まわせ再教育をします。70%は実務講座ですが、あとの30%は芸術や趣味の教養講座です。私は「演劇、音楽劇とあなた」と題して2ヶ月に一度、5時間ぶっ通して話すのですが、初めに今年、芝居やオペラやコンサートを見た人は一と聞くと、手をあげる人は極めて稀です。2年前、3年前と聞いているうちに10年目ぐらいでやっと一人、おずおずと手をあげる、といった状態で、中には一度も劇場へ入ったことがない人もいます。これだけでも私たち舞台芸術に携わる人間がいかに食えないかが、よく分る、というと大笑いになります。

けれども、ロンドンやベルリンやウィーンに住んで仕事をしておりますと、とても違いを感じます。それらの町では、舞台芸術と市民が本当に密着しています。市民の大半は、芝居やオペラやオペレッタやコンサートなしでは生きていけないので。こうした舞台芸術は、本当に市民生活になくてはならない娯楽で、生活の潤いであり、心の糧であり、今日の仕事の疲れを癒し、明日の活力を与えてくれるものです。いうならば、彼等にとって舞台芸術は生活の必需品なのです。もし、舞台芸術がなかったら、それは心の潤いのない生活、砂漠だという考えなのです。

私が東ベルリンのコーミツシェ・オーパーでオペラの革命者と謳われたワルター・フェルゼンシュタイン師の助手をしていた時、聞いたお話しをいたします。1945年、御承知のようにベルリンは連合国軍により壊滅しましたが、戦いが終って一番最初に作ったのが、彼等の住むアパートと劇場だったそうです。その後、区役所とか工場とかを作っていました。劇場再建はみんな勤労奉仕で、男の人の大半は戦争で死んだ



旧メトロポール劇場——焼け跡の中からの再建



コミッシェ・オーパーの建設



コミッシェ・オーパー——勤労奉仕で焼け跡からの再建

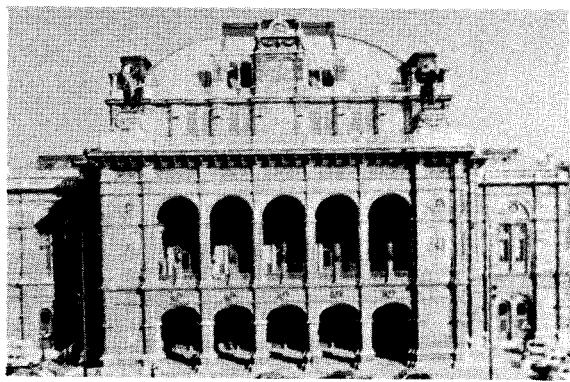
り、傷ついたりしたものですから女の人たちがお腹をすかしながら、煉瓦を積んで作ったそうです。私が信じない顔をしていたものですから、こんな証拠写真をくれました。

記録を追いますと、敗戦4ヶ月後の9月にフリードリッヒ・シュトラーセ駅傍の今 のメトロポール劇場が半分壊れていたのを直し、国立歌劇場がオペラを上演、2年後の1947年にこの写真のようなコミッシェ・オーパーが、フェルゼンシュタインの創唱した“ムジークテアター”という明確な目的と理想を抱いて再建されたのです。

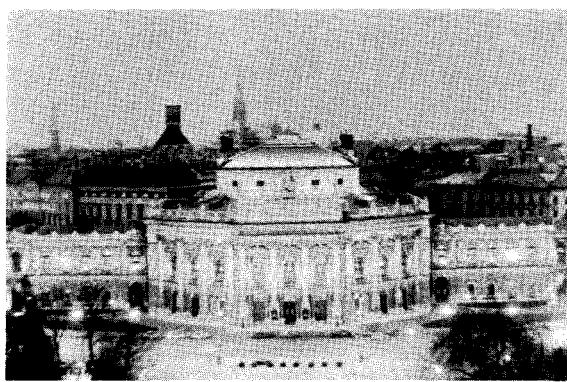
劇場とは

ヨーロッパの主要な都市の劇場は殆ど戦火に見舞われたのですが、どの都市も他の建物に比べ非常な速さで再建されています。

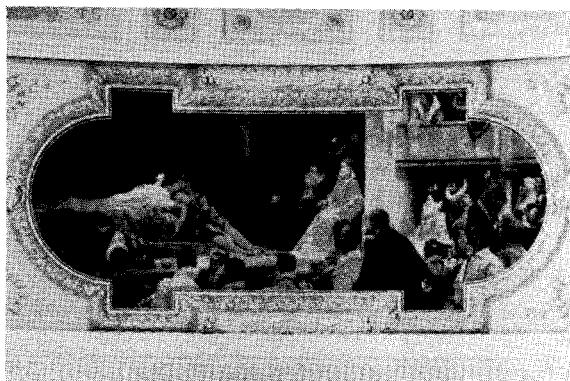
しかも、すべてといっていい位、昔通りに再建されています。東独に限らず、ヨーロッパの観客は、伝統をそのままにとどめる古い劇場、舞台は最新最高の設備を理想



再建されたウィーン国立歌劇場



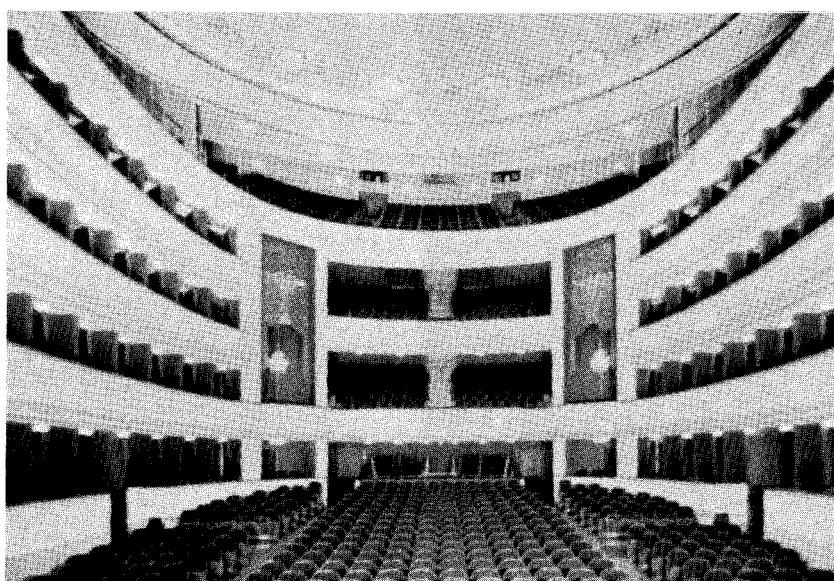
再建されたウィーン・ブルグ劇場



ブルグ劇場——焼け残ったクリムトの壁画



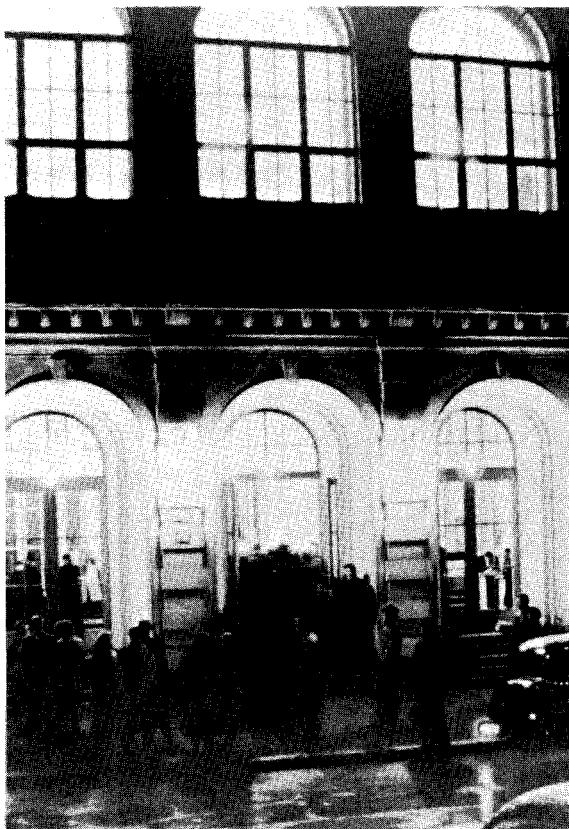
旧ブルグ劇場の客席



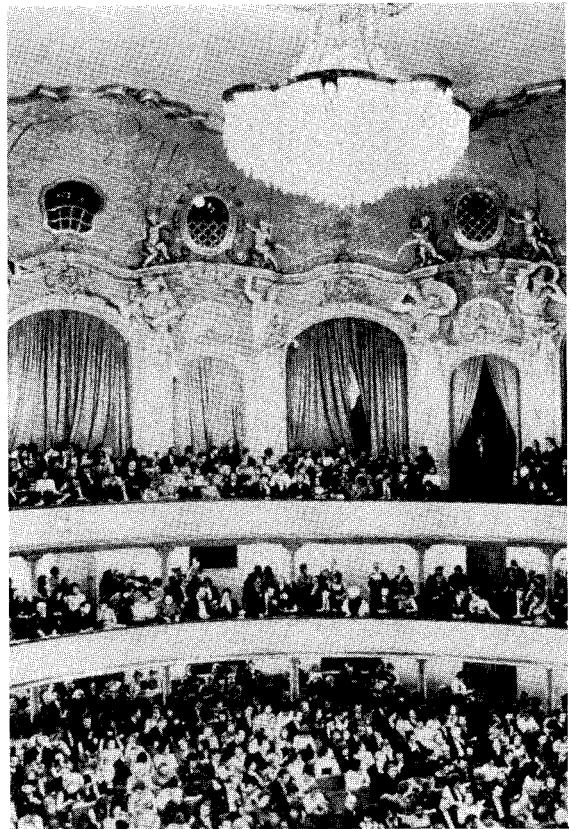
新ブルグ劇場の客席

とします。彼等はワインを飲まなければ食卓がものたりないよう、1ヶ月に一度は劇場へ足を運ばないと淋しいようです。

劇場と市民生活がなんとも羨ましい関係にある一つの例が、ウィーンのオペレッタの殿堂フォルクスオーパーです。ヨーロッパの中でフォルクスオーパーほど、観客を気楽にウィーン流のいい廻しをすれば、ゲミュートリッヒに居心地よく楽しませてくれる劇場はありません。私は、フォルクスオーパーを“夢をつむぐ劇場”、或は“樂



コミニッセ・オーバーのこけら落としの日



コミニッセ・オーバー内部——

旧メトロポール劇場と全く同じ
ネオバロック様式

しきをつむいでくれる劇場”とよんでいますが、観客は夢のようなオペレッタを見ながら目をうるませ、「メリー・ウイドウ・ワルツ」や「^{ヴィーナー・ブルート}ウイーン氣質」を舞台と一緒にあって口ずさんでいます。恋人たちは手をとり合い心を一つにして、中年夫婦は手をとり合っても、夢よ、もう一度、と心は別々に、お年寄りは過ぎし恋を想い出し、酔うように歌っています。こうした観客を見ると、私はもうたまらなく人間がいとおしくなります。

でも、考えてみるとヨーロッパだけではありません、日本だって戦前は、歌舞伎を1ヶ月に一度は見ないと気のすまない市民がたくさんいたのです。

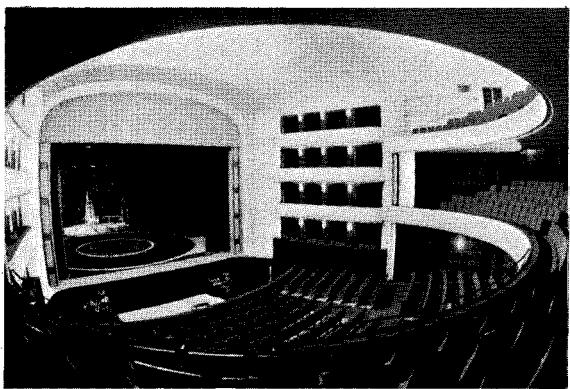
こんな風に劇場が市民生活に完全に入り込んでいますので、劇場も市民を充分に満足させるだけのものを創らないとそっぽを向かれます。フォルクスオーバーの総監督で歌い手としても素晴らしいカール・デンヒさんは、「私たちオペレッタ劇場の役割は仕事に疲れた人たちを、別世界へ、夢の世界へ連れて行き、明日の希望をつむいでもらうことだ。それが私たちの責務だ」と、私に話してくれたことがあります。オペレッタに限らず、本来、劇場とはそうしたものであり、舞台とはそうでなければいけない、と思います。

劇場とは、ただ芝居を見に行くだけではありません。劇場とは夫婦や恋人たちや友人と一緒に楽しみに行く場所であり、着飾って自分を見せに行く所でもあるようです。

ヨーロッパでその特色が一番顕著なのがウイーンです。^{たそがれ}黄昏のウイーンに灯がともると、着飾った男女が、男はさまざま形のスモーキング、女はまばゆいばかりのロ



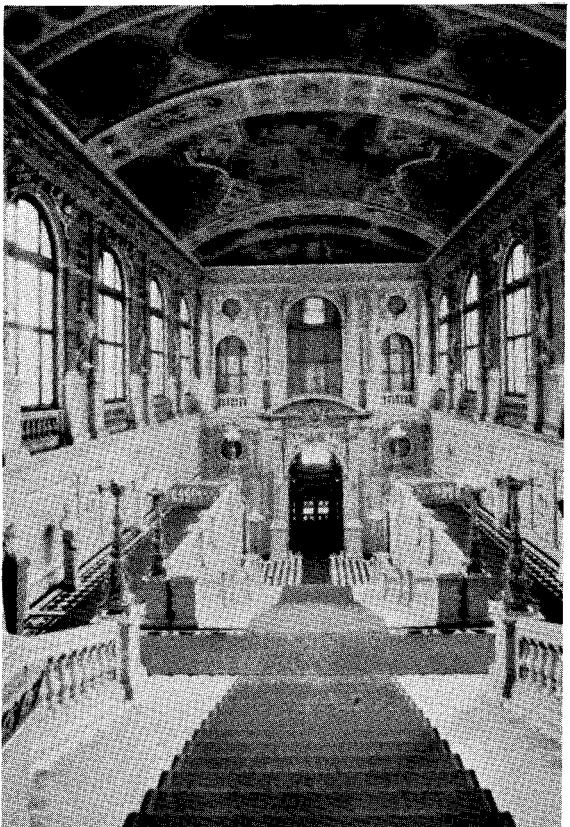
オペレッタの殿堂 フォルクス・オーパー



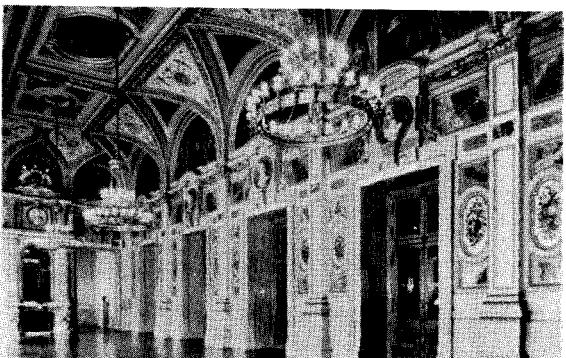
フォルクス・オーパー内部



メリー・ウイドウ・ワルツ



ブルグ劇場——かつてはハプスブルク王家一族の入口



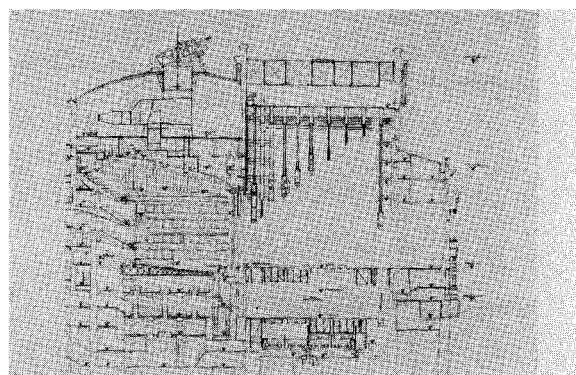
ウィーン国立歌劇場 ロビー

ングドレスの裾をひるがえして国立歌劇場の入口に吸い込まれていきます。ウィーンほど劇場へ着飾っていく人種もいません。まるでファッショニ・ショウです。英国や日本みたいに普段着で行ったら幕間なんぞとてもロビーには出られない肩身のせまい思いをします。

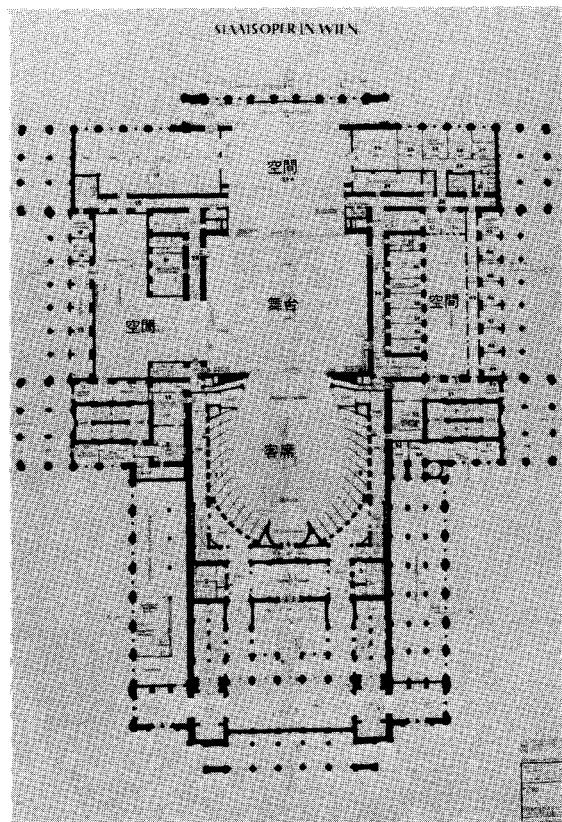
一つには京都と同じでウィーンの人達は、普段はつましいのに外へ出る時は、見栄っぱりでその上、着道楽で、劇場のロビーは大輪の花が咲き競い、まるで百花繚乱のお伽の国に迷い込んだようです。しかし、その根本には、劇場はオペラや芝居だけを見て楽しむものではなく、その雰囲気にひたって楽しむものとの哲学があります。そのため劇場の建物はもちろんのこと、シャンデリア輝く「魔笛」のゴブラン織りの豪華なロビーからバアに至るまで細かい配慮がなされ、観客はオペラもさることなが

ら、こうした幕間の楽しみにひたるのです。彼等はシャンパンやワインを飲み、自らも役者のごとく振舞って、夫婦づれはたとえよぼよぼであろうとも互いを杖とし、なぜか生簀の鱗の群のように全員右廻りで（ウィーンだけではなくドイツ語圏は一人たりとも左廻りの人はいません!!）ロビーを闊歩し、時の話題、人の噂を語り、行き交う人の衣装を寸評しては楽しんでいます。

こうした劇場での楽しみはかつての日本にもありましたし、歌舞伎座はお見合いの格好の場所だったのですが、戦後、大劇場が団体客に頼らざるを得なくなつて様子はすっかり変ってしまいました。ところがヨーロッパという所は戦前まで日本にあった劇場の雰囲気や習慣が未だにあるようです。



ブルグ劇場 断面図



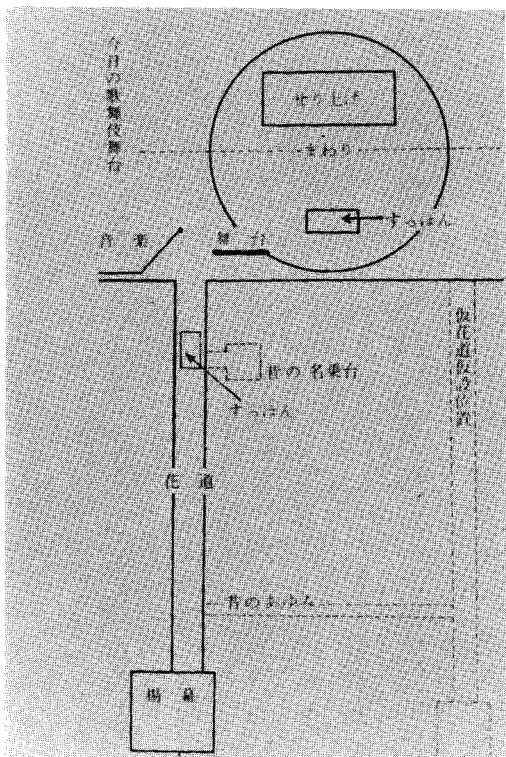
ウィーン国立歌劇場 平面図

さて、今度は劇場構造の違いについてお話しitashimashou。

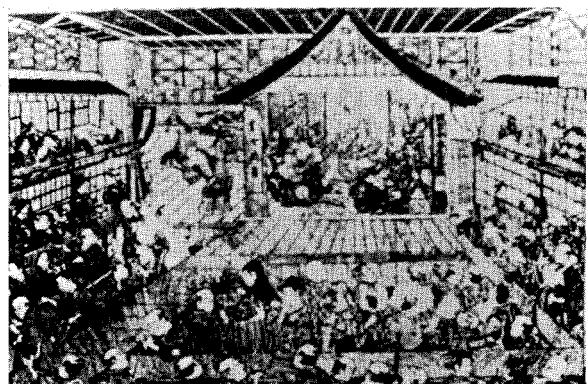
ヨーロッパの劇場の特色は平面に切って見ますと馬蹄形で舞台と客席が半分か舞台の方が客席よりも大きく、客席の後と舞台の距離が短かく、その代り3階4階5階と上へと伸びて行きます。日本は余り縦長でなく舞台は客席の3分の1、従って客席の後方が舞台からずっと離れています。だが、上へは伸びず3階どまりです。舞台を見ますとヨーロッパの劇場は、高さが高く縦長で、本舞台は正方形で、その左右と後に本舞台と同じ広さの空間があり、舞台下、奈落は地下2階から3階もある劇場があつて舞台転換が非常にスムースに行われるようになっています。日本の劇場は高さは低く横長で、奥行きがなく横に伸びる矩形で、本舞台の左右も狭く、奈落も地下2階までという劇場は殆んどありません。一つには日本の土地が狭く、地震国で昔は高い建物は危ないということもあって舞台を横長にして客席数を増やす、という経済的な問

題もあったと思いますが、一つには日本の舞台はいわゆる絵巻物的な日本古来の美学が働いて横長になったような気もします。

日本とヨーロッパの舞台で一番大きな違いは花道があるかないかです。歌舞伎に花道がなかったら歌舞伎たり得ない程、花道は重要な劇的要素になっています。歌舞伎の海外公演で泣き所は花道で、それを仮設するのに外国の劇場の人に説明し、納得してもらうまでが大変な仕事です。花道は決して舞台の真中にあってはならず舞台の左(下手)½にあって、又、「妹背山婦女庭訓」の「山の段」や「吉野川」の場では、舞台



歌舞伎の舞台



昔の歌舞伎舞台

の右(上手)½にもあって両花道を使う事もあります。もう一つ、日本の発明をつけ加えますと、回り舞台です。これは決して西洋の発明ではなく、1758（宝暦8）年に大阪の狂言作者並木正三が発明したものです。ヨーロッパでの記録は、1896年ミュンヘンでカール・ラウテンシュレーガーによるオペラ「ドン・ジョヴァンニ」演出の時です。これが歌舞伎の影響かどうかは分りませんが、1905年、マックス・ラインハルト演出による「夏の夜の夢」の回り舞台は、彼が日本へ行ったことのある友人から歌舞伎の話を聞いてヒントを得たとのことです。

それではヨーロッパと日本の劇場の本質的な違いは何か、と申しますと、ヨーロッパでは、劇場は創造する場所ですが、日本では、劇場が貸劇場です。すべてが貸劇場で、劇場そのものから生れてくる所は皆無です。ヨーロッパの劇場は、創造部門があり、例えば、ウィーンの国立歌劇場には、総監督のもと、指揮、演出、美術、照明、衣裳等のスタッフから歌い手、ソリスト、コーラス、バレエ、オーケストラ等、専属の芸術家がいて、劇場の稽古場と劇場で稽古をし年に4、5本の新演出のオペラを創ると同時に従来、上演されているオペラを40本ぐらい揃えて、9月から6月末迄、毎日、演目を変えて—それをレパートリー・システムといいますが—上演いたします。

そしてどの作品もウィーン国立歌劇場ならではの独特的のカラーを持っています。他の劇場も多かれ少かれ、こうした創造部門を持ち、その劇場ならではの作品を創り、観客はそれをお目当てに見に来るのであります。

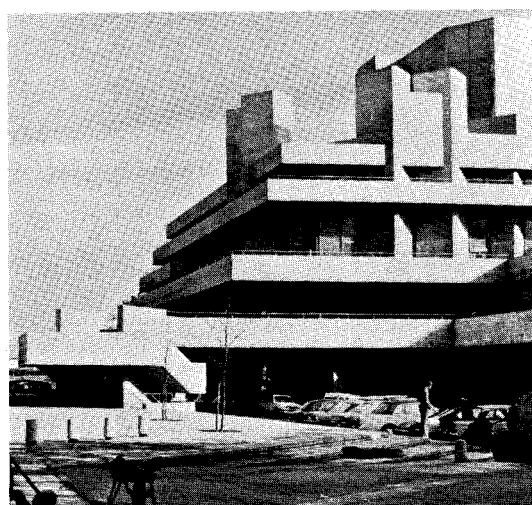
ところが日本では歌舞伎座でも、歌舞伎座には創造部門がなく、松竹の専属の歌舞伎役者が、松竹のプロデューサーと相談し、毎月の演目をきめ、松竹の稽古場で稽古をし、歌舞伎座株式会社から劇場を借り、25日間興行をするのです。

それでは国立劇場は—といいますと創造部門も無いに等しく、勿論、専属の歌舞伎役者は無く、松竹から借りて年に8ヶ月間公演します。その話をドイツやオーストリアでしますと、どうしてそれで国立劇場なのかと全く合点がいかない顔をします。創造部門のない貸劇場に等しい国立劇場は世界中何処を探しても日本しかありません。

これは10年後出来る第二国立劇場も、今の情勢では同じことになりそうです。1984年、第二国立劇場建設計画が急浮上し、公開設計競技に予算がつけられ、その応募は国内に限るとしたため、日本建築協会が反対しました。第二国立劇場が、オペラ、バレエを主とするものなら日本は伝統が浅いので世界中から応募させるべきで、又、現在、予定されている篠塚では地の利を得ず、ヨーロッパのような都市の中心に置き、その都市の象徴にならなければ、一国の文化の代表にはならない、と文化庁に訴えました。そんな事があって世界に向けて公募することになり、篠塚の場所は変りませんでしたが、昨年6月、竹中工務店の柳沢孝彦氏の作品にきました。

しかし、よく考えてみると、今迄、論議されてきたのは、いずれも建物のことであって、その中味については殆ど検討されておりません。即ち、国家がオペラ、バレエのためのスタッフ、歌い手、バレリーナ、オーケストラを雇い、どんな演目をどんな形で上演していくかという内容の問題です。

1976年、ロンドンのサウスバンクに国立劇場が完成しました。英国で国立劇場を創ろうという運動が起って百年目です。その出来る13年前、国立劇場建設の機が熟したと見るや国家は建設予定地のすぐ近くにあるオールド・ヴィック劇場を借り、名優ローレンス・オリヴィエを総監督に国立劇団を結成、10年余、さまざまな芝居を上演し、未来の国立劇場の内容を展望できるように市民に示しました。そして市民の、国民のコンセンサスを得た後、出来上ったのです。



英國國立劇場

どうも日本には、国立劇場は国民のために最高の楽しくて分り易くて、深い舞台芸術を提供する場所で、一国を代表する舞台芸術だという考えはないようです。今の政府、大蔵省、文化庁の姿勢でいけば、第二国立劇場は出来るが、結局はオペラ、バレエ、或は現代劇やミュージカルのための国立の貸劇場が出来たに過ぎないことになります。

文化に対する考え方

それは文化に対する考え方の違いでもあるようです。

初めに申しましたようにヨーロッパでは、資本主義国家でも共産圏でも、文化は心の福祉であり、精神の糧だ、ということは自明の理であり、芸術のない生活は水のない砂漠に等しい、と誰もが思っています。例えば、東独では決して豊かとはいえない国家財政の中で、文化—舞台芸術に莫大な予算をさしています。卑近な例で、ベルリン国立歌劇場の1等席は15マルク、天井棧敷は3マルクと20年間、変りません。

オーストリアでは外務省よりも文化省の予算の方が多く、英國ではやはり文化は国民の福祉であり、豊かな文化が社会を健全なものにするという哲学で貫かれた文化政策をとっています。ところが、日本では文化は余分なものだ、と考えているようです。そして芸術に携わっている人たちは、好きなことをやっているのではないか、と思っています。余裕があれば文化にも手を出ますが、余裕がなくなればたちまち文化は切り捨てられます。

象徴的な例が文化庁と文部省です。日本では文部省の中に文化庁があり、大蔵省などからしてみれば、文化庁は盲腸みたいなもので切ってもどうってことはない、と思っているのかも知れません。ヨーロッパでは文化省と文部省が両立している国もあれば、文化省の中に文部省がある国もあります。考えてみると、文化の方が文部よりも当然、大きい筈なのですが——。

具体的に数字をあげてみましょう。国家予算の中で文化庁の予算の占める割合は、一番いい時で0.1%でしたが1985年には0.071%になり、昨年は0.07%を割つついに0.067%になってしまいました。フランスの場合、1985年をみると、0.86%で、日本の0.071%を大幅に上回ります。また、国民1人当たりの国の文化予算はフランスが4,671円で日本は310円、約日本の15倍です。英國をみると、1983年の文化予算は338億3,500万円、日本はその時400億500万円で、額から見ると日本の方が多いのですが内容が全然違います。英國の場合、338億円のうち、国立劇場に97億円、演劇に40億円、音楽に20億円、舞踊に10億円、補助金として支払われている他、地方芸術協会に36億円が支払われています。つまり舞台芸術に対し、204億円もの金が国家から出ているのです。ところが日本の場合は、予算の大半が文化財保護に使われ、生きている舞台芸術には大変少ないので、1985年度を例にとりますと、363億4,600万円のうち、70%以上の274億円が史跡の整備とか国宝の保存などといった伝統文化の継承と保存に使われていて、演劇、オペラ、バレエ、音楽などの舞台芸術には僅か20億円しか出でていません。舞台芸術への補助金で見る限り、英國の10分の1なのです。英國の国立劇場、ナショナル・シアターとロイアル・シェイクスピア劇団にはそれぞれ23億

円、15億円と補助金が出ていますが、ナショナル・シアターだけでも日本の全舞台芸術に対する以上の金が出ているのです。これなら入場料金も低くおさえられるでしょうし、舞台に携わる芸術家も食ってゆけますし、長い稽古をかけ、いい作品も生まれます。

今年になって更に問題が出てまいりました。売上税です。こうして補助金が少ない上に今度は舞台芸術にも売上税をかけようとしています。舞台芸術関係だけで、もし実施されたとしたら65億円、こちらが支払わなければならなくなります。舞台芸術への補助金が20億円、そうなると援助どころか、逆に国家は45億円も舞台芸術からお金を吸いあげることになるのです。

これで文化国家といえるでしょうか。

芸術というものは、マルクスではありませんが、剩余価値の存在する所に存在するのです。それはルネサンスなどを見ればよく分ることです。これではますます市民の心を豊かにする舞台芸術はダメになっていきます。

食べて寝るだけが人間ではないと思います。経済大国、黒字国日本がこれでいいのでしょうか。経済的に豊かになればなるほど、人間は情緒とか、心の豊かさを求めていくのではないでしょうか。

東西舞台芸術の相違点

それではいよいよヨーロッパと日本の舞台芸術の本質に迫り、その相違点と共通点を見つけてまいりましょう。まず相違点です。日本の舞台芸術の特質を追い、ヨーロッパの舞台芸術との違いを見てみましょう。

若者がよく読む雑誌に“ぴあ”というのがあります。この情報誌には1ヶ月間、劇場や映画館、ホールから喫茶店にいたる迄のあらゆる芸能の上演日程が網羅されています。これを見ますと日本ほどあらゆる芸能が一緒くたにまるでおでんのように入っている国はありません。

①おでんのような日本の舞台芸術 —— その多様性 ——

大根もあればこんにゃくもすじもつみれも、何でも入っていて、しかもそれぞれはつきり存在を示しています。日本の伝統的な舞台芸術である千年の歴史をもつ舞楽(雅楽)、6百年の歴史をもつ能、狂言、4百年の歴史をもつ文楽(人形浄瑠璃)や歌舞伎から明治になり外国から滔々と文化が流れ込み、そこで起った新劇、新派、オペラ、バレエ、第二次大戦後のミュージカルや前衛劇、そして今日の世界各国の一流の芸術家による公演とたくさんの種類に富んだ芸能が入り交って存在しているのです。しかも、舞楽も能も狂言も文楽も歌舞伎も出来た当時の形態を殆ど留めて存在しているのです。

これはヨーロッパにはないことです。例えば、紀元前のギリシャ劇はいざ知らず17世紀のシェイクスピアやモリエールの演劇にしても戯曲は存在していますが、当時の上演形態を留めて今日迄上演されているものはありません。

比處にヨーロッパと日本の舞台芸術、東西文化の大きな違いがあると思います。

この多様性を支えているのが、日本の文化の特色でもある重層性と並存性です。

②日本の舞台芸術の重層性と並存性

これは日本人の性向から来るものと思われますが、ヨーロッパのように古典主義演劇が否定されてロマン主義演劇が興り、それが退廃に傾くと、今度はそれを否定するものとして近代リアリズム演劇が生れる、といいういわゆる正・反・合の弁証法的発展はとげません。雅楽なり能なりはそのままの形で、時代と共に別のジャンルの文楽とか歌舞伎が新たに生れ、他のジャンルもとり入れた上で生成発展し、それが父子孫々に伝えられ重層的に展開していきます。そしてどのジャンルも冒されることなく一緒に並存するのが特色です。

これは恐らく日本が島国で单一民族で閉ざされていて天皇をいただく縦割社会、家長社会で伝承とか世襲性を重んずる国民性と深く関わっていることだと思います。

③伝統の肉体性

この重層的、並存的な舞台芸術が成り立つのは、親から子、子から孫へと肉体で伝えていく、日本の比較演劇の権威、河竹登志夫先生のおっしゃる“伝統の肉体性”です。伝統の肉体性とは、先代の幸四郎の型を今の幸四郎が学び、演じ、それをゆくゆくは幸四郎になるであろう染五郎が学ぶ、という父子孫々に肉体を通して伝えてゆくやり方です。型とは演出といってよく、日本の演劇の場合、戯曲だけが存在するのではなく、戯曲と一緒に役者の演技、舞台装置、衣装、音楽等すべてをひっくるめた演出形態が時代と共にマン・トウ・マン方式で伝承されるのです。

そこがヨーロッパと全く違う所です。ローレンス・オリヴィエの「ハムレット」を型としてオリヴィエの息子に伝える、ということはあり得ないし、恐らく考えもしないでしょう。彼等は「伝統を継承し、古典を守ることは、実は昨日とは違った新しい演出を見ること」なのです。日本では、過去にやったものは、批判をせず、まず自分で一度まるごと受けとめて、それから今度は新たに自分で創造していく、磨きあげ方式なのです。

④日本の舞台芸術の祭儀性

演劇や芸能の始まりは東西洋を問わず祭りからで宗教と深く関わっていますが、ヨーロッパでは中世が終りルネサンスになると宗教から離れ、人間のためのものとなりました。ところが日本では文楽や歌舞伎の興る17世紀になってもこうした祭儀性が色濃く残り、今日迄続いている。即ち、四季折々の祭儀や年中行事に合せて“予祝物”“開帳物”“縁起物”“追善物”といったものが行われています。芝居のだし物も、この頃は冬のトマトと同じで昔程、季節や祭儀に合せたものは少くなりましたが、それでもお正月の初春、3月、弥生、7月、盆狂言を経て秋狂言、顔見世、とほぼ芝居年中行事はきまっています。

ヨーロッパではこうしたものは全くなく、あるのは、ウィーンでの大晦日と元旦に上演されるヨハン・シュトラウスのオペレッタ「こうもり」くらいでしょう。

それから襲名というのも日本だけのことです。かの名優、ローレンス・オリヴィエ



こうもり第2幕



市川家ゆかりの團十郎のニラミ



こうもり第2幕

の息子が2代目オリヴィエを次ぎ、そのために興行を打つなんて英國でもヨーロッパでも考えたこともないと思います。日本ではそれが大変な行事であり、凄い興行になります。一昨年、市川海老蔵が12代目市川團十郎を継いだ襲名興行は3ヶ月間、歌舞伎座で大名題の歌舞伎俳優を一堂にあつめて行われ、ニューヨークのメトロポリタン・オペラハウスでも上演され、超満員となったのです。しかもその中に市川家伝來の“にらみ”が行われました。“にらむ”とはもともと初春興行で行われる厄払いの行事で、市川宗家が鉄(まさかり)という鬚をつけ、刀を差し、巻物をのせた三宝を片手に「吉例により……」とトンと足を踏み、写楽の役者絵のように目をぶっちがえにして客に向かい睨んでみせます。何故そんなことをするかといいますと、荒事を得意とする市川家が年の初めに目を剥いて睨むと、たちまち厄病神が退散し、1年間、にらまれた人は家内安全となる。それをメットでもやる、というので文芸顧問で同行する河竹登志夫先生に「何て説明するのですか」と聞いたら「ウーン、英語では“Staring”というんでしょうが、今、ニューヨークでは風邪が流行っているそうだから“にらまれ”たら風邪もたちどころに治るとでもいいましょうか」とおっしゃったので「いや、それよりもエイズも治る、の方がいいんじゃないですか」とへらず口を叩いたら「それはいい」とのって下さったのですが、実際そうなさったかどうかは未だに聞いておりません。

⑤日本演劇の歌舞性

日本の演劇の今一つの特色は歌と踊りが台詞と必ず一緒になっている、いわゆる総合芸術なのです。明治まで台詞、言葉だけのお芝居は狂言だけでした。歌舞伎は、“傾く”に始まって“かぶき”的な當て字ですが、その内容を実によく当てています。即ち、歌と舞→踊りと演技→台詞、言葉が一体となった総合演劇なのです。

ヨーロッパではルネサンス前まではこうした総合芸術でしたが、ルネサンス以降になりますと言葉、せりふの芝居と音楽を主体にしたオペラと、踊りだけのバレエと分れて発達するようになりました。

ヨーロッパの芝居は、シェイクスピアではありませんが、「言葉、言葉、言葉」で言葉による論理的葛藤がドラマとなります。日本の場合は、歌と舞と言葉が一体となって論理的よりも感覚的で、知的よりも情緒的で、頭脳的陶酔よりも肉体的陶酔を求める国民性から来ているような気がしてなりません。その国民性も四季がはっきりしている温暖な美しい自然をもつ風土から来ているものと思います。

ヨーロッパで歌舞性とか総合芸術性を求めるならオペラやオペレッタやミュージカルのジャンルで中でもリヒアルト・ワグナーは樂劇 *Musikdrama* を提唱し、劇詩 *Tichtkunst* と音楽 *Tonkunst*、舞踊 *Tanzkunst* が一体となった総合芸術 *Gesamtkunstwerk* 論を展開しました。

⑥風土と国民性から来る相違と特質

日本人は議論とか討論が余りうまくないようです。それは国会の論戦をみればよく分ります。言葉や論理だけで相手を説得させるのが不得手で怒りや憎しみを伴い、いったん議論するとあとの仲直りが大変なことになります。演出をしていてもそうで言葉で徹底的に相手に分らせてることよりも、「俺の気持分るだろ、分った？よし、それでいこう」とア・ウンの呼吸で分らせてしまします。

ところがヨーロッパではそうはまいりません。私の師のフェルゼンシュタインは、ウィーンのブルク劇場でゲーテの「トルクワート・タッソ」を演出していた時、ある役者と「くせと個性」のことでぶつかり合い、1日、5時間、一週間かかるてその役者にあなたが演じる演じ方は個性ではなく、それはくせだということを分らせました。その間、廻りの稽古はストップで2人の論戦を見入っていました。舞台と客席で役者が一つせりふをしゃべると演出家は、あなたのいってるのはくせだ、といい何故、くせなのかをあらゆる言葉で説明するのです。はたから見るとそれはまるで喧嘩をしているようです。それで休憩になると2人は楽しそうにお茶を一緒に飲みます。飲み終って舞台と客席になるとたちまち論戦です。それはまるでボクシングしているようでもありました。一週間が過ぎてフェルゼンシュタインはとうとう役者の演じ方をそっくり真似た上で、これがあなたのくせで私が望む演じ方はこうだ、と素晴らしい演技を自分で見て見せました。それはほんとうに役になりきっている上に少しもくせのないものでした。こういう演じ方をすれば、くせではない個性が輝くのです、といったらその役者は納得しました。それから一週間後、彼はいい芝居をし始めました。

私はその時つくづく民族の違いを感じたのです。ドラマにしてもそうで西欧と日本では、根本的には同じ意味でも表現された結果は大分違います。西欧のドラマはロゴ

スの世界で言葉による対立葛藤を弁証法的に押し進め大団圓（カタストロフィ）に至るのですが、日本のドラマは語り物的、即ち叙事的な性格が強く、その中に自然、季節、人情が深く関わり合い、論理によるカタルシス（浄化作用）よりも感情とか視覚や聴覚に訴えるカタルシスの方が多いようです。いうならば俳句の世界で、主情的傾向が強いのです。

さて、次に日本人は「真似がうまい」といわれます。いい意味に使われればいいですが、近頃は「イミテーション」製品まで出て外国から袋叩きに合うこともあります。

日本の舞台芸術、雅楽、能、文楽、歌舞伎、新劇、そのどれをとっても日本の風土から独創的に生れたものは一つもありません。そのどれもが隨、唐、朝鮮、アジア諸地域、ヨーロッパの芸能が流入し、大いに影響を受け、影響だけではない、時にはそっくり真似て、長い歴史の中で、いつの間にか日本ならではのものに消化し、やがて日本独自の舞台芸術にしていったのです。

これは舞台芸術だけではなく、舞台芸術に象徴される日本文化の特質といっていいでしょう。東山魁夷画伯はいつかTVでうまい事をいってらっしゃいました。「日本の芸術というものは、日本河という大きな河が流れていって、そこへ外からいろいろ小さな川が流れ込んでくる。日本河はそれを拒まない。時には鎖国の時代もあって流れ込む川の量が少い時もあれば6～8世紀の頃とか19世紀末には日本河を洪水にしてしまう程、滔々と流れ込むこともある。しかし、どんなに流れ込んでも外国の河になることはなく、いつの間にか日本河ならではの独特な河になってしまうことだ」。

ほんとうに私もそう思います。日本人の特質は独創性よりもむしろ模倣性かもしれません。模倣の中から長い時間をかけ、日本ならではの独創性豊かなものにする。これが日本の文化の特質といっていいでしょう。

ただ、危険なことは、例えば、今のミュージカルを見ていますと、アメリカや英国で当たったものを半年もしないうちに日本を持ってきて、演ずるのが日本人だということも、観客が日本人だということも考えないで、そっくり真似してやる。果してこれでいいのでしょうか。それは猿真似のような気がしてなりません。大正という時代さえ象徴した浅草オペラでは先駆者の伊庭孝や佐々紅華が、ヨーロッパからのオペレッタを日本人の胃袋でちゃんと咀嚼した上で観客に見せました。あの当時、全国を風靡したヘベアトリ姉ちゃん、まだねんねかいーの歌はスッペの「ボッカチオ」からのものですが、ドイツ語でMein Gesang, firuliruli, firulirulera一と歌う所をヘ歌はトチチリチンツンツン一と相三味線のイキで訳しました。だから流行ったのでしょう。もし、直訳でやったらそれこそチンパンカンパンで舶来カブレの人しかうけなかつたかも知れません。

さて、それでは今度は東西舞台芸術の共通点についてお話しをいたしましょう。

東西舞台芸術の共通点

①演劇・音楽劇の本質

共通したものに演劇・音楽劇の本質があります。シェイクスピアは「演劇は社会の鏡だ」といいました。まさにそうです。演劇とはその時代を鏡のように映すものです。

芝居はいつも同時代のものです。現代劇は勿論のこと、古典も現代の眼でそこに描かれているいつの時代でも変わらない人間の本質をつかみとて描くのです。舞台芸術はそこに現代が凝縮されているから観客はお金を払って見に来るのです。

そして演劇は人間を映すものです。人間の本質を、人間の真実を描くことです。

芝居の面白さは人生を見る面白さではないでしょうか。いいかえれば、人間を見る面白さです。何時間か劇場の椅子に腰かけ、眼前に自分とはまるつきし違う人生がくり上げられるのを見るのです。いい人間が出ます。悪い人間が出ます。いい人間に同情し、悪い人間を憎み、時には悪い人間にさえ同情することもあります。また、自分の実生活ではとても見ることのできない殺しとか愛欲とか、してみたい夢のような恋とか、結ばれぬ悲恋とかを見、自分もその登場人物と一緒にになって体験したような気持になります。これも芝居の面白さの一つです。オペラやオペレッタやミュージカルといった音楽劇にしても同じことです。

しかし、それもこれも人間のほんとうの真実を描いた戯曲や、音楽劇でいえば総譜があつてのことです。

演劇の根本は戯曲であり、戯曲は言葉です。言葉は、人間の深い性格描写から生れた嘘のない自然な心の声です。

音楽劇も同じで、その根本は総譜であり、総譜は言葉を伴なった音符か、または音符だけで、その音符はいずれも人間の深い性格描写から生れた嘘のない、自然な心の声です。

古典といわれるものには、必ずこうしたものが描かれているのです。新しいものは必ず古くなります。今、流行しているものは明日には古くなるのです。新しいとか古いとかを超えたいつの時代でもほんとうに心を動かすものこそ古典なのです。

そして演劇とは、まず無学の人のためにあるものです。それから教養の深い人のためにもあるものです。これも演劇だけに限りません。音楽劇でもそうです。

舞台芸術とは、親しみ易く、分り易く、深いものです。これは世界共通です。

難解なものは駄目です。ところが日本では難解なものを作りがたがる傾向があります。難解だ、というと馬鹿だと思われては—という見栄からかも知れません。難解なのは本当は本人も分らないからではないでしょうか。ほんとうに物事をよく知つていれば、誰にでも分り易く伝えられる筈です。だから実は、難解な方がやさしいのです。

本当に難かしいことは、分り易くて、深いことなのです。親しみ易く、分り易くまではどうにかできます。しかし、深いとなると大変です。

私に好きな言葉があります。

「濁った水はどんなに底が浅くても深く見え、澄んだ水は底が見えるからかえってその深さが分らない」。

さて、東西舞台芸術の共通点として、演劇、音楽劇と性との関わり合いについてお話しitしました。

②演劇、音楽劇と性との相関関係

——いいお芝居は、アノ時のアレと一緒に!?——

ドイツの演劇学校で、演出志望の生徒たちが最初に学ぶものに戯曲（ドラマ）分析があります。テレビの「良い子・悪い子・普通の子」ではありませんが、戯曲のよしをきめるには今も申しましたように、まず人間の本質が描かれているかどうかを確かめ、次に“筋の展開”がスムーズに行われているかどうかを判断いたします。その尺度となるのが、アリストテレスの『詩学』の中の「ドラマは初め、中、終りがなければいけない」です。

そんなの当たり前じゃないか、と思われるかも知れませんが、「初め、中、終り」の単純な言葉の内に実は深い意味がこめられています。

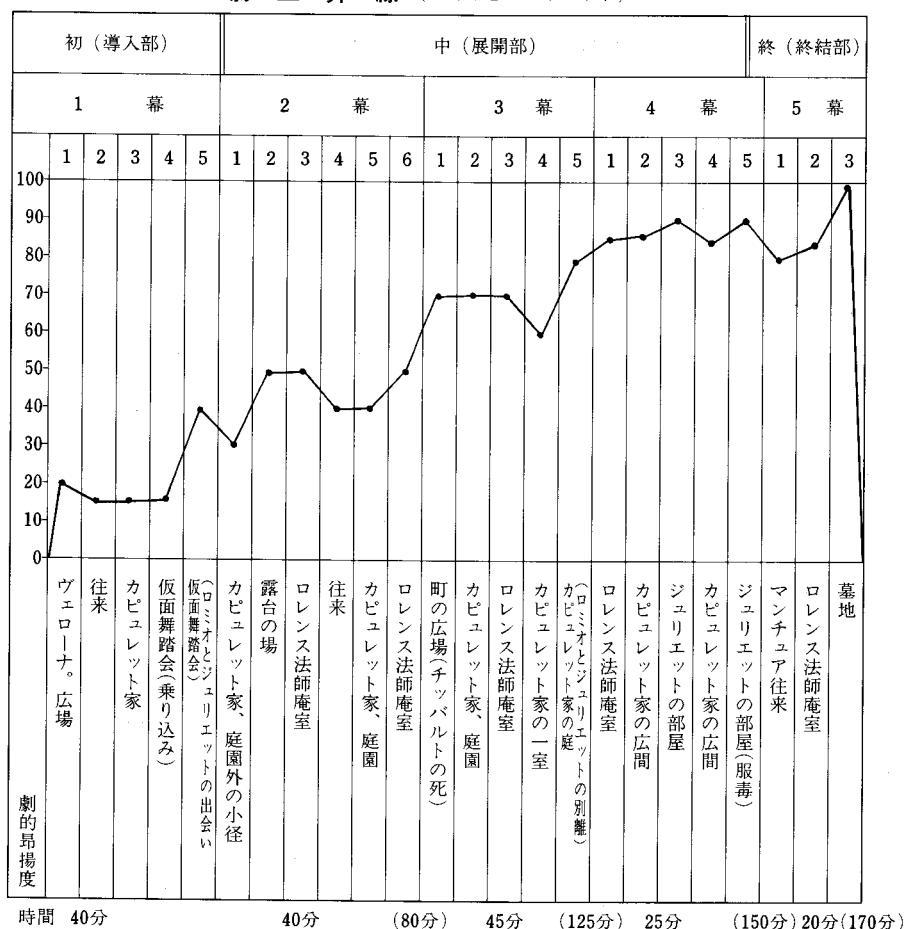
そもそも「初め、中、終り」は世界共通の作劇論の根本で、日本の世阿彌も『花伝書』や『花鏡』の中で「序・破・急」の法則をとりあげ、「一切の事に、序・破・急あれば、申楽もこれと同じ」と説いています。もともとこの「序・破・急」論は雅楽の音楽理論から来ているのですが、「序・破・急」は更に序一段、破三段、急一段に分けられます。

ところがこの「初め、中、終り」も5つに分けられ、ローマのホラチウスは「劇詩は五幕形式に限る」といい、ルネサンス以降の作劇論に数的規範を与えました。では5段階はどのように展開するかといいますと、導入（Einleitung）上昇（Steigerung）、頂点（Höhepunkt）、下降（Fall）、大団圓（Katastrophe=Schlusshandlung）です。

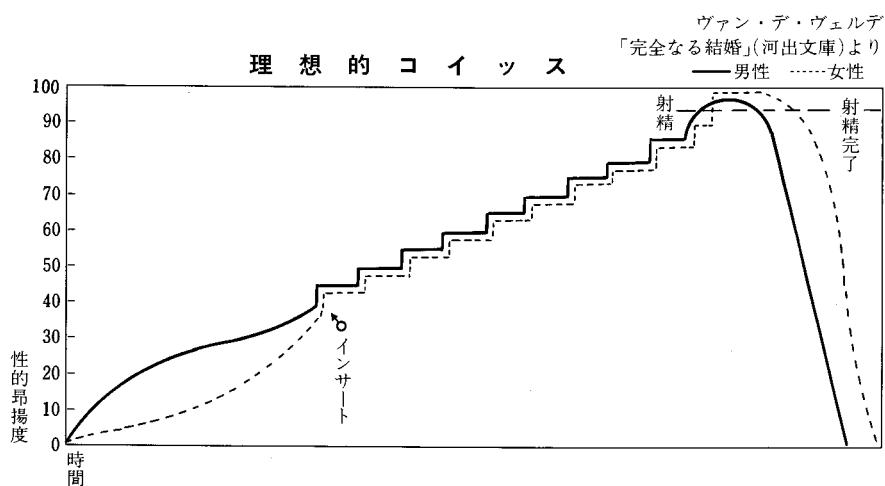
演出志望の生徒たちは、劇的分析をし終ると、今度はそれに基づき「劇上昇線」の作成を命じられます。劇の頂点を100とし、1つのドラマがどのような劇的緊張度で進行していくか、緊張の度合を縦軸にドラマの経過一場割一を横軸にとって「劇的昂揚グラフ」を作ります。これは演出をする時、各場が全体の中でどんな位置にあり、どんな劇的緊張とテンポを持って進んでいかなければならない等、全体の調和を作りあげる上に極めて重要な示唆を与えてくれます。

すると不思議なもので、古今東西を問わず名作といわれるいい芝居の「劇的昂揚グラフは次図の『ロミオとジュリエット』のような形にほぼ一致するのです。

劇上昇線（ロミオとジュリエット）



さて、このカーブ曲線を見て下さい。山の形に何か心当たりはないでしょうか。皆さまもきっと若い時は夜毎、年をとるにつれ週に何度かは、この山道を登っては降りている筈です。それはかの有名なヴァン・デ・ヴェルデの『完全なる結婚』の「理想的コイツス曲線」の山型と全く同じなのです。



いい芝居の「劇的昂揚グラフ」の山型は、2人がともに満足しきる理想的コイツスの「性的昂揚グラフ」の山型とピタリと一致します。「序」^{はじ}め、粘らず弛まず快調のテンポで戯れ合い、弛やかに2人の気持は昂揚し、目的へ向って爽やかに進んで行き、1つになります。『ロミオ…』でいえば、「露台の場」です。

「破」となって2人は共働作業を展開しながら高め合い、ひろがり、次第に細碎の境地に入り、テンポは少しづつ緩慢となり、たゆたいながら互いに持てるだけの巧緻の技を見せ合います。世阿彌はこの妙所を開闢といい、耳に訴える妙感の箇所としました。

このあとは、もうこれまで、と「急」^{エネルギー}となり、SLのピストンもかくやと思わせるもの凄いテンポ^{クライマックス}と力で一気に頂上に登りつめ、遂に頂点に達し、すべてを開放しつきます。『ロミオ…』では大詰、2人の死の所です。

法悦^{エックスタッシー}は死と隣り合せ。世阿彌は、この一瞬を開眼^{かいげん}といって為手^{して}の踊りの最高の美を見せる所だ、と説いています。

やがて2人は、心地よい下降を辿り、ほんの少し戯れ合って大団円となります。芝居では幕です。

『ロミオとジュリエット』のようないい戯曲で、こうした「昂揚グラフ」の劇的緊張感で芝居が進み、いい役者で演じられたら、観客はいい気持になって劇場を出るに違いありません。また、もし、このカーブ曲線の山が初めの方に突然ボコッとあってそれでおしまいだったり、小さな山ばかりで大山がなかったり、小さな山さえなく低空飛行のままで終ってしまったら、観客は欲求不満におちいり「つまんない芝居だ」「ひどい演出だ」といって劇場を出るにきまっています。

何故なら観客は舞台と一つになって同じ体験をするのですからー。

芝居に限らず音楽劇でもシンフォニーでも同じではないでしょうか。私は音楽学者でないのでよくは分りませんが、指揮を学ぶ者も一度、交響曲で「劇的昂揚グラフ」を作って見たら面白いと思います。戯曲よりもシンフォニーの方がもっと性との関係が鮮明になるかも知れません。

私がここでいいたいことは、いいものというのは、理屈ではなく、人間の生理とか、性とか、快感に深く根ざしたもので、それは民族が違っても世界共通のものだ、ということです。

それでは最後に私が何故、1975年、帰国してから日本にオペレッタを普及させ、何故、このオペレッタ・ホールを創ったかをお話ししたいと思います。

大人の娯楽劇の確立

私は今世紀最大の演出家ワルター・フェルゼンシュタイン師の助手となりましたが、そのついた理由は、師が伝統芸術であるオペラを同時代のオペラに蘇らせたからです。私が伝統芸術である歌舞伎を同時代のものにするにはどうしたらいいか模索をしていました時、フェルゼンシュタインはオペラでそのすべてをやってのけ、しかも私が理想とする演出がそこにあったからです。私は「伝統芸術の現代化」と「東西演劇の融合」を背負って師のもとで仕事をしました。1年余、師の死まで助手をして思い知ったこ

とは、2つのテーマは勿論でしたが、何よりもオペラとはこんなにも楽しいものであったか、素晴らしいものであったか、でした。そしてオペラとはこんなにも深く、人間を、人間の本質を描くことができるものか、を覚ったのです。私はオペラの本質を、オペラの醍醐味を、新しいオペラへの道を、オペラという名の怪物の正体を知ったのです。そして何よりもオペラを愛してしまったのです。

私はこの幸運を1人でかみしめていてはいけない、日本にオペラの本質を、オペラの本来あるべき姿を伝えなければいけない、それがこの稀有な演出家フェルゼンシュタイン師に出逢った義務である、ときえ思うようになりました。ただすぐにオペラに手をつけていいものだろうか。日本の現実を見ますとオペラが多くの大人の観客に支持を受けるにはもっとやらなければいけないことがあるのではないか、と思うようになりました。

それがオペレッタの普及です。オペレッタはヨーロッパでは音楽劇への、音楽への入口で熟年の大人が大いに楽しむと同時にそれを子供に伝え、子供はオペレッタの楽しさ、美しさに魅せられ、やがて若者となり、オペラやシンフォニーに目覚め、人生の中に音楽を友として生きるようになる、いわば、音楽劇や音楽の底辺であり、裾野なのです。

それをまず日本に拡げなければ、オペラという西洋の音楽劇は日本に根づかないのではないか、と思うようになったのです。オペラは決して高級な舞台芸術ではありません。大衆芸術です。しかし、もっと大衆的で日本人に馴染みやすいのがオペレッタなのです。しかも大人の夢をつむぐ音楽劇なのです。

私は日本のように大人が劇場へ足を向けない社会は、どこか間違っているような気がしてなりません。しかも男の人たちが—。

ところが、オペレッタというのは、熟年の大人を夢中にさせる魅力と魔力をもっているのです。それは1979年、フォルクスオーパーが来日して以来、3度になりますが、そこへ来る観客が証明してくれます。若い人も勿論いますが、断然、45歳以上の大人、それも男が多いのです。しかも外来オペラへ来る観客とも違う、もっと幅広い層の熟年の男が夫人や婦人同伴で来ているのです。それは私の主宰する日本オペレッタ協会でもいえます。この協会を創って10年になりますが、その3分の2が熟年の大人なのです。

その大人の観客が、舞台と共に呼吸し、共に笑い、共にためいきし、共に歌って、子供みたいに夢中になって拍手をしているのです。

考えてみると、この熟年層ほど娯楽や文化から疎外された世代はありません。少年、青年期は戦争、「欲しがりません、勝つまでは」「ぜいたくは敵」「洋楽は敵性音楽」と遠ざけられて敗戦です。戦後は祖国再建のために働かされ、ようやく目的を達したと思ったらまだまだ働けるのに肩をたたかれ、定年です。

それでもやっと子供も成長し、金にも時間にも余裕ができ、失われた時を求めて人生を楽しもうとテレビをひねればどれもヤング向け。踊りに行けばディスコは若者の花盛り。リズムばかりの電気音楽では心の安まる暇がありません。カラオケバーへ行き懐メロを歌っても、若者に負けじと新曲を必死で憶えて歌っても、通ってみればこれも空しい。たまに劇場へ足を向ければ、芝居もオペラもミュージカルも人間の本質

を描写するよりは“奇妙な演出、奇抜な舞台”で「見世物」化し、人生の経験を経た大人を楽しませ、満足させるものはなかなかありません。

どうして世の中、こう若者ばかりを対象にするのでしょうか。その若者の大半は熟年の親が小遣いをやっているのです。

ヨーロッパへ行くと牢乎たる大人の社会、大人の世界があります。舞台芸術も娯楽もその大半が大人のためのもので、若者はそれに憧れて大人になっていくのです。

日本だってもう既に高齢化社会です。これからは産業も文化も舞台芸術ももっと熟年を大事にしなければ——と思うのですが、どうでしょう。

それでは熟年の大人が夢中になるオペレッタの魅力とは何でしょう。

まず理屈抜きに楽しいことです。肩が凝らない。しかもどれも昔、どっかで聴いたような親しさがあります。そこには夢のようなウィンナ・ワルツがあります。4分の3の理性どころか残りの4分の1の理性もとろかすウィンナ・ワルツ。何やら日本の演歌のもつ憂愁さにも似たウィンナ・ワルツ。ウィンナ・ワルツには浪漫と官能が潜んでいます。そのワルツにのって男女のさまざまな愛が展開するのです。

観客は我が愛を思い、孤独を思い、切なくなったり甘酸っぱい思いをしながら、芳醇なワインを飲んだように酔い痴れます。

オペレッタは愛のメッセージ、“愛の百科事典”です。そして人情の機微が、男女の恋の心理が、ほんとうの人間が、ほんとうの世の中が、さりげなく、分り易く、しかも深く描かれています。いうならばオペレッタは大人のメルヘン、オペレッタは長い人生を生きてきた大人の“夢をつむぐ”音楽劇なのです。

そしてオペレッタの味を一度知ってしまうともう病みつきになってしまいます。オペレッタは麻薬のように“危険な悦楽の園”といえましょう。

さて、病みつきになった人たちがオペレッタを見たいと思っても、ウィーンのようにオペレッタをいつもやっている劇場がありません。10余年、オペレッタを普及しているうちに或る程度、オペレッタの復興はなったものの、それを本格的に再興させるにはオペレッタをいつもやっている場所が必要です。オペレッタが日本にほんとうに定着するには日頃から親しまれなければ駄目です。



オペレッタホールこけら落とし——浅草オペラの立役者
田谷力三先生と寺崎氏

その場所が、このオペレッタホールなのです。これをこしらえるのに16年かかりました。此処は17年前は三島演劇を上演する浪漫劇場の稽古場があった所です。昭和45年、三島由紀夫氏が自決し、劇団は解散しました。私は演出部員でした。皆が散っていった中で私1人残務整理していた時、当時、劇団の監査役だった親友の河野光男氏が「いつか寺崎さんの城を作ろうよ」といってくれ、ここの地主の向井よ志さんの好意と彼の友情でこのホールが昨年1月に完成したのです。

オペレッタ・ホールは御覧のようにほんの小さな空間ですが、劇場が創造の場であり、そこへ行けば、私が考える本来あるべき姿のオペレッタがいつも見られる場所にしようと思っています。わずか120人しか入らない空間ですが、舞台と観客が一体となって夢のようなオペレッタを楽しみ、見終ってワインを傾けながら友と語らい、今日の仕事の憂さを忘れ、明日の夢をつむぐ大人の憩いの場所、夢のオアシスになれば、と願って創ったもので昨年は6本のオペレッタを上演しました。



オペレッタホールこけら落とし公演——寺崎裕則作・演出「ワルツの夢」
中川真主美、佐藤一昭



舞台と客席が一体となって

今、日本のオペラ、オペレッタ、ミュージカルといった音楽劇で何か足りないかといえば歌役者です。歌役者とは、正しいベルカントの発声が自然にでき、役者以上に芝居ができ、踊り手以上に踊りができ、しかも観客の心を楽しませるエンターテナーの歌い手です。歌役者が生れるには、3ヶ月稽古をして3日間の稽古でしかもダブルキャストというような今のオペラ公演では無理です。ホールや劇場は本来は稽古場も兼ねなければいけません。稽古場がそのまま舞台となり、少くとも10日間ぐらいは同じキャストで、観客と戦いながら芸を磨かなければ、大人の観客を楽しませることはできません。

こうした大人の観客を楽しませる大人の歌役者を育て、東西舞台芸術の相違と共通点をはっきり認識し、その上で作品の本質をまげることなく日本人にもよく分るようこしらえ直し、外国人のしぐさを真似るいわゆる赤毛物的なオペレッタでなく、何の抵抗もなくごく自然にドラマの世界に入れるような演技形態と美しい日本語で歌われるオペレッタをここで創ろうと思っています。



開場一周年記念公演——レハール「ルクセンブルク伯爵」

理想の音楽劇の花が開く——

秋山恵美子、佐藤一昭

そしてこのオペレッタホールで誕生し、繰り返し上演され、観客によって鍛えられ磨きぬかれた夢の小筐は、やがて全国にある文化会館や劇場に運ばれ、あまねく人に親しまれ、楽しんでもらえたなら、と願っています。

オペレッタが再興できたら、いよいよ今度は、オペラであれ、ミュージカルであれ、人が楽しめる“親しみやすく、分りやすく、しかも深い”人間の本質を描いた音楽劇=ムジークテアターを創造する本拠にしようと思っています。

その時、西欧の音楽劇が日本の土に根ざすことになるでしょう。それが私の目的であり、理想です。日本人は昔から歌舞性のある総合芸術が大好きなのです。きっと根づき、大人の娯楽劇として確立すると思います。

演出家というのは日本では貧乏の代名詞ですが、私は夢だけは大きく持ち、己を無にし、熟年の大人の味方となり、大人のための舞台芸術の創造に奉仕できることを願っております。

当日の演奏曲

ウィンナ・オペレッタの花束

構成演出：寺崎裕則 歌：中村邦子、秋山恵美子、佐藤一昭 ピアノ：御辺典一

「ウィーンわが夢の都」

R.シーチンスキイ：ヴィーナー・リート

秋山恵美子／佐藤一昭

「ウィーンへ愛をこめて」

E.カールマン：「マリツア伯爵夫人」より

佐藤一昭

「ヴァラシュディンへ行こう」

E.カールマン：「マリツア伯爵夫人」より

秋山恵美子／佐藤一昭

「桜の花の咲く頃」

K.ツェラー：「小鳥去り」より

中村邦子

「チャールダーシュ」

J.シュトラウス：「こうもり」より

秋山恵美子

「ヴィリアの歌」

F.レハール：「メリー・ウイドウ」より

中村邦子

「メリー・ウイドウ・ワルツ」

F.レハール：「メリー・ウイドウ」より

中村邦子／佐藤一昭

「踊りたい」

E.カールマン：「チャールダーシュの女王」より

秋山恵美子／佐藤一昭

「ヴィーナー・ブルート」

J.シュトラウス：「ウィーン気質」より

みんなで一緒に――。

本田財団レポート

No.1	「ディスカバリーズ国際シンポジウム ローマ1977」の報告 電気通信大学教授 合田周平	昭53.5	No.30 「腕に技能をもった人材育成」 労働省職業訓練局海外技術協力室長 木全ミツ	昭57.7
No.2	異文化間のコミュニケーションの問題をめぐって 東京大学教授 公文俊平	昭53.6	No.31 「日本の研究開発」 総合研究開発機構(NIRA)理事長 下河辺 淳	昭57.10
No.3	生産の時代から交流の時代へ 東京大学教授 木村尚三郎	昭53.8	No.32 「自由経済下での技術者の役割」 ケンブリッジ大学名誉教授 ジョン F. コールズ	昭57.12
No.4	語り言葉としての日本語 劇団四季主宰 浅利慶太	昭53.10	No.33 「日本人と西洋人」 東京大学文学部教授 高階秀爾	昭58.1
No.5	コミュニケーション技術の未来 電気通信科学財团理事長 白根禮吉	昭54.3	No.34 「ディスカバリーズ国際シンポジウム ロロンバスオハイオ1982」報告 電気通信大学教授 合田周平	昭58.2
No.6	「ディスカバリーズ国際シンポジウム バリ1978」の報告 電気通信大学教授 合田周平	昭54.4	No.35 「エネルギーと環境」 横浜国立大学環境科学研究センター教授 田川博章	昭58.4
No.7	科学は進歩するのか変化するのか 東京大学助教授 村上陽一郎	昭54.4	No.36 「第3世代の建築」 柳原竹清建築設計事務所主宰 菊竹清訓	昭58.7
No.8	ヨーロッパから見た日本 N H K解説委員室主幹 山室英男	昭54.5	No.37 「日本における技術教育の実態と計画」 東京工業大学名譽教授 斎藤進六	昭58.8
No.9	最近の国際政治における問題について 京都大学教授 高坂正堯	昭54.6	No.38 「大規模時代の終り—産業社会の地殻変動」 専修大学経済学部教授 中村秀一郎	昭58.8
No.10	分散型システムについて 東京大学教授 石井威望	昭54.9	No.39 「ディスカバリーズ国際シンポジウム ロンドン1983」の報告 電気通信大学教授 合田周平	昭58.9
No.11	「ディスカバリーズ国際シンポジウム ストックホルム1979」の報告 電気通信大学教授 合田周平	昭54.11	No.40 日本人と木の文化 千葉大学名譽教授・千葉工業大学教授 小原二郎	昭58.10
No.12	公共政策形成の問題点 埼玉大学教授 吉村 融	昭55.1	No.41 「人間と自然との新しい対話」 プラッセル自由大学教授 イリヤ・ブリゴジン	昭59.2
No.13	医学と工学の対話 東京大学教授 涅美和彦	昭55.1	No.42 「変化する日本社会」 大阪大学教授 山崎正和	昭59.3
No.14	心の問題と工学 東京工業大学教授 寺野寿郎	昭55.2	No.43 ベルギー「フランドル行政府産業使節団」講演会	昭59.7
No.15	最近の国際情勢から N H K解説委員室主幹 山室英男	昭55.4	No.44 「新しい情報秩序を求めて」 電気通信大学助教授 小菅敏夫	昭59.7
No.16	コミュニケーション技術とその技術の進歩 M I T教授 イシエル デ ソラ ブール	昭55.5	No.45 「アラブの行動原理」 国立民族学博物館教授 片倉もとこ	昭59.10
No.17	寿命 東京大学教授 古川俊之	昭55.5	No.46 「21世紀のエネルギーを考える」 イタリア国立エネルギー研究機関総裁 ウンベルト・コロンボ	昭60.1
No.18	日本に対する肯定と否定 東京大学教授 辻村 明	昭55.7	No.47 「光のデザイン」 石井デザイン事務所 石井幹子	昭60.7
No.19	自動車事故回避のノウハウ 成蹊大学教授 江守一郎	昭55.10	No.48 「21世紀技術社会の展望」 第43回日経ハイテクセミナー	昭61.1
No.20	'80年代—国際経済の課題 日本短波放送専務取締役 小島章伸	昭55.11	No.49 「星をつぶす法」 文部省宇宙科学研究所所長 小田 稔	昭61.5
No.21	技術と文化 I V A事務総長 グナー・ハンベリュース	昭55.12	No.50 「ひまわりVA太陽光は人間の生活にどう役立つか」 慶應義塾大学教授 森 敬	昭61.5
No.22	明治におけるエコ・テクノロジー 山本書店主 山本七平	昭56.5	No.51 「エコ・テクノロジーの宇宙的観察」 コーネル大学天文学および宇宙科学教授 カール・セーガン	昭62.2
No.23	西ドイツから見た日本 電気通信大学教授 西尾幹二	昭56.6	No.52 「人間はどこまで機械か」 東京大学教授 古川俊之	昭62.2
No.24	中国の現状と将来 東京外国语大学教授 中嶋嶽雄	昭56.9	No.53 「中国人とどのようにおつきあいすべきか」 東京外国语大学教授 中嶋嶽雄	昭62.2
No.25	アメリカ人から見た日本及び日本式ビジネス オハイオ州立大学教授 ブラッドレイ・リチャードソン	昭56.10	No.54 「舞台の奥のヨーロッパと日本」 演出家 寺崎裕則	昭62.5
No.26	人々のニーズに効果的に応える技術 GE研究開発センターコンサルタント ハロルド チェスナット	昭57.1		
No.27	ライフサイエンス ㈱三菱化成生命科学研究所人間自然研究部長 中村桂子	昭57.3		
No.28	「鍊金術 昔と今」 理化学研究所地球化学研究室 島 誠	昭57.4		
No.29	「産業用ロボットに対する意見」 東京工业大学教授 森 政弘	昭57.7		