

仲介者としてのドラマトゥルク

Dramaturg as Mediator

横堀 応彦

Masahiko YOKOBORI

要 旨

本論文では舞台芸術の創作現場においてドラマトゥルクが担う職責の1つであるコミュニケーションに着目し、作品と観客のあいだ、劇場とプロダクションのあいだ、そしてプロダクションの内部をつなぐ仲介者としてのドラマトゥルクの役割について明らかにした。その前段階として、ドイツ労働局およびドイツ舞台協会の記述を参照しながらドイツにおけるドラマトゥルクの職能を確認し、ライプツィヒ音楽演劇大学の事例を参照しながらドイツ国内の高等教育機関におけるドラマトゥルク養成の在り方を論じた。続いて日本におけるドラマトゥルク受容の歴史を振り返り、日本においてドラマトゥルクは受容のフェーズから養成のフェーズへと移行していることを指摘した。

その上でドラマトゥルクが持つ職責をプログラム、コミュニケーション、プロダクション、キュレーションの4つに分類し、その中でも可視化されづらいコミュニケーションに関する役割に着目して論じた。国際共同制作や複合ジャンルのコラボレーションが増加している近年の舞台芸術作品において、セクション間をつなぐ仲介者としてのドラマトゥルクの役割はより重要なものとなる。

キーワード：ドラマトゥルク、仲介者、コミュニケーション

はじめに

ドイツ語圏の舞台芸術業界においてドラマトゥルク¹ (Dramaturg) の中にはフリーランスで

1 英語読みではドラマターグだが、本論文ではドイツ語読みのドラマトゥルクとして表記する。

活動する者もいるが、その多くは公立劇場において雇用されている「企画部の専門職員」²である。この職業は欧米をはじめ世界各地に広まっており、日本でも1999年に世田谷パブリックシアターにおいてドラマトゥルクの名が冠されたシンポジウムが開催され、それから約25年が経過する中で少しずつ広がりを見せている。近年では文化庁の助成金申請書の予算項目にも「脚本料」や「演出料」などと並んで「ドラマトゥルク料」が記載されるようになり³、日本の創作現場においてドラマトゥルクという仕事の認知度は上がっている。ただし日本の舞台芸術現場においてドラマトゥルクは主に「演出家のパートナー」⁴といったように、作品創作に関わる人材として認識されてきた。東京国際芸術祭（TIF）のディレクターを務め日本におけるドラマトゥルクの起用と養成に尽力してきた市村（2013）はこのような「クリエイション型のドラマトゥルク」としての側面が強調される一方で、ドラマトゥルクが他方で持つ、劇場やフェスティバルの方針を考えプログラミングする「制作型のドラマトゥルク」としての側面についてはあまり注目されて来なかったと指摘している。

ドイツの公立劇場でドラマトゥルクとして勤務した経歴を持つ林（2020）も日本では「[インスティテューション（公立劇場や公的フェスティバル等）]のためのドラマトゥルク」という視点は不足している」と指摘し、「日本では制作の職能が発達し、舞台芸術は優秀な制作者たちに支えられてきた」と述べるように⁵、ドラマトゥルクの職能には制作者や演出助手など既存の他領域に跨る性質があり、他の職能との差別化の難しさがあること、他のセクションのように決まった領分を持たないこと、作品創作に関わる面だけが強調されてきたことが影響した結果、いまだに日本の創造環境ではこの職業が十分に定着しきっていないように思われる。座組の中にドラマトゥルクがいることで創作現場にはどのような貢献がもたらされるのだろうか。この問いへの一つの回答として、本論文ではドラマトゥルクが持つ職責のうちこれまで論じられることの少なかったコミュニケーションに着目し、仲介者としてのドラマトゥルクの側面を明らかにすることを目的とする。

本論文は全3章から構成される。第1章ではドイツにおけるドラマトゥルクが任う業務内容を確認したあと、ドイツの高等教育機関における養成の事例を通してドラマトゥルクに必要な能力とは何かを明らかにする。第2章では日本におけるドラマトゥルク受容の歴史を確認し、その上で第3章ではドラマトゥルクの職能のうちコミュニケーションに焦点をあてて仲介者としてのドラマトゥルクの役割について論じる。

2 林（2020）183ページ。

3 日本芸術文化振興会（2022）「令和5年度助成対象活動募集案内 文化芸術振興費補助金国際芸術交流支援事業」39ページ。

4 長島（2007）32ページ。

5 林（2020）183ページ。

1. ドイツにおけるドラマトゥルクの職能と養成

ドラマトゥルギーが「つかみ所がなく、融通が利いて、包括的な用語」といわれるように⁶、ドラマトゥルギーを担当する職業であるドラマトゥルクの職責は多岐にわたる。本章ではドイツにおけるドラマトゥルクの職能と養成について確認することを通して、その一般的な業務内容と必要とされる能力を明らかにする。

1-1. ドラマトゥルクの職能

ゴットホルト・エフライム・レッシングが1767年に開場したハンプルク国民劇場に最初のドラマトゥルクとして就任して以来、250年以上の歴史を持つドイツの公立劇場は「道徳的な機関」として社会的に認知され⁷、学校に似た社会機能をもつインスティテューションとして制度化されている。その機能をより一層推進する立場として、各公立劇場にはドラマトゥルギー部(Dramaturgie)という部署が設けられており、そこでは複数名の職員がドラマトゥルクとして勤務している⁸。本節ではドラマトゥルクの仕事内容について(1)ドイツ労働局と(2)ドイツ舞台協会が示している記述から確認する。

(1) ドイツ労働局によるドラマトゥルク

ドイツ労働局(Bundesagentur für Arbeit)の職業紹介ページBerufenetには、ドラマトゥルクの仕事と活動の概要が以下のように記載されている⁹。

ドラマトゥルクは、歴史的あるいは現代的な演劇・音楽・文学作品や、テレビドラマシリーズ、ドキュメンタリー、ラジオドラマの素材を精査し、その作品や素材が各劇場や放送局のプログラムに合うかどうかを査定する。必要であれば新しい戯曲を委嘱したり、既存の文学作品を上演・製作可能な形式に改作する。選ばれた素材の上演権・放送権を確保し、劇場・映画・テレビ作品の理論的な準備を行い、演出や撮影の際には演出家に助言を与え味方する。劇場ではプレスや広報の仕事を担当することも多い。例えばプログラム冊子を作成したり、

6 Turner & Behrndt (2008) p.18.

7 Friedrich Schiller (1784) Die Schaubühne als eine moralische Anstalt betrachtet.

8 パナヨタキー(2023)によれば、例えばケルン市立劇場のドラマトゥルギー部には1名のチーフドラマトゥルク、4名のドラマトゥルク、1名のアシスタントドラマトゥルクの計6名が勤務している。

9 以下、本項内の引用はBundesagentur für Arbeit(2023)による。また本論文における翻訳は断りのない限り筆者によるものである。

観客にプレトークを行ったり、新しい作品について報道機関に知らせたりする。

ここではドラマトゥルクが舞台芸術業界だけでなく映像・放送業界に携わる仕事でもあることが示されている。この概要に続いてドラマトゥルクの責務と活動が次のように記されている¹⁰。

・ [1a] 年間プログラムを策定する際、時勢に応じた新作や旧作を提案する。テキストを劇場で上演できるように、技術的・人材的・財政的な観点から編集する。その際に作品の性格を歪めないように注意する。テレビドラマシリーズ・ルポルタージュ・シナリオなども、それぞれのラジオ局やテレビ局に合ったものを選ぶ。新作戯曲の委嘱を行う際には、作家・脚本家・劇作家と密接に協力することもある。

・ [1b] 演出・撮影・録音の準備を行い、批評的に付き添う。作品の時代背景・上演や受容の歴史などの背景情報を蒐集する。演出家と作品解釈のアプローチについて議論し、リハーサル中は演出家をサポートする。その際、例えばリハーサルの過程で批評的な距離を保つことで、今回の演出が議論していた解釈のアプローチから逸脱していないかどうかを早い段階で見極めることができる。

・ [1c] 劇場作品と観客の間の仲介役として、作品のプログラム冊子を編集する。プレスリリースなどで劇場の活動を一般に知らせる。劇場ツアーを企画し、コンサート・オペラ・演劇の上演前にレクチャーを行い、その内容や成立の歴史、演出のコンセプトなどを観客に伝える¹¹。

[1a] から [1c] の各項目は平田 (2010) による演目ドラマトゥルギー (Spielplandramaturgie)、制作ドラマトゥルギー (Produktionsdramaturgie)、観客ドラマトゥルギー (Publikumsdramaturgie) とそれぞれ対応関係にある。さらに続けて、ドラマトゥルギーの仕事範囲として以下の3点が挙げられている。

〈作品ドラマトゥルギー〉 (Stückdramaturgie)

新作戯曲、古典作品の新しい脚色、外国語戯曲の新しい翻訳、新作オペラ、コンサートの改訂などを読み、評価する。舞台出版社や作家と連絡を取り、必要に応じて初演の権利を確保・獲得する。

〈発展ドラマトゥルギー〉 (Entwicklungsdramaturgie)

10 以下 [] 内は筆者が便宜的に付したものである。次項も同様。

11 この他に学術研究と教育に関する活動も記載されているが本稿では割愛する。

仲介者としてのドラマトウルク

興味深い素材や原稿（戯曲のアイデア）を、演劇・映画・テレビ・ラジオ用の脚本に変換する。その際に作家や（劇場専属の）劇作家と密接に協力する。

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

作品の背景情報を評価してまとめ、演出家と協力して解釈のアプローチを明らかにする。場面や登場人物の役側分析を行い、その結果を出演者に伝える。

広報・マーケティングについては専門の別部署があるが、ドラマトウルクも様々な形で関与する。その一例として、プログラム冊子の制作、宣伝用パンフレットの執筆・発行、作品紹介レクチャー、SNSの利用、プレスリリースの作成（例えば、近々上演される初演作品に注目してもらうために、舞台裏や舞台での作業プロセスやリハーサル中の作品、今後のプロジェクトについての情報を提供する）、人事関係の周知、ワークショップ、観客とのディスカッション、劇場ガイドツアーなどの企画・実施などが挙げられている。

(2) ドイツ舞台協会によるドラマトウルク

前項では複数の業界におけるドラマトウルクの仕事内容について確認したが、本項ではドイツ舞台協会（Deutscher Bühnenverein）による記述を参照し、舞台芸術業界でのドラマトウルクの仕事内容について確認する。同協会はオンラインで「劇場の仕事」と題した劇場に関わる職業の紹介ページを公開しており、そこではドラマトウルクの仕事内容が次のように記されている¹²。

ドラマトウルクは劇場の年間プログラムをデザインし、プロジェクトを立ち上げ、プロダクションに付き添うことで劇場に形を与える。作品制作の文脈や演劇的な美学が常に変化しているため、その活動領域は定期的に変化し拡大している。ドラマトウルクの活躍の場は、演劇や音楽劇に加えダンスやパフォーマンス、人形劇の分野でも広がっている。ドラマトウルクは内と外の2方向で仕事を行う。内向きには劇場内部で年間プログラムをデザインし、プロジェクトの構想や実現に携わる。外向きには一般大衆に対して、芸術的プログラムの仲介や観客と演劇的出来事の対話に心を配る。

その後、ドラマトウルクが担う個別の課題について以下のように記されている。

・ [2a] ドラマトウルギーの中心的な課題はテキストの審査・編集である。演劇のテキストやオペラの素材を精査・評価し、出版社や作者と連絡を取り、必要であれば翻訳や新しい戯

12 以下、本項内の引用は Deutscher Bühnenverein（2023）による。

曲や作曲を依頼する。

・[2b] プロダクションの準備では、付随する資料を調査しキャスティングの助言を行い、作品を舞台化するための脚色に参加する。映画や小説の舞台化をする場合には、素材や戯曲の開発においてドラマトゥルク自身が（共同）作者を務める。

・[2c] 国内外の演劇状況を視野に入れ、作品を客演に招いたりフェスティバルのプログラムを作り上げる。フリーシーンの劇団や劇場との協力はドラマトゥルギー部が担当する。

・[2d] 制作プロセスにおいて、ドラマトゥルクは新たな芸術作品の批判的なパートナーである。演出家との最初の相談相手であり異なる芸術的立場の仲介者であり、プロダクションのチームと劇場の芸術監督とのコミュニケーションの橋渡し役でもある。時にはドラマトゥルクは制作業務を兼任し、そのプロジェクトの組織と実施に責任を持つこともある。

・[2e] プログラム冊子を編集したり、プレトーク、パネルディスカッション、ワークショップなどで観客との交流を図ることにより、演劇の出来事の仲介者兼宣伝者を務める。劇場の芸術的思想を伝える戦略や手段は、ドラマトゥルギー部が広報部とともに計画をとりまとめて調整する。ドラマトゥルギー的な仕事は主に知的好奇心、対象となる素材を分析する喜び、そしてオープンなディスカッションによって既定される。

[2a] と [2b] は演目ドラマトゥルギーに当てはまるが、前者は〈作品ドラマトゥルギー〉、後者は〈発展ドラマトゥルギー〉とそれぞれ対応関係にある。また [2d] は制作ドラマトゥルギー、[2e] は観客ドラマトゥルギーとそれぞれ対応関係にある。[2c] はドイツの劇場で国際的な作品を招聘する機会が増加していることに伴い、新たにドラマトゥルクが課題として担うことになったキュレーションに関するものである。

またドラマトゥルクになるためには正式な前提条件は必要ないが、通常は研修生やアシスタント・ドラマトゥルクとして働くなど、劇場での実務経験が必要とされる。ドラマトゥルクに必要な不可欠な能力としては、現在および過去の演劇に関する幅広い知識、社会的・政治的・哲学的文脈への関心、美的対象の分析と評価の経験、テキストを作成するスキルの4点が挙げられている。さらに自己主張と説得力、チームワークと社交性、形式と美意識、想像力、感受性、人間性に関する知識、そして新たな可能性を発見する意欲の各資質を備えていなければならないと記されている。

[1a] や [2a] に見られるように、テキストの審査・編集に関わる仕事は〈作品ドラマトゥルギー〉に関連する業務で、[2b] に見られる〈発展ドラマトゥルギー〉とともにドラマトゥルクが歴史的に担ってきた基本的な業務内容である。ただし1960年代以降、既存戯曲を演出家が現代的に解釈して演出する「演出家の演劇」が主流となってからは、ドラマトゥルクは [1b] や [2d]

に見られる〈プロダクション・ドラマトゥルギー〉に関連する業務も担当する存在となり、その職能が複雑化した。このため [2d] に見られる「批判的なパートナー (kritische Begleitende)」や「橋渡し役 (Bindeglied)」、さらに「仲介者 (Vermittler)」といった表現で説明されることが多くなっている。なお近年では広報の業務が加わっていることも両方の記述に共通している点である。

ドイツにおけるドラマトゥルクの歴史については Deutsch-Schreiner (2016) による詳細な研究があり、同書ではドラマトゥルクの専門分野のプロフィールとして「作家との仕事」「劇場におけるインテンダンツとの仲介業務」「外への仲介業務」「ディスコースと演劇実践の間の仲介」の4点が挙げられている¹³。ここでも仲介業務 (Vermittlungsarbeit) がドラマトゥルクの職責を表す言葉として用いられており、仲介が重要なキーワードであることが読み取れる。

1-2. ドラマトゥルクの養成

ドイツ語圏でのドラマトゥルク養成に関する先行研究には、平田 (2010) におけるフランクフルト大学の事例がある。そのほか、関連分野での先行研究はあるものの¹⁴、実際にその養成課程を経験した立場からの報告は行われていない。そこで本節では (1) ドイツの高等教育機関におけるドラマトゥルク養成課程の概要を示した後、その中でも歴史の長い (2) ライプツィヒ音楽演劇大学における事例研究をもとにドラマトゥルクに必要とされる能力について検討する。

(1) ドイツの高等教育機関におけるドラマトゥルク養成課程

前節でみたようにドイツ語圏の劇場でドラマトゥルクとして仕事をするために必要とされる資格や前提条件は存在しない。そのためドイツにおいてドラマトゥルクを専門に養成する教育課程は長い間存在せず、精神科学、文学、言語学、歴史学、芸術学を修めたものがドラマトゥルクになることが主であった¹⁵。1990年代に入ると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、最初に設立されたライプツィヒ音楽演劇大学では1995/96年の冬学期から授業が開始された¹⁶。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1の通りである。なおドラマトゥルギー科を設置してい

13 Deutsch-Schreiner (2016) S.24-26.

14 藤野一夫 (2003) 「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』38-51 ページ等。

15 パナヨターキ (2023)。

16 学科開設にあたっては、設立教授だったペーター・ライヒェルを中心とした研究プロジェクトが組織され、その成果の一部は Peter Reichel (Hg.) (2000) Studien zur Dramaturgie. Kontexte-Implikationen-Berufspraxis. Gunter Narr. として出版されている。

表1 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

都市名	大学名	設置課程
ベルリン	エルンスト・ブッシュ演劇芸術アカデミー	マスター
フランクフルト	ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ大学	マスター
ハンブルク	ハンブルク音楽演劇大学	マスター
ライプツィヒ	ライプツィヒ音楽演劇大学	バachelラー マスター
ルートヴィヒスブルク	パフォーミングアーツ・アカデミー	マスター
ミュンヘン	アウグスト・エヴァーディング演劇アカデミー ¹⁹	マスター

出所：Die Länder der Bundesrepublik Deutschland Bundesagentur für Arbeit(2012)
(Hrsg.) Studien- & Berufswahl 2012/2013, Wilmz CC を参考に筆者作成

ないため表に記載していないが、ギーセン大学応用演劇学研究所¹⁷やヒルデスハイム大学メディア・演劇・ポピュラー文化研究所¹⁸の卒業生にもドラマトゥルクになっているものが多くみられる。

かつてはドイツにはディプロムと呼ばれる4年制の教育課程が設置されていたが、ボローニャ・プロセス²⁰以後は3年間のバachelラー（日本の学部にはほぼ相当）と2年間のマスター（日本の修士にはほぼ相当）に分かれている²¹。ライプツィヒは設立時にディプロム課程を有していたことから、現在ドイツ国内で唯一バachelラーの課程も有しており、筆者が研究滞在を開始した2012/13年の冬学期からマスターの課程が設置された。他の大学にはマスターのみが設置され、現場経験を積んだ者が入学し、より理論的なバックボーンを身につけることが目的とされている。

筆者はこれまでドイツで多くのドラマトゥルクにインタビュー調査を行ってきたが、ハノーファー州立劇場（当時）でドラマトゥルクを務めていたゲルステンベルク（2013）は「ドラマトゥ

17 Angewandte Theaterwissenschaft <<https://www.uni-giessen.de/de/fbz/fb05/atw>>（参照 2023-9-20）。

18 Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur <<https://www.uni-hildesheim.de/fb2/institute/medien-theater-populaerekultur/>>（参照 2023-9-20）。

19 2022年より前原拓也がミュンヘンのアウグスト・エヴァーディング演劇アカデミーのドラマトゥルギー科修士課程にて学んでいる。大学での学業については以下のインタビュー記事を参照。<https://note.com/waseda_dramakan/n/ne26845f1abb0>（参照 2023-9-20）。

20 高等教育のヨーロッパ統一基準を謳ったボローニャ宣言（1999年）以降、2010年に至るヨーロッパの高等教育改革のプロセスのこと。ドイツではバachelラー3年、マスター2年制を採用することになった。藤野寛（2010）「ボローニャ・プロセス」考一付：ベルリン出張報告一『講義＝演習連結型授業の創出、実践、普及一単位実質化の試み一報告書一』一橋大学、174-187ページ。

21 Berufenet にはバachelラーの標準修業年限は6～8学期（実際の平均修業年限：7.5学期）、マスターの標準修業年限は2～4学期との記載がある。Quelle: Statistisches Bundesamt, Fachserie 11, Reihe 4.2, Bildung und Kultur - Prüfungen an Hochschulen 2021.

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、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」能力です。これは当然のように聞こえるでしょう。ですが私が言いたいことは、たとえ新聞を読む際にも、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、このような発想を用いて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。

ゲルステンベルクは、ドラマトゥルクにとって重要なことは知識よりも先ず、ものの見方であり、ものの読み方であるという。そのような読み方はもちろん大学のドラマトゥルギー科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を観察しながら自分の興味関心を磨いていくことである。ドラマトゥルクになるにあたって必要とされているのは、教育課程を修めていることよりも多くの分野への幅広い関心である。

(2) ライプツィヒ音楽演劇大学の事例

本節では筆者が2012年から2013年にかけて研究滞在を行ったライプツィヒ音楽演劇大学(Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig、以下HMTと略す)ドラマトゥルギー科の事例について論じる²²。

ドラマトゥルギー科はバチェラーが〈演劇〉〈メディア〉〈オペラ&音楽²³〉の3コース、マスターが長い実務経験を有し理論的知識を発展させたいと考えている学生向けの〈理論コース〉、理論的な知識を有しドラマトゥルギーの実践を身につけたいと考えている学生向けの〈実践コース〉の2つに分かれており、学生たちは入学後に専門とするコースを1つ選択する²⁴。標準履修期間

22 2012年から2013年にかけてのHMTで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ます。

23 2023年現在は「音楽／ダンス」に変更されている。

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、マスターとも演劇、メディア、音楽、ダンスの分野で約1年間の実務経験が前提条件として課されており、現場経験のない者には受験資格が与えられない。入試は学部が3ゼメスター（1年半）に1度、修士が4ゼメスター（2年）に1度実施され、定員は学部が15人、修士が5人程度²⁵。常にバチェラーが2グループとマスターが1グループの3グループの学生たちが在籍している²⁶。

また在学中、バチェラー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度の実地研修に参加する。実務研修は基本的に1回は演出家のもとで作品のクリエイションに関わり、もう1回は劇場のドラマトゥルギー部自体に所属する²⁷。大学側が研修先の紹介を行うことはあるが、応募は学生自身が個人的なつながりを活用しながら自ら行い研修場所を見つける。場合によっては実務研修に参加するために休学する学生もいる。日本の大学では教員が派遣先の受け入れまで面倒を見る例も見られるが、HMTでは自分で苦労して研修場所を見つけて受け入れを取り付けること自体が教育の一環になっている。これらの研修に対しては学生からのレポートと劇場からの評価表とをあわせて卒業時の評点に関わる成績が算出される。

HMTの学生にとっては入学以前に劇場で行った実務研修経験および在学中に課される2度の実地経験が、大学での学業のための基礎となっている。そのためドラマトゥルギー科ではB1（バチェラー1ゼメスター目）の学生に対しても高度な演劇学の授業が開講されている。バチェラーは卒業時に卒業論文を執筆し、マスターで理論コースを選択した者は修了時に修士論文を提出する。マスターで実践コースを選択したものは、在学中に実地研修を行い修了時には修了制作を行う。HMTドラマトゥルギー科の卒業生たちの多くは公立劇場もしくはフリーのドラマトゥルクとして活動している²⁸。

表2は、2012/13年冬学期、2013年夏学期、2013/14年冬学期に開講された科目をB1からM4（マスター4ゼメスター目）まで示したものである²⁹。様々な科目が開講されているが、これらの科目のほぼ全てがゼミナール形式で行われる。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名のため濃密な議論が交わされる。当時専任教授であったカール・ヘーゲマンによる授業では、フィヒテ『全知識学の基礎』やシラー『人間の美的教育について』などの文献を購読する「演劇と哲学」（B4 & M1）や、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

24 ディプロム制度では学生たちは2つのコースを選択していたが、現在のバチェラー制度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。

25 2023年現在は8名以内と記載されている。

26 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。

27 例えばある学生は、ベルリン・フォルクスビューネ劇場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ていた。

28 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>〉（参照 2023-9-20）。

仲介者としてのドラマトゥルク

表2 ライプツィヒ音楽大学ドラマトゥルギー科の開設科目 (2012年～2013年)

開講学年	科目名
B1	インターカルチャー・ドラマトゥルギー、映画史・映画理論Ⅰ、17世紀のオペラとダンス、課外授業：コミッシェ・オペラ・ベルリン、演劇と演出、DTPレイアウト、演劇の集団的美学、ビデオ撮影入門、ラジオドラマ／インスタレーション、舞台ダンスの歴史、研修コロキウム、プロジェクト：作品制作、ルネサンスとバロックの演劇
B2	古代の演劇とそのアクチュアリティ、映画と他メディアの分析：脚本、ダンス演劇分析：《ラインの黄金》、コミュニケーション・トレーニング、演劇と新しいテクノロジー：シラーとサイバースペース、ステージ・デザイン、メディア・ドラマトゥルギー：コンピュータゲーム、タンツテアターの理論とドラマトゥルギー、研修コロキウム
B3	演劇の書き方、メディアの書き方：ドキュメンタリー映画、オペラ演出、17世紀の演劇、戯曲のカット：上演台本、古典テキストと（ラディカルな）演出、広報の仕事、キュレーションの基礎、課外授業（コース毎に開催）、シュールリアリズムからビデオ芸術まで、メディア・ドラマトゥルギー、音響スタジオ入門、ドラマトゥルクのためのテクスチュア、音楽分析入門、オペラ理論とドラマトゥルギー、オペラ史講義
B4	ドラマトゥルクのためのテクスチュア、音楽分析入門、20世紀演劇史、戯曲のカット：上演台本、パフォーマンス：ポップ音楽とビジュアル演出、演劇の未来：デイリー・ニュース・シアター、プロジェクト：作品制作、演劇と哲学、映画とギャラリーにおける現代の作品、メディア実験室Ⅰ、コンサートのプログラムノート・プレトーク、研修コロキウム、学会：Power & Dissent
B5	映画史Ⅱ、課外授業：ルール・トリエンナーレ、演出、テキスト、歴史、理論：シラー、メディアと舞台芸術、翻訳、演劇と民族誌、メディア理論：基本文献購読、メディア実験室Ⅱ、総譜学とオーケストレーション、コンサート・ドラマトゥルギー（プログラム）、研修コロキウム、研究コロキウム
B6	卒業論文の個人指導、研究手法コロキウム、コース毎のコロキウム
M1	演劇と無意識、芸術空間のメディア化、演劇と哲学、メディア実験室Ⅰ、コンサートのプログラムノート・プレトーク、課外授業：Student Affairs、課外授業：タリア劇場レッシング週間、マスター・コロキウム
M2	未来の演劇、演劇とジェンダー、マスター・コロキウム、作品と忠実さ、メディアと舞台芸術、キュレーション、チュートリウム
M3	歴史的アヴァンギャルド、プレヒト以後の国際演劇における政治学、課外授業（コース毎に開催）、マスター・コロキウム、バラード・プロジェクト、音楽：理論と実践、プロダクション・ドラマトゥルギー、仕事の実践Ⅰ：助成の可能性、仕事の実践Ⅱ：法律、チュートリウム
M4	研究コロキウム

出所：学生向け要項をもとに筆者作成

29 以下、学生向け要項 (Vorlesungsverzeichnis) 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は当時開講されていなかったため、2023年現在オンラインで公開されているシラバスを参考に記載した。現在のシラバスは〈<https://hmt dramaturgie.wordpress.com/2-vorlesungsverzeichnis/>〉（参照2023-9-20）にて閲覧可能。

映像資料を用いた「20世紀演劇史」(B4)が開講された。若手劇作家などのゲストが授業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³⁰。

開講科目から分かるように、HMTの授業では〈作品ドラマトゥルギー〉の前提となる知識の習得と〈発展ドラマトゥルギー〉の実習が行われており、〈プロダクション・ドラマトゥルギー〉に関する実践的な技能修得の大半は劇場での実施研修に委ねられている。実践的な科目としては「演劇の未来：デイリー・ニュース・シアター」(B4)があり、この授業では演出家ニコラス・シュテーマンとの作品創作が行われた。また「メディア実験室Ⅰ&Ⅱ」(B4 & B5)と題された科目では各学生たちの家を周りながらライプツィヒ市内を旅する「c/o Leipzig」という公演が制作された。

課外授業も充実しており、筆者はM1向けのStudent Affairsとタリア劇場レッシング週間、およびB5向けのコンサート・ドラマトゥルギーの課外授業に参加した。Student Affairsはベルリン芸術祭Foreign Affairsの学生向けワークショップであり、HMT以外の4つの大学³¹からも学生たちが参加し、毎日午前中には朝食を共にしたあと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に参加、夜は演劇祭の演目を観劇というスケジュールで行われた³²。タリア劇場レッシング週間は、毎年1月末に行われるハンブルク・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ゥルクを務めた作品³³のゲネプロを観劇した後、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ゥ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・ドラマトゥルギーの授業では、ベルリン・ドイツ交響楽団のディレクターが講師を務め、課外授業では実際にベルリンで同楽団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分かることは、大学の教育課程においてドラマトゥルギーを学ぶことで演劇的な知識や一定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。この点について、ヘーゲマン(2013)は筆者のインタビューに対し以下のように答えている。

30 Dramaturgische Gesellschaft (1997) *Dramaturgie heute, Nachrichten der Dramaturgischen Gesellschaft* (1/97), S.42 (翻訳は平田 (2010) 192 ページより)。

31 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。

32 筆者はこのときの経験をもとに、2015年から2017年までフェスティバル/トーキョーにおいて「F/Tキャンパス」を実施した。詳しくは下記サイトにて公開されている『F/Tキャンパス2015ドキュメント』を参照。

(https://www.festival-tokyo.jp/16/press/presskit/ft_campus2015.pdf) (参照 2023-9-20)。

33 Die Protokolle von Toulouse (Malte C. Lachmann 演出)。

私の意見は、バチェラーの学生に対するドラマトゥ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、ドラマトゥ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。[...] ドラマトゥルギーをはじめ新しい学問は従来からの正式な学問に替わるものではありません。ですから、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ます。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です。そこで学ぶことの方が多かもしれません。[...] 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です。

ドラマトゥルクの仕事が複雑化した結果、哲学や文学では勉強できない専門的な科目を勉強する必要が生じ、1990年代以降ドイツ国内でドラマトゥルギーを専門的に学ぶ課程が作られた。ただしヘーゲマンが語っているように、そこではあくまで哲学や文学といったバチェラーレベルの学問的基礎があることが前提となっている。ドラマトゥルギー科での座学は理論中心にならざるを得ず、現場で重要となるコミュニケーションの技能は座学だけでは学ぶことはできない。

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。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・オットー俳優学校では、学生たちが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で研修を受け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優れたものである。ドラマトゥルク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、俳優の養成と同様に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。

2. 日本におけるドラマトゥルク受容

本章では日本におけるドラマトゥルク受容の歴史を確認する。表3は日本のドラマトゥルク受容に関連するシンポジウムや文献等を抜粋し、年表形式でまとめたものである。

日本においてドラマトゥルクはドイツ語圏や英語圏に留学した演劇研究者の先達たちによって紹介されてきた。筆者がこれまでに確認した限り1991年に戸谷陽子がパルコ劇場にて上演された『ヘンリー四世』で翻訳の黒田絵美子とともに「ドラマターグ」としてクレジットされた記録があ

表3 日本におけるドラマトゥルク受容

1999年	世田谷パブリックシアターシンポジウム「90年代のドイツ演劇とドラマトゥルクの役割」
2005年	東京国際芸術祭(TIF)シンポジウム「[ドラマトゥルク]の可能性を巡って—演劇・ダンスと社会を総合的につなぐ職業「ドラマトゥルク」の実態に迫るレポート&シンポジウム」
2007年	長島(2007)「演出家のパートナー」
2009年	座・高円寺 劇場創造アカデミーにて「ドラマトゥルク論」が開講
2010年	平田(2010)「演目ドラマトゥルギー」「制作ドラマトゥルギー」「観客ドラマトゥルギー」
	川崎市アートセンター トークイベント「ドラマトゥルクって何してる人？」
2011年	川崎市アートセンター トークイベント「続・ドラマトゥルクって何してる人？」
2013年	市村(2013)「制作型のドラマトゥルク」
	早稲田大学文学部演劇映像コース「新しい演劇人<ドラマトゥルク>養成プログラム—未来のアーツマネジメントに向けて」
2014年	F/T14シンポジウム「日本におけるドラマトゥルクの10年」
2017年	アジアン・ドラマトゥルク・ネットワーク・ミーティング2017
2018年	アジアン・ドラマトゥルク・ネットワーク・サテライトシンポジウム2018:ドラマトゥルギーと政治的なもの
2020年	林(2020)「インスティテューションのためのドラマトゥルク」

出所：筆者作成

る³⁴。その後、1997年に開館した世田谷パブリックシアターではドイツの公立劇場におけるドラマトゥルギー部を模範とした学芸セクションが設置され、1999年にはドイツからドラマトゥルクを招いたシンポジウムが行われた³⁵。2005年にはTIFにて「ドラマトゥルクの可能性を巡って」と題したシンポジウムが行われ、その登壇者であり日本におけるドラマトゥルクの草分け的存在として活動していた長島(2007)はドラマトゥルクを「演出家のパートナー」として説明し、2009年に開館した座・高円寺の劇場創造アカデミーにて「ドラマトゥルク論」を担当している。2010年と2011年には川崎市アートセンターにてドラマトゥルクに関するトークイベントが開催され、2011年のトークイベントでの長島確の以下の発言は現在のドラマトゥルギーの特徴を分かりやすく説明している。

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

34 クレジットはされていないが、市川明も1979年から1981年でベルリナー・アンサンブルのドラマトゥルクのもとで研鑽を積み、帰国後に翻訳とドラマトゥルクを担当している。横堀(2018)、22ページ。

35 このシンポジウムの内容を含め、日本における2012年までのドラマトゥルク受容については横堀(2013)を参照。

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しまっている。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³⁶。

ここで長島が挙げている「つながり」「組み合わせ」「出会わせ」といったキーワードはポストドラマ演劇以降の現代的なドラマトゥルギーの特徴を言い表している。平田（2010）はドラマトゥルギーが演目ドラマトゥルギー、制作ドラマトゥルギー、観客ドラマトゥルギーの3つに分けることで通例であるとして、各項目について詳細に論じた。同書はドラマトゥルクについて日本語で学べる唯一の書籍となっている³⁷。

市村（2013）は「クリエーション型のドラマトゥルク」と対比する形で「制作型のドラマトゥルク」の重要性を説いた。「制作型のドラマトゥルク」とは、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役割と論じられている³⁸。2014年にはフェスティバル／トーキョー（F/T）で「日本におけるドラマトゥルクの10年」と題したシンポジウムが開催され、長島確、平田栄一朗、横山義志（SPAC-静岡県舞台芸術センター文芸部）、筆者の4名が日本におけるドラマトゥルクの10年を振り返り、現状と今後の可能性について議論した。

アジアン・ドラマトゥルク・ネットワーク（ADN）はリム・ハウニエン、ロビン・ルーン、シャーリーン・ラジェンドラの3名が共同ディレクターを務め、アジアのドラマトゥルクの経験と知識をマッピングし、ネットワーク化することを目的として2016年に結成された組織である³⁹。シンガポールのセンター42が事務局となり、日本では2017年と2018年にTPAM（国際舞台芸術

36 長島確・中野成樹・野村政之・松井周（2011）「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より長島確の発言。

37 横堀（2018）で論じたように、この3つはドイツのドラマトゥルク協会が2005年に行った会議「未来のドラマトゥルクはどのように養成されるべきか？」の分類に基づいている。

38 この点について橋本裕介（2017）は、「舞台芸術と芸能が分ち難く結びついている日本の状況では、木戸銭が興行を支える重要な要素であり、専門家に選んでもらわなくとも何がおもしろいかの答えは観客自身が持っているとも言え、市村さんが指摘する「制作型のドラマトゥルク」の必要性が社会において理解されているかと言えば、それほどでもない。」と述べている。〈<https://www.nettam.jp/column/art-infrastructure/1/>〉（参照 2023-9-20）。

39 ADNは2023年にその活動を書籍化した（Asian Dramaturgs' Network: Sensing, Complexity, Tracing and Doing）を刊行した。ADNの詳細は以下のホームページを参照。〈<https://www.asiandramaturgs.com>〉（参照 2023-9-20）。

ミーティング in 横浜)でサテライト・ミーティングが開催された。2020年には本論文の冒頭で引用した林(2020)の論考が発表され、2021年にはダンスドラマトゥルクの中島那奈子がダンスドラマトゥルギーのサイトを開設した⁴⁰。

受容から養成へ

2009年より座・高円寺劇場創造アカデミーで長島確が担当している「ドラマトゥルク論」は2023年現在も継続して開講されている。これに代表されるように2010年前後から日本においてドラマトゥルクは受容のフェーズから養成のフェーズへと移行している。

その中でも大規模に実施されたものとして2013年に早稲田大学文学部演劇映像コースで平成25年度文化庁「大学を活用した文化芸術推進事業」として開講された「新しい演劇人〈ドラマトゥルク〉養成プログラム—未来のアーツマネジメントに向けて」がある。プログラムの責任者を務めた藤井慎太郎は、ドラマトゥルクを「演劇の研究と現場を往復しながら、一方では、演出家の指揮下で、作品の創造、言い換えれば、観客にとっての意味の構築の過程に加わり、作品と観客をつなぐ関係性の構築に関わる存在であり、他方では、劇場・フェスティバルの監督・ディレクターの指揮下で、作品創造・上演と教育・普及を両輪とする劇場の活動の指針と細部を定めることを通じて、劇場と市民をつなぐためのプロジェクトの立案・実施に関わる存在」⁴¹と定義づけた後、

しかしながら、ドイツ語圏で行われていることが、多くの前提を異にする日本でそのまま実現できるわけではありません。〈ドラマトゥルク〉が職業として定着しているとはいえない今日の日本において、〈ドラマトゥルク〉を養成しようとするのは、何を意味するのでしょうか。[...]日本においても同じように、演劇の上演に関わる者すべてが「ドラマトゥルギー／ドラマトゥルク」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⁴²。

と述べ、このプログラムの目的が狭義的なドラマトゥルク養成に留まらないことを論じている。日本においてドラマトゥルクの定着が困難である要因の一つにその職能が制作者や演出助手など既存の他領域に跨る性質がある。そのため、ドラマトゥルクと他の職能との差別化の難しさが課

40 〈<http://www.dancedramaturgy.org>〉(参照2023-9-20)。

41 早稲田大学文学部演劇映像コース(2013)、3ページ。

42 同上。

題になっている。筆者は日本においてドラマトウルクを職業として定着させることよりも、ここで藤井が述べているように多くの舞台芸術関係者に「ドラマトウルギー／ドラマトウルク」的な意識を持ってもらうことが重要であると考え。そのためには日本でも現場経験を積んだ人材に対する専門教育の場として、ドイツのドラマトウルギー科のような教育課程を設けることが一つの選択肢となり得るだろう。そのような場が設けられることで、劇場などの職場がサポートを行って職員を研修へと送り出したり、他の職業からドラマトウルクへとキャリアチェンジすることも可能になるのではないだろうか。

その他の養成プログラムとしては2014年に東京芸術劇場にて鴻英良が「劇場にドラマトウルクは必要か」を担当し、2021年には同劇場にて筆者が「シアター・コーディネーター養成講座《ドラマトウルギー編》」を担当した⁴³。2023年には PARA にて植村朔也と田中里奈が「『ドラマトウルクの今日 (The Dramaturg, Today)』 (国際誌『Sound Stage Screen』掲載、英語、2021年)を読む」を担当している。

ドラマトウルクが担う4つの職責

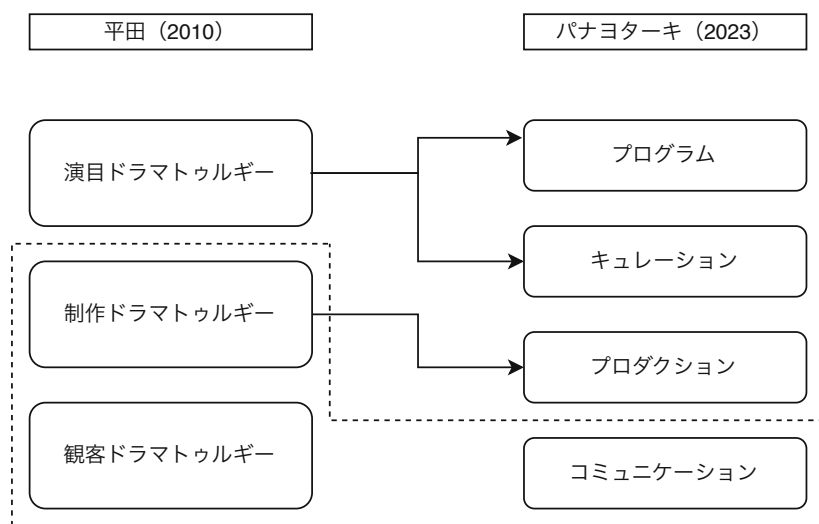
そして同じく2023年、東京芸術劇場にてスタヴルーラ・パナヨターキ（ケルン市立劇場ドラマトウルク）が「ドイツの公共劇場とその公演制作—ケルン市立劇場を事例として—」と題したレクチャーを行った。筆者がモデレーターを務めたこのレクチャーでパナヨターキ（2023）はドラマトウルクの職責を劇場の年間プログラム策定を担うプログラム（Programmplanung）、演出チームと劇場のあいだ、演出家と俳優のあいだ、プレス・芸術と劇場のあいだ、観客と芸術のあいだを担うコミュニケーション（Kommunikation）、劇作家や演出家とテキストのやりとりを行い演出チームの一員となるプロダクション（Produktion）、劇場が主催するフェスティバルに関するキュレーション（Kuration）の4つに分類した。本稿では最新のドラマトウルクの仕事を反映する観点からこの4分類を用いたい。図1は平田（2010）の3分類との対応関係を示したものである。

従来の演目ドラマトウルギーは劇場が毎シーズン新制作するプログラムの策定に関するものであったが、現在は [2c] にも見られたように劇場がフェスティバルを主催したり、国際的な作品を招聘する機会が増えた結果、キュレーションも新たに役割に含まれている⁴⁴。制作ドラマトウルギーはプロダクションとほぼ対応関係にある。観客ドラマトウルギーはプレス・芸術と劇場の

43 全7回の講座終了後にはドキュメントが作成された。下記 URL より閲覧可能。〈https://www.geigeki.jp/wp-content/uploads/2021/05/e281_report.pdf〉（参照 2023-9-20）。

44 これは横堀（2018）で論じたようにドイツ語圏の劇場環境が〈フェスティバル化〉していることに関係している。

図1 平田（2010）とパナヨターキ（2023）の対応関係



出所：筆者作成

あいだ、観客と芸術のあいだのコミュニケーションに対応するが、演出チームと劇場のあいだ、演出家と俳優のあいだのコミュニケーションは制作ドラマトウルギーに該当する。よって本稿ではコミュニケーションを図1において点線で囲んだ部分、すなわち制作ドラマトウルギーと観客ドラマトウルギーに跨がる職責として捉えることとした。

3. 仲介者としてのドラマトウルク

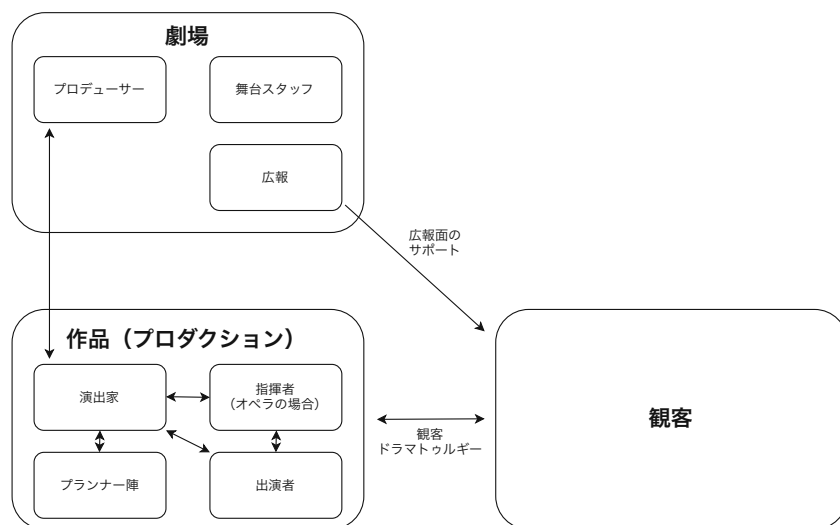
前章でみたドラマトウルクが持つ4つの職責はいずれも欠かせないものであり各要素について検討する必要がある⁴⁵。本章ではその中でも可視化されづらくこれまで論じられることの少なかったコミュニケーションに着目して、1-1.で確認した「橋渡し役」や「仲介者」といった役割を果たすドラマトウルクの側面を明らかにする。佐藤（2018）が「アートマネージャーは「つなぐこと」を職務とする芸術と社会の仲介者として位置づけられてきた」と述べているように⁴⁶、これまで日本のアートマネジメントの文脈ではつなぎ手や仲介者をテーマとした研究が行われてきた。本稿において「仲介」とは、芸術と社会という大きな射程では捉えずに、図2に示したように劇

45 残る3つの職責に関連して、例えば劇場のプログラムにおけるドラマトウルギー、キュレーションとドラマトウルギーの関係、プロダクションにおける個別事例など今後の研究課題が多くある。これらの課題については別稿を期すことにしたい。

46 佐藤（2018）276ページ。

仲介者としてのドラマトウルク

図2 ドラマトウルクが仲介するコミュニケーション



出所：筆者作成

表4 作品の創作プロセスにおけるドラマトウルクの関わり

段階	仕事内容	ドラマトウルクの職責
(1) 企画段階	企画立案までのサポート	プログラム
(2) 創作段階	作品に関するリサーチ、テキストの編集、演出家との打ち合わせ	プロダクション
	スタッフィングや稽古スケジュールの提案・調整	コミュニケーション (劇場⇄作品)
	広報物の提案・調整	コミュニケーション (広報面のサポート)
	打ち合わせの進行、セクション間での情報のシェア	コミュニケーション (プロダクション内部)
(3) リハーサル期間	リハーサルでの「外側の目」(最初の観客)、専門分野からのサポート	プロダクション
	作品(プロダクション)に関する劇場との協議	コミュニケーション (プロデューサー⇄演出家)
	関連企画の提案・調整、配付するプログラムの内容提案・調整・寄稿	コミュニケーション (作品⇄観客)
(4) 公演当日	プレトーク、アフタートーク	コミュニケーション (作品⇄観客)

出所：筆者作成

場と作品(プロダクション)と観客の3者に関する部分に限定する。

劇場と作品(プロダクション)、作品(プロダクション)と観客、そして作品(プロダクション)内部にはそれぞれ図2の矢印で示した緊張関係が存在する⁴⁷。本稿ではドラマトウルクをそ

の緊張関係にコミュニケーションし仲介する存在と捉えてみたい。表4は作品の創作プロセスを大きく4つの段階に分けて、第1章で確認した職能や筆者自身の経験を参考に各段階におけるドラマトウルクの仕事内容と職責を示したものである。

(1) 企画段階

この段階では〈作品ドラマトウルギー〉が基本的な仕事となる。ドイツ語圏の公立劇場にはプロデューサーと名の付く職業が存在せず、劇場で上演する作品のプログラムは芸術監督(Intendant)とドラマトウルギー部が中心になって決定する。日本では劇場や劇団、制作会社のプロデューサーが企画を立てることが多いため、ドラマトウルクが企画段階から関わることはあまり多くないが、企画段階からプロデューサーから相談を受けた際にはプログラム策定に関わることになる。

(2) 創作段階

現場においてドラマトウルクの仕事が成立するためには、ドラマトウルクとプロデューサーや演出家との信頼関係が前提となる。そのため日本では企画が決まってからプロデューサーや演出家からの依頼によりドラマトウルクが座組に加わるが多い。プロダクション面でのドラマトウルクの基本的な仕事は〈発展ドラマトウルギー〉と〈プロダクション・ドラマトウルギー〉の2つに大別できる。前者では上演台本の作成に関わるテキストの編集を行う。後者では同じ作品が過去にどのように上演されているかをリサーチすることにより今回のプロダクションが前提とすべきことは何か、今回のプロダクションに期待されていることは何かを演出家とともに検討する。そして今回の作品が政治的・社会的文脈でどのように位置づけられるかを考え言語化する。

コミュニケーション面では、プランナー陣のスタッフィングや稽古スケジュールの提案・調整を行うことで劇場と作品(プロダクション)が双方に納得できる妥協点を見出す⁴⁸。特に劇場側で提案したクリエーションに関するスケジュールが演出家の特性と合致しておらず破綻する可能性を感じた際には迅速かつ適切に対応する必要がある。そして経験をもとに先手を打って下打ち合わせを行ったり、トラブルになりそうな予感を察知して事前に対応したりと根回し的な仕事を担う。

また劇場の広報チームが主導して制作する広報物について提案・調整することで広報面のサポートを担う。プロダクション内部では打ち合わせを進行し、演出家との打ち合わせが決まった内容

47 ドラマトウルクが劇場に雇用されている場合は、劇場内で作品に対する理解を得る活動もここに加わる。

48 [2b]に見られるように、ドイツの場合は専属俳優のキャスティングも協議内容に含まれる。

仲介者としてのドラマトゥルク

を各セクションに展開し情報共有を行う。また劇場との契約が行われるのもこの段階であり、フリーランスのドラマトゥルクの場合は自分のクレジットや待遇をどうするかを決める必要がある。

(3) リハーサル期間

ドラマトゥルクがリハーサルに参加する頻度は人それぞれだが⁴⁹、各々の知識や経験を用いて演出家のサポートを行う。プロダクション面ではリハーサルでドラマトゥルクは「外側の目」を持ち、最初の観客としての立場からコメントする。リハーサルは常に進行しているため、指摘するタイミングが遅いと修正できなくなってしまう。また指示系統が複数になって現場の混乱を招かないように、コメントする経路にも気を付ける必要がある。

コミュニケーション面では、リハーサルが進んで作品の様子が見えてくると、舞台上や制作上の制約などの問題について劇場と作品（プロダクション）側で様々な協議が行われる。この協議は通常プロデューサーと演出家の間で行われることが多いが、ドラマトゥルクはその間に入ることで演出家のやりたいことがなるべく実現できるように務める。また劇場の制作チームとプロダクションのプランナー陣に認識のズレが生まれないように、座組の内部でのコミュニケーションは引き続き担う。そして広報チームとともに関連企画の提案・調整や配付するプログラムの内容提案・調整・寄稿などを担当し、作品と観客間のコミュニケーションの準備を担当する。

(4) 公演当日

公演当日は上演前のプレトークや終演後のアフタートークを担当し、作品と観客のコミュニケーションを担う。舞台芸術作品を鑑賞した際、観客はこの作品は何がしたかったのだろうかと考えながら劇場を後にすることがある。これは作品自体の問題であることもあるが、作品と観客の出会い合わせ方が十分にデザインされていないまま公演当日を迎えていることも関係していると思われる。このように作品と観客を繋ぐ外向きのコミュニケーション（観客ドラマトゥルギー）はプロデューサーや制作者がプロダクション内部に膨大なタスクを抱え内向きのコミュニケーションに忙殺されている日本の現場では手に負えない部分となっている。なおドイツ語圏の劇場にはドラマトゥルクと別に演劇教育家（Theaterpädagoge）という専門人材が勤務しており⁵⁰、学校向けの公演などでは特別なプログラムを企画・実施している。

このようにドラマトゥルクは (2) から (4) の段階で様々な方向のコミュニケーションに関わっ

49 筆者がこれまでに参加したプロダクションではリハーサルに7～8割程度参加したことが多い。

ている。横堀（2021）で論じたように、既に他分野で活躍しているアーティストにオペラ演出などの新たな取り組みをしてもらう場合、他分野のアーティストとオペラの制作現場を橋渡しする人材を登用して演出家をサポートする体制をつくることが重要である。ドイツ語圏の歌劇場では勤務しているドラマトルクが演出家のサポート役となり座組全体のコミュニケーションを円滑にする役割を果たしているが、日本の公立劇場にはドラマトルクに相当する職員が雇用されていない。そのため座組の中にドラマトルクがない場合、その役割を劇場のプロデューサーや制作スタッフが担うことになるが、彼ら、彼女らは制作業務を全うすることに多忙なため作品の内容に関する部分にまで手が回らないことが多い。本来であればドラマトルクのような人材は劇場に職員として雇用されるべきだが、それが難しい場合には外部からフリーランスのドラマトルクを起用することが現実的である。

プロダクション内でのコミュニケーションは誰かが自発的に行ってくれることを期待することで自然発生的に起こる場合もあり得る。しかし仲介に特化した役割のドラマトルクが座組の中に存在することにより、他のスタッフが担えない隙間に気づき、プロダクションを万全の態勢で成立させることが可能となる。プロダクションの規模が複雑であればあるほどつなぐ部分は多くなり、その機能は有効に機能する。国際共同制作や複合ジャンルのコラボレーションが増加している近年の舞台芸術作品において、セクション間をつなぐ仲介者としてのドラマトルクの役割はますます有意義なものになっていると思われる。それぞれの専門性をもちながら、様々なコミュニケーションを担う仲介者としてのドラマトルクの役割は今後ドラマトルクの重要な職責になっていくに違いない。

結語にかえて

本論文ではパナヨターキ（2023）の分類を参考にドラマトルクが持つ職責をプログラム、コミュニケーション、プロダクション、キュレーションの4つに整理し、その中でも可視化されづらいコミュニケーションに関する役割について論じた。

日本社会においては組織内でコミュニケーションを担う職能は気配りの仕事と見なされ、自発的に行われるべきものと思われがちである。ドラマトルクが仲介者として座組の中で果たす役

50 演劇教育については坂田尚「演劇教育家（Theaterpädagog）——ドイツ語圏演劇の知られざるもう一つの仲介者」を参照（<http://theatrearts.aict-iatc.jp/201904/5809/>）（参照 2023-9-20）。またドイツの文化政策論ではクルトゥーア・フェアミットルンク（Kulturvermittlung、直訳すると文化媒介）も1つのキーワードになっている。秋野友紀（2017）「文化教育の活性化のために〈クルトゥーア・フェアミットルンク〉の意図と背景」藤野一夫／秋野友紀／マティアス・テーオドア・フォークト編『地域主権の国ドイツの文化政策』美学出版、274-289 ページ。

仲介者としてのドラマトウルク

割は、地味ではあるが作品の創作プロセスを支える上で有効なものである。その職能をドラマトウルクと呼ぶかどうかよりも、仲介／コミュニケーションを担うドラマトウルギー／ドラマトウルク的な職能の専門性を舞台芸術業界の中で専門職の1つとして認めていく必要があるだろう。

【付記】

本論文の1-2は横堀応彦(2013)「創作プロセスとドラマトウルギーの変容に関する研究」(東京藝術大学大学院音楽研究科課程博士学位論文)第2章Cおよび日本文化政策学会2014年度第8回研究大会における研究発表の内容を、本論文の2はF/T14シンポジウム「日本におけるドラマトウルクの10年」における発表内容をそれぞれ発展させたものである。

【謝辞】

本論文はJSPS科学研究費(JP21K12902)の助成を受けた研究成果である。

【文献】

- 市村作知雄(2013)「アートマネジメントを超えて：ドラマトウルクへの転換」『ネット TAM』〈<https://www.nettam.jp/column/5/>〉(参照2023-9-20)。
- ユーディット・ゲルステンベルク(2013)筆者とのインタビュー(2013-3-13、ハノーファーにて)。
- 佐藤李青(2018)「仲介者」小林真理編『文化政策の現在1』東京大学出版会、275-290ページ。
- 長島確(2007)「ドラマトウルク(日本における)」丸本隆他編『演劇学のキーワード』ペリかん社、32-34ページ。
- スタヴルーラ・パナヨターキ(2023)「ドイツの公共劇場とその公演制作—ケルン市立劇場を事例として—」(講演原稿)。
- 林立騎(2020)「公立劇場のために—インスティテューションとドラマトウルク」『ロームシアター京都 リサーチプログラム 紀要—2019年度報告書』ロームシアター京都(公益財団法人京都市音楽芸術文化振興財団)、181-196ページ。
- 平田栄一郎(2010)『ドラマトウルク—舞台芸術を進化／深化させる者』三元社。
- カール・ヘーゲマン(2013)筆者とのインタビュー(2013-6-18、ライプツィヒにて)。
- 横堀応彦(2013)「日本の演劇現場におけるプロダクション・ドラマトウルクと集団創作方式に関する一考察—劇団サンプルの実践事例を手がかりとして—」『音楽文化学論集』3、東京藝術大学大学院音楽研究科、127-139ページ。
- 横堀応彦(2018)「〈フェスティバル化〉する時代におけるドラマトウルギー」『演劇学論集』66、日本演劇学会、7-24ページ。
- 横堀応彦(2021)「劇場がオペラをつくる—東京芸術劇場シアターオペラの事例から—」『跡見学園女子大

学マネジメント学部紀要』31、跡見学園女子大学マネジメント学部、71-91 ページ。

早稲田大学文学部演劇映像コース (2013) 「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ティストマネジメントに向けて」〈<http://www.engekieizo.com/wp-content/uploads/2013/07/189ab19ba047120e424d1290e005822e1.pdf>〉 (参照 2023-9-20)。

Bundesagentur für Arbeit (2023) Berufenet - Dramaturg/in
〈<https://web.arbeitsagentur.de/berufenet/beruf/8282>〉 (参照 2023-9-20)。

Deutscher Bühnenverein (2023) Befure am Theater – Dramaturg:in
〈<https://berufe-am-theater.de/#d04>〉 (参照 2023-9-20)。

Evelyn Deutsch-Schreiner (2016) Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart.
Böhlau.

Hochschule für Musik und Theater Leipzig (2023) Dramaturgie
〈<https://www.hmt-leipzig.de/en/home/fachrichtungen/dramaturgie>〉 (参照 2023-9-20)。

Cathy Turner & Synne K. Behrndt (2008) Dramaturgy and Performance. Palgrave Macmillan.