

THEATRE & POLICY
通巻 72 号

THEATRE
&
POLICY

演劇と紛争—演劇は何を描くのか

中山 夏 織

3月12日付の英国全国紙『ガーディアン』インターネット版に掲載された記事と写真を見て、少しばかり驚き、戸惑った。同紙は9.11以後の対アフガニスタンに対する報復戦で命を落とした400名を越す、全英国兵の名前と写真を掲載していたからである。一人ひとりの兵士にはもちろん家族がいて、友人も恋人もいただろう。いまだあどけなさの残る青年の顔に、その父母の、その祖父父母の涙が見えてくる。いかなる正義があったとしても、戦争は許されないものなのだ強く感じてしまう。一方のアフガニスタンでは、国連の集計によると、2006年以来で1万2千人を越える民間人が犠牲になった。数が伝える、名前のない死者は顔も物語も存在しなかったかのように扱われてしまう。その人々一人ひとりに報復される咎があったというのか。



【砂の上の星】

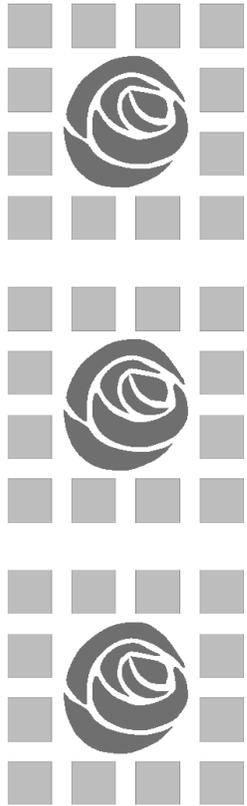
この新聞記事を読んだのは、通訳として携わっていた劇団銅鑼公演『砂の上の星』の幕が開いたばかりの頃である。舞台が描くのは、タリバン制圧下、女性の外出が許されなくなり、男手も失った家族のために、男の子になりすまし生計を支える少女たちの物語である。その創造の過程は、アフガニスタンという国の立地、歴史的背景、なぜタリバンが力をもったのか、タリバン制圧下のカブールがどのような状態だったのか、そこで人々は、子どもたちは、女性たちはどのような生活を強いられていたのか…を探究していく過程でもあった。

「戒厳令下の、音を封じられた街の音ってどんなもの？」



【演劇は核実験や原発政策とどう向き合うのか】

前にも戦争を描いた演劇に携わったことがあるが、その時は、演出家やカンパニーの意識ゆえか、文化や社会の差異の視点にまったく関心が払われなかったのを思い出した。だが、一旦、想像力がはばたきはじめると、演劇の機能や役割の認知と大きく関わるものなのだ実感するようになった。同時に、前回は翻訳劇だったのだが、文化的、社会的コンテクストのわかりにくい海外の演劇をわかりやすい「日本的なるもの」に変えてしまうことの是非も思った。この課題については、別の機会に考えていきたいのだが、とにもかくにも、新聞記事が私の心の中にもたらしたのは、「名もない犠牲者たちに名前を与えるだけでも、固まりがちな私たちの想像力はしなやかになり、広がり始める」ということである。それこそが演劇の一つの社会的役割であり、機能なのだ。つい、翻訳劇の課題にふれてしまうが、単なる翻訳劇としてではなく、創作劇としての作業だっただけに、



自分自身が物語の当事者に近い存在して探ることになったのかもしれない、そんなことを思った。

実は、自分でも少し不思議な感を抱いているのだが、今年に入って紛争や戦争といった社会的・政治的テーマにした演劇プロジェクトにばかり関わるようになった。制作・通訳として携わったのが、社団法人国際演劇協会主催の3.11 特別企画『演劇は核実験や原発政策とどう向き合うのか』とITIL レクチャー・シリーズの『ナパジ・ナパジと現代オーストリア演劇』である。

3.11 は平和ボケを長く享受してきた日本を、日本人を揺り動かした。地震や津波という自然災害であれば、日本人はどこか日本という国に生まれたものの宿命として諦めもつく。だが、3.11 の地震と津波が発端となって、今に続く、いや遠い未来へと危機的な状況を作り上げた原発政策は人災であり、諦めがつかないし、諦めてはならない。そもそも騙され続けてきたという事実と、いまでも真実が知らされていないという現実には、仕方がないではすまえてはならない。そこに、この国の病理があるからだ。

もちろん、これを糾弾するのが、ここでの目的ではない。あくまでも演劇の話がしたい。二つのイベントの準備のために、1981年に劇団青年劇場で初演された『臨界幻想』（作：ふじたあさや）と、『ナパジ・ナパジ』（作：トレバー・ジェイミソン&スコット・ランキン）を読んだ。

前者は、地震や津波が発端とはならなかったにせよ、現在のフクシマを予言したかのような地方の原子力発電所とその周辺の人々を緻密なリサーチで描きあげた渾身の作である。政治と大企業、そして下請けや出稼ぎ労働者、政治家の論理だけでなく、医療従事者までもが取り込まれた構造のもとに、原発で働く労働者たちと、その家族たちが何も知らされずして犠牲になっていく有様が描かれ、そして、最後に大きな原発事故に遭遇して幕が降る。時の設定が、現在、もしくは未来となっているのが生々しい。

ふじた氏は頻発する原発関連事故と、彼がそれまで関わってきた広島や水俣の経験から、背景にある深刻な問題を看破し、この作品を書いたわけだが、この戯曲から読みとることができるのは、演劇の予言する力であり、社会の不正を糾弾していく力であるだろう。創作でありながら、ドキュメンタリー的なまでの直球がずしりと胸に突き刺さる。2012年5月、劇団青年劇場で再演されるが、この作品が1981年に上演されていたことを、観客はどう受

けとめるのだろう。

一方、『ナパジ・ナパジ』が描くのは、1950年代、サウス・オーストラリア州の砂漠地帯で行われた、600回以上にわたる英国の核実験により被曝したアボリジニーの家族の「年代記」である。避難を求めるビラが、居住するアボリジニーの人々に対してまかれたが、彼らは英語を解することはなかったために、多数が被曝してしまい、それが負の連鎖として現在までつながつていることが、軽妙洒落なストーリーテリングで描かれる。叙事的演劇といていい。

驚くというのか、ここでもそうなのか、というのは、これだけの核実験が行われていたことをオーストラリア国民に知らされることはなく、英国とオーストラリアの政府首脳との密約の上で実施されたということである。沖縄返還の問題も思い出してしまいそうだが、政治とはあまりにも不実な存在だと言わざるをえなくなる。

『ナパジ・ナパジ』は、その軽妙洒落さとユーモアで、直球による糾弾を行わない。直球を投げれば、白人社会は耳を貸すことはないからである。だが、求めているのは、芸術の力と社会変革である。脚本家であり、演出家でもあるランキン氏の言葉を借りれば、「社会を変革する目的をもっていても、芸術面でのドラマツルギーに一切の妥協は行わない。そうでなければ、ふた昔前の芸術性のかけらもないアジ・プロ演劇に対してしまい、誰も振り向きはしないし、目的は達成できない」というわけである。同時に、『ナパジ・ナパジ』は一個の作品ではなく、作品群として、常に変化し続けてきた。ヒロシマの被曝者のモチーフも取り込まれたバージョンもあり、重層性と客観性を作品にもたせている。

『ナパジ・ナパジ』から見えてきたのは、誰も知らされることのなかった歴史を、それを表現に昇華させることで生まれる、悲劇を、美的にユーモアをもって「記録し」「伝える」演劇の役割であるだろう。日本での上演が待たれてならない。

最後に、これから文学座アトリエで上演される『ナシャ・クラサー—歴史の授業・全14課』を紹介しておきたいと思う。ポーランドの劇作家ダゲウシュ・スウォボジャネクが2009年に書き上げたものだ。私が出会ったのは、英国のホロコーストを描き続ける劇作家ライアン・クレイグ版である。ロンドンのロイヤルナショナルシアターで『アワー・クラス』として上演された

ものだ。

ここで描かれるのも、『ナパジ・ナパジ』同様、封印されてきた実際の歴史である。1941年7月11日に、ポーランドの北東部の農村イエドバブネで起こったユダヤ人大殺戮が、ソビエトによる「カチンの森の虐殺」同様に、長くナチス・ドイツによる犯行として歴史に刻まれてきたが、実は、ポーランド人によるものだったという事実が、2000年、ヤン・グロスという歴史家によって明るみに出されたことから、この物語が紡ぎだされることになった。あぶり出された史実をもとに、スウォボジャネクはただその「事件」を、犠牲者と加害者に分かれたれたクラスメートたちの1926年から2003年までの戦中・戦後史として描きあげた。どこまでが事実で、どこからが劇作家の創作なのかは本質的にわからないのだが、ここでも名前が与えられたことで1600名にも及ぶ犠牲者を生んだ事件と、そこから起因する悲劇の連鎖が、そして宿命が胸に迫るものに転じる。だが、この作品の一つの特徴といえるのは、加害者を糾弾することが目的とされていないことである。そもそも加害者たちも、つねにヨーロッパの戦場となってきたポーランドという国のコンテクストのなかにあって被害者だからである。他の選択が許されたのか？生き抜くということはどういうことなのか？詩的な作品だが、ここに描かれるのは正義でも、きれいごとでもない。また、教訓でもない。2006年の

ダンディ・レップの日本公演で上演された『コルチャック先生の選択』（作：ディヴィッド・グレイグ）が、誇りをもって闘わずして死ぬということと、生き抜くために闘うことを問うものだったのが思い出されてくるのだが（コルチャックという偉人がここまで挑まれた作品は少ない）、演劇がただ歴史の授業や記録するためのものではないということを改めて思い起こさせてくれる。

また、『ナシヤ・クラサ』には、いわゆる主人公が存在しない。このことは同時に、誰もが主人公であるということでもある。

もう一つ、私にとって、この作品が魅力的なものとして映ったのは、西洋社会にとっての9.11以後の演劇の要素を兼ね備えていると感じたからだ。人間中心主義から離れたところにある、宗教、霊性、超越…。英国演劇ウォッチャーの一人として、ある英国人劇作家と話をしていた、英国演劇のなかに確かにそれがあるのを実感していたが、それは英国にとどまらない9.11以後の西洋演劇のレスポンスの一つなのだと考えるようになった。

3.11に対して、いま日本の多くの演劇人がレスポンスを送っている。それに観客はどう応えるのか。そして、将来、ここに演劇史の中でどのような位置づけが与えられるのだろうか。

(なかやまかおり／プロデューサー・翻訳)

TPN Plays & Players Vol.2

「黄色い月」 & 「宮殿のモンスター」(交互上演) By David Greig

日程 2012年7月12日(木)～16日(月・祝)

前売開始 2012年5月1日

会場 調布市せんがわ劇場

ホームページ <http://www.5a.biglobe.ne.jp/tpn/plays-players/>

荒んだ17歳の少年リーが母の恋人を殺害し、自傷行為を繰り返す優等生のイスラム少女レイラを巻き込んでの逃避行の先は、幼い頃に別れた父の住む深い森の湖のほとり。そこで出会った管理人フランクからリーは生きる術を学んでいく（「黄色い月」）。

16歳の少女ダックは、ダメな父親との情けなくもかけがえのない2人の暮らしを守ろうと悪戦苦闘。ボーイフレンド、ソーシャルワーカーなど二人を取り巻く人々と、少女のアナログな夢想と、父親のバーチャル空間が入り混じり大混戦（「宮殿のモンスター」）。

ディヴィッド・グレイグの描く、装置や照明の力を借りず、豊かな音楽性と俳優のアンサンブルが紡ぎだすスコットランドの2つの家族の物語。演劇でしかできない表現を体感して下さい。

(主催 特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク/助成 日本万国博覧会機構/後援 ブリティッシュ・カウンシル)



被災地でのアートの可能性—求められているもの

大藤 多香子

ようやく、いや、こんなに早く、あの日から1年が経った。私にとってこの1年は通常の生活では起こりえない、大きな変化を伴う1年であり、また多くの日本人がそうであったと思う。大学で演劇を学び、3年間会社員生活を送る中で「いつかはアートを仕事にしたい」とぼんやり抱いてきた夢。その夢に向かって踏み出そうとした矢先、巨大地震と津波が故郷を襲った。今活動している震災支援関係のNPOが自分の進むべき道だったかはわからないが、ただがむしゃらに被災地の支援活動を続けた1年を振り返って、そこに見えてくるアートの可能性を探ってみようと思う。

震災当日、私は東京で仕事をしていた。大きな揺れを感じた後、生まれ育った仙台が大きな被害を受けていることを知り茫然とした。いつかは必ず来ると幼い頃から聞かされていた東北を震源とする巨大地震がついに来た。被害状況の正確な情報が届かない。家族、友人知人が無事でいてくれることを祈るばかりだったが、「もしかしたら」という最悪の状況が脳裏をよぎり、翌日家族の安否が確認されるまで生きた心地がしなかった。

テレビから流れるのは見覚えのある風景が波にのまれていく映像や、ローカルな地名、増えていく死者・行方不明者の数だ。また mixi や twitter などのソーシャルメディア上では地元の友人・知人からの「水が無い」「毛布なくて寒い」など、安否や避難所の状況が伝えられ、何もしてやれない自分に苛正しさと無力感を感じた。すぐにでも仙台に戻って支援活動に携わりたかった。だが、仕事があった。3月末退職し、ようやく通じた民間の高速バスで、悪路の東北道を下ったのは4月初旬のことだった。

ボランティア活動に携わり、5月、任意団体ボランティアインフォを設立した。NPO 法人化に向けて活動をスタートし、私は専従スタッフとして代表の北村孝之氏とともに、被災地のボランティア情報の収集と発信に従事することになった。そのミッションはボランティアしたい人と、してほしい団体を繋げることで、被災地からボランティアの募集情報を収集し、インターネット上で発信し、仙台駅に案内ブースを設け全国からのボランティア希望者に伝える活動を展開した（案内ブースは8月末で終了）。

発災直後から5月頃までの緊急フェーズで、被災地が求めるものは水や食

料など命に係わるものであり、この時期多くのアーティストが一時的無力感を抱いたという。関与するにも適切な時期があるのだろう。

事例1：アートを通して悲しみと向き合う

東日本大震災から2カ月の5月11日、南三陸町で「南三陸の海に思いを届けよう」と名付けられた追悼集会被催された。仙台で活躍するプロデューサーの吉川由美さんが演出した追悼集会被で、私は現地まで行くことはできなかったが、5月29日の地元紙河北新報がその様子を伝えている。

<町民ら500人参加>

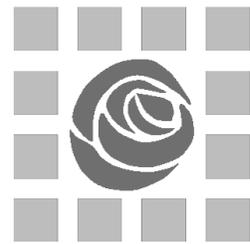
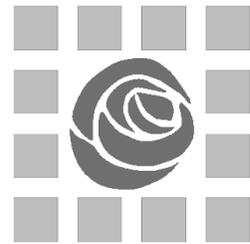
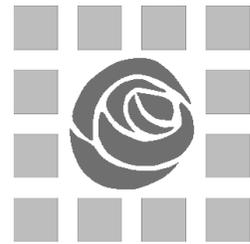
「震災後、南三陸町に何度も支援に入らる中で、被災者は毎日が慌ただしく、自分の内面に向き合えていないと感じた。人の心のレベルで言えば、復興はまだ先。集会被は各自が心を整理するきっかけになればと開いた」

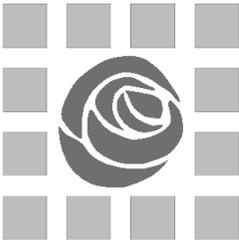
「会場には、壊滅的被害を受けた町中心部と、海を一望する志津川中を選んだ。集まったのは町民ら約500人。声楽家がギターを生演奏に合わせて澄んだ歌声を響かせる中、参加者はろうそくを手に静かな時間を過ごした。大切な人の鎮魂、再起への誓い…。胸には期するものがあっただろう」

（平成23年5月29日(日)河北新報朝刊紙面より）

吉川さんは2010年から南三陸町で「キリコプロジェクト」というアートプロジェクトを主催してきた。南三陸に古くから伝わるキリコは大漁や豊作を祈り、縁起物などを宮司さんが白い紙を切り抜くもの。地域の女性が町の商店を取材し、そのお店を象徴するキリコを作成し様々な場所で展示会やワークショップが行われた。その取材した商店街は今、すべて流され褐色の景観となった。吉川さんは、震災後、南三陸に入り、物資支援などで町の人と話す中で、被災者が震災やその悲しみと向き合い、またそれを他人と共有する場所が無いことに気づいたという。

南三陸町は「壊滅的」という言葉が示す通り、本当に何もかもが流された。町の人たちが集まって話しお茶を飲む場所すら無い。誰だってあれだけのことがあれば、誰かに話したいし聞いてほしい。人と共有することで気持ち軽くなれる。この追悼集会被は、海と共に生きてきた南三陸の方々、





大切な物や人を一瞬で奪っていった海に向き合い、悲しみや憎しみを整理し、また集まった人どうしでその気持ちを共有する場となった。この時自分の気持ちと向き合う辛さを支えたのは音楽だったと、後にプロジェクトを振り返った吉川さんは語っている。「場の演出」と、「気持ちの共有」という点が、この追悼集会がアートな視点から生み出されたのだ。

・事例2：コミュニティ支援こそアート活躍の場

震災から半年、被災者は避難所から仮設住宅への入居を終え、新しいコミュニティでの生活が始まる。緊急フェーズから復旧復興フェーズ、そして自立フェーズへの移行期である。仮設住宅へは集落単位で入居し、顔なじみとの生活が続けられる人いれば、地域のコミュニティがばらばらになってしまった仮設も多いことから「仮設住宅支援」「生活支援」「コミュニティ作り」がこの時期の最大の課題となった。阪神大震災の時に顕在化した「孤独死」だけは、何としても防ぎたいというのが、社会福祉協議会やボランティアセンター、多くのNPOの願いでもあった。

仮設住宅に必ず併設される集会所では、支援の行き届いたところなら毎週のように、物作りやお茶っ飲みなどのカルチャー教室が開かれ、住民どうしが顔を合わせる機会が作られた。しかし、支援地域の広大さが、地域ごとの支援格差を生み出していった。

仙台市内の卸町五丁目仮設住宅でも、支援の遅れが起きており、支援団体と繋いでほしいというSOSが届いた。その遅れの原因は仙台中心部に近いことからサラリーマンや学生など若い人の入居も多いため、日中は世帯主が不在のことが多い。お年寄りや幼い子どもを抱えた母親が仮設に残ることになり、住民どうしの話し合いが進まず、自治会作りが出来ないという。自治会は仮設住民にとって継続的支援を受けるうえでとても重要な存在だ。外部支援団体との調整や、住民の意見のとりまとめなど、いわば窓口となる自治会長が居なければ、支援団体とのつながりから取り残されてしまう。卸町五丁目仮設でも自治会できたのは年が明けて1月に入ってからだった。この仮設からの要望の一つが「みんなで生の音楽演奏を聴きたい」というものだった。

さっそく自治会長に話を伺った。「集会所でのお茶のみももっとたくさんの方に来てほしい。けど、なかなか家から出てきてくれない。小さいお子さんがいるお母さんたちは周りに迷惑をかけると集会所でのイベント参加も躊躇している」。生の音楽を聴きたいという要望に対しては、ヴァイオリンとピアノの演奏会をボランティアで後日開催した。音楽を共有し、また顔を合わせて語らう場ができたと思う。だが、この演奏会も単発で終わってしまい、子どもたちを巻き込むことができなかったという反省が残る。

思うのは、仮設住宅でのコミュニティ支援に、演劇的な手法を使うことの有効性だ。もっと発展的で創造的なワークショップができるだろう。人と空間を共有し、距離感をつかむことは演劇の得意とする領域である。持ち家の多い東北人にとって仮設住宅という密集した極狭の集合住宅に住むためには、何らかの手助けになるのではないか。自治会立ち上げにも、外部からのワークショップリーダーが入ることで単に役職を決める話し合いで終わるのではなく、お互いを認め合う関係作りが出来たかもしれないということだ。

・支援現場とアートをつなぐ架け橋に

現場の課題にアートが担える役割は大きい。最近では各地で被災地支援アートプロジェクトが生まれ、アートと支援が少しずつ歩み寄っていると感じる。だが、支援対象に対して、その数はほんのわずかだ。現場に入って被災者や現場のニーズを吸い上げ、各地のボランティアセンターと連携する復興支援団体と、アート系NPOや地域劇場との連携がもっと必要なのだと感じている。大きなプロジェクトでなくてもいい。被災者の小さなSOSに耳を傾け、寄り添うようにアートがサポートするという小さな積み重ねがやがて大きな成果となるだろう。

日々、被災地の状況に支援活動を対応させていくことは簡単なことではない。しかしアートがもつ柔軟性は、人が人を支援するという前提において、その難しさの壁を越えていく力を持っていると思う。私の課題は、復興支援とアートの架け橋になることである。いつかこの文章をお読みいただいている方々の力も借りて、一歩ずつの歩みを進めていきたいと思う。

(おおふじたかこ/NPO 法人ボランティアインフォ副代表)

左の写真は、追悼集会が行われた南三陸町志津川中学校からの眺め
平成23年8月8日、著者撮影



スラニスラフスキイ・イン・エデュケーション★1

中山夏織

芸術教育なのか、国語教育なのか、人間教育なのか、はてまた科目を横断して学ぶための媒体なのか...ドラマ教育は、多分に、解釈者が何者かによって変わる位置づけを享受する。そもそも演劇というものの自体が、総合芸術であり、文芸であり、しかもエンターテインメントでありという、めんどろで厄介なものだから、たしかにいたしかたない。

英国のドラマ教育の場合、誰もが必修として、ドラマを学ぶキーステージ1-3は、多分に、芸術はかなり控え目な位置づけに甘んじる。だが、キーステージ4にあたるGCSEで「ドラマ」や「表現芸術」を選択すると、一気に、芸術性の高まりをみせはじめる。しかし、ただ演じる、演劇をすることで終わらない。あくまでも国語教育の一環であるため、学芸会では終わらせてはならないのである。

高校にあたる大学入学資格を取得するシックスフォームでの選択科目「シアター」になると、一気に演劇学のレベルに突入し、文芸としての演劇が、そして芸術としての演劇が開花することになる。2年間のうちにギリシャ演劇から現代演劇にいたるまでの演劇史と、様々な演劇スタイルを学ぶのだが（歌舞伎や能、カタカリのようなワールドシアターへの視野もある）、そのなかで最も重要視されているのが—もちろんシェークスピアも学べけれど—自然主義演劇の土台としてのスタニスラフスキイであり、叙事的演劇としてのブレヒトである。もちろん、大学の演劇学でも、演劇学校においても、スタニスラフスキイとブレヒトは学び続けることになるのだが、そのベースがシックスフォーム時代に培われるわけである。もちろん、多分に教師の資質や能力に振り回されることはやむを得ないものの、このカリキュラムのバランス感覚に、理論上、うらやましさを覚える。しかも、実際に作品づくりをするだけでなく、筆記・論述で行われるところに英国演劇の土台が見えてくる。どんなに創造的なアイデアも文字に置き換えられて提示されない限り届かない。リテラシー面を怠れば、演劇は陳腐なものに、あるいは自己顕示欲の道具に過ぎなくなる…。少し遠回りをしてしまったが、ここでは、いくつかの文献から見えてくるシックスフォーム（A/A Sレベル）で学ぶスタニスラフスキイ・システム的一端を探ってみたいと思う。

「与えられた状況」と「目的」

「目的は何？」と問われると、日本人は戸惑いを見せる。実際に、アートマネジメントでもそうだが、演技のワークショップなどにおいてしばしば見かけるのは、「目的」と「心情」の混乱である。例えば、「悲しい」は心情だが、悲しいから何かを「求める」のが目的である。たしかに、いきなり「目的は？ 一語で」と尋ねられて、そうはシンプルじゃない、とばかりの「心情」を吐露したくなる。あるいは、書かれた台詞を音声化することで湧き上がる自然な感情に酔いたくなる。

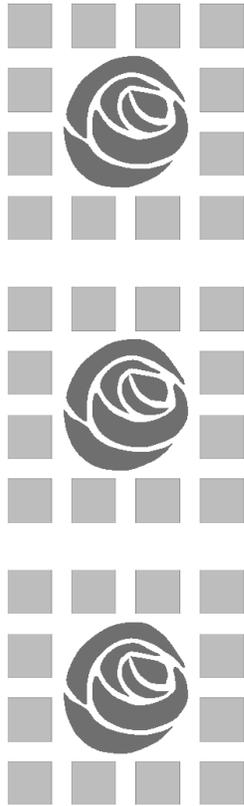
だが、演じるために最初に求められるのは、その心情を織りなすことになった過去からその登場人物の現在に至る「与えられた状況」である。だが、演劇のライブ性ゆえか、その人物は突然、その場に登場したかのように演じようとしてしまう（ことが少なくないでしょう？）。登場人物の歴史と現在を、劇作家が戯曲の中に、一つ一つのシーンから、どれだけ多くの情報を掘り出すことができるのかが、「与えられた状況」の把握である。これをリスト化することから、演劇の創造が始まる。

それでは、どのように探っていけばいいのだろうか？

「与えられた状況」を明確にするための方法として、A/A Sレベル向けの参考書で、ジョナサン・ニーランドは次のように整理している。

1. Who is present? 誰がそこにいるのか？
2. When is it happening? いつそれが起きているのか？
3. Where is it happening? どこでそれが起きているのか？
4. What is happening? 何が起きているのか？
5. What has happened / What might happen next?
何が過去にあったのか。／何が次に起こりうるのか？

簡単のように見えて、実際には、そんなに簡単なものではない。例えば、1. には、登場人物それぞれのステータス、年齢、過去に共有にする記



憶も関係してくる。自分の役だけ研究分析しても、他者との相関は見えてこない。しかも、同時に、そこに登場していない、存在していない登場人物も影響を与えているかもしれない。2. の場合には、朝昼晩といった時間軸だけでなく、季節や時代という要素も加わる。習慣や生活やマナーの在り方も、人との関係性も異なるから、それをリサーチしなければならない。3. の場所も然り。国によって、地方によって何がどう違ってくるのか。また、4. の何が起きているのかは、実際に台詞として発されていない、あるいは行動として示されていない、サブテキストを探る作業ともなる。そして、5. は、自然主義演劇の根底にある、まさに「因果応報」である。クリス・メグソンの言葉を借りれば、「ダーウィンの進化論」である。

これらすべての情報が絡み合っ、一人ひとりの登場人物が存在し、それぞれに「与えられた状況」があって、シーンを織りなされていく。そして、その個々の「与えられた状況」のなかで、(多くの場合は)問題を解決するために「目的」をもち、その「目的」を達成しようとして、「行動」しようとする。しかし、「目的」をもって「行動」するものの、容易に達成できない「障害」があり、さらには、登場人物を翻弄する「イベント(出来事、事件)」がある。

それでも戯曲全体は簡単に見わたせるわけじゃない。一つの場ですら、状況が何度も大きく変わることがある。だから、シーンを、「ビット」(ユニット)に分割するという作業が求められる。状況が変化する時点である。そのビットを見いだす方法として、ニック・オブライアンは、次の3つの着目するよう指導している。

1. 身体的あるいは心理的であれ、舞台上の登場人物の考えていること、あるいはやっていることに影響を及ぼすイベントが生じたとき
2. 登場人物が目的を変え、何か他のものを求めはじめるとき
3. 登場人物が舞台に登場する、あるいは退場するとき

そして、個々のビットに端的な名前をつける作業がこの後に続き、はじめてシーンのなかで何が起きているのかの本質を、論理的に理解することになり、戯曲の構造が見えるようになり、役を発展させていく土台が築かれていくのである。

めんどろな作業である。だが、なぜこのような作業が必要になるのだろうか? 生徒たちの演劇創造でしばしば起こるのは、一つの思いだけで一つの役を最初から最後まで演じてしまうことである。わかりやすいが、面白くない。だが、シーンをビットにわけ、役に影響を及ぼす心理的、物理的なイベ

ントを見いだすことで、行動を生じさせる目的が明確になる。

それでも、まだまだ戯曲の分析は終わらない。オブライアンは次の段階として、意識的な目的と、無意識の目的(サブコンシャス)を区別して探ることを求める。これを意識的に求めることで、描かれていない状況のサブテキストがあぶり出されることになる。理屈ではわかる、だが、どうアプローチするのか?

オブライアンが例示するエキササイズは、自分の親友が、何年も好きだった女の子と深いつきあいになっていると耳にした大学生の物語である。親友の口から彼女の名前がでたとき、その関係を知ったとき、意識している目的と、無意識の目的はどのように変化していくのか。

1. 物語の主人公の与えられた状況の輪郭を描きだし、意識的な目的をまず決め、そのあとに無意識の目的を探る。
2. その状況のもとで効果的と思われる他の無意識の目的があるかどうかを議論する。
3. そのシーンにおける他の役を検証する。他の人物の目的を決め、即興で演じることで、何が起こるかを見る。
4. その状況の下で選んだ目的が効果的だったかどうかを見極めるために、その即興を評価する。また、どれだけ無意識の目的が影響を及ぼしているかを測る。

目的探しには、「魔術的な、もし(magic if)」が活用される。「この状況で置かれた役が自分であったら、どうだろう?」である。ドラマ教育の根幹中の根幹と言えるものだが、それを意図的に、意識的に試す作業である。だが、ボキャブラリー自体が問われもする。そのために、様々な目的を列記したリストが活用される…。

このように綴ってきて、改めて思うのは、日本のドラマ教育(そして、俳優トレーニングも)が、情緒面を重視するあまりに、演劇のリテラシー面を軽んじてきたのではないかということである。心の側面も重要だが、国語教育も省みてほしいと切に願いたくなる。英国ではナショナルカリキュラムの導入により、演劇は国語教育のなかに位置づけられた。芸術教育としての地位は多分に失われたものの、国語教育にはいったことで、文芸の英知・知性を失わせない道筋を維持した。むしろ英断だったのだと思いたい。

(なかやまかおり/プロデューサー・ドラマ教育アドバイザー)

編集後記

また新しい年度が始まりました。大きな変革の年度になるのだと実感するものです。その一つとして、私事ではありますが、4月より、独立行政法人日本芸術文化振興会のプログラムオフィサーとしての職責をお預かりすることになりました。このような専門職がおかれること、しかも公募が行われたことは、これまで閉ざされた感のある日本の文化政策にとって大きなステップであったと考えています。リサーチや助成団体へのアドバイスが主だった仕事ですが、同時に、日本型アーツカウンシルの設置への準備でもあります。週2日程度の勤務でどれだけお役に立てることができるのかはわかりませんが、これまで学んできたこと、培ってきた経験が最も活かせる場であり、活かさなければならぬのだと心しています。もちろん、シアタープランニングネットワークとしての業務も、TPN プレイズ&プレイヤーズとしての活動も、これまで以上に努めてまいります。何卒よろしく願い申し上げます。

(中山夏織)

認定NPO法人化に向けて―「TPNファンド」設置のお願い―

Theatre & Policy をご愛読いただき、またシアタープランニングネットワークの活動に対し、ご支援・ご鞭撻をいただきありがとうございます。2012年4月、改訂NPO法が施行され、税制優遇の受けられる認定NPO法人化のための条件が緩和され、その条件として、新たに「パブリック・サポート・テスト (PST)」が導入されました。

PSTは、そのNPO法人が広く市民から支援されているかを判定するための基準と説明されていますが、具体的には、実績判定期間において、各事業年度に3,000円以上の寄付を100名以上から受けているかを問うものです。

シアタープランニングネットワークにおきましても、これまで多くの方のご支援をいただいておりますが、認定NPO法人化を指向することはありませんでした。今回の改訂を経て、認定NPO法人化を模索しようと考えております。

つきましては、皆様のご寄付を頂戴いたしたく、ここにお願い申し上げます。ご寄付いただいた金額につきましては、独占的に、当法人の福祉領域における演劇・表現活動、ならびに、その研究に限定して活用させていただく所存であり、また、その金額ならびに使徒につきましては当法人のHP、本誌において詳細をご報告させていただきます。

★ご寄付の方法について★

摘要欄に「TPNファンド」とご記載のうえ、郵便振替口座へご送金くださいませ。

郵便振替口座 00190-0-191663 1口 3,000円

何卒よろしく願い申し上げます。

特定非営利活動法人

シアタープランニングネットワーク (TPN)

舞台芸術関連の様々な職業のためのセミナーやワークショップをはじめ、調査研究、情報サービス、コンサルティングなど、舞台芸術にかかるインフラストラクチャー確立をめざすヒューマン・ネットワークです。国際的な視野から、舞台芸術と社会との関係性の強化、舞台芸術関連職業のトレーニングの理念構築とその具現化、文化政策・アートマネジメントにかかる情報の共有化、そしてメインストリーム・シアターとコミュニティ・シアターの相互リンクを目的としています。2000年12月6日、東京都よりNPO法人として認証され、12月11日、正式に設立されました。

THEATRE & POLICY シアター&ポリシー

TPNの基幹事業として、2000年6月から定期発行(隔月間・年6回)されています。定期購読をご希望の方は事務局までご連絡下さい。

発行 特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク 発行人 高山 敦司 編集人 中山 夏織

〒182-0003 東京都調布市若葉町1-33-43-202 Tel & Fax (03)5384-8715 tpn1@msb.biglobe.ne.jp

http://www.5a.biglobe.ne.jp/~tpn