



THEATRE & POLICY
通巻 74 号

THEATRE & POLICY



被災地とアートワーク

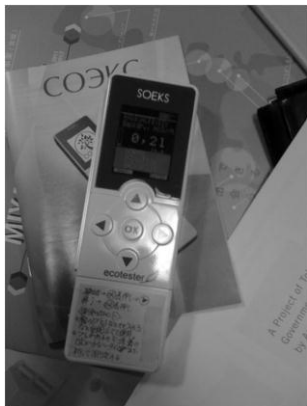
ロバート・ウォルトン

わずか3日間の私の日本滞在のなかでも、6月4日は、長く、感情的に消耗するものの特別な一日となった。シアタープランニングネットワークの中山夏織女史とともに、朝早い新幹線に乗り、ボランティア・インフォの大藤多香子女史と会うために仙台に向かった。午後、大藤女史は二人を連れて、大津波の被害に見舞われた石巻市周辺へと向かった。

中山女史との出会いは、グラスゴーでの2010年のIETMの折、彼女が私自身のiPad演劇作品「アルマ・メーターatスコットランド通り学校」を観劇したときのことだ。以来、私たちはワークショップやコラボレーションについての議論を重ねてきた。中山女史の見たもの、ならびに私の一連の作品は、ある特定の場所において観客を導いていくために、特別に委嘱した映像と音楽を用い、iPadに映し出すものである。ヘッドホンを着用しiPadを手にして、観客は、現実の時間のなかで、言葉もなく、その空間に導かれる。地図をもたないかわりに、観客は自らの目の前の現実とともに映画に収められた画像を伴う。この手法において、iPadは、マジックミラー、門、落とし穴、あるいは、時空のエレベーターともなる。多くの現実が、同時に、呼び起されうるのである。観客はその空間の過去、さもなくば未来の住民に出会い、思いをめぐらす。彼らは幽霊なのか、それとも、私こそが彼らにとって幽霊なのか？ このように、iPadを用いた作品は、何があったのか、そして何がありうるのかを示すことにおいて、非常に有効なのである。静かに、だが、ひたひたと豊かに、過去と未来を、現在に呼び寄せる。

最初に私たちが訪れたのは、仙台市内の仮設住宅の一つである。ここで大藤女史が考えているのは、コミュニティづくりのドラマ・ワークショップの可能性である。私が出会った家族や子どもたちがどのように関わり、楽しんでくれるのだろうかを想像した。

次に訪れたのは、船越地区である。小学校、近代的な家、漁業用の冷蔵庫...これらの三つの建物だけが残されている。他に残っているのは、白い基礎のコンクリートだけだ。私たちは穏やかな海に向かって、かつて道路だったと思われる道を歩いた。そこで、気づいたのは、これが私にとっての太平洋との初めての出会いであるということだ。そこに立っていると、海というよりは湖のような、この静かで透明でたいらかな水が、一瞬にして、10メートル以上に立ちあがったとは想像しがたい。しかし、ふり返ると、壊滅的にこの街を横切り、コンクリートを、そして住民の生活にとって大切なものをズタズタにしたものの存在は、痛いほど明らかだ。



劇場の放射線量計

小学校の4階で、私たちは「船越レディース」と出会った。彼女らは日中、自分たちの街の廃墟に戻り、アイコンとしてのかつての家々の屋根瓦を用いて、様々な工芸品を作っている。明るい部屋に坐して、信じられないほど作品づくりに集中し、アクセサリ、プレスレット、連帯を示すメダル、お守りといったものを創り出している。そして、彼女たちはよく笑う。

船越地区で一時間ばかり過ごし、被災した海岸線を私たちの車は走った。沈んだ橋、裂け目のはいった道路、壊れた防波堤...廃墟となった村、また村を抜けて。私たちは大川小学校の跡にやってきた。大津波がもたらした悲劇の一つの焦点となってきた場所である。

私たちは言葉を発することなくそこを後にし、石巻へと車を走らせた。

日和山公園から石巻市街を見下ろすと、災害の規模はあまりに明かだ。町のおおよそ46%が大津波により水浸しとなった。町並みはいまや家々の区切る基礎によってしか判別できない。

瓦礫は片付けられていたが、廃墟のあたりを歩くと、残された子どもの三輪車、壊れた仏壇、台所用品やおもちゃ等が残されていて、生活の痕跡を見つけるのは容易い。また、海岸線に二つの積み上げられた山—一つは何千もの形を失った車の山、もう一つは、29,000もの石巻の人々が失った家の残骸。

私たちの背後に、もう一つ、燃え残った学校の骨組みが立っていた。私たちが遭遇した三番目の学校の建物である。もちろん、グラスゴウの学校で私が行ったプロジェクトである「アルマ・メーター」のことを考えずにはいられなかった。このどこにアートを？ どこに演劇？ この廃墟で何が行えるのか？ いまや沈黙し、見えなくなっているが、ここには暮らしの確かな痕跡がある。生命が裂け目に捕えられていく。それは容赦なく続く。そして、私は、将来的に、ここで創造されるかもしれないプロジェクトにとって重要な二つのことに思い至った。一つは、人間の大きさからして、このような広大な場所のスケールにこそ意味をもたせることである。もう一つは、この被災した場所が、どのように再開発され、変化していくのかということである。だからこそ、いまでこそ沈黙した命の失われた場所だが、新しい可能性にあふれる場所として、長期にわたって記録する作品を創造していくことは考える価値のあることだろう。

この石巻という土地にもたらされる再興こそが、作品の根幹ということだ。変化を示し、変化し続けるのは、人間にとって容易に達成できることではない。そして、だからこそ、私たちは、文字通り、心動かし、私たちを変容させる儀礼(rituals)と演劇を創造するのである。

仙台に戻る車中、訪れた場所での体験、言語、時差だけが、私をやっつけた。私は後部座席で眠りについた。

翌朝、私たちは宮城県南部に位置する大きな地域劇場「仙南芸術文化センター（えずこホール）」を訪れた。モバイル・ビデオを使って、最近のサイトスペシフィック（特定のコンテキストをもつ場所）での作品を紹介するとともに、見えないものを見える存在に変えるというコンセプトをめぐって、議論を行った。このテーマは、えずこホールの地域の人々にとって重要なものである。人々は福島原発から100キロと離れていない場所に住み、町の放射線量は風向きによって変化する。劇場スタッフが私たちに見せてくれたのは放射線量計である。ミーティングの間、線量計はテーブルの真ん中に居座りコンスタントに変動し続けた。

このような変化の時に、どのようなコミュニティ・プロジェクト人々と土地との結びつきを強くするかを語り合った。大規模な映像プロジェクトを作り、それからiPadを使ってツアーとして見せる。直接的なメッセージではなく、繊細に紡いでいくような、永く残りうる何か祝祭のようなものとなりうるもの...町が作った芸術作品が町を祝福することはできないか。

その夜、東京・代々木の国立オリンピック記念青少年総合センターで、シアタープランニングネットワーク主催のセミナーが開催され、レクチャーをする機会を得た。作品の紹介の後、私の目下の研究課題である、概念化し、歴史化する巡回型の芸術作品のアウトラインについて話した。また、デジタル・メディアを含むコミュニティ・ドラマのプロセスを拡大する新しい公演のあり方をも話した。逐次通訳を伴って話すのは、私にとって、初の経験でもあった。そのあとの参加者との議論は非常に有益なものがあり、参加して下さった多くの方々に感謝したいと思う。

私は多くの濃密なイメージとアイデアを一杯にして日本を離れたが、それがいま広がり始めている。この短い3日間が、時を経て、リサーチや創造的なプロジェクトに発展することを心より願っている。

(ろばと・うおるとん／演出家・フィッシュ&ゲーム芸術監督
メルボルン大学ヴィクトリアン芸術カレッジ講師)

演劇の創造と変化—キジムナー便り

中山 夏織

「どう演劇は変わらなきゃならないのか？」

8回目を迎えるキジムナーフェスタに参加しつつ、同時開催の国際児童青少年演劇協会(ASSITEJI)の創造ミーティングに加わり、議論に耳を掲げながら、ついノートに綴ったのが、この問いかけだった。

もちろん、この問いには、「なぜ？」がまとわりつく。そして、究極的には、「演劇とは何か？」という原初的壁にぶつかって、身もだえすることになる。

考えてみると、演劇の根幹である「創造」をめぐる議論がオープンに交わされることはあまりに少ない。創造環境や経済状況ばかりが取り沙汰されて、本来の「コンテンツ」を議論し、表現やリプレゼンテーションのあり方を分かち合う機会は皆無に等しかったのではないか。同業者に対する遠慮もある。しかし、それを乗り越えるための ASSITEJI にとっても初の創造ミーティングが、ここ日本で開かれたことに心から感謝したくなる。

「どう演劇は変わらなきゃならないのか」という問いかけは、児童青少年演劇だけに留まらず、おのずといわゆる大人の演劇にも視座が向けられる。というのは、児童青少年が見る演劇は、ほとんどの場合、「演劇とはこういうものだ」という大人のコンベンションによって規定され、選定されてしまうからである。大人の演劇を子ども用に編集されるような感もなくはない。この構造のなかで、何か新しい演劇手法や概念が頭をもたげ、育っていくのは困難と言わざるを得ない。しかし、困難だからといって立ち止まってははいられない。だから、議論が必要とされている。

キジムナーフェスタの開会式に先立って、「演劇の原点」を思い起こさせるパフォーマンスが上演された。ベルギーの演出家のもと、韓国、台湾、沖縄の青少年たちが舞台上でひたすら壁と壁の間を往復し続けるというもの。人が舞台を横切るだけでも演劇だと語ったピーター・ブルックを思い起こさせるが、子どもたちが走るそのエネルギーに、ぶつかりあう勢いに

魅せられて、見入った。目が離せない。ストーリーはありそうで、ない。そして、ふと気づかされるのは、ストーリーは舞台上にあるのではなく、観客の側にあるということである。さあ、どう感じるのか、読み解くのか。どう自分は関与するのか。一人一人の観客のなかに生まれる、一人一人異なるストーリー……。そこにたしかに舞台と観客とのコミュニケーションが成立している。

しかし、人づてに聞くのは、このパフォーマンスを演劇だと認めない、面白味を感じられないと言葉にする演劇人もいたということだった。演劇とは、あらかじめ、決められ、固定された物語を語り伝えることだけのものなのだろうか。

日本の演劇は多分に物語を伝えることに、あるいは俳優の芸に重きを置いてきたのは誰もが認めることだろう。ふじたあさや氏の基調講演「命薬としての演劇」にも、日本で最初に成立した演劇が「物語」を語るものであったとし、その後の演劇そのものが物語としての性質を今に伝えているとしている。重要な側面であることは否定できない。

しかし、いまここで問わなくてはならないのは、「もの」の向こう側にある見えない存在ではなく、表面上の「ストーリーライン」へのこだわりである。ストーリーラインがわかりにくいとそれだけで拒絶反応を示す観客もいる。それ以上に、これでは観客にはわからないと、演劇人自身が拒絶反応を示すこともある。実はこのほうが多いのではないかな？

ストーリーラインがわかりやすく、はっきりしていると受け入れやすいのは事実だ。しかし、すべてがわかる状態にあるものを提供されるというのは、観客にとっては、考える、あるいは想像する余地すら与えられていないと言い換えられる。観客はイメージを自ら感じることも、解析することも、コミュニケーションに関与する必要ない、ただ受け身でいればいい。ある意味、守られた快適な位置づけに観客はおかれるわけだが、果たして、演劇とは快適でなくてはならないものなのか。違和を覚えることも、ある



種、不快に思うことも、実は、立派な、求められるべき演劇体験なのではないか。かつてのアングラ演劇はその機能を実践にもっていた。だから、観客は分かち合った。興奮した。

ストーリーラインへの依存は、あくまでも日本特有の問題なのではないかと考えてきたが、ASSITEJI ミーティングの場で、物語を伝える、分からせることが目的ではないという言葉がしばしば飛び出すところから判断すると、どうも日本だけの現象ではないようである。児童青少年演劇の場合、ストーリーへの依存は、どこか知識を与えよう、教えようという上から目線の現れだという発言もあった。直截的な教条主義ということなのだろう。

児童青少年演劇の成り立ちに教育はたしかに存在する。だから、教育的な目的をもつことが問題なのではない。だが、役割が違う。演劇に求められるのは美学的な側面を伴った表現でなくてはならないということだ。

そもそもアーティストは教育者であってはならないし、教えようとしてはならない。ストーリーそのものよりも、ストーリーのなかに内包されるものの重要性、社会や人間の描き方を通して、新しい視野と出会わせていく。演劇であれば、学校教育ではできない「感覚性」を織り込むことができる…。

このように綴ってみても、実際の演劇が容易に変わるわけではない。おそらく何を意図して語っているのか、想像してももらえない—演劇の宿命でもある。本物と出会わなきゃ、わからない。具体性が必要なのだ。だから、精神論や抽象論で終わらせないための議論ははじまる。

新しい演劇の手法

児童青少年演劇のための新しい手法を探るシンポジウムの中で、ドイツの研究者から紹介された様々な演劇形態や手法は、知的な刺激に溢れた実験演劇だった。上述の走り回るパフォーマンス以上に、おそらくは多くの人々が演劇とは呼ばないようなものも含まれている。多くの事例に共通していたのは、俳優の役割の変化（コンテクストがつかみきれなかったが、アクターからプレイヤーへの変化と語られた）、言語への依存度の減少とビジュアル性の強化、小さな空間（もはや劇場でなくてもいい）、そして、観客自らがプレイヤーとなつてともに演じる存在となるということだった。演劇と何か、演劇の役割とは何かの原点に戻らなければならなくなる。

紹介された面白い事例のなかには、

- ・ 青少年自らが演じる公演。彼らはステージに立って演じているが、マジックミラーの存在で、彼らから観客は見えない。
- ・ 長いテーブルの両脇に、俳優と観客が1対1で向かい合って座り、俳優が観客と語らう。
- ・ 赤ん坊が一人舞台の上に。その周りでダンサーたちが踊る。

過激に過ぎて、賛否両論、必ずしも活用しうるものではないだろうが、アーティストとしての新しい表現への探求が、児童青少年演劇においても、いや、だからこそ求められている。教育であるまえに、アートなのだから。また、飾ることで目くらましすることになれた演劇形態ではないからである。

コンテンツと表現

文化庁と児演協が主催した「世界の児童青少年演劇を学ぶ～演出編」にも参加した。このシンポジウムでは、とりわけ、作品のための素材（コンテンツ）と表現、そして、アーティストと観客との関係性に焦点があてられた。

児童青少年のための演劇が扱うテーマ、扱わないテーマの議論は、実は最も悩ましいものなのかもしれない。何が適切で、重要なのか。どのように探すのか。なぜそれが重要なのか。誰がその内容を決定するのか。触れてはならない主題はあるのか？

海外からのパネリストたちが共通して熱く語るのとは、扱わないテーマなどない、つまり、子ども用のコンテンツなど存在しないということである。砂糖菓子にくるまれたような安全な内容ではなく、子どもたちが生きている実際の世界を、ソフトにするのではなく、むしろ「果敢に」描く必要があるというのである。もちろん高い芸術性と美学、モラル性がなくてはならない。メディアなどであまりに過激なコンテンツが氾濫するなかで、演劇だからこそ届けられるのは、そこにあるという近接性(proximity)であり、想像力である。それを駆使して、単なるエンターテインメントや、単なる現実逃避の物語に陥ってはならないと戒める。

実際の世界子どもを守るために内容を変更・編集するのは、自分たち大人を守ろうとしているに過ぎないという指摘もあった。また、子どもを子どもだと扱うのではなく、「ある特定の時期にいる人間」と扱うべきだという発言もあった。子どもをいかに扱うかに、大人の力量が問われているようである。素材を子ども用にしない必要のない事例を、オーストラリアの演出家&プロデューサーが語った。彼はフィネガン・クラッケンマイヤーの『この少女は笑う、この少





女は泣く、この少女は何もしない』を演出した。父親の再婚のために、森に捨てられた3人の姉妹の物語で、「ヘンゼルとグレーテル」をモデルにしながらも、現代的なツイストが加えられた作品である。3人は直面する問題に、それぞれに対応しながら生きる、その33年間で描かれていくこの作品に対して、ある大人の批評家は「美しい物語だが、我々を悲しくさせると言わざるを得ない…悲しみという感情は子どもたちに奨励されるものではない…期待されない感情のレスポンスについて問いかけるものとなった」と評した。一方、ひとりの子どもが次のような文章を書いた。

「希望と信じることについてのお芝居です…3人の女の子たちは同じ問題に直面し、それぞれが自分のユニークな方法で対応していきます。ちょうど向かう方向が違うように。このお芝居はユニークな傑作で、皆を喜ばせ、目をひきつける効果をもっています。これが人々に人生とは実際に何なのか、そして、いかにときどきそれが私たちの真実の自己の扉の鍵を開くことになるのか、そして、私たち自身の可能性を気づかせてくれます。悪いことは起こる。それは選べない。選べるのは、どのようにそれを対処していくかということです。」(マイヤ：10歳)

子どもだから明るく楽しいものにしなければならないのではなく、現実の問題を「果敢に」、しかし、美的に描いていくことが演劇の役割の一つということが垣間見えてくる。子どもたちはたしかに受けとめる。

また、アイスランドの演劇人が性的虐待を扱った芝居の事例を紹介した。父による10-12歳の少女への性的虐待を児童青少年演劇として上演することに

は拒絶反応を示す人が少なくないだろう。被害にあっている子はそれによって傷つくかもしれないし、知らない子どもにそんなことを伝える必要はないじゃないか…。それに対して、表現の仕方、被害にあっている子だけわかる構造を作り、自分だけがそのような状況に置かれているわけではなく、そこから救われうるのだと伝える演劇になった。全員が等しくわからなくてはならないという思い込みを放棄すれば、また適切な表現を探れば、いかなる主題も可能になる…。

私たちは思い込みにとらわれている。その一つが、子どものための演劇は色彩に溢れているものでなくてはならないというものだとオーストリアの演劇人が指摘した。男の子はブルー、女の子はピンクという世界共通のコンベンションだけでなく、たとえば、子どもが1色のクレヨンで絵をかくと、大人たちは戸惑いをもって「もっといろんな色を使ったら」と示唆することが多いだろう。どうして子どもが受けとめている色を否定するのか。カラフルだから子どもの色彩感覚や創造性をはぐくむというわけではない。だが、このことが子どもの美的感覚を損なう結果につながるとしたら…おやお。

キジムナーフェスタへの参加を重ねるにつれて、改めて、コンベンションや思い込みにとらわれるだけでなく、一見すると魅力的だが、実はよけいなフリルとドヤ顔に包まれている、今日の日本の現代演劇の不健康さが気になってやまない。

(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)

TPN ファンド便り～福祉と演劇をつなぐ～

2012年4月に設置されたTPNファンドの資金の一部を使ってのはじめての事業が広島県三原市で実施されました(2012年8月6日～11日)。英国のコミュニティ演劇の現場で活躍するレイチェル・ベッツの指導のもと、三原市近郊の小学生たちと、同市内の障がい者の作業所ピアノピアノのメンバーたち、そして支援者や英語の先生たちも交じって、短いパフォーマンスづくりに挑みました。「演劇」という言葉すら聞いたことのない子どもたちが、また身体などに障がいを持つ方々が、最初は戸惑いながらも、日常の何気ないものが想像力という演劇の魔法によって、姿を変えていくのを体験。視覚的かつ身体的な作品の創造に一丸となっていく過程には、多くの笑顔と驚きが溢れていました。

(主催：三原キッズステーション／共催・監修：シアタープランニングネットワーク)





スタニスラフスキ・イン・エデュケーション★3

中山夏織

「サイエンス」のプリズム

スタニスラフスキ・システムは、一人の俳優であり演出家である個人の経験と実験から生まれ、積み重ねられて発展を遂げた成果である。折に触れ、彼自身、学者や科学的な由来を求めてはならないと言及しているが、その実践を注意深く検証していくと、サイエンス（科学）とシステムの関係性にぶつかると、リーズ大学のジョナサン・ピッチズは力説する。スタニスラフスキ自身による文献等においては必ずしも一貫していないし、矛盾もあるが、サイエンスの存在は無視しえないのだという。さらに、ピッチズは、ロシアやヨーロッパの系統とは別に、アメリカに伝えられ、広がったスタニスラフスキ・システムが、俳優個人の「感情の記憶」を強調し、心理的側面と感情に傾きすぎて発展したがために、多分に、スタニスラフスキの演技論から科学的な側面を見えなくさせたという事実があるものの、その当事者リー・ストラスバーグやサンフォード・マイズナーといった「感情の記憶」を発展させた実践家の活動にも、科学（サイエンス）のプリズムの存在を見いだしようという。

ピッチズの『サイエンスとスタニスラフスキの演技の伝統(Science and the Stanislavsky Tradition of Acting)』（2006）は、19世紀末にスタニスラフスキに始まり、メイエルホリドやマイケル・チェーホフ、アメリカへ輸出したボレスラフスキらといった「ロシア派」ともいべき演技技術の継承と展開、発展を、サイエンスの視点から検証した大著である。

この研究に先立つ50年ほどのあいだ、研究者たちはスタニスラフスキとアリストテレスとの結びつきに目を向けてきた。フランシス・ファーガソンは（ピッチズは確かな証拠欠くと指摘するが）、「スタニスラフスキとネミロヴィッチ＝ダンチェンコこそがアリストテレスの行動のコンセプトを『再発見』した」とし、シャロン・カーニックは、「スタニスラフスキが演劇の根源をギリシャの *doran*（to do）に遡ると『俳優修業』のロシア語版で言及していることで、それを確認できるとする」。ある意味、演劇史的に

は納得しやすい。

実際、ピッチズも、アリストテレスの「詩学」とスタニスラフスキの「システム」のあいだには共通する土壌があるのを認める。その一つは、「論理の重要性」ということだ。また、芝居における「秩序の感覚(a sense of order)」をも求めている。構造における起承転結的なものだ。さらには、二人とも「感情の演劇(a theatre of feelings)」を擁護していると語る。少しスタニスラフスキのほうが感情面は控え目だが、それでも感情への視野は確かに大きな要素であることは疑いのないところである。

また、ナタリー・クロウン＝シュミットは、二人の哲学者と演出家の相関を、次の6つの領域に見出した。

- ・ 自然はユニバーサルな法則と原則によって統治されるという考え方。
- ・ 直線的で、秩序だったものとしての自然観。
- ・ 一連の障害を乗り越えるのが行動であるという信念。
- ・ 限定された人間という考え方。
- ・ 部分から全体に至る秩序だったヒエラルキーとしての自然観。
- ・ 自然は最小限の努力で最大限を達成するという考え方。

そして、彼女は二人に共通する最も重要な要素として、「アクション（行動）」を挙げる。しかし、ピッチズは、長年、スタニスラフスキ・システムに混乱をもたらしてきた翻訳の問題をも踏まえて、容易に言いきれないと指摘する。

そこで、ピッチズが検証していくのは、アリストテレスではなく、17－18世紀に生きた天才科学者アイザック・ニュートンとの関係性であり、次にデカルトという存在である。

おっと。急に演劇学から離れはじめる感を覚えるものの、次いで、ヘンリー・フォードとフレデリック・ウィンスロウ・テイラーという19世紀末から20世紀初頭の経営者たちが登場する。テイラーという人物は、ドラッ



カーの言葉を借りると、「歴史上初めて、労働を当然のことと見なさず、労働に注目し、研究した」人物である。当時のソビエトの社会主義とアメリカの資本主義が管理という側面でリンクするのは少しばかり皮肉なのだが、芸術であっても、科学的アプローチを否定してはならないのだと言うこともできる。根底にあるのは、経験的観察から生まれる科学的な検証と、様々な要素の融合(amalgamation)である。

さて、ニュートンが着目したのは、「運動(motion)の原理」なのは良く知られているところである。これがどう演劇に関わるというのか。そこで登場するのが、「決定論(determinism)」—世界は因果関係の法則に支配されているという理論である。しかし、演劇的表象につながるのは、数世紀の時間を要した。

自然主義とスタニスラフスキ

スタニスラフスキ・システムを生むことになった契機は、19世紀末の劇作の新しい潮流「自然主義(naturalism)」の台頭にある(誤解されることが多いが、リアリズムと自然主義とは決して同一でつながるものではない)。

ロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ校のクリス・メグソンによれば、自然主義を生んだのは、『種の起源』のダーウィンの影響であり、そして、『資本論』のマルクスの影響でもある。サイエンスと政治が影響を与えた自然主義が描くのは、「環境」が人間にもたらす決定論(determinism)だからである。ニュートンにはじまる決定論が、この時代を期に芸術の場において、花開いたというべきかもしれない。

自然主義を代表する劇作家イブセンやチェーホフは登場人物に与えるのは、環境であり、その環境は、伝統であったり、社会の構造であったりする。生まれた時代や環境が、また育った環境が、私たち個人を、どう限定し、どう決定してしまうのか。足かせとも、罣とも言ってもいい。まさにスタニスラフスキのいう「与えられた状況」である。登場人物は限定された環境の中で、罣にはまり、もがき、あがき、それを解決しようと行動にでる—多くの場合、この行動は成功裡には終わらない。

だが、負ければ、それでおしまい。適応できなければ、淘汰されてしまう。男も女も動物に過ぎず、進化というものは、環境と強く結びついているというのである。まさに、ダーウィニズムである。社会と人間を描きながらも、科学的な視点からの因果応報を描くために必然として生まれたのが自然主義という潮流であり、それを舞台に真実らしく表象するために、スタニスラフスキ・システムの模索が展開したのである。

演劇のスタイル

かつて、ある大学の授業でスタニスラフスキを専門とするロシア人演出家の通訳として、いくつかの絵を活用して演劇のスタイルを教えるワークショップに携わり、ほとんど興奮状態陥ったことがある。

学生たちは与えられた絵をスティルイメージで忠実に再現する。そして、そこにあるドラマを読みとり、関係性を探っていく。そこにある問題は何なのか。何を登場人物が考えているのか。どのような会話が成立しているのか。そこから紐解かれたのが、シェークスピアが描く人間像、ロマン主義的な人間像、イブセンが描く人間像である。私にとっても、目からうろこが落ちるようなワークショップ経験だった—美術館を訪れる度に、ショップで絵ハガキを探すのだが、なかなか適切な絵に出会えない。あの時の絵が欲しい！

日本の場合、演劇学を専攻しない限り、演劇のスタイルを学ぶことはない。演劇学を学んでも実践とは結びつきにくい。演劇の実技を学ぶ大学等においても、様々な演劇スタイルを系統立てて、理論的に、実践的に学べる機会はあまりに少ない。だからこそ、演劇はこういうものという、狭く、旧態依然としたコンベンションが支配する。しかも多分に演劇に巣くう資本主義的な観念から自由になれない。

一つのスタイルが必然のものとして求められ、生みだされる背景を学ばない限り、舞台の表象は小手先のテクニックやケレンミを帯びた表現にすぎなくなるのではないのか。例えば、ブレヒトは、なぜあの独特なスタイルを活用したのか。それなしには何を表象し得なかったのか。それはスタニスラフスキの求めたものと何が異なるのか。

昨年の大震災・原発事故以来、長く社会的にも政治的にも関わることの希薄だった演劇人が、社会とのつながりを、そして責任を見いだしはじめているのは確かである。演劇が描くテーマも、これまでの私小説か、テレビドラマ、あるいは内輪のファッションから、少しばかり社会的なものへ、政治的なものへと、変化を見せ始めている。しかし、いまだ、それがスタイルにまでは昇華していない。言葉を使っただけ糾弾するだけなら、演劇である必要はないのかもしれない。演劇でしかできない表現を、スタイルを模索するためには、まずは過去の演劇スタイルを学ぶことからでしかはじまらない。コミュニカルなものを獲得するために。スタニスラフスキもそのひとつである。

(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

6月、21年の歳月を経て、北京を訪れました。21年前というのは、天安門事件から約7カ月、ようやく戒厳令が解除されたとき、そして、私が芸団協で働き始める直前のことです。いまだ個人旅行の許されていない時代で、一人でも団体の扱いで入国しなければならなかった。また、北京も東京も直前が大雪となり、飛行機が大幅に遅れ、北京ではなく、大連で一泊しなければならなかったことなど、思い出すこと一杯です。北京という町は、それ以来、改革開放路線のもと市場経済の導入により、大きく変化しました。私にとって最も変わったと思われるのは、青い空が失くなったということです。曇りなのか、スモッグなのか…（私は公害のもっともひどかった時代に、四日市で子どものころを過ごしました）。ホテルから見えるのは、林立する奇抜なデザインの高層ビル、でも青い空がない。万里の長城から雄大な大地をと望んでも見えるのは、灰色だけ。経済のために失くしたものの代償は、あまりに大きいように思われました。

北京訪問の理由は、WIPPO視聴覚実演条約の外交会議に参加するため。国際俳優連合（FIA）の一員として、10数年にわたり、ペンディングになっていた俳優の権利を獲得するための会議です。中国で著作権関連の会議とは少しばかり皮肉な気もしますが、著作権においても大国として君臨しようと言う中国の意思の表れともいえる、国を挙げてのホストぶりでした（私たちは国賓ほどじゃないけれど、ものすごい待遇で扱われました）。何をしてもスケールが違うのが中国なのでしょう。ホテルではインターネットは接続できても、youtube、twitter、Facebook等にはつながらない。検閲！ 呑気につないで、なかなかつながらず意味がわかり、愕然とした次第です。

10数年の時を経て、俳優のためのWIPPO視聴覚実演条約（北京条約）が成立し、FIAの仲間たちと喜びを分かち合うとともに、「これからだ」という思いを強く抱きました。諦めずに地道なネゴシエーションを、ロビー活動を続けたFIAや他NGO団体に働く人々の精神力とスキル、そしてプロ意識に感服—どうしたら身につけられるのだろう？—ともあれ、北京条約は、俳優という職業の地位と権利の擁護という名の長城の一石です。一石に終わらず、協力し合いながら、戦略を培いながら、積み上げていかねばならないと感じています。（中山夏織）

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ケージ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・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

「TPNファンド」

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、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。

TPNも認定NPO法人化をめざし、皆様のご寄付を頂戴いたしたく、ここにお願ひ申し上げます。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、その金額ならびに用途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

何卒よろしくお願ひ申し上げます。