シアター＆ポリシー
通巻３１号
２００５年6月２０日発行

編集・発行人
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
〒182-0003
東京都調布市若葉町１－33－43－202
Phone & fax 03-5384-8715
e-mail tpn1@msb.biglobe.ne.jp
http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn/

Theatre
& Policy

第３１号

「今日はハムレット、明日は槍持ち、しかし、槍を持っているときでさえ、俳優は依然として芸術家たるべし」（スタニスラフスキイ）

1897年、スタニスラフスキイが劇作家のネミロヴィチ＝ダンチェンコと会見して「スターなし」の劇場を創設することを目途に、なんと18時間も話合った。これは演劇史上、名高いエピソードである。その際に、二人が合意したのが右に記した、俳優についての考え方だった。いわば、彼らの抱いた理想の俳優像を示す格言だ。

ところが、これは当時の演劇状況に照らしてみれば、実に途方もない考え方だったと言える。それと言うのも、その当時、演劇の中心はスター俳優だったからだ。それも「聖なる怪物」と呼ばれる大スターが活躍していた。その好例は、フランスの女優サラ・ベルナールだろう。サラは普仏戦争が終った1871年を境に、以後フランス国内だけではなく国際的な人気を集める大女優として、第一次世界大戦以前の劇界に君臨した。

ロンドンを手始めに、ベルギー、スイス、オーストリア、南米各国、アメリカ、カナダ、イタリア、ドイツ、そしてロシアと、サラは、国と言葉の壁を物ともせずに各国の舞台で大成功を収めた。サラの自伝には、眉にツバしたくなるほどの各地での熱狂振りが記されている。

それは「自伝」によくある類いの誇張ではなさそうだ。例えば、1881年のロシア公演の折には、サンクト・ペテルブルグの宮殿にサラを迎えた新皇帝アレクサンドル３世は、サラの挨拶をさえぎって、「御礼を言うのは私の方こそです。」と深々と頭を下げたというエピソードが、ロシア人によって記されている。続くモスクワでも、サラの到来は一種の社会的な事件の様相を呈した。これは、当時、21歳でチェホンテのペンネームのもとに雑文を書いて家族の糊口をしのいでいたチェーホフが書き残している。そして、騒ぎに辛口の新聞記事を書いた彼も、サラの舞台に接するやその語調を変えた。

ハムレットと槍持ち
２０世紀俳優トレーニング前史

佐　藤　正　紀
Masanori Sato

もっとも、ロシア人はサラよりも写実的な演技に長ける大スター女優エレオノーラ・ドゥゼを好む一派が優勢だった点に、ロシアの演劇的な伝統の特徴を見るローレンス・セネリックのような研究者もいる。

ともあれ、サラ・ベルナールが、劇作家ビクトリアン・サルドゥーの仲介にもかかわらず、愛国者の彼女としては大いに逡巡していたベルリン公演に踏み切ったのは、1902年のこと、そして、大成功を納める。サラ、58歳のことだった。

その折の初日の演目は、彼女のオハコ、ラシーヌの『フェドール』、ちょうどその時、当時のベルリンのアイドル女優がこの戯曲で大いに受けていたのを知って、わざわざそれにぶつけたという。まことにサラらしいと言える。なにしろ、この約十年後に始まった第一次世界大戦中に、70歳の彼女は既に手術で右足を失った身でありながら、周囲の制止を振り切って、前線の将兵の慰問に出掛けたほどの強気者だったのだ。

この大戦を境にサラ・ベルナールは事実上、舞台を去った。没年1928年、40年以上もその名声で衆目を集めた「聖なる怪物」がこの世を去ったのだ。サラと同時期の大スターたち、エレオノーラ・ドゥゼ、エレン・テリーなどもすこしずつ時期がはずれているとはいえ、同じ様に引退し、そして、戦後の20年

代に没した。ロシアの生んだスター女優ヴェラ・コミサルジェフスカヤは、1910年に亡くなっている。

彼女らはヨーロッパの演劇がスター俳優が中心だった時代の棹尾を飾った文字通りの花形だったといえるだろう。舞台での魅力のありようは、とうてい想像の域を超える。しかし、昨年、目黒の庭園美術館での「パリ・１９００―ベル・エポックの輝き」展で眼にした、サラの肖像画には、人々を夢中にさせた秘密の片鱗を見た想いを抱かせられた。

白いロング・ドレスの胸元、袖口、足首だけがのぞく裾と、それぞれに白のレースとファーの縁飾りをあしらい、上半身を正面に向けて横座りに、真紅の巨大なソファーにくつろいでいる姿態、とりわけてその眼差しは、32歳という若々しさと妖艶な優美とを兼備して、観る者を惹きつけずにはおかない。そして、こちらの内心を見透かすかのように鋭い目つきで睨む優雅なロシア犬ボルゾイが、彼女の足元に白と薄茶の姿でうずくまっている。それで、複製を一枚買い込む仕儀となってしまったことは打ち明けておこう。

スター俳優と近代劇

この絵が描かれて十年ほど後、書かれても舞台にはかからなかった一群の戯曲が上演される実験的な試みがパリで始まった。会員制によってヘンリック・イプセンを筆頭とする近代劇上演の試みだ。

1887年にパリで始ったこの運動は、若い演劇人たちのモデルとなって各国に波及した。だが、各国での近代劇上演の運動のほとんどは、ごく短期間で終息した。その背景には、一般の劇場が競って近代戯曲を取り上げるようになったことがある。当然ながら、スター俳優たちの多くが、話題の近代戯曲を放って置くはずがない。

例えば、ドゥゼは1891年にいち早くイプセンの『人形の家』を演じたのを皮切りに、20世紀初頭にかけて、次々とイプセン戯曲を取り上げ、加えて、自然主義作家ズーダーマンの『マグダ』、象徴主義作家メーテルリンクの『モンナ・ヴァンナ』、ゴーリキーの『どん底』などを演目に加えて、サラと同様に各国で公演した。そのインパクトは、会員制の演劇運動では足元にも及ばないほど強く、広範に及んだことは言うまでもなかろう。

そのドゥゼとサラがロンドンで、ともに『椿姫』と『マグダ』とを上演したのが1895年のこと、もちろん、この両女優の競演は注目の的になった。そして、その評価に関して、バーナード・ショーの見解は語り継がれている。その時サラは51歳、ドゥゼが37歳だった。ショーは劇評にこう記した、「ドゥゼの抑制された演技と、メイクアップなしで控え目な登場の仕方、（自在に頬を紅く染めることを含めての）納得のゆく豊かな感情生活を見た後では、ベルナールの演技は魅惑的だとはいえ、まがいものに見えた」。

すでにサラが国際的な劇界の大御所だったことからすれば、ショーの意見はまことに痛烈きわまるものだった。

しかし、要点は、「近代劇運動」が当時の演劇に対して果した役割のひとつには、イプセン以下の新戯曲がスター俳優たちによって続々と取り上げられて、一般の劇場で一般の観客の目に触れる契機を成したことにあると言えよう。

ショウ・ビジネスとしての近代劇

近代戯曲のその急速で広範な普及にスター俳優が担った役割の背景には、各国の興行師（インプレサリオ）の働きも見逃すことができない。彼ら抜きには、たとえ「聖なる怪物」といえども外国の舞台に立つことなど望めなかった。逆に演劇とはショウ・ビジネス以外のなにものでもなかったこの時期に、アマチュアが主導する会員制の上演形態で、劇場一般が無視するイプセン以下の新戯曲を舞台に乗せた点に、「近代劇運動」の意味があったのだと言える。その一般化は、しかし、彼らの手に負えなかった。

例えば、1872年生まれで、オーブリー・ビアズリーの幼友達、興行師のチャーリー（チャールズ）・コクランが、19世紀末から1930年代にかけて手がけた仕事の多彩さには、目を見張らせるものがある。後にレビュー王と呼ばれることになるショウ・マン、チャーリーの初仕事は、1897年のブロードウェイにおける、イプセン作『ジョン・ガブリエル・ボルクマン』の初上演だった。若干25歳の彼が、アメリカでイプセンを取り上げた背景には、彼が見過ぎ世過ぎに秘書をしていた俳優、リチャード・マンスフィールドの影響があった。彼は、1890年代初頭に早くも『人形の家』やショーの『武器と人』などの新戯曲を積極的に演目に加えていた。

だが、チャーリーの本領が、発揮され始めるのはむしろ、1910年代以後のことになる。1911年に、マックス・ラインハルトの『奇蹟』をロンドン上演させたのを手始めに、多彩な外国人の芸人、芸術家をイギリスの観客に提供した。

例えば、ディアギレフのロシア・バレエ団、ニキタ・バリエフの「蝙蝠座」、自称「日本のスター俳優」「筒井徳次郎一座」、サシャ・ギトリー、ピトエフ夫妻、サラ、ドゥゼなど、これらは敢えて興行上の損得を越えて彼自身の楽しみで招請した人々のリストだ。加えて、新進劇作家の作品の紹介にも興味を示し、その中には、ブリュー、オケーシー、オニール、ピランデルロ、バリーなどがいた。レヴューで大いに当てたコクランが「御婦人方の脚の目利であり、アヴァン＝ギャルドの目利」と呼ばれる所以であろう。コクランは、1920年に、既に脚を切断したサラ・ベルナールをロンドンのプリンセス劇場に招いた。なんと76歳の彼女は、新作のブールバール劇で若いヒーローを演じて観客をうならせたと、コクランの伝記作者は記す。また、彼は1923年には、エレオノーラ・ドゥゼをパリにまで出向いてロンドンに同道して、イプセンの『海の夫人』に出演させた。その際に劇評

家ジェイムズ・アゲイトが記した文章には、「不老の」ドゥゼの演技に対する手放しの絶賛があふれている。

いずれにせよ、1920年代の初めにあって、なお前世紀以来の、スター俳優と興行師による演劇が、当時の新戯曲を上演しつつ生きていたことになろう。それが、当時の演劇の主流のありようだった。そして、商品としての演劇に対して、芸術としての演劇を目指すアヴァン＝ギャルドの部分は、まだ少数の人々に訴える運動の域を脱してはいなかった。これは日本の演劇の場合にも言えることだ。

以上で、本文の冒頭に書いたように、1897年の時点でスタニスラフスキイとダンチェンコが実現を目指した、俳優の理想像が、時代の演劇に照らせば、いかに途方もないものだったかが明らかだろうと思う。念を押すなら、実際に、ハムレットを演じたサラが、槍持ち役で舞台に立つことはありようもなかった。

翌1898年、「モスクワ芸術座」は発足した。文頭に引いた信念の下に始った上演活動の中で、一群の俳優たちの一致協力によって戯曲を演じる仕事についての問題が、さらに生まれ続け、それに応える試行錯誤が、スタニスラフスキイの演劇の生涯になった。

彼が自らに課した「戯曲を演じる俳優の芸術」についての課題は、果して、いま21世紀初頭のわれわれの演劇にとって、どんな意味を持ち得るのだろうか。未だに、「途方もない考え方」なのだろうかという、問いが生じる。

そういう問いに答える好著のひとつに、ニック・ウォーラルの『モスクワ芸術座』がある。また、スタニスラフスキイの播いた種子を様々に発展させた20世紀の演劇人による俳優訓練の実際を述べる、アリソン・ホッジの『二〇世紀の俳優トレーニング』もある。両書とも、近々、而立書房から刊行の予定で、大いに期待していただきたい。これは訳者のひとりとしての「自分自身のための広告」（ノーマン・メラー）ということになる。

さとうまさのり（明治大学文学部教授）

演劇の「声」と「ことば」にこだわる
～OWS創造塾ヴォイス・コンクール参加者募集～

21世紀は声の時代！　新しい時代の表現を創ります
心をあらわすのは言葉　それを伝えるのは声　声はことばの質をつくります
相手の聴きやすい言葉　内容を明瞭に伝えることば　生き生きしたことば

＜主旨＞

テキストの文脈から内容を汲みとったとしても、それを伝えるのは声の力です。俳優は自分の声で、言葉や歌を発し、心や考え、意志、状態を表現します。芸人は声を訓練し表現の巾を広げ、質を高める事の日々です。一方、社会では日本語の難しさが語られ、多様性を求められています。いまこそ俳優は、声とことばの専門家として、日本語の深さや、感性の広さや、伝える確かさを社会に示す時ではないでしょうか。以上の主旨により「声の力、ことば表現の質」を問う事を目的に、第１回日本俳優ヴォーカル・コンクールを開催致します。多くの方々が参加されます事を願っております。

＜募集期間＞　2005年7月23日（土）～8月23日（火）
＜応募資格＞　日本語で活動する俳優（舞台、映像）、声優、朗読、ミュージカル俳優のプロ、セミプロ、アマチュアで、声による言葉の表現者。（外国人可）
＜審査基準＞　**声**：よく通る声、響きのある声、声巾・声種のある声、雑音の少ない声。
ことば：明瞭度の高い言葉、適切な構音力、舌運動性、ツブ立ち、イントネーション
表現：文脈の理解度と想像力・表現力、意味・感情の表現力、適切さ
＜審査員＞　衛紀生、岡部耕大、西川信廣、宮田慶子、磯貝靖洋、他。
＜審査概要＞　第１次審査　テープ／MD審査　合格発表9月23日（金）
第２次審査　スタジオ実演審査（於オリンピックセンター）　合格発表10月25日（火）
第３次審査　ホール実演（於オリンピックセンター）　合格発表（当日）
＜賞金＞　最優秀賞１名　30万円／優秀賞２名　10万円／奨励賞１名　10万円
＜参加費＞　第１次審査　5,000円／第２次審査　7,000円／第３次審査　10,000円

尚、審査内容（テキスト等）の詳細は、**http://vase.jp/competition**　から取得できます。
また、8月5日（金）から7日（日）、オリンピックセンターで、声とことばをテーマにしたシンポジウムと様々な実践ワークショップも開催されます。http://www.vase.jp/symposium

＜お問合せ＞　主催：　OWS創造塾　０３－３３４８－４１５８　competition@ows.ne.jp

演劇教育のなかの「演出」という存在

Drama and Theatre Studies at AS/A Level

中 山 夏 織

Kaori Nakayama

日本の演劇学は、そのほとんどが大学の文学部の範疇のなかで形成されてきた経緯もあるが、「文学」として、あるいは「歴史」としての位置づけが強く、演劇創造の現場からは多分に切り離され、遊離したものとなってきた－歴史をひともとくと、かつてはかなりの実践が行われていたらしいのだが、いつのころからか姿を消してしまった。だが、演劇をめざして大学で演劇学を学ぼうという学生の多くは、研究よりも実践をめざす。彼らの不満は実践を学べないことに集約されてしまうのだが、それがかえって、大学のカリキュラムや研究とは一線を画して、学生たちの自主的サークル活動としての小劇場運動の起爆剤となってきた。しかしながら、一方で、歴史から学ばず、先人の試行錯誤から何も継承しない性質を助長してきたといわざるを得ない側面がある。

昨今、再びというのか、文学部という範疇で、実践とりわけ演技の実技を取り込む大学が増えてきた。興味深いのは、演劇の実践というときに「表現」という概念にあっても、すぐに「演じること」と理解されることである。しかも「演じ方」である。これは小中高すべてにおいて、演劇を教育に取り込むというと、演じる「技術」に集約されてしまうのだが、役者の芸の伝統をいまに継承する日本的な演劇観とも絡む、日本的特質として捉えられるのかもしれないと推測してしまう。だが、これが演劇に対する偏見や誤解を形成しているように思われてならない。

学校教育のカリキュラムに演劇を正式に導入してきた英国の学校教育のなかの「演劇」は、日本とは異なるとらえ方をしてきた。大学や演劇学校でのカリキュラムはその組織に特化したものになるため、一般化は困難だが、学習指導要領が規定するＧＣＳＥ（義務教育修了）試験や、大学進学の共通試験にあたるＡ／ＡＳレベルでの演劇のとらえ方をみると、ドラマ教育は「演技」のみではないことが明確になってくる。

演劇教育の「ステップ・アップ」

英国のドラマ教育の根幹は、

作る (making, or creating)、演じる (performing)、応える (responding)

に集約される。創作し、演じ、鑑賞・批評するという全体的なものだが、これらを通し達成する「目的」は技術の取得ではない。演劇の技術は、読み書き能力、考える力、協働、コミュニケーション、他の科目を体験的学習するためのメディアであり、それが将来の就業可能性を高めるための「生きる力」につながるというものだ。ブレア政権発足以来、教育政策が重視され、そのなかでも芸術教育重視の方向性が明確に示され、ドラマに関しては、とりわけ、教育制度上「キーステージ３」と呼ばれる１１歳から１４歳までの中学生のドラマ教育が重視されるようになったが、変化する社会においては、上記の目的を達成が、社会・経済を支えるチカラになるという認識に基づいているのである。「発声」技術を教える姿についぞ出会ったことはない訳である。

それでも、次のステップで、ＧＣＳＥドラマを選択した生徒たちは、ほんの少し専門的なドラマの世界へ足を踏み込むことになる（キーステージ４）。演技的な側面がより強くなるが、既成の戯曲を上演ではなくディバイジングという手法で、協働して創作することが主眼におかれる。演技だけではなく、スタッフとしての仕事もきちんと採点の対象となる。また筆記試験では戯曲の分析・解釈が採点の対象となる。あくまでも、その目的が将来の演劇人としての「技術」の提供にあるわけではない。

ところが、高校レベルのＡ／ＡＳレベルの演劇教育に至ると、演劇のための演劇的な側面がかなり強くなる。学術的にも、演劇史や様々な演劇スタイルを学ぶ

英国は学歴社会であり、また試験漬けの資格社会でもある。ＧＣＳＥ取得後、高等教育機関をめざす生徒たちはシックスフォームへ進学するが、職業教育を求める生徒は、職業訓練校などで、ＧＮＶＱやＮＶＱといった国家の規定する職能資格をめざすことになる。

演劇学の様相を示すようになる。その明確な特徴を形成するのが、「上演スタイル」の研究であり、「演出」という視点である。

ドラマ＆シアター・スタディＡ／ＡＳレベルの構造

このレベルにいたると、将来の演劇人をめざす専門機関進学のための準備的側面も強くなるが、それでも、すべての生徒がそれを目指すわけではない。教師や営業といった対人関係を必要とする仕事に有効と理解されており、素養は管理職として不可欠なものでもある。もちろん、演劇界を支える将来の見識のある観客の予備軍でもある。

６ユニットで形成されるカリキュラムは、シラバス、試験、外部試験官を提供する資格認定組織により、名称などに若干の違いがあるが、資格認定組織間でレベルや内容の調整が行われているため、構造に大きな違いはない。資格認定組織の一つ、ＡＱＡを例にとると、次のような骨子で授業が展開されることになる。

１年目（ＡＳレベル）
- ユニット１　ディバイジングによる演劇創造と上演－実践（20%）
- ユニット２　テキストへのアプローチ（２戯曲）－筆記（15%）
- ユニット３　鑑賞した演劇公演に対するレスポンス
  演劇実践家についての研究（１演劇人）－筆記（15%）

２年目（Ａ２レベル）
- ユニット４　演劇公演製作
  ポートフォリオの作成－実践（20%）
- ユニット５　上演のためのテキスト解釈（２戯曲）－筆記（15%）
- ユニット６　理論から実践へ（１演劇人の研究の鑑賞した、あるいは参加した公演への応用）
  鑑賞したことのない作品からの抜粋の解釈－筆記（15%）

上演スタイルと演出家

試験をめざして２年間で最低４戯曲と２人の演劇人を学ぶのが骨格だが、授業では全体的な流れが提示されるし、日々の宿題は多岐にわたり、詩や小説、映画との比較も行われる。プロ・アマ問わず、かなりの数の公演も見ることになる。

右によく取り上げられる劇作家の一覧を示したが、ギリシャ悲劇やシェークスピアといった古典から、リアリズムや象徴主義の近代劇、叙事的演劇、そして現代劇（政治演劇を含む）を網羅しているのがわかる。他にも、コメディアデラルテや、ラシーヌ、ウエルメイドプレイなどにも触れられ、英国のみにとどまらない西洋演劇全般の大きな流れを網羅するものだということも理解できる－ときには歌舞伎や能、カタカリ、京劇といったワールド・シアターにも視野が向けられる。

２００６年版ＡＱＡシラバスが設定した戯曲（ユニット２ならびに５）

ユニット２

セクションＡ：　ギリシャからジャコビアン朝演劇まで
- ソフォクレス：　アンチゴネ
- シェークスピア：　夏の夜の夢
- ジョンソン：　ボルポーネ
- ミドルトン：　チェンジリング　（うち１戯曲を選択）

セクションＢ：　２０世紀ならびに現代劇
- チェーホフ：　三人姉妹
- オケーシー：　ガンマンの影
- ロルカ：　イエルマ
- ボンド：　レストレーション　（うち１戯曲を選択）

ＡレベルならびにＡＳレベルの教育が提供される「シックス・フォーム」は、日本の概念では単位制高等学校に近い。大学など高等教育機関進学に必要とされる最低２科目以上のＡレベルの取得には、１年間のＡＳレベルともう１年間のＡ２レベルの取得が求められている。２０００年のＡＳレベルの導入まで、生徒たちは自分の進学希望先にあわせて、３科目を学習してきたが、より幅広い教養の必要性から、今日では１年目に５科目を受講し、２年目に３科目にしぼって学ぶ制度となった。

取り上げられる主な劇作家

- ソフォクレス
- シェークスピア
- イプセン
- ゴーゴリ
- チェーホフ
- ストリンドベリ
- ベルトルト・ブレヒト
- アントナン・アルトー
- サミュエル・ベケット
- ガルシア・ロルカ
- アーサー・ミラー
- テネシー・ウィリアムス
- ジョン・オズボーン
- アーノルド・ウエスカー
- エドワード・ボンド
- ハロルド・ピンター
- ティンバーレイク・ワーテベーカー

地域劇場の「Page to Stage」

多くの地域劇場や劇団は、ＧＣＳＥやＡレベルの試験課題の戯曲や、その劇作家のほかの作品を積極的に取り上げ、上演プログラムに取り入れる傾向がある。試験を控えた生徒や教師らが即、「観客」となるからでもあるが、劇場が、社会やコミュニティとのかかわりをもつための一つのルートでもある。

それをさらに確かなものにさせているのが、劇場や劇団の提供するエデュケーション・プログラムである。プロの指導による試験課題戯曲の補習授業やワークショップ、さらに「Page to Stage」と呼ばれるプログラムでは、実際の劇場で、実際の俳優を使って演出を体験することなども行われている。

ユニット５
セクションＡ：　王政復古劇から１９世紀演劇
　ラシーヌ：　フェードル
　シェリダン：　ライバル
　ゴーゴリ：　検察官
　イプセン：　ヘッダ・ガブラー　（うち１戯曲を選択）
セクションＢ：　２０世紀ならびに現代劇
　ブレヒト：　アルトゥロ・ウィの興隆
　アーデン：　マスグレイヴ軍曹の踊り
　ヴァイス：　マラー／サド
　ワーテンベーカー：　アワー・カントリーズ・グッド　（うち１戯曲を選択）

生徒たちは、ユニット２ならびに５で、古典と現代という時代の異なる戯曲と同時に、ユニット３ならびに６近代劇から現代劇への転換を担った実践家 practitioners の視点を学ぶ。

現代演劇においては、戯曲が求め、体現する上演スタイルは、その時代の演出家のあり方でもある。また、その演出家のあり方が、新しい戯曲の創造を必要とし、そして、その両者の織りなす演劇観が新しい上演スタイルや創造プロセスを求め、さらにその必要性が新しい俳優トレーニングのあり方をも模索させてきた。この現代演劇の大きなうねりをも－生徒がどこまで理解しうるか、ドラマ教師が指導しうるかは別として－学ぶべく設計されている。ちなみに、２００６年度は、ユニット４ではスタニスラフスキー、クレイグ、アルトー、ユニット６ではブレヒト、ブルック、グロトフスキがとりあげられることになっているが、例年、あまり大きな変化があるわけではない。つまりは、それだけ重要性がはっきりしているというわけだ－他の演出家としては、メイエルホリド、コポー、ラインハルト、バルバ、ボアールなどが含まれる。

数多い演出家のなかでも、圧倒的な存在感をもって扱われるのが、スタニスラフスキーとブレヒトである。定番中の定番といっていいのだが、英国の演劇実践・創造現場との若干の遊離も感じられて興味深い。英国へのスタニスラフスキーとブレヒトの導入は、日本と同様に、少なからぬ曲解と誤解を伴ってきた経緯がある。それを修正し、確からしいものを再検証しようという動きも、実は、日本と同じなのだが、その動きもが取り込まれているのだろうか。もう一点、興味深いのは、少なからぬ英国演劇人が苦手とし、嫌いがちなスタニスラフスキーのアメリカ的解釈としての「メソッド」にも言及していくことである。

とにもかくにも、スタニスラフスキーとブレヒトという、なかば相反する演劇観、そしてスタイル・実践の双方を学びうるということが、一つのポイントというべきだろう。

ユニット４の上演は、３から８人のグループ・ワークとして行われる。長さはグループのサイズにもよるが、１５分から４０分。具体的に演目こそ指定されていないが、設定されたいくつかの「上演スタイル」から選んで上演するというのも特筆すべきだろう。ユニット２と５で選択した戯曲の上演は認められていないので、同じ劇作家の違う戯曲を選んで準備するグループも少なくない。

上演にかかわる評価は難しいものがあるが、生徒自ら何で採点されるのかを申請する。演技でなく、デザインなどでも可能だが、それでも評価の対象にはならないにせよ、演技への参加は求められている。あくまでも、「協働」に参加させるのである。

驚かされるのは、上演に際しても、個々の生徒たちは自分がいかに戯曲を研究・解釈したか、スタイル採用の理由など創造のプロセスをまとめたポートフォリオを提出しなければならないことである。あくまでも「演技」という技術だけではない英国のドラマ教育の知的側面を思い知らされる。

ワットフォード・パレス劇場での「アワー・カントリーズ・グッド」の補習ワークショップ。初演の演出家マックス・スタッフォード＝クラーク自らが指導にあたった。

さらに、英国的な特徴として考えられるのは、ユニット２と５で選択した戯曲を学ぶアプローチである。平面的な文芸批評ではなく、上演すべく「自ら演出す

るとしたら」という視点である。この「自ら演出するとしたら」の視点が、演劇教育を一気に厚みを伴って立体化すると言っても過言ではない。

ブレヒトの「コーカサスの白墨の輪」にチャレンジするＡレベルの生徒たち。

「演出」という視点

与えられた戯曲の世界を、演出という視点をもって、スタニスラフスキーを例にとるならば、「与えられた環境the given circumstances」、「言語language」、「アクション dramatic action」、「キャラクター characters」「劇作家の意図 the playwright's intention」を柱として分析し、細部にわたって立体的に組み立てていくプロセスは複雑であり、また無限の広がりを持つ。さらに、ブレヒトの「エピック・シアター」や「異化効果」は、情緒に流され、おぼれがちな演劇を客観へと導く手段として認知されている。

設定や人物を、そして、その意味を探っていくには読解力と想像力が不可欠である。戯曲に言葉として描かれていないサブテキストを読み込むことは、実社会そのものを学ぶことでもある。また、そのまま上演するのではなくー筆記試験ということもあるがーあくまでも言葉に置き換えて提示することが求められる。また、「演出」と一言でいっても、様々な姿勢とアプローチがある。どのように俳優と一緒に協働するのか、人を動かすのかを考えることも、言い換えれば、いかなるリーダーシップのスタイルをとるのかも一つのポイントになる。必要とされるのは、構成能力であり、文章・プレゼンテーション能力であり、リーダーシップということになるのだろう。

このように、多分に、専門的な内容であっても、必ずしも演劇の技術取得が目的ではないのが見えてくる。もちろん、将来、俳優としてのキャリアを選んだときに、演出家の言いなりに動く「受け身」の操り人形ではなく、自ら積極的に創造や仕事向かっていく姿勢ともつながる。このことは、ディバイジングによる演劇創造（ユニット１）とともに、演劇というもの、そして、教育とはかくあるべきものという英国的姿勢が体現されているといえそうである。

砂上の楼閣を支える足元

ここまで調べ、整理してきて実感するのは、ＧＣＳＥやＡレベルが存在するから、俳優や演出家のための本格的な演劇学校などでのトレーニング以前の「基盤」がそれなりに確かにあり、また、そのための参考書としての文献が多く世にでるという事実である。日本の演劇の貧しさの一つは、出版の貧しさとも関係していると常々感じていたが、改めて、その差異を思い知らされてしまう。

ただでさえ、実践ばかりが先行し、「お勉強」の嫌いな演劇人は少なくないわけだが、彼らが過去の演劇人の実践を学ぼうにも、そのための文献が出版されない。学ぶためには、オリジナルをあたらねばならず、そのためにはかなりの語学能力がまずもって必要とされてしまい、時間と能力の余裕なしには学ぶことができないのである。この悪循環が学術と現場の乖離をさらに深刻なものにし、演劇をさらに貧しくしてしまう。

といっても、英国の側からすれば、ナショナル・カリキュラムで演劇が演劇として認められず、英語に取り込まれてしまっているじゃないか、文献についても十分ではない、出版事情は大変なのだという声が聞こえてきそうだが、それでも歴然とした差異を認めざるを得ない。ため息もつきたくなる。

さらに、ドラマ教育の内容や意味するものを調べれれば調べるほど、むしろ、演劇人のトレーニング以前に、質の高い観客が育つ環境が見えてくる。批評のマナーと、愛情と辛らつさを兼ね備えた観客が存在するからこそ、劇場や劇団といった演劇組織も、また、すべての演劇人は学ぶことを止めるわけにはいかなくなるのである。確立した俳優トレーニングの必要性が喧伝され、様々な試行錯誤は始まっているが、それ以前の「前提」を作る試みは、いまだまったく手がつけられていないといわざるを得ない。砂上の楼閣にならないために、何よりもいま足元が欲しい。

（なかやまかおり／アーツコンサルタント・ドラマ教育アドヴァイザー）

主な参考文献

Jonothan Neeland & Warwick Dobson: “Drama and Theatre Studies at AS/A Level”, Hodder & Stoughton (2000)
AQA: “General Certificate of Education - Drama and Theatre Studies 2006”
Bella Merlin: “Konstantin Stanislavsky”, Routledge Performance Practitioners (2003)
榎本剛：「英国の教育」、クレアレポート22、自治体国際化協会（2002）
中山夏織他：「教育と芸術／新たな関係」、芸能と教育ブックレット、芸団協出版部（2002）

エデュケーション・ワークショップ２００５

今年の夏も英国からドラマ＆シアター･エデュケーションのスペシャリストがやってきます。日常のコミュニティや教室を、ドラマティックな学びの空間に変える英国の演劇教育の真髄と、広がり、深みを体験してください。

ドラマ・イン・エデュケーション@ケネス・テイラー（ミドルセックス大学）

◎ワークショップＡ（小・中学生に対する指導者対象）
日時　７月２７日（水）・２８日（木）　両日　１４：００～２０：００

◎ワークショップＢ（高校生・一般に対する指導者対象）
日時　７月２７日（水）・２８日（木）　両日　１４：００～２０：００

ＡＢとも定員　２５名　受講料　１０，０００円　会場　池袋　旧・大明小学校

◎マスタークラス・ワークショップ（エデュケーションワークショップ経験者対象）
日時　７月３１日（日）　１０：００～１７：００　定員　２０名
受講料　８，０００円　会場　池袋　旧・大明小学校

シアター・イン・エデュケーション@スティーブン・スモール（ダンディ・レップ）

◎セミナー「地域劇場から学ぶエデュケーション・プログラム」
日時　９月１６日（金）　１８：３０－２１：３０
定員　５０名　参加費　２,０００円　会場　新宿　芸能花伝舎

◎ワークショップＡ（小・中学生に対する指導者対象）
日時　９月１７日（土）　１０：００～１８：００座学＆ワークショップ

◎ワークショップＢ（高校生・一般に対する指導者対象）
日時　９月１８日（日）　１０：００～１８：００座学＆ワークショップ

ＡＢとも定員　２５名　受講料　８，０００円　会場　池袋　旧・大明小学校

主催　社団法人日本劇団協議会
制作　劇団一跡二跳
助成　平成１７年度文化庁芸術団体人材育成支援事業（申請中）
後援　豊島区／ブリティッシュ・カウンシル
協力　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

お問い合せ・お申込み
劇団一跡二跳　０３－３３１６－２８２４　http://www.isseki.com

編集後記

この春、新国立劇場に開設された演劇研修所ＮＮＴスタジオのことや、昨今の俳優トレーニングの議論を思いながら、スタニスラフスキイ登場の歴史的意味を探っていただいた佐藤正紀先生の20世紀俳優トレーニングの前史、「日本ヴォーカル・コンクール」の告知記事を編集していて、また日本劇団協議会主催の「集中講座～演劇を楽しむために」の平成１７年度のまとまった数のワークショップのチラシをながめていて、大きなうねりのようなものを感じるとともに、少しばかり多様性が生まれてきたことに「悪くないんじゃない」などとつぶやきました。ただ一つのスタンダードなんて存在しないということを改めて教えてくれます。

日本劇団協議会の事業は、文化庁の芸術団体人材育成事業としてのプログラムですが、平成１１年に始まって以来、どんどん規模を拡大してきています。実際には、年間のある時期に限られているものですが、かなりの数のトレーニングが加盟団体のみならず、広く開かれた形で提供されていることは評価されるべきで、英国の「アクターズ・センター」的な役割を果たし始めているといえるかもしれません。もちろん、いわゆる「統括団体」でないとこの助成枠に申請すらできないという公的助成制度の「閉鎖性」という問題がありますが、業界を代表する統括団体としての社会的責任を果たすべく機能しているプログラムだと位置づけて理解したいと思います。

その一環としてはじまったエデュケーション･ワークショップも今年で５年目を迎えました。その間に、ドラマ教育をめぐる環境は大きく変わったような、変わらないようなですが、集まってこられる方々の思いの強さは毎年強まっているように感じます。今年の夏がどのように展開するのか、とても楽しみです。（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
国際化時代の多様な文化という視点に立ち、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
シアタープランニングネットワークの基幹事業として、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、シアタープランニングネットワークの準会員としてご参加下さい。
年会費３千円(送料込み)を下記までご送金下さい。尚、送金の際は、ご住所･氏名･電話番号を忘れずにご記入くださいますようお願い申し上げます。

郵便振替口座
００１９０－０－１９１６６３
加入者名
シアタープランニングネットワーク