

シアター & ポリシー
通巻 33 号
2005 年 10 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 33 号

北九州市を拠点とする「うずめ劇場」は、旧東ドイツ出身の演出家ペーター・ゲスナーが設立した日本の劇団である。1996 年に三島由紀夫の『わが友ヒットラー』で旗上げ公演して以来、今年で活動 10 周年を迎える。8 月から 10 月にかけて、北九州を含む国内 7 ケ所で、ペーター・トゥリーニ作『ねずみ狩り』、ゲオルグ・ビュヒナー作『レオンスとレーナ』の 2 本立て日替わり旅公演を敢行したところである（注 1）。また、来年 3 月には、ハンガリー生まれの作家ジョージ・タボリによる『わが闘争』を北九州、大阪、東京の 3 ケ所で上演する。ヒットラーの自伝と同名の本作は、美術学校を目指してウィーンへ上京してきた若きヒットラーを揶揄的に描いた笑劇である。10 年が巡って、ゲスナーは再びヒットラーが登場する作品を選んだ。

ヒットラーを称揚する三島作品は、旧東ドイツでは有害図書として、自由に読むことはできなかったという。来日して、日本でしかできない作品を上演したいと選んだ。原作には男性 4 人が登場するが、旗上げ公演では、ヒットラーを女性が演じた。ゲスナーの企画に賛同する男性の地元演劇人は当時不在していた。日本語がたどたどしかった演出家自身も、自ら舞台に立った。個人と社会の葛藤から、自分の創造力を生み出すというゲスナー。96 年の『わが友ヒットラー』は、在住 4 年が過ぎようとするゲスナーを取り巻く、北九州という社会を色濃く反映したものだった。

うずめ劇場の 10 年

ゲスナーは、1962 年、旧東ドイツ、ライプツィヒ生まれ。ベルリンの名門演劇学校エルンスト・ブッシュで学んだ後、ハレの公立ターリア劇場で、俳優、演出家、学芸助手として 4 年間勤務した。1989 年のベルリンの壁崩壊で祖国が消え、ゲスナーは、これまで自由に出ることのできなかった国から、どこか新しい世界へいきたいと考えるようになった。妻がライプツィヒ大学で偶然見つけ

異文化摩擦から創造する舞台

ペーター・ゲスナーとうずめ劇場の 10 年

五 島 朋 子

Tomoko Goto

た求職に応じ、九州工業大学（北九州市戸畑区）でドイツ語講師となることに。

文明国日本の人口 100 万人の大都市ならば、公立劇場が複数あり、演劇専門家としての職もあるだろうと、3 歳になる一人娘も伴い、新天地へやってきた。

しかし、日本には「劇場」は存在しなかった。また、製鉄で日本の近代化を牽引した重厚長大産業都市北九州は、行政が「北九州ルネッサンス」と銘打ち文化で都市再生を図ろうと様々な施策を展開し始めたところだったが、お隣の芸能の街福岡市と引き比べながら、市民自身が「文化の砂漠」と自嘲する街だった。ゲスナーはやむなく、まずは日本の現代演劇について学ぶこととした。西欧近代を相対化する日本独自の演劇表現として、70 年代日本のアンガラ演劇を評価し、ライプツィヒ大学の演劇学修士号を取得した。

1995年、ゲスナーの旗上げ公演企画に関心を持ったのは、北九州の演劇関係者ではなく、草の根で国際交流活動を継続していた「地球のみんなの会」の女性たちだった。彼女たちの様々な助けを得ながら、必要な役者と機材を集め、念願の公演が実現する。ドイツ人がヒトラーを上演するというので、地元新聞にはよく取り上げられたが、当時舞台作品そのものに関する議論は皆無だった。

以後、アングラ3部作として、斉藤熈作『赤目』を神社境内で、佐藤信作『浮世混浴鼠小僧次郎吉』をお寺の本堂で上演する。劇場外空間での公演は、会場の利用許可に始まり、舞台設営、会場運営に大勢の人の関わりを必要とした。なれない正座とお辞儀を繰り返し、不思議な日本語を駆使するゲスナーは、その演劇へ賭ける情熱と信念で、実に多彩な人を巻き込んでいった。曲がったことが大嫌いな建設会社社長、病院経営もマーケティングという歯科医、プライベート・ホールを運営する病院夫人、ホームレス支援を続ける牧師、地元でチェーン店を展開する飲食店社長、ベトナム生まれの現代美術作家、チェリスト、大学教員、ホテル支配人、大学生……。しかし、地元北九州の演劇の世界では、相変わらず異質な存在であり、隣の福岡市ではほとんど無名と言ってよかった。

2000年の利賀村での第1回演出家コンクールにおいて、岸田国士作『紙風船』で最優秀賞を受賞する。二人芝居だが、ゲスナーは現代日本での自分の生活実感から、妻を本音と建前の二人の女性に分けて上演した。大正の物語を今に通じるものにしてみせた「演出」が高く評価された。東京の権威によって、ようやくうずめ劇場は、北九州でも「変な外国人がやってる珍しい劇団」から、少しずつその内容へも関心がもたれるようになっていった。

リアリズムが強い作品で受賞したにもかかわらず、受賞後第1作は、カルロ・ゴツツィのコメディ『デラルテ』をにぎやかに仮面劇仕立てで本邦初演し、周囲の期待をはぐらかしたかと思うと、スペインの現代劇作家セルジ・ベルベルによる現代の殺伐とした人間関係を描いた『いまわのきわ』を本邦初演。次は、ドイツの劇作家ハインリッヒ・フォン・クライストによる重厚なギリシア悲劇『ペンテジレーア』を、鈴木メソッドを取り入れ3時間上演、その次は、アングラ芝居唐十郎『夜壺』をほんとうにテントで、さらに生演奏付きで上演した。振幅の大きい戯曲選出と変化に富んだ上演形態は、いつも座付き作家もしくは劇団主宰者が、似た傾向の作品を書き、決まったスタイルに収斂していく日本の劇団システムによる作品づくりとは全く異なっている。

古今東西から縦横無尽に選ばれる作品群は、ヨーロッパ演劇教育の層の厚さと、演出家としての引き出しの多彩さを示している。しかし、どの作品を選ぼうと、ゲスナーの問題意識はいっかんしている。現代日本の今ここにいるドイツ人の自分が社会とどう関わっているのか。ギリシア悲劇のなかに、ドイツロマン派の作品のなかに、日本のアングラ演劇のなかに、個人と社会の間の摩擦や相克を照射しようという姿勢が貫かれている。

うずめ劇場を特徴づけるのは、確かに、ブレヒトやミュラーらを輩出した演劇大国ドイツを出自とする外国人が演出する劇団ということだ。だが、最も重要なのは、主宰ゲスナーは、北九州という日本の一地方で、私たちと同じように働き生活して、そこから舞台を立ち上げているということだ。海外から著名な演出家として招聘され、あらかじめ「先生」という立場で稽古場とホールの中だけで活躍して、公演が終われば去ってしまう落下傘ゲストではないのである。そこに、うずめ劇場の強みがある。

摩擦が生み出したもの

ゲスナーは2004年春、蜷川幸雄が学長を務める桐朋学園短大演劇専攻科の専任講師に着任した。逡巡の挙げ句の決断だった。しかし、来日以来初めて、「演劇人」という専門職能が認められてオファーされた仕事だった。現在、東京と北九州を往復しながら劇団活動が続けている。2003年夏、北九州には芸術劇場という名の公立ホールが再開発ビルのなかに登場したが、「扱いにくい」外国人がここに職を得ることはありえそうにない。

来日以来ゲスナーの舞台表現は、何重もの「異文化摩擦」の連続の中で生み出されてきたものだ。その「摩擦」は、以下の3つのフェーズに集約される。

日本社会の特質そのものとの摩擦

集団主義的傾向が強い日本では、異質なものは排除される。ここでは、ゲスナーとの対談での演出家蜷川の発言を紹介するとどめるが、その指摘は、まるで遠眼鏡で覗いてでもいたかのように的確だ。

「日本人と日本人以外の人、ことに東京という場ではなくて、北九州で、言ってみれば異文化に対して距離を持っている人たちが多いのではないかと思われる土地で、自分の思いが正しく伝わりにくかったんじゃないかと思うんだけど」「異文化の人たちが会おうって言うのはさ、日本の中ではすごく大変なことなんだよね。一方的に王と家来の関係になるか、あるいは鬼と民衆の関係になるか。」(注2)

日本における演劇の仕組みそのものとの摩擦

日本では演劇は学校教育のなかに位置づけられてはいない。演劇の公共性についてようやく広く議論されるようになってきたものの、もともと芸術や文化は、私事として等閑視されてきた。地方の文化高権が規定されているドイツでは、人口規模の小さな自治体にも固有のアンサンブルを持った劇場やオペラハウス、音楽ホールが存在するのはよく知られているところである。ハレのターリア劇場での、ゲスナーの仕事は、実に幅広い。クリスマスの親子向けグリム童話、飲食しながら楽しめるキャバレー風朗読劇、青少年向けに社会的問題を取り上げた現代作品、古典作品の現代的解釈、ゲイ等性的マイノリティをテーマにしたコラージュによる前衛的舞台等々。創造集団を擁する地域劇場ならば、地域固有の課題や関心をすくい上げながらこれほどきめ細やかなプログラムが実現できるのか、と驚いたものである。そしてこれら専門家集団は、皆、劇場に雇用されている。日本では、劇団というアンサンブルは、職能集団として社会的ステータスを持ってない。「日本の劇場で働こう!」というゲスナー最初の夢は、遥かなままである。

外国語による舞台創造そのものとの摩擦

外国で、それも母国語に頼らずに演出する。ゲスナーにとって、またうずめ劇場という劇団にとって、この摩擦がもっとも充実した「異文化交流」の成果をもたらしつつあると言えそうだ。

実は、ゲスナーは、今も日本語の読み書きが不自由である。日本語戯曲を選ぶ場合は、まず原典が英訳(もしくはドイツ語訳)されていることが前提である。一方、『ねずみ狩り』や『牡鹿王』のように、ヨーロッパでは非常に良く知られた戯曲であっても、日本語訳がない場合、翻訳のための労力は半端では

(注1) 10人乗りバンとトラックのトラブル道中は、劇団員の藤澤友の日記でうかがい知ることができる。

うずめ劇場のホームページ

<http://www5d.biglobe.ne.jp/~uzume/>

また、旅公演については、11月20日のNHK教育テレビ「芸術劇場」でも紹介される予定である。

(注2) 桐朋学園芸術短期大学芸術科演劇専攻「演劇通信」2004年6月発行による。

ないが、それがなかなか功を奏さないのもやっかいなことである。うずめ劇場の公演に関しては、この翻訳戯曲の日本語に関する批判が少なくないのも事実だ。しかし、ゲスナーは、それを超える舞台の強度を作り出そうとしてきた(注3)。

ドイツ時代は、当然ながら台詞の意味内容を重視する演出家だったという。だが、日本へ出奔することを決意したときに、母国語を用いない自分の演出、変えざるを得ないことを覚悟し、演出家として新たな挑戦と考えた。

ゲスナーは現在、ブレヒトの教えを技術として習得可能なように、観察、判断、反応の3段階に分けて教えている。まず自分を取り囲む状況や相手の態度・行動をつぶさに「観察」し、どのような状況なのか、またそれはどんな意味を持つのかを自分で「判断」し、それに基づいて今ここでなすべき行動として「反応」せよ、と言うのである。稽古では、「あらかじめ準備をしないで。相手をよく見て！今ここで自分の意見を立ち上げて！失敗を恐れなくて。あえて冒険して。もっと遊んで。自分の判断を信頼して！そして体を使って表現して！」と、役者に要求し続ける。独自の戯曲解釈に基づきながら、役者たちには、「観察」のポイント、「判断」のヒント、時に自身の身振りを交えながら「反応」の可能性を次々と投げかける。もともと自分の意見というのがあいまいな日本人である。稽古場の役者たちは、まずそのことに気づかされる。

母国語を用いない演出家が敢えて選んだのは、役者の内的な感情に重きを置く台詞の演劇ではなく、役者相互がその場で反応しあい、関係しあいながら作りあげていく演劇であった。ゲスナー自身、十年を経てようやく自分自身のメソッドとして手ごたえを感じるようになってきたという。その成果を本当に評価するには、さらに海外公演などの経験を踏まえる必要があるだろう。

日本に住み暮らすドイツ人演出家がとらえる同時代の日本観、そして役者相互の関係性に裏打ちされた舞台表現、この2点がゲスナー演出の醍醐味であり、それが、13年間にわたる洋の東西のぶつかり合い、異質なるものへの排斥の繰り返しという、絶え間ない異文化摩擦のなかでゲスナーとうずめ劇場が生み出してきた舞台である。

(ごとうともこ / 鳥取大学地域学部附属芸術文化センター専任講師
前うずめ劇場制作)

(注3) 戯曲翻訳について、最近では次のような試みを行い、ある程度の評価を得つつある。『ねずみ狩り』は、トゥリーニなどオーストリア現代演劇に詳しい寺尾格氏(専修大学教授)との共同作業により初訳出、『レオンスとレーナ』は、ゲスナーと共同演出の藤澤友が現代語版に大胆に翻案した。



うずめ劇場公演
ゲオルグ・ビュヒナー作
『レオンスとレーナ』より

地方から地方を飛びまわるなかで、地域で演劇活動続ける人々、そして演劇を使って子どもたちの健全育成を求める人々と出会う。そして、彼らの真摯な姿に色々なことを考えさせる。とりわけ、家族との生活を守りながら、日々の暮らしのなかで、自分たちの求める演劇を、けれんみなく静かに続けていく姿に、「演劇の日常化」というのか、演劇の一つのあり方を見るからだ。もちろん、東京で必死にアルバイトを続けながら、舞台活動続ける演劇人を否定するつもりはないし、彼らの持つ「ぎらぎら」とした野心やエゴが、演劇の大きな力でもある。だが、「生活を犠牲にまでして演劇を続ける意味があるのか」とは、海外のアーティストやアドミニストレーターらからしばしば投げかけられる言葉である。そして、続くのは、「それでヒトの生活が描けるのか」であり、「いい仕事が続けられるのか？」である。芸術への思い入れや、日本的な美学が入ってくるので、簡単な議論ではないのだが、日本の現代演劇が生活を描けなくなっているのは、もしかすると、ここに原因の一端があるのかもしれない。

もちろん、地域で演劇活動続ける人々のなかにも、かつて東京でこのような「時期」を過ごした人も少なくない。だが、一方で、最初から、地域を離れることなく、自然に背伸びすることなく演劇を続ける人々の姿がある。なかには、実質的に「プロ化」している方々もあると聞くと、少しずつだがリージョナル・シアターの発展の契機が育っているのかもしれない。日本の現代演劇は、地域において、静かに、変革の分水嶺に近づいている。

ところで、英国人演出家の通訳に携わっていると、地域で演劇活動続ける人々を説明するのに窮することがある。「アマチュア」という語の意味に、日英間に大きな違いがあるからだ。英国演劇界は、どうもアマチュア演劇に対して否定的な見解を持つようである。アマチュアとは「自らの演劇活動に充足する閉ざされた集団」であり、そのなかの個人はプロをめざすことも、本質的に向上することもめざすことはない...というわけで、説明する場合には、「コミュニティ・カンパニー」といったほうが意味として座りがいい。真に向上をめざす人々には、地域の拠点としてのリージョナル・シアターは、その資源を惜しみなく提供するという構図である。

残念ながら、日本の公立文化施設は、いまだ「リージョナル・シアター」としての機能を獲得しえていない。その資源の多くはいまだ眠ったままだ。それでも、試行錯誤は続けられている。その一つが、文化ホールや運営財団が主催する住民参加型の「コミュニティ・プレイ」である。長く東京からの巡演の受け皿としてしか発展の契機を与えられてこなかった地域からの発信である。出演するのは地域から公募された住民だが、多くの場合、東京からプロの演出家やデザイナーらメイン・スタッフが招かれ、上演作品は既存の戯曲のこともあれば、そのために新たに委嘱されることもある。

とにもかくにも、公立文化施設におけるコミュニティ・プレイは、地域で演劇活動続ける人々にとっては、自分の金を使うことなく参加しうる格好のメイン・ステージであり、プロ演出家の指導を受けられるトレーニングの場にもなる。

ドラマ教育の分野では、成果をめざす「シアター」と、創造の過程を重視する「ドラマ」という言葉の使い分けがある。1940 / 50年代に英国の演劇教育の基盤を作ったピーター・スレードが「目的」によって区分したものだが、教育を主眼にしているので、どちらにもたしか「学び」がある。

住民参加型の「コミュニティ・プレイ」の創造の段階でしばしば直面するのは、このどちらを志向するのかということだ。実際には、二者択一のものではなく、目的自体が、多分に重層的に折り重なっているために答えが見いだせなくなる。

目的の重層性の支えるもの ～「シアター」と「ドラマ」のはざま～

中山 夏 織
Kaori Nakayama

地域の人々にとっては、「参加＝パーティシペーション」に意義があり、その人々の楽しみや学び、そして自信の獲得などに「目的」がある。文化政策が意図するのもこれであり、ここまでは「プロセス」としての「ドラマ」が圧倒的な存在を放つ。

だが、次の段階で、「自己実現」が加わると、次第に、明快な区分が難しくなってくる。個人の自己実現であっても、他者を必要とする演劇という性質上、意識や経験の違いによって、参加者のなかに不協和音が生じてくるからだ。だが、より厄介なのは、参加者以上に、演出家やプロデューサーらの「目的」の置き所が明快でなかったり、あるいは、極度に明快でありすぎるときである。

「いいものを作りたい」とは誰もが口にするが、良いものの定義が存在するわけではない。そこにあるレベルの格差はいうまでもないが、ゴールが曖昧なままではプロセスに問題が生じてしまう。よくあるのが、仕事を休ませてまで、生活を犠牲にさせてまで、リハーサルへの参加を強要するのか、ということである - 生活のために地域での演劇活動を選んだ者が、それで仕事を失くしたとしたら笑えない。一般には、それを参加者ひとりひとりが調整することも、「目的」の片隅にあるようにも感じるのだが、強要が過ぎると、本来の「目的」が壊れてしまう。

だが、プロのメイン・スタッフには、相手がプロではないからといって、自らの演劇観から切り離して考えることは信条的に難しい。アーティストとしてのエゴも頭をもたげてくる。成果でしか、他者からの評価は得られないという現実があるからである。じゃあ、目的を理解した、それを専門とする芸術家を雇えばいいといえば簡単なのだが、プロ演出家の演劇観を体験し、体現するべく努力する過程にも、大きな「目的」を見いだしてしまうため、問題がより厄介なものになってしまうのである。だが、住民参加型だから「この程度でいい」と豪語するような演出家であつたら、おそらく多大な時間と、多大な公的資金をかけて努力する意味も喜びも参加者たちは見いだすことはない。

演出家以上に大きなカギを握るのが、プロデューサーの認識であり、スタンスだろう。問われるのは、芸術的感性や資質のみではない。芸術的成果のみを問うのであれば、場所を変えるべきだろう。「参加」の本質的な意味の上で、重層的な目的の意味するものを理解していなくてはならない。参加者を集団としてみるのではなく、集団のなかの個として見る能力も問われる。そのうえで、地域性も関係するが、生涯学習的参加なのか、トレーニングなのかの境界がどこにあり、どこまでのプレを許容するのか。そして、どのように修正していくのか…。その上で、言葉が悪いが、決して上手ではない地域の人々 - 子どもたちの場合にあっても - 厳しいプロの指導のもとで、それなりの成果（シアター）を挙げさせることで、「達成感」を得ることに最終的な目的を置くことが可能か、どうか。しばしば、シアターが参加者たちに「達成感」を与える唯一のものではないことが忘れられるように見えるが、演出家のエゴだけではなく - 公演日が近づくにつれ、プロセス重視派であっても揺らぎ始める - そこにプロデューサー自身のエゴも見え隠れしてくる。わからなくもないが、演出家に対峙できる唯一の存在としてのプロデューサーが参加者を見ないようでは問題外といわざるを得ないのである。ともあれ、コミュニティ・プレイでは、演出家と参加者たちとの関係以上に問われるのが、演出家とプロデューサーとの関係なのだ。

コミュニティ・プレイの醍醐味は、地に足を着けながら暮らす人々による地域でしか生まれ得ない豊かな表現が溢れててくることだ。東京の演劇のコピーではない。演出家も含め、個々のエゴがそぎ落とされ、集団として自分たちのオリジナルを創造するプロセスのなかに本当の創造の喜びに出会う。その場を提供し、支えるのがプロデューサーの仕事である。そこから日本型のリージョナル・シアター運動がはじまるかもしれない。（なかやまかおり / アーツコンサルタント）

俳優トレーニングをめぐる議論には、「隣の芝生」というのか、どこかないものねだりの感がある。欧米的なコンセルヴァトワール型演劇学校や大学の必要性を訴える声にはつねにこれを感じるのだが、一方で、欧米の俳優トレーニングも何か新たなヴィジョンを求めているように見える。

英国に限って見ると、問題はより明確になる。英国中の主要ドラマ・スクール（演劇学校）からだけでも（注1）、ものすごい数の俳優の卵たちが毎年のように輩出される。そこに参加していない大学やインディペンデント・スクールをあわせると、いったいどれだけの数に上るのか…。供給過剰な業界であることは、競争を生み、それなりの質の維持につながるものでもあるのだが、英国の俳優トレーニングの問題の一つは、3年なりのコースの修了後、すぐに仕事に直結させなくてはならないという、ドラマ・スクール経営をめぐる脅迫観念的な産業構造にあると感じている。

演出家らは、ドラマ・スクールを出たものの何もできない俳優たちに苛立ちを隠せないのだが、そもそも3年やそこで俳優のトレーニングは完了するものなのだろうか？ 3年で、スタニスラフスキイからブレヒト、フィジカル・シアターからシェークスピアのヴァースまでマスターできるはずはないのである。歌舞伎など日本の伝統演劇の伝統からすると笑われてしまいそうだが、ドラマ・スクールというものの経営は、それでも「できる」と言わざるを得ない。

俳優の「促成栽培」が何を意味するのだろうか？

実際には、ドラマ・スクールを修了でトレーニングが完了したわけではなく、ようやくこの職業に就くためのスタート地点にたどり着いたと認識する必要があるわけだが、ある程度の素質や美貌に恵まれていれば、それなりに仕事ができるしまうほど忙しく大規模な産業界であるだけに - といっても、俳優たちの90%がつねに失業しているわけだが - 少なからぬ俳優たちは継続的に学ぼうとはしなくなり、単発のテレビの仕事などにすがるようになっていく。

もちろん、なかには、ドラマ・スクールで学んだことでは十分ではないと実感して学ぶ場を求める俳優たちも存在するが、そこで思い知るの、継続的に、あるいは何かを徹底して学ぶ場なぞ英国にはないということだ。財政的に余裕があれば、大学院に進むことも一つだが、英国演劇に足らぬものを求めて海外へと飛び出すものもいる。異国の地に彼らが追い求めるのは、「スタイル」と「ヴィジョン」をもったカリスマ的な演出家でありトレーナーである。これも「隣の芝生」で、多分に幻想に過ぎないのかもしれないが、実験も失敗も許されず、わずか3週間のリハーサルで次々と上演を続けていく英国のシステムは、俳優のみならず、演出家をも「消耗品」にしてしまっていると少なからぬ演劇人が嘆き続けている。

1960年代末ごろまでは、リージョナル・レパトリー・シアター（地域劇場）の多くが劇団制を抱え、ドラマ・スクールを卒業した若い俳優たちの継続学習というのか、大学院的な役割を果たしてきた。ベテランたちに囲まれながら、新作から古典、海外戯曲…次から次へと役をこなしていくなかで、様々な演出家とも出会い、成長することができた。短いリハーサル期間だからトレーニングだったというのは、今日のシステムのための準備期間のようなものとして少しばかり皮肉だが、劇団制が崩壊し - 劇場経営の財政的な問題だけではなく、テレビや映画で働きたいと願う俳優の急増も関係したが - 俳優たちは学ぶ場を失った。いま、それができるのは、ロイヤル・シェークスピア・カンパニーと、ダンディ・レップ、ピーター・ホール・カンパニーだけである（注2）。観客に晒された板（舞台）の上でしか、俳優は本質的に育たないというのが、英国の俳優トレーニング

注1 The Conference of Drama Schools（演劇学校会議）には21のドラマ・スクールが加盟。その上部機関として、経営者・業界団体とともに設立された、単位を認定し、教育の質を監督するNational Council For Drama Trainingがある。

注2 ダンディ・レップは、ロイヤル・スコティッシュ・アカデミー・オブ・ミュージック・アンド・ドラマなどと提携して、毎年男女1名ずつの卒業生を1年間わたり、研修生として契約し、公演に参加させている。

の本質だったわけだが、それでも業界は劇団制の崩壊が俳優に及ぼすものがその雇用の安定性だけではないことをすぐに認知した。だから、「アクターズ・トレーニング・センター」(ロンドン&マンチェスター)を自ら創設したが、切り売りのショートコースでは、十分に機能しているとはいえない。

仕事をしなければ俳優は俳優でいられない。だが、安易な仕事に走ると俳優として学ぶことをやめてしまう。職業なのか天職なのか、労働者なのか芸術家なのか、食べるための仕事なのか芸術に仕えるのか...俳優という存在の悲しさは、これらを自らに問いかけ続けなければならないと同時に、自意識過剰のエゴがもたらすものはさておき、自分たちに与えられてきたトレーニング以上のものを要求されてしまうことではないだろうか。だが、いうまでもなく万能のトレーニングは存在しないし、そもそも「スタンダード」なるものの実体はあまりにも曖昧である。観客が、そして戯曲や演出が要求するものが変化し続ける以上、ないものねだりであっても、演劇システムが自分たちに配慮した優しいものでなくても、それを追い求めて俳優は学び続けるしかないのである。

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

編集後記

今号のテーマは、「異文化摩擦と地域演劇」とでもすべきかな、と編集をしつつ感じています。五島朋子さんにご執筆いただいた北九州の「うずめ劇場」の10年は、外国人演出家が日本の地域に根づいて創造を続けたその摩擦の成果です。淡々としたタッチのなかに、「摩擦」と簡単に流してしまえないほどの対立やご苦労があったことが想像されてきます。

拙稿でも書きましたが、国内にあっても、その目的や思惑のために、演劇の創造には、つねに「異文化摩擦」が存在しています。どちらが正しいわけでもなく、どちらが間違っているわけでもなく、対立し、議論し、妥協し、違うオプションを探る過程は、異文化摩擦そのものともいえそうです。ですが、五島さんの描く「落下傘ゲスト」ではないペーター・ゲスナー氏のような存在が地域でもう少し根を下ろして仕事ができれば、何か展開があるのではないのでしょうか。

自ら2本の原稿を綴って改めて自己矛盾に気づくのは、演劇という仕事の性質のことです。「生活を犠牲にまでして演劇を続ける意味があるのか」と「生活のために演劇を続ける意味があるのか」という二つの極論です。どちらもありませんが、私のなかでは - あえていえば - 日本の演劇人には前者を、英国の演劇人には後者を投げかけているのかもしれませんが。どちらにもバランスの悪さを感じてきました。日本の精神論と労働組合的概念が私のなかでも居心地悪く存在しているようです。

いよいよ「20世紀俳優トレーニング」が刊行されることになりました。予定よりも何年も遅れてしまい、私のなかでも遠い時間の彼方の一部になってしまっていたようです。編著者であるアリソン・ホッジ女史は、「いつなの?」と催促しながらもいつも暖かく見守って下さりました。

いよいよということで、オリジナルの英文を再び手にとり、読み返してみると、各筆者の強い愛情と深い洞察とともに、色あせない新鮮さがわきあがってきて、この著作の歴史的意義を再確認しています。翻訳版がどれだけを伝えるのか、少しばかり不安ではありますが、スタンダードという言葉一つでごまかしてしまっているものが見えれば幸いですし、21世紀の「俳優トレーニング」を考えていく一つの土台になればと願っています。(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
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

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