

シアター & ポリシー
通巻 35 号
2006 年 2 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 35 号



今日の文化状況のなかで大切な存在が翻訳であり、通訳です。神のような存在とっていいかもしれません。2 年前、ロサンゼルス・ゲッティ・センターで開かれたギリシャ演劇についての会議に出席しました。ギリシャ悲劇は、二千年前に書かれたわけですが、それぞれの翻訳に、それぞれの時代に生きた翻訳者のコンテキストが生きてしまっています。それが考古学的な姿、原型がどのようなものであったかを伝えるものではなくしているのです。

私は、日本にやってきてガリパー旅行記の状況なのですが、「原」日本というものを探しにきました。文化人類学の概念です。人間のなかにある共通し、変わらない普遍的なものです。最も単純なもの、そしてそれは思想とっていいかもしれません。私の仕事の用語でいえば、「単純さのパラメーター」であり、「単純さのパラダイム The Paradigm of Simplicity」です。痛みからでる叫びかもしれません。どの文化にも共通するものです。恐れを示すジェスチャーかもしれません。あるいは、それは「呼びかけ」かもしれません。

日本海側の小浜で托鉢をされている虚無僧の方々に会いました。「ホッホー」と声をあげながら、村をまわっていました。聞いた話では「ホッホー」は仏陀

ヴヴォジミエシュ・スタニエフスキ ガルジェニツエとその探求 「二十世紀俳優トレーニング」出版記念セミナー

の名前の一つだそうです。呼びかけは歌の始まりです。そして、世界のどの神話でもいわれていることですが、歌は生まれたばかりの子どもの叫びである。

それは古代文化にも民衆文化にもあります。内発的な文化にも、形式的な文化のなかにも見られます。例えば、演劇においても掛け声がありますが、能でも囃子方が発する掛け声があります。私どもの劇団ガルジェニツエのトレーニングにおいても、基本的な「呼びかけ」からはじめます。古代ギリシャの神を讃える唱歌を使っています。

今回、明治神宮で合気道の稽古に参加しました。その稽古のなかで重要だったのが「いま」ということです。「いま」という瞬間、外国人であってもうまくやれたということでした。その「今だ」という叫びが、共通なる原型をあらわしていると思うのです。書道も体験したのですが、偶然、私が書くよう指示されたのが、「今」という文字でした。また、座禅をし、その際に師が言われたのが、「過去も未来も問題ではない」ということです。大切なのは今なのです。

演劇というのは、俳優の肉体です。歌舞伎俳優のトレーニングの一つとして、他の俳優たちの絵を描くことがあります。同僚の俳優の裸の身体を想像して、描くというものです。身体とは、「いま」しか存在しないものです。

私は古代演劇を専門にし、そこにルーツをもっています。そして、瞬間をどのようにつかまえるのか、把握するのかということに関心があります。それが「いま」ということです。歌舞伎のトレーニングともつながるのですが、私どもの劇団ガルジェニツエではギリシャの俳優が画に描かれた姿を模倣するというトレーニングを行っています。

「いま」を凝固する—型と見得

「いま」というのは、身体のなかに命が充実している瞬間です。その瞬間における身体をとらえるのです。それが、日本では「型」となり、「見得」となります。そして、「間」というのは、力学的な瞬間です。

古代ギリシャ演劇と日本の伝統演劇にはいくつかの相似点があります。型や見得と同様に、古代ギリシャ演劇には、「スフェマータ」という特別な姿勢があります。これが重視されます。「レイクシス」というオブジェを指示する動き。そして、型と似ているのですが、シークエンスになっている一連の動き。そうした姿勢、ポーズ、型の痕跡は、ごく断片的にしか残っていません。

古代演劇には、「手を巧に操るもの」、「手によって賢い」という概念がありましたが、ヨーロッパ演劇はそれをなくしてしまいました。同じように、古代音楽も失われました。私の仕事は、忘れられた芸術を再現する、蘇生させることにありますが、東洋の芸術やインドのカタカリにはそれが残っている。日本の演劇を知ることによって、ヨーロッパ演劇の根底を知ることができるのではないかと考えているのです。

歌舞伎の場合、見得をきって、演技を静止させることができます。これをヨーロッパでやると何か不自然なものになってしまう。嘘のものになる、わざとらしく観客にこびるような感じになるのですが、日本においては、それが嘘ではなく本物になる。凝固する姿勢によって維持することがヨーロッパの俳優にはできないのです。

歌舞伎の俳優が見得を切っているときというのは、グラスに注がれたワインの状態です。観客は俳優の色を様々に楽しむのです。一方、ヨーロッパの俳優は、グラスに注がれるワインです。ワインを注いでいくプロセスが、「ピオメハニカ」です。日本の俳優は一滴ワインをこぼすということが許されないわけですが、ヨーロッパの俳優はワインをこぼすことをできますし、川のようにワイン流すこともできます。むしろ、そうすることが求められています。非常に早いテンポ、プロセスが重要なのです。

私の劇団のトレーニングでは、盃から盃へ次々に注いでいくヨーロッパ的な早い原則を維持しつつ、俳優たちがワインを一滴もこぼさない状態を求めています。

「いま」、「スフェマータ」、「姿勢」、「見得」の4つの原則が次々に提起してくる形です。それぞれが次々に鎖のようにつながれて一つのシークエンスを形成します。音楽のフーガの技法のように、小さなシークエンスが次々前の動きを追いかけてくるという形態です。その過程で、ある瞬間、俳優たちがでくわすものを、私は「タブロー tableau」といっています。凝縮された現実です。カラストロフィです。ひとつひとつの舞台がめざすところが、衝突であり、カラストロフィなのです。それに対して、日本の演劇はちょうど扇を開いているような気がします。でも、根底は同じです。俳優は「いま」を見つけなくてはならないのです（抄録）。

於 駐日ポーランド大使館
(文責/中山夏織)

- このセミナーはシアタープランニングネットワーク、日露演劇会議の主催、ポーランド大使館の共催により2006年1月14日開催されました。



ヴヴォジミエシュ・スタニエフスキ

ポーランド現代演劇を代表する演出家。劇作家、演劇理論家、教育学者。

1950年、ポーランドとドイツの国境線に近くのパルド生まれ。クラクフ大学（ヤグエウオ大学）で人文学を修めた後、学生演劇グループ、テアトル・ストウで俳優となった。1970年から76年までイエジー・グロトフスキの「実験室劇場」のプロジェクトに参加。1977年、「劇団ガルジェニッツェ」設立。その創造方法ならびに出演者、その作品は、世界の現代演劇に大きな影響を及ぼしてきた。その演劇観と、音楽性と相対性を重視するユニークな俳優トレーニングのあり方は、アリソン・ホッジ編著の『二十世紀俳優トレーニング』（而立書房刊）に所収されている。

ワルシャワ、メキシコ、ダラス、ニューハンプシャー、パリ、ニューヨーク、バッファローなどの大学の教壇に立ち、また劇団ガルジェニッツェ内に演劇アカデミーを設立し、演劇人の育成に携わる。

エジプト文化相、ポーランド外務相、文化相から功労賞を受賞。

共著に『Hidden Territories』(with Alison Hogde)がある。

インタビュー

アーツとしての の声と表現と 絶対軸の確立

磯貝 靖洋

2005 年夏から秋にかけて、「第 1 回日本俳優ヴォーカル・コンクール」が東京で開催されました。俳優の声、言葉、表現に着目し、MD・カセットテープ審査から、スタジオでの実演、そして公開で行われたホールでの実演審査の三段階にわたり選考を行い、最優秀賞、優秀賞、奨励賞を選定しました。日本で初の試みの開催から数ヶ月、主催した OWS 創造塾の磯貝靖洋氏に、お話を伺いました。

コンクールを終えて

まず率直に言って、やらなければならないことをやったという感じがある。言葉は、字と声で成り立っている。表現や声の伝達を職業とする人が、声のことをきちんと理解し職業化しようとしていない。しかもアーツにするためには特殊なことが求められるというのに、それがなされていない。それでもできてしまうレベルが多すぎ、社会も平気だ。特に、現代劇は無造作、無神経にうつる。僕の頭や耳にとってはそうじゃないので、なんとかしたいと思った。その具体的な形の 1 つがコンクールだ。これから 100 年くらいかかるかもしれないが、誰かが始めなくてはならないと思ったわけだ。

問題点をはっきりさせていくためには、回数を重ねていく必要がある。主催する側も参加する側も、そしてそれを受ける社会の問題になってくるが、まだ 3 者ともヨチヨチ歩きにもなっていないから、とりあえず、2 年に 1 度ずつ行い、10 年も続ければ相当明確になってくるだろうと願っている。

運営面としては、当初、外部から資金調達を考えていたが、企業スポンサーを集めたりする労力のほうがもったいないと考え、自己資金で実行した。全面負担なので、経済的には事業として失敗かもしれないが、大変重要でやり甲斐のある仕事といえる。

本来は、事業は「パブリック」性の高い仕事なら、社会に投げかけて協力を求めてもよい。しかし、自分でやりあげていくという能力がなければやるべきじゃない。最初から他者に頼っていくようでは主体性を失ってしまうからだ。特に、アーツの場合、皆が寄り集まって折半して成り立つものではない。自由にお金が使え環境でなくては、コンクールもシンポジウムも主催することはできない。

アーツは社会にとっての先行投資なわけで、だからこそ、パブリックが資金を出すべきだと声高に言っているわけだが、企業化できないという弱さを伴う。今回は、完全な先行投資として、こういうものが必要なんだということを提示したかった。

アーツに求められる絶対軸

いま世界の変化は大きい、が、それに巻き込まれてしまうようであるなら、アーツの仕事などはしないほうがいい。今の社会は落ち着きがなく短気だ。すぐ評価を求め、成果をあげろ、とわめきたてる。土建屋じゃないわけ。アーツの事業としての評価基準や、どんな声が求められているのかといった評価基準を確立するには時間がかかる。今回は、審査委員自体も試され、「声って何だろう」と考えた。審査員の意見の違いにも直面する。「何が求められているのか」を、審査員が自問すること自体が重要なことだった。

いまの社会は分散化が進み、すべてを相対化しようとする。アーツも然り

で、よく見と、世界中で言えるが、アーティストがひ弱になってしまい、相対化される環境に馴染んでしまっている。それが社会化だと思っているような状態にある。僕としては、社会が相対化するときには、絶対軸を作る者が存在しなければ、相対分散化で、アーツは減ってしまうと考えている。過去の絶対軸を踏襲するだけでなく、新しい絶対軸を作ろうとしない限り、相対化は意味をもたなくなる。「それなりでいい」ということはアーツの世界にはない。縦軸と横軸の立体構造が健全なアーツだ。

ある一定のレベルに達したものをアーツという。いま私たちのまわりでは、例えば、「声が届かなくても俳優になれる。」「イエアオウをはじめ、言葉が不鮮明でも俳優といわれる」「でも、それなりにいいじゃないですか、気持ちが伝わっていれば」というレベルの低さがある。そのレベルを問題にはしたくない。

アーティストという存在は、いまを生きながら、次の時代を明確に眺めるものだ。「共有しているよね、あんたのなかにもあるよね」と納得しあうアーツ教育と、アーツを創造する、ということと同じだと考えていることに大きな問題がある。エデュケーションとトレーニングが区別されていないわけだ。

しかも、現代は、しっかりした軸を立てられちゃ困る社会でもある。いまの段階では、10人審査員が集まれば、まったく違う意見に分散しがちだ。アーツとして必要なのは、いくつかの有効な価値軸が集まり、あるレベルで共有し合い、さらにその上を見合えるのが良い。それが好ましい絶対軸であり、古い芸術観といわれるかもしれないが、今のように分散低ポテンシャル化より、むしろ一歩先を行っていると考えている。

アーティストと「伝統の発明」

アーティストに必要なのは自己発見ということ。声は変わらないと思っている人が多いのだが、きちんとした理論やメソッドなしでは変わらないが、実際声は変わるものでもある。ただ変わりにくいのは、生活上喋っているからだ。言語は音声と密着して、切り離すことができないと考えるヒトには、声は変わらないものになる。だが、人間には本来言語と音声と切り離す能力が備わっている。そこに音声や言語のアーツが存在する。

音声は子供の頃から変化していく。音声が変わると、それに付随して、その言語も変わる。いま、方言が問題になっているが、地域言語の有効性から、言語が減ってしまうから活用しようということと、新しい芸術を創造しようということをごちゃごちゃにしている。次元が違うものが混在しているわけだ。これに限らず、言語は次元がごちゃごちゃになりやすいので注意が必要だ。

さらに、それと関係してくるのが、自分の生きている周囲や状況を演劇にする場合には、時間系が欠けるということだ。アーツから時間系を除くと、アーツではなくなる。アーツは必ず未来への時間の設定が備わっている。そのためには、現在につながる過去をよく知る必要がある。

ところが、今の演劇人の中に、歌舞伎すら知らない、鶴屋南北も知らない人が多い。ギリシャの古典も読んでいない。古いものをこなしていない。作家も演ずる側もそう。新しいフォルムを創造していると豪語するが、フォルムをもたずにフォルムは壊せない。その結果、継承するフォルムもつぐれない。その意味では、現代劇の多くは、アーツ性の低い消費文化に過ぎないともいえる。文化の貧困の要因である。そんなものに対しては、公的支援など必要もないだろう。



第1回俳優ヴォーカル・コンクールで最優秀賞を獲得した山下夕佳（劇団一跡二跳）

文化支援と芸術支援には、明確なレベルの違いがある。芸術支援というならば、年に1件か、2件それにふさわしいものを全面支援すればいい。「文化」の支援は重要だが、別のものだ。

いま日本語自体が流動化している。大きな課題であり、文化政策の課題でもあるわけだが、演劇ではこうなんだと文化政策に対し、提言していくべきである。言語の多様化の後に、アーツがついていくという状況がおかしいと考えなくてはならない。アーツこそが社会を先導していくものである。日本語の言語というものを、また音声というものを、どの次元まで高め、広げていくかを問いつけることに、このコンクールの意義があると思う。

芸能を職業とする人間が、芸能の社会における位置(責任)ということを考えないでやっていくなら、豊かどころか、貧しい社会になる。芸能のなかにおける芸術の位置(必然と責任)もはっきりさせなくてはならない。だからといって、声高に文章にするのではなく、現場での有効な創造の積み重ねから自動的に見えてくるものが必要だ。それが文化というものだ。

アーティストとしての美学

アーツとしての条件は、クリエイティブであり、美学的軸を持つことだ。演劇で言えば、役者がアーティストになれるかどうかということだ。アーティストが芝居をして見せて欲しい。アーティストが芝居をすれば、これまでの作品であっても、もっといいものがたくさんできるはずだ。努力すれば、頑張ればいいということではない。生身の人間が素材の声と身体を使いつくし、俳優がアーティストになることだ。

声を職業とするアーティストとしての条件に関して言えば、今回のコンクールで明らかになったのが、参加者が古典も詩も読めなかったことだ。歌も歌えなかった。訓練する場所がないというのは言い訳に過ぎない。歌や詩もちゃんと学ばなきゃいけないことを見ていた観客が気づき、当の参加者も気づいた。本来は、最低の教養なのだが、それが備わっていない(学ぶインフラがないのも確かだが)。

古典芸能では、長唄には長唄の声の出し方があり、獲得してきた。当然のことなのだが、現代劇はそれを考えなかった、テレビと生は違うということをやってこなかった。その意味では、現代劇は生き方が雑学であり、美学じゃない。

これがいいんだということを決められない社会はひ弱であり、今回のコンクールは、現代劇に何が求められ、何がいいのかを提示する契機になったと思う。一度提示することで、もっといいことがでてくるきっかけが出来る。人間にとっての声、何がいいかを考えるようになる。

言葉をどうしていくかという問題は、言語学、社会学の問題でもある。音声言語は私の外側の社会の問題と同時に、私自身の内面の問題だ。演劇が社会を救うアーツとなったとしても、個人を救えるアーツになるためには、声を深く追求しなくてはダメだろう。(談)

(いそがいやすひろ / 演出家・音声学者・OWS主催)

英国の現代演劇の伝統は、「言葉」の重視にあり、劇作家による「戯曲」と、その解釈者としての演出家の演劇として発展してきたと考えられている。だが、実際には、演出家の登場は20世紀最初の産物であり、戯曲の重視は、実は長く省みられなかった歴史を経て、もう少し後、長く引き続いた事前検閲制度ならびに助成制度の誕生との絡みを見る必要がある。実は、「伝統」は、わずか50年ばかりのメインストリームに躍り出たものが体現する、あるいは何らかの意思によって調整された新たな「発明」であったといえるかもしれない。

この試論を通して、筆者が探っていきたいと望むのは、現代の英国ドラマ教育＆トレーニングを形成するに至った要素とその要素が理念化し、伝統に転換する、「伝統の発明」(Invention of Tradition)の瞬間を検証することである。新しい芸術との「黒船」的遭遇や、議論・交流による他家受粉と否定、経済性との相克、そして文化政策に代表されるきわめて政治的に調整された意思が、どのように、「似て非なるもの」のドラマ教育＆トレーニングの形成に影響を及ぼしてきたかを探っていきたい。

この「伝統の発明」の一例を挙げれば、英語では「演出家＝プロデューサー」だったが、1956年、英国芸術評議会が米語式の「演出家＝ディレクター」の採用を決定し、用語が変化した。この頃から芸術監督(Artistic Director)の語が登場し始めたことをもあわせ考えると、この変化は、非営利助成劇場の誕生とその運営にかかる職能の分化に密接に絡んでいたに違いない。アートマネジメントの誕生である。

ともあれ、歴史の展開は一本の糸で語ることはできない。そのために時系列、包括的かつ全体論的なアプローチは困難であろう。マクロからミクロを見るのではなく、ミクロが次なるミクロを派生となるよう積み重ねつつ、マクロとの相関関係を探っていきたいと思う。まずは、第一段階として、英国演劇に長く「欠く」と指摘され続けてきた「身体性」を柱にしながら、その探索の旅を始めたいと思う。

ディバイジングの意味するもの

日本人にはあまり馴染みのない「ディバイジング」という演劇手法がある。英国のドラマ教育の根幹にすえられ、プロ俳優育成をめざす演劇学校や大学でも教えられている。直訳すれば、「工夫すること」であり、演劇用語として、きわめてすわりの悪いこの「ディバイジング」は、英国演劇の「身体性」、そして80年代の新しい波「フィジカル・シアター」の成立の背景に深く関与している。ところが、この「ディバイジング」は、その実践に比して、その理念があまり明確ではない。最初の研究書・実践書として知られる文献で、アリソン・オディは、「ディバイズト・シアター(Devised Theatre)」を次のように定義した。

『ディバイズト・シアターは、プロセス(芸術的ジャーニーをともに分かち合うために方法と手段を見つける)、コラボレーション(他者との協働)、マルチヴィジョン(変化する世界の事象に対する多様な見解、信念、経験、態度)、そして芸術的作品の創造を含むもの』(1)

だが、よりシンプルには、「あらかじめ出来上がっている戯曲を上演するプロセスではなく、ある素材をもとに、あるいは何もなかったところから、集団により芸術的作品を創造するプロセス」を意味している。だが、必ずしも協働者を必要としない側面もあり(2)、我々を混乱させる。脳裏をかすめるのは、「インプロヴィゼーション(即興)と何が違うのか」であろう。そして、もう少し演劇実践に詳しいものからすると、「コレクティブ・クリエーション(集団創造)と何が違うのか」ということだ。

インプロヴィゼーション(以下、インプロ)の実践は、俳優の自由な自己裁量による演技として、古くはコメディ・デラルテやミステリー・プレイで知られるが、スタニスラフスキーが、俳優がリハーサルの過程で登場人物の背景や動機を読み解くためのトレーニング手法として認知したことから現代演劇史に登場し、アメリカにわ

英国演劇と「身体性」

英国ドラマ教育＆
トレーニングを考えるため
の試論

第1回
ディバイジングという
創造手法

中山夏織

たってメソッド演技の根幹となったことは有名である。また、シュールレアリズムやダダイズムの影響を受けたものが、オルタナティブ・シアター運動とリンクして、集団創造へと発展したというのが歴史の「辞書的」解説である。

本論に戻ると、インプロは、ディバイスト・シアターを創造するための一つの主要な実践として考えられている(3)。インプロ＝ディバイジングではないが、全体構造を創造するためのメカニズムであるというわけだ。だが、インプロ芝居という概念が存在することを考えると、少しばかり揺らぎはじめる。ハブニング演劇とも入り混じりそうで、言葉の整理はとかく難しい。

一方で、アメリカの「リヴィング・シアター」をはじめとする小劇場運動や、フランスのアリアヌ・ムニエの「太陽劇団」らが有名にした「集団創造」との違いとなるとより悩ましくなる。というのは、ほとんど同義で活用されているからである。実際のところ、60—70年代、参加型民主主義をめざしたオルタナティブ・シアターの「集団創造」の用語が、いつの頃からか、「ディバイジング」に転換したとしか思えない。80年代半ばごろまでの文献には、ワークショップ型創造や、コラボレーション的な用語は輩出するが、「ディバイジング」というタームを見つけられない(4)。動詞としての「devise」は時に登場することはあっても、名詞化された手法としては使われていないのである。逆に、90年代以降の英国の文献に「集団創造」の用語は登場してこない。

ちなみに、60年代末から70年代初めに、新たな演劇活動を公的助成の対象にするべく英国芸術評議会が、新しいカテゴリー化を進めた際にも「ディバイジング」という用語は登場しない。その時の名称は、「パフォーマンス・アート」と「コミュニティ・アート」であった。この際の不可思議さは、前者がドラマ部ではなく、美術部の担当に帰したことだった(5)。改めて言葉の演劇の国であり、それが基準なのだ思い知らされるわけだが、この不自然さが改善されるには、さらなる時間を必要とした。

ジョウン・リトルウッドから小劇場運動へ

インプロとディバイジング(集団創造)を駆使したアメリカの小劇場運動の大波の押し寄せる60年代より、先立って英国でそれらの手法を積極的に挑んでのがジョウン・リトルウッドであり、東ロンドンのシアター・ロイヤル・ストラッドフォードに拠点を置いたシアター・ワークショップである。演出家の独裁を廃し、アンサンブルにこだわり、当時のコンセルヴァトワール型演劇学校が量産する「個人作業」「過去形」かつ「首から上での演技」を嫌った彼女にとっては、集団創造は、劇団の名称どおり、その芸術観を体現するものだった。さらに、スタニスラフスキーの自然主義的演技をその基盤にしながらも、「言葉」よりも「行動」に重点をおき、その表現技術を構築するためにダンスのルドルフ・ラバンのムーブメントや、歌を演劇に導入した(6)。そこから新しい演劇が生まれた。劇作家の名前を冠さない作品の登場であり、英国演劇にとっては、多分に、初めて「身体性」に重点が置かれた演劇との出会いでもあった。彼女の活動が小劇場運動と一線を画するのは、強い政治性をもったアンチ・メインストリームの集団創造が、ウエストエンド商業演劇にも迎えられていた事実である。だが、政治性ならびに商業性のために、英国芸術評議会の助成は、新規参入した戯曲重視のロイヤル・コートへとシフトし、シアター・ワークショップの寿命を縮めてしまった(7)。英国演劇において、リトルウッドが求めた身体性や集団性が、注目を集め、メインストリームに躍り出るのは、小劇場運動が運動論ではなくなった後の80年代、フランスのジャック・ルコックの門下生たちによる劇団「シアター・ド・コンプリシテ」の登場を待たねばならない。新たな「黒船」が、「フィジカル・シアター」の到来をもたらした(8)。

筆者が推測するのは、政治性や革新性にこだわった小劇場運動のタグがとれ、芸術性を重視するメインストリームの1つとして認知された時点で、その手法の用語が政治性の強い「集団創造」から、「ディバイジング」へと変化したのではないかということだ。

ノート

- (1) Alison Oddey (1994): "Devising Theatre - A Practical and Theoretical Handbook", p3, Routledge
- (2) Deirdre Heddon & Jane Milling (2006): "Devising Performance - A Critical History", p3, Palgrave macmillan
- (3) ibid, pp7-8.
- (4) Sandy Craig ed.(1980): "Dreams and Deconstructions - Alternative Theatre in Britain", Amber Lance Press他
- (5) Owen Kelly (1984): "Community, Art and the State", p.15, Comedia
- (6) アリソン・ホッジ「二十世紀俳優トレーニング」(2005・而立書房)に詳しい。
- (7) Stephen Lacy (1995): "British REalist Theatre - The New Wave in its Context 1956 - 1965", p.52, Routledge
- (8) Gill Lamden (2000): "Devising - A Handbook for Drama and Theatre Studies", p4, Hodder & Stoughton
- (9) CORT (1968): "The Repertory Movement in Great Britain", pp.12-13 / George Rowell & Anthony Jackson (1984): "The Repertory Movement - A History of Regional Theatre in Britain", p111, Cambridge Univ. Press
- (10) Peter Lewis (1990): "The National - A Dream Made Concrete", p101, Methuen/中山夏織(2003):「演劇と社会 - 英国演劇社会史」, pp275 - 281, 美学出版

時間を戻すと、小劇場運動、オルタナティブ・シアター運動の英国的展開は、「フリンジ」の形成をもたらした。フリンジが求めた理念と実践の一つが、劇作家や演出家の個人のヴィジョンを体現する演劇ではなく、俳優の演劇 (actor-centred theatre) を取り戻すことだった。インプロや集団創造は俳優の復権のための手法となった。背景には、政治的、芸術的欲求のみならず、増加する演劇学校や大学を出たものの、公的助成の要求する地域劇場のリハーサルならびに公演期間の長期化による公演数の激減と(9)、劇団制の崩壊もあって仕事にありつけない俳優たちの現実もあった。彼らを吸収するようにして、ワークショップ型の演劇の創造が展開され、人形ではない俳優の自主性と集団性が生みだすダイナミズムが溢れた。

ユニークなのは、マックス・スタッフォード＝クラークが現代に継承する「ジョイント・ストック・システム」といった、戯曲重視とワークショップ型が統合された、きわめて英国的な発展も生んだことだ。また、アヴァンギャルドでありながら、地域にねざすコミュニティ・シアターのみならず、シアター・イン・エデュケーションといった教育演劇をリードするものになったのも特筆に値するだろう。参加型民主主義、平等を夢見て行動に出た時代である。新劇における俳優の優位に対して、同時期に登場した日本の小劇場運動が演出家の独裁制をめざし、また東京への一極集中を加速させたのとは正反対であったわけである。だが、フリンジのこだわった集団性、そして、それを支えた「集団運営」は、公的助成の要件としての「プロ化」- 雇うものと雇われるものの分化 - の前に、そのナィーブさゆえに、崩壊の道をたどりはじめる... (10)。

コンプリシテの登場に至るまでのディバイジング理念の受容と展開には、まだまだ様々な曲折がありそうである。ふと思うのは、現代ドラマ教育が、「ディバイジング」にその理念をゆだねるのは、演劇と教育の双方の理想主義の出会いが関係してくるのではないかということだ。俳優としての自己の発見と自主性、そして集団制という概念が、ドラマ教育の理想というよりも、子どもを中心とした教育の理想に一致するからである。もちろん、文化政策の転換やサッチャー時代のナショナル・カリキュラムの導入もここに加わるし、時代のファッションもあるだろう。曲折の経緯と、そこにひそむ暗号を少しずつ解読していきたいと思う。

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

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

編集後記

今号所収の3編に共通するテーマは、「伝統」と「創造」ということだろうと感じています。同時に、「アーティスト」とはどのような存在なのかということを考えてもくれます。

私自身、「演劇と社会 - 英国演劇社会史」を上梓して以来、英国のドラマ教育 & トレーニングの理念の形成を整理しなければならぬと思いつつもなかなかきつかけを見いだせませんでした。大きく、深く、そして複雑に絡み合うサブジェクトゆえもありますが、まずは、どのようなアプローチが可能なのか、ということに行き詰っていました。そんな折に、鈴木貞美氏の「日本の文化ナショナリズム」(平凡社新書)で「伝統の発明」という概念に出会い、文化政策の影響も含めて考えていくと、このアプローチが私にとっては違和感のないものだと思えました。そこで、今回、「身体性」という視点からその試論をはじめましたが、その理由としては、10年ほどまえ、自分自身が研究していた「劇団制」「集団創造」「集団運営」を改めて検証しなおす時期にきたかもしれないと感じていることと、さらに、99年に他界したフランスの教育者ジャック・ルコックの英国演劇への影響についての検証・研究が始まっているからです。まずは、この山を登っていくことになりますが、漠然としながらも、次に聳え立っている恐ろしいまでに巨大な山が、スタニスラフスキーであり、ブレヒトです - こう書いてみると、英国演劇の発展もまさに、海外の新しい演劇観との黒船的遭遇とその移入なしにはありえなかったことが見えてくるのではないのでしょうか。「未来への時間の設定のためには、現在につながる過去をよく知る必要がある」と語った磯貝氏の言葉がエコーとして聞きながら、どこまでこの巨大な山を登れるのか不安もありますが、少しずつ解読という登山を始めたいと思います。(中山夏織)