THEATRE & POLICY

シアター＆ポリシー　通巻３６号
２００６年４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/

No.36

私のスタニスラフスキイを探して

スタニスラフスキイを越えて、東の国へ。

ベラ・マーリン

1993年。英国演劇に4年ほど仕事を続けていました。いい役、いい劇場、興味深い演出家、それなりの公演。ですが、何かが欠けていました。ほとんどの芝居はわずか3週間半のリハーサル、それに続く3週間半の上演、私のなかにあるクリエイティブな潜在的な力の表面しか使っていない、といつも感じていました。「ここにあるこのすべてが演技というものなの？」。私は自分自身に問いかけました。物心がついて以来、追いかけていこうと、心に決めてきたこの職業が、むしろ私のなかに空洞をもたらしている不可思議。

私はイングランド中部のバーミンガム大学で演劇学の学位を取得し、そこでは素晴らしい3年間を送りました。その後、私は、ある演劇学校の大学院レベルの1年間のコースに進みましたが、何ら得るものはありませんでした。卒業して4年のあいだに、私が確信を持つに至ったのは、私のなかのどこかにクリエイティビティの層があるのだけれども、単にそれにコンタクトできないでいるのだということです。そして、私はむしろ演技という職業に幻滅していたのです。

1990年代の初めの頃、ロシアに旅する機会が持ち上がり、モスクワにある国立映画大学で「アドヴァンスト・アクティング」のコースを受講することになりました。講義内容は、コンスタンチン・スタニスラフスキイ、マイケル・チェーホフ、イェジィ・グロトフスキの実践についての集中的な講座とともに、ライザ・ミネリと一緒に仕事をしてきた指導者によるタップ・ダンス、ボリショイ・バレエのパフォーマーによる古典舞踊、モスクワを代表するヴォイス・コーチの一人によるスピーチ、モスクワのシアター・オブ・クラウンの演出家によるムーブメント、そして - 最も私に訴えかけたもの - 「セルフ・ワーク」を含んでいました。「セルフ・ワーク」の意味するものが、私の心と魂にたしかに深く潜んでいるクリエイティビティの層を見いせると直感したのです。

もはや何も考えず、私はロンドンのフラットを引き払い、エージェントから10ヶ月の休みをもらい、スーツケースを詰め込み、毛皮の帽子を被り、旅立ちました。1993年のことでした。

過去13年のあいだは、演技という技を再発見することに関して、畏敬の念をもってきました。この13年の間に、私は英国を代表する演出家と仕事をする幸運に恵まれました。その一人が、一昨年来日したマックス・スタッフォード＝クラークであり、彼ははかりしれないほど人気のある演出家です。私は英国を代表する劇場での仕事も得ました。ポーランド、フランス、オーストラリア、そして英国中で、劇作家、演出家、学生、教師、そしてもちろん俳優のためのワークショップを担う機会を得ました。また、バーミンガム大学の演劇学専攻で講師を務めました。そこは私の母校ですが、「ロシア演技術 The Russian School of Acting」で博士号をいただきました。そして、いま私はエクスター大学演劇学

部で演技を教えています。

このように書いてきたのは、演技プロセスに対する私の熱意が、私を上演と俳優トレーニングの連鎖へと突き動かしてきたからです。演技を教えるプロセスは、私が幸いにも師事したロシアの演劇実践家から得た砂金を受け渡すというファンタスティックな機会だけではなく、ワークショップという場で生じる素晴らしく、そして偶発的な事象を観察することを通して、パフォーマーとしての自分自身のスキルをコンスタントに研ぎ、発展させる手段にもなります。だからこそ、日本へ訪問し、そのスキルを分かち合い、日本の実践家から学ぶことが絶好の機会だと確信しているのです。

私の専門は、スタニスラフスキイのいわゆる「精神・身体的演技術」です。これはその実際より多分に威圧感を感じさせるものです。「精神・身体的」は、シンプルに身体が頭の持つ情報と同じだけイマジネーションを与えるという意味であり、逆もあるということです。私の内面で起きている何であれ、俳優は自分の身体を通して自発的な表現を見いだし、身体的なムーブメントやポーズが何であれ、俳優の身体が、自分の精神への情緒的、想像的情報を与えていることに気づくということです。内面のプロセスと外面の表現とのあいだにある壁には小さな穴があいています。スタニスラフスキイが「行動による分析active analysis」と「身体的行動のメソッドmethod of physical actions」と呼んだ後年の実践には、その直截性において、信じられないほど、遊びにみち、無秩序で、子どもっぽいものがあります。でも、これが俳優の仕事の跳び板になるのです。

演技というのは、面白くあるべきです。子どもっぽいものであるべきです。観客に深く情緒的に、知的に、そして精神のレベルで触れる力を持っていなければなりません。魅力的になることが俳優に偉大なる修養を求めるのです。面白さと身体性のために、トレーニングはそれなりに - 楽しい - 修養を要求しているのです。

私の演技ワークショップでは、スタニスラフスキイの手法 - 行動、目的、二重の意識、情緒的記憶、内面のモノローグなどをすべて試していきます。ではありますが、私は何を使うのか、何を捨てるのかについてはかなり独立独歩です。大切なことは、俳優が自分のクラフトへの自分自身だけのアプローチ - 拘束衣ではなく、助けとなる道具 - を見つけ出すことです。だからこそ、私は、舞踏や、アジア武道、サンフォード・マイズナー、ルコック、ディヴィッド・マメットなどからアイデアを盗みたいと考えています。「絶対的真理なぞ、存在しない」 - スタニスラフスキイも「システム」についてそのことを語っています。様々なタイプの芝居や役、映画、テレビ、ラジオがある時代に、一つの役について決まった方法というのは必ずしも役に立ちません。だから、ワークショップはオープンなカタチをとり、ある方向性へと続くものでありながら方向転換を喜んで行い、メタフォリカルな森を見つめるものとなるわけです。厳しくも、クリエイティブな無秩序に対して、開かれたものでなくてはならないのです。

おそらく、私にとって日本を訪問する最もエキサイティングなことは - これまで幸いにも多くの文化と出会ってきましたが - 何か新しく、何かユニークなものを兼ね備えた文化と文化がお互いに、即座に対話するプロセスと実践なのだと思います。それゆえに、私が西洋バージョンのロシアの演劇実践を東方の国へもっていくことは、とてもエキサイティングに感じています。日本の仲間たちとの交流から、演技プロセスについて私は多くのものを学ぶことになるでしょう。

今回のワークショップでは、私のスタニスラフスキイ・システムに加えて、より実際的な応用を考えるために、英国俳優マイルス・アンダーソンが発展させ、経験してきた英国古典劇ならびに現代劇の演技術を補完していきたいと考えています。

マイルスは、長年、ロイヤル・シェークスピア・カンパニーでマクベスやオシーノといった様々な古典的な役を演じてきました。また、同じくらいの年月、数多く

ベラ・マーリン
俳優／エクスター大学講師
バーミンガム大学演劇学部、ギルドフォード・スピーチ＆ドラマで演技を学ぶ。1993－94年、ロシアに留学、モスクワ国立映画大学で学ぶ。帰国後、バーミンガム大学で教鞭をとりながら、ロシアでの経験を「スタニスラフスキイを越えてBeyond Stanislavsky」としてまとめ、その成果により1997年、博士号を取得。1998から2003年、テレビや舞台出演などのかたわら、バーミンガム大学演劇学部、バーミンガム・ドラマ・センターやロンドンのアクターズ・センターでも指導。2005年から現職。
舞台俳優として、ウースターのスワン・シアター、コベントリーのベルグレード・シアター、バーミンガムのＭＡＣ、ボルトンのオクタゴン・シアターといった地域劇場のみならず、マックス・スタッフォード＝クラーク率いるアウト・オブ・ジョイントの「女王と私」（ロイヤル・コート）、「笑い事」＆「屈して勝つ」（ナショナル・シアター）、「パーマネント・ウエイ」（ナショナル・シアター＆全国ツアー）に出演。俳優自身によるリサーチからワークショップを通して創造する劇作術に参加しうる限られた人材として信望を得る。

のテレビや映画に出演してきました - 最近も人気のあるテレビ・シリーズ「Ultimate Force」に出演しています。

大切なことは、スタニスラフスキイの理念は、何も、チェーホフや、リアリズム演劇にのみ応用されるものではないということです。シェークスピア劇や、王政復古劇、歯磨きのＣＭや、テレビの現代ドラマもまた、スタニスラフスキイの様々な手法をエネルギーとし、結びついていくものなのです。

今回、短い滞在となりますが、私たちが日本の実践家たちとともに見いだしたいと望むものがこれなのです。文化を越え、実践を分かち合える機会を開いていただいたシアタープランニングネットワークとセゾン文化財団に感謝したいと思います。そして、そこに関わるひとりひとりが、一つの与えられた役にタックルする際の選択肢を広げ、より豊かな演技者になれると信じて疑いません。

（べら・まーりん）

国際交流の場、学びあう場の広がり

～「コルチャック先生の選択」が問いかけたもの～

小笠原由季恵

とても残念だったのは、３月初旬という、日本的にはとても忙しい時期に、「コルチャック先生の選択」公演を企画し、観てもらいたい人たちの参加がとても少なかったことです。でも、この出会いがスタートとなって、新たな関係が広がる、そんな実感を残して帰っていきました。

３月１日、横浜から来広したダンディ・レップの一行は、その夜の歓迎パーティーに始まり、地元での道具制作、県内３カ所でのワークショップ、平和記念公園の表敬訪問と、かなりハードなスケジュールをこなしながら、２回の公演を作り上げてくれたのです。

今回の公演の特徴は、今まで出会ったことのない人たちの協力で進んだこと、そして仕込みの場が、国際交流の場であったことです。

英語に堪能なスタッフが非常に少なく、どうなることかと心配していましたが、人が人を呼び、イングランド、カナダ、ニュージーランドなど、日頃思う存分英語で会話していないと思われる若者が集まって、さながら外国にいるような舞台裏となりました。教育、人権、演劇といった普段つながりがあまりない人たちが、このお芝居を通して関わりあえたとのです。

何よりこの作品からのメッセージは、私たち子どもの豊かな育ちを願っている者にとってこれからの方向性に気づかせてくれ、勇気づけられるものとなりました。コルチャック先生は、お芝居のなかでも紹介されましたが、「子どもの権利条約」の基礎を考えた人です。でも、このお芝居は、彼の功績をたたえるためのものではありません。ナチスに迫害され、多くの子どもたちや老人たち、いわゆる弱者といわれる人たちへも、その追及の手を緩めなかったナチスの行為を観ながら、私だったらどういう選択をするか、という問いかけをしている作品です。

英国では、このような作品の上演とともに、事前、事後のＷＳが合わせて行われ、結果ではなく選択に至るプロセスをディスカッションするという時間が保証されているわけです。

スティーブン・スモール氏と三人の俳優（ケビン・レノン、ジョン・ブイック、アイオニア・ニ・クローニン）が参加した広島市内の幼稚園教員のためのワークショップ。じっくりと議論を重ねていく。

いきなり、日本でこれがそのまま受け入れられることは難しいと思いますが、「結果ありき」ですべてがまとまる（または、強い意見に流されてる方が楽だという傾向）ことの恐さや、何も考えないで月日を重ねていくおろかさをどこかで気づいていく、そのきっかけになったのではないでしょうか。

３月４日（土）、昼公演後のアフター・トークでアジオ役を演じたケビン・レノンさんが、「自分からみなさんに質問したい」といい、「広島、長崎の原爆投下について、日本の人は、みんな原爆には反対だがアメリカは憎んでないと言います。日本人て、こんなに寛容な人たちなんだ、とびっくりしました。もし僕らスコットランド人だったら、こんなに簡単にアメリカを許せないし、こんなに好きになれないと思う。ほんとにみんなこんなに寛大な気持ちを持ってるの？」、と投げかけたのです。

会場には苦笑いが広がりました。この笑いが今の日本を象徴しているようで、彼の鋭い問いかけとともに、胸にグサリと来るものがありました。

平和は大事、戦争はよくない、ということを、教条的に教え込まれている日本の子どもたち（大人も）は、この結論に至るまでのプロセスを奪われているように思います。戦争は仕方ないこともある、という意見は、正義を振りかざす鶴の声で一瞬に消え去ってしまう。でも、ここところを十分に議論しないと真に平和を考えたり戦争を反対したりという勢力にはならないですね。

事前にワークショップに参加された人たちは、新しい気づきをもらったといって公演会場を去っていきました。

教育の力は恐いです。これを機に、学びあう場が広がっていくことを願います。学ぶ場は、の感じること、そして自分で考える場であって欲しいと思います。決して正解を求めることではなない、普通に感じたことをありのまま表現できる、受けとめる、そんな関係がここから広がっていく、いえ、広げていくためにこれからの活動に活かしていきます。

（おがさわらゆきえ／NPO法人子どもコミュニティネットひろしま代表理事）

次へとつなぐ扉。

中山　夏織

横濱世界演劇祭2006への招聘プログラムとして『コルチャック先生の選択』を選定する過程で、演出家のジェームス・ブライニングとはいわゆる「阿吽（あうん）」の呼吸、コミュニケーションがあったように思う。もちろん、10年来のつきあいであり－私が、彼の伸びやかなキャリア形成－演出家としてだけではなく、芸術監督、エデュケーターでありポリティシャンとして－を見てきた一方で、私が何にこだわって、ちまちまと仕事を続けてきたかを、ときに不可思議に、ときに納得して彼が見てきたこともあるだろう。演劇祭の求める家族向けに対して、お互いに必要とするものを、すんなりとこの『コルチャック先生の選択』に見いだした。

英国からの海外招聘作品というと、シェークスピアを思い浮かべる方が多いだろう。また、アメリカのミュージカルとまでは行かないが、海外招聘というと、引越し公演とはいかなくても、多分に豪勢で作品が好まれる傾向がある。さらに、ナショナル・シアターであるとか、ＲＳＣといった「ブランド名」を必要とすることも事実である。
そんななかで、キャストは３人のみ、ほとんど装置の転換が行われない、きわめて「地味」、しかも、それなりの政治性があり、学校公演を想定した作品が、しかも日本ではほとんど知られていない、地方都市の地域劇場から、演劇祭という場にやってきたのは、色んな意味で、画期的なものだったように思う。

もちろん、開催時期、他のプログラムとのリンケージの不在、首都圏内での公演であるにもかかわらず、東京への告知の不在という致命的な問題の前に、「集客」においては成功とはいえなかったことはたしかである。観客からのレスポンスには、「なぜ十分な告知をしなかったのか」ということに対するお叱りを数多くいただいた（感謝）。

もう一つ、レスポンスに多く書かれていたのが、わずか３名のキャストが、人形の効果的な利用により、それを感じさせなかったという点だ。そのためか、アフタートークでも「いつも人形を使うカンパニーなのか」と何度も質問

**横浜でも広島でも公演の終了後、いつの間にか恒例になった舞台監督ジュリア・フラッタリーさんによる人形の紹介。（左）
広島平和記念公園に献花する３名の出演者たち（右）。**

された。さらに、多く寄せられたのが、一貫して政治的テーマを掲げるカンパニーなのかという質問であり、日本の戦争責任や、教育の問題をどのように考えるのか、といった答えに窮する難問が続いた。　観客がどれだけ真摯に作品を受けとめたのかがわかる一方で、セレクトしたテーマが、カンパニー全体のものと理解されてしまうことの怖さを学んだ。コルチャック先生を演じた俳優ジョン・ブィックが、前作品『シンデレラ』では、タータン・チェックのトランクス姿で登場したことが頭によぎり、ほくそえむとともに、「プレゼンテーション」の仕方を考える必要性を感じた次第である。（ワークショップで若い世代が、投げかけられた質問に対して、キレかける光景があった。質問を批判と受けとめ、議論にもちこめない日本の文化的土壌に対してどういう配慮が必要なのだろうか？）

私自身の関心事項は、コミュニティに根づいた地域劇場が提供する年間の多彩なプログラムの構造と、俳優をはじめそこに働く人々の仕事の性質とキャリア形成との関連にある。わずか３週間のリハーサルで準備されたと聞いて、横浜の観客は驚きの声をあげた。

本公演は、ジョン・ブィックというベテラン俳優なしには成り立たなかった。はまり役というほか、言葉がない。また、アイオニア・ニ・クローイニンはこの役を演じるために採用された新人である。気品と天性の透明さが彼女の持ち味だ。ケビン・レノンは、病気の俳優に代わって、代役として急遽外部から招かれたゲスト俳優だが、かつての持ち役だった。演技力なのか天性なのかプライベートまでアジオに見えてくるから不思議な存在だ。その意味では、今回は、確かにタイプ・キャストーキャラによる配役が行われた。だが、タイプ・キャストでの成功は、さらなるタイプ・キャストにつながり、俳優のキャリア形成にはマイナスに働くことがあるだが、ダンディでは、年間のプログラムのなかで、俳優たちは、つねに観客の期待をポジティブにフレッシュに裏切る。それが劇場とコミュニティの関係の妙の一つだと思うのだが、同時にそれが俳優のキャリア形成を助ける。次回作『西遊記(The Monkey)』で、ジョンとアイオニアが何を演じるかが楽しみなのだが（妖怪でしょう!?)、劇団制を採用する地域劇場が、ダンディのほかほとんど存在しないという現実が、演劇全体とその未来にとって意味するものを考える必要がある。

俳優や演出家だけではなく、スタッフの職務やキャリア形成ということを考えさせられた。今回、舞台監督と、照明デザインとテクニカルを一手に引き受けたプロダクション・マネジャーの二人は、ともに若く初の大任だったようだが、のびのびと、確実に責任を果たした。時間を気にせずーー方で、組合俳優の労働時間を計算・管理しながら（「そうか〜」と納得することしばし）ー早くから遅くまで労力を惜しむことなく、しかも満面の笑顔で働いていたのが印象に残る。若いスタッフたちは、おそらく長く一つ劇場にとどまらず、転職を繰り返してキャリア・アップしていくのだろう。それを前提としながらも、キャリア・アップのための機会を提供する度量が、どれだけ日本の演劇界にあるのだろうかと、ふと考えた。

いま思えば、メインストリームと学校公演のあいだに存在するバリアを壊し；ワークショップを付加するだけではない、作品と統合されたエデュケーション・プログラムの提供（ＴＩＥの本質！）が、ジェームスと私の暗黙のうちの野心になっていた。私たちの野心というのか、悪巧みはそれなりの成果を得られたと確信している。しかし、私たちの悪巧みは、多くの方々の支援を必要とし、実際、多くの人々をまきこんだ。演劇祭実行委員会に加えて、神奈川県や横浜市、そしてグレイトブリテン・ササカワ財団と大和日英基金のご支援がまずは足元を固めてくれた。また、難産の末の広島公演の実現が、カンパニーの士気を高めたといっていい。忍耐強く調整に応じてくれたエグゼクティブ・ディレクターのローナ・デュグィッド女史、実行委員会の後藤圭氏と、字幕作成に多大な時間を割いた油上恵子さんと、通訳とともに、字幕送出という緊張を伴う微妙な作業に取り組んだ黒野靖子さんの名前を特記しておかなければならないと思う。

帰国の際、ジョンが「連れてきてくれてありがとう」、スティーブン・スモールは「君が扉を開いたんだ」という言葉を残した。私自身、どこか居心地の悪さを感じたのは、もっとやれることがあったのではないかという自省の念とともに、次に開くべき扉が見えないせいだろう。日本では知る人の少ない地域劇場だが、ささやかに確実に残した足跡が、新たな扉へとつながって欲しい。文化政策や教育政策、アートマネジメント、そして演劇創造すべてを有機的につなぐ扉はまだまだ遠く、存在すら見えないいないのだが。

（なかやまかおり／アーツコンサルタント）

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２回　劇場法改正と新しい演劇創造

中 山 夏 織

ヨーロッパにとっての1968年は、「政治」のシーズンとして学生蜂起を促したが、英国においては、比較的（あくまでも比較的）静かな展開を示したといわれている。この年、1968年9月28日という日付が、英国演劇史に刻まれている。劇場法改正法案が国会を通過した日だが、演劇の国家による管理を廃止し、地方公共団体へ分権するとともに、1737年以来、演劇を長く「書かれた言葉」に閉じ込めてきた事前検閲制度が廃止されたのである。また、付随していえば、この時点で舞台上のヌードも許可された。この法改正が、その後の英国演劇のあり方を変える契機になり、新しい創造形態の登場－身体性の重視したもの－へとつながっていくことになるのだが、まずはこの法律が規制・制限していたものを見ておく必要がある。

戯曲の「事前検閲制度」は、ロイヤル・コート劇場がしばしば実践した、劇場としての免許と、公衆を対象としないクラブ制を行ったり来たりさせることで、有名無実だったという見解もあるが、実際は、そんなシンプルなものではない。具体的には、劇場あるいはプロデューサーは上演7日前までに脚本を提出しなければならず、それを怠るとペナルティが課され、劇場免許剥奪の可能性もあった。決定は最終決定であり、修正のために劇作家と議論することはありえなかったという。また、その検閲の過程や、理由は開示されることはなかった（1991年になってはじめて情報開示が行われた）。

といっても、どこの世界にもあるように、劇場・プロデューサーと検閲担当官は、密かにコミュニケーションをとりながら、変更や調整を進めていたらしい。それでも、どうしても上演が認められなかった作品は多数あり、そのなかにはテネシー・ウィリアムスやジャン・ジュネの作品も含まれている。だが、劇場法の規定は曖昧で、検閲官の裁量に任されていた。王室の幹部側近から選ばれる「チャンバーレイン卿」という肩書きで知られる検閲官は、英国の良識、言い換えれば、保守を代表する存在であった。ヴィクトリア朝の美徳が20世紀の後半期にも影響を及ぼしたのである。とりわけ、セクシュアリティについてはけっこう固く、ホモセクシャルや中絶については絶対に許容されることはなかったらしい。数多くの戯曲がそのために世に提示されることはなかったし、上演されえないという理由で自己検閲にもつながった。

いまだ直截的ではないが、本稿のテーマである「身体性」との絡みから、検閲の影響を探ってみると、ピーター・ブルックは「なにもない空間」で1966年のＲＳＣによるオールドヴィッチ劇場での『ＵＳ』公演に関して検閲に対する不満を書いている。同作品は、ベトナム戦争についての集団的・ハプニング的・共同制作的スペクタクルとして歴史に残るものなのだが、この検閲制度のために、俳優たちは即興的に台詞を変えることができなかった。演劇からライブ性と、観客とのインターラクションを奪い、「過去形」に閉じ込めてしまう一大要因だったのである。

ふと、頭によぎるのは、1965年、コベントリーの公立劇場ベルグレードで初のＴＩＥ劇団が誕生していたことである。ＴＩＥの醍醐味たるインターラクションは－台詞は子どもたちの反応によって変化することになる－検閲の枠外にあったのだろうか？　学校での限られた数の子どもたちへの公演は、ある種の「会員制」だったのか、教育は違う法律のもとにあったのか？　ともあれ、アヴァンギャルドとエデュケーショナルがつながるところが、この時代の芸術の面白さである。今日、徹底的に過去形になりがちな学校公演への警鐘ともなりそうだ。

検閲という制度があったとしても、芸術はそれに挑んでいく性質も併せ持つ。60年代から70年代にかけて様々な模索が続けられるなかで、「ライブ性」にとことんこだわる「ハプニング演劇」というカテゴリーが誕生している。劇場を離れ、街路に出て、台本を捨て(anti-literary)、また俳優と観客という境界を捨て、「芸術としての生活」を求めた。世界的な「ムーブメント」として知られ、日本でも様々な「事件」が起きるのだるが、英国では少しばかりつましく、ブルックや、1966年に設立された「ピープルズ・ショウ」というカンパニーが知られる。

ピープルズ・ショウは、チャリングクロス街の書店の地下で旗揚げしたカンパニーであり、ほとんどが俳優ではなく、ヴィジュアル・アーティストであった。英国演劇でのメディア・ミックスがここに始まるといえそうだが、設立者の一人、マーク・ロングは、「長く否定されてきたが、演劇は、本質において視覚的なな形態だあるべき」と信じていた。

ハプニング－英国的な名称としては、「パフォーマンス・アート」は、ジャズ的なライブ性や視覚性だけにとどまら

ず、芸術と生活とのあいだの境界を打ち砕くために、演劇とは何かという究極の問いかけた。例えば、何を舞台化すべきなのかということであり、観客との関係性である。俳優は、「演じることacting」よりも、「行動action」が重視されるようになった。現代ドラマ教育がしばしば「(役を)演じるのではなく、(役の)行動をする」ことを求める。情緒ではなく、行動による認識なのだろうが、実際のところ、時代の政治ということだけでなく、スタニスラフスキイやブレヒト、セラピー、解剖学、教育学などとの相関関係を整理してみると、面白いものが見えてくる違いない。

そして、演劇のヒエラルキーに君臨する劇作家と演出家を廃するために、本稿を読み解くカギの一つであるディバイジングへと展開する俳優による民主主義的創造ー「集団創造collective creation」へとつながった。

「集団創造」を辞書的に説明すると、協働する集団により、リサーチ、ディスカッション、インプロ、リハーサル等を通して、原初のコンセプトを発展させていく演劇のプロセスである(この「原初のコンセプト」を、ドラマ教育では「スティミュラスstimulus」と呼ぶ)。歴史的には、コメディア・デラルテや、仲間の俳優たちとともに作品を発展させたシェークスピアやモリエールも採用していた創造方法である。いわゆる、ワークショップ型の創造である。

当初、「集団創造」という概念は、公的助成制度は誕生したものの、いまだ演劇に強くはびこる商業主義のもと、劇作家、演出家(歴史的には新参であるにも係わらず)が君臨する英国の演劇界にとってはーリトルウッドの実践はあったものの一多分に外来のものであったらしい。アメリカのオルタナティブ・シアター運動や、ポーランドのグロトフスキの「持たざる演劇poor theatre」のコンセプトが大きな影響を及ぼしている。ある意味では、俳優の「解放」、そして「自治」を意味したがが、同時に、それは俳優をアマチュアに引き戻すものでもあったことは覚えておかねばならない。

一方、メインストリームのなかにあって、集団創造的な俳優による創造の民主主義を取り込み、英国型のアンサンブル演技を創りあげたのが、ＲＳＣの二代目の芸術監督となったトレーバー・ナンである。主役級の俳優であっても、レパートリー・システムのもと、同時に他の演目で端役や代役を務めるという制度は、後に『レ・ミゼラブル』で世界へと発信されることになる。

「集団創造」のもたらした俳優のアマチュア化の「代償」については次号で探ってみたいのだが、まずは検閲制度との関連に話を戻しておこう。手元に資料がないので断定でできないのだが、この時期、多くのステューディオ(小劇場)やパブ・シアターなどが登場し、新たな創造の場となっていくのも、劇場法改正の影響だろう。65年、グラスゴーのシティズンズ・シアターが地域劇場としてステューディオをはじめて併設したとき、「クラブ制」を採用していた。検閲制度廃止を含む、劇場法改正は、一人の国会議員マイケル・フットの努力に帰するものだったという記述があるが、今日につながる70年代のフリンジの形成は、この一人の政治家のもたらした劇場法撤廃なしにはありえなかったのである。その意味でも、有名無実だとは言われたくない。

ちなみに、事前検閲制は、演劇に(商業演劇にさえも)「センセーショナル性」をもたらした。ロック・ミュージカルの『ヘア』(1968)や、『オー！カルカッタ!』(1970)では、少しばかり過激なヌードが舞台上に乗り、街の話題を呼ぶことになった。それも、一つの「身体性」の獲得につながっているのかもしれない。だが、何でもありというわけではなかった。とりわけホモセクシャルの性描写については、他の厳格な法律が存在したため、その後も、しばしば法廷問題にまで持ち込まれ、90年代のエポックとなる『エンジェルス・イン・アメリカ』『ショッピング＆ファッキング』に至るまで論争が繰り広げられた。本質的に、保守の国なのである。「1968年劇場法」は、さらなる検証が必要なようだ。

1970年代末から80年代に、英国のみならずオーストラリアなどでも急激に増加したのが、自らを「フィジカル・シアター(身体演劇)」と名乗る演劇集団である。ディバイジングで創造を行うカンパニーをフィジカル・シアターと呼ぶ事例がこのあたりから増え始める。「集団創造」から「フィジカル・シアター」への転換の背景にあるものが、次号のテーマである。

(なかやまかおり／アーツコンサルタント)

＜主要参考文献＞

N. D. Jongh (2000): “Politics, Prudenry and Perversions - The Censoring of the English Stage 1901 - 1968”, Methuen
D. Heddon & J. Milling (2006): “Devising Performance”, Palgrave Macmillan
S.Craig ed. (1980): “Dreams and Deconstructions - Alternative Theatre in Britain”, Amber Lane Press
ピーター・ブルック(1968):「なにもない空間」(高橋康也・喜志哲雄訳:1971)、晶文社選書

THEATRE TERMS

－演劇ワークショップの基礎用語と知識（英仏露対訳ハンドブック）

第一章　知識編　　文化政策・業界・システム・マネジメント
ドラマ＆シアター教育用語
第二章　実践編　　演劇ワークショップ（アクティング、ヴォイス、演出・技術通訳）

○　世界的な演劇指導者からの「俳優たちへのメッセージ」付。

著者　　中山夏織／松本永実子
協力　　王立演劇アカデミー（ＲＡＤＡ）、フィリップ・ゴーリエ演劇学校、マイケル・ハワード・スタジオ、日露演劇会議
発行日　　2006年3月31日
定価　　本体1,000円＋税
お問合せ・お申込み
Morning Desk, Inc.（シアターガイド）
〒150-0012　東京都渋谷区広尾１－３－18
広尾オフィスビル５Ｆ
電話　　０３－５７８９－７７８０
ファックス　０３－３４４２－７７１１

新　刊

編集後記

新しい年度がスタートしました。紙面も少しばかり一新しました。年度がめぐるたびにいつまで発行し続けられるのだろうか（財政的に、組織的に、体力的に）ということを考えます。が、いつもあれこれと先のことを不安に考えるよりも、いまは淡々と継続していくことだけを考えることが必要という結論に至ります。キャリアも実績も背中にしかついてこないということでしょうか。
本年度も何卒よろしくご指導・ご鞭撻くださいますようお願い申し上げます。

ベラ・マーリン女史が英国の高校生（Ａレベル）ならびに大学の学部レベル向けに書いたスタニスラフスキイの概説書がありますが、そのなかで英語圏でのスタニスラフスキイ・システムの誤解を招く契機になったのが、「翻訳」と「編集」の問題だったということが明らかにされています。翻訳や通訳、そして編集にも携わるものとして－３５号でのスタニエフスキイの言葉も関わってきますが－その役割の重さと困難さを改めて考えてしまいます。
大先輩の通訳・翻訳であり、演出家の劇団昴の尊敬する松本永実子さんとともに、上記の演劇通訳のためのハンドブック的用語集を、シアターガイド社から出版する運びとなりました（スタニスラフスキイのワークショップで活用される用語も、松本永実子さんは丁寧に所収してくださっています）。
限られた紙面のため、決して十分ではないのですが、出来る限り、演劇分野（アートマネジメントや文化政策も若干視野におきながら）に携わる通訳にとって、また通訳を志すものにとって使えるハンドブックにしたいと努力いたしました。もちろん、言葉は生きものなので、必ずしも「その通り」といかないこともあるでしょうが、今後の議論、発展の叩き台になればとも考えています。

その最終チェックを行っている時、ちょうど沖縄市で、英語を教えない「舞台専門通訳養成講座」なるものを担当しました。約３週間のプログラムだったのですが、何を舞台の通訳が知っておくべきなのか、ということを整理する機会になりました。この講座は、厚生労働省の助成による、芸術関連ではまだめずらしい「雇用促進」を意図したプログラムの一環で、通訳のみならず、テクニカル分野やアートマネジメントをも含んだ包括的なものでした。習うより慣れろで仕事をしてきた者としては、「テクニカル面」は知らないことばかりで、ときに講座をリンクさせることを通して、私自身が一番学ばせていただいたような気がしています。
このプログラムの強みは、７月末から８月にかけて開催される「沖縄国際児童演劇フェスティバル（通称：キジムナー・フェスタ）という「実習・実践」の場とつながっていることです。１０数カ国からの児童青少年演劇が一時期に、一つ限られた地域（沖縄市）に集まる、日本では類稀なフェスティバルです。通訳インターンのトレーニング・プログラムも予定されています。チャレンジしてみたいと思う方はぜひともご一報下さいませ。（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）

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
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、ＴＰＮ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