

THEATRE & POLICY

シアター & ポリシー 通巻 37 号
2006 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/

No.37

「見える存在」への道程

2005 年 12 月、ロンドンのテムズ河南岸の再開発地域に新劇場が誕生しました。「ユニコーン・シアター」。これまでウエストエンド商業演劇街の中心にありながら、目立たない存在であった「アート・シアター」に拠点を置いてきた児童青少年演劇の専門劇団が、その拠点を移したのです。その経緯と意味するもの、そして「これから」を、2006 年 5 月、芸術監督トニー・グラハムさんにお話をうかがいました。

キャリル・ジェンナーの夢

「もし人々が劇場に来ないのなら、私たちが演劇を人々のもとへもっていく。」

ユニコーン・シアターの母体となる移動劇場(Mobile Theatre)は、1947年、キャリル・ジェンナーの強い思いから、その活動をはじめた。彼女が求めたのは、ウエストエンド商業劇場に集うディナー・ジャケットとおしゃれな芝居ではなく、階級を越えた人々の芝居であった。中古のバンが購入し、移動劇場を英国全土へ送った。主たる観客は、学校や孤立したコミュニティの子どもたちだったが、その当時、戦後いまだ娯楽が復活していなかったこともあって、夜や学校の休日には大人向けの公演が提供された。劇場に足を運ぶことのまずない地域の人々であった。活動を始めて数年で、急速に増大する需要に対応すべく、さらに2台のバンが購入し、カンパニーは3班編成となった。

1956年、3班のうちの一つのカンパニーを児童青少年演劇に特化させた。というのは、ジェンナーの主眼が子どもたちに向けられていたからである。当時、子ども向けの演劇は、子どもの理解力を低くみがちな大人たちによって、シンプルで陳腐なものに押し込められていた。そのために新しいタイプの児童青少年演劇が必要となった。また、どのように俳優が演じ、子どもたちに届けるのかという問題にも直面した。新規参加の俳優たちに配られた当時のブックレットに、「俳優は子どもたちの目を通して見、芝居の直接性と実直性を子ども自身から見いだす」という表現がある。子どもを低く見下すのではない、子どもたちに対してだからこそ、真実性をもった芝居と演技が必要だと考えたのである。

ジェンナーの強い信念のもとに、わずかの間に、カンパニーは、英国の児童青少年演劇の代名詞になるまでに成長した。しかしながら、彼女には不満があった。ツアーするだけで十分なのか。東ヨーロッパの児童青少年専用劇場のように、つねに子どもたちへの演劇が提供される場所が必要なのではないのか。

1960年、ジェンナーは拠点劇場を持つ必要性を訴え、50万ポンドを集めるキャンペーンに着手した。そして、翌1961年、はじめてウエストエンドの一角にある「アート・シアター」で、最初のシーズンの幕を開けることになる。ちなみに、1955年、ピーター・ホールが歴史に残る「ゴドーを待ちながら」を上演した劇場である。1962年には、大人のためのカンパニーを解散し、子ども対象のカンパニーのみが毎週末、アート・シアターで上演を行うというパターンを確立するようになり、そのカンパニーが「ユニコーン・シアター」と命名された。

「ユニコーンは伝説上の存在であり、はかなく、つかまえることもできない。彼はあなたが信じた時にだけ存在する。」

彼女のもう一つの不満は、児童青少年演劇の絶対的な地位の低さと公的助成の不在にあった。英国芸術評議会は、児童青少年演劇の重要性を、それなりには認めはじめていたが、ポリシーの策定や実際の助成の責任がどこにあるのかが見えないままであった。教育省なのか、地方公共団体なのか、はてまた英国芸術評議会なのか...。様々な議論を経てというよりも、時代の到来を待った感が強いが、児童青少年演劇に対する公的助成の開始は、1966年に訪れた。1964年成立したウィルソン労働党政権が任命した初代芸術大臣ジェニー・リーの貢献が大きかった。リーは語る。

「もし我々が最良の芸術を子どもたちに提供できるようになれば、子どもたちは応えるでしょう。子どもたちというのはスポンジのようなものです。彼らはすべてを吸い上げるのです。」

劇場をもつということ

60年代初頭から1997年まで、ユニコーン・シアターはウエストエンドの一角のアート・シアターを拠点に精力的な活動を続けた。劇場を訪れる子どもたちのためにボックス・オフィスの高さを低くしたりという工夫も行われたが、一方で、アート・シアターは、同時に大人への公演も提供する劇場であった。67年には、英国芸術評議会の支援もあって、リース権を得たものの、ユニコーンの専用劇場ではなかった。二つの顔を持たざるを得ない劇場で、どのようにユニコーンとしての「アイデンティティ」を構築しうるのが、本質的な児童青少年専用劇場が必要なのではないのか。ウエストエンドの一角という繁華街に位置すること自体、子どもたちにとっては安全ではない環境なのではないのか...

ジェンナーは1973年、専用劇場の夢を持ちながら、世を去った。75年には新劇場の計画が持ち上がったものの、自治体の拒絶を経験した。また、ディベロッパーとの交渉も続けられたが、劇場を持つという夢は、長い間片隅にしまいこまれることになった。

新たな時代の到来は、1994年のナショナル・ロットリー（国営宝くじ）の導入に伴う芸術分野での資本財への支援の開始によってもたらされた。ユニコーンは、幸先よく1995年、新劇場取得の基礎として9万8千ポンドを獲得する。そして、ジェンナーの新児童青少年専用劇場への夢は、1997年に芸術監督に就任したトニー・グラハムの遂行すべき使命となった。

グラハムは、中学校での8年間のドラマ教師として働いたのち、演出家に転進した経験を持つ。グラスゴーのTAGシアター・カンパニーの芸術監督から、ユニコーン・シアターの芸術監督となった。そのグラハムが芸術監督に就任した時、たしかにナショナル・ロットリーからの支援はあったが、同時に、ユニコーンは巨額の負債を抱え、ほとんど死にかけた状態にあったという。財政の建て直しのために、大々的な資金調達キャンペーンをはって解決を図るというのはよく使われる手だが、グラハムは、あえて芸術活動を通して脅威を乗り越えるという、むしろ困難な道を選択した。8ヶ月の公演休止を余儀なくされ、アート・シアター放棄を選択。拠点を北ロンドンへ移し、ジブシー状態で公演を行うことになった。だが、その経験は、他の劇場や劇団とのパートナーシップを構築し、共同製作の契機をもたらした。オペラの製作にも着手するなど、野心的で果敢な活動が展開されるようになった。グラハムの改革の一つは、エデュケーション部の創設である。児童青少年に芝居を見せるだけではない、さらなる関係性の構築が模索し始めたのである。

見えないことから生じる問題

さらなるイングランド芸術評議会からのナショナル・ロットリーの分配の恩恵を得て、とにもかくにも、2003年、新劇場の建設に着手、2005年12月、その扉が開かれた。ジェンナーの夢を継承したグラハムは、専用劇場を持つ最も大きな意義は、児童青少年演劇を「目に見える存在」にするということにあると語る。

一般に、児童青少年を対象とした演劇は、影の存在であり、大多数の人々の目に触れることはない。そのことが社会的認知を妨げるのみならず、業界全体の質の向



ユニコーン・シアター

客席数300のウエストン・シアターと、多目的なスタジオ形式を持つクローレ・シアターの二つの「劇場」を持つ新劇場は、2005年12月1日開場した。開場にいたるまでには、地元の小学生たちが「ユニコーン・ヤング・コンサルタント」として採用され、実際にデザインや施設面への積極的なアドバイスを行ったと言う。



「子どものための大人の劇場に成長させていきたい」

Tony Graham
Artistic Director
Unicorn Theatre

上を妨げともなってきた。グラハムが挑んだのは、児童青少年演劇をまずは「見える存在」にする戦略だったのである。新劇場開場プログラムの一つであり、彼自身演出による「トムの真夜中の庭 Tom's Midnight Garden」には、40名の批評家が訪れ、多くの全国紙も批評を掲載したという（筆者も全国紙 Guardian で5つ星の批評を読んだ）。

新劇場の立地も目に見える存在にする大きな要素だろう。「More London」と名づけられたタワー・ブリッジを間近に見るテムズ河南岸の再開発地域に新劇場がオープンしたわけだが、ここはロンドン・アイ（観覧車）、ロイヤル・フェスティバル・ホール、ロイヤル・ナショナル・シアターから始まり、テート・モダン、シェークスピア・グループ、ロンドン・ダンジョンへとつづくテムズ河南岸の文化施設や観光施設群の一角の東の端に位置する。つまり、クリエイティブ産業の巨大都市の顔としての「カルチュラル・クォーター（文化区域）」の一角に児童青少年演劇の専用劇場位置したわけである。見えないところへ追いやられがちな児童青少年演劇にとって、これがどのような意味を持つかを深く考えてみる必要があるだろう。子どもたちが自分たちの場所に誇らしくやってくる環境の整備という視点からも重要なことである。

また、質の向上のために、観客を動員できるかどうかよりも、むしろ芸術的チャレンジがあるかどうかにか作品の選定の基準を置くポリシーを採用した。実際に、オープニング・シリーズの作品のうちの一つは、公演が一部キャンセルせざるを得ない散々なものになったと語っているが、それでも、安定的なパターンを設定することはさげ、児童青少年演劇が陥りがちな自己満足のゲッターにとどまるのではなく、ささやかながらも新しい取り組みを通して、芸術としての「起爆」につなげていきたいのだと語る。

究極的に、グラハムが望むのは、「児童青少年演劇」というカテゴリーを壊すことにある。そのために、児童青少年演劇のタブーとは何かを問いかけるプロジェクトをスウェーデンの芸術家たちとともに進めている。また、演劇畑以外からの人材の活用も進めることで、新しい演劇の方向性を模索し始めているのである。

T I E とエデュケーション・プログラム

グラハムが前に芸術監督を務めたグラスゴーのTAGシアター・カンパニーは優れたT I Eプログラムで知られる。しかし、ユニコーンに着任して彼が設置したのはエデュケーション部である。そのあたりの関係性について訊ねてみると、T I Eに対しては、自身、ラディカルな見解を持っていると断ったうえで、「T I Eは誤った用語(abused term)といわなくてはならない」と語る。T I Eには教育面を重視するものと、芸術面を重視するものの二つの道筋があるが、彼の視野があくまでも芸術T I Eに向けられていることもあって、色々解釈ができそうだが、社会や関係性が変化しているにも関わらず対応していないということなのだろうか。あるいは、プロによる演劇と教育との関係を、ある独特の形態に限定してしまいがちなこの用語自体が生み出す問題かもしれない。

だが、グラハムが指摘するT I Eに内在する何よりも抜本的な問題は、80年代のサッチャー政権下に、ドラマ教師も、またT I Eを担う俳優のトレーニング(ローズ・ブラッドフォード・カレッジが有名だった)も壊滅的な状況に追いやられたことである。担い手という視点からいえば、「核戦争後の状態」なのだという。質の低下が何よりもT I Eを貶めているというのである。

さらに、グラハムは、「演劇のインストルメンタルな、ファンクショナルな役割は認識していますが、僕たちはソーシャル・エンジニアではない」と語る。このソーシャル・エンジニア(社会改良者)となることをかつてのT I Eの主流は志向した。そのために芸術の部分が犠牲にし、演劇を社会からかえって遊離させてしまうことにつながったという見解もなくはない。そのために政治的弾圧に近い助成金削減も経験してきた。遊離させるのではなく、芸術を通して、社会とつながることを望んでいるのである。

だが、ユニコーンとしては、何よりも劇場を基盤とした活動として、参加型ではあるもののまだまだ受身のT I Eよりは、エデュケーション部が担う青少年自身が自らの創造に取り組む「ユース・シアター」に重点を置いている。ユース・シアターの発展は世界中でブーム的な様相を示しているが、ある意味で、T I Eをも含むエデュケーション・プログラムの、いや演劇と教育の関係性における本質的転換が確かに起きているのかもかもしれない。1990年代、応用演劇という新しい語の誕生が流布され始めたこともその証左

かもしれない。だが、だからといってT I Eの重要性を否定するものではない。児童青少年演劇の専用劇場の誕生は、これまでまに見えない存在に閉じ込められてきたT I Eのための、それがゆえに誤解された存在になってきたT I Eのためのショーケースとして、T I Eを見える存在に変える契機にもなるだろう。業界の構造全体を変え、「公共性」を体現する役割もまた、ユニコーン・シアターが背負っているのが見えてくるようだ。

(インタビュー日2006年5月9日/文責 中山夏織)

参考文献

Stuart Bennet ed.(2005): "Theatre for Children and Young People - 50 Years Professional Theatre in the UK", The Association for Children and Young People's Theatre
"Tom's Midnight Garden" Programme (2005)

イマジネーション・イン・アクション

ユニコーン・シアターのエデュケーション活動についての評価報告書を読む

～アートマネジメントと文化政策の視点から～

現代の英国のドラマ教育を代表する存在の一人セシリー・オニールがまとめた「イマジネーション・イン・アクション」という報告書がある。昨年12月に発行されたものだが、本誌が紹介する「ユニコーン・シアター」のエデュケーション部の1997年の設立から、2005年に至るまでの経緯、その理念の構築と実践例を整理し、評価を加えたものである。一読して、芸術教育の理論書としての価値と、文化政策ならびにアートマネジメントの教科書としての価値の二面から、脱帽した。

というのは、この報告書ほど、文化政策(もちろん、教育政策も含まれるのだが)の要求するものと、それに対応しようとする劇場運営のあり方を、様々な演劇教育、芸術教育の理念を参照しながら、紹介することを通して、懇切丁寧に評価に挑んだ報告書に出会ったことがないからである。劇場にとってのエデュケーション・プログラムについての文献は皆無に等しい環境において、カンパニーの芸術ポリシーとミッション・ステートメントへ、エデュケーション・ポリシーを一体化させる過程に、芸術教育の理念を組み入れたことにこちらがもちろん、オニール女史の専門なのだがこの報告書の価値はある。

この報告書のなかで、とりわけひきつけられるのはエデュケーション・プログラムを構築していく際の「問い」である。もちろん、それはまさになぜ「エデュケーション部が必要なのか？」から始まる。

ユニコーン・シアターの場合、児童青少年を対象にした専門劇団であり、1997年のエデュケーション部の設立以前にも、公演を見せる以外のエデュケーション活動を提供していなかったわけではなかった。だが、上演プログラムとの関係性をもたないワークショップの提供にすぎなかったという。それでも、それは多様性とフレキシビリティという言葉で正当化されてきた。そもそも公演を見せることが本業であって、エデュケーション活動の価値も、その目的自体も実際のところ、カンパニー全体として理解され

ていなかったのが実情らしい。そんな状態、しかも膨大な負債を抱えた状況のユニコーン・シアターに、1997年、トニー・グラハムが芸術監督に就任した。

その頃、イングランド芸術評議会は、芸術団体の統合されたエデュケーション・プログラム作りを推進するイニシアティブ(ERDI = Education and Research and Development Initiative)に着手していた。このイニシアティブの力を借りて、グラハムはエデュケーション部創設に乗り出すことになったのである。

簡単に、「統合されたエデュケーション・プログラム」と言葉にできても、その具現化は、かなり厄介なものだ。実際には、全体のポリシー、上演計画、人材配置、観客、オペレーション、財政、芸術的価値のすべてにおいて統合しなければ絵に描いたもちに過ぎず、いうまでもなく、決して容易なものではない。まずは、芸術評議会の「問い」をのぞいてみよう。

- ・ エデュケーション活動がカンパニーの狙いと戦略的目的を達成するためのきわめて重要なツールになっているか。
- ・ 芸術プログラムを参照したうえで、エデュケーション活動が計画されているか。
- ・ エデュケーション活動のターゲット・グループはカンパニーの観客開発戦略と一致しているか。
- ・ エデュケーション・チームは人事構造のどこに位置づけられているか。
- ・ エデュケーション・チームの給与はコア・ファンディングから出されているか？
- ・ エデュケーション活動は、カンパニーの他の作品と同様の価値を分かち合い、提示しているか、あるいは、独立したアイデンティティを持っているか。

オニール女史の評価報告書は、ユニコーンのエデュケーション部が、これらを達成するためのプロセスとしての8年間を、理念の構築・人材配置、そし

て具体的なプログラムを通して検証しているのである。

そもそも、芸術組織のエデュケーション活動という課題にはつねに戻らねばならない「問い」がある。「いかなる芸術が教育に有効なのか」という抜本的な問いかけとともに、自分たちの組織にとって、「エデュケーション」とは何か、また何をもち「教育的」と考えるのかということがある。ここまでは常識や教育理論を紐解くことにおいて、ある程度は整理することができるかもしれないが、実際の劇場・劇団運営にとっては、その芸術ポリシーとの関係性において、自分たちの関与する「エデュケーション」を定義し、「エデュケーション活動の範疇」を定める必要がある。あくまでも芸術組織であり、教育上有効だからといって、何でもいいとわけではないのである。

悩ましいし、面白いのは、芸術を教育や社会の改良のために道具として活用することを「ソーシャル・エンジニア」として批判し、揶揄する声がある一方で、芸術目的の道具としてエデュケーション活動を行うことには比較的賛同を得やすいことだ。だが、それが多額の公的支援を受け、また学校とのリンクの上に成り立つ芸術組織にとって正当化されるのか、どうか。芸術組織のエデュケーション・ポリシーは、この両者のなかで揺らぎ、自らの組織にとってのライト・バランスを見いださなくてはならなくなるわけである。もちろん、その地域の状況や他の芸術組織の活動をも視野に

いたうえでのポリシーの構築が行われなくてはならない。

ユニコーンの場合、明らかに、芸術を志向したエデュケーション活動を選択している。だが、それにもかかわらず、そこから生まれる教育的成果は、芸術の知識や技術にはとどまらない。青少年が芸術を学び、芸術を通して獲得するのは、オニール女史の整理によれば、

- ・ 自発性 spontaneity
- ・ 発見 discovery
- ・ 内容の創生 generating content
- ・ すでに決められたシナリオやすでに決められた結末の不在 no pre-arranged scenarios or pre-determined conclusion
- ・ 問題解決 problem-solving
- ・ 曖昧さの段階 a degree of ambiguity
- ・ 比喩や象徴を認識し、操る能力 the ability to recognise and manipulate metaphor and symbol

芸術や青少年に対する愛情や正義感ゆえに、少しばかり盲目になりがちなのがドラマ&シアター教育の世界だが、そこにもう少し科学的な側面を持ったマネジメントの視野が必要なのだということを、ドラマ教育の大家が教えてくれる報告書である。

(中山夏織)

ダンディ・レップに見る「ソーシャル・エンジニア」モデルのエデュケーション

貧困や犯罪といった多くの社会問題を抱える地域の拠点劇場にとっては、芸術の道具化はやむをえない選択であり、積極的に自らをして地域の道具となることにそのエデュケーション活動のアイデンティティを見いだす方策をとることがある。ダンディ・レップはその最たる例である。道具となっても、芸術の価値を損なうものではないのだという強い信念がそれを支えるわけだが、さらにダンディでは「エデュケーション」を狭く芸術と教育にとどめるのではなく、劇場自体を地域の「クリエイティブ・ラーニング・センター」として発展させる準備を進めている。ロンドンとは異なり、ワークショップや青少年の演劇やコミュニティ活動を指導しうる人材が地域にふんだんにいるわけではない。唯一そのような人材が集う場が地域劇場であり、生活しうる収入や機会を提供するための公的助成を受け入れられる基盤を持つのが地域劇場であるという構図である。

2006年5月、ダンディ・レップで、「ソーシャル・エンジニア」型のドラマ・ワークショップを見た。「クオリティ・コントロール」という民間団体(かつてはダンディ市教育部門の一部)の委嘱による「青少年を守るための憲章」をテーマにした週1回計4回で実施された「イシュー」型連続ワークショップである。

今回のワークショップが少しユニークだったのは、その参加者構成である。5名の大人(1名は障害者)、4名の青年、12名の子どもたちと様々な年齢層が混ざっており(7歳から65歳)通常、細分化された年齢別を採用する英国のワークショップでは珍しい。

内容は、スコットランド政府が採用する青少年を守るための13の憲章(国連の子どもの権利条約をベースに発展させ、整理したもの)を、ドラマを通して、ポジティブにもネガティブにも体験的に学んでいく、しかも違う世代の考え方を協働を通して学んでいくというのが、このワークショップの目的である。

各グループに憲章が一つ割り当てられ、その問題と解決を短いドラマを作ることで表現するのが、第2回目のワークショップのテーマであった。違う世代同士が集まって、相談し、一緒に何かを作るということにも、このプロジェクトの目的が見いだせそうだ。

このようなプロジェクトでは、必ず日本で質問に上るのは参加者がどれだけの費用負担をするのかということだ。英国の場合、このような委嘱型のワークショップで参加者が負担することはまずない。受益者負担と日本ではよく言うが、この場合、受益者とはそこに参加した者だけではなく、社会全体だからである。社会の器の違いが感じられてならない。(中山夏織)

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3回 集団創造からフィジカル・シアターへ

中山夏織

1968年劇場法の改正は、事前検閲を廃止し、演劇にライブ感をもたらしただけでなく、劇場設置のライセンスのあり方をも変えたことで、1970年代の初頭にいわゆる小劇場だけではなく、これまで考えられなかったタイプの劇場が誕生させた。英国伝統のパブという場に劇場を併設したパブ・シアターである。これらは英国演劇に「フリンジ」というジャンルを形成し、ウエストエンド劇場街には足を運ぶことはない人たちをひきつけた。また、その小規模さゆえに、観客との距離において、また大規模な美術や照明に頼らないということにおいて、新しいタイプの戯曲とともに、これまでとは別種の演技スタイルが必要とした。その主役は演出家でも劇作家でもなく、不在なのではないが、俳優たちでなければならなかった。額縁に閉じ込められていた舞台から俳優たちが飛び出したと述べている。俳優たちの不満は、スター中心のコンベンショナルな演劇、貧しい労働環境にあった。女優たちには演じられる役が非常に限られていたという強い不公平感もあった。これは実際のところ、今日にも続く、劇作のなかでのジェンダー問題である。ともかくにも、芸術的にも情情的にも自分たちが充実感を得られる新しいタイプの演劇の創造が必要になった。それが「集団創造」に結びついた。自分たちは使い捨ての安価な商品ではなく、自分たちで作品をコントロールする存在になり、カンパニー内部、そして観客とのあいだに新しい関係性を構築し始めたのである(1)。

70年代の集団創造は、ポーランドの演出家グロトフスキの「持たざる演劇 poor theatre」やバルバの演劇理念の英国的追及であり、言葉よりも身体を重視することを通して、集団としての意味の発見をめざした。この頃を代表するカンパニーに「フリーホールド」「ロンドン・シアター・グループ」「ジョイント・ストック」などがあるのだが、少し、そのプロフィールをのぞいてみよう。

1969年に設立された「フリーホールド」の特徴は、長期によるワークショップによって作品を創造することを通して、言葉よりも身体を重視した。女優に大きく強い役を与えたのも特徴の一つである。物語を語るのではなく、むしろジェスチャーやムーブメントであり、非自然主義的なイメージの創造を追及した(2)。彼らの活動は、「集団性のなかで、俳優ひとりひとりの高度に律されたムーブメントとトータルな身体的・感情的な関与」と評さ

れている(3)。このグループのリーダーが、1975年に「シェアード・エクスペリエンス」を設立することになる演出家ナンシー・メックラーである。彼女の回顧によれば、

「すべてが集団だった、それが強調された。上演する段階になってさえも、私たちは俳優がどの役を演じるのかを印刷することはしなかった。私たちは皆キャリアに関係のあることならなんでもということに反発していたし、漠然とした実利主義者でもなかった...俳優たちは語っていた。『コンベンショナルな演劇では仕事したくない。仕事したいと望むのはただ深遠な理想的なやり方でだけだ』と。」(4)

「フリーホールド」ならびに「ロンドン・シアター・グループ」に共通するのは、ディバイジングでゼロから創造するというよりは、少しばかり過激なまでの古典作品の身体的、現代的、視覚的翻案である。この伝統は、「ロンドン・シアター・グループ」を率いていたカリスマであり鬼オステイブ・パーコフが代表し、今日まで継承しているが、パーコフの場合は、多分に集団性というよりも、個人の芸術的才覚と主張に帰すようで、少しばかり様子が違うといわざるをえない。だが、パーコフの創造にみられるリチュアル(儀式・様式性)とマイムは英国演劇の身体性に大きな影響をもたらしたことは特筆しておく必要がある。

一方、過激なまでの非自然主義と、保守的な自然主義のはざままで、最も英国的な道を開いたのが、ジョイント・ストック・カンパニーであり、英国演劇の70年代の顔である。フリンジをメインストリームに押し上げた存在でもある。

ジョイント・ストックは1974年、演出家マックス・スタッフォード＝クラーク、劇作家ディヴィッド・ヘア、そしてフリーホールド出身のディヴィッド・アウキンによって設立された。ジョイント・ストックが求めたのは、3-4週間という短い時間のなかで生産される演劇から俳優たちを解放し、俳優たち自身が時間をかけてリサーチし、素材を集め、ワークショップを通して、その素材を発展させていくというものだが、フリーホールドなどとの相違点であり、ジョイント・ストックの特徴としてあげられるのが、そのリサーチの最初から劇作家が参画し、ワークショップで発展した素材を劇作家が戯曲として書き上げ、コンベンショナルな演劇と同様にリハーサルされ、上演されるという何段階かに分けられたプロセスである。劇作の素材づくりに

参画しているため、俳優たちは劇作家や演出家のヴィジョンを体現する人形でも道具でもなく、自らの感性と身体を劇作のプロセスのなかに織り込ませることができた。ヘアだけでなく、キャリル・チャーチルの作品のほとんどがこの「ジョイント・ストック・システム」から生まれたことは有名である。

このように綴ってきて疑問となるのは、俳優の集団性のなかでの演出家の役割である。教師ではなく産婆であり、ファシリテーターに徹するという表現はよく使われるが、実際のところがみえてこない。少なからぬ現代の演出家が「独裁的」であるとラベルを貼られることに多大なまでに嫌悪感を持つ構造は、この時代の空気の継承だと感じられるのだが、そういう演出家の作業法は必ずしも「デモクラティック」ではない。むしろ、独裁者的性質をもつ者ほど、デモクラティックな振る舞いを気取るといったほうがいい。子どもっぽさと独裁は、多分に芸術という場のリーダーに共通する一つの気質でもあるが、俳優たちの優位性はどこで再び姿を消してしまうのだろう。

ディバイジングやジョイント・ストックでの創造の結果であっても、それが上演されるのは、小劇場やパブ・シアターであっても、経済と産業が主導するコンベンショナルな世界である。その保守的な社会は、例えば、出来上がった戯曲の著作権を集団で所有することを喜ばなかったという側面がある。他にも、ジョイント・ストックに参加していたサイモン・カロウや、メインストリームのなかで創造の民主主義を求めていたRSCのジュディ・デインチなどが指摘するのは、スター性を廃して俳優のアンサンブルを強調すればするほど、演出をかえって看板化することにつながってしまったのだとい現実だった(5)。

もう一つは、集団創造がその政治性ゆえに伴っていた劇団運営のあり方。俳優もまた運営に参画する集団運営にあった。日本の新劇運動では珍しくないシステムだが、これを英国芸術評議会が「アカウンタブルではない」という理由で嫌ったのである。当時、集団創造・運営のカンパニーの多くが(7:84やハル・トラック等も含めて)、その政治的信念のもとに、すべてのメンバーが対等であり、同額の給与を受け取り、運営の仕事を担当した。だが、英国芸術評議会は、このようなカンパニーが公的助成を求めるのであれば、専任のアドミニストレーターを雇用し、劇団自体は経営者として小劇場協議会(ITC)に加盟したうえで、俳優組合エクイティの最低賃金を保障すべきであるという見解を示すようになった。つまりは、雇う者と雇われる者とを明確に区分した。1976年のことである(6)。

この年号が意味するものはとてつもなく大きい。というのは、この年、ナショナル・シアターがついに新劇場を持つことになるからである。英国芸術評議会が怯えていたのは、ナショナル・シアターやRSCといったナショナル・カンパニーに公的助成が集中であり、それを

避けるための政府に対する社会経済的根拠が必要だったのである。あと100万ポンドの予算増が得られれば、60を越えるまでに成長したフリンジの俳優たちのプロ化つまりは雇用が創出できるというものだ。1978年、包括的なものではないにせよ、フリンジに働く俳優たちのプロ化が達成された。しかし、それは政治的信念をもった俳優たちによる集団運営の否定であり、芸術監督とアドミニストレーターたちだけの経営体としての劇団組織の誕生であり、俳優は組織の外へ追いやられ、フリーランスでさまようことを余儀なくされていくことになる。

少しばかり時間は飛ぶが、「集団創造」が死語となり、「ディバイジング」へと用語が変遷していく過程の最後の一撃だったのだらうと推測される興味深い歴史上の転換点がある。1988-89年の英国芸術評議会助成劇団・劇場一覧なのだが、この年、はじめてディバイジング手法によってフィジカル・シアターを創造することにおいて、今日最も有名な二つのカンパニーが名を連ねた。フランスの身体演劇メソッドの大家ルコックに学んだ「テアトロ・ド・コンプリシテ」(1984年設立)と、ミドルセックス大学の卒業生たちが集まって設立、仮面を多用したことで特色を持つ「トレストル・シアター」(1981年設立)である。この運営助成は、前年の一覧と見比べてみると、二つのカンパニーへの運営助成打ち切りによって可能となったことが見えてくる。そのカンパニーが「ジョイント・ストック」と「フォコ・ノヴォ」であった。フォコ・ノヴォは集団創造とは一線を画すものの、ブッシュ・シアターなどを拠点としていた政治性と視覚性の強いカンパニーである。うがってみると、この打ち切りは政治演劇の終焉の歴史の一頁とも受け取れるかもしれない。

70年代末のフリンジのプロ化から、88年までのあいだに、サッチャリズムの嵐も吹き荒れる中で、政治的な側面の強い集団創造はファッションブルなものではなくなくなっていったようだ。その代わりに台頭したのが、政治性よりも、むしろ新たな表現形態を重視するトレストルやコンプリシテであったともいえそうである。彼らの登場と時代の空気を次号に探してみたいと思う。

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

<< ノート >>

(1) Sandy Craig ed. (1980): "Dreams and Deconstruction - Alternative Theatre in Britain", p.105, Amber Lane Press

(2) ibid., p.106

(3) Deirdre Heddon & Jane Milling (2006): "Devising Performance - A Critical History", p.47, Palgrave

(4) ibid.

(5) Simon Callow (1984): "Being An Actor", Penguin Books 他。

(6) 中山夏織(2003):「演劇と社会—英国演劇社会史」、美学出版に詳しい。

「スタニスラフスキイと英国演劇」 指導者交替のお詫びとご案内

セゾン文化財団、エクスター大学の支援を得て、6月29日から7月2日まで、森下スタジオで開催予定の英国俳優トレーニングの理念と実践セミナー&ワークショップで講師を務めることになっていた俳優マイルス・アンダーソンがBBCの主演番組収録の急遽スケジュール変更のため、来日できなくなりました。同氏に代わりまして、また主催者としてお詫び申し上げますとともに、代わりに来日する俳優アレキサンダー・デラメアをご紹介させていただき、ご了承くださいませようお願い申し上げます。

アレキサンダー・デラメアは、地域劇場やウエストエンド、テレビ、映画に活躍するストレート・プレイの俳優として、現代劇、シェークスピアやチェーホフといった古典劇への出演のほか、テノールの美声を活かしたミュージカル(「ウエストサイドストーリー」「屋根の上のバイオリン弾き」他)にも多数出演してきました。現在、昨年ローレンス・オリヴィエ賞において、最優秀新作ミュージカル賞などを受賞した「Billy Elliot- The Musical」(邦題:リトルダンサー)で主要キャストとしてまさに出演中です(夏期休暇を利用したの来日になります)。また、トレーニングやエデュケーション目的のワークショップにも多数携わってきた経歴の持ち主です。

今回の企画は、スタニスラフスキイと英国演劇の関係性を紹介するのみならず、俳優が演出家との協働のもとでいかに役を創造していくのかという俳優の職業ということにも視点を置いています。ベラ・マーリンとアレキサンダー・デラメアの経験と洞察から、多くのことを学びうると信じております。主催者として、改めてお詫び申し上げますとともに、ご期待くださいますようお願い申し上げます。



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

編集後記

5月、英国を訪れました。仕事もありましたが、何よりも英国演劇の分水嶺と考えられている1956年から50年という節目の英国演劇を歩いて見たかったからです。エポックとしてのロイヤルコートの「怒りをこめてふりかえれ」記念イベントにも参加しましたが、むしろ新しい道程に心ひかれました。一つが、シェークスピア・グローブの新芸術監督としての新シーズンの幕開けです。シェークスピアの劇場で、新作戯曲を生み育てることに専心して来た演出家が、芸術監督となってシェークスピアに挑む...というツイスト現象が何を次代に残すことになるのか。また、スコットランド国立劇場の開幕シーズンの一つをみるべく、美しく小さな町バスに足を運びました。劇場をもたず全国をツアーする、既存の劇団・劇場との共同製作を旨とする国立劇場の開場は、いまだハコモノ行政ばかりの日本には、とても刺激的なものでありました。何枚かのついたての看板とカンパニーだけがナショナルとして旅する、そのシンプルさは、演劇にとって何が最も大切なのかを教えてください。

ダンディでは、ダンディ・レップとスコティッシュ・ダンス・シアターの初の共同製作としての「モンキー(西遊記)」を観ました。ダンサーたちが孫悟空や猪八戒、仏陀の役を演じていたのですが、その高度な身体性はいうまでもなく、「ストーリーテリング」においては、むしろ妙に役作りをしないシンプルさが効果的なのだと教えられました。スタニスラフスキイとはちょっと違う世界ですが、演技とは何かを考えるいい機会となりました。(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