

THEATRE & POLICY

シアター & ポリシー 通巻 38 号
2006 年 8 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/>

ドラマをめぐる「利己」と「利他」 No.38

6 年前、ドラマ・イン・エデュケーションに着手したとき、このプロジェクトが東京のみならず、多くの地域で開催するまでに発展するとは誰も想像もしなかった。総合的学習の導入から少しの時間が流れ、ドラマが教育に有効であるというアイデアがそれなりに、そして多分に楽観的なまでに受け入れられるようになり、少しずつ教師・演劇人の意識や態度の変化が目に見えるようになってきた。しかし、どのような演劇的活動や手法が青少年に有効なのかにはいまだ踏み込めていないし、まして、その背景にあるもの、それが本質的に意味するものをどれだけの教師や演劇人が理解しているかになるとまだまだ怪しい。

包括的に考えることと、個々の事例を見つめることは、ときに解決し得ないテンションを生む。理論化が困難なのは、まさにこの点にあり、ドラマの変幻自在な多様性ゆえなのである。多様ゆえに力強いディバイズになるわけだが、同時に、危険な存在にもなる。だが、いまはこの力強さと危険を同時に、しかも、好意的にうけとめる必要があるのだろう。

厄介なのは、たった一つの正しい回答は存在しないとドラマのなかで子どもたちに語りながらも、他の回答を否定しなければならない環境に包囲されているということである。正当性を主張すべく—ドラマの世界の安全で守られた想像空間ではなく—現実に関わりあうことになる。他の業界から比べればささやかだが、ドラマの理念の「解釈」には、団体や個人の利権や思惑、エゴが強く反映される。建設的な調和はきれいごとで過ぎず、対話ではなく他者を否定することになってしまう。

対話にならない背景には、「利己主義者」と「利他主義者」の本質的な相違がある。

利己主義者の「選択」は明快でわかりやすい。すべては自分中心に回る。自分が子どもが好き、自分が教育へ貢献したい、これを仕事にして食べて生きたい、自分にとって便利な人を使いたい、この分野で一番になりたい、業界を仕切りたい...といったものだ。

だが、利他主義者の場合、少しばかり複雑になる。その活動は自己でなく、それぞれ異なる他者に対する、それぞれ異なる信念に基づく。その「選択」は、利己主義者にはとうてい想像すらできず、ときに、また他の利他主義者にさえ—それぞれの思いの強さゆえに—理解されにくいものになる。

利他主義者は博愛主義者ではないし、自己を持たないわけではない。利他主義者にとっての自己は、他者の自己実現を通して、社会改革や自分の自己実現を図る二次的な存在だからである。「自分がいるから他者がいるのではなく、他者がいるから自分がいる」というドラマのコンテキストにきわめて近いが、「誰のために」の「誰」の選択権を利他主義者は決して手放したりはしない。チャールズ・ハンディの言う「適正な自己中心性」を模索する存在なのだと思う。

ドラマ教育のみならず、コミュニティ・アーツは、多くの場合、後者によって支えられてきた。しかし、時代が大きく利己的に傾くなかで、本質的に利他主義者の分野に新たに利己主義者がはいってきた構図がある。利己主義者の参入はそれだけ市場が広がり、魅力的になりはじめた証左でもある。その参入によって、ドラマ教育は元年を迎えたといえそう。とかくボランティア扱いされるこの分野に「プロフェッショナリズム」をもたらしてくれるかもしれないし、日の目を当ててくれるだろう。

「ここから試されるのは、誰か？」 そんな言葉が浮かんでくるのである。(中山夏織)

日常からときなはたれて、 三原キッズステーション 夏休みドラマスクールへ参加して、 出会う。

植村
沙織

広島県三原市内の山間部に位置する久井町宇根山家族旅行村へ、7月31日より2泊3日滞在しました。設立5周年を迎えられた三原キッズステーション主催の夏休みドラマスクールへ、今回のドラマスクールの講師の西海真理（劇団朋友）女史のアシスタントとして参加させていただいたのです。

三原キッズステーションは通年で活動する非営利団体です。その活動目的を、地域にドラマやダンスが大好きな子どもたちが集える居場所をつくること、本格的なパフォーミングアーツ体験を通じて生きる力を醸成することに据え、活動内容はドラマやダンスのワークショップ、人形劇などなど。

と、サラッと言葉で言うことの何と容易いことでしょうか。というのも、首都圏に比べ極めて少ない人口（三原市約10万人）地域、さらに近辺での演劇鑑賞の機会に恵まれない条件のなかで、「遊びや演劇を体験できる場所」の価値へ賛同する人々を見出していくことの厳しさ、更には活動資金など現実的な問題。それでも活動を継続されてきた三原キッズステーションのスタッフの子どもたちや地域社会へ対する愛を、感じました。

さて、今回の夏休みドラマスクールは、小学校1年生から中学校1年生までの27名、全員が2泊3日での合宿となりました。これまで、ドラマスクール合宿に何度も参加しているベテランっ子もいれば、親元を離れての合宿自体はじめての子もいました。なによりも、ドラマワークショップ（テキストは絵本「百万回生きたねこ」作／佐野洋子）で子どもたちが発揮した想像力や発想力は、素晴らしいものでした。

ワークショップ以外の時間にも、本当に素晴らしい瞬間が数多く起こりました。夜、寝場所の取りあいで真剣にぶつかりあう喧嘩と仲直りのやりとり、疲れた低学年メンバーに高学年メンバーが手を差し伸べ言葉をかける姿、食事の用意を誰にいわれるでもなく手伝う子を見て、真似て手伝いはじめる男の子、合宿最終日にありがとうの手紙をかいてくれた優しい女の子。そうしたさりげない場面ひとつひとつに「ああ、これなのだ」と胸を熱くさせられました。

他者を労わること、助け合うこと、感謝すること。集団生活のなかで、子どもたちが生きる力を「頭」ではなく「心」でひとつずつ身につける学びに出会う姿が、ありました。あらためてこのドラマスクール合宿の大きな意味を感じました。もちろん、合宿のメインはドラマワークショップではあるけれど、それが全てではないのですね。

ドラマスクールの運営サポート（ボランティア）で参加されていたある方のお話も印象的でした。その方は、三原キッズステーションには昨秋からの参加されているのですが、元々は、地域の子ども劇場の手伝いから人がつながって三原キッズステーションでも衣装・舞台美術や子どもたちの世話役を担当するようになったそうです。「なぜそうして（無償で）参加されるのですか？」とお聞きすると、2つの答えをいただきました。ひとつは、子どもたちの笑顔のため。そしてもうひとつは、「○○さんの奥さん」でも、「○○さんのお母さん」でもない、個としての自分に出会うためとのことです。

ドラマスクールへの参加者は非日常コミュニティのなかで、相手を思い、自分を表現し、新しい何かと出会っている、それは、とてもリアルなパフォーミングアーツ体験ではないでしょうか。私たちの社会のいたる場所で、このような空間が増えていくことを願ってやみません。

末筆ではありますが、子どもたちの素晴らしいパフォーミングアーツ体験に参加することをお許しいただいた三原キッズステーションの代表田村ちひろ女史に感謝したいと思います。

（うえむらさおり／TPNアシスタント）



ベラ・マーリン特別講義

スタニスラフスキイ、大いなる遺産

松山立

『21世紀演劇のためのスタニスラフスキイ』

日時 2006年7月4日
 会場 明治大学大学院
 助成 セゾン文化財団
 大和日英基金
 エクスター大学

ベラ・マーリンは、情熱的なスタニスラフスキイ研究家である。

2006年7月4日、明治大学の一室に集まった20数名は、『21世紀演劇のためのスタニスラフスキイ—スタニスラフスキイと英国演劇』と銘を打たれたこの日の特別講義で、英国で女優としても活躍するこの研究家が、近代演劇の巨人スタニスラフスキイにどうメスを入れるのか、静かに聞き耳を立てた。演劇における研究の線と実践の線とが交差する瞬間に立ち会うことのできる貴重な時間は、まず、ベラ・マーリン自身の背景、そして、彼女がなぜスタニスラフスキイの俳優トレーニングへ惹かれていったかを辿ることによって幕を開けた。

ベラ・マーリンは、パーミンガム大学で演劇を学んだのち、英国の演劇学校で1年間の俳優トレーニングを受けた。「あまりいい学生ではなかった。もしもスタニスラフスキイの生徒だったら追い出されていただろう」と謙遜するベラだが、演劇学校を卒業後は、プロの俳優として4年間活動が続けることになる。しかしながら、3週間半の短いリハーサル期間、3週間半の公演をこなすという環境に疑問を覚えるとともに、自分自身の演技の可能性を追求し続ける向上心は、彼女を1年間ロシアの演劇学校で俳優トレーニングを受けるという冒険へと突き動かす。それは、「私の中にクリエイティブなものがあるのに、3週間半のリハーサルではそれを見出すことができない。」という葛藤だった。これは東西を問わず、現代の演劇状況において、多くの俳優が抱える普遍的な問題であろう。ロシアでスタニスラフスキイの俳優トレーニングに出会った彼女は、彼を西洋と東洋の間で位置づけ、ともすれば西か東という二項対立に陥りがちな演技についての論議に、新しい視点を取り入れる。英国においては、シェイクスピア、スピーチ、タップダンスといった俳優トレーニングのメニューがそれぞれ分断された形で扱われているのに対し、ロシアではその全てが統合され、同じボキャブラリーの中で語られる。演技が単なる技術、芸芸ではなく、そのとき、その場所にいる人間の状況を美的な環境の中で検証するものとして捉えられているのである。ロシアの俳優トレーニングに出会ったベラは、ふたつの国の差異をこのように語った。ロシアにおける俳優トレーニングの優位性に感心すると同時に、英国の俳優トレーニングに一種の憧れを抱いているこちらとしては、「英国でもそうなのか」と、意外に思う話である。しかしながら、英国に戻って活動が続けるにつけて、芸術が産業に押しつぶされる現状を目の当たりにし、ベラ・マーリンは、その経験を俳優、演出家、作家、教師といった人々と共有する道を模索していったのである。

話はいよいよ、スタニスラフスキイ本人のことへと迫る。ベラの様子も少々興奮気味だ。彼女はまず初めに、スタニスラフスキイを演劇界だけの枠に限定して捉えることはせず、ダーウィンの進化論、パブロフの条件反射、そしてゾラの自然主義などといった近代を象徴する人々と並立させ、近代が形成されていく大きな流れに彼を置くことで、より広い展望の中で彼を捉える視点を与え、スタニスラフスキイは、人間の状態、反応を、俳優の身体を通じてシステムティックに再構築し、舞台という虚構の空間にどうもたらすかを模索した最初の人物だと私たちに強く意識させるのである。また、19世紀のロシア演劇の燦々たる状況(演出家の不在、使い回される舞台装置、簡略化された舞台上の指示、類型的な役作り、レパートリーの少なさ、俳優の意識等)を詳細に示し、彼の改革がどういった点で優れており、彼が何と戦わなければならなかったかを具体的にイメージさせてくれる。スタニスラフスキイがモスクワ芸術座で行った演劇の近代化はこれまでも度々紹介されてきたが、彼がそれまでの何に対して改革を行わなければならなかったか、という具体的な事例を耳にしたのは、これが初めてであった。

1896年10月17日(旧暦。新暦では10月29日)、サンクトペテルブルグのアレクサンドリンスキ劇場で、チャーホフ作『かもめ』が初演される。いわずと知れた、『かもめ』の歴史的「大失敗」である。その失敗の中にも、ネミローヴィチ・ダン

チェンコは、チャーホフがそれまでの演劇の慣習や構造を打ち破ったと感じ、その後スタニスラフスキイとともにモスクワ芸術座で輝かしいチャーホフ上演を続けたというのは、演劇史で語り草になっている有名な話だ。しかしながら、ペラはここでも、「伝説」に安住せず、人間の複雑さや矛盾を間接的行動によって表現したチャーホフ作品とスタニスラフスキイがどう向き合い、演出家としてどういう変貌を遂げていったかを、具体的な事例を挙げながら詳細に描き出す。彼女流の区分では、スタニスラフスキイは演出家として次の三段階を踏んだという。

- 1 Dictator Director(独裁者としての演出家)
- 2 Round the table analysis(テーブルを囲んだ分析)
- 3 Method of physical action and active analysis(身体的行動と積極的分析の方法)

当初、スタニスラフスキイは、ダンチェンコのように初めからチャーホフ作品を知的に理解していたわけではなかったが、チャーホフが描く「真実」を舞台上に再現する方法として、ペラはさらに以下の5つを挙げる。

- 1 Details of naturalistic lighting & sound to create atmosphere(創造的な雰囲気を作る自然主義的な照明および音響の細やかさ)
- 2 Details of naturalistic setting(自然主義的な舞台装置の詳細)
- 3 Naturalistic action(自然主義的な行動)
- 4 Pause and silences(間と静寂)
- 5 Naturalistic details(自然主義的な詳細)

登場人物の配置や出入りは言うに及ばず、舞台上の明るさ、暗さ、遠くで聞こえる酔っ払いの声、犬、蛙、ウズラクイナの鳴き声、教会の鐘の音、稲妻の光に至るまでの綿密な指示、あるいは、コースチャとソーリンが入ってくる際に通る小道、そこに生い茂る藪の再現。ベンチに飛び乗る、寝転がる、タバコを吸うといった、役者の動作ひとつひとつに向けられた演出による、リズムをもった動きの形成。さらに、戯曲内で指示された間の回数を倍増させ、そのひとつひとつに秒数の指定まで与えた(『かもめ』において、チャーホフは約50回の間を指示したが、スタニスラフスキイの上演では、約100回にまで増えていた)。そして、登場人物ひとりひとりに特徴や癖(ナッツを割るマーシャ、タバコを吸うメドヴェージェンコ...)を与えることによる人物描写である。ペラは、これらを『かもめ』上演の際にスタニスラフスキイが残した演出台本に沿って紹介してくれたが、こうして並べてみると、彼の演劇改革がいかに多角的で、なおかつ精密なものだったかがよく分かる。それは、演劇の上演形態と俳優の演技の両方を同時に扱った改革だといえるであろう。

先にあげた5つを達成するにあたって、初めの4、5年間、俳優に詳細な指示を与え続けたスタニスラフスキイだったが、俳優の行動は外部から押し付けられるべきものではないと気づいた彼は、1906年頃から、俳優とともにテーブルを囲んだ戯曲の分析に着手するようになった。しかし、分析によって頭は情報でいっぱいになったが、体の方が動かないという次なる課題に彼は直面する。そして、最終段階として、スタニスラフスキイは、身体行動のメソッドと行動分析というふたつの手法を採用することになった。外部から与えられる演出家の指示によってではなく、俳優の内部に起こるイメージーションに目を向け、俳優との共同作業の中で、それを舞台上にどう具現化させていくかという課題に取り組んだのである。それは、戯曲を読み、俳優同士の議論を交わし、即興によって場面を演じ、即興を通じて何を見出したか議論し、また戯曲に戻っていくという、非常にシンプルかつ創造的なプロセスであった。

それでは、これまでに示されたスタニスラフスキイの演劇改革が、現代の俳優トレーニングとどのように関わってくるのか。スタニスラフスキイの残した「ツール」を、私たちはどう使っていくべきなのか。講演の最後に、ペラはこの問題を6つの要素に分けて、自身の体験に基づく俳優の視点からも説明した。



- 1 Grasp(つかむ)
- 2 Here, Today, Now(いま、ここで)
- 3 Via negative(消去法)
- 4 Creation of the living word(生きた言葉の創造)
- 5 Quality of ease(軽み)
- 6 Dual consciousness(二重の意識)

一つ目の「Grasp」は、ブルドッグが餌に食いついて離れないイメージだとペラは語る。もちろん、実際の動作だけではなく、言葉による「Grasp」や見つめあうことによる「Grasp」など、不可視的な領域も含めての用語であり、また、俳優同士の「Grasp」に始まって、舞台と観客席との「Grasp」に及ぶという、人と人との関係性の中に演劇があることを改めて想起させる象徴的な単語でもある。

二つ目の「Here, Today, Now(いま、ここで)」は、スタニスラフスキ用語の中では有名なものだが、そのとき、その場所にいる俳優の状態に表現の根幹があり、それ以外にはないことを端的に表した言葉だ。そこからは当然、今も昔も変わらない、演劇のもつ一回性という宿命に対する差し迫った姿勢があり、同時に、現代におけるロングラン等の上演形態の中でも、毎回新鮮な状態を保つ鍵となる。

「Via negativa(消去法)」というのは、ポーランドの演出家グロトフスキがスタニスラフスキを理解する上で使用した言葉である。何かしようと求めるのではなく、逆に抑制することによって無駄な要素をそぎ落とし、「ピュア」な状態を目指すことから、人間の内面で起こることと外面から起こることとの時間差を埋める方法である。

「Creation of the living word(生きた言葉の創造)」は、さきほどの即興を繰り返すことによって、徐々に劇作家の言葉へ俳優の言葉を近づけていくプロセスであり、ペラは写真を現像する際、だんだんはっきりした像が浮かび上がってくるイメージにこれを重ねる。

「Quality of ease(軽み)」は、チェーホフの甥っ子にして、モスクワ芸術座の俳優だったマイケル・チェーホフの考えで、全てのことはシンプルな感情とシンプルな行動で行われるべきであり、たとえ『マクベス』のような悲劇の場合であってもそれはあてはまる。「play」は、演じることでありと同時に遊ぶことだというペラの考えを集約するものであろう。

そして最後に、演じる際の「Dual consciousness(二重の意識)」。俳優には、その瞬間に生きる自発的な要素と、技術的な要素を統制する部分があり、そのふたつを保つことが必要である。『ハムレット』でいえば、個々の場面で悩み、ためらうと同時に、戯曲全体の展望をも把握していなければならない。

こういった要素は、スタニスラフスキの時代、あるいはもっとずっと前から俳優を悩ませてきたものばかりだが、これらのどれひとつとして未だ解決されたことはない。いや、もともと解決のつく問題ではないが、今から約100年前に、ここまで体系立てて俳優トレーニングに取り組んだスタニスラフスキの試みを、これまでにないほど具体的なイメージと共に想像することができたことは、非常に稀有な体験であった。スタニスラフスキがわたしたち俳優トレーニングというボタンが、その時代その時代に形を変えながらも脈々と受け継がれている様子を、私たちはペラ・マーリンの中に見たのであり、イギリスとロシアと日本の関係、そして19、20、21世紀というつながりが複雑に絡み合うつぼのような現場に立ち会うことができた。あまりに月並みな言葉を使わせてもらえば、これはすごい体験だ。ちなみに、ペラ・マーリンお気に入りの日本語も、やはり「スゴイ」だったのである。ペラが次に来日する際には、日本でもさらにスタニスラフスキへの造詣が深まり、日本における俳優トレーニングと比較しながら議論を戦わせることができれば、これはもっとスゴイことになるだろう。そのような日を、一日千秋の思いで待っている。(まつやまりゅう / 明治大学大学院文学研究科前期博士課程2年)

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4回 英国型フィジカル・シアターの誕生

中山 夏 織

英国演劇の80年代は、1979年のサッチャー保守党政権の誕生に始まる。サッチャリズムの嵐と形容されることの多い80年代だが、英国型フィジカル・シアターの誕生は、演劇をめぐる経済をも含めて、この時代背景を必要とした。少しばかり皮肉な構造もあるが、そのあたりを探ってみよう。

政権が大きな政府から小さな政府へ、民営化やマネタリズムの導入といった構造改革を進めるなかで、1981年、英国芸術評議会は、その歴史上はじめて、公的助成の打ち切りを発表した。最初のいけにえとなった団体は41団体。なかには地道に活動してきた地域劇場も含まれていた。ジョウン・リトルウッドが一世を風靡した「シアター・ロイヤル・ストラッドフォード・イースト」もその死刑執行リストに含まれていたが、芸術監督フィリップ・ヘドレイの尽力でなんとか命を長らえた。英国芸術評議会が芸術団体に求めたのは、公的助成に依存する体質を改め、市場経済のもとで生き残るために、スポンサーシップやマーケティング、ビジネス感覚を導入することだった。助成金は、投資の意味をもたなければならなくなった。アートマネジメントの合言葉は、「adapt or die - 適応するか、死か」。まことしやかに語られた時代の到来であった。

だが、このような変化の大波を真っ向から被ったのは、多数の雇用を抱える中規模以上の劇団や劇場であり、小規模な劇団は、むしろその小規模さゆえに生き残ることができたようだ。さらに、サッチャー政権が推進した「小規模なプロフェッショナルによるエンタープライズ・アクション」のモデル的存在と見なされたこともあって、実際に、既存の権威としての劇団や劇場が次々と息絶えるなかで、この時代、実に、多くの劇団が旗揚げをみた。そして、そのキーワードが「フィジカル・シアター」であり、その創造手法が集団によるインプロを中心としたワークショップだったのである - ちなみに、この頃から少しずつ、動詞としての「ディバイズ devise」が、名詞化して「ディバイジング devising」として一般化するようになったようだ。なかば、ファッションのようだが、ディバイジングによるフィジカル・シアターの急激な発展の背景には、いくつかの社会状況の変化も見えてくる。

一つは、英国演劇のメインストリームはいまだ自然主義的な演技であり、しかも、テレビ・映画の発展もあって、

舞台でしかできない、ライブとしての「演劇的なもの theatricality」が模索されたということがある。

二つ目は、演劇学校や大学が急増したが、一方で、地域劇場の劇団制の崩壊や経営難のために、公演数の削減 - のちには劇場間の共同製作の増加のために - 俳優の雇用の場がどんどん失われていたことがある。失業するよりは、時代の流れにのって、仲間たちとともに起業したほうが良いというわけである。もちろん、自分たちの芸術性へのこだわりもある。その証左は、その出自にある。台詞をほとんど用いない英国的フィジカル仮面劇を創出したトレストル・シアターはミドルセックス大学（当時はポリテクニク）の卒業生たちであり、伝統的なストーリーテリングやマイムを駆使したシアター・アリバイ（1982）は、エクスター大学の卒業生たち - 『20世紀俳優トレーニング』の編著者アリソン・ホッジは設立者の一人であり、芸術監督でもあった。また、日本でも知られるシアター・ド・コンプリシテ（1983）は、フランスの巨匠ジャック・ルコックの門下生たちが立ち上げたカンパニーである。この頃の大学などでのトレーニングに、多分に「フィジカル性」が含まれていたことも推測できる。

また、三番目として、コンプリシテにいえることだが、俳優トレーニングの国際化、多様化が一気に英国演劇に「身体性（フィジカルティ）」をもたらしたといってもいいだろう。そこにはルコックだけではなく、鈴木忠志などの影響も入ってくる。実際に、メインストリームの演劇学校を渡り、仕事にありつけない俳優たちは、さらなる資格を求めて、様々なトレーニングを受け始めたのである。

上記の三つにつかず離れず存在するのが、商業主義的なものへの傾斜と抵抗である。演劇の宿命的命題だが、この命題に対する「妥協」については、後述したいと思う。

ヨーロッパ人として、ブリティッシュとしての
アイデンティティ

60年代、70年代のオルタナティブ・シアター運動の大きな潮流は、大西洋をわたりアメリカからやってきた。だが、80年代のうねりは、多分に「ヨーロッパ」との接点から生まれてきたようだ。大きく二つの流れがあるが、一つが、DV8（1986）に代表されるようなドイツのダンス・シアターの系統であり、もう一つが、民衆演劇としてのコメディ・デラルテや、クラウン、マイム、マスク、ストーリーテリングといったヨーロッパの伝統を基盤としたものであった。そして、そのなかでいかに英国的なものとしてのアイデンティティを構築していくのかが一つの課題となっていく。しかし、何をもちて英国としてのアイデンティティというのだろうか？ 考えられるのは、英国に巨大なコミュニティを抱えるアジア（インド／パキスタン）系やアフロ・カリビアン系の文化の体現ということである。また、シェークスピアなどのディバイジングによる再構成といったことだろうか。芸術のハイブリッド化という大きな流れのなかで、ナショナル・アイデンティティを構築するのはたやすいことではない。

もう一つこの時代に顕著な流れがある。「サーカス」の復権である。英国でよりはむしろオーストラリアなどでより大きく発展をみせた。サーカスを演劇というかどうかにはいまだ議論がありそうだが、ニーハイ(1980)などは現代も積極的な活動を展開している。

ふと思い出すのは、この時代、まさにフランスのミスター文化大臣ジャック・ラングは、文化政策の対象としての芸術の枠を広くポピュラーやジャズにまで広げたことで知られ、実際にそのなかにサーカスも含まれていたということである。

フィジカル・シアターを支えたもの - 芸術とビジネスの妥協点 -

80年代のサッチャリズムの嵐は、助成金の大幅削減、ビジネスモデルの導入を進めたわけだが、小規模だといえ、何がこの新しく生まれたフィジカル・シアターのカンパニーを支えたのだろうか？

先に、自分たちでカンパニーを旗揚げする「起業型」が増えたことに触れた。俳優たちが起業しなければならぬ、もう一つ大切な要素があったようだ。いまでこそ英国俳優組合(エクイティ)はクロースト・ユニオンの資格を剥奪されてしまったが、80年代当時は、俳優組合の組合員証なしには、俳優は仕事にありつくことができなかった。オーディションに合格することなしに、あるいはオーディション自体組合員証を必要とするという複雑怪奇な状況があったわけだ。演劇学校や大学は卒業したが、仕事にありつけないと、俳優は俳優になれなかった。自分たちで起業して、組合員証を獲得すれば、テレビや映画、あるいはメインストリームでの仕事も可能になったのである。だが、俳優たちは安定した経営者にも被雇用者にもなれなかった。公的助成が求める英国の公益法人であるチャリティ化する過程で、組織は雇われるものとして芸術監督とアドミニストレーターを位置づけるが、俳優は多くの場合、組織の外へ追いやられることになる。まさに組合員証のための起業だったりしたわけだ。

ともあれ、自分たちの生活を自分たちの本来活動で支えたいというのは、芸術家にとっては究極の願いの一つである。それを支えたのが、十分ではないにせよ英国芸術評議会のフィジカル・シアターへの助成とともに、急速に発展した国際市場である。そこには、「ベスト・オブ・ブリティッシュ」を世界へ発信したいというブリティッシュ・カウンシルの強い野心も入ってくる。メインストリームに比べて、ディバイジング型フィジカル・シアターのカンパニーは、言葉の壁も少なく、もとより小中規模であり、ツアーに出しやすい。文化外交(cultural diplomacy)の戦力として、海外公演が急速に増加することになった。日本も例外ではないが、この急増する海外公演を側面で支えることになったのがアートマネジメント

概念の世界的広がりでもあった(とりわけ、日本はバブル経済とメセナブームがそれを後押しした)。

ワークショップで試し、実験した内容のおおよそ90%を捨てるという性質をもったディバイジング型フィジカル・シアターが必要とする長期にわたるリハーサルは、実は、多分に海外公演が支えていたというわけだ。一つのビジネスモデルといえそうだが、少し割り切れないものが残る。

学校教育とのリンケージ

だが、もう一つ、フィジカル・シアターの隆盛を支えた存在を忘れてはならない。実際には、派手な海外公演そのものよりも、その存在は大きいといわざるを得ないのだが、学校でのドラマ教育とのリンケージである。

リンケージというと、学校公演にワークショップを併設するというT I E的なものを思うかもしれない。確かに、シアター・アリバイなどは、T I Eカンパニーでもある。確かに、80年代はまだ自治体教育部(多くはサッチャー政権と反する労働党主導)が予算を持っていたので、設立したばかりのカンパニーが仕事にありつくのは、学校やコミュニティをターゲットとしたT I E活動は、世間、そして芸術評議会に認められるようになるためには、手っ取り早かったようである - 80年代末から90年代初頭に、大規模な自治体再編と予算削減で、このコンテキストは姿を消したが...

かつて演劇組織のチャリティ化の変遷を調べていて、「へえ～」と思ったのが、シアター・ド・コンプリシテの法人としての名称である。「シアター・ド・コンプリシテ・エデュケーションル有限公司」というのが、その登録名称なのである。世界的な評価を得ても、現在もワークショップなど積極的に実施しているが、彼らの原点がここにあったからだろうか。

だが、T I Eよりも、もっとディバイジング型フィジカル・シアターの存在を支えたのは、ドラマ教育のカリキュラムそのものである。現在のG C S EやAレベルにも継承されているが、ドラマ教育がインプロバイゼーションやディバイジングによる創造を、テキストの分析や上演よりも、重視してきたことがある。フィジカル・シアターやサーカル・スキルという名称自体がカリキュラムに組み込まれている。試験や課題になるだけに、教師や生徒たちは劇場に足を運ぶ。カンパニーとしては、集客そして助成金確保のための社会的貢献を謳って、シラバスに即したプログラムを企画することになる...芸術と経済にかかる妥協とパートナーシップは表裏一体だということが、実感されるところである。(次号へつづく)

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

キジムナー便り～編集後記にかえて

昨年にひきつづき、沖縄県沖縄市で開催された2006国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ(通称キジムナーフェスタ)に通訳として参加しました。とりわけ今年は、通訳インターン生の総取締役(決して、大奥ではありません!)としての役割が加わりました。国際演劇フェスティバルという環境での「通訳」という仕事は、まだあまり認知されていません。総取締役として、若い人たちに「通訳」のみを求めるのか、コーディネーターあるいはアートマネジャーとしての視点をも求めるのかで若干の葛藤を経験しました。ですが、フェスティバルが進行する過程で、通訳もまた「カンパニー」の一員であり、しかも主催者側と招聘カンパニーとを、まさに一つの「カンパニー」にする接着剤の役割を担うのだと実感しました。きれいごとには過ぎないかもしれませんが。実際には、楽しいフェスティバルの裏側では、多くの紛争や軋轢が生じています。通訳がそのすべてを背負うわけではなく、また無関係なのではなく、解決に尽力するというわけなのですが、位置づけがやはりまだ不明確になりがちだったように感じます。しかしながら、学生・既卒者を含め、フェスティバルの会期中に目の当たりにした、ひとりひとりの成長と、同時にその限界からは、ヒューマン・リソース・マネジメントの徒として、多くのことを学びえたように感じています。来年もまた、若い元気な人材とともに、沖縄入りできることを楽しみにしています。

一方で、今回のフェスティバルは、1947年以来引き続く、中東紛争の歴史的に新しい局面となるであろうイスラエルとレバノンとを拠点とするヒズボラの戦闘に大きく揺さぶられました。今年のメイン・テーマの一つがイスラエル演劇であり、それを契機に中東シンポジウムの開催が企画されたからです。

イスラエルのレバノン侵攻がより激しさを増し、障害をもった子どもたちをも含む、多くの子どもたちが命を落としたことから、参加予定のレバノンの演劇人からシンポジウムで平和を語る言葉を持たない旨のメールが届きました。またロンドン在のパレスティナ人の演劇人にはピザが発給されなかったそうです。そんななかで、エジプト、ヨルダン、シリア、イスラエルの演劇人が壇上に並び、シンポジウムが幕を開けました。イスラエルの代表は、自らも戦闘のためにレバノン国境に近い劇場が閉鎖され、家にも戻れない状態。それでもアラブ系の人々にはその思いは届くことはありませんでした。年月が積み上げてきたお互いのなかにある壁は、安易な理想論や平和論では乗り越えられない—仮想的でなく実際ですが、最終的にアメリカが悪いということですが、同意が出来なくなってしまっているのです。

戦闘が続く中でも、演劇活動は続けられています。司会者の「こんな情勢の中でなぜ児童演劇を続けるのか」の問いかけに対して、イスラエルの代表は「質問が違う。こんなときだからこそ演劇活動が続けなくてはならない意味を問うてくれ」と返答しました。沖縄のジャーナリストが平和ボケしているとは考えられないのですが、ふと思ったのは、困難な時代だからこそという演劇人に固有だったはずのモチベーションは、平和ボケのなかで、私たちの多くがすでに失ってしまったということです。だからこそ、ジャーナリストの質問が違うものになってしまったのではないかと。日本の演劇人たちがその証左となる活動を十分に示してこなかったからなのではないか。

平和な社会は不可欠ですが、その平和ゆえに、守るべき存在が自己だけになり、どこか利己主義的になってしまっているようです。いま、若い世代と接していて、自分の自己中心性ゆえにあっぴあっぴしている姿を見かけます。一步引いて、他者の思いを聞き、他者のために行動すれば、道がみえてきて、楽になるのに…。ドラマ、そして演劇は、自分と他者を「リフレクト」し、「同一化」する機能に優れています。ドラマや演劇の力を一人でも多くの人々、とりわけ子どもたちに対して、経済・地域格差を越えてわけへだてなく届けることは、平和の時代の演劇の使命だと強く感じています。キジムナーフェスタのようなフェスティバルがごくフツウの存在になることがその第一歩かもしれません。(中山夏織)

キジムナーフェスタ2006は、青少年自身による歌舞劇「おーい、キジムナー」で幕を開けました。最年少は4歳。稽古がはじまったときはまだ3歳でした。

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。また、よろしく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

