

THEATRE & POLICY

シアター & ポリシー 通巻 39 号
2006 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/>

No.39

『演劇人が学校に入ること』

～ 劇作家協会教育部による富士見丘小学校・六年生の演劇授業について～

篠原 久美子

1. ことの起こり

2004 年 4 月、おそらくは日本の公立小学校では初の試みではないかと思われる、年間五十時間の、プロの演劇人による演劇授業が始まった。杉並区の教育委員会から、学校教育に演劇を取り入れたいという相談を劇作家協会が受けたことから始まり、現在、三年計画の最後の年の授業を行っている。区からは区立富士見丘小学校がこの企画に手を上げて下さったというご連絡をいただいたが、学校側と最初に打ち合わせができたのがやっと 03 年の 12 月 17 日。ここではじめて学校側と劇作家協会側が話し合いをもったが、いかに準備期間がなかったか、今更ながら思われる。

今、改めて当時の会議録を読み、この時点で、一見分かり合っているように話している協会のスタッフと先生方の間に、演劇授業に期待している方向性の違いがあったことが再発見させられる。先生方は「子どもの表現力をのびる」ことを期待され、協会のスタッフ側は、「心と体の開放」と「コミュニケーション力」を挙げていた。この時点で学校側は「演劇を学校で学ぶのは自己表現を豊かにするため」と考え、協会側は、「演劇授業を通して他者と関わる」ことをやろうとしていたといえる。

会議後、斎藤憐を中心に、まずは第一線で活躍する演劇人を講師として集め、カリキュラムを作った。鴻上尚史、永井愛、横内謙介、渡辺えり子、小椋佳、谷川俊太郎らが講師として学校を訪れ、発表会の演出が青井陽治という講師陣の豪華さに、マスコミなどからも興味を持って迎えられたが、この初年度の予算はかなり厳しいものだった。

2. 問題山積みのなかでのスタート。学校側と演劇人との齟齬

当初、劇作家協会の立てた計画は下記のことを主軸にした。

「第一線で活躍する演劇人の授業を通して演劇の楽しさに触れ、開放、コミュニケーションを主眼としながら、子ども達から募ったテーマを話し合っ作品作りをする。テーマを中心に調べ学習をし、言葉で他者に関わることを意識し、国語、社会科、音楽、ダンス、美術などの全教科を横断し、それぞれが仕事を分担し合うことで共生を体験する。三年間の授業を通して、先生方が演劇授業を組み立てられる方法論を模索していく。」

だが、動き出してみると多くの問題が出てきた。

まず、第一線で活躍する演劇人たちの一回ごとの授業は、子ども達にとって非常に楽しかったようだが、なによりも授業の流れの分かりにくさが先生方を戸惑わせてしまった。本来ならば、まず子ども達に段階的に何を体験してもらうかを優先して授業の流れを作るべきところを、忙しい講師達のスケジュールに合わせて授業日程を組んだために、授業ごとの繋がりや、全体の流れの中で今回はなにを目標にしているのかということに混乱が生じてしまったのだ。また、授業内容がその講師だからこそできることで、方法論として学べるものではないと先生方が感じられると、授業で担任が見学状態になってしまうという問題も指摘された。

象徴的なこととして、講師が詳しい授業計画を立て、担任を通して調べ学習をしておいて欲しいと頼んだ授業で、担任が子ども達全員に分かりやすいようにと調べる項目をマニュアル化したために講師の意図が子ども達に伝わらなかったと怒ってしまったケースがあった。これは教員の柔軟性のなさ、子どものことを考えているようで実は子どもの持つ可能性を予め規定してしまっていることの表れともとれるが、一方で、優れたアーティストが持ちがちな、「こうなって欲しい」



身体を動かすだけでなく頭もしっかり使いながら自分の言葉と表現を探していく子どもたち。

という情熱と優れたビジョンが、イメージ通りにはならない教わる側の声を怒ることによって压した、とともれる。

また、初年度はテレビカメラが授業に入り、取材や見学がかなりあったのだが、これは演劇授業においては、こちらの想像以上に子ども達を意識させてしまったように思う。

第一線で活躍する演劇人を集められたことは、子ども達のために素晴らしいことだった。が、同時に、そのことによってマスコミの注目が集まってしまったこと、授業計画が講師のスケジュールを優先して決まること、優れたアーティストが必ずしも教育現場に向いていない場合もあること、そして、アーティストの名前の大きさが教員の側に遠慮を生じさせてしまっていたことなども分かってきた。演劇人達の学校に対する思い違いも同時に見えてきた。

3. 学校を変えた発表と演劇人を変えた会議

発表のためのテーマ決めで、大きな変化があった。子ども達から出てきたテーマやお話しがあまりにも予定調和であったり、テレビゲームのようなものであったりしたために、当初の予定を変更して、「子ども達のコーラスライン」をやろうということになった。それは普段の子ども達の言葉を演出の青井陽治さんが拾い上げ、いわゆる「お芝居」をするのではなく、自分自身として舞台の上で話し、即興で質問に答えたりする構成劇に変更したのだ。全員がいつもの自分として舞台にいる、ということから、この時点で、衣装、美術、調べ学習（社会科）といった全教科を横断するという考え方が変更された。この当初の予定を変更したことについて、演劇人達はすぐに納得し対応したが、先生方は「子ども達にどう説明したらいいのか」と混乱されたようだ。もちろん、子ども達には講師からもスタッフからも説明した。最初の内は「シンデレラみたいなお芝居をやるんじゃないの？」と戸惑っていた子ども達だったが、それがだんだん変わってきた。

発表の練習を通して子ども達が「自分の考えを話すことが楽しくなった」「友達がこんなことを考えているんだと分かって新鮮だった」「人前で話すことが恐くなくなった」と言い始め、誰よりも先に校長先生が「この発表は今観て面白い劇というのではなく、子ども達の十年後、二十年後に生きて来る気がします。演劇は漢方薬のようなものですね。」と、的確にその意図を捉えて下さった。その気付きを踏まえ、二年度目には、学校は「全校をあげて、演劇を通したコミュニケーション能力の育成に取り組む」と決意して下さり、まず、六年生だけでなく、一年生から五年生まで全学年が年一回以上の演劇ワークショップを体験することになった。また、一連の育成授業に研究主任として一名の先生が専任で全演劇授業に参加し、その報告を全教員にして下さることになった。

一方、協会側のスタッフにとって忘れられない日になったのは、二年度目に行われた先生方全員との会議だった。初年度にも何度か会議は開かれたが、この日の会議ほど先生方が率直に発言してくれたことはなかった。なかでも、「演劇の方が『開放』と言うとき、『私たちは学校で子ども達を締めつけていない』と思ってショックだった。」という発言は、私たちの傲慢さを鋭く突いてい、猛反省をさせられた。演劇人・アーティストの中には、子どもの頃、落ちこぼれた、人とうまく話せなかったという思い出を持ち、演劇を通して開放され、居場所を見つけたという人もいる。また近年の子どもの抱える問題に対して、演劇の手法が役立つという報告や本も読んでいる。そのために「演劇」「学校」「子ども達」という概念にとらわれ、目の前の子ども達と、その子ども達に毎日接しておられる先生方ひとりひとりをちゃんと見ていなかったのではないかと、大きな反省を促された。先生方の率直な発言に限りなく感謝した。一年度目の「プロの方達に遠慮して」という時期を過ぎ、二年度目にしてやっと「率直に言い合える」関係性が築けたことは、大きな変化だった。

こうしたお互いの変化を踏まえ、二年度目以降、三年度目に入った現在も、年間計画を子ども達中心の流れに見直した。第一線で活躍する演劇人と共に学校での演劇授業の経験豊富な方々の授業も取り入れ、先生方だけのワークショップも始めた。発表も当初の予定を大きく崩すことなく、子ども達が「やりたい」と選んだテーマと子ども達の書いてきたお話を尊重し、それをどうプロのスタッフと先生方が後押しするか、ということを中心に据えた。先生方と協会スタッフが合い言葉のように言っているのは「子ども達のために」だ。

学校現場と演劇人の間には、確かに価値観や方法の違いはある。またそもそもお互いの職業について知らない割に予めイメージを持っている、という側面もある。だが、歩み寄れるということは分かった。時間はかかったが、今、「演劇はプロだが教育は素人」だった演劇人達と、「教育はプロだが演劇のことは知らなかった」先生方が、ひたすら子ども達のことを考えながら歩み寄り、一緒にひとつの作品づくりをしている。

（しのはらくみこ / 劇作家・日本劇作家協会理事）

なぜ必要なのかという理論的根拠もそうだが、ドラマ＆シアター教育やコミュニティ・シアターを支える理念や哲学が十分でなく、どこか「薄い」と感じることはないだろうか。手法や事例を紹介する文献はたしかに多くあるのだが、その理念を支える文献が余りに少ない。それは分野として新しい日本語だけの問題かと考えられるかもしれないが、どうもそうではないらしい。ドラマ＆シアター教育、そしてコミュニティ・シアターの長い伝統をもっている英国や合衆国においても、思いのほか検証されていないのだ。あったとしても、過激なまでに政治的左翼のものであることが多く、腰がひけてしまうことも少なくない。

一つには、切羽詰っている者たちが求める手法や事例というわかりやすいものを求める性質があるだろう。現場にとっては小難しい哲学などより、とにかくにもやらねばならない、そして結果を出すことが要求される。現場第一主義は、様々な意味で絶対的な存在でもあり、アートマネジメントの現場に働くものとしても、それは否定できない。でも、それだけじゃ不安なのだ。

だが、もう一つ、悩ましい問題に遅ればせながら気づいた。演劇学の範疇の狭さや表層性も問題なのかもしれないし、教育という思いの強さもあるのかもしれないが、きちんと検証し、理念や哲学を組み立てるためには、これらの分野から少しばかり距離を置くというのか、極論でいえば、一度離れるぐらいの覚悟というのか、必要性があるということだ。

演劇を学ぼうとすれば、本質的には、その演劇が生き、生かされる社会を学ぶ必要が生じる。演劇が演劇として単独で存在することはありえないからだ。だが、学問という場は、その領域を狭く限定することで成立する。共通の言語、価値観としての領域にとどめることで収拾を図る。そのためだろうか、メインストリームとは少しばかり異なる価値観をもつドラマ＆シアター教育やコミュニティ・シアターといった、いわゆる「応用」という冠を頂く領域は疎外された存在になる。同時に、たいてい一段「劣ったもの」と見なされる。結果として、その研究も一段劣ったものとみなされ、研究するモチベーションが損なわれやすい。

応用演劇と呼ばれるものは、演劇のために存在する演劇ではない。演劇は他の目的のための媒体になる。その目的が社会的、政治的、教育的であるために、演劇そのものよりも、成果や手法そのものよりも、より社会の周辺、ヒトの過去と現在、継承する文化的なもの、共同体の歴史などへの視野を求める。その実践は、他者への影響・人格や過去を傷つけてしまうこともあるわけだが、- が大きいだけに、「直感」や「経験」、「正義感」、あるいは純粋なまでの「思い」だけで担うことの是非はもう少し議論されていいのではないか。演劇ファンという限られた層を越えて、より幅広い社会にアプローチしていくのが、アートマネジメントの語るエデュケーションであり、アウトリーチであり、社会への直接的影響という点でいえば、メインストリームよりも大きな存在であるかもしれないのである。

現場で仕事を続けながら、文化政策やアートマネジメントといった新しい学問分野を選んだときから、そのニッチゆえの「薄さ」と体系の不在から、そのものよりも、いわゆる「純粋」の系譜としての社会学、経営学、政治学、倫理学、またニッチの先輩ですでに体系を確立している文化社会学、産業心理学なども学ばなくては どうしようもない状態には慣らされてきた。ときには学問がいかに現場からの遊離したものかに気づき、悩むことにもなるわけだが、応用演劇に出会ったのもその過程の一つだったのかもしれない。いま応用演劇を学びながら、アメーバのように広がっていく学ぶべき領域、そして、それに伴う「責任」にめまいを感じている。大学で演劇を学んでいた頃になぜもっと広く深く学ばなかったのかと反省してもいたしかたない。純粋に学問であつたら、そこまで責任を感じずにはすむものなのかもしれない。領域を限ることで成果をあげたほうがいい、あるいは逃げたいという思いもなくはないが、現場で当事者や参加者たちに出会い、その表情を目の当たりにするたびに逃げてはならないという思いにかられる。「応用」と呼ばれる演劇の理念、哲学を学ぶ旅は、どうやら愚直なまでに「知的正直さ」を求める長い旅のように思われてくる。そんな生き方も一つのあり方なのではないのかと問い、つきあう覚悟はあるのかねと問いかけられている。

(なかやまかおり / アーツコンサルタント)

応用演劇を担う理念・哲学を探す

中山
夏織

キジムナー便り 通訳インターンシップ生のレポート

～ 2006 国際児童・青少年演劇フェスティバルおきなわ～



アートマネジメントへの興味から現場を体験でき、勉強している英語が実践できると考え、この通訳インターンシップのプログラムに参加しました。当初いったいどんなことをやるのか想像がつかない不安と、数多くの人に会える期待でいっぱいだったのを覚えています。私の担当は、主に本部にいて、あちらこちらとうごく通訳たちと連絡を取り合い、人が足りないところがあれば人を補填するといった人員配置、海外ゲストの空港送迎、その他柔軟にその時々に対応していくことでした。その中で感じたことを少し紹介していきたいと思います。

あたりまえのことなのですが、通訳たちをまとめるためには、通訳一人一人の報告や連絡が大切だということ、いわゆる「ほうれんそう」というのが大切だということ強く感じました。フェスタ開催初日に研修が終わり本格的に動き出した通訳チームですが、そのなかで自分の担当の劇団が終わったと同時に帰ってしまった人がいました。本部では、その日、ウエルカムパーティーがあり、できれば多くの通訳にその場において沖縄の方々との交流を助けて欲しかったので、劇団の仕事が終わり次第、本部に戻ってきてもらおうと思っていました。あまりに連絡がないので、どうしているのか気をもみ、また心配にもなり、こちらから電話をしたら終わったので帰りましたとの事。自分としても徹底的に報告を求めなかったのを強く反省しました。この時、大勢の人が動いているなかで、特にこういう雑然としたイベントという場では、連絡や報告がほんとうに大切になのだと、そして報告を通してこそ一人一人の責任が果たせるのだと実感しました。

責任ということでは、どこまでが私たちの仕事でどこからがそうじゃないのか境界線がはっきりしない環境のなかでの、自己判断、自己責任ということを考えさせられました。元より私たちインターンシップ生はキジムナーフェスタの主催者側のスタッフなのですが、毎日劇団と行動をとるとなると、劇団のためのスタッフになってしまいがちでした。「あれ買ってきて」「これ買ってきて」と、付き人のようになってしまった人もいました。劇団によっては、滞在日程の間にオフがあったのですが、それが丸一日なのか、半日なのか、数時間なのかなどで、その際の通訳たちの対処の仕方が難しく感じられました。一緒に海に遊びに行くことは仕事なのかどうかということです。オフが丸1日の場合には、本部に残っていただくことにしましたが、そうすると今度は、次の日の連絡事項を劇団に伝えられないなど、困ることもあったのです。

このように仕事をしていく過程で、自分がどこに所属していて、誰の責任下にあるか、自分がやっていることは、どの劇団に対しても、またともに働く通訳や他のスタッフたちに対しても公平で平等になっているか、どうかなどについて考えるようになりました。確かな答えのない環境のなかで、いつでも柔軟に考え行動できるようにと、つねに自分に問いかけながら、悩みながら仕事していたようです。

もちろん、異国から来た役者さんやスタッフのたちと話す機会が多くありました。その国の文化のこと歴史のことなど自分からするとあまりに遠い存在の国であまり知ろうと思ったことのない人と話す機会に恵まれたことは通訳インターンシップをしたなかで一番の収穫でした。いつもであれば世界のニュースを見ても関心がもてず、ああそうか程度にしか思ってなかったことが、その人たちに出会ったことで身近に感じられ、仕事後にその国のことを調べてみたりしました。自分とは関係が無いと思っていた遠かった世界が身近に感じられ、大げさですが、世界の平和を心から願うようになりました。

全日程2週間弱でしたが、普段の生活をしているだけでは得られない多くのものを考え感じ、身につけて帰ってきました。この経験をそのままにせず、この先に活かしていければと思っています。（よしざわまゆこ / ウェストミンスター大学
インターナショナル・ビジネス・プログラム在学中）

自己判断・自己責任のマネジメント

吉澤 麻友子

フェスティバルという「出会い」の場

宮内 奈緒

2006年7月29日から8月6日まで沖縄市にて開催されたキジムナーフェスタに、通訳インターン生として参加した。初めての通訳という仕事、参加した人々との出会い、そしてこのフェスティバルの場で過ごした時間は、この夏を特別なものにしたくれた。

私は現在、ロンドン近郊にある演劇学校でアート・マネジメントを学んでいる。舞台芸術を通じた国際交流に以前から興味があったが、渡英して以来、特に国際演劇祭に関わりたと思うようになった。演劇祭に参加したこともなかったので、今回のインターンシップを通して、フェスティバルにはどこからこういった人達が集まってきてどう機能しているのかを知り、またできれば参加しているカンパニーの人達に、他のフェスティバルについても話を聞きたいと思っていた。

通訳チームは2～3人ずつ担当のカンパニーに振り分けられ、私はデンマークからの劇団「テアトル・ランプ」、その後スウェーデンの「シアター・トレ」につくはずだったが、テアトル・ランプの公演最終日にイスラエルのカンパニー、「オルナ・ボラ青少年劇場」に異動になり、期間中の大半を彼らと過ごした。

通訳としての仕事は、基本的に劇団と日本人スタッフのコミュニケーションのサポートなのだが、公演の規模や形態によって必要とされることが違うことがわかった。例えば役者・スタッフ合わせて3人のテアトル・ランプの公演は、照明や音響、セットもシンプルだったので、基本的に専門的な会話に関わることもそれほどなかったのに対し、総勢約20人のオルナ・ボラの公演ではしっかり照明を組んで、メインの役者にはワイヤレスマイクと、より日本人側のスタッフとの打ち合わせが必要になった。当然会話の内容はより専門的になる。その点で、今演劇学校に通っていることが役立った。私のコースでは特に舞台を作る側に関わることはないのだが、基本的な知識は必要だからということで照明とステージマネジメントの実習は受けていて、またスタッフの打ち合わせに立ち会うこともあったので、十分な知識があるわけではないにしろ彼らが何の話をしているのか一応理解することが出来た。通訳には言語能力だけでなく専門知識が必要だというのは聞いたことがあったけれど、本当に実感させられた。理解した上で通訳することは信頼につながり、必要としてもらえることは純粋にとっても嬉しいことだった。

一日の公演を終え皆が帰ってくる時間になると、センターの中は様々な言語が飛び交い、また地球の反対側に住む者同士が会話していたりする。国際フェスティバルの意味はこの『出会い』にあると感じた。この時期はイスラエルでの悲惨な状況が毎日のように報道されていたが、そんな中、来日したイスラエルの劇団は、本当に心温まる素晴らしい公演を見せてくれた。戦争の話題で耳にすることが多い国からやってきた人達と実際に接することは、この遠い国の話を急に身近なものに変えた。公演を見に来た子供達にとっても同じだったのではないかと思う。教科書の中の世界は知っていても、実際にそこで生きる人々と出会うことは、リアルな実感を伴い、世界について考えるきっかけを与えてくれる。今でも忘れられないのは、イスラエルの劇団の一人がオリーブの葉がデザインされたコインをくれた時「オリーブは幸せを運んでくれるんだよ。でも僕の国からの幸せなんていないかな」と言って笑ったことだ。私は笑ったような、否定したような、とにかく言葉を濁すことしか出来なかった。毎日当たり前の平和の中で生きる私の目の前に、戦争と生きる人がある。知っていたはずの事実だが、目を覚まされた気がした。

このキジムナーフェスタが私に与えてくれたのは『出会い』だ。カナダとデンマークの劇団の方達に聞いたのだが、国際フェスティバルと言っても、今回のように、皆が集うセンターがあって参加した劇団同士が交わる機会があるところは珍しいのだそう。実際彼らも同じ演劇祭に参加していたことが判明したが、ホテルも同じだったのに顔も合わせなかったらしい。私にとっての初めての国際演劇フェスティバルが、キジムナーフェスタであって本当に良かった。芸術を共有するだけでなく、人が出会う『場』としてのフェスティバルを、いつか自分も提供できればと思う。

来日した劇団の人々、そして12日間寝食を共にした通訳の仲間、日本人のスタッフの皆さん、そして温かい沖縄の方々との出会いは、何にも変えがたい経験となった。改めて、今回のインターンシップの機会を与えていただけたことに感謝したいと思う。

(みやうちなお / ローズ・ブラフォード・カレッジ在学中)



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5回 ルコックと英国演劇

中山 夏 織

いま「ルコック」が熱い。1999年に世を去ったフランスを、というよりもヨーロッパを代表した一人の演出家であり、フィジカル・シアターの「教師」ジャック・ルコックの再検証が進められている。続々と英語による研究文献が世に生み出されているのだが、そこには「フィジカル・シアター」が演劇の主流に躍り出て市民権を獲得したにも関わらず、これまでほとんどきちんとした文献が存在してこなかった反省が見える。しかも、その英国演劇にもたらした影響に主眼が置かれている傾向があることからしても、ルコックがいかに20世紀後半のいまだ閉鎖性の残存し、ヨーロッパ大陸の演劇から取り残されていた英国演劇における「黒船」的存在だったのか、そして、少しばかり遅れて理解された存在だったのかということが推測されてくる。そのジャック・ルコック(1921 - 1999)の周辺を、亡くなる数年前に自ら執筆した『詩を生む身体 Le Corps poetique / The Moving Body』(邦訳: 大橋也寸、英訳: ディヴィッド・ブラッドビー)ならびにAレベルや大学で演劇学の学生を対象としたシリーズ「パフォーマンス・プラクティショナーズ」の『ジャック・ルコック』(著: サイモン・ムレイ)さらに『ジャック・ルコックと英国演劇』(編著: フランク・チャンバーレイン&ラルフ・ヤロウ)などからひも解いてみよう。

幼い頃からスポーツ万能なルコックが最初を選んだのは、体育であり、体育の教師としてそのキャリアをスタートさせている。20代のなかば、ドイツ占領下のフランスで演劇と出会い、彼の体育に「表現」という要素が付されるようになる。戦後、アマチュア演劇を経て、グルノーブルの劇団でプロとしてデビューした。1948年、イタリアに「ムーブメント」を指導すべく招かれることになるまでに、ルコックはフランス現代演劇の礎石を作り上げたという。ジャック・コポーの「弟子筋(コピアン)」たちとの出会いであり、身体への関心から当然のように、ジャン・ルイ・パロー、エチエンヌ・デクロウ、マルセル・マルソーらフランスの「マイム」の系譜に出会うことになる。このマイムの系譜もコポーの存在を無視し得ないものになる。

8年間にわたるイタリア滞在がルコックにもたらしたのは、彼の後年の活動を特徴づけるコメディ・デラルテとそこにある「遊び(play, le jeu)」であり、「マスク」と

の出会いであった。また、ミラノのピッコロ演劇学校創立に参加することを通して、彼は「一劇団従属の学校にならずに、あらゆる劇団に通用する学校をつくれるのか」の課題に挑むことになる。そして、1956年、パリに戻り、彼の生涯の活動の場となる演劇学校を設立した。彼の学校の特徴の一つは、学生たちのインターナショナル性と、それに起因するのだが、すでに自国の演劇学校なりを卒業してきた経験者が多いことである。しかし、「経験」は「染みついた癖」であることも多く、それを取り除くことから、ルコックの教育はスタートする。

ルコックが亡くなる5日前に、ポーランドの演出家グロトフスキが世を去っている。二大巨頭の死をもって、20世紀後半のフィジカル・シアターの「形成期」が終わったといえそうなのだが、二人にはそれなりに共通点がある。それがジャック・コポーである。といっても、グロトフスキは、コポーの甥ミシェル・サンドニに帰し、ルコックはコポーの娘婿ジャン・ダステの系譜に帰す。もっと突き詰めていくと、両者ともスタニスラフスキやアルトーともつながるわけで、20世紀の西洋現代演劇は混雑しながらも、一本の糸でつながれている。

コポーとマイムというフランス的なものを受け継ぎながら、フランスの全国紙が報じたルコックの訃報記事は皮肉である。「アングロ・サクソン」にもてはやされた演劇人であり、フランス演劇界では正当に評価されてこなかったと書かれていたのだ。私たちの目にはフランス的に見えるのだが、実際のところ、フランス演劇界にとっては、オーソドックスではないアウトサイダーだったのである。この点では、ジョウン・リトルウッドにもつながるのだが、どの国であっても、主流をきどる既成に迎合せず、異なるアプローチを生きるものの宿命だといえそうである。だからこそクリエイティブなのだというパラドクスは主流をきどる既成は認識しようとはしないし、多くの場合にはできないのだろう。

ともあれ、本題は「ルコックと英国演劇」の関係性である。ルコックの影響を受けた初期の作品としては、シェアード・エクスペリエンスの『アラビアン・ナイト』や、RSCの金字塔と呼ばれる作品『ニコラス・ニクルビー』などがあげられている。もちろん、より明確に英国演劇がルコックを意識するようになるのは、シアター・ド・コンプリシテやムービング・ピクチャー・マイム・ショーの登場を待たねばならない。

門下生たちの活躍が刺激となって、多くの英国人俳優たちがパリの学校の門戸をたたいたが、同時に、ルコック本人が英国で指導する機会も増えた。1982年、英国芸術評議会の招聘で、2週間の「マイム」のワークショップを実施し、88年にはインターナショナル・ワークショップ・フェスティバルで5日間のワークショップとレクチャーのデモンストレーションを行っている。また、ルコックの教え子や教師たちが他で指導にあたることも考慮すると、その影響はさらに大きなものになる。実際に、1993年の「英国マイ

ム&フィジカル・シアター年鑑」は、登録66カンパニーのうち、直接的にルコックの影響を受けたと記載しているのが17カンパニー、フィリップ・ゴーリエやモニカ・パグノーら「親戚筋」が17カンパニーあるとする。その質は別として、英国演劇の「身体性」の半分が、自称・他称のルコック門下生ということになる。

ルコック・メソッドとして、最もよく取り沙汰されるのは、ルコックのマイムをベースとした「ムーブメント」であり、「マスク」を用いたトレーニングである。個々の詳細に入る紙面はないし、本稿の目的でもないが、一つだけはっきりさせておいたほうがいいのが、マスクの考え方である。英国のマスクの伝統は、アーキタイプやストック・キャラクターを模索するために活用するが、ルコックはそうではなかったということだ。

さらに、もう一つ、現在形として理解しておく必要があるのは、門下でありながら独自の道を英仏で築いたフィリップ・ゴーリエとの相違である。ピム・メイソンによれば、ルコックが抽象的なものを積極的に取り込んだことと、ゴーリエがルコックが生み出したサーカスの道化「ブッフオン」を独自に発展させたこと、さらに「ディバイジング」についての考え方の違いである。ゴーリエは比較的、メインストリームの演劇に適応するパフォーマーを育てたようとしているが、ルコックはパフォーマーにとどまらないより全体的な演劇人の育成をめざしていたという。ゴーリエの反論が聞いてみたい。

ゴーリエとの差異はさておき、何よりもわかりやすいのは、「シアター・ド・コンプリシテ」といった門下生によるカンパニーを英国演劇のメインストリームにまで躍り出る勢いをもったのは、「マイムと台詞劇の融合」の新鮮さと妙ゆえであっただろう。ダンスでもない、これまでの少しばかり堅苦しい台詞劇でもない、ヴィジュアル性とメッセージ性を兼ね備えた表現形態の登場として、若者たちを熱狂に導いた。

もう一つあるとすれば、演出家の独裁ではない俳優自体が創造に積極的に関与する自主的な「裁量」と「協働性」であったのだと思う。60年代、70年代にわたって、演劇は創造の民主主義を模索してきたものの、やはり主流は劇作家の演劇であり、また演出家の独裁にあった。皮肉なのは、スターを廃し、演出家がナビゲーターに徹する形で創造の民主主義を掲げて創造を行うカンパニーであっても、ジャーナリズムはむしろ演出家の名前とそのカンパニーを評価しがちであったことだ。

面白いのは、ルコックの言う「裁量」を、実際の学校のカリキュラムに取り入れることになったきっかけである。西側社会を震撼させた1968年の学生蜂起は、ルコックの学校にも例外なくもたらされた。学生たちの要求は、「自分たちで自分たちを教えたい」というものだった。ルコックは、即座に毎日の講義のうちの90分をそのために割くことを約束したのだが、その場しのぎの臨時的措置にとどまらず、カリキュラムの一環としてルコックの学校を象徴する存在にまで育つことになった。実際には、これ

がまた本質的にゴーリエとの理念と実践の違いに戻るものなのかもしれないが、グループに分けられた学生たちは毎週課題を与えられ、短い作品を自分たちで創造し、他の学生や講師陣たちの前で見せるというものだ。いまでも継承されるAuto-cours（邦訳では「自主稽古」、『詩を生む身体』英語版は訳していないが、他の文献ではself-teachingと訳されている）と呼ばれる講座の目的は、俳優が俳優としてだけではなく、劇作家や演出家の視点をもって、プロダクション全体を見られるようにすることにある。ルコック自身、「自主稽古をやると...演出家、作者、俳優がだれだか分かる。絶対にリーダーになりたいといっても、なれるものではない、控えめな人間が非常な存在感を持つようになって仲間から選ばれることがある」と書く。リーダー然として自己耽溺に陥りがちな演出家への警鐘とも受け取れる。

一方、ルコックの語る「協働性」は、「コンプリシテ」という語に代表される。ルコックのもとで学んだサイモン・マクバーニーらの「シアター・ド・コンプリシテ」はそれを体現すべく、名を背負っているが、その本質的な意味は、アンサンブルといったすわりのいい言葉というよりも、むしろ何か大きな企みをひそやかに遂行する俳優たちと観客との「共謀」の意味を持つ。俳優たちは観客たちを共謀の仲間ひきいれるべく挑発する存在であることを志向したのである。

70 - 80年代にルコックのもとで学び、英国演劇に戻った若き才能は、共謀性を発揮する以前に越えねばならない様々な壁にぶつかった。一つは、ジョン・マーティンによれば、仕事を求めてオーディションを受けるものの、演出家の多くがルコックの名前すら知らなかったということである。共謀のパートナー探しは思いのほか難しいものだった。権威をきどるものは知らないものを受け入れたりはしない。島国英国気質でもある。実際、演劇人や指導者が英国演劇が世界一だと豪語する声はいまもなくはない。しかし、国際的な環境で育った人材は外に対しても内に対しても目が開いている。一度開いた目を閉じることは、仕事のためであっても、クリエーターとして許されないことなのだ。そんな環境にあっても、俳優のやるべき仕事は、ルコックの次の言葉から明らかである。「私は君たちを存在していない演劇のために育てた。行きたまえ、そしてそれを創造しなさい」。

マクバーニーはルコックを庭師であり、建築家のような人とたとえて回想する。ルコック自身は、「私は何者でもない。君たち自身の演劇的ヴォイスをよりよく表現できるようにするために君たちが通り過ぎなければならぬニュートラルなポイントなのだよ」。(次号へつづく)

参考文献

ジャック・ルコック『詩を生む身体 - ある演劇創造教育』邦訳：大橋也寸、而立書房(2003)；"The Moving Body" Translated by David Bradby, Methuen (2002)(但し、英語版は教え子たちの手が加えられている)。
Simon Murray: "Jacques Lecoq", Methuen (2003)
France Chamberlain & Ralph Yallow (ed.): "Jacques Lecoq and the British Theatre", Routledge (2002)

編集後記～ヴァルナラビリティをめぐる

いま、ロンドン大学ロイヤル・ホロウェイ・カレッジで、ドラマ＆シアター教育を指導しているヘレン・ニコルソン博士の『応用ドラマ - 演劇の贈りもの』の翻訳を進めています。ロンドンの書店で一目ぼれし、勢いで翻訳を決めました。少しばかり安易に考えていたことを反省しながら、コツコツと翻訳作業を続けています。翻訳という作業は、そこに引用されている文献をも入手できる限り読まなくてはならないからです。これが面白かったり、地獄だったりする作業になっているわけですが、ニコルソン先生が引用している本ではないものにも、広がり素敵な出会いも生まれます。そんななかで、いま「マイ・ブーム」的にはまっているのが、大阪大学大学院の鷲田清一教授の「哲学」の世界です。難解な内容をわかりやすい言葉で語りかける鷲田教授の「文章力」にまずは脱帽するのですが、同時に、この方ほどドラマ＆シアター教育、あるいは演劇学者以上に演劇なるものの本質をわかっている方は他にはいないのではないかと感じるのです。そこに演劇の「哲学」があると感じています。

俳優でありエクスター大学で教鞭をとるベラ・マーリン博士と俳優アレクサンダー・ベラメア氏をお招きしての「スタニスラフスキと英国演劇」のプロジェクトにおいて、少なからぬ方の琴線に触れたのが俳優という仕事に不可欠なものとしての「ヴァルナラビリティ(vulnerability)」という語です。直訳すると「傷つきやすさ」ですが、その意味するものが違ったのです。ベラメア氏が語った意味は、「これまでの自分を守ろうとせずに新しい可能性へと向けて自分を開いていく態度」ということでした。「傷つきやすさ」がここまでの意味に広がるのかという、その場にいた参加者たちを戸惑わせたのですが、鷲田教授の名著『「聴く」ことの力 - 臨床哲学試論』(阪急コミュニケーションズ、1999年)に登場するキーワードの一つが、同じ、「ヴァルナラビリティ」=「傷つきやすさ」です。同書では、ヴァルナラビリティは、ホスピタリティと結びつくものとして論じ、フランスの哲学者エマニュエル・レヴィナスを引用しながら、「他者の苦痛に対する苦痛、他者の悲惨とその切迫を感じないでいることができないということ」(153頁)こそが、ヴァルナラビリティであるとしています。俳優が演じる意味と役作りのプロセスに置き換えられるものなのではないか…。まだまだ十分ではないかもしれませんが、はじめてベラメア氏の語った意味に近づけたように感じています。

そして同時に、この「ヴァルナラビリティ」そのものが、いま社会全体にとって必要でありながら、欠くものなのではないかと感じています。若者の社会性の欠如ということがしばしば喧伝されますが、社会性の欠如とは、ヴァルナラビリティの欠如であり、同時に、ホスピタリティの欠如ではないのか。他者の存在すら見えない、感じられない若い世代を目の当たりにするにつれ、社会人になってからでは大学生になってからでは遅すぎる、もっと幼い頃からはじめなくてはならない、でもそれになかなか(障害があって)踏み込めないのだというのは、多くのドラマ＆シアター教育、コミュニティ・アートに携わる方々に共通する苛立ちです。今号では、その苛立ちを克服するための試みの一つといえるのかもしれませんが、劇作家協会が行っている小学校での継続的な演劇教育について、積極的に指導にあたる劇作家の篠原久美子さん書いていただきました。単発の試みは、様々な場で行われていますが、まだまだ継続的に実施されているものは限られています。今回の篠原さんのエッセイの素晴らしさは、教師と演劇人がお互いに必ずしも理解しあっていなかったことを認識し、そこから実践と議論を繰り返しながら、思いを確かめながら歩みはじめたというプロセスがきれいな事ではなく綴られていることです。お互いを知らない苛立ちから自己に執着し、傲慢になり、ヴァルナラビリティを失ってしまう…。演劇人による学校での教育が珍しくないものになることを望んでいます。そのためにはまずは「演劇は真面目な教育ではなく、娯楽に過ぎない」という少なからぬ教師が持つ認識を変える必要があるわけですが、これが最も難しいことかもしれません。その意味でも校長先生の「演劇は漢方薬」という言葉は珠玉だと思います。(なかやまかおり)

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

(T P N)

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

T P N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、T P N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