

## ロイヤル・コート劇場と英国演劇

～明治大学大学院・学部劇場運営論合同特別講義より抄訳～

Dominic Cooke

ロイヤル・コート劇場は、西ロンドンのチェルシー地区に、一八八八年に建設されたヴィクトリア様式の額縁舞台を持つ劇場です。世紀の変わり目ごろには、ハーリー・グランヴィル・バーカーのもとで、ジョージ・バーナード・ショーやイプセンといった同時代の英国現代演劇やヨーロッパ演劇を初演あるいは英国初演した歴史的な意味をもつていますが、その後、映画館への転換、閉鎖の憂き目に遭遇しました。そのロイヤル・コート劇場にレジデントする「イングリッシュ・ステージ・カンパニー（E S C）」が設立されたのは、一九五五年のことです。このE S Cが英国演劇において、数々のエポック、むしろスキヤンダルを引き起こしてきました。

最初のエポックは、E S Cがレジデントとして、劇場が再開場、その最初のシーズンの一九五六年のことです。E S Cが設立され、初代の芸術監督として、ジョージ・デイヴィンが就任しました。開場に向けて、業界紙「ステージ」で現代戯曲の公募が行われました。集まった作品のなかで、デイヴィンの目を引いたのが、ジョン・オズボーンの『怒りをこめてふりかえれ』でした。E S Cに応募する前に、多くのエージェントに送りつけて相手にされなかった作品ですが、上演され、大きな話題を呼びました。いま見るとなんでもないことなのですが、この作品の衝撃は、舞台の上で、アイロンをかけるといった日常生活が描かれたことです。戦後、福祉国家として再生した英国の社会が大きく変わっているにもかかわらず、舞台上で繰り広げられるのは、フランス風の窓の向こうに庭が広がる上流・中流階級の暮らしのまま。演劇は五十年遅れていたのです。ソビエトのハンガリー侵攻や、英国のスエズ危機への出兵、激動する世界情勢のなかで、いまだ階級制度にとらわれる青年たちのいらだちが、「怒れる若者たち」として描かれたのです。

二つ目は、一九六五年です。芸術監督は二代目のウィリアム・ガスキルです。エドワード・ボンドの『セーブト（救われて）』が上演されたことからです。当時、いまだ英国演劇には事前の検閲制度が存在していました。いかなる戯曲も事前に「チャンパーレン卿」と呼ばれる検閲官に提出する義務がありました。検閲官は赤ペンをもつてカットしていく。暴力シーンはだめ、性的なシーンはだめ。二つの全シーンがカットということもありました。それでは上演できない。『セーブト』には、乳母車の赤ちゃんに対して、石を投げ入れる青年たちが描かれています。検閲官はもちろん許可しませんでした。そこで、ガスキルは、劇場を「クラブ制」にして上演しました。当時、カットされた台詞を元に戻すと、犯罪になり、それをやったガスキルが逮捕されるはめになりました。判決は有罪。ですが、収監はされませんでした。

収監すれば、彼をより有名にしてしまうことになるからです。しかし、多額の罰金が科せられました。この事件が、時代錯誤の制度の廃止につながりました。この作品に対する批評はさんざんでした。ロイヤル・コートの歴史は批評家との戦いの歴史でもあります。劇作家は人より先にいる。批評家についてはこれからです。

三つ目が一九八七年。映画監督のケン・ローチが、当時の芸術監督はマックス・スタップフォード・クラークに雇われました。『パーディション』と呼ばれる作品を演出するためです。この作品では第二次に世界大戦中のハンガリーに住むユダヤ人たちが、イスラエル建国のために、ナチスと手を組んだという内容です。この作品の上演が発表されたとき、マックスは多くの英国のユダヤ人団体から抗議を受けました。なかには有名歴史家たちもいて、「明らかに歴史をねじ曲げた不適切な作品」と糾弾されたのです。ところが、公演二日前になって、マックスは

突然公演中止を発表しました。理事会のメンバーのなかには抗議から辞任する者もいました。後になって、マックスは述懐しています。「自分にとって最悪の時だった。間違ったプログラミングをして、間違った上演中止してしまった」。結果として、大きなスキヤンダルになったのですが、観客としては「正しいのか、正しくないのか」は自分で決めたいというものでした。

四番目が、一九九五年。芸術監督はイアン・リックソンです。ロイヤル・コートの小劇場シアター・アッブステアーズで、二十三歳のサラ・ケーンの『ブラステッド』が上演されました。最初のシーンは非常に自然主義的な芝居で、北イングランドのリーズのホテルの一室での中年のジャーナリストと若い女性の関係が描かれているのですが、後半、ホテルが爆発し、そこに兵士が登場する。平和な英国の生活に突然、ボスニアの戦場がもちこまれたのです。新聞の一面になるなど、大反響を呼び、こきおろしました。公的助成を返上させろという声もありました。一週間にわたり、劇場はプレスに取り囲まれることになりました。『セーブト』との違いは、サラ・ケーン自身の倫理観が挿入されていなかった、世界で起こっていることをただ描いた。観客に判断がゆだねられたのです。サラ・ケーンはその三年後に自殺してしまいましたが、ロイヤル・コートで彼女の作品の連続上演を行いました。ほとんどの批評家が自分たちのかつての間違いを認めました。彼女の作品は、「モダン・クラシックス」であると認められるようになったのです。

最後にお話ししたいのは、私自身の例です。

存命中であり、最も長くロイヤル・コートと関わっている劇作家のキヤリル・チャーチルにイスラエル建国の歴史を描いた戯曲を委嘱したいと考えていました。ですが、彼女は自分のアイデアで書くことを望んでいました。孫との時間を邪魔されたくないこともあります。ところが、二〇〇九年にはいつて、イスラエルがガザへの攻撃をはじめました。彼女はもとよりパレスチナの状況を深く憂慮していたわけですが、突然、彼女から戯曲の添付されたEメールが届きました。書いたから読め。うれしかったのですが、「私はいま忙しいので、週末に読むと答える」と、「たった十頁だから、いま読みなさい!」。

その作品が『七人のユダヤ人の子どもたち』です。この作品は、通常の公演の後、九時半から、私自身の演出で、無料で上演されました。彼女がこの状況から誰かが利益を上げることが望まなかったからです。終演後、寄付を募り、ガザ医療支援のために使われました。この作品は七つのシーンから構成されています。ユダヤ人の大人たちが、七つの歴史的な事象についてどう子どもたちに伝えるのかを議論しているというものです。この上演も、大きな反響を得ました。チャーチルも私も多くの抗議を受け取りました。たしかに芝居はイスラエルを批判していますが、反イスラエルではありません。隠していましたが、私自身、ユダヤ人の背景をもっているのです。

(ドミニク・クック／演出家  
ロイヤル・コート芸術監督)



## 『芸術監督の仕事』

～文学座アトリエ 60「カラムとセフィーの物語」関連イベント～

2010年10月6日、文学座アトリエ 60 記念事業で開催されたロンドンの新作戯曲を上演する名門劇場ロイヤル・コートの芸術監督ドミニク・クックのシンポジウムに参加した。ロイヤル・コート、RSCのアソシエイト・ディレクターを経て、2007年、ロイヤル・コートの芸術監督に就任している。興味深いのは、アソシエイト・ディレクターの際は招かれたが、芸術監督は公募制だということ。英国では法律で公募が規定されているという。密室で決まる日本と比べて、やはり演劇先進国だと感じた。劇場によって芸術監督の担う役割は違うが、ロイヤル・コートでは経営責任も芸術監督が負う。決まったときには「劇場が火事になったら…」と恐怖の塊だったらしい。

常勤スタッフ 62 名、400 席と 85 席の 2 つの小屋で年間 18 本の新作を上演する。資金は年間 120 万ポンドを民間から調達。後は国の助成金とチケット収入。年間 18 本は常勤スタッフ 700 名以上の RSC と同じ本数。新作上演のリスクを抱えて、これを継続していくのは相当なプレッシャーだろう。

新作戯曲を上演する劇場として年間 3000 本もの戯曲が届き、50 作品を劇作家に委嘱、そして劇場に劇作家養成部門を持つ。劇団制はなく、劇作家の求める完璧な配役になるよう個別の作品ごとに俳優を選ぶ。委嘱しても必ずしも上演にはこぎつけない厳しさも見える。資金調達から劇作家の養成、そして作品の演出。ロイヤル・コートの芸術監督は英国演劇界の中でも大変な仕事。そんな職にあるクックさんは、笑顔が素敵な、人をひきつける魅力あふれる方だった。(猿田耀子／プロデューサー)

## ロイヤル・コート物語

三つの劇場の絡み合う歴史の糸

中山 夏織

拙著「演劇と社会―英国演劇社会史」を出版以来、どこか気が抜けたところがあつて、真面目に文献収集に取り組んでこなかったものの、少しずつだが文献は増え続けている。ロイヤル・コート劇場の現職の芸術監督ドミニク・クック氏の招聘準備のため、久々に書棚に溢れる現代英国演劇の文献を繰ってみた。

集積された文献から量的にも、質的にも見えてくるものがある。英国の近現代演劇の研究者を魅せてやまない三つの劇場の存在である。ロンドンのオールド・ヴィック・シアター、ロイヤル・コート・シアター、そしてロイヤル・ナショナル・シアターである。私自身、気がついてみると、英国演劇だけでなく、文化政策やアートマネジメントの領域からも、この三つの劇場が織りなしてきた絡み合う歴史、そして公共性なるものに魅せられ、追いかけてきたように思う。成り立ちも性質も異なる、この三つの劇場の絡み合う歴史は、演

劇の公共性を、社会的使命を問いかけている。

オールド・ヴィック・シアターは、お酒を出さないミュージック・ホールとして、社会事業者であり、英国の働く女性の嚆矢的存在エマ・コンスによって、一八八〇年に設立された。目的は労働者の教育である。当時は、ロイヤル・ヴィクトリア・ホールと呼ばれた。慈善事業を目的として生まれた劇場が、英国初の「非営利劇場」となり、コンスの姪リリアン・バイリスが正規の劇場に昇格させ、演劇史に残る数々の事業を残すことになった。二つの世界大戦という大きな歴史のうねりのはざま、非演劇人バイリスが、シェークスピア二十四作品を上演するシーズンに着手、その功績は初の学校を対象としたスクール・マチネの設置、シーズンプログラム作成など多岐にわたる。公的助成不在の時代に、「国立劇場」ならぬ、「国民劇場(Nation's Theatre)」をつくり上げた。

だが、彼女の威業は、むしろ、現在のイングリッシュ・ナショナル・オペラやバーミンガム・ロイヤル・バレエの前身をつくりあげ、英語でのオペラ、英国のバレエの創造・普及に努めたことで広く知られる。バイリスの存在は、実に、でかい。

バイリスの死後、そして、戦後、オールド・ヴィックが一躍注目を浴びる存在になるのは、一九六三―一九七六年、ローレンス・オリヴィエ率いるナショナル・シアターの本拠地となったことによる。その前史はかなり政治的にドロドロとしている。ナショナル・シアターの誘致に、いや、実

際のところ、自らをナショナル・シアターにとの強い政治的意図が渦巻いて、ジェントルマンたちによって芸術的自由や演劇人の思いが踏みにじられることが続いた。犠牲者のなかに、初代芸術監督となるオリヴィエもいた。次なる犠牲者のなかに、英国の俳優トレーニングに尽力したフランス人演出家ミシェル・サン・ドニ、その右腕的存在で、ロイヤル・コートを、というよりもロイヤル・コートを拠点とする「イングリッシュ・ステージ・カンパニー」を設立することになるジョージ・デイヴィーンが含まれていた。一九五一年のことである。彼らの辞任が、彼らが担っていたオールド・ヴィック付属演劇学校、青少年演劇劇場としてのヤング・ヴィック・シアターを閉鎖に追い込むこととなる(ヤング・ヴィックは一九七〇年、デイヴィーンの教え子フランク・ダンロップによって再開、七四年、オールド・ヴィックからも、ナショナル・シアターからも独立した青少年専用劇場としての道を歩み始める。ここがドミニク・クックの『アラビアン・ナイト』の創造の場となった)。オールド・ヴィックは、ナショナルが自らの本拠地をもつてから、さらに変遷を続け、一九八三年、チャリティを解散し、商業劇場に転じてしまう。それでもつねに新しい創造体制の模索を続けているのは、オールド・ヴィックのオールド・ヴィックたる矜持である。

一八四〇年に端を発する英国のナショナル・シアター運動が、デイヴィーン率いるイングリッシュ・ステージ・カンパニーがロイヤル・コートを拠点にする五十年ほど前、同劇場と密接に絡んだ

時期がある。

一九〇四―〇七年、ハーリー・グランヴィル・パーカーが、ジョン・ベドレーヌとともに、ロイヤル・コートで「レパトリー制度」による上演を挑んだ。グランヴィル・パーカーはもともと俳優としてキャリアをスタートさせ、のちに劇作・演出、プロデューサーとしても才能を遺憾なく発揮させた時代の寵児である。いわゆるアクター・マネージャーである。この彼が、ウィリアム・アーチャーの勧めもあって、一九〇三年に発表（出版されたのは、〇七年）したのが、『ナショナル・シアター―その方策と見積り』である。

通称「ブルー・ブック」と呼ばれた同書に描かれたナショナルの姿は、「大規模で、伸縮自在で、独立した」組織である。全目的的な舞台芸術センターを求めせず、オペラとは完全に切り離れた、ドラマのための劇場であるべきと論じられている。必ずしも、新劇場建設を思い描いていたわけではないが、ナショナルにふさわしい劇場は当時、ロンドンに見いだせないとして、劇場自体が、看板となる、レパトリー上演に対応できるバック・ステージの広さを持つ劇場の設計プランを作り上げた。

財政面については、国家の助成を否定こそしていないが、当時の英国としてはもつと現実的というか、資産家の寄付を仰いで土地を購入し、基金を作ることを前提としていた。この資産家は英国人ではなく、米国人カーネギーを想定していたという話もある。実際に、カーネギーが資金を出す

準備があるらしいと耳にして、時を逸してはならないとばかり、起草を急いだという話もある。このブルー・ブックは、その意味では、カーネギーへ出資を依頼するための企画書だったわけである。

このブルー・ブックの中に、「芸術監督」の萌芽がみられる。といっても、芸術監督 (Artistic Director) という呼称の登場は、五十年代を待たねばならない。当時は、ただ「ディレクター」とだけ呼ばれていたのだが、その人材は、政府によって任命されるものではなく、独立した理事会によって任命され、その理事会がスタッフも雇用する。だが、いったん任命したら、理事會はその後干渉しないという、英国的二重構造を想定していた。これは、英国の文化政策の基調となっていく「アームズ・レングス」の理念の体現でもある。

ただ気をつけなくてはならないのは、この時点では、演出家を必ずしも想定していなかったことである。もちろん、演劇芸術に関する知識と、芸術家たちとの人間関係が担える人材でなくてはならないと論じるものの、ディレクターとは、あくまでも最高経営責任者であった。演出家（実は、当時の英語ではプロデューサー）は、公演毎に雇われる存在にすぎなかったのである。

だが、もう一つ興味深いことにブルー・ブックは、ビジネス・マネージャーに次ぐ管理職と

して、ドイツのドラマツルグの英国版としてのタラー・マネジャーを高給で位置づけていることである。デイヴィンが創出することになるロイヤル・コートの未来を予言しているともいえるのである。

ブルー・ブックは、ディレクターがいかに劇場を運営していくのか、そのカンパニーは何人の俳優で構成されるべきなのか、等々をも詳細に記述している。グランヴィル・パーカーの関心は、とりわけ、レパトリー・システムであり、それを可能にする劇団制の構造だった。一九三〇年、彼はこの「ブルー・ブック」を改訂出版するが―これが私の手元にある―その主眼は、このカンパニーのあり方にあった。いかにカンパニーを有効活用するのか、いかに集団のモチベーションを維持するのか：アングロ・サクソンの俳優気質は、一か所にとどまることを由としないからでもある。

### デイヴィンの旅立ち

先にもふれたように、デイヴィンのイングリッシュ・ステージ・カンパニー設立のきっかけづくりに、幸か不幸か、貢献したのが、ナショナル・シアターの覇権争いであった。デイヴィンの妻ソフィーの姉マーガレット・（パーシー）・ハリスの言葉を借りれば、ナショナルのトップにサン・ドニフランス人をトップに座らせるわけにはいかないというナショナルリズムもあったという。この姉妹こそが、「モートレー姉妹」として、英国の舞

台美術の発展に大きく寄与する女性デザイナーたちである。デイヴィーンと姉妹は、チェルシーの芸術学校で知り合った。ビジネス感覚を一切持ち合わせていなかった彼女たちをデザイナーとして成功させたのは、デイヴィーンの才覚であり、もちろん、ロイヤル・コートも彼女たちの力を大いに借りることになる。

ジョージ・デイヴィーンは、一九三〇年代、俳優としてそのキャリアをはじめている。容姿には恵まれなかったが、すぐに頭角を現し、当代のスター俳優ジョン・ギルグッドのクイーンズ・シアターでのレパートリー劇団に参画した。サン・ドニとの出会いも、ギルグッド主演の『ノア』をサン・ドニが演出した、一九三五年のことである。英国型スター芝居の伝統を担うギルグッドと、フランスのブルヴァール演劇を否定し、地域に移ったコポーの理念を継承するサン・ドニは、演劇的には水と油の関係性だったらしい。ギルグッドが鳥であれば、サン・ドニは籠だという表現もある。そのなかで、フランス語のできたデイヴィーンと片言の英語のサン・ドニは、盟友としての関係を築いていくことになる。

二人の関係が最初につくり上げたベンチャーが、「ロンドン・シアター・ステューディオ」という演劇学校である。一九三六年のことである。かつてディアグレフが利用していたスタジオオー室を使って、自らの演劇観を体現する俳優たちを

育成する目的をもって、二人は、演劇学校の設立に挑んだが、場所を転々とし、法人化も果たし、ようやく軌道にのりかけたところで、第二次世界大戦が勃発、短命な活動に終止符が打たれる。

悩ましき戦中を終え、戦後、オールド・ヴィック演劇学校ならびにヤングヴィック・シアター・セクターの設立に際して、二人に声がかかった。彼らの仕事に対する評価は極めて高かった。しかし、歴史の大きなうねりのなか、ナショナル・シアターをめぐる覇権に巻き込まれることになる。

サン・ドニは帰国し、その後、ストラスブルグの国立劇場を担う。デイヴィーンは、失意のうちにフリー演出家となった、仕事には不足しなかったものの、自分のやりたい仕事ではなかった。オールド・ヴィックでは果たせなかった夢の再現が彼の頭から離れなかった。そんな頃、ロイヤル・コートを現代演劇の場として再生させようという動きが生まれていた。

一九五〇年代のロンドン。戦争以来、新しい劇場は一つも建てられていなかった。演劇は繁栄を示しているかにも見えた。だが、そこには、安易なスター芝居に彩られたロングラン蔓延する商業演劇、劇場を埋め尽くすのは中産階級の中青年。劇場は、自身のテクニクに沿ったものに古典作品を仕立てあげ、自分に即し作品を書き直すよう求める俳優たちにコントロールされていた。「演劇は衰えつつある」と、少なからぬ演劇人が懸念していた。テレビ時代の到来

もあって、全国で扉を閉ざす劇場が増え始めた。評論家・演劇史家リチャード・フィンドレーターは、いまだヒューリタニズムと検閲が存在し、社会から遊離した頹廢と混乱のビジネスが支配する当時の演劇状況を「祝福されない商売(The Unholy Trade)」と嘆いた。

そんな時代に、デイヴィーンは、BBC出身の若い演出家トニー・リチャードソンと出会った。「無視されてきた劇作家」の作品を上演するための劇場をつくれなにかということ二人は意気投合した。マニフェスト作り、資金調達に尽力するなかで、それが少しずつ形を伴うようになっていく。デイヴィーンはある裕福な夫人のまえて力説した。

「私が欲しいのは、現代劇のための劇場です。私の全人生は古典劇に費やされてきました。挑戦したいのは、異なるポジジョンを持つ演劇を作ること、コミュニティの知的な生活の一部になることです。」

資金は得られなかった。ともあれ、究極的に二人が求めたのは、小さいが恒久的に働くカンパニーであり、俳優と劇作家を育てるためのコース；その夢の結実する場所が、一転二転を繰り返しながら、ロイヤル・コート再生のプロジェクトとつながっていく。グランヴィルバーカーの夢の一部が、たしかに継承されたのである。

(なかやまかおり／プロデューサー)

# NIDAに恋して

たんげさちこ



国際演劇協会の主催する雅楽ワークショップの発表会で、ロンドン時代の友人中山夏織に再会した。千駄ヶ谷のレストランでワインを飲みながら大いに盛り上がった後日、「シアター&ポリシー」にNIDAのことを書かないかとメールが入った。「身体で表現することか、話すことだったらと、返事を出そうと思ったのだが、私の愛する演劇学校のためだったらと原稿用紙と向かいあうことになった。

NIDA (The National Institute of Dramatic Art) と私の出会いは、一九九七年、オーストラリアに住んでいる友人に誘われて観光として訪ねた時に始まる。「オーストラリアに演劇学校があるのかしら?」そんな私の無知な質問に友人は、その夏のオープン・プログラムのカタログを取り寄せてくれた。開けた途端「なんだこりゃ!」。そこにはたくさんのコースが宝石のように散りばめられていた。これは宝の山だ! ここに行くしかない。あれも受けたい、これも受けたい、これがこの演劇学校に恋に落ちた瞬間だった。

オープン・プログラムは、正規の授業の他に、一般社会人、教師、学生、子どもなどを対象に開かれているコースであり、学位の取得はできないが、NIDAの先生方、卒業生が指導に当たっている。一か月間にわたるサマーコースは人気が高く、私は三週間、自分が日本では選ばないような科目を選び、受講することになった。

初日、オーストラリアの夏の日差しは差し込むハワイエに腰をおろしていると、私はなんだか心地のよい幸福感に包まれているような気がした。周囲には、少し緊張しながらオーディションを待つ男の子、レオタード姿で行き交う少女たち、どうみても六十〜七十歳ぐらいの女性。教務の担当者と思つて、そのご婦人に

声をかけてみた。

「すみません、ここで待てばよいのですか?」

「私も待っているのよ。私、これから女優になろうと思うの。このコースを終えたら、エージェントを探すつもりよ」という返答。「エッ!」。この国はなんでもありか! 今まで私が抱いていたバカバカしい観念がゴロゴロと音をたてて崩れた。

「だって、楽しいじゃない?」

そうなんだ、自分の人生のために、いつだって、何度でも、どこでだって、それが自分のやりたいことであれば、繰り返し続ける! それ以降、私は、このハワイエにたずんでいることが多くなった。ここが私の聖地となったのだ。

三週間のインテンシブな体験の後、私はどうしてもまたここに帰りたいたく強く思うようになった。そして、そのコースで感じた、ああ、あの言葉の意味がもつとわかったらよかったのにと悔しさを解決するために、日本人対象のワークショップを作ることではできないだろうか、と考えるようになった。

それから、私のNIDA通いが始まった。九八年を皮切りに、三回、日本からの若い俳優、俳優志望者たちを対象とした二週間のシドニーでのワークショップを特別に組んでもらったのである。

NIDAの広々としたリハーサルルームで、日本の若い俳優たちは若鮎が清流のなかで跳ねるようで、ほんとに、ほんとに、美しく、輝いて見えた。受講者から心からの感謝をいただき、私も自分自身の人生のなかでこんなに人から感謝されることを経験したことはなかったこともあって、その後も、NIDAから二人の先生を招いて、企業人を対象とした「コーポレート・パフォーマンス」のコースを日本で企画したりもした。

それにしても、なぜこんなに魅了されたのだろうか？それはおそらく、演劇のトレーニングというものが、俳優や演出家といった演劇人のためのためだけにあるのではなく、多くの人々が享受できるように、一つ一つのプログラムが考えられていたからなのではないか。私にとっては、これが、後に、日本の理料系の大学で「パフォーマンスとコミュニケーション」という講義を持つ機会につながった。

私のNIDAへの関心はどんどん膨らんでいき、二〇〇一年、リサーチフェローとしてNIDAに迎えられることになった。初日、当時の学長ジョン・クラークにアポをとり、約束の時間に私の大好きなホワイエの階段に腰をかけ、秘書がやってくるのを待っていた。去来するのは、緊張、高揚、なにか誇らしげな思い……やはり、どこか緊張していたのに違いない。過去のNIDAの著名なプロダクションの写真が飾ってある廊下（そのなかに、学生時代のジェフリー・ラッシュとメル・ギブソンの『ゴドーを待ちながら』もある！）を通り抜け、学長室へと通された。学長からリサーチフェローのスケジュール表と許可証が与えられ、私の半年間のリサーチフェローとしての生活がはじまった。

NIDAのカリキュラムはタイトだ。午前中は基礎訓練、ランチタイムには海外からのゲストスピーカーからのセミナーや自主的な歌の発表会が行われたりする。午後、学生たちは自分に与えられたプロダクションのリハーサルに入る。リハーサルの終わる六時以降も、自主練習のために十ほどあるリハーサルルームはいつも予約でいっぱい。七時からは三つある劇場、スタジオでなんらかで公演や発表会が行われている。一

年生はもちまわりで、案内係を担当。多くの学生が帰宅するのは九時半か、十時のことになる…。

リサーチフェローの半年間、すべてのイベントの出席を許可されていた。卒業生メル・ギブソンからの巨額の寄付による新劇場のオープニングイベントもあった。忙しくも夢のような日々が終わりに近づくと、学長から声をかけられた。

「次はどうするのかね」  
「次は、「教えることを考えてみたい」と答えていた。学長はうなずきながら、「演出コースで学んでみないか？」「可能なんですか？」「なんでも可能だよ」。

おだてにのって、二〇〇三年二月、四十代後半になって、正式にNIDAの学生になった。演出コースは狭き門で、全州から選ばれた六名プラス私。怒涛の一年間がはじまった。中間発表会では、七人全員で小泉八雲の「怪談」を演出した。卒業制作にあたるダイレクターズ・プロダクションでは、「ニッポン・メモリーズ」なるものを作・演出した。

NIDAは昨年、五十周年を迎えた。設立当時、演劇学校なんか作って何になる、とばかりにジョン・クラークは批判を浴びたという。当日のオーストラリアには、映画・演劇産業なるものがほとんど存在していなかったからだ。今でもマーケットは大きくない。日本に比して、劇場数も少ない。だが、人は育てられているのである。NIDAの卒業生は、イギリス、アメリカ、カナダ、アジア：世界に散らばり活躍している。その一人がケイト・ブランシェットである。彼女はいまも生活のベースをシドニー

に置きながら、世界を飛び回っている。

卒業式の日。学長自ら一人ひとりの卒業生の名前を呼びあげ、卒業証書が授与された。私の名前も呼ばれた。人生のなかでこんなに勉強したことはないほど、勉強したように思う。このときだけは、自分で自分を褒めてあげたかった。何かを達成したのだ。少しばかり疲労気味のすがすがしさを味わっていた。

その夜は、「おめでとう」の声と、シャンパン、ハグが溢れた。NIDAのホワイエは遅くまで明かりがともされていた。学校のビルも赤くライトアップされていた。私は、私をここまで導いてくれた学長に深く感謝した。「NIDAはこれまでの私の人生のなかで最も美しい場所である」という私の言葉を、ジョンは目にうつすらと涙を浮かべながら聞いていた。

（たんげさちこ／俳優・演出）



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)

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)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

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  
編集人 中山 夏織  
発行人 高山 敦司

〒182-0003

東京都調布市若葉町1-33-43-202

Tel & Fax (03)5384-8715

tpn1@msb.biglobe.ne.jp

http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn

編集後記

めくるめくという言葉なのか、怒涛のようという言葉なのか、ロイヤル・コートの芸術監督ドミニク・クック氏との1週間が終わりました。演出家・劇作家としての才能、繊細さ、芸術監督としての度量の大きさ、マネジメント能力、そして、人間としての温かさ、優しさ、それに普通の方の生活感覚をも兼ね備えた方というのが、私の印象です。何よりも強く感じたのは、『カラムとセフィーの物語』を見ながらも、キャストやスタッフと語らっている時も、明治大学での特別講義でも、シンポジウムでも、ワークショップ『俳優のフォーカスと意図』でも難しい顔一つせず、笑顔で、ほんとうに楽しく仕事をしている。ワークショップで、『カラムとセフィーの物語』や『マクベス』を使って、スタニスラフスキの行動分析を行うという緻密な作業を、ほんとうに楽しそうに笑顔を浮かべながら語る姿からは、彼の演劇への愛情だけではなく、国境や言語を超えても、同じ思いや創造を分かち合うことを楽しんでいるのだと感じさせてくれました。

いま英国演劇もまた、新政府の予算削減政策のもとで、80年代のサッチャー政権下以上の公的助成の削減に突入しようとしています。いまロイヤル・コートでは年間18本の新作が上演されていますが、そしてそのなかには多くの傑作、佳作が含まれているわけですが、その環境をいつまで維持しうるのか。彼も触れていましたが、確からしいものがない、というのは、いまの時代を象徴する言葉です。生き残りのために、資金調達やマーケティングに頼らなければならないことになる。でも、ロイヤル・コートはあくまでも劇作家の家として、観客の求めるものではなく、劇作家の書きたいものを書かせる—もちろん、質が伴わなければつきかえすし、書き直しを要求する。アートマネジメントや助成する側の発想としては、ほんとうに怖い、許しがたいポリシーだ、芸術家の傲慢だと思ふ方もいらっしゃるでしょう。「プロボカティブ(挑発的)」であり、そして「チャレンジ」を忘れないということ。演劇は必ずしも心地のよいものではない。このあたりにこそ、演劇の役割があるのではないか、そう問われているように感じています。それを楽しめる器も必要なかもしれません。

もちろん、クリエイターとしてのドミニクが『カラムとセフィーの物語』で日本の演劇界にもたらしたのも大きいと信じるものです。本来、青少年を対象とした演劇がこんなにも大人をも強く惹きつける。難しく苦い、美しさと醜さを伴うテーマ…演劇ならではの魅力。鑑賞教育、ドラマ教育を考える上でも示唆するものがいっぱいです。

この素晴らしい機会を与えて下さった文学座の皆様、ドミニクの来日を可能にした大和日英基金、グレイトブリテン・ササカワ財団のご支援、平日にもかかわらずシンポジウム、ワークショップに集っていただいた多くの皆様に心から御礼申し上げます。コーディネーター冥利に尽きる出会いでした。

(中山夏織)