

2010 Autumn UK Report

## 演劇とジェンダー

## Re-considering Women in Theatre

中山 夏織

いつの頃からか「フェミニズム」という語に出会うことが少なくなった。男女差別・平等という語も、男女共同参画という語に変わり、何やらその意味するものが変わってきたように思う。

二〇一〇年十月末、ロンドンのヤング・ヴィック劇場で開催されたスフィンクス・シアター・カンパニーが主催するシンポジウムに参加して、久々に（いや、はじめて？）「演劇とフェミニズム」の問題に遭遇した。次々と登壇し、語る演劇人たちの語る言葉を追いつながら、戸惑うとともに、頭がくらくらした。自分自身、女性として、底辺に儒教的要素の強く残ることを意識せざるを得ない社会のなかで仕事を続け、また多くの若い女性たちを指導する立場にいながら、この問題について、考えていく筋道はおろか、ボキャブラリーを持ちあわせていないことに気づいたからだ。

思い起こしてみると、雇用機会均等法が制定される直前に大学を卒業して社会に出た頃、現在からは想像もできないほどの、あからさまに制定化された差別的ななかで、露骨なまでのパワー&セクシャル・ハラスメントのなかで、稚拙なりに抗い、打ち破ろうと闘っていた自分の姿があった。だが、その時抱いていた確からしい敵の姿は見えなくなった。社会は変わったのか？一つには目先の仕事に追われて余裕がないからかもしれない。それだけ女性が仕事を担うようになったのだといえ、ある意味では、女性の社会進出がそれなりに進んだ成果だといえるのだろう。そこに自分自身の加齢とキャリアが加わって、あえて口に出して闘うことを必要としなくなったからということもある。「賢い女はそのように闘わない」という風潮、あるいは、私もまた、角がとれて、しなやかに、したたかになったことも手伝っているだろう。だが、それがために麻痺して、

何か本質的なものが見えなくなってしまっている、いや巧みにはぐらかされてきた、忘れさせられている、そんなことを強く感じてしまった。

もちろん、例えば、男女共同参画を謳いながらも、少子化問題を解決すると言いつながら、保育園を用意できない政治に対しては、私たちは声を上げてきた。セクシャル・ハラスメントもそうだ。だが、それでも、演劇を創造し、提供する「現場」は、なぜか「聖域」のように温存されてきたように思う。言葉にすることがタブーであるかのように。演劇現場は、ジェンダーの問題にとつて、大海の孤立した島になつてきたのではないか。

いま何を問うべきなのか？

いま私たちはどんな状態におかれているのか？

目に見えない差別に取り囲まれて、かつてよりもむしろ身動きがとれなくなつてはいやししくないか？

そして、なぜこの状態がうまれたのか？

それは誰の責任なのか？

英国演劇ウォッチャーとしての私に対して、ここ数年、同世代の複数の女優から、しばしば「中年女性のためのいい戯曲が存在しない。だから、探して欲しい」という要望が寄せられるようになった。私自身、たしかにそうだと納得し、私もまた同世代の芝居が見たいと思うから、実際に懸命に探し続けてきた。だが、一般的には、まず誰も省みられることはない。また、きちんと議論されることはなかったのではないか。

だが、スフィンクス・シアター・カンパニーが主催するシンポジウムの論点の一つは、まさにここにあった。

四十代の女性の役の「不足」が論じられただけなら、作品の質の高さや観客が求めるものが第一であり、それを要求するのは女優のエゴだとあつさり切り捨てられてしまうだろう。だが、ここにあるもう一つの現実が提起される。戯曲・台本の中に描かれる女性像の「ステレオタイプ」性である。ステレオタイプは、例えば、ヒーロー物語に登場するのは、若く美しいか弱き女性、あるいは若いグラマラスな女性が圧倒的だということだけではない。年齢にまつわるステレオタイプをも含む。ここに男性主導の物語展開の問題があるというわけだ。そのために、多様なタイプが描かれている俳優に比べて、女優の（雇用・就業の）機会が限定されてしまう。

この構造は波及する。ロンドンの名門セントラル演劇学校（ロンドン大学）の演技コース主任がある現象を指摘した。演劇学校の課程は三年制だが、少なからぬ女優の卵たちが二年次から三年次へと進級する過程で、次第に女の子っぽい（girly）ステレオタイプの女優に変貌していくというのである。（男性中心の物語展開のなかで）仕事を得るためにはアイデンティティや個性を犠牲にしても、求められる姿に自らを変えなければならないと思ひこんでしまっているわけだろうか。あるいは、強いられるのか？

日本でもない話ではない。演出家に気にいられるために、少なからぬ俳優は自らの姿をゆがめる。男性もそうだが、演出家やプロデューサーが圧倒的に男性優位の社会であり、女性の場合、それがさらに顕著になるのはやむを得ないのか？ 現代演劇の出発点は、むしろ、現実の生活を舞台の上にのせることではなかったのか？

シンポジウムの中で、数多くの舞台、テレビ、映画で活躍する著名なベテラン女優アン・ミッチェルが語った。「私の演劇人になったのは、メインストリームの演劇において、労働者階級の私たちの複雑で矛盾に満ちた生活を体現するため。それが私のミッシェン」。

私たちはいま、ミッシェンを見つめ直し、取り戻さなければならぬのかもしれない。

このシンポジウムが開かれた背景の一つに、国際俳優連合（FIA）がヨーロッパにおける年齢・性別にまつわる実演家の雇用にかかる調査を行い、その成果を発表したことがある。二〇〇八年に統計の集計が報告され、そして、二〇一〇年には、優れた実践を奨励するためのハンドブックが発表された。

本音をいえば、この報告書をどう読んでいいのかわからないでいる自分自身と出会う。量的比較がどれだけの現実を反映し、意味をもち、解決につながるのだろうということだ。もちろん、何らかの問題を提起するには、測定しうる量的な計測は不可欠である。めざすべきゴールを設定するにしても。

面白いのは、英国俳優組合エキイティは、このFIA調査に関連して、公的助成を得ている全劇場・劇団の上演作品における出演者の男女比率を徹底的に調査したことである。調査が指摘したのは、マンチェスターのロイヤル・エクステンジと、ロンドンのロイヤル・コートの優れた実践に対し、ナショナル・シアターとプリストル・オールド・ヴィックの男性中心主義である。これが作品として、意味するものはどうということなのだろうかを探ってみたく

なる。

二〇一〇年報告書の冒頭で、スウェーデンの元オンプズマンがある実際的な質的比較を指摘しているのに出会った。ノーベル文学賞受賞のハロルド・ピンターとドリス・レッシングに対して、授賞理由として、ピンターには「赤裸々な人間の状況を提起した」とし、レッシングには「女性の存在についての物語」と言明されたことである。女性である限り、たしかに、この女性という範疇に封じ込まれていることに改めて気づかされた。

男女雇用機会均等についてのEU内での法的整備は進む。その動向を反映して、英国でも、二〇一〇年平等法がこの十月施行された。この平等法は、障害者差別法などを含む、これまでの差別を撤廃する全法律を統合、一本化したものである。芸術であっても、あらゆる差別を撤廃しなければならない。だが、どの国においても、多分に芸術文化のセクターは対応が遅れているのは否めない。というより、無関係を装っているといったほうが正しいのかも。たとえ、納税者の半分が女性であり、その資金によって支えられていたとしても。

そのために、この法整備を受けて、エキイティは大規模なキャンペーンにも踏み出そうとしている。公的助成を受けている劇場・劇団は、「ジェンダーにかかると平等の義務」を負い、その活動において体現すべきだというわけである。このキャンペーンを男性中心の芸術監督や劇作家、演出家たちはどのように受けとめていくのだろうか。ウォッチャーとしては気になってやまないところである。

（なかやまかおり／プロデューサー）

## シアター・カフェ フェスティバル 2010



かつてオックスフォード・ステージ・カンパニーを率い、そのシエークスピア上演で一世を風靡した演出家ジョン・レタラックが、第二の人生として、児童青少年演劇の劇団「カンパニー・オブ・エンジェルズ」を設立したのは、二〇〇一年。イングランド芸術評議会の助成により、ヨーロッパ各地の児童青少年演劇を観て回ったのが契機になったという。新劇団の最初の作品が、『ハンナとハンナ』。青少年とのワークショップを経て、自ら劇作し、演出した。以来、レタラックの関心は、自らの青少年演劇を創造するだけでなく、ヨーロッパの「新しい」そして、「優れた」児童青少年演劇の「戯曲」を英国に紹介することに向けられてきた。

演出家という人材は、どちらかといえば、優れた作品に出会えばそれを自分のものにしてしまいたいと思う。だが、彼の視点は、言語と自国中心主義の壁のために外に目が開かれていない英国演劇全体に向けられている。

その彼の思いが体现されているのが、「シアター・カフェ・フェスティバル」である。二年に一度、ヨーロッパの新作戯曲を、リーディングの形態で、英国中の劇場・劇団の芸術監督や演出家、リタラリー・マネージャー（ドラマツルグの英語名称）らに向けて紹介するのみならず、ヨーロッパの演劇人らとの対話が仕掛けられる。

今年、十一月初旬、その三回目の「シアター・カフェ・フェスティバル」が、ロンドンのテムズ河南岸の再開発地区に位置する児童青少年演劇専門劇場ユニコーン・シアターと、ロンドン・ブリッジ駅高架下を利用したサザーク・プレイハウスで開催された。参加者は八十名近く。児童青少年演劇を専門とする者のみならず、ナショナル・シアターやノッティンガム・プレイハウス、ブリistol・オールド・ヴィックといった名門劇場のスタッフ、劇作家、翻訳家などが名前を連ねた。

今回、リーディングで紹介されたヨーロッパの作品はオランダ、ノルウェイ、スペイン、スウェーデン、オーストリア、フランスからの七作品。加えて、レタラック自身が青少年とのワークショップから創造したワークキング・イン・プログレッシブ作品。全作品を観たわけではないが、政治や文化のはざまにおかれた青少年の生と死が表現主義的に扱われた詩的な作品が多かったのが印象に残った。紹介作品の選考の基準の一つが、英国演劇との差異にあったのだろうと思う。

リーディング作品の演出は、レタラック他、若い演出家たちが担い、キャストもベテラン俳優に加えて、演劇学校に学ぶ若い俳優の卵たちも参加する。個々の作品のリーディングの後には、オリ

ジナルを書いた劇作家、英訳を担った翻訳家、演出家に参加しての短いシンポジウムが付され、個々の作品の背景を、参加者らとともに議論していく。進行を担ったのは、ロイナル・コートのリタラリー・マネージャーのクリス・キャンベル。児童青少年演劇とは一見無縁の、メイנסトリームの新作戯曲の劇場ロイナル・コートのリタラリー・マネージャーが担うこと自体に驚きがある。だが、短い時間にかかわらず、何よりもその議論の内容に驚かされる。「死」を扱った作品で議論されたことの一つは、その死がもたらされた政治的、文化的意味の解釈、そして、多分に残酷な状況に「救い」や「希望」が必要なのかということだった。また、言うまでもなく、対象年齢による差異も論じられる。

そもそも業界として、経済問題ではなく（もちろん、プロとして重要なことだ！）、作品をめぐる、その製作背景のみならず、文学的、芸術的価値や表現、政治的背景を私たちは議論したことがどれだけあっただろうか。ともに作品を分かち合い、向上させる試みをもってきただろうか。今回、思い知らされたのは、児童青少年演劇に根づくヨーロッパの文芸の伝統の厚みであったように思う。マイッタ。

(中山夏織)



## グラスゴー ヨーロッパ文化首都から二十年

一九八六年、グラスゴーが、一九九〇年のヨーロッパ文化首都(年間を通しての国際芸術フェスティバル)の開催都市に選ばれた時、誰もが不思議に思っただろう。八五年のアテネからはじまり、フィレンツェ、アムステルダム、ベルリン、パリに続くには、たしかに違和感がある。なぜなら、タイタニックに代表される造船業で栄えた産業都市グラスゴーは衰退の一途をたどり、人口は流失し続け、町には暴力と貧困が溢れていたからである。気候にも恵まれない、最も芸術的ではない町が、年間を通しての一大国際芸術フェスティバルのホストになるということは何を意味したのか。

当初、造船の町、労働者の町グラスゴーには、おしゃれな街づくりはそぐわないという声は強くあった。歴史あるエディンバラ・フェスティバルに叶うはずがない。そもそも、何ら文化的ヴィジョンを持たない、専門家もない町が主導するフェスティバルで抜本的な転換の糸口をつかめるのか。だが、産業転換に乗り遅れたまま、衰え荒み続けていく町を見続けていくわけにはいかなかった。八十年代半ば頃から、ヨーロッパ文化首都開催に照準をあわせて、グラスゴーの街の大改造がはじまった。町の中心街でありながら廃墟化が進んでいた地域は、イタリア風の「マーチャント・シテイ」として再開発が進み、また、シンボルとして大規模な



パフォーマンスも行える巨大なブリガイトのホワイエ・スペース。

グラスゴー・ロイヤル・コンサートホールが建設された。六二年に火災で焼失して以来、コンサートホールを持たなかった町に音楽の伝統が戻った。また、どこか忘れ去られていた感のあったレネ・マツキントッシュの美しく繊細な建築群も目を惹きつけた。フェスティバルは成功し、多くの観光客を集めた。通常なら、これで終わってしまう。だが、グラスゴーは、この経験を、飛躍のために活用し続けることを選択した。

もちろん、フェスティバルの開催が巨大な赤字を自治体に残した。また、参加したがために、経済的に立ちいけなくなった芸術団体もあった。だが、この「ヨーロッパ文化首都」開催の成功が、芸術文化的にエディンバラより劣っているというコンプレックスを拭い去り、むしろ、コンテンポラリーで、アヴァンギャルドな芸術創造の場としての発展を促すことになった。

何よりも変化したのは、自治体の意識であったという。人口流出がつづくなかで財政的に豊かではないが、芸術文化への財政支援を増額した。実際、かつて、芸術団体への支援の内訳が、スコットランド芸術評議会が二十%、グラスゴー市が八%だったのが、いまは逆転したという。

インフラ整備も進み、少しユニークな近代美術館の開館、ギャラリースペースや芸術団体のオフィス

が数多く入るCCA(グラスゴー・コンテンポラリー・アーツ・センター)の改築、次頁に紹介するスコティッシュ・ユース・シアター専用施設に加え、今年、マーチャント・シテイの片隅のほとんど使われていなかったかつて魚市場であった巨大なスペースが再開発され、四十五の芸術家のためのスタジオ・オフィスを備えた「ブリガイト」としてオープンした。演劇についていえば、九十年に八団体しかなかった劇団が、世代交替も経て、いまは六十団体を数えるようになった。もちろん、遅れていた町が芸術で蘇ったとはいえない。だが、新たに誕生した「クリエイティブ・スコットランド」の強い意思もある。芸術への公的助成の大幅削減に直面するイングランドと比して、ここには、いま多分に恵まれた状況がある。

ヨーロッパ文化首都から二十年になる今年、IETM(舞台芸術の国際的ネットワーク)の大会の場となった。数多くの芸術プロジェクトが市内随所で展開された。それを担ったのは、広告代理店でも、大きな組織でもなく、若き日に二十年前を経験したインディペンデントのプロデューサー、コーディネーターたちの「チーム」である。彼らが若きスタッフやボランティア学生たちを率い、大きなイベントをまとめていく。仕事の進め方は民主的で、そこにヒエラルキーは存在しない。ヨーロッパ文化首都の最も大きな成果は、インディペンデントなプロデューサー、コーディネーターのような自由でクリエイティブな人材が誕生する基盤、そして、芸術家を支援し、創造し続けていける労働環境を生み出したことだろう。

(中山夏織)

# スコティッシュ ユース・シアター

Scottish National Theatre  
“For & By”  
Young People

グラスゴーで開催されたIETM会議の一環で、「スコティッシュ・ユース・シアター（SYT）」のツアーがあった。冷たい雨の降りしきる中、グラスゴーの再開発地域の一つ「マーチャント・シテイ」を、SYT本部を探して歩いたのだが、たどり着いて愕然とした。「ここがSYT?」。モダンで広々とした豊かな空間。清潔かつ細部まで行き届いた施設だったからである。

SYTが産声を上げたのは、一九七六年。エディンバラの一人の芸術家が起こした行動から活動がはじまった。夏休みを利用したコースの開催が主な活動だったが、次第にその活動を広げ、八九年に本拠地をグラスゴーに移した。九二年には定期的な公演活動を始めるだけでなく、本拠地での毎週開かれるコースも開設された。九三年には初の海外公演を成功させ、九九年にはエディンバラでの週毎のコース開設にいたった。

私を驚かせた現在の本部に移転したのは、二〇〇五年夏。グラスゴー市が、スコットランド芸術評議会の支援をもって、SYT専用の多数のリハーサル室と劇場を兼ね備えた「オールド・シェリフ・コート」を建設した。家賃は年一ポンド。いわゆるペーパーコロン地代。二つの意味で、まさに「器」が違ふ。事業仕分けの馬鹿らしさがわかるだろう。

もう一つ活動の規模が違う。

現在、二歳半から二十五歳を対象として、インプロやヴォイス、ストーリーテリング、ムーブメントといった様々な演劇手法を学ぶための週毎のコースがグラスゴー、エディンバラ、アバディーンで開催されている。学校のカリキュラムにもリンクする。夏休みのフェスティバルでは、演技だけでなく、テクニカルシアターのコース等も用意されている。他にも、学校の休みの時期を利用したコース、また講師たちがスコットランド中を回って開催する様々な六週間のワークショップ・シリーズ、スコットランド内にとどまらない公演ツアーなど、「ほんとはユース・シアター?」とため息をつきたくなる。その参加費は安価に抑えられ、経済的不利にある青少年には奨学金の道筋も用意されている。

活動の継続性と、拠点を持つものの強さだが、長年にわたって活動を継続する青少年たちが存在し、シニア・メンバーになるとだんだんプロ教師のアシスタントとなって指導をも担うことになる。そのアシスタントにはきちんと報酬が支払われる。また、SYT制作の一般公演に出演・参加した場合にも、その報酬が支払われる。SYTには搾取を避けながら、職業経験・訓練をも与えているのである。

今回、八〜十歳児対象のデイバイジングのクラスと、長年、参加してきた十八、十九歳のシニア・メンバー三名による七歳以下の子どもたちを対象とした芝居作りのリハーサルを垣間見た。前者ではシニア・メンバーがプロ講師のアシスタントを務めていた。後者では、プロ演出家が指導するものの、議論しながら芝居を構築していくのはメンバー自身である。青少年自身が幼い子どもたちに向けてどのような芝居を作り、どう見せるべきなのかを議論し、創造し、実際に提供し、出会う：そのことの「意味」に身震いしてしまう。

だが、忘れてならないのは、ここはあくまでも演劇人としてのスキルを与える英才教育の場ではないということである。職業人をめざす青少年たちへの支援は惜しまないものの、その本質的な目的は、「自信の獲得」。実際、三人のシニア・メンバーのキャリア・プランは教師、演劇人、生物学に向けられていた。

改めて感じたのは、個人の努力に担われる、あるいは商業主義で動かされている日本の児童青少年による演劇活動の限界ということだ。継続的な成長の機会が保障されない。また、児童青少年のみならず指導するものにもまで及ぶ搾取の構造だけが存在する。これを打開する方策を導く哲学が欲しいと切実に願う。

(中山夏織)



## ロイヤル・コート物語

チャンバーレイン卿の「お仕事」

中山 夏織

草創期のロイヤル・コートの歴史は、チャンバーレイン卿との闘いに明け暮れた。チャンバーレイン卿というのは、戯曲の事前検閲官として知られる職名だが、一九四五年から、「劇場法」が撤廃される六八年までのあいだに上演許可を与えなかった作品は、六十五を数える。これを多いと見るのか、少ないと見るのかは難しいところだが、なかにはジャン・ジュネの『女中たち』、ジョン・オズボーンの『愛国者(A Patriot for Me)』、エドワード・ポンドの『セーブト』が含まれている。台詞やト書きの削除や書き直し、ときにシーン全部の削除となると、数え切れるものではない。

悪名高き英国の劇場法は、ジョージ一世の時代、演劇を危険でいかわしいものと見なしたウォルポールが一七三七年に劇場に官許制を導入したことはじまる。このときチャンバーレイン卿による戯曲の事前検閲も義務付けられた。一八四三年の改正で劇場の官許制は廃止されても、チャンバーレイン卿による事前検閲制度は、一九六八年の撤廃まで、二百三十年にわたり英国演劇を苦しめ続けた。

終戦後から劇場法の廃止までのあいだに、三人の貴族がこのチャンバーレイン卿のポストを務めた。演劇だけを追っていると誤解してしまうが、政府任命の役職ではない王室業務を担う高官であり（今もポストは存在）、戯曲の検閲は、チャンバーレイン卿にとって些細な仕事の一つにすぎなかった。しかも、議会ではなく、唯一、国王（女王）に対して責任を負うという但し書きがつく。

チャンバーレイン卿のもとに、時に年千二百に上る戯曲が提出された。「リーダー」は一つ一つを重箱の隅をつつくように読み込み、レポートを作成する。一九六八年の撤廃の時点で、イングランド人三名、ウェールズ人一名の四名がその任にあっていた。一人当たりの査読量は膨大である。果たして楽しい仕事だったのだろうか？

リーダーズ・レポートは、一九一一年に導入された制度である。担当リーダーは書き直しや削除の箇所を指摘するだけでなく、作品のシノプスを三百語にまとめる。ある意味で、英国演劇にとって貴重な資料であり、実際、事前検閲制度の撤廃は、皮肉だが、英国全土の全戯曲が集まる貴重なアーカイブの喪失につながった。その内容は、実に質の高い文芸批評にも匹敵する。リーダーたちの教養の高さと辛辣さ、ときにユーモアは多分に英国的だが、もちろん演劇の芸術性対して責任をもつものではない。検閲の基準は、一九〇九年に再確認されている。「許可を与えるものではない」ともったいぶった表現で禁じられる作品は、次のようなものだ。

- ▼ 猥褻なるもの
- ▼ 攻撃的な性質を含むもの
- ▼ 現存者、あるいは最近死亡した人物を不当なあり方で描いたもの
- ▼ 宗教への敬意の心情を冒瀆するもの
- ▼ 犯罪あるいは悪行に導くと想定されるもの
- ▼ 外国との友好的関係を損なうと想定されるもの
- ▼ 秩序を乱すと想定されるもの

まあ、保守的にならざるを得ないのはわからなくもないのだが、個別事例を見ていくと、ターゲットは王室問題、セックスを想像させるもの、ホモセクシュアリティに集約される。意外なのは、政治には目をつぶっていたことだ。レポートの筆致は多分に歯に衣着せぬものがあるものの…。

事前検閲の範囲は、何も英国作品のみに限らない。先に、ジュネの『女中たち』をあげたが、海外からの秀作・名作もまた検閲の対象に含まれていた。原語上演のもの

であつても免れることはなかつた。

一九五六年。この年は、英国演劇の分水嶺として、しばしば語られる。ロイヤル・コート開場や、ジョン・リトルウッド率いるシアター・ワークショップの精力的活動、初の公立劇場ベルグリード・シアター開場への着手だけでなく、海外の優れた新しい演劇―ブレヒト、イヨネスコ、サルトル、ジュネ、テネシー・ウイリアムス、ミラー、ベケット等―の到来も、分水嶺が分水嶺たるものに寄与した。

チャンバレーン卿は、このような世界的天才たちの作品にも手を入れ、削除を求めた。例えば、ミラーの『橋からの眺め』のト書き(アクシオン)―エディ―は少年にキスする―の削除を求めた例が報告されている。ホモセクシュアルを想起させるというのである。テネシー・ウイリアムスの『熱いトタン屋根の猫』に至つては、四十か所を越える修正が要求された。これもホモセクシュアリティがやり玉にあがつた。

ベケットの『ゴドーを待ちながら』に対しては、十二か所の削除を要求した。ベケットはそのうちの十か所の削除には応じた。チャンバレーン卿とプロデュースのやり取りが続けられ、最後には、ある一語をめぐつての攻防となつた。チャンバレーン卿の提示した代案に対し、ベケットは異なる語を提示した。その語がチャンバレーン卿を納得させた。一語一語の選択にこだわる両者の思いが見えてくる。

ピーター・ホール演出の同作品の英国初演は、検閲を逃れられる「クラブ制」劇場で行われたが、その後、ウエストエンドにトランスファーしてからまた問題が生じた。観客からのクレームある。「なぜこんな馬鹿げた作品に上演許可を与えたのだ?」というわけ

ある。チャンバレーン卿は世論をそれなりに反映していたというわけだろうか。

一九五七年には、同じくベケットの『エンドゲーム』英訳版が物議をかもした。登場人物の一人が神に祈つたが叶わなかつたとき、「神は存在しない」と台詞を吐く。神を冒瀆するものというわけであつた。対するはロイヤル・コートのジョージ・デイヴィン。半年以上にわたつてやり取りは延々と続けられた。やつと上演許可が出て、問題は続いた。今度は名優アレック・ギネスが神を冒瀆する役はできないと、出演を辞退したのである。デイヴィンが代役として舞台に立ち、この窮地を脱したというエピソードが残る。

余談だが、チャンバレーン卿自らが、繊細なる表現たるフランス語から英語への翻訳の限界、悩ましさをおぼえていたというから面白い。

ブレヒト作品も、またチャンバレーン卿のオフィスを悩ました。上演許可がおりなかつた作品こそないが、マイナーな修正は茶飯事だつた。課題は、あくまでもブレヒト劇に顕著な罵り言葉、セックス、宗教であり、政治性は二の次だつた。だが、実際には、政治性ゆえに、『三文オペラ』も、『肝っ玉お母とその子供たち』にも苦しんだ。六十年代に入り、ロイヤル・シエルクスピア・カンパニーが『コーカサスの白墨の輪』を上演する際には、本音というか、苦言を吐いている。「共産主義者の直接的なプロパガンダが、未来の我がナショナル・シアターの核となるう、女王陛下のパトロネージのもとにあるカンパニーによって上演されるとはむしろ情けない」。王室に忠誠を誓つて、職務に励む職員的心情が痛いほどわかるような気がする。

ロイヤル・コートの未来を決定づけただけでなく、英国演劇に大きな衝撃を与えたジョン・オズボーンの『怒りをこめてふりかえれ』の検閲は、いくつもの削除を要求したものの、それほど物議はかもしださなかつた。だが、この戯曲を担当したリーダーのC・D・ヘリオットのリーダーズ・レポートが興味深い。明快なシノプスをサントイッチにしながらも、リーダーの主観が、最初と最後に短く要約されている。「この印象的かつ落ち込ませるような戯曲は、二十年前に姿を消したと思うのだが、ある若い男性のタイプを扱い、新たな心理領域を開くものである」ではじまり、「この戯曲の関心は、実は、地獄の控えの間の注意深い観察にこそある」と締めくくるとは、ヘリオットの微笑ましいほどの英国紳士の性格が垣間見えるのは、あえて脚注を付したことである。「ジミーとアリソンの原型は、ジャイルス・ロミリーと彼の妻だろう。ロミリーは戦争で死亡したが、彼の伝記は、一九五四年に出版されたフィリップ・トーンビー作『引き裂かれた友(Friends Apart)』と呼ばれる著作に描写されている」。博学といつか、ついにいいなことに筆を走らせてしまう。

文献をひもときながら感じるのは、事前検閲の制度は、どちらの側も一喜一憂する、こう来るか、なこうだというような真剣なる英国紳士のゲームだつたということだ。おそらく、皮肉さとユーモア、博識を散りばめて、名文を綴ることが、リーダーの心意気だつたのだろう。演劇人は知恵をめぐらして対処に躍起になる。六十年代の民主主義の時代の到来は、時代錯誤の劇場法に終焉をもたらした。検閲の終焉は、実は、英国紳士の時代の終焉だつたようにも思われてくる。

(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

(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ク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

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  
発行人 高山 敦司  
編集人 中山 夏織

〒182-0003

東京都調布市若葉町1-33-43-202

Tel &amp; Fax (03)5384-8715

tpn1@msb.biglobe.ne.jp

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

## 報告書

## ユーモア、エデュケーション&amp;ヒューマン☆パワー

哀れなサーカスのピエロや、赤鼻をつけたクラウンとは一線を画して、人間の内面から湧き出してくる自然なユーモアを追求するモシェ・コーエンを招聘してのセミナー&ワークショップ、クラウンの施設・病院訪問を記録した報告書です。さまざまなクラウンの機能、役割を探っています。

購入をご希望の方は、下記、郵便振替口座までご送金ください。通信欄に「クラウン」と明記の上、冊数をご記入ください。送付先、氏名もお忘れなく。

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

体裁 A5判 45頁

頒布価格 1部 800円(送料込み)

発行 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

助成 日本財団

お問い合わせ tpn1@msb.biglobe.ne.jp

## 編集後記

毎年秋、次年度事業打ち合わせやリサーチのために訪英してきましたが、自分でも不思議なくらいに、この秋の訪英は私に大きな刺激をもたらしました。いまもなお悶々とさせる、落ち込ませる「刺激」を、消化はおろか、整理しきれていない自分に戸惑いを感じています。シンプルに言えば、打ちのめされたという感覚。若い頃であれば、励みに転じたのかもしれませんが、それなりに年齢を重ねて、できることとできないことが見えてしまう、それが深刻なまでの無力感につながっている。本号に綴ったレポートから、その一端をご理解いただけるかもしれません。

この十二月、NPO法人としてのシアタープランニングネットワークは、設立満10周年を迎えました。思い起こしてみると、発展という夢を見ずに、小さな組織なりのあり方を模索してきた旅だったというのが、実感するところです。小回りの効く融通性は力ですが、小さな組織の限界も思い知ってきました。それでも、今後も小さな組織だからできること、そして、市民としての個人、そして個々人の協働にこだわっていきたくて願っています。

政局は揺れ続け、海の向こうで戦争がはじまるかもしれない。何かがおかしくなっていて、若い人たちのあまりに無邪気でヴァルナブルな姿に驚かされ、確からしいものもどンドン崩れ去ろうとしています。そんな、いま、演劇が、演劇で、何をできるというのか。私どもの模索の旅は、新しい10年に向けて続いていくのだと感じています。

10年間、ありがとうございました。そして、新しい10年、何卒ご支援・ご鞭撻を下さいますようお願い申し上げます。

(中山夏織)