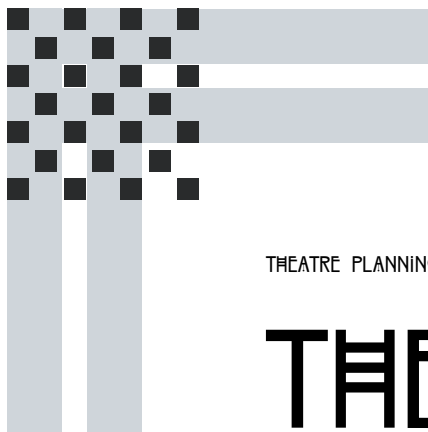




Theatre & Policy No. 68
August 20, 2011

THEATRE PLANNING NETWORK

THEATRE & POLICY

どこでもいい、なにもない空間—それを指して、わたしは裸の舞台と呼ぼう。ひとりの人間がこのなにもない空間を歩いて横切る、もうひとりの人間がそれを見つめる—演劇行為が成り立つには、これだけで足りるはずだ。ところがわたしたちがふつう言う演劇とは、必ずしもそういう意味ではない。真紅の緞帳、スポットライト、詩的な韻文、高笑い、暗闇、こういったものすべてが雑然と、ひとつの大ざっぱなイメージの中に折り重なり、ひとつの単語で万事まかなわれているのである…。

ピーター・ブルック「なにもない空間」（高橋康也・喜志哲雄訳）より

「いまさら恥ずかしながら」と心の片隅に感じながらも、シアタープランニングネットワークのなかに創造ユニットを設置し、公演に向けて準備を進めています。10年以上にわたり活動が続けてきたその活動の延長線上、発展形としての創造ユニットです。アーティストを抱えた劇団という組織体ではなく、また一人プロデューサーの独裁でもなく、「プロデューサーたちのチーム」として、アーティストたちとともに、私どもが展開してきたドラマ教育、俳優トレーニング、アートマネジメント教育、国際交流、エデュケーション・プログラム...一つ一つの独立した事業の糸を、統合したものとして織りなしたいと考えています。そのためには、いま多分に見えなくなっている演劇の原点に立ち戻る必要があるのではないかと考えています。協働のメディアであると語りながら、本質的な協働性—コラボレーションをどこか見失っているかに見える演劇のあり方を問い直さずして、私たちは教育やトレーニングの場で役割を担えるのか。

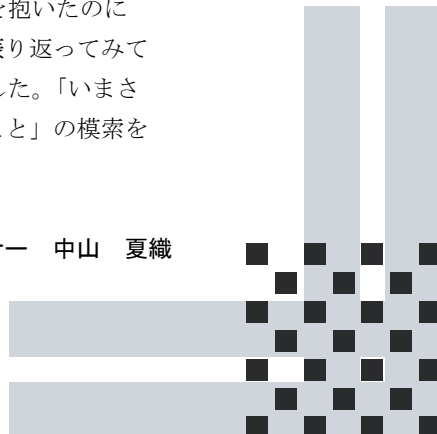
そもそも演劇とは何なのか？ 演劇がもし力をもつものであるのなら、それは何から生まれてくるのか？

「TPN プレイズ&プレイヤーズ」の名称を冠して上演活動に着手するにあたり重視したいのは、戯曲の力と俳優のアンサンブルに焦点をあてるとともに、エデュケーション・プログラムとの統合です。とりわけ、10代後半の若い観客を視野において、優れた海外戯曲を上演することを計画しています。シンプルに端正に上演するということが、これが思いのほか欠けてきたように感じます。ときに過剰な照明が、装置が、あるいは演出が、観客から想像する余地を奪ってしまうことがあります。飾っていくよりも、削ぎ落とすほうが難しい作業かもしれませんが、ピーター・ブルックの60年代のレトリックがむしろ、いま私たちに求められているように感じています。

芸術への公的助成も揺らぎを見せるなかにあって、このような少し青臭い思いを抱いたのは、どこか東日本大震災・大津波災害が影響しているのかもしれませんが。歴史を振り返ってみても、不確実性の高い時代にこそ演劇はそのあり方を問い、強い力を発揮してきました。「いまさら」ではなく、「いまだからこそ」という言葉をかみしめながら、「いまやるべきこと」の模索を続けたいと願っています。ご支援・ご鞭撻を賜りたいと思います。

チーフ・プロデューサー 中山 夏織

TPN PLAYS & PLAYERS



「カンパニー」におけるアレクサンダーテクニークの役割

細井 史江

話題のバレエ映画「ブラックスワン」をみて考えたことがある。あらすじは、ニナは、新シーズンの目玉、「白鳥の湖」の主役に抜擢されたが、役作りに悩む。清純な白鳥オデットは彼女のほまり役だが、官能的なブラックスワンの表現に自信がない。踊りの技術ではなく、邪悪さの象徴であるブラックスワンを踊るためには、自分自身の持つデモニッシュな部分に向き合い、それを解き放つことだ、と芸術監督のトマスに要求される。役作りのプレッシャー、ライバルや母親など人間関係の葛藤の中で精神の均衡を壊していく。

稽古中、オデールの動きの固さを内面のかたくなさと指摘され、心理的に追いつめられて倒れた時、医師がフィジカル・トレーナーらしき人がマッサージや迅速な処置をする場面があった。専門家のサポートはこれだけではない。白鳥の繊細で柔らかな動きを教えてくれるトレーナーもいる。彼らは芸術監督からの芸術的課題を実現するため、具体的な身体（フィジカル）面でのサポートをしている。

が、この動きの固さは彼女の技術のなさや、「体の堅さ」といった身体的能力の問題ではない。トマスが「君の邪魔をするのは君自身だ」というように、心

理的（メンタル）な問題でもある。自分の内面の暗部に目を背けたいという心理的葛藤が、呼吸困難やけいれんといった身体的障害を引き起こしたのだ。つまりはこの身体的障害は、心の問題でもある。心（メンタル）によって引き起こされた身体的障害を、白鳥の腕の動かし方の技術やマッサージといった、純粹に身体的なサポートだけで、解決できるのだろうか。心身を統一（メタフィジカルユニティ）のものとして全人的なサポートがなくてもいいのか？ 自分を変えたい、成長したいと、あらゆる努力をするが、それは自分を傷つける方向へ向かっている。彼女が、危険な思考パターンに加速していくのを、「気づかせ」、自分で「コントロールする」ためのサポートはなかった。私は映画を見ながら、アレクサンダーの先生がいたら、と何度も思ってしまったのである。

プロフェッショナルなカンパニーにおける専属のアレクサンダーテクニーク（以下、AT）の教師は、トレーニング段階とはまた別の意味が必要である。イギリスでも、プロの劇団に常勤のアレクサンダー教師がいるところは多くはない。が、超一流「なのに」、か、「だから」か、グロープ座とロイヤルナショナルシアター（以下、RNT）、ロイヤルシェイクスピアカンパニー（以下、RSC）にはいる。RNTのスー・ローリーに話を聞く機会を得たので、彼女の仕事を紹介するとともに創造の現場におけるATの役割について考えてみたい。

スー・ローリーはアレクサンダーの姪のマージョリー・バーローの教師養成学校を卒業後、マージョリーの夫で医学博士でもあるウィルフレッド・バーローのもとで、AT教師としての経験を積んだ。バーロー夫妻は、血縁関係、ウィルフレッドの医学的見地からの貢献により、アレクサンダーの後継として、彼から直接指導を受けたキラ星のような第一世代の教師たちの中でも、特別な存在である。スーは、伝統的なイギリスの教師の中でも伝統的な系譜を引き継いだ教師と言える。

一九八二年、RSCでの最初の仕事は、俳優たちからの希望で始まる。毎月一週間、ストラットフォード・アポン・エイボンに滞在し、その間の全費用と俳優たちからのわずかなレッスン代、という条件だった。それからすぐ、RNTのスタジオでの仕事へと続き、現在は、RNTのスタジオには毎週二日通い、その全費用はRNTから支払われる。

RNTからは当初より、全面的に、思い通りにやる自由を与えられていた。スーはアレクサンダーの手法を踏襲した、伝統的な一対一のプライベートレッスンを基本とする。RNTでは一人、三〇〜四〇分のプライベートを六回受けることができる。アレクサンダーの発見、原理の説明に始まり、順を追って、チェアワーク、テーブルワーク、モンキーなど、数々のプロシージャーといわれる「動きのための機能的に優れたポジション」、無理のない発声の前段階ともいえる *whispered Ah* まで、一通り教えるという正攻法だ。もちろん、六回ですべてを



理解し、体得するのは難しい。自費でそれ以上レッスンに通う者、何年も受けている者も多数いる。彼女が力点を置くのは、「自分で自分を調整する力を身に付けさせること」である。これはもちろん、すべてのAT教師のレッスン目的だが。自習用のテープを渡す、ATの理解を深める詩をキッチンに貼るようすすめる、など自分一人で、レッスンで学んだことをどう反芻させるか、

毎日の生活の中で自分の使い方に注意を向けるよう、生徒の側の自助努力を求める。こういつた自習用の教材は、リスクがないわけではない。宿題を与えられた子どものように感じたり、レッスンを全く受けたことのない人がそれを使って、「わかった（できた）気になる」こともあるだろう。しかし、そういった「リスクを恐れない」。毎回のレッスンをより深く理解できるためなら。

ちなみに、彼女が与えた詩の一つ「RISK TAKING IS FREE」は、「笑ったら、馬鹿だと見られるおそれ（リスク）があるし、泣いちゃったら、センチメンタルだと思われのおそれがある」で始まり、「Only a person who risks is FREE」（リスクを怖れない者だけが、真に自由なのだ）で終わる。

「ほんの少しレッスンにきただけで、ATがわかった気になり、それ以上知ろうとも、自分の何が問われているのかを考えようと思えない人もいる。そんな人たちは、テーブルやチェアワークをして、私の手を通してATを教えているうちに、自分の成長のためには変わらなければならぬ、と気づくと、混乱する。今うまくいっているのだから、このままでいたほうが安全だ、将来も

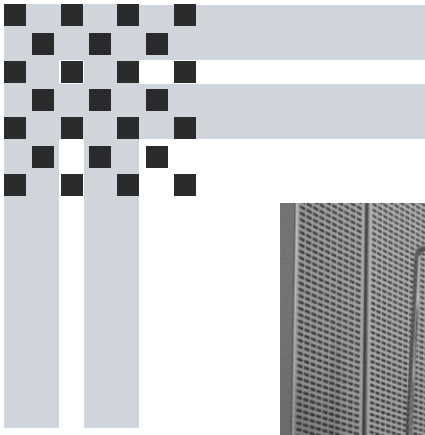
今の演技パターンそのままに成功するだろうと高をくくり、「変わる」ことのリスクをとりたがらない。」

「変わる」ということは、今までなじんでいたものを手放し、未知のものを受け入れることだ。ニナほどでなくても、なじんだものを手放すのは自分ではなくなるような、心細さを感じる。が、その自己変革は教師が迫ったものではなく、「自分で気づく」ことだ。教師の手はその気づきを導き、新しい感覚の体験に誘う。たとえば、いすから「立つ―座る」の動きをするチェアワークの場合、その単純な動きの間、教師は静かに手で首や背中などに触れる。椅子に座る時の典型的な誤用（ミスユース）は、頭を押して下げて、あごやお尻を突き出し、首と背骨を短くすることだ。ごくわずかであっても、この不要な押下げは、必要以上の筋肉の緊張を強いて、心身全体の調和を乱す。教師の手は、必要以上の筋肉の緊張や、神経系統の興奮をやめるよう、心身が調和的にはたらくよう、導くのである。誰しもが持つ、このような自分のくせや誤用（首を傾げる、姿勢が悪いなど）は、やめたいと思ってもすぐには変えられない。なぜなら、無意識の習慣となっているからである。長年、そのようにしてきたので、「座る」と考えただけで自動的に起こる反応なのである。無意識の反応に対して意識的に「インヒビション（抑制）―ダイレクション（方向付け）」を与え続け、繊細で内的な変化を起こす。たかが、いすから立つ、という単純な動きであっても、自分の思い通りにならないこと、「がんばってやる」ことでは解決できないことにいらだちを覚えることもある。が、そのように感

じたり反応することも含め、「自分の使い方」である。この変化は筋感覚レベルのとても微妙なものであり、そのプロセスで生じることにはパーソナルなことなので、プライベートレッスンで教えられるのだ。

「変わらない」ということも、もちろん俳優自身の選択である。もしそれが客観的に自分を見、判断した結果の意志的な選択であるならば。だが、「客観的に自分を見る」とは？ 判断するための知覚能力がずさんであつたら？

スーはある有名な俳優の話をする。彼女はレッスンで、生徒を鏡の前に立たせ、自分が自分をどう使っているか目を向けさせる。一般的に、俳優は自己探求や変革にどん欲で、自分を客観視することに果敢だ。が、その俳優はいつも、自分が満足できる自分、自分がみたい自分をみているだけで、より深い感覚的なレベルでは何も変わっていない。彼は知的にはATのことをよく理解し、膨大な時間を二年も費やしてきたが、そのシーズン最後のレッスンでも、いつもと全く同じことの繰り返し。思わず「あなたがいつかは本当に鏡を見ることができる日が来ればいいんだけど」と言ってしまった。もうこれで彼を教えることはないだろう。彼女は悲しかった。彼が変わることに何の助けにもならなかったし、それでも彼は、こんなにも素晴らしい俳優なのだ。それから二年後、彼が現れた。「やあ、君に会えてうれしいよ。ようやく私は鏡の中の自分をみる準備ができるようになったよ」それからは素晴らしいワークが始まった。



この経験から「待つ」ことの大切さと、生徒自身が自分で自分に働きかけることができるよう、導くことの大切さを学んだという。

彼女の生徒には、ジュディ・デインチ、イアン・マツケランをはじめ、サーやデイムの称号を持つ名優が並び、英国名優録の感がある。そういったトップスターたちが、ドラマスクール出たての俳優たちと同様、自分の意志でレッスンにやってくる。しかも、何年にもわたって。彼らは積極的にATの効用を語り、他の人々にも勧める。ドラマスクールをでたら、もうトレーニングは終

わり、あとは自己責任で、というには俳優に求められるものはあまりに多だ。トレーニング時代とはまた別の観点で長期的なサポートが求められる。RNTやRSCではヴォイス、ムーブメント、AT教師がそれぞれの専門領域で、時に協働で、サポートしている。ヴォイス、ムーブメントとATの領域について、また、専門教師たちがリハーサルに立ち会うことの意義については、別の機会に譲りたい。が、スーのプライベートレッスンを受けたあとのトレーナー・ナンの感想を紹介しておく。彼は多忙で、昼休みにレッスン用

テーブルを彼のオフィスに持ち込んでのレッスンだったが、とても満足し、「すべての作品のリハーサル期間中、発声とムーブメントの架け橋として、ATが教えられるべきだ。」といったという。そして、その通り実行された。現在、スーはリハーサルにも立ち会う。その直近の成果は、本物の馬以上に馬らしいと絶賛された「WARHORSE」の馬の足を演じた俳優たちの、難しい「馬の動き」だという。

（ほそいふみえ／アレクサンダーテック・スタジオ東京主宰）

逆方向からのベクトルとの出会い

青山学院大学ワークショップデザイナー育成プログラムを受講して

斉藤 貴司

受講期間は、四月二十八日～七月二十九日。社会人向けのカリキュラムなので、直接大学に向いて講義を受けるのは週末のみ。人数はA、Bの二クラスあり、それぞれ二八名と二七名。あとはインターネット配信されている講義を聴講するEラーニングと、それに伴うレポート提出でカリキュラムをこなしていく。カリキュラムは大きく基礎コース、デザインコース、マネジメントコースの三クールに分かれ、Eラーニング一三科目、対面講座一三日の計一二〇時間の授業と、一四課題のレポートを提出する。

ワークショップなるもの

まずは基礎コース。文字通りワークショップとは、何

ぞや？から始まり、なぜ、今、ワークショップが必要なのかを、認知科学や発達心理学などを絡めながら、教育的環境、社会的環境に準じて、講義が進められ、対面講座では、実際に、ワークショップを体験したりする。

今まで「ワークショップはおもしろい」「ワークショップはためになる」など漠然とは感じていたし、それこそ漠然と主張していたが、そこには「なぜ、おもしろいか？」「なぜ、ためになるのか？」が、いちいち論理的に記されており、自分の頭の中のラフスケッチにくつきりと線が入れられ、彩色されていく感覚が、何とも新鮮だった。

例えば、産業構造の変化に伴う価値観の変化という観点はとてもわかり易く、こと日本においては人よりモノ

を持っていることが幸福な時代（成長社会、価値観の統一性が特徴）から、今は自分が納得することが幸福な時代（成熟社会、価値観の多様性が起き始める）にシフトしている。具体的に言えば、今は家にテレビがあるのは当たり前、どんなテレビにするかが重要。つまり自分なりの価値観（IIアイデンティティ）を持つことが幸福につながっていくのだが、アイデンティティの確立には、講義型の受身的な知識の獲得よりもワークショップのような参加型で体験的、自発的に知識を獲得出来るスタイルが有効である、というような流れ。勿論、講義型は講義型で効率的に知識を獲得できるというメリットもあるのですが、現代にそぐわないから排除という訳ではなく、二つのバランスが大切。その他諸々意義と必要性が唱えられていたが、最も印象に残ったのは、これから日本を襲うであろう「多元的共生社会」への対応としての手段。今、世界の人口はグングン増え続けているのに対して、日本の人口はグングン減っている。するとどういう現象が起こるかという、日本は今の経済力を維持するためには、ほぼ必然的に、多文化多国籍の人間を受け入れなければいけない。そして、ここが話のミソなのが、その時（もうすではじまっているが）、多文化多国籍の人間と「共生」するのに必要なスキルは、「協調性」ではなく「社交性」。つまり相手に合わせるのではなく相手と違ったまま共に関わっていくこと。この「社交性」の育成に効果的なのが、参加体験型のグループ学習であるワークショップ。なるほどなあり、と目から鱗の落ちる思いで講義に聴き入る。このことは、仮に社会

とワークショップを両端におくと、大抵の演劇人は「まずワークショップありき」で、そのワークショップにどう意味付けをしていくかという、ワークショップから社会へ矢印をひいていたりするものだが、今の社会環境がこうだから、この環境をより良くする、もしくは打破するためには何が一番有効なのかを突き詰めた結果、「それはワークショップだった」という、社会からワークショップへの矢印、所謂、逆方向からのベクトルとの出会いとして、いろいろな意味で衝撃的であった。そんなこんなでエラーニング三時間×五科目、演習六時間×二日間の計二七時間と五本のレポート提出で基礎コースを消化する。

ワークショップを作る

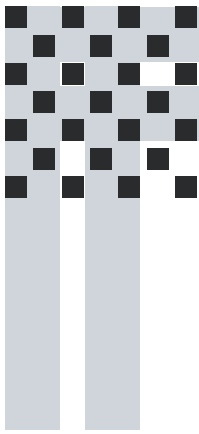
デザインコースでは、文字通り、ワークショップを企画し実践していく。さすがに、メインとなるコースだけあって、ここには一二〇時間中、七〇時間が充てられている。そのうちエラーニングは、六科目一八時間。デザインコースの名の通り、様々なワークショップの形式や運営団体が紹介されていて、自分がやってきた「これぞワークショップだ！」なんて思い込んできた演劇ワークショップなんてのは、ワークショップ全体から見るとほんの枝葉であることがわかり、視野が一気に広がる。同時に、これまでの視界の狭さに、愕然としたりもした。しかし、同時に、これまで自分のしてきたことを見つめ直す、それも、ただ見つめ直すのではなく、俯瞰しながら見つめ直すことが出来たのは、このプログラムで得た収穫の一つだった。

そして、何と言ってもメインは、二回の実習。一回目はグループで企画したもの、受講生同士でやり合う。

二回目は、実際に小学生を相手に実施する。

この二回の実習にあたっては、五、六人のグループを組んで企画運営していく訳だが、ここで少し道をそろすことを許されたい。というのは、このプログラムに集まってきた人たち。つまりはクラスメイト。結論（？）から言ってしまうと、今回の一番の収穫は、このクラスメイトたちと出会い、つながる事が出来たこと。ワークショップデザイン育成プログラムと云うからには、普段からワークショップに関わっているような人たちがばかりが集まって来ているのかと思えば、そんな人間はひと握り。そこには、今、自分が置かれている環境や状況を少しでもよくしたい、それにはどうしたらいいかと突き詰めた結果、ワークショップに可能性を求めてきた人たち、それこそ、いわゆる社会の側からワークショップにベクトルを向けた人たちがいた。そのため職種も多種多様。メーカーの営業だったり、経営コンサルタントだったり、学校の先生だったり、企業向け研修会社の社員であったり、主婦であったり、はたまた仕事を辞めたばかりのブー太郎だったり：自宅で学習塾を開きながら、地域のお母さんの子育て支援の少しでも助けになればと、毎週富山から上京して授業を受けに来る素敵な志を持った女性もいた。というわけで、実習をするにあたって、いくらワークショップ未経験といっても、そんなバイタリティとモチベーションの高い連中と行動を共にして面白くない訳がない。

小学生を対象にしたワークショップは「NPO法人学習環境デザイン工房」が開発した「デジタルカメラとパソコンを使った逆転時間（上映は逆再生、その逆再生用の映像を撮る）」というワークショップを軸に行なった。軸に



なるものはあるものの、アイスブレイク、ファシリテーターの仕方やファシリテーションなど細部にわたってとことん打ち合わせをする。しかし、実際会えるのは、週末の授業のみ。そのため、このプログラム専用SNSで頻繁にやり取りをしたり、授業のある日は、五時に終わってから残って、八時、九時までであだ、こうだ、やっているうちに本番を迎える。本番当日の相言葉は、「想定外も想定内」。案の定、想定外な出来事はあったが、みな怪我もなく無事終了。本番後は「ワークショップを実施する時に大事だと思うこと」と題してリフレクションが行われ、「夢中になること」や「想定外な出来事への柔軟性」「待つ勇氣」「目的の共有」などが挙げられたが、そこに居るみんなは、すでにいっぱしの経験者の顔つきをしている。確かに経験はしたが、たったの一、二回でこんなに変わるものなのか？ここにこのプログラムの巧妙な仕掛けあることに気づかされる。それは、同じ受講生や小学生にワークショップを施しながら、自らも「ワークショップをつくる」ワークショップを体験していたことだ。このバイタリティ溢れるクラスメイトたちは、まさに参加体験型のグループ学習でワークショップを学び、そして夜は、グループ学酒でコミュニケーション能力の開発に余念がなかった。そんなこんなで、計七〇時間のデザインコースが終了した。

ワークショップをマネージする

マネジメントコースでは、主に実施体制に置ける留

意点を段階別におさえていたり、ワークショップ内で作られた作品に対する知的財産権に関することや、助成金などについてのレクチャーをエラーニングで三時間×二科目と対面講座六時間×二日間の一八時間。

そして、この講座を受けて、仲間を筆頭に得たものは多々あったが、変わったこともあった。それは「居方」である。「社会にどう立つか？」だった自分から、「社会においてどんな役割が出来るのか？」と考えるようになった。そして、演劇というフィールドに身をおきながら、人と人をつなぐ結び目としての存在になりたい。そんな想いが、フツフツと沸き起こっている。

ちなみに、最終日、残り五時間でA、Bクラス合同で、今までの総リフレクションと、これからの展望を他己紹介形式で発表したのだが、終わった開放感も手伝ってとんでもない事を口走ってしまった。将来的には

「国境無き医師団に対抗して、国境無きワークショップ団を結成する！」

果たして、瓢箪から飛び出したコマは回るのか…。

(さいとうたかし／演出家・劇団キンダースペース)

TPN Plays & Players presents

宮殿のモンスター The Monster in the Hall

作：ディヴィッド・グレイグ 訳：中山夏織 演出：斉藤貴司 振付：依田朋子
出演：石田博英、高山佳音里、西村俊彦、備本よしか

公演日時 2011年12月10日(土)～13日(火)
会場 遊空間がざびい(JR中央線西荻駅北口下車徒歩8分)
入場料金 一般3,500円 学生2,500円

前売開始 10月1日(土)

電話予約(カンフェティチケットセンター)

TEL: 0120-240-540 (平日10:00～18:00)

Web予約 <http://www.5a.biglobe.ne.jp/~tpn/plays-players/>

主催 シアタープランニングネットワーク

後援 プリティッシュ・カウンスル



2011年	10	11	12	13
12月	土	日	月	火
12:00		★		
14:00		●	●B	●
19:00	●	●A	●	

★ エデュケーション・ワークショップ

12:00～13:00 参加費1,000円(要予約)

A ポスト・トーク「スコットランド演劇の現在」

B 出演者・スタッフによるポスト・トーク

詳細はHPをご覧ください。

六〇年代、ロイヤルコートの教育への関与

中山 夏織

イングリッシュ・ステージ・カンパニーがレジデン
トするロイヤルコートは、開場以来、新人・ベテラン
織りなす劇作家の家として、英国演劇を牽引してき
た。このロイヤルコートが、青少年のための演劇に深
く関わってきたことは、演劇史の主流からは無視され
てきた。新作戯曲と劇作家の育成に特化しがちな、数
多くのロイヤルコートの文献の中限られた記述、と
りわけ、少しユニークな位置づけにある演劇史家リチ
ヤード・フィンドレーターの文章を中心に、六〇年代
のロイヤルコートの教育的関与を探ってみよう。

「青少年の演劇プログラム」が設置されたのは、一
九六六年、二代目の芸術監督ウィリアム・ガスキルの
時代である。六三年に発表された「ニューソム報告書」
は、教育でのドラマの重要性と、社会的に疎外された
環境で育つ子どもたちのニーズに着目するものとし
て歴史に刻まれている。プログラムの設置は、その報
告書に対して、セレブの町に拠点を置きながらも、公
的資金で運営される劇場として、つねに労働者のため
の演劇を視野に置くロイヤルコートからの「応答」と
して語られる。といつても、実は、ロイヤルコートの
教育的関与は、実は、開場以前の五五年のマニフェス
トにまで遡れる。初代芸術監督ジョージ・デイヴィー
ンは、ナショナル・シアター化を画策する思惑乱れる
なかで、五〇年代初頭、ヤングヴィックの閉鎖を余儀

なくされ、オールドヴィックを追われても、児童青少年
演劇への思いを捨てられなかったわけである。

ロイヤルコートは「優れた演劇への本物の熱意と、批
判的観賞力を高めるべく、子どもたちを奨励すること
」を目的とし、若い観客を対象としたシリーズ上演を
行う。さらに地方公共団体教育部局なり、学校なりが施
設を提供してくれるのであれば、どこへでもツアーに行
くことを約束すると、マニフェストは謳った。このマニ
フェストは、土曜日の午前中の子どもたちを対象とした
特別公演として具現化されたが、長くは続かなかった。
そのため、しばらくの間、ロイヤルコートは、折々に求
めに応じる形で、教育と関わりはじめる。

ある時、デイヴィーは二人の教師から「若いビジタ
ーのための学外施設の欠如」を嘆き訴える手紙を受け取
った。デイヴィーはアシスタントのジョン・ブラッチ
リーをその教師らのもとに送り、ロイヤルコート訪問計
画を作成させた。

第一陣の一六歳から一八歳までの一六名が、一九六〇
年秋、ロイヤルコート五日間滞在。翌年には、毎月一度
の事業となり、バックステージ、リハーサルの見学のみ
ならず、舞台監督、ボックス・オフィス・マネジャー、
劇場支配人、演出家、俳優との対話やディスカッション
等がプログラム化された。デイヴィーは飽き足らず、
ブレヒトの妻で女優ヘレン・ヴィーゲルからも刺激され
て、これを毎週の事業へと転換させていった。

「もし演劇を人生の一部にしようとするのであれば

ば、形成(formation)が必要で、思うのだが、それ
は学校時代に始まるべきなんだ。」

六一年、さらに野心的なプログラムが計画されたが、
スペースの欠如のため、棚上げになった。しかし、デ
イヴィーは諦めることなく、「正統演劇と在学中の人
口の大多数」に橋を架け、「演劇の指導についてのラデ
イカルな評価」を求め続けた。ここまですべて公的助
成なしにデイヴィーが進めてきたことを特筆してお
く必要がある。その思いを継承したのが、ガスキルな
のである。

六六年、芸術評議会の助成をもとに、学校プログラ
ムが再導入され、演出助手ジェーン・ハウエルの職務
の一環にその運営が位置づけられた。

ウエスカの『根っこ』の再演に際して、学校専用
のマチネ公演が設置され、その日の午前は、百名の子
どもたちが劇場内を見学した。このような試みが繰り
返され、『ジュリアス・シーザー』には一七名の子ども
たちが出演し、作品の臨場感を盛りたてた。六七年に
は学生証制度が導入され、毎公演最大百枚のチケット
が安価で青少年たちに提供され、七〇年までに年間一
万人の青少年が制度の恩恵を受けた。

六九年、ハウエルは『革命』という名の一大プロジ
ェクトを打ち立てた。革命をテーマに、二週間にわた
る劇場訪問とディスカッションを経て、一二〇名の子
どもたちが自分たちの生活と自分たちを取り巻く世界
について、自分の考えや思いを演じて見せる―三時間
半にわたるパフォーマンスは、すべて子どもたち自身
によって創造された。

演劇の最先を走る劇場はエデュケーション活動にお
いても、最先端だったのだ。

(なかやまかおり／プロデューサー・
ドラマ教育アドバイザー)



7年目を迎えた「キジムナーフェスタ 2011」（国際児童青少年演劇フェスティバルおきなわ）に参加しました。今年、主に担当したのは、「アーティスト・イン・ショート・レジデンス」なる冠のもと、海外からの多くのゲストとともに、観劇して周り、議論し、「児童青少年演劇の社会的責任」なるものを探っていく、荘大な目的を抱えたユニークな試みです。多分にアングロサクソン系日本人?の私には、オーストラリアはなんとなく近い。けれど、香港、韓国、タイ、フィリピン、マレーシア、シンガポールなどアジアの方々とは、まさに遭遇の体験となりました。熱く、素敵な人間パワーに魅せられました。都会とは異なる暑い太陽の下、演劇フェスティバルという場の生み出す不思議な空気の中で、時間を分かち合い議論をする。少し笑いすぎて、少し呑みすぎましたが、感謝で一杯です。

TPN プレイズ&プレイヤーズの第1回公演の準備が少しずつ、確実に始まっています。上演作品は、スコットランド演劇を牽引する存在のディヴィッド・グレイグ David Greig 作の『宮殿のモンスター The Monster in the Hall』です。昨年秋の IETM グラスゴー会合の折に、TAG シアターカンパニー公演をシティズンズ・シアターで観て、一目ぼれ。面白い、打ちのめされた、悔しい、どうして日本でこれが創造できないわけ? どうしても上演したいと願って、出版されていない戯曲をディヴィッド・グレイグご本人から頂戴し、翻訳して周囲の方に読んでいただいたことが（誰もが驚かれ、やりたい、やるべき!）、創造ユニットの設置を後押しすることになりました。ちなみに、ディヴィッドは最も忙しい、最も多作な劇作家に違いないのですが、すごいのは、ときにスタニスラフスキ、ときにブレヒト、ときに超過激なアヴアンギャルド…と毎回劇作のスタイルが違うこと! いつも衝撃を受けます。この作品を日本人の身体性でいかに創造しうるのか、また、どのように受けとめられるのか。いまはコラボレーションのためのチーム作りにいそしんでいます。

演劇は、記号としても、スキルの切り売りもそれなりに教育的にも社会的にも活用されうるものですが、記号やスキルをベースに様々な要素が統合し、「化学反応」を起こした時、本領が発揮されるのだと考えています。体験ばかりが重視され、鑑賞がとぎにないがしろにされがちですが、鑑賞もまた化学反応の基盤、不可欠な要素です。一つのものも受けとめ方によって、解釈によって全く違う意味に転じていく。当たり前のことなどない。どんな空間で、誰と一緒に観るのかも大切な要素。つまりは、演劇の面白さは人の多様性と相関性にある。キジムナーフェスタで改めて気づかされました。「あれは何だったのか?」「あれはキジムナーだったのか?」（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)

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事務局までご連絡下さい。

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

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 & Fax (03)5384-8715

tpn1@msb.biglobe.ne.jp

<http://www.5a.biglobe.ne.jp/~tpn>

