



シアター&ポリシー 通巻 第97号

2016年7月1日 発行

NPO法人シアタープランニングネットワーク

スタニスラフスキイという「型」

リーズ大学のジョナサン・ピッチズ教授から、マルタ大学のステファン・アクウイナ教授とともに、スタニスラフスキイの国際的な伝播と受容、そして現在を探る『グローバル・スタニスラフスキイ』なる文献づくりの計画を最初に聞かされたのは、2013年の早春の頃だったろうか。途中、タイトルと出版社が変更になるという試行錯誤を経て、ようやく出版にこぎつけようとしている一題として、『スタニスラフスキイ・イン・ザ・ワールド』。

私に求められたのは、スタニスラフスキイのワークショップ等を主催するプロデューサーの視点から現代の日本におけるスタニスラフスキイ受容を紹介することである。しかし、歴史的展開を理解せずしては「いま」を語ることはできない。とりわけ、スタニスラフスキイに関しては！とばかりに、受容の歴史から調べ始めた。といっても、与えられたページは限られており、歴史的な要素はその多くを含むことができなかった。

というわけで、同書に含むことができなかった内容を中心に、日本の近現代演劇のスタニスラフスキイ受容のあまり語られなかった側面をひもといてみたいと思う。

そもそも、「歴女」としては、日本に「スタニスラフスキイ」の名前がいつどのように知らしめられたのかが気になった。色々文献を手繰っていくと、1907（明治40）年12月、小山内薫が創刊、編集に携わった文芸誌『新思潮』第3号のなかに、「最近露国の劇壇」と題された一文にスタニスラフスキイの名前とその仕事を紹介されている。

「ついにロシアの劇壇に非常な恩人が現われた。以上、述べて来たような最新の作物を舞台上に上げて真面目な演劇を世の中の人に見せ、劇界に写実主義を創めて、古来の劇風を一変した天才がある。コンスタンチン・スタニスラフスキイと言って、もとは…」

筆者の名は、「猪頭生（いとうせい）」とあるが、実は誰なのかわからない。おそらくは、鉄道エンジニアでありながら、西洋文学に傾倒し、小山内と一緒に同人誌『やまびこ』の創刊にも関わっていた中沢臨川（なかざわりんせん）だと

推測される。

「真面目な演劇を世の中の人に見せ、劇界に写実主義を創めて、古来の劇風を一変した天才」という一文が、小山内薫の心に強く刷り込まれ、片思いのような憧れを募らせる契機となったのだと推測できるのではないかな。

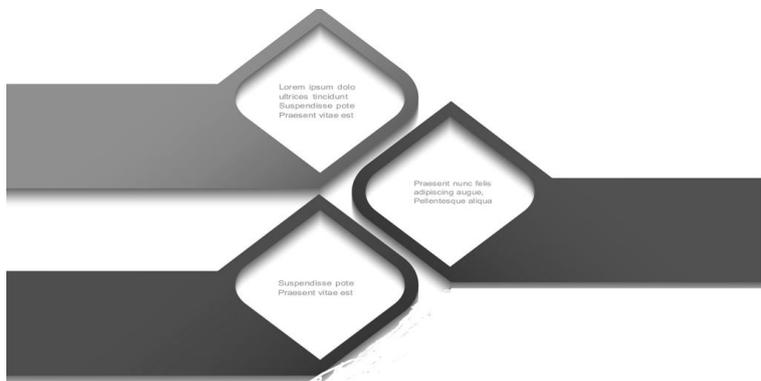
確からしい歴史としては、1906-7年、市川左団次2世が、松居松葉（のちに松翁）の力を借りながら足掛け8カ月にわたり、欧米を旅したことが、小山内薫に強く影響を及ぼした。帰国するやいなや、小山内は彼らを質問攻めにしたらしい。当時の小山内は、ゴードン・グレイグの『The Art of Theatre』を読んでいて、「演出家」という概念と実践に強い関心を抱いていた。松居が旅先から度々、「萬朝報」に寄稿していて、グレイグにも触れていたからだ。

皮肉なのは、小山内は常々より、松居松葉が系列として連なる坪内逍遙、島村抱月の「文芸協会」（1906年設立）を攻撃し続けていたことだ。小山内の「変わり身」の早さは何度も歴史が教えてくれる。ある意味、健康なのだろうと思った。

明治大学の神山彰教授が『海を越えた演出家たち』に寄稿した「松居松葉の時代」に詳述されているが、この松居松葉と島村抱月が演劇史のなかで忘れられた存在となってきた。実は、私が感じてきた日本の近現代演劇の不可思議な「いびつさ」は、ここに一つの起点を見いだせるように思う。神山教授の言葉を使えば、小山内薫の関連したものだけが（歴史に）前景化されるようになったからである。想像するのは、小山内らによる島村抱月の「二元の道」批判がなかったなら、日本の演劇の構造はどのようなものになっていたのだろうか？演劇のアートマネジメントを追い求める者としては、これは見捨てておけないのである。

松居松葉や島村抱月に光を当てるべく、神山教授が論じていくのは、小山内が西洋の実際の演劇事情を知らず、「頭で理解」する「本場知らずの本場志向」の本質である。一方の松居や島村は、長期にわたり西洋に滞在し、国民が享受するありとあらゆる性質の演劇を観て歩いた。劇場の裏側にももりこんだ。若干、飛躍に思われるかもしれないが、私として





は、これがスタニスラフスキ受容にも影響を及ぼしたと考
えざるを得ないのである。

その小山内も 1912-3 年、ついに 8 か月にわたる外遊に踏み
切った。だが、小山内は「著名な演劇人に会い、評価の高い
劇団を覗いているだけで、(中略) 現地の生活者が親しむ芝居な
ど念頭にも浮かべないタイプ」だった。実際に、28 日間のモ
スクワ滞在のあいだ、ひたすらモスクワ芸術座に通ったこと
は有名な話である。観客席にあって、ひたすら記録をとり、
その記録を後の築地小劇場のメンバーたちは、「小山内の虎の
巻」と呼んだ。

「この人達は自分の家でやっていたことと、まったく同じ
ことを舞台の上でやっているのだ」という今さらながらのナ

イブな大発見をした大みそかのパーティにスタニスラフス
キイの自宅に招かれたという事実は面白いが、しかし、一度
もリハーサルに参加していないし、彼らが用いる台本すら入
手できなかった。だから、観ることからのみ、スタニスラフ
スキイの新しい演劇観を学んだ。だが、文献もない時代のこ
と、どう考えてもひとつの「型」としてスタニスラフスキイ
を理解したとしか思えない。だから、帰国後の『どん底』は、
スタニスラフスキイの演出を視覚的に模倣するものとなった。
師匠を見て真似することで学ぶ伝統を持つ日本の芸能には、
型として理解するしか、概念自体が存在していなかったのだ。

そんな結論に至った頃、笹山英輔氏の『演技術の近代』(2012)
に出会い、この考え方に間違いはないことを確信した。だが、
困ったことに、これが海外の研究者には理解し得ないことだ
ったことだ。いうまでもなく自然主義や写実主義は、「型」と
は、ま逆の概念である。不思議な国ニッポンのスタニスラフ
スキイ受容、そして「近代演劇」は、どうもこんな誤解から
スタートしてしまったらしい。

(中山 夏織)

もから学ぶことを怠ってきた。

インクルーシブ・シアターへ

子どもの思いと

ホスピタリティとエンゲージメント

「ホスピタルシアタープロジェクト 2015」の終了から 3 カ
月も過ぎ、それなりに客観的に考察できる状態に至り、頭の
なかには数々の反省とともに、疑念のようなものも含む、様々
な思いが交錯する。そんな折に、児演協主催のレクチャー「乳
幼児を『人間としてみる』ということ」に参加した。講師は
東大の名誉教授で、現在、田園調布学園大学教授の佐伯胖氏
である。

広がりをはじめた「ベイビー・ドラマ」の研究・推進を目的
としたものだが、短い 2 時間のレクチャーに佐伯教授が盛り
込んだのは一私も含め一児童演劇、障がい児の芸術活動、ド
ラマ教育に携わるものへの「挑戦状」のように思われた。「運
動」を支えるのは、「怒り」だと教授は指摘したが、「根本的
になつとらんのだ」とばかりに、怒りの一端が私たちに向け
られたように感じたのである。

自分たちの思い、エゴ、あるいは食べさせなければなら
ないという中小企業としてのビジネス、あるいは商業化、ある
いは短期的かつ表面的な成果をもとめる文化政策のような行
政の意思が先行し、本質的に大切なものが忘れられてしま
う。つまりは、大人の論理、大人の思いや願望ばかりが先走
り、そこに子どもの思いや、能力への想像力も尊敬の念もない。
そもそもの前提が間違っているのだ。そもそも私たちは子

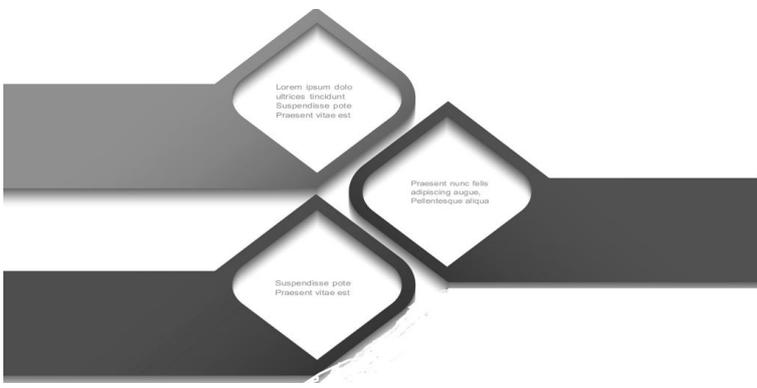
佐伯教授は、小嵐恵子女史の「こうしてごらん」「～をみて
ごらん」が、いかに障がい児にとって失礼で間違いであるか
に気づいた実践を紹介したが、どきりとした。顧みると、ホ
スピタルシアタープロジェクトに溢れたのは、まさにこれ
ではなかったか。子どもたちの視線や、応答を待つことができ
ず与えることに懸命になってしまうのだ。

アーティストにとって、待つことは、実に難しく、怖い。
また自分たちが創造したものに誇りをもち、それを分かち合
いたいために、その最良なるものを与えたいと望む。だが、
発見するのは、子どもでなくてはならず、その子どもの視線
と関わり、発見の証人となるために寄り添うことが求められ
ているのだ。

「参加型」といいながら、まだ一方的に「見せるもの」と
いうコンベンションから逃れられない。大人が決めた「いい
もの」を与えたいという思いから逃れられない。公演という
パッケージの枠にしばられ、時間にも制約されてしまう。

何が可能なのだろう？ 美しいものや不思議なものとの出
会う場所を作ること—大人の視点が求める「飾られた空間」
である必要はない。子ども一人ひとりが自分の時間や感覚で
周囲に関われる空間で、「集団性」も「差異」も容認しながら、
演劇というメディアを使いながら、子どもが子どもであるこ
とを祝祭する空間。そこで、対等に、真剣に、徹底的に遊ぶ
こと。インクルーシブ・シアターの実践のめざすのは、こう
いうことなのではないかと思ひ至る。(中山 夏織)





ロンドン留学便り(3)

保守党政権下の文化政策 50年ぶりの文化政策白書

林 知一

労働党政権下で、大きな期待とともに華々しく打ち上げられたクリエイティブ・ブリテン政策も、2010年の保守党への政権交代を機に大幅に縮小された。その背景には、労働党政権時代の様々な混乱と、保守党の緊縮財政下の冷淡さの両面が見られる。政府による文化助成の意義と限界について、思わず考えさせられる。

1. 労働党政権時代の混乱

クリエイティブ・パートナーシップの打ち切り

ケン・ロビンソン の大きな影響のもとスタートした創造性教育プロジェクト「クリエイティブ・パートナーシップ」は一大プロジェクトであった。合計 2 億 7,500 万ポンドが支出され、100 万人超の子どもが参加し、プロジェクトの合計も 8,000 件を超え、実にイングランドとウェールズの 10%の学校で実施された。

しかし、政権交代に際して打ち切られた。さまざまな混乱が伝えられるが、与党のリーダーの間ですら認識に深刻な不一致があったとも言われる。トニー・ブレアは国際的な経済競争を想定したエリート教育が念頭にあった一方、ゴードン・ブラウンは貧困などの格差の問題を解決することに主眼があった。「貧しいエリアの学校を選べばブレアが怒り、豊かなエリアの学校を選べばブラウンが怒る」と揶揄されるありさまであった。政権交代を前にして、プロジェクトの先行きはすでに怪しくなっていた。ケン・ロビンソンも活動の拠点をアメリカに移した。

Nesta の変容

また、労働党政権下で導入されたもう一つのプロジェクト Nesta (National Endowment for Science, Technology and Arts) も、当初の壮大な構想と比べて大幅に縮小されてしまった。Nesta は、それまで文化施設 (ハコモノ) の建設にのみ用いられていた国営宝くじ National Lottery の収益金を、芸術分野の人材育成などソフト面に回そうとする画期的なプロジェクトだった。しかし、数年後には、目に見えた成果が得られていないとして人材育成事業は縮小。現在ではベンチャー・キャピタルないしシンクタンクのような業態に行き着いている (所管も文化省からビジネス省に移管されている)。

ニュー・パブリック・マネジメントの問題

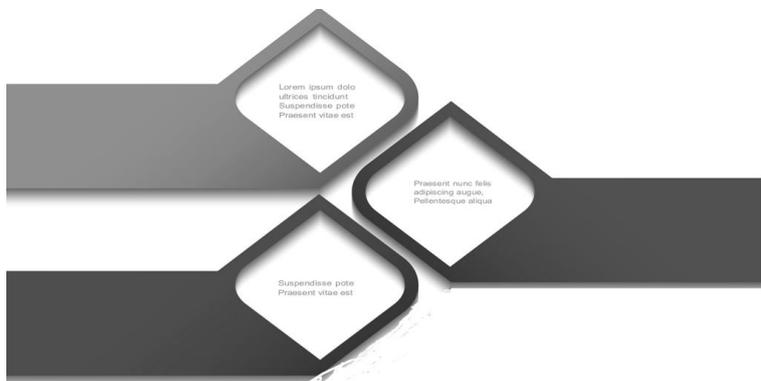
Nesta にとって向かい風となったのは、1980 年代以降定着してきた、公共セクターの運営に民間流の「マネジメント」

を取り込むという動きである (ニュー・パブリック・マネジメント)。サッチャー以来、公共セクターの運営一般の非効率が強く批判にさらされ、民間流の説明責任 (アカウンタビリティ)、数値目標を用いた管理・監査の重視が叫ばれた。労働党政権も「第三の道」として、伝統的な労働者寄りのスタンスから、実業界にもアピールするスタンスを強調したため、民間流のマネジメント手法はむしろ好んで用いた。その結果、成果が短期的に数値で示せないプロジェクトの継続が難しくなった。

2. 保守党政権の文化政策—50年ぶりの文化政策白書

保守党は、昨年、アーツ・カウンシルを通じた文化助成の額を維持する方針を示し、文化への投資を重視する旨の声明を出した (連載第 1 回ご参照)。さらに、今年 3 月に文化政策の指針を示す白書を発表し、文化支援を続ける姿勢を強調した。しかし、これに対しては、結局のところ、政治家は芸術の振興に本質的に興味がないので、文化政策白書を作るとか言っても時間の無駄に過ぎないという冷めた声も聞く。白書を読み解きながら、保守党の政策スタンスについて少し検討してみたい。





50年ぶりの文化政策白書

文化政策白書は、50年ぶり2度目のものだとして大きく宣伝された。

前回の文化政策白書は、労働党政権下の1964年に初代の芸術図書館庁長官となったジェニー・リーが発表した（A Policy for the Arts – The First Steps）。それまで財務省が直接管轄していた文化助成について、芸術省の設立を契機に一貫した文化政策を実現すべく、また、それまで一部の人たちに限られていた芸術の鑑賞を広く市民に広げるべく、文化助成を拡大することなどが示された。

保守党はジェニー・リーの業績にあやかって「50年ぶりの文化政策白書」と銘打ったわけだが、今回の白書に特に目新しさはないというのが大方の反応のように見える。ほとんどが既存のプログラムを拾い上げた説明に過ぎず、文化の発展への新基軸を打ち出したものには見えない。

高まる負担と強まる管理体質

むしろ、今回の白書で目立つのは、社会問題の解決の責務を文化団体に担わせようという傾向である。第1章にて、政府は、文化団体に対して、助成を受ける以上は、文化事業での雇用やプログラム内容における社会格差を是正することを要求していくと強調している。

おそらく、雇用するスタッフの階級別の比率などの達成目標が、助成金交付に際して締結される助成覚書に盛り込まれることになるのだろう。「契約」という形式であたかも合意に基づくような体裁ではあるが、実質的には一方的に文化団体に義務を突きつけ、それを通じて文化団体の監督を行う手法に過ぎず、法律家として違和感を覚える。

また管理体質を示すものとして、数値データ（経済統計、雇用統計など）での政策影響評価を重視する姿勢が挙げられる。5月末にロンドンで行われたアーツ・カウンシル70周年記念シンポジウムでもこの論点が議論になった。現状で活用されているデータの多くが（例えばプログラムに参加した人数といった数値が）、どこまで文化や芸術の振興上意味があるデータなのかと疑問が呈されたほか、用いられるデータが短期的な成果の指標になるに過ぎないといった批判も聞かれた。また、実証データを過度に重視する議論の多くがデータに反映されない現実や文化の質を切り捨てる傾向にあることにも注意を要すると筆者は考える。

大胆なイギリスの民営化～どこまで民間流にできるのか

また、白書では、文化団体が公的助成に依存しない強靱な

経営モデルを模索することが求められている。そこでの政府の役割は、文化団体の資金調達のをきっかけを作るカタリスト（触媒、世話役）にとどまることになる。はっきりと述べられていないが、イギリスで猛烈に進められてきた公共サービスの民営化の流れとイメージが重なる。

イギリスの行政サービスの民営化の猛烈さには驚かされる。例えば、刑務所の運営にまで及んでいる。民営化の根拠は経営の効率化とされるが、刑務所運営の場合コストの多くが人件費であり、必然的に人件費カットが主眼となる。刑務所運営の適正さの確保は大丈夫なのだろうか、と感じずにはいられない。

しかし、文化団体の運営に民間流の経営の強靱さを説いたところで、当たり前だが限度がある。例えば、資金調達面では、文化団体が受けられるスポンサーシップの期間はせいぜい3年程度だろうから、短いサイクルで資金調達を繰り返していかなければならないことになる（民間企業の場合、資金繰りを短いサイクルで繰り返すことは正常な事業状況といえないだろう）。レストランやカフェ運営、グッズ販売などでカバーできる収入にも限度がある。

例えば、ナショナルシアターの年間収支を見てみると、ウエストエンドのプログラムや国内のツアー（Box Office - on tour in the UK & in the West End）を通じて35%の収入を上げており経営的に注目されているが、経費も同様にかかっており、その純収入は150万ポンド程度にとどまる。物販等（trading）も経費を差し引くと100万ポンド程度の純収入しかならぬ。本拠地のサウスバンクでの公演（1,800万ポンドの経費オーバー）を維持するにはアーツ・カウンシル・イングランドの助成（ACE grants：1,780万ポンド）が重要であると改めて実感する。

また、ビジネス面の強調を、経済的に低迷する地方都市に所在する団体にどこまで求めることができるのだろうか。地方自治体経由の文化支出の削減で地方の文化団体の体力が奪われているという批判に対して、白書では特に何も答えていない。

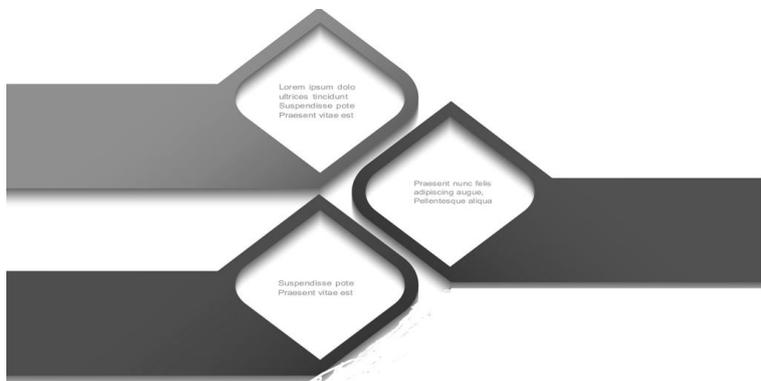
アーティストは？

また、アーティストの支援の枠組みも白書でほとんど見当たらない。「広く国民が文化を享受」と繰り返されるが、文化を創造するのは誰なのだろうか。アーティストの活動は、雇用環境や、都市計画（地価が高騰するロンドンでは活動が一層困難に）、社会保障、経済情勢が総合的に関わる。アーティストを支援する枠組みはどのようにあるべきか、文化を創造する主体としての法的位置付けについて考えさせられる。

公的助成の行方

非営利のアート・ギャラリーとして定評のあるカムデン・アーツ・センター（北ロンドン）の館長ジェニ・ローマック





連載の第1回から政府による文化助成のあり方を見てきたが、その意義と裏腹に、政治的思惑が絡む 難しさと不確かさを垣間見たように思う。また、納税者への説明責任の強調やデータの安易な重視といった最近の「マネジメント」手法の流行が、文化政策のスケールをちんまりとしたものにしていくようにも見える。

スは、あるインタビューで、公的助成により流行や商業的思惑から独立した運営が可能になり、世にまだ知られていないアーティストに成長の機会を与えることが可能になると、健全な文化・芸術の発展の基盤としての公的助成の意義を述べている。しかし、政府の公的助成が「ひも付き」になり、数値化できる成果を求めることで、文化団体が失敗や批判を恐れず大胆にプロジェクトに取り組むことがむしろ難しくなる印象も受ける。

他方で、筆者自身が文化団体でのインターンシップを通じて、慈善信託による助成が文化事業の運営基盤を支えている場面を目下経験している。今回は、イギリスの文化事業における、民間の文化助成について見聞したところをまとめてみたい。

(はやしともかず／弁護士・在ロンドン)

ナショナルシアターの収支（2014/15年度）

Income	£m	
Box Office - NT South Bank	18.6	16%
Box Office - on tour in the UK & in the West End	40.8	35%
Box Office - International	14.0	12%
NT Live	6.1	5%
Trading and other income	13.0	11%
Fundraising	7.4	6%
ACE grants	17.8	15%
	117.7	100%
Expenditure	£m	
Production costs – NT South Bank	36.3	32%
Production costs – on tour in the UK & in the West End	39.3	34%
Production Costs – International	11.0	10%
NT Learning, NT Live and Public Engagement	10.6	9%
Research	1.9	2%
Trading	11.9	10%
Fundraising	1.8	2%
Irrecoverable VAT	0.9	1%
Governance	0.2	-
	113.9	100%

すべての子どもたちに届く演劇

インクルーシブ・シアター・ワークショップ *with Oily Cart*

英国で30年以上にわたり、幼児、様々な障がいをもつ子どもたちを含む、すべての子どもたちに優しく寄り添い、美しく、ユニークで、ワクワク、ドキドキするような演劇の体験を提供してきたオイリー・カートから、芸術監督ティム・ウェブ氏と美術監督クレア・ド・ルーン女史が初来日。英国を代表する批評家に、『優れた劇団はあり、偉大なる劇団がある。偉大なる劇団があり、オイリー・カートがある』と言わしめた創造の理念と実践を学ぶセミナーとワークショップを東京と仙台の2都市で開催いたします。

東京・開催予定 会場：シャロームみなみ風（新宿区弁天町 32-6）

2016年10月7日（金）18:00～21:00 セミナー

2016年10月8日（土）～10日（月） 10:00～18:00（最終日17:00終了）ワークショップ（障がい者・児への成果発表を含む）

参加費：セミナー 大人1,000円 学生 500円／ワークショップ（3日間）15,000円



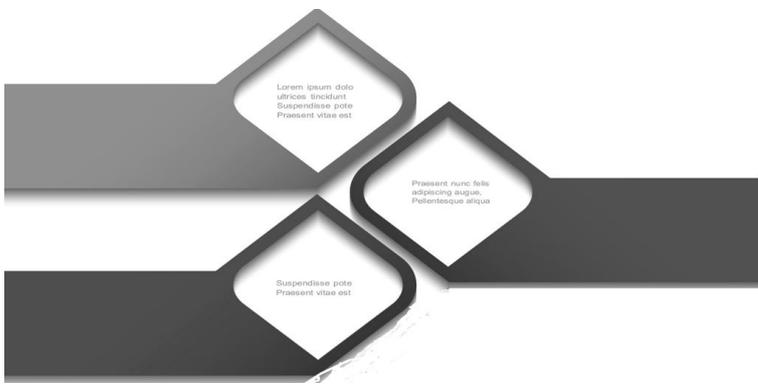
主催： 特定非営利活動法人シアタープランニングネットワーク

共催（仙台）： 特定非営利活動法人すんぷちょ <http://www.sun-pucho.com/>

協力： 社会福祉法人南風会

助成： 日本財団





ナショナルシアター物語(16)

オリヴィエの黒塗り～『オテロ』 「ナショナル」としての役割

中山 夏織

2012年10月、合衆国の劇作家ブルース・ノリスが、自作『クライボーン・パーク』のベルリンでの上演に際して、白人俳優が黒塗りして出演することを聞かされ、仰天し、ドイツ演劇界に対し、「黒塗りの伝統の廃止」を訴えかけた。

長い公民権運動を経て、黒人俳優が多数活躍する英米の演劇界では、黒人の役を、白人が「黒塗り」して演じるという伝統はすでに過去のものである。むしろ、白人の役をあえて黒人の俳優が演じるという政治的にもビジネス的にもメッセージ性をこめた「トリック」も、1990年代の初め頃から登場している。

しかし、ナショナルが誕生した1960年代においては、黒人の役を白人俳優が「黒塗り」して演じることは、いまだ当り前のように行われていた。

ところで、いつ頃から黒人俳優が活躍しはじめたのだろう。ナショナルの主題とは異なるものの、少しばかり探してみると、1807年、ニューヨーク生まれのアイラ・フレデリック・オールドリッジという名前に行き着いた。1820年代、合衆国初のアフロ・アメリカン・カンパニーでデビューするが、激しい差別のなか、奴隷貿易廃止運動の高まる英国に移住した。

ロンドンのロイヤルティ・シアターでいくつかの端役を演じた後、1825年10月、ロイヤル・コバーク・シアターで主役を演じている。ここで彼は、合衆国外の西洋社会で、プロとして活躍を始めたアフロ・アメリカ人俳優となった。そして、奴隷制度廃止法をめぐる群衆が町を埋めた1933年、コベント・ガーデン（シアター・ロイヤル）で、名優エドモンド・キーンからオテロ役を譲り受けたことから、歴史に躍り出た。

ちゃんとした訓練を受けていなかったために（そもそも白人にすらない時代のことである）、当初は批評家の反発も強かったオールドリッジだが、33名しか活動していなかった黒人俳優のなかでトップの地位を確立し、彼のカンパニーはプロシアやロシアにまで巡演した。とりわけ、ロシアでの評価は高く、最も高額なギャラが保障されていたという。ちなみに、スターとしての彼は、シャイロックやマクベス、リア王を演じる際には、「白塗り」して登場したらしい。

1963年に船出したばかりのナショナルの評価を一気に確立させたのが、オリヴィエ主演の『オテロ』だった。

そもそもの言いだしっぺは、文芸担当のケネス・タイナンだった。オリヴィエ本人は1938年、タイロン・ガースリーのプロダクションで、イアーゴを演じていたが、その公演にい

い思い出は残っていなかった—イアーゴはホモセクシャルという設定だった。

また、当初、黒塗りすることにも関心を示していなかったオリヴィエだが、この芝居の根幹に横たわる「黒人であること」の意味を探っていくなかで、単に黒ければいいのではない、役作りに挑んでいった。

一つは声である。軽いテノールの声をもつ、オリヴィエは低いバスの声を得るために、日々ヴォイス・トレーニングを受け続け、また力強い肉体作りのためのトレーナーをオールドヴィックに招き入れた。彼にとって、オテロは「強い男の代表」であり、ソフトな黒豹のように裸足で歩き、威厳と官能性を兼ね備えているが、軽やかでしかもポジティブな存在でなければならなかった。演出のジョン・デクスターは、他の出演者たちに、彼のオテロを「モハメド・アリの類の存在」の尊大な将軍と見るように求めた。

だが、当時57歳のオリヴィエにとって、肉体改造以上に厄介だったのは、「台詞を忘れてしまうのではないか」という恐れだったようだ。

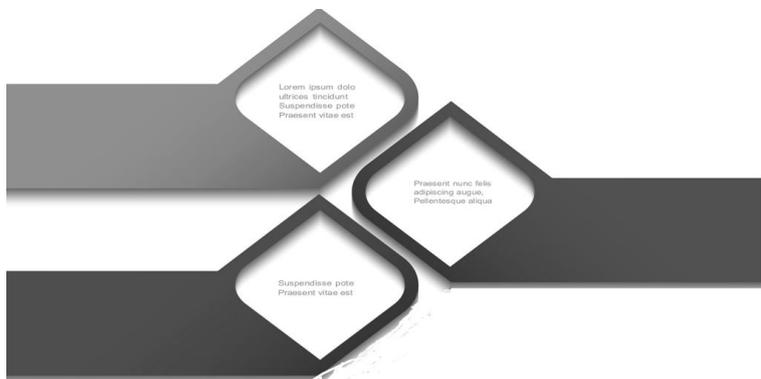
演出のデクスターとは徹底的に闘い続け、ときには、デクスターを演出家から下すまでの確執が繰り広げられた。お互いに譲れないものがあったのだ。ナショナルという名前、スターという名前をめぐる。

デクスターは婚礼のソファのような不可欠な装置以外のほとんどを排除したいと考えていた。シンプルな造形に定評をもつジョセリン・ハーバートの装置は、まさにそれを体現するものだった。その時、オリヴィエは「黒人になる」必要性を実感した。心の底から黒人であり、そして、美しい黒人であること。そのために、オリヴィエは化粧品マックスファクターの2880番を頭からつま先まで塗り、その上に軽めの茶色を乗せた。それからより深い茶色のニグロの2番を塗った。

実は、『オテロ』の公演は、オールドヴィックで幕を開けたわけではなかった。ナショナルシアターカンパニーの初の地方でのトライアウトのためのツアーが実施された。当初、エディンバラとニューカッスルで幕を開けるはずだったが、オリヴィエの流感のためにキャンセルになり、実際には、4月6日、バーミンガムのアレキサンダー・シアターで幕を開けた。そして、4月23日、オールドヴィックでのプレス・ナイトが繰り広げられた。

『オテロ』はナショナルにとって、最初の大ヒットとなった。ボックスオフィスの前には長い列ができ、チケット申込





の手紙は大きな袋に入れられて届いた。大混乱。全席完売、そして立ち見も溢れた。もはや880席しかないオールドヴィックが手狭に感じられた。一方で、オールドヴィックを忠実なまでに長く支えてきたヴィック・ウエルズ・ソサエティのメンバーからはチケット入手ができない不満が溢れた。メンバーに「優先権」を与えるべきなのか、否か。そもそも新しい国を代表する組織として、大衆教育のためのオールドヴィックの歴史を切り捨てる必要があるのではないか…。実際に、最初の年度の観客構成をみると、マニュアル労働者の観客は全体のわずか0.3%に過ぎなかったのである。

この成功はもう一つの問題を生み出した。地方からのツアーの要望である。もとよりナショナルは地方を無視して、ロンドンでの成功を重視していたわけではなかった。1964年3月には、ニューキャッスルでオールドヴィックでの公演を終えたばかりの『ワーニャ叔父さん』と『ホブソンの選択』が上演されていたし、『オテロ』のトライアウトも予定されていた—それがキャンセルされて、パーミンガムでの幕開けとなった。

成功がゆえにさらなる要望がもたらされたが、オリヴィエの健康への懸念もあり、簡単にスケジュール化できるものではなかった—結果として、オールドヴィックで89回、チチェスターで17回、ウエストエンドで4回、そして、地方では10回公演が実施された。

この頃、もう一つの歴史が大きく動いた。

1964年10月、ウィルソン労働党政権が成立し、初の芸術大臣 Minister for the Arts を誕生させた—ジェニー・リー。

スコットランドの炭坑夫の娘として生まれたリーは、弱冠24歳で社会主義政党から国会議員になった。だが、当時25歳に満たぬ彼女には参政権はなかった。労働党に参加してからも極左の位置にあり続けた。同士たる政治家との2度の結婚が彼女を政治家として育てていった。ちなみに、34年に再婚したナイ・ヴィーヴァンはウェールズ出身の政治家で、戦後の福祉国家の誕生に、とりわけ医療・社会保障面に多大な功績を果たした。ナショナルヘルスサービス (NHS) 設立の立役者である。

その夫を60年に失くし、失意の彼女を心配した知人が、劇作家アーノルド・ウェスカーに電話し、リーを紹介した。ウェスカーの熱意と、それに応える観客の姿を目の当たりにし、心を強く打たれた彼女は、現代演劇史のエポック「センター42」の理事会に参加することになる。むろん、芸術大臣に就任と同時に辞任したのだが、この経験が英国の文化政策をより地域へと展開させていくことになった。

芸術大臣とはいっても、当初、リーの職責は多分に曖昧で、最初は、公共施設事業省にそのオフィスが与えられた。65年の2月に教育科学省にその身分が移された。正式のタイトルは Joint Under-Secretary at the Ministry of Education and Science with special responsibility towards the Arts。つまり、「教育科学省のもとで、芸術に特別な責任をもつ閣外大臣」である。彼女の功績としては、初の文化政策白書 A Policy for the Arts - The first steps の発表、オープン・ユニバーシティ (放送大学) の設置、全国に地域劇場建設を促す、芸術の家 Housing the Arts 政策のもと「劇場建設基金」の創設などで語られる。

この政策の背景には、ロンドン在のエリート主義的なナショナルカンパニーに集中しがちであった資金を、地域へ向けさせようという強い意思があった。その頃、ロイヤル・オペラ・ハウスといった代表的なナショナルカンパニー、テート・ギャラリーの半数近い役員たちが、同時に、英国芸術評議会の評議員を務めるという状況があった。つまり、自分の組織に利益誘導すべく委員会に座るとケースが少なからずあったのである。強い特権的団体が一人勝ちし続けることをどうして文化政策が認められるのか。

だが、もうひとつ大きな使命があった。1950年代の「冷戦」から、フルシチョフの時代を迎え、少しばかり雪解けがはじまっていた。彼女の使命の一つが、ソビエトの文化大臣にコンタクトをとり、文化による国際交流プロジェクトを作ることだった。文化外交という概念のもとで、ナショナルは資源を一人占めする敵ではなく、リーの道具に転じた。

1965年9月、クレムリン・シアターでの2週間半のシーズンのために、オリヴィエ率いるナショナルが招かれることになった。このクレムリン・シアターはスターリンの死の直前に開場したばかりで、ナショナルはそこに招かれた最初の海外の劇団となった。演目は、コングレーブの古典『ラブ・フォー・ラブ』『ホブソンの選択』、そして『オテロ』である。そして、『オテロ』がシーズンの幕開けとなった。

その観客の反応がオリヴィエを驚かせた。

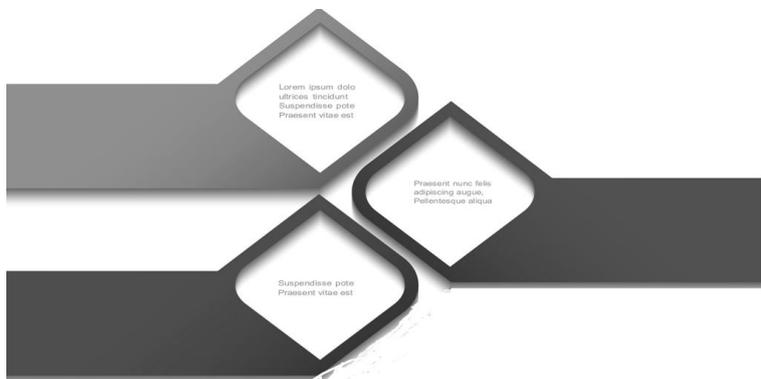
むせび泣きながらブラボーと叫ぶ女性客、客席後方から押し寄せるような人の波…初日の夜のスタンディング・オーベーションは10分を越えた。他の日の反応も似たようなものだったらしい。千秋楽には大統領も鑑賞した。いわば敵国の公演をこのように受容するあまりに豊かな文化的土壌に思いをはせてしまう。

だが、一方で、ツアーの裏側はかなりずさんだったようだ。ブリティッシュ・カウンシルが仕切っていたツアー自体が急仕立てで、実際に、「契約書」は帰国した後になっても署名を終えていなかったという。

そのような裏側はさておき、この成功は、ナショナルがまさにナショナルとして、英国を代表するナショナルカンパニーとしての地位を獲得したことを意味した。

(次号へ続く)





多大な受益者負担を求めることなく、アーティストを搾取することなく、障がいや病気をも子どもたちのもとを訪ねる「ホスピタルシアタープロジェクト」を実施するためには、公的・民間助成のみならず、さらに多くのご支援を必要としています。障がいがあるからこそ普通の子どもたち以上に、美しく楽しい体験を必要としています。その体験が生きる力へと転化することを願う、暖かくて、優しい参加型のパフォーマンスの創造と巡演にご支援をよろしくお願いいたします。

★ご寄付の方法について★

摘要欄に「TPNファンド」とご記載のうえ、郵便振替口座へご送金くださいませ。

郵便振替口座 00190-0-191663 1口 3,000円



編集後記

「ホスピタルシアタープロジェクト—妖精の国」がご縁となって、日本とドイツの青少年教育の現状や取り組みを理解し、青少年教育に携わる者たちの意見交換の場として長年にわたって続けられてきた平成28年度日独青少年指導者セミナー（主催：文部科学省／ドイツ家庭・高齢者・女性・青少年省、実施：国立青少年教育振興機構）に講師としてお招きをうけ、民間団体による社会教育の一環として、「インクルージブ・シアター」についてお話しさせていただきました。劇団態変、三原キッズとの協働の経験から、ホスピタルシアターの巡演、そして「妖精の国」まで、私どもの試行錯誤をお話ししました。

通訳の仕事をしていただくことが多い身にとっては、通訳を交えてのレクチャーは初めての体験。ドキドキしながらも自然と通訳の方が訳しやすい日本語、論理、長さを心がけました。

ドイツからの指導者の方々は、芸術を専門とされる方こそいかなかったものの、とても心優しく、暖かく、そして熱心にレクチャーを聞き、映像のなかの子どもたちの姿を見入って下さいました。伝わってよかった！ とりわけ、彼らの関心をひいたのは、「リラックス・パフォーマンス」という概念と実践でした。もちろん、これこそが他者への優しさから生まれた「インクルージブ・シアター」だからです。様々に議論をさせていただいたことで、改めて活動の意味をかみしめることができました。

先日、大東文化大学でのドラマ教育の授業でスタニスラフスキを紹介しながら、俳優のトレーニングの求める俳優の創造的な状態は、スポーツにも、マネジメントにもつながることを実感している自分に出会いました。同時に、だからこそ、私たちは徹底的に遊ばなきゃいけない、学生をもっと遊ばせなければならぬと確信。予測不能な事態にも柔軟に対応できる力は即興的な遊びから生まれて来る一演劇の役割です。

佐伯教授のレクチャーを聞き、そしてご本をひもときながら、アートマネジメントの教師として、(とりわけ、日本の)「集団主義」の問題を反芻しています。幼児教育の場と、ビジネスや芸術の場は違うのか。一人の個人としての確立と、管理統制の問題…わかっていると思うこと自体が最もわかっていない状態。徹底的に悩み続けたいと思います。(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)しています。定期購読(準会員)をご希望の方は、左記のTPNファンドの郵便振替口座の摘要欄に「定期購読希望」と記載し、年会費3,000円をご送金ください。
発行・編集人 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

Mail tpn1@msb.biglobe.ne.jp

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

