国際演劇交流セミナー 2015

International Theater Exchange Seminar 2015

オーストラリア 特 集

【ダイジェスト版】

演劇の可能性を巡る ５ 日間！
さまざまな演劇学校で教鞭をとってきたオーブリー・メローによる
実践的なワークショップと、演劇教育を巡るレクチャーと対話！

オーストラリア、シンガポールなどの名だたる演劇学校でカリキュラムを練り、教鞭をとってきたオーブリー・メロー氏による実践的なワークショップと、演劇教育を巡るレクチャーと対話を行った。
今回は1日でも受講できるように四つの講義を設けました。

企画：和田喜夫

【 in 東　京 】　会　場：芸能花伝舎　東京芸術劇場（2F シンフォニーホール）

ワークショップ

9 月 22 日（火・祝）18：30～21：30
9 月 23 日（水・祝）18：30～21：30
9 月 24 日（木）18：30～21：30
9 月 25 日（金）18：30～21：30

レクチャー ＆ 公開討議

9 月 27 日（日）14：00～17：00

レクチャー「オーブリー・メロー氏による演劇教育への提言」
公開討議「オーブリー・メロー氏に聞く演劇教育の可能性と現状」
進行：藤崎周平（日本大学芸術学部演劇学科教授）
安宅りさ子（桐朋学園芸術短期大学教授）

○ 講師 オーブリー・メロー

オーブリー・メロー　/Aubrey Mellor

1947 年生まれ。演出家、演劇教師。オーストラリア現代演劇を牽引し、古典と外国劇または現代劇と前衛劇を中心とした4 つの重要な劇団で芸術監督を務め、劇作家たちとの新しい作品作りに貢献する。またオペラや映画の演出/ 監督、多数の国際芸術祭参加作品のプロデュース、そして受賞経験のある多くの俳優、演出家、デザイナーたちの指導を行ってきた。

シドニーの国立演劇学校（NIDA）の校長を経て、現在はシンガポールのラサール芸術大学の舞台芸術科の学部長。アジア演劇を学んだ最初のオーストラリア人として、ヨーロッパとアジアの技法の両方を取り入れた独自の訓練法を確立させる。
国際間・異文化間の共同制作に尽力している。

【 in 東京 】会場　芸能花伝舎、東京芸術劇場（5F シンフォニーホール）

● 1日目　9 月22 日（火・祝）18：30 ～21：30

「印象派の演技／点描画法、ロンド、甦るナチュラリズム」
現代の演技に要求されるものを満たし、ナチュラリズムを再生させ、ダイナミックな表現を創り出すことを可能にする。画家や作曲家が使うテクニックを発展させ、多彩なコントラストと矛盾を楽しむ。このテクニックは悲劇、喜劇、悲喜劇に応用できる。

● 2日目　9 月23 日（水・祝）18：30 ～21：30

「人物を組み立てる／キャラクタリゼーション、5 つの要素」
キャラクタリゼーションにおいて広く使われている3 つの要素と、人生／生活を反映させ、ユニークで多面性のある人物とドラマチックで面白い描写を生み出すために独自の要素を見ていく。登場人物の一番重要な「特徴」は何だろうか？ ステレオタイプなキャラを独創的なものにするにはどうしたらいいのか？

● 3日目　9 月24 日（木）18：30 ～21：30

「未来の演出／方向性：最新のトレンド、スタイル、ジャンル、新しいスキル、エクレクティシズム／折衷主義」
新しいメディアやテクノロジーが重要な役割のほとんどを満たす中、演劇が歴史の中で今ほど危うい状況であったことはない。ポストモダニズムは客離れを引き起こしたが、新しい組み合わせは人の興味を惹いている。このセッションでは失われたもの、発見されたもの、今後の開拓の可能性を提示する。

● 4日目　9 月25 日（金）18：30 ～21：30

「グローバルな活動／コラボレーション、ツアー、プロモーション」
最高の芝居とは非常に特有なもので、「グローバルな作品」を書くことは不可能である。しかし、どこでも通用する共通点に近づける要素というのは存在する。戯曲と公演は今では言語のバリアを乗り越えられるが、どのように国際市場を見つけ、海外の観客に出会えるのだろうか？このセッションでは海外と繋がる方法、国際的なコラボレーションといった成功例などを見ていく。
レクチャー＆公開討議

● 5日目　9 月27 日（日）14：00 ～17：00

レクチャー**「オーブリー・メロー氏による演劇教育への提言」**　14：00 ～14：45
公開討議**「オーブリー・メロー氏に聞く演劇教育の可能性と現状」**　15：00 ～17：00
進行：藤崎周平（日本大学芸術学部演劇学科教授）　安宅りさ子（桐朋学園芸術短期大学教授）

今回のオーストラリア特集は、“演劇教育”に焦点を絞って実施しました。日本では残念ながら義務教育で演劇を学ぶことが皆無に近く、高校での演劇部活動でも演劇の歴史、概念、戯曲などを学ぶことが皆無に近く、さらには演劇科のある大学でも共通のカリキュラムが皆無に近いというのが現状です。演劇人同士に共通語が無く、もし「演劇とは何ですか」という質問をされた時に明確に答えられないという状態です。演劇が一般社会から遠い存在になっている現状を打開する目的もあって、今回の開催を決めました。

「印象派の演劇」

○ オーブリー　今年も日本に来ることができて光栄に思います。私は多くの国から新しい概念や考えを取り入れようと思っています。私の視野はグローバルなものだと思っています。

グローバルなアートもローカルなことに参加しているものです。

ローカルからたくさん学ぶべきだと思います。

今夜は私が何年間にもわたり培ってきたものをやります。

スタニスラフスキーを元にしていますので、ポストスタニスラフスキーシステムです。

私は、チェーホフもたくさん演出してきました。チェーホフは革命家だと思っています。作品のどれをとっても革命的です。五つの革命の要素があります。チェーホフは、スタニスラフスキーによる自分の作品の演技指導をあまりよく思っていなかった。チェーホフは、悲劇的な要素はいれたくなかった。チェーホフが革命的なのは、悲劇と喜劇が同時に共存しているということです。

悲喜劇という状態はとても現代的です。テレビでも、映画でも、演劇でも悲喜劇から離れることはできない。純粋な悲劇が描かれることはない。これが両極端という問題です。

印象派の絵には輪郭がない。何となく書かれている。近くで見ると、色の塊だが、遠くでみると、写真よりも鮮明なイメージが伝わってきます。ハムレットは、演劇をするということは鏡に写すことだといっています。鏡に写ったものが自然であるときにナチュラルだと感じています。ところが、ギリシアの昔から、ナチュラルに人生を写したいとしながら、そのことがやれるようになったのは、19世紀になってからです。しかし、スタニスラフスキーが上演したチェーホフの舞台は、ナチュラルに見えない。それがチェーホフの言ったことです。

私は、私のテクニックを、印象派のテクニックと呼びたいのですが、印象派のように、遠くからみると、非常に力強く、ダイナミックで大きなものをもっている、という自然主義にしたい。少し映像を見て見ましょう。

・　映　像

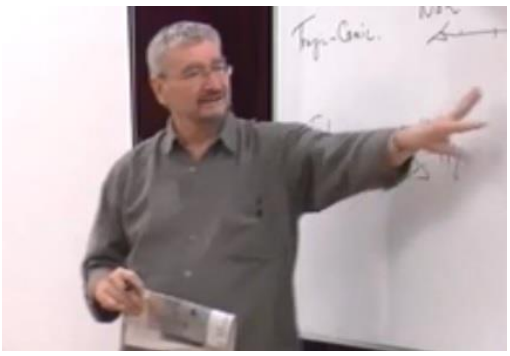
○ オーブリー バーナード・ショーやイプセンとチェーホフがいかに違うか。チェーホフはあるテーマに向かっているようで違っている。それが革命的です。

イプセン的なものは登場人物たちがどこに向かっているのか分かっています。チェーホフの登場人物たちは分かっていない。どちらの登場人物の方が、いまの私たちに近いでしょうか。現代の作家は、チェーホフ的です。ベケットもそうですよね。私はチェーホフ的にあっちに行ったりこっちに行ったりします。これを印象的な自然主義と呼んでいます。イプセンは印象派的ではない自然主義と思っています。

台本の読解のために5W 1H というのがありますね。H は、How ですね、どのようにするのか？ Who は誰。Where は、どこにか。When は、いつのことなのか。What は、何を。Why はなぜ。普通、俳優はこれを自然に考えていると思います。これは台本から情報を得ているだけにすぎない、スタニスラフスキーは、どう読むかは教えてくれましたが、どう演じればいいのかは書いていません。この Where は重要です。今ここで自分の大事な人がいる場所がいえますか？　何 km 先ですか？　ここですか？　私は、Where は、場所的なことよりも、自分の大事な人との距離だと思います。大事な人、大事な物事、そういったものからどれだけ離れているか。

『三人姉妹』において、モスクワはとても大事です。モスクワからどれだけ離れているかが重要なんですね。スタニスラフスキーが言ったのは、いまどこにいるのか、という地図の問題ですが、ポストスタニスラフスキーとして、考えるなら、心がどこから離れているのかということです。自分が大事な人はどこにいるのか、その感覚を大事にして読んでください。

When も大事です。私が話し出して、もう 30 分経ちました。



夏の頃。季節はとても大事です。季節は感情を左右します。気温、チェーホフの中で気温に触れることはたくさんありますよね。でも、時、季節や気候は大事ですが、ポストスタニスラフスキーにおいては、「いつ食べましたか？」、食事をしてからどのくらい経ったのか。お腹が満腹か空腹か、これが大事です。感情になっていきます。母親と最後に会ったのはいつか。台本に母親のことを言うセリフがある。このときに、最後に母に会ったのはいつかを考える。朝ごはんのときに会ったのと、20 年前に会ったのでは違いますね。子供を抱いたのはいつか。恋人に触れたのはいつか。具体的にいまの時間ではなくても構いません。このあとはいつご飯が食べられるか、などでも構いません。そういうふうに想像力を使っていきましょう。

印象派は、色から色へ移ることだと思います。赤に黄色を足すと、オレンジ色ができますよね。イプセンの場合は、オレンジを演じようとして、オレンジを演じます。イプセン的な所謂、ナチュラリズムは、自分の軸を演じようとしています。登場人物の軸になるものは何か。それを演じようとしてきた。印象派としての演技は、軸を演じる必要はありません。

「あなたのバラは、夏にはとても綺麗に見えますね」というセリフから入る芝居があります。そのセリフによって、観客は、それを想像しなければなりません。観客がそこにバラを想像すれば、道具はいりません。登場人物は、そのバラを知っていたし、前にもその場所に来たことがあることも分かります。Where と When を言っています。
この小さな何なんでもないようなところに、観客が想像できることがたくさん入っています。舞台で上演するときは、観客の想像力を喚起させるようなやり方をしましょう。第四の壁があるというのと、第四の壁はない、というのの間をやってみましょう。
ブレヒトが言った異化効果、今ある状態から離れる。芝居が進行している状態から一歩引いて考えさせる。異化効果と言っても、誰もできていないし、距離をとるというのもできてないので、私は客観化すると言っています。私たちは稽古をしているときには、どこかで客観的に自分を見ているわけです。客観的、主観的も両極端と言えますよね。客観と主観の間に多くの段階があると思います。Sad と Happy も、黒と白でも、灰色の段階がありますよね。段階をそれぞれやるのは時間がかかりますが、両極端をやるのはできるので、今日やってみましょう。

「面白い本だな。こう書いてあるなあ」というのは、客観。「ワーオ！ ナイス！」これは主観ですね。客観的に言うことと、主観的に言うことはできます。即興でやってみたいと思います。今日の出来事をみなさん全員に話してください。

・ **参加者は前に出て、話し始める。**

オーブリーが頭を触ると客観的、主観的に話すかが切り替わる。

○ オーブリー 俳優が登場人物に客観的になるか、主観的になるか。それは登場人物同士の関係でもありますが、俳優と観客にも起こります。観客がひくと、観客も客観的に見てしまう。しかし、弱く出されると、俳優に入っていきます。観客を客観的にするのが、私にとっての異化効果です。
ブレヒトは常にやって欲しいと思っているかもしれませんが、それは一瞬でも良いと思っていました。ブレヒトは、メロドラマの中で、知性をもって見てみようと問題提起したにすぎない。ここの登場人物として舞台に立つには、観客がどう思うかという支配権を握っています。観客席の中で、客観と、主観が起きていると、いい演劇だと思います。

◇◇ 休 憩 ◇◇

○ オーブリー 他のコンセプトもやってみましょう。その方が簡単かもしれません。一つのセリフがあります。そのセリフに対して、自分は上にいるのか、下にいるのか分かりますか？ ちょっとだけ客観視するというのと、主観的に読むというのと似ていると思います。

「猫が座布団の上に座っている」

このセリフを私の足の下に置いたとする。このセリフの手綱を握っています。私のセリフだ。誰もこれに反応できない。セリフの上に乗っているとき、自分はそのセリフより強い。他者を寄せ付けない。
ところが逆です。そのセリフを上にもってきたとき、「猫が座布団の上に座っている」というセリフに押しつぶされそうになっているとき。私は弱い。喜ぶこともできるし、怯えることもできる。強いか、弱いか。
概念に負けて、弱い状態で言っている。私たちは、この弱いというのを舞台の上でやっていると思います。

もう一つ大事なのは、たくさんのエクササイズがありますが、エモーショナルメモリーをご存知ですか。自分が恥ずかしかったことを思い抱いて、演技をするということですね。それを私は所有権と呼んでいます。想像力によって信じるしかない。所有権ということは、どのセリフも、これは私がしたことだ、これは私だ、と信じることです。自分で自分の記憶を語るときは、そうなります。その人自身を生きるということになるんです。
劇作の三つの大事なことがあります。
まず、**物語**（ナラティブ、ストーリー、プロット等で表記されます。）があります。観客は物語作りが好きで、なんでもないものを置いても、意味付けを行います。
二つ目は**登場人物**（キャラクター）。登場人物の謎が明かされるのが楽しみです。
三つ目は**内容**（テーマ）、**意味**です。
この三つを俳優たちは頭の中に入れておかねばなりません。なんでやるのか、何の話をしているのか、何て思ってもらいたいのか。これは、俳優の問題だけでなく、舞台を作る上でとても大事なことです。

ワークショップ　2 日目　9 月 23 日（水・祝）

「人物を組み立てる」キャラクタリゼーション・五つの要素

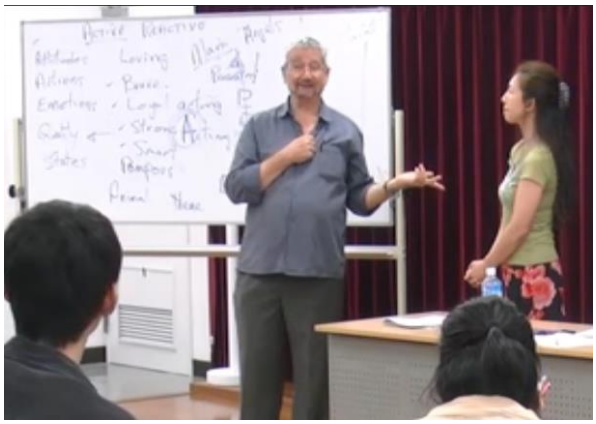
○ オーブリー 今日は登場人物について考えます。英語は、登場人物に関して、キャラクター以外にも使いますが、キャラクターと使うとき、演劇の登場人物を指しますが、人生においては、キャラクターは、あの人は良いキャラしているなどと使うこともあります。英語でキャラクターと使うときは、神秘的です。人間はそれぞれに変化をするからです。俳優は登場人物を作ることが好きです。
私は、多くの俳優の教育に関わることによって、俳優に、精神をどう教えるのか、あるいは教えるべきかと考えてきました。
私が一番興味をもっているのは、登場人物を作るということですね。スタニスラフスキーは 3 冊の重要な本を書きましたが、そのうちの 2 冊が登場人物について書かれています

『俳優修業』が扱っていることは、感情の記憶や、自分の感情の記憶を登場人物の中に探すことなどです。アメリカでは、個人が自分の経験を見ていきます。自分の経験と直面することで演技を作っていきます。個人の経験が大事になります。自分の心を重視するあまり、アメリカ人の台詞は聞こえないこともあります。彼らに言わせれば「日常が聞こえなくてもいい、それこそが日常だ」ということなのでしょう。
しかし、スタニスラフスキーは、2 冊目ではテクニカルに、登場人物を作ることを行っています。役割としての人間を作ることが、後半の 2 冊に書かれています。
私が言いたいのは、古いスタイルもいいが、新しい世代はそれを見直していくことが必要だということです。端的に言うと、アメリカの演劇は、真実を求めます。

イギリス系の演劇は、コミュニケーション、声と言葉による、聞く、言うというということを重視します。首から上だけで大丈夫ということで、トーキングヘッドと言われますね。体もコミュニケーションには不可欠です。ボディコミュニケーションはフランス演劇ではとても大事ですね。アメリカ演劇の身体性はときには、自分表現が多すぎて、いい加減にしてと思うことがあります。ただ、信憑性のある、自分自身に真実性があることに、ボディコミュニケーションは必要です。
私はアメリカ演劇の一番良いところは、心の信憑性があることだと思います。イギリス演劇は声で伝えるという良い部分があると思います。私たちオーストラリア演劇は、この良い部分をとっています。
日本人にもできると思います。アメリカ演劇的な信憑性とイギリス演劇の言葉を持つこと、そしてそれが日本的になること。これを一つのものにするのは、俳優にとっても頼もしいものになるでしょう。

Impersonation は、そこにその人を生きる、ということを言います。チェーホフを演じていると、そういう気持ちがします。登場人物になり、登場人物の人生、習慣を生きる。登場人物になるのは、誰かをコピーするのではない。impersonate の訳語は、人真似というのがあります。それはそれで楽しいものでもあります。
昔は学校で、話す練習を授業で行なっていましたが、相手に伝えるという話し方を教えなくなっていきました。それは世界的な風潮です。個人が自分の持っている単語、言葉を使っていくことで、その人のことを表現します。演劇の登場人物も、その人がどんな言葉を選んでいるかで、その登場人物の個性が分かります。どの言葉、発音、発語をしているのかということですね。

掃除のおばさんは、英国女王のような話し方はしません。単語も違います。チェーホフは言行不一致が好きなので、そうするかもしれません。教育、教養は、どんなものを受けてきたのかが分かります。これは言葉に関することで、楽器としての声は別の問題です。声の訓練と、話す訓練は違うものです。



お気に入りの俳優の声をこの観点から見てください。低めの音を使っている人は、安心感のある、深みのある、表現力が豊かな感じがすると思います。なぜ、声が高めになるかというと、声の筋肉は緊張し易いからです。
緊張すると、狭くなる、狭くなると、自ずと高い音になってしまう。そのため、リラクゼーションが必要になります。声を普

通に使うために、リラックスすると、本来の自然なところができるようになります。
日常ではなかなかやらないことですが、俳優としてやってほしい二つのことがあります。日常では、言葉は気持ちを表現します。それはその言葉で相手を動かそうとしているわけではない。それから離れて、相手をこうしたいと目的を意識的にして、日常の会話をしてみることです。もう一つはもっと簡単ですが、学生には難しいらしいです。話すときに息を流していく。
それを意識的に行うようにしてみましょう。それもおそらく、日常的には違和感があるかもしれません。
今度は、キャラクターのタイプについて話したいと思います。登場人物のタイプと典型的な役柄、ステレオタイプ。それと、ロール、役割についてです。役割は何かをしなくてはなりませんが、キャラクターは何をしなくてもいい。ロールは役割です。キャラクターは、その人が誰か。ということになります。
フィオナ・デイビスというエミー賞をとった人がいます。彼女は「賞は、素晴らしい役柄がなければ、獲れなかった」と言いました。どんなに素晴らしい演技をしても、役割がなければ見られない。物語を語るということがなければ、登場人物が生まれない。ある登場人物を作るということは、物語を魅力的にします。
登場人物は、基本的には、何かが欲しい動物だと考えてください。アクションというのは、何かをしたい、して欲しい。これがアクションの基本です。何かがしたい、ということを、観客が気がつく前に、できるだけ演じて置くことが必要だと考えます。
演出家は、俳優に、何がしたいの？　それならもっと欲しがって！　と言います。それがあると、観客に証拠として伝わります。普段はいろいろ欲しいものがあっても表に出しませんが、舞台ではそれを出していきます。
クオリティ、質ですが、クオリティには、階級が見えますね。どんな話し方、どんな服。スタイルと関わります。質が、その人がやや良い人か、やや悪い人か、というものに関わってくるのが分かりますか？
天使と悪魔の状態が、人間の中にあるとしたら、主役はだいたい天使側にいます。人として考えた際、心は良いのに行動はダメというのはあります。態度と行動に関しては、良いと悪いというレッテルを貼ることが可能です。
タイプの話をしましょう。最近の女性は強いですね。『お気に召すまま』のロザリンドは、強く、頭が良い、そして、感情が豊かです。愛すべきというクオリティをデズデモーナは持っていますね。『十二夜』のヴァイオラは、何を考えているのか分からない。何かを待っている。
アクティブ（行動的）か、リアクティブ（受動的）なのか、これはみなさんにもありますね。ある俳優のヴァイオラがとても素晴らしかった。リアクションが素晴らしい俳優だったんです。逆の役にしてみると、その俳優はできなくなったんですね。私がその配役をしたのは、人間には伸び代があると信じていたからです。

話が逸れましたが、ヒーローの反対は？　悪役？　ヴィラン（Villain）。19 世紀では、この芝居のヴィランは誰？　と言っていました。こういったストックキャラクター（典型的なキャラクター）は、登場人物のスタイルというのではなくて、俳優の持つ質として、キャスティングされました。イアーゴーは、19 世紀的に考えるとヴィランになります。
19 世紀では、契約するときに「私は今後数年間、主役でやります」というやりとりがなされていました。何ができるできないではなく、見た目や、質がこうだということなんです。演劇において、なんでもやりますというのは新しいことなんです。

さて、次は、大文字の Acting は、行動を意識的に行うこと、それにより惹きつけること。小文字の acting はただ演じている。私が「芝居をしすぎだ」と言うときは、見せようとし過ぎてしまっているということです。ただそこにいるということと、演技をすることは違います。
大文字の Acting は、歌舞伎などですね。その演技の信憑性よりも、質、クオリティを見ています。コメディア・デッラルテは、長い間、これをスタイルにしています。狂言に近いですが、狂言より複雑です。アルレッキーノがメインの道化です。貧乏で、いつもお腹が空いています。若い可愛い女の子が大好き。彼は、聖者か動物のどちらに近いかと比べたら、明らかに動物に近いタイプです。アルレッキーノは楽しい役。イル・ドットーレという役がいつも科学などの話をしますが、ラテン語で話し、自分の仕事に没頭している。コミックのセオリーを話すと長くなりますが、コミックをコミックとして考えるためには、人物は自分のことしか見えない、ということを知っておく必要があります。

◇◇　休　憩　◇◇

○ オーブリー 「態度」「行動」「感情」などは、どの演劇論にもありますが、私は「質」「質感」を足しました。そして「状態」は「質感」を足しても説明できないときに必要です。「状態」はそんなに必要なことではない。「態度」「行動」「感情」「質感」の四つの方が大事です。
10 分前、みなさんは違った状態にありました。トイレに行きたい。喉が渇いた。お腹が減った。疲れている状態。頭痛がする状態。集中できない状態。原因と結果があります。なぜ、その状態にあるのかは、楽に説明できます。もちろん、程度もありますね。どのくらい疲れているのか、眠りたいのか、地に足がつかないのか、感情とは別の状態で動きたいのか。これらは演技の本には書いていませんが、付け加えると面白いです。
さて、質感は、態度に密接に関わってきます。質感には、天使的なものと悪魔的なもの、良いか悪いか、というのがあると単純に考えてください。良い人がどんな態度をとっているのか、悪い人がどんな態度をとっているのか。
人種差別主義は態度です。そこには恐怖が含まれます。人は、恐怖心ゆえにいろいろなことをします。どんな恐怖が何を持っているのか。そこを考えるといろいろとあります。
態度というのは、相手に対して行動するような演技をすることはできませんが、態度によって、相手に対する行動する演技が面白くなっていきます。態度があるから、行動になっていくといってもいいかもしれません。状態は私たちに何かをさせます。感情があるから何かをします。しかし、状態も、感情も、態度によって起こるのです。ですから、態度が一番大事になってきます。犬が好きではない人は、犬を追いやる行動をとるかもしれない。アクションに関しても、リアクションになる場合もある。自分が逃げるかもしれない。

登場人物は態度が纏まったリストだと考えてください。態度にはどんなものがあるのか、一覧表を作ってみてください。好きなものは何か、嫌いなものは何か、とても嫌いなものは何か、恐怖を感じているもの、欲しいもの、そういうリストを作ってください。そうすると、自分のことが分かります。
「父親が怖い」というのを作っただけでも、どのように言行不一致が起こるのか、どのように乗り越えるのか、それだけでいい劇作ができそうです。これはプロットですが、言行不一致と考えれば、彼は恐怖を父親と考えているが、父親を愛している。愛を感じているものに恐怖を感じる。このように考えることができます。
アクションのときは、表現できる動詞から考えましょう。アクターはアクト、行動するということを考えます。もし、感じ

るだけなら、俳優はフィーラーと呼ばれていたでしょう。
もちろん、態度がないとアクションはできませんね。そして、感情がないとそれは起きないですね。
私はいつも俳優に「本能に従ってみよう！」と言いますが、迷ってしまう瞬間に、どんなアクションをすればいいのかを、登場人物のために思いつくようにしておくといいと思います。

リハーサルをするとき、登場人物のリストを作りますが、チェーホフをやるときにはとても良いやり方は「人間としてどんなことができるか」というリストを作ることです。くしゃみをしたり、書いたり、人間だけじゃなく動物としてもしてしまうことを入れると面白くなります。チェーホフの人物は長いセリフの途中で突然、水を飲むということもやります。どんなに立派な人物でも、その人物が人間としてすることをしていなければ、平面的な人物になってしまします。

アクティビティという言葉を入れます。鞄の中を探しながら話していますが、話を聞いて欲しいということもあります。アクションとしては、話すことになっていますが、鞄の整理をしているだけにすぎない。靴紐を結びながら、話してください。

・　**参加者、靴紐を結びながら話す**

○ オーブリー これ、面白いですよね。チェーホフはこういう感じです。何かをしながら話す。話しかけているのに何かをしている。では、次に、状態として何かを考えながら、でも靴紐を結ぶということをやってみてください。

・　**参加者、何かを考えながら靴紐を結ぶ**

○ オーブリー 行動の質感が変わりましたよね。
では、友達に会いに行くために、急いでいるという状態です。靴紐を結ぶということは誰かに対しての行動ではないため、アクションではなく、アクティビティです。

・　**参加者、急いで靴紐を結ぶ**

○ オーブリー さて、時間になってしまいました。俳優を見ていてつまらないのは退屈だからなんです。私たちも生きているときは、特に「何かしなくては！」としているわけはないのですが、舞台ではそうはいきません。舞台では何かが起こっているのです。

○ オーブリー　2 歩進んで 1 歩下がることを繰り返していかねばならない。時間を意識しています。意識しているのは、歴史の展開です。どのようになっているのかを意識することです。様々な演劇史の本が書かれていますが、それは適切ではありません、間違ったものになっています。今となればナンセンスなことが書かれていることもある。私の考えていることに同意しなくても結構です。

今日は何を話すのか。「未来の演出」（方向性： 最新のトレンド、スタイル、ジャンル、新しいスキル、エクレティシズム）ですね。大きな主題です。私は伝統のことを話したいわけではありません。伝統的なことも若干話しますが、伝統的なものと、現代的なものについて話したいと思います。私は、未来の演劇を作るために、伝統的なものを現代演劇に注ぎ込んで演劇を作ります。話したいのは、現在、世界ではどんな現代演劇が起っているのかです。みなさんからは日本で何が起こっているのかを聞きたいです。
ヨーロッパの演劇がアジアの伝統的な演劇を自分たちの演劇に持ち込むことでエネルギーを得ようとしている状態です。そんなにたくさんあるわけではありませんが、今はそのような状態です。ピーター・ブルックが『マハーバーラタ』を上演しましたが、私はその前にアジアのものを取り入れました。『マハーバーラタ』はインドの叙事詩です。ヨーロッパの人々には知らないからウケましたが、インドの人々は嫌ったわけです。もちろん素晴らしい技術はありますけれども、ムヌーシュキンも、アジアのスキルを持ち込み、太陽劇団の俳優を育てました。9 ヶ月間訓練し、3 ヶ月間のリハーサルをしました。
ロバート・ウィルソンは意識を引っ張って行きます。アジアへの関心だけでなく、多くのコラボレーションをしてきました。文化を統合させていくような試みです。西洋にとってアジアのものを見る楽しみは、舞台の上でのスキルなんですね。いま、そのスキルの多くを失っています。

例えば、バレエやオペラを見に行くと、あんなことはできない、歌えないと感じることがある。しかし、演技を見たときに起こるのは「私だってできる」ということです。そこにはスキルが伴っていないからです。演技においてはスキルを見せないこともスキルなんですよ。しかし、スキルが戻って来る時代がくるのではないか、と思っているんです。それがどんなことかが問題ではなく。ロオルガンがやれる、ジャグリングがやれる、子供達がラップをやる、バスケットボールで曲芸をやる、10 代が街頭でやっていることが舞台の上では見られない、そのスキルがない。一つ必要なのが「スキル」ということなんです。

現代演劇が直面している問題は、劇作家と演出家に問題があることです。世界の演劇学校には、優れた演出家、劇作家のコースがありません。劇作家を育成するコースはありますが、多くの優れた人たちを輩出しているわけではありません。かつては演出家というのは違う領域から入ってきました。そして多くの人たちは俳優の経験を持って

いました。だから演劇のことが分かっていました。いまでは、建築や法律から入ってきたり、学問の領域から入ってくる人がいます。幸運なことに、俳優のトレーニングは良くなっています。しかし、その資源を演出家は使いこなせていません。

1 年毎、2 年毎に新しい人が出てくるので、見ていますが、「どこにアートがあるのか」と思うことがあります。演出家が学問の領域から来れば来るほど、私にとっては大きな問題になっています。私は実演家です。4 歳のときからずっと劇場にいました。半世紀以上になります。いまもいろいろな論文や文章を書くことが増えていますし、学術の世界で仕事をしていますが、学会の中でユーモアを真面目に研究しています。学者たちというのは、紙にしなければならない。俳優を紙にします。学者になると大学で働きお金が貰えます。俳優だとお金はありません。私が怒ってしまうのは、学者たちというのは、パフォーマンスを分析して、大学からお金を得ています。

新しい解釈をするということを履き違えてはいけません。どんな芝居でも、新しい解釈になるのです。だから私は演出家になりたかったが、そうなるには、まず歴史家であるべきだと思いました。そして、文学を愛し、視覚的なセンス、音楽の趣味、人間の関係性への興味、それからアイディアにも興味を持つことでした。世界に届くためには多くの観客に届ける必要がある。その全てが私にとって興味深いのです。

例えば、『三人姉妹』を上演するとしたら、とても多くの準備をしなければならない。その準備のために、18 ヶ月使います。翻訳劇を上演する場合には、その原語を話す人を横に置いてリハーサルをしていきます。若い演出家でこんなやり方をする人はいない。演出家と劇作家は、インスピレーションに過大に依存しているんじゃないか。凄い芝居は、99% の努力と、1%のインスピレーションです。演劇を 作ろうというのは、愛があってもハードワークなんです。ハードワークが求められるものです。愛しているというだけはダメなんです。もっとやらないといけない。

劇作家の場合、他の人の作品に出会わない、スタイルを変えたがらない。小さな部屋の中にこもっている状態です。かつては、劇場の方が、劇作家が来ることを歓迎していましたが、いま来て欲しくないと言います。

台本だけ置いて、後はいなくていいと思っています。そのため、本質的な対話が行われない。

新しい世代は演劇のことを知りません。劇場のことを知らない。演劇の嘘を分かっていません。良い作品は書きますが、誰かに見せると、「誰かに似ている」と言われます。「これは誰かのスタイルに似ているからできない」と言われます。その批判に罠があります。多くの劇作家は「誰かに似ている」と言われただけで辞めてしまう。それを続けていけば、その中に自分の声が入る。諦めないでください。

次のポイントですが、劇作家の問題として、勉強はしていても、他の人の作品を読んでいないというのがあります。構造などの勉強だけしている。日本とシンガポールで共通しているんでしょうが、一つの劇団に入ると、他の集団を見ない。

演出家が『三人姉妹』の新しい解釈をする、新しい翻訳を使用するなら、換骨奪胎(かんこつだったい)して行うことを考えます。バスタブをステージにして水が流れて、人々が彷徨っているなど。私は演劇の現代化を議論しているわけではありませんが、うまく現代化されていない作品もある。

そして、学問の侵略がいろんな大学で起こっています。それは学生公演というわけでもない。学生公演は学ぶために必要なわけです。かつては、大学ではなく、劇団に徒弟制度がありました。それを維持していくのが難しくなった。というのは、俳優がメンバーとしてずっといることができなくなったからです。お金がかかるからです。新しいアマチュアリズムと言っているんですけど、少し体験しただけで博士号を得るなど、ひどいものです。質感という概念を分からない、本当のスキルが分からない、解釈するというスキルも分からない。で、彼らが影響力を与える本を書き、それを演出家が読むので、演出家がダメになる。

ポストモダニズムの中で何が起こっているかということを言いたいのですが、モダニズムと、ヴィジュアルアートの中にはおかしなことがあります。関われば関わるほど、おかしなことになっていきます。

ポストモダン。シンクレティシズム、折衷主義。なんでも使えます。論理的にきちんと理解している必要はなくて、なんでも使えます。不条理でもない。ニューデリーの国立学校で、素晴らしい作品に出会いました。カシミールでの子供時代を劇にしたもので、高度に演劇的な、情報が物凄く込められている。子供たちがクリケットで遊んでいる。しかし、それは手榴弾で遊んでいる。その場面を見るだけで、紛争地域にいる子供達がどれだけ危険なのか分かりますね。国境がある、それを通ることができない子供たちは歌を歌う。とても悲しい歌です。ライフルを持った衛兵の元で歌っている。その映像を見せられるのですが、蟹がたくさん映っている。一つの映像の場面、カメラが固定され、多くの蟹が蠢いている。子供が歌っていた場面の後にその場面になる。その蟹に向かって、トラックがくる。蟹を踏み潰していく。潰された蟹が死んでいる。子供のゲームと映像、これはポストモダンの良い事例ですね。いろいろなことを混ぜています。

私が言いたいのは、良いポストモダニズムと悪いポストモダニズムがあるということです。良いポストモダニズムは、一つ一つの要素が、一番伝えたいものに繋がっていることです。悪いものは、繋がっていない。散りばめられているだけです。良いポストモダンは、アイディア要素や時系列が、こうならなくてはならないというのはありませんが、根底で繋がってなければならないと思います。順番としてベターな順番があるとは思いますが、順番が問題ではない。語りも時系列などを通ってなければならないということではない。

ポストナラティブシアターというのがあります。もう語りはいらない。物語はいらない、というものです。

2 日前、レクチャーが終わった後に、日本には物語の演劇が戻ってきているという話が出ていました。物語はなくならない。ここに何かあれば、物語は作れます。ストーリー、物語は、古代からあり、洞窟の中の絵もそうですね、そこにも物語はあるんです。助成金はスポーツにはお金をたくさん出しますが、物語はもっと重要なんだよと言いたいです。他の人の物語から私たちは学ぶのです、たとえそれが欠片でも。ですから、ポストナラティブシアターというものは私にはありません。舞台に物語がなくても、観客に物語がある。自分の物語を作っていく。

私は、ナチュラリズムよりも、ポストブレヒトに関心を持っています。異化効果の話ですが、その言葉が一人歩きして分からなくなっているので、このセミナーの初日に「客観化するか、主観化するか」ということにしました。映像を見

るのと、ライブの演劇を見るのと同じくらいの違いがあります。映画はすべて見ることができます。本物の建物があり、そこに歩いていく。何も想像する余地がない。それは危険なことです。特に若い世代には危険なことでしょう。本を読む場合は、全部想像しなければなりませんが、映画を見ると、何も想像しないが、衝撃的で、スリルを感じることができますが、映画の中で起こっているだけです。映画の場合は、強い場面を見たとしても大丈夫なわけです。
ブレヒトは、ヒーローがいて、悪者がいて、という紋切型を使い観客は同化して見ている。まずは同化させるのですが、ブレヒトが言いたいのは「考えろ」ということなんですね。感じ、感じさせようとしているのではなく、考えさせようとしています。それは考え方によっては、演技というものを非常に高度なものとして考えているのだと思います。
ブレヒトの演劇は、メッセージなんですね。強いメッセージです。それはみんな一緒です。イプセンも、バーナード・ショーも。「メッセージなんていらないよ」といまの演劇は、観客はなっているのでしょうか？

さて、ポストナラティブで、物語がなくなり、ポストキャラクターで登場人物がなくなってしまうというのは、あまりに教条主義的すぎます。それらが取り除かれてしまったら、演劇に何が残るのだろうか？

- Story
- Character
- Theme

これらがみんな失われてしまったら、「演劇の死」となるでしょう。この三つの要素は失うことができない。一つ失ってしまったら、それ以上を失ってはならない。みなさんは、演劇の何を好まれているのか。何を想像するのか。

「いま君は何をしている？」と、このように訊かれることが、俳優にとって勉強になることです。観客に伝わらなかったということです。サブテキストが演技をはっきりさせていきます。アクションがはっきりしていれば、誰もそんなことは聞かないんです。「いま、何をしているの？　なぜ？」と訊かれたときには、アクションができていないときです。
そういうときに他の演出家は「これやってみて」と演出家のアイディアを出します。
私は「何か他のことをやってみて」と言います。俳優のやっていることが伝わらないときに、アイディアを出すのは、素晴らしい演出だとも思いますが、問題は、いま俳優がやっていることが適切ではないということなのです。
オーナーシップは俳優になければならず、決めるのは俳優の仕事です。

観客を騙していけない。私は観客の役割に興味を持っています。「いま、観客の中で何が起こっているのか？」という研究がはじまっています。演劇をやるには食べ物や、飲み物に勝てないといけない。スマホもあります、それらと戦わなければならない。今ほど競争相手が多い時代はありません。100 年前にナチュラリズムが始まったわけですが、それは映画が登場したからです。自然主義は映像の中にあります。100 年後、きっと私たちは違う主義に振り回されているでしょう。

『ヘンリー五世』の話をしました。たくさん大切なことがありますが、二つあります。自然の鏡を作らなければならない、ということです。はじめて言われたことではありませんが、演劇はもっと自然でなければならないのです。もう一

つは、全ての装置や、全ての衣装を用意することはできない。例えば、俳優が馬のことを語れば、観客は馬を想像するということです。もっと観客が想像することが求められています。

とある女優の一人芝居は、自分の娘の結婚式を語る舞台でした。イタリア系移民の話です。「みなさんとお話できて嬉しい」と観客を巻き込み、観客に役割や名前を与える。例えば、観客は「エマの友達」という役割を振られる。動く必要はないのですが、「ダンスをしましょう」などと言われて、参加していきます。舞台上で、スパゲティを作るレシピも習います。料理を作り、休憩中に観客に振る舞うんですね。

この舞台がなぜ成功したのでしょうか？食べ物と演劇が一緒になったからでしょうか？　踊るところでしょうか？観客に話したことでしょうか？距離を近づけたことでしょうか？　演劇ではよく行われることですよね。いろんなモノローグがありますが、同時に観客に語る傍白もありますよね。19 世紀の「第四の壁」の登場で、観客は存在しなくなってきた。「私も気にしないし、あなたたちも気にしない」という感じになってきました。観客に語りかければいいのです。美味しいものを食べに行くよりいいじゃないか。舞台と観客席で一緒に何かをしようと語りかければいいのです。問題はこのような形式を劇作家がどう使うのかということです。ちょっと考えてみてください。未来の演劇のアイディアとして。

ワークショップ　4 日目　9 月 25 日（金）

「グローバルな活動」コラボレーション・プロモーション

○ オーブリー　私はこれまで長年にわたり、いろいろな国の、いろいろな演劇に深く関わってきました。昨日、お話したことは国際的に全世界について、演劇について良くない出来事をお伝えしてきました。進行しているネガティヴなことを。私は長く演劇を続け、国際的に活動することが増えています。かつては、国際的に活動するということが、積極的に行われていましたが、いまは後退しています。それはアーティストが国際的な活動に興味がないのではなく、世界的に国際的な演劇の立場が悪くなってきたからです。

お金の問題です。全世界的に、お金が与えられなくなっています。一方では、巨大な権威のある劇団は残っている。西洋のオペラは、東京でも中国でも、芸術界でも最高峰になっていますよね。いま、ワーグナーや、『トスカ』はやられます。どうしてこんなにお金がないのに、西洋のオペラ、最もお金がかかるものを、権威だと思っているのか。それが成り立つのも、政府がそこにお金を出しているからです。それはそれで構いませんが、何を持って芸術の価値を決めるのでしょうか。内容が個々人を満足させる芸術形態があるかではなく、他の国がやっているものはウチでもできます、ということで芸術をバックアップしています。

オペラカンパニーは、『トスカ』を何回もやります。オペラ業界の言い分は、「観客が欲しがっている」というものです。

オペラで大成功した新作をご存知ですか？　いくつかはあります。中国からも一つ出ています。アメリカとコラボレーションで作ったものです。
エリートと呼ばれる芸術は、何度でも古典がやられます。演出手法はリニューアルされていますが、作品は古い。もしも、ブロードウェイで新しい手法で芸術を作っても、世界中を回るか分かりません。それは一種の賭けみたいなものです。エリート的な芸術は、新しくもないし、エリート主義的で一般市民は興味もありません。ブロードウェイでも、本当に新しいものができるかといえば、そうでもありません。三つの分野が生まれています。

・エリート的なハイアート
・商業演劇
・草の根のコミュニティと密着した演劇

私が興味あるのは、コミュニティと密接に関係している小さな劇団です。そこでの新しい手法に興味があります。
大きな国際演劇祭がいまでも必要とされています。
では、どうやって国際演劇祭に出られるようになるのか。私は現実的に可能にするやり方を知っています。現実的に話します。弱小劇団にとっては、ハードルは高いです。個人である方が、団体でいるより、ずっと簡単です。世界には、小さめなフェスがたくさんあり、舞台装置もなくて、「あなたが来れば何をやってもいい」という、小さな作品を求めているものもたくさんあります。
コラボレーションも、団体同士よりも、個人が1人で、ある団体に参加するという方が話は進みやすいですね。1 人でそういうことをやっている若者を多く見てきました。個人的な付き合いからコラボレーションがはじまっていきます。それは一生忘れ得ない思い出となる。

どんな演劇祭に出るにせよ、国際的に動こうとするのは、相手をよく知っているということが大事です。パーソナルコンタクト、友達として知り合っているということです。それだけ聞いたら、知り合いもいないし、自分は行けない、となってしまいますね。しかし、みなさんは、私と知り合いました。今度オーストラリアに行きたいということがあれば、手紙をください。これが長期的に一番大事なことです。

それから劇作家も同じ問題を抱えています。作品を書いても、誰かやりたい人がいなければできません。私が作品を書いて、みんなが「別に」と言っても、一人がやりたいと声を上げる。一人だけではダメです。何十人の人にあたれば、誰か一人にヒットするかもしれません。ヒットする人は、あなたと同じ美的な、社会的な、道徳的な、そういうものを持った人です。それは必ずいます。

いま、どの演劇団体も演劇サイトをもっています。そこには連絡先があり、E-mail があります。しかし、そのメール

はほとんど読まれません。特に「詳細はこちら」のように送ったメールは読まれません。しかし、私に「NO」はありません。「YES」をもらうまでメールします。すると、答えは決まって「YES」です。オーディションを受けている俳優は良く分かると思いますが、何度も受けることが大事なのです。

実際国際演劇祭に入るためには、芸術監督に選んでもらう必要があります。選んでもらえれば、作品作りだけで、他の全ての手続きはフェスがやってくれます。大きな国際演劇祭の場合は、選ばれてしまえば楽です。しかしながら、タイミングがいつもとても微妙なときにあります。
例えば、4 ヶ月前に作品が終わる。それなのに、いますぐに来てくださいと招聘されるときがある。そうなると、フェスに行くためにいろいろやらなければならないことが増えます。フェスに行くと 3 公演程度しかやれず、他の作品を見ることもありますが、そこに滞在するだけのお金がなくて、すぐ帰国しなければならないということもあります。
その国のフェスを全部行こうと思っても、長い月日、そこにいるわけにはいかないですよね。私は国際演劇祭の主催側が、その地域の周りにある、衛星都市に向かって、オーガナイズするということも役割なのではないか？ と思います。

国際演劇祭に出るためのリハーサルを行う。多大な労力をかける。そして国際演劇祭に出たら、あと 2、3 都市を回る。多大な労力がかかっていますが、その利点は何か？
何々演劇祭から凱旋公演とすると、チケットは売れます。フェスの中には賞を出しているところもありますよね。フェスに行って賞を獲るのも大事なことですよね。
多くの人に、広く触れる。それがカンパニーそのものを育てる。チケットも売れる。
私たちにとっていろいろな機会が増えるという意味も持っていますね。こういうところに行けば、新しい知り合いができて、新しい動きが生まれます。彼らが私たちのところに来たときにも成り立ちますし、逆も成り立ちます。

長期的視野の目的を立てましょう。なぜ行きたいのか、段階を追ってやっていきましょう。一つできたら次のものに繋げていきます。計画なしで行ったらただ大変で、得るものは少ないものです。では、どうやって、フェスを見つけましょうか。 芸術監督とコンタクトをとることができた。どこに行きたいかも決めました。3、4 のフェスティバルを選びます。例えば、ボゴタ。そして、エディンバラ、いまは退屈になってしまいましたが、かつては良かったです。そこであなたは何を提示できるのか、それが大事になってきます。
3 ヶ月もかけてある芝居を準備します。そして彼らに手紙を書きます。「私のこの作品はこれこれこの日程で行われます、あなたに余裕があれば来てください」と書く。たまに、「ちょっと日本に行く予定がないので」と言われることがあります。そういうときは「君たちの詳細を教えてくれ」と言ってきますが、それでもラッキーです。さらにラッキーなのは、ちょうどそのときいるよ、なんてこともあります。それから、招待券を送りましょう。
招待状を送れば、歓迎されていると思うものです。大きなフェスの人たちはいろいろと招待されていますが、小さなフェスはあまり招待されていません。国家が代表するようなフェスはインターナショナルを意識していますが、小さなフェスは、本気でインターナショナルは考えていません。彼らにはインターナショナルという視点がまだないということです。ですから、関われば、彼らとの中で、インターナショナルが生まれる芽ができます。
あとは、小さめな舞台を考えておきましょう。5 人以上は難しいです。少人数で、何かに集中するような、パワーのある作品はどのフェスでも、どの世界でも面白いとされます。

大きな国際フェスの場合は、お金はたくさんあり、お互いがフェスを行き来しています。大きな国際演劇祭の芸術監督同士は、井の中の蛙たちです。お互いに、小さなお池の中で知り合い、行き来している。同じ作品を見ています。あの作品はあそこで見たとか、そんな感じです。その利点は、東京のフェスで上演すると、各メジャーフェスの人が来ていますから、多くのメジャーフェスの目に留まることがあります。
フェスは本来ならば、うちのフェスはこういうタイプであるべきという強い自我をもっています。ですから、あなたたちはリサーチしましょう。彼らはどんなものが好きか。時間があるときにでも、ウェブサイトを見てください。その芸術監督を調べてみる。ポリシーを調べてみる。結構面白いです。

自分たちの上演に芸術監督たちを招待する。自分たちの作品紹介のページ、チラシ、パンフなどを丁寧に、注意深く作る必要があります。自分たちの作品、前の作品でもいいですが、お金をかけて映像を作ってください。
日本では翻訳、字幕が必要です。いまは E-mail で送れます。添付ファイルでいろいろと送れますが、最初に添付するものは、一番いいものにしましょう。添付ファイルの資料は、文字だけのものは作らないことです。みんな絵がみたいんです。漫画と同じですね。

誰かを招待するにせよ、そういうプロモーションパッケージが必要です。フルビデオは絶対に送ってはなりません。プロモーション用の短いものと、最もよい 2 ページくらいの劇評を送るといいと思います。彼らに興味が出れば、作品のフルサイズのビデオを送ってください、と言ってくるかもしれません。新作なら、台本を送ってください、と言われるかもしれません。大体のあらすじの翻訳は作れても、台本全部の翻訳は難しいです。そのため、海外に持って行くときは、言葉主体ではないものが良いと思います。フェスは、ダンス系が好きです。言葉を乗り越えるものが好まれます。この 10 年以上はそういう状況です。
それから、外国に持っていける作品は、3、4 作品あった方がいいです。どの国に合う作品か試せます。芝居は、その地域に密着していることが多いです。ウケる地域があれば、他の地域では全くウケないこともあります。ただ、地域密着で書かれているとしても、地域固有ではなく、人類共通のテーマであることが必要です。そうであれば、他の地域であっても、かならず観客に届きます。

売れるものというのは、いま話題になっているものを扱っています。ホットトピックです。それから、売れ線は、オリエンタリズム、異国情緒、自分たちの文化にないようなものです。どこの国の人々をも喜ばせるコンテンツを持っていること、そして、革新的な手法です。その二つを持っている必要があります。

私の友人はブリスベン・フェスティバルをやっています。今年、アジアの作品を 3 本招聘しています。そういう意味では、日本好きな芸術監督がどこにいるのか知っておく必要があいます。

さて、次はコラボレーションについてです。姉妹団体を作りましょう。姉妹団体をどうやって作っていくのか、これも人と人、一対一の付き合いです。芸術監督同士のアーティスティックポリシーは何か。私は、プレイボックスシアターにいたときは、「新作発見」というテーマでやっていました。新作だけを探しているカンパニー、フェスティバルはあります。作品交換もできますし、様々な国の舞台公演もできます。

プロモーションに関してですが、マーケティングの専門家の声が必要です。ここにモニターがあって見ることができれば、インターナショナルにフィットする、しない、は一目で言うことができます。でも、あなたたちのサイトは国際的なウケを狙ってはいない、ローカルなだけのものかもしれない。だけど、ウェブサイトは世界中の人が見るということを念頭に置いて作ってください。

あなたの団体の存在意義は何か。日本語では「理念」と言いますね。それは劇団も持つ必要がある。劇団の理念。芸術監督の理念。それをサイトで繰り返して使ってください。フロントページは、掴みです。私は誰かというものです。1 ページ目に必要なのは、良い舞台写真です。古くてもいい、この写真は良いというものを載せてください。その舞台写真が良ければ、ウェブサイトのボタンが押されます。そして、フロントページには素晴らしい劇評も必要です。理想的には、有名な媒体、評判の良い媒体に掲載された劇評です、とにかく良いものを載せてください。

◇◇　　休　憩　◇◇

○ オーブリー　私たちから外に与えることのできる価値は、ワークショップですよね。
ワークショップというものの価値は定着してきているので、では、どんなワークショップを行うかです。日本人がスタニスラフスキー・システムのワークショップをやってもしょうがないですよね。海外はどうしても伝統芸能に視点が向きがちです。鈴木メソッド、舞踏、どんなワークショップができるか考えましょう。ワークショップ先での新しいスキルになるようなものです。
また連絡先も教えるのも良いと思います。意識的に行いましょう。誰かを誰かに紹介するときに、自分を仲介させるなどもいいと思います。大変な仕事ではありますが、A の人を B の人に引き合わせることを意識的にしていきます。誰でもいいという訳でもありません。この人だったら、あの人がいいんじゃないかと繋げます
フィリピン団体と企画をした時ですが、フィリピンの演出家と戯曲を一緒に呼びました。お返しにオーストラリアの芝居をマニラでオーストラリアの演出家で上演するということをやりました。交換プログラムですね。演出家、劇作家などを交換し合いました。
コストの問題になってきますが、たとえば、古い学校を借りて、そこに住んで、そこで稽古して、というプランを使っている人もいますよね。ですが、東京で外国人を住まわせようとするとかなりお金がかかります。

両方の国で、一緒に作品を作っていくときは、最初からお互いに共有する概念、アイディアが必要になります。昔はともかく現在は、ニュースでたくさん見ているので、大きな社会問題を扱ったものは食傷気味になり、演劇の世界では見たくないというのがあるかもしれません。ですから、国際的な作品を作って売っていく上で、どんな手段、ジャンル、ミュージカル、セリフ、その場所のコンテキストがやれるのか、そのような形式のことにもアンテナをはっておきましょう。

平田オリザ『東京ノート』がオーストラリアに来たときには大歓迎でした。日本人も私たちも一緒だと思いました。伝統的なものは興味は惹きますが、現在の私たちを扱う方が、多くの共感を得ることがあります。いま現在の社会を見ていけばいいと思います。『東京ノート』がウケたのは、それが家族問題だからです。

ヴィジュアルなイメージを使うということ。ヴィジュアルをきちんと伝えることです。そして、シンプルであること、お金がないからではなく、意味を考えた上でのシンプルさ、想像力を掻き立てるシンプル。どこでもできることといえば、照明を考えることですね。

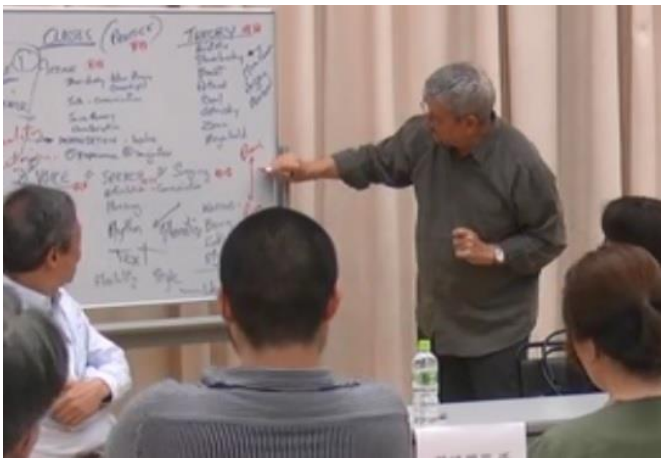
自分たちが作る演劇の中にどんな要素があるのかリストアップしていきましょう。

クリエイティブであれということと、マーケティングをしっかりしましょうということです。みなさん敬遠していますが、大使館はとても親切です。大使館以外にも、国家機関、国際交流基金もあります。いろいろな約束事があって付き合いにくいのもありますし、私的なカンパニーがお金を出すこともあります。

若いアーティストは、小さい規模の団体であることが多いですよね。お金がないが外国に行きたいという場合は、リスクが必要です。リスクを負うということで言えば、オーストラリアの例になりますが、オーストラリアでは見向きもされなかったのに、ブロードウェイでやれば、わざわざオーストラリアからきたということで、批評が書かれます。そうすると、認められる場合もあります。いまの話は、今日の話でフォローできないことですが、そのような若い人たちは多い、その方が多いくらいです。

レクチャー　5 日目　9 月 27 日（日）

「オーブリー・メロー氏による演劇教育への提言」



○ **オーブリー** 今日は、世界ではどのような演劇教育が行われているのか、自分の考えを述べたいと思います。世界を見渡しても完璧な演劇教育を行っているところはありません。それぞれに問題がありますが、一番は信念です。もう一つ、よく言われるのは、孤立化です。有能な先生を招いていないということです。私は好奇心をもって、五大陸全体に眼差しを向けて、調べてきました。

3 種類の演劇教育が行われていると分類することができると思います。

1 つは、演劇教育のみに専念できる職業演劇学校です。演劇教育のみの学校で有名なのは、RADA（王立演劇学校、ラダ）ですね。もう 1 つは総合大学の中の演劇科で、オーストラリアの総合大学にはリベラル・アーツがありますし、中国では、それ以外の総合大学でも演劇学を研究していて、126 校あります。また大学以外の、3 つ目の演劇教育ですが、長い間続いている徒弟制度によるものも残っています。それが最も良い教育法だという人もいます。ただ、専門の職業校だと、3 年程度ですが、徒弟制だと 10 年かかります。それぞれ長所と短所があります。

職業訓練としての演劇教育について話します。職業訓練としての演劇学校でやる授業は、3 つあります。まず **1 つ目は訓練**ですね。

そして **2 つ目がワークショップ**を通した授業です。

3 つ目は、そのことが徒弟制度とつながりますが、実際の作品を作ります。演技をすることで、経験することがあります。

では、どんな内容なのでしょうか。

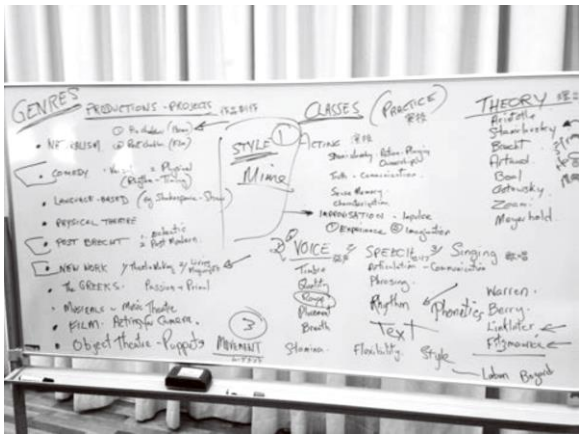
毎日練習する訓練は、演技のクラス、セリフ回しのクラス、ムーブメントのクラス、この 3 つの項目の中で、ときに手取り足取り教えられることもありますが、基本的には学生たちが主体的に練習しています。そして、それぞれが細かく分かれていきます。

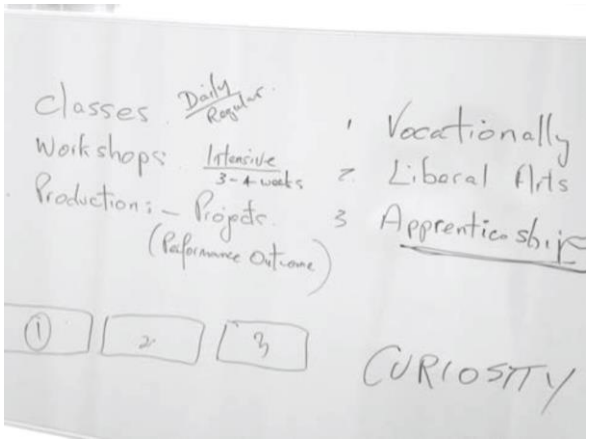
自然主義的な演技。スタニスラフスキー・システム。実際に動作をして演技を身につけていきます。講師の多くの方は、スタニスラフスキー本人のメソッドではなく、他の解釈を学んでいるので、スタニスラフスキー・システムの異なる解釈に基づいています。リー・ストラスバーグや、マイズナーは同じシステムを別の解釈で教えています。

メソッド・アクティングですが、リー・ストラスバーグがスタニスラフスキー・システムを解釈したものと知られていますが、このようにアメリカはメソッド・アクティングが主流で、内面の真実を探るため、映像向きです。対照的なのはイギリスです。観客に伝えることを第一と考えるため、明確に観客に伝える演技とは、区別しています。私はイギリスのテクニックと、アメリカのテクニックを取捨選択して、NIDA でオーストラリア風の演技を作ったという経緯があります。

オーストラリアは両方にフォーカスしました。真実とコミュニケーションの両方です。あとは、五感の記憶と五感の発達のさせ方を教えます。キャラクターの造形がとても重要なことであるのは言うまでもありません。

そして、演技の訓練で、とても重要なのは、即興です。これは演出家であろうと、劇作家であろうと、手がかりは二つあります。即興を含めて訓練することによって、経験や想像力を活かす。それが最終的には演劇の作品を作ることに繋がります。





次は、発声です。二つの異なる側面があります。最近はまとめて教えられています。発声と滑舌。このどちらかが弱い俳優が多く見られます。滑舌はコミュニケーションにとても重要です。

発声は退屈な訓練です。先生も飽きています。発声の先生方は、退屈だからセリフをやりたがります。常に言葉やセリフを扱うからです。しかし、発声のときは、言葉やセリフを使う必要はありません。短い音、声色、どこで共鳴させて発声しているのかを学ぶべきなのです。あと、声域ですね。高音でも美しく、低音でも響く声を出すことです。

きちんと発声するということは、身体のことが分かっていなくてはなりません。
音声学も学ぶ必要があります。セリフ回しにおいては、表現、アクセント等、たくさん学ぶ必要があります。発声やセリフに関しては多くの本が書かれています。
発声、セリフ回し以外に歌も訓練します。音程をとることも必要になります。ミュージカルが流行っているので、俳優は歌えることが必要になっています。

次は、ムーブメントです。日々の練習では、ムーブメントは大きな範囲を含むものです。アレキサンダー・テクニックや生理学的、科学的なアプローチも教えられています。そこにはダンスも含まれます。
次にスタントマン的な訓練です。体力の強化。ときには 5 時間続く舞台に出なければなりません。スタミナ。柔軟性も大事です。だからこそ、パントマイムが教えられています。マルセル・マルソー、ジャック・ルコックなどの練習で、体を部位に分けて動かしていく。

それ以外に重要なのは、スタイルです。学生には、様々なスタイルを教え、背景の考え方を教えます。スタイルはフォームと混同しがちですが、アジアのカタカリや能、そして西洋のものも教えます。そこには伝統というものがあります。

日々の授業以外に、午後はリハーサルをします。演劇学校は、年間にどのくらい演劇公演を行っているのか、その数でその演劇学校の良し悪しが分かります。外部の演出家を招いて行っていて、その演出家がトップクラスであれば良い演劇学校です。

ジャンルについては時間がないので手短に話します。自然主義についてですが、とても重要です。一つの主義に関して、2 本は上演するべきです。
最近は、喜劇が何よりも重要になってきました。セリフに基づいた喜劇、体に基づいた喜劇。タイミングが何よりも重要になります。リズムを掴めば、タイミングを掴むこともできます。
高尚な言語を使った演劇はどの学校でも行います。シェイクスピア、バーナード・ショー、復活劇、エリザベス朝の演劇は言葉が高尚なので、セリフ回しの練習になります。
体の動きで作るフィジカルシアター。言葉のない演劇で構いません。様々な種類の新作をフィジカルシアターとして行えます。

ブレヒトの考え方も大事です。現代演劇はあらゆる面でブレヒト的な要素があります。日本以外の世界各地では、ブレヒトの影響を受けたポストブレヒトが盛んです。あとは、折衷主義的な演劇も盛んです。ポストモダニズムの演劇形式も盛んですね。
新作を最初から作るということを演劇学校ではなかなか教えませんが、いま生きている劇作家とともに作ることを行うべきです。
主体性のない生徒を送り込みたくありません。
カリキュラムや時間の制限があります。大きく分けて九つの演劇があります。それを短縮してどうやるのか。

まず、ギリシア劇をやってください。演劇の本質に迫れます。ミュージルカルも是非、やるべきだと思います。なぜなら需要があるからです。ミュージック・シアター、音楽劇は面白いジャンルです。俳優が楽器を演奏します。
最後に、オブジェクト・シアターといわれているものがあります。物を使った演劇です。カリキュラムを組むにあたって、フィジカル・シアターとオブジェクト・シアターを組み合わせるのもいいです。
座学について、十分に説明する時間はありませんが、演劇史、社会と演劇との関わり、文献を読む必要があります。世界の演劇の有名な理論書は知っておくべきです。

公開討議「オーブリー・メロー氏に聞く演劇教育の可能性と現状」

進行：藤崎周平（日本大学芸術学部演劇学科教授）　安宅りさ子（桐朋学園芸術短期大学教授）

○ 安 宅 第 1 部の話で、カリキュラムの話がありましたので、藤崎さんからお話ししていただければと思います。

○ 藤 崎 日本の演劇教育の大きな課題は実技面での、スタンダードといえるものが、確立していないところがあります。オーストラリアとシンガポールという演劇環境も違うところでも、ある程度、共有できるものができているのかお聞きしたいと思います。

○ オーブリー 演技のセオリーに基づいたメソッド、方法論が確立しており、それを学生には伝えています。シンガポールの学校は、アジアの技法も教えているという違いはあります。シンガポールで演技の勉強をしている俳優たちは、自然主義的な演技に苦労しています。
西洋の演劇の伝統は、100 年くらいになり、そこには「第四の壁」があります。アジアの演劇には「第四の壁」がないので、この違いが苦労しているところです。

○ 藤 崎 「第四の壁」の話がありましたが、日本の近代劇は、「第四の壁」が大きい問題として残ったままになっていると思います。オーブリーさんは日本の演劇をご覧になってどう思いますか？

○ オーブリー 日本の俳優たちの演技は、自然主義的に演じていても、表現主義的に演じています。俳優が一方的に伝えようとするのは、西洋でも一緒です。発信ばかりに気を取られて、受け取るということを忘れるということもあります。相手側からの演技を受け止めずに、演技をしてしまう。

アメリカの俳優よりも、イギリスの俳優の方が、観客とのコミュニケーションが優れていると思います。ストリンドベリが『令嬢ジュリー』を書いて、その後の演劇を変えてしまった。ストリンドベリは、観客が退屈することを気にしない、リアルな方が退屈しないだろうと確信していました。もう一つ、ストリンドベリが演劇を変えたのは、観客に背中を見せてもいいと言ったことです。それが大きな改革でした。後ろを向くと、観客席は見えないのですが、振り向いて何かを言うと、「第四の壁」

が崩れます。「第四の壁」の良い点は、それぞれのリアリティを維持することができるということです。相手役とのリアリティもそうですが、観客とのリアリティも維持できます。「第四の壁」を越えたり、壊すことが新しい演劇の一つかもしれません。
演劇が、観客を意識しないことで、演劇自体が存続の危機に面しています。いま観客が何を思っているのか、という知識があまりにも不足していると思います。
良い先生、良い俳優を育てるためには、コミュニケーション能力が優れているというのが要だと思います。日本の俳優はもっとコミュニケーションを、相手に届けるということを意識した方が良いと思います。もっとバランスを意識するべきです。

○ **藤 崎** 日本で芝居を見ると、客席の方を見てセリフを喋っているが、観客は見ていません。

○ **オーブリー** 要するに、多くの俳優にある「対して」と「向かって」という違いのことですね。一見、客席に「向かって」いるけど、「対して」はいない。
オーストラリアやシンガポール、コロンビアで、いつもフォーカスしていることがあります。それは、「ありのままでいる」と「見せている」ということの違いを意識することですね。その違いを意識することは俳優にとって重要です。どっちが良いというのはありません。

○ **藤 崎** 日本では、映像でも舞台でも、訓練していない人のほうが売れていますね。自身の容姿と自身のキャラクターでもって商品価値となっている人が多くいます。

○ **オーブリー** とても大きなテーマになりますね。世界中にある一つの傾向です。最近の俳優は、それほど多くの能力を持っていなくても通用してしまう。小さな劇団の場合、いろいろな種類の役を演じなければならないが、映画だったら、あて書きではないが、その人のありのままで演技ができるようにキャスティングされています。

◇◇　休　憩　◇◇

○ **オーブリー** では、レクチャーの終わりに話が出た共有できる戯曲について話して見ましょう。シェイクスピアはアジアでとても盛んです。日本の演劇学校では、近松門左衛門を扱っていますか？

○ **藤 崎** 近松は座学としては扱いますが、実践としては行っていません。

○ **オーブリー** フランス人であれば、モリエール、ラシーヌ、コルネイユ。ドイツ人であれば、シラー、ゲーテをやりますよね。自国の輩出した昔の劇作家をやることが楽しいというわけではありません。ときには退屈になってしまいます。自国の輩出した劇作家でも退屈ならばやる必要もありません。他にも劇作家はいますから。
演劇学校では、必ず適切な戯曲を選ばなければならない。同じジャンルの適切なものから選び、キャスティングもそうです、俳優を育てるのに相応しい戯曲を選ぶことです。
もう一つ、外部の演出家を招いて、好きなように演出家がキャスティングして、好きなように演出をすることも危険で

す。キャスティングは外部の演出家に支配させずに、先生がやるべきです。

○ 安 宅 学生にはできるだけいろいろな役をやってもらいたいと思っていますが、主要な役をやれないままで終わってしまうこともあります。

○ オーブリー 学生数が多いとそうなりがちです。外部の演出家とやりくりする必要があります。交渉するのです。ある程度は外部の演出家に選んでもらっても、そこはダメというような交渉が必要になります。

○ 藤 崎 学生がカリキュラムとしての自然主義に興味を持っていないという問題があります。

○ オーブリー スタニスラフスキー・システムの体系を教えることに興味はありません。スタニスラフスキーがどういう人物かは知っておくべきです。世界中の人たちが世阿弥を知るべきであるのと同じように。スタニスラフスキーの演技術の中で使えそうなものだけ取り上げます。「いかに自分に正直であるべきか」ということや相手役との関わり方も勉強になります。

そういえば、この企画自体、日本演出者協会の企画にも関わらず、演出について話していませんでした。演出家は奇抜なアイディアをもって作品を作りたいと思いますが、俳優には基礎的で多様な訓練をするべきだと思います。演劇がありとあらゆる方向に発展していくには、ポストドラマ演劇なども注意深く観察し、どういう傾向の作品が作られていて、批評家たちが学術的にどういうことを言っているのかに配慮し、どういう作風でチケットが売れているのか意識すべきですね。いま、現場で通用する技能を培って、10 年後、自分たちで劇団を立ち上げて、演劇界がもっと良い方向に向かっていける新しい作品を創造するということを信じていきたいと思います。現実に沿った訓練をするとともに、もっと先のことも含めた内容も必要だと思います。

◇◇　終 了　◇◇

・・記 録　佐々木治己