

演劇公演の教育的効果をめぐって

—— 第二回ゼミ公演から ——

奥 村 義 博

2003年11月30日(日)午後5時。カルフル・ホールの舞台では、第二回ゼミ公演（第一回卒業研究公演）「ハックルベリーにさよならを」（作：成井豊）の英語版がクライマックスを迎えようとしていた。

大学生のボクは、小学6年生だった自分（ケンジ）といっしょに、過去のあの決定的な事件を、今再び生きている。実は、少し前、ケンジの両親は離婚していたが、新たな女性が父親に現れた。児童文学作家の父親のファンで、出版社に勤めていてたまたま父親に付くことになったオオバカオルさんである。今は別々に暮らしているとはいえ、再婚するのならひとり息子の理解がぜひ欲しい——そう思った父親は、カオルさんをケンジに引き合わせ仲良くさせようとする。だが、あろうことか、ケンジはカオルさんに恋してしまう。父親、カオルさん、そして母親のあいだで複雑に屈折してゆくケンジの心。ある日、予告なしに訪れたカオルさんのアパートで、ケンジは父親とはち合わせしてしまう。父親は風邪のお見舞いだと弁解するが、いたたまれなくなったケンジは外へ飛び出してゆき、井の頭公園へ向かう。ここから過去の決定的事件は始まるのである。

カヤックに憧れていたケンジは井の頭池のボートにとび乗り、雨で増水した神田川へ出てゆこうとする。ケンジをひとり放っておけないボクは、追いかけてきた父親から携帯電話を投げてもらい、ケンジの川下りに付き合うことになる。



途中、橋脚にぶつかりそうになりながらも、カヤックを教えてくれた家庭教師のコーキチ君とその先輩の助言でピンチを切り抜け、二人は隅田川までなんとかたどりつく。御茶の水の聖橋では、先まわりしていた父親が「カオルさんのことは諦めるから帰ってきてくれ」と涙ながらに呼びかける一幕もあった。かたくなに父の方を見ようとしなかったケンジだが、浅草橋を過ぎ、潮の臭いに海を感じ始めるにつけ、大冒険をなしとげた誇らしい気持ちも高まってくる。

と、そこへ電話がかかってくる。カオルさんからだ。両親が元どおりになることにケンジが一縷の望みを託していると考えたカオルさんは、父親と別れる決意を固め、ケンジにさよならの電話をかけてきたのである。このままではカオルさんがいなくなってしまう——ボクは焦ってケンジに何か言うように促すが、ケンジは何も言うことができない。やがて心配している父親のもとに早く帰るように諭すと、Byeという言葉とともにカオルさんは電話を切ってしまった。

うなだれ、頭を抱えこんでしまうケンジ。そんなケンジをボートに残し、その横にゆっくりと降り立ったボクは、観客にむかって次のように語りかける。劇の始まりで謎かけのように観客に語られた台詞が、今、完全なコンテキスト

を与えられて、再び語られるのである。

MYSELF : That was ten years ago. Even now I continue to call her old place. Today, I'm sure she lives somewhere else and has a different phone. Married to some guy, with kids of her own—I'm probably the last thing she ever thinks about. Even so, I keep calling. I think, if I keep on calling that same ten-year-old number, I might get through to her as she was ten years ago. My need leaping past the speed of light and going back up the river of time.¹⁾

ボクは指が記憶している番号を押す。しかし、カオルさんはやはり出ない。そもそも出るはずがないのだ。と、その時、ケンジに別れを告げたカオルさんがスポットライトの中に現れる。

KAORU-SAN : Hello ?

MYSELF : It was Kaoru-san's voice, the same voice I heard on the boat ten years ago.

KAORU-SAN : Hello ? Hello ?

MYSELF : ...Kaoru-san ?

KAORU-SAN : Kenji-kun ? We just said goodbye a second ago. What is it ?

MYSELF : It's just that there's something I had to say to you.

KAORU-SAN : Something you had to say ?

MYSELF : I...I like you.

KAORU-SAN : I like you too, Kenji-kun.

MYSELF : That time I went to see you, it wasn't because I wanted to go boating. It's because I wanted to be with you.

KAORU-SAN : Don't you think a grown-up girl like me would know that ?

MYSELF : So I really didn't mind your marrying my father. If it would have made you happy.

KAORU-SAN: I want you to be happy, too. That's why it's best if I'm not around.

MYSELF : You can be around. You can marry my father.

KAORU-SAN: You know that isn't how you really feel.

MYSELF : It is. Whether you go away or not, my father and mother aren't going to get back together. It'll never happen.

KAORU-SAN: Maybe not, but the chance is still better than zero. Holding onto that chance is important to you right now.

MYSELF : No, it isn't. I can make it on my own.

KAORU-SAN: So can I. So you don't have to worry about me.

MYSELF : ...I'm sorry.

KAORU-SAN: There's nothing for you to apologize about. I'm going to find my own happiness in my own way, you'll see. So forgive.

MYSELF : Forgive who?

KAORU-SAN: Yourself, silly.

(KAORU-SAN *hangs up.*) (107-8)

このクライマックスでは、ボクのカオルさんへの想いがくっきりと見えなければならぬ。負い目を背負い続けた10年間の時の重みを感じさせるように。上甲正子（ボク）はカオルさん（河野奈津希）の声を耳にしてしばし絶句するが、奇跡の続いている時間を一刻も無駄にしまいとするかのように、10年前には言えなかったことをしっかりとカオルさんに伝え始める。だが、カオルさんの決心は動かない。それを知った後の上甲正子の‘I'm sorry.’は、あふれ出す涙のなかで胸の奥からしぼり出された〈真実〉であった。そして‘Forgive who?’に対する河野奈津希の‘Yourself, silly.’は、切なさを隠してけなげに

身を引こうとするカオルさんの、幼いケンジに対する〈真実〉であった。

電話が切れた後、ボクの涙はしばらく止まらない。やがてボクは涙を断ち切るように、その中でケンジ（大森こずえ）が頭を垂れているボートに戻り、二人はゆっくりと漕ぎ始める。何ごとかがついに終わった深い落ち着きのなかで、別離と再生とが表裏一体となっている〈時〉が動き始め、そのリズムを刻み始める。そして、村上敬三が選んだ曲が、そのリズムをゆるやかに盛りあげてゆく。

ボートを岸につけたボクは、そこからケンジを一人で家に帰す。ケンジは、両親の離婚、父親とカオルさんを別れさせたこと、そしてカオルさんを失ったことから、深いトラウマを負った。そのため、ケンジの内的時間は、トラウマとともに止まってしまった。だが、それは今よみがえり、しっかりと前進し始めている。少年期との別れには、哀切さがいつでもつきまとうものだ。それがトラウマをひきずった時代であっても、いやトラウマを負ったいたけない時代であったからこそ、去ってゆくケンジを見送るボクの姿は、観客の心をゆさぶらずにはおかない。

生あるもの全てを包んで流れてゆく偉大な〈時〉のリズムが確固たるものになった時、ケンジを見送ってたたずんでいるボクの頭上から、一筋の砂が落ちてくる。それは「風の谷のナウシカ」の腐海の場面を彷彿とさせる滝となって、それを手でうけるボクとともにスポットライトのなかに美しいタブローを作り出し、カルフル・ホールはしばし砂時計の乾いた砂音にみたされた後、暗転していった。

1

周知のように、大学における演劇教育の位置づけは、わが国と例えばアメリカとは大きく異なっている。文学部とは別に演劇学部が設置されていることが珍しくないアメリカとは対照的に、日本では文学部や人文学部は一般的であっても演劇学部は皆無であるし、演劇学科、舞台芸術学科も全国にそれぞれ

ひとつ存在するにすぎない²⁾。また文学部、人文学部では、文学としてしか演劇を扱わないのが普通である。

わが人文学部も例外ではない。英語英米文学科のカリキュラムは語学・教育学コースと文学・文化コースとから編成されているが、後者に属している私が演劇教育をすることなど期待されてもいないし、人事もそのような趣旨でおこなわれたわけではない。だから、2001年10月の松山市民演劇「深き森、赤き鳥居のその下に」に出演したことを契機として卒業研究として演劇公演をおこなっている私の試みは、ある意味で危うい企てである。事実、2002年度の公演は、土壇場でのゼミ生の頑張りや協力して下さった方々の力で何とか無事終了したが、二つの大きな宿題を私に残した。ゼミ生のモチベーションの醸成・維持、および私自身の指導力不足の克服という課題であった。したがって、2003年度は、これらの課題をテーマとしながら、未経験者の集団が再度ゼロから舞台作りに挑む年となった。

そして、この年は、二つの意味で〈驚異の年〉となった。

まず、私は、劇作品上演がもつ教育力をまざまざと目撃することになった。指導者らしい指導者のいない、しかも体系的な演劇の教育・訓練などほとんど受けていない初心者集団が、驚くべきクオリティーの舞台を作りあげたのである。それはあたかも、演劇というものにある種の神秘的な力が備わっていて、その力がゼミ生を成功に導いたかのようであった。

また、この年、幸運な巡り合わせから、私は文学ゼミを文学+演劇ゼミに変身させ得るひとつの方式を見出すことができた。それは現在もゼミ活動のなかに生きていて、私の指導力不足の改善にもささやかながら貢献してくれている。このような breakthrough が偶然によって与えられたことを思うと、この年を〈奇跡の年〉と呼びたくもなる。

〈演劇の力〉というとき、まず、総合芸術としての演劇が観客の心を動かす力のことを考える。舞台にあがるのが役者であろうと人形であろうと、演劇は観客が舞台の生きた虚構を直接的に演者と共有する芸術であって、その観客に対

する感化力にまっ先に目がゆくのも当然である。舞台を作る立場からしても、〈演劇の力〉という場合、直ちに意識されるのがこの力である。プロ、アマを問わず、キャスト、スタッフを問わず、演劇にかかわる人間は舞台に優れた〈演劇の力〉を宿すことを究極目標として、ひとつひとつのプロダクションに取り組むのである。

卒業研究公演に関しても事情は全くかわらない。学習発表会ではなく本格的公演をめざしたゼミ生が常に意識していたのもこの感化力であって、前章の観劇記風の文章からもうかがうことができるように、ゼミ生は見事にその感化力を生みだした。

しかし、この教育研究報告で光を当てるのは、上記の〈演劇の力〉を作り出すことをめざして集団が一定の活動をする時、この集団に働くもうひとつの演劇の力である。見る側に集中的に働く力とは対照的に、作る側に持続的に働きかける力である。それを、ここでは、〈演劇の教育力〉と呼ぶことにしよう。

次の表は〈演劇の教育力〉をモデル化してみたものである。

〈演劇の教育力〉

	場 所	発揮すべき主な能力	ペルソナ	接点
A	劇 場	想像力、表現力	俳優（非日常）	観客
B	けい古場	想像力、表現力	俳優（日 常）	文学
		想像力、各種技能	職 人	
C	不 特 定	コミュニケーション能力 マネジメント能力	企 業 人	事業

総合芸術である以上、Bにおいては、装置、音響、照明、衣裳、小道具など、スタッフのそれぞれに働く教育力を取り上げるべきかもしれない。しかし、この報告では、参加者が俳優というペルソナをまとう際の教育力を眺めてみたい。演技はゼミ生全員が経験することであるし、それを眺めるだけでも、スタッフの各領域に働きかける力の基本部分は明らかにすることができるように思わ

れるからである。

では、B, C, Aの順で〈演劇の教育力〉を解析し、その全体像をうかがひあがらせてみたい。Aを後まわしにするのは、一番最後に力が働く局面だからである。接点とは、そのペルソナが最も強く意識するものことである。

2

〈演劇の教育力〉

場 所	発揮すべき主な能力	ペルソナ	接点
けい古場	想像力, 表現力	俳優 (日常)	文学
	想像力, 各種技能	職 人	

演じるということは、戯曲のなかに登場する特定の人物を演じるということである。だから演技の出発点には、戯曲を読んで理解しようとする行為がある。では、〈演劇の教育力〉は、この行為にどのような影響を及ぼすのであろうか。

佐野正之氏は「英語劇のすすめ」のなかで、演出者が行うべき戯曲分析を以下の項目に分けて紹介している。

- a) アクションについて
- b) キャラクターについて
- c) プロットについて
- d) ダイアログについて
- e) テーマについて

そして、F. Fergusson にならって、アクションを木になぞらえて次のように解説している。

劇のアクションは、一本の木であり、プロットは幹です。これによって劇の大筋は決定されます。次にキャラクターは枝です。幹から派生して、その多様な変化によって幹をさらに細密に具体的なものとして提示していると言

えます。とすると、せりふは葉です。枝である登場人物から生じて、木全体を包みます。したがって外側から見えるのは葉だけですから、それを分析の一番大切な手掛りとして、キャラクターやプロットを探ることになります。そうすることによって、木の全体(=アクション)を捕らえてゆくわけです³⁾

文学部などで戯曲が読まれる場合、その読まれ方は教員の批評的立場に応じて千差万別であろう。私は、‘authorial intention, historical necessity, the reader’s projection of value and meaning’から自由なかたちで作品が存在するとは考えないが、organic unity および form = effect = meaning のコンセプトに依拠し、作品をニュークリティシズム的にユニークな美的存在にとらえ、その分析・解釈をおこなっている。このような、時代錯誤的とも言われかねない読み方をする者もいれば、‘work’という観念を否定し、‘open, incomplete, insufficient’な‘text’という観念を立ててこれを扱う、記号論的な読み方をする者もいる⁴⁾。だが、これは私の臆断なのだが、佐野氏が紹介している実用的ともアリストテレス的とも言える戯曲分析はあまり行われていないのではあるまいか。かく言う私も、そのような戯曲分析を完全なかたちで教室で実践したことはない。

このような現状については理由が考えられないわけではない。ひとつには、佐野氏自身が「このような戯曲分析はあまりに粗雑すぎて、戯曲の微妙な味わいを殺してしまうのではないかと疑問を持たれる方がおいででしょう。それは当然至極なのです。上の流儀で分析された『ハムレット』が、推理小説まがいの復讐劇にされてしまうのですから」と述べているように、それが一見きわめて初歩的で機械的な分析に見えるからかもしれない⁵⁾。また文学として戯曲を読むにあたって、人は解釈の森の豊饒のなかにとどまることを欲するもので、それからすると、この戯曲分析はまるで森からさっさと脱出するための味気ないマニュアルのように思われるのかもしれない。

だがいったん戯曲を上演する立場に身を置くと、解釈の森のなかをいつまでも彷徨っていることは許されない。変化することは勿論あるとしても、何らか

の全体理解がその都度なければ演技も演出も考えることができないからである。だから、戯曲を読む行為において、意識的たると無意識的たるとを問わず、人がベーシックな古典的戯曲分析に回帰するように、〈演劇の教育力〉は働くと言えるであろう。

更に言えば、役者と演出とでは、力の働き方が違う。役者の場合、実際には自分が演じるキャラクターの解釈・造形が常に中心にあるのである。佐野氏は「英語劇のすすめ」のなかで役者各自に「演技ノート」を持たせ様々なことを記入させると述べているが、そのひとつに‘履歴書’がある。

演ずる人物の履歴書。年齢、趣味、職業、家族、小道具。自分との関わり。特に「村人1、女1」などと脚本にあっても、各自はそれぞれ自分の名前を見つけてさなければならぬ⁶⁾

これは、演じるためには、キャラクターに関する読み・読みこみがいかに大切かを如実に示している。無論役者といえども、戯曲全体の解釈に無関心でいられるわけではない。しかし、木の全体を見ている演出がしっかりしていれば、役者というものは安んじて枝になることに専心したがるものなのだ。

‘work’あるいは‘text’に対するスタンスがどうであれ、文学教育における読みは、ひとつの作品、ひとりの作家、ひとつのジャンル、ひとつの時代というように、常により大きな全体を展望することを志向するものであろう。そのような意味では、演劇教育における役者の読みには視野狭窄的な傾向があると言ってもよいかもしい。だが、それが当たっていたとしても、〈演劇の教育力〉が役者を向かわせる読みには、文学教育では見られない特徴があるように思われる。それをここでは、〈外在化〉〈構造化〉〈広場化〉と呼んでおこう。以下、順番に眺めてゆくことにする。

〈外在化〉

〈外在化〉とは、読み・読みこみに基づいて作り上げたイメージを、声も含めた身体全てを使って、誰もが見たり聞いたりすることのできる具体的なうごき・かたちに表示することである。〈内在〉しているイメージを、あたかもプロジェクターで投影するように、役者がそのまま〈外在化〉できるわけではない。役者の身体的条件もあれば技術的制約もある。しかし、ともかく役者はその理解するところにしたがって、キャラクターの外的・内的シチュエーションと他の登場人物との関係性のなかで今を生きてみることで、イメージをダイナミックに〈外在化〉させるのである。

佐野正之氏は「英語劇のすすめ」のなかで、演出が役者の演技を見る場合のチェックポイントを次のようにあげている。

- ① 演ずる人物になり切っているか？
- ② 状況や他の人物の動作やせりふに正しく反応しているか？
- ③ 「表現する」演技をしているか？
- ④ 動機が明瞭な演技か？
- ⑤ 出入りは正しく行っているか？
- ⑥ 小道具類をうまく使っているか？
- ⑦ ふさわしいビジネスを考え出しているか？
- ⑧ 演技ノートを活用しているか？
- ⑨ 観客を除外しない演技になっているか？
- ⑩ 全身を用いて、演技しているか？
- ⑪ 観客に見える場所に居るか？⁷⁾

これらを眺めてみると、大きく二つに分けることができるように思われる。役者がキャラクターになりきっているかどうかの確認であり、役者が表現を意識しているか、いいかえれば観客の目を意識しているかの確認である。

これらはある意味では相矛盾しているが、演技に両方が必要であることは言

うまでもない。それよりも注目すべきことは、いずれも普通の学生にとっては新鮮で特異な想像力の働かせ方であるということ、しかも文学教育の場合とは異なり、身体まるごとをかかわらせる働かせ方であるということである。その結果、〈演劇の教育力〉は、キャラクターとの生命的、遊戯的、直接的なかかわりに人を誘うのである。

このようなキャラクターとのかかわりをもたらす〈外在化〉は、時に〈他者〉の発見をもたらす。私達は日常生活では、特に想像力を働かせて〈他者〉をとらえようとはしない。人はそれぞれラベリングを施され、各自そのイメージのうちに平和におさまっているように見える。家族はそのようなありようの典型かもしれない。母親や父親は一個の人間である前に、子供にとっては〈母〉〈父〉なのであり、子供の視線は普通そのラベルを透過する意志を持たないのだ。だが、身体をまるごと使って〈他者〉の〈外在化〉に挑む時、人は容易に入りこめない存在として、抵抗感とともに〈他者〉を発見することになる。

「ハックルベリーにさよならを」(英語版)でケンジの母親にキャストされていたのが吉村温子だった。公演終了後、活動をふり返り評価・批評するアンケートを実施したが、彼女はそのなかで次のように述べている。

この試みをとおして貴方が苦勞したこと

ある役を演じるにあたって初めにしなければならぬことは、その役について「考える」ことだと思ったのですが、それがとても難しかったことです。日常、生活していると自分のことはいっぱいいっぱい、他の立場の人の気持ちを考えることなどは無いに等しいです。ゆえに「大学生」の私がいきなり「母親」役をもらった時、本当に苦勞しました。

このように吉村温子は、初めて母という〈他者〉と格闘することになったのである。

〈他者〉との格闘は、敷衍すれば〈人間〉との格闘ということが出来るであ

ろう。演じられる役柄は多様であるが、それがどんなものにせよ〈人間〉の真実を含みもっているであろうし、社会や時代との接点ももっていよう。だから〈他者〉との格闘は、大げさに言えば、人間とは何かを探究する人文学の格好のケーススタディーとすることができる。それはまた、〈他者〉を鏡として自己を見つめることになる点で、「汝自身を知れ」に応える試みということもできるだろう。しかもそれらを遊戯的におこなわせてしまうところが、〈演劇の教育力〉の面白いところである。

〈構造化〉

〈構造化〉とは、表現するにあたって強調すべきところとそうでないところを区別し、表現に秩序、まとめ、輪郭を与えることである。現場では強調することは‘立てる’‘粒立てる’などと言われ、強調されるべきところが強調されていることを‘メリハリが効いている’と言う。因みに‘めり’‘はり’は、邦楽で音声を‘弱めること’‘強めること’をさす。

ゲシュタルト心理学をもち出すまでもなく、メリハリの効いていない台詞のやりとりを聞いていると、表面的な意味は一応わかるものの、舞台が何を伝えようとしているのかよくわからない状態に陥ってしまう。そうなると、状況に引き込まれパフォーマンスに夢中になることなど勿論起り得ない。私達はやがて退屈し、舞台に興味を失ってしまう。

〈構造化〉は表現にとって死活的な重要性をもっているのだが、文学教育の現場ではあまり顧慮されることがないのではないか。例えば、ハムレットの独白にはおびただしい解説がある。しかし、どこをどう立てるかに言及するものは減多にないのではないか。文学教育の現場では意味解釈が君臨している以上当然のことではあるが、もともと表現のために書かれた戯曲を扱っていることを考えれば、いささか無頓着に過ぎる感もぬぐえない。

役者になったとたん、学生は台詞を読む人から台詞をはく人になる。文字という枷をはめられた言葉を句読点どおりにしゃべっても、舞台では受け入れら

れないことを発見する。台詞を何とか〈構造化〉し、舞台上で通用するものにならなければならない。だが、どう〈構造化〉すれば良いのか。

戯曲がもともと表現のために書かれている以上、役者がこれを全く恣意的に〈構造化〉することは許されまい。作者による構造化は先取りされたかたちで戯曲のなかに姿を隠している。それをあぶり出す読みは極めて重要であるし、文学教育での読みとも密接にかかわっている。しかし、〈構造化〉が先取りされているといっても一字一句に至るまで完璧にデザインされているとは限らない。また仮にデザインされていたとしても、表現者は自己責任において自分自身の〈構造化〉を決めることができる。いや、自分自身の〈構造化〉なしには表現は成立しないのだ。

こうして表現者となった学生は、文学教育の現場におけるそれとは全く異なった関係を、‘work’ ‘text’ に対して持つことになる。すなわち、自己責任において ‘work’ ‘text’ に対し〈構造化〉の自由を行使する関係である。特にニュークリティシズム的な批評の枠組においては、読者は感度の優れたセンサーであろうとした。現場で行われる「台詞を捨てる」——その台詞を、意味が観客に伝わらなくても良い台詞、役者が何かしゃべっている事実さえ観客に伝われば良い台詞として処理すること——など、思いもつかないことであった。何という自由、そして何という責任だろう。

次に引用するのは、英語版の演出を担当した村上敬三が公演記録ファイル「スターペンギンファイル」に残している文章である。後輩へのアドバイスだが、〈演劇の教育力〉が〈構造化〉をとおして、ひとつの才能をめざめさせ、ひとりのクリエイターを誕生させたことが伝わってくるはずである。

演出は何ができるか？

村上：談

演出はなにができるか？ 答えは、なんでもできます。もともとある作品を悪くもできるし、その作品にあること以上のことを表現できます。公演中

お客さんに魔法の呪文をかけて寝かせることもできるし、はたまた、彼らの心臓の鼓動を早くすることだってできます。

私は今回の公演で初めて演出として、また一人の役者として舞台に立ちました。そんな若造がなにを一人前のことをいいやがる！なんて思う人もいるかもしれませんが。何か具体的なものじゃなくて、世の中にある簡単に言い表せないことを伝えよう、伝えたいと思う人なら共感してくれると思います。

演出として、まあ今回は英語版の演出としてなんですが、成功したと自分では思います。なぜか……。自分自身、舞台袖で涙があふれてきたからです。

当初、ハックルベリーの台本を渡されて、正直わけわかんなかったです。でも私は読みまくりました、この本の真意を真剣に考えました。ちょうど夏から秋への変わり目の合宿場で朝まで読んだり、気がついたら家で全部読んでたり……。他の人の台詞もだいたい覚えるくらい。

で、なんとなくみえてくるんですわ、その、ほんやりと、全体のイメージが。「この台詞こうゆう感情があるからこんな言い方だなー」とか、「ここのシーンこんな音楽が合うなー」とか「照明こんなかんじやなー」とか「こここんなことやったらおもしろいんじゃないかなー」とか。でも、自分のなかにそんなことを広げても意味がないんです。役者や舞台監督や装置や照明や音響の人にそのことを分かるように伝えなければならないんです。お客さんより先に伝えないとだめなんです。やっぱり一番、それぞれの役者に、自分のイメージやそこでそうするという意図を伝えるのが難しいです。つまり誰かにこうして欲しいからこう伝えるという、表現力というか説得力というのがすごく必要でした。とくに英語の本だったため日本語との言語的、文化的違いをだすために自分ではこうしたけれど、それが伝わらなかった、というケースも多々ありました。それと、私は日本語の台詞を読むのは避けました。いろいろ理由があってね。

あと今回というか、無限の田島さんからとか教わったことなんですが。いい舞台にはいい舞台監督がいる、ということなんですけど、いたね、今回、

漢字で三文字のひとつが。訳分からんことはかなり助言もらったし、舞台をつくるにしても予想外のいい舞台ができたし、予想外とか言ったら怒られるけど。夜11時とかまで残って光の入り具合とか舞台がどう映るとかみたりして。すごい支えになったのは事実です。

で、簡単に結論づけを無理矢理したら、演出が全体の中で一番熱を持っていないといけない、ということです。演出が不安をみせたら確実にみんな冷めてしまいます。熱っていう具体的じゃないなんかあいまいな例えだけど、とりあえずやってみて自分で見つけてください。

〈広場化〉

〈広場化〉とは、〈外在化〉による役者のパフォーマンスが、その〈構造化〉も含め稽古場全体の批評の対象となることである。

文学教育の場でも、例えばゼミにおける研究発表のように、努力の成果が公開され、教師や仲間の批評の対象とされることはあるだろう。だがその場合でも、研究成果はあくまでも発表者個人に帰属するものとして扱われる。修正を加えることが仲間から求められることはまずあるまい。しかし、演劇教育の現場では事情は全く異なる。パフォーマンスは全体に帰属するものとして扱われ、演出のみならず仲間からも修正することを求められる。これが〈広場化〉の意味するところである。演劇教育での読み・想像力には、文学教育に許されているプライバシーはないのである。

〈広場化〉は、しかし、暴君や群衆が力をふるう広場を意味しない。また広場はそうであってはならない。表現者にとって何より大切な主体性を担保しながら創造的対話を保証する場所であるべきで、そのためには One for All, All for One の精神が全員に生きていること、稽古場が緊張感のある、しかも楽しい空間であること、表現者の試行錯誤が尊重される場であることが大切である。

英語版のカオルさんにキャストされていた河野奈津希は、稽古のある時期、カオルさんを、ケンジを少し翻弄したりするところもある人物として造形しよ

うとしていた。父親との結婚をめぐる計算、キャリアウーマンに対するイメージを考えればあり得ないカオルさんではなかったし、河野奈津希自身がこちらのカオルさんの方に好感が持てたのだろう。ケンジと初めて引き合わされる場面を、彼女はこのカオルさんで何度も練習していた。笑いもとろうとしていた。だが演出や仲間との対話を経て最終的には、ひたすら優しいカオルさんに戻っていった。河野奈津希自身納得したその選択が正しかったことは、冒頭の観劇記からも明らかであろう。

文学教育での読みは、読者の‘work’‘text’との対話のなかで読者のうちに成立するものである。対話が継続する限り、読みは深く包括的になってゆくはずである。だが実際に教室で成立する読みを見ていると、残念ながら対話の継続はめったに見られない。努力はするのだが、ゼミでもなかなかうまくいかない。教師にも学生にも逃げ場があるからかもしれない。「一応ちゃんとしたレポートを出せば何とかなる」のだし、「何とかするしかない」のだ。だが、〈広場化〉をとまなう演劇教育の場ではそうはいかない。〈演劇の教育力〉が対話の継続を求めるからである。大森こずえはアンケートに次のように記している。

文学を理解する為には芝居はとても重要。芝居をする為には何度も台本を読むし、台本に出てくる知らない単語、難しい単語は積極的に調べる。そして確実に自分のものになる。また、台本の中で自分の知らないものや経験したことのないもの、例えば今回だったらカヌーなどを実際に本で調べたり経験したりすることで、その文学への理解が深まる。人間的にも深みが出てくる。芝居は生きた文学。何人もの人間が時間をかけてひとつの作品についてずっと思考し作っていくのだから、他のどんな方法よりも文学に対しての理解が深まる。

3

長期にわたって多くの人間が準備に取り組み、大勢のお客様を迎えて公演を

〈演劇の教育力〉

場 所	発揮すべき主な能力	ペルソナ	接点
不特定	コミュニケーション能力 マネジメント能力	企 業 人	事業

うつ。これは夥しいマンパワーをつぎこむ巨大イベントである。中心には勿論創造活動があるが、全体を見ればひとつの立派な企業活動である。卒業研究公演の場合、たまたま入場料を取っていないだけで。

舞台の芸術的側面に関して責任を負うのが演出であるのに対し、各スタッフ部門を統括し公演の実際の責任を負うのが舞台監督である。舞台監督をつとめたのは英語版で父親を演じた久保将であるが、本番が近づいてきた頃彼が作成した資料の一部を見るだけでもその仕事の一端がうかがえよう。

奥村ゼミ公演 “star penguin project”

今後行うべき各部作業表

小道具…日本語、英語バージョン共通の小道具リストアップ

本番の小道具ひかえ場所の決定、確認（日本語バージョン上演中、何をどこに控えさせておくか）

小道具出ハケ確認とその人員手配、動き指示

音 響…Qシート（音響用台本に書き込んだもの）のコンプリート作成、提出
放研とのスケジュール調整（仕込み日のいつ、どのくらいは入れるのか）

客入れ（1H）、客出し（1H）、休憩中（0.5H）計2.5H分の曲リストアップ・MD作成

衣 装…日本語、英語バージョンの共通の衣装リストアップ

本番の衣装控え場所の決定、確認

照 明…是枝さんとのスケジュール打ち合わせ

Q シート（照明用台本に書き込みでいい：きっかけ・光量など記入）
のコンプリート作成，提出

照明の仕込み日確認，仕込み所要時間確認

制 作…当日の弁当手配（依頼先決定～依頼）

受付手配（人員手配，受付ブース作成手順の確認）

CATV（ブースの確保，電源位置確認，台数確認…一台しか入らない
のであれば，自分たちで撮影。二台以上ならばお任せする）

パンフレット手配（発行部数，費用）

はさみ込みの依頼対応…はさみ込みにくる人のスケジュール，時間帯
調整，発行部数の確認）

観客動員数の把握（パンフレットの差し引きから計算）・人員手配

鉛筆・アンケート用紙の手配

差し入れ確認表の作成

当日の楽屋割り当て

会議室の確保（仕込み中の練習場所として）

本番の舞台がいかに複雑かつ膨大な仕事のうえに成立しているか。このことをあらためて教えてくれている。因みに会館入り後の全ての予定編成も舞台監督の仕事である。本来ならば本番舞台の実際面の指揮をとり，様々なキュー出しをするのも舞台監督の仕事だが，久保将はキャストでもあったため，これは無限蒸気社の田島薫氏にお願いした。

ゼミ生は4年生である。ゼミ以外にも，授業，就職活動，アルバイト，プライベートと，時間とエネルギーを必要とするものがある。この状況で，未経験者がキャスト・スタッフ兼任で巨大イベントを進めてゆくのだ。それはとんでもない挑戦である。久保将はアンケートに次のように書いている。

この試みは何らかのプラスになりましたか。

まず、今回のゼミ公演はゼミ生中心で、ほとんどをゼミ生が手がけた事が声を大にして言いたい事です。芝居をする為には役者がいて、それを支える裏方がいますが、そのどちらも自分たちでやり遂げた。それは実際に芝居にかかわらなければどれだけの事なのかわからないのかもしれませんが。

例えば自分の役割というのは舞台監督でしたが、これは極めて地味で過酷な役割だったのではないのでしょうか。全体に指示をとばし、全スケジュールを作成、把握、過密スケジュールで気の立った役者を鎮めるなど、地味けれども大切な仕事、そして表ざたでは評価されない、そんな仕事をしてきたのです。成長しないわけがない。新しい自分に出会わない、自信がつかないわけがないのです。英語というジャンルにかかわらず、人間教育という点でも大きく成果を見せ、個々人のプラスになった事は明らかでした。

不可能とも思える仕事をやり遂げた彼の言葉は重い。

藤沢法暎氏は、大学改革の視点から「学生集団の自己教育力」について次のように言及している。

いま、大学生の7割が将来何をしたいのか分からないと言われる。社会の一員としての体験不足・コミュニケーション不足が、直接の原因だと私は考える。

大学は従来、自立した人間が入ってくることを前提にしていた。自立するとは様々な人間関係を取り結ぶということだ。その昔ながらの考えに安住し、80年代以降、人付き合いのうまくできない若者が大量に登場した現実に対して、大学も文部科学省も無策だったのではないか。

あまり認識されていないが、大学にとって大切なのは「学生集団の自己教育力」である。同じ学問分野の学生同士が上級生や下級生の枠を超えて、活発に対面交流する中でこそ、彼等は成長する。

〈略〉

努力を重ねると、学生は徐々に明るくなってくる。対話の活性化、学生集団の自己教育力の回復が、大学再生のカギだ。運動部系の学生が比較的元気なのは、緊密な集団生活の中で各自が技を磨き、共通の目標を追い続けているからだ。これが人間の自己形成の基本であろう⁸⁾。

ひとつの立派な企業活動を自力で自主的に完遂することを集団と個人に促す〈演劇の教育力〉は、法映氏の言う「学生集団の自己教育力」を極限のかたちで発動させるものなのである。

4

〈演劇の教育力〉

場 所	発揮すべき主な能力	ペルソナ	接点
劇 場	想像力、表現力	俳優（非日常）	観客

劇場は非日常の空間である。積み重ねてきた地道な努力が一挙に放出される。役者達は内側から輝きを発する。

演劇は舞台が終われば跡形もなく消えてしまう、消尽型の芸術である。映像には残せても、ライブの空気は残せない。ただし、それは見た人の記憶の中には残る。稀には見た人の人生の中に残る。

役者が皆等しく劇場で経験するのは、まず、観客に対する感謝の気持ちを知ることである。見に来て下さる方がいなくては、演劇は成立しない。そのことを腹の底から役者が理解するのが、本番の舞台である。次に、輝いている自分をそこに立たせてくれているのも、実に多くの方々の力であることを役者は痛感する。プロダクションにかかわった全ての人々への感謝の気持ちが心の底から湧きあがってくる。

劇場で働く〈演劇の教育力〉は、〈感謝の気持ち〉の発見にきわまる。ここ

にも文学教育とは異なる演劇教育の側面がある。

以上、演劇公演の教育的効果を、〈演劇の教育力〉というコンセプトとそのモデルを用いて解析してみた。第二回ゼミ公演はあらゆる局面で、コンセプトとモデルの妥当性を実証してくれたと思う。

私自身が文学教育に長く携わってきたこともあり、文学教育と演劇教育とを比較しながら解析を進めることが多かった。私にとって新鮮で刺激的な演劇教育について肩入れをしてしまう気味もなかったわけではないが、振りかえってみると、例えばイメージネーションの使わせ方にしても、両者がいかに相補的であるかということに驚かされる。二年間のゼミに両方を取り入れてみるのも、文学の授業に部分的に演劇を取り入れてみるのも、価値のある教育実験であると信じる。

「ハックルベリーにさよならを」を上演した2003年度は〈驚異の年〉であったと言った。〈驚異〉とは何より、ゼロから見事な舞台を作りあげた〈普通の〉大学生のことであり、彼等を導いた〈演劇〉のことである。そのように強く思う。

2で、文学ゼミを文学+演劇ゼミに変身させる方式について言及したが、これについては稿を改めて明らかにする。

註

- 1) 戒井豊「ハックルベリーにさよならを」trans. David Shapiro in *Half a Century of Japanese Theater II: 1990s Part 2* (Tokyo: Kinokuniya Company Ltd., 2000) p. 107
本作品からの引用はかっこに頁数を示す。
- 2) 菊川徳之助「実践的演劇の世界」昭和堂、(1998年) 216頁。
- 3) 佐野正之「英語劇のすすめ」大修館書店、(1977年) 31頁。
- 4) Robert Scholes, *Semiotics and Interpretation* (New Haven and London: Yale University Press, 1982) p. 15
- 5) 佐野正之・前掲書 32頁。
- 6) 佐野正之・前掲書 45頁。

- 7) 佐野正之・前掲書 48 頁。
8) 朝日新聞, 2003 年 10 月 6 日「私の視点」

最後に, 第二回ゼミ公演キャスト・スタッフを紹介しておく。

日本語バージョン

ボク	二神やよい (松山西)	衣裳
ケンジ (小学 6 年)	南 紅美子 (西条)	制作
カオルさん (編集者)	山本美智子 (旧姓石川, 済美)	演出
父さん (童話作家)	是澤 栄里 (3 年, 松山北)	演出助手
母さん (イラストレーター)	谷岡 美和 (内子)	小道具
アベさん (ケンジの同級生)	戸梶 友子 (高知追手前, 高知)	音響
コーキチくん (家庭教師)	坂本 正明 (松山西)	装置 舞台監督
セコ先輩 (大学 6 年)	重松 恵美 (3 年, 松山東雲, 英語)	制作

英語バージョン

MYSELF	上甲 正子 (松山南)	小道具
KENJI, a sixth grader	大森こずえ (松山中央)	制作統括
KAORU-SAN, a book editor	河野奈津希 (宇部女子, 山口)	演出助手
FATHER, an author of children's books	久保 将 (松山中央)	装置 舞台監督
MOTHER, an illustrator	吉村 温子 (安芸, 高知)	音響
ABE-SAN, KENJI's classmate	尾上 智子 (大洲)	制作
KOKICHI-KUN, KENJI's home tutor	村上 敬三 (松山西)	演出
SEKO-SENPAI, a sixth-year student	真木絵里子 (西条)	衣裳

(本稿は, 2003 年度に交付を受けた松山大学教育研究助成の成果の一部である。)