

2017年度のショー・フェスティバルにおける 演劇の伝統と革新 —積極的観客参加を中心に—

神 崎 舞

1. はじめに

カナダでは夏の間、多くの劇場がオフ・シーズンとなる一方、演劇フェスティバルが活発に開催される。ヨーロッパでその「数が急増し、フェスティバルの形態が現在に直結したかたちになるのは、第二次世界大戦後のことである」⁽¹⁾といわれているが、カナダでもフェスティバルは戦後、舞台芸術の発展に貢献してきた。その中でも、オンタリオ州のストラットフォードで1953年より開催されているストラットフォード・フェスティバル(Stratford Festival)は、北米で最大の古典劇レパートリー・シアター(classical repertory theatre)として知られている⁽²⁾。ストラットフォードという地名は、シェイクスピアの生誕地であるイギリスのストラットフォード＝アポン＝エイボンに由来するもので、地名だけでなく、エイボン川や点在する劇場なども類似している。

ストラットフォード・フェスティバルと並んで二大演劇フェスティバルとして挙げられるのが、ショー・フェスティバル(Shaw Festival)である。このフェスティバルが開催されているナイアガラ・オン・ザ・レイクは、ナイアガラの滝から車で30分のほどの場所にあり、多くのワイナリーがあることで有名な地域であるが、演劇フェスティバルのことは、ストラットフォード・フェスティバルほど認知されていない。しかし4月から10月にかけて毎年開催されているショー・フェスティバルは、「ナイアガラで最も大きな文化的慈善事業であり、オンタリオ州の文化・観光産業に2億ドル以上貢献」している⁽³⁾。さらに、ショー・フェスティバルにやって来る観客のおかげで、「地域の宿泊施設や、レストラン、ワイナリーや、その他の観光産業」が潤い、「年間6千万ドル以上」もの経済効果をもたらしている。つまり、ナイアガラ地域の活性化に大きく貢献している重要な文化産業なのである。

2017年は、ショー・フェスティバルに新しい芸術監督ティム・キャロル(Tim

Carroll) が就任した最初のシーズンであった。彼は改革を目指してフェスティバル運営に臨んだ。それは観客の「参加」を随所に取り入れ、フェスティバルを活性化することであった。たとえば上演に関しては、観客を舞台の登場人物にしたり、作品の流れに直接介入させたりすることで、俳優や制作者と観客、つまり舞台と客席の距離を近づけて、つかの間のコミュニティの形成を促した。

本論では、キャロルがフェスティバル運営において改革を試みるに至った経緯を明らかにした上で、上演された 11 作品の中から、観客の「参加」が顕著である、ウィル・イーノ (Will Eno) の『ミドルタウン』(*Middletown*) や、アラン・ベネット (Alan Bennett) の『ジョージ 3 世の狂気』(*The Madness of George III*)、ショーの『アンドロクリーズと獅子』(*Androcles and the Lion*) を中心に取り上げ⁽⁴⁾、これらの作品がいかに観客を誘導し、つかの間の共同体を意識させるものになっていたのかを分析する。さらに 2017 年度のシーズンが、ショー・フェスティバルにおいて、変革の兆しを示すものであったことを考察したい。

2. ショー・フェスティバルと芸術監督

ショー・フェスティバルは、弁護士で劇作家のブライアン・ドハーティ (Brian Doherty) が地域活性化の目的で、1962 年に自らが愛好するアイルランド出身の劇作家ジョージ・バーナード・ショー (George Bernard Shaw, 1856-1950) の作品『地獄のドンファン』(*Don Juan in Hell*) と『キャンディダ』(*Candida*) を上演したことに始まる⁽⁵⁾。バーナード・ショーは、イギリスの社会主義団体であるフェビアン協会の中心的な存在としても知られているが、批評家として活躍した一方で、『人と超人』(*Man and Superman*) や『ウォレン夫人の職業』(*Mrs. Warren's Profession*)、さらにアメリカのミュージカル作品『マイ・フェア・レディ』(*My Fair Lady*) のもとになった『ピグマリオン』(*Pygmalion*) など、風刺や皮肉に富んだ戯曲を発表し、ノーベル文学賞も受賞している⁽⁶⁾。このショーの名を冠するフェスティバルは、開催当初ショーの作品のみを上演していたが、1965 年にはショーと同時代の劇作家の作品も上演するようになり⁽⁷⁾、現在はショーの精神を反映しているものであれば、上演演目に加えている⁽⁸⁾。その結果、ショーの作品だけでなく、ミュージカルやカナダ演劇など、幅広く上演している。

ショー・フェスティバルでは、4 つの劇場で作品が上演される。まず、最も劇場の規模が大きいフェスティバル・シアター (Festival Theatre, 869 席)、額縁舞台を有したロイヤル・ジョージ・シアター (Royal George Theatre, 328 席)、最も歴史のあるコートハウス・シアター (Court House Theatre, 327 席)、そして小規模な空間ゆえに実験的な作品が多く上演されるジャッキー・マックスウェル・スタジオ・シアター (Jackie

Maxwell Studio Theatre, 200席)の4つである⁽⁹⁾。ストラットフォード・フェスティヴァルにも劇場は4つあるが、すべての劇場が隣接しているわけではない。しかし、ショー・フェスティヴァルの場合、すべて徒歩5分以内の距離に位置しており、その間にレストランやカフェ、さらに土産物店が並んでおり、フェスティヴァル以外の観光客も多く、夏は特に賑わいを見せている。

フェスティヴァル運営においては、芸術監督の存在が大きい。なぜなら、彼らが掲げる指針が、上演される作品の傾向や演出に影響を与えるからである。すでに述べた通り、ショー・フェスティヴァルは当初、ショーの作品を上演する目的で開催されたが、ドハーティの後を引き継いだアンドリュー・アラン(Andrew Allan)が芸術監督を務めた最後の年(1965年)には、ショーの作品だけでなく、彼の同時代人の作品も上演されるようになった⁽¹⁰⁾。さらにその2年後の1967年にはパクストン・ホワイトヘッド(Paxton Whitehead)が、ショーが活躍した1890年から1930年という時代を扱った作品も上演できるようにした⁽¹¹⁾。そして1980年から22年間というこれまで最も長く芸術監督を務めたクリストファー・ニュートン(Christopher Newton)は、ショーの生きた時代(1856-1950)を描いた作品を、そしてニュートンの後を引き継いだ初の女性演出家ジャッキー・マックスウェル(Jackie Maxwell)は、「ショーの精神」を反映した作品も演目に加えた⁽¹²⁾。つまり、芸術監督によって次第に上演演目の幅が広がっていったのである。このような改革は、上演のマンネリ化を防ぐことと、新たな観客層を呼ぶことが目的であった。

このように、これまでも改革がなされてきたが、作品の上演における思い切った改革には至らず、新たな観客の開拓にはなかなか繋がらなかった。「ほとんどの演劇の場合と同様に、フェスティヴァルにおいても観客の年齢は重要である」とロバート・クシュマンが指摘しているように⁽¹³⁾、観客の年齢層はフェスティヴァル運営に影響を与える。ショー・フェスティヴァルの場合、観客の年齢層は高い。特に気候の良い夏の時期に、休暇や避暑目的でやって来る観客の多くは、シニア層である。マチネ公演の回数が多いことや、チケットの値段を鑑みると、開催側もシニアを対象にしていると考えられる。なぜなら、チケット代は最低価格でも35ドル、最も高額なチケットは117ドルであるからだ⁽¹⁴⁾。25ドルで観ることができる学生割引も用意されてはいるものの、マチネ公演のみで、上演日及び作品が限られている。8月はシニア割引がなくなることから、この時期には、特にシニアの観客が多いことがわかる。2004年から2016年までショー・フェスティヴァルで演出を務めたモーリス・パニッチ(Morris Panych)が、ショー・フェスティヴァルはシニアのためのフェスティヴァルであると述べているように、平日の昼間に、高額のチケット代を支払って参加できる人となると自ずと観客層が限られることになる⁽¹⁵⁾。ニュートンは、2000年の『ニューヨーク・タイムズ』紙に、観客ゆえに「我々は極端に実験的になれない」と述べ、保守的な年配の観客層ゆえに、画期的な変化を思うようには推し進められなかったことを吐露している⁽¹⁶⁾。また、マックスウェルはニュートンが築い

たものを「変革」させるというより「発展」させたと指摘されているように⁽¹⁷⁾、現代カナダの新しい作品の上演や、フェスティバルにおける多様性を推し進めたが、新たな観客層の開拓を十分には望めなかった。

もう1つ観客層において特徴的なのは、白人が多いことである。レストランや土産物店では、アジア系やアラブ系の人々を見かけるが、その多くは観光が目的で、彼らが劇場に足を運ぶことは少ない。フェスティバルの観客の大半を占める白人富裕層は、フェスティバルに参加することで、知的好奇心を満たすことができ、白人を中心に形成された、つかの間のコミュニティを享受してきた。それは、単なる日常の喧騒から逃れた避暑地のイベントという以上の意味を持つ。つまりそこには、現実(日常)から虚構(非日常)へ、そして多文化社会から白人知識層社会へという二重の意味での逃避が垣間見られた。しかし、2000年代のピーク時と比較すると、観客数は全体的に減少傾向にあり、2015年度と2016年度には「かなりの負債」を抱えることになっていた⁽¹⁸⁾。

この問題を打破しようと改革を行った2017年は、政策における転換点として特筆に値する。この実現を試みたのは、この年に9人目の芸術監督に就任したティム・キャロルである⁽¹⁹⁾。しかしながら、彼の就任には賛否両論があった。

3. ティム・キャロル

イギリス出身のキャロルは、ロンドンのグローブ座でシェイクスピア作品を演出したことに加え、オペラ作品の演出経験も豊富である。カナダでは、ストラットフォード・フェスティバルで、『ロミオとジュリエット』(*Romeo and Juliet*) 及び『ジョン王』(*King John*) といったシェイクスピア作品、そして『ピーターパン』(*Peter Pan*)、さらに評判を呼んだ『ナルニア国物語』(*The Chronicles of Narnia*) の第1章『ライオンと魔女』(*The Lion, the Witch and the Wardrobe*) を演出した。しかしながらキャロルは、ショー・フェスティバルでの演出経験がないのみならず、バーナード・ショーの作品の演出もしたことがなかったため、彼を芸術監督にすることには批判的な意見もあった。カナダ国内に他に芸術監督を務める器の人物はいるはずなのに、なぜイギリス人のキャロルなのかといった辛辣な批判も見られた⁽²⁰⁾。キャロルが芸術監督を務めることに対して、このような批判が強かった背景には、彼がイギリス人であることよりも、カナダでの貢献度が低かったことに起因している。なぜなら、彼の前任者であるニュートンも、イギリス生まれでショーの作品を演出したことがなかったが、彼の場合はショー・フェスティバルに俳優として参加したことや、シアター・カルガリー (*Theatre Calgary*) や、ヴァンクーヴァー・プレイハウス (*Vancouver Playhouse*) の芸術監督を務めたことなど、カナダの演劇界で活躍した経験が長かったため、今回のような批判は免れた。とはいえ、批評家のJ・

ケリー・ネストラック (J. Kelly Nestruck) は「ナショナリスト的な議論をここでしようとしているのではない」と断りながらも、昨今のオンタリオ州の主要な劇場やフェスティバルの芸術監督として、国外から招聘された人物たちが着任することが流行となっていることにも強い懸念を示している⁽²¹⁾。なぜなら、彼らは地元のアーティスト及び観客との繋がりが希薄になるからだと述べている。さらにネストラックは、ショー・フェスティバルの審査委員が「地元での経歴よりも、国際的経歴に魅了されている」と皮肉を述べて、「キャロルを選んだことには彼らに大きな責任がある」と痛烈に批判している。そしてそのことは、若い演出家たちに対して地元で評価されるよりも、わずかでも海外で成功するべきであるというメッセージを送ることになっていると指摘している⁽²²⁾。

これに対し、批評家のマーティン・モロー (Martin Morrow) は、キャロルがショー・フェスティバルで4人の若いカナダ人演出家を採用したこと、しかもその3人が女性であることを挙げて、女性を積極的に雇用した前芸術監督のマックスウェルの手法を引き継いでいることを示し、懸念する人々に対してキャロルを擁護している⁽²³⁾。確かに2017年度の演目に『1837—農民たちの反乱—』(1837: *The Farmers' Revolt*) や『1979』などが含まれたことから、カナダ演劇の上演においても精力的に取り組むキャロルの姿勢を読み取ることができる。批判はあったものの、キャロルの試みは演劇の改革のみならず、経営面においてショー・フェスティバルを改革したいという理事たちの意向とも合致したようである⁽²⁴⁾。その1つが、より若い観客層の開拓であった。

4. 新たな観客の開拓

より多くの観客を取り込むため、ハード面における改革として、トロントから劇場までの直行バス運行の開始が挙げられる。これまでも、公共交通機関を使用して、フェスティバルに行くことはできたが、利便性が低かった。直行のバスは、車を持っていない人や、トロントに滞在している観光客にとって、便利にかつ安価でフェスティバルに出かけることを可能にしたのである。また、上演演目に関して言えば、現代の作品やアダプテーションを多く取り入れたことは注目すべきである。ショー及び彼と同時代の劇作家による作品の上演を期待してやって来る観客はどうなるのかといった懸念もあるが⁽²⁵⁾、あくまでも観客と同じ時代の視点を反映させ、彼らがより共感できる作品を提供したいというショー・フェスティバルの想いが表れていると考えられる。

キャロルの期待に反して、4月から10月のフェスティバル・シーズンにおける2017年度の観客数は、過去数10年で最も低かった⁽²⁶⁾。しかしながら、数字だけでキャロルの試みが失敗であったと結論づけることはできない。なぜなら、ニュートンの時も、またマックスウェルの時も、最初の年は観客動員数が減少しているからだ⁽²⁷⁾。前年度の

2016年までに、すでにかかなりの負債を抱えていたショー・フェスティバルでは、仮にキャロルが芸術監督を務めなかったとしても同様の結果になった可能性もある。実際、キャロル以前のショー・フェスティバルについてネストラックは「ショー・フェスティバルが、これまでと同じような手法で続けていくことはできず、その指針が植民地時代へと後戻りしているように感じられ始めたことも確かである」と指摘している⁽²⁸⁾。だからこそ、革新的な変化が必要とされたのである。ただ、2017年度は観客の動員数こそ振るわなかったものの、財政上、決して悲観的なものではなかった。

その要因として、エグゼクティブ・ディレクターのティム・ジェニングス (Tim Jennings) は、フェスティバル史において初めて演目に加えられた『クリスマス・キャロル』(*A Christmas Carol*) の上演を挙げている⁽²⁹⁾。11月15日から12月23日まで上演された本作品は、上演の初日にチケットが完売したことからも、その人気の高さがうかがえる⁽³⁰⁾。また、クリスマスの時期に老若男女が家族と一緒に楽しめる伝統的な作品を上演したこと、多様な観客を動員することができたのである。実際、『クリスマス・キャロル』を観に来た44パーセントの観客は、これまでにショー・フェスティバルを観たことがない人たちであったことは特筆に値する⁽³¹⁾。まさにキャロルが目指した新たな観客の開拓に『クリスマス・キャロル』が大きく貢献したのである。

2017年度の主要演目においても、注目すべきは、家族連れで楽しめる作品を用意したことである。これまでもミュージカルなど、子供も楽しめる作品がなかったわけではないが、2017年度は特に子供に焦点を当てたオスカー・ワイルド (Oscar Wilde) 作品のオムニバス『ワイルド・テイル』(*Wilde Tales*) が上演された。この作品は『幸福の王子』(*The Happy Prince*) を含むワイルドの童話4作品から構成されている。機知に富んだワイルドの作品は大人も楽しめるものだが、本を模した舞台装置が絵本を読み聞かせる様を、そしてパペットは人形遊びを想起させることで、子供を意識した演出となっている。さらにこの作品では、6歳から12歳までの子供の参加を募集しており、上演前に1時間、俳優との事前ワークショップを行った後⁽³²⁾、上演中には子供たちは、舞台を囲むように最前列に座り、造花や鈴などを手に持ち、俳優や音響の合図で、舞台への「参加」が求められる。これにより、家族にとっては、まるで子供の発表会を観るような感覚が付加され、舞台をより身近に感じる機会となる。ここには、家族向けの作品を提供したいという思惑が表れている。子供の参加を可視化することは、新たな観客の開拓というキャロルの試みを観客に印象付ける効果もあると考えられる。

5. 作品の演出方法

『ワイルド・テイル』にも表れているように、2017年度の特徴として挙げられるのは、観客の参加を促す演出が随所に見られた点である。元来、演劇は観客の参加が前提となるものだが、17世紀初頭に室内劇場が定着し始めると、19世紀にかけては、「戯曲中心の解釈・再現の近代演劇の構図が確立する」ようになった⁽³³⁾。しかし20世紀後半になると、視聴覚的な要素等が戯曲(テキスト)と同等に扱われるような作品が現れる⁽³⁴⁾。ドイツ演劇の研究者ハンス＝ティース・レーマン(Hans-Thies Lehmann)は、このような1970年代以降に登場したヨーロッパの実験的な演劇を「ポストドラマ演劇」と分類した⁽³⁵⁾。ポストドラマ演劇では、観客もテキストと同様に「一構成要素」として重要な位置を占めるのである。そして、「観客の課題はもはや固定された像(ルビ:イメージ)を心に復元することや、それを再創造し忍耐強くなぞることではなく、提供されたプロセスへの参加を実現するために、自分の反応や体験能力を結集すること」になる⁽³⁶⁾。キャロルの試みは、このようなポストドラマ演劇の流れに位置づけられる。彼はフェスティバルの指針として「相互的演劇」(Two-Way Theatre)を掲げている⁽³⁷⁾。つまり、単に俳優が一方的に舞台を観せるのではなく、観客と一緒に舞台を作り上げることを目標としたのである。たとえば、リハーサルを公開したことに加え、2017年度に上演された11作品に共通する取り組みとして、舞台が始まる前に、制作スタッフや俳優による、舞台裏のエピソードを交えた観客への挨拶が挙げられる。このように、舞台/客席、そして、表舞台/舞台裏の境界線を取り払うような演出を加えることで、観客には、舞台上の人々がより身近に感じられるのである。

観客参加の具体例として取り上げる『ミドルタウン』と『ジョージ3世の狂気』、そして『アンドロクリーズの獅子』の3作品に見られる観客参加の手法は、大きく2つに分けることができる。まず、俳優が観客に直接語りかけることでコミュニケーションを図る手法と、観客を登場人物に見立てる手法である。手法は異なるが、どちらも舞台に参加している意識を観客に与える点において共通する。前者の例は『ミドルタウン』である。この作品は、ソーントン・ワイルダー(Thornton Wilder)の『わが町』(*Our Town*)を下敷きに、アメリカの劇作家ウィル・イーノによって書かれたものである。しかしながら、『わが町』がニュー・ハンプシャー州を舞台としているのに対し、『ミドルタウン』は特定の場所を設定していない。そして、どこの街でも起こり得る日常的な事柄を描くことで、観客も自らを重ねることができるようになっている。さらに、登場人物が観客に向かって語りかける場面や、幕間の休憩前に、俳優たちが客席に座り、第1幕の舞台について会話を交わす場面が挿入されている。つまり『ミドルタウン』の実際の観客は、俳優が観客にもなることで、自らの存在を客観的に意識することができる。このような作品が演目として選定されていることに加え、今回の上演では舞台が始まる前に、俳優が観客と

直接会話することで、双方のコミュニケーションが図られた。これもまた、キャロルの意図を汲んだ演出といえる。

次に後者の例として『ジョージ3世の狂気』と『アンドロクリーズと獅子』が挙げられる。前者は、在任中に気がふれてしまったイギリス国王ジョージ3世(1738-1820)の史実に基づいたエピソードに焦点を当てた作品である。上演では、舞台上の一部が観客席となり、そこに実際の観客を座らせることで、観客の存在が客席から常に意識できる形で呈示される。これにより、舞台そのものが劇場の暗喩となり、劇中劇の様相を呈する。舞台上にいる観客は、舞台を観る存在でありながら、自らも舞台上に登場している。そして、実際の客席に座る観客にとっても、舞台上に終始座を占める観客を眺めることで、自らの分身を観ることになる。よって、舞台／客席、そして俳優／観客の境界が曖昧となるのである。演出を手掛けたケヴィン・ベネット (Kevin Bennett) は、「最も面白い演劇体験は、俳優と観客の間に自発的に起こるやり取りにこそある」と考えた⁽³⁸⁾。そこで、観客と舞台を分け隔ててきた従来の演劇に変化を加えようとしたのである。これもまた、キャロルの「相互的演劇」を想起させる演出である。

『ミドルタウン』も『ジョージ3世の狂気』も、観客の存在が意識されるものの、彼らが舞台の進行に大きな影響力を持つわけではない。しかし『アンドロクリーズと獅子』は、観客が物語に直接的に介入する演出となっている。まず冒頭で観客の1人がこの作品の鍵となるライオン役に抜擢される。そして、ライオンの着ぐるみを身に着けたその観客は、俳優が読み上げるト書きの指示に従って、前足を上げたり、うなったりして動くことが要求される。このように観客に演じさせたり、別の場面では舞台装置の配置を任せたりするのだが、中でも興味深いのは、観客にボールを投げさせることである。数名の観客が1人ずつ舞台上にボールを投げると、俳優はこれまでの演技を中断して、個人的な話をしたり、曲を口ずさんだりするのである。個人的な話をする時は俳優として語り、話終わると登場人物の役柄に戻るのだから、現実と虚構を行き来することになる。同時に、観客それぞれがボールを投げるたびに、観客の存在が顕在化する。物語の終わり方も2通り用意されており、観客が選択できる。つまり、観客は出演者の1人になるだけでなく、物語に変化を加える演出家的な存在にもなるのだ。ショーの作品で敢えてこのような実験的演出がなされたことは意義深い。

このような参加型の作品に対しては賛否両論があった。革新的という意見もあれば、伝統的なものと比較して、批判する声も聞かれた。たとえば、好意的な意見としては、「伝統的な解釈を嫌というほど味わってきた演劇愛好家や批評家にとっては、歓迎される大きな改革である」と評しているものがある⁽³⁹⁾。しかしその一方で、観客を参加させることで作品の流れが中断されるため、作品世界との乖離が生まれてしまう可能性もある。実際、批評ゲアリー・スミス (Gary Smith) は「作品の中に引き込むのではなく、その外へと連れ出してしまう」ので好ましくないと述べている⁽⁴⁰⁾。つまり観客は舞台の世界に

没入できず、カタルシスを得ることが難しくなるというわけである。特にショー・フェスティバルを長年観てきた観客にとっては不評であったが、2017年度のシーズンにおけるキャロルの試みは、そのような伝統的な鑑賞法に対して革新を与えたといえる。観客は「高尚な」舞台の世界に没入し続けることも、距離を保って客観視し続けることもできない。なぜなら、観客自らの参加が求められるからである。

キャロルは、公開リハーサルや、舞台が始まる直前の挨拶を行うことに加え、俳優や制作スタッフを観客がより身近に感じられるような演出を作品の随所に取り入れることで、舞台と客席、そして俳優と観客の距離を物理的そして心理的に近づけることを求めた。その結果、現実と虚構の境界が曖昧なものとなり、観客には、作品の上演過程に自分たちが参加しているという意識が芽生える。高山宏が19世紀の劇場を「見るものとみられるものとの断絶の表徴として、額縁舞台がブレヒトのいわゆる『第四の壁』となって、観客の前に立ちはだかった」と述べているように⁽⁴¹⁾、ショーと同時代の劇場では、観客と俳優が、「見る／見られる」という関係を構築したのである。「ひたすらに世界を見つぐための場所」に変貌した劇場は、「ブルジョワジーの〈視〉の欲望」と合致し、観客が舞台を眺めることは、観客の支配的な視座の獲得を意味したのである。現在のショー・フェスティバルにおいても、舞台を「見る」観客の多くが高齢の白人富裕・知識層であることから、「見られる」対象である俳優に対する優位性が見られる。しかし、キャロルの場合は、観客の舞台への参加を求めることで、観客は一時的ではあるものの「見られる」存在となり、特権的な視座を獲得し続けることが妨げられるのである。「見る／見られる」という関係の構築が崩れることにより、俳優と観客の関係が対等になる。さらに、観客の参加は、偶然性を誘発し、繰り返しや作り込まれた印象が拭われる。つまり、「今・ここ」でしか経験できない舞台の「一回性」が強調されることになったのである。このようなキャロルの改革は、伝統的な演劇の概念を覆すと同時に、これまでのショー・フェスティバルの伝統に風穴を開けたといえる。これは、社会に対する痛烈な批判や、さまざまな問題提起を行ったショーの精神に通じると考えることができる。

6. おわりに

ショー・フェスティバルのマンネリ化に一石を投じたのが、2017年度のシーズンである。これは観客層において、多文化主義を掲げるカナダと逆行するような状況が見られるショー・フェスティバルに対するキャロルの改革といっても過言ではない。もちろん、新たな観客の獲得のために、このような実験的手法が採られることは、ショー・フェスティバルに限ったことではない。昨今ではむしろ珍しくなくなっている。しかし、格式高いショー・フェスティバルでこのような実験性を有した試みがなされたことに

こそ意義がある。敷居の高さを下げることで新たな観客の関心を惹きつけ、フェスティバルをより身近なものにしたことは確かである。

ただ、この改革が一過性のものに過ぎないのか、あるいは長期的に続けることで、ショー・フェスティバルの観客の根本的な変化に繋がるかどうかを判断するためには、さらなる時間を要する。確かに2017年度は、革新を推し進めたシーズンであったといえるが、キャロルは最初の年を「ワーク・イン・プログレス」と位置づけている⁽⁴²⁾。つまり、あくまで進化の途中段階なのである。2017年度は、これまで以上に現代の作品やアダプテーション(改作)を積極的に上演したが、継続的に実施されない可能性もある。実際キャロルは、2018年のシーズンが始まる前に、「かなり意図的に何かを取り除こうとしてきたとは思わない」と述べている⁽⁴³⁾。つまり、長年の伝統であるショーの同時代人による作品の上演を敢えて避けているわけではなく、その年ごとに興味を惹いた作品を上演していこうと考えているのだ。その年ごとに異なる試みを行うことで、フェスティバルのマンネリ化及び観客層の固定化を回避し、実験性を失わないようにしていると考えられる。同時に、観客の反応を注視し、好評を博したものに関しては継続的に取り入れる姿勢も見られる。現に、『クリスマス・キャロル』は翌年の2018年度のみならず、2019年度の上演もすでに決定している⁽⁴⁴⁾。さらに同年には、ビング・クロスビー(Bing Crosby)とフレッド・アステア(Fred Astaire)の主演によるミュージカル映画『スイング・ホテル』の舞台版『ホリデー・イン』(*Holiday Inn*)が新たな演目に加えられている⁽⁴⁵⁾。これらの上演を大衆への迎合であり、フェスティバルの商業化に繋がると見る人もいるかも知れない。しかしながら、多様な観客を魅了し、フェスティバルに経済的安定をもたらすためには、多様な観客のニーズに応える演目の上演が不可欠となる。実験性を保ちつつも、大衆性を併せ持つことこそが、キャロルの新たな改革といえる。

2018年度は、7万人の新しい観客がフェスティバルを訪れ、それは観客総数の約28パーセントにあたる⁽⁴⁶⁾。また、長年に渡って抱えていた営業上の負債も払い終えることができ、確実に肯定的な結果に繋がっている。2019年度には、最も安い25ドルのチケットの販売枚数を2倍にすることで、高額なチケットゆえに観劇が叶わなかった観客にもより開かれたものとなる予定である。

ここで述べたようなカナダを代表する演劇フェスティバルの改革は、1つの変革の兆しと捉えることができ、それはカナダの演劇界そのものの変化に繋がる可能性を内包しているのではないだろうか。

注

本研究は、JSPS 科学研究費若手研究(B)「カナダの演劇フェスティバルにおける地域性」(課題番号 JP17K13379)による研究成果の一部である。また本稿は、日本カナダ学会第43回年次研究大会での口頭発表に加筆修正したものである。

- (1) 相馬千秋、藤井慎太郎「フェスティバル試論—舞台芸術環境におけるその位置と機能—」『演劇博物館グローバル COE 紀要 演劇映像学 2008』第 1 集、2009 年、442 頁。
- (2) レパトリー・シアターとは、複数の演目を、日時を変えながら、一定期間上演する劇場を意味する。
- (3) “Economic Impact,” *Shaw Festival*, 25 January 2019 <<https://www.shawfest.com/about/annual-report/>>.
- (4) 本論で扱う 2017 年度の演目とは、2017 年 8 月 24 日から 27 日に滞在した際に観劇したものに基づく。
- (5) L. W. Conolly, *The Shaw Festival: the First Fifty Years* (Don Mills: Oxford University Press, 2011), 13-14.
- (6) “Introducing Bernard Shaw,” *Shaw Festival*, 30 April 2019 <<https://www.shawfest.com/about/bernard-shaw/>>.
- (7) Conolly, *The Shaw Festival*, 16.
- (8) *Ibid.*, 209.
- (9) 2018 年度より閉鎖され、現在は 3 劇場のみが常設劇場として使用されている。
- (10) Conolly, *The Shaw Festival*, 16.
- (11) *Ibid.*, 24.
- (12) *Ibid.*, 208-209.
- (13) *National Post*, 14 August 2015, 25 January 2019 <<https://nationalpost.com/entertainment/theatre/new-shaw-festival-director-tim-carroll-loves-shaws-real-intellectual-meat>>.
- (14) *Shaw Festival 17* (Niagara-on-the-Lake: Shaw Festival, 2017), 26.
- (15) Morris Panych, Personal Interview, 6 August 2018.
- (16) Conolly, *The Shaw Festival*, 203.
- (17) *Ibid.*, 207.
- (18) *The Globe and Mail*, 5 May 2018.
- (19) これまでの芸術監督は、ブライアン・ドハーティ (Brian Doherty, 1962)、アンドリュー・アラン (Andrew Allan, 1963-65)、バリー・モース (Barry Morse, 1966)、パクストン・ホワイトヘッド (Paxton Whitehead, 1967-1977)、リチャード・カーシュナー (Richard Kirschner, 1978)、レスリー・ヨー Leslie Yeo (1979)、クリストファー・ニュートン (Christopher Newton, 1980-2002)、ジャッキー・マックスウェル (Jackie Maxwell, 2003-2016) である。
- (20) Holger Syme, “The Tim Carroll Conundrum,” *Dispositio: Mostly Theatre, Then and Now, There and Here*, (August 2015), 25 January 2019 <<http://www.dispositio.net/archives/2202>>.
- (21) *The Globe and Mail*, 18 August 2015, 25 January 2019 <<https://www.theglobeandmail.com/arts/theatre-and-performance/hiring-outsiders-to-helm-canadian-theatre-companies-leaves-audiences-disconnected/article26004290/>>.
- (22) *Ibid.*
- (23) *The Stage*, 6 October 2016, 25 January 2019 <<https://www.thestage.co.uk/features/2016/canadian-shaw-festivals-tim-carroll-im-here-because-this-sort-of-company-doesnt-exist-in-britain/>>.
- (24) *National Post*, 14 August 2015, 25 January 2019.
- (25) *The Globe and Mail*, 5 May 2018.

- (26) Ibid.
- (27) 観客動員数は、1979年が83.5パーセントであったのに対し、ニュートンが芸術監督を務めた1980年は81パーセントに減少した(Conolly, *The Shaw Festival*, 76.) また、76パーセントだった前年に比べ、マックスウェルの時も、2003年度は63.5パーセントにまで落ち込んだ(Conolly, *The Shaw Festival*, 213-214)。特にマックスウェルの際は、彼女の手腕というよりも、サーズ(SARS)やウエストナイル熱の流行、さらにイラク戦争の開始、そしてアメリカ北東部とカナダにおける大規模な停電など、外的な要因で大幅に減少したと考えられている。
- (28) *The Globe and Mail*, 5 May 2018.
- (29) *Shaw Festival 2017 Annual Report*, 25 January 2019 <<https://www.shawfest.com/about/annual-report/>>.
- (30) *The Globe and Mail*, 5 May 2018.
- (31) Ibid.
- (32) *Shaw Festival 17* (Niagara-on-the-Lake: Shaw Festival, 2017), 13.
- (33) 谷川道子『『演劇』の揚棄？—ブレヒトからミューラーを超えて』小森陽一・富山太佳夫他編『演劇とパフォーマンス』岩波書店、2004年、190頁。
- (34) ハンス＝ティース・レーマン著、谷川道子・新野守広他訳『ポストドラマ演劇』同学社、2002年、59頁。
- (35) 同上、23頁。
- (36) 同上、180頁。
- (37) “History,” *Shaw Festival*, 25 January 2019 <<https://www.shawfest.com/about/history/>>.
- (38) Shaw Festival, *The Madness of George III* (Niagara-on-the-Lake: Shaw Festival, 2017), 13.
- (39) *Toronto Star*, 28 June 2017, 25 January 2019 <<https://www.thestar.com/entertainment/stage/2017/06/28/shaw-festivals-androcles-and-the-lion-unites-cast-and-audience-review.html>>.
- (40) *The Hamilton Spectator*, 7 May 2018, 25 January 2019 <<https://thespec.com/whatson-story/8593145-shaw-festival-tim-carroll-s-shaw-invites-the-audience-in>>.
- (41) 高山宏『目の中の劇場』青土社、1995年、34頁。
- (42) *New York Times*, 4 September 2017, 25 January 2019 <<https://www.nytimes.com/2017/09/04/theater/stodgy-no-more-the-shaw-festival-is-full-of-surprises.html>>.
- (43) *The Globe and Mail*, 5 May 2018.
- (44) “A Christmas Carol 2019,” *Shaw Festival*, 30 April 2019 <<https://www.shawfest.com/playbill/a-chrsitmas-carol-2019/>>.
- (45) “Holiday Inn,” *Shaw Festival*, 30 April 2019 <<https://www.shawfest.com/playbill/holiday-inn/>>.
- (46) *Shaw Festival 2018 Annual Report*, 30 April 2019 <<https://www.shawfest.com/about/annual-report/>>.

(かんざき まい 同志社大学)

Theatrical Conventions and Innovations at the 2017 Shaw Festival: A Focus on Active Audience Participation

Mai Kanzaki

Many theatrical festivals and events are hosted across Canada during the summer with some enjoying significant popular support. Perhaps the most famous Canadian theatre festival is the Stratford Festival, which is the largest classical repertory theatre in North America. Since 1953, this festival is held in Stratford, Ontario, the namesake of British cultural icon William Shakespeare, attracting many theatregoers from Canada and other countries alike. Alongside the Stratford Festival and equally notable is the Shaw Festival, which boasts being the second largest repertory theatre company in Canada, held annually in Niagara-on-the-Lake (Ontario, Canada) from April to October. Niagara-on-the-Lake is famous for its vineyards and wineries that are visited by large numbers of tourists, but this has not necessarily attracted the desired attendance to the festival itself. Started in 1962 by lawyer-playwright Brian Doherty, who staged *Don Juan in Hell* and *Candida* by Irish playwright George Bernard Shaw (1856-1950), the festival has continued its production of plays by Shaw and his contemporaries, and even innovative works inspired by his legacy; making possible the staging of musicals and contemporary Canadian plays.

Although the Shaw Festival is one of the leading theatre festivals in Canada, it encountered a decline in its audience, which has resulted in considerable deficit over the past few years. To improve its financial situation, the Shaw Festival organization has made it its propriety to attract a more diverse audience from the broader age group bases. The 2017 festival marked the first season for newly inducted artistic director Tim Carroll. Carroll had no experience directing plays in the Shaw Festival or any of Shaw's plays elsewhere. Therefore, at the time of his appointment his critics voiced doubts as to his ability to serve as artistic director of The Shaw Festival. However, he assumed the position with vision and ambition. One of Carroll's innovations was the encouragement of active audience participation. He provided opportunities for audience involvement with the performances, resulting in the interplay across the liminal boundary defining the stage. Thus replacing conventions with innovative elements, he has succeeded in making each production a once-in-a-

lifetime experience.

An audience's active participation generates a closer attachment to the Festival and the audience's awareness of being a special and intimate community. Although it is necessary to analyze in-depth Carroll's innovations for the Shaw Festival, it can be claimed that by trying these new theatrical devices has kept the Festival from the rut of conventional mannerism, and therefore is expected to stimulate and continue attracting various audience groups. These theatrical innovations would lead not only to fundamental changes for the Shaw Festival itself, but also for the Canadian theatre milieu.

Focusing on several works where audience participation played a prominent function, such as Bernard Shaw's *Androcles and the Lion*, Alan Bennett's *The Madness of George III*, and Will Eno's *Middletown*, this paper discusses how each work allows the audience to realize their contribution in creating a performance, and what the overall implications of these innovations in the 2017 season are for the future of the Shaw Festival.

(Doshisha University)