# Theatre & Policy

シアター&ポリシー 通巻第24号 2004年4月20日発行

# 俳優座劇場開場50年と劇場の役割

高木 年治

場創立の中心となった千田是也氏の胸像が ます。 置かれている。この俳優座劇場は、195 4年に舞台芸術の創造、普及の拠点として 開場50年を迎える今年、現在50周年 開場されました。こけら落としは、劇団俳 記念として「シンポジューム2004年 優座公演「女の平和」です。

とつの目的でした。

26年後の1980年には、古くなった 小さな作品の上演も予定しています。 劇場を現在の新しい劇場に建て替えまし その一環として、シアタープランニング 増えました。新しい俳優座劇場でも、多く 家マックス・スタフォード=クラーク氏を いただく大切なことを続けるとともに、劇 割、創造、パートナーシップ」(仮称)を開 場企画公演として、俳優座劇場プロデュー 催します。 スを始め、劇場を生かした作品を創り続け ています。

客として、昨年度、俳優座劇場に来ていた 仕事の現状、課題、劇場の地域での役割を だいた方は、約7万2千人で、公演回数5 議論したいと考えています。 ごそうとして来ていただいています。

り、観客こそが舞台芸術を完成させてくれ 多くの方に参加していただき、楽しいー るのです。社会状況も大きく変化している 週間にしたいと思っています。 状況ですが、質の良い心を楽しませる舞台 が、劇場で毎日行われるようになるには何

俳優座劇場のロビーから客席へ行く階段 が必要なのか、拠点としての劇場が社会へ の側壁に小山内薫、土方与志、久保田万太 の情報発信の場であるにはどうあるべきか 郎、伊藤憙作、千田是也氏の写真が掛かっ 問われています。皆さんに劇場のことを ています。東山千栄子氏の胸像と俳優座劇 知って頂き共に進んでいきたいと考えてい

~舞台芸術の創造、普及、劇場~」を、7 以来、多くの劇団の方々が、この劇場で 月26日から8月1日までの一週間にわた 素晴らしい作品を創ってきました。劇場開 り、開催することになりました。日ごとに 場当時は、演劇に適した劇場がなく、多く テーマを設定し、それぞれにパネリストを の劇団、創造者にも使っていただく事がひ お招きし、劇場と観客、社会、創造者との あり方の検証、セミナーを行うとともに、

た。客席が300席のゆったりした空間で ネットワークの協力を得て、英国から元ロ す。この26年の間には、いくつもの演劇 イヤル・コート・シアター芸術監督で、現 に適した劇場が開場し、劇団の数も大きく アウト・オブ・ジョイント芸術監督で演出 の劇団、創造者に素晴らしい作品を創って 招聘し、7月28日、「劇場 - その社会的役

スタッフォード゠クラーク氏のポリシー とその演劇実践を語っていただき、また日 プロデュース公演のみならず、劇場の観 本のパネリストとともに、劇場と創造者の

46回です。多くの方が楽しいひと時を過 また、翌日の29日には、マックス・ス タフォード=クラーク氏によるセミナー 「ジョイント・ストック・システム(俳優と 劇場は舞台芸術と観客が出会う場所であ 劇作家の集団創造)」を予定しています。

(たかぎとしじ/俳優座劇場支配人)

# 俳優修行を考える

国立サンクト・ペテルブルグ演劇大学でのワークショップ報告

ショップになりました。

ショップを通して感じた点をいくつか取り上げさせ した。 ていただこうと思います。

#### RADA、そしてスタニスラフスキー

俳優教育の問題が取り沙汰されて、もう随分に なります。現在あちらこちらで開かれているワーク ショップの数を見ても、この問題が重要な課題と なっているのは明らかだと思います。私どもの劇団 でも、この問題に積極的に取り組んで十年以上が経 過してしまいました。もちろん、それ以前にも色々 な形態をとって、この試みはなされていました。は じめは外国人演出家による演出と、それに付随する ワークショップの開催という形をとっていました。 しかし、それは、上演のためのエチュードであった り、メソッド(方法論)の紹介であったりで、一時 的感染症のように熱に浮かされることはあっても、 (かく言う私もその一人でしたが)しばらくすると 元の木阿弥で、確実に私たちの認識を変えるという ところにまでは至っていませんでした。そこで、恒 常的に俳優教育を研修するという意味で、十数年前 に英国王立演劇学校(RADA)との交流が始まり ました。

RADAの俳優教育は、スタニスラフスキー・シ ステムを基本としています。お恥ずかしい話です 劇理論として漠然とした形でしか認識しておらず、 実際のメソッドについては無知といって良い状態で した。「俳優修行」の真似をして児戯にも等しい行 為を繰り返してみたり、場違いなエチュードやシア

3月6日から28日まで(実質の授業期間は8 たりで、今から考えれば冷や汗にもスタニスラフス 日から24日)日露演劇会議の主催による、「国立 キーの姿を垣間見られたようものの時間を過ごして サンクト・ペテルブルグ演劇大学」におけるワーク いたのです。それがRADAの論理的俳優教育との ショップに受講者として参加してまいりました。ロ 出会いで、おぼろげなりな気がしてきたものでし シアで演劇教育を受けた日本人は少なくないと思い た。RADAの参加者から「このワークショップは ますが、今回のようなグループ・レッスンを受けた 演出家にとっても有効なものだ」と、よく云われた メンバーは私たちが最初だということでした。大学 のですが、実際、テキストの分析や、役作り、シー 側としては、アメリカや韓国からのグループ・レッ ン作りの考え方や方法には学ぶべきものが数多くあ スンは毎年受け入れているのですが、日本人のグ りました。もちろん、スタニスラフスキーが俳優で ループは初めてということで、先生方もかなり緊張 あると同時に演出家でもある訳ですから、演劇とい なさったそうです。それでも、大学側の責任者セル うものに、どうアプローチしていたかを考えれば、 ゲイ演劇大学副学長の熱意もあって、総勢11名と このことは当然のことでもあった訳です。気を強く いう少人数ではありましたが、実りあるワーク した私は、俳優たちと一緒にせっせと「演劇修行」 のワークショップに精を出したものでした。それと それにしても、演劇の国ロシアにおける日本人 同時に、俳優教育のあり方、ひいては演劇というも のグループレッスンが初めてというのも情けない話 のを仲間たちと考えはじめたのです。私としては、 で、日本における俳優教育に対する意識というもの かつてスタニスラフスキー・システムに対して、学 を考えさせられました。もちろんこれには私達自身 問として書籍の上からアプローチして失敗した経験 の問題点も含んでいることなので、今回のワーク から、現場からのアプローチを目指すことを考えま

> 日露演劇会議に参画したのも、こういった理由か らで、スタニスラフスキーを生み、演技のシステム を育んだロシア演劇に触れることにより、その実態 に迫ろうとしたわけです。イギリスやアメリカの俳 優教育の検証と同じように、ロシアの演劇大学での 俳優教育をリサーチのためにロシアを訪れました。 国立モスクワ演劇大学やマールイ・ドラマ劇場付属 演劇学校でのリサーチではRADAとの整合性が随 所に見られ、英米露の演劇が太い幹の上に成り立っ ているのだという事を確認することが出来ました。 しかしそれは見学者としての認識であって、ロシア の演劇教育の実態に触れたというには程遠いもので した。そこで日露演劇会議では、この太い幹に対す るアプローチとして、スタニスラフスキーの著作の 翻訳という理論上のアプローチと並行して、俳優教 育(ワークショップ)への参加という実技上のアプ ローチが企画される事となったのです。今回のサン クト・ペテルブルグ演劇大学でのワークショップ は、こういった意味で、私にとってもロシアの演劇 教育とのはじめての出会いとなった訳です。

### 教育システムの上に成り立つロシア演劇

サンクト・ペテルブルグという街は、ロシアとい が、当時の私はスタニスラフスキー・システムを演 うよりはヨーロッパの古都を思わせる美しい街で す。昨年、建都300年を迎えたこの街は、ピョー トル大帝によって開かれました。このピョートル大 帝という人は、ロシアの近代化に貢献しただけでな く、文化・芸術にも大きな影響を与えた人でした。口 ター・ゲームを伝家の宝刀のように振りかざしてみ シアの後進性を憂えたピョートル大帝は、様々な

改革を断行しました。

その一つが芸術大学の設立などによる、西欧文化・ 芸術の導入でした。その後、民族性と革新との対立と いううねりの中でも、ロシアが西欧の文化と肩を並べ ようなシステムの上に成り立っています。 つまり、主 られる芸術家を輩出できたのも、こういった教育制度 任教授が、現役の演出家であったり有名な俳優であっ の充実だったのだろうと思われます。私達が学んだロ たりするのですが ) 初年度30人位の新入生をオー シア国立サンクト・ペテルブルグ演劇大学も、今年で ディションで採り(倍率は何と百倍との事) それを 創立225年を迎えました。225年前というと、4・5人の専門教授陣と共に、4年ないし5年かけて ピョートル大帝と同じように啓蒙家で知られる、女帝 俳優として教育していくというものです。つまりプロ エカテリーナ二世の時代ということになります。この としての技術を徹底的に叩き込まれ、卒業証書を得て 18世紀後半というのは、ヨーロッパでは近代演劇が初めて全国の劇場に散っていくのです。この中には演 胎動し始め、ドイツではレッシングによって演劇論が 出家も含まれ、後年、教育者として後進を指導する事 展開されたり、市民を主人公にした戯曲が書かれたり になる俳優や演出家は、誰でもこの基本的な技術をマ した時期に当たります。エカテリーナ二世はドイツ出 スターしているという訳です。 身ではありますが、ピョートル大帝と同様、ロシアの余談ではありますが、私達の演技を指導してくだ す。

ただ、演劇において違うのは国立演劇大学が日本に 参考になるものでした。 おいては作られなかった事でしょう。こういった為政 こういったシステムは日本の大学での俳優教育の いうシステムの上に成り立っているということを如実 課題のような気がしました。 劇教育の基本になっているのはスタニスラフスキーに まだ沢山あります。 よるものです。スタニスラフスキー達の演劇改革につその一つが通訳の問題です。演劇のワークショッ サンクト・ペテルブルグ演劇大学でも、スタニスラフ お礼を申し上げたいと思います。 スキーの弟子といわれる人たちが学長を勤め、現在の 教育システムに繋がっています。

#### プロ俳優としての技術と責任

ロシアにおける演劇教育は、いわゆる徒弟制度の

啓蒙に尽力した女帝で、こういった演劇の新しい流れ さったアナトーリ先生は、現在80歳で昨年舞台を降 に、いち早く反応していたのかもしれません。こう りたそうですが、まさにスタニスラフスキーの没した いった意味でロシアと日本状況には似た所があるよう 頃に演劇を学び始めた俳優といえるでしょう。この人 に思えます。それは、中世から近代への急激な変換で のアニマル・エクササイズは、単に観察や物真似とい うだけでなく、キャラクターを構築するうえでとても

者の姿勢も、日本における演劇の発展には問題になる 中にはありません。プロの俳優を育てる技術と、それ ところです。もちろん私達がワークショップで学んだ に伴う責任というものが日本の俳優教育では明確では ものは、エカテリーナの時代のものではありません。ないような気がします。こういったことの出来る人材 が、225年という歴史はロシアの演劇が「教育」との育成こそが、今後の日本における演劇教育の重要な

に示す事実ではないでしょうか。現在、この大学で演 このワークショップを通じて感じた問題点はまだ

いては、チェーホフの初演の苦渋とモスクワ芸術座が プはスタニスラフスキーの専門用語も含めて、哲学や もたらした栄光で説明がつくと思いますが、その後の 科学的用語も登場します。その意味で、今回の私たち 世界の演劇界に大きな影響を及ぼしたというのも、現 は「クニ」さんこと、 野崎さんの協力が得られたこと 在の英米の演劇教育を見れば、一目瞭然のことです。 は大きな助けになりました。最後にこの紙面を借りて

(きくちじゅん/演出家・劇団昴)

### 「俳優」だけの問題?

アーティスト不在のアートマネジメント教育のブームがようやく沈静化したところで、俳優の養成の問 題があちこちで議論されるようになりました。たしかに、俳優養成のスタンダードとしてのシステムの不 在は日本の演劇の抱える大きな課題です。しかし、演劇の人材の課題はそれだけなのか。より深刻なのは、 劇作家や演出家の養成では、と痛感しています。RADA校長のニコラス・バーターは、「俳優養成は、現 代を描く劇作家の養成と両輪」と語り、「20世紀俳優トレーニング」の編著者アリソン・ホッジは、「万 能のスタンダードなぞどこにもない」と断言しています。俳優養成のスタンダードというものは、俳優が 「何を」演じるのか、との関係性でしか議論できないからです。

劇作家の養成は、多分に「コンクール」に依存してきました。昨今、海外でのドラマ・リーディングが 増えていますが、翻訳に耐える戯曲とはなかなか出会えない現実をどのように考えていかなくてはならな いのか。また、専門教育はおろか、先達のもとでの徒弟の経験もないまま、劇団を立ち上げ、劇作家兼演 出家として、自らの作品のみを演出し、「外」を知らない人材が少なくない日本で、果たして劇作家が劇 作家として、演出家が演出家として、どこまで自立し、俳優を育て、演劇を育てうるのでしょうか(戯曲 と上演台本の違いが明確にならないのよね...) 彼らが自分の作品を演じる俳優に求める「スタンダード」 が何を意味するのか。劇団制の悪弊とすぐに摩り替えられてしまいそうな課題ではありますが、いま必要 なのは人材育成についての全体的な方向性(ポリシー)なのではないかと感じています。(中山夏織)

# 教師が変わる、生徒が変わる。ドラマが変える。

高山昇

#### イギリスのドラマ教育の可能性

1960年代、イギリスのドラマ教育上昇気運のな け身に慣れた生徒たちを、授業に積極的に参加さ かで、演劇と教育を結ぶ仕事に着手し、精力的な活せるだけではなく、教師の意識改革をもなす可能 動を行い、最初のドラマ・アドバイザーとなったの 性を含み持っているように感じる。 が、ピーター・スレイド(Peter Slade)である。こ のスレイドの登場により、イギリスのドラマ教育は ドラマの授業 上演を目的とした演劇教育ではなく、即興を中心と した表現教育の道を進むことになる。このスレイド とともに、児童劇場で仕事をしたことのあるブライ 同15年施行)に「総合的な学習」の時間が導入 アン・ウェイ (Brian Way) は、著書『ドラマによ され、各教科の指導目標に表現力や、コミュニケー る表現教育』(岡田陽・高橋美智訳 玉川大学出版 ション力の育成が掲げられたことにより、日本で 部 1977年)によって、ドラマ教育の基本理念 もこの2・3年、演劇教育や演劇的な教育手法が を理論化した。次に引用する冒頭の部分は、我々に 注目されてきている。 そのため、 最近リズム遊び 「ドラマとは何か」を非常に分りやすく伝えてくれ や朗読、劇の上演などを取り入れた授業の実践報 ている。

さまざまの単純な疑問のうち、情報に関す です」となるだろう。しかし、こんな答も考 一線を画している。 えられはしまいか。「目を閉じてごらん。 ずーっとつぶったままでいるんだよ。この部 屋の出口を探してごらん」。始めの答はまさし く正確な情報であり、知的満足を与えるもの 解を越えて、心と魂に触れるものである。こ れが端的に言ってドラマの役割である。

ウェイのドラマ教育は、児童・生徒の経験を豊か にすることを重視していた。そのため、規則的・段 階的に、知覚・想像力・身体コントロール・感受性・ 感情のコントロール・自分自身を知ることなど、 様々な観点から、様々な能力を刺激するように即興 が体系的に組み立てられている。

このウェイの理論は、ドラマが奇抜な手法であ るという一部の見方を退け、一つの教科として体系 的に理論づけたものとして注目すべきである。さら に、当時の他国の演劇教育実践者へ多大な影響を及 ぼしたことは言うまでもない。

このウェイの理論は、日本の教育現場にいる私に とって非常に興味深く、魅力的なものである。ウェ イの、「直接経験に訴え、知的理解を越えて、心と 魂に触れる」という授業手法は、教科書を主たる媒 体とし、知識・情報の伝達に偏った一斉授業に傾斜 しつつある日本の学校の<負の現状>を打開する突 鮮である。 破口になり得るのではないだろうか。

ドラマ教育のような体験を通した獲得型の授業が、 日本の教育現場に与える影響は小さくはない。受

新学習指導要領(中学校·平成14年、高等学校· 告や授業モデルを、教育雑誌などで目にすること が多くなった。

私自身も1997年からイギリスのドラマ教育 るものには知的教育が、直接経験に関するも をモデルとし、即興を中心としたドラマの授業を のにはドラマが解答する。例えばここに「盲 実践しているが、この授業はあくまでも表現教育 人とは何ですか」という質問があったとする。 の一手法であって、上演を主目的とした演劇教育 答はきっと「盲人とは目の見えない人のこと や、演劇的な手法を用いた「総合的な学習」とは

上演を目的とした劇指導では、他人から評価の 対象となるような演技力が必要とされる。演技力 の養成は、模倣的要素の強い学習活動であり、上 である。後ろの答は直接経験に訴え、知的理演の際に、その学習活動を再現することが求めら れる。また、演劇を上演する際には、作為的な演 技(観客に見せることを意識した演技)も必要と される。

> 一方、ドラマの授業の即興は、模倣ではなく、あ くまでもオリジナルなものを求める。繰り返され る場合では、1度目と2度目、2度目と3度目の 変化に意味があることもある。そして、即興の < 出来映え>も重視しない。他者を意識して見せよ うとすると、即興自体が不自然になってしまう心 配がある。そうなってしまうと、ドラマの授業の テーマに対する理解・学習が、誰にとっても正し いはずの知識や、教訓の伝達を目的とするものに なり、上滑りに正解を求めるような学習になって しまいかねない。

> また、現在、「総合的な学習」で取り入れられて いる、ヴォイス(声)やムーブメント(動作)、イ ンプロヴィゼーション(即興)のトレーニングを 中心に組み立てられる授業は、普段、一方的な知 識受信をしている生徒たちにとっては、とても新

しかし、どうしても遊戯的な要素が大きくなり、

表現力を身につけることは、よりスムーズに身体を解の中の人物や、出来事、背景などを理解させることが 放することには役立つと思えるが、自己完結型の行為できる。

インプロヴィゼーションのトレーニングを行うことが どのような人物なのか」や、「言い争いの内容は何な ある。しかし、それはあくまでも、即興につなげるたのか」、「どうして、言い争いになってしまったのか」 めの雰囲気作りの一手法であり、 < その場限り > の身 などを、即興を通して自分なりに設定の中の具体的 体解放を目的としたものではない。

しておきたい。表現指導とドラマの授業は、ともに生 いての理解が深く、幅広くなることが、ドラマの授業 徒たちの表現技術の向上を目指している。しかし、表による学びにつながる。 現指導が、より高度な表現技術(話し方・書き方など の発信技術)の習得を目的としているのに対し、ドラ 設定における即興という擬似的な直接体験によって、 マの授業における即興は、体験からテーマに関する広 人物・出来事・背景などについて理解を深めることな く・深い理解を得るための手段であり、即興や授業後のである。 の振り返りに用いる表現技術(話し方・書き方)は、そ の道具にすぎないのである。

#### ドラマの授業が生み出すもの

の学校現場で実際の授業(ドラマの授業)として実施 会の姿を現実のままで提示し、その解決の方法をと する場合には、授業による明確な学びを明らかにしてもに考えていこうとする姿勢が、ドラマの授業の生 おく必要があろう。授業の中心となる即興という活動 命線である。そして、授業を通して、現実の社会をと 自体が目的となるのではなく、即興はあくまでも学びもに背負い、その社会に生きる自分自身をともに考 の手段であり、その先に授業による学びがあることが えていくことこそドラマの授業の魅力なのではない 望ましい。

ている人物は別人であるという了解と保障がある。即らには学校の変革を生みだす可能性のあるものなら 興は自分や相手を、利害関係のない第三者の眼で客観 ば、学校がく負の現状>を抱えている今だからこそ、 視するための学習活動なのである。即興という活動自 ドラマの授業で、Teaching through drama (ドラマ 体は主体的な活動であるが、生徒たちは、常に演じて を通して何かを教える)もしくはLearning through いる人物や相手を、第三者の立場として冷静に眺める drama(ドラマを通して何かを学ぶ)を実践する価値 ことが要求される。

そして、ドラマの授業の即興は、声を出したり、体 を動かしたりする身体を解放する場や、他者を演じて

授業としての学びが薄れてしまう。発声や動きなどの 自己を解放する場を体験させるだけではなく、設定

であり、<その場限り>のものという印象が強い。 例えば、親子で言い争いをしているという設定で 確かにドラマの授業でも、ヴォイス、ムーブメント、 即興を演じる場合、「言い争いをしている親や子供は な事実を整理していくことが必要になってくる。

さらに、国語教育における表現指導とも、一線を画 このとき、設定の中の人物・出来事・背景などにつ

つまり、ドラマの授業が目的とするものは、架空の

一方、このドラマの授業では、教師と生徒の区別は ない。行動、振る舞いの部分では、教師(教える立場) と生徒(教わる立場)との間に明確な線を引きながら も、即興の中では、教師も生徒も一人の人間として等 しく直面している社会的・現実的な問題に立ち向 様々な可能性を持つイギリスのドラマ教育を、日本かっていく。我々をとりまいている矛盾だらけの社 だろうか。

授業で行う即興には、日常の自分と即興の中で演じ このようなドラマの授業が、日本の教師と生徒、さ があると言えるであろう。

> (たかやまのぼる/ 千代田女学園高等学校国語科教諭)

# 都市の再生と 拠点芸術施設の役割

カルチュラル・クオーター、 DCA &ダンディ・レップ

中山夏織

かつて繁栄を謳歌した街が、世界的な産業構造の大転換のた めにその精彩を失い、多数の失業者を生み、犯罪の温床となり、 引き続く人口流出に苦しむ、という構造は、ヨーロッパではめ ずらしくない。スコットランドの第4の都市ダンディはその典 型のひとつといえるだろう。そして、また街の再生を「文化的 なるもの」に求めるひとつの典型である。

ダンディといっても、おそらく知る人は少ない。スコットラ ンドの首都エディンバラから電車で1時間あまりの人口14万 5千人の小都市は、二百年前はグラスゴーよりも大きな人口を 抱える巨大な造船、繊維、工業都市であり、また貿易の拠点と しても繁栄を謳歌した。19世紀初頭の主な貿易相手はス ウェーデンで、スウェーデンのゴーテンバーグにはスコットラ ンドの居留地もあったという。また、今はすっかり姿を消した が、捕鯨基地としても知られ、鯨油とジュート繊維を柔らかく 精製するのに使われていた。

だが、日本人にとってイメージしうるダンディは、街の名はあまり語られないものの、二つの悲劇である。一つは、1879年冬の嵐の夜に起こった鉄橋陥落による75名の命を奪った列車事故であり、もう一つは、1901年、悲運の南極探検家ロバート・スコットがディスカバリー号で第一次南極探検に向けて出港した…。華々しい歴史を経験してきたものの、1970年代以来、イギリス人にとって(スコットランド人)にとってのダンディのイメージは、名門ダンディ大学を抱え、周囲を美しい自然に囲まれていながらも、失業、暴力・犯罪に荒んだ街というものであった。出身者ですらダンディを忌み嫌うほどであり、人口流失が進んだ。

1990年代にはいって、このイメージの一掃の動きが顕在化しはじめることになる。産業構造のさらなる転換を促し、街を文化的なもので彩る都市の再生が、行政・民間のパートナーシップによって進められるようになったのである。より具体的には、1994年、ダンディ市が経済的・社会的な利益をも盛り込んだ「アーツ・ストラテジー」を発表したことが端緒となった。街の顔としての巨大ショッピングセンター、ディスカバリー号の修復・展示もあったが、より芸術的には、ダンディ・レパートリー・シアター(以下、ダンディ・レップ)とそこにレジデンスするスコティッシュ・ダンス・シアター(以下、SDC)、ならびにダンディ・コンテンポラリー・アーツ(以下、DCA)といった芸術拠点が大きな牽引力となってきた。2002年には、「ダンディ・カルチュラル・ストラテジー」も発表され、ダンディ市の野心はより明確に動き始めている。

その一つに、「カルチュラル・クオーター(文化地区)」の開発がある。後方にダンディ大学とダンディ美術学校を抱え、ダンディ・レップとDCAが近接する街の中心地から少し南西よりの地区を、「カルチュラル・クオーター」としてより発展させるというものである。この開発のためにダンディ市と民間のパートナーシップによって、「ダンディ文化地区開発会社」が設立された。10名いるディレクター(取締役)のうち2名が自治体関係者であり、その一人が、アーツ&レジャー部長のスティーブ・グリモンドで、ダンディの文化政策を担う中心的人材である。目下の仕事は周辺の土地の買収だが、2006年頃までには、カルチュラル・クオーターらしい風景が誕生すると見込まれている。だが、ダンディ市、そしてスコットランド産業界の思惑でもあるのだが、主眼は、芸術そのものではなく、少しばかり違う方向を向いている。それが「デジタル・メディア」である。ダンディ駅にも程近いということもあるが、このカルチュラル・クオーターに小規模なデジタル・メディアの企業を多数誘致し、「ダンディ・デジタル・メディア・パーク」として集積し、そこで優秀な労働力をも育てていくというものである。若年層の流失をおさえ、街にとどめるための手段でもある。

#### DCA(ダンディ・コンテンポラリー・アーツ)

芸術ではないものを見る自治体や産業界と芸術をつないでいるのが、DCAである。1999年3月にオープンし、今年で5周年を迎えた。どうしようもないような古い建物が、現代芸術と工芸、映画の拠点として再生した。単に展示するだけのスペースではなく、様々なワークショップ(工房)、さらにダンディ大学のビジュアル・リサーチ・センターが併設されている。現代美術と工芸との組み合わせだけでもユニークだが、将来のデジタル・メディア・パークの中心的存在としても、一翼を担うことになる。

現在、DCAのディレクターを務めるフェイス・リデルは、通常考えるような現代美術のキュレーターではない。また、単なる資金調達に長けたビジネス・ウーマンでもない。エディンバラのインターナショナル・ブック・フェスティバルのディレクターを経て、この職についたが、彼女はへこたれることも、こびることもなく、立ち向かう。「やれないことはないわ。やってみることよ」。

この言葉は、彼女が仕掛けてきた野心的なプログラムで裏打ちされている。ただでさえ毛嫌いされがちな現代美術だが、それに果敢にチャレンジしてきた。その代表的なプログラムの一つに「キル・ユア・ティミド・ノーション」がある。2003年10月、3日間にわたり開催された、インスタレーション、ライブ・パフォーマンス、映画で構成される、「インターナショナルで、クロス・メディア、かつ実験的な」音楽祭である。

その目的の一つに、芸術家同士の分野・国籍を越えた協働が新たな芸術の可能性を引き出すことがあったが(日本からも音楽家、映画作家が参加している)、もう一つの目的としては、芸術分野を越えた、田舎では不可能だという偏見を越えた、新たな観客の創造であった。実際に、全体で94%の動員を誇ったイベントだが、そのうちの47%の観客にとって、この種のイベントは初体験であり、また32%の観客が、DCAにはじめて来場したという。人々が抱く現代美術がエリートのものという先入観を壊すための一歩でもあった。

DCAの存在を広くアピールすることになったのが、カフェである。少しばかり皮肉なのだが、かつて荒んだ労働者・失業者の町のイメージが流布した町で、居場所のなかった、おしゃれな生活を好むインテリ中産階層に場を提供することになったのである。イメージ改善を望む自治体とすれば、それでよしと考えてしまいそうだが、DCAは自らの新しいイメージの壁を壊すためのプログラムやエデュケーション活動に果敢にチャレンジを続けている。

ダンディ・レパートリー・シアター

スコットランドは、1920年代頃から今日にいたるまで、アマチュア演劇の盛んなことで知られる。そんな環境にあっても、1930年代の映画の隆盛は各地の劇場閉鎖をもたらした。もはやツアーし得ないと考えたプロ劇団がダンディに定着を決め、1939年、ダンディ・レパートリー・シアターが開場した。その名称の通り、英国型のレパートリー「ウィークリー・レップ」の形態での上演を続けていたが、1963年、劇場が消失。放浪を続けることが強いられた。ようやく、1979年になってダンディ大学が寄贈した土地に、新専用劇場建築に着手したが、その当時の英国は、不況とインフレの真っ只中にあり、建築コストも膨れ上がり、自治体や芸術評議会の助成で賄えなくなった。市民へのキャンペーンが行われた結果、わずか6週間のあいだに6万ポンド、総計で20万ポンドが集められ、1982年4月、客席450席の念願の新劇場の開場にこぎつけた…。

この比較的小規模な地域劇場が、スコットランド演劇の雄として大きく飛躍しはじめたのは、1992年、ハミシュ・グレンを芸術監督に迎えてからである。とりわけ、英国演劇がすでに失った劇団制の復活に尽力し、国営宝くじの資金も導入して、1999年、14名の俳優によるアンサンブル・カンパニーを設立した。ところが、そのグレンが、2003年春、コベントリー(イングランド)の地域劇場ベルグレードへと去った。彼の転出は、90年代末から今世紀にかけて、隣国イングランドの助成金増額が俳優組合の最低賃金を押し上げることになり、さらにスコットランド国立劇場の動きもあって助成金が低迷、スコットランドの地域劇場の経営が非常に困難な状況に陥っていることへの抗議でもあった。市民に愛されていても、芸術的に成功していても運営できない…。

グレンの後任としてダンディ・レップの理事会が選んだのは、新形態のトップ・マネジメント・チームである。TAGシアター・カンパニー芸術監督ジェームス・ブライニングが、チーフ・エグゼクティブと芸術監督を兼務、演出家ドミニク・ヒルが劇団リーダーの役割をも担う芸術監督、そしてTAGシアター・カンパニー事務局長ローナ・マーシャルがアドミニストラティブ・プロデューサーとして迎えられた。

新チームが最初に挑んだのが、劇団制の再構築であった。長期にわたる地域での雇用はポジティブな面とともに、ネガティブな面も擁する。俳優の場合、公務員的になると覇気を失い、トレーニングの欠如に結びつきやすい。落ち着きすぎてしまうのである。そのために「シャッフル」する必要があった。劇団員を14名から8名へと減らし、ゲストを迎えることで、弊害を最小限にとどめながらも、劇団制の意義を維持しようと考えた。

また、もう一つの大きな課題が、エデュケーション部の不在である。ダンディはスコットランドのなかでもアマチュア演劇がめっぽう盛んであり(女性たちのグループはとりわけ有名)、そのため、このダンディ・レップには強力な「コミュニティ部」があり、様々な年齢層、グループのアマチュア演劇の拠点となってきた。それはそれで誇るべきなのだが、地域劇場につきつけられた文化政策や社会政策の要求に対して、参加できるものだけが参加するアマチュア演劇だけではもはや応えられない現状を放置するわけにはいかなかったのである。現在、スコットランド芸術評議会の助成で、エデュケーション・ディレクターの選考、ならびに、このコミュニティ部の活動と今後についての外部コンサルテーションが進められている。

さらに、児童青少年演劇のナショナル・カンパニーから、地域劇場のトップに躍り出たブライニング が求めるのは、児童青少年のためのスタジオの設置である。ダンディ・レップは80年代に建設された 新地域劇場としてはめずらしいが、スタジオ劇場が併設されていない。そのために地域に開かれた地域 住民のための劇場でありながら、青少年向けの活動が制限されてきた - 目下のところ、それを補うため にも、優秀なエデュケーション・ディレクターに率いられるエデュケーション部が必要なのである。ダ ンディ市が強力にすすめる「カルチュラル・クオーター」政策は、都市の再生への経済と雇用に主眼が 置かれているために、児童青少年や地域住民の存在をほとんど省みていない。地域の拠点劇場が、その ような政策に安住していたら、カルチュラル・クオーターに集う人々と、地域住民とのあいだにさらな る壁を築くことになってしまう。実際のところ、わずか10年足らずで国際的なダンス・カンパニーと しての評価を獲得し、ダンス・スタジオ建設のための巨大な資金を獲得したSDCの観客は、多分に、 インテリ層や若い学生たちだが、本体としてのダンディ・レップを支えてきたのは、むしろ、「あの芝居 はよかった。あれはほんとによかった」と誇らしげに語るタクシーの運転手が代表する、ごく普通の住 民たち - いわゆる労働者階級 - である。政策と寄り添いながらも、「ズレをすりあわせ、その足りないと ころを補っていく」ことが、中心的な芸術団体の役割であるとブライニングは語る。SDC芸術監督 ジャネット・スミス、さらに優れたエデュケーション・ディレクターがトップ・マネジメント・チーム に加われば、新たな可能性が広がる。ブライニングが信じるのは、一人のカリスマではなく、劇場に働 くものたちのすべての力をチームとして凝集させた「クリエイティビティ」である。それがまた文化政 策を動かす力になっていくのである。(なかやまかおり/アーツコンサルタント)

(Footnotes)

1 このタイトルの由来は日本のアーティストの絵のタイトルであるらしい。臆病な考えを消せの意味。 2 当初、グレン時代からのマネージング・ディレクターがいたが、グレンの後を追って、ベルグレードへ 転出した。このようにトップとともに異動することはめずらしくはない。

3 1度公募を行ったが適切な人材が見つけられなかった。

明治大学リバティアカデミー

アーツマネジメントと社会 - 芸術をサポートするシステム、人材、理念

#### 講師 / 中山夏織

国際的な視野から、文化政策と芸術組織のアートマネジメント、そして社会との関係性を事例を通し て探求していく、いわば事例研究編としてのアートマネジメント講座です。

2004年5月10日(月)~6月14日(月) 毎週月曜日(全6回)午後7:00-9:00

第1回 文化政策と芸術組織のアートマネジメント

第2回 オーケストラの運営組織の国際比較

第3回 英国のリージョナル・シアターの理念と運営

第4回 英国のアートセンターの理念と運営

第5回 美術館・博物館の運営組織のマネジメント

第6回 アートマネジメントのクリエイティビティ

受講料 一般 18,000 円 他大学生 12,000 円

(他に入会金要) 明大生 9,000円

お問合せ・お申し込みは、 明治大学リバティアカデミー 電話03-3296-4423 E-mail academy@mics.meiji.ac.jp

URL http://academv.meiii.ip

#### Notes

新年度がはじまりました。イラク情勢は悪化をたどるばかり、日本国内の情勢も、私たちの身近な情 勢も不安を禁じえない状況にあります。社会に対して、平和というものに対して、あるいはヒトのエゴ や思いに対して、どのように演劇が社会にコミットできるのか、ということを改めて考えてしまいます。 日本の現代演劇は、個人の内面、心象風景、あるいはファンタジーを描くものの、ヒトが生きる社会を 描くダイナミズムを失ってきたきらいがあります。「平和のなかにひそむ個人の不安」といえるもので すが、同時に「平和ボケ」と批判されてしまうものでしかないのかもしれない...。社会の変化とともに、 日本の現代演劇がどのように変わっていくのでしょうか。あるいは、変えていかなくてはならないのか、 逡巡しています。

学校における演劇の鑑賞公演数は

4 年前と比較して、小中高合計で公演数が46.9%減

小学校で4割、高校では6割近い減少

社団法人日本劇団協議会が平成15年度に実施した「学校教育における演劇の実効性について」の調査研 究(平成15 年度文化庁芸術団体人材育成支援事業)が導き出したショッキングな試算です。要因として は、学校そのものの数の減少と、1校あたりの公演数の減少にあるとしています。従来と変わらず続け ていきたい、あるいはいっそう積極的に行いたいという思いもある一方で、どのようにこの数値を読み こむ必要があるのでしょうか。

「シアター&ポリシー」も、5年目に突入いたしました。多くの方にご寄稿いただき、またご購読い ただき成り立ってきました。「どこまで続けていけるか」は、当初からの不安でしたし、いまも抱く不 安です。なんども弱気になりそうになりながらも、多くの方に助けられて続けることができました。皆 様に対し、心より御礼申し上げるとともに、今後とも、ご指導ご鞭撻、そしてご支援をよろしくお願い 申し上げます。(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

国際化時代の多様な文化という視点に立ち、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、東京都により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>

シアタープランニングネットワークの基幹事業として、2000年6月から定期発行(隔月刊・年 6回)されています。定期購読をご希望の方は、シアタープランニングネットワークの準会員とし てご参加下さい。年会費3千円(送料込み)を下記までご送金ください。送金の際には、住所、氏 名、電話番号を忘れずにご記入下さいますようお願い申しあげます。

郵便振替口座 00190-0-191663 加入者名 シアタープランニングネットワーク

機関誌 シアター&ポリシー

通巻第24号 2004年4月20日発行 編集人・発行人 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 電話&FAX03 - 5384 - 8715 E-mail tpn1@msb.biglobe.ne.jp URL http://www5a.biglobe.ne.jp/~tpn