THEATRE & POLICY

シアター&ポリシー 通巻 第53号 平成21年2月20日発行

パラダイム・シフトのなかで

~ プロフェッショナルになること / プロフェッショナルであり続けること ~

昨年9月のいわゆる「リーマン・ショック」から世界の「パラダイム」が大きく変化した。好景気から一転、誰も想像しえなかった変化だった。師走ごろから連日のように派遣労働者、期間労働者といった非正規雇用者の大幅解雇の報道が流された。誰もが耳にし、目にし、心を痛めた。同時に、誰もが違和感を払拭できないでいた。なぜこんなことになってしまったのだろう?

しかし、「もし」好景気が続いていたとしても、派遣労働者、期間労働者一人一人にとっての未来が明るかったとは言い切れなかったはずである。景気が低迷すれば必ずこうなることはわかっていたのにもかかわらず、誰もその起こるべく未来を見ようとしなかった。90年代にバブルが崩壊したときのことなどきれいさっぱり忘れさせてしまうような、ある種の集団幻想、集団催眠にとらわれていたのか。改革という名の宴の後、再び冷たい季節(cool climate)がはじまった。

私として戸惑いを隠せないのは、集団幻想、集団催眠に陥れる「システム」の残酷さということだけでなく、そこ環境のなかでの教育やトレーニングの「機能」ということである。解雇された派遣労働者、期間労働者だからといって必ずしも教育のなかでの落ちこぼれではない。むしろ日本の教育が作り上げた真面目でサイレントで従順な「理想」の労働力だったのではないかとも思う。彼らはつましく文句を言うこともなく、現実を受け入れてきた。その彼らにキャリア・ディベロップメントという認識があったのだろうか? 持っていたとしても、それを叶える道筋は存在したのだろうか?

終身雇用が過去のものになり、勝ち組という名の一握りのジェネラリストになるか、あるいは - 日本ではときに不当な扱いをうけるものの - 自らの手に職をもった専門職になるか…いま、教育は何を見据えているのだろう?

アートマネジメント教育&トレーニングを担うものとして、きつい、汚い、給料が安い(トラディショナル3K)プラス、ストレスフル、不安定かつ非正規でしか働けない仕事に若者を船出させることの倫理的意味を自問し続けてきた・私自身が事例のひとつであり、ときにリアリティは伝わってきたと思う。また、フリーランスで働くほか、ほとんど選択の余地のない芸術家の卵たちには、自らの才能に賭け、生き抜くために不可欠な最低限の知識を提供することにも努めてきた。だが、幸か不幸か、芸術をめざしてやってくる若者たちの多くは比較的裕福なようで、他者から見れば恵まれた就職があっても、奔放なまでに好き嫌いだけで辞退できる可能な社会的強者の範疇に生きている。また当該の仕事からの報酬には恵まれなくても、キャリア・ディベロップメントへの夢を食べることで生きていける分野でもある・一種の宗教的幻想に過ぎないのだが、自分が選んだわけでモチベーションは高く、幸福感はある。だが、資格や基準で測れないため、プロフェッショナルになり、プロフェッショナルであり続けるためには、最も困難な道でもある。だから夢見るぐらいは許されているのだろう。

まだまだ分水嶺は遠いものの、日本におけるドラマ教育の普及は著しいものがある。だが、芸術教育

なのか、人間教育なのか、はてまたカリキュラムを教える手段なのかをきちん区分した上で、統合するだけの礎石はおろか、議論できる土台もいまだ存在していない。セラピーとの区分もはっきりしていない。また、英米ではすでに一般的な、子どもたち一人一人の就業可能性(employability)やキャリア・ディベロップメントに対する視座も存在していない。コミュニケーション能力や表現能力の育成が言われるが、それは何のためなのか。ドラマの教える考える力、そして生きる力というのは、具体的にどういうことを意味するのだろうか。

ときに子どもたちをコントロールし、従順に押し込めるためのツールとしてのドラマ教育への期待に 出会うと、結局、教育は「システム」に従順かつサイレントな労働力を社会に送りだすことを目的とし ているのだと愕然としてしまう。その意味で、ドラマ教育なるものは曖昧なままのほうが便利なのかも しれない。

何度も自問を繰り返すが、そもそもアングロ・サクソン系の理想主義的民主教育が創出させたドラマ 教育を、民主的ではない日本という「システム」に移入するのは無茶なことなのか。とりわけ、これま で存在しなかった職能・役割・資質を必要としていることが、混乱に拍車をかける。ドラマ・ティーチ ャーとは誰であり、何ができなければならないのか。少しばかりかじった芸術の素養のない教師が芸術 教育だといい、何ら教育の素養のない芸術家が人間教育だと誤解する。シンプルにお互いの専門を尊重 しあい、協働すればいいのにと思うのだが、誰もが一人勝ちで担い手になりたがる自己実現の社会環境 のせいか、どうも協働が成立しない。コミュニケーションを教えるといいながら、コミュニケーション がとれない、空気が読めない。いくつかのワークショップに参加して、エクササイズやゲームを学ぶと、 いきなり「にわかドラマ・ティーチャー」が誕生してしまう。実際のところ、私もこの構造に力を貸し ている。だが、少しでも学ぶ場を提供しなければもっといい加減で危険なものになってしまう。非力で も続けなければならない。試行錯誤の、しかも継続的な実践のなかからしか、本質的なものは得られな いのだと。たとえ、いまは「にわかドラマ・ティーチャー」であったとしても、試行錯誤のなかから模 索し学び続けて、日本型「ドラマ・ティーチャー」のプロフェッショナルの定義を確立できる未来があ って欲しいと願う。ひとつの職業を、職能・役割・資質という視点から考えるヒューマン・リソース・ マネジメントの学徒として、またそれだけでは十分ではないアートという領域に踏み込むために、そこ に教師と演劇人の明確な役割分担があって然るべきだと信じているし、いつかわかる日が来る。

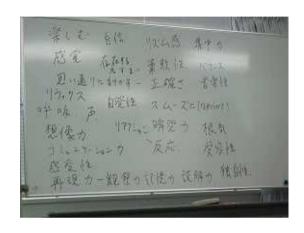
こんなことを考えていて、思い至ったのは、1990年代のはじめから中頃、アートマネジメントという概念が欧米から輸入されてきた頃のことだ。バブルで浮き立った自治体職員たちが公立文化施設の運営のために自ら「にわかプロデューサー」をめざした時代があった。個人の経歴や資質を省みることなく、管理だけでなく、企画の専門家になろうとした。そのためのセミナーやワークショップが溢れた。資格制度までもが議論された。だが、アートマネジメントなるものの理念や仕事が少しずつ明確になり・いまだ組織構造や労務管理をはじめとして足元には手つかずの課題は山積しているものの・教育機関がそれなりに充実するなかで、時代遅れの概念になった。プロになるということはそんなに簡単なことじゃない。プロとしてのスタンダードを維持しながら仕事を続けることはもっと簡単なことじゃない。それが周知するだけでも、少なくとも15年という年月が必要だった。

ドラマ教育という領域に、本当の意味での「プロフェッショナル」を生みだすには、きっと同じくらいの年月が必要なのだろう。英国でもそれなりのものを確立させるのに 20 年以上という長い時間がかかったという。そして、いまも問い続け、変遷が続いている。非正規雇用が一般化し、社会のセーフガードが崩壊した混乱と不安に溢れる時代を生き抜く子どもたちを育成するという意味において、またそれが教室という密室での事象であるだけに、90 年代のアートマネジメント以上に「緊急性」を強く感じるのだが、この時間をはしょることで喪失してしまうもののほうが恐ろしいと考えるべきなのだろうか。 (中山夏織/アーツコンサルタント)

俳優トレーニングの科学的アプローチを探る

セゾン文化財団ならびに文化庁平成 20 年度芸術団体人材育成事業の支援を得て、2008 年 11 月から 2009 年 1 月にかけて実施された「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」シリーズが無事終了しました。

2009年3月1日発行予定の報告書に先立ち、そのエッセンスの一部をここにご紹介いたします。



...日本に到着する前、私の演劇へかける情熱か ら生まれる相互的な学識と、文化の違いに払う敬 意によって、その経験を判断して欲しいと願って いました。私は失望しませんでした。参加者は高 い技術と熱意を見せてくれました。それは聡明な 質問と念入りな身体準備から窺えました。討論で は、リハーサル・エクササイズといったような演 劇の実践における歴史的・哲学的側面を学びたい という彼らの思いに感銘を受けました。身体の精 密さ、演出構造への感受性、喜劇的創意に富んだ 即興に私は圧倒されました。学問的な専門知識と ともに、自分たちの伝統や文化を活かしながらエ クササイズに取り組む参加者を見るのは、とても 刺激的でした。身体的資源としての体の使い方、 新鮮なスペースの使い方、リズムよく明白に物語 を話す点において、日本の俳優は非常に優れてい ると思います。同時に、創造的にテキストに取り 組む体系的な方法をさらに発展させることも、参 加者が重視するようになればと願いました。

(クリス・メグソン)

…この旋風のような東京体験 - 素晴らしい食事や、またとない経験となった銀座の歌舞伎座なども含めて - が私の心に残したものとは何だったでしょうか? 私はこの活動を通して、参加者たちの肉体的な技巧、新しいアイディアに対する探求心と好奇心にあふれた反応、明るさと遊び心を忘れず、寛容な態度で参加者同士や私と接する姿に大変感銘を受けました。何よりも(通訳がいた上でもなお)他言語で活動を行わなければならない状況、そして、テクニークに関するシンプルかつ本質的な質問によって、長年教えてきたテクニークを少し違った視点で見るようになったという意味で、私自身のチェーホフとメイエルホリドについての理解を思いがけない形で深めることができたのです。

(ジョナサン・ピッチズ)

…私自身も含め、一般的にアレクサンダー・テクニークのワークショップというと、原理の説明をするものの、どちらかというとはっきりとすぐに目に見える形で「成果」が提示できるようなアクティヴィティをすることが多い。しかし、今回はセミナーの時間が別に設けられていたので、原理の説明、歴史、受容のされ方など全体像を概観することができた。身体の変化を如実に物語る映像や、「科学的」データなどは理解の助けになったと思っている。

…アレクサンダー・テクニークは繊細で微妙な変化を扱うものなので、本来は個人で教えられるが、他者の観察をすることでそういった変化を実感できたと思う。また、不確かな感覚に惑わされず、「観察」することの難しさも、ご理解いただけたのではなかろうか。

(細井史江)

テーブルトークを止める時

同化と異化。『スタニスラフスキイとブレヒトの科学』のオブザベーション



山崎 哲史

千田是也氏は、スタニスラフスキイ著『俳優の仕事』のまえがきに、邦訳の動機として、「ブレヒトの演劇論にひかれるものとして、スタニスラフスキイの方法と比べてみたくなった」と記している。同 化か異化か、劇詩的演劇か叙事的演劇か、感性か理性か、それらは相反するものなのか、両者の比較は 今日的にも新鮮なテーマである。

初日は、森下スタジオでのレクチャー。クリス・メグソン博士(以下、親しみをこめてクリス)は、 共産圏の演劇でもある両者について、どのような考察を行っているのか、興味深いところである。

冒頭での、自然主義演劇と叙事的演劇についてのアウトラインの解説の後、さっそく小グループに分かれてのディスカッションとなる。そこで各々が、スタニスラフスキイとプレヒトについての関わりや知識を持ち寄り、互いに紹介することで、少しずつお互いを知ることになった。スタニスラフスキイに比べブレヒトに関する情報が少ないということ、また、参加者に現役俳優が少ないという印象を持った。

あうるすぽっとに移動しての二日目は、スタニスラフスキイの一日である。信頼と観察、集中のエクササイズをこなした後、事前課題であった『かもめ』の冒頭シーンを使っての試行。ここから小グループに分かれての作業に移る。

予想していた『感情記憶』ではなく、『サブテクスト分析』を中心とした作業であった。与えられた 状況を考え、皆で共有し、そこに住むこと。個人的には、二度もメドベージェンコを演じさせてもらっ たのだが、確かに役へのアプローチ法としても大いに役立つ実感を持った。作業後は、冒頭の第一声、 マーシャに語りかけるセリフの出し方への迷いも、概ね解消されていた。

一方で、前半の課題に、シーンのイメージをビジュアルし共有するという作業があった。シーンの核となるテーマを示す部分はどこか、を各チームで話し合い、その『キー・イベント』を踏まえて、即興または漫画風に連続活人画で表現するものである。ところが、わずか2ページのシーンながら、各グループの『キー』となる瞬間の設定、場面の解釈はそれぞれ異なっていた。そこでクリスが示した『キー・イベント』の模範回答は、『マーシャがメドベージェンコを拒絶した瞬間』であり、このシーンではそこを強調すべく、周囲の出来事で肉付けをすべきとのことであった。しかしこれについては疑問を持つ。戯曲に直接描かれている大事実を、さらに強調するような演出法は、くどいし、洗練されていると言えないのではないか。未だに腑に落ちていない点である。

ところで、この日の作業では、各グループの中に『演出家』という役割の人置かれていたことも特徴である。しかし、作業ごとに再編成される即席の寄せ集めグループにおいては、主導権のない作戦会議はいつまでもまとまらないのは常。そんな時、「テーブルトークは止める時がある」とのスタニスラフスキイの伝言により、否応なしに切り上げ、とにかく『やってみる』ことで突破を図った。これはとても効果的かつ生産的であった。ちなみに、この「テーブルトークを止める時」というフレーズは、翌日のブレヒトの作業においても、頻繁に活用されることになった。

そして、ブレヒトの日。いくつかの身体的なエクササイズと『叙事的演劇』の解説のあと、全体を二分しての創作。一方のチームが発表した『桃太郎』は傑作だった。配役、構成も抜群、ホワイトボード

Theatre & Policy No.53 February 2009

にキーフレーズを書き込む演出など、開始一時間にして、すでにマスターの域である。思うに、日本の 演劇はもともと『ブレヒト的』なのではないだろうか。よって、この形式や手法は、我々に無意識に根 づいているものなのかもしれない。

そのせいか、逆にこの日行った他の作業、スパイ風・宣伝映画風・ニュース風に伝えるというナレーターの機能の課題や、二つに限定されたオブジェクト対象物を使っての表現などの、『異化効果』を体験する様々な手法については、個人的には新鮮さを感じなかった。三日目にして下降線を描きはじめた体力と集中力の影響もあったのだろうが…。

そんな朦朧とする私とは対照的に、生徒の優秀さも手伝ってか、クリスの進行は快進撃。後半は、課題の『コーカサスの白墨の輪』を使った創作に入る。同戯曲は、プレヒトとしては分かりやすい作品ながら、やはり馴染み不足。入手困難で翻訳も不統一だったため、まずグループごとに音読した。このとき、一人ワンフレーズと(一句点まで)いう指示がなされたため、戯曲や役と距離を保って、客観的に読んでいたことに気づく。

さらには、前日と異なり、『演出家』という役割を置かないことによって、全演技者が自らを相互に 観察することになるっていた。これらも『異化効果』を意識し、体感するポイントであったろう。

最後は、『仮想円形劇場』での各チームのシーン発表。グルシェは、赤子を連れ行くか否かの『選択』 をしている。私はそれを舞台上で演じながらも俯瞰している。充実した三日間の集大成であった。

(やまざきてつし/俳優・演出家・東京学芸大学大学院)

俳優トレーニングの科学的アプローチを探る 第2弾「メイエルホリドとマイケル・チェーホフ」

ロシア演劇の伝統に見た身体性を取り戻すてがかり

山田 佳紀



数年前、某劇場プロデューサーに、こう指摘されたことがある。

「現在の日本人俳優は"身体性の追求"を全く怠っていて、"物語る身体"という意味では、コンテンポラリーダンサーより劣っている。」と…。

このコメントに口惜しさを感じていた私は、「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」という 秀逸なタイトルのワークショップ(WS)企画が、【シアトリカルな身体】を副題にメイエルホリドとマイ ケル・チェーホフを取り上げ、その理念を講義と実技で体感出来る機会を提供してくれたことに感謝し つつ参加した。

WSは、メイエルホリドのビオメハニカとマイケル・チェーホフのサイコロジカル・ジェスチャー(PG)のエクササイズを中心に行われた。共に、身体の造形化、心理身体的アプローチであり、舞台上で見せることを目的とせず俳優トレーニングの重要な要素として活用されているものである。限られた短い時間の中で密度の濃い充実した内容であったが、特に私にとって興味深かった初日のメイエルホリドのエクササイズについて触れてみたい。

初めは、準備運動にあたる「ダグチリ(Dactyl)」と呼ばれるアクションから開始された。精神・身体両面のリラックスと身体を開放させ反応を高める役割を果たすこのダグチリは、『I 準備・RAS 行動・DVA ポーズ』という一連のリズムとアクションが1セットになっていて、WSの最中、エクササイズの合間に時折挟み込まれる。また、このリズムは続く他のエクササイズにも用いられ、連関して行く。リズムを刻んでステップを踏む、テニスボールや1mの丸棒を同リズムで投げ渡す…等々、全てにリズミカルかつバランスの取れた身体追求が必要とされる。

これらを踏まえた上で、ビオメハニカのエチュードへ。ペアになり、「スラップ(slap)のエチュード」 ("握手 ~ 顔への平手打ち"を表すシークエンス)を体験した。ビオメハニカも先と同様のリズムに合 わせながら、分割された一連の動作がスローモーション及びストップモーション(シルエット)によって構成・体系化されている。動きの休止は傍から見れば絵画的にも見えるが、相手役と呼吸を合わせながらも自分自身の身体を客観視する作用を俳優に及ぼし、更にその身体がどこへ向かって行くのかという意識が芽生え始める瞬間に次のアクションが始まるという、「生きた間」を醸し出す。数あるビオメハニカの中のたった1つを体験しただけであるが、小さな単位のアンサンブルを反復体験することによって、「集中力・リズム意識・シンメトリーの身振りの客観視・外面から内面へ行く感情のコントロール」等の発達を促すトレーニング法であると実感した。

最後にこのメソッドを用いた創作。短い民話を6つのストップモーションで構成し、それらをバリエーションに富むアクションでブリッジさせた小作品を発表。セリフに頼らず自分自身の身体を素材に全体を構成し表現するという、演者自らが「動きのプロット」を考案し創り上げるこの作業は、俳優を作家や演出家から自立させ、創造性豊かに育むことが可能だと感じた。

2日間のWS終了後、【シアトリカルな身体】を再度考えてみた。現在、日本においても海外の様々な演技メソッドに触れられる機会は多くなり、私もコメディア・デ・ラルテやルコック・システム等々のメソッドの受講体験があるが、それらもシアトリカルな身体を追及しているし、実際、メイエルホリドはコメディア・デ・ラルテの影響を受けている。ただ、WSタイトルにある"科学的アプローチ"がなされているという点において差異があるだろう。

今回のWSを通じて感じたのは、伝統的ロシア演劇のメソッドは決して古臭い物ではなく、科学的視点で構成されている分、実は取り組み易いものであり、身体性の欠如を指摘され、台詞に囚われがちな現在の演劇人が豊かな身体性を取り戻す手掛かりとしては非常に有効な手段ではないか、ということである。

その為には、今回の若き英国人講師ジョナサン・ピッチズ氏のようにビオメハニカやサイコロジカル・ジェスチャーを理論だけでなく実際に訓練・習得し、実践出来る日本人が今後必要とされよう。なぜなら、これらは活字では表現・伝達しきれないメソッドであり、そして何より、身体性の獲得は"実際に繰り返し己の身体を駆使して経験すること"でしか感得できないものなのだから。

(やまだよしき/俳優)

スタニスラフスキイを学び、スタニスラフスキイをこえる

中山 夏織

すべてのプログラムを終えたいま、様々な思いが去来している。

第1弾のスタニスラフスキイとブレヒトは、社会の真実と、演劇の社会的役割を体現するための表現形式を意図してトレーニングを模索し、第2弾が取り組んだメイエルホリドとマイケル・チェーホフは、舞台に現出する直接表現ではないものの、演劇性と俳優の身体に着目したトレーニングを考案した。といいながらも、面白いのは、同じように科学という視点をとりいれながらも、スタニスラフスキイとブレヒトは表現の「外」を見、メイエルホリドとマイケル・チェーホフは表現するものの「内」を見たことでもある。このパラドクスこそがどこか演劇の本質を体現しているように感じている。

この4人に共通するのは、演劇における俳優の重要性を認めながらも、演出家の時代の到来を確実にするものであったということだ。俳優の演劇を追求すればするほど演出家の演劇へと展開してしまうのは、20世紀演劇のもう一つのパラドクスである。

その意味で、第3弾のアレクサンダーの位置づけが面白いものになってきた。俳優が俳優であり、俳優が俳優として生きていくための「自衛」的なトレーニングを模索した、と少なくとも私には見えた。 企画者として主催者として、ある種、妙なる組み合わせの本質に当初どこまで気づいていたかと問われると苦笑せざるを得ない。結果として偶然そうなったのだとしても、このプロジェクトの価値を損なうものではないだろう。とにもかくにも、このプロジェクトが遂行しえた、このようなプロジェクトに出会うことができたことに感謝している。

それにつけても改めて思うのは、20 世紀前半の戦争と混乱の時代に模索され、考案された俳優トレーニングのスケールの大きさである。かつてペーター・シュタインが演劇は衰退し続けているのだと語ったことがあるが、現代演劇に彼らほどの大きな足跡を残しうる力が残されているのだろうか。芸術性を追求していると言いながら、どこか物質主義や商業主義、あるいはアーティストのエゴばかりを(ときにはプロデューサーのエゴも見えてきてしまう)顕在化させながら量産されては忘れられていく演劇の現在を、20 世紀演劇の巨人たちはどう評価するだろうか。

このようなワークショップを企図する一つのきっかけともなったことだが、日本の現代演劇にしばしばみられる傾向である。一つのプロダクションのなかに、様々なスタイルがアラカルトのように詰め込まれていることである。そこに一貫したスタイルの追及は存在していない。とりわけ笑いをとるために盛り込まれているコミック・リリーフには寒気がすることがある。

このことと遠からず関係していると思われるのは、「まじめな」トレーニングな場所にもからわらず、参加者が笑いをとろうとする、道化てしまう、あるいはありえない、過激で too extreme な設定を遊んでしまう性質があることである。即自的なおかしみを追っているのかもしれないが、この性質は真摯に演劇に向かい、懸命に指導にあたる外国人講師にしばしば戸惑いを与えてきた演劇は遊びだが、真剣勝負の遊びである。社会の真実を求めたスタニスラフスキイとプレヒトも、グロテスクのメイエルホリドも祖型的ジェスチャーのチェーホフも、すべて真剣勝負から生まれたものである。最初戸惑いながらも、それでも尚、俳優たちの資質をたしかに見抜いた講師たちには敬服したいと思う。

この遊びと笑いとも関連して、さらに今回のワークショップ・シリーズで気づいたことがある。日本人俳優の演技、身体性はスタニスラフスキイというよりも、多分にプレヒト的であり、メイエルホリド的であり、同時にチェーホフ的だということである。日本の物語の展開は叙事的演劇に適していて、メイエルホリドは歌舞伎や能の影響を大きく受けた。チェーホフの祖型的ジェスチャーは歌舞伎の型と通じるところがある。スタニスラフスキイのアメリカ的解釈「メソッド」の強い影響もあって、情緒や感情、あるいは役への同化が演技のうえで重視されてきたが、ワークショップを見ていて、スタニスラフスキイの戯曲のビットへの区分、行動分析などに戸惑う俳優たちが、メイエルホリドのビオメハニカやチェーホフの祖型的ジェスチャーに生き生きとまさに真剣に遊ぶ姿を見た。身体行動の科学をとりいれ、役にとらわれない客観性がたしかに存在していた。彼らにとっても違和感がなかったのではないか。

イプセンやアントン・チェーホフ作品の上演のためには、あるいは現代演劇の基礎としてのスタニスラフスキイの全体像を学ぶことは不可欠である。だが、スタニスラフスキイにとらわれすぎると、日本人俳優の特質が十分に生かせなくなってしまうのではないかとも思った。スタニスラフスキイを学び、スタニスラフスキイをこえる。そんな俳優トレーニングが日本の現代演劇の基盤となる日が来るのを望みたいと思う。

(なかやまかおり/アーツコンサルタント)

「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」報告書(非売品)

編集・発行 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 2009 年 3 月 1 日発行 / A 4 判 65 頁

入手をご希望の方は、切手 240 円分を下記までご送付くださいませ。 〒182-0003 東京都調布市若葉町 1 - 33 - 43 - 202 シアタープランニングネットワーク

編集後記

「アレクサンダー・テクニーク」のワークショップを終えた翌日、ブリティッシュ・カウンシルと国際交流基金主催によるシンポジウム「今日の世界における国際文化交流の意義」に参加しました。零細NPOではありますが、設立以来、一貫して国際文化交流に尽力してきた身として、大きく変化する社会のなかでこれから何をめざしていくべきなのか、考えるべきことは何なのかを探りたいと考えたからです。参加していて、少しばかり戸惑ったのは、ブリティッシュ・カウンシルや国際交流基金という独立はしていても、どこか「国益」としての、文化外交(cultural diplomacy)、文化交流(cultural exchange)、ブリティッシュ・カウンシルのチーフエグゼクティブのマーティン・デビットソン氏の言葉でいえば「文化関係(cultural relations)」への強い意思の存在です。セゾン文化財団の片山正夫常務理事が民間財団の立場で、また舞台芸術の人材育成に特化した支援プログラムを持つ立場で語る言葉が、どこかかき消されてしまうような感覚を覚えました。私も場違いなのかもしれない…。

芸術に働くものは国際的な場に自らを置くことで、異文化に出会い、自分の小ささを 思い知り、だからこそ切磋琢磨しようと望む。国際共同制作や協働を通して、ワークショップや研修を通して、自分のナショナリティを超えて、新しい芸術創造、新しいパラ ダイムを求めていく…。そこに国益という範疇は存在しない。

国益という概念を否定するわけではありません。国益の道具としての芸術活動の役割も否定するわけじゃない(芸術に働いていても、少なからぬヒトは権威を利用したがるものです。それを当然ととるか、見苦しいととるかはそのヒトの生き方次第ですよね)。ですが、国益のためだけに文化交流や文化関係が設計されてはならないのではないか。「国益」と「公益」はたしかに違うものなのだと考えています。それにしても、国益って何なのでしょうね。一つ言えることは、国益はどうも民主主義的に構築されるものではないということです。

2008(平成20)年度は、「応用ドラマプロジェクト」ならびに「俳優トレーニングの科学的アプローチを探る」という私どもとしては大規模なプロジェクトに挑みました。経済恐慌の影響もあって、今年度でなければできなかったかもしれない、一期一会ということを感じています。(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) 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、東京都よりNPO

theatre & policy シアター&ポリシー

法人として認証され、12月11日、正式に設立されました。

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)されています。定期購読をご希望の方は、TPNの準会員としてご参加下さい。年会費3千円(送料込み)を下記までご送金下さい。尚、送金の際は、ご住所・氏名・電話番号を忘れずにご記入くださいますようお願い申し上げます。

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

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 編集人 中山夏織 発行人 高山敦司 〒182-0003

東京都調布市若葉町1-33-43-202 TEL(03)5384-8715 FAX(03)5384-8715 tpn1@msb.biglobe.ne.jp

http://www5a.biglobe.ne.jp/ tpn

Theatre & Policy No.53 February 2009